

# 元雑劇『連環計』と明伝奇『連環記』 の脚本に記された動作表現初探

吉川良和

## はしがき

中国古典劇は基本的に歌劇なので、その脚本は役者のセリフ・歌詞（詞章）とト書きが記されている。役者の動作表現は、ト書きが主だが、セリフのやりとりや、時に「詞章」にも表れている。それは話者が自己の行う動作を先に述べたり、相手に動作をうながす指示をしたりすることで表現されている。

古典劇の動作は道化役以外の身振り「身段」は、ほぼ型「程式」で様式化されている。だから、舞台上の主たる人物の身段は、日常そのままでなく、すべて人工的といってよいのである。

語り物と芝居の第一の相違は、歩行だといわれる。入門すると、まず歩行「歩伐」の基礎訓練を半年以上連日し、板に付いた役者としての第一歩を歩むのである。その「歩伐」も、じつは多種多様で、「八字歩」以下 12 種が挙げられる<sup>(1)</sup>。それらは単にその歩行の速度や体勢だけでなく、衣裳や手のさばき方まで「程式」によって有機的動作として演じられる。

さて、役者の動作は頭部・上半身・下半身の各部位の各部分の動きと、まとっている衣裳などが有機的に結合した演技などに、鳴り物（鑼鼓）が当てられて、日常の動作が、舞台で様式化された「程式」として表現される。さらに、日常的に創造された美的演技の型である「身段」は、梅蘭芳の師であった齊如山の「無声不歌、無動不舞（声が發せられればそれは歌となり、身体を動かせばそれは舞となる）」の言葉どおり、舞踊的「程式」といわれるのである。

中国古典劇の動作は、バレエ舞踏のように、身体そのものの動きを見せるのではない。役者の衣裳・「付け物」・「持ち物」（後述）をふくむ、外面の物の有機的な全動きが鑑賞の対象となる。後世の京劇には身に付ける「行頭」に関して、「役柄で規定された衣裳を間違って着るくらいなら、ボロを着た方がまし（寧穿破、不穿錯）」という諺がある。つまり、中国古典劇の「行頭」は役柄によって厳然たる規定がある。それは、各役柄の動作が、その役柄の「行頭」と有機的に結びついているので、他の役柄の「行頭」では、その役柄の「身段」を表現できないからである。

さらに、この衣裳に附属しているものを「付け物」と呼ぶことにしよう。①被り物（帽子のつば=帽翅）、②付け髪（「髪口」）、③一尺余の白絹製付け袖「水袖」、④むき出しの長い髪「水髪」を付けた帽子、⑤兜から垂らした長い羽根飾り「翎子」、⑥木製ハイヒール「躊」。こうした「付け物」は、本来の役柄の「行頭」に連繋して、役者が巧みに捌くものである。もう一つが「持ち物」で、これは「持道具」とはちがう。後者は芝居の「筋立」上、その道具がその場面では必須の物だから持って出てくるのであるが、「持ち物」は「筋立」とは無縁に、多くは各役柄に決まった物として手にしていて、身体の一部のように捌くのである。これを、「持ち物」と呼ぼう。戦い中心の芝居「武劇」の各種武器類（把子）、それ以外の「文劇」の「持ち物」には、①扇子、②団扇、③ハンカチ「巾帕」、④さらし「長綱」、⑤服喪の時の長く白絹の生地「頭帕（孝帕）」、⑥払子の「雲掃」、⑦「馬鞭」などがある。これら

「付け物」と「持ち物」と、ときには「持道具」に「行頭」が有機的に融合して、役者の動作表現は意識的に美的身段を形成するのである。

## §1 身体とそれに附属する物との具体的な動作表現

頭部の目・眉・頬・口・歯・唇・頬・鼻などの各部位による動きは、他のドラマ同様に、思想感情表現の重要な手段である。「眼の動作の表現」を分析して、以下十六種挙げられている。甘えるようににっこりと微笑する女性の「媚眼」、いぶかりの「詫眼」、悲哀の「哀眼」、怒りの「怒眼」、絶望で取り乱す「瞎眼」、「笑眼」、「恨眼」、「涙眼」、「楽眼」、嘘つきの「謊眼」、「醉眼」、かつとなった怒りの「横眼」、「病眼」、男女共に情をこめて微笑みかける「情眼」、傲慢な「傲眼」など<sup>(2)</sup>。口の演技としては、鬼神や妖魔の「噴火」が有名である。口に炭火を入れた金属筒を吹いて火花を吹き出す法。灯油などを含みライターで着火する法。口に含んだ竹の筒に入れた松ヤニの粉を松明に吹き付ける法などある。また、妖怪が獰猛さを強調するために、両口端から歯牙を伸縮させることもある。また、鼻には花の香りをかぐなどのほか、徽劇には「吸鼻」という、驚愕の表現で、鼻を摘まんで放し、鼻孔をふさいだままにする演技もある。

中国古典劇は、感情をより強調させるために、「付け物」がよく使われる。

男役は青少年以外、付け髭の「髯口」は顔を激しく振ったり、吹いたり、手に持って種々の動きを見せる（「要髯口」）<sup>(3)</sup>。被り物「盔頭（冠・帽・巾）」（盔頭は本来「兜」の意だが被り物の総称）を時には激昂して振りとばし、また身分剥奪で取り去られもする。被り物は身分・職掌を表すからである。帽子のつば「帽翅」は、長方形が善人、菱形が悪人、道化が円形となっていて、首を振って動かすと不安・恐れを表す（「要帽翅」）。男女武将役はさらに兜の飾り物として、多く長い雉子の尾羽「翎子」を、華やかに舞踊的に振り動かしたり口で咬んだりして、喜怒哀楽の情を示す（「要翎子」）。また、むき出しの長髪「水髪」を、前後左右、さらに大きく回転させ憤激の怒りを表現する<sup>(4)</sup>。服喪中には、被り物の代わりに、白い鉢巻きを長く垂らした「孝帕」を左右の手でもって舞いながら哀惜の情を表現する<sup>(5)</sup>。一方、首に数珠をまき、フラフープのようにまわす道化の滑稽芸もある。これら頭部につけられた「付け物」は「行頭」をふくめた全身を使っての舞踊的動作「身段」で演じられる独得のもので、喜怒哀楽の感情表現の重要な演技手段として、これも芸術的に「程式化」されていて鑑賞の対象になっている。

上半身には指・腕があり、さらに開いた掌に握った拳がある。指は物を指し、数え、方向を示し、相手をなじる「毒指」や人に見えないように後ろで指差す「背指」など<sup>(6)</sup>に、武劇での男女は二本の指を立てる「剣指」をみせる。日常のしぐさをとりいれた、親指を伸ばす「優れている」こと、小指を右手でつまむ「劣っている」ことを示す動作は舞台でもよく用いられる。人差し指を上顎の横で前後に動かすのは、男女が「恥すべき行為」をしていると、暗にじる動作である。

「掌」は「拍手」のほかに「揉みて（握手）」があって、思案に苦しみ、地団駄を踏む、焦るなどの際に多用される。掌で口をふさぐと恥じらいや虚言をおさえる。両目をふさぐと嫌悪、首の後ろに右手をおくと懷疑の気持ちを表す。また特徴的に美化したのは、右中指をまげて親指で押さえ、人差し指と薬指を立てる「蘭花掌」と、これと右手の掌を上向きに開き、外にそらして親指を中指の付け根につける「仏手掌」の二種は女性役のもの。開いた掌に、親指の先を人差し指の付け根につける「荷（蓮）葉掌」は男女共にする。その他、仏事関連では、「合掌」など数種ある<sup>(7)</sup>。「掌」にはまた文字を書いて黙然と相手に知らせたり（『赤壁の戦』など）、指の形状で数など様々な意味を表す。舞台上の各役柄の手の形状は、男役が親指を立て他の四本と直角になるようにするのに対し、隈取の淨役は豪放に五本を大きく開き、女役は四本をそろえて親指を中指の第三関節につけるという約束がある<sup>(8)</sup>。指の形は上掲「剣

「指」など七種、指法は方向を示したり、相手をなじる「毒指」などを入れてやはり七種ある。

次に「付け物」としては、袖先に「水袖」という白く長い袖がつけられ、それで感情を舞踊的に誇張する。古来、舞踊に用いられていたものを受け容した。腰部としては、鍾馗役のような判官衣裳のように、腰回りを大きく膨らませたものもある。また、衣裳の腰から下の左右両側にスリットが開いている「褶子」を両手で引きあげたり、裾を口で咬んだり、前や後ろに蹴ったりして快活な動作をする<sup>(9)</sup>。これは特に「川劇」の書生役でよく見られる芸である。

下半身は上記の多数の「步伐」のほか、大腿部の力「腿功」で老人役の曲がった中腰姿や、船上の不自然なかっこう、現在ではその演技を否定的に見られている身障者の動作を模倣することは、旧時において一種の特技として受け入れられていた。それは、老人役にせよ、船頭にせよ、さらには身障者にせよ、その不自然な体勢での演技は強靭な鍛え抜かれた身体でなければ表現できないとされていたからである。それは「腿功」だけでなく、全身の動作表現になる。そして、武劇の戦闘・格闘・武芸の争いに、武器「把子」を持たずにする立回り芸、つまり側転・後方空転、旋回やその連続技の「毯子功」の技の「程式」に繋がるのである。

下半身の「付け物」としての履物についていえば、往事の女役（ほとんどが男性）で「花旦」「武旦」（時に「刀馬旦」）らの役柄は、木製のハイヒール「蹠」をつけた芸「蹠功」を披露した。これは、当初大変な苦痛を感じるのだが、修業によって、舞台で走りまわり跳躍することさえできるようになる。蹠をつけての立回り、机の上からの空転で無音の着地、舞台上を流れるように早足で大きく円を描く芸「跑圓場」などは、見せ場ともなっていた。新中国建国後、「蹠功」は廃止されたが、四川省綿陽で上演された『目連劇』で、目連の母・青提夫人役などが、蹠をつけて演じたが、「蹠功」の醍醐味は感じられなかった。「蹠功」の容易でないことを知ったのである。

