慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	元雑劇における空間形成
Sub Title	The formation of the theatrical space in the Yüan tsa-chii
Author	岡, 晴夫(Oka, Haruo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1977
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.36, (1977. 3) ,p.23- 38
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00360001-0023

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.

元雑劇における空間形成

岡　晴　夫

（一）

元雑劇の演出上一つの特色ともなっているのは、場面の形成や転換がたいへん自由になされることであろう。もちろんこれは中国劇の舞台の条件によるもので、道具立てもなければ背景もなく、ほとんど裸のままの状態で観客席につき出ているという簡素な舞台であれば、演出上時間・空間の問題はきわめて容易に処理し得るわけである。

この場合、舞台の上に空間の転換や時間の推移を設定するについては、大よそ基本的には次の二つの方法があると思われる。

その第一は、役者の登場・退場によって舞台の時間空間を一旦断ちきるやり方である。つまり、一人ないし数人の演技者が登場したとき、そこに徐々に展開されていく演劇的空間は、演技者が退場しない限りそのまま継続される傾向をもつのであるから、これを別個の空間に転換する必要があるとき、或いはそこに時間の経過を示したいときには、一度舞台を空の状態にしなければならないことになる。ふつうは場面Aで活躍している人物を全員退場させた後に、場面Bで活躍する人物を登場させることによって、AからBへの転換が成就される。こういった場面転換の方式を仮に〈登退場法〉とでも称するならば、次の第二番目のやり方はいわば〈自由表示法〉とも言うべきもので、単に役者のセリフと身振り動作とによって自由にこれを表示してしまう。例えば役者が舞台をグルリと一廻りして〝都へ着いた〟と言えば、ただちに舞台は長い旅路の末にようやくたどり着いた都の場面となる。舞台背景や時間の推移を、すべて役者の言葉・動作で表わしてしまうのである。

雑劇の舞台に繰り広げられる演劇的空間は、いわばこの二つの演出法がたがいに重なり合って進行していくところに形づくられる世界であると言えるであろう。

(二)

〈登退場法〉による場面の形成・転換は、外面的にも明瞭なかたちをとるものであるから、雑劇の構成を考える上では、これが基礎的な一単位として認識されるべきであろうと思われる。岩城秀夫教授の論文「元雑劇の構成に関する基礎概念の再検討」[1]はちょうどこうした観点に立ち、通常雑劇構成上の中心に考えられている「折」や「楔子」の標示が、実は後世の人の手になるものであって、こういう標目による区分の一切ないのが雑劇元来の姿であるという事を、豊富な資料に拠り明らかにしたものである。この卓論の説きおよぶところとなるべく重複することは避けたいが、「元曲選」一百種について私自身調査してみた結果を、概略次に記しておこうと思う。

舞台上、一人ないし数人の演技者が登場してからすべて退場するまでの区切りを、いま仮に〈段(落)〉と呼ぶならば、一脚本が四段から成る四折四段という構成が最も単純なかたちであることは言うまでもない。これはしかし、百種曲中では「玉鏡台」「昊天塔」「馮玉蘭」のわずか三種あるに過ぎず、逆に最も段数の多いのが、全十五段から成る「鴛鴦被」および「薦福碑」の二種である。これら四段から十五段に至る脚本数の仕分けを順次示してみれば(カッコ内の数字が脚本数)、

四(三)、五(六)、六(十六)、七(十八)、八(九)、九(十六)、十(十四)、十一(八)、十二(三)、十三(三)、十四(二)、十五(二)

となり、全百種曲のもつ段数は延べ総数八百四十一となる。平均してみれば一脚本は、だいたい八段ないし九段くらいから成っている見当である。

次に、「折」単位にこれを見てみると、一折がそのまま一段から成るという最も単純なかたちの折が全部で百八十三、以下(カッコ内の数字が折数)、

二(百四十六)、三(四十六)[2]、四(十六)、五(八)、六(一)、八(一)

となっており、一折が八段構成である「薦福碑」第二折の例をもって最多とする。全四百一折の有する段数は、総計七百三十一である。

また、「楔子」についてみれば、百種曲中に延べ七十二楔子あるうち、一楔子一段の場合が四十六、以下（カッコ内の数字が楔子数）、

二(十七)、三(七)、四(一)、五(一)

