

劉念茲氏の「從建国後発現的一些文物看金元雜劇在平陽地区的發展」

林田，慎之助
九州大学文学部：助教授

<https://doi.org/10.15017/9815>

出版情報：中国文学論集. 4, pp.170-177, 1974-05-25. 九州大学中国文学会
バージョン：
権利関係：

劉念茲氏の「従建國後發現の一些」

文物看金元雜劇在平陽地区的發展」

林 田 慎 之 助

まえがき

ここに私が紹介する劉念茲氏の論文は一九七三年の『文物』三月号に掲載されたものである。論題は「建國後に現われた文物から金元雜劇の平陽地区における發展を見る」となっている。このなかに出てくる建國後という言葉はそれが民国以後を指しているのか、それとも解放後を指しているのか、どちらにもとれそうな感じで、誤解をまねきやすい言葉のように私には思えた。というのは此の論文のなかで使用されている資料の大部分は解放後に発見された考古学の資料であるが、そのうち一九三〇年代に山西省において外人の手で発見された雜劇壁画資料が含まれているからである。しかし、私の考えでは、民国の年号で始まる一九一二年を建國期とする観念は今日の中国にないと思つし、それは實際に照してそぐわない感じである。しかも資料の大部分が解放後の発掘による文物であるとすれば、これを解放後の意味とするほうが自然であろう。もう一つ、題目のなかにみえる平陽地区とはどのあたりをいうのか。著者は論文では平陽地区でとおしているが、後に附した注記で、わざわざ『讀書古輿紀要』

卷四十を引いて、これは現在の山西省晋南の各県一帯を包括的に指す地名だと解説している。

さて、従来考古学の分野は別として、私の専門とする文学研究の分野で、文革後の中国に於ける学問的成果とその動向について知りたいと思ひながら、その思いがかなえられずに終つていた。此の論文はこの八月に北京から入手したばかりであるが、一読して私は大変興味を覚えた。論題からもわかるように、内容は、元の都大都に元曲がはなやかに登場するまでの、いわば搖籃期にあたる金末元初の雜劇が山西省の鄉村一帯の民衆の生活に、今日では想像もつかないほどしっかりと根を下して發展しつつあつた情況を、当時の雜劇の諸様態からつぶさに論述したものである。こうした研究はこれまであまり見受けなかつたもので、最近中国の各地で続々と発見される文物資料を踏まえての新しい視角と展望をもつた実証主義的な研究方法であるといえる。

中国の演劇はとりわけ民衆の生活と密着して發達してきたはずであるが、實際には、演劇史の發展段階で、その密着關係がまだ不明のままに放置されてきたのが実情である。その点では

此の論文は、その不明の部分に照明をあて解明しようとしている。私はこの分野ではずぶの素人であるが、これによって今日の中国の学問研究の視角と方向の一端を、知っただけでも大きな収穫であった。これが新資料として此の論文をとりあげ、紹介するゆえんである。

尚ことわっておくが、紹介の細目で私が「舞台修興の情況」「金真道教の影響」としているのは、劉念茲氏の論文で第一章にあたり、細目で「舞台の規模と小道具」としているのは、劉氏論文第四章と第六章にあたり、「伴奏楽器と脰譜」はその第三、第七章にあたっている。最後に「路岐芸人と元曲の作家」としているのはその第五章と結論の部分に相当する。ちなみに著者の劉念茲氏には『戲曲研究』一九五七年第二期誌上に、『元雜劇演出形式的幾点初步看法』と題する論文がある。

舞台修興の情況

劉念茲氏の此の論文は「平陽地区の戲曲活動は早くも十一世紀初年に舞台を修建したという記録をもっている」という書き出しではじまっている。

とりわけ解放後に、平陽地区（現在の山西省晋南県一带）の各地で発見された文物によって、宋の景德二年（一〇〇五）に万栄県橋上村に「舞廳」が修建されて以来、金元の時代に及ぶ舞台修興の記録が陸続とあきらかになっている。これによって、この地区における演劇活動の盛況振りを知ることができ、それとともに、舞台設立の立地条件からみて、ここでも金元雜劇が寺廟と密接な関係をもっていた事情は、唐代の變文・壁画・

