

元雜劇における僧侶の形象

—「忍字記」劇と「東坡夢」劇の描写を例に—

林 雅 清

はじめに

中国の演劇の歴史は古い。上古より祭祀や追儺儀礼の際に行われてきた「儺戯」と呼ばれる仮面劇がその嚆矢であり、それが後に中国各地の地方劇の一部へと発展していく¹⁾。

漢代には、西域を起源とする軽業や奇術などを含む「散楽」（後の隋唐代に「百戲」と呼ばれる娯楽芸能）が盛んに行われるが、その散楽の中には滑稽寸劇や歌舞劇、傀儡劇などの演劇も含まれており、その滑稽寸劇が、唐代では「参军戲」と呼ばれる、軍中で演じられた寸劇へと発展する。さらにそれが、その後の金朝において、「院本」と呼ばれる二人一組で演じるコントのような滑稽劇へと発展する。

宋代においては、参军戲の流れを汲む院本と同様の滑稽劇を中心に、散楽（百戲）全体が発展したものをまとめて「雜劇」と呼ばれるようになる。元々、宮中や寺院境内等で行われていたこの「雜劇」と称される演芸は、次第に都市の盛り場である「瓦舍」（「瓦子」・「瓦市」・「瓦肆」とも表記される）でも頻繁に演じられるようになる。「雜劇」の中の芝居に登場する役者は、せりふとしぐさの他、節回しやとんぼ返りなども取り入れて、面白おかしく演じていたという。

この宋の「雜劇」や同種の滑稽劇である金の「院本」が芝居としての発展を遂げ、元代に入るとより文学的な物語を上演するようになる。

そして、宋詞や宋・金代に語り物風の歌曲演芸として流行した「諸宮調」の影響を受けて形成された「元曲（北曲）」と呼ばれる北方系歌曲を取り込む形で、より近代的な歌舞劇として、そして総合芸術たる舞台芸術として完成されたものが、「元雜劇」である²⁾。

元雜劇は「元曲」とも呼ばれるが、元曲とは本来、戯曲作品としての元雜劇に用いられる曲辞（歌詞）部分のことを指し、その曲辞の部分と同形式の単独のうたである「散曲」を合わせた、唐詩・宋詞に次ぐ元代を代表する韻文文学の一大ジャンル「曲」を指す名称である。それゆえ、「元曲」という呼称が、それを歌曲部分の中心とする戯曲のジャンルである「元雜劇」と同義で用いられる場合もあるが、本稿では、「元雜劇」は演劇形態を、「元曲」はその元雜劇に用いられる歌唱形態を表すものとして扱う。

さて、舞台芸術として一定の完成をみる元雜劇の演劇作品は、後の明や清の時代でも創作されるが、その後は演劇として上演されることはなくなり、韻文文学としても元曲は作成されなくなっていく。一方で、明代に盛んに演じられるようになるのは「伝奇（南戯）」とよばれる各種の演劇形態で、そこでうたわれるのはより芸術性・音楽性の高い「南曲」とよばれる韻文文学であった。この伝奇（南戯）は、現代でも演じられている京劇や崑劇（崑曲）などの中国伝統演劇として発展していく³⁾。

芸術性を重んじるがゆえに極めて長い作品が多い南戯に比べ、元雑劇の作品は4つの「折」で構成される四折（四幕）構成が基本で、「楔子」と呼ばれる短い一場が入る場合もあり、まれに五折構成の作品も存在するが、基本的に芸術性よりも娯楽性と物語性の高い、休憩を入れずに観切れる分量の演劇作品となっている。現在では、実際に上演された元雑劇を観ることは叶わないが、現存する元代ないし明代の元雑劇作品の版本をみる限り、一作品2、3時間で上演できる分量であり、いずれも物語性に富んだ作品となっている。これが都市の盛り場で上演されていたとなれば、士大夫階級のみならず一般市民も娯楽として鑑賞していた可能性が考えられる。だとすれば、元雑劇の作者は、その観衆を意識して、より多くの人のニーズに合致した、面白い作品を創作しようとしたはずである。

実際、知識人が創作した元雑劇作品中においても、市井の庶民の生活が描かれた、世話物に分類できる作品が散見される。商人の生活が描かれる場合が多いが、夫婦や親子兄弟の問題をテーマとした人間ドラマを扱う作品が多く、時代は元の前時代である宋代を想定したものが多い。また、公案物あるいは公案劇と呼ばれる裁判劇には、包拯をはじめとする宋代の名判官の裁きが描かれており、娯楽的な勧善懲悪の要素が強い。役人や都市部の人々だけでなく、道化的に描かれてはいるが、田舎者ややくざ者、物乞いなども登場する。世話物とあわせて庶民の生活が生き生きと描写される作品群である。その他、男女の恋愛を描いた才子佳人劇、士大夫から庶民までに好まれる題材であった説話（講談）由来の歴史劇や三国劇、水滸劇なども多く創作されている。一部には主人公が殺害されたり罪人として流されたりする物語も存在するが、それらのいわゆる「悲劇」も含め、元雑劇作品には例外なく道化的キャラクターが登場し

たり、主人公を含めて道化的な言動が描かれていたりするし、いずれの作品も最後は大団円を迎え、その作品なりのハッピーエンドを迎える形式が取られている。

そのような多種多様な物語を描く元雑劇作品の中に、道教や仏教の指導者、あるいは神仙や仏菩薩が、民間人の中から才能ある者（もしくは天界や仙界から人間界へと落とされ転生した人物）を見出して悟りへと導く、「神仙道化劇」と称される作品群がある。幸せに暮らしている主人公の日常に、突如として仙人や僧侶が現れ、この世の無常を論され出家するという結末が、現代人の感覚でもって「ハッピーエンド」とは認識しにくい部分もあるかもしれないが、それが元雑劇作品としての結末であるなら、その作品の作者が最も伝えたい内容は、そしてその作品を鑑賞した人々が納得できる筋書きは、それまでの生活も家族も捨てた「出家」なのである。

本稿では、当時人気を博したであろう元雑劇作品のうち、神仙道化劇中の仏教劇に分類される「忍字記」劇と「東坡夢」劇の二作品に描かれた僧侶の描写に焦点を当て、その言動を分析することにより、当時の人々が理想としていた僧侶像の一端、ないし批判的・皮肉的な僧侶像の一端を、明らかにしていきたい。

