

Title	元雑劇做工(しぐさ)考
Sub Title	A study of the Yüan Drama
Author	岡, 晴夫(Oka, Haruo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1964
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.17, (1964. 2) ,p.25- 39
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00170001-0025">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00170001-0025</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 元 雜 劇 倣しぐさ 工 考

岡 晴 夫

一

元雜劇の倣工演技については、吉川幸次郎博士が「元雜劇研究」の序説<sup>(1)</sup>で、また、馮沅君女士が「古劇説纂」の中で、それぞれごく簡単にふれているとおり、それがおそらくは象徴的な公式化されたものであったであろうということは、だいたい想像し得るところのように思われる。わたくし自身も結局、当時の舞台演技が、すでに役者による自由演技ではなく、一定の型をもっており、すべて型にはまった演技であったということを推定するものである。

ここでは、現存の雜劇脚本の中から役者の演技演出に関するトガキを蒐集整理すると同時に、その中からさらに注目すべきものの幾つかをもとりあげて、この点に関する若干の考察を進めてみたい。

一一

わたくしがここで主要な資料として用いるのは、明人臧晉叔の編になる「元人百種曲」である。しかし、まずこれを資料とするに當つては、そこに記入されているトガキの部分が、雜劇における實際の演技演出を、いったいどの程度まで正確に反映し伝えているのだろうか、という疑問が起つてくる。初めにこの点に関するわたくしの見解を、簡単に述べておきたい。

臧氏百種曲に対する従来の批判的な見方が、近年になつて次第に改められ、大いにその真価が認められるようになったことは、すでに周知のとおりである。そしてこのテキストのトガキの部分が、他の諸本に比べて非常によく整理されていることは、まず何よりもこれを演出上の資料として用いる場合に、たいへん都合であるとおもふ。たとえばこの臧本で役者の演技を指定するトガキの数は、一脚本中に平均してみて約六十一前後となる。一劇四幕という限られた長さの雜劇脚本中においては、これはまずまず豊富な記載であるといえよう。もちろん、トガキに指定されてはいなくとも、当然そこに何らかのしぐさを予想できる箇所は、およそどの脚本中にも何箇所かは見出すことができる。そのような箇所では、台詞や曲詞をもつて動作の伴うことを説明してしまうので、これを単にレーゼドラマとして見るぶんには些かの支障も無いとしても、實際の舞台を予想すると、どうしてもそこに何らかの動作を補つて考えねばならぬ必要が生じてくる。例えば、「合汗衫」劇第三折で、小末の陳豹が且児に扮する母親の李玉娥と別れて、武挙の試験をうけに行こうとする際、都に居る張員外夫婦を尋ねるよう云いつけられるくだりでは、次のようになっている。

(且児云) 你若見那老两口兒、你便帶來。(小末云) 您孩兒記的。我出的這門來。(且児云) 陳豹、你回來。(小末云) 母親有的話一發說了罷。(且児云) 我与你這塊絹帛兒。你見了那老两口兒、只与他這絹帛兒、他便認的。是老親。(小末云) 理会的。

ここでは、小末が門を出ようとするのを且児が呼び止めて、これにハンカチーフを与え、小末はそれを受け取るしぐさ等が、当然予想されるであらう。また、「貨郎旦」劇の第二折で、李彦和が張玉娥によつて水中に押し落されようとするのを見た張三姑が唱う(川撥棹)一曲は――

慌走到岸边頭 倉卒間怎措手 風雨颼颼 地上澆油 扭頸回眸 那裏尋箇梢公搭救 我將他衣領揪 他忙將我腰跨攔  
となつており、彼女が慌てて岸边に寄り救いを求めてあたりを見廻すこなし、さらには李彦和の襟を引張り、彦和は彼女の腰をつかまえる、といった一連のしぐさも同時に行われたものと、想像することができる。

