

Title	福建民間傀儡戲における祭儀文化の特質について
Sub Title	The characteristic of the ritual culture of folk puppet play in Fu-jian
Author	葉, 明生(Yo, Ming-Sheng) 道上, 知弘(Michiue, Tomohiro)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2004
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション No.33 (2004.) ,p.75- 104
JaLC DOI	
Abstract	中国南方の沿岸地区に位置する福建省は、かつて越国のあった土地である。さまざまな歴史ある芸術文化が、千数百年の歴史を経ながらも、今日もなお民間に数多く残されている。唐宋の時代以来、この地域には傀儡戲が流行したが、これもその芸術文化のひとつである。福建で流行した傀儡戲には、提線、杖頭、藥髮、布袋、鉄枝、肉傀儡などの種類があるが、今も多くの傀儡戲が民間において生き活きとした生命を保っており、その中でも提線と布袋がもっとも大きな影響力を持っている。さらに、これらは中国木偶芸術における重要な代表物であり、世界各国の芸術界からも注目を集めている。しかし、宗教的な祭祀と最も密接な関係を持っているものについて考えるのならば、やはり提線傀儡戲であろう。提線傀儡戲の前身は漢代以降の「賓婚嘉会皆作魁」の「喪家楽」である。福建に伝わった提線傀儡戲（以下、傀儡戲と略す）は、その母体の文化である祭祀儀式文化を受け継ぎ、千数百年の歴史の流れの中で、民衆の社会生活（宗教や娯楽などの文化生活も含む）と密接な関係をつくり上げてきた。また、その中から豊かな内容を持ち、形式も多様で、色彩も豊富な祭祀儀式の文化も数多く発展してきた。そして傀儡戲の持つ祭祀儀式文化の特質が、これらの宗教と芸術文化を融合させ、ひとつの民間芸術を産み出し、さまざまな複雑な歴史的、社会的条件にも耐えしのぎ、今もなお民間社会において根強い生命力を持っている。本論文では傀儡戲と祭祀儀式文化に関連した歴史文献資料に重きを置き、祭祀儀式の特徴や祭祀儀式における戯劇の形態について考察を行い、国内外の専門家の意見を請いたいと考えている。
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20040002-0075

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.

福建民間傀儡戲における祭儀文化の特質について

葉 明 生

訳者 道上知弘

中国南方の沿岸地区に位置する福建省は、かつて閩越国のあった土地である。さまざまな歴史ある芸術文化が、千数百年の歴史を経ながらも、今日もなお民間に数多く残されている。唐宋の時代以来、この地域には傀儡戲が流行したが、これもその芸術文化のひとつである。福建で流行した傀儡戲には、提線、杖頭、葉髮、布袋、鉄枝、肉傀儡などの種類があるが、今も多くの傀儡戲が民間において生き活きとした生命を保っており、その中でも提線と布袋がもっとも大きな影響力を持っている。さらに、これらは中国木偶芸術における重要な代表物であり、世界各国の芸術界からも注目を集めている。

しかし、宗教的な祭祀と最も密接な関係を持っているものについて考えるのならば、やはり提線傀儡戲であろう。提線傀儡戲の前身は漢代以降の「賓婚嘉会皆作魁櫓」の「喪家楽」である。¹⁾福建に伝わった提線傀儡戲（以下、傀儡戲と略す）は、その母体の文化である祭祀儀式文化を受け継ぎ、千数百年の歴史の流れの中で、民衆の社会生活（宗教や娯楽などの文化生活も含む）と密接な関係をつくり上げてきた。また、その中から豊かな内容を持ち、形式も多様で、色彩も豊富な祭祀儀式の文化も数多く発展してきた。そして傀儡戲の持つ祭祀儀式文化の特質が、これらの宗教と芸術文化を融合させ、ひとつの民間芸術を産み出し、さまざまな複雑な歴史的、社会的条件にも耐えしのぎ、今もなお民間社会において根強い生命力を持っている。本論文では傀儡戲と祭祀儀式文化に関連した歴史文献資料に重きを置き、祭祀儀式の特徴や祭祀儀式における戯劇の形態について考察を行い、国内外の専門家の意見を請いたいと考えている。

一、福建傀儡戲の祭祀文化の軌跡

傀儡戲は宗教と娯楽の二つの役割があるとは言え、福建に伝わってからの、歴代の文献資料の中で、娯楽との関係に論及したものは非常に少なく、多くのものは宗教祭祀方面の要素のみに関心を注いでいる。そのため、ここでも歴代の歴史文献や碑記資料などに載録された傀儡戲と祭祀儀式に関する部分的な情報に詳細な検討を加え、そこから見えてくる傀儡戲の祭祀儀式の中での演変と発展の歴史的な軌跡から、福建傀儡戲の祭祀儀式文化の特質に初歩的な理解を求めてみたい。

(一) 漢代～唐代における傀儡戲の起源に関する資料

傀儡戲はいつ福建に伝来したかに関しては、資料がないために知ることができない。近代までに、閩中の莆田県の民間で発見された漢代から伝わる傀儡戲の伝説によれば、「漢武帝時，東越王余善，与其兄郢相攻殺，帝遣兵討之，余善竄入広業深山中（莆田県），士卒無聊，善命捏泥為頭，編竹為身，作傀儡戲」²⁾とある。これが信用に足るものかどうかは立証のすべがなく、今後の調査を待たねばならない。しかし、文字記載による福建傀儡戲の存在は、唐の会昌年間（841-846）の閩地方出身の進士である林滋の『木人賦』がある。この賦は提線傀儡戲の構造、表現形式を描写しているだけでなく、その宗教祭祀との関係をもはっきりと指摘している。賦には次のようにある。

…原夫始自攻堅，終資假手，雖克己於小巧之下，乃成人於大朴之後。来同辟地，拳趾而根柢則無，動必從繩，結舌而語言何有。…低回而氣岸方肅，佇立而衣裾屢振。穠華不改，對桃李而自逞芳顏，朽質莫侵，指蒲柳而言巨驚衰鬢。既手舞而足蹈。必左旋而右拙，藏機関以中動，假丹粉而外周。…是即貫彼五行，超諸百戲…。³⁾

林滋は閩県（現・福州）の人で、彼の手になる『木人賦』は提線傀儡戲を見ての作である。その文中にある「貫彼五行，超諸百戲」という言葉から、唐代の「木人」（傀儡）と宗教活動の「五行」や民間芸能の「百戲」との関係がうかがわれ、文中に書かれてあることからすると、当時の「木人」は、その両方を兼ね備えた一種の芸術形態をとっていたことがわかる。これら「木人」と呼ばれた傀儡戲は、五代の時代に至るまで福建の寺や廟での法事儀式において常に演じられてきた。『雪峰山志』巻五には、五代の人、伊庵権が福

福建民間傀儡戲における祭儀文化の特質について

州の名刹雪峰寺で演じられた傀儡戲について詠んだ次のような詩がある。

蒲鉢盛来一物無，豈同香積変珍珠。日月并輪長不照，木人舞袖向紅炉。⁴⁾

詩文から当時の寺廟活動における「木人」の楽舞の上演状況がうかがえるが、これは唐代の段安節の『楽府雜録』にある「傀儡子」の「其引歌舞有郭郎君」の状況と似ている。また『雪峰山志』には僧侶真淨の詩「鮑老当年笑郭郎，人前舞袖太郎当。及乎鮑郎出来舞，依旧郎当勝郭郎。」⁵⁾があり、この中でも傀儡の舞踏形式についての言及がある。これらの資料は福建の唐、五代の時期における傀儡戲の隆盛状況を説明している。

(二) 宋代傀儡戲資料

宋代は、福建傀儡戲が盛んになり始めた時代であるが、後の時代に記された民間の資料で、北宋の傀儡戲の祭祀資料に関するものは明代の『重修陳盧園記』に閩中傀儡戲の資料に触れたものがあるのみである。それには、

周顯德中（954-960），濟川（陳洪進）歸里祭祀，用傀儡戲郭郎戲，觀者如堵。⁶⁾

とあり、これによれば、陳洪進は字は濟川といい、仙游県楓亭鎮の人で、五代の後の周で泉州の軍政を担う高官となった人である。そしてその「歸里祭祀」もまた「傀儡郭郎戲」で行うものであり、当時の傀儡戲が当地の祭祀で盛んに行われていたことがわかる。

宋代福建の傀儡戲の流行状況は、地方文献にも見ることができる。とりわけ次に挙げる南宋紹熙三年（1192）の中国の著名な理学家である朱熹による『勸農文』は最も影響の強いものであろう。

