

元雑劇の楔子に関する再検討

李家橋

はじめに

元雑劇がもつ形態上の顕著な特色として、通常四折（まれに五折）⁽¹⁾からなり、四折で足りない場合、「楔子」と称する短い幕（一種の補助幕）を加えることは一般的に知られている。元雑劇の楔子に関する最も早い記載は、元代の周徳清（1277-1365）の『中原音韻』に見られるが⁽²⁾、残念ながら、『中原音韻』でもほかの元の人による著作でも楔子を詳しく論じたものはない。そして、現存する元雑劇テキストにおいて楔子の標示が登場するようになったのは明代以降であり、しかも全てのテキストに楔子という標示があるわけではない。元刊本および明代に成立した一部のテキストには、楔子の標示が見られない。このため、どのようなものを楔子と見なすべきか、いわゆる楔子に対する認識や解釈については、学界でも現在なお意見の分かれるところである。たとえば以下のような論点がいまだに残されている。

①従来は、明代中期以降に刊行された元雑劇のテキストに基づき、楔子は曲と科白（セリフやしぐさ）を含む短い幕のようなものと理解されてきた。しかし、近年では、元代から明初にかけての楔子は、本来、科白を含まず曲のみを指していたとし、曲と科白の両方を含む現在のような楔子の概念は、明代以降に確立されたものであると主張する研究者も多い。

②また、楔子の曲はほとんどが主役の正末または正旦によって歌われるが、明代成立のテキストの中には、稀に正末・正旦以外の脇役によって歌われる例も存在する。これについても、本来、元雑劇における楔子の曲の歌唱者は正末・正旦に限られていたが、明代に入って一部のテキストで改変が加えられたとする見解をとる研究者もいる。

③さらに、楔子は、第一折から第四折の前に置くものと一般的に認識されてきたが、元雑劇の

(1) 元雑劇の一折は、同じ韻を踏む複数の曲から構成された套曲（「套数」とも呼ばれる）と、それに関連する科白からなる現代的な意味で的一幕に相当するものと一般的に理解されている。もちろん、元雑劇には現在のような緞帳のような物理的な幕は存在しない。ただし、幕を上げてから下ろすまでに舞台上で演じられる一区切りという点では、現代劇の「一幕」と非常に類似している。元雑劇の一折は、空の舞台に役柄が次第に登場し、上演が終わると全員が退場し、次の折が始まる前には再び舞台が空になるつまり、空の舞台から始まり、空の舞台に戻るまでの、完全に独立した一区切りである。

(2) 周徳清『中原音韻』（『中国古典戯曲論著集成（一）』中国戯曲出版社、1959年、225頁）を参考。

劇末（通常は第四折の後）にも楔子が置かれていたという「北曲劇末有楔子」説を提唱する研究者もいる。

以上のような論争が生じている最大の要因は、言うまでもなく、現存する元雜劇テキストの特性、すなわち元雜劇における楔子の標記が必ずしも定着していない点に起因する。したがって、研究者は自ら楔子の定義を推測し、その定義に基づいて標記のない曲が楔子に該当するかどうかを判断し、さらにその判断を楔子の定義に反映するという、堂々巡りを行いがちである。本論ではこのような先行研究の手法を回避し、現存する元代・明代成立のテキストを網羅的に精査しながら、上記の論争問題を検討の手がかりとし、元雜劇の構成上の一要素としての楔子について再考察を試みたい。

一、現存の元雜劇テキストにおける楔子の標示と特徴

まず、現存の元雜劇テキストにおける楔子の標示や実際の使用状況を確認しておく。現存の元雜劇の作品数は一般的162種があると言われている⁽³⁾。それらの作品の種々のテキストは以下の元代と明代に成立した戯曲選集に収められている⁽⁴⁾。（戯曲選集の後の括弧内はその略称になる。）

- [1] 元刊雜劇三十種（元）：元末に成立した唯一の元刊本。編者不詳、本来別個に刊行されたものを編集したといわれている。
- [2] 改定元賢傳奇（改）：嘉靖三十九年（1560）前後の成立。李開先（1502-1568）の編刊。
- [3] 古名家雜劇（古）：萬曆十六～十七年（1588-1589）、新安徐氏の刊。玉陽仙史（陳与郊、一説王驥徳）の編。
- [4] 息機子古今雜劇選（息）：萬曆二十六年（1598）の序を伴う。息機子の刊。
- [5] 陽春奏（陽）：萬曆三十七年（1609）、黃正位尊生館の刊。
- [6] 于小穀抄本（于）：嘉靖と萬曆の間の成立。于慎行（1545-1607）と義子の于小穀の旧蔵を趙琦美（1563-1624）が書き写したもの。
- [7] 脈望館抄本（脈）：趙琦美が萬曆四十～四十五年（1612-1617）の間に抄写したもの。
- [8] 顧曲齋古雜劇（顧）：萬曆年間顧曲齋の刊、玉陽仙史の序あり。
- [9] 繼志齋元明雜劇（繼）：萬曆年間繼志齋の刊、陳邦泰の編。
- [10] 元曲選（臧）：萬曆四十三、四十四年（1615-1616）の二つの序を伴う。臧懋循（1550-1620）雕蟲館の編刊。

(3) 臧懋循編『元曲選』所収の100種と隋樹森編『元曲選外編』所収の62種が数えられる。これらの作品は抄本や版本の形式で伝わっている。

(4) [2]は『續修四庫全書・一七六〇冊』（上海古籍出版社、2002年）所収の明刻本の影印本を、[10]は中華再造善本（中国国家図書館出版社、2011年）所収の明刻本を、そのほかは『古本戯曲叢刊』第四集（古本戯曲叢刊編輯委員会、1958年）所収の影印本を利用した。

[11] 古今名劇合選（孟）：崇禎六年（1633）の序あり、孟稱舜（約1599-1684）の編刊。

以上の元雜劇の選集では、所収の作品に楔子の標示が全く見られないのは [1]（元）、[5]（陽）、[9]（繼）の三種になる。[10]（臧）と [11]（孟）では、楔子のある作品に標示がすべて付けられているが、[2]（改）、[3]（古）、[4]（息）、[6]（于）、[7]（脈）、[8]（顧）では、付けるケースもあれば付けないケースもある。また、標示があっても「楔子」の付けられた位置は各テキストにおいて異同も見られる。たとえば『梧桐雨』の場合、図1に示すように、古本では楔子を第一折の内部に含め、「端正好」という曲牌の下に標示しており（改本・顧本も同様である）、曲のみを楔子として扱っているように見受けられる。一方、図2に見られるように、臧本では楔子を第一折の外に独立させ、「端正好」という曲の部分ではなく、その前に置かれた科白の冒頭に標示しており、明らかに曲と科白の両方を楔子として扱っている⁽⁵⁾。