これらの例によって見ても解るとおり、トガキの記載だけをもってその全体を推し計ることは、もとより不可能なことであるし、この点に関してはよほど注意しなくてはなるまい。しかしながら、逆に、トガキの指示している箇所、それが不必要だと思えるものがあるかといえ、まず無いといつてよい。その記載方法がきわめて大ざっぱであるにしろ、劇中のそれぞれポイントとなるべき主要な演技演出は、その大よそをほぼ適確に指示し得ているということができるのである。ただ、臧氏百種曲に収められた脚本の内容自体が、元劇の旧をどこまでとどめているかについては、従来問題の多いところであり、この点に対する疑惑は確かに拭い去ることのできないものがある。しかし、曲詞や台詞の部分が改変され得る可能性に比べると、トガキの演技そのものが変化する可能性の方は、より少なかったであろうとも思われるのである。いづれにしても、他に適当な資料をみない今日では、元劇の做工演技を考察するための一手掛りとして、トガキの資料的価値は大いに認められてよいと考える。

およそ以上のような見地に立つて、「元人百種曲」全脚本中のトガキに見られる役者の做工演技について整理してみたのが、次の表である。

(一)、上段に掲げた六〇の做工は、「元人百種曲」全脚本中のトガキに見られる做工のそれぞれを全て通算してみた結果、その頻度数に順じて羅列したものである。下段には、即空観本「西廂記」五本中より取り挙げた実際の例を引いて、上段と対照せしめた。

(二)、上段において、カッコに入れた数字とそうでないものと二種類の数字があるが、前者は、各々の做工がそれぞれ単独な形において表記せられている場合の総数であり、後者は、それが他の做工と複合して表記せられている場合の総数である。

(三)、下段において、1から5までの数字は、「西廂記」五本中の第何本であるかを示す。例えば、最初の「見」という做工は、西廂記五本中に総べて21回有り、それらは第一本に七つ、第二本に五つ、第三本に一つ(一つの場合は(1)の記載を省略する)……というふうに、その内分けをも併せ明記した。

(四)、同じく下段で、一から四までの数字は折数を示し、楔子の場合には単に「楔」とする。また、登場人物名或いは脚色名を略して「〜」とした。例えば、「見々跪」は「誰々に会って跪つく」という做工であり、これは西廂記第四本第一折において見られるものである。

(五)、ここに掲げた六〇の做工は、いずれも二種類の数字を合せて20以上のものであり、20に満たないものについては、これを全て省略した。

① 見 (799) 260

① 見 1(7) 2(6) 3 4(3) 5

見々跪 4. 一



⑬	⑬	⑭	⑬	⑫	⑪	⑩
嘆	慌	睡	醒	驚	怒	笑
(56)	(57)	(58)	(59)	(60)	(73)	(82)
13	65	17	22	46	11	17

⑬	⑬	⑭	⑫	⑪	⑩
起身 身長 嘆	慌 上	睡	驚 覺	怒 叫	笑
(2) 3(2)	2.一 2.一	(3) 3 4(2)	4.四	3.二 1(2) 3 5	(6) 見 貼 看 1(2) 2 3 5(2)
				3.四 看 菜 方 大 笑	3.二 5.一 看 菜 方 大 笑 3.四
					4.一 看 手 帕

⑳	㉓	㉒	㉑	㉐	㉏	㉍	㉌
喚	問	走	遞 遞 酒	喝	飲 酒	飲	扯 出 門
(38)	(38)	(40)	(3)	(42)	(44)	(25)	(20)
9	14	27	71	1	5	2	13
							45
							10
							67

㉑	㉓	㉒	㉑	㉏	㉌
喚	問	走	遞 遞 酒	飲 酒	出
(6)	(3)	4.楔	遞 盡	4.三	(2)
2 3.(2) 4.(3)	1(2) 4		2.三	2.三	1(2)
喚 問	見 問	打 問 訊	背 問	出 見	出 見
1.二	3.四	2.楔	1.二 5.四		1.二

③①			③②	②⑨	②⑧	②⑦	②⑥	②⑤
把	把酒	把盞	認	拿	謝	応	听	推
	(11)	(14)	(25)	(26)	(27)	(29)	(31)	(31)
5			17	130	68	17	10	34