約束城市鄉村，不得以禳災祈福為名，斂掠錢物，装弄傀儡。⁷⁾

傀儡戲を禁じていた地方である閩南の漳州府であるが、それは朱熹が漳州太守に任ぜられていた時である。彼が傀儡戲を禁止にした理由は至って簡単で、それは傀儡戲が「禳災祈福」を名目に「人々の財産を収奪」するからである。閩南傀儡戲と「禳災祈福」の宗教活動が密接な関係にあったことや、当地の流行具合をここからうかがうことができる。傀儡を禁じたのは朱熹だけではなく、彼の門人である陳淳（1153-1217）も傀儡を「淫戲」の

ひとつとしてその廃止に力を入れた。彼は当時の漳州知府であった傅伯成に『上傳寺丞論淫戲』という文章を贈り、文中で下記のように述べている。

某窃盜以此邦陋俗，当秋収之後，優人互湊諸鄉保淫戲，号「乞冬」。群不逞少年，遂結集浮浪無頼数十輩，共相唱率，号曰「戲頭」，遂家聚斂錢物，豢優人作戲，或弄傀儡。⁸⁾

時の権力者が傀儡を「淫戲」としてブラックリストに連ねたということから見ても、当時の傀儡戲の流行がかなり普遍的であったことがわかる。執政者の目には汙濫猖獗を極めていると見なされ、厳しく禁止されなければならなかったのである。

漳州傀儡戲と時を同じくして興化府（現・莆田市）の民間の社戲においても、傀儡戲が優勢で群を抜いており、当地の宗教民俗儀礼に登場しないことはなかった。当時の劉克庄はその詩に傀儡戲にまつわることを多く詠んでおり、例えば『聞祥応廟優戲甚盛二首』には、以下の詩がある。

空巷無人尽出嬉，燭光過似放灯時。山中一老眠初覺，棚上諸君聞未知。游女歸來尋墜珥，隣翁看罷感牽絲。可憐朴散非渠罪，薄俗如今幾偃師。⁹⁾

この詩を見ると、傀儡戲が社戲において上演される時の、村中総出で、舞台の下に人々がひしめき合っているにぎやかな情景を思い浮かべることができる。傀儡は当時の社会的な条件のもと、最も主要な娯楽芸術のひとつであるが、それそのものが、さまざまな戯劇のなかでも簡単な形式を備え、理解しやすく、経済的であった条件以外に、宗教民俗と密接な関係にあったことが最も重要な要素としてある。だが、劉克庄の詩にもあるように、当時の傀儡戲がすでに物語を演じており、その一部分はすでに、娯楽としての芸術に向かう傾向が見出される。

（三）明代傀儡戲資料

明代は、中国戯曲の発展が最も盛んであった時期で、傀儡戲の地位と市場もかなりの部分が南戲という劇に取って代われ、泉州、興化などの傀儡戲は南曲が主流な声腔（旋律）となった。海塩、昆山、余姚、弋陽の四代声腔が盛んであり、とりわけ弋陽腔の広範な流行は、傀儡戲の多くを都市から民間に追いやり、数多くの宗教傀儡戲が次々と弋陽などの諸声腔の曲調への変更を強いられてしまい、福建の都市傀儡戲が戯劇として発展してゆく

福建民間傀儡戲における祭儀文化の特質について

第一歩となった。ただし、閩北、閩東や閩西などの地域では、傀儡戲は当時流行していた弋陽腔から発展した大腔、四平腔、高腔などの音楽を借用していたとはいえ、宗教儀式との相依存する関係はなお続いており、それは今日に至るまで流伝している。明代の傀儡戲の史料はさほど多くはないが、次に、二、三の文献を引いて、それぞれの社会条件の異なる傀儡戲の形態についての史料を説明したい。

傀儡戲の存在にとって、その最大の市場は民間の寺廟の歳時祭祀である迎神賽社の活動である。特に農村の、地方戯曲（人戯班を指す）が一般的でない地域では、傀儡戲はすべての仏教における聖誕儀式の唯一の選択となった。明代の天啓年間（1621-1627）に修訂された邵武市坎下村の中乾廟の廟志『中乾廟衆簿』には、「演戯慶賀聖誕」には「傀儡先生」の存在がある、とあり、その該当部分から抜き出して以下に示す。

今正徳三年戊辰歳、伯椿復思日建法懺夜無水陸恭奉不為敬心。……今将年例八月初五日、值年勸首演戯一本慶賀聖誕。如無戯者、合衆公罰錢一十二千正、其錢以作修廟之資金。……一計尊長看戯食湯。……一計主壇先生、傀儡先生、住持食晚飯。¹⁰⁾

「傀儡先生」の存在は、当地の「演戯一本慶賀」で演じられる劇が傀儡戲であったことを意味しており、そこから傀儡戲の閩北の農村における祭祀活動に与えていた影響の一端を知ることができる。

傀儡戲と一般庶民の社会生活との関係は、娯楽としての観劇や、歴史物語や社会知識の伝授というほかにも、庶民の宗教生活とも密接なつながりを持っている。明代の謝肇淛は『長溪瑣語』で、閩東における傀儡戲の民家での上演の状況を記している。その内容は荒唐無稽であるが、当地の傀儡戲が庶民の家庭で上演されるさまを説明している。この書には、

大金所一民孕弥月、家中偶抹傀儡、演『五顯伝奇』。場中扮一小鬼使、藍面獠牙、頭生二角。婦見之忽驚、就寢所、産一兒、異形怪状、與適所見、分毫無別。落地即作鬼声、叫喚跳躍。婦恐怖、亟呼姑、姑引鉄錐擊死之。堂中戯場猶未終也。¹¹⁾

注目に値するのはこの一家で上演した傀儡戲『五顯伝奇』は、まさに明代の閩東で最も流行していた傀儡劇目のひとつ『華光伝』であることである（詳細は後述）。ここで演じられた傀儡戲は一般の娯楽観賞のためのものではなく、閩東の習俗である、妊婦が「怪病」

を思った時の「禳災遣霞」の法事儀式の活動である。いわゆる「遣霞」とは、道教閩山派が行う出産における「流霞厄煞」の駆除のことである。資料からは、閩東の民間傀儡戲はすでに法事の傀儡戲と戯劇の傀儡戲とが相融和し、半道半戯の芸術形態を取っていたことがわかる。

（四）清代福建傀儡戲

傀儡戲は清代に入って全盛期を迎え、全省の都市で流行していた。清代の中期以降は、傀儡戲の商業化は急速に進み、明清小説の影響を受けたために、長大な連続物語の脚本や神話劇が大量に生まれた。このような状態は清末にまで続いたが、新興の地方戯である皮鑽(乱彈)との衝突と、国家が内憂外患の災難に見舞われたのとで、傀儡戲の発展は制約を受けることとなり、それぞれの形態の傀儡戲はひとしく衰微の道をたどっていった。

この時期の傀儡戲の史料も相対的に多く、ここではいくつかの資料を引いて説明を加えたい。傀儡戲が社会的に流行した広さに着目すれば、文化が発達し、交通が整備され、手工業経済の発達していた福州、莆田、泉州などの地区は、傀儡戲の上演活動が最も盛んであり、清初の興化府仙游県楓亭鎮の鄭徳来が著した『連江県志』に引かれた欧趨楼『拾墨記』の「興化風俗」には、

莆陽人好鬼巫，中元祭祀，郷人皆集社廟，每延黄冠登壇設醮，演傀儡戲，自申至寅，達旦而罷。¹²⁾

とある。筆者による三年間近くに及ぶ莆田、仙游でのフィールドワークによれば、これらの夜明けまで夜通し行うような傀儡戲の上演の多くは超度（済度）儀式である目連戲の上演との関連を持っている（詳細は後述）。興化府のみならず、泉州、漳州もまたしかりで、社廟の醮儀でも傀儡が演じられ、特に七月十五日の中元節や晩秋の賽社酬神では、傀儡目連戲は民間演劇の主流となり、莆田や仙游の農村では現在に至るまでなおも影響力を保っている。

福建の閩東、閩北、および閩西の山間区の農村では、傀儡戲は依然として宗教法事の役割が主であり、「神戯」（閩東）、または「還願戯」（閩北）、または「香火戯」（閩西）などと呼ばれ、民俗儀式としての傀儡戲が発展する媒体となり、民家における禳災還願（願ほどもこの地区で最も盛んに行われていた。清代の雍正七年（1729）武平県の林宝樹の『一年使用雑字』の中には、

福建民間傀儡戲における祭儀文化の特質について

有行香火提傀儡，賽過良願香火戲。華光菩薩并觀音，三位夫人隨人許。¹³⁾

とあるが、閩西客家の傀儡戲の「香火戲」における、「華光」、「觀音」、「三位夫人」の劇目は、いずれも福建の民間に広くに流行していた祭祀劇『華光伝』（『五顯伝奇』）、『觀音伝』、『夫人伝』（以下に詳述）のことであり、庶民社会の還願戲のなかで最も突出した代表作である。祭祀儀式は傀儡戲によって世に広められたので、醮儀における民衆の結集力は巨大なものがあり、そのため客家の武平県では政府による禁止を受けている。『武平県志・礼俗志』の記すところによれば、以下の通りである。

