

Title	元曲における "コミック・ リリーフ"について
Sub Title	Comic relief in Yuán Qǔ
Author	岡, 晴夫(Oka, Haruo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1969
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.27, (1969. 3) ,p.330- 350
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	国語国文学・ 中国語中国文学特集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00270001-0330

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.

元曲における「コミック・リリーフ」について

岡 晴 夫

—

元雑劇の脚本中には、ときおり劇の本筋から逸脱していると思われる箇所が見うけられる。劇が本来演じようとしているストーリーそのものとは何ら直接的な関係をもたない、役者のとりとめのない饒舌であるとか台詞のやりとりが、まま含まれているのである。それらは道化方の俳優によって演じられる滑稽諧謔である場合が多い。その意味では、いわば全体を流れているドラマの進行が一時的に停止して、そこに喜劇的な場面が挿入されていると解することができるであろう。またそれがたとえ喜劇的な要素をさほど多くはもたないにしても、とにかく劇の進行はそこではしばらくの間滞っているという感じがするのであるから、こうした場面の挿入は観客に対してまず心理的な息抜きや休息感を与えたことが想像される。もともと西欧の演劇作法上用いられる「喜劇的息抜き」ということばが、この場合にも当てはまると思われるのである。以下、元曲に見うけられるそれらの場面の特徴と、その滑稽打諢の性格・意義について考えてみたい。

「臧懋循の元曲選」百種の中からこのような場面を拾いあげてみると、全部で十三例、すなわち十三種の脚本中に見出すことができる。はじめにそれら十三の例について、簡単に説明してみよう。

(一) 「瀟湘雨」 第二折

第二折の初めに、試官（浄）と崔通（正末）を中心とした滑稽な「試験の場」が設けられている。詳しくは後にふれる。

(二) 「小尉遲」 第二折

この折の初めは、英国公を封ずる徐茂公と中書省左丞相の房玄齡の兩人が、北番征伐のために武將尉遲恭に出馬を乞おうと考え、かれの到来を待っている。ところがそこへ登場して来たのは、「浄」の扮する李道宗という男で、かれは徐・房の兩人に自分を元帥として出陣させてくれるように頼み込む。しかしすげなく断られたので、それでは副帥にしてくれと頼むがそれも却けられてしまい、結局不平不満の気持を「清江引」一曲にもらしてから退場する。この後に登場するのが正末扮する尉遲恭であり、第二折の本舞台はここから始まっている。浄の演ずる一場は明らかに滑稽の挿演である。

(三) 「百花亭」 第二折

この折の中ほど、正末の王煥が街の茶屋でうさ晴しをしているところへ、雙および柳という二人の「浄」が、おれの女を取ったの取らぬのときかんにつまらぬ口論をしながらやって来る。王煥が仲へ入って茶をおごってやってなだめると、二人は礼をのべて、またさかんに言い合いをしながら退場する。この滑稽場面では、正末王煥は歌三曲を挿しはさむ。

(四) 「張天師」 楔子

ここでの楔子は第二折と第三折の中間にあるものであり、全体がやぶ医者（浄）によって演ぜられる滑稽な幕間狂言となっている。

詳しくは後にふれる。

(四) 「張生煮海」 第三折

初めにいきなり一行者が登場し、まったく荒唐無稽な饒舌を長々と弄す。詳しくは後にふれる。

(五) 「金銭記」 第三折

王府尹のせがれ王正（浄）とその友馬求（丑）の二人が登場。かれらの家庭教師として王家に泊っている韓飛卿（正末）が、その家の娘柳眉（旦）に恋い焦れ、連日悶々としていて少しも自分たちに勉強を教えくれぬと言ひ、その様を兩人が代るがわるふざけた詩によむ。「そろそろお師匠さんの見えるころ、さあさ参ろう（師父敢待来也、咱家去吧）」と言って彼らが退場した後、正末韓飛卿が登場して本舞台が始まる。

(六) 「陳州糶米」 第三折

正末包待制馬に乗り、その家来張千と共に登場。張千は、包待制が清廉の士で人から金を受けたりしないのはまだしも、行く先々で用意してくれるご馳走まで見向きもせず粥ばかり食べている、それにつき合う自分がたまらない、ひとつ自分が包待制より先に行つてその家来であることを楯に人々からうまいものをせしめ、たらふく食べたいものだ、という意味の長い饒舌を弄す。それを包待制に聞き咎められて、兩人の間にしばらくやりとりが続くが、張千は道化た口吻で終始する。

(七) 「生金蘭」 第三折

正末包丞が家来の張千を従えて酒屋にたちよる。張千は酒屋のおやじ（丑・店小兒）に威張りちらすので、腹をたてたおやじは初め冷えきつた酒を出し、つぎには沸騰した酒を出したりしてまじめな包丞の中にはさみ、ふざけた台詞のやりとりをする。さらに包丞は張千に命じて肩を叩かせるが、その間もおやじと張千は口論をやめず、もっぱら滑稽打諢を演じる。

(八) 「看銭奴」 第三折

たいへんな吝嗇家である賈仁（浄）が息子の賈長寿（小末）を相手に、その滑稽なる極端なけちん坊ぶりを語り、息子の方はあく

までもまじめに應對する。前・二折においても賈仁は道化た台詞をまま口にするが、この場にいたってその滑稽饒舌はもっとも甚だしく且つナンセンスを極める。

(H) 「硃砂擔」 第三折

王従道は息子の文用が白正という悪漢に殺されたため、地曹(浄)のところへ訴えて出るが、地曹が打諢をもって應對し無能力をさらけ出すのであきれて退場する。この後、東岳太尉神(正末)を地曹が迎えてこれに文書を手渡し審議が始められる。次々にこの一件は何かと聞かれるのに対して、白正の件が出てくるまで滑稽な弁舌で受けこたえする。浄扮する地曹はこの折に限って登場する道化役者であり、折の最後にはおどけたしぐさ(做嘴險科)をともない打諢の歌〔公篇〕一曲をうたっている。

(I) 「望江亭」 第三折

まず道化の敵役楊衙内(浄)が家来の張千と李稍をひき連れて登場、みずからと家来を紹介するせりふあった後、いきなり張千は衙内の鬘のあたりに跳びついて虱をとるしぐさがあり、以下三者の間で滑稽場が展開される。またこの折の最後には、諧諢の歌〔馬鞍児〕一曲を三者で分唱および合唱し、観衆をどっと湧かせてから退場するように仕組まれている。

