

中国演劇の成立と巫覡

福満, 正博

<https://hdl.handle.net/2324/7359933>

出版情報 : Kyushu University, 2024, 博士 (文学), 論文博士
バージョン :
権利関係 :



中国演劇の成立と巫覡

福満正博

第一章 元雜劇中の度脱劇試論

一	はじめに……………	四
二	「度柳翠」劇と懺の儀礼……………	四
三	「任風子」劇と巫覡の祓禳……………	九
四	穢れ・悪鬼性……………	一六
五	水と夢……………	一八
六	方相氏の二重性……………	二二
七	度脱劇と明代長編小説……………	二四

第二章 元雜劇中の公案劇と『左伝』

一	はじめに……………	三〇
二	小説の場合について……………	三〇
三	演劇の場合について……………	四〇
四	『春秋左氏伝』の巫覡物語について……………	四二

p. 一

五	近世の戯曲小説の中の巫覡	四六
---	--------------	----

第三章 観阿弥の「自然居士」と関漢卿の「救風塵」

一	はじめに	五一
二	日本の能楽の成立	五五
三	観阿弥について	五八
四	観阿弥の「自然居士」	五九
五	元雜劇と関漢卿の「救風塵」	六三

第四章 中国の地方劇「王魁」から見た南戯の始祖「王魁」

一	はじめに	六七
二	明末「焚香記」について	六七
三	語りもの「王魁」について（一）	七六
四	南戯「王魁」について（一）	八〇
五	語りもの「王魁」について（二）	八三
六	南戯「王魁」について（二）	八七

第五章 中国演劇の最古の起源である目連戯

一	はじめに……………	九二
二	『佛説目連救母經』について……………	九三
三	『目連救母觀善戲文』について……………	九四
四	前「目連救母」について……………	九六
五	「目連救母」と十友……………	九八
六	『南村輟耕録』院本名目の中の「打青提」は、浄化儀礼である。……………	九九
七	神話的・精神史的問題……………	一〇四
八	「母殺し」神話としての目連戯……………	一〇七

結論

……………	一〇九
-------	-----

第一章 元雜劇中の度脱劇試論

一 はじめに

元雜劇中に度脱劇と分類される作品群がある。この度脱劇が、実は明初周憲王雜劇中に残存する慶祝劇に淵源していることを喝破されたのは、中鉢雅量氏である⁽¹⁾。その後、度脱劇についての研究には、格別な進展はなされなかった。しかし度脱劇の世界は、その後の文学を考える上にも示唆に富んだ内容を多く含んでいるように思われる。本稿は、中鉢氏の啓示に富んだ論を尊重し、重複することはできるだけ避け、別に考察を試みたものである。

二 「度柳翠」劇と讎の儀礼

元雜劇の度脱劇の中で、季節祭の民俗と最も関係しているのは「度柳翠」である。そこでまず、「度柳翠」とそれに関係する大頭和尚の民俗とをとりあげてみたい。『録鬼簿』にこの劇の作者とされる李寿卿は、「前輩才人」として録されている元曲前期の作家である。「度柳翠」は、次のような話である。尚、『元人雜劇選』本では、観音菩薩が、仏になっている。

（楔子）南海洛伽山の観音菩薩の浄瓶の楊柳の枝葉が、微塵の穢れをつくったので、その罪により杭州の抱鑑宮街積妓牆の妓女柳翠として投胎する。柳翠の母張氏は、亡夫柳氏の十年目の供養に頭孝寺の僧を呼ぶことにする。

（第一折）柳翠が門で待っていると、月明和尚は雨で濡れた道で滑る。助け起こした柳翠に、月明和尚は出家を勧めるがことわる。

（第二折）次の日裏道で月明和尚と会い、再び出家を迫る。柳翠はねてしまう。夢に閻神が現われ聖僧を汚したとして斬られかけるが、月明和尚に救われる。目を覚ますと、柳翠は出家を誓う。

(第三折) 柳翠は、家へ別れのあいさつにもどる。柳翠は、舟に乗って月明和尚と家を離れる。

(第四折) 柳翠は顯孝寺の東廊で座化する。月明和尚は、観音菩薩の所へ柳翠を連れていく。(『元曲選』本に拠る)

「度柳翠」は後に、柳翠が観音菩薩の浄瓶の楊枝だったという部分が消え、代わりにその前世の因縁譚として玉通禪師と紅蓮の話が加わる。その変遷の過程については、多くの詳細な論究があるので、ここでは省略する⁽²⁾。この話は季節祭の民俗とも結びついていて、それが正月から元宵にかけて近代まで広く行なわれていた大頭和尚である。大頭和尚は、大きな假頭をつけて演ぜられる啞劇(パントマイム)で、主として子供によって行なわれたものである。永尾龍造氏は、『支那民俗誌』に次のように述べている。

近年支那青年學者の間にこれは昔の儼の遺風であろうと考へるものができつつあるようである。誠に尤な説であると思われる。その殊更に大型の頭に作るところ、年内から出初める地方の今尙相當に多い點などから考へて、惡魔拂ひの行事の變化したものと考へられるようである。(四八四頁)

永尾氏の述べるとおり、この大頭和尚は南宋『武林旧事』卷二元夕の舞隊に記されている「耍和尚」であるとされる。清朝乾隆期の同じ杭州の『武林新年雜詠』の「大頭和尚」の項に「亦宋時鐙夕舞隊之耍和尚也。」とあるからである。『武林新年雜詠』は、他にもいくつか南宋以来の民俗の遺風が残っていることを録している。つまり、「度柳翠」は追儼と関係する耍和尚の行事と関係していたのである。

次に、本稿に必要な限りにおいて追儼の行事と演劇の関係について述べておく⁽³⁾。『周礼』夏官には、次のようにある。

方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸而時難，以索室毆疫。大喪先匱，及墓入壙，以戈擊四隅，毆方良。(方相氏熊の皮を蒙り、黄金四目、玄衣朱裳、戈を執り盾を揚げ、百隸を帥いて時難し、以て室を索め疫を毆つを掌る。大喪には匱に先んじ、墓に及び壙に入り、戈を以て四隅を撃ち、方良を毆つ。)

追儼の行事は、方相氏が行なう。方相氏は、恐ろしげな姿をして室中を搜索して疫鬼を逐った。『礼記』月令編によれば、季春・仲冬・季冬に行なわれたとあるので、おおむね季節のかわり目に行なわれた。方相氏はまた、大喪の儀において、柩の先導をし、壙にはいつて悪鬼を追いはらう役目もあった。後漢の張衡の「東京賦」には、次のようにある。

爾乃卒歲大儼，毆除羣厲。方相秉鉞，巫覡操茆。侏子萬童，丹首玄製。桃弧棘矢，所發無臬。飛礫雨散，剛瘳必斃。（爾して乃ち、卒歲大儼し、羣厲を毆除す。方相鉞を秉り、巫覡茆を操る。侏子萬童、丹首玄製す。桃弧棘矢、發する所臬無し。飛礫雨散し、剛瘳も必ず斃る。）（『文選』卷三）

これによれば、後漢の官中では、方相氏・巫覡・侏子等により悪鬼祓いを行なっていたのである。

悪鬼を駆逐する方相氏も、悪鬼であったことは小林太市郎氏、楊景鸛氏等が指摘している⁽⁴⁾。今、その説を簡単にまとめると次のようになる。『国語』魯語に「木石之怪曰夔蜺蜺，水之怪曰龍罔象」とあり、韋昭の注に「蜺蜺、山精」という。『春秋左氏伝』宣公三年に「螭魅罔兩」とあり、杜預の注に「罔兩、水神」という。『莊子』達生編に「水有罔象」とあり『經典釈文』には「狀如小兒，赤黑色，赤爪，大耳，長臂。一云水神名。」という。『史記』孔子世家には「木石之怪夔罔兩」とある。許慎は『説文解字』に「蜺蜺，山川之精物也」とし、段玉裁はこれに注して「按蜺蜺，周禮作方良，左傳作罔兩，孔子世家作罔兩，俗作蜺蜺。」という。方良は、蜺蜺・罔兩・罔兩等と同類の疊韻連語である。これらは水神や山精或は童児であったりするが、今そのことは問題にしないとして、おおむね、目に見えない怪を示す語である。罔象も同じであるとすれば、方相もまた同じ一類の語或は造語であっただろう⁽⁵⁾。小林太市郎氏は、「悪鬼が一転してそれを撃つ善神となるのは民俗論理ないし宗教論理の一鉄則で」あるとし、楊景鸛氏は「巫術中の同類相尅」でもあるとしている。儼の起源は諸説ある。『周礼』夏官の鄭玄注には「方相猶言放想可畏怖之貌」とあり、現象だけから見れば恐怖に対してより大きな恐怖で、或は悪に對しより大きな悪で對抗したと解せるだろう。

時代は大きく下るが、追儼の儀は宋代にも継承されていて、『東京夢華録』卷十除夕には儼の様を次のように述べて

いる⁽⁶⁾。

至除日，禁中呈大儺儀。並用皇城親事官，諸班直。戴假面，繡畫色衣，執金鎗龍旗。教坊使孟景初，身品魁偉，貫全副鍍銅甲裝將軍。……又裝鍾馗小妹，土地竈神之類，共千餘人，自禁中驅崇出南薰門外轉龍彎，謂之埋崇而罷。……

皇城司の親事官と諸班直が、假面と鮮やかな衣服をつけ、金鎗と龍旗を手にするというのだから、これが方相氏のことだろうか。また清明節の百戯について述べた卷七「駕登宝津楼諸軍呈百戯」には、「硬鬼」など芸能化した儺の様子がいろいろに記されている。その中に次のような記述がある。

又一聲爆仗，樂部動拜新月慢曲，有面塗青碌，戴面具金睛，飾以豹皮錦綉看帶之類，謂之硬鬼。或執刀斧，或執杵棒之類，作脚步蘸立，爲驅捉視聽之狀。

これは「硬鬼」の説明であるが、中に「驅捉視聽之狀」というしぐさをしたとする。見えない悪鬼たちを、透視し聞き耳をたて捕獲する舞のさまを述べている。明の周憲王の雜劇に「福祿寿仙官慶会」というのがあり、福祿寿三仙に命ぜられて唐の宮殿に降りた鍾馗が宮殿内で儺をする場面がある。

〔鴈兒落〕向亭臺苑囿搜。把殿宇廳堂扣。越門欄井竈尋，到閨閣簾帷候。（儺神云）走遍宅院，並無氛殄之氣。（末唱）

〔得勝令〕尋不見怎干休。惱的自怒氣勝如彪。將這火四隊驅儺將，好教他千般不自由。（末又走着唱）轉過那南樓。恰行到西牆後。我跳過這陰溝。（四小鬼上）（末做尋見科）（末唱）呀呀呀原來在這答兒尋着那小鬼頭。（末做拿鬼科）（『奢摩他室曲叢』第二集）

末の扮する鍾馗は、儺神と一緒に宮殿内を尋し回る。悪鬼を捕える「尋見科」までの一連の動きは、先の「驅捉視聽之狀」と同じ透視である。そうであれば、鍾馗は方相氏の末裔と言えるだろう⁽⁷⁾。

狩野直喜博士は、巫の性格を論じた「説巫補遺」で、『礼記』檀弓下の「君臨臣喪，以巫祝桃茢執戈。惡之也」という一文を引用して次のように述べておられる。

凡そ支那の古代には家に死人があるときには、凶邪の氣其室に満つるものとして之を惡めり。故に君、臣の喪に臨むときは必ず巫をして桃を取り、祝をして茢とて萑苕を以て作りたる帚を持たしめ、又小臣をして戈を執つて従はしめたり。これ巫祝共に祓禳の職務ありしによる。（『支那学文藪』三一頁）

方相氏は季節祭の盛大な儺の儀に出てくるもので、その通常の祓禳の職務は巫祝によつて荷なわれていたと考えてよからう。先にあげた鍾馗劇は、題目正名を「賀新年神將驅儺，福祿壽仙官慶會」という、明の周憲王の慶祝劇の一つである。『武林旧事』卷十「官本雜劇段数」には、「鍾馗爨」という名がみえる。その内容だけに限れば、巫覡に淵源するという（王国維氏『宋元戲曲考』演劇の、一つの元型を留めているだろう）。

金文京氏は、宋代から三国劇が儺戯として演じられていた可能性を指摘されている⁽⁸⁾。「脈望館鈔校本」には「関雲長大破蚩尤」という劇があり、悪神蚩尤を関羽神が退治する話が出てくる。方相氏に代わつて悪鬼を祓う神は、時代を下るにつれて次から次へと新らしく出現していた、と考えられるであろう。

さて、宋元時代の「耍和尚」の具体的な起源・演出等は記録がない以上よくわからない。しかし「度柳翠」の月明和尚には、確に滑稽性を示す唱や科が残存していて、耍和尚というカーニバルの滑稽な假面舞踏との関係を示しているように思われる。とすれば、この悪魔払いの行事と、元雜劇の「度柳翠」がもっと深い関係をもつ可能性はないであらうか。というのは、時代は先後するが、われわれは明刊本小説『西遊記』において、「度柳翠」の観音菩薩の淨瓶の楊柳枝と同様の、菩薩の蓮花池の金魚・太上老君の青牛・彌勒の黄尾童子・南極老人星の白鹿等の天界の雑多なものが、地上に降り妖怪となり害をなし、孫悟空がその妖怪と戦い、最後にはまた天界に返すという類似した話を知ることができる。度柳翠劇は、月明和尚による宗教的な救済・再生であるが、その根底には、方相氏・偃子或いは巫覡による季節祭の祓禳儀礼が、元型に存在している可能性がうかがわれるのである。

三「任風子」劇と巫覡の祓禳

『録鬼簿』をくくる限り、度脱劇の最初の作者は馬致遠である⁽⁹⁾。その作品として「任風子」・「岳陽樓」・「黃梁夢」の諸劇があげられる。度脱劇の作品群中には、模倣作も数多くあり、すぐれた作品というと、馬致遠を中心とする数作に限られてくる。その典型性からみて、ここには「任風子」をあげる。この劇を、かつて筆者は論じたことがある⁽¹⁰⁾。しかし、それは十分なものではなく、補足しなければならぬ点もあるので、重複はできるだけ避け再度論じたい。「任風子」は、次のような内容である。

（第一折）まず初めに東華帝君が八仙を引き連れて現われる。東華帝君は、天から地上を見て、終南山の甘河鎮に住む屠戸（屠殺業者）の任屠は仙人になる光を発しているが、酒色財氣人我是非に迷わされているという。そこで八仙の一人漢鍾離が馬丹陽を推薦し、度脱に向う。その日は彼の誕生日で、任屠の仲間の屠戸たちが祝いにやって来て宴会をはじめ。仲間たちは、最近道士先生がやってきて人々を教化して生臭物を食べないようにしたので肉屋の商売がすっかり干上がったことを知らせる。任屠は馬丹陽殺害に向かう。

（第二折）次の日の夜、任屠は馬丹陽の庵に忍びこむ。任屠が馬丹陽に襲いかかっていると、急に馬丹陽を守護する神将が現われ、逆に任屠の首を刎ねる。任屠は馬丹陽に懇願し、出家の道を選ぶこととする。

（第三折）残された妻は、子供を連れて任屠の所へ行き還俗させようとするが、任屠は逆に世俗への絆であるわが子を殺し、自らの出家への意志の堅さを示す。

（第四折）修行に励む任屠の所へ、馬丹陽の命を受け修行の妨害に六人の盗賊がきて、金銀財宝・猿と馬を奪う。そして次に子供の亡霊が現われ、任屠の首を要求し復讐にきたことを告げる。任屠が首をさし出して殺されかけると馬丹陽が現われ、すべて夢で、馬丹陽は彼を連れて蓬萊島に向う。（「脈望館抄内府本」に拠る）

この劇に於いて任屠の最初の性格は、「任風子」というあだ名が示すように酒好きの乱暴者である。任屠たちの酒宴のさまを「油葫蘆」は次のように唱う。

你顯那查手風咳(喬)人酒量淺，乞(喫)不得往外邊，豈不了的牛肉把指頭填。恰便似餓狼般搶入肥猪圈，便一似乞兒鬧了卑(悲)田院。乞(喫)得來眼又睜，氣又喘，都是些猪皮(脖)臍狗嬾子喬親眷。擺坐滿一圓圈。(元刊本)⁽¹¹⁾

やつらはたかがしれた酒の量。飲めなくて外にそそぎ、くらいきれぬ牛肉を指でつめこむ。まるで飢えた狼が肥えた豚小屋にとびこんだよう、さながら物乞いが悲田院でさわぐよう。食べては目もぎらぎら、息もはあはあ。みんな豚のへそ犬の乳のちやちな親戚。そいつらがぐるりと車座。

第一折には、同じような宴のさまを唱った「混江龍」、屠戸の仲間同志の力競べを唱った「金盞児」等がある。これらは、豪快で痛快きわまりないものであるが、同時に野卑で下品な馬鹿騒ぎ、愚者たちの饗宴でもあるのである。

このような愚者の饗宴と同じエートス(ἔθος)を共有する曲として、例えば「酷寒亭」の第四折「沈醉東風」を挙げることができる。

兄弟每滿滿的休推莫側，直吃的醉醺醺東倒西歪。把猪肉來燒，羊羔來宰。你可便莫得遲捱。直吃到梨花月上來。酒少呵您哥哥再買。(『元曲選』本)

これは山賊となった宋彬の、手下たちとの酒宴の場面の唱である。これらの曲の豪快で力強いエートスは、「水滸伝」の世界へと連続しているように思われる。水滸戯曲は、おおむね山賊の酒宴で終り(「黒旋風」、「燕青博魚」、「李逵負荊」、「還牢末」の諸劇)、『水滸伝』に於いても「毎日輪流一位頭領做筵席慶賀」(第五十一回)という場面があるように、何か事あるごとに盗賊の宴が開かれていた。この陽気でしかも乱暴な世界は明らかに『水滸伝』と深い水脈を通じている。またもう一つ、乱痴気騒ぎであり、野放図という意味で、『西遊記』の花果山の猿たち或は七兄弟たちの宴の世界にも通じている。そして『金瓶梅』第十一回の、西門慶の十人の仲間たちの酒宴の場面も想起される。このことについては後述する。

任屠たちの置かれた真の立場については、明刊本第二折の馬丹陽の最初の白が明らかにするように思われる。

〔馬丹陽上云〕……貧道馬丹陽是也。離了仙鄉來到終南山甘河鎮。結一草庵。……化的這一方之人不喫膾（葷）腥盡皆食素。……此人（任屠）性如烈火必然與我爲讐。或白晝而來或黑夜而至，他若善來我便善應，他若惡來着他見箇惡境，點化此人。俗說能化一羅刹，莫度十乜斜。（「脈望館鈔校内府本」に拠る）

舞台には決して登場しない甘河鎮の住人を考慮に入れば、任屠たちは馬丹陽の教化を受け入れない最後の一群だったのである。馬丹陽が来臨することにより、ある無秩序の状態から甘河鎮が平静化されたとすれば、任屠たちは最後まで無秩序のままに残っていた。さらに言えば、任屠たちこそ、平静な秩序の覚乱者ではなかったか。

そのことを明らかにしているのは、明刊本の最後の場面である。任屠は、六賊と子供の亡霊に襲われる。六賊は六欲つまり人間の欲望である。子供の亡霊に襲われる場面の「梅花酒」では、復讐の連続を恐れて首をさし出した任屠のさまが唱われている。最後に試みられたのは、欲望と復讐の暴力の心が残っているかどうかである。欲望と暴力は、共同体の混乱の原因である。任屠は欲望と暴力の体现者として位置付けられていたのである。

そもそも最初から東華帝君は、甘河鎮の無秩序の原因が任屠たちにあることを透視していた、といえないだろうか。先に引用した第二折の白で、東華帝君の命を受けた馬丹陽は「能化一羅刹，莫度十乜斜（凡人を十人救うよりも、一人の羅刹を教化する能力をもて）」という諺を引く。任屠は「羅刹」、つまり人を食う悪鬼という立場に措定されているのである。これは先に追讎でみた方相氏の「索室毆疫」と、或は『東京夢華録』で引用した「爲驅捉視聽之狀」と同じことではないか。一つは悪鬼を追い祓い、ここでは悪鬼を昇仙させるのだから、一見異なっているように見える。しかし、室内にせよ甘河鎮にせよ、日常の空間から存在しなくなる点では共通している。任屠は、果して本当に昇仙したのだろうか。議論は少しもとにもどるが、「度柳翠」で最後に柳翠は座化して観音菩薩のもとにもどったということになっていた。それについて明の郎瑛の『七修類稿』卷三十一「角妓座化」は、興味深い一節を述べている。それによれば、名妓が色香衰えて寂しく死ぬことを座化するというのだという。とすれば、座化して観音のもとに帰ったと

いうのは、宗教的救済であるが、贖いの美化でもあることを、当時の人々も知っていたと考えられるのである。「任風子」において、任屠は蓬莱島へ行ったとあるのだから、宗教的救済と再生と解することもできる。しかし、見逃せないことはこの劇の場合、明確に祝福された追放、つまり悪鬼の祓禳という元型が存在していることを示しているように思われることである。このことによって甘河鎮も同時に、平静化し再生し慶祝されているのだ。これは、豊穰と多産の予祝である季節祭の祓禳儀礼と、同じ原理ではないだろうか⁽¹²⁾。

もう一度、東華帝君・馬丹陽の性格を見なおしてみる。まず東華帝君が任屠の仙氣を見、次に馬丹陽がその命を受け、甘河鎮そして任屠という順に教化し、最後に任屠を連れて蓬莱島の神仙の宴へともどる。これは、透視・憑依・祓禳・慶祝という四つの要素にまとめられる。とすれば、これはまさに巫覡と同じであるといえる。

巫覡も慶祝を行なう。祝と称して巫より位は上であるが、『周礼』春官には「大祝掌六祝之辭，以事鬼神示，祈福祥，求永貞。」とあり、『説文解字』にも「祝，祭主贊詞者。」とある。祝も巫と同じようなもので、巫覡には本来祓禳と慶祝の職務があったと考えてよいだろう。

本稿でいう巫覡とは、もちろん上古の国政にまで参与した巫覡のことではない。劉枝萬氏によれば、現在台湾で道士は次のような三つの階層に分化しているとされる。

道士……師公と称し、道教を奉ずる司祭者として最上位にある。

法師……法教を奉じていると自称し、専ら紅頭法の巫術を行使して、治病や魔除けや加持祈祷などをする一種の行者で、地位は道士よりも低い。

童乩・乩姨……前者は神懸って託宣する男覡、後者は死口専門の口寄せ女巫。……いずれも靈媒として最下位。
（『中国道教の祭りと信仰』桜風社、一九八四、下巻七頁）

また、法師の一派閩山教をとりあげ、次のように述べる。

主な法事としては、請神（神がみの降臨を乞う）、送煞（悪鬼追放）、消災（災厄のがれ）、課誦（呪言などの学習）、調宮（神異の軍隊招集）などの数種目にすぎず……。 （同、下巻十七頁）

地位の高い道士とは別に、地位の低い道士として法師や童乩等がいる。この慶祝と祓禳を行なう下級の道士は、道教の高度な哲学・思想・教理とは別に、原初的な姿を残した巫覡であろう。

たしかに、元代には全真教・正一教・浄明道等の革新道教が成立する。そしてそれらの新思想に度脱劇が影響されていることは、定説となっている。しかし、本劇の東華帝君像や馬丹陽像の根底にあるものは、そのような高度な形而上学をともなった宗教性だけではなく、下級ではあるが、本源的な巫覡たちの宗教性が占める割合も少なくない。『東京夢華録』巻十「十二月」の条には次のようにある。

自入此月，卽有貧者三數人爲一火，裝婦人神鬼，敲鑼擊鼓，巡門乞錢，俗呼爲打夜胡，亦驅崇之道也。

実際にはこのように、「打夜（野）胡」といわれて、乞食芸人が各家を巡って悪鬼祓いをしていたのである⁽¹³⁾。

度脱劇に登場する八仙の巫覡的性格を補足するものとして、岳伯川の「鉄拐李」がある。次のような内容である。

（第一折）鄭州奉寧郡の孔目岳寿は、賄賂しだいで罪人の刑を軽くしてやつたり、逆に無実の人を捕える横暴な胥吏であつた。ある日、岳孔目（岳寿）の子供をなじった呂洞賓をつるす。それを、勢劍金牌をもつ韓魏公に知られ、岳寿は倒れてしまう。

（第二折）病氣になつた岳寿は、妻に後事を頼んで死ぬ。

（楔子）地獄に落ちた岳寿は、呂洞賓に救われて還魂することになる。しかし、岳寿の死んだ後、妻がその死体を焼いてしまったのもどることができず、同じ頃病気で死んだ老李屠の子供小李屠の死体を借りて還魂する。

（第三折）岳寿が気づくと屠戸の家で、還魂した小李屠の体は被髪跛足であつた。驚いた岳寿は、もとの家にもどろうとする。

（第四折）小李屠の姿で家にもどった岳寿を、小李屠の家族がとりもどしにきて争いになる。韓魏公が裁きに当たるが、そこへ呂洞賓がやってきて岳寿を連れて仙界へもどる。（『元曲選』本に拠る）

岳寿が騒動の顛末を唱った第四折「普天樂」には次のようにある。

……魂靈兒歸地府，死屍兒焚郊外。死屍兒焚了魂靈兒在。謝呂先生救得回來。因此上更名改姓，癩癧跛足，換骨抽胎。

魂が地獄から帰ってくると、跛足の別人の体になったことを唱う⁽¹⁴⁾。

巫覡についてはまた次のような話が伝わっている。『荀子』王制篇に「相陰陽，占祲兆，鑽龜陳卦，主攘擇五卜，知其吉凶妖祥，僂巫跛擊之事也。」とある。唐の楊倞は注して、「擊，讀爲覡，男巫也。古者以廢疾之人主卜筮巫祝之事，故曰僂巫跛覡。」とする。男の巫である覡は、「廢疾之人」で「跛」であつたというのである。この話の背景には、藤野岩友氏が指摘された禹歩という巫覡の歩き方が関係しているだろう⁽¹⁵⁾。漢の揚雄の『法言』重黎篇に「昔者姁氏治水土，而巫步多禹」とあり、李軌は注して「姁氏禹也。治水土涉山川病足，故行跛也。……而俗巫多効禹歩。」とする。氏によれば、禹歩とはよたよたと千鳥足を踏み片足をひきずりジグザグ式に歩き回るやり方らしい。禹歩は、現在でも歩罡踏斗の科儀において盛んに用いられている。悪霊を鎮圧させる儀礼で、神に奉仕する道士たちの歩き方である。ちなみに、『紅樓夢』に登場する僧道の一人も跛足道人であるが、戯曲小説には跛足の道人が多いようである。「鉄拐李」は、李鉄拐が跛足になった伝説を劇化したものであるが、実は巫覡の禹足に由来する何度目かの起源説明神話的性格を有す。また、藍采和に特徴的な踏歌・爨という動作も、田仲一成氏の研究では、神戸に扮した巫の跳神の動作に由来するとされておられる⁽¹⁶⁾。

