

Title	劇作家としての李笠翁
Sub Title	Lǐ Lì Weng as dramatist
Author	岡, 晴夫(Oka, Haruo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1981
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.42, (1981. 12) ,p.78- 112
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00420001-0078

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.

劇作家としての李笠翁

岡 晴 夫

一 序

二 李漁の戯曲演劇観

三 劇的内容

四 劇的構成

五 舞台表現

六 結語

一 序

李漁は、明末清初の動乱期に生きて、きわめて異色な才能を發揮した作家である。戯曲では『笠翁十種曲』小説では『無声戯』『十二楼』等が特に著名なものであるが、彼のもち前の本領がよりフルに發揮されたのは、どちらかといえは戯曲の分野であったと思われる。

彼はまず、根っからの芝居好きであった。「家居の時、常に調伶をして搬演し樂を為さしむ」と言われているのは、おそらく本当のところであろう。ここで「調伶」というのは、実は彼の妾たちであり、彼女たちから成る私設の一座を家庭内にもっていたのである。また、その名声を聞き及んだ各地の名宦縉紳の招聘に応じ、この一座をひきつれて行つては自作の芝居を打つて廻つて、生活の資を得るといふような行いをした。

彼はつまり、みずからが座元であり座付作者でもあるという一面をもつていたのであり、「人は俳優を以て之を目す」といわれるのも、あながち理由のないことではなかつた。彼よりもやや先輩にあたる袁于令が、「其の行い甚だ穢く、真に士林の齒せざる所の者なり」と蔑んでいるのも、彼のそのようないわば俗にまみれた非文人的な生き方を指して謂つていたのであらう。

しかしながらいづれにせよ彼は、純然たる演劇の實際家であつた。いわゆる芝居通であり、「内行（くろうと）」だったのであり、そこが他の多くの伝奇作者たちと明らかに区別されるところであつた。

周知のように、金聖嘆は戯曲（また小説）を詩文と等価に認めたのであつたが、彼はあくまでもこれを読み物として眺め、まったく舞台からは切り離して考えている。李漁が彼から多くの影響をうけたことは否定できぬであらうが、しかし両者はこの点においては、はっきりと立場を異にしていた。李漁はいふ。――

聖嘆評する所は乃ち文人把玩の『西廂』にして、優人搬弄の『西廂』に非ざるなり。文字の三昧は、聖嘆に之を得たり。優人搬弄の三昧は、聖嘆なお待つあり。（『閑情偶寄』詞曲部、填詞余論）

彼が得たのは「文字之三昧」であり、「優人搬弄之三昧」ではなかつたと、李漁は指摘する。李漁はすなわちここで、自分こそ「優人搬弄之三昧」を味到していると自負しているのであり、事実そうであつたと思われる。

劇作家としての彼の特徴やユニークさも、あるいは作品に見られる彼独自の手法等も、多くはこの点に深くかかわってくるであろう。この問題を考えるに当っては、常にここに留意する必要があると思われる。

二 李漁の戯曲演劇観

李漁には戯曲小説の他に雑著も多いが、彼自身の多年にわたる演劇経験の総決算ともいべきユニークな戯曲演劇論は、中でも特に著名なものである。晩年の著作である『閑情偶寄』の中に収められている「詞曲部」および「演習部」がそれで、いかに作劇し、いかに演出し、いかに俳優を養成するか等の問題が整然とのべられており、中国における最も体裁の完備した演劇作法の著書となっている。

ここでは主としてこの書を通して、彼の戯曲演劇観を探ってみることにしたい。これに対する彼の基本的な認識は、大よそ以下に示す三点に要約できると思う。

(一) 戯曲は上演を目的とすること（実演本位）。

この点については、『閑情偶寄』「演習部、選劇第一」の冒頭に（以下この書からの引用は細項目名のみを附す）、「填詞の設くるは、専ら登場の為にす」と述べている。戯曲制作の目的が舞台上に演じる事にあると彼がことさら明言するについては、それなりの理由があった。

劇的表現の三要素——「唱」^{うた}「白」^{せりふ}「科」^{しぐさ}——のうち、唱すなわち歌曲を最も重んじるのが、元曲以来の中国演劇の伝統であり、この意識は明代に至っても変ることがなかった。明代では戯曲制作にたずさわったのが主として教養ある文人

たちであり、彼らは詩文を作ると同様の意識を戯曲の中にもち込んだために、戯曲を読み物としてみるレーゼドラマ化の傾向さえ生じてきた。(先にのべたように、金聖嘆の評論の態度もこれに通じる。)万曆期に名高い沈璟と湯顯祖の論争をとりあげてみても、問題となったのは歌詞の部分が曲律に則るべきかどうかという点であった。沈璟は「寧ろ律協いて詞工みならざれ」と主張したのに対し、湯顯祖は「彼悪んぞ曲意を知らんや」と真向から対立したのである。彼らにとっていわば歌曲偏重は、暗黙のうちに了解された大前提となっているわけであり、「唱」以外の「白」や「科」の問題、ひいては演劇的な構成、ストーリー、舞台効果等々の諸問題が、とり立てて云々されることはなかったのである。李漁の、「文士の伝奇を作るは、書を著わすと別無し。此を仮りて以て其の才を見わすなり(忌填塞)」という指摘は、まことにもつともなところであり、このような文人意識で作られる戯曲が、実際の上演や観衆の存在をないがしろにした極めて偏頗なものであったことは、否定できぬであろう。

しかしながら、演劇の実際家であった彼は、創作と上演とを常に分ちがたく結びつけて考えており、上演を意図しない脚本など更に念頭になかった。戯曲は上演を目的とし、実演本位に書かれなければならないという認識は、彼の実作が何よりもよくこれを証明しているであろう。

(二) 大衆性を考慮すること(観衆本位)。

この第二点については、「詞曲部、詞采第二・貴顕淺」の項に、戯曲の歌詞といわゆる詩文とでは、その性格も意図するところもまるきり逆であり、歌詞の方は平俗なものであることを指摘して後、

凡そ伝奇を読みて人をして解を費さしむるあり。或いは初め閲して其の佳を見ず、深く思いて後に其の意の在ると

ころを得るものは、便ち絶妙の好詞に非ず。

と述べている。つまり、戯曲の歌詞はどこまでも明快でわかりやすいのがよいとし、たとえば湯頭祖の『牡丹亭』など歌詞はまことに麗わしいが、これを聞いて「百人の中一・二人此の意を解し出すもの有りや否や(同上)」という。さらにこれに関連して、伝奇と文章とを比較し、

伝奇は文章に比せず。文章は読書人の看るために做る、故に其の深きを怪しまず。戯文は読書人と不読書人と同じに看、又読書せざるの婦人小兒と同に看るために做る。故に浅きを貴び深きを貴はず。(忌填塞)

とも述べており、伝奇は無学な女子供までを含めた一般大衆を対象とする以上、平易でなければならぬとする。また「意深く詞浅く、全く一毫の書本の気無し(貴顯淺)」をもってよしとし、「道学の氣有らしむることなかれ(重機趣)」とも言っている。

李漁は結局、芝居そのものを俗なるものと考えているのであって、それは実際に即して対象となる観衆を考慮に入れたとき、当然出てくる一つの立場である。⁽⁵⁾

なおここで一つ見落せないのは、李漁のこの戯曲演劇論が、右に挙げた例を見てもわかるように、常に観衆の存在を意識しその立場を念頭に入れて書かれている点である。演劇の成立は観客なしにはあり得ない。これを欠いた戯曲演劇論は片手落ちなのである。たとえばわが世阿弥の能芸論は、観客の目前において演戲をいかに成立させるかという点に関心がしぼられており、終始観客の眼を意識しているところに最大の特色が認められる。李漁のこの書もその意味で、まさに本格的なドラマトゥルギーというにふさわしいものと言えるであらう。

(三) すべからく喜劇たるべきこと（娯楽本位）。

この第三の観点は、自分の劇作はすべて喜劇だとする認識である。喜劇といつても、本来中国に悲劇喜劇の概念があるわけではないので、言い換えるならば、明るい笑いの要素が多く必ずハッピーエンドの大団円に終る劇、というほどの意味である。これについては常に引用されるのが、『風箏誤』末尾の下場詩である。