次ぎに「持ち物」である。舞台の役者にとって、手ぶらでいることは手の置き所がなく、それを助けるのが、「持ち物」である。同時に、舞台の役者の手の動きは、遠くからでは判然としない処があるので、「持ち物」で演技した方が分かりやすいという効果がある。

扇子は主役級の男女いずれも用いるが、団扇が主に妓女・腰元・下女・庶民などの物であるのに比べて身分の高い者が持つ。お嬢様は扇子、腰元は団扇という具合である。団扇と違って開いたり閉じたりすることでも、舞踊的効果が上がる（「要扇子」）。一方、団扇は腰元役がキビキビと動くのに適していて、両者の対比を形成する。ハンカチは特に花旦役（町娘・腰元・毒婦など）常用の「持ち物」である。いまは独立して縁に細工をし、下から指一本の上に載せてクルクル回したりし、「吉劇」では遠く二階席に飛ばす芸もある（「要手絹」）。歌舞伎舞踊のさらしに類似した、白い幅広の長い絹布「綢」を舞台狭しと踊る「白綢舞」は、女役の華やかな見せ場だが、これは喜悦の感情を表現する。白綢自体が軽く長いので、これを操るのはかえって全身を使っての大変な力を必要とされる。「孝帕」も「白綢舞」に類するが、これは連綿とした愁嘆の情を舞うのに使う。払子「雲掃」の多くは、神仏の関係のある僧尼や、宦官がもつ約束である。乗馬は元雜劇（以下、「元劇」）の頃は、春駒のような馬の作り物を使っていたようだが、後世には役者が馬鞭をもって乗馬・下馬を表す。馬鞭の色は馬の色を表している。乗車は、車の絵が描かれた「車輪旗」二面を乗っている乗車する人物の後方から左右両側にあてがい、共に歩いて移動する。舟には櫂をもって船頭が漕ぐ動作をして、乗客も間隔を開けずに舞台を移動する。

旗も多用される。旗の中心に「報」の字が書かれた「報子旗」は、伝令が常用する。旗はこの他に、水中には波を描いた「水旗」を、火焰は「火旗」を揺らし、むら雲を表す風は「黒風旗」を振って舞台を黒子が過ぎると、疾風の吹くことを表している。「黒風旗」は降雨も意味していた。往事の劇団は「傘」は「散」と同音なので、劇団の離散という忌むべきことから「雨淋子」と称していた。けれども、川劇『白蛇伝』の許仙が魔除けの傘をさして法海和尚に加護を頼ったり、福建の梨園戯『踏傘』では、傘を使っての舞踊劇となっている。また、「提灯」と「ろうそく」は舞台照明のない時代、それだ

けで夜間であることを表せる。その上に、前者が屋外、後者が屋内を示す、甚だ便利な「持ち物」である。

以上の「持ち物」は、歴代の舞台関係者の智恵の蓄積によって、各役柄の各場面の舞踊的「身段」を表現するのに巧妙に用いられ、しかも舞台を有効に使うことができるようになっているのである。

さらに、「持ち物」なしで移動を表わす重要な象徴的動作があるので、以下述べておこう。

輿に乗る場合、実際にはない輿の垂れ簾を上げる（小さい両開きの小幕を後からかざす時は、輿に乗って居ることを示すこともある）と乗る者が入る動作をする。垂らしてから移動して着くと、また垂れ簾を上げて中から出て来る動作をする。舞台には輿も垂れ簾も存在しない。また、階段の上がり下りは平面の下手に立って見上げ、小走りに上手に移動すると、階段を上ったことになり、反対に見下ろして下手に行くと下りたことになる。そして、戸を開け閉めするときは、かんぬきをはずしたり填めたりして表す。部屋の出入りには、左足で敷居を跨ぎ、同時に右手で戸の枠で身体を支える動作をする。階段も、戸も一切なく、すべて役者の「程式」的動きで表現される。舞台に大小の道具を設えなくても、観客はその芝居の「筋立」を把握できるのである。

さて、以上のような舞台での動作表現に関する認識をふまえて、元劇と明代伝奇の脚本に記せられたト書きとセリフ（詞章）から、具体的な演出の事例を見ていくことにしよう。拙論では、武劇（武戯）を除いた「文劇（文戯）」をあつかう。文劇とは歌唱とセリフに演技を中心とした、古典歌劇である。それを舞台上の役者の動作が、いかに表現されているかを、役者の身体部位、「付け物」や「持ち物」、そして「持道具」などの意義を意識しながらみていこう。

## §2 元曲選『錦雲堂暗定連環計雑劇』の脚本の場合

### #1 ト書きとセリフに記せられた動作表現について

今日の脚本において、ト書きとは登場人物の登退場や動作、場面の状況・照明・音楽・効果などの舞台・演出要素の指定を、セリフの間に挿入するものをいう。ただし、中国の古典劇では、能狂言と同じく、基本的に舞台上に大道具や特定の照明は用いられず、登退場や動作についても、簡述するに止まる。それでも、ト書きが記されているということは、そこに戯作者にとって、その登場人物の立ち振る舞いと個性を表現しようとする意思を看取できる。さらに、セリフにも各人物の動作を予告することがある。それゆえ、それらに焦点を当てて見ることは大いに意義があると思われる。

さらに、近年まで京劇の舞台でも、城幕などをのぞいて基本的に大道具は使わなかった。舞台上に活きた人物や森羅万象を創出するのは、役者のセリフと想像で作り上げた「虚擬の表情や動作による表現」によるものである。戯作者はそれを「ト書き」と「セリフ」によって、役者に指示する。古典劇には演出家というものはおらず、経験者がそれまでの慣例で舞台の動線や個々の動作を決めていた。そこで、「ト書き」は、最小限度の基本的な「筋立」に必要な動作の指示なのである。ト書きには、さらに人物が手を持って出たり、運んだりする物も書かれている。それで、「小道具」としての「持道具」（扇子・ハンカチ・盃、武劇では種々の武器類など）や、場面の設定から「戯卓（舞台の机）」や「戯椅（舞台の椅子）」が、「一卓二椅」として、路傍の石、小門などに、丘陵など様々な象徴的使われ方をしている。

ある場面における役者の舞台上の動線と立ち位置は、単に話の「筋立」のみならず、観客の目線というものも考慮して徐々に決められてきた。そして、舞台の上下（かみしも）も日本と同じで、舞台に向かって右側が「上手（大辺児）」で、左側が「下手（小辺児）」である。それにあわせて、身分の高い者、客人、男性は「上手」に位置する。一般的に、人物は下手から登場し、上手に退場するのが、通例である。

身分のある者は、外出に際し、独りということではなく、男性なら奉公人、女性なら腰元・下女と共に登場する。また、大勢を引き連れるときは、王公、武将なら四人の従卒が先導し、后妃なら四人の宮女が露払いの役をする。豪勢な舞台では倍の八人ということもあるが、四人とは大勢を意味している。

ト書きに記されている動作には、まず各役柄の「登退場」と、「筋立」に必要な各動作が指定されている。そして、セリフによって不可視の門や屏、仕切りを想定しての「訪問（出会い）」の「程式」がある。

動作を指示する場合、元代雜劇のト書きでは、通常「做～科」と記す。例えば、「笑う」仕草をせよという際は、「做笑科」とか、単に「笑科」と記す。明代传奇では、「作笑介」（「笑介」とする。「科」、「介」いずれも「しぐさ」の意味である。今日、新劇を「科白劇」（しぐさとセリフの芝居）と称することがあるが、この「科」の由来はここにある。それでは、まず元劇のト書きとセリフから見ていいくことにしよう。

『錦雲堂暗定連環計雜劇』のテクストは、『元曲選』本<sup>(10)</sup>を定本とし、合わせて、井上泰山氏訳編<sup>(11)</sup>のものを参考にした。

## #2 登退場

### 2・1 登場

『錦雲堂暗定連環計雜劇』（以下、『連環計』）の役柄には、「正末」「沖末」「旦児」「淨」「外」の五類が挙げられている。男役は、まず「正末」がある。京劇の「老生」で、唯一歌唱する『連環計』の主役王允役である。呂布は「沖末」とあるが、この「沖末」が『元曲選』の版本によっては、『連環計』の第一折冒頭に「沖末扮淨董卓」とあり、芝居の冒頭に現れる役との解釈もある<sup>(12)</sup>。しかし、この『連環計』の第二折の半ば過ぎになって、「沖末」呂布が初めて登場するのであるから、成立しまい。「沖跟斗」という用語がある<sup>(13)</sup>。とんぼを切る速度が速くて力強く弾力性がある役者を指すとも考えられる。これは呂布に「武小生」の役柄と連想させるが、董卓の「沖末が淨の董卓に扮する」には当てはまらず、再考の余地がある。

「外」は多く老齢の男役で脇役。「淨」は董卓のような権勢の巨悪と、召使いの「季旅」の軽い滑稽味を帯びた今日の「副淨」と思われ、隈取を描いていたろう（元代 1324 年 = 泰定元年に顔に画かれた役者が「明応王殿壁画」に見られる）。女の役柄は若い女性の「旦児」 = 貂蟬しか出てこない。腰元「梅香」は役名で出ており、董卓邸の召使いは「女使」と役目で記されている。「卒子（兵卒）」「祇従（従者）」「家僮（召使いの少年）」「祇候（下僕）」なども「女使」同様、役柄というよりも「身分・役目」と思われる。それに腰元の代名詞のような名前の「梅香」も、「役柄の芸」が確立していない時代であろう、役名で指示されている。現代の役柄ならば、貂蟬は正旦で梅香は後世の女脇役「貼旦」、「女使」は中年以上の女性で、道化に属する「彩旦」にあたろう。正旦はゆったりした衣裳で扇子を持ちしづやかに、後者はぴったりした上着にズボンで団扇を持ってきびきびと立ち振る舞う。おそらく、こうした衣裳や芸の対比はまだ確立していなかったろう。「女使」もある種滑稽味も含んだ中年女性という役所であろう。

