

南宋末期成書『仏説目連救母經』の図像解析初探

吉川良和

はしがき

悪徳の母を餓鬼道から救済した息子の羅卜（出家後は「目連」）の縁起は、『仏説孟蘭盆經』である。岩本裕氏により、この經典はサンスクリット版にも、チベット語版にも見られない偽經であると見なされた⁽¹⁾。訳者・竺法護は多くの仏經を訳した代表的な人物であるから、彼の名を借りたものとも考えられる。とはいえ、この仏經に基づき、南北朝の梁の武帝期（538）に、孟蘭盆会の法要が営まれた。それ以後、孟蘭盆会は今日まで、東アジアに広く行われるようになった。わが日本にも取り入れられて、推古14年（606）7月15日より始まっている。

法要と並行して、目連が母を救済した「目連救母」の話も、説經の話柄として説經師によって継承され、敷衍され書写された。それが「敦煌変文」として遺されている。変文のなかで、3種、12点という数は、他の変文に比べて多く、この話がいかに流行し人々の脳裏に刻み込まれたかをものがたっている⁽²⁾。ところが、その後の目連説話の伝承は空白となり、明代万暦10年（1582）にいたって編撰された鄭子珍『目連救母勸善戯文』を待たねばならなかった。それが、わが国の京都にある金光寺に遺存していた『仏説目連救母經』の発見によって、その間の空白を埋める新たな史料として注目を浴びた。これを世に知らしめたのは、宮次男氏が影印されたものを発表してからであろう⁽³⁾。

筆者はわが国に伝わる目連故事関連の資料を探しているうちに、この『仏説目連救母經』（以下、『救母經』と簡写）の存在を知り、直接金光寺で拝見した。そして、1989年8月、筆者が湖南省懷化で開催された学会で、この史料に関して述べたところ、少なからず反響があった。そこで、筆者はこの史料の成書年代などに関して改めて論究した⁽⁴⁾。

この史料は、上図下文の形式である。上述の敦煌変文は説經師が絵図を示しながら、語ったといわれる。そこで、筆者は変文の目連物に「～の処」という、指し示す絵図が用意されていたであろう処に注目し、論を立てた⁽⁵⁾。今日、伝世している敦煌変文の目連物の絵図は未発見なので、この『仏説目連救母經』を参考に考察して発表した⁽⁶⁾。これは、本稿を作成する準備段階として、思考したものである。筆者は中国芸能史を研究してきたので、その観点から『仏説目連救母經』は絵解きの種本として考え得ると指摘した（注4の後者論文）。

敦煌変文の後、鄭子珍の『目連救母勸善戯文』までの空白の間に、北宋の都・汴梁で『目連救母』雜劇が上演されていたという記述が、孟元老『東京夢華録』卷八「中元節」にある。だが、内容に関してはまったく触れられておらず、手がかりはまるでない。そこで、筆者は『救母經』の上図からなにか手がかりを見いだせないかという推測を懐いた。それは、ここに描かれた人物像が、それを観る観客のイメージと懸け離れたものではないであろうという考えに基づく。つまり、観る者だけでなく描く人間も、共通のイメージのうえに表現されているはずである。その共通のイメージは、まったく無から生み

出されたものではなく、北宋時代にはすでに表現されていた舞台上の人物像を伝承したものであろうと思うのである。この舞台上の人物像も、民衆によって共有されていたイメージのうえに形成されたと考えられる。そこで、拙稿は、「上図」より読みとれる事柄をもとに、『目連救母』雑劇の一端を闡明したい。

§1 『仏説目連救母経』の成書年代について

そもそも、『救母経』の成書年代が、南宋末期でなければ、拙稿の立論自体がなりたたない。そこで、まずそれを明確にしておきたい。上記のごとく、筆者は成書年代については、すでに『救母経』の最後に附加された「蓮牌木記」（蓮台に載せ、上部には蓮の花をあしらった石碑形のもので、中国では宋代より始まる）の奥書やわが国古書の記述を根拠に専論を発表した。拙稿では、宮次男氏が要領よくまとめられた奥書の解説によって、その要点あげ、補充しておくことにする。

- ①元（大元国）の浙東慶元路鄞県、迎恩門外、焦君廟界新塘保に住む篤信者、程季六なる人物が辛亥年10月22日乙酉にこの経を造った由を示す。辛亥は、年号の記入がないが、明記する日付の干支「乙酉」から憲宗の元年（1251）と推断できる。
- ②大徳8年（1304）5月にこれを広州で購入した某が、善く世人に勧めて、幾久しくこれを領伝せんと述べる。
- ③わが国にてこの経を覆刻したことを記すものとして、貞和2年（1346）7月15日に法祖という僧がこれの重刊を行いとある。

この宮氏の記述を基に、発表したところ、中国の学者から少なからず反響があった⁽⁷⁾。①の「大元国」との国名はクビライ期の至元8年（1271）に定まったので、憲宗の1251年にはなかった。また、憲宗元年の時期、鄞県（寧波）はまだ南宋統治下で、元国の版図に入っていなかった⁽⁸⁾。さらに、地名が「慶元路」となったのは至元14年（1277）のことである。こうした歴史的事実を根拠に、『救母経』は、至元14年より後に違いないとして、元朝百年を通じて「辛亥」で、「浙東慶元路鄞県」は至大4年（1311）しかないという中国学者もいる⁽⁹⁾。すると、②の『救母経』を広州で購入したのが、至大4年より前の大徳8年（1304）になってしまう。これは異国人の誤記だと結論づけている。

該経の奥書には、異国人の不注意の誤記というなら、もっとも重要で、中国学者が見逃している日付の干支も誤記なのか？ 宮次男氏は、「十月廿二日乙酉の干支から憲宗の元年（1251）と推定」された根拠は年代だけでなく、日付も干支によって、算定されているのである。陳垣『二十史朔閏表』の淳祐11年（憲宗元年）10月の朔日は「戊子」で、「廿二日」の干支は確かに「乙酉」である。つまり、「十月廿二日」が「乙酉」の干支にあたる「辛亥」を算定すれば、1251年しかない。では、中国学者が主張する元朝「武宗」の「至大四年」の「十月廿二日」はどうか。それは「乙酉」でなく「丁亥」なのである。この奥書では、「辛亥年十月廿二日乙酉」「甲辰年大徳八年五月□日」「貞和二年歳次丙戌七月十五日」と、3度干支が記されていて、最初だけ元号がない代わりに日付に干支を用いて記している。中国の学者は、この点をまったく無視して、ひたすら地誌の文言にとらわれて、本筋を離れてしまった。

初刻時の月日については、重刊時より85年も前のことだが、そのまま入れ、さらに当時の王朝である元朝に付度し、南宋時代の年号をあえて避けて「辛亥」とし、特定できるように日付の「乙酉」を用いたのである。広州で購入したのは元代だから、憚ることなく、「大徳八年」と明記した（詳細は（注4）参照）。したがって、この『仏説目連救母経』は南宋の末期に成書したものと見なして、論述を進めていく。

§2 『東京夢華録』の記述について

宋代『目連救母』雑劇に関して唯一言及している『東京夢華録』は、孟元老が南宋の紹興17年(1147)に、自身が過ごした北宋末期の都・汴梁(開封)を述懐したものである(入矢義高・梅原郁訳『東京夢華録』巻7岩波書店1983)。北宋は1127年に滅亡して、臨安(杭州)に遷都した。紹興12年に金との講話が成立した。孟元老はその5年後に、該書を書いたのである。宋朝に入り、長安から黄河中流域の汴梁に遷都して、シルクロードの交渉を絶った。それにより、中国固有の文化が勃興し発展した。同時に、午前2時から4時以外は、城内の人々の往来が自由になった。そこで、都市の商業活動は盛んになり、商業に不可欠の娯楽も栄えた。「瓦肆」という盛り場が出現し、「勾欄」なる演芸場が生まれたのである(穆凡中『勾欄瓦舍』河南人民出版社2006)。

