

中国都市芸能研究

第十輯

2011

中國城市戲曲研究

第十輯

Journal of the Japan Association for
Chinese Urban Performing Arts

No.10, 2011

中国都市芸能研究会

中國城市戲曲研究會

Published by

The Japan Association for Chinese Urban Performing Arts

ISSN 1347-6084

中国都市芸能研究 第十輯

発行日：2011 年 12 月 24 日

編集：© 中国都市芸能研究会 (<http://wagang.econ.hc.keio.ac.jp/~chengyan/>)

デザイン・DTP：電腦瓦崗寨 (<http://wagang.econ.hc.keio.ac.jp/>)

発行人：尾方敏裕

発行所：株式会社好文出版

〒162-0041 東京都新宿区早稲田鶴巻町 540 林ビル 3F

TEL：03-5273-2739 FAX：03-5273-2740

ISSN 1347-6084

中国都市芸能研究 第十輯

目 次

「麒派」と民国期上海演劇文化

“麒派”與民國上海戲曲文化

……………藤野 真子 5

「近現代中国における伝統芸能の変容と地域社会」2011 年現地調査の概要

“現、當代傳統戲曲的變遷與區域社會”項目 2011 年實地考察摘要

……………氷上 正・太田 出・佐藤 仁史・千田 大介・戸部 健・
二階堂 善弘・平林 宣和・山下 一夫 26

冀東皮影戲の「翻書影」について

冀東皮影戲中「翻書影」的幾個問題

……………山下 一夫 35

皖南皮影戲と河南・湖北皮影戲

皖南皮影戲與豫、鄂皮影戲

……………千田 大介 47

【書評】地域文化を記録すること——『中国・同里宣卷集』によせて——

記録地域文化：《中國同里宣卷集》の紹介

……………佐藤 仁史 67

2011 年度新収皮影影巻目録——郭永山氏旧蔵凌源皮影抄本

……………山下 一夫 83

『劇説』校注 附：訳注稿(9)…………… 一

中文提要…………… 4

執筆者紹介…………… 90

中国都市芸能研究会 2010 年度活動記録…………… 92

中文提要

“麒派”與民國上海戲曲文化

藤野 真子

在民國時期的上海，京劇老生周信芳（麒麟童）之“麒派”影響很大。不僅京劇，而地方戲演員之中，崇拜“麒派”的不計其數，如越劇女老生商芳臣模仿他的演技風格，滬劇邵濱孫直接當他的學徒，都風靡一時。“麒派”唱念做工質樸剛毅、平明容解、很受歡迎、其在戲曲界的繁榮景象，實在可稱“麒派文化”。

冀東皮影戲中「翻書影」的幾個問題

山下 一夫

冀東皮影戲的演出，採用中國曲藝中較罕見的方式，是螢幕後面的藝人邊看劇本邊唱戲，叫「翻書影」。冀東皮影中有多達二十幾本的劇本，這類長篇是從翻書影演化出來的；影卷中不註明歌詞的板式，是因為進行翻書影時都由藝人決定；台詞也和歌詞一樣，藝人根據人物類型選擇特定的口吻；翻書影的方式減輕藝人負擔的作用，這可能是冀東皮影戲迅速傳播、發展的原因之一。

皖南皮影戲與豫、鄂皮影戲

千田 大介

皖南皮影戲是在安徽省南部宣城地區流行的皮影戲。太平天國戰後的宣城地區——當時的廣德州和寧國府，由於人口損失得太嚴重，接收了大批河南、湖北等外省移民，皖南皮影戲是由他們移植到宣城地區的。本文先概述清朝末年宣城地區移民的概況，然後通過與河南、湖北皮影戲的比較研討，以闡明皖南皮影戲的形成和特徵。

「麒派」と民国期上海演劇文化

藤野 真子

はじめに

上海の伝統演劇界において、老生で麒派の創始者である周信芳（麒麟童、1895～1975）は、いまだに特別な存在であり続けており、地元の京劇院には必ず麒派老生がいなければならないとされる。そして、周信芳の本拠地上海で「麒派」の看板を背負うことになった老生俳優たちは、常に周囲の期待と圧力を受ける羽目になる。例えば、1994年末から始まった梅蘭芳・周信芳生誕百周年記念公演に際して、上海京劇院による連台本戯『狸猫換太子』のリメイク上演が行われた。主役の陳琳を演じた麒派老生の陳少雲（1948～）は、当初湖南省京劇団からの客演だったが、演技を高く評価され、後日、正式に上海へ移籍する。麒派伝承者の一人で周信芳の子息である周少麟（1934～2007）が、文化大革命終結後ほどなくして海外移住してしまっていたこともあり、待望の本格的な麒派俳優が上海へやって来たとして、陳少雲の舞台は戯迷たちの注目を集め、新聞や雑誌にもさまざまな批評文が書かれることになった。

上海ではまた、この陳少雲を中心に、麒派演目の上演大会が時折行われる。他の流派でも同様のことは当然行われているが、伝承者の少ない麒派については、こと「流派の伝承」を確認しようとする意識が強いように思われる。伝承という観点からさらに付け加えると、戯曲学校の学生公演を観る限り、数は多くないものの、やはり意識的に麒派の後継者養成が行われている。

現在、建国後のさまざまな舞台改革を経て、中国の京劇界は旧來のあり方——一世を風靡した先達の演技を尊重し、その伝

承を一つの課題とする——に回帰しているように見受けられる。これらの現象は、「今後新しい流派は発生しうるか」（例えば、梅派から出た張君秋の演技を、独立した「張派」と見なすか否かなど）といった議論とともに、伝統演劇のあり方を問う際のテーゼとして、しばらく注目され続けることであろう。この傾向は伝統的に北方でより強いように思われるが、上述の上海における麒派伝承への強い執着も、同じくその流れの一環と捉えることができよう。

さて、周信芳その人に対する、「公的」な評価については、建国後の党の文芸政策に対する貢献ぶりが加味されていることを幾分差し引いて見なければならない。しかし、それは決して周信芳の舞台芸術における成就を損なうものではなく、民国期から文化大革命前夜に至るまで、彼の芝居が多くの観客に歓迎され、演劇界で圧倒的な影響力を持ったことは揺るぎない事実である。その演技の特色に関してはすでに多くの場所で語られており、筆者自身も何度か言及している^[1]。

ここであらためて、今回言及対象とする他の俳優との比較のため、『申報』に掲載された民国期の評価の中で、最も早く、且つ海派への偏見の少ないニュートラルな立場でその演技を具体的に評した文章を挙げておく。

……麒麟童の『打嚴嵩』は、表情が生き生きとして、一語一語の舌鋒は鋭く非常に気概がある。特に素晴らしいのは、才気ある鄒応龍が、一種の巧みな偽装で臨機応変に体面を造りだし、嚴嵩を殴る際は義憤の気概がことばに溢れ、徹底的に痛打し罵倒するところで、客席はみな快哉を叫び、拍手が雷鳴のごとく鳴り響く。忠臣も奸臣も滅びることはないが、芝居が人を感動させることかくのごとしと言えよう。上殿の時の「忽聽万歳伝応龍」から「白玉階前臣見君」までの唱は、一句一句枯れて力強

[1] 拙論「周信芳と梨園公報」
（『野草』第60号 中国文芸研究会 1997年8月）、「周信芳評価の一側面」（『中国都市芸能研究』第一輯 中国都市芸能研究会 2002年7月）、「周信芳と「劇評家」」（『野草』第82号 2008年8月）。

く、(曲の)区切りや抑えも自由自在で、得難いものである。(後略)

(健児『収関勝』、『悪虎村』、『打巖嵩』) 1912年9月6日)

評者「健児」はこの時期の『申報』紙上で非常に多くの記事を書いた劇評家で、これ以外にも「科白も手さばきも隔々まで神経が行き届いている」^[2]等々、周信芳の科白や仕草を評価する劇評を幾つか残している。

実はこうした評価の中身については、民国期を通じて大きく変わることはなかった。付け加えるならば、周信芳の舞台が批判を受ける際は、「正統」ではない海派の俳優であるという前提のもと、その声が囁れていること、仕草や表情が不自然なほど過剰であることをあげつらうことが多い。しかし、演技に対する毀誉褒貶いずれの評価においても共通するのは、上記劇評にあるような唱、科白、仕草、表情の全てにおける「明確な表現」と、客席への「感染力」である。どちらも、幅広い層の観客に支持されることを第一に考えた場合、欠くべからざる要素であると言えよう。

以上、民国期の周信芳が観客に受け入れられ、高い評価を確立したことを前提に、小論では周信芳が「周辺」に及ぼした影響を、本人自身に関するものではなく、同時代の他の俳優に関する文献を中心に据えて読み取っていく。その際、基本的に本職の俳優に言及した言説のみを対象とするが、そこにおいては直接演技上の手ほどきを受けた者、麒派の演技を断片的に受容した者、単に影響を受けただけの者、さらには麒派人気に便乗したと思しき者も同列に論じることとする。

麒派人気にあやかり、演技上の特徴をそっくりコピーし、それを看板にしていた俳優がいたとしても、エピゴーネンはいくまでエピゴーネンでしかない。他方、たとえ正式な伝承者たる弟子であっても、常に肯定的な評価を受けていたわけではない。

[2] 「初二夜之新新舞台」『申報』
1912年7月18日。

しかし、そんな彼ら・彼女らを論じる言説の中には、周信芳が何故あれほどまでに受容されたかを証明する言辞が見受けられる。さらに、それは京劇のみならず地方劇——特に 1930 年代に大変な勢いで勢力を伸ばした越劇、および滬劇に関する発言にも見出される。当時、上海を中心とする江南地区全般に「麒麟童」の影響が波及し、「麒麟童」自身の存在が、海派の演劇文化を象徴するある種のアイコンと化していたことが、これら地方劇への言及からも明確になると考えられる。

なお、言うまでもないが、こうした文化的アイコン化現象は他の俳優にも大なり小なりおこったことであり、特に同時代の京劇俳優としては梅蘭芳をまず念頭に置かねばなるまい。梅蘭芳の場合、ブレインたちの助言を受けながら美感に満ちた独自のスタイルを確立する一方で、その存在は直接の弟子のみならず多くの追随者を生み出し、影響は地方劇や説唱芸能まで全国に及んだ。特に、旦を専門とした俳優で、劇種や地名を被せて「××劇梅蘭芳」と称された俳優が多数出現している。

それに比べると、麒派の流行は上海および江南地区を中心とするローカルな現象であり、特に民国期に限った場合、梅蘭芳との影響力の差は歴然としている。しかし、影響力が特定地域に限定されたがゆえに、却って当該文化圏全般に麒派が深く根付くことに繋がったという見方もできよう。加えて、その定着ぶりが深く濃厚であったゆえに、周信芳本人が死去し、直接の後継者が十分に育たずとも、その影響力が長い時を経て現在にまで生き続けているとも言える。

以下、麒派の影響が周囲に波及していく過程を追っていくこととする。

1. 「麒麟童」の京劇界における認知

「七齡童」が誤って広告に掲載されたことから「麒麟童」という芸名を用いるようになったとされる^[3] 周信芳は、幼少時

[3] この説は一般に広く認知されているが、異説もある。

の変声前こそ「譚鑫培の衣鉢を継ぐ者」と期待されることがあった^[4]ものの、経験を積んでいく段階にあった1910年代～1920年代前半においては、技芸が熟練の域に達していなかったことに加え、南下する北方の俳優たちに対する崇拜にも似た視線、および上海京劇に対する低い評価と相俟って、いわゆる劇評家たちに「一流」として認知されることはなかった。もっとも、改革志向で新奇な演出を好む上海においては、海派京劇が正統か、俳優が一流かなどということに頓着する観衆は、実際のところ少なかったと思われる。俳優個人の演技の完成度が最重要項目とされなかった髦児戯（女性のみの芝居）や連台本戯の集客ぶりを見ても、それは明らかである。

他方、当時の京劇で最も重視された老生という役柄のみに注目した場合、上海で何度か長期公演を行った「伶界大王」譚鑫培が1917年に死去したのち、それに取って代わるほどの知名度と影響力を持った北方の老生は、余叔岩など若干名に限られていた。また、上海土着の京劇俳優の中で、観衆や劇評家に絶対的な支持を得ている老生は少なく、まだ年齢も若く、さまざまなスタイルの上演に意欲的な周信芳が頭角を現す余地は大いにあった。

「麒派」自体の確立と名称の認知は1920年代末～1930年代初めであると考えられるが、上海ではすでにある程度の人気と評価を獲得していたと考えられる現象を以下に挙げることとする。

（1）「坤伶」麒麟童

一人の俳優がある地域で一定の人気を博した場合、その名称にあやかりうとすることが度々生じる。二十世紀の上海に限定しても、早期上海京劇の名旦馮子和（旭、号は春航、1888～1942）の芸名は、先達の常子和にあやかっただけでなく^[5]、周信芳と同時期に活躍し、俳優としてのキャリア開始時には老生として舞台に立っていた海派武生の蓋叫天（1888～1971）の

[4] 譚鑫培を老生の規範とする考え方は、北方を正統視する立場のみならず、海派京劇を肯定する立場でも同様で、譚鑫培自身が民国期を通じて京劇老生の絶対的アイコンであったことは念頭に置いておくべきであろう。

[5] 元々「小子和」と名乗っていたが、辛亥革命前後から自身の姓である「馮」を冠するようになった。

- 16) 譚鑫培はその父である譚志道が「譚叫天」と呼ばれていたため、「小叫天」という芸名を持っていた。それを「蓋」(しのぐ)という意図から蓋叫天という芸名が取られた。

芸名は、言うまでもなく「叫天」と称された譚鑫培を意識したものである¹⁶⁾。周信芳も認知度が高まるにつれ京劇の老生はもちろん、後述するように同一地区で上演されていた地方劇においても、その名にあやかろうとする俳優が登場する。中には、「麒麟童」「周信芳」から1、2文字(「麒」と「麟」が多い)採った芸名を付ける者もあり、本家に対する強い意識をうかがうことができる。

そうした中で、最も早く明確に麒麟童を意識したと思われる例として、「坤伶」(女優)の「麒麟童」の存在を挙げることができる。1923～1925年頃の『申報』に掲載されていた、先施楽園などの中規模劇場の広告にその名が見えるが、当然ながら当時北方で長期公演を行っていた周信芳その人ではない。実は、この時期に上海の舞台に立っていた「麒麟童」については、幸いにして次のような記事が『申報』に掲載されており、その素性の一端をうかがい知ることができる。

坤伶の麒麟童、年はおよそ16歳ばかり、才能も容色も大変すばらしい。鬚生を学び、譚(鑫培)の趣を得て、かつては天韻楼で主演を担っていたが、去年に先施楽園の優美班に所属を移した。一昨日の晩、『武家坡』を演じたが、登場時の「倒板」の「一馬離了西涼界」は大変声が澄んでいてのびやかであった。「不由我、一陣陣」の一段は調子がはずれるといった欠点が少しもなかった。彼女が演じることのできる芝居は数十本を下らず、『馬前澆水』、『汾河湾』、『慶頂珠』、『罵曹』、『打棍出箱』など、どの演目でも、常に規則が守られている。

(兆慶「坤伶麒麟童之『武家坡』」『申報』1924年4月23日)

当時はすでに清末からの髦兒戲隆盛を受け、女性老生¹⁷⁾の認知度も比較的高かったとはいえ、先施楽園のような上海でも

- 17) 北方では恩晚峰(1887～1949)などの実力が評価されていた。また、孟小冬(1907～1977)も1923年に漢口で本格的な上演活動を開始するなど、女性老生が活躍する素地は出来上がりつつあったと言える。

最高級とは言い難い場所を本拠地とする俳優が、『申報』のような大新聞の劇評で取り上げられる例はそう多くない。まずは、「麒麟童」という芸名を用いて活動していた点が注目されたと考えるべきであろう。その背景には、当然のことながら、女優自身やその周辺による本家「麒麟童」の上海における活躍ぶりに対する強い意識があったと思われる。なお、この短い劇評の中には、『武家坡』、『馬前澆水』、『汾河湾』、『慶頂珠（打漁殺家）』、『（徐母）罵曹』、『打棍出箱』と六つの演目が挙げられている。一般的に上演演目の固定は、演技上の特質とともに「流派」を規定するにあたり外せない要素であり、特定の流派の伝承者、あるいはそれに私淑する者は、流派の「祖」が十八番とした演目を習得することからその流派へのアプローチを開始することが多い。この坤伶麒麟童の得意演目の中には、『打棍出箱』など本家の麒麟童が演じたものも含まれるが、どちらかというと、譚派などの歌唱重視の老生が上演することの多い演目を中心となっている。

また、この女優については、劇評の最後で「常に規範を守る」と述べられている。やや意地の悪い見方をすれば、この劇評は、正統的な発声や演技術を遵守せず、「規格外の老生」と見なされつつあった本家とは異なるという点を意識し、書かれているようにさえ思える。

なお、上海における「麒麟童」という芸名については、亢聞「周信芳演劇史料的幾点辯析」^[8]において、「三人の麒麟童」の存在が紹介されている。この研究ノートの筆者は、1913年から1915年にかけて小規模な劇場で上演活動を行っていた同名の女性老生を紹介しており、この人物と上記記事の麒麟童を同一人物と見なしているが、実際には年齢的にも別人であると考えられる。

後世、どちらかというと武骨で力強いイメージを帯びて語られる麒麟童の名が、この時期に女優の芸名として用いられたと

[8] 中国戯曲志上海卷編輯部編
『上海戯曲史料薈萃』第五集
(1988年5月)所収。



高百歳

[9] 周信芳の弟子になったのは1916年とされる。以後、1920年代の北方巡演にも同行した。

[10] 1929年に来滬、周信芳と共演。自ら進んで病気の周の代演に立ち、その演技の類似ぶりに観客が驚いたという記録もある。1932年に正式の弟子となる。

陳鶴峰



いう事実自体は興味深い。後述するように、女子越劇においても麒派の影響を受けた老生が登場するなど、むしろその演技上の特徴や風格が「男性的」なものの象徴として意図的に用いられた可能性も考えられる。

(2) 麒麟童の「弟子」たち

1920年代中盤に長い北方公演から上海へ戻って以降、当時絶大な人気を誇っていた連台本戯の制作上演に本格的に取り組んだ周信芳は、1928年初演の『封神榜』にて絶対的な評価を得る。他方、いわゆる麒派の代表演目として知られる『投軍別窰』、『徐策跑城』、『打嚴嵩』といった伝統劇についても、平行して洗練の度合いを増していった。

さて、一人の俳優の演技を模倣し伝承していくことを考えた際、最も容易に思いつくのは、師弟関係を結び、直接指導を受けることであろう。周信芳の弟子として名前が知られている俳優として、周自身が若い時期に弟子となった高百歳^[9] (1902～1969)、さらには全盛期に弟子となった陳鶴峰^[10] (1904～1981)ら数名の名前を挙げることができる。新聞や雑誌に登場する彼らへの批評は、多くの場合師匠の周信芳と比較がなされて（もしくはどのあたりが「麒麟童的」かに言及されて）おり、ここからも麒派の演技がどのように認知されていたかを知ることができる。

以下、すでに麒派に対する認識と評価が確立している1939年、同時期に集中して『申報』に掲載された「麒派評」三篇を挙げる。

①高百歳は字を伯綏といい、旧都（北京）の人である。著名な女性老生の恩曉峰の婿であり、恩維銘の夫である。幼い頃に富連成科で学び、頭角を顕した。民国9年（1920年）に南下して天蟾舞台

に参加したが、密かに周信芳の仕草表情に心惹かれ、京派と麒派の長所を融合させ、その技芸は大いに進歩した。麒派唯一の入室の弟子であるが、靠把にも長じており、立ち回りは非常に激しく、南方の観客に大変歓迎されている。

(王虹霓「高百歳」2月8日)

②……麒社長(注：周信芳のこと)の唱、白、做で精妙ならぬ所はない。特に、科白、しぐさが最も優れている。(中略)その科白は明晰無比で、一字一字に力がある。表情は劇中の人物をよく描き出しており、(その人物に)似ていないものはなく、特に薛礼(『鳳凰山』)、崇禎帝(『明末遺恨』)が素晴らしい。(中略)高百歳は麒派伝承者の中で最も成功した人物で、声が高く響き、体つきも立派な点は、高の長所である。科白はいささか既製の様式から脱しており、歌唱はわずかに耳障りである。(中略)陳鶴峰の芸の進歩は大変早い。三年前に『追韓信』を聴いた時は、一つも取るべき所がなかった。しかし、昨春、大舞台で演じた『鴻門宴』、『斬経堂』には、大変な進歩が見られた。(後略)

(思「麒派」2月14日)

③……(王)椿柏は麒派を学ぶことに心血を注いでおり、唱、做はみなちょうどよい水準まで達したが、特に武工については相当の基礎があるため、この点は百歳、鶴峰なども及ばない。信芳は若いころ武生を演じており、彼の演じる劇は、間接的に言えば、武工の相当な基礎がなければ良い成果を得られないものである。故に、信芳はかつてははっきりと、王椿柏こそが麒派を学んで成就する人物になるだろうと断言している。

(高)百歳に至っては、その芸は椿柏をはるかに凌駕しているが、麒派を学ぶことでは椿柏の相手にはならない。百歳は元々劉鴻声を師としており、修行半ばで周信芳に弟子入りしたのである。実際、百歳はあれほど素晴

らしい喉を持っていたのに、麒派を学んだことで台無しにしてしまった。百歳も武工の基礎があるが、姿は決して美しいものではない。特に台歩がいつも傾いていて、非常に見苦しい。歌唱と科白については麒派中最も優れた一人であるが、しぐさはぱっとせず、陳鶴峰の敏捷さには及ばない。陳鶴峰は若い頃、敏捷すぎて、ほとんどずる賢いといえるほどであった。最近の鶴峰は滓を除いて粹を残すことが大変上手くなり、以前のずる賢さには及ばないものの、むしろ取るべき所が多くなった。特に、その姿は美しく、水袖、跳袍の技術については、極めて粹に、美しく行うことができるようになり、その芸は確かに大変進歩している。(後略)