			③①		②⑨	②⑧	②⑦		②⑥			
把盞長呼	把酒	把酒坐	把酒 (2)	騎竹馬調陣拿綁下	拿汗衫兒	拿賊	謝坐	2. 楔	2. 三	推入	朝鬼門道喚	喚問
4. 三	2. 三	4. 三	2. 三 4. 三		5. 二	2. 楔	2. 三			4. 一		1. 二
				2. 楔							2. 三	

④③	④②	④①	④①		③⑨		③⑧	③⑦	③⑥	③⑤		③④	③③	③②
死	相見	叩頭	起身	起	開	開門	殺	写	扶	怕		念	倒	指
(17)	(18)	(18)	(7)	(11)		(19)	(20)	(21)	(21)	(22)		(23)	(23)	(25)
13	3	15	11	38	22	10	10	6	36	8		26	49	3

	④①	③⑨	③⑦	③⑥		③④	③③
	起身長嘆	望蒲関起發	開書看	開読	写	扶	倒
	(2)		5. 一	3. 二	(2)	2. 三	5. 四
	3(2)	2. 楔			3(2)		
						折書念	念書
						2. 楔	5. 一

㉔	㉓	㉒	㉑	㉐	㉏	㉍	㉌	㉋	㉊	㉉
回	下	上	放	唱	趕	撞	入	耳 暗	望	接
(5)	(6)	(6)	(7)	(8)	(8)	(8)	(8)	(9)	(12)	(16)
52	15	37	32	12	15	15	98	16	8	61

---

㉔	㉒	㉏	㉍	㉌	㉊
回 顧 觀 下	回 顧 下	上 上 仏 殿	撞 見 (2)	推 入 入 見	望 蒲 闕 起 發
1.一	1.三	5.四 1.二	1.一 2.三	4.一 5.一	5.一 2.楔
					接 書 3.二 5.二

---

㉐	㉏	㉍	㉌	㉋	㉊
押	与	礼	取	送	吃
		(1)	(3)	(4)	(5)
31	33	22	60	25	20

---

㉓  
見  
施  
礼  
2.三

ここに挙げた六〇の做工の頻度を示す数字は、あくまでも機械的な操作によって算出せられたものである。それらは、もとより絶対的な意味をもつものではないが、少くとも雑劇における做工演技の、おおよその傾向を示す資料としての意義だけは、充分にもっている。たとえば、ここに実例として示した西廂記中の做工は、全做工中の約七割を占めるものであり、しかもその例を見ることができないものは、順位番号が下るに従って次第に多くなって来ているというふうには、ほぼ上段の演技の傾向・方式に合致している事が明らかである。西廂記における做工は、これを一つの例として引用し対照せしめてみたに過ぎないのであって、任意に他の雑劇脚本中の例を当てはめてみても、やはり同様の結果が得られるものと見て差し支えない。

すなわち、この表によってわれわれは、当時の做工演技がそれぞれ一定の典型化されたワクの中において表現せられ演出せられていたであろうことを、ある程度容易に想像することができるのである。

### 三

雑劇における役者の身振り動作が、自由演技ではなかったことを、まず何よりも端的にものがたっているのは、当時すでに「約束による演技」が幾つか見受けられることである。約束演技そのものの発生を導き出した直接的な起因は、これを多く当時の簡素な舞台上に求めねばなるまいが、いずれにせよそれらは、演技の方式化への一成就を示すものとして、注目に値いする。つきにこの中から、特に主なものを三つだけ取り挙げてみよう。

#### (1) 「背(科)云」「回(科)云」

「背科」は、舞台上の役者が傍白を述べる場合に行うしぐさである。青木正児博士は「蓋し脇を向きて其白を述ぶるなるべし」としておられるが、あるいは簡単なが一見してすぐにそれと解るような、一定の所作がとられたのかもしれない。ちなみに、今日の皮簧戲での例をいうならば、「背供袖」といわれる袖のつかい方がそれであり、相手役の眼を遮るかたちに、みずからの袖を頬の辺まで上げて行うのを常としている。そのようにして述べる台詞は、その役者自身と観客だけが諒解して、相手役には一切見えも聞えもしないという、演技上の約束になっているわけである。

