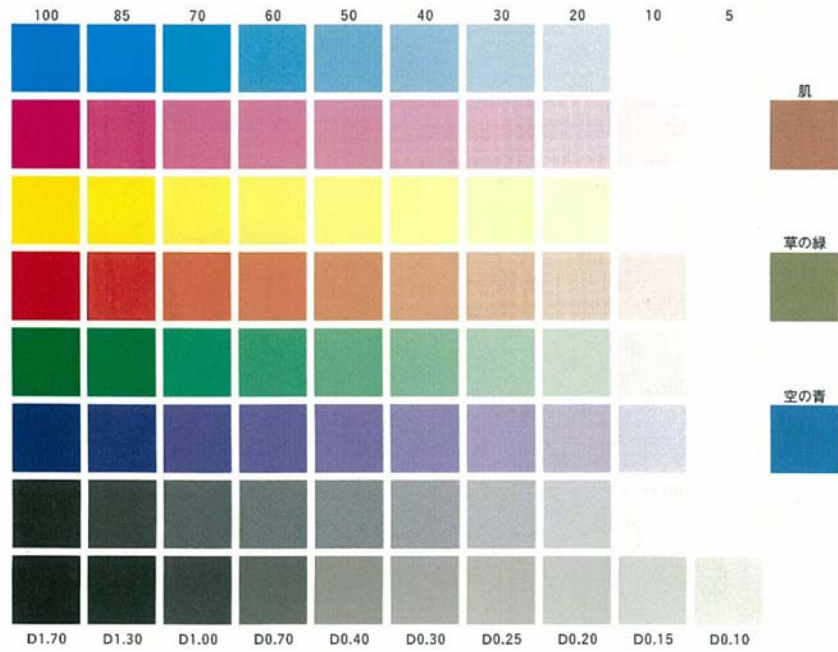


We conduct many of these  
 We conduct many of these  
 We conduct many of these



We conduct many of these  
 We conduct many of these  
 We conduct many of these



中国近世通俗文学における「水滸物語」の研究

林 雅 清

目次

序論 『水滸伝』の形成と「水滸物語」…………… 3

第一部 通俗小説研究 11

第一章 『水滸伝』における「好漢」の概念…………… 13

一 はじめに…………… 13

二 抽象的「好漢」…………… 13

(一) 抽象的概念を表す「好漢」…………… 13 (二) 呼びかけの「好漢」…………… 16 (三) 自分のことを表す「好漢」…………… 17

(四) 「好漢」と「英雄」…………… 18

三 具体的「好漢」…………… 19

(一) 具体的人物を示す「好漢」…………… 19 (二) 梁山泊一〇八人の好漢…………… 20 (三) 一〇八人以外の好漢…………… 23

(四) 女頭領と「好漢」…………… 25

四 おわりに…………… 25

第二章 『水滸伝』百二十回本挿入部分と馮夢龍の関係——量詞「籌」を端緒として…………… 27

一 はじめに…………… 27

二 『水滸伝』における「好漢」の量詞…………… 28

三 量詞「籌」…………… 30

四 『水滸伝』と「三言」の言語…………… 37

五 『水滸伝』と馮夢龍…………… 39

六 おわりに…………… 40

附表…………… 42

第三章 魯智深像の再検討…………… 47

一 はじめに…………… 47

二 魯智深像に関する従来の研究…………… 47

(一) 日本における魯智深研究…………… 47 (二) 中国における魯智深研究…………… 49 (三) 魯智深像の来歴…………… 51

三 『水滸伝』以外における魯智深の形象…………… 53

(一) 『水滸伝』以前における魯智深の形象…………… 53 (二) 水滸雜劇における魯智深像…………… 54 (三) 民間伝承に見られる魯智深像…………… 56

四 『水滸伝』に描かれた魯智深像…………… 58

(一) 『水滸伝』における魯智深の物語一——出家前…………… 58 (二) 『水滸伝』における魯智深の物語二——出家後…………… 60

(三) 『水滸伝』における魯智深のその後——落草後…………… 63

五 『水滸伝』に描かれた「僧侶」像…………… 66

(一) 「悪僧」崔道成…………… 66 (二) 「淫僧」裴如海…………… 67 (三) 『水滸伝』におけるその他の僧侶…………… 68



四 「還牢末」に描かれたテーマ……………	139
五 「還牢末」の人物形象……………	142
(一) 「還牢末」の中の李遠像……………	142
(二) 「被害者」としての主役——李孔目の形象……………	143
(三) 「大婦」趙氏と「小妻」蕭娥……………	144
(四) その他の脇役たち……………	146
六 「還牢末」における劉唐と史進の存在意義……………	148
七 おわりに……………	153

第八章 元雜劇と能・狂言・歌舞伎……………

一 はじめに……………	157
二 日本の伝統演劇と現代の若者……………	157
三 元雜劇とは……………	159
四 元雜劇と能・狂言・歌舞伎……………	161
(一) 元雜劇と能の共通点……………	161
(二) 元雜劇と狂言の共通点……………	162
(三) 元雜劇と歌舞伎の共通点……………	165
五 元雜劇と日本伝統演劇の因果関係……………	166
六 おわりに……………	167

第九章 元雜劇と能楽の影響関係について——日中古典演劇比較論争再考——

一 はじめに……………	169
-------------	-----

二 能楽における元雜劇影響説……………	170
三 能楽における元雜劇影響否定説……………	176
四 その他の関連論考……………	184
五 日中古典演劇からみた東アジアの海域交流と文化の多元的発生論……………	188
六 おわりに……………	189

附 論 『続修四庫全書総目提要』の価値——『水滸伝』の解題を例に——

一 はじめに……………	191
二 『四庫提要』について……………	192
三 『続修四庫提要』の成立過程……………	193
四 『続修四庫提要』と『続修四庫全書』……………	195
五 『続修四庫提要』における『水滸伝』の解題……………	198
六 『続修四庫提要』以降の「提要」における『水滸伝』の解題……………	200
七 おわりに……………	203

結 論 中国近世通俗文学と「水滸物語」の諸相……………

注……………	213
初出一覧……………	243



## 序論 『水滸伝』の形成と「水滸物語」

中国四大奇書の一つに数えられる『水滸伝』は、明代初期にまとめられた白話体の長編章回小説であり、明清二代を通じてたびたび禁書となったにもかかわらず、人々の間で脈々と読み継がれてきた通俗小説である。その作者は、多くの版本に「施耐庵集撰、羅貫中編修」と記されており（容与堂本には作者名は記されていない）、また、嘉靖十四年（一五四〇年）に出版された高儒の『百川書志』に『忠義水滸伝』一百卷、錢塘施耐庵の本、羅貫中編次」とあることから、施耐庵、もしくは施耐庵と羅貫中の兩人（施耐庵の原作に手を加えたのが羅貫中）と考えられてきた。しかし、現在では、施耐庵や羅貫中という「筆名」を称す人物、あるいはグループが、南宋から元、明にかけて民間に広まっていた「水滸物語」を集大成したものが『水滸伝』である、とする説が有力である。<sup>1)</sup> 仮に、従来考えられてきた元人の施耐庵、ないし羅貫中という人物が実在し、小説『水滸伝』を著したとすれば、その成立は遅くとも元末明初にまで遡ることになる。ただ、現在発見されている最も古い『水滸伝』の版本（残巻）は、文字表記の面などからも明代の嘉靖年間に刊行されたものと推定されている。<sup>2)</sup>

『水滸伝』の版本は、文繁本（繁本）と文簡本（簡本）に大別される。先に作られたのは、内容が詳細で総分量の多い繁本のほうであったとされる。そして、万暦期から明末にかけて、当初の繁本には存在しなかった梁山泊軍が田虎と王慶の反乱を討伐していく物語——「征田虎・王慶故事」を付け加えた上、叙述や描写を簡略化した、『水滸伝』のダイジェスト版が、簡本であると考えられている。無回本の『新刊京本全像挿増田虎王慶忠義水滸伝』と『京本増補校正全像忠義水滸志伝評林』（双峰堂本）、『英雄譜』とも呼ばれる『精鑄合刻三国水滸全伝』（百十回本の雄飛館刻本・百十五回本の金陵德聚堂刻本）などが簡本に相当する。

一方、繁本系統の諸本は、さらに百回本・百二十回本・七十回本に細分される。この中で百回本が『水滸伝』の最も古い形態であったとされ、上述の「嘉靖本」とされる『水滸伝』の残巻も、それ以前に武定侯郭勳という人物によって刊行されたであろう「郭武定本」も、百回本であると考えられている。また、現存する最古の完本である容与堂本『李卓吾先生批評忠義水滸伝』も百回本である。このほか、明末清初に出版された四知館刻本『鍾伯敬先生批評忠義水滸伝』や、芥子園本『忠義水滸伝』なども百回本である。

百二十回本は、百回本の詩詞を省略、あるいは移動し、第九十回と第九十一回（「征遼故事」と「方臘討伐」）の間に「征田虎・王慶故事」を挿入したもので、楊定見本（袁無涯本）『新鑄李氏藏忠義水滸全伝』、『出像評点忠義水滸全伝』とも。郁郁堂本『新鑄李氏藏忠義水滸全書』を含む）がこれに当たる。挿入した二十回分以外では、物語の順序やいくつかの語句、人物名などに多少の異同はあるものの、内容面においては百回本と比べて大きな変化はない。ちなみに、「征田虎・王慶故事」が挿入されている版本を「事繁本」と呼び、挿入されていない版本を「事簡本」と呼ぶこともある。要するに、現存する簡本はすべて「文簡事繁本」であり、百回本は「文繁事簡本」、百二十回本は「文繁事繁本」ということである。

七十回本は、明末清初の文芸批評家である金聖嘆が百二十回本を改竄したものである。改竄の内容は、第七十二回以降を切り捨てて第一回を「楔子」とし、全体の詩詞や駢儷文を削り、宋江の描写を中心に本文を大幅に書き換え、結末を「盧俊義の夢」で終わらせ、さらに自作の序文を施耐庵の「原序」として付け加えたことである。その上で、自らの批評を加えて出版したものが、貫華堂本『第五才子書施耐庵水滸伝』である。一般に、「金聖嘆本」と呼ばれている。中華人民共和国になって多く刊行された七十一回本は、この七十回本に多少手直しを加えたものである。<sup>3)</sup>

以上のように、『水滸伝』の版本は多種存在するが、現在通行しているものほとんどは、日本語の翻訳を含めて、繁本系の容与堂本・楊定見本・金聖嘆本の諸本に基づくものである。本論文では、『水滸伝』について論ずる場合、語彙を問題とする第二章『水滸伝』百二十回本挿入部分と馮夢龍の関係）以外においては、現存最古の完本として定評のある容与堂本に拠ることとし、そのうちの「北京本」

(中国国家図書館蔵本)の影印本である『明容与堂刻水滸伝』(全四冊、原題『李卓吾先生批評忠義水滸伝』、中華書局上海編輯所影印、上海人民出版社、一九七五年)をテキストとして用いた。したがって、『水滸伝』の引用文や章回数等は、第二章以外ではすべてこれに拠るものとする。なお、「征田虎・王慶故事」の部分からの引用、および百二十回本との比較に関しては、楊定見本の排印本『水滸全伝』(全三冊、上海人民出版社、一九七五年)を参照した。

『水滸伝』の形式面における形成過程については上述の如くであるが、ここで内容面の形成過程についても少し触れておきたい。

冒頭で紹介したように、『水滸伝』は「水滸物語」を集大成した長編小説である。「水滸物語」とは何か。一言でいえば、宋江を首領として梁山泊に集う「好漢」(盜賊)たちの活躍を描いた物語のことである。そして、この宋江という盜賊は、北宋末に実在している。『宋史』や『東都事略』といった史書の類に、盜賊「宋江」の名が出てくる。北宋末の徽宗の時代に、淮南ないし河朔・京東の地を犯した賊の首領が宋江で、三十六人の仲間がいたようである。そして、宋江一味は最終的に知州の張叔夜に降つたと記されている。この宋江一味の反乱が、南宋に入ってから「伝説」として民間に広まっていたと考えられる。南宋の龔聖与の作とされる「宋江三十六贊」(周密『癸辛雜識』所収)という面贊があることから、そのことがうかがえよう。ただ、以上の史書や面贊には、「梁山泊」の名は見られないため、「梁山泊に集う好漢の物語」とはいえないかもしれないが、「水滸物語」の原型であることに違いはない。

「梁山泊に集う好漢の物語」という「水滸物語」が確立されるのは、おそらく元代に入ってからであろう。元代に成立したとされる『大宋宣和遺事』には、宋江ほか三十六人(先の「宋江三十六人贊」は宋江を含めて三十六人であるが)、様々な経緯から梁山泊に集い、最終的に朝廷に帰順して方臘を討伐し、その功によって宋江が節度使に報ぜられるという内容が記されている。小説『水滸伝』の内容とは人物名などにおいて若干異なる面もあるが、大筋は『水滸伝』に継承されている。この『大宋宣和遺事』が、『水滸伝』形成の際の種本になっているというのは定説である。

また、宋から元にかけて流行した「説話」にも、「宋江三十六人」のメンバーと思わしき人物を語った物語が存在したことが、羅輝の『醉翁談録』甲集巻一「舌耕叙引」の「小説開闢」の項に、「石頭孫立・青面獸・花和尚・武行者」という「話本」の名が記されていることからわかる。元雜劇に「水滸劇」が複数存在すること併せて、これも「水滸物語」が民間に伝わっていたという証拠になる。ただし、いずれの「話本」も現存しないため、物語の詳細は不明である。

このほか、元雜劇(元曲)などでも「水滸劇」が多数作られている(元雜劇における「水滸劇」については、本論文第六章で詳述する)。「録鬼簿」などにその名が記載されている紅字李二作「武松打虎」劇などは、作品自体は散逸しており内容は知り得ないものの、『水滸伝』において最も有名な、同名の物語に受け継がれたと推察できる。しかし、『大宋宣和遺事』には「武松打虎」の物語はない。また、「水滸劇」ではないものの、閻漢卿作「錢大尹智勘緋衣夢」劇に「比及拿王矮虎、先纏住一丈青(王矮虎を捕えるには、まず一丈青を押さえるべし)」という曲辞があり、矮脚虎王英と一丈青扈三娘の話が当時よく知られていたということを物語るが、これも『大宋宣和遺事』にはないものである。したがって、『大宋宣和遺事』の記載以外にも、当時から流布していた「水滸物語」が数多く存在し、それらを集大成してひとつの「小説」として編纂したものが『水滸伝』であるという定説が、妥当であるということがいえよう。さらに、『水滸伝』において集約された「水滸物語」は、その後も戯曲や小説のテーマとなり、様々な形を変えながら受け継がれていく。このように、「水滸物語」は、中国近世通俗文学において様々な形態をとって現れ、そして広まっていったのである。

ところで、中国における「近世通俗文学」とは一体どういう文学を指すかという点、「元曲」や「明清小説」という文学ジャンルに代表される、宋代から元、明、清の時代にかけて民間において流行した小説や戯曲などの文学作品の総称のことである。「通俗文学」とは、日本で一般的に言うところの「庶民文学」、「大衆文学」に相当するものである。中国では、「俗文学」や「古代(古典)小説戯曲」などとも呼ばれている。ただ、「小説」はいうまでもなく、「元曲」にしても明代に再編された『元曲選』などは、「説み物」としての文学作

品である。つまり、識字層でなければそれを享受できない。「民間」にどれほどの識字層があったか、あるいは、「庶民」とは一体どういう人を指すのかという問題については、いまここで明確な回答を出すことはできないが、知識人ないし士大夫階級以外で、直接的、もしくは間接的に、小説や戯曲(演劇)などを娯楽として享受していた人々が存在すると考え、そのような人々を総称して「庶民」と呼び、「民間」においてそのような人々が、「近世」においては多数存在したという前提を置くことにする。ただ、「庶民」といっても具体的にどの階級に所属するのかが明確ではなく、日本でいう「庶民」と中国のそれが同じ概念であるとは言い切れない面もあるため、本論文では「通俗文学」の享受者を「読者」、「観衆」、あるいは単に「人々」と表現することにした。なお、中国では「庶民」に相当する言葉として、「市民」という表現がよく用いられている。

中国文学の世界では、「通俗文学」に近い言葉に、「白話文学」という呼び名もあるが、例えば本論文で扱う明代の「小説」の中には「文言小説」も含まれるし、「元曲」の曲辞の部分が果たして「白話」と呼べるかという疑問も存在するため、敢えて「白話文学」とは言わず、「通俗文学」という言葉を用いることにした。

また、中国史において、「近世」という歴史区分に「宋代」を含むかという点についても議論の絶えない問題ではあるが、文学の形態は王朝ごとに明確に分けられるわけではない。例えば「元曲」という文学形態ひとつ取り上げてみても、確かに元代に完成され盛行するものではあるが、宋代や金朝に流行した「雜劇」(宋雜劇)や「院本」から発展した演劇形態が「元雜劇」で、その台本が「元曲」であるし、後の明代や清代にも「元曲」という形態の戯曲は作られていく。小説にしても、唐代から六朝時代にかけて、すでに「志怪小説」というジャンルの作品が存在するし、宋代に盛んに行われた「説話」というジャンルの大衆芸能(我が国の「講談」ないし「講釈」に相当する話芸)の種本である「話本」が、明代において読み物としての「小説」になったと考えられている。上述したように、本論文の主要テーマである『水滸伝』も然りである。よって、おおよそ宋から清の時代を指して「中国近世」と呼ぶことにしたい。特に本論文では、主に明代における各種小説や元雜劇(元曲)を、「中国近世通俗文学」として取り上げた。

いずれにせよ、中国において「通俗文学」が大きく発展し、人々の娯楽の一つとして定着していくのは、「近世」に始まるとして間違いはなからう。本論文は、そういった中国近世における通俗文学に描かれた、「水滸物語」、特に小説『水滸伝』と、元雜劇(元曲)における「水滸劇」を中心に、様々な視点から考察を加えたものである。

最後に、本論文各章の概要を簡単に提示しておく。

第一章『水滸伝』における「好漢」の概念<sup>1)</sup>では、小説『水滸伝』の中で使われている「好漢」という言葉を、抽象的「好漢」と具体的「好漢」に分類し、それぞれの用例を分析することによって、「好漢」の概念の定義付けを試みる。

第二章『水滸伝』百二十回本挿入部分と馮夢龍の関係——量詞「籌」を端緒として——では、『水滸伝』に多用されている「好漢」を数える量詞「籌」を取り上げ、「籌」が表す「好漢」のイメージを特定するとともに、「三言」の中にも同様の「籌」の例が見られることから、「三言」中の「馮夢龍の言語」を『水滸伝』において調査し、『水滸伝』百二十回本挿入部分と馮夢龍の関係について論じる。

第三章「魯智深像の再検討」では、『水滸伝』の登場人物の中でも最も好漢らしい好漢である「花和尚魯智深」の人物像を、先行研究や関連文献を調査することによって検討する。また、『水滸伝』における魯智深像を、原文および原文中に付された評語から改めて分析するとともに、『水滸伝』における魯智深以外の僧侶、特に「悪僧」も併せて分析することによって、「魯智深像」に付与された人々の願望と、当時の中国社会における仏教と通俗文学の関連性についても論及する。

第四章「明代通俗小説に描かれた悪僧説話の由来——仏教における「戒律」と「淫」の問題を手掛かりに——」では、『水滸伝』や公案小説、「三言」、「僧尼孽海」などの、中国明代通俗小説に描かれた悪僧説話に、「淫僧」の類話が目立つことの要因について、当時の仏教界の墮落という社会的背景に由来するとする説や、読者層の興味に由来するとする説などを挙げ、仏教における「戒律」と「淫」の問題にも関連させながら論じていく。

第五章「中国近世通俗文学における「勸善懲惡」」では、一般的に体制側の封建的礼教倫理とは対角に位置するものとして認識される、明代およびその前後に流行した元曲や小説などの通俗文学において、礼教倫理の特徴でもある「勸善懲惡」が描かれた作品も多く存在することに於いて、『水滸伝』や『三言』、『風流文学』などに描かれた「勸善懲惡」を、日本の近世文学における「勸善懲惡」との比較も交えながら分析し、「勸善懲惡」が単なる礼教倫理の理念に止まらないという点と、中国近世通俗文学の性質の一端を検証する。

第六章「黒旋風双猷功雜劇」の喜劇性——道化の側面から——では、高文秀作の元雜劇「黒旋風双猷功」の登場人物について、その道化的なしぐさやせりふを中心に検証することによって、本劇の喜劇性と、元雜劇における「道化」の種類について検討していく。

第七章「元雜劇「還牢末」人物形象新釈」では、元雜劇の中の「水滸劇」の一種である「大婦小妻還牢末」における人物形象をすべからず分析し、従来取り沙汰されてきた本劇の矛盾点（特に劉唐と史進の人物形象に係る齟齬）を再検討することによって、本劇に対するこれまでの評価の問題点と、舞台芸術である元雜劇の受け取り方について論じる。

第八章「元雜劇と能・狂言・歌舞伎」では、日本の伝統演劇を代表する能・狂言・歌舞伎と、中国の伝統演劇の原型である元雜劇の特徴を比較し、特に能楽における元雜劇の影響説を批判的に捉え、新たな分析を試みる。また、古い形態を保つ日本の伝統演劇の醍醐味についても言及したい。

第九章「元雜劇と能楽の影響関係について——日中古典演劇比較論争再考——」では、従来議論が応酬されてきた、能楽における元雜劇の影響説とその否定説を改めて比較分析し、異なる地域の演劇が類似することの蓋然性と文化の多元的發生論について考える。

以上、『水滸伝』を含む中国近世通俗小説を主に扱った第一章から第五章までを第一部「通俗小説研究」とし、元雜劇における「水滸劇」ないし元雜劇全般について論じた第六章から第九章までを第二部「元雜劇研究」としてまとめる。

さらに附論として、『水滸伝』の「提要」を例に取りながら『続修四庫全書総目提要』とその関連書籍を分析し、伝統文学に加え通俗文学の解題も採録対象としている同書の学術的価値について、『続修四庫全書総目提要』の価値——『水滸伝』の解題を例に——と

題して論じる。

以上、中国近世通俗文学に描かれた「水滸物語」の諸相とその特徴を分析し、広く中国近世通俗文学を研究する目的は、当時の人々の思想や欲求の一端を明らかにし、中国近世における人間社会と通俗文学の関係を再確認することにある。それによって中国近世通俗文学の価値が一層明確になり、関連する作品の鑑賞にも役立つものと考えられる。

第一部 通俗小說研究

## 第一章 『水滸伝』における「好漢」の概念

### 一 はじめに

北宋末、徽宗の世、「好漢」たちが様々な理由によって水の滸（は）の梁山泊に集い、「天に替わって道を行う」物語、それが「水滸物語」であり、『水滸伝』である。そして、『水滸伝』は「好漢」という言葉が最も多く用いられている作品でもある。ところで、「好漢」とは一体どのような人物を指しているのだろうか。好漢たるものの行為とは一体どのようなものなのか。

「好漢」は、一般的には「立派な男」という意味である。しかし、何をもって「立派」とするか、そこが問題である。また、梁山泊の頭領には三人の女性が含まれる。果たして、女性であっても「好漢」といえるのだろうか。

これらの疑問を、「好漢」という言葉が『水滸伝』の中でどのように使われているかということを探りながら考察し、『水滸伝』における「好漢」という言葉の概念の定義づけを試みたい。

### 二 抽象的「好漢」

(一) 抽象的概念を表す「好漢」

『水滸伝』に出てくる「好漢」という言葉は、ある抽象的概念を表すものと、具体的にある種の人物を指すものとに大別できると考えられる。ここでは、前者を抽象的「好漢」、後者を具体的「好漢」と呼ぶことにする。

ではまず、抽象的「好漢」の例でその概念をよく表している箇所を、いくつか挙げてみる。(一)【内の数字は『水滸伝』の章回数】

A 「這棒也使得好了。只是有破綻、贏得真好漢（その棒さばき、なかなか見事だ。しかし隙がある。それでは真の使い手には勝てぬ）」【2】

B 「怕的不算好漢（恐れるやつは男ではないぞ）」【2】

C 「小人是个个好漢、官司既已吃了、一世也不走（わたしも男です。いったん罪に服したからには、逃げも隠れもいたしません）」【8】

D 「我回去時、須吃他耻笑、不是好漢、難以轉去（戻ればやつにあざ笑われるだろう。それではおれの男がすたる。引き返すことはできん）」【23】

E 「我須知景陽岡上打虎的武都頭、他是清河縣第一箇好漢（景陽岡で虎をなぐり殺した武都頭といや、清河県きつての豪傑じゃないか）」【25】

F 「如今來到這里、却恨我這幾日賭輸了、沒一文做好漢請他（せっかくいまこの地へ見えたつてのに、生憎おれときたらここ数日博打ですつちまってるもんだから、一席設けていいと見せようにも一文なしだ）」【38】

G 「壯哉、真好漢也（豪快なもんだ。まっこと男よのう）」【38】

H 「兄弟雖是個不才小人、却是頂天立地的好漢、如何肯做這等之事（わたしはつまらん人間ですが、これでも男一匹の好漢のつもりです。そんなばかなことをするはずはありませんよ）」【46】

I 「他却是好漢胸襟、怕悞了哥哥大事、那里敢來承惹（だがこの男、好漢たる度量の持ち主、兄貴の大事を誤ってはならぬと考え、どつこいその誘いには乗らなかつた）」【81】

Aは王進が史進の棒さばきを見て、Bは史進が王進に対して、Cは林冲が護送役人の董超・薛霸に対して、Dは武松が景陽岡で虎が出るという告示を見たとき、Eは西門慶が武大の弟は武松であると知ったとき、Fは李逵が宋江に金を借りたあと、Gは宋江が李逵の豪快な食べっぷりを見たとき、Hは石秀が楊雄に対して、それぞれ発した言葉である。また、Iは李師師が秋波を送って誘ってきたときの燕青の態度である。地の文はIのみである。もちろん、ここに挙げているものがすべてではないが、この抽象的「好漢」は、会話文中に出てくるものが圧倒的に多い。

それでは、この抽象的「好漢」が示す概念とは何か。これらの「好漢」はすべて、いわゆる「男」という意味を表している。「男」とはすなわち、いわゆる「男らしい」男のことである。雄々しさ・豪快さ・強さ・潔さ・積極性など、一般に男性に備わると考えられている特質を備え持った人物、それが「好漢」なのである。

しかし、「好漢」は、これら「男らしい」の特性をすべて備えていなければならない、ということではなさそうである。AとEは強い男、あるいは武芸に秀でた者のことを言い、Cは潔さのみを表しており、Gは単に豪快な様を言っただけと考えられる。また、BとDは「男」としての価値があるかどうかということが問題であり、HとIは義に厚いということを表していると考えられる。Fだけは、「好漢」が「傲」という動詞の目的語となっており、他の例とはその用法が異なるが、意味は「顔を立てる」、すなわち「男としての価値や面目を上げる」ということであり、BやDと相通じる。そしてそこには、「強さ」や「潔さ」などという意味は全く含まれない。

以上のことから考えると、単に強いというだけでも「好漢」であり、深い男・豪快な男・義に厚い男も、それぞれそれだけで「好漢」なのである。つまり、「男らしい」の特性をどれか一つでも備えておれば、「立派な男」ということになるのである。むしろ「男らしい」は褒め言葉であり、ゆえに「好漢」は褒め言葉であるといえる。

## (二) 呼びかけの「好漢」

「好漢」は、会話文中において相手のことを呼ぶ「呼びかけ」として用いられる場合があるが、その用法からも、「好漢」が褒め言葉であるということがわかる。以下、その用例を見てみることにする。

呼びかけの「好漢」が最も多く用いられる対象は、武松である。よって、その表現が出てくる箇所、すなわち「武十回」(第二十三回〜第三十二回)の後半部分の用例を、その梗概とともに以下に紹介しておく。

陽穀県にて兄武大の仇である嫂の潘金蓮とその間夫西門慶を殺害した武松は、東平府を経て孟州へ流罪となる【26】。孟州へ流される途中、十字坡の居酒屋でおかみの孫二娘にしびれ葉を盛られそうになるが、飲んだふりをして油断させ、逆に孫二娘を床にねじ伏せる。そのとき孫二娘は武松に向かって「好漢饒我(兄さん許してくださいな)」と言い、そこに戻ってきた亭主の張青も「好漢息怒、且饒恕了。小人自有話説(だんな、どうか勘弁なすってください。お話ししたいこともございますし)」と言い、「願聞好漢大名(だんなのお名前をお聞きしてよろしいでしょうか)」と武松に尋ねる【27】。張青夫妻から行者の衣装と度牒を手に入れ、孟州の牢城に入った武松は、独房に入れられると、周りの囚人連中から幾度か「好漢」と呼びかけられる【28】。典獄の息子施恩の配慮により牢城での待遇が極めて良かったため、武松は施恩の頼みを聞いて、快活林へ蔣門神蔣忠を倒しに行く。武松は蔣忠を打ち倒し、「若要我饒你性命、只要依我三件事(命が惜しげりゃ、おれの言うことを三つ聞きな)」と言う。すると蔣忠は、「好漢饒我。休説三件、便是三百件、我也依得(兄貴、許しておくんなせえ。三つどころか三百でも聞きやすんで)」と言う【29】。回が変わって、蔣忠が武松に「好漢但説、蔣忠都依(兄貴のおっしゃることにはこの蔣忠すべて従いやす)」と言う。武松が景陽岡で虎を仕留めた武都頭であると知った快活林の顔役連中は、蔣忠に代わって「好漢息怒。教他便搬了去、奉還本主(何卒ご容赦くださいますよ。やつには即刻ここより立ち退かせ、ここはもとのだんな様にお返しさせますから)」と謝罪する【30】。



以上が、武松に対する呼びかけの「好漢」のすべてである。これら呼びかけの「好漢」は、その使われ方から二種類に分類できる。まず、孟州牢城の囚人連中のように、見た目で「男らしい」と判断して「好漢」と呼ぶもの。この場合は、「好漢」と呼んだ相手に対して、特に見返りなどは求めている。もう一つは、孫二娘や張青、蔣忠や快活林の顔役連中のように、許してもらおうと思つて「好漢」と呼ぶもの。いわゆる「おだて」である。この場合は相手が武松であるため、実際に「強い男」であるが、他の例を見てみると、実際に「好漢」とは思えない場合でも「好漢」と呼ぶ場合がある。それは、話し手が一時的に弱い立場にある場合であるが、孫二娘や蔣忠の場合と同じく、赦免など何らかの見返りを計算して「好漢」と呼ぶのである。特に後者は、「好漢」には褒め言葉としての性格があるゆえに、「おだて」として呼びかけに用いられるのである。

#### (三) 自分のことを表す「好漢」

また、抽象的「好漢」の用法には、会話文中において自分のことを「好漢」と表現するものがある。先に挙げた例文中CとHがそれであるが、自分のことを表現する場合に褒め言葉を用いると、態度が尊大になつてしまふはずである。しかし、CとHの例文では、聞き手は話し手よりも目上、または話し手よりも強い立場にあるため、これらの言葉は謙遜の意を含むものでなければならぬ。先に述べたように「好漢」は褒め言葉であるが、ここでは自分を褒めているとは考えられない。したがつて、ここでの「好漢」は、褒め言葉としてのニュアンスは失われ、中立の言葉と化していると考えられる。騙したり嘘をついたりしないということを、「好漢」という言葉で表しているだけなのである。しかしながら、「男らしい」という本来の概念を失っているわけではない。「騙したり嘘をついたりしない」ということは「義を重んじる」ということに通じ、それはすなわち「男らしさ」の一面にもなるからである。

自分のことを「好漢」と表現している例は、他にもある。

#### J 「我是個清白好漢、如何肯把父母遺體來點汗了（おれは堅気の男だ。両親からさずかったこの身体、汚すわけにはいかぬ）」【3】

これは、史進が朱武らに山寨の主になるように勧められたときに言った言葉であるが、この場合の話し手、つまり史進は、聞き手の朱武らより弱い立場にあるものではない。ゆえに、この言葉は謙遜ではない。しかし、褒め言葉でもない。褒め言葉とも取れなくもないが、やはりこの「好漢」は、単に男性を表す言葉、すなわち中立の言葉であると考えられる。

#### (四) 「好漢」と「英雄」

「好漢」が中立の言葉にもなるという根拠は他にもある。それは、「英雄」や「豪傑」などという言葉との違いである。

「好漢」は、先に挙げた「男らしさ」の中の「強さ」の面から、また、「英雄好漢」という言葉があるために、「英雄」や「豪傑」などと同一視されるが、これは誤りである。

例えば、呉用が阮三兄弟（阮小二・阮小五・阮小七）に晁蓋のことを話す前に言った言葉の中に、

#### K 「如今山東、河北多少英雄豪傑的好漢（いま山東や河北あたりには、英雄豪傑たる好漢がいくらでもないではないか）」【15】

という表現が出てくる。この「英雄豪傑」は、「好漢」を修飾する言葉であり、名詞が形容詞化したものであると考えられる。「英雄豪傑たる好漢」という言い方ができるとすれば、「英雄豪傑」でない「好漢」も存在するということにもなる。

また、張青が妻の孫二娘に普段より言いつけておいた内容（雲水と女芸人と罪人は殺してはならないということ）を武松に語る中で、



L 「去戲臺上説得我等江湖上好漢不英雄（舞台の上で、世を渡る侠客つてのは英雄なんかじゃないとふれまわるだろう）」【27】  
という表現がある。この「英雄」も、形容詞化したものと考えられる。ゆえに「好漢」と「英雄」は、その用法と概念が同じではないということがわかる。

「好漢」と「英雄」が同次元の概念ではないというのは、「四角形」と「正方形」が同次元の概念でないということと同じである。つまり、「好漢」は「英雄」や「豪傑」などを包括する概念なのである。また、「英雄」や「豪傑」は完全な褒め言葉であり、中立の言葉にはなり得ないが、「好漢」は中立の概念を表す言葉にもなり得る。

さらに、「好漢」と「英雄」は、その種類をも異にする。それは、褒め言葉としての「好漢」が呼びかけに用いられるのに対し、「英雄」や「豪傑」は呼びかけとして用いられていないからである。同じような概念を表す褒め言葉の場合でもその用法が違ふということ、それぞれの言葉の種類自体が異なるということであろう。

### 三 具体的「好漢」

#### (一) 具体的人物を示す「好漢」

では次に、具体的「好漢」について見てみる。結論からいうと、具体的「好漢」は褒め言葉ではない。というのは、褒め言葉や貶し言葉という分類ができないということである。そのような対象となる種類の言葉ではないのである。なぜなら、具体的「好漢」とは、ある種の身分を表す言葉であるからである。その身分とは何か。それは、盗賊団を束ねる山寨の頭領、特に梁山泊の頭領のことである。まず、その概念がよくわかる例を挙げてみる。

M 「可憐解珍做了半世好漢、從這百十丈高崖上倒撞下來、死於非命（哀れ半生を好漢として過した解珍は、その百丈あまりある高い崖の上からまっ逆さまに落ちて、命を落としてしまった）」【96】

この「做好漢」は、例文Fの「做好漢」とはその意味が異なっている。この「好漢」が抽象的「好漢」の概念に当てはまらないということは、そのすぐ後にある解珍の死の描写と比較してみれば、一目瞭然である。

N 「可憐解寶為了一世獵戶、做一塊兒射死在烏龍嶺邊竹藤叢裡（哀れ一代の獵師たりし解寶も、烏龍嶺の一角の竹と藤のしげみの中で、身をまるくして射殺されてしまった）」【96】

MとNは表現が対応している。「獵師」はいまでもなく職業の一種である。そうすると、この「好漢」もそれに近い概念を指すと考えられ、よって梁山泊の頭領のことを指していると考えられるのである。

#### (二) 梁山泊一〇八人の好漢

ここで、再び抽象的「好漢」の概念について振り返っておくと、それは、強い・深い・豪快である・義に厚いなど、「男らしさ」の性質のいずれかを十分に備えた男のことであった。具体的「好漢」においても、確かに個人的に「好漢」と表現されている人物の多くは、強い人物である。しかし、梁山泊の「好漢」一〇八人の中には、抽象的「好漢」の概念には当てはまらない人物、つまり、客観的に見て「男らしい」とはいえない人物も含まれている。

万夫不当の勇士であれば、文句なしに「好漢」である。梁山泊の「好漢」一〇八人の中にも、そのような人物は多い。しかし、そうでない「好漢」もいる。ただ、一般的に弱い、英雄とはいえないなどと考えられている宋江をはじめ、軍師の呉用、道士の公孫勝、そして書生の蕭讓や玉石彫りの金大堅も、武芸の心得があると書かれている。宋江は「刀筆精通、吏道純熟、更兼愛習槍棒、學得武藝多般（文書作りに精通して役人としても立派である上、槍棒を好み諸般の武芸にも心得があった）」のであり【18】、また、孔明・孔亮に槍棒を教え、二人に師匠と呼ばれている【32】。呉用は特に武芸の心得があると書かれていないものの、劉唐と雷横の喧嘩に二本の銅鍊（銅の鎖）でもって割って入り、喧嘩を仲裁する【14】。また、「西江月」の詞の一節にて「一雙銅鍊掛腰間、文武雙全師範（一雙の銅鍊腰間に掛け、文武双んで全き師範）」【76】と表現されている。公孫勝は晁蓋に対する自己紹介の中で、「自幼鄉中好習槍棒、學成武藝多般、人但呼為公孫勝大郎（幼年の頃から田舎で槍棒をたしなみ、諸般の武芸をこなしますので、公孫勝大郎とよばれております）」と言う【15】。蕭讓は「又會使槍弄棒、舞劍輪刀（また槍や棒もできれば劍や刀も使え）」、金大堅は「亦會槍棒厮打（また武芸にもすぐれて）」おり、王英が襲ってきたとき、二人は「倚仗各人胸中本事、便挺着杆棒、逕透王矮虎（それぞれ身に覚えの手並みをたのみに、棍棒をかまえて、王矮虎に立ち向かっていった）」のである【39】。

このように、一般的に「好漢」と考えられていない人物であっても、その技術が優れているとはいは別にして、武芸の心得があるとされている。そうすると、武芸の心得があるということが、「好漢」たる者の第一条件であると考えられる。しかし、梁山泊の「好漢」の中には、武芸の心得があるという表現も腕が立つという表現も全くされていない人物もある。それは、戴宗・朱武・安道全・皇甫端・宋清・朱貴・蔡慶・石勇・白勝・郁保四・時遷・段景住の十二人である。

では、梁山泊の頭領の中で、「梁山泊好漢」というような包括的表現以外で「好漢」と表現されている人物は、どれだけのいるのだろうか。それを分類したものが、次の表である。甲群が「梁山泊好漢」以外にも「好漢」という表現がなされている人物、乙群が「梁山泊好漢」以外では一度も「好漢」と表記されていない人物である。なお、呉用や公孫勝、孫新や顧大嫂など、単独では「好漢」と表現さ

れていない人物も甲群に含めた。

乙 群		甲 群		
丁得孫	盧俊義	童威	阮小七	宋江
曹正	閔勝	童猛	楊雄	呉用
施恩	呼延灼	孟康	石秀	公孫勝
湯隆	朱仝	侯健	解珍	林冲
杜興	董平	陳達	解宝	秦明
朱富	張清	楊春	燕青	花榮
蔡福	徐寧	鄭天寿	朱武	柴進
蔡慶	宣贊	陶宗旺	黄信	李応
李立	郝思文	楽和	孫立	魯智深
李雲	韓滔	穆春	裴宣	武松
張青	彭玘	宋万	欧鵬	楊志
孫二娘	單廷珪	杜遷	鄧飛	索超
王定六	魏定国	薛永	燕順	戴宗
郁保四	蕭讓	李忠	楊林	劉唐
時遷	凌振	周通	蔣敬	李逵
段景住	安道全	鄒淵	呂方	史進
	皇甫端	鄒潤	郭盛	穆弘
	扈三娘	朱貴	王英	雷横
	孔明	焦挺	鮑旭	李俊
	孔亮	石勇	樊瑞	阮小二
	金大堅	孫新	項充	張横
	宋清	顧大嫂	李袞	阮小五
	龔旺	白勝	馬麟	張順

(それぞれ右上より下に、梁山泊の席次順)

この表からわかることは、登場が遅いという点もあるかもしれないが、官軍の武将であった人物がほとんど乙群に入っているということである。そしてまた、梁山泊以外の山寨の頭領であった人物は、郁保四以外はすべて甲群に入っている。

ここで、抽象的「好漢」の概念に新たな側面が見えてくる。それは、「好漢」は官に桶突く者であるということである。ゆえに、官軍の武将であった人物のことは「好漢」と書かれていないのである。あるいは、「官を蔑み賊を讃える」という、作者の思想ないし創作の意図があつたのかもしれない。このことはまた、具体的「好漢」が山寨の頭領を指しているということの証明にもなる。

以上を総合して考えると、武芸の心得もない上に実際「好漢」と表現されることもない梁山泊の頭領は、先の十二人のうち安道全・皇甫端・宋清・蔡慶・時遷・段景住の六人のみであるといえる。安道全と皇甫端は医者であるため、また、時遷と段景住は盗みが得意であることから、それぞれ梁山泊の「好漢」に入れられたのであるが、宋清と蔡慶はこれといった特技もなく、それぞれ「好漢」と表現される兄の宋江や蔡福に付随してきただけであり、全く抽象的「好漢」の概念に当てはまらない人物である。しかし、この六人も、梁山泊の頭領となったがゆえに、梁山泊の「好漢」すなわち具体的「好漢」に含まれるのである。

(三) 一〇八人以外の好漢

梁山泊の「好漢」一〇八人の中で、実際「好漢」と表現されている人物、されていない人物について見てきたが、彼らだけが「好漢」の名を独占していたわけではない。一〇八人以外にも、地の文の中で「好漢」と書かれている人物、すなわち具体的「好漢」がある。

まず、梁山泊の「好漢」には、一〇八人の他に、王倫と晁蓋がいる。王倫は初代梁山泊首領、晁蓋は二代目である。晁蓋は、「平生仗義疏財、專愛結識天下好漢。但有人來投奔他的、不論好歹、便留在莊上住。若要去時、又將銀兩齎助他起身。最愛刺槍使棒、亦自身強力壯、不娶妻室、終日只是打熬筋骨(常日頃から義を重んじて財を惜しまず、好んで天下の好漢たちと交わり、自分を頼ってくる者は、善人であれ悪人であれ誰でも家にとめてやり、出て行くときはは出て行くときで路銀まで渡す。槍棒の術がなによりも好きで、身体は大夫で腕つぶしが強く、妻も娶らず一日じゅう身体を鍛えてばかりいた)【14】」のであるから、典型的な「好漢」、抽象的「好漢」の概念に当てはまる人物の代表ともいえるべき男である。しかし、それに比べて王倫は、科擧に落ちた落第書生で、自分の手下にまで「他心地窄狹、安不得人(あいつは度量の狭い男で、なかなか人を信用しない)【15】」などと言われる人物である。到底「好漢」などとは呼べない。しかし、梁山泊の頭領であるため、「好漢」と書かれているのである。

王倫・晁蓋以外に、地の文中で「好漢」と書かれている人物には、

- ① 北京大名府の副牌軍周謹【12】
- ② 高唐州の知府高廉配下の飛天神兵三百人【52】
- ③ 曾頭市曾家府の曾家五虎(曾塗・曾參・曾索・曾魁・曾昇)および武芸教師の史文恭・蘇定の七人【60】
- ④ 宋江と名乗って強盗を働いていた牛頭山の王江(あるいは董海)【73】
- ⑤ 蘇州太湖の榆柳荘の水賊費保・倪雲・卜青・狄成の四人【93】

がある。この他、自分のことを表す表現や呼びかけを除いて、会話文中で「好漢」と評されている人物には、

- ⑥ 祝家荘の武芸教師樂廷玉(宋江の言葉)【50】
- ⑦ 太原府の力士任原(梁山泊の小頭目に捕らえられた鳳翔府の棒使いの言葉)【73】
- ⑧ 寿張県の役所で李逵が無理に作らせた訴訟の被告(李逵の言葉)【74】
- ⑨ 遼の都統軍兀顔光(遼国王の言葉)【85】

がある。これらは、⑤と⑧を除いて、すべて腕が立つと表現されている人物である。⑤は具体的「好漢」であり、⑧は「口で罵るより手を出した方が男らしい」と考える李逵の「好漢」の概念に基づくものといえる。ここからも、「好漢」は武芸に秀でた強い男、という概念が読み取れる。

#### (四) 女頭領と「好漢」

ところで、「好漢」は「男」であると述べた。上述した梁山泊の「好漢」以外で「好漢」と表現されている人物も、すべて男である。ところが、梁山泊の「好漢」の中には、扈三娘・顧大嫂・孫二娘という三人の女頭領が含まれる。この三人は、腕は立つものの男性ではない。ということは、女性でも「好漢」と呼べるのであろうか。

「漢」という言葉の意味は、やはり「男」である。『水滸伝』には、「好漢」以外に、「く漢」という言葉が多数出てくる。例えば「閑漢」・「老漢」・「大漢」・「長漢」・「黒漢」・「軍漢」・「鳥漢」などがあるが、いずれも男性を指している。熟語ではなく、単に「漢」（「那漢」・「這漢」など）や「漢子」という言葉もたくさん使われているが、これもすべて男性である。また、「男子漢」や「男兒漢」という言葉はあるが、「女子漢」や「女兒漢」などはない。したがって、「漢」は男性しか指さないといえる。

ならば、梁山泊の三人の女頭領はなぜ「好漢」と表現されるのか。それは、至って単純である。この三人を含めていう「好漢」という言葉は、すべて具体的「好漢」である。上述したように、梁山泊の頭領であれば無条件に「好漢」という肩書きがもらえるのである。したがって、具体的「好漢」には女性も含まれるということになる。ただし、抽象的「好漢」には、つまり「好漢」本来の意味には、女性が含まれないと考えられる。その証拠に、この三人個人を対象に「好漢」という言葉が使われている例は皆無である。

#### 四 おわりに

「好漢」の概念とは何か。それを、『水滸伝』の中で「好漢」という言葉がどのように使われているかということを中心に考察してきた。「好漢」という言葉の使われ方は、まさに多種多様である。それを、抽象的「好漢」と具体的「好漢」に分け、それぞれの描写に基づいて、その概念の定義づけを試みた。「好漢」の概念がはつきりとその二つに分類される訳ではないが、ここに、抽象的「好漢」の概念をもとに「好漢」という言葉の概念が次第に集約され、新たに具体的「好漢」の概念が生まれたという仮説を立てたい。ただ、むろん集約される前の抽象的概念も残されており、また、集約とは逆に概念の拡張も起こる。さらに、集約された概念からは新たな概念も生じる。こうして「好漢」の概念にいくつもの意味合いが生まれたのであろう。

すなわち、「男らしい男」が「好漢」のもとの概念であり、「男らしい男」の中で「強い男」・「武芸の心得のある男」だけが取り出され、さらにそれが「盗賊団の頭領」という概念に集約され、そこから、たとえ男らしくなくとも、強くなくとも「好漢」と表現され得たのである。つまり、武松や魯智深だけでなく、宋江や呉用もある意味「好漢」なのである。そして、盗賊団は「官に衝突者」であるため、「好漢」には政治権力に屈しない「反体制に属する者」という概念が付加され、それゆえ官軍の武将はいくら強くてもほとんど「好漢」とは表現されなかったのであろう。また、これら「概念の集約」とは別次元において、「好漢」という言葉から「男らしい男」という褒め言葉的ニュアンスが薄れ、単に「男」を意味する言葉としても使われるのであろう。これが、先ほど述べた「概念の拡張」である。

今回は『水滸伝』の用例のみを挙げて検討してきたが、『水滸伝』に限らず、それ以外の作品で使われている「好漢」という言葉にも、ここで見てきたように抽象的な「男らしい男」という概念を表すものとそうでないものがあるのではなからうか。そのことを読み解くには、「好漢」が一概に「男らしい男」・「強い男」といえないという事実を理解しておくことも必要であらう。本論考が、「好漢」の現れる作品を読む際の一つの参考になれば、幸いである。

## 第二章 『水滸伝』百二十回本挿入部分と馮夢龍の関係

——量詞「籌」を端緒として——

### 一 はじめに

現代中国語において、「好漢」を数える際の特殊な量詞といえば、「條」であろう。しかし、「好漢」という言葉が最も多く使われている作品である『水滸伝』の中では、「好漢」の量詞として用いられている「條」は、わずかに二例しか見られない<sup>1)</sup>。それに対し、「好漢」専用の量詞として多用されているのが、「籌」である。この人を修飾する量詞としての「籌」は、むしろ現代中国語では使われていないし、『水滸伝』以前の作品中でもその用例は見当たらない。しかし、『水滸伝』より成立が後になる「三言」中の作品で、量詞「籌」が用いられていることがわかった。そこで、ほかに『水滸伝』と「三言」の言語的特徴に共通点が見られないだろうかと考え、「三言」における「馮夢龍の言語」とされる語彙の一部を、『水滸伝』において調べてみた。本章では、その結果と、それによる仮説を述べることとする。

なお、本章での『水滸伝』の語彙の抽出には、人民文学出版社から一九五四年に出版された『水滸全伝』<sup>1)</sup>いわゆる「五四排印本」を使用した。該書は、その出版経緯から翻刻内容、さらに各回末に付された校勘に至るまで、様々に物議を醸したテキストではあるが、第九十回および第百十一回く第百二十回が、現存する最も古い百回本の完本（容与堂本系統の古い版本か）を、残りの「百二十回本挿入部分」が、百二十回本の楊定見本をもとに翻刻しているという特徴から、本章における分析に適当であると考え、これを底本とした。したがって、本章において記載するところの『水滸伝』の章回数は、すべて該書に拠るものである。ただ、原文の引用については、『明

容与堂刻水滸伝』（全四冊、容与堂本、上海人民出版社、一九七五年影印本）および『水滸全伝』（全三冊、楊定見本、上海人民出版社、一九七五年排印本）も、併せて参照した。

### 二 『水滸伝』における「好漢」の量詞

まず、『水滸伝』において、「好漢」という言葉をすべて抜き出してみた。その結果が、本章末の附表Iである。

『水滸伝』中、「好漢」という言葉は全部で四百六十六箇所に用いられており、内、量詞が付随していると考えられるものは二百四十四例であった。具体的にどのような量詞が用いられているかというと、使用頻度の高い順に、「箇」六十六、「個」六十、「籌」三十七、「位」二十五、「夥」十一、「員」三、「輩」三、「條」二、「對」二、「起」二、「處」一、「般兒」一、「班」一例となっている。量詞の分類としては、「箇・個・籌・位・員・條」が個体量詞で、残りの「夥」・「輩」・「對」・「起」・「處」・「般兒」・「班」が集体量詞となる。

ではここで、これらの量詞について、個別に少し検証してみる。ただし、「籌」については、次節にて詳しく述べることにする。

まずは個体量詞から。「箇」と「個」は、簡体字で表せばともに「个」となり、人を表す最も一般的な量詞である。かつては「箇」と「個」が同じ「人」に用いる場合でもその範疇の違いなどによって使い分けがなされていた、という可能性もないとはいえないが、今は、「箇」と「個」は同義で用法も同じであると認識しておく。現に、『水滸伝』では「箇」と「個」はほぼ同数用いられている上、分布はどちらも全般に渡っており、第十二・十四・十五・十九・三十二・三十四・四十一の各回では、両者が並存している。このことから見るに、『水滸伝』が成立したとされる明代では「個」と「箇」は混用されていたということになる。ただ、『水滸伝』には多種の版本が存在するため、『水滸伝』では」と断言するには各版本をすべて校勘した上でなければならぬが、それは今後の課題としたい。

「位」は、人を表す一般的な量詞であるとともに、尊敬の意を含むものである。『水滸伝』では「好漢」のほか、「哥哥」・「官人」・「頭領」・「弟兄」・「都頭」・「娘子」・「兄長」・「客官」・「豪傑」・「壯士」などに用いられており、尊敬の意を含んでいることがわかる。

「員」は、ある官位や役職に就いている者、または將軍などに対して用いられる量詞であり、「好漢」のほかに「將」・「捕盜官」・「太尉」・「女將」・「上將」・「軍官」・「大將」などに用いられている。

「條」は、一般には細長い形状のものを数える量詞であるが、冒頭に述べたごとく、「好漢」の量詞として広く知られている言葉でもある。しかし、「好漢」に対して「條」が使われている例は、わずかに箇所のみである。それに比べて、「大漢」には二十二例も用いられている。そのほか、「長漢」に一例、「漢子」に二例、それぞれ用いられていた。したがって、「好漢」専用の量詞とはいえない。また、「條」はそもそも「細長い」という形状を表す量詞であるゆえ、そして、「好漢」よりも「大漢」に多用されていることから、人に用いる場合、その人の長大魁偉なる有様を想起させる働きがあると考えられる。すなわち、「條」は背が高く大柄な人物を表す量詞であろう。

次に集体量詞のグループについて。「夥」と「起」と「班」は、一般的な量詞でいえば「群」や「批」などと同じく、「一群の人々」を表す量詞である。ただし、「群」も「批」も、『水滸伝』では使われていない。さて、これら「一群の人々」を表す量詞の違いについて、王力『中国現代語法』(『王力文集』第二卷、山東教育出版社、一九八五年版、原書一九四三年出版)には『起』和『伙』有時候是往不好的方面說…『起』是不好的『群』、『伙』是不好的『班』(『起』と『夥』は良くないニュアンスを表す場合がある。いわば、『起』は良くない『群』であり、『夥』は良くない『班』なのである)とある。つまり、「夥」と「起」には「貶義」が含まれるということである。ただ、『水滸伝』においては、一概にそうとはいえない。確かに、「夥」は「強人」や「賊」の集団を表す時に多く用いられているが、「起」は、「好漢」以外には「頭領」と「人」にしか用いられておらず、「貶義」があるとは考えがたい。むしろ、「貶義」を含む「班」といえば、「幫」であろう。ただし、『水滸伝』では「幫」という量詞は使われていない。

「輩」と「般」は、現代中国語ではあまり用いられないが、これらも先の「夥」や「班」と同じように、「一群の人々」を表す量詞である。「般」は「班」と同音であるため、混用されていた可能性もある。「般兒」となっているのは、「般」が「兒化」されているだけであろう。「輩」は「好漢」のほかに「英雄」に、「般兒」は「弟兄」に、それぞれ一例ずつ用いられている。

「對」は対になっているものを数える量詞である。ゆえに「好漢」でも、二人の場合のみに用いられている。

最後に「處」であるが、これは場所を示す量詞である。したがって『水滸伝』でも、第五十八回「既然他兩處好漢尚兀自仗義行仁救叔、今者三郎和他至愛交友、如何不去(桃花山と二龍山の好漢たちでさえ義によって仁を行い、叔父御どのお助けしに行くというのに、ましてや三郎どのは叔父御どのは至って親しい間柄、どうして行かないことなどありません)の一箇所でのみ用いられている。つまり、「ある場所に居住あるいは所属する好漢」を表しているのである。

以上、『水滸伝』において、「好漢」という言葉抽出することにより、「籌」を含む「好漢」の量詞についての分析を試みたが、今度は「籌」という言葉を抽出することにより、「籌」が「好漢」以外の量詞として用いられているかどうかを、見ていくことにする。

### 三 量詞「籌」

『水滸伝』において、「籌」という文字が用いられている箇所は、以下の五十四例である。なお、傍線を付した「籌」が量詞としての「籌」である。【】内の数字は『水滸伝』の章回数

- 1 「絳幘雜人報曉籌(赤い烏帽子をかぶった役人が夜明けを告げる)【1】(だ名を豹子頭と申す男でございませう)【11】
- 2 「為是自家所說東京那籌好漢、姓林名沖、綽號豹子頭(手前がここにお話ししますのは、東京のかの好漢、姓は林、名は沖、あ貫もの金銀財宝が狙われることとなる)【13】
- 3 「直使得東溪村裡、聚三四籌好漢英雄、鄆城縣中、尋十萬貫金珠寶貝(やがて東溪村に数人の英雄好漢が集まり、鄆城県で十
- 4 「吳學究說三阮撞籌 公孫勝應七星聚義(吳學究三阮に説いて籌に撞らしめ 公孫勝七星に應じて義に聚まる)【15】

- 5 「假如你們怨恨打魚不得、也去那里撞躰、卻不是好（魚が獲れないのを恨むのなら、一層そこに行つて仲間に入れてもらつたらどうかね）」【15】
- 6 「六躰好漢、正在後堂散福飲酒（六人の好漢が、奥の間で供え物を下げて酒盛りを開いていると）」【15】
- 7 「直教七躰好漢當時聚、萬貫資財指日空（その時七人の好漢が集まり、一万貫の財宝がまもなく消えることと相成ります）」【15】
- 8 「只教青州城外、出幾躰好漢英雄、清風寨中、聚六個丈夫豪傑（青州城の外に幾人かの好漢が現れ、清風寨の中に六人の豪傑が集まることと相成ります）」【32】
- 9 「宋江就說他兩個撞躰入夥、轆隊上梁山泊去、投奔晁蓋聚義（宋江は二人に、仲間入りをして一緒に梁山泊へ行き、晁蓋の一味に加わるように勧めた）」【35】
- 10 「潯陽江上、聚數躰攪海着龍的好漢、梁山泊中、添一夥巴山猛虎的英雄（潯陽江上に海をかき乱す蒼竜のごとき数人の好漢が集まり、梁山泊中に山を駆け上がる猛虎のごとき一群の英雄が加わる）」【36】
- 11 「四躰好漢道（四人の好漢は言った）」【39】
- 12 「當下二十九躰好漢、兩兩講禮已罷（二十九人の好漢が、互いに礼を交わし終わった時）」【40】
- 13 「潯陽江上來接應的好漢、張順、張橫、李俊、穆弘、穆春、童威、童猛、薛永九躰好漢（潯陽江のほとりまで迎えに来た好漢、すなわち張順、張橫、李俊、李立、穆弘、穆春、童威、童猛、薛永の九人の好漢）」【41】
- 14 「當先簇擁出四躰好漢、各挺軍器在手、高聲喝道（先頭に押し立てられた四人の好漢は、それぞれ得物を手に、大声で呼ばわつた）」【41】
- 15 「那四躰好漢見了宋江跪在前面、都慌忙滾鞍下馬（その四人の好漢は、宋江がひざまずいたのを見ると、慌てて馬から滑り降りた）」【41】
- 16 「這四躰好漢、接住宋江（その四人の好漢は、宋江を引き止めた）」【41】
- 17 「那四躰好漢、便叫樵牛宰馬管待（その四人の好漢は馬や牛を殺して接待し）」【41】
- 18 「四躰好漢、收拾起財帛金銀等項（四人の好漢は、金銀財宝を取りまとめ）」【41】
- 19 「背後又是兩躰好漢趕上來（後ろから二人の好漢が追いかけてきた）」【42】
- 20 「背後只見又趕上三躰好漢、也殺將來（また後ろの方から、続いて三人の好漢も斬り込んで来た）」【42】
- 21 「這六躰好漢說道（その六人の好漢が言った）」【42】
- 22 「六躰好漢見了宋江、大喜道（六人の好漢は宋江を見ると、大いに喜んで言った）」【42】
- 23 「四躰好漢、跟了車仗便行（四人の好漢は、車に付き添って行った）」【44】
- 24 「次日、四躰好漢、帶了朱富家眷、都至梁山泊大寨聚義廳來（翌日、四人の好漢は、朱富の家族を伴って梁山泊の大寨の聚義庁に到着した）」【44】
- 25 「當先擁着兩躰好漢、各挺一條朴刀、大喝道（先頭に押し立てられた二人の好漢は、それぞれ朴刀を引つ提げて、大声で呼ばわつた）」【44】
- 26 「四躰好漢說話間、楊林問道（四人の好漢が話をしていると、楊林が尋ねた）」【44】
- 27 「次是裴宣、楊林、鄧飛、孟康、五躰好漢、賓主相待（次いで裴宣、楊林、鄧飛、孟康の五人の好漢が、それぞれ主客の座に就いた）」【44】
- 28 「五躰好漢、吃得大醉（五人の好漢は大いに酔った）」【44】
- 29 「只見孫新引了兩躰好漢歸來（孫新は二人の好漢を連れて帰ってきた）」【49】
- 30 「皆是兩躰好漢恩逢義、一箇軍師智隱情（すべては二人の好漢の恩もて義に逢い、一人の軍師の智もて情を隠すところ）」