拳邑建醮，貴無算，日夜喜游。有雜演傀儡者，有籍醮聚賭者，当道加以厲禁，不能止。¹⁴⁾

閩南において、傀儡戲の發展条件は山間区よりも早く、民衆の社会生活と傀儡戲との関係は不可分なものとなり、生老病死、冠婚葬祭、傀儡戲と関わりを持たないものはなく、とりわけさまざまな神に感謝するという「謝神戲」の閩南での流行は著しく、家庭によっては禁止するところさえ出た。惠安県百奇村『郭氏族譜』の「開列禁条以訓誥後嗣」という条例の中に、

一、家禁用錢戲，此乃道积教謝神体，禁之方今凡五世矣。¹⁵⁾

この族譜の落款は「嘉慶拾二年歲次丁卯初冬三日，肇汾宗純甫頓首拜書」とあるので、この族譜が書かれたのは嘉慶十二年（1807）年より以前であり、「五世」とあるところから推算すると、この一族が「謝神戲」を禁止したのはだいたい清初の康熙年間か、あるいはもっと早い明末清初であっただろうと思われる。

傀儡戲が持つ祭祀的な性格は、一部の文人たちの目にはかなり荒唐無稽に映ったらしく、それらは「不仙不仏不妖魔」で、不可解極まりないものであり、清末の詩人である魏傑は詩に次のように記している。

『傀儡(少作)』：不仙不仏不妖魔，戲弄全憑数錢拖。換箇頭顱形便改，一身能变百身多。¹⁶⁾

彼の傀儡戲に対する見方から、当時における福州の民間傀儡戲の上演形式や宗教活動の範

疇を知ることができ、中でも「不仙不仏不妖魔」という言葉は、傀儡戲の科法活動や上演形式の祭祀儀式としての特徴を最も端的に言い表している。実際にも、福州地区で流行していた「詞明錢戲」（四平腔傀儡戲）は、まさにこれらの宗教祭祀としての色彩がきわめて濃厚な傀儡藝術の形式をとっている。

（五）近代以降の傀儡戲

近代以降、中国の社会は多くの変革を経てきたが、民間の伝統文化の根強さによって、傀儡戲はその数は減ったと言っても（主に都市）、その宗教的役割と祭儀の特質に大きな変化はもたらされなかった。宋代以来、中原に流行している中元節の「普度」に演じられる傀儡目連戲などは、今に至るまで昔どおりに演じられており、特に閩中の莆田、仙遊などの地区や、閩南の泉州、晉江などでは、傀儡目連戲の上演は依然として行われている。閩南地区の『永春県志』には詳細な記載があり、それには次のようにある。

七月：「七月乞巧」。是月也，寺觀多作「孟蘭盆会」以薦亡，広施楮錢，謂之「普度」。召七子班或木頭戲演『目連救母』『玄奘取經』故事娛神。十五為「中元節」，民家祭其先祖多用此日。¹⁷⁾

当時、閩南の泉州や厦門などではこれらの「目連傀儡」が演じられる劇団の数は少なくなく、その上演規模もまた小さくはなかった。「全部劇恒演至匝月，縮簡者亦須七天，七天戲金約二、三百，并須供給膳宿」ということから、このような傀儡戲の役割は「専ら葬家と亡魂の超度のため」¹⁸⁾であったようである。

福州城内の傀儡戲には「儒林景戲」と「線戲」があるとはいえ、それは祭祀儀式的範囲を超えて上演されるものではない。その当時、鄭宗楷の『福州便覧』にはこう記されている。

儒林景と線戲はみな木偶を用いて演じられる。人は幕の後ろで歌うが、このような劇は今では少なくなった。このような劇は迷信家が神に感謝するために上演するようである。¹⁹⁾

この文中から福建省内の傀儡戲が目立って減少した状況を示しているが、「神に感謝する」というその祭祀性はなお変化していないことがわかる。

福建民間傀儡戲における祭儀文化の特質について

二十世紀の五〇年代初めから九〇年代初めにかけての四十年の間、「反・封建迷信」と「文化大革命」による一掃活動が行われ、多くの人々は民間の傀儡戲は一掃され、千年もの間、宗教と共存した法事傀儡や「傀儡目連戲」はすでに存在しないと思い込んでいた。しかし、ここ十年のフィールドワークにより、筆者は閩東、閩西、閩北の各地において、大腔傀儡戲、四平傀儡戲などの原始形態の傀儡戲を大量に発見し、さらに莆田、仙游、泉州などで六、七場の傀儡目連戲を調査した。こうしたことから、傀儡戲は社会文明が十分に発達した今日の社会においても、依然として存在する余地があることがわかる。これは傀儡戲という民間芸術の頑強な生命力を反映しているだけではなく、同時にこのような宗教祭祀文化の特質を備えた傀儡戲が持つ、深く厚い社会的な基盤、その存在の合理性と伝統性をも説明しており、研究に値する深層文化的な意味を持つものである。

二、福建傀儡戲の祭祀儀式の特徴

傀儡戲は祭祀文化の要素を持って生まれてきたものであるもので、民間宗教の儀式活動の中に恰好の居場所を得て発展することができた。およそ宋、元、明の時代は、中国南方の民間道教である閩山教の発展期でもあるが、この時期に傀儡戲は閩山教と融合し、閩山教の一流派である梨園教²⁰⁾までも形成した。これは福建の都市や村を含む広大な地域において流行し、傀儡戲の上演を主体にする、また道法活動を本体とする「既道既藝」（道教であり芸術でもある）、「既儀既戲」（宗教儀式であり演劇でもある）という宗教芸術のひとつの形態をつくり上げた。

もちろん、傀儡戲と道教が結びついた「梨園教」は民間道教に取って代わることはなく、特定の文化的な意義を持つ道法の範疇にあるものであり、その最も主要な特徴はあらゆる道法儀式の中に存在し、傀儡戲の形式や傀儡戲であるという意識の存在から離れることはできず、傀儡戲の表現形式とも切り離すことはできないものである。しかし、十五世紀に入ってから、地方戯曲が民間で盛んになり、傀儡戲が民間の娯楽文化的な受容に応じて、上演の数が増加した都市もあった。例えば福州、莆田、泉州などの傀儡戲は、極めて少数の道壇科儀や棚（舞台）上の儀式を保存しているほか、傀儡藝人が道士の役割も兼ねるという現象によって存在意義をなくしてしまった宮廟もあり、すでにその数が少なくなっていた。だが、閩東、閩北、閩西の一部の農村では、「梨園教」が村民たちの社会生活における「消滅避難」、「祈祥保安」の構成部分となっていて、道壇と衝突することはなかったので、連綿として絶えることはなく、もとの形態を保持することができている。筆者はこ

こで、傀儡戲内壇科法儀式、傀儡戲外壇棚上儀式の両方面から、簡単な紹介を行い、福建傀儡戲祭祀の文化についての基本的な特徴のいくつかを明らかにしたい。

（一）傀儡内壇科法儀式

傀儡戲の内壇科法儀式は、実際には二種類の科法的性格を持っている。ひとつは傀儡師が道教閩山派の道士と基本的に同じ方法で行う道法科儀であり、もうひとつは傀儡師が傀儡壇上で、もしくは傀儡を持って行う科法で、本節で扱うものは后者である。傀儡壇を設けて行う科法、または傀儡を操って行う科法は、民間では俗に「厓師傀儡」と呼ばれるが、それは傀儡法事、つまり傀儡戲に名を借りて行う科法という意味の名である。この類の科法は「戲筵」の内壇²¹⁾、または民家に設けられた傀儡内壇に多く行われているのが見受けられる。内壇儀式に属する一部の科法には、秘法に属するものもあり、その中の多くの儀式科目、例えば「十保」（病人を守り災難から逃れさせる）、遣霞（妊婦の奇病のために霞煞を祓う）、「贖魂」（長患いの病人のために魂魄を呼び戻す）、「還願」（願をかけた全てのことの願開きをする）、「和神」（神鬼に賄賂を使う形で煞を祓う）、「搜間」（包公の傀儡に部屋にいる鬼を探させる）、「破胎」（胎児の災病を鶏卵を割って占い祓う）、「和合」（不和にある者たちを和合させる、あるいは仲のよい者を仲違いさせる法）、「謝天」（結婚式に傀儡戲を上演し、煞を祓い子を求める）などがそれである。中でも「搜間」と「破胎」などの科法に、各地域における傀儡戲の違いのあらましを見ることができる。