伝奇原為消愁設、費尽杖頭一闋、何事將錢買哭声、反令變喜成悲咽。惟我填詞不売愁、一夫不笑是吾憂、拳尽成弥勒仏、度人秃筆始堪投。

ここにはおよそ彼の伝奇に対する考え方が、端的に言いつくされているといえよう。芝居は憂さ晴らしにすぎぬ、笑いだ、笑うことが第一だ、涙なんか吹きとばしてしまえ——と、一途に喜劇の効用を主張するのである。もっとも、結末をハッピーエンドにしなくてはおさまらないのは、中国人のぬぎがたい一つの体質であった。彼らは『鶯々伝』を『西廂記』に、『霍小玉伝』を『紫釵記』に、あるいは『寶娥怨』を『金鎖記』に変えずにはいられたのであり、また『紅樓夢』のあのユニークな結末も、その後の続作ではことごとく原著者の意をねじまげてしまうのである。常に通俗に意を置く李漁の劇作が、すべてハッピーエンドの喜劇であるということは、あるいはこうした彼ら一般大衆の嗜好がどの辺にあるのかを、彼なりに押えたからなのかも知れない。あるいは又、彼自身がこうした中国人の体質そのものであったということであろうか。

『笠翁一家言』卷三所収の「与韓子蘧書」には言う。

大約弟の詩文雜著は、皆笑資に属す。以後坊人より書を購い、但だ數行を展閱して臨疾く解かざるものあらば、即ち贖本に属す。

自分の書くものはすべてお笑い草なのだ、とへりくだり自嘲をこめながらも、自分の提供する笑いに絶大の自信をもっており（彼はいつも自信満々である）、その態度はむしろ傲慢である。

また、同じく巻三の「与陳学山少宰書」では、「詩歌詞曲および裨官野史の若きは、則ち実に微長あり。美婦の一擧を效わず、名流の一唾を捨せず、当世の耳目我がために一新せん」と傲然胸を張った後、続けて言う。

数十年来一湖上笠翁を無からしむれば、知らず世人の為に幾許の談鋒を減じ、多少の瞋睡を増せしやを。

この数十年來、世間の人たちが昼間はトゲトゲしい気持にもならず、夜はぐっすり眠れたというのも、みんなこの自分の「詩歌詞曲、裨官野史」のおかげだと言うのである。

彼が戯曲・小説をつくった目的は、他でもない、もっぱら通俗的な娯楽としてそれらを世人に提供せんがためであったということが、ここからも明らかに了解されるであろう。彼みずからエンターテインメントの提供者であることをもって任じているのである。作品の中にたっぶり娯楽性を盛りこむことは、初めから彼の意図するところであった。⁽⁶⁾

彼はまた、忠孝節義を語り悲苦哀怨の情を説くについても、立派な言説はおさえてむしろ愚かな事柄をもって表わし、涙を笑いの中にかこつけるべきだ、とも言っている。⁽⁷⁾どこまでも「笑い」にこだわり、そこに意を尽しているのであって、先にあげた詩の中の、「惟だ我が填詩^{しほ}は愁を売らず、一夫笑わざれば是れ我が憂」とうたっている心にも通じるであろう。

このように「笑い」を狙い娯楽性を強調する行き方は、本来先天的なエピキュリアンでもある彼の、天性の資質によるものであろうが、同時に彼の生きた時代の流動的な社会情況、不安定な世相を背景としている点も、また考慮に入れねばならぬであろう。笑いにこだわり、笑いの中にすべてを包みこもうとするのは、目前の厳しい現実に対処するため

の、一つの方便でもあるからである。

三 劇的内容

ここでは李漁が、どのような劇的内容を自らの戯曲の中に盛りこもうとしたか、どういう趣向をもって作劇したか、という点についてのべてみたい。

まず、彼の劇的内容に対する基本的な認識は、「伝奇に実無し、大半は皆寓言のみ（審虚実）」という言葉によって明らかである。伝奇（ゴキウ）というものは事実を描くものではない、大かたはどれもある譬えにすぎない、つまりは作り話なのだというのである。そして、「凡そ伝奇を閲して必ず其の事の何くより来り、人の何れの地に居るやを考うる者は、皆夢を説くの痴人、以て答えざるべきものなり（同右）」と明快に断じている。これは虚構に対する彼の一見識を示すもので、特に注目に値しよう。⁽⁸⁾

またその内容に、努めて陳腐を去り新しさを求めなければならないとして「脱窠臼」の一項目を立て、「新なる者は、天下事物の美称なり」また「新は即ち奇の別名なり」と言う。何よりもまず内容が新奇であることを求めたのであり、「奇事ありて、方めて奇文あり（結構第二）」とするのである。

しかしながら「戒荒唐」の項目では、もう一步具体的に劇の題材についての言及があるが、それによれば「只まさに耳目の前に求め、まさにこれを聞見の外に索むべからず」というふうには、日常耳目の前、つまり実際に起り得る範囲内に事柄を限定して、それをこえるものに求めてはならないとし、続いて「凡そ人情物理を説く者は、千古相伝う。凡そ荒唐怪異に渉る者は、当日即ち朽つ」と言う。内容が荒唐怪異に渉ることなく、現実的な尽し難い日常生活の人情変

化のさまをこそ描くべきだ、とするのである。

ところが実作においては、どうしても内容の新奇さを狙う方向にひきづられてしまった点は、否定できぬであろう。前人の未だとり上げていない題材は何であるか、⁽⁹⁾ どういうプロットが新しく奇しいか、彼がまず関心を寄せたのはその点であり、新奇なプロットを組み立てるには、普段に起りうる範囲をこえて作り事が必要であった。新奇とはすなわち面白いという事と同義であり、それはむしろ「日常耳目の外」にある事柄でなければならなかった。⁽¹⁰⁾

そもそも何十齣から成る長篇の伝奇では、短篇の雑劇とちがってストーリーは格段に複雑化し、人生の奇事を描こうとする傾向が強のであるが、李漁はそこにおいてさらに意識的に、従来にない新しさと奇しさを捻出しようと企てるのである。いかにドラマを面白く見せるか十分に想をねり、ことさらに趣向をこらして、観衆の願を解くためには時として荒唐怪異にわたる事をも演出している（第五章参照）。観衆本位また娯楽本位という基本的な姿勢をもつ以上、それは当然であったと言うべきであろう。

まず、十種曲の内容を眺めてみると、一番多いのが二組の男女を立てる恋愛劇である。中でも従来最も著名なのが『風箏誤』で、これは間違い続きの喜劇といったもの。——秀才が友人である道楽息子（道楽息子）の家に寄寓しており、近所の屋敷には才色兼備の妹と無字で醜い姉の、腹違いの姉妹が住んでいる。秀才が詩を書きつけた胤の糸が切れて、その家の妹の手に落ちたところから、間違いに間違いが続き、秀才は姉の方を妹と思いこんでしまったため、いろいろごたごたする。が結局は、才子と佳人、道楽者と醜い姉の二組の結婚が成立する。

胤に書いた詩が女の手に落ちるという趣向は、阮大鍼の『燕子箋』からヒントを得たとされているが、李漁はこれとずっと複雑化して、重要な話のいとぐちにしている。秀才がみずから道楽息子になりすまして妹に会いに行くが、実は

それが醜い姉の方であつたためびっくりして逃げ出したり、姉の方も道楽者を秀才だと思ひ違ひして、話がよけい紛糾してゆく。誤解や勘違いによつて最後まで話がつれてゆく面白さが見所であろう。また、二組の男女を立てて団円にもつていく筋立ては、他に『意中縁』『慎鸞交』『蜃中楼』それに『巧団円』等があるが、その二組を「才子佳人、劣才醜女」の組合せにしているのはこの戯曲だけである。¹¹⁾

次に、右に挙げた二組の男女を立てるもの四種について順次見てゆくと、『意中縁』は有名な文人の董其昌と陳繼儒が、彼らの贗絵を作る楊雲友・林天素という二女性と、それぞれ結ばれる話。その間には、彼らの共通の友人の誤解やら、悪者のわなからやと脱した楊雲友自身の思い違い、あるいは林天素の災難、また彼女みずからが男装して楊雲友と合番式をあげる策略を弄する等、多くの曲折ややま場が設定されている。歴史上の実在人物をとり上げたのは、これと『玉搔頭』の二種だけであるが、ここではそれらの著名人物に対して、贗絵画きの才媛を配したところが、作者の着想の新奇なるところであろう。

『慎鸞交』 ある秀才と南京一の名妓、またその名妓の妹分にあたる妓女と恋人の男、の二組の才子佳人を描く。一方がまじめな堅物で、女の方も十年後の約束を信じ苦況に耐えながら男を待つが、もう一方は軽薄な才子で、一時の情熱は燃やすがたやすく変心し、相手の女につらい思いをかける。最後は事情を知つたまじめな男の父親の粹なはからいにより、軽薄才子も悔い改め、めでたく二組の男女が結ばれる。性格が対照的な二人の男を設定し、それぞれの恋のいきさつを描こうとしたもので、小説『十二楼』中の「鶴婦楼」にもこれと同様のテーマが見られる。