(II) 「酷寒亭」 第三折

(III) 「漁樵記」 第三折

右二劇の場合はこれまでの例と多少性格を異にしている。すなわち浄や丑などの滑稽役ではなく、どちらも「正末」の役柄によってそれが演じられているのである。「酷寒亭」の正末張保は酒屋の主人であり、登場して後みずからの素姓や生いたちを述べて、さらに〔南呂一枝花〕および〔梁州第七〕二曲をうたうが、ここまでの部分は劇の本筋とは無関係である。一方「漁樵記」の小間物屋である正末張徹古の長々しい独白は、ストーリーの説明を多少兼ねてはいても、弛緩した気分の支配する饒舌であるに変わりはない。しかもこの二劇は、ともに一人独唱の原則を貫いていない脚本であり、張保や張徹古はどちらもこの第三折に限って正末の扮する人物となっている。彼らは正末でありながらその口調や演技にはコミカルなものを多分に含んでいるのであり、滑稽役的性格の濃い人物であるとい

う点においても、これまでの例と同一視できるのである。

三

以上、元曲選百種曲中に指摘し得る十三の例について述べてみた。それらは、第二折に見受けられるもの三例、第二折と第三折の中間に位置する楔子に見受けられるもの一例、第三折に見受けられるもの九例のつごう十三例であり、第一折と第四折には一つもその例が見あたらない結果となっている。すなわち、それらのほとんどが第三折（それも多くはその初頭）において見受けられるという、かなり顕著な傾向を認めることができると思う。

ところで、それらがこのように第三折に最も多くあらわれる傾向を、さらに補足的に明らかにしていると考えられるものがある。それは、正末あるいは正旦の扮する人物がうたう正式な一連の套曲に対して、それ以外の脚色が例外的に歌をうたっている場合を同じく元曲選百種曲の中から拾いあげてみると、先に述べたと同様の傾向をここにも見出すことができるのである。各折ごとに分けてそれらの例を一括列挙してみれば、次のようになる。

第一折 金安寿 中 歌兒唱「滿堂紅」「大徳歌」「魚游春水」「芭蕉延寿」

第二折 瀟湘雨 首 浄（試官）唱「醉太平」

小尉遲 首 浄（李道宗）唱「清江引」

曲江池 中 末（鄭元和）・浄（趙牛勛）唱「商調尚京馬」

連環計 中 且兒（貂蟬）唱「雙調折桂令」

東坡夢 尾 且兒（四友）唱「月兒高」

第三折 薛仁貴 首 丑（郷下老）唱「雙調豆叶黃」

羅李郎 首 浄(湯哥)唱「商調金菊香」

吳天塔 中 丑(和尚)唱「滾繡毬」

蝴蝶夢 尾 丑(王三)唱「端正好」「滾繡毬」

望江亭 尾 衙内・李稍・張千唱「馬鞍兒」

硃砂擔 尾 浄(地曹)唱「公篇」

第四折 竹葉舟 首 外(列御寇)唱「村裏逐鼓」「元和令」「上馬嬌」「勝葫蘆」

金安寿 中 八仙唱「青天歌」

瀟湘雨 中 搽旦(趙氏)唱「醉太平」

(註) 脚本名の後に附した首・中・尾の文字は、その歌曲(「」内は曲牌名)のうたわれている位置を示す。一連の正式の歌曲に先立ってある場合が首、その中間にある場合が中、末尾にある場合が尾である。

元曲における一人独唱の原則は、ややもすると劇を単調平板なものにしがちであるから、主唱者たる正末あるいは正旦以外の人物が歌曲を挿しはさんで唱えば、多少はそういった舞台上の単調さが救われるという効果があがったであろうことは、ある程度容易に想像がつくと思う。右に示したとおり、元曲選百種曲中に見られる全部で十五の例は、各折ごとに分けてみれば第三折においてあらわれる場合がもっとも多い。しかもそれらに限って、すべて道化方の役者による内容もかなりふざけた諧謔の歌となっているという事は注目してよからう。

つまりこのような点から見ても、劇の進行が一時的に滞っていると思われるような喜劇的な場面の挿入、あるいは気分の転換を図ろうという試みが、第三折には特に多いということが元曲におけるごく一般的な傾向として認められるように思うのである。

元曲脚本中に見出されるこのような傾向は、雜劇構成上の第三折の性格と密接な関係があると考えられる。雜劇における第三折は、常に劇の緊張の頂点を形づくる場である。ときには第四折に至って最高潮を迎えるものもあるが、これはむしろ例外であって決して一般的な行き方とはなっていない。事件は第一折にまずその発端が示され、第二折ではそれがさらに発展し、第三折において迎えるクライマックスに至るまで、劇の緊張感は一層上昇の線をたどるように構成されるのが元曲のオーソドックスである。

しかしながら一つの緊張の継続は、ともすれば観衆にあたえる刺激を平板なものにしがちであるところから、ときには観衆の興味の焦点を変えたり緊張をときほぐして、心理的な休息感をあたえたりすることも必要になってくる。それによって逆に、後に続く場面の緊張感をより強烈なものにする効果を上げることができるわけで、劇の緊張を弛めるための喜劇的要素は同時に來るべき緊張を一層劇的にするためのものになる。すなわちハコミック・リリースの効用がこれである。これはいわば作劇術のテクニクとしてよく用いられる「場面によるコントラスト」の効果をねらったものだともいえる。特に形式面からの束縛が強い元曲においては、そういったコントラストとなるような場面——コミック・リリース——の多くが、その第三折の初めに、すなわちクライマックスの直前に位置しているということは、充分必然的なこととして理解できると思われる。

第三折の次には第二折においてこれらの場面が多く見られるという傾向も、同様に解釈できるであろう。第二折では、第一折に発生した事件の緊張を一層高めて行くのであるが、その高まる緊張の前にあるいは中間に、やはり息抜きとしての滑稽場面が往々点出されるのである。

ところでコミック・リリースといえば、そのみごとな効果をあげた著名な例としてまず思い起されるのは、英国エリザベス朝時代の演劇、シェイクスピアの『ハムレット』における「墓掘りの場」(第五幕第一場)であろう。ここでは、オフィーリアが埋葬されると