となっていて、一楔子が五段より成る「桃花女」のそれが最多例である。これら七十二楔子の段数は延べ百十となる。

さらに、一折中の套数についてであるが、音階と韻脚とを同じくし、更に同一の歌い手で唱われねばならない一連の套曲も、複数の段落にまたがって唱われている例が少なくない。すなわち、二つの段落にまたがって唱われている套数が四十七例[3]、三つの段落に分れているのが五例[4]、四つの段落に分れているのが一例[5]あって、延べ総数五十三の套数を数えあげることができる。このうち、一本中に二つの套数が各々段落を分けているという脚本が九種[6]、三つの套数が段落を分けたものである例が一種[7]あるので、脚本数で言えば百種曲中半数に近い四十二種が、段落に分かれている套数を最低一つは有していることになる[8]。

以上、数字のみを列挙したが、いわゆる〈登退場法〉による場面の転換が実際にはどの程度行われるものであるか、これによってごく大ざっぱな見当がつくはずである。この点については、前掲岩城論文をも参照していただきたいと思う。

なお附言するならば、同論文の結論とするところに、疑問をさしはさむ余地はまったくないと思われる。ただ、これに関連して私が想い起すのは、イギリスのシェイクスピア劇のことである。この演劇もやはり舞台上、場面から場面へと休止なしに連続して演じられたのであった。そして、脚本に見られる何幕何場という区切りについては、これらがもとから原作にあったわけではなく、出版される時に後の校訂者が読者の便宜を考えて加筆したのだとされているのである。

(三)

前章において〈登退場法〉による場合のあらましを述べたが、それはあくまでもただ機械的に演技者の登場と退場によってできる段落を問題にしたのであった。したがって、一人物による極めて短い独白の段落[9]も、多くの人物による長い複雑な内容の段落も、同等に

区別することなく一段としてあつかうという不備を犯している点は、確かに否み難い。しかしながら、ここでさらに問題にしたいのは、登退場法によって形成された一つの段落が、必ずしも一つの場面・空間を意味するものではないという点である。舞台上に一たび設定された空間は（あるいは時間も）、けっして固定的永続的なものではなく、先に述べたところの〈自由表示法〉による多様な変化が可能なのである。それら変化の様相を示す三つのタイプについて、以下に見ていきたいと思う。

初めに指摘する第一のタイプというのは、この自由表示法のいわば基本的な行き方とも言うべきものである。

「殺狗勧夫」第三折は二つの段落から成っているが、その第一段を見てみよう。

ここではまず孫大の妻楊氏が登場し、隣りの王婆さんの家を訪ねる場面から始まり、犬を貰いうけた楊氏は自宅へもどる。そこへ亭主の孫大が帰って来て、死んだ犬を誤認するということが起り、夫婦はそろって友人柳隆卿の家に救けを求めに行く。しかしすげなく断わられたために、今度はもう一人の友人胡子転の所へ赴くが、やはり拒絶されてしまう。両人はやむなく弟の孫虫児を訪ねることにして退場する。——と、ここまでの顚末が一気に演じられるのである。つまり舞台は断絶することなく、王婆宅から孫大宅、柳隆卿宅、胡子転宅へと、四つの空間に渡って次々に変化移行していくことが示され、孫大夫婦がそろって退場した後、こんどは正末の孫虫児が新たに登場してくることによって、舞台は第二段、彼の居所である〝破（や）れ窯の場〟へと転ずるのである。

この第一段の例のように必要に応じて自由に、役者のセリフと所作によって舞台上の空間を転換したり新たな空間を形成したりするのは、いわばこの演劇の常套手段ともなっているのであるから、これ以上ほかの例を示す必要もないであろう。

ただ、そういった場面の転換に劇中の主役たる正末もしくは正旦がからんで、歌曲をも伴っている場合を次に取りあげてみよう。

「元曲選」のうち四十二種を数える脚本の中で、延べ五十三の套数がその唱われる段落を同じくしていないことについてはすでに述べた。しかし実際には、自由表示法による場面の転換にともない、複数の空間にまたがって一組の套数が唱われている例も、また少なくないのである。

「伍員吹簫」第三折は、そのまま一つの段落から成る一折一段構成であるが、初めに浄と丑が登場し、まず〝牛王廟祭礼の場〟という設定がなされる。そこへ正末の伍員、さらには鱄諸等がやって来て一悶着あった後、場面は中程近く〝走く科〟があって鱄諸宅へと転じているので、全体が前後二つの場面に分かれており、当然それに伴って正末の唱う中呂宮套数も、粉蝶児以下四曲と迎仙客以下六曲の二つに分けられるわけである。

「救孝子」第二折の場合も同様で、正旦の李氏は初めに〝楊家の場〟で正宮端正好以下二曲を唱い、転じて〝森の中の場〟において倘秀才以下九曲を唱っている。

「救風塵」第一折は、その第三段において正旦趙盼児により仙呂套数十四曲が唱われるが、場面は前半の点絳唇以下七曲が趙盼児宅、後半の村里迓鼓以下七曲は外旦の宋引章宅である。また「風光好」第二折でもその第二段に、正旦秦弱蘭が南呂一枝花以下五曲を奥庭の花園で唱い、半ばに場面転じて牧羊関以下六曲は館の中で唱っている。