【50】

31 「當先一綱好漢、怎生打扮（先頭に押し立てられたる一人の好漢、出で立ちやいかん）」【57】

32 「便與四綱好漢商議收拾山寨錢糧、放火燒了寨柵（四人の好漢と相談して山寨の財食料を取りまとめ、柵に火をつけて焼き払った）」【59】

33 「上首馬上坐着一綱好漢、手中横着一條出白點鋼鎗、綽號跳澗虎陳達（上手にあつて、研ぎ澄ました点鋼鎗を横たえた馬上の好漢は、あだ名は跳澗虎、陳達）」【59】

34 「下首馬上坐着一綱好漢、手中使一口大桿刀、綽號白花蛇楊春（下手にあつて、大桿刀を手にした馬上の好漢は、あだ名は白花蛇、楊春）」【59】

35 「韻度同諸葛、運籌帷幄、彈竭忠誠（韻度は諸葛に同じくして、籌を帷幄に運らし、彈して忠誠を竭くす）」【61】

36 「托地跳出一綱好漢（はっと一人の好漢が飛び出してきた）」【61】

37 「只見兩綱好漢喝一聲道（二人の好漢が怒鳴った）」【61】

38 「三綱歩軍好漢當先（三人の歩軍の好漢を先頭に）」【66】

39 「三綱歩軍好漢、舞動飛刀飛鎗、直殺將來（三人の歩軍の好漢が、飛刀と飛鎗を振り回しつまつまっしぐらに斬り込んできた）」【66】

40 「帶領五七百小喽囉、五綱好漢、一齊來打凌州（六、七百人の手下を引き連れ、五人の好漢はそろって凌州へと向かった）」【67】

41 「航籌交錯（杯を交わし合った）」【71】

42 「錦體社內奪頭籌、東嶽廟中相賽搏（錦體社の内に頭籌を奪い、東嶽廟の中に相賽搏す）」【74】

43 「我兩年到岱嶽、奪了頭籌（俺は二年間泰山で優勝している）」【74】

44 「後面帶着史進、穆弘、魯智深、武松、解珍、解寶、七綱好漢（後ろには史進、穆弘、魯智深、武松、解珍、解寶の七人の好漢を従之）」【74】

45 「四斗五方排陣勢、九宮八卦運兵籌（四斗五方と陣勢を排べ、九宮八卦と兵籌を運らす）」【76】

46 「運籌帷幄、替天行道宋公明（籌を帷幄に運らすは、天に替りて道を行う宋公明）」【78】

47 「航籌交錯（にぎやかに杯を交わし合った）」【93】

48 「軍師籌畫甚善（軍師の策はまことに素晴らしい）」【94】

49 「被吳用籌畫這三路兵馬、橫衝直撞、縱橫亂殺（吳用の画策したこの三手の軍勢によって、縦横無尽に突きまくられ、斬りまくられた）」【100】

50 「航籌交錯（盛んに杯を交わし合った）」【101】

51 「兄長籌畫甚妙（兄者の計画はまことに素晴らしい）」【105】

52 「七綱好漢、各坐一隻（七人の好漢がそれぞれ一艘に乗った）」【113】

53 「江南地面收功績、水滸天罡占一綱（江南地面に功績を収め、水滸天罡に一籌を占む）」【114】

54 「擊楫宋江眞祖逖、運籌吳用賽張良（楫を撃る宋江は眞の祖逖、籌を運らす呉用は張良と賽ふ）」【115】

この中で、附表1と一致しない量詞「籌」は、53のみである。つまり、53を除いて中心語はすべて「好漢」なのである。これは、梁山泊の「好漢」の一人である李俊のことを詠った詩の一節であり、「水滸天罡占一籌」とは、「梁山泊の天罡星の一人であった」という意味合いであるから、「天罡星」すなわち「好漢」を表す量詞である。したがって、『水滸伝』においては、「籌」という量詞が「好漢」以外に用いられている例はないということになる。



また、この「籌」が修飾する「好漢」は、すべて梁山泊側の人間を指している。52以外の「好漢」はすべて、いわゆる梁山泊一〇八人の「好漢」に属する人物を指し、52の「好漢」についても、そこに含まれる費保・倪雲・ト青・狄成の四人は梁山泊の一〇八人には入らないものの、李俊と行動をともにする「好漢」であるので、「梁山泊側の人間」であるといえよう。したがって、『水滸伝』において、「籌」は「好漢」専用の量詞であるとともに、「褒義」を含む言葉であると考えられる。

では、この量詞「籌」はいかなる範疇を表すのであろうか。

「籌」の原義は、「竹の棒」である。後漢の許慎の『説文解字』には、「壺矢也（壺矢なり）」としか書かれていないが、この説明として段玉裁の注に、次のようにある。

禮記投壺篇曰、籌室中五扶、堂上七扶、庭中九扶。注曰、籌、矢也。按、引伸爲泛稱、又謂計筭爲籌度。<sup>〔1〕</sup>

〔禮記〕「投壺篇」に曰く、「籌、室中は五扶、堂上は七扶、庭中は九扶なり」と。注に曰く、「籌、矢なり」と。按ずるに、引伸して泛稱と爲り、又計筭するを謂ひて籌度と爲すなり。）

つまり、投げ矢に使う矢が「籌」であり、その「矢を数える」という意味合いが敷衍され、「計算する」という意味で使われるようになったということである。しかし、加藤常賢氏は『漢字の起源』（角川書店、一九七〇年）の中で、次のように論じている。

説文が「壺矢なり」とのみ言うは狭い感がある。したがって命名の真意が判明していない。徐鍇が「その制は箸に似たり、人は之を以てて数を算するなり」と言う（説文繫伝）のが「籌」なる音の根拠を明らかにしている。即ち「籌」字の意は、竹で作った数を計算する小棒である。投壺の場合には短い矢を用いて数えたから、壺矢と解釈されたにすぎぬ。

「籌」は「矢」ではなく、「数取り棒」ということである。なお、同じく『漢字の起源』の「算」の項目には、『漢書』の「律曆志」を引いて、「中国古代では数を数える際、長さ六寸の竹の棒二百七十一本をもって計算した」と記されている。

また、藤堂明保氏の『漢字語源辞典』（学灯社、一九六五年）では、「籌」について次のように解釈している。

竹の筒に竹くじの棒を入れて計算する。その竹棒を籌策という。投げ矢の遊びでも、壺の中に竹矢を投げ入れてその数を競うので、竹矢を籌という。

そして、「計算用の竹棒も、投げ矢も同じ長さに揃えて平均してあるので」、「籌」は、「万遍なく行きわたる、平均する」という「単語家族」に分類されている。つまり、「籌」には「計算する」という意味のほかに、「等しい」という意味合いが含まれるということである。

「数取り棒」にせよ「矢」にせよ、いずれも「竹の棒」であることに変わりはない。かつ、『水滸伝』では梁山泊側の「好漢」にしかり用いられていないことから、量詞「籌」には「好漢」のイメージすなわち「義を重んじる」「筋の通った真つ直ぐな性格」という抽象概念を具象化する働きがあると、筆者は考える。このことは、外観の形状から用いられると考えられる量詞「條」と比べても特筆すべきことであろう。

さらに、「好漢」に「籌」という量詞が用いられている箇所が多くは、講釈師の言葉として書かれている「作者介入文」や、詩詞の語句に多く見られることから、量詞「籌」は、いわゆる口語ではなく、少し気取った表現なのではないかと思われる。

#### 四 『水滸伝』と「三言」の言語

さて、次に『水滸伝』以外の作品でこの量詞「籌」が用いられている例を探してみたところ、以下の「三言」中の作品における用例が見つかった。<sup>18)</sup>

- ① 「十三編好漢、一齊上前進發（十三人の好漢が、一齊に前に進みだした）」『古今小説』第二十一卷「臨安里錢婆留発蹟」
- ② 「當時聚起十六編後生、準備人副繩索扛棒、隨宋金往土地廟來（その時集まった十六人の若者は、繩と棍棒を八組揃え、宋金に従って鎮守の社へとやってきた）」『警世通言』第二十二卷「宋小官団円破氈笠」

②の「籌」は、「好漢」ではなく「後生」に用いられているが、ここでの「後生」は義侠心のある人物を指すため、「好漢」に準ずる人物といえる。

「三言」『古今小説』・『警世通言』・『醒世恒言』は、明末の天啓年間に馮夢龍によって編纂された短編白話小説集であり、中には、宋代あたりから存在する作品とともに馮夢龍の創作になる作品も含まれている。①の『古今小説』第二十一卷は、「馮夢龍の言語」と考えられる言葉が多く使用されているものの、馮夢龍が使わなかった語彙も現れるため、「馮の言語に近い人の作品と認められ、明代のものである」と推定される<sup>19)</sup>作品、つまり、時代的・地域的に馮夢龍に近い人物の作品と考えられる、ということである。また、②の『警世通言』第二十二卷は、「馮夢龍創作の可能性が最も高い」と考えられている。

すなわち、両者とも馮夢龍の言語的特徴が顕著に見られる作品であり、馮夢龍の創作による可能性が高い作品である。したがって、特殊な量詞「籌」が用いられている『水滸伝』と馮夢龍が創作した「三言」の作品に、ほかに言語的相似点が見られるかどうかを調べ

るため、「馮夢龍の言語」とされる語彙の中で以下の七種について、『水滸伝』にて調査してみた。その結果が、本章末の附表Ⅱである。

- 「難道」 Ⅱ 「終不成」（まさか）ではあるまい）
- 「相似」 Ⅱ 「一似」（〜のような）
- 「險些兒」 Ⅱ 「爭些兒」（すんでのところ）
- 「適纔」 Ⅱ 「適來・適間」（さきほど）
- 「恁般」 Ⅱ 「恁麼・恁地」（こんなに・そんなに）
- 「直恁」 Ⅱ 「直恁地」（なんと・こんなにも）
- 「東西」 Ⅱ 「物事」（もの）

イコールの上で「馮夢龍が使った語彙」、下が「馮夢龍が使わなかった、もしくは極く稀にしか使わなかった語彙」である。<sup>20)</sup>この調査結果から、以下の傾向が見て取れる。

- 「馮夢龍が使わなかった語彙」は、『水滸伝』百二十回本における挿入部分、すなわち、第九十一回から第百十回の「征田虎・王慶故事」部分（以下「挿入部分」という）では、ほとんど使われていない。「一似」が第百三回に、「恁地」が第九十三回に、それぞれ一例ずつあるのみである。
- 「馮夢龍が使った語彙」とされる中で「相似・適纔・恁般」は「挿入部分」に集中して用いられている。特に、「適纔」は「挿入部分」以外には全く使われておらず、「終不成・爭些兒・物事」はほとんど前半でしか用いられていない。

要するに、「挿入部分」の言語的特徴は「馮夢龍の言語」の特徴に近いといえる。ということは、「挿入部分」の創作に馮夢龍が係わっていたとは考えられないだろうか。実は、その可能性を示唆する文献が存在するので、最後にそれを紹介して論を結びたい。

## 五 『水滸伝』と馮夢龍

百二十回本『水滸伝』である楊定見本には、楊定見による序文「忠義水滸全書小引」が付されているが、その中に次のような記載がある。

吾探吾行簡、而卓吾先生所批定忠義水滸傳及楊昇庵集二書與俱、挈以付之。無涯欣然如獲至寶、願公諸世。

（吾、吾が行簡を探りて、卓吾先生の批定せし所の『忠義水滸伝』及び『楊昇庵集』の二書与に俱にし、挈へて以て之を付ふ。無涯欣然として至宝を獲たるが如くして、諸を世に公にせんと願ふ。）

ここに袁無涯の名が記されていることから、楊定見本は袁無涯が、あるいは袁無涯と楊定見が編纂したと考えられているのであろう。しかし、明の許自昌の作といわれている『榜齋漫録』卷六には、次のようにある。

李有門人、携至吳中、吳士人袁無涯、馮夢龍等、酷嗜李氏之學、奉爲著祭、見而愛之、相與校對再三、刪削訛謬、附以餘所云雜志、遺事、精書妙刻、費凡不資、開卷瑯然、心目沁爽、即此刻也。

（李に門人有り、携へて吳中に至る。吳の士人袁無涯・馮夢龍等、酷めて李氏の學を嗜み、奉じて著祭と爲す。見ては之を愛し、

相互に校對すること再三、訛謬を刪削し、附するに余の云ふ所の『雜志』（『癸辛雜識』所取「宋江三十六贊」）、『遺事』（『大宋宣和遺事』）を以てし、精書すること妙刻にして、費は凡て資ひず。卷を開けば瑯然たりて、心目沁爽たり。即ち此の刻なり。）

「李」は李贄（卓吾）のこと、「門人」は楊定見のことである。そして、「見而愛之」の「之」とは、『水滸伝』のことである。つまり、李卓吾の門人であった楊定見が、李贄の評した『水滸伝』を持って吳にやつて来た際、李卓吾に傾倒していた袁無涯や馮夢龍が、その書を見て校訂を加えた、ということである。こうして出版されたのが、百二十回本『水滸伝』（楊定見本）であろう。したがって、この際に付け加えられたと考えられる「挿入部分」は袁無涯・馮夢龍らが創作した、という可能性も考えられるのである。そうすると、「挿入部分」の創作に馮夢龍が係わっていたという仮説も、見当違いではないということがいえよう。

なお、『水滸伝』と馮夢龍の関係について述べたものには、堀誠『平妖伝』に見える『水滸伝』の影——馮夢龍による増補改作をめぐる——（『中国文学研究』第八期、一九八二年）があるが、ここでは、上記の文献を引いた上で、馮夢龍は「袁無涯らと刊刻に携わったことのある『水滸伝』の情節内容を受容改変し」、つまり『水滸伝』を「模倣盗用」して、『平妖伝』を増補改作したと述べられているものの、『水滸伝』自体に馮夢龍が手を加えたという可能性は示唆されていない。

## 六 おわりに

以上、「好漢」の量詞「籌」をきっかけとして、『水滸伝』と馮夢龍の関係を論じてきた。その結果、特に主張したいことは、以下の二点である。

一、「籌」という量詞は、専ら「好漢」あるいはそれに準ずる人物を修飾し、「褒義」を含む特殊な量詞である。そして、「籌」には「筋

附表 I

回数	好漢	量詞 付好	量詞	「好漢」の指す人物
1	0	0		
2	8	1	個	史進が後に義兄弟の契りを交わす好漢
3	2	2	個／條	史進／史進
4	1	0		
5	1	1	個	李志、周通
6	0	0		
7	1	1	個	林冲
8	2	1	個	林冲
9	3	2	個	史進、林冲
10	1	1	個	梁山泊の好漢
11	11	6	箒／個／個／位／個／個	林冲／下倫、杜遷、宋萬／同前／同前／林冲、宋萬／下倫
12	9	6	箒／位／箒／個／箒／箒	林冲、楊志／同前／上倫、杜遷、宋萬、林冲、宋萬／楊志／同前／同前
13	7	5	箒／對／箒／箒／箒	楊志、晁蓋／楊志、晁蓋／同前／同前／生誕綱を解うため東溪村に集まる好漢
14	11	3	箒／箒／個	晁蓋／雷横、劉唐／生辰綱を解うために必要な好漢
15	10	5	個／箒／個／箒／箒	林冲／劉唐／生辰綱を解うために必要な好漢／晁蓋、吳用、劉唐、阮小五、阮小二、阮小七／同前／公孫勝
16	1	0		
17	6	4	箒／位／箒／夥	魯智深、楊志／同前／白勝／梁山泊の好漢
18	2	1	個	晁蓋
19	12	3	個／位／箒	晁蓋、阮小五、阮小二、阮小七／同前／公孫勝／吳用、公孫勝、劉唐、阮小五、阮小二、阮小七
20	3	1	位	梁山泊の好漢
21	2	2	箒／箒	宋江／同前
22	3	1	箒	宋江
23	4	1	條	武松
24	2	1	個	武松
25	1	1	個	武松
26	2	0		
27	7	1	個	武松
28	8	0		
29	1	0		
30	6	2	個／個	武松／同前
31	1	1	個	楊志
32	12	8	箒／箒／箒／箒／箒／箒／箒／箒	武松／燕順／王英、鄭天壽／王英、鄭天壽／燕順、王英、鄭天壽／同前／宋江、花榮、黃信、秦明ら
33	0	0		
34	23	19	箒／箒／個／個／個／個／個／個／位／箒／個／個／箒／位／位／位／位／位／位	燕順、王英、鄭天壽／同前／同前／同前／同前／同前／同前／同前／同前／同前／同前／同前／同前／同前／宋江、花榮、燕順、王英、鄭天壽／宋江、花榮、燕順、王英、鄭天壽／同前／同前／同前／宋江、秦明、花榮
35	12	6	個／個／個／位／個／位	史進、宋江／花榮、秦明、黃信、燕順、王英、鄭天壽、馬方、郭盛、石勇／同前／同前／同前／同前／晁蓋、吳用、公孫勝、林冲、劉唐、阮小五、阮小二、阮小七、杜遷、宋萬、朱貴、白勝
36	7	4	個／個／個／箒	宋江／梁山泊の好漢／晁蓋／海陽江に集まる好漢
37	5	3	個／個／位	張横／張横／李俊、張横、楊春、穆春、董成、童猛
38	8	3	箒／箒／箒	李逵、張順／李逵、張順／張順
39	6	3	夥／箒／箒	梁山泊の好漢／王英／同前／杜遷、宋萬、鄭天壽
40	8	1	箒	梁山泊の好漢
41	46	18	箒／位／箒／箒／位／箒／箒／箒／位／箒／箒／箒／箒／箒／箒／箒／箒／箒／箒	張順、張横、李俊、李立、穆弘、穆春、童成、童猛、薛永／梁山泊の好漢／張順、李俊、同前／晁蓋以下30人の好漢／歐陽、蔣敬、馬麟、陶宗旺／同前／同前／蔣敬／馬麟／陶宗旺／同前／同前／蔣敬、馬麟、同前／梁山泊の好漢／歐陽、蔣敬、馬麟、陶宗旺／同前／同前／同前
42	7	4	箒／箒／箒／箒	歐陽、陶宗旺／劉唐、石勇、李立／同前／李逵、歐陽、陶宗旺／同前
43	2	0		
44	17	9	箒／箒／箒／(箒)／位／箒／箒／箒／位	李逵、李俊、宋萬、宋萬／同前／郭飛、高廉／(郭飛)／童成／戴宗、楊林、郭飛、童成／同前／童成、同前／童成、郭飛、童成
45	2	0		
46	4	0		
47	7	1	(箒)	(李俊)
48	6	4	夥／箒／箒／箒	穆弘、楊雄、石秀／花榮／孫立、解珍、解寶、鄒潤、孫立、解珍、解寶、鄒潤、鄒潤
49	8	8	箒／箒／箒／箒／箒／夥／位	解珍、解寶／鄒潤、鄒潤／鄒潤、鄒潤、鄒潤／同前／孫立、解珍、解寶、鄒潤、鄒潤／同前／孫立、解珍、解寶、鄒潤、鄒潤
50	7	5	箒／箒／箒／箒／箒	王英／梁山泊の好漢／梁廷玉／時遷、楊林、黃信、王英、秦明、鄭飛、石秀／晁蓋、宋江
51	2	0		
52	1	1	(箒)	(高廉配下の三百人の軍士)
53	2	0		
54	2	0		
55	0	0		
56	0	0		
57	3	3	個／個／箒	穆弘、穆春／解珍、解寶／武松
58	3	1	處	桃花山と二龍山の好漢

の通った真つ直ぐな性格」という「好漢」の抽象概念を具象化する働きがある。

二、「水滸伝」百二十回本「挿入部分」の創作には、馮夢龍が参与した可能性がある。

仮説二を立証するには、今回の調査のみでは証拠不十分といえよう。また、今回の調査過程においても、ある矛盾が生じている。というのは、附表 I からわかるように、「挿入部分」では量詞「箒」は全く使われていないのである。これは「好漢」という言葉自体が多用されている『水滸伝』の残りの百回部分の創作に馮夢龍が関係していたと考えることは、時代的にも不可能である。したがって、馮夢龍が「箒」という量詞を用いたとすれば、それは「馮夢龍の言語」ではなく、『水滸伝』の言語を借用したと考えるのが妥当である。ならば、「挿入部分」にはなぜ「箒」を用いなかったのかという問いには、現段階では明確な回答を出すことはできない。今後、内容面からも『水滸伝』と馮夢龍の作品との比較調査を進めていくことによって、それに対する何らかの回答を見つけるとともに、仮説二の正統性を考察できればと考えている。

附表Ⅱ

(回)	難道	終不成	相似	一似	險些兒	爭些兒	適纔	適來	適間	恁般	恁麼	恁地	直恁	直恁地	東西	物事
1				2		2						1				
2				1								3	1			2
3												2			2	
4												3			3	
5				1								3			2	
6				1								1				
7																
8		1		1												
9												1				
10						1						1				1
11					1							2				
12												1			1	
13			1													
14																
15		1										2				
16												2		1	1	
17		1			1							1				
18			1									3				
19	1											1				
20					1	1										
21		2		3		1						6		2	1	2
22																
23												2				
24	2			1		1				1	12		2		1	
25												1			2	
26												2				
27						1						3			1	
28		2								1	3				2	
29			1							1	5					
30											3				1	
31				2							2					
32			1		1	1					1				2	
33																
34											1					
35						1		1			1					
36						1				1	3				2	
37				1		1					3		1			
38				2				1		3	2					
39		1			1						1				1	
40					1					1	2				2	
41									1							
42					1						1					
43					1			1			2					
44			1								1				1	1
45		1		1							5					2
46											2					
47				1		1					3					
48				1												
49																
50															1	
51											1		直恁的			1
52									1		1					
53			1	4							3					
54															1	
55											1					
56				1							3				3	
57											1					
58								1		1						
59			1		1											
60											1					
61											1					
62		2							1		1					
63				1												
64				1												
65					1											

回数	好漢	量詞	量詞	「好漢」の指す人物
59	9	8	箇／箇／箇／箇／箇／箇／箇	史進、宋武、陳達、楊春／同前／陳達／楊春／史進、宋武、陳達、楊春／項充、李袞／李袞／項充、李袞
60	8	3	箇／箇／箇	蔡邕／曾魁／史文恭、蘇定、曾達、曾參、曾魁、曾昇、曾泰
61	6	3	箇／箇／箇	李達／朱全、雷横／同前
62	7	1	箇	蔡福
63	6	1	員	李達
64	0	0		
65	4	0		
66	5	2	箇／箇	穆弘、杜興、鄭天壽／蔡福、項充、李袞
67	8	5	箇／箇／箇／箇／箇	焦挺／同前＋李達／鮑旭／同前／李達、焦挺、鮑旭、宣贊、郝思文
68	2	2	箇／箇	單廷珪、魏定國、焦挺、鮑旭／李達、蔡福、項充、李袞
69	1	1	夥	梁山泊的好漢
70	0	0		
71	1	0		
72	1	0		
73	9	4	箇／箇／箇／箇	梁山泊的好漢／李達／王江、董海／任原
74	6	4	箇／對／箇／夥	蔡青／任原の弟子たち／盧俊義、史進、穆弘、魯智深、武松、解珍、解寶／同前＋李達、蔡青
75	1	0		
76	0	0		
77	4	2	員／箇	楊雄、石秀／同前
78	4	1	般見	梁山泊的好漢
79	3	2	箇／班	李俊、張横／梁山泊的好漢
80	5	1	箇	張順
81	3	0		
82	3	2	員／輩	梁山泊的好漢／同前
83	6	5	夥／輩／輩／夥／箇	梁山泊的好漢／同前／同前／同前／李達、蔡福、鮑旭、項充、李袞
84	1	1	夥	梁山泊的好漢
85	3	2	(夥)／夥	(梁山泊的好漢)／同前
86	1	1	(位)	(解珍、解寶)
87	0	0		
88	0	0		
89	0	0		
90	0	0		
91	1	1	箇	許貴忠
92	0	0		
93	0	0		
94	1	0		
95	1	0		
96	0	0		
97	0	0		
98	0	0		
99	0	0		
100	0	0		
101	0	0		
102	0	0		
103	0	0		
104	0	0		
105	0	0		
106	0	0		
107	0	0		
108	0	0		
109	1	0		
110	0	0		
111	3	1	箇	魯智深、武松、史進、楊雄、李達、項充、李袞、鮑旭、楊林、薛永
112	2	0		
113	16	7	箇／箇／箇／位／箇／箇／箇	曹休、龐統、卜吉、狄成／同前／同前／同前／同前／同前＋李俊、童威、童猛／曹休、龐統、卜吉、狄成
114	0	0		
115	0	0		
116	2	0		
117	0	0		
118	3	0		
119	0	0		
120	1	0		
合計	466	214		

(※) 左から順に「水滸傳」の章回数、各回中の「好漢」の数、その内量詞を伴っている「好漢」の数、その量詞、量詞を伴っている「好漢」が指す人物、「回数」が割掛けになっているのは量詞「箇」が用いられている回、なお、折頭付きの量詞は、「第」位塊見好漢の「位」のように「好漢」たる人物を示しているものである。

(回)	難道	終不成	相似	一似	險些兒	爭些兒	適纔	適來	適間	恁般	恁麼	恁地	直恁	直恁地	東西	物事
66																
67																
68																
69						1										
70																
71			1		1											
72									1							
73												1			1	
74			3	1												
75					1											
76			1													
77			2													
78																
79			1													
80			1													
81																
82														2		1
83			1						1							
84			1									1				
85									1							
86			2													
87			2									1				
88												1				
89																
90										2		2				
91										2						
92								1		1						
93								3		6		1				
94			1							3						
95	1				2		1			2						
96			1		1		1									
97							1			2						
98							2			1						
99			1				1			2						
100			1							1						
101													1			
102							3			2						
103				1						4			1		1	
104			1				2			6					1	
105										1						
106																
107										1						
108										1						
109			1				3			1					1	
110			1												1	
111																
112																
113												1				
114									1							
115												1				
116																
117									1							
118																
119												1				
120									1							
(計)	6	9	33	23	16	12	18	2	8	41	9	119	4	5	36	9

(※) 左端の番号は「水滸傳」の項目数、その他の数字は、各語句の各回における使用回数。  
「重線の内側が同義語、破線の内側が語彙の付った語句、右側が使わなかつた語句。  
「恁般」にて、第92回は「恁恁般」、第108回は「恁般恁般」であつたが「語」に数えた。

### 第三章 魯智深像の再検討

#### 一 はじめに

『水滸伝』の登場人物の中で、最も好漢らしい好漢といえは、天罡星第十三位の天孤星「花和尚魯智深」であろう。梁山泊の好漢一〇八人の中でも、二を争うほどの力持ち、乱暴者ではあるが男気があつて人情に厚く、天真爛漫で打算的などころがなく、「義」とみれば後先顧みずに行動する直情径行型、権力などには屈せず、地位や名誉や金や女には目もくれぬ、豪快で正義感あふれる酒好きの荒くれ坊主——これが、『水滸伝』における魯智深像、まさしく、「好漢」の典型ともいえる人物である。<sup>(1)</sup>

このような、「好漢」の代表ともいふべき魯智深が、破戒僧とはいえ、なぜ「僧侶」(仏教僧)でなければならぬのか。『水滸伝』作者の、あるいは読者ないし伝承者たる民衆の、「魯智深像」にこめた思いとは一体何だったのか。

僧形の好漢「魯智深」のイメージ形成の真相に迫るべく、『水滸伝』をはじめ、水滸雜劇や民間伝承における、魯智深の描写ないしは魯智深以外の僧侶の描かれ方などを踏まえながら、従来の魯智深研究に対して再検討を加えてみたい。

#### 二 魯智深像に関する従来の研究

##### (一) 日本における魯智深研究

わが国における魯智深研究は、宋江や李逵に関する研究に比べると、そう多くはない。主な論考としては、次の三点が挙げられよう。

- A 小川環樹「魯智深の先例」『文化』第二卷第一号、一九五〇年／『中国小説史の研究』、岩波書店、一九六八年、附考三「魯智深とその類例」／『小川環樹著作集』第四卷、筑摩書房、一九九七年所収
- B 宮崎市定『水滸伝——虚構のなかの史実』(中公新書二九六、中央公論社、一九七二年／『宮崎市定全集』第十二卷、岩波書店、一九九二年所収)第六章「魯智深と林冲」
- C 中鉢雅量「水滸伝の成立と杭州」『東方学』八五、一九九四年／同氏『中国小説史研究——水滸伝を中心として』、汲古叢書八、汲古書院、一九九六年、第II部「水滸伝研究」所収)三「魯智深像の成立」

いずれも、魯智深像の形成に際して影響を及ぼした可能性のある、『水滸伝』以前の作品や史書に見える豪傑像ないし「荒法師」像と、魯智深像との比較考証、いわば「魯智深像の来歴」研究である。比較対象について見てみると、Aでは、元雜劇「昊天塔」(昊天塔孟良盜骨殖雜劇)に出てくる楊五郎や、元雜劇「西廂記」(張君瑞待月西廂記雜劇)／「王西廂」の惠明、および諸宮調「西廂記」(董解元西廂記諸宮調)／「董西廂」の法聰の形象が、魯智深の形象と比較されている。また、慧能ら禪宗祖師の伝説なども、『水滸伝』後半の魯智深像形成に大きく影響していると推察されている。一方、Bでは、『新五代史』に見える後周の太祖、郭威の逸話や、『醒睡志』における岳飛の部下、何宗元の逸話など、歴史的人物の事跡が、魯智深物語の形成に影響を与えているとしている。そして、Cでは、『癸辛雜識統集』下卷、「呉生坐亡」の呉生や、『錢塘漁隱濟顛師語録』の濟顛、元雜劇「度柳翠」(「月明和尚度柳翠雜劇」)の月明和尚など、仏教説話や文学作品における「荒法師」像と、魯智深の形象や物語との類似点が検証されており、それらが魯智深像の形成に影響を及ぼした可能性が示唆されている。<sup>(2)</sup>

なお、この魯智深像の来歴については、中国においても同様の研究がある。しかし、その「影響関係」については、まだ疑問の余地

が若干残されていると思われる。したがって、次に中国における魯智深研究を紹介した後、魯智深像の来歴に関する問題を提起したい。

(二) 中国における魯智深研究

中国における、魯智深に言及した論考は枚挙にいとまがないが、以下、専ら魯智深像を扱った研究で管見に触れたものを、年代順に列挙してみる。

- ① 高乃昌「談《水滸》中魯智深的形象」(《天津日報》一九五六年八月二十八日)
- ② 辛未艾「魯智深和李逵」(《文匯報》一九五七年一月三十日)
- ③ 周初「關於魯智深」(《火花》一九五七年第四期)
- ④ 七丁「《水滸傳》中關於魯達的描述」(《廣西日報》一九五七年六月二十二日)
- ⑤ 李希凡「論中國古典小說的藝術形象」(上海文芸出版社、一九六一年)《水滸》人物的英雄形象及其他」二
- ⑥ 吳士「水滸人物論」(香港上海書局、一九七五年)「花和尚」魯智深
- ⑦ 吳小林「魯智深論」《文學論集》第一輯、中國人民大學出版社、一九七九年／沈伯俊編『水滸研究論文集』所收、中華書局、一九九四年所收)
- ⑧ 李麗瑩「略論花和尚魯智深的性格刻画——淺談“情節是性格的歷史”」(《齊魯學刊》一九八〇年第一期)
- ⑨ 歐陽健「楊志・魯達・武松論」《青海社會科學》一九八二年第一期／歐陽健・蕭相愷著『水滸新議』所收、重慶出版社、一九八三年所收)二「魯達論」
- ⑩ 殷海國「略談魯智深」(《河北師院學報》一九八二年第二期)
- ⑪ 熊文欽・石麟「從魯智深所走的道路看其性格的發展變化」(《水滸爭鳴》第二輯、長江文芸出版社、一九八三年)
- ⑫ 湯國梁「論金本《水滸》中的魯達」(《濟寧師專學報》一九八四年第三期)
- ⑬ 翟建波「從魯智深形象的改造看《水滸傳》的思想傾向」(《社會科學》一九八六年第六期)
- ⑭ 薛亮「論魯智深之“鬧”」(《水滸爭鳴》第五輯、武漢大學出版社、一九八七年)
- ⑮ 呂致遠「論魯智深」(《許昌學院學報》一九八九年第四期)
- ⑯ 馬成生「鶴立雞群 雄視千古——從中國小說史談魯智深的“俠氣”」(《杭州師範學院學報(社會科學版)》一九九〇年第五期)
- ⑰ 高曼霞「禪與魯智深」(《北方論叢》一九九五年第二期)
- ⑱ 宋子俊「元雜劇中的李逵和魯智深形象考述——兼論《水滸傳》與水滸戲的繼承與發展」(《戲曲研究》第五十一輯、文化藝術出版社、一九九五年)
- ⑲ 侯會「魯智深形象源流考」(《首都師範大學學報(社會科學版)》一九九六年第二期)
- ⑳ 周生「魯智深形象淺論」(《甘肅社會科學》一九九八年第五期)
- ㉑ 馬明達「試論魯智深形象的形成」(《湖北大學學報(哲學社會科學版)》二〇〇〇年第二期)
- ㉒ 陳洪「俠與禪的妙合——魯智深形象新論」(《淺俗之下的厚重》、南開大學出版社、二〇〇〇年／『滄海論得——陳洪自選集』、南開大學文學院學者文叢、南開大學出版社、二〇〇四年、內篇「所收」)
- ㉓ 陳宏「從李贄評《水滸傳》看晚明文壇視野中的魯智深形象」(《南開學報(哲學社會科學版)》二〇〇三年第一期)
- ㉔ 董暉「論魯智深的自由生命意識」(《新疆師範大學學報(哲學社會科學版)》二〇〇三年第四期)
- ㉕ 陳玉勤「論《水滸傳》中魯智深僧人形象的繼承與創新」(《南昌大學學報(人文社會科學版)》二〇〇五年第三期)
- ㉖ 熊明「魯智深……理想人格範式的承載——兼從魯智深形象塑造中的佛教內容考察其特殊地位」(《水滸爭鳴》第九輯、二〇〇六年全國



『水滸』与明清小説研究會論文集、青海人民出版社、二〇〇六年／『荷沢学院学报』二〇〇七年第一期転載、「魯智深…理想人格範式的承載——兼從魯智深形象塑造中的仏教内容考察其在『水滸伝』中的特殊地位」<sup>(14)</sup>

以上の論考中、特に注目すべきは、①高曼霞・②侯会・③馬明達・④陳洪・⑤陳宏・⑥陳玉勤・⑦熊明の各論考である。それは、これらが魯智深像の来歴に関連する研究であり、また、魯智深像と仏教、特に禪との関係についても言及しているからである。<sup>(15)</sup>

### (三) 魯智深像の来歴

魯智深像と禪との関係については後述することにし、ここではまず、魯智深像の来歴に関する問題点を指摘しておく。

右に挙げた魯智深像の来歴に関する研究の中では、特に⑨侯会「魯智深形象源流考」が、魯智深像とその具体的な「類例」との影響関係について論じている点で注目に値する。侯氏が、魯智深像の形成に影響を及ぼした「類例」として挙げているのは、先に紹介した宮崎氏(B)と小川氏(A)の説にもあった、五代後周の太祖の事跡や、「楊家将」物語の楊五郎、「董西廂」の法聡、「王西廂」の恵明の形象のほか、南宋の洪邁撰『夷堅志』中の『夷堅支乙』巻第六「永悟侍者」・『夷堅丁志』巻第十四「武唐公」・『夷堅丙志』巻第六「范子珉」・『夷堅支癸』巻第八「趙十七總幹」・『夷堅乙志』巻第六「榕樹驚巢」における描写である。<sup>(16)</sup>

後周太祖の事跡は、出家前の魯智深(魯達)が鎮関西郷屠を殴り殺す場面に、楊五郎と法聡・恵明の形象は、魯智深の「莽和尚」(荒くれ坊主)としての性格全般に、『夷堅志』の「永悟侍者」は魯智深が五台山で暴れたときに智真長老に擁護される場面に、「武唐公」・「范子珉」・「趙十七總幹」は酒好きの生泉坊主という性格に、「榕樹驚巢」は魯智深が大相国寺の菜園で柳の木を引き抜く場面に、それぞれ影響を与えているとしている。

小川氏や宮崎氏の意見も、侯氏の説と重複する部分(後周太祖・楊五郎・法聡・恵明と魯智深の関係)については、ほぼ同様である。

ただ、侯氏の触れていない魯智深物語の最後の段、すなわち、杭州六和寺で坐化円寂する話に関しては、小川氏は「禪宗の祖師たちにまつわる神秘的な伝説の影響を認めるべき」とし、宮崎氏は「古來名僧の逸事としては、別に珍しくない」とした上で「岳飛の部下の将、何宗元なる者」の逸話に「ヒント」を得ていると主張し、中鉢氏は「呉生」・「濟顛」・「月明和尚」などの「杭州に伝承された奇僧像を取り入れて形成」されていると説いている。また、⑩馬明達「試論魯智深形象的形成」では、「五台山和相国寺僧人的武事活动(五台山と相国寺における武闘行為)」が、魯智深像の「来源(来歴)」になっているとしている。

果たして、事実はどうなのであるか。どの可能性も、否定はできない。しかし、いずれの論拠も、その形象や物語の筋などが「似通っている」という点にしかない。例えば、『三遂平妖伝』(ないしは『平妖伝』)と『水滸伝』との間に見られるように、一字一句同じ文章が複数箇所出現するならば話は別であるが、ただ類似しているというだけでその影響関係を断じてしまうのは、いささか早計のような気がしてならない。

宮崎氏のように、実際に魯智深の「二連の物語は宋代に行われた幾つかの実話にヒントを得て、それらをつなぎあわせて出来上がった」ものかもしれない。また、侯氏以外にも、魯迅や孫楷第、馬雍などの各氏によって中国では早くから主張されてきたように、『夷堅志』に出てくる逸話が『水滸伝』の物語形成に大きく影響したのかもしれない。けれども、それらはいくまで「可能性がある」ということには過ぎないのである。断定できるとすれば、小川氏が前掲論文(A)で提示しているように、「これらのタイプ『水滸伝』の好漢たちの形象——筆者注」がそれ以前の作品に先例のない、まったく新しく考え出されたものでないことは確かである」ということぐらゐである。「先例」は存在する。しかし、そこに影響関係があったかどうかは、にわかには断定しがたい。同系統の伝説が多元的に発生することもあれば、あるいは複数の別の作家が同様のキャラクターを創造することもあり得る以上、似通った「荒法師」像が複数存在することに何ら不可思議はないのである。

以上が、「魯智深像の来歴」研究に関する問題点である。「魯智深像」に類似した「先例」は数多く存在するが、それをもってすなわ

ち「魯智深像の来歴」とすることには、もう少し慎重であつてもよいのではあるまいか。

### 三 『水滸伝』以外における魯智深の形象

#### (一) 『水滸伝』以前における魯智深の形象

一般的に『水滸伝』のもととなったと考えられている『大宋宣和遺事』(尊集)では、宋江が九天玄女から授かった天書の中に「花和尚魯智深」の名が挙がっているものの、内容としては「那時有僧人魯智深反叛、亦來投奔宋江(折しも朝廷に反旗を翻した魯智深という僧侶もまた、宋江のところに逃れてきて仲間になった)」という紹介しかなされてない。

また、宋代の『癸辛雜識續集』に見える「宋江三十六人贊」には、魯智深の画贊として、「有飛飛兒、出家尤好。與爾同袍、佛也被惱(暴れん坊は、出家するのがもつともよろしい。仏も手を焼く仲間がいるのだから)」という句が記されている。

同じく宋代の『醉翁談録』甲集卷之一には、「小説開闢」の項に、「花和尚」と題する「桿棒」小説(説話)があつたことが記されている。しかし、「花和尚」なる作品は現存しないため、その主人公が「魯智深」という人物であつたかどうかは定かではない。ただ、前後に「青面獸」や「武行者」なる題名も連なっていることから、この「花和尚」が魯智深を指している可能性は非常に高いと考えられる。

以上のわずかな記載から判断できることは、『水滸伝』成立以前にも「魯智深」というキャラクターが存在しており、いずれも僧侶、しかも荒くれ坊主であつたということである。

中鉢氏も前掲論文(C)において、以上の三例を挙げた上で、「水滸伝前半の荒法師としての魯智深像は、この水滸説話中の魯智深像を骨子としてそれに肉付けしたものであることは明らかである」としている。また、前掲の③翟建波「從魯智深形象的改造看『水滸伝』的思想傾向」や④宋子俊「元雜劇中的李逵和魯智深形象考述——兼論『水滸伝』与水滸戲的繼承与發展」などにも、『水滸伝』以前にお

ける魯智深の形象についての同様の指摘がある。

#### (二) 水滸雜劇における魯智深像

では、『水滸伝』との影響関係が常問われる、元・明代の水滸雜劇における「魯智深像」はどうであろうか。雜劇と小説『水滸伝』との前後関係や影響関係全般については明らかにすべき論点も多いが、ここでは特に問題にせず、専ら魯智深の描写についてのみを取り上げてみたい。

現存する水滸雜劇の内、魯智深が登場するのは元雜劇の「李逵負荊」(康進之撰「梁山泊黑旋風負荊雜劇」と「黄花峪」(無名氏撰「魯智深喜賞黄花峪雜劇」)、明雜劇の「豹子和尚」(朱有燬撰「豹子和尚自還俗雜劇」と「大劫牢」(無名氏撰「梁山五虎大劫牢雜劇」)の四劇である。そして、正末が魯智深に扮するのは、「黄花峪」第四折と「豹子和尚」だけである。「李逵負荊」と「大劫牢」では魯智深は脇役として登場するだけで、顕著な人物描写はほとんど見られない。一折だけ正末が魯智深に扮する「黄花峪」においても同様である。ただ、いずれも僧形で登場することは共通している。

さて、この中で一風変わっているのが、「豹子和尚」劇である。

「豹子和尚」劇は、梁山泊の生活に嫌気が差して逃げ出し、清静寺で再び出家してしまった魯智深を、宋江があの手この手で連れ戻そうとするという物語である。母親を説得に遣わしても魯智深が応じなかったため、宋江は手下にその母親を襲いに行かせる。それを知った魯智深が母親を救いに来たところに、宋江が現れて直接説得し、結果、魯智深は還俗して「めでたく」梁山泊に戻るのである。魯智深が、梁山泊の「好漢」という地位から逃げ出して出家するという設定も特殊ではあるが、さらに注目すべきはその出自である。

(正末、僧侶に扮し合掌しながら登場、せりふ) 一切に弁法あり。夢幻泡影の如く、露の如く、電の如し。まさに是の如く観ずべ

し。——いや何ともいい言葉ではないか。拙僧は魯と申すもの、俗名は智深と名乗っていた。もとは南陽の広慧寺の僧であったが、若気の至りで戒律を守らず精進もせず、師僧に責められ還俗してしまったのだ。その後、宋江の兄者に付き従って梁山泊に入り、盗賊稼業を営むようになった。拙僧には母がおり、いまはもう年老いてしまっているゆえ、朝な夕なに世話をしていたのだが、昨年、宋江兄者より棒打ち四十の罰を受け、どうにも我慢ならずにこの清溪港の清静寺まで逃げてきて、再び出家して僧侶になったのだ。こうやって修行に精進している姿は、あのような盗賊稼業よりもどんなにかましなことか。<sup>333</sup>

これが、「豹子和尚」劇における魯智深登場のせりふである。魯智深がもとから僧侶であったというのは、『水滸伝』の設定とは異なるが、『水滸伝』以前の「水滸説話」では、あるいはそうなっていたのかもしれない。ところが、この劇の中では魯智深の母親が登場し、元の妻まで出てくる上、魯智深が宋江から棒打ちをくらったのは「爲因他擅自殺害了平人（何の罪もない人間を妄りに殺害したため）」という。もちろん、小説『水滸伝』においては、魯智深は天涯孤独という設定であるし、李逵や武松とは違って関係のない人物（罪のない人間）は手に掛けないというのが、魯智深像の特徴の一つでもある。それがこの劇では、全く異なった「魯智深像」を形成している。この点については、『水滸伝』以前の「水滸説話」ではどうなっていたのかを知るべきがない。あるいは、「豹子和尚」劇の作者、朱有燉の創作とも考えられる。

ただ、ほかとは異なるこの「豹子和尚」劇における魯智深像も、「荒くれ坊主」というイメージは、背負っていると考えられる。「戒律を守らず精進もせず、師僧に責められ還俗」し、「何の罪もない人間を妄りに殺害」したという経歴を持っているのである。清静寺で再び出家し、僧侶然とした言葉を用いているのは、別におのれの罪を悔いて「成了一个悔过僧人（懺悔の僧侶となつてしまった）」<sup>334</sup>わけではなく、宋江に反抗するためにそう装っているだけとも考えられよう。

なお、林冲故事を題材にした明の伝奇（南曲）の「宝剣記」（李開先撰）や「靈宝刀」（陳与郊撰）にも、野猪林で林冲を助ける場面などに、魯智深は脇役として登場するが、題材を『水滸伝』から取っているためか、その形象や性格は『水滸伝』のものと同じである。むしろ、どちらも僧形で登場する。ただ、「宝剣記」のほうでは登場後の自己紹介で「念我魯達是也（わしは魯達というもの）」と、先の雑劇中や「靈宝刀」では使われていない「魯達」の名が用いられている。「魯達」の名が見えるのは、『水滸伝』と、この「宝剣記」<sup>335</sup>だけである。

### （三）民間伝承に見られる魯智深像

さて、先程「豹子和尚」劇における魯智深像は作者朱有燉の創作かと疑ったが、実は、ほかに全く類例の見られない話ではない。

水滸物語に関する民間伝承を集めたものに、董晓萍編『《水滸伝》的伝説』《書外書》叢書、南海出版公司、一九九〇年）、何梅琴・范桂紅編著『水滸伝之謎』（文学名著之謎叢書、中州古籍出版社、一九九八年）、樊兆陽搜集整理『水滸人物口頭伝説大観』（北京図書館出版社、二〇〇三年）の三書がある。

それぞれに収められている話は、以下の通りである。

「魯達出家」（二十四歳の魯達が少林寺で出家して僧兵となるが、ある女に陥れられて下山し、延安府に行くという話）

「魯達は怎樣当上少林寺僧兵的」（魯達出家）の前半部分に相当）

「魯達為怎麼一氣之下離開少林寺」（魯達出家）の後半部分に相当）

「武松為什麼特別佩服魯智深」（都頭の武松の威を傘に著て悪事を働く巴虎を、五台山の僧、魯智深が懲らしめる話）

「魯達為何出家当和尚」（幼い頃に両親を亡くした魯達が、武芸を売って渡世していた趙という父娘の養子になり、義父の死に際し

てその婿になるが、妻のほうに武芸に秀でていたため家を出、さる高僧のもとで三年間武芸の修行をする。だが、戻ってくるやいなや妻が病死したため、魯智深と名を改めて出家するという話

「魯達の超人武芸は怎麼練的」(「若き魯達が、少華山の古寺で雅仙という老人から三年間武芸を習い、素手で柳の木を抜けるようになる」という話)

「魯智深倒拔垂柳の功夫は怎麼学来的」(「三歳にして両親を失った山西蒲州の少年魯大が、少林寺の老僧に出会って武芸を習い、名を魯達と改め、種老経略の前で大木を引き抜いたことにより延安経略府で提轄官になる」という話)

「魯達智除奸」(梁山泊の頭領花和尚魯智深が、宋江の命を受けて太平鎮という所に赴き、悪女李蕊花と姦夫徐槐水を知果に捕らえさせるという話)

最初の「魯達出家」が『水滸伝』的伝説に、最後の「魯達智除奸」が『水滸人物口頭伝説大観』に収録されているほか、残りの六話はすべて『水滸伝之謎』に収められている民間伝承である。

以上の伝承を見れば、魯智深が提轄になる以前に出家(もしくは僧侶に師事)していた話や、結婚していたという話も存在することがわかる。ただ、これらは主に、現代の山東地方を取材して収集した伝承を編纂したものであるため、「豹子和尚」劇が作られた明代からあった伝承かどうかはわからない。むしろ、『水滸伝』が流通して以降、水滸物語を敷衍して形成された説話と考えたほうが自然である。

ただ、これら来歴の定かでない伝承における魯智深像にも、共通して「僧侶」と「腕が立つ」というイメージが付随しているということはいえよう。

#### 四 『水滸伝』に描かれた魯智深像

##### (一) 『水滸伝』における魯智深の物語——出家前

これまで『水滸伝』以外における魯智深像を検証してきたが、ここで改めて、『水滸伝』における魯智深像を確認しておきたい。

魯智深が最初に『水滸伝』に登場するのは第三回、史進を主人公とする物語の最後である。このとき魯智深は渭州の延安経略府の提轄(部隊長クラスの下級軍人)であり、まだ出家しておらず、名前も魯達といった。史進が師の王進を探して延安府までやって来て、とある茶店に入ったところに魯達が登場するのであるが、その容貌は、「生得面圓耳大、鼻直口方、腮邊一部貉髯鬚、身長八尺、腰闊十圍(丸い顔に大きな耳、鼻筋が通ってあごは角張っており、頬には疎らなむじな髭。身の丈は八尺、腰回りは十圍もある)」と描写されている。つまり、魯達(魯智深)は容貌魁偉な偉丈夫というわけである。

魯達は史進の素性を知ると、すぐに打ち解け、酒を飲みに行こうと誘う。そして、茶店には史進の茶代を自分に付けておくよう言う。魯達の気つ風よさがうかがえる。二人が通りへ出ると、李忠が棒術を披露しながら膏藥を売っているのに出くわす。李忠が史進の最初の師であると知った魯達は、一緒に酒に誘うのであるが、李忠は膏藥を売ってしまうまで待つてくれと渋る。すると魯達は、「誰奈煩等你、去便同去(待つてなどおれるか、行くならさっさと行くぜ)」と急かす。それでも商売が大事だから後から行くと李忠が言うのと、魯達は「這厮們挾着屁眼撒開、不去的洒家便打(てめえら、尻を絡げてとつとと失せやがれ。行かねえと俺さまが痛い目にあわせるぞ)」と見物客を脅して散らせ、強制的に李忠と一緒に来させる。容身堂本の評語に「直人(一本気な人だ)」とあるように、また、このあと李忠が「好急性の人(なんとせっかちなお人だ)」とこぼすように、魯達は、気が短くて少々乱暴な直情径行型の人間であり、また表裏のない率直な性格の持ち主なのである。

さて、三人揃って居酒屋に入り、酒を酌み交わしていると、隣の部屋からしくしくと泣く声が聞こえる。いら立った魯達は、皿や杯

を床にぶちまけ、店の者に怒鳴り散らす。ここにも短気で乱暴な性格が表れているのであるが、この次が魯智深の物語の最初の見せ場となる。隣で泣いていた金翠蓮とその老父の話（肉屋の鎮関西鄭屠に騙されて莫大な借金を負わされたこと）を聞いた魯達は、すぐさま鄭屠を懲らしめに行こうとするが、史進と李忠に明日にするよう再三諫められ、思いとどまる。そこで魯達は、金父娘に路銀を与え、荷物をまとめておくよう促し、史進らと別れて下宿に戻るが、金父娘のことで腹を立て、食事も取らず下宿の主人も寄り付けぬ有り様。翌朝、金父娘の泊まっている宿に赴いた魯達は、鄭屠から金父娘の見張りを言いつけられている宿の若い者を殴り倒し、金父娘を郷里に帰らせる。そして、宿の者が追いかけないようその場で二時ほど座り込み、金父娘が逃げおおせたと思われる頃によりやく腰を上げ、鄭屠の肉屋に向かう。魯達は提轄という身分を利用し、経略使の命と偽って、鄭屠自身に赤身の肉十斤と脂身十斤を刻ませる。さらに軟骨を十斤刻むよう言いつけ、鄭屠が笑いながら「却不是特地來消遣我（わざわざあつしをなぶりに来なすたんじゃねえでしょうね）」と言うと、魯達は「酒家特有的消遣你（おうよ、わざわざお前をなぶりに来てやったのよ）」と返して、先に刻ませた肉を投げつける。挑発に乗った鄭屠が包丁を手に襲いかかってくるが、魯達は素手で軽くあしらひ、「那錯鉢兒大小拳頭（そのどんぶりほどもあるうかと、あとでまたゆっくり相手をしてやるからな）」と悪態を吐きながらその場を去り、延安府から逐電する。この第三回後半部分の「魯提轄拳打鎮關西（魯提轄、拳もて鎮關西を打つ）」こそが、魯智深の性格を端的に示す物語といえよう。

「路見不平、拔刀相助（道で弱い者いじめに出くわすと助太刀を買って出る）」という義侠心は、「好漢」の第一条件のようなものである。弱者の不遇に本気で同情し、悪事に対して本気で憤る魯智深は、『水滸伝』の「好漢」の中でも最もこの種の義侠心にあふれた人物として描かれており、その描写の最も優れた箇所が、この「魯提轄拳打鎮關西」なのである。

## (二) 『水滸伝』における魯智深の物語二——出家後

この後、魯智深の物語は、「魯智深大鬧五臺山（魯智深、大いに五台山を鬧がす）」（第四回）、「花和尚大鬧桃花村（花和尚、大いに桃花村を鬧がす）」（第五回）、「魯智深火燒瓦罐寺（魯智深、火もて瓦罐寺を焼く）」（第六回）、「花和尚倒拔垂楊柳（花和尚、倒に垂楊柳を抜く）」（第七回）と続く。魯智深の人物像がうかがえる箇所を中心に、さらに順を追って見ていくことにしよう。

鄭屠を殴り殺して逐電した魯達は、代州雁門県で偶然金父娘と再会し、金翠蓮を妾にして金父娘の面倒を見ていた趙員外の世話で五台山文殊院に入山、剃髪して智真長老から「智深」の法名を授かるのであるが、その際、いきなり長老の正面の椅子に腰掛けたら、髭だけは剃らずに残しておいてくれと言ったり、五戒を授かる時に「是（はい）」と言うべきところを「酒家記得（おう、わかったぜ）」と言ったりと、その天真爛漫ぶりを発揮する。また、周りの僧たちが、「這箇人不似出家的模样、一雙眼恰似賊一般（あの男は出家するような風体ではない。目はまるで山賊のようだ）」と感じ、「形容醜惡、貌相兇頑、不可剃度他。恐久後累及山門（見た目も醜悪で、顔つきも凶暴そうです。あんな男を出家させてはなりません。後のちこの山門に災いを及ぼすかもしれませんよ）」と長老に進言するほどの容貌である。

智真長老のとりなしによって無事出家することができた魯達は、名を魯智深と改め、禪僧としての生活を始める。しかし、坐禅や看経、念仏などは一切せず、好きな時に好きな場所で寝、堂の周りに糞尿をする始末。また、隣で坐禅を組む禪和子と、次のような滑稽なやり取りをする。魯智深が禪堂で横になった場面である。

兩隣の禪和子が、魯智深を揺り起こした。

「いけませんな。出家を志しながら、どうして坐禅を学ぼうとしないのです」

「俺さまがひとり寝るんだ。お前らにや関係ねえだろ」

「善哉」

「俺さまはすっぱんだって食うぞ。鱈かなとはどういうこった」

魯智深は腕まくりをして言った。

「苦いことをおっしゃる」

「すっぱんは腹が大きく脂が乗っていてうめえんだ。何が苦いもんか」

禪和子たちはもう魯智深を相手にはせず、勝手に眠らせておいた。

日本語にすると少々わかりにくいのが、「善」と「鱈」が音通で、「苦」「苦い」と「苦い」も意味は異なっても中国音では同じ発音をすることから、一種の言葉遊びのようなやり取りになっているのである。これが機智であれば、いかにも禪問答的であるが、魯智深の性質からすると、何も考えず心の赴くままに応答しているものと考えられる。自覚のない「愚者」ではあるが、その言動には全く悪気がなく、だからこそ、人々の共感と笑いを誘う、愛すべき「道化」なのである。そして、むしろ自覚がなく、機智ではないからこそ、これは一種の禪の境地ともいえよう。その後の伏線になっているとはいえ、作者が智真長老に、魯智深のことを「此人上應天星、心地剛直。雖然時下兇頑、命中駁雜、久後却得清淨、正果非凡。汝等皆不及他（この者は、上は天の星に応じて心は真つ直ぐじや。いまはまだ乱暴者で、めぐり合わせも良くないが、やがては心も清淨になり、非凡な悟りを開くことじやろう。お前たちの及ぶところではない）」と看破させた所以であろう。

さて、出家したからといって、魯智深の性格が改まることはない。酒好きという性分と、短気で乱暴者という一面が災いして、二度ほど勝手に下山して大酒を喰らい、寺に戻って大暴れ。ついに五台山を放逐される。（以上、第四回）

智真長老の紹介で東京開封府の大相国寺へ向かうこととなった「茶和尚（荒くれ坊主）」の魯智深は、途中、桃花村の劉太公の屋敷に

泊めてもらうのであるが、その一人娘が桃花山の山賊に無理やり嫁がされるということを聞いて花嫁に扮し、やって来た山賊、周通を打ちのめす。後にその兄貴分が先の李忠だとわかり、山寨に招かれるが、李忠ら二人のけちな料簡に腹を立て、一泡吹かせるため二人の留守中に「金銀酒器」を奪って遁走する。ここでも魯智深の、弱者のために一肌脱ごうとする義侠心と、姑息な手段やけちな料簡を嫌うという人間像が描かれている。（以上、第五回）

その後、旅の途中で腹をすかせた魯智深は、瓦罐寺という荒れ寺で「投齋（齋を所望）」する。その老僧たちから、悪僧崔道成と丘小乙の所為で食べる物がないと断られるが、裏で粟粥が煮えているのを見つけ、「出家人何故説謊（出家のくせになぜ嘘をつく）」と怒って粥を全部食べようとする。しかし、老僧たちが本当に三日間何も食べていないのだと知ると、その時点で食べるのをやめ、通りがかった丘小乙を追い、女と酒を飲んでいる崔道成のところに行く。崔道成から、悪いのは実は老僧たちだと聞かされると、魯智深はそれを真に受け、老僧たちを責めに戻ってくる。そしてまた、老僧たちから、「師兄休聽他説、見今養着一箇婦女在那里。他恰纔見你有戒刀禪杖、他無器械、不敢與你相爭。你若不信時、再去走遭、看他和你怎地。（あやつの言うことなど真に受けてはなりません。現に女を困っておりましょう。先ほどはあなたが戒刀と禪杖を持っているのにあやつには得物がなかったゆえ、おとなしくしておっただけのこと。嘘だと思えば、もう一度行ってあやつがどう出るか、確かめてご覧なさい）」と諫められると、「也説得是（それもそうだ）」と取って返し、崔道成らと一戦交える。ここでは義侠心とともに、人の言葉を素直に信じるという魯智深像が浮き彫りにされている。少し考えれば見破れそうな嘘でも真つ直ぐな魯智深は簡単に信じてしまう。だからこそ嘘を嫌う、正義感あふれる「好漢」なのである。

魯智深は、空腹と長旅の疲れもあって二人相手には敵わず、一度は退散するが、偶然にも史進と再会し、ともに崔道成らを打ち倒す。

瓦罐寺に戻ってみると、かの老僧たちは崔道成らの仕返しを恐れ首を吊っており、女も井戸に身を投げて死んでいたの、寺に火を放つてその場を立ち去る。そして、史進と別れた魯智深は、ようやく大相国寺に到着する。大相国寺の僧たちは、厄介者が預けて来られたと憂え、魯智深を、「賭博、不成才、破落戸、潑皮（はくち打ちやろくでなし、ならず者やころつきども）」が度たび盗みを働きに



来る酸棗門外の菜園の番人にする。(以上、第六回)

大相国寺の菜園の番人にされた魯智深は、襲いに来たころつきどもを逆に手なづけ、毎日一緒に酒を飲みながら拳法を見せたり、素手で柳の木を引き抜いたりして衆人を驚かす。また、六十二斤の禪杖を使って見せているところに林冲が現れ、意気投合して義兄弟の契りを交わす。ここでは、ならず者たちが「師父非是凡人、正是真羅漢。身體無千萬斤氣力、如何拔得起(お師匠さまはただ者じゃあござえやせん。まったく羅漢さまそのものですぞ。千万斤を持ち上げる力がなけりや、とても引っこ抜けるもんじゃござえやせんぜ)」と言ったり、「兩臂膊没水牛大小氣力、怎使得動(両の腕うでに水牛ぐれえの力がなけりや、とても使いこなせるもんじゃねえ)」などと感心するように、魯智深の剛力が強調されている。(以上、第七回前半)

