

論文

中国文学研究者としての奥野信太郎

—中国戯曲研究をめぐって—

王 新民¹

An Investigation into Shintaro Okuno's Literary Criticism of Chinese Traditional Opera

XinMin WANG¹

Abstract

Chinese Xiqu (traditional opera) was first analyzed by Chinese scholar Guowei Wang in the 1913 monograph "A History of Song and Yuan Drama." Having aroused great interest in this academic field, Japanese scholar Masaru Aoki also achieved academic renown and both their seminal works have been highly cited. Based on results proposed by Wang and Aoki, Shintaro Okuno's analysis was also highly evaluated for raising unique points. This current study compared and analyzed "From Reading Opera to Theater Going Experience", "From Research Period Opera to Found Opera's Generation and its Extension Process", "Opera Structure and Character Analysis", and other works. It was confirmed that the humorous properties of the scenes relating to musicals were accurately described by Okuno.

キーワード 中国戯曲研究 観劇体験 構造分析 キャラクター分析

Keywords: Chinese traditional opera, music appreciation, structural analysis, characters

1. はじめに

多様な中国文化の中で、戯曲は特に魅力がある分野の一つであり、中国人の宗教生活においても、娯楽においても古くから重要な役割を果たしてきた。中国の戯曲について一つの分野として始めて考察したのは王国維¹⁾であり、本格的な研究は彼の著作『宋元劇曲史』が1913年に出版されてから始まったとされている。その後、中国の戯曲の研究はさらに盛んになっている。その中で、王国維以外には日本の研究者である青木正児²⁾は著しい研究成果を残しており、その名は知れ渡っている。一方、この分野において奥野信太郎の研究はあまり有名ではないが、王国維や青木正児の研究を受け継いでいるため、学術的な価値を有すると同時に、新たな成果をも獲得している。本論では、「読む戯曲から観劇体験へ」、「個別時代的な研究から生成・発展のプロセス総体の研究へ」、「構造分析からキャラクター分析へ」などを取り入れて、

比較しながら研究し、特に奥野信太郎の中国戯曲の中の歌舞、滑稽、立ち回りなどの場面の特長を適切に捉えている。

2. 王国維と青木正児の戯曲研究について

2.1. 王国維の戯曲研究

王国維は、1877年12月3日生まれ、浙江省海寧県の出身である。字を静安、また伯隅と言う。1927年6月2日に、北京頤和園の昆明湖に身を投じて自死した。享年50歳であった。彼の父王乃誉は、太平天国の乱の際、学問を捨てて商人となったが、のちに江蘇省溧陽県の県令となった親戚の下で幕僚を務めたこともある。王国維は、1882年から私塾で学び、1892年、秀才となる。1901年、日本の東京物理学校に留学したが、病のため翌年に帰国した。1903年から通州師範学堂と江蘇師範学堂で哲学・心理学などを講義するようになり、『紅樓夢評論』などの

¹ 891-0197 鹿児島市坂之上8-34-1 鹿児島国際大学大学院国際文化研究科博士後期課程

The International University of Kagoshima, Graduate School of Intercultural Studies Doctor Program, 8-34-1 Sakanoue, Kagoshima 891-0197, Japan

2020年6月10日受付, 2020年8月26日採録

哲学・美学論文を多数発表した。これらは、1905年に『静庵文集』として出版された。1911年、辛亥革命が起きると日本に逃れたが、この間に『人間詞話』、『宋元戏曲考』を著した。帰国後、上海の倉聖明智大学の教授となった。その後、清華大学国学研究院教授となり、経学・史学を講義し、漢や魏の石刻文や古代の西北地理やモンゴル史料を研究した。梁啓超³⁾、陳寅恪⁴⁾、趙元任⁵⁾とともに清華大学の「四大導師」と称された。

1913年、王国維は論著『宋元戏曲考』を書き終え、1915年に商務印書館にて初版された際に、これを『宋元戏曲史』と改題していた。この論著は、中国最初の戏曲史であると言われている。王国維は戏曲研究において初めて「実証主義」⁶⁾を用い、『宋元戏曲史』を通じて文学の本質を求めようとしたのである。

「真の戯劇は必ず言語、動作、歌唱合わせて一つの故事を演じる」⁷⁾という定義に基づき、王国維は元雜劇を中心に中国の戏曲史を組み立てた。上古から五代までを戯劇の萌芽期ととらえ、続く宋金二代を戯劇誕生の条件が整えられていった時代だとみなす。『宋元戏曲史』の最大の功績は「元曲は漢文唐詩に匹敵する文学たり得るか」というような問いかけをまったく無効にしたことである。王国維の後に誰もが、中国の戏曲は優れた文学であるという共通認識に立った上で、資料を補充し判断を補正して研究の水準を高めてきた。このような衝撃を与えた著作として、他に魯迅の『中国小説史略』⁸⁾がある。郭沫若が「魯迅と王国維」⁹⁾という文章で、二人の経歴や性格の類似を強調しながら、その「輝かしい成就」について熱っぽく語ったのも無理はない。王国維が、戯曲や小説を正面から取り上げることによって、経史子集¹⁰⁾の集部に染みついていた、文学に対する体制補完的な考え方に歯止めをかけたという意味で、彼の『宋元戏曲史』と魯迅の『中国小説史略』は共に新しい時代の幕開けを象徴するものだとして郭沫若が評価している¹¹⁾。

王国維の『宋元戏曲史』は中国戏曲研究の嚆矢となった。この著作は、日本の学界にも大きな影響を与えた。後に日本の中国戏曲の第一人者となる青木正児は大正11(1922)年、北京の王国維を訪ねた。そして、大正14年(1925年)から、青木正児は中国に留学し、再び王国維を訪ねている。当時、青木正児は『宋元戏曲史』の後を継いで、明清の戏曲史を編纂しようという計画を既に立てていた。しかし、この時期、王国維は明清の戏曲にまったく興味を示さなかった。彼は冷然として「明以後は取るに足る無し、元曲は活文学なり、明清の曲は死文学な

り」¹²⁾と語ったと青木は書いている。それでも、青木正児は、王国維の『宋元戏曲史』に深く興味を持って、東北帝国大学で教授を務めた時、その『宋元戏曲史』を講義に採用した。

