

## 清代における『還魂記』の演變

根ヶ山 徹

内容的にはむしろ庶民の好尚を傳えており、當時、庶民向けの上演も行われていたことが豫測できる。

さて、『綴白裘』はそもそも明末の玩花主人によって上梓された散齣集であるが、その後、數次にわたる増訂補修を経たものごとくであり、現在一般に目にするところの通行本十二編は、乾隆二十九年（一七六四）から同三十九年（一七七四）に至るまでの十一年をかけて錢德蒼が蘇州の寶仁堂から上梓したものである。該書が戯曲の原作に依據しながらも新たな内容、すなわち實際の上演に基づいて情節の記録に重きを置き、あるいは上演や觀劇の便に供すべく編まれたものであることは、李克明の「綴白裘新集序」に次のように言うごとくである。

玩花主人 編む所の『綴白裘』は廣蒐博採、羅ぬること綺繡の如く、僅かに人の心目を悦ばしむるのみに非ず、深く後に起るものを醒豁せしむる可きものにして、豈に豔史淫詞の人を誦らせ檢を蕩せしむるものと例を同じくして語らんや。第だ其の中の去取損益は、猶ほ未だ美を盡くさず。乾隆癸未の夏、錢子沛思有り、繁を刪り漏を補ひ、其の舊に循ひ復た其の新を綴り、當世の音を知る者に證らかにせんと欲す。

一方、『審音鑿古錄』は王繼善が北京で入手し、後に江南に持ち歸

明末の劇作家湯顯祖（一五五〇〜一六一六）の『還魂記』は、才子柳夢梅と深窓の令嬢杜麗娘との生死を越えた情を題材とする稀代の名品として、後世にまで名をとどめた明代傳奇である。一應の完成をみた萬曆二十六年（一五九八）以降、明末だけでも數種類の版本が上梓されていること、『月露音』『詞林逸響』『萬壑清音』『怡春錦』『纏頭百練二集』『珊瑚集』『玄雪譜』『醉怡情』『來鳳館古今傳奇』などの明末清初に上梓された戯曲の選本に散齣が多數輯録されていること、沈璟、呂玉繩、臧懋循、馮夢龍のように上演に適さないと見なして改本を作る後人が現われたことからすれば、當時の讀書人層が該書に鑑められた華麗な曲辭に心を奪われたのは、觀劇のみによってではなかつたものと思われる。

ところが、庶民觀客を對象とする巷間での『還魂記』上演は、如上の讀書人層の場合とは些か様相を異にする。なぜならば、乾隆年間の『綴白裘』や道光年間の『審音鑿古錄』に輯録される散齣を通して上演の實態を窺うと、曲辭や白において原作とはかなりの異同の生じていたことが知られるからである。これらは、いずれも上梓されたものであることから、庶民階層のみを對象としたものではないけれども、

って補訂を加え上梓したものである。道光十四年（一八三四）の琴隱翁の序文にも明記されるように、該書には演唱や演技上の指示など實際の上演に際しての微細な注記が施されており、まさしく上演に供することのみを意圖した脚本と言いうことができよう。

東郷の王子繼善、偶々京師に于て『審音鑿古録』一編を得たり。

劇六十六折を選び、細定評注す。曲には即ち抑揚頓挫あり、白には即ち緩急高低あり、容には即ち周旋進退ありて、曲折 神を傳へ、展卷 畢く現はれざるは莫し。記拍・正宮・辨譌・證謬、銖黍を較らかにして芒杪を析つに至りては、亦復た大いに苦心を具へ、謂へらく、奄ち三長ありて不易の指南と爲して可なり、と。

…爰に輾轉として原板を購ひ得、江南に攜へ歸り、稍々補縫を事として、便ち同好に公にす。

兩書間には出版に至る経緯や、實際の上演を記録した散齣集か、上演時の演出を考慮に入れた脚本か、という編纂の目的において相違は見られるけれども、ともに舞臺での上演を強く意識した脚本と言いうことができる。また、兩書ともに江南で上梓されていること、それぞれに蘇白、すなわち吳語の白の混入される箇所が存すること、とりわけ『審音鑿古録』の總批や眉批には揚州の俳優の名前が掲げられていることから、いずれも江南、特に蘇州、揚州一帯での上演の實態を傳えたものと考えられる。もとより活字化された資料が乾隆・道光年間のものであるということであって、實際には明末から道光に至るまでの戯曲上演の内容をとどめていよう。

さて『還魂記』は博く愛好され、變改の痕跡を遺す脚本が存在するにもかかわらず、観客層の差異に基づく脚本の分化が既に一應の終了を見た時期に完成されたこと、崑山腔での上演が通例であったことな

どから、これまで原作が時代の推移とともにどのように轉化したかについて明らかにされることはなかった。

そこで本稿は、従来、閑却されてきた『還魂記』の演變、とりわけ専ら讀書人を對象とする原作から、庶民を主たる観客層に据える脚本への變改の實態について、『綴白裘』『審音鑿古録』の兩改本に基づきながら、その社會的な背景を考慮しつつ明らかにしようとするものである。

## 二

清代乾隆・道光年間の改本における顯著な變改は、構成、曲白の増刪、情節に分かつことができる。以下、この三點のそれぞれについて考察を加えてゆくものとするけれども、兩改本に輯録される散齣が完全には一致しないため、原作とその變改について通時的に論じ得ない場合もある。

### (一) 構成の變改

清代改本には原作の二齣を接合して一齣とするもの、原作の一齣を細分して二齣に分かつものがある。

『綴白裘』四編、及び『審音鑿古録』の「學堂」は、原作の第九齣「肅苑」の【一江風】と、第七齣「閨塾」の【逸地遊】「掉角兒」【前腔】【前腔】【尾聲】の五曲全てを合わせて一齣に再編されたものである。すなわち、先ずは「肅苑」の一部を借り、同時に新たな白を加えて状況の説明をし、その上で杜麗娘が家庭教師の陳最良に「詩經」を學ぶ場面を導いているのである。ところで、先に觸れた馮夢龍による改本

『風流夢』第五折「傳經習字」は、やはり原作の「肅苑」と「閨塾」

を合わせた内容であり、清代改本の構成はこれを襲用したものと考えられる。また曲辭の殆どは原作に沿っているけれども、一部は馮夢龍改本と前掲臧懋循改本を用いている。

『綴白裘』初編「拾畫」(原作第二十四齣「拾畫」と同「叫畫」(同第二十六齣「玩眞」)の場合、それぞれは一應は獨立した齣ではあるものの、梅花菴觀で靜養する柳夢梅が杜麗娘の春容を拾って懐いを寄せるという情節に焦點を絞り、途中の曲白に大幅な刪改を加えて、あたかも一齣のごとくに仕立て直している。後述するように、この變改は原作と馮夢龍改本の雙方を襲ったものである。

原作の第十齣「驚夢」は、清代改本では「遊園」と「驚夢」に二分されている。曲牌で示せば次のとおりである。(原作を基準として、○は同一曲牌の存在を、×は脱落を示す。)