以上、「任風子」に関する見解を簡単にまとめると次のようになる。

(慶祝)	(祓禳)	(憑依)	(透視)	(巫覡・神)
蓬萊島へもどる	甘河鎮の教化 任屠の教化	馬丹陽が東華帝君の命を受ける	任屠に仙気があると認める	東華帝君 馬丹陽
(再生)		(死)		(共同体)
秩序	鎮静化	無秩序		甘河鎮
(追放)		(狂騷)		(悪鬼)
現世からの昇仙	任屠の修行と、妻・仲間たちの還俗の要求 六賊・子供の亡霊による試練	愚者の饗宴		任屠

四 穢れ・悪鬼性

「任風子」の分析をもとに、度脱劇全体について述べる。「任風子」でみたように、度脱される主人公は悪鬼性を有していたが、他の度脱劇の場合をみると、次のようである。

(一) 主人公が精霊の場合

○「度柳翠」(楔子)「老旦扮観音領小末扮善才(財)上詩云」……且 說我那淨瓶内楊柳枝葉上偶汗微塵，罰往人世，打一遭輪廻。(『元曲選』本)

(小末扮する善財を連れて、老旦扮する観音菩薩が登場して詩を念ずる)……さて、私の淨瓶の楊柳の枝の葉が たまたま微塵に穢れたので、罰として下界に降らせ、一度輪廻を経験させよう。(以下譯は略す)

○「翫江亭」(頭折)「東華云」……貧道因赴天齋以回，爲西池王母殿下，金童玉女，有一念思凡，本當罰往酆都受罪，上帝好生之德，着此二人往下方酆州託化爲人。(脈望館抄本)

○「金安壽」(第一折)「外扮鐵拐李上」……爲因蟠桃會上，金童玉女，一念思凡，罰往下方，在女直地面，投胎託化，配爲夫婦。(『古名家雜劇』本)

○「忍字記」(第四折)「布袋云」劉均佐你聽者，你非凡人，乃是上界第十三尊羅漢賓頭盧尊者。……爲你一念思凡，墮于人世。(『元曲選』本)

○「劉行首」(第一折)「旦扮鬼仙上云」妾身是唐明皇管玉璽夫人。五世爲童女身，不曾破色慾之戒。惡世間生死，不如做鬼仙快活，在此山(北邙山)角下三百餘年也。(『元曲選』本)

○「岳陽樓」(第一折)「(酒保)做喚科」師父你起來。這樓上妖精極多，鬼魅極廣，吃啖了你生靈。……「外扮柳樹精上」……小聖乃岳陽樓下一株兒老柳樹是也。我在此千百餘年。又有杜康廟前一株兒白梅花、在此作祟。(『古名家雜劇』本)

（ボーイが起こすしぐさ）旦那起きてくださいよ。この楼には妖怪や物の怪がとてたくさんあちこちにいて、旦那の生き肝を食べてしまいますぜ。……（外が柳樹の精に扮して）吾こそは、岳陽楼下の老柳樹である。ここで千百餘年生きてきた。杜康廟の前には白梅花の樹あり、ここで崇りをなしておる。（以下譯は略す）

○「城南柳」（第一折）〔旦扮桃花精上〕……俺は妖物，白日里不敢出來，則去深山裡潛藏，晚夕方敢來這樓上宿歇。……〔楊接劍放卓上云〕……如今天色晚了。這樓上有兩個精怪。到晚便出來迷人。酒客晚間不敢在這樓上吃酒。（『古名家雜劇』本）

○「昇仙夢」（第一折）〔冲末扮南極星引群仙青衣童子上云〕……今朝玉帝因見兩道青氣，下照汴京梁園館聚香亭畔，有桃柳二株……〔（酒保）做喚科〕仙長不中。這亭中有妖精鬼魅，醒來去了罷，恐害了性命。我身上也不便。（『古名家雜劇』本）

これらの多くは謫仙投胎劇、或いは金童玉女型と言われるものであり、主人公は天界に於いて穢れを犯し秩序を乱したために一時下界に降される⁽¹⁷⁾。「劉行首」の場合は、特に何も述べられていないが、そもそも墳墓で有名な北邙山に住む鬼である。「岳陽樓」、「城南柳」、「昇仙夢」の如きに至っては、主人公は崇りをなし人命を害していたとまである。おおむね何らかの穢れの負性を帯びている。引用文は明刊本の白からであるが、大きな方向性に問題はないであろう。

（二）主人公が最初から人間の場合

「鉄拐李」については、先に内容を述べたが、岳寿は横暴な胥吏であり、「任風子」と同じと考えられよう。「竹葉舟」の陳李卿は、名譽欲にとりつかれた書生ではあるが、悪鬼性は明確ではない。「藍采和」の主人公である俳優の許堅の場合も同様である。とはいえ、「度柳翠」・「劉行首」で穢れを帯びた精霊が転生する先が妓女であったのと考え合わせると、興味深いものがある。

五 水と夢

「任風子」でみた愚者の饗宴にせよ、「度柳翠」の妓女の世界にせよ、「鉄拐李」の賄賂をもらう胥吏にせよ、度脱劇では被度脱者がそれぞれの欲望の頂点の世界に達した段階から度脱者によって度脱が行なわれることはどの作品にも共通している。ここでは、度脱という段階で多くの作品に水と夢というモチーフが存在することを取りあげたい。次にあげるのは、各劇に於ける代表的な水と夢の場面である。

○「小桃紅」出家を迫る惠禪師に舟の上で会った劉員外は、夢に妻の陶行首の不貞の場面を見る。夢から醒めた劉員外は惠禪師を水につき落とそうとするが、逆に守護神によって水に落とされてはじめて悟る。

〔劉員外〕推末〔惠禪師〕落水科〕〔末云〕吾護法何在。〔扮二揭地神上捧出和尚科〕〔就拖外〔劉員外〕下水科〕〔外〔劉員外〕叫云〕師傅饒了徒弟者。愿情跟師傅出家修行去也。〔『奢摩他室曲叢』第二集〕

○「黄梁夢」(第四折)夢で栄華をきわめた呂洞賓も失脚して、沙門島に送られることになる。途中大風に遇い道に迷う。樵夫に教えられ、道を知る道士の住む庵へ行く途中橋を渡る。

〔洞賓引俵上云〕……天色又晚來了。逢着個獨木橋，偌深的一个濶濶，怎生得過去……〔又過濶科云〕……〔『元曲選』本〕

○「度柳翠」(第三折)月明和尚に度脱された柳翠が一度家にもどるが、そこで牛員外となごりを惜しむ柳翠に、突然月明和尚は舟に乗るよう促す。

〔旦兒云〕嫵嫵我跟師父出家去也。〔メ兒云〕你去啊，我可怎了。〔正末云〕柳翠上船上船。〔旦兒云〕師父怎生有船無梢公。〔正末云〕柳翠也，要那梢公怎么，我一意在這裏渡人來。〔『元曲選』本〕

○「翫江亭」(第四折)鉄拐李について牛員外は出家する。牛員外の姿を見つけた趙江梅は家に連れもどそうとする八が、牛員外は拒否する。牛員外が趙江梅を家に送りとどけると趙は夢をみる。夢で母に呼ばれた趙江梅は、目の

前に川があつて渡れない。牛員外が船頭に扮して舟にのせ、川の真中で舟をゆらしておどし悟らせて出家する。

〔梅花酒〕呀、誰承望這一場。我恰纔身命在長江。面對着沙灘空腹熱腸慌。不見捲雲濤波浩浩翻滾滾水茫茫。誰承望這一場。（先生上云）趙江梅你省也麼。〔正旦云〕師父。弟子省也。（唱）我則道是畫眉郎。睡夢裏廝魔障。（脈望館抄本）

○「竹葉舟」陳李卿は、青龍寺で呂洞賓に会う。呂洞賓が竹の葉を壁に貼るとそれが舟になり、その舟で故郷にもどり家族と再会する。また京へもどる途中嵐に遇い水に落ちて夢からさめる。
風浪起怎生奈何救人咱。念佛科。

〔收尾煞（黃鍾尾）〕枉了你告玄眞禮河伯頻叉手。你且定神思安魂靈緊閉眸。浪淘淘水逆流。衡三山蕩九州。撼天關動地軸。哀（滾）金鰲海上流。戰欽欽冷汗流。魂離體命欲休。死臨侵不能勾。葬故鄉三尺荒丘。誰奠一盞北邙墳上酒。（下）（等外末叫）救人咱。（做閃下水的覺來科）（元刊本）

○「金安壽」（第三折）鉄拐李が三度目の度脱にきたのに、どうしても拒否する金安壽に、術をかけ二つの夢をみせて悟らせる。前半の夢は、山が聳え木を川にかけた橋のふもとに金安壽がたどり着き、そこで嬰兒と姪女と猿馬に追われて谷川に落ちると、またもとの場所であつたというものである。

〔賀聖朝〕陡澗高山，嶮峻崎嶇。教我手脚慌亂無是處。流水橫橋，眼暈心虛。蟠巨蟒老樹枯。滲金睛猛虎伏。躲在林莽，掩映我身軀。……〔末（金安壽）做醒科云〕好怪也。我正和小姐飲酒，那先生來迷惑了小姐。我得了一夢，中光景都見了。跌下澗去，覺來還是舊處。（『古名家雜劇』本）

○「城南柳」（第三折）妻の小桃が呂洞賓について出て行つたのを追っていくと、老柳は漁翁に会う。それから舟を見つけて乗せてもらい、向う岸に渡る。

〔柳〕遮莫他恁地遠，我也要趕上他。老翁怎生渡的我過去。〔末〕你要我渡你也容易。你息得心上無明火便渡你過

去。『古名家雜劇』本)

被度脱者が夢をみる場面は、ほとどの作品にも共通している。中でも舟に乗ったり橋を渡ったりする場面が特徴的である。

水と夢、或いは水を渡るというモチーフは、古くは『詩経』にまでさかのぼることができる。

子惠思我，褰裳涉溱。(子惠して我を思わば、裳を褰げて溱を渉らん。)(鄭風・褰裳)

淇水湯湯，漸車帷裳。(淇水湯湯として、車の帷裳を漸す。)(衛風・氓)

これらの水を渡る表現は男女が結ばれることを象徴している。「洛神賦」や、小説においても「天台二女」「桃花源記」等そうなのであるが、例えば唐代伝奇の「離魂記」においても肉体を離れた倩娘の魂は水を越えて舟に乗る宇宙の所へたどり着くのである。諸宮調の『董解元西廂記』には、張珙があとを追ってきた鶯鶯を、橋を向うに見る夢の場面(「張生覷了失聲道怪。見野水橋東岸南側，兩個畫不就的佳人映月來。」暖紅室本卷四)もある。また「白娘子永鎮雷峯塔」(『警世通言』巻二八)で許宣が白娘子と出会ったのも、豊樂楼近くの舟の上であった。

水は、人に甘美な夢想を喚起する。しかしまた水は、不安や死の象徴、恐怖の対象でもある。水に対する恐怖も古代にまでさかのぼる⁽¹⁸⁾。『書経』堯典に次のようにいう。

湯湯洪水方割，蕩蕩懷山襄陵，浩浩滔天。(湯湯と洪水方に割ひ、蕩蕩と山を懷み陸に襄り、浩浩と天に滔る。)

これは、禹が治水を行う前の洪水のさまを表現したものである。また『詩経』小雅・十月之交には次のようにある。
轟轟震電，不寧不令，百川沸騰，山冢峩崩，高岸爲谷，深谷爲陵。(轟轟たる震電、寧からず令からず。百川沸騰し、山冢峩崩す。高岸谷と為り、深谷陵と為る。)

中国神話伝説に頻出する洪水の背景には、すべてを押し流してしまう水への恐怖が存在しているだろう。唐の張讀の『宣室志』巻四には次のようにある。

董觀，太原人，善陰陽占候之術。元和中，與僧靈習善。……偕適吳楚間。靈習道卒。觀亦歸并州。……一日經罷，時已曠黑，觀怠甚，閉室而寢，未熟忽見靈習在榻前，謂觀曰師行矣。……遂與（靈習）偕行。行十餘里，至一水，廣不數尺，流而西南。觀問習。習曰此所謂奈河。其源出於地府。觀即視其水，皆血而腥穢不可近。

これは、「奈河」とよぶ彼岸との境界にある川を夢みた話である。水は、生と死を区切る境界でもある。『西遊記』第九十八回で、凌雲渡にたどり着いた三蔵一行は、底のない舟で川を渡る。するとそこに三蔵の死体が流れていた。

那佛祖輕輕用力撐開，只見上溜頭決下一個死屍。長老見了大驚。行者笑道師父莫怕，那個原來是你。……那撐船的打着號子，也說那是你、可賀可賀。

三蔵は、川を渡って彼岸に行った。彼岸に行く為には、死なねばならないのだ。彼岸へたどり着くことが目的であるから、「可賀、可賀」と祝福されている。『金瓶梅』第七十九回の西門慶が死ぬ直前の場面には、次のようにある。

那時也有三更時分，天氣有些陰雲昏昏慘慘的月色，街市上靜悄悄，九衢澄淨，鳴柝唱號提鈴。打馬正過之次，剛走到西首那石橋兒根前，忽然見一个影子，從橋底下鑽出來，向西門慶一撲，那馬見子只一驚躲，西門慶在馬上打了个冷戰，……

西門慶は、王六児の家からの帰るさに、石橋を渡る。すると一つ黒い影がよぎる。この場面は、すぐ後の彼の死を象徴的に示す表現である。また、百二十回本『紅樓夢』の第二百十回でも、賈政が舟の上で僧道に連れられた宝玉を見る場面がある。

さて、先に挙げた「竹葉舟」の「衡三山蕩九州、撼天關動地軸」という表現は、洪水神話にまでさかのぼる水に対する恐怖のイメージが反映されていると言えないだろうか。「翫江亭」も同じである。「岳陽樓」・「度柳翠」・「城南柳」の舟の役割は、異なる世界との境界である水を渡すというものである。「金安寿」・「黄梁夢」の橋も、舟と同じ境界の象徴であろう。度脱劇に共通する水と夢のモチーフは、被度脱者に欲望の甘美な夢を与えているとともに、最後にはそれらすべてを洗い流し浄化してしまう機能を果していたといえるだろう⁽¹⁹⁾。

六 方相氏の二重性

次に度脱劇に於ける度脱者の二重性という問題をとりあげる。先に、方相氏も実は悪鬼であつたろうことは述べた。祓われるべき悪鬼が、別の悪鬼を祓うという二重性である。この神話的原理が、度脱劇の世界でも認められるのである。「鉄拐李」における鉄拐李は、その前生は実は横暴な胥吏岳寿であつた。このことは、「黄粱夢」の呂洞賓においても共通している。呂洞賓は、甘鄴道の黄化店で栄華の夢をみるが、栄華の頂点で裏切りを行なう。次に引用する第二折の「醋葫蘆」の「幺篇」は、家の院公が呂洞賓のことを唱つたものである。

朝廷將使命差，前廳上把聖旨開。道是西邊上賣陣走回來。誰教你貪心兒愛他不義財。今日箇脫空須敗。惡支沙將這等罪名揣。（『古名家雜劇』本、『元曲選』本同じ）

朝廷は使者をさしむけて、堂前にて拜命の詔勅を聞かせた。あろうことか西邊にて賄賂をもらいわざと負けて逃げ返ってきた。いったい誰がお前の貪欲な心に不義の財をむさぼらせたか。今日こそ嘘は必ずばれるというもの。朝廷の使者が憎々しげに罪名をおしつける。

ここで唱われるように、呂洞賓は卑劣な將軍である。また、自分の妻を寝とられた愚か者にされて、全く劣性を帯びた人物像となっている。ところが本事である『異聞集』の「呂翁」には「同列者害之，遂誣與邊將交結，所圖不軌，下獄。」（『太平廣記』卷八二）とあり、同僚の誣告によって失脚したことになっている。『列仙全伝』も同じである⁽²⁰⁾。全真教の『金蓮正宗記』においても、呂洞賓の伝記「純陽呂帝君」は、東華帝君・正陽鍾離帝君に次ぐ高い位置にあり、当然そのような記事はない。さらに明の湯顯祖の「甘鄴記」でも讒言にあつたことになっている。呂洞賓は鉄拐李と並んで、度脱劇を代表する度脱者である。その度脱者が、昇仙の前にこのような負性を帯びているのである。このような伝承が当時存在していたか、或は元雜劇を代表する悲劇作家馬致遠が何かを知っていたのか。ともあれここに方相氏の二重性を認めることができる。

二重性を示すものは、他に「岳陽樓」・「城南柳」・「昇仙夢」がある。これらの劇の被度脱者の前生は、みな木の精霊である。「岳陽樓」は柳樹と白梅樹、「城南柳」・「昇仙夢」は柳樹と桃樹である。

この三つの木に共通するのはその辟邪性であろう。桃が辟邪性をもつことは、『荆楚歳時記』正月に「按莊周云、有掛雞于戸、懸葦索於其上、挿桃符於旁、百鬼畏之。……又桃者五行之精、能制百怪、謂之仙木⁽²¹⁾。」とある。また柳も『荆楚歳時記』正月十五日の条に「今州里風俗、是日祠門戸、其法先以楊枝挿於左右門上……」とあり、『齊民要術』卷五には「術曰正月旦、取楊柳枝著戸上、百鬼不入家」とある。梅は、『神異経』に「北方荒外有石湖焉。方千里、中有横公漁、夜化爲人、刺之不入、煮之不死、以烏梅二七煮之即熟、可已邪病。」(『太平御覧』卷九百七十)とある。梅も辟邪性を持つといえよう。

しかしまた、柳や桃は、人の心を惑わすものでもある。例えば杜甫の「絶句漫興九首」の第五首に次のようにある。

腸斷春江欲盡頭 腸は断ゆ春江盡きんと欲するの頭、

杖藜徐步立芳州 藜を杖き徐歩して芳州に立つ。

顛狂柳絮隨風舞 顛狂の柳絮は風に随つて舞ひ、

輕薄桃花逐水流 輕薄の桃花は水を逐うて流る。

これは、度脱劇中の曲文の本歌取りによく使われている。「城南柳劇」第四折〔駐馬聽〕に次のようにある。

則爲你體性顛狂。柳絮隨風空自忙。可憐芳魂飄蕩。撇得桃花逐水爲誰香。(ただお前の顛狂のもちまへのせいで、柳絮は風に吹かれて空しく舞う。哀れ妻の魂はさ迷う。すてられた桃花が水に流れて空しく誰がために香る。)

これは、先の杜甫の詩を使っているだろう。

杜甫の詩に見るように「顛狂」「輕薄」は柳絮と桃花の形容であるが同時に柳絮と桃花によって人の心が「顛狂」となり「輕薄」となることを示している。柳や桃はまた、人の心を魅惑する妖しい力をも有している。「脈望館鈔校本」

には「太乙仙夜斷桃符記」という劇があり、辟邪の為に門に貼る桃符が化けて秀才を誘惑する話まである。翟灝、愈樾、最近では侯光復氏も考証しているように、三劇の本事は松の木の精の話であった⁽²²⁾。事実、南宋の洪邁の『夷堅志乙』巻七「岳陽呂翁」にみるように、岳陽の城南にあったのは、松の老木である。松は聖性をもつ木ではあるが、寒松という語があるように節義と結びつく木で、人の心を惑わしはしまい。松の木が演劇化される段階で柳や桃・梅の話に変化したのは、柳や桃が人の心を魅せる力を有すという悪鬼性に由来するだろう⁽²³⁾。祓禳を行なう者もまた悪鬼であるという二重性が認められる。

七 度脱劇と明代長編小説

以上、度脱劇の類型の特徴について述べてきた。最後に、この度脱劇の類型の文学史的意義について、その展望を試みたい。

度脱劇は、次の明代長編小説の原型を予告していたように思われる。明刊本小説『西遊記』の前半、孫悟空の天界での造反と追放の部分は、その悪鬼・魍魎としての性格に由来するものである⁽²⁴⁾。「齊天大聖」を名のことじたい、天の秩序を無視する覚乱者としての性格を示していよう。それに対して後半は、天竺までの行路で各地の悪鬼と戦い退治する。これは、孫悟空・猪八戒・沙悟浄の祓禳を行なう方相氏としての側面に由来している。三蔵が凌雲渡で川を渡るまで守護することが目的の旅とするならば、彼らはまさに『周礼』夏官に「大喪先匱，及墓入壙，以戈擊四隅，毆方良」と記された方相氏そのものである。事実第七十四回では、太白金星が老人に化けて三蔵一行に警告する場面で、孫悟空に「想是跟你師父遊方，到處兒學些法術，或者會驅縛魍魎，與人家鎮宅除邪，你不曾撞見十分狠怪哩。」と述べ、一行が「驅縛魍魎」「鎮宅除邪」を行なっていることを明らかにしている。また同じ回で、孫悟空が小妖怪に化け獅駝嶺に忍びこみ、小妖怪の仲間に悟空の様子を伝えて「他蹲在那澗邊，還似個開路神」と自ら語る。「開路神」とは『三教源流搜神大全』に「開路神君乃是周禮之方相氏是也」とあるように、葬式の行列の先頭に立つ辟邪神であり

墓道への案内人である⁽²⁵⁾。「還似個開路神」とは小妖怪に対する脅かしの表現であるが、同時に明刊本小説『西遊記』に於ける孫悟空たちの本質を明らかにしている。

同様に興味深いことは、次のような表現である。

八戒道、「罷罷罷。我不撞禍。這一擠到人叢裏，把耳朵摔了兩柱，誑得他跌跌爬爬，跌死幾個，我倒償命是。」行者道，「既然如此，你在這壁根下站定，等我過去買了回來，與你買素麵燒餅喫罷。」那猓子將碗盞遞與行者，把嘴拄着牆根，背着臉，死也不動。

八戒「やめた、やめた、まちがいは起こしたくない。人ごみの中にはいつていつて、おれの大きな耳を動かそうものなら、みんな驚いて逃げ、ころんで死んでしまうやつもでる。そうなりやおれの首も危ない。」（中略）八戒は碗を悟空にわたすと、口を壁ぎわについたまま、顔をそむけて、ぴくりとも動きません。

これは、第六十八回で一行が朱紫国に入り、滞在した会同館から孫悟空が八戒を連れて街に出たときの場面である。八戒は隠れたつもりで壁に向かう。壁に向かうと自分の視界から人々は消えるが、そのあまりに目立つ醜貌は消えるだろうか。愚かな（猓子）八戒は、それでも少しでも見つかるまいと、じつとして動かない。ここには、滑稽さと悲しみが同時に存在している⁽²⁶⁾。八戒は、本質的に日常の世界から追放された悪鬼である。この悲しみは、悪鬼を祓う者もまた悪鬼であるという、方相氏の二重性から必然的に結果する表現であろう。『西遊記』は、このような悲しみが、その文学性を深いものになっている。

『水滸伝』の百八人の頭領も、洞玄真人が封じた「魔君」であった。朝廷の招安以後、「替天行道」の名のもとに各地の討伐に向かう。しかし、彼らは道や忠義の体現者ではない。彼らは、人を殺してその肉を食べさえもする悪鬼中の悪鬼なのだ。国家の慶祝の為に「替天行道」という祓禳を各地で行なった後、悪神集団は消えてなくならなければならなかった。

『水滸伝』が盗賊たちの仲間意識と、戦闘・殺人という暴力の精神的高揚感を根底に有するとすれば、『金瓶梅』は

財と色、特に色の性的高揚感がそれに対応している。『水滸伝』と同様、『金瓶梅』も決して団円しない。西門慶と潘金蓮も、はじめから『水滸伝』において武松に祓禳された悪鬼であった。『金瓶梅』においても西門慶は財と色の悪業を重ねるのだが、西門慶の死の直接の原因は巫覡（胡憎）に贈られた水（葫蘆の薬、第四十九回）であった。

もちろん長編小説の内容がこれだけでとても尽きるわけではない。例えば、入谷仙介氏が『西遊記』において指摘された「女神と放浪者」のモチーフ等があげられる⁽²⁷⁾。しかし、それらとは別に、これらの作品に共通して存在しているもう一つの原型として、少なくとも方相氏或は巫覡による悪鬼の祓禳ということが抽出できるのではないだろうか。とすればこれは、三・四・五章でみた多くの共通点と共に、度脱劇の段階ですでに予告されていたといえるだろう。

換言すれば、次のようにもいえるだろう。祓禳されるべき悪鬼・悪神としてはじめて、日常の秩序の世界では表現することの困難だった、人間の心の深淵に内在する混沌の世界が噴出し、欲望や暴力等の化身として、大膽に形象化され長編化したと。というのは、これらの作品の多くの主人公たちのエートス（ἦθος）は、通常、人間が成長・社会化の過程で、追放・抑圧・制御しなければならなかった、懐かしく且つおぞましき原世界と類似しているように思えるからである。度脱劇は、そのことについて多くのことを示唆している。

注(1) 「神仙道化劇の成立」（一九七六年、『日本中国学会報』二八）

(2) 伝芸子氏「大頭和尚闍柳翠考」（民国十七年、『南金雜誌』第十期）、青木正児氏「柳翠伝説考」（『青木正児全集』第二卷所収）、張全恭氏「紅蓮柳翠故事的転変」（民国二五年、『嶺南学報』五卷二期）、澤田瑞穂氏「紅蓮柳翠」（一九八二年、『宋元明小説叢考』所収）、汪志勇氏『度柳翠翠郷夢与紅蓮債三劇的比較研究』（民国六九年）等。

(3) 孫楷第氏「傀儡戲考原」（一九六五年、『滄州集』所収）、『儼戲論文選』（一九八七年）、田仲一成氏『中国郷村祭祀研究』（一九八九年）参考。尚、田仲一成先生の一九八八年東洋文庫講演「江南農村の宗教劇」で貴重な儼戲の報告を拝聴することができ謹んで感謝の意を表します。