いう悲劇的な場面の直前に、道化役である二人の墓掘りが実に愉快で呑気な会話をしている。ここに設けられた喜劇的な雰囲気、後の悲劇を強調する効果をあげていること言うまでもない。また同じ作者の『マクベス』では、マクベス夫妻がダンカン王を殺害する、そしてその王の死が発見されるという、二つの息づまるような緊迫した出来事の間、道化た門番の饒舌が挿入されており（第二幕第三場）、その悲喜の対照はまさに絶妙な効果をおさめている。これら二つの場合はコミック・リリーフの完全無欠な使用方法として一般に名高いところであるが、この他シェークスピアの作品中ほとんどの悲劇には、喜劇的な場面の挿入がひんぱんに行なわれていることは周知のとおりである。

さらに、わが国の演劇芸能の場合を考えてみると、まず思い当るのは能における「間狂言」の行き方であろう。もともと能においては、表面にあらわれた筋の進行は退屈そのものといえるほどに極めて緩慢なものであるし、間狂言もまたその単調さを乱さぬことが要求されているので、そこでは軽妙さや洒脱さは当然求められても、独立した喜劇の本狂言とはちがって観客を笑わせようとするのがその本来の目的とはなっていない。しかしながらそれが観客に対して心理的な休息感をあたえているという効果の点では、やはりここに謂うコミック・リリーフという問題とも本質的なつながりをもってくると思う。とくに先に述べた雑劇の「金銭記」「陳州糶米」「漁樵記」などで、それらの滑稽味を帯びた饒舌が劇中のある事柄の説明をも兼ねていることは、間狂言の行き方と非常に近いものが認められる。

また、浄瑠璃や歌舞伎についてこれを見てみると、やはりコントラストとなるようなコミック・リリーフの挿入という手法は、ここでもかなり頻繁に用いられているといえる。浄瑠璃でいう「チャリ」とか歌舞伎でいう「もどき」などは、いずれもコミックな演技を指して謂う用語であり、たとえば『一谷嫩軍記』三段目の「宝引」の段や『生写朝顔話』の「笑い藁」の段などは、一段全体が「チャリ場」になっている代表的な例である。『菅原伝授手習鑑』「寺小屋」の段はまた誰にとってもなじみが深い。その幕開きに寺子たちによる滑稽喧騒、延くり与太郎によってかもし出される喜劇的な要素があつてこそ、後の悲劇がより効果的に助長されるのである。いずれにしても、浄瑠璃と歌舞伎の両者の戯曲の大部分は、悲劇もしくは悲劇的な解決劇、あるいは悲喜劇とよぶにふさわしいものである。

から、喜劇的な要素を挿入点描する手法は、それらにとってはむしろ常套手段になっているといえるであろう。

五

元雜劇における滑稽場面挿演の問題は、このように多くの古典演劇に共通して見うけられるドラマツルギーの一環として理解することができると思う。しかし実際に個々の場面を見てみると、それらのうちのほとんどは劇の主題とは遊離して、ただ単に気分の転換や解放・暢達感などをねらっているような滑稽場である。またその笑いの性格も、多くは外面的な他愛のないおかしみであり、駄洒落や機智を弄すといった茶番風の道化の域を出ていない。発散的で華やかではあるが、ときには野卑猥雑に陥って、高尚な深みのあるおかしみとはおよそ縁遠いものとなっている。ただしこれは程度の差こそあれ日本の浄瑠璃や歌舞伎の場合についても言えることであり、これら古典演劇のもつ妙味が却ってこういうところこそあるとも言えるであろう。しかしながらいずれにしてもそれらは、本格的「喜劇」に対してもっと低級卑俗な笑いをねらった「笑劇」的性格の強いものであり、喜劇というよりもむしろ笑劇脈の道化式・茶番式のものだといってさしつかえない。

一例としてここに「張生煮海」劇第三折での場合を示してみよう。——学生張羽が石仏寺という寺に宿泊し夜中に琴を弾いていると、東海竜神の第三女瓊蓮がその音色にひかれて寺に忍びよって来る。張生が彼女の美しさに心うばわれて結婚を申し込むと、瓊蓮はこれを約束してたち去る。張生は彼女の行方を追って浜へ出たところ、そこで会った毛女という名の女道士から、どうしたら竜神を承服せしめて彼女と一緒にになれるかその術策をさずけられる。……

ここまですが第一折および第二折に演じられるところであり、次の第三折では張生が教えられた通りの術を行ってみることになるが、その前にまず一行者が登場し、次のごとき滑稽な饒舌を弄す一場が設けられている。

(行者上云) 小僧乃石仏寺行者、前日有一秀才、在我這房頭借住、因夜間彈琴、被一個精怪迷惑將去了、那家童連忙趕去尋他、俺師

父葫蘆提、也着我去尋、林深山險、那裏尋他去、我獨自一個、正要走回、不提防遇見個大虫、張牙舞爪而來、猶喜得我先見他、那大虫不曾看見我、左邊看看、右邊看看、再沒個所在可以躲閃的過、恰好傍邊有一潭渾泥水、只得將身子輕輕溜下水底坐了、豈知那大虫走的口渴、正要來吃水、張開了血盆也似紅的口、伸出那銼刀也似快的舌頭來、把水一啞、那潭就乾了一寸、連不連的啞上幾啞那潭漸漸的乾下去、可不把俺身子似鱗珠兒露將出來、如何是好、俺趁他開口之時、只一個筋斗、早打到他肚裏去了、元來那肚裏面黑便黑、他心肝五臟、都是摸得着的、被我摸着他心肝、左邊那葉上着実咬了一口、只聽的大虫叫道、哎喲、我又摸他心肝右葉上、加倍的狼咬一口、只聽的大虫叫道、我今日怎麼這等心疼的緊、莫不是石仏寺這箇促招的小行者、算計我哩、我便道、也差不多兒、那大虫道、你出來罷、我道、你放我那裏出來、那大虫道、你打前門出來、我想他這兩對獠牙、略鬪一鬪、我這身子就做芝麻糖了、我便道、我不打前門出來、那大虫道、這等你要那裏出來、我道、我打後門出來、那大虫便往山崗兒上、兩隻腳爪着兩株大樹、將屁股向着山崗空闊去處、用力一努、早努出箇爆雷也似的響屁來、我就着這屁迸裂一箇筋斗、直打到石仏寺裏、方纔逃得一條性命、(詩云)平地空將性命丟、見人羞說後門頭、不如隨着秀才一処同迷死、倒也落的牡丹花下鬼風流、(下)