このトガキは、百種曲を通じて全部で百十七回有り、五十九種の脚本中に見ることが出来る。すなわち、前章での表中に当てはめてみるならば、第六番目に位置すべきものであるから、その演出法の重要性もまたおのずと類い知れよう。単に「背云」或いは「背科云」とあるほかに、他の做工と複合している例としては、「背唱」（救風塵劇第三折・隔江斗智劇第三折・碧桃花劇楔子）や、「背听」（御梅香劇第三折・還牢末劇第一折）「背哭」（瀟湘雨劇第一折）「背嘆」（拳案齊眉劇第二折）「背走」（後庭花劇第四折）等がある。

この傍白が終り、もと通り相手役に話しかけるのが「回科云」である。これは百種曲中に三十九回見えるが、記載の省略されている場合も多少あるので、実際にはもっと多かつたとみてよかろう。

② 「虚下」

「虚下」とは、一種の仮りの退場方法であり、百種曲中にはすべて二十四箇所に見受けられる。周貽白氏はこれを説明して、「たとえば一役者が劇中しばらくの間はなす事がないが、ほどなくまた唱ったり台詞を述べたりしなければならぬ場合、いったん退場してから後に改めて登場するのでは、劇を中断してしまう恐れがある。そこで、この「虚下」という方法があり、実際にはテーブルより内部の右側に、観客に対して背を向けて立つ。そうすれば、テーブルは壁か屏風と見なされて、その役者はテーブル前で演技している役者たちとは隔離され、彼はその当座まだ舞台上に居ないことが示されるのである」としている。もっともこれは、今日の皮簧戯における「虚下」の法を説明したものであるが、雑劇の場合にも、その意義と本質は何ら異なるものではない。ここに一例として、「玉鏡台」劇第三折での例をあげてみよう。

正末の翰林学士温嶠は、叔母の依頼により娘倩英の婿さがしを引き受け、同じ翰林院の一学士を紹介することになる。しかしその紹介相手というのは、実は倩英の美貌にぞっこん参ってしまっている温嶠自身なのであるが、そこはそ知らぬ顔をして、この話をまともに行こうとする――

温嶠与那学士説成、擇定日子同来。（夫人云）多勞学士用心。（正末做出門笑科云）温嶠、你早則人生三事皆全了也。（虚下将砌末上科）（做見夫人科云）告的得知、適纔姪兒徑去与那学士説了……

この場面で、正末の温嶠がいったん「虚下」し、小道具である砌末（すなわち玉鏡台）を持って、再び舞台の前面に出て来るまで

の間は、時間にして極く短かいものであろうが、観客はその約束による演技の真意を諒解しなければならない。中国の古典演劇は、時間および空間の制約からまったく自由であることをもってその一大特質とする。『虚下』という演出法は、まさにその好個の一例であるろう。

(4) 「向古問道云」「内云」

舞台裏(楽屋)から舞台に通じる出入口を指して「鬼問道」あるいは「古問道」という<sup>(5)</sup>。舞台上の役者がそこに向かって何か云ったり、問うたり、叫んだりする場合があるが、それはその場の情況に依じて、楽屋内にある特定の人物の存在が設定されるからである。これとは逆に、楽屋内から声がかゝり述べられる台詞が、内にて云う<sup>(6)</sup>であり、この場合の多くは声だけで、それを云う役者自身は舞台上に姿を現わさない。たとえば「竹塙听琴」劇第四折で、年老いた女道士である梁公弼夫人が、同じく女道士の鄭彩鸞を尋ねて竹塙菴に到ると、あいにく菴の扇は閉ざされている――