なおここで、「竇娥寃」第四折の場合を、やや特異な例として指摘しておきたい。すなわち、書類を調べる竇天章の許に娘竇娥の亡霊が現われ、双調新水令以下四曲を唱って寃罪を訴える場面が前半にあり、後半は、川撥棹以下五曲を含む裁判の場面となるが、ここでの場面の転じ方は、亡霊が一旦退場した後に、竇天章が張千に法廷開きを命じる。命を受けた張千がその旨大声で呼ばわると、舞台はたちまち法廷での裁判の場面に変ってしまう。それはちょうど、わが歌舞伎でいえば、柝の音と共に浅黄幕が振り落され、とたんに背景が転ずるというのに似て、特に役者の所作を必要とせず、ほとんど瞬間的に場面転換がなされているのである。

以上の諸例は、いずれも同一段落の半ばで場面の転換が行われ、套数も両場面にまたがって唱われている場合であるが、これらよりも転換の仕方がさらに複雑になっている例を次に挙げてみよう。

「燕青博魚」第一折第二段は、旅籠屋の番頭が投宿していた正末燕青をそこから追い出す場面に始まり、降りしきる雪の中を街上に出た燕青が楊衙内の乗る馬に突き倒され、通りすがりの男燕順に救けられて彼の家へつれて行かれる、という仕末が演じられる。ここでは主たる場面が、旅籠屋から街上、さらに燕順宅へと三転し、大石調套数は街の中をさまよいながら五曲、燕順宅において四曲が唱

われる。

「倩女離魂」第四折は、都の長安に住む王文挙と妻の張氏がそろって衡州府へ里帰りをする次第を演ずるが、黄鐘宮套数の初め二曲が都の王宅で、次の四曲は道行き、そして八曲は衡州府の張宅と、およそ三つの部分に分けることができる。以下、同様の例をいくつか列挙してみよう。（矢印は場面の転換を示す。）

○「楚昭公」第三折　上船するまで（中呂粉蝶児以下四曲）→船上（石留花以下六曲）→上岸（耍孩児以下三曲）

○「貨郎旦」第二折　李家火事の場（双調新水令一曲）→避難途上（歩歩嬌以下五曲）→洛河岸辺（川撥棹以下四曲）

○「馬陵道」第三折第三段　孫臏居所（双調新水令以下七曲）→駅亭（殿前歓一曲）→東門（離亭宴帯鴛鴦煞一曲）

○「城南柳」第三折　岸辺（南呂一枝花以下六曲）→船上（鶯玉郎以下三曲）→到岸（哭皇天以下四曲）→洞門→役所

○「生金閣」第三折第三段　酒屋まで（南呂一枝花以下三曲）→酒屋（賀新郎以下二曲）→途上一場→役所（哭皇天以下三曲）

○「後庭花」第一折第三段　李順宅（仙呂点絳唇以下三曲）→途上（天下楽一曲）→趙忠宅耳房（醉中天一曲）→李順宅（金蓋児以下五曲）

同劇　第三折第二段　趙忠宅（双調新水令以下四曲）→途上一場（鴈児落一曲）→役所（掛玉鈎以下七曲）→獅子店

○「馮玉蘭」第一折　馮太守宅（仙呂点絳唇以下二曲）→城門外（油葫蘆以下二曲）→河岸着→船上（那吒令以下五曲）

同劇　第二折　河岸着→船上（正宮端正好以下三曲）→黄蘆蕩（滾繡毬以下六曲）

右に取り挙げたところは、一部の目ぼしい例であってすべての場合を尽したわけではないが、これらを通して自由表示法の性格の一端を知り得ることと思う。なかでも最後に挙げた「馮玉蘭」の場合には、その第三折および第四折も同じように単純ではない場面を形成しているのであるが（特に第四折についてはまた後に取り挙げる）、実はこの劇はすでに指摘しているように、百種中わずか三種あるにすぎない四折四段構成の例の一つなのである。登退場法による段落の数は最も少ないにもかかわらず、実際には非常に複雑な演劇的空間をもつ珍しい例であると言えよう。因みに、他の二種とは「玉鏡台」および「昊天塔」であるが、「昊天塔」の方はその第三折

末尾において場面転換がなされているので、従って厳密な意味で四つの折が四つの場面から構成されているのは「玉鏡台」ただ一種あるに過ぎない。

ともかくも、このようにAからB・BからC……と空間の形成や転換がきわめて自由になされるのが、ここでいう自由表示法第一のタイプのもつ基本的な性格であるが、これのいわば応用派生した形で、以下に示す第二・第三の如き空間形成上のタイプが生れてくるようである。