2.2. 青木正児の戏曲研究

青木正児は、明治20(1887)年に下関に生まれ、昭和39(1964)年に世を去った。享年78歳であった。号はいくつかあるが、迷陽道人の号をもって最もよく知られる。明治44年、京都帝国大学文科大学を卒業し、京都の武徳会武術専門学校や同志社大学の教授を経て、大正12年、東北帝国大学助教授となって仙台に赴任し、15年間教授を務めた後、昭和13年、京都帝国大学の教授に転じ、昭和22年停年退官している。昭和24年、山口大学教授となり、32年まで山口にて過ごしたが、再び京都に帰り、立命館大学講師を務めた。

青木正児は、日本の中国研究者で、子供の頃から中国の伝統文化に興味を持ち、大学時代から中国の元曲(元代に盛行した演劇)の研究に勤しみ、「中国曲学研究の第一人者」¹³⁾と呼ばれるようになった。昭和5年、青木正児は、その当時ほとんど空白であった明清の戏曲史に取り組んで、『支那近世戏曲史』を完成させている。彼は元代をもって戏曲史上の「中世」に当たるとして、明以後を近世と設定し、書名を『明清戏曲史』から『支那近世戏曲史』に改めている。

青木正児の研究について、中国文学研究者である小川環樹は次のように評価している。

青木正児博士は、元曲より研究を始めて、明・清数百年間の戏曲の今に伝わる脚本の大部分を通覧し、すでに散逸した作品に及び、『支那近世戏曲史』はその倦まず、たゆまざる長い研究の成果であって、読書の精深、評価の的確、今日に至るまで内外の学者の一致して称賛するところである¹⁴⁾。

青木正児の『支那近世戏曲史』は、王国維の『宋元戏曲史』を継ぐ近世の戏曲史であり、『宋元戏曲史』と並んで中国戏曲研究の根幹をなす画期的な大著である。第一篇と第二篇の前半は宋元を遡っているが、機械的に王国維の著の後を続けるものでは決してない。戏曲史の展開の過程は、元と明との間で断ち切れるのではなくて、前後は複雑につながっている。従って、いきなり明代から説き起こすことは不可能である以上、元代の戏曲(南戯と北曲)を先ず再整理して論述することが必要であり、

またその関連で更に宋・金の演劇にも及ばざるを得ない。そして、この間の論述は、当然のことながら、王国維の著書とからまってくる。しかし、青木は必ずしも王国維の説を強く意識しつつ書いてはおらず、その論述で扱う具体例は王国維のそれとはまったく別のものである。要所要所では王国維の説の誤りを正し、またその足らざるところを補った新説を提示している。とくに青木正児が意を用いたと思われるのは、当時の特殊な演劇用語の一つ一つについて、その意味内容を厳密に分析し、規定することによって、問題点の論証と解明に一点の曖昧さを残さぬようにするという厳しい配慮であった。第三篇「昆曲昌盛期」と、第四篇「花部勃興期」の二篇は、青木正児がその長年の蓄積を余すところなく傾注した部分であり、同時にまた、中国近世の演劇史を初めて明晰かつ精密に体系づけた草創の功によって、一躍その名を内外に高からしめた記念碑的な作品である。魯迅は、¹⁵青木正児の『支那近世戯曲史』について、「青木正児の『支那近世戯曲史』、我曾一看，确是好的」¹⁵⁾という評価をしている。また、岑家梧、盧驥野、程硯秋、孟瑤らは青木の著作に刺激を受け、「中国の戯曲は中国の人によって著さなければならぬ」¹⁶⁾と、日本人に一步立ち遅れたことへの慚愧の念に堪えないことを表している。

3. 奥野による戯曲研究の特徴

1947年、奥野は「中国劇隨想」¹⁷⁾という中国の戯曲研究における重要な文章を発表した。この文章で、彼は「巫風と歌舞」、「侏儒の系譜」と「武技の系譜」との三つの点から、中国戯曲について研究を行っている。この文章は中国戯曲の研究において、王国維と青木正児の研究成果を参考にしながら、彼らの学説を発展させたものである。

王国維と青木正児の中国戯曲の研究方法については、大まかに言えば、三つの特徴がある。第一は「読む戯曲」という方法である。つまり、彼らは文献としての脚本を読むことによって、戯曲研究を行っているのである。第二は「個別時代的な研究」である。王国維は、『宋元戯曲史』というその書名が示すように、宋と元の戯曲史についての研究を行っていたのである。青木正児は中国の明と清の戯曲史について研究対象を限定していたのである。第三は「構造分析」である。王国維と青木正児はそれぞれ「宋元」や「明清」の戯曲の構造分析に大きな力を注いだ。「構造分析」というのは、即ちその時代の戯

曲の構造的特徴や音楽の構成を中心に研究することである。

奥野の研究は、王国維や青木正児の研究を継承しながら、二人の研究と異なる視点による成果を挙げているので、十分な学術的な価値を有しているといえる。その特徴として、「読む戯曲から観劇体験へ」、「個別時代的な研究から生成・発展のプロセス総体の研究へ」、「構造分析からキャラクター分析へ」という三つの点が挙げられる。本節では、王国維と青木正児の研究と比較しながら、奥野の中国戯曲研究の三つの特徴について検討したい。

3.1. 「読む戯曲」から「観劇体験」へ

3.1.1. 先行研究とその特徴——「読む戯曲」

王国維と青木正児は中国戯曲を研究するために、「読む戯曲」という方法を取ったのである。つまり、彼らは文献としての脚本を読むことによって、戯曲研究を行っているのである。

王国維は『宋元戯曲史』を書くために様々な資料を集めたり、シナリオを読んだりしていた。例えば、彼は1908年には戯曲目録を記録した『曲録』〈六巻〉、1909年には戯曲の起源に関する資料を集めた『戯曲考源』〈一卷〉と、唐宋の大曲に関する資料を集めた『唐宋大曲考』〈一卷〉などを編集した¹⁸⁾。青木の話によれば、「(王国維)先生はただ読曲を愛して劇を観るを喜ばず、音律に於いては更に顧みる処無し」¹⁹⁾という。

青木正児も同様に、十数年の間多くの戯曲の脚本を読んでおり、『支那近世戯曲史』を書くために明、清数百年間の戯曲の今に伝わる脚本の大部分を通覧している。彼は『支那近世戯曲史』の「自序」に自分が戯曲研究を志すまでの過程について次のように述べている。

