

萬曆年間にみられる演劇虚実論

岩城, 秀夫

<https://doi.org/10.15017/18184>

出版情報：中国哲学論集．特別号，pp. 61-77，1981-03-01．九州大学中国哲学研究会
バージョン：
権利関係：

萬曆年間にみられる演劇虚実論

岩 城 秀 夫

一

明の演劇界は嘉靖から次第に活況を呈し、万曆に入つて最盛期を迎える。上は天子から下は庶民に至るまで、演劇愛好者の層は厚く、数多くの脚本が書かれて上演された。湯頭祖（一五五〇—一六一六）の如き著名な劇作家の活躍したのも、この時期である。すぐれた作品が世に出るにともない、批評が活況を呈するようになったのは自然の勢であろう。かつて拙稿『戯曲評論の発生』（拙著中国戯曲演劇研究、創文社、所収）で論じたことのある呂天成の『曲品』（万曆三十八年、一六一〇自序）も、その一つのあらわれである。

呂天成の場合は批評家であるとともに、戯曲の作者でもあったが、いまここで述べようとするのは、劇作の経験をもたず、おそらくはその故に却て冷めた眼で演劇を見つめ、本質を洞察したと考えられる人物の演劇論である。

一一

その人、姓は謝、名は肇澗、字は在杭。福建省長樂縣の人である。万曆三十年（一六〇二）の進士で、浙江省湖州

府の推官から山東省東昌府を経て、南京の刑部主事へと警察司法關係を歩いたあと、兵部や工部の郎中、さらに雲南の参政、広西の按察使を経て左布政使となった。役人として出世した人であるが、一方では詩人としても知られ、王世貞・李攀龍ら古文辞の人たちとも親しかったという。その著『五雜俎』は官吏として各地を転じた豊富な経験をもとに書かれたもので、地理歴史習俗物産など広範囲に亘っているが、つとめて空談をいましめて点で注目される。その中に演劇に論及するところがあり、虚と実とを論じている点で、当時新鮮な意見であったと考えられる。

明代の戯曲批評家の間には、本事を探索し史実に照して論評する風があった。例えば高明の『琵琶記』は主人公が後漢の蔡邕であるところから、とくに穿鑿した意見が出た(田藝衡『留青日札』・王世貞『藝苑卮言』など)。

しかし、謝肇淛は小説や戯曲について、それが本来虚構の文学であるという認識の下に、次のように述べている。

凡そ小説および雜劇戯文を為る、須らくこれ虚実相半ばすべし、方に游戲三昧の筆為り、亦た情景の極に造りて止むを要す、必ずしも其の有無を問わざるなり、(五雜俎卷十五、事部三)

虚構文学としての小説戯曲について、よくそのあり方を明言したものとはいえるのではなからうか。

小説や戯曲は游戲三昧の筆であるから、その醍醐味が味えるように作るには、事実も必要かもしれないが、虚、つまり作りごとにも必要であって、両者がないまざっていることが大切だという。そしてまた相当の誇張も必要であり、実説であるか否かは問うところでないというのである。そしてさらに続けていう。

古今の小説家にては、西京雜記・飛燕外伝・天寶遺事の諸書、虬髯・紅線・隱娘・白猿の諸伝、雜劇家にては、琵琶・西廂・荆釵・蒙正等の詞、豈に必ず真に是の事有らんや、

『西京雜記』は漢の武帝の頃の逸話を集めたもの。『飛燕外伝』は漢の成帝の皇后趙飛燕とその妹の合徳とが、天子の寵を争う物語。『天寶遺事』は唐の玄宗の遺事を録した『開元天寶遺事』のことであろうが、そうした歴史物語、あるいは『虬髯客伝』以下の唐代の小説の類、さらに、蔡邕の出世と妻の趙五娘の貞節を仕組んだ『琵琶記』、崔鶯鶯

と張琪の恋愛を扱った『西廂記』、王十朋の榮達、また妻玉蓮との悲歎離合の『荆釵記』、あるいは具体的にどの作品を指すか定かでないが、呂蒙正を主人公とする戯曲の類、これらはいずれも事実在即して書かれたものではないといふのであり、さらにことばを續けて、小説戯曲の制作に際し、史実と差異があつては宜しからずとする人たちは、虚構の文学の本質を理解しないものとして、その認識不足を笑つてゐる。