1. 元雑劇の特徴

まず、具体的な作品をみていく前に、元雑劇作品の描写を分析することによってなぜ当時の人々がイメージする人物形象が明らかになるか、その論拠を示すために元雑劇の特徴を概観しておく。

元雑劇の演技は、前代の「雑劇」あるいは「院本」の演技形態を発展させた形での、「白（せりふ）」「曲（うた）」「科（しぐさ）」の要素で構成される。それに、「打筋斗（とんぼ返り）」

という輕業・雜技的要素も含まれていたと考えられているが、一番の見せ所は「元曲」の部分、すなわち「うた」である。ただ、いわゆる幕や舞台装置ではなく、道具もほとんど用いない象徴劇であったため、せりふ中で場面や動作の説明がなされたり、ト書きに象徴的なしぐさが書かれていたりする。よって、せりふ・うた・しぐさそれぞれの描写に、当時の文化的背景を見ることができる。

次に、元雜劇の一作品は、上述の通り基本的に四折で構成され、大衆が娯楽として観劇するにも適した長さであったと思われる。そして、重要な「曲（うた）」を担当する役者（主役）は原則一人であり、たとえ折毎に主役キャラクターが変わっても同じ役者が演じていたと考えられている。これは、伝奇（南曲）とは全く異なる要素である。四折構成を原則とする元雜劇は、歌唱担当者を一人の登場人物に限る独特の形式により、他の芸術形態によっては実現することが困難な、全く新たな芸術空間を創造することに成功した。つまり、歌唱者を一人に絞ることによって、ある事象ないし出来事に対する主人公の心情（つまりキャラクターを通した作者の意図）を全劇にわたって一貫して表現することが可能となる。「一人独唱」と呼ばれる元雜劇独特の技法である。これは、伝統的韻文学としての詩・詞、あるいは散文としての小説・隨筆などの、いずれの文学形式をもってしても達し得ないものであり、まさにその点こそが、元雜劇の最大の文学的特徴であり、芸術的価値であるともいえよう。

さらに、描かれたテーマや登場人物が多様であり庶民受けするものであるのみならず、元雜劇では「脚色」と呼ばれる役柄が役者毎に固定されており、観衆にとってそれぞれのキャラクターの善悪や道化色の度合い等がわかりやすくなっている。男役の「末」と女役の「旦」がそ

の代表であるが、それぞれ主役を担う「正末」「正旦」、脇役の「外」（「外末」「外旦」）、老け役の「老末」「老旦」、若者役の「小末」「小旦」などがある。また、宋の雜劇（院本）での「引戲」に当たる、最初に登場して物語の概要を語る「冲末」や、道化女や悪女を演じる「搥旦」の登場頻度も高い。そのほか、男性の敵役・道化役の「浄」は必ず登場し、重要な役を演じるのであるが、これが後の明代の版本では悪役の「浄」と道化役の「丑」に分けられ、二人で滑稽な劇中劇を演じる場合が多い。参軍戲・院本からの影響が色濃く残っている部分である⁴⁾。よって、先に述べたように仮にそのストーリーが悲劇的であったとしても、元雜劇であるがゆえに喜劇的要素の強い娯楽作品として完成されており、またそれゆえに、社会風刺や皮肉も多く描かれている。

小松謙氏は、その著書『中国白話文学研究——演劇と小説の関わりから——』（汲古書院、2016年）の中で、次のように述べている。

元雜劇は、中国における戯曲の最高峰といわれる。事実、明清の南曲伝奇が長さゆえに冗長に陥らざるをえないのに対して、四折という制約ゆえにかえって緊張感に富んだ物語を構成しようという有利な点はあるにせよ、皇帝皇后から物乞いに至るまで、社会の全階層を扱う題材の幅の広さ、白話による生き生きとした描写から典故を踏まえた文雅な曲辞に至るまで、自在に繰り上げられる表現方法の幅の広さ、そこに描かれる人生の真実、特に、かつて文字の世界で扱われたことがなかった庶民や差別に苦しむ人々の生活を生き生きと描いたこと、そして一部の作品に示されている尖鋭な社会批判、いずれも最高峰と呼ばれるにふさわしい。⁵⁾

「庶民や差別に苦しむ人々の生活を生き生きと描い」ている文学作品は、近代以前の中国においては中々見られない。演劇作品ではあるが、それを読み物として、つまり文学作品として鑑賞してみると、曲と白話を融合した元雜劇作品は、近世通俗文学の中でも最もダイレクトに作者・鑑賞者のイメージを反映しているといえよう。

よって、元雜劇作品の描写を分析することで、当時の人々のありのままの生活・社会・身分意識等が垣間見え、また元雜劇作品の人物形象を分析することにより、当時の人々が求める各種の人物像の一端を明らかにできると考える。

特に、明末、万暦年間に江南地方で活躍した臧懋循（字は晋叔）が編纂した『元曲選』は、臧懋循自身が当時もしくはそれ以前に流行していた元雜劇を百作品選び出し、各作品のプロットはほぼ原作そのままに、一部読み物として改編したレーゼドラマであるとされている。元雜劇作品の最も古い版本として元代に刊行された三十種の作品の元刊本が現存するが、この版本に記されているのはほとんどが「曲（うた）」の部分であり、「白（せりふ）」がほとんど記されていない。確かに、韻文文学としての「元曲」そのものの研究するには、あるいは原作者の意図を忠実に解析するには、最も古い元刊本を底本として分析する必要がある。しかし、読み物として出版された『元曲選』本は、時代が下って編纂されたものであり、また演じるための台本ではないものの、戯曲作品としてせりふやしぐさまで事細かに描写されている。元刊本との曲辞の異同はあるものの、原作を損ねるほどの大幅な物語の改変が施されているわけではない。また、現存する明代の他の抄本等のテキストとも大差がない作品も多い。さらに、明末以降現代に至るまで何度も出版されているテキス

トであることから、その作品に描かれた描写には、創作当初の元代はもとより、広く一般読者を想定して改編したであろう明代後期における、作品に描かれた時代や世相が色濃く反映されていると考えられる。よって本稿では、『元曲選』本を底本として論じたい。

