

Title	中国文学における"遊び": 李漁を中心に
Sub Title	Play in Chinese literature
Author	岡, 晴夫(Oka, Haruo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2005
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.88, (2005. 6) ,p.132(179)- 139(172)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	2004年度藝文学会シンポジウム: 文学における"遊び"
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00880001-0139

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.

中国文学における“遊び”

——李漁を中心に——

岡 晴夫

まず、文学における“遊び”とは何かといえ、大ざっぱなところ、それは決して大まじめな性格のものではない。むしろその“まじめ”の対極にあって、それを衝くのが“遊び”であると言えるだろう。それは従って、正統・オーソドックスのものではなく、正統をむしろ揶揄する立場、あるいはまた、正統から外れた“面白さ”を狙うものでもある。

その意味では〈娯楽＝エンターテインメント〉的要素を排除するものでは決してなく、むしろこれと同義に近いであろう。「艶笑」という言葉があるが、〈艶^{いろ}〉とか〈笑い〉とかいったものが、これと深く関わってくることにもなると思われる。

ところで、中国においては周知のように、「儒教」が唯一絶対の正統思想として、二千年来の長きにわたって知識階級の人びとの頭脳を拘束し支配してきた。儒教の教条が一貫して原則となって来たのだが、これは一口にしていけば〈まじめ精神〉そのものである。「一寸の光陰軽んずべからず」といい、「螢の光、窓の雪」という。ここでは“遊び”を許容する余地はまったくない。“遊び”が“ゆとり”から生まれ、元来大らかなものであるのに対して、“まじめ”の方はその点、固くて狭い窮屈な性格を帯びている。従って儒教の“まじめ精神”は、常に“遊び”やら“面白さ”といったものを排除し締め出そうとする方向に作用してきたのである。このような儒教精神による束縛は、時代によりその強弱の差異はあったとしても、中国においては総じて非常にきつかったといわなければならない。まずこの点を認識し、念頭に入れておかねばならぬであろう。

中国において文学評論の先鞭をつけ文学の価値を独立させたとして名高

いのが、魏の曹丕（文帝、187-226）の『典論』である。かれはその中で「文章は経国の大業にして、不朽の盛事なり」と喝破した。文学の営みは国家を経営していく上での大いなる事業であるとするこの有名なことばによって、文学の地位は著しく高められ確立されたのであったが、一方、その建前・大原則の立派さは、文学の中からいよいよ“遊び”の要素を締め出すことにもなったと考えられる。と同時にそれはまた、「文学における“遊び”」に対する無理解に拍車をかけることにもなったのである。

例えば、田園詩人また穩逸詩人として著名な陶淵明（365-427）に『閑情の賦』という作品がある。その全122句から成る韻文の内容は、美女に対するなまめかしいエロチックな妄想を縷々綿々と詠い上げたもので、古来陶淵明らしからぬ作として問題視されてきたものである。『文選』の編者であり、淵明の人徳と文学に心から傾倒してその詩文の最初の編輯者でもあった梁の昭明太子（肅統、501-531）は、『閑情の賦』についてだけは「白璧の微瑕（白い美玉のごくわずかな瑕）」であると断じ、「惜しい哉、これを是亡くんば可なり」と嘆じ非難している。この作品を淵明文学における“玉に瑕”だとする、たいへん著名な論評である。しかし、こうした作品こそは逆に陶淵明の詩人としての幅の広さ、またその文学の深さや豊かさを示す余裕であり遊び心であると見なして、プラス方向に解釈すべきであろう。それをこのように非難するのは、いわば柔軟性を欠く“まじめ”な儒教的思考に因るのであって、すなわち「文学における“遊び”」に対する無理解を示す一好例であるといってもよいと思う。

次に、唐代伝奇小説の中でも初期の作品に属す張鷟（まく660? - 732?）の『遊仙窟』についてふれておきたい。これは一万余言から成る長編であるが、ストーリー自体はきわめて単純で、作者が年若い美女と出逢い、多くの詩をやりとりしながら豪華な宴を張り、一夜の契りを交わして翌朝別れていくという、ただそれだけのものである。その中にしばしばかなり濃艶なエロチシズムがあり、それが当時の人びとの話題になり、争って読まれたのであろう。中国における「艶情小説」のはしりともなっているのである。

この『遊仙窟』のモチーフは、要するに男女の色恋ざたを描く“遊び”の文学なのである。ところが、“遊び”の文学を低次元のものとして評価しなかった、あるいは低い評価しか与えることができなかった中国においては、この作品は勢い忘れ去られ散逸してしまうことになる。この書の存在すら古い記録にも残されていないのである。

それに対して、古来より一貫して文学における“遊び”の要素を積極的に肯定し容認するのが日本文学の立場であった。従って、8世紀初めに遣唐使たちによってこの書が日本にもたらされるや、大変もてはやされ珍重されて、その後のわが国の文学に重大な影響を与えたのだった。