『蜃中楼』 元曲の『柳毅伝書』および『張生煮海』の二つの劇の筋を一つに併せたもの。つまり一つは柳毅という書生が、結婚後虐待されて羊飼いをしている童女にたのまれ、手紙を父親の洞庭竜君に届けて、その窮状から救つてや

る話。もう一つは、張生という若者が竜女と婚約したが、父親の東海竜王がそれを許さぬので、仙人から授かった術を行い、海の水を鍋に入れて煮たところ、たちまち水湧き上り竜王が降参したという話である。従って主人公は柳生と張生の二人、それに洞庭の竜女と東海の竜女の二人をいとこ同志として配している。十種曲中では古典を題材とする唯一のもので、しかも全く現実離れした荒唐無稽の物語である。李漁は芝居作りの心得として、すでに前人が用いたプロットを使つてはならないと言っており(注9参照)、この作はそれに触れるようにも見えないけれども、そうではないと思う。人間の男と竜女の恋物語として誰でも知っているこの著名な二つの古典劇を、いかにうまくつなぎ合わせ絢交せにするか、そして同時にいかにまた別個の新しい伝奇の世界を創り出すか、その手並の程を見物に披瀝せんとすることが望ましいのである。舞台上に蜃楼の道具立を持ち出したり、えびだのすっぽんだの異類のものを続々登場させ滑稽を演じさせる等、この劇に作者がたっぷり盛りこんだ娯楽性については、後の章にのべる。

『巧団円』は二組の男女を立てる話の中に加えてもよいであろうが、いわゆる恋愛劇ではないし、狙いもまた特殊である。——ある年寄夫婦がおり、彼らには昔幼ない頃に行方知らずとなった一人息子がいる。この息子は実はすでに成人して、許嫁の娘もいるが、これら二組の男女がそれぞれ散り散りになった後、巧妙なる奇遇を重ねた末、一堂に会し団円にいたる話である。老人の父親は、養子を求めて旅にのぼり、「身を売って人の父となる」という看板を掲げる。たまたま出会った息子は、この老人を突の父とも知らずに親子の縁を結んだり、また賊軍が掠奪した女を袋に入れて売りに出す人市で、息子がたまたま買った袋から出てきたのは、実は母親であるところの老嫗だったり、更には彼女の教えに従って許嫁の娘の入っている袋を買い当てたり、奇抜な趣向によるやま場や曲折がいくつも設けられており、

意外と偶然が実に巧妙に絡みあってドラマが進行する。このようにことさら作爲的にドラマを組み立てて行こうとする手法は、李漁の得意とするところであり、その点非常によくこの作者の特徴が表れた作となっている。なお、『十二楼』中の小説「生我楼」は、これと同じ内容である。⁽¹²⁾

次に、一才子が同時に二佳人を得る話には、『憐香伴』と『玉搔頭』がある。

『憐香伴』 結婚したての新妻が、年若い女と知りあい、すっかり意気投合して離れがなくなったため、いっそのこと彼女を自分の夫に嫁がせて、三人一緒に暮そうということになる。ところが年若い女の父親は頑固者であり、又これを邪魔する悪者がいて、なかなか思い通りにならないが、新妻は策略をもってうまくその父親をだまし、ついに望みを達する。男は同時に科挙の試験にも合格して、両手に花という筋である。一才子が二佳人を得て団円するという結末は、『琵琶記』以来特に珍しくないのであるが、この劇においては、その二佳人がほとんど同性愛的な関係に陥っており、特に若い女の方は一途にのぼせ上って、重い恋病いにもなる仕末。こうした関係にある二人の女を、一人の男に嫁がせべく仕組んだところに作者の意匠が伺えるのであって、これは彼自身も大いに得意としていたようである。⁽¹³⁾また、新妻が特に後半にいたって縦横の活躍をし、若い女と結託してその父親を籠絡してしまふ設定も、この劇の狙う面白さである。

『玉搔頭』 明の武宗が地方へ微行して、見染めた妓女の倩々と契りを交し、女からしるしの玉搔頭をもらったが、帰る途中紛失してしまふ。これを拾ったのが將軍の娘の淑芳であったが、折しも起った反乱軍にまきこまれて、二人の女はそれぞれ苦しみや曲折を経た末、そろって宮中に入り団円する。二人の女性は容貌が爪二つということになっている。ために淑芳は天下に配られた倩々の似顔絵によつてそれと間違われ、宮中に送られることになる。また倩々は、思

い違いから誤って將軍をたずねて行き、將軍は初め彼女を自分の娘と思いこむ等、思い違いや偶然によって筋が運ばれる。劇はこれらの主軸に配するに、許進父子および王守仁の活躍による乱の平定、劉瑾・朱彬一党の専横等を描き、十種曲中唯一の歴史劇的体裁をとっているが、実際にはすべてが同一時代の人物でもなく、もちろん史実通りという訳でもない。⁽¹⁴⁾ なお、倩々と淑芳のように顔や姿が瓜二つという設定は、小説の中でも使われており、作者のよく用いる手法だったことが知られる。

さらに今度は、一人の男が同時に三人の佳人を得る話としては、『奈何天』と『鳳求凰』の二種がある。

『奈何天』は大金持だが鈍才でひどく醜い男が、結局は美しい女を三人まで娶ることになってしまふ話で、詳しくは次章にのべる。

『鳳求凰』は美貌の秀才がいて、彼を射とめようと三人の女性が競いあふ話。その中の一人は妓女であり正妻になれぬとわかつているので、気心の知れた女性を探し出し彼女と一緒に嫁いで、自分は側室におさまろうと目論む。そこへ別の美しい勝気な女が現われ、二人を相手に張り合うことになる。さらに二人の媒婆も加わって、その間にいろいろな策略やら虚々実々のかげひきがあり、男は女たちに翻弄されるばかりでまるで体をなさぬが、結局は科擧にも合格して、三人の女性は同時に彼に嫁ぐことになる――。才子が佳人を求めることを『鳳求凰』というが、この常識をひっくり返してみれば『鳳求凰』であり、これをもって外題とした所からみても、作者の意図は明らかである。なお、常識を逆にしてみたり視点をかえてみたりして、そこに新しさを見出そうとするのは、彼の創作における常套の手法である。⁽¹⁶⁾ この戯曲は、ひょっとして先の『奈何天』に対応するものとしての着想に成ったものかもしれない。⁽¹⁷⁾ 劣才の醜男が三人の佳人を追って苦勞する話を逆様にすれば（李漁のしそうなことである）、とびきりよくもてる男が、三佳人に追われ

てキリキリ舞いする話となるであろう。

もう一つ、最後に『比目魚』がある。ある書生が旅廻りの女優にほれこんで、自分も役者となつてたがいに愛しあうが、金持がいて女を妾にすることを強要する。窮した女は、著名なる『荊釵記』を演じてその中の一段を借り、観衆中の金持を罵倒した後、身投げする段になると本当に舞台上からすぐ近くの河に身を投げてしまう。男もその後を追うが、神の加護により二人は比目魚と化し、後に救われて人間にもどる。その後二人は結婚して、男は科擧にも合格しそろって赴任する途中、以前的一座の公演に出遇う。女の母親が舞台に演ずるのは『荊釵記』の続きで、夫が亡き妻を弔う段。母親は死んだと思つた娘を思い出し、舞台上演技しているのも忘れて思はず娘の名を呼び、女も母親の許にかへ寄つて団円する——。言ひまでもなく「劇中劇」という新しい意匠を案出して、それを活かすべく組み立てたのがこのドラマである。二度にわたつて演じられる劇中劇のうち、前のそれはドラマの前半部分のクライマックス、後のそれは後半部分のクライマックスにそれぞれ設定している点が注目される。観衆はこの劇中劇によつて二重の喜び——すでになじみの芝居に接し得る楽しさと、それがこの新しい芝居のストーリーと巧みにかまってくる面白さと——を味わうことが出来たわけで、作者の狙いもまたそこにあつたと言えよう。

以上、十種曲の劇的内容について大まかにのべてみたが、どの一つをとりに上げてみても相い類似した趣向によるものがないことが知られるであろう。彼はこのように題材については、意識的に陳腐を去り新奇であることを狙つて、ことさらに面白さを求め独自の意匠を凝らしたのである。架空の物語として新しく奇ゆしい内容のドラマを作つて行こうとする創作意識が、彼には特に強いということであるが、この点おのずから従来の伝奇作者たちの行き方とは異なるものがあった。劇の取材するところはむしろ既存の物語に頼りがちであるのが元曲以来の伝統であり、それは一つには歌曲中