- (4) 江紹原氏『中国古代旅行之研究』(一九八九年、上海文芸出版社拋商務印書館一九三七年版影印)、小林太市郎氏『漢唐古俗と明器土偶』(昭和二十二年)、楊景鸛氏「方相氏与大儼」(民国四九年、『歴史語言研究所集刊』三一)、陳夢家氏「商代的神話与巫術」(一九三六年、『燕京學報』第二十期)。
- (5) 董同龢氏の『上古音韻表稿』では、皆陽部に属し次の通り。方 *piwang*、网罔 *miwang*、相 *siang*、象 *ziang*、良兩 *liang*、闕 *lang*。
- (6) 入矢義高氏譯注『東京夢華錄』(一九八三年、岩波書店) 参考。以下同じ。
- (7) 胡萬川氏『鍾馗神話与小説之研究』(民国六九年、文史哲出版社) 参考。
- (8) 『花関索伝の研究』(一九八九年、汲古書院)、七五頁。
- (9) 趙景深氏「八仙伝説」(『東方雜誌』三十卷二一號)、浦江清氏「八仙考」(『清華學報』十一卷一期)、大塚秀高氏「張生煮海説話の淵源再考」(『東方學』五六輯)、趙幼民氏「元雜劇中的度脱劇」(書評書目出版、『文學評論』五六號)、侯光復氏「談元代神仙道化劇与全真教聯系的問題」(『中華戲曲』一號) 等を参考した。
- (10) 拙稿「任風子論」(一九八八年、『俗文學研究』六號)。尚、拙稿については後に、田中謙二先生より貴重な御指教を贈わり謹んで感謝の意を表します。
- (11) 元刊本については、鄭騫氏『校訂元刊雜劇三十種』、徐沁君氏『新校元刊雜劇三十種』、高橋繁樹氏・井上泰山氏ほか「新校訂元刊雜劇三十種(一)」(『佐賀大學教養部研究紀要』十九卷)、寧希元氏『元刊雜劇三十種新校』等を参考にした。以下同じ。
- (12) 追放儀礼が世界的に存在することは、フレイザー『金枝篇 (The golden bough)』(「岩波文庫」) 第五十五章、五十八章、堀一郎氏『『贖ない』と『憎しみ』』(『堀一郎著作集』第八卷) 参照。

- (13) 濱一衛氏『日本芸能の源流』(一九六八年、角川書店) 第五章参考。
- (14) 元刊本には「癩跛足」の句はないが、「脚残疾」「癩着一條腿」等の表現がある。
- (15) 『中国の文学と礼俗』(一九七六年、角川書店)「禹歩考」。
- (16) 『中国祭祀演劇研究』(一九八一年、東京大学出版会) 一五八頁。
- (17) 金童・玉女でも才子佳人の場合、例えば『嬌紅記』のように小説・戯曲として清代『紅樓夢』の出現まで大きな影響力を有したものがあつたことは伊藤漱平氏が論及されておられる。“Formation of the Chiaohung chi: Its Change and Dissemination”, ACTA ASIATICA 32 (1977) 参照。
- (18) 出石誠彦氏『支那神話伝説の研究』(一九七三年、中央公論社)「上代支那の洪水伝説について」等を参考。
- (19) 明末清初の文芸思想においても、夢が尊重され、『西廂記』も「草橋驚夢」の場面で終るべきだとする説も多く出た。合山究氏「明末清初における『人生はドラマである』の説」(『荒木先生退休記念中国哲学史研究論集』、一九八一年)、田仲一成氏「明末文人の戯曲観」『東洋文化研究所紀要』九七、一九八五年) 参照。
- (20) 宗力氏等『中国民間諸神』(一九八六年、河北人民出版社) 参考。
- (21) 守屋美都雄氏「宝文堂秘笈廣集所収本校註」(『中国古歳時記の研究』所収、一九六三、帝国書院)を参考した。
- (22) 翟灝は『通俗編』卷三七「柳樹精」。愈樾は『小浮梅閒話』。侯光復氏前掲論文は『純陽帝君神化妙通紀』の「度老松精十二化」「再度郭仙第十三化」を本事としてあげている。
- (23) 亭・楼・旅舎等の境界領域において怪が現われることは、古代から近代の『聊齋誌異』等に至るまで一貫していて、これらの劇はそのこととも関連しているように思われる。しかし、本稿ではそのことについて検討することは都合により省略した。
- (24) 孫悟空が、水神・山精・童子等の魍魎の複合的な性格を示すことは、これまで度々論じられている。肅兵氏『中国文化的精英』(一九八九年、上海文芸出版社)等参照。

(25) 大塚秀高氏「中国通俗小説の書目と提要」(一九八八年、『中国古典小説研究動態』二号)は孫悟空を地獄の案内人と見なし多大の恩恵を受けた。

(26) 『西遊記』の笑いについては、鈴木陽一氏『西遊記』の笑いについて、一九八三年、『語学研究』六号)参照。

(27) 「女神と放浪者——西遊記のモチーフについての一考察」(『吉川博士退休記念中国文学論集』所収、一九六八年)「追加」

第一章について、追加の説明しなければならないことが一つある。それは、本章と明末の文学思想である李卓吾の「童心説」(『焚書』卷三)との関係である。童心説は、真の文学の根底に童心があるという説である。これは、宋代の朱子などの道学から始まった理を重視する朱子学に対して、明代の王陽明などから始まる、朱子学に反対する心学の流れの結節した思想である。「童心説」は、これはこれとして、思想史や文学思想史の中で、詳細に検討する必要がある。しかし本章を書いた時点で字数の都合もあり十分に書けなかったことを付け加えておく。

私自身は、「童心説」の歴史的価値は評価するものの、説そのものには賛成していない。人間の心理の最初は、無から始まるにしても、善や悪の様々な要素を内包している。そしてそのまま何の規制も受けずに育てば、例えば『水滸伝』に現れる魯智深・李逵・武松などの自由奔放な人物になるかもしれない。これらの人物形象は、童心そのものように見える。これらは確かに読んでいて痛快至極であるが、このような人物が現実の社会に存在すれば迷惑そのものでしかないことは間違いない。しかしわれわれ人間は、誰にでも幼少の時、ある意味このような乱暴な心が存在していたことも事実である。私も、少年の時代に、アリや小動物を殺して、自分が強くなったような気がして、楽しいと思った一時期があった。このような残酷な心も、童心の一つだと思う。したがって、人間は、成長する段階で、童心の中にある悪の要素を削りながら、善の要素を育むのが、成長するということだと思う。その悪の要素を浮き彫りに出しながら、それを浄化していくのがここに挙げた文学の役割であると指摘したつもりである。

「童心説」は、文学思想史の問題として別に詳細に取り扱わなければならない。稿を改めて別に論ずるつもりである。

第二章 元雜劇中の公案劇と『左伝』

一 はじめに

中国の戯曲や小説を研究するにおいて、その起源を探るということは、重要なことと思われる。日本も含めて、歴史の古くない国における文学の研究においては、そのジャンルがどのように成立したかという問題について研究しても、結局どこその外国から輸入されて、それが発展したという論述になるしかない。例えば「まれびと」という概念を使って、日本の古代文学の成立を説明しようとする考えがある。しかし、中国古代の『詩経』の成立とか、ギリシアにおけるホメロスの叙事文学において、「まれびと」という概念を使って何か説明できることがあるかと言えば、無いというしかないであろう。これは、歴史の浅い日本古代文学における特殊的な説明方法なので、それで世界の古代文学の成立に応用しようとしても、説明できるはずもないのである。そうすると、世界でも稀にみる古い文明における中国の文学のジャンルの成立について考察することは、人類学的な意味においても重要で、興味のあることであるはずである。本稿は、中国近世の小説・戯曲の作品の元型を、時代をはるかに遡る先秦の文献中の物語の中に探り出し、とくに巫覡の役割について探ろうという研究である。

二 小説の場合について

まず小説の分野の通説から述べてみる。中国小説史の記念碑的作品と言えば、何といっても魯迅の『中国小説史略』（一九二三年）である。小説史の起源についてどのように叙述されるかと言えば、まず「小説」という言葉の出典として、『莊子』外物篇の一文が引用される。

任太子為大鈎巨鎗，五十犗以為餌，蹲乎會稽，投竿東海，旦旦而釣，其年不得魚。已而大魚食之，牽巨鈎鎗，沒

而下，驚揚而奮鬐，白波若山，海水震蕩，聲侔鬼神，憚赫千里。任公子得若魚，離而腊之，自制河以東，蒼梧以北，莫不厭若魚者。已而後世輕才諷說之徒，皆驚而相告也。夫揭竿累，趣灌瀆，守鯢鮒，其於得大魚難矣。飾小說以干縣令，其於大達亦遠矣。是以未嘗聞任氏之風俗，其不可與經於世遠矣。

（任国の公子は大きな釣り針と釣り糸を持って、五十頭の太らせた牛を餌に、会稽に足を置いて、東海に竿を投げて、毎日釣りをした。一年たつても釣れなかった。しばらくして、大魚がかかり、釣り針を引っ張って下に潜った。海を走り回り背びれをひねりあげ、波が山のように襲い掛かり、海は荒れ、鬼神が叫ぶような音がし、千里の先まで驚かせた。任国の公子はこの魚を釣り上げると、干物にして、浙江以東、蒼梧以北に配り皆満足した。しばらくして才能も少なく噂話しかできない者たちは、公子について驚いて称賛して話した。そもそも誰でも釣り竿と糸をもって、池の溝に行っても、鮒や小魚を相手にするのが精いつばいで、大魚を釣り上げようと思っても無理である。小さなことを大げさに話して、任国の公子のような名声を求めても、実際の立派な境地とは程遠いのであり、公子と共に世を統治するなどとても無理なのである。）

この話に出てくる「飾小説（小さなことを大げさに話す）」の「小説」が、この言葉の初出とされている。だからつまらない価値のない話というのが「小説」の初出の際の意味とされている。莊子は、『史記』の「老子韓非列伝」の中に短い伝記が書かれており、「與梁惠王・齊宣王同時」となっている。梁惠王は在位紀元前三六九～三一九、齊宣王は在位三二〇～三〇一であるので、戦国時代中期、おそらく紀元前四世紀ごろに書かれた可能性が高い。もちろん書物としての『莊子』と人物としての莊子の関係については、疑念が無いわけではないであろうが、これは本稿の目的ではないので、特に論究はしない。

小説という用語も実態も、これ以降も発展し、『前漢書』芸文志に著録されている。

書物と言っても、当時は紙はなかったので、竹簡や帛書に書かれていた。戦国までに書かれた書物は、事実か伝説

かはよくわからないが、秦の始皇帝の焚書によって相当数焼かれてしまった。前漢時代になると、広く残った書物を献上させて、復活を目指した。特に武帝（紀元前一四〇～八九）のころには市井のものに至るまで集めさせ書写させて、宮中で保管していたらしい。しかし、それも時間の経緯と共に、散逸してしまった。成帝（紀元前三二～紀元前七）の時代になると光禄大夫劉向などに命じて書物の分類と記録をさせる。この作業は彼一代では終わらなかった。次の哀帝（紀元前六～紀元前一）は、子の劉歆に続けさせた。出来上がったものが『七略』（亡）という目録書である。この『七略』をもとにして作られたものが、現存する最古の目録である、班固の『漢書』芸文志である。『漢書』芸文志では、すべての書籍を六類・三十八種に分類し、五九六の書名を記録している。

さて、『莊子』に初出する「小説」も前漢の末の頃には、文化のジャンルの一つとして独立しているのである。六類三十八種に分類された書籍文化（実際には紙ではなく、竹簡・帛書に書かれたもの）のうち、大きな分類である六類を挙げると次のようである。（あえて〇印を付けて、区分が見やすいようにした。）

○六芸…易・尚書・詩經・礼・春秋などの五經と、論語・孝經・小学等。

○諸子…儒家、道家、陰陽家、法家、名家、墨家、縦横家、雑家、農家、小説家

○詩賦…屈原賦等

○兵書…兵權謀、兵形勢等

○術数…天文、曆譜、五行、著龜、雜占、形法等

○方技…医經、房中、神仙等

以上が大きな六分類であり、後ろにその中の主な内容を抜粋して書いた。これでみると、六芸類という、当時のもっとも重要なジャンルの次に位置する、諸子類の十家の中に小説家が入っていることがわかる。紀元前一、二世紀の三

文化の状況を反映している。

儒家から始まり、道家と続く十家の最後に位置するのが、小説家である。小説家に対する総論で、次のように述べている。

小説家者流，蓋出於稗官。街談巷語，道聽塗說者之所作也。孔子曰「雖小道必有可觀者焉。致遠恐泥，是以君子弗為也。」然亦弗滅也。閭里小知者之所及，亦使綴而不忘。如或一言可采，此亦芻蕘狂夫之議也。（小説家というのは、概ね世俗のことを記録する身分の高くない役人から始まり、後になると道端で世間話をする人々が関与している。孔子（子夏）も「大道ではないが、見るべきものも少なくない。しかし遠大なことを成し遂げるには差し障りとなるので、君子は関与しない。」（『論語』第十九編子張）そうではあるが、禁止したりはしない。街中や田舎の知識のない者の話でも、書きとどめ記録した。もし一言でも取るべきものがあつたとしても、それは木こり草取りなどの卑しい職業の者たちの発した言葉なのである。）

小説家と分類される文化の評価は、儒家などの立派な思想家たちと比べて低く評価されているが、それでも諸子十家の一家として位置づけされている。

小説家の中には、具体的な書名として十五編ほどの書名が記されている。それらはすでに、散逸しているので、内容を読むことはできない。しかし、書名だけでも推測できるところがあり、二千年ほど前の文化の状況を知るための貴重な資料と言える。ここで具体的な小説の書名と、班固と顔師古と應劭の簡単な注とを書いてみる。

伊尹説二十七編（班固…其語淺薄，似依托也。）

鬻子説十九編（班固…後世所加）

周考七十六編（班固…考周事）

青史子五十七編(班固…古史官記事)

師曠六編(班固…見春秋，其言淺薄，本與此同，似因託之。)

務成子十一編(班固…稱堯問，非古語。)

宋子十八編(班固…孫卿道宋子，其言黃老意。)

天乙三編(班固…天乙謂湯，其言非殷時，皆依託也。)

黃帝說四十編(班固…迂誕依託。)

封禪方說十八編(班固…武帝時。)

待詔臣饒心術二十五編(班固…武帝時。顏師古…劉向別錄云饒齊人也，不知其姓，武帝時待詔，做書名曰心術也。)

待詔臣安成未央術一編(應劭…道家也，好養生事，為未央術)

臣壽周紀七編(班固…頂國圉人，宣帝時。)

虞初周說九百四十三編(班固…河南人，武帝時以方士侍郎號黃車使者。應劭…其說以周書為本。顏師古…史記云虞初洛陽人，即張衡西京賦「小說九百，本自虞初」者也。)

百家一百三十九卷

以上が小説家に挙げられた十五編の書名と、簡単な注である。これらを少し仔細に見てみると、一つの特徴的な作品群が見える。『周考』『青史子』『師曠』『務成子』『天乙』『臣壽周紀』等である。これらの書名から見ると、簡単な史実を記したようなものである。小説の総論に「街談巷語，道聽塗說」と言われるように、些末な出来事を記録したようなもののように見える。事実このような小説の一つの伝統は、確かに後世にも継承される。後になると「筆記小

説」という分野が出来て、各時代の世俗の貴重な歴史を記録した作品群が残されることとなる。例えば思い付くままに挙げると『西京雜記』『東京夢華錄』『西湖遊覽志』などは、筆記小説としてあまりにも有名であり、且つ貴重な記録である。もつともこれらは、現代日本で使う「小説」の概念とは、大きく異なったものである。

次に特徴的な作品群は、『伊尹説』『鬻子説』『宋子』『黄帝説』『待詔臣安成未央術』『虞初周説』などである。これらは、みな道教と関連していることである。例えば書名に「伊尹」「鬻子」「黄帝」などの名前が見えるが、これらはいずれも伝説上の道士である。『宋子』には、「其言黄老意。」と注がある。黄老の意味を述べているというのである。黄というのは黄帝のことである。老というのは、老子のことである。『老子』『莊子』の思想を含むが、それを発展させ政治思想などの方向へ進展させた思想である。これ以外にも「道家」「方士」などの注が見える書名は、みな道家思想と関係する。また『虞初周説』については、『漢書』芸文志とは別に、『文選』の張衡の「西京賦」の中に、「小説九百本自虞初」という一文があり、薛綜の「小説醫巫厭祝之術、凡有九百四十三編（小説は医巫や厭祝の術について述べてあり、九百四十三編ある）」という注がつけられている。『虞初周説』は、医巫や厭祝の術であるというのであるから、やはり巫覡とも関係している。

では道家思想とは何かという問題になる。そのことについては後述するとして、先に述べなければならないことは、『漢書』芸文志は、中国の歴史のなかで最古の書籍目録である。そして、最古の書籍文化に対する分類である。したがって、現在の目から見て、あまり整理されていないと思われる点も少なくない。先取りして結論を言えば、後ろに「術数」、「方技」と分類されたものの中にも、道教思想と分類されるべきものも含まれている。「術数」の中で言えば、五行、著龜、雜占とされているのは、道教思想である。また「方技」の中の、医経、房中、神仙というのも道家思想である。道教思想と、小説とは基本的に異なる文化である。しかし、思想的には共通している。また特に最後の「術数」の中の、神仙と分類された書名書物の中には、あるいは神仙小説というような内容が、一部含まれていたかもしれない。

さて、道家思想について説明しなければならない。特に、本稿で取り上げる巫覡と道家思想との関係について、述べなければならない。私は中国思想の専門家ではないので、道教思想についてほとんど研究したこともなければ、自身でも理解しているとは到底思えない状態である。しかし、近年それを自分で研究する重要性を痛感しているという程度であるが、論述の都合上、無理をしてもある程度述べなければならない。

『周礼』という本は、中国古代である先秦時代の官職について記録しているものである。古代の官職の宗教的な意味についても、網羅的に記録されているように思われる。天官編、地官編、春官編、夏官編、秋官編、冬官編の六編に分かれている。特に、春官編の部分には宗教的行事を司る官職、古代の巫覡についてよく説明されているように思われる。『周礼』は、古代の書籍なので、あまり論理的ではなく、よく整理もされてもいない。したがって、その内容を整合的に説明するためには、相当な研究が必要なのであるが、今その準備がない。しかし、論理的で整合的でないのであるから、逆にこの春官編の一部を取り上げるだけでも、ある程度の説明をすることもできるわけである。春官の主催者で最高位の位にある大宗伯や小宗伯の職になると、彼らは大きな国家的行事に携わっていたらしく、その職の説明は大げさな記述が多く、我々の理解を超えるところがある。

それを避けて、以下に引用するのは、『周礼』春官宗伯第三の「大卜」の文の引用である。大宗伯や小宗伯より下級の「大卜」と呼ばれる職務について書かれた短文ではあるが、古代の巫覡の職務の素朴な内容を反映しているように思われる。以下、引用して説明することにする。

大卜掌三兆之法，一曰玉兆，二曰瓦兆，三曰原兆。其經兆之體，皆有百有二十，其頌皆千有二百。掌三易之法，一曰連山，二曰歸藏，三曰周易。其經卦皆八，其別皆六十有四。掌三夢之法，一曰致夢，二曰觴夢，三曰咸陟。其經運十，其別九十。以邦事作龜之八命，一曰征，二曰象，三曰與，四曰謀，五曰果，六曰至，七曰雨，八曰六，九曰三，十曰巫比。以三三之法，三三而九，以八八之法，八八而六十四。以八命者贊三兆、三易、三夢之占，以觀國家之吉凶，以詔救政。凡國大貞，卜立君，卜大封，則眡高，作三

龜。大祭祀，則眊高、命龜。凡小事，蒞卜。國大遷、大師，則貞龜。凡旅，陳龜。凡喪事，命龜。

（大トは、一つめには、三兆という占トの方法を司る。第一種は「玉兆（玉の亀裂による象徴の占い）」といい、第二種は「瓦兆（瓦の亀裂による象徴の占い）」といい、第三種は「原兆（田地の亀裂による象徴の占い）」という。これらの予兆の正式な形式は全て百二十種あり、その中の種類は千二百ある。

二つめには、蓍草の茎を使う易があり、その方法に三種類ある。第一種は「連山」といい、第二種は「歸藏」といい、第三種は「周易」という。その卦辞は八形式あり、その種類は全部で六十四卦となる。

三つめには、三種の夢占いがあり、第一種は「致夢」といい、第二種は「畸夢」といい、第三種は「咸陟」という。十形式ごとの占い方があり、応用されて種類は九十に分かれる。

国家の行く末などの大きな占いには亀の甲羅を使い、大宗伯の指示を受けて大トが直接占いの作業をする。それには八方面の分野あり、一つは征伐の成否、二つには天気、三つめは同盟の成否、四つめは謀略の成否、五つめは結果の成否、六つめは到達の成否、七つめは降雨があるかどうか、八つめは疫病が治るかどうかである。この八つの亀占いに、上述した三兆、三易、三夢の占いを参考にして、国家の吉凶を占い政治の手助けをする。凡そ国の大きな占いで、例えば君主を擁立したり、領地をめぐる争いであつたりの場合には、大宗伯の指示で、大トが直接に亀をさかさまに高くして甲羅を火にかけて亀裂を見て占う。

これより小さい大祭祀においては、大トは自分が命令して占トを行う。もっと細々としたことに関する占トは、大トは下級の者の監視をする。国の位置を移動するとか、大軍を動かすとかの占トであれば、大トは直接占う。旅行の占トであれば、占トの準備をするだけである。人の葬式の場合は、下級のト人に命じて占トをさせる。）

以上が『周礼』春官に見る大トの職務の内容である。巫覡の職は、上は大宗伯、小宗伯に始まり、中間の位置と思われる大トがあり、それ以下の階級の占ト者がいろいろあつた様子がわかる。

占卜の方法は、「兆」と言つて玉や瓦や大地の亀裂の様子から占うもの、「易」のように選び出した卦の様子を見て判断するもの、「夢」占いの三種があつたようである。現在でもよく知られる「易」も、これ以外に「連山」「帰藏」と呼ばれる、今は散逸した別のものがあつたことがわかる。これらの三つの方法に共通する要素は、予言である。宗教者である巫覡の基本的な仕事は、やはり予言である。世界中どここのシャーマンも同じであろうが、予言、予知はその重要な仕事の一つである。

注目されるのは『易』の存在である。不思議なことは、占いという性格上「易」は道家にふさわしいように思うが、これと反対の立場にある、宗教性のある程度排斥する儒家の中でも最高經典に位置付けられている。十三經の順番が、必ずしも重要性に応じて並べられているわけではないが、最初に位置するのは『易經』なのである。これは最初の文献目録である『漢書』芸文志から始まり、次に編纂される『隋書』經籍志も同様であり、以降ずっと続く中国目録学の伝統となる。

道家思想においても、儒家思想においても『易』はなぜ重視されるか。中国思想史の研究においても、重要視されている議論されていることと思う。私は、中国思想の専門家ではないので、そのようなことに関する論を読んだことはない。私自身も「易」に関心を持ったことが無かつた。しかし今回巫覡について関心を持つようになると、「易」を読まざるを得なくなつた。読後の簡単な感想は二つである。

一つめは、「易」の仕組みについてである。「易」というのは、陽爻と陰爻と呼ばれる二種類の爻を、六つ合わせて一つの卦を組み合わせる。六段に重ねてその文様を決定する。そうすると、二の六乗の組み合わせがあり得るので、結果六十四の組み合わせができる。それぞれに、「乾」とか「坤」等の固有の名前を付して、それぞれの陰爻・陽爻の並び方をもとに、未来を予言するものである。そうすると、なぜ二種類の単純な爻の六つの組み合わせの図像を使つて、未来を予想できるという考え方が成立したのかということは、まず誰もが持つ大きな疑問である。このような三

「易」の成立前史については興味が持たれるが、これについてはまだ調査していない。

二つめは、通読し終わったわけではないが、『易』を読んで私が感じたことは、「易」は救済の書であるということである。今まで『易』は、卦の不思議な記号が並んでいて、とりつきにくい本だと敬遠してきた。しかし読んでみるとそうではなく、理解しにくい点も相当にあるが、結果としては、人間には希望があるということを教えてくれる本だということである。経学の諸経について、『詩経』は文学であるので別にして、『儀礼』『周礼』『礼記』『尚書』『春秋』『孝経』等について、必要に応じて部分読みをする程度であった。いずれにしても難読なことも有り、息苦しさを感じるこの方が多かった。特に『礼』関係の本は、上下の関係や秩序を強調するものが多く、古代は息苦しい世界だったのかと想像する程度だった。ところが『易』は、陽と陰という二つの対立する要素から、世界や未来が説明される。細かな例は省略するが、陽爻があれば良い未来が続くそうであるが、同じ比率で陰爻もあり、良くない要素も出てくる予言もされるのである。未来は良いことも有りうるが、それが良くない方向へ転げ落ちることも有りうるというのである。その逆の場合も示される。それが何か長々しい理屈ではなくて、端的に明るい未来が示されている。利用する本人が不幸のどん底にある場合には、希望を感じる可能性もあるわけである。もちろんその逆もある。ただ幸も不幸も、一つの状態に固定されるわけではなく、常に循環しているのだという考え方なのである。そのような意味で『易』は、救済の書だと結論できるだろう。

道家思想の話に戻る。今まで述べてきたことの中で必要なことを、もう一度まとめてみる。漢代の文化状況を示した『漢書』芸文志の中で、小説家に分類される作品には、道家思想と関連するものが多くあった。道家思想と言うと、もちろんその前の春秋戦国時代の『老子』『莊子』の思想と大きく関係している。しかしそれだけでなく、中国思想史の常識として、特に漢代以降に成立し、張陵の五斗米道や太平道などのように教団の形式を持つ集団を指す。道教思想の教団については、もう完全に私の能力を超える中国の歴史的思想史的問題であるので、結論としてそうなっているとして、これ以上は本稿では述べるないこととする。ともかく、通常に道家思想と呼ばれるものである。そして最