『東京夢華録』巻五「京瓦伎芸」には、講談・漫談・漫才・浄瑠璃・曲芸・相撲、それに人形芝居、影絵芝居、そして「雑劇」なるものが生まれたと記す。唐代までの歌舞芸能から、個人の伎芸を披露する芸能に転換した。こうした風潮のなかで、演劇という舞台芸術が生まれ、『目連救母』雑劇が上演されたのである。『目連救母』雑劇の記載は、巻八「中元節」にある。「構肆楽人は七夕を過ぎると、すぐに『目連救母』雑劇を上演し、十五日になって終わるまで、観る者は倍増する」とある。

この「構肆楽人」とは、演芸場の舞台芸人ということである⁽¹⁰⁾。宋の陳陽『楽書』巻188「楽図論・俗部・雑楽・雲韶楽」に、教坊の楽人に歌唱や楽器を習わせるだけでなく、八人の傀儡の伎芸人とともに「雑劇員二十四」と記すから、宮廷の教坊にも雑劇役者がいたので、民間の役者という意味で、「構肆楽人」と明記しているのである。

構肆楽人は民間の勾欄に出演しているばかりとは限らない。こうした年中行事にまつわる祭祀演劇は、野外の「草台」で上演されるのが常である。なぜならば、『目連救母』の故事は、本來說経で、庶民を教化する「唱導芸能」だから、仏教経典と同じく、寄進者の布施によって、無料で享受させるのを本旨とする。『中華全国風俗志』に、当地の庶民が資金を集め、また当地の地主や退職官吏の有力者が慈善団体を率い、金銭を意に介さず上演を主導するとある⁽¹¹⁾。「観る者は倍増する」とある「観る者」は唐代までの説経で唱導されるべき民衆であった。目連劇を含め、唱導演劇は「観る者」に「身につまされる」臨場感を求める⁽¹²⁾。

§3 孟蘭盆会と中元節

今日、わが国に「お盆」の法要として定着している年中行事の始まりは、既述のとおり、熱心な仏教徒であった中国南北朝時代、梁の武帝の大同4年(538)のことである。『仏説孟蘭盆経』の経文に従って、7月15日に都・建業(南京)の同泰寺で行われた。そのことは、6世紀の宗懐(498-568?)撰『荆楚歳時記』と隋の杜瞻らの注にも、「七月十五日、僧、尼、道士、俗衆、悉く盆を営み諸仏に供える」とある。李姓の唐朝の王家は老子(李耳)と同姓との観念で道教を重んじ、武徳8年(625)、優先序列を「道先、儒次、仏最後」とした。だが、武宗の会昌5年(845)の「破仏政策」まで、あきらかな弾圧ということはなかった。仏教を尊崇した則天武后が帝位にあったこともあり、『旧唐書』文苑列伝・楊炯伝、『大唐六典』(738)巻22の条、『冊府元龜』巻52帝王部にも、7月15日に官民は寺観に参詣したと記す。また、高宗の時代に記録があり、代宗、徳宗期には、旧7月15日に毎年営まれた。さらに、『仏説孟蘭盆経疏』を著した、華嚴宗第五祖・宗密(780-841)も毎年「孟蘭盆齋」をしていた。孟蘭盆会は唐代も消え去ることはなかった。

そして、宋代に入っても、11世紀、北宋の高承撰『事物紀原』巻8「歳時風俗部・孟蘭」、また、陳

元観撰『歳時広記』巻30中元・下に「祭父母（父母を祭る）」との表題があつて、孟蘭盆齋（孟蘭盆会）の法会が祖先を祭る行事になっていることが分かる。孟蘭盆は本来外来語であつたのが、かなり早期に「盆」の漢字に影響され「盆器」と見なすようになった。さらに、本来古代中国にあつた「先祖崇拜」の観念が、仏教の三世思想から来る「来世」と「追善」という観念と結びついて、祖先供養の祭祀となり、連綿と後世まで継承されるのである。

『東京夢華録』では、7月15日の道教の「中元節」の項に、北宋（960-1127）末の都・汴梁で『目連救母』雑劇が上演されたと記している。道教には「三元」がある。即ち旧暦の「上元（正月15日）」、「中元（7月15日）」、「下元（10月15日）」の三日である。六朝以後の中国では、上元は福を受ける天官、中元は人間の善悪を分別して罪を赦免する地官、そして下元には水火の災難を防いでくれる水官と、三官に対し盛大な祭りが行われてきた。中村裕一氏によれば、「六世紀の荊州では、道教徒も『中元玉京玄都大献経』に基づいて、仏教の孟蘭盆会に相当する道教の中元齋を行っていたことがわかる」とあり⁽¹³⁾、上記武帝の孟蘭盆法会の後、ほどなく中元の祭祀としても行われていたことを知るのである。

北宋時代は、仏教と道教が融合した時代でもあり、『東京夢華録』でも、本来「旧暦の孟蘭盆」の時に上演すべきとしていたこの劇を、道教の「中元節」の項に入れている。とにかく孟蘭盆であろうが、中元節であろうが、この7月15日という日と、「目連救母」の芝居が結合していることが重要なのだ。なぜならば、目連劇は毎年の年中行事と不可分だからである。わが国でも、千葉県匝瑳市虫生に伝わる、目蓮説話の影響を受けて成立したと思われる「鬼来迎」は、毎年新暦8月16日に上演されている。また、北陸の富山・石川県に伝承されている『目蓮尊者地獄巡り』も、やはり同日に盆踊り唄として語られてきている⁽¹⁴⁾。目連劇は、節日芝居の所謂「応節戯」だから、毎年この「孟蘭盆会」「中元節」の日には必ず上演するという習慣になっていたろう。新中国建国後、「最も迷信的」と禁演されたのに、1980年代後半には、「研究に供する」との名目ではあつたが、何回か上演され、1989年秋には、湖南省壊化で、36時間完全復活上演できた。30年余の空白を全く感じさせないほどに、1日6時間、6日間で完璧に再演した。だから、「目連劇」は連綿と絶えることなく伝承されていたと考えられるのである。上演中に全劇の復活上演を指揮した女性の演出家に尋ねたところいささかも附加も省略もしていないと自負していた言葉が、とりわけ印象的であつた。

§4 宋雑劇とその内容および役柄について

拙稿は『仏説目連救母経』の絵図から、宋雑劇『目連救母』の舞台の手がかりを見出そうとするものである。

「雑劇」という語は、すでに唐代にあつて、男女の役者がいたと見なされている⁽¹⁵⁾。だが、その実情についてはまったく未詳である。それが、宋代の雑劇には「小雑劇」「亜雑劇」「小兒相撲雑劇」「神鬼雑劇」「浪子雑劇」などの名称が挙がっている。例えば、「啞雑劇」を説明して、「2、3人の瘦せた男が体じゅうに白粉を塗り、真っ白の顔に金色の目玉で、髑髏のような格好をして、錦や刺繍の腹巻きと看帯とを着け、手には軟杖をもち、めいめい道化のおどけたしぐさをして、狂言芝居のような具合である。これを「啞雑劇」という」と述べている（前掲『東京夢華録』巻八）。そこで、「宋雑劇」は一般に副末・副浄の滑稽な役柄が、一種どたばたの短い笑劇を演じたと見なされている（耐得翁『都城紀勝』）。だから、「雑劇」と命名したのかも知れない。この基になった芸能を、『夢梁録』や『輟耕録』巻25などでは、唐代の參軍と蒼鵲の掛け合い漫才のような「參軍戯」としている。

上演形式は、先に日常よく知られた事柄の一段があり、「艶段」と名づける。次が本題の「正雑劇」で、この二段に分かれる。後に、「雑扮」あるいは「雑班」、またの名を「紐元子」「抜和」などという

ものも付いた（仮装して演じる茶番狂言）という。つまり、雑劇の最後に付随した軽い寸劇である。因みに、宋雑劇には、丁仙現のような著名な女役者もいた（『夢梁録』妓楽）が、男女の共演はできなかったので、男一座は女方「装旦」が、女一座では女性が男役を演じた（方以智《通雅》卷35）。

中国伝統演劇の特徴は、登場人物の類型化、即ち、「役柄」だから、まず雑劇の場合を探ってみたい。この頃、雑劇はまだ演劇形式の未成熟期で⁽¹⁶⁾、役柄は時代とともに完備していったであろう。ここで、徐宏図『南宋戯曲史』p 47~p 53（上海古籍出版社 2008）を参考として、史料に出ている役柄をあげておこう。