百戯とまったくおなじである。そのことは次にあげる舞台修興の情況から明瞭である。

- 宋の天禧四年（一〇一〇）
村の后土廟の「舞亭」
万栄県橋上
- 宋の熙寧末年（一〇七七）
廟の「舞樓」
沁泉の関帝
- 金の大定八年（一一六八）
の東岳廟の「露台」
洪洞伊壁村
- 金の興定二年（一二二八）
村の聖母祠の「舞台」
臨汾県東亢
- 元の至元八年（一二七一）
村の稷王廟の「舞廳」
万栄県太趙
- 元の大徳五年（一三〇一）
林廟の「舞台」
万栄県の柏
- 元の至治元年（一二三二）
西の牛王廟の「舞台」
臨汾県魏村
- 元の至正五年（一三四五）
村の東岳廟の「舞台」
臨汾県東羊
- 元の泰定元年（一三二四）
水神廟の明応王殿内の雜劇壁画「忠都秀在此
作場」
趙城霍渠の

現在までに発見されたこれらの宋・金・元にわたる舞台修興の記録は、いずれも舞台が后土廟・東岳廟・関帝廟・聖母祠等の巫神を祀る廟中に建立されていたことを示している。このことはまた、此の時代の演劇活動が迎神・賽社・祈福・辟壤のため

の民間信仰の性質を帯びた演劇活動であつたことを物語つてゐる。

平陽地区の郷村にあつては、元代に至つてもなおこの種の戯劇がひきつづき演じられていたことは、前述の稷王廟・水神廟・牛王廟の廟中において舞台が修興されていた事情によつて知られる。宋の雜劇以来の比較的素朴な民間の生活氣風を伝えていた戯劇の内容は、「路岐」芸人の掌で演じられるうちに、漸次發展をとげ、元曲の中でも、例えば「寶娥冤」「救風塵」等の劇作の出現をうながしたと考えられる。

全真道教の影響

金末元初の平陽地区の演劇活動のなかで、看過せない重要な思想問題がある。それは全真道教の影響である。全真教は金の道士王哲が始めた道教信仰で民心を広くとらえていたが、孝經思想をとりいれて、金元王朝の支配権力と結託して統治秩序のイデオロギーとなつた。その影響は大きく、金末元初の戯曲にも反映をみる。此の点についての劉念茲氏の論及はとりわけ精彩を放つてゐるので、その部分を次に引くことにする。

中統元年（一二六〇）、芮城永樂宮の全真道教の領袖・潘徳冲墓の石椁に浅刻された院本演出図にはあきらかに道教と雜劇の關係が非常に密切なものであることを実証してゐる。これから、民間雜劇の活動がもはや人民生活の様子と生産にかかわりあう水風雨牛の類の内容を反映するのではなく、更に多くの封建道德と宗教の色彩を加えてゆくことになつた。全真教の道人潘徳冲の石椁にはその上に刻ま

まれた院本演出図の外に、二十四幅の孝子の故事図が刻まれている。この二十四孝の題材の流行と全真教の提唱は非常にふかい關係がある。全真教の祖師王哲は「孝經」を讀むことを提唱してゐる。王哲の弟子の邱処機は元の太祖に孝道を利用して統治の秩序を強固にするように建議してゐる。元の統治階級は全真教の建議の下におおいに孝道を提唱することにとめてゐる。そのため金元時代の多くの地主階級の墓葬の中には、漢魏以来流行してきた孝子故事の図柄が出現してゐる。

元雜劇もまたこの影響を受けて、多くの孝子故事の劇作を産みだしてゐる。例えば喬吉甫の「賢孝婦」、居子敬の「孟宗哭竹」等がそれである。潘徳冲墓の石椁に浅刻された院本演出図をみると、全真教が院本と雜劇芸術の形式を利用して、その教義を宣揚する手段としていたことが証明される。