ここで魯智深を主人公とする物語はひとまず幕を下ろし、『水滸伝』は林冲の物語へと続いていく。

### (三)『水滸伝』における魯智深のその後——落草後

『水滸伝』における「魯智深の物語」としては、以上見てきた通りであるが、それ以降にも魯智深の人物像が垣間見える箇所があるので、次にそれを拾い上げてみたい。

まず、「魯智深大鬧野猪林(魯智深、大いに野猪林を鬧がす)」と題する話が、第八回の終わりから第九回の前半にかけてある(題は第八回に付されている)が、これは、護送される途中で殺されそうになる林冲を魯智深が助け、配流先の滄州まで無事に送り届けるという内容である。魯智深の、義兄弟に対する義理人情を描き出している。またその中に、護送役人を殺そうとして逆に林冲に引き止められるという場面がある。そのとき魯智深は、「他到來這里害你、正好殺這厮兩箇(こいつらはここへ差し掛かった途端あんたを殺そうとしたんだぜ、こんなやつらは殺してしまうに限る)」(第九回)と言うが、そこからは、悪人を殺すことには何の抵抗もないという魯智深像が見出せる。卑怯な行いは許されなくても、人(悪人に限る)を殺すことは許される、それが魯智深像の一端であり、ひいては

『水滸伝』における「好漢」像の一端なのである。

魯智深は、林冲を助けたこの一件が元となって開封府にいらなくなり、いよいよ落草、すなわち、盜賊の仲間入りをするところ。

話は林冲の物語から楊志の物語、さらに「智取生辰綱」へと繋がり、第十七回に至って再び魯智深が登場する。楊志、曹正と出会った魯智深は、三人で二竜山の鄧竜を倒して山寨に乗っ取るのであるが、それまでに、孟州十字坡の居酒屋で孫二娘にしびれ葉を飲まされ、危うく殺されそうになったところ亭主の張青に助けられたという話が、魯智深自身の口から語られる。武松が、同じようにしびれ葉を盛られても飲んだふりをして逆に孫二娘をねじ伏せるのと、対照的である。ある意味愚昧ともいえるが、やはり人を疑うことを知らない純粹な魯智深像の表現と受け取れよう。

その後、青州攻めの際に梁山泊に援軍を求めたことをきっかけに、魯智深ら二竜山の頭領は、桃花山・白虎山の頭領とともに梁山泊入りする(第五十八回)。以降、魯智深は梁山泊の歩軍の頭領として活躍する。

『水滸伝』では、梁山泊の頭領に納まると、腕が立つという特徴以外の人物描写がほとんどされなくなってしまう。『水滸伝』後半部の文章はいささか精彩を欠くという指摘の多くがこの点に由来するのであるが、集団戦を扱う軍記物と化すゆえ仕方のないことでもある。

ただ、人物によっては、その特徴を生かしたエピソードや、人物像がうかがえる場面なども、若干与えられている。魯智深もその一人である。例えば、梁山泊入りした直後、魯智深は武松とともに、史進ら少華山の頭領たちを梁山泊に迎えに行く(第五十八回後半)のであるが、折しも史進は不在。出迎えた朱武らに、まずは山寨へと誘われるが、魯智深は「有話便説、待一待誰鳥奈煩(話があるならさつとさつと言ってもらおう。少々お待ちをなんざ、くそ面倒だ)」と罵り、隣にいた武松にも「師父是個性急的人、有話便説、何妨(和尚はせっかちなお人だから、話があるならここでお願いしたいのだが、何か不都合でもおありか)」と口添えされる。また、史進が華州

の賀太守に囚われたことを知るや、武松や朱武らが引き止めるのも聞かず、すぐさま飛び出して史進救出に向かう。そして、逆に賀太守に捕まってしまう。義兄弟のためを思う義理人情もさることながら、魯智深の短気は相変わらずである。<sup>71</sup>

他にも、捕らえた張清を殺そうとすると宋江に止められる場面(第七十回)や、招安に反対する場面(第七十一回)、夏侯成を倒して方臘を捕らえる話(第九十九回)など、魯智深に関するエピソードはまだいくつがあるが、紙幅の都合上割愛することとし、最後の「魯智深浙江坐化(魯智深、浙江にて坐化す)」の場面(第九十九回)を見ておきたい。

第八十二回において朝廷に招安された梁山泊軍は、遼遠征を経て方臘討伐に向かう。第九十九回に至って、方臘軍を辛くも打ち破って凱旋する途中、宋江一行は杭州の六和寺に立ち寄る。夜中に錢塘江の「潮信」(海嘯)の音が聞こえると、魯智深は敵の戦鼓と勘違いして飛び起き、禅杖片手に飛び出す。しかし、それが「潮信」であること知り、頓悟した魯智深は、第九十回で新たに智真長老から授かった四句の偈「逢夏而擒、遇臘而執、聽潮而寂、見信而寂(夏に逢いて擒にし、臘に遇いて執え、潮を聴いて寂し、信を見て寂す)」を思い出し、夏侯成と方臘を捕らえたいま、「潮信」を聞いたのだから「円寂」せねばならぬと考え、「円寂」とは何かと周囲の僧に尋ねたところ、死ぬことだと聞かされる。すると魯智深は、笑って死ぬ準備をし、沐浴して恩賜の僧衣に着替え、宋江を呼びにやって一篇の頌を作り、椅子の上で坐禅を組んだまま円寂、「坐化」した。まさしく、東晋の道生(三五―四三四)が説いた「頓悟成仏」である。ちなみに、この「頓悟成仏」の思想は、禅宗六祖の慧能(六三―七一)を祖とする南宗禅(頓悟禅)において禅の主要思想となり、唐代後半以降の中国仏教において主たる地位を獲得する。また、宋代には南宗禅の主流となっていた臨済禅が盛んに行われるが、臨済禅の説く「真実の自己」(仏性)を知るといふ極意も、魯智深が最期に残した頌の末句、「今日方知我是我(今日まさに我の我たるを知る)」に表れている。

すなわち、『水滸伝』の舞台となる宋代はもとより、小説としての形を整える明代においても、中国仏教では禅宗が流行しており、その思想が『水滸伝』に、そしてこの魯智深像に、確実に影響を与えていると考えられる。<sup>72</sup>

## 五 『水滸伝』に描かれた「僧侶」像

### (一)「悪僧」崔道成

ここで、『水滸伝』における「僧侶」としての魯智深像を検討するため、魯智深以外の「僧侶」像も確認しておきたい。

『水滸伝』では、「僧侶」という存在は、全体的にあまり好意的には描かれていない。具体的な人格を備えた「僧侶」としては、魯智深と智真長老を除けばほとんどが「悪僧」か、つまらぬ「凡僧」である。

『水滸伝』の中の主な「悪僧」としては、第六回で魯智深に殺される生鉄仏崔道成と、第四十五回に登場する海閣黎裴如海が挙げられよう。崔道成は、前章で紹介したように、飛天夜叉丘小乙とともに瓦罐寺を占拠し、若い娘をかどわかしてきて放蕩に耽る「胖和尚(太った坊主)」である。その容貌は、「生得眉如漆刷、眼似黒墨、脛<sup>1</sup>的<sup>2</sup>の一身横肉、胸脯下露出黒肚皮來(眉は漆を刷いたように濃く、目はどす黒く、脛<sup>1</sup>つ<sup>2</sup>つした筋肉に、胸の下には出っ張った黒い腹)」と描写されており、瓦罐寺の老僧たちの説明によれば、「他這和尚道人好生了得、都是殺人放火的人(その雲水と道人はとんでもない野郎でして、どちらも殺しに火付けを平気でやるようなやつです)」という人物である。

ちなみに、丘小乙のほうは僧侶ではなく「道人」と呼ばれているが、道人とは半僧半俗の修行者、つまり出家せずに仏道修行をしている優婆塞のことである。むろん、丘小乙は修行などしているわけではない。崔道成もそうであるが、単に出家や道人のふりをして、悪事を働いているだけなのかもしれない。事実、老僧たちの言葉にも、「這兩箇那里似箇出家人、只是綠林中強賊一般、把這出家影占身體(この二人はとても出家などには見えませぬ。まるで山賊同然、ただ出家の格好をしているだけなのです)。(第六回)とある。なお、道人は「出家」ではないので厳密には僧侶ではなく、「悪僧」ともいえないが、崔道成と同種の人物として扱ってよいであろう。



(一)「淫僧」裴如海

一方、もう一人の「悪僧」裴如海は、本物の僧侶かどうか疑わしい崔道成とは違って、れっきとした大寺院——蕪州報恩寺の僧侶である。もとは糸屋の若旦那で、これまた醜く太った崔道成とは打って変わって、うら若き美声の美男子である。しかし、その登場時の描写の中で、「那和尚光溜溜一雙賊眼、只賤趁施主嬌娘、這禿驢美甘甘滿口甜言、專說誘喪家少婦、姪情發處、草庵中去覓尼姑、色胆動時、方丈內來尋行者。仰觀神女思同寢、每見嬌娥要講歡（その和尚の妖しい光をたたえた両の目は、ただ施主のおやかな娘を追うばかり。この禿げ頭の口から出てくる甘く美しいお言葉は、専らうら若き寡婦を口説くため。ひとたび色情発すれば、庵に尼僧を求めに行き、情欲抑えがなければ、方丈の内に小僧を求む。空を仰いで天女と同衾したいと願い、月を眺めては嬌娥と交歓したいと欲す）」（第四十五回）と表現されている。「悪僧」というよりむしろ「淫僧」である。

この裴如海は、楊雄の岳父、潘老人が父親代わりをしていた関係で、その娘、すなわち楊雄の妻の潘巧雲と兄妹のように親しかったが、実は二人は密かに相思相愛の仲であった。潘巧雲の前夫、王押司の三回忌法要の導師を務めたことをきっかけに、裴如海は僧房で潘巧雲と関係を持ち、以来楊雄が牢に宿直する度に潘巧雲の部屋にやって来て情事に耽るようになる。しかし、一月余り密会を重ねた後に、楊雄の義弟石秀に気づかれ、密会に加担していた胡道人ともども殺されてしまう。なお、潘巧雲のほうは、後で石秀から事実を聞かされた楊雄に、内臓をえぐられて殺される。

『水滸伝』では、「淫」に対しては非常に冷厳である。西門慶と潘金蓮をはじめ、姦通した者は好漢たちに殺されるのであるが、その殺され方（特に淫婦の殺され方）は相当残酷である。また、同じ山賊の頭領でも、女をかどわかしてくるような男は必ず成敗される。『水滸伝』においては、「不娶妻室、終日只是打熬筋骨（妻も娶らず、一日じゅう身体を鍛えてばかりいた）」（第十四回）晁蓋のように、盗みや殺しはやつても女には食指を動かさないと人物が優れた「好漢」であり、特に魯智深や李逵、武松など常に人気のある好漢たちは、淫行を徹底的に嫌う。逆に、同じ梁山泊の好漢でも、先の周通や女好きの王英、娼妓の李巧奴に執着する安道全などは、嘲笑

の対象として描かれている。

ましてや、本来俗なる「淫」からは最も遠い「聖」に位置すべき「僧侶」が、俗人よりも「淫」に塗れているという事象は、「好漢」ならずとも許しがたいものである。『水滸伝』では、「原來但凡世上的人情、惟和尚色情最緊（そもそも、およそこの世の人の情の内では、坊主の色情ほど激しいものはない）」（第四十五回）などと書かれているように、「僧侶」はみな「色中餓鬼」として非難されている。

『水滸伝』に限らず、例えば『夷堅支景』巻第三の「王武功妻」や『夷堅志再補』の「義婦復仇」、『古今小説』第三十五巻「簡帖僧巧騙皇甫妻」や『醒世恒言』第三十九巻「汪大尹火焚宝蓮寺」、『龍圖公案』卷之一「阿弥陀仏講和」や『僧尼孽海』など、明代およびその前後に作成された通俗文学の類には、このような「淫僧」の話が多数存在する。この現象は、先の「悪僧」の存在と併せて、当時の中国において実際に類似の事件が発生していたことを反映していると考えられるべきだろう。この問題については次章で詳しく見ていくことにする。

(二)『水滸伝』におけるその他の僧侶

『水滸伝』において、崔道成と裴如海、そして魯智深を除いて重要な役どころを担っている僧侶としては、五台山の智真長老が挙げられる。智真長老は、理想的な「高僧」である。五台山の僧たちの中で唯一、魯智深の人物を見抜き、ほかの者が何と言おうと筋を通そうとする。また、先を見通す力のある卓越した禅僧である。それに比べ、大相国寺の智清長老などは、魯智深が預けられてきたときに寺門を乱されてはと困惑し、魯智深を危険な菜園へ配置したり、役所から魯智深を差し出すよう督促が来るとすぐそれに従つたりする俗物として描かれている。五台山および大相国寺の、その他の「衆僧」たちも、俗物として描かれている。いわば「凡僧」である。ただ、まじめに修行に勤しみ、清規を守ろうとする僧たちではあるので、「凡僧」ではあるが「悪僧」ではない。

おなじ「凡僧」でも、より「淫僧」に近い俗物として描かれているのが、例の裴如海がいる報恩寺の「衆僧」である。王押司の法要

に参列したこの「衆僧」たちは、潘巧雲の艶姿を見るなり心奪われ、法要は散々になってしまう。

班首は心がふわふわし、念仏逆さに上の空、阿闍梨は我を忘れてしまい、唱える真言、節はでたらめ。香を焚く行者は花立てを倒してしまい、燭を乗る頭陀は誤って香盒を持つ。宣名表白では大宋国を大唐と言ひ、懺悔文読む沙弥は王押司を押禁と呼ぶ。鐘を鳴らす者は中空見つめて椀を手放し、鉦を打つ者は鉦を落としても気づかない。鉦子を敲く者、力が抜けて寄り集まり、響響を打つ者、団子になって崩れ落ちる。堂内はてんやわんやの大騒ぎ、席も乱れて列はめちやくちや。藏主は慌てて、太鼓を打たずに弟子の手を打ち、維那は目もうつろ、磬槌で老僧の頭を打ち割る。十年の苦行も一瞬で台無し、あまたの金剛も降臨できず。

あきれるほどの惨状が、目に浮かぶようである。魯智深が関わる五台山や大相国寺の「衆僧」に対しては、それほど酷評しているわけでもなく、また智真長老などは「高僧」の評価を得ているのであるが、ここでは「德行高僧、世間難得（有徳の高僧など）この世には存在しがたい」（第四十五回）と、『水滸伝』の作者は「僧侶」を痛烈に批判している。

なお、晁蓋の追悼法要を執り行ひ、宋江らに盧俊義の存在を教えた北京大名府童華寺の大円（第六〇回）や、魯智深の葬儀を担当した径山の大慧禪師（第九十九回）、その他、各種法要の際に名もなき僧侶たちが登場するが、特に人物像の描写は見られない。法要を執り行うこと自体を批判的に描いていたりするわけでもないで、「凡僧」ともいえない。むしろ、大円や大慧などは好意的に描かれているので、『水滸伝』において「好意的に描かれている」というのは、梁山泊の好漢に好意的な人物という側面が強いが、「高僧」の部類に含められるかもしれない。

ただ、これまで見てきたように、全体的には『水滸伝』は「僧侶」に対して批判的であり、殊に「淫僧」の存在は、「淫」を極端に嫌う『水滸伝』においては許しがたいものとして描かれている。これも、当時の世情を反映したもの、すなわち、戒律を論じながら陰で「淫」を食る現実の僧侶に対する諷刺、民衆の怒りと嘲りの表象とも考えられよう。

## 六 おわりに

以上、『水滸伝』とそれに関連する作品や伝承における魯智深像を、従来の研究や、魯智深以外の「僧侶」像も含めて検証してきた。『水滸伝』における魯智深は、容貌魁偉で剛力の持ち主、短気で乱暴者だが義侠心にあふれる豪傑として描かれている。そして、宋代以降に流行した「禪」の極意を、無意識のうちに会得して頓悟する「奇僧」としての形象も兼ね備えている。しかし、「生成食肉滄魚臉、不是看經念佛人（生まれついで肉好き魚好きな生臭顔、看經念仏などするような柄ではない）」（第五回）と描かれるように、魯智深は、全く僧侶然とはしていない「破戒僧」である。

このような人物像の形成が、先行する作品や歴史的人物に由来するという説は、多くの先学の主張するところではあるが、類例が見られるからといって、魯智深像が『水滸伝』あるいは「水滸物語」の作者の創作に係らないとは、一概にはいえないだろう。

また、『水滸伝』に登場する「僧侶」の多くは、「淫僧」を含めた「悪僧」、もしくは「凡僧」の類である。『水滸伝』以外の作品においても、「悪僧」の類話は多数存在する。そんな中で、同じ「破戒僧」（すなわち「悪僧」の一種）ではありながら、弱者の味方である魯智深のような「破戒僧」は、当時の民衆の「僧侶」に対する理想像だったのである。「破戒僧」とはいつても、五戒をすべて犯すわけではない。「不飲酒戒」はむしろ、「不偷盜戒」や「不殺生戒」まで犯しても、「邪淫」は徹底的に嫌う「僧侶」、それが魯智深に付与された「破戒僧」のイメージである。むしろこれは、「僧侶」というよりむしろ「好漢」としてのイメージの優先ではあるが。現実には唾棄すべき「悪僧」が跋扈し、「凡僧」の溢れる世に、民衆は寺にこもって我関せずの「高僧」よりも、魯智深のような好ましい「悪僧」を求めており、その痛快な言動に拍手喝采を送りたかったのである。それこそが、その後も綿々と「僧侶」魯智深の伝説が作られ、語り継がれてきた所以であろう。

## 第四章 明代通俗小説に描かれた悪僧説話の由来

——仏教における「戒律」と「淫」の問題を手掛かりに——

### 一 はじめに

中国の通俗文学、ことに明代通俗小説には、悪僧（17）や破戒僧の説話が数多くみられる。中でも、邪淫を犯す「淫僧」の話は群を抜いて多い。人妻と不義密通する僧侶の話や、女性を寺に監禁して姦淫する僧侶の話、姦淫を迫って拒んだ女性を殺す僧侶の話など、枚挙に遑がない。一体なぜ、悪僧説話、とりわけ「淫僧」の類話がこれほど多いのか。また、どうしてそれが「仏教僧」でなければならぬのか。

宋代以降、特に明代の中国社会においては、度牒の濫発や売牒の横行などによる仏教界の墮落が目立っており、その社会背景が悪僧説話の多さに表れたのだと考える説がある。反対に、多くの悪僧説話に描かれているような僧侶の悪行が実際に頻発していたとは考え難く、それは読者の興味に由来するのだという説もある。ただ、なぜ悪僧説話には「淫僧」の話が多いのか、なぜ「五戒」のうち邪淫を犯す僧侶が特に批判の対象として描かれるのか、その説明はなされていない。そこで本章では、これらの疑問を解消するための一視点として、仏教における「戒律」と「淫」の関係に鑑みながら、明代通俗文学における悪僧説話の由来について考えてみたい。

### 二 悪僧説話の具体例

まずは悪僧説話の具体例を、『水滸伝』や公案小説、『三言二拍』、そして『僧尼孽海』といった、明代通俗小説の中から挙げておく。

#### (一) 『水滸伝』に登場する悪僧

明代前期に成立したとされる長篇白話小説『水滸伝』には、魯智深・崔道成・裴如海という、悪僧と呼べる主要人物が三人登場する。

一人目の魯智深は、悪僧は悪僧でも「悪事」を働かない「好ましき悪僧」である。酒は飲むし肉は食らうし、盗みや殺しまでする、乱暴者の破戒僧ではあるが、不義を憎む豪傑で、特に「淫」は徹底的に嫌う。その行為が義侠心に基づく「好漢」の行いであれば、『水滸伝』においては「悪事」とは見なされない。よって、「好漢」の典型である魯智深の破戒行為は「悪」ではなく、魯智深は「悪い僧侶」ではない。

それに引き替え、二人目の崔道成は、瓦礫寺という寺院を力づくで占拠し、若い女をかどわかしてきて酒盛りをするという、根っからの「悪僧」である。『水滸伝』の第六回、崔道成と相棒の丘小乙の二人を非難した瓦礫寺旧住の老僧たちの言葉に、「その雲水と道人はとんでもない野郎でして、どちらも殺しに火付けを平気でやるようなやつらです」、「この二人はとも出家などには見えませぬ。まるで山賊同然、ただ出家の格好をしているだけなのです」とあるように、崔道成らは正式な僧侶ではなく、ただの犯罪者なのである。

崔道成がいかにも悪人面をした似非雲水として描かれているのに対し、三人目の裴如海は、れっきとした大寺院の僧侶で、かつ、若くて顔も声もよい色男として描かれている。

その坊主の妖しい光をたたえた両の目は、ただ施主のたおやかな娘を追うばかり。この禿げ頭の口から出てくる甘く美しいお言葉は、専らうら若き寡婦を口説くため。ひとたび色情発すれば、庵に尼僧を求めに行き、情欲抑え難ければ、方丈の内に小僧を求む。

空を仰いで天女と同衾したいと願ひ、月眺めては嫦娥と交歓したいと欲す。（18）  
『水滸伝』第四十五回

裴如海を描写した登場詞であるが、登場の段階で、裴如海がどのような僧侶であるかが一目瞭然である。実際、裴如海は楊雄の妻潘巧雲と寺で密通し、楊雄の留守中には家に入りこんで潘巧雲と同衾するという、典型的な「淫僧」である。

悪僧を広義に解釈すれば、破戒行為を平然と行う魯智深も悪僧にほかならず、悪僧の日本的解釈に従えば、本章で取り上げる「淫僧」よりもむしろ、弁慶などのイメージに近い魯智深のほうが悪僧という言葉に相応しいかもしれない。「悪僧説話」を論じるには、このような「好ましき悪僧」についても検討すべきであるが、魯智深のような破戒僧の類話については前章で論じたため、ここでは割愛する。

(二) 公案小説における悪僧説話

公案小説には、以下①から⑥までの悪僧説話の類話が確認できる。

① 寺に来た女を強姦する僧侶の話

『龍図公案』巻之一「観音菩薩托夢」

『廉明公案』下巻威逼類「邵参政夢鐘蓋黑龍」

② 女に淫行を迫って拒否されたため女を殺す僧侶の話

『龍図公案』巻之一「阿弥陀仏講和」・巻之四「三宝殿」

『廉明公案』上巻人命類「張果尹計嚇凶僧」

『明鏡公案』巻之一人命類「周按院判僧殺婦」

『詳情公案』巻之四人命門「判僧殺婦」

『居官公案』巻之一第二回「僧徒奸婦」・巻之四第六十三回「判奸僧殺妓開積磨際拳」

③ 女に淫行を迫って自害に追い込む僧侶の話

『龍図公案』巻之三「壳真靴」・巻之十「三官経」

『百家公案』巻之五第四十五回「除惡僧理索氏冤」

『律条公案』四巻淫僧類「晏代巡夢黄龍盤柱」

『詳情公案』巻之三威逼門「夢黄龍盤柱」

④ 複数の女をかどわかしてきて寺に監禁し、姦淫する僧侶の話

『龍図公案』巻之九「桷上得穴」

『廉明公案』下巻威逼類「康総兵救出威逼」

『律条公案』四巻淫僧類「曾主事断淫僧拐婦」

『詳情公案』巻之三姦拐門「断和尚奸婦」

『居官公案』巻之二第三十回「擊僧除姦」

⑤ 子宝祈願に来た女を寺に参籠させ、姦淫する僧侶の話

『廉明公案』上巻姦情類「汪県令焼毀淫寺」

『律条公案』四巻淫僧類「蔡府尹断和尚姦婦」

⑥ 人妻をかどわかしてきて僧形をさせ、ともに旅をする僧侶の話

『龍図公案』巻之九「和尚皺眉」・「西瓜開花」

『廉明公案』下巻拐帶類「載典史夢和尚皺眉」・「黄通府夢西瓜開花」

『律条公案』四巻淫僧類「張判府除遊僧拐婦」

『詳情公案』卷之三姦拐門「除遊僧拐婦」

⑦姦計を用いて人妻を離縁させ、還俗してその女と結婚する僧侶の話

『龍図公案』卷之二「偷鞋」・「烘衣」

『百家公案』卷之三第二十回「伸蘭嫖冤捉和尚」・卷之六第五十六回「杖奸僧決配遠方」

『居官公案』卷之二第三十九回「捉円通伸蘭姫之冤」

⑧度牒を買い、昼間だけ出家の姿をして財を蓄える僧侶の話

『明鏡公案』卷之一索騙類「崔按院搜僧積財」

『詳情公案』卷之四索騙門「搜僧積財」

⑨妖怪とともに人びとを苦しめる僧侶の話

『居官公案』卷之二第三十四回「断間猴精」

⑩幻術を使って金を集める僧侶の話

『百家公案』卷之四第四十一回「妖僧感撰善王錢」

⑪闇の塩によって儲ける僧侶の話

『皇明諸司公案』四卷詐偽類「武大府判僧藏塩」

⑫冤罪で姦通罪をかけられそうになる僧侶の話

『龍図公案』卷之三「殺仮僧」

『百家公案』卷之四第三十六回「孫寬謀殺董順婦」

『居官公案』卷之二第四十三回「通奸私逃謀殺婦」

①から⑦までが「淫僧」の話、⑧から⑩までが、「淫僧」以外の「悪僧」の話、⑫は「淫僧」と誤解される僧侶の話である。「淫僧」の話が圧倒的に多いことが看取できる。なお、『律条公案』においては、特に「淫僧類」という項目を立てて、「淫僧」の類話を収めている。

### (三)「三言二拍」の中の悪僧説話

明末に馮夢龍や凌蒙初によって編纂された、擬話本形式の短編白話小説集『三言』『古今小説』『警世通言』『醒世恒言』や『二拍』『拍案驚奇』『一刻拍案驚奇』には、僧侶や尼僧が登場する物語が「入話」（まくらとなる話）を含めると二十話ほどあるが、そのうち悪僧が主要登場人物となる「悪僧説話」としては、次の十五話が挙げられる。

『古今小説』《喻世明言》

○第三卷「新橋市韓五売春情」……色戒を犯して地獄に堕ちた僧侶の霊に取り憑かれた呉山が、娼妓の韓五と情交を重ねるうちに衰弱するが、父親の供養によって救われるという話。

○第二十九卷「月明和尚度柳翠」……玉通禪師が妓女の呉紅蓮の姦計で色戒を破ってしまい、円寂して妓女柳翠に転生するが、月明和尚によって柳翠は救われ、二首の偈を残して坐化するという話。

○第三十卷「明悟禪師趕五戒」……成人した捨て子の紅蓮を見て迷いが生じ、長年守り続けた色戒を破った五戒禪師が、坐化して蘇軾に転生し、五戒を救うため坐化した明悟が仏印法師に転生するという話。

○第三十五卷「簡帖僧巧騙皇甫妻」……偽の手紙で皇甫松の妻楊氏を離縁させ、還俗して楊氏と結婚した僧侶五戒が、一年後に手

紙の姦計をばらして楊氏を殺そうとするが、後をつけていた皇甫松らに捕らえられ、役所に突き出され処刑されるという話。

『警世通言』

○第七卷「陳可常端陽仙花」……科挙に三度落第した陳可常が靈隠寺で出家するが、郡王の歌姫新荷を妊娠させた誤解され、拷問の末還俗させられる。真相判明時には可常は坐化しており茶毘に付される。可常は常歡喜尊者が前世の宿債のため転生した者だったという話。

『醒世恒言』

○第十五卷「赫大卿遺恨鴛鴦繭」……非空庵の尼僧空照・静真との情事の果てに死んだ赫大卿が、庵の庭に尼僧姿で埋められる。

赫大卿の妻陸氏が遺体を発見するが誤認。空照らは極楽庵へ逃げるが、事が露見して小僧の去非を尼僧姿にして困っていた極楽庵の庵主了縁ともども逮捕され、全員処罰されるという話。

○第二十二卷「張淑児巧智脱楊生」……会試受験のために上京中の楊元礼一行が、宝華禪寺に宿泊した際、悟石ら寺の僧侶たちに殺される。一人助かった元礼が逃げ込んだ先が僧侶の一味の張小乙の家、張の母親は娘の淑児に見張らせて寺に行く。元礼を哀れんだ淑児は、元礼に自分を縛らせ、逃がす。のち翰林学士になった元礼が事件を告発し、悟石ら一味は処刑、元礼は淑児を妻に迎えるという話。

○第三十九卷「汪大尹火焚宝蓮寺」……子授け祈願のために参籠する夫人たちを、僧侶たちが菩薩や羅漢と称して凌辱していた宝蓮寺に、知果の汪大尹は二人の妓女を送り込み、確証をつかんで住職仏頭以下百余名の僧侶を捕縛。投獄された僧侶たちは脱獄を図って武装蜂起するが、全員斬殺されて寺は焼かれるという話。

○ # 【入話】……街で出会った女と密通しようとしたところ、女の夫が現れて斧で切り殺される、という夢を見て還俗した僧侶至慧が、妻帯して三年で死ぬという話。

『拍案驚奇』『初刻拍案驚奇』

○卷十五「衛朝奉狼心盤貴産 陳秀才巧計賺原房」【入話】……裕福で義侠心溢れる賈秀才が、借金形として僧侶慧空に取り上げられた友人李生の家を買い戻すため、借金百三十兩を出す、慧空が家を手放さなかつたため、賈はその家に入り込み、慧空になりすまして隣の夫人にいたずらをして逃走。隣家の者に仕返しされた慧空は、結局家を百三十兩で李生に売るという話。

○卷二十六「奪風情村婦捐軀 假天語幕僚断獄」……夫婦喧嘩をして里に帰った杜氏が家に戻る途中、雨宿りに入った太平寺で僧侶大覚と智円に引き止められる。杜氏は若い智円に熱を上げ年配の大覚を嫌つたため大覚に殺される。県令は余という美少年を寺に派遣、智円に近づいて真相を聞き出させ、大覚らを処罰するという話。

○ # 【入話】……慶福寺に居候していた華人鄭生が、親しくしていた僧侶広明の部屋に入り、若い婦人を見つける。役人が調べたところ広明にかどわかされてきた五、六人の女が見つかるという話。

○卷三十四「聞人生野戰翠浮庵 静観尼昼錦黄沙術」……翠浮庵の庵主の勧めで出家した楊媽媽の娘静観が、郷試受験で杭州に向かう聞人嘉の舟に同乗した際、嘉と情を通じ、庵に伴って庵主ら四人の尼僧とともに愛欲の日々を送る。嘉は郷試に及第すると静観と駆け落ちし、会試に合格すると静観と結婚、楊媽媽ともども団円するという話。

○ # 【入話】……両性具有の功德院庵主王尼姑が、四人の若い尼僧とともに近隣の婦女を誑かして淫薬三昧。偶然寺に泊まった袁理刑が不審に思い調べたところ事が露見。王尼姑は打ち殺され、四人の尼僧は官売に処せられるという話。

『一刻拍案驚奇』

○卷之三十六「王漁翁捨鏡崇三宝 白水僧盜物喪双生」……漁中に河で古い銅鏡を見つけた王甲は、裕福になり峨眉山の白水寺に鏡を喜捨する。白水寺の僧侶は鏡の偽物を作り、王甲が鏡の返還を求めた際に偽物を渡す。話を聞いた役人が寺に鏡の提出を求めたが応じなかったため僧侶を投獄、僧侶は行者に鏡を託したと言つて獄死する。行者は逃亡中、金甲の神人に鏡を取り上げられるという話。<sup>(三〇)</sup>

『古今小説』第二十九卷や第三十卷の「高僧が邪淫を犯してしまう話」や、第三十五卷の「人妻を騙して自分のものにする僧侶の話」、『醒世恒言』第十五卷の「寺に男を連れ込んで情事に耽る尼僧の話」や、同じく第三十九卷の「子宝祈願に来た女性を堂に籠らせ、媚薬を使って凌辱する僧侶の話」など、「三言二拍」に採録された悪僧説話のほとんどが「淫僧」の話である。その他、『拍案驚奇』巻十五や『一刻拍案驚奇』巻之三十六のように、物欲・金欲の深い僧侶の話も目立つ。

(四)「淫僧説話」の集大成——『僧尼孽海』

ここでもう一種、『僧尼孽海』という短篇小説集を挙げておく。これは、公案小説や「三言二拍」、『西湖遊覧志余』などから「淫僧」の話だけを集めた、扇情的な描写の多い作品集で、僧編に三十二話、尼僧編に十一話が収められている。「南陵風魔解元唐伯虎運轉」という署名があり、撰者は唐寅と考えられるが、孫楷第氏の分析によると、どうやら別人の偽編のようである。<sup>(三一)</sup>

現存する版本としては、佐伯文庫に明刊本が一種あるほか、写本が日本に四種（雙紅堂文庫に年代不詳一種・神習文庫に文化四年と年代不詳の二種・太平書屋蔵に年代不詳一種）と、ハーバード大学燕京図書館に一種あるのが確認されている。なお、尼僧編があるのは佐伯文庫の明刊本と、神習文庫の文化四年の写本の二種だけで、残りは僧編しか存在しない。尼僧編は後から付け加えられたものと

考えられている。<sup>(三二)</sup>

『僧尼孽海』に採録されている話の内容、すなわち僧侶や尼僧の淫行は、おおよそ以下の十種類に分類される。

- 一 夫人や娘、あるいは妓女と関係する
- 二 寡婦を誘惑して犯す
- 三 尼に化けて婦女を犯す
- 四 夫人を騙して奪う
- 五 宮中に招かれ、太后、皇后と交わる
- 六 婦女を脅して寺に引っぱり込み、犯す
- 七 子供を授かりたくてお参りにやってきた婦人を、仏に化けて犯す
- 八 皇帝に房中術を教え、宮中で女官たちと関係する
- 九 僧と尼が関係する。さらに尼が夫人や娘を誘い、僧に取り持つ
- 十 尼が寂しさに堪えかね、庵に男を入れて住まわせる。あるいは外部の男と通じる<sup>(三三)</sup>

女性を誘拐して寺に監禁し、日々姦淫を強要する僧侶の行為などは非常に悪辣で、このような事件があったとは思いたくないが、僧侶の淫行がリアリティ溢れる筆致で描かれており、類話も多いことから、これら「淫僧」の凶行が単なる絵空事とは考えられない。

### 三 悪僧説話の由来

中国明代の通俗小説である『水滸伝』、公案小説、「三言」「拍」、『僧尼孽海』に描かれた悪僧説話を列挙してきたが、なぜこれほどまでに明代の通俗小説には悪僧説話、とりわけ「淫僧」の物語が多いのか。その要因や由来を述べた従来の説を、いくつか紹介しておく。

#### (一) 歴史的事実によるという説

まず、当時の歴史的事実として、実際に悪僧説話に描かれているような僧侶が多く存在し、僧侶の犯罪が横行していたことに由来するという説に、次の三者がある。

- A 池田正子 『龍図公案』類話考』（『中国文学研究』第四期、一九七八年）
- B 莊司格一 「明代公案小説における僧尼説話について」（『加賀博士退官記念中国文史哲論集』、講談社、一九七九年）
- C 井波律子 『蕩尽の世界』（『中国のグロテスク・リアリズム』、平凡社、一九九二年）

Aでは、公案小説『龍図公案』巻二「偷鞋」の話について、『夷堅志』に収められた宋代の実話「王武功妻」の事件を下敷にしたものであるとし、「美しい人妻がこともあろうに仏に仕える僧に横恋慕され、謀られて弄られ、自害したというこの実話は、当時の人びとにとってかなり衝撃的な事件であつたらしく、僧の墮落に対する批判をこめて劇に仕組まれ、小説にも作られ」たと説明している。

Bの莊司氏は、同じく公案小説に関して、多くの悪僧説話が生み出された背景を、牧田諦亮『アジア仏教史（中国編Ⅱ）——民衆の仏教』（佼成出版社、一九七六年）を引いた上で以下のように解説している。

洪武五年（一三七二）の統計によれば、僧侶道士をふくめて、度牒を給与した数は五七、二〇〇人に達し、翌六年には九六、三二八人を数えたという。さらに憲宗の成化二三年（一四八六）には僧道三二万人に度牒を給しているから、いかに仏教教団が膨大であつたかが知られるであろう。このことは同時に多くの問題をはらんでいた。政府自体が安易に度牒を給したりしたため、犯罪者が仮に僧形をつくって寺にはいるものが多かつたこともそのひとつである。……（中略）……このような僧侶の資質の低下は、民衆の仏教信仰が現世利益的なものに重点がおかれるといよいよその傾向ははなはだしくなる。このため私度を禁止する法令がしばしば発せられたというが、そのことはその禁令が有効ではなかつたことを意味するであろう。このような明代の仏教界を背景にかゝる僧尼説話は生みだされたのである。

「犯罪者が仮に僧形をつくって……」というのは、金で度牒を買ったり、あるいは度牒を奪つたりして出家のふりをする者がいたということである。先に挙げた『水滸伝』の崔道成などもその類であろう。このような偽坊主が出現したのは、出家すると世法から逃れられる、すなわち、いかなる罪を犯しても度牒を手に入れて僧侶となれば捕縛されずに済むという事実があつたことが原因しているよう。度牒が一種の免許符の役割を果たしていたのである。<sup>1)</sup>

Bではさらに、「明代の刊行とされる七種の公案小説における僧尼説話」のほとんどが、「僧が加害者であり、殺人、婦女誘拐、脅迫などの罪を犯す話」、つまり悪僧説話であり、「同一の犯罪が二書あるいは三書に記され、あるいは動機をおなじくする犯罪も見られることは、あるいはそうした事実が現実にあつて記録されたことをおもわせる」と結論づけている。

Cの井波氏は、「三言」中の悪僧説話について次のように述べている。



「三言」に登場する僧侶の多くは、精力絶倫の好色の権化か、強盗殺人も辞さないような悪僧と、相場がきまっている。グロテスク・リアリズムの手法によって、このように超越性を誇示する存在を茶化し、極端な形で俗化させることを快とする。「三言」の世界には、まぎれもなく、したり顔の超越性など葉にもしたくないという、民衆文化としての語り物の精神が息づいているといえよう。もっとも、「三言」の背景となる時代、ことに濃厚なデカダンスに浸された明末には、さしもの「三言」も顔負けなほど、頹廢しきつた尼僧や僧侶も、実際多かったのだが。……（中略）……明代には、「ひとりが出家すれば十人の女が淫せられ、一方に寺があれば、四方が淫せられる」という民間歌謡があった。ことほどさように、特権階級化した一部僧侶の墮落ぶりには言語を絶するものがあり、そうした事実を極端化して、明末には、こうしたエロの権化の悪僧を主人公とする物語が数多く生み出された。

幾分の「極端化」はあるかもしれないが、明代の現実社会に「エロの権化の悪僧」が数多く実在したからこそ、「三言」などの通俗小説に面白おかしく描かれたということである。

以上が、明代通俗小説における悪僧説話の流行は主に当時の仏教界の墮落による「悪僧」や「淫僧」の実在という歴史的事実に由来する、と考える説である。

#### (二) 読者層の興味に由来するという説

次に、通俗小説の読者層の「仏教僧」に対する意識や興味に由来する説、つまり、高僧の話よりも悪僧の話のほうが人びとの興味を引くためフィクションとして面白おかしく描かれたとする説を挙げる。

#### D 横山伊勢雄「宋の「話本」における人間形象」(『国文学漢文学論叢』第二十輯、一九七五年)

#### E 澤田瑞穂「宝蓮寺奸僧事件」(『宋明清小説叢考』、研文出版、一九八二年)

#### F 侯会「魯智深形象源流考」(『首都師範大学学报(社会科学版)』一九九六年第二期)

Dでは、「無頼の「つけ文和尚」(『清平山堂話本』所収の「簡貼和尚」——筆者注)に対してはその最後を棒たたきで死に至らしめるという冷たい筆致に終始している。『水滸伝』の花和尚魯智深と異なる陰湿な無頼に対する庶民の反発の現われであろう」としている。これは現実の「無頼」に対する読者層の「反発」ということであって、悪僧の実在を否定する説ではないが、ここでは「読者層の意識に由来する説」に分類しておく。

Eの澤田氏は、『醒世恒言』第三十九卷「汪大尹火焚宝蓮寺」の結末について、次のように述べている。

……詭計をもって寺僧の奸詐を暴いたまではよいが、その処罰として、当の淫僧はもとより全寺の僧を伽藍もろとも焼きつくしたというのは、定法による処分とは思われず、いかにも酷薄非道に見える。……（中略）……だがこれは事実を伝えるのではなく、仮構の物語として読者受けを狙った奇抜な趣向を立てたまでのことである。中国の読者はこれを読んで喝采し溜飲を下げる。というのは、昔の中国社会では、和尚というものが一般人からは尊敬と憎悪との両極端の感情をもって見られていたからで、高僧伝や靈驗記など仏僧の作を別にすれば、中国の筆記・公案書・通俗小説では、僧を題材とするもの大半は悪僧物語であった。

「事実を伝えるのではなく、仮構の物語として読者受けを狙った奇抜な趣向を立てたまでのこと」と、歴史的事実の影響を明確に否定している。ただ、ここで否定されているのは悪僧の存在自体ではなく、悪僧説話に描かれた事件、もしくはその結末についてであるが。

Fの侯氏は、『水滸伝』において悪僧たちが活躍することについて、「一般民衆に興味があるのは、仏法の奥義でも、鋭い禅機でも、頭陀の苦行でもなく、僧侶の勇ましい戦いぶりや破戒悪行、淫欲の奔流である」<sup>(34)</sup>と説明している。

(三) その他の説

その他、右の二説に分類できないものに、次の奥村氏の説がある。

G 奥村佳代子「僧侶が人妻を騙す話——短編小説の定型化と普遍化——」(『関西大学中国文学会紀要』第二十号、一九九九年)

女性や金品に対する欲という形で表現されているものは、結局のところ、現世に対する執着心に他ならない。先に挙げた破戒僧(『古今小説』第二十九卷「月明和尚度柳翠」の玉通禪師など——筆者注)も、現世への執着心が少しでもあったから破戒したのだが、簡帖僧の場合は、破戒したことを反省するどころか、自分の望みを次々に実現してゆく。これは、非常に強烈な執着心の現れである。……(中略)……これほどの強い執着心を僧侶に託すことにより、人間というものの執着心の強さをひときわ強調するとともに、この僧侶はすべての人間の中に潜む普遍的な存在であることを意味している。

「執着心」の塊である悪僧を抽象的に捉え、それを「人間の中に潜む普遍的な存在」とし、以下結論として、「僧侶という、もつとも執着心とは遠い存在であるはずの人物が現世への強い執着を抱いているさまを描くことによって、人間とは、いかに執着心が強いものであるか」を強調していると分析している。作者の創作の意図、あるいは撰者の編纂の意図に由来するという説、ともいえよう。

以上、中国通俗小説における悪僧説話の由来に関する従来の説を概観してきた。悪僧説話が多い原因については様々な分析されているが、「淫僧」の話が特に多い理由については、いずれも説明されていない。

仏教界の堕落により、現実に「悪僧」が少なからず存在していたという歴史的事実が通俗小説の題材になったということは、大いに考え得る。また、「聖人」の「悪事」は人びとの興味を惹くということも事実であろう。では、なぜ「聖人」の中でも「仏教僧」が槍玉に挙げられ、なぜ「悪僧」の中でも「淫僧」が特筆されるのか。

以下、仏教における「戒律」と「淫」の問題を分析することによって、これらの問題点に光を当ててみたい。

四 「淫僧」の実在と仏教の「戒律」

仏教界における「淫僧」の存在は、中国明代に限った話ではない。仏教教団成立当初より、「淫僧」は存在していた。仏教の聖典、三藏の一つである「律藏」には、そうした「淫」を犯す比丘(僧侶)の話が数多く存在し、そのために作られた規則「律」もまた多いのであるが、まずは「戒」と「淫」の関係について検討してみたい。

(一) 仏教における「戒」と「淫」

「戒律」と一言言うが、実際は「戒」と「律」は全く別個のものである。「戒」(シーラ)は罰則を伴わない自発的なものであり、道徳観念に近いものである。ただ、仏教ではこれは「業」に関わる非常に重要なものと考えられる。「戒」を犯すと、それが「悪業」となり、いつかはわからないが必ず「苦果」がやって来る。しかも、「意業」といって、それを「したい」「しよう」と思うだけでも「戒」を犯すことになる。

ということは、最も基本的な戒である「五戒」(不殺生・不偷盗・不邪淫・不妄語・不飲酒)の中で最も持ちがたいのは、「不邪淫戒」

になるであろう。なぜなら、性欲は食欲や睡眠欲と合わせて人間の三大欲求に含まれることがあるほどの本能的な「欲求」であり、「種の保存」という生命の基本原則に関わる行為に結びつくものだからである。しかも、そのことを思うだけでも「悪業」になるといふことは、生物としての本能を否定することに他ならない。

その点、「五戒」におけるほかの四つの「戒」は、本能と直接深く関わるものではない。仮に「殺したい」や「盗みたい」、「嘘をつきたい」という気持ちが起こったとしてもそれは「本能」ではないし、「酒を飲みたい」という欲望も、「本能」とはいえない。

理性だけではなく、本能も兼ね備えた生身の人間であるがゆえに、「戒」を重んじる仏教においては「淫欲」は最大の問題なのである。

## (二) 仏教における「律」と「淫」

一方、「律」(ビナヤ)は、罰則を伴う教団規則、いわば法律のようなものである。これは基本的に先程の「業報思想」や「戒」とは関係がなく、一般社会の、サンガ(仏教集団)に対する、「出家たる者こうあるべき」という理想を反映した、仏教教団が社会の中で維持運営していくために必要な規則であり、罰則も教団が与えるものである。

では、「律」における「淫」の位置付けはどうかというと、「戒」とはまた別の意味で、特に重要視されていると考えられる。「律」の中で最も罰則の厳しい「教団追放」になる罪が「波羅夷法」であるが、その最初に、「いかなる女性とも性交してはいけない」という「不淨行法」が挙げられている。

また、「波羅夷法」の次に重い「僧残法」では、頭から四つが、「故出精」(故意に精を漏らしてはならない)自慰行為の禁止、「摩触女人」(色欲の心で女性の身体に触れてはならない)、「与女人僮語」(色欲の心で女性に対してわいせつな言葉を語ってはならない)、「嘆身索供養」(色欲の心で女性に対して「こういうことをすれば良い功德があるであろう」などと言ってわいせつな行為を強要してはならない)という、「淫」に関する規則である。

なお、その次には「媒嫁」(俗世の人のために媒酌あるいはそれに準ずるような行為をしてはならない)という規則が続くが、これも、一種の「淫」に関する規則に分類できるかもしれない。

三番目に重い「律」には、「屏処不定」(人氣のない所で女性と同居してはならない)と「露処不定」(人氣のある所で女性と性に関する話、あるいはそれと疑われるような話をしてはならない)という二つの「不定法」があり、これらも「淫」にまつわる規則である。

また、「律」の一種である『十誦律』の巻第四十九には、比丘が好んで行くべきではない場所として「童女・寡婦・婦・淫女・比丘尼・賊家・梅陀羅家・屠兒家・淫女家・沽酒家」が挙げられているが、その半数以上が女性に関する場所であることにも注目したい。

「律」において、これほどまでに「淫」に関する規則が重視されているということは、実際にそういった「淫」に係る行為を行う僧侶が多く存在したということであり、また逆に、出家者はそういった「淫」に関する行為をするものではないという、一般社会の人びとの意識が強くなったということの意味していよう。

## (三) 「戒律」と「淫」——仏教僧の理想と現実

仏教の「戒」および「律」と、「淫」の問題について検討してみると、仏教僧にとっては「淫」は最も犯してはならないものであり、また「淫」は最も犯しやすいものであったと考えられる。しかし、現実的には「淫」は人間の本性であり、「淫」から完全に離れるということは、「人間」をやめるということ、「生きていくこと」を放棄するということになりかねない。それこそが仏教で目指すところの「解脱」に繋がるのかもしれないが、それが容易ではないために、仏教僧は「淫」に悶え、「戒律」に苦しむのであろう。だからこそ、悪僧に限らず、現実に「淫」を犯してしまう僧侶が後を絶たないのである。

仏教僧にとって、「淫」は最大のテーマである。仏教教団成立以来、仏教僧は「淫」に関して、犯してはならないという「理想」と、犯しやすいという「現実」の狭間に常に置かれていた。結果、悪僧の中でも「淫僧」が特に多数出現したと考えられる。

## 五 おわりに

中国明代の通俗小説に描かれた悪僧説話の形成が、当時の仏教界の墮落による悪僧の存在に由来すること、悪僧説話が通俗小説の読者層に人気があった点に由来すること、ともに事実であろう。でなければ、これほど多くの作品に悪僧説話が描かれるはずがない。ただ、「なぜ淫僧が多いのか」、そして「なぜ仏教僧か」という問題に関しては、やはり「戒律」から見た仏教における「淫」の問題抜きには説明できない。

「淫」に極めて厳しい仏教が、時代を経るに従って、あるいは異文化の中に流入する過程において、より柔軟に変容していったことは周知の通りである。しかし、中国という異文化の中で変容を遂げた仏教においても、その根本的な教義は変わらない。「淫」に厳しいがゆえに、「淫」を犯す僧侶が後を絶たず、またその行為が目立ったのであろう。そして、その矛盾点を揶揄する意味も込めて、「淫僧」の話が通俗文学に多く描かれたのではなからうか。

それを裏付ける証拠として、明代通俗小説における悪僧説話はそのほとんどが「勸善懲惡」の形で結末を迎える。この点については、日本の悪僧説話などとも比較しながら検討すべき余地がある。明代通俗小説における「勸善懲惡」については、次章で検討する。

『水滸伝』第四十五回に「原来但凡世上的人情、惟和尚色情最緊」（およそ世の中の人の情というもので、坊主の色情ほど強烈なものはない）とあり、また『水滸伝』第四十五回や『金瓶梅』第八回では僧侶が「一箇字便是僧、兩箇字是和尚、三箇字鬼樂官、四字色中餓鬼」（一文字でいえば僧、二文字でいえば和尚、三文字でいえば葬儀屋、四文字でいえば色中餓鬼）と表現されているように、とりわけ明代においては、仏教僧はみな「淫僧」であるという通俗的な通念があったようである。このことは、当時に限らず現代の仏教界にも通じる大きな問題であろう。我われ現代人は、中国明代の通俗小説に描かれた「悪僧説話」に何を見るべきか。本論者がそれを考えるきっかけとなれば幸いである。

なお、悪僧の存在や悪僧説話の存在は、先述したようにひとり中国明代に限ったものではない。宋代にも『夷堅志』などに悪僧の話がいくつ也存在する。また、日本においても「戒律」を犯す悪僧は実在するし、『とはすがたり』や『古今著聞集』、『今昔物語』など日本の中世文学などにも「淫僧」の話が出てくる。

今後は、中国の通俗文学における悪僧説話と、日本の説話文学などに見られる悪僧説話との性格の相違を、さらに詳しく分析したい。また、仏教以外の宗教における悪僧、あるいは「淫」の問題との比較検討なども、今後の課題としたい。

## 第五章 中国近世通俗文学における「勸善懲悪」

はじめに

明代およびその前後に流行した小説や元曲などの通俗文学は通常、体制側の封建的礼教倫理とは対角に位置するものとして認識されている。しかし、中には礼教倫理の特徴の一つでもある「勸善懲悪」が結末に描かれている作品や、物語の展開において「勸善懲悪」的色彩が色濃く出ている作品も多く存在する。また、「三言」などのように、公然と「勸善懲悪」を謳っているものすらある。

仮に、「水滸物語」などの英雄譚を取り入れた作品や、裁判ものである公案小説、あるいは芝居の台本として作られた元曲などでは、「懲悪」が必要かつ必然であったとしても、「通俗」の最たるものである「風流文学」に分類される作品の中でも「懲悪」的結末が描かれたり、あるいは「勸善懲悪」が謳われたりしているものがあるのはなぜか。

従来、通俗文学における「勸善懲悪」は、発禁処分にならないための方便、「通俗」を描いた作者の「辻褃合わせ」などと言われてきた。しかし、そこには「勸善懲悪」が礼教倫理の徳目ではないという前提がある。果たしてそう言い切ってよいものだろうか。

本章では、中国近世通俗文学に描かれた「勸善懲悪」を、日本の近世文学などにおけるそれとも比較しながら分析し、「勸善懲悪」というものがすべて礼教倫理の理念に基づくものと規定してよいのかという問題について検証する。また、同時にそこから見えてくる中国近世通俗文学の性質の一端をも明らかにしたい。

### 二 「勸善懲悪」とは

「勸善懲悪」とは、文字通り「善を勧め、悪を懲しめる」こと、すなわち、善行を勧めて悪行を戒めることである。略して「勸懲」とも言われる。

確認できるものの中で、「勸善」ないし「懲悪」という言葉が使われている最も古い中国の文献に、儒教經典の一つ、『春秋』がある。『春秋左氏伝』「成公篇」の本文に、以下のような一文がある。

春秋之稱、微而顯、志而晦、婉而成章、盡而不汙、懲惡而勸善。非聖人、誰能脩之。

（春秋の稱、微にして顯れ、志して晦く、婉にして章を成し、尽くして汗げず、悪を懲らして善を勧む。聖人に非ずんば、誰か能く之を脩めん。）

杜預の『春秋左氏伝』「序」にもこれを敷衍した文があり、その解釈として孔穎達が次のような「疏」をつけている。

五日懲惡而勸善者、與上微而顯不異。但勸戒緩者、在微而顯之條、貶責切者、在懲惡勸善之例。故微而顯居五例之首、懲惡勸善在五例之末。五者春秋之要。

（五に曰く悪を懲らして善を勧むは、上の微にして顯ると異ならず。但だ勸戒すること緩き者は、微にして顯るの条に在りて、貶責すること切なる者は、悪を懲らして善を勧むの例に在り。故に微にして顯るは五例の首に居り、悪を懲らして善を勧むは五例の末に在り。五者は春秋の要なり。）

つまり、「勸善懲悪」は『春秋』執筆の重要な目的の一つであり、また、聖人君子に必要な条件とも考えられていたということである。『左伝』に限らず、『春秋』三伝には各所に「勸善」や「懲悪」という言葉が見られる。

また、『史記』に始まる「正史」の中にも、「勸善」や「懲悪」、あるいはそれに類する語句が散見される。正史では最も早い『史記』「儒林伝」の例を挙げておく。

開三代之道、郷里有教、夏曰校、殷曰序、周曰庠。其勸善也、顯之朝廷、其懲悪也、加之刑罰。故教化之行也、建首善自京師始、由内及外。

(三代の道を聞くに、郷里に教有り、夏に校と曰ひ、殷に序と曰ひ、周に庠と曰ふと。其の善を勸むるや、之を朝廷に顯はし、其の悪を懲らすや、之に刑罰を加ふ。故に教化の行はるるや、首善を建つること京師より始まり、内より外に及ぶ。)

政を行うには、まず民を教化しなければならない。そして、その教化の手段の一つが、「勸善懲悪」の徹底であった。夏・殷・周の時代から、民衆に「勸善懲悪」を教える体制側のシステムがあったのである。

このように、経書や史書にとさら取り上げられていることが、「勸善懲悪」が封建的礼教倫理の特徴ないし徳目とされる所以である。よって、「勸善懲悪」は儒教的かつ封建的、あるいは前近代的であるとして、「近代文学」の立場からは非難され、排除されてきた。そして、通俗文学が「勸善懲悪」を目的として書かれたか否かという議論の多くは、その立場が肯定的であれ否定的であれ、「勸善懲悪」礼教倫理」という大前提から出発しているように見受けられる。経書や史書の類を論じる場合は、無論それで問題なからう。しかし、小説などの通俗文学について検討する場合には、固定観念化された「勸善懲悪」礼教倫理」という前提を、ひとまず外してみる必要がある

あるように思われる。

では、実際に中国近世における通俗文学の中でどのように「勸善懲悪」が見られるのか、それを分析していこう。

### 三 中国近世通俗文学に見られる「勸善懲悪」

#### (一) 『水滸伝』における「勸善懲悪」

『水滸伝』においては、梁山泊の「好漢」の行いが、すべて「正義」として描かれている。いわば、「善行」である。しかし、梁山泊の「好漢」といえば、国家に楯突くアウトローであり、しかも「盗賊」である。盗賊であるからには町を襲って金品を強奪もするし、旅人の身ぐるみを剥いでその命を奪うことすらある。梁山泊に仇なすものがあれば根絶やしにしようとするし、義兄弟や仲間が酷い目に遭えば、その何倍にもして仕返しをする(ほとんどの場合相手の命を奪う)。敵は容赦なく殺し、欲しい人材があれば手段を選ばず仲間を引き入れる。それでもって「忠義」を誦い、「替天行道(天に替わって道を行う)」の旗印を掲げている。つまり、いくら強盗や殺人などの「悪行」を重ねようとも、梁山泊の「好漢」は常に「善玉」であり、「善行」というには幾分抵抗はあるものの、その行いは「替天行道」に裏打ちされた『水滸伝』における「義」に基づく行為、「正義」の行いとされるのである。

現代のサブカルチャーの世界では、「勸善懲悪」という定義があるようだが、『水滸伝』はこの「勸善懲悪」の典型といえるだろう。「勸善懲悪」とは、「勸善懲悪」をもじった言い方で、「悪①」に属する存在が、別の「悪②」と対峙し、結果的にその「悪②」を懲らしめることである。「悪①」は主に体制側から見た悪であり、盗賊や海賊などのアウトロー的存在である場合が多い。そして、その性質から、「義賊」と呼ばれることもある。「悪②」は主に民衆側から見た悪であり、人々に害をなす存在、いわゆる「悪人」や「悪者」と表現される人物、もしくは巨悪組織である場合が多い。それが体制側の存在(『水滸伝』でいえば高俅や蔡京など)である場合もあるが、個人レベルの「悪人」(『水滸伝』でいえば鄭屠や西門慶など)や、あるいは「悪①」と同列の存在(『水滸伝』でいえば方臘など)であ

る場合もある。要するに、民衆から見れば「悪①」は「善」であり、「悪②」が「悪」なのである。

『水滸伝』をはじめとする、梁山泊の「好漢」たちの活躍を描いた「水滸物語」は、一種の英雄譚であり、現代的に言えば「ヒーローもの」である。ヒーローが「善」であれば、そのヒーローに「懲らしめ」られる敵は、必然的に「悪」になる。それが体制側の人間であろうがなくなるが、民衆ないし読者にとっては、均しく「悪」なのである。

『水滸伝』では、「悪②」に属する人物の内、高俅や蔡京など体制側の「巨悪」は最終的に生き残り、結局「懲らしめ」られないのであるが、その他の「悪」は梁山泊の「好漢」によって必ず成敗される。「悪」が排除される物語は、その性格如何を問わず、「懲悪もの」といえよう。『水滸伝』が「勸善懲悪」を標榜しているわけではないが、一種の「懲悪」を描いた作品であることは事実である。ただし、この「懲悪」は、前節で見てきたような礼教倫理に基づく理念とは全く異質のものである。「悪」を「懲らしめ」る主人公もまた、体制側からいえば「悪」に所属している存在なのであるから、当然のことながら、民衆を教化し、感化させるために「懲悪」を描いているとはいえない。では、なぜ「悪」（厳密に言えば「悪②」）に所属する人物は、容赦なく排除すべき存在として描かれるのだろうか。結論からいえば、それは読者の多くが望む構成だからである。読者の望まないような物語を描いても、その作品が広く受け入れられることはない。時代を経ても広く長く受け入れられ続けているということが、とりもなおさず、『水滸伝』の「懲悪」的物語が人々の望む構成であるということの証明でもある。

#### (二)「三言」における「勸善懲悪」

『水滸伝』には及ばないかもしれないが、中国近世の通俗社会において、広く受け入れられた短編小説集がある。明代末期に馮夢龍によって編纂された「三言」である。「三言」が「勸善懲悪」を意識して編纂されているということは、つとに有名である。馮夢龍自身、『警世通言』の「叙」の中で、次のように述べている。

六經、語、孟、譚者紛如、歸於令人為忠臣、為孝子、為賢牧、為良友、為義夫、為節婦、為樹德之士、為積善之家、如是而已矣。經書著其理、史傳述其事、其揆一也。理著而世不皆切磋之彦、事述而世不皆博雅之儒。于是乎、村夫稚子、里婦估兒、以甲是乙非為喜怒、以前因後果為勸懲、以道聽途說為學問。而通俗演義一種、遂足以佐經書史傳之窮。

(六經、語、孟、譚る者紛如たるも、人をして忠臣たらしめ、孝子たらしめ、賢牧たらしめ、良友たらしめ、義夫たらしめ、節婦たらしめ、樹德の士たらしめ、積善の家たらしむるに歸す、是の如きのみ。經書は其の理を著し、史傳は其の事を述べれども、其の揆は一なり。理、著せども世は皆切磋の彦たらず、事、述べれども世は皆博雅の儒たらず。是に于てか、村夫、稚子、里婦、估兒、甲是乙非を以て喜怒と為し、前因後果を以て勸懲と為し、道聽途說を以て學問と為す。而して通俗演義の一種、遂に以て經書史傳の窮を佐くるに足る。)