(王唯我「我談麒派」2月22日)

麒派においては、いわゆる唱、念、做いずれにも強い個性があるとされるが、肯定的に評価される場合、外見、つまりしぐさや表情、あるいは全身のこなしに関するものが中心となろう。上記の文章は、いずれも伝統劇に相応の知見を持つ人物の手になるものと思われるが、麒派の伝承者と目される各俳優への評価には、それぞれ相違点がある。例えば、高百歳は②と③で歌唱に若干問題があると述べられ、①と③では立ち回りに相反する評価が与えられているものの、総じて高水準の伝承者であるとされている。他方、北方で修行を積み、生来すぐれた喉を持っていた点を踏まえて、麒派の単なるコピーではないとも評されている。陳鶴峰については今回の史料では具体的な描写が乏しいが、②、③より模倣を得意とする器用な側面が伺える。王椿柏は高、陳兩名より知名度は落ちるが、③では麒派の基礎を形作ったとされる「武工」の確実さが、「師匠のお墨付き」を伴い積極的に評価されている。

さらに、幾つか麒派に関する評価として特徴的な点を個別に

見ていくと、①の「激しさ」について言及している部分は、周信芳本人の演技に対する批評と共通性がある。類似の評語として、②の「力強さ」も挙げられるだろう。②ではまた科白の明晰さ、人物描写のリアルさが挙げられているが、現在に至るまでこれも麒派の特徴として認識されている部分である。③では陳鶴峰の「水袖」、「跳袍」が端正である様が述べられるが、いずれも衣装の一部を使い感情の起伏を表現する技術であり、特に『徐策跑城』で用いられることがよく知られている。また③では、高百歳が周信芳の唸れた声を真似たことで、②に記される本来の明朗な声が損なわれたと述べられているが、およそ老生としては例外的な声もまた、第三者には、麒派最大の特徴と目されていた。

以上、弟子たちへの批評を見る限り、麒派を論じる際の常套句ばかりが並んでいるように見えるが、視点を変えると、これにより麒派の根幹となる部分が確認できる。

坤伶麒麟童の場合とは異なり、彼らの場合、弟子として師匠の芸を伝承しているという意味で、周囲から厳密な模倣が期待される部分があったことは想像に難くない。しかし実際のところ、表層的なコピーで終わってしまったのは、一人の演技者としてそれ以上発展することは不可能となる。そういった点を考慮しつつ弟子たちへの評語を見直してみると、単なる模倣に終始していないという点で、高百歳に高い評価が与えられているのは当然であろう。また、③のように、器用だとされた陳鶴峰よりも、まだ発展の余地がありそうな王椿柏に好意的な評価が与えられている点も興味深い。いずれにせよ、この時点で成熟の域に達していた麒派が、直伝の弟子という狭い枠組みの中においても、すでに多様性をはらみつつあったことは確実だと言える。

2. 地方劇における麒派の影響

- [11] 口述伝記『芸海無涯』において述べられているように、『封神榜』を携え北方を巡演していた周信芳の舞台を袁世海がこっそり観に行った話がよく知られている。

周信芳と時代を共にした俳優の中で、その影響を口にする者は多い。京劇界においては花臉の袁世海（1916～2002）が周信芳に傾倒していたことが知られているように^[11]、老生以外の行当にも、麒派の要素を自身の演技に取り入れたという発言が散見される。また、その影響は京劇のみならず、越劇、滬劇といった地方劇まで及んでいるのは先述のとおりである。

上海は浙江・江蘇を中心とする地方劇の集散地であり、加えて地方劇の発展、および交流活動が最も盛んだったのが民国期から人民共和国建国前夜にかけてのことであった。各劇種の具体的な様相を簡潔に述べると、崑曲を除いた最古参の劇種としての京劇は、上海で行われた改革や上演内容の変質に対する毀誉褒貶こそあったものの、民国期を通じて大きく凋落することもなく、一定の地位を保ち続けた。

このため、後発劇種の多くは、舞台におけるあらゆる側面において成熟した先行者たる京劇の要素を取り入れることになり、特に演目や演技面においてその痕跡を容易に見いだすことができる。

麒派についても、流派確立後、その強烈な個性により格好の模倣対象となったと考えられる。以下、主要な劇種を中心に、麒派の影響を見出していくことにする。

（1）越劇

民国期を通じて最も著しく成長し、現在も盛んに演じられている劇種の一つとして、越劇を挙げることに異論はないだろう。現在の越劇は女優のみの劇団がほとんどであり、劇中の主役的立場の男性も多くは小生が扮するものである。1942年ごろから魯迅の小説を舞台化するなどして「新越劇」を提唱し、越劇の演目や歌唱技術、演出、さらには諸制度の改革を志し、人民共和国建国前夜に名を馳せた袁雪芬をはじめとする、いわゆる

「越劇十姉妹」の中に、我々は三名もの老生の名（張桂鳳、徐天紅、呉小樓）を見出しうる。しかし、越劇界全体への影響力を鑑みるに、やはり主演を張ることの多い花旦や小生には及ばない^[12]。

とはいえ、越劇における老生の役割は決して小さくはない。むしろ、『紅樓夢』の賈政や『梁山伯と祝英台』の祝公遠など、中心人物たる才子佳人の前途に立ちはだかる威圧的な障害物として、時には度量の広い庇護者として、老生の扮する人物は劇中でも非常に重要な役割を果たしていることが多い。加えて、民国期のまだ成熟過程にあった越劇においては、才子佳人劇のみならず、歴史劇や活劇などが盛んに演じられるなど、現在よりも演目に多様性があったため、花旦と小生以外の行当が前面に出ているケースも現在よりはずっと多かった。先の章で述べたように、京劇の優れた女性老生に対して一定の評価が与えられていたことも、ここでは念頭に置いて考えていきたい。

以下、越劇が最盛期を迎えようとしていた1940年代の越劇専門小報『紹興戲報』（1941年1月6日～5月?）を同時代の史料として見ていくことにする。多くの演劇専門小報の例に漏れず、この『紹興戲報』も創刊後、半年足らずという短期間で発行停止となっており、ここから読み取ることのできる情報は、越劇史全体を俯瞰した場合決して網羅的だとは言えない。しかし、1940年代冒頭は、越劇が破竹の勢いで展開し、かつ内部ではすでに「三花一娟」（施銀花、趙瑞花、王杏花、姚水娟）の次の、袁雪芬、尹桂芳、徐玉蘭らの世代が活躍を開始した頃であり、全てが目まぐるしい変化の最中にあった。ゆえに、非常に短いとはいえ、この期間の一部を切り取って提示することには、相応の意義があると考ええる。

まず、この小報の特徴を簡単に述べておきたい。全体に、1940年代中盤以降に見られるような、女優たちをアイドル視した芸能雑誌的な紙面作り（映画雑誌も類似の様相を呈していた）

[12] 現代においても、越劇の若手俳優を何人かフィーチャーし競わせる場合、必ず老生が含まれている。



商芳臣（『紹興戲報』1941年1月18日）

[13] 越劇が紹劇から取り入れた曲調や一部演目を除き、両者に劇種としての相関性は薄く、且つ出自的にも越劇の方がより卑俗な劇であったことは想像に難くないが、同地域の劇であるということで同じ紙面で扱われるという点は興味深い。なお、越劇老生の中には、後述の商芳臣や徐天紅のように、紹劇の歌唱に長けた人物が老生を中心に存在していた。

はまだなされておらず、どちらかというとも1910年代から続く演劇雑誌や小報の延長線上にあるといつてよい。他方、典型的な演劇紙（誌）としての体裁を備えており、演目の紹介や劇評、舞台動向や個人紹介、越劇界を舞台にした小説、そして写真（戯装・平装ともに掲載されている）といったコンテンツから構成されている。なお、「紹興文戲」とも称された越劇のみならず、紹興地区で古くから行われていた紹興大班、すなわち現在の紹劇に関する記事にも一定の紙幅が割かれていた^[13]。

これらを総覧すると、女子越劇に関する記事であっても、意外に老生や花臉に言及したケースが多いことが見て取れる。中でも注目すべきは老生の商芳臣（1920～2001）であろう。後述のようにこの時点で越劇界屈指の

老生と見なされていた商については、『紹興戲報』第9号（1941年1月15日）において、次のような単独記事が掲載されている。やや長いが、扮装や歌唱技術にも言及しているため、全文を引用する。

女子越劇で老生として女優たちを率いるのは、ただ商芳臣のみである（徐玉蘭は近々小生に転向するので例としない）。商氏もまた嵊県の産で字を雅卿といい、高陞舞台の第一期修了の老生で筱丹桂とは同期の姉妹であり、年は二十、聡明なことは人よりも優れている。老生としての、その扮装は意気軒昂に映り、立ち居振る舞いは老いた気魄に生命力が満ちあふれている。喉を惜しむこと命のごとくで、養生もしっかりしたものである。唱えばその響きは雲が流れるがごとく、余韻が漂う。上海へやって来てから、その芸はより佳境に至り、最高水準まで来ている。平素から麒派に心酔しており、よく観劇に出向いているが、受けた益は浅からずで、彼女の『掃

松』^[14]の張広才を見れば、足はこびも手さばきも、まったく信芳にそっくりである。長段の乱弾^[15]も、高山から水が流れ落ちるがごとくで、音の響きにも厚みがある。大班^[16]の笑面虎^[17]といえども、(この役を演じると)たいしたことはない。この劇は身のこなしが大変で、歌唱も複雑である。商氏はこれを一気に呵成に演じるが、乱弾の基礎のない者では、この任に堪えることは難しい。最近、民楽^[18]では『唐僧』を上演し、商氏は齊天大聖(孫悟空)に扮している。この劇がかつて寧波で上演された時、(劇を観る人で)巷に人がいなくなるほどで、広く「生き悟空」の雅号を得た。このために民楽の舞台は連日満員となり、実に目論み通りとなったのである。商氏は老生戯や悟空戯に長じるのみならず、小生戯の素養も深く備えている。以前、姚水娟と共演した際は、苦難の時を経て成功し、上演成績も甚だよかった。商氏のような者は、まことに越国においても多く得ることのできない俊才である。 夢飛「老生主席商芳臣」

なお、この文に関連する情報を付加すると、『唐僧』は連台本戯形式をとっており、背景や仕掛け、そして起伏あるプロットが売りであったことは、京劇と同様である^[19]。その他、この「老生主席商芳臣」には、劇の名称は不明ながら、高官あるいは皇族の堂々たる扮装をした商芳臣の写真が付されている。また同紙1月18日号には背広を着て髪をオールバックにした男装写真が大きく掲載されているが、これらの写真はしっかりした顔立ちと相まって、男性性が強調されているようにも見える。

実は、現在の越劇史や関連辞典において商芳臣に関する記載を読む限り、上海時代の彼女が周信芳の影響を受けたことを明確に述べているものはほとんどない^[20]。しかし、1940年代の

[14] 『掃松(掃松下書)』は『趙五娘』の一場面。

[15] 乱弾系である紹劇を指すと思われる。

[16] この部分文字不明瞭のため推定。「大班」、すなわち紹興大班(紹劇)か。

[17] 笑顔でも内心の陰険な人物を指すが、ここでは笑顔で余裕のある人物ぐらいの意か。あるいは芸名の可能性有り。待考。

[18] 民楽大戲院。商芳臣の率いる標準劇団が当時上演を行っていた舞台。

[19] 「五集唐僧——日告満座」(『紹興戯報』第3号 1941年1月9日)。

[20] 上海越劇志編集委員会他『上海越劇史』(中国戯劇出版社 1997年)、銭宏主編『中国越劇大典』(浙江文芸出版社 2006年)にそれぞれ所載の商芳臣の項を参照。

[21] この『紹興戲報』の上演広告を見る限り、他に『投軍別密』の上演が確認できる。また、注 21 で挙げた各書籍では、民国期の商芳臣が『烏龍院』を演じたことが述べられている。なお、『掃松』は京劇同様、紹劇経由で徽戯から越劇に入った可能性がある。

[22] 筆者はかつて、紹興の越劇団による立ち回りに長けた俳優を擁した公演を観たことがある。また京劇同様、越劇においても、吊毛程度であれば生が舞台で披露することもある。

[23] 京劇では清末より『西遊記』の連台本戯はたびたび上演されてきたが、時期的に近く、且つ最も長い間上演されたものとして、1935 年から 1940 年にかけて大舞台で上演された張翼鵬（蓋叫天の子息）主演の『唐僧取経』全 42 本が挙げられる。

[24] 「商芳臣受傷」（『紹興戲報』第 43 号 1941 年 2 月 24 日）によると、演技中に食指、すなわち人差し指に怪我をしたとのことだが、詳細は不明。

[25] 珍英「芸人群像——刑湘麟」（『紹興戲報』第 36 号 1941 年 2 月 17 日）によると、一時期、刑と商芳臣、姚月明、徐玉蘭を「越国四大老生」と称したという。

この記事には、彼女が麒派戯に傾倒していることがはっきりと語られている。その上で、得意演目として『掃松』という代表的な麒派戯が挙げられ^[21]、しかもその一挙手一投足が周信芳の演技を模していることが述べられている。ここからも「上海の老生」として、周信芳が大きな影響力を持ち、麒派的な演技を取り込むことが観客の支持に繋がると演じる側が考えていたことは明白であると言えよう。ただし歌唱については、やはり京劇の「一般的な」老生と同じく、恵まれた喉で流れるように唱っていたことがうかがわれる。この点は、先の高百歳と異なり、自身の生まれ持った長所を曲げてまで麒派に迎合する必要を感じなかったのであろう。

現在の越劇において、演技要素としては歌唱や科白、しぐさを重視し、立ち回りは少ないと認識されているが^[22]、一般的な老生の演技にも、類似する部分が多い。しかし、この記事にも書かれているように、商芳臣は『唐僧』^[23]に出演して孫悟空に扮している。京劇などの立ち回り専門俳優のような、アクロバティックな技芸こそおそらく行わなかったものの、後日の記事に記載されているように、熱心に演じすぎて怪我をする程度のアクティブさは備えていたようである^[24]。孫悟空は京劇において武生か武丑が扮するものであり、この「反串」経験については、彼女に関する後世の記述で必ず挙げられるトピックスとなっている。そういった演技上の幅を踏まえて鑑みるに、商芳臣は麒麟童のコピーではなく、老生、あるいは「生」としての総合的な演技要素の一部として麒派の演技を取り入れたと言えよう。

付け加えておくと、商芳臣以外にも刑湘麟^[25]、銭秀靈、筱靈鳳、任伯棠、そして小生に「改行」する前の徐玉蘭（この改行はちょうど『紹興戲報』刊行時期に行われた）などが越劇界の老生として名を馳せており、レパートリーとして『打漁殺家』や『武家坡』など、京劇と共通するものも見受けられる。また、

商芳臣自身がすでに越劇老生の一つの規範と目されているかの如き記事も見受けられ^[26]、新興の劇種である越劇の、老生というさらに狭い枠内でも、特定の俳優のアイコン化の兆しがあったことが伺える。

（2）滬劇

上海方言を用いて上演する滬劇の展開は、越劇のそれとは異なっており、特に文明戯の脚本家が流入したことによる現代劇重視の演目構成により、行当の概念もまた他の伝統劇よりも話劇（新劇）に近いと言える。

他の伝統劇よりは行当毎の輪郭がいささか不鮮明であるとはいえ、滬劇にもやはり流派があり、それぞれ次世代への伝承が行われている。ここでは近年まで存命であった邵濱孫（1919～2007）を取り上げる。

邵濱孫は1935年に滬劇（当時の名称は「申曲」）の俳優として本格的な活動を開始した。師匠の筱文濱（1904～1986）は、当時、文月社という上演団体を率いており、その歌唱は「文派」と称され、優雅で柔らかいことで知られていた。滬劇自体が文明戯、話劇、映画とさまざまな要素を取り入れつつ大々的に発展していく中、邵濱孫は若くして文月社で頭角を顕し、洒脱な男性に扮することで人気を博した。

この邵濱孫について特筆すべきは、京劇俳優である周信芳に私淑するのみならず、直接弟子入りしたことである。本人の回顧録によると^[27]、若い頃から京劇をはじめとする他の劇種の舞台を好んで観に行き、中でも周信芳の舞台に魅せられていたが、1943年、先に挙げた周信芳の高弟・高百歳の仲介により、邵濱孫は正式に「拜師」の儀式を執り行う。このように系統の大きく異なる劇種の俳優同士が師弟の契りを結ぶのは異例のことだが^[28]、回顧録では、邵濱孫が麒派のいかなる部分に魅力を感じ、自身の演技に採り入れようとしたかということが述べられる。

[26] 「王雪影——今日在西摩」（『紹興戲報』第27号 1941年2月8日）には、王雪影という若い老生の表情、態度が商芳臣に非常に似ているとの記述がある。また、同様の劇評が翌々日にも掲載されている。

[27] 中国人民政治協商会上海市委員会・文史資料委員会編 上海文史資料選輯第六十二輯（戯曲專輯）『戯曲菁英』（下）所収「從芸歲月」（邵濱孫、唯真整理）による。なお、口述記録をリライトしたものであるため、内容的に若干の裝飾性を差し引いて読む必要がある。

[28] 注27参照。なお、邵濱孫の弁によると、他劇種の俳優で周信芳の弟子になったのは彼だけだとのことである。

周先生は、鮮明で、強烈で、リズム感に富んだ優美な動作と表情とをうまく用い、力強い銅鑼太鼓の響きの中、登場人物の内心のリアルな感情を際立たせて描写した。彼の科白は一字一字きっぱりとしており、音の響きは濃厚で、歌唱は通俗的でのびやかで、氣勢は勇壮であった。(中略) ある角度からすれば、邵派(注：邵濱孫の流派)の歌唱が演劇界で一角を占めることができたのは、麒派との密接な関わりによるものである。(中略)

絶え間ない挫折と努力の中、麒派のある種の要素が次第に私の歌唱に入り込んで行った。私の歌唱は、穏やかで上品で、読書人的な風格に富んだ文派に基づいていたが、次第に剛柔互いに補い合い、雄渾で強烈な、調子の明晰な、リズム感に富んだ麒派へと変化していった。

滬劇は、ことによると越劇以上に、身体的表現よりも歌唱表現が重んじられるケースが多い。邵濱孫の場合も、演技上の要素で影響を受けたのは歌唱であることを最初に述べているが、この発言を読む限り、歌唱の風格には相当な変化がもたらされたと思われる。京劇などに比べると、その世界への参入が比較的容易であった滬劇の場合、多くの競合相手を押しのけ自己の個性を際立たせるためには、これぐらい大胆な挑戦が必要だったと見ることもできる。他方、身体的表現についても全く影響を受けなかったわけではなく、『徐策跑城』の「大円場」や「跪歩」などを、『楊乃武と小白菜』、『白毛女』で積極的に取り入れたと述べている。

[29] 邵濱孫は生涯にわたって何度も曹禺の『雷雨』を演じているが、周信芳も1940年に話劇『雷雨』で周僕園を演じている。

なお、越劇とは異なり、滬劇においては古装戲の上演が極めて少ない。且つ、邵濱孫が周信芳に弟子入りした時期には、滬劇は時装戲^[29]を得意とするものという認識も定着していたと思われる。それでも邵濱孫自身は、麒派演目の『投軍別窖』、

『斬経堂』、『香妃恨』などを滬劇で上演することで、自身の演技の中に麒派のエッセンスを取り入れようとした。この行為は「かなり稚拙で、強引に過ぎたきらいがある」と本人自身が否定的に述懐する結果となったようだが、結局のところ麒派的な要素は、先に述べたように現代劇での演技において存分に生かされる。言うなれば、邵濱孫は扮装や舞台設定など外面的な部分を継承したのではなく、演技そのものに同化された内面的な要素を継承したということになろう。

その他にも、淮劇の馬麟童（1912～1952）、周筱芳（1929～1977）など、京劇の影響を受け、且つ麒麟童・周信芳の名を意識した芸名を持つ俳優が民国期上海で活躍し、建国後も評価を保ち続けたが、史料上の制約もあるので本稿では割愛する。

結語

あらためて、中国の伝統演劇において、「芸を伝える」際にどのような形を取りうるのかを考えてみたい。二十世紀の京劇界、特に北京においてその代表格とされた譚鑫培と梅蘭芳の二人の状況を簡単に述べると、まず譚鑫培について述べると、多くの老生がその後継者と目されることを意識し、本人亡き後演劇界のトップの地位を争った。結果的に、余叔岩や馬連良といった優れた老生たちが、譚鑫培の演技術を吸収した上で独自の流派をうち立てることになった。梅蘭芳については、実子をはじめとする多くの弟子たちが遺響をそのまま継ぐことを目指し、多くの後継者を残したが、他方、独自の境地に至ったのは張君秋などごく少数に限られる。

対して、麒派においてその技芸をそっくりそのまま伝承した後継者は極めて少ない。麒派そのものの特質が周信芳個人の肉体的条件に依拠した部分が大きく、完全にコピーすることが難しかったという理由も、当然考慮せねばならないだろう。しかし、見方を変えれば、変化や多様性を好む上海の気質が、特定

の俳優の演技をそのまま継承することに抵抗感を生じさせた結果だと考えることもできよう。

これまで述べてきたように、その影響は京劇にとどまらず、他の劇種や、場合によっては他のジャンルにまで拡大しており、それぞれの表現要素の中に浸透している。邵濱孫が自ら述べたように、それは自身がこれまで積み重ねてきた演技を変質させてしまう可能性さえあるほど強烈なものであった。

より具体的に述べると、上海を含めた江南の地において、麒派の伝播は時には歌唱やしぐさ、表情といったように「部分的」であり、また時には演目や一部の節回しのレパートリーへの取り込みに見られるように「表層的」でもあった。一方で「風格」や「精神」といった抽象的なことばで代表されるように、具体的な演技様式や演目ではなく、舞台に立つに当たって俳優が身に纏うある種の雰囲気、麒派的なものを醸し出そうとするケースもあった。言い換えるなら、周信芳個人が備えていた麒派を形作るあらゆる要素が、さまざまな形で江南各地の演劇界に拡散して定着し、本人が死去した後も影響を保ち続けているのである。冒頭で述べたように、「麒派」は一つの演劇圏における文化的アイコンとなったのである。