原作	『綴白裘』四編	『審音鑿古錄』
【邊池遊】 【步步嬌】 【醉扶歸】 【皂羅袍】 【好姐姐】 【隔尾】 【山坡羊】 【山桃紅】	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ (【尾聲】) 遊 園 驚	○ (【邊池遊】) ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 遊 園 【出隊子】 【畫眉序】

× 【鮑老催】 × × × 【山桃紅】 × 【綿搭絮】 × 【尾聲】	× × ○ ○ × 【雙聲子】	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 夢	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 驚
--	-----------------------	----------------------	----------------------

『綴白裘』では杜麗娘が春香と後花園を散策し春情を亂される場面を「遊園」、夢の中で柳夢梅との歡會を果す場面を「驚夢」とし、『審音鑿古錄』では後花園散策の場面を「遊園」、花神によって導かれた夢の世界での柳夢梅との歡會の場面を「驚夢」として獨立させ、情節の轉換をより明瞭にしているのである。次項で論ずるように、この分節は新たな曲や登場人物を加えたため敢えて分かつ必要が生じたものとも考えられる。

ともあれ、戯曲は全篇を通して上演するのではなく、一般には觀客の耳目の欲を適わしめる場面をいわゆる折子戲として單獨で行っていたがために、情節の展開を明瞭にし、觀客の理解を助けるべく、こうした變改が施されているのである。

(二) 曲白の増刪

清代改本には原作に見えない曲を新たに加えるもの、原作の曲を刪去するもの、原作に見えない白を加えるものがある。

a、新たな曲を増入するもの

杜麗娘と柳夢梅との夢の中での出来事を描く「驚夢」（原作第十齣「驚夢」）に『綴白裘』四編では一曲、『審音鑿古錄』では四曲ほど新たな曲が加えられている。

『綴白裘』では、才子佳人の夢の中での出会いがいずれ現實のものとなることを花神が豫言する【鮑老催】の後に、更に二人の姻縁が宿分であることを花神が唱う【雙聲子】を加えた上で、柳夢梅が杜麗娘と過ごしたひとときを回顧する【山桃紅】に續ける、という形をとっている。

【雙聲子】柳夢梅、柳夢梅、夢兒裏成姻眷。杜麗娘、杜麗娘、勾引得香魂亂。兩下姻縁非偶然。羨夢裡相逢、夢裡全歡。

花神：柳夢梅、柳夢梅、夢の中に姻眷を成す。杜麗娘、杜麗娘、誘はれて香魂亂さる。雙方の姻縁は偶然に非ず。夢の中に相逢ひて、夢の中にて歡びを同じうするは羨まし。

ちなみに、乾隆五十七年（一七九二）刊の葉堂『牡丹亭全譜』（納書楹玉者堂曲譜）所收の卷上「驚夢」【鮑老催】の眉批には、この曲について次のように言っている。

俗に【雙聲子】を増すも、鄙俚にして厭ふ可し、今録さず。

『審音鑿古錄』には更に新しい演出を見ることができ、花神の存在が『綴白裘』以上に強調されている。先ず冒頭に杜麗娘と柳夢梅の夢の中での歡會が、花神自らの設定になることを唱う曲を置く。

【出隊子】嬌紅嫩白、競向東風次第開。願教青帝護根荑、莫遣紛紛點翠苔。把夢裏姻縁、發付秀才。

閨月花神・大花神・花神：鮮やかな紅、淡く白き花、競ひて東風に向かひ次第に開く。願はくは青帝をして根荑を護らせ、紛紛として翠苔に點ぜしむる莫きことを。夢の中の姻縁を、秀才に

清代における『還魂記』の演變

賜はん。

この唱に續けて花神が自己紹介する白を述べた後に、二人を歡會に導き、それを讚美する曲を連ねる。

【畫眉序】好景豔陽天、萬紫千紅盡開遍。滿雕欄寶砌、雲簇霞鮮。督春工連夜芳菲、恁莫待曉風吹顛。「合」爲佳人才子諧纏綿、夢兒中十分歡悵。

花神：うらかなる春の日和の良き景致、萬紫千紅 盡く咲き誇る。雕欄・寶珠の階に、雲涌き起こり霞鮮やか。春の工を促して、連夜 芳菲かきしめ、曉風に吹かれてそよぐにまかせん。

【合唱】佳人才子の戯れ遊び、夢の中の歡びに浸らんことを。

【滴溜子】湖山畔、湖山畔、雲纏雨餘。雕欄外、雕欄外、錦簇翠斡。惹下蜂愁蝶戀。三生石上縁、都因夢幻。一枕華胥、兩下蘊然。

花神：湖山の畔、湖山の畔に、雲雨の情 深まりぬ。雕欄の外、

雕欄の外に、情 纏綿たり。そは蜂の愁ひ蝶の戀慕を惹きおこす。三生石上の縁は、都て夢幻に因る。一たび華胥に枕すれば、雙方ともに驚きぬ。

續く【鮑老催】の後には、歡會の餘韻に浸る二人の様を唱う曲を加えている。

【五般宜】一箇兒意昏昏夢魂顛、一箇心兢兢麗情牽。一箇巫山女趁着雲雨天、一箇桃花浪逐紅塵流遠。一箇精神忒軟、一箇歡娛恨淺。兩下裏萬種恩情、只有落花兒早一會轉。

花神：片や朦朧として氣もそぞろ、片やおののきなからも麗情牽かる。片や巫山の女 雲雨の歡びのうちに、片や懐ひは彼方浮世を離る。片や心甘きも、片や歡びの短きを恨む。雙方とも

に數多の恩情懷けども、ただ時の過ぎゆくこと花の落つるに似て速やかなり。

ちなみに、この【五般宜】は前掲「學堂」の場合と同様に馮夢龍改本第七折「夢感春情」の同曲を襲ったものである。また、『審音鑿古録』「驚夢」の【出隊子】から【五般宜】までの五曲は、前掲「牡丹亭全譜」卷末に「俗増堆花」として輯録され、乾隆五十四年（二七八九）刊の沈起鳳『牡丹亭曲譜』（『吟香堂曲譜』所收）には『審音鑿古録』「驚夢」の五曲に『綴白裘』の【雙聲子】を加えて「附堆花」として輯録している。

以上のように、新たに混入された曲は『綴白裘』『審音鑿古録』ともに花神の唱であり、後述する睡魔神の登場とも関連して、杜麗娘と柳夢梅が夢の中で契りを結ぶ、という情節が花神によって設定されたことを原作より強調する形になっている。また、増入された曲について葉堂が「俗増」と稱することからすれば、これらは乾隆年間には既に巷間で通行していた變改と思われる。すなわち、敘情的な曲を連ねながら才子佳人の夢の中の幻想的な歡會を描き、それを契機として以後の情節が展開する原作とは異なり、清代改本では花神という虚構の存在の力を借りて男女が歡會を果たすという點にのみ重きを置いた、敘事性の高い通俗的な演出に變改されているのである。