さて、こうした人物の登場を順に挙げて見てみよう。

（第一折）

淨役の董卓が、外役の李儒・李儒と兵卒を連れて登場。そして七言四句の「上（定）場詩」を念じてから、名乗り「自報家門」に入る。董卓に場合、「それがしは姓は董、名は卓、字は仲英と申し、隴西臨洮のものなり」と型どおりの自己紹介から、経歴や現在の状況説明を長く述べて退場する。この際、董卓役は退場に、同じく七言四句の「下場詩」を念じている。以下登場する役は、従者を連れて登場する脇役「外」の楊彪だけでなく、主役「正末」の王允なども、「定場詩」はないが、同じく「自報家門」

をやる。観客が登場人物のだれであるかを分からぬからである。因みに、ここの王允役は場面から考へて、「整冠」(後述)をしないだろう。

董卓が再登場するときには、「定場詩」はなく、「筋立」の進行にしたがってセリフは進む。そして、楊彪の屋敷から帰宅する際は、七言四句の「退場詩」を念じている。この折の末尾には楊彪が「退場詩」を念じて結んでいる(「念下」という退場法)。この折で「董卓領卒子沖上」とあり、「董卓、兵卒を率いて、勢いよく登場」と特記している。これは、董卓が楊彪の屋敷で王允らの密議を急襲しようとする切迫感を表現している。

主な人物は必ずお供を連れるという、中国古典劇の原則で、董卓は外役の李儒・李肅に兵卒を連れ、外役の楊彪(大尉)も従者を連れて登場する。ただ、正末の文人王允が熟知する楊彪宅に招かれて行くので、あるいはお供が明記されていないのかも知れない。

#### (第二折)

董卓、同じく「定場詩」を念じるが、すでに観客も承知なので、「それがしは董卓なり」のみで、あとは状況説明に入る。次ぎに太白星が登場するが、「定場詩」はなく(七言二句におぼしきものは平仄も調わぬ韻文ではない)、「名乗り」に入り来歴を述べる。その後に蔡邕が招かれて登場する「請上」で、「定場詩」はないが、名乗りと経歴は述べられている。それから、「家僮」が登場し王允のために七弦琴を携え手渡す。琴は三尺ほどの長さで、文人が嗜むためによく持ち歩いた。それを持つのが「琴童」と称される少年である。この折には、太白星(金星)が布を抱えて出ると、家僮が琴を手渡すとか、「持道具」を手にして登場する。蔡邕は董卓をおだてて出でいくと、董卓は上機嫌で退場するときに、「退場詩」を念ずる。

貂蟬が梅香を連れて登場する。既述のごとく、お嬢様は梅香のような腰元をお供にする。元劇では「旦兒が貂蟬に扮し梅香を連れて登場」と、梅香の役柄名がない。後世では、正旦と花旦の役柄になり、発声・発音も異なり、絶妙に対比されて、絡み合って際立った演技を見せるようになる。貂蟬役は、「整鬟」、「抖袖」(ともに後述)の出の「程式」をやってもおかしくない。季旅は王允の下僕で軽妙な道化役としての「淨」役で、登場に際しては名前と下僕として呂布を呼びに行くと使い走りのことのみ述べる。呂布は武将だから、兵卒を引き連れて登場し、「定場詩」を念じている。それから名乗りと経歴が述べられる。主役「正末」の王允の登場に、「定場詩」を念ずることがないのは、正末役は歌唱があるからに相違ない。季旅が二度目に出るときも、「季旅だ」と名乗っている。王允が再度登場し、呂布の来訪を待つというときには、下男と従者を連れて登場している。呂布が来訪するときも兵卒を引き連れ、貂蟬が呂布の来訪で会う準備をするときにも梅香をお供にしている。呂布と貂蟬が会い、王允がそって退席して退場するのを「虚下」とあり、単なる退場ではない。二人の話が佳境に入ったところで、王允が「沖上」といきなり登場するとは、演出上、きわめて重要な記述といえよう。

呂布と貂蟬が本来夫婦であったとして、王允は養女の父として呂布との結婚を認める。それを知って呂布が去って行く退場に、五言四句の「下場詩」が念じられている。第一折同様に「念下」。

#### (第三折)

董卓が登場し、状況説明し、王允からの帝位に推挙するという知らせを待っている。そこに季旅が現れ、王允が宴会に招きたいとの旨を伝える。一方、王允も従者を連れて登場し、戻った季旅が董卓の来訪の知らせを待っている。董卓すっかりご満悦で、李儒・李肅・兵卒らを率いて登場し、七言四句の「定場詩」を念ずる(井上本)。貂蟬役が梅香を連れて扇子を持って登場とは、やはり貂蟬が扇子を持つのである。ここは、常用の「持ち物」の扇子とはちがう。これは王允の命で、酔った董卓を扇いでやる「持道具」なので、貂蟬は役柄の常用「持ち物」でない。だから、董卓に近くによって扇いでくれとせがまれたときに、扇子を捨てて退場しているのである。王允は董卓に貂蟬を嫁として譲ることを約束し、明日お輿入れと伝えた。次の場はあくる日という設定で、董卓が李儒・李肅・従者・下女らを連れ

て登場し、翌日として、貂蟬を迎える準備万端を命じる。そこへ、王允が貂蟬を連れ、お輿入れのお囃子入りで登場となる。この場では、貂蟬が歩いて来ることはないだろうから、花嫁の輿「花轎」に乗るはずだが、王允が貂蟬は「車の中にいる」いうから、それならば、「車旗」を使って登場したろう。専房（女中頭）や下女を出しているのは、董卓が貂蟬を手厚く迎えている心情をここに表している。後を追ってきた呂布は、王允の裏切りに立腹して待ち構えていたが、うまく言いくるめられた。呂布の怒りは収まらず、董卓の寝屋のある裏に回ると言って、そっと退場「虚下」した。すると、董卓が酔い潰れていて、貂蟬が見えたので再会する。そこで、貂蟬も董卓に汚されて堪えられないと訴える。そこへ、酔い覚めの董卓が来て、「不埒者め。殺してやる」といわれ、呂布は憤懣遣る方なく董卓を殴って逃げる。この折の末に、「念下」はない。

（第四折）

呂布を成敗するように命じられた李肅は軍装して登場。出陣の七言四句の「定場詩」を念じる。王允の策略で、貂蟬を董卓が妻に娶ったのに、呂布が不届きにも手を出したと信じたため出陣となったとの状況を説明して退場。王允が夜になって、計略が上出来ならば報せがあるはずと、来訪者を待っていると、果たして呂布が逃げて来る。呂布は憤激のあまり董卓を殴り倒したので、やがて復讐に来るから匿って欲しいという。そこに、李肅の軍が来る。王允が呂布の妻を奪ったのは董卓の方だと知って納得し、王允ら全員、董卓の横暴を許さぬとしている楊彪を訪ねに行くと退場。楊彪、兵卒を連れて登場。そこへ王允ら三人登場。（誰かに会いに行くときの「程式」は、先に誰に会いに行くと退場。次に迎える方が登場して待つ）。董卓を禁中に呼び寄せる人物として、蔡邕が最適と呼びにやる。そこで、楊彪の部下に呼びにやる。蔡邕が招かれての「請上」の登場。七言四句の「定場詩」。蔡邕に計略を話し禁中におびき寄せるよう依頼して、王允ら退場。蔡邕、董卓の屋敷に歩いて行く様。舞台では円を描いて歩き、到着の「着きゼリフ」（能狂言でいう）。そこで、呼び出し、董卓ら登場。来意を告げると董卓は喜んで参内の意向。李儒が不吉の理由を挙げて止めるが、董卓の意志は変わらず。聞き届けられず、李儒は自害して退場。董卓が参内して異変を察知したときに、王允や楊彪らが登場。蔡邕が詔勅を読み上げたところで、李肅が登場し槍で追い詰める。呂布が突如登場して、戟で突いて倒れたところで、李肅が縛り上げた。最後に楊彪が、これで董卓を誅伐したぞと声を上げた。後は王允の「連環の計」のお蔭で、漢王朝も安泰だと大団圓となっている。この最後の場面で、次々に人物が登場し、それぞれに為所が設えてあるところも、演出上うまくできている。最終場で、楊彪の七言二十四句という、筋立を要約した韻文が念じられ、「念下」として退場している。ある版本では、王允の歌唱で退場する「唱下」となっている。

登場には、普通の「明上」、ひそかに登場の「暗上」、唱っての「唱上」、詩を吟じての「念上」、舞いながらの「舞上」、突如の「沖上」や、急いでの「急上」など多種で、招かれての「請上」などというのも、上記のように、よく使われる演出である。

その折で最初に主な人物が登場したときには、自分の境遇や心情を七言四句の「定場詩」で念じる。そして、名乗りにあたる「自報家門」に入る。元劇では、すでにその形式が確立していた。もっとも、名乗らなければ、その人物がだれか、観客には解らない。これは後世に各役柄の「行頭」が決められた後も、さらに同じ身分の者の着衣は同様の「行頭」だから継承された。

登場時の名乗り「自報家門」は、元劇において、役柄付きの人物には季旅のような端役でも必ずさせている。それは、各折の初出でも同じである。ただし、役柄名のないもの、梅香、祇從、女使、専房、家僮などは、たとえセリフがあっても登場の名乗りはない。

以上見てみると、ほほどの登場人物も従者・兵卒・腰元などを連れて登場するのを常としていることが分かる。一人で平常の衣裳のまま登場する者をト書きで記した所は、「外役」の蔡邕や太白星、「淨役」の季旅、それに琴を運んできた「家僮」くらいで、少ない。武将などは明記されていなくても、ま

た、突然の登場を表す「沖上」はどの役柄でも一人の場合が多いが、〔董卓領卒子沖上〕という場面もある。勢いよく出て来ることで、切迫感を表すために演出上重要であり、既述の「沖」の「芝居の初めに登場する」意味では決してない。