こうした『遊仙窟』の例によってみても明らかのように、中国における“遊び”の文学に対する伝統的な独自の感覚は、わが日本の場合と大きな差異を示しているのである。

中国人の思考は、きわめて現実的、具体的、即物的であるという傾向を強くもっている。それはいつでも実生活から離れることがないから、従って文学に対しても「有用性」というところに存在意義があると考え。先に挙げた文帝曹丕の『典論』の中のことばでも、それが文学自体の価値によってではなく、「経国」にとって効用があるかどうかという点で、高く評価されているところに注目しなくてはならない。「経世済民のための文学」という建前・大原則が、表看板として厳然と掲げられているのである。

つまり、現実的社会的な効果効用、その有用性を文学に期待し、これを有することが必須の要件であるとされてきたわけであり、作品中に、政治的な主張あるいは人生に対する何らかの教訓が含まれていなければ、優れた文学としては認められないという価値観をもっている。だから例えば、白楽天(772-846)の詩といえば、われわれは直ちに『長恨歌』や『琵琶行』を思い浮かべるが、白楽天自身にとって、このような感傷の詩はむしろ筆すさび、手なぐさみであって、彼が自信をもってみずから価値ありとしていたのは、もろもろの社会問題を詠じた諷諭詩であった。日本人にとって

は説教臭が鼻につき退屈でやぼったいとも思われる類のものが、中国ではそれでこそ然るべき文学であるとして、その価値が高いのである。

中国におけるこのような文学観は、近現代に至るまで一貫して全く変わるところはない。例えば、毛沢東はかの著名なる『延安の文芸座談会での講話』（1942）の中で、「社会主義建設のための人民に奉仕する文学でなければならない」と声高らかに宣言し、これをもって新中国における“人民文学”の大原則としたのだった。文学が文学として芸術として考えられることなく、政治あるいは効用といったような面で捉えられているのである。ここではいわゆる「背徳」の文学はもちろんのこと、“遊び”の文学もまた公には存在する場がないことになるわけである。

しかしながら、歴史的に古く遡ってみるならば、国家の統制力や儒教の力が弛んだような時期・時代には、面白い作家なり作品が現れてくるようになる。また、商業経済の発展、商人の台頭といった事象も、これと絡んでくるように思われるが、ちょうどそうした特殊な社会状況を背景にして、17世紀、明末清初という時期に現れたのが、李漁（号・笠翁 1611～1680）という文人であった。

すでに述べたように、文学のなかに何らかの政治的主張、あるいは人生に対する教訓といったものがないと満足できないのが中国人であった。従って「文学における“遊び”」に対しては、総じて非常に無理解であったわけであるが、そうした文学伝統のなかで、ひときわ異彩を放つ抜きん出た存在が李漁なのである。

かれは『笠翁十種曲』といわれる十篇の戯曲（「風箏誤」「奈何天」「蜃中樓」「比目魚」ほか）をつくり、白話短篇小説集の『十二樓』および『無声戯』を著した。また、かれの作に間違いないと目される好色小説『肉蒲団』があり、著名な戯曲演劇論をも含む随筆集『閒情偶寄』その他の著作がある。戯曲家・小説家として一世に鳴ったのであったが、かれの本領がよりフルに発揮されたのは、どちらかといえば戯曲の分野であった。

かれが目指したのは、この国に伝統的な読書人好みの文雅・高尚・上品なる味わいの戯曲ではなくて、平易明快で娯楽を事とする通俗な芝居であった。かれは言う——「伝奇は原愁いを消すために設く……惟我が填詞は愁いを売らず、一夫笑わざれば是れ吾が愁い……」（「風箏誤」収場詩）。

すなわち自分が劇作する目的は、観客の娯楽・気晴らしのため、みんなに笑ってもらうためであると明確に割り切っているのである。したがってかれの作品は、ことごとくがハッピーエンドの恋愛喜劇であり、いかにすれば観客の喜ぶような面白おかしいドラマを構築できるかを考えた。芝居はそもそも〈play=遊び〉であって、まずは楽しむべきものなのだという演劇観の上に立っているのである。

それではどうすれば面白くなるかといえば、“趣向”を凝らすよりほかはない。作品をいっそう面白くすべく案出される構成上の工夫、それが趣向であるから、李漁もまた『十種曲』のそれぞれに捻りに捻った新奇な趣向を凝らしたのである。その内容が真っ先に新奇であること、これこそ実はかれが常に強く意識し、こだわり続けたところであった。

例えば、「風箏誤」は二組の男女（才子と佳人、劣才と醜女）を立てた恋愛劇で、さまざまな誤解やら勘違い・人違いなどが続いて話が最後までこじれてもつれてゆく面白さが見所のもの。まさに“間違い続きの喜劇”であり、種々様々な間違いが、そこでは重要作意の趣向となっているのである。