この外の顯著な變改としては、原作第五十三齣「硬拷」の末尾において狀元及第の宴席に赴く柳夢梅が唱う【北尾】と、杜寶が杜麗娘再生の是非を明らかにすべく皇帝への奏上を決心する白が全て刪去され、かわりに『綴白裘』十二編「吊打」では事の怪異さを訝って杜寶が唱う【尾】の、『審音鑿古録』「甲打」でも曲辭は異なるもの同じ内容の【南尾聲】の増入を掲げることができる。

b. 原作の曲を刪去するもの

原作において情節の如何にかかわらず重層的に連ねられる曲辭は、清代改本では概ね刪省、整理が指向される。

『綴白裘』四編・『審音鑿古録』の「尋夢」（原作第十二齣「尋夢」）においては、杜麗娘が柳夢梅との歡會を追憶するという内容に限定される。ために『綴白裘』では春香が唱う冒頭の【夜遊宮】、杜麗娘の揺れる心を唱う【月高兒】の二曲目と【懶畫眉】の二曲目、及び【川撥棹】の二、三曲目が完全に刪去されるか大幅に刪省され、原作の二十曲から十六曲に纏め直されている。『審音鑿古録』では冒頭の【夜遊宮】以外の刪去はない。

『綴白裘』十二編・『審音鑿古録』の「離魂」（原作第二十齣「鬧塚」）は原作の同齣冒頭から十二曲目までの部分に相當する。『綴白裘』では春香の登場に際して冒頭に置かれる【金瓊瓏】、柳夢梅を懐い思い今にも絶命せんとする杜麗娘が唱う【集賢賓】の二曲目、その理由を春香と母親の甄氏が思い倦ねる同三、四曲目、更に絶命した杜麗娘に懐いを馳せ悲歎に暮れる甄氏が唱う【轉林鶯】の二曲目が刪去され、合計七曲に縮小される。『審音鑿古録』では【金瓊瓏】は刪去されず八曲から成る。

『綴白裘』初編・『審音鑿古録』の「冥判」（原作第二十三齣「冥判」）においても、杜麗娘の審判に際して判官と鬼卒の應酬を唱う【混江龍】に大幅な刪省が見られ、判官が花神の罪を問う【後庭花】と、杜麗娘に歸郷を許す【么篇】が刪去されている。

『綴白裘』初編「拾畫」（原作第二十四齣「拾畫」）と同「叫畫」（同第二十六齣「玩眞」）が、杜麗娘の繪姿を拾って戀心を懐く柳夢梅を中心とした情節に改められた上に一齣のごとくに再構成されていること、と

りわけ馮夢龍改本第十九折「初拾眞容」の曲辭をも襲っていることは先述のとおりである。

「拾畫」では原作の曲辭を刪去しながら柳夢梅が杜麗娘の繪姿を見つけるといふ場面のみに限定され、登場するのも柳夢梅一人である。先ず原作の冒頭に置かれる【金瓊瓊】は二句だけを【引】として殘し、石道姑の唱う【一落索】は完全に刪去される。續いて柳夢梅が後花園を遊賞し、杜麗娘の繪姿を觀世音菩薩像かと見紛う【好事近】、綿纏道【千秋歲】の三曲と白は、殆どそのまま繼承されるものの、遊園で心を傷めたことを石道姑に訴える【尾聲】は完全に刪去されている。「叫畫」には原作の大幅な刪改が見られ、曲辭と白は原作と馮夢龍改本の雙方から採られている。三者の襲用關係を曲牌によつて示せば次のごとくである。(○×は前掲表に同じ。曲牌の再掲は曲辭に異同のあることを示す。)

原作	『風流夢』	『綴白裘』
× 【黃鶯兒】	× 【鳳凰閣】	×
× 【二郎神慢】	× 【二郎神】	× 【二郎神】
× 【鶯啼序】	× 【其二】	×
× 【集賢賓】	×	×
× 【黃鶯兒】	× 【集賢賓】	×
× 【鶯啼序】	× 【黃鶯兒】	○ 【前腔】

清代における『還魂記』の演變

【族御林】 ———— 【簇御林】  
 【尾聲】 ———— 【猫兒聲】  
 ———— 【尾聲】  
 ○ ———— 【簇御林】

馮夢龍改本の冒頭には繪姿を今しも開かんとして唱う【鳳凰閣】を置くが原作には無く、『綴白裘』でもこれを探らず、先ずは杜麗娘の繪姿を自らの書齋に持ち歸つた場面から始まる。これに續いて菩薩像とばかり思つていた繪姿が實は人間のそれであることに氣づく原作の【黃鶯兒】【二郎神慢】二曲は、馮夢龍改本において曲辭の變改を経て【二郎神】一曲に纏められ、『綴白裘』では變改された曲を探る。馮夢龍改本で新たに加えられた繪姿の美女を賞する【其二】は『綴白裘』では採用しない。繪姿が美人自身の手になるものであることを唱う原作の【鶯啼序】は馮夢龍改本、『綴白裘』ともに刪去する。續く【集賢賓】は『綴白裘』では原作を大幅に改めた馮夢龍改本に據っている。この曲は原作では自らの命運と美女の題詩が合致していることに疑念を抱くという内容であるけれども、馮夢龍改本、『綴白裘』では情欲に驅られる柳夢梅の姿が露骨に描き出されているため些か低劣にわたる。しかも原作とは異なり、柳夢梅が繪姿の美女に曾て夢の中で出會つたことを想い起こすように改められている。

【集賢賓】 蟾宮那能得近他。怕隔斷天河。

阿呀、美人吓美人。我看你有這般容貌、難道怕沒有個好對頭麼。爲甚的傍柳依梅去尋結果。

我想世上那梅邊柳邊、可也不少。小生沒叫做柳夢梅、若論起梅邊呢、小生是有分的。那柳邊呢、「笑介」小生亦有分的。

喜偏怕梅柳停和。

噢、這個美人吓、有些熟識得緊、亦在那裡會過一次的。咏、一

時再想不出來吓、咳。  
我驚疑未妥、似曾向何方會我。

吓、啐、啐。我去春曾得一夢、夢到一座大花園梅樹之下、立着一個美人、哪、就就是他、他說、柳生、柳生、遇俺方有姻緣之分、發蹟之期、曖曖、就是你、你說噯。吓、美人、是你也不是你。

你休問阻、敢則是夢兒中真個。

待我來細細認他一認。

小生（柳夢梅）：蟾宮 那くんぞ能く彼に近づくを得ん。天河に隔てられしを怕る。

ああ、美人だ、美人だ。あなたはこんな美貌をおもちなのですから、好い情人がないことを心配していらっしゃるわけではありますまい。

何ゆえに柳に傍ひ梅に依りて實を結ぶを求めし。

思うに、この世に名前に「梅」字「柳」字のつく人は決して少なくありません。わたくしは柳夢梅という名前ですから、もし「梅」字だと言われるならば、わたくしには縁があるはず。「柳」字だと言われたとしても、「笑う」やはり、わたくしには縁があるはず。