心主義の立場と密接に結びついている。李漁の新しさは、いわばこころから発していると言えるであろう。それは劇的内容にのみとどまらず、構成の面においても同様の見方ができるところから発していると言えるであろう。それは劇的内容にのみとどまらず、構成の面においても同様の見方ができるところから発していると言えるであろう。それは劇的内容にのみとどまらず、構成の面においても同様の見方ができるところから発していると言えるであろう。

四 劇的構成

李漁が戯曲演劇論で真先に論じたのは、劇の構成の問題であった。従来もつとも重視されてきた詞采や音律についての論議を後まわしにして「結構第一」としたのは、彼の演劇観から見ても当然であろう。その場合彼は、綿密な計算の上に立って、あくまでも人工的・作為的にドラマを構築することを意図したのであった。この考えをよく表わしているのが、「密針線」の項の次のことばである。

戯を編するは衣を縫うが如き有り。其の初めは則ち完全なる者をもって剪粹し、其の後又剪碎せし者を以て湊成す。剪碎するは易く、湊成するは難し。湊成の工は、全く針線の緊密に在り。一節偶ま疏なれば、全編の破綻生ず。

プロットを組み立ててゆく上で最も大切なのは、前後の脈絡に破綻が出ぬよう針線を密にすべきであることを述べているのであるが、初めにまず作劇を裁縫にたとえて、それは人為的・作為的に仕立て上げるものであるとしているところに、彼ならではの感覚が窺われると思う。

ドラマを作為的に仕立てあげてゆく、それはつまり人工的に構築してゆくものであるという、これほどまでの明確なる自覚が、従来の伝奇作者たちに果してあったであろうか。これはやはり、戯曲（ドラマ）の捉え方において彼らと見地を異にする

る者にして、はじめて持ち得る感覚であつたと思われる。

こうした視点に立つて、前後の脈絡を考え針線を密にするという手法は、確かに彼の得意とするところであつた。プロットはあまり繁雑にならぬよう整理してすっきりさせるよう心がけているが、⁽¹⁸⁾しかしながら一方では、意識的に筋を錯綜せしめ絡みあわせて、これによる筋立の面白さ、変化の面白さを狙おうとするのである。すでに述べたように、十種曲中にはいわゆる単純な才子佳人劇はなく、劇中劇という特殊な趣向をもつた『比目魚』は別として、他は『風箏誤』『意中縁』『慎鸞交』『蜃中楼』『巧団円』のように二組の男女を立てることが多く、或いは『憐香伴』『玉搔頭』のように二人を得、また『奈何天』『鳳求鳳』では三人を得るようにしつらえているのは、彼がことさらに筋を入り組ませ面白くしようと狙つた結果であるに他ならない。

それでは彼の考える舞台の構成法、その組み立て方の要諦は何か。——それは、アッと驚くような変化を与えて、見物には先の予測がつかぬようにしつらえること、これこそ最も肝要なのだという。

戯場の関目は、全く奇を出し相を変じて、人をして能く懸擬せしめざらしむるに在り。(演習部 脱套第五)

いかにして観衆の興味を最後まで引きずっていくか、その技巧性が問題なのであり、そこに作者の腕の見せ所があるというのである。「出奇変相」とは、いわば話をすんなりとは発展させず、これにひねりを加えて観衆の意表に出るようにするのであろう。これはそのまま彼の小説においても、著しい特徴として見うけられる手法であるが、戯曲の場合には、意外や偶然・奇蹟等による変転、或いは誤認や勘違いによる紛糾などがこの中に含まれるであらう。いずれにしても、これらを重要作意とした上で、周到に伏線をはりめぐらし、前後の脈絡を密にしてしかるべき見せ場・やま場を設定して、物語を組み立て舞台を構成して行く。——すべてがこういう計算の上になり立つのが、彼のドラマなのだ

と言えるところ。

次に、一つの例として『奈何天』を取りあげ、実際にその構成面における彼の手法を採ってみることにしたい。

全三十齣から成るこの劇は、まずその体裁において従来にない新しさをもっている。それは作者が、ごく並の才子佳人劇にせうに思いきってひねっていることで、主人公の關素封という男はまさに化物的な醜男、しかも滑稽味を帯びた鈍才であり、従って役柄は「丑」である。終幕近くに至って、彼は美男の才子に変身するので、結局は才子佳人劇になるわけであるが、ともかく主役の役柄が終始「丑」でおし通してゆく。これに対するに佳人の「旦」といえば、三番目に彼が娶る呉氏であるが（一番目の鄒氏は老旦、二番目の何氏は小旦）、この呉氏は正式に主役の丑と関わりをもってくるのは第二十齣以降であって、才子（生）と佳人（旦）を早くから明示し、その悲歡離合・再会団圓のさまを描くという伝奇の伝統的・基本的なパターンからは、外れているのである。これはすでに一般の話劇の手法に近いものであり、一人の男を中心にして次々に三人の女がかかわって筋が展開していくのを主軸とし、さらにこれに家僕の關忠を中心とするサブプロットが巧妙にからんでくる。

このようにこの劇は斬新な内容をもっているのであるが、旧来通りの伝奇の形式のわくからは一步もはみ出ていない。形式の点に關しては李漁は保守的であった。従って第一齣はいわゆる「家門」であり、第二齣に主人公の關素封が、家僕の關忠（小生）を率いて登場するところから芝居が始まる。この關忠が忠義一途の利発者で、凶年続きの上には辺境に乱があるという時にこそ、錢財を献納すべきであると主人に勧める。これは後に彼が宣撫門までそれを届けに行く伏線をここに設けているわけで、これらがすべて最後にハッピーエンドをもたらす要因になってゆく。

さて關素封は、鄒家の娘（老旦扮する）と挙式することになっており、これは昔親同志が決めたことで、女は相手が醜

男の上耐え難い体臭のもち主であることを知らずにいる。男もそれで結婚の夜が気がかりだが、下女との卑猥なやりとりからヒントを得て、洞房の灯りを消して事を行なう。このところは、舞台に一人残った下女が二人の様子を窺いながら独白とうたで処理し、続いて鄒氏が慌てて登場、しきりにもどすぐさをする。婿殿のひどい体臭に当てられてしまったわけで、それでも容貌さえまだ良ければと言っている矢先、奥からしきりに女を呼ぶ声がかと思うと、ざんばら髪ものすごく、びっこ引き引き着物をはだけた男が現れる。⁽¹⁹⁾仰天した女は、それが自分の夫と知って大声あげて泣き出す。――

李漁の芝居では、滑稽場面は卑猥にわたることが多い。この場面もそうであるが、人物の戯画化が徹底していてその笑いは極めて陽性であり、丑が寝起き姿で舞台に現れるところなど、恐らくその扮装だけで観衆を抱腹せしめる効果を狙っていたことが伺える。なおこの後鄒氏は、奥庭に閑静なる一書房を見つけたので、尼となってここに閉じこもろうと思ひ定める。

右の第四齣がこの劇の最初のやま場であるが、次の第五齣は舞台がvari、袁將軍（生）が登場。彼には醜い妻の他に、妾が二人いるが、天子より南辺に赴くようにとの命が下る。これはもちろん、後の第十六齣以降になって女たちを闕素封にからませ、袁將軍にも活躍の場を与えるための下ごしらえとなっている。

さて鄒氏は、巧みに素封を口説き、思惑どおり庵室に入りこんでしまつて、二度と出てこようとしない。素封は腹立ちまぎれに、もっと美しい女を娶つてやるから見ておれ、と捨てぜりふを吐く（第六齣）――。一転してここに何家の娘がおおり、絶世の美女で嫁入り口を探している。しかも才貌全き男で見合を要するという条件つきである。素封の依頼をうけた媒婆が、ここに話をもちこんで（第七齣）、劇の興味は彼がいかにしてこの女を手に入れるか、という点にしぼら

れてくる。

結局彼は、役者を僱って身代りに立て見合を成功させるが、その折には彼自身も同行者の如く装って行き、いろいろ滑稽を演ずる。それは後日もし相手が人の違うことを責めたならば、役者の方こそ付添い人であったのを勝手に思い違いをしたのであって、自分の知ったことではないと言ひ逃れするためでもあつた（第八・九齣）。——こういうストーリーの意外な發展や、何氏に対するベテンの行為にも、それなりに都合のよい説明がなされているところは、この作者独特の手法であらう。

次の第十齣は、鬨忠がかねての一件を実行に移し、宣衝門をたずねて行くことを演ずるが、第十二齣でも彼は、貧乏人たちに貸しつけた証書を焼き払い、主人のために陰徳をつむ等、その行動はすべて作者の計算の上に立っているのである。