その例は、上海に隣接する太湖地区で現在も盛んに上演される宣卷芸人の麒派に対する認識からも見て取ることができる^[30]。宣卷は本来宗教系の説唱芸能で、現在でも地域の信仰と密接に結びつき、寺廟で催される大きな宗教行事で上演するほか、個人の願掛けや願解きを行い、さらには地域の娯楽としての性質も濃厚になっている。特に楽曲面では基本的な曲調の他、錫劇や滬劇など灘簧系地方劇の節が多く用いられるが、その他に評彈、江北の地方劇、越劇、京劇まで組み入れて唱われることがある。

その中で、40代の芸人・高黄驥は、地方劇のさまざまな楽曲を取り込み、緻密に組み立てることを得意とするが、麒派の

[30] 以下、佐藤仁史、太田出、藤野真子、緒方賢一、朱火生編著『中国農村の民間芸能』（汲古書店 2011年）に拠る。

地方劇における影響を肯定している^[31]。また、越劇俳優として修行した趙華は、30代という若さながら麒派の歌唱への強い愛着を口にしている^[32]。

[31] 注30参照。

[32] 注30参照。

中国において、同一地区内に複数の上演芸術が併存していた場合、階層による嗜好の差により劇種の選択行動がなされると思われるが、言わば最も庶民的な宣卷の演者が、どちらかというと高級な部類に属する京劇に言及するという事実は興味深く思われる。

伝統芸能の流派は如何なる形で伝承されるべきかという問題については、おそらく十人いれば十通りの解答が示されることであろう。筆者自身は普段、流派のエッセンスとされる部分を意識的に守り続けつつも、伝承者たる俳優個人の個性と融合させることに意味があると考えている。しかし麒派については、そういった側面の他に、上海・江南地区で見られる影響の広範さ、深さを、また別の視点を備えた上で語るべきではないだろうか。

一人の俳優の演技術が、ひいてはその風格自体が、劇種・ジャンルを越え、幅広い観衆の間で「麒派文化」とも称すべき様態をもって受容されている事実は、さまざまな文化的事象全体における演劇文化のありかたとして、今後検討に値するものだところでは結論づけたい。

「近現代中国における 伝統芸能の変容と地域社会」 2011 年現地調査の概要

氷上 正・太田 出・佐藤 仁史・
千田 大介・戸部 健・二階堂 善弘・
平林 宣和・山下 一夫

はじめに

2010 年度より立ち上がった科学研究費補助金（基盤研究 (B)）「近現代中国における伝統芸能の変容と地域社会」（研究課題番号：22320070、研究代表者：氷上正）による、江南地方および東北地方・北京の皮影戲などの伝統芸能を対象とするプロジェクトでは、2011 年にも現地調査を実施した。本年の現地調査は、前年度の調査結果を踏まえて具体的に対象を絞り込み、研究の深化をはかったもので、研究代表者・分担者がいくつかのグループに分かれ、数次にわたって実施した。

以下、それら数次の現地調査について、日程と概要についてまとめておく。

冬期・春期現地調査

- 2/10 平林 東京から台北に移動。
- 2/11 終日：台湾国立中央図書館にて民国期京劇史
関連資料収集。
- 2/12 終日：台湾国立中央図書館台湾分館にて日本
統治時代の演劇史関連資料収集。
- 2/13 終日：台湾国立中央図書館台湾分館にて日本
統治時代の演劇史関連資料収集。

2/14 終日：台北市内書店
にて資料収集。

2/15 台北より空路、帰国。

3/5 太田・佐藤
陸路、呉江に移動。
千田・山下
成田空港より、北京
経由で西安に移動。



湘子廟

3/6 太田・佐藤
午前：金天宝氏にインタビュー。
午後：楊誠氏にインタビュー。

千田・山下
午前：西安市内にて、
陝西省民間芸術劇
院の楊飛氏・李淑
文氏を訪問。
午後：西安市内の湘
子廟を調査。

奠神歌儀式



3/7 太田・佐藤
終日：楊前方氏にイ
ンタビュー。

大唐西市・雨田社

千田・山下
午前：大唐西市の雨
田社を訪問、陝西
皮影戲の彫刻家の
汪天穩氏にインタ
ビュー。
午後：西安市内にて
長安木偶の調査。



3/8 太田・佐藤

終日：倪春宝氏にインタビュー。

千田・山下

空路、北京へ移動。

3/9 太田・佐藤

午前：平望にて賛神歌儀式を調査。

午後：楊誠氏にインタビュー。

千田・山下

午前：元北京皮影劇団の劉季霖氏を訪問。

午後：北京市内にて資料収集。

3/10 太田・佐藤

上海より空路、帰国。

千田・山下

午前：北京創新力博社にて文献デジタル化打ち合わせ。

午後：北京市内にて資料収集。

3/11 終日：北京市内にて資料収集。

3/12 北京より空路、帰国。

呉金陵氏



夏期現地調査

安徽省現地調査

8/3 千田・山下

成田空港より上海へ移動。

8/4 千田・山下

終日：上海にて同済大学教授・張閔氏を訪問、意見交換を行う。

8/5 千田・山下

終日：上海市内にて資料収集。

8/6 太田 午前：福岡空港より上海へ移動。

佐藤・千田・山下・太田

午後：上海より陸路、
安徽省宣城市へ移動。

8/7 佐藤・千田・山下・太田

午前：安徽省宣城市
宣州区水東鎮の皮
影博物館を訪問。

午後：劉村にて皖南
皮影芸人の陳景華
氏、勞山村にて皖
南皮影芸人の呉
金陵氏にインタ
ビュー。



方宗唐氏

8/8 佐藤・山下・太田

午前：劉村にて皖南
皮影芸人の陳景華
氏にインタビュー。

午後：洪林にて皖南
皮影芸人の方宗唐



太平戲の上演

氏、勞山村にて皖南皮影芸人の呉金陵氏に
インタビュー。

佐藤・千田・山下

夜：皖南皮影の太平戲の上演を調査。

演目：『珍珠塔』『兵吞六国』

上演者：姜礼強（70 歳、司鼓）・陳在樹（66

歳、唱）・長平順（50 歳、唱）・張円芸（62 歳、

司鼓）・孫麦金（49 歳、唱）

8/9 千田・山下

終日：安徽省宣城市より陸路、上海へ移動。

佐藤・太田

終日：寧国市内にて徐永清氏、方宗唐氏にインタビュー。陸路、呉江に移動、調査終了。

8/10 千田 終日：日帰りで蘇州を訪問。市内にて蘇州戯曲博物館見学、資料収集。

山下 終日：上海市内にて資料収集。

8/11 千田・山下

上海より空路、帰国。

華北・東北調査

8/18 千田・山下

羽田空港より北京へ移動。山下は、河南省済源に移動して別の研究調査に参加。

8/19 千田 終日：北京市内にて資料収集。

8/20 氷上 成田空港より北京へ移動。

千田 終日：北京市内にて資料収集。

8/21 氷上・千田

午前：元北京皮影劇団の劉季霖氏を訪問。

氷上 午後：北京・湖広会館にて相声調査、鼓楼・広銘閣茶楼にて相声調査。

千田 午後：北京市内にて資料収集。

8/22 氷上・千田

終日：北京市内にて資料収集。



湖広会館の相声

北京広銘閣の相声



山下 午後：河南省済源より北京へ移動。

8/23 氷上 午前：中国芸術研究院元研究員包澄黎氏を訪問。

午後：北京市内にて資料収集。

千田・山下

午前：北京より空路、遼寧省朝陽に移動。
陸路、遼寧省凌源に移動。

午後：凌源市文化局を訪問。

夜：凌源市旭日皮影芸術団による凌源皮影『楊家将』上演を調査。

上演者：馬占栄
(1946年生、上線)、
高桂英(1961年生、
下線)

8/24 氷上 午前：北京市内にて資料収集。

午後：朝陽文化館にて相声調査。

千田・山下

終日：国家級非物質文化遺産伝承人である凌源皮影芸人



侯鑫氏



『楊家将』上演

劉景春氏





于振声氏

の劉景春氏にインタビュー。

夜：凌源市旭日皮影芸術団による凌源皮影『楊家将』上演を調査。

8/25 氷上 午前：相声研究家侯鑫氏宅訪問。

午後：北京市内にて資料収集。

千田・山下

午前：影人作家の于振声氏にインタビュー。

午後：凌源市旭日皮影芸術団を訪問、インタビュー。

夜：凌源市旭日皮影芸術団による凌源皮影『楊家将』上演を調査。

8/26 氷上 終日：中国国家図書館にて資料調査。

千田・山下

午前：竜鳳皮影芸術団団長の許子林氏にインタビュー。

午後：凌源市文化局を訪問。

夜：凌源市旭日皮影芸術団による凌源皮影『楊家将』上演を調査。

8/27 氷上 午前：北京市内にて資料収集。

午後：西城文化センターにて相声調査。

相声博物館



千田・山下

終日：遼寧省凌源より陸路、遼寧省朝陽へ移動、空路、北京経由で陝西省西安へ。

8/28 氷上 午前：天津に移動。
午後：相声博物館見学。名流茶館にて相声調査。



名流茶館

千田・山下

終日：西安市内にて、楊飛氏・李淑文氏を訪問。影巻を購入。

戸部 成田空港より北京へ移動。

8/29 氷上 終日：北京市内にて資料収集。

千田・山下

西安より空路、北京に移動。

戸部 午前：陸路、石家荘へ移動。

午後：河北省檔案館にて文献資料調査。

8/30 氷上 終日：中国国家図書館にて資料調査。

千田・山下

終日：北京より空路、帰国。

戸部 終日：河北省檔案館にて文献資料調査。

8/31 氷上 終日：中国国家図書館にて資料調査。

戸部 終日：河北省檔案館にて文献資料調査。

9/1 氷上 終日：北京市内にて



河北省檔案館



馬慶珍氏宅にて

資料収集。

戸部 終日：河北省檔案館にて文献資料調査。

夕刻：河北師範大学法政学院の張志永氏・霍宏偉氏などを訪問。また、同校の修士課程の学生に向けて「2010年日本中国近代史研究的回顧」

と題する報告を行なう。

9/2 氷上 北京より空路、帰国。

戸部 午前：河北省檔案館にて文献資料調査。

午後：陸路、天津へ移動。

9/3 戸部 終日：天津市内にて資料収集。

9/4 戸部 終日：塘沽にて、元中学教師・馬慶珍氏にインタビュー。

9/5 戸部 終日：天津市檔案館にて文献資料収集。

9/6 戸部 終日：天津市檔案館・天津図書館にて文献資料調査。夕刻に天津社会科学院歴史研究所の張利民氏・任吉東氏を訪問。

9/7 戸部 午前：天津社会科学院歴史研究所の張利民氏・張博氏を訪問。南開大学歴史学院にて文献資料調査。

午後：天津市檔案館にて文献資料調査。

9/8 戸部 終日：天津市檔案館にて文献資料調査。

夕刻：陸路、北京へ移動。

9/9 戸部 北京より空路、帰国。

冀東皮影戲の「翻書影」について

山下 一夫

1. はじめに

河北省の唐山や樂亭を中心に行われている冀東皮影戲は、長く中国の影絵人形劇——皮影戲の代表と見なされてきた。近年、非物質文化遺産保護政策によって中国各地の影絵人形劇が注目を浴びたことで、冀東皮影戲の存在はやや相対化された感もあるが、それでも例えば、唐山市皮影劇団が今なお国家を代表する影絵人形劇団として扱われるなど、冀東皮影戲が特別視される状況に変わりはない。

しかしそれは、中国各地の影絵人形劇を比較検討した結果、冀東皮影戲の芸術性が高く評価されたため、というわけではない。もちろん、冀東皮影戲が様々な点で価値を有する芸能であることは言うまでもないが、それは中国の他地域のさまざまな影絵人形劇であっても同様である。にもかかわらず冀東皮影戲がこうした評価を得たのは、日中戦争期にいくつかの劇団が行った抗日活動が評価されたという、多分に政治的な側面も存在する。しかしそれ以上に大きく作用したのは、これが北京で行われた影絵人形劇だったという点である。

北京には旧時、二種類の影絵人形劇があった。一つは旗人相手の堂会を中心に活動した「北京西派皮影」で、もう一つは河北の冀東皮影戲芸人たちによる北京での出張公演が常態化することで形成された「北京東派皮影」である^[1]。前者はいわば北京の「土着」の影絵人形劇で、現在の北京皮影劇団もその流れを引いているのに対し、後者は外地の劇種という性質を基本的に保持していた上、現在では消滅している。それにもかかわ

* 本稿は日本学術振興会科学研究費補助金「近現代中国における伝統芸能の変容と地域社会（平成22～23年度、基盤研究(B)、課題番号：22320070、研究代表者：氷上正）による成果の一部である。

[1] 北京の影絵人形劇については、千田大介「北京西派皮影戲をめぐる」（『近代中国都市芸能に関する基礎的研究』、平成9—11年度科学研究費基盤研究（C）研究成果報告書、2001年、pp66—95）を参照。

らず後者の方が注目されたのは、1920年代における中国民俗学の有り様に関わっている。

北京で顧頡剛氏らによって民俗学研究が始められた当時、北京西派は旗人の没落で活動が停滞していたのに対し、東派は比較的活発に活動していて、かれら研究者の目に触れやすかった。実際、顧頡剛氏が「灤州影戯」執筆の過程で調査を行った李脱塵氏も、また1940年代に澤田瑞穂氏が接触した劇団も、いずれも北京東派皮影の芸人であった。特に前者の研究が古典となったことは、その後の中国における影絵人形劇観に大きな影響を与えたと言えるだろう。

また、当時の研究が台本資料の収集・分析を一つの柱としたことも重要である。しかもそれは、口頭で伝えられている台本を口述記録するという方法ではなく、市場などに出回っている、既存の書写テキストを買い集めるというものだった。現在台湾の中央研究院傅斯年図書館に所蔵されている「俗文学資料コレクション」は当時そうして収集されたものだし、李家瑞氏の『北京俗曲略』など初期の中国影絵人形劇研究も、集められた台本——これを「影卷」という——から読み取ることのできる韻文の分析に偏重していた。これは、本格的な文化人類学の手法が確立する以前にあって、文献によって客観的な研究資料を確保しようとした結果であったが、一方でそこには、かれらの『歌謡周刊』という雑誌名が示すように、『詩経』採詩官説に代表される伝統的文学観や、文字資料としての韻文に価値を置く文人的な発想も流れ込んでいた。そうした中にあって、台本を口伝で行う「流口影」の北京西派皮影ではなく、書写された台本を見ながら上演する「翻書影」の北京東派皮影が注目されたのは、いわば当然のことであった。

戦後は冀東皮影戯が中国における「指導的」立場を担ったこともあり、翻書影は他地域でも取り入れられたが、しかし中国各地の影絵人形劇は元来そのほとんどがいわゆる流口影である。

つまり、冀東皮影戲が中国の影絵人形劇の代表と見なされる原因の一つを作った翻書影というあり方は、皮肉にも中国の影絵人形劇を代表していない。にもかかわらず、冀東皮影戲が持つこうした特殊性は、従来の研究ではあまり問題にされてこなかったように思われる。

そこで本稿では、冀東皮影戲の根拠地の一つである遼寧省凌源で2011年8月に実施した現地調査に拠りつつ、冀東皮影戲における翻書影の性質について検討するとともに、これが冀東皮影戲をどのように特徴付けているかという問題について、考察を行いたいと思う。

2. 翻書影の機能

中国の影絵人形劇の中で翻書影は珍しい部類に入るということは先に述べた。しかし一方で、これが影絵人形劇に都合の良い上演方法であることも確かである。台本を見ながら上演すれば、芸人が台詞や歌詞を覚える負担を軽減できるが、観衆の前で何らかの動作・演技を行う他の演劇・芸能では不可能か、可能であっても甚だ不格好なことになる。しかし影絵人形劇であれば、スクリーンに遮られて芸人の姿が観客から見えないため、そうしたことを気にせず、堂々と台本を見ることができる。

凌源市旭日皮影芸術団の芸人である高桂英氏と范艶超氏は、インタビューに対し上演と影巻の関係について以下のように述べている^[2]。

上演は影巻を見ながら行う。しかし上演時に始めて見るのではなく、事前に全員で読み、内容を確認する。今まで行ったことのない演目でも、影巻を持ってきて内容を理解しさえすれば、上演は可能である。

翻書影は、台本を事前に目を通して内容を把握した上で、も

[2] 2011年8月25日に凌源市内で行ったインタビューによる。以下同じ。

う一度確認しながら上演するというもので、それはそのまま、芸人たちによる新たな演目の習得のあり方とも重なっている。演目の習得は本来もっと難しいはずだが、それが翻書影という方法によって比較的容易になっているのだ。

なお、以前の調査で収集した陝西省の弦板腔皮影や碗碗腔皮影の台本は、おおむね一演目一冊程度となっていた^[3]。他地域の影絵人形劇の台本も、長さはほぼ同様である。しかし冀東皮影戲の伝統演目の影巻はこれらに比して群を抜いて長い。例えば、凌源市旭日皮影芸術団が所蔵している影巻は以下の通りである^[4]。

- [3] 拙稿「2004年度新収皮影影巻目録——陝西省礼泉県弦板腔皮影および華県碗碗腔皮影」（『近代北方中国の芸能に関する総合的研究—京劇と皮影戲をめぐる—』、平成14年度～平成16年度科学研究費補助金（基盤研究(B)）研究成果報告書、2005年、pp97—100）、および「華県碗碗腔皮影戲『玩瓊花』影印・解説」（『中国都市芸能研究』第四輯、2005年、pp81—106）を参照。
- [4] 「凌源市旭日皮影芸術団影巻一覧表」に基づく。これは劇団の上演可能演目リストを兼ねている。

鳳凰釵…………… 14 冊	鴛鴦劍…………… 10 冊
鐵樹開花…………… 8 冊	雙祠堂…………… 9 冊
姜朋征西…………… 12 冊	雙魁傳…………… 8 冊
忠節義…………… 10 冊	龍門陣…………… 10 冊
平西涼…………… 14 冊	秦英征西…………… 12 冊
薛超征西…………… 18 冊	紫金鐘…………… 10 冊
蕉葉扇…………… 10 冊	絲絨帶…………… 11 冊
金玉釵…………… 8 冊	綠牡丹…………… 8 冊
長壽山…………… 10 冊	反西涼…………… 10 冊
雙龍傳…………… 14 冊	雙名傳…………… 8 冊
白莽山…………… 8 冊	四平山…………… 6 冊
雞寶山…………… 11 冊	飛虎夢…………… 12 冊
飛龍傳…………… 8 冊	天汗山…………… 8 冊
須彌山…………… 1 冊	雙鎖山…………… 12 冊
二下南唐…………… 12 冊	楊家將…………… 16 冊
破澶州…………… 11 冊	包公案…………… 20 冊
仙桃會…………… 6 冊	久虎山…………… 8 冊
岳天罡掃北…………… 10 冊	靈飛鏡…………… 8 冊
聚虎山…………… 13 冊	夢想奇緣…………… 9 冊

平西冊…………… 6 冊	雷峰塔…………… 8 冊
珍珠塔…………… 12 冊	五鳳樓…………… 12 冊
鳳儀亭…………… 1 冊	回荊州…………… 1 冊

また、今回の調査で入手した郭永山氏旧蔵の凌源皮影影巻では^[5]、戦後作成された現代戯は一冊～二冊程度だが、伝統演目だと短いもので四冊（『平西冊』、『薄命図』、『金頂山』、『斉国』、『薛剛追印』、『鎖陽関』、『血水河』など）、長いものだと『青雲剣』が十六冊、『五鋒会』が十七冊、『竜鳳図』が二十二冊となっている。このほか過去に収集した影巻では、『鷹爪王』が三十一冊、『封神演義』が四十三冊となっており^[6]、冀東皮影戯がいかに長い台本を有しているかが解るだろう。

これらの影巻の上演時間については、もと凌源県皮影劇団団員で、現在「国家級非物質文化遺産伝承人」に指定されている皮影芸人の劉景春氏が以下のように述べている^[7]。

影巻は基本的に一回の上演で一冊分を行う。一冊の上演にはおおむね三時間程度を要する。全部で二十二冊の影巻なら、上演には二十二日かかることになる。

これについては、今回調査した旭日皮影芸術団による『楊家将』の上演でも、上記のインタビュー内容と同様、一日一冊、一回約三時間となっていた^[8]。ただ、前出の范艶超氏は以下のようにも述べている。

影巻は、一冊を二日間かけて上演することもあり、冊数は上演日数と必ずしも等しくはならない。状況によって、臨機応変に調節することもある。

おそらく劉景春氏の言うように、基本的には一日一冊でも、

[5] 拙稿「2011 年度新収皮影影巻目録——郭永山氏旧蔵凌源皮影抄本」（本誌掲載）参照。

[6] 「収集影巻一覧」（『近代中国都市芸能に関する基礎的研究』、平成 9—11 年度科学研究費基盤研究（C）研究成果報告書、2001 年、pp149—151）参照。

[7] 2011 年 8 月 24 日のインタビューによる。以下同じ。

[8] 2011 年 8 月 23 日～26 日、凌源市内で上演。本誌掲載「2011 年度現地調査の概要」を参照。

影巻の冊数と予定される日数とが合わない時は、全体に影響のない範囲で調整を行う場合もあるということだろう。

全体の上演日数について、范艷超氏は以下のように述べている。

廟会などで行う「廟会影」は、最低で三日、長いときは十五日前後上演することもある。上演内容は、観衆の希望に応じた演目を行う。

また、凌源市竜鳳皮影芸術団の許子林氏は、以下のように述べている^[9]。

[9] 2011年8月26日のインタビューによる。

影絵人形劇の上演には「廟会影」のほか、願解きなどで行う「願影」がある。日数は基本的に三日間である。演目は同じく観衆の希望するものを上演するが、一日目の最初に『三星』を、二日目の昼間に『天官賜福』を、三日目の最後に『出状元』を挟み込む形で上演する。この三つの演目は短く簡単なので、歌い慣れれば暗記できる^[10]。