2. 「忍字記」劇における僧侶の形象

それでは、いよいよ本題に入る。まず、「忍字記」という仏教劇の概要を見ていきたい。

本劇は正名を「布袋和尚忍字記」雜劇といい、作者は鄭廷玉である。元代後期に鍾嗣成によって編纂された元曲の作家とその作品を網羅している『録鬼簿』によると、鄭廷玉は彰徳（現在の河南省安陽市）の出身で、元代前期に活躍した元曲作家であり、二十種以上もの元雜劇を創作している。これは関漢卿、高文秀に次ぐ3番目に多い分量である。現存する作品および作品名からは、鄭廷玉は歴史劇や公案劇のほか、仏教色の強い神仙道化劇も複数手掛けたようで、本劇もその一種である。

「忍字記」劇に登場する僧侶の描写を分析するに当たり、本劇全体の梗概を以下に示しておく。なお、（ ）内は劇中の「脚色」を示す。

楔 子：仏弟子の阿難（沖末）が登場して物語の背景と概要を説明する。阿難が退場して場面が変わり、以下物語が始まる。汴梁一の長者で客齋家の劉均佐（正末）は、妻の王氏（旦兎）と酒を飲んでいたところ、門前で凍えて倒れていた洛陽の貧乏書生、劉均佑（外）を助け、義兄弟にして自分の質屋で働かせる。

第一折：劉均佑が劉均佐の誕生祝いに宴会を開く。そこへ汴梁鳳翔府岳林寺の住持である布袋和尚（外）が子供を連れて登

場し、劉均佐の家を訪れ、守銭奴と言って劉均佐をからかう。齋を所望した後、大乘の仏法を授けると言って墨で「忍」の字を劉均佐の手に書き、退場する。劉均佐は手を洗うが、「忍」の字は消えずに残る。乞食の劉九児（浄）が登場し、貸した錢一貫を返せと因縁をつけると、劉均佐は怒って劉九児を殴り殺す。劉九児の胸に「忍」の字が浮き出、劉均佐は慌てる。布袋が再び登場し、劉均佐の出家と引き換えに劉九児を生き返らせる。劉均佐は自宅の離れで「在家出家」する。

第二折：仏道修行を続ける劉均佐の所に、王氏と劉均佑が不倫をしていると、息子の仏留が告げに来る。劉均佑は怒り、包丁を手に閨で酒を酌み交わす二人のもとへ乗り込む。王氏を捕え、包丁の柄に「忍」の字が浮かび上がる。劉均佑が布袋と入れ替わる。帳の中から出てきた布袋に諭された劉均佑は、外回りから帰ってきた本物の劉均佑に財産・家業・家族を任せ、布袋に従って岳林寺へ行き、出家する。

第三折：岳林寺の首座を務める定慧（外）の下で修行する劉均佑は、財産や女房・子供のことを思い出し、定慧にたしなめられる。劉均佑が眠ると、定慧は劉均佑に王氏と子供たちの幻を見せる。劉均佑が触れた王氏の手や子供の額に「忍」の字が現れたところで、定慧は王氏たちの幻を消す。すると布袋が自身の二人の妻と二人の子を連れて登場し、舞台を一周して退場。布袋に妻子がいると定慧から聞かされた劉均佑は怒って還俗し、汴梁へ帰る。

第四折：汴梁の長者、劉榮祖（浄）が子孫を連

れて先祖の墓参りをするところへ、劉均佑が登場。劉榮祖と言い争う内に、修行していた3ヶ月の内に世間では100年以上もの歳月が流れており、老人の劉榮祖が自身の孫であることを知る。人の世の無常を悟った劉均佑は、松の木にぶつかり自害を図る。そこへ布袋が登場し、劉均佑が第十三尊羅漢の賓頭盧尊者の生まれ変わりであること、自身は弥勒仏の化身であることなど仔細を明かすと、劉均佑は開悟し、終幕する。

時の流れ方の違いから世の無常や栄耀栄華の儚さを悟らせる物語には、早くは唐代の伝奇小説「枕中記」（邯鄲の枕、黄粱一炊の夢）や「南柯記」（南柯の夢、槐安の夢）がある。元雜劇にも馬致遠作の「邯鄲道省悟黄粱夢」雜劇（略称「黄粱夢」）があり、「枕中記」を題材とした作品として知られるが、現実の時間の流れのほうが速く、現実外の世界が夢中ではなく現実世界と地続きの別世界という特徴からいえば、「忍字記」劇はそれらの夢で栄華を味わう物語より、日本の浦島伝説に代表される仙郷滞留説話に近い。ただ、本劇において劉均佑が滞留していた「別世界」は仙郷ではなく寺院であり、その間に体験したのは栄耀栄華ではなく仏道修行である。

また、無常を悟るきっかけとなる体験には、栄華や快樂といった要素はほとんど見られず、財産や家族への執着心から起こる「氣（怒り）」ばかりである。神仙道化劇の中でもやや特殊な作品に仕上がっているこの「忍字記」劇の主題は、中国の通俗文学作品において主に男性が身を滅ぼす原因とされる「酒・色・財・氣」のうち、内面から湧いてくる感情という側面において特に御し難い「氣（怒り）」について、仏教

的観点からその恐ろしさを説いている点にある。第一折から第三折にかけて主人公の劉均佐が「忍」ぶことを要求された「氣」、仏教において最も悟りの妨げになる煩惱と位置付ける「三毒」(貪・瞋・痴)の一つに「瞋恚」(腹立ちの心)が含まれていることから、物質的な「酒・色・財」への欲ないし執着そのものより、その執着心から起こる「氣」をいかに「忍」ぶか、それが解脱あるいは安寧への道に最も必要なものとして表現された作品である⁶⁾。

さて、本劇に登場する僧侶は、阿難・布袋・定慧の三人であるが、阿難は楔子の冒頭で前口上を述べるだけでその後の物語には登場しない。また、その阿難の前口上によると、布袋は弥勒尊仏の化身として、また乞食の劉九兒は伏虎禪師が姿を変えて、それぞれ主人公の劉均佐を導く役割とされているが、物語中では特にその点については触れられていない。劉均佐自身も、阿難の前口上と、本劇最後の布袋の種明かしの中で、羅漢の一人であったと説明されるが、劇中では羅漢の片鱗すら出さない(記憶がないので当然であるが)。よって、観衆もしくは読者が目にする僧侶は、布袋と定慧の二人のみである。