さて新たに花嫁を迎えた素封は、前回と異なり今度は高飛車に出て、何氏に三々九度の盃を強いる。逃れられぬと観念した何氏は、酒をあおつて身を任せたが（第十一齣）、三日後には彼を見事に騙して、鄒氏のいる庵室へ逃げこんでしまふ（第十三・十四齣）。かくして二度目の嫁にも逃げられるという意外な局面を迎えて、これから果してどうなるかというところで、次の第十五齣「分擾」は劇の前半の収束、いわゆる「小収煞」である。李漁はこの齣を出来るだけひきしめ賑かにつくつて、観衆の興味を後半につながなければならぬと言っている。⁽²⁰⁾十種曲においてはそれぞれこの主張どおり特別の趣向がこらされているようであるが、ここではまず脚本に、預め二人の將軍が登る台を舞台上にしつらえておくことを指示している。（作者が演出についての注記をことさら附す手法については、また後の章でのべる。）ここに登場してくるのは、黒天王および白天王と称する二人の兄妹を頭とする寇賊で、黒天王は男軍を、白天王は女卒を率い、

舞台では兩人が唱いかつ舞い、さらにその指揮によって男女二軍が陣をしき、鳴物に合せてさまざまデモンストレーションをくり広げる。このように舞台を賑やかにして観客を喜ばせようとするのは、彼がいつも心がけていたところであつた⁽²⁾(後章参照)。

さて劇は後半部に入り、袁將軍の二人の妾・周氏と呉氏のうち、呉氏が素封の三人目の嫁になるいきさつを演ずるのであるが、それがいかにも巧妙にできている。まず袁將軍の夫人は、夫の留守中に彼女たちを売りとばすことにし(第十六齣)、この話は媒婆を通して素封にもち込まれる(第十八齣)。彼はすでに美人にはこりごりしているので、呉氏ほど美しくないが家庭的だという周氏の方を所望するのであり(その心情はよく納得できる)、もうひとり韓解元なる男が呉氏を望んだので、袁家で見合が行われる。韓解元と呉氏はたがいに気に入ったが、周氏は素封の醜さに驚き、こんな男に自分を売った夫人を怨む(第十九齣)。ところが翌日意外な事に、韓解元は袁將軍と同年の科擧及第者であることがわかったので、この婚事を辞退すると伝えてくる。その直後、闕家から迎えの輿が到着したので周氏を呼んだところ、彼女はすでに首を吊って死んでいることがわかる。そこで媒婆と夫人はしめし合せ、知らぬ顔して韓家にやるはずの呉氏を、闕家へ送り届けてしまう(第二十齣)。

偶然のつみ重なりによって意外な方向へ事が運ぶのであるが、それが不自然を感じさせることなく極めて都合よく処理されている作者の手並を見るべきであろう。しかも、頭の回転の早い呉氏はたちまち妙計を思いつき、素封をすっかり手玉にとり、いづれ前夫の袁將軍に救け出されることを期して、鄒氏と何氏のいる庵室に入り込んでしまう(第二十齣)。——というふうに、またもや素封の(或いは観衆の)意表に出るのであるが、しかしその呉氏の思惑も実は後にはずれてしまうのであって、ああかと思えばこうというふうに、なかなかすんなりとは事が運ばない。つまり、寇賊

の黒天王を討伐して一旦帰郷した袁將軍に、呉氏は泣く泣く訴えるのであるが、袁將軍は、覆水盆に返らずだと呉氏をつきはなし、説教をして素封にひき渡してしまふ（第二十三齣）。

一方、家僕の闕忠は、辺境において白天王と苦戦している袁將軍の許に、道々貧民に施しをしながら（これが勿論後に意味をもつ）兵糧を送り届ける。闕素封の義捐に感激した將軍は、いずれその功を上疏すると約束し（後の伏線である）、また闕忠が美男子であるのを見て、計略を思いつく。白天王が美男の男姿を物色しているというので、彼をそこへ送りこみ、内外あい呼応して攻め亡ぼそうというのである（第二十五齣）。

白天王は第二十四齣「擄俊」において、捕擄にした男たちをひき出させ自ら検分しようとする。これに先立って第七齣には、黒天王が捕えてきた女の中から気に入ったのを選び出して相手させることを演じているが、これはちやうどその裏返しをして見せたわけで、どちらも頗る卑猥ではあるが、作者の遊びの精神をここに見ることができると思う。しかも白天王には、男を検分した後気に入った者がいないので、部下の女卒にみんな下げ取らせており、それだからこそ袁將軍の策略が活きてくるという、すべて作者の都合よい計算の上に仕組まれているのである。これが案の定凶星となって、白天王攻略に見事成功する（第二十六齣）。

さて闕素封は、思いがけず三人目もまた美人を娶ってしまい、一方闕忠の活躍によって賊も討たれた。後に残された問題は、いかにしてこの芝居の最後を愉快に盛りあげて、めでたしめでたしにもって行くかという点にかかってくるであろう。作者はここで、素封を美男に変身させる奥の手を用意しているのである。いやむしろ、作者は最後に至ってこの奥の手の奇蹟を成立せしめるべく、これまでの二十六齣を入念に組立ててきたのだと言うべきであろう。ストーリーにひねりを加えて人の意表に出たり、或いは後半や結末に至ってどんでん返しをして見せたりするのは、この作者の得

意の手法であったが、その特徴がここにもいかに発揮されているのである。

すなわち第二十七齣は、一転して天上における政庁の場であり、三官大帝が闕素封の行状を調べ、また彼に代って行った闕忠の善行や功績を審議して、その結果彼の奇形厄をとり除く天恩が下されることになる。そこで次の齣では、変形使者なるものが素封の許に派遣されるのであるが、この奇蹟を行う場面も唐突を避けて工夫の跡が見える。

まず素封は、このたびの義捐金を出して賊討伐を助けた功により尚義君に封ぜらるるとの吉報をうけとり、明日闕忠が天子の勅語をもって帰ることを知る。そこで身を潔めるため風呂に入り、下女に命じて背中を流させるが、彼女は彼が臭いのを嫌って逃げ出してしまふ。これとちょうど入れ換りに変形使者が女子に身を変じ、下女になりすまして彼のからだを洗っていく。顔は特別によく拭かなくてはと言つて、濡れ手拭で顔のあばたや粉をぬぐい去る（トガキに「用湿手巾擦去面上疤痕及粉介」と指示している）。これは恐らく変形使者が、このとき実際に濡れ手拭を用いて、彼のあばたのメイクアップをぬぐいとるよう、作者がとくに指示したもので、作者の舞台演出に対する手法の巧みさを見てよからう。ここではその他いろいろ細かなしぐさの指定——変形使者の施術——があつて、醜男が次第に変身してゆく。このニュースは庵室にいる鄒氏と何氏に伝わり（第二十九齣）、二人はたちまち大あわて。その慌てふためにおかしさは、次の最終齣を盛り上げるための下ごしらえとして、すでに十分効果的である。

さて大詰の幕は、要するに下賜された夫人の冠服をめぐつて、見目うるわしい三人の佳人がぜひと我が物にせんと、泣きつ喚きつのあられもない落花狼藉、その大さわぎのおかしさ面白さを狙つたもの。しかもその冠服が同時に三つ出されることなく、一つずつしか届けられないので、そのために争奪戦が一層はなばなく、笑いもまた大巾に増幅されるといふ効果をあげている。この夫人の冠服を一つずつしか出さないのは、実は闕忠の意図的な企みによるもので

あり、またさらに三人共に一品夫人に封ずるといふ勅語を伝えるのも一番最後にする旨、彼がこの齣の初めに登場してきたとき、独白の中ではっきり語っているのである。もしそうでなければ何の争い事も起り得ない。そこで話をより面白くし見せ場を多くするために、ことさらにお芝居を仕組んでいるわけで、このようにわざと芝居気たっぷりにしつらえるやり方は、いわば古典劇における常套の手法でもあるが、李漁のよく用いるところであり、それらが同時に劇中の重要な見所・聞かせ所となっている場合が多い。

たとえばここに、他の例を一つだけ挙げてみるならば、『比目魚』第二十八齣「巧会」がそれに当るであろう。この齣は後半の大きなやま場であり、娘の貌姑が劇中劇を演じる母親の劉絳仙と、それこそ劇的な邂逅をとげるのであるが、齣の初めにおいて貌姑が夫の譚楚玉に向って、母親の居所がわかったのだから会いに行きましようと言うのに対して、彼はこう答える。

私たちは向うへ行っても、まずは本身を偽ってわからないようにするのだよ。芝居をやってもらいそれがすっきり終ったところで、わけを話して再会することにしよう。このハッピーエンドのお芝居は、そうしてはじめて波瀾が出るので、さもなきやまっとうすぎて面白くないからね。

