

中国湖南省の儺堂戲について

附論「儺文化和宋元明雜戲」

福満正博

1

中国の演劇といえは、元の雜劇・昆劇・京劇などのように宋元時代から現代までの単線的な歴史を考へがちであるが、実際に各地をまわってみると、それぞれの地方には、それぞれの歴史と特色を有する劇種劇団が複数共存しているのである。

湖南省に限ってみても、『湖南地方劇種志』を見ると、湘劇、祁劇、辰河劇、衡陽湘劇、武陵戲、荊河戲、巴陵戲、湘昆、長沙花鼓戲、邵陽花鼓戲、衡州花鼓戲、常德花鼓戲、岳陽花鼓戲、零陵花鼓戲、陽戲、花灯戲、儺堂戲、苗劇、侗劇の十九種が挙げられている。湘昆は昆劇の湖南版であるし、花鼓戲といえは湖南省を代表する独特の劇種であろう。苗劇、侗劇といえは、少数民族苗族、侗族の演劇である。湖南省は五千万の人口を有し、漢族のほかにも土家族、苗族、侗族、瑤族、回族等の少数民族が住み、漢族もそれぞれ地域によって異なる方言を有している以上、この程度の分類でも少ないといえるかもしれない。

その中で例えば湖南省の南部、衡陽・邵陽・零陵・郴州・懷化地区に流布する祁劇を例にとると、清朝から民国を経て人民共和成立までに存在していた劇団——當時はそれを戲班と呼んでいた——として祥泰班、瑞化班、老天元班、天慶班、四喜班、榮慶班、老永班、大舞台、大吉祥、用中戲院、鳳舞台、舜舞台、紫雲台、新大舞台、啓明班、品舞台、國華班、芝

雲社、大同戲院、韻舞台、和鳴園等の数十が記録されている。また共和国成立後は新しく再編されて、湖南祁劇団、隆回祁劇団、武岡祁劇団、綏寧祁劇団、衡陽市祁劇団、衡陽祁劇団、祁東祁劇団、祁陽地区祁劇団、祁陽地区祁劇団、道縣祁劇団、寧遠祁劇団、冷水灘祁劇団、東安祁劇団、江永祁劇団、藍山祁劇団、新田祁劇団、江華瑤族自治祁劇団、祁陽祁劇団、臨武祁劇団、喜禾祁劇団、汝城祁劇団、宣章祁劇団、黔陽祁劇団、靖陽祁劇団、新化祁劇団等が作られ、それぞれ現在でも上演を続けている。このように、一つの劇種がまたそれぞれに小さな県レベルの地域で劇団を作り上演を行なっているのである。

中国の演劇は、六十年代の文革時期に大打撃を受けた。しかし、今では衰えたといっても復活している。このことは、日本のように中央に伝統芸能として残されているとはいえず、テレビの普及によって地方の特色ある演劇が死んでしまったのとは決定的に異なっている。本稿でとり挙げる儺堂戲も、湖南の多くの劇種の一つとして余脈を残している。

2

儺戲として現在報告されているものは次のようである。

○ 德江儺堂戲 (貴州省)

○ 道貞「冲儺戲」 (貴州省侗族苗族)

○ 貴州地戲 (貴州省)

- 彝族傩戲「撮泰吉」 (貴州省彝族)
- 織金傩戲「跳菩薩」 (貴州省)
- 布衣族傩戲 (貴州省布衣族)
- 思州侗傩「喜傩神」 (貴州省土家族・仡佬族・侗族等)
- 瀘山慶壇戲 (四川省)
- 師道戲 (四川省)
- 射箭提陽戲 (四川省)
- 劍閣陽戲 (四川省)
- 瀘州傩戲 (四川省)
- 川東南民族地區傩戲 (四川省)
- 梓潼陽戲 (四川省)
- 湘西傩堂正戲 (湖南省)
- 土家族原始戲劇「茅古斯」 (湖南省土家族)
- 師道戲 (湖南省)
- 新光侗族傩戲 (湖南省侗族)
- 扇鼓傩戲 (山西省)
- 晋北賽戲 (山西省)
- 上党隊戲 (山西省)
- 鑼鼓雜戲 (山西省)
- 安徽傩戲 (安徽省)
- 貴池傩戲 (安徽省)
- 安徽端公戲 (安徽省)
- 紫金花朝戲 (廣東省)
- 廣東師公戲 (廣東省)
- 南豐傩戲 (江西省)
- 婺源「舞鬼戲」 (江西省)
- 閩索戲 (雲南省)
- 昭通端公戲 (雲南省)
- 南通童子戲 (江蘇省)
- 醒感戲 (浙江省)

- 廣西師公戲 (廣西省)
- 陝南端公戲 (陝西省)
- 龍岩道士戲 (福建省)
- 打城戲 (福建省)
- 潮仙「英歌」 (廣東省)
- 內蒙古「呼圖克沁」 (內蒙古自治區)
- 藏戲 (西藏自治區)
- 安多藏戲 (西藏自治區)
- 西域傩戲 (青海省・新疆維吾爾自治區)

〔民族曲芸〕六九期、「傩戲劇種資料
 滙編」より)