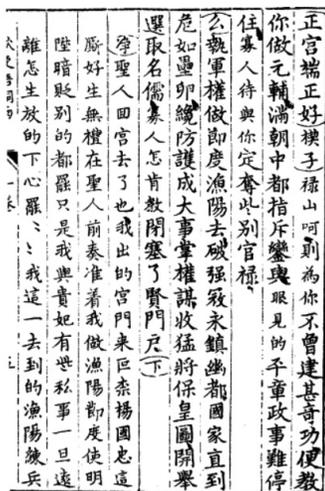


図1 『梧桐雨』（古）（右から1行目）

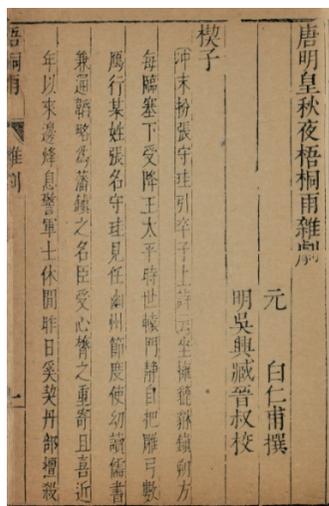


図2 『梧桐雨』（臧）（右から4行目）

また、同じ選集のテキストでも作品によって標示の異同が見られる。例えば、先に挙げたように、古本の『梧桐雨』では、曲牌の下に楔子を付けたが、古本の『單鞭奪槊』では、臧本と同じ

(5) 現在では、楔子は一折の外に独立したものとして一般的に認識されている。しかし、一部の明代のテキストにおいては、ある折の標示の後に再び楔子の標示が現れる、つまり楔子を一折の内部のものとして扱っている例も見られる。なお、『梧桐雨』の古本では、【端正好】の宮調は正宮となっているが、臧本では、仙呂となっている。鄭憲『北曲新譜』（藝文印書館、1973年、75頁）によれば、正宮【端正好】と仙呂【端正好】の曲格はまったく同じで、「五句：三、三（韻）、七（韻）、七（韻）、五（韻）」となっている。両者の違いは、「正宮は聯套の冒頭曲として用いられ、仙呂は楔子のみ用いられること」、「正宮は句を増やすことができず、仙呂は増句が可能であること」の二点に限られるという。『梧桐雨』における【端正好】は五句、【端正好】の次に続く【么】は八句であり、明らかに増句が見られるため、この場合は仙呂が正しく、古本における正宮の標記は誤りであると考えられる。

く楔子を第一折の外に独立させ、曲牌の下ではなく科白の冒頭に標示している。

要するに、臧、孟本以前の元雜劇テキストにおいては、楔子の有無やその位置に関して、標記の方法がまだ統一されていなかった⁽⁶⁾。臧懋循編『元曲選』（臧本）以降、楔子は一折の外に独立して標示され、曲と科白の両方を含む短い一幕のような形式として、次第に元雜劇テキスト上に定着していった。二十世紀以降の学者による整理本・校注本（主には活字排印本）では、臧、孟本を参考にして、楔子を一折の外に独立して記すのが一般的である⁽⁷⁾。臧、孟本における楔子の標示がある用例をまとめてみると、楔子の特徴は主に次の4点になる。

- (1) 位置：半分以上の作品は楔子を第一折⁽⁸⁾の前に置いており、そのほかは第二、三、四折の前（すなわち折の間）に置いている。
- (2) 宮調・曲牌：楔子で歌われる曲は、長い套曲ではなく、一、二曲のみである。使われる曲牌はほとんど仙呂【賞花時】【端正好】の二種であるが、例外として、仙呂【憶王孫】、正宮【端正好】【滾繡球】、双調【新水令】、越調【金蕉葉】などの用例も見られる⁽⁹⁾。
- (3) 押韻：前後の套曲とは異なる韻を踏むのは一般的であるが、例外も一件見られる⁽¹⁰⁾。
- (4) 歌唱者：主役の正末・生旦（すなわち一折の独唱者）による歌唱がほとんどであるが、正末・生旦以外の役が歌うケースも僅かながら、数種の作品に見られる。

このように楔子の標示がある用例における上述の特徴を参考してみると、本来元刊本や明代諸本では楔子が標示されていなくても、現在の整理本・校注本ではほとんどの場合、楔子を明示している⁽¹¹⁾。しかし、前述のように、元代の著作において楔子を詳しく定義するものではなく、元刊本および明代の一部の元雜劇選集には、楔子の標示すら見られない場合もある。このため、楔子

(6) 諸テキストにおける楔子の標示については、岩城秀夫『元雜劇の構成に関わる基礎的概念の再検討』（『中国戯曲演劇研究』創文社、1973年、509-527頁）、解玉峰氏『元劇“楔子”推考』（『戯劇藝術』2006年、第4期）は詳しく論じている。本稿はそれを参考にするとともに多い。

(7) 王季烈編『孤本元明雜劇』（商務印書館、1939年）、隋樹森編『元曲選外編』（中華書局、1959年）、鄭騫『校訂元刊雜劇三十種』（世界書局、1962年）王季思主編『全元戯曲』（人民文學出版社、1999年）などは整理・校注本の代表である。

(8) 元刊本および一部の明代の雜劇テキストには「折」という記しはないが、前掲注の元雜劇の整理・校注本においては「折」を全部はつきりと標示している。本稿も論述の都合上、元雜劇作品の某折の前後をもって楔子の位置を示す。

(9) 仙呂【憶王孫】は『冤家債主』（臧、脉本）第二折の前に、正宮【端正好】【滾繡球】は『莊周夢』（脉本）第二折の前に、雙調【新水令】は『村樂堂』（脉本）第三折の前に、越調【金蕉葉】は『雙獻功』（臧、脉本）第二折の前に、それぞれ位置する。

(10) 唯一の例外は馬致遠の『漢宮秋』の楔子【仙呂・賞花時】である。これはその次の第一折の套曲とは同じ韻を用いている。

(11) 解玉峰『元劇“楔子”推考』（『戯劇藝術』2006年、第4期）と張明明『元雜劇“楔子”曲牌篩選及其曲律學選輯』（『戯曲藝術』2021年、第4期）など先行研究によれば、現存の元雜劇作品において楔子を実際に用いたものは103種にも達している。また、体制の面ではすこし特殊なものだと考え、両氏は『西廂記』『西遊記』を考察の対象から外し、楔子を用いた作品を103種にあげているが、本研究では、『西廂記』『西遊記』の2種を考察に加えている。

が本来、曲のみを指すのか、あるいは曲と科白の両方を含むのかについて、現在の認識は必ずしも一致していないこともある。次に、先行研究でも触れられている楔子の由来について簡単に紹介したうえで、元代から明初にかけて楔子が本来、曲のみを指していたのかどうかを検討したい。

