

東洋文化研究所紀要 第一六九冊  
平成二十八年三月抜刷

槃藹碩人による西廂記の改編について

廣瀬 玲子

# 槃邁碩人による西廂記の改編について

廣瀬 玲子

元雜劇『西廂記』の現存テキストのうち最も古いものは明代の弘治本（一四九八年刊）である。その後万曆以降に多数の版本が現れ、明代だけでも四十種を超えた。本稿が考察の対象とするのはその『西廂記』諸本のうち、『詞壇清玩（槃邁碩人増改定本）』と題して天啓元年（一六二一年）に刊行された改編本（以下、槃邁碩人本と称す）である。槃邁碩人は既存の北西廂諸本や南西廂二種を踏まえてテキストを「増改」<sup>①</sup>し、眉欄に本文への批語や諸本に対する校語を記している。校語は諸本の系統を考える材料として貴重なもので、田仲一成はこれを手がかりとして脚本分化の研究を行った<sup>②</sup>。以下、この明末の『西廂記』テキスト槃邁碩人本による改編の特徴を明らかにし、そのような特徴がもたらされた要因について考えてみたい。

## 一 問題の所在

槃邁碩人本は『西廂記』諸本のなかでは流伝の少ない版本であるが、一九六三年到北京図書館蔵本の影印本が中華

槃邁碩人による西廂記の改編について

書局から出版され、最近では『国家図書館蔵西廂記善本叢刊』（全二十冊、国家図書館出版社、二〇一一）の第九冊にも収められている。この本には序文などに欠損があるが、東京大学文学部漢籍コーナーに宮原民平旧蔵本の鈔本が残されていて（原本は所在不明）補うことができる。

中華書局の影印本が出版されるにあたっては、王季思が「跋」を付してその改編の功罪について考察している。<sup>③</sup> 王は槃邁碩人を万曆中後期から天啓年間にかけての人と推測し、その改編は当時の演出状況に合わせたものであると指摘する。

元人雜劇還有許多地方沒有擺脫諸宮調說唱的遺跡、特別是從董解元《西廂記諸宮調》發展來的《西廂記》。如在老夫人賴婚時、作為劇中主角、鶯鶯必須盡情向觀眾傾訴她內心的憤懣。至於這時還留在舞台上的次要角色老夫人、她可以當她並不存在的。長亭送別也是如此呢。不然、我們將怎樣理解一個相國小姐會在她母親和一個老和尚的面前唱出那「腿兒相挨、臉兒相偎」的曲子呢？到了明中葉以後、跟着崑腔的流行和傳奇戲的發展、戲曲表演比之元人雜劇時期大大前進了一步、王實甫的《西廂記》愈來愈不能適應當時舞台演出的要求、於是陸天池李日華等改編本紛紛出現。這些改編本的創作成就都不能跟董解元王實甫的原著相比、讀者依然不能滿足。槃邁碩人的改編本企业保留王著裏精華的部分、同時作了些必要的改動、使它適合舞台的演出。

要約すれば、王実甫による元雜劇『西廂記』は諸宮調という語り物の痕跡が残っているため、相国の令嬢である鶯鶯が母親や和尚の前で、心中の憤懣や恋心を露骨に表す場面がある。明代も中期になり崑曲の隆盛にもなつて演出も洗練されてくると、こうした場面は不適切であると見なされ、南曲に改編すると同時に表現を緩和した本が現れた。しかし王実甫の作に比べると見劣りがする。そこで槃邁碩人はあくまでも「原作」に手を入れるというかたちで必要

な改編のみを行い、演出に適した脚本を作ったということである。<sup>5)</sup>

槃邁碩人も自ら「刻西廂定本凡例」においてこの点に触れている。

一、元本実甫創調頗高、但間有未体贴処。如鬧道場一摺、合宅哀慘、而張生独于老夫人前、直以私情之詞始終唱之。此果人情乎。果礼体乎。又如餞別之時、鶯鶯共于夫人僧人之前、直唱出許多縷恋私情、其于礼体安在。今皆另立機局、巧為脱活、而曲則依其原韻、善之善矣。至各摺中如此類者、皆如此正之、以成全雅。

一、元代の王実甫の原作本は獨創性が高いが、行き届かないところもある。たとえば法要をさわがす一折では、一家が悲しみに暮れているのに、張生だけが老夫人の前で恋心を隠すこともなく唱いつづける。これは果たして人情といえるだろうか。礼のあり方にならなっているといえるだろうか。また、送別の際に、鶯鶯と張生が一緒に夫人や僧侶の前にいるのに、つる恋心を隠すこともなく綿々と唱うというのも、礼のあり方に照らせば問題である。そこで、どちらも別の構成を考えてうまく作りかえつつ、曲ではもとの韻を用いるのが最善であろう。各折においても同じような場合は皆このように正し、完全なる雅を達成することとする。

ここで「人情」や「礼体」にもとる例として挙げられているのは、法要の場面である「鬧道場」と張生が科挙受験のために旅立つときの「餞別」であり、後者は王季思が「長亭送別」として言及するのと同じ場面を指す。明末文人である槃邁碩人から見ると、鶯鶯と張生が夫人や和尚の前でつる恋情をうたいあげる「原作」の表現は礼にならなっていないのである。

