

Title	台湾皮影戲『高良徳』考
Sub Title	A study on Taiwanese shadow play "Ko Liang-tek"
Author	山下, 一夫(Yamashita, Kazuo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2022
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.123, No.2 (2022. 12) ,p.59 (198)- 78 (179)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	高橋智教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01230002-0059

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

台湾皮影戲『高良徳』考

山下 一夫

一、はじめに

影絵人形劇（皮影戲）とは、スクリーンに平面の人形を押し当て、後ろから光を当てて上演する人形劇のことである。本邦ではインドネシアのワヤンが比較的よく知られているが、この形式の人形劇は世界中に分布しており、中華圏も例外ではなく、各地で様々な種類が行われている。中華圏の人形劇は他に手遣い人形劇（布袋戲）、棒遣い人形劇（杖頭戲）、糸操り人形劇（提線戲）などがあるが、いずれも人間が演じる伝統演劇と音楽や台本を共有していることが多い。そのため中華圏の人形劇を研究するには、中国戯曲史における声腔の問題を検討する必要がある。逆に言えば、従来人間が演じる演劇を中心に語られる傾向にあった中国戯曲史は、人形劇も対象に加えることで、はじめてその全体像を描き出すことができることになる。

筆者はそうした問題意識のもと、台湾南部の高雄市で行われている影絵人形劇——台湾皮影戲について、これまでいくつかの論考を発表してきた^①。そして、台湾皮影戲は広東省潮州に分布する弋陽腔の変種である正字戲と、これが潮州語化した白字戲に由来し、現在は福建系や客家系に同化した潮州系移民が台湾に持ち込み、その後台湾語化したものであることを

明らかにした。しかし台湾皮影戲をめぐることは、未解決の問題がまだ数多く残されている。特に検討しなければならないのが、広東省潮州から台湾南部にかけて分布する、正字戲や白字戲以外の様々な閩南語芸能との関係である。この問題については、鄭守治が広東省潮州の歌い物芸能である潮州歌冊を、張雅恵が台湾において主流の伝統的人形劇である台湾布袋戲を取り上げて論じているが、なお不十分な点が多い。そこで本稿では、これらの研究で提出された観点や、用いられた資料を再検討することで、台湾皮影戲の成立と、その閩南語芸能全体の中での位置づけについて考察を行いたいと思う。

二、台湾皮影戲『高良徳』と台湾布袋戲『金簪記』

台湾の復興閣皮影劇団の許福能（一九二二—二〇〇二）は、台湾皮影戲『高良徳』について次のように述べている。

『蔡伯皆』『割股』『蘇雲』『白鶯歌』を「上四本」と言い、（台湾皮影戲の）芸人たちはみなこの四つの演目のことをよく知っている。その次（に重要なもの）は『司馬都』で、いわば中学校のようなもの、『高亮徳』は小学校のようなものだ^②。

これによれば、台湾皮影戲の一連の文戲の中で、『高良徳』は『司馬都』とともに「上四本」の次に重要な演目と認識されていることになる。おそらくそのために現存している抄本も多く、管見の限りでは次の八件がある。

（一）台湾・東華皮影劇団所蔵、一九三五年三月、張徳成（一九二〇—一九九五）書写、『皮影戲——張徳成藝術家傳劇本集』影印^③。東華皮影劇団は高雄市大社區にあり、張徳成は布袋戲の李天祿とともに台湾政府から人間国宝と認定された人物である。

（二）台湾・高雄市立歴史博物館皮影戲館所蔵、一九六七年、蔡竜溪（一八九二—一九八〇）書写。蔡竜溪は高雄市弥陀区にあった金蓮興皮影劇団の人物である。

(三) 台湾・復興閣皮影劇団所蔵、張命首(一九〇三—一九八一)書写。復興閣皮影劇団は張命首が創始し、高雄市弥陀区にあった劇団である。張命首は蔡電溪と交流があり、演目も共有していたので、この抄本もその一つだろう。

(四) 台湾・復興閣皮影劇団所蔵、一九九〇年一月三十一日、許福能書写。許福能は復興閣皮影劇団の二代目の団長で、古い演目はいずれも師匠の張命首に習っており、この抄本もその一つだと思われる。

(五) 中国・福州大学西観蔵書樓所蔵、クリストファー・シッペール旧蔵(AS.ML.I-121)。書写者・年代ともに不明だが、「邱金友」の印がある。

(六) 中国・福州大学西観蔵書樓所蔵、クリストファー・シッペール旧蔵(AS.ML.I-122)。後半部分を欠く。

(七) 中国・福州大学西観蔵書樓所蔵、クリストファー・シッペール旧蔵(AS.ML.I-123)。冒頭部分と末尾部分を欠く。

(八) 中国・福州大学西観蔵書樓所蔵、クリストファー・シッペール旧蔵(AS.ML.I-124)。前半部分を欠く。

(五) (八)はクリストファー・シッペール(Kristofer Schipper)が一九六八年から一九六九年の間に現在の高雄市で収集した台湾皮影戲台本コレクションに含まれている。これは前述の蔡電溪のほか、これと交流があった阿蓮区の飛鶴皮影劇団の陳戊の旧蔵本が元になっているので、(二) (四)とも直接の関係を有するものと思われる。