また、「奈何天」は醜男の主人公が最後に美男子に変身する“奇蹟”によって、ストーリーが“どんでん返し”する面白さを狙った趣向。「蜃中楼」では著名な元曲の二作を巧みに“絢交ぜ”し、大道具の仕掛けを案出してスペクタクルの要素にも工夫を凝らしたもの。さらには“絢交ぜ”手法による“劇中劇”の新意匠を活かすべく組み立てられた「比目魚」などなど、それらはどの一つを取り上げてみても、相い類似した作意趣向によるものではないという点が、まず注目されるのである。

かれの小説においても、その技巧や持ち味・狙いとするとところは、戯曲の場合と全く変わらない。李漁にとって小説は、その書名『無声戯』が示すように“声無き戯”であったから、戯曲づくりと全く同等の感覚をもつ

て臨んでいるのである。すなわち、つねに新奇な趣向と巧みな筋立てを最優先させて、面白さをこそ第一義とする遊びの文芸を目指したという点で、中国文学史上、ほとんど他に類を見ない存在となっているのである。

ここで李漁がその戯曲小説の中で使用した趣向を列挙してみるならば、—— 意外・偶然・奇遇・勘違い・人違い・瓜二つ・変装・変身・男装・劇中劇・秘薬・奇蹟・どんでん返し・絢交ぜ……等々となる。シェークスピア喜劇やわが歌舞伎を、それらは想起せしめないであろうか。特に歌舞伎ではこれが重要視され、個々の歌舞伎作品の価値を決定づけるのは、実は一にかかって新奇な趣向の案出にかかっているとされる。歌舞伎のドラマの面白さは、ほかならぬ趣向の面白さにあるとも言われるゆえんである。

庶民の娯楽演芸として、大いに親しまれたのが歌舞伎であった。この歌舞伎と深くかわりあい、その手法を同じくして、万事において演劇的・歌舞伎的であったのが、すなわち江戸戯作界であった。かれら江戸戯作者たちが、もっぱら意識的に追求したのが、やはり通俗的なレベルでの面白さであり、それがすなわち趣向の面白さでもあったのはいうまでもない。したがって一部の戯作者たちの間で、李漁がさかんにもてはやされ、格別の親近感をもって迎えられたのは、きわめて自然の成行きだったといえる。かれらは李漁をもってして唐土の大先達として仰ぎ、その作品からさまざまな啓発やヒントを得ようとしたのだった。

つまり、自分たちと全く同種同族の戯作者としての血の濃さを、鋭敏に嗅ぎ取る独特の勘が働いていたからであると思われる。その勘はまことに鋭いのであって、李漁こそは中国における殆ど唯一無二と言ってよい“戯作者”なのである。

それでは“戯作”とはいったい何か。それこそく娯楽文芸＝遊びの文芸）なのであるが、私はそこに以下に示す四つのポイントがあると考えている。

- (1) メジャーの高雅文芸にあい対置する、非正統派のマイナーの通俗文芸であること。
- (2) 作者みずからが慰み戯れる、遊戯精神の横溢したものであること。

(3) 俗に居直り、娯楽性をこそ強調するものであること。

(4) そのために種々趣向を凝らして創作する、趣向重視の文芸であること。

李漁の文芸は以上の四点をすべて踏まえたものであり、そのように認識してこそ初めてかれの文芸の本質を把握できるであろうと、私は考えている。

くり返して言えば、李漁は新奇な趣向を案出すること、それによる筋立ての変化・面白さを、もっぱら意図的にかつ作為的に追求しようとしたのであった。ドラマ、フィクションの組み立て方、演劇的狀況の設定、巧妙な舞台構成、そういったところにかれは持ち前の技量を傾け、手腕を発揮しようとした。舞台上を賑わすスペクタクルの要素も盛んに取り入れて、観衆を湧かせようとするサービス精神もたいへん旺盛である。さらには、かれ生来の得意わざであるところの、色と笑い、滑稽と猥褻による味付けも、随所に施すことをも決して忘れてはいない。要するに、“遊び”と同義語に近いエンターテインメントの追求を専ら意図した作家であったといつてよい。戯曲も小説もかれの手に成る作品は、どれをとってみても非常に個性的であつて、これほど個性的な作家はおよそ他には見当たらない。その点のみを押さえても、まことに稀有な作家であるといわなければならないであろう。

特に、その劇作家としての手法手腕は、決して並の文人アマチュアの余技的なものではなくして、一種職人芸的なプロ作家の、それもエンターテイナーとしてのそれを思わせるものがある。事実かれは、戯作小説をも含むもの書き・著述業者として、生活の資の一部をここから得ていたことは確かなところであると思われる。

一般に“通俗”といえは貶め蔑んだことばであり、李漁もまた従来通俗作家として軽視され非難され、評価されずにきたのであつた。しかしながら、李漁の戯曲小説は通俗的な作品の中でも、総じて出来のよい、高度な

もの、芸術的完成度の高いものである。無数にいたであろう通俗作家・大衆作家の中でも、ひとときわ抜きん出て突出した、全く例外的な存在であったと言わなければならない。

そして特に、「文学における“遊び”」について考えるとき、なかんずく特殊な事情をもっている中国においては、李漁は真っ先に注目し取り上げられるべき作家であると思われるのである。