だが、王季思も述べるように、元雜劇では主役が歌唱するときには、舞台上にいる他の人物はいないものと見なす、あるいは他の人物には聞こえないものと見なすことができるというのが演劇の約束事である。それによって演劇とし

ての表現が可能になっていると言っても過言ではないはずである。にもかかわらず、槃邁碩人がこのような過剰なりアリズムにこだわるのはなぜなのだろうか。

また、この点を正しく指摘した王季思も、それを諸宮調という語り物の痕跡と見なしている。先の引用は、諸宮調から元曲へ、元曲から明曲へという「前進」が前提となっている。つまり、この約束事が演劇としての本質にかかわるものではなく、語り物の残滓であり脱却すべきものと考えられているのである。しかし、演劇の原初形態が語り物であるわけではないし、舞台上に他の人物がいるにもかかわらず、現実であれば口に出せない思いを発話できるというのはむしろ演劇ならではの表現ではないのか。

以上のような問いに答えるために、いくつかの場面を取りあげ、改編の具体例とその理由を述べた眉批を考察してゆくことにしよう。

## 二 改編の具体例とその意図

同時期（明末）の『西廂記』諸本と比べた場合、槃邁碩人本の特徴は、字句だけでなく構成も改変していることに加えて、李日華や陸采によって南曲に改編された『西廂記』、いわゆる南西廂の曲を取り入れていることである。南西廂は李日華の作も陸采の作も嘉靖年間には成立していたと考えられる。槃邁碩人本は、南西廂に飽きたらならないながらも南西廂を利用した改編本なのである。「凡例」で言及されていた二つの場面にも、南西廂を踏まえた改変がある。そこで本節では、まず南戯形式への改変が顕著な冒頭部分を、続いて「凡例」で触れられている二つの場面を検討し

てみたい。

## 1 冒頭の場面（首開場・張生登程・崔氏旅嘆）

まず冒頭部分（目次によれば「首開場」）から見てみよう。<sup>(6)</sup>

### ○西廂総題

【西江月】 放意談天論地、怡情博古通今、殘編披覽謾沈吟、試与伝奇觀聽。編成一腔風月、染就万古煙雲、莫嫌夜怨与春情、猶可衛風比並。

且問後堂子弟、今日敷演那本伝奇。〔内応科〕 崔張旅寓西廂故事。〔末〕 原来這本伝奇、乃是古今希有、待小子略道幾句、家門便見大意。

【沁園春】 西洛張生、博陵崔氏、一双白璧兩南金。寄居蕭寺、無計達佳音。忽遇孫彪作耗、君瑞請兵退賊、当許下成親。豈料功成後、老母背前盟、託紅娘、伝密意、遂初心、喜登黃甲、鄭恒何故更相尋、終藉故人大力、重諧伉儷、伝説到如今。

張君瑞巧做東牀婿 法本師住持南禪地

老夫人開宴北堂春 崔小姐待月西廂記

この前置きの一段は、「西江月」の曲を演劇への導入とし、それに続いて楽屋裏と本日の演目を応答するせりふをはいさんで、「沁園春」では劇のあらすじを述べるといふ南戯の定型に従っている。北西廂の諸本のなかで同じような冒

槃適碩人による西廂記の改編について

頭部分があるのは余瀟東本だけである。槃邁碩人本の「西江月」の眉批は次のようにいう。

此段如董解元本無頭緒、如陸天池本太煩、不便登台、如李日華本似俚。今姑從閩中旧本、略改數字、似俗而亦雅。この一段は董解元本のようだとつかみどころがないし、陸天池本のようだとくどくどしすぎて上演に不向きであり、李日華本のようだと垢ぬけない。ここはひとまず閩中の旧本に基づき、いくつかの文字を少し変えるのが、俗でありつつ雅でもあるといえよう。

この「閩中の旧本」に該当するのが余瀟東本である。<sup>7)</sup>「略改數字」にあたるのは「編成一腔風月、染就万古煙雲」（余瀟東本では「編成孝義廉節、表出武烈忠貞」と「夜怨」（同じく「閩怨」）である。せりふもやや簡略化されている。余瀟東本はせりふがきわめて多く、なかには卑俗なものもある。槃邁碩人はしきりに雅を求めることを強調するが、一概に余瀟東本を退けることはないし、他の諸本に比べればせりふを増補している場合も多い。

「沁園春」の曲は李日華本をそのまま用いていることが眉批にも明記されている。

此段全用李日華本。蓋以董陸二本、多涉煩冗、而閩本旧所伝語、皆是罵倒一台之人。焉有演此伝奇、而先説壊者乎。故從李本、更為明爽。

この一段はすべて李日華本を用いる。というのも、董・陸の二本は冗漫な表現が多く、一方で閩本が古くから伝えている語句はどれも登場人物を罵倒している。ある芝居を演じようというのに先に悪口を言うなどということがありえようか。そういうわけで李本に基づくほうがすっきりする。