初に、先秦の巫覡は、その活動の一つとして「易」を使って予言することも述べた。この予言するということは、知られるように世界共通のシャーマンの特徴である。

そうすると、ここに「易」等を使って予言をする古代のシャーマンとしての巫覡と、先秦時代の『老子』『莊子』の思想と、漢代の道教思想とそれに影響された小説家というジャンルの作品という、一見すると無関係なばらばらものが並んでいるのである。もちろん私も今まではそう思っていた。しかし、これまで調べて来て、特に「易」の思想から気づいたことであるが、これらには共通の要素があるのではないだろうかと思いついた。それは、「救済」ということである。『老子』『莊子』の思想そのものについては、特に何も論述していなかった。そこで、例えば『老子』が救済の思想であることについては、その第八章の一部を引用すれば、有名であるのですねに理解していただけと思う。

上善若水。水善利萬物而不爭，處衆人之所惡，故幾於道。

（最上の善というものは水の存在のようである。水は全てのものに利益を与えるが他のものと利益を争ったりはしない、自身は低い地面にあつて時には濁っていたりして人から卑しいと思われたりする。だから水の存在は、大いなる道の姿とよく似ている。）

三 演劇の場合について

次に、演劇の分野の通説を述べてみなければならない。中国演劇史研究の中で、小説史における魯迅の『中国小説史略』と同じような、記念碑的研究書は何かと言われれば、もちろん王国維の『宋元戲曲考』を挙げることができる。王国維の『宋元戲曲考』は、民国二年四月の『東方雜誌』九卷十号から八回にわたって不定期に連載をはじめ、民国三年三月の十卷九号で終了した。そして、これをまとめて民国四（一九一五）年に商務印書館から出版されたもので

ある。

演劇の成立と歴史について、私は別に資料を収集して別な稿で述べるつもりである。したがって、ここでは王国維の『宋元戯曲考』の第一章「上古至五代之戯劇（上古から五代時代に至るまでの演劇）」の最初のごく一部の部分を翻訳して、この章の全体に代える。以下は、第一章「上古至五代之戯劇」の最初の部分の翻訳である。

歌舞は、古代の巫に起源しているのではないだろうか。巫は、上古の世に起源している。『国語』の楚語編に次のようにある。「昔は神と人間の祭祀はちゃんと区別があつて混同することが無かつた。人間の中で優れていて二心のない者、また専一で正直なもの、（中略）このような優れたものに神は降りた。降神する男性を覡と言ひ、女性を巫と言つた。（中略）少皞の治世になつて徳が衰え、多くの民族が乱れ、神と人間の祭祀が乱れ、区別が出来なくなつた。人間が祭祀の供物を受け、家ごとに神事を行う巫史を抱えるようになった。このような記述が正しいとすれば、巫覡が起こつたのは少皞の治世のことになり、これらの文化は相当に古いことになる。巫覡が神に仕える場合には、必ず歌舞を行う。古い辞書である『説文解字』には、「巫、祝也。女能事無形以舞降神者也。象人両袂舞形、與工同意（巫という字は、巫祝のことである。女性で神に仕えることのでき、舞を舞つて神降ろしができるもの）ことである。人が両袖を付けて舞いを舞っている姿を象形したものである。」また『尚書』商書伊訓篇には、「恒舞於宮，酣歌於室，時謂巫風（宮中で常に歌舞を行い、家の中で酒を飲んで歌を歌う、このような姿勢を「巫風」という。）」

以上が、『宋元戯曲考』の第一章「上古至五代之戯劇」の最初の部分である。これからもわかるように、中国演劇研究の創始者であり且つ代表的な人物でもある王国維が、演劇の起源を古代の巫覡に求めていることが見て取れるだろう。

四 『春秋左氏伝』の巫覡物語について

本稿は主に演劇の研究が主で、小説は従になつてしまふ。これは、私の研究が、小説よりも演劇に偏っているからである。それを前提として続ける。これまで見てきたように、中国の小説や演劇で、その起源に巫覡が大きくかわつていふと考へられていふ。演劇の場合を見てみると、王国維の『宋元戯曲考』の場合、巫覡の歌舞を行うという点に着目して、巫覡起源説を述べていることは見て取れる。歌舞と言へば、音楽を含めた歌と、舞の三要素に着目しているのである。事実中国の伝統劇は、西洋のオペラと似て、役者の歌が中心となつていふ。それにはしづさが加わつていふ。しづさも、舞から派生したと考へれば、ある程度古代においても伝統劇の四つの要素がすでに備わつていたとみることが出来る。巫覡と関係していたとみることが出来る。それが、時期が来て成熟すると、演劇となつたと考へるとうまく論理が通るようでもある。しかしあと一つ重要な要素が欠けていることは明らかである。それは物語性といふことである。物語がなければ、歌舞があつたとしても、演劇にはならないのである。そしてその物語も、巫覡と関係するかどうかといふことは、巫覡起源説をさらに強めることとなる。そこで、古代において巫覡と関連する物語があるのかどうか注目して研究を進めて行きたい。本稿では、『春秋左氏伝』の中から、一つの興味深い物語を取り上げ、巫覡の役割について興味深い分析を試みるつもりである。

取り上げるのは、『春秋左氏伝』僖公十年の伝にある一つの物語である。以下原文を挙げて説明する。

晉侯改葬共太子。秋，狐突適下國，遇太子。太子使登僕，而告之曰「夷吾無禮，余得請於帝矣，將以晉畀秦，秦將祀余。」對曰「臣聞之，神不歆非族，君祀無乃殄乎。且民何罪，失刑乏祀，君其圖之。」君曰「諾，吾將復請。」七日，新城西偏，將有巫者而見我焉。」許之，遂不見。及期而往，告之曰「帝許我罰有罪矣，敝於韓。」（晋の恵公は改めて丁寧な太子申生を葬つた。秋のある日、晋の大夫狐突は晋の旧都曲沃に向かつていふと、死んだはずの太子二申生が現れた。申生は車に乗ると御者の位置に座りこのように言つた。「新しく晋の恵侯となつた弟の夷吾は、兄で

ある私に対して大変無礼である。私はすでに、上帝に願い事を出して許されている。晋国を潰して、秦国に渡すつもりだ。秦国であれば、立派に私の祭祀を執り行ってくれるだろう。」大夫狐突は、答えて言った。「わたくしが聞いております所では、神霊というものは、他の家系の祭祀を受け入れないと言います。秦国がどうして晋の一族である申生太子の祭祀をするわけがありましようか。晋国が無くなれば、太子の祭祀そのものが無くなってしまいます。その上、晋国の民も何も悪いこともしていないのに他国の法律に罰せられ、自分の国の祭祀も失ってしまいます。」太子申生の霊は言った「ならば、もう一度天帝にお願いしてみることにする。七日後に新城（曲沃）の西で巫がいるからそれが私だから。」狐突が承知すると急に見えなくなつた。七日後に行ってみると、巫は、「天帝は私の願いを聞いてくれて、恵公夷吾は韓で打ち破れることになる」と伝えた。」

これは、『春秋左氏伝』僖公十（紀元前六五〇）年に、晋国の昔の太子申生の霊が現れた話である。『史記』の「晋世家」にもまとめられている。

また『国語』「晋語第九」にも収められている。有名な話らしくいろいろ引用されるものである。『左氏伝』の文と、『史記』の文とは類似性が強いが、それでも異なっている。『国語』の記述は、相当に長文になっている。『史記』を書いた司馬遷は、この話について、『左氏伝』を利用しただろうことは推測できるが、他にも資料があったように思われる。『国語』は、献公の妻驪姫が話の中で、延々と弁舌をふるってみたい、新しく悪役である俳優の優施なる人物が出てきたりと、話の複雑さを増している。もちろんこれらの中で、最も古い原話を伝えているのは、『春秋左氏伝』のものと思われる。

この事件を説明するための前後の話は長くて複雑であるので、全文を『春秋左氏伝』から引用することはできない。したがって、要約を簡単に述べると次のようである。まとめた元の部分は、『春秋左氏伝』莊公二十八年、僖公四年、僖公十年、僖公十五年の記述である。

晋国は周の成王の弟の唐叔虞に始まる。紀元前六七六年に即位した献公は、賈国の女性を娶るが子供が生まれなかった。次に齊姜を娶り、長子申生と娘を産んだ。齊姜は早死にしようが、長子申生は太子となり、娘は後に秦の穆公の妻となる。献公はほかに、戎国の娘とも結婚し、姉の大戎狐姬は子供を産み重耳と言い、妹の小戎子の子供を夷吾と言った。献公は即位して献公五年に驪戎国を攻めた際、驪姫と妹を手に入れた。献公十二年に驪姫は奚斉を産み、妹は卓子を産んだ。献公は申生を曲沃城に、重耳を蒲城に、夷吾を屈城に住まわせ、自分と驪姫は子供の子供の奚斉と絳城に住んだ。申生、重耳、夷吾の三人は優秀だったので残したが、それ以外の公子はみな追い出した。

太子申生は、霍国、魏国、耿国、東山国などを攻め滅ぼすなど活躍した。献公二十一（紀元前六五六）年驪姫は、太子申生を排して自分の子奚斉を太子に据えようとして、謀略を用いた。仕方なく申生は曲沃城で自殺した。

献公二十六年献公が死ぬと、家臣の里克は、驪姫の子供を殺して夷吾を迎え入れた。晋の恵公である。恵公は、申生の墓を改装して、先に引用した『春秋左氏伝』僖公十年の事件が起きる。事件の最後に、申生の霊が「恵公夷吾は韓で打ち破れることになる」と予言していた。

恵公六（紀元前六四五）年、秦の穆公と韓原で戦い、恵公は負けて秦国軍に捕らえられてしまう。申生の予言は、実現する。

さて、以上に説明してきた『春秋左氏伝』僖公十年の物語は、晋の太子申生の靈魂の話である。太子であった申生が父の献公の新しい妻驪姫の謀略を被って自殺し、その靈魂が家臣の狐突に恨みを伝えて、代わって新しく国王となった弟の恵公夷吾に復讐する話である。ただし、自殺した申生が、なぜ弟の夷吾に復讐をするのか、理由が今少し理解できない点もある。一般的に中国の皇帝の太子選びは重要な問題で、長子にするか、優れた子供の中から選び出すか、最後に寵愛を受けた若い妃の子供に継がせるかなどと言った問題は、何千年も続いた皇帝の世継ぎ問題と同じと

言っている。

太子の地位を追われて、自殺した申生の恨む相手が、驪姫やその子奚斉というのであれば、理解しやすいのであるが、なぜそうでないのか。もちろん献公が死んだ直後に奚斉は家臣から殺害されているので、奚斉に復讐することは事実上できない。この理由については、いくつか説があるようである。『春秋左氏伝』僖公十五年（紀元前六四五）年に次のような短い記述がある。

晉侯之入也，秦穆姬屬賈君焉，且曰「盡納群公子」。晉侯蒸於賈君，又不納群公子，是以穆姬怨之。（父の献公が死ぬまで晋の夷吾は外国に逃げていたが、秦の助けを得て、父の死後すぐに晋国に入城し恵公として即位した。秦の穆姫は賈君を恵公に託した。また晋の献公の時に追放された多くの公子たちを晋国に連れて行くよう頼んだ。しかし恵公は賈君と姦通し、また公子たちを連れて帰らなかったため穆姫は恵公を恨んだ。）

晋の恵公（夷吾）が、秦国から晋国に戻り、賈君と姦通したのは恵公元（紀元前六五〇）年のことである。この年恵公は、自殺した兄である申生の墓を改修もしている。賈君が誰であるのかについては二説ある。一つは父である献公の娶った賈国の女性、つまり母の世代にあたる人物であるというものである。もう一つは、兄の申生の妻だという説である。

恵公の姦通の相手が、父と同じ世代であるとしたら、年が離れすぎていて不自然である。兄の申生の妻であれば、年齢的には符合する。しかし申生の妻の名前については、記述がないので、いまひとつ明確でない。そうではあるが、申生が自分の妻と恵公が姦通していることに怒って、霊となって狐突の前に現れて「夷吾無禮，余得請於帝矣」と告げたいのであるれば、ある程度道理は通っていると言えよう。或いは三番目として、恵公の墓の改葬のやり方が気に入らなかったとも考えられないではない。しかし、相対的に二番目の説が適当と言えよう。

こうしてこの話を見直してみてもとめると、次のようになる。

太子申生が謀略にかかって自殺した。死後弟の夷吾が即位して、自分の妻と姦通したので恨みに思って天帝に訴え、復讐することを家臣の狐突の前に現れて告げる。狐突になだめられた申生の霊は、七日後に巫者の姿で新しい復讐を告げる。

こうしてみると、巫者の存在が意外と大きな事に気が付く。恨みを持つ申生は、巫者に降霊してその言葉を告げている。日本でいう所の口寄せをする者である。いわば、シャーマンである。或いは、狐突の前に現れたのも、申生の霊というより何らかの巫者の口寄せだったかもしれない。

五 近世の戯曲小説の中の巫覡

本章では、時代を一気に下って、中国演劇である元曲の話に移ってみたい。包公戯というのは、北宋の官僚包拯に関する物語のことである。北雜劇だけでなく、話本、説唱、小説、宝卷など様々なジャンルで伝承された、中国文学史の中でも、いわば「包公文学」と呼んでもよいような広がりと人気を持つものである。

明王朝の初めから朝廷内で伝承されていた元雜劇は、『元曲選』が万暦四三年（一六一五）に刊行されていたとしても、これらのジャンルの中で包公文学のもっとも古い姿を伝えるものである。もちろん元の時代の原型のままではなく、明代になって改作の手も加わっているであろう。残存する包公戯は十一種あり、『元曲選』百曲の中に十曲残されているので、元曲というジャンルの中で少なくとも割合である。今その題名を、省略した通名で挙げると「魯齋郎」「胡蝶夢」「生金閣」「灰闌記」「後庭花」「留鞋記」「陳州糶米」「盆兒鬼」「合同文字」「神奴兒」である。これ以外に元刊本中に「張千替殺妻」がある。

さてこれらの作品群の中で、生前の恨みを持った人物の冤魂が出てくる戯曲は、「生金閣」「後庭花」「盆兒鬼」「神奴兒」の四作品である。ここでは、「生金閣」を例に取り上げてみる。「生金閣」は、元曲選本のほかに、息機子本の

二種類がある。息機子本は、「生金閣」では、簡略本であるので、ここでは元曲選本を使うことにする。元曲は基本的
に四場面（場面のことを折と呼ぶ）と、楔子と呼ばれる小場面の五つで構成されている。「生金閣」の内容を簡単にま
とめると次のようになる。

（楔子）郭二と妻王氏、子供の郭成とその妻李幼奴。子の郭成は、開口靈という名の易者先生の勧めで、百日間
千里の外に出れば、災いを避けられると勧められる。そこで父の郭二に音の出る宝物の生金閣をもらって、外
の旅に出る。

（第一折）郭成は雪の中酒屋に入る。乱暴者の龐衙内もちょうど酒屋に入る。郭成は龐衙内が権勢家であると勘
違いして、科挙の試験を有利にしておこうとして、父からもらった宝物生金閣を渡す。郭生の妻李幼奴が挨
拶すると、龐衙内は気に入る自分のものにしようとする。二人を自分の家に連れて行き、李幼奴を奪おうとし、
また郭成を馬小屋につなぐ。

（第二折）李幼奴が龐衙内に従わないので、乳母の蔣嬭嬭を使って説明させようとする。李幼奴に事情を説明さ
れて乳母の蔣嬭嬭は、龐衙内の悪口を言う。それを聞いた龐衙内は、乳母を八角琉璃の井戸に投げ込んで殺し
てしまう。また手下を使って、郭生の首を切るが、殺された郭成は自分の首をもって逃げてしまう。

（第三折）包拯は、里正の老人から頭のない靈魂を見たことを聞く。そこで部下に城隍廟に行って何の冤罪があ
ったのか自分に訴えるように伝えるよう命じる。部下の姜青が、郭成の靈魂に会って包拯の命令を伝え、城隍
廟にいかせる

（第四折）包拯の前に来た郭成の靈魂は、事件の内容を包拯に訴える。次の日になると郭生の妻李幼奴と母の蔣
嬭嬭を殺された福童も事件を訴えに来る。包拯は、龐衙内を死刑にする。

この劇の特徴的なものとして、第三折の台詞の中に、次のようなものがある。

（正末云）吓，好大風也。別人不見老夫便見。我馬頭前，這個鬼魂，想就是老人們所說沒頭的鬼了。兀那鬼魂，你有什麼負屈銜冤的事，你且回城隍廟中去，到晚間我與你做主。速退。

（ふん、大風が吹いてきたな、他の人には見えないけれど、私には見える。私の乗る馬の首の前にいるのが、老人たちが話していた頭の無い鬼だな。ほら、その霊魂よ、お前は何の冤罪があつて私に会いに来たのだ。とりあえず城隍廟に先に行け。夜になったら、私がお前のために何とかしてやろう。下がるのだ）

第四折では、包拯が郭成の霊魂に「兀那鬼魂，你將那屈死的詞因，備細訴來，老夫與你做主（その冤魂よ、お前がむざむざと殺された事件の訴訟を、細かく話しなさい。私が良いようにしてやるから）」と呼びかけると、郭成の冤魂は、事件の詳細を述べた後に次のように述べる。「你本上天一座殺人星，除了日間剖斷陽間事，到得晚間還要斷陰靈。（包拯様、あなたは上天の殺人星なのです。昼間は生きている人のことを裁き、夜は夜になると冤魂を裁くのです。）」というのである。包拯は、元来「殺人星」で、霊界の冤魂・鬼と話をすることができるといのである。「神奴兒」、「盆兒鬼」、「後庭花」もほぼ同様であるので省略する。

普通の場合、包公物語というと、包拯の聡明な知恵によって、事件が解決していくというものであろう。しかし、正史である『宋史』などの伝記を読むと、実際に包拯が開封府の権知をしたのは、嘉祐二年から三年の六月までの一年半ほどのことである。したがって、膨大な包公物語は、後から後から有名無名の作者によって勝手に付け足され、作り上げられてきたものであった。包拯の人気を示すものである。その人気を支えたものは何であろう。今あげた「生金閣」などの戯曲から見ると包拯は、聡明な裁判官というより、巫覡・シャーマンと言った方が適切ではなからうか。

事実、金代の元好問（一一九〇～一二五七）の『統輿堅志』「包女得嫁」には、次のような話を残す。

世俗傳，包希文以正直主東嶽速報司，山野小民無不知者。庚子秋，太安界南征兵掠一婦。還云是希文孫女，頗

有姿色。倡家欲高價買之。婦守死不行。主家利其財，捶楚備至。婦遂病。鄰里嗟惜而不能救。里中一女巫私謂人云，我能脫此婦，令適良人。即詣主家閉目吁氣，屈伸良久，作神降之態。少之瞑目咄咄，呼主人者出大罵之。主人具香火，俛伏請罪。問何所觸尊神。巫又大罵云，我速報司也。汝何敢以我孫女為倡。限汝十日，不嫁之良家，吾滅汝門矣。主家百拜謝過，不數日嫁之。

（世間で伝わっている話である。包拯（希文（仁））は、正直だったので死んでから東岳速報司の主となった。世間の人は誰もがそう信じていた。庚子の年の秋、大安地方に遠征に行く兵が一人の女性を捕らえた。しかし女性は自分は包拯の孫娘だと言い、見目麗しかった。妓楼は高価で買おうとした。女性はどうしても行こうとは思ったがどうしようもできなかった。近くに一人の巫女が住んでいて、私が助けて立派な人に嫁がせてあげられまうと言った。すぐに妓楼に行つて目を閉じて息を發し、体を曲げたり伸ばしたりしていたが、しばらくすると神がかり状態となった。目を閉じて怒り出した。妓楼の主人が出ていくと、大声で怒鳴った。主人は、供え物を出して跪き許しを請うた。何か神様の怒りに触れることがありましたでしょうかと聞いた。憑依状態の巫女はまた大声で怒鳴った。私は東岳の速報司包拯である。お前は何で私の孫娘を妓女にしようとするのか。十日以内に、立派な家に嫁がせなさい。そうしなければお前の一族を滅亡させるぞと言った。主人は何度も許しを請うた。数日して、女性は良家に嫁いだ。）

この話によれば、包拯は死んで東岳泰山の速報司になったと広く信じられていたということ、金代にも口寄せ巫女がいて包拯を神として降ろしていたということである。包拯人氣が衰えなかった理由の一つとして、包拯を奉る口寄せの巫女・巫覡の集団が各地にいたということではなからうか。

このようにみると、宋代から元代にいたるまで、東岳泰山速報司包拯を主神とする、口寄せ巫女・巫覡の集団

がいて、広く各地で活動していた。そして、その人気を背景に、包公文学が成立した。元曲においては、先に挙げた「生金閣」のような戯曲である。

最後に、その元型を考えてみる。様々な冤罪で死んだ靈魂と向き合い、その不満を解決するのである。そうすると第四節で見た申生の話と基本的には同じであるということに気付く。申生の靈魂を見てその不満を聞いた狐突は、包拯と同じ位置にあると言える。もちろん狐突は、古代の話であるので特に何も活躍はしない。しかし、生前の冤罪を訴える靈魂を聞く狐突の人物像が発展してきて、物語の中心として活躍するようになると、それが包公文学となると言えるのではないだろうか。このような意味で、『春秋左氏伝』の申生物語は、後の近世包公文学の元型の一つであるということができる。

第三章 観阿弥の「自然居士」と関漢卿の「救風塵」

一 はじめに

隋の国の歴史を記した『隋書』（唐、魏徵撰。六五六年）の卷十五、「音楽志・下」に次のような記述がある。

始開皇初定令，置七部樂，一曰國伎，二曰清商伎，三曰高麗伎，四曰天竺伎，五曰安國伎，六曰龜茲伎，文康伎。又雜有疏勒，扶南，康國，百齊，突厥，新羅，倭國等伎。

（隋国の初めの開皇初（五八九）年に律令を決めて「七部樂」と言うものを設置した。一は国伎、二は清商伎、三は高麗伎、四は天竺伎、五は安國伎、六は龜茲伎、七は文康伎であった。これ以外にも、疏勒国、扶南国、康国、百済国、突厥国、新羅国、倭国などの舞伎があった。）

原文に書かれている「倭」の字は、「倭」の字の誤りとされている。『隋書』には、「東夷列伝」があつて、「高麗」、「百齊」、「新羅」、「靺鞨」などと並んで「倭国」伝が存在し、しかもしばしば「倭」の字に間違えているので、「音楽志・下」の「倭国」というのは、「倭」の字の字形の類似に起因する誤りだとして、「倭国」に校正するのは、正しい判断だろう。そうすると、隋国の開皇初年（五八九年）には、「倭伎」と言うものが、中国の宮廷で上演・披露されていたという事実が存在することになる。

このころまでの五、六世紀の朝鮮半島で、日本国は百済国、新羅国、高句麗国等と様々に政治的・軍事的な確執をしていた。それらのことを勘案すると、ここで日本が国力的にこれらの国と対等に「倭伎（日本伎）」を有していたと考えても、何ら不思議なことではない。しかし、五八九年は推古天皇の一代前の崇峻天皇の二年にあたるのだが、『日本書記』には、そのような記述はない。

そのせいであろうか、『能楽源流考』（能勢朝次、一九三八年）、『日本演劇史』（高野辰之、一九四九年）、『日本演劇全史』（河竹繁俊、一九五九年）、『中世芸能史の研究』（林屋辰三郎、一九六〇年）、『日本演劇史』（井浦芳信、一九六三年）、『日本芸能の源流』（浜一衛、一九六八年）、『新訂増補日本歌謡史』（高野辰之、一九七八年）等、目についた著名な概説書・研究書を見ても何の記述もない。また、『能楽史年表』（鈴木正人、二〇〇七年）のような最近の演劇専門の年表にも、記載されていない。もちろんこれらの著作に、私が多大な裨益を受けたことは言うまでもない。

さて、このように「倭伎」の存在は全く知られていないか、無視されている。しかし、このような記述がある以上、従来の研究ではまだまだ知られていない日本と中国の様々な芸能の交流が、確実にあるのではないだろうか。

例えば、この十七年の後の大業二（六〇六）年から、隋の煬帝は三万人の芸能者を集めて、東都洛陽で大「劇場」を作って上演させた。毎年正月には各国から芸能者を集めて朝から晩まで挙行了たというのだから、現在の万国博覧会のようなものだろう。想像するだけでも楽しいものがある。この中には明記されていないが、おそらく日本パビリオンのようなものがあつたかもしれない。そう考えると、興味深いものがある。

さて時代は下がるが、鎌倉時代の中期、中国から禅僧が多く来日していた。その中に大覚禅師（蘭溪道隆）がいた。『大日本仏教全書』に「大覚禅師語録」が残されている。その後記の「大覚開山塔」を見ると、俗姓は冉、南宋の蜀の涪州（現在の重慶市）で、南宋の嘉定六（一二二三）年に生まれ、日本の弘安元（一二七八）年に没した。「大覚禅師語録」下に次のような七言絶句が残されている。

馬大師與西堂百丈南泉翫月

戲出一棚川雜劇，神頭鬼面幾多般。

夜深燈火闌珊甚，應是無人笑倚欄。

（馬大師、西堂、百丈、南泉と月を翫る。）

戲を出す一棚の川雜劇、神頭鬼面幾多般。

夜深く灯火闌珊なること甚だしきも、

応にこれ人の笑いて欄に倚るは無からん。）

この詩は、馬祖大師とその弟子西堂、百丈、南泉の三人の弟子たちとのことを大覚禪師が詠じたものである。しかしここで、詩の本旨とはずれるが、大覚禪師は南宋時代の中国の四川地方の劇場で、鬼神の仮面戯があつたことを思い出している。つまり、中国本土においても、仮面戯が行われていた証拠が示されているのである。中国では従来演劇に仮面を使用しないとされてきていた。劇本が存在する最初の元曲から、現在の昆劇・京劇に至るまで、中国劇は仮面を使わないのである。しかし、この詩によれば千年ほど前の宋代の地方劇で仮面劇が盛んにおこなわれていたことが示しているのだ。これは、中国で本来仮面劇が行われていたことを示す重要な証拠である。

また、中国の仮面劇の存在を示すだけでなく、別な方面からいえば、仮面を含む様々な中国の演劇の文化が、禅僧を通じて、日本にも伝えられていたことを示す証拠にもなるはずである。鎌倉・室町時代には、僧侶・商人・一般人・倭寇なども含めて、様々な人を通じて、文化交流が広く盛んにおこなわれていたのである。

当然のことであるが、東アジアの各国の歴史の中には、文字記録に残っていない様々な人々の、文化的な交流が深層で常に繰り広げられていたのである。そうすると、演劇のような文化を、一国の歴史の中だけで説明しようとすることは、少し無理が生ずるのではないだろうか。例えば東アジアと言うような共通した文化的基盤を持つ国々の間で、様々な文化の伝播が行われていたと考える方が合理的であろう。もちろんそれは、現在のように直截的なものではなく、場合によっては、何十年何百年と時間をかけて少しずつ伝播したかもしれない。