二、楔子は元代から明初にかけて曲のみを指していたのか

(一) 楔子の由来

まず、楔子の由来について、従来の説を少し参考にしてみようと思う。

■ 王国維『宋元戯曲史』(1915)

雑劇は、大抵四つの折からなっており、場合によっては楔子が加えられる。『説文解字』巻六では、「楔とは、櫛(くさび)である」とある。現代の大工が、2本の木材の間にすき間があるとき、木の札を削ってそこに打ち込むが、それを楔子または「櫛」と呼ぶ。雑劇における楔子も同様である。四折だけでは意図が十分に表現しきれないとき、補足として楔子が加えられるのである⁽¹²⁾。

■ 青木正児『支那近世戯曲史』(1930)

「折」の外に楔子と稱する一段有り、或いは置き或いは缺く。楔子は一劇の首に冠して本題に入る前の事態を演ずるを通例と為す。稀に折と折の中間に置かるるも有り、此の場合は前折と後折との間に起れる経過を示して承前起後の用を為すものなり。⁽¹³⁾

以上にあげたように、従来の説では、楔子は木工に用いる楔(くさび)からの由来であり、その機能は四折(套曲)の不足を補足したり、劇の構成や筋の展開を緊密にして承前起後したりすることにある。元雑劇の楔子つまり、「くさび」の抽象的な機能や働きを喩えたものだと一般的に理解されている。しかし、それに対して日下翠『楔子考』⁽¹⁴⁾は疑問を呈している。氏によれば、楔子が本来、大工が使用するごく日常的な工具・材料である「くさび」を意味する語である以上、それが戯曲に転用された理由についても、まずはその具体的な形状や作用に基づいて考察すべきであるという。しかし、実際の楔子の用例は「折」と「折」の間に置かれることは少なく、大半は第一折の前に配されているため、具体的な形状との対応による説明は難しいとされてきた。

そこで、日下氏は、元雑劇の楔子は白(セリフ)と白の間に打ち込まれた形が「くさび」の具体的な形状に似合っているということで、楔子が「くさび」から由来する理由を解釈している。氏の解釈は一理あるかもしれないが、現存の元雑劇テキストにおける楔子の用例を調査したとこ

(12) 王国維『宋元戯曲史』(商務印書館、1915年、133頁) 中国語原文：普通雑劇、大抵四折、或加楔子。案『説文・六』、「楔、櫛也。」今木工於兩木間有不固處、則斫木札入之、謂之楔子、亦謂之櫛。雑劇之楔子亦然。四折之外、意有未盡、即以楔子足之。

(13) 青木正児『支那近世戯曲史』弘文堂書房、1930年、63頁による。

(14) 日下翠『楔子考』(『中国戯曲小説の研究』、研文社、1995年、41-59頁)を参照。

ろ、すべての曲が「白に打ち込まれた具体的な形状」を有するわけではない。元刊本の場合、楔子の曲の前後に科白はほとんど見られないが、それは刊刻上の省略が多いので検証することはやや難しい。ただ、科白を備えた臧本など明のテキストを調べてみると、楔子の曲の前あるいは中間に科白があるものの、曲が歌い終わった後、歌唱者がすぐ退場して科白の掛け合いを伴わない例も少なくない⁽¹⁵⁾。それらの例では、「白に打ち込まれた」形とは言い難い。

一方、従来の説、つまり楔子が「くさび」から由来することに異を唱える学者もいる。たとえば、康保成氏は、佛教の「契」から由来すると主張している⁽¹⁶⁾。氏によるこの説は、従来になり新説であるものの、現段階ではまだ十分に説得力があるとはいえない。たとえば、仏教における「契」（「契声」や「契経」）が、いつ、どのように元雑劇の楔子に影響を与え、後者を生み出すに至ったのか、また両者の間に直接的なつながりが具体的にどこに見いだせるのか、といった基本的な問題が浮上するであろう。ただし、楔子の起源を仏教の「契」に求める点では日下氏とは異なるものの、元雑劇の楔子が当初は科白を含まず曲のみを指していたとする点においては、康氏と日下氏の見解は一致している。

（二）楔子は本来、曲のみを指すのか

文頭に述べたように、現在では、元雑劇の楔子は曲と科白の両方を指し、つまり一折の外に加えられた短い補助幕だと理解するのが一般的である。その根拠は、広く通行テキストとされていた臧本および明代後期に成立した多くのテキストにおいて、楔子という標示が一折の外に独立して記されていることによる。しかし、元刊本のほかに、一部状況の異なる明代のテキストや関連文献もあることに基づき、楔子は本来、前後の科白とは無関係で、曲のみを対象とするという異なる見解も存在する⁽¹⁷⁾。その主な論拠は、次のとおりである。

- （1）元の周徳清の『中原音韻』・「楽府共三百三十五章」所収の仙呂【端正好】という曲牌の下に「楔兒」との注がある。（「楔兒」すなわち楔子）

(15) 『漢宮秋』『謝天香』『張天師』『薦福碑』『蝴蝶夢』『馬陵道』『揚州夢』『兩世姻緣』『貶黃州』『城南柳』『梧桐葉』『看錢奴』『百花亭』『竹塢聽琴』『還牢末』『柳毅傳書』『五侯宴』『老君堂』『小張屠』『劉弘嫁婢』『衣祿車』『飛刀對箭』『野猿聽經』『西廂記』（第一、四本）などにおける「楔子」はその例である。そして、元刊本では、科白の内容が省略されているが、科白の有無をはっきり示しているト書きからみれば、『紫雲亭』『介子推』『東窗事犯』『小張屠』にも「楔子」の曲を歌い終わった後に科白を伴っていない。

(16) 康保成『重論「四折一楔子」』（『中華戲曲』2004年、第1輯）と『元雑劇「楔子」相關問題補証-兼談『小胡笳十八拍』中「契聲」的位置』（『戲劇藝術』2022年、第3期）を参照。物と物との間に差し込まれていなければならないはずの「くさび」からの由来であれば、なぜ元雑劇の「楔子」は「折」と「折」とのあいだに置かれているものは少なく、第一折の前にあるものが大半であるのかという日下翠による問題提起について、康保成氏はたしかに日下氏の指摘通りだと評価しているが、日下氏の「白に打ち込まれた形から由来する」という解釈を受け入れてはいない。

(17) 日下翠や康保成に先立ち、孫楷第も『也是園古今雜劇考』（上雑出版社、1953年、375-376頁）において同様の指摘を行っている。

(2) 明初の朱権(1378-1448)の『太和正音譜』に所収する仙呂【端正好】の下に「無名氏拂塵子楔兒」との注がある。

(3) 明初の朱有燾(1379-1439)の『誠齋雜劇』においては、改・古など一部の明の元雑劇テキストと同じく、楔子という標示を曲牌の下に記して曲のみを指すように見える。