なお、弥陀区の永興楽皮影劇団、永安区の福德皮影劇団、大社区の合興皮影劇団にも多くの皮影戲台本が所蔵されているが、その中に『高良徳』は含まれておらず、また上演された形跡もない。高雄市の台湾皮影戲は、大社区を中心とした山間部地域のグループと、弥陀区を中心とした沿海部地域のグループに二分され、台本の所蔵状況から『高良徳』はその両方で行われたことが了解される一方で、すべての劇団で共通して行われたわけではなく、山間部地域においては東華皮影劇団のみが伝え、沿海部地域においては蔡電溪—張命首—許福能と伝承されたことが推測される。また東華皮影劇団の戦後の上演記録には『高良徳』が現れないため、山間部地域では早くから上演が行われなくなっていたのに対し、沿海部地域では許福能が頻繁に『高良徳』の上演を行っていたことが次の資料から理解される。なお復興閣皮影劇団は二〇一九年に解散してお

り、『高良徳』の上演はすでに失伝しているものと思われる。

許福能は民国六十八年（一九七九年）にフランス人のアンヌ・リストンを弟子に取り、文戯の『高良徳金針記』と武戯の『柳寿春征東高麗』を教えた。アンヌ・リストンは帰国後上演して人気を博し、多くの収益も得た^④。

皮影戯芸人の許福能は民国八十六年（一九九七年）四月十八日に路竹郷の「拜天公」の儀式で『高良徳』を上演した^⑤。

現存抄本の中で、最も書写年代が古く、またすべての場面が揃っているのは（一）の張徳成抄本である。これによって『高良徳』の概要を示すと次の通りとなる。なお○内は齣題である。

秀才の高良徳は妻の何桂英と一緒に安寧の錦民村に住み、農作業をして暮らしていた（良徳登台）。そこへ、宰相の李九我が休暇を得て故郷の泉州府に戻り、遊山のため錦民村にやって来る（九我観山）。その頃ちょうど高良徳は野良仕事に出していた（良徳耕田）。何桂英は夫に弁当を届ける途中で李九我に出遭い、腹を空かせていた李九我に夫の弁当を差し出したところ、気に入られて養女となった（送飯相契）。帰宅した何桂英は李九我の養女になったことを高良徳に話す（良徳回家相遇）。さて、かつて崑山で山賊をしていた董福は、改倭して錦民村に住んでいたが、隣人の鄭田が水を勝手に自分の田へ流しているのを見て激怒する（董福自嘆）。その頃、鄭田は自分が殺される夢を見て怯えていた（鄭田茹夢）。鄭田の姿を見かけた董福は、これを殺して崑山に逃亡する（打死鄭田）。高良徳が鄭田の死体を見つけるが、鄭田の妻の金氏は高良徳が殺したと思い込み、安寧知県に訴え出る（金氏尋夫）。安寧知県の韓春は高良徳を捕らえて拷問にかけ、苦痛に耐えかねた高良徳は自分が犯人だと虚偽の供述をする（誣告良徳）。その頃、何桂英のもとに夫が捕らえられたという知らせが入る（回報桂英）。一方、高良徳は獄に繋がれ、獄吏に賄賂を

要求されていた（監中相会）。獄中の夫のもとを訪ねた何桂英は、泉州府に行つて李九我に助けってもらうことを決める（桂英探監）。その頃、崑山に戻つた董福は山賊の首領になつていた（董福坐堂）。泉州府へと旅に出た何桂英は、崑山の賊に捕まってしまう（桂英勸路）。何桂英は首領の董福のもとに連れて来られるが、事情を聞いた董福は何桂英を釈放し、さらに朝廷に帰順する意向があることを李九我に伝えるように言う（入営見福）。泉州府にたどり着いた何桂英は李九我の夫人の祝氏に事情を話す（投見夫人）。帰宅した李九我は何桂英から話を聞き、安寧知県に高良徳を釈放するよう指示を出す（九我回府）。泉州府からの使者が安寧県に到着し、高良徳を釈放するよう言う（高放良徳）。これを受けて韓春が高良徳を釈放させる（良徳出獄）。韓春はまた獄吏を収賄の容疑で罷免する（差官打争）。釈放された高良徳は妻と再会する（夫妻相会）。李九我が董福の招安と高良徳の参軍任命を奏上する（九我上奏）。高良徳が軍を率いて董福のもとに行き招安を伝える（出武招安董福帰順）。高良徳は大理寺正卿に、董福は総兵に封じられる（回見九我）。

三、潮州歌冊『李九我相爺全歌』と潮調布袋戲『金簪記』

この台湾皮影戲の『高良徳』は、「上四本」と異なり明代伝奇の中に対応する演目はないが、潮州歌冊に同内容の演目『李九我相爺全歌』があることが^⑥、すでに鄭守治によつて指摘されている^⑦。潮州歌冊は潮州語を用い、七字句で唱う、広東省潮州の歌い物芸能である。

鄭守治は台湾皮影戲を「正字戲由来の演目」「潮州歌冊由来の演目」「陸豊皮影戲と共通する演目」の三種類に分け、台湾皮影戲『高良徳』を「潮州歌冊由来の演目」に分類し、（一）潮州歌冊に由来する七字句が多く、類似した表現も多いこと、（二）潮州歌冊と形式が異なる長短句も内容的に一致する部分が多いこと、（三）潮州語の語彙が多数用いられていること、（四）「來到只」「説因依」など「i」「i」で脚韻を踏む潮州歌冊の常套句が現れることを指摘した上で、次のように述べている。

以上の様々な例証から分かるのは、潮調（で行われる台湾皮影戲の）『高良徳』は潮州に由来し、潮州歌冊を元に作られ、もともと潮州語で書かれ、物語の内容や表現がかなり一致している。こうした演目は「歌冊体」演目と称することができ、潮調（の台湾皮影戲）の中で最も多い。潮劇、白字戲、陸豊皮影戲にも大量の「歌冊体」の台本があり、いずれも潮州語で書かれている。潮調の「歌冊体」演目や台本の発祥地は潮州で、広東省東部で広く行われ、後に皮影戲芸人によって台湾に持ち込まれた⁸⁾。