(行者登場) てまえば石仏寺の行者でござる。さきごろ一人の秀才、てまえらの所に仮住居してござったが、夜中に琴を弾いたによつて、妖怪にだどわかされちまった。かの召使いは急いで探しに後を追つてござる。みどもの師匠のぼんくらどの、拙者にまでも探しに行けとのお達しなれど、山はけわしく奥深く、いったいどこを尋ねたものやら。拙者ただ一人、やおら戻りかけたところ、出しぬげに出遇うたは一匹の大虎、爪をたて牙をむき出しやってくる。が、やれ幸い拙者が先にきやつをみるとめ、大虎めはとんとこちらに気づいておらぬ。そこで拙者、左手をきよるきよる、右手をきよるきよる、ところがどこにも身を隠す所とてござらぬ。ちよどこかたわらにあつたは泥水たたえた水たまり、やむなくこそそこそつとその水底へすべり込み腰を下した。が、あろうことか大虎め、喉がかわいたかその水を飲みに来ようとしてござる。血の盆のような真赤な口をあんぐり開けて、やすりのような鋭い舌を突き出し、ゴクリとひと飲みすれば、水たまりは一寸がとこ干上がる。続けさまにゴクリゴクリで、水たまりはだんだん干上がり、なんと身共がからだは舟の舳先のように剥き出しになってござる。これはしたり如何がはせん。拙者そこできやつが口を開けた折をはずさず、ひょいともんどり一つ、まんまと腹の中へと跳び込んだ。中はもとよりまっくらくろの黒闇、なれどもきやつが肝やはらわた、どれも手さぐりできます。拙者きもを探りあて、その左がわにあんぐり噛みつけば、大虎めの叫ぶのが「あれー」と一声。拙者さらにも右側をまさぐり、前に倍増しいやというほど噛みつけば、大虎めの叫ぶよう、「わしは今日どうしてこんな心がキリキリ疼むのじやろう。もしや石仏寺のあの腹黒い行者めが、わしをたばかっているのじやなかろうか？」そこで拙者申した、「まあさ、

そんなところだろうぜ。」すると大虎め、「おまえさん出ておいでよ。」拙者、「おめえ、おいらをどこから出そうってんだ？」大虎、「前の方の門口から出ておいで。」みどもが考えるに、あいつのあの二対の牙がちよつと合わされれば、この身はたちまちゴマアランだ。で、言った、「おいら、前の門口からは出ねえぞ。」すると大虎のいうには、「じゃあおまえさん、どこから出ようってんだい？」拙者、「うしろの門から出らあ。」大虎のやつ、そこで小高い山の上へ行きおつて、両足の爪を二本の太木の上に立て、臀を丘の空地の方へ向けグツとひとふんばりすれば、爆雷のようなすごい響きの屁が一発。みどもは屁とともにもんどり打ってはじき出され、もろに石仏寺の中にもまで至ってござる。で、まあどうにか命長らえまししたるような次第。(小唄い) あたらむざむざこの命 すんでに失うところやった 後ろの門の話しゆえ 人に語るも羞かしながら かの秀才のあと追つて 犬死するよりましじゃわい さは言え¹牡丹の花かげのとんだ風流²と ちよとなりにけり(退場)

この行者の饒舌については、多くの説明を要さぬであろう。彼は完全に劇の動きの外におり、この場面を除いては第一折の初めにほんのしばらくの間だけ登場しているに過ぎない。普通は二人あるいはそれ以上の、複数の人物の間で台詞のとりかわされる滑稽場面である場合が多いが、ここでは一人の道化役者による独白というかたちでなされている。独白でなされる滑稽な饒舌がこれだけまごった長さをもっている例は、百種曲中他に見当らない。劇の本筋から完全に逸脱して荒唐無稽な滑稽饒舌を挿入した、もつとも典型的な例といえるであろう。

なおここで、道化役のもつ機能について一言ふれておきたい。今日の中国の皮簧戯の場合については、道化役である「丑」は純粋な北京語である「京白」を用いているほか、さらに舞台上では当意即妙に台本にない諧謔を発してもよい慣例になっている。つまり「アドリブ」を入れることが許されているわけであるが、これを術語で「活口¹」という。また丑は北京語の「京白」ばかりでなく、あらゆる土地の方言をつかってもかまわないし、むしろその方が有能だとされているのである。わたくしは道化役もっているこれらの機能は、よほど古い伝統に根ざすものではなからうかと考えている。明初周憲王撰「美姻缘風月桃源景雜劇」中の一段に、二浄が達々人に扮して番語をしゃべりながら登場した後、たどたどしく漢語をつかかって笑いを売る場面があるのは、その意味でたいへん興味深い。一方、元雜劇において道化役にアドリブが許されていたかどうかについての確証はないが、ただ、先に示した正末あるいは正旦以

外の脚色が例外的に歌を添えている場合を見ると、全十五例のうち十例までが道化役による滑稽な歌であり、その他の例は酒宴の場で興を添えるため劇中劇的にうたわれているにすぎないという事実は、充分注目に値いする。つまりこれは、正末もしくは正旦しか歌うことが許されぬという一人独唱の制約から、道化役だけは比較的的自由であったことを示すものであろう。それを可能ならしめたのは、もともと道化役には臨機にアドリブを入れることが許されていたからではなからうか。彼らが本来元劇の規律に反するにもかかわらず往々歌曲を添えているのは、演技の上で彼らにはアドリブが許されていたということを、歌曲面にまで及ぼしたものと解釈できるからである。

わたくしは従って、右に述べたような見地から、現存する脚本中の特に道化役の述べる台詞については、かなり柔軟性をもたせて解釈すべきだと考えている。実際の舞台ではその場の状況に応じて、また何よりもこれを演ずる俳優の技量、裁量によって、多少の異同はあり得ると思われるからである。ただ、このような考えをおし広げていけば、現存するテキストの道化役の台詞はどれも信用ならなくなるということにもなりかねないが、わたくしはしかしそうまでは思っていない。臧氏百種曲はたしかに臧氏自身による改竄が多いかもしれないが、個々の滑稽場面の基本的なモチーフまで変改されたとは思えない。また、実際の舞台ではあるいは演じられたかもしれないアドリブによる滑稽は、当然台本には残らずに整理されてきたであろうから、現存のテキストに見られるそれらの場面は滑稽場としてはむしろそれぞれ固定していたものだと考えてよいのではなからうか。