全真教が保性・全真・忍辱・含垢の思想を唱えて、元代の文人の消極的な情緒とびつたり適合し、両者が相い即応することで、元雜劇の發展史上に神仙道家の反動的な思想の逆流をまきおこすことになる。この逆流は元雜劇の發展前期にあつては馬致遠をもつてその代表とし、彼は雜劇の手段を利用してほしいままに全真祖師のために伝を作り、聲援してゐる。馬致遠は「王祖師三度馬丹陽」を写して神がかり的に全真教の創始者・王哲を宣伝した。馬丹陽とは即ち第二代の掌教馬銜で王哲の大弟子である。馬致遠は彼のために「馬丹陽三度任風子」雜劇を伝写してゐる。全真

道教は自らを宣伝したばかりでなく、八仙をかつぎ出して賞賛している。永樂純陽宮はつまり八仙の一人呂洞賓の祠堂で、馬致遠はまた『呂洞賓三醉岳陽樓』、『開闢開教黃梁夢』等の雜劇をかって八仙の故事を宣伝賞揚した。これらの雜劇は直接に全真教のために服務し、公に全真教義を宣揚し、「人我是非」をすっかり取り去ることを提唱し、人々が統治者にたいして無抵抗主義の馴服の態度をとることをよびかけた。馬致遠は敬虔な全真教の宣伝家であつたといふことができるし、彼自身が全真道人であつたらしい。

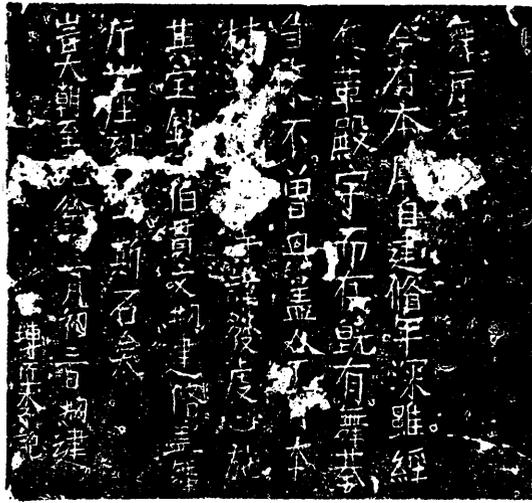
元雜劇の題材の中には、一時、直接に全真教に服務するために七真・八仙の故事をもつて内容とした沢山の雜劇が出現した。上にあげた馬致遠が写した劇本の外に、七真を写したものに鄭廷玉が書いた『風日七真堂』雜劇、平陽出身の作家石君宝が書いた『張天師斷歲寒三友』、無名氏の『許真人拔宅飛昇』等の雜劇がある。八仙の故事を宣揚したのものには、なお例えば岳伯川の『呂洞賓度鉄拐李岳』、無名氏の『呂翁三化邯鄲宮』、『純陽美化度黃龍』、『呂洞賓桃柳昇仙夢』、『漢鐘離度脱藍菜和』、『爭玉板八仙淪海』、『紀天祥の』、『韓湘子三度韓退之』、『趙文殷の』、『張果老度脱呶觀音』等の雜劇があつた。全真教のために宣伝した一部分の雜劇はのちになればなるほどに反動化し、あつさり保性という全真教の外衣を投げ出し、露骨に封建統治階級を賞揚している。例えば元雜劇後期の無名氏の『宝光殿天真祝萬壽』、『祝聖壽金母獻蟠桃』、『賀昇平群仙祝壽』等はすべてそうである。これらの作品は約五十種前後で、元雜劇の総目の百分の十をな

し、もしこれに二十四孝の内容の作品を加えれば更に多くなる。全真教の元雜劇にたいする影響が非常に大きいものであり、看過せない反動思想の逆流であることがわかるであらう。