六經（五經＋『樂経』）や『論語』、『孟子』などの經書はすべて、人々に道理を説き、忠臣や孝子たることを勧める啓蒙書である。そして史書もまた、その道理を裏付ける事跡を記した書物である。ただ、經書や史書がいくら広まっても、世の中の人間が皆知識人というわけにはいかない。知識人ではない多くの人々は、善玉が勝つて悪玉が負けることを快とし、善悪の因果応報を好しとし、また、巷の俗説から知識を得るものである。よって通俗小説は、經書や史書を補佐する役割を担うのだ、ということである。

これを文字通り受け取るならば、小説も經書や史書と同様、礼教倫理的「勸善懲悪」を描く作品ということになる。しかしながら馮夢龍は、一般民衆が「甲是乙非を以て喜怒と為し、前因後果を以て勸懲と為し、道聽途說を以て學問と為す」ものだから、「甲是乙非、前因後果、道聽途說」を描く通俗小説が役に立つと言っているのである。つまり、体制側が「勸善懲悪」を押しつけるのではなく、民衆側が「因果応報」に基づく「勸善懲悪」の物語を求めているということである。馮夢龍の考えからすると、通俗小説は「勸善懲悪」



を描いたものでなければならぬのである。

馮夢龍は実際、その理念に基づいて「三言」を編纂したと考えられる。「三言」の作品中、馮夢龍が『六十家小説』などの話本小説に描かれた物語を改編して収録したと目される、『古今小説』第四卷「問雲菴阮三償冤債」や『警世通言』第三十三卷「喬彥傑一妾破家」などの作品を見ると、原作よりも「勸善懲惡」が徹底されていることがわかる。この点については、大木康氏によってすでに指摘されている<sup>(107)</sup>。大木氏は、「原作があまりに猥雑であったり、善悪の報いが片手落ちであったりした場合、馮氏が文を書き替え、倫理的に筋の通った作品に仕立て直している」、「三言」所収の百二十篇の話は、どの一篇を取ってみても、何らかの意味で倫理性が貫かれている」とした上で、「三言」の作品は、既成の徳目を押しつけるのではなく、その場その場において、情にもとづいて人間関係を円満に調整しつつ、かといってそれによって放恣に流れるのではなく、人としてあるべき理も追求する「ものであると分析している。「既成の徳目」とは、いわゆる礼教倫理に則った「勸善懲惡」のことである。しかし、「三言」における「勸善懲惡」そのものを否定しているわけではない。「三言」の作品に共通する「倫理性」の中で最大のものが「勸善懲惡」であり、それこそが「人としてあるべき理」ということであろう。

大木氏はさらに、「勸善懲惡の筋こそが、馮夢龍らにとっては、現実のあるべき理想を示したものであり、同時に、善が必ずしも栄えず、悪が必ずしも滅びない現実への批判の意味をも含み持っていた」と述べたうえで、次のように結論づけている。

士人の立場にあった馮夢龍の編んだ「三言」、なかでも特に馮氏の改作にかかると思われる作品においては、因果応報、勸善懲惡が強調されている。この勸善懲惡ということとは、社会が混乱し、秩序が失われていた明末の状況の中で、情理にもとづきつつ、人としてあるべき道を追求する方法そのものであった。そして、「三言」の各序文には、わかりやすい白話で書かれたこの作品を読ませるることによって、人々を道徳的に正しく導こうとする意図が記されているが、それは日本で時に言われるような、作者の暗喩で

はなく、士人としての真剣な警世意識のあらわれなのだ。

「三言」における「勸善懲惡」は、「既成の徳目」、すなわち礼教倫理や封建思想に基づく体制側の理念ではなく、馮夢龍が考える「人としてあるべき道」ということである。ただ、「士人」の「人々を道徳的に正しく導こうとする意図」ということは、礼教倫理の影響を強く受けているといえるのではなからうか。そうすると、やはり「勸善懲惡」は礼教倫理の徳目ということになる。もちろん、その短編小説集を『警世通言』や『醒世恒言』と銘打って出版し、『古今小説』というタイトルを『喻世明言』と改めた「士人」馮夢龍の意図は、礼教倫理的「勸善懲惡」を徹底させること、それが行われていない現実を批判することにあつたのかもしれない。しかし、重要なのは読者が「前因後果を以て勸懲と為し」たことである。

実は、大木氏も論中でその点を指摘している。「馮夢龍が白話小説の世界において、積極的に用いた、この勸善懲惡の手法は、「三言」に続く「二拍」や『石點頭』等の白話小説、そしてまた清初に活躍した李漁などによって承継がれて」ゆき、「こうした作品が多く刊行されたということは、つまりそれだけ読者に喜び迎えられたということ」であるとしている。そして、「この種の作品を、価値低いものとして切り捨ててしまうならば、「三言」を編纂した馮夢龍の意図、そしてそれを迎えた当時の人々の心情を、正しく理解することが妨げられる」と述べている。

「三言」の中の「勸善懲惡」的要素の強い作品に「糟粕」というレッテルを貼ることに対する、氏の批判である。「三言」などの通俗小説に描かれている「勸善懲惡」は、礼教倫理に基づくものかどうかわからず、「読者に喜び迎えられた」。それが、善が栄え、悪が減ってほしいという「当時の人々の心情」、つまり、人々の率直な「願望」であったのだろう。ということは、「三言」を編纂した馮夢龍の意図」は、「人々を道徳的に正しく導こうとする」こと以上に、人々が喜ぶ面白い作品を世に出したいという願いがあつたとも考えられるのではなからうか。



(二) 風流文学における「勸善懲惡」

「三言」が「警世」を謳っており、礼教的とも取れる「勸善懲惡」を描いているのは、馮夢龍の出自や作品に対する改編の内容から見て理解できる。しかし、風流文学に分類される「淫」を描いた小説においても、「警世」を謳う文句が記され、「勸善懲惡」的結末が描かれているのはなぜか。

「風流文学」とは、性的描写の多い作品、いわばポルノ文学の類である。中国では、「淫書」や「艶情小説」などと呼ばれている。また、後に挙げる『肉蒲団』という作品の中では「風流小説」という言葉が用いられている。ただし、中国文学の世界においては、「三言」の中の作品なども「艶情小説」に含めており、男女の情交に少しでも触れたものは「艶情」に分類されるようである。よって、扇情を目的としない、いわゆる「ポルノ」ではない作品も、男女の情交が描かれていれば、広義で「風流文学」と呼ぶ。いずれにせよ、風流文学は「通俗文学」の最たるものである。

さて、その風流文学に、一体どのように「勸善懲惡」が描かれているのか。ここでその具体例を、性的描写が多く扇情を狙ったと思われる作品から二点、挙げておく。

一点目は、『痴婆子伝』（芙蓉主人輯、情痴子批校）である。明代に書かれた文言小説であるが、生々しい情交の場面が繰り返し描かれた、典型的な風流文学作品である。物語の構成としては、「上官阿娜」という名の七十歳になる老女が、旅の途中立ち寄った男性に自分の男性遍歴を語るというもので、いわば中国版「好色一代女」である。以下、その「昔語り」の内容を、「勸善懲惡」に着目した上でかいつまんで紹介しておく。

十二、三歳の頃に従弟と交わり、十七、八歳の時に、父親の男妾であった家僕の息子と交わる。その年に藥家に嫁いだ後、嫁ぎ先の下男二人、夫の兄と弟、義父、祈禱に來た僧侶と、次々に不倫をする。男子を産むが誰の子かわからない状態である。その後、自分の妹の夫や、女形の役者、息子の家庭教師とも交わる。家庭教師一人に夢中になり、その関係が知れ渡ったため、関係のあつた嫁ぎ先の男性全員に恨まれ、夫に「淫而賤、其速縊死（薄汚い淫乱女め、いますぐ首をくくって死んでしまえ）」と折檻されるが、義父や義母らの執り成しにより里に帰される。年は三十九。里に帰ると父はすでに死んでおり、母と二人で暮らすことになるが、周囲からは「藥家敗節婦（藥家の好色女）」と後ろ指を指される。「一夫之外、所私者十有二人、罪應莫贖（一人の夫以外に十二人の男と不倫をしたこの罪、贖うことはできない）」と懺悔し、指を噛んで血を流し、今後二度と淫心を起こさず母に仕えながら三宝を敬っていくことを誓う。

本文中には『詩経』からの引用などもあり、文言体で書かれていることも考慮すると、ある程度の知識人を対象に書かれた作品であると思われる。ただ、その主眼は、やはり扇情を狙うこととしか考えられない。それほど具体的に情交の場面が描写されているのである。にもかかわらず、最後には取ってつけたように仏教に帰依させている。そして、「是書行、乃正閨闈、嚴防閑之助云（この本を出版するのは、閨房の在り方を正し、よこしまな心を起こさせないようにするためにするものである）」という言葉で結ばれている。

太田辰夫・飯田吉郎両氏は、阿娜が最終的に家庭教師という「同族以外」の「よそのもの」と交わったことによって身を滅ぼしたという点に着目し、「同族の中での閨房については、その倫理感はいへん自由であるかに見える。しかし同族以外の、いわば外人の人の閨房については、たいへんに厳しくなる。……（中略）……この小説は、懺悔物語の形をとっているが、その背後には古くからの宗族意識が強く働いているといえよう」と結論づけている。「懺悔物語」とは、自らの罪業を吐露し、悔い改めることによって、「惡」を婉曲的に否定する物語である。「勸善懲惡」もの一種といえるだろう。ただ、両氏の研究ではこの作品の背景にある当時の風潮、「宗族意識」の反映については考察されているが、その「勸善懲惡」性については論じられていない。

また、土屋英明氏は、『痴婆子伝』は、実を言うと「三従四徳」を皮肉っているのではないだろうか。しかし、明の中頃という時代が時代だったから、礼教を守らないと大変なことになるという、ヴェールをかけてごまかしたのではないだろうか」と分析している。確かに、露骨に「不倫」を描いた作品が、「倫理」を訴えているなどとは考えにくい。にもかかわらず「嚴防閑之助云」などと記しているのは、土屋氏の言うように「皮肉」かもしれない。しかし、「ヴェールをかけてごまかした」という説には賛同できない。これほど随所に卑猥な表現が見られる作品が、最後に取ってつけたように「警世」の文句があるだけで、官憲の目を「ごまか」せるはずもない。作者もそんなことで発禁処分から免れられるとは思っていないはずである。この点については最後にもう一度、振り返って考えたい。

二点目は、『肉蒲団』（明情隠先生編次）である。作者の名に「明」という文字が冠されているが、実は清の李漁の手に成るものであることが定説となっている。<sup>71</sup>

『肉蒲団』は全二十回の章回小説の形をとっており、先の『痴婆子伝』よりもストーリー性があって読み物として整った作品に仕上がっているが、やはり情交の場面が随所に描かれている。同じく中国風流文学作品の代表作である。

物語の主人公は未央生という書生で、時代は元の致和年間という設定である。以下、『肉蒲団』の梗概を示しておく。

括蒼山の禪僧孤峯は、訪れた未央生が「大色鬼（たいへんな好色漢）」であることを見抜き、出家するよう勧めるが、未央生は「世間第一個才子（天下第一の才子）」になり、「天下第一位佳人（天下第一の美人）」を娶るといふ願いをかなえることができたなら改めて考えると言って、再三引き止める孤峯のもとを辞去する。

未央生は鉄扉道人の娘玉香を娶って婿入りするが、天下を遊学して科挙を受けたいと言って家を出る。旅先で知り合った盗賊の賽崑崙の助力もあり、一物を大きくする手術を受け、美女探しに熱中する。そして、まず賽崑崙の手引きで権老実の妻、艶芳と密

通する。賽崑崙は権老実を脅して艶芳を買ひ受け、未央生の妻にする。艶芳が妊娠して房事が思うようにできなくなったため、未央生は隣の軒軒子の後妻、香雲と交わるようになる。

元妻の密通相手が未央生だと知った権老実は、鉄扉道人の奴僕となり、女中の如意を与えられる。未央生の最初の妻玉香は、権老実に誘われて浮気をし、妊娠する。二人は如意を連れて出奔する。

一方、未央生は香雲の紹介により、以前子授けの張仙廟で見かけた三人の美しい人妻（瑞珠・瑞玉姉妹と叔母の花晨）に近づくことができ、香雲を交えた五人で快樂の日々を過ごす。その間に、艶芳は双子の女兒を産む。

玉香は途中で流産し、復讐を目的としていた権老実によって、如意とともに妓楼に売られる。おかみの願仙娘から秘技を伝授された玉香は名妓として知れ渡り、臥雲生・倚雲生（瑞珠・瑞玉の夫）、軒軒子らに買われる。

香雲や瑞珠たちから名妓の噂を聞いた未央生は、賽崑崙に艶芳と娘二人を預け、その娼妓のいる妓楼を訪れる。未央生が自分を買いにきたことを知った玉香は、部屋に戻って首を吊り、自害する。未央生は玉香を買いにきた他の客たちに打ちのめされ、死んだ玉香の横に鎮で繋がる。その時はじめて、未央生はその娼妓が妻の玉香だったことを知り、自らの数々の淫行を後悔する。

未央生は一旦役所に突き出されるが、放免される。賽崑崙から艶芳が駆け落ちしたからすぐ戻れという報せがくるが、未央生は応じず括蒼山へ行き、孤峯に弟子入りする。そして、迷いを断ち切るため、自ら一物を切り落とす。実は、権老実も既に孤峯の弟子となっており、再会した二人は奇縁に驚き和解する。

半年後、賽崑崙が括蒼山を訪れ、未央生の娘が二人とも死んだこと、駆け落ち相手の悪僧とともに隠れていた艶芳を見つけて斬り殺したことを知らせる。その後、孤峯に諭された賽崑崙も弟子入りする。

『肉蒲団』は、『痴婆子伝』と比べるとずいぶん仏教色の濃い作品になっている。『痴婆子伝』では最後に「三宝を敬う」ことを誓

うだけであったが、この『肉蒲団』では最初から高僧が登場し、因果応報の理を説いて色欲を絶つよう勧める。そして、最終回では主人公の未央生、それを助けた盗賊の養崑崙、被害者にして敵役の権老実という、主要人物が皆、因縁を悟って出家する。そして、「自分が人妻と浮気をすれば、自分の妻も人と浮気する」という孤峯の最初の言葉が、全段を通して実現されていく形となっている。また、その仏教的風合いを暗示するかのよう、巻頭に記された書名は「肉蒲団小説一名覺後禪」となっており、「情痴反正道人編次情死還魂社友批評」という署名がある。

仏教思想に由来する「因果応報」が物語を構成する上で重要な役割を果たしている点、登場人物の口から「説教」が語られる点、それらを勘案すれば、『肉蒲団』はあるいは「仏教説話」の一種と見なせるのかもしれない。

また、「勸善懲惡」の面からみても、『肉蒲団』は『痴婆子伝』以上である。第一回のタイトルが「止淫風借淫事説法談色事就色慾開端（淫風を止むるに淫事を借りて法を説き、色事を談ずるに色欲に就いて端を開く）」となっており、第一回の内容すべてが淫事を戒める説教くさい作者の語りとなっている。

但願普天下的看官、買去當經史讀、不可作小説觀。凡遇叫看官處、不是針砭之語、就是點化之言、須要留心體認。其中形容交媾之情、摹寫房幃之樂、不無近于淫褻、總是要引人看到取場處、纔知結果誠警戒。

（世の読者の皆さま、どうかこれを買われる際は、経書や史書の類と思ってください。小説などは思わないでください。文中で読者の皆さまに呼び掛けている箇所がありましたら、警句か教訓の言葉として、心に留めておくようにしてください。物語の中でまくわいの様子を形容し、閨房の楽しみを描写し、それがすべて猥褻な表現になっていたとしても、それは読者を最後まで引っ張っていく、結末を知らしめて戒めとするためのものです。）

第一回の末尾には、このような記述がある。さらに、各回の最後（第一、五、九、十一回は除く）にはそれぞれ「評」が付されており、作者の手腕を評価すると同時に、「皆男子導淫之過也、為丈夫者可不慎哉（すべて男が淫欲をほしのままにしたことの過ちである。夫たるものくれぐれも慎まなければなるまい）」（第三回）などと、「勸善懲惡」めいた言葉も多い。

これらをすべて素直に受け取るならば、先に見た「三言」と同様、『肉蒲団』も「警世」を目的とした「勸善懲惡」的作品と位置付けられるであろう。しかし、「三言」のところでそれに異を唱えたように、この作品の創作の意図も、礼教倫理的な「勸善懲惡」ではないはずである。もちろん、仏教的「因果応報」を説きたいために書かれた作品でもない。なぜなら、「三言」以上に、読者の求める「淫事」が、詳細にして具体的かつ豊富に描かれているからである。

この作品についても、太田・飯田両氏は独自の見解を示している。

作中の主要人物、すなわち未央生・権老実が、それぞれの応報を受けなければならないことは、言うまでもない。主要人物といふものは不思議な魅力をもっていて、読者はおのずとそれに同化され、どのような悪人でも、それに同情してしまう。悪人とは限らず一般に否定的人物を主要人物に選ぶことは、困難なことであり、そうせざるを得ない場合、それが否定的人物であることを示すためには、応報によらざるを得ないであろう。因果応報は陳腐な教訓として用いられるのではなく、創作手法上の必要があることを知るべきである。……（中略）……『肉蒲団』を「好色の戒め」として理解するならば、それは誤りである。この小説は「好色の勧め、不倫の戒め」なのである。

「因果応報」も「勸善懲惡」も、「創作手法上の必要」があったのだろう。創作目的はもちろん、面白い作品、読者が望む作品を作ることである。よって、『肉蒲団』は仏教説話でもなければ、礼教的「勸善懲惡」説話でもない。

(四) 公案小説および元曲における「勸善懲悪」

「公案」とは、裁判のことである。『百家公案』や『龍図公案』といった、包拯の名裁判ぶりを描いた作品をはじめ、『明鏡公案』、『廉明公案』、『律条公案』、『皇明諸司公案』、『新民公案』など、「裁判もの」を集めた短編小説集の類を総称して「公案小説」と呼ぶ。裁判ものである以上、「悪役」が登場する場合は必ず裁かれ、処罰される。善良なる民が冤罪に苦しみ、「悪」がのさばって終わるような公案小説はない。善良なる民は、たとえ「悪」に苦しめられていても、一時冤罪を掛けられたとしても、最終的に「悪」が「善」なる裁判官によって処断されることにより、必ず報われ、恨みが晴らされるという設定になっている。「悪」には苦しい報いが、「善」には幸せな結末が待っているという、「因果応報」の道理に基づく「勸善懲悪」の物語であり、「勸懲小説」の典型である。しかしながら、この公案小説ですら、「礼教的・封建的」と断ずることはできない。「悪人」が罰せられることを望むのは、一般的な人情であろう。

我が国の「時代劇」を振り返ればよくわかる。「大岡裁き」が『龍図公案』などに描かれた包拯の説話の影響を受けたものであることは知られているが、それ以外の「時代劇」においても、「悪」は主役によって必ず裁かれる。「勸善懲悪」となっていない「時代劇」は存在しない、といっても過言ではないはずである。もちろん、「時代劇」である以上、封建社会が舞台となる。あるいは礼教的な描写もないとは言いが切れない。しかし、そんな封建思想や礼教倫理を勧めることを目的に、「時代劇」が作られているとは思えない。そんな道徳くさい芝居を、人々が好んで見るはずもない。ではなぜ、「時代劇」の人氣は落ちないのだろうか。それは、「悪」は必ず裁かれるという「勸善懲悪」的結末が、「安心感」と「痛快感」を与えてくれるものであり、そういう結末を、多くの人々が望んでいるからといえるよう。

このことは日本の「時代劇」に限らず、少なくとも「悪」が描かれた東洋の「芝居」すべてに通じるものである。

中国近世において流行した「芝居」には、元曲(元雜劇)と南曲があるが、特に元曲には、「勸善懲悪」ものが多いようである。「水滸劇」である「双献功」・「燕青博魚」・「還牢末」や、「公案劇」である「盆児鬼」・「竇娥冤」・「魔合羅」などのほか、「酷寒亭」や「硃砂旦」など、悪役ないし敵役の登場する劇においては、その悪役(敵役)は最後に必ず処罰される(多くは殺される)。元曲は極めて「勸善懲悪」的な芝居なのであるが、これも、そういう芝居を見たいという人々が多かったからこそ、そういう作品が多く産出されたと考えるのが妥当である。

歌舞伎や浄瑠璃など、日本の近世演劇においても同様のことがいえるのであるが、次にその近世演劇を含めた日本の近世文学(江戸文学)における「勸善懲悪」について、比較材料の一つとして概観しておく。

#### 四 日本の近世文学における「勸善懲悪」

日本の文学史上、「勸善懲悪」という言葉が最も流行したのは、近世江戸時代の通俗文学においてである。

江戸後期の戯作者、曲亭馬琴は、自らの作品の中で次のように述べている。

「賢不肖、善人悪人、おのおのその行ふところ、成敗に就て勸懲をなすが、小説者流の本意なり」(『巷談坡隄庵』「附言」)  
「稗史伝奇の果敢なきも、見るべき所は、勸懲に在り、勸懲正しからざれば、誨淫導慾の外あらず」(『南総里見八犬伝』第九輯巻之三十三「簡端附録作者摠自評」)

小説はすべからず「勸善懲悪」を描くべき、ということである。これ以外にも、馬琴の作品には同様の文句が多々記されている。そして、『南総里見八犬伝』などを見ればわかるように、明確な「勸善懲悪」の物語が多い。馬琴の「小説」に対する考え方や創作理念は、「三言」を編纂した馮夢龍に非常によく似ている。

一方、馬琴の師であった山東京伝も、寛政の改革後の作品には「予屢妄の著述をなし、淫蕩を伝ふるに似たれども、必其戒を忘れず、喜怒哀楽の人情を述べて、勸善懲惡の微意あり」（洒落本『錦之裏』『附言』）などと明記したものの、内容が猥雑であるとして、結局手鎖五十日という刑を受けることになる。上述した「風流文学」の作品と、状況がよく似ている。京伝は、あるいは寛政の改革という礼教倫理に則った政策に対して、「皮肉」を突き付けたのではなからうか。しかし、そんな説はあまりない。日本の近世文学の世界においても、中国の通俗文学同様「勸善懲惡」については様々に議論されているが、中でも最も多い説は、やはり官憲の目をごまかすための「ヴェール」説である。

（京伝は）「鳥重から注文のあった『錦之裏』『仕懸文庫』『娼妓網籠』の三作の洒落本に、いろいろな迷彩をほどこし、ヴェールをかぶせて発表したのである。……（中略）……（寛政の）改革後の戯作は、多かれ少なかれ勸懲の一助となることを標榜することによって、生存権を容認されるであろうという京伝の予感がそうさせたのかもしれない」（鶴月洋「近世の勸善懲惡文学」）

「勸懲は、あくまでも隠れ蓑」「悪の活躍を見せることが主願」（草森紳一「勸善懲惡のからくり」）

「勸懲」の表明は、筆禍に対する予防線として必要であった」（大屋多詠子「勸善懲惡」）

「ヴェール」、「隠れ蓑」、「予防線」と言葉は違うものの、言っている内容は同じである。しかし、上述したように、内容が卑俗であったり、物語が反体制的であったり、描写が猥雑であったりする作品が、「勸懲」を表明することで「筆禍に対する予防線」となり得るであろうか。事実、その作品は発禁処分となり、作者は罰せられているのである。

一方、次のような指摘もある。

「読本は儒教道徳に仏教思想を加味した勸善懲惡主義の文学である、という事は常識である。……（中略）……抑々勸懲の文学という語は二つの意味を持っている。その一は、読者を教化しようとする意図を持った文学。その二は、単に話の筋が善人の幸福と悪人の懲罰を以て終る文学である。……（中略）……善人栄え悪人亡ぶ事は最も安定した筋書である。洪い、固い、説教の為の勸懲ではない。逆に、最も読者に歓迎されるべき娯楽的な筋書きであった。大多数の読本はこの種の勸懲小説である」（浜田啓介「筋・倫理・勸善懲惡」）

まさしく、本章で述べてきた中国通俗文学における「勸善懲惡」の定義に符合する。つまり、文学作品全般においては、礼教倫理に基づく「勸善懲惡」作品も存在するであろうが、通俗文学に描かれている「勸善懲惡」はむしろ、民衆が望む道義的な「勸善懲惡」と受け取るほうが自然である。そう考えると、何も「ヴェール」や「予防線」などと考える必要はなくなる。また、内容が「勸善懲惡」を主題とした作品ではないにもかかわらず、「勸懲」を標榜している作品に関しては、逆に礼教倫理的「勸善懲惡」を「皮肉」ついていると考えて差し支えないであろう。

馬琴は自らの作品において「勸善懲惡」を徹底させ、京伝はそれが不徹底であった。「馮夢龍的」な馬琴は、実際に道義的「勸懲」を訴え、「風流文学的」な京伝は、礼教的・体制的「勸懲」にあてつけたかったのかも知れない。

この点については、小説である「読本」に限らず、日本の近世通俗演劇である歌舞伎や浄瑠璃に関しても、同様のことがいえる。そして、歌舞伎や浄瑠璃は庶民に大いに受け入れられた芝居であることから、先の元曲にも通じるものである。要するに、道義的「勸善懲惡」に反するような芝居は存在しないということである。

浄瑠璃本『競伊勢物語』の「序」において、歌舞伎・浄瑠璃について次のように述べられている如くである。

浄瑠璃、歌舞妓の趣向は、虚を實にのぶる。いづれ勸善懲惡の一助ともならん事を本意とす。且、歌舞妓狂言の作意に、趣向の古きと新しき評は有れども、立役の難義する躰を見てはうれひ、敵役のほろぶる躰を見ては快然がることは、古今相おなじ。<sup>74</sup>

## 五 おわりに

以上、中国近世通俗文学における「勸善懲惡」、および日本の近世文学の一部における「勸善懲惡」の描かれ方について分析した結果、次の二点がいえる。

まず、「勸善懲惡」というのは、何も儒教的礼教倫理に縛られた概念とは限らないということ。もし、それが礼教的でしかないのであれば、礼教倫理に真つ向から逆らう通俗文学において、「勸善懲惡」を筋とする物語ばかりが作られるはずがない。禁書対策、すなわち、国家によって発禁処分されないための「ヴェール」ないし「辻褃合わせ」と考えることも不可能ではないが、その説には少々無理があるように思われる。なぜなら、結末がどうであれ、反体制的な内容を描いた作品や、多少なりとも扇情的な内容の含まれた「風流文学」はすべて発禁処分とされているし、また、「辻褃合わせ」の作品が、かくも多く、普遍的に人々に受け入れられるとは考えがたい。むしろ、仏教説話や「善書」などにおける「勸善懲惡説話」は、宗教倫理的であり礼教倫理的なものである。しかし、多くの民衆が「通俗文学」に望むものは、いつの時代も、のさばる「悪」に対する痛快な仕置きであり、現実社会では晴らせぬ恨みや理不尽さを、架空の作品の中でも晴らしてもらおうことである。その痛快こそが、通俗文学、すなわち大衆文学に求められた「使命」の一つでもある。そして、そのような道義的「勸善懲惡」を描いた作品が、中国近世通俗文学においては、『水滸伝』に代表される英雄ものであり、「警世」を謳った「三言」であり、公案小説や元曲などである。「因果応報」に基づく「勸善懲惡」こそ、中国近世通俗文学に対する民意の表れといえよう。

次に、「勸善懲惡」という標語が礼教倫理への「皮肉」の裏返しである作品も存在するということ。これは、特に風流文学などに顕著な現象である。色欲をはじめとする人間の欲望は、宗教ないし体制側が求める礼教倫理などに縛られるものではない。欲望のままに「悪」を行う「悪人」が因果応報の道理に従って罰せられる作品を求める一方、欲望のままに生きる人物を描いた作品をも、人々は求めているのである。どちらも、現実には叶えられる見込みのない、人々の「欲望」ないし「理想」を描いた作品であり、それこそが「娯楽」なのである。通俗文学の作者は、人々の「欲望」を叶え、人々の「娯楽」となるべき作品を生み出そうとし、一方では「勸善懲惡」の物語を作り、一方では「勸善懲惡」など糞喰らえという物語を描いたのである。

最後に、本論の根幹である「悪」という言葉に関して附言しておきたい。「何が善で何が悪か」と問われると、究極のところそれは個人の価値判断によるとしかいえず、「絶対悪」というものは存在しないのかもしれない。しかし、人や社会は常に人の行為を「善」と「悪」に分類し、それぞれの行為をする者を「善人」と「悪人」に区別する。それが体制側から見た「善」・「悪人」であれば、礼教倫理的「勸善懲惡」に基づいて「排除」すべき対象となり、民衆側から見た「善」・「悪人」であっても、やはり道義的「勸善懲惡」の立場から「排除」すべき対象として位置づけられる。

多くの人にとって、「悪」は消滅してほしい、「排除」すべき存在なのである。しかし、「悪」というものが消滅すれば、同時に「善」という概念も存在しなくなる。それ以前に、「善いか悪いか」という価値判断は、人間の第一次感情に基づくものである。したがって、人間がそれぞれ別個の感情をもつ生き物であり、なおかつ複数の人間が共存する「社会」においては、「善悪」の判断がなされなくなることはなく、「悪」というものが消滅することはない。ならば、せめて「悪」は罰せられてほしいと思うのが人情だが、現実の社会では、民衆にとっての「悪」が、必ずしも罰せられるわけではない。そこで、現実にはきわめて近い小説という架空の世界の中だけでも、「悪」を排除する方向で流れていってほしい、「善」が栄え、「悪」が減びる結末となつてほしいと思うこと、それが、「娯楽」たる通俗文学に求める人々の「欲望」だったのである。

第二部 元雜劇研究



## 第六章 「黒旋風双献功雑劇」の喜劇性

——道化の側面から——

### 一 はじめに

演劇には「笑い」の要素が不可欠である。そしてその役割を担うのが、「道化」である。したがって、戯曲の作者は必ずといってよいほど、作品中に道化的存在を登場させる。また、専ら「笑い」を取るために道化同士によって演じられる一場面は、物語の進行から独立した笑劇（フアルス）的な滑稽寸劇となつていくことが多い。このことは、元雑劇の台本である元曲においても例外ではない。いや、むしろ元曲においてこそ、この笑劇的寸劇が挿入される率の高い、演劇としての娯楽性に富んだ戯曲であるといえよう。そこに前代の院本の影響が少なからずあるということは、すでに先学によって指摘されているが、仮にフアルスとしての院本の影響（あるいは挿入）がなかったとしても、元曲の多くが上演時における「笑い」に重点を置いて作られた戯曲であるということに変わりはない。なぜそのようにいえるか。それは、いわゆる道化役と考えられている「浄」や「丑」以外の役者も、しばしば滑稽なしぐさをしたり道化的なせりふを発したりするからである。

今回取り上げる「黒旋風双献功雑劇」（以下、「双献功」と略称する）は、そうした面が顕著に見て取れる作品である。ここで本論に入る前に、本劇の作者および主役の李達について紹介しておく。

「双献功」の作者である高文秀は、「小漢卿」の異名をもつ元代初期の元曲作家で、その著作として名の残っている「水滸劇」九種のうち、八種までが李達を主人公とした作品と考えられている。高文秀の作品以外でも、およそ水滸劇に含まれる元曲の中で主人公とし

て最も多いのは、李達である。李達は『水滸伝』における梁山泊の好漢の一人で、乱暴者・粗忽者で知られる人物である。『水滸伝』においては、二本の板斧を両手に手当たり次第に人を殺す凶悪な場面が度々描かれているにもかかわらず、その純真さと直情さゆえか、愛されるべきキャラクターとしてその人物像が確立されている。元曲に登場する李達については、ある種の「知性」や「常識的な面をも併せ持つ」人物として描かれているということは事実であるが、しかしながらその根底には、やはり粗忽者としての李達像が共通して存在していると考えられる。その固定されたイメージが、元曲の作者と享受者の間に共有されているからこそ、元曲の主人公として活躍の場が多く与えられているのではなからうか。より具体的にいえば、李達に対して粗忽者という共有の認識が強くあるため、逆に「知的」で「常識的」な面を見せることによって観衆の笑いを誘引しやすく、そのため水滸劇の主人公として李達が選ばれ易かったと考えられよう。阿部兼也氏が主張するように、元曲の水滸劇において「知的」で「常識的」な李達が主人公として多用されている事実について、「元曲の作家達が蒙古人の圧制下におかれた漢人士大夫という条件のもとにあった」ことに原因を求め、「李達の人間像に常識的な面をも附与することになったという必然性」さえもそこに求めるといえることは、否定はできないものの少々穿ちすぎた説にも思われる。

冒頭に述べたごとく、演劇には「笑い」を取るための工夫がなされるものである。このことを念頭に置いて李達の登場する元曲を検討すれば、また新たな側面が見えてくるはずである。

### 二 元雑劇「双献功」の梗概

便宜上、はじめに「双献功」の物語の内容を「折」ごとに概観しておく。

文書方の下役人である「孔目」の孫栄（以下、原文の表記に合わせて「孫孔目」と呼ぶ）は、妻の郭念兒を連れて泰山へ願掛け



に行くことになったが、治安の悪さゆえ用心棒を雇うことにする。孫孔目が旧知の間柄である宋江に用心棒を世話してもらうため梁山泊に登ると、黒旋風李逵が用心棒として名乗りを上げる。宋江が李逵に、孫孔目夫妻を無事に泰山に送り届け帰宅させるまで問題を起さないようにと言いつけると、李逵は首を賭けて約束し、百姓の扮装をして護衛として孫孔目について行く。【第一折】  
郭念児は、孫孔目が梁山泊へ行っている間に権勢家の役人である「衙内」の白赤交（以下、原文の表記に合わせて「白衙内」と呼ぶ）と密会し、泰山詣でに行く途中の旅籠で落ち合うことを約束する。白衙内は帰ると、孫孔目が李逵を伴って帰宅し、三人で泰山詣でに旅立つことになるが、途中の旅籠で、孫孔目と李逵が泰安州での宿を探すため郭念児を置いて旅籠を離れた隙に、白衙内が出て来て郭念児と駆け落ちする。その一部始終を見ていた旅籠の番頭は、妻を心配して一人先に戻ってきた孫孔目に、事の顛末を話す。【楔子】

孫孔目とはぐれた李逵は件の旅籠に戻る途中、馬に相乗りして急ぐ白衙内・郭念児とぶつかるが、ここではお互いそれとは気付かず、白衙内らは走り去る。旅籠に戻った李逵は、孫孔目と番頭から郭念児がさらわれたと聞き、見ていただけの番頭を殴りつけ、さらった男を追いかけていく。一方孫孔目は、さらった男が白衙内であることを番頭から訊き出し、役所に訴えに行く。【第二折】  
白衙内は手下の張千を伴って役所に陣取り、孫孔目が訴えに来るのを待ち構えている。そうとは知らずに役所にやって来た孫孔目は、白衙内本人に訴えてしまい、逆に死刑囚牢に入れられてしまう。そのことを知った李逵は、田舎者の百姓の小せがれに変装して牢に乗り込み、張千扮する牢番をうまく騙して毒を飲ませ、孫孔目とともにほかの囚人をも解放し、孫孔目を先に梁山泊へ帰らせたのち、白衙内と郭念児を殺しに行く。【第三折】

小間使いに扮した李逵は白衙内の住居に潜り込み、郭念児と白衙内の首をそれぞれ一刀の下に切り落として梁山泊に持ち帰る。最後に宋江が現れ、孫孔目の仇を討ったと李逵の功績を讃え、大団円となる。【第四折】

以上の梗概によって明らかのように、テーマとしては悪女と姦夫を正義のヒーロー（梁山泊の好漢）が倒すという形で、現存するほかの元代水滸劇の大半（同楽院燕青博魚雜劇、「大婦小妻還牢末雜劇」、「争報恩三虎下山雜劇」など）にも通じるものである。ただ、ほかの劇に比べて、この「双献功」は、全体的に「笑い」の要素が多分に含まれているように思われる。不倫以外にはそれほど「悪」が強調されていない（本劇においては不倫が最大の「悪」なのであるが）郭念児が無残な最期を遂げ、「悪」ではない孫孔目が家族を失うという筋からして、この劇は悲劇であつてもおかしくはない。しかしながら、「双献功」は確実に喜劇である。その喜劇性についてはこれまでにも幾度か取り上げられているものの、いずれも本劇の「喜劇」たる所以が十分に説き尽くされているとは言いがたい。本劇には、その細部にわたって、まだ検討されるべき課題が多分に残されていると考えられる。では、その「被害者」であり物語上の主人公ともいえるべき孫孔目から検討していく。

### 三 第一の道化——孫孔目

予め断っておくが、この劇の主役、すなわち「正末」は、全折を通して李逵である。主役でないという意味でも、やはり哀れなのは孫孔目である。善良で平凡な人間であつたにもかかわらず、愛する妻に裏切られ、その妻をほかの男に寝取られた上、いくら不倫をしていたからとはいえ、たった一人の家族である妻を殺されるのである。まさに悲劇の主人公である。しかしながら、「大婦小妻還牢末雜劇」においてこの孫孔目と同様の立場に位置する李孔目（李榮祖）のように「正末」には割り当てられず、脇役にしている意味道化役とも取れる役割となっている。以下、その具体例を順を追って紹介する。

まず、孫孔目は第一折最初に「搵旦」扮する妻の郭念児とともに登場し、妻のためを思って用心棒を探しに行くのであるが、その妻はすでに白衙内と不倫関係にあり、孫孔目が退場したあと「孔目、你尋了護臂、早些兒來、休着我愛心也（旦那さま、用心棒を見つけられたらすぐに戻ってきてくださいね。わたくし心配ですから）」と言うも口先だけ、このせりふの直後、「衙内性兒乖、把他叫將來、

説些私情話、必定稱心懷（衙内さまはかしこいお方、お呼びして、内緒の話をいたしましょう。きつと御心にかなうはず）」という詩を吟じて退場する。むろん、孫孔目はこのことを知らない。この時点で観衆は、郭念児の性格・素行を知るとともに、その後妻の不倫を知らぬが仏で登場する孫孔目を、嘲笑うに違いない。演劇において観衆に嘲笑われる対象とは、すなわち道化役である。この孫孔目に對して同情や憐憫の念が抱かれるようでは、この劇の喜劇性が極端に失われることになる。そうならないためにも、孫孔目の「道化」としての役割が重要になってくるのである。ここでいう「道化」とは、専ら滑稽な演技をする、いわゆる道化役のことではなく、ただ無知なる者、騙されていることに気づかぬ者、まさに「知らぬが仏」のお人好しのことである。もちろんこの「お人好し」というのは評価される対象ではなく、軽蔑または嘲笑されるべき対象である。滑稽技を専門とする道化役でなくとも、この無知なる「道化」を演じるということも、やはり広い意味で「道化役」といえるのではなからうか。

この「道化」たる孫孔目は、その道化としての役割を誇示することなく、その後何度も無知なる（あるいは愚かしい）言動をする。まず、梁山泊で初めて李逵を見たときの反応である。孫孔目は驚くしぐさをして、「是人也那是鬼（あれは人か化け物か）」と怯える。李逵の形相を強調する目的で発せられた言葉であることは確かであるが、しかし、その役割がほかでもなく孫孔目に当てられているということこそ、その道化性の一端を表しているものと考えられる。また、孫孔目は梁山泊にやって来て何をしたかというところ、以後は専ら宋江と李逵との掛け合いになり、第一折もまだ半ばにすら達していないうちから、孫孔目の出番は終わってしまふ。しかも、舞台上に取り残されたままである。舞台上には残っているのに、宋江と李逵のやり取りに合わせて何らかのしぐさをするのかもしれないが、少なくとも台本と考えられる抄本はもちろん、『元曲選』本にも、何も記されてはいない。

さて、楔子に入り、李逵とともに帰宅した孫孔目は、李逵を妻に紹介するが、郭念児の本性を見抜いた李逵に、「俺嫂嫂敢不和哥哥是兒女夫妻麼（姉さんは兄貴と許婚じゃねえんでしょ）」と言われ、「你好眼毒也、你怎麼便認將出来（すごい眼力だ。なぜすぐにわか

った）」と感心する。この「兒女夫妻」というのは許婚同士による夫婦のことで、「夫婦関係の理想的形態」を示す言葉であり、「他のどんな理由をも斥けて夫婦の結びつきを証明するもの」である。逆にいえば、「兒女夫妻」でない夫婦は理想的なカップルではない上、特に元曲においては、往々にして妻が不倫することを暗示する。したがって、「兒女夫妻」でないということは、「妻が不倫している」ということと同じことになる。初対面の相手にそんなことを言われたにもかかわらず、平然と構えて「なぜわかった」などと感心するということは、やはり孫孔目は「道化」なのである。現にこの直後の曲「金蕉葉」でも、李逵は郭念児を散々にこき下ろすのであるが、それに対し孫孔目は何の反駁もしない。おそらくこの場面でも、観衆の中には孫孔目に対する「嘲笑」が湧き起こったことであろう。

次に、第二折も終盤に至って、妻の郭念児がさらわれた（実際は自ら望んで白衙内について行くのであるが）と知った孫孔目は李逵の目撃談から相手の男が権勢家であることを察し、「眼見的他是箇權豪勢要之家、着他拐了去了罷（明らかにその男は権勢家の御仁、さらって行かせたままにしておこうぞ）」と、冗談とも取れるせりふを言うのであるが、おそらく当人は本気の大真面目で弱音を吐いているのであろう。これに対し、李逵が「哥也、那厮走的也不遠、我與你趕去（兄貴、やつはまだそう遠くへ逃げちやいねえだろうから、おいらが代わりに追いかけてやるよ）」と言ってくるにもかかわらず、「兄弟、你休去！你這一去、則是你獨自一箇、他那里手極多、你手里又無兵器、則怕你近不的他也（兄弟よ、行ってはいかん。いま行けばお前は一人、向こうは多勢、しかもお前には武器もないときてる。それではきつと敵いつこないぞ）」と言って引き止める。妻の不倫の事実を知らない無知と、李逵の強さを知らない無知、二重の無知による「道化」が、ここに存在する。

極めつけは第三折である。梗概でも示したように、訴え出た相手が当の白衙内本人であり、孫孔目は逆に投獄されてしまふ。無知による「道化」の極みである。ここで孫孔目と牢番による滑稽な劇中劇が入るが、その検討は次節に回すことにする。そのあと、李逵が助けに登場するのであるが、ここからまた李逵と牢番による寸劇が展開される。その間、孫孔目はまたしても舞台上で放っておかれることになる。孫孔目が発するせりふはほとんどなく、李逵に二言三言返事をするぐらいである。しかも、第四折には全く登場しない。

以上、無知なる「第一の道化」としての孫孔目について検討してきた。次に、「第二の道化」と題して、真の道化役と考えられる「店小二」と「張千」について、分析していくことにする。

#### 四 第二の道化——店小二・張千

「店小二」は、梗概では「番頭」と訳したが、元曲の中では「張千」と同じく汎用される固有名詞として用いられ、その名称も一般的となっているため、ここでは「店小二」の名称をそのまま用いることにする。

店小二が登場するのは、楔子と第二折だけである。脚色が「浄」になっており、敵役でないことから道化役であるということがわかる。<sup>61)</sup> ちなみに、白衛内も脚色は「浄」となっているが、こちらは正真正銘の敵役である。

元曲に登場する店小二は、名前や性格はもとより、その登場詩や退場詩までもが定型化されている。「双献功」に登場する店小二も、ほかの元曲作品における店小二と何ら変わりはなく、劇中に起こる事件には極力関わろうとはしない。それでいて、結局は「正末」李逵に殴られるだけの存在である。この定型化された店小二の道化性についてはすでに論ぜられているので、ここではこれ以上言及しない。ただ定型化された道化であるため、登場詩や退場詩はむろんのこと、そのしぐさやせりふの随所に観衆の笑いを引き起こす引き金（トリガー）が隠されていたであろうことは想像に難くない。店小二が「丑」のごとく常に滑稽な扮装をしており、一見して「店小二」とわかる出で立ちであったならば、その登場自体が「笑いのトリガー」であったともいえよう。

次にもう一人の道化役、「張千」についてであるが、こちらも「衛内」や悪役人の手下的存在として定型化された道化役である。ただ、店小二と異なるのは、己の上司に当たる悪役人の「お道化た<sup>62)</sup>」せりふに対してそれを是正する役、いわば、漫才でいうところのボケに対してツツコミを入れる役をも、張千は担うのである。ただし、この「双献功」においてはそのような場面は見られない。また、道化

的なしぐさやせりふも、特に行わない。ただ白衛内に従って登場し、訴えに来た孫孔目を通し、牢獄送りが決まった孫孔目に役人の正体が白衛内であることを告げて、孫孔目に枷をして牢に連れて行くだけである。本劇において張千が道化的本領を発揮するのは、その後の牢番（牢子）に扮してからである。なお、張千が牢番に扮してからは卜書きの表記も「牢子」になるゆえ、以下「張千」ではなく「牢番」と記すことにする。

この牢番がからむ相手は、孫孔目と李逵だけである。このうち、李逵とのからみについては次節で詳しく検証することにして、ここでは専ら孫孔目とのからみについて紹介する。

第三折において孫孔目が投獄されると、この牢番が登場し、孫孔目を牢から引きずり出して入牢時の罰棒である「殺威棒」（原文では「殺威棍」）を加える場面になる。以下に該当箇所を引用しておく。なお、（ ）内は卜書き、傍線部（1）～（3）は、後述の便宜上付したものである。

（張千、牢番に扮して登場、せりふ）福ある人にや人が仕え、福のねえ人は人さまに仕える。俺さまは張千、今日は俺さまの当番でい。（1）孫孔目が死囚牢に入れられている。その孫孔目を引きずり出してこよう。

（孫孔目、かせをはめて登場）

（牢番せりふ）牢に入るにや、まず殺威棒を三十回受けにやらねえ。

（孫孔目せりふ）なあ兄弟、むかしあんなの面倒を見てやったことがあるよな？

（牢番せりふ）しゃあねえなあ。下手人の力になるやつあねえよ。（2）將軍柱に髪<sup>63)</sup>の毛くくりつけ、手かせと足かせをして、仕

置き台に載せて、縄で腹を縛るのさ。それ、ぎゅつ、ぎゅつ、ぎゅつと。

（孫孔目叫ぶしぐさ）

(牢番訊ねるしぐさ、せりふ) どうしたね?

(孫孔目せりふ) ふたりでちよいと遊んでいるのさ。

(牢番せりふ) あんたは油代もめこぼし料も払わねえで、牢屋の飯を喰らおうってんだな。(3) さて門を閉めて、誰かやって来るか見ていよう。

元曲では、大道具はもちろん小道具もほとんど使われなかったため、せりふで現状や現在行っている動作を説明する独白が多用される。この場面では、傍線部(1)〜(3)が、それに当たる。普通であれば、傍線部(2)も、実際にその動作をしていると考えられるのであるが、ここでは実際にその動作をしているわけではなく、その動作をしている「ふり」をしているだけなのである(正確にいえば、「ふり」をしている「演技」をしていることである)。それは、孫孔目の「ふたりでちよいと遊んでいるのさ」というせりふから理解できることである。ただ縛るふりをしているだけにすぎないのに、実際に縛られているかのように孫孔目が叫ぶため、牢番は驚いた様子で「どうした」と訊ねる。すなわち、まず牢番がボケて、それにノッてボケる孫孔目に対してツッコまずにまた牢番がボケる。そこで最終的に孫孔目がツッコミを入れるという形になっているのである。いわゆる「ノリツッコミ」である。ただ、劇の大筋からははずれた、喜劇性を高める以外に意義の認められない、滑稽寸劇となっているのである。この寸劇においても、前節で述べた「道化」とは趣を異にするものの、孫孔目の道化性が如実に現れている。物語的には悲壯感を漂わせているべきは孫孔目が牢番と滑稽寸劇を演じることによって、観衆の孫孔目に対する同情・憐憫の感がなお薄れ、劇の喜劇性が一層強められていると考えられるのである。

ちなみにこの牢番の、すなわち張千の脚色は記されていないが、張千および張千の扮する牢番が登場するのは第三折のみであり、第二折の終わりで退場した店小二と同一の役者が演じていた可能性もあろう。もし仮にそうであったなら、店小二と張千、両者の道化的性格は、やはり同種のものと考えられる。ただ、「正末」および「正旦」については演ずるキャラクターが替わっても一劇を通して一人

の役者が演ずることが定説になっているが、それ以外の脚色については一概に一人の役者が演じているとはいえない面もある。現にこの「双献功」における「浄」は白衛内と店小二の二人であるが、楔子において両人は同時に舞台上に立つことになる。この点に関しては、ほかの元曲作品すべてを詳細に調査する必要があるため、いまは可能性を示唆するのみに止めておく。

それではいよいよ、「双献功」の主役、「正末」李達について検証する。

### 五 第三の道化——李達

「正末」李達は、前述の通り第一折の孫孔目が梁山泊にやって来る場面に登場し、第四折まですべての折に登場する。当然のことではあるが、李達は「正末」であるから「道化役」ではない。しかしながら、特に第一折と第三折において、それぞれ宋江と牢番を相手に滑稽劇を演じるのである。では、第一折の該当場面から、以下順次検証していく。

孫孔目の護衛役として名乗りを上げた李達に対して宋江は、正体を隠すため名前を変えるよう命じる。それに対し李達はまず、「我改做山児者波(山児に変えやしよう)」とボケ(「山児」は元曲における李達の呼び名の一つである)、宋江に「誰不知你是山児(お前が山児だと知らぬ者がおろうか)」とツッコミを入れられると、「改做李達者波(なら李達にしよう)」とまたボケ、同じくまた「誰不知你是李達(お前が李達だと知らぬ者がおろうか)」とツッコまれて、ようやく「您兄弟老爺老娘家姓王、改做王重義者波(おいらのおとう……いや、おつかあんちは王ってんで、王重義という名にしやす)」と落ち着くのである。名前を変えると、今度は格好がいけないと言われ、百姓の若者に扮することになるのであるが、その衣装はどうすると問われた李達は、街道に行く百姓から衣服を奪い取る芝居を、独白しながら劇中劇のごとく演ずるのである。あたかも相手がそこにいるかのごとく演ぜられるこの一人芝居は、李達の「道化」性を如実に表していると考えられる。少々長くなるが、該当部分を提示しておく。

【伴読書】泰安州とて虎臨れる幾千丈もの池もなければ、魂惑わす幾万尺もの陣あるわけなし。このおいら、大手を振って堂々と、まかり通ってやりやしよう。

(いれぜりふ) おらどいた。

(うた) もしもおいらにぶつかる奴がいたならば、きつとただでは済まされぬぞ。兄貴をお守りするからには、病とても寄せつけぬ。もしも間違ひしでかして、軍律破ることにならば、宋兄貴、おいらのそつくび差し上げやしよう。

(正末せりふ) 兄貴、今回おいらが行くからにや、孫の兄貴を間違ひなく無事に帰るまでお守りしやす。もしも少しでも間違ひがあるうもんなら、おいらのこの首差し出しやすぜ。

(宋江せりふ) 兄弟よ、山を下りたら何事にも堪忍するのだぞ。

(正末せりふ) 兄貴、それじゃもし誰かがおいらを罵ったら？

(宋江せりふ) 堪えよ。

(正末せりふ) じゃあ顔に唾を吐きかけられたら？

(宋江せりふ) 拭いなさい。

(正末せりふ) 誰かにぶたれたら？

(宋江せりふ) 少しだけ仕返しをしてやりなさい。

(正末せりふ) これくらい仕返ししていいんで？

(宋江せりふ) まだまだ。

(正末せりふ) これくらいで？

(宋江せりふ) もう少し。

(正末せりふ) これくらいできるなら、何にも恐いもんはねえ！

(宋江せりふ) それでは殺してしまふぞ。くれぐれも道理をわきまえ穩便にな。兄弟よ、是非を争ってはならぬぞ。

【要孩児】是非なんぞ、誰がいたずらに争いやしよう。物を買ひ、たとえ多かろうと少なかりと、争う気なぞみじんもねえ。酔っ払いどもがこのおいらを、もしも散々罵ろうとも、

(正末せりふ) 兄さんの言い分ごもつともで。

(うた) と、お追従笑いをしてやるぜ。やつがよだれをおいらのよ、顔にひっかけようとしても、やつ汚い鼻水を、

(正末せりふ) そりやねえよ、兄さん。

(うた) おいらの顔にひっかけようとしたつてよ、つまらん争いなんぞしやせん。

(正末せりふ) おいらは孫の兄貴から一歩たりとも離れやせんぜ。

(宋江せりふ) 兄者が馬に乗れるときはどうする。

(うた) 馬に乗るときや鞭を取り、鍙(あぶみ)を垂らして進ぜよう。

(宋江せりふ) 兄者が酒を飲まれるときは

(うた) 酒を飲むときやお欄して、盃捧げて進ぜよう。(うた)

兩曲の「いれぜりふ」とも、曲でうたっている状況にいままきに身を置いているかのごとく、未来あるいは架空の自分に扮して発せられているのである。これは、道化とはいえないまでも、観衆の笑いを意識して演じていることには違ひない。

兩曲間に挿入されているせりふは、さらに重要である。ここでもまた、李逵と宋江による掛け合いが行われる。しかも、今度は李逵だけでなく宋江も「ボケ役」を買って出る。「どんなことがあつても喧嘩をしてはならぬ」と言い含めている最中にもかかわらず、「毆

られた場合は少し仕返ししてやれ」と言うのである。その言葉に調子付いた李達は、「仕返ししていいんで？」、「これくらいで？」、「これくらいできるなら、何にも恐いもんはねえ！」と、徐々に激化していく。ト書きには何も書かれていないが、おそらく実際に相手を殴るしぐさをしたのであろう。それに合わせて宋江も二度ボケ、三度目にツッコむという「三段オチ」になっている。

次に、第三折における該当場面、牢番とのやり取りについて検証する。

孫孔目が捕らえられたと知った李達は、「庄家呆後生(田舎百姓の小せがれ)」に扮して牢屋にやって来る。すでに指摘されているように、元曲において田舎者は常に「無知」のイメージを伴って登場し、それはそのまま「道化」に繋がる。換言すれば、田舎者に扮するということはすなわち「道化」に扮するということである。しかも、相手は第一折の宋江とは違って、真の道化役である張千扮する牢番である。「道化」に扮した李達と真の道化とのやり取りは、喜劇というよりむしろ笑劇であろう。その上、李達が「道化」に扮しているということを知らない牢番には、無知による「道化」が付加されて道化色が一層強められる。ただ、第二折においては店小二を一方向的に殴るだけであった李達が、今度は牢番に何度も殴られる。これは、第二折では単なる主役と道化役の関係でしかなかったのに比べ、主役が「道化」に扮することで道化同士の滑稽寸劇になっており、この場面がいわゆる「コミック・リリーフ」(コメディ・リリーフ)となっていることの証明にもなる。この李達が田舎百姓に扮して牢屋を訪れる場面が院本の影響を受けた一段であることは、すでに高橋文治氏によって指摘されている。<sup>10)</sup>

田舎百姓に扮した李達は、牢屋に入る際、出てきた牢番とぶつかって牢番を転ばせてしまい、怒った牢番にぶたれる。すると李達は、「落梅風」の曲をうたいながら、あいさつ(お辞儀)をするのであるが――

【落梅風】おらあでけえ声で呼んだだ。五、六けえ呼んだだ。すたらあんちゃん門開けた。まぬけはあんちゃんにあいさつすんべ。

(牢番せりふ) このまぬけ、なんて失礼なやつだ。なんでおめえは俺の足に抱きついてんだよ。このくそ野郎、ぶってやる。

(うた) なすてそげに憎々しげに、おいちやんの心に怒りさ湧くだ。おいちやんさ、まぬけはまんだ、さわつちやいねべ。なんにもそつたらぎやあぎやあと、さわぐこたあねえんべよ。<sup>11)</sup>

と、牢番の両足に腕を回したのであろう。そうすると、李達の顔は牢番のどの部分に位置するか。傍線部の原文は「呆厮不曾湯着你」であるが、この「湯」という動詞には、ただ「触れる」という意味だけでなくもつと別の何か、あるいは男色に関わる隠語的な用法があった可能性も考えられるが、この点に関しては現時点においてほかに例が見つからないため、待考としたい。

李達はそのあと百姓の仕事を「夜行船」の曲に乗せてうたいつつ、牢番を牛に見立てて犂を引く芝居をする。この場面も典型的な劇中劇である。それが終わると、「お前は何者で、何をしに来た」という牢番の問いに、「自分は田舎百姓のせがれで義兄弟である投獄中の孫孔目に食事を差し入れに来た」と説明したあと、一連の滑稽寸劇の最大の見せ場となる。「それなら代わりにもこぼし料を払え」と迫る牢番に、「貧しくてそんな金はない」と答える曲「徳勝令」以下、その一段を引用しておく。

【徳勝令】おらにももの出せ言うたつて、おいちゃん、そりやあ無理なことだつて。おいちゃんら、まちのお金持ちにやかなわねえ。

んだ、たかが貧乏百姓に何あんべ。まったくき、おらたち百姓がきどもは、地べたにむしろ敷いて寝てるだて。おいちゃんんなかにやわかるめえ。

(いれぜりふ) かがんでみんべ。足はまる出し、はくもんすらねえだ。

(うた) 誰がそつたら余計な銭なんぞ持ってんべ。

(牢番せりふ) このくそ野郎ときたら、俺の頭を引っ張つたり押さえたり、うわ、しょんべんくせえ！さて、牢門を開けてと。こ

いつを先に入らせ、頭を下けたところでどんと蹴飛ばし転がして、笑ってやろう。おいおめえ、先に入って兄貴とやらに会いに行きな。

(正末せりふ) おいちゃん、先に行ってる。

(牢番、正末を蹴ろうとするしぐさ)

(正末せりふ) おいちゃん、どげんした？

(牢番せりふ) 足がつつた。

(正末せりふ) おいちゃん、怒らねえで聞いてくれ。おらんちのおいぼれロボもよ、そげなふう<sup>1</sup>に足っこ引きずるだ。

(牢番せりふ) ほら、行った行った。

(正末せりふ) おいちゃん、今度はどげんしただ？

(牢番せりふ) 足に腫れもんが。

(正末せりふ) 早く、早く見せてけろ。ひようそになつたらたてえへんだ。

(牢番せりふ) こいつめ、うめえ具合に俺を馬鹿にしやがる。

(正末せりふ) おいちゃん、おらのを取ってけろ。

(牢番せりふ) 何だ。

(正末せりふ) おつかあが、路銀にしろっておらに一貫文くれただ。こややって懐に入れておいたんだども……ここでなくしただ。いっしょに探してけろ。

(牢番せりふ) 俺が探してやろう。

(牢番頭を下げるしぐさ)

(正末蹴るしぐさ)

(牢番転ぶしぐさ)

(正末門を入るしぐさ、せりふ) おいちゃん、おら先に入っただよ。おいちゃん家はなすてこげに暗えだか。

(牢番せりふ) このうすらとんかち。ぼうつと見てねえで俺について来い。

(正末せりふ) おいちゃん、おいちゃんちの人はきつと悪い人なんだな。こつたらたけえ塀にひくい門、ぐるりさいばらでかこつてあるんだから。

(牢番せりふ) まぬけ、俺について来い。ここは牢屋だ。

(正末笑うしぐさ、せりふ) へっへっへ、おいら牢屋だとわかつてらあ。<sup>1</sup>

ト書きにはしぐさはほとんど書かれていないものの、李達が「かがんでみんべ」と言って牢番の頭を押さえ自分の股間あたりに持つてくる様や、牢番が後ろから李達を蹴ろうと足を上げるたびに李達が振り向き、足を上げたままの姿勢で慌てて「足がつつた」、「腫れもんが」などと言っている牢番の姿が、眼に浮かぶようである。李達を蹴飛ばして笑いものにしてやろうと画策した牢番が逆に蹴飛ばされて笑われる、まさに道化の真骨頂である。

そして、牢屋を家と見立てたふりをして「おいちゃんちの人はきつと悪い人」と皮肉を言っているのに気付かず「ここは牢屋だ」と指摘しているつもりで先を行く牢番を指差し、李達は観衆に向かってニタツと笑ったであろう。最後の一句は傍白、すなわち観衆だけに聞こえ相手役には聞こえない設定になっている「わきぜりふ」であり、ゆえに口調も李達のものに戻っていると解釈できるのであるが、これを傍白というならば、先程の観衆に向かって見せる笑いは「傍科」とでもいうべきものである。観衆はこの場面で、李達とともに道化牢番を嘲笑したに違いない。



