

『金瓶梅』における戯曲的表現

日下, 翠
九州大学

<http://hdl.handle.net/2324/16094>

出版情報 : 九州中国学会報. 35, pp.53-70, 1997-05. 九州中国学会
バージョン :
権利関係 :

『金瓶梅』における戯曲的表現

日 下 翠

一、はじめに

『金瓶梅』は、さまざまな意味で特殊な作品である。異様なまでに詳しい日常生活の描写は従来無かったレベルのものであり、中国初のリアリズム文学と言いつけるほどの具体的な描写の奥には、たしかに近代的な作者の姿がみえかくれている。ところが、それらの「近代小説」とでもいいたい内容の反面、奇妙に不完全で未熟な問題点が散見される。その一つに、小説とは異質の「戯曲的表現」とでもいうべきものがあげられると思われる。

ここではその「戯曲的表現」が『金瓶梅』という作品においていかなる意味をもつかという問題を論じ、さらにそのことが『金瓶梅』最終回への理解にどのように関わってゆくかについて考えてみたい。

二、『金瓶梅』における戯曲的表現

以下に、作品中の「戯曲的表現」と見られるものにつき、それぞれのパターンごとに例を挙げ、検討を加えることにしたい。

1、台詞が唱になる。

まさしく戯曲そのものの表現であるが、この表現は作品全体にわたり、かなりの頻度で見受けられる。以下に数例を挙げてみよう。

a、第二十回、李桂姐の浮気を知った西門慶が「滿庭芳」の曲で文句を言うのに対し、やり手婆も唱で言い返す。
：不慌不忙。拄拐而出說了幾句閑話。西門慶心中越怒起来。指着罵道有滿庭芳為証。

度婆你不良。迎新送舊。靠色為娟。巧言詞將咱。誑說短論長。我在你家使勾。有黄金千兩。怎禁賣狗懸羊。我罵你句真伎倆。娟人狐黨衝一片假心腸。

：（やり手婆は）あわてずさわがず、杖をついて出てくると、二こと三言、むだぐちをたたきました。西門慶は心中ますます怒りを強め、指さしながら罵りました。その言葉は次の「滿庭芳」の唄が証拠でございます。

やり手婆あ、お前は本当に悪いやつ。新しいのを迎え入れ、旧いやつを送り出し、色にたよって娟こひを売る。巧みな言葉もちいては、あれこれでため言い立てる。おれがお前の家で使ったのは、たっぷり黄金一千兩。それがなんと、羊をかかげて狗肉を売るとは。お前の口先だけの甘い言葉は罵らずにおくものか、人をたぶらかす狐らめ、その偽りだらけの心根に衝きかかってやるぞ。

この西門慶の言葉に対し、やり手婆も唄で答える。
度婆亦答道。官人聴知。你若不来我接下別的。一家兒指望他為活計。吃飯穿衣。全憑他供柴糶米。没来由暴叫如雷。你怪俺全無意。不思量自己。不是你憑媒娶的妻。

やり手婆もまた答えてこう言いました。旦那さまお聞きください。あなたがおいでにならぬなら、他の方をお迎えるまでのこと。一家はその方を当てにして生計を立てております。食べるも着るも、みなその方の懐がたよりに、わけもなしにわめいたりなさいますな。非難なさるのはおかど違い。よく考えてくださいな、仲人を立てて

娶った奥方でもあるまいに。

このあと、仲間の応伯爵らになだめられ、西門慶は家に帰るのであるが、このくだりの唱でのやりとりは、小説としては極めて不自然である。

b、第七十九回、死ぬ間際の西門慶の言葉と、それに答える呉月娘の言葉

第七十九回、金蓮に薬を過度に飲まされた西門慶は危篤状態におちいる。死が間近にせまったことを悟った西門慶は、呉月娘に遺言を残すが、その時にこう唱う。

：放声大哭悲慟不止。西門慶道。你休哭。聽我囑付你。有駐馬聽為証。

賢妻休悲、我有衷情告你知、妻你腹中是男是女。養下来看大成人。守我的家私。三賢九烈要貞心。一妻四妾。携带着住。彼此光輝光輝。我死在九泉之下口眼皆閉。

(呉月娘は) 大声をあげて泣き続けました。西門慶は、「お前泣くのをやめなさい。おれのいうことをよく聞いてくれ。駐馬聽の曲にこうあるんだ。

賢妻よ、悲しまないでくれ、私は真心から言っておこう。お前の腹の中の子が、男か女かわからないが、立派に育て上げて家の財産を守ってくれ。操を立派に守り通し、本妻と四人の妾が、互いに助けあって暮らしたなら、互いに輝りかがやいて、私もあの世で、安心して眼を閉じられるというものだ。」