六

元雑劇中に見受けられるこのような滑稽挿演の場面には、元劇発生以前の演劇芸能がかなり色濃く影を投じていると思われる。なかでも最も直接的な影響関係があると考えられるのは、北曲雑劇勃興直前の演劇たる金代の院本である。院本については元末陶宗儀撰『輟耕録』巻二十五に六百九十種の名目が記されているだけで、今日実際にテキストが伝わっていないためどのような結構であったか

も十分詳かでない。ただそれらの名目から判断し得る限りでは、歴史上著名な故事を演じるもの才子佳人の情事を扱ったものなど、正
式な演劇に近いと思われるものも含まれてはいるが、多くは概して滑稽な演技を主体とした茶番狂言風のものであったらしい。それら
は殊に北曲雜劇の演出面に何らかの影響をもたらしたと考えられるが、なかでも道化役者による滑稽場面にはそれが濃厚である。この
点について次に二つの例、「瀟湘雨」劇第二折および「張天師」劇楔子の場合を取りあげてみたい。

まず「瀟湘雨」劇の場合を見てみよう。——張天覺という一地方官が、娘翠鸞をつれて江州へ赴任する途中淮河で難船し、翠鸞は崔
文遠という漁師に救われて、その甥の崔通字甸士と結婚することになる。崔甸士はこの後科擧の試験に応じるため単身上京する。……
ここまでが、楔子および第一折において演じられる。

第二折の初めは、浄が趙錢という試験官に扮して下役をひきつれて登場、ふざけた上場詩をうたって自己紹介し、再審査のためにも
う一度崔甸士を呼び出そうとする旨独白がある。下役の取りつきで崔甸士が浄にまみえる。——

(崔甸士云) 大人呼喚小生、不知為何、(試官云) 你雖然攛過卷子、未曾覆試你、你識字麼、(崔甸士云) 我做秀才、怎麼不識字、大
人、那箇魚兒不会識水、(試官云) 那箇秀才祭丁処不会搶饅頭吃、我如今寫箇字你識、東頭下筆西頭落、是個甚麼字、(崔甸士云) 是
個一字、(試官云) 好不枉了中頭名狀元、識這等難字、我再問你會聯詩麼、(崔甸士云) 聯得、(試官云) 河裏一隻船、岸上八箇拽、
稱聯將來、(崔甸士云) 若還断了彈、八箇都吃跌、(試官云) 好好、待我再試一首、一箇大青碗、盛的飯又滿、(崔甸士云) 相公吃一
頓、清晨飽到晚、(試官云) 好秀才、好秀才、看了他這等文章、還做我的師父哩

(崔) 先生にはそれがしをお呼び、なに用でございましょう。(試官) 貴殿は答案を出されたが、まだ再試験をしておらぬ。貴殿字を
知っておられるかな。(崔) わたくしは秀才になりましたる者、字を知らいでどうしましょう。いかなる魚でも水を知らぬことがあり
ましようか。(試官) いかなる秀才でも祭りに供えの饅頭かささらって喰わぬとは限らぬわい。わしはいま、貴殿に字を書いて進ぜ
よう、"東から筆を下して西に止む"、こりゃ何という字かな。(崔) "一"の字でございます。(試官) なるほど第一位狀元及第した
だけのことはあるわい、かような難しい字を知っておられたか。で、どうじゃ、聯詩はお出来かな。(崔) はい出来ます。(試官)
"河には浮ぶ船一隻 岸に八人これを拽く"さあ、後をうけてみなされ。(崔) "もしも拽き繩切れたなら 八人そろってすってんど
う"(試官) みごと、みごと。ではもう一首ためしてみよう、"一個の大きなどんぶりに 盛ったおまんま山のように"(崔) "殿さま

一度食べたなら 朝から晩まで腹ぼんぼん” (試官) いや実にあっばれなる秀才、かように学問があれば、それがしのお師匠さまじや。

この後、試官趙銭は下役を通じて崔甸士に結婚しているかどうか尋ねさせるが、崔は思案のすえまだ娶っていないと答えたので、趙銭は娘を彼にひきあわせる。搦旦扮する趙銭の娘は、「今朝喜鵲噪、定是姻縁到、随他走個乞兒来、我也只是呵呵笑、(今朝はかささぎ鳴いたゆえ、縁談あるうと思うてたら、来やしゃんしたぞえ貰い手が、ホホホと笑いが止りやせぬ)」という上場詩で登場、これまた道化した台詞をいう。いろいろやりとりあった後、趙銭は崔甸士を秦川の県令に任ずるから娘と共に赴任するよう命じて〔醉太平〕一曲をうたう。――

只為你人材是整齊、將經史溫習、聯詩猜字尽都知、因此上將女孩兒配你、這幪頭呵除下来与你戴只、(做除幪頭科) 這羅襪呵脫下来与你穿只、(做脫羅襪科) 弄的来身兒上精赤条条的、(云) 張千、跟着我来、(唱) 我去那堂子裏把個澡洗、(下)

実に全き貴殿の人柄、古き文をもよく学び、聯詩謎解きお手のもの、それじゃによって娘をつかわす、この頭巾取って貴殿にかぶせまじやう(幪頭をとるこなし) この羽織脱いで貴殿に着せまじやう(羅襪をぬぐこなし) お蔭でどうじゃわしや丸はだか、(入れせりふ) 家来、ついてまいれ、(うた) 湯殿へ行ってひと風呂あびよう(退場)