近來小説を作るに、稍や怪誕に涉れば、人便ち其の不経を笑う、而して新出の雜劇浣紗・青衫・義乳・孤児等の作、必ず事事これを正史に考え、年月合わず、姓字同じからざれば、敢えて作らざるなり、此くの如くんば、則ち史伝を看れば足れり、何んぞ名づけて戯と為さんや、

右にいう『浣紗記』は明の梁辰魚の作。若耶溪で紗を洗う西施を范蠡が見染めるところから始まり、呉越の興亡を背景として、呉王夫差の自殺のあと、范蠡は伍員の轍を踏むことをおそれて致仕し、西施とともに五湖に舟を浮べて去る、という筋である。『青衫記』は明の顧大典が唐の白居易の『琵琶行』を劇化したもの。白居易が江州の司馬に左遷されていたとき、都の名妓が落ちぶれているのに再会し、その琵琶の音をきいて青衫を涙で湿すという話。『義乳記』は伝本を見ないので、内容は不明である。『孤児』は無名氏作の『趙氏孤児記』であらう。春秋時代、晋の靈公の臣、屠岸賈の為に一族を滅ぼされた趙氏の孤児が、仇を討つ話である。

これらはいずれも歴史上の人物を主人公とする作品であるが、謝肇淛によれば、すべてを史実の通りに書かなければならないなどというのはおかしい。それならば史伝を読めば十分だといふのである。

明に先んずる元の時代には、雜劇が伝統の文学の常識にとらわれることなく、虚構の文学の面白さを急速に進展させた。その背景には、蒙古族の支配による儒教中心の国家体制の崩壊、倫理観の転換、また科擧の廢止によつて仕進の途を断たれた人たちが、力を庶民の文芸に注いだことなどがあるとされているが、明代になると、再び漢民族支配の国家体制が整い、元曲の場合とはちがつて著名な説書人が戯曲を書くようになる。

元の作者にとつては、芝居として面白い作品を書くことが、最大の関心事であつたと考えられる。これに對して明人の場合は、一応元曲を古典としてはいたけれども、作者層の変化にともなつて、士人としての教養という意識が、次第に表面に出て来たことは否めない。そして芝居が本来「戯」、ふざけであるという認識は次第に稀薄になり、作品に典故をもとめる意識が、明の後半においてとくに濃厚になる。

かくては戯曲と史伝が混同され、戯曲の本質は見失われがちになる。謝肇淛は南戲復興の祖と喧伝されていた『琵琶記』を例にとり、主人公の蔡邕は実在の人物であるけれども、他はすべて虚構であると述べ、反省の具としてい

る。
 戯文の西廂・蒙正・蘇秦の如きの属は、猶お本づくところ有れども、琵琶に至りては則ち絶えて影響無し、只だ蔡中郎一人有るのみにして、其餘の事情人物は、假借に非ざるもの無し、此れ其の獨徧の筆と為す所以なり、(同上)

こうした謝肇淛の意を得たのは、胡元瑞(應麟、一五五二—一六〇二)のいうところであつた。

胡元瑞曰く、凡そ傳奇は戯文を以て稱と為すなり、往くとして戯に非ざるは無きなり、故に其の事謬悠にして根無きを欲するなり、其の名の顛倒して実亡きを欲す、故に曲は熟ならんことを欲す、而るに命ずるに生を以てす、婦は夜に宜し、而るに命ずるに旦を以てす、場を開き事を始む、而るに命ずるに末を以てす、塗ること汚くして不潔、而るに名づくるに浄を以てす、凡そ以て其の名を顛倒するなり、と、此の語先ず我が心を得たりと謂う可し、(同上)

胡應麟の所説はその著『莊嶽委談』(万曆十七年、一五八九自序)にみえるもので、この書には宋の雜劇以来の諸作に論及するところが多い。胡應麟の「往くとして戯に非ざるはなし」という指摘に、謝肇淛は力を得たようである。芝居とは要するに「戯」(ふざけ)であり、「戯」であるが故に「游戲三昧の筆」なのであり、従つてまた、史伝と照合