以上の鄭守治の見解は、台湾皮影戲と潮州歌冊の関係についての非常に優れた指摘ではあるものの、「潮州歌冊由来の演目」に多くの陸豊皮影戲の演目を分類しながら、別に「陸豊皮影戲と共通する演目」という、かつて白字戲でも行われたが、現在では陸豊皮影戲にしか残っていない演目のカテゴリーを立て、それでも「歌冊体」の存在に言及していることは、分類の整合性という点で問題がある。

これを解決する手がかりとなるのが、台湾布袋戲である。布袋戲は板腔体の北管や皮黄の音楽を用いるものが主流だが、かつては曲牌体の南管や潮調を用いるものも存在した⁹⁾。特に潮調は台湾皮影戲で用いられているのと同系統の音楽で、その潮調布袋戲に『金簪記』という演目があり、以下二種の抄本が現存している¹⁰⁾。

(一) 竜鳳閣劇団詹柳械所蔵、一九一四年、詹金在書写（以下「詹本」と略）。竜鳳閣劇団は彰化県員林柴頭井にあった布袋劇団で、詹其達が創始し、その孫が詹金在、曾孫が詹柳械である。劇団は戦後まもなく解散したが、常演演目の一つにこの『金簪記』があったという。なお林永昌のインタビューによると詹其達は広東省潮州から台湾にやって来た移民の曾孫ということだが¹¹⁾、張雅恵のインタビューでは詹柳械は福建省からの移民の子孫だと答えている。

(二) 長青社李文学所蔵、李進財書写（以下「李本」と略）。長青社は台南市下栄の慶福宮の布袋戲劇団で、李進財は李文学の叔父である。長青社も現在は活動を停止しているが、やはり常演演目の中に『金簪記』があった。

このほか、台本は残っていないが、雲林県西螺鎮の鍾任璧も、父親の鍾任祥の代まで劇団が行っていた潮調の演目の一つに『金簪記』を挙げている。

さて、鄭守治は台湾皮影戲『高良徳』が潮州歌冊『李九我相爺全歌』の七字句を流用した例として、李九我が立ち去る際に何桂英に金のかんざしを贈り、夫が帰宅したら説明するようにと述べた、以下の場面を挙げる（△は台本で「唱」の記号、■は摩滅字、傍線は字句の共通点を表す）¹²⁾。

臨別返有説因依：「送我金針有一支，説伊回家共妻咁，來接爾吾到伊■」。良徳見説喜在心：「若有金針就是真，何氏持乞兒夫看」。良徳接■（…）「此人李相真無假，爾吾不日出頭天」。「別れるに際してわけを述べ、「私に金のかんざしを一本贈り、かれが帰宅したら妻と話すから、続けて私がかれの■に来たと言いなさい」。良徳はそう言われて喜んで、「本当に金のかんざしがあるのなら、何氏は持ってきて夫に見せなさい」と言い、良徳は続けて■（…）「この人が李宰相であることが本当なら、お前と私は日の目を見るだろう。」（歌冊一九—二〇頁¹³⁾）

臨別即要起程時，送我金針有一枝，説伊回到家中去，共伊家後咁知機，又要命人來到只，説赧夫妻貧不久，不日自有福來添。（…）此人若是真相爺，想我有日出頭天。「別れて出発するときに、私に金のかんざしを一本贈り、かれが家に帰ってきたら、家でかれに言いなさい。また、大事な人がここに来たのだから、自分たち夫婦の貧しい生活は長くは続かず、いざれ福がやって来ると言いなさい。（…）この人がもし本当に宰相なら、私は日の目を見るだろう。」（皮影戲七四頁）

以上の部分で、歌冊と皮影戲の内容は共通しているが、字句の共通はごく一部にとどまっている。一方、潮調布袋戲『金簪記』の対応箇所は次のとおりである（二重傍線部は皮影戲との字句の相違点を表す）。

【紅衲襖】臨別即要起程時、送我金釵有一枝、說伊回到家中去、共伊家後咄知機、又要命人來接我、說咱夫妻貧不久、不日自有福來添。(…)此人若是真相爺、想我有日出頭天。【紅衲襖】別れて出発するときに、私に金のかんざしを一本贈り、かれが家に帰ってきたら、家でかれに言いなさい。また、大事な人が私に会ったのだから、自分たち夫婦の貧しい生活は長くは続かず、いずれ福がやって来ると言いなさい。(…)この人がもし本当に宰相なら、私は日の目を見るだろう。」(布袋戲李本四四頁、詹本は曲牌名無し)

皮影戲と布袋戲は、人形の形態が異なるのにも関わらず、字句がほとんど一致していることに驚かされる。また注目すべきは布袋戲詹本で【紅衲襖】の曲牌が示されていることである。この曲牌は、南曲の規範では「六字・六字・七字・七字・六字・六字・七字」だが、ここでは皮影戲・布袋戲ともすべて七字句になっている。李婉淳は、台湾皮影戲の【紅衲襖】は「七字・七字」の二句のセットをいくらでも増やすことができるスタイルだと述べており、またそれは白字戲も同じである⁵⁾。いわば潮州歌冊に由来する七字句が歌いやすい曲牌になっているのだが、おそらくこれは偶然ではなく、本来は六字句と七字句から成る南曲の【紅衲襖】が、白字戲・台湾皮影戲・潮調布袋戲では潮州歌冊の七字句の受け皿として改造されたものと思われる。

潮州歌冊由来の七字句がすべて【紅衲襖】で唱われるわけではない。次に挙げるのは【山坡】、南曲の伝統的な表記では【山坡羊】となる曲牌の例である(傍線部は歌冊・皮影戲・布袋戲の字句の共通点を表す)。