この歌をうたい終って浄の趙銭は退場するが、第二折初めよりここにいれたるまでのシーンは完全な滑稽場となっている。このような“試験の場”が劇中に挿演されている例は、元曲選百種曲中ではこの「瀟湘雨」を除いて他に見当らないが、南曲脚本中にはこれがしばしば独立した滑稽場として一齣に組み込まれている。元末の高明撰「琵琶記」第八齣「文場選士」がそれであり、試官(浄)・蔡昌(生)・落得嬉(丑)および取り次ぎの下役人(末)の四人によって演じられ、また明初の作と目される「荆釵記」第十七齣「春科」でもこれとほぼ同様の四人の脚色によって演じられている。その他「三元記」第二十七齣「応試」、「玉環記」第四齣「考試諸儒」などが挙げられるが、いずれの場合も共通しているのは試験官によって対句や謎解き作詩等が問題として出される滑稽場であるということであり、右に示した雑劇「瀟湘雨」での行き方と基本的に変わりはない。ただ「瀟湘雨」の場合は試験をされる者が崔甸士(外)の一人だけであるから、「琵琶記」等南曲における場合よりもずっと簡略化されているだけである。このような試験の場はしたがって、演出上

きまりきった内容と構成をもっていたらしい。「幽闇記」第三十三齣には「照例開科（例のとおり試験を行なう）」とだけ記して完全に曲文を省略し、「尋親記」第二十八齣「選場」でも同じように「考試照常科」とだけ記して実際の曲文を省いているのは、これが観衆にとつては周知の茶番狂言であったことを意味するのであろう。

ところで、『輟耕録』卷二十五では院本名目を、和曲院本・上皇院本・題目院本・霸王院本・諸雑大小院本・院公の六種に分類しているが、この中の題目院本にここでは注意してみたい。滑稽な寸劇的「試験の場」は、あるいはこの題目院本の影響を引くものではないかろうかと考えられるからである。「題目」とは「唱題目」の略で、唐に始まった民間演芸の一つ「合生（合笙にもつくる）」の別名であるといふ⁽³⁾。観客から題目をもらって即席に詩や詞を作って念唱する、これに滑稽を織りこんで笑わせるという底のものだったのが、演劇形式に発展して院本の一様になったものらしい。その演出形式には二種類あったといふ⁽⁴⁾。第一は、四人の脚色が登場して、末泥色がテーマを出し、他の引戯、副末、副浄の三脚色がそれについてそれぞれ答えていく。しかし最後の副浄色は見当はずれの答えを出すので、副末は副浄を打ち滑稽裡に収場する。その第二は、ある故事を演じていくなかで、副末色がそこから随時に笑いをまくねたを引き出しては歌をうたってふざける。やはり機をみて題目をとらえるというやり方である。

この二形式のうちの第一のものが、例の「試験の場」と形式の上では非常によく似通っている。「瀟湘雨」の場合はすでに述べたとおり、ずっと簡略化されているので比較上の好例とはなっていないが、「琵琶記」の場合を例にとれば、浄扮する試官がちょう末泥・副末二脚色を兼ねたかたちになり、題目を出すと同時に最後には、丑扮する落得嬉（すなわち副浄に相当する）を打って叩き出す。生扮する蔡邕はあるいは引戯に相当すると見てよからう。他の例「三元記」「判釘記」の場合もやはりこれと同様の比較が可能である。また、明初周憲王撰「花酒曲江池」雑劇第四折では、試官（正浄）・鄭元和（末）・銭馬刀（外浄）・王大（貼浄）の四人によって同じ試験の場が演じられているが、副浄に相当するのが外浄および貼浄の二脚色になっているだけで、その形式上の類似性は「琵琶記」の場合とまったく変りない。

このように演出の形式面で類似していることがまず第一にあげられるが、次に指摘し得るのはその内容についてである。「題目院本」

の部に記される二十の院本名目の中には、「呆秀才」「呆太守」「窄布衫」など、「文人」を戯弄したと思われる外題が見えるが、なかでも特に秀才を戯弄する院本「呆秀才」の名が見える点に注目したい。南宋人の著『武林旧事』卷六「諸色伎藝人」の項に「合笙、雙秀才。」と見え、また同じく南宋人の『西湖老人繁勝錄』「瓦市」の項に「合生、雙秀才。」とあるところから見れば、秀才に關係した合生を演じるのを得意とした芸人がいたことと思われる。兩書ともに「合生」の芸人として挙げるのはこの一名だけであるところから推して、「題目院本」の中には秀才を戯弄する演目がその代表的なものとして含まれていたことが想像されるであろう。

つまり「題目院本」が「試験の場」と密接な關係をもつと考えられるのは、次のような点である。

(一) あるテーマが話題されて、それに対し作詩対句等で答えるという形式で演ぜられること。また、副浄色(すなわち道化役)の答えは滑稽をもつてし、その場から追い出されることになって収場すること。

(二) 「題目院本」には文人とくに秀才を戯弄する演目が、その代表的なものとしてあったと思われること。

なお、元雜劇においては特に、二枚目の役柄である秀才が往々にして軟弱に戲画化されて描かれるが、それもあるいはこの種の院本の影響を受けているのかも知れない。

さらにここで、先に述べた雜劇「瀟湘雨」について一言つけ加えておきたいと思う。それは第四折のなかばに、正旦翠鸞が父親張天賞の許しを得て不屈者の夫崔通を引捕え、かれの妻におさまっていた試官の娘(搽旦)をも引き立てようとするくだりで、搽旦が「醉太平」一曲をうたっていることである。

(正旦怒云) 左右、与我一併鎖了、(搽旦云) 且不要囉嘩、俺父親做官、專好唱醉太平的小曲兒、我也学的會唱、小姐、待我唱与聽、(唱)

〔醉太平〕 我道你是聰明的卓氏、我道你是俊俏西施、怎肯便手零脚碎竊金貲、這都是崔通來妄指、(正旦云) 左右、与我快鎖了者、

〔搽旦云〕 阿哟、我戴鳳冠霞帔的夫人、是好鎖的、待我来(除鳳冠科唱) 解下了這金花八宝鳳冠兒、(脱霞帔科唱) 解下了這雲霞五彩帔肩兒、都送与張家小姐粧台次、我甘心倒做了梅香聽使、

(正旦怒つて) ものども、きりりと鎖をかけておしまい。(搽旦) ままそうやかましく言わしやんすな。ととさんは役人をして、小唄

の「醉太平」だけはお手のものじゃった。わたしにだって唱えるわいな。ひめどの、まあ聞いてください。(うた)