布袋は、唐末の明州(現在の浙江省寧波市)に実在した契此という名の禅僧で、布施されたものや日用品を入れた布袋を背負って乞食(こつじき)をしていたといわれ、早いものでは北宋の贊寧『宋高僧伝』(988年)巻第21に「唐明州奉化県契此伝」があり、「慈氏垂迹(弥勒の化身)」と記されている。また、北宋の道原『景德伝灯録』(1004年)や、南宋の志磐『仏祖統紀』(1269年)、元の梅屋念常『仏祖歴代通載』(1344年)、元の覚岸『釈氏稽古略』(1354)などにも布袋の伝記が存在する。

本劇における布袋は、嬰兒と姪女という道教風の丹葉の名前をした子供を連れ登場すると、

まず「佛」と3回唱え、「南無阿弥陀佛」という。布袋は禅僧であるが、元代以降は三教合一・禅浄双修の思想が進んでいくことから、その影響が通俗文学における僧侶の形象にも現れたものと考えられる。その後、布袋が笑いながらいうせりふ(偈)は「行也布袋、坐也布袋。放下布袋、到大自在(どこに行くにも布袋、どこに坐すにも布袋。この布袋を置いたなら、かえってこの身は大自在)」である。これは、宋の岳珂「布袋和尚讚」の「行也布袋、坐也布袋。放下布袋、多少自在」を踏まえたものであるが、このように布の袋を背負った子連れの笑った托鉢僧という布袋の形象は、通俗文芸である元雜劇に描かれているという点から、弥勒の化身という概念とともにすでに元代には定着していたことがわかる。

特に、布袋が極端に太った僧侶であるということは、第一折の布袋の登場シーンからもよくわかる。布袋を最初に出迎えた劉均佑も、続いて興味本位で会いに出た劉均佐も、布袋を見た瞬間「好個胖和尚也(なんて太った坊さんだ)」といって笑い転げる。劉均佐を諭しに来た布袋は、自身を笑う劉均佐に、「你笑我無、我笑你有。無常到來、大家空手(おぬしはわしの無きを笑えど、わしはおぬしの有るを笑おう。無常が到来すれば、誰もが無一物)」という偈を授ける。しかし、劉均佐は意に介さず、「油葫蘆」「天下樂」「那吒令」「鵲踏枝」「寄生草」と、続けざまに5曲も、禿げ頭の太った布袋を馬鹿にするうたを皮肉たっぷりにうたう。以下、その曲辞を抜粋して示す。

【 】は曲牌、()は拙訳、……は中略、句読点は筆者補、間のせりふは省略)

【油葫蘆】

……善人家齋得禪僧飽。他腰圍有篋來羶。肚皮有三尺高。便有那駱駝、白象、青獅豹、

敢可也被你壓折腰。

(……お人好しの信者らが、齋を施し禅僧の腹を満たすのだろう。この坊主、腰の回りは竹籠ほどに、腹の出っぱり高さ三尺、駱駝に白象、青獅子ですら、あんたに腰を押しつぶされるわ。)

【天下樂】

……你肥如那安祿山，更胖如那漢董卓……
(……あんたの太りようときたら、かの安祿山か、はたまた漢の董卓か……)

【那吒令】

你偌來胖箇肉身軀呵，你怎喂的飽那餓鳥。
你偌來癰的腿脰呵，你怎穿的過那蘆草。你偌來大箇光腦呵，你怎壘的住那雀巢……
(そんなに太った体して、どうやって飢えた鳥を救った。そんなに太った足をして、どうやって葦に乗ったのか。そんなに大きな禿げ頭、どうやって雀が巢を作る……)

【鵲踏枝】

你不敢向佛殿遶周遭，你不敢禮三拜朝。你穩情取滾出山門，蹣上青霄。這裡面要飽呵得多少是了，你端的便不疲乏世不害心嘈。
(あんたはお堂で行道できず、朝の礼拝すらできず、さだめし山門飛び出して、旅の空ってところだろ。その腹の中を満たすには、どれだけあれば足りるやら。あんたはまったく世に疲れずに、氣遣いすることなかろうて。)

【寄生草】

……不想這病維摩入定參禪早。誰想你是箇瘦阿難結果收因好。不想你箇沈東陽削髮爲僧了。我愁呵愁你去南海南挾不動柳枝瓶，我憂呵憂你去西天西坐損了那蓮花萼。
(……あんたみたいな、病んだ維摩が早くも入定參禪し、瘦せた阿難が見事に結果收因し、沈東陽が剃髪をして僧になるとは。愁うるは、南海に行くも柳枝と水瓶手挟め

ぬこと。悲しむは、極楽に座せば蓮華の萼をつぶすこと。)

いずれも仏教説話や歴史、仏像の有り様などを引き合いに、布袋の太った様を皮肉っているのであるが、特に【那吒令】の描写は、鷹に追われた鳩を救うために鳩と同じ分量の自分の肉を切り取って鷹に与えたという尸毘王（釈迦の前世）の逸話や、中国禅の始祖である達磨大師が葦に乗って長江を渡ったという逸話、如来の頭が「雀の巢」のような螺髪であることを、観衆（読者）も知っているという前提でないと、皮肉と理解できない。また、【寄生草】の描写も、古代インドの大商人で在家のまま釈迦の弟子となり、大乘仏教の奥義を会得した維摩詰（維摩居士）の逸話や、釈迦涅槃後に悟りを得た仏弟子の阿難尊者、南朝の宋・齊・梁に仕えた文人沈東陽（沈約）がいずれも痩せていたというイメージを要するし、また南海普陀落世界の観音菩薩が楊柳と浄瓶を持っており、西方極楽浄土の仏菩薩が蓮華座に座していることなどの知識がなければ、太った布袋への皮肉が理解できない。

これらの描写を分析すると、第一段階としては、仏教説話や経典等で伝わっている釈迦や達磨などの高僧や仏菩薩が僧侶の本来あるべき姿・目指すべき有り様であり、どこから見てもそのような見えない布袋は、嘲笑される存在として描かれている。ただ、元雜劇の本質に立ち返ってこの点について考えるならば、第二段階として、真に描きたい形象はその全く逆であることが見えてくる。元雜劇では、先に上げた小松氏も述べているように、「尖鋭な社会批判」を作品中に描き出すというのが特徴である。本劇においては、布袋を馬鹿にする主人公の劉均佐こそが、実際は作者（ひいては観衆や読者）によって馬鹿にされてしまう存在なのである。