これを見れば、北は内モンゴ、西は新疆自治区、南は広西省までの広域にわたっている。これらはまだ報告がなされただけで、十分な研究がなされていないのはいうまでもなく、それらの系統的な研究にいたっては、見当もつかないという状態である。私が実際に見ることができたのはこの中でごく少数であるが、この中では例えば「茅古斯」などは民間芸能であって、決して傩戲といえるようなものではない。またいくつかは地域は隣接していて、同じ劇種にまとめられるかもしれない。逆に藏戲のように一つにまとめているが、いくつかに分かれる可能性もあるものもある。未だ報告されていず、これから報告される可能性のあるものは、もっと多数あるであろう。

近年になるまでこのように傩戲の研究が遅れ、今になって注目を集め出したのには理由がある。中国演劇史研究の先達と言えば、王国維、青木正児が挙げられる。両氏の先駆的業績の重要性についてここで述べる必要はないであろう。時代の制約がある以上、細かな批判をしても無意味である。しかしそれでも、問題がなかったわけではない。王国維は、その著『宋元戲曲考』の中で、演劇が巫覡・倡優の二つに起源することを正しく述べている。だが近世以降に於いては、倡優に起源する宋代の滑稽戲のみを述べるにとどまり、巫覡のその後の展開については何も述べていないのである。また青木正児の『支那近世戲曲史』に於いても、この問題については、次

のように述べられているのである。

余は寧ろ倡優を以て正系と認め、巫を以て傍系と見做すものなり。(第一篇第一章、宋以前戯劇発達の概略)

たしかに、実際中国の都市の劇場で上演される伝統的演劇を見る限り、滑稽役の演戲は、日本のそれとは比較にならない程強烈なものであり、おそらく劇団中最も老練な俳優がそれを担当するのであろう。それに対して、巫覡であると名札なり臉譜を付けてその役割を明示した演者は舞台の上のどこにも登場しないのである。したがって倡優を淵源とする演劇史を構想したことは、それなりに理由のあったことのように思われる。

このような傾向に更に拍車をかけたのが、宗教を否定する人民共和国成立後の社会主義思想であった。唯物史観や階級闘争史観が、演劇研究文学研究にとって、更に言えば文学そのものにとって禍となったことは、多くの報告・研究がなされていて、ここで述べる必要はないであろう。中国では実際に多くの作家と俳優が悲惨な目に遇い、殺されたり自殺した例も少なくないのである。

3

湖南の地に於ける演劇の黎明は、それほど明らかなわけではない。元末の夏庭芝の『青樓集』は、元代の都市の名妓の記録である。中に彼女らの得意とした雑劇・諸宮調・説話などの芸について記録していて、演劇史上数少ない貴重な史料の一つである。その中で、簾前透という妓女について次のようにある。

末泥任國恩之妻也。雜劇甚妙、武昌湖南等處多敬愛之。

これによれば、彼女は雑劇を演じていて湖北湖南の地で人気を得ていたというのである。これにより、わずかに元の時代にこの地で元雑劇が演じられていたことがわかる程度である。

明末の文人徐渭の『南詞斂録』には次のようにある。

今唱家稱弋陽腔、則出於江西、兩京・湖南・閩・廣用之。

明初の弋陽腔は江西に起源し、湖南でも明末の頃流行していたのである。

現在でも湖南の地では、湘劇高腔・祁劇高腔・辰河高腔・常德高腔などに高腔として残っているようである。⁽¹⁾

また昆曲も、明末清初に流入したらしく、現在でも桂陽・新田などの地域に湘昆という劇種として残っている。⁽²⁾

このように湖南の地でも時代の流れにに応じてそれぞれに文化の中心から種々の劇種が流入し定着していた。しかしこれらは総じて商人や官僚の手を貸り、或いは戦乱などの時代の情況により外部から流入したものであり、湖南の地で独自に生み出された劇種というわけではないだろう。

儺堂戲は、これらに比べて土着性がより強いものであるように思われる。この儺堂戲も、実は貴州省東部・四川省の一部などの隣接した地域で同種のも存在することが報告されていて、現在の行政区分けである湖南省だけで考えるのは、問題がないわけではない。しかし、現地調査・史料文献などにおいて現時点で限界もあり、本稿ではとりあえず湖南省に限定して述べることにする。

4

南宋の文人文天祥(一二三六―一二八二)の「衡州上元記」は次のように述べている。

歲正月十五、衡州張燈火、合樂宴、……。咸淳十年(一二七四)吏部宋侯主是州。予適忝陳、臬事常平、以王事詣長沙、會改除。於是與予爲客主禮。是晚予從城南竟城東。來道觀者如堵、入州從者殆不得行。既就席、左右楹及階、階及門駢肩累足、舳舳如魚頭、其聲如風雨潮汐、咫尺音吐不相辨。及獻酬、州民爲百戲之舞、擊鼓吹笛、爛斑而前、或蒙俱焉。極其俚野、以爲樂。……當是時、舞者如儺之奔狂之呼、不知其襲也。觀者如立通、都大衢與俳優上下不知其肆。……(『文山先生全集』卷九)

これは文天祥が衡州で偶然上元の日に、知人と宴を開いた時の様子で、州民による百戲の舞と共に儺の狂騒があったことを述べている。ここで、「蒙俱」(俱を蒙る)という「俱」とは、魍・類・儺とも書かれるが、方相