「醉太平」そなたはかしこい卓文君　みめうるわしい西施姫　なんでわしが手を尽して　吸ったりしようぞうまい汗　これみな崔通の　むちゃな差しがね　(入れぜりふ、正旦) ものども、さっさと鎖をかけておしまい。(搦旦) あれえー、わたしは装い正しい令夫人、鎖には弱いわいな。ならばこうして、(鳳冠を取るこなし。うた) 取りますぞえ宝石散りばめたるこのかんむり(霞帔を脱ぐこなし) 解きますぞえ綾織錦のこの打ちかけ　みなさしあげましょう　張姫さまの粧いに　わしゃ喜んで　腰元になと成りますわえ　ここで唱われる「醉太平」曲は、いうまでもなく第二折に父親の試官(浄・趙錢)が唱ったのをしぐさまで真似てそっくり踏まえたものであるが、元劇の規律にそむいて附随的にうたわれたこれらの曲が同一曲牌である点に留意したく思う。

明初周憲王撰「呂洞賓花月神仙会雜劇」第二折に「長寿仙猷香添寿」という院本の挿演が見うけられる。ここでは末泥・付末・浄・捷譏の四脚色が登場して賓白あった後、捷譏が「我ニ一箇ノ玉笙有り、一架ノ銀箏有り、就チ一箇ノ小曲兒有り寿ヲ添ウ、名ハ是レ醉太平」と言つて「醉太平」の詞調を用いた小曲をうたう。続いて他の三脚色が辭は異なるが同じ詞調の「醉太平」をうたう。浄のは道化た歌であるこというまでもなく、その後さらに賓白による一場があつてこの院本は終つてゐる。『鞍耕録』記載の院本名目の中には「病鄭道遙楽」「賀貼万年歡」「集賢堂打三教」等々、詞調その他の小曲をもつて名づけられたものが少くないが、それらはちようど右の院本が同一「醉太平」曲を繰り返してうたうような方式で演出せられたものと思われ(7)。

「瀟湘雨」劇において浄と搦旦の唱う曲牌がどちらも「醉太平」であり、院本「長寿山猷香添寿」における四脚色のそれぞれ唱うのがやはり「醉太平」であるのは、たぶん偶然の一致であろう。しかし「瀟湘雨」第四折で、搦旦が先に浄によって唱われたと同一曲牌を用いているのは、ただ単におかしみを倍加させるためばかりでなく、院本におけるこうした演出方式あるいは踏まえたのではなからうかとも思われる。第二折における「試験の場」に院本の影響が感ぜられ、それに関連してここで同一曲牌の諧謔の歌がうたわれているという、百種曲中でも稀有な例であるために、このような臆測をつけ加えておきたい。

次に「張天師」劇楔子の場合について述べてみよう。ここでの楔子は第二折と第三折の中間にある「間の幕」に相当するものであり、全体が幕間狂言としての性格を明確にしている点で百種曲中でも珍しい例となっている。この劇は、張世英という青年が仙女の美に惑わされて病気になった後、道士張天師がその原因をさぐり、風花雪月の妖を退治したことを演じたものである。楔子の幕開きは次のようになっている。

(陳世英抱病張千扶上云) 天色明了也、枉着我扶病等了這一夜、仙子、則被你倭落殺小生也、覺的這病勢越越沉重、張千、你快去尋一個太医来者、(張千云) 理会的、出的這門来、串長街驀短巷、此間正是、太医在家麼、(淨扮太医上云) 誰叫太医、太医不在家、(張千云) 不在家、可往那裏去了、(淨云) 太医兵馬司裏去了、(張千云) 敢是去看病那、(淨云) 不是看病、医殺了人、那裏坐牢哩、(張千云) 咄、太守衙裏請去来、(淨云) 請我做甚麼、(張千云) 有個相公染病、請你看一看、(淨云) 你那病人不好幾日了、(張千云) 不好七日了、(淨云) 我太医八日不曾出汗哩、(張千云) 咄、(淨云) 老哥、你着那患子来看、(張千云) 他染病怎麼走得動、(淨云) 着他騎個驢兒来、(張千云) 他騎不得驢兒、(淨云) 哦、只抓個死兒抬将来、(張千云) 也抬不将来、(淨云) 這等一發教他好了来、(張千云) 好了又要你看什麼、(淨云) 既然他来不得、倒抬了我去罷、(淨做拏住張千把脈科云) 一肝二胆、(張千云) 咄、我没病、(淨云) 你没病、我看着你這嘴臉、有些黄甘甘的、

(陳世英病いのいでたち、張千これを扶けて登場) 夜が明けました。病いの身でむなしく一晚中待ちぼうけ。仙女よ、そなたはわたしを焦れ死にさせます。この病いますます重くなるようす、これ張千、急いで医者を呼んで来てくれ。(張千) 心得ました。さてこの門を出て、街を通りぬけ横丁をひとつ飛びしてと、ここがそうだな。医者どのおられますか。(淨、医者に扮して登場) 呼ぶのは誰じゃ、医者はおらぬぞ。(張千) おられぬとは、どこへ行かれました。(淨) 兵隊さんのお役所じゃ。(張千) 病人を診に行かれたのです? (淨) いやなに、病人を殺したによってその牢屋入りさね。(張千) チェッ。太守さまのお館で呼びなんですがね。(淨) わしを呼んで何とする。(張千) 殿さまがわずらったんで診てもらいたいです。(淨) その病人、わずらって何日になるかな。(張

千)七日になります。(浄)わしやここ八日も気分が悪くてな。(張千)チエツ。(浄)にいさん、おまえその患者をこちらへ連れて来なされ。(張千)わずらっているんで動けるのですか。(浄)ロバに乗せて来なされ。(張千)乗れやしません。(浄)ふーむ、では寝椅子ごとかついでござれ。(張千)担げやしませんや。(浄)ならばすっかり良くなってから来たらよからう。(張千)よくなりや来ることなんかあるのですか。(浄)病人が来れんというなら、わしを担いで行っておくれ。(浄)張千をつかまえて脈を見るこなし)どれどれ、ふーむ。(張千)チエツ、おいらは病氣じゃない。(浄)病氣じゃないって、おまえさんの顔は黄色く乾からびてるねえ。