劉均佐は結局、布袋と定慧に諭され出家の道へと導かれるのであり、ここで弥勒仏がその正体である布袋を笑っている劉均佐は、まさしく道化といえる。要するに、本劇の作者や観衆（読者）が求める理想の僧侶の形象とは、劉均佐が挙げた、ひいては従来の仏教説話等で伝わっている教科書通りの高僧や修行僧の形象ではなく、人から笑われるほどの姿で、しかも何を言っているのか俄かにはわからない布袋像そのものである。

一方、第三折にのみ登場する、本劇に中心的に登場するもう一人の僧侶定慧は、布袋の第一弟子で岳林寺の首座と記されているが、架空の人物であると考えられる。仏道修行の基本となる「戒定慧」の三学のうち、「定」（禪定）と「慧」（智慧）をその名としており、劉均佐に対して禪問答のような説教を延々と続ける。その登場時のせりふは、以下の通りである。

出言解長神天福，見性能傳佛祖燈。自從一掛袈裟後，萬結人緣不斷僧。貧僧乃汴梁嶽林寺首座定慧和尚是也。想我佛門中，自一氣纔分，三界始立。緣有四生之品類，遂成萬種之輪廻。浪死虛生，如蟻旋磨，猶鳥投籠，累劫不能明其真性。女人變男，男又變女，人死爲羊，羊死爲人，還同脫袴着衣，一任改頭換面。若是聰明男女，當求出離于羅網，人身難得，佛法難逢，中土難生，及早修行，免墮惡道。想我佛西來，傳二十八祖，初祖達磨禪師，二祖慧可大師，三祖僧燦大師，四祖道信大師，五祖弘忍大師，六祖慧能大師。佛門中傳三十六祖五宗五教正法。是那五宗，是臨濟宗、雲門宗、曹溪宗、法眼宗、潯山宗。五教者，乃南山教、慈恩教、天台教、玄授教、秘密教。此乃五宗五教之正法也。

（言葉を出だせば天神の徳を増長し、見性

をすれば仏祖の法灯よく伝う。一たび袈裟を掛けてより、万僧の縁を結ぶ僧。拙僧は汴梁岳林寺の首座、定慧和尚である。思うにわが仏門の教えでは、一つの気が分かれ、三界が起こり、四生の品類を縁として、万種の輪廻が生じたとする。みだりに死んでむなしく生まれるのは、ぐるぐる回る蟻、籠の中の鳥のようなもの。いくら劫を重ねても、その真性を明らかにすることはできぬ。女が男に生まれ変わり、男がまた女に変わり、人が死んで羊となり、羊が死んで人となるのは、衣服を着替え、面を付け替えるようなもの。賢明な御仁なら、輪廻の網を出離することを求めよ。人身得難く、仏法逢い難く、中土生まれ難し。すみやかに修行をすれば、悪道に墮ちるのを免れられよう。思うにわが仏法は、二十八祖を経て西方より伝えられた。わが国の初祖は達磨禪師、二祖は慧可大師、三祖は僧燦大師、四祖は道信大師、五祖は弘忍大師、六祖は慧能大師である。また、仏門の中には三十六祖、五宗、五教の正法が伝えられている。五宗とは、臨濟宗、雲門宗、曹溪宗、法眼宗、潯山宗。五教とは、南山教、慈恩教、天台教、玄授教、秘密教。これがすなわち五宗五教の正法である。）

ただ真面目に、仏教における輪廻の思想や解脱の必要性を説き、また、当時の中国仏教および禅宗の法統を説明しているだけである。その後も特に、布袋のように冗談を言ったり劉均佐をからかったりはせず、劉均佐に幻影を見せながらも、ひたすら劉均佐に俗念や怒りを断ち切ることを教え、念仏して耐え忍ぶことを勧める。いかにも高僧や学僧のせりふらしいが、結局、この定慧の論し方では劉均佐は納得できず、怒って修行をやめてしまう。もちろん、劉均佐

には家族等の幻影を見せて敢えて俗念や怒りを起こさせ、それを耐え忍ぶことを説くのであるが、劉均佐が最終的に世の無常と出家の必要性を悟るのは、定慧の下での修行を断念して戻った俗世が、百年以上も時が下った世界であったためである。読み方によっては、定慧のような真面目な僧侶の正攻法では、人を導くことはできないことを描いているとも受け取れよう。結局のところ、本劇で理想の僧侶像として描かれているのは、教義にこだわらず僧侶然としていない布袋のほうだと考えられる。

3. 「東坡夢」劇における僧侶の形象

次に、「東坡夢」劇の内容を見ていきたい。

本劇は正名を「花間四友東坡夢」雜劇といい、作者は呉昌齡である。『録鬼簿』によると、呉昌齡も元代前期の元曲作家で、西京（現在の山西省大同市）出身であり、かつては軍に従事していたが、後に婺源（現在の江西省に属する）の知州をしたという。『西遊記』物語の最も早い元雜劇作品である「唐三藏西天取經」雜劇などを含め、十数作品の元雜劇を創作したとのことであるが、現存するのは本劇と「張天師断風花雪月」雜劇の二作品のみである。現存作品や残された作品名を見ると、この呉昌齡も神仙道教化劇（仏教劇や道教劇）を得意としたようである。

「東坡夢」劇の梗概は、以下の通りである。

第一折：蘇東坡（外）が登場し、王安石が推し進める新法に反対であること、皇帝の前で王安石をからかったこと、さらに王安石に呼ばれた宴席で王安石の妻をからかったこと、そのため王安石の讒言に遭い、黄州に左遷されたことを前口上として説明。蘇東坡は、黄州に移

動中、廬山の東林寺で修行中の旧友、仏印（正末）を還俗させ、王安石に対抗するための仲間に引き入れようという一計を案じ、白楽天の子孫であるという白牡丹（旦児）という歌妓を連れて廬山を訪れる。仏印の弟子の行者（丑）の道化ぶりを交えつつ、蘇東坡と仏印の機知に富んだ禪問答が繰り返された後、蘇東坡は白牡丹に酌をさせながら仏印と酒を酌み交わし、仏印に還俗して白牡丹を娶って還俗するよう勧めめる。白牡丹も酒を勧めながら仏印を誘うが、仏印は靡かない。