1. 末（末尼）。『夢梁録』20に、「雑劇では末尼が主演」とあって、後の南戯の立役「生」に当たる。
2. 副末。『武林旧事』には「次浄」とある。末尼（末泥）の相手役ともある。『夢梁録』には「副末はふざけ役」とある。『輟耕録』卷25には「末は副浄を叩ける」という。
2. 副浄。『武林旧事』卷4には「次浄」とある。『夢梁録』卷20「副浄は変身する」といって、また『太和正音譜』には、追従笑いをするとある。
4. 戯頭。これは座頭。戯頭は役柄の名前でないが、役者もする。
5. 引戯。最初に劇内容を紹介したり、役者の出入りを告げたり、祝福・賛辞の語を述べる役割。
6. 装孤。挪揄される役人を演ずる役者。「孤」は「官」の訛という。本来、「末」や「浄」がやる演目に多いので、「装孤」という役柄名が設けられた。
7. 装旦。宋雑劇の女方。
8. 捷機。「節級」ともいう。とっさに洒落をとばし、謎かけを得意とする役柄。
9. 酸。書生役。金元雑劇では、「細酸」という。
10. 厥。本来末役に入る。「末厥」とも書く。遊郭で生まれた子供で、役者だけでなく舞台の指示をしたり、伴奏を手伝う。
11. 和。「禾」とも書き、挪揄される農民役。
12. 爺刺。使い走りの役。
13. 偌。市井の小人物役。

これらの役柄名は、上演上の役割も含んだものだが、本来「副末」、「副浄」といったファルス（笑劇）役の寸劇から、「末泥」に「装孤」を加え、その後、徐々に複雑な内容を表すようになって、増加したものと考えられる⁽¹⁶⁾。北宋「雑劇」の特徴は、副末がおどけて軟杖で副浄を叩くこともあり、多くドタバタ笑劇としている⁽¹⁷⁾。唐朝以前の歌舞芸能が神事も含み非日常の世界を表現するのに対して、ファルスは人間の日常を舞台という空間に再現してみせる。これは演劇史にとって飛躍的な発展と見なせるのである。発見された雑劇のレリーフにも、副末・副浄の絵図が多く描かれている⁽¹⁸⁾。両方ともに舞台上の扮装は、一般人と同じ身なりだという⁽¹⁹⁾。

だが、『目連救母』雑劇は笑劇ではない。しかも、噴飯するような場面はなく深刻な内容を表現する。北宋雑劇は、吳自牧『夢梁録』に、「艷段」「正雑劇」の2部構成になっていて、前者は日常のお芝居だという。「正雑劇」の方は、物語に紆余曲折があり、脚本も整備されていて、上演時間も長いと言っている。これを「故事雑劇」と呼ぶことがある。ただし、目連劇に登場する人物は、決して歴史上や英雄豪傑ではなく、一般の人物であり雑劇の範疇にあることは、非常に重要である。つまり、世尊、菩薩、獄主以外、特別な衣装を創作する必要がないので、ほぼ間に合わせの衣装で上演できるのである。。

ここで、『目連救母』雑劇の人物を、試みに上記の役柄に当ててみよう。

羅ト（酸）、目連（僧）、父（末）、母（装旦）、金支（装旦）、益利（爺刺）、下男（偌）、僧（僧）、隣人（末）、駕籠かき（偌）、下女（装旦）、阿難（僧）、世尊（末）、諸菩薩（末）、獄卒（副末）、獄主

(副末)、餓鬼(偌)、罪人(偌)、司命(装弧)、牛頭(副末?)、縫いぐるみ(形兎)の犬「狗形」(厥)、天母(装旦)。

以上のなかで、下男や下女の差別は着衣で分けられる。また獄卒などの役柄は、深刻な地獄の場面だが、こうしたところに滑稽な役を入れると、観客の恐怖心が和らぐ。伝統演劇の常套手段である。

さて、耐得翁『都城紀勝』「瓦舍衆伎」に「教坊大使では京師の時、孟角球なる者、雑劇の脚本を撰編した」と述べる(『夢梁録・妓樂』にも、「孟角毬は雑劇の脚本を作り」とある)から、雑劇の戯作者がいたのである。ならば、『目連救母』雑劇の脚本もなかったとはいえない。単なるドタバタ劇なら、演者相互の申し合わせによる「口立て」形式の方が生き生きしてよいはずだ。脚本を作るからには、単なるお笑いの寸劇とちがって、それなりの筋立てを構築しなければならない。その点、「目連救母」の話は、すでに僧侶の説経で、民衆の脳裏に刻まれているし、雑劇作家にしても、すでに承知の内容である。ただ、語り物を戯曲にするためには、各場の設定が難しい。「目連救母」の話は、長すぎる。場面が次々に転換しては、いくつ場を作っても足りないし、役者も大変だ。そこで全編を「通し狂言」で上演するには、ある場面は凝縮し、ある場面はカットし、ある場面は結合するようになければならない。長篇芝居は、上演を重ねるうちに、役者の見せ所のある段「折子戯」と繋ぎの「過場戯」ができる(後世の目連物折子戯では、金院本の『打青提』、京劇などの『遊六殿』、『滑油山』、『目連救母』といった地獄の場面が多い)。「観るものは倍増する」の七夕から盂蘭盆までの9日間、連続で演じ通したという説と、連日同じ芝居を繰り返したという説がある。連日同じでは、観客が「倍増」するとも思えない。つまり、かなりの段数をやったと考えられよう。なぜならば、限られた登場人物とほとんど平服で演じられたからである。

§5 『救母経』中の登場人物の「行頭」

歌舞芸能での衣装は華美を競うのだが、雑劇は下層民のドタバタから出発している。同じ芸能でも大いに異なる。

ところで、近代中国伝統演劇の役柄「行当」とその扮装「行頭」は、緊密な関係にある。「行頭」は、被り物・衣装・履物の一組をいう。劇界には、「間違った衣装を着るぐらいなら、むしろボロを着た方がよい(不穿錯、寧穿破)」なる言葉がある。各役柄で決まった扮装があるから、新劇のように、各人物の役「角色」ごとに扮装など「行頭」を用意する必要がない。さらに、巡演の際にも、限られた行頭を運べば、大道具の要らない旧劇では、どこでも上演可能であったし、貸衣装屋もあった。ただし、拙稿の対象は北宋末期の雑劇『目連救母』なので、当時、どれほどの行頭システムが整備されていたかは未詳であるが、なんらかの手がかりを探してみたい。

まず、拙論を進めるにあたり、以下のことを確認せねばならない。目連は釈迦の十大弟子の一人だから、本来インド人 Mahā-maudgalyāyana である。だが、『救母経』の人物は、目連の俗名「傅羅卜」、その父「傅相」、母「劉青提」との姓名があり、全くの中国人になっている。それも、該書の成立は南宋の末期であって、描かれている社会は当時の中国と推断できる。目連劇の社会には定まった時代や場所はない。「唱導演劇」だから、観客に親しみのある社会の方がむしろよい。そこで、描かれた人物や景観は、想像上の別世界のものではなく、観る者と共に目撃していたものをそのまま描いたと考えられる。

説経などで読者の記憶に刷り込まれた人物像は、読者が舞台で目にした各役の姿とも重なって、観客に共有された人物像であったはずだ。『救母経』に描かれた人物像が、観客に共有されていたものと乖離しては、読者が納得しないだろう。それに、画家も彼の脳裏で創造した人物像を描くことは不可能で、当然、彼も舞台の各人物の形象を基にしよう。ということは、『救母経』の各人物の姿は、舞台上の「行頭」を描かせていると考えられるのである。

さらに、この『救母経』に描かれた各人物の姿は、ほぼ同様の身なり「行頭」で、各場面で変化させてはいない。それは版画で人物を描くことと、舞台上で登場する人物の扮装が、読者あるいは観客にとって一目瞭然であることが肝要だからである。また、『救母経』説話の内容は、ごく日常的な社会、世尊などと菩薩たち、そして地獄の獄主・獄卒などで、朝廷の儀式張った「朝服」（「具服」）ではなく、みな普段着「公服」（「常服」「省服」とも称した）と僧衣、地獄者達のほか、地獄の罪人も公服を着ている。