氏と類似した追儺の時に使われる仮面のことである。また「俳優」とあるが、これが専門の芸人であったかどうかは、わからない。ともかく、南宋の時代に湖南で仮面をつけた儺の行事が行なわれていたことがわかる。

儺の行事は明代にも続けられていて、湖南の地方志としては最も古い方に属する明の嘉靖期の『常德府志』巻一、風俗には次のようにある。

歲除、歲將盡數日、鄉村多用巫師、朱裳鬼面、鑼鼓喧舞竟夜、名曰還儺。

これによると、明代後期には専門の巫覡がいて、年末の除夕の儺の行事を行なっていた。またこれを「還儺」と呼んでいた。收穫物に対する感謝祭としての性格が強かったのであろうか。しかし当然新年に向けての祓禊の性格もあったであろう。これは、前に引用した文天祥の見聞による南宋末の儺の儀と連続するものであろう。

ここで万曆期の『慈利縣志』によって、当時の農村の一年の周期をみてみることにする。次に挙げる引用は、卷六歳時からのものである。

○一月 正月朔日、邑之人無問貴賤長幼、咸此往彼來、相交拜賀、謂之賀正。翌旦僧道、擊鐃鳴鼓、爲各家收瘟。復作紙船設懺悔以遣瘟。里巷各祭土穀祠以希一年之慶。望日夜張燈於市、兒童笑歌戲舞、鼓聲達旦、曰鬧元宵。

一日には、村落ごぞつて互いの家のあいさつ巡りを行ない、これを「賀正」といった。翌日、僧道が各家を巡り穢れを集め紙船を作つて送つたという。これは王船儀礼として、現在でも香港台湾などに残存していることが知られている。また「土穀祠」を奉り、一年の豊作を願つた。十五日には、燈籠を飾り、大騒ぎして夜を過ごした。

○二月・三月 二月廿有七日、各會首備入人舟設牲醴、迎秀峰之神。神到河街、士女皆焚香禮祭。畢導人歇馬祠。至三月朔日、行街。祭祀者前後幕次、相属迎送者肩摩而踵接焉。是夕棲城隍祠、明日始還。

「秀峰之神」と言うのだから、おそらく東岳泰山信仰と関係するであろう。馬祠は、馬を祀る祠であろうが、詳細はわからない。ともかく山の神を迎えて街を行列がねり歩き、また送り返すというにぎやかな祭りを行なっていた。

○四月 清明日、拜掃丘隴者彼此紛紜然。農之下秧、自茲日始。俟其蒔挿、各家携酒、在田交賀。長腰鼓聲、村郭徧喧、栽畢而罷。四月八日、寺僧爲設浴佛會。炊烏米飯、誦經禮懺以希福果。

清明節の日に、祖先の墓に参る。この日から田植えが始まった。民は田で、それを祝つて酒をくみ交わし、鼓の音がひびきわたっていた。四月八日には佛会を行なっていた。

○五月 五端午。邑人划龍舟、飛旗伐鼓、交獎星馳、謂之競渡、又謂之救屈原。薄暮乃已。

五端午の日には、龍舟競技を盛んに行なっていた。

○十二月 臘月二十四日、晝則被屋塵、夜則祀竈神。歲除之日、爲男女者、則又持酒備物、各於親党宗族之家、交相爲禮、以終一歲之事焉。十二月二十四日には、家を祓い、灶の神を祀つた。庶民は、供物を持って宗教の主家を巡つた。

これは、六・七・八月などを欠く簡単なものである。これを見ると六朝の『荆楚歲時記』と基本的には同じ一年の周期を、農村ではくり返し続けていたように思われる。また不定期のものもあった。それは、旱魃などの際の祈雨の祭禮である。『慈利縣志』には、続けて次のようにある。

夏秋不雨、則憑巫打洞請水、又名立壇迎神以祈禱之。秋冬夜排門戶、設齋會鄰、憑老師降三聖神以詢吉凶、謂之做鬼、一謂之續神。瓦鼓鈴刀之聲不絕長夜。

「打洞」というのは、湖南地方の独特な言い方で、儺の儀と同様の儀礼を行なうことである。雨は、いつの時でも農民にとって重大な関心事である。夏秋には巫覡を招き壇を作り、秋冬には素齋して次の年の吉凶を占つていたというのである。このように、農村の一年の周期では、儺の儀礼だけではなく、祈雨の儀などに於いても、巫覡の活躍を必須のものとしていたのである。

この巫覡の儀式については、少し時代が降るが、清代劉猷廷の『広陽雜記』巻二に、より詳細な次のような記述がある。

予在郴州時、有巫登刀梯作法爲人禳解者。同諸子往觀之。見豎二竿于地、相去二尺許、以刀十二把橫縛于兩竿之間、刃皆上向、層疊而上、

約高二丈許。予至少遲、巫已登其顛矣。以紅布爲帕、而勒其首、束其腰者亦用紅布。更爲紅布膝袴著足脛間、如婦人裝。而赤其足踰踰梯上。梯之左懸一青布旛、并一籃、貯一鴨於中。下又一巫、鳴金鼓向之而禱。久之、梯上之巫、探懷中出三箋（絞）連擲于地。衆合聲報其兆焉。巫乃歷梯而下、置赤足于霜刀之上而莫之傷也。乃與下巫舞蹈番擲、更倡（唱）迭和。行則屈其膝、如婦人之拜、行遶于梯之下。久之而歸。旁人曰、此王母教也。