第二折：蘇東坡は再度、仏印と酒を酌み交わす。仏印は方丈に戻って休むと見せかけ、行者に仏印のふりをして方丈に行き、白牡丹がやってきたら密通するよう指示する。蘇東坡は白牡丹に、方丈へ行って仏印と既成事実を作り、婚姻を迫るよう指示する。白牡丹が方丈へ行き、男女の交わりを行ったところで、蘇東坡は従者を引き連れ仏印を捕えようと方丈に乗り込むが、相手は行者であり逆に謀られたことを知り、酔って眠る。仏印は梅・柳・桃・竹の4人の花の精（旦児）に、蘇東坡を誘惑するよう命じる。蘇東坡は夢の中で、花の精たちと楽しく酒を飲み交わす。

第三折：廬山の松の神（正末）が登場し、蘇東坡を誘惑している花の精たちを捕えにくる。蘇東坡は名残惜しくも花の精たちを連れて行かれて目覚め、南柯の夢であったと気づき、再び白牡丹を連れて、仏印に禪問答を挑みに行く。

第四折：まず蘇東坡が仏印（正末）に禪問答を挑むが言い負かされ、白牡丹（旦児）に問答を挑ませるがこれまた言い負か

されて、白牡丹は出家し、退場する。花の精たち（旦兎）が登場して仏印に問答を挑むがことごとく敗れる。蘇東坡は、自身の敗北と仏印が真の僧侶であることを認め、仏弟子となることを誓う。

蘇東坡は、北宋の政治家で、著名な詩人・書家でもあった蘇軾のことである。蘇軾（1036-1101）は、眉州眉山（現在の四川省眉山市東坡区）の出身で、字は子瞻、東坡居士と号したため、蘇東坡と呼ばれる。本劇では、端明殿大学士であったが王安石に疎まれ黄州団練に左遷されたと自身で述べるが、蘇軾が王安石の新法に反対して黄州に左遷されたのは史実であり、翰林学士にもなっている。

また、仏印も実在の人物である。本劇では、俗名（姓名）を謝甫、字を端卿といい、饒州樂平（現在の江西省上饒市）の出身で蘇東坡の旧友という設定である。また、廬山の東林寺で出家した後の法名は了縁、その後、仏印とも称したと紹介されている。歴史上の仏印禅師については、元末明初の円極居頂が撰した『続伝灯録』や、明の呉之鯨撰『武林梵志』にその伝があるが、それらの伝によると、仏印禅師は法名を了元、字を覚老といい、雲居仏印などと号したとのこと、本劇では少々異なるところがあるものの、廬山に住して蘇東坡と親交があったことや、蘇東坡が黄州に左遷されていた折に廬山を訪れていたことも史実である。また、蘇東坡が撰した『東坡居士仏印禅師語録問答』（『東坡問答録』）には、自身と仏印との禅問答の数々が記されており、本劇の設定の元になっていると考えられる。

本劇の物語としての主人公は、タイトルにその名のある蘇東坡であるが、元雑劇としての主役は、正末が扮する仏印および松の神というこ

とになる。第三折のみ松の神が正末として歌唱を担当するが、それ以外の第一・二・四折は仏印が正末である。先の「忍字記」劇でも、タイトルにその名がある布袋は正末ではなかったが、物語の主人公でもなかった。正末（正旦）は主役として歌唱を担当するが、物語の主人公となるとは限らない。主役と主人公が一致する劇のほうが多いが、本劇は一致しない劇である。

本劇の主人公である蘇東坡は、自身の関知しないところで出家の道筋をつけられる「忍字記」劇の主人公の劉均佐とは異なり、自ら禅僧である仏印に禅問答を仕掛け、策略でもって還俗させようと能動的に動くものの失敗し、かえって仏印の影響で仏門に入ることとなる。

仏印のほうは、「忍字記」劇の布袋と違い、仏の化身というわけではないし、能動的に蘇東坡を教化しに行ったわけでもない。いわば、蘇東坡が吹っ掛けてきた禅問答と策略に勝利しただけであり、蘇東坡よりも一枚上手の高僧という形象を描きたかったものと考えられる。よって、本劇における仏印のせりふ・曲辞には、比喻と機知に富んだ極めて難解な表現が多い。また、学士然として詩詞や学問に自信のある蘇東坡を小馬鹿にするような皮肉も散見される。例えば第一折において、王安石の宴席でその妻をからかった蘇東坡が、その場で王安石に命じられて作った「滿庭芳」の詞（さらに王安石の妻の色香をからかう内容で、結局それが元で左遷されたのであるが）を、自信たっぷりに仏印に披露した際、仏印は笑って以下の曲をうたう。

【後庭花】

你那滿庭芳雖稱席上珍，送的箇老東坡翻成轅下窘。則爲這樂府招讒譖，抵多少文章可立身。只落的笑欣欣，倒不如咱家安分，向淡山將名姓隱。

（その滿庭芳は、宴に興を添えたであろう

が、老成された東坡先生を轅下の駒にしてしまう。この楽府こそが、讒言招く。文章で、身を立てるなどと言えるかな。ふふと笑うしかあるまいて。わしらのように分をわきまえて、山奥に身を隠すがよい。)

轅下の駒とは、荷車を引く力もない幼い馬のことである。相応の年齢で大学士にまでなり、王安石およびその妻を馬鹿にした詞をしたり顔で披露する蘇東坡には、大きな灸となったはずである。しかも、敢えてその前に「老東坡」と言っているところが、さらなる皮肉である。それでも蘇東坡はめげず、自身の詞と問答力を持ち、仏印に結婚・還俗を勧め続ける。だが、いくら蘇東坡が計を案じて、問答を仕掛けても、仏印には勝てない。蘇東坡を貶めることで、鼻につく態度を取る高級官僚や役人、あるいは学者に対する、作者や観衆(読者)の鬱憤を晴らすことが、本劇の創作の意図であったとも考えられる。そして、その鬱憤晴らしには、機知に富んで融通が利き、かつ肝心なところは一步も引かず僧侶としての矜持を保ち続ける、仏印という高僧の形象が必要だったのである。

そして、そのヒーローたる高僧仏印は、女と肉には決して手を出さないが、旧友のたつての勧めとあらば、酒は飲む。もちろん、再三断った上ではあるが。その描写にも、当時の人々の高僧に求める姿が反映されていると思われる。

ただ一点、蘇東坡の策を逆手にとって、仏印が行者(あんじゃ)に白牡丹を騙して抱かせるところは、我々現代人の目から見ると高僧というには少々違和感のある描写でもある。この点は、行者の形象をみてから論じたい。