『夢梁録』巻18「民俗」に「北宋時代の一般人の服装は、それぞれ決まりがあったが、南宋になって淳祐年間（1240-1250頃）このかた、衣服の流行がかわり、人の目を覆わしむることも起こった」という。ならば、それ以前の舞台の姿は、普通に当時普段着ているもので、せいぜい、若干装飾に美化を凝らした程度だという。ならば、『目連救母』雑劇の行頭も決して日常を離れた誇張した「舞台衣装」ではなかったはずだ⁽¹⁹⁾。

登場人物は、以下の通りである（同人物の着替え）。①羅卜（墳墓作り・喪服）、②目連、③青提（餓鬼）、④傳相、⑤金支、⑥下女、⑦益利、⑧下男、⑨僧、⑩隣人、⑪駕籠かき、⑫阿難、⑬世尊、⑭菩薩、⑮獄卒、⑯獄主、⑰罪人、⑱女罪人、⑲獄吏、⑳餓鬼、㉑牛頭、㉒僧、㉓比丘・比丘尼、㉔在家の信徒、㉕読経僧、㉖奏楽僧、㉗天母、㉘造経者、㉙施経者、㉚受経者

これらをさらに区分けすると、目連や僧、阿難、比丘・比丘尼など、すべて「僧衣」で演じられる⁽²⁰⁾。青提は地獄に堕ちてからも首枷をつけ、ただ餓鬼姿の時だけは下着の中、腹部に物を入れれば事足りる。傳相は「長者」なのだから、末段の長者と同じ扮装でよい。下女は金支などほとんど同類の身なりである。ただ、1-1-2の旗持ちや傘持ちの下女とは打掛が長い分、若干差をつける。益利は他の下男とそう変わらない。駕籠かきも同様。隣人6名はほぼ同じだが、5名が膝くらいの丈で、先頭的一名だけが踝まである。世尊は衣を一枚多くして、頭は螺髻の扮装。背後には全身を囲む長楕円の「身光」が付く（絵図9）。また菩薩も他の僧と同じ僧衣。阿難同様に頭の後ろに丸い「頭光（背光・円光・後光・光背ともいう）」が描かれている（絵図7）。地獄の場面の獄卒は毛髪を逆立て上衣はほとんど着ていないようで、禪だけを穿いている。獄主も毛を逆立たせ剣を持って宋代軍人の「全幅披甲制」の軍装をしているようだ。罪人は青提が首枷をかけられ、男はほぼ猿股だけである。獄吏は獄主の脇にいて、名簿を持っている司命・司録の獄吏で、官吏の身なりをしている。餓鬼は裸体に描かれているが、腹部を膨らませる。信徒は普段着、天母は個別の衣装。施経者は長者の姿で、印経者や受経者は普段着と見える。もっとも、これらの人物は目連説話とは無縁。

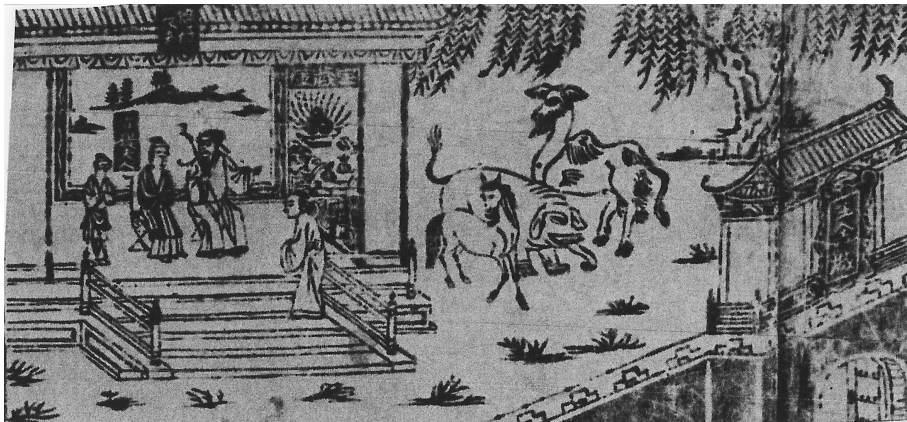
以上から、同類の人物は、化粧、扮装や言動に若干の差異をつけて表わしたものと、推察できる。

§6 『救母経』各場の絵図と舞台上での扮装

1-1-1「傳相の邸宅」は、家庭内での「公服」である。（絵図1）

①傳相の被り物は「軟脚幞頭」と見え、後部に二本飾り紐を垂らしている（『中国歴代服制式』14頁、図9）。「幞頭」は宋代に流行した被り物で、巾子（冠状の頭巾）の外側を漆紗で覆ったもの。衣服は上の衣と下の裳が繋がっていて、ゆったりとした衣に大きな袖、帯で腰を締め、踵までの長い「深衣」に、ふっくらとした「大袖」を着ている（『中国歴代服制式』97頁、図79）。襟と履物は見えないが、腰には「絹帯」を締めているようである。

②青提の頭部は、ふっくらと結った頭部に「双髻」に、対に分かれた襟、細い袖の「羅衫」をまとい、その上から膝下までの「褙子」を羽織る。下半身は引きずるような長いスカート「瘦長裙」を穿いている。これは宋代の婦人の「常服」で身分の上下なく通用しており、「衫」には袖口の縁取りのない衣。内側に着る短く細身のもの、外側に着る幅広で丈の長いものがある。「褙子」は対



絵図1「王舎城城門と傅相の邸宅」

襟・筒袖・細身で、両脇には脇下からスリットが入っていたという（『中国歴代服制形式』200・209・256頁）。

③羅卜は傅相と同類の服装で、ただ被り物は文人好みの方形の髪を束ねた「巾帽」か、傅相と同じ「直脚幞頭」にも見える。京劇の書生役の「学士巾」に似て、背後に二本「飄帯」を垂らし、両耳の横に「小流蘇（飾り房）」を斜め下向けに着けている。

④金支は青提と同じ「常服」だが、下女として作業がしやすいように、袖も短くほっそりとして、膝上までの「褙子」にズボン「褲」を穿いている。

1-1-2「財産分与」は、やはり屋内での「公服」である。青提と羅卜、金支は前出。益利は束ねた髪を布で被った「巾子」を被り、粗布や麻製の短衣で、筒袖で見頃が狭い「短褐」を着て、半ズボンの「半長褲」を穿いている（『中国服飾史図鑑』211頁、図7-44）。長い柄の団扇「掌扇」を持つ下女は、身分が低いと見え、金支のような「褙子」を着ていないようである。ここに差異が見られる。

1-1-3「羅卜の出發」羅卜、金支、益利は前出。

1-1-4「青提の殺生」青提、下男3人は益利と同姿。僧は「直掇」を着る。「直掇」は、背部中央の縫線がまっすぐ底部まで至る長衣で、裾につける横切れの飾り「襪」もないもの。（絵図2）

1-2-1「斎場の仮設」無人。



絵図2「青提の悪業」

1-2-2「益利の帰郷報告」益利、金支、下女は前出。

1-2-3「隣人たちの出迎え」6名の隣人は、みな「硬脚幞頭」を被るが、先頭の者だけ見頃が広く丈が地面を曳く衣「鶴氅」着る。他の5人は宋代の「襪衫」を着ている。「襪衫」はゆったりとした「大袖衫」で、膝までの丈。交叉する襟。その襟・袖・裾の縁の継ぎ足した「襪辺」に、模様の飾りがつく。宋代の官吏や文人が着た。馬に寄り添う下僕は、益利と同類。

1-2-4「羅卜の遙拝」羅卜、益利、隣人2名は前出。奥の女性2名は、坐っているので定かでないが、宋代一般女性の高髻を結って褙子を着ているものと見える。

1-3-1「青提の出迎えと羅卜の悶絶」駕籠かき2名は「短褐」、長い柄の傘「羅傘」持つ下女、金支と「雲羅



絵図3「青提の駕籠と羅傘」

(長柄の差し傘)傘」持ちの下女も同類。青提、益利は前出。(絵図3)