さて、こうした人物で、主役には登場の型「程式」がある。今日の舞台でよく見られるものである。男役が登場すると、一旦立ち止まり、両手を挙げて冠の両側にかまえ中指を伸ばして冠を整える「整冠」をする。この時に視線は上に向ける。次に親指を鬚の内側に、中指を外側にして上から下にしごく。「理鬚」という。この際、他の三本の指はピンと立てる。女役の場合は、右の鬚には右手を挙げて、「蘭花指」の形で人差し指、中指で軽く鬚にあてがい、左手は曲げて右肘を支えるようにする。この際、目を動かす。この身段を「整鬚」と称す。「整冠」と「整鬚」は、観客の視線を計算したしぐさである。観客は先ず登場してきた役者の全体を見る。次に顔を見る。そして目を見るから、それによって、観客は引き付けられるのである。それから、男女共に「抖袖」という「身段」をする。付け袖の「水袖」を付けた役が、両腕を胸の前でくるんでおいて、上から下に、中から外へと袖を落していく。その後で、腕と親指でゆっくりと胸の所までたぐり上げて構える。この「抖袖」には片方と両方の二種があって、服装を整える意味が込められている。そこ際、歌唱をしながらされる場合も多い。雑劇『藍采和』第四折に、舞台衣裳を買うというセリフがあるので、すでに専門の店があって、「山西洪洞応王廟」に描かれた元劇壁画の役者絵の衣裳は、舞台上の物だと見なされている<sup>(14)</sup>。だが、実際にこれらの登場時における「身段」が、元劇時代、実演されていたかは定かではない。

次に「持道具」を持っての登場が見られる。これは役柄で決まった「持ち物」ではない。「持道具」は、「筋立」の上で必要な時だけに使われるものである。〔外扮太白星抱布上〕、〔家僮上通琴科〕、〔旦兒引梅香持扇上〕などは、「持道具」を手に登場してくることを記しているが、既述のとおり、女役の貂蟬が扇子を持って「持扇」と態々書いているのは、当時ようやく女の主人公が扇子を持つ舞台規律が形成されてきたことが見て取れ、これは女役の「常用持道具」と見なせる。これに対して、太白星が抱え持って出た「布」や、家僮が持って上がって渡した「琴」は、この演目特有の「個別持道具」に属する。家僮が持って来たのは三尺余りの桐製「七弦琴」で、文人の嗜みとしてよく持参した。普通、身分のある者はお供を連れるから、自身で「持道具」は持つことはない。家僮は古来文人の絵に描かれ「琴童」と称される。つまり、琴を王允に渡したということは、王允が一流の文人であるということを暗示しているのである。

## 2・2 退場

古典劇の規定では、舞台左の下手から登場し、右の上手に退場する。中国古典劇ではすべて各役柄で決まった規範的動作「身段」があり、打楽器が当てられている。そのお囃子の位置は、能舞台同様に、元々舞台正面の後ろにあった。それが、後世、上手奥に移って、囃子の指揮者にあたる「鼓師」が、下手から出場する役者の動きが見やすいようになった。鼓師の指示に合わせて、「身段」に囃子を当てるのである。

登場した以上、舞台上の役者は退場「下」するのであるが、退場の「程式」はそれ程の見せ場はない。当該脚本でも、各人物や兵卒などの集団退場には、細かい指示はない。ただ、往事の舞台には幕がないので、下りる場合に特別な設定がなされる場合もある。つまり、各人の退場は事が済むと自然に舞台を下りる「明下」、ひそかな退場の「暗下」、唱っての「唱下」、詩を吟じての「念下」、舞いながらの「舞下」、突如の「沖下」や、急いでの「急下」などが見られる。

### 第一折

① 董卓は「自報家門」に入ると、型どおりも自己紹介をし、来歴を述べた後、状況説明を述べて退場する。これは観客に筋立を予め報せる、明代伝奇の最初の「末」の概要を述べる役割を兼ねてい

る。そこで、状況説明が長くなっているのである。終わると、一人で退場するのに、同じく七言四句の「下場詩」を念じているのである。

- ② 董卓が楊彪の屋敷での自分への反抗の密議と思い、乗り込んで脅しをかけて退場する時に、七言四句の「下場詩」を念ずる（「井上本」）。
- ③ 楊彪の屋敷から帰るときの王允の悩みの歌唱をしての「唱下」。
- ④ 楊彪の王允の策略に期待し漢王朝の復興を期する、七言四句の「念下」（井上本）。

#### 第二折

- ① 帝位に就けると喜び奥の間で酒を飲みに一同と退場の董卓の七言四句「念下」（井上本）。
- ② 王允に貂蟬を娶る許しをえて、呂布ご満悦の退場。五言四句「念下」。

#### 第三折

- ① 王允が気を利かせて呂布と貂蟬を二人だけにする時のそと退場「虚下」。歌唱しながらの「唱下」でもある。
- ② 呂布が貂蟬を奪った董卓を追いかける時に、そと奥の部屋に向かって行く退場「虚下」。
- ③ 貂蟬が、殴られた董卓を支えながらの退場。

#### 第四折

- ① [李肅同呂布先下]（李肅、呂布と王允と楊彪を残して先に退場）。
- ② [同楊彪下]（主役、楊彪と共に退場）。
- ③ 李儒が頭を馬車にぶつけて死ぬしぐさをしての退場。

「虚下」は舞台上の他の人物に見られないようにとの意識から、退場するようにとの指示である。「做扶下」は董卓と貂蟬がその場から避けるように離れるのであるが、貂蟬の董卓への思いやりを印象づける行為として、董卓を看病したことと合わせ、董卓に気を許させる大切な振る舞いで、戯作者の警抜な面を知る。次の李肅と呂布が先に退場していることは、董卓殺害の謀略を王允が残った楊彪に告げられるように場を設定しているのである。そして、最後の「做撞死科」李儒の自害は、女婿として義父に諫言しても聞き入れられないことに憤慨した行為である。登場人物が死亡した後は、不自然だが、自ら退場か、持ち上げられて退場させる。死者が舞台に残らないのは、他の演者の邪魔にならない配慮があるからだ。また、元劇では主役の「末役=王允」だけが歌唱を許され、各折の末尾ごとに聞かせるのであるが、登場詩・退場詩を他の役柄に誦させる役目も果させているのである。退場の際も、七言詩や五言の対句、あるいは一句の独白で終わるときもある。

筆者がことさらに登退場を重視して挙げたのは、特にフランス古典主義演劇の作劇原則となった「三一致の法則」と著しく相違していることを強調したかったからである。つまり①一日以内、②一箇所で起こる、③一つの物語が完結するという作劇とは全く異なる。いわば、語り物の人物に役者を当てて演じさせているように見受けられるのである。

### #3 個々の動作表現

既述のごとく、動作を頭部・上半身・腰部・下半身と全身の順に各部位の各部分の動きに分けてみていこう。

#### 3・1 頭部

- ① 見科=「見」は「視界に入る」の意味で、この脚本では、英語の「see」と「会う meet」の二つの意味がある。[做見旦兒科云]（董卓、女役の貂蟬が目に入るしぐさ）、[做見科]（貂蟬の目に呂布が入ったしぐさ）。[做見科]（董卓が呂布に会うしぐさ）、[做見科]（李儒、訪れてきた蔡邕に会うしぐさ）

- ② 看科 = 「看」は意識的に見るで, look にあたる。[做看科] (布を見るしぐさ), [正末做接看科] (主役, 布を受け取って見るしぐさ), [正末做再看科] (主役, 再度見るしぐさ), [董卓做看旦兒科云] (董卓, 女役をじっくりと見るしぐさ), [李儒做看朝服科] (李儒, 鼠に喰われた朝服を点検するしぐさ), [李儒做看科] (李儒, 屋敷の門の蜘蛛の巣を見届けるしぐさ), [李儒做看] (李儒, 馬車の車輪を点検するしぐさ)。
- ③ 聽く = 「聴」は耳を傾けて聴く, listen にあたる (聞こえるなら「聞」で, hear にあたる)。[再做聴科唱] (主役, 夜更けに外で逃げてきた呂布が声をかけているのを, 王允が再度聴くしぐさ), [李儒做聴科] (李儒, 門で蔡邕が呼ぶ声に, 聞き耳を立てるしぐさ)。
- \*以上, 五官の視覚・聴覚を使う動作。
- ④ 声をかける = [季旅做喚科] (季旅, 梅香に声をかけ貂蟬を呼ぶようとのしぐさ)。
- ⑤ 小声で言う = [呂布低云] (王允に聞かれないように小声でいうしぐさ)。
- ⑥ 「はい」と応える = [旦兒応科] (女役, 「はい」と応えるしぐさ), [眾応科] (董卓一行が来て, 門番に伝える様に言うと, みな「はい」と応えるしぐさ)。
- ⑦ 報告する = [祇候報] (兵卒, 李儒の馬車に頭をぶつけて憤死したのを報告するしぐさ)。
- ⑧ 読み上げる = [蔡邕讀詔書科] (蔡邕, 詔書を読むしぐさ)。
- ⑨ 息を切らす = [旦兒做氣喘科] (女役, 息を切らすしぐさ)。
- \*以上は発声による動作。
- ⑩ 飲む = [董卓三飲科] (董卓, 三度酒を飲むしぐさ), [正末飲科云] (王允, 酒を飲むしぐさ)。
- \*中国古典劇では宴席で「飲む」とは, 豪華な食事が出ているという「程式」。