良徳入監垂淫啼、一聲叫苦一聲天：「不料一身遭橫禍、虧年家中吾賢妻、想吾定看喪身骸、父母香燈靠誰箇、一身刑法遭受苦、妻在家中淚哀哀」。「良徳は監獄に入れられ涙を流し、苦しみを訴え天を仰ぐ。「思いもよらずこのような災いに遭った、幸い家には妻がいるが、私はきつと死ぬだろうから、両親の供養は誰がするのか、私は拷問に遭って苦しみ、妻は家で涙を流す。」(歌冊二九頁)

〔生△〕【山坡】恨我身命運不是，被金氏誣告官司，一身受盡獄中苦，何日得脫只罪羅。腸肝裂哭破咽喉那叫天，我身一死何足惜，父母香燈靠誰是。悲啼，誰知踏入天牢地，淋漓，妻在家中無所依。〔生が唱う〕【山坡】我が身の不運が恨めしい、金氏に誣告され、獄中で苦しみ、いつ罪が晴れるのか、はらわたがちぎれ喉が破れて天を仰ぐ。私は死ぬのは惜しくないが、両親の供養は誰がするのか。ああ、まさか牢獄に入ろうとは。涙が溢れ、妻は家によるべがない。〕
（皮影戲九十一頁）

〔生△〕【山坡】恨我身命運不是，怒潑潑不存天理，一身受盡牢獄苦，何時得脫只苦氣。腸肝寸裂哭破咽喉那叫天，我今就死何足惜，父母香燈靠誰是。悲啼，今日踏入牢獄地，淋漓，妻子在家不知機。〔生が唱う〕【山坡】我が身の不運が恨めしい、天理が無いことに怒りは収まらず、獄中で苦しみ、いつ苦しみが晴れるのか、はらわたがちぎれ喉が破れて天を仰ぐ。私は死ぬのは惜しくないが、両親の供養は誰がするのか。ああ、今日牢獄に入ろうとは。涙が溢れ、妻は家で事情を知らない。〕（布袋戲簞本五六頁、李本は【山坡】を【山坡陰】に作る）

南曲の【山坡羊】は規範的には「六字・六字・七字・三字・五字・七字・七字・二字・五字・二字・五字」だが、上の例の台湾皮影戲や潮調布袋戲は「七字・七字・七字・七字・七字・七字・七字・七字・七字・七字」で、やはり七字句が多用されている。ただ、台湾皮影戲の【山坡】がすべてこの形ではなく、芸人や演目によって第一句が六字や五字のものもあり、また最後の「二字・七字」も「二字・七字・七字」や「七字・七字・七字」など、かなりのばらつきがある¹⁶。次に、宰相の李九我が遊山にやって来る場面を見てみよう（下線部は三者の字句の共通点）。

再說泉州一相爺，姓李九我是伊名。年當六十好風水，時時觀山出外行。李相一日在府中，吩咐家丁說一言：「隨吾觀山

去遊賞爾吾粧扒作常人」。(…) 叫家童，忙行起，行上山■。到只處，地曠野，人煙少稀。吾觀看，這其間，青山秀麗。來觀看，此一穴，■希奇。「泉州に宰相さまがいらつしやり、姓は李名は九我と申します、お歳は六十で山水を好み、いつも遊山に出かけます。李宰相はある日お屋敷で、家来に申しつけて言いました。「私と一緒に遊山に参ろう、ついで私を平民の姿にしておくれ。」(…) 家来に言つて、急ぎ旅立ち、山■に行く。ここに来ると、大地は広く、人煙も少ない。私が見るに、このあたりは、青い山が麗しい。見てみれば、この洞穴は、■不思議な様子。」(歌冊三十四頁)

【引】官居極品居高位，多蒙皇恩大寵惠。(…) 【白】老夫李九我，官居宰相之職，家住泉州府人氏，敢蒙聖上見我年老，賜我回鄉。今日閒假無事，我想山花年年皆開，不免打扮作常人來去觀看山花便了。(…) 【雲飛】忙步行起，望見人煙疊疊，山花年年開，引動人心意。青山生秀麗，我看青龍起庫，青龍起庫。白虎吐氣，白虎吐氣，此地必然好地理。踏山幾步到穴地，踏山幾步到穴地。【引】官位を極めて高位にあるは、すべて陛下のご恩の賜物。(…) 【台詞】私は李九我である、官位は宰相の職にあり、泉州府の出身である。陛下は私が年老いたのを見て、帰郷をお許しいただいた。今日は無聊にかこつけて、山で花が咲いているのを思い出し、平民の姿で山の花を見にやって来た。(…) 【雲飛】急ぎ旅立ってみれば、人煙がかしこに立ち昇り、山の花が咲き乱れ、そのありさまに心を動かされる。青い山は麗しく、青竜が立ち昇り白虎が吠える、風水の優れた土地。山を歩いてみると洞穴にたどり着いた。」(皮影戲六四頁、布袋戲詹本・李本三六頁は【雲飛】を【駐雲飛】に作る)

【引】は七言詩を用いるため、歌冊と親和性があるように思えるが、字句は重なっていない。【駐雲飛】は歌冊の内容を受けてはいるものの、七字句にする操作は行われておらず、南曲の規範である「四字・七字・五字・五字・五字・四字・四字・五字・七字」を比較的忠実に守っている(ただし「喙」は使われていない)。

正字戲や白字戲への潮州歌冊の流入は、明本潮州戲文の段階ですでに始まっているが、歌冊由来の七字句に「紅衲襖」などは用いられず、南戲の伝統に無い曲牌が使われている。例えば、以下の「拾貳拍」や「答歌」は、いずれも『新定九宮大成南北詞宮譜』などの南曲の曲譜には見いだすことができない曲牌である。