これによれば、巫は竿を二本立て、十二本の刀を刃を上に向けて段にして並べ、これを上に登る。巫覡は裸足で登るが傷は無い。上でひとしきり祈った後、吉凶を占う絞を下に投げた。また下に降りて、舞いといんぼをきって歌をうたった。その姿は赤い布を着け、婦人のようであり、歩く姿も膝を屈し婦人の拜を行なう時のような様子であったというのである。そしてこれを「王母教」といつていたという。

この中で特に興味深いのは、梯子に登るということである。これは、典型的なシャーマンの技術であろう。宗教学者エリアーデの『シャーマニズム』によれば、シャーマンの専門的な呪術として呪的飛翔が挙げられている。この呪的飛翔とは、実際には多くの場合高い木に登ることによって、シャーマンの儀礼的上昇を示す。この木は、宇宙木であり、世界の軸の象徴であり、世界の中心であるという。エリアーデは、南米アローケーニア人の女巫が、梯子状に刻した木に登る入巫儀礼を報告している。高い木や梯子に登ることは、世界的にシャーマンが、天空を飛翔する能力を人々に示す、アクロバットのな演技であるともいえる。劉猷廷が見たこの郴州の場合は、梯子の段に刀を使ったのだから、その超人性は、更に人々に強く訴えたであろう。「王母教」というのだから、梯子を登って天に上昇し、西王母と交感したのであろうか。

また、嘉靖期の『衡州府志』巻四陵墓にも、巫覡の儀礼について次のように記述している。

風俗。事女神、每家畫一軸神、分班而坐、多不可數。中標題云、家居侍奉李家天子、三樓賢聖神仙。兩旁題云、三千美女、八百嬌娥。歲晚用巫者、鳴鑼鼓吹角、男作女粧。始則兩人執手而舞、終則數人牽手而

舞。從中翻身輪作筋斗、或一人仰臥、衆人筋斗、從腹而過、亦隨口歌唱。黎明時起、竟日通宵乃散。夫女子本以陰柔之質、死而爲神、如節婦烈女、庸或有之。他不盡然也。今云李家天子、三樓賢聖、何所據哉。可一笑也。至如師巫盜取廟中神像、首以爲魔魅收陰兵、以作下壇書符篆以爲青筒。鄙俗怪誕不可盡書云。

この筆者は、女神を祀ることの荒唐無稽さを非難しているのであるが、今はそのことを問題とする必要はないであろう。これによれば、家によって女神を尊崇し、李家天子（唐明皇）、三樓賢聖神仙（？）の軸を家に置き、除夕には巫覡を招いて夜を徹して呪術的祭礼を行なっていたという。

ここで興味深いのは、「男作女粧」とあるように、男が女の服装をしていたということである。女神を祀ることが、巫覡の女装と関係しているのかもしれないが、先の劉猷廷『広陽雜記』の引用にもあったように、巫覡が女装をするというのは、一つの特徴であるように思われる。エリアーデによれば、この女装をするということも、シャーマンの典型ということができる。『悪魔と両性具有』によれば、シャーマンは儀礼的に男女両性兼具もつことによって、男と女、天と地という二つの極を統一し、俗なる人間を超脱していることを示す。そのことによって聖なる力を得、神々と交流することが可能となるという。事実、この引用に見るように、衡州の巫覡たちは、壇を設け呪文を書いて天と交流し、陰兵を操作したことが、最後に記述されている。

以上みてきたように、明末に於いて巫覡たちは除夕の季節祭の祓浄の儀礼や、祈雨などの儀礼において様々に活動していた。そして、梯子に登り、といんぼをきるなどしてアクロバットのな演技を演じ、音楽の伴奏と共に歌をうたい舞い、呪文をとるなどして、演劇の前段階的な演技を行っていたのである。

5

巫覡たちが、自身で演劇を行なうようになったという明確な文献上の記録は、清代になってからのものである。康熙八年の『湘陽縣志』は、元宵

の燈籠の市の様子を述べて、次のようにいう。

朱衣鬼面、或歩或騎、相聚數十爲戲。

また康熙二十八年の『鳳凰廳志』にも次のようにある。

歲時、祈賽不一、其名宰牲、延巫爲諸戲舞。

これらには、「爲戲」「爲諸戲舞」とあり、それが演劇であったかどうか、今一つ明確ではない。

乾隆年間になると、次第に明確になってくる。乾隆十年の『永順縣志』には、次のようにある。

永俗酬神、必延辰郡師巫唱演儺戲。……至晚、演儺戲。敲鑼擊鼓、人各紙面一、有女裝者、曰孟美女、男扮者、曰范七郎。

また乾隆二十年の『瀘溪縣志』には次のようにある。

瀘溪雖無當街紮台專演孟姜女、但入冬迎儺神還舊所許願等、也必須唱一本孟姜女。演至尋夫時、必向來賓索路費錢。

これらによれば、巫覡の行なう臘祭の儀礼に於いて、孟姜女劇が儺戲として演じられていたことが述べられている。また孟姜女劇の上演中、孟姜女が夫を探しに旅に出かける場面で、劇の内容にかこつけて観客に金を要求することがあったという。これら巫覡が、乞食に等しい側面も有していて、教理を中心とする高度な道士ではなく、下級の道士であったことを示している。