……好是奇怪、待我问去。(做对古問道科云) 借問一声、這菴裏的鄭道姑那裏去了。(内応云) 搬在州西白雲觀裏做住持去了。(老道姑云) 我再尋到白雲觀去。

このように、「向古問道科云」に対して「内応云」と応える問答の形式は、「瀟湘雨」劇第二折、「鉄拐李」劇第四折、及び「黒旋風」劇第三折等々においても見受けられ、明らかに一種の類型を形づくっている。舞台上の役者が楽屋に向けて何か云ったり、また逆に楽屋内から声がかげられたりする演出法は、今日一般の話劇においてもごく普遍的に行われているが、中国古典演劇の場合には楽屋裏をも含めて舞台の一部であるとする意識が、いきおい演技を簡略化の方向に走らしめ公式化せしめている点に、その特異な性格の一端があるように思われる。「内ニテ云ウ」「内ニテ応エ云ウ」「内ニテ叫ビ云ウ」等の「内白」が、演出上きわめて重要な作用をなしとげているのは、その一つの顕われであるに過ぎない。したがって又、「張天師」劇の楔子における場合のように、医者に扮する浄が打諢を混えて、弟子の述べる「内白」と続けさまに十一回のセリフのやりとりをするような演出も、やゝ極端な例であるにしろ、有り得て当然なわけである。

つぎにいわれる「約束演技」ではないが、やはり舞台演技の方式化を示す好例として、「咳嗽する科」の有ることを、併せてここに

指摘しておきたい。これはもっぱら相手役の注意を引きつけたり、うながしたりするために行われた演技である。「東堂老」劇楔子で、楊州奴が東堂老を訪ねるところのように、訪問する家の門口にいたってこのせきばらいを行う場合や、「望江亭」劇第一折および「曲江池」劇第三折のように相互にあらかじめしめし合せておいて、何らかの合図として行う場合等々、百種曲中にはすべて十五例見受けられる。さきに示した約束演技の場合と同様に、一つの類型的な型のワクの中において演技演出しようとする傾向を、ここにも見出すことができるのである。

#### 四

臧氏百種曲のトガキを逆覧してみても気がつくことは、その中に、あたかも現今の皮簧戲において行われている演技をそのまま彷彿させるようなもの、またそれとはいくらかずつ異ったもの、さらには今日とその演出法を異にするもの、などがいくつか含まれていることである。つきには、それらの数例を挙げて見ていきたい。

(イ) 「打勛斗」(燕青博魚劇第二折)「打槍背上」(氣英布劇第四折)

これはいわゆる「トンボをきる」しぐさで、今日の皮簧戲ではこれがそのまま立ち廻りの技法を見せる武工部門の、もっとも代表的な軽業式動作演技となっている。皮簧戲における武工部門の技法が、遠く古代の雑技雑芸にまでその淵源を求めうるものであり、元雜劇においても右に挙げたようなこの種の技法が少なからず見受けられるということは、すでに多くの書によって説かれている。したがってここでは、ただ改めてこの例を指摘するだけに止めておきたい。

(ロ) 「拍桌(案)」(桃花女劇楔子、氣英布劇第一折・望江亭劇第三折・硃砂擔劇楔子)

百種曲中に見られるこの「桌(案)」を拍つこなしは、いずれの場合も、何か物事の決断を下したり、感情が激昂したり、落胆したり、また逆に喜悅の情を表わしたりする時に行われていること、やはり今日の皮簧戲での場合と同様である。また、「瀟湘雨」劇第二折で、崔甸士が正旦の翠鸞を打つよう下役人に云いつけるところの割註には、「統けさまに案を拍つ、下役人ひき倒して打つこなし」と見える。これなどはまさに描やかに、皮簧戲でのイメージを彷彿せしめるといえよう。

㊦ 「三笑」(連環計劃第二折)

「ハハ・ハハ・アハハハ……」と三段階に分けて行われるいわゆる「大笑三声」あるいは単に「三笑」と呼ばれる笑い方は、今日の皮簧戲でも最も代表的な格式ある「笑法」の一種である。連環計劃第二折に見える「三笑をなすこなし」は、恐らくこれをそのまま想像して太過あるまい。

㊧ 「仰天掀髯噴氣」(氣英布劇第二折)