喜びて梅と柳を細かに見ん。

おや、この美人をよくよく見ると、どこかで一度會ったことがあるようだ。うん、すぐには思い出せない。

われ驚き疑ひしも定かならず、曾て何處にてか會ひしならん。あつ、そうだ。去年の春に見た夢で、大花園の梅の樹の下に行つたとき、美人がひとり立っていた、そう、それが彼女

だ。彼女は、柳さま、柳さま、わたくしとお會いになったのは前世來の姻縁であり、必ずや御榮達の時機が参りましよう、と言っていた。そうだ、あなたが言つたのだ。美人よ、あなたであつてあなたでない。

問ひ阻む勿れ、定めて夢の中の眞實に違ひなからん。

ひとつじっくり見極めよう。

これに續く馮夢龍改本の『黄鸞兒』は、美女に心を奪われた様を唱う原作の『黄鸞兒』『鶯啼序』二曲を接合して創られたものであるが、『綴白裘』においては原作の『鶯啼序』のみを『前腔』として襲用する。懐い極まつて繪姿の美女に聲をかける原作の『族御林』は馮夢龍改本において變改され、『綴白裘』は變改後の曲辭を用いる。更に馮夢龍改本は原作の『尾聲』を二分して『猫兒墜』『尾聲』に分かつが、『綴白裘』では美女と自分に何らかの宿分があることを喜ぶ原作を襲つている。そして『綴白裘』末尾の白は、曾て夢に見た女性に焦がれて、常軌を逸せんばかりの柳夢梅の姿が如實に描き出されている。

呀、這裡有風、請小娘子裡面去坐罷。小姐請、小生隨後。豈敢。

小娘子是客、小生豈敢有僭、還是小姐請。如此沒並行了罷。

おや、風が吹いてきたぞ。お嬢さん、中に入つてお座り下さい。

お嬢さんどうぞ、わたくしは後から参ります。お先にどうぞ。お嬢さんはお客様です、わたくしが上座に着くわけには参りません。

お嬢さんお先にどうぞ。横に並ぶわけには参りません。

ちなみに『綴白裘』『叫畫』に見える變改は、沈起鳳『牡丹亭曲譜』には「附叫畫」、葉堂『牡丹亭全譜』巻末には「俗玩眞」として輯録されており、前述「驚夢」と同様に葉堂が「俗」と銘打つことからすれば、これらはやはり巷間で行われていたものである。

このように清代改本においては、情節の展開に必ずしも必要でない曲は刪去して觀客の興趣を削がぬように改められている。その際、情節が煩瑣なることを厭つて登場人物を限定したり、情節の明瞭化を圖つて新たな白を加えたりもしている。ともあれ、原作のごとく抽象的で敘情性豊かな曲辭の羅列ではなく、敘事を主眼とする曲辭の配置はまさしく庶民階層を主たる觀客と意識するが故である。

c、新たな白を加えるもの

清代改本では概して白が冗長になる傾向が見られる。第七齣「鬪塾」を例に掲げるならば、原作では家庭教師の陳最良が杜麗娘に『詩經』を講ずる次のような場面である。

〔末〕昨日上的『毛詩』、可溫習。〔旦〕溫習了、則待講解。〔末〕你念來。〔旦念書介〕關關雎鳩、在河之洲。窈窕淑女、君子好逑。末（陳最良）：昨日、講義しました『毛詩』は、復習なさいましたか。旦（杜麗娘）：復習しました。ご講義をお願いいたします。末：お読みください。

旦〔讀むこなし〕：關關たる雎鳩は、河の洲に在り。窈窕たる淑女は、君子の好き逑こゝろあはれ。

ところが清代改本では兩書ともに上掲の杜麗娘と陳最良との應酬に春香が割り込んで、觀客の笑いを誘う諧謔的な白を弄するように變改される。『綴白裘』四編「學堂」では次のようになってゐる。

〔生〕：學生、昨日上的書、可會溫習熟麼。〔旦〕溫習熟了、只待先生講解。〔生〕春香、你可會熟麼。〔貼〕我麼。也熟了。〔生〕熟了、背來。〔貼〕是吓。小姐、先生教你背書。〔旦〕先生教你背。〔生〕教你背。〔貼〕我是爛熟的了。〔生〕熟了、怎麼不背、背來。

清代における『還魂記』の演變

〔貼〕先生、到晚間背誦。〔旦〕朝上背與先生聽。〔貼作背不出〕小姐題一字來。〔旦〕關。〔貼〕關關。〔生〕關關。〔貼〕吓、關關、關關。〔生〕關關雎鳩。〔貼〕吓、關關雎鳩、雎鳩。〔生〕在。〔貼〕關關雎鳩、在。雎鳩、在。〔生〕在河之洲。〔貼〕吓、關關雎鳩、在河之洲。窈窕淑女、君子好逑。〔貼對生〕可是爛熟的了。〔生〕一句多背不出、反說爛熟的了。

生（陳最良）……學生、昨日講義しました書物はしつかり復習なさいましたか。

旦（杜麗娘）：復習いたしました。ご講義をお願いいたします。

生：春香、お前はちゃんとやったのか。

貼（春香）：わたくしですか、ちゃんといたしました。

生：ちゃんとやったのなら、それで読んでみなさい。

貼：わかりました。お嬢様、先生がお嬢様に暗誦しなさいですつて。

旦：先生はお前に暗誦せよとおっしゃつてるのよ。

生：暗誦してみなさい。

貼：わたくしならちゃんと覚えていきます。

生：覚えていけるのなら、どうして暗誦しないんだ、暗誦してみせなさい。

貼：先生、夕方に暗誦しておみせします。

旦：いま暗誦して先生に聞いていただきなさい。

貼〔暗誦できない〕：お嬢様、一字教えていただけませんか。

旦：關。

貼：關關。

生：關關。



貼：ええっと、關關、關關。

生：關關たる雉鳩は。

貼：ええっと、關關たる雉鳩は、雉鳩は。

生：在り。

貼：關關たる雉鳩は、在り。雉鳩は、在り。

生：河の洲に在り。

貼：ええっと、關關たる雉鳩は、河の洲に在り。窈窕たる淑女は、

君子の好き速。「陳最良に向かつて」やっぱり覚えてましたでしよう。

生：一句さえも暗誦できずに。どうして覚えてたなどと言いおるか。

このように春香は「關雎」の詩句を覚えていないことを悟られぬために詭策を弄するが、結局は強いられて暗誦せざるを得なくなる。そこで二人の助けを借りながら、どうか暗誦し終えろと、逆に誇らしげに振る舞って陳最良の叱責を受けるのである。春香の愚かで無教養な本性を強調している點は、單に笑いを誘うためではなく、觀客と等身大の人物を登場させることにより、親しみを増す効果を期したものと考えられる。