【拾貳拍】奴是肖家親女兒，尊父官名肖伯彝，只因無嗣求神佛，五旬年中奴出世。【拾貳拍】私は肖家の娘、尊父は官名を肖伯彝と云い、世継ぎを求めて神仏に祈り、五旬の年に私が生まれた。」（明宣德本《劉希必金釵記》第六十三齣、《明本潮州戲文五種》¹⁷⁾ 一二四—一二五頁、《宣德写本金釵記》¹⁸⁾ 一〇七頁）

【答歌】「唱）恁今向片阮障片，恁今唱歌阮著還。恁今還頭阮還尾，恰是絲線纏竹片。【答歌】「唱う）あなたたちがそちらなら私たちはこちら、あなたたちが歌うなら私たちも歌を返します。あなたたちが頭に戻るなら私たちは最後に戻ります、例えば糸で竹を巻き付けるように。」（明嘉靖本《荔鏡記》第七齣、《明本潮州戲文五種》三八五—三八六頁、《荔鏡記匯釋》¹⁹⁾ 七三頁）

さて、白字戲の形成について『中国戲曲曲芸詞典』では次のように説明されている。

明代の潮調や泉腔の系統にある古い伝奇が、南戲や弋陽腔の影響を受け、また現地の民間の芸能を吸収して形成されたものである²⁰⁾。

この「現地の民間の芸能を吸収して形成」という表現は、白字戲に限らず、中華圏の地方演劇を説明する際によく用いられるが、何をどう吸収したのか、具体的な部分が解らないことが多い。しかし以上の検討により、潮州歌冊の七字句が移植

される際、かつては新たな曲牌が作られたが、その後の白字戯（台湾皮影戯や潮調布袋戯も含む）では既存の曲牌に被せ、場合によってはこれを改造するという方法が採られたことが分かる。

四、白字戯と潮劇

潮州歌冊『李九我相爺全歌』、台湾皮影戯『高良徳』、潮調布袋戯『金簪記』はどのような関係にあるのだろうか。三者を比べるとまず、歌冊と皮影戯が一致し、布袋戯が異なっている部分がある。例として、鄭田が自分が殺される夢を見る場面を挙げる。

夢一奇事暗疑猜、夢見一身人打死、想著起來心驚駭、將情就咂阿婆聽：「昨夜一夢心頭驚、夢見吾身人打死、未知只事七來情。」「不思議な夢を見て訝しい、自分が殺される夢を見た、思い返すと恐ろしく、事情を妻に話してみた、「昨晚の夢は恐ろしく、私が殺される夢を見た、これはどういうことだろう。」（潮州歌冊二二頁）

昨夜一夢甚奇異、夢見我身人打死、（…）做乜夢見、我身被人打死、不免回家、報乞阿婆得知機。「昨晚の夢はひどく不思議で、私が殺される夢を見た、（…）どうして夢を見たのか、私が殺されるなどという、家に帰って、私は妻に知らせよう。」（皮影戯七四頁）

昨夜在只掌水、忽各得有一夢、夢見我身被人打死、驚醒起來、遍身重汗、我想日上高了、諒也無人來、不免回家、咂乞阮阿婆得知。「昨晚ここで水を流した後、ふと夢を見た、私が殺される夢を見た、飛び起きてみると、全身汗をかいてい、もう日が昇り、誰も来ないだろうから、家に帰って、私の妻に知らせよう。」（布袋戯詹本四六頁）

昨夜在只掌水，忽各得有一夢，夢見我身被人打死，夢驚醒來腳酸手軟，摸著鼻空天有風，起來遍身重汗，我想日上高了，諒也無人來，不免回家，呷乞阮阿婆得知。「昨晚ここで水を流した後、ふと夢を見た、私が殺される夢を見た、夢から覚めると手脚が痺れ、鼻から荒い息が出て、起きると全身汗をかいていた、もう日が昇り、誰も来ないだろうから、家に帰って、私の妻に知らせよう。」（布袋戯李本四六頁）

歌冊と皮影戯は、まず鄭田が「自分が殺される夢を見た」と言い、さらに「私が殺される夢を見た」ことを妻に話すというように、殺されるという表現が二回ある。しかし布袋戯は殺されるという表現は一回だけで、さらに起きると全身汗をかいていたという、歌冊や皮影戯にない表現がある。ここからすると、歌冊が皮影戯に移植され、さらに布袋戯で表現が加えられたようにも思える。しかし一方で、歌冊が布袋戯と一致し、皮影戯は異なっている部分もある。以下は董福が鄭田を殺す場面である。

「試來打看何人強，吾只招駕乞爾看，約爾時間歸陰鄉」。董福氣得心性浮：「定來共爾見管輪」。鄭田被打跌落地。「どちらが強いを試してみるか、俺のこれをお前が食らえば、すぐに地獄に落ちるだろう。」董福は怒ってカッとなり、「お前と勝負をつけてやる。」鄭田は殴られ崩れ落ちた。（潮州歌冊二十三頁）

〔田白〕（…）恁父亦不驚爾，爾誰少年英雄恁父老了，腳步手路。〔典棍頭〕〔福白〕鄭田，爾勿來好了。〔打死鄭田〕〔鄭田が言う〕（…）俺様はお前など怖くはないぞ、お前は若造のくせに強いつもりか、俺様の方が上だ、やってやる。〔棒で殴りかかる〕〔董福が言う〕鄭田、向かってくるのはやめる。〔鄭田を殺す〕〔皮影戯七十九頁〕