皮簧戲においてみられる独特な演技の一つに、鬍子のさまざまな使用があろう。たとえば危急憤怒を表現する時には、その鬍子を抛るようにしたり、まき散らしたり、大きくゆすったり、小さきみに震わしたり、また吹いたりする。元雜劇當時すでに鬍子の使用があったことは、明応王廟内の壁面によってみても明らかである。ただこれによってみれば、現今のように誇張され美化されたものではない。しかしここに挙げた「天を仰き髯を掀げ憤氣する」しぐさは、皮簧戲でのイメージとはほぼ一致するといつてよからう。

㊨ (就寝に関する做工)

皮簧戲で就寝を意味する演技は、椅子に腰かけ卓に脇をついて、身体を斜めによりかけ手で頭を支える所作をもって表示する。これは舞台上の美意識からくる一種の約束演技である。雜劇では、「伏卓睡」(東坡夢劇第三折)「伏几睡」(竹葉舟劇第一折)「伏案睡」(蝴蝶夢劇第二折)「伏案盹睡」(風光好劇第三折)などに見えることから、卓に伏して寝ることを意味する演技が行われたらしく、皮簧戲におけるそれはほぼ似通っている。また、「寶娥冤」劇第二折には「ト兒上る、病みて几に伏すこなし」とあるので、病気の場合もまったく同じであったこと、やはり今日と変りはない。

㊩ (食事に關する做工)

舞台上物を食べるという演技は、大麥不細工であり美觀を損う意味あいから、今日では一般に行われないのが普通である。この場合の多くは酒を飲むことでこれを代表するか、または曲詞や台詞で説明してしまう。雜劇の舞台においても、酒を飲むという演技が演出上非常に重要視されたことは、百種曲中の約半数近い脚本がそれに関するトガキを持っていることによってみても明らかである。「吃飯」(凍蘇秦劇第二折・黒旋風劇第三折)「吃麵」(殺狗勸夫劇第二折・東堂老劇第三折)「食」(范張雜黍劇第一折)「喂」(還牢末劇第二折)等々食事

を行うしぐさを指示する割註も全部で八例見受けられるが、恐らくはそれらも、ほんの真似ごと程度の略式化されたものであったに相異なく、実際に物を食べてみせる演技ではなかったであろう。<sup>(8)</sup>

(ハ) 「打斬睡」(来生債劇第一折)「捉虱子」(東堂老劇第三折)「溺尿」(兒女團円劇第二折・盆兒鬼劇第三折)

これら三種の做工演技は、美意識の点からみても当然避けらるべきもので、今日ではまず行われていない。ただ端役である丑などに扮する滑稽役者が、観客の笑いを誘うために行うことはたまにあるが、それはあくまでも例外であり、尋常の役柄に扮する役者がこの種のしぐさをを行うことは、決して許されない。ここに挙げた雑劇での例をみると、「盆兒鬼」劇第三折の場合を除く他は、すべて丑あるいは浄に扮する滑稽役者が行っている。しかもその例がさほど多くないことを併せ考えてみれば、これが今日の皮簧劇の場合と著しく異っているとは云い難い。「盆兒鬼」劇では、そのしぐさを張撇古という滑稽的性格の濃い人物が行うことには変りないが、彼がいわゆる端役ではなく、主役的役割を演じる正末であるという点が確かに異例である。しかしこの劇は、すでに雑劇における一人独唱形式を破っている上に、がんらいは尋常な人物の扮すべきはずの正末を、そのような滑稽役者の人物が演じていること自体もまた特異なのであるから、ここでの例は極めてまれな例外とみるべきであろう。

(イ) 「騎竹馬調陣拿綁下」(西廂記雜劇第二本楔子)

この西廂記雜劇第二本の例の他にも、「古本雜劇三十種」本に、「騎竹馬上開」(霍光鬼諫劇)「查竹馬兒上了」(追韓信劇)等々、竹馬に騎す」というトガキの見えることから、雑劇においては馬に乗る演技が竹馬を使用していただであろうこと、すでに諸書のひとしく記すところである。鞭を手にして乗馬を意味する今日の皮簧戲とは明らかにその演出法を異にしていた好例として、いま一度ここに指摘しておきたい。