これから後、浄扮するやぶ医者とは丁香奴という名の弟子(彼は舞台上に姿を見せず舞台裏からの「内白」で応対する)と延々滑稽問答をかわし、とど陳世英の所へ来て追い出されるにいたるまで、もっぱら滑稽ナンセンスを演じている。元曲選百種曲の中ではこの例の他に、「碧桃花」劇第二折にやはり同様のやぶ医者による場面があり、また「元刊古本雜劇三十種」本の「拜月亭」雜劇第二折にもこうした場面の挿演があったことが推定される。拜月亭雜劇を敷衍して南曲化したと目される「幽閨記」の第二十五齣「抱恙離鸞」はこれを演じて独立した滑稽の幕となっているし、さらに南曲では「運甕記」第十齣「姑病求医」、「龍膏記」第七齣「閨病」等がいずれも同工の例である。

やぶ医者によるこれらの茶番狂言が院本と密接な関係をもっていたことは、すでに雜劇「西廂記」第二本第四折に見える割註によって知られている。すなわちこの張生恋わずらいの場で「潔引太医上」「双斗医」科範了」という割註が見えるのは、ちょうど先に述べた科挙試験の場が「照例開科」とだけ記して内容を省略しているのと同じく、「双斗医」という周知の茶番寸劇がここで挿演されたことを意味するのである。「双斗医」は院本名目中に見える外題であり、これが北曲南曲を問わず後世の演劇にその場の必要に応じて挿演されるようになったと推察される。「双」の文字が附されているところから見て、それは本来二人の医者によって成される演技かと思われるが、そうだとすれば「孤本元明雜劇」本の降桑榭蔡順奉母雜劇第二折に見られる例がちょうどその形式を踏んだものである。ここでは宋了人(正浄)および糊突虫(浄)の二人の医者が登場して、たいへん長い滑稽場を展開している。しかし、「張天師」の場合ももちろん南曲の場合も、またこの「降桑榭」雜劇の場合なども、長さや内容の点でそれぞれがいろいろあることはいまでもないが、

その趣向の点ではだいたい共通したものが認められるのであって、たとえば医者が、病人を殺したので牢屋に入っていたとか、活きることもできぬ薬と死ぬこともできぬ薬の二種類を同時に与えようとしたり、また病人にいきなり殴りかかって悲鳴を聞けば痛みを感じる位だからまだ大丈夫だと診断したりするのは、どの場合にも同じだといえる。「試験の場」と同様、すでに周知の茶番が挿演されている好例であろう。

八

滑稽な演技を旨とする道化役存在は、どの民族の演劇にも共通して見られる現象であるが、中国においては殊に、滑稽打諢を専らにする笑いの芸能は古い歴史と伝統をもつものである。「史記」滑稽列伝に見られる優孟・優旃・淳于髡等、古代の倡優たちによる滑稽諷刺はそのもっとも古いものであり、かれらが俳優的要素としても滑稽は、後に唐代參軍戯における參軍および蒼鶻の二脚色に受けつがれ、この二脚色はさらに宋の雜劇に入って副淨・副末となった。元人の著『駘耕錄』卷二十五に「副淨ハ古之ヲ參軍ト謂イ、副末ハ古之ヲ蒼鶻ト謂ウ」とあり、また南宋人の著『都城紀勝』「瓦舍衆伎」の条に「副淨色ハ発喬シ、副末色ハ打諢ス」とあるのが、すなわちこの間の經由を端的に物語っている。「発喬」は滑稽まじりのおどけた身振り動作をすること、「打諢」は滑稽な軽口洒落をもつて戲弄することを意味することである。

宋の雜劇、金の院本が唐代參軍戯にくらべて格段に進歩したものであったことは言うまでもないが、雜劇院本ともに舞台上の演技は副淨と副末の二脚色がその中心となっている。すなわち、元雜劇發生以前の中國演劇史においては、その骨子に滑稽を旨とする演芸の伝統が脈々として流れ来っていると云えるであろう。元代雜劇にいたってこの二脚色の流れを引く滑稽役は、劇の構成上主役としての位置をあたえられず常に端役的存在となった。それは取りも直さず元劇自身の正式な演劇としての成長を物語るものではあったが、一方、従来の伝統ある笑いの技芸は元劇の中に吸収され、その演出面においてこれを点出挿演するかたちで受けつがれていったと思われる

る。すでに述べた「瀟湘雨」と「張天師」の場合は、それが明らかに窺える好例である。

つまりそれらの場面は、単に作劇術上要求されるハコミック・リリーフとしての意義をもつだけではなく、もっと直截的に滑稽役者の芸を見せる場であったということも考えられてよいと思う。伝統ある滑稽役者の芸が、ドラマの展開にかかわりなくその進行を停止して、挿入され演じられる場としての意義が同時にそこには含まれていたと思われるのである。

註(1) 皮簧戲の台詞には「韻白」と「京白」の二種あり、韻白は韻のある台詞でこれが主体となる。京白は北京語そのもので「丑」と「花旦」の一部しか使用しない。

(2) この場面の原文は次の如くである。——(辦孤上云) 吾乃是守把山口的千戶、如今下着大雪、不見了兩匹馬、使兩個達軍、去山下尋馬、去喚過達軍來、(二淨胡人辦上作番語了)(孤云) 這達子、你說番語、我不省得、你學漢兒說与我聽、(淨云) 官人馬不見有、下着大雪、那裏去尋那馬有、(孤云) 這達子、差着你、你怎敢不去、(淨云) 我的達達人、法度行害怕有、便凍煞了、也去山的下坡、將馬尋有、(孤淨下)

(3) 王国維著「宋元戲曲史」第六章。

(4) 李嘯倉著「宋元伎芸雜考」(上雜出版社・一九五三年) 三三頁。

(5) 胡忌著「宋金雜劇考」(古典文学出版社・一九五七年) 二〇六頁。

(6) 王国維はこれをもって金の院本を類推し得べき文献と見なし「宋元戲曲史」第十三章)、青木正児はこの院本は周憲王の自作であろうとする(「元人雜劇序説」六頁)。また胡忌は青木説に反駁して王説をとっているが(「宋金雜劇考」七九頁)、たとえ青木説のごとく周憲王の自作であったとしてもそれは院本元来の演出方式に則るものであるから、いまここでは両説の当否は問題にならない。

(7) 青木正児著「支那近世戲曲史」二六頁。

(8) この場面は比較的短かく淨の打諢も少ない上、はっきり挿演というかたちをとっていないので、はじめの十三例の中には含まない。

(9) テキストには「(末云了)(店家云了)(做尋思科) 試請那大夫來交覷咱(大夫上云了)」とある。