

小説「李娃傳」の劇化

「曲江池」と「繡襦記」

金 文 京

京都大學

創作と模倣が、あたかも反對概念のように考えられ、ただ創作のみがよしとされるようになったのは、一體いつからのことであつたろうか。あらゆる藝術が自然と人事の模倣より始まるなどという自明のことをわざわざ持ち出さずとも、藝術に於ける傳統の繼承、或いは破壊、様式の變化、ジャンルの移り變りというような問題に一たび思いを致すならば、そこには創造的行爲と模倣的行爲が分ち難く複雑に絡み合っている姿が、容易に見い出されるはずである。

すべての創造的行爲が、その根底に模倣の蓄積を宿しているのと同じように、どのような模倣の中にも、そこに創意の閃きが全く耀かないことは稀れであろう。考えてみれば、肥大した個性をやや持てあましぎみの一部の藝術家と、そ

れをただ受容するのみの大多數の人間が、見事に分れてしまふ時代がやって来る以前、人々は、それが創作か模倣かを一々意識することもなく、様々に己れを表現できたのであろうし、そのようにして、人々はすべて、多かれ少なかれ、みな藝術家たり得たのかも知れない。巧まざる創意が賞されてよいのは、なにも民藝品や陶磁器に限ったことではない。最も個性的な藝術とされる文學に於いてさえ、文學史の行間に埋れ去つた過去の數多くの模倣作品の中に、しばらく寛容のまなざしを向けるならば、そこには意外な發見が待ちうけていて、われわれを楽しませてくれるかも知れないのである。

ここで筆者は、唐代に書かれた一つの傳奇小説が、その後の時代の作者たちによつてどのように模倣されて行つたか、そしてそれらの模倣の中に、それぞれの作者の、または作者の背後にあるそれぞれの時代の、意識的な或いは無意識的な創意が、どのようにあらわれ、またかくされているかを、作品の内容の演變をたどることによつて、考えてみたいと思う。それはまた、文學作品を、その讀者の立場

から捉えなおすことにもなるであろう。なぜなら、模倣の歴史は、言いかえれば、それがいかに読みこまれてきたかという解釋の歴史に他ならないからである。過去の文學が現代のわれわれに對して持つ意味は、單にその作品のみによつて決められるのではなく、それが過去から現在にまで讀みつがれてきた、その解釋の歴史によつても形成されるはずである。論語や聖書が、それが書かれた時より代々傳わつて今日に到つたのではなく、もしかりに千年の時を地底に眠り續けたはてに、突如敦煌の石窟から、あるいは死海のほとりから、姿をあらわしたとするなら、もしかりに、それらの書物の一句一句を生活の支えとし、一句一句の解釋に一生の心血を注ぎ、時にはその解釋のちがいの爲に互いに血を流し合いさえした多くの人々の歴史がなかったなら、それでもわれわれは、この二つの書物を人類の古典と呼ぶことができたであらうか。

一 唐代傳奇「李娃傳」

白行簡の「李娃傳」は、唐代傳奇小説の中でも屈指の名

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「繡襦記」(金)

作に數えられ、その内容も廣く知られているが、ここではまず順序としてそのあらすじを簡単に紹介しておくことにしよう。

「玄宗の天寶年間、常州の刺史であつた鄭某の一人息子
は、聰明な上に文學の才が有り、父もその將來を囑望して
いたが、二十の年に、科擧に應ずる爲、都へのぼつた。長
安に着いた男は、ある日友人を訪ねる途中、長安の有名な
色町平康坊を通りかかったが、偶然ある家の門の中に女が
一人立っているのをみかけ、その美しさに思わず手にした
鞭を落とすほどであつた。男は宿に歸ると早速長安に詳し
い友人にたずね、その女が有名な妓女李娃であると分ると、
大金を携えて李家に行き、そのまま居つてしまった。女
の方も男を憎からず思い、二人は仲睦しく過ごしたが、一
年餘りの遊樂三昧の揚句に男の持ち金が盡きると、女の母
親は段々と男に冷たくあたるようになる。ある日女は、二
人の間に子供がないことを理由に、子授けの神「竹林神」
に參詣に行くよう男を誘つた。男はそれが李氏母女の計略
とも知らずに、女と二人で「竹林神」に詣でたその歸途、

平康坊の南の宣陽坊の北門まで來ると、女は急に近くに住むお婆の家に寄りたいたいと言いだした。二人がお婆の家まで行くと、そこへまもなく一人の男がやってきて、女の母親が急病で危篤であると告げる。驚いた女は急いで家にもどり、男がそのあとを追おうとすると、女のお婆は葬儀の相談をせねばならぬから暫らくそこにいるよう男を引きとめる。ところがいくら待っても女からは知らせがない。お婆は、これはおかしい、一旦歸ってみろと言うので、男が李家に行ってみると、なんと家の門には錠がかかっており、近所の話では既に他所へ引越して行方知れずだという。慌ててお婆の家へひきかえて聞いたさうとしたが、既に日が暮れて長安の坊城の門は閉められようとしていた爲に、已むなくあきらめ、その晩は木賃宿で明かし、翌朝一番お婆の家に駆けつけたが、時すでにおそし、そこもすでもぬけのからであつた。まんまと計略にひっかかった男は、仕方なくもとの宿に歸るが、憤懣やる方なく、ついに病氣になってしまう。最初は氣の毒に思ってくれた宿の主人も、男が死んでは厄介と、とうとう葬儀人夫の部落（凶

肆）に彼を捨ててしまった。凶肆の人々は男を介抱し、やがて病いが癒えると彼に仕事を與えて自活させた。元來聰明な男は、そのうちに葬式に歌う哀歌を習いおぼえ、ついに都で並ぶもののないほどの上手となった。

當時、長安の東西ふたつの凶肆は、互いに葬式道具と哀歌の優劣を競い合う習慣が有つたが、男の歌上手を知つた東肆の長は、二萬錢で男を雇ひ、ひそかに新しい歌を練習させた。おりから東西兩肆の長は相談の上、天門街で葬式道具を展示し、歌合戦を催して、負けた方が五萬錢を出して酒食の費用とすることになった。試合の當日は見物人が雲集し大變な賑いであつたが、結果は男の哀歌のおかげで東肆の勝利に終つた。ところが、見物人の中に偶然この時上京していた男の父親がまじつており、父親の伴の者が男に氣がついて、男を父親の所へつれて行く。息子が死んだとばかり思っていた父は、事情を知つて家名を傷つけたとひどく立腹し、息子を曲江のちかく杏園のあたりに引っぱつて行つて、鞭で折檻し、息が絶えるとそのまま置きざりにしてしまつた。二人のあとをつけていた凶肆の仲間が、

男の亡骸を埋葬しようとする、心臓のあたりがまだかすかに暖い。介抱すると男はやがて蘇生した。しかし受けた傷は深く、容易には回復しない爲、結局凶肆の人々にも見捨てられ、その後は物乞いに落ちぶれる。ある大雪の日、安邑坊のあたりで物乞いをしながら、とある家の門口まで到ったが、そこは思いがけずも李娃の家であった。驚いた李娃は男を家の中へ入れて介抱し、前非を悔いて、男を再び追いつくように言う母親をさとし、彼女に二十年分の生活費を拂って自ら身請けすると、男と二人で家を借りて所帯を持った。その後、男は女の援助を得て勉學に勵み、三年のちには見事に科擧に首席及第して、成都府參軍に任命された。男の出世をみた李娃は、自分の身分の卑しいことを理由に男と別れようとするが、李娃がいなくらいならいっそ死を擇ぶという男の懇請を辭し難く、とりあえず途中の劍門まで男を送って行くことにした。一方男の父親も、ちょうどその頃、成都尹兼劍南採訪使に轉任となり、任地へ向う道中劍門へとやって來た。宿所に訪ねてきた息子を、父は初め信じなかったが、やがて本當に息子だと分り驚く

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「鶯鶯記」(金)

と同時に、その間の經緯を聞いて感心し、李娃を長安へかえすという息子を押し止め、ついに二人の結婚を許した。父はまず息子と二人で先に成都へ行き、李娃は劍門に留め別に家を建てて住ませ、後日改めて媒酌人を立て格式を具えて、彼女を正式に嫁として迎え入れた。その後、男は段々に出世し、李娃は汧國夫人に封ぜられ、子供たちもみな榮えたと言う。」

作者白行簡がこの波瀾に満ちた物語を書くにあたって、彼の兄であり詩人であった白樂天、及びその友人の元稹から何らかの影響を受けたであろうことは、この小説のもとになったと言われる「一枝花」という民間の語り物を、白樂天と元稹と一緒に聞いていること、また「長恨歌傳」と「長恨歌」、「鶯鶯傳」と「鶯鶯歌」というように一つの題材を散文と韻文の双方によって表現することが、この時代の一つの流行であるが、恰かもその關係に呼應する「李娃行」という詩が、現在は傳わらないが、元稹によって書かれていた事實⁽³⁾などから、推察できよう。したがって、この小説の主題を、中唐期の新しい文學運動の中で、とりわけ

白樂天の「長恨歌」及び元稹の「鶯鶯傳」の主題との関連に於いて考へてみることは、興味ある試みであるが、それはこの論文の本題とは直接かわらない爲、ここでは觸れないことにする。

ただ一つ指摘しておきたいことは、この小説の中に、當時の社會の様々な側面が、この時期の他の小説に比べて、非常によく描寫されていることである。小説の中で、李娃が夫の科擧の勉強の爲に長安の書店で書物を購う場面、或いは東西兩凶肆の歌合戦などは、當時の社會風俗を知る上で、貴重な材料であろう。また李娃とその母が計略を用い男を追い拂う場面には、長安の地理狀況と夜間に坊門を閉ざす當時の習慣が巧妙に利用されている。⁽⁵⁾なお、その際李娃と男が參詣に出かける竹林神というのも、實在の場所であつて、韓愈の「祭竹林神文」(『韓昌黎文集』卷五)は、彼が京兆尹であつた時、この神に雨乞いをしての作である。このように、當時の社會風俗や地理狀況を巧みに織りまぜながら、その中に、上は男の父である高級官僚から、下は妓女の李娃及びその母、或いは葬式人夫に到るまで、社會

の様々な階層の人間を登場させ、しかもそれら様々な要素が、主人公の男の數奇な遍歴の中に集約的に描きこまれてゐる所に、この小説の面白さがある。

また、この時代に書かれた戀愛小説、とりわけ元稹の「鶯鶯傳」や蔣防の「霍小玉傳」など身分のちがう男女間の戀愛をテーマとした作品が、おおむね悲劇的な色彩を帯びてゐるのに對して、「李娃傳」が妓女李娃の幸福な結婚を結末としてゐるのも、この小説のもつ一つの特色と言へよう。これらの戀愛小説が、「官」と「婚」の密接に結びついた、すなわち出世の爲には望族との姻戚關係が必要とされた當時の官僚社會の矛盾を反映したものであることは、例えば劉開榮氏の『唐代小説研究』など近年の研究が力説する所であるが、その中にあつて「李娃傳」は、明らかに異色の存在となり得てゐる。「鶯鶯傳」の張生や「霍小玉傳」の李益が、自らの官吏としての前途を守る爲に、一旦愛した女性を捨てて、他に然るべき婚姻を求めたのに對して、「李娃傳」の主人公は、李娃に捨てられ、葬式のうたい手に、そして最後は乞食にまで身を落としながら、結局は、愛す

る女性と官界での出世の双方を手に入れることができたのである。同一の社會狀況から出發しながら、「鴛鴦傳」「霍小玉傳」と「李娃傳」では、明らかに異なる人間類型を描き出している。