以上、今日の皮簧戲において行われている做工演技のイメージを背景に、とくにその比較の対象となりやすいものに限りいくつかの例を挙げて示してみた。もちろん元雜劇と今日の皮簧戲との間には、年代的な隔りがあるばかりか、その形態の上にも多くの相異があるのであって、それらを同一に論じることが危険であるということは、わたくしもよく承知している。ただここでは、ごく少数の例外は認めながらも、結局做工演技という点に関しては、元雜劇と皮簧戲との間にさほど大きな距離は認め難いではなからうかというこ

とを、相互比較することによって明らかにしてみたかったのである。

すなわち、元雜劇における做工演技が、今日の皮簧戲において見られるほどの、個々の做工の「型」の多様化・細分化はみられず、またそれほど美化され洗練され様式化されたものではなかったのは当然だとしても、基本的なものは当時すでに完成されていたと推定してよいとおもう。そしてさらにこの「型」という問題は、単に做工演技にのみとどまらず、中国古典演劇の本質にまで及ぶものではないかろうかと、わたくしは考えている。

元雜劇は基本的には「唱」「科」「白」の合一した一種の歌劇であり、その演劇としての完成は、後世における中国演劇の母体をなすものであった。そしてそのもっとも著しい構成上の特徴は、それが強度の形式的規定に束縛されているということである。一劇は四幕より成ること、一幕中の曲詞は一調一韻に限ること、一人独唱のこと、の三者はまず最も基本的な規定であり、さらに一つの幕を形成していく上にも、必ずきままった演出の手順と一定の方式とがある。役柄もそれぞれ固定化されているこというまでもない。したがって、そのような多くの形式的規定の上に成り立っているのが雜劇であるともいえるのであって、こういった形式的な規定をその本質に内在する性格は、元雜劇より今日の皮簧戲にいたるまで、歴代の中国古典演劇に普遍的に継承され続けてきた。この「形式的規定」ということばは、いいかえればここでは「一切の定型化」ということであり、またもう少し飛躍せしめて単にこれを「型」といってもよいとおもう。

つまり做工演技という問題も、いわば中国古典演劇全体を支配している「型」の一環をなすものではなからうかと、考えるわけである。

註(1)「その演出法の細は、今日充分には知り得ないけれども、舞合の装置は簡單であつて、背景はなく、ただ象徴的な小道具、すなわち「砌末」が用いられるだけであり、しぐさ、すなわち「科」も、甚だ象徴的であつたことは、今日の支那劇と同じであつたと考へられる。」(頁十七)

(2)「古劇的『科范』(泛)是公式化的、千編一律、彼此蹈襲。因此、一遇到武将作戰便是『調陣子科』、一遇文宗升堂便是『排衙科』、甚至于下車上馬也都有一定姿勢。」(頁八十七)

(3)「支那近世戲曲史」頁六七。

(4)「中国戲曲論集」(中国戲曲出版社・一九六〇年)頁一七二。

- (5) 蘇軾の詩に「搬演古人事、出入鬼門道」とあり、鬼門道 (gui men dao) という呼称の方が古いらしい。臧氏百種本ではすべて古門道 (gu men dao) あるいは古門となっている。
- (6) 抱粧盆劇楔子・貨郎旦劇第三折・寶娥冤劇第二・四折等における場合のように、問答形式ではなく一方的に古門道に向って台詞を述べ、演技を簡略化させている例も多い。
- (7) 「……説話之間、早到他家門首 (做咳嗽科) 叔叔在家麼。(正末扮東堂老上云) 門首是誰喚門。」これと同様の例は、還牢末劇一折・伍員吹簫劇三折等々においても見受けられる。
- (8) 還牢末劇第二折には「哥哥、孩兒送飯來、你吃些。(做喂科) (正末唱) 「么篇」 我將這一匙飯口內挑 孩兒在牢門外叫了幾遭……」と見え、また、范張雞黍劇第一折では「金謙兒」一曲中に、「張元伯云) 將黍飯來 (做食科正末唱) 烹雞方味美 炊黍恰嘗新 我做了箇急喉嚨陳仲子 你便是大肚量孟嘗君」とあって、やはり曲詞によって食べる演技の説明があることからみても、ほぼ推察しうる。