して歴史家を気取るような人たちの愚を笑うことになるのである。

三二

「戯」であるが故に、実をのみ期待すべきではない。むしろ「虚」が混在して当然であり、それでこそ本当の面白さが味えるのだと謝肇淪はいう。こうした見解は演劇の本質をつくものといえる。時期的にはややおくれるけれども『難波土産』にみえるわが近松門左衛門（一六五三—一七二四）の意見にも共通したものをみることが出来る。

浄るりの文句みな実事を有のままにうつす内に、又芸になりて事実になき事あり、近くは女形の口上おほく実の女の口上には得いはぬ事多し、是等は又芸といふものにて実の女の口上には得いはぬ事を打出していふゆへ、其実情があらはるる也、此類を実の女の情に本づきてつみたる時は、女の底意などがあらはれずして、却て慰にならぬ故也、

現象的には事実と反することであっても、却って実情を表現することができる。それが芸というものであり、慰みともなる、とする。

さるによつて芸といふ所へ気を付ずして見る時は、女に不相應なるけうとき詞など多しとそしるべし、然れ共この類は芸なりとみるべし、

近松は言葉の面のみでなく、役者の演技その他にも言及する。ある人が

今時の人はよくく理詰の衷らしき事にあらざれば合点せぬ世の中、むかし語りにある事に当世請とらぬ事多し、さればこそ歌舞伎の役者なども兎角その所作が実事に似たるを上手とす、立役の家老職は本の家老に似せ、大名は大名に似るをもつて第一とす、云々、

というのに近松が答えている。

この論尤のようなれ共、芸といふ物の真実のいきかたをしらぬ説也、芸といふものは実と虚との皮膚の間にあるもの也、……真の家老は顔をかざらぬとて立役がむしやくと髭は生なり、あたまは剃なりに舞台へ出て芸をせば、慰になるべきや、皮膜の間というが此也、虚にして虚にあらず、実にして実にあらず、この間に慰が有たもの也、

近松のこの論は「実と虚との皮膜の間」といつているところから、虚実皮膜論とよばれているが、操人形芝居は演ずる側からすれば「芸」であり、観客からすれば「慰み」だという考え方が、この論全体を通して根底に存在している。近松は竹本義大夫とともに新浄瑠璃の確立につくし、また坂田藤十郎の為に脚本を書いたから実演の面に比重がかかっており、謝肇淞の方は純粹に鑑賞者の立場からの批評である点で、多少事情を異にするけれども、謝肇淞が「虚実相半ばすべし」といい、また「游戲三昧の筆」といつているのと通ずるところがある。

四

万暦年間の戯曲評論の書としては、冒頭にあげた呂天成の『曲品』がある。この書は鍾嶸の『詩品』、庾肩吾の『書品』・謝赫の『畫品』の例にならない、作者作品を品題する。それまでの曲辞中心の批評に終ることなく、舞台における上演をも考慮して批評しており、当時としては目新しいばかりでなく、形の整ったものである。理論は少ないが、舅祖孫司馬のことばとして引く「十要」は注意すべきである。これは南戯を書くために必要な十箇条をあげたもので、詳しくは前記拙稿を参照していただきたいが、ここに関係があるのは、第七の「要善敷衍、淡處做得濃、閑處做得熱鬧」である。

「善敷衍」というのは、筋立てに工夫をして、芝居として面白く作りあげてことを意味しよう。そしてその為には元來の話の筋が淡白なところにも濃厚な味を出す。また閑静な場面もにぎやかに仕立てることが必要である、と説いているのである。

さらにいえば呂天成は、事実に即していなくても観衆の興味をそるよう構成することが、芝居として大切であると考えていた。『曲品』にみられる『趙氏孤児記』の批評は、その点で注目すべきものであって、呂天成はこの作品が虚構の部分を設定したことによって、芝居らしくなっていると述べている。呂天成はこの戯曲について、まず「事佳」、内容が素晴らしい話でなければならぬという、「十要」の中の第一の要件に叶っていること、用語は大そう質朴で、上演するにも適當であるといったことを述べたあと、次のように評している。