(四)

自由表示法の第二のタイプについては、初めに「魯斎郎」楔子第三段の例を取りあげて見ていきたい。

ここではまず、貼旦李氏が二人の子役と共に登場し、自己紹介した後、夫の張孔目がそろそろ役所からもどる頃だと言ってその帰りを待っている場面から始まる。次に李四が慌てて登場してくるが、彼は舞台上にいる貼旦の家へやって来たのではない。それとは実は別個の空間の街なかであるという設定で、彼はそこで急に癪の発作におそわれて苦しんでいる。と、ちょうどそこを通りかかったのが、祗候をひきつれて家へ帰る途中の正末の張珪、すなわち貼旦李氏の夫であり、彼は祗候に様子をたずねさせ、医療の心得ある妻に手当させるため、一緒に家へつれ戻ってくるのである。

(貼旦引二倅上云)……孔目衙門中去了、這早晚敢待来也(李四慌上云)……来到這長街市上、不覚一陣心疼……(正末扮張珪引祗候上云)……今日衙門中無甚事、回家裏去、見一簇人鬧、祗候你看是甚麼人(祗候問云)……(李四云)……(祗候見末科云)……(正末云)……祗候人、扶他家裏来、大嫂那裏(貼旦見末科云)孔目来了也……

つまり、最初に甲という人物(貼旦)が登場してきて、舞台上にある空間を設定する。その次に乙という人物(李四)が登場してくるが、この乙はいずれ後には甲のいる空間へ向って行き彼に会うことになるけれども、登場してきた当初は甲のいる空間とはずっと隔りのある別空間に居るという設定になっている。そしてそこで、ある特定の演技が行われるわけである。実際の舞台では、恐らく初め

に登場してきた甲は、自分の演技が終った後舞台奥の方に引っこんでいる、そして舞台の前部で演技をする乙を妨げないようにしている、という形で進行したものと思われるが、とにかくこういった空間形成のパターン、これがここで指摘する第二番目のタイプのもつ基本的な性格である。

もう一つ例を挙げれば、「合汗衫」第一折は、正末の張義が家族一同をひきつれて登場し、自宅の二階で共に雪見酒を楽しむ場面がまず設けられる。次に登場するのは旅籠屋の番頭（丑）で、彼に呼ばれて泊り客の陳虎（邦老）が舞台に現われ、両人の間にやりとりあって後、番頭は陳虎を宿の外に閉め出すと、捨てゼリフを吐いて退場する。舞台に残った陳虎は、路上でひもじさのあまり乞食うたを唱ってもの乞いをするが、とど眼をまわして倒れる。と、これを二階から見ていた張義が、息子の孝友に彼を救けてやるよう命ずる——。

ここの箇所の、前後につながる正末のセリフと、そのトガキだけを書き抜いてみよう。

（正末扮張義同……上）……〈対話省略〉……俺則慢慢的飲酒咱（丑扮店小二上詩云）（做叫科云）（浄邦老扮陳虎上云）（店小二云）（邦老云）（店小二云）（邦老云）（店小二做推科云）（下）（邦老云）（做叫科云）（做唱科）（做倒科）（正末云）小大哥、你看那楼下面凍倒一個人……

ここではつまり、甲に相当するのが張義で場所は〝張家二階の場〟、乙に相当するのが陳虎（店小二も加わる）でその場所は〝旅籠屋の場〟である。これに倣って、以下同様の例につき甲・乙の人物名と場所とだけを記してみる。

○「黄粱夢」第四折　甲（小児、草庵）——乙（呂洞賓・倆児、山中）

○「東坡夢」第一折第二段　甲（仏印・行者、東林寺）——乙（蘇東坡、廬山麓）

○「隔江斗智」楔子　甲（張飛、漢陽江口）——乙（周瑜・甘寧・凌統、場所不明）

右に示した例は、いずれもセリフと所作を主体にしており、歌曲を伴わない場合である。これに対して歌曲を伴っている例、すなわち乙に相当する人物が主役たる正末か正旦であり、歌数曲を雑えて甲地へ至るという場合を次に挙げてみよう。

「任風子」第二折は、初めに登場するのが馬丹陽で、彼は一草庵に住んでいる。続いてその馬丹陽をこれから出かけて行って殺そうとする正末任屠が、女房と共に登場してくる。女房が懸命に諫めるのを何とか言いくるめて、結局出かけて行くのであるが、ここのところで彼は正宮端正好以下三曲を、女房のセリフとの掛け合いで唱っている。