1、四平傀儡戲の「搜間」科法

「搜間」は「包公搜間」ともいい、舞台上での「包公判台」と関連する傀儡法の一つである。これが主に流行したのは浙江南部と福建東北部の寿寧、政和、松溪などの高腔系の四平傀儡戲の道壇においてである。

搜間は傀儡壇の「驅鬼出煞」科儀の中でも最も代表的な科法形式である。儀式的背景の多くは、民家における重病患者が長期に渡って患っている状況の下で、鬼煞が屋内にいるのではないかと疑い、「十保」や「贖魂」儀式の中に「包公搜間」、「判台」の内容を挿入し、鬼煞を祓って病人の早期回復を祈るというものである。

搜間は傀儡師が「包公」の人形を持って家に入り病魔を祓う法科であり、「娯楽」的な成分の全くないものである。当事者の家が近づくのを許した者（儀式に影響しない、心身ともに壮健な者）の他には観衆もなく、傀儡師は「驅鬼出煞」と密接に関わる「請神」、「存変」、「藏身」、「去穢」などの一連の科法を行い、その後方で「包公」の人形の「起馬」を

福建民間傀儡戲における祭儀文化の特質について

請い、病人の部屋の中の邪気を祓うのである。病人の家に入るときには、傀儡師はまず筭杯帶を腰に巻き、「包公」の人形を胸の前に吊り下げ（提線板を背中の筭杯帶にかける）、筭杯を腕にかけ、傀儡師は両手で「斗灯」（患者の星辰灯）を捧げて病室に入る。部屋に入ると、「斗灯」を患者のベッドの前、またはその近くの台に置き、「包公」を操って「四面罡」を行い、「真武訣」、「度橋出煞」などの秘訣を施して病室の中に潜む邪鬼を探し、「包公」を掲げて次の「判台詞」を唱える。

唸！天也朦朧地朦朧，戲台折倒起（開）封。龍図相公當場坐，日判陽來夜判陽（陰）。判了多少皇親并国戚，判了多少鬼神驚。龍図口是判官筆，一半天開，二判地裂，三判人長生，四判鬼消滅！但有祈安（還願）弟子△△演弁戲文一台，令則人散神散，恐有下道邪神不散，貪恋福主門庭。龍図相公當場判斷，判爾土公滅土母，判爾散災滅去八種，判爾五瘟滅去時氣。左差張龍，右差張（趙）虎，搜檢本屋之上，羅城界内，羅城界外，上及椽頭瓦蓋，下及洋溝水路，間房內閣，厨櫃籠箱，偏僻之處，有碍之方，檢搜内外，不正家光，五路傷亡，五瘟時氣…一宗為禍等鬼，順我者上吾金橋，外方游戲，北海游船，不順吾者，龍図相公把爾配落酆都，千年不得轉，万年不得歸。急走，急走！唸！唸！拆橋斷道。²²⁾

傀儡師はそう鋭く叫ぶと、速やかに家を退出し、筭を投げて、鬼煞が驅除されたかどうかを確かめる。そして「天將符」を用いて「鎖閉法」を行う。舞台の後ろに戻ると、「包公」の人形を取り外し、「包公入間，搜除邪氣，勞苦功高，安坐高台，隨吾梨園神担游行天下，護園救民，咸香安慰」²³⁾という言葉を述べる。一般に、傀儡師はここで「田公掃台」の科儀を行い、同時に「送神」の科儀も行って全部の儀式をしめくくる。これは明らかに「包公」を借りて「驅鬼」を行う道法の様子であり、比較的古い科法の形式である。しかし、明清より後の時代の地方劇の驅鬼には多く鐘馗が用いられていることから考えれば、傀儡戲の「包公判台」や「搜間」は伝えられている傀儡戲の科法の中では比較的古いものであることが分かる。

2. 閩北大腔傀儡戲の「破胎」科法

もともと延平府、邵武府、建寧府の三つに属する福建北部の地域、つまり閩北地域は、その大部分が南平市に属している。この地区では歴史的に道教の教派が多く存在し、傀儡戲の宗教的な儀式活動は民衆社会の宗教生活において主導的な役割を担うことができない

かったために、その祭祀的な効能は相対的に弱いものである。つまり、この地区の傀儡壇師は道師としての身分で完全に地方の道法醮儀を執り行う資格が不足しているので、その傀儡壇は閩山教の部分的な科法を具えているとはいえ、傀儡戯の「還願」活動の受容と関連して、その補助的な法科が存在するだけである。言い換えれば、閩北における傀儡道壇の活動は閩東の傀儡壇と比べてかなり少ないのである。もちろん、閩山教の一流派として、多くの「内壇」科法儀式の活動はある。

閩北傀儡壇は、一部の「公共的」な科儀（一般の道壇と同じ科儀）の他に、民衆の出産や生活にきわめて密接な「秘法」を多く持ち、また、これらの秘法の多くは小法術に属しているので、傀儡壇の科儀本である『秘法科書』にその詳しい記述がある。南平市の延平区虎山村の傀儡班「翠雲台」の「秘法」には、「子供を離乳させ夜泣きを治める法」、「刃物による出血を治す法」、「子供に勉強させる法」、「野猪を追う法」、「蟻の害を治める法」、「驅邪患法」、「戲弄法」、「和合請神」、「和合符諱」、「和合符式」、「和合法」、「安胎紙板」、「淨身掛斗」、「変身法」、「安鑼鼓法」、「封台法」、「化房屋」、「驅邪掛諱」、「祈神祝保」、「安産催胎」、「驅邪治瘟符」、「請猴王」、「破胎科」などが記載されている。他の科儀書には、これら以外にも「安宅」、「造灶」、「上梁」、「興爐」、「送太歳」、「送流霞」などの小型の科法の記載がある。上述の科法にはそれぞれみな相応しい霊符、秘訣、神咒や罡歩科法の資料があり、これら大小の科法を組み合わせ、民衆の宗教祭祀の需要に応じているのである。内壇科法が多いために、その一つ一つを紹介することは困難であるが、まず「破胎法」を例に取り、具体的な理解を得てみたい。

いわゆる「破胎法」とは、実際には傀儡師が傀儡壇で閩山夫人神（陳靖姑）を祀り、陳靖姑が妖怪を退治する「夫人戯」（現地では『海游记』と呼ばれる）を上演し、問題のある乳幼児のために行う厄除け安全を願う法である。そして「破胎」は具体的には、鶏卵を割って病症を確認するのだが、この由来は遠く古代の巫法にさかのぼる蛋卜法のひとつである。「破胎法」は、通常は乳幼児が病気になったりなんらかの問題を持ったりした時に、家長が医者に問診してもらうことができない場合、傀儡壇で「夫人戯」が演じられている時に神に占う法科である。病人のいる家は「夫人戯」が上演されることを知ると、傀儡師に連絡し、傀儡師はすぐに各家に「討破胎蛋」を準備させる。いわゆる「討」とは金を出して買うことである。「破胎蛋」は全て鶏卵を用い、普通は十二個前後である。自分の家で使う一個を除くが、一つで一個しか買うことができない。しかし病人を持つ家、妊婦を持つ家、幼児がいる家は買うことができない。これは自分の家の子供に害が及ぶのを恐れてのことである。もし水で遊ぶのが好きな子供がいたら、もう一個アヒルの卵を買

う。「破胎蛋」を買って来たら、「破胎」される子供の顔を一巡り撫でて「肉親」の関係を
つくり上げ、九個を越えないように鶏卵を割ってゆく。この「破胎」の過程では、傀儡師
は「請破胎神」、「祈神祝保」、「藏身掛斗」、「変碗」、「変蛋」、「収煞」、「唱十二生肖」、「破
蛋掩胎」などの小科儀が行われる。「収煞」科儀の中の「収煞詞」は以下の通りである。

天門収天煞，地門収地煞，人門収鬼煞，吾今収上東方寅卯辰煞…，天上千凶神，地
下满满恶煞，五方吐煞，三十六宫奶母化婆童子，前世父母，五路童子，天吊午酉，河
泊水官，男女傷亡，天羅地網殺神，風驚雨驚，雷驚電驚，男驚女驚，声音驚，睡夢驚，
禽驚獸驚，六畜等驚，捉来押下蛋中討分明。²⁴⁾

「破胎」の目的は鶏卵を割って子供の患っている病気と吉凶を判断し、それを治して救
うことにある。科儀書によれば、その判断の基準は「蛋色黄，冤家口牙驚重，病人氣急，
有運（願）未還。蛋色黒，出門驚起，有哭声驚，有“利刃”（煞の名）或“白布上卦”。蛋
系長，有“生蛇”（煞の名）或墓雜，傀儡願上卦……」（同書から引用）とあり、傀儡師は
このト蛋の様子で解釈をしている。最後に患者（多くの場合、病気の子供の衣服で代用）
の「安魂」を行い、「那吒太子」、「三宮母娘」のような神体に「存変」し、病邪煞に対抗
する。子供の服に陳・林・李三夫人の法印（または田公師伝の印）を置き、神符、化帛で
神に感謝し、儀式はここで終わる。