### 3・2 上半身

- ① 投げる = [做擲布科下] (董卓, 布を放るしぐさをして退場), [旦兒做摔扇科下] (女役, 扇子を投げ捨てるしぐさ, 退場)。
- ② 取る = [做取看科云] (董卓, 布を手に取って調べるしぐさ), [顧取玉帶科云] (董卓, 王允に婚礼の結納として玉帯を手に取るしぐさ)。
- ③ 抱く = [外扮太白星官抱布上云] (外役, 太白星に扮し布を抱えて登場)。
- ④ 酒を注ぐ = [正末通酒科] (主役, 盂を渡すしぐさ=酒を注ぐしぐさ), [正末做通酒科] (主役, 酒を注ぐしぐさ), [旦兒做送酒科] (女役, 腰を上げてお酌をするしぐさ), 「正末通酒科」 (主役, 酒を注ぐしぐさ) [正末通酒科] (主役, 盂を渡す=酒を注ぐしぐさ), [正末做奉酒科] (主役, 董卓に酒を献げるしぐさ), [旦兒做通酒科] (女役, お酌をするしぐさ), [做通酒科云] (董卓, 酒を注ぐしぐさ), [旦兒做通酒董卓連飲科] (女役, お酌をするしぐさ, 董卓続けざまに飲むしぐさ)。
- ⑤ 酒を受ける = [呂布做接酒飲科云] (呂布, 受けて酒を飲むしぐさ), [做接飲, 正末再通科] (受けで飲み, 主役, さらに注ぐしぐさ)。
- ⑥ 返杯 = [回酒科] (主役王允, 董卓に返杯を受けさせるしぐさ)。
- ⑦ 琴を弾く = [做撫琴科] (主役, 琴を弾くしぐさ)。
- ⑧ 捉まえる = [做拿不住科] (白星を捕まえあぐねるしぐさ)。
- ⑨ 団扇で扇ぐ = [打扇科] (女役, 団扇で扇ぐしぐさ)。
- ⑩ 眠る = [做睡科] (董卓, 眠るしぐさ)。
- \*舞台の机の両側に椅子を置き, 両開きの幕の後ろに坐って頬杖をつくと, 眠るしぐさの「程式」。
- ⑪ 目覚める = [董卓做醒科云] (董卓, 目覚めるしぐさ), [董卓做醒科] (董卓, 目覚めるしぐさ)。目の前で擦って目覚めのしぐさをし, 両手を上にあげてのびをするのが「程式」。
- ⑫ 引っぱる = [董卓做扯旦兒科云] (董卓, 女役を引っ張るしぐさ)。

- ⑬ 刺す = [呂布做刺董卓跌倒科] (呂布, (戟で) 刺し, 董卓, 倒れるしぐさ)。

### 3・3 下半身

- ① 跪く = [貂蟬跪云] (貂蟬, 跪くしぐさ), [呂布同旦兒跪科] (呂布, 女役と共に跪くしぐさ), [跪見科] (王允, 董卓に対しへりくだって跪き会うしぐさ), [蔡邕做跪科] (蔡邕, 董卓にへりくだつて跪くしぐさ), [正末同衆跪科] (王允が一同と, (宮殿の天子に向かって) 跪くしぐさ)。
- ② 坐る = [呂布坐科云] (呂布, 初めて王允邸を訪れて部屋に入り席につくしぐさ)。
- ③ 追いかける = [董卓做趕科云] (董卓, 追いかけるしぐさ)。

### 3・4 全身

- ① 机を運ぶ = [做擡果桌科] (使用人が酒卓を持ち上げて運ぶしぐさ), [季旅做擡果桌科] (季旅, 酒卓を運ぶしぐさ)
- ② 感謝する = [正末做拜謝科] (主役, 董卓の酌に拝謝するしぐさ), [做拜正末答拜科] (董卓, 王允に拝謝し, 王允, 答礼するしぐさ), [眾謝恩科] (一同, 王允に謝恩のしぐさ)
- ③ はにかむ = [旦兒做羞科] (貂蟬, 袖か扇子で顔をかくし, 全身ではにかむしぐさ)。
- ④ 追いかける = [董卓做趕科云] (董卓, 追いかけるしぐさ)。
- ⑤ 探す = [做尋科] (董卓, 貂蟬を探すしぐさ)。
- ⑥ 殴る = [呂布做打董卓科云] (呂布が董卓を殴るしぐさ), [董卓跌倒科] (董卓, 倒れるしぐさ)。
- ⑦ 倒れる = [董卓做倒] (董卓, 倒れるしぐさ)。
- ⑧ 支え起こす = [旦兒忙扶起董卓科云] (貂蟬, 急いで董卓を扶け起こすしぐさ), [李肅做扶起科] (董卓の無道を知った李肅は, 恐縮して跪いている呂布を両腕で抱え起こすしぐさの「程式」)。
- ⑨ 出向く = [蔡邕做行科云] (蔡邕, 董卓の太師府に出向いていくしぐさ), [做行科] (董卓, 李儒の憤死を意に介さず, 横定の計略に取り憑かれ, なおもかまわず宮殿に向かうしぐさ)。前者は蔡邕が通りを歩行して行く。これを「走円場」と称し, 狹い舞台を道程の距離が短ければ舞台の半分で円を描きながら歩行する。後者は車に乗って道を急がせる乗車(既述)。
- ⑩ 頭部をぶつける = [做撞死科] (李儒, (頭を馬車にぶつけて) 死ぬしぐさ)。こうした憤死を演じるときの「程式」の一種で「碰柱」と呼ばれる。頭を固定した物にぶつけ, それに打楽器「鑼鼓」が大きく三度当てられる。『楊家将・李陵碑』の「碰柱」が有名。
- ⑪ 縛る = [李肅呂布做綁董卓科] (李肅・呂布が董卓を縛るしぐさ)。

### 3・5 感情・思考・認識表現

- ① 笑い = [董卓做笑科] (董卓, 笑うしぐさ), [董卓笑云] (董卓, 笑いながらいう), [董卓做笑科] (董卓, 笑うしぐさ), [做三笑科] (大白星, 三笑のしぐさ), [董卓做笑科] (董卓, 笑うしぐさ), [呂布笑云] (呂布, 笑っていうしぐさ), [呂布笑科云] (呂布, 笑うしぐさ), [做暗笑科云] (董卓, 王允の宴席に招かれ, ほくそえむしぐさ), [董卓做大笑科] (董卓, 得意げに大いに笑うしぐさ), [做笑科] (董卓, 笑うしぐさ), [董卓笑云] (董卓, 笑っていうしぐさ), [董卓笑云] (董卓, 笑っていうしぐさ), [董卓笑云] (董卓, 貂蟬を夫人に入れて得意満面の笑うしぐさ), [董卓做笑科] (董卓, 蔡邕の銀台門を築き横定の準備をしていると聞き満足して笑うしぐさ)。
- \* 「三笑」は「ハーハ, ハーハ, ハーハ, ハハハハハ！」という「程式」の笑い。  
「笑い」には, 満悦の笑い, 策を秘めた笑い, ほくそ笑み, 快心の笑い, 作り笑いなどある。ほとんどが董卓の笑いで, 他は呂布が貂蟬を得られると聞いたときの快心の笑いぐらいにすぎない。戯作者はこの巨悪役に, 様々な場面で「種々の笑いのしぐさ」をさせることで, この芝居の陰影を醸

しだそうとしている。

- ② 泣き（声を殺して泣く）= [旦兒做泣科]（女役貂蟬、泣くしぐさ）。
- ③ 哭き（声を上げて哭く）= 大白星、[做三哭科]（大白星、三哭の嘘哭きのしぐさ）。「哭」は『繁伝』に「大声を哭という」とある。そこで、[旦兒做哭呂布掩泣科云]（貂蟬、声を上げて哭き、呂布、顔を覆って泣くしぐさ）とは、「泣」は『礼記』の注に、「泣は声なくして血の出が如きを言う」とあるように、涙を流すのみで声は上げないのだから、呂布は堪えて忍び泣きしたということである。
- ④ 嘆き = [正末做歎科]（王允、歎くしぐさ）、[做歎科]（李儒、自分の諫言が聞き入れられぬのを歎くしぐさ）。
- ⑤ 驚き = [楊彪做驚科云]（楊彪、驚くしぐさ）。
- ⑥ 怒り = [呂布做憤怒科]（呂布、憤怒のしぐさ）。
- ⑦ 思案する = [正末做沈吟科云]（主役、思案するしぐさ）。
- ⑧ 認識する = [呂布做打認科云]（呂布、貂蟬とわかるしぐさ）。

以上の感情の表現は、映像で大写しができないので、舞台上では大げさな顔の動きなどで表情をつけ、「付け物」「持ち物」、さらに「持道具」を使った動作によって誇張表現される。

#### #4 訪問と別れる時の動作程式

古典劇の舞台には基本的に大道具がない。門も塀も、壁もないので、役者はそれがあるという前提で、来訪者を迎えるのである。芝居では必ずそういう場面の処理を、セリフのやりとりで「程式」を設定している。とにかく、筋立の進展には、ある人物が訪ねて来たり、招かれてきたり、襲ってきたり、突然やって来たり、……様々である。そのたびに、訪問時の型「程式」が舞台上で演じられる。この演目では、予め登場した人物が待っていて、来訪者の予告をすることもある。元劇は序幕「楔子」を入れても「四折」しかないので、既述のように、同じ一折の中で、場所が異なる場合が多い。そこで、各場、人物Aが登場し、そのセリフによって場所や時間が決定され、そこに来訪者Bが登場して来て会い、そして来訪者Bが別れて退場者していく。それを見とどけて、その人物Aも退場していく。その場面の次ぎに、また別の人物Cが登場し、そのセリフによって、その場所が決められる。その場所は必ずしも同じではない。

元劇の毎折は、一人の役のみが歌い、詞章の韻文は同一の韻で押韻するという約束になっている。説唱を基にしているともいわれ、筋立を展開するのに、場所を一個所に固定することは難しい。そこで、元劇の「四折」制の制限は、一折の中で、往々複数の場所を現出せねばならない事情があった。それ故、筋立上、ある人物がある場所で来訪者を待ち、また見送るということが、必然的に多くなる。そこで、訪問と別れには、以下のような「程式」が形成された。

（第一折）

- ① 楊彪が「ものども、表を見張っているように。王允丞相が見えたなら報せるのだぞ」と命令。
- ② 呼ばれた王允が登場し「早くも門前に着いた。お取り次ぎ願おう」。
- ③ 徒者、報告するしぐさ。
- ④ 楊彪「お通しせよ」。
- ⑤ 徒者「どうぞ」、と入れて会うしぐさ。