〔公白〕（…）爾只賊子還不逃避，定要爾命送陰司。田水若不放還我，公堂之中辯明理。〔淨白〕老狗，還敢來共我鬥

氣！〔公白〕賊災子、共爾亦差不多。〔大科不盡〕〔淨白〕老狗、爾絮絮叨叨、還不走？〔公白〕走、走、別人、我畏爾賊災子。〔云云〕〔科白不盡打死〕〔公が言う〕（…）この野郎、まだ逃げぬか、ならばお前を地獄に送ってやる。田んぼの水を返さないなら、お上に訴えて白黒つけようじゃないか。〔淨が言う〕爺め、俺とやる気か。〔公が言う〕若造、お前はこれでお終いだ。〔大げさな動作〕〔淨が言う〕爺め、お前こそグダグダ抜かしやがって、まだ逃げぬか。〔公が言う〕やめろ、若造、許してくれ。〔云々〕〔言い終わらないうちに殺される〕〔布袋戲四十八頁〕

歌冊と布袋戲は「鄭田が地獄へ落ちろ」と言つて向かつてきたので、董福が怒つて反撃し、鄭田を殺した」という内容だが、皮影戲では地獄に類する表現（歌冊は「陰郷」、布袋戲は「陰司）」が出てこない上、董福が怒つたという描写もない。この点からすると、逆に歌冊から布袋戲のテキストが成立し、皮影戲で変化したように思えるが、それだと先に挙げた例と矛盾することになる。そうすると、皮影戲と布袋戲はどちらが先というわけではなく、歌冊から改変された共通の祖本から分化したと考えるのが妥当だろう。

さらに、皮影戲と布袋戲で七字句が使われているのにも関わらず、潮州歌冊側には対応する七字句が無い部分もある。以下の例は、監獄にいる高良徳が、面会に来た何桂英と話す場面である。

良徳共妻説短長：「怒恨金氏惡心腸、誣告打死伊兒夫、再得吾命出獄門、何氏見夫汪汪啼：「自怒生來不逢時、不料今日遭冤屈、自有雲開見青天」、良徳呷乞妻知機：「官府斷定無改移。」良徳は妻にわけを話した。「金氏の心根の悪さに腹が立つ、夫を殺したと誣告し、私を牢獄に追いやった。」何氏は夫を見てオイオイ泣いて、「今怒つても仕方ありません、思わぬ濡れ衣を着せられました、いずれ疑いは晴れるでしょう。」良徳は妻に言つて聞かせた。「お上の判決は変わらない。」（歌冊三九—四十頁）

〔生白〕賢妻、聽說起、聽說起。只場飛禍慘滔天、前日拜訪為返員、觀見鄭田人打死、身屍就在田岸邊、一時驚惶無話應、被伊就誣告只官司。〔旦白〕官人、縣主做年判斷？〔生が言う〕妻よ、よく聞け、よく聞け。天にも連なるこの災いは、一昨日訪ねて帰宅する時、殺された鄭田の、死体が田んぼにあるのが見えた、とっさのことで動転し、何も応えずにいたところ、やつにお上に訴えられた。〔旦が言う〕旦那様、県令様はどのような判決を。〔皮影戲九四頁〕

〔生△〕賢妻聽說起、只場飛禍從天至、前日拜訪為返員、觀見鄭田人打死、一時惶惶為返員、來到半途遇金氏、此時間我無話應、伊就誣告不存天、今日有冤無申那叫天。〔旦白〕夫、官府做年判斷？〔生が唱う〕妻よよく聞け、天から降つて湧いたこの災いは、一昨日訪ねて帰宅する時、殺されている鄭田を見た、とっさのことで動転して帰宅し、途中で金氏にばつたり出遭い、その時何も応えずにいたところ、やつが無法にもお上に訴えた、今日は申し開きもできず天を仰ぐばかり。〔旦が言う〕旦那様、お上はどのような判決を。〔布袋戲詹本五十八頁、李本は「今日有冤無申那叫天」を「今日有冤無仇起、兩淚汪汪那叫天」に作る〕

ここは、皮影戲・布袋戲がほとんど七字句であるにも関わらず、歌冊の七字句とは内容が異なっている。もちろん皮影戲・布袋戲が新たに七字句を作ったと考えられなくもないが、皮影戲・布袋戲はもとの歌冊の七字句を写しただけで、現行の歌冊ではこの表現がなくなっていると考えた方がやはり自然だろう。実際、歌冊の巻首題は「新造李九我相爺全歌」となっており、「新」とあるからには、もとの「旧」本もあつたことが想定される。そうすると、最初に原歌冊が成立し、これを元に演劇なり人形劇なりの台本が作られて、それが台湾皮影戲や潮調布袋戲になったと同時に、歌冊も改編され現行のテキストが成立したということになるだろう。

広東省潮州は海陸豊地区と潮汕地区に分けられ、前者には演劇としての正字戲・白字戲と人形劇の陸豊皮影戲があり、また後者には正字戲と白字戲が融合した演劇の潮劇と、人形劇の潮州鉄枝木偶戲、さらにかつては潮州皮影戲や潮州布袋戲も

行われ、台湾皮影戲や潮調布袋戲とともに同一の起源を有する一大劇種群を形成していた。『高良徳』の演目も明らかにこの中から出てきたもので、潮州ではどういう形態で行われたのか不明だが、台湾伝来後、高雄では皮影戲が、台南などでは布袋戲が採用されたのだろう。