[10] なお、これらの演目と関わりがあると推定される影巻が早稲田大学演劇博物館に所蔵されているが、これについては稿を改めて検討する予定である。

以上を総合すると、上演日数は願影なら三日、廟会影は最低三日で、長いものと十五日前後ということになる。そうすると、前出の『竜鳳図』二十二冊も、状況によっては十五日程度に圧縮されて上演される可能性もあるが、それでも充分長いと言えるだろう。

また、願影の三つの演目は短いため「暗記できる」ということは、逆に言えば他の大多数の演目はとうてい暗記できるような性質のものではないことを示しているだろう。そうすると、上に見たような冀東皮影戯の長大な影巻・上演時間は、翻書影によってはじめて可能ということになる。

3. 台本の文字

ここで、冀東皮影戲の影卷の例として、郭永山旧蔵『降魔陣』第一冊冒頭部分を以下に挙げてみたい（右図）。

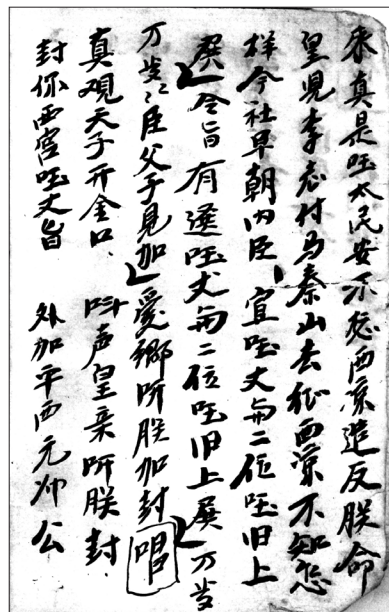
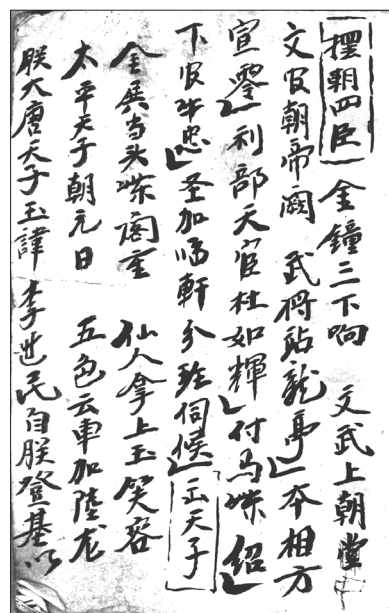
一見してまず目に付くのが、誤字の多さである。上の抄本の第一葉の二行目から四行目にかけては以下のようになっている。

〔摆朝四臣〕 金鐘三下响 文武上朝堂 文官朝帝阙
武将站龍亭」本相方宣零」利部天宦杜如輝」付马柴紹」下官李忠」

「方宣零」は「房玄齡」、「利部天宦杜如輝」は「礼部天官杜如晦」、「付马」は「駙馬」のことだろう。こうした誤字を「無教養」とするのは簡単だが、当事者としては観客に音声としての台詞が伝われば充分だし、むしろ識字率が低いとされる農村部でこれだけの文字を操っていることは驚異的ですからある。

もちろん過去には文盲の芸人もいたらしい。かれらはもちろん影卷を読むことができないから、いわば「流口影」で行われる冀東皮影戲もあったことになる。ただ、主流はあくまで翻書影であることも事実で、その場合は影卷を読むことができない者は他の役割に回るという選択肢もあるだろう。これについて、まず范艶超氏による皮影上演の役割分担についてのインタビューを見てみよう。

皮影の上演には、文場なら四人、武場なら五人が最低必要となる。主な役割分担は、上線・下線・司鼓・拉弦の四つである。上線はスクリーンの左側に立ち、主な人形操作を行い、歌い手も兼ねる。下線はスクリーンの右



側に立ち、上線の人形操作を助け、歌い手も兼ねる。司鼓は底鼓・打板・文鑼・武鑼・中鉦を担当し、歌い手も兼ねる。拉弦は司鼓の後ろに座り、四弦を演奏するが、歌い手は兼ねない。上演には、状況に応じてさらに楊琴なども加わり、多い場合には十人程度となる。

四弦を演奏する拉弦だけは歌い手を兼ねていないので、影巻を見る必要は無い。したがって、文字を読むことができない者がいる場合、ここに配置するという手がある。これに関連するのが、凌源市文化局の許克勤氏の以下のようなインタビューである^[11]。

[11] 2011年8月24日に凌源市内で行ったインタビューによる。

歌い手はみな台本を見るし、司鼓も見る。鼓板の後ろに座る拉弦だけは台本を見ず、他の芸人に合わせて感覚だけで演奏を行う。なお、旧時は拉弦は盲人が多かった。影巻を見る必要が無いし、盲人は感覚に優れているからである。

実際、劉景春氏の四弦の師匠である董文氏や、許子林氏の四弦の師匠である宋広達氏は、いずれも盲人であったという。中国の伝統芸能においては盲人が絃楽器を担当することも多く、冀東皮影戲もその一つと考えられるが、それと同時に、影巻を読むことができないかれらをここに配置していると取ることもできるだろう。

4. 役柄

先に挙げた『降魔陣』第一冊冒頭部分に戻ると、誤字の問題以外に、テキストがほとんど台詞と歌詞だけで成り立っていることも指摘できる。摆朝四臣、出天子のように、□で囲まれているト書き部分は、分量が非常に少ない。登場人物の台詞

は」という記号で書き分けられているが、これも例えば一般に流通している著名な古典戯曲作品などであれば、もう少し細かい指定があるところだろう。唱から歌詞部分が始まっているが、どのようなメロディを用いるのかも記されていない。

もちろん、古典戯曲として我々が比較的良好に目にする元雑劇や明清伝奇は「曲牌体」を用いるため、歌詞の曲牌を示す必要があるのに対し、冀東皮影戯は「板腔体」なので、これとは状況が異なると見ることもできる。ただ、同様に板腔体を用いる京劇でも、一般に流布しているテキストはやはり板式を記すのが普通であることを考えると、こうした影巻の書写方法はやはり特殊であると言わざるを得ないだろう。

メロディが書かれていないということは、芸人たちは影巻に頼らずに板式を呼び出せるということである。これに関連して、前出の劉景春氏は以下のように述べている。

凌源皮影の板式は、4/4 拍子の慢板、2/4 拍子の二六板（これは流水板ともいう）、1/4 拍子の緊板の三種類がある。（京劇のような）散板は無い。多くの場合は2/4 拍子の二六板で行う。影巻に板式は書かれていないが、それは例えば芸人の状況に応じて、4/4 拍子の慢板を芸人が歌えない場合もあるし、また4/4 拍子の慢板を司鼓や拉弦が習得していない場合もある。同じ影巻でも上演者によって板式が異なり得る。特定の影巻の歌詞は固定していない。どれを歌うかは、その場の状況で決まる。

影巻に書かれた歌詞に慢板・二六板・緊板のどの板式を用いるかは、上演者の都合によって決まる。主導的立場を持っているのはあくまでも上演者の側で、かれらが歌おうとする板式から台本の歌詞を読み込んでいるのである。いわば、歌詞のテキストでは上演者が影巻に従属しているのに対し、歌詞のメロディについては影巻が上演者に従属しているのだ。そうであれば、影巻にメロディの指定がないのも当然ということになる。

こうした上演者と歌詞の関係は、台詞についても同様の状況

にある。前出の高桂英氏は以下のように述べる。

例えば王侯宰相など、地位の高い人物の場合は、それ相応の決まった話し方がある。師匠について皮影を学ぶ際、そうした台詞の話し方の類型を習得する。上演に際しては、影巻中の個々の人物の台詞を読み上げる時に、そうした類型を適用する。

つまり上演に際しては、影巻に書かれている台詞に、上演者の持つ「役柄による話し方の類型」が被せられていることになる。

役柄による類型と言った場合、まず連想されるのは、伝統演劇における「行当」である。冀東皮影戯における行当については、艶超氏が以下のように述べている。

上演の際、歌い手は最低でも四人必要で、生・旦・大・髯に分かれる。

「生」は男性、京劇でいう「文生」「武生」を含み、また「髯」はひげを生やした男性、すなわち京劇の「老生」にあたる。「旦」は女性を表し、「大」は京劇でいう「浄」に近いが、同じではないらしい^[12]。

流口影を用いる陝西省や山西省の古い影絵人形劇は、「抱本」と称し、同一人物が異なる行当の歌唱を兼ねるスタイルが一般的なのに対し、歌い手の行当が分化していることは、冀東皮影戯の特徴の一つでもある。影巻を見て芸人同士が分担を確認しあうことでこれが可能となっているのだとすれば、これも翻書影という方法と不可分と言える。と同時にこれは、同一人物が兼ねる抱本よりも、芸人一人一人の負担を軽減する作用があるだろう。

[12] なお冀東皮影戯の行旦について、魯杰編著『唐山皮影』（科学出版社、2009年）では生・小（旦）・大・髯・丑・神仙鬼怪の六種、魏力群『冀東皮影』（科学出版社、2009年）では小・生・髯・浄・大・丑・妖の七種に分けている。取材地点の相違による、冀東皮影戯内部での地方差の反映である可能性もあるが、両氏が採用しているのは人形造型による行当分類で、これが唱腔による行当分類と異なっている可能性もあるだろう。

この四つの行当は、高桂英氏の言う「役柄による話し方の類型」とも重なってくるものと思われるが、しかし例えば「文生」と「武生」とでは話し方も自ずと異なることを考えると、必ずしもイコールとはならない。おそらく、この類型と行当とは別個に存在するものと思われる。

上に見た行当は唱腔における分類だが、冀東皮影戲はほかに、人形の整理という観点からの分類もある。范艶超氏は以下のよう述べる。

（影絵人形を入れておく）「影箱」には、頭と体を分けて入れる。体はそのまま影箱に入れ、頭は神妖包・文武官包・反王包・文武生包・帥将包・文武旦包・手包の七つの「包」に分けて入れる。反王とは叛乱を起こす人物のことで、手包は猫・犬・碗など、こまごまとしたものを入れる。

これは、人形整理という観点から芸人たちが思い浮かべやすい分類なのだろう。手包は人物ではないので、人物として挙げられるのは神妖包・文武官包・反王包・文武生包・帥将包・文武旦包の六種類である。文武生は生、文武旦は旦となるだろうが、文武官・帥将・反王・神妖は、生・大・髯のそれぞれに分配され得るので、この人形分類は唱腔の行当と基準が異なっている。また、同じように王侯将相であっても、否定的に描かれる「反王」と、肯定的に描かれる「帥将」を分けていることから、これがストーリーとも関わる分類であることが伺える。ただ、一方で文生と武生が分かれていない点などから、これも「役柄による話し方のパターン」と等価ではないのだろう。

以上の点からすると、唱腔の行当や影箱の分類などとも異なる「役柄による話し方の類型」をもとに、芸人が影巻を読み込むことで翻書影が成立していることが推測される。

5. おわりに

冀東皮影戲の翻書影は、比較的単純な板式と「役柄による話し方の類型」を、書写テキストである影卷の台詞・歌詞を当てはめることと言いかえることができるだろう。このスタイルはまた、長期間の上演も可能とし、他地域に類を見ない長編台本も生みだすとともに、常に芸人の負担を軽減する方向に作用してきた。

前稿で述べたように、中国東北部では、新興の翻書影による冀東皮影戲が、既存の流口影の影絵人形劇の系統を駆逐しながら発展してきた^[13]。似たような現象は中国の西北部でも起こっており、今後これらと比較検討する必要もあるが、こうした事態が発生した原因の一つとして、翻書影が芸人の負担を軽減し、上演参入のハードルを下げる機能を持つことが考えられるのではないだろうか。従来に無い長編作品も行うことができる新しい種類の影絵人形劇が、習得のし易さによってある時期から急速に広まっていった結果が、現在の冀東皮影戲の分布である可能性はあるだろう。

ただ一方で、芸人が「役柄による話し方の類型」を覚え、それをもとに台詞や歌詞を述べるというあり方は、冀東皮影戲以外の芸能でも当然あり得る。例えば流口影については、「アドリブによる低俗な即興上演」と「芸人たちの天才的な記憶力による上演」という両極の評価に振れるばかりで、冷静に語られてこなかったきらいがあるが、こうした観点から台詞や歌詞の習得・再現のプロセスについて別に検証される必要はあるだろう。それは、必ず「流口」にならざるを得ない、人間が行う京劇などのような演劇も同様である。冀東皮影戲はそうした構造を翻書影という方式で分割した点が特徴的であったと言えるが、中国の伝統演劇における台詞のタイプのあり方については、もう少し注意が払われても良いのかも知れない。

[13] 拙稿「東北皮影戲研究のために一凌源および哈爾濱」(『中国都市芸能研究』第九輯、中国都市芸能研究会、2010年、pp5—18)を参照。

皖南皮影戲と河南・湖北皮影戲

千田 大介

1. はじめに

半透明になめした皮革で作り彩色した人形を、スクリーンの後ろから投影して操作し上演される影絵人形劇、皮影戲は、旧時、中国各地で行われていたが、近代化の中で次第に淘汰され、現在では経済的に立ち後れた農村部などで細々と行われているに過ぎない。本稿で取り上げる安徽省南部の地級市である宣城^[1]を中心に行われる皖南皮影戲も、その一つである。

皖南皮影戲に関しては、その存在こそ皮影戲関係者の間で知られているものの、皮影戲研究の金字塔ともいうべき江玉祥1992・1999が取り上げないなど、学術的な調査・研究が進んでいないと言え難い状況にある。中国の皮影戲の全体像を把握する上で、埋められるべき欠落であると言えよう。

しかるに宣城は、明清代、徽商の1つの拠点であった安慶から水路を通じて太湖へと抜ける結節点にあたり、同地を経由して安徽の劇団が江蘇・浙江へと移動していた。また、同地に産する宣紙はつとに著名であるが、それらは文化・経済の中心地であった江南で消費されていた。つまり宣城は江南文化を支える後背地としての機能を担っていたのであり、その地域的な特性を解明することは江南の、ひいては中国の文化を支える地域間ネットワーク構造を考察する上で有益であろう。

また同地域は、太平天国に伴う戦災の甚大な被害を被り、大規模な移民によって復興がなされている。皖南皮影戲もそうした移民活動の結果、河南省と湖北省の皮影戲がもたらされ形成されたものである。中国では古来、戦争や飢饉といった人災・

* 本稿は日本学術振興会科学研究費補助金「近現代中国における伝統芸能の変容と地域社会（平成22～23年度、基盤研究(B)、課題番号：22320070、研究代表者：氷上正）による成果の一部である。

[1] もともと宣城地区・宣城県と、地級・県級ともに宣城が存在したが、現在、県級は宣州区に改称している。このため本文中では原則として地級を宣城、県級を宣州と呼称するが、引用資料の中には旧称のままで県級が宣城と呼ばれているものもある。

天災にともなう人口移動が地域文化の伝播と交流をもたらし、あらたな文化を生み出す作用を果たしてきた側面がある。皖南皮影戲は、そうした現象の実態を具体例に理解する上で、格好の対象であるとも言えよう。

かかる認識に基づき、科研費研究「近現代中国における伝統芸能の変容と地域社会」では皖南皮影戲に関する共同調査・研究を進めており、また筆者も皖南皮影戲の概略について千田大介 2008 で概説している。本稿では、これまでの現地調査によって得られた知見を踏まえつつ、主に先行研究・文献への検討を通じて、宣城への移民の状況と皖南皮影戲の特色について検討し、その前身である豫南皮影戲・湖北皮影戲との比較を通じて、かかる特色がいかに形成されたのかを考察する。

2. 皖南皮影戲の形成と特色

2.1. 太平天国後の皖南移民

広西に発祥した太平天国は、1853 年に南京を落とすとそこに首都を置き天京と改称した。以後、清朝軍との戦いが 10 年間にわたって繰り広げられるが、皖南地方は長期間にわたり攻防戦の舞台となったため、人口が激減している。1864 年に天京が陥落し太平天国が敗亡すると、両江総督の曾国藩が安徽の戦後復興に取り組み、戦乱で激減した人口を補うために太平天国の影響が比較的軽微であった河南省南部や湖北省などで安徽への移民を募った。

宣城は清代には広徳州と寧国府とに分かれていたが、このうち広徳州では、太平天国の戦争と飢饉・疫病のために人煙が絶えたという。

戦後は移民が人口の実に 8 割以上を大半を占めるようになっていたことから、減少した人口の大半が戦災で失われていたことが知れる。

寧国府でも状況は大差なく、1860 年代末には移民が人口の

	総人口	土着	比率 (%)	移民
1850	309,008	309,008	100	0
1855	310,994	310,994	100	0
1865	6,326	5,078	80.2	1,250
1869	32,713	14,720	45.0	17,993
1880	129,548	19,981	15.4	109,567
1953	243,219			

広徳州の人口変動（曹樹基・葛劍雄 1997 p.456 による）

76.9% を占めている。当時寧国府に属した宣城県でも大きく人口が減少するとともに、移民が人口の 9 割を占めるまでになっている^[2]。

[2] 曹樹基・葛劍雄 1997 pp.455-458。

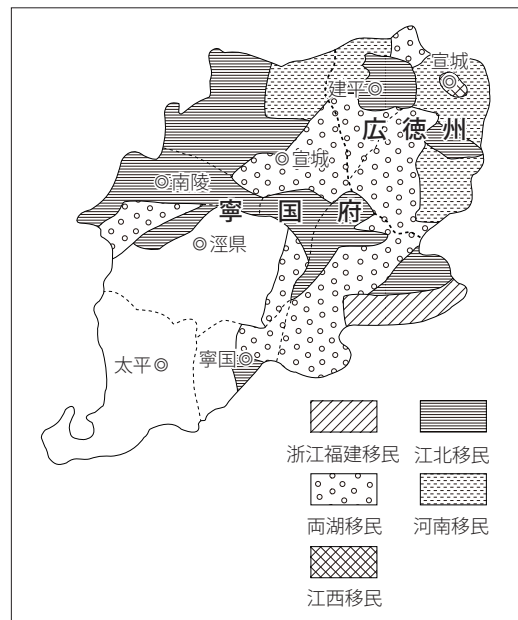
移民は血縁関係や地縁を頼りに移動する傾向が強い。このため皖南地方でも、同じ地域出身の移民が同じ地域に集中する傾向が見える。太平天国後の皖南地域への移民については、葛慶華 2002・2003・2005 などに詳しいので、以下、それらに基づき宣城への移民の状況をまとめる。

宣城県（現在の宣州）では、湖北移民が東部・南部の水東・新田・洪林・棋盤などの郷鎮に、河南移民が東部の洪林・丁店・建国などに分布している。

広徳県では、解散した湘軍兵士の入植に続いて、河南・湖北などからの移民が入植した。光緒年間には河南移民が 3 割、湖北移民が 4 割、江北移民・浙江移民が各 1 割、他の省と土着が計 1 割という人口構成であったのが、その後も移民の流入が続いたこともあり、民国時期には河南移民が人口の 6 割を占めるようになり、「小河南」との呼称が生まれた。移民の出身地は、現在の河南省信陽地区の光山・羅山・商城・固始など、湖北省では中部の荊門・鐘祥・孝感・南漳が多い。

建平県（現在の郎溪県）では、江北からの移民が最も多く、「小江北」と呼ばれている。湖北

宣城の移民分布（葛慶華 2002 による）



移民は県の西南部と北東部に、河南移民は北部に分布している。

寧国県では、最も早く移民に入った湖北出身者が平野部の郷鎮に居住している。このほか、安徽の江北地方や湖南・河南・浙江・福建などからの移民も多い。

南陵県は江北移民が最も多く、県城付近に集中している。このほか湖南移民が南部の丘陵地に、湖北移民が県城の北に分布している。

涇県は移民の数が比較的少なく、旌徳県については実態が解明されていない。

2.2. 移民と皖南皮影戲

皖南皮影戲は、かかる移民活動の結果として、河南・湖北の皮影戲が同地にもたらされたものである。前述のように、広徳は河南移民が多かったため、皮影戲も河南のものがもたらされた。

[3] 皮影戏，是广德的主要剧种之一。在县内活动的皮影戏，除河南皮影之外，还有湖北皮影。……南下的第一代艺人，是河南罗山县的张雁斌、梁字英、汪金升、汪金宽、王侔子（艺名），张雁斌为箱主（即拥有皮影、帐幕、道具的班头）。

[4] 皮影戏开始自在移民区活动，后来当地居民对此剧种也逐渐发生兴趣，观众越来越多，活动范围也越来越广大，一担箱（一个班子）已远远不能满足观众需要，于是从河南的光山县又下来一批艺人，他们是余雁堂、肖轩元、彭正道、彭正义、张德钦（又名张疙瘩，秀才出身）、肖侔子、李戏成等。

皮影戲は、広徳の主要な劇種の一つである。県内で活動している皮影戲には、河南皮影戲のほかに、湖北皮影戲もある。南下した第一世代の芸人には、河南羅山県の張雁斌・梁字英・汪金升・汪金寬・王侔子（芸名）らがあり、張雁斌は箱主（すなわち皮影・スクリーン・道具を所有する劇団長）であった。^[3]（楊躍庭 1988、p.104）

皮影戲は当初、移民の居住地域で活動していたが、後に現地の住民たちもこの劇種に次第に興味を持つようになり、観衆がどんどん増え、活動範囲もますます広くなり、一つの箱（一つの劇団）だけではとても観衆の需要を満たすことができなくなった。そこで河南の光山县からまた一群の芸人たちがやってきた。余雁堂・肖軒元・彭正道・彭正義・張德欽（又の名を張疙瘩、秀才であった）・肖侔子・李戲成らである。^[4]（楊躍庭 1988、p.105）