また、「救風塵」第三折では、まず設定されるのが鄭州旅籠屋の場である。そして次に登場して来るのは、これからそちらへ向け出発しようとする汴梁の芸者趙盼児で、彼女は小閲を供に従え正宮端正好以下四曲を唱いつつ、鄭州の旅籠屋へとやって来る。(10)

同様の例を、先の挙例方法に倣って列挙してみる。乙地から甲地に至る間に唱われる曲牌数をも附しておく。

○「誤入桃源」第三折　甲（劉徳、劉宅）――乙（劉晨・阮肇、桃源洞中）中呂粉蝶児以下六曲

○「留鞋記」第二折　甲（郭華、相国寺）――乙（王月英・梅香、王宅）正宮端正好以下四曲

○「硃砂担」第四折　甲（白正、王宅）――乙（王文用魂子、十字坡口児上酒店→黒石頭店→東嶽太尉廟）双調新水令以下六曲

これに類する例は、もちろん他に少なくない。そもそも雑劇に登場する人物のセリフには、説明の要素が非常に強いが、説明の主体となるのはその場その場における各人各様の情況であって、場所については必要のとき以外、ことさらに明確にしないのが普通である。従って、舞台上に甲を出し続いて次に乙を出す場合、両者間の距離の設定はことのほか自由であることを、我々は十分認識しておく必要があると思う。

なおここで、このタイプの中でも特異な例となっている「桃花女」楔子第四段初めの部分を見てみたい。

ここでまず登場してくるのは小末の石留住で、彼は家へ向う旅の途上におり、日が暮れたので目についた近くの破れ窯に入って眠る。次に登場するのは、家で息子留住の帰りを待つ母親の卜児である。彼女は夜中の三更に、息子が災厄を逃れるためのまじないを行う。すると留住の方は、それに感応して破れ窯の外へ出る。と、出たとたんに窯がくずれ落ち、命拾いをする。留住はそのまま家路を急ぎ、母親の許へと帰ってくる――。

（小末扮石留住上詩云）……今日回家来到這裏、争奈天色已晚……（做看科云）兀的不是一座破亙窰……我入的這窰来……（做睡科）

（卜児上云）這早晩是時候了……（做敲叫三科下）（石留住做三應科云）是那個叫我出的這窰来……（做驚科云）……這窰忽的倒了……趕回家見我母親去……開門来（卜児做開門、石留住入見科云）母親您孩児来家了也

ここでは、旅先の小末と自宅の卜児というように、たがいに相い隔たる二つの空間が、同時に舞台上に設定されている。そして、それら二つの空間での演技が交互に演じられるという、このタイプの中では例外的な面白い演出になっている。

（五）

次に、自由表示法による第三のタイプについて見ていこう。

「東堂老」楔子は、終始一貫してその主たる場所が趙家である。そのなかで、この家の主人の趙国器が息子の揚州奴に、東堂老を呼んでくるよう言いつける箇所がある。命をうけた揚州奴は家を出て、目的の家の門口に立って咳払いし、〝おじさんいますか〟と声をかける。その声に応じて正末の東堂老が舞台に現われ、セリフのやりとりあった後、東堂老は趙家へ赴いて行き、揚州奴の取りつぎで趙国器に会う――。

……（趙国器云）你去請将李家叔叔来、我有説的話（揚州奴云）知道……〈対話省略〉……出的這門来……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……〈問答省略〉……不知有甚事、着揚州奴来請……早已来到門首、揚州奴、你与父親知道、説我到了也（揚州奴做報科云）……（趙国器云）道有請

ここで明らかなように、父親の命をうけた揚州奴は、一度退場してからのち再び東堂老を伴って登場してくるというのではない。舞台上はすでに趙家の場であるが、さらに東堂老の家の場を、短いながらもこれに割り込ませたかたちで演出しているのである。

もう一つ、「児女団円」楔子での例をひいてみると、正末の韓弘道は、寡婦である兄嫁の李氏から財産分けの話しを持ち出されたので、名主の意見を聞こうと思い、甥の福道を遣わす。さっそく名主の家を訪ねた福童は、自分たちに有利な発言をしてくれるようよく頼みこんでから、名主を伴って家へもどってくる――。

（正末云）……請的本処社長来者（福童云）理会的、出的門来、社長在家麼（社長上詞云）……門首有人喚門、我開開這門……〈対話省略〉……理会的、来到門首也、報復去（福童做報科云）請的社長来了也（正末云）道有請