余少年時、即ち浄瑠璃を讀むの癖有り、明治四十年の頃熊本の学窓に在りし日、嘗て笹川臨風氏の『支那文学史』に「西廂記」の「驚夢」一折を出せるを見て、未だよく解せずと雖も魂已に飛ぶ。後又「西廂記」數折を解釈せる書を得て益々之を喜びき。是れ余が支那戯曲を知るの始にして、又之を好むの始なり。尋で京都大学に進むに及んで、恰も吾師狩野直喜先生が將に大いに曲学を興さんとせらるるの機運に際会し、「元曲選」、「嘯餘譜」等曲学の秘本学齋に堆し。乃ち欣然として之を涉獵し、又、老師の指授を承けて専ら元曲を研究し、略ぼ其門徑を窺ふを得たり²⁰⁾。

以上述べたように、王国維と青木正児は脚本を読むことによって中国の戯曲を研究したのである。彼らの戯曲研究はシナリオに限られている。演劇の観劇体験が足りないため、その研究成果には中国演劇を演劇としてトータルに把握する上で十分とはいえないのではないかという疑問が生じてくる。戯曲は総合的な芸能であり、それを研究するためには脚本だけではなく、キャラクターや歌舞や武技や舞台公演効果の研究など多くの内容が必要になる。中国演劇の全体像をつかむためには、多岐にわたって考える必要があるのである。王国維や青木正児の「読む戯曲」という研究方法だけでは不完全な戯曲研究であると言わざるを得ない。

3.1.2. 奥野の戯曲研究——「観劇体験」

奥野の戯曲研究は、王国維や青木正児の研究成果を継承しながらも、「観劇体験」を通じて戯曲の研究を行っている点に特徴がある。それによって彼の戯曲研究には更なる多様性が生まれている。

彼の戯曲研究が観劇体験に基づいているのは彼の生い立ちと密接な関係がある。奥野の随筆によれば、彼は幼い時から芝居を観ることが好きだったという。このような経験が、戯曲を観劇体験の方法で研究できた要因であると思われる。奥野は随筆「昔の親子」において、幼い時に母に連れられて芝居を観に行った経験があったと述べている。

母は父にかくれてよくわたくしを芝居に連れていってくれた。市村座、本郷座、新富座、それから真砂座や三崎座というような小芝居まで、母はわたくしを連れ歩いてくれた²¹⁾。

奥野の新劇鑑賞は、小学校高学年から中学初年次にかけて始まっている。この時期は新たな新劇の勃興期でもある。多くの劇団の上演種目をむさぼるように観て歩いた。その間に、バンドマンによる喜歌劇団や在日中国人が学んで上演していた京劇の一種である票友劇など、多様なタイプの演劇に親しんでいた。

そして、奥野夫人である奥野薫の回想文章によると、北京大学に留学中、奥野は中国の芝居を観る機会が大いに増え、「戯痴」（戯曲のとりこになったもの）と呼ばれるまでになった。その当時の状況を、奥野薫は次のように描いている。

京劇は日本の演劇と違って、毎日、昼の部と夜の部

とも、出演する劇団も演し物も変わる。今日の昼は筱翠花一座の『梅龍鎮』、ほか二つ三つ、夜は孟小冬一座の『打鼓罵曹』、そのほか、明日の昼は馬連良一座の何何というぐあい。だから、一つの劇場に毎日昼夜通うということもできるわけである。それで、昼の部が済んで、外へ出て夕食を済まして又同じ劇場へ入って夜の部を観るということもたびたびあった。芝居のはねるのは、夜十一時半すぎ。それから洋車に乗ったり、時として、見つければ、小さな馬車に乗ったりして家へ帰った²²⁾。

以上述べたように、奥野は幼い頃から芝居を観るのが好きで、演劇についての知識が豊かであった。また、1930年代から1940年代にかけて、彼は北京に留学し、教授職に就いて、仕事もしていたため、さらに芝居を観る機会を得たのである。その時期はちょうど中国の演劇発展の最盛期であった。演劇芸術は日に日に成熟し、公演の規模はとても巨大で、京劇の名優も数多くいた。これらのことは奥野の「観劇体験」に絶好の機会を提供した。そのような環境があつてこそ、奥野の「観劇体験」という方法論を用いて中国戯曲を研究する条件が整ったといえよう。「観劇体験」を通じて、新たな視点から戯曲を研究することが可能になったため、奥野は、脚本だけを読んでいてはわからないような中国演劇の重要な特徴を明らかにすることができたのである。「観劇体験」という方法で中国戯曲を研究することは先人と比べてどのような優位性を有しているのか。具体的に例を挙げてみよう。

①中国演劇の武技について

旋掃というのは、両手を地上につき、体をやや斜に長々と倒した姿勢で、非常に激しく右足を以て両手と左足の位置を払うことを繰り返すものであり、また拿頂というのは、邦俗角兵衛獅子²³⁾のような鯢鉾立ちのことであり、旋子というのは、筋斗をうって高所から飛び降りることを意味する。武技は動作が手に汗を握るように猛烈奇抜であると共に、極めて敏捷に、所謂応接に違ないほど変化が連続してゆかなければならない²⁴⁾。

②京劇の「丑」と「浄」という二つの役の舞台での演技の異同について

「丑」を一名三花臉或いは三面と称する。即ち顔の

中央部だけ鼻を中心に白く塗るつくりも、花臉の一種である意味に解すべきなのである。また「浄」の声調は、はじめて中国劇を観る人にも容易に気づくことと思うが、清脆そのものである。嘹亮として明朗なことは各脚色中第一であろう。これとよく似たものはわが国の相撲の行司がかけるあの声調である。

「丑」の声調と「浄」の声調とを比較して見ると、それは確かに違う。しかし、清脆明朗な点ではやはり同じ質のものだといえる。即ちあの「丑」の顔のつくりを花臉の一種と見做すなら、「丑」の声調もまた「浄」の声調の範疇に於いて論じることができるわけとなる。