上記三点の論拠には、いずれも史料価値の高い文献が提示されている。しかし、楔子が曲のみを指すと断定するためには、これらの論拠資料にはなお慎重に考慮すべき点がある。

a. まず、『中原音韻』や『太和正音譜』は韻書や曲譜であって脚本ではないため、扱う対象は曲に限られ、当然ながら科白までは記述されない。【端正好】という曲は、通常は正宮の套曲の首曲として用いられるが、ここでは仙呂宮にも用いられているため、誤解を避ける意図で、周徳清は曲牌の下にあえて「楔兒」と付記したのではないかと考えられる⁽¹⁸⁾。仙呂【端正好】が元雑劇の楔子に用いられる曲牌であることは、周徳清によって示されているものの、必ずしも楔子が曲のみで科白を含んでいないことを指すとは限らない。同様に、『太和正音譜』所収【端正好】には、「楔兒」という注記が付されており、これは無名氏『拂塵子』の楔子に由来することを示しているが、楔子が必ずしも曲のみで、科白を伴わないとは断言できない⁽¹⁹⁾。

b. そして、元雑劇各テキストにおける楔子の用例を確認してみれば、曲を歌う役とその他の役が科白をやり取りしたり、あるいは独白したりすることは通常である。しかも、曲の間に科白が挿入されるケースも少なくない⁽²⁰⁾。紙幅の都合上、元刊本における楔子の使用例を一つだけ挙げておく。(〔 〕内はト書き、線を引いた部分は科白、【 】内は曲牌、黒字は曲詞を示す。)

元刊本『介子推』第四折の前に位置する楔子の原文：

[淨旦開了][駕上開了][叔向奏了][ト兒開了][末上見ト云] 您孩兒去晉城、知得重耳為君、号文公即位、將群臣都封贈了、惟忘了您兒。兒作了一篇龍蛇歌、懸於晉朝宮門。晉文公若見、必宣您兒來。[ト兒云][不省了。云] 上問母親、怎生是一世之榮、不如万載之名。[ト兒云了]

(18) 前掲注5で触れたように、【端正好】は正宮および仙呂の両方に見られる曲牌である。仙呂ではもっぱら楔子にのみ用いられるのに対し、正宮では套曲の首曲として用いられることが多い。なお、何光濤「元雑劇“楔子”的宮調、曲牌分析」(『四川戲劇』2008年、第1期)によれば、現存する元雑劇の楔子で使用されている【端正好】のうち、24例が正宮、2例のみが仙呂であるという。この点についても、前掲注5で述べたように、正宮と仙呂の【端正好】は曲格が同じであるため、本来は仙呂であったものが正宮として誤って記された可能性があるかと推測できる。

(19) 一方、述べ方の問題もあると考えられる。現在の学者では、「楔子」を曲と科白の両方を含むものだと理解していても、某劇の「楔子」を指すとき、「某劇の楔子は某曲」(某劇の「楔子」は某曲だ)とのように述べるのは一般的である。例えば、「『曲江池』的楔子是【賞花時】」(『曲江池』の楔子は【賞花時】だ)という言い方は普通であるが、「『曲江池』的楔子是【賞花時】以及科白」(『曲江池』の楔子は【賞花時】および科白だ)とのようにわざわざくどく説明する人は現在誰もいない。頭の中に科白などの要素は当然入っているが、ただ、便宜のために科白まで言及しないのはすでに習慣になっている。元代の人にもそういった述べ方の習慣があったのではなかろうか。

(20) 楔子の曲の間に科白が挿入される例は、たとえば、『介子推』『東窓事犯』『殺狗勸夫』『争報恩』『東堂老』『燕青博魚』『來生債』『薛仁貴』『老生兒』『硃砂擔』『凍蘇秦』『謝金吾』などがある(一部のみを挙げる)。

[做省得了] 母親言者善也。家中无方礙。

【賞花時】 母親道奉地（帝）臨朝一世榮。背母歸山博個萬伐（代）名。[帶云] 家中万事无牽掛。則今日便登程。[ト云了] 遙望着翠巍巍綿山峻嶺。[ト兒云] 您孩兒鴉背着母親行。⁽²¹⁾

訳文：

[浄、旦が登場、一段を演じ終わる] [駕が登場、一段を演じ終わる] [叔向が上奏し終わる] [ト兒が登場、一段を演じ終わる] [正末が登場、ト兒に会っていう] 私が晉の都へ行きますと、重耳様が君王となり、文公と号して即位され、群臣たちはみな論功行賞にあずかり、ただ私だけが忘れられましたことを知りました。私は「龍蛇歌」を作り、晉の宮門に掛けてきました。晉文公がご覧になれば、必ずや私をお召しになるでしょう。[ト兒いう] [正末悟らないさま。いう] 母上にお尋ねしますが、どうして「一代限りの榮譽は、万世の名声に如かず」なのでしょうか。[ト兒いう] [正末悟る] 母上のおっしゃることはその通りです。家中については差し障りはございません。

【賞花時】 母上は「帝を奉り朝廷に仕えるのは一生の榮譽、母を背負って山に隠れるのは万世の名声」だとおっしゃる。[入れぜりふ] 家中は万事気がかりなことはない。「唱う」今日こそは出発するとしよう。[ト兒いう] 遙か彼方を望めば、緑したたる綿山の峻嶺。[ト兒いう] 私は母上を背負って行く。

元刊本では、本来 [ト兒いう] の箇所には脇役の科白があるが、テキスト上ではその科白が省略されている。言うまでもなく、実際の上演では、そのような科白は欠けてはならないものである。つまり、楔子で歌われる曲と、その場面で演じられる科白が密接に関係していることは明らかである。そういう意味で、曲と科白とは、同一の場面で演じられる不可分の演劇的要素であると言っても差し支えない。

実際、曲がいくら重要だといっても、それぞれの幕（折・齣）において科白を常に伴うことは、雑劇や伝奇に代表される中国古典演劇の特徴の一つである。『元曲選』など明代のテキストでは曲と科白の両方を指して楔子を標示するようにしたのも、そういう演劇的な理由によるのではなからうか。そして、楔子が曲と科白の両方を指すということはおそらく『元曲選』などのテキストを編纂した明代の人によって考案されたのではなく、元の時代からの伝統をそのまま受け継いだ可能性も十分あるだろう。

c. さて、なぜ臧本までのテキストに標示に異同が見られるのか。もちろん、それは楔子という用語とそれが指す上演形態が臧本までの段階でまだ定着していなかったことを示しているが、それ以上に、実際の元雑劇の創作や上演における楔子の使用と、テキスト上の反映には温度差が