即ち趙武を以て岸賈の子と爲す、正に是れ戯局なり、近ごろ徐叔回の改むるところの八義、傳と稍合う、然れども未だ佳ならず、

趙氏孤児のことはさきに少しふれたが、『左傳』宣公二年、『史記』趙世家、また劉向の『新序』節士篇、『說苑』復恩篇によっても知られている話である。晋の屠岸賈が大夫趙盾の一族を皆殺しにしようとしたとき、まだ嬰兒であった趙盾の孫の趙武が、忠臣程栄・公孫杵臼の二人の機略で難をまぬがれ、成人ののち、屠岸賈を討って一族の怨を晴らしたと伝える。

元の紀君祥の『趙氏孤児大報讐』雜劇は右の史実を劇化したものであり、『趙氏孤児記』はこれを南戯に書きかえたものであるが、戯曲では史伝とちがうところがある。程栄、南戯ではすなわち程英（雜劇では程嬰）は趙氏の孤児を自分の子といつわり、実のわが子を趙氏の孤児に仕立てて公孫杵臼にあずけておき、屠岸賈に通報してこれを殺させる。かくて趙氏滅亡の野望を果したと思いきや、程英の功を多として義兄弟の契を結び、程英の子、実は趙氏の孤児をそれとは知らず、自分の養子にして可愛がる。しかし、成人した孤児は程英から一切をきかされ、養父

である屠岸賈を殺すことになっている。

ところが、屠岸賈が趙氏の孤児を養子とする条は、史伝にみえない。つまり「虚」である。ここで注意したいのは、呂天成が「趙武を以て岸賈の子と爲す、正に是れ戯局なり」と記していることである。戯局とは芝居としての構成を意味しよう。将来は自分を殺すことになる人物を、屠岸賈は知らずに養育し寵愛する。また成人した趙氏の孤児にしてみれば、昨日まで親と思っていたその人が、実は自分の一族を殺した悪人であったと知らされる。並一通りの驚きではない。しかし驚愕だけで済むことではない。驚愕は悲歎と憎悪に変じ、恩愛の絆は絶ち切られる。

同じく仇討ちを終局とするにしても、史伝にはないこうした構成こそが、芝居というものだ、と呂天成はいうのである。

そして「徐叔回の改むるところの八義、傳と稍々合う、然れども未だ佳ならず」とあるよりすれば、現在伝本は見ないけれども、『八義記』ではこの部分を史伝に合うように、なにがしか改めていたものであろう。しかしそれは芝居として佳とはいえない、というのが呂天成の意見である。

こうした点よりすると、呂天成も史伝からはずれた虚構の部分の重要さを認識していたと考えられ、さきの「善敷衍云云」の一条も、そうした点から理解すべきであろうと思われる。ただ謝肇淛のように、虚実相半ばすべきだと明言するには至らなかつたのではなからうか。

五

それでは芝居が「戯」であり、虚構が必要であると謝肇淛が認識するに至ったのは、何に導かれたと考えるべきであらうか。

その点では、芝居を夢と同じ性質のものと思なし、またその夢を信ずるに足りないものと決めつけていた謝肇淛自身
の認識に、注意する必要があると思われる。

まず謝肇淛が芝居の本質を夢との類似においてとらえていた点より述べたい。『五雜俎』にはいう。

戯は夢と同じ、離合悲歡は眞の情に非ず、富貴貧賤は眞の境に非ざるなり、人の世 眼を転ずれば亦た猶お是
くのごときなり、而して愚人 吉夢を得れば則ち喜び、凶夢を得れば則ち憂う、苦楚の戯に遇えば、則ち愀然とし
て容を變じ、栄盛の戯に遇えば、則ち愀然として嬉笑す、総じて處世の見解を脱せざるのみ、近来、文人は史伝
を以てこれを雜劇に合わせ、其の繆訛を辨ずるを好む、此れ正に是れ癡人の前に夢を説くなり（卷十五、事部三）
これによれば、謝肇淛は芝居と夢とを非常に冷静な眼で見ている、といえるのではなからうか。芝居が終つてすべ
の俳優の姿が舞台から消えてしまうと、たった今しがたまで眼前に展開されて来た幾つもの場面は、名残さえ留め
ない。芝居の一つ一つの場面が、楽しかったにせよ悲しかったにせよ、掻き消したように見えなくなっている。その
ときの虚しさは、夢の中でのさまざまな体験を思いおこすときの空ろな思いに似たものと考えたのである。そして人
生とてもこれと同じではないかと断じ、夢で一喜一憂することの愚をいい、芝居の中での悲歡離合、富貴貧賤は夢の
中のそれと同様に、眞実ではないという。