一方、湖北移民が多かった郎溪では、湖北皮影戲が主流を占めたようだ。

郎溪の皮影戲は、“湖北影子”と呼ばれている。民国 22 (1933) 年より前に、県内の南豊郷に出現した。老芸人の楊春発（広徳の人）が、弟子に伝授したものである。^[5]
(『郎溪県志』 p.799)

[5] 郎溪皮影戏,人称“湖北影子”。民国 22 年(1933 年)前,出现在县内南丰乡。由老艺人杨春发(广德人),带徒传艺。

寧国も同様である。

芸人・徐雲清によれば、清の咸豊年間(1851～1861)の兵乱の後、寧国の人口は激減し移民が大量に流入した。湖北移民の中の黄・杜二人の皮影戲芸人が、県内で皮影戲を伝授し、徐雲清はその五代目の弟子である。当時はただ「求神還願」のためにしか上演されず、観客も多くなく、あまり広まっていなかった。^[6](『寧国県志』 p.689)

[6] 据艺人徐云清介绍:清咸丰(1851～1861)兵乱后,宁国县人口大减,移民大量涌入。湖北移民中黄、杜两位皮影戏艺人,在县内传授皮影戏,徐云清是其五代弟子。当时仅为“求神还愿”演出,每场观众不多,流传不广…

皖南皮影博物館は宣州の水東鎮にあるが、同地は前述のように湖北移民の居住地域であり、同館館長の何沢華氏も湖北省雲夢の皮影芸人を祖とする皮影芸人の家に生まれている^[7]。

2.3. 皖南皮影戲の流行地域

皖南皮影戲は、安徽省宣城市に属する 6 つの県級行政単位のうち、宣州・郎溪・広徳・寧国で主に行われており、それらの地域の新編地方誌はいずれも皮影戲に関する項目を立てている。現地聞き取り調査でも、上演地域についてはほぼ同様の証言を得ている。前掲の地図と見比べれば、皮影戲の流行範囲が河南・湖北移民の多い地域と重なっているのは明らかである。逆に南陵県で皮影戲が行われていないのは、いずれも河南・湖北移民が少ないことが原因であると考えられる。

[7] 何沢華氏作成の省級無形文化財申請書類による。なお、同書類では何沢華氏の八代前の祖先が順治年間に移住してきたとするが、約 350 年を経ているにしては世代数が少なすぎる。

皖南皮影戲の影響は安徽省内にとどまらず、隣接地域にも及んでいたようである。

河南皮影は……江蘇・浙江・安徽が境を接する地域（宣城・郎溪・広徳・句容・溧水・溧陽・呉興・長興・安吉など）で観衆に好まれている民間の演劇形式である。^[8]

（楊躍庭 1988、p.104）

- [8] 河南皮影……是苏、浙、皖毗邻地区（宣城、郎溪、广德、句容、溧水、溧阳、吴兴、长兴、安吉等）观众喜闻乐见的民间戏剧形式。

皖南皮影戲が、宣城のみならず、隣接する江蘇南部・浙江北部でも行われていたとする。新編地方志にも、それを裏付ける記述が見える。

皮影戲 外地から伝播した。解放前および解放初期に、県境北部と西部の安徽省と隣接する一帯で行われた。内容は、神話・歴史物語が主である。廟会・新春などの時節に、村民が資金を出し合って招請して上演する。^[9]

（『安吉県志』 p.501）

- [9] 皮影戏 由外地传入。解放前及解放初期，流行于县北部与西部邻皖省一带。内容以神话与历史故事为主。于庙会、新春时节，由村民集资请来演出。

安吉は浙江省湖州市に属し、宣城と境を接している。新編地方誌の記事では「外地」がどこを指すのか明記されていないものの「安徽省と隣接する一帯で行われた」以上、安徽省宣城のことであると見なしてよかろう。その他の地域の新編地方誌などには皮影戲に関する記事が見られない。あるいはそれらの地域の皮影戲は、安徽の皮影劇団が訪問・上演していたもので、現地に皮影劇団が存在しなかったため早くに演じられなくなり、記録も残されていないのかも知れない。

2.4. 皖南皮影戲の特色

皖南皮影戲で用いられる影人については、以下のような記述が見える。

影人の各種人物は、牛・羊革で作られ、彩色を施し、上演時には光線の反射を利用して影絵人形を影幕の背後から現し、正面から見ると生けるが如きである。^[10]

(『郎溪県志』 p.799)

[10] 影子的各种人物造型，借用牛羊皮制作，施以彩绘，表演时利用光线的反射显出影子于影幕的背后，正面观赏栩栩如生。

デザイン・サイズなど詳細は判然としない。

筆者が現地調査で確認したところでは、皖南皮影博物館に展示されている影人は、輪郭や目鼻・衣服の線を切り抜く空臉のものが大半であり、眉や額の処理、60cm を超えるサイズなど、湖北の皮影戲と共通する特徴を持っている。一方、2 度の皖南皮影戲上演の調査では、頭・胴体を輪郭で切り取り、目鼻や衣服の模様はくりぬかずに描く、実臉の影人が用いられていた。

[11] 这种影子戏三五人为一班即能演唱。

湖北系の影人に比べるとやや小ぶりで、デザインは河南省南部の皮影戲と共通している。このほか、皖南皮影博物館館長の何沢華氏は西安で影人彫刻を学んでいるので、氏が近年作成した影人は陝西風のデザインである。調査した皮影戲上演では、不足した影人を新しい陝西風デザインの影人で補完していた。



皖南皮影博物館に展示されている影人

上演に要する人数は2人から10人前後まで、全国各地の皮影戲によって様々であるが、皖南皮影戲は比較的少人数で演ずることができる。

皖南皮影戲影人 (2009/08/21)

この種の皮影戲は、3～5人で劇団を組み演ずることができる。^[11] (『郎溪県志』 p.799)





皖南皮影戲影人 (2011/08/08)

現地調査の際に見学した上演はいずれも4～5人で上演されており、『郎溪県志』の記述と一致する。

皖南皮影戲の声腔に関しては、新編地方誌に以下のように見える。

歌われる曲調は、他の皮影戲と異なり、曲調は京劇・徽劇の劇団に起源するもので、節回しは高らかかつゆったりとして、常に京胡・京二胡・笛子・唢呐と打楽器の伴奏が付く。聞いてみると、京劇のようだが京劇とは異なり、独自の味わいがある。^[12]

(『郎溪県志』p.799)

安徽南部で流行しているのは大小2種で、小影は京徽調を歌い、大影は民間の小調や花鼓戲を歌い、演じながら歌い、時に幫腔も使われる。寧国県で流行する皮影戲は、多くが大影に属する。^[13] (『寧国県志』p.689)

いずれも、皖南皮影戲の声腔が京劇・徽劇に近い、すなわち皮黄腔であるとしている。伴奏楽器も京胡・京二胡・笛子・唢呐と、京劇などの皮黄系伝統劇に近い。『寧国県志』では、皖南皮影戲が大影・小影の二種に分かれ、前者が小調・花鼓であったとする。影人のサイズからして、前者が湖北系、後者が河南系の皮影戲を指すものと思われる。

2.5. 皖南皮影戲の上演文脈

皖南皮影戲博物館の何沢華氏によると、皖南皮影戲上演の特色は「太平戲」にある。同地域の皮影戲は主に農村で上演されるが、上演の目的は祈福・厄払いが大半であり、太平を祈る劇ということでそのように呼ばれる。実際、これまでに2度調査した皮影戲の上演は、いずれも村落で死者が相次いだ、妻が死

[12] 其演唱曲调与其他影子戏不同，曲调来源于京徽剧团，行腔高亢悠扬，常以京胡、京二胡、笛子、唢呐和打击乐伴奏。听起来似京非京，别具韵味。

[13] 在皖南流行的有大小两种，小影唱京徽调，大影唱民间小调或花鼓戏，边演边唱，时有帮腔。在宁国县流行的皮影戏多属大影。

んだなど、災厄を祓う意味を持つものであった。

太平戲では、皮影芸人が宗教的な儀式をも執り行うことを一つの特色とする。2009年8月21に調査した雲竜一隊での上演では、午後4時頃、まだ明るいうちに、芸人が方向を定めて箆に紙の位牌を貼り付けて祀り、そこに向かって曲を演奏し、神降ろしの劇を小一時間上演していた。スクリーン裏には茶碗に米と卵を盛って線香をさして供え、上演中に紙銭を焼く。周囲が明るいうちに灯火も投影していないため、スクリーン越しに上演はほとんど見えず、村人も初めの数分しか見ていなかった。実際の劇の上演は日没後に始まり、一般に3日から1週間ほどの期間演じられるという。実見していないが、最終日の上演終了時にも儀礼が執り行われるという。

一方、皖南皮影戲の上演文脈に関しては、以下のよう
な記述もある。

移民たちが劇を見るのは、労働の後の娯楽にとどまらず、時にはそれによって豊作を祈願したり厄払いをする、「青苗戲」・「求雨戲」などがあった。このため、いつも春の種まき、秋の収穫の季節になると、移民たちは皮影芸人を村に招き、豚や羊

神降ろしの上演



紙の位牌

スクリーン裏の供え物



[14] 移民们看戏，不仅是劳动后的娱乐，有时还以它祈求丰年，祛祸禳灾，如“青苗戏”、“求雨戏”等。因此，每到春播秋收季节，移民们便把皮影一人请到村上，杀猪宰羊，宾客相待。开演前，以人们还有沐浴焚香，“请”出皮影，顶礼膜拜之后，方才开罗。移民们看戏，不仅是劳动后的娱乐，有时还以它祈求丰年，祛祸禳灾，如“青苗戏”、“求雨戏”等。因此，每到春播秋收季节，移民们便把皮影艺人请到村上，杀猪宰羊，宾客相待。开演前，艺人们还要沐浴焚香，“请”出皮影，顶礼膜拜之后，方才开罗。

を屠って賓客としてもてなした。上演前に芸人たちは沐浴し香を焚いて皮影のお出ましを請い、礼拝してからようやく劇を始めた。^[14] (楊躍庭 1988、p.105)

こちらにも厄払いに言及してはいるものの、それが皮影戲上演の主たる文脈であるとは書いていない。むしろ、種まきや収穫のときの上演など、祈願の意味での上演が多く、そうした習慣が河南からの移民の間に広まっていたとする。

太平戲にせよ、青苗戲・求雨戲にせよ、いずれも民間信仰的な文脈と結びついた上演という点には共通性が認められる。全国の皮影戲では、茶館など固定の上演場所での営利上演、廟会での上演、家庭の慶事での上演などが多いが、皖南皮影戲ではそうした文脈での上演が少ないのであり、かかる民間信仰の儀式と結びついた上演は、その大きな特色であると言えよう。

3. 河南・湖北皮影戲と皖南皮影戲

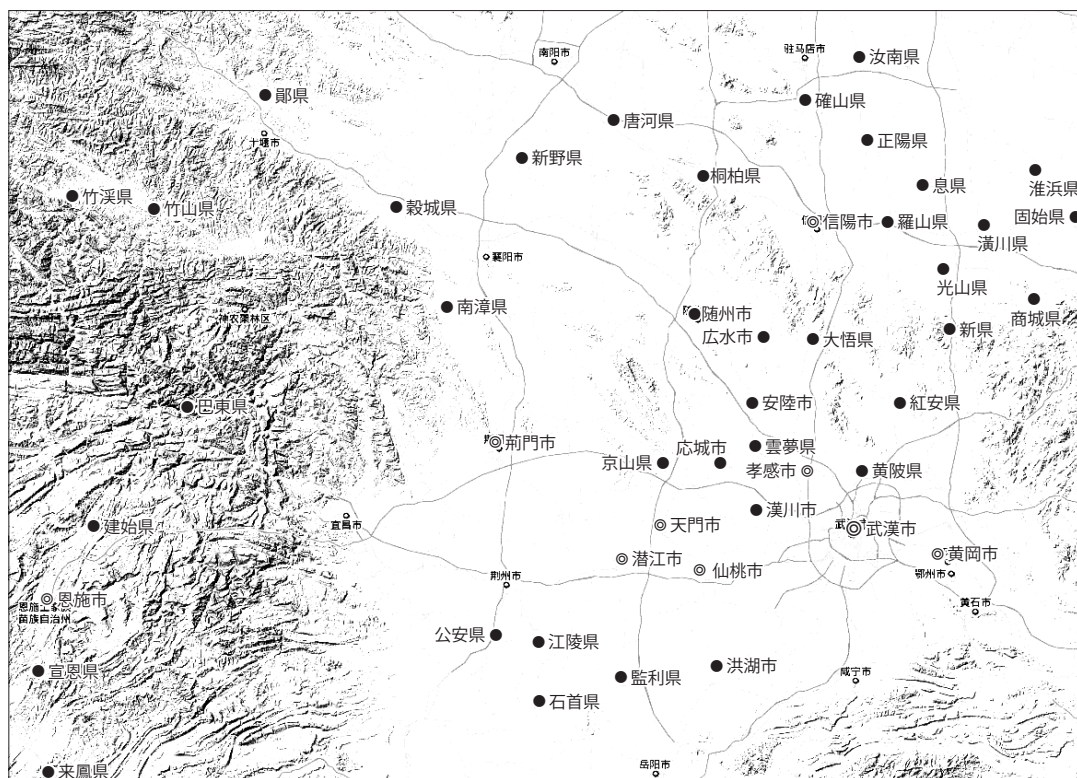
前述のように、皖南皮影戲は河南・湖北の皮影戲が移民とともに伝播したものである。そうであるからには、皖南皮影戲の特色についても、それら地域の皮影戲に由来する可能性が高いと言えよう。そうした地域の皮影戲の特色をまずあきらかにし、それとの差異を検討することで、皖南皮影戲独自の特色がいかに形成されたのかを具体的に解き明かすことが可能になろう。

3.1. 河南省の皮影戲

河南省・湖北省では、それぞれ風格の異なるいくつかの皮影戲が行われている。

河南省では、靈宝県で道情皮影戲が行われているが、陝西から伝播したもので、影人の造形は陝西皮影戲に似ており道情を歌う。

皮影戲がとりわけ盛んなのは、湖北省と境を接する信陽地区から南陽地区にかけての一带であり、それら地域の皮影戲は豫



河南・湖北の皮影戲分布状況

南皮影戲と総称される。

信陽地区では大別山脈北側の山間部各地で皮影戲が行われているが、東西二つの皮影戲に大別される。西調皮影戲（西路）は羅山・光山・新県・信陽・正陽などで行われており、大別山脈南側の湖北省大悟・随県などでも同系の皮影戲が行われている。東調皮影戲（東路）は潢川・息県・淮浜・商城・固始などで行われており、また安徽省の阜南・霍丘・金寨などにも影響が及んでいる^[15]。

西調は方言音が湖広音に近く、旧時は糸弦とよばれており、ゆっくりとした曲調であったが、後に南調・挪調へと変化し、解放後になって京劇・花鼓戲などの音楽が移入された^[16]。音楽は板腔体で一部曲牌も用いており、民歌・山歌・花鼓戲などと密接な関係がある。打楽器の伴奏のほか、嗩吶の幫腔が用いられる^[17]。前掲楊躍庭 1988 によれば、広徳では羅山・光山の

[15] 《中国戏曲音乐集成河南卷 豫南皮影戏音乐》。

[16] 楊復元 2004 p.337。

[17] 《中国戏曲音乐集成河南卷 豫南皮影戏音乐》 p.83。



桐柏皮影戲影人（『中国民間美術全集』山東教育出版社・山東友誼出版社、1995）

[18] 《中国戏曲音乐集成河南卷
豫南皮影戏音乐》 p.387

[19] 《湖北民间美术探源》所収。
未見。

[20] p.202。

皮影芸人が活動していたとあるので、豫南西路皮影戲が皖南にもたらされていたことがわかる。東調は発音が中原音で、現地の田歌・山歌の影響を強く受けた板腔体の声腔を用いる。いずれも影人のデザインなどは似通っており、劇団も一般に8人で構成され、すべての役回りを男性芸人が歌唱する。また信陽の西隣にあたる南陽市桐柏でも皮影戲が行われるが、影人のデザインや音楽に噴噴を用いていることから^[18]、西調皮影戲と基本的に同系のものである。

3.2. 湖北省の皮影戲

湖北省の皮影戲に関して、江玉祥 1999 は楊泰山〈江汉平原皮影的造形特色及其它〉^[19]を引き、大皮影（門神譜）・中皮影（漢口皮影）・小皮影（魏譜）の三種に分かれるとする^[20]。それぞれの特色をまとめると下表のようになる。

	影人サイズ	材質	流行地域
大皮影	2 尺 2 寸 (73cm)	牛革	荊州・雲夢・黃陂・孝感・黃岡・武漢
中皮影	56cm	牛革	漢口・鄂東・鄂北
小皮影	1 尺 (33.3cm)	未記載	襄陽・穀城・竹山・竹溪

これは影人のデザインに即した分類であり、声腔や上演方式などの情報が乏しい。このため、以下では改めて、新編地方志や文史資料・論文・雑誌記事などによって詳細な情報を補い、整理しておく。

湖北省西北部、十堰市の鄖・竹山・竹溪一帯で行われる皮影戲は、使用する影人が小型でデザインが陝南皮影戲と似ており、声腔には“山二黄”を用いる^[21]。隣接する陝西省安康地区で行われている漢調二黄皮影戲と同系のものであろう。

襄樊市の穀城には越調皮影戲が行われていたが、民国時期に南漳県から漢劇皮影戲が伝播した^[22]。越調皮影戲は荊門市でも行われており、39.6cm ほどの大きさの影人が用いられたと

[21] 易清 2009 p.3。

[22] 『穀城県志』 p.381。

いう^[23]。この影人のサイズは、上記大・中・小皮影には該当するものがない。

西南部の恩施土家族苗族自治州の恩施・利川・咸豊・宣恩・来鳳・建始・巴東などで行われる皮影戲は、四川皮影戲が伝播したものである^[24]。

江漢平原各地でも広く皮影戲が行われていたが、それらはいくつかの種類に分かれる。武漢以西の地域では皮影戲が清代中期以前から行われていた。荊州市・荊門地などでは歌腔を歌う歌腔皮影戲が行われ^[25] 江陵・公安などでは荊河戲の声腔を用いる大皮影が行われるが^[26]、いずれも大型の影人を用いる、すなわち前述の大皮影に相当するものであり、8人以上の人数で演じられる。同じ系統の皮影戲が各地に伝播したのち、地域による方言や地方劇の影響を受けて変化したものであろう。

清末民初以降の比較的新しい時期には、漁鼓調を歌う皮影戲が興った。漁鼓を使うということは、道情であると思なしてよからう。沔陽皮影戲あるいは漁鼓皮影戲と呼ばれ、武漢市や仙桃市（旧称沔陽）、地級市の荊州・荊門などに広がっている^[27]。上演人数は4・5人で2尺ほどのサイズの影人を用いる、すなわち前述の中皮影に相当する。

江漢平原の武漢市以北の地域では2人（1人が影人操作・歌唱を担当し、1人が打楽器の伴奏を行う）だけで演じる皮影戲が分布している。それらは東郷皮影と西郷

皮影戲とに分類され、前者の方がより小型の影人を用いる。東郷皮影は紅安・新洲から武漢市にかけての地域で行われる。西郷皮影戲の流行地域は黄陂・孝感から武漢市にかけてであるが、孝感市雲夢県でとりわけ盛んであり、現在でも複数の皮影茶館が営まれている。

[23] 『荊門県志』 p.669。

[24] 『恩施州志』 p.918、『巴東県志』 p.475。

[25] 『荊州地区志』 p.725、『洪湖県志』 p.476、『荊門市志』 p.669。

[26] 『荊州地区志』 p.725、『江陵県志』 p.551。

[27] 『武漢市志・文化志』 p.186、『荊州地区志』 p.725、『荊門市志』 p.669。

仙桃皮影戲影人（『民間美術』湖北美術出版社、1999）



[28] 『武漢市志・文化志』 p.186。

[29] 欧陽秀美 2005 p.102。

る^[28]。声腔は民間小調の「打麦号」を主とするが、後に漢劇の影響を受けた^[29]。西郷皮影戲は一般に雲夢皮影戲と呼ばれることが多い。上演文脈や人数などに差異があるものの、影人のデザインなどから大皮影の一種であると見なすことができよう。

前述のように、太平天国後の皖南地域への移民は、江漢平原から河南省南部にかけての地域で募集されており、その範囲はこれら皮影戲の行われていた地域と符合する。

3.3. 河南皮影戲の上演文脈

前掲資料から、皖南皮影戲の青苗戲などの民間信仰的な儀式と結びついた上演は、河南皮影戲とともにもたらされた可能性が読み取れる。事実、豫南皮影戲には、似たような文脈の上演習慣が見られる。

後には多くが神にたむける「還願戲」として演じられ、皮影戲はいっそう神秘的な色彩を帯び、民間の庶民の間では「一つの影絵人形が一人の神である」、「上演が終わったら、影人の頭を抜かなくてはならない。さもないと、影人が人になってしまう」などと言われるようになり、皮影戲を「全神戲」と呼んだ。……古い習わしでは、皮影戲の上演を始める前に、現地の声望のある有力者や族長などが、まず「祭神」・「祭台」を行い、線香を焚き紙銭を燃やし、三叩九拜して初めて上演が始まるが、今に至るも守られている。^[30] 《豫南皮影戲音乐》p.3)

[30] 后来多是唱酬神的“还愿戏”，使皮影越发有神秘色彩，甚至民间百姓遂有说皮影戏是“一个影子就一位神”，“唱完戏，影子头就要拔掉，否则，影子就是变为活人了”等，把影戏叫做“全神戏”。……旧俗皮影戏开演之前，由当地有名望的大乡绅或族长先“祭神”、“祭台”，烧香烧纸，三叩九拜后才开戏，至今仍旧俗。