(21) 元刊本には判読しにくい箇所があるため、本稿では原文の解説と併せて、赤松紀彦・小松謙ら編『元刊雑劇の研究（二）』（汲古書院、2011年、249-251頁）の訳文も参考にした。

あったのではないかと本論者は考えている。

元の周德清によれば、元雑劇における楔子はすでに元代に使用されていたと確定できる。しかし、現存する元刊本30種のテキストには楔子の標示は見られない。それだけでなく、折の区分けや標示もテキスト上には反映されていない。朱有燾の『誠齋雜劇』において、ようやく楔子の標示が付けられるようになったが、それでも折の区分けや標示はテキストには記されていない。

ただし、その際、折の区分けがないテキストに楔子をどこに記すかについては、おそらく迷いが生じたと考えられる。もし劇の最初あるいは一折の科白の冒頭に楔子を標示すれば、楔子の範囲がどこまでかを判断するのが難しく、読者に誤解を与える可能性が高い。したがって、『誠齋雜劇』などテキストには曲のところに楔子を付けたのではないだろうか。もちろん、伝統的に科白よりも曲が重んじられていたため、標示を付ける場所が決まらなかった結果、楔子を曲牌の部分に付けただけだという理由もあるだろう。一言で言えば、元刊本や一部明代のテキストにおける楔子の曲牌部分への標示は、明の万暦時代になっても折や楔子の標示がまだテキストに定着していなかった試行段階での現象にすぎないと見なせる。それは決して、楔子が本来、曲だけを指し、科白とは無関係であることを意味しているわけではない。

三、正末・正旦以外の役柄が楔子の曲を唱うことは可能なのか

以上では、楔子が元代から明初まで、曲と科白の両方を含んでいたことについて検討した。続いて、楔子の曲を歌う歌唱者について考察を加えたい。前にも述べたように、主役である正末・生旦（すなわち一折の独唱者）による歌唱がほとんどである。しかし、正末・生旦以外の役（脇役）が楔子の曲を歌うケースも、臧本所収の八種の作品に見られる。以下にその情報（作品名、楔子の位置、歌唱者）を挙げておく。

『陳州糶米』第一折の前、沖末の范學士

『曲江池』第一折の前、末の鄭元和（顧本に楔子なし）

『謝金吾』第一折の前、浄の王樞密

『竹葉舟』第一折の前、沖末の陳季卿（元刊本に楔子なし）

『隔江鬥智』第四折の前、末の張飛

『抱粧盒』第一折の前、沖末の殿頭官

『趙氏孤兒』第一折の前、沖末の趙朔

『竇娥冤』第一折の前、沖末の竇天章（脈本に楔子なし）

八種のうち、『陳州糶米』『謝金吾』『隔江鬥智』『抱粧盒』の四種は、臧本以外のテキストが現存していない。『曲江池』『竹葉舟』『竇娥冤』の三種には臧本より古いテキストが現存しているが、臧本に見られる楔子の曲がそのより古いテキストに存在していないため、これらの作品には楔子が本来なく、後の人がこれを作り加えたと日下翠氏は推定している。そして、脇役が歌う楔子の

曲は原作者によるものではない理由については、「それは、もともと唱える役者は一人—正末・正旦のみであったからである」と氏は述べている。日下氏のほか、解玉峰氏も元雑劇の楔子は本来正末・正旦しか歌えないものであったはずだと唱えている⁽²²⁾。しかし、それについては、まだ検討の余地があると考ええる。その理由を以下の(1)～(3)に挙げておく。

(1)『竹葉舟』『曲江池』『竇娥冤』の三作では、臧本には楔子が存在する一方、元刊本、顧本、脈本には楔子が見られない。このことは、単にテキストの流伝過程に異同が生じた結果である可能性も考えられる。その傍証として、『楚昭公』の元刊本には楔子が存在するが、臧本には存在しない。また、『兩世姻縁』の改本、古本、顧本には楔子があるが、臧本にはそれが見られない。したがって、臧本に見られる楔子がほかの三つのテキストに存在していないという一点だけで、本来のテキストには楔子が存在せず、後の人に加えられたものであると断言するのはやや性急であろう。

以上の三作の他、『陳州糶米』『謝金吾』『隔江門智』『抱粧盒』の四作は臧本のみが現存しており、異なるテキストを対照することはほぼ不可能であるが、『趙氏孤兒』については、元刊本と臧本の両方に楔子が現存している点が注目に値する。臧本では、楔子の歌唱者を沖末の趙朔と明示しているが、元刊本では楔子の曲を歌う役が明確に標示されていない。ただ、日下翠・解玉峰両氏にも指摘されたように、曲の内容からみれば、元刊本においても歌唱者たる劇中の人物は趙朔だと考えられる。しかし、楔子を歌えるものは正末・正旦のみであるという先入観の影響もあろうか、元刊本においては趙朔に扮する役が臧本の沖末ではなく、正末であると両氏は推測している。本論者は、趙朔に扮する役が正末ではない役柄の可能性もあると考えている。

『趙氏孤兒』の元刊本にも臧本にも四つの套曲があり、正末がそれぞれ韓厥、公孫杵臼、公孫杵臼、程勃に扮して独唱している。また、趙朔という人物が登場するのは劇の最初の楔子のみである。もし趙朔が正末であれば、元刊本におけるこの楔子は一般的な例とは異なり、非常に特別な存在となる。なぜなら、現存する楔子の用例を検証する限り、正末が楔子を歌う場合、必ず他の折でも楔子と同じ登場人物に扮して套曲を独唱するのが通例だからである。例えば、『漢宮秋』では、正末が漢元帝に扮して楔子の曲を歌うだけでなく、他の四折にも登場して套曲を独唱する。『東窗事犯』では、楔子を二つ持っている。一つは正末が岳飛に、もう一つは正末が何宗立に扮して曲を歌うが、岳飛も何宗立もまたそれぞれ第一、四折に登場して套曲を歌う。これらの事情を考慮すれば、楔子の曲のみを歌って他の幕に登場しない趙朔に扮するのは正末でない可能性も完全に否定できないだろう⁽²³⁾。

(2) そして、正末・正旦以外の役が楔子を歌う例は、他に『西廂記』と『風雲會』の二作にも

(22) 解玉峰『元劇“楔子”推考』（『戯劇藝術』2006年、第4期）も日下氏に同調している。元雑劇では、正末・正旦が「楔子」の曲を歌うのは基本であり、それに背く作品（臧本より）は臧懋循によって改変を加えられたと氏は主張している。