「浄」は唱を立前としているが、「丑」は白を立前としている。「丑」はあまり唱わないで、主として台詞による。しかも、その台詞は現在ならば最も明晰正確な北京語を以て台詞をいう役がある。例えば、『法門寺』の劍瑾や『黄金台』の伊立などはいずれもこれに属している。こういろいろ挙げてくると、全然別種なべき脚色中に、本質的には同種である要素の多いことが眼についてくるわけで段々その境界があやしくなってくるが、『算糧登殿』の魏虎のような役になると、「丑」にして「浄」を兼ねた役であるから、全くその境界のない役であるといつてよい²⁵⁾。

③その当時の北京の演劇舞台について

現存している舞台中最も壮麗豪華なものは、熱河の避暑山荘にある戲台、寧壽宮内にある戲台、及び萬壽山頤和殿の三つであろう。いずれも三層の楼を起し、廻らす中庭を以てし、正面の正殿から左右に回廊式の建物が延びて、いずれも見物の席となっている。また北京前門外の広和楼は乾隆以来の建築様式を保存している舞台であると称せられているが、これも観客席中に舞台が突出ていて、舞台の前方には低い欄干が取付けられている²⁶⁾。

④京劇の俳優の事について

(前略) 現存の蕭長華²⁷⁾とか馬富祿²⁸⁾とかいう俳優は、いずれも「丑」であって即ち道化役であり、彼等は決して座頭とはならないが、楽屋に於いては座頭以上の尊崇を受け、すべての俳優に対して「老師」として臨んでいる。わたくしは蕭長華とか馬富祿とかいう個人的な実例から偶然ヒントを得たのではあったけれども道化役の俳優が、他の全ての脚色の俳優の「老師」

となるということには、余程古い伝統があるのではないかと考えている²⁹⁾。

以上、挙げたように、奥野は「観劇体験」という方法を用いて、演劇の上演や配役の対比や公演の場所、および京劇の俳優など多数の側面から、中国の戯曲を全面的に分析し、研究していたのである。奥野のように演劇観賞が好きで、多くの芝居を観た人物でなければ、「読む戯曲」という方法だけで以上のような研究をすることは困難であろう。このように、奥野が中国戯曲の研究で成し遂げた業績は先人のできないものであり、奥野は中国戯曲の研究に重要な役割を果たしたと言ってもよからう。

3.2. 「個別時代的な研究」から「生成・発展のプロセス総体の研究」へ

3.2.1. 先行研究とその特徴——「個別時代的な研究」

従来の戯曲研究は研究対象が時代によって限定されている。いわゆる「個別時代的な研究」である。例えば、王国維は、『宋元戯曲史』というその書名が示すように、宋と元の戯曲史についての研究を行っていたのである。第一章は「上古から五代までの戯劇」をテーマに書かれ、古代の祭祀行事に含まれた演劇的な要素を遡っていくという内容である。

青木正児も『支那近世戯曲史』という著作の「自序」に書いたように、対象を中国の明と清の戯曲史に限定して研究している。

本書を作るは王忠愨³⁰⁾先生の名著『宋元戯曲史』の後を繼がんと志に出づ。故にもと『明清戯曲史』と題せんと欲せしが、邦人の耳目に入り易からしめんがために『支那近世戯曲史』を以て名とせり³¹⁾。

つまり、中国の明と清の戯曲史について研究対象を限定していたのである。それ故に、中国戯曲の歴史的な発展のプロセスに関する理解や、時代を通した中国戯曲の本質の理解に至ることは難しくなったのである。

3.2.2. 奥野の戯曲研究——「生成・発展のプロセス総体の研究」

中国の戯曲の形成と発展は長い歴史を持っているので、王国維と青木正児のような特定の時代に特化した研究ではその連続性が明らかにならず、戯曲史の流れを理解することは困難である。奥野の戯曲研究は、中国戯曲の根幹を形成している重要な要素ごとに通時的にその変

遷を追うことで、中国戯曲の発展の歴史的な流れについて、その根源をより深く探求することを可能とし、新たな戯曲研究の形を提示したと言える。

例えば、「調戯」という要素については中国の戯曲における基本的な要素として、奥野が中国で最古の詩集『詩経』のなかからルーツを見出すのである。

『詩経』の「溱洧」の篇は二詩章から成り立っている詩であるが、その各章末には、「これ士と女、これそれぞれ相諠し、これに贈るに芍薬を以てす」という句が二回繰り返されていて、明瞭に「調戯」が出てくることを奥野は指摘する。また「鷄鳴」の篇には、「鷄すでに鳴く。朝すでに盈つ。鷄鳴くにあらず、蒼蠅の声」という調子の短章が二回繰り返されている。奥野はこの短章の前半と後半が唱和形式になっていることに注目して以下のように書いている。

内容は朝の別離の際の問答である。この問答をただ単に「鷄が鳴いている。朝だ。帰ろう」という前半と「鷄が鳴いているのではない。蠅の唸りだ」という後半と解釈するだけではまだ不満足なのであって、鷄の声をあれは蠅だといったところに「調戯」を感じなくてはならない³²⁾。

奥野は中国最古の詩集である『詩経』という古典籍に含まれた「調戯」の要素を取り出して、中国戯曲の「調戯」という要素の最初の姿をたどっていく。中国最初の詩集であり、若い男女の恋愛を描いた作品のなかに、すでに「調戯」の特色が現れていることを明らかにするのである。その後、それはどのように他の文学形式の中で発芽し、成長を果たしたのかという問いを立てて考察を進めていく。奥野の文章を読んでみよう。

この「調戯」がやがて採桑の話と結合して、ここに楽府相和歌辞清調曲に見えている『秋胡行』や漢楽府『陌上桑』などの主題の展開を示してきているが、はっきりと一つの物語的形式を具備して現存しているのは、漢代以後のものである。六朝時代に入ると、この「秋胡とその妻」に関する物語は、好箇の詩材を提供し、幾多の名篇佳什が現れている。現在、英国博物館に蔵せられている敦煌発現の『秋胡小説』は、「秋胡とその妻」の物語を小説化したものであり、多分唐末のものだと推定されるところから見れば、この小説化が更に劇化への直接の因由となったであろうことは明ら