李達はこれでもやく牢屋に入り、孫孔目に会うのであるが、会ってもまだ話はすんなりとは進まない。またしても牢番と、しばらく滑稽寸劇を演じるのである。まず、李達は孫孔目に食事を渡すと言って孫孔目の手かせをはずし、牢番に殴られる。そして再び、「你将我的来波（おいちゃん、おらのを取ってけろ）」と言う。これは、例の牢番が蹴飛ばされる端緒となった李達のせりふなのであるが、これに対し牢番は、「敢又是那一貫鈔（また例の一貫たろ）」と訝りながらも、金欲しさによだれを垂らす。

【雁児落】やつめぼんやりしたままデレデレし、よだれ垂らして呆けてら。ほかにやいねえよ、おめえだけ。

（正末せりふ） おいちゃんの神さまは、何の神さままで。

（牢番せりふ） こちらは牢獄神さまだ。

（正末せりふ） おいちゃんがひざまずいてるからにやあ、おらもひざまずくだ。

（うた） ふたりに誓おうじやねえか。

（牢番せりふ） 落としたものは何か、考えてみろ。

（正末せりふ） おら考えてみるだ。<sup>↑</sup><sub>↓</sub>

この「雁児落」のはじめの「唱（うた）」の部分は、歌詞の内容からして本来の李達に戻って歌っていると考えられるのであるが、聞こえていないはずの牢番もこの李達のうたにノッてボケていると考えれば、歌詞の意味が理解できるであろう。キョロキョロと辺りを見回す牢番に、「ほかにやいねえよ、おめえだけ」と李達がツッコみ、おそらく牢番が「俺か？」と自分を指差して観衆の笑いを取ったに違いない。そして、神に祈るがごとく物欲しげにぼんやりとしている牢番に、李達がおどけて「何の神さままで」と言うと、牢番もノッて「こちらは牢獄神さまだ」とボケるのである。この短い劇中笑劇は一曲で終わり、次の牢番のせりふでは「落としたものは何か、

考えてみる」と、もとの田舎百姓を演ずる李達との掛け合いに戻るのであるが、結局落としたものは金ではなく食事をする匙であることが判明し、牢番の道化性がまた浮き彫りになって観衆の笑いを誘うのである。

そして最後に、李達は孫孔目への弁当を牢番が食べるように仕向け、ひそかに毒薬を盛るのであるが、牢番はそれを食べる際に、毒入りとは知らぬ設定にもかかわらず「做吹科（吹くしぐさ）」をし、李達に「叔待、吹是麼里（おいちゃん、何さ吹いてんだ）」と問われて「我吹了些砒霜巴豆（しびれ薬を吹いてんのさ）」と言って笑いを誘う。そして実際に食べるしぐさをし、「倒好飯兒、郷里人家着的那地椒多了、喫下去麻撒撒的。咬約、麻撒撒的（なんだこの飯、田舎のものはこんなに胡椒を入れるのかい。食ったら舌がびりびりするぞ。おお、びりびりする〜）」と言って倒れるが、李達と孫孔目が退場した後また起き上がり、「麻撒撒的（びりびりする〜）」と叫びながら退場するのである。まさに、道化の自分を全うした演技といえよう。

以上が、「正末」でありながら滑稽な掛け合いを主体的に行う李達、そして「道化」に扮する「正末」李達の全容である。

なお、上述した如く、上記の場面ではいずれも孫孔目が舞台上にいるはずである。この李達と宋江および李達と牢番による長い掛け合いの間、孫孔目は一体何をしていたのか。そこは演出者と役者の腕の見せ所であろうが、台本たる元曲のテキストには何も記されていないため、いまとなつては読者が想像をたくましくするよりほかはない。

## 六 おわりに

以上、「双献功」における孫孔目、店小二、張千、そして李達について、その道化的なしぐさやせりふを中心に検証してきた。では、「道化」とは一体何なのか。いま一度振り返っておきたい。

「道化」とは、歌舞伎の配役に起源をもつ言葉であり、愚か・異質・滑稽などをイメージさせる役柄のことである。「お道化た」しぐさをし、滑稽なせりふを言って観衆を笑わせる専門的役柄が「道化役」（歌舞伎では「道化方」という）である。西洋の中世演劇、特に



シェイクスピア劇に登場する「道化」も、多くは滑稽を演ずるものの、歌舞伎における道化方には見られない、多分に風刺的で哲学的な「道化」が登場する。これは、西洋において古代より存在した「宮廷道化」の影響が強いと考えられる。宮廷道化師は徹底して愚者・滑稽を「演じる」のであるが、その滑稽に乗じて主君に「直言」することが可能であったという。愚者を演じている賢者、すなわち Fool (賢い道化) である。この Fool には、大きく三つの意味が含まれる。第一に、無知で分別に欠け愚かな行いをする者、すなわち愚者。第二に、他人に娯楽を与える目的で愚者のふりをする者、すなわち職業道化師。第三に、他人に誦らされている者、あるいは騙されていることを知らぬ者、すなわちかもである。「道化」を表す英語には、この Fool 以外に、clown や jester などがある。いずれも主に宮廷道化師や道化役者を指す言葉であるほか、clown には「田舎者」という意味も含まれる<sup>10)</sup>。

「双献功」には、これらの「道化」がすべて含まれていると考えられる。無知なる愚者にしてかもである「第一の道化」孫孔目、愚者を専門に演ずる職業道化師である「第二の道化」店小二・張千(牢番)、愚者たる「田舎者」のふりをする「賢い道化」としての「第三の道化」李逵である。

本来、演劇における道化役は、先の第二の職業道化師に含まれるものであるが、道化の性格すべてを表すには、この第二の分類だけでは十分でない。ただ、先程挙げた「賢い道化」という性格はこの第二の分類に含まれるものであるため、話が少々複雑になる。つまり、分類の次元が異なるのである。演劇における役者は、当然のことながら何かの役を演じている、すなわち誰かの「ふり」をしている。しかし、ここで論じているのはその次元ではなく、役者が演じている役自身がどういう性格を有するものであるか、ということであり、ここでは愚者としての性格を有する「道化」を演ずる道化、それが「賢い道化」であり、「双献功」においては、特に第三折の牢番とのやり取りにおける李逵がそれにあたるのである。

また、孫孔目について「ある意味道化役」という表現を用いた理由も、ここにある。要するに、職業道化師ではないものの、孫孔目はかまなのである。無知なるかもとしての「道化」を演ずることによって、自ら観衆の嘲笑的となり、「双献功」の喜劇性、さらにい

えは娯楽性をも高めている。専門の道化役ではないものの、その意味で「道化役」なのである。

専門の道化役である店小二と張千(牢番)が劇の喜劇性を高めていることについては言うまでもない。特に、第三折の後半三分の二以上を占める、牢番と「賢い道化」李逵との一段に至っては、現代の「新喜劇」に勝るとも劣らないドタバタ喜劇になっている。

このように、「双献功」は、ただ台本を読んでいるだけでも面白い滑稽喜劇である。もしも実際に「双献功」の舞台を見ることがかなうならば、その喜劇性により抱腹絶倒するに違いない。この「双献功」においては、被害者である孫孔目に対する同情も、加害者である白衛内やその部下張千を通じての権力者・役人に対する風刺もなく、純粹なおかしさによる「笑い」を与えるだけ、それが本劇の「喜劇」たる所以であると思われる。かつて野崎駿平氏が、元曲について、「たといその修辭や構成の面にすぐれた文学性を認めなければならぬにしても、その中に、批判的リアリズムというような、近代の文学思想をもとめることは、行過といわねばならない」と主張されたことに、現時点では賛同の意を表明したい。

本章では「双献功」一作品のみを取り上げる形となってしまうが、「元曲における喜劇性」については、まだ論じ足りない部分も多いはず。さらに、元曲と、西洋演劇や狂言・歌舞伎、あるいは現代演劇との比較演劇的考察も、今後の課題である。また、道化には「エロスの狂気」<sup>11)</sup>というものも含まれることから、「双献功」第三折における李逵と牢番による卑猥(とりわけ男色的)なやりとりも視野に入れたが、元曲における道化性の中に、果たして「男色」という要素を認めるべきかどうか、これも今後の課題として残されている。

最後に一点、テキストについて付言しておく。結論として、『元曲選』は合理的に改作されている部分が多々あるため、こと「双献功」に関しては、今回テキストとして用いた「脈望館」抄本のほうが断然喜劇性に富んだ内容になっている。ただ、抄本はその多くが内府本であるため、「内府」向けに大幅に改作されていると言われるが、『元曲選』本とどちらが原作に近いかは別として、内容に齟齬をきたす誤り(あるいは誤写)も多く荒削りではあるものの、抄本のほうが『元曲選』本よりもはるかに喜劇性に富んだ戯曲となっていることは間違いない。

## 第七章 元雜劇「還牢末」人物形象新釈

### 一 はじめに

元雜劇は演劇、すなわち舞台芸術である。そして、元曲とはそもそも、元雜劇の台本として作られた戯曲である。したがって、元曲は字面だけで読み進めるのではなく、行間に役者の細かいしぐさを読み、演劇に不可欠な「笑い」を勘案した上で舞台をイメージし、自ら舞台を「演出」しかなら読まなければ、そのおもしろさは十分には味わえない。

例えば、水滸劇に分類される元曲の一つ、「争報恩三虎下山」雜劇について、「この作品は、水滸劇としては特に目新しいところもなく、話の運びも冗漫である。李千嬌が、関勝、徐寧、花榮と順繰りに義理の姉弟の契りを結んでゆく場面などは、同じことの繰り返しである」というような批評がある。確かに、文学作品（読み物）として鑑賞するには、同じ描写の繰り返しは退屈で冗漫と受け取られるかもしれない。しかし、舞台芸術の台本として読み解けば、「同じことの繰り返し」にも意味があるということがわかる。特に元曲の中では、「三科了（三度同じしぐさをし終える）」というような下書きなども散見されるように、三度同じしぐさを繰り返すことには観衆の「笑い」を誘発する働きがあると考えられる。「笑い」を取るための「繰り返し」としては、立て続けに同じしぐさや同じせりふ、あるいは同じ応酬を繰り返す場合がほとんどであるが、「争報恩」の場合のように相手を交えて「同じことの繰り返し」を行うことにも、ある種の滑稽味を生み出す働きがあるのではなからうか。そう考えると、「争報恩」はそれほど「冗漫」な作品ではなくなるのである。本章では、「争報恩」と同じく水滸劇の一つに挙げられる「大婦小妻還牢末」雜劇（略称「還牢末」）について、舞台芸術としての観

点から改めて登場人物の形象を分析し、従来問題視されてきた本劇の「矛盾」の解明を試みる。

なお、「還牢末」の現存テキストとしては、『元曲選』本のほか、『脈望館鈔校本古今雜劇』所収の抄本と、『古名家雜劇』所収の版本（以下「古名家本」と記す）があるが、本章では読み物として改編された『元曲選』本ではなく、台本としてより古い形式を残していると考えられる抄本を底本とする。ただし、抄本では本劇は「折」に分けられていないため、説明に必要な場合は、便宜上『元曲選』本の「折」を当てはめることとする。

### 二 「還牢末」の物語

「還牢末」の人物形象およびその「矛盾」に関する分析に便を図るため、はじめに本劇の梗概を、やや詳しく紹介しておく。（一）内は脚色名ないし下書きの表記）

宋江（沖末）の命によって、梁山泊の仲間入りをしたいと願っている英傑の劉唐と史進を梁山泊に「招安」するため、李得と名を変えて山を下りた李達（邦老／邦）は、東平府へ向かう途中、義侠心から人を殺めてしまい、捕縛される。東平府の役所へ引き出された李達は、「府尹」の尹亨（字は伯通）（官人／官）の下で働く「把筆六案都孔目」の李榮祖（以下、他論考との統一を図るため「李孔目」と表記する）（正末）の執り成しによって死罪を免れ、杖打ち八十の上、沙門島へ流罪となる。

劉唐と史進は、同じく東平府の役所で「五衛都首領」を務める身であるが、劉唐が休暇の期限を一ヶ月過ぎたため、李達の案件の後、府尹に裁かれることとなる。劉唐は李孔目に執り成しを依頼するが、李孔目は断る。結局、劉唐が一ヶ月の遅れを二十日と偽ったことから府尹の怒りを買ひ、杖打ち四十の刑に処せられる。このことで、劉唐は李孔目に逆恨みの感情を抱く。

一方、役所を出ることができた李達はその夜、恩人李孔目の家に礼を言いに行く。折しもその日は李孔目の第一夫人趙氏（正旦

／大旦』の誕生日にあたり、第二夫人の蕭娥（外旦）や、趙氏との間の息子僧住と娘の賽娘（侏兒／侏）の、合わせて一家五人が宴を開いているところへ李逵が訪れる。李得と名乗っていた李逵は昼間の礼を言い、李孔目と義兄弟の契りを交わす。その後、自分分は梁山泊第十三番目の頭領の李逵であると打ち明ける。李孔目は路銀の足しにと趙氏のお金を盗み、李逵に与え、李逵は返礼に「匾金環」（盗品である金の輪飾り）を差し出すが、李孔目が受け取らなかったため門の下に置いて帰る。僧住がそれを見つけて、李孔目は李逵が取りに来たら渡すようにと蕭娥に預け、趙氏のもとへ行つて事の顛末を話す。

【以上、『元曲選』本「楔子」／古名家本「第一折」】

蕭娥はそもそも妓女上がりで、李孔目が身請けして娶ったものだが、「典史」の趙令史（浄）と姦通していた。李逵との一件を盗み聞きした蕭娥は、後日趙令史を呼び出して相談し、預かっていた「匾金環」を証拠に、李孔目を府の役所に訴える。府尹は劉唐を李孔目捕縛に向かわせ、李孔目の身を案じた史進が後を追う。

その頃、趙氏は蕭娥のことで気が塞がり、病を患っていた。そこへ劉唐と史進が現れ、劉唐が李孔目を引つ立てて行く。役所に到着し、蕭娥が訴え出たと知った李孔目は、劉唐に打たれて自分を強要され、盗賊と通じたことを白状して「死囚牢」に入れられる。隣人が子供たちを連れて、趙氏が死亡したことを李孔目に伝える。

【以上、『元曲選』本「第一折」／古名家本「第二折」】

劉唐は先の恨みから李孔目に辛く当たり、史進がそれをかばう。劉唐が席を外している間に僧住と賽娘が飯を持って牢獄に現れる。哀れに思った史進が中に入れ、李孔目に食べさせる。戻った劉唐が、李孔目の縄が緩んでおり、子供がいるのを見つけて李孔目と子供たちを殴りつける。そこへ蕭娥が現れ、劉唐に銀子を渡して李孔目を殺すよう依頼する。

【以上、『元曲選』本「第二折」】

劉唐は李孔目を殺し、遺体を外に運び出して穴に埋めようとするが、雨が降ってきたためその場に放つて帰る。李孔目は息を吹

き返し、朦朧としているところへ僧住と賽娘が現れ、蕭娥も現れる。蕭娥は李孔目に服を持ってきたと嘘をつきながら、劉唐を呼び出してきちんと殺すよう言いつける。劉唐は李孔目を牢獄へ連れて帰る。

【以上、『元曲選』本「第三折」／古名家本「第三折」】

李孔目の危機を聞きつけた李逵は、宋江に断つて梁山泊を下り、李孔目の救出に向かう。一方、宋江は阮小五に手紙を持たせ、史進と劉唐を迎えに遣る。阮小五と出会った史進と劉唐は、結局李孔目を救出して宋江に会いに行くことにする。李孔目を救い出した史進と劉唐が梁山泊へ向かう途中、李逵と出会い、互いにあいさつを交わしているところへ、趙令史と蕭娥が僧住と賽娘を連れて登場する。蕭娥に急かされた趙令史が子供たちを殺そうとしているところを李逵が見咎める。趙令史と蕭娥は逃走するが、李逵が劉唐・史進とともに追いかけて、二人を捕える。最後に宋江が登場し、李孔目と劉唐・史進を梁山泊の仲間に入れ、趙令史と蕭娥の腹をえぐって李孔目の恨みを晴らし、宴を開くこととなって大団円となる。

【以上、『元曲選』本「第四折」／古名家本「第四折」】

「還牢末」は、劉唐と史進のうわさを聞いた宋江が、二人を梁山泊の仲間を迎えるために李逵を派遣するという設定であるが、正末（主役）は李逵ではない。宋江が開場し、李逵や劉唐らが主要人物として登場することから、「還牢末」は水滸劇に分類されるが、李逵が正末となって唱う高文秀作の「黒旋風双献功」雑劇や康進之作の「梁山泊黒旋風負荊」雑劇などとは異なり、いわゆる「水滸物語」（梁山泊の「好漢」の活躍を描いた物語）が主題になっているわけではない。

また、一見すると話の筋が「鄭孔目風雪酷寒亭」雑劇に酷似しており、人物描写などに辻褄の合わない点が多く見受けられることなどから、「還牢末」は従来あまり高い評価を得ていないようである。中でも、人物描写と物語構造の「矛盾」に関する指摘が目立つ。次に、その「還牢末」の「矛盾」に関する指摘を見てみたい。

### 三 「還牢末」における「矛盾」

専ら元雜劇中の水滸劇を分析している劉躋之氏の『元人水滸雜劇研究』では、「還牢末」の「矛盾」として次の五点を挙げている。

- 一 劇中では劉唐と史進は宋江の言うような英雄ぶりは全く描かれておらず、逆に劉唐は醜惡に、史進は軟弱無能に描かれている。
- 二 宋江は劉唐と史進が「梁山泊の仲間入りをしたいと思っている」と言うが、実際は劉唐に梁山泊入りする意志など全くない。
- 三 劉唐は李孔目を痛めつけ、挙げ句の果てには殺そうとまでしたにもかかわらず、李孔目が最後に突如として劉唐のことを「大恩人」と言うのはおかしい。
- 四 「五衛都首領」である劉唐が、李孔目を殺せなかったというのには信じがたい。
- 五 最も説得力に欠けるのは、劉唐というキャラクターの形象化とその思考回路である。このような醜惡な人物を、宋江はどうして梁山泊に迎えようとするのか。これほどまでに残忍で仁義を軽んじ、役目を利用して私怨を晴らすような人物が、どうして李逵や阮小五について梁山泊に上り、宋江の配下になれるのか。劉唐のような輩は、せいぜいお上に密告して李逵や阮小五、史進らを一網打尽にし、功を立ててお上に忠節を尽くし、昇進して金持ちになる、そういう人物として描かれるべき存在で、梁山泊に上って「天に替わりて道を行う」ことなどさせてはならない。

いずれも劇中の「劉唐」に関する問題である。確かに、「還牢末」を読み進めていくと、指摘されているような「矛盾」は見出せる。しかし、改めて考えてみれば、文面からすべてを読み取る読み物としての小説とは違い、行間に様々な「しぐさ」をイメージし、脳裏に舞台を演出しながら読み進めるべき元曲に、必ずしも字面上または物語設定上、あるいはキャラクター設定上の辻褄を合せなければならぬ道理はない。たとえ前後に多少の食い違いが生じたとしても、それを単に「矛盾」の一言で済ませてしまい、その一点をもって作品を全否定することは、作品評価として適切ではない。

だが、「還牢末」の劉唐像に関する批判は、中国の研究者の中では定説となっているようである。嚴敦易氏はその著書『元劇斟疑』の中で、「還牢末」について、「酷寒亭」との類似点を詳細に分析した上で次のように締めくくっている。

「酷寒亭」における「落草」という結末を、水滸物語の内に帰納するというのは、優れた手法である。水滸物語の流行は、表面上、統治階級への対抗意識、役人の圧迫による民衆の反抗という重大なメッセージを幾分和らげるからである。このように、劇中に描かれた官人の汚職や法のねじ曲げ、胥吏の横暴など、理不尽な現実・事実は、反抗する者への同情を導き、延いてはあたかも進むべき道筋をつけるがごとく、積極的な啓発を示している。通俗的な物語の殻をかぶってあれば、それほど目を引かず、それほど強烈に禁忌を犯すことにならないのである。しかし、作者はこの劇を完璧には描けていない。劉唐・史進は梁山泊から仲間を迎えるため二度も頭領が派遣されるような人物であるにもかかわらず、劉唐を意惰で卑劣な人物として描いたのは、物語の展開上、支離滅裂で矛盾したものとなっており、大きな欠陥である。

前半は、「還牢末」に対するプラスの評価である。ただ、「統治階級への対抗意識」や「民衆の反抗」を「重大なメッセージ」として評価することを前提に論じたものであり、「農民革命」的色彩が色濃く、純粋な作品評価とはいえないかもしれない。そして、後半が本劇の「矛盾」、劉唐の人物形象の失敗についての批判である。

このほか、謝碧霞氏などは、『水滸戯曲二十種研究』においてさらに強烈に批判している。

この劇の最後で梁山泊に「落草」する劉唐は、その性格と行動が全く「水滸的」な英雄豪傑のものではない。……（中略）……このような悪辣な役人に、梁山泊の法規執行と「替天行道」を代表する資格があるのか。誠に遺憾なことに、作者が劉唐を薄っぺらいくだらない人物として描いているにもかかわらず、最後に梁山泊入りを果たさせている。その間の変化に関する説明は全くなく、はなはだ牽強である。……（中略）……我々はこのような急転直下の結末をそのまま受け入れることはできない。なぜなら、劉唐の振る舞いは梁山泊の精神に反するものであり、役目に乗じて私怨を晴らし、李孔目をいたぶった挙げ句に殺そうとまでするからである。李孔目を救ったからといって、それまでの罪が贖われ、落草の献上品になるはずがなからう。私は、このような料簡の狭い、卑劣で残忍な、英雄の気概など全くない人物を入れてしまった後、梁山泊の精神は一体どうなってしまうのかと疑ってしまう。恐らく、その時梁山泊は、腐敗して秩序のない、民草を害するだけのただの盗賊集団に成り下がってしまうだろう。よって、作者の劉唐という人物像の形象化は全く失敗に終わっており、全劇を構成する緊張感がそれによって完全に殺がれ、退屈極まりないものになっている。<sup>↑111</sup>

相当の酷評であるが、「還牢末」の作劇は果たしてそこまで「失敗」しているのだろうか。

以上の「還牢末」批判の妥当性を検証し、本劇の文学性・演劇性について論じるため、「還牢末」のテーマをもう一度洗い直しておく。その上で、本劇の構成と人物形象について分析していきたい。

#### 四 「還牢末」に描かれたテーマ

「還牢末」の物語の中心となるテーマは、一体どこにあるのだろうか。丸山浩明氏が「元代水滸雜劇試論——李逵像を例にして——」の中で、「この劇の特徴は、正末である李孔目が、妾蕭娥の毒婦性や劉唐の残忍性、家族への思いを「唱」で綴るのを縦糸とし、その前

後を説明する形で梁山泊好漢の宋江の科白や李逵の行動が横糸として貫く格好を取っている点にある」と紹介しているように、物語の「縦糸」、つまり本筋は、もちろん正末である李孔目の災難にある。しかし、「冤罪に陥られた弱い庶民の嘆き・叫びを描きたす点に力が注がれている」<sup>↑112</sup>かどうかは、やや疑問が残る。「還牢末」におけるテーマはそれ以外にも複数あり、やや複雑に入り組んでいる。よって、本劇に描かれているその他のテーマと思われるものを、わかりやすく箇条書きにしてみる。

- ① 李逵（好漢）の下山と採め事
- ② 李逵（好漢）の報恩
- ③ 李孔目（被害者）と劉唐（獄卒）の怨恨関係
- ④ 劉唐と史進の掛け合い
- ⑤ 蕭娥（被害者の妻妾）の姦通
- ⑥ 蕭娥の密告
- ⑦ 継子いじめ
- ⑧ 劉唐と史進の「招安」

①と②、そして⑤と⑥は、元雜劇ではよく扱われるテーマであるらしく、冒頭で挙げた「争報恩」劇でも扱われている。「争報恩」では、関勝と徐寧と花榮が、それぞれ難を負っているところを正旦の李千嬌に救われるが、李千嬌は梁山泊の盗賊と通じている（花榮と姦通している）として「探旦」である第二夫人の王臘梅に密告される。もちろん、探旦王臘梅は例に違わず、亭主趙通判の配下である丁都管と姦通している。結局、梁山泊の好漢三人は、先の恩に報いるため、投獄された李千嬌を救い出し、王臘梅たちを捕えて宋江の

前に引き出し、決着をつけるという内容になっている。梁山泊の好漢が難を負って逃げる（あるいは捕えられる）ところから、自分たちの所為で恩人が投獄される点、密告者が第二夫人で姦通している点など、話の大筋も扱っているテーマもほぼ同じである。また、先に挙げた劉・敵両氏も指摘しているように、「酷寒亭」劇とは、さらに③や⑦のテーマも加えて非常によく似ている。<sup>141)</sup>

なお、⑤の「姦通」については、水滸劇ではとりわけ重要視されている。「黒旋風双献功」雜劇や「同楽院燕青博魚」雜劇では、李逵や燕青、すなわち梁山泊の好漢が「悪」として許さないのは、被害者（双献功）では孫孔目、「燕青博魚」では燕大の妻（双献功）では郭念兒、「燕青博魚」では王臘梅、ともに「探且」が扮する）の姦通である。もちろん、それぞれの被害者は「淫婦」である妻によって殺されかけるのであるが、殺そうとすることが「悪」なのではなく、「淫」そのものが最大の「悪」として描かれている。<sup>142)</sup>興味深いことに、「双献功」と「燕青博魚」で姦通するのは被害者の正妻であり、「還牢末」と「争報恩」で姦通するのは第二夫人、いわば妾である。妻の姦通はそれだけで罰する大きなテーマであるが、妾の姦通はそれだけで一つのテーマにはなりにくい。②や⑥、あるいは⑦といったテーマを併せることによつて「罪」を重くし、あるいは罰せられるべき蓋然性を高めているのだろうか。そう考えると、当時「妻」に課せられた貞操観念と「妾」のそれとの間には、一定の隔たりがあったのかもしれない。

付言しておく、元雜劇に登場する「姦通する妻」は、出自の確かな良家の婦女ではなく、大概は「双献功」や「燕青博魚」の探且のように、「兒女夫妻」（許嫁）ではないという設定であるし、「姦通する妾」にしても、この「還牢末」などでは「箇中人」（妓女）上がりという来歴が伏線として描かれている。伏線ということは、その語句が出た時点で、観衆はその女が姦通していると理解するのである。元雜劇における「兒女夫妻」や「箇中人」の位置づけについては、まだ詳しく検討する余地はありそうだが、本論の主題からは外れるため、別稿に譲りたい。

では、残りのテーマはどうか。③は、先述したように「酷寒亭」にも描かれているテーマの一つ、鄭孔目と高成の関係を、そのまま李孔目と劉唐の關係に当てはめられることから、これも「還牢末」独自のテーマと言いがたい。さらに、④についても、滑稽な掛け

合いは元雜劇に必須のものである。元雜劇における道化の典型である「店小二」が登場せず、わずかに登場する「張千」が何の滑稽なしぐさもない本劇においては、史進が「店小二」や「張千」に通じる道化の役目を担わされていとも考えられる。なお、この史進の形象については改めて触れることにする。

最後に⑧であるが、「招安」（小説『水滸伝』における朝廷による「招安」とは異なり、ここでは梁山泊の仲間を迎えること）自体は、「水滸物語」としては相応しいテーマである。ただし、水滸劇においては、明代の無名氏作といわれる「梁山五虎大劫牢」雜劇において「招安」が主要テーマとして描かれているが、現存する元雜劇中の水滸劇では「還牢末」以外には見られない。「大劫牢」劇では韓伯童という豪傑を迎える話であるが、「還牢末」における「招安」の対象はあまり豪傑とはいえない劉唐であり、これが従来物議を醸してきたテーマである。その劉唐の形象については後ほど詳しく検証することにし、続いて本劇に描かれた劉唐と史進以外の人物の形象について、もう少し詳しく見ていきたい。

## 五 「還牢末」の人物形象

「還牢末」のテーマの中で、ほかの水滸劇や元雜劇全体に共通するテーマに係わる人物形象については、上述した点以外に特筆すべき特殊性はそれほど見受けられないが、物語構成上の人物設定を理解するために、一通りすべての登場人物の形象を概観しておく。

### (一) 「還牢末」の中の李逵像

まず、水滸劇に最もよく登場する李逵であるが、元雜劇における李逵の形象についてはすでに多くの論考があり、特に「還牢末」における李逵像については、前掲の丸山氏の研究に次のような解釈がある。



（二）での李逵像は比較的平淡であり、むしろ小説中のそれに近いように感ぜられる。ただし、人物の設定として、小説『水滸伝』では、李逵が単独で他の好漢の梁山泊入りの勧誘に赴くことはなく、逆にこのような任務は決して与えないだろうことが容易に想像される。……（中略）……さらに言えば、宋江を最も大切な義兄弟と敬う李逵にとっては、他の人物への応対は頗るぞんざいである。ところがこの『還牢末』劇では李孔目を兄と慕い、「手前のような何の徳もない者が、兄貴から路銀を恵んで頂けるとは。この御恩は一生忘れません。」（第一折）と至極謙虚である。このような神妙な李逵像は、義を重んずる点では戯曲も小説も同様のものであるけれども、その表現の仕方や行動はまるで別方向に働いているように思われる。<sup>113)</sup>

これは主に小説『水滸伝』の李逵像との相違点に着目した分析であるため、「還牢末」の李逵像がほかの水滸劇に比べて特筆すべき描写があるというわけではない。「双献功」における李逵も、孫孔目を兄貴と慕って敬うし、「黒旋風負箭」劇に至っては、すでに指摘されているように非常に謙虚で風流な李逵像も描かれている。これら李逵が主人公（正末）となる劇に比べると、特に活躍する場面もなければ道化的なやり取りをする訳でもない。まさしく「酷寒亭」における宋彬の役割をそっくりそのまま映しただけという感がある。

### （二）「被害者」としての主役——李孔目の形象

次に、被害者であり主役である李孔目の形象について、二点ほど指摘しておく。

李孔目は、「双献功」の孫孔目と同じく、妻（妾）に不倫をされ、その妻（妾）に密告されて投獄されるという悲劇の主人公ではあるが、「還牢末」において李孔目は正末であるためか、「双献功」の孫孔目ほどの、愚かで無知な「道化」としては描かれていない。<sup>114)</sup>「双献功」では孫孔目は妻の不倫を知らないという設定になっているが、「還牢末」では第一折で李孔目が捕えられ、自白を強要された際に言うせりふに、「我那里受的這般苦楚。我知道了、這婦人當初與趙令史有奸、也要娶他來。這是我不是了也（このような苦しみにどうして耐えられよう。そうか、あの女ははじめから趙令史と通じておったのか。やつもあの女を娶りたいと考えておったのだ。それが私の過ちだった）」とあるように、自ら淫婦を娶ったことの非を悟っており、「青哥兒」の曲では「我勸你這一火良吏。再休把妓女娼人娶為妻。則我是傍州例（そこなるまともな役人どもよ、よく聞きたまえ。遊び女なんぞ、ゆめゆめ娶ることなかれ。私がそのいいお手本だ）」と、自嘲を込めて唱うほどである。

また、正妻（第一夫人）である趙氏とのやり取りにおいても、ほかの劇の「被害者」とは違う側面が見られる。楔子の最後、李逵が残していった「匾金環」を蕭娥に預けたことを咎め、すぐに取り返すように勧める趙氏に対して李孔目は、「若取回來、不生分了他心。過幾日慢慢取來（もし取り戻しに行つたなら、向こうも気を悪くしてしまうであらう。日を改めて貰い受けに行くことにしよう）」と言い、それもそうだと趙氏が同意すると、「婦人家那里知道呢（女なんぞに何がわかるものか）」と吐き捨てる。さらに第一折の前半では、病氣になったのは第二夫人を娶ったせいだと嘆く趙氏に向かって、「你罵他潑東西。我心知。您西箇等秤稱來、都一般輕重高低。誰與你跳唇科嘴。別辨箇誰是誰非（お前が蕭娥をあばずれと、蔑んでいることぐらい承知だが、お前たち、二人を秤にかけてみれば、どちらも似たようなものではないか。どちらが悪くてどちらが正しい、そんなこと、お前と口論しとうはない）」と、「鶻踏枝」の曲に乗せて唱う。「双献功」の孫孔目とは大いに異なり、亭主関白な一面を覗かせている。ただ、妻の諫言を聞かなかつたがために自ら苦境に陥るという「愚かさ」を取り上げるなら、その点においては、孫孔目とは種を異にするものの、やはり李孔目も「被害者」となるべき「道化」の形象を背負っているといえよう。

### （三）「大婦」「趙氏」と「小妻」「蕭娥

上述の「還牢末」のテーマには含めていないが、李孔目の正妻の趙氏の形象については、やや着目すべき問題点がある。「探旦」でもない被害者側の正妻が、亭主である李孔目に衝突く点において、「大婦」、すなわち第一夫人の趙氏は、元雜劇の中の水滸劇において特



殊であるといえる。しかも、その内容は妾(第二夫人)を娶ったことに対するものである。先ほどの李孔目に対する嘆きの中で、「孔目、我這病は憂思愁慮上得的(だんなさま、わたくしのこの病は、心の中の心配事からきたものなのです)」、「孔目也、你如今娶了這箇婦人、將俺那二十年兒女情分、都拋撇的無了、你則是向那婦人(だんなさま、だんなさまはあの女を娶られました。わたくしたちの二十年にわたる夫婦のよしみもお捨てになって、あの女の肩ばかり持たれるのですね)」と訴える。この点については劉靖之氏も、趙氏の嘆きに対する李孔目の返答によって、「それゆえ趙氏も病を得て死んだのである。一夫多妻制度が当時から煩わしいものであったということがわかる」と指摘しており、「争報恩」の李千嬌と比較して、「前者(趙氏)は後者(李千嬌)ほど強く寛大ではない。しかし、前者は後者よりも感情豊かで、夫婦関係を重視しており、嫉妬深く描かれている」と分析している。李千嬌との違いは劉氏の指摘どおりである。

妾(第二夫人)を娶ることに対する正妻(第一夫人)の非難ないし拒否反応については、石母田正氏や井上泰山氏の論考が、元雜劇ではなく白話小説中の描写に関する分析ではあるものの、類似の問題を扱うものとして興味深い。しかし、この「還牢末」における趙氏の「非難」は、果たして「妾を娶ること」に対する不満、「嫉妬」の表れなのであるか。「妾」を娶ることではなく、「蕭娥」を娶ることに對する不満、つまりは、蕭娥の毒婦性・危険性を李孔目に認識させるための伏線として、言わされたせりふなのではなからうか。そう考えると、「將俺那二十年兒女情分、都拋撇的無了」という言葉も、李孔目に対する嫉妬心の表れというほどのものではなく、単に「蕭娥」という悪女を娶ることによって夫婦が離れ離れになる(死別する)ことになるという、現状解說的な表現とも受け取れよう。なお、「酷寒亭」においてこの趙氏と同じ立場にある蕭景若も、亭主の鄭孔目が入れ込む妓女の蕭娥のことを激しく非難する。蕭娥のところに入り浸る亭主を、自分が死んだと偽らせて引き戻す場面などは、「還牢末」の趙氏よりもむしろ「争報恩」の李千嬌の形象に近い「俠女」性が、若干感じられる。

ところで、李孔目のところで見えてきたように、趙氏は蕭娥のことを「潑東西(あばずれ)」と非難することに対し、李孔目は「您西箇等稱稱來、都一般輕重高低(二人を秤にかけてみれば、どちらも似たようなものではないか)」とたしなめる。このせりふは、趙氏の形

象に何らかの含み(趙氏の出自も妓女であるなど)を持たせるものであるかのようにも受け取られるが、第一折の終わりに趙氏が死んだと聞かされた李孔目が「氣死我兒女夫妻」と言っていることから、李孔目と趙氏は「兒女夫妻」という設定であると推察できる。ただ、その「兒女夫妻」である正妻が死んでいるのに、李孔目は「只因這夫人呵、氣死我兒女夫妻。罷、罷、罷(あの女のせいで、私の糟糠の妻を死なせてしまったが、仕方ない、仕方ない)」と、冷徹ともいえるほどあっさりしている。この描写は一体何を意味しているのか。嫉妬心を起こした妻に対する夫の「報復」なのだろうか。このせりふに見られる李孔目の性格に、あるいは当時の「家庭」における夫(男性)のあり方が窺えるかもしれない。

一方、「小妻」の蕭娥は、本劇での脚色は「外旦」であるが、その性格・形象は「揀旦」そのものである。<sup>1)</sup>「双献功」の郭念兒や「燕青博魚」の王臘梅ほどの悪賢さや能弁さには及ばないかもしれないが、登場直後、趙氏の誕生祝いに杯を勧める亭主に向かって、「一般都是夫妻、如何也飲一杯(おんなじ夫婦なのに「おまえにも」ってどういうことよ)」と悪態をつき、悪びれる風もなく公然と不倫をした上、亭主を殺してくれと依頼し、さらには子供たちまで殺そうとする(しかも、自分では手を下さず不倫相手に殺せと命ずる)蕭娥は、元雜劇における悪女像・毒婦像の典型である。

#### (四) その他の脇役たち

ここまで、水滸劇に最も多く登場する李達と、「還牢末」の主人公である正末の李孔目、そして趙氏と蕭娥という、本劇における劉唐・史進以外の主要登場人物について見てきたが、その他、脇役として登場する人物には、子役の僧住と賽娘、蕭娥の不倫相手の趙令史、府尹の尹亨と下役の張千、宋江と阮小五と「卒子」(手下)、さらに「街坊」(隣人)がいる。

僧住と賽娘は、「匾金環」を拾ってきたり、投獄された父親のもとへ食事を差し入れに行ったり、継母の蕭娥にいじめられたりと、脇役といえども比較的重要な役割を担っている。ただ、せりふのあるのは僧住一人で、賽娘は「街坊領保兒上(隣人が子役を連れて登場)」

や「二俵送飯上」(二人の子役が飯を届けに登場)などで僧住と一緒に登場するだけである。第二折における「二俵送飯上」の後のせりふとして、「我是李孔目的孩兒、與俺爹爹送飯。可早來到也。爹爹、爹爹(ほくは李孔目の子供です。ほくたちのお父さまにご飯を届けに来たんです。早くも着きました。お父さま、お父さま)」というのがあり、それを聞いた李孔目が「兀的不是僧住、賽娘的聲音(あれはもしや僧住と賽娘の声ではないか)」ということから、先のせりふは僧住と賽娘二人のものとも受け取れなくもない。あるいは、「爹爹」という呼びかけだけ賽娘も言っているとも考えられる。しかし、その他の子役のせりふやしぐさはすべて僧住のものであり、李孔目などが呼びかけるのも「僧住」である。賽娘に独立した形象がなく、単独で登場したりしぐさをしたりする場面がない以上、このせりふも僧住が担当すると考えるのが妥当である。やや飛躍した説を唱えるなら、「二俵」(二人の子役)は実は一人が演じていたとは考えられないだろうか。一人二役という意味ではなく、子役の象徴として一人の役者が舞台上に登場するというものである。むろん、僧住だけのしぐさやしぐさがある以上、その役者は僧住一人の形象も担わなければならないため、この説はやや牽強の感を免れないが、舞台設定上の可能性の一つとして提示しておきたい。

趙令史は敵役「浄」として登場し、蕭娥の悪知恵に乗って李孔目を陥れようとする蕭娥の「奸夫」であるが、第一折で蕭娥の相談に乗り、役所で李孔目を処罰しよう口添えする以外は全劇を通してほとんどせりふがなく、あとは第四折で蕭娥の口車に乗せられて子供たちを殺そうとするだけである。同じ「奸夫」であっても「双献功」の白衙内や「燕青博魚」の楊衙内のような悪役ぶり、ないし道化ぶりに比べると、「還牢末」における「奸夫」趙令史は、非常に影の薄い存在になっている。

同じく道化役たる役人の府尹と張千であるが、府尹は『元曲選』本では「丑」が扮することになっている(抄本では脚色名がない)にもかかわらず、道化的なしぐさやしぐさが全くない。張千も然りである。府尹は単に裁判を司り、張千は指示されるがままに取り次ぎをしたり罪人を連れてきたりするだけで、元雜劇において張千や店小二がよく担当する滑稽なやり取りが全く見られない。ただ、府尹について言えば、自ら裁きを下す前に李孔目や趙令史など下の者に意見を求めるということが、高位の役人の「愚かさ」を表現して

いるとすれば、その点のみ「道化役」の形象を担っているといえる。

宋江と梁山泊の「卒子」については、特に言うべきことはない。ほかの水滸劇と同様に、宋江が開場と閉場を担う「冲末」として登場し、「卒子」は単に取り次ぎを行うだけである。ただ、第四折でにわかには劉唐と史進を「招安」する命を受けて登場する阮小五については、その登場の必要性に関してやや疑問が残る。最初に「招安」の命を受けたのは李逵であり、第四折においても李逵は登場する。李孔目の救出と劉唐らの「招安」を別々にしなければ物語の進行上問題が発生するのであれば理解もできるが、本劇においては特にその必要もないように思われる。そして、仮に新たに好漢を派遣する必要性があったとしても、それに選ばれたのがなぜ阮小五かという疑問も存在する。ただ、本劇に限らず、上述した「大劫牢」劇においても、阮小五は韓伯竜を「招安」する「五虎将」の一人として登場する(劉唐と対になって登場するのは偶然であろうか)。小説『水滸伝』においては、阮小五よりもむしろ阮小七のほうが活躍する場が多いのであるが、阮三兄弟の中で水滸劇に登場するのは阮小二でも阮小七でもなく、阮小五なのである。あるいは、『水滸伝』が成立する前には、梁山泊に「招安」する役目を担った阮小五の物語が存在したのかもしれない。

最後に「街坊」(隣人)であるが、これは第一折の終わりで趙氏が死んだことを李孔目に知らせるために僧住と賽娘を連れて登場するだけの端役であるため、特に目立った形象は見られない。

## 六 「還牢末」における劉唐と史進の存在意義

さて、残すところは問題の劉唐と史進の形象であるが、問題点はどこにあるかという点、劉唐と史進が梁山泊の好漢として「招安」するのに相応しくない人物として描かれているというところにある。

前掲の劉靖之氏の言葉を借りれば、劉唐は「不擇手段、私仇公報の小人(手段を選ばず役目を利用して私怨を晴らすような小者)」であり、史進は自主性のない「一位標準的『好好先生』(ただの「お人よし」)、どちらも「不適宜上梁山的(梁山泊に上るのに相応しく

ない人物」であり、梁山泊の「好漢」たる形象を備えていないということである。特に劉唐については、先に挙げた五つの「矛盾」に表された批評以外にも、「双猷功」の白衙内や「燕青博魚」の楊衙内、あるいは本劇の趙令史など梁山泊の好漢とは対極に位置する「衙内」式の悪人の形象と同類であるとしている。

それでも結果的に二人は「招安」されると言う「矛盾」が生まれた原因について、劉氏は次の三つの可能性を挙げている。

- 一 作者が劉唐のキャラクターを十分に形成しないうまま終わらせた。
- 二 当時、劉唐に関するこのような物語が存在し、それをそのまま引用した。
- 三 梁山泊に上山する者の中には、この劉唐のような日和見主義的な人物も存在した。<sup>149)</sup>

これに対し、全面的な批判を展開しているのが、黄欣『《大婦小妻還牢末》中劉唐形象的矛盾性及其意義』(『安康師專學報』第十七卷第四期、二〇〇五年八月)である。劉氏の説の内、一番目の可能性については、四折しかなない元雜劇の特性から考えるとあり得る説としてしているものの、劉唐の人物形象そのものについては、劉氏の説の二番目と三番目の可能性を否定した上で、「微妙地反映了作家的创作意图及思想状况(作者の創作の意图及思想の狀態を微妙に反映した)」ものであり、「人物形象的矛盾根源于作家创作思想的矛盾(人物形象の矛盾の根源は作者の創作に係る思想の矛盾にある)」と主張している。具体的にどうということかという点と、「依靠梁山好汉『替天行道』是可能真正解除百姓所受的苦难(梁山泊の好漢たちの『替天行道』に頼っても、本当に人々の苦難を取り除くことはできない)」ということを表現するために劉唐を大転換させ、「对梁山好汉们一个绝妙的讽刺(梁山泊の好漢に対する絶妙な風刺)」を表したということであり、「通过剧作人物转变的能够实现,清楚地告诉观众这种转变在现实中的不能实现(劇中人物の転換の実現を通して、現実にはそれは実現不可能であるということを観衆に知らしめている)」ということである。一方で、黄氏は「刘唐形象的矛盾,恰恰是充当了反

面例子,提醒后人避免这种人物塑造的缺陷,因而有着深远的借鉴意义(劉唐の形象の矛盾は、ちょうど反面教師に当たる。後人がこのような人物形成の欠陥を作らないよう注意を促し、大いに参考となるべき意義を含むものである)」と結論づけている。

様々な見方があるが、元雜劇がそこまで意図して創作されているとは考えがたい。演劇は娯楽である。観衆が観て楽しめなければ意味がない。読み物としての文学作品にもまして、舞台芸術は娯楽性を追求しなければならない。もちろん、作者が自分の思想を展開する場として演劇を選ぶという点について異を唱えるわけではないが、黄氏の説はやや飛躍した論と言わざるを得ない。

先に挙げた劉氏や嚴氏、謝氏の「還牢末」批判はもとより、この黄氏の新説にしても、劉唐の形象に「矛盾」があるという前提のもとに展開されている点では一致している。確かに各氏が指摘するように、楔子において宋江は、劉唐や史進のことを「好生英勇(すこぶる勇ましい)」と評価し、「他一人有心待要上梁山泊来(あの二人は梁山泊に上山したいと願っている)」と説明しているが、実際の劉唐は、自らの過ちを認めず、罰せられたことに關して李孔目を逆恨みし、蕭娥から袖の下を受け取って李孔目を殺そうとする悪人として描かれており、史進は李孔目に同情し、不憫な子供たちを見て涙を流す面もあるものの、積極的に李孔目を助けようとせず、劉唐に一喝されると何も言えなくなるという軟弱者として描かれているように見受けられる。

しかし、これは元雜劇である。元雜劇は「象徴劇」であり、舞台装置を使わずナレーションもないため、役者のせりふによって、場面設定や登場人物、舞台上の状況などが観衆に知らしめられる。つまり、役者が「某宋江是也(それがしは宋江)」と言えば、その人物は宋江であるし、「可早来到也(早くも着いたぞ)」と言えば、目的地に着いているのである。「這里也無人(ここには誰もいないな)」と言えば、たとえ舞台上にほかの人物が登場していたとしても、その場面は「無人」となり、そのせりふは別の登場人物には聞こえないという設定になる。元雜劇において、役者の解説的せりふは、決して含みのあるものでも矛盾するものでもなく、そのせりふ自体がそのまま舞台上の「事実」となるのである。

とすれば、先の宋江のせりふを聞いた観衆は、劉唐や史進は「好生英勇」で、梁山泊の仲間入りをしたいと考えている人物なのだ

受け取るはずである。ならば余計に劉唐の形象は「矛盾」ではないかという指摘もある。なぜ劉唐は李孔目に恨みを抱き「殺そう」とするのか。それは、真の敵である蕭娥や趙令史の目を欺くため、わざと敵役の「ふり」をしているから、とは考えられまいか。そう考えれば、すべての「矛盾」が氷解する。

劉唐が逆恨みに乗じて李孔目を捕え、李孔目や子供たちを打ち据えたり李孔目の暗殺を引き受けたりしたのは、自分が梁山泊や李孔目の「敵」であることを周囲に認識させるためであり、そうすることによってはじめて、最終目的である李孔目の救出が実現できる。だからこそ、李孔目は第四折において、劉唐と史進のことを「大恩人」と、李逵に紹介するのである。

「還牢末」のテーマの一つとして挙げた「③李孔目と劉唐の怨恨関係」は、実は狂言であったということである。蕭娥に言われて李孔目を殺すのも、殺した「ふり」をして外に運び出し、息を吹き返せばそのまま逃走できるようにしたのだが、運悪く蕭娥に見つかったため、牢へ連れ戻す<sup>「11」</sup>。それゆえ、李孔目は命を落とさずに済むのである。

むろん、劉唐が李孔目に恨みを抱く伏線となっているのは、李孔目が捕えられるきっかけとなる李逵の来訪の前の話である。このことは、劉唐の「狂言」説に破綻を来す要因になるかもしれないが、それも演劇ならではの「伏線」に過ぎない。劉唐が李孔目に対して恨みを抱くという設定を作るために、冒頭に伏線となる事件を置いたということである。

なお、劉唐は抄本では脚色が明示されていないものの、『元曲選』本では「浄」となっている。「浄」は一般的に、道化役を兼ね備えた敵役である。現に、本劇においても悪役の趙令史が「浄」である。しかし、同時に『元曲選』本においては李逵も「浄」である。ということは、劉唐も李逵と同類の「浄」と受け取ることができよう。

史進も劉唐と同様に、梁山泊に「招安」すべき「好生英勇」な人物であることが大前提である。ただ、舞台芸術を構成する以上、専ら滑稽なしくさをする道化役が必要である。先述したように、道化役の典型である「店小二」が登場せず、わずかに登場する「張千」も目立った道化を演じない以上、下っ端役人である張千の役割を担っているのがこの史進である。先に挙げた本劇のテーマの一つであ

る「④劉唐と史進の掛け合い」というのも、多くの元雜劇に見られるような「院本」的な滑稽寸劇であり、ストーリーの大筋からは外れた単なる掛け合いである。

例えば、第一折において李孔目を捕えに行く際、府尹から「今日該誰当直（今日はどちらが当番か）」と問われて練り広げる、以下のやり取りは、その典型である。

（史進せりふ）史進が当番です。

（劉唐、史進を殴るしくさ、せりふ）劉唐が当番です。

（史進せりふ）劉唐の兄貴、俺が当番ですよ。

（劉唐せりふ）史進よ、それならお前もやつと同罪だぞ。

（史進せりふ）兄貴、兄貴が当番ってこといいです<sup>「12」</sup>。

また、李孔目の家に到着した時に史進が、「哥哥開門来（兄貴、門を開けてください）」と、おそらく蚊の鳴くような声で言ってお怒られるのも、第四折で阮小五から宋江の手紙を受け取る際に次のような掛け合いをするのも、すべて観衆の笑いを導くための寸劇にすぎない。

（史進、手紙を受け取るしくさ）

（劉唐、駆け込んできて史進を引っ張るしくさ、せりふ）なんと、お前は梁山泊の好漢と通じていたのか。

（史進、慌てるしくさ、せりふ）違いますよ、違います。

(阮小五せりふ) そちらはどちらで？

(劉唐せりふ) それがしは劉唐でござる。

(阮小五せりふ) 宋江の兄貴から貴殿にも親書を預かってきている。

(史進、劉唐を引っ張るしぐさ、せりふ) なんと、お前は梁山泊の好漢と通じていたのか。<sup>1)</sup>

したがって、史進は「一位標準的『好好先生』」として描かれているわけではない。

さらに言えば、最後の「なんと、お前は梁山泊の好漢と通じていたのか」というせりふは、それが事実であり、観衆も劉唐と史進が梁山泊の仲間であることを認識しているからこそ、それだけでおかしみが生まれるのである。その後には、**「罷、罷、罷。俺一同到牢中救了李孔目、同上梁山見宋江哥哥去来（しようがねえ、俺たちみなで牢の中の李孔目を助けに行こう。そして梁山泊へ上って宋江兄貴にお目どおりするとしよう）」**という劉唐のせりふは、最後にネタばらしをして事件を解決し、物語を終息に向かわせるためのきっかけとなる言葉であり、劉唐の性格の破綻や人物形象の「矛盾」を表すものではない。

要するに、「還牢末」における劉唐と史進は、はじめから李孔目を助ける役目を負った「好漢」として設定された、主要登場人物なのである。

## 七 おわりに

以上、「還牢末」に登場するすべての人物の形象を、本劇のテーマに沿って概観してきた。特に、今まで「矛盾」の一言で済まされ、批判の対象とされてきた劉唐と史進の形象について、独自の見解を示しながら、正旦の趙氏や、子役の僧住・養娘、および阮小五の形象についても、疑問点といくつかの可能性を示唆してきた。

「還牢末」の人物形象について論じる場合、道化的形象が十分に發揮されていない趙令史や府尹および張千、またはその登場の必要性に疑問を残す阮小五の形象化に若干の「失敗」が見られるというなら、まだ納得ができる。しかし、劉唐の形象化が「失敗」であり、「欠陥」であると分析するのは、この作品が元雑劇、すなわち舞台芸術であるという点の忘却あるいは無視と、梁山泊の「好漢」に対するイメージの狭窄ないし固定化による偏見が導いた、過度の批判であると思われる。

元雑劇において、「好生英勇」というせりふがあれば、そう言われる人物は、劇中で勇ましい英雄豪傑たる言動がなされなかったとしても、「好生英勇」なのである。そして、「還牢末」の劇中においては、「招安」されるべき劉唐と史進は設定上すでに梁山泊側の人物であり、主人公の李孔目は確かに劉唐と史進によって救われるのである。

劉唐の敵役ぶりが「狂言」であるという今回の結論が、逆に「飛躍した論」と言われればそれまでであるが、元雑劇が舞台芸術であるという点を踏まえた上で、原作のおもしろさを素直に享受しようとすれば、自ずとそういう結論が導き出されるのではなからうか。

百歩譲って劉唐の形象に「矛盾」があるとしても、劉唐のような「料簡の狭い、卑劣で残忍な、英雄の気概など全くない人物」が梁山泊の仲間入りすることで、梁山泊が「腐敗して秩序のない、民草を害するだけのただの盗賊集団に成り下がってしまった」と結論づけるのは早計に過ぎる。『水滸伝』においても、李忠や周通のように全く英勇の気概を持たない料簡の狭い盗賊や、時遷のようなずる賢いこそ泥であっても、梁山泊に入れば「好漢」なのである。

また、『水滸伝』第十八回における朱全と雷横は、晁蓋を捕えに行った際、それぞれが晁蓋を逃がそうとしてお互い嘘をつく点などにおいて、本劇の劉唐と史進の役割に幾分似通っているといえるのではないだろうか。その雷横は、第十三回において、劉唐を捕える。

一方、朱全は第五十一回において梁山泊入りをする際、自分を梁山泊に引き入れるために知府の幼子を惨殺した李逵に対して激しい恨みを覚える。「水滸物語」において、梁山泊入りする前に「好漢」同士が怨恨関係にある場合は、そう珍しくもない。ということは、「還牢末」における劉唐の言動に、仮に「狂言」がなかったとしても、その形象の「矛盾」が作品の「欠陥」に相当するようなものではな

いはずである。これまでの「還牢末」劇の評価が、如何に不当に低かったかということが、これで明確になったはずである。

「還牢末」以外にも、不当に低く評価されている元雜劇が存在するかもしれない。実際に舞台を観劇することがかなわない元雜劇のおもしろさを、元曲を読むことによって享受しようと思うなら、作品を批判的に見てその「矛盾」をあげつらう前に、原作の文字通りの描写を素直に読み解くことが、最も肝要であると思われる。

## 第八章 元雑劇と能・狂言・歌舞伎

### 一 はじめに

中国の古典演劇を代表する元雑劇と、日本の伝統演劇を代表する能・狂言・歌舞伎との間には、様々な共通点が見られる。とりわけ、室町時代初期に大成された能楽に関しては、同時代の中国で流行していたであろう元雑劇の影響を受けて大成された、という説もあるほどである。どちらも庶民文芸に分類される演劇ではあるが、果たして日本の伝統演劇は、元雑劇と深い影響関係があるのだろうか。本章では、元雑劇と日本の伝統演劇——能・狂言・歌舞伎において、それぞれの特徴を比べるとともに、「伝統とは何か」という問題、およびその伝統演劇の醍醐味についても論じてみたい。

なお、「能楽」という言葉は、明治以降に作られた言葉であり、それ以前は「猿楽」（猿楽能）と呼ばれていた。「猿楽」には能や狂言以外の雑芸なども含まれていたが、「能楽」は一般に能と狂言の総称として用いられている。一方、「能」と「能楽」が同義で用いられる場合もあるが、本論文では単に「能」という場合には狂言を含めず、「能楽」と表記した場合は狂言を含める。また、狂言とはいわゆる「能狂言」のことを指す。<sup>1)</sup>

### 二 日本の伝統演劇と現代の若者

市川海老蔵、中村獅童、中村七之助……、近年特に若者に人気の若手歌舞伎役者の名である。若手に限らず、中村勘三郎や松本幸四

郎などのテレビに登場する「有名人」の名は、つとに知られている。だが、実際に彼らが演じる歌舞伎の舞台を観に行くという若者は、どれほどいるだろう。野村萬斎や和泉元彌という「有名」な狂言師の名は知っていても、狂言を実際に観たことのある若者は、少ないのではなからうか。ましてや、能について尋ねたならば、さらに絶望的な結果になりそうである。今や、映画やテレビドラマ、CMや若者向けの雑誌などに出演・登場しない役者は、若者の間では「無名」に等しい存在であるため、能に対する興味は、ほとんど期待できそうにない。

かつて、「二〇〇七年狂言とコンメディア・デッラルテ国際フォーラム」の一環として、「日伊 喜劇の祭典 狂言とコンメディア・デッラルテ」という催しが、日本各地で行われた。能舞台で繰り広げられる、狂言とイタリアの伝統喜劇「コンメディア・デッラルテ」のコラボレーションである。その大阪公演を観に行った際、帰りぎわに後ろの席の学生らしき若者たちの話し声が耳に入った。

「狂言って意外と言葉がわかってよかったけど、能は難しすぎて……」

その難解さに加え、いわゆる「有名人」に能役者の名前が挙がりそうにないことなどから、能は伝統演劇の中でも若者から最も遠い存在といえよう。もちろん、それぞれに固定の愛好者が存在することは否定しない。しかし、現代日本の多くの若者の興味や、圧倒的に伝統演劇よりも映画やテレビドラマに、また、同じ演劇でも「新喜劇」などに向いていることは確かである。

しかしながら、「伝統演劇」は、若者の興味が得られないからといって悲観する必要はないし、若者に迎合する必要もないと思われる。いつの時代も、若者は「伝統」には興味を湧かぬものである。「伝統」を敵視する場合さえある。けれども、程度の差こそあれ、年齢を重ねていけば自ずと「伝統」に目を向け、それなりに興味を持つものである。むしろ、ある程度の年齢と経験を積まないと、「伝統」を理解するには至らないのかもしれない。たとえ若年層の理解が得られなくとも、「伝統」がすたれることはない。いや、すたれないからこそ「伝統」なのである。

筆者自身、近年あるきっかけで能や狂言、歌舞伎を観に行くようになり、それらに対する知的好奇心が目覚めたばかりである。特に、



はじめに観た能「阿漕」の迫力には全身が打ち震え、爾來能の虜となってしまったほどである。「伝統」に強要されずとも、時期が来れば様々な縁、すなわちきっかけによって、「伝統」に対する何かしらの「気づき」が得られるものである。

飯塚友一郎氏は、その著書『演劇学序説』（上下巻、雄山閣、一九七四年増訂三版）の序文の中で、次のように述べている。

たとえば歌舞伎滅亡論など、単なる入場人員の統計数字とか、若年層の無関心とかだけではデータが不足である。それよりも歌舞伎役者の強固な家族制度、芝居道という根づよい封建的社会制度などを考慮に入れる必要がある。何代目名跡襲名披露の口上とか、何代目某何回忌追善興行とかいう儀式が、歌舞伎構造の上に演劇史的な重さをもっていることは想像以上なのである。

伝統演劇の「演劇史的な重さ」は、その「伝統」の中にこそある。日本の「伝統」は決して「老害」などではない。日本の伝統演劇の醍醐味は、とりもなおさずその「伝統」の上に成り立っているのであるから。

### 三 元雜劇とは

さて、今回その日本の伝統演劇と比較するのは、中国の伝統演劇の元祖ともいえる元雜劇である。

元雜劇とは、元の時代（一二六〇～一三六七年）の初期に大成された、中国初の本格的な演劇である。それ以前にも、「演劇」に分類されるものとしては、金の「院本」、宋の「雜劇」、唐の「参军戯」、漢代以降の「散楽」の中の寸劇、さらに、古代より祭祀儀礼の際に行われていたであろう歌舞劇や仮面劇などが挙げられるが、いずれも、本格的な「演劇」といえるほどのものではない。少なくとも、一般庶民の娯楽の中に観劇が定着したのは、宋代に「瓦市（瓦子）」と呼ばれる盛り場で雜劇が上演されるようになってからであろう。この宋の雜劇（あるいは同種の滑稽劇である金の院本）が発展し、「諸宮調」や北方系歌曲などを融合して演劇として完成されたものが、