かくて、芝居が史実に合っているかどうかを取沙汰する当世の文人たちに対し、あなたがたは芝居の何たるかをご
存じない、癡人の前で夢の話をするようなことをしているのだ、というのである。

夢については古くから、現実の事象と相関連するものだという考え方が強く、夢占いはその故に存在した。のちに
ふれるように『周礼』に占夢の官があげられているのも、それを示している。謝肇淛も指摘するように、凶夢を見れ
ば不吉な事の起る予兆であるとおそれ、吉夢を見れば慶事のおとずれることを信じるのが、一般の人たちであった。
そうした思考を戯曲の面で最も濃厚に出したのが、湯頭祖である。時期的には謝肇淛とほぼ同じ頃であるが、夢に

対する見解は全く立場を異にする。湯頭祖は自らの体験を通して夢と現実の相関を確信していた人であり、その作品はすべてそうした信念のもとに書かれている。このことについては拙稿「湯頭祖研究」(中国戯曲演劇研究所収)で述べたので、いまは本稿に関連あるところについてのみ、簡単にふれるにとどめる。

湯頭祖は長男が受験の為に南京に赴いて、そのまま不帰の客となったという悲しい体験をもっているが、長男の死を予測させるような不吉な夢をしばしば見たという。また無二の親友帥機との再会について、夢と現実とが一致したことを「赴帥生夢」と題する詩に詠じている。それによると、帥機が湯頭祖の来訪を前以て夢に見たばかりか、夢の中で二人が頭巾を交換して頭につけたところ、寸分たがわなかった。そして実際に会った時に試してみたところ、正に夢の通りであったという。

こうした体験から、湯頭祖は夢と現実との密接な関連を信じて疑わなかった。その戯曲四種にはすべて夢が重要な要素として採られており、その故に作品を『四夢』と総称するが、とりわけ夢を効果的に構成に組込み、天下の青年男女から喝采を博したのは、『還魂記』(牡丹亭)である。

この戯曲は柳夢梅と杜麗娘なる青年男女が、互に夢で見た相手の姿に心を奪われ、現実には出会ったことがないにもかかわらず、慕いあうようになる。ことに麗娘の場合は、夢梅と花園の牡丹亭の中で歓会する夢を見、目覚めてのちも忘れることができず、恋患いの果て、死に至る。しかし死してのちも亡魂が夢梅を訪れ、再生して目出度く夫婦になるといのがその大筋であって、夢の中の恋愛が現実の世界で実を結ぶのである。

夢は道徳に束縛されることのない世界で形象を展開する。『還魂記』ではそうした夢の性格を採り入れ、夢の場面を通して従来の風習にとらわれることのない、自由な恋愛の世界をまず描き出し、情の解放、それに伴う浄化作用、そして現世において願望が充足されるという形をとった。

『還魂記』に観衆が拍手を送ったのは、作中の人物に自分を重ねたからと考えられる。湯頭祖が設定した夢の中で

の自由な恋愛と、それが現実のものとなる場面を前にして、天下の子女はこの芝居の世界に恍惚となり、みずからも柳夢梅や杜麗娘のようにありたいと願ったのである。

湯頭祖は夢と現実の関連を信ずるが故に、この戯曲を書いたといえるが、作中の柳夢梅と杜麗娘は、従来の作者たちの想いも及ばなかったような恋愛を、舞台上で展開するのであって、ここに示されるのは振幅の広い、しかも強度の体験である。冷静に判断すれば、それが常識を越えていることはしばしばあろうけれども、観衆は感動し、芝居のとおりことなる。虚構のもたらす効果である。

観衆を感動させる振幅の大きさ強さを、『還魂記』は充分備えているといえる。麗娘が夢の中で柳夢梅と歓会する「驚夢」、麗娘の亡魂が夢梅をたずねる「魂遊」、そして枕を交わす「幽媾」、麗娘が墓から掘り出されて蘇生する「回生」などの場面は、正にそれである。そしてこうした振幅は当然多分に「虚」の要素をふくむ。