これとは別趣のものとして、『綴白裘』五編「勸農」(原作第八齣「勸農」)、『綴白裘』初編「冥判」(同第二十三齣「冥判」)、『綴白裘』十二編「問路」(同第四十齣「僕貞」)、『綴白裘』十二編「吊打」(『審音鑿古録』「吊打」(同第五十三齣「硬拷」)には、蘇白が混入されている。

柳夢梅が杜實に墓泥棒かと疑われ拷問を加えられる「硬拷」を例として掲げるならば、原作では次のような内容である。

「老且貼淨依前上」但聞丞相府、不見狀元郎。咦、平章府打誼關

哩。「聽介」[淨]裏面聲息、像有俺家相公哩。「衆進介」[淨向前見哭介]吊起的是我家相公也。「生」列位救我。「淨」誰打相公來。「生」是這平章。「淨將拐杖打外介」拚老命打這平章。「外惱介」誰敢無禮。

老且(軍校)・貼(軍校)・淨(郭駝)「以前と同じ様子で登場」：但だ聞く丞相府、狀元郎を見ず。おや、平章府で騒ぎが起こつているぞ。「聞き耳をたてる」

淨：中から聞こえるのは、うちの旦那様の聲のようだ。「三人中に入る」[淨が進み出て、柳夢梅を見て泣く]吊り下げられているのはうちの旦那様ではないか。

生(柳夢梅)：みなさん、わたしを助けて下さい。

淨：誰が旦那様を打っているんです？

生：この平章殿だ。

淨「杖を持って外(杜實)に打ちかかる」：この年寄は死ぬ氣で、

平章を打つてやるぞ。

外「立腹する」：この無禮者めが。

一方、『綴白裘』「吊打」では次のように改められている。

「付丑」他們有個家人在外、不免叫他進來認一認。老兒呢。「淨上」那哼。「付丑」裡邊有個柳夢梅、你去認一認可是你主人。「淨進介」柳官人拉囉囉。柳官人拉囉囉。「小生」老駝。「淨」吓、正是我裡官人。爲儂了吊拉裡。「小生」平章冤我是賊、將我百般吊打。「淨」吓、你那平章、等我拚個老性命結果子匪罷。「撞介」[外]咦、趕出去。

付丑(下官)：こ奴らの下僕が外に控えております。その者を呼んで確かめさせましょう。おい、老いぼれ。

淨(郭駝)：なんだ。

付丑：中に柳夢梅がおる、お前の主人かどうか確かめい。

淨「中に入る」：旦那様はここに居らっしゃったとか。旦那様はここに居らっしゃったとか。

小生(柳夢梅)：郭駝ではないか。

淨：あつ、確かにうちの旦那様ばい。なんで吊られとらっしゃるとですか。

小生：平章殿は無實の私を盜賊だと疑われて、吊り下げて打ちすえているのだ。

淨：えい、この平章め、俺様が死ぬ氣になったらどげんなるかみよれ。「打つ」

外(杜寶)：こ奴、追い出せ。

清代改本はいずれも江南で上梓されたものであることから、方言の攝取は當然と言えよう。しかも蘇白を用いるのは、淨や丑といった道化役だけであり、岩城秀夫氏に夙に指摘されるように、<sup>22)</sup>觀客への親近感と芝居としての面白味を増すために道化役が方言をあやつるようにならされたのであろう。

### (三) 情節の變改

清代改本には原作に見えない登場人物を新たに加えて情節に手を加えたり、原作とは異なる展開を示して新たな情節に變改するものがある。

『綴白裘』四編「驚夢」・「審音鑿古錄」「遊園」においては、先に掲げた花神の唱う曲を新たに加えた箇所直前に、原作に見えない睡魔神が登場するように變改されている。『審音鑿古錄』では次のように

清代における「還魂記」の演變

ある。

「副扮睡魔神上、作夢中話白云」睡魔睡魔、紛紛馥郁、一夢悠悠、何曾睡熟、某睡魔神是也。奉花神之命、說杜小姐與柳夢梅有姻緣之分、着我勾取二人魂魄入夢。

副(睡魔神)「夢の中で白を言う」：睡魔、睡魔、紛紛たる馥郁、

一夢悠悠、何ぞ曾て睡熟せん。それがしは睡魔神である。花神が言うにはお嬢様と柳夢梅には前世來の姻緣があるとのこと、二人の魂魄を捕まえて夢の世界へ引き入れるよう命を受けておる。

睡魔神は花神の命を受けて杜麗娘と柳夢梅を夢に引き入れる役割を擔っており、二人の歡會が花神に導かれてのものであることを強調する前提として登場するのである。

原作とは異なる展開を呈すものとしては、終幕の「團圓」を掲げることが出来る。この場面は原作と『綴白裘』四編では、杜寶と柳夢梅との確執を描くことに重點が置かれ、杜寶は柳夢梅を女婿とは認めず、柳夢梅は杜寶を父親とは認めぬまま、聖旨が下って團圓へと導かれる。ところが『審音鑿古錄』では、原作に見られる杜寶と柳夢梅との對峙、具體的には柳夢梅が墓を發いて娘を蘇生させたことを杜寶は禮教道徳的な立場から容認しないという、いかにも讀書人らしい情節の展開は捨象され、杜麗娘の昏倒を契機に雙方ともに父子であることを安易に認め合い、停滞を來さずに團圓を迎えるのである。

〔小旦〕柳郎過來認了罷。「小生任性科」我不認。「小旦」嘎、

眞箇不認。「小生」眞箇不認。「小旦急科」哎呀、痛殺我也。「作氣悶倒介」「老旦慌扶向小生云」賢婿、認了丈人翁罷。「小生忙科」夫人不要動氣、認便了。「向外揖科」岳父大人。「外笑容還禮科」

賢壻。

小旦（杜麗娘）：柳様はお認めいただけますね。

小生（柳夢梅）：「我儘なぞぶりで」：僕は認めない。

小旦：えっ、本當にお認め下さらないの。

小生：本當に認めない。

小旦「苛立って」：あれっ、わたしを悲しませないで。「悶絶して倒れる」

老旦（甄氏）「慌てて扶け起こし柳夢梅に向かって」：婿殿、父上とお認め下さいな。

小生「慌てて」：母上、お怒りなさいますな、認めればよいんでしよう。「杜寶に向かって禮をして」父上。

外（杜寶）「笑みを含んで答禮して」：婿殿。

以上に縷説したように、清代乾隆・道光年間の改本はあるいは原作の構成を改め、あるいは曲白の増刪を経て、現在目にすることのできる姿に形を變えた。清代改本における最大の特徴は、觀客の重視、換言するならば觀客の好尚を徹底的に追求するという立場の堅持にある。觀客が快哉を叫ぶならば、原作の如何なる變改をも辭さず、湯顯祖とは明らかに立場を異にする臧懋循や馮夢龍による改本すらも襲用するに至つたのである。こうした變改が施されながらも永く上演され続け、改本が傳存するというのは、とりもなおさず原作が不朽の名作であつたればこそのものであることは言うまでもない。