月娘聽了。亦回答道。

多謝兇夫遺後良言教道奴。夫我本女流之輩。四德三従。与你那樣夫妻。平生作事不模糊。守貞肯把夫多汚。生死同途同途。一鞍一馬不須分付。

月娘は答えました。

「旦那さま、立派なご遺言ありがとうございますとございます。私はもともと女の身、四徳三従であなたと夫婦として暮らして

まいりました。平素より仕事もきちんとし、貞節を守って、あなたの名をけがすようなことはしませんでした。生きるも死ぬもいっしょの、馬と鞍とのような仲、おっしゃるまでもございません。」

ここでは二人ともに唱でやりとりしているが、西門慶が「駐馬聽の曲にこうある」と言うのは興味深い。白話小説では、講釈師が聴衆に向い「有詩為証（詩をもって証と致しましょう）」と言うのは常套手段である。が、それはあくまでも講釈師が言うのが建て前であり、登場人物が口にすべき言葉ではない。『金瓶梅』は、白（せりふ）だけでストーリーを運ぶ場面が多く、講釈師のナレーションは比較的少ないが、このくだりなどは講釈師のせりふを登場人物がかわりに言っているとも解釈されよう。また、呉月娘のことも唱そのものであり、南戯のやりとりを髣髴とさせる点、小説の中に戯曲が入り込んだと言えるかもしれない。

c、呉月娘、孟玉楼、小玉らが、墓参りのあと唱で悲しみを述べる

西門慶が死んで初めての清明節の時、呉月娘は、孟玉楼、小玉、さらに如意に孝哥を抱かせ、西門慶の墓参りに出かける（第八十九回）。線香をあげて拝礼した後、月娘はお祭りの言葉を述べ、さらに「山坡羊」の曲で悲しみを唱う。

…有哭山坡羊為証。

燒罷帚。小脚兒連蹀。奴與你做夫婦一場。並沒個言差語錯。實指望同諧到老。誰知你半路將奴拋却。當初人情看望。全然是我。今丟下銅斗兒家緣。孩兒又小。撇的俺子母孤孀。怎生遣過。恰便似中途遇雨。半路裡遭風來呵。折散了鴛鴦。生揪斷異果。叫了聲好性兒的哥哥。想起你那動影行藏。可不嗟嘆我。

（帶步步嬌）燒的帚灰兒團團轉。不見我兒夫面。哭了聲年少夫。撇下嬌兒。閃的奴孤單。咱兩無緣。怎得和你重相見。

…その嘆きは山坡羊の曲にこうあります。

紙錢を焼けば、小さな脚でじだんだを踏んでしまいます。私とあなたは夫婦となり、何のいさかひもありませんで

した。借老同穴を望んでおりましたのに、思いもかけず、あなたは途中で私を置き去りになさいました。昔は人とおつきあいはみんな私の役目でしたが、今はもう莫大な財産も失い、子供も幼く、私たち母子だけとり残されて、どうしてやってゆけましょう。まるで、道の途中で雨にあい、道中風に遭ったよう。仲の良い鴛鴦おしどりが引き離され、果実が半分に分られるなんて。思わず一声、きだての良かった旦那さまと叫び、あなたのお姿を思い起せば、これが嘆かずにいられましょうか。

(歩歩嬌の曲で) 焼けた灰は丸まって転がり、夫の顔も見えません。声をあげて泣き叫ぶ、若かったあなた、かわい私を突然一人で置き去りにするなんて。私たち二人は縁も切れ、いつまたお会いできましょう。

これは明らかに月娘自身の言葉であり、心の中の悲しみを述べる。この後、玉楼も線香をあげて同じ山坡羊の曲を唱い、悲しみを述べる。そのくだりは小説では、

…玉楼は進みでて線香をあげ、深々とおじぎをして、(月娘と同じ) 前の曲調で泣きながら唱います。とあり、はっきりと玉楼が唱うと書いてある。「山坡羊」は、嘉靖時代の流行り歌であるが、メロディーによって内心の悲しみを唱う点、まさしく「戯曲的表現」であろう。