「全用李日華本」とは言っても、一箇所異同がある。最後から三句目の「終藉故人大力」は、李日華本では「終藉蒲東太守」に作る。河中府府尹に任命された張生と鶯鶯との団円がなかったので、その物語が今に伝わることになっ

たという意味になるのかもしれないが、槃邁碩人本のように故人（古なじみ）の杜確將軍の力を借りて団圓がなかったという表現のほうが、無理がない。

さらに引用文の最後の詩の眉批は次のようなものである。

此四語乃從徐文長碧筠齋本中所著。如他本語、皆俚俗不堪誦。

この四句は徐文長碧筠齋本に見られるものに従う。ほかの本の詩句はどれも俚俗で声に出して読むにたえない。詩を再び引用すると、「張君瑞巧做東牀堵、法本師住持南禪地。老夫人開宴北堂春、崔小姐待月西廂記」であり、現在見られる徐文長本の楔子の詩が第四句の「崔小姐」を「崔鶯鶯」に作る以外は一致する。

以上の批評や校語あるいは実際の改変から、槃邁碩人が野暮ったさや冗長さを嫌い、簡潔な表現を好むこと、ただし「俗」は必ずしも否定的な概念ではなく、「雅」と両立しようと考えていたことが見てとれる。

さて、先に述べたとおり、余瀟東本以外の北西廂諸本の始まりにおいては「西江月」や「沁園春」の曲はなく、夫人と鶯鶯が登場して一曲ずつを唱い（この部分を楔子とする本としない本とがある）、その後で張生が登場する。しかし槃邁碩人本は前置き二曲のあと順序を変えて、まず張生を登場させる。「張生登程」と題するこの第一折（ただし折数は目次のみ記され、本文中では「○張生登程」などと題する。また「折」ではなく「摺」の字を用いるが本稿では「折」とする）は、張生の自己紹介と「点絳唇」「混江龍」「油葫蘆」「天下樂」の四曲で終わる。他本の第一折の前半部分を取り出したかたちである。その校語は次のとおりである。

嘗恨西廂一上台、而首唱賞花時一段云、夫主京師祿命終、子母孤孀途路窮、殊覺哀慘、令人愁寂、而繼以鶯唱殘春間愁數語、隨即子母並下。旋而生即上焉、又殊覺零碎不成套。如陸天池本以生先上而尺改旧曲、人所不習。李



日華本、亦以生先上、而割裂原曲、詞氣卑弱。茲則白曲皆依原、而更以生先上唱、方為得體。至於生下時略增詩詠、覺雅暢矣。

つねづねよくないと思つていたのは、『西廂記』は開演するや最初に「賞花時」の「夫は都で寿命を終え、身寄りを失つた母と子の旅路もつらく」という語句があつて、ことのほか悲しく、人をわびしい気持ちにさせることである。さらに鶯鶯は「過ぎゆく春」や「そぞろなる愁い」などを唱い、親子は連れだつて退場する。するとすぐさま張生が登場するというのも、ばらばらでまとまりのない印象が強い。陸天池本は張生を先に登場させる一方で旧曲をすべて改変して、これを演じようとする人はいない。李日華本も張生を先に登場させるが、原作の曲をこまざれにしていて詞の勢いが貧弱である。ここは、せりふも曲詞も皆もとのままにしたうえで先に張生を登場させ歌唱させてこそ適切なのである。張生が退場するときに少し詩詠を増やすのが、のびのびして雅であろう。

劇が悲しみに満ちた未亡人の心情表現で始まるより張生という若者の将来への抱負で始まるほうがよいという考えである。この見解は未亡人が登場する第二折「崔氏旅嘆<sup>8</sup>」の眉批でも繰りかえされる。

此段自王実甫有作以来、為首初一出也、習者皆仍之。今以鄭之叙情惨凄、不宜開台見此景状。故以張生之遊藝中原為首唱、而次及此段。其曲白俱未甚改、特編前後以成大雅。

この一段は王実甫の原作以来、最初の場面であり、演じる者はみんなそれに従う。しかし今考えてみると、未亡人の悲しみに沈んだ気持ちの表現は、開演していきなり見る場面にふさわしくない。そこで、張生の「中原を旅して学問を修め」の曲を最初のうたとして、そのあとにこの一段を置く。曲詞もせりふもあまり変えずに前後を

入れ替えることこそ大雅といえるだろう。

このように槃邁碩人本は、北西廂の諸本とともに南西廂をも材料としながら改変を行っている。実際に上演することを目的としていたことも繰りかえし述べられている。そのことを普救寺での法要の場面でも確認することにしよう。

## 2 法要の場面（斎壇鬪会）

槃邁碩人本の第七折「斎壇鬪会」は、普救寺での法要の場に僧侶が登場するところから始まり、次いで張生、そのあと老夫人・鶯鶯・紅娘が登場する。歌唱者は主として張生である。

折の途中に陸天池本から四曲を取り入れており、いずれも「画眉序」の曲で、夫人・鶯鶯・張生・法本の順に焼香をして一曲ずつをうたう。曲詞はそれぞれの祈りの言葉である。これらの曲を取り入れた理由について、眉批は次のようにいう。