通常、傀儡班による三日間の「夫人戲」が終わる最後の一日に、傀儡師は舞台の下に座
り、左手に鶏卵を持ち、右手に鉦刀を持ち、刀で卵を一つ一つ割る。病人を持つ家は「破
胎」の後、神符を奉じ、星辰灯や子供の服を捧げながら家に戻って行く。傀儡壇も舞台の
片付けを始め、田公師父の神位を安置する。割った鶏卵は、傀儡師や芸人たちの夜食にさ
れるが、病人の家の人間は持ち帰らない。このことは筆者が2002年旧暦6月24日の田公
元帥の誕生日に、永安市春水郷黄景山万福堂傀儡壇の上演中に調査済みであるが、南平、
永安の両地域の傀儡科法も同じものであると思われる。

（二）傀儡戲外壇の舞台儀式

福建傀儡戲の舞台上で行われる法事儀式は「外壇」儀式と呼ばれるが、二つの形式があ
り、ひとつは傀儡師が舞台上で行う「請神」、「上疏」、「存変」、「去穢（出煞）」、「安慰（安
神）」などの科法であり、もうひとつは傀儡師が傀儡を操って舞台上で行う「請神」、「出
煞」、「鎮台」のような法事的な舞踏表演である。時代の流れを経て、古代の儀式資料は喪

失してしまっており、目下、莆田、泉州、漳州などの経済の発達している地区の傀儡戲儀式の資料の多くは不完全な形で伝わっているので、その原初の形態を知ることはできない。しかし、交通が不便な閩東、閩北、閩西の一部の山間区の傀儡戲の中には、今も一定数の儀式資料が保存されている。ここにそのいくつかを挙げ、学術的な研究の参考のために提供したい。

1、泉州傀儡戲「大出蘇」

泉州傀儡戲の歴史はとても長く、五代にはすでに流行していた。明清以来、傀儡戲の娯楽性が都市住民の称賛を得たために、藝人たちの技術的な創造性が刺激され、この地域の傀儡戲は早くから芸術的な発展を見せていた。その影響を受け、傀儡師の職業的傾向が「半道半藝」から技術的な方面に転化し、傀儡戲の道壇における役割は、一部分の宮廟の道師が傀儡師を兼ねるほか、民間の芸人の多くも「内壇」科儀の活動がなく、わずかの舞台上の科儀の形式が残っているだけである。

泉州傀儡戲の舞台（棚）は古くは「八卦棚」と呼ばれる。「三組の十本の竹」によって作られており、傀儡戲の「開台」儀式では「大出蘇」と呼ばれるが、俗には「田公踏棚」と呼ばれている。「大出蘇」の古いもとの形式はよく分からないが、近年発表された陳天宝、蔡俊による抄録本『大出蘇』も、保存されてきた一部分のみである。この儀式は「請戲神」、「献花香」、「辞神」の三部分から構成される。「請戲神」は三段の内容を持ち、前段で「請神人」として、傀儡師が請神科儀で暗咒（密念）を唱え、請神詞、諱符を読み上げ、「大唵咄」（咒語「嘮哩嚏」）を唱える。その次に傀儡師が田相公の人形を操って、「金」、「木」、「水」、「火」、「土」の造型表演をし、田相公の身世を歌う。三段目で、「上中下」三界の高真や閻羅天子、城隍、観音、灶君などの諸神を呼ぶが、その中で中心的に唱えられるのが「疏意」である。「献花香」は傀儡師が田相公の人形を操って踊らせながら、香、花、灯、蠟燭などを献じ、「地錦襠」で田相公の身世を歌う。「辞神」もまた傀儡師が田相公の人形を持って演じ、「地錦襠」で四季の風景を歌い、最後に「祈保詞」を歌う。以下がその歌詞である。

【地錦襠】（相公唱）上馬落馬來管軍，勸恁世上人，做兄弟，做夫妻，相邀相惜和順。
今旦弟子請我来賽願，賽願後，保庇弟子出了大陣小陣好兒孫。登科連枝乞人編，編出一段好戲文。嘮哩嚏，嘮哩嚏，嘮哩嚏，……。²⁵⁾

この文句から田相公の観衆（庶民）に対する祝願が見てとれるが、ここには「踏棚」における最も重要な「出煞」の内容が見当たらない。おそらく時代時代の政治的な影響のために伝わるができなかったのだろう。

2. 莆仙傀儡戲の「踏棚」

莆仙傀儡戲は、閩中の莆田、仙游の両地区の興化方言が話される地区で、「興化腔」（南戲の声腔）で歌われる傀儡戲である。その歴史は宋代、明代にまでさかのぼり、以来、興化戲「七子班」の影響を受けて、傀儡戲は次第に宗教色が薄れ、人戲である「七子班」に相対抗する演劇の系列に入って行った。早い時期の統計によると、一九五〇年初にも、傀儡班は百近くあったようである。傀儡戲は芸術として発展したために、宗教的機能が次第に削り取られ、近年の筆者による三年の莆仙での調査では、いまだ道師が藝人を兼ねるような現象は発見できず、傀儡壇の科儀本も見つけることができなかった。莆仙傀儡戲の科法儀式はすでにほとんどが失われており、唯一残されているのが、舞台開始に行われる「田公踏棚」や「武魁浄棚」などの部分的な舞台上の儀式のみである。

莆仙傀儡戲の「田相公踏棚」は、「相公踏筵」とも呼ばれ、だいたい新しい舞台の使い初めや新年の初舞台に、傀儡班が演じる儀式的ことである。「踏棚」儀式には三つの内容がある。まず傀儡師が小さい屏風の後ろで「請神」の意味を持つ密語（簡略で短いもの）を唱え、その次に田相公の人形を出して踊らせるのだが、これには「上詞」、「中詞」、「下詞」の三つの詞があり、いずれも「嘮哩噠」を反復して唱える。その中には「大白」（朗誦式の台詞）や曲文があり、その大白は「家住杭州府、一生愛鑼鼓、有人攀請我、登台舞一舞。」というものである。そして靈牙將軍（犬の頭をした人形）、鉄板將軍や風火二童が舞台に登り、一緒に踊る。これには妖気を鎮め、境内を平安にする意味がある。

しかし、「出煞」の意義を持っているのは、二番目の「武魁浄棚」である。武魁とは隈取をして、黒い髭を持ち、黒い鎧をまとったキャラクターの人形で、この人形が舞台に出る時には、舞台上で銅鑼や太鼓を激しく打ち鳴らし、その威容を大いに高め、五方の厄払いを行う。それと同時に舞台裏の傀儡師が舞台に紙銭を撒くので、雰囲気は非常に厳粛になる。武魁が舞台に立つと四句の大白を唱える。

蕩蕩青天不可欺，未然作事我先知，善惡到頭縞有枝，只爭來早與來遲。²⁶⁾

「武魁」を舞わす時には、雇い主、または傀儡班のリーダーは、舞台前で香を供え、武

魘が舞台上に上がる時、舞台上では爆竹が鳴り響き、銅鑼や太鼓も鳴り、雰囲気は張り詰めた厳粛なものとなる。これは明らかに「出煞」の儀式的な演出であり、舞台を清めるという意味も遺憾なく表されている。ただ「武魘」の名は、いまだ考証されていないが、実際には古代の儺儀から伝わって変化してきたものであろう。『説文解字注』には「魘、旱鬼也……『周礼』有“赤魘氏，除牆屋之物也”『周礼・秋官』之属赤魘氏。掌除牆屋，以蜃炭攻之。以炭洒毒之。」とある。同書の解釈によると、これを除いた「物」は「精物，鬼物，故驅之」²⁷⁾であるという。莆仙傀儡戲（七子班を含む）の「武出魘」は、みな儺儀から伝わってきた儀式的な劇目なのである。

この他、莆仙戲の目連戲の上演の習慣と関連する儀式には、莆田県の傀儡班が目連戲の後に上演する『張公打洞』や、仙游県の傀儡班が目連戲の後に演じる『観音掃殿』である。この二つの劇はともに宗教儀式であり、「浄棚」出煞の意味を持っているのだが、紙幅に限りがあるので、説明はこれにとどめておく。

3、閩北大腔傀儡戲の「封台」

「封台」は、閩北傀儡戲の中で「遮台」と呼ばれ、実際には舞台を「存変」させる意味を持っている。その意義は傀儡師が道法で傀儡戲の舞台を変化させる科法で、舞台を神仙の宮殿や神聖な場所にし、その地域の邪鬼の類が舞台や村を乱さないようにするものである。「封台法」の他には、「封台儀」というものもある。「封台法」は内壇の法術性を持った科儀の秘法動作であり、「封台儀」は他の傀儡台と近い儀式演劇の性格を持った「踏棚」の上演のことである。以下にこの二つの違いについて簡単に説明する。