皮影戲の上演が「還願戲」を中心とすること、また皮影戲の上演にあたって民間信仰的な儀礼が行われていたことがわかる。以下の記述は、よりいっそう詳細である。

「願戯」は現地の習俗で、この種の願掛けと願ほどの儀式は皮影戯を上演する方法で行われ、しかも習慣として「願戯」は三年連続で上演しなくてはならず、間に年を隔ててはならない。^[31] (陳輝・王永健 2009、p.220)

陳燕 2009 は、「劇団にとって、十中八九の上演が願戯であり、主な収入源も願戯の上演である」^[32] とし、願戯の上演が以下のように行われるとする。

願戯の上演は4つの方面が含まれる。「打鬧台」・神々を迎える儀式・正戯の上演・神々を送り返す儀式である。劇団が舞台を組み立てた後にひとしきり音楽を演奏するのを、打鬧台という。打鬧台は曲だけで歌詞は無い。鬧台は長くても短くてもよく、一・二曲だけでもよいし、七・八曲を演奏してもよい。……。鬧台の後は神々を迎える儀式で、芸人が影人の扮するさまざまな神々を持って、天から降る動作を行い、舞いながら歌う。正戯の上演の長さは招請側によって決められ、一つだけであったり、二つ・三つ、さらに多くの劇を演ずることもある。一つの劇はおよそ二時間である。正戯の上演が終わった後には神々を送り返す。神々を送り返す儀式は迎える儀式よりも簡単で、香を焚き跪拝するとともに神々を送り返す動作をし、きまった歌詞を歌うと、神々を送り返したことになる。^[33] (p.220)

上演の前後に、打鬧台や神々を迎え送り返す儀礼的なプログラムが演じられており、そうした儀礼を皮影戯の劇団・芸人が行っている。

楊復元 1991 も以下のように述べる。

[31] 如若心愿实现，主家都要请皮影戏班前来演出，兑现对菩萨的承诺，了却心愿，这个过程称为“还愿”。唱“愿戏”是当地的习俗，这种请愿和还愿仪式都要通过演影戏的方式进行，而且是有讲究的，唱“愿戏”要连唱三年，中间不能隔年。

[32] 对一个戏班来说，十有八九的演出是愿戏，收入的主要来源也是愿戏演出。(p.20)

[33] 愿戏演出包括四个方面：打鬧台、请神仪式、正戏演出和送神仪式。戏班搭好戏台之后演奏一段曲子，叫做打鬧台。鬧台只有曲子，没有唱词。鬧台可长可短，可以只打一两个曲子，也可以打七八个曲子，……。鬧台之后就是请神仪式，艺人拿着用影人扮成的各种神做出从天而降的动作，边舞边唱。正戏演出的长短由戏东来定，或请一场戏，或请两场、三场甚至多场，每场约两个小时。正戏演出之后是送神，送神仪式比请神简单，烧香磕头并做出送神的动作，唱出送神的固定唱词，就算把神送走了。

解放前、開場では約 20 分、いわゆる「神戯」という曲を歌った（現在では、20～30 分間の折子戯に改められている）。「神戯」は完全な封建迷信で、その目的は祈祷・願掛けにある。即ち主人に代わって土地爺・王母娘娘・財神爺・東王爺・閻王爺などに、天候の順調、国家安泰、吉祥如意などを祈る。^[34] (p.41)

[34] 解放前、開場約二十分钟，要唱一曲子所谓“神戏”（现在改为二十至三十分钟折子戏）。“神戏”全是封建迷信，其目的在于祈祷、许愿，即替代主人向“土地爷”、“王母娘娘”、“财神爷”、“东王爷”、“阎王爷”等，祈求风调雨顺，国泰民安，吉祥如意。

この後に続いて、神戯の歌詞も載せている。

皮影戯が民間信仰の儀礼をもかねて行うこうしたあり方は、筆者が現地調査で確認した皖南皮影戯の太平戯と同様であるばかりか、儀式の手順なども両者はほぼ同じである。皖南皮影戯の太平戯は、豫南皮影戯の願戯を受け継いだものと考えてよからう。

一方、江漢平原の各種皮影戯に関しては、慶事や還願・厄払いなどで上演されたという記事は散見されるものの、そうした上演文脈自体は全国の伝統演劇やその廉価版たる皮影戯にごく一般的なものである。江漢平原の皮影戯はむしろ清末民初以降、茶館での上演を主体とするようになっていき、都市的な娯楽への道を歩んだことが特筆される。李躍忠 2007 によれば、現在でも仙桃・雲夢・天門などに皮影戯茶館が存在する。新編地方志でも「茶社・福場・空き地を上演場所とする」（『漢川県志』p.587）、「建国前、一部の集鎮の茶館で比較的流行していた」（『応城県志』p.811）、「抗日戦争時期、城関河街から中碼頭一带に皮影茶社が4軒あった」（『穀城県志』p.381）など、茶館での皮影戯上演に言及するものが多い。

このことは清末以降の湖北経済の発展を反映するものと考えられるが、一方で、同地域の皮影戯と生活に根ざした民間信仰儀礼との結びつきがさほど強固でなかったことを示すとも解釈できよう。

4. おわりに

以上から、皖南皮影戲上演の特色である太平戲は、豫南皮影戲の願戲に起源するとみなしてよかろう。しかし、厄払いの上演に特化した太平戲と、それに限定されない願戲との間に一定の差異が存在するのも確かである。

ここで注目されるのは、前掲楊躍庭 1988 の「移民たちが劇を見るのは、労働の後の娯楽に留まらず、時にはそれによって豊作を祈願したり厄払いをする、「青苗戲」・「求雨戲」などがあった」という記述である。つまり、河南から伝播してきた当初は、皖南の皮影戲も願戲を上演していたことを意味し、時代が降るにつれて、娯楽や祈願といった文脈が脱落していった結果として厄払いのための上演だけが残し、太平戲へと変化していったものと考えられよう。

考えるに、皮影戲の持っていた豊作祈願や娯楽としての機能は、中華人民共和国建国後に普及した農業技術革新や、印刷媒体や音声・映像メディアなどの近代メディアによって容易に取って代わられるものであろう。しかし、生死といういまだに人智をもってもいかんともしがたい現象を前にしたとき、人は宗教・信仰などにすがらざるを得なくなる。それゆえに、皮影戲の持っていた厄払いの要素だけは他の近代メディアでもイデオロギーでもカバーすることはできず、太平戲として生き残ることになったのではあるまいか。

また、現在の皖南皮影戲は皮黄腔と花鼓を歌うが、現地調査を通じて後者は 1980 年代に始めて歌われるようになったことがわかっている。前掲『寧国県志』では「安徽南部で流行しているのは大小 2 種で、小影は京徽調を歌うとしており、湖北大皮影よりも小ぶりの豫南系の皮影戲が皮黄腔を歌っていたことがわかる。前述のように、豫南皮影戲で歌われるのは、民歌の影響を受けた独自の声腔であり皮黄ではない。従って皮黄腔

の導入は、清末以降の京劇・徽劇の流行を受けて、宣城において発生したものと思われる。願戯の太平戯化、声腔の皮黄化という2つの大きな変革によって、皖南皮影戯は豫南皮影戯とは一線を画する、独自の皮影戯劇種としてのアイデンティティを確立したと言えよう。

一方、宣城には湖北の皮影戯も流入しており、皖南皮影博物館が大量の湖北大皮影の流れを汲む影人を収蔵することから、それが盛んに行われていたことは確実である。ところが、これまでの調査で目睹した皮影戯上演は、湖北系移民が多いとされる宣州で行われているにもかかわらず、いずれも豫南系のものであった。宣城に湖北のいかなる皮影戯が伝播していたのか、またそれらの現状はどうなっているのか、こうした点については、今後の現地調査の課題としたい。

参考資料

論著

《中国戏曲音乐集成河南卷 豫南皮影戏音乐》（征求意见稿）中国民族音楽

集成河南省編輯弁公室，油印本，1983.9

曹樹基・葛劍雄

1997 『中国移民史』第六卷，福建人民出版社

陳輝・王永健

2009 〈从民俗学看传统艺术之盛——关于桐柏皮影戏的文化

学思考〉，《作家杂志》2009 No.9，pp.220-221

陳燕 2009 〈豫南皮影戏的愿戏探源〉，《河南教育学院学报（哲学社

会科学版）》第28卷2009年第3期，pp.20-23

葛慶華 2002 〈太平天国战后皖南地区的移民活动〉，《中国历史地理论

丛》第17卷第2辑，pp.89-96

2003 〈近代江南地区的河南移民——以苏、浙、皖交界地区为

中心〉，《史学月刊》2003年第1期，pp.102-106

2005 〈太平天国战后苏浙皖交界地区的两湖移民〉，《湖南大学

学报(社会科学版)》第19卷第4期, pp.97-102

- 江玉祥 1992 《中国影戏》, 四川人民出版社
- 1999 《中國影戲與民俗》, 淑馨出版社
- 李躍忠 2007 〈影戏茶馆与中国影戏的生存〉, 《中华戏曲》第35辑,
pp.317-334
- 歐陽秀美 2005 〈云梦皮影 乐声灯影里的落寞〉, 《文明》2005年第3期,
pp.96-111
- 楊復元 1991 〈罗山皮影戏的发展与演变〉, 《罗山県文史资料》第5辑,
政协罗山县委员会学习文史委员会, pp.38-46
- 楊躍庭 1988 〈皮影戏在广德的活动〉, 《广德文史资料》第2辑, 政协
广德县文史委员会, pp.104-108
- 易清 2009 〈民俗奇葩边缘瑰宝——记竹山皮影戏〉, 《戏剧之家》
2009年第6期, pp.4-9
- 千田大介 2008 「江南皮影戲初探」, 『中国都市芸能研究』第七輯,
pp.64-85

新編地方志

- 『宣城県志』 安徽省宣州市地方志编纂委员会、方志出版社、1996
- 『郎溪県志』 郎溪县志地方志编纂委员会、方志出版社、1998
- 『寧国県志』 宁国县地方志编纂委员会、三联书店、1997
- 『広徳県志』 广德县地方志编纂委员会编、方志出版社、1996
- 『武漢市志・文化志』 武汉地方志编纂委员会、武汉大学出版社、1998
- 『穀城県志』 湖北省谷城县地方志编纂委员会、新华书店、1991
- 『恩施州志』 恩施州志编纂委员会、湖北人民出版社、1998
- 『巴東県志』 巴东县志编纂委员会、湖北科学技术出版社、1993
- 『荊州地区志』 荆州地区地方志编纂委员会、红旗出版社、1996
- 『江陵県志』 湖北省江陵县志编纂委员会、湖北人民出版社、1990
- 『洪湖県志』 洪湖地方志编纂委员会、武汉大学出版社、1992
- 『荊門市志』 湖北省荆门市志编纂委员会、湖北科学技术出版社、1994
- 『漢川県志』 湖北省汉川县地方志编纂委员会、中国城市出版社、1992
- 『応城県志』 湖北省応城市地方志编纂委员会、中国城市出版社、1992

『穀城県志』 湖北省谷城县地方志编纂委员会、新华出版社、1991

【書評】

地域文化を記録するということ

——『中国・同里宣卷集』によせて——

佐藤 仁史

—

筆者は、2004年8月より太湖流域農漁村において口述調査を中心とするフィールドワークを実施している^[1]。従来文献史学的手法によって江南地域社会の社会構造とその変容に関する分析を進めてきたが、研究の過程において直面したのは地域社会における史料の残り方という問題である。すなわち、県社会、市鎮社会とよりミクロな地域社会を降りていくにしたがって文献を残す知識人層の性格や数が変化し、地方文献によって知ることができるのは市鎮レベルがほぼ下限であり、村落レベルの実態を知ることは困難であるという問題である。また、文献に描かれた県や市鎮レベルの状況とてあくまでも在地知識人の関心の範囲にとどまり、民間信仰をはじめとする老百姓の世界に関する情報は寥々たる状態であることも指摘されてきた。

文献資料には断片的にしか現れない老百姓の世界を理解する手がかりを得るために、ヒアリングや民間所蔵の「地方文書」収集をはじめとする現地調査の実施を希求するのは自然な発想であろう。かかる経緯によって、筆者は2004年8月より現地調査を開始した。その際のテーマの1つが、濱島敦俊氏がつとに指摘した「社村」という江南農村の文化的統合形態の実態、及び「社村」と村落外世界との関係に関する実態についての検討である^[2]。したがって、当該地域の民俗に接近することが、計画当初からの主要目的であった。

[1] フィールドワークによる成果の一部分は、太田出・佐藤仁史編『太湖流域社会の歴史学的研究——地方文献と現地調査からのアプローチ』汲古書院、2007年、佐藤仁史・太田出・稲田清一・呉滔編『中国農村の信仰と生活——太湖流域社会史口述記録集』汲古書院、2008年、佐藤仁史・太田出・藤野真子・緒方賢一・朱火生編『中国農村の民間藝能——太湖流域社会史口述記録集2』汲古書院、2011年、として発表した。

[2] 「社村」については、濱島敦俊『総管信仰——近世江南農村社会と民間信仰』研文出版、2002年、142-159頁。

幸いなことに、共同研究者である中山大学歴史系呉滔教授（当時中山大学歴史系PD）の紹介により、呉江市蘆墟鎮在住の民俗研究家張舫瀾氏の知遇を得、氏の手配によって、当地の民間信仰と密接不可分の関係にある宣卷と贊神歌儀式の上演を参観することができた。前者は平望鎮在住の宣卷藝人高黃驥氏による上演であり（演目は失念）、後者は旗傘社という漁民の香会組織の香頭である沈毛頭氏らによる劉王贊神歌の実演であったように記憶している^[3]。

- [3] 張舫瀾氏は1939年生まれ、中国民間文藝家協会会員、中国民俗学会会員。中医であった父の影響から民俗に興味をもち、平望鎮の工会に勤務するかたわら、在野の愛好者として山歌などの収集を行ってきた。『中国・蘆墟山歌集』（上海、上海文藝出版社、2004年）の副主編を務めた。

当時筆者が読んでいた文献からはほとんど知る由もなかった民俗文化に接したことによって、かかる民俗文化の実態とそれを取り巻く基層社会構造について強い関心が沸き上がり、爾来、これらの民間藝能が開催される廟会などの行事を参観したり、藝人に対するインタビューを実施したりしてきた。宣卷藝人に対する調査は、基本的に上述の張舫瀾氏のご助力のもと、氏の紹介を通じて実施してきた。その成果の一部を、『中国農村の信仰と生活』や『中国農村の民間藝能』などとして刊行することができたのは、ひとえに張氏のご助力による賜物である。

ところで、筆者の宣卷藝人調査が極めて順調に進んだ背景として、調査を開始した直後に中国において起こった無形文化財ブームを挙げなくてはならない。調査地点である呉江市においても、蘇州市や江蘇省の無形文化遺産に登録すべく、宣卷（同里宣卷）や山歌などの調査が開始されることになった。2007年初に普查領導小組が組織され、文化廣播電視管理局と文化館の関連人員によって構成された工作小組と在野の郷土志家による専任組が設けられた。同時に各鎮において文化服務中心を核とする普查小組が設置され、文化工作経験者、退職教員、鎮志編纂者などに基層の調査への参与を求めた^[4]。宣卷調査の実質的な指導的役割を担ったのが当地の民俗に造詣が深いことで知られていた張氏であり、彼の元に多くの情報が集まっていたことも、我々の調査に大いに裨益した。以下で紹介する『中国・

- [4] 『江蘇省非物質文化遺産普查 呉江市史料匯編』第1巻、呉江市文化廣播電視管理局、2009年。なお、当該資料は張舫瀾氏所蔵のものを閲覧させていただいた。

同里宣卷集』（中共呉江市委宣伝部等編、南京、鳳凰出版社、2010年）

はその成果の1つである。本書は、呉江市という限定された地域にとどまるものの、従来師弟の間で継承されてきた宣巻を記録し、保存・公開することを目指すものであり、地域文化の記録という点に大きな意義をもつものである。同時に、我々がこれらの成果を利用するには記録されたことと記録されなかったこととを十分に吟味しなければならない。この問題について、以下では本書の内容や編纂の背景を紹介した上で考えてみたい。

二

まず、『中国・同里宣巻集』の構成をみてみよう。本書は〈口頭演唱記録本〉と〈手抄校点本〉の2冊からなり、それぞれの構成は次の通りである。

〈口頭演唱記録本〉

口絵

序一（曹雪娟）

序二（鄭土有）

同里宣巻概述（俞前・張舫瀾）

宝巻 25 種（叔嫂風波、冒婚記、双富貴、雪裏産子、梅花戒、白

兔記、龍鳳鎖、洛陽橋、玉珮記、殺狗勸夫、新郎産子、張四姐

鬧東京、三拌花堂、春江月、夢縁記、頼婚記、金殿認子、珍珠

衫、葉茶記、黄金印、金鎖縁、三線姻縁、姐妹封王、情義冤仇、

林娘伝）

〈手抄校点本〉

宝巻 25 種（妙英宝巻、龍鳳鎖、雕龍宝扇、借黄糠、芭蕉認親、

梅戒良縁、敗子回頭金不換、孟姜女、賢良記、大紅袍、双玉燕、

絲羅帶、代皇進瓜、白鶴図、金枝玉葉、花架良願、馬前潑水、

百鳥図軸、刺心宝巻、妻財子禄、天誅潘二、盜牌救翁、炎天降

雪、失巾帕、珍珠搭）

附録

一、同里宣卷藝術四大流派和班社伝承譜系表

二、宣卷藝人小伝

三、宣卷曲調

編後記（俞前・張舫瀾）

32 頁におよぶ口絵には、上演場面や宝巻、使用楽器などの写真が多く収録されており、直に宣巻をみたことのない読者が具体的なイメージを持つのに役立っている。序一は呉江市宣伝部部長の手になるものである。序二は劉王信仰と賛神歌の専門家である鄭土有復旦大学教授によるもので、本書の特徴を、①実際に歌われた内容を文字化していること、②〈口頭演唱記録本〉であれ、〈手抄校点本〉であれ、実物に忠実にそのままを

表 1 〈口頭演唱記録本〉収録の 25 種の演目一覧

宝巻名	藝人名	上演日	上演地	上演状況
叔嫂風波	高黃驥	07/12/15	葉沢湖花苑	私人宅での賤仏（神明へ奉納）
冒婚記	趙華	08/12/12	雪巷村	私人宅での賤仏
双富貴	高黃驥	08/1/15	新方小区	私人宅での賤仏
雪裏産子	趙華	07/12/23	銘徳小区	新居への引越祝い
梅花戒	張宝龍	08/3/9	友聯村	私人宅での賤仏
白兔記	柳玉興	08/4/19	屠家柵村	娘舅廟における慶事への願ほどき
龍鳳鎖	石念春	08/3/19	鎮新厠公寓	私人宅での賤仏
洛陽橋	芮時龍	08/4/18	直港村	私人宅での賤仏
玉珮記	計秋萍	08/2/14	新永村	私人宅での賤仏
殺狗勸夫	呉卯生	08/04/11	文聯会議室	本書編纂委員会が上演を依頼
新郎産子	肖燕	08/3/12	友聯村	私人宅での賤仏
張四姐鬧東京	江仙麗	08/2/8	三里橋北区	老年活動室での慶事上演
三拌花堂	俞梅芳	08/4/20	蕩上村	私人宅での賤仏
春江月	顧劍平	08/03/23	北仰仙村	私人宅での賤仏
夢縁記	江偉龍	08/5/11	方港村	私人宅での賤仏
頼婚記	嚴其林	08/5/18	新港村	私人宅での賤仏
金殿認子	張宝龍	08/2/15	銭長浜	私人宅での賤仏
珍珠衫	石念春	08/04/12	金家壩鎮上	私人宅での賤仏
葉茶記	呉根華	08/1/12	野猫圩新村	新居への引越しに伴う賤仏
黄金印	鄭天仙	08/2/29	鄭天仙宅	本書編纂委員会が上演を依頼
金鎖縁	計秋萍	08/2/27	費家梗村	猛将廟における賤仏
三線姻縁	李明華	08/5/4	夫子浜村	私人宅での賤仏
姐妹封王	江仙麗	08/2/4	金家壩鎮上	息子の婚約を祝って賤仏
情義冤仇	沈祥元	08/4/4	沈祥元宅	本書編纂委員会が上演を依頼
林娘伝	屠正興	08/5/31	俞厠村	息子の 10 才の誕生日を祝って賤仏

記録していること、③宣巻活動全体を記録したものと概括している。

「同里宣巻概述」は主編の俞前氏と代表副主編の張舫瀾氏によって記されている。俞氏は政府系統の責任者であり、実際の調査や校訂作業を指揮したのは張氏である。「同里宣巻概述」では、同里宣巻をとりまく地理的地域的環境、宣巻の淵源と発展の経緯、形式の分類と曲調、流派と特徴など同里宣巻の内容を理解する上で必要な基礎知識が簡潔に記されている。最後に、生ける無形文化財の保護・救済について述べており、「原味原汁」（本来の姿）を保つことを重視し、軽々しく修正を加えないことを旨としたと記されている。なお、彼らの調査に拠れば、民間に所蔵される宝巻の抄本は少なくとも 150 種にのぼるとい

う。さて、本書に採録された全 50 種の宣巻・宝巻のうち、〈口頭演唱記録本〉の 25 種については、張舫瀾氏を中心とする文字採録組が宣巻藝人の上演会場や自宅に赴いて録音し、それを文字に起こしたものである。それぞれの巻には、内容の概要、採録対象藝人、録音日、整理日、上演地点、上演状況についての解説が附されている。それらを集約すると表 1 の如きである。

採録された宝巻はほとんどが多くの藝人によって上演される、なじみの深いものが大半を占めているようである。採録の対象となった藝人についても、特定の藝人に偏ることのないように満遍ない。張宝龍、趙華、江仙麗、高黄驥といった特に人気のある藝人については 2 種が採録されている。また、沈祥元や呉卯生といった民国期にも上演経験のある老藝人、人々が異口同音に言及する実力者張宝龍、趙華や江仙麗などの若手藝人まで様々な世代の藝人による上演が取り上げられており、ここから個々の藝人の藝風や工夫、世代間の相違点などを分析することも可能であろう。