これで、孝経思想と統治支配の秩序維持の思想と結びついた全真教の反動思想が元雜劇の演目内容にきわめて大きな影響をあたえていることがわかるが、その反面、民族間の抗争圧迫と階級闘争が尖鋭化していた元時代の雜劇芸術が少くなからず元王朝統治階級の殘虐な掠奪を攻撃する人民大衆の不满と反抗を反映した劇本を残していることも忘れてはならない。その反証として、金・元両王朝が發布したへ上を犯して悪しきまに言ふ雜劇上演者を死罪に処すとした禁令、(へ生業に務めず、城市や坊鎮で詞話を演唱し雜劇を教習し、詭譎に聚衆する)ことを禁じた法令など、『金史』本紀、『元史』刑法志の中から実例を拾いあげることができる。

しかし、以上の雜劇禁圧の事實は劉念茲氏の論述のなかでいわば伏線に当る部分で、それらの禁圧にもめげず、なお平陽地区に層の厚い演劇を愛好する大衆がいて、それを基盤として、金元雜劇の演劇と演唱の教習が流行していた事實を最近発掘された文物資料から実証しようとしている。例えば、元の世祖の至元八年(一二七一)、万榮県大趙村の稷王廟に修建された舞廳については、「磚匠・李」という刻石の記載が発見されたし、そのなかの「今有本村□□□等、謹發虔心、施集錢二百貫文舞廟一座、創建修蓋舞序一座」の記事をはじめとして、同じく万榮県西景村の岱岳廟での舞台修興の石碑記事等々と平陽地区で

続々と発見される文物資料から、この相次ぐ禁令発布の状況下でもなお絶えることのない雑劇芸術に対するこの地区農民の熱愛振りが実証される。それは農民が自分たちの幸福を祈って舞台を修建したものであつたとしても、単に迎神、供神のためのものだけでなかつたことを物語っている。



图一 万荣太赵村稷王庙舞台砖刻

舞台の規模と小道具

十三世紀初頭、平陽地区に出現した舞台建築は、『東京夢華録』の記載に出てくる木組みの上にテントの屋根を架した宋代の芝

居小屋から発展して、すでに磚を積み木を組み瓦の天蓋をもつ精緻な固定性の舞台劇場となつた。それは金代侯馬董玘堅墓（一一一〇）から出土した舞台模型が証明している。これはまた平陽地区の万荣県四望郷の後土廟に修興された元代時代の舞台と瓜二つである。

明の陶宗儀の『輟耕録』巻二四の勾欄庄の条りに次のような記事がある。

至元壬寅の夏、松江府の前の勾欄に隣居せし顧一百という者あり。——女官奴有りて謳唱を習う。勾欄の鼓鳴を聞く毎に則ち入る。この日、入りて未だ幾ばくならずして、棚屋拉然として聲有り。衆惊れ散ず。既にして恙無ければ復焉に集る。時を移さず、棚陆压す。顧（百一）入りて其の女を抱かんとす。おもわざりき女すでに出ずるとは。遂に顛木の下に斃る。死者凡よ四二人。

この記事の冒頭に出てくる元の至元壬寅といえは、一四世紀の中葉に相当する。この頃になつても、松江府あたりの劇場が棚屋掛けの臨時にしつらえられた移動式演劇場であつたことを、この記事は伝えている。これにくらべて、平陽地区の郷村では、これからすでに一世紀半もまえに、堅牢な固定式の劇場舞台が建築されたことになる。この舞台一つをとってみても、この地区の雑劇がいかに深く民衆の生活に溶け込んでいたかを知ることができる。

平陽地区の元雑劇で使われていた小道具の類はどうであろうか。例えば、ぬいとりをした垂幕など芸術的にかなり念の入つた作品ができていた。前述の明応王殿内の「忠都秀在此作場」

の壁画をみると、垂幕の上の絵画二幅は、右側の図に歯をむきだし爪をふるう青竜を描き、その背景に蒼松をあしらい、左側の図には右手に剣をとり斬殺状を開いた壮士を描き、その背景に天に聳える古松をあしらうなど、美術的に高度な価値を具えたものであった。その他の小道具、演員を標示する帳額、牌旗はいうに及ばず、演劇に用いる刀・宮扇・朝笏の類にも芸術的な加工がほどこされているものが数多くある。これらの小道具はみな当時の雑劇芸人たちがながい舞台の実践体験のなかで累積した経験から、舞台の演劇に見合うかたちで製作したものであった。