諸本從來無此四段、而只憑張生獨唱其情、不惟有老夫人在前有所不便、即於衆僧道場亦不成体。今採陸天池本四段語插入于此、善矣。

諸本にはもともとこの四曲はなく、張生だけがその思いを独唱するのだが、老夫人を前にして不都合であるのみならず、僧侶たちがいる法要の場においても不適切である。そこで今、陸天池本の四曲をここに挿入するのがよいだろう。

槃邁碩人は眉批で、張生が心中の思いを人前で吐露する表現にしきりと言及する。この四曲の直前の二曲についても、

槃邁碩人による西廂記の改編について

此二段俱宜背唱。不然、老夫人面前、豈宜如此。

この二曲はともに背を向けてうたうのがよい。さもなければ、老夫人の前でこのようなことを言っていることがあるのか。

と述べる。「この二曲」とは張生が鶯鶯の容貌の美しさをうたうものである。

また、「画眉序」のうちの張生のうたについても、

私情前段已黙地禱告矣。此則老夫人在前則拈香時不便復露私情。陸本於此段有買轉春心便成婚講語亦大着、今改之。

密かな願いは前の曲ですでにこっそり祈ってしまった。ここは老夫人が前にいるのだから、焼香するときにもまたもや恋心をあらわにするべきではない。陸本のこの曲に「買轉春心」「便成婚講」の語句があるのも露骨なので、今これを改める。

と述べて、老夫人の面前であることをはばかり、基づいた陸本をさらに改変している。この場面でもう一つ礼に反するとして改めているのが、ここで「前段」(前の曲)と言われている「沈醉東風」の曲の前の法本のせりふである。このせりふは、崔家の人々が登場する前に法本が張生に「どうぞ先に焼香してください」と促すもので、北西廂諸本や李日華本に見られる。これに対して繁邁碩人本は、

諸本於此処俱作法本先命生去拈香、於礼不通。今改只作生私自去祈禱、大有理。

諸本ではみな、ここで法本が張生に先に焼香するように命じるが、礼に照らすとおかしい。今、張生がこっそり祈るだけという設定に改めるのは、大いに理にかなっている。

と述べて、「小生且趁夫人未來、向仏祖前黙地禱告一番」(奥方が来ないうちに仏様にこっそりお祈りをしておこう)という張生のせりふも加えている。

先の眉批にも「背唱」(背を向けてうたう)とあったように、槃邁碩人本は、せりふのト書きで用いる「背云」(背を向けて言う)、すなわち他の人物に聞こえないせりふであるという約束事(現実にはもちろん聞こえる)を曲詞にまで拡張している。<sup>9)</sup> そもそも曲詞は、「背唱」と断るまでもなく、現実には発話されない感情の吐露であつてもかまわないという戯曲の約束事が無視されているのだ。本来は不要であつたこのような配慮は、張生が法本と一緒にいる場合や、紅娘が鶯鶯と一緒にいる場合にも見られるものである。<sup>10)</sup>

老夫人の前で発話するのがはばかられるための改変は、孫飛虎の襲撃を免れることができたお礼の宴会で、夫人が婚約の約束を破棄する第十四折「杯酒違盟」(歌唱者は鶯鶯)にも見られる。夫人が遅く登場して早く退場することで、始めと終わりの場面で鶯鶯が心中の思いを表現できるようにしているのである。ただし、夫人が変替えしたあとの「得勝令」曲に「誰想這即即世老婆婆、教鶯鶯做妹妹拜哥哥」(誰が思っただろう、この劫を経たババアが、鶯鶯に妹として兄へのあいさつをさせるとは)とあるのは、まだ夫人がいる場面であるが、歌唱者が鶯鶯から張生へと変わっただけで「背唱」との指示もなくそのまま残っている。また、二人の密通を知った夫人に責められた紅娘が逆に二人の結婚を認めるよう説得する第二十三折「知情許姻」では、歌唱者はもちろん紅娘だが、夫人の面前であることをはばかっているのはこの場面自体が成立しない。したがって、「禿厮兒」曲の「我則道神鍼法灸、誰承望燕侶鶯儔、他兩個経今月餘、則是一処宿」(よく効く鍼やお灸の手当てとばかり思っていたら、あにはからんや夫婦の契りであつたとは。二人はこれまでひと月あまり、ずっと枕を共にする)もそのまま残されている。ただしこの折の最後では、張

生が夫人に呼ばれ、科挙に合格することを条件に結婚を許されるが、そのあとすぐに夫人は退場する。眉批にも記されているように、紅娘の張生に対する「你如今却喜也」（張さま、よかったですね）というせりふや、これで恋の悩みも終わると唱う「東原棗」曲は夫人の前ではふさわしくないと判断されるのである。

### 3 送別の場面（長亭送別）

次は第二十四折「長亭送別」（目次では「長亭餞別」に作る）である。先に北西廂諸本のこの場面について述べると、夫人・法本・鶯鶯・紅娘・張生と一緒に登場して、鶯鶯が十一曲（本によっては十二曲に数える）をうたい、その後夫人と法本が退場したのちに八曲をうたう。曲詞の内容は別れの悲しみや張生への思いである。<sup>13</sup>これが、李日華『南西廂記』では次のように改変されている。