1-3-2「青提の病室」青提は前出。1-3-3「墳墓造設」③羅卜の作業衣は「短褐」。

1-3-4「庵の服喪」羅卜の孝服。

1-4-1「羅卜の剃髪」羅卜は上記、阿難は僧衣。僧の常服は「褊衫」。その衫褊が左の肩を覆い、その衣を結び着けるから。素色で鎧紋なく僧が着る。剃髪し、身には交叉襟の長衫をまとい、両跨開裾、外に褊衫を着て、領なし、形は大巾に似て、左肩を覆い、右脇の下……(『中国歴代服制形式』346頁、図287)。

1-4-2「世尊の摩頂と授記」羅卜が僧「目連」となり「直掇」の僧衣。世尊は菩薩より一枚重ね着。螺髪頭の頭に頭光、菩薩8人は僧衣「直掇」に頭光。

1-4-3「目連入山」目連は僧衣。

1-4-4「目連禪定」目連は僧衣、鹿など縫いぐるみ「鹿形」の動物。

1-4-5「目連、母の在所を訊く」目連、世尊は前出、左右脇侍菩薩は僧衣の「直掇」。

2-1-1「剝確地獄」目連は前出。獄卒は髪を怒髪を総逆立てにし、上は筒袖に腰までの丈の「短褐」、下はズボンの「半長褲」。待機の罪人は首枷をはめられ、庶民の短い上衣「襦衫」に、ズボン「半長褲」を穿いているように見える。

2-1-2「剣樹地獄」目連、目連と応答する獄卒と獄主に待る獄卒、待機罪人など前出同様。

2-1-4「石礮地獄」獄卒、罪人も上半身裸体で、猿股「褌」だけを穿いている。獄主の服式は所謂「武職将帥」の軍装に属す。獄卒同様髪型は、火焰のような怒髪だが、さらに大きく広がって威勢を表す。武装はほぼ唐代から受け継がれたものだろう。肩には「肩巾」を掛け、胸部上半身には鎧「両襠甲」を着け、両腕も「覆膊」で護る。腹部は「包肚」で包み「腰帶」で締める。下半身は膝まで「膝甲」をつけ、「戦靴」なるブーツを履く(『中国歴代服制形式』130頁、図105)。獄主は常に剣を持つ。獄吏は、宋代役人が好んだ「方頂硬殻上翹幞頭」を被っている(『中国歴代服制形式』15頁、図10)。(絵図4)

2-2-1「餓鬼地獄」餓鬼は着物の中にもものを詰め膨らます。

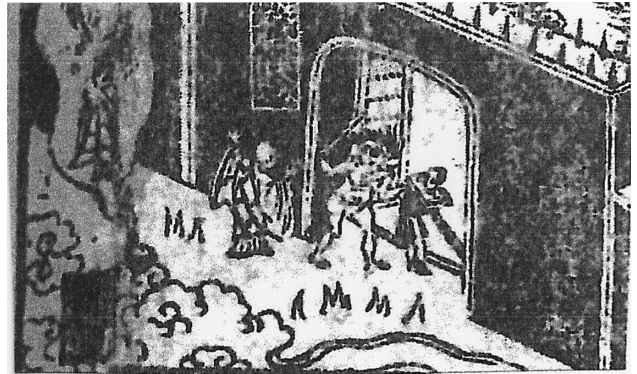
2-2-2「灰河地獄」以下、2-2-3「鑊湯地獄」、2-2-4「火盆地



絵図4「獄主と獄吏に獄卒」



絵図5「名簿になしとの獄卒の報告」



絵図6「獄門、首枷の母と左端目連の雲上による飛翔」

獄, 2-3-1「目連と獄卒の問答」, 2-3-2「獄卒の罪人護送」, 2-3-3「二獄卒, 目連に頂礼」, 目連, 獄卒, 獄主, 罪人など, みな前出。

2-3-4「獄主, 帳簿を調べさせて報告」目連, 獄主, 獄卒は前出。司録(獄吏) 司命(獄吏)は, 前出。(絵図5)

2-4-1「目連, 獄門前で呼ぶ」目連前出。

2-4-2「目連, 世尊より袈裟と錫杖を賜う」世尊, 菩薩たち前出。

2-4-3「目連, 錫杖で地獄門を破る」目連, 獄卒前出。

2-4-4「罪人の枷鎖が自然と落ちる」6名救済された罪人は枷がはずれ普段着。

3-1-1「獄卒の報告」獄卒, 獄主, 護送中女罪人, 獄吏, 首枷青提など前出。

3-1-2「護送される青提」同上。

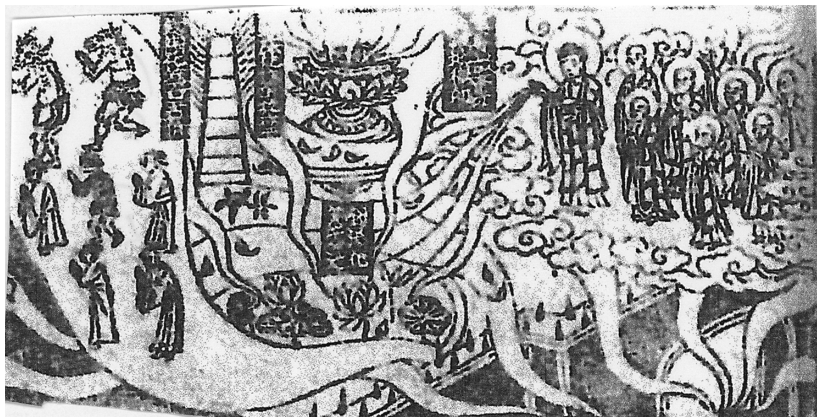
3-1-3「名乗る青提」同上。

3-2-1「母に再会」牛頭は牛の仮頭を被り, 腰までの短い襦衫を着て長褲を穿いている。目連, 母, 獄卒は前出。

3-2-2「地獄の状況」獄卒, 男女罪人, 前出。

3-2-3「母を引き戻され頭を柱にぶつける目連」目連, 枷の母, 獄卒, 前出。(絵図6)

3-2-4「目連, 世尊の処へ飛ぶ」目連, 前出。



絵図7「世尊の地獄照破」

3-3-1「世尊，毫光で地獄を照破する」世尊，諸菩薩，前出。(絵図7)

3-3-2「牛頭・獄主が生天」牛頭，獄主ら前出。

3-3-3「黒闇地獄で母に食わす」目連，枷の母，獄卒，前出。

3-3-4「諸菩薩のお蔭で母が黒闇を脱す」菩薩6名，前出。

3-4-1「餓鬼衆」餓鬼4名，前出。

3-4-2「四十九灯と放生で餓鬼離脱」(絵図8) 目連，僧4名，前出。比丘・比丘尼，鳥の放生僧は前出の僧衣。左下の魚を放生の者は，巾子を被り衫を着て半長褲の姿。前出，餓鬼姿の青提。



絵図8「四十九灯明と放生」

3-4-3「王舎城」無人。

3-4-4「母，犬の姿に」目連，長者(傳相と同じ姿)，下女は前出。犬の母は，縫いぐるみの「狗形」。

4-1-1「盂蘭盆法要で母受戒」世尊，脇侍菩薩8名，目連，元の姿の青提は前出。読経僧1名と樂僧3名も僧衣。(絵図9)

4-1-2「母の昇天と天母来迎」青提は前出。天母は(絵図9の左上)「后妃礼服」に似て，大袖深衣に長いスカートの裾に見える。敦煌壁画の天女は「天女は頭髪を双鬢髻に結び，雲肩[雲形の肩飾り]に大袖の裙襦をまとう姿」が見られる⁽²¹⁾。

4-1-3「造經処と施經者の昇天」造經者2名，受經者らは庶民，施經者は長者，お供は下女の各姿。

以上の場面で，敦煌変文『冥間救母変文』と『目連縁起』に出てこないものを，以下挙げてみる。つまり，観客が説經の聴聞で十分に形成されていなかった形象である。

1-1-2「傳相の邸宅⁽²²⁾」，1-2-3「隣人たちの出迎え」，1-2-4「羅卜の遙拝」，1-3-1「羅卜の悶絶と青



絵図9「盂蘭盆会での母の受戒と天母の迎え」

提の誓い」, 1-3-2「青提の病室」, 1-3-3「墳墓造設」, 1-3-4「庵での服喪」, これらは上演の必ずしも必要はない。変文では帰宅後に隣人から聞いたことになっている。