そうすると、台湾皮影戲と潮調布袋戲の共通の祖本は何だったのかが問題となるが、それはやはり広東省潮州で成立した、人間か人形かの白字戲だったのだろう。鄭守治によれば、かつて海陸豊地区の白字戲に『李九我觀山花』（高良徳耕田）という演目があったと言い、これがその祖本に近い存在であった可能性もあるが、残念ながら現存していない。一方、潮汕地区の潮劇に『李九五觀山花』（觀山花）という演目があり²¹、民国初期の木刻本があるほか、潮劇役者の葉林勝の口述が残っている。宰相の李九我が遊山にやって来る場面は次の通りである²²。

【風流引】（丑唱）家資富足蓋城州，家資富足蓋城州，父母早喪好風流。先父在日名宦客，門楣光耀振家聲，門楣光耀振家聲。「我が家の財は街や州を覆うほど、我が家の財は街や州を覆うほど、両親は早くに亡くなり風流を好む。父は生前高官で、家門は輝き名声を振るう、家門は輝き名声を振るう。」

先に引用した、歌冊・皮影戲・布袋戲の同じ箇所と比べると、全く字句が異なっている。いずれも七字句であることを考えると、さらに別の潮州歌冊のテキストから改編され直したものと考えられる。前稿で、潮汕地区の潮劇は独自の発展を遂げたために、海陸豊地区の白字戲や台湾皮影戲と演目の内容が異なる傾向にあることを指摘したが、『觀山花』もこれと同じ状況にあるのだろう。

さて、鄭守治が台湾皮影戲の演目を、「由来」に基づく「正字戲由来の演目」「潮州歌冊由来の演目」と、陸豊皮影戲にもあるかどうかで考える「陸豊皮影戲と共通する演目」に分けたことは、整合性という点で問題があることを先に述べた。ある演目がどの劇種で行われているかは、潮劇の例を見ても「はやり廢り」が関わっており、それは陸豊皮影戲も同様であ

る。もちろん鄭守治もその点は認識した上でこうした分類を行ってはいるのだろうが、そうすると今度は「潮調布袋戲と共通する演目」というカテゴリーも必要になることになる。しかしそう考えると、やはり他劇種との共通という軸を設定するのは好ましくなく、分類の上では「正字戲由来の演目」と「潮州歌冊由来の演目」という軸だけを採用した上で、それ以外にどのような由来を持つ演目が存在しているのかを、同根の白字戲や潮調皮影戲の状況も検討しながら分析するのが、今後台湾皮影戲の成立を考えてゆくには有効だろう。

五、おわりに

以上、歌冊・皮影戲・布袋戲・潮劇のテキストを検討することで、「潮州歌冊『李九我相爺全歌』が台湾皮影戲『高良徳』に改変された」という単純なルートはなく、原歌冊が白字戲に移植され、それが台湾皮影戲や潮州布袋戲に分化した後、歌冊自体はさらに異なるバージョンが作られ、現行の潮劇もその中の一つから改編されたこと、また白字戲・台湾皮影戲・潮州布袋戲では、歌冊の七字句を取り込むにあたって既存の曲牌を改造した結果、南戲の規範と異なる曲牌が形成されたことを明らかにした。

南戲諸腔の演劇では曲牌が伝統的な句法と合わないことがしばしばあるが、本稿で述べた白字戲が歌冊を取り込んだ際の操作は、こうした現象を説明する手がかりとなるだろう。さらに言えば、「講唱文学の演劇化」や「声腔の地方伝播による現地化」という、中国文学史でしばしば語られるにも関わらず、詳細がよく分からない問題についても、具体的な道筋を示すことができたと思う。

筆者は前稿で、高雄の台湾皮影戲を潮州移民の文化の残存と捉えたが、潮調布袋戲も範疇に入れると、その広がりには台南や彰化にも及ぶことになる。この点で、潮調布袋戲詹本の出所である詹一族が、以前のインタビュで祖籍を広東省潮州としていたのに、後のインタビュで福建移民と言っていることは、潮州移民のアイデンティティの消失の経過を示す興味深い例であると言える。

なお、潮州歌冊は閩南語圏全体で行われている歌冊の、広東省潮州における分派である。一方、台湾にも同じく七字句を唱う台湾歌仔冊があるが、福建省廈門から伝来した際にある種のボトルネック効果が働いたため、中国大陸側に比べると演目が少なく、高良徳の物語も有していない。そして、この台湾歌仔冊が演劇に発展したのが、現在台湾を代表する伝統演劇となっている歌仔戯である。台湾の伝統芸能の中で、歌仔戯と台湾皮影戯はかなり性質が異なる存在のように思われているが、同じく七字句を唱う閩南語歌冊に基づくと要素を持つことを考えると、実は近接した存在であるということもできるだろう。

台湾皮影戯中に存在する、「正字戯由来の演目」「潮州歌冊由来の演目」以外の由来を持つ演目については、潮調布袋戯同様に台湾皮影戯と相似形を成す潮州鉄枝木偶戯の問題も含め、また稿を改めて検討したいと思う。

註

- ① 「台湾の影絵人形劇研究——その現状と課題」（『中国都市芸能研究』、第十四輯、二〇一六年、五一—三二頁）、「台湾皮影戯『白鶯歌』と明伝奇『鸚鵡記』」（『中国都市芸能研究』、第十五輯、二〇一七年、五一—三十頁）、「台湾南部における影絵人形劇の上演について——中元節を中心に」（『中国都市芸能研究』、第十六輯、二〇一八年、三十一—五七頁）、〈台湾皮影戯『白鶯歌』與明傳奇『鸚鵡記』〉（水上正、山下一夫「編」《地方戯曲和皮影戯——日本學者華人戯曲曲藝論文集》、台北：博揚文化、二〇一八年、一—三八頁）、「台湾皮影戯『蘇雲』考」（『中国都市芸能研究』、第十七輯、二〇一九年、三十八—五十八頁）、「台湾皮影戯上四本の『白鶯歌』と『蘇雲』について」（石光生、邱一峰、山下一夫、水上正、戸部健、千田大介、平林宣和、佐藤仁史『中華圏の伝統芸能と地域社会』、好文出版、二〇一九年、四七—九二頁）、「台湾皮影戯『割股』考」（『中国都市芸能研究』、第十九輯、二〇二一年、五一—二十七頁）、「台湾皮影戯における潮州語」（『中国都市芸能研究』、第二十輯、二〇二二年、五一—二十七頁）。
- ② 《蔡伯皆》、《割股》、《蘇雲》、《白鶯歌》 這稱為上四本、演出者皆知這四本的。再來是《司馬都》、差不多是中學的、《高亮徳》差