〈手抄校点本〉は、宣巻藝人が継承してきた宝巻の抄本や博

表2 〈手抄校点本〉所収の25種の宝巻一覧

宝巻名	所蔵者	抄写者	抄写時期	宝巻名	所蔵者	抄写者	抄写時期
妙英宝巻	沈祥元	沈祥元		白鶴図	蘇戲博	孫奇賓	
龍鳳鎖	呉卯生	呉卯生	民国期？	金枝玉葉	蘇戲博	孫奇賓	
雕龍宝扇	嚴其林	徐銀橋	1927年	花架良願	蘇戲博	孫奇賓	
借黄糠	沈祥元	沈祥元	1980年代初？	馬前潑水	蘇戲博	孫奇賓	
芭蕉認親	呉卯生	許春燮	民国35年	百鳥図軸	蘇戲博	孫奇賓	
梅戒良縁	張宝龍	許維鈞	民国35年	刺心宝巻	蘇戲博	胡畹峰	
敗子回頭金不換	呉卯生	呉卯生		妻財子禄	蘇戲博	孫奇賓	民国36年
孟姜女	張舫瀾	張琪蓀	1955年	天誅潘二	蘇戲博	金志祥	
賢良記	呉卯生	許維鈞	1955年	盜牌救翁	蘇戲博	孫奇賓	
大紅袍	顧劍平	清河玉麟		炎天降雪	蘇戲博	孫奇賓	
双玉燕	沈祥元	沈祥元		失巾帕	蘇戲博	胡畹峰	
絲羅帶	沈祥元	沈祥元		珍珠搭	某藝人	顧根福、	民国18年
代皇進瓜	蘇戲博	孫奇賓	民国37年				

注：蘇戲博は蘇州戲曲博物館の略

物館に所蔵されている宝巻の抄本のうち25種を校訂し、収録したものである。宝巻名、現所蔵者、抄写者、抄写時期は表2の通りである。所蔵者は蘇州戲曲博物館と沈祥元に集中しており、これらが民国期に活躍した宣巻藝人から継承されてきたことが一目瞭然である。抄写者は孫奇賓と沈祥元が半分を占めるが、民国期における宣巻の実態の一端を伝えているという点においても貴重であろう。

付録には、鄭土有氏が「宣巻活動全体を記録した」ものとして高く評価する3種の資料が添えられている。新編地方志の文化欄においても簡略にしか記述されない、藝人の流派や継承関係（一、同里宣巻藝術四大流派和班社伝承譜系表）、藝人の人物伝（二、宣巻藝人小伝）は貴重な情報である。

三

次に本書の意義について考えてみたい。本書の最大の功績は、〈口頭演唱記録本〉と〈手抄校点本〉という異なるアプローチによって、宝巻のテキストそのものを複眼的に捉えるための貴重な情報を提示している点にある。従来の研究においては手抄本を中心とする書かれたテキストが中心であったことに対して、上演現場そのものから採録された〈口頭演唱記録本〉は、書か

れたテキストが実際にどのように上演されているのかを知る上で極めて貴重な情報を提供している。例えば、『龍鳳鎖』は〈手抄校点本〉と〈口頭演唱記録本〉の両方に収録されているので、書かれた宝巻が実際にどのように上演されているのかを具体的に知ることができる。このような方向性を突き進めていけば、ある特定の宝巻について異なる藝人の上演状況を調べることによって、世代や流派によって上演のスタイルがどのように異なるのか、個々の藝人はどのように工夫を施しているのかなどについての分析にも繋がっていくであろう。したがって、それぞれ25種全50種のほる宝巻の採録は極めて重要な礎を築いたといえよう。なお、〈口頭演唱記録本〉は、呉江方言によって上演で語られたり唱われたりした内容がそのまま文字に起こされているため、呉語に特有の表現や語彙については逐一注釈が附されている。言語学の分野においても一定の有用な情報を提供するものでもあろう。

ところで、〈口頭演唱記録本〉にはCDが附されており、いくつかの宝巻の一部が収録されている。ここからは、具体的にどのような腔調（節回し）がどの部分に使用されているのかの一端を知ることができる。かかる方向性は、テキストそのものに偏重してきた従来の研究から、新たな段階に研究を推し進める可能性を秘めている。例えば、本書でも取り上げられている趙華は、もともと越劇の役者として経歴を出発させ、劇団の解散によって新たな活動空間を宣巻に見いだしたという藝人である。したがって、越劇団の高齢化や解散によって、春台戲などの機会に越劇団を招聘することが困難になった状況のもと、宣巻の中に越劇の演目や曲調を積極的に取り入れて、他の藝人との差別化を図り、観衆の強い支持を受けている。このような新たな展開を検証する手がかりとなるのも、テキストそのものの研究にとどまらない映像・音声資料であり、これらの土台となっているのが、本書の編纂の過程で行われた現地調査なので

ある。

本書の功績の第2点としてあげられるのが、藝人の比較的詳細な人物伝や師弟関係を明らかにした点である。先ず、人物伝について言えば、班子を率いて現在活動中の主要な藝人、既に引退して経常的な活動を行っていない存命の老藝人、また彼らの師匠にあたる藝人について比較的詳細な紹介がなされている（〈手抄校点本〉369-384頁）。また、〈手抄校点本〉366頁-368頁では、呉江における四大流派とその継承関係についての系図が載せられており、ここにも本書の精密な仕事の一端が表れているといえよう。ただ、継承関係は確かに極めて重要ではあるものの、先に見た趙華の例のように別の畑から宣卷業界にきた藝人もいるので、この場合には継承関係もさることながら、個人的な資質が藝に与える影響についても十分な配慮をする必要がある。

筆者は、宣卷の上演や宣卷藝人を取り巻く環境と農村社会との関係について、もっぱら農村社会の生活や民俗の角度から若干の調査をしたことがある^[5]。その中で、調査にご助力頂いた張舫瀾氏から多くの宣卷藝人を紹介頂き、可能であるならば全員に話を聞いた方がよいとご助言頂いたが、調査日程の関係上叶わなかった。呉江におけるほぼすべての藝人を網羅する、細やかな調査を行えたのは、平素から藝人との親交が深い張舫瀾氏の如き人物だからこそであろう。

四

先にも述べたように、本書は研究者による学術的な成果ではなく、郷土史家や在地の文藝工作者による仕事であるので、純粹に学術的な角度からの論評はそれほど意味のあることとは思われない。むしろ、彼らが無形文化財登録を目的として行った作業や発想そのものに即して、本書の仕事について数点にわたり考えてみたい。その際、テキストそのものの扱い方に関する

[5] 佐藤仁史「一宣卷藝人の活動からみる太湖流域農村と民間信仰——上演記録に基づく分析」前掲『太湖流域社会の歴史学的研究』所収、同「江南農村における宣卷と民俗・生活——藝人とクライアントの関係に着目して」前掲『中国農村の民間藝能』所収。

問題と、テキスト以外に関する問題とに分けて述べる。

前者について考えたいのは、〈口頭演唱記録本〉と〈手抄校点本〉におさめられている全50種のテキストの位置づけについてである。編纂委員会にはこれらを選定した基準とその理由があると思われるが、何らかの形で全体像を提示することもできたのではないだろうか。例えば、本書編纂の過程

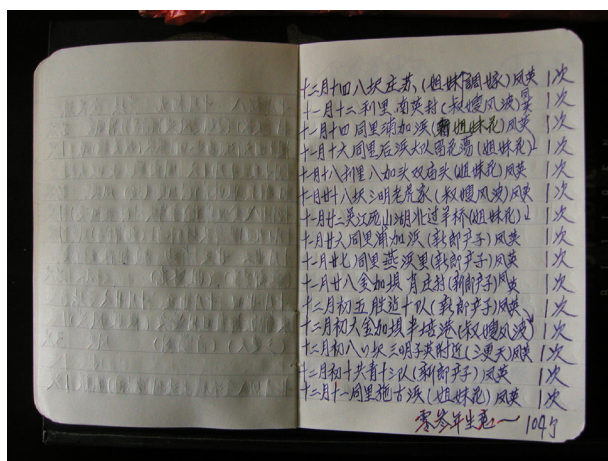


写真1 朱火生氏の上演記録

で藝人全体を精査したのであるからには、個々の藝人のレパトリーをそれぞれ一覧にすることができたように思われる。評者はかつて、現在では既に引退した朱火生氏の協力により、彼の上演記録をみせていただいたことがある。これを集計したものが表3である^[6]。

ここからは、どの演目を何回上演していたのかが一目瞭然である。ところで、朱火生氏は、物語の構造を複雑化するという独特の上演スタイルから、極めて詳細な宝巻を自編している^[7]。興味深いことは、これらの宝巻群と表3の上演一覧とは必ずしも一致しないものがあることである。抄本であれ自編であれ、宝巻を所有していることは必ずしも上演したこととは

[6] 前掲『中国農村の民間藝能』
10頁より転載。

[7] 緒方賢一「呉江宣巻のテキストについて——朱火生氏の宝巻を中心に」前掲『中国農村の民間藝能』所収。

表3 朱火生氏の上演目別上演頻度(1999年～2007年1月)

宝巻名	回数	宝巻名	回数	宝巻名	回数	宝巻名	回数
姐妹花	146	還魂記	25	乱点鴛鴦	10	文狀元	1
新郎産子	121	双貴図	21	双夫奪妻	10	梅花嫁	1
叔嫂風波	81	三線姻縁	19	風箏嫁	9	施紅菱	1
白鶴図	57	珍珠塔	17	雕龍扇	5	百寿図	1
姐妹調嫁	57	玉蜻蜒	16	金釵記	4	光棍買老婆	1
龍鳳鎖	56	姐妹封王	16	蓮花女	3	半把剪刀	1
双美縁	56	金殿奪子	15	顧鼎臣	3	婆媳風波	1
紅灯花轎	53	劉王宝巻	13	双富貴	2	張四姐下凡	1
珍珠衫	49	失帕記	13	公堂認母	2	子金釵	1
双玉菊	38	半夜贈銀	11	兄妹拜堂	1	賢母良母	1
三更天	35	魚龍記	11	懶婚記	1	代做菜	1
紅樓鏡	29	失金帕	11	双女封王	1	梅花戒	1

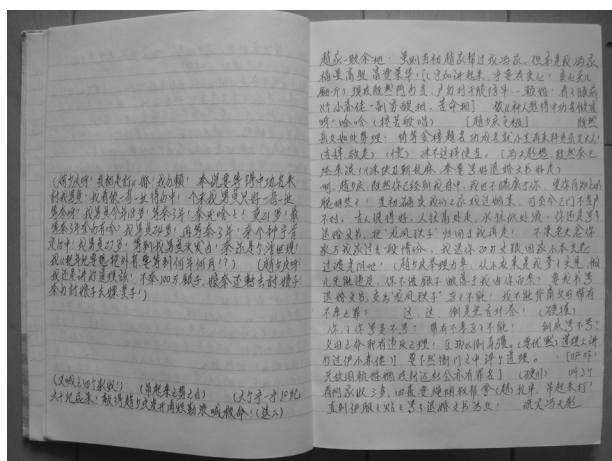


写真2 朱火生氏の手になる宝巻

一致しないということを示していよう。

ところで、一般的にいつて、上演日の予約や複数回訪れる上演場所や演目が重複しないようにするために、宣巻藝人は何らかの形で上演記録（「生意表」「工作表」などと呼称されている）を持っている。評者が朱火生氏以外に、芮時龍氏、趙宝龍氏、趙華氏、江仙麗氏の上演記録を閲覧させて頂いたこともその証左といつてよいであろう。こ

れらの上演記録を分析することで可能になるのは、上演演目がどのように変遷したのかという点である。十八番となる宝巻が重要な場面において上演される以外に、上演時期や観客の嗜好の変化などにしたがって、上演される宝巻が変遷していることが十分に想定されるからである。

後者のテキストや藝人を取り巻く環境については、表1を手がかりとして考えてみたい。呉江市の無形文化遺産調査班は、宣巻の上演場面について、廟会、企業の開業、敬老院、新居の落成、長寿祝ひ、婚約・結婚などをあげ、関連する民俗として「廟会などの場面における上演では専ら“仏”（神への奉納）のために用いられる」としている^[8]。表1の上演場面や上演場所に関する簡潔な説明もほぼ上記の説明に沿っている。

テキストそのものを主要な編纂対象とする本書の性質から言えば、宣巻の上演場面については、この程度の記述をすれば十分であると考えられたことは理解できる。また農村の日常生活と密接な関係にある調査班の人々にとって、上演環境は「言わずもがな」のことなのかもしれない。しかしながら、現地の文化を観察したり、分析したりする者にとっては、かかる記述は隔靴搔痒の感をぬぐいきれない。上記の説明からは、上演場面の概況を把握することは出来るが、どのような性質の場面がそ

[8] 前掲『江蘇省非物質文化遺産普查 呉江市史料匯編』。

れそれぞれの程度の割合を占めているのか、上演場面の内訳にはどのような変化がみられるのかについては判明しない。テキスト以外の部分に関心を持つ研究者にとってはこれらが関心の焦点になるであろう。

この点については、かつて上演場面と農村民俗との関連性に関心を抱いた評者は、2人の藝人に評者の意図を伝え、彼らが付けていた上演記録に上演の目的と依頼者の性質について記すことを依頼し、両氏の快諾を得た。そのうち、朱火生氏の上演目的に関する部分を整理したものが、表4である^[9]。

[9] 前掲『太湖流域社会の歴史学的研究』256頁より転載。

既に2つの論考においてこの表を使用し、詳細な位置づけについて議論したが、ここでは論評の関係上必要な部分を改めて述べることにしたい^[10]。「Ⅰ年中行事」は廟会や春台戲などの年中行事に類するものを集計した。「Ⅱ人生儀礼」は結婚、嬰兒の「満月」（生後1ヶ月のお祝い）、大学合格、長寿祝いなど人生儀礼に関するものを含んでいる。「Ⅲ願掛け・願ほどき」は商売繁盛や病氣治癒についての願掛けや願ほどきに際して行われる上演や、「待仏」と称される神明への奉納を含む。「待仏」は「賤仏」のことを指す。また、「待菩薩」と表現されることも多い。Ⅲにおいて神明が招待され、接仏・送仏という儀式が

[10] 注5参照。

表4 朱火生氏の宣卷上演場面（2005年8月～2007年1月）

類型	内訳	内訳回数	回数
Ⅰ 年中行事	集団活動（廟会など）	60	61
	観世音誕生日	1	
Ⅱ 人生儀礼	誕生日・満月など	9	42
	長寿祝い	6	
	大学入学	4	
	新居の落成	18	
	結婚・婚約	5	
Ⅲ 願掛け・願ほどき	病氣や事故	9	167
	発財	126	
	宗教	32	
Ⅳ その他	文藝・娯楽活動	7	14
	その他	7	
Ⅴ 詳細不明	詳細不明	74	74
			合計 358 回

行われるのに対して、「Ⅳ娯楽活動など」は宗教性をまったく帯びない純粋な文藝・娯楽活動として催されるものを集計している。「Ⅴ詳細不明」は記録が全くないか、記してあっても戸主の名前があるのみで上演場面が判明しないものを示す。

表4、そして江仙麗氏の上演記録、他の宣卷藝人に対するヒアリング調査の結果などを総合すると、近年の上演においては「Ⅲ願掛け・願ほどき」が主要を占め、半数から6割に達している^[11]。ただ、何をどのように分類するかについては、2藝人の記録方法が相当異なっているので、その内実を丁寧に見ていく必要がある。「待青苗」とよばれる年中行事も「待仏」に分類されてしまっている可能性があり、Ⅰに分類されている行事もⅢとの境界は曖昧である。

それでは、誰が神明に願掛け・願ほどきを行い、その際に宣卷を奉納するのかが問題となろう。「待仏」について、評者に説明をする中で、江仙麗氏は次のように述べている^[12]。

[11] 陳鳳英氏は廟会と「待仏」が全体の7割を占め、そのうち、「待仏」が最も多いとしている。また、肖燕氏も廟会が7割を占めると言及しているのも「待仏」を含んでいる。

[12] 前掲『中国農村の民間芸能』267頁。

問：待仏とはどのようなものですか。

答：待仏とは、子供が大学に合格した時や、老板がその年の儲けがよかった時にする行事です。エビや魚の養殖に従事している老板が行うのも待仏です。

問：待仏を行う時にはどこから神明を招くのですか。

答：自分の村の神を招きます。村には小廟があり、そこには神明が安置されていますから。金家壩鎮では莊家圩劉王廟の神様を家に招くことが多いです。

問：待仏を行う時には必ず村の神明を招かなければならないのですか。

答：そうです。

問：仏娘の〔家に安置されている〕神を招くこともありますか。

答：あります。村には仏娘がいて、彼女の神明を招くこと

になっています。

朱火生氏の上演記録においては、「奉敬〇〇（神明名）」と記録されており、具体的にどの神明に奉納されたかも知ることができる。「戸主性質」の欄には依頼人の職業などが記されており、ここから判断すると、「老板」による商売繁盛に関連するものか、仏娘が介在した活動がⅢの多くを占めており、彼らこそが宣卷活動の組織人であり、藝人の主要な商売相手であることが近年の特徴として浮かび上がってくるのである。

以上は評者が調査において知り得た宣卷をとりまく状況の一端に過ぎないが、あくまでもテキストそのものに対象を限定した本書において、十分には関心の払われていない非テキストの側面を伝えることはできたであろう。このことは、本書編纂者の問題というよりも、無形文化遺産をどのように考えるのか、そしてそれらをどのように記録するのかという大きな文脈における問題点であるように思われる。なぜならば、同里宣卷の申請は第1期に行われたものではないこと、市級・省級の無形文化財の登録を目指したものであることという点から、後発性、地域性が極めて濃厚であり、他地域の無形文化遺産の申請状況を調査した上で、無形文化遺産登録申請のための調査や申請書の作成を進めたことが容易に想像されるからである。であるならば、本書において十分に記録されていないことは、一般的な無形文化財に対する捉え方、それらの記録のしかたそのものを反映したものであるといえよう。

中国の無形文化財についての議論を行っている民俗学者の菅豊は、無形文化財は人間・生活との関わり合いのなかで価値が生み出されることを看破している。宣卷についても、狭義の意味での藝術や藝能のみの保存を目指すことは、総体として宣卷を継承していくこととの間に少なからぬ齟齬を生ずるように思われる^[13]。現地住民において、宣卷は粗野なもの、近年では

[13] 菅豊「何謂非物質文化遺産的価値」『文化遺産』2009年第2期。

[14] 藤野真子「中国江南における宣卷の上演状況」前掲『中国農村の民間藝能』所収。しかしながら、ある宣卷藝人の父親は、宣卷は老婦人に好まれる「粗野」な藝能であり、京劇こそが「正統」な演劇であり、京劇好きの自分には受け入れがたいと述べている。

容易に見られぬ京劇などの代替という評価があるのに対して、演劇研究の立場からみると意外にも高い藝術性があることが明らかになっている^[14]。しかしながら、例えば、国家級の無形文化財に認定された弾詞と比較すると、藝術としての完成度や人材育成制度において全く及ばないことは否定のしようもない事実である。換言すれば、藝術としての高い地位が認定され、人材養成制度が確立された無形文化財に対して、日常生活と密接不可分にある宣卷の場合、「生活」の捨象は宣卷そのものの存在にかかわる重大な問題なのである。

宣卷をとりまく生活面に注目すると、調査の過程において目撃した江南農村における変化が評者に鮮烈な印象を与えた。それは、管見の限りでは2008年頃より顕著となっている農村の集団移転という現象である。評者が調査対象とする上海市松江区、青浦区、江蘇省呉江市などにおいては、多くの農村が村ごと集団移転し、村は一旦更地にされた上で、工場用地となったり、高速道路用地となったりする状況を目撃した。裕福な家庭は県城や鎮に自宅を購入していたが、それ以外は政府が手配した「新村」に集団移転していた。「新村」は市鎮周辺に建設されていることが多いことを考えると、これらの地域においては市鎮を拡大し、郊外化しようとする意図をみてとることができ

よう。

農村が郊外に変貌するという状況の中、宣卷をとりまく生活はどのように変化するのであろうか。そして、そのことは宣卷の上演環境にどのような変化をもたらすのであろうか。この問いに対しては今後長期的な観察が必要となるが、「新村」においても路地の空きスペースを使って宣卷活動をしている場面をしばしばみかけたことはその

写真3 「新村」の住宅前で上演を行う趙華氏



ヒントの1つであるかもしれない。宣巻活動を組織する主要クライアントの1つである「仏娘」と呼ばれるシャーマンも、集団移転後に自宅の一室を金堂に改造して、宗教活動を行っていた。「新村」という新たな環境に従来の文化が適応しているとみることもできよう。しかしながら同時に、農村の郊外化によって今後さらに進展するかもしれない生活スタイルの近代化が特に若い世代にもたらす意識の変化によって、宣巻をとりまく民間信仰に対する意識の淡白化を招くことも十分に考えられる。

ところで、生活全体を視野に入れた上で無形文化財の保存や継承を目指されるべきであるという点は、中国の無形文化財ブーム全体が抱える問題であるともいえる。他の事例をあげよう。例えば、評者が参加する研究班においては、江南地方の農民や漁民に拡がっている劉猛將軍（劉王）信仰について調べている。劉猛將軍信仰の総本山は浙江省嘉興市王江涇鎮蓮泗蕩の劉王廟である。蓮泗蕩廟では1980年代初頭から参拝客が急増し、1986年に民主村が「劉承忠紀念公園」として劉王廟の再建を行った。しかしながら、これはあくまでも信仰活動を黙認したにとどまっており、「封建迷信」としてのレッテルは信仰組織の香頭達に依然として警戒心を与え続けており、ある漁民

の香頭は評者の訪問に対して「後遺症を恐れるから」として当初採訪を拒絶した。非物質文化財ブームに波は近年蓮泗蕩劉王廟にも押し寄せ、劉王廟やそこにおける廟会（網船会）は浙江省の非物質文化遺産に認定されている^[15]。民間信仰や廟会は当然のことながらそれを支える信仰組織や人々の信仰心と不可分であり、さらには人々の生活様式からも離れられない。網船