以上の例のごとく、唱で台詞を述べることは、作品中いたるところに出てくる。第九十一回では、女中の玉簪が「山坡羊」の曲で愚痴を言い、第九十三回では、乞食におちぶれた陳経済が、粉蝶の組曲で、十一曲も延々と唱い、乞食たちに身の上話を語ってきかせる。このくだりなどはまさしく戯曲そのものであり、講釈師の姿も霞んでしまうほどである。

『金瓶梅』は、「講釈師の語り」という体裁をとっているわりには講釈師のおしゃべりが少ない。つまり、他の白話小説(話本)ならば講釈師が言うべき言葉を、登場人物が自分でしゃべるケースが多いが、これもこの作品の一つの特徴とみなしてよいであろう。

2、唱で自分の紹介をする

第十一回で、西門慶は花子虚の家の宴会で李桂姐と出会い、大いに気に入って、そのまま彼女を廓へと送ってゆく。桂姐を水あげしようという下心だが、それと見抜いた桂姐は、もったいぶって気を持たせ、一曲唱ってくれとの願いも無視し、黙って笑っているばかり。西門慶はついには五両の銀を出し、当座のおしろい代にしてくれ、いずれ錦の服も作ってやるから、と言う。そこでようやく立ち上がった桂姐はお礼を述べると、ゆうようせまらず、袖口を軽くまくり、とき色のふさのついたハンカチを垂らしながら、「駐雲飛」の曲を唱いだす。

举止従容壓盡拘欄占上風。行動香風送頻使人欽重。嚙玉杵污泥中。豈凡庸。一曲清商。滿座皆驚動。何似襄王一夢中。何似襄王一夢中。

ものごしゅったりと、廓を圧倒して上位を占める。動けば香風ただよい、人に一目おかせます。泥のなかでも貴重な玉は、決して並ではありません。一曲唱えば満座の人を驚かす。まるで襄王の夢のよう。巫山の神女にさも似たり。

この「駐雲飛」の曲は南戯『玉環記』（『六十種曲』）より引用されている。この曲については、ハナン氏が博士論文『金瓶梅の素材』のなかでこう述べている。⁽¹⁾

…この曲は——妓女李桂姐によって唱われるが——明らかに娯楽以上の何らかの目的の為に使われている。戯曲では、生の章梠が、優美でものうげな妓女の一人に対して偶然に「举止従容……」と唱いはじめているが、小説ではこの曲は少しちがった目的で使われている。まずものうげで優美な李桂姐が描かれ、次に、この時彼女自身がこの曲を唱うこととしている。これは、彼女自身を描くの⁽²⁾に効果的であった。作者は、彼女に曲を歌わせることによって、彼女を描こうとしている。

ハナン氏のこの指摘は重要である。曲で自分の自己紹介をするとはまさしく戯曲的表現であるが、これが読者の頭

の中に、彼女の姿を思い描かせるのに効果的であることは言うまでもない。なお、ハナン氏はこの他にも、『金瓶梅の素材』の中で戯曲との関係を論じ、「『金瓶梅』の作者はこの場合戯曲の技巧を真似たかのような」と述べているが、この箇所の効果のあげ方が、『金瓶梅』ならではのものであることを指摘しているのはさすがと言えよう。

3、唱い手が、その場の登場人物に聞こえぬように、読者（観客）に語りかける。

第七十回、朱太尉の宴席で、唱い手が「正宮端正好」（伝奇『宝剣記』第五十出より引用）を唱うが、その内容は「悪臣を罵る唱」であり、この場にふさわしくない。⁽²⁾

戯曲であれば、役者が聴衆に向い、自分の内心の思いや秘密の話を唱って聞かせるとき、それがその場にいる他の登場人物に聞こえないことは、暗黙の了解となっている。『金瓶梅』のこのくだりは、あたかも劇におけるこのような約束ごとを髣髴とさせる。