伴奏楽器と臉譜

宋の周密の『武林旧事』は鼓板の条りで、宋代官庁の楽隊組織にふれ、「衙前一火鼓兒・君師駿、拍・張順、笛・揚勝・張師孟」と楽隊を構成する楽器をとりあげ、そのそれぞれの伴奏者名を記している。金元雑劇が平陽地区で発展していた時期にその伴奏に使われた楽器もまた、鼓・拍・笛の三種の楽器であった。それを実証するものは、明応王殿内の「忠都秀在此作場」の壁画である。

元の中葉から明初にかけて、例えば『藍采和』『鉄拐李度金童玉女』などの雑劇に描かれた歌舞場面的情況描写からみると、あきらかに、此の三種の楽器の外に、琵琶が伴奏に加えられて使用されていた痕跡がある。しかし、金末元初の平陽地区の雑劇で伴奏される楽器は、宋代の楽隊組織をうけついで、鼓・笛・拍が主で、弦楽器を使うまでには至っていない。

また、金元期を通じて平陽地区における脸部仮装の特色は、黒白の二色のくまどりにあり、後世の所謂「粉墨の登場」はこれにもとづいている。金代の侯馬董氏墓から出土した戲俑の臉譜と元代の明応王殿内の「忠都秀在此作場」の壁画中の人物の臉譜とを比較してみると、浄・丑の臉譜の仮装の基本はそれぞれ同じであるが、ただ少し相違している部分は、金の戲俑では丑の仮装が白粉を用いて鼻の上に三角形のくまどりをしているのに対して、元の壁画中の丑の演員が白粉を用いて二つの目のまわりをくまどっていることである。それに金の戲俑の丑の脸部をみると、頬の上の二つの不規則な墨がついているが、元の壁画中の丑の脸部からはそれが消えて、臉譜がずつと整理されてくる。

これからみても、金の院本と元の雑劇の浄・丑の仮装方法は基本的に大差はないが、その間、やはり百年を経過しているので、平陽地区においても、両雑劇の間に発展的な継承関係をみることもできるし、これが基本となって、中国の伝統戲曲の浄・丑の臉譜に沿用され、その発展と変容をうながすことになる。

この脸部仮装の方法と密接に結びつく脚色演出の問題がある。金の院本では、副浄を主要な役柄として演出するのがおおむねの特色であるが、これは宋の雑劇と大同小異である。これはいづれも滑稽・諷刺を主な内容とするがために自然そうであった。

平陽地区のこの時代の雑劇の脚色演出も同じであった。『武林旧事』が脚色をあげた条りで、戯頭・副末・副浄・引戲などの脚色とともに、装旦という脚色をあげている。この装旦こそは後の元雑劇において主役に廻る旦角つまり女形であった。『武林旧事』の記事からみれば、すでに、宋の雑劇に女形

が登場していたとみられるが、副淨・副末にくらべるとそれほど重要な役廻りであったとは思われない。

ところが、元代の「忠都秀在此作場」の壁画の中に出てくる横額に大書された忠都秀こそは、元曲の旦角（女形）であり、この横額からみて、旦角が主役の地位にのぼり、淨・丑がその次の地位にしりぞいていることを告げている。これからすれば、元代の平陽地区での鄉村雜劇においても、宋金雜劇の基礎の上に、すでに比較的に成熟した元雜劇が出現していたとみられる。

「路岐」芸人と元曲の作家

劉念茲氏の論文は平陽地区の雜劇活動の担い手である芸人が、金元時代になると流れ歩く「路岐」から、すでに固定した区域性をもつ專業演戲班を組織してゆく方向にあったとして、この地区の雜劇活動の重要な特長をそこにみている。このあたりの論述の部分も興味を引くに充分なので、劉念茲氏にそのまま語らせることにする。