このような「李娃傳」のもつ特色は、勿論作者白行簡の人生觀乃至は社會觀の反映とみることができようが、同時に、この小説が元來民間の語り物に由來するものであったことも、この點を考える上で見逃すことはできない。先に述べたように、この小説に當時の風俗や長安の町の名がふんだんに織りこまれていることも、やはり、語り物のなごりであると考えられよう。白樂天と元稹が聞いた「一枝花」という語り物が一體どのようなものであったか、現在では知るよしもないが、恐らくは實際に起った類似の出來事が、口承によって民間に語り廣められるうちに、徐々に潤色されたものであつたろう。無論、この小説がどれほど忠實に語り物を受けついでいるかは分らない。しかし、例えば主人公が貴族の子弟から乞食にまで落ちぶれて行く過程で、彼に溫情の手を差し伸べたのは、李娃や葬式人夫などい

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「繡襦記」(金)

は社會の下層の人々であつて、それが官僚である主人公の父親の息子への冷酷な仕打ちとは對照的に描かれている點などには、文字によって文學に參畫することができなかった當時の大多數の民衆の生活意識が、ある程度まで反映していると考えられる。そして何よりも、この小説が妓女李娃の幸福な結婚とその後の榮達を描いていることは、それが身分制度のきびしいこの時代の社會の現實の中では到底實現し難い一つの夢物語に過ぎなかったことを考える時、この小説が、社會の現實を忠實に活寫すると同時に、その現實を乗り越えて行く視點をも含むという、最良の文學作品が常に持つ條件を備えていることが、自ずと理解されるのである。

ただここで注意を要することは、李娃の結婚を單純に妓女と貴族との結婚と考えてしまうことはできないことである。主人公の男は、様々な遍歴のすえ結局は彼の父親に代表される官僚社會に歸って行つた。李娃の結婚もまた、このような官僚あるいは貴族社會に受け入れられ、吸収されることによって、始めて成立し得たのである。小説の最後

で、男は父によって勘當を解かれると、あれだけ愛した李娃を父の手前長安に歸らせようとするが、その父親が、息子と李娃の結婚を認めたあと、彼女を嫁として迎える爲にとつた手續きは、この結婚の性格を端的に示している。

翌日、命駕與生先之成都、留娃於劍門、築別館以處之。
明日、命媒氏通二姓之好、備六禮以迎之、遂如秦晉之偶。

翌日、駕を命じて生と先に成都に之き、娃を劍門に留め、別館を築きて以つてこれを處らしむ。明日、媒氏に命じて二姓の好を通じ、六禮を備えて以つてこれを迎え、遂に秦晉の偶の如し。

つまり、李娃を一旦別居させたあと、あらためて仲人を立て、禮式を整えて彼女を迎え入れた、ということとは、とりもなおさず彼女を表面的に良家の娘の如く装わせたことになり、そのことがこの結婚の爲に必要であつたことを意味しよう。そして「遂に秦晉の偶の如し」、すなわち恰かも代々婚姻關係を結んだつり合いの取れた家柄同士の結婚のようであつたという。この場合「如し」の一字は、決し

て看過されてはならない。

倡蕩之姬、節行如是、雖古先烈女、不能踰也。

倡蕩の姬、節行是の如し、古先の烈女といえども、踰ゆる能わざるなり。

作者の李娃に對するこの評語も、結局はそのような視點から下されたものに他ならないであろう。

筆者は、現在の價值觀を直ちに過去の文學作品に當てはめることには反對であり、例えば、この作品の中から人民的な部分と封建的な部分を分析的に取り出すようなことをするつもりは毛頭ない。しかし、この小説の中に、李娃のような卑賤の者が、高貴な身分と幸福な結婚を獲得したという積極的な面と、封建支配階級の價值觀に自分を適應させ「烈女」となることによってのみそのような幸福が可能であつたという消極的な面が同居していることも、また否めないであろう。あるいは、それはこの小説のもつ一つの限界であると言えるかも知れない。しかしながら、現在からみた過去の時代の限界は、往々にしてその時代にとつての可能性であつた。人々は、その時代の現實が許すかぎ

りにおいて、せいっぱい自らの夢物語をかたつたのである。

二 顧曲齋本 元雜劇「曲江池」

戯曲は、それが上演され続けるかぎり、原則として一つの不變の形に固定することはない。それはあたかも生命體の如く、一回一回の舞臺の度に、不斷に變化して行くものである。近代以前、作者の個性、あるいは創作という意識がまだ稀薄であつた時代にあつては、その傾向もいっそう著しかったであらう。それは、文學というものが、文學と言われながら、文だけでは律し切れない面を常に含むことを、端的に物語っている。

一般に「元曲」の名でよばれる十三世紀から十四世紀にかけて蒙古人治下の中國において流行した演劇作品「雜劇」も、實は、宋代あるいは唐代以來の演劇や語り物など民間の藝能が不斷に變化し發展して行く過程での、一つの重要な段階に過ぎないのであつて、その後も、元代から明代のある時期まで數多くの上演を重ねる度に、意識的無意識的

な變改が加えられ續けたのであり、しかもそれら各段階各時期におけるありのままの姿が記錄され保存されることは、きわめて稀であつた。したがつて、元雜劇の元代における姿を正確に知ることは、今日では既に困難であり、元代の末に恐らくは觀劇の參考に供する爲に出版されたとおぼしきわめて簡略で不完全なテキスト、いわゆる『元刊本古今雜劇三十種』が、幸いにも今日われわれの手許に傳わる外は、この演劇形式の生命がほぼ終焉を告げたのちの明代後期になつて、上演よりはむしろ讀曲の目的で出版されたいくつかの選集、及び寫本類によつて、原初の姿を窺う以外に方法はないのである。

筆者がここで取り上げた「李娃傳」の場合もやはり、この唐代の作品が直接元代に雜劇化されたものでは決してなく、宋代既にある程度の變化を遂げていたことは、南宋の講釋師の種本であつたと言われる羅輝の『醉翁談錄』（癸集卷一「不負心類」）及び皇都風月主人編『綠窗新話』（卷下）に、それぞれ「李亞仙不負鄭元和」「李娃使鄭子登科」という題でこの物語が見えることから明らかである。しかしこれ

らの文章は、「李娃傳」を部分的に省略した簡略なものであるため、「李娃傳」にはなくのち元雜劇にみえる李亞仙・鄭元和という主人公の名前が、この時代既に興えられていたことが分る以外、それ以上の具體的なことは不明であり、われわれはただ、『水滸傳』（三十六回）の藥賣り薛永が、「正是當年却笑鄭元和、只向青樓買笑歌」（正にこれ、當年却って笑う鄭元和、只だ青樓に向りて笑歌を買いしを）と宋江に語ったように、この時代の民衆に親しまれたこの物語が、『東京夢華錄』や『夢梁錄』などに描かれた開封や杭州のさかり場の寄席や芝居小屋でさかんに語られた、その情景を想像することができるだけなのである。⁽⁷⁾

元代には、雜劇の作者及び作品のリストである『錄鬼簿』を見るかぎり、この物語が少なくとも二つの雜劇に翻案されていたことが分る。

一つは高文秀の『鄭元和風雪打瓦罐』雜劇であり、この劇は鄭元和を正末（男の主人公）、したがって劇中唯一の歌唱者とする、いわゆる「末本」であるが、残念ながら今日傳存しない。ただ清初の曲譜『南曲九宮正始』（第三冊）

に、「孟月梅錦香亭」劇の「八聲甘州」曲について次のような言及がある。

此本爲今改本荆釵記所竊。況荆釵記此折之引子、亦竊元傳奇鄭元和者也。

此本、今の改本荆釵記の竊む所となる。況んや荆釵記の此の折の引子また元傳奇の鄭元和を竊めるをや。

ここでいう「荆釵記の此の折の引子」とは次の「小蓬萊」曲である。

策馬登程去也、西風裏塗落艱辛。淡烟荒草、夕陽古渡、流水孤村。滿目堪圖堪畫、那野景蕭蕭、冷浸黃昏。樵歌放唱、牛眠草徑、犬吠柴門。

（馬に鞭うち旅立てば、秋吹く風に身のつらさ。あわいもやに枯れ草あらわれ、古い渡しにさす夕日、川邊にぼつんと見える村。みわたすかぎりの繪景色なれど、野原はさみしく、寒さ身にしむ夕暮れ時。そまびと牛かい歌うたえば、草のこみちに牛はねむり、柴の戸あたりに犬の吠え聲。）

ところでこの曲文は、この物語を扱った現存する戲曲作

品にはすべてみえず、しかも内容から考えて、鄭元和が父と別れ都へ應試に行く際の歌であることは明らかであるから、もし『南曲九宮正始』の指摘が正しいとすれば、この曲を鄭元和を主人公とする高文秀の雜劇の佚文と推定することが可能であり、さすれば、この劇は少なくとも部分的には明末清初まで残っていたことになる。⁽⁸⁾

「李娃傳」に取材したもう一つの元雜劇は石君寶の「李亞仙花酒曲江池」雜劇であり、こちらの方は題が示す通り、李亞仙を正旦（女の主人公）、したがって劇中唯一の歌唱者とする、いわゆる「旦本」である。この劇も元刊の雜劇三十種の中には含まれておらず、その當初の正確な姿を知るよしもないが、幸いに明代の萬曆年間に編纂されたいくつかの選本によって、二通りのテキストが現在傳わっており、それによって大體を窺い知ることができるのである。その二つのテキストとは、一は臧晉叔の『元曲選』、一は顧曲齋『古雜劇』であるが、實はこの兩者の間には内容上かなり重要な異同があり、これらによって元代の雜劇を論ずる爲には、この二つのうちのどちらが元代の原型をより忠實

にとどめているかという問題をまず解決しなければならぬ。

この問題について詳細な研究を行った孫楷第氏は、その著『也是園古今雜劇考』において、明代後期に出版されたいくつかの元雜劇の選本は、すべて明の宮廷の内府本に基づくこと、その中で臧晉叔の『元曲選』及びその影響下にある孟稱舜の『柳枝集』『醉江集』のみがきわだった相異を示し他はすべて同系統に屬すること、『元曲選』の異文は恐らく編者である臧氏の改竄に出るものであることを論定された。孫氏のこの結論は、各テキスト間の異同を詳細に校勘された結果得られたもので、筆者が試みたいくつかのテキストクリティークによっても、その説はおおむね妥當であると認められる。したがって筆者はここで、顧曲齋本の「李亞仙花酒曲江池」（以下「曲江池」と略稱）を元代の姿により近いものとみなして、これによって立論することとし、『元曲選』本については、これを臧晉叔の改編本とする立場から、別途に論ずることにしたい。

顧曲齋本『古雜劇』（『古本戲曲叢刊』四集收）は全部で二

十種の雜劇を收めるが、卷頭の序文によれば、それは玉陽僊史王伯良、即ち演劇理論書『曲律』の著者、また『西廂記』の注釋者として有名な王驥徳の編である。その刊行年代は明らかでないが、挿圖にみえる刻工名―黃徳新、徳修、鳴岐、吉甫、翔甫、原明、端甫、一楷、一鳳―等のうち、黄一楷は萬曆三十八年（一六一〇）起鳳館刊の『王李合評北西廂』に、また鳴岐、翔甫、一鳳、吉甫は、萬曆四十五年（一六一七）刊の『原本牡丹亭記』にそれぞれ名が見えており、恐らくは萬曆四十三年（一六一五）に前集が、翌四十四年に後集が出された臧晉叔の『元曲選』と、ほぼ相前後する時期に出版されたと考えられる。これらの刻工は、すべて安徽省徽州虬村の刻工黃氏の一族であるが、『元曲選』を始めこの時期の戲曲作品の多くが、この地の黃氏一族の手になることは注目に値しよう。尙、顧曲齋については、それが王驥徳と同一人物であるかどうか明らかでないが、鄭振鐸氏は『太霞新奏』の題記に顧曲散人の名がみえることから、これを馮夢龍と推定された。⁹⁾