なお、これと同様の例を次に列挙してみよう。

○「看錢奴」第二折第二段　〈酒屋の場〉　番頭が周栄祖夫婦のために、陳徳甫を呼びに行ってつれてくる。

○「救風塵」第三折　〈旅籠屋の場〉　番頭が趙盼児にたのまれて、周舎を呼びに行ってつれてくる。

○「金錢池」楔子　〈石府尹宅の場〉　張千が府尹の命をうけて、杜蘂娘を呼びに行ってつれてくる。

○「碧桃花」第二折第二段　〈張家の場〉　興児が病いに臥す主人道南の言いつけで、医者を呼んでくる。

これらの例は、いわば別空間演技の挿演であると言えようが、実際には舞台上の場面から一演技者がするすると抜け出して別空間へと赴き、またもとの場面に戻ってくるのである。演技者は舞台上の或る場所を基点として、その行動線を自由にのばして行くことができるのであって、そののびてゆく距離に制限はない。むしろどこまでも自由にのばし得るというのが、この演出の基本であると解してよいであろう。

公案劇といわれる一連の裁判物の中では、特にこの演出が多く見うけられる。いずれの場合も主たる場面は法廷での裁判シーンであって、裁判官の命をうけた下役人が法廷の外へ出かけて行き、犯人を捕えできたり証人を呼んできたりする。

一例を挙げるならば、「盆児鬼」第四折は名裁判官包待制の登場によって始まり、舞台は法廷の場に終始する。審議を進めていくうちに殺人犯人は趙夫婦（浄および搽旦）であることが判明したため、張千に彼らを拘引してくることを命ずる——。

（包待制云）張千、你去拿将盆罐趙夫妻両個……（張千云）理会的（做出科叫云）盆罐趙在家麼（浄上云）喚我的是那個（張千云）你妻子在那裏（浄云）……（張千云）……快叫他出来（搽旦上云）……（張千云）包爺爺久等哩、行動些（做到禀云）犯人当面（浄搽旦跪科）（包云）……

同じく包公案の「生金閣」第四折においては、婁青が犯人である権勢家の龐衙内を呼びに出かけ、「神奴児」第四折第三段では、やはり包公の指図によって何正が李二の妻を拘引してくる。

また「馮玉蘭」第四折も役所での裁判シーンが主体になっており、金御史は玉蘭の母親は船の中にかくされているに相違ないと察して、祗候に玉蘭をつれて探しに行くよう命ずる。祗候と共に河岸へとやって来た玉蘭は、船に向って声をかけると母親が哭きながら現われて再会を喜ぶ。母娘は祗候にうながされて役所にとって返し、御史の前にかしこまる。――ここの挿演部分では、正旦の玉蘭が双調の鴈児落および得勝令二曲を母親の台詞とのかけ合いで歌っている点が異色で、このように歌曲をともなうのはこの例を除いては他にない。

これまでに挙げた例はすべて挿演部分が一回だけであったが、これが何回にもわたって行われる場合があり、また人を呼んでくるばかりでなく、証拠物件を探しに行ったりもする。

「勘頭巾」は張鼎のとりさばく公案で、その第三折では張千が、初め劉員外の妻を拘引し、次に王知観を引捕えてくる。同じく「魔合羅」第四折も張鼎が審議するが、張千は、㈠事件の手がかりである魔合羅を李宅へ行って取ってくる、㈡魔合羅作りの高山を探して連れてくる、㈢容疑者のえせ医者李文道を拘引する、㈣李文道の父親李彦実を呼んでくる、と四回にわたって法廷の外へ出かけている。

さらに、包公案「後庭花」第四折では最もその回数が多く、張千は、㈠李家の井戸を調べに行き綱を使って井戸の中へ降りて行って底にあった袋を背負って戻ってくる、㈡再度李家へ行き唖の子供をおぶって帰る、㈢その子供と共に母親を探しに出かけて酔払い女を捕えてくる、㈣証拠の桃符の片方を探しに行き獅子店に入ってこれと一致するのを見つけ持ち帰る、㈤獅子店の井戸をさらって死体を探してくる、の都合五回に及ぶ活躍ぶりを示す。

以上に示した通り、この第三のタイプについては特に裁判シーンの中で多く見うけられることを特色としているが、ここでもう一つ、公案劇ではないけれども特殊な例となっているものを挙げておきたい。それは「張天師」楔子の場合で、張千が病気の主人陳世英に言いつけられて医者を呼びに行く。そして呼びに行った先のやぶ医者の家で、初めはやぶ医者と張千、後にはその弟子も加わって（彼は舞台に姿を見せずすべて〝内白〟で対応する）、彼らの間に長い滑稽問答がくり広げられる。本来この部分は、先に挙げた「碧