[15] 『江南網船会——流淌着的運河民俗』（パンフレット）2009年。当該資料は沈小林氏より閲覧させて頂いた。

写真4 劉承忠紀念公園（浙江省無形文化遺産の文字が見える）



会の如き目に見える部分を、民間信仰の総体から切り離して保存や継承が可能であるのか、総体として保存・継承するにはどのようにすればよいのかといった問題に直面している。

五

『中国・同里宣卷集』は、〈口頭演唱記録本〉や宣卷藝人の人物伝に端的に示されているように、単なるテキストの寄せ集めにはとどまらない工夫が凝らされており、ここに本書の意義を見いだすことができる。藝人やその上演会場を逐一訪問し、長大な上演の録音記録を起こす作業には膨大な労力を割いたことであろう。整理された宝卷群や関連情報は、関連分野において裨益するところが大きいことは贅言を要さない。

しかしながら、地域文化を如何に記録するかという角度からみれば、本書はテキストそのものに焦点をあてたものであり、テキストを取り巻く環境については、藝人レヴェルを範囲とするにとどまっていることもまた事実である。無形文化財の保存・継承という観点から考えると、総体としての藝能、すなわち宣卷と密接不可分の関係にある民俗生活を含めた上演環境を総合的にとらえて記録することが必要であると思われる。しかしながら、このことは従来「封建迷信」としてみなし、改造の対象としていたり、保存の対象から追いやったりしてきたものに対する価値の転換を伴わなくてはならないことでもある。公式にこのことが可能になるのか、今後注視していきたいと思う。

以上、『中国・同里宣卷集』に対して、限定された範囲で若干の議論を行った。文学・藝能を専門としない評者の力量不足によって、本来は正面から取り上げるべき同里宣卷の文学・藝能上での位置づけについては述べるができなかった。この点については、専門家の専評を期待したい。

2011 年度新収皮影影巻目録

——郭永山氏旧蔵凌源皮影抄本

山下 一夫

1. 解説

中国都市芸能研究会では、中国各地の皮影戲の演目資料を保存し、またこれを研究・分析するため、様々な皮影戲台本の収集・整理作業を行っている。

2011 年度夏期に行った現地調査では、遼寧省凌源市の著名な皮影芸人、故・郭永山氏旧蔵の影巻（台本）抄本 51 種を入手した^[1]。凌源では冀東皮影が行われていて、同系統の影巻は過去に中国都市芸能研究会でも多数収集しており、かなりの部分で重複も存在する^[2]。しかしこれらの抄本は、いずれも郭永山氏個人の所蔵であったという点で、非常に重要である。

例えば以下の目録を見ると、「刀爾登皮影隊」と記された抄本が多いが、これは氏が一時期所属していた劇団である。氏の経歴はかなりよく解っているため、これらの抄本はそれと付き合わせて検討することが可能である。

また氏は凌源皮影の古い抄本の収集も行っており、例えば以下の目録にある『鎖陽関』や、「永春堂」と記された『血水河』などは、解放以前のものであることが推測される。これらの資料は、旧時の凌源皮影の研究する足がかりともなり得るだろう。

さらに重要なのは、解放後の現代戲の台本である。党の啓蒙活動の一翼を担って上演されたと思われる『衛生快板』や、人民軍や米兵のほか、金日成や李承晩、さらにはマッカーサーまで登場し、朝鮮戦争の経緯を語る『抗美援朝』など、あまり目

* 本稿は日本学術振興会科学研究費補助金「近現代中国における伝統芸能の変容と地域社会（平成 22～23 年度、基盤研究 (B)、課題番号：22320070、研究代表者：氷上正）による成果の一部である。

- [1] 郭永山氏については、拙稿「東北皮影戲研究のために——凌源および哈爾濱」（『中国都市芸能研究』第九輯、中国都市芸能研究会、2010 年、pp5—18）、p11 を参照。
- [2] 中国都市芸能研究会で過去に収集した冀東皮影の影巻については、「収集影巻一覧」（『近代中国都市芸能に関する基礎的研究』、平成 9—11 年度科学研究費基盤研究 (C) 研究成果報告書、2001 年、pp149—151）、および「中国都市芸能研究会収集皮影影巻解題目録稿（一）」（『中国都市芸能研究』第一輯、中国都市芸能研究会、2002 年、pp77—94）、同（二）（『中国都市芸能研究』第二輯、中国都市芸能研究会、2003 年、pp89—105）、「2002 年度新収皮影影巻目録」（『中国都市芸能研究』第二輯、中国都市芸能研究会、2003 年、pp76—77）を参照。

にしない演目も多い。これらの台本は、1950年代当時の凌源皮影の様相を現代に伝える第一級の資料であるとともに、当時の政策宣伝のあり方などを研究するのにも有用である。

目録のタイトルは、いずれも書皮所載のものによっている。なおこれらの影巻は、将来的に慶應義塾大学メディアセンターに寄贈・公開する予定である。

2. 目録

簡段……………	1 冊	
全家福……………	1 冊	
快板……………	1 冊	同意影院
衛生快板……………	1 冊	同意影院
上民校……………	1 冊	郭秀峰抄本
抗美援朝……………	1 冊	郭永山抄本
雙挂印……………	1 冊	郭永山抄本
三丑会……………	1 冊	郭永山抄本
算糧登殿……………	1 冊	郭永山抄本
新嫁妝……………	1 冊	郭永山抄本
三堂会審……………	1 冊	郭永山抄本
九件衣……………	2 冊	郭永山抄本
鎮冤塔……………	8 冊	郭永山抄本
破洪州……………	7 冊	郭永山抄本
雙名傳……………	8 冊	郭永山抄本
降魔陣……………	12 冊	刀爾登皮影隊、郭永山抄本
長壽山……………	10 冊	刀爾登皮影隊、張鈞抄本
天汗山……………	6 冊	刀爾登皮影隊
英雄會……………	6 冊	刀爾登皮影隊
五虎傳……………	12 冊	刀爾登皮影隊
鎖陽關……………	4 冊	刀爾登皮影隊
蘇景龍征南……………	7 冊	郭金龍抄本

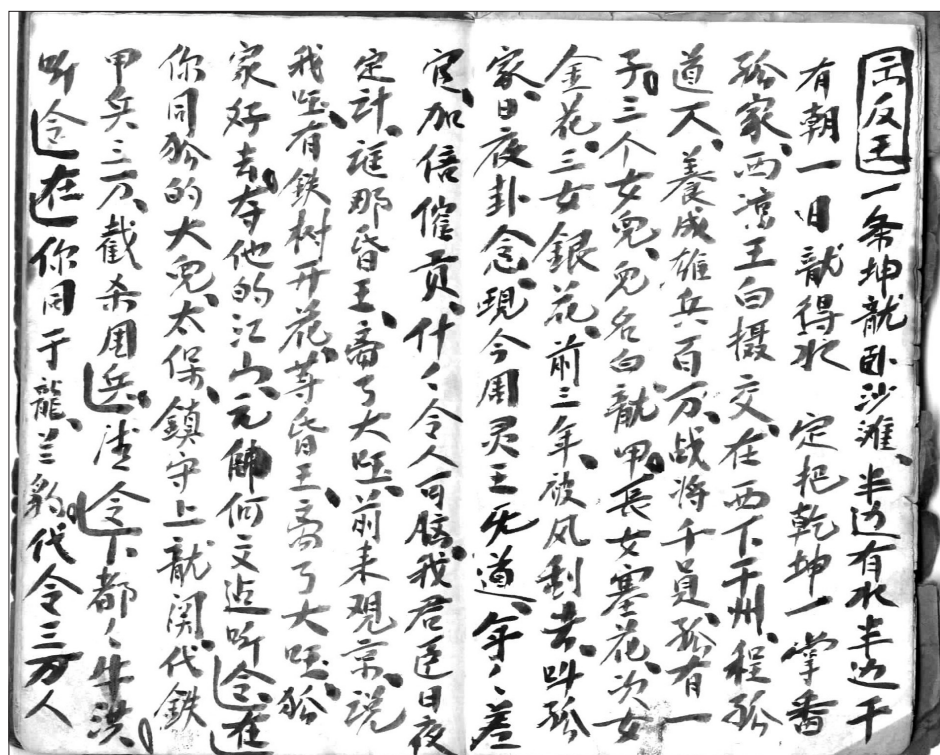
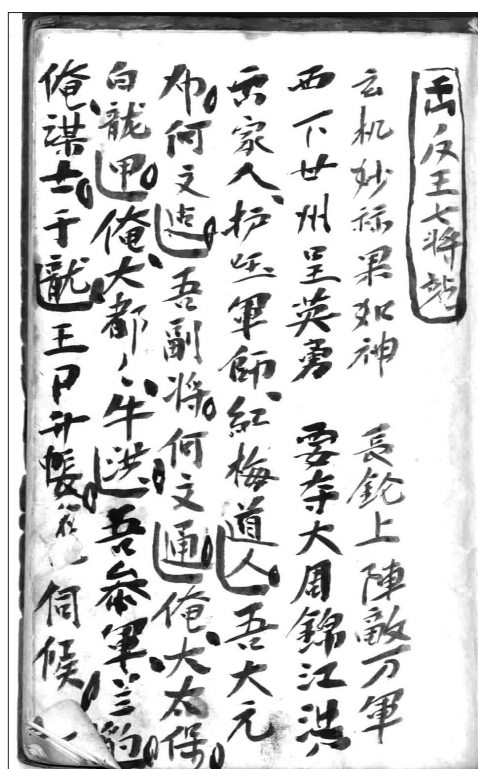
靈飛鏡…………… 7 冊
 青雲劍…………… 16 冊
 五鋒會…………… 17 冊
 楊家歸西…………… 9 冊
 分龍會…………… 7 冊
 鐵邱墳…………… 12 冊
 百花亭…………… 6 冊
 血水河…………… 4 冊
 分龍會、江東橋14 冊
 五鋒會…………… 11 冊
 飛虎夢…………… 12 冊
 紫金鐘…………… 9 冊
 泥馬渡江…………… 12 冊
 龍鳳圖…………… 22 冊
 昭君出塞…………… 8 冊
 雙鳳奇緣…………… 8 冊
 金頂山…………… 13 冊
 珍珠塔…………… 10 冊
 平西冊…………… 4 冊
 鎖陽關…………… 16 冊
 薄命圖…………… 4 冊
 雙鎖山…………… 8 冊
 飛龍傳…………… 8 冊
 金頂山…………… 4 冊
 齊國…………… 4 冊
 薛剛追印…………… 4 冊
 木陽關…………… 6 冊
 全家福…………… 12 冊
 全家福…………… 8 冊

楊建恩抄本
 楊建恩抄本
 楊建恩抄本
 石國良抄本
 王喜抄本
 黃石峭大隊、三十家子大隊
 賀廷抄本
 永春堂

郭永山书

出麥克阿瑟 越吃越响虎狼心
一口愁吞世界人 支持于鬼李成槐
侵略朝鮮害人民 美帝咄咄驻远东
总司令麥克阿瑟 因在目前亲联
为首霸全世界 人民要过好日子保衛
和平一定要反对侵略战争世界上
要不战征宣不犯永这販賣武器的

資本主又弄完蛋了所以要用強大
力量支援干鬼李成晚發動內戰南朝
鮮戰征武裝義起近攻北朝鮮不料
北朝鮮金日成鎮人民軍隊組織強
大力量把李成晚軍隊打的大敗而逃
李成晚率殘部逃到南朝鮮
的少壯兵全下成吃驚房來了敗回
李成晚率整旗古往今來作個流氓
畧朝鮮計化然沒在近攻中吃何不
叫來干鬼李成晚商議之成晚那里
快來來了三千包之在上亦鬼李成晚
救此勉之你生在一傍所求道事
李成晚阿瑟言到叫成晚小環家
李成晚侵畧遠東地咱家好也人民押
李才大量幫助你萬般無奈計化



出張奇白面武生

英雄處了志氣剛

弃文就武演刀槍

待等學成文武藝

好指國家作棟樑

俺張奇字國鎮

乃太原府西河縣人氏

年方二十一歲娶

狄老兵次女為妻

我父張振廷現作潼

關副帥

我母在東京籍居住

不幸萱堂下世也曾在家報喪

爹也未曾回來

五虎傳

卷首

刀吊堂

皮影隊

是我發鴉入土以過三年昨日我父書子到

來叫我夫妻任上去住代我喚來娘子他

知辺好收什行李起身才事娘子那里

上相公福免礼将妾身喚來有何見教

娘子听了

要我一細耳听

妾身等令死不听

拋咱夫妻受孤令

現今把子潼關城

昨日抄來書一封

叫咱夫妻放心中

向你可肯一同行

料曉一二心里明

待拙夫日好起程

擇選吉日好起程

未見面到有好几載

令人日夜枯心坎

想是信來平安役

便叫你我任上去住

夫唱妇隨去來礼

好娘子淑賢我早晚

賤貝還有一句話

○櫻朝上_四返詩

日月澤昌運

山河壯帝居

漏声吹曉箭

文武兩班齊

下官平文宰相杜文盛

下官昭阳太師王敦

下官太傅郭子英

下官鎮居柏章黃坦

○土昭帝鸚武隨上吹朝天子

鳳舞鸞飛國運興

魏裁宮屈紫金城

青雲劍

第壹本

楊建思

聖朝有道要夷服 一統未甌際太平

朕大晉昭帝在位卿印司馬濬先王在去御弟

司馬明平蚤有功欽賜金鍾一柄轡文官武先皇

駕崩朕即位封御弟為荆襄王領兵征剿

江東去了不幸昭阳病故去年新选潼關吳麟

寨王敦之女法親兼金冊王昭陽托他全家接

近京未封官贈賊昨日接得捷表江東反叛為

降不久搬布近朝今設早朝侍兒侍候

旨令朝文武文武有事早奏無事散朝

下文武老先听其圣上口旨傳下有事早奏無事

散朝

○慢散朝綱

○人有本杜文盛有本奏聞陛下

老丞相有仿条陳慢奏來

○副卿郭平表章進示諱主御覽

執筆者紹介

太田 出（おおた いずる）

【生年】1965 年

【最終学歴】大阪大学大学院文学研究科博士後期課程
修了、博士（文学）

【現職】広島大学文学部准教授

【論著】『太湖流域農村の歴史学的研究——地方文献
と現地調査からのアプローチ』（共編著、汲
古書院、2007 年）、『中国農村の信仰と生活
——太湖流域社会史口述記録集』（共編、汲
古書院、2008 年）、『中国太湖流域漁民と内
水面漁業——権利関係のあり方をめぐる試論
——』（『グローバル時代のローカル・コモン
ズ』環境ガバナンス叢書、第3巻、ミネル
ヴァ書房、2009 年）

川 浩二（かわ こうじ）

【生年】1976 年

【最終学歴】早稲田大学大学院文学研究科中国文学専
攻博士後期課程修了、博士（文学）

【現職】早稲田大学講師

【論著】『『通俗皇明英烈伝』の「通俗」——歴史小説『英
烈伝』の日本における受容から——』（『中国
文学研究』第三十一期、2005 年）、『『通俗
皇明英烈伝』と和刻本『晚笑堂竹莊画伝』（『ア
ジア遊学』第105号、2007 年）、『「明太祖
遊武廟」物語の成立と展開——武成王廟から
歴代帝王廟へ——』（『中国都市芸能研究』第
八輯、2009 年）

佐藤 仁史（さとう よしふみ）

【生年】1971 年

【最終学歴】慶應義塾大学大学院文学研究科博士後期
課程修了、博士（史学）

【現職】一橋大学大学院社会学研究科准教授

【著作】『太湖流域社会の歴史学的研究——地方文献
と現地調査からのアプローチ』（共編著、汲
古書院、2007 年）、『中国農村の信仰と生活
——太湖流域社会史口述記録集』（共編著、
汲古書院、2008 年）、『中国農村の民間藝能
——太湖流域社会史口述記録集2』（共編著、
汲古書院、2011 年）、『電脳中国学入門』（共
著、好文出版、2012 年）

千田 大介（ちだ だいすけ）

【生年】1968 年

【最終学歴】早稲田大学大学院文学研究科中国文学専
攻博士課程中退

【現職】慶應義塾大学経済学部教授

【論著】「北京西派皮影戯をめぐって」（科研費報告書
『近代中国都市芸能に関する基礎的研究』、
2001 年）、「乾隆期の観劇と小説～歴史物語
の受容に関する試論～」（『中国文学研究』第
二十四期、1998 年）、『チャイニーズ・カル
チャー・レビュー』vol.1～7（共同監訳、
好文出版、2005～2010 年）、『電脳中国学
入門』（共著、好文出版、2012 年）

戸部 健（とべ けん）

【生年】1976 年

【最終学歴】慶應義塾大学大学院文学研究科後期博士
課程修了、博士（史学）

【現職】静岡大学人文学部准教授

【論著】「宣講所と文化館のあいだ——近代天津にお
ける「社会教育」と中国革命——」（高橋伸
夫編著『救国、動員、秩序——変革期中国
の政治と社会——』慶應義塾大学出版会、
2010 年）、「1920 年代後半～40 年代天津
における義務教育の進展とその背景」（『東洋

史研究』第69巻第4号、2011年)、「平民教育と天津社会——中華民国北京政府期における「社会教育」の地域性——」(山本英史編『近代中国の地域像』山川出版社、2011年)

二階堂 善弘 (にかいどう よしひろ)

【生年】1962年

【最終学歴】早稲田大学大学院文学研究科博士課程(東洋哲学)退学、博士(文学)・博士(文化交渉学)

【現職】関西大学文学部教授

【論著】『道教・民間信仰における元帥神の変容』(関西大学東西学術研究所研究叢刊27、関西大学出版部、2006年)、『明清期における武神と神仙の発展』(関西大学東西学術研究所研究叢刊29、関西大学出版部、2009年)、『東アジアの儀礼と宗教』(共編、関西大学アジア文化交流研究叢刊第3輯、雄松堂出版、2008年)

永上 正 (ひかみ ただし)

【生年】1953年

【最終学歴】東京都立大学人文研究科中国文学専攻博士課程単位取得満期退学

【現職】慶應義塾大学総合政策学部教授

【論著】『中国の禁書』(共訳、新潮社、1994年)、『性愛の中国史』(共訳、徳間書店、2000年)、『インテンシブ中国語——集中型中国語講座』(共著、東方書店、2000年)

平林 宣和 (ひらばやし のりかず)

【生年】1966年

【最終学歴】早稲田大学大学院文学研究科博士課程単位取得退学

【現職】早稲田大学政治経済学術院准教授

【論著】「1969年のスタニスラフスキーシステム批判——『光明日報』掲載のシステム批判文献に関する覚え書き」(『演劇映像学2008』第1集、2009年)、『文明戯研究の現在』(共編、東方書店、2009年)、『京劇俳優の二十世紀

』(章詒和著、共訳、青弓社、2010年)

藤野 真子 (ふじの なおこ)

【生年】1968年

【最終学歴】大阪市立大学大学院文学研究科中国文学専攻後期博士課程単位取得退学

【現職】関西学院大学商学部准教授

【論著】「民国期における上海京劇の成立と発展」(小南一郎他編『中国近世文芸論——農村祭祀から都市芸能へ』(東方書店、2009年)、『中国農村の民間芸能』(共著、汲古書店、2011年)

山下 一夫 (やました かずお)

【生年】1971年

【最終学歴】慶應義塾大学大学院文学研究科中国文学専攻後期博士課程単位取得退学

【現職】慶應義塾大学理工学部准教授

【論著】「『封神演義』通天主教考」(田中文雄・テリ－＝クリーマン編『道教と共生思想』、大河書房、2009年)、「台湾における一貫道の展開と変容」(田島英一・山本純一編『協働体主義——中間組織が開くオルタナティブ』、慶應義塾大学出版会、2009年)、「明清小説の版画に見える道教神——三清と如意」(『アジア遊学』133号、2010年)

中国都市芸能研究会 2010 年度活動記録

2010 年 4 月 7 日

科研費研究「近現代中国における伝統芸能の変容と地域社会」打合せ

ところ：慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎小会議室

内 容：本年度研究計画等に関する打ち合わせ

内 容：北京・凌源・哈爾濱皮影戯および曲芸現地調査

参加者：氷上・千田・山下

第三班

内 容：天津・石家荘文献調査

参加者：戸部

2010 年 5 月 15 日

2010 年度春季大会

ところ：福井大学教育地域科学部中国言語文化資料室

内 容：「佐藤仁史・太田出・藤野真子・緒方賢一・朱火生編『中国農村の民間芸能——太湖流域社会史口述記録集 2』（仮題）構想報告」・「江南農村における宣卷の上演環境——藝人とクライアントの関係に着目して」（佐藤）

「太湖流域漁民と劉猛将信仰——賛神歌を事例として——」（太田）

2010 年 12 月 11 日

2010 年度冬季大会

ところ：関西学院大学大阪梅田キャンパス

K.G. ハブスクエア大阪 会議室

内 容：「東北皮影予備調査報告—凌源および哈爾濱」（山下）・「中国古典戯曲のデータベース化とその課題」（千田）

2011 年 2～3 月

科研費研究「近現代中国における伝統芸能の変容と地域社会」冬期・春期現地調査

第一班

内 容：台湾国立中央図書館における資料調査

参加者：平林

第二班

内 容：浙江建徳における芸能調査

参加者：太田・佐藤

第三班

内 容：北京・西安皮影戯現地調査

参加者：千田・山下

2010 年 7 月 25 日

科研費研究「近現代中国における伝統芸能の変容と地域社会」打合せ

ところ：慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎小会議室

内 容：現地調査に関する打ち合わせ

2010 年 8～9 月

科研費研究「近現代中国における伝統芸能の変容と地域社会」夏期現地調査

第一班

内 容：皖南皮影戯現地予備調査

参加者：千田・山下・太田・佐藤

第二班