さて、それでは顧曲齋本によって元雜劇「曲江池」の内

容を紹介することしよう。（ ）の中はその役を演ずる脚色（役柄）を示す。

第一折―洛陽府尹鄭公弼（孤）の一人息子鄭元和（末）

は、父の命により都へ應試に赴く。長安はあたかも春の盛り、遊閑の徒趙牛舛（淨）は、なじみの藝者劉桃花（外旦）とその姉藝者李亞仙（正旦）を連れて、曲江池のほとりで酒宴を張っている所、偶然趙牛舛とは義兄弟の仲の鄭元和が通りかかり、趙の仲介で元和と亞仙は知り合う。すっかり亞仙が氣に入つた元和は、早速亞仙の家を訪ねたいと申し出る。亞仙は自分の母が惡辣なことを心配し、しきりと元和に忠告するが、元和は全く氣にかけない。

第二折―洛陽の鄭府尹はいくら待っても息子からの便りがなく案じていた所、息子の召使い張千が都から歸つて來て、元和が李亞仙にうつつをぬかし、あり金を使い果した擧句に追い出され、現在は葬式の挽歌を唱って延命していることを報告する。怒つた鄭府尹は息子に會いに早速上京する。一方亞仙は、母親（卜兒）が金のなくなった元和を

追い出したことを怨んで悶々としているが、それを見た母親は、亞仙に挽歌を唱う元和の落ちぶれた姿を見せることによって、彼女に元和を思い切らせようとした。さて、上京した鄭府尹は、杏花園で息子をみつけると、怒りの餘り打ち殺してしまふ。元和と一緒に挽歌を唱っていた趙牛舁がそのことを亞仙に知らせると、亞仙は慌てて駆けつけ、瀕死の元和を介抱し蘇らす、そこへまた母親が追いかけてきて、無理矢理二人を引きさいてしまった。

第三折―雪の降るある寒い日、亞仙は召使いの梅香に元和を捜しに行かせ、梅香は乞食になり果てた元和と趙牛舁を連れて来る。亞仙が二人を介抱している所へまたもや母親が現れ、二人は激しく口論するが、亞仙はもう二度と藝者稼業にもどらないことを告げる。

第四折―洛陽の鄭府尹の許へ新任の縣令が挨拶に来たが、それははからずも亞仙の援助を得て科擧に合格した息子の元和であった。驚いた父親は、よろこんで息子と和解しようとするが、昔の父の仕打ちを怨む息子は、父を父と認めず、そのまま歸ってしまった。息子の心中を察した父親は、

今は嫁となった亞仙に和解のとりなしを頼みに出かけて行く。一方元和は、昔の艱難と現在の榮達に感じる所有り、貧民に施しをするが、それを聞きつけてやって来たのは昔の友趙牛舁であった。そこへ鄭府尹も現れ、嫁の亞仙にとりなしを頼み、亞仙も元和に和解を勧めるが、元和はなかなか承知しない。しかし最後は、それなら自害するしかないという亞仙の固い決意に屈して、結局父と和解を遂げた。ちょうどそこへ、火事によって一切の財産を失った亞仙の母が訪れ、亞仙は彼女の昔のやり口をさんざんになじるが、今度は父である鄭府尹のとりなしによって、結局彼女を許し、ここに夫婦父子母女がみなめでたく團圓したのであった。

この劇の作者石君寶『太和正音譜』によれば石君寶は、『錄鬼簿』によれば、當時雜劇作家を多數輩出した山西省平陽の出身であり、またその作品は全部で十種有ったうち、この「曲江池」を除いては、『元曲選』收の「秋胡戲妻」と『元刊古今雜劇三十種』收の「諸宮調風月紫雲庭」が傳わ

るのみである。なお、孫階第氏の『元曲家攷畧』によれば、石君寶は元初の文學者王惲と交友關係があり、その元來の姓名は石蓋德玉、字が君寶で、もと女眞人の出身であった。この作品の製作年代は勿論明らかではないが、作者の石君寶が關漢卿等と同じ雜劇初期に屬する作家であること、また孫氏の考證によれば、その歿年が至元十三年（一二七六）、すなわち南宋の亡ぶ三年前であったことなどから、元が中國を統一する以前、大體十三世紀中葉の作品とみて間違いないであろう。主人公の父が、小説では南方の常州刺史から後に成都の尹に轉任するのに對し、この劇では終始洛陽府尹であり、舞臺が長安と洛陽を離れないのも、この劇が、雜劇が北方で盛行した時期の作品であることと、何らかの關連が有るかも知れない。

さて、この劇の内容は、既に『曲海總目提要』（卷二）が、按劇中所演、與傳皆互異、而於後半尤不合。

按ずるに劇中の演ずる所、傳と皆互いに異りて、後半に於いては尤も合わず。

と指摘する通り、「李娃傳」とはかなりちがったものに

なっている。このような内容の改變は、勿論雜劇以前の段階である程度なされていたであろうが、その主要な原因はやはり、小説と演劇の表現形式の相異にあると考えられる。特に元雜劇の場合、一つの劇が必ず四折、即ち四幕より構成され、しかも終始ただ一人の主人公のみに歌唱が許されるという嚴しい制約が、内容のある程度の變更を餘儀ないものとしたであろう。つまり、雜劇が四折より成ることは、當然物語の細部に至るまでの劇化を困難なものとし、その結果として内容上の省略をもたらすであろうし、ただ一人のみに歌唱が許されることは、必然的に、終始その主人公を中心に劇が展開することを意味する。

例えば、この劇の第一折、李亞仙と鄭元和が趙牛舛の紹介によつて知り合う場面と、次の第二折の間には、時間的な空白とそれに伴う内容の思い切つた省略が有る。小説では、男は李娃と出會つたのち、日を改めて李娃の家を訪れるが、その後あり金を使い果すと計略によつて追ひ拂われ、ついに哀歌の歌い手に落ちぶれるのだが、雜劇の方ではこの間の經過は一切省略され、第二折ではいきなり、息子の

身の上を案じる父親の許へ現れた召使いが、元和の不行跡と零落ぶりを報告することになっている。勿論雜劇でも、「楔子」という補助的な一幕を挿演することによって、このようなこまかい筋の運びを取りこむことは可能であるが、ここでは、四折から成る雜劇が、恰かも絶句の「起承轉結」の如く、物語の頂點のみを示し、ストーリーの繁雜さを避けようとする力が強く働いていると考えられるのである。また、主人公が竹林神に詣でた歸りに奇策によってままとまかれてしまう下りは、ある意味ではこの小説の中で最も面白い部分であるが、この劇では、第三折の「耍孩兒」曲で、

倒宅計坑的他四星

（屋敷替えのはかりごとにて、あやつをすっかりおとしいれ）

と簡単に暗示されているに過ぎない。これは、この場合に必要で連續的でもす早い場面の轉換が、そもそも演劇に不向きであることも關係があるうが、先に挙げた、宋代の話本の内容を反映するとされる『醉翁談錄』及び『綠

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「繡襦記」(金)

窗新話』において、この部分が共に刪られていることは、このような省略が案外古いものであることを思わせる。恐らく、長安の地理を巧みに利用したこの計略は、長安の町を熟知する讀者にとつてのみ面白さを持つものであり、その長安自體が没落し、物語の語られる場が、開封、杭州へと移った宋代以後では、既にその魅力を失ったのであろう。

さて次の第二折であるが、この部分における小説との内容の相違は、この劇が、雜劇の一人獨唱による制約を蒙っていることを、如實に示している。主人公の男が計略によって李娃と別れさせられてより、葬式部落での生活、歌合戦への参加、父親による打擲、乞食への轉落と様々な辛苦を嘗めて再び李娃の前に現れるまでのこの小説の中間部分には、李娃は全く登場しない。この小説は「李娃傳」または「汧國夫人傳」という題を持ちながら、そこで終始切れ目なく活躍するのは、李娃ではなく相手の男であった。しかしながら、雜劇「曲江池」は正旦李亞仙を唯一の歌い手とする以上、この李亞仙が登場しない場面を長々と續けること

はできない。そこで、元來は李亞仙と無關係な話の中になんとか彼女を登場させることが必要となった。鄭元和が挽歌を唱うのをみかけるのは、小説では父親の一行であるが、この劇では李亞仙であり、父親に打擲された瀕死の鄭元和を介抱するのも、小説では凶肆の仲間であったが、この劇ではやはり李亞仙になっているのは、すべてそこに原因がある。「李娃傳」に取材した雜劇には「曲江池」劇の他に、鄭元和を歌い手とした高文秀の雜劇が有ったことは先に觸れたが、高文秀の劇では、小説の内容があるいはより忠實に守られていたかも知れない。元雜劇では、この場合のように、同じ物語について男役を主人公とする末本と女役を主人公とする旦本が共に存在することがまれでない。¹⁰⁾

このように旦末兩本が生まれた理由は、そもそも雜劇が歌劇である性質上、男役と女役雙方の歌によって觀客の嗜好に訴える必要があった點に恐らくは求められるであろうが、そのことは同時に、一つの物語を異なる視點より再編成するという結果をもたらさずにはおかなかったのである。

尙この劇では、小説での東西兩凶肆による歌合戦がみら

れないが、これは登場人物の數に限りがあることもさることながら、やはり一人獨唱の制約が影響していると考えられる。歌唱する人間がただ一人のみ、しかもそれが李亞仙であつてみれば、鄭元和が歌合戦に参加することは、そもそも不可能であつた。ただしこの劇では、「末淨唱挽歌上」というト書によつて、鄭元和と趙牛勛がなんらかの歌を唱うよう指示されているが、このように正末正旦以外の役柄が簡単な歌を一曲唱うことも、元雜劇が例外的に認める所である。この劇の場合その歌の歌詞は示されておらず、恐らくは上演の度ごとに何か適當な端唄のたぐいが唱われたものであろう。

このように、元雜劇が演劇として持つ形式上の制約は、その内容の、それ以前の小説や語り物に對する異同を必然的なものとしたが、それはまた同時に、雜劇に、演劇独自の合理性と緊密な構成を與えることにもなっている。

例えば、第一折の最初で、鄭元和は父と別れ都に上るに際し、次のような詩を吟じる。

千丈龍門則一跳 千丈の龍門則だ一跳び

青霄有路終須到 青霄路有らば終に到る須し

去時荷葉小如錢 去る時は荷葉小さきこと錢の如きも

回來必定蓮花落 回り來らば必定蓮花落ちん

この詩は、最後の「蓮花落」が、當時民間に行われた乞食歌であることから、鄭元和の行く末を冒頭において豫告していることになる。それが事實であることを前提として書かれている唐代の小説において、このような小細工は、小説が持つ現實性を殺ぐ結果になるであらう。しかしこの劇では、主人公の不吉な運命を、このように前もって暗示することは、その先に更なるどんでん返しが待ちうけているだけに、はなはだ効果的である。そこには現實的合理性とはまた別の、演劇的合理性が作用していると言えよう。

また同じく第一折、李亞仙と鄭元和が初めて出會う場面は、小説では單なる偶然であつたのが、ここでは李亞仙の妹分劉桃花の客であり同時に鄭元和の義兄弟でもあつた趙牛舐の存在を介することで、より必然的なものに轉化されている。單なる偶然を必然と化するのも、また演劇的合理性である。第二折で、鄭府尹が召使い張千の報告によって

息子の零落を知り上京することも、第三折で、李亞仙が召使いの梅香に元和を捜しに行かせることによって元和と劇的な再會を遂げることも、すべて小説における偶然を、張千、梅香という召使いを媒介することによって、そこに因果關係を與え、必然に轉化しようとする努力のあらわれである。第一折での出會い、第二折での父による打擲、第三折での再會、そして第四折の團圓と、各折ごとに物語の核となる頂點を設け、それらをこのような必然的因果關係によって繋ぐことにより、この劇はきわめて緊密な劇的構成を獲得しているのである。