はじめに鶯鶯張生があいたずさえて登場し、北曲雜劇第四本第三折中の、二人だけの恋のおもいを直叙する語句を多く用いた五曲をうたい、その後で老夫人紅娘、さらに一足おくれて法本が登場して別れの宴となり、他の語句を用いた六曲がうたわれる。<sup>14</sup>

槃邁碩人本にも同じ趣旨の改変があるが、「こちらは宴の後で夫人と法本を先に帰らせ、のこった鶯鶯に張生とはなれがたいおもいを語らせる」。<sup>13</sup>傳田章が述べるように、これは南戯の上演台本である南西廂の特徴であった礼を重んじる傾向が北西廂にまで及び、改変を促すに至った例と考えられる。<sup>14</sup>

槃邁碩人本では、夫人と法本が先に帰るだけでなく、登場する場面にも工夫が凝らされている。夫人がまず登場し、

次に張生（と琴童）が法本と登場して三人が一曲ずつ（張生が「臨江仙」、夫人が「小桃紅」、法本が「下山虎」）をうたい、夫人と法本は張生の杯に酒をつぐ。そのあとで鶯鶯が紅娘と登場するのだが、この二人はその時点ではまだ長亭に到着していないという設定で、長亭に向かいつつ三曲をうたう。そばにいるのは紅娘だけなので、悲しみのあまりやつれてしまふ、化粧をする気にもならないといった曲詞もはばかりなく唱うことができる。これも礼を意識した変更である。この折の冒頭箇所在眉批を見てみよう。

従来諸本及梨園演者於此処、俱不以生先上、便無頭腦。且夫人与法本、並不奉生之酒、直待鶯至始命紅送酒、何無倫也。故此增臨江仙小桃紅下山虎三段、以了夫人法本贈送之意、則下面單演鶯情、方為得体。

従来の諸本や梨園の俳優がみな、この場面で張生を先に登場させないのは理由がわからない。そのうえ、夫人と法本がどちらも張生に酒を勧めず、鶯鶯が来るのを待ってやっと紅娘に酒をつぐように命ずるのは、なんと失礼なことだろう。そこで、ここでは「臨江仙」「小桃江」「下山虎」の三曲を加えて、夫人と法本の送別の気持ちを含め、あとの場面では鶯鶯の心情を表現するのみとする。そのようにしてこそ正しいあり方である。

すなわち、夫人や法本に対する礼だけでなく、張生に対する礼も重んじられているのである。宴会が始まって法本や夫人の前でうたわれるのは「脱布衫」「小梁州」「幺」の三曲のみである（鶯鶯がうたうのは一曲のみで、後の二曲を張生が歌唱する点も諸本とは異なる）。

このあと法本は夫人を促して帰途につく。

〔法本対夫人云〕小姐与張生既有夫婦之義。夫人此時也不須隄防、老僧伴夫人且先回。待紅娘伴小姐再勸張生幾杯酒、再説幾句話兒。〔紅背云〕好一個知趣的和尚。〔夫人法本辭生科〕（…）〔夫人法本下〕

〔法本、夫人に對していう〕お嬢さまと張生はすでに夫婦になる定め。奥方ももう心配は無用じゃ。わしが奥方と一緒に先に帰りましょう。紅娘を残してお嬢さまがもう少し張生に酒を勧めて話ができるようにしてやりましょう。〔紅娘、背を向けて〕なんて話のわかる和尚さんでしょう。〔夫人と法本が張生に別れのあいさつをするしぐさ〕（…）〔夫人と法本が退場〕

この場面の批語は次のとおりである。

此処設為法本叫夫人先回。則下面鶯生方可以剖私情叙別。而從來諸本俱直至朝天子一段、後方夫人与法本請回。是当夫人和尚面前、而叙出昨夜私情、亦叙出臉相假手相携、又明言以母子之故、隔斷举案齐眉之懼、豈不失体之甚。故今改。

ここは法本が夫人を先に帰らせるように設定した。そうしてこそ、次に鶯鶯と張生がやっと二人だけの思いを述べて別れを告げることができるのだ。それなのに従来の諸本はどれもこのまま「朝天子」の曲まで進んで、そのあとでやっと夫人と法本が帰ろうと言う。夫人と和尚の目の前で二人の「昨夜の思い」や「顔を寄せ手をつなぎ」といった歌詞をうたい、母がいるために張生に親しく食事の世話をする楽しみが奪われているなどと明言するのは、どう見ても正しいあり方から大きく外れている。そこで今改めるのだ。

「朝天子」の曲というのは、本節冒頭で述べた十一曲めに当たり、五曲（あるいは六曲）が「失体」ということになる。確かに、「上小楼」「幺」「滿庭芳」「幺」「快活三」「朝天子」という一連の曲では、恋が実ったかと思つた矢先の別れのつらさ、状元及第よりも一緒にいられるほうが幸せ、食事はあつという間に終わって別れがやってくる、悲しみのあまり酒食も味気ない、二人でため息をつくばかり、などといった内容がうたわれている。張生がうたう曲も