- 不多是小學的。(石光生,《皮影戲藝術家許福能生命史》,高雄:高雄縣立文化中心,一九九八年,三〇頁)
- 教育部,台北:教育部,一九九六年。
- ④ 許福能於民國六十八年收法人李安寧為徒,許福能以文戲《高良德金針記》,武戲《柳壽春征東高麗》傳授之,李安寧回去後演出極為轟動,也因此賺了很多錢。(陳憶蘇、盧彥光,《高雄縣皮影戲五大戲團研究報告》,高雄:高雄縣立文化中心,一九九九年,二八頁)
- ⑤ 皮影戲藝術家許福能於八十六年四月十八日在路竹鄉「拜天公」儀式演出《高良德》。(石光生,《論蔡龍溪皮影戲文物之研究價值》,國立傳統藝術中心籌備處編,《傳統藝術研討會論文集 傳承、交流、成長》,台北:國立傳統藝術中心籌備處,一九九八年,一三頁)
- ⑥ 潮城友文堂發行,潮州義安路李萬利出版,卷首題「新造李九我相爺全歌」,卷末題「金針記全歌」。郭又陵、徐蜀主編《稀見舊版曲藝曲本叢刊潮州歌冊卷》(北京:北京圖書館出版社,二〇〇二年)第四十二冊,一一八〇頁影印。なお《木魚歌、潮州歌叙录》(譚正璧、譚尋,北京:書目文獻出版社,一九八二年)一六八頁,および「潮州歌冊研究目錄(稿)」(上田望,大塚秀高,『金沢大学中国語学中国文学教室紀要』三,一九九九年,一三九—一五一頁)一四五頁にも言及がある。
- ⑦ 郑守治,《台湾皮影戏》,潮调“剧目、唱腔渊源初探——兼论‘潮调’与正字戏的关系”,《正字戏潮剧剧本唱腔研究》,北京:中国戏剧出版社,二〇一〇年,一七一—一九二頁。
- ⑧ 以上种种例证表明,潮调《高良德》传自潮州,脱胎于潮州歌册,底本以潮州方言写成,和歌册在故事内容和文本形态上都有高度同质性。同类剧目可叫做“歌册体”剧目,在潮调中最为常见。潮剧、白字戏、陆丰皮影也有大量的“歌册体”剧本,底本都以潮州方言写成。潮调“歌册体”剧目,剧本发源地为潮州,广泛流行于粤东,后来也被皮影戏艺人带入台湾。(《台湾皮影戏》,潮调“剧目、唱腔渊源初探——兼论‘潮调’与正字戏的关系”,一八〇頁)
- ⑨ 台湾布袋戲における南管、北管、皮黄、潮調については以下を参照。山下一夫,「台湾の人形劇——野外上演から『東離劍遊紀』まで」(氷上正,山下一夫,千田大介,吉川龍生『台湾ローカル文化と中華文化』,好文出版,二〇一八年,五—三六頁),一六—二九頁。
- ⑩ 張雅惠,《潮調布袋戲《金簪記》音樂研究》,國立台灣師範大學音樂學系碩士班論文,指導教授:呂鍾寬,二〇〇〇年。
- ⑪ 江武昌,《布袋戲藝人名錄》,《民俗曲藝》六十七・六十八期,一九九〇年,一二七—一二九頁),一五八頁。

- ⑫ 〈台湾皮影戏，“潮调”剧目、唱腔渊源初探——兼论“潮调”与正字戏的关系〉，一七八頁。
- ⑬ 以下，潮州歌冊は《稀見舊版曲藝曲本叢刊潮州歌冊卷》、皮影戲は《皮影戲——張德成藝術家傳劇本集》、台湾布袋戲詹本・李本は《潮調布袋戲《金簪記》音樂研究》の頁を示す。
- ⑭ 李婉淳，〈高雄市皮影戲唱腔音樂〉（高雄：高雄市政府文化局，二〇一三年），二七一頁。
- ⑮ 《中国戏曲音乐集成·广东卷》（《中国戏曲音乐集成·广东卷》编辑委员会，北京：中国ISBN中心，一九九六年），一六六二—一六六三頁。
- ⑯ 李婉淳，〈高雄市皮影戲唱腔音樂〉，二〇一—二〇二頁。
- ⑰ 广州：广东人民出版社，一九八五年。
- ⑱ 刘念慈校注，广州：广东人民出版社，一九八五年。
- ⑲ 施柄華，台南：開朗雜誌，二〇一三年。
- ⑳ 属于明代潮调、泉腔系统的一个古老传奇剧中，接受南戏、弋腔的影响，并吸收当地民间艺术而形成。（上海艺术研究所，中国戏剧家协会上海分会，《中国戏曲之词典》，上海：上海辞书出版社，一九八一年，二二八頁）
- ㉑ 《潮剧剧目汇考》（广东人民出版社，一九九九年）未載。
- ㉒ 《中国戏曲音乐集成·广东卷》，八二八—八二九頁。