このような構成面での綿密さは、同時に人物配置における巧みさと呼應し合うものである。この劇の中で、小説との比較で最も際立った活躍ぶりを見せるのは、趙牛舏であらう。小説では、主人公が偶然李娃をみかけたのち、「乃ち密かに其の友の長安に遊びて熟せし者を徴し、以ってこれを訊ぬ」と、間接的に登場するに過ぎない存在を、擴大し、一つの具體的人物に形象化したこの趙牛舏は、李亞仙と鄭元和の最初の出會いを仲介した後も、元和と共に挽歌

を唱い、父親が元和を打ち殺した時はそのことを早速亞仙に知らせ、元和が乞食に落ちぶれ再び亞仙に出會うまで終始行動を共にした擧句、最後は官吏となり施しをする鄭元和夫婦の前に現れることによって、二人の幸福を際立たせる役割まで果している。このように、終始二人の戀人の間を結びつける趙牛舁の役柄が「淨」、即ち道化であることは、雜劇という演劇の性格を考える上で示唆的であるが、これに對して、一貫して二人の間を引き裂こうとしているのが、元和側にあつては父の鄭府尹、亞仙側にあつては彼女の母親である。この關係を圖示すれば、次のようにならう。

鄭府尹↑鄭元和↓趙牛舁↑李亞仙↓亞仙の母

この劇では實際、このように趙牛舁を介して結びつこうとする二人の愛する若者と、それを引き離そうとする二人の親たちとの力の緊張關係の上に物語が展開していると言えるし、終幕で夫婦、父子、母女が各々團圓を遂げ、この緊張關係が一つ一つ解決されることによって、劇は結末を迎えるのである。

さて、このような内容の改變、構成と人物配置雙方にみられる整密さは、單にそれだけの問題にとどまらず、この物語の持つ主題にも何らかの變調を奏せずにはおかぬ。そのことを端的に示しているのは、第四折における主人公二人の行動である。

小説での李娃は、男が出世するのを見とけると、身分のちがいを理由に自分から身を引こうとした。しかし、この劇では勿論そのようなプロットは設けられていないし、ここで描かれた李亞仙の性格も、われわれに彼女がそのような行動に出ることをまったく豫想させない。

また、この物語最後の、そして最大のクライマックスは、まちがいなく父と子の和解の場面であるが、この部分における小説と戯曲の相異は、「李娃傳」と「曲江池」の間の様々な内容の異同の中にあつて、恐らくは最も重要なものである。小説では、この和解は父が子をゆるし嫁を認めることによって成立し、主導權はあくまで父にあつたのに對して、戯曲では、亞仙は鄭府尹の承認によって嫁となつたわけでは決してないし、逆に父は嫁の所へ出かけて行つ

て彼女に息子との和解へのとりなしを頼み、彼女の勧めによつて子はようやく父への怒りを解いたのであった。「曲江池」におけるこのような父と子の關係の逆轉は、單なる内容の相違たるにとどまらず、一つの思想の相違であると言つても過言でない。

周知の如く、古今を通じて、身分の上下を問わず中國の人々が最も重要と見なした徳目は「孝」である。親への無條件の服従こそ人々に課せられた第一の義務であつた。中國の長い歴史を通じて、この道徳は絶えず人々の中へと浸透して行つたが、その中でも、それが民衆のレベルまで深く行きわたる上で重要な役割を果たしたと思われる時代の一つが、他ならぬこの元代であつた。この時代の朝廷は勿論、當時の民衆の生活に絶大な影響力を持った全眞教も、こぞつてこの道徳を崇獎している。また、古來孝行を勧める目的で作られた數多くの孝子物語のいわば集大成というべき、かの「二十四孝」が、郭居敬によつて定められたのも、やはりこの時代であつた。このような「孝」重視の社會の中國から、「曲江池」のようにそれと明らかに背馳する作品が

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「繡襦記」(金)

出現したのは、一體いかなる事情によるものであろうか。

この問いに對して、當時の社會風潮や時代精神の分析による回答を與えることは、筆者の能力をはるかに超えるものである。ただ、一般に言われるように、この時代のモンゴル人による統治が、中國固有の文化なり道徳なりを、たとえ一時的であるにせよ、ほぼ全面的に無視したことは、このような文學の出現を容易なものとする素地を作つたであらうし、この劇の作者が女眞人であることも、そのことと何らかの關連が有るかも知れない。又そもそも、一部の人々の説く所とは異なり、中國人が孝行を重視することと、中國人が實際に親孝行であるかどうかとは、別の問題であるはずである。そして、これまた一部の人々が考えるように、この道徳が一握りの支配者や知識人によつて民衆に一方的に押しつけられたものでは決してなく、長い間の人々の生活の中で、様々な試行錯誤をくり返した結果、血肉と化したものであることを考える時、このような「孝」を絶對視する時代と社會に、それを眞向うから批判する文學が存在したこと自體、かえつてこの道徳が中國の人々の心の

中に占める眞の意味をわれわれが理解する上で、一つの大きな手がかりとなりうるのではなからうか。

従來雜劇「曲江池」は、同じ題材を扱った後の「繡襦記」が、この物語のほぼ完璧な劇化である爲に、不完全な作品として評價されるのが常であつた。しかし、この唐代の小説が、その作者の意圖するとせざるとにかかわらず、人間の眞の自由というテーマを戀愛を通じて描いた作品であるとするならば、この劇は、それが内包する問題を、多くの内容上の相異にもかかわらず、より發展的に繼承したものであると言えよう。雜劇「曲江池」は、まことに「李娃傳」の後繼者たるに相應しい作品であつた。

三 周憲王の雜劇「曲江池」

十三世紀の中葉より約百年餘りの間、その前半は北方の大都、即ち北京を、後半は南方の杭州を中心として盛行した雜劇も、元の末期には漸く衰退の兆しを見せ、南方起源の長篇劇、いわゆる南戲に、その座を譲り渡すのであるが、ちょうどその交替期に當る明代初期に、「李娃傳」に取材

したもう一つの劇が現れた。即ち、周憲王の雜劇「曲江池」がそれである。

周憲王朱有燬、別號誠齋は、明の太祖朱元璋の第五子周定王橈の長子、歴とした皇族である。王府の所在地は、北宋の舊都開封であつた。歴代の明の天子及び皇室が芝居好きであつたことは有名であるが、中でも『太和正音譜』の著者として知られる太祖の第十七子寧獻王朱權とこの周憲王は、自ら戲曲を執筆したことによって特に名高い。なかくんずく周憲王は、三十五種にのぼる多量の作品を製作し、しかもそのうちの三十四種が今日現に傳來していること、またそれらの作品の形式に北方系の雜劇と南戲とを折衷した獨特の點が見られることなどによって、單に皇族の作家という物珍しさだけでなく、元曲から明曲への過渡期における最も重要な作家として、演劇史上缺かせぬ存在となっている。

雜劇「曲江池」は、北京圖書館藏の宣德年間周藩原刻「曲江池」殘本卷首に附する「李亞仙花酒曲江池引」によれば、永樂七年（一四〇九）の作、時に周憲王は三十一歳、彼の作

品としては比較的初期のものに屬する。

さて、ここですす例によって、簡単に内容の紹介をして
おこう。

楔子（末唱）——鄭州滎陽の員外鄭澹の息子鄭元和（末）
は應試の爲に長安に來ているが、ある春の日、ひまに任せ
て町をぶらついていると、ちょうど金づるを捜していた幫
聞の趙牛舛（正淨）と錢馬力（外淨）にうまく誘われて、
共に郊外へ遊びに出かける。

楔子（正旦唱）——長安の妓女李亞仙、別名二枝花（正旦）
は、母親の李媽媽（卜）に迫られて、劉員外という金持ち
の相手をさせられるが、これを嫌って劉を追い出そうとね
らっている。李媽媽が、それならばまず劉に代る金持ちの
客を捜してきて、それから劉を追い出せばよいと亞仙をけ
しかけると、亞仙は召使いを連れて早速郊外へ出かけて行
った。

第一折（正旦唱）——元和と亞仙の一行は郊外にて行き會
い、元和がわざと鞭を落とすと、亞仙はそれを梅香に拾わ

せる。二人の幫聞より亞仙の素性を聞いた元和が、亞仙に
話しかけていると、そこへ酔った劉員外（外）が現れ邪魔
をする。元和はその爲に歸ってしまい、怒った亞仙は劉を
罵って追い歸し、心中ひそかに元和と夫婦になる決心をす
るのであった。

第二折（二淨唱・末唱・外唱）——元和は亞仙を忘れられず、
趙と錢二人に金をつかませて案内を乞い、亞仙の家を訪ね
る。一方亞仙も劉員外を追い出して元和を待っていた。元
和は李媽媽に金を渡し、亞仙とどこか外に家を構えて住も
うとするが、李媽媽に言いくるめられ、とりあえず李家に
とどまることとなった。そこへ先に追い出された劉員外が
現れ、妓女の薄情なことを自分の経験にてらして縷々と言
い聞かせ、いずれ金が盡きれば元和も自分と同じ運命をた
どることを諭すが、有頂天の元和の耳には入らない。

第三折（正旦唱）——一年の後、元和は金を使い果し、二
人の幫聞ももはや彼を相手にしなくなった。亞仙の心は變
らぬが、李媽媽はなんとか元和を追い出そうと倒宅の計を
用いる。元和に、金がないなら商賈でもなさい、ついては

竹林神にでもお詣りしたら、ともちかけて、彼が亞仙と共に城外の竹林神へ行ったときに、曲江池の邊りに家を購ひ、そこへ引越すと、急病と詐つて、亞仙のみを竹林神からよびかえす。

第四折（末唱）―趙と錢の二人は、他人の錢物を詐取した罪で財産を沒收され、街で乞食をする。そこへ酒で身をもちくずした王大、けんかの末にカッとなって人を殺した斬老虎（共に貼淨）が現れ、更に色戀の爲に零落した元和が登場して「酒色財氣」をいましめる歌を唱ひ、五人は共に物乞いをする。そこへちょうど上京して來た父の鄭澹（外扮孤）が通り、息子を發見して驚くが、驚きはすぐに怒りに變り、息子を打ち殺して曲江池の杏園にすてさせる。一方亞仙はその後二度と藝者稼業につこうとしなかったが、ある日家の外で呻吟の聲が聞こえてみると、それは鄭元和であった。彼女は慌てて元和を介抱し、母親に、二十年分の老後の費用を支拂つて自由の身となり元和と所帯を持つと宣言する。母親は最初承知しなかったが、亞仙が刀を出して自害するといひ出した爲、やむなく納得した。

第五折（正旦唱）―試験官（外）が登場して元和と假秀才（正淨）の試験をし、元和が狀元及第して成都府參軍に任命される。任官の知らせを受けた亞仙は出身の微賤を理由に身を引こうとし、とりあえず劍閣まで元和を送つて行く。一方、成都府尹として赴任してきた父の鄭澹が新任の參軍を訪ねてみると、それは息子の元和であった。事情を知った父は、息子をゆるし亞仙を嫁と認め、彼女を呼んで元和と婚禮を挙げさせる。そこへ勅使が到着し、亞仙を汧國夫人に封じた。

さてこの劇には現在三つのテキストが普通に行われている。民國初年吳梅が、所藏の周藩原刊本に基づいて重排した『奢摩他室曲叢』本、明の萬曆間陳與郊の編とされる『古名家雜劇』本（『元明雜劇』卷四及び『古本戲曲叢刊』四集收）、そして明の嘉靖三十七年（一五五八）紹陶室刊の『雜劇十段錦』本がそれであるが、三者の間には楔子及び分折の有無に各々異同が有るほか、前二者が共に周藩原刊本の系統を引き字句を同じくするのに對し、『雜劇十段錦』本はそれ