また『綴白裘』と『審音鑿古錄』との間に差異が見られるのは何ゆゑであらうか。もとより『審音鑿古錄』は北京から將來されたものであることから、脚本に地域差が存することは言うまでもない。また、そこには兩書に輯録される脚本の時代差に基づく變改の過程を見いだ

すことも可能であらうし、觀客の好尚の變遷をも表徴してしよう。あるいは田仲一成氏が指摘されるように、「市場地演劇脚本としては、通用範圍の廣い、普遍的な形態に轉化した」ためであるとも考えられる。かくして『審音鑿古錄』においては、通俗ながらも更に洗練された演出に改めんがため花神の曲を増大し、蘇白混入の頻度が激減してより廣範圍への傳播を可能にし、劇の結末部分から讀書人具を一掃しているのである。

### 三

前節に縷説したごとく、清代改本において原作が變改されるに至つた社會的背景は何か。

言うまでもなく、明から清にかけては種々の聲腔が興廢を繰り返した時期である。明末から清代乾隆・道光年間に至るまで、讀書人層は専ら崑山腔による上演を享受していた。一方、庶民階層は明代では弋陽腔や餘姚腔を、清代には京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔に據つていたと考えられる。しかしながら、これらの聲腔は觀客層の差異によって截然と分化していたとは必ずしも斷言できない。岩城秀夫氏の指摘にあるように、明末以來、讀書人層に愛好された優雅な崑山腔と、庶民階層の間で行われていた低俗な戲曲との融合、及び江南の中心的な商業都市蘇州における輕工業の發達に伴う庶民の嚮頭が相俟つて、従來の戲曲は徐々に姿を變えてゆかざるを得なかつた。すなわち時代の推移に伴う社會の變化が觀客層の融合と擴大、上演内容の變改という結果を齎したのである。

社會經濟の發展に伴う觀客層の擴大は戲曲上演の場の増大、すなわち劇場の發達をも招いた。清朝はこうした演劇界の情勢が社會風俗に

悪影響を及ぼすことを憂慮し、康熙十年（一六七二）には早くも北京内城における劇場の開設を禁止していた。延煦等纂『臺規』卷二十五には言う。

京師内城に戲館を開設するを許さず、永く禁止を行ふ。城外の戲館に如し悪棍の借りに生事を端むる有らば、該司坊官は査べ拿へよ。

一方、外城では劇場が繁華を極めていたものごとくであり、ために雍正二年（一七二四）には八旗官員の歌場戲館での邀遊が禁止され、乾隆二十七年（一七六二）には禁令の再公布に及ぶ。

前門の外の戲園酒館、前よりも倍多し、八旗當差の人等の、前み往きて游戲する者、亦復た少なからず。：仍りて都察五城順天府の各衙門をして曉諭を出し示し、各戲園酒館に實貼し、旗人の出入を禁止せしむ。

北京と同様に江南においても劇場開設が禁ぜられた。徐珂『清稗類鈔』「戲劇類」の「郭某始創戲園於蘇州」の條には乾隆三十二年（一七六七）の禁令をとどめる。

江蘇布政使胡文伯 戲園を禁するや、商賈 乃ち會館を假り以て劇を演ず。

このように新たな場所を求めてまでも戯曲が上演され續けたのは、讀書人などの宴席はもとより、都市と農村とを問わず宗教儀禮においても音曲は缺く可からざる要件であったからである。『清稗類鈔』「崑曲戲」の條には言う。

嘉（慶）・道（光）の際、海内の宴安、士紳の議會は、音あるに非ざれば樽せず。而して郡邑城郷、歲時祭賽も亦た劇有らざるは無し。

こうした禁令の公布にもかかわらず、やはり戲園が存在したことは、道光十年（一八三〇）刊の顧祿『清嘉錄』卷七「青龍戲」の條に、次のように言及されるがごとくである。

金間の戲園は十餘處を下らず、居人 宴會有らば、皆な戲園に入り、客を待すの便と爲す。

以上のように社會經濟の發展に伴う觀客層の擴大や、度重なる禁令公布に相反する劇場の發展は、戯曲の上演内容と觀劇の形態に根本的な變質を招いた。舊來の讀書人層の宴席や、歲時における迎神賽會といった民間の宗教儀禮、あるいは賽神酬神に附隨する形での戯曲上演だけではなく、純粹な娛樂としての觀劇が土庶を問わず定着し、脚本も觀客層からの要求に基づいて變改されるに至るのである。當時のこうした社會的な背景に鑒みれば、前節までに見た原作から清代改本の種々の變改といった脚本の多樣化は充分に首肯できよう。

#### 四

作者湯顯祖は實際の上演に關しては、『還魂記』が曲律に通わないとして變改を施した沈璟や呂玉繩について、「曲の意」を解さぬものとして退け、俳優に原作に忠實であるように求めたことは周知のごとくである。ところが清代改本においては、原作の「曲の意」よりも、觀客の價值觀を重んじた、觀客層にふさわしい變改が施されている。勿論、折子戲での上演という制約があるために、情節を明瞭にして觀客の理解を助けるべく構成を改めた箇所も存するものの、二人の主人公が花神や睡魔神などの力を借りて結ばれることを強調する低俗な曲白を新たに加え、本來ならば讀者觀客の心の琴線に觸れるような敘情的な曲を刪去して情節の簡明な展開を圖り、通俗的な演出効果を企圖

すべく諸諸白や蘇白を混入し、原作に見られる禮教的な對立を緩和して安易な團圓に導いているのは、いづれも讀書人層ではなく庶民階層を觀客に加えた娛樂としての戯曲なればこそその變改である。これらが舞臺で即興に改められたものでは決してなく、恣意的な變改であることは言を俟たない。もとより、清代改本は讀書人と庶民という本来ならば雅と俗という對極に位置するものが融合して創られたものであること、明代屈指の劇作家の手に成る原作に全面的な變改を施したものではないことから、原本本来の讀書人具を遺していることは否めない。

ともあれ、『還魂記』は完成以降、二百年餘の間に、讀書人層には讀曲として愛玩される一方で、庶民觀客を對象とした上演では、概して明代の傳奇作品に特有の華麗さが失われ、情節の展開にのみ重きを置いた通俗的な内容へと改まっていったことは事實である。すなわち、清代乾隆・道光年間の改本においては、原作に見られる讀書人向けの觀念的な世界から、必ずしも文字を媒體としない庶民の生活の場に密着した内容に置き換えられているのである。