桃花」第二折の例と同様に短かい挿演部分のはずであるが、ここでは逆に、張千の出かけた先の滑稽演技の方がむしろ長くて、この楔子一段における主要場面となっているのである。もちろんそのあいだ中、用のない陳世英が退場せずにそのまま舞台上に残っていることと言うまでもない。

（陳世英抱病張千扶上云）……覚的這病勢越越沈重、張千、你快去尋一個太医来者（張千云）理会的、出的這門来……此間正是、太医在家麼（浄扮太医上云）誰叫太医……〈問答対話等すべて省略〉……（張千云）咄、行動些、早来到也、你在此站一站、等我報復去、秀才、太医在門首（陳世英云）着他过来……

こういった場面は、ちょうどわが狂言の舞台を彷彿せしめないであろうか。例えばその代表的な曲目である「末広がり」で、果報者が出て太郎冠者に末広がりを買ってくるよう言いつけると、そのまま舞台後方に坐ってしまう。太郎冠者はひとり舞台を一巡するあいだに都にたどり着いたことになり、〝心も直にない者〟に騙されて傘を買って帰るまでの間、彼はその場面にまったく関係ないにもかかわらず、舞台奥にすわったままでいる。〝頼うだお方ござりまするか、太郎冠者が戻りましてござりまする〟と冠者が呼ぶと、そこで初めて立ち上って再び舞台上の人間として行動を始めるのである。

先にふれたシェイクスピア劇の場合といい、またこの狂言の演出といい、国や時代を超えてみられるこうした自然の暗合には甚だ興味深いものがあると言えよう。

（六）

以上、自由表示法による空間形成の三つのタイプについて述べてきたが、これらは雑劇という演劇にとってかなり特徴的なものであると思われる。第一のタイプについて言えば、確かにこれは中国劇に普遍的なことであってことさらめずらしくはないが、しかしすでに指摘したような例が雑劇においては数多く見うけられるということは、やはり十分注目に値するであろう。

後世の南曲においては、およそ一つの〝齣〟は一つの段落から成るのを原則としているようである。とくに「琵琶記」以下「荊釵記」

「白免記」「拝月亭」「殺狗記」等の初期の南戯ではその点顕著で、一齣が複数の段落から成るのはむしろ稀な例外となっており、またその場合の〃一段〃もただ一つの空間に止まることが多く、雑劇のようにさまざまな変化を示すことがたいへん少くなっている。それはまず第一に、長さに制限のない南曲では、場面場面を取りあげて自由に〃齣〃を設けることができるという、組織上の相違に因るものであると思われる。その点雑劇はわずか四組の套数から成り、しかもそれらをすべて主役たる一人物に担わせるという厳しい制約をもっているのであるから、場面を構成していくに当っては、一種の思いきった省略法なり便宜手段なりを用いる必要が生じてくるのは、ある程度必然的なことだといわねばならない。例えば、舞台上役者が仮に退場したことを示す〈虚下〉の演出や、また登退場口である古(鬼)門道を利用しての〈向古門道云〉という演技(11)なども、こうした観点から理解し得るであろう。

いずれにせよ、背景もなく大道具も用いないという舞台の条件や、また四つの套数から成るという構成上の制約等、諸々の条件や制約の中で、もし演劇としての賢明な行き方を求めるとするならば、それはこうした省略法・便宜手段とも言うべき自由表示法的な演技演出を十分に生かして行く方向にこそ見出し得るはずである。その意味で、すでに指摘した幾つかのタイプの示す空間処理の仕方は、いわばこの演劇のもつ逞しさであり知恵であると解すべきであろう。とりわけ自由表示法の第二第三のタイプになると、伝奇の方での例は一層稀有になってくるのが注目されるが、確かにそれは、雑劇の演劇としての密度を高める上で、きわめて有効な作用を果していると思われる。逆に言えば、こうした演出法をすべて巧みに活かし得たとき、いきいきとした緊密な舞台が展開されることになるのであって、例えば関漢卿の名作「救風塵」は、それらを十分に活用したものであり(すでに述べてきたようにこの劇はいずれのタイプをも包括している)、その躍動的なすきのない構成は、こうした空間形成の面から分析することが可能である。

さらに、これに関連して一言ふれておきたいのは、神や仙人・道士および霊魂等の登場する〃天上界〃や〃冥界〃、或いは夢の中での出来事を演じる〃夢の場〃など、いわば時間空間を超えた超自然界でのシーンの演出が、頻繁に見うけられることである。

「来生債」第三折を例にとれば、ここではまず、外扮する竜神が水卒をひきいて登場するところより始まる。竜神は、龐居士(正末)の財宝を積んだ船が来たならば、上帝の命令があるまでそれを一先ず留めておくように部下に命ずる。すぐその後に続いて、正末龐居