嘉慶十六年の『寧遠縣志』巻二、風土習俗には、更に詳細に次のように述べている。

楚俗信巫、寧爲最。城廂中延巫作法事、謂之樂伯公、又謂樂市坊爺爺者。或竟一日夜、或數日數夜不等。僅一夕者曰招寶。前街後巷互相誇鬪、文武各衙門書吏兵役無不與焉。業巫者自秋收後至新年、延致無虛日。……好演戲亦日酬願。優人於春夏間遍演各鄉、名曰寫戲訂。至秋冬月如期而至。酬願者、有會首有信士、先期設高臺、多在通衢廣庭、土庶喧鬧、百貨雲集、彷彿趕墟集景象。年歲豐足、每至八月後、絲竹之音、不絕於耳、遠近村坊如相應和。

これによれば、儺戲は臘祭だけでなく、法事・願ほどきの時にも頻繁に行なわれるようになっていた。また契約を結ぶなどして、劇団が一年中各地

を巡っていた様子も述べられている。

同治十年の『保靖縣志』巻四臘月二十八日には、次のようにある。

凡酬願追魂、不論四季、擇日延巫祭賽儺神。祭時必設儺王男女二像於庭中、旁列滿堂畫軸神像、願大者搭臺演儺神戲。

これによれば、もう季節に関係なく巫覡が招かれ、儺戲が演ぜられていたことを述べている。ここでは既に、一つの劇種として儺堂戲が成立していたとしてよいであろう。

以上の史料をまとめると、次のようになるであろう。湖南地方に於いては、南宋時代から郷村の儺の祭礼が盛んに行なわれていた。明代後期になると、専門の巫覡が活躍し、アクロバットのような巫術を見せ、舞いや歌を交えていた。清代になると、法事や願ほどき（還儺）においても演劇が上演されるようになり、そして季節に関係なく常時村落を巡回して上演するようになった。

中国演劇は、南宋に始まり、元代には高い文学性を有する元雜劇が成立する。これに比較すれば、湖南省の儺堂戲は五百年以上遅れる。しかし、次に述べることもあるが、湖南は文明の中心である中原地方や江南地方に比較して、歴史の光が照らさない地域であり、文献史料だけを頼りにすることはできない。ともあれ、文献史料だけを頼にしても、個体発生と系統発生の関係から考えるに、辺境の地湖南で独自に発生したことは、五百年以上前に、現在の山西・陝西・河南を中心に黃河流域で発生し、元の大都で花開いた元雜劇の成立を考える上に於いても、有力な指標になるように思われる。

6

これまで文献史料を中心に儺堂戲成立史を述べて来たが、次にその問題点を述べたい。

これまで、いくつかの学説を参考にし、文献史料にできるだけ忠実に儺堂戲の歴史を述べてきた。しかしそれでも、文献史料だけでは解決することのできない問題もいくつかあるのである。例えば最後に引用した『保靖



儺 母



儺 公

縣志』に「儺王男女二像」とあった。これが儺公・儺母と呼ばれるもので、上段にその写真を示す。

『保靖縣志』は同治年間の刊行であるから、清朝も末期になる。この清朝末期の文献史料に出現する儺公儺母は、さかのぼれば唐代に到る可能性があるのである。唐の李焯の『秦中歲時記』に次のようにある。

歲除日進儺、皆作鬼神狀、内二老兒、其名皆作儺翁儺母。〔《說郛》卷七四〕

この唐代の儺翁儺母と、清末の儺公儺母が同一であるかどうか問題がないわけではないが、男女二神の信仰という点では同じである。それだけではない。この儺公儺母は、苗族などの少数民族の間で現在も信仰されていて、それは兄と妹の二人の創造神である。そして、この兄と妹の創造神は、女媧と伏羲の神話に結び付けられている。われわれは、漢代の画像石中に蛇身の伏羲女媧の交合図があることを知っている。ここで漢代までさかのぼる必要はないだろうが、少なくとも唐代までさかのぼる可能性は十分ある。では何故清末以前の文献史料には出現しなかったのだろうか。これが湖南の地で清末になって突然復活した信仰であるか、それまでの文献史料があまりに簡略に過ぎて記述されなかったかの、どちらかであろう。文献史料だけでは危険がともなうのである。

次頁上段に示した写真は、九一年の十月に湖南省で開催された学会中で上演された儺堂戲の「搬土地」という劇の一場面を写したものである。

写りが悪いかもしれないが、これは日本の能の翁と非常に似ているように思われる。とすればこれは、それ以前の日本の猿楽田楽段階の芸能と深い水脈を通じているように思われるのである。かつて折口信夫は「翁の発生」で日本国家成立以前からの常世神の信仰を推定した。しかし儺堂戲の土地神の存在は、翁も中国からの輸入であることを示している。折口の論はほぼ確実に誤っているだろう。これは、日本演劇史にとっても、未知の大きな問題となるであろう。