あるが、いずれにしても、もしも現実の場面であれば夫人や法本の前で口にするのが不適切であることは論を俟たない。

### 三 結論

以上のとおり、槃邁碩人本の改変は、南西廂と同じ方向で礼にかなった演出を目指しているとひとまずは言えるかもしれない。しかしながら、その礼への配慮はむしろ南西廂よりも徹底しており、過剰である。それはあたかも、これは演劇なのであって現実ではないという意識が欠如していると思われるほどである。伏滌修もこの点を次のように指摘している。

戯曲表演是虛擬的而不是逼真模仿的。演唱者所唱有時是実唱、是与他人進行交流的手段、有時則是虚唱、雖有他在在場也尽可以把他人在場或没聽到。演唱者在抒情、甚至是在抒發内心所想時、即使你不希望有任何別人聽到你也可以当着衆人的面演唱、作家安排他人聽到他人就能聽到、不安排他人聽到那麼即使他在台上、在演唱者對面他也聽不到。而槃邁碩人却缺少對戲曲表演演唱的起碼常識、常常把虚唱当成実唱。<sup>15</sup>

伏滌修はこのあとに本稿でも論じた眉批などを例に挙げ、「這些言論都是未諳戲曲真諦的行外之言」（このような見解はどれも演劇の本質がわかっていない素人の発言である）と結論づける。

しかし、果たして槃邁碩人は演劇の素人なのだろうか。だとすれば、上演用のテキストを作ろうなどと考えるだろうか。過剰な配慮は、槃邁碩人が演劇について無知な素人だからではなく、別の要因によって導き出されたのではな



いか。その要因とは、南戯の形式のうち、登場人物の誰もが歌唱できるという点である。これについて説明して本稿の結びとしたい。

例外はあるものの、雑劇は各折において一人独唱を原則とする。このことは必然的にうたとせりふとのあいだに質的なちがいをもたらした。複数の人物が登場して会話をする場合には、主としてせりふを用いることになり（うたの途中で別の人物がせりふをはさむ「曲白相生」はあるが）、うたはモノローグ的な感情表現に用いられることが多い。したがって、曲詞は現実には言葉にされない（できない）内容であつてもよいし、そのようなたを他の人物の前でうたうことが不自然であるとか無礼であるとは見なされない。先の引用にも述べられていたように、むしろそれこそが、演劇ならではの表現として観客（読者）に歓迎されたであろう。

この特徴を存分に生かしたのが『西廂記』であり、鶯鶯が激しい感情をうたう場面がその典型である。相国の娘が自ら、母親の前で婚約破棄という裏切りに対する怒りや悲しみを表し、恋人との別れにあたつての寂しさや心配を言葉にする。そのようなことが可能なジャンルはこれまで存在しなかった。

ところが南戯においては、人物は誰でも歌唱することができる。齣数の制限もないため、主要人物が一人でモノローグのうたで綿々と感情を表現することもできる一方で、複数の人物がせりふをやりとりするように、うたによって会話することも可能になる。これは北戯においては決してなかったことである。うたで会話するのであれば、歌詞は当然ながら他の人物に聞かれてもかまわない内容に限定される。こうして、うたとせりふの差異は縮小されることになった。せりふが他の人物に聞こえることを前提とし、あくまで例外的に「背云」があつたように、うたにも「背唱」が必要になる。北戯の、とりわけ『西廂記』の特徴であつたうたの自由な表現は、こうして礼に外れたものと見

なされることになったのである。<sup>16)</sup>

このことに加えて、上演された状況がもう一つの要因となつていよう。田仲一成『明清の戯曲』第八章「宗族演劇の戯曲世界」は、明末の散齣集『楽府紅珊』（万曆三十年（一六〇二年）刊）が折子戯を十六種に分類しているのに基づき、それをさらに宗族内部を描いた演目（第一種〜第八種）と宗族外部を描いた演目（第九種〜第十六種）とに分けて解説している。<sup>17)</sup> 宗族演劇において『西廂記』は「淫戯」と見なされて避けられることもあったが、『楽府紅珊』第六卷の「分別類」には「崔鶯鶯長亭送別」、第八卷の「捷報類」に「崔鶯鶯喜聞捷報」、第十二卷の「邂逅類」に「張君瑞仏殿奇遇」、第十三卷の「風情類」に「崔鶯鶯錦字伝情」が載せられている。科挙受験のために上京する場面、合格を知らせる場面といった一族の繁栄につながる演目と並んで、男女の出会いや手紙のやりとりなどの場面も含まれているのである。本稿でも論じた「長亭送別」は、この時点ではまだ結婚に至っていない男女の別れであると同時に、将来の結婚と栄達への門出でもあるという意味で、宗族の外部と内部とを合わせもつ演目と考えることもできる。

『西廂記』は宗族内の祭祀その他の行事、社交のための宴席などで上演され、文人たちに歓迎されていた。四折から成るという雑劇の形式から外れた『西廂記』はもともと南戯に近い。そこで、南西廂への改編も行われたわけだが、南曲の模範ともされた「古典」として元曲を重んじ、北西廂の表現の特徴を残しつつ上演できるように便宜を図ったのが槃邁碩人本ではないだろうか。