\*来訪者の予告をしている。この後は、もっとも多く使われる「程式」。「早くも……着いた」という「着きゼリフ」以下、取り次ぎを頼み、門番が主人に告げる。主人が「通せ」と命令して、門番が招き入れるという「程式」である。第一折には、董卓が楊彪の屋敷を行ったときも、同じ「程式」のやりとりだが、権勢を誇る董卓などで、「一同迎えるしぐさ」がついている。ここは楊彪邸。

## (第二折)

- ① 太白星が突如、董卓の説諭に行き、「屋敷の前に着いたぞ」。三回泣いたり笑うしぐさをして「早晚死ぬな」。

門番、これを見て、狂人が外に来ていると報告。董卓「なんとも無礼な道士じゃ。どれ、この目で確かめて来よう」と会うしぐさ。

\*これは、突如出現した例で、ふつうの訪問の「程式」とは若干異なる。

- ① 蔡邕は学士の職位を拝命している。「ちょうど私邸で休んでいたところ、太師様が来いとのこと。何事かは知らぬが、ひとつ行ってみねばなるまい。早くも着いた」。

- ② 門番に、「蔡邕が参上したと伝えて下され」。

- ③ 蔡邕、董卓に会うしぐさ。「お呼びになったのは、何用でございますか」。

\*これは「請上」という登場の仕方で、招かれた来訪者の例で、しかも権勢者の館という設定。蔡邕の家から董卓邸へ。

- ① 蔡邕が王允邸を訪ねて「早くも王允丞相の屋敷の門にきた。あたりには誰もいない。」…呼ぶしぐさ。

- ② 王允「その声はどなたでござる」。

- ③ 蔡邕「拙者、蔡邕でござる」。

- ④ 王允、門を開けて会い「学士殿、何用でこられた」。

\*これは個人的用向きて門番など取り次ぎの者がいない。蔡邕の家から王允邸へ。

- ① 王允の召使い季旅「お呼びがかかった故、何事かは知らぬが、早速行ってみねばなるまい。早くも着いた」。

- ② 会うしぐさをしてから、「私をお呼びになったは、どんな御用でございますか」。

- ③ 王允「季旅よ、宴会の支度をさせ、お前は呂布を招きに行ってくるのじゃ」。

- ④ 季旅「承知いたしました」。

\*ここは、下男が主人の王允に呼ばれて駆けつけた場面で、他人の来訪と若干ちがうが、「程式」はそのまま。この後、季旅は呂布宅に行き、同じ「程式」で呂布に会い、宴会の招待を告げる。それに応じて、呂布が来訪。おなじ「程式」だが、迎え入れ方がちがう。

## (第三折)

- ① 董卓が来訪者を待って、「表を見張れ。誰か来たら、わしに報告するのだぞ」。

- ② 徒者、「かしこまりました」。

- ③ 王允の遣い季旅が登場して、「われは季旅。言いつけにより、董太師を招きにやって来た。早くも屋敷の門に着いた。……季旅がやって来たと伝えろ」。

- ④ 徒者、報告するしぐさ。

- ⑤ 董卓「こっちへ入れろ」。

- ⑥ 徒者、「承知しました、入れ」。

- ⑦ 季旅、董卓に会うしぐさ。

- ⑧ 董卓、「季旅。何しに来た」。

\*董卓が王允からの招待を待っている例。舞台の登場人物が、来訪者が来るのを期待している場合がある。これも「程式」どおり。ここは董卓邸。

- ① 董卓「今日は王允丞相の招きに応じて宴会に赴くところ。……おい、門番、董太師がやって来たと伝えろ」。

- ② 季旅、慌てて報告するしぐさ。

- ③ 季旅「王允様に報告いたします。董卓殿がお見えになりました」。

- ④ 王允「拙者、直々にお出迎えに出ることにいたそう」と、外に出て跪くしぐさ。
- ⑤ 王允「このようなむさ苦しい所までお運び戴きまして、王允出向きもせず、どうかお許し下され」。
- ⑥ 董卓「王允殿は左丞相の身。通りの真ん中で跪いては傍目が悪い。身を起こして下され」。

\*董卓が王允の宴会に招かれて来訪した場面。ここでは、例外的に外まで出て出迎える動作を加えているが、これも貴顕の訪問時の「程式」と見なせる。ここで、貂蟬の董卓への献上が決まる。ここは王允邸。

- ① 貂蟬の輿入れを心待ちにしている董卓「わしは昨夜、一睡もできなかった輿入れに使う道具も準備万端整え終わった。そろそろ来る頃だ」。
- ② 王允、貂蟬を連れ、囃子方と共に登場。
- ③ 王允、「太鼓を打ち鳴らせ。早くも太師の屋敷の門に着いた。李儒殿、董卓殿に王允が門前に来たとお伝え願いたい」。
- ④ 李儒「早くからお待ちかねだ。そなたはここで待たれよ。取り次いでくるから」。
- ⑤ 李儒、取り次ぐしぐさをして、「董卓様にお知らせいたします。王允が門前に参りました」。
- ⑥ 董卓「はやく通せ」。
- ⑦ 王允、董卓に会うしぐさ。
- ⑧ 董卓笑って、「義父殿、妻はどこかな」。
- ⑨ 王允「車の中におります」。

\*ここでは、来訪者が王一人ではなく、複数の囃子方に車中の人物貂蟬と多人数になっている。董卓の妻となるお輿入れの訪問客という、ふつうの「程式」とは大いに異なった場面になっているが、大筋ではやはり来訪者の「程式」には違いない。ここは董卓邸。

#### 第四折

- ① 王允「随分と夜も更けて来た。いまだに何の報せもないのは、どうしたことか」。
- ② 王允「拙者は門を閉め、ここに坐って誰が来るか見てしよう」。
- ③ 董卓を殴って王允に助けを求めるに来た呂布、「呂布でござる。……ひとまず王允丞相の屋敷に身を隠し、今後の相談をするとしよう。……早くも着いた。呼んでみよう。開けて下され」。
- ④ 王允「おや、呼んでいるのは呂布ではないか。……いま開けます」。
- ⑤ 呂布云「王允殿、拙者でござる。呂布でござる」。
- ⑥ 王允「呂布殿、中へ入ってお話し下され。今頃何用で参られた」。

\*ここも、王允が期待している知らせを持ってくる来訪者を待っている。そこに、呂布の来訪。設定は深夜になっている。あるいは、提灯を持って迎えたかも知れない。ここも、「程式」によっている。ここは王允邸。

- ① 李肅が兵士を連れて登場し、「呂布を捉えに参った。追いかけていたら、突然姿が見えなくなつた。どれどれ、ここは王允の屋敷ではないか。さてはここに隠れたな。呼んでみよう。丞相殿、門を開けて下され。開門願う」。
- ② 隠れていた呂布、「王允殿、李肅が呼んでおります。どうしたものでしょな」。
- ③ 王允「大丈夫。衝立の後ろにお隠れなされ。門を開けましょう」。
- ④ 王允、出て李肅に会うしぐさ。
- ⑤ 李肅「呂布を捉えに来たが、追いかけるうちに貴殿の屋敷に入り込んでしまった。さあ、早めにお出し下され。もしも隠し立てなさると、ただではすみませぬぞ」。

\*ここでは李肅が兵士を率いて襲ってきて、開門するように依頼しているが、それを聞いて王允に知らせたのは、門番でなく呂布であった。夜分という設定だろうか、ここに下男もおらず、門番も出ない。ここは王允邸。

- ① 王允が呂布や説得された李肅と共に盟友楊彪に会いに来たところ。早くも着いて、「おい、王允が呂布・李肅と共に門前に参ったと伝えてくれ」。
- ② 兵卒「心得た」。
- ③ 兵卒、報告するしぐさをして、「長官に申し上げます。王允様が、呂布と李肅と共に門前に参っております」。
- ④ 楊彪「通せ」。
- ⑤ 兵卒「心得ました。どうぞ、お入り下され」。
- ⑥ 楊彪云、会うしぐさをして、「王允殿、何用あって見えましたかな」。
- ⑦ 王允「ただいま、呂布と李肅が董卓を捕まえたいとのこと。拙者、すぐに相談に参った次第。二人の将軍は表で待っております」。
- ⑧ 楊彪「ならば、お入りいただくように」。
- ⑨ 呂布と李肅が入って、楊彪に会うしぐさ。

\*複数の人間が段階的に一人に会う来訪の場面。ここは楊彪邸。

\*この後、董卓を誘い出すために蔡邕を兵卒に呼びにやらせると蔡邕も来訪の「程式」でやって来る。呼ぶ方も蔡邕は門番などの取り次ぎ不要で、そのまま来て、来意を承知しており、董卓をおびき寄せに行く。ここでも「程式」にしたがって、董卓に会うが、董卓の女婿李儒に、表門からではなく、勝手口から入れた。董卓邸。これは董卓が蔡邕を身内の者と心を許しているように表しているともとれよう。とにかく、董卓に帝位を就いてもらうために準備万端整っているから参内してほしいとの来意を告げる。そして、いよいよ参内に向かう。

- ① 董卓、進むしぐさをして「蔡邕、宮廷の門まで來たぞ。どうして一人も迎えに出てこぬのじゃ」。
- ② 蔡邕「官吏一同、銀台門の中に控えております」。
- ③ 董卓云「よしよし、ならば車を下りて銀台門まで歩いて行こう」。
- ④ 蔡邕「拙者が報告に行って、一同の者を連れてお出迎えいたします」。
- ⑤ 董卓云「なるほど、では先に入れ」。
- ⑥ 蔡邕「先に門をくぐって」、それから「ものども、門を閉めろ」というと、引き下がる。
- ⑦ 董卓「蔡邕の奴、入ったかと思うと、逆に門を閉めてしまいおった。いったいどういうことだ。これは変だぞ。しまった。もどらねば」。
- ⑧ 王允、楊彪・蔡邕と共に兵士を連れて登場し、王允「おい、賊臣董卓、もう逃げ道はないぞ。貴様、己の犯した罪がわかつておろうな」と詔書を読みあげる。