つまり作者は劇中人物の口を借りて、この芝居を面白くするために故意に細工しようと明らかに言わせており、譚楚玉はわざわざ劉絳仙に芝居の演目を注文指定して、彼女の心を試そうとするが、こうした全く意図的・作爲的な設定によってこの齣の面白さが成立することになる。

これと同様の例はほかに少くない。⁽²²⁾その意味ではこの『奈何天』の大話は、彼の得意とする手法によるものであり、最後を特に入念に面白おかしく賑やかに盛りあげて、観衆をたっぷり喜ばせようとする作者の意図は、十分達せられて

いると言えるであろう。

以上、『奈何天』の構成について一わたり眺めてみた。登場人物のすべてが有機的に結びつき巧妙にからみあいながら立体的な一つのドラマの世界を形成しており、さまざまな伏線を張りめぐらし、「出奇変相」によって起伏をあたえやま場を設定する等、作者がどこまでも作爲的・人工的にドラマの構築を図っている様子が、ある程度理解できると思う。この劇は十種曲中、とくに登場人物が多いわけでもなく、話がことさら入り組んでいるという例でもない。ただ、話の内容もさることながら、作劇手法の点で作者の特徴がよく表われた作と言えるであろう。全体的に卑猥にわたる曲白が頻る多く、なるほど文人好みではないことが知られるが、しかしとにかく面白いといったところもまた特徴の中に入るのである。

さらにたびたび指摘してきたように、意外や偶然を重要作意としながらも、一方では同時にそうした異常な出来事を、さして異常とは感じさせぬような巧みな配慮——企み——がなされている点が認められる。それはしかし、うそをいかに本当らしく見せるかということに他ならず、より正確にいうならば、観衆をうまく丸めこんでしまう手並においてなかなか鮮やかだ、ということであろう。しかもそれらは、あくまでも作者が自分の都合のよいように企んで、得意気にヌケヌケとなされるうそなのである。古典劇には、とりわけ喜劇には、なべて御都合主義はつきものであるが、李漁の場合には特にその点一味違ったものが感ぜられる。観衆は氣持よくだまされることを期待して芝居小屋に足を運ぶものだということを、この老練の作家はすっかり承知の上で、見事にそこにつけ入っているということであろうか。

なお『無声戯』第一回「醜郎君怕嬌偏得艶」は、この『奈何天』と同じ内容を小説にしたものであるが、結末のおさめ方において戯曲とは全く異っている点が特に注目される。すなわち小説では、主人公の身に奇蹟が起ったりはしない

のであって、すっかり観念した三人目の妻の呉氏が、庵室にとじこもっている二人を説得して外へつれ出し、一夫三妻の形におさまってしまう。そして三人とも男の子を産み、すべて母親似で頭もよく科擧の試験に合格する者まで出て、素封は長寿を全うした、——という話になっている。⁽²⁴⁾

作者がこの小説で講釈しているのは、佳人が才子に嫁ぐということは却って理の変であり、醜男に嫁ぐことの方がむしろ理の常なのであるから、女はそのところをよくわきまえて悪い姻縁にも耐えることを知るべきである、ということとで彼一流の御託を縷々並べているのである。⁽²⁵⁾

両者を比較してみると、戯曲の方がそれこそ理窟ぬきに面白いのに対して、小説の方はすっかり理に落ちて厭味な作となってしまうている。小説の結末がこのようになってるのは、もちろん作者がそれを意図したからであろうが、あるいは戯曲に演じたような奇蹟をそのまま小説の中においても描くことには、多少の抵抗があったからかもしれない。つまり戯曲の方が小説よりも、ずっとそれを表現しやすいことであろう。舞台上に神仏を出したり奇蹟を演ずることや、あるいは荒唐怪異にわたることを演ずる等、思いきったうそ——お芝居——を表現することが、比較的自由に殆んど抵抗なく許容されるのに対して、小説の方では一般的にストーリーの展開が現実に即して、より合理的であるとする傾向をもつ。その意味では戯曲は、作者がより自由に虚構の世界に遊ぶことのできる形態であると言えると思う。

小説集『無声戯』の書名が示すように、李漁にとって小説は即ち“声無き戯”^{（26）}であった。小説の創作に当たっても常に戯曲^{（27）}をつくる感覚をもって臨んでいたのである。そうした感覚や視点からいつも離れることがなかったのは、一面においてはこの作家が、ひときわ旺盛な遊戯的精神のもち主であったことを物語るものであろう。“戯（しばい）”はすなわ

ち本来「遊戯（あそび）」であることを、先刻彼はしっかりと押えているのである。

五 舞台表現

従来の歌曲偏重の伝統に対して、一本するどい横槍を入れた李漁が、「唱」と同等に重要視したのが「白」と「科」であった。戯曲演劇論の「賓白第四」では、「自来伝奇を作る者、ただ填詞を重んじ、賓白を視て末著と為す」として批難し、

「賓白一道は、まさに曲文と等視すべし。最も得意の曲文有らば、即ちまさに最も得意の賓白あるべし。

と言う。そして更に、「伝奇中賓白の繁きは、実に予より始まる（詞別繁滅）」とも言っている。これは実は、新たに創作した複雑な筋をもつストーリーの戯曲であることを前提とした言であり、彼の戯曲がちょうどこれに相当することとあい関連するのである。つまり『琵琶記』や『西廂記』等のように、皆がよくその内容を知っている劇ならば、せりふの多少は問題にならないが、新作である場合には事情が異なり、歌曲だけではプロットを伝えることができない。「観んと欲する者、其の顛末を悉し、其の幽微を洞るは、単て賓白一着に靠る（同上）」という。

ストーリーを展開するのは歌詞ではなくせりふによるのであるから、歌詞と同様にせりふを重視するのは当然だったわけである。従って彼がせりふを作るときには、実際に舞台に立ってしゃべるつもりで一字一句を推敲し、入念にこれに当るとのべており、確かにそのせりふは他の伝奇作者たちにくらべて、はるかに平易で口調がよい。これはその舞台表現における一つの特徴であろう。⁽²⁶⁾

またその戯曲中に、せりふの占める割合が非常に多くなってきていることも事実で、たとえば『比目魚』第十齣「改

生」に見られるように、せりふだけのやりとりがおよそ千五百字におよぶ例もある。

この場面は、譚楚玉（生）が加わった一座の役者たち（外・末・浄・丑、それに旦の劉藐姑）が全員一堂に会して、芝居の師匠から順ぐりに力試しをされるのであるが、出来の悪い丑と浄がいろいろ滑稽を演じ、とど喧嘩さわぎになる。このどさくさまぎれに、楚玉は用意した紙団子を藐姑の手に渡し、それを見た藐姑は、大胆にも皆の前で歌をうたって彼のプロポーズに応ずるといふ、大変手がこんで芝居がかった（作者の得意とするところである）滑稽場になっている。十種曲では普通せりふが続くのは、長くてもせいぜい六百字前後である場合が殆んどであるから、これは特に笑いの場として念入りに仕組まれているのである。

「科」については、彼が特にとりあげて重視したのは、「科譚^{おどず}」であった。

挿科打譚は填詞の末技なり。然れども雅俗ともに喜び、智愚共に賞せんと欲すれば、則ちまさに全く此処に神を留むべし。（科譚第五）

とのべ、これこそ観劇に当っては欠くことのできない睡気さましの妙薬だとし、「精を養い神を益し、人をして倦まざらしむるは、全く此にあり。小道となして観るべけんや」と、いかにも喜劇作家らしくその効用を主張している。これは彼が作劇するに当っては、常に観衆の立場を念頭に入れ、その娯楽に供することを第一に考えていた証しである。

前にもふれたように、芝居はまず第一に面白くなくてはならない、観衆の頤を解くものでなければならぬとして、娯楽本位に考え娯楽性を強調するのが、彼の基本的な感覚であった。観衆が好むのは何か、どうすれば喜ぶのか。――「今人の尚ぶ所、時優の習う所は、皆熱鬧の二字に在り。冷静の詞、文雅の曲は、皆その深く悪みて痛く絶する者な

り。(劑冷熱)』

観衆はともかくもにぎやかなのが好きなのだ、と彼は考えた。これは文字の上の熱鬧についてのべているのであるが、しかし実際にはもっと直接的に、舞台をにぎやかにすることに心を配っていたことがうかがえる。伝奇中には従来ほとんど意味もなしに武場を挿入して、舞台を賑わすことが一つのボタンとなっているが、李漁はこれに対して独特の工夫や趣向をこらしたのである。