注

(1) 明末版本には文林閣刻本、石林居士刻本、懷德堂本、朱墨套印本、清水齋校刻本、清暉閣批點本、獨深居點定本、柳浪館刻本、汲古閣六十種曲本などがある。

(2) 明末清初の戯曲選本、及び清代改本における『還魂記』散齣の輯録状況を原作を基準として示せば以下のとおりである。

『還魂記』

第2齣「言懷」 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

第7齣「團圓」																											
第8齣「勸農」																											
第9齣「肅死」																											
第10齣「驚夢」																											
第12齣「尋夢」																											
第14齣「寫真」																											
第20齣「鬧廟」																											
第23齣「冥判」																											
第24齣「拾畫」																											
第26齣「玩真」																											
第27齣「魂遊」																											
第28齣「幽媾」																											
第32齣「冥誓」																											
第40齣「僕貞」																											
第53齣「硬拷」																											
第55齣「圓駕」																											

1: 明凌虛子編『月露音』、萬曆間刊。

2: 明許字編『詞林逸響』、天啓三年(一六三三)刊。

3: 明止雲居士編・白雲山人校『新錫出像點板北調萬壑清音』、天啓四年(一六二四)刊。

4: 明冲和居士編『新錫出像點板怡春錦(總頭百練)』、崇禎間刊。

5: 明冲和居士編『總頭百練二集』、崇禎間刊。

6: 明周之標編『新刻出像點板增訂樂府珊瑚集』、明末刊。

7: 明鋤蘭忍人撰輯・媚花香史批評『新錫繡像評點玄雪譜』、明末刊。

8: 明青溪孤蘆釣叟編『新刻出像點板時尙崑崙曲醉怡情』、清初刊。

9：清遼月主人彙輯『來鳳館精選古今傳奇(最娘情)』、順治四年(一六四七)刊。

10：清錢德蒼輯『綴白裘』、乾隆二十九年(一七六四)至三十九年(一七七四)刊。

11：清闕名編・王繼善補編『審音鑿古錄』、道光十四年(一八三四)刊。

12：清闕名編『七種曲』、清刊。

上記の散齋集、改本のうち『月露音』『詞林逸響』『萬壑清音』『怡春錦』『冊冊集』『玄雪譜』『醉怡情』『綴白裘』は『善本戲曲叢刊』第二輯(臺灣學生書局、一九八四)、及び同第四・五輯(同、一九八七)影印の版本、鈔本を用い、『審音鑿古錄』については同叢刊影印の刊本と京都大學人文科學研究所藏本を用いた。『纏頭百練一集』は未見ではあるけれども、王古魯氏譯註『中國近世戲曲史』(香港中華書局、一九七五)の附録三「曲學書目學要」に基づいた。『來鳳館古今傳奇』については胡適氏「綴白裘」序(『胡適古典文學研究論集』、上海古籍出版社、一九八八)に言及があり、散齋は徐扶明氏編『牡丹亭研究資料考釋』(上海古籍出版社、一九八七)に據った。また大阪大學懷德堂文庫藏『七種曲』は、文字や圖版の缺損状況などからすれば、『審音鑿古錄』と全く同一の版本を用いたものである。

(3) 沈璟による改本『同夢記』は『南詞新譜』卷十六・卷二十二に佚曲が二曲遺され、呂玉繩の改本は佚して傳わらない。臧懋循は「玉茗堂四夢」全ての改本『玉茗堂傳奇』を作っており、「論者曰『此案頭之書、非甌上之曲』」(同引)と言ひ、馮夢龍による改本『墨憨齋重定三會親風流夢傳奇』にも「識者以爲『此案頭之書、非甌場之譜』」(同小引)と言ひ。尙、臧懋循改本は天理圖書館藏鹽谷溫氏舊藏本を、馮夢龍改本は『墨憨齋定本傳奇』(中國戲劇出版社、一九六〇)所收本を用いた。

(4) 孫楷第氏『戲曲小說書目解題』(人民文學出版社、一九九〇)、及び

清代における『還魂記』の演變

吳新雷氏「『綴白裘』的來龍去脈」(『南京大學學報』一九八三年第三期)によれば、明末に出版された『白裘』を基に、『綴白裘合選』なる補修版が康熙二十七年(一六八八)に、増補改訂版として『新刻較正點板崑腔雜劇綴白裘全集』が乾隆四年(一七三九)に出版されたものごとくであるが、これらには『還魂記』は輯録されていない。尙、乾隆二十九年から同三十九年にかけて出版されたものは『時興雅調綴白裘新集』、乾隆四十二年(一七七七)に出版されたものは『新訂時調崑腔綴白裘』と言ひ。本稿で用いた『善本戲曲叢刊』所收『綴白裘』は武林鴻文堂梓行本である。尙、『綴白裘』については顧陶氏「談綴白裘」(『劇學月刊』第三卷第七期、一九三四)、林鋒雄氏「船載書目所錄綴白裘全集釋義」(『天理大學學報』第一四〇輯、一九八三)がある。

(5) 同治九年(一八七〇)序刊の王錫純輯『遏雲閣曲譜』序には「綴白裘」出、白文俱全、善歌者羣奉爲指南」とあり、上演用の脚本として用い續けられたようである。尙、『遏雲閣曲譜』は東京大學東洋文化研究所倉石文庫藏本を用いた。

(6) 原文は「玩花主人所編『綴白裘』廣蒐博採、羅如綺繡、非僅悅人心目、深可醒豁後起、豈與豔史淫詞誦人蕩檢者同例語也。第其中去取損益、猶未盡美。乾隆癸未夏、有饒子沛思、刪繁補漏、循其舊而復綴其新、欲證當世之知音者」。

(7) 『審音鑿古錄』には「琵琶記」「荆釵記」「兒福孫」「長生殿」「牡丹亭」「西廂記」「鳴鳳記」「鐵冠圖」が計五十五齣、「綴選」と銘打つ『西廂記』『紅梨記』『牡丹亭』『長生殿』『鐵冠圖』が計十齣收められている。尙、郭亮氏には「崑曲表演藝術的一代範本」『審音鑿古錄』(『戲劇報』一九六一年第十九・二十期合刊)があり、葉長海氏の『中國戲劇學史稿』(上海文藝出版社、一九八〇)第十一章「清中期戲劇學的新成就」にも言及がある。

(8) 原文は「東鄉王子繼齊、偶于京師得『審音鑿古錄』一編。選劇六十

六折、細定評注、曲則抑揚頓挫、白則緩急高低、容則周旋進退、莫不曲折傳神、展卷畢現。至記拍・正宮・辨調・證謬、較銖黍而析芒杪、亦復大具苦心、謂查有三長而爲不易之指南可也。爰輾轉購得原板、攜歸江南、稍事補綴、便公同好。

(9) 『審音鑿古錄』に收められる『荆叙記』『上路』(原作第四十一齣「暗罈」)の總批「此齣乃孫九臯首劇、身段雖難、俱係畫景、惟恐失傳、故載身段」の孫九臯、『還魂記』『冥判』の眉批「地字工尺、教習陳雲九傳」の陳雲九は、ともに揚州の俳優を列擧する乾隆間刊『揚州畫舫錄』卷五「新城北錄下」に「老外孫九臯、年九十餘演『琵琶記』『遺囑』、令人欲死」「小生陳雲九、年九十演『綵毫記』『吟詩脫靴』一齣、風流橫溢、化工之技」とある。