かなことである。何となれば元曲中の戯劇にして、唐朝小説を粉本としたものは甚だその数多く、従って「秋胡とその妻」の物語の最初に劇化されたものであるところの、元の石君宝の『秋胡戯妻雜劇』³³⁾もまた、秋胡小説が直接の因由となったであろうということとの推定を可能ならしめてくれる。だから、元曲『秋胡戯妻雜劇』の作者石君宝は、それらの「秋胡とその妻」に関する幾多の散文による記述や、口頭演技を承け継いで、その劇化の業を完成したものであり、いわば集大成と称していい地位を獲得したのであったということができる³⁴⁾。

奥野の以上の文章を読むと、「調戯」という要素がどのようにその後の文学作品に影響を与えたかがはっきりと見えてくる。漢代の「楽府相和歌辞清調曲」のなかに出てきた『秋胡行』ではもう物語の原型が整っている。六朝時代に入ると、「秋胡戯妻」という物語はすでに多くの優れた作品の素材になり、唐代の文学者は「秋胡戯妻」の話を小説に書き直し、元代の文学者が「秋胡戯妻」を戯曲の脚本にする基礎を築いた。奥野は『秋胡戯妻雜劇』という芝居を例として、「調戯」の要素に含まれた戯曲の歴史的な変化について、往古からの変遷の考察を行っている。それがどのような過程を経て変化発展してきたのかを、通時的に跡づけているのである。このような研究内容は王国維と青木正児の著作の中には見られないものである。

更に奥野は現代の京劇において、古い題材である元曲『秋胡戯妻雜劇』がどのように表現されているのかを考察する。

現在、中国演劇の中心をなしている京劇中の『秋胡戯妻』は、恐らく一旦徽班に沈潜していった秋胡戯妻劇が、再び京劇中に擡頭してきたものであることは明らかである。なお、現在の京劇に於ける『秋胡戯妻』には、やはり「調戯」による主題が明瞭に示されていることに留意しなければならない³⁵⁾。

そこで、現代の『秋胡戯妻』には、やはり「調戯」による主題が明瞭に示されていることを指摘しながら、『秋胡戯妻雜劇』と『秋胡戯妻』との間の継承関係と、そこに現れた中国戯曲の本質的な要素を明らかにしていくのである。王国維も青木正児も「調戯」のモチーフについてごく簡単に触れただけである。それが中国演劇の

中でどのような意味を持ち、どのように発展してきたかについては、詳しく論じていなかった。それに対して、奥野が通時的に中国戯曲の発展の過程を検討し、そのような方法によってはじめて明らかされたのである。

3.3. 「構造分析」から「キャラクター分析」へ

3.3.1. 先行研究とその特徴ー「構造分析」

「構造分析」とは、その時代の戯曲の構造的特徴や音楽の構成を中心に研究することである。言うまでもなく、王国維は主に宋と元における戯曲の構造を分析し、青木正児は主に明と清の時代の戯曲の構造を研究したのである。そして、王国維も青木正児も「南戯北劇」について詳しく論じた。彼らは戯曲の構造分析を重視し、その時代の戯曲の制限に焦点を絞って研究していたのである。例えば、王国維は南戯について以下のように述べていた。

（前略）だが元劇はおおむね四折に限られ、しかも一折ごとに一宮調、その歌い手も一人に限られて、規律はいたって厳しく、違反することは許さない。だから莊嚴で雄大な点は長所だとしても、曲折に富み委曲を尽くすという点ではなお欠けることがある。この制限を取り除き、一つの劇に決まった折数がなく、一折に決まった宮調がなく、そのうえ複数の脚色が一折の歌唱を分担するのみならず、複数の脚色が一曲を合唱し、しかもそれぞれの脚色に台詞があり唱があるという形態を生み出したことこそ南戯の一大進歩であり、大書特筆して強調しなければならない³⁶⁾。

このような研究によっては元劇の構造は明らかになるが、ストーリーや脚色の問題は無視されてしまう。戯曲を総合的に理解する上で王国維や青木正児の構造分析には大きな不足があったと言わざるを得ない。

3.3.2. 奥野の戯曲研究ー「キャラクター分析」

もし王国維と青木正児の研究を俯瞰的なものと位置付けるならば、奥野の戯曲研究は歌舞や滑稽戯や武戯などいくつかの分野で、より具体的なモチーフに注目して、それらの起源を追及し、それらの歴史的な変遷を検討し、現在の状態を明らかにした研究としてとらえられる。そのような方法によって中国戯曲の発展のプロセスがはっきりと理解できるようになったと言える。以下では、論者は奥野が「道化役」というキャラクターを研究している例を挙げ、その研究内容や研究方法が、どのように中国戯曲のキャラクターの歴史的な変遷を全面的に

明らかにしているのかを説明したい。

①『史記』³⁷⁾とその「滑稽侏儒」

王国維による侏儒倡優についての記述は、詳細な説明もなく、十分な理解が得られるものとは言難い。それに比べると、奥野の侏儒についての論述は詳細であり、この問題について十分掘り下げたものになっている。

『史記』巻百二十六「滑稽列伝」には、淳于髡³⁸⁾、優孟³⁹⁾、優旃⁴⁰⁾など、所謂滑稽俳優を以て生命とした古代の倡優に関する物語が記されている。（中略）その記述を要約してみると、（一）倡優はいずれも身長に極めて矮かったこと（淳于髡については長不滿七尺⁴¹⁾、優孟については長八尺、優旃については侏儒也と記されている）、（二）多弁でよく笑言をなしたこと、（三）諷諫に巧みであったこと、この三つが挙げられる。古代人はしばしば矮人を甚だ神秘的なものとしている。精霊が形をとって現れた場合に、少なくともその形は甚だ矮小なものであると考えられていた。勿論後世的な観点に従えば、身体の高小であるという一種の畸形が、滑稽な芸能を一層有効ならしめたということも言えるであろう⁴²⁾。

奥野が引用した『史記』の言葉を読むと、春秋戦国時代に秦国や楚国や齊国などにはもっぱら国王に仕える「侏儒昌優」がいたことがわかる。『史記』の「滑稽列伝」に記載された「楚の荘王に仕えた優孟、秦の始皇帝に仕えた優旃」とはこれを指すのだろう。「侏儒昌優」の特徴は、小柄で知能に優れ、弁舌がうまいということである。その頃は彼らはまだ本当の意味で役者とはいえないが、後の道化役の「始祖」とも言えるだろう。そこで、侏儒をやはり巫の一種と見てもいいと思う。多弁にして滑稽俳諧を善くするという芸能も、実は「笑の祭儀」⁴³⁾と関係のあったところから由来しているのであろう。