2-1-1「刳確地獄」, 2-1-3「石礮地獄」, 2-2-2「灰河地獄」, 2-2-3「鑊湯地獄」, 2-2-4「火盆地獄」, あるものは上演可能。以上の場面は目連が巡って行く地獄だが、地獄巡りで有名であった「目連救母説話」の劇だから、各時代で必ず諸地獄を設定して、首枷の青提や他の罪人を責める場面があったと思われる。上記の「上演可能」の場を設定しても、ただ目連が「青提はここにいるか」「この地獄はなんと言うか」「なんの罪で墮獄した者達か」の三問を訊いて獄卒との問答がされるパターンしかないので、数多くの地獄を設える意味はさほどなかろう。だから、後世の地獄の場面は、青提を追い回して、本物の刺股などを投げつける危険な演技や、四川「目連劇」のように、赤い布を舞台一面に拵げて、血の海地獄に見立てて青提を苦しめる。せいぜいこうして地獄の苦患を表現するくらいである。1991年10月、四川省綿陽で上演された川劇『目連戯』の第四本八場「血河救母」を観た。目連の母劉青提役の女優（喻海燕）が、纏足に模したハイヒールの木靴「蹻」を履いて、血河（赤い照明を当てた舞台で、大きな長広い布を舞台いっぱい横に拵げ母役の前後で揺らす）に浸かり、妖艶な姿でもがき苦しむ様を、長い晒しの「水袖」を振り回し、同時に身を回転させながら「舞踏的」に表現した。あまりに凄惨な場面は、観客に恐怖心をあおることは規制されたようにも聞いた。

2-3-1「目連禪定から起き上がり獄主との問答」, 2-3-3「二獄卒、目連に頂礼」, 2-3-5「獄主、母の名はないと報告」。『救母経』では、地獄に入れないので獄卒に頼んで母の不在を知ってさらに次の阿鼻地獄へ。2-4-1「目連、阿鼻地獄門前で呼ぶ」, 2-4-4「罪人の枷鎖が自然と落ちる」。3-2-3まで一連の同場面として演じ得る。3-1-2「護送される青提」。3-2-2「地獄の状況」。上述のごとく地獄の有様は不定で、獄主・獄卒に罪人が各々の刑具に苛まれる様を同時に演じる。3-2-3「母を引き戻されたので頭を柱にぶつける目連」。3-3-2「牛頭・獄主が生天」。3-3-3「黒闇地獄で母に食わす」。黒闇地獄は変文などにはない。3-3-4「諸菩薩のお蔭で母が黒闇を脱す」。次に餓鬼道に墮ちる。3-4-2「目連、餓鬼の母を救い出す」, 餓鬼道では首枷をつけず、珍しく餓鬼姿の母に扮する。母の罪は「慳貪」だから、餓鬼道に墮獄すると、早くも目連説話の縁起「仏説孟蘭盆経」からすでに認識されていた。それが後代に、諸地獄を巡るようになる。3-4-3「四十九灯で餓鬼離脱」「四十九灯明」は、4-1-1「孟蘭盆法要で母受戒」にある『目連縁起』の「四十九人の僧を請うて、七日間道場を設け、日夜六時（礼）懺悔し、幡を立て灯明を点じ行道・放生し大乘経典を転読する」場面で、そのイメージが作られていたろう。四十七の灯明は全く出さないか、あるいは小道具として作ったかも知れない。

4-1-3「造経処と施経者の昇天」は、この『救母経』と称する偽経の宣伝で、必ずしも舞台では演じられなかったろう。もし演じるならば、長者役と普通の庶民の普段着「常服」で演じられる。

§7 大小の道具類について

当時の舞台における道具類はどうだったかは推測の域を出ないが、舞台を想定して挙げておこう⁽²³⁾。

1-1-1「王舎城」大道具（王舎城の城門。その上に「王舎城」の三文字）

1-1-2「傳相の邸宅」邸宅は軒付きの瓦屋根の建物。前に階があるが恐らく作らなかつたろう。安徽省で観たものにもなかつた。小道具（傳相夫婦の腰掛け）

1-1-3「財産分与」小道具（青提の腰掛け、下女が捧げ持つ大団扇「紈扇」）

1-1-4「羅卜の出發」小道具（馬上の羅卜は馬鞭か、元劇のように演者の前につける馬をかたどった春駒か。下男益利の荷物を担ぐ天秤棒と荷物）

1-1-5「青提の殺生」大道具（傳相家の瓦付きの門の布壁）小道具（僧を長棒で追い出す下男の棒。他の下男が家畜を屠る動物の作り物と包丁。青提の坐る腰掛け）

- 1-2-1 「斎場の仮設」(この場面は斎場を提示するだけで、カットできる)
- 1-2-2 「益利の帰還報告」(門の開け閉めは動作だけで表現するので、道具は必要なし)
- 1-2-3 「隣人達の出迎え」小道具(羅卜の荷物)
- 1-2-4 「羅卜の遙拝」(道具は必要なし)
- 1-3-1 「青提夫人の出迎えと羅卜の悶絶」小道具(青提夫人が乗ってきた駕籠。これは後世では両側に駕籠かきが持った渡し棒の間に青提が入り、ともに移動するので、渡し棒2本。駕籠の垂れ幕があると見立てて、駕籠かき役の二人が両側で、人物の乗り下りの時、両手を上下させて、象徴的に表現する。その際、人物も乗り下りの仕草をする。下女が捧げ持つ「蓋華」の長柄の差し傘1本)
- 1-3-2 「青提の病室」大道具(カーテンを左右に山形に開いたベッド)。小道具(あるいは後世のように約束事で、椅子に坐ったままで病であることを示す鉢巻きをして、頬杖をつく動作の時の机)
- 1-3-3 「青提墳墓」大道具(レンガ色で馬蹄形に囲んだ墳墓)小道具(黒い棺桶、鹿の縫いぐるみ「鹿形」、羅卜の土運びを手伝う差し金とそれに付けた鳥)恐らくこの場はカット
- 1-3-4 「草庵中の羅卜」大道具(藁で編み上げたアーチ型庵、恐らく作らない)、小道具(羅卜の坐る腰掛け)
- 1-4-1 「羅卜の剃髪」小道具(僧の頭光、剃髪の剃刀)
- 1-4-2 「世尊の摩頂と授記」大道具(右端に八万四千浮図宝塔)、小道具(世尊の蓮台と諸菩薩の頭光)
- 1-4-3 「目連入山」小道具(飛翔を表す「雲片(雲牌)」、目連の頭光)
- 1-4-4 「目連禪定」小道具(目連の腰掛け、虎や鹿の縫いぐるみ「虎形」、鹿形)
- 1-4-5 「目連、母の所在を訊く」小道具(雲上の世尊を表す雲片。世尊・脇の2菩薩・目連の頭光)
- 2-1-1 「剉碓地獄」大道具(獄壁を表す布。壁の上には尖った突起物が巡らされて描かれている)(絵図6)小道具(獄卒達の持つ刺股、罪人を斬る押切。罪人に着ける首枷)
- 2-1-2 「劍樹地獄」。大道具(4本の枝が剣のように尖った大木。他の場面にも立木は描かれているが、特に必要としない)、小道具(獄卒の刺股、罪人の首枷、獄主の剣)
- 2-1-3 「目連、獄卒との問答」。小道具(獄卒の刑具)
- 2-1-4 「石碓地獄」小道具(石臼、罪人の首枷や縛る縄)
- 2-1-5 「獄主、母の居所を捜させる」小道具(獄卒の刑具2本。獄吏の書類)
- 2-2-1 「餓鬼地獄」小道具(獄卒の刑具1本)
- 2-2-2 「灰河地獄」大道具(上端に尖った突起物がならんだ獄壁で、奥に曲がって出られない作りになっている)、小道具(獄卒の刑具)
- 2-2-3 「鑊湯地獄」小道具(煮えたぎった釜と下の燃えている薪と束ねた薪、罪人の枷、獄卒の刑具)
- 2-2-4 「火盆地獄」小道具(獄主の剣、2獄卒の刑具2本、頭上に載せる焰の立っている火盆2個)
- 2-3-1 「目連禪定から起き上がり獄主との問答」大道具(前述の獄壁)、小道具(獄卒の刑具)
- 2-3-2 「獄卒が罪人を連行」大道具(獄壁はそのまま)、小道具(獄中の獄卒の刑具)
- 2-3-3 「2獄卒の頂礼」大道具(獄壁)、小道具(2獄卒の2刺股)
- 2-3-4 「獄主が名簿を調べさせる」小道具(獄吏の机、罪人名簿)
- 2-3-5 「獄卒、目連にいないと返答」小道具(獄卒の刑具)
- 2-4-1 「阿鼻地獄の門外で叫ぶ」大道具(獄壁)
- 2-4-2 「目連、世尊を訪ね鉢・袈裟と十二鍔錫杖を賜る」小道具(雲上の目連を表す雲片(雲牌)、2菩薩の頭光、世尊背後の身光と坐る蓮台、目連・2菩薩の頭光と錫杖・鉢・袈裟)
- 2-4-3 「錫杖で地獄を打ち破る」大道具(獄壁の上がトゲ上ではなく線針状)、小道具(門外の獄卒の刑具、目連の錫杖と頭光、門外の獄卒の刑具)