〔倘秀才〕巧言詞。取君主一時笑喜。那裡肯効忠良。使萬国雍熙。你只待顛倒豪傑把世迷。隔靴空痒掃。久症却行醫。滅滅了天理。

詞たくみに、君主のきげんをとるが、忠義の心をみならい、万国と友好を結ばせようなどとは思ひもしない。お前は豪傑たちを迷わせ、もどかしい思いをさせるばかり。久しい病いに医者を呼ばず、あたら天機を失わす。

さらにこの後も、秦の趙高、屠岸賈、王莽、董卓と賊臣の名をあげ、それになぞらえて朱太尉らを罵る言葉は続く。最後の「尾声」では、青史に悪名が載り、国を売り、外夷と手を結ぶ。禍いが身に迫った時に後悔しても時すでに遅く、東海の波も消せぬ臭みは万古流伝し、人の罵りを受けるだろうと、すさまじい罵倒の言葉で終わっている。

めでたい席で、万一芸人がこのような唄を唱ったならば、金をもらえぬどころか、その身の安全も危ういことであろう。どうやらこの唄の文句は、この宴席に出ている朱太尉らの耳にはとどいていないようである。役者たちは、こ

の場合あきらかに、読者に向かって「この者共は悪臣でございます」と語りかけているのである。

しかし、芝居ならばいざ知らず、登場人物（講釈師ではない）が、読者に直接語りかける小説など、考えられるだろうか。この場合の異常さは、逆に言えば、戯曲的発想として理解する他ないと言えるであろう。

ここで引く「正宮端正好」は、伝奇『宝剣記』の第五十出に見える曲である。この伝奇は『水滸伝』中の林冲とその妻張氏のお話をもとにしており、第五十出は一劇の終わりのほうに当たる。ここでは林冲が朝廷の招安を受け、洪太尉に会って礼を述べているところへ、高俅父子が逮捕され、護送されてくる。林冲は、高俅の専横を罵るこの唱を唱ったのち、彼らを死刑にし、死体をこま切れにするように言い付けるのである。この場面は一つのクライマックスであり、なかなか力のもった詞となっている。『金瓶梅』が一套まるごと引用しているのも、この唱への愛着を示すものと考えられ、興味深い。

4、小説としては相応しくない「打諢」（ふざけ）の数々

a、医者「打諢」（ふざけ）

第六十一回到、趙太医という医者が出てきて、さまざまに滑稽なせりふを述べるが、これは戯曲における院本の挿演⁽³⁾を思わせる。

戯曲において、丑（道化）役は不可欠であり、さらに「打諢」（ふざけ）を入れることは必要な処置であった。中でも医者などの滑稽なやり取りを含む院本（短い寸劇）を挿演することはよく見られることである。例えば、『西廂記』では、第三本第四折に「双鬪医のしぐさをする」とト書きに書いてある。ここでは、張生の病気を見にきた医者同士で、滑稽な応酬が行なわれるのである。

『金瓶梅』でも、趙太医は来るなり、自分は藪医者であり、私を呼んだらろくなことはない、詩で言って周囲を笑わ

せる。さらにそのあと、みたて違いをし、男女の病気を間違っ
て言い、さらには飲めば死んでしまいそうな劇薬を勧め、
「そんな薬を飲んだら、薬にならず、人を殺してしまいますよ」と、もう一人の医者をあきれさせる。ストーリー
とは無関係な、ばかばかしい笑いであり、李瓶児が死ぬ間際の大変なときに、いかにも不自然で非現実的な挿話と言
えよう。

これは実は、先程も出てきた『宝剣記』の、医者（名前も同じ趙太医）が出てくるシーンをほぼそのまま使用した
ものである。作者は医者が登場する場面で、この滑稽な一場を挿まずにはいられなかったのかもしれないが、小説と
しては何ともそぐわぬシーンとなっている。

b、首吊り場面のみたてちがい

第九十二回、西門大姐が縊死する場面では、戯曲と同様の滑稽なみたてちがいが行なわれる。

『金瓶梅』では、その場面はこうなっている。

…重喜児は窓の隙間から中をのぞいて言いました。「お嬢さまは起きていらっしやいますが、ただ、部屋の中でぶら
んこをして遊んでおいでです。」また言うには、「あの方は操り人形をして遊んでおいでです。」元宵がしばらくなが
めて言いました。「大変です。ご主人さま。お嬢さまはベッドの上で首を吊って死んでおられます。」
これは伝奇『宝剣記』第四十出の「錦児が縊死する場面」の滑稽なやりとりをそのまま使っている。