『蜃中楼』第五齣「結蜃」は、武場ではないけれどもショー・スペクタクルを見せる典型的な例となっている。まず、この齣の初めには、「預め精工奇巧の蜃楼一座を結び、暗かに戯房に置き、場上の人をして見せしむること勿れ。場上に曲を唱い烟を放つ時を俟ちて、忽然として抬ぎ出す。全く神速を以て主と為し、観者をして奇に驚き巧を羨み何くより来るか知る莫からしむ。斯れ蜃楼の義演に当ること有る者、万草々たること勿れ」という長い注記が附されている。この他には、第三齣「訓女」と第二十九齣「運宝」にも同様の注記が見えるが、このように特に演出上の注意を細かに書きこみ指示しているところからみても、作者のこれに対する並々ならぬ執心のほどがうかがわれるであろう。

ここでは四人の者が、それぞれ魚・えび・かに・すっぽんに扮して登場する。竜王の命により氣を吐き涎を吐いて雲霧となし、一座の蜃楼を結ぼうというのであるが、ただひたすら賑やかに面白おかしくナンセンスを演じて観客を湧かせるようにつくられている。この滑稽場面⁽²⁾のせりふはおよそ一千字におよび、たっぶり笑わせた後(笑いの最後のオチはやはり卑猥にわたる)、四人が並んで唱いながら烟を放つ。唱い終ると同時に蜃楼が現れるように演出するわけであるが、この所が初めの注記どおり、見物がアッと驚くよう迅速に手際よくなされねばならぬとしているのである。大道具は一切用いないという旧来の常識を覆したのであるから、とにかく観衆はびっくりしたに違いないし、また作者は

さぞかし得意であつたらう。

またこの場面の中で、彼らが順ぐりに気を吐くところでは「鬼門（ぐくま）に向つて烟を吃し、身を転じて気を吐く（しぐさ）介」というように、役者の演出上の動きまで指定しているし、又さらにこの蜃楼に竜女が登り、ここを通りかかった男と見せめあう場が次の第六齣であるが、この齣の終り頃に竜女が退場すると、「二人ひそかに登場し、烟を放ちながら蜃楼を選び去る」と、蜃楼をいかに舞台から撤去するかについても、忘れずにその方法を指示している等、どこまでも実演本位に書かれているのである。⁽²⁸⁾

なお『儂香伴』第十一齣「請封」においても、琉球国王が巡視せんとするおり竜が出て舞を舞つたり、烟をあげて蜃楼を出したり、『蜃中楼』第二十九齣で用いたような宝物を又ここでも使用している。また『蜃中楼』が魚やらえびやらを登場させたのに対して、『比目魚』第十六齣「神護」および第十八齣「回生」では、えび・さざえ・かに・すっぽんを出しており、さらに同劇第八齣「寇発」では、単なる武場でなく異類のものを出して舞台を大いに賑わしている。すなわち、初めに山大王なる虎面奇形の劇賊が、醜類を率いて登場。彼の指揮に従つて、四隊の獣兵の虎・熊・犀・象が次々に出てきて舞を舞うが、これを官軍が火攻めにして、大砲を鳴らし舞台じゅうに火焰を発して、衆獸を潰走せしめることを演じ、ずいぶん派手な舞台をつくっている。

『風箏談』第五齣「習戦」でも、蛮王の掀天大王が猛象数百、鉄騎三千（と称する）を率い、それぞれ舞いつつ舞台を廻り、両者を戦わせて演習する様を見せるが、その第二十三齣「收象」では、官軍がこの賊軍を破るに獅子を使い、獅子と象の合戦の模様を演じる。

ざっと眺めてみただけでもこのように、えび・すっぽんの類いから、竜やら虎やら獅子・象にいたるまで、盛んに舞

台に登場させていることがわかる。人間の兵士を出すにしても、多少の捻りを加えて『玉搔頭』第九齣「弄兵」では水陸兩軍を登場させ、水戦陸戦の演習の様を華々しく見せたり、またすでにふれたが『奈何天』第十五齣のように、男女の兵を出すといった例もある。『慎鸞交』も同じでその第十一齣「魔氛」では、魔劫天王なるものが、男女の兵に鬼面を粧わせて演習し、「まるで化物じゃ、誰も人とはわからぬわい」と悦に入り、殊更におどろおどろしく舞台を賑わしているのである。

ともかくも舞台を明るく賑やかにつくることを意図し、特にこうした息ぬぎの場面では、派手に華々しくやって見せようというのが、この作者の考えであった。観衆が憂さ晴らしに看るのが芝居であるならば、せいぜいそのサービスにつとめましようというのである。確かに彼ほどサービス精神豊かな作家は珍しいと言えるであらう。それはたとえば蜃楼の道具立を案出したというような一事をもってみても明らかであるが、舞台上に趣向をこらしたスベクタクルの要素をもとり入れて、観衆を存分に楽しませるための効果をつねに計算に入れていたのである。

こうした舞台表現からみても、彼の作劇精神が娯楽性の強調にあることを、容易に察することができると思う。

六 結 語

いったい中国人は、虚構をそのまま虚構として受容することにおいて不慣れた国民であった。戯曲も小説も、純粹にこれを虚構の物語と見なし、そのままストレートにこれを虚構の物語として楽しむということが——そういう享受の仕方許容されにくかったと言えるかも知れないが——作者の側にも読者の側にもなかった。あるいはどちらも下手くそであった。

李漁はしかし、これに対して彼なりに把握するところがあつたと思われる。それはおそらく彼が「優人搬弄之三昧」を味得していたことと無縁ではない。彼はまず戯曲は虚構（作りごと）であると割切つて、観衆の心を喜ばすもののはその作りごとなのだと考えたのである。従つてその作りごとは、真先に面白くなくてはならず、新奇であることを要した。彼には戯曲を（あるいは小説にも通ずる）あくまでも架空の物語として作爲的に構築していこうとする興味が人一倍強いのはそのためである。わざとらしくあつても、多少不自然だつたとしても、そこでは新奇な趣向と巧みな筋立とが、断然優位をしめ優先するのである。

金聖嘆は戯曲の価値を認めて、詩文なみにひき上げたのであつたが、李漁はむしろ、戯曲を小説とまったく同等の通俗のレベルにまでひき下げて眺めたのであつた。そこにこそ実は、彼の新しさがあり強みがあつたと思われるが、更けいならば、彼にとつては戯曲の価値が詩文なみであろうとそれ以下であろうと、大した問題ではなかつた。小説はもちろん戯曲にしても、そんなにご大層なものではない、所詮は憂さ晴らしにすぎぬ遊戯である、というのが偽わらざる彼の本心だつたに相違ない。「優人搬弄之三昧」とは、まさしくそのところをこそ指すのではなからうか。

多くの論者が指摘するように、彼の作品は一口にして言えばたしかに浅膚・平俗である。詞章の美しさや格調の高さといつたものは、初めから彼の意図するところではなかつた。かつ、「繡藉」であることを望みはしなかつたし、いわばそれは「一味に優俗の俳語（どこまでも役者のたわむれ言）」との言い得るものだつたのである。⁽³⁰⁾

しかし、ともかくも内容が独創的で新しく、面白おかしければそれで良いではないか、それ以上にいったい何を求めるのか、と必ずや彼は嘯くであろう。通俗作家に徹し、その浅膚平俗の面に開き直つてゐるのである。⁽³¹⁾ 劇作家としての彼の真骨頂は、実はむしろそこにこそ認められるのではなからうかと思われる。

なお附言するならば、明末の頃より戯曲界の一部には、ストーリーに特に面白さを求めようとする傾向が見えはじめる。これにはそれなりに理由があると思われるが、こうした傾向や流れの中で、李漁のそれはある明確なかたちをとったものだと考えることができるであろう。さらに、視野を拡げて世界の演劇史を眺めてみるならば、李漁の生きた十七世紀は実にみのり豊かな時期であり、その視点に立つて見るとき、李漁の存在は中国というフィールドにおいて、ある特殊な意味をもつように思われる。こうした点に関しては、また稿をあらためて考えてみることにしたい。

注(1) 梁廷樞『曲話』卷三。

(2) 『曲海』卷二十一、「一種情」の項。

(3) 『娜如山房說尤』卷下。

(4) 沈氏の言は呂天成『曲品』卷上、湯氏の言は王驥德『曲律』卷四。ともに青木正兒氏『支那近世戯曲史』三〇五頁所引。

(5) しかしながら一方では、「一味顯淺而不知分別、則將日流粗俗、求為文人之筆而不可得矣。(戒浮泛)」とも言い、あまりに粗俗に流れることを戒めている。

(6) ところが彼は一方では勸懲主義を標榜し、次のように言っている。「伝奇一書、昔人以代木鐸、因愚夫愚婦認字知書者少、勸使為善、誠使勿惡、其道無由、故設此種文詞、借優人說法与大衆齊听、謂善者如此收場、不善者如此結果、使人知所趨避。(戒諷刺)」しかしながら勸懲主義をもって経世治国の一助とするという建前をとるのは、この国の戯曲小説の常套であり、これを存立せしめる条件でもあったのだから、彼も又その常套によったわけである。表面上勸懲主義をうたうことは、必要不可欠の大きなわくであったが、逆にこのわくさえ作っておけば安心であった。これによって巧みにカムフラージュし、実際は観衆に笑いの慰みを提供することができたわけで、この態度はちょうどわが江戸期の戯作者たちともあい通ずるものがある。