- 2-4-4 「門内の罪人の枷や鎖が落ちて解ける」大道具（獄壁は前項と共有）。小道具（門内の6罪人の解かれた地面の首枷など数個）
- 3-1-1 「目連に問われた獄卒」小道具（3獄卒の刑具，女罪人を縛る縄，青提の首枷，獄吏の扇子と文書入れの筒）
- 3-1-2 「阿鼻地獄」小道具（4獄卒の刑具，青提の首枷，罪人を連行したり，身体を吊り上げて責める縄）
- 3-1-3 「青提が息子だと認識」大道具（手前に先の獄壁），小道具（獄吏の書類筒，獄主の剣，4獄卒の刑具，連行する縄，青提の首枷）
- 3-2-1 「母に会う」大道具（獄壁），小道具（目連の錫杖，青提の首枷，獄卒の刑具と連行縄，牛頭の被り物「仮頭」）
- 3-2-2 「鉄丸や熱い銅汁を吞まされる」大道具（両側に獄壁を配す）。小道具（煮えたぎった銅汁を入れた釜と流し込む容器，罪人の口に入れ込む鉄丸とその容器，獄卒の刑具，青提の首枷）
- 3-2-3 「母を引き戻され頭を柱にぶつける目連」大道具（獄壁），小道具（目連の錫杖，獄卒の刑具，青提の首枷）
- 3-2-3 「目連は世尊の所へ飛ぶ」小道具（雲片，右端に雲上に昇る目連の姿，錫杖）
- 3-3-1 「世尊，毫光で地獄を照破する」大道具（獄壁を舞台端に設える），小道具（雲片で雲上の世尊，7名の脇侍菩薩を表す。みな頭光が付く。世尊の手の毫光を放つ扨子，変化した芙蓉池，蓮花座，白玉梯などの作り物はあってもよい）
- 3-3-2 「牛頭，獄主らも皆生天」小道具（昇天するための雲片）
- 3-3-3 「小黑闇地獄に堕ちた母に食を与える」大道具（黒闇地獄の獄壁），小道具（目連の錫杖，青提の首枷，獄卒の刑具，お鉢，匙は青提が鉢から手掴みで取ったので不要）
- 3-3-4 「諸菩薩のお蔭で母が黒闇地獄を脱す」大道具（菩薩は雲上なので雲片），小道具（菩薩の読み上げる経典）
- 3-4-1 「餓鬼衆」大道具（恒河を表す浪を描いた布）
- 3-4-2 「餓鬼の母を目連が連れ出す」小道具（錫杖）
- 3-4-3 「四十九の灯明を点灯で母は餓鬼から脱皮」大道具（四十九灯），小道具（吹き流しの「神幡」，放生の魚，差し金の放生鳥）
- 3-4-4 「王舎城」大道具（1-1-1 同様王舎城の城壁）
- 3-4-5 「母，犬の姿に」大道具（長者の家，1-1-2 「傳相の邸宅」と同様），小道具（目連の錫杖，長者の杖，犬の縫いぐるみ「狗形」）
- 4-1-1 「盂蘭盆法要で母受戒」大道具（盂蘭盆会の法会場で，世尊の坐る蓮台と身光，読経や奏楽の僧の椅子と机と楽器）
- 4-1-2 「母の生天」小道具（母が乗る雲の雲片）
- 4-1-3 「天母が母を迎えに来る」小道具（天母の足許に雲片）
- 4-1-4 「印経している処」大道具（瓦屋根の建物）小道具（中に印経の机があり）
- 4-1-5 「盂蘭盆経を配布」大道具（印経の建物の左）。小道具（長者の施すものや，すでに施したもの，下女が手に持つ経典など）（経を施す長者），
- 4-1-6 「施経者の生天」（左上に描かれた施経者の乗る雲は，これも雲片で表す）

以上，見てくると，大道具は「王舎城」，「傳相や長者の邸宅」，「青提の病室」，「草堂の庵」は後ろの布に背景を描いて垂らす方法もあるが，かえてない方がよいだろう。「墳墓」，「剣樹」，「八万四千浮図宝塔」，そして「四十九灯明」なども，必ずしもなくてよい場面である。ただ，舞台上で不可欠なの

は「地獄の獄壁」である。これは、伝統演劇に使う城壁（絵図6）、所謂舞台の「布城」を表す布を利用して、地獄の城門を表現することが可能である（京劇二百年記念公演での『目連救母』で実際に使った）。しかも、舞台の位置によって、獄門、獄外、獄内を表すことができるから、じつに有効に使える。

小道具では、各人物が雲に乗ったり、世尊・菩薩のような雲上の人を表すには、「雲片（雲牌）」を使える。数人の黒子が人物の前に並んで持つと雲上を表し、人物と一緒に移動することもできる。室内では、机・椅子・大団扇。旅では、天秤棒・荷物・馬の馬鞭（春駒）。青提の悪業では、僧を叩く長棒、家畜を屠る包丁、それと青提が富裕の夫人で外出時に下女が掲げる差し傘「羅傘」。

世尊・菩薩・目連など僧関連では、世尊の蓮台・身光、そして地獄照破の際、手に持った払子。僧・菩薩の頭光、剃髪用の剃刀、法力がある錫杖・袈裟・鉢、吹き流しの「神幡」、放生の魚、放生の差し金と先の鳥、読経や印刷した経典、王舎城の長者が持つ杖。作り物としては、鳥・魚に、屠られる家畜、修行中に現れる鹿・虎などの他に、犬にされた母の縫いぐるみ「狗形」などの「形児」が使われたであろう。地獄関連はとくに多い。獄卒の刑具（鉄の刺股ともある）、獄主の剣、罪人を縛り連行したり、縛り上げて吊す縄、首枷、罪人名簿とそれを入れる文書筒、石臼・打ちつける大石、熱湯釜・薪、煮えたぎった銅汁の容器と呑みこませる柄杓、鉄丸の容器などがある。

以上を要するに、目連変文として書写されている音声の説経を聴聞していた民衆は、その脳裏に内容が十分に刷り込まれていた。だから、観客には馴染みの説話であっただけに、音声だけでなく、生きた人間がどう演じるか、興味津々であつたに違いない。物語の劇化は、そう簡単ではない。だが、舞台の扮装にさほどの困難がないということは、劇化に際し大いなる利点であつたろう。そこで、北宋の『目連救母』雑劇は、中国の伝統演劇の象徴的手法を駆使して、上演されたと考えられるのである。