以上のような中国演劇における道化役のルーツについて、奥野の文章は明らかにしているのである。

②『参軍戯』⁴⁴⁾とその「道化役」

『詩経』に記されているように、古代の中国では、「巫」と「優」の存在によって、祭祀や歌舞や調戯など様々な文化活動が活発だった。時間が経つにつれて、中国戯曲は次第に形成され、明確な「役割分担」も出てきた。それでは、これらのキャラクターは詩経時代に出てきた「滑稽侏儒」とどこに共通点があるのだろうか。そして、その間にはどのような伝承関係があるのだろうか。奥野

は次のように述べている。

さて滑稽侏儒というものの持っている俳優的要素の行方はどうなっていったのであろうか。俳優的要素といたのは、身体的な矮小を貴しと見る童形神聖の觀念と、滑稽軽口を旨とする笑の芸能を指すのであるが、その後この二つの要素は、それぞれ異なった方向に進路を求めて下さっていったようにわたくしは考えている。即ち前者は専ら純粹歌舞に沈潜してゆき、後者は専ら純粹演劇のうちに沈潜していったもののようである。(中略) 古代の侏儒のいま一つの俳優的要素として挙げた滑稽は何処へ流れていったのであろうか。唐の『参軍戯』に於ける参軍及び蒼鶻の二脚色はその最も近い港であった。(中略) 脚色に於いて最も古く現れたものとしては唐の『参軍戯』の「参軍」及び「蒼鶻」の二脚色であるとされている。これは李義山⁴⁵⁾の『驕兒詩』に「忽ちまた参軍を学び、声を按じて蒼鶻を喚ぶ」とあるのは、その演技を指したものである。『参軍戯』の起源に関する伝説は、幾分この二脚色の性格を暗示している。即ち、後漢の館陶⁴⁶⁾の令石耽が嘗て売職の罪を犯したにも拘わらず、和帝⁴⁷⁾は石耽の才を愛惜してその罪を免じてやった。但し、その代償として、宴楽のある度に、罪人の服装をさせ、俳優に命じて戯弄嘲笑させてこれを辱しめた。かくして一年、石耽は赦されて再び参軍の職に復活することができた。

石耽を嘲弄したものが宮廷に専属していた職業的な俳優であったとするならば、その俳優の質はどのようなものであったのであろうか。この伝説からも想像されるように、この場合の宴席の座興に罪ある官人を戯弄する言葉なり、動作なりも、滑稽なものであったことであろう。すなわち、この職業的な俳優の役柄も滑稽の「道化役」であったことと思われる⁴⁸⁾。

中国戯曲の先行研究で、王国維はすでに古代の役者の性格を持つ「巫」と「優」と「倡侏儒」について考証を行っていた。例えば、「巫」と「優」の話をする時、彼は「巫が神を楽しませるに対して、優は人を楽しませ、巫が歌舞を主とするのに対して、優は調戯を主として、巫には女性を当てるのに対して、優には男性を当てる」⁴⁹⁾と言うのである。「倡侏儒」の話をする時、彼は「『史記』は優孟も楚の音楽師だと述べている。優には戯れるという意味もある。(中略) 滑稽列伝もまた、「優旃

は秦の倡侏儒である」という。これは侏儒を優としたことの一確証である。⁵⁰⁾と言っている。同時に、『参軍戯』の登場人物についても言及している。彼は「石勒の参軍だった周延は館陶の令となり、官絹數百匹を断ち切って獄に下されたが、八議のおかげで罪を許された。それ以後大きな酒宴を催すたびに、俳優に頭巾や黄絹の単衣を身に付けさせた。(中略) このエピソードは故事でなく時事を演じており、また調諧を主としたけれども、唐宋以後、脚色の中でよく知られた参軍はここに起源をもつ」⁵¹⁾と指摘した。

王国維の研究に欠けていたのは「巫」や「優」や「倡侏儒」と『参軍戯』のキャラクターとの間における伝承関係である。奥野は、古代の「倡侏儒」と「参軍戯」に出てきたキャラクターの間に、弁舌がうまくて、滑稽俳諧を善くするという芸能における共通点を把握した。そして、歴史の発展の角度から、両者の間にある内在的な関係を探った。これは奥野の中国の戯曲研究のユニークな点であり、重要な学術的価値を有する研究成果であると考えられる。

③現代の京劇とその「丑」

唐代が中国戯曲の初期段階だったとすれば、元代は最盛期であり、中国戯曲の形が成熟してきた時期だと言ってもよからう。その後、「皮簧戯」⁵²⁾の発展に従って、更に戯曲でのキャラクターが豊かになった。「参軍」と「蒼鶻」のような古代のキャラクターが宋元以後、どのような称呼になったのかについて、奥野は次のようにまとめている。

古名	参軍、副靖、竹竿子	蒼鶻
『武林旧事』	次淨	副末
『夢梁錄』	副淨	副末
『綴耕錄』	副淨	副末
『大和正音譜』	靚	副末
今名	淨	末

奥野はこのリストを説明する際に次のように述べている。

表のうち、「淨」と「靚」とは同音であり、大同小異の称呼が続いてきたものとして見る事が出来るだろう。ただ、今名に「末」とあるのは、むしろ「丑」とした方がよいのではないかと思う。「蒼鶻」の滑稽を伝承しているものは、現在の皮簧戯に於いては一般に「丑」という称呼に従っているのが普通であるからである。「淨」というのは「参軍」という言葉の発音の詰まったものだと王国維は説いている。「丑」とい

う名称も今名と言いながら、新しく起こったものではなく、元稹本『古今雜劇』三十種の中に既に現れているのであって、相当古い起源をもった言葉であると言えるだろう⁵³⁾。

奥野のこの文章は、中国の戯曲では、数千年の間に「道化役」という呼び名がどのように変化してきたのかを整理しているだけではなく、最も重要なのは、『蒼鶻』の滑稽を伝承しているものは、現在の皮簧戯に於いては一般に『丑』という称呼に従っているのが普通であるからである」というように、キャラクターの伝承のプロセスを明らかにしていることである。すなわち、時代がどのように変わっても、戯曲の形がどのように進んでも、「道化役」という役柄は一貫して、中国戯曲の太い血筋になっていることを、奥野は明らかにしたのである。中国戯曲史における「道化役」の地位について、奥野はこう考えている。