\*董卓謀殺の最期の場面は、禁中にあった「銀台門」が想定されているが、もちろん舞台では大道具として設置されていなかつたろう。その門は、董卓を帝位に就けると欺いて、宮廷内に入れ、銀台門の中に閉じ込めて謀殺するのであるから、不可視の門を想定しての演技には、どんな工夫はあったのだろうか。それとも、舞台上のセリフのやりとりで、構築できたのだろうか。興味深い。とにかく、場所は宮中の門のある所。

以上、第一折以外は、同一折に複数の場所が想定されていることが分かるだろう。古典劇には幕を使わないので、応変に、「王允邸」「楊彪邸」「董卓邸」「宮中の門」と各々の「場」が設定されている。だから、来訪者の「程式」は、「三一致の法則」に全く適合しない演出法なのである。

大道具の門や扉のない時代の舞台は、こうした訪問の「程式」で処理されていた。これらセリフのやりとりは面倒だが、舞台に邸宅の扉などを設置すると、廻り舞台などない時代で、舞台の大小もそれであつたから、ほかの方法を探らずに行われていた。この来訪者の不可視の門でのやりとりに関して、着きゼリフや訪問者が帰ったり、遣いの者が出て行ったことを、わざわざ言う常套語があった。それが、「去了也」(行ってしまったようだ)という言葉である。

- ① 「学士去了也」。(学士殿は帰ったようじゃ)。
- ② 「季旅去了也」。(季旅は出かけたようじゃな)。
- ③ 「呂布去了也」。(呂布は帰ったようじゃ)。
- ④ 「季旅去了也」。(季旅は帰ったようじゃな)。
- ⑤ 「董卓去了也」。(董卓は帰ったようだ)。

これも、やって来たり、遣いに行くものが舞台から去る方向が、人物の動作として、決して隣の部屋に行くのではないということを明示しようとしたのであろう。

## #5 わきぜりふ 「背云」

元劇に早くも、わきぜりふ「傍白」の技法が効果的につかわれている。元劇の脚本のト書きでは、「相手役に背を向けて」、「相手の方向から正面の観客に向きなおって」と、以下のように記されている。

- ① [做背科唱] (王允の傍唱)
- ② [做背科云] (蔡邕の傍白)
- ③ [回云] (傍白が終わってその場に合わせたセリフを正面に向きなおって云う)
- ④ [正末背云] (王允の傍白)
- ⑤ [正末背云] (王允の傍白)

舞台上の相手に聞こえないように、観客に真実や本心を伝えるセリフ（ときに歌唱）である。稀に、親指を立てて、観客に向かい誉める意思を伝える動作もある。これら「傍白」は、劇内容に関して重要な意味を含んでいる。この一言で観客はその人物の相手に対する感情、その人物の劇中動作の意味がより深く理解できるからである。現在でよく見かけるのは、役者が相手役の方の腕をあげて袖で自分の顔を隠して、観客に向かって話しかける技法である。京劇では、「打（説）背供・背躬」と称している。

以上、元劇『連環計』の演出上の役者の動作表現とその意味を探ってきた。次ぎに、伝奇『連環記』の方は、どうなっているかを比較しながら見ていこう。

## §3 明代伝奇『連環記』の脚本の場合

### #1 伝奇演劇の特徴と『連環記』<sup>(15)</sup>への発展に関して

「伝奇」は、明清時代に流行した劇種で、元劇とは大いに異なる。元劇は時に序幕「楔子」を入れることはあっても、全四折を基準とし、歌唱者は各折一人に限られていた。中国古典劇では幕は使用しないが、仮に各折を各幕とすれば、元劇が四幕なのに対し、伝奇は四十から五十の幕「齣」を有し、歌唱者に制限はなかった。また、しぐさを元劇の「科」でなく、「介」と記す。

さらに、元劇では登場しない人物も出てきた。役柄も「末」「外」「淨」のほかに、壮年男性の「生」、青年男子の「小生（呂布の役柄が決定した）」、女性の老け役「老旦」（王允の妻・梁氏）道化役の「丑」などが、確立された。「末」は「生」という役柄が形成されると、男の脇役になっていく。「外」は本来男女の役柄の脇役であったが、後には老齢の男役となる。ここでは、李儒が董卓の女婿だから老け役ではないので、やはりそのまま男性の脇役となろう。貂蟬は「旦兒」が、「小旦」に。梅香の役柄は「二」と記されている。徐渭『南詞叙録』に「旦の外、貼一旦也」とある所から、ここでは主役でない脇役の「貼旦」なのだろう。「丑」は年齢を男女問わない。董卓の母、下女の柳青娘や翠環、当番役、書童などを演じている。多くは役の名前や身分がハッキリしていて、端役「雜」とはちがう。「雜」役は無名のもので、これも男女を問わない。単数では下男、伝令、門番など、複数では、兵卒、夜回り、お供の下女たちに扮すが、圧倒的に多いのが武将に率いられる兵卒たちである。

また、元劇『連環計』に出なかった役が、長篇の伝奇『連環記』（明人・王濟の十六世紀前半頃の作）

には登場する。上記「丑役」の数人。呂布に殺される外役・丁建陽、二旦役・官妓、副役・曹操、外役・関羽、末役・劉備、副役・張飛、副役・門衛、旦役・女中頭、淨役・仲人、末役・袁紹のような『三国志演義』で活躍する人物を出している。末・淨・外・二旦・副・旦など各々が役柄の芸を見せたことは想像に難くない。でなければ、このような役柄の振り分けは必要ないからである。

なお、当該各齣の表記は、以下（第二齣）は【二】とする。

## #2 登退場

### 2・1 登場

すでに「登場」の意義に関しては、元劇の項すでに論じた。明代伝奇は通常全三十齣で構成させるが、芝居の最初の第一齣は「末役」が登場して、芝居全体の概要を述べる規定になっているから、芝居は第二齣から始まる。

登場の仕方を六種挙げておこう。①「そっと登場」が【二】、【三】、【十三】。②「従う、お供しての登場」が【三】、【二十】、【二十二】。③「兵卒を率いての登場」が【四】、【七】、【八】、【九】、【十一】、【十四】、【十六】、【十七】、【十九】、【二十】、【二十七】、【二十八】、【二十九】。④「いきなりの急な登場」が【十七】、【二十四】、【二十六】。⑤「持道具を手にしての登場」が【八】、【十】。⑥「酔態での登場」が【二十四】に見られる。

因みに、登場詩としては、【二十五】に七字四句と五字二句の登場詩を念じている。【二十七】も登場詩を念じているが、全齣にわたってこの二齣の五個所と少ない。元劇と違って、各役柄が歌唱できたからだろう。

### 2・2 退場

伝奇『連環記』の退場は、以下の四種。①「命令に承諾してからの退場」が、【三】、【八】、【十】、【十一】。②「静かにそっと退場」が、【十二】、【二十】、【二十五】。③「急いでの退場」が【二十】、【二十六】。④「動作を伴った退場」が【四】（呂布を囲んで）、【六】（追いかけて）、【十七】（敗走して）、【二十一】（ふざけながら）、【二十四】（閉門して）、【二十五】（身を隠しながら）、（制止しながら）、【二十六】（抱きかかえながら）。

これら登退場は、他の空間を観客に想定させる点で、演出上大きな意義をもっており、特記した理由が分かろう。

## #3 個々の動作表現

元劇と同じく、動作を頭部・上半身・腰部・下半身と全身の順に各部位の各部分の動作に分けてみていこう。伝奇は動作を「介」という。

### 3・1 頭部

- ① 見介=「見」は既述のとおり「視界に入る」の意味で、この脚本では、「会う meet」によく使う。  
【二】（梁氏と王允）、【十八】（呂布と董卓）、【二十】（王允と呂布）、【二十】（貂蟬と呂布）、【二十五】（女中頭と呂布）、【二十七】（呂布と李肅）。次に「目に入る」は【八】（呂布が寝屋で目にする）、【二十五】、【二十六】（董卓が呂布を目にする）。
- ② 照鏡介=鏡に映しだされるのを見る。【十二】（董卓が鏡の曹操を目にする）。
- ③ 看科=「看」は意識的に見るで、look にあたる。【十八】（当たりの気配を探る）、【二十五】（見届ける）、【二十六】（探す）、【二十六】（見つめる）。
- ④ 応科=言われたことに承諾する。【六】、【九】、【十】、【十一】、【十二】、【十七】、【十九】、【二十】

### 一】，【二十五】，【二十六】，【二十九】。

\*「応ずる」しぐさはト書きに多数見られる。その内容も多岐にわたっている。単に、「はい」と応答する。指図されて、簡単な行為を行う。相手の意向に、快く受ける。必ずしも気が進まない行為をあえて強制させるのに渋々応じる。兵士や武将たちの命令に応えるなど、すべて「応介」で示されている。ここでは、口頭で返事したとみなし、ここに入れた。