むすび

北宋末期に上演されたという、『目連救母』雑劇の舞台再現は、『仏説目連救母経』の絵図が参考になることは、以下の理由による。

- ①まず、登場人物の衣装が宮廷の儀式張った「朝服」を着ていない。つまり、裕福とは言え、いわゆる普段着『救母経』に描かれた『公服』であつたと思われること⁽²⁴⁾。
- ②「唱導演劇」なので、観客に自分たちの、その時代、その場の身なりで、「身につまされる」ことを重視する。登場人物が舞台用の特別な身なりを必要としないこと。
- ③『救母経』に描かれた人物が、どのような場面でもほぼ扮装が変わらないこと。
- ④北宋時代は、各人物ほぼ一定の服制によって着ているので、宋代服飾と照合すれば、『救母経』の人物の身なりとほぼ合致する⁽²⁴⁾。
- ⑤主要人物が多様な身分や職業でなく、目連、青提、世尊、諸菩薩、獄主、獄卒、罪人、餓鬼、獄吏と、ほぼ決まっている。
- ⑥宋代雑劇の初めは、副末・副浄のドタバタ笑劇として、宮廷などの宴会で歓迎されていた。笑劇役者のレリーフなど、扮装の姿がいくつか遺存していて、宮廷の教坊にも雑劇役者がいた。だが雑劇にはもう一種「正劇」としての「故事戯曲」も、確かに行われていた。だから、『目連救母』雑劇のような深刻な内容を演じる演目もあつて上演されていたのである。
- ⑦笑劇の多くは、その場で臨機応変に笑いを取るために台詞も一定しない「口立て方式」も多かつたろう。だが、当時は脚本を書いていたものもいた。だから、未発見だが、変文を参考にした目連劇の脚本が存在していてもおかしくない。『仏説目連救母経』は絵解き芸能スタイルなので、該書の作者は、人形劇や影絵芝居（実像は未発見）の脚本のようなものを参考にした可能性もあり、それ

は舞台の姿と相似していたろう。

- ⑧北宋朝の雑劇では、まだ役柄制度が整備されておらず、それゆえ、役柄の芸「功夫」も確立していなかったろう。それでも、「目連劇」の登場人物は、世尊・菩薩・天母ら以外、地獄の獄卒なども、特殊な扮装を要せず、日常の人物の姿で演じられるから、観客は「身につまされる唱導演劇」の演劇効果があったはずだ。筋の首尾を具えた「物語演劇（故事戯曲）」として、十分成立していたと推断できる。当時の『目連救母雑劇』は、型による身体的伎芸ではなく自然な日常的演技と演唱⁽²⁵⁾によって、思想感情を伝えたものと察せられる。それはドタバタの笑劇が人間社会を反映する新奇なものであったのとは異なって、並行して育った「正劇」と呼ぶものであった。
- ⑨目連劇は節日に因んで上演する「応節戯」だから、少なくとも、7月15日の盂蘭盆（中元節）の日には必ず上演される。もちろん、また後世、劇場でその一段が「折子戯」として演じられることもあった。ともかく、年中行事の一環としてあったから、連綿と引き継がれてきた。『仏説目連救母経』の絵図に反映している人物の身なりは、本論で論述したとおり、宋代のものであると推断できるから、それが舞台姿とみて、さほどの乖離はなかろうと思う。

『東京夢華録』の著者孟元老は、南宋になって、往事の回想録を書いた。南宋では、「南戯」という新しい演劇形態が発展していた。初期の「南戯」は「雑劇」とも呼ばれることもあった。孟元老は、「南戯」の『目連救母』を「雑劇」と称したのかも知れない。雑劇は北宋末期には、単なる笑劇だけではなくあったろう。ただ、他の呼称がないので、「雑劇」と呼んだ可能性もある。だから、彼のいう『目連救母』の雑劇は、いわゆる北宋のドタバタお笑いの「雑劇」とは異なる、初期の南戯色の強いものなのかも知れない。けれども、「雑劇」か「南戯」かは、拙論に大した影響を与えない。

ともあれ、この初探の考察によって、今となっては知り得ないと思われる『目連救母』雑劇の舞台姿は、『救母経』からその一端が察し得ると考えるのである。大方のご示教を乞う次第である。

注

- (1) 『目連伝説と盂蘭盆』（宝蔵館 1968）。
- (2) 『大目犍連冥間救母変文』、『目連縁起』、『目連変文』の3種の諸本を合わせて、合計12点である。
- (3) 『美術研究』225号（国立文化財研究所 1965年第5冊）。あまり知られていないが、台湾の学者・陳芳英氏の『目連救母故事之演進及其有關文学之研究』（国立台湾大學文学院 1983）にも論究されているが、その後、取り上げるものはなかった。
- (4) 『「救母経」と『生天宝卷』の成書年代商榷』（『人文研究』第155集 2005/3 神奈川大学）、『「救母経」と『救母宝卷』の目連物に関する説唱芸能的試論』（『研究年報・社会学研究』41 2003/2 一橋大学）。
- (5) スタイン 2614の巻頭に、『大目犍連冥間救母変文 并図一卷 并序』と「図一卷」とあるから、確かに本来絵図が存在していたと考えられる。『目連縁起』（ペリオ 2193）や『目連変文』（北京成字 96）には、表題に「并図」という文字がないが、この2種にはない「看~之処」「（之）処」「~処」と「~のところを（御覧あれ）」と記されていて、示された絵図と対応しているように思われる。
- (6) 『「大目犍連冥間救母変文」の絵解き唱導初探』（『人文学研究所報』No. 69 神奈川大学 2023/3）。
- (7) 『戯曲研究』第37輯所収「関於在日本發現の元刊『仏説目連救母経』」（文化芸術出版社 1991 北京）。
- (8) 朱建明『元刊〈仏説目連救母経〉考論』（『民族曲芸』77 施合鄭民族文化基金会 1992 台北）。
- (9) 劉楨『中国民間目連文化』（巴蜀書社 1997 成都）。
- (10) 凌翼云『目連戯与仏教』第四章「搬演〈目連救母〉雑劇」（広東高等教育出版社 1998）。
- (11) 胡朴安編輯『中華全国風俗志』「紹興做平安戯之風尚」（中州古籍出版社 1990）。
- (12) 拙稿「中国の唱導演劇」（『芸能と祭祀』所収 勁草書房 1998）。
- (13) 『中国古代の年中行事』第三冊 秋（汲古書院 2010）。
- (14) 拙稿「鬼来迎二考」（神奈川大学『人文研究』第112集 1992/3）、「南磧系本目蓮尊者盆踊頌詞章校異初稿」（一橋大学研究年報『社会学研究』44 2006/3）。

- (15) 李德裕『李文饒文集』（787年成書）（卷十二）に「雜劇丈夫」や「子女錦錦」と出ている。
- (16) 劉曉明『雜劇形成史』の第四章「脚色の起源」（中華書局 2007）。
- (17) 『武林旧事』や『輟耕録』では、唐代の參軍と蒼鶻の「參軍戲」を伝承したと出ている。
- (18) 竇楷《戲曲論文集》（吉林人民出版社 2001 長春）。
- (19) 廖奔・劉彦君『中国戲曲發展史』（第一卷） p. 294（中国戲劇出版社 2013）。宋俊華『中国古代戲劇服飾研究』「宋金戲劇服飾」（広東高等教育出版社 2003）。
- (20) 宋の彭乘『統墨客揮犀』（卷五）に女優丁仙現が僧役を演じているから、当然雜劇での僧衣はあった。
- (21) 『敦煌莫高窟』5（敦煌文物研究所編 平凡社 1982）第 36 窟 北壁西側「普賢變相部分」（五代）。
- (22) 『救母經』はこの場の意味を言わないが、既述の『目連救母勸善戲文』は「元旦上寿」としている。
- (23) 大小道具の絵図に関しては、徐華鐘・楊冲霄編『中国戲曲裝飾芸術』（中国輕工業出版社 1993）と、劉月美『中国京劇衣箱』（上海辭書出版社 2002）の絵図を参考にした。
- (24) 拙論中の宋代服飾などについては、主に下記の 3 書と照合した。
黄輝『中国歴代服制服式』「第七章 宋代服制服式特点」（江西美術出版社 2011）。黄能馥・陳娟娟編著『中国服装史』「第七章 宋代的服飾芸術」（中国旅游出版社 1995 北京）。後者の和訳で、古田真一・栗城延江氏の訳『中国服飾史図鑑（隋～元）（第二卷）』（国書刊行会・2019 科学出版社）。
- (25) 廖奔・劉彦君『中国戲曲發展史』（第一卷）第五節「北宋雜劇的体制」（山西教育出版社 2000）。演唱に関しては、別稿で論述したい。

2023 年 11 月中浣

附記：拙論を作成するにあたり、神奈川大学の中林広一先生のご支援を戴いた。ここに改めて鳴謝する次第である。