今日の「丑」は随分芸達者な俳優がいるにもかかわらず、「丑」そのものは劇の構成上主役の位置にいるものではない。明の南戯や元の雜劇まで遡ってみてもやはりそうである。しかし、芸能史からみると、甚だ重要な一点が今日に至るまで保存されてきていることを見逃してはならない。それはこの滑稽を旨とする「道化役」が、しばしば劇中に於いて劇の進行状態を告知する一種の説明役であることである⁵⁴⁾。

このように、「道化役」は劇の進行状態を進める上で欠かせないキャラクターであり、観客から深く愛されるキャラクターでもある。それ故に、昔からそれは主役ではなかったが、中国戯曲史を貫いて、しかも絶えず発展してきたのは必然の結果だったのである。奥野は、今日の「浄」、「丑」が遡っては唐の「参軍」「蒼鶻」、更に遡って古代の滑稽侏儒となっていることを指摘している。上古の「巫」まで数千年の歴史を遡って、一つの演劇のキャラクターについての由来を詳しく論じつつ、現代の中国劇の中にそれがどのように伝承されているかを明らかにしていくことで、中国劇の流れとその核となる要素を抽出し、現代劇の中に中国劇の本質を見ることに観客を導いているのである。これは奥野による戯曲の研究の最大の成果であると言ってよいだろう。

4. おわりに

以上、王国維と青木正児の研究成果との比較研究を通して、奥野の中国戯曲研究における三つの特徴について述べてきた。奥野は中国戯曲の研究に幅広く関わっている。例えば、歌舞の歴史的な変遷、武戯の由来、当代京劇俳優の研究などは、いずれも学術的意義を持っている。しかし、紙幅の都合により、全面的な論述ができなかった。奥野の中国戯曲における研究成果をさらに探求するため、これらの問題を今後の課題とし、別稿を期したい。

注

- 1) 王国維 (1887年－1927年) は、中国の清末から中華民国にかけての歴史学者、文学者である。浙江省海寧県の人。^{あざな}字、静安。号、観堂。辛亥革命の際、羅振玉と日本に亡命して京都に住んだ。1916年帰国し、北京清華大学などに勤めたが、清王朝の滅亡に殉じるように投身自殺した。著書『人間詞話』、『宋元戯曲史』など。
- 2) 青木正児 (1887年－1964年) は、日本の中国文学者である。京都大学で狩野直喜、鈴木虎雄に学び、東北大学などを経て京都大学教授。1920年に雑誌『支那学』を創刊し、いち早く魯迅らによる中国の文学革命を紹介する。戯曲史研究の名著『支那近世戯曲史』(1930年)をはじめ、『支那文学思想史』(43)、『清代文学評論史』(50)などの専門書に加えて、『中華名物考』、『琴棋書画』などの趣味、名物学や『江南春』などの随筆もあり、書画や音楽もよくする文人として知られていた。
- 3) 梁啓超 (1873年－1929年) は、康有為の弟子として上海で『時務報』を発刊して中国の近代化をうながす啓蒙活動を行った。戊戌の変法が始まると指導者の一人として活躍したが、戊戌の政変で弾圧され、康有為とともに日本に亡命した。
- 4) 陳寅恪 (1890年－1969年) は、中華民国、中華人民共和国の歴史学者、中国文学研究者、中国語学者である。
- 5) 趙元任 (1892年－1982年) は、マサチューセッツ、ケンブリッジ言語学者、中国語学者である。アメリカに学び、1914年コーネル大学卒業で、1918年ハーバード大学で文学博士号を取得。
- 6) 王国維の「実証主義」について、陳寅恪は以下のように述べている。「実証主義は王国維の治学の方法を指す。ほぼ三つの項目に概括できる。一番目は地下の実物と紙上の遺文を取って相互に解釈証明したこと。およそ考古学や上古史に属する著作、例えば『殷卜辞中所見先公先王考』などがこれである。二番目は他民族の故書とわが国の旧籍を取って相互に補正したこと。およそ遼金元の史事や辺境地理に属する著作、例えば『蒙古考』などがこれである。三番目は外来の觀念と固有の材料を取って相互に参考証明したこと。およそ文芸批判や小説戯曲に属する著作、例えば『宋