このような文化の伝播ということについては、少し漢字音について勉強したことがあれば、漢字音研究の天才であるカールグレンの『中国音韻学研究』(“Études sur la phonologie chinoise”、一九一五―一九二六、趙元任訳、

一九四八年)の「方言字彙」表を見て、驚かされた経験を持つであろう。また、『朝鮮漢字音の研究』(河野六郎、一九六二年)、『中古漢語と越南漢字音』(三根谷徹、一九九三年)などの研究をみれば、東アジア地域において漢字音は、中心から周辺へと規則的に伝播しているのが理解できるはずだ。この伝播と言う問題を端的に示すものとして、日本漢字音では、「フ・ツ・ク・チ・キ」(日本の入声漢字の音読の五種類の発音を示す)として知られる、 $\begin{smallmatrix} \text{フ} \\ \text{フ} \end{smallmatrix}$ 、 $\begin{smallmatrix} \text{ツ} \\ \text{ツ} \end{smallmatrix}$ 、 $\begin{smallmatrix} \text{ク} \\ \text{ク} \end{smallmatrix}$ 、 $\begin{smallmatrix} \text{チ} \\ \text{チ} \end{smallmatrix}$ 、 $\begin{smallmatrix} \text{キ} \\ \text{キ} \end{smallmatrix}$ の三種類の入声韻尾の問題がある。例えば、現在の北京標準語のみを勉強した人にとっては、北京標準語には入声が無いので、入声韻尾は本来漢字音には存在していないというおかしな結論に達してしまうだろう。或いは、入声は周辺地域だけで新しく発生したものだと思える人も出てくるかもしれない。中古の切韻音系の存在を知らなければ、東アジアの中心から変化が始まり入声が次第に消滅して、周辺地域であるベトナム・朝鮮・日本の漢字音だけに入声が残存しているという現象を理解することはできないであろう。入声はちょうど元の時代の中原音韻系で、消滅してしまうのである。

漢字音の伝播と言う微細な文化現象でなくても、言葉・方言と言う少し大きな文化現象を見ると、より理解しやすいのではなからうか。例えば日本の柳田国男の『蝸牛考』(一九三〇年)を読んで、日本国内でも言葉・方言が、池の中心から周辺へと、波のように広がって伝播することを知っている人も少なくないだろう。

最近では東アジア地域の様々な芸能と、能の関係についても様々な研究が進んでいるように思われる。東アジア地域の芸能に関することで、最も目立つ現象の一つは、仮面の問題であろう。仮面は、中国大陆に於いて、中心である北方地域ではほぼ存在しない。仮面が存在するのは、中国南方地域・少数民族地域・朝鮮・日本等のような、所謂周辺地域である。おそらくこれは大まかに言えば、現代中国方言の、入声の無い北方官話方言区域と、その反対の入声有する周辺の方言区域との分布図と、ほぼ重なるだろうと予想される。

仮面は、現在の北方中原地域などでは存在しない。しかし、第一章で引用した、「大覚禪師語録」の「馬大師與西堂

百丈南泉翫月」のような七言絶句を見ると、四川省あたりでは南宋の時代においても、仮面が多く存在していたのがわかる。四川省は現在でも、北方官話方言区域に含まれる。こうしてみると、中原を中心とする中国の中心地域でも過去においては、仮面が存在していたのである。しかし仮面は現在では、周辺地域に残存しているだけである。

私も曾って何年も中国大陸で儺戲や目連の古劇などの芸能を調査して回ったこともあり、現地の人に非常にお世話になった。またわずかであるが、報告書のようなものも書いて恩返しとしている。各地の芸能の調査は、これからも続けなければならないと思っている。

しかしそれとは別に、私は現在では、儀礼とか芸能ではなくて、作品そのものの伝播関係について考察を始めようと思っている。字音とか言語とか、比較的簡単なものの伝播ではなくて、演劇と言うもずっと複雑なものについて、伝播と言うことがあり得るのかどうか、試みに検討してみようものである。しかし、音とか単語とか、わりと単純な構造ではなくて、演劇と言う人間の文化としてもかなり複雑なものを扱うのであるから、相当の困難が予想される。それは例えば、魚のえらから進化して人間の耳になったことを証明するとか、一本の足の骨の化石の特徴から、もとの恐竜の種類を推測するとか、古代生物学者並みの、推察力と論理性が必要とされる。つまり少しの違いをあげて切り離すのではなく、僅かの特徴を見つけて何か共通するものを想像し手掛かりとして、関係性を見つけていくという姿勢の方が必要とされる。私にその能力があって、人を説得できるかどうかはわからないが、そのような研究を進めたいと思っている。

二 日本の能楽の成立

私は、日本の歴史や、芸能・能楽などの専門家ではないので、独自に資料を発掘して取り上げ、自らの考えを説明

することができない。したがって、何人かの専門家のこれまでの学説を使って、能楽の成立に関する見方を説明したい。

能楽の成立までの芸能の歴史については、伎楽・舞楽・神楽・咒師・猿楽・田楽・延年能等々、様々に論ぜられている。膨大な文献の記録が残っているし、それらはまだ発掘・調査の途中である。また、様々な芸能の現在における上演形態の、野外調査や記録も行われている。このように日本の芸能や能楽について研究された、権威の一人ともされる研究者の一人として、戸井田道三氏がいる。氏の代表作の一つに『観阿弥と世阿弥』（岩波、一九六九年）がある。能楽の説明書として、短く良くまとまった入門書である。この本は、第一章『『太平記』の世界』、第二章「座と村」と言う風に説明が進む。様々な能楽研究書の中で、風変わりなこの二つの章を執筆した氏の意図は、それでも良く見て取れる。戸井田氏の意図は、おそらく伎楽・猿楽・田楽などの日本の芸能の膨大な歴史の単純な延長として、能楽が成立したわけではないということを取上げて示したかったのではないだろうか。第一章の『『太平記』の世界』では、それまでの天皇の政治による一元的支配から、武士が登場して、より自立性の高い社会に変化してきたことを説明しようとしているように見える。第二章の「座と村」は、座が農村に密着した神事芸能から、都市的な娯楽芸能に変化したことを述べている。

能楽の成立は、戸井田氏が述べたように、旧来の芸能から、個人の自立性の高まりと、都会的な要素への変化が背景にあったのであろう。しかし、能楽の前の部分を見ればそうではあるが、それでも後ろの部分にはやはり芸能の古来の姿もはつきりと残しているようにも思われる。日本の芸能研究者には気づきにくい問題と思われることに、祈雨がある。社寺と芸能の関係を専門的に調査したものに、森末義彰氏の『中世の社寺と芸術』（吉川弘文館、一九四一年）と言う本がある。同書の附編に「祈雨祈禱とその本尊図絵の問題」がある。氏は中で次のように述べている。

文明十五（一四八三）年には奈良中の郷民が、能登川の水源地高山社に於いて相撲を奉納して雨を祈って居るし、

更によくよく十七年にも南北郷民は馬場院に於いて相撲を奉納して雨を祈って居る。……略……或いは又相撲の替りに相撲銭と同額の猿楽銭を徴収して、四座の猿楽をして、祈雨の能を演ぜしめた事もあった。(四三一頁)

ここに挙げられた例は、十五世紀の事であるが、調べれば観阿弥の十四世紀、またそれ以前の時代においても行われていたであろう。雨乞いと病氣治療と言えば、古代の巫覡の主要な術である。「雩」という字は、雨乞いの祭りの意味である。巫覡によつて雨乞いが行われていたことは、甲骨文や、『周礼』『論語』など、多くの記述がある。

また、祈雨と並んで巫覡の重要な職務は、病氣治療である。病氣治療が巫覡の職務であつた。これらについての詳細なことは、稿を改めて述べることにする。ともかく、例えば能楽の「葵の上」は、病氣治療の話である。病氣治療であれば、他にも作品があると思われるが、ともかく、こう考えると、能楽は、祈雨と病氣治療という巫覡の二つの主な職務が、そろっていることが理解されるだろう。能楽は新しい時代の氣風に乗って成立したとはいえ、古い巫覡の本質をやはり残しているということができるのではなからうか。

中国社会に存在した元曲の場合は、日本の能楽と違っている。中国社会は、日本社会と事情が相当に異なるからである。日本は、海に囲まれて、民族的に単一のままで、文化を着実に連続的に発展させることができた。それに対して中国は、常に異民族の侵入が繰り返されていて、社会は激しい変動・断続の危機にさらされていた。演劇へとつながる散楽の長い歴史があるのだが、何度も繰り返される王朝の交代ごとに古いものが消失して、新しいものが登場するという繰り返しになっている。それは社会にとって危険なものだという意味で、問題もある。しかし別な面からいえば、常に新しい、異質なものと混じり合わなければならぬ宿命があつた。元曲の行われた元の時代においては特に世界的な貿易が発展し、多民族国家となつていた。元曲の作品は、確かに多民族性を反映した演劇となつている。そのような意味で、世界文学性を持つと言つても過言でない。これについては、また稿を改めて、書くことにする。多民族性、世界文学性と言つた前向きの要素がある一方、能楽と同じように巫覡との関係と言う古代から続く後ろ向

きの側面もある。それについては、この論文で、後に述べることになると思う。しかしこのことは既に、中国において最初に演劇研究を始めたと言ってもよい中国学の天才である王国維が、その著書の『宋元戯曲考』の最初に「歌舞之興、其始於古之巫？ 巫之興也、蓋在上古之世（歌舞の始まりは、古代の巫覡であろうか。巫覡が興ったのは、上古の時代である）」と述べている通りである。中国においても、巫覡から始まって散楽の歴史が続く。唐代には、禪宗の僧侶の戯作者まで出現する。しかし、作品は全く残らず、元の時代となって始めて、関漢卿の登場を待って、元雜劇という作品群が出現し、記録される。元曲も、能楽と同じように、巫覡と言う後ろの伝統的な側面を持ちつつ、国際性という前向きの変化への開かれた要素によって飛躍成立したジャンルなのである。

三 観阿弥について

次に、観阿弥の話に移る。知られるように、観阿弥は、当時の死亡者録のような本である『常楽記』（奈良女子大学坂本竜門文庫善本、古写本の部、電子画像参照）によれば、至徳元年五月十九日の条に「大和猿楽観世大夫於駿河死去」とあるので、一三八四年に死んだことがわかる。またその子供である世阿弥の『花伝書』（表章校注、一九七四年）に「五十二と申し五月十九日に死去せし」とあるので、逆算して正慶二（一三三三）年に生まれたことがわかるのである。つまり、十四世紀の中頃を生きた人物である。のちに述べる関漢卿は、生没年は不明であるが、その百年ほど前に生きて活躍した人物である。

以下、観阿弥のことについては、様々な解説書があるのでそれを短くまとめる。大和（奈良県は、京都の南側に隣接し日本の古都）の山田（現在の奈良県桜井市山田）に住んでいた美濃大夫と言う人の子供が、三人の子供を作った。その三男が観阿弥である。長男は当時あつた宝生座を継いだ。観阿弥は、別に結城座を作り、後の観世座となる。

大和の国では、春日神社・興福寺（神仏習合していて、神道の春日神社は、仏教の興福寺の支配下にあつた）に対し、

外山座・坂戸座・円満井座と一緒に四座で行事に従事していた。

『申楽談儀』によれば、京都の今熊野で猿楽を上演した時、従来と異なり、座の代表である観阿弥が「翁」の舞をして、当時の将軍である足利義満に認められ引き立てられた。この時世阿弥は、十二歳であった。以来観世座が、足利将軍の後ろ盾を得て興隆した。これとは別に子供の世阿弥が書いた『五音』に、父である観阿弥が音曲として、女節曲舞（くせまい）の加賀女（流派の名前）の流れをくむ乙鶴と言う人物から習った（異説あり）と述べられているのは、興味深い。能の作品としては、「卒塔婆小町」「自然居士」「四位の少将」等が、『申楽談儀』に挙げてある。以上が、観阿弥の短い伝記的事項である。

四 観阿弥の「自然居士」

本稿で取り上げて論ずるつもり「自然居士」については、『申楽談儀』に「観阿作」と記録されているにもかかわらず、様々な議論がある。例えば、『能本作者註文』に「右世阿弥作也」とあるのも、同書が十六世紀に生きた吉田兼将の書いたものであるから重視しないとする。それでも、世阿弥の『五音』下に、「自然居士亡父曲」として、四つほど引用されている曲が、現行の「自然居士」には存在しないという問題は、大きな問題であろう。これについては、様々な議論がなされているが、本稿では取り上げないことにする。それは、議論している多くの専門家を無視するというものではなく、本論とは大きく関係しないからである。

さて「自然居士」と言う作品の内容を簡単に紹介すると、次のようなものである。

自然居士が京都雲居寺造営のために説法をしていると、一人の子供が両親の追善のために身を売って買った着物九を奉納する。そこへ子供を買った人買いが来て、その子供を引き立てて行った。自然居士は説法を止めて、これ

を追いかけて大津の湖岸に着き飛び込んで船を止めた。そして着物を返して、子供を返すように要求した。人買いは、返そうとはせずに様々な要求をして来た。その要求とは、曲舞や鯨(ささら)や羯鼓を演じることであった。

自然居士はそれらをすべてうまく演じたので、人買いは許した。自然居士は、子供を連れて帰った。

このような内容である。著名な松岡心平氏は、「能のみならず日本のセリフ劇の最高傑作であると言っていいだろう」(『日本伝統芸能講座』、二〇〇九年)と評価している。「自然居士」に対する松岡氏の評価には、共感するものがある。このように、多くの人が評価しているので、実に様々に論じられているのである。それらについて、私の能力ではすべて追いきれていないのであるが、私の見た範囲では一つだけまだ十分に論じられていない問題が残っているように思う。次にそれについて述べることにする。

「自然居士」の内容は実際には、流派によって内容が少しずつ変わっている。私に取り上げたいのは、身を売った子供が、「女の子供」なのか、ただの「子供」(性別不明)なのかの違いである。大きく分けると、上掛り(五種類の能楽の流派の中、観世流・宝生流を指す)と、下掛り(五種類の能楽の流派の中、を金春流・金剛流・喜多流を指す)の二つに大きく分かれる。上掛りとしては天正四(一五七六)年の奥書のある堀池父子節付観世流謡本(法政大学能楽研究所蔵)、下掛りとしては室町期の金春禅鳳の自筆本(法政大学能楽研究所蔵)の二つの本が、それぞれに最古であるので、この二本を中心にして比較をする(版本については、表章氏の『鴻山文庫本の研究』を参照した)。上掛り(観世流、宝生流)と下掛り(金春流、金剛流、喜多流)のそれぞれの流派の現行本も参照する。

細かく異なる点は様々であるが、私として大きく異なると思う点は、子供の役柄である。下掛り系統は「十四五ばかりなる女」と表現され、堀池父子節付観世流謡本、光悦謡本、元和卯月本、現行観世流謡曲本がそうである。上掛り系統は「おさなき(幼)人」と表現され、金春禅鳳の自筆本、車屋謡本(「謡曲車屋本考」野上豊一郎『能の再生』所収、一九三五年、『車屋本之研究』江島伊兵衛、一九四四年、参照)、現行金春流謡本、現行金剛流謡本、現行喜多流六

謡本がそうなっている。また、宝生流は、普通上掛り系統とされるが、現行本の謡曲本は、この点だけは下掛り系統と同じとなっている。

一般的に言って、竹本幹夫氏は『能 能楽論 狂言』（ほるぷ出版、一九八七年）で、「自然居士」の二系統が違っていることを論じて、「上掛りの方が整理・洗練の行き届いた形であり、下掛りの方はより古風を残した演出と考えてよからう。詞章細部の表現からもそれが言えるようである」（三一頁）と述べている。下掛り系統の本のすべては、「おさなき人」と言っているにもかかわらず、自身を売って小袖に代え奉納した行為に対して、自然居士は、「彼西天のひん（貧）女が一衣を僧に供養せしも身の後の世の逆善、今の作善は親のため」と言う言葉を発している。この一文の前半の部分は、貧しい女が僧に衣服を奉納して、自分の死後に長者の娘に生まれ変わることができたという、賢愚経などの仏典に見える故事のことをふまえて言っている。これと対偶をなす後半の文は、今の奉納は親の供養のためであるといっているのである。同じく僧に衣服を送る行為であっても価値が違うということを暗に言っている。この前半と後半とからなる言葉は対偶を作っている上に、後半の文の主語が省略されていると考えられる。つまり「西天のひん（貧）女」に対する、「今のひん（貧）女」と言う言葉が、抜けているわけである。この故事を引用する以上、身を売った子供は女の子であるということが前提になっているはずだ。それを、省略しているところが、竹本氏が述べるように、下掛り本は、整理・洗練されていない古風な姿のままと言うことであろう。上掛り本が「十四、五ばかりなる女」と明確にしているのは、洗練されているからであると言えよう。洗練されて、逆に原作の本当の意味を正しく伝えているのである。

これは本来男の子か、女の子か曖昧な役柄だった「自然居士」本来の話を、上掛りの方が、洗練させて本来の姿を取り戻したか、或いは唯一保存させていたと思われるのである。世阿弥は、特に「自然居士」を上演する時の父の観阿弥の姿が特に生き生きと若々しくしていたこと（「十六、七の人体に見えた」）を、『風姿花伝』や『申楽談儀』という自著に二回も述べている。観阿弥自身が本当に好きな曲だったのかもしれない。数百年前のことで、完全な証明がで

きないが、子供は元々「女の子」であつたと思われる。

さてなぜ子供が女だつたとしたら、どのような意味を持つのであろうか。それは、「自然居士」の話の後半が、もつと合理的な形で説明できるからである。子供を返せと主張する自然居士に、人買いが曲舞（くせまい）や鰯（ささら）や羯鼓を演じることを次々と自然居士に要求する。これはある意味不自然なことともいえる。と言うのは、曲舞や鰯や羯鼓を要求することは、何を意味するのだろうか。そもそも、都に上つて十四、五歳の女性を買つて、何に使おうというのだろうか。都の女性を東国まで連れて行つて、農作業などの労働力として使うということがあつたのだろうか。私は日本史や日本芸能史の専門家ではないので、詳しいことはよくわからないが、そもそもこの人買い自身が曲舞や鰯（ささら）や羯鼓に詳しくたつたので、自然居士にやらせてみた。或いは人買いの目的も、東国の芸能集団に売りつけたり、自分たちで使つたりしようというわけではなかつたのか。「隅田川」（能楽の曲名）のように、おそらく働かせようという意図で、男子を買つて東北に連れて行く途中で死なせてしまつた話もあるだろう。しかし、「隠岐院」（吉川家旧蔵車屋本、天正頃の写本、法政大学鴻山文庫蔵・『校注謡曲叢書』所収）という能の曲もあつて、都で人買いが女性を掠つて隠岐の島に行き、曲舞の女芸人にしてしまう話もある。そうすると、「自然居士」の話の場合も、所謂遊行の女芸人を買ひに來た人買いだと、そう解釈されていたと考えられないだろうか。人買い商人たちも、遊行の芸に詳しくたつたので、自然居士をこれで困らせようとしたが、最後は自然居士の巧みな言葉と知恵で、やり返されてしまつたという話になるのではなからうか。

「自然居士」は、男巫に起源する下級の宗教者である自然居士が、身売りして女巫が起源の女遊行芸人になりそうになつてゐた少女を、自分の正義感と勇氣と言葉の巧みさを使つて、助け出したという話としてまとめられる。

女遊行芸人が、女巫に起源するということについては、日本史の『巫女の歴史』（山上伊豆母、一九八〇年）、『中世二非人と遊女』（網野善彦、二〇〇五年）、『遊女の文化史』（佐伯順子、二〇一一年）、『古代・中世の芸能と売買春』（服六

藤早苗、二〇一二年）、『女性芸能の源流』（脇田晴子、二〇一四年）などの研究を参照した。

五 元雜劇と関漢卿の「救風塵」

次に日本の観阿弥を百年ほどさかのぼる、中国の関漢卿について、論じることとする。元曲に至るまでは、中国においても芸能の長い歴史が存在する。そのことについては、私自身また稿を改めて論ずることとして、本稿では青木正児氏の『元人雜劇序説』（一九三六）によって、元曲が成立するまでの歴史を簡単に説明したい。以下は、同書第一章「雜劇の沿革」の説明を節略した引用である。

唐宋の戲曲…歌舞の稍や劇的なるものの存在は、漢代以来ほぼ文献に徴するに足るが、戲曲と名づけ得べき程のものは、唐代の参軍戲を始めとする。其れは主役たる参軍と、脇役たる蒼鶻との二人によりて演ぜられる滑稽問答で、歌曲も唱った形跡が有り、宛も我が国の萬歳に類似したものであつたらしく、之を戲曲と喚ぶには、あまりに幼稚であるが、已に歌舞の域を脱して居る。

宋代に入つて参軍戲も行はれて居たが、更に進化せる雜劇を生じた。南宋人「都城紀勝」及び「夢梁錄」二書の記載に拠れば、……。さて南宋の時代に北方の金国に於いて院本と称する劇が行われた。是れも北宋の雜劇を継承したもので、ただ北地の方言により呼称を異にしたに過ぎぬ。雜劇も院本も今その曲本は伝わって居ないが、南宋末の周密の「武林旧事」巻十に『官本雜劇段数』二百八十種を載せ、元末の陶宗儀の「輟耕錄」巻二十五に『院本名目』六百九十種を載せてある。……

元代雜劇の勃興…元が先づ北方の金を亡ぼして中原に拠るや、大都（現在の北京…筆者注）を中心として一種の新劇が興った。当時其れを矢張り『院本』と呼んで居たらしいが、後には之を『雜劇』もしくは『傳奇』と称している。然し南宋の雜劇と名は同じくして実は異なるものである。……それはさておきこの元初の新戲曲を創製

せる者は金末元初のひと関漢卿であると伝えられて居る。明初の「太和正音譜」に此の人を評して『蓋し取る所以の者は初めて雜劇の始を為すが故に、卓するに前列を以てす』と曰っている。……

それは確かに、金の院本に対する革命であつたに相違ない。元初の諸家の雜劇は曲本の今に伝わるものが相當の數に上っている。それ等によつて考へて見てもその結構及び内容は甚だ進歩したもので、文学史上に燦然たる光彩を放つて居る。

以上が、簡単な元曲の成立の歴史である。そして、関漢卿の文学史上の位置づけである。

関漢卿の生平の記録は、非常に少ない。日本の観阿弥ほどの量すら残っていない。観阿弥は、子供の世阿弥が相當の著書を書いているので、その生平の一部について知ることができる。これに反して、関漢卿は、その出生地すら幾つか説があつて、様々な議論がある。元の鍾嗣成『録鬼簿』には「大都人。太医院尹。号已斎叟」とある。しかし、これ以外にも「解州」説、「祁州」説などあり、論争が尽きない。ただし、注目されるのは、関漢卿が「太医院尹」であつたという伝承である。この職についても、様々な解釈があり、今は述べないが、ともかく医者であつたことは間違いないだろう。

以前にも述べたが、祈雨と病氣治療は、巫覡の代表的な職務である。そうすると、元雜劇の創製者と青木氏から称される関漢卿は、偉大な劇作家であるが、後ろの面から見ると古代からの巫覡の伝統と繋がっているのである。この点では、日本の能樂の観阿弥らと同じ立場にあるということが出来よう。ここでは、日本の能樂も、中国の元曲も、何らかの形で巫覡の伝統と関係する可能性があるという仮説を立てて、次に進むこととする。

関漢卿の代表作の一つとして「救風塵」がある。「救風塵」と言う劇の正式な名称は、『元曲選』では「趙盼兒風月救風塵雜劇」としている。『元曲選』本以外には、『古名家』本があり、『北詞広正譜』にも第二折の「逍遙樂」の曲が録されている。

さて、元曲は普通四場面に分かれる。場面のことを「折」という。場合によっては、「楔子」と言って、一場面加えられて、五場面になることもある。「救風塵」劇は、四折の劇である。『元曲選』本と、『古名家』本は、表現はかなり違っている上に、内容もほんの少し異なっている。しかし、粗筋を要約するについては、特に問題となるほどではないので、『元曲選』本に従って内容を要約した。各折の内容を要約すると次のようである。

（第一折）卞梁（現在の開封市）の酒場の妓女の宋引章は、始め科挙受験生の安秀実と仲が良かったが、後になると遊び人の周舎人と仲良くなる。周舎人は、宋引章に入れあげて、母（李氏）に許されて結婚して、周舎人の住む鄭州に移る。

（第二折）周舎人は、家に宋引章を連れてくると、すぐに暴力を振るうようになる。宋引章はその苦境を手紙で母に訴える。母は宋引章の妓女仲間の趙盼兒に娘を助けてくれるように頼む。趙盼兒は、事情を聴いて計略を使って宋引章を助けようとする。

（第三折）趙盼兒は鄭州に出かけて、そこで嘘をついて、周舎人に結婚を申し込む。周舎人は大喜びして、宋引章と別れることとする。

（第四折）周舎人は急いで家に帰り、離縁状を書いて宋引章を追い出す。趙盼兒は宋引章を連れて一緒に卞梁に逃げ帰る。怒った周舎人は裁判に訴える。しかし離縁状が証拠になって、裁判に負ける。趙盼兒は、宋引章を安秀実と結婚させる。

以上が「救風塵」劇の内容である。まとめると、苦境に陥っていた一人の妓女を、友人の妓女が計略を使って助け出すという内容である。つまり、「自然居士」風にまとめると、巫覡に起源する妓女が、苦境に陥っていた仲間の妓女を、計略と巧みな言葉を使って救い出すという内容なのである。

中国に於いて、妓女が巫覡と関係するかどうかという問題について、最近私も「元曲における妓女について（一）――中

国における妓女の歴史」(『明治大学教養論集』五五二号、二〇二一年)、「元曲における妓女について(一)——二、中国における妓女の歴史」(『人文科学論集』第六七輯、二〇二一年)において、考察したことがある。これは二千年以上にわたる中国の妓女の歴史を通観したと言えるようなものではなく、古代・初期のごく一部の問題を考察したに過ぎない。また本来ならば、その次に中・晩唐時代から宋代に至る、「詞」のジャンルにおける、文人と妓女との関係の歴史を記述しなければ、妓女の問題を取り扱ったとはいえないかもしれない。しかし、大きく考えてみれば、古代において政治的権威すら有していた巫覡や女巫が、時代が下るにしたがってそれを失って、舞を舞う女巫は妓女に転落していったと考えることは、それほど無理な考えではないと思う。その上に、元代になると新しく妓女自身が、多くの演劇の上演に加わるようになる。これは元代の妓女の記録『青楼集』に見えるが、このことについてもまた稿を改める。