〔浄呼ぶ。白う〕花嫁さまは起きて、床ベッドの前でぶらんこをして遊んでおいでです。

〔小外（高朋）白う〕ばかをいうな。もう一度呼んでみよ。

〔道化、しぐさをする〕花嫁さまは、あやつり人形のやり方を学んで遊んでおられます。

〔小外白う〕じいやを呼んでもう一度見させよ。

〔末看る〕あ、首を吊って死んでおられます。

〔小外怒って倒れる。浄、道化、末、扶け起こす〕

ここでぶらんこ遊びをしている、また操り人形をしている、という言葉が、首つりをして縄からぶら下がって揺れている様子を形容した、グロテスクなブラック・ジョークであることは言うまでもない。だがそれにしても、舞台ならともかく、小説の、西門大姐が亡くなる場面にこの滑稽なみたてちがい（現実にはぶらんこをして遊んでいると勘違いすることなどありえない。操り人形にいたっては論外と言うほかない）は何ともふざけすぎていて、小説としては読んでいて興をそがれる思いがする。

5、人々の会話を中心にストーリーを運んでゆく

実は、『金瓶梅』の戯曲的表現のなかで、一番重要なのはこの点と思われる。

『金瓶梅』以前の小説は、講釈師の語り口調や地の文の説明が多く、白（せりふ）を中心にした作品はなかった。しかし、『金瓶梅』はあきらかに、講釈師の語り（ナレーション）よりは、登場人物の会話を中心にストーリーが運ばれている。生まれて間もない白話小説にとって、この点が一番むずかしい創作方法ではないだろうか。それまでは文言の小説が中心であったからである。しかし『金瓶梅』では、まことに生き生きとした、流れるようなおしゃべりの洪水の中で物語が進んでゆく。その細かな描写と躍動する会話の魅力は、『金瓶梅』の魅力の一つと言ってよい。⁽⁴⁾

しかし、考えてみれば、ナレーションに頼らず、せりふのやり取りでストーリーを運んでゆくことこそ、もっとも戯曲的な表現と言えるのである。

本文を引用すると、それこそ頁数が何枚あっても足りないが、例えば、第四十六回の元宵節の祝いの日の西門家の様子、さらには第五十一回の、呉月娘が薛尼を呼んで金剛経の講釈をもらうくだりなどは、ほとんど会話のやり取りでストーリーが進んでゆく。その会話の中で西門慶は、薛尼の悪事を取り上げてこう語る。薛尼が陳参政のお嬢

さんを七月十五日に地藏庵へ引き入れ、阮三と密会をさせたところ、阮三は急死した。薛尼は手引をして三両せしめたが、事件が表沙汰になると捕まって役所へつれてこられた。西門慶はそこで、着物を脱がせて笞打ち二十に処し、嫁入らせて還俗させるように判決したが、まだ還俗しないのかと文句を言う。この箇所は、嘉靖時代に出版された話本集『清平山堂話本』に収められた『戒指児記』の物語をそのまま使用している。またこの話は第三十四回でも使われており、そこでは、西門慶は役所で裁いた事件として李瓶児に話している。⁽⁵⁾このあたり、二人の会話の中だけで「物語の中の物語」が進んでゆくが、この場面も、伝聞は登場人物自らが物語ることが当然という、戯曲的表現の一種と理解し得るかもしれない。もっとも、この「物語の中の物語」は、さほどストーリーに影響を与えずに終わるのであるが。あるいは作者は、この物語に強い印象を受け、自作に、家庭の婦人に取り入って信用させた尼が姦通の手引をする、という話を入れてみたかったのかもしれない。

以上で明らかなくとく、『金瓶梅』には幾つかの戯曲的表現と見られるものが存在する。これらを踏まえて考えた場合、『金瓶梅』は、戯曲創作に慣れ親しんだ文人が、はじめて（あるいは白話小説創作にあまり慣れないうちに）書いた作品と解釈することが可能なのではないだろうか。

言い換えるならば、『金瓶梅』は作者が作品を書くときに、戯曲を書いていた時の癖が思わず出てしまった——いわば戯曲のしっぽを残した、「進化」の過程にある特殊な作品と考えられるのではないだろうか。今日の我々の目から見た場合、常識では考えられないような混乱した表現が存在するのも、そのせいと思われる。