元雜劇であると考えられている。

ところで、元雜劇の「雜劇」は、中国における演劇の形態の一種を表す言葉であり、のちの明・清の時代にも「雜劇」の戯曲は作られる。ただ、宋の雜劇はまた別の演劇形態（院本と同類）であつたらしい。また、元雜劇は「元曲」、あるいは「北曲」とも呼ばれる。元曲とは本来、「雜劇」の戯曲と、その曲辞（歌詞）の部分と同形式の散曲とを合わせた総合名称であるが、一般には元雜劇とほぼ同義に用いられている。北曲は、明代に江南地域で流行する南曲（明曲、伝奇）に対応する名称である。なお、本論では、「元雜劇」は演劇形態を、「元曲」はその戯曲を表す言葉として用いる。

ではなぜ、元の時代に「演劇」が完成されたのであろうか。元代の科挙の科目には戯曲の曲辞が含まれていたという説などもあるが、その真偽のほどはともかく、元代には王実甫をはじめ、閔漢卿・鄭光祖・白樸・馬致遠といった、知識人クラスの元曲作家が多数輩出したことは事実である。

吉川幸次郎氏は、「元初という時期には、……（中略）……教養あり門地ある士人が、雜劇の制作に参加することになった。雜劇の文学の飛躍的な充実は、ここにこそ原因すると思われる」（『元雜劇研究』、岩波書店、一九四八年）と指摘している。また、小松謙氏はこれに加えて、元代には「役者や芸者に対する偏見が比較的少なく、彼らは一部の知識人とは対等に近い立場で交流することすら可能だった」ことを挙げている（『中国古典演劇研究』、汲古書院、二〇〇一年）。

いずれにせよ、元という異民族統治下における中国では、「伝統」の面においてもさまざまな変動があつたということである。その最大の「変動」が、元雜劇の誕生、すなわち中国伝統演劇のひとつの完成ということではなからうか。

元雜劇はその後、明の南曲や地方劇などの影響を受けつつ変化し、今日上演されている中国伝統演劇の代表格である京劇に繋がっていくのであるが、元雜劇自体は上演されなくなる。今となつては、別の史料をひもとくか、残された元曲もしくは現在残っている伝統演劇の形態より推測する以外、その詳しい上演形態を知るすべはない。

ところで、この「残された元曲」というのも曲者である。現存する元曲のテキストのほとんどは、明代に書き写されたもの（抄本）か、同じく明代に読み物として書き直されたもの（『元曲選』など）である。わずかながら元代に刊行された「元刊本」と呼ばれる元曲テキストも残っているが、いわゆる「曲（うた）」の部分しかなく、詳しい「白（せりふ）」の内容は記されていない。つまり、実際に演じるための完全な台本としての戯曲は、今は残っていないのである。

それでも、元曲に与えられた文学的価値はゆるぎないものであるし、上演された元雑劇がある程度想像することは可能である。また、元雑劇が庶民の娯楽の対象であったならば、それはれっきとした「庶民文芸」であり、また、「伝統演劇」といえよう。それと、日本の伝統演劇、特にその元祖ともいえるべき能楽とを比較することには、さまざまな意義があると思われる。

以下、現在判明している元雑劇の特徴と、日本の伝統演劇の特徴とを比べてみる。

#### 四 元雑劇と能・狂言・歌舞伎

##### (一) 元雑劇と能の共通点

元雑劇と能の共通点としてまずいえるのは、ともに象徴劇であるということである。

岩城秀夫氏は、『中国戯曲演劇研究』（創文社、一九七三年）の中で、元雑劇の舞台について次のように説明している。

元来中国の演劇では、舞台と観衆の間を幕で遮断せず、また小道具のほかは、一切道具立てを使用しないときりであり、俳優が舞台上に登場することによって劇が開始され、全員の退場が段落、もしくは終局を意味する。また場面の転換も、俳優の登場と退場による。

この点、能に関しても全く同様である。能舞台を見ればわかるが、大道具や舞台照明などの舞台装置を使わない簡素な舞台で、役者は「せりふ」と「しぐさ」だけで場面の設定や転換を行ったり、移動距離や時間の経過を表したりする。用いるとしても、扇や棒などのごく簡単な小道具だけである。つまり、役者の言葉によって形成される観衆のイメージが、大道具などの装置を舞台上に出現させ、また、言葉かけひとつで簡単に時間や空間を、写実劇よりもなお一層簡単に操るのである。

役者が登場したあと必ず「それがしは何処の何某でござる」という「名ノリ」が入ることも、両者に共通する特徴である。これらは、能と兄弟的存在であり、本来「能楽」に包括される狂言においても同じである。

能における象徴性は、その「舞」に集約されるが、元雑劇に「舞」があったかどうかはわからない。元曲を読む限りでは、「舞（まい）」というような卜書きはない。ただ、京劇や崑劇など、現代に残る中国の伝統演劇を見る上では、歌いながら舞うという演技が行われているため、元雑劇でも「舞」があった可能性は高い。ただ、元雑劇のメインは「唱（うた）」にあり、具体的な「白（せりふ）」と象徴的な「科（しぐさ）」によって物語が進行する形式となっている。「舞」があったとしても、能ほどの重要性は考えにくい。

また、「象徴劇」に含まれる要素かもしれないが、幕を使わないという点も、元雑劇と能楽に共通する。能舞台には一箇所、橋掛の奥に揚幕と呼ばれる五色の幕があるが、これは舞台と観衆の間を遮断する幕ではない。元雑劇、能、狂言、すべて「幕間」のない演劇なのである。

##### (二) 元雑劇と狂言の共通点

能楽の一部である狂言も、道具などはほとんど使われなかったため、象徴劇に分類されるかもしれないが、能に比べると随分写実的で、その象徴性は能ほど強くない。また、能は歌舞劇であるが、狂言はどちらかというと科白劇に近い。そして、能が悲劇・シリアス劇だとすれば、狂言は喜劇・笑劇（ファルス）である。この三点から考えると、元雑劇は能よりも狂言に近いといえよう。

元雜劇では「浄」という脚色（役柄）に代表される道化役が、必ず登場する。悲劇であっても登場する。そして、別の脚色の役者と滑稽なやりとりをして、観衆の笑いをとる。これは、二人で演じられた滑稽寸劇（コント）である参軍戯の流れを汲む、院本、ないし宋の雜劇の影響によると考えられているが、ならば院本や宋の雜劇こそ、より狂言に近い中国の古典劇といえるかもしれない。なお、元雜劇における「浄」は悪役をも表すため、『元曲選』のテキストでは道化役の脚色の多くは「丑」となっている。ちなみに、脚色ではないが元雜劇によく登場する「張千」（下っ端役人の名）や「店小二」（宿屋や酒屋の番頭ないし主の呼び名）などは、典型的な道化役といえよう。彼ら道化役は、一人でも滑稽なしぐさをすると考えられる。

また、元雜劇には、道化役に限らず、主役である「正末」なども滑稽なせりふを言ったり道化的なしぐさをしたりして観衆を笑わせる場面が多い。元雜劇は全般的に喜劇的要素の強い演劇なのである。

ここで少し、内容面での共通点を挙げておく。前半が元雜劇「双献功」第一折の一節、後半が狂言「鞍馬参」の一節である。

〈正末云〉 有人打你兄弟呵呢？（誰かにぶたれたら？）

〈宋江云〉 你少還他些兒。（少しだけ仕返しをしてやりなさい。）

〈正末云〉 還他這些兒？（これくらい仕返ししていいんで？）

〈宋江云〉 少。（まだまだ。）

〈正末云〉 還他這些兒？（これくらいいで？）

〈宋江云〉 少。（もう少し。）

〈正末云〉 還到這里，怕做什麼！（これくらいできるなら、何にも恐いもんはねえ！）

〈宋江云〉 可打殺人也。（それでは殺してしまうぞ。）

〈主〉 たばつた〜《みゝもとでいふ》

〈太郎冠者〉 あゝかしましや、みゝもとへよつてかしましう仰られては、中々ふくのわたらせられぬ、さゆうをなされてしづかに仰られひ

〈主〉 心えた《其通いふ》

〈主〉 たばつたりや〜《しづかにいふ》

〈太郎冠者〉 それはあまりねばふ〜さる、ひやうしにかかつて仰られひ

〈主〉 それはやすひ事、とうからいはひで《右のはやし》

〈太郎冠者〉 まいらせた

〈主〉 たばつたりや〜、〜、〜、〜、〜

元雜劇のほうは、「正末」（男主役）の李逵と、その兄貴分である宋江による掛け合いである。宋江が友人の孫孔目の護衛として暴れん坊の李逵をつける。その李逵が道中間題を起ささないよう、「どんなことがあっても喧嘩をしてはならぬ」と言い含める場面であるが、「殴られた場合は少し仕返ししてやれ」と宋江が言ったのをきっかけに、李逵は「仕返ししていいんで？」、「これくらいいで？」、「これくらいできるなら、何にも恐いもんはねえ！」と、相手を殺してしまうほど強く殴るしぐさをしながら（もしくは宋江を殴りながら）言い、笑いを誘う。

狂言のほうは、主（アド）が太郎冠者（シテ）を連れて鞍馬寺へ参詣する途中、太郎冠者が主をからかう場面。太郎冠者が夢の中で多聞天から福を授かったということを知った主は、何とかしてそれを奪い取ろうとする。太郎冠者が、福を渡す作法として「たばつた

りや(「いただいた」)と言えと主にいう。主はまず、太郎冠者の耳元でそれを言い、次に小さい声で言い、それではだめだと指摘され、最後に拍子に乗って「たばつたりや」と言って成功するのだが、結局太郎冠者に遊ばれていただけというオチになる。

元雑劇と狂言、ともに三度同じ「せりふ」や「しぐさ」を繰り返すことよって滑稽さを表す、という手法が用いられている。内容的には異なるものの、こういった三度同じことを繰り返して笑いを誘うという演出は、両者のいたるところに見受けられる。

さらに、「道行」が独白をともないながら表現される点や、今どういう状況にあるか、今から何をするかを独白で説明する点なども、元雑劇と狂言は共通している。例えば、目的地についたことを表すために、元雑劇では「可早来到也(早くもついたぞ)」という常套句が用いられ、狂言では「イヤ、まいるほどに、はやこれござる」といった表現がなされる。

### (三) 元雑劇と歌舞伎の共通点

元雑劇は、そのうたとせりふのバランス、およびその庶民性に着目すると、能や狂言よりも歌舞伎に近いといえる。また、日本の演劇における「道化」という役および言葉は、歌舞伎においてはじめて誕生したと考えられている。そして、元雑劇では、先に述べたように専門の道化役が存在する。役者の数なども含めて、元雑劇の演劇形態としては、能・狂言・歌舞伎のうち、歌舞伎が最も近いかもしれない。

せりふとしては、最初の役者が登場したときに「名ノリ」の独白が入る点が共通しているほか、能や狂言よりも話し言葉(中国文学でいう「白話」)的であるという点においては、歌舞伎と元雑劇はむしろ近い関係にあるといえよう。

しかし、歌舞伎は能などと違って象徴劇ではない。太道具などの舞台装置も用いるし、「幕」もある。元雑劇とは大いに異なる点である。

## 五 元雑劇と日本伝統演劇の因果関係

「能楽は元雑劇の影響を受けている」という説は、古く江戸時代、儒学者の新井白石や荻生徂徠、太宰春台らによって唱えられた。以来、能楽の元雑劇影響説と、それに対する否定説の議論は、中国文学と能の世界で綿々と繰り返り広げられている。もちろん、影響説は漢学者(中国文学者)によって、否定説は能楽研究者によって、主に主張されている。

特に、七理重恵氏などは、謡曲(能)と元曲(元雑劇)に関して十もの類似点を挙げ、両者に影響関係があったことを断定している(『謡曲と元曲』、積文館、一九二六年)。しかし、そのいずれの類似点もただ「類似」しているというだけで、直接的な影響関係があったという証拠にはならない。なぜなら、性格が「類似」している演劇など、日本と中国に限らず、世界の各地で見られるからである。先に述べた「象徴劇」や「独白」などの共通点でも、ひとり元雑劇と能楽だけに共通するものではない。

能「田村」を覗いていると、田仲一成氏の「元代雑劇の主流は追儺系の英雄劇であった可能性が高い」(『中国演劇史』、東京大学出版会、一九九八年)という文章が思い出されるが、だからといって能に元雑劇の影響ありといえるわけではない。

冒頭で紹介したイタリヤのコンメディア・デッラルテは、その喜劇性において狂言に通じるものがある。また、元雑劇における「店小二」などがしたのである。単独の道化的なしぐさは、コンメディア・デッラルテの道化役アルレッキーノの得意とするところである。だからといって、狂言とコンメディア・デッラルテ、あるいは元雑劇とコンメディア・デッラルテの間に、影響関係を認める人はいるだろうか。

スイスの心理学者、C・G・ユングが発見した「集合的無意識」の存在を認めれば、たとえ相互影響関係のない文化においても共通点、類似点が見られて当然である。洋の東西を問わず、神話的モチーフが人類に普遍的に見られることが、その証拠となっている(林道義訳『元型論』、紀伊国屋書店、一九九九年「増補改訂版」)。ということは、文学や演劇などに共通点があるからといって、すぐに「影

「響論」に走ることは危険ではなからうか。可能性が全くないとははいわれないが、にわかには能楽の元雑劇影響説に賛同しかねる。

## 六 おわりに

歌舞伎についてはあまり触れることができなかったが、ここまで主に元雑劇と日本伝統演劇の共通点についてみてきた。同じ「伝統演劇」であるだけに、確かに共通する点が多い。しかし、当然のことながら相違点も多い。能や狂言では「面」をかざるが、元雑劇で同じような仮面が使われていたかどうかは不明である。また、能「楊貴妃」と元雑劇「梧桐雨」など、同じような中国の題材を用いた劇も存在するが、能の作品が元雑劇からの翻案であるとは考えられていない<sup>17)</sup>。

日本の伝統演劇の源流は、通説どおり中国の散楽にあることは間違いないかもしれない。ただ、元雑劇から直接の影響を受けているとは考えがたい。元雑劇と日本伝統演劇、特に能楽は、「兄弟関係」であるとしても、「親子関係」ではないと思われる。

源流は中国にあったとしても、日本に入ってきた文芸が日本風にアレンジされ、長い年月をかけて「伝統」となったことを考えれば、それは「純粹な日本の文芸」といってよいのではなからうか。そして、長年庶民に愛されてきた日本の伝統演劇は、それこそ「純粹な日本の庶民文芸」といえよう。

現実なことは、演劇、とりわけ伝統演劇は、実際に演じている現場で鑑賞するに限るということ、すなわち「観劇」である。そうすれば、脚本を読んだだけ、あるいは映像を通して観るだけではわからない多くの「気づき」と、より深い感動が得られるはずである。舞台芸術を知る上で最も大切なのは、その臨場感を味わうことである。

残念なことに、元雑劇はもう実際に観劇することがかなわない。京劇などにその片鱗を見ることはできるかもしれないが、「元雑劇」としては、文字として残された元曲を「読む」ことで想像するしかない。しかも、元曲のテキストとして最も流布している『元曲選』などは、「読み物」として改編されている可能性が高いため、それを読むだけでは実際に演ぜられたであろう元雑劇の雰囲気味わうこ

とは難しい。ゆえに、抄本などをひもときながら、その舞台に想いを馳せることこそ、われわれに残された最良の元雑劇鑑賞法であり、元雑劇の醍醐味を味わう最後の手段であろう。

その点、能・狂言・歌舞伎など日本の伝統演劇は、まだまだかつての趣を残しているし、何ととってもその多くが実際に上演されている。実際に観劇ができるのならば、その醍醐味を知ることの容易さは、元雑劇に比べるまでもない。

伝統演劇に限らず、あらゆる「伝統」において、新しい文化を取り入れて創作、改編、発展を施していくことは重要なことである。しかし、それと同時に、古きよき文化をそのまま後世に伝えていくことも、「伝統」と名のつくものの使命ではなからうか。

伝統演劇は、その「伝統」をそのまま継承してはじめて、「演劇史的な重さ」が認められる。そしてその継承の中にこそ、「伝統」の醍醐味はひそんでいると思われる。もしも、伝統演劇の側からの若者に対する唯一のサーピスがあるとすれば、その「伝統」の醍醐味に「気づく」場を広く提供すること、これに尽きるだろう。

ともあれ、日本演劇の「伝統」の醍醐味をそのまま味わうことのできる環境にあるわれわれは、やはり幸せなのである。

## 第九章 元雜劇と能楽の影響関係について

——日中古典演劇比較論争再考——

### 一 はじめに

中国古典演劇の祖ともいえる元雜劇と、日本の古典演劇の代表格である能楽とは、類似点の多いことからこれまで様々に比較されてきた。中でも、前章でも触れたように、能楽の形成過程において、元雜劇からの影響を認める元雜劇影響説（元雜劇起源説）と、それに対する否定説による議論の応酬は、斯界ではつとに有名である。

元雜劇は、十三世紀後半、元代初期に大成され、明代に至るまで中国北方で盛行した、中国初の本格的な演劇と考えられている。一方、能楽は、平安から鎌倉時代に流行した「猿楽」と呼ばれる演芸を基に、寺院における法会後の余興として僧侶によって演じられた「延年」や、農耕行事に伴う歌舞である「田楽」なども影響して、十四世紀後半、室町時代初期に観阿弥・世阿弥父子によって大成された、現在にまで残る日本の伝統芸能を代表する演劇である。<sup>1)</sup>

それぞれが大成された時期におよそ百年の開きがあり、当時平安末期から室町期にかけては日宋貿易や日明貿易、あるいは僧侶の交流などによって、遣唐使の廃止以降下火になっていた中国文化の日本への流入が再び盛んになってきたことなどもあってか、当時中国で盛行していた元雜劇が日本に流入し、能楽の完成に大きな影響を与えたとする説が、江戸時代前期の儒学者によって提唱され、その後も漢学者を中心に支持されてきた。一方、それに対する否定説も、江戸時代後期に発表された後、能楽研究者を中心に支持されている。現在では、否定説のほうがやや有力なように見受けられるが、それでもなお両論が併存する状況である。

本章では、その論争に関する文献を整理するとともに、能楽と元雜劇の影響関係、ひいては東アジアの海域交流による日本文化と中国文化の影響関係について、改めて考えてみたい。

ただ、能楽に関する元雜劇影響説とその否定説の論争の歴史については、実は王冬蘭氏によってすでに紹介されている。氏はその著『能における「中国」』（東方書店、二〇〇五年）の第七章「能における元曲影響説——その経緯と背景」において、江戸時代から現代に至るまで、日本と中国において発表された能楽の元雜劇影響説とその否定説、およびそれに関連した論考を網羅的に挙げ、各論の内容をやや詳細に紹介した上で、一定の分析を加えている。氏の論考はわかりやすく、それに対して特に異論を主張するわけではないが、そこには挙げられていない関連研究もいくつかあり、また、文献全体が時代順に紹介されているため論争の流れがつかみやすい反面分類が明瞭でない点もあることから、まずはもう一度関連文献を整理し、「影響説」と「否定説」に分類した上で、それぞれ簡単に紹介しておきたい。

なお、「元雜劇」と「元曲」、「能」と「謡曲」が同義で用いられている文献もあるが、本論では「元雜劇」と「能」ないし「能楽」は演劇形態を表す用語として、「元曲」と「謡曲」はそれぞれの戯曲、すなわち文学形態を表す用語として用いる。また、「能楽」は本来「能」と「狂言」の総称であり、本章でいう「能楽」も「狂言」を含めた言であるが、近年の「能楽における元雜劇影響説」のほとんどは「能における元雜劇影響説」であることを断わっておく。

### 二 能楽における元雜劇影響説

まず、能楽の元雜劇影響説を提唱した人物を、その説の重要箇所とともに時代順に並べてみる。（なお、1～3の句読点は筆者）

1 新井白石『俳優考』（一七一—「正徳元」年著）／『新井白石全集』第六、一九〇七年所収）

「我国ノ猿楽ノウタヒ物モ、カノ元曲ニ倣シモノニテ侍ル也」

「伝奇雑劇ナド云コト元朝ニ盛ニ行ハシキ。其代ニハ、我国ノ人モ彼国ニ行キ、彼国ノ人モ我国ニ来リ。彼是ユキカヨヒシカバ、彼国ニスナル雑劇ヲ、我国ノ人見モシ、又ハ聞モ伝ヘシヲ、田楽猿楽ヲ業トセシ輩、ヤガテ彼国ノ伝奇ナド云コトニ倣テ、……(中略)……歌ヒ舞ヒケルナリ。是古ノ雑楽散更ノ余風ニテ。其事ハ又一変シテ、元朝ノ伝奇雑劇ノ体ニ倣ヒシ者也」

「異朝ノ伝奇ト云コトハ、古ハ有シ奇事ヲ、興アル様ニ詞ニ作りナシテ歌ヒ舞ヒシ者也。其戯ヲナス者ニ、末、浄、旦ナド云アルハ、コヽゾ猿楽ニ、シテ、脇狂言ナド云者ニテ。カシコニテハ、場ニ上ル始ニ必ず詩ヲ唱フ。ココニテハ、舞台ニ出ル始ニ次第ナド云コトヲウタフ。彼ノ賓白ト云者ハ、コヽニテ詞ト云モノニ似テ、カシコニテ詞曲ト云者ハ、コヽニテハサシクセナド云コトニ似タリ。スベテ一部ノ猿楽、彼ノ雑劇ニ異ナラズ。ソレガ中ニ、彼国ノ俳優ハ皆、頭髮髭鬚等ヲ剃除キシ者共也。コレハ、男トナリ、女トナリ、僧トナルニ、便アランガ為也。我国ノ田楽法師ト云者モ、又此ノ如クナレバ、彼国ノ雑劇ニ倣ヒシハ、先田楽ニ始レルナルベシ。田楽ノ歌ヒ物共皆々、猿楽ウタイ物ノ如クニ、古ニ有シコトヲ詞ニ述シ事、彼国ノ伝奇ノ如シ」

2 获生徂徠『南留別志』卷五(一七二八)享保十三年著、一七三六「元文元」年刊『徂徠先生可成談』全三卷・一七六二「宝曆十二」年刊『南留別志』全五卷／『获生徂徠全集』第十八卷、一九八三年所収)

「能ハ、元の雑劇を擬して作れるなり。元僧の来り教へたるなるべし。こればかりの事も、此国の人のみづからつくり出せるわざにてハあらじかし」

3 太宰春台『独語』(一七二九)享保十四年／『日本隨筆大成』卷九、一九二七年所収)

「宋元の代より雑劇と云ふことあり。則俳優の所作なり。雑劇は全く此方の今の狂言なり……(中略)……今の猿楽も、もと中華の雑

劇をまねびたりとみゆ」

4 笹川臨風「支那文学と室町文学」『帝国文学』第四卷四号、一八九九年四月)

「元の雑劇は支那より帰朝せる禅僧の手に依て固有の田楽猿楽に加味せられて此に一種の新芸を作りたるなり。謡曲なるものは支那戯曲より脱化し来り、之に我か固有の歌曲を加えたる文学なり。王朝の文学が支那文学の影響を受けたるを説くもの、室町文学の支那文学の感化を受けたるを説かざるは抑も何等の眼識ぞや」

5 東儀鉄笛「能の起源について」『能楽』第三卷一号、一九〇五年一月)

「応永の頃観阿弥世阿弥と云ふやうな人が出て……(中略)……色々に新工風をして現れたもの、即ち元時代の伝奇雑劇に倣ふて新作したるもので、其後幾多の改良を加へて発達したのが今日の能ではないか」

6 西村天因『日本宋学史』(梁江堂書店・杉本梁江堂、一九〇九年)上編(十三)「足利時代の新文芸」

「近人謡曲固有説を執りて、元曲との無關係を主張せるは、徂徠の言に激して尊内卑外の大義を伸ぶるにもあるまじけれど、頗る武断の嫌あり、予は猶白石の説を以て、文芸上の卓見と信ずる者なり」

7 七理重恵『謡曲と元曲』(積文館、一九二六年)

①「一人劇で且つ説明劇であること、これは最も顕著な点で元曲は、正旦又は正末の一人歌劇で、謡曲は、男ジテ又は女ジテの一人劇である。前ジテ、後ジテは、元曲の、正旦、正末が、時に変更されて脚色されてゐるものに能く似てゐる」



- ② 「謡曲の二段物は、宋の雜劇の二段たることと又、元曲の、正旦、正末の変更せるものによく似てゐる」
- ③ 「共に、歌劇的戯曲であると見うることに、唱歌の分量から言つて、十六部集に言つてゐるのは誤りで、舞ひを主とすると見えない」<sup>11)</sup>
- ④ 「共に、面を用ゐたと思はるること、面に關する、元曲の文献は、極めて少く、貧弱であるが。なほ肯定に近いこと」
- ⑤ 「二曲の、共に、唱、科、白の三要素から、成つてゐること」
- ⑥ 「舞台、上の装置及び、演出法に、類似点の多いこと」
- ⑦ 「神仏物、鬼面物の多いこと、ことに仏教趣味の相当に豊富なこと」
- ⑧ 「脚本に、唱とコトバとの交錯、其他修辭学上文体の類似せること」
- ⑨ 「上場の詩ありて、ワキより開場すること」
- ⑩ 「叙事体より代言体に移り行きし徑路の似たること」

8 田辺尚雄『日本音楽の研究』（京文社、一九二六年）

「能の劇的組織の形式は、支那の元代の戯曲を其の儘採つてある。……（中略）……此の劇形式は、当時我が国から、元へ遊學した僧侶の爲に輸入され、これが、能樂の基礎となつたのである」

9 辻善之助『日支文化の交流』（創元社、一九三八年）八「元明文化の影響」

「謡曲が元の雜劇より脱化したものであるといふことは、……（中略）……早く論ぜられてきたことである」

「元の雜劇は、支那から帰朝した禪僧の手によつて、固有の田楽猿楽と合して、茲に一種の新芸術を作つた」

10 周作人『日本狂言選』（人民文学出版社、一九五五年）「引言」

「中国の元曲の影響を若干受けて、こういう特殊なもの（猿楽——筆者注）がつくられたのだらう」<sup>12)</sup>

11 竹治貞夫「元曲と日本文学」（『徳島大学教育学部国語研究会報』二号、一九七七年三月）

「謡曲中、中国に題材を求めたいわゆる唐事物の説話の展開を、元明雜劇に描かれた説話内容と比較して、その影響関係を考察」

12 王愛民・崔亜男編著『日本戯劇概要』（中国戯劇出版社、一九八二年）第一部分「古典戯曲」二「能樂」

「能樂の形成には、確かに少なからず中国初期の戯曲の影響を受けている。そこには我が国の元曲の影響を受けていると説く日本の学者もいる。実際、元曲のみならず、唐代の參軍戯や宋代の雜劇、南戲などの反映が、みな能の演出の中に見出せる」<sup>13)</sup>

13 葉漢鏊『能樂と中国の古芸能・信仰』（勉誠出版、二〇〇〇年）序論「能樂と中国」

「謡曲には道教思想の需要がさまざまな面で見られる……（中略）……1 直接に道教思想からの受容。……2 神道や陰陽道、修驗道を通しての取り入れ。……3 中国の道教小説や文学からの取材。4 中国劇、とくに元・明雜劇からの影響。少なくともこの四つの側面を視野に入れる必要がある」

14 張哲俊『中日古典悲劇的形式——三個母題与嬗變的研究』（上海古籍出版社、二〇〇二年）附録二「日本能樂的形式与宋元戯曲」

「仏教が元曲と能樂の間の交流において橋渡しとなつており、その橋を通して、ある程度の影響関係が発生した」<sup>14)</sup>

この中で、元雑劇影響説を特に強く主張しているのは、1 新井白石、2 荻生徂徠、3 太宰春台ら江戸時代の儒学者のほか、4 笹川臨風、7 七理重恵、12 王愛民・崔亜男、13 葉漢鰲の各氏である。新井白石と七理氏、そして12の王・崔両氏は、主に元雑劇と能楽の形式面の類似に注目し、両者の影響関係を論じている。とりわけ七理氏の論が詳細で、根拠もたくさん挙げられていることから、その結論に挙げられている、能における元雑劇影響説の根拠とされる両劇の十の類似点を、改めて数字をふって引用しておいた。この七理氏の説は、その後の元雑劇影響否定説が反論の対象として取り上げることが多いのだが、それについては次節で紹介する。

一方、11の竹治氏と13の葉氏は、形式面ではなく内容面から、能と元雑劇の題材を同じくする作品をいくつか比較し、その影響関係を肯定している。竹治氏は、従来の形式面からの影響説については、「能楽がたしかに元雑劇の影響を受けたものであると決定するだけの証拠は挙げることはできず」と積極的な賛意は示しておらず、葉氏も七理氏の説について「その所説には未だに多くの問題を残っている」としている。ただ、葉氏は「謡曲と元曲の」両者に交渉があったことは否定できない」とも述べている。

また、14の張氏は、「元曲影響説と元曲影響否定説は完全に対立する考え方であるが、ともにそれぞれ問題点があり、どちらにも容易には賛同できない」とし、確たる証拠がないことから従来の元雑劇影響説が唱えるような直接的な関係は両者になかったと論じているため、否定説に分類すべきかもしれないが、それでも「両者の間には仏教の媒介によつて間接的な関係があった」と主張しているため、影響説に分類した。

その他の説は、特に根拠が記されていないもの、先行する影響説をそのまま受け継いだものである。

以上の説はすべて上述の王冬蘭氏の論考に紹介されている。なお、王氏によれば、12の『日本戯劇概要』の刊行以来、中国では日本の能は中国の元曲などの影響を受けていたという記述をたまに見かけるが、それはおそらく『日本戯劇概要』の内容に拠ったと思われる」ということである。

### 三 能楽における元雑劇影響否定説

能楽における元雑劇影響説は、江戸時代以降、複数の漢学者・中国学研究者、あるいは中国人学者によつて主張されてきており、その根拠も、舞台設定や劇の構成などの形式面から、具体的な作品の内容面に至るまで、多岐にわたつて紹介されている。しかし、いずれも「類似している」ということを論拠としており、元雑劇が能楽に影響を及ぼしたという確かな証拠は挙がっていないようである。その論拠薄弱な点をつく形で、江戸時代後期より、元雑劇影響説を批判・否定する説がいくつも発表されている。

次に、その「元雑劇影響否定説」を列挙しておく。

15 北門子著・木田為邦校『秦曲正名閑言』（全三巻、一七六〇〔宝暦十〕年）巻之上「原始諸説篇」

「一八則宮妓宴曲。二八則伶工脱藉。三八則雜劇院本。……（中略）……夫ノ雜劇若キハ、則本クルニ曲辭結構ヲ以ス、末論ト謂フ可  
也」

16 久米邦武「能楽の起源について」『能楽』第三卷八号、一九〇五年八月

「猿楽能は日本の固有の風俗歌舞で北方から伝来した芸風とは全然別種であり、新羅楽、呉の伎楽、林邑楽、度羅楽と凡そ一致する」  
同氏「謡曲の詞と謡と歌（続き）」『能楽』第四卷十二号、一九〇六年十二月

「能楽は国民の風俗から成出たもので、日本の発明である。……（中略）……然るに享保比の漢学先生たちが、猿楽は元の伝奇雑劇を  
模したものの説をなし、頗る世の疑問と成てあるけれど、是は時代が喰違ふ。元は蒙古だが、誰も知る如く文永弘安の蒙古襲来  
は龜山後宇多の兩朝であるに円満井座の猿楽は後嵯峨の朝から始まったといへば、遅くも元と同時に起つた」

同氏「能楽は劇敷」(『能楽』第五卷六号、一九〇七年六月)

「享保の学者たちは博覧なるも、元劇を観たのではあるまい、たゞ其文章が我謡曲の文段に似て、科白が三国志の様な通俗的の漢文に、歌謡が漢詩であるのを見て、謡曲の粉本は是だと速断したに過ぎない、また研究を積まない話である」

17 芳賀矢一「支那武勇譚を素材とせる謡曲」(『能楽』第四卷一号、一九〇六年一月)

「咸陽宮、張良、項羽、東方朔、西王母、昭君、白樂天、楊貴妃、皇帝、など謡曲の中には漢土の材料を採つたのがいくらかもある。かやうに支那材料の多いのを見て、これも猿楽の起源が支那に在る一証かの様に推断する人もある。併しそれは恐くは見当違ひで、これ等は古くから日本人の間に、日本固有の伝説同様膾炙したもので、それだから容易く戯曲化されて、国民にも理解されたものとおもふ」

18 古城貞吉「謡曲と支那文学」(『能楽』第六卷十二号、一九〇八年十二月)

「謡曲其のものにつき、支那元代の雜劇より導かれたといふ説を立てた学者もあつた、即ち荻生徂徠、新井白石の如き其れであるが、余はいまだ其の証拠を發見し能はざるのである、将来はいざ知らざるも、今の思想にては、全く元劇の影響を受けて居らぬと確信して居る、何となれば元劇より導かれたものとすれば、少くとも謡曲初期の作として、元劇の翻案、若しくは直訳的のものがなからねばならぬが、現存の元劇百種本に見えたる伝奇雜劇と、二百余番の謡曲と近似して、其間の消息を洩らせるものは、一番も見当らぬ。徂徠白石も元劇の研究に於て、深い造詣ありし人とも思はれれば、まづ出放題の想像と視て差支あるまい」

19 高野辰之『日本歌謡史』(春秋社、一九二六年)第五編「邦楽大成期、前半時代」第二章「猿楽能の歌謡」第十節「元の雜劇と我が

#### 謡曲

「予は我が国の劇の發達の跡にかんがみて、兩者(能と元雜劇——筆者注)の間に關係のないことを主張する」

「元劇の要素は唱・科・白・打譚の四で、此の一を缺けば元劇とはいはれない……(中略)……唱科白の三は樂劇の要素で、固より我が国の能も之を具備して居るが、打譚だけは無い……蜻蛉がへりなどは打譚に当りさうであるが、田楽が輕業式の曲芸をするのも古来のことで、これも元の雜劇の影響とは認められない」

「我が国にあつては……(中略)……管楽器と擊楽器を用ひるが、彼は琵琶・笙・笛即ち弦楽器と管楽器とを用ひて居る。もし彼の雜劇に模するものなら、楽器をも真似るが当然で、殊に琵琶は古くから我が国に行はれて居たので、之を加へるのには些の困難をも感じない筈である。此の琵琶を用ひないことも彼に倣つたのではない一証左である」

「田楽法師の円頂までが模倣であらうとは大きに走り過ぎた説である。我が国の雜芸者は古くから法師体をなしたことは前に引いた本朝世紀の長保元年の記事が之を証する。我が朝の長保は実に宋の真宗の世に相当る。又田楽法師の名も早く治承の頃にあつて、彼の土の雜劇人に真似たのだとはいはれない」

「雜劇には楔子を以て始まるものが多いが如く、謡曲にも次第を以て初まるものが多いのは事実である。けれどもわが能の次第は能の総序ではない……(中略)……次第は前述の如く声明道より出た語で、次第音の意である」

「論議の話であるが、これも禪ではない……観阿弥や世阿弥が、謡曲の文章迄一切自分で作つたことのみ明になつた今日にあつては、元劇が禪僧の手を経て謡曲となつたなどとは、妄断家でなくてははいはれなくなつたのである」

20 尾上八郎「謡曲」(『校注日本文学大系』第二十卷『謡曲』上巻「解題」、国民図書、一九二六年)

○「能として樂劇が成立した以上は、その主たるものが一人であつて、他は補助であること、發達の道程上説明劇である事は、自然

であらう」(―七理説①への反論)

○「一場のみでは足らず、二場を演ずるのも、また自然に起ることであらう。その際、役者の一転化して出場するのも、発達上生ずべきことである。ことに、過去の事実を、現在と過去の二場にして出すことは、仏教の主旨を強調するため自然に起つたものと思はれる」(―②への反論)

○「歌劇的であるのは、前行者が、歌唱を主としたから出来たものである」(―③への反論)

○「面は、田楽でも、すでに用ゐてみた。敢て、範を彼に取つたとも思はれない」(―④への反論)

○「唱、科、白の三要素は楽劇の成立に大切なものである。何処に発生しても、必ず、それに含まねばならぬものである。故に、我にあるのも当然で、必ずしも彼に学んだもののみとは考へられない」(―⑤への反論)

○「神仏物や、鬼面物や、仏教趣味の多いのは……(中略)……仏教が思想の根底をして、文学芸術が、その支配の下にあつたのみならず、おのづから、その宣伝の用をした時代であるから、この現象の起るのも当然である」(―⑦への反論)

○「故事、出典を数多綴合して、絢爛の致のあるのは、綜合時代が過ぎて、補綴的時代に入つたためである」(―⑧への反論?)

○「上場に詩を歌ふのは、白石も云つたところで、恰もわが次第に当るのであるが、……(中略)……たゞそれに当るといふのみで、模倣の痕跡は認められない」(―⑨の前半への反論)

## 21 佐成謙太郎『謡曲大観』首卷(明治書院、一九三一年)「謡曲総説」第二章「能楽の大成」六「元曲との関係」

「能楽の述語には、わが国在来演芸の術語が夥しく襲用されてゐるのであるから、もし元曲の影響を受けたとすれば、その術語に元曲の術語が当然襲用されてゐる筈である。然るに元曲と同一のものは一つも見出さない。なほ又、世阿弥はその論文に於て、田楽・近江申楽などの長所及びその影響について、幾度も述べてゐるのであるから、もし元曲に拠つた所があるならば、なほ一層詳しく

これに説き及ぶ筈であるが、一言元曲について記してゐる所がない。これを以て見れば、元曲依拠説は容易に肯定することが出来ない」

## 22 岸辺成雄「宋元雜劇と能」(一)——その社会の環境の比較」『能』第一卷第九号、一九四七年九月

「元曲と能との形式内容が非常によく似ているということ……(中略)……しかし偶然の相似ではないか」

「元曲は宋代以降はじめて演劇らしい演劇が支那に生れた頃の、初期演劇であり、能も同様に舞樂的な散樂からはじめて演劇らしいもの生れた時代の産物であるから、形式が素朴なのは当然である。演劇史の同じ発達段階にあつた元曲と能とが同様の形式をとつたのは自然の理で、両者の間に親子関係がなければならぬとする必要は必ずしもあるまい」

「元曲と能との間には、かなりの相違も見出される……(中略)……相違点の主なものを挙げると、脚本が元曲に於いては遙かに複雑であること、能の主体たる舞が元曲には皆無であること、元曲では仮面を用いた形跡がほとんどないこと」

## 同氏「宋元雜劇と能」(二)——その社会の環境の比較」『能』第一卷第十号、一九四七年十月

「支那戯劇が宋元時代に主として商業市民の環境に育まれたのに対し、猿楽座ははじめは寺社の保護を、後には武家階級の後援をうけて成長し、殊に大成期には將軍家の奨励を受けることが絶大であつた。……(中略)……元曲や戯文が、形式上では能と相似しても、その内容或は根本の概念では、全く反して見ると見るべきである。観世父子によつて大成される時期に、能の貴族化が行はれたとすれば、元曲或は戯文をたとへ形式上でも模倣することは、恐らくあるまいと思ふのである」

## 23 瀧邊一「能楽と元曲——「楊貴妃」から見て——」『能』第三卷第六号、一九四九年六月

「謡曲「楊貴妃」は唐代の傑作「長恨歌」から取材したものであつて、決して元曲の「梧桐雨」から取材したのではない」

「謡曲『楊貴妃』は唐代の伝説であり、その基をなす「長恨歌」の作者も唐人ではあるけれども、それが平安朝時代から日本で有名であつたからこそ取材したものであつて、それはただ日本文学の一つとして採り入れたのであり、それは決して直接唐文化の影響によるものではなく、従つて元曲とも直接の関係があつたわけでも勿論ない」

「謡曲には、元曲と関係のないものがあること、また唐文化を直接採り入れてみないものがあること、平安朝文化を基としてみるといふことは兎に角いへると思ふ」

24 浜一衛『日本芸能の源流——散楽考——』（角川書店、一九六八年）「緒言」

「そこ（七理重恵『謡曲と元曲』——筆者注）では僧侶が入宋入元入明などしているもので、雑劇の輸入が考えられるといわれ、能の二段形式も元曲の四幕形式から来たのであろうとする主張が中心になっていて、具体的な事実が挙げられているわけではない……」（中略）……何が何になつたとはつきりしているものが少ないので、その関係を論じても迫力を欠くのである」

25 井上泰山『元雑劇の伝来と受容』（『明治学院大学付属研究所紀要』第八号、一九八四年／同氏『中国近世戯曲小説論集』、関西大学出版部、二〇〇四年所収）

「氏（七理重恵氏——筆者注）の考察によつて明確になつたことは、両者がいろいろな面で非常によく似ているというのであつて、似ているのが必ずしも起源を同じくするとは限らないことに注意する必要がある。ことに、元雑劇も「能」も共に、いわば無形の芸術であることから、その影響関係を云々する際には、よほど慎重であるべきだろう」

26 林和利『能・狂言の生成と展開に関する研究』（世界思想社、二〇〇三年）第二章「歴史研究」第一節「能の生成過程における南宋

#### 文化の影響」

「かつて、『謡曲と元曲』という研究書が世に出て、両者の関連が説かれたこともあつたが、学界では全く承認されていないようだ。両者が似ているのは偶然であつて直接の影響関係は認められない」

27 王冬蘭『能における元曲影響説——その経緯と背景』（『帝塚山大学教養学部紀要』第三十九輯、一九九四年／『能における「中国』』、東方書店、二〇〇五年再録）

- 「ギリシア古典劇も一人劇・説明劇から発展して成立」（七理説①への反論）
- 「インド古典劇も歌と言葉とが交錯するもので、うたい・しぐさ・セリフの三要素からなっている」（⑤への反論）
- 「各国の劇はたいがい叙事体より代言体に移り行くという経路を経ている」（⑩への反論）
- 「各国の戯劇にはさまざまの特徴があるが、おどろくほど似ているところもたくさんある。従つて、そういう観点からも能と元曲との……」（中略）……結構・形式などの類似点は元曲影響説の論拠にはなりえないと思う」（①⑤⑥⑧⑨⑩への反論）

○ 「謡曲文は謡と類型化された言葉からなっている。謡は七五・七五の句法が基本で……」（中略）……漢語が使われているが、ほとんどは漢詩の引用で、漢語の俗語は使われていない。これに対して、元曲の謡は詞牌（詞の格調）によつて、声韻平仄に従つて、字を填入してつくる。……また、元曲は俗語・方言などもよく使う。……両者は修辞や文体が類似しているとは決して言えない」（⑧への反論）

○ 「能と雑劇がともに歌劇であつても、それは影響関係の証拠にはならない」（③への反論）

以上が、前節で挙げた能楽の元雑劇影響説に対する批判、ないし否定説である。それぞれの批判の内容は、引用した文章を読めば

把握できるであろうが、重要と思われる説を中心に若干の説明を加えておきたい。

まず、15の『秦曲正名閑言』であるが、著者の北門子というのは渤海保（茂兵衛）という人物の号であり、木田為邦はその弟子である。本文は漢文で書かれているため、木田為邦が四年後の宝暦十四年（一七六四年）に『謡曲閑言解』という解説書を著している。白石・徂徠の説に対する最初の批判と考えられる。

以下、16久米邦武、17芳賀矢一、18古城貞吉、19高野辰之の四氏の説も、主に白石説に対する反駁である。特に高野氏は複数の根拠を挙げて否定説を繰り広げているため、やや詳しく引用しておいた。

次の20尾上八郎氏は、7の七理氏の元雑劇影響説に対する批判が中心となっている。前節で挙げた七理氏の十の影響説根拠に対する具体的な反論が述べられているため、該当箇所それぞれ対応する番号を付記して列挙しておいた。

22の岸辺成雄氏も、まずは七理氏の論を批判している。そして、次節で紹介する青木正児氏の「伝奇影響説」も否定した上で、「もし関係があるとすれば、それは元の戯文の前身なる南宋の雜劇ではないか」と述べている。また、僧侶や商人が元雑劇を見て日本を持ち帰ったという説自体も否定している。

ここまでが王冬蘭氏の論考で紹介されている否定説で、23以降は挙げられていないが、23の瀧邊一氏は、能「楊貴妃」一劇について、「歴史的立場から」分析した結果、同じ題材を用いた元雑劇「梧桐雨」や、『楊太真外伝』から取材したものではないということ論じたものである。能楽における元雑劇影響説をすべて否定しているわけではないが、「結局は、能楽としては室町時代の文化が中心となり、その文学方面に平安朝時代の文化を加へてみるとみるべきであらう」と結論づけており、元雑劇影響否定説と考えて差支えないと思われる。

24の浜一衛氏と25の井上泰山氏は、七理説への批判である。浜氏の『日本芸能の源流——散楽考——』は、散楽・伎楽・猿楽・田楽・延年について、そして、日中両国の古典劇における俳優や演劇舞台、演劇で用いられる面と隈取、さらに駒形や馬鞭で表現される

舞台上の馬に関して、膨大な文献資料と実地調査によって比較分析されており、非常に興味深い一書である。

井上氏の説は、七理氏の『謡曲と元曲』に対して「元雑劇の特徴を様々な角度から分析し、「能」との類似点を具体的に示した氏の功績は、確かに一定の評価に値するものである」と評した上での批判であり、「元雑劇が「能」の発生を促したかどうかについては、にわかには断定すべき資料を欠くのでひとまず置く」と、結論を保留しているものの、「似ているものが必ずしも起源を同じくするとは限らない」と断じているので、一応否定説に含めた。

26の林和利氏は、能楽における元雑劇影響説を完全に否定した上で、「猿楽が演劇的要素を加えた能としての芽生えがあった時期（十三世紀中葉）に、延年を媒体として戯曲的な面での刺激を南宋文化から受けた可能性がある」と述べている。宋雑劇からの影響の可能性は認めているようである。

最後の27王冬蘭氏自身は、20尾上氏が指摘しきれない七理説への反論を挙げたので、これも7において対応する番号を付けて挙げておいた。また、王氏は11の竹治氏の説、12の王・崔両氏の説、13の葉氏の説についても反論しており、完全な元雑劇影響否定説といえるだろう。王氏は、「元曲影響説を継承する学者は、ほとんど白石らの説を無批判に継承して、能と元曲の表面的な類似点などから両者の関係を主張する方法を取り、能と元曲との間に具体的な影響関係、作品相互の確実な影響関係があることを指摘し、それにより、元曲影響説を主張するという実証的な研究方法を取ってはいない。……（中略）……とくに中国人の学者は元曲影響説を強く主張しているが、納得できる論拠をほとんど提起していない」と結論づけている。

なお、筆者自身も、前章において「可能性が全くないとまではいわないが、にわかには能楽の元雑劇影響説に賛同しかねる」と記した通り、現時点においては、どちらかという否定説に与するものであるが、その理由は改めて後述する。

#### 四 その他の関連論考

「ここまで見てきたように、能楽における元雑劇影響説とその否定説による議論の応酬は、現在もなお尽きることなく繰り広げられているようであるが、これら以外にも、元雑劇あるいはその周辺の中国古典演劇と能楽の影響関係について論じた文献があるので、その紹介をしておく。

まず、宋の雑劇が能楽の形成に影響を及ぼした可能性があるという説について。この説は、例えば3の太宰春台や7の七理氏、12の王・崔両氏、また22の岸辺氏や26の林氏など、「元雑劇影響説や元雑劇影響否定説を唱える学者の間でもいくらか主張されているが、<sup>143</sup>ここでは元雑劇の影響関係については触れず能楽の「宋雑劇影響説」を唱えている呉文炳氏の説を挙げておく。

28 呉文炳『日本演劇の起源』（啓明社、一九二九年）「能楽は支那に於ける宋時代の演劇の影響を受けしや」

「新井白石は宋劇の影響のあつたことを肯定してゐるけれども、近代史家の研究に依れば宋劇の影響を受けて居らぬと云ふ説が多い。然し乍ら此等の説も決して正鵠を得たものとは信ぜられない。其の理由は勘仲記に記されてゐる僧侶が延年を演じつゝあるその側に宋人が曲を奏してゐるといふ歴史的事実に徴しても然うである。であるから宋の芸術と日本の延年との間には何等かの交渉があるべき筈のやうに考へられる。然も延年の古い脚色は支那のものを多く採り入れてゐることからみても宋劇の影響を絶無であると断言することが何うして出来よう」

林和利氏も主張していたように、「延年を媒体として」能楽が宋雑劇の影響を受けたとする説である。ただ、「新井白石は宋劇の影響のあつたことを肯定してゐる」と述べているが、白石の論の中に「宋」という言葉は出てこない。春台の説の誤りであろうか。

次に、元雑劇（明雑劇も含む）ではなく明の伝奇（南曲）が能楽の形成に影響を与えたとする「伝奇影響説」を唱えた、青木正児氏

の説を紹介しておく。

29 青木正児『支那文学芸術考』（弘文堂書房、一九四二年）『青木正児全集』第二卷所収「国文学と支那文学」——「鎌倉室町期」——「謡曲と元曲」

「若し其前の能楽が延年舞と相去ること遠からざる幼稚なもので有つたとするならば、観世以後の進歩が其形式に於て元曲に負ふ所有るを考へさせられる。其れは謡曲と元曲と形式の比較より立論することが出来る。従来此の比較は試みられて居るが、大抵元の雑劇を以て比較の対照として居る。余は然らずして当に伝奇の形式と比較す可きであると思ふ。何となれば当時の留学僧は多く南支那に往つたやうで、南方には南曲たる伝奇が多く行はれて居たので、其の耳目に觸るゝ所は自然此の方が多かつたに相違無い。且つ伝奇即ち南戲は元末から明初にかけて復興の氣運が漲つて来てゐる、而して其時は恰も我が南北朝時代に當つて居る。（拙著『支那近世戯曲史』を見よ）我が猿楽能の改進は南北朝末期から室町初期に在り、若し彼土の劇が影響すると仮定すれば伝奇が最も適当した状況に置かれて有つたとせねばならぬ。且つ形式に於て謡曲は雑劇よりも寧ろ伝奇に似て居る」

「白を以て始まる形式は原始的な延年舞が既に此の様式を取つてゐる所から考へると、猿楽能の古式であると仮定することが出来る」

青木氏は、能楽における元雑劇影響否定説を受けて、このように論じている。能楽の「進歩」が「元曲に負ふ所有る」と言っているので、元雑劇影響説に含められることもあるが、「元の雑劇」ではなく「当に伝奇の形式と比較す可き」と述べているので、元雑劇影響説を唱えているわけではない。かといってそれを否定しているわけでもないの、「その他の関連論考」としておいた。

さて、青木氏はこのように、能楽の大成には明の伝奇が影響を与えた可能性があること提唱しているが、これはほかに例の見られな



い論である。1の白石説や、5東儀氏、16久米氏、18古城氏の論の中に「伝奇」という言葉が出てくるが、これらはすべて「元の伝奇雑劇」、つまり、元雑劇の「物語」を指す言葉であり、明の南曲のことではない。一方、青木氏のいう「伝奇」は南曲のことであり、先の元雑劇を指す「伝奇」とは異なる。また、唐代にも「伝奇」というジャンルの文学（小説の一種）が存在するが、これも全く別の言葉である。このように、中国古典文学でいうところの「伝奇」には三種あるので、気に留めておく必要がある。

なお、28呉氏と29青木氏の説については、前掲の王冬蘭氏の論考の中でも紹介されているが、王氏は両氏の説を否定している。

そのほか、元雑劇ないし中国演劇と能楽の類似点について触れたものに、次の田中謙二氏らの対談と、金文京氏の論考がある。

30 田中謙二・郡司正勝・菅泰男・（司会）梅原猛「元曲と能——演劇——」（上山春平・梅原猛共編『シンポジウム 日本と東洋文化』新潮社、一九六九年）

郡司「構成の面から見ますと、昔から元曲と歌舞伎、または能は似ていると申しますけれども、やはり能と元曲との違いなどは、……（中略）……そのドラマの構成法が能ほどこまでも二段組織ですし、元曲の場合には起承転結の四折が論理的であるという進め方の違いがあるう」

梅原「元曲ではやっぱり裁判劇という色彩が強いと同時に、非常に筋の進め方が論理的であるというのに対して、日本の能では、あの世から出てくる霊魂の物語が中心であるというふうには、常に情緒的なもの……（中略）……起承転結がはっきりしている元曲にたいし、能は霊魂の内面の自覚という点で、前場と後場が分れる。この事も大きなちがいが」

31 金文京「中国の宗教的仮面劇の現状と問題点——能との類似性について」『能と狂言』三、二〇〇五年六月

「能と中国の演劇との間になんらかの関係があるのではないかとする説は、たとえば七理重恵『謡曲と元曲』（大正十五年 積文館）など古くからあったが、何分にも文献資料がないので、想像の域を出ることはむずかしい」

「能の起源に中国演劇の影響があったかどうかは、資料的に簡単に解決できる問題ではなく、しかも個々の作品に対する中国文学の影響については、まだ探索の余地がある以上、双方からの考察を同時に進めるのが妥当であろう」

30では、田中氏によって元雑劇に関する紹介がなされたあと、郡司氏や梅原氏が、能楽と元雑劇の共通点や相違点を述べているのであるが、ここでは両者の影響関係については触れられていない。

31の金氏は、中国の雜戯（宗教的仮面劇）に特徴的な邪気払い的要素が、能の「唐船」・「皇帝」・「昭君」・「呂后」などに見られることを指摘した上で、「これら中国ネタの作品は後期のものも多く、起源の問題とは切り離して考えねばならない」としている。

##### 五 日中古典演劇からみた東アジアの海域交流と文化の多元的発生論

以上、能楽の形成における元雑劇影響説とその否定説、およびそれに関連する論考を、管見の限り挙げてみた。

元雑劇影響説とその否定説、それぞれが、両劇の類似点、あるいは相違点を根拠として論を展開しており、どちらにもそれなりに納得できる部分もある。そして、これまで世に問われてきた両者の論考の数はほぼ同量である。また、元雑劇ではなく、宋の雑劇や、あるいは明の伝奇（南曲）が、能楽の形成に影響を与えたとする説もあり、諸説紛々といった様相を呈しているのが現状である。

ここで、筆者の考えを改めて示しておきたい。前章においても確認した通り、実際、7の七理氏が挙げている十の類似点以外にも元雑劇と能や狂言との間には共通する点——せりふとしぐさによって場面設定や時間の経過を表することや、登場時に名ノリが入ることなど——がいくつもある。ただ、これらは単に類似しているというだけであり、元雑劇影響否定説を唱える各氏が主張するように、類

似していることが、必ずしも影響関係を示す根拠となるわけではない。類似しているのは、同じく大成された古典演劇であるためではなからうか。全く別の地域で、同様の文化が多能的に発生することは、ユングの元型論を持ち出さずとも考え得ることである。ましてや、日本と中国は同じ東アジア文化圏である。社会的・文化的にも、同様の芸能が発展するための共通する素材が、各地域に同時期的に存在しているもおおしくはない。

東アジアの海域交流、特に、中国から日本への文化の流入、日本文化に対する中国文化の影響は、様々な分野で確認されている事実であるし、むしろそれ自体を否定するわけではない。全体を通して見れば、中国文化は日本文化の母体であることに違いない。今回取り上げた能楽の原型である猿楽は、散楽から発展したものと考えられているが、散楽というのは、唐代から宋代にかけて中国で流行した芸能の一種であり、それが遣唐使を中心とした海域交流によって日本にもたらされたものとされる。ということは、能楽も遠くは中国に先祖を持つということになる。しかし、個別の事象、特に、今回取り上げた元雜劇と能楽の影響関係については、海域交流による影響とは考えがたい。海域交流による同時期の芸能ないし文化事象の影響関係を論じるなら、日本文化から中国文化への影響も、可能性としては考えておくべきである。つまり、ここでは、能楽の前身である猿楽能からの、元雜劇あるいは明の伝奇への影響ということであるが、それを主張すれば、能楽の元雜劇影響説にもまして「出放題の想像」などという謗りを受けかねないだろう。

## 六 おわりに

何度も述べるが、25の井上氏も「似ているものが必ずしも起源を同じくするとは限らない」と言っているように、単に類似しているという点だけでもって、そこに影響関係があったと断じるのは危険である。ただ、逆に、相違点があるということをも根拠に、そこに影響関係がなかったと言いつけることもできない。

だからといって、このようなテーマについて研究する意味がないわけではない。結局は、どちらにも確たる証拠が出ない以上、31の

金氏が提言するように、目下のところ「双方からの考察を同時に進めるのが妥当」ということにならう。

また、金氏は別に、『花間素伝』の物語について、「神話学、説話学、民俗学の成果を利用しつつ、この物語と世界各地の類似の神話伝説との比較」<sup>〔14〕</sup>をされているが、「比較文化」や「文化交流」の研究、つまり、異文化間における文化の相互影響に関する研究においては、他分野の研究成果も大いに利用すべきであるということ、最後に付言しておきたい。

## 附論 『統修四庫全書総目提要』の価値

——『水滸伝』の解題を例に——

### 一 はじめに

一九九六年から一九九七年にかけて、中国齐鲁書社より『統修四庫全書総目提要（稿本）』という影印本が出版された。手稿本と謄写本の影印が計三十七冊と、その索引が一冊の、全三十八巻である。一体なぜ、「総目提要」という工具書としての利用価値の高いものが、未校正かつ未分類のまま、「稿本」を影印するという形で出版されたのであろうか。結論からいうと、それは同書の学術的価値の高さからである。しかし、その「価値」は、まだまだ広くは認識されていないように見受けられる。中国文学関係の学術論著においても、同書に収められている解題が参考に挙げられているものは少ないのではなからうか。よって本章では、中国文学、ひいては広く中国学を研究するに当たつての、「提要」の利用価値および『統修四庫全書総目提要』の学術的価値の再認識を促すため、筆者が利用するところの『水滸伝』の解題を一部例に取りながら、同書およびその関連書籍、そしてその他の「提要」類の分析を試みたい。

なお、「提要」とはそもそも中国語で、中国古典籍（漢籍）の解題、すなわち著者・内容・版本・体裁などに関する説明文のことであるが、その「提要」が付された漢籍分類目録の代表格といえ、『四庫全書総目』（別名『四庫全書総目提要』、略称『四庫提要』）以下、略称を用いる）である。さらに、この『四庫提要』は本章で取り上げる『統修四庫全書総目提要』が生まれる基となつた書物であるため、まずは『四庫提要』の概略から見ていくことにする。

### 二 『四庫提要』について

『四庫提要』は、清乾隆帝の勅命により紀昀（字は曉嵐）を中心として編纂された『四庫全書』の、所収書および存目書の「提要」を集めたものである。ただ、この『四庫全書』の「提要」は、単なる解題におわらず、内容の真偽を断じたり評価を下したりするなど書評的要素も含まれ、また、著者の思想や人となりの考証・評価、さらには批判までなされているものが多い。村越貴代美氏や孫言誠氏の指摘にもあるように、それは『四庫提要』の編纂目的が「採録した書物の著者や底本に対する綿密で実証的な検討と、著者の人物や著作に示された思想が天子の聖旨にかなない国朝の諸賢に推奨するに足るか否かの判定」というところにあつたことによるものであるが、そこには、『四庫全書』の編纂委員であり『四庫提要』を執筆した紀昀をはじめとする四庫館臣たちの私見、そしてそれを包括する当時の為政者、すなわち清朝廷の「反清の闘志を削ぐ」とする意図<sup>〔1〕</sup>が、ありありと表れている。しかし、その「提要」の内容は、各書物に下された「正統」な評価として長年にわたつて人々に認識されてきたのである。

『四庫提要』の価値基準がたとえ為政者側の政治的配慮に基づくものであるにせよ、また、考証の内容に誤謬が多く見られるにせよ、一万種を超える漢籍の概要とその著者の概略をつかむことができるばかりでなく、両者の当時における位置付けが理解できるといふ点において、『四庫提要』はやはり学術的に価値の高い存在といえよう。<sup>〔2〕</sup>

ただ、惜しむらくは『四庫提要』から漏れた漢籍も乾隆年間以前のものだけで幾万点に上るといふ事実、とりわけ『水滸伝』をはじめとする白話文学作品や、仏教経典などが一点も著録されていないという点である。『四庫提要』に著録されていないということは、『四庫全書』に原文が収録されていないばかりでなく、その存目にすら書名が挙がっていないということである。これは、政治的理由により排除されたというよりも、むしろ当時はそれらに学術的価値が見出されていなかった、つまり、白話文学は「文学」と認識されておらず、仏教経典は外国の教えを記したもので保存重要度の低いものと判断された、ということが最大の理由ではなからうか。<sup>〔3〕</sup>

しかし、近代以降は白話文学も「文学」として認められ、通俗文学あるいは俗文学と呼ばれる元曲や明清小説も、れつきとした「漢籍」に含まれている。また、その古版本の多くは、中国では「善本」として貴重書扱いされている。仏教経典も然りである。このように、清朝以前における字間の「正統」が消えゆく現代において、『四庫提要』の欠を補う、そして『四庫提要』を質的に大幅に上回る「提要」が編纂された。それが、『統修四庫全書総目提要』（別名『統修四庫全書提要』、『統修四庫全書提要』略称『統修四庫提要』、『統修提要』。本章では、以下『統修四庫提要』と記す）である。