「封台法」は傀儡師が傀儡棚の上や下で行う法術科儀で、いわゆる「封台」（遮台も含む）であり、実際には舞台を守り、上演時の芸人や観衆の平安を確保するための法術の動作のことである。これを行う時には、傀儡師は道衣をまとい、まず壇の前（舞台前に祀った田公神壇）で「請神」、「上疏」などの科儀を行う。そして最後に傀儡棚に上がり、「去穢」、「変身」、「変台」、「安神」などの科法を行う。この「去穢」の意味は出煞であり、「変身」とは傀儡師が「田公正神」に「存変」することである。中心的内容は「変台」であり、舞台を「金樓玉殿牡丹台」とするだけでなく、あらゆる方位を神符や神咒でもって守り、同時に桐油灯（風火院を忌む）や神位紙板（三清を忌む）などの用具を必要とし、舞台裏の銅鑼や太鼓などもみな「雷電」の類として忌み、舞台を神聖な場所として確保する。用いる秘訣には「田公訣」、「真武訣」、「大鵬鳥訣」、「白鶴訣」、「金牌訣」、「玉印訣」、「青龍訣」、「白虎訣」などがある。「変身法咒」は次の通りである。

本師變吾身，祖師化吾身，先師二郎變吾身，吾身不是非凡身，吾身為田公身，身出正神及現形，吾奉田公元帥勅令。左脚穿鉄靴，右脚穿鉄鞋，六甲將軍在吾左，六丁將軍在吾右，大落金鐘藏三魂，小落鐘藏七魄，靈鐘（幢）宝蓋藏吾身，前有毫光照万里，後有黑暗闕万鐘，吾奉田公急急如律令勅。²⁸⁾

上に述べたような法術性を持つ科儀が完成した後に、傀儡師は銅鑼や太鼓を鳴らし、傀儡人形を操って「封台儀」の儀式的な上演を行う。閩北の南平、永安などでは、封台儀式劇に『太白仙祝保』、『田公鎮台』、『福祿寿三星』、『奏主』などの演目がある。『太白仙祝保』の内容は願主の加護を求める気持ちを表現しており、これは閩北や閩西における高腔の傀儡戲特有の儀式劇で、おそらく元、明の時代の南戲における「太白金星」の信仰と大きな関係を持っているものと思われる。『福祿寿三星』の上演は、福、祿、寿の三人の星君と財神、魁星、麻姑などの諸神仙が願主に対してよい生活ができるように祝福するものである。『奏主』は最も簡単な儀式劇で、一人の黄門官が出て、名將韓擒虎が万歳爺に彼の封賞や賜婚を報告するように伝えるもので、大きな富貴をもたらす意味がある。そして各劇の「踏棚」に近いものが『田公鎮台』である。この劇は田公の人形が出てくるだけであるが、その造型は閩南の袍服を来た田公や、閩東の甲冑を身につけた田公や、閩西の滑稽な恰好をした田公とは異なっている。この田公は赤い顔で、頭には二本の雉子の羽根をつけ、胸や腹は露わで、裸足である。家門の後ろから舞台に現れる。『鎮台詞』（俗に「田公罵台」と呼ぶ）の一段では次のように言う。

我今開南天門一看，看見一州又位一府，看見一府又一県。…今日弟子虔心奉請，千家相請千家靈。（俺）院内，有了招宝七郎，和合二仙，上有華光在院内，三伯公公，四伯婆婆，左有金花小姐，右有銀花小娘。…上定住風火院，保佑含鄉寧安東，梓里和平保安康。但願弟子唱連天。此包鼓不是非凡鼓，及是院内収妖鼓，此鑼不是非凡鑼，及是院内鎮精鑼，是鑊不是非凡鑊，及是院内太上老君金伽鑊。鑊内打出一木瓜，収妖滅怪去埋藏，但願弟子唱古文…，過一里轉往一処，院内存名聲。但願弟子唱天天開，唱地地裂，唱人人長生，唱鬼鬼滅亡。唱得万里邪魔不敢當，凶神惡煞送外方。不怕南方兩丁火，押落北方壬癸水中藏。今日弟子來相會，合鄉人等保平安。²⁹⁾

上に引用した閩北「封台儀」の『田公鎮台』の内容から考察すると、この地方での傀儡

戯の歴史と田公信仰の歴史は非常に古いものである。その中で田公が歌う「鑊内打出一朴瓜」と「手拿朴瓜定太平」の「朴瓜」を考証してみると、この「朴瓜」とは瓢箪のことであるが、元代刊本の『三教搜神大全』にある「風火院田公元帥」の挿絵で田公元帥が持っている瓢箪と完全に一致する。そしてこのような「瓢箪」（閩北では朴瓜という）を法器とする伝説は福建全省では閩北のみで流行したものであり、傀儡戯における田公信仰と『田公鎮台』の歴史の長さを知ることができる。

4. 閩東四平傀儡戯の「田公掃台」

閩東寿寧県の四平傀儡戯の「梨園教」の舞台儀式は、その内容と形式が豊富、かつ複雑で、傀儡師が道服をまとして多くの秘法を舞台上で行うのであるが、舞台の下に内壇を設けているので、その科儀は「外壇」に属す性質のものである。四平傀儡班の舞台で最も主要な科儀には演目の上演前に行う科儀である「頭時科」（「棚上請神科」のことで、全ての傀儡戯の神誕戯の前に行う）、「祭台」（新しい舞台の使い初めに上演する祭煞）があり、前者はただ傀儡師が舞台の屏風の後ろで演じる「藏身」，「請神」，「上疏」，「出煞」の科法であり、後者は「勅水去穢」，「洒淨」，「割鶏勅符」，「度金橋出煞」の科法を加え、鐘馗の人形を使って五方の鬼を鎮めるという上演内容である。一般に、傀儡戯の全ての演目の上演は最後の晩に、「出煞」の儀式を行わねばならず、その科儀には多くの舞台裏の秘法や存変の方式が含まれている。そして田公元帥に「田元帥踏四門罡」，「拆金橋」，「拆彩台」，「安田公」などの科儀舞踊を踊らせる。これらの科儀の内容は別の文で述べるとしてここでの説明は以上としたい。³⁰⁾

三、福建傀儡戯の儀式戯劇形態

宋代以来、福建傀儡戯と民間の「禳災祈福」の祭祀儀式はすでに分離不可能なものになっており傀儡戯のある地方では、地方で神を迎え醮を行う時には傀儡戯の存在が不可欠なものとなっている。惠安の『郭氏族譜』で傀儡戯（線戯）が「及道釈教謝神体」（すなわち謝神戯）であるとしているのも納得できる。しかし、社会の祭祀儀式について言えば、それは客体に属しており、道教や仏教の祭祀を主体に、祭祀儀式を付属して存在しているのであるが、これもまたその最も重要な社会的な存在意義のひとつである。もし儀式の分類に基づくならば、傀儡戯は依前「娛神」または「酬神」に属する芸術形態である。もちろん、それは純粋に娛神を目的とした地方戯とは異なり、その最も重要な差異は傀儡戯に「通

神」の役割があり、「以戲代儀」を上演し、特有の儀式活動を行う。神明に代わって民衆のために数々の「賽願祈安」を行い、凶を祓って吉を納める科儀を行う。このような傀儡戲の上演と傀儡法事科儀の共存は儀式演劇の形態という特有の文化現象を形成してきた。

福建傀儡戲の儀式演劇形態はとても豊富なもので、各地の傀儡戲にもみな特有の儀式演劇の演目があり、広範な題材、複雑な内容、多様な形式で、色彩豊かな儀式演劇群を形成し、福建各地に分布している。福建傀儡戲の儀式演劇の特徴は、どの儀式もみなその祭祀儀式特有の文化的な意義と関係を持ち、儀式の演目には特別に定められた文化概念を持つものもあり、全ての儀式で上演できるものではない。例を挙げると、福建全省の各地の傀儡班が「祈安清醮」、「祈雨驅蝗」、「過関還願」などの祭祀儀式の多くに夫人戲（『夫人伝』）、華光戲（『華光伝』）を演じ、菩薩の誕生日、「求子還願」の儀式には「観音戲」（『香山伝』）、火災除け、または還願儀式には「蛇王戲」（『度仙記』、『九使伝』ともいう）を演じる。莆田などの地域では祭台や還大願の儀式に「田公戲」（『田公下凡』、『願』あるいは『田公収妖』）を演じる。福州の五月に行う疫病を駆除する儀式には「五帝戲」（『五皇伝』）、泰山神の誕生日や「消災延寿」の儀式では「泰山戲」（『泰山首卷』）、子供のための厄除けの儀式では「南北斗戲」（『北斗戲』）、老人が長寿を求める儀式では『彭子求寿』、死者の亡魂を超度する儀式では「目連戲」、結婚を祝う人のための儀式では『織錦回文』（寶滔）、『劉禎祥』などの演目を演じる。以上述べたようなものは儀式と演劇、または道壇と傀儡班が共同で完成させるものであるが、傀儡班が単独で行うものもある。傀儡戲の儀式演目と儀式の内在的な関係や、その文化的な特質の深い意義を解明するために、その中から代表的なものを幾つか選んでここに紹介したい。