宋・元時代の雜劇芸人は宮廷で演出した芸人をのぞくと、おおもねは「冲州衝府」の流動性の非常に大きい「路岐」の人である、ある者はまだ勾欄に入ることができずに、随处で演唱して場を作しているだけであった。「武林旧事」卷六の瓦子勾欄の条りで次のような事実を記載している。「或は路岐の勾欄に入らず、只鬧にして寬闊の処を要めて場を做す者有り。之を打野呵と謂う。此れ又芸の次なる者なり」と。しかし事実上は、たとえ芸術が比較的高い芸人

でも、やはり到るところを流浪するばかりであったのだ。元代の南戲の「宦門子弟借立身」に、一人の東平府の芸人が河南府に到つて場を作す情景を描写している。「老身趙西梅、如今年紀老大なり。只一女の王金梓の場を作すに靠りて活をなすのみ。本もと是れ東平府の人民なり。如今孩兒の河南府に到つて場を作すこと多日。今朝、招子を挂く。孩兒を叫び出し明日の雜劇を商量するを免れず」と。王金梓のような才芸のある路岐芸人ですら、打野呵であるばかりに、あちらこちらで場を作していたことがわかる。

しかし、近頃発見された文物からみると、平陽で活動している芸人で、或る者は看板に平陽地区で活躍している演戲班であることを書き出している。明心王殿の壁画はその地で演出したものが、堯都で愛されている平陽当地の著名な芸人へ忠都秀を頭とする演戲班の出現であることを表明している。これは元代平陽地区では、すでに区域性の固定した雜劇演戲班が出現していたことと、その著名な演員を生みだしていたことを説明するものである。この種の情況はすでに普遍的で、夏伯が著した「青樓夢」が記載する雜劇芸人のある者は地区を以て名としている者がある。例えば〈平陽奴〉〈大都秀〉などである。

○ 総括的に云えば、此のめざましい平陽地域の演劇活動こそは、十一世紀から十四世紀初葉にかけて、中国北方の雜劇芸術がしだいに成熟しゆく摇篮であった。云い換えるならば、これらの雜劇芸人が共同したものを基礎として、中国の雜劇芸術ははく

くまれ発展してきたのである。とりわけ十三世紀から十四世紀にかけて、元の都大都の地区で栄えた元雜劇の芸術は、その思想内容から芸術形式に至るまで、これらの郷村で活躍した雜劇芸人の掌によって堅実な基礎がうちたてられてきたといえる。

このあたりの事情をうかがう資料の一端として、劉念茲氏は平陽出身の元曲作家とその作家たちが残した劇本の数に照明をあてながら、次のように此の論文を結んでいる。

平陽地区の雜劇活動は芸術上の達成において、相当高いもので、その影響も大きいものがあり、それは元雜劇が大都で繁栄する基礎をさだめた。

元雜劇の作家の本籍と劇本の創作情況からみて、平陽出身に属する作家は凡そ八人で、人数は大都出身に次ぐ元雜劇前期の作家群となっている。元の鍾嗣がつくった『録鬼簿』の記載に、石宝君・壬伯嗣・趙公輔・李行甫・狄君厚・孔文卿及び鄭光祖等七人があり、皆で雜劇三十八本を創作している。もし著名な作家・関漢卿を平陽解州の人とする説がたしかであるとすれば、それで八人となる。『録鬼簿』の記載は関漢卿が雜劇総べて五十六本を創作したとある。これで平陽の雜劇作家が輩出し、その作品は凡そ百種に達して、ほぼ元雜劇劇本の総目の五分の一を占める。これによって、平陽地区の雜劇活動は相当に隆盛していたものであること、大都に次いで金元時代の北方雜劇の活動では比較的に発達していた地域となっていたことがわかる。平陽時代の金の院本及び初期の元雜劇の芸術的成果がなかったならば、やはり大都の時期に繁栄した元雜劇はありえない

ということが出来る。それにまた空前の繁栄をきたした元雜劇が北方の広大な町と農村にねざし、広大な町と郷村の群衆が喜んで聞き楽しんで見た芸術形式の基礎の上に、しだいに壮大になってきたものであったということが出来る。

(一九七三・一〇・五)