今日なお一部に根深く残る『金瓶梅』集団創作説も、ふつう個人創作であればありえないようなこういっした混乱が、その根拠の一因となったのかもしれない。

三、『金瓶梅』の構想

以上述べたことをふまえ、次に『金瓶梅』における作品全体の構想について考えてみたい。

『金瓶梅』という作品は、明らかに西門慶の死の前後で物語のタッチが異なる。

この、前後のタッチの差について、長沢規矩也氏はこう述べる。

ここまで（西門慶の死まで）は、如何にも明の富豪の生活をありのままに叙している。この後は因果応報で尽きる。（『東洋文化史体系』第五巻、第六章、誠文堂新光社、一九三八年）

つまり、『金瓶梅』は、西門慶の死までは、「飲食男女（日常生活）」の瑣事を、あきれるほど細かに、リアリスティックに描いている。しかし、彼の死後、作品のタッチは、にわかに一変し、それぞれの人物のその後の顛末をあわただしく語り、ストーリーの進展を追うばかりとなる。長沢氏のこの解説は、一言でこの変化を言い当てており、作品の本質をついているが、しかしこれは一体何故であろうか。

筆者はかつて「『金瓶梅』作者考」（『中国戯曲小説の研究』一五六頁、研文出版、一九九五年）のなかで次のように述べたことがある。

西門慶の死の前と後では、作品のタッチが一変することは、読者の多くが気づいていることであろう。克明でリアルな描写が、講釈師の紋切り型に変化する。：あれほど力のこもった、一種の情熱に満ちた作品の質が、なぜ西門慶の死とともに一変してしまったのであろうか。おそらく作者は、自らの姿を仮託した西門慶を失った後、作品への、のめりこむような情熱を失ってしまったのではないだろうか。

筆者は作品のタッチの変化は、作者の西門慶への自己投影によるものと考えるが、この変化をふまえ、『金瓶梅』は西門慶の死で終わるべきではないかと考える向きもある。例えば澤田瑞穂氏は「『金瓶梅』の研究と資料」（『中国の八

大小説』二六六頁、平凡社、一九六五年）のなかでこう述べる。

『金瓶梅』の構想は、『水滸伝』で知られた武松復讐譚を起点として、驕兒西門慶の放恣無慚な物欲淫欲の生涯を描く、といわれている。それならば、一夜の淫欲による主人公の頓死（第七十九回）を以て、この小説は実質的には完結する。それが蜿蜿と百回まで西門一家の崩壊と離散とを叙して飽きなかったのはなぜか。最初からの作者の構想だったのか、それとも予定を変えて漫然と後を書き継いだのか。あるいは中国長編小説によく見られる別人の続作部分が付加されているのか。主人公の死を頂点に不等辺三角形をなす『金瓶梅』の構成は、もっと慎重に考え直すべき問題を含んでいるようだ。

澤田氏が指摘するごとく、西門慶の死後を描くことが作者の最初からの構想だったのかどうかは、確かに考えるべき問題であろう。次に、この問題について検討を加えることにしたい。

1、作品の構成について

まず、作品の構成についてであるが、それに関しては『金瓶梅』第一回到こうある。

……まして、この婦人（潘金蓮）が死にますのはどういうわけでございます。この女を貪るものは、堂々たる六尺の身体を亡くし、この女を愛するものは、天にもとどく財産を失い、東平府を驚かせ、清河縣を騒がせることになるのですが、いったい誰の家の女で、誰の妻なのでしょう。

すなわち、西門慶が堂々たる六尺の身体を亡くし、彼の莫大な財産が失われるまでを描くことが、当初からの作者の構想であったことは間違いない。彼の死後を描くことは最初から、作品の構成に折り込み済みであったのである。

2、作品を西門慶の死で切るべきか

『水滸伝』を途中で切った金聖嘆の例をあげるまでもなく、読者が作品を途中で切り、その途中までを以て、作品の価値を云々する方法は、当然許されてしかるべきである。文学の観賞というものは、作者と読者が創るものである以