ただ湯頭祖がそれを謝肇淛のいうように、「実」に対する「虚」として考えていたかどうかは定かでない。むしろ夢と現実の相関を信ずるが故に、こうした作品を書くに至ったのではないかと考えられる。

この点、謝肇淛の眼は湯頭祖とちがうのではなからうか。

六

観衆の笑いを期待する場合、強調された滑稽な動きやセリフが展開されなければ、効果が乏しいように、悲哀を盛る筋立てであっても、また場面であっても、当然振幅の大きさや誇張が要求されるのであって、そこに虚が必要となる。謝肇淛が「方に游戲三昧の筆為り、亦た極に造りて止むを要す、必ずしも其の有無を問わざるなり」と述べているのも、この間の事情を説いたものである。

湯頭祖の作品についていえば、謝肇淛が取りあげたような、筋が史傳に合致しているか否か、といった問題はなかつたといえる。あるのは夢と現実との関連であり、戯曲もそうした立場から書いた。

しかし謝肇淛の眼は冷やかである。さきに引用したところにもあるように、芝居は夢と同じなのであり、芝居の中の離合悲歡も富貴貧賤も、単なる幻にすぎないと見るのである。そしてさらに謝肇淛は「人の世 眼を轉ずれば、亦た猶お是くのごときなり」と、人生も芝居や夢のようであると観じ、次のように述べてもいる。

宦官婦女は雜戲を演ずるを看、水に投じ難に遭うに至れば、慟哭して聲を失わざるは無し、人多くこれを笑う、余謂えらく、此れ異とするに足らざるなり、人の世に仕宦する、政に戯場の上の如きのみ、倅として貧賤、倅として富貴、俄にして主となり、俄にして臣となる、榮辱万状、悲歡千状なるも、曲終り場散ずれば、終に烏有を成す、

宦官や婦女は舞台で演じられる悲惨な場面を見て慟哭する。慟哭するのは、芝居であることを忘れてそれを真実と思い、登場人物と同じ立場に自分を置くからである。芝居を見て泣いている人間を横から見れば、確かに滑稽にちがいない。しかし人がこの世で仕宦するのもこれと同じではないか。富貴や貧賤、それに伴う悲しみや歎び、実にさまざまな場面が展開されるけれども、芝居が終れば、一体何が残っているだろうか。空虚な舞台を見るにすぎぬのではないか。

このように人の一生を芝居の如きものと観ずるのは、早くしては南宋の陸游の「村居遣興」詩（劍南詩稿卷五十八）に、「回り看れば薄宦何の味をか成す、只だ朝衫を借りて戯場を作せしのみ」とあるのを指摘できる（詳しくは拙稿宋代演劇管、前掲中国戯曲演劇研究所収を参照）。

また明では謝肇淛よりやや早く、王陽明（一四七二—一五二八）が「観傀儡」詩（王文成公全書卷十九）で、次のように詠じている。

處處相逢是戲場 處處相逢うは是れ戲場

何須傀儡夜登堂 何んぞ須いん 傀儡の 夜 堂に登るを

繁華過眼三更促 繁華 眼を過ぎて三更促し

名利牽人一線長 名利 人を牽きて一線長し

稚子自應爭詫説 稚子は自ら應に争つて詫いぶかり説くべし

矮人亦復浪悲傷 矮人も亦た復た浪なみりに悲傷す

本来面目何曾識 本来の面目何んぞ曾て識らんや

且向尊前學楚狂 且らく尊前に向つて楚狂を學ばん

そして達観はこの詩を引きつついう。

陽明の戲を見る、戲も亦た道の師なり、衆人の歡樂何んぞ傀儡に異ならん（紫柏老人集卷二十一、觀戲）

このように人生を芝居にたとえる見解が、ほぼ同じ万曆の頃の他の文献にも見出されることは、阿部泰記氏の「湯頭祖の戯曲観―情の重視―」（人文研究第五九輯、小樽商科大学）に指摘するところによって知ることができる。しかしそれらはおおむねが、人生をいかに考えるかを出発点としてみるとみられるのに対し、謝肇淪は態度を異にする。謝肇淪は純粹に演劇を考え、その本質を論じようとしたのである。