(10) 田仲一成氏「十五・六世紀を中心とする江南地方劇の變質について」(『東洋文化研究所紀要』第七十二冊、一九七七)、のちに『中國祭祀演劇研究』(東京大學出版會、一九八一)の第二篇に「祭祀演劇の展開」として收む。

(11) 『還魂記』は實際には崑山腔で上演されることが多かったものと推定され、前掲注(2)の『還魂記』の散齣を収める明清の戲曲選本においても、『詞林逸響』には魏良輔の『曲律』を「崑腔原始」と改題して收め、『醉怡情』も目錄題を「時尙崑腔」に作る。また『綴白裘』においては目錄題、内題ともに「時調崑腔」と銘打たれており、『審音鑿古錄』に關しては前掲注(9)に掲げた『揚州畫舫錄』によれば孫九臯・陳雲九ともに雅部(崑山腔)の俳優であった。ちなみに、『菊部羣英』(同治十一年・一八七三序刊)の記錄によれば、同治末年の北京で『還魂記』の「學堂」「游園驚夢」「尋夢」「拾畫叫畫」「圓駕」を演唱できる俳優は延べ三十四人(實數三十人)おり、このうち崑生・崑且專業の俳優は延べ十八人(實數十六人)で、他は青衫等との兼擅である。

(12) 以下、本稿では『還魂記』は懷德堂本などの明版を校勘したものを

用いる。

(13) 『綴白裘』「學堂」の【前腔(掉角兒)】最終句「我是個嫩娃娃怎生蔡受恁殺毒打」を襲用し、『審音鑿古錄』「學堂」の同曲最終句「你待打這哇哇李門牆險把負刑人誑煞」は、上掲馮夢龍改本と臧懋循改本第三折「延師」の【前腔(掉角兒)】「那些個春風桃李門牆之下」をも併せて書き改められたものである。

(14) 本稿では九州大學文學部藏本を用いた。

(15) 原文は「俗增【雙聲子】、鄙俚可厭、今不錄」。

(16) 前掲注(5)『遏雲閣曲譜』所收「驚夢」は『審音鑿古錄』に概ね同様である。この演出が近代も繼承されていることは、梅蘭芳氏口述・許姬傳氏記『舞臺生活四十年』(平明出版社、一九五二)、及び梅氏等の演唱に係る唱片『崑劇遊園驚夢』上下、香港藝聲唱片ATC-45・46、九州大學附屬圖書館藏文庫蔵)によっても明らかである。

(17) 馮夢龍改本の【五般宜】は「一箇是意昏昏夢魂顛、一箇是心歌歌麗情索、一箇是巫山女越着雲雨天、一箇桃花亂處幻成劉阮、一箇精神忒展、一箇歌娛恨淺、他兩下裡萬種恩情、則隨這落花兒一會轉」である。

(18) 本稿では京都大學文學部藏本を用いた。

(19) 古くは『雲笈七籤』卷一三下「殿文祥」に「女子花神」の名が見えるように、花神は唐宋以來の民間の傳承に基づくものと考えられる。明末清初の戲曲では、探芝客撰『鴛鴦夢』第十六齣「合夢」に夢神の導きで秦璧と崔嬌蓮が夢の中で歡會を果たし、六人の花仙が慶賀する場面が描かれる。また袁棟『書隱曲說』(『新曲苑』、中華書局、一九四〇)は、『還魂記』上演における十二花神登場の由來について言及する。

(20) 馮夢龍による變改について、趙景深氏「談『牡丹亭』的改編」(『戲曲筆談』、中華書局、一九六二)は曲律の面から言及する。

(21) 改本に挿入される方言が吳語であることについては、岩城秀夫氏

「南戲における吳語の機能」(『日本中國學會報』第五集、一九五三。のちに『中國戲曲演劇研究』、創文社、一九七三、にも收む)、及び前掲注(10) 田仲一成氏に夙に指摘がある。

(22) 前掲注(21)。

(23) 前掲注(16) 梅蘭芳氏口述書、演唱唱片によれば、睡魔神もやはり近代においても演出される。また明末清初の戯曲では、鄭若庸撰『玉玦記』第三十四齣「陰判」に癸靈神の命で睡魔神が王商を夢に引き入れる場面が描かれる。

(24) 前掲注(5) 『還雲閣曲譜』には、「驚夢」の外に「學堂」「勸農」「遊園」「尋夢」「冥判」「叫晝」「問路」が輯録されるが、構成の變改、曲辭刪省等の變改は概ね『審音鑿古錄』に同様である。

(25) 前掲注(10)。

(26) 葉德均氏「明代南戲五大腔調及其支流」(『戲曲小說叢考』、中華書局、一九七九)によれば、崑山・海鹽腔の主たる觀客層は士大夫、弋陽・餘姚腔のそれは庶民であった。

(27) 前掲注(21)。

(28) 當時の北京の劇場については濱一衛氏『日本藝能の源流—散樂考—』(角川書店、一九六八)に詳しい。

(29) 王利器氏輯録『元明清三代禁毀小說戲曲史料』(上海古籍出版社、一九八一)所收。原文は「京師内城、不許開設戲館、永行禁止。城外戲館、如有惡棍借端生事、該司坊官查拿」。

(30) 前掲注(29) 王氏輯録書所收『大清世宗憲皇帝實錄』卷十八。

(31) 前掲注(29) 王氏輯録書所收。原文は「前門外戲園酒館、倍多于前、八旗當差人等、前往遊戲者、亦復不少。…仍令都察五城順天府各衙門示曉諭、實貼各戲園酒館、禁止旗人出入」。

(32) 原文は「江蘇布政使胡文伯禁戲園、商賈乃假會館以演劇」。

(33) 原文は「嘉道之際、海内宴安、士紳議會、非音不稽、而郡邑城鄉、

歲時祭賽、亦無不有劇」。

(34) 原文は「金閨戲園不下十餘處、居人有宴會、皆入戲園、爲待客之便」。

(35) 沈璟に對する反駁は「答孫侯居」(『玉茗堂全集』・尺牘・三)に、呂玉繩に對するそれは「答凌初成」(同・四)・「與宜羅章二」(同・六)に見える。

〔補記〕 本稿は平成六年度文部省科學研究費補助金(獎勵研究A、題目「牡丹亭還魂記」上演の實態に關する基礎的研究)による研究成果の一部である。

一九九五年一月三十日於廣島  
〔補記二〕 注(2) 5所掲の『鹽頭百練二集』については北京圖書館善本特藏部藏本を披閱するを得た。同9『來鳳館古今傳奇』も同部に架藏されるが『還魂記』散齣の輯録される「二集下・風懷集」は佚して存せず、目錄で確認し得たのみである。また同部所藏の明陳繼儒撰輯『精選點板崑調十部集樂府先春』首卷にも「驚夢」が收められている。

一九九五年六月三十日於北京