本劇に登場する僧侶およびそれに準ずる人物には、仏印と、その弟子という位置づけで登場する行者、そして終盤の第四折のみ、せりふはないが仏印の廬山の弟子たちがいる。せりふの

ない登場人物には人物形象の描写もないため、論ずべき残る僧侶は行者のみということになる。行者とはそもそも、中国の禪寺で出家せずに寺の雑務を行う者であるが、本劇の行者は「徒弟」や「小和尚」などと自称している。よって、仏印の弟子の小坊主という位置づけであると理解し、僧侶の一種としておく。

さて、本劇における行者は、愚か者の道化(脚色は道化役の「丑」)という役回りである。第一折において、蘇東坡が廬山を訪ねてきた折、取り次ぎをするのがこの行者であるが、蘇東坡と仏印の間に入ってとんちんかんな受け答えをしたり、仏印が蘇東坡を精進料理でもてなそうとして蘇東坡が酒と肉が出ないのなら帰ると言った折に「學士、你就是我的親爺。我這等和尚,有什麼佛做。熬得口裏清水拉拉的湯將出來。望學士可憐見,多與些小和尚吃(學士のだんな、あんたはおいらの恩人だ。おいらみたいな坊主くずれば、どうしたって仏道修行なんかできねえよ。もうこの口からよだれがだらだらと流れ出してきやがった。學士のだんな、頼むからこの小坊主にもたんと分けておくれよ)」などと欲望を前面に出したせりふを言ったりする。もちろん、酒や肉を食いたいというせりふは、禪問答などではなく、行者の本心として描かれている。ちなみに、精進料理を出せと言われた行者はまず、「理會得。香積厨下安排素齋,拖麵煎草鞋,醬拌鶯卵石,快些管待學士(わかりました。庫裏で精進料理を用意しましょう。草鞋の天ぷらに、小石の味噌和えを出して、早く學士のだんなをもてなすんだ)」という道化的なせりふを発するが、これも修行生活のつまらなさ、あるいは精進料理の不味さから出た、行者の本音としても受け取ることができよう。道化のせりふというのは、人間の本性をあぶり出すものである。それゆえに、人々の笑いを誘発するのである。

なお、この行者は、蘇東坡と仏印の間に立ってどちらにも馬鹿にされて都合のいいように使われる役柄であるが、その実、修行者の本音を遠慮なく吐露し、欲望を素直に表現し、最終的にはすべての望みをかなえていく。蘇東坡の相伴に与って酒や肉を食すところ、仏印の指示によって美人で聡明な白牡丹と床を共にするところ、いずれもその行為によるペナルティは発生していない。第二折で白牡丹を抱き、そのことを蘇東坡が知った後、白牡丹の「卻不羞殺我牡丹也（恥ずかしくって死にそうよ）」を受けて、行者は「好不快活殺行者也（楽しくって死にそうだ）」と言って退場する。蘇東坡の怒りは行者には向かず、それを画策した仏印に向くのみである。もちろん指示した仏印に叱られることもなく、白牡丹も蘇東坡の指示で仏印に抱かれようとしていたため、人違いであった行者を責めることはしない。行者は本劇で最も幸せな登場人物であり、それを道化として誰に遠慮することもなく描けることこそが、元雑劇の醍醐味でもある。

先に述べた、仏印の高僧像からみた行者に白牡丹を抱かせる違和感は、道化たる行者の欲望、ひいては人間の本質を満たすという結果を導くために必要な行為であり、本劇ではそれは仏印が担うしかなかったと解釈することで解決できよう。

おわりに

以上、元雑劇の特徴を踏まえた上で、「忍字記」劇と「東坡夢」劇に登場する僧侶の形象を分析してきた。

「忍字記」劇の布袋も、「東坡夢」劇の蘇軾と仏印も実在の人物であるため、人物形象が元雑劇独自のものであるとは言えない。ただ、娯楽芸能としての元雑劇作品の主要登場人物である

ため、その人物形象やせりふ・うたの内容には、作者の強いメッセージが込められており、また観衆（読者）の共感を得ることのできる設定であると考えられる。つまり、当時の多数の人々がイメージする、または求める僧侶像というのが、「忍字記」劇の布袋像や「東坡夢」劇の仏印像に反映され、相応の脚色が施されていると考えられる。

特に、「東坡夢」劇のほうは設定も史実に基づいているため、主要人物の形象を大きく変換することは難しいかもしれないが、花の精や松の神はもちろん、道化の行者も架空の人物であり、蘇軾が仏印を還俗させようとしていたかどうかは、史実としては定かではない。また、元雑劇は娯楽芸能であるため、ただ史実を描写するだけでは、作品として受け入れられ長く残るとは考えにくい。史実であろうがフィクションであろうが、登場人物（特に主役）に感情移入することができ、敵役は明確に敵役として認識でき、かつ道化的要素が多分に盛り込まれていて、観て（読んで）おもしろいと感じる人が多い（少なくとも撰者の臆懣循はそう感じた）、そういう作品こそが、『元曲選』に収録された元雑劇の「名作」とあると考えられる。

したがって、現存する元雑劇の作品に登場する人物の形象には、肯定的であれ批判的であれ、当時の人々のイメージが相当反映されていると考えて然るべきである。肯定的に描かれている「忍字記」劇の布袋や「東坡夢」劇の仏印、その型にはまらないながらも動じない姿勢と機知に富んだ言動は、当時の人々の理想とする僧侶像であったといえよう。

そしてまた、わき役の僧侶を比較すると、型にはまった「忍字記」劇の定慧よりも、全く型にはまらない「東坡夢」劇の行者のほうが、断然生き生きと描写されている点も改めて指摘しておきたい。

最後に、元雜劇以外の中国の通俗文学における僧侶の形象にも少し触れておきたい。中国の近世通俗文学、特に小説の類には、高僧よりも「悪僧」の描写が目立つ。筆者はかつて、明代前後の通俗小説に描かれた「悪僧」の数々を分析したことがある⁷⁾。