### 三 『統修四庫提要』の成立過程

『統修四庫提要』の成立過程については、すでにいくつかの論考が世に問われているが、『統修四庫提要』の実態の再認識を促すため、そして後に述べる『統修四庫全書』との違いを明確にするため、ここで改めて整理しておきたい。

『統修四庫提要』の編纂事業は、清末の義和団事件（北清事変）に端を発する。一八九九年に華北一帯で起こった義和団による排外運動を鎮圧すべく、欧米列強に倣って軍を送った日本は、列強とともに清国より賠償金を受け取る契約を取り決める（義和団賠償金、中国名「庚子賠款」）。しかし、その後の辛亥革命や五四運動、第一次世界大戦の影響などにより賠償金の支払いは延期され続け、中国国内では賠償金の取り消しを要求する声が高まった。そこで日本政府は、先に米国の賠償金の支払いを免除し、それを資金として対華文化事業を行ったことに倣い、一九二三年三月に「対支文化事業特別會計法」を制定、翌月から義和団賠償金の一部を資金源とする「対支文化事業」を開始した。

同年末、外務省に設けられた同事業の諮問機関「対支文化事業調査会」の、「特別委員会」委員に選出された狩野直喜や服部宇之吉らは、同事業の一環として設立される「北平（現北京）人文科学研究所」における具体的事業として『四庫全書』の翻刻を提起したが、主に資金面の問題から政府側に容れられなかった。その後、「調査会」において数度の調整が行われ、一九二五年、日中両国の研究者に

よって構成される「東方文化事業総委員会」が設置され、最終的に狩野の調整案としての「四庫全書補遺及四庫全書統編事業予算」が通り、『四庫全書』の「統修」事業が開始される。

まず着手されたのが、『統修』『四庫全書』に収める図書の選定と、その蒐集である。「人文科学研究所」所員に任命された狩野・安井小太郎・内藤湖南・江瀚・王式通・劉培極・戴錫章・江庸ら、日中両国の学者によって選定された図書の一部は、新設された「東方文化事業図書籌備処」に蒐集・保管され、そのほか北京地区の各図書館や博物館、「奉天図書館」や「大連滿鉄図書館」の蔵書、私蔵書や国外蔵書などから抄録した図書と併せて「提要」が編まれることとなるのであるが、一九二八年の日本軍第二次山東出兵による排日運動のあおりを受け、この事業は一時頓挫してしまう。一九三一年になってようやく事業が再開され、「総委員会」委員長であり「人文科学研究所」総裁であった柯劭忞、図書選定に当たった江瀚・王式通らをはじめ、孫人和・譚其驥・趙万里・謝国楨・傅惜華・孫楷第ら中国入学者たちの手によって、「提要」の作成が開始される。一九三八年には「人文科学研究所」内に「提要整理室」が設立され、順次作成された「提要」の整理、印刷が行われることとなる。当初の「提要」作成および整理事業は四年を期限とされていたものの、一九三七年に勃発した日中戦争の影響が甚大で、実際は終戦の一九四五年に至るまで「提要」の執筆は続けられた。なお、作成された「提要」の整理稿の一部一万余点は、京都の「東方文化研究所」（旧東方文化学院京都研究所、現京都大学人文科学研究所の一部）に送付されたという。しかし、「人文科学研究所」ないし「東方文化研究所」から、『統修四庫提要』という書が刊行されることはなかった。

結局、日中戦争の影響などによって「対支文化事業」そのものが挫折してしまい、『四庫全書』の「統修」、すなわち『統修四庫全書』の刊行はおろか、「提要」の翻刻・出版すら実現しなかった。そして、日本の敗戦と同時に「人文科学研究所」および「東方文化事業図書籌備処」が所有していた資料はすべて国民政府に接収され、一九四九年十月の中華人民共和国成立後は、台湾の中央研究院歴史語言研究所傅斯年図書館に移入された一部の図書を除いて、残りすべてが中国科学院図書館に保管されている。

以上、『統修四庫提要』の成立過程が再確認できた段階で、次に現在刊行されている『統修四庫提要』および『統修四庫全書』の実態

について紹介する。

#### 四 『統修四庫提要』と『統修四庫全書』

現在、『統修四庫提要』と題する図書が三種、そして『統修四庫全書』と題する叢書が一種、刊行されている。

前者は、①『統修四庫全書提要』全十三冊（台湾商務印書館、一九七二年）、②『統修四庫全書提要 經部』全二冊（中華書局、一九九三年）、③『統修四庫全書提要（稿本）』全三十八冊（齊魯書社、一九九六—一九九七年）の三種で、その原稿はいずれも先述の「人文科学研究所」において作成されたものである。

①は、戦時中京都の「東方文化研究所」に送られた原稿を、平岡武夫氏が台湾の商務印書館に提供し、王雲五主編のもと四部分類によって排印、刊行されたものである。②は、中国科学院図書館が「人文科学研究所」より受け継いだ資料に基づいて編纂、排印本として中華書局より出版したものである。これも四部分類によって整理されているが、①とはその分類法の詳細に多少の異同がある。③も、②と同じ資料により中国科学院図書館が編集したものであるが、「稿本」の名のとおりに同図書館が保管する原稿を著者別にそのまま影印したものであり、四部分類もされていない。

この三種の内、『統修四庫提要』の全貌がうかがえるのは、③のみである。①は遺漏が多く、文字や句読点にも誤りがある。例えば、經部の易類には、本来全部で六百三十九種の「提要」があるにもかかわらず百九十九種しか収録されていないなど、全体の三分の一程度しか見ることができず、また、誤植と思われる箇所も目立つ。②は原稿にはほぼ忠実に翻刻し、遺漏なく収録しているものの、「經部」しか刊行されておらず、残りの刊行の目録は立っていないらしい。中国科学院図書館によれば、「史部」と「集部」の一部もすでに標点を付し整理済みとのことであるが、その段階で刊行に向けての作業が中断されたため、③の影印本が出版されたのだという。なお、中断の理由は明らかにされていない。

その③『統修四庫全書提要（稿本）』にも、問題点はある。先述したように配列が四部分類ではなく、「提要」の執筆者ごとにまとめて配されている。ただし、すべての執筆者が一括にまとめられている訳ではなく、二冊以上に分かれて収録されているものも多い。しかも順不同である。第一冊巻頭の「前言」の後に「提要撰者表」があり、「王式通／第一冊第一葉上至第一冊第三十九葉上」というように、一応一覧になってはいるが、これでは目的の「提要」を探すことはほとんど不可能に近い。よって、第三十八冊の「索引卷」から引く以外にない。ただ、三万点以上もの漢籍の解題を収録する『統修四庫提要』の全体が見られるのは、目下この③だけである。四部分類がなされておらず、執筆者によつては読みづらい部分も多々あるという難点を差し引いても、同書の価値は相当のものである。

一方後者、すなわち現在刊行されている『統修四庫全書』全二千八百冊は、一九九五年中国出版工作者協会の提案により、上海図書館の顧廷龍主編のもと深圳南山区人民政府および上海古籍出版社の出资により編纂、同出版社より出版されたものである。これは編纂過程からして、先の「人文科学研究所」による『四庫全書』の「統修」計画とは何の関係もなく、両者は全く別個のものである。つまり、現在刊行されている『統修四庫提要』は、現在刊行されている『統修四庫全書』所収書の「提要」ではない。いわば、『四庫提要』の「統修」なのである。

ところで、『四庫全書』の「統修」作業については、光緒十五年（一八八九年）の翰林院編修王懿榮の上奏や、一九一九年の金梁らによる『四庫全書』「存目」の「統修」の建議など、企画の段階では「对支文化事業」以前から幾度か提起されてきた。しかし、いずれも実現には至らなかった。ただ、その意志だけは時代を越えて受け継がれ、近年の『統修四庫全書』出版に達した、という観点からすれば、現在刊行されている『統修四庫提要』と『統修四庫全書』、両者の間に全く縁のないことはいえないのかもしれない。

さて、その両者の収録書と比較してみると、前者は三万五千二百六十五部、後者は五千二百二十部と、前者は「提要」のみであるものの後者の六倍以上の書目を収録している。例えば『水滸伝』について見てみると、後者が『李卓吾先生批評忠義水滸伝』一百卷引首

一卷（明容与堂刊本）一種だけ収録しているのに対して、前者は『忠義水滸伝』一百回（高陽李氏藏明刊本）、『李卓吾批評忠義水滸伝』一百卷（日本内閣文庫藏明容与堂刊本）、『金聖嘆評定水滸伝』七十五卷（明崇禎閏貫華堂原刊本）、『残本京本増補校正全像忠義水滸志伝評林』十八卷（日本内閣文庫藏明万曆刊本）の四種の「提要」（いずれも孫楷第が作成）を著録している。ただ、「集部雜家類雜説之属」に分類される明の許自昌の『榜齋漫録』など、収録書数の少ない『統修四庫全書』にあつて、『統修四庫提要』には著録されていないという書物も存在する。

しかしながら、『四庫全書』所収書三千四百六十二部を、あるいはその存目書六千七百九十三部を合わせた一万二百五十五部を優に超える収録数を誇る両者とも、その価値は計り知れない。収録書数が五千種あまりの『統修四庫全書』にしても、本文全文を影印しているという事実を鑑みれば、決して『統修四庫提要』に見劣りするものではない。ただ、もしも世の情勢が許し、「人文科学研究所」が蒐集した書物が影印され『統修四庫全書』として刊行されたならば、現在刊行されている『統修四庫全書』を大幅に上回る一大叢書となり、後の研究にさらに多大な恩恵をもたらしたであろうことは言を俟たない。

なお、『統修四庫全書』の「凡例」によれば、

本書は『四庫全書』の先例に従い、収録書すべてに「提要」を記す。また、各書の「提要」および各部類の「小序」を一冊にまとめて『統修四庫全書総目提要』とし、別冊として出版刊行する。なお、その編纂規定は本書の巻頭を参照されたい。<sup>1172</sup>

とあるが、仮にここでいう『統修四庫全書総目提要』が出版されれば、内容の全く異なる同名の書が存在することになる。ただ、『四庫全書』の先例に従い」とは謳っているものの、『統修四庫全書』のように「書前提要」が付されている訳ではないので、同書の出版は当面期待できないように思われる。

## 五 『統修四庫提要』における『水滸伝』の解題

ここで、『統修四庫提要』の内容面について、少し触れておきたい。といっても、ここではその「提要」すべてを概観することはせず、特に白話小説を代表する作品の一つである『水滸伝』の「提要」を取り上げ、その学術的価値について検討したいと思う。

『統修四庫提要』に取られている『水滸伝』の版本は、前章で紹介したように『忠義水滸伝』、『李卓吾批評忠義水滸伝』、『金聖嘆評定水滸伝』、『残本京本増補校正全像忠義水滸志伝評林』の四種である。この内、前二者が文繁事簡本と呼ばれる百回本で、小説『水滸伝』の原型に最も近いと考えられている版本である。ちなみに、『金聖嘆評定水滸伝』は、清の金聖嘆が文繁事繁本（百二十回本）の第七十二回以降を削除し、大幅な改訂を加えて出版したいわゆる「金聖嘆本」で、最後の『残本京本増補校正全像忠義水滸志伝評林』は文簡事繁本の一つである。

さて、『統修四庫提要』における『水滸伝』関連最初の解題、すなわち『忠義水滸伝』の「提要」では、当テキストの書誌学的説明の後に、『水滸伝』自体の版本の問題について、四つの方面から詳細な解説および考証がなされている。以下、その概要を紹介しておく。

一、『水滸伝』は羅貫中の作と言われるが、『水滸伝』本文に「書会」という言葉がよく出てくることから、羅貫中は「書会」の人間であった、あるいは羅貫中が「書会」で編纂されたテキストを用いて『水滸伝』としてまとめた、という可能性がある。

二、『水滸伝』百回本（文繁事簡本）には「征遼故事」があつて「征田虎王慶故事」がなく、百十五回本などの文簡本諸本や楊定見本（百二十回本、文繁事繁本）では「征遼故事」・「征田虎王慶故事」の両方がある。「征遼故事」と「征田虎王慶故事」の文章は同じく粗雑であるが、百回本の第七十二回に「四大寇」のことが書かれてあり、そこには「田虎」・「王慶」の名が見える。名があるということ、その物語も古本にあつたということになる。とすれば、「征田虎王慶故事」は文簡本の創作によるものはない。パリ所蔵本



の題に「挿増田虎王慶」とあるのは、「新刊の百回本にはない」ということであり、「古本より増やした」と言っているのではない。したがって、「征遼故事」も郭勳本（百回本）から付加されたと言うことができ、楊定見本の序文にある「郭武定本は征田虎王慶故事を削除して征遼故事を挿増した。事実、つまらぬ作家はそれを真似、大家はそれに従わなかった」という説は正しいということになる。

三、「水滸」物語は、宋・元代の詞話や説唱の形態として成立し、それが散文となって小説の形になったと考えられる。例えば、百回本第四十八回で祝家荘を讀える詞の終わりにある「水滸を平らげ晁蓋捕らえ、梁山破つて宋江生け捕る」などの句は、説唱形式の名残といえる。

四、百回本『水滸伝』の梁山泊物語は、宋末の『宣和遺事』や元雜劇（水滸劇）の叙述と同じという訳ではない。例えば、宋江は『宣和遺事』では閻婆惜を殺めてすぐに梁山泊に入るが、『水滸伝』では江州で処刑場から奪取されてのち梁山入りするし、晁蓋は元曲では三度目に祝家荘を攻めた時に死ぬというのが多いが、『水滸伝』では曾頭市を攻めた時に死ぬ。また、その三十六人の名前や席次が、『宣和遺事』や『癸辛雜識』、周憲王の「豹子和尚」劇などと出入りがある。しかし、「武松打虎」や「張順水裏報冤」、「李逵元夜鬧東京」など『宣和遺事』にない物語が元曲中に存在するし、董平の綽名「双鎗将」は『水滸伝』以前の物語では「二直撞」となっているが、百回本の第七十八回に「董平は先陣を切るのが得意で、人から董一撞と呼ばれている」というような表現が出てくる。すなわち、『宣和遺事』、元曲、『水滸伝』と、異なる中にもやはり通じる点が存在するという<sup>199)</sup>ことである。

一つ目は『水滸伝』の作者に関する考察、これは現在においてもなお議論が続いている問題である。施耐庵や羅貫中などの名は挙がるものの、現在では『水滸伝』は複数の人間によって書かれたという説が有力である。この「提要」にあるように、それが「書会」の人間であった可能性は充分にあると思われる。

三つ目と四つ目は「水滸」物語の源流に関する考察で、『水滸伝』と説唱との関連性、あるいは『水滸伝』と『宣和遺事』・元曲との異同について述べられている。これらの指摘は、現在の定説にも通じるものである。

問題は二つ目である。この「提要」の作者孫楷第は、『水滸伝』における「征遼故事」部分と「征田虎王慶故事」部分の文体は「同じく粗雑である」と認識しているものの、両部分いずれも「古本」にあったものと想定している。その根拠として、百回本の第七十二回に「田虎」と「王慶」の名があることを挙げているが、「名があるということ」が「その物語も古本にあったということ」にはならないのではなからうか。この点について、現在では少なくとも「征田虎王慶故事」部分は文簡本においてはじめて挿増されたと考えられており、「征遼故事」部分の成立も、ほかの部分の成立よりも時期が下ると考えられている。ただ、現在、最も「古本」の形態に近いと考えられている版本は百回本であり、「征遼故事」部分のない古版本は現存していないため、版本学的に判断するすべはない。

このように、現在における定説とは異なる点はあるものの、その実証的考察は充分参考に値するものである。また、次の『李卓吾批評忠義水滸伝』の「提要」では鐘敬伯本・英雄譜本との校勘が、『金聖嘆評定水滸伝』の「提要」では楊定見本との校勘が、そして『残本京本増補校正全像忠義水滸志伝評林』の「提要」では百回本との詳細な校勘がなされており、いずれも一千字前後あるという分量からしても、単なる解題とはいえないほどの内容となっている。

ここでは『水滸伝』の「提要」のみを見てきたが、その他の「提要」も同様、書誌学的考察に力が注がれているというのが、この『続修四庫提要』の大きな特徴でもある。

## 六 『続修四庫提要』以降の「提要」における『水滸伝』の解題

次に、『続修四庫提要』の『水滸伝』に関する記述をその他の「提要」の類と比較するため、『続修四庫提要』以外の「書目」および「提要」の一部を紹介しておく。



前章で紹介した『統修四庫提要』における『水滸伝』の「提要」の作者孫楷第は、同時期に『中国通俗小説書目』（一九三二年北京図書館中国大辞典編纂処より刊行）を著している。同書は「書目」であるが、収録書によつては簡単な解題も付されている。特に、四大奇書など版本の複数存在する書については、まずその書の総解題があり、後に佚書も含めた版本別の紹介がなされている。

同書に掲載されている『水滸伝』の版本は、『旧本羅貫中水滸伝』二十卷（『也是園目』著録）、『忠義水滸伝』一百卷（『百川書志』著録）、『都察院刊本水滸伝』（『古今書刻』著録）、『郭勛刊水滸伝』（『宝文堂目』著録）（以上古佚本）、『忠義水滸伝』明嘉靖間刊本、存第十一卷第五十一至第五十五回、『天都外臣序本水滸伝』一百卷一百回（明翻嘉靖本）、『忠義水滸伝』一百回不分卷（李玄伯藏明刻本）、『李卓吾先生批評忠義水滸伝』一百卷一百回（明容与堂刊本）、『芥子園本李卓吾評忠義水滸伝』一百回（李玄伯藏本）、『鐘伯敬先生批評忠義水滸伝』一百卷一百回（明季刊本）、『新刊京本全像插增田虎王慶忠義水滸全伝』（巴黎国家図書館藏明刊本）、『京本增補校正全像忠義水滸志伝評林』二十五卷（日本日光晃山慈眼堂藏明余氏双峯堂刊本）、『温陵鄭大郁序本水滸伝』一百十五回（黎光堂本、佚）、『明刊巾箱水滸伝』一百十五回（佚）、『新刻出像京本忠義水滸伝』十卷一百十五回（清金陵德聚堂刊本）、『水滸伝』二十卷一百十回（明雄飛館合刻『英雄譜』本）、『文杏堂批評水滸伝』三十卷不分回（宝翰樓刊本）、『水滸全伝』十二卷一百二十四回（坊刊本）、『李卓吾評忠義水滸全伝』一百二十回不分卷（明袁無涯原刊本）、『金人瑞刪定水滸伝』七十回（明崇禎旧刊貫華堂大字本）の二十種である。<sup>17)</sup>これは、『統修四庫提要』に収録されている『水滸伝』の版本の五倍に相当する。

このように、『中国通俗小説書目』は中国古典小説各書の版本の種類を知る上では極めて有用な解題目録であるし、その内容は現在認識されている各版本に通じる面も多いが、それぞれの解題の量としては『統修四庫提要』の比ではないし、そこで考証されている版本の問題なども、やはり『統修四庫提要』の詳細さには及ばない。

その他、『水滸伝』をはじめとする通俗小説の「提要」が見られるもので現在刊行されている書目としては、④『中国通俗小説総目提要』（中国文聯出版公司、一九九〇年）、⑤『中国古代小説総目』全三冊（山西教育出版社、二〇〇四年）、⑥『中国古代小説総目提要』

<sup>17)</sup>（人民文学出版社、二〇〇五年）などが挙げられる。

④は、一九八四年に江蘇省社会科学院文学研究所において編纂が企画され、同所と一九八七年同院に新設された明清小説研究中心との共同編纂に係るものである。唐代から清末（一九一一年末）までの通俗白話小説千百六十種（一部文言小説も含まれる）を成立順に収録しており、まず著者と各版本の紹介、そして内容の「提要」、最後に「回目」すなわち各回の目次が載せられている。『統修四庫提要』と異なるのは、例えば『水滸伝』は「水滸伝（一名『京本忠義伝』）」、『三国志演義』は「三国志演義」と、各項目の表題には通称としての書名が挙げられ、『忠義水滸伝』や『三国志通俗演義』などといった各版本の正式な書名は、「提要」の中でそれぞれ紹介されているという点である。なお、「提要」の内容として、特に版本の問題に関しては、『統修四庫提要』のように踏み込んだ考証はあまりなされていないが、現存する版本の種類とその関係については一通り紹介されている。さらに物語の内容の概括がなされている点などを勘案すれば、やはり有用というべきであろう。また、佚書や未見書についても簡単な紹介がなされているため、「書目」としては充分有用である。

⑤の編纂は、一九九三年北京で開催された「中国古代小説国際討論会」において提唱され、一九九六年より大陸・台湾・日本・シンガポール・フランスの研究者で構成される同編撰委員会（石昌渝主編）によつて、先の『中国通俗小説書目』と④、そして寧稼雨『中国文言小説総目提要』（齊魯書社、一九九六年）などを受けて編纂されたものである。同書は白話卷・文言卷・索引卷の三卷からなり、「提要」は書名拼音順に合計千二百五十一種収録、索引は語彙索引で、「提要」本文中に出てくる書名や人名、地名、年号などを取っている。「提要」の体裁としては、④とは逆に先に内容の紹介とその文学的価値などについて述べられ、後に版本の紹介とその考証がなされている。なお、『水滸伝』の「提要」に関しては、後半には各版本の序文が引用されており、「提要」の分量としては④や『統修四庫提要』の数倍に当たる。また、その内容の紹介は『水滸全伝』描写了北宋末年政治腐败、奸佞弄权、社会黑暗、民不聊生……『水滸全伝』は、北宋末に政治が腐敗し、奸臣が権勢を振るい、社会が暗闇に包まれ、人々が安心して生活ができなくなり……ということ

を描写している」に始まり、「深刻提示出『乱自上作』、『官逼民反』、『罪在朝廷』、『是促成当时社会民众起义的重要原因（二世の乱は上から）』、『官の圧迫厳しくて民反す』、『罪は朝廷にあり』』というところが当時の社会における民衆蜂起を促す重要な原因であるということを示している」などと、幾分政治的ニュアンスもないではないが、『四庫提要』ほどの意図は感じられない。

◎は朱一玄・寧稼雨・陳桂聲の編著になるものであるが、編纂開始年月は不明である。朱一玄の「前言」の署名の下に「一九九四年六月」とあるので、それ以前であることは確かである。収録されている書は先秦から清末までの文言小説（上編）と白話小説（下編）、合わせて二千百九十二種の「提要」（各編時代順）であるが、その内容は至って簡素、特に版本の問題に関してはほとんど触れられていない。収録数は三者の内最多であるが、内容は専門家向けではないように思われる。先の二者は孫楷第の『中国通俗小説書目』を受けたもの、特に◎は④の内容なども踏まえて編纂されたものであるのに対し、この◎はその「前言」においても全く先の二者に触れられていないばかりか、『中国通俗小説書目』についてすらも言及されていない。

## 七 おわりに

以上、『統修四庫提要』の価値について、その体裁や成立過程から、「提要」の内容、そしてその他の「提要」類との比較に至るまでを、一部『水滸伝』の解題を例に挙げながら検証してきた。

成立当時の学問体系や思想、政治的要素などを探るという点においては、その価値は『四庫提要』ほどには見出されないかもしれない。しかし、その「提要」が単なる解題に終わらず、綿密な書誌学的考証、あるいは版本間の校勘などがなされている『統修四庫提要』の学術的価値は、決して『四庫提要』に劣るものではないと考えられる。ただ、『四庫提要』の内容にも注意すべき点が多分に含まれるように、『統修四庫提要』の内容にも問題点はある。第四章で見えてきたように、例えば『水滸伝』に関しては、その物語の成立過程、あるいは古版本の認定などの点で、その後の研究により、『統修四庫提要』の記述の内容が旧説・異説となってしまう側面もある。

しかし、その旧説・異説ですら、完全に否定されるような確固たる論証が挙げられている訳ではない。すなわち、その旧説・異説に相当する箇所も、一視点として参考にすべき内容なのである。

戦時中という最悪の状況下において編纂された「提要」としては他書の追隨を許さない圧倒的収録数とその質を誇るこの『統修四庫提要』の恩恵が、近年の影印本の出版によって容易に享受できるようになったということは、利用する上ではまだ不便な点が残されているものの、我々中国学を身を置くものにとって幸いなことである。特に、『四庫提要』には取られていない「俗文学」などを研究するに当たっては、経書や文言文などを研究する際に一度は『四庫提要』に目を通すように、この『統修四庫提要』の「提要」をも参照すべきではなからうか。

最後に、『統修四庫提要』の利用価値が一層上がるために今後是非とも必要であると思われる点を、三つ挙げておく。

一点目は、『統修四庫提要』の稿本を再整理し、四部分類に再編して排印本として出版（あるいは中華書局の『統修四庫全書総目提要経部』の続編が出版）されること。そこに語彙索引が付録されればなお良い。

二点目は、以後の研究によって明らかになった点の改正を含めた、「提要」の再校訂が行われること。『四庫提要』については、余嘉錫の『四庫提要弁証』や胡玉縉・王欣夫の『四庫全書総目提要補正』など、いくつかの補編が刊行されているが、『統修四庫提要』の補編はまだ編まれていない。

三点目は、翻訳が出版されること。これも、『四庫提要』の「提要」の一部に関しては、すでに訳注が世に問われているが、『統修四庫提要』の訳注はまだ出されていない。『統修四庫提要』の学術的価値は、『四庫提要』に劣るものではない。それが、我が国において、中国語を解する中国学研究者にしか利用されないのではなく、中国語を解さない他分野の研究者、あるいは一般読者も参考にできるよう、正確かつ平易な日本語訳が出されてこそ、学術的価値の高い『統修四庫提要』が、より利用価値のあるものとして認識されるよう

になるのではなからうか。むしろ、日本語訳のみならず、他国においてもそれぞれ翻訳が出版されれば、その価値認識は各国各分野に広まることであろう。

【補記】本論考は、二〇〇六年九月に執筆し、二〇〇七年三月に刊行されたものである。その後、注15に付記した排印本『続修四庫全書総目提要』（中華書局刊『続修四庫全書総目提要 経部』）の続編の内、「叢書部」が二〇〇八年二月に北京図書館出版部より出版（吳格主編）されている。

## 結論 中国近世通俗文学と「水滸物語」の諸相

中国近世通俗文学は「庶民文学」である——と断言することは、やや危険かもしれない。序論で触れたように、中国における「庶民」の定義は難しいからである。ただ、それ以前の「詩文」を代表とするいわゆる「文学」に比べると、その享受者層は格段に広まったといえる。もちろん、用いている言葉が「文言」（文語体）ではなく、「白話」（口語体）を中心としているということが、最大の要因ではあろう。ただ、表現がわかりやすくなったという点だけで、人々の間に広く受け入れられるわけではない。その内容が、多くの人々の興味を引くものであったということこそ、官の取り締まりをもとめず人々の間で読み継がれ、創作され続け、出版され続けた所以である。人々の喝采を受けて生み出された、小説や戯曲などの中国近世通俗文学作品の端々には、当時の人々の「民意」が表れている。その点を理解した上で各作品を読み解いていくと、これまで見えてこなかった一面が浮き上がってくるはずである。

中国近世の人々は、通俗文学に何を求めていたのだろうか。極論をいえば、それは「娯楽」の一言に尽きる。作者の思想や主義主張の開陳、あるいはそれによる啓発が、創作の意図だと考えることも可能である。むしろ、そういう視点は文学作品を研究する上で重要である。しかし、とりわけ「通俗文学」たる小説や戯曲を創作する意図は、人々がそれを享受して「面白い」と感じてもらうことにあるのではないだろうか。「民意」を代弁する作品、すなわち、現実には満たされない人々の欲求・欲望を満たす作品であるからこそ、広く人々に受け入れられるのである。そうでなければ、その作品が価値のあるものとして永くその名を留めることはない。

本論文で主に取り上げた「水滸物語」を描いた作品は、そのような「民意」が特に顕著に見られる中国近世通俗文学作品である。

第一部で見てきたように、「水滸伝」に登場する「好漢」たちは、民衆を苦しめる「官」に衝突し、民衆から見た「悪」を懲らしめるヒーローであり、事の善し悪しにかかわらず「好漢」の行為自体に人々は喝采を叫ぶのである。そして、『水滸伝』をはじめとする中国近世通俗文学に描かれた「悪」は、そのまま当時の社会における「悪」だったと考えられる。小説は「フィクション」であるとはいえ、そこに描かれた内容がすべて荒唐無稽なものであるはずがない。特に、修辞上の制限の少ない通俗小説においては、現実の人間社会に起こる出来事そのまま反映されていると考えて然るべきである。そこにこそ、中国近世通俗文学の価値の一端があるといえよう。

また、第二部で論じたように、元雜劇という通俗演劇は、小説にも増して人々の「娯楽」のための存在であったはずである。よって、舞台芸術である元雜劇の台本「元曲」を文学作品として楽しむためには、演劇に必要な不可欠な「笑い」を念頭に置いた上で、舞台を「演出」しながら読む必要がある。今回取り上げた「水滸伝」以外にも、舞台芸術であるということを重視していないがために正当な評価が下されていない元曲作品は存在するであろう。今後、より多くの元曲作品に「舞台芸術」という光を当てていきたい。

最後に、各章の結論をもう一度まとめておく。

第一章で論じたのは、『水滸伝』における「好漢」の概念についてである。『水滸伝』の中で用いられている「好漢」という言葉は、抽象的「好漢」と具体的「好漢」に分類できる。『水滸伝』におけるそれぞれの用例を分析した結果、「好漢」の概念が明らかになった。「好漢」という言葉は、『水滸伝』では主に褒め言葉として用いられており、「男らしい男」↓「強い男」↓「武芸の心得のある男」↓「盜賊団の頭領」という「概念の集約」が見られると同時に、「男らしい男」↓「男」という「概念の拡張」も見られた。

第二章では、『水滸伝』に多用されている「好漢」を数える量詞「籌」に着目し、『水滸伝』における「籌」という言葉を抽出・分析した結果、「籌」が表す「好漢」のイメージが浮かび上がってきた。また、「三言」の中にも同様の「籌」の例が見られることから、「三言」中の「馮夢龍の言語」を『水滸伝』において調査した結果、『水滸伝』百二十回本挿入部分（第九十一回〜第百十回）の使用言語と「馮夢龍の言語」に共通点の多いことが判明した。よって、百二十回本『水滸伝』の編纂過程に馮夢龍の影が見えるという説を立てた。

第三章では、『水滸伝』の登場人物の中でも最も好漢らしい好漢である「花和尚魯智深」の人物像を、先行研究や関連文献を調査することによって検討した。また、『水滸伝』における魯智深像を、『水滸伝』の原文および評語、あるいは『水滸伝』以外の関連作品から改めて分析するとともに、『水滸伝』における魯智深以外の僧侶、特に「悪僧」について分析することによって、「荒くれ坊主」という「魯智深像」に付与された人々の願望と、当時の中国社会における仏教僧のイメージを明らかにした。

第四章では、『水滸伝』や公案小説「三言」、「僧尼孽海」などの中国明代通俗小説には悪僧説話が多く、とりわけ「淫僧」の類話が目立つことの要因について、当時の仏教界の墮落という社会的背景に由来するとする説や、読者層の興味に由来するとする説などを挙げるとともに、仏教の「戒」や「律」において「淫」の問題が特に重要視されている点も主張した。仏教僧は、「淫」に関して犯してはならないという「理想」と犯しやすいという「現実」の狭間に常に置かれていたため、現実には「淫」を犯す仏教僧が後を絶たず、またその行為が目立ったのである。そして、その矛盾点を揶揄する意味も込めて、「淫僧」の話が通俗文学に多く描かれた可能性が高い。第五章では、一般的に体制側の封建的礼教倫理とは対角に位置するものとして認識される中国近世通俗文学において、礼教倫理の特徴でもある「勸善懲惡」が描かれた作品が多く存在することについて、『水滸伝』や「三言」、「風流文学」などに描かれた「勸善懲惡」を、日本の近世文学における「勸善懲惡」との比較も交えながら分析し、「勸善懲惡」が単なる礼教倫理の理念に止まらないということについて論じた。通俗文学における「勸善懲惡」は、発禁処分されないための「ヴェール」や「辻褃合わせ」などではない。「因果応報」に基づく「勸善懲惡」こそ、中国近世通俗文学に対する「民意」の表れなのである。

第六章では、高文秀作の元雜劇「黒旋風双献功」の登場人物について、その道化的なしぐさやせりふを中心に検証することによって、本劇の喜劇性と、元雜劇における「道化」の種類について検討した。演劇には「笑い」の要素としての「道化」が必要不可欠である。その観点で「双献功」劇を読んでいくと、本劇が、無知で愚かな「道化」の孫孔目、愚者を専門に演ずる「職業道化師」の店小二・張千（牢番）、愚者のふりをする「賢い道化」としての李逵というあらゆる種類の「道化」が登場する「喜劇」であるといえる。

第七章では、元雜劇の中の「水滸伝」の一種である「大婦小妻還牢末」における人物形象をすべて分析し、従来取り沙汰されてきた本劇の矛盾点（特に劉唐と史進の人物形象に係る齟齬）を再検討することによって、本劇に対するこれまでの評価の問題点と、舞台芸術である元雜劇の受け取り方について論じた。元雜劇において、「好生英勇」というせりふがあれば、そう言われる人物は劇中で勇ましい英雄豪傑たる言動がなされなかったとしても、「好生英勇」なのである。「還牢末」の劇中においては、「招安」されるべき劉唐と史進は設定上すでに梁山泊側の人物であり、主人公の李孔目は劉唐と史進によって救われるという前提で物語が構成されているのである。

第八章では、日本の伝統演劇を代表する能・狂言・歌舞伎と、中国の伝統演劇の原型である元雜劇の特徴を比較し、特に能楽における元雜劇の影響説を批判的に捉え、新たな分析を試みた。元雜劇と能・狂言・歌舞伎には共通点が多いが、相違点も多い。能や狂言では「面」をかぶるが、元雜劇で仮面が使われた形跡は見つかっていない。日本の伝統演劇の源流は、通説どおり中国の散楽にあることは間違いないかもしれないが、元雜劇から直接の影響を受けているとは考えがたい。元雜劇と日本伝統演劇、特に能楽は、「兄弟関係」であるとしても、「親子関係」ではないと思われる。

第九章では、従来議論が応酬されてきた、能楽における元雜劇影響説とその否定説を改めて比較分析し、これまで論及されたことのない能楽と元雜劇の類似点もいくつか提示した上で、異なる地域の演劇が類似することの蓋然性と文化の多元的発生論について考えた。日本文化の多くは、中国文化からの影響を認めないわけにはいかない。しかし、異なる地域の文化が類似しているからといって、即座に影響関係を認めるのは早計である。本章では、第八章で論じた内容をさらに深め、能楽における元雜劇影響説の危うさを改めて提示した。また、特に比較文学や文化交流の研究においては、他分野の研究成果を利用する必要性があることも、併せて強調しておきたい。

そして、附論においては、『続修四庫全書総目提要（稿本）』全三十八冊が、工具書であるにもかかわらず未校正かつ未分類のまま、「稿本」を影印するという形で出版されたことに着目し、中国学を研究するに当たっての「提要」の利用価値および同書の学術的価値の再認識を促すため、『水滸伝』の解題を例に取りながら、『続修四庫全書総目提要』およびその関連書籍を紹介した。

以上のように、本論文は、中国近世通俗文学に描かれた「水滸物語」の諸相、特に小説『水滸伝』と、元雜劇における「水滸劇」を中心に考察したものである。したがって、「中国近世通俗文学における「水滸物語」の研究」という論題を付した。しかしながら、各章の論旨からすると、厳密には「水滸物語」が描かれた作品を中心とする中国近世通俗文学の研究」と題するほうが適當かもしれない。なぜなら、「水滸物語」の形成や發展過程を探っていくことを主旨とした論考は少なく、ほとんどが、「水滸物語」の描かれた『水滸伝』や「水滸劇」の一面を論じるものであったり、あるいは『水滸伝』や「水滸劇」を包括する通俗文学全体の特徴を論じるものであったりするからである。ただ、「中国近世通俗文学の研究」と銘打つには、まだ総合的な研究成果が十分整っていないように思われる上、各論考の視点や研究方法もまちまちであり、一つの作品の語彙や人物形象に焦点を当てたミクロ的なものから、文学の一分野に共通する概念を論じたマクロ的なものまでである。やはり統一された「文学研究」とは明言できない。よって、いずれの論考も「水滸物語」が描かれた作品を研究していく上で生まれた疑問ないし発想に端を発したものであるという共通項があることから、敢えて「中国近世通俗文学における「水滸物語」の研究」と名付けた次第である。

各論考の末尾でも示した通り、それぞれの研究において、なお積み残した課題は多い。また、第一部に比べると第二部の論考が少なく、第八章と第九章に関しては本論文のテーマから比較的遠い論考となった嫌いがある。全体を俯瞰すればテーマも統一されていないように思われるかもしれないが、一つひとつの論考を見れば、「水滸物語」が描かれた作品ないし「中国近世通俗文学」の研究において、それぞれ一定の成果を挙げられたものと確信している。

本論文によって、中国文学の世界に、ひいては広く一般社会に、一石を投じることができれば幸いである。

## 注

## 【序論】

(1) 章培恒・駱玉明主編『中国文学史新著』(全三冊、復旦大学出版社、二〇〇七年)の第五編「近世文学・萌生期」第五章「近世文学萌生期的小説」第三節『水滸伝』(中巻・四五九〜四六七頁)には、『水滸伝』の作者について、『唐書志伝通俗演義』の作者表記の問題などを根拠に、『水滸伝』は羅貫中所編、施耐庵是在羅貫中的基礎上進行加工的『水滸伝』は羅貫中が編纂したものであり、施耐庵はそれに手を加えただけである(四六〇頁)という、非常に興味深い説が述べられている。なお、『三国志演義』の編者として知られる羅貫中の師に当たるとも言われる、施耐庵という人物に関しては、信頼できる史料もほとんどなく、実際のところは不詳のままである。

(2) 佐藤晴彦「国家図書館蔵『水滸伝』残巻について——『嘉靖』本か?」(『日本中国学会報』第五十七集、二〇〇五年)などを参照。

(3) 以上、『水滸伝』の版本については、大内田三郎氏の一連の研究——『水滸伝版本考——繁本各回本の関係について——』、『ピブリア』四〇、一九六八年、『水滸伝』版本考——『容与堂本』について——、『ピブリア』七九、一九八二年、『水滸伝』版本考——『容与堂本』について(二)——、『人文研究』第四十五卷第五分冊、一九九三年)や、駒田信二訳『水滸伝(上)』(『解説』(中国古典文学大系第二十八巻、平凡社、一九六七年)、高島俊男『水滸伝の世界』(大修館書店、一九八七年)などを参照した。

(4) 『宋史』『徽宗本紀』に「宣和三年二月、淮南の盜宋江等、淮陽軍を犯す。將を遣わして討捕せしむ。又、京東、江北を犯し、楚海の州界に入る。知州張叔夜に命じて之を招降せしむ」とあり、『侯蒙伝』に「宋江、京東に寇す。蒙、上書して言う、宋江、三十六人を以て齊、魏に横行し、官軍数万、敢えて抗する者無し。其の材、必ずや人に過ぎん。今、青溪に盜起る。江を救して方臘を討たしめ、以て自ら贖わしむるに若かず」とあり、『張叔夜伝』には「宋江、河朔に起り、転じて十郡を略す。官軍、敢えて其の鋒に撓るなし。叔夜……(中略)……火を挙げて其の舟を焚かしむ。賊、之を聞きて皆鬪志無し。伏兵、之に乗じて其の副將を擒にす。江、乃ち降る」とある。また、『東都事略』の「侯蒙伝」にも、「宋江、三十六人を以て河朔、京東に横行す。官軍数万、抗する者無し……」とある。なお、宋江という人物は北宋末に一人実在したという説が、かつて宮崎市定氏によって提唱され、波紋が拡がった。詳しくは、宮崎市定「宋江は二人いたか」(『東方学』第三十四号、一九六七年、



高島俊男「宋江実録」(『東洋文化研究所紀要』第一二二号、一九九三年)などを参照されたい。

(5) 特に、中国文学の世界においては、「唐詩・宋詞・元曲・明清小説」などといった言葉が示すように、一代には一代の文学ジャンルがあるとする考えが一般的であるが、注1前掲の『中国文学史新著』では、王朝ごとの文学分類をせず、「文学の生成と発展は人間性の進化と発展に伴って起こる」という独自の観点から文学作品を再分類しており、全く新しい「中国文学史」として参考に値するものである。

## 【第一章】

(6) 本文における中国語の引用文は、基本的に原文の字体を尊重して表記したが、簡体字のもの以外は日本語の字体を用いたため、原文とは若干異なる文字もある。句読点に関しては、標点規準の異なる現代中国語の引用文以外は、すべて日本語の句読点表記を用いた。また、人名・書名・論文名なども、基本的に常用漢字で表記したことを断わっておく。なお、書き下し文を含む訳文はすべて拙訳である。

(7) 宋江の形象についての論考には、清山孝子『水滸伝』における宋江は英雄か(『山口大学文学会志』第四十五巻、一九九四年)などがある。

(8) 朱武は、楊定見本では両刀の使い手であると紹介されているが、容与堂本にはそのような描写はない。

(9) 楊定見本では「曾密」となっている。

(10) 原文は「燕青見這出來的好漢正門李達、潛身暗行、一棒正中那好漢臉頰骨上(燕青は、飛び出してきた好漢が李達とわたりあっているのを見ると、こっそり忍び寄り、棒でいきなりその男の頰骨をなぐった)」。この部分は、劉太公の娘をかどわかったのが王江と董海であるということを知った李達と燕青が、牛頭山に乗り込んで王江一味を殺す場面であるが、本文からはこの人物が王江、董海のどちらであるか判別できないため、このように表記した。

## 【第二章】

(11) 第三回「那人見了史進長大魁偉、像個好漢、便來與他施禮」(その人は、史進の長大魁偉でいかにも好漢らしい様子を見て、すぐにやって来て挨拶をした)・第二十三回「宋江在燈下看那武松時、果然是個好漢」(宋江が灯りの下で武松を見れば、まことに堂堂たる好漢で)。なお、容与堂本では、第七十四回「七鬪好漢、引一千餘人、殺開廟門、入來策應」(七人の好漢が、一千余人を引き連れて廟門を撃ち破り、応援に駆けこんできた)の「七鬪好漢」が「七個好漢」になっており、また楊定見本では、第七十七回「看見火把光中、兩鬪好漢、擦着兩條樸刀、引出一員騎

白馬の英雄大將、在馬上橫着一條點鋼鎗(二人の好漢が手勝手に朴刀をしごきつつ、一本の点鋼鎗を横たえて白馬にうちまたがった一人の英雄なる大將を先導してくるのが、松明の光の中に見えた)の「兩鬪好漢」が「兩個好漢」になっているなど、各版本間に多少の異同が見られるものの、いずれも二・三例の域を出ない。

(12) 佐藤晴彦氏の「連の研究——『平妖伝』新探——馮夢龍の言語的特徴を探る——」(『神戸外大論叢』第三十六第一号、一九八五年)、「古今小説」における馮夢龍の創作——言語的特徴からのアプローチ——(『東方学』第七十二輯、一九八六年)、「平妖伝」新探(2)——馮夢龍の言語的特徴を探る——(『神戸外大論叢』第三十七卷第一〜三号、一九八六年)、「清平山堂話本」《熊龍峯小説》と『三言』——馮夢龍の言語的特長を探る——(『神戸外大論叢』第三十七卷第四号、一九八六年)、「警世通言」における馮夢龍の創作——言語的特徴からのアプローチ——(『神戸外大論叢』第四十三卷第二号、一九九二年)、「古今小説」における馮夢龍の創作(改稿)——言語的特徴からのアプローチ——(『神戸外大論叢』第四十四卷第一号、一九九三年)、「古今小説」各巻の成立をめぐって——Mitsuo 氏説の検討——(『神戸外大論叢』第四十七卷第一〜四号、一九九六年)による。

(13) 該書は、鄭振鐸蔵「天都外臣序本」を、王利器・吳曉鈴が校訂して出版した排印本(鄭振鐸の序文付)であるが、底本とする「天都外臣序本」の真偽のほどが疑われている。詳しくは、高島俊男『水滸伝の世界』(大修館書店、一九八七)十四「天都外臣」とは誰ぞや?」参照。

(14) 第七回「兩個同行到閻武坊巷口、見一個大漢、頭戴一頂抓角兒頭巾、穿一領舊戰袍、手裏拿着一口寶刀、插着個草標兒、立在街上、口裏自言語說道(二人が連れ立って閻武坊の入り口にさしかかると、頭に団子頭巾をかぶり、身には古い戦袍をまとった一人の大男が、売り物札を付けた一振りの宝刀を手にして往來に突つ立ち、もももと咳いているのが見えた)のほか、第十四・三十二・三十七・七十四回に各二例、第二十三・二十七・二十九・三十一・三十六・四十二・四十三・四十四・四十九・六十六・六十七・百十三回に各一例。

(15) 第二十三回「你這個長漢、倘或醉倒了時、怎扶的你住(あんたみたいな大男が、もしも酔いつぶれてもしなざつたら、どうやって助け起こせばいいんです)」。――

(16) 第七十三回「李達跳將起來、開了廟門看時、只見一個漢子、提着把朴刀、轉過廟後土圍子上去(李達は急いで起きあがり、廟の戸を開けてみると、一人の男が、朴刀を引つ提げて廟のうしろの丘を登つて行くのが見えた)」。――只見後門開處、早有一個漢子、擎了鎗匙來開後門(裏口



が開くと、鍵を持った男が現れ、早くも裏の扉の門を開けようとしていた」。

(17) 段玉裁『説文解字注』(芸文印書館、一九九九年第七版二刷)。

(18) 「三言」のテキストには『白話小説三言二拍』(ゆまに書房、一九八五—一九八六年)を用いた。なお、『水滸伝』前後(明代)の作品における量詞「籌」としては、「三言」以外では管見の限り陳子龍(一六〇八—一六四七)の詩「凌河」に用いられていることが発見できたのみである。「四門閉白日、萬人無一瀾(四門は白日を閉ざし、萬人に一籌無し)」(陳子龍著 施塾存・馬祖熙標校『陳子龍詩集』上、上海古籍出版社、一九八三年)。清代の作品では、『兒女英雄伝』第二十一回に四箇所、「好漢」の量詞として「籌」が用いられている。

(19) 佐藤晴彦『古今小説』における馮夢龍の創作(改稿)——言語的特徴からのアプローチ。

(20) 佐藤晴彦『警世通言』における馮夢龍の創作——言語的特徴からのアプローチ。

(21) 注12前掲の佐藤氏の各論考参照。

(22) 原文は『続修四庫全書』(上海古籍出版社、一九九五年)に収録されている。なお、ここでは朱一玄・劉毓忱編『水滸伝資料彙編』(中国古典小説名著資料叢刊第二冊、南開大学出版社、二〇〇二年)を参照した。

### 【第三章】

(23) 「好漢」の定義については、第一章『水滸伝』における「好漢」の概念を参照。

(24) その他、高島俊男『水滸伝の世界』(大修館書店、一九八七年)ちくま文庫、筑摩書房、二〇〇一年)五「人の殺しかたについて」、佐竹靖彦

『梁山泊——水滸伝・108人の豪傑たち』(中公新書一〇五八、中央公論社、一九九二年)第六章「魯智深と李逵」、松村昂・小松謙『水滸伝』(図解雑学シリーズ、ナツメ社、二〇〇五年)第二章『水滸伝』物語の中から、などにも、魯智深像に関する若干の考察が見られる。なお、小川氏の論考末尾に、「田中謙二氏の『西廂記版本の研究』(前編)——『ピプリア』創刊号、昭和二十四年一月——の中にも魯智深と西廂記の恵明について言及された処がある」と附記されているが、田中氏の同論文当該箇所としては、「粗暴の権化ともいべき恵明は、あたかも『水滸伝』に於ける魯智深に似て、民衆が率直に愛し得る人物であって、法聰のような恋の理解者になれそうもない。王実甫が別に恵明を創造した理由もその辺にあるのではなからうか」(田中謙二『西廂記』板本の研究(上)、『ピプリア』一、一九四九年)、『田中謙二著作集』第一巻、汲古書院、

二〇〇〇年所収)という割注があるだけであり、特に両者の具体的な比較がなされているわけではない。

(25) これらの論考のほか、「魯智深は字が読めたか」という問題を検証している馬幼垣「魯智深の語文程度」(『明報月刊』第二十卷第十一期、一九八五年)、『水滸伝』簡記三題 / 「中国時報」一九八七年二月二十八日、「人間」、『水滸伝』簡記二題 / 同氏『水滸伝論衡』、聯経出版事業公司、一九九二年)、『論析篇』所収)なども、包括的にいえば「魯智深像」の研究に入るかもしれないが、今回はこのような個別のテーマのみを扱った論考は含めなかった。また、『水滸伝』第三回(百回本および百二十回本の「魯提轄拳打鎮關西」に関する論考も多数あるが、これらも「魯智深像」全体に焦点を当てたものではないため割愛した。

(26) 他の論考が注目に値しないという訳ではない。他の論考では、主に『水滸伝』における魯智深の描写やそこに付された評語など(一部の論考では水滸雑劇などにおける描写も考察)から、本章冒頭で挙げたような魯智深の性格に対する分析が行われている。ただ、八十年代前半以前の論考の多くは、魯智深を「下層労働人民出身」の「農民起義英雄」や「革命英雄」などと定義付けており、それを前提にして魯智深像を分析しているため、偏った論考という感が否めない。『水滸伝』は「農民起義」を謳った「革命文学」でもなければ、「投降主義」を勧めた「反動的政治文学」でもない。文人ないしは庶民の娯楽のために書かれた大衆文学である。むしろ、「文学作品」である以上、その中には体制批判に類する作者のメッセージが含まれている可能性も大いにある。しかしながら、「封建的」で「中央集権的な皇帝権力」体制自体を否定するような描写は、『水滸伝』中にはどこにも存在しない。例えば、李逵が「造反」を主張し、帝位のことを「鳥位」とけなしているのも、帝政そのものを否定しているのではなく、時の皇帝をけなしているだけである。このことは、晁蓋が「大皇帝」、宋江が「小皇帝」となって皆で楽しくやろうと言っていることからわかるであろう。要するに、佐竹氏も指摘するように、「それが現実であつた理想であるイデオロギーであれ、その社会の外に足場を持たない限り、その社会の全面的否定はしないのである」(注24佐竹靖彦前掲書第三章「水滸伝のライン・アップとその変化」)。駒田信二氏も述べているように、『水滸伝』はやはり、「本質的にはごく普通の意味での英雄物語であつて、「革命作品」などと呼ぶべきものではないから」(『水滸伝』(上)、『解説』、中国古典文学大系第二八巻、平凡社、一九六七年)。時代が時代ゆえと一蹴してしまえばそれまでだが、プロレタリア文化大革命に由来する偏った「水滸批判」が終息して以降も、依然として『水滸伝』に対して「農民起義」だの「造反有理」だのといった評価を与えたり、逆に「封建的」な作品として批判したりする論考が複数見られるということには、中国の学問研究の置かれている特殊な

状況を感じざるを得ない。もちろん、最近の中国における『水滸伝』研究では、「ごく普通の意味での英雄物語」という認識の下に進められた論考も増えてきてはいる。なお、総体的な「水滸批判」の変遷については、高日暉・洪雁『水滸伝接受史』(齊魯書社、二〇〇六年)などに詳しい。

(27) 五代後周太祖の事跡と、『夷堅支乙』巻第六「永悟侍者」からの影響については、それぞれ同氏の「水滸源流管窺」(『文学遺産』一九八五年第四期)および「再論呉読本水滸伝」(『文学遺産』一九八七年第四期)の中ですでに述べられている。また、同氏の著書『水滸源流新証』(華文出版社、二〇〇二年)には、上記の各論が部分的に収録されている。ただ、これら侯氏のいずれの論考においても、小川氏や宮崎氏の論考には触れられていない。

(28) 『平妖伝』と『水滸伝』の関係については、堀誠『平妖伝』に見える『水滸伝』の影——馮夢龍による増補改作をめぐる——(『中国文学研究』第八期、一九八二年)、羅爾綱『水滸伝原本和著者研究』(中国古典文献研究叢書、江蘇古籍出版社、一九九二年)、拙稿「袁無涯本『水滸伝』と馮夢龍」(『中日研究生国際論壇』2007漢語漢文化論叢)、白帝社、二〇〇七年)などを参照されたい。

(29) 魯迅『華蓋集統編』(魯迅雜感集第三、北新書局、一九二九年)『魯迅全集』第三卷、人民文学出版社、一九五六年所収)「馬上支日記」、孫楷第『滄州後集』(中華書局、一九八五年)「水滸伝人物考」附一「夷堅志与水滸伝」、馬雍『水滸伝』李遠故事來源(『文史』八輯、中華書局編集部、一九八〇年三月)など参照。

(30) 「宋」關名撰『新刊大宋宣和遺事』(上海商務印書館、一九一五年)。

(31) 「宋」周密撰『癸辛雜識統集』(清)張海鵬「學津討原」第十九集五、上海商務印書館、一九二二年)。

(32) 「宋」羅擇撰『醉翁談錄』(『中国學術名著』第一輯「增補中国筆記小説名著」第一集第七冊、世界書局、一九六五年)参照。

(33) 原文は以下の通り。「正末辨僧人合掌上念云。一切有爲法、如夢幻泡影、如露亦如電、應作如是觀。好話兒呵！貧僧姓魯、俗名智深、原是南陽廣慧寺僧人、因幼年戒行不精、被師嗔責、還俗爲民。跟着宋江哥哥、在梁山濼内落草爲寇、帶着我親母、如今年老、朝夕奉侍。自去年被我哥哥宋江打了我四十大棍、我受不得這一口氣、走來這清溪港清靜寺内、出家做箇和尚。看了這修行辨道的人、不強如那做賊的也可呵！」(『傳惜華等編『水滸戯曲集』第一集、古典文学出版社、一九五七年)。なお、本章における水滸雜劇の原文引用は、すべてこの『水滸戯曲集』第一集に拠る。

(34) (一)、(二) 前掲の⑨翟建波「從魯智深形象的改造看『水滸伝』的思想傾向」。

(35) 以上、伝奇における水滸戯の引用等は傳惜華編『水滸戯曲集』第二集(古典文学出版社、一九五八年)参照。なお、元雜劇や伝奇における水滸戯に関する研究書には、謝碧霞『水滸戯曲二十種研究』(『文史叢刊』之五九、国立台湾大学出版委員会、一九八一年)、王曉宏『水滸戯考論』(濟南出版社、一九八九年)、劉靖之『元人水滸雜劇研究』(香港三聯書店、一九九〇年)といった専著のほか、徐子方『明雜劇研究』(『文史哲』大系一、二、三、天津出版有限公司、一九九八年)、涂秀虹『元明小説戯曲關係研究』(上海三聯書店、二〇〇四年)、陳松柏『水滸伝源流考論』(人民文学出版社、二〇〇六年)などがある。

(36) 「十開」の「開」は、両手の親指と人差し指で輪を作った大きさを指す。つまり、「十開」とはそれが十個分の太さということ。

(37) この「魯提轄拳打鎮關西」は、容与堂本の評語に「畫(絵に描いたようだ)情景が目に浮かぶようだ」、「妙(上手い)」、「好文章、好文章、直令人手舞足蹈(素晴らしい文章だ。まさに血湧き肉躍る)」とあるように、文章自体も優れているのであるが、魯達の言動に対しても、「活佛」や「仁人、智人、勇人、聖人、神人、菩薩、羅漢、佛」というような称赞の評語が与えられている。なお、中国の魯智深に関する論考には、魯達が金父娘を遠くまで逃がすため二時ほど座り込む点や、鄭屠を挑発して先に手を出させる点(先に手を出させるために挑発したのではなく、単に挑発しただけと考えられるが)、鄭屠を殴り殺した後「你詐死」と罵りながら逃げ去る点などを取り上げて、魯智深(魯達)のことを「粗中有細(粗忽で大雑把なように見えて実は慎重で注意深い)」と分析しているものもある(前掲の⑦吳小林「魯智深論」、⑧周生「魯智深形象淺論」など)が、筆者はこの説には賛同できない。確かに、これらの場面では魯達なりの「策」を用いているのであろうが、これらは「細」と呼ぶほどの深謀遠慮ではあるまい。また、同じく「魯提轄拳打鎮關西」の描写を基に、魯智深を「文武兼用」・「智勇双全」と分析しているものもある(同前掲⑨宋子俊「元雜劇中的李遠和魯智深形象考述——兼論『水滸伝』与水滸戯的繼承与發展」など)が、これにも疑問が残る。なぜなら、右に挙げた魯達の「策」は事前に練り上げた策略ではなく、その場で思いついたものに過ぎないからであり、また魯智深は(特に魯達であったこの時点では)、字すら読めないからである。自分の手配書が貼り出された高札を見ても、「魯達却不識字、只聽得衆人讀道(魯達は字が読めない)ので、人が読むのを聞くしかなかった」(第三回)のである。

(38) 原文は以下の通り。「上下肩兩個禪和子推他起來、說道、『使不得。既要出家、如何不學坐禪？』智深道、『洒家自睡、干你甚事？』禪和道、『善哉！』智深裸袖道、『團魚洒家也吃、甚麼善哉！』禪和子道、『却是苦也！』智深使道、『團魚大腹、又肥甜了、好吃。那得苦也？』上下

「肩禪和子都不采他、由他自睡了。」(第四回)

(39) 「道化」とはニュアンスを異にするが、井波律子氏は、「義憤によって逸脱者となった魯智深」を、『水滸伝』における「実に魅力的な大トリックスター」(『トリックスター群像——中国古典小説の世界』、筑摩書房、二〇〇七年、八八頁)として紹介している。

(40) 第三回においても、金父娘に路銀を渡す際、史進が銀子十両を出したのに引き替え李忠は二両しか出さなかったため、魯智深(魯達)は「也是个不爽利的人(やっぱり冴えんお人だ)」と言って、李忠に二両を投げ返すという一幕がある。

(41) 鄭屠を殴りに行く場面や林冲を助ける場面とともに、この場面を取り上げ、「充分体现了魯智深豪俠仗義、古道熱腸的优秀品格(魯智深の義侠心や、律儀で人情に厚いという立派な人柄を、十分に表している)」(前掲②周生「魯智深形象浅論」とする意見もあるが、この史進救出の場面は前二者とは異なり、義侠心よりも短気でせっかちな面が強調されているように思われる。現に、魯智深の行動は失敗に終わり、結局梁山泊軍が繰り出して、呉用の策によって救出されることとなるのだから。

(42) 魯智深像と禪思想の関係については、前掲の①高曼霞「禪与魯智深」、②陳洪「侠与禪の妙合——魯智深形象新論」、③陳宏「從李贄評《水滸伝》看晚明文壇諷刺野中的魯智深形象」などで詳しく分析されている。特に、③陳宏論文では、明代中期に復興した「狂禪」という観点から、明代後期の文人が見た魯智深像を分析しており、大変興味深い。

(43) 南宋から明代にかけては度牒の売買が横行し、凶悪犯が法の網から逃れるため金で度牒を買って僧侶になっていたという事実がある。崔道成らの描写は、その社会的背景を反映しているのかもしれない。なお、当時の中国における仏教界の墮落や度牒売買の問題については、塚本善隆『中国近世仏教史の諸問題』(『塚本善隆著作集』第五巻、大東出版社、一九七五)、高雄義堅『宋代仏教史の研究』(『百華苑』一九七五)、竺沙雅章『中国仏教社会史研究』(同朋舎、一九八二)などに詳しい。

(44) 魯智深の言動は前節で見てきた通りである。また、李達は牛頭山の王江が宋江の名を騙って劉太公の娘をかどわたしたのを真に受け、宋江に向かつて「我間常把你做好漢、你原來却是畜生。你做得這等好事(おいらはいつもあんたこそ好漢だと思ってきたんだが、なんと畜生以下だったとはな。あんなうめえことをしやがって)」と罵る(第七十三回)し、武松は蜈蚣嶺の庵で王道人(この道人は前出の「道人」ではなく道士のこと)が女を抱いているのを見て、「出家人却做這等勾當(出家のくせになんてことしやがる)」と腹を立てて殺してしまう(第三十一回)。