儺堂戲は文献上清朝の康熙、乾隆年間までしかさかのぼることはできないが、もっと唐宋時代までさかのぼって考える必要があるようにも思われる。或は他の地域からの流入、交流というようなことも考えなければなら



(土地神)

ないだろう。ともかく、以上に挙げた問題については、また後考を持つことにしたい。

7

現在雛堂戲に残る劇目は、次のようである。「搬先鋒」「搬鉄匠」「搬開山」「搬算匠」「搬童兒」「搬秦童、八郎」「梁山土地」「搬判官」「泗州和尚」「搬笑和尚」「華山傳書」「扎寨」「跑狙」「土地顧狙」「仙姬送子」「降霄娘」「和霄」「打梅山狙」「走報迎王」「発功曹」「降楊公」「采香」「慶豊収」「扮土地」「封洞」「爪精掃堂」「扛土地」「盤七郎」「老君訓徒」「発兵」「無神獅」「出臉子」「少和尚化齋」「背梅」「文監牲」「武監牲」「出土地」「見倅子」「三媽土地」「划干龍船」「打求財」「姊妹分山」「梅香辦貨」「走南山」「古城会」「貂蟬」「華陀売藥」「頼子偷牛」「孟姜女」「龍王女」「龐氏女」「花関索」「七仙女」「桃源洞」「雷交捶」「神鬼不能治病」。

これらの雛堂戲の劇目は、大きく雛壇正戲・雛堂小戲・雛堂大戲の三つに分けられている。雛壇正戲というのは、巫師が行なう法事などの祭式に最も密着したもので、仮面を着け巫師が自身で演ずるものである。劇目としては「搬開山」「搬算匠」「搬土地」などである。雛堂小戲とは、仮面を着けない場合が多く、世俗的な簡単に短い劇である。雛堂大本戲は、「孟姜女」「龍王女」「龐氏女」「花関索」「七仙女」などのように、由来も古く仮面を着けて演ずる大型の劇である。例えば、「花関索」は、明の成化年間のものが最近発見され、安徽省の貴池では現在も雛戲として演じられていることが報告されている。「孟姜女」は、敦煌変文にも残っていて、その後各地で流布したものである。「七仙女」も、敦煌変文中に残存する董永の故事で、元雜劇の「薦福碑」の第三折の「鮑老兒」の曲文に「當日箇七箇(仙)女思凡養着俺這秀才」と唱われているように、その後も広く流布した話である。

これらの中で、雛壇正戲は、最も興味深いものであるように思われる。というのは、前にも「搬土地」の写真を示して論じたように、実際の上演を見ると芸能から演劇への中間の段階に位置する古い形を残しているよう

に思われるからである。

本来であれば、この章では続けてこれらの作品を論じその特徴を述べなければならぬ。しかし、前にも何度くり返し述べたように、儺堂戯の存在は日本だけでなく中国の研究者にとっても寝耳に水といつてもいい程、ごく最近になって知られたものである。今までの演劇史の本にも報告され論じられたことはなかった。それにもかかわらず中国演劇史上重要な存在である。しかし現地の調査と資料、特に脚本があまりに不足している。今挙げた儺堂戯の劇目の中で、現在脚本を見ることができなのは、『湖南戯曲伝統劇本47集』に収められた「孟姜女」「龐氏女」「龍王女」「大盤洞」「搬先鋒」「搬開山」「搬土地」「秦童八郎」「送子仙姑」の九種だけである。これらについてだけでも十分な分析をすることは不可能である。したがって本章は、もっと時間をかけて後に改めて論ずることとする。

(一九九一年十二月二十日受理)

注

- (1) 賈古氏「論湖南諸高腔の源与流」、『高腔學術討論文集』、文化芸術出版社、一九八三年
- (2) 「湘昆志」(『湖南地方劇種志叢書』四、湖南文芸出版社、一九九〇年)
- (3) 松本浩一氏「道教と宗教儀礼」(『道教』1、平河出版社、一九八三年)、田仲一成氏「中国郷村祭祀研究」(東京大学出版会、一九八九年)第一篇第六章「福建系漁村王殿祭祀」。
- (4) (冬樹社、堀一郎訳)
同書一五六頁—一五九頁
- (5) (せりか書房、宮沢昭訳)、訳文「すでに述べたように、両性具有はギリシアでは儀礼的眞実としてしか認められず、雌雄同体の徴をもつて生れた子供は、両親によって即座に殺された。それゆえこの場合、解剖学・生理学的眞実と儀礼的眞実との間にはいかなる混淆もありえない。シベリアのシャーマニズムにおいては、シャーマンは象徴的に男女両性を具えもつことができる。彼の衣装は女性の様々なシンボルで飾られ、ある場合にはシャーマンは女の行動を真似ようとする。……この儀礼的な男女両性——ないし無性——は、精神性の徴、神々と霊との交わりの徴として、と

同時に聖なる力の源泉として考えられている。なぜならシャーマンは自己の内に極となった二つの原理を結合し、そして彼自身が聖婚を形づくっているの、彼は象徴的に「天」と「地」の統一を回復し、その結果神々と人間との間の交わりを確かなものとするからである。」一四八頁。