ところで、右のような芝居と人生といった問題で、一考する必要のあるのは、湯頭祖の『南柯記』と『邯鄲記』である。これらの二記はさきにふれた同人の『還魂記』が、夢を媒介として恋愛至上主義を謳歌したのとは趣を異にし、いずれも人生一夢の諦観を根底にして書かれているからである。

唐の李公佐の『南柯太守傳』によつた『南柯記』では、淳于棼が夢から覺めてのち、契玄禪師から諸色皆空と教えられ、また人の世の君臣眷属は、螻蟻と何んぞ殊ならん、一切の苦樂興衰は、南柯と二なるなく、等しく夢境たり、

と悟ることになっている。これは夢に見た蟻の国での体験が、一生の自分の姿を鏡に映して見たのと同じ効果を与えているのであって、人生も夢にひとしいという認識に到達したのである。

また盧生邯鄲の夢を扱った『邯鄲記』は、沈既濟の『枕中記』にもとづいているが、夢の中の盧生と目覚めてのちの盧生を考えてみると、目覚めてのちの盧生は、自分の一生のありようを夢の中で見尽したかたちになっている。

このように右の二記は大半が夢の中の話であるが、その終末についていえば、主人公は自分の一生の有為転変の諸相が、舞台上演じられたのを、見終った観客の立場にいる、と考えることができる。

これらは湯頭祖の最晩年の作であり、原拠の小説の性格もありはするが、来し方を振返ってみて、わが生涯を一場の夢と諦観する境地に達していたことも否定できない。

ただ注意しておきたいのは、湯頭祖はそれにとどまり、謝肇淛のように「戯は夢と同じ」というには至らなかったことである。

謝肇淛は芝居の中の離合悲歎も、夢の中のそれも真の情ではなく、同様に芝居の中の富貴貧賤も、夢の中のそれも真の境ではないとした。夢も芝居も一時の仮構にすぎないのであり、終ればすべて空しい、というのが謝肇淛の考えである。要は「榮辱萬狀、悲歎千狀なるも、曲終り場散ずれば、終に烏有を成す」のである。

謝肇淛がこうした見解をもつに至ったについては、かれが劇作家でなかったが故に、却て芝居の本質を冷めた眼で見通すことができた、とみることができると思う。

七

しかし、いま一步掘下げて考えれば、謝肇淛の夢に対する見解が、従来の中国の人たちの、また湯頭祖のそれと、

かなり異つたものであつた点に注意する必要があると思つう。

湯頭祖が人生一夢という悟道的な境地から戯曲を書きながら、しかも戯曲を夢と同じだと断ずるに至らなかつたのは、すでにふれたように夢と現実の相関を信じていた為であるが、一方、謝肇淪は湯頭祖とちがひ、吉夢とか凶夢とかいふことを全く信じなかつた。謝肇淪はいつう。

夢の吉凶に関わる無きや審らかなり、今兒童の俗語に皆誕妄の言を謂いて「夢を説く」と曰う、其の的として真に非ざるを言うなり、(五雜組卷十三、事部一)

と断じ、且つ『周禮』の占夢の官が、いかに実情に合わないものであるかを次のようにいつう。

周禮特に占夢の官を設くるを為し、日月星辰を以て六夢の吉凶を占う、然れども王者の爲にして設くるは、猶お可とするも、「季冬に王の夢を聘し、羣臣庶人 吉夢を王に献じ、王拜してこれを受く、乃ち四方に舍萌して以て悪夢を贈る」は、亦た太だ兒戯ならずや、天下の廣き、億兆の衆き、盡く其の吉夢を献ぜしめば、大人は占うに勝えず、而して王も亦た拜するに勝えざるなり、臣民の吉夢は王に於て何んぞ与からん、而るに王これを拜す、此れ真に癡人の前にて夢を説くのみ、此の書蓋し詩人に熊羆・旒旗の語有るを見て傳會し、牧人の夢有るを見て、遂に以て夢を王に献ず、と為せしなり、詩の咏ずるところは皆祝贊稱頌の詞なるを知らず、豈に真に熊羆・虺蛇の時を一にして同に夢に入らんや、此れ又た夢中に夢を説くなり、(同上)