例えば『水滸伝』に登場する、大酒を飲んで暴れる無法者ではあるものの弱きを助け強きをくじく好漢の魯智深も、破戒僧という意味では悪僧であるが、庶民のヒーローでもある。一方、その魯智深に成敗される悪党の崔道成や、好漢の楊雄の妻潘巧雲と密通を繰り返し楊雄の義弟の石秀に殺される裴如海など、正真正銘の悪僧も登場する。また、『夷堅支影』巻第三の「王武功妻」や『夷堅志再補』の「義婦復仇」、『古今小説』第三十五巻「簡帖僧巧騙皇甫妻」や『醒世恒言』第三十九巻「汪大尹火焚宝蓮寺」、『龍図公案』巻之一「阿弥陀仏講和」や『僧尼孽海』など、宋代から明代に創作された通俗短篇小説の類には、『水滸伝』の裴如海のように人妻と密通したり、酷い場合は寺に子宝祈願に来た婦人を閉じ込めて仏と称して姦淫したりするような「淫僧」の話が多数存在する。そのような「悪僧」ないし「淫僧」は、元雜劇作品にはほとんど登場しない。芝居として舞台上で演じることを考えるならば、あまりに見るに堪えない僧侶の蛮行は描きにくいかもしれないが、それを逆説的にいえば、観衆（読者）の見たいた僧侶像が元雜劇作品には描かれているともいえる。

元雜劇作品を読む際には、小説を読むのとはまた異なる視点が必要であると、そこに登場する僧侶の形象を検証しながら改めて認識した次第である。

注

1) 中国の祭祀演劇と地方劇については、田仲一成氏

の『中国祭祀演劇研究』（東京大学出版会、1981年）、『中国郷村祭祀研究——地方劇の環境——』（東京大学出版会、1989年）、『中国巫系演劇研究』（東京大学出版会、1993年）、『中国演劇史』（東京大学出版会、1998年）などに詳しい。

- 2) 元雜劇の成立や特徴を論じた代表的な研究書には、王国維『宋元戲曲史』（商務印書館、1915年、原題『宋元戲曲考』／邦訳：王国維著・井波陵一訳『宋元戲曲考』、東洋文庫626、平凡社、1997年）、青木正児『支那近世戲曲史』（弘文堂、1930年／『青木正児全集』第3巻、春秋社、1972年所収）、吉川幸次郎『元雜劇研究』（岩波書店、1948年／『吉川幸次郎全集』第14巻、筑摩書房、1985年所収）、岩城秀夫『中国戲曲演劇研究』（創文社、1973年）、小松謙『中国古典演劇研究』（汲古書院、2001年）、季国平『元雜劇發展史』（河北教育出版社、2005年）などがある。また、「雜劇」の形成については劉曉明『雜劇形成史』（中華書局、2007年）に詳しく、「雜劇」の種類と元雜劇の形成については筆者も拙稿「元雜劇作品に描かれた宋代社会のイメージ」（『宋代史料への回帰と展開（宋代史研究会研究報告第11集）』（汲古書院、2019年、115～146頁）の中で網羅的に解説している。さらに、元雜劇の特徴を一般向けに解説したものとしては、後藤裕也・西川芳樹・林雅清編訳『中国古典名劇選』（東方書店、2016年、「忍字記」劇の訳注を収録）、後藤裕也・多田光子・東條智恵・西川芳樹・林雅清編訳『中国古典名劇選Ⅱ』（東方書店、2019年）、後藤裕也・田村彩子・陳駿千・西川芳樹・林雅清編訳『中国古典名劇選Ⅲ』（東方書店、2022年）の『元曲選』の翻訳シリーズがある。
- 3) 南戯に関する実地調査を踏まえた研究には、田仲一成氏の『中国地方戲曲研究——元明南戯の東南沿海地区への伝播——』（汲古書院、2007年）、『明代江南戲曲研究』（汲古書院、2020年）などがある。
- 4) 元雜劇作品に見られる院本の要素については、田中謙二「院本考——その演劇理念の志向するもの——」（『日本中国学会報』第20集、1968年／『田中謙二著作集』第1巻、汲古書院、2000年所収）、岡晴夫「元曲における“コミック・リリーフ”について」（『芸文研究』第27号、1969年）、阿保聖子「滑稽表現としての「打」について——院本・元雜劇を中

心に」(『中国俗文学研究』第 16 号、2000 年)などを参照。

- 5) 小松謙『中国白話文学研究——演劇と小説の関わりから——』(汲古書院、2016 年、99 頁)第一部「元曲について」第三章「「元曲」考(二)——雑劇について」(原載:『京都府立大学学術報告「人文」』第 66 号「元雑劇を生んだもの——散曲との関わりを中心に」、2014 年)。なお、引用元(著書)の漢字は旧字体であるが、本稿では常用漢字に改めた。
- 6) 「忍字記」劇に描かれたテーマについては、拙稿「布袋和尚忍字記」雑劇に描かれた仏教的要素について——中国近世における庶民の仏教理解と弥勒信仰を焦点に——(『関西大学中国文学会紀要』第 37 号、2016 年)の中で詳しく分析している。
- 7) 拙稿「中国明代通俗小説に描かれた悪僧説話の由来——仏教における「戒律」と「淫」の問題を手掛かりに——」(『京都文教短期大学研究紀要』第 48 集、2010 年／拙著『中国近世通俗文学研究』、汲古書院、2011 年所収)。

Abstract

The Image of Monks in Yuan Dramas: The Case of “*Renzi Ji*” and “*Dongpo Meng*”

Masakiyo HAYASHI

In this paper, I first analyzed the artistic and literary characteristics of Yuan Dramas in detail, and clarified that the character descriptions drawn in the works were the images that the authors and the general public expected. On top of that, by focusing on the depictions of monks in two of the works that would have been popular at the time, “*Renzi Ji*” and “*Dongpo Meng*”, and analyzing their behavior, I clarified a part of the ideal image.

As a result, it turned out that the statue of *Budai* in the drama “*Renzi Ji*” and the statue of *Foyin* in the drama “*Dongpo Meng*” reflected the image of a monk that many people wanted at the time. Whether positively or critically, it should be considered that the images of the characters in existing works of Yuan Dramas reflect the image of the people of the time. The words and actions of *Budai* in the drama “*Renzi Ji*” and the words and deeds of *Foyin* in the drama “*Dongpo Meng*”, which are depicted positively, can be said to be the ideal monk's words and deeds for the people of the time. Also, when comparing the supporting monks, the completely unconventional *Xingzhe* in “*Dongpo Meng*” more vividly than *Dinghui* in “*Renzi Ji*” drama, I pointed out as well.

Keywords: Yuan Drama, Image of Monks, “*Renzi Ji*”, “*Dongpo Meng*”