（一）「祈安清醮」の夫人戲

「夫人戲」は福建道教の女神である陳靖姑が民衆のために妖怪を退治してその難を救うことを題材にした神話劇の総称であり、最も広範に流行した福建傀儡戲の戲劇形態のひとつである。民間では、夫人戲の上演のほとんどは、それぞれの土地の祭祀儀式において行われる。その中でも特徴的であるのは閩東、閩西の上元に行われる「祈安清福」（多くは正月十五日の神誕と関連する）と祈雨驅蝗（雨乞いとイナゴの害の駆除）、閩北で九月九日に行われる「祈安秋福」を願う子供のための「重陽関」、閩中福州の「驅瘟逐疫」の儀式、閩中莆田の「治麻消痘」（天然痘の治癒）を請う「瘡戲」、子供の過関儀式に行われる『北斗戲』の儀式などである。各地の夫人戲の演目版本と上演形式もまた著しく異なっている。閩東寿寧、政和の夫人戲は梨園教の道師が芸師も兼ねて演じられ、祭祀儀式と傀儡戲の融

合も高度であり、三日から四日にわたって上演される。演目は『奶娘伝』という。閩北、閩西の「祈安還願」儀式では夫人戯が演じられるのが最も多く、芸人が道師の役割を兼ねて儀式が行われる。この演目は明代の小説『海游記』に由来し、三日にわたって上演される。閩西では閩北の倍の内容があるが、これも三日間で上演される。演目は『夫人伝』である。福州傀儡班の多くは祈雨や子供の過関儀式で上演するが、儀式は道壇によって取り仕切られ、傀儡班は上演を任されるだけである。ここでも三日間で演じられ、演目は『陳靖姑』である。このストーリーは清代の小説『臨水平妖志』に由来している。莆田傀儡戯の夫人戯には二種類あり、ひとつは「瘡戯」と呼ばれ、「駆麻痘瘟疫」のために演じられる。そのストーリーは福州傀儡班のものと同じである。もうひとつは「北斗戯」で、子供の過関（あるいは十六歳の時）に「禳災納吉」の還願戯である。これら二つのストーリーは完全に異なり、「瘡戯」は道師が取り仕切る儀式で、「北斗戯」儀式は傀儡師によって行われる。閩東寿寧梨園教によって演じられる『奶娘伝』は儀式劇の特色を具えているので、特にここで取り上げてみたい。

閩東寿寧県の四平傀儡班は、道教閩山派の法事科儀や傀儡師が道師を兼ねる伝統を持っているので、民間道教の流派や民衆はその宗教的な特性から、これを「梨園教」と呼んでおり、傀儡師は自分のことを「梨園正教」の弟子と称している。夫人戯は梨園教で最も重要な二種の神戯のひとつである。いわゆる「神戯」とは、二層の文化的な意味を持っており、ひとつは演じられるストーリーが一般のものと異なり、民衆が共通して崇拝する神を題材にした劇であること、もうひとつはこのような神戯は傀儡壇の法事科儀（神と交わる種類のもの）と同時に行為、厳格な宗教的な意義を具えていることである。寿寧梨園教の夫人戯は通常、三種類の状況の下で行われる。ひとつは毎年正月十五日前後に、地元の人々が陳靖姑の誕生日のために行う、神の生誕を祝う意味を持ち、上元の平安を願う清醮活動の時。二つ目は、子供が長患いして治癒の見込みがないときに、梨園教を家に招いて「過関」、「遣霞」、「十保福」、「贖魂」などの法事儀式を行う時。三つ目は、旱魃、蝗害、疫病、天然痘などの災害が起こった特殊な年に、禳災のために行う時である。これら三つの中で、上元の祈安清醮儀式の時に行う上演が最も頻繁であり、同県下房村では太歳の年（大年）に演じる「華光伝」、歳次年（小年）に演じる「夫人戯」はともに六百年近い歴史を持つ伝統習俗で、現地の人々からは「年例神戯」とも呼ばれている。

梨園教の夫人戯の演目は全六幕からなる『奶娘伝』（『平妖伝』とも）で、それぞれにまた若干の拍（場）がある。儀式の間に三日間演じられ、その中の一日が慶誕生日（祭祀正日）である場合には、四日に分けて上演されるが、これは儀式の開始から終了までにあたる。

『奶娘伝』のストーリーは、陳靖姑が閩山に登って法を学ぶことから、「収妖除怪」、「掛師平蛮」、「祈雨救旱」、「降虎拿蛇」、「驅魔鎮鬼」を中心的な筋とし、その法術による活躍と家庭での生活という二つの要素で展開され、スリルや悲壮感に満ち、生き生きとして美しい神話世界を形成している。『奶娘伝』の脚本に関する詳細は著者の別著³¹⁾を参照されたい。

『奶娘伝』の儀式的な意義は、その演目のみにとどまらない。それは『奶娘伝』の上演が民俗的な慣例にもとづき、傀儡師が神誕正日の午後の儀式において、傀儡壇や傀儡棚で「請婆神過関」の科儀を行う際に、毎年、百余名の嬰兒や子供がこの機会に行われる「過関」の儀式に参加するからである。中でも最も傀儡法事の意義を具えているのは舞台上での過関の場面である。傀儡師は全ての過関人の持ち物（衣服や長命縷も含む）を数束にたばねて分け、陳夫人、林夫人、李夫人、陳三郎（海清）、閩山王母娘、王將軍、楊將軍などの人形に持たせて舞台上の関厄を順にくぐらせる。陳靖姑の法身（法服をまとい、法器を持った人形）も童子の人形を抱いた人形がこれらの神々の人形を率いて行く。傀儡師は「婆神科」の科儀に従って全ての過関の全過程を終える。³²⁾この他、『奶娘伝』の上演では、断えず民間の信徒たちが傀儡師に許願、還願、禳解などの小法儀を依頼する。これらもみな「夫人戯」という芝居において最もよく見られる文化現象である。

上述の陳靖姑（夫人神）神誕祭祀の醮事儀式、及び儀式中に演じられる夫人戯も、道壇（傀儡壇）が行う夫人教の科儀である「請婆神過関科」であり、この「過関」の儀式もまた舞台上で傀儡師の操る人形によって行われ、夫人戯が演じられる期間も道壇の科儀が休むことなく続けられている。これらの事実、夫人戯の演劇的な要素と祭祀儀式とが高度に融合して渾然一体となったことを表している。したがって、このような儀式演劇の持つ文化的な特徴は、古代の傀儡戲が儀式と演劇とを高度に融合させた結果であり、その文化的な意義は非常に奥深いものであると言える。

（二） 消災還願の蛇王戯

閩北の大腔傀儡戲に、『度仙記』と呼ばれる儀式劇がある。福建の古代から伝わる伝説である蛇王の物語を演じるもので、蛇王は水と関係があるために、民衆のイメージの中で火災や水害を除く神となっており、この種の還願戯は「蛇王戯」とも呼ばれている。蛇王に関する伝説は、閩中福清県黄檗山の民間信仰における神である蕉蟒神王（蛇王を指す、「蕉蟒」は「蕉猛」とも）に由来し、1950年代に発見された清代の乾隆、嘉慶年間の福清、平潭の四平傀儡戲（現地では「詞明線戯」と呼ばれている）の手鈔本にも、非常に有名な神戯である『九使伝』があり、これはその地方の蛇王「九使」とその父親である蕉蟒神王

の伝説に基づいている。閩北永安地方の『度仙記』は、閩中での傀儡戯の流行の影響か、明代当時の手鈔話本の流行の影響を受けたものであろう。

閩北の山間区では、農民は荒地を耕す時に、いつも火災の被害に遭ってしまう。これは神霊の祟りであり、すぐに蕉嶠神王に叩頭して願いを聞き届けてもらい、火災を鎮めてもらう必要がある。同時に三日間、傀儡戯を演じると、山火事は自然に消えるか、大雨が降って火を消すという。筆者は南平虎山村でフィールドワークを行った際、村民たちがしばしば許願の儀式を行っていた。また友人の劉曉迎氏が永安市黄景山万福堂の傀儡班で還願の儀式を調査している際には、『度仙記』の上演の状況に関する報告を行っている。³³⁾これらのことから閩北の山間区における傀儡戯で、消災還願の儀式に「蛇王戯」を演じるのは普遍的な現象であることが分かる。