右の『周禮』にいつう占夢の官は、「春官宗伯」下にみえるものであり、六夢とは正夢・愕夢・思夢・寤夢・喜夢・懼夢である。謝肇淪は億兆の民が吉夢を王に献ずるなどということは兒戯にひとしいとする。また「詩人に熊羆・旒旗の語」「牧人の夢」といつうのは、『詩経』の「斯干」に、熊の夢・羆の夢は男の子、蛇の夢・虺の夢は女の子の生まれる予兆であるとあり、「無羊」の詩で、牧人の夢に大勢の人があらわれて、魚を捕えるのは豊年の兆であり、旒や旗、すなわち旗があらわれるのは、子孫繁栄の兆である、と詠じているのを指しているが、謝肇淪によれば、『詩経』

の本来の意味が祝賀稱願にあることに気付かぬ人たちが、古い時代には王に夢を献じていたのだと誤解したのだという。そしてこれは夢中に夢を説くものだ、というのである。

かく夢占いに對して、兎戯にもひとしいと見る謝肇淪は、夢が驗のないものであり、依拠するに足りないものであるとし、その一例として次のようにいうところがある。

孔子は大聖なり、少き時 道を行わんと欲すれば、則ち夢に周公を見る、老いて衰うるに及び、遂に復た夢みず、則ち夫子少時の夢も亦た驗あらざりき、(同上)

夢の驗なき一証として、孔子の求道熱心のことばとして一般に理解されている、『論語』「述而」篇の「甚しいかな、吾が衰えたるや、久しいかな、吾復た夢に周公を見ず」をあげるのは、揶揄するに近い。そしてさらに続けていう。

蓋し人に六夢有る、惟だ正夢のみ吉凶を占う可し、其の他の愕夢・思夢・寤夢・喜夢・懼夢、皆意に感ずるところ有り、而も魂寧からず、想像して境を成す、真夢に非ざるなり、余は最も夢を信ぜず、乃ち一生の吉凶禍福、並びに一夢無し、故に其の憑るに足らざるを知るなり、

正夢を謝肇淪がどのように理解していたか、それについてはなにも述べていないが、『周禮』の鄭玄の注によれば、感動するところなく、平安の状態で見える夢という。愕夢以下は喜怒哀楽の感情の動く夢であるから、自由な想像の働く場面の展開される夢であり、これらこそ、吉凶を占いたくなる夢ということになるであろう。しかし謝肇淪に言わせれば、「余は最も夢を信ぜず」であり、「其の憑るに足らざるを知るなり」なのである。

信ずるに足りない夢と芝居との相似、また人の一生と芝居との相似、そうしたところから、芝居の中に史伝との一致などを求めることの無意味なのに、想い到ったのではないか。「虚実相半ばすべし」という論は、夢に対する理性的な判断を軸として出て来た、新しくすぐれた演劇論といえるのではなからうか。そこには、すでにふれたように、

謝肇淛の冷めた眼があると考えられるが、同時に、『五雜俎』の隨所にみられるような、豊富な体験にもとづく合理主義的な態度、科学的ともいえるような詳細な観察、迷信の否定などが基盤になっていることを指摘してよいであろう。

それではこうした演劇論はどう継承されたか。その資料は多くはないが、謝肇淛より少しおくれで『閒情偶寄』の著で知られる李漁（一六一一—？）に、影響を与えていると考えられるふしがある。李漁は『笠翁十種曲』を書いた劇作家であり、また戯班を率いて各地を上演して廻っていた人であるが、『閒情偶寄』巻一に次のように述べるところがある。

傳奇用うるところの事、或いは古、或いは今、虚有り実有り、……実とは事に就きて敷陳し、造作を假らず、根有り據有るの謂なり、虚とは空中の樓閣、意に随つて構成し、影無く形無きの謂なり、人謂えらく、古事は実多く、近事は虚多しと、予曰く、然らず、傳奇は実無し、大半は皆寓言のみ、……凡そ傳奇を閲して、必ず其の事、何くより来り人何れの地に居るかを考うるは、皆夢を説くの痴人にして、以て答えざる可きものなり、虚といひ実といひ、説夢という。謝肇淛に啓発されるころがあったのではないか、と思われる。

ただ李漁の虚実論は、別のところで、虚ならば虚で通し、実ならば実で通す、と説いているところがあり、その点で、謝肇淛とは必ずしも同じでない。