士が家族共々登場し、これから船を沈めに行こうとするのである。越調斗鶴鶉以下数曲を唱う間に海岸へ至ったことになり、船の底に穴をあけさせて沈めようとするがどうしても沈まず、寨児令么篇を唱い終える。と、天使が現われて、竜神に対し船の財宝を残らず竜宮に収めるようにという上帝の命令を伝えたので、竜神はさっそく水卒に命じて事を運び一連の演技を終えてから退場する。彼らが退場した後、正末はすぐに金蕉葉曲を唱い、夫人の卜児とのやりとりを再開するのである。

このように竜神が登場して、いわば天上界と現実世界とが舞台上同時に設定され交互に演出されるという例としては、他にも「楚昭公」第三折等の場合が挙げられるが、もちろん竜神が現われるのはそのごく一部にすぎない。一群の〝道釈神怪劇〟を初めとして、百種曲中ではおよそ四割近い作品が、こういった超自然界にふれた演出部分をもっているのである。

一方、劇中劇的に演じられる〈夢の場〉についても、百種曲中二十三種の脚本に見うけられ、単に数字の上から見ても決して少くないことが知られるが[12]、これら超自然界でのシーンをも含めて、その演劇的空間は非常に多彩な広がりをもち、いわば伸縮自在の闊達な舞台を展開していることが理解できると思う。

十三世紀の中国に新たに勃興し未曽有の活況を呈した元雑劇は、文学としての価値が云々される以前に、まず民衆生活に密着した娯楽演芸としての意味をもつものであった。明代の伝奇が、実際の舞台を離れて次第にレーゼドラマ化し、士大夫の文学としての性格を強めて行ったのに比べ、大きな質的相違がここにある。雑劇の舞台における、こうした弾力に富む空間形成もまた、この演劇のもつしたたかなエネルギーによって支えられているものと思われる。

注（1）同教授著『中国戯曲演劇研究』（創文社・昭和四八年）所収。

（2）この数字の中には「趙氏孤児」第五折をも含む。従って百種曲の総計延べ折数は四百一である。

（3）例えば、「倩女離魂」第一折は前後両段より成り、正旦王倩英が仙呂点検絳唇以下寄生草まで七曲を前段の倩英の部屋・憂思の場において唱い、村里迓鼓以下賺煞の八曲は、後段の折柳亭における別離の場で唱っている。また、「合汗衫」第四折は全

三段構成であるが、正末張義はその第二段窩弓峪の場において双調新水令以下碧玉簫に至る四曲を唱い、第三段金沙院の場で沽美酒より殿前喜までの五曲を唱う（その第一段は、終始セリフのやりとりだけである）。一套数が二つの段落に分かれて唱われる例とは、このような場合を指すが、他の「金錢記」第一折・「陳州糶米」第三折等々四十五例については省略する。

(4) 「瀟湘雨」四、「鉄拐李」四、「竹葉舟」三、「傷梅香」二、「李逵負荆」四。（一二三四の数字は折を示す。以下同様。）

(5) 「薦福碑」二。

(6) 「硃砂担」一・二、「神奴児」三・四、「酷寒亭」一・四、「寃家債主」二・三、「傷梅香」一・二、「留鞋記」三・四、「盆児鬼」一・三、「看錢奴」二・四、「生金閣」一・二。

(7) 「連環計」二・三・四。

(8) なお、「黒旋風」は第四折の套数が前後二つの段落に分かれて唱われているほか、さらに第一折と第二折の中間に位置する楔子においても、越調金蕉葉と么篇の各一曲がそれぞれ別個の段落で唱われている。（もっとも脈望館鈔校本によれば、この第四折は分段せず全一段構成であり、楔子の方は元曲選本に同じい。）

(9) 百種曲の延べ段数八百四十一のうち、独白のみから成る段落の数はおよそ百十にのぼる。一本中これの最も多いのは「牆頭馬上」で、全十一段のうち六段を占めている。

(10) この「救風塵」第三折の演出に関しては、古名家雑劇本によっても変りはないが、他の折ではかなりの異同がある。例えば第一折は、元曲選本ではその第二段において、卜児・外旦・周舎の三名が共に退場するところ、古名家雑劇本では外旦ひとりがそのまま舞台上に居残り、後に正旦趙盼児が訪ねてくるのを待ちうけることになっている。この演出だとちょうどここに謂う自由表示法第二のタイプに相当する。

(11) ＜虚下＞および＜向古門道云＞については、拙論「元雑劇做工考」（『芸文研究』第十七号）参照。

(12) 拙論「元曲・明曲における＜夢＞」（『芸文研究』第三十二号）参照。