このように考えてくると、日本の能楽の創製者である観阿弥の「自然居士」という作品と、中国の元曲の創製者である関漢卿の作品である「救風塵」と言う作品は、とても良く似た内容の作品であることを理解してもらえと思う。もちろん、関漢卿と観阿弥とは、何か連絡する関係にあったとか、影響関係にあったとかいうようなことは、全くあり得ないことである。一つの偶然である。両者の間には、他にも類似した、或いは対応した作品があるのかということについては、次稿以降に於いて考察を続けたい。

最後に、特に日本文学に関しては、ごく最近になって、自分の研究の為に必要性を感じて注目し始めた問題である。したがって、本稿に挙げた以上に、多くの日本文学・能楽の著作・論文から多大の裨益を受けた。中国文学関係者だけでなく、日本文学関係者にもとても感謝している。

第四章 中国の地方劇「王魁」から見た南戲の始祖「王魁」

一 はじめに

梨園戲は、蒲仙戲と並んで南戲の生きた化石として多くの戲曲の研究書に論及されている。近年では、劉念茲氏の『南戲新証』（中華書局、一九八六年）が刊行され詳細な調査研究がされている。筆者は幸い一九九一年三月に福建省で開催された南戲目連戲国際学会に参加することができ、蒲田・泉州と移動して当地の蒲仙戲・梨園戲を初めて実際に見ることができた。それは動きがゆったりとしてたいへん優雅で繊細なもので、主に京劇等の北方の演戲戲しか見たことのない筆者にとっては、大きな驚きに感じられた。

さて、葉子奇の『草木子』には「俳優戲文，始於王魁，永嘉人作之」と記され、徐渭の『南詞敘録』には「南戲始於宋光宗朝，永嘉人所作趙貞女・王魁二種實首之」と記されている。「王魁」は、「琵琶記」と並んで南戲のはじめとされることが多い作品である。しかし「王魁」は、その原作品である南宋の戲文が題目のみで現存しない。我々は主に明末に改作された「焚香記」を見るだけである。筆者は、梨園戲の「王魁」の脚本をさがすことができた。本稿は、それを使つて南戲の首とされる「王魁」と、また合わせて語りもの「王魁」について考察したものである。

二 明末「焚香記」について

本章では、都合により明末に改作された「焚香記」について先に検討する。「焚香記」は、万暦年間の人王玉峯の手になる。彼の生平の詳細は不明である。「焚香記」は『六十種曲』にも編入されていて、本稿の目的から考えても省略することができない。ここでは煩瑣を厭わず、その概略を以下に述べる⁽¹⁾。

第一齣 統略

開場

第二齣 相決

王魁は、山東濟寧の出身で早くから親を失い苦学していた。その年の科挙に落第し郷里に帰れず、萊陽に寄寓していた。そこで人相見の胡言にみてもらう。胡言は王魁に婚姻の相があるとして、鳴珂巷の謝家の娘を紹介する。

第三齣 閨歎

敷桂英は名家の出身であつたが両親を失い、二人の葬儀の費用を出すために身を鳴珂巷の謝家に養女として売った。謝家では、妓女として働くように強要するが、それを拒絶している。桂英は「我只爲斷腸百結悲何滿，怎教做金縷千巾唱莫愁」と唱い、妓楼にいる悲しみと、節を守り莫愁を歌う妓女とはならない氣持を示す。

第四齣 訪姻

王魁は、人相見の胡言の家へ行き、謝家の娘との婚姻の仲介を頼む。

第五齣 允諧

謝家の主人である、謝惠徳は、桂英の志を知り、なんとかよい婿を見つけないかと思っている。しかし、女主人の謝媽媽は貪欲で桂英を利用して金づるをつかもうとしている。そこへ胡言に連れられて王魁が登場し、桂英に会おうとする。桂英は、はじめ断わるが、王魁が読書君子と知り出てくる。謝媽媽も結納の贈物が少なくないことを知り、二人の結婚を承認する。王魁・桂英・謝惠徳・謝媽媽・胡言とそれぞれ唱い華やかに場面を終わる。

第六齣 設謀

萊陽の富豪金墨（金員外）が登場。金墨は、金を積み貪欲な謝媽媽を翻意させ、王魁から桂英を横どりしようとたくらむ。

第七齣 赴試

王魁は、桂英と三年共に過ごす、持ち金も尽きる。その日、友人の張伯俊と李整冠の家へ行き、宴を開き牡丹の花に詩を和す。三人でその年の科挙の試験に上京する相談をする。

第八齣 逼嫁

金墨から金を受け取った謝媽媽は、桂英に王魁と別れて金墨に嫁ぐことをせまる。桂英は「若還逼分鴛侶，寧死在黃泉做怨鬼」と唱い、死んで怨鬼となっても別れないと断わる。男主人の謝恵徳が登場し謝媽媽をなだめる。

第九齣 離間

科挙で上京しようとする王魁に、桂英は「那媽媽他惡狠狠厭貧求富毒心奸計，……早晚怎生存濟」と唱い、一人残されると謝媽媽の毒牙に危ないと訴える。王魁は、「他把您恁相欺，只爲我功名淹滯，閃賺得没些把臂」と唱い、謝媽媽がいじめるのも、王魁が科挙に合格せず何のよすがもないせいだといひ、どうしても上京しなければならぬことを納得させる。そこへ謝媽媽が来て、王魁に登第の見込みが薄くその時は桂英を再婚させるなどとひどいことをいう。しかし謝恵徳が謝媽媽の多言を諫め王魁を慰める。

第十齣 盟誓

その日は三月十五日の海神の神誕の日であつた。二人は海神祠に行き、「若負初心，仰望尊神降臨」と唱い、別

れても節を変えないことを誓うのであった。

第十一齣 藩籬

場面はかわり、宰相韓琦が登場する。韓琦は忠義の臣であった。時に西夏の將軍張元が中国各地を荒し回っていた。そこで種諤將軍を要衝の地徐州の守備に命ずることにする。種諤を家に招いて激励する。

第十二齣 餞別

上京する王魁を見送ることとなり、謝家の伯母二姨もやって来て、王魁を冷遇しないよう謝媽媽に忠告する。桂英は髪を切って形見としてわたす。王魁が「我客路艱辛休掛牽，只是你孤韓清冷倍堪憐」と唱い、自分の旅の苦しみはさておき一人残したお前があれというのに対し、桂英は「我蘭寂寞甘心守，只是你風雨蕭條客邸難」と唱い、自分の一人残された寂寞は大丈夫だけれど、あなたの旅の苦難が心配だと答える。

第十三齣 登程

王魁・友人張伯俊と浄・丑それぞれが扮する李整冠・田納履の上京の場面。李整冠・田納履の滑稽のやりとりがある。最後にそれぞれの旅の苦しみやいつまでも科擧に合格しない生員の不安な気持ちを唱う。

第十四齣 立志

桂英が、旅の身の王魁をあれこれ思いやりながら寒衣を縫って手紙と共に送ろうとする。伯母の二姨が来て桂英をばげます。

第十五齣 看榜

浄が方得中に扮し登場。七十歳でやっと合格した方得中の滑稽の場面。王魁は狀元で及第し、張伯俊・方得中とそれぞれ喜びを唱う。三人は瓊林の宴へ向かう。

第十六齣 ト筮

桂英が王魁について一人で占トをしていると伯母の二姨がやって来る。算命先生に占ってもらうと「先離後合」と予言する。

第十七齣 議親

宰相の韓琦は科挙の審査を担当した。自分の一人娘を、状元の王魁に嫁がせようと考え媒婆を呼んで話をつけさせる。

第十八齣 辞婚

韓琦に命ぜられた使者と媒婆が来て、王魁に婚姻の話を勧める。王魁は「半生陋巷一簞瓢……負不得糟糠義死生約」と唱い、今まで貧乏で苦労してきたのだからどうして糟糠の妻を裏切れようかと答える。すると二人は「常言道、富易交、這是人情、何必多執拗」と唱い、裕福になればつきあう相手をかえるのが人情、なにをこだわるのですかと。王魁は「擔幾多磨折煎熬、不能勾一回價朝歡暮樂、怎禁那惡摧殘利閃名拋」と唱い、いままでもただけひどい目に会ったことか、苦労ばかりかけて二人楽しく暮らしたこともないのに、なんでむざむざ利に走り妻を棄てることができますかと。というように問答が続く。最後に王魁は「這是肺腑情、非干推託」と唱い、これはあだやだてに断わっているのではなく、私の本心ですといって辞退する。

第十九齣 羨徳

二人は帰り、王魁が辞退したことを告げ、それが偽りでないことを報告する。宰相韓琦も、王魁の態度が立派であり、これ以上責めないという寛大な姿勢を示す。

第二十齣 託寄

王魁は、徐州の僉判と決まり、妻を任地に呼ぶ為に登科録売りに託して家への手紙を送る。

第二十一齣 栄餞

韓琦は、娘との縁談を拒絶した王魁を恨まず、彼の為に送別の宴を開く。

第二十二齣 讒書

金員外は王魁の後を追って上京し、隙をねらっていた。王魁が家へ手紙を送ったことを知ると、登科録売りをだまして王魁の手紙を手に入れ、書きかえて韓琦の家の婿となったので離縁するという内容にする。

第二十三齣 赴任

王魁は任地の徐州へと向かう。

第二十四齣 構禍

桂英は、謝媽媽に妓女として客をひくようにせまられながら、節を屈せず、待てど便りのない王魁を思っている。金員外の命を受けた番頭の張昌が来て謝媽媽に再度取り持ちを頼む。そこへ金員外によって書きかえられた家書が届く。見ると離縁状であった。桂英は、王魁の変節を非難し、海神廟での誓いに決着をつけさせようという。

第二十五齣 設宴

任地の徐州に到着した王魁を、守備の將軍種諤が迎え、宴を開く。

第二十六齣 陳情

桂英は、海神廟に行き王魁の負心を訴える。しかし廟神は何も答えない。しかたなくその場で眠る。夢に廟神七二
p. 七

恵徳・謝媽媽がやって来て、死体にまだ温もりがあるとして、しばらく見守ることにする。

第二十七齣 明冤

死んだ桂英の魂は、また海神廟に向かう。しかし婚姻のことは管轄できないとまた断わられる。しかしこの海神廟で誓った事件であり、夢のおつげでわざわざ自殺して来たことを告げ、桂英の訴えは許される。廟神は、桂英の訴えを聞き、王魁の魂を連れて来るように命じる。

第二十八齣 折證

王魁が任地の徐州の役所の机にいと、めまいに襲われる。見ると髪ふり乱しか顔（蓬頭垢面）の女。桂英は鬼と共に王魁を捕らえて海神廟へ行く。

第二十九齣 辨非

廟神の前に引き出された王魁は、無実を訴える。廟神が善惡簿を調べ、金員外の謀略であることが判明する。桂英の寿命もまだ尽きていないとのことで現世に還魂することとなる。

第三十齣 回生

謝恵徳が夢に桂英の還魂を知り、青牛祖師の助けで、桂英の死体を最初の場所にもどす。桂英は還魂して事情を二人に話す。

第三十一齣 驅敵

西夏の張元將軍が登場。徐州を攻撃することとなる。

第三十二齣 傳箋

賊將張元が攻めてきたと知り、王魁は偵察を出し、種諤將軍と計略を相談する。

第三十三齣 滅寇

王魁の計略で、賊將張元を打ち破る。

第三十四齣 虚報

金員外の計略で、乞食に來た軍士が、徐州が賊軍に襲われ敗北し僉判の王魁も死んだと嘘をつく。王魁からの便りを待っていた桂英は、自分も後を追おうとする。二姨はそれをとどめ、乞食の話が嘘ではないかと疑い、謝恵徳が町に出て話を確かめに行く。

第三十五齣 雪恨

徐州で敗北した賊將張元は、王魁を恨む。王魁の家属のいる萊陽を攻略し皆殺しにしようとする。

第三十六齣 軍情

賊將張元の動きを知った王魁は、種諤將軍を派遣して萊陽の救援に向かわせる。

第三十七齣 収兵

萊陽で種諤將軍は再び賊將張元を打ち破る。

第三十八齣 往任

町に行った謝恵徳は、軍士の話が嘘であることを告げる。王魁の使い王興が來て一家を迎えることとなる。

第三十九齣 途中

種諤將軍が警護して、一家は徐州へ向かう。

第四十齣 会合

一家は団円し、王魁は翰林院学士に昇任する。

『新刻玉茗堂批評焚香記』の「焚香記総評」には、この作品が「荆釵記」「琵琶記」「香囊記」等を模倣すると指摘している。

これは「荆釵記」の場合で言えば、主人公王十朋の妻玉蓮を奪おうとする孫汝権と玉蓮の継母の二人の役割が、「焚香記」の金員外と謝媽媽のそれと類似することを念頭に置いているだろう。「焚香記」第二十二駒で金員外が登科録売りをだまして手紙を書きかえるしかけは、「荆釵記」第二十一駒で孫汝権が飛脚をだまして王十朋の手紙を改竄するしかけと同じである⁽²⁾。

また「香囊記」について言えば、「焚香記」第三十四駒「虚報」は、「香囊記」第十九駒で、主人公張力成が戦場で落とした香囊を軍士が拾い、乞食するその軍士から一家が張力成の戦死を聞く場面と類似する⁽³⁾。

しかし模倣だけではない。例えば「荆釵記」では、丞相万侯が状元で及第した王十朋を自分の娘の婿にとせまって断わられ、腹いせに既に江西饒州の僉判に決まっていた王十朋を廣東潮陽に左遷する。これに対し「焚香記」で宰相韓琦が婚姻を断わった王魁を許し、第三十二駒で盛大に饞別の宴を開くことになる。これは「荆釵記」に対する一つの批評としての受容といえることができるかもしれない。また第十八駒で宰相韓琦との婚姻をせまる使者たちと、それを断わる王魁とのかけ合いの歌の連続は、一つの圧巻であるが、これも「琵琶記」に対する批評としての受容であるかもしれない。

ともあれ、「焚香記」は改作の際に先行する優れた作品から多くの曲辞・プロットを模倣しより洗練されたものになっている。また、後に述べたが「王魁」の最初の伝承は桂英の冤魂が王魁を呪い殺したというもので、どちらかと言えばおどろおどろしい作品であった。それが改作後は、負心は誤解による事件となり最後団円するというように、全編善意と節義に満ちたものとなっている。

三 語りもの「王魁」について（一）

王魁に関する記事は、宋の張邦基の『侍兒小名錄拾遺』、曾慥の『類說』卷三十四に引く劉斧の『摭遺』の「王魁傳」、張師正『括異志』卷三「王廷評」、李献民『雲齋廣錄』卷六「王魁歌并引」、周密の『齊東野語』卷六「王魁傳」等に伝えられている⁽⁴⁾。ここでは『括異志』卷三「王廷評」を引用する。

王廷評、俊民。萊州の人。嘉祐六年進士狀頭に登第し、廷尉評に釋褐して徐州節度判官に簽書す。明年南京考試官に充ず。未だ試せざるの間、忽として監試官に謂いて曰く、門外の挙人喧噪して我を詬する。何爲れぞ約束せざるや。人をして之を視せしむるに有る無きなり。是の如き者三四たび。しばらくして又曰く、人の櫬を持ちて我に速ぶ有り。色恐懼するが若し。乃ち案上の小刀を取りて自ら刺す。左右之を救い、甚だしくは傷らず。即ち本任の醫治に歸す。逾旬にして創愈ゆ。但し精神恍惚として、心を失う者のごとし。家人嵩山の道士梁宗朴善く鬼を制すを聞きて迎え至る。乃ち符もて厲を為す者を召す。夢に一女子至り、自ら言へらく、王のために害せられ已に天に訴う。我をして償を取らしむ。簽判と同一に去るを俟つのみと。道士術の施す所無きを知り遂に去る。旬余にして王も亦卒す。或は聞くなり、王未だ第せざるの時、家に井竈の婢有り、愆戾にして使令に順わず。怒りを積み、間に乗じて井中に排し墜とす。又た云へらく、王かつて郷閭に在りて一倡妓と切密たり。私に登第を俟ちて娶らんことを約す。既に登第して状元と爲り、遂に他族に就きて媾す。妓之を聞き忿恚して自殺す。故に女靈の爲に困ぜられ、夭闕して終る。

周密の『齊東野語』によれば、王俊民は字を康侯といい、嘉祐八年（一〇六三）八月十二日に死んだとし、世に伝わる王魁伝は皆虚偽だとする。真実はわかりようもないが、この場合話が筆記小説に多く記録される程の広がりをもつて伝承されていたということの方がより重要な事実であろう。

この話は、早い時期から語りものになっていたらしく、『醉翁談錄』辛集卷二負心類に録されている。それは次のよ

うなものである。

王魁は、その年の科挙に落第して萊州に遊びに来る。そこで名妓桂英に遇いそのまま逗留する。次の科挙の費用まですべて桂英が負担する。出発に際し二人は海神廟で誓いをたてる。上京した王魁は合格し、一度は手紙で報告するが、妓女の桂英がいたのでは自分の名声がけがれるとして心変わりする。以後桂英からの手紙をとりあわず父の決めた崔家の女と婚姻を結ぶ。徐州の簽判となった王魁の所へ桂英は下僕を使いにするが、王魁はそれを追いつ返す。それを知った桂英は刀で喉を切って自殺する。数日後、その霊が現れ、神の助けで神兵を得たとして王魁の所へ向う。南京で試験官となっていた王魁を見つける。桂英は満身血だらけで空から降りて来る。王魁は、僧を呼び供養することを条件に許しをこう。桂英はそれでも命を要求する。王魁は自殺をはかる。一度徐州にもどり母が道士馬守素に頼み醮を行うが助けることができずに王魁は死ぬ。

『括異志』の「王廷評」と較べて、妓女の名前が萊州の桂英とはっきりしたこと、上京の際に海神廟で誓い合ったこと、王魁が状元合格後桂英からの手紙をやぶり使いの下僕を殴打したこと等、細かな筋もはっきりし後の伝承にまで共通する大きな枠はこの段階ですべて出そろっている。『醉翁談録』に記された小説は、南宋の語りものそのものではない。例えばこの「王魁」の話からして『類説』に引用する『撫遺』の「王魁傳」と字句が類似するものが多い所から見て、恐らくは『撫遺』の「王魁傳」の原作か何かからの引用であろう。しかし『醉翁談録』そのものが南宋の語りものと深い関係を有することは間違いの無いことであるから、南宋時代の語り物の概略をうかがうことはできるであろう。

この「王魁」の話は、根強い人気があつたらしく、明末清初の所謂『小説伝奇合刻本』⁽⁵⁾に「王魁」として録されている。この「王魁」は『醉翁談録』にしるされたものと基本的なプロットは同じである。王魁と桂英が初めて出会った場面で、『醉翁談録』では桂英が「某名桂英，酒乃天之美祿，使足下待桂英而飲天祿，乃来春登第之兆」と発言す七

る部分が、『小説伝奇合刻本』では「妾名桂英，酒乃天之美祿，足下得桂英而飲天祿，明年必登高之兆」とあり、字句までほぼ一致する。また挿入された詩七首も両者ほぼ一致する。そうではあるが、『小説伝奇合刻本』は白話の文体で分量が相当多くなっている上、次のように語りものの口調がはいっている。

看官，桂英是娼妓，王魁是鄰邦官府，這信誰人敢傳，原来就是……（みなさま、桂英はただの妓女、王魁は鄰邦のお役人様ですので、桂英が自殺したなどという話をいったい誰が王魁のもとに伝えたのでありましょう。実は……）

したがって、遅くとも明末清初ごろの語りものと深い関係を有していたと考えられる。

『小説伝奇合刻本』の「王魁」の特徴は、『摭遺』の「王廷評」や『醉翁談録』の「王魁」の話の後半で簡単にしか述べられなかった、悪魔払いの道士と桂英の霊について詳しく述べられていることである。その部分について、まず要約を述べる。

桂英の霊に襲われ、靈魂をつれていかれた王魁は倒れる。そこで両親は、道士馬守素を呼んで醮を行なってもらう。開壇の儀を行なうと、道士馬守素の魂は神遊して萊陽の海神廟にたどりつく。そこで顔つき合わせて互いに論難する桂英と王魁を見つける。そこへ廟官が現れ、王魁は助からないことを告げ道士馬守素をつき落とす。すると川の中に落ち必死にもがいてはい上がると、もとの醮壇であった。一部始終を家人に告げると、ちょうど王魁が死んだ。

『摭遺』にも嵩山の道士梁宗朴が、『醉翁談録』にも道士馬守素が登場するが、いずれも非常に短い記述である。これに対し『小説伝奇合刻本』では、道士の醮の様子が詳細に描かれている。その部分を引用する。

這主醮壇的道士，姓馬名守素。善能書符召將，逐鬼驅邪。是日衆道士齊集在壇前，吹的吹，打的打，好不熱鬧。那馬道士頭戴星冠身穿法服，手執劍足步罡。念罷淨壇咒，喂水一口，隨即俯伏在壇，瞑目閉氣，神游而去。

馬守素はこの場面で、星冠という道士の冠をかぶり、法服を身にまとい、手に剣を持ち、罡をふみ、淨壇咒を念じ、水をふきかけ、壇にひれ伏すのである。

ところで興味深いことに、近八十年代に田仲一成氏が香港・シンガポールを中心に各地の祭祀儀礼を調査研究報告しているが、その中の開壇・淨壇・開光等と呼ばれる儀と、これがほぼ一致するように思われる。例えば、氏の『中国鄉村祭祀研究』第一篇下・第五章香港惠橋道教系中元建醮祭祀第三節に挙げられている柴灣海陸豐の建醮儀礼中の項を挙げてみる。

開壇、午後三時十五分、醮棚の開壇儀礼を行なう。醮棚の四隅の柱に符紙をはり、前方中央に斗桶を置いてこれに二本の燭を立て周囲に五つの碗を並べる。……高功道士一人法官の服に紅布で纏頭した姿で登場。壇外に向かって立つ。鑼鼓の打奏。先ず剣の先に貫いた符に点火、これをノの方向に突き出し、次いで正面を向いて勅水し、剣を置き、鈴と香枝をとり、これを振ったのち再び剣をとり、罡をふみ、剣で前方を突いて勅水。ここで鶏をとり剣で冠を傷つけて血を四隅の柱に向かって振り濺ぎ、終わりに鶏冠をもって正面に向かって咒字を書く。……

(四〇二頁)

他にも多数開壇・淨壇・開光の儀について報告されているが、基本的には大きな差異はない。『小説伝奇合刻本』は明末清初の刊行だから、開壇の儀は四百年ぐらいさかのぼることができる。その上限がいつなのか今ここで論証することはできないが、或は南宋張師正の『括異志』の「王廷評」に記された、嵩山の道士梁宗朴が行なったという「制鬼」の儀に於ても、この開壇の儀礼を含む一連の儀が行なわれた可能性があるのである。

また、道士馬守素は神遊して萊陽の海神廟に行った後、廟官から水につき落とされてもとの醮壇にもどる。同氏によれば儀礼中に迎聖・過橋等と呼ばれるものがある⁽⁶⁾。これは、神を送り迎えした幽魂を上天に導く儀礼で、その際法九橋といい、布でおわれた橋のようなものを醮棚内に設置するのである。つまり、現世と天上には理念上共通觀念とし

て水が流れ橋がかけられているのである。だから馬守素は、廟官につき落とされて水に落ちるのである。

このようなことは『小説伝記合刻本』にかぎられたことではなく、実は先に挙げた『醉翁談録』に於いてもそのようなのである。王魁を襲った桂英の霊について次のように描写している。

○侍兒見桂英跨一大馬，手持一劍，執兵者數十人，隱隱望西而去。

○忽有人自空而來，乃見桂英披髮杖劍……

桂英は馬にまたがり、空から降りて来たというのである。妓女の靈魂が馬に乗るというのもおかしい話である。

これも儀礼中の功曹馬と関係しているだろう。功曹馬というのは主に頒赦という儀礼に用いられ、地上と天との連絡に使われる馬の形をした紙型である⁽⁷⁾。つまり地上と天との交通に、馬を使うと言う共通觀念があったとして、はじめて先の桂英が馬に乗って天空を昇り降りしていたという記述も理解できるのである。語りもの「王魁」は、はじめから祭祀儀礼的空間を前提としているということができる。

またどの語りもの「王魁」にも共通していることであるが、桂英は刀で喉を切って自殺した後、その靈魂は王魁を追って呪的飛翔を行なっている。王魁の前に現われた桂英の姿は、「満身是血」、「披髮杖劍」というおどろおどろしい描写をされているのである。語りもの「王魁」はまた同時に呪術的道術的要素が深く関与している。桂英のいたとされる萊陽そのものが山東半島に位置し、楚巫・斉巫と並び称される巫覡の主要な出身地である。悪魔払いの道士の術によっても祓えなかった桂英の靈魂とは何であろうか。

四 南戲「王魁」について（一）

「王魁」は、語りものとは別に、早い段階から演劇となっていた。南宋の『武林舊事』の卷十「官本雜劇段數」に

「王魁三郷題」という名が見える。簡単な劇であつたろうが、詳細はわからない。

元代になると、雜劇として、『録鬼簿』の尚仲賢の頃に「負桂英」の名が見える。下に「海神活取命，王魁負桂英」とあるので、先にみた『醉翁談録』のものと類似した内容であつたろう。『雍熙樂府』卷十一に、双調新水令以下の一折が録されている。桂英が海神廟の前で、王魁の心がわりを恨み、家では客をひくよううるさく迫る母の圧迫をなげき、最後に「比及做摟帶扣頸上魂，即不如做裙刀兒刃下鬼（帶で首をくくって死ぬよりも、裁ち布の刀で首かききつて鬼とならん）」と唱い終る一段である。

南戲では、「宦門子弟錯立身」の曲辞中に「負心王魁」の名が見え、また『南詞敍録』『宋元舊篇』にも「王魁負桂英」の名が見える。しかし、これらは現存しない。錢南揚氏が『宋元戲文輯佚』に零片を集めている。これらは、句法等からみて、曲譜に符合する文人の作のようで、「永樂大典戲文三種」のように古朴なものではないようである⁽⁸⁾。南戲の曲の長さに比べて、あまりに短すぎるので全体のプロットの復元も不可能である。したがって南戲「王魁」の原作がどのようなものであつたか不明であつたのである⁽⁹⁾。