上、西門慶の死（第七十九回）を以て作品の終わりとする読み方ももちろん可能であろう。

それでは『金瓶梅』の場合、作品を西門慶の死で打ち切ることで作品の価値が上がるであろうか。それで読者は満足するであろうか。とうていそうとは思えない。

潘金蓮のその後をはじめ、未亡人呉月娘、遺児の孝哥、孟玉楼、李嬌児、春梅、孫雪娥ら、西門家の他の人々のゆくすえ等々、読者の知りたいことは山積みであろう。万一『金瓶梅』の第七十九回以降が失われていたとしたならば、必ずや何人かが続作を書いたにちがいない。もちろん、これほど周到に考えられた因果応報の結末を書いたとは考えられないのであるが。そういう意味では、この作品が第百回まで書かれ、それが現在まで残った幸運に、我々は感謝してよいであろう。

『金瓶梅』で、西門慶の死後を書き継ぐことは必要な作業であった。作品を彼の死で打ち切ることは不可能ではないだろうか。

『金瓶梅』は、短編小説の寄せ集めのような『水滸伝』とは、構想も構成も異なる。『水滸伝』はエピソードの集大成であり、いわば積み木の寄せ集めである。切れば八十回となり、増やせば百二十回にもなることが可能である。しかし、『金瓶梅』は切ることができない。第一回で明確にテーマが述べられているごとく、西門慶と潘金蓮が知りあい、ともに身を滅ぼし、さらには西門家の人も財産も散り散りになるまで、即ち第百回までを描くことが、作者の当初よりの構想であったからである。

四、戯曲的表現より見た『金瓶梅』第百回の意味

次に、以上述べたことをふまえ、『金瓶梅』第百回の意味について考えてみたい。

第百回では、それまでに死んだ登場人物の亡霊がすべて登場する。

金軍の侵攻による戦乱を逃れた呉月娘の一行は、普静和尚の世話で永福寺に泊るが、その夜のこと。寝つかれないまま小玉がのぞき見していると、普静和尚の前を亡霊たちが次々と現われる。それらはそれまでに死んだ登場人物——周秀、西門慶、陳經濟、潘金蓮、武大、李瓶児、花子虚、宋惠蓮、春梅、張勝、孫雪娥、西門大姐、周義らであり、彼らは一人づつ登場して来、それぞれ自分の口から、生まれ変わり先を述べて退場する。

はしなくも、登場、退場という言葉を使ったが、この、一人一人登場してせりふを述べ、退場するという点からみても、このくだりはまさしく「戯曲的表現」と言えるであろう。

1、金閨丈夫「杜子春系譜」について

この、第百回の一種の奇妙さは、他の研究者の注意を引いたようで、金閨丈夫氏はこのくだりに『杜氏春伝』の影響が見えるとしている。（「杜子春系譜 補遺」『木馬と石牛』一〇二頁、角川選書、昭和五一年）

…これらの霊がつぎつぎに現われ、それぞれ解免を和尚に謝して、おのれの転生のさきを告げていく。

すなわちこの一条は、『杜氏春伝』では、その無言の行を破ろうとして、深夜、道士の周辺に、凄絶悲惨なさまをして冤訴するさまざまな亡霊が、現われる段りに似ている。…この愛児の惨死におぼえず一声を発して幻夢よりさめる、という趣向も、また烈士型の杜氏春説話にはつきものである。

最後に、宿命によって孝哥児は出家し、この罪深い西門家一族の菩提を弔うというところで、『金瓶梅』百回の大団円となる。

このように、話の筋も、人物も、分断されているが、『金瓶梅』の最後の数回には、明らかに『杜氏春伝』の影響が見える。『金瓶梅』の作者は、この長編を、いかに結ぶかに苦慮したあげく、『杜氏春伝』の趣向を借用し、

うまく換骨奪胎し得たのかもしれない。

確かに、『金瓶梅』の作者が『杜氏春伝』から、何らかの影響を受け、自己の作品にモチーフを借り受けて使用した可能性は考えられるであろう。しかし、第百回の亡霊の登場については、単なる趣向の借用としてのみは、片付けられない問題がある。それについて、次に、戯曲のフィナーレと関連づけて考えてみたい。