らと内容上若干の相違点を持っている。前記内容の紹介はしばらく『雜劇十段錦』本によったのであるが、今兩者の相異の主要な點を擧げるならば、まず第四折で父が子を折檻する場面での父の性格は、兩者において微妙なちがいをみせている。

『雜劇十段錦』本で、怒りの餘り子を打ち殺した父(孤)は、召使いの六兒と次のような會話を交す。

〔孤云〕 打死了不曾。(死んだか。)

〔六兒云〕 死了。(死にました。)

〔孤云〕 既是死了、拖去曲江池杏園空地丟了者。(死んだなら捨てよ。)

同じ箇所、『奢摩他室曲叢』『古名家雜劇』兩本ではこうなる。

〔孤云〕 打死了不曾。(死んだか。)

〔六兒云〕 不曾死、只擡撇了。(死んでいません。ただ氣絶しただけです。)

〔孤云〕 既是死了、拖去曲江池杏園空地上丟了者。(死んだなら捨てよ。)

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「繡襦記」(金)

つまり、息子の生死に關する召使いの全く逆の答えに對して、父は同じく「既に死んだなら」と應じているのである。後者の場合、父は「死んでいない」という召使いの答を聞き流し、息子が死んだものとして處置を命じていることになるが、ここで、實際には鄭元和は一種の假死狀態に陥ったに過ぎない點をよく考えるなら、ここでの父の心理からは、息子の不行跡を罰せねばならない父としての義務と、何とか息子を見逃してやりたい親としての情の葛藤を讀み取ることができるのである。これに對して、『雜劇十段錦』本の方の父は、息子は死んだと完全に思いこみ疑っていない。しいて言えば、實際には死んでいない元和を死んだと報告した召使い六兒に、元和を庇う氣持を讀み取ることができるかも知れない。すなわち、周藩原刊本系の二つのテキストの場合、『雜劇十段錦』本に比べて、父親の心理はより複雑な陰影を帯びていると言える。

内容の相違のより顯著な點は、同じく第四折、李亞仙が元和と所帶を持つべく母親を説得する場面に見られる。母親を承知させる爲に、亞仙は自らの生命を斷とうとするこ

とによってその決意の固さを示すというのが『雜劇十段錦』本の方のストーリーであったが、『奢摩他室曲叢』『古名家雜劇』の場合は、李亞仙の自殺企圖はなく、その代りに鄭元和が次のように亞仙の母を脅迫する。

〔末取刀云〕我左右是個乞兒、活也活不成、死也不怕死、將這老虔婆殺了、拐將大姐去了罷。

（男役、刀を取って云う、俺はどうせ乞食だ、生きるも詮無く、死もこわくない。このやりてばあを殺して、ねえさんをさらってやろう。）

元來主人公が自殺を試みるという筋は、「李娃傳」で身分のちがいがから身を引こうとする李娃に對して、男が、

子若棄我、當自剄以就死。

子若し我を棄つれば、當に自ら剄して以て死に就くべし。

という所に、そもその起源が有るのだが、元雜劇「曲江池」では、父と夫の板ばさみになった亞仙の身の上に、それを置きかえた。『雜劇十段錦』本は、元來の周憲王「曲江池」の筋を、恐らくこの元雜劇を參考にして書き改めた

のであろう。その他、第五折冒頭の試験の場面、これは例によって茶番劇であるが、『雜劇十段錦』本は他の二本に較べて非常に簡略な型を取っており、『雜劇十段錦』本が、元來の周憲王の劇の改訂版であることはほぼ間違いない。

さてこの劇では、『奢摩他室曲叢』本が題下に「末旦全本」と注するように、「正旦」の李亞仙は勿論、「末」の鄭元和、更には「外」の鄭員外までもが歌い手となっている。（各折での歌い手は内容紹介の折數の下に示しておいた。）このこと自體は、全體が五折二楔子より成るようにこの劇が元雜劇に比べてやや長篇であり、しかも登場人物數が増えていることなどと共に、それが、「一本四折」「一人獨唱」の嚴格な制約を受ける元雜劇から、登場人物のすべてが歌うことができ、また長さにも制限のない明の南曲へと移行してゆく過渡期の状況を反映していることを示すが、それが「末旦全本」とわざわざ注記することはまた、この劇が、實は「李娃傳」を扱った二つの元雜劇、高文秀の末本と石君寶の旦本の綜合であることを物語るものである。そのことは、この劇の外題「鄭元和風雪打瓦罐、李亞

「仙花酒曲江池」が、正に高文秀劇と石君寶劇の題をつないだものであることから確かめられよう。¹⁴⁴

しかし、この末旦兩本の綜合は、單に形式的な面にのみとどまり、内容的な面にまでは及んでいないようである。既に佚している高文秀の劇は別として、少なくとも石君寶の劇に關しては、周憲王の劇がそれを模倣した形迹は見られないばかりか、兩者の間には、その意圖する所にかかなり相違さえ認められるのである。

周憲王の雜劇「曲江池」を一讀して感ずることは、この劇がはなはだ説教臭いことである。まず冒頭で、この劇は、田舎から出てきたばかりの一人の若者が、いかに簡単に都會の甘い罠にひっかかるかを、觀客に描いて見せる。鄭元和が、鬻聞の趙牛勛、錢馬力二人の誘惑にいとまたやすく乗せられること、また郊外で鄭元和と初めて出會った李亞仙が、實は自分の氣に入らない劉員外の代りの客を見つけて爲にそこへ來ていたという設定、すべてはこの世間知らずの若者にとって、都會がいかに魅力的で危険な場所であつたかを物語っている。そしてその後、鄭元和に亞仙を奪

われた劉員外が、妓女の薄情さを、金の切れ目が縁の切れ目になることを、延々と元和に歌い聞かせ、それを聞き入れなかった元和が果せるかなその豫言通りに零落し、悔恨の念をこめて「酒色財氣」の歌を唱うに及んで、われわれはこの戲曲の眞の目的が、色戀は勿論、人生諸般の欲望の抑制を觀客に勧める點にあることを悟るのである。そして、元雜劇には見られなかった、このような世俗的教訓を人々に與えようとする意圖は、形をかえて、次の「繡襦記」に受けつがれて行く。

四 南曲「繡襦記」

明代の中期に、薛近兗もしくは徐霖によって書かれた南曲「繡襦記」は、¹⁴⁵南曲が長篇劇として持つ形式上の利點をフルに活用することによって、小説「李娃傳」のあらゆるプロットを細部にまでわたって劇化することに成功した。その意味で、この劇は、從來の評價通り李娃劇の完成と呼ぶにふさわしい作品であらう。¹⁴⁶

しかし、この劇の内容をより仔細に検討してみるならば、

それが「李娃傳」の跡を忠實にたどっているにもかかわらず、そこに微妙な相違が現れていることに氣が付くはずである。

たとえば、第二十二、二十三齣（齣は雜劇の折、即ち幕に相當する）での東西兩凶肆歌合戦の場面を例に取ってみよう。石君寶と周憲王の雜劇が共に劇化できなかったこの部分を、「繡襦記」が劇化し得たこと自體、この劇が持つ長篇劇としての長所の最も顯著な現れであると言つてよい。しかしながらここで描かれた歌合戦の性格は「李娃傳」のそれと、實は似て非なるものであった。小説ではこの出來事の顛末を次のように述べている。

初、二肆之傭凶器者、互爭勝負。——中略——其二肆長相謂曰、「我欲各閱所傭之器於天門街、以較優劣、不勝者罰直五萬、以備酒饌之用、可乎。」二肆許諾。乃邀立符契、署以保證、然後閱之。士女大和會、聚至數萬、於是里胥告於賊曹、賊曹聞於京尹。

初め二肆の凶器を傭う者、互いに勝負を爭う。——中略——其の二肆の長相謂いて曰く、「我れ各々傭う所の器を

天門街にて閱し、以つて優劣を較べんと欲す。勝たざる者の罰は直五萬、以つて酒饌の用に備う、可なるか。」二肆許諾す。乃ち邀えて符契を立て、署するに保證を以つてし、然る後にこれを閱す。士女大いに和會し、聚まること數萬に至る。是に於いて里胥賊曹に告げ、賊曹京尹に聞こえしむ。

これによると、この勝負は負けた方が酒食の接待をするという多分にお祭りの風俗であり、またそれは、兩肆長の提案を受けての東西兩肆の合意によつて行われ、見物人が餘り多かつた爲に、役人が事態を市長に報告したのであった。

一方「繡襦記」では、まず東西兩凶肆は客争いがもとで紛争を起こし、官に訴えて出た兩凶肆長に對して、京兆府の老官は次のような判決によつて歌合戦の施行を命令している。（第二十二齣「歌郎競技」）

自古喪禮之說、與其易也寧戚、臨喪以哀爲本。你二人都率領歌郎、到天門街上賭歌、歌得人悽愴的、主顧都是他的。再不許搶奪。

古より喪禮の説、其の易めん與りは寧ろ戚め、喪に臨んでは哀を以て本と爲せと。你ら二人都に歌郎を率領して、天門街上に到りて歌を賭けよ。歌い得て人を悽愴たらしむるの、主顧は都是他の的なり。再び搶奪するを許さず。

小説においてはあくまでも凶肆側に在ったこの行事の主導權が、この劇では完全に役人側に移っている。「民↓官」から「官↓民」への一つの逆轉がここにはある。しかも面白いことには、小説ではまず葬式道具の陳列があつて、それに附隨して歌合戦が行なわれたのに對して、この劇では歌合戦のみが指示されているのである。その理由として、京兆府の老官が擧げたのが、『論語八佾篇』の、

禮與其奢也寧儉、喪與其易也寧戚。

禮は其の奢らん與りは寧ろ儉せよ。喪は其の易めん與りは寧ろ戚め。

あるいは、『禮記曲禮上』の、

臨喪則必有哀色。

喪に臨めば則ち必ず哀色有り。

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「繡襦記」(金)

など、儒教の經典に基づく言葉であつた。哀戚の念こそ重んじられるべき喪禮にあつて、爭われるべきは挽歌の悽愴さであり、道具の豪華ではない、というのが彼の理屈である。ここに見られるのは、民衆の楽しいお祭りではもはやなく、官の命令による禮教の儀式に他ならない。このように「繡襦記」では、「李娃傳」と同じ内容が、それとは全く反對の視點から描かれている。この視點の相違は、同時に、主人公の性格の上にも重大な影響を及ぼさずにはおかなかった。

鄭元和が挽歌の歌い手となつたのは、小説によれば、全く凶肆の人々の好意に出る。李娃に裏切られ、宿の主人に見捨てられた主人公は、凶肆の人々の介抱によって回復し、彼らの仕事を手傳ううちに、持ち前の器用さを發揮して遂に挽歌の名手となつたのである。

ところが、「繡襦記」の方では、この間の経緯はそれと異つており、宿の女房により路傍に捨てられた鄭元和(生)と、そこを通りかかった東肆長(丑)の間で、次のようなやりとりが交わされている。(第二十三齣「得覓知音」)

〔丑〕你姓甚名誰。（你、姓は甚、名は誰ぞ。）

〔生〕元和鄭氏。（元和、鄭氏。）

〔丑〕我曉得你。你是讀書人、必諳喪禮。（我れ你を曉得たり。你是是れ讀書人、必ずや喪禮を諳らん。）

〔生〕喪家禮是吾家事。（喪家の禮は是れ吾家の事。）

〔丑〕你做嫖客、必會歌唱、聲音如何。（你是嫖客たり、必ずや歌唱を會くせん。聲音は如何ん。）

〔生〕聲音甚是溜亮。（聲音は甚だ是れ溜亮。）

〔丑〕若如此、隨我回家去。唱蕤里。蕤露兼歌何易晞。（若し此の如くば、我れに隨いて家に回り去ぎ、「蕤里」を唱い、「蕤露」に兼ねて「何ぞ晞き易き」を歌え。）

ここでの鄭元和は、讀書人として、また嫖客、つまり遊び人として、初めから喪禮と歌唱を得意としていたのであり、そこを見込んだ東肆長が彼を雇ったのであった。ここにも、先の歌合戦の場合と同じような視點の轉換が有る。小説での凶肆の人々の無償の好意は影をひそめ、その代り