- (7) この写真は、庾修明氏「儺戯・儺文化」(中華書局出版公司、一九九〇年)の口絵のものの複写である。

- (8) 『湘西苗族調査報告』(一九四七、上海商務印書館)一七八頁。

- (9) 『折口信夫全集』第二卷、(中央公論社、昭和四十年)。尚、これによれば「平安初期に、既に、大嘗祭の曳き物なる『標山』にすら、蓬萊山の中に、翁媼の人形を立てて居ました。」(第四章、尉と姥)とあり、儺翁儺母の日本への流入も、相当早くからのものであり、また確実なことであったことをうかがわせる。

尚、本稿は、胡健国氏「儺堂戯志」(『湖南地方劇種志叢書』(二)、湖南文芸出版、一九八九年)、李憶孫氏「湘西儺戲調査報告」(『民俗曲芸』六九期 一九九一年)を主に参考としたが、一つ一つは注に挙げなかった。

附論

儺文化和宋元明雜劇

(1) 古代的儺礼

關於儺的起源・歷史等問題、因為我不是古代史的專家、也沒有許多材料、所以沒有特別新的看法。在此不過想簡單地概括一下這個問題。儺的主要的目的是什麼。對這個問題、有很多說法、有很多史料可查。比如說、祈福攘災・驅鬼逐疫・消災納吉・驅邪降福・驅邪除祟・逐吉追凶等々之說。雖然每一句使用的字句不一樣、但是內容都一樣。儺的主要的目的有兩個。一個是祈福・慶祝、一個是趕鬼・祓禳。這兩個是一件事的相反的兩個側面。

在古代有叫祝或工祝的巫師。比如《詩經》小雅・楚茨云

工祝致告、徂賁孝孫

《周礼》春官云、

大祝掌六祝之辭、以事鬼神祥、求永貞。

小祝掌小祭祀、將事侯禋禱祠之祝號、以祈福祥、順豐年逆時雨、寧風旱、彌裁兵遠羣疾。

他們以言告神祈福。祈福是巫師古代以來的職事。

祓禳也是巫師的日常的職事。他們舉行祭祀的時候、先在宮室・土地上把惡氣不祥祓除。比較大的祓禳的祭祀是儺。舉行儺的時間・儺的種類等問題是複雜的。由於時代的變化和地方的不同、實際上儺不是完全一樣的。儺有發展・變化、有很複雜的形態和變異。但是我認為儺和季節有密切的關係。古代人比現代人對季節的變化特別敏感。一年有春夏秋冬四季。春天植物發芽、到秋天它們都要枯萎。所以古代人的時間觀・世界觀、沒有什麼大的變化、一直是圍着圓周轉。古代人為了迎接新的季節、祓除了旧季節的惡氣不祥。舉行儺的時候、出現的是方相氏。《周礼》夏官・方相氏記載、

方相氏掌蒙熊皮、黃金四目、玄衣朱裳、執戈揚盾、帥百隸而時儺、以索毆疫。

方相氏把魍魎毆打趕開。被趕開的是惡鬼、魍魎。可是方相氏也是惡鬼。這是同類相尅的原理。而且這個「蒙熊皮、黃金四目」的方相氏也是實際上戴面具的巫師。

儺是巫師舉行的。儺和節氣儀式有關係。而且儺的目的是祓禳和祈福。這是巫師的職事。

(2) 方相氏・金剛力士・鍾馗

漢代張衡的《東京賦》云、

爾乃卒歲大儺、毆除群厲。方相秉鉞、巫覡操劔、偃子萬僮、丹首玄製、桃弧棘矢、所發無臬、飛礮雨散、剛瘡必斃。

這是後漢舉行儺礼的描述。

南朝梁時代宗懷的《荆楚歲時記》云

十二月八日爲臘日。史記陳勝傳有臘月之言。是謂此也。諺言臘鼓鳴、春草生。村人並擊細腰鼓、載胡公頭及作金剛力士、以逐疫沐浴轉除罪障。

這是南北朝時代、農村的驅儺風俗的描述。南北朝流行佛教、所以在農村替方相氏用金剛力士舉行儺礼。大家知道、金剛力士的樣子是很凶猛的。其作用《周礼》春官方相氏之注文中所記的「方相猶言放想可畏怖之貌」一樣。在舉行儺礼時、方相氏和金剛力士之間、雖然表面上不同、但實際上作為儺神的作用是相同的。

唐代段安節的《樂府雜錄》云

驅儺 用方相四人、戴冠及面具、黃金為四目、衣熊裘、執戈揚盾、口作儺儺之聲、以除逐也。

這是唐代官廷中舉行的儺礼的描述。

唐代、民間流行的驅儺的風俗是「兒郎偉」。P4976云、

兒郎偉

舊年初送玄律（陰）

迎取新節青陽

北六寒光罷末

東風吹散冰光

万惡隨於古歲

來朝便降千祥

應是浮遊浪鬼

付与鐘馗(馗) 太郎

從茲分付已訖

更莫惱(惱) 以(川) 鄉。

兒郎偉是唐代民間流行的歌謠。就是鍾馗举行的傩礼。敦煌遺書中有二十多篇。内容是除夕驅傩。S2055云、

五道將軍至

□領十万熊罷(罷)