ところが興味深いことに、この作品が福建省蒲仙・泉州の蒲仙戲・梨園戲の保存する演目の中に現存していた⁽¹⁰⁾。劉念茲氏によれば「王魁」は、蒲仙戲中に数種類あるらしいが、筆者は脚本を見ることができなかったので判断することはできない。梨園戲には二種類あり、一つは残写本で「桂英割」「捉王魁」「対理」の三駒があり、もう一つは芸人何淑敏の口述本で六駒が残存する⁽¹¹⁾。筆者は、『福建戲曲伝統劇目選集・梨園戲』（福建省文化局劇目工作室編、一九五九）で後者を見ることができた。そこでまず口述本六駒の概略を次に述べる。

第一駒 介紹

王魁登場。王魁は山東沂州出身で、科擧の試験のある今年上京する。

第二駒 桂英割

桂英登場。桂英の父は、太湖の知県であつたが、金蕙の父に殺され、桂英は妓院に身を落とした。後に上京の途中の王魁と遇い、三年共に過した後、王魁は上京し登第したと説明する。王魁の所へ手紙を持たせて送った院公（下男）が帰ってきて、王魁に手紙を破られなじられて追い返されたことを告げる。王魁の負心に悲しむ桂英の所に、四人の仲のいい友人が来て慰め、連れだつて焼香に行く。そこへ金蕙が登場。金蕙は今まで桂英を自分のものにしようとしていたが、王魁の爲にうまくいかなかった。今度王魁が桂英を捨てたと聞き、桂英を罵倒して気をはらそうとてやつてきたのである。金蕙に揶揄され怒った桂英は、喉をかききつて死ぬ。

第三駒 走路

死んで魂魄となつた桂英は、身の不幸を悲しみながら徐州に官となっている王魁の所へ向かう。

第四駒 上廟

王魁の殺害に行った桂英は、その星官・土地神（堂上魁星土地）に阻まれ、海神廟にもどり伽藍王に訴える。伽藍王は訴えを認めて、符を与え小鬼が先導して陰山・鬼門関を経て徐州に向かう。

第五駒 捉王魁

桂英が王魁の所に現れる。王魁は逆に桂英をなじる。小鬼と桂英は王魁を連行して、奈何橋を渡り、海神廟へと向かう。

第六駒 対理

海神廟の伽藍王の前で二人は互いに論難する。伽藍王は、王魁を罪に問おうとするが、孽縁簿を見ると、王魁の寿命はまだ尽きておらず、あと半年桂英との夫婦の縁が残っているという。桂英はこれを断わる。王魁が毎日桂英の霊に供養して紙銭を焼くと申し出るが、これも桂英は断わる。桂英の節義を顕彰する牌坊を建てるこ

とを条件に出す。桂英はまた断わるが、最後に大王の裁きに従い、青草石の牌坊を建ててもらうことになる。

梨園戯の「王魁」は、随所に地方戯らしい方言による滑稽の場面が挿入されている。また桂英の父が、金蕊（「焚香記」の金員外にあたる）の父に殺されたという因縁話も付加されている。

しかしそれにもかかわらず、梨園戯の「王魁」の負心について、それを金員外の謀略とすり替えている「焚香記」と異なり、明らかに南宋以来の語りものと基本的に同じプロットをそのまま残している。細かな点では、例えば桂英の靈魂に襲われた王魁が『醉翁談録』等では「我今爲汝請僧、課經薦拔、多化紙錢可也（お前の為に僧を呼んで、經を読み紙錢を焼き追悼供養するから許してくれ）」という場面は、梨園戯第六駒の「対理」で、王魁の側からする桂英の冤魂への条件の一つとしてそのまま残っている。但し、道士が王魁を救おうとして、失敗したという語りもの系統のプロットは欠落している。

このように見ると、梨園戯「王魁」は、「焚香記」として改作される以前の、或は文人の手により作曲される以前の、『草木子』『南詞敍録』宋元舊篇に記された南戯「王魁」と深い血縁関係を有していると結論することは、妥当な見解だと思われる。

五 語りもの「王魁」について（二）

南戯が「王魁」「趙貞女」から始まったとする『南詞敍録』や『草木子』の伝承について考えてみれば、実はそれ程確実なことではないだろう。すくなくともこの二曲に限定しなければならぬ根拠はないだろう。このことについては、例えば青木青児博士の『支那近世戯曲史』第三章第二節等に詳細な論及がある。南戯の初期の問題は、資料がすくないにもかかわらず、重要な問題であり、ここで軽率に論ずることは避けなければならないだろう。

しかし、それにもかかわらずこれは随分と気になる伝承なのである。というのは、徐渭の『南詞敍録』の「宋元舊

篇」の項の「趙貞女蔡二郎」の下には、「即ち舊の伯喈親を棄て婦に背き、暴雷の為に震死すること。里俗の妄作なり」とある。知られるように蔡伯喈が震死するという原作は佚し、現存するものは後に文人の手で改作され団円に終る現「琵琶記」である。前章で述べたように、梨園戯の「王魁」が宋元旧篇の原貌をいくらか伝えているとしたならば、「南戯の首」とされる宋元舊篇の「王魁」と「趙貞女」は、なにほどこ類似したものを共有する作品であつたように思われるのである。そこで「王魁」について、語りもの・演劇という順に、分けて卑見を述べたい。

「王魁」と並ぶ「趙貞女」はまた語りものであつた。南宋陸游の詩「小舟遊近村舍船歩歸」に次のようにあることはよく知られている。

斜陽古柳趙家莊 斜陽古柳趙家莊

負鼓盲翁正作場 鼓を負いし盲翁、正に場を作す

死後是非誰管得 死後の是非誰か管し得ん

滿村聽說蔡中郎 滿村蔡中郎を説くを聽く

これによれば南宋の中期（慶元元年一一九五）に、鼓を負った盲翁が「趙貞女」を語っていたのである。盲目の翁といるのだから、漂泊の説話人はこの場合男である。説話人の中には女もいた。これは後の史料ではあるが『西湖遊覧志餘』卷十二には次のようにある。

杭州男女瞽者、多學琵琶唱古今小説平話、以覓衣食、謂之陶真（杭州の男女の瞽者、多く琵琶を学び、古今の小説平話を唱い、以つて衣食を覓む、之を陶真と謂う）

このような史料は他に『留青日札』卷二十「繡花娘插帶婆瞎先生」があり、また胡士瑩氏の『話本小説概論』に引用する『芙（蓉）塘詩話』卷二「洗硯新録・演小説」の条には、盲目の男女の琵琶語りが北方にも多いことをしるし

ている⁽¹²⁾。

これらだけでなく、現存する『琵琶記』第二十九齣「乞丐尋夫」に、趙五娘が蔡邕の両親を葬った後、夫を尋ねて上京する場面で、次にある。

今二親既已葬了，祇得改換衣裝，扮作道姑，將琵琶做行頭，沿街上彈幾箇行孝的曲兒，抄化將去。（二親を葬り終ったうえは、衣服をぬぎかえて、尼の姿にやつし、琵琶を道具に、みちみち孝行の曲を弾いては、乞食をしながらまいりましょう）（暖紅室刻陳眉公本）

趙五娘は、琵琶弾きとなり乞食をしながら上京しようというのである。「孝行的曲兒」というのだから単なる歌ではなく物語り性を持ったものであっただろう。ついでに付け加えれば『留青日札』の先の部分には、尼姑・道姑・卦姑を「三姑」といって、人々は蛇やさそりのように避けていた。（「如避蛇蝎」）とある。尼姑は、一種の賤民であったのだ。

語りものを行う説話人が、男であろうと女であろうと特に拘泥する必要はないのであろう。事実上記の史料には「男女瞽者」とある。しかし、「王魁」や「琵琶記」の原作の語りものを、もし女の説話人が語っていたら、それは実にぴったりとしたものだと思われるのである。作品の内容から考えてみても、聴衆は物語の不幸の女主人公が、目前にいる女の説話人と重複して映ったにちがいないからである。聴衆は目前の女の説話人が悲劇の女主人公の関係者か、或はもっと教養のない聴衆は本人そのものと勘違いして同情の涙したにちがいないのである。演劇ではあるが、孟姜女劇の上演の記録の中には、孟姜女が夫を探しに一人で旅に出発する場面で、路銀の代わりというのだろうか、聴衆からその場でお金を集めて回り、その集まり具合がその後の上演の長さに影響したというものもある。

女性の説話人の数少ない史料の一つに、時代はさかのぼるが唐代の王昭君物語りの史料として吉師老の「看蜀女轉昭君變」という詩が知られている。その最後の一句に次にある。

説盡綺羅當日恨

説き尽くす、綺羅の当日の恨み。

昭君傳意向文君

昭君は意を文君に伝えしか。

文君は、司馬相如とで有名な才女卓文君である。それは当然目前で語りを行なっている女の説話人を指している。これは、王昭君の絵とき語りをしていた蜀の女性のことを歌った詩である。作者は、王昭君は当時の悲しい思いをこの説話人の女に伝えたのだろうかというのである。

「王昭君」にせよ「王魁」「趙貞女」にせよ、これらが物語られる背景には、論理的に考えるならば、女性の説話人の歴史が必然的なものであったように思われるのである。これらの悲劇的な女性の事件のあらましを、それを関係者のように語る人間とは、如何なるものであろうか。

死者の魂の言葉を現世に語るのは、日本では通常女性でそれを口寄せ女巫と呼ぶ。中国では、女とは限らず男もいる。例えば、私の管見した範囲では『論衡』論死篇に次のようにある。

世間死者、今（令）生人殄而用其言、及巫叩元絃、下死人魂、因巫口談、皆誇誕之言也。

これによれば、死者が直接生きた人間に憑いて朦朧とさせその口を借りたり、場合によつては専門の巫覡がいて、絃をならして死者の霊を降ろして口寄せをしていたというのである。「叩元絃」とは具体的にどういふことなのか識者の教示を請いたい、ともかく絃の音が霊を降ろす力を有していたのである。

また『列異傳』には次によるにある。

北海營陵有道人，能使人與死人相見。同鄉人婦死已數年，聞而往見之。曰願令我一見死人不恨。遂教其見之。於是與婦人相見，言語悲喜恩情如生。（『文選』卷三十一江淹雜體詩三十首「潘黃門悼亡」詩の注に引く）

魏の曹丕撰とされる『列異傳』によれば、道人は死んだ妻の言語だけでなく姿まで見せたというのである。死者の

靈魂を呼び出す術は古くからあった。

語りものを行なう説話人と、死者の靈魂と交流することのできる巫覡との関係について跡づけることは、十分な準備もないのでここでは保留して機会を改めて考えてみたいが、「王魁」の語りものの背景を考えるならば、死者交霊を行なう女巫の存在を想定しないわけにはいかない。そして、道士の悪魔払いもうち破った桂英の冤魂の力は、単に妓女の恨みというよりは、古代の女巫以来の何か不可思議な力が残存していて、それに由来していたようにおもわれるのである。

六 南戯「王魁」について（二）

語りものの系統のプロットに祭祀空間が色濃く反映されていることは前に述べた。これは、梨園戯に於いても依然として残存している。例えば、王魁を捉えた桂英は、奈何橋を渡って海神廟にもどるという点等である。

更に興味深いのは、語りものの中に簡単に記述されていた桂英の呪的飛翔が、梨園戯の第三駒「走路」に残っていることである。以下その一部を挙げてみる。

阮終身做無倒邊 （試訳）今はよるべなき身となり

看我滿面是血 見れば顔に血

看我遍身尽都是血漬 体中也血だらけ

驚得我只魄散魂飛 驚いて魂もふきとぶ

今来除非着見冤家一面 こうなればあのかたきと一目会って

与伊討命消我一腹只者恨氣 その命を取って恨みをはらさねば

今来除非着見王魁一面　こうなれば王魁に一目会って

与伊討命者消我一腹只者恨氣　その命を取ってこの恨みをはらさねば

三年同衾枕、做要鴛鴦交頸三年枕を共にして鴛鴦の交わりをと思っていたに

今朝榮貴、想您今朝榮顯　今晴れて榮達し、榮達したと思ったら

敢来反面把阮相輕棄　手のひら返して私をすてる

致惹一身俯仰傍徨把淚湓　私は涙をためてさまようことになり

又被許旁人相輕視　そのうえ人には軽くみられ

竟作逆言来相輕聽　いやな言葉も聞かねばならぬはめに

颺颺蕩蕩載月行　ゆらゆら月の光のもとに一人行けば

把愁魂共慘魄　愁魂と慘魄とをいだき

只是我前生顧（孤）影　付き従うは前生の影ひとつ

哀声哀哀叫　ああああ

今有誰人相怜悯　今となつては誰も憐れむ人としてない

これは、王魁のいる徐州へ魂が飛翔する途中、身の不幸をなげく場面である。体中血だらけの様子をして唱ったのであろうか。鬼気せまるものがあつたように思う。

中国文学史に於いて、天空飛翔といえば、何よりも「楚辞」離騷篇が挙げられる。天空飛翔をする離騷の主人公はハ
シャーマン・巫覡である。愛国の偉大な詩人屈原と、後世の一妓女を並べることは、非常識なこととして非難される

かもしれないが、本質的には同じことのように思われる。天空を飛翔して身の不幸をなげく「走路」の場面に於ける桂英は、離騷篇以来の流れを受けた女のシャーマン・巫覡という側面を残存させている。それはもう既に、聖なる性質を欠落させ、時代の流れとともに分化し、没落していった女巫ではあるが。

梨園戯「王魁」が、南戯「王魁」の原貌を伝えているとするならば、その結末は、生前の恨みをはらさんとする桂英の靈魂に、その節義を顕彰する牌坊を建てるという条件で納得させるというものであつたろう。とすれば、南戯「王魁」の原貌は、全体としてすれば、鎮魂劇であつたはずである。

田仲一成氏は、香港長州墟の建醮祭祀の大幽の儀礼について興味深い研究報告を行なっている⁽¹³⁾。それによれば、この超幽の科儀書中に孤魂の具体的な種類を列挙してあるのである。例えば、「螢燈學士」「英雄戰士」「武士封侯」「九流芸術」「虎咬蛇傷而喪命」「自縊投河並落井」「車碾馬踏及誅刑」等のように上は英雄官僚から下は横死自殺刑死者まで挙げられている。面白いことに最近山西省右玉県宝寧寺の明代の水陸画が、写真集として刊行された⁽¹⁴⁾。これには、水陸道場で追善供養される孤魂が多数画かれている。「文武官僚」「爲国亡軀一切將士」「九流百家諸士芸術衆」「仇冤報恨獸咬虫傷孤魂衆」「身殂道路客死」等のようにそれぞれ区別して画かれている。これは、先の長州墟の大幽の儀礼の孤魂の種類と類似している。つまりこれらは長い歴史の中で、あまりかわることなく鎮魂の対象と考えられてきたのであろう。桂英は、長州墟の科儀書の分類でいえば「自縊投河並落井」の自縊に、山西宝寧寺の明代水陸画では「饑荒殍餓病疾纏綿自刑自縊衆」の自縊に該当するであろうか。これらの項目で完全に一致するものはないが、この場合文学作品の内容と儀礼上の分類とは系を異にするものであるので、しかたがないであろう。

男子負心というのは、南戯に多く見られるテーマである。「王魁」はそのような作品群の先駆と考えられて来た。しかしもっと仔細に検討するならば、宋代流行した太学生と妓女の恋物語であるが、また鎮魂劇の一つとも考えるべきではないか⁽¹⁵⁾。「元刊雜劇三十種」の中にも、「関張雙赴西蜀夢」や「地藏王証東窓事犯」のように、死者の靈魂が八

恨みを苦訴する作品があり、英雄鎮魂劇とされている。南戯「王魁」は、「元刊雜劇三十種」に残存する雜劇中の鎮魂劇に対応する。南戯中の鎮魂劇であつたといえるだろう。

注(1)『古典戲曲殘目彙考』によれば「楚香記」には、李卓吾評本、玉茗堂評本、汲古閣本が残存するという。本稿では、玉茗堂評本(『古本戲曲叢刊初集』所収)と汲古閣本によつた。

(2)『原本王狀元荆釵記』、『屠赤水批評荆釵記』、『六十種曲』所収本。皆同じ。尚、筆者未見の荆釵記の版本もあり、それについては不明。荆釵記の版本については、岩城秀夫氏『中国戲曲演劇研究』「戲曲荆釵記はいかに改作されているか」に詳細に論及されている。

(3)明繼志齋刊本『重校五倫傳香囊記』、『六十種曲』所収本、同じ。尚、世徳堂本・李卓吾評本等は未見。

(4)但し、李献民の『雲齋廣録』の「王魁歌并引」については、十分に検討する余裕がなかった。

(5)上欄が小説、下欄が伝奇の二階本。もと路工の所蔵本で現物は未見。最近では『古本平話小説集』(人民文学出版社、一九八四)に「明刻話本四種」としてはいっている。六三頁の同解説では万曆末年の刊行とするが、大塚秀高氏『中国小説書目』(汲古書院、一九八七)では順治四年とする。

(6)『中国祭祀演劇研究』第一篇第五章第二節、『中国の宗族と演劇』四三三頁等参照。

(7)『中国の宗族と演劇』六六七頁等参照。

(8)徐宏図氏「王魁」三議(『南戯探討集』第五集、一九八七年浙江省温州市芸術研究室)等参照

(9)演劇「王魁」にはこれとは別に、楊文奎の雜劇「王魁不負心」(佚)や南戯「桂英誣王魁」(佚)の流れがあり、これが或いは「焚香記」に直接連続している可能性もある。しかし、これらは明らかに後発のものであり、また現存しないので本稿の考察の対象とはしなかった。

- (10) 『京劇劇目初探』(中国戲劇出版社、一九八〇)によれば、京劇の演目中にも「活捉王魁」がある。未見。但しこれは「焚香記」第二十八駒と同じ可能性もある。というのは、第二十八駒「折証」が、本によつては例えば『樂府歌舞台』(『善本戲曲叢刊』所収)のように「活捉王魁」と題されているものがあるからである。
- (11) 同氏『南戲新証』(中華書局、一九八六)一三一頁参照。
- (12) 『話本小説概論』三七一頁
- (13) 『中国の宗族と演劇』第一篇第四章第三節四参照。
- (14) 『宝寧寺明代水陸画』(山西省博物館編、文物出版社、一九八五)
- (15) 科挙受験者と妓女の關係については、王書奴『中国娼妓史』等参照。

第五章 中国演劇の最古の起源である目連戲

一 はじめに

目連戲は、もつと注目されてよい作品ではないだろうか。中国演劇史は、古代の歌舞、俳優、漢代の角抵の戲、唐代の参軍戲等がその起源とされ、以下宋代の雜劇、金代の院本がその原型とされ、そしてテキストの現存する元雜劇からその本流が始まるとされているようである。宋雜劇や金の院本は、その劇目が残っていて、その内容をいくらか推測することができる。しかし、その劇がどのように上演され、規模がどの程度であったか等については、あまりにもよくわからないことが多いのである。

目連戲は、その中で最も初期のものとして、存在が確認され、その規模も相当のものであったことが知られているものである。『東京夢華錄』卷八、中元節の条に、次のようにあるのがそうである。

七月十五日中元節。数日先んじて、井に冥器靴鞋、幘頭帽子、金犀假帶、五綵の衣服を賣る。潘樓並びに州の東西の瓦子も亦た七夕の如し。耍鬧處も亦た、果食種生花果の類を賣り、及び尊勝・目連經を印賣する。又、竹竿を斫りて三脚を成し、高さ三五尺、上に燈窩の状を織りて、之を盂蘭盆と謂い、衣服冥錢を掛搭して、上に在りて之を焚く。构肆の樂人、七夕を過ぎてより、便ち目連救母雜劇を般じて、直に十五日に至りて止む。觀る者増倍す。

北宋の東京開封府では、中元節に七月八日から七日連続して目連戲を上演していたというのである。これが毎日同じ内容であったのか、或いは一続きのものであったのかわからないが、この段階で目連戲は宋雜劇の他の演目を圧倒して、演劇史上最も早く大型の上演を成立させていたということになるのである。

魯迅の『朝花夕拾』の「無常」等で知られるように、この目連戲は近代に到るまで上演されていた。この間一千年

近くにわたり、毎年中元節に同じように上演されて来たということになるのである。敦煌変文の目連変で知られる唐代の語りものをこれに入れれば、それ以上になるわけである。目連の物語りは、演劇の初期を考える上で重要であり、また中国文学史・精神史の上に於いても重要な価値を有するようにも思われる。

このような意味に於いて、近年連続して目連戯国際学会が中国で開催されているのは、意味のあることであろう。筆者は、前回（九一年）の福建省で挙行された学会と、今回（九三年）四川省綿陽で挙行された学会に参加した。本稿は、目連戯研究の動向について報告するつもりであったが、筆者は目連戯研究の動向全体について通じていないので、これまでの知見をもとに目連戯について概説して、自らの見解を述べ、その責めを終えることとしたい。

二 『佛説目連救母經』について

演劇としての目連戯について述べる前に、語り物としての目連物語りについてふれておく。孟蘭盆会は、『荆楚歳時記』に記述があるので六朝まで起源がさかのぼり、唐代にも中元の季節祭として盛んに行われていた。これが語り物として行われていたことがわかるのは、敦煌出土文書中の、所謂目連変文によつてである。その後、目連の語り物について知られていたのは、鄭振鐸により紹介された元末明初の宝卷「目連救母出離地獄升天宝卷」であった。しかし、最近この宝卷より以前のものとして、吉川良和氏により、宮次男氏発見による京都金光寺の日本復刊本『佛説目連救母經』の存在が目連戯学会で紹介された⁽¹⁾。吉川氏の論によれば、これは元の憲宗元年（一二五一）の原本を、日本で貞和二年（一三四六）に重刊したものである。この『佛説目連救母經』は、韻文のない白話文だけで成っているが、その散文の部分は敦煌変文と比較してみると両者に強い類似性があり、後の「目連救母出離地獄升天宝卷」よりも一層酷似することが、明らかにされた。その後の清末民国期の宝卷についても、数々興味深い報告がされている。

三 『目連救母觀善戲文』について

演劇としての目連戲は、『東京夢華錄』の後に金の院本の「打青提」（『輟耕録』）、元雜劇の「行孝道目連救母」（録鬼簿續編）がその劇目として知られているが、現存していない。我々が現実に見ることのできるものは、ずっと後の明末萬曆十一年（一五八三）の鄭之珍の手になる『目連救母觀善戲文』である。

『目連救母觀善戲文』は、鄭之珍の序文に「乃取目連救母之事，編為觀善記三四冊」とあり、胡天祿の「觀善記跋」文に「暇日取目連傳括成觀善記參冊」とあるように、鄭之珍の手により書かれた作品である。鄭之珍が、それ以前に存在していた目連の戲曲、或いは語り物をもとに自ら書きなおしたことは、『目連救母觀善戲文』より前の萬曆元年（一五七三）に刊行された弋陽腔系の脚本である『新刻京板青陽時調詞林一枝』と比較してみると、明かである。『詞林一枝』卷四中層には、目連戲の「尼姑下山」が録されていて、それを一部次に比較するならば、次のようである。

『詞林一枝』

「雁兒落」

『觀善戲文』

「駐馬聽」

想我幼年間時乖命薄，

我爹媽好諗波囉，

恨爹娘千差萬錯。

生下奴身疾病多。

生下奴來疾病多。

愈諗哆哪，

把奴出家，

捨入庵門保佑我。

是指望與人家消災滅禍。

自入庵來呵終朝念着娑婆訶，

每日里口不(住)念着彌陀，終朝諗着摩訶薩。

手不住擊搖鈴，播鼓敲鉢。老師父絮絮叨叨終日裡苦荊答，

楞嚴經呪番語差訛，逼咱們將許多經卷都摩破。

金剛經決不破，

多心經一卷卷都宣過。全不念咱青春不再來，……

惟有藏經一十二卷難學。……

(一)は『群音類選』により補入した。

『觀善戲文』の方が、俗語的表現が多い。しかし内容を見ると、尼僧の出家の由来について、「把奴出家，是指望與人家消災滅禍（私を出家させたのは、人の為に消災滅禍を祈る為）」という『詞林一枝』の説明は、当時子女が一族の身代わりに寺院奉公する様をよく説明しているのに対し、『觀善戲文』は「捨入庵門保佑我」（私を出家させて禍より守る為）」としていて、何かしら上品な説明となっている。また「楞嚴呪番語差訛，孔雀經字字差錯（楞嚴經を読んでも孔雀經を読んでもみんなでたらめ）」とする『詞林一枝』の方が、「逼咱們將許多經卷都摩破（私達に多くのお経を読ませ）」とする『觀善戲文』より滑稽性が強いように思われる。

また例えば『觀善戲文』上卷「傳相囑字」の駒で、目連の父傳相が死ぬ場面で歌われる「尾犯序」の曲を次に挙げてみる。

呼號總不知。歲在龍蛇，身騎箕尾。薤聲起。太山崩梁木其頽。憂抑空使我淚。眼淚枯枉教人肝腸痛碎。(合)從今後幽明兩地。再見是何時。

この曲の「歲在龍蛇」の句は、『後漢書』鄭玄伝の、辰または巳の年に賢人が死ぬという故事を知らねばならない。

また、「太山崩梁木其頽」の句は、『礼記』檀弓上の孔子の故事を知っていなければならない。何らかの類書による知識があったとしても、歌われている時、観客がその場で瞬間的に理解できるような曲文であったとは思えないのである。このように、『目連救母観善戯文』は、民間で上演される脚本というよりは、上品な読書人用のレーゼドラマという性格があるだろう。