④ 伝介=伝える。【十】(李肅に呂布の昇進を伝えさせる)。

⑤ 吃(飲)介=酒を飲む。【十二】，【二十】。

\*中国古典劇では宴席で「飲む」とは、豪華な食事が出ている約束。これは以前からの「程式」であろう。

⑥ 念科=読み上げる。【二十九】(詔書を読み上げる)。以上は口の動作であるが、④の「飲む」以外は、すべて音声によるものである。

### 3・2 上半身

① 打介=たたく。【五】，【二十六】。

② 接介=受け取る。【六】(「銅製の割符」を受け取る)。

③ 作入桌睡介=机の所で眠る。【八】。

\*舞台では、机を前に坐り頬杖をついて眠るしぐさ。

④ 起介=起き上がる。【五】，【二十】，【二十六】。

⑤ 指介=指さす。【十一】(天地を指差す)。

⑥ 出拿介=取り出す。【十二】(剣を取り出す)。

⑦ 抜創作刺介=抜いて刺す。【十二】(剣を抜き刺す)。

⑧ 挑介=剝ぎ取る。【十七】(紫金冠を頭から剝ぎ取る)。

### 3・3 下半身

① 坐介=坐る。【二十】。

② 跪介=跪く。【十八】，(赦罪)，【二十六】(懇願)。

### 3・4 全身

① 進介= (部屋や邸内に) 入る。【十】，【十一】。

② 迎介=出迎える。【十一】。

③ 拜印吹打，小生転場，吹打住=昇任の儀礼と奏楽。【九】。

④ 走転身=振りかえる。【十一】。

⑤ 酔介=酔う。【十三】，【二十】。

⑥ 追介=追いかける。【十七】。

⑦ 応走介=後に着いて行く。【十八】。

⑧ 殺介=戦う。【十七】(虎牢関で戦う)。

⑨ 敗介=負ける。【十七】(呂布、敗走する)。

⑩ 扶起介=支え起こす。【十八】(跪坐の王允を支え起こす)。

⑪ 走介=立ち去る。【二十】。

⑫ 勾介=引っぱり寄せる。【二十一】。

⑬ 扯住介=引き留める。【二十四】。

⑭ 刺介=刺す。【二十五】。

- ⑯ 擲戟 = 戟を投げる。【二十六】。
- ⑰ 奪戟 = 戟を奪い取る。【二十六】。
- ⑱ 避介 = 戟を避ける。【二十六】。
- ⑲ 跌介 = 倒れる。【二十六】。
- ⑳ 作跳 = 跳び込む。【二十六】(入水)。
- ㉑ 抱住介 = 抱きかかえる。【二十六】。
- ㉒ 踢打介 = 蹤り殴る。【二十六】。
- ㉓ 撃介 = ぶつける。【二十八】(憤慨して車に頭をぶつける)。
- ㉔ 騎馬介 = 馬に乗る。【二十八】。

### 3・5 感情・思考・認識表現

① 呆介 = 哑然とする。【十一】(王允, 哑然としたしぐさ)。

② 想介 = 考え込む【十】(考え込むしぐさ)

\*以上から, 『連環記』の戯作者がいかに具体的な動作表現を指示していたかを知る。

### #4 訪問と別れる時の動作程式

既述のごとく, 古典劇には大道具がないので, 来訪者を迎える「程式」を設定している。すでに, 元劇『連環計』で事例を挙げた。この『連環記』でも大差はない。【二】武將たちが王允邸。【三】伝令が董卓邸。【二十七】李肅の軍勢が王允邸を訪ねる場面でもほぼ同様である。ただ【九】は, 呂布が城門に入るという特殊な例で, 割り符の「銅符」の照合を求められる。例外はこれくらいだ。

一方, 元劇では別離を示すのに, 「去了」(行った)の常套語を使ったが, この伝奇ではなくなった。それは, むしろ蛇足のようなもので, 各齣で登場人物の去っていくのが, 隣室でなく, 屋外へ出ることを表したかったのだろう。

### #5 幕内の声の演出

元劇にあった舞台上の傍白は用いられず, 代わりに「内」と記す, 幕内から声がけが使われている。それも大いに意味をもった内容である。

【五】(幕内にて笑い声)。【十二】(幕内で舞台に存在しない馬を「良い馬だ!」と称賛の声)。【十七】(曹操の忠告)。【二十】(下女が幕内で承諾の言葉)。【二十五】(幕内の閨房から指図する)。(閨房から朝食の誘いを伝える)。【二十六】(幕内で咳払いし存在を報せる)。【二十六】(幕内の閨房から貂蟬を呼ぶ)。【二十八】(参内する董卓に幕内から送る言葉)。【二十八】(董卓の言いつけに幕内から応じる)。【二十九】(貂蟬の居所を訊かれていないと応える)。

これら幕内からの声がけは, その隣室が主だが, そこに一定の距離感があって, しかも舞台上のセリフと同様の重みをもって巧妙な空間設定を行なっているのである。

### むすび

我々が遙か昔の戯作者の脚本を読んで楽しむ場合, それは筋立の妙と, セリフの巧みさによるものではなかろうか。落語や漫才のように, 情景や天候の描写, それに風景・町並み, 部屋の中の調度品などはほとんど言及されない。それでも, 我々は十分名作の味を堪能できはする。

だが, その脚本を舞台で表現するとなると, まず登場人物を選定しなければならない。中国古典劇の場合は, その上で人物を各役柄に振り分ける。各役柄には特有の芸があって, 役者は自分の役柄の芸

を、それぞれの場面で發揮しようとする。そして、すべての動作表現や動線は、大小の道具を舞台上にほぼ設置しないから、各場面において、その場に存在するはずのすべての物を、可視物との前提で、象徴的演技をせねばならない。

その典型を、「訪問と別れる時の動作程式」で見てきた。門の大道具はなくても、そこには来訪者と門番などのやりとりがあって、身分の相違が表れ、来意を知る。そして、来訪者のセリフから筋立の進行を知ることにもなる。不要なよう、うまくこの「程式」を使っていることは、用例を見れば分かろう。

登退場に関して、『連環計』では逐一その例を挙げた。元劇は原則的に「四折」しかないから、場面が同じ一個所で行われるというわけにいかない。同じ「折」中なのに場所が変わって移動するのである。それで、「各場」の場割は、人物の登場によって場所を換えるという「程式」を使っている。しかも、蛇足のように、退場に際し「去って行った」と付け加えているのである。この点で、伝奇『連環記』は三十齣もあり、各齣での場所の移動はあまりみられない。

さて、冒頭で、中国伝統劇の舞踊的芸の鑑賞対象は、身体その物ではなく、まとっている衣裳と、それに附属している「付け物」（「行頭」）、それから常用の「持ち物」も含めて、それらすべてで有機的に表現される芸だと述べた。この舞踊的芸は、時代が下るにつれて、発展してきたもので、元劇や崑曲形成以前の伝奇では、さほどの発展・確立はなかつたろう。この『連環記』のト書きにも、特記されていない。しかし、明代に崑曲ばかりでなく、各地方劇、そして京劇成立以降、それらの美的表現は「程式」、「身段」として鍛磨されて来た。さらに「付け物」や「持ち物」の演技、とくに妙技は特技として評判になっている。そして、ときには筋立に無縁の「芸を売るもの」と非難されることすらあるほどだ。とはい、『付け物』や『持ち物』の技は、すでにある演目のある場所では、不可欠の要素になつていて、観客はそれを楽しみにしているのである。

拙稿では、舞台の動作表現として、頭部・上半身・腰部・下半身と全身、それに感情・思考・認識も含めて、元劇と伝奇の実際のト書きに示された記述を吟味した。その結果、元劇『連環計』が語り物の人物を役者に割り当ててセリフをいわせる方法などに對して、伝奇『連環記』は「案頭本」（レザードラマ）としても読んで十分楽しめる印象をうけた。それはト書きをより多く書き入れているからだろう。ということは、既述のごとく、演出の際のためばかりでなく、「案頭本」としての読者を多分に意識していたと考えられる。「伝奇」は、「曲牌文学」という、明代文人が得た新しい韻文の戯曲文学の產物であるからだ<sup>16)</sup>。

中国古典劇の舞台動作、すなわち演技は、たゆまず鍛磨され美化された「程式」、「身段」へと発展して来た。小論では、中国人の動作表現を探るのに、舞台という場面に限定して脚本を題材とした。そこには非日常的動作が表現される。舞台上の制約を受けたからこそ生み出された工夫や智恵による動作表現があることも、二種の脚本から知り得た。小論は、初期の基礎的な探求にすぎず、ご助言、ご批判を賜れば幸甚である。『連環記』と同様の内容をもった脚本は諸劇種にもあって、ト書きの更なるものもあるに相違ない。元劇・伝奇、そして諸劇種の脚本をさらに比較考察することで舞台の動作表現を探求したい所存である。

吉川良和  
識於 2025 年六月上浣

注

(1) 張凱編『中国古典戯劇肢体語言』(pp 171~172 西南師範大学出版社 2005)。「一字歩」「丁字歩（男役）」「前丁字歩」「前踏歩（女役）」「後踏虚歩」「臥歩（女役）」「騎馬檔歩」「弓箭歩」「虚点歩」「坐歩」「蹲歩」な

ど。

- (2) (注 1) (pp 155~156)。
- (3) 真ん中に左右の三つに別れている「三綴」は「善人」、剛毅な者は密集した「満鬚口」、道化は多く八の字の「八字鬚」、(狡猾な役には「丑三綴」という細い「三綴」)を付ける。黄鈞ら主編『京劇文化詞典』(pp 82~87 漢語大詞典出版社 2001)。
- (4) (注 1) (pp 148~150)。
- (5) (注 1) (pp 132~135)。
- (6) 黄鈞ら主編『京劇文化詞典』(pp 210~212 漢語大詞典出版社 2001)。
- (7) (注 1) (pp 161~163)。「拳」、「腕(膀)」(pp 164~175)には、下半身の「足」、「腿」、そして「歩行」などの各種が説明されている。
- (8) (注 1) (pp 161~163)。
- (9) (注 1) (pp 130~131)。
- (10) 上海芸術研究所編『中国戯曲曲芸詞典』(pp 34~35)「沖末」(上海辞書出版社 1881)には、王驥徳『曲律』の「沖末即ち副末」を否定して、「沖末」は役柄名でなく、「大都在雜劇開場時即上、或以爲“冲”乃人未上而我先上也(李漁『閑情偶記』)」之意とする。
- (11) (注 6) (pp 240)。上掲『中国戯曲曲芸詞典』(pp 34~35)。
- (12) 殷晋叔撰『連環計』(『元曲選』所收 中華書局 1958)。
- (13)『三国志劇翻訳集』(関西大学出版部 2002)。なお、和訳に際しては当該部分を参考にさせて戴いた。
- (14) 廖奔・劉彦君著『中国戯曲発展史』第二卷 (pp 114 中国戯劇出版社 2013)。
- (15) 王濟撰『連環計』(『明清伝奇選刊』所收 中華書局 1988)。
- (16) 拙著『中国音楽と芸能』(pp 277~278 創文社 2003)。