に鄭元和の讀書人としての一面が強調されている。そして主人公に賦與されたこの新たな性格は、先の歌合戦での京兆府老官のそれと、見事に一致しているのである。

このような性格の變化は、李亞仙においても、鄭元和の場合に劣らず重大であつた。小説において、竹林神参りによつて主人公の男を追い拂う、いわゆる「倒宅の計」は、李娃自身もその計畫に加擔したことになる。竹林神詣でに男を誘つたのも、またその歸途に突然おばの家に寄ろうと言ひ出したのも、みな李娃であり、彼女が豫めこの計略を知つていなければ、このような筋立ては成立しない。しかしこのような李娃の行動は、「繡襦記」の作者が考える李亞仙の性格と、どうしても相容れないものであつた。作者にとつて、李亞仙は、母と一緒に鄭元和を騙すのではなく、逆に鄭元和と共に母に騙されるのでなければならなかつたのである。

周憲王の雜劇「曲江池」は、竹林神の歸りにお婆の家に立ち寄るといふ筋を削除することによつて、この問題を解決した。李亞仙は、母親の指喉によつて鄭元和と竹林神に

参り、同じく母親の差し金によって竹林神から呼び歸されることにより、この陰謀への加擔から免れることができたのである。周憲王が、李亞仙を妓女として描く一方で、「繡襦記」と同じく彼女の裏切りを許さなかったことは、彼の作品が、單に形式面のみでなく、内容的にも元曲から明曲への過渡期に在ったことを示すものであるが、この「繡襦記」においては、そのような筋書きの一部削除による解決は、「李娃傳」の内容を忠實に守るといふ立て前上許されない。そこで、作者は一つの細工をした。つまり、李亞仙が竹林神にでかける前に、母は、歸りにお婆の家に寄って、そこで鄭元和と婚禮を舉げるよう亞仙に耳打ちしたのである。彼女はそれを聞いて、よろこびいさんで出かけて行く。このようにして、作者は、少なくとも表面的には「李娃傳」の大筋を改めることなく、しかも李亞仙の役割りをすり替えることに成功したのである。一體、このような小細工を弄してまで、作者が李亞仙に與えようとしたものは何であつたのか。

この劇の冒頭、李亞仙が初めて登場する場面で、彼女は

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「繡襦記」(金)

次のように語る。(第四齣「厭習風塵」)

自慚陋質、而獲寵名公。身雖墮於風塵、而心每懸於霄漢、未知何日得遂從良之願。

自ら陋質を慚じ、而して寵を名公に獲たり。身は風塵に墮すと雖も、心は毎に霄漢に懸る。未だ知らず何の日か良に従うの願いを遂ぐるを得るやを。

ここで作者が言いたいことは、身はたとえ苦海に沈む妓女であっても、心は常に貞女の如くであるといふことであろう。

「李娃傳」では、言わば妓女としての職業柄、心ならずも一度は男を裏切りながら、後日再會した男の慘狀に心を動かされ、再び男と一緒にするという李娃の心理の變化に、この小説の持つ面白さの一つが認められたのであるが、この「繡襦記」では、李亞仙の性格をあくまで貞女として規定しようとする以上、かりそめにも彼女が裏切り行爲をすることは、遂に作者の容認する所とならなかつたのである。そして、このような李亞仙の貞女的性格は、この劇の終盤に到って、いやが上でも強烈なものとなる。第三十三齣

「剔目勸學」は、「李娃傳」に忠實なはずのこの劇が、原作には全くない一つのエピソードを挿入したものであった。李亞仙の美しい目に見とれてさっぱり勉強の捗らない元和に對して、亞仙は自らその目を抉ってしまい、驚いた元和は科擧に合格するまでは二度と彼女に會わない決意とともに、家を出る、というのがこの場面の内容である。これ自體は、「李娃傳」以來の主人公の自殺企圖の系統に屬する一變型とも考えられるが、しかし、これまでの劇での自殺の試みが、すべて主人公二人のより自由な狀態の獲得の爲に行われたのに對して、この「剔目勸學」の意圖が、それとは全く別の所にあることは、明らかである。

このように「繡襦記」における「李娃傳」の内容的踏襲は、單に皮相的なものにとどまった。作者がこの劇を通して意圖したのは、人間の現實をありのままに描くことでは決してなく、豫め規範化された讀書人なり貞女の姿を、劇中人物を借りて觀客の前に示すことだったのである。そのような意味では、孝子烈女のどっち上げには事缺かなかったと言われるこの時代の風氣が、この劇の中にも影を落と

していると言えるだろう。

尙、「繡襦記」には、現在普通に見られるテキストとして、汲古閣『六十種曲』本と、『古本戲曲叢刊』第一集に收める明末朱墨套印本が有るが、⁽⁴⁾兩者の間には些少の字句の異同を除く外、大きな相違はない。

五 『元曲選』本 雜劇「曲江池」

「李娃傳」の劇化は、明代中期の「繡襦記」に到って一つの完成を示すと同時に、「李娃傳」との内容的類似と主題の乖離との間に横たわる矛盾も、一つの頂點に達した感があるが、その「繡襦記」のあとをうけて、あらゆる意味で明一代を代表する爛熟の時代、萬曆年間に登場したのが、臧晉叔の『元曲選』本「曲江池」であった。同じく石君寶の雜劇でありながら、顧曲齋本が元代の原型により近いと考えられるのに對して、この元曲選本が編者自身による改編を含むことは、既に觸れた通りである。ここでは顧曲齋本との相違を指摘しながら、その背景についても考察を加えてみたい。

『元曲選』本を一讀して氣が付くことは、まずその中に顧曲齋本には見えない曲が八曲、また顧曲齋本とは字句の全く異なる曲が二曲も有ることである。その中のいくつかは、當然臧晉叔自身の創作であることが豫想されるが、次の二曲は、その歌い手が正旦である李亞仙ではない點で特に注意を惹く。

〔仙呂賞花時〕赴選皇都將俺學業酬。正是男兒得志秋。
題金榜占鰲頭。這萬言策須當應口。直着那狀元名喧滿鳳凰樓。

（都へのぼって科擧に應じ、學びしわざに酬いれば、これぞ男の出世時。金の札に名前をしるし、首席及第一人占め。萬言の策、口を衝いて出るからには、狀元の名、すぐにも都大路にとどろかせん。）

この曲は、顧曲齋本が第一折の中に含めた冒頭の旅立ちの部分を、『元曲選』本が楔子として獨立させた中で、「末」の鄭元和によって歌われる。

〔商調尙京馬〕也則俺一時間錯被鬼昏迷。是瞻表子平生落得的。那有見識的哥哥每知了就裏。似這等切切悲

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「繡襦記」(金)

悲。從今後有金銀多價下些買糧食。

（ふとした拍子に魔がさしたか、藝者遊びのなれのはて。道理を知った兄さんたちが、ことの内幕分つてみれば、こんなに切なく悲しいものを。これからは金があつたらせいぜいためて、地道に米でも買うとしよう。）

この曲は第二折、顧曲齋本では「末淨唱挽歌上」とト書によつてのみ示された挽歌の歌辭として、末と淨、即ち鄭元和と趙牛勛によつて歌われる。

顧曲齋本にはないこの二つの曲は、共に正旦以外の役柄によつて歌われる點、一人獨唱という元雜劇の定例を明らかに破っているが、實はこの二曲、いずれも周憲王の雜劇「曲江池」の第一折と第三折にそのまま見えている。ただし、この二曲が共に鄭元和を歌い手とする點は、それが、鄭元和を主人公とする高文秀の雜劇の踏襲である可能性を一應考えさせる。高文秀の劇が今日傳わらない以上、この點を確かめる術はないわけであるが、「末旦全本」と稱する周憲王劇に、既に指摘した通り、且本である石君寶劇を

模倣した形迹が見られないことを考えれば、末本である高文秀劇を模倣した蓋然性も低いと言わねばならない。しかも『元曲選』本の「曲江池」の中で、周憲王の雜劇の曲辭を利用してゐるものは、實はこの二曲に限らないのである。『元曲選』本の第一折の「金盞兒」曲と「青哥兒」曲は、ともにやはり『元曲選』本にのみ見え、顧曲齋本にはない曲であるが、この二曲は、周憲王の雜劇「烟花夢」〔奢摩他室曲叢〕『雜劇十段錦』に共に收む。〕の曲辭をほぼそのまま使っている。

〔金盞兒〕他見兔兒颺鷹鷂。咽（咽？）羊骨不嫌羶。
常則是肉吊窗放下遮他面。動不動便抓錢。只怕你腦門
邊着痛箭。胛膊上惹空拳。那其间羞歸明月渡、懶上載
花船。

（かあさんは、うさぎと見ればたか飛ばし、羊の骨をのみこんで、なまぐさいのおも構いなし。肉の吊り窓ぶらさげて、つらの皮をばかくしては、何かにつけて錢つかむ。心配なのはお前さん、あたまに痛い矢くらいはせぬか、あだなげんこつおこしはせぬか。そのと

きや月さす渡し場に、歸るもさぞやはずかしく、花をはこぶ屋形船、二度と乗る氣になれますまい。〕

〔青哥兒〕俺娘呵外相兒十分十分慈善。就地裏百般百般機變。那怕你堆積黃金到北斗邊。他自有錦套兒騰掀。甜睡兒粘連。俏泛兒勾牽。假意兒熬煎。轉軸兒盤旋。鋼鑽兒鑽研。不消得追歡買笑幾多年。早下轎了你個窮原憲。

（うちのかあさん、そとづらいたってやさしいが、その實萬事にずるがしこい。たとえおまえが黄金を、天までとどけと積んだとて、にしきのふとんでひっくりかえし、甘いつばでベタベタと、いきな手口で氣を引いて、だましてすかして氣を揉ます。滑車でまわして、きりでもむ。歡び笑うもいくばくならず、早くもやられて素寒貧。〕

この二つの曲がもとづいた「烟花夢」劇の曲辭を、いま原文のみ舉げるならば、次の通りである。

〔金盞兒〕你則待見兔子放鷹鷂。咽羊骨不嫌羶。將那肉吊窗放下遮了他面。……

「金盞兒」……直等的腦門後着痛箭。臂膊上惹空拳。即其間羞歸明月渡、懶上載花船。

「混江龍」……怎當這麼婆每花旛兒引惹、錦套兒牽纏。紙瓶兒煨盪、石磨兒盤旋。銅釘兒釘絞、鐵銚兒燒煎。土坑兒深陷、磚炕兒溫暄。鑊刀兒剔割、鋼鑽兒鑽研。甜食兒喂飼、俏泛兒勾連。……

これらの例から考えて、臧晉叔が元雜劇「曲江池」を改訂するに際して、周憲王の作品を部分的に参照したことは、疑問の餘地がない。

次に、第三折で李亞仙が、再會した鄭元和と所帯を持つべく母親と訣別する場面、顧曲齋本ではなはだ曖昧であったが、『元曲選』本では、次のような明確な宣言が母親に對して行われている。

我想元和將着許多錢鈔、都用盡在我家、致得今日狼狽、欺天負人、瞞心昧己、神明也不保佑。如今妳妳年已六十歲了。情願將亞仙身邊所有計算、還你勾過二十年衣食之用、贖我亞仙之身、與元和另尋房屋居住。