見られる⁽²⁴⁾。『西廂記』第一本の楔子には二曲がある。一曲目の【賞花時】は老夫人に扮する外が歌うが、次の【幺篇】は正旦の鶯鶯が歌う。『風雲會』の第一折の前にある楔子の曲は石守信が歌う。『風雲會』のテキスト（古、陽、息三本）には石守信に扮する役が明示されていないが、正末ではない。当該劇の前の三折では正末が趙匡胤に扮し、第四折では正末が趙普に扮して、それぞれ套曲を独唱している。『西廂記』と『風雲會』は『元曲選』には収められていないが、臧本より古いテキストを持っているため、正末・正旦以外の役が楔子を歌う可能性はまず否定できないだろう。特に『西廂記』の場合、最古とされる弘治本（1498年の刊）をはじめ、約百六十種以上の明清のテキストにおいて、楔子の【賞花時】の歌い手が老夫人に扮する外であると示しているからには、元代には『西廂記』の楔子が外という役で歌われたことは認めても差し支えないように思われる。

(3) さらに、傍証として一点を取り上げておきたい。元代の劇作家によって作られた作品ではないが、明初の朱有燾が作った『得騶虞』『牡丹園』『降獅子』の楔子においても、正末・正旦以外の役が曲を歌っている⁽²⁵⁾。朱氏が活躍した時代はまだ元代にそれほど隔たりがないため、彼の作品は元雑劇の作法を継承することもあると想像できよう。しかも、三つの作品は永楽・宣徳（1402-1435）年間に刊行したテキストが現存しており、これが元末、明初にはすでに雑劇において正末・正旦以外の役が楔子の曲を歌っていたことを示唆しているのではないかと考えられる。

以上で述べた3点の理由から、元雑劇において、少数の例であるかもしれないが、正末・正旦以外の役柄が楔子を歌う可能性は十分に考えられると言えよう。実際、似たような問題は元雑劇の「挿曲」を考察する際にも触れられている。元雑劇では、主役である正末・正旦が全劇の套曲を独唱し、正末・正旦以外の役柄が歌わないのが一般的であるが、現存する作品には、一折において套曲のほかに「挿曲」を脇役が歌うケースも少なくない。脇役が歌唱する要因には、元雑劇の前身である院本の影響があったと考えられる⁽²⁶⁾。そうであれば、楔子の曲が時折脇役によって歌われることも、何ら不思議ではないだろう。

(23) 臧本においては歌唱者が沖末となっているが、本来、元刊本や明代初期に成立したテキストには沖末という役柄が見られない。解玉峰の「論臧懋循《元曲選》於元劇脚色之編改」（『文学遺産』2007年、第3期）によれば、沖末は明代の人が発明した可能性が高い。本稿もその見解に賛成するが、ここでの歌唱者は主役の正末・正旦ではなく、脇役の末または外の類に該当すると考えられる。

(24) ほかに『東墻記』（脈本）第一折の前の「楔子」にも正末ではなく沖末の馬彬が歌っているが、この劇にはすでに異なる役が一つの套曲を歌う現象が起きているので、明の人によって改変を加えられた可能性が高い。また、『西廂記』の全劇は五本で二十一折もあるが、それもだいたい一本四折の形を取っているため、元雑劇の普通の作品とは形態上の差がほとんどない。

(25) 本稿では、朱有燾の雑劇作品のテキストを中華再造善本所収の『誠齋雜劇』（中国国家図書館出版社、2012年、明の永楽・宣徳・正統年間刻本の影印本）を参照。『誠齋雜劇』においては、朱氏の作品を31種も収めている。うちに楔子のあるものは17種あるが、大多数の楔子の曲は正末・正旦によって歌われている。

(26) 元雑劇の「挿曲」については、拙稿「元雑劇におけるいわゆる挿曲について」（『東方学』第129輯、2025年、68-86頁）を参照されたい。

四、元雜劇の劇末にも楔子があるか

文頭でも述べたように、元雜劇の楔子は一般的に第一折から第四折の前に置かれるものと認識されてきたが、元雜劇の劇末にも楔子が存在すると主張する学者もいる。本節では、その点について検討を加えたい⁽²⁷⁾。

まず、元雜劇の劇末にも楔子があると主張して「北曲劇末有楔子」説を先に唱えたのは孫楷第である⁽²⁸⁾。孫氏は、朱有燉の『關雲長義勇辭金』において、第三套曲と第四套曲の間に置かれた楔子【後庭花帶過柳葉兒】に依拠し、元刊本『東窗事犯』第四折末の【後庭花】【柳葉兒】も楔子であると判定した。さらに氏は、(a)楔子は正曲の不備を補うためのものであること、(b)楔子を歌う者と正曲（套曲）を歌う者は、原則として同一の役柄を用いること、という二点を主な論拠として挙げている。この二点を満たす例として、元刊本『單刀會』劇末の【沽美酒】【太平令】、朱有燉『桃源景』劇末の【後庭花帶過柳葉兒】、および『仙官慶會』劇末の【後庭花】【柳葉兒】を挙げ、これらも楔子と見なすことができると論じている。

そして、孫楷第の説に啓発され、趙景深はさらに『貶夜郎』劇末の【後庭花】【柳葉兒】、『氣英布』と『倩女離魂』劇末の【側磚兒】【竹枝兒】【水仙子】の三例を楔子として補足している。趙氏は、宮調・歌唱者・押韻が本套の曲と異なるため、それらの曲は「借宮」⁽²⁹⁾ではなく、楔子だと断じている。しかし、同氏は三つの例をあげるにとどまり、それ以上に詳しく論ずることはしていない⁽³⁰⁾。

説明の便宜上、孫・趙両氏が楔子と見做した五つの元雜劇作品の劇末に附された曲の位置・宮調・韻・歌唱者などの情報をまず、次の表1にまとめておく。（下線の曲はすなわち孫・趙両氏が楔子と主張しているものである。）

しかし、「北曲劇末有楔子説」の妥当性、つまり元雜劇の劇末に附された曲は果たして楔子（に用いられる曲）と見なすことができるのかについて、本稿では疑問を呈し、次のように理由を述べたい。

(1) まず、孫氏が朱有燉の『関雲長義勇辭金』を参考にしていることに留意すべきであろう。

(27) 元雜劇の劇末にも楔子があるという「北曲劇末有楔子」説については、拙稿「元雜劇劇末に附する異韻曲についての考察—楔子・散場・打散との関係を中心に—」（『中国文学研究』第50期記念号、2024年、168-189頁）でも論じているが、本稿ではそれに基づき、若干の補足を加えて論じる。

(28) 孫楷第『北曲劇末有楔子』（『滄州集』中華書局、1965年、324-328頁）を参照。また、「北曲」は中国の金・元時代、主に雜劇や散曲で用いられた北方系曲調の総称であり、南方系の曲調を用いる「南曲」とは区別されている。「北曲劇末」では、元雜劇と後の明代に北曲で作られた雜劇作品の両方を含めてその劇末を指しているが、明代の雜劇作品は本来元雜劇を継ぐものであるため、考察の便宜上、元雜劇の劇末と概括的に称する。