槃邁碩人本には、一見、演劇の約束事をわきまえない素人の改編のように思われるところもある。人物の登場の順序を変えてまで礼を重んじる文人趣味によって「原作」を損なつたという見方もある。しかし、「背唱」という方法によって、激しい感情表現を削除することなく保持したという見方もできるのではないか。第十四折「杯酒違盟」に

槃邁碩人による西廂記の改編について

おいても、南西廂のように表現を緩和するのではなく、年長者の登場を遅らせたり退場を早めたりすることで、張生と鶯鶯に存分に胸の思いをうたわせていた。それによって、右に述べたような『西廂記』の表現の特徴を保持したのである。このことこそ、必ずしも「俗」を排除するわけではなく「似俗而亦雅」（俗でありつつ雅でもある）を追求する文人の態度の表れであると見なすことができるだろう。

以上、槃邁碩人本の改編を検討することによって、かえつてもとの『西廂記』の特徴が浮き彫りになった。現実世界では言葉にできない思いを、他の人物の存在をもとせずにうたうことができるというのは、戯曲ならではの表現である。『西廂記』はその特色を最大限に発揮する作品であるといえよう。王季思が考えるようにそれが諸宮調のなごりであるとしても、必ずしも演劇として未熟であることにはならないであろう。<sup>18)</sup>

〔付記〕本論文は、日本学術振興会の科学研究費の助成を受けた「中国近世白話文学におけるテキスト生成の研究」〔研究課題番号・25370405〕の研究成果の一部である。

1 内田泉之助「詞壇清玩西廂記——槃邁碩人改定本について——」（『二松学舎大学論集』（昭和四十三年度）、一九六九）に概要がまとめられている。

2 田仲一成「十五・六世紀を中心とする江南地方劇の変質について（五）」（『東洋文化研究所紀要』72、一九七七）、「明末文人の戯曲観——『三先生合評元本北西廂』における湯若士評の方向——」（『東洋文化研究所紀要』97、一九八五）、「明初以来、西廂記の流伝と分化——碧筠齋本を起点としての一考察——」（『伊藤漱平教授退官記念中国学論集』、一九八六）。

3 槃邁碩人本に対する王季思の評価が端緒となつて、それが過大評価であるという意見、そうではないという意見が出て論争となつた。蔣星煜が最終的にはこの本をほぼ全否定するのに対し、張人和や陳旭耀はあまりに極端な評価であると批判している。伏滌修「槃邁碩人《西廂定本》的價值与不足」(《江淮論壇》二〇〇七年第三期)は論争の経緯にも触れつつ、この本の得失を簡潔にまとめている。

4 傳田章編『明刊元雜劇西廂記目錄』(東京大学東洋文化研究所附属東洋学文献センター刊行委員会、一九七〇)は徐奮鵬と推定しつつも待考として留保を加えたが、現在ではおおむねこの説が認められている。徐奮鵬(二五六〇—一六四二)は江西臨川の人、字自溟、別号筆峒生など。別に『新刻徐筆峒先生批点西廂記』もあるが、槃邁碩人本のような改編はない。陳旭耀は、書商が営利目的でその名を借りて出版したものと推測する(『現存明刊《西廂記》綜録』、上海古籍出版社、二〇〇七)。

5 譚帆「論《西廂記》的評点系統」は明代の『西廂記』の評点を、学術性・鑑賞性・演劇性のどれに重点を置くかで三種に分類し、槃邁碩人本は演劇性を求めた評点の典型とする(譚帆『中国雅俗文学思想論集』(中華書局、二〇〇六)、三三五頁)。

6 槃邁碩人本は冒頭の「首開場」と三十折から成る。内田泉之助前掲論文(注1)に、凌初成本の構成との対照表がある。

7 傳田章「万曆版西廂記の系統とその性格」(《東方学》31、一九六五)に余瀟東本のこの箇所原文が引用されている。ただし余瀟東本には「沁園春」曲がない分、「西江月」曲が長い。

また前掲(注2)の田仲一成「十五・六世紀を中心とする江南地方劇の変質について(五)」は、槃邁碩人本『西廂記』眉欄の校語から帰納して諸本の系統を明らかにし、「閩本」は繼志齋本系のテキストであると結論づける一方で、次のように述べる。

『繼志齋本』系のⅡ群テキストがそのまま直接に〈閩本〉たるの資格を有するのではなくて、『繼志齋本』がそのテキスト形成にあたって拠り所としたらしい『余瀟東本』乃至はそれに近い坊間通行本こそ真の意味での〈閩本〉であつて、『繼志齋本』はその系統を引いているために比較的良好〈閩本〉に合致するというにすぎないのである。(中略)要するに、

槃邁碩人による西廂記の改編について

Ⅱ群は、広い意味では、〈閩本〉と規定してよいのであるが、Ⅰ群寄りの『無窮会本』、『三槐堂本』から『余瀟東本』に至るあたりに〈旧閩本〉の古層があり、これに対してⅢ群寄りの『繼志齋本』、『游敬泉本』あたりを〈新閩本〉として区別しておくことが妥当であると思われる(三三八頁)。