□銅頭鐵額

魂(渾) 身惣(總) 着豹皮

□使朱砂染赤

威(喊) 稱我是鍾馗

捉取浮遊浪魂

稍即將出三危

這篇遺書特別不清楚、有些字根本看不清。可是大概的意思能看懂。鍾馗的起源也很複雜、有很多學說、在此暫且不論。但是最明顯的一點是、作為傩神、鍾馗的作用和方相氏一樣。和金剛力士相比、鍾馗的外表和方相氏更相近。方相氏「蒙熊皮」「玄衣朱裳」。兒郎偉的鍾馗「着豹皮」「朱砂染赤」。

(3) 宋元明雜劇之中的傩戲的痕跡

現在留存的傩礼之中、有些戲曲是很原始的。它們是從舞蹈・儀礼發展到戲曲的全過程、处于中間階段的東西。所以它對研究中國戲曲史有很重要的意義。我認為我們在重新研究宋元明戲曲史的時候、應該注意一下有沒有這樣原始的傩戲。

最早的元雜劇的作家是閔漢卿・馬致遠・白樸等。他們是偉大的作家。他們的作品是有高度完全的藝術性。但是他們不管多麼有才能、如果沒有以前

的歷史積累、不可能發揮自己的創造性。我認為原始的傩戲對形成元雜劇、有一定的影響。所以在元雜劇之中、有它的痕跡。可是《元曲選》等現存的元代雜劇的脚本之中、找不到傩戲的脚本。這可能因為現存的元明雜劇的脚本是已經脫離了原始戲曲階段以後的作品。它們是有複雜的情節、是經過推敲的有一定高度文章。

我在此舉明初周憲王雜劇中的一個例子。周憲王就是朱有燉(公元一三七九——一四三九年)。他所作的雜劇有三十多種。如《福祿壽仙官慶會》的內容是這樣的……

第一折 東華大仙差福祿壽三仙官邀請鍾馗、命令他降唐官廷「蕩邪滌疹」。

第二折 東華大仙差福祿壽三仙官喚神荼・鬱壘二神來、協力鍾馗鎮安門戶。

第三折 鍾馗下降唐世捉拿四小鬼(虎耗之鬼)。

第四折 採子回來對和合二神報告鍾馗的勝利。

契子 福祿壽三仙官歌頌太平。

我把這劇的內容再精煉一下。第一折・第二折同于請神。第三折同于祓禳。

第四折・契子同于慶祝。比如說第三折里鍾馗唱……

〔腐兒落〕向亭臺苑圍搜、把殿宇廳堂扣、越門欄井竈尋。到閨閣簾帷候。(鍾神云)走遍宅院、並無氛疹之氣。(末唱)

〔得勝令〕尋不見怎干休。惱的自怒氣勝如彪。將這火四遂驅傩將。好教他千般不自由。(末走着唱)轉過那南樓。恰行到西牆後。我跳過這陰溝。(四小鬼上)(末做尋見科)(末唱)呀呀呀。原來在這答兒尋着那小鬼頭。(末做拿鬼科)

鍾馗下降唐宮廷後、搜索四周捉拿虛耗鬼。這是典型的蕩穢驅傩的場面。在這劇的最後、福祿壽三仙官唱……

〔柳葉兒〕管教這海宇內人民和順。賀豐年斗米三文。立網常道德把儒風振。承佳運。感恩恩。樂堯年萬歲千春。

這是在祝頌農作物的豐饒・人民的長壽・社會的太平。這也是典型的慶祝慶賀的場面。

至此我們可以分析出這劇的內容。東華大仙同于神。鍾馗同于方相氏。福

祿寿三仙官同于巫師。這劇的內容是..

巫師聽神之命令、邀方相氏下降現世做驅儺。驅儺後、巫師慶賀現世。這劇經過這樣整理以後、我們可以發現這劇的內容和古代作儺札的過程、相差不那麼遠。這劇俱有祓禊・祝福兩個主要的要素。《福祿寿仙官慶會》是典型的儺戲。

(4) 儺文化和它的影響

周憲王雜劇之中、還有幾種儺戲。在此我不再予以評論。周憲王雜劇是朱有燬自己所作的作品集。朱有燬改革雜劇、採用的是南北合套方式。所以說《福祿寿仙官慶會》是新的作品。但是朱有燬的周著在開封。開封是北宋的首都。是中原文化的中心之一。是雜劇的發源地。我們可以推測這劇不是全部由朱有燬創作的。可能他只是改寫字句、曲調。情節基本上從北宋傳來的。所以《福祿寿仙官慶會》這劇沒有複雜的情節、很簡單。這劇可以說本來是中原地區民間的簡單的儺戲。如果不是的話、至少可以說這劇保留了北宋以來的儺戲面目的一部分。

我認為有高度文學性藝術性的元雜劇、在形成以前一定有這樣簡單的宗教性的戲曲。明初周憲王雜劇之中留存的這樣簡單的宗教性的戲曲、表面上是在元雜劇衰退以後創作的。可是它們肯定保留了元雜劇形成以前的古老的宗教性的戲曲內容。

(補) 附論は、平成三年度の本学の海外研修の補助を受け、十月に中国湖南省吉首市で開催された儺戲国際学会に参加した際の発表原稿である。学長をはじめ関係した本学の教職員の御協力に感謝の意を表します。