我想うに元和は許多の錢鈔を將着て、都我が家にて用

小説「李娃傳」の劇化——「曲江池」と「繡襦記」（金）

い盡くし、今日の狼狽を致し得たり。天を欺き人に負き、心を瞞ぎ己れを昧ませば、神明もまた保佑せず。如今妳妳の年は已に六十歳たり。情願わくば、亞仙の身邊の有る所を計算し、二十年を過ぐすに勾る衣食の用を你に還し、我れ亞仙の身を贖い、元和と別に房屋を尋めて居住せん。

この部分は、一見次の「李娃傳」の一節を踏まえているように思われる。

當昔驅高車、持金裝、至某之室、不踰期而蕩盡。——中略——況欺天負人、鬼神不祐、無自貽其殃也。某爲妳子、迨今有二十歲矣。計其貲、不啻直千金、今妳年六十餘、願計二十年衣食之用以贖身、當與此子別卜所詣。

しかし、兩者を仔細に比較してみると、例えば、「李娃傳」の「鬼神不祐」が『元曲選』本では「神明也不保佑」になり、「李娃傳」にはない「瞞心昧己」という句が『元曲選』には有るなど、瑣細ではあるが字句の異同が認められる。

ところでこの部分は、周憲王の劇にもやはり引かれてお

り、そこでの字句は、大體において『元曲選』本と等しい。このことは、『元曲選』本が周憲王の雜劇を參考にしたという先の推定を助けるものであるが、ここで更に細かい詮索をするならば、周憲王劇のこの箇所、各テキスト間に、これまた瑣細ではあるが、異同が有る。今煩をいとわずにそれらを引用してみると、まず周藩原刊本系の『古名家雜劇』本及び『奢摩他室曲叢』本では、次の通りである。

想當初秀才將的錢鈔十分多、都因在我家使的窮了。到今日將他折挫至此。¹⁹欺天負人、瞞心昧己、神明也不保佑。如今妳妳年紀六十歲了。亞仙家中積債的錢財、情願算計、妳妳再過二十年的衣食之用、贖了亞仙之身、情願與元和另住、尋些房屋。

次に『雜劇十段錦』本では、以下のようである。

想當初秀才將的錢鈔十分多、都在我家使盡了、以致今日這般狼狽。欺天負人、瞞心昧己、神明也不保佑。如今妳妳年紀六十歲了。亞仙家中積債的錢財、情願計算、妳妳再過二十年衣食之用、贖了亞仙之身、與元和另尋房屋居住。

この兩者を、既に引いた『元曲選』本と比較すれば、『元曲選』本が周憲王の劇を祖本とすることは明白であるが、更に細かく検討してみると、『元曲選』の「狼狽」の語が『雜劇十段錦』本に有つて他の二本に無いこと、『元曲選』と『雜劇十段錦』本が共に「計算」また「另尋房屋居住」とする箇所を、他の二本がそれぞれ「算計」「與元和另住尋些房屋」としていることなどから、『元曲選』が、直接踏まえるものが、實は『雜劇十段錦』本の方であつたことが分るのである。

ちなみにこの箇所の淵源を更にたどってみると、既に述べた宋代講釋人の種本といわれる羅輝の『醉翁談錄』にまで溯ることが出来る。『醉翁談錄』は「李娃傳」のこの部分を引き、

欺天負人、神明不佑、今姥年六十、願計二十年衣食之用、以贖我身。當與此子別卜所居。

としているが、これにより、『醉翁談錄』から周憲王「曲江池」へ、更にその『雜劇十段錦』本から『元曲選』本「曲江池」へという踏襲關係を想定することができよう。北京

圖書館藏周憲王「曲江池」殘本の卷首に附する「李亞仙花
酒曲江池引」が、「青瑣高議、羅燁紀聞に出づ」と言うの
は、この間の事情を物語るものであらう。

さて、『元曲選』本の石君寶「曲江池」が、このように
『雜劇十段錦』本の周憲王「曲江池」を参考に行っているこ
とは、更に次のような推定を成立させる。

この劇の第二折のクライマックスは、父による鄭元和折
檻の場面であるが、顧曲齋本での父は、ここで次のように
語っている。

〔孤云〕張千、我既打死這敗子。若救的活、與他一答
里來。我先回去也。

張千よ、我れは既に這の敗子を打死す。若し救いて活
きるを的（―得）れば、他と與に一答里に來たれ。我
れは先に回りに去く也。

この場合、父は息子が生き返ることを明らかに期待して
いる。ただ自らの手でその救済を行うことはできない爲に、
それを張千に託したのであった。ところが『元曲選』本で
は、顧曲齋本の「若救的活、與他一答里來」の部分で、

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「續儒記」（金）

你將他屍骸丟在千人坑裏。

你（張千）、他の屍骸を千人坑裏に丟てよ。

となつており、ここでの父は、もはや息子の蘇生を豫期
も期待もしていないのである。

先に周憲王の雜劇「曲江池」を論じた際、息子の生死に
對する父親の態度が、テキストによって異つてゐることを
指摘した。即ち、周藩原刊本の二つのテキストでは、父は
息子が死んでいないことを知っていたのに對して、『雜劇
十段錦』本では、父は息子を死んだと思ひこんでいたので
あるが、これに今の顧曲齋本と『元曲選』本のちがいを加
えて考えるならば、顧曲齋本は周藩原刊本系の二本に、そ
して『元曲選』本は『雜劇十段錦』本に、それぞれ近いこ
とが理解されるであらう。そこで次のような推測が成り立
つ。

父が息子の蘇生を期待する、言わば父親に對して同情的
な顧曲齋本の、そして恐らくはもとの石君寶劇の筋立てが、
明初の周憲王の劇に受け繼がれ、その改訂版である明代中
期の『雜劇十段錦』本が、父親の性格をより非情なものに

書き改め、それが明代後期の『元曲選』本に取り入れられたのである。この結論は、『元曲選』本が『雜劇十段錦』本のせりふを参照したという先の推論ともよく合致するものである。

以上の諸點によつて、筆者は、臧晉叔が『元曲選』を編集するに際し、石君寶の元雜劇「曲江池」、それは恐らく諸家の説くように明の宮廷に傳わる内府本であつたであらうが、それを、周憲王の雜劇「曲江池」の『雜劇十段錦』本によつて部分的に改編したと推定したい。

臧晉叔の『負苞堂集』（卷三）の「荆釵記引」によると、彼はかつて梁、即ち開封に遊び、周府所藏の荆釵祕本を得たという。彼はその際、周藩原刊の雜劇「曲江池」のみならず、『雜劇十段錦』本をも見る機會を持ち得たであろう。『雜劇十段錦』は嘉靖三十七年（一五五八）、紹陶室の刊行であり、紹陶室が何者かは不明であるが、この本の所藏を記す最も古いものは、王國維の跋文が指摘する通り、朱睦㮮の『萬卷堂書目』である。朱睦㮮は周憲王の四世の孫に當り、萬曆初年には周藩宗正の地位にあつた（明史卷百十六）。

その時を遠く距てずして開封に遊び、周府の祕本を入手した臧晉叔が、『雜劇十段錦』をも目睹し得たことは十分に考えられる。あるいは彼は、周憲王劇の二通りのテキストを共に見た上で、『雜劇十段錦』本の方を参照したのかも知れぬ。

しかしながら、臧晉叔の戲曲改編は、このような先行作品からの踏襲のみによつて行われたのでは無論ない。そこには當然、彼自身の創意に出る部分が含まれているはずである。この點を考える爲に、この劇の終幕、第四折をみることにしよう。

『元曲選』本の第四折と、顧曲齋本のそれとの間には、かなりの徑庭が有る。それは『元曲選』本と顧曲齋本の間が存在するいくつかの相違點の中でも、最も重要なものかも知れない。まずここで、顧曲齋本の第四折をもう一度整理してみよう。

最初に、洛陽縣令となつた鄭元和が父である洛陽府尹を訪問し、父は子を認めたが、子は父を許さない。子の心中を察した父は、嫁の李亞仙に會いに出かける。一方、家に

戻った鄭元和は、李亞仙と共に施しをし、そこで乞食のままでいた趙牛舁と再會する。そこへ父の鄭府尹が現れ、李亞仙に和解の仲介を依頼し、彼女が自殺しようとする事で、父子の和解が遂に成立する。最後に李亞仙の母が登場し、今度は鄭府尹のとりなしによって、李亞仙母女が和解する。これが顧曲齋本第四折の内容であった。

『元曲選』本では、鄭元和が父を訪問して、父を許さず、父が嫁に會いに出かける所までは顧曲齋本に等しい。そのあとの施しの場面、趙牛舁に續いて、顧曲齋本では最後に登場する李亞仙の母が現れ、鄭元和は彼女に終身の生活費を恵む。このことは、顧曲齋本では、鄭元和の父と同等の立場にいた亞仙の母が、ここでは、趙牛舁と同じレベルにまで引きずり降ろされたことを意味しよう。そして最後は、やはり顧曲齋本と同じく、父子和解の場面である。ただし、亞仙の母は既に登場してしまった爲、顧曲齋本にあった亞仙母女の和解は、ここでは當然ない。

このような場面の組み替えと改編により、例えば、この劇最後の鄭府尹のせりふが、顧曲齋本では、

今朝一日、父子母女團圓。

となっているのに對して、『元曲選』本では、

親莫親父子周全、愛莫愛夫婦團圓。

に變っているように、鄭元和・李亞仙二組の親子の和解という元來の主題が、父子の和解と、その前提となる鄭元和と李亞仙の戀愛の成就という點に、ここでは置きかえられている。

このような主題の變化は、同時に、『元曲選』本の終幕における劇的緊張を、顧曲齋本に較べて、より一層高いものとする効果をもはたした。顧曲齋本では、父子と母子の對決という二つの緊張が、並列的に存在し、また解決されたのであるが、『元曲選』本では、すべては父子の對決という一點に收斂して行く。そして、その最後の一點において高まった緊張は、李亞仙の自害という更なる緊張を迎えて最高潮に達すると同時に、その最大の緊張によって、急轉直下、物語は解決へと導かれるのである。観客は、最後の最後まで手に汗握る思いをせざるを得ないであろう。

また、この父子對決の場面で、「どうしてお父さんを許

さないのか」という李亞仙の問いに對する、次のような鄭元和の長い答えは、顧曲齋本には全く無かつたものである。

〔末云〕吾聞父子之親、出自天性、子雖不孝、爲父者、未嘗失其顧復之恩。父雖不慈、爲子者、豈敢廢其晨昏之禮。是以虎狼至惡、不食其子、亦性然也。我元和當挽歌送殯之時、被父親打死、這本自取其辱、有何讐恨。但已失手、豈無悔心。也該着人照觴、希圖再活。縱然死了、也該備些衣棺、埋葬骸骨。豈可委之荒野、任憑暴露、全無一點休戚相關之意。〔歎科〕噯。何其忍也。我想元和此身、豈不是父親生的。然父親殺之矣。從今以後、皆託天地之蔽佑、仗夫人之餘生、與父親有何干屬、而欲相認乎。恩已斷矣。義已絕矣。請夫人勿復再言。

吾れ聞くに父子の親は天性に出づと。子不孝たりと雖も、父爲る者、未だ嘗て其の顧復の恩を失わず。父不慈たりと雖も、子爲る者、豈に敢えて其の晨昏の禮を廢せんや。是を以て虎狼は至惡なるも其の子を食わず、亦た性然らしむるなり。我れ元和挽歌送殯の時に

當りて、父親の打死を被るは、這れ本自ら其の辱を取れば、何の讐恨か有らん。但だ已に失手すれば、豈に悔心無からんや。也人を着て照觴せしめ、再活を希圖す該し。縱然死するも、也些かの衣棺を備えて、骸骨を埋葬す該し。豈に之れを荒野に委ね、暴露に任憑せ、全く一點の休戚相關の意無かるべけんや。〔歎科〕噯、何ぞ其れ忍ぎや。我れ想うに元和の此の身、豈に是れ父親の生む的に不ずや。然れども父親之れを殺せり矣。今從り以後は、皆天地の蔽佑に託し、夫人の餘生に仗る。父親と何の干屬有りて、相認めんと欲する乎。恩は已に斷えたり矣。義は已に絶えたり矣。請うらくは夫人復た再言する勿れ。