8 未亡人は「鄭氏」であり「崔氏」とあるのは矛盾する。

9 槃邁碩人本の巻頭の巢睫軒主人による叙でも、「其每折多一人始終口唱、或有当背唱者、而亦当面敷陳、不免失体、可改也」(各折が多くは終始一人で唱うことになっているが、背を向けて唱うべきであるのに面と向かつて述べているものもあるのは、不適切と言わざるをえないので、改めてよい)という。

10 第四折「禪房仮寓」で張生がうたう「上小楼」曲の途中に「生背法本唱」とあり、その眉批に「是生口与心語、故宜背唱」(この張生の言葉は心のなかで言うのであるから背を向けてうたうのがよい)という。また、第十七折「妝台窺簡」で紅娘がうたう「普天樂」曲の眉批に「此段亦只可作紅背唱、且窺且唱也」(この曲も紅娘が背を向けてうたうのでなければならぬ。様子窺いつつうたうのである)という。

11 曲詞の内容に鑑みて、いくつかの曲を張生が唱うこととする版本もある。

12 傳田章「李日華南西廂記の版本——伝奇原作と舞台改編——」(『外国語科研究紀要』(東京大学教養学部) 31—4、一九八三)、二十二頁。

13 注12に同じ。

14 傳田論文のこの箇所は、神田喜一郎蔵の稀観本戯曲を影印した『中国戯曲善本三種』所収の『元本出相西廂記』(起鳳館本の補刻本)に見られる改訂が南西廂の影響を強く受けていることを論証しており、槃邁碩人本も南西廂の影響によって北西廂が改変される一例として言及されている。

15 伏滌修前掲(注3)論文、一五二—一五三頁。本稿には、伏論文のこの引用箇所につづく挙例と重なるところもあるが、全

体の論旨は異なる。

16 とは言っても、上述したように、槃適碩人本においても兄妹の礼を強いられた場面では、激しい感情表現のうたを残していた。

同じ場面は、二種の南西廂でも北西廂の表現を穏やかにすることで許容している。

一方で、李日華『南西廂記』をさらに改変した富春堂本では、普救寺を襲う賊を退散させた者と婚姻を結ぶという提案をする主体を鶯鶯ではなく、母親に変更している。傳田章はその理由を次のように説明する。

礼教の教えでは、結婚は、父母の命<sup>々</sup>によってなされるものであり、子女が自分から云々することではない。王美甫雜劇はあえてそのタブーに挑戦して、鶯鶯にみずからその恋の願いをいわせた。もちろん、貴族の娘が、それもすでに許婚者のあるものが、母親の前でストレートに恋をうったえるというようなことはできない。あくまで、危難に遭遇して他に方策がないという状況で、母と一家のものの生命を救うための犠牲となるのだという外見でそれは表明される。そのかげで彼女は想う人がこの提案に応じて身を挺してでてくれることに賭けた。作者の巧妙な工夫のあるところである（傳田前掲（注12）論文、十八頁）。

富春堂本はこれを不適切と見なしたということである。しかし槃適碩人本はこの点についてはまったく問題視していない。

17 田仲一成『明清の戯曲』（創文社、二〇〇〇）。

18 呂文麗『諸宮調与中国戯曲形成』（中国戯劇出版社、二〇一一）も、元雜劇の「二人主唱」形式を諸宮調の「叙述体」の「遺存」と見なし、「代言体」として未熟な段階にあると述べる（二四二—二四五頁）。

# On the Revision of *Xixiangji* 西廂記 by Panke shuoren 槃邁碩人

by Reiko HIROSE

*Xixiangji* 西廂記, a masterpiece of Yuan drama, boasts more than 40 editions in Ming era. Panke shuoren 槃邁碩人 edition is one of them, published in 1621. In this edition, the text is revised by Panke shuoren in order to fit the drama to the actual performance of the time. In the upper column of each page, there are editor's notes which explain the reasons why he changed the original text. A number of notes point out, for the reason of revision, that the arias of main roles are inappropriate to be sung in front of elder characters because they express strong emotions; they are against courtesy (*li* 禮). He often makes some changes in order to solve the problem.

There is an implicit rule of drama, however, that even if there are other characters on the stage, they do not necessarily hear or make response to the arias. Why did Panke shuoren ignore this rule of drama?

In late Ming, as southern drama became popular among wenren 文人 (men of culture), *Xixiangji* in southern tunes appeared in two versions. Panke shuoren made reference to considerable numbers of editions, both in northern and southern styles to make his version.

As a result, Panke shuoren edition was influenced largely by the style of southern drama, although it still belongs to the category of northern drama. In southern plays, all the characters can sing arias, and songs can be used for conversation along with spoken words. If used for conversation, songs must be heard by other characters. Then they cannot convey what sounds rude or against courtesy to other characters, especially the elders.

The author concludes the reason for Panke shuoren's sensitivity to *li* 禮 as follows: his revision was largely influenced by the style of southern drama; he had to consider the taste of audience which was mainly *wenren*.