(7) 原文「談忠孝節義与說悲苦哀怨之情、亦当抑聖為狂、寓哭于笑。(重機趣)」

(8) ただしこのすぐ後に続いて、虚構と事実とを厳しく分けるべき事を論じ、虚構ならばどこまでも虚構でおし通してよい

が、もし歴史上の人物故事をとり上げるならば、すべて史実に則って書かねばならず、「一姓名をも捏するを得ず」また「一事実をも創するを得ず」としているのは、どうもいただきかねる。大体作家がそんな窮屈な思いをして、実際に歴史劇を作るであろうか。往事をもって題材とした十種曲中の『玉搔頭』『意中縁』の二種が、このような自分、自身の主張にそって作られていないこと言うまでもない。彼の戯曲演劇論はあくまでも理論の書であり、建前でのを言っているのである。従ってこのように実作と一致しない所も出てくるのであって、それはこの場合にのみ限らない。彼一流の御託あるいは粉飾と見なしてよい部分が少なからずある所は注意を要しよう。

(9) 「脱窠臼」の項に、「欲為此劇、先問古今院本中曾有此等情節与否。如其未有、則急急急伝之。否則枉費辛勤、徒作效顰之婦。」と言ふ。

(10) 『一家言全集』巻一「香草亭伝奇序」においては、「既出尋常視聽之外、又在人情物理之中、奇莫奇于此矣。」と言っている。これによると、ふだん見聞するありふれた日常のわくの外にあるが、しかし義理人情の中におさまっているような事柄こそ奇である、という意味になる。同じ問題を論じて、先の「戒荒唐」の説とは反対であるが、彼の実作から見ても、こちらの説の方が納得がゆくとと思われる。

(11) 小説の方では『無声戯』第二回、「美男子避禍反生疑」がこれと同様の団円の仕方になっている。この小説には「此回有伝奇嗣出」と注記があり戯曲化する意図があったらしく、たしかにそれが可能な内容である。

(12) 『十二楼』は順治十五年（一六五八）刊行。『巧団円』は康熙七年（一六六八）の序があり、十種曲中最も遅く制作されたもの。李漁は長年にわたってこれを劇化することを企てていたと思われる。

(13) 終末の下場詩に言う。「伝奇十部九相思、道是情痴尚未痴、独有此奇人未伝、特翻情局媿填詞。」なおこの劇については、伊藤漱平氏『李漁と曹霏、その作品に表はれたる一面（上）』（鳥根大学論集、人文科学VI 一九五六）に詳しい。

(14) 『曲海』巻二十一、「玉搔頭」の項参照。

(15) 『十二楼』中の「合影楼」の珍生と玉娟（いとこ同志の男子と女子）、『無声戯』第四回「失千金福因禍至」の秦世良と秦世芳（姓名まで偶然あい似ている）等。

(16) 村松暎氏『小説家として李笠翁』（芸文研究第十四・十五合併号、一九六二）参照。

(17) 『風求鳳』は康熙五年、李漁五十六才の作。『奈何天』は「錢塘・胡介序」があるのみで制作年代不明。ただし『無声戯』

(18) (順治十五年、作者四十八才頃にはすでに成立) 中の第一回が『奈何天』と同内容で(第四章参照)、「此回有伝奇即出」の注が附されているところから見て、このとき戯曲の方はすでに作られていたと思われる。黄麗貞氏『李漁研究』(純文学出版社)では、『奈何天』の制作は順治十三年頃とする。いずれにしても、『奈何天』の方が『鳳求鳳』より先に作られていたと思われる。

(19) この点に関しては特に「滅頭緒」の項目を設け、「頭緒繁多、伝奇之大病也。」とし、「事多則関目亦多、令観場者如入山陰道中、人人应接不暇。」と言って注意を促している。

(20) この所のトガキには「内連叫小姐」「老旦不応」「丑蓬頭跣足披衣上」とある。

(21) 「格局第六・小収煞」の項に、「宜緊忌寛、宜熱忌冷。宜作鄭五歇后、令人揣摩下文、不知此事如何結果。」という。

(22) 「小収煞」をこうした武場や逆賊の旗上げに当てている例としては、他に『風箏誤』第十五齣「堅壁」および『玉搔頭』第十五齣「逆氛」があり、あるいは霧田氣を変えて神仙を出し舞台を賑わしているものには、『蜃中樓』第十五齣「授訣」や『比目魚』第十六齣「神護」等がある。

(23) とくに顕著な例としては、たとえば『意中縁』第二十八齣「誕姻」、『風箏誤』第二十九齣「詫美」、『鳳求鳳』第十五齣「姻詫」、『玉搔頭』第十四齣「抗節」等々がある。これらはいずれも、劇の前半部あるいは後半部におけるクライマックスになっている例である。

(24) 青木正児氏『支那近世戯曲史』五二九頁にこの劇を評し、「曲白に露骨なる鄙猥の語を弄せるは「風箏誤」に比して更に甚だし、厭う可し厭う可し。」という。

(25) この結末ならば、家僕の闕忠にいろいろ活躍させる必要もないわけで、従って小説では闕忠および逆賊の黒天王・白天王の事は一切出てこないし、袁將軍は袁進士ということになっている。

『奈何天』では第二十三齣の終末部分で、呉氏の口を借りて小説中の講釈に似た内容をしゃべらせている。すなわち「：私はもうすっかり八方塞がり、この人(闕素封)の言う通りにするより仕方がないわ」と独りごちた後、ため息をつくこなしあって、観客に向い次のように言う。

お芝居をごらんの皆様方の中に、教養もあり容貌も美しいご婦人で、立派な夫に嫁ぐことができなかつた方がおられましたら、どうぞこの有様をごらんになってくださいませ。いかにその才気すぐれていましてでも鄙小姐はどうだっ

たでしょう。すばらしい器量よしであっても何小姐はどうなりまして？ また、たとい教養、美貌ともに申し分なくともこの私になりますのが、せいぜいの落ち、——みんなこのような男に嫁いでしまいました。どのように智恵を働かせてみましたところで、天に昇ることも地にもぐることもできないのですから、紅顔薄命という四文字は、女性には免れられぬところであることがわかります。まして皆様方のご亭主がどんなに醜男だといたしましても、この人ほどではございませんでしょう。どうぞかよう悟りました私のように、心安らかに楽しく世過ぎなされてくださいませ。

(26) これは劇中人物が観客に向って話しかけるせりふであるが、道化役者によるアドリブではなく、作者がことさらにこのように明確なかたちで脚本に書きこんでいる例は極めて珍しい。

(27) 彼は、役者にとっては唱よりもむしろ白の方が難しいことを、演習部・教白第四で縷々のべており、「吾視梨園之中、善唱者十中必有二三、工説白者、百中僅可一二」という。彼の説は京劇でいわれるところの「千金念白四両唱（四両唱千斤白）」とちょうど同じである。とにかく彼は芝居の内行（くろうと）であり大変なうるさ型であった。

(28) 第三齣では、特に竜王の舞台衣裳について指定し、第二十九齣では、預め観衆の目を奪うような竜宮の宝物を用意しておくべきことを指示している。さらに例えば『巧团円』第二齣では、舞台上にベッドを準備するよう指示し、また『比目魚』第十五齣では、劇中劇用の舞台を設けるよう指示している。

(29) この『蜃中楼』第五・六齣二齣は、明和八年（一七七二）わが八文字屋がこれをとりに上げたのは、おそらく李漁の芝居が本質的にわが歌舞伎に最も近いことを感じとったからのことに相違ない。

(30) 青木正児氏『支那近世戯曲史』五二〇頁：「諸作概ね軽き気分の滑稽劇もしくは風情劇にして、遂に浅膚の譏を免れず。之を平俗と為すは蓋し古来の定評なり。」

(31) 李調元『雨村曲話』巻下には、蔣士銓の曲を賞讃して、「無不蘊藉、不似筭翁輩一味俚俗語也。」という。

呉梅氏『顧曲塵談』第四章には『在園雜誌』を引いて「翁出遊必以家姬相隨。其在京師日、額其寓廬曰、賤者居。」という。万事に自信家の李漁が、自分自身を「賤者」と規定しているのである。その屈折した心情は特に注目すべきであろう。