2、戯曲のフィナーレ

元雑劇をはじめ、戯曲の最後に、皇帝なり、神なりの裁きが下り、大団円となることは戯曲の常套手段といつてよい。⁽⁶⁾特に、作品中登場人物の誰かが死亡する場合は最後に死者に対する一種の鎮魂儀礼が行なわれていたようである。元刊本三十種のうち、『介子推』『霍光鬼諫』『周公摂政』の三作品には最後に「祭出」という言葉が有り、これは劇中の死者を祭る行為をさす。他の版本では見受けられないが、少数ではあれ劇の最後に鎮魂行為が行なわれるという例は注目されてよいであろう。このように、劇中で魂を鎮めておくことは、「たたり」を防ぐ意味でも必要な行為であったのではないだろうか。それは当然、劇を見ている観客の心にも、ある種の安堵感を与えたに違いない。

同様の発想から、『金瓶梅』の第百回に現われる亡霊のパレードは、作品中の多くの死者に対する一種の鎮魂儀礼と考えられるのではないだろうか。

『金瓶梅』中の多くの死者たちは、第百回にいたってようやく解冤を得、一人一人が転生先を述べて終わる。これは、この死人だらけの小説のラストシーンとして、——作者あるいは読者へのたたりを防ぐためには、どうしても必要な結末だったのではないだろうか。その際、作者の意識の根底にあったものは、戯曲内の終幕における死者への鎮魂儀礼であったのかもしれない。これほど戯曲創作に堪能な作者が、作品の最後に戯曲流の団円、鎮魂を考えなかったはずはないと思われるからである。

そのように考えた場合、この第百回の結末は、けっして金閨丈夫氏が述べるような「この長編をいかに結ぶかに苦慮したあげく、『杜氏春伝』の趣向を借用」したものではない。周到に考えられた当初からの構想であり、作者にとっ
ては、どうしても必要な結末だったと考えられるのである。

五、まとめ

『金瓶梅』が生まれたとき、この作者はまだ、小説を書くという行為に慣れていない、いわば未熟な作者であった。そのことがある種の混乱を生んだと考えるならば、この作品はよりいっそう理解しやすくなるのではないだろうか。さらに、これらのことをふまえて考えた場合、この作品の第百回における亡霊の解冤転生に、戯曲によく見られる鎮魂、団円の思想を見て取ることは、さして不自然なことではないと思われる。

『金瓶梅』は「戯曲のしっぽを残した小説」という、小説の「進化」と「発展」を考える上で、極めて興味深い作品例である。我々が中国文学史において白話小説を語る場合、この作品は、研究の出発点ともいうべき重要な問題を孕んでいるのではないだろうか。

(完)

注

- (1) このくだりは荒木猛著「金瓶梅の素材」(『長崎大学教養部紀要』人文科学編 第三十五卷 一九九四年七月 四十四頁)より引用した。
- (2) 日下翠「『金瓶梅』と『宝剣記』」(『中国戯曲小説の研究』研文出版 一九九五年収)参照。
- (3) 田中謙二「院本考」(『日本中国学会報』第二十集 昭和四十三年収)参照。

(4) 日下翠『金瓶梅——天下第一の奇書』(中公新書 一九九六年) 第一章「『金瓶梅』の描写の特殊性」参照

(5) このくだりについて中里見敬氏は『中国小説の物語論的研究』(汲古書院 一九九六年 四十八頁) で次のように述べる。
：ジュネットの定義に従えば、従来の〈物語的世界外〉の語り手に対して、『金瓶梅詞話』のこの部分は〈物語世界内〉の語り手(西門慶)によって担われているのである。この一点だけを見ても、『金瓶梅詞話』の特異な位相を見て取ることができるだろう。

(6) 中国劇の終末場面について、田仲一成氏は『中国祭祀演劇研究』(東京大学出版会、一九八一年、二五三頁) で次のように述べる。

：元明の戯曲で、主人公が怨みをのんで死んで行く場面の直前または直後にしばしば天界の神霊が顕現してこれを救う決意を述べる場面が配されているのは、悲劇の興を削ぐ演出ではあるが、上記の祭礼の陰陽調和構造に導かれた予定調和的なプロットであるといえる。冤魂を裁判の形で救済する裁判劇なる形も同じく予定調和的祭礼構造のもたらす必然的形態である。要するに中国の祭礼演劇が徹底した「悲劇文学」を生まず、少数の初期元曲を除き、常に調和的、妥協的であるのは、発生母胎たる中国祭礼の陰陽二元構造(「攘災祈福構造」)に基づくものであろう。