明末の祁彪佳の『遠山堂曲品』雑調には、次のようにある。

勸善……全不知音調，第效乞食瞽兒沿門叫唱耳。無奈愚民佞佛，凡百有九折，以三日演之，関動村社。

祁彪佳は、盲目の乞食の歌のようで、全く音調を知らないと批判している。批判されている「観善」というのは、鄭之珍の『目連救母観善戯文』そのものとは違うであろう。

清朝に入ると、宮廷の内府本として張照編の『観善金科』十本二十巻が刊行されるが、ここでは、述べない。

四 前「目連救母」について

北宋の東京開封府で上演されていた目連戯と、明末の鄭之珍本では四、五百年の隔たりがあり、同じ目連戯といっても変化があったはずである。また北曲と南曲とでは形式も異にするので、同一に論ずることはできないだろう。北宋の目連戯については、何も資料がないので一先ずおき、鄭之珍本の目連戯については、ある程度その前後の時期に存在していたかどうかは原目連戯について推測することが可能である。というのは、現在目連戯を上演している地方戲の中には、南戯以来の古い系統を残しているとされる福建省の莆仙戯、明中期の弋陽腔系統を残しているとされる江西省の地方戲が、今なお目連戯をその演目中に残しているからである。これらについて現在調査・報告が次々となされている。

興味深いことに、これらの地方劇では目連戯の前に、目連の一族傳家の前史が上演される。例えば、莆仙戯の場合には「傳天斗」という脚本がある。次に「傳天斗」の内容を、柯子銘氏の「關於莆仙戯《目連》」という論文等により紹介すると以下のようである⁽²⁾。

梁の武帝は前世樵夫であつた。彼は猿が食糧を洞窟に運び入れるのを見て、入口をふさいで殺してしまふ。後に猿王は転世して侯景となり、反乱を起こし台城で武帝を殺す。目連の曾祖父傳天斗は、長沙の知府であつた。武帝が台城で包圍された時、傳天斗は救援に行くが果たせず殺される。侯景の乱が平定された後、傳天斗の子傳崇は、その功によりまた長沙の知府となる。玉皇は破財星君に命じて投胎させ、傳崇の子金哥・銀哥の二子となる。二人は、傳崇のいとこ（表兄）李倫の誘惑で放蕩して財産をつぶしてしまふ。後に土地神が投胎し傳象（鄭之珍本の傳相）が生まれる。傳象は妻劉素貞（鄭之珍本の劉四真）を娶る。劉素貞の兄劉賈は傳象を誣告して冤罪におとし入れる。岳父劉万云の助けで救われた傳象は、帰路の途中准提菩薩の化身の老人に会い、仙果の蘿蔔をもらう。妻の劉氏がそれを食べ目連である傳蘿葡（鄭之珍本の傳羅卜）が生まれる。

これは目連の曾曾祖父、祖父、父三代の因縁話である。長江をはるかに西に遡江した四川省でも同じ話が残っているという報告もあり、「傳天斗」は単に福建省で特殊に発展した話というわけではなく、目連戯の一つの古層である可能性があると一言わざるを得ないのである。鄭之珍本で突然のように「三代」という表現があるのも（上巻李公觀善）「傳家三代持齋」、中巻主僕分別「我家三代以來齋僧佈施未嘗缺乏」、慣用的な表現ではなく、このような背景がある可能性がある。

次に弋陽腔の本拠地であつた江西省の地方戯の場合を見てみる。毛札鏐氏の報告「江西南戯《目連》考」によれば、江西の目連戯は報告された例に拠れば、「梁武帝」（傳氏の家史を含む）一本、「目連救母」三本、「西遊」一本、「岳七飛」二本の七本から形成されているという⁽³⁾。都合により、「梁武帝」の梗概だけを述べると次のようになる。

梁の武帝は阿羅漢が天上で罪を犯して転生下凡したものであった。武帝は仏に帰依し布施修行を行う。皇后の郗氏は、武帝の信仏に反対して寺院を焼き、僧を冒瀆する。天帝は郗氏を捉えて蟒に転生させる。郗氏は武帝の夢に出て超度を行うが、その時候景に誘われて台城に入り包囲される。最後に金童玉女、白鶴大仙に迎えられて昇仙する。

梁の武帝に関する故事が、莆仙戯の「傳天斗」とは全く異なっている。莆仙戯では、武帝が前世の罪の原因で殺される運命を描くのに対し、弋陽腔系の場合武帝は仏道の修行に専念し最後には昇仙するという人物になっている。寺院を焼き僧を殺して蟒に転生する郗皇后と武帝との組み合わせは、目連の母劉青提と父傳相の関係と類似している。傳氏一族については、曾祖父傳天斗は登場せず、祖父の傳崇が高利貸しの悪徳地主で、後に財産を破産させる場面があるとする。

ちなみに、同じ弋陽腔系でも湖南省の辰河戯の「梁伝」の場合は、次になっている⁽⁴⁾。

菖蒲花、水仙花が地上に降凡して梁の武帝と郗皇后となる。武帝は、苗宮人を寵愛した為に嫉妬した郗皇后は苗宮を惨殺する。閻羅葉郗皇后を捉えて蟒蛇に変える。

このように見ると、目連出生以前の数代の話についても、各地方戯によってその内容が異なり、それにまつわる武帝の話も異なっているのである。鄭之珍本の刊行の前後に、前目連伝というべきものが成立していたことはうかがえるが、どのようなものがその祖型であったかということについては、まだこれからの調査報告とその検討を待たなければならないだろう。

五 「目連救母」と十友

目連救母の物語りそのものについては、六朝以来の『佛説盂蘭盆經』『經律異相』『佛説報恩奉盆經』等の仏教經典

の記載、唐代変文以来の語り物の伝統があるにもかかわらず、明末の鄭之珍本に見る目連戲との間には、なかなか説明の困難な大きな隔たりが存在する。「西遊記」まがいには、傳羅トが西方に旅をし、途中これを守護する白猿が登場することなどがそれである。また本来目連物語りにはない十友なども、鄭之珍本では随分奇妙な登場をしている。

十友は『観善戯文』の上巻に現れる山賊の一群で、観音の教化を受けて、西方浄土に苦難の旅をして仏に会い（中巻）、最後に目連の盂蘭盆会に参ずる（下巻）という役をはたすのである。しかし物語りの全体から見ても何ら本質的な役をはたさず、登場の必然性も薄く、何か付け足しのような印象を持つのである。このことについて、特に解明の糸口が今まで報告されたことを知らないが、それでもいくつか興味ある報告がされている。

『観善戯文』において十友が西方に旅する途中、鉄扇公主・雲橋道人・猪百介らの助けを得て苦難を克服する場面は、短いものであるが、中巻の一駒をなしている。これは、後の傳羅トが白猿の助けを借りて西方に旅する数駒と平行した関係となっている。鉄扇公主・猪百介・白猿が後の「西遊記」の登場人物の原型でもあることはよく知られたことである。江西省の弋陽腔系の脚本では、先の毛札鎡氏の報告によれば、鄭之珍本とほぼ一致するものの、沙和尚の登場する場所が異なるらしい。すなわち、鄭之珍本では、目連が西方へ向う途中の爛沙河の妨害者として沙和尚が登場するが、江西省の弋陽腔の場合は、十友が爛沙河を渡る際に登場するそうである。いずれにせよ、このあたりは異なった伝承がもつと多くあってもよさそうな部分である。

ともかく、目連戲そのものについては、鄭之珍本と地方戯の間には、筋立ての上で大きな異なりはないようである。とすれば、問題は細かな筋立て、駒の構成、字句曲牌にいたるまでの検討が必要になってくるのであろう。

六 『南村輟耕録』院本名目の中の「打青提」は、浄化儀礼である。

次に、目連戲そのものについての現在の私の見解を述べたい。目連戲は、中国演劇史上最古の作品の一つとして位

置する。そのことが含んでいる問題は、最近中国演劇の原始的形態として注目されている儼戲の問題と関連して興味あることを示しているように思われる。

七月十五日の中元節盂蘭盆会の起源については、道教・仏教の両方から考えられている。道教側として、唐の欧陽詢撰の『藝文類聚』巻四に引かれる『道経』の一文は興味深い資料である。

七月十五，中元之日。地官校勾搜選人間，分別善惡，諸天聖衆，普詣宮中，簡定却數，人鬼傳錄。餓鬼囚徒，一時皆集。以其日作玄都大獻。……道士於其日夜，誦經。十方大聖，齊詠靈篇，囚徒餓鬼俱飽滿，免於衆苦，得還人中。

『道経』が何を指すかは不明らしいが、南北朝時代に成立した道書であろうとされる。これによれば、七月十五日は、地官が人間の善惡を判別して天に報告する日であった。『観善戯文』上巻にも、「社會插旗」の駒があり、社令が悪人には紅旗を、善人には青旗を立てる場面がある。これも道教側の影響であろう。仏教側から見れば、七月十五日は自恣の日である。『佛学大辞典』（丁福保編、文物出版社）によると、四月十六日にはじまる三ヶ月の修道期間（夏安居）のとける日が、この自恣の日である。夏安居を終えた僧たちが、それまでに犯した罪を懺悔する儀式を行なったのである。

道教にせよ仏教にせよ、どちらも社会や教団の中における穢れを浄化するという点では同じことのように思われる。植物・生物の繁茂する夏の一時期、秋の収穫を前にして、天候・病気・害虫等による減収を防ぎ、順調な農作物の豊収を祈願することは、農業を中心とする古代社会に於いて、どうしても必要な行事であろう。もちろん論証はできないが、そのようなことが、仏教・道教という表面上異なった宗教が、共通する性格の儀礼を支えている基盤であるように思われる。

さて、この中元節の意味について、『佛説盂蘭盆經』は、七月十五日のこの日に僧に喜捨すれば、現世の父母の命を

延ばし、前世七代の父母も極楽往生できると説明している。地獄に堕ちた母を救うという目連の話自体、父母への孝という道徳を宣揚するものであり、中元節としてふさわしい内容のように見える。また救親説話自体、「孝子伝」をはじめとして唐代の敦煌文書に残っていて、当時流行していたことがうかがえるのである。しかしよく考えてみるならば、動物学的に見ても孝ということは、生得的な行動ではないだろう。孝子説話の中には、自分の肉を切って親に食べさせるような内容もあり、そのようなことを宣揚すること自体、歴史的社会的にそれが必要であった理由が説明されねばならない。少なくとも、ここで孝というあいまいな概念を使って説明することは、問題の解決にはならないだろう。

今ここで、孝という中国を代表するような徳目について、全面的に検討することは不可能なことであるので、目連の物語り、それも目連戯に限って見てみても、随分奇妙に思えるのである。鄭之珍本に代表される明末の南曲―それはもう十分に中国化されているはずである―に於いても、傳家の男子傳羅ト（目連）は、婚約していた曹賽英との結婚を結末として放棄するのである。これは、明曲の中では異例の内容である。明曲では、主人公は必ず諸々の困難の後に、一族再会し科挙の試験に合格し団円するという内容が通例であるからである。子孫が家の繁栄をもたらさない目連戯は、明曲中では例外であり、或いは伝統的な孝の徳目にも違反するものである。これが伝統的な士大夫層に目連戯がきらわれた理由でもあろう。

前述したように、長期にわたって同じ内容が毎年くり返し上演されるということ自体、目連戯がすぐれた戯曲であるとか、仏教が社会に深く浸透していたとかいうのでなく、共同体にとってそれが何らかの意味が必要であったことを意味する。それは、演劇というよりも儀礼に近い。ここから考えても、演劇と儀礼の近親関係が指摘できる。目連戯の果たす儀礼的機能については、田仲一成氏が、孤魂超度という点を指摘されている⁽⁵⁾。本稿では、それとは別に検討を加えてみる。

目連戲について『東京夢華錄』の次に現れるのは、元の陶宗儀の『南村輟耕錄』卷二十五院本名目の「拴搐艷段」の条の中に記録されている「打青提」である。おそらく元以前にさかのぼる古いものであろう。「打青提」については何も資料はない。しかしその名からして、内容はある程度推測できる。それは、夫である傳相の遺命に違反して酒肉の宴を開き僧を冒瀆した妻劉青提を鬼卒が捉えて地獄へ引き立てる場面であらう。これは、目連戲上演の一つのクライマックスとして有名な場面で、江西省の弋陽腔系地方劇・湖南省の祁劇・福建省の莆仙劇でもそのことが報告されている。例えば、湖南省の祁劇の場合について、劉回春氏は次のように述べている⁽⁶⁾。

(1) 打叉。目連戲中的大打叉，是最有吸引力的排場。叉手為鬼使，受叉者為劉四娘。劉四娘被鬼使押解”過滑油山“因路滑難行，又多凶險，她想逃避，鬼使隨後追趕，對她施放鐵叉。……

目連戲中、劉青提がさすまたで鬼卒に追い立てられる「打叉」の場面が、劇中最も精彩をはなつものとしているのである。

面白いことに、目連戲について記録されたものとして明末清初の文人張岱の『陶庵夢憶』中の一文があり、その中で次のように述べている。

戲中套數，如招五方惡鬼，劉氏逃棚等劇，萬餘人齊聲吶喊，熊太守謂是海寇卒至，驚起差衙官偵問，余叔自往復之，乃安。(卷六、目連戲)

目連戲の中でも「招五方惡鬼」「劉氏逃棚」の場面では、多くの観衆が喜んで大声をあげ、事情を知らない地方の太守が大慌てするほどであったというのである。この「招五方惡鬼」「劉氏逃棚」というのが、前述した鬼卒が劉青提を引き立てて地獄へ行く場面の一つなのである。

これと関連して興味深いのは福建省莆仙戲の目連戲上演にまつわる習俗について、林慶熙氏の次のような報告である⁽⁷⁾。

如演到五鬼捉劉四真時，衆鬼卒須在”棚下“追趕劉四真，一直追到村里，環繞房子捉鬼，酷似古代驅疫行儺。福建省莆仙戲では近年まで、鬼卒たちは劉青提を追って舞台を降り、村中をかけ回って一軒一軒はらいをおこなっていたという。明末清初の張岱が『陶庵夢憶』に記録した「劉氏逃棚」の場面の大騒ぎとは、実際にはこれと類似したものであつたろう。そしてそれが、古代の追儺の儀式のようであつたというのである。

最近山西省で発見された『迎神賽社禮節傳簿四十宮調』は、院本関係の資料があることで注目されているが、その中に「青鐵劉氏遊地獄一單舞」の項がある⁽⁸⁾。「青鐵劉氏」というのは、もちろん劉青提のことである。この項には、登場人物と簡単な粗筋らしきものが見える。「牛頭・馬面・判官・善惡二簿……把金橋大使者」等の字句から判断すると、やはり劉青提が鬼卒に捉えられ耐河橋あたりを渡る場面かとも思われる。しかし、「青鐵劉氏遊十八地獄」「目連僧救母」の字句になると、よく理解できなくなる。劉青提が地獄めぐりをするはずもないし、目連が母を救ってしまえば、目連戲全部を上演することとなり、それではあまりに上演が長すぎるようにも思われる。もちろんこれが『輟耕録』院本名目に記された「打青提」そのものであるか問題がないわけではないので、『迎神賽社禮節傳簿四十宮調』からは、あまり明確な結論は出せないということだけはつけ加えておく。

夫の傳相の遺命である精進の戒を破った劉青提は、穢れている。劉青提は、おそらくすべての穢れの象徴であろう。劉青提が捉えられ地獄に引き立てられる一連の場面は、穢れの浄化を意味している。だからこそ、この場面は拡大し、舞台を下りて鬼卒が劉青提を追ひ返し、ついでに村落の一軒一軒の穢れをはらって回るのである。とすれば、先に引用した林慶熙氏が述べるように、漢代方相氏の儺の儀礼に代表される追儺の行事に酷似すると述べるのは、当を得た見解であると言えよう。

そもそも、中元節の起源で引用した道教側の資料『道經』には、中元の日目的として二つのことが述べられている。一つは、「地官校勾搜選人間，分別善惡」という、地上の人間社会における惡の浄化である。もう一つは「囚徒餓一

鬼俱飽滿，免於衆苦，得還人中」という地獄に堕ちた亡魂や、供養する人のない空中を浮遊する孤魂の救済である。目連戲において目連が地獄を巡って最後に母を救い出す後半は、その後者に相当する。そして穢れの象徴である劉青提を捉えて地獄に引き立てる前半は、その前者に相当する。このように見るならば、目連戲は『道経』に述べられた中元節の意味を十分に実現していることが理解されるであろう。

穢れの浄化と孤魂の超度は、二つで一セットである。しかし、より根元的に考えてみるならば、共に何らかの共同体にふりかかる災害に対して、予め行われる悪鬼祓いという点では同じである。そういう意味で、古代からの儼の儀礼の延長と言えるであろう。そして少なくとも鄭之珍本が刊行された明末以降は、近代に到るまで同じように目連戲が上演され続けてきた理由もここに在るだろう。

「打青提」の劇目が『輟耕録』に見える以上、穢れの浄化の場面が、元朝には既に存在していた可能性は十分にある。元朝以前については、何の証拠も存在しない。しかし論理的に考えれば、語り物の目連物語りとは別に、演劇として成立した北宋の最初の時から、古代からの浄化儀礼に起源するこのような場面を有する目連戲が存在していたと考えてもおかしくないように思われるのである。

付け加えれば、目連物語りに於ける、目連の人物像の背後にあるものは、巫覡である。空を飛び、神（仏）と言葉を交わし、亡霊（死んだ母青提）の様子を見ることができるのは、シャーマンにおいて外にないだろう。つまり目連戲は、巫覡（シャーマン）による浄化儀礼という構造が奥に隠れているのである。

七 神話的・精神史的問題

目連戲の深層に内在する儀礼的構造について、前に述べた。しかし、演劇は儀礼と異なり、より人間的に内的なものが、そこに投影されているはずである。そうではあるが、目連戲のように恒常的に上演されて来たものはやはり、

個人の内面というよりは、超個人的集团的な内的要因がより多く投影されているはずである。目連戯の文学作品としての面白さについて述べる余裕はないので、今ここではその神話的・精神史的問題について簡単に述べたい。

目連戯における劉青提の存在は、奇妙である。劇中母である劉青提が、鬼卒に捉えられ引き立てられる場面で、観衆は或いは息をのみ或いは喝采を送るのである。この場面は私もいくつかの地方劇で見たが、それは中国演劇としては異例のおどろおどろしさを感じさせるものであった。そもそも善や孝を宣揚するのにこのように母を悪く描く必要があるのか。

さて、目連戯の主要な登場人物は、主人公である傳羅卜、父傳相、母劉青提（四真）、劉青提の弟劉賈、観音、仏、下僕の益利、侍女金奴等である。母劉青提が地獄に堕ちた理由は、『佛説孟蘭盆經』や唐代変文の古い伝承、また元朝の『佛説目連救母經』に拠れば、前世の罪業と僧への冒瀆である。これに対し鄭之珍本では、弟劉賈の唆しによるというふうに劉青提の罪の責任が少し軽減されている。

換言すれば父傳相が劇中その存在感が薄いにせよ、善であるのに対し、母劉青提は悪であり父の善と母の悪が対立していると、とらえ直すことができよう。鄭之珍本では、責任を劉賈に転嫁している。しかし、劉賈は主人公傳羅卜から見れば、母方の舅父であり、人類学に拠れば母の兄弟こそが母権を代表する存在なのである⁽⁹⁾。とすれば、目連物語りは、母権に対する父権の優位が示されていて、それはこの物語りの初めから、鄭之珍本の改編を経た後までも変わらない基本的な性格であったのである。

青提の具体的な罪業については、『佛説孟蘭盆經』の宗密の疏などに見える。しかし、如何なる伝承であろうと、それを受容する社会自体にその必要性がなければ、いつかは消滅してしまうのは自明である。母を悪として形象する目連戯が恒常的に上演されて来た必然性は、どこにあるのであろうか。女性は穢れた存在であるとする仏教的世界観、或いは女性に対する脅迫等の理由が考えられないわけではないが、それでは何故それが母でなければならないかとい

う点で十分に納得できないものを感じるのである。

個人の意識発達の過程から、人類の意識の発達を類推することが許されるならば、母の存在は決定的に重要なものであることは言うまでもない。世界各地で古代の大母神地母神信仰の痕跡を見ることが出来る。しかし、母の存在は、個人を産み保護するものであると同時に、ある時期からはその成長を妨害するという二重性を有するものである。したがって、大母神地母神の性格の中には、恐怖の象徴或いは悪の象徴として現れることがあることも知られている⁽¹⁰⁾。ふり返って中国神話史を見てみれば、しかし不思議なことに、原始母神的な信仰は古代において強くはなかったとされるのが通説のようである⁽¹¹⁾。神話における女媧・西王母、『詩経』大雅生民で上帝の足跡を履んで后稷を生んだ姜嫄、『春秋左伝』隠公元年で荘公と地下の隧道で会った武姜等が、大母神地母神信仰の痕跡として知られているが、それ程強くないとされる。特に、甲骨文字を見ると、その祭祀が女性の祖神に行われたという事はないらしい。しかし、甲骨文中には「東母」「西母」の名が確認されていて、それが『楚辭』九歌中の「東君」と、また後の「西王母」と関係しているだろうことは、知られたことである。また、「西王母」自身も『山海經』西山經に「是司天之厲及五殘」と記され、疫病神のような存在であった。後世に描かれる美しい女神ではなく、古代においては畏怖の対象であったのである。

中国神話史について、これ以上十分な準備もないので、これからの研究の道標として、以下私の考えをここで簡単に述べる。

目連戲の劉青提の形象を考えるならば、何らかの原始女神信仰の流れを仮定せざるを得ない。今それを全面的に述べることはできないが、そのような古代からの大母信仰の流れと、六朝以来の中元節の儀礼が融合して、目連物語りの青提という母親像が成立した。そうであれば、目連戲は通過儀礼としての「母殺し」神話として位置付けることが可能である。つまり、目連戲の上演で、母が悪であるという場面は、観る者が男・女にかかわらず母との幼児的一体一

関係から個人を切り離し、母を地獄から救い出すという行為は、母を克服し自立した個人としてその力を誇示するという意味があると考えられるのである。前述したように、目連戲は悪鬼祓いという儀礼的構造を有していた。目連戲上演に於いて、個人はこの悪鬼祓いという形式にのせて、古き自分の形質を埋葬し去っていたと考えられるのである。

八 「母殺し」神話としての目連戲

これまで、目連戲の儀礼的構造として、孤魂超度と悪鬼・穢れの浄化があるということ、神話的意味として母殺しがあるということを指摘して来た。これは、第一義的に作品の内容からして、そう解釈するのがより妥当であるからであった。しかし、実はそれ以外にもう一つ理由がある。

戯曲・小説を問わず、近世の文学ではそれ以降、様々な困難を克服し戦闘を繰り返す『西遊記』『水滸伝』『三國志』等の英雄物語りの作品群、また男女の離合・恋愛を描いた『西廂記』『琵琶記』等の才子佳人物語りの作品群が続々と出現する。とすれば唐代の語り物以来の伝統を有し、演劇の最古層に位置する目連戲を、それらに先行する「母殺し」神話として解釈することは、比較的成立の新しい中国の白話文学の歴史を、より整合的に説明する可能性を開くことになると思えるのである。

注(1) 「関于在日本發現的元刊《佛說目連救母經》」(『戯曲研究』第三十七輯、文化芸術出版社、一九九一年)

(2) 『芸術論叢5 福建目連戲研究文集』(福建省芸術研究所、一九九一年)

(3) 『目連戲研究文集』(中国芸術研究院戯曲研究所・安徽省芸術研究所編、一九八八年)

(4) 『湖南戯曲伝統劇本総五六集、辰河戯第十二集』(湖南省戯曲研究所主編、一九八四年)

- (5) 「中国の葬送追薦儀礼と演劇の関係―超度功德の演劇的構造とその展開―」(『学習院大学東洋文化研究所調査報告』第三十一号)、「超度―目連戲以及祭祀戲劇的產生」(『戲曲研究』第三十七輯)等。
- (6) 「祁劇目連戲縱橫談」(『目連戲學術座談會論文選』、湖南省戲曲研究所、一九八五年)
- (7) 「漫談福建莆仙戲《目連》」(注2と同じ)
- (8) 「迎神賽社禮節簿四十曲宮調」(『中華戲曲』第三集、山西師範大學戲曲文物研究所、一九八七年)
- (9) 山口昌夫著『文化人類学への招待』(岩波書店、一九八二年)
- (10) エーリッヒ・ノイマン『意識の起源史』上・下(紀伊國屋書店、一九八五年)
- (11) 鉄井慶紀著『中国神話の文化人類学的研究』(平河出版社、一九九〇年)

結論

結論

これまで、五つの章を使って、中国演劇と巫覡の関係を論じてきた。それは、中国北方の元雜劇と巫覡の関係（第一章・第二章）、元雜劇と日本の能楽の共通する巫覡との関係（第三章）、中国南方の南戲と巫覡の関係（第四章）、中国最古の上演劇と言われる目連戲と巫覡の関係（第五章）である。それぞれに多角的な方面から中国演劇と巫覡の係について述べてきた。そして、社会の浄化儀礼である儺戲の形式が、中国の白話文学の成立の歴史にとって重要な役割を果たしたということを述べた。いずれにしても、歴史的に現実的に演劇の成立と巫覡の関係が確実に存在していることを示せたと思う。

私は、将来的に宋元時代の演劇を中心にした文学的歴史を記述しようと思っている。その場合、中国演劇は散楽系統の歴史と、儺戲系統の歴史の二種類の演劇の歴史を記述しなければならないと思っていた。これまで私は主に儺戲系統の演劇の歴史を調べて述べてきた。そういう意味で、一九九〇年に書いた第一章の中にも、「関雲長大破蚩尤」等の作品名を指摘しておいたが、まだ三国劇、西遊記劇、水滸劇と、儺戲との関係についてまだ何も述べていない。

これには理由があつて、自分では慎重に研究を進めるつもりで、敦煌文学、訓詁学、音韻学、方言学、文字学、現地調査などに手を広げたということがあつた。これにはまったく理由が無いわけではなく、宋元明時代の文献を正確に読むためには、中原音韻などの音韻の変化、方言化を正確に理解しておく必要があつた。元曲の句読や、通仮字の理解、また演劇の脚本には、写本も少なくなつたので多くの異体字、俗字等の文字学的知識も必要であつた。また印刷された出版物にも地方的特色が明確にうかがえ、印刷された文字を見るだけで、出版地がすぐにわかるように、『近世戯曲小説俗字字典』の発行を自分で企画し、十数種の作品の俗字索引を作成などしていた。勿論のこれでは十分ではないが。

このようなわけで、私の水滸戯、三国劇、西遊記劇と儼戯との関連に関する研究は、大幅に遅れている。これから早急にこれらのことをまとめ上げなければならない。ただし水滸戯、西遊記劇については、若い時に読書会などに参加していたことも有り、ある程度めどがついている。しかし、三国志演義について言えば、私はあまり得意ではない。九州大学の井口先生から、版本などに関して、ぜひご教示してほしいと思っている。