要するに、自分を折檻したのは仕方ないとして、瀕死の息子を放置し、あるいは息子の埋葬さえしないようでは、とても父親とは言えない、これからは夫婦二人だけで生きて行く、という父親に對する手厳しい絶縁狀である。われわれは、この「也該着人照觴、希圖再活」という一節から、先の折檻の場での父の態度を、『雜劇十段錦』本の「曲

「江池」によって、わざわざ非情なものに描き直した、臧晉叔の用意を見てとることができるが、ここでより大切なことは、この一大長廣舌が、「父、父たらずと雖も、子は以つて子たらずる可からず」（孔安國「古文孝經序」）という中國の傳統的「孝」概念に對する、正面切つての堂々たる反論となり得ていることである。

顧曲齋本、從つて元來の元雜劇において、そのような「孝」道德への批判が見られたことは既に論じた通りだが、それが十分に表現し得なかつた、あるいは無意識に表出したに過ぎない事態を、『元曲選』本は、より意識的に、より尖鋭に、はつきりとした一つの主張として述べている。これには、『元曲選』本と元雜劇の間に横たわる時代的距たり、なかでもその間に作られた二つの作品、周憲王の『曲江池』と南曲『繡襦記』の存在が、大きく作用しているであらう。臧晉叔が周憲王の劇を参照したことは既に觸れた通りだが、彼は南曲の傑作の一つと言われる『繡襦記』をも見ていたにちがいない。そして、この二つの作品の教訓的で規範的性格こそが、臧晉叔をして、それとは反對の方向にある元

雜劇に注目させ、そこに内在する思想をより明確な形として表現させる契機となつたのであると考へたい。

『繡襦記』は、臧晉叔と同時代の呂天成『曲品』が「鄭虛舟作」とするようになつて、一時鄭若庸の作と誤解されたのであるが、『元曲選前集』の序が、

大抵元曲妙在不工而工。其精者採之樂府、而粗者雜以方言。至鄭若庸、玉玦始用類書爲之。

大抵元曲の妙は工まずして工みなるに在り。其の精なる者は之れを樂府に採り、粗なる者は雜うるに方言を以てす。鄭若庸の「玉玦」に至りて、始めて類書を用いて之れを爲す。

と言うように、臧晉叔が元曲を是とし、鄭若庸を始めとする彼と同時代の劇作家の作品に對して批判的であつたことは、この間の消息を物語るであらう。『繡襦記』での京兆府老官は、古典の引用によって凶肆の長に判決を言い渡したが、ここでの鄭元和はそれを逆手に取り、古典の語を装ふことによつて痛烈なしつぺ返しを食わしている。この第四折における改編が、臧晉叔自身の創作によることは間

違いない。

またこの劇の主題が、父子母女の團圓より父子夫婦の團圓に置き替えられたことは先に述べたが、この際、父子よりも夫婦の團圓に主眼が有ることは明らかである。鄭元和が父と和解したのは、妻の死をも辭さぬ諫言によってであり、正に彼の妻に對する夫婦愛が、父子の和解を成立させたのであった。

夫婦、人之始也。有夫婦然後有父子。……極而言之、天地一夫婦也。

夫婦は人の始めなり。夫婦有りて然る後に父子有り。

……極めて之れを言えば、天地は一夫婦なり。

『初潭集』卷一「夫婦篇總論」、また『焚書』卷三「夫婦論」

と喝破したのは、この時代を象徵する異端の思想家、李卓吾であった。臧晉叔がこの劇を改編するに當り、李卓吾のこの言葉が、彼の腦裏をよぎらなかつたと誰が斷言できよう。

『元曲選』本の雜劇「曲江池」は、正しく萬曆という時

代が生み出した一つの「作品」であつた。このように考えることによって、われわれはまた、臧晉叔の改編だけでなく、元雜劇が既に死劇となりつつあつたこの時代に、かくも元曲が盛行した、その思想的背景をさぐる上で、一つの手がかりをも得ることができるのである。

臧晉叔の元曲改編については、それを改惡と見、非とする立場、また『元曲選』こそが元曲の眞の姿を傳えるとする立場から、様々にその功罪が論じられて來た。しかし、この劇を見る限り、彼が元曲の内容を改めたこと、また元曲に内在する思想を正しく繼承したこと、共に事實である。『元曲選前集』の序文は、次のように結ばれている。

若曰妄加筆削、自附元人功臣、則吾豈敢。

若し妄りに筆削を加え、自ら元人の功臣に附すと曰わば、則ち吾れ豈に敢えてせんや。

自分が勝手に元曲に手を加え、それによって元人の功臣となろうとしている、などとおっしゃるなら、それはとてもない話だ、というこの屈折した表現を通して、彼が言いたかつたことは、自分は元曲を改作した、そして正にそ

のことによってこそ自分は元曲の功臣なのだ、ということに他ならない。『負苞堂集』（巻四）に見える「寄謝在杭書」は、彼が親しい友人にあてた手紙であるだけに、その間の事情をより正直に述べている。

比來衰懶日甚、戲取諸雜劇爲刪抹繁蕪、其不合作者、卽以己意改之、自謂頗得元人三昧。

比來衰懶日に甚しく、戯れに諸雜劇を取りて爲に繁蕪を刪抹し、其の合作ならざる者は、卽ち己れの意を以つてこれを改む。自ら謂えらく頗る元人の三昧を得たりと。

この時代に元曲の選本を出したことで知られる幾人かの人々、『古名家雜劇』の陳與郊、顧曲齋『古雜劇』の王驥徳、『柳枝集』『爵江集』の孟稱舜、そのいずれもが劇作家としても作品を現在に傳えているのに對し、ただ一人最大の選本『元曲選』の編者臧晉叔のみが、『荊釵記』、湯顯祖の『玉茗堂四夢』、屠隆の『曇花記』、そしてこの『元曲選』と數々の改作を手がけているにもかかわらず、ついに自ら戯曲を執筆した形迹がないことは、彼の戯曲改作の意

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「繡襦記」（金）

味を考える上で、重要である。

眞の校勘とは、單に言葉のみでなく、その言葉の背後にある思想を校勘することであろう。將來の研究の進展によつて、臧晉叔の元曲改編の眞の時代的意味が解明される日を、内外の研究者と共に待ち望みたい。

六 おわりに

筆者はこれまで、唐代の小説「李娃傳」が、その後ほぼ千年にわたつて、どのように模倣され、改作されて來たかを、一つ一つの作品内容に即して考えてみた。ただし、筆者の力量不足から、各々の背景に到るまで十分照明をあてられなかったことは、残念である。

最後に、ここでいささか唐突なたとえを用いることが許されるなら、古代ギリシヤの様々な傳説と口頭傳承を基にして書かれたホメロスの「オデュッセイア」が、ジョイスの「ユリシーズ」に到るまで千數百年もの間、各々の時代に、その時代と作者とを反映しつつ、いくつかの作品を産み出し、そのこと自體、一つのヨーロッパ文學史を形成し

ていることを思う時、われわれは、ある物語の演變をたどることによって、單に文學のみならず、その社會が歩んできた足跡を、その一つの切り口において提示する可能性を、そこに見い出すであらう。この小論が、そのような試みへのささやかな一歩となり得ていれば、幸いである。

注

- (1) 元稹「酬翰林白學士代書一百韻」詩(『元氏長慶集』卷十)の自注。また張政烺「一枝花話」(『中央研究院歷史語言研究所集刊』一九四九年、第二十本下冊)参照。
- (2) 陳寅恪『元白詩箋證稿』第一章「長恨歌」参照。
- (3) 宋、許顥『許彥周詩話』(『百川學海』收)に「元微之李娃行云、髻鬟峨峨高一尺、門前立地看春風」とみえる。
- (4) 石田幹之助『增訂長安の春』(東洋文庫91、平凡社)に收める「唐史雜鈔」一、鬪歌、参照。
- (5) 戴望舒『讀李娃傳』(『小說戲曲論集』作家出版社、一九五八年)参照。
- (6) 鄭元和、李亞仙の名は、莊季裕『雞肋篇』(卷下)にもみえる。
- (7) その他、この物語が見えるものとしては、『醒世恒言』卷三の入話、『燕居筆記』卷七の「鄭元和嫖遇李亞仙記」があ

る。また胡士瑩『話本小說概論』(中華書局、一九八〇年)第十三章附錄「明人話本鈎沈」には、萬曆末刊の『小説傳奇』(擬題)に收める「李亞仙記」全文を紹介する。

- (8) 沈德符『顧曲雜言』に「余所見鄭元和雜劇凡三本」とあり、この三本の中に高文秀劇が含まれていたかも知れない。

- (9) 鄭振鐸編『中國版畫史圖錄』参照。

- (10) 例えば『元曲選』收の「貨郎旦」「還牢末」は、いずれもそれと對になる「貨郎末泥」「還牢旦」の名が『錄鬼簿』に見える。

- (11) 八木澤元『明代劇作家研究』第二章「周憲王」参照。

- (12) 傅惜華『明代雜劇全目』七二頁。

- (13) 内容紹介での折の分け方は實際の套數の數によった。『雜劇十段錦』本と『奢摩他室』本は、共に楔子のみ標出して折を分けて、『古名家雜劇』本は、楔子を設けず、二折三折を合わせて、全體を四折とする。尙、この點について、明の祁彪佳『遠山堂明劇品』(黃裳校錄本、上海出版公司、一九五五年)は、「妙品」に楊誠齋「曲江池」を擧げた上、「才膽橫軼、猶不及石君寶劇、……一曲兩唱、一折兩調、自此始。」と述べる。

- (14) 嚴敦易『元劇斟疑』二十六「曲江池」参照。
- (15) 青木正兒『支那近世戲曲史』の「繡襦記」の條参照。
- (16) 青木正兒前掲書。
- (17) このように計略を李娃の母一人の責任に歸そうとする意圖

は、既に『醉翁談錄』及び『綠窗新話』に見える。「李娃傳」で、當初竹林神詣でを男に勧めるのは李娃自身であり、「娃謂生曰、與郎相知一年、尙無孕嗣、常聞竹林神者、報應如響、將致薦醑求之、可乎」と述べられているが、この箇所、『醉翁談錄』では、「姥曰、女與郎相知一年矣、而無孕嗣、此間有竹林神、報應如響、宜詣彼祠下、祭奠求子、可乎」、『綠窗新話』では、「姥曰、女與郎相知一年、全無嗣、此間有竹林神、報應如響、薦醑求子、可乎」と、共に母親が勧めたことに改められている。

- (18) 台灣『國立中央圖書館善本書目』増訂本に、次の二つのテキストの收藏がみえる。

「鼎鑪陳眉公先生批評繡襦記」二卷

「李卓吾先生批評繡襦記」二卷

- (19) 『古名家雜劇』本による。『奢摩他室』本は「當初」。

- (20) 『古名家雜劇』本による。『奢摩他室』本は「挫折的至此」。
- (21) 傳惜華前掲書。但し現在残る『青瑣高議』には、この話はない。

- (22) 『盛明雜劇』に陳與郊「昭君出塞」「文姬入塞」「義犬」の三劇を、また『古本戲曲叢刊』二集に、陳與郊「鸚鵡洲」「麒麟閣」「靈寶刀」、王驥德「韓夫人題紅記」、孟稱舜「節義鴛鴦塚嬌紅記」「張玉娘閨房三清鸚鵡墓貞文記」をそれぞれ収める。

- (23) 八木澤元前掲書、第八章「感愍循」参照。

小説「李娃傳」の劇化―「曲江池」と「繡襦記」(金)