(29) 元雜劇の一折における套曲は、同じ宮調に屬す曲牌を使うのが一般的であるが、たまにほかの宮調の曲牌を借りて使うケースも見られる。

(30) 趙景深『讀曲小記』（中華書局、1957年、12-13頁）を参照。

元雜劇の楔子に関する再検討

表 1

番号	作品	折	曲の構成	宮調・韻		歌唱者		現存 テキスト
				套曲	楔子の曲	套曲独唱	劇末曲	
1	孔文卿 『東窗事犯』	第四折	正宮【端正好】 <u>【滾繡球】</u> 【呆古朵】 【倘秀才】 <u>【滾繡球】</u> 【倘秀才】 <u>【叨叨令】</u> 【倘秀才】 <u>【滾繡球】</u> 【倘秀才】 【滾繡球】 <u>【二煞】</u> 【尾】 <u>【後庭花】</u> 【柳葉兒】	正宮・ 真文	仙呂・ 皆來	正末・ 何宗立	岳飛の魂	元刊本
2	関漢卿 『單刀會』	第四折	雙調【新水令】 <u>【駐馬聽】</u> 【風入松】 【胡十八】 <u>【慶東原】</u> 【沉醉東風】 【雁兒落】 <u>【得勝令】</u> 【攪箏琶】 <u>【離亭宴帶歇指煞】</u> 【沽美酒】 <u>【太平令】</u>	雙調・ 車遮	雙調・ 齊微	正末・ 関羽	不明（関羽に見えない）	元刊本、脉本（脉本に下線の曲なし）
3	王伯成 『貶夜郎』	第四折	雙調【新水令】 <u>【駐馬聽】</u> 【沉醉東風】 【沽美酒】 <u>【太平令】</u> 【殿前歡】 【甜水令】 <u>【折桂令】</u> 【夜行船】 <u>【川撥棹】</u> 【七弟兄】 <u>【梅花酒】</u> 【收江南】 【後庭花】 <u>【柳葉兒】</u>	雙調・ 先天	仙呂・ 車遮	正末・ 李白	李白の魂	元刊本
4	尚仲賢 『氣英布』	第四折	黃鍾【醉花陰】 <u>【喜遷鶯】</u> 【出隊子】 【刮地風】 <u>【四門子】</u> 【古水仙子】 【尾聲】 <u>【側磚兒】</u> 【竹枝兒】 <u>【水仙子】</u>	黃鍾・ 魚模韻	雙調・ 江陽	正末・ 探子	正末・ 英布	元刊本、臧本（元刊本に下線の曲なし）
5	鄭德輝 『倩女離魂』	第四折	黃鍾【醉花陰】 <u>【喜遷鶯】</u> 【出隊子】 【刮地風】 <u>【四門子】</u> 【古水仙子】 【古寨兒令】 <u>【古神仗兒】</u> 【幺篇】 【挂金索】 <u>【尾聲】</u> 【側磚兒】 <u>【竹枝歌】</u> 【水仙子】	黃鍾・ 庚青	雙調・ 真文	魂旦・ 倩女の魂	正旦・ 倩女	古、顧、臧、孟本

『誠齋雜劇』（所収作品31種）は明代初期、朱氏の藩王府で刊行されたものであり、元刊本に次いで古い雜劇テキストとして、その価値は当然重視されるべきであろう。

『関雲長義勇辭金』の刊本を確認してみると、その第三折と第四折の套曲の間に位置する【後庭花帶過柳葉兒】という曲牌の下に楔子の標示がたしかに付いている。したがって、孫楷第が指摘したように、この曲は当該劇の楔子であることが分かる。楔子に使われた曲牌はほとんど仙呂【賞花時】【端正好】の二種であるが、例外として、正宮【端正好】【滾繡球】、双調【新水令】、越調【憶王孫】【金蕉葉】などの曲牌もみられる。したがって、当然【後庭花帶過柳葉兒】も楔子に用い得る曲牌として認められるだろう。しかし、注意すべきは、【後庭花帶過柳葉兒】という曲が劇末（第四折套曲の終わった後）ではなくて第三折と第四折の套曲の間に置かれているという点である。

しかも、『関雲長義勇辭金』第三折と第四折の間にある【後庭花帶過柳葉兒】を楔子と標示しているにもかかわらず、『桃源景』劇末の【後庭花過柳葉兒】と『仙官慶會』劇末の【後庭花】【柳葉兒】に楔子を標示していないという事実は、朱有燾が、雜劇の劇末に楔子を置くということに

必ずしも首肯していなかったことを示しているだろう。

(2) 次に、孫氏があげた2点の理由についてさらに分析してみる。

(a)元曲の楔子がそもそも正曲の不備を補うためのものであることについては、あくまでも楔子の一つの機能だと理解できるが、そういった機能を持つものはみな楔子とは限らない。元雑劇の作品には正曲、すなわち一折の套曲の外に挿曲を有するものも少なくない。それらの挿曲も当然、正曲の不備を補うためのものだといえるが、楔子ではない⁽³¹⁾。

(b)楔子を歌う者は正曲を歌う者とは同じ役柄（正末・正旦）であることについて、第一節に述べた楔子の特徴(4)のように、歌唱者は正曲（套曲）のそれと同じ役柄（正末・正旦）であるケースもあれば、違うケースもある。一方、元雑劇では、楔子に歌われる曲と一折に配置される套曲のほか、いわゆる挿曲という存在も一部の作品に見られる。脇役が挿曲を歌うケースは多いが、正末・正旦が挿曲を歌うケースもある。しかし、それらの挿曲を楔子と見なすことは当然できない⁽³²⁾。つまり、歌唱者が正曲の歌唱者とは同じであるかどうかは、楔子を判断する基準にはならないと言えよう。

(3)そして、趙景深は孫楷第より詳しい論證をせず、劇末の異韻曲の宮調・歌唱者・押韻が本套曲のそれと異なる、と大雑把に判断の理由をあげているが、それはすでに孫氏の述べた理由の(b)と齟齬をきたしている。また、『單刀會』の二曲は宮調を變えず套曲の宮調と同じである。『貶夜郎』第四折の前半套曲（【新水令】から【折桂令】）の歌唱者は正末が扮する李白で、後半套曲および異韻曲の歌唱者も李白の魂であるため、実際は同じ人である。そのため、趙氏の論據はまだ不十分であるといわざるを得ない。