- 元戯曲史」や「紅樓夢評論」などがこれである。」陳演恪著「海寧王静安先生遺書序」（『海寧王静安先生遺書』，商務印書館，1940年）を参照。
- 7) 王国維著，井波陵一訳『宋元戯曲考』第四章（平凡社，1997年）。
 - 8) 魯迅著『中国小説史略』（北京北新書局，1923年）。
 - 9) 郭沫若著「魯迅と王国維」（『文藝復興』1946年第2巻3期）。
 - 10) 経史子集とは，中国の古典的書籍の4部の分類である。経部（経書）・史部（史書）・子部（諸子）・集部（詩文などの文学書）からなる。漢籍の分類法として用いられる。
 - 11) 詳しくは郭沫若著「魯迅と王国維」（『文藝復興』1946年第2巻3期）を参照。
 - 12) 青木正児著『支那近世戯曲史』「自序」（『青木正児全集』第三巻，春秋社，1972年）。
 - 13) 胡天舒著，「青木正児の中国認知」（『東北師範大学学報：哲学社会科学版』，2016年）。
 - 14) 小川環樹著「解説」（青木正児『江南春』，平凡社，1972年）。
 - 15) 魯迅の北京大学での教え子李秉中は，日本に留学している間に，1930年4月に出版されたばかりの『支那近世戯曲史』を読んだ後，生活費を稼ぐために，それを中国語に翻訳したいと魯迅に伝えた。9月3日に魯迅は，「青木正児の『支那近世戯曲史』，我曾一看，确是好的」（青木正児が書いた『支那近世戯曲史』を読んだことがあって，確かにいい本だ）と返信を書いたのであった。（『魯迅全集』第12巻，人民文学出版社，1981年）。
 - 16) 程硯秋著「序」（張次溪『清代燕都梨園史料』，北平遼雅書齋書店，1934年）。
 - 17) 奥野信太郎著「中国劇随想」（『幻亭雜記』，世界文庫，1947年）。
 - 18) 王国維著，井波陵一訳『宋元戯曲考』「序」（平凡社，1997年）。
 - 19) 青木正児著『支那近世戯曲史』「自序」（『青木正児全集』第三巻，春秋社，1972年）。
 - 20) 青木正児著『支那近世戯曲史』「自序」（『青木正児全集』第三巻，春秋社，1972年）。
 - 21) 奥野信太郎著「昔の親子」（『奥野信太郎随想全集』6巻，福武書店，1984年9月）。
 - 22) 奥野薫著「北京の奥野信太郎」（『奥野信太郎回想集』，三田文学編，文化総合出版社，1971年）。
 - 23) 角兵衛獅子は新潟県新潟市南区（旧西蒲原郡月潟村）を發祥とする郷土芸能である。越後獅子もしくは蒲原獅子とも呼ばれる。
 - 24) 奥野信太郎著「中国劇随想」（『幻亭雜記』，世界文庫，1947年）。
 - 25) 同上。
 - 26) 同上。
 - 27) 蕭長華（1878年－1967年）は，著名な京劇の「丑行」の演劇芸術家である。
 - 28) 馬富祿（1900年－1969年）は，著名な京劇俳優である。
 - 29) 奥野信太郎著「中国劇随想」（『幻亭雜記』世界文庫，1947年）。
 - 30) 王忠愨は王国維の諡号である。
 - 31) 青木正児著『支那近世戯曲史』「自序」（『青木正児全集』第三巻，春秋社，1972年）。
 - 32) 奥野信太郎著「中国劇随想」（『幻亭雜記』，世界文庫，1947年）。
 - 33) 『秋胡戯妻雜劇』は元代の演劇の名前である。その主な内容は，秋胡が10年間軍に従軍し，家に帰る途中，桑園で妻に出会ったが，妻の羅梅英は既に彼を知らなかったということである。秋胡はわざと妻を挑発し，罵られた。家に帰ってから，妻はやっとわかるようになった。
 - 34) 奥野信太郎著「中国劇随想」（『幻亭雜記』，世界文庫，1947年）。
 - 35) 同上。
 - 36) 王国維著，井波陵一訳『宋元戯曲考』「序」（平凡社，1997年）。
 - 37) 『史記』は，中国前漢の武帝の時代に司馬遷によって編纂された中国の歴史書である。正史の第一に数えられる。
 - 38) 淳于髡は中国戦国時代の人物である。齊の威王に仕えた，稷下の学士の一人である。
 - 39) 優孟は，春秋戦国時代，宮廷で道化師を演じる倡優である。
 - 40) 優旃は笑いの中に諫言を込め秦の始皇帝，二世胡亥を笑わせ，多くの人を助けた。宮廷で道化師を演じる倡優である。
 - 41) 中国古代の一尺は現在の16.95ミリメートルに当たる。
 - 42) 奥野信太郎著「中国劇随想」（『幻亭雜記』，世界文庫，1947年）。
 - 43) 「笑の祭儀」は皆で笑いを神に捧げる祭儀である。
 - 44) 参軍戯は中国唐代の演劇の一種である。参軍を主役，召使い蒼鶻を脇役とし，滑稽なかけあい問答を中心とする道化芝居。
 - 45) 李義山（812年－858年）は，即ち李商隠で，晩唐の官僚政治家，その時代を代表する漢詩人である。字は義山，号は玉谿生。また獺祭魚と呼ばれる。
 - 46) 館陶は春秋時代には冠氏邑と称されていた。漢平帝2年，前漢により館陶県が設置される。唐代万暦年間に一時永濟県と改称されたが，まもなく館陶県に戻され現在に至る。
 - 47) 和帝は後漢の第4代皇帝である。諱は劉肇。章帝の子（四男）。生母は梁貴人。平原懷王劉勝，殤帝の父。
 - 48) 奥野信太郎著「中国劇随想」（『幻亭雜記』，世界文庫，1947年）。
 - 49) 王国維著，井波陵一訳『宋元戯曲考』（平凡社，1997年）。
 - 50) 同上。
 - 51) 同上。
 - 52) 皮簧戯は中国の京劇の別称である。これを「皮簧戯」というのは，「二黄」と「西皮」という本来異なった地方の二つの曲調が合体して，基礎をつくったからである。
 - 53) 奥野信太郎著「中国劇随想」（『幻亭雜記』，世界文庫，1947年）。
 - 54) 同上。

参考文献

- 王国維著，井波陵一訳『宋元戯曲考』第四章（平凡社，1997年）。
- 郭沫若著「魯迅と王国維」（『文藝復興』，1946年第2卷3期）
- 魯迅著『中国小説史略』（上海古籍出版社，1998年1月）。
- 青木正児著『支那近代戯曲史』（『青木正児全集』第三卷，春秋社，1972年）。
- 佐々木愿三著「仙台時代の青木先生」（『青木正児全集』月報Ⅳ第2巻，春秋社，1972年）。
- 胡天舒著「青木正児の中国認知」（『東北師範大学学報：哲学社会科学版』，2016年）。
- 小川環樹著「解説」（青木正児『江南春』，平凡社，1972年）。
- 程硯秋著「序」（張次溪『清代燕都梨園史料』，北平邃雅書齋書店，1934年）。
- 奥野信太郎著『幻亭雜記』（世界文庫，1947年）。
- 奥野信太郎著，村松暎編『中国文学十二話』（NHKブックス，1968年）。
- 奥野信太郎著「昔の親子」（『奥野信太郎随想全集』6巻，福武書店，1984年9月）。
- 奥野薫著「北京の奥野信太郎」（『奥野信太郎回想集』，三田文学編，文化総合出版社，1971年）。
- 奥野信太郎著「舌の伝統」（『幻亭雜記』，世界文庫，1947年）。
- 奥野信太郎著「中国劇随想」（『幻亭雜記』，世界文庫，1947年）。
- 奥野信太郎著「玉堂春のこと」（『石榴の庭』，築摩書房，1952年）。
- 奥野信太郎著「長安城の月」（『龍の横顔』，要書房，1954年）。