(45) 原文は以下の通り。「班首輕狂、念佛號不知顛倒、團聚沒亂、誦真言豈顧高低。燒香行者、推倒花瓶、乘獨頭墮、錯拿香盒。宣名表白、大宋國稱做大唐、懺罪沙彌、王押司念爲押禁、動鏡的望空便撒、打鼓的落地不知。敲鉢子的軟做一團、擊磬的酥做一塊。滿堂喧鬧、繞席縱橫。藏主心忙、擊鼓錯敲了徒弟手、維那眼亂、警棍打破了老僧頭。十年苦行一時休、萬個金剛降不住。」

(46) 前掲の同侯会「魯智深形象源流考」では、こういった「淫僧」や魯智深のような英雄豪傑たる僧侶の物語が、「市民文学」、すなわち通俗文学に多く描かれる事象について、「市民们感兴趣的不是佛法的奥义、禅师的机锋、头陀的苦行、反倒是僧人好勇斗狠、犯法破戒、淫欲横流(一般民衆に興味があるのは、仏法の奥義でも、鋭い禪機でも、頭陀の苦行でもなく、僧侶の勇ましい戦いぶりや破戒悪行、淫欲の奔流などである)」ため、つまり、そういった民衆の「好奇心」を満たすためであると、結論づけている。

#### 【第四章】

(47) 「悪僧」というと、日本では、中世における南都北嶺の大衆(僧兵)のように武装して教団組織から外れた反権力的な僧侶や、弁慶に代表されるような武勇に長けた強い僧侶を指している場合が多い(平田俊春「悪僧について」、立正大学史学会編『宗教社会史研究』、雄山閣、一九七七年、北爪真佐夫「寺院における悪僧について」、続群書類完成会編『日本古代の政治と制度』、一九八五年、辻善之助『日本仏教史』中世篇之一、岩波書店、一九六〇年、新井孝重『中世悪党の研究』、吉川弘文館、一九九〇年、衣川仁『中世寺院勢力論——悪僧と大衆の時代』、吉川弘文館、二〇〇七年など)が、ここでは特に断らない限り「淫僧」を含めた「悪事を働く僧侶」という意味で用いる。

(48) 「好漢」の定義およびその行いについては、第一章『水滸伝』における「好漢」の概念を参照。

(49) 原文は「他這和尚道人好生了得、都是殺人放火的人」、「這兩箇那里似箇出家人、只是綠林中強賊一般、把這出家影占身體」。

(50) 原文は「那和尚光溜溜一雙賊眼、只說趁施主嬌娘、這秃驢美甘甘滿口甜言、專說誘喪家少婦、姪情發處、草庵中去覓尼姑、色胆動時、方丈內來尋行者。仰視神女思同寝、每見嬌娥要講歡」。

(51) 注47参照。

(52) それぞれの作品の正式名称(首巻に記されている表題)は次の通り。(順不同。依拠したテキストは、『明清善本小説叢刊初編』第三輯「公案小説」、天一出版社、一九八五年)

『龍図公案』→『龍図公案』

『百家公案』→『新刊京本通俗演義全像百家公案全伝』

『皇明諸司公案』→『新刻皇明諸司公案伝』

『明鏡公案』→『新刻名公神断明鏡公案』

『廉明公案』→『皇明諸司廉明奇判公案伝』

『律条公案』→『新刻海若湯先生彙集律条公案』

『居官公案』→『新刻全像海剛峯先生居官公案』

『詳情公案』→『新編国朝名公神断詳情公案』

なお、公案小説の中で悪僧の類話が採られているものには、『新刻郭青螺六省聽訟録新民公案』など他にもいくつかあり、また、それぞれの話の内容が先行する類話に等しい重複事例もあるが、公案小説の種類や成立過程を論ずることは本論の主旨ではなく、先行研究も多数あるためここでは詳述しない。公案小説の成立過程については、池田正子『龍図公案』類話考、『中国文学研究』第四期、一九七八）、大塚秀高『公案話本から公案小説集へ——「丙部小説之末流」の話本研究に占める位置——』、『集刊東洋学』第四十七号、一九八二年）、根ヶ山徹『龍図公案』編纂の意図』、『中国文学論集』第十四号、一九八五年）、小松謙『「百家公案」の構成について』、『集刊東洋学』第九十七号、二〇〇七年）、莊司格一『中国の公案小説』(研文出版、一九八八年)、阿部泰記『包公伝説の形成と展開』(汲古書院、二〇〇四年)などを参照されたい。また、公案小説から悪僧説話を集めて邦訳したものに浪野徹編訳『中国悪僧物語』(平河出版社、一九九〇年)がある。

(53) これら「三言二拍」に採られている悪僧説話の多くは、『夷堅志』や公案小説などの先行する作品や物語に取材した話が多い。例えば、『醒世恒言』第三十九巻の内容は『廉明公案』巻上姦情類の「汪果令燒毀淫寺」にほぼ同じであり、馮夢龍編『增補智囊補』巻十察智部「僧寺求子」にも略述されている。また、『古今小説』第三十五巻は『清平山堂話本』の「簡貼和高」に同じく、『二刻拍案驚奇』巻之三十六は『夷堅支戊』巻第九「嘉州江中鏡」に同じである。ただ、先行作品の有無に関わらず、当時人口に膾炙したであろう「三言二拍」の物語に登場する僧侶の多くが悪僧で、なおかつ「淫僧」が目立つというところに注目し、これを取り上げた。なお、テキストは『白話小説三言二拍』(ゆまに書房、一九八

五(一九八六年)を用い、小川陽一『三言二拍本事論考集成』(新興社、一九八一年)なども参照した。

(54) 孫楷第『中国通俗小説書目』(作家出版社、一九五七年)の『僧尼孽海』(『新編出相批評僧尼孽海』)の項に、「書中叙事、有萬曆年號、而崇禎間古興金木散人所輯鼓掌絕塵第三十九回引此書、知書成在萬曆天啓間。云『唐寅編』者妄也」とある。

(55) 写本五種は、いずれも僧編本文の第二十七葉と第九十六葉の二葉が落丁しているため、明刊本とは別の同一底本から写されたものと考えられる。『僧尼孽海』の版本については、注54孫楷第前掲書、大塚秀高『増補中国通俗小説書目』(汲古書院、一九八七年)のほか、坂戸みの虫訳『僧尼孽海』(太平書屋、一九八八年)、土屋英明編訳『秘本 尼僧物語——中国性奇譚』(徳間文庫、二〇〇五年)、坂戸前掲書の改訂版)、土屋英明『中国艶本大全』(文春新書、二〇〇五年)を参照。なお、台湾から出版されている『明清善本小説叢刊初編』第十八輯「艶情小説專輯」(天一出版社、および『中国古艶稀品叢刊』第五輯(丹青出版社)所収の『僧尼孽海』は、ともに神習文庫の文化四年本の影印である。

(56) 土屋英明『中国艶本大全』より引用。

(57) 中国近世における仏教界の墮落や売牒については牧田氏の研究のほか、龍池清「明代に於ける売牒」、『東方学報』東京・第十一冊之二、一九四〇年)、大藪正哉「元代の度牒に関する規定」(『東洋史学論集第七』『中国の宗教と社会』)、不昧堂書店、一九六五年)、道端良秀『中国仏教史』(法蔵館、一九三九年)、塚本善隆『中国近世仏教史の諸問題』(『塚本善隆著作集』第五巻、大東出版社、一九七五年)、高雄義堅『宋代仏教史の研究』(百華苑、一九七五年)、竺沙雅章『中国仏教社会史研究』(同朋舎、一九八二年)などを参照。

(58) 原文は以下の通り。「市民们感兴趣的不是佛法的奥义、禅师的机锋、头陀的苦行、反倒是僧人好勇斗狠、犯法破戒、淫欲横流。」

(59) 『古今小説』第四巻「閨雲庵阮三僧冤債」などに、尼僧が男女の逢引の手助けをし、尼寺がその密会の場所に使われるという話がある。「媒嫁」が「淫」に相当するならこの尼僧も「淫僧」ということになるが、今回は実際に淫行に及ぶ僧侶や尼僧に限定して「淫僧」と呼ぶことにした。

なお、尼僧や尼寺ではないが、道姑が逢引の手引きをして道観が密会の場所となるという話などもあり、井上泰山「元雜劇の道士と道姑」(『田中謙二博士頌寿記念中国古典戯曲論集』、汲古書院、一九九一年)に詳しく紹介されている。

(60) 仏教における「戒律」と「淫」の関係については、『大正新脩大藏經』第二二巻「律部」第二四巻「律部」(同刊行会、一九二五〜一九二六年)、平川彰『律蔵の研究』(山喜房仏書林、一九六〇年)、佐藤密雄『原始仏教教団の研究』(山喜房仏書林、一九六三年)、土橋秀高『戒律』の研究』(永

田文昌堂、一九八〇年）、森章司編『戒律の世界』（溪水社・北辰堂、一九九三年）、佐々木閑『出家とは何か』（大蔵出版、一九九九年）などを参照した。また、小川貫次『近世中国仏教における戒の容容』（日本仏教学会編『仏教における戒の問題』、平楽寺書店、一九六七年）によれば、中国でも元来、「僧尼の犯す罪の処置は、インド以来の戒律の定めるところによって仏教団の自治にまかせられていた。……（中略）……唐代に律令制が武徳から貞観に、さらに永徽から開元へと、たびたび改訂される途上に、道僧格又は祠部格が創設されて、天下の仏寺僧尼に対する国家的な行政管理が漸次強化された。その結果、僧尼の犯罪の処罰についても、すべて律令にもとづく俗法によって推測し処罰することとなり、インド以来の仏制の戒律による教団の自治権がいちじるしく侵害されることとなった」ということであるが、「戒律」自体が消滅したわけではなく、近世以降の中国仏教においても、「律」に基づいて「受戒」した上で出家作法が行われるのが原則であった。

(61) 『夷堅志』の悪僧説話としては、『夷堅志』卷第十四「武唐公」、『夷堅支乙』卷第六「永悟侍者」、『夷堅支景』卷第三「王武功妻」、『夷堅支戊』卷第九「嘉州江中鏡」、『夷堅志再補』「義婦復仇」などが挙げられるが、この中で「淫僧」の話は「王武功妻」と「義婦復仇」の二話、その他「悪僧」の話は「嘉州江中鏡」の一話のみで、いずれも本論で挙げた「三言」に類話がある。通俗小説が多く生み出されたのが明代に入ってからという事実も影響しているであろうが、悪僧説話が最も多いと見受けられるのが明代であったため、本章では「明代通俗小説」に限って論じた。なお、大木康『明清文学の人びと——職業別文学誌——中国文芸叢書、創文社、二〇〇八年』の第十章「僧侶」に挙げられているように、馮夢龍『笑府』などの笑話の中にも「淫僧」を嘲笑した話が複数存在する。

(62) 疋田精俊「仏教における破戒僧の史的考察」、『大正大学研究紀要（仏教学部・文学部）』第六十一輯、一九七五年）、石田瑞麿『日本仏教思想研究』第二巻——『戒律の研究』下（法蔵館、一九八六年）などに詳しい。

(63) 浅見和彦「中世説話文学に見る破戒の尼僧」、『国文学解釈と鑑賞』第六十九巻六号、二〇〇四年）、石田瑞麿『女犯——聖の性』（筑摩書房、一九九五年）などに詳しい。

## 【第五章】

(64) 「勸善懲惡」に類する語としては、例えば、『漢書』の武帝本紀に「勸善刑暴」、勸善黜惡、公孫弘伝に「勸善而禁非、韓延寿伝に「勸善禁惡」、循吏伝に「勸善禁姦」など、『後漢書』の賈逵伝に「勸善懲惡」、東海恭王彊伝（光武十王伝）に「勸善厲俗」などが見られる。

(65) 中でも、閻婆惜や潘金蓮、潘巧雲（楊雄の妻）や賈氏（盧俊義の妻）など、不倫を犯す女性は、『水滸伝』では絶対悪として描かれている。これは、「水滸伝」として分類される「黒旋風双猷功」や「同樂院燕青博魚」「大婦小妻還牢末」や「争報恩三虎下山」など、「水滸物語」を題材とした元曲にも共通して見られる特徴である。この特徴については、第三章「魯智深像の再検討」および第七章「元雜劇「還牢末」人物形象新釈」でも触れている。

(66) 井上泰山「閑に消えゆく者たち——『六十家小説』所収「死体を取り違える話」再論——」、『関西大学文学論集』第五十四巻第四号、二〇〇五年三月）は、明代白話文学、中でも「話本」の代表的作品について「排除の論理」をテーマとして考察されており、非常に興味深い論考である。その中で述べられている「排除する者」と「排除される者」とは、本章で言うところの「善」と「悪」に、ほぼ相当するものと思われる。「善」が「排除する者」、「悪」が「排除される者」ならば、それがすなわち「勸善懲惡」という言葉になろう。

(67) 大木康「馮夢龍「三言」の編纂意図について——特に勸善懲惡の意義をめぐって——」、『東方学』第六十九輯、一九八五年）。

(68) その他、「猥褻小説」・色情小説、「淫蕩小説」・「艶笑文学」・「好色文学」などとも呼ばれる。日本における中国風流文学の代表的研究に太田辰夫・飯田吉郎編『中国秘籍叢刊』（全二巻・別巻一、汲古書院、一九八七年）がある（該書では風流文学を「好色文学」と呼んでいる）が、その別巻（研究篇）の「序説」で、「好色文学とは、俗の言葉でいえば、男女の愛慾、とくに情交の場面を描くことに作者の力点がおかれる文学である。また、その範囲はいささか広く、いわば扇情をねらうポルノグラフィ（pornography）（春本）をもふくむ」と定義付けられている。なお、本章で取り上げる風流文学作品の原文や版本については、主に該書に拠った。また、R・H・ファン・フリーック著・松平いを子訳『古代中国の性生活——先史から明代まで』（せりか書房、一九八八年）、土屋英明『中国艶本大全』（文春新書、二〇〇五年）、鐘菱『四大禁書と性文化』（哈爾濱出版社、一九九三年）、張廷興『中国古代艶情小説史』（中央編訳出版社、二〇〇八年）なども併せて参照した。

(69) 太田辰夫・飯田吉郎前掲書別巻（研究篇）七七頁。

(70) 土屋英明前掲書一七二頁。

(71) 清の劉廷璣『在園雜志』巻二に「李笠翁漁、一代詞客也。著述甚夥、有傳奇十種、閒情偶寄、無声戲、肉蒲团各書」とあり、この記述が信頼できるものであることが、注68の各書や孫楷第『中国通俗小説書目』（作家出版社、一九五七年）などに記されている。また、魯迅の『中国小説



史略』第十九篇「明人之小説」にも、「惟《肉蒲團》意想頗似李漁」とある。

(72) 「因果応報」の思想は、よく「善因善果・悪因悪果」という言葉で表現されるが、仏教ではそもそも「善悪」は「因縁」についてしか言えず、それによって起る「生起」は「苦楽」という基準でしか判断しない。つまり、「善因果果・悪因果果」なのである。しかも、仏教では輪廻思想と相俟って、その「果」は今生一代の内に起こるとは限らない。それが仏教本来の「業報思想」である。しかし、ここでは便宜上、中国的、つまり現世的に解釈されて社会に広まった、俗に言う「因果応報」の意味で用いることにする。

(73) 太田辰夫・飯田吉郎前掲書別巻(研究篇) 一七五―一七八頁。

(74) 以上、日本の近世文学における「勸善懲惡」については、浜田啓介「筋・倫理・勸善懲惡——読本——」、『国文学 解釈と鑑賞』第二二巻二号、一九五六年二月)、北住敏夫「浄瑠璃・歌舞伎における「慰み」と「勸善懲惡」の意識」、『文化』第三三巻第一号、一九五九年三月)、鶴月洋「近世の勸善懲惡文学」、『国文学 解釈と教材の研究』第五巻第十一号、一九六〇年七月)、西村亨「民話における勸善懲惡の眼」、『国文学 解釈と鑑賞』第四〇巻十二号、一九七五年十一月)、草森神一「勸善懲惡のからくり——山東京伝の『稲妻草紙』を例に——」、『国文学 解釈と鑑賞』第四一巻十四号、一九七六年十一月)、横山邦治「勸善主義の建て前と本音——合巻・読本——」、『国文学 解釈と鑑賞』第四一巻十四号、一九七六年十一月)、今尾哲也・諏訪春雄・高田衛(「座談会」近世的なるもの——勸善懲惡などをめぐって——)、『日本文学』第三十四巻第十号、一九八五年十月)、大屋多詠子「馬琴の演劇観と勸善懲惡——巷談物を中心に——」、『日本文学』第五十二巻第十二号、二〇〇三年十二月)、大高洋司「京伝、馬琴と(勸善懲惡)」、『国語と国文学』第八十三巻第五号、二〇〇六年五月)、大屋多詠子「勸善懲惡——馬琴読本と演劇を中心に」、『江戸文学』第三四号【特集】江戸文学のスピリッツ、二〇〇六年六月)などを参照した。

#### 【第六章】

(75) 田中謙二「院本考——その演劇理念の志向するもの——」、『日本中国学会報』第二十集、一九六八年)および岡晴夫「元曲における「コミック・リリーフ」について」、『芸文研究』第二十七号、一九六九年)参照。

(76) ファルス(Fars)とは、本来フランス中世において宗教劇の幕間に上演された軽喜劇のことであり、わが国における狂言が、もとは能の幕間に演ぜられた「間の物」(小山弘志「狂言と能——「間の物」としての観点から——」、『比較文学研究』第三十五号、一九七九年)であったこと

にも通じる。これを踏まえれば、院本あるいはその原型と考えられている唐代の参军戯も、もとは何らかの宗教劇あるいは儀礼的歌舞劇の合間に演ぜられた滑稽寸劇であった可能性が高いと考えられる。この点に関連する中国古典演劇の「祭祀演劇」発生説については、田仲一成「中国祭祀演劇研究」(東京大学出版会、一九八一年)を参照されたい。

(77) 土屋育子「浄」考——中国古典演劇の悪役について」、『中国古典小説研究』第十号、二〇〇五年)によると、雑劇(元曲)・南曲・京劇における「浄」の役割で最も道化色が強いのは雑劇であるという。特に元代の雑劇では、「悪者は道化にすぎず」、「悪役らしい悪役」は登場しないとのことである。それは、「笑い」に重点をおいた戯曲であるため、とも考えられるであろう。

(78) 元曲における脚色(配役)については諸家の多く論ずるところであるが、こと「浄」と「丑」に限って言えば、主に注75の田中氏と岡氏の論考のほか、鄭振鐸『中国文学研究』(作家出版社、一九五七年)の「浄与丑」、駒林麻理子「元曲における笑い」、『東海大学紀要 教養学部』第九号、一九八八年)、注77の土屋前掲論文などが挙げられる。いわゆる「元刊本」には「丑」は現れず、『元曲選』本で「丑」となっている箇所が「内府本系諸本」ではそうならないなど、この脚色が果たして元曲に本来あったかどうかは疑わしいが(鄭氏は前掲書において、「浄」・「丑」ともに明代に後から付けられた脚色であると指摘している)、ここでは両者に該当する脚色があったものとして論じることとする。

(79) テキストとしては、「脈望館鈔校本古今雜劇」(商務印書館『古本戯曲叢刊』第五集)所収の抄本を用い、『元曲選』本は適宜参照する程度に留めた。したがって、タイトルないし引用文はすべて抄本による。なお、水滸雑劇の版本については、劉靖之『元人水滸雑劇研究』(香港三聯書店、一九九〇年)に詳しい。

(80) 「双献功」のほか、「黒旋風詩酒麗春園」、「黒旋風大鬧牡丹園」、「黒旋風鬪番教子」、「黒旋風鬧鴛鴦」、「黒旋風鬪劉要」と、「黒旋風借屍環魂」、「双献頭武松大報讐」の八種で、それぞれ『録鬼簿』、『太和正音譜』、『元曲選』巻頭の「元曲論」などにその名がある。詳細については注79劉靖之前掲書、謝碧霞『水滸戯曲二十種研究』(文史叢刊之五十九、国立台湾大学出版委員会、一九八一年)、傅惜華・杜穎陶編『水滸戯曲集』第一集(古典文学出版社、一九五七年)参照。なお、元代における水滸雑劇は、小説『水滸伝』の成立以前、宋代より伝承されていた水滸説話に基づいて作られたものであるといわれており、しばしば『水滸伝』との因果関係が取り沙汰されるが、それぞれのプロットが作者自身の創作になる可能性も十分に考えられるため、一概に両者の因果関係を問題にすることはできないと思われる。この点については丸山浩明

氏も、その著『明清章回小説研究』（汲古書院、二〇〇三年）の第二章「水滸伝研究」第二節「元代水滸雜劇試論——李逵像を例にして——」において、両者のプロットないし李逵像の相違はそれぞれの成立が南北における別個の水滸説話の影響に係るものとして、「小説『水滸伝』の成立過程においては、元代の水滸雜劇はほとんど影響を及ぼしていない」と結論づけている。対して高橋文治氏は、「双献功」のほか散逸したものを含め「李逵を主人公とする水滸劇」における院本の影響を考察した上で、そこには『水滸伝』中の李逵の言動の、様々な秘密がかくされている」として、『水滸伝』中の李逵像は、元曲中のその特徴を多く受け継ぐものであると論じている（高橋文治「李逵像の検討——院本・元曲から『水滸伝』へ——」、『東方学』六七、一九八四年）。両氏の説ともに首肯できるものであるが、筆者はやはり、両者に直接の因果関係はなかったものと考ええる。

(81) 阿部兼也「李逵の人間像」、『集刊東洋学』第八号、一九六二年。この阿部氏の論考においては、水滸劇と『水滸伝』の李逵像についての因果関係を、「元曲水滸劇」(元代水滸雜劇)→小説『水滸伝』→「明の伝奇の水滸戯曲」(明代水滸伝奇)の方向性で認め、改作(改悪)されているとしている。

(82) 注81阿部前掲論文。

(83) この劇のタイトルは、『録鬼簿』などによると「黒旋風雙献頭」となっており、『元曲選』『元曲論』にも「云雙献頭」とあるが、『水滸伝』第七十三回にある「梁山泊双献頭」の物語とは全く別の物である。『水滸伝』のそれは、元の康進之作「梁山泊黒旋風負荷雜劇」(李逵負荷)の内容に近い。なお、『水滸伝』におけるプロットと共通点の比較的多い元雜劇は、「李逵負荷」のみである。

(84) 原文では「頭折」となっているが、本論では便宜上「第一折」と表記する。なお、『元曲選』では「第一折」となっている。

(85) 注80の丸山前掲書および高橋前掲論文のほか、阿保聖子「滑稽表現としての「打」について——院本・元雜劇を中心に」、『中国俗文学研究』第十六号、二〇〇〇年)などがある。ただ、いずれも「双献功」については第三折における李逵と牢番との掛け合いの一部に焦点が当てられているばかりで、劇全体の喜劇性がクローズアップされているわけではない。なお、丸山氏、阿保氏の両論文ではテキストに『元曲選』本が用いられているため、「双献功」の喜劇性という点に関して言うには、あるいは適当でないかもしれない。この点については後述する。

(86) 第一折の最初のト書きに「冲末扮孫孔目」とあるが、この「冲末」は脚色名ではないとする説が有力である。小松謙「元雜劇の開場について」

『中国文学報』第三十八冊、一九八七年)参照。ただ、古く狩野直喜氏は元曲の脚色の一つとして「冲末」を「三枚目の立役をいう」(狩野直喜『支那小説戯曲史』みすず書房、一九九二、二四五頁・二六七頁)と説明されていたが、「冲末」が脚色名でないにせよ、この「双献功」の孫孔目には「三枚目の立役」という言葉がしっくりくる。

(87) 「多く性質の良からざる婦人に扮す」(注86狩野前掲書、二四七頁・二六八頁)。なお、「探旦」に関する論考としては、井上泰山「元雜劇の「探旦」について」、『中国俗文学研究』第一号、一九八三年)がある。

(88) 『元曲選』本では、この詩の前に「這裏也無人。我心上只想著那白衙内、和有些些不伶俐的勾當。我已央人叫他去了、只等來時、自有說話」(二) には誰もいないわ。わたしの心は白衙内さまお一人だけ、あの方とは人には言えない間柄にありますの。もうあの方を呼びに行ってもらって いますから、お出でになったらつもの話をいたしましょう。」というせりふが入り、不倫の事実がよりわかりやすくなっている。

(89) 第一折最後の曲「尾声」のあと、「同孫孔目下」というト書きがある。

(90) 吉田多満子「元雜劇の健康さの一面」、『東方学』一九、一九五九年)。

(91) 『元曲選』本では脚色が「丑」となっており、完全なる道化役と認識されている。

(92) 阿保聖子「元雜劇の「店小二」」、『中国俗文学研究』第四号、一九八六年)参照。

(93) 元曲における役人(浄)とその下役(丑)のからみについては、注75田中前掲論文参照。

(94) 原文は次の通り。

(張千扮牢子上、云) 有福之人扶持、無福之人扶持人。小可人張千的便是。今日該我當真、有孔目孫孔目下在死囚牢裏、拏出那孫孔目來。(孫孔目帶枷上) (牢子云) 牢先喫三十殺威棍。(孫孔目云) 兄弟也、我也曾照顧你來。(牢子云) 罷！罷！犯法身無主、將軍柱上拴了頭髮、上了脚镣手杻、擡上匣床、使上演肚索、拽！拽！拽！(孫孔目叫科) (牢子問科、云) 你怎的？(孫孔目云) 大家要一會。(牢子云) 你燈油錢也無、免苦錢也無、倒吃着死囚的飯。問上問、看有甚麼人來。

(95) 『元曲選』本では、張千の脚色は同じく記されていないものの、牢番は「丑」が扮することになっており、店小二の脚色と通じる。よって、同一役者が演じた可能性もより強く考えられるのではなからうか。



(96) 斎藤(日下)翠「正末」「正旦」考(『日本中国学会報』第二十五集、一九七三年)、金文京「いわゆる一人独唱からみた元雜劇の特色」(『田中謙二博士頌壽記念中国古典戯曲論集』汲古書院、一九九一年)などを参照。

(97) 『元曲選』本においては、注91に記したように店小二が「丑」になっているので、この問題は発生しない。

(98) 原文は次の通り。  
【伴讀書】泰安州須無那千丈陷虎池、萬萬尺迷魂陣。我與你擺着手橫行。(帶云)越了。(唱)若是抹着我的無乾淨。保護的俺哥哥不許生疾病。若我失了軍情政。哥也、我便情願輸了燕頭。

(正末云)哥也、您兄弟這一去、保護的哥哥無事非還家來。若有些兒失錯呵、願輸我項上這顆頭。(宋江云)兄弟、下山去則要你忍事饒人者。(正末云)哥也、假似有人罵你兄弟呵呢?(宋江云)忍了。(正末云)有人睡在你兄弟臉上呵呢?(宋江云)撒了。(正末云)有人打你兄弟呵呢?(宋江云)你少還他些兒。(正末云)還他這些兒?(宋江云)少。(正末云)還他這些兒?(宋江云)少。(正末云)還到這里、怕做什麼!(宋江云)可打殺人也。則要你輕道重德、兄弟也、是和非、休爭競。

【耍孩兒】是和非誰共你閑爭競。假若是買物件、多共少我和他分毫也那不爭。若有那醉漢每罵我一千場。(正末云)哥也、你罵的是。(唱)我則索忙陪笑臉兒相迎。那厮他口中殘唾望着我道鼻凹裏噴、那厮鼻內的膻、(正末云)沒也!哥也!(唱)他望着他這臉上擲、誰共他閑爭競。(正末云)我和哥哥、半歩兒不敢斷離也。(宋江云)假似哥哥上馬處呵?(唱)上馬處與哥哥擊鞭墜鏡。(宋江云)哥哥喫酒處呵呢?(唱)喫酒處與哥哥綽鞭提瓶。

(99) 當時は世間知らずの「庄家(田舎者)」を滑稽の対象にすることは珍しくなかった。(注85阿保前掲論文)。ただ、「田舎者」を「滑稽の対象」にする習慣はひとり元曲のみならず、古今東西を問わず広く存在すると思われる。次節で述べるように、現に「道化師」を表す clown という言葉には、「田舎者」という意味も含まれている。

(100) 注80高橋前掲論文参照。

(101) 原文は次の通り。

【落梅風】我这里高聲的喚、喚到那五六回、哥哥你便開開門、呆厮可使與哥哥便支掛。(卒子打科、云)這呆厮好無禮也!你怎麼抱我這兩條腿?

我打這箇弟子孩兒!(唱)做是麼惡眼眼怒從您那心上起、叔待、呆厮不曾湯着你、不索你沒來由這般叫天咍地。

(102) 原文は次の通り。

【德勝令】便問我要些東西、叔待則您那沒梁桶兒便休提、不比您那城市裏的財主每、喙、量俺這窮庄家有甚的。俺可使端的、俺家裏孩兒每臥土炕披着麻被、您爭知。(帶云)低頭!精腿無箇褲兒穿。(唱)誰有那閑錢補氈。

(牢子云)你看這箇弟子孩兒、他把我頭搬過來、驀過去、一陣尿臊臭!我如今開開這牢門、我着他先進去、等待低下頭、我一脚蹬倒這厮、我取一面笑。兀那呆厮、你先進牢裏去、看您哥哥去。(正末云)叔待、你先行波。(牢子做蹬正末科)(正末云)叔待、你怎麼來?(牢子云)我腿轉筋。(正末云)叔待、你休怪呆厮說、俺家裏箇老驢、也是這麼抽蹄抽脚的。(牢子云)走、走、走。(正末云)叔待、你又怎麼的?(牢子云)我腿上一箇瘡。(正末云)早看、早看覷的、遲了則怕變做了疔瘡也。(牢子云)這厮罵的我巧也。(正末云)叔待、你將我的來波。(牢子云)甚麼東西。(正末云)俺娘與了我一貫鈔、着我路上做盤纏、我就揣在我懷裏、則在這里弔了。俺大家尋一尋兒。(牢子云)等我替你尋。(牢子低頭科)(正末蹬科)(牢子跌倒科)(正末入門科、云)叔待、我可先進來了也。叔待、你家裏怎生這般黑洞洞的。(牢子云)一箇傻弟子孩兒、休要呆看、跟我來。(正末云)叔待、你家裏人一定不老實、可怎生高牆矮門兒、一週遭棘針兒屯着。(牢子云)呆厮、跟的我來、這是牢裏。(正末笑科、云)呵、呵、呵、我知是牢裏。

(103) 原文は次の通り。

【鶻兒落】他煙支支的撒潑癡、涎鄒鄒相調戲、別無人則有你。(正末云)你這箇神道、是甚麼神道。(牢子云)這箇是獄神。(正末云)你跪着、我也跪着。(唱)咱兩箇說取一箇牙疼齧。

(牢子云)你弔了是麼?你想。(正末云)等我想咱。

(104) 歌舞伎における道化に関する論考としては、乙葉弘「歌舞伎劇の道化役」(『東京学芸大学研究報告 国文学・漢文学』第四号、一九五三年)、河竹登志夫「歌舞伎の道化」(『悲劇喜劇』第二十六卷第五号、特集「道化」、早川書房、一九七三年)、諏訪春雄「道化考」(『新潟大学国文学会誌』第三十号、一九八七年)、吉田弥生「歌舞伎における道化」(『文京学院大学外国語学部 文京学院短期大学 紀要』第四号、二〇〇五年)などがあり、シェイクスピア劇における道化に関する論考のうち、「道化」の分類が示されており参考としたものとしては、友貞章子「シェイクスピア

ア劇における道化」(『フェリス女学院大学 英文学研究会誌』第二十号、一九八七年)、小野昌「道化のコンセプト」(『城西人文研究』第十九卷第二号、一九九二年)、朱雀成子「シェイクスピアの道化——『十二夜の道化を中心に』——」(佐藤泰正編『文学における道化』、笠間書院、二〇〇一年)などが挙げられる。このほかに、特にシェイクスピア劇を中心に道化に関する論考が多数あるが、ここではその一々を挙げない。なお、前掲の雑誌『悲劇喜劇』第二十六巻第五号および佐藤泰正編『文学における道化』には道化に関する論考が多数掲載されており、小稿を起すに際して大いに啓発されたことをここに併記しておく。

(105) 野崎駿平「元雑劇の成立と思想性」(『文科紀要』第二号、東北大学教養部、一九五八年)。

(106) 町田徳之助「道化と外道」(『人文論集』第十六号、早稲田大学法学会、一九七八年)。

(107) 中でも「双献功」において目立ったのが、第三折において李逵が牢番にあいさつをする場面である。上述したように、李逵は牢番の両足を抱えるのであるが、『元曲選』本では牢番のせりふとして「這呆厮好無禮也！你怎麼抱住我兩隻手臂」とあり、両手に抱きつくことになっている。これでは先述した「卑猥」あるいは「男色」のイメージが半減し、道化性ないし喜劇性が極端に薄れてしまうであろう。

(108) 小松謙「内府本系諸本考」(『田中謙二博士頌寿記念中国古典戯曲論集』汲古書院、一九九一年)参照。

(109) 「双献功」で挙げるならば、注102の引用文中で「牢子」であるべきところが「卒子」と書かれていたり、「王重義」と名乗っているのは李逵が、第三折で牢番に「我姓李」と言ったりするなどである。なお、『元曲選』本ではいずれも正しく(辻褃が合うように)記されている。

#### 【第七章】

(110) 小林亜紀子「元雑劇・日本の構成手法——「救風塵」「倒梅香」「争報恩」を中心に——」(『集刊東洋学』第七十号、一九九三年)。

(111) 本劇の表題について、『元曲選』本は「都孔目風雨還牢末雜劇」、抄本と古名家本は「大婦小妻還牢末」(抄本の最後には「大妻小婦還牢末」という書き込みもある)となっており、作者については『元曲選』本に「元李致遠撰」、古名家本に「元馬致遠撰」とある。また、抄本には「別作馬致遠非也依太和正音作無名氏」という書き込みがある。

(112) 抄本を活字に起こしたものに、傅惜華・杜頤陶編『水滸戯曲集』第一集(古典文学出版社、一九五七年)があるが、そこでも『元曲選』本の

「折」を当てはめている。

(113) 元雑劇では一人独唱の原則に基づき、正末か正旦だけが「唱」を担当する。その意味では、正末・正旦は「主役」といえる。しかし、正末・正旦がイコールその劇の主人公とは限らない。その辺りのことは、斎藤(日下)翠「正末」「正旦」考(『日本中国学会報』第二十五集、一九七三年)や、それを部分的に批判した中鉢雅量「元雑劇の構成——「薛仁貴」と「酷寒亭」を中心として——」(『小川・入矢両教授退休記念論集』筑摩書房、一九七四年)などに詳しい。ただ、中鉢論文では「確かに斎藤氏の説の通り正末・正旦はヒーロー・ヒロインを意味するものではないが、技術的に不可能な場合を除いて、正末・正旦は必ず、作者が最も重視する人物つまりヒーロー・ヒロインに扮する」と結論づけられており、その「技術的に不可能な場合」、すなわち「正末・正旦の扮する人物がヒーロー・ヒロインではない場合」に、この「還牢末」や「争報恩」なども含まれているが、「還牢末」の正末李孔目や「争報恩」の正旦李千嬌は、それぞれの劇の「主人公」と考えて差し支えないように思われる。

梁山泊の「ヒーロー」としては、李逵や閻勝・徐寧・花榮がそれぞれ登場するが、この面劇は決して彼らの「活躍」を描いたものとは言えない。(114) 次に挙げる劉靖之の著書や、後述する「還牢末」に関する論著のほか、辞典や解題の類にも本劇に対する批判が書かれている。例えば、『中国劇目辞典』(王森然遺稿・『中国劇目辞典』拡張委員会拡張編、河北教育出版社、一九九七年)には「此劇詞白甚拙、意境平庸、結構與元楊顯之《鄭孔目風雪酷寒亭》雜劇極相似」とあり、『中国曲学大辞典』(齊森華・陳多・葉長海主編、浙江教育出版社、一九九七年)には「本劇曲詞本色、但内容芜杂、所写刘唐几无英雄本色、论者认为是元代水滸戏中的浅薄之作」とあり、『古本戯曲劇目提要』(李修生主編、文化艺术出版社、一九九七年)には「此劇情节和结构与杨显之《郑孔目風雪酷寒亭》颇多相似、所写水滸英雄都缺乏光彩、刘唐实为计较个人恩怨的小人、格调卑下。是元杂剧水滸戏的下乘之作」とある。「提要」(解題)はともかくとして、辞典の類に作品に対するこのような主観的な批判が記されるのはいかがなものか。『古典戯曲存目彙考』上(莊一拂著、上海古籍出版社、一九八二年)や『元明北雜劇總目考略』(趙景深主編・卻曾祺編著、中州古籍出版社、一九八五年)に採録されている「還牢末」の解題には、上記のような「批判」は見られない。また、王曉家『水滸戯考論』(濟南出版社、一九八九年)にも「還牢末」の劉唐や史進に関する解説があるが、歴史的人物との比較に終始しており、作品に対する評価はなされていない。

(115) 劉靖之『元人水滸雜劇研究』(香港・三聯書店、一九九〇年)、二二五頁。原文は次の通り。

1. 如上文所說，劇情並沒有刻劃劉唐和史進成為宋江所說的那麼英勇，相反的劉唐醜惡，史進軟弱無能。
2. 宋江說劉唐和史進，「有心待要上梁山泊來」，事實上劉唐並沒有上梁山的意思。
3. 上文也說過，劉唐百般折磨李孔目，不僅打他，而且想殺死他，但李孔目後來居然叫劉唐為「大恩人」，實在荒謬。
4. 身為五衛都首領的劉唐，竟然盆吊不死李孔目，使人難以相信。
5. 最難說服人的是劉唐這個角色的作風和思想，如此醜惡的人，宋江怎會招他上梁山；如此殘暴不仁，重財輕義，公報私仇的人，怎會肯跟李達、阮小五上梁山投靠宋江！劉唐大可以告密，叫官府一網打盡李達、阮小五、史進等人，又可以立功、效忠，又可以陞官發財。像劉唐這樣的人，這樣做才像是他應該做的，而不是上梁山「替天行道」。

(116) 嚴敦易『元劇斷疑』（中華書局、一九六二年）、二三五頁。原文は次の通り。

把酷寒亭落草的結局，歸納到梁山故事之內，這是頗為聰明的辦法。梁山故事的普遍流行，已多少在表面上，沖淡了其對抗統治，官逼民反的嚴重的內涵的性質。這樣，劇中所描寫的貪污王法，胥吏橫行的不滿現實的事實，和對於反抗者的同情的傾向，甚至像指示了一條道路般的積極的啟發，便被上了這通俗故事的外衣，不那麼觸目，不那麼強烈違犯禁忌了。但是作者並沒有將他編寫得完好，劉唐、史進，既是梁山兩番遺頭領邀約入夥的人，却把劉唐弄成一副懶頓卑劣的性格，即在情節的發展上，也是顯得支離矛盾的，這是不小的缺陷。

(117) 謝碧霞『水滸戯曲二十種研究』（文史叢刊之五十九、國立台灣大學出版委員會、一九八一年）、四八〇四九頁。原文は次の通り。

在此劇中最後終於上山落草的劉唐，其個性和行徑全然與水滸的英雄豪傑不類……像這樣狼毒的公人，有資格代表梁山執行法紀，替天行道嗎？令人遺憾的是，作者將劉唐塑造成醜陋小人的形象，最後卻又安排他上山入夥，其間轉變全無交代，十分牽強……我們簡直無法接受這種急轉直下的結果，因為劉唐的舉止違犯梁山精神，他公報私仇，欺凌李孔目，甚至要將他害死，並不可以拯救李孔目來作為洗贖罪過，上山落草的獻禮。我懷疑這樣心胸狹窄，卑鄙惡毒，毫無英雄氣概的人物上山之後，將把梁山的精神扭成何中風貌？恐怕那時梁山將只不過是一群敗壞綱紀，擾亂害民的草寇罷了。所以，作者處理劉唐這個角色是絕對失敗的，整本戲劇結構的張力也因而顯得鬆懈不堪。

また、階級闘争の色彩が濃い論考、梁積榮「元雜劇中的水滸戯」《山西師院學報》一九八三年第二期）などにも、謝氏と同様の批判が略述されている。

(118) 丸山浩明『明清章回小説研究』（汲古書院、二〇〇三年、第三章「水滸伝研究」第二節）八一頁。

(119) 丸山浩明前掲書八三頁。

(120) 詳細は、注115劉靖之前掲書七三〇七五頁、注116嚴敦易前掲書三三三〇三四頁参照。劉氏の論考は、嚴氏の分析を基としている。なお、嚴氏の分析は、陳汝衡「元明雜劇中の黑旋風李達」《戲劇芸術》一九七九年第三・四期）などにも引用されている。

(121) 水滸戯に限らず、小説『水滸伝』においても姦通は最大の悪事として描かれている。『水滸伝』における姦通「淫」の位置づけについては、第三章「魯智深像の再検討」の中で分析した。

(122) 元雜劇における「兒女夫妻」については、吉田多満子「元雜劇の健康さの一面」《東方学》一九、一九五九年）などでも触れられている。

(123) 注118丸山浩明前掲書八二頁。なお、元雜劇における李達像の分析に関しては、ほかに阿部兼也「李達の人間像」《集刊東洋学》第八号、一九六二年）、高橋文治「李達像の検討——院本・元曲から『水滸伝』へ——」《東方学》六七、一九八四年）、および前章「黑旋風双献功雜劇」の喜劇性——道化の側面から」などを参照のこと。中国における元雜劇中の李達像に関する論考としては、梁積榮前掲論文や陳汝衡前掲論文のほかに、陳建平『水滸戯与中国俠義文化』（文化芸術出版社、二〇〇八年）など多数ある。

(124) 注123の各論考参照。

(125) 「双献功」劇における孫孔目の「道化」ぶりについては、第六章「黑旋風双献功雜劇」の喜劇性——道化の側面から」の中で詳述している。

(126) 劉靖之前掲書二五六頁。原文は以下の通り。「趙氏也因此一病而故，可見一夫多妻制度在當時也是有麻煩的」「前者不如後者堅強、寬大，但前者也比後者更富於感情，更注重夫妻之間的關係，更善於嫉妬」。

(127) 石母田正「商人の妻」《文学》第十七卷第十号、岩波書店、一九四九年）、井上泰山「闇に消えゆく者たち——『六十家小説』所収「死体を取り違える話」再論——」《関西大学文学論集》第五十四卷第四号、二〇〇五年三月）。

(128) 『元曲選』本では「探旦」となっている。なお、「探旦」の形象については、井上泰山「元雜劇の「探旦」について」《中国俗文学研究》第一号、一九八三年）に詳しい。

(129) 注115劉靖之前掲書二五三、二五四頁ほか。

(130) 注115劉靖之前掲書二五八頁の注(10)に以下のように述べられている。

劉唐在此劇裏的形象如此之矛盾，有三個可能…一個可能是作者在處理這個角色上不够完整，有點草草收場的嫌疑；另一個可能是當時有關劉唐的故事，確是這樣流傳的，於是作者就整個地用在劇本裏。第三個可能是當時上梁山入夥的人，有一部份是屬於劉唐這類被逼上梁山的機會主義分子，這種情形在農民運動史裏常有的。

(131) 『元曲選』本ではその場面で「不死怎麼放得你在外面，快還牢去」(死んでいないのならお前を外に放っておくことはできん。早く牢に戻れ)という劉唐の解說的なせりふがあるが、抄本にはこのような文句は存在しない。

(132) 原文は以下の通り。「史進云」該史進當直。(劉唐打史進科、云)該劉唐當直。(史進云)劉唐哥，是兄弟當直。(劉云)史進，你與他同罪也。(史云)哥，是你當直罷。」

(133) 原文は以下の通り。「史接書科」(劉唐撞上，扯史進、云)好也，你原來結交梁山泊好漢！(史荒科、云)不是，不是！(阮云)此位是誰？(劉云)在下劉唐。(阮云)宋江哥哥也有書與哥哥。(史扯劉科、云)好也，你原來結交梁山泊好漢！」

#### 【第八章】

(134) 能や狂言の歴史および定義については、高野辰之『歌舞音曲考説』(六合館、一九一五年/飯塚書房、一九八一年復刻)、能勢朝次『能楽源流考』(岩波書店、一九三八年)、本田安次『能及狂言考』(丸岡出版社、一九四三年/能楽書林、一九八〇年新修再版、河竹繁俊『日本演劇全史』(岩波書店、一九五九年)、林屋辰三郎『中世芸能史の研究——古代からの継承と創造——』(岩波書店、一九六〇年)、井浦芳信『日本演劇史』(至文堂、一九六三年)、金井清光『能の研究』(桜楓社、一九六九年)、後藤淑『能楽の起源』(木耳社、一九七五年)、後藤淑『続・能楽の起源』(木耳社、一九八二年)、小島元雄『狂言の美学——演劇学的アプローチ』(創元社、一九八六年)、表章・天野文雄『能楽の歴史』(岩波講座・能・狂言)1、岩波書店、一九八七年)、堀口康生『猿楽能の研究』(桜楓社、一九八八年)、橋本朝生『狂言の形成と展開』(みづき書房、一九九六年)・『中世史劇としての狂言』(若草書房、一九九七年)、田口和夫『能・狂言研究——中世文芸論考——』(三弥井書店、一九九七年)、林和利『能・狂言の生成と展開に関する研究』(世界思想社、二〇〇三年)などを参照。

(135) 郡司正勝『かぶき——様式と伝承——』(翠葉書房、一九六九年)のほか、乙葉弘『歌舞伎劇の道化役』(東京学芸大学研究報告 国文学・漢文学)第四号、一九五三年、河竹登志夫『歌舞伎の道化』(『悲劇喜劇』第二十六卷第五号、特集「道化」、早川書房、一九七三年)、諏訪春雄『道化考』(『新潟大学国文学会誌』第三十号、一九八七年)、吉田弥生『歌舞伎における道化』(『文京学院大学外国語学部 文京学院短期大学 紀要』第四号、二〇〇五年)などを参照。

(136) 能楽における元雑劇影響説とその否定説に関する歴史的推移については、王冬蘭『能における元曲影響説——その経緯と背景——』(『帝塚山大学教養学部紀要』第三十九輯、一九九四年/同氏『能における「中国」』、東方書店、二〇〇五年再録)に詳しい。

(137) 能「楊貴妃」と元雑劇「梧桐雨」の比較分析については、瀧邊一「能楽と元曲——「楊貴妃」から観て——」(『能』第三卷第六号、一九九四年六月)を参照。

#### 【第九章】

(138) 能楽(特に「能」)の成立過程については、本章で紹介する元雑劇影響説を除いても、様々な説がある。例えば、「延年能」は「猿楽能」に先行する芸能であり、その「延年能」こそ世阿弥が大成した「能」の原形であるとする説(注134高野氏前掲書など)がある一方、「延年能」は「猿楽能」の模倣であるとする説(注134能勢氏前掲書など)も提唱されており、「猿楽」が以降どのような経緯で「能」として大成されたか明確になっていない面もある。詳細は、注134前掲の各氏の専著を参照されたい。

(139) この王氏の論考は、同題で『帝塚山大学教養学部紀要』第三十九輯(一九九四年)に原載されているが、再録にあたって加筆修正された部分が多いため、二〇〇五年刊の該書のほうを挙げた。ただ、再録時に削除されている引用文献(後述の周作人「日本と中国」など)もある。

(140) 原文は以下の通り。「大概又受着中國元曲若干の影響，便結合起來，造出一種特殊的東西」

(141) 原文は以下の通り。「能乐的形，确实受到了中国早期戏曲的不少影响。有的日本学者说它是受我国元曲的影响。其实，看起来也不只是元曲。唐代的参军戏，宋代的杂剧和南戏等等，都可以在能的演出中找到反映」

(142) 原文は以下の通り。「佛教应是元曲与能乐之间传递交流的中间桥梁，通过这一桥梁，产生了一定程度的影响关系」

(143) 原文は以下の通り。「元曲模仿说和否定元曲模仿说是两种完全对立的看法，笔者认为都有各自的问题，难以苟同」

(144) 原文は以下の通り。「它们是通过佛教作为中间媒介发生间接关系的」

(145) 能楽における元雜劇影響説の10に挙げた周作人氏も、一九二五年十月三日の「京報」(国慶特刊)紙上に掲載された「日本与中国」という文章の中で、次のように述べている。「日本戯曲發達過程大旨與中國不甚相遠、謂現行舊劇自歌舞伎演化而來、其出自「雜劇」的本流則因特別的政治及宗教關係、至某一時期而中止變化、至今垂五百年仍保守其當時的技藝；這種「能樂」在日本是一種特殊的藝術、在中國看來更是有意味的東西、因為我們不妨推測這是元曲以前的演劇、在中國久已消滅、却保存在海外」(周作人「談虎集」下冊、北新書局、一九二九年所收)。ここで「元曲以前の演劇」と言っているのは、氏は「能楽」に宋雜劇の影響も認めていたと思われる。

(146) 金文京「關羽の息子と孫悟空(上)」(『文学』第五十四卷第六号、一九八六年六月)。

【附論】

(147) 『四庫全書』の「存目」については、季羨林・任繼愈・劉俊文「四庫存目と『四庫全書存目叢書』」(『汲古』第二十七号、一九九五年)参照。

(148) 村越貴代美『『四庫全書』の解題——朱淑貞「断腸集」「断腸詞」の「提要」を例に』(『図書館情報大学研究報告』第四卷一、一九九五年)。  
なお、当村越論文では、中国における「解題としての「提要」の在り方」は「書名・篇数または巻数・篇目、本文の校訂の過程、著者の経歴・思想、篇名や書名の由来、書物の内容とそれに対する批評、書物の真偽、価値などが述べられ、さらに学問の系統や思想の是非にまで踏み込んで議論」している前漢劉向の「叙録」より始まるとし、『四庫全書』の「提要」がはじめ著録書の各書前に付され、後に「提要」だけにまとめられたのも、「劉向の「叙録」に倣ったもの」であると解説している。

(149) 孫言誠「数十年來埋もれたままの磨かれざる玉(上)」——「統修四庫全書總目提要稿本」(『東方』第一八九号、一九九六年)。なお、『四庫提要』の編纂意図については、村越前掲論文・孫前掲論文のほか、村越貴代美「中国の書目における学術の反映の一例——『四庫全書總目』集部の詞曲類設置について——」(『図書館情報大学研究報告』第三卷一、一九九四年)、王標「十八世紀中国知識人の華夷観——『四庫提要』を中心に——」(『中国学志』豫号(第一六号)、二〇〇一年)など参照。

(150) 学術的価値が高いとはいえ、『四庫全書』および『四庫提要』の記載内容を妄信する行為は、その後の学問研究に多大な悪影響を及ぼすことになりかねない。その一例を、森瀬壽三氏が「李白「静夜思」その後」(『関西大学中国文学会紀要』第二十七号、二〇〇六年)の中で提示しているので参照されたい。また、『四庫全書』は版本上の問題が多いことで知られる。よって、古文獻を扱う際に『四庫全書』本を底本とすることは

極力避けるべきである。

(151) なぜなら、例えば宋の王柏の『詩疑』・『書疑』、明の王洙の『宋史質』や李贄の『李温陵集』・『藏書』などのように、おそらく学術的価値があると認められた書物に関しては、たとえその内容が当時の政治理念にそぐわない、あるいはその著者の思想が危険であると認定されたものであっても、「存目」にその名が挙げられ、「提要」に批判的見解が述べられているものが多いからである。

(152) 『統修四庫提要』の編纂の経緯ないし趣旨については、『統修四庫全書總目提要(稿本)』(齐鲁書社、一九九六——一九九七年)「前言」のほか、今村与志雄『『統修四庫全書提要』と影印本『文字同盟』第三卷「解題」補遺』(『汲古』第三号、一九九三年)、小黒浩司「統修四庫提要纂修考」(内山知也博士古稀記念会編『中国文人論集』、明治書院、一九九七)、孫言誠「数十年來埋もれたままの磨かれざる玉(中)」——「統修四庫全書總目提要稿本」(『東方』第一九〇号、一九九七年)、山根幸夫「『統修四庫全書總目提要』と『統修四庫全書』」(『汲古』第三六号、一九九九年)、李常慶『『四庫全書』の統修をめぐる歴史的展開に関する一考察』(『日本図書館情報学会誌』Vol.51, No.4, 二〇〇五年)など参照。また、中国における『統修四庫提要』の研究には、郭永芳『統修四庫提要』纂修考略——『統修四庫提要』專題研究之一——』(『図書館情報工作』一九八二年第五期)、郭永芳『統修四庫提要』原稿弁誤挙要——『統修四庫提要』專題研究之二——』(『図書館情報工作』一九八三年第六期)、曹書傑『統修四庫全書提要』及其功過得失』(『古籍整理研究學刊』一九八五年第三期)、羅琳『統修四庫全書總目提要』的版本著録特点』(『古籍整理与研究』一九八七年第一期)、馮惠民「談談《統修四庫全書總目提要》」(『文史知識』一九八七年第二期)、郭永芳『統修四庫全書總目提要』的整理方法与評価』(『図書館情報工作』一九八八年第四期)、羅琳『統修四庫全書總目提要』編纂史紀要』(『図書館情報工作』一九九四年第一期)、彭明哲『統修四庫全書總目提要』考略』(『湘潭大学社会科学學報』一九九四年第二期)、張蘭英『四庫全書』及『統修四庫全書總目』著録書目統計』(『雁北師範學院學報』一九九五年第二期)、李海『統修四庫全書總目』著録書目統計』(『晉陽學刊』一九九六年第二期)などがある。

(153) 「対支文化事業」の主な専著としては、王樹槐「庚子賠款」(中央研究院近代史研究所、一九七四年)、山根幸夫「近代日中関係の研究——対華文化事業を中心として」(東京女子大学東洋史研究室、一九八〇年)、黄福慶「近代日本在華文化及社会事業之研究」(中央研究院近代史研究所、一九八二年)、阿部洋「『対支文化事業』の研究——戦前期日中教育文化交流の展開と挫折——」(汲古書院、二〇〇四年)などがある。

(154) 以上、現在刊行されている『統修四庫提要』三種の関係については、各書の「序」・「前言」・「整理説明」および山根前掲論文、孫言誠「数十

年来埋もれたままの磨かれざる玉(下)——「統修四庫全書總目提要稿本」(『東方』第一九二号、一九九七年)など参照。

(155) 『四庫全書』の「統修」を広義に解釈すれば、『四庫全書存目叢書』や『四庫全書存目叢書補編』、『四庫禁燬書叢刊』、『四庫未收書輯刊』など、いわゆる『四庫全書』関連叢書すべてが含まれるが、ここでは『統修四庫全書』としての刊行を目的とする作業を指す。なお、『統修四庫全書』およびその他の『四庫全書』関連叢書に関しては、山根前掲論文ほか、吾妻重二『統修四庫全書』と四庫関連叢書』(『関西大学図書館フォーラム』第九号、二〇〇四年)、李常慶『1990年代における四庫全書関連叢書の刊行およびその文化的意味』(『日本図書館情報学会誌』Vol. 52, No. 1, 二〇〇六年)などに詳しい。

(156) 一部重複しているもの、また散逸したものも含む。詳細は注152今村前掲論文参照。

(157) 原文は、「本書遵循『四庫全書』成例、爲人選各書一一撰寫提要、各書提要及各部類小序總彙爲『續修四庫全書總目提要』一書、另册出版發行。其編撰細則詳見該書卷首」。なお、中国科学院図書館整理『統修四庫全書總目』(齐鲁書社、一九九九年)と題する書籍が一冊出版されているが、これは書名のみを収録した単なる目録であるため今回は提示しなかった。あるいは該書が、ここでいう『續修四庫全書總目提要』なのだろうか。

(158) 該当箇所原文を以下に引用しておく。一、水滸傳稱羅貫中作、明本署題尚多存其名。其人見於錄鬼續簿、固實有。然今百回本則每稱書會、如第四十六回稱書會們備知此事作臨江仙詞、第九十四回稱先人書會留傳。一個個都要說到、則因書會編本、然謂貫中即書會中人。(按宋元文士多入社會)或貫中用書會之本、亦無不可、此其一也。二、征遼事與征田虎王慶事、諸本或棄或取、頗不一致。如百回本有征遼無征田王、百十五回諸簡本、則有征遼亦征田王、楊定見本從簡本。其凡例云郭武定本去王田而增征遼、實是小家照應之法、大家正不爾。今按征遼征田王之文同風荒率。然今百回本七十二回記四大寇、明有田虎王慶。其人名既見於本書、其事或亦載于古本。則田王之事殆非簡本臆增。其巴黎藏閩本題挿增田虎王慶者、乃謂新行百回本所無、非謂增古本也。以是而言則征遼事殆爲郭勳本所增出。楊氏之言乃道其實歟、此其二也。三、宋元詞話乃說唱之體、水滸既成于元。(按書中每稱故宋云云)疑其本當爲詞話、然今行諸本概是說散。唯其歌詞仍間存于本文中、如百回本四十八回有讚祝家莊詞一章、凡七言十八句、其結局云、填平水泊擒晁蓋、踏破梁山捉宋江。核其實實爲偈讚之詞、則水滸古傳當爲說唱本殆無可疑也。此其三也。四、據百回本所記梁山濼故事、與宋末宣和遺事不盡同、與元雜劇賈白所述亦不盡同。如宣和遺事謂宋江殺閻婆惜即入梁山、水滸云江州劫法場後入梁山、元人曲多謂晁蓋三打祝家莊身亡、水滸云打曾頭市身亡之類。其三十六人名號次序、與宣和遺事癸辛雜識周憲王豹子和尚劇皆有出入、如李俊作李海

之類。知其故事緣時代而有變易、今之水滸乃明人最後編定之本。然如武松打虎、張順水裏報冤、李逵元夜鬧東京之類、爲宣和遺事所不載者、元人曲皆曾演之。見于錄鬼簿太和正音譜野獲編等書、則沿波仍可溯其源。董平號雙鎗將、與舊說作一直撞不同。然百回本七十八回仍有董平慣衝頭陣、人稱董一撞之語、則於異中亦可見其同。此其四也。」底本は齐鲁書社『統修四庫全書總目提要(稿本)』。丸括弧内は原文小字双行の割注。字体および読点の位置はほぼ原文に従い、句読点の弁別は筆者が行った。なお、台湾商務印書館翻刻の『統修四庫全書提要』では、原文中「楊定見本」の「楊」が「陽」に、「梁山濼」の「濼」が「樂」に、「雙鎗將」の「鎗」が「鎗」に、それぞれ誤植されている。また、読点の位置の異同も数箇所見られる。

(159) 以上、(158)での書名・版本名等の表記は、孫楷第『中国通俗小説書目』(作家出版社、一九五七年)に拠った。

(160) 「提要」ではないが、先の孫楷第『中国通俗小説書目』の補編として、大塚秀高『中国通俗小説書目改訂稿(初稿)』(汲古書院、一九八四年)および同『増補中国通俗小説書目』(汲古書院、一九八七年)がある。

(161) 楊琳『古典文献及其利用』(北京大学出版社、二〇〇四)の「8. 4『統修四庫全書總目提要』」の項(二二九頁)によれば、現在、呉格氏(復旦大学中国古代文学研究中心教授・同図書館古籍部主任)を主編として、この『統修四庫提要』の分類整理と標点作業が進行中で、近く逐次出版されるという。



初出一覧

第一章 『水滸伝』における「好漢」の概念

『関西大学中国文学会紀要』第二十七号、二〇〇六年三月

第二章 『水滸伝』百二十回本挿入部分と馮夢龍の関係——量詞「籌」を端緒として——

『中国語研究』第四十六号、二〇〇四年十月

第三章 魯智深像の再検討

『千里山文学論集』第七十九号、二〇〇八年三月（上）・同誌第八十号、二〇〇八年九月（下）

第四章 明代通俗小説に描かれた悪僧説話の由来——仏教における「戒律」と「淫」の問題を手掛かりに——

『京都文教短期大学研究紀要』第四十八集、二〇一〇年三月刊行予定（校正中）

第五章 中国近世通俗文学における「勸善懲惡」

『関西大学中国文学会紀要』第三十一号、二〇一〇年三月刊行予定（校正中）

第六章 「黒旋風双献功雜劇」の喜劇性——道化の側面から——

『中国古典小説研究』第十一号、二〇〇六年七月

第七章 元雜劇「還牢末」人物形象新釈

（書き下ろし）

第八章 元雜劇と能・狂言・歌舞伎

『アジア遊学』第一〇五号（特集「日本庶民文芸と中国」、勉誠出版）、二〇〇七年十二月

第九章 元雜劇と能楽の影響関係について——日中古典演劇比較論争再考——

勝山稔編『小説・芸能から見た海城交流』『東アジア海城叢書』3、汲古書院、二〇一〇年十二月刊行予定（校正中）

附論 『統修四庫全書総目提要』の価値——『水滸伝』の解題を例に——

『関西大学中国文学会紀要』第二十八号、二〇〇七年三月