(4)さらに、楔子の機能から見ても、劇末に附された異韻曲は一般的に言われている楔子とは異なる指向を呈していると先行研究にすでに指摘されている。たとえば、解玉峰は、楔子が承前起後の機能を持つほか、套曲と同様に、独立して一種の情景を表現し、叙事的な機能を果たすと論じている。さらに、孫・趙兩氏が論及した劇末の異韻曲はだいたい物語のプロットをまとめるものであるため、楔子と見なすべきではないと指摘している⁽³³⁾。

要するに、元雑劇の劇末に付された異韻曲を楔子として扱うことに、やはり難があると言わざるを得ない。また、朱有燾の『誠齋雜劇』を含め、元・明代の雑劇テキストおよび元代戲曲家の関連著作において、元雑劇の劇末にも楔子が存在するというような記述が見られない以上、元雑劇の劇末には楔子という存在はなかったと考えるのが妥当であろう⁽³⁴⁾。

(31) 挿曲は、套曲を独唱する正末・正旦以外の脇役によって歌われるのがほとんどであり、まれに正末・正旦が歌うケースもある。そして、一折の套曲と韻を異にするのが一般的であるという特徴がある。楔子の曲とは似通うところがあるが、同じものではない。

(32) 挿曲は通常、一折の套曲と韻を異にし、脇役によって歌唱されることが多いが、正末・正旦によって歌われる例もある。

(33) 解玉峰『元劇“楔子”推考』（『戯劇藝術』2006年、第4期）を参照。

おわりに

以上では、元代と明代の元雑劇テキストを再検証したうえ、元雑劇の楔子について再検討してきた。元刊本において、折と同様に楔子の標示が施されていない主な理由としては、当時の元雑劇が読むことを目的とせず、上演を前提としていたことが挙げられる。劇作家や劇団の俳優たちも、折や楔子が何であるかを十分に理解していたため、あえてそれらを明示する必要がなかったと考えられる。しかし、明代中期以降、民間での元雑劇の上演は次第に姿を消し、それに伴って人々の元雑劇に対する理解も徐々に薄れていった。その後、元雑劇の文学性が注目されるようになると、一部の文人や書籍商たちは、元雑劇のテキストを整理・出版する際、読みやすさや読者の理解を助ける目的から、作品構成上の折や楔子を明確に区別して標記する必要に迫られたのであろう。

こうした元雑劇のテキスト化が進む中で、楔子の標記は最終的に臧懋循の『元曲選』によって定着するに至った。すなわち、楔子とは曲と科白を含み、かつ一折とは独立した一幕劇であるという形式である。本稿では、この標記法が元雑劇の実態に即していると考える。もっとも、この標記法も当初から確立していたわけではなく、徐々に定型化していったものである。臧本以前のテキストには、曲牌の下に楔子とだけ記されている例も見られるが、これは当時、楔子の標記が試行錯誤の段階にあったことを示す現象であろう⁽³⁵⁾。まず、内容からみれば、楔子は単に曲だけを指すのではなく、科白も含んでいたと考えるべきである。また、歌唱者の観点からすれば、楔子の曲は通常、正末・正旦によって歌われるが、他の役柄が歌う場合もまれに存在する。さらに、楔子の位置に関して言えば、それは一折の前、あるいは折と折の間に限られ、劇の末尾には置かれぬ。

以上の三点と、第一節で述べた楔子の用例の特徴をあわせて考慮すれば、元雑劇における楔子の把握には、もはや大きな問題はないといえるだろう。ただし、先に何度か論及した元雑劇の挿曲と混同されるおそれも多少あるため、最後に挿曲と楔子に歌われる曲の違いについて少し補論し、本稿を締めくくりたい。

前にも述べたように、正末・正旦以外の役が楔子を歌うこともありうるため、役によって楔子と挿曲を区別するのは難しい。実は、現存する元雑劇テキストにおける楔子と挿曲の用例をすべて検証した結果、楔子（曲と科白）は独立した一幕を成しているのに対して、挿曲（およびその

(34) 表1に挙げた五作品の劇末に附された曲は、広い意味では一種の挿曲に分類できるが、その機能をさらに細分化すれば、楔子ではなく、「打散」と見なす方が適切であると考えている。詳しくは、拙稿「元雑劇劇末に附する異韻曲についての考察—楔子・散場・打散との関係を中心に—」（『中国文学研究』第50期記念号、2024年、168-189頁）を参照されたい。

(35) もちろん、明代の編者や出版者が楔子の概念を十分に理解しておらず、主観的判断によって標記した可能性も否定できない。

前後の科白)は独立した一幕を成していないことが明らかになった。臧本所収の『硃砂擔』における楔子と挿曲を例にとり、具体的に説明してみよう。

まず、劇の始まる所(第一折の前)に置かれた楔子の場面に、正末が主人公の王文用に扮して【仙呂端正好】を歌い終わって退場した後、他の役もすこし科白をやり取りして退場している。幕の冒頭に役の全員の登場・退場を伴い、次の幕(第一折)に入る前に舞台が一時空きになっているため、これは当然独立の一幕である。一方、第三折では東岳太尉に扮する正末が正宮【端正好】から【煞尾】までの套曲を歌い終わって退場した後、地曹判官に扮する浄が舞台にしばらく居残ってまた次のように科白を言って挿曲を歌う。

浄云 上聖去了也。我也跟着趁打夥。捉拿白正跑一遭。唱

【么篇】 我將這廝琅琅鐵索把那廝肩脚綁。沈點點鐵棍將那廝臂膊撻。打碎天靈共眼眶。踢折蠻腰和腦漿。做嘴臉科 鬼力云 怎麼做這個嘴臉。浄唱 把那廝直拿到酆都那邊着他慢慢的想。

同下

(訳) 浄 閣下は行ってしもうた。おれも後を追ひ、皆の衆に紛れて白正逮捕に行こう。(唱う)

【么篇】 ジャラランと鳴る鎖もて、やつの肩をふんじばり、ずっしり重い鉄棒でやつの腕を抑え込み。眼窩もろとも脳天くださき、細腰を蹴あげて脳みそ和えじゃ。(しかめっ面をする)

(鬼力) なんてそんなつらをなさる。(浄うた) やつめを地獄に召し連れて、そこでゆるゆる思案させよう。(ともに退場)

浄が挿曲の【么篇】を歌い終わって鬼力(冥府に奉公する幽霊の従僕)とともに退場しているが、二人は正末が退場した後であらためて登場したわけではなく、正末が退場する前にすでに登場して正末と科白の掛け合いもあるので、当然この挿曲および科白のやり取りは正末が退場する前の部分とはつながっている同じ幕のものである。

要するに、楔子は独立した一幕を成す特徴(または機能)を持っているが、挿曲(および関連する前後の科白)にはそのような特徴がない。つまり、楔子(の曲)は套曲とは異なる幕(場面)で歌われているのに対し、挿曲は一折の套曲と同じ幕で歌われている。これにより、両者を区別することができるだろう。