福清の民間に発生した蛇王伝説は、古代の蛇崇拜に由来したものである。この古い歴史を持つ自然信仰は、歴史の流れの中で、唐代の黄巢の乱という歴史的な背景を得ることによって、蛇王父子は人格化された。黄巢の反乱の鎮圧に功があったので人間正神となり、人に崇められるようになったからである。そのストーリーについてはあまり知られていないので、その概略を以下に記す。

福清県黄檗山に黄檗洞という洞窟があり、蛇の精が千年の修行を経て人となって人々と誼を通じ、害を及ぼすことはなかった。山のふもとには秀才劉孫礼とその妹の劉三娘が住んでいて、たいへん仲がよかった。ある日、劉三娘が蛇の精に捕らえられて洞窟に連れ去られた。劉孫礼は妹を救うと誓い、江西龍虎山に赴き、妖怪を退治して妹を救い出すために道法を学んだ。道法を学び終えた劉孫礼は剣を持って黄檗洞に向かい一氣に八匹の蛇の精を殺したが、劉三娘はその報せを聞くと、急いで兄のもとにやって来て、蛇王との間に十一匹の子供を生んだことを告げ、救いを請うた。劉孫礼は不憫に思い仕方なく退治の手を止めたが、そこで残ったのは九使、十使、十一使の三兄弟のみであった。³⁴⁾蛇王は仕方なく三匹の子供を閩山に赴かせ、護国救民のための法術を学ばせた。黄巢が反乱を起こしたときに九使兄弟は洛陽に向かい、唐の將軍李克用を助けて朱温を討伐した。獲王は彼らを正神に封じ、伯父である劉孫礼も同じく仙人となった。

閩北の蛇王伝説はまだ多くのプロットがあるが、最も重要なのは次のものである。焦弘利（九使兄弟）が旱魃を救うために北海龍王と戦い、ひそかに水門を開いて民を救った。龍王は三人の娘を戦場に遣わしたが逆に擒になってしまう。太白金星がこれを見て、玉帝に奏上すると、玉帝は太白金星を仲人として遣わし、九使兄弟と三人の娘を結婚させた。蕉嶠神王の三人の子は水門を開いて旱魃を救った功で護国救民天王に封じられた。蛇王三

子とその伯父劉孫礼らはみな封を受けて仙宮に入った。

「蛇王戲」は六幕に分けて演じられる、家庭における還願謝恩儀式のための儀式演劇である。民家では四日間の儀式として行われ、傀儡班や道師を招くほかに、十卓余りの酒席を準備しなければならない、村にとっては大きな催し事である。還願儀式は四日間で行われ、一日目の午前（あるいは午後）に傀儡師が民家にやって来た時に、傀儡棚を建て、傀儡師は「封台」、「請蕉蟒神」の法事科儀を行い、その晩に一幕を上演する。その後は午前を除く午後と夜に連続して二日間上演する。四日目の午後到最后の一幕を上演する時には、友人たちを招いて大宴会を催し、感謝の意を示さなければならない、その夜に傀儡師（あるいは道師）が「変献科」、「還願祝保」、「賞軍退将」、「送火」、「送神」（蕉蟒神）などの科法儀式を行う。その中で最も象徴的な意味を持っているのが、傀儡神壇のわきに請来した一本の芭蕉の樹である。「接火」請神と呼ばれるものは、まず油茶（アブラサザンカ）の種を、還願を希望する家に最も近い芭蕉に木の下で燃やし、その炭火を残す。この時、傀儡師は宣言文を読み上げた後、接火隊を率いて、銅鑼や太鼓を打ち鳴らし、チャルメラを吹き、爆竹を鳴らしながら、赤壁洞（芭蕉の樹の下）までやって来て炭火を拾い、蕉蟒神壇まで導いて祀る。炭火を炉の中に入れ、芭蕉を神壇のわきにまっすぐに立てる。炉に火を入れる時に、傀儡師は「蕉蟒天王がいらっしゃったぞ!」と叫び、この時、傀儡台にいる他の傀儡師が蕉蟒神の人形を動かし、人形の口を動かして「来たぞ!」と答えさせ、神がやって来たことを表す。その後で傀儡戲を始めるのである。³⁵⁾このように芭蕉の樹を「蕉蟒蛇王」の化身とするのは、劇中で蕉蟒が枯れた芭蕉の葉を食べ、後に観音菩薩によって名前を与えられる時に「蕉」を姓とし、「蟒」を名前としたこと以外には、おそらく民間における原始的なシャーマニズムの感應術と関係があるものと思われる。考えられることは、もし芭蕉の樹の出現がなければ、村民たちの還願儀式は神体を祀らずに行うことになり、宗教的感覚に乏しいものになってしまう。そこで、芭蕉の形が蛇に似ていて蛇王に見立てやすいことや、芭蕉の樹が燃えにくいなどのことから、芭蕉を神壇に立てることによって、神が降りてくる「よりしろ」とすることができ、還願者が儀式を通じて願解きが完了したことを確認し、精神的な達成感を得られるのである。このような演劇と儀式の内容的な融合が発生したのは、儀式演劇が民衆社会における機能性のために、神秘的な色彩を強めた結果である。

（三）「超亡普度」の目連戲

歴史的に見て、経済や文化が発達し、仏教の信仰も盛んであった福州、興化（莆田と仙

游)、泉州の三つの地域もまた傀儡戯が流行した場所であった。今もなお、これらの都市の郊外の農村では、「超亡普度」の儀式を行う活動が盛んであり、それと相呼応する形で傀儡戯も、特殊な歴史的背景で中断(1950年代から70年代)したもの、80年代末期からは次第に勢力を盛り返し、とりわけ莆田と仙游で最も盛んに演じられている。それは民間での超度儀式が行われる割合が高いというだけでなく、莆田には目連戯が演じられる傀儡班が特に多いという理由からでもある。

周知の通り、目連戯は仏教的な題材で、その名は僧の目連が母を探しに地獄に赴いて母を救ったという物語に基づいている。中国では宋代以来、七月になると「自過七夕便演『目連救母』雜劇、直至十五日止」(七夕を過ぎると「目連救母」の雜劇を演じ、それは十五日まで続く)³⁶⁾という記録がある。福建傀儡戯の目連戯は、遅くとも南宋末にはすでに流行しており、その原因としては、福建では宋代に「盂蘭盆会」がたいへん盛んであり、民間の百戯、傀儡戯の流行にとどまらず、寺廟にも「盂蘭盆会、因怪象以招游人、遂成虚市」という現象が起り、その名称は甚だ怪しいもので、「謂之看死仏」であったという。³⁷⁾莆田、仙游では「中元節禳祀、郷人皆集社廟、每延黄冠登壇說醮、演傀儡戯、自申至寅、達旦而罷。」³⁸⁾という状況であった。明らかにそこで演じられているのは目連戯である。この資料にある「延黄冠登壇說醮」というのは、現代の莆仙目連戯の上演が、道壇(または仏教)とは個別に行事を行っていることから、この地域での超度儀式における道壇科儀と傀儡戯の上演が、すでに二つに分かれていたことを説明している。つまり、道壇の法師と傀儡師は、すでに儀式では明らかに役割が分かれており、演じられる傀儡戯は目連戯のみであるということである。

しかし、莆仙傀儡目連戯は、超度儀式の付属的な存在であるだけでなく、それ自身も十分に儀式的な要素を兼ね備えており、儀式演劇として、宗教的な機能が弱まることはなく、劇中における目連の「現身演法」などは、法師の身分で亡霊を超度する儀式であり、これは道壇の法師では行えないことである。このようなことも目連戯が具えている最も顕著な儀式演劇の特徴のひとつであると言えることができる。

莆仙傀儡目連戯の版本は多くの種類があり、超度する家の規模や要求によって、その演出形式を定める。「前目連」と「目連本伝」の区別があり、五日間から七日間にわたって演じられ、「目連本伝」は通常三日間で演じられる。普通の民家では、初日の夕方の丑の刻に灯籠をともして二日目の夜半まで上演する。二晚上演し、二度、灯籠をともすので「双火目連」と呼ばれている。日の出からその日の深夜までのものは「単火目連」と呼ばれ、日の出から日の入りまでに行われるものは「無火目連」と呼ばれる。ここ数年の筆者によ

福建民間傀儡戯における祭儀文化の特質について

る莆田の傀儡目連戯の調査によると、莆田県の農村では日中に行う「無火目連」が多く、仙游県の民間では古い習慣に従って初日の午後から二日目の日没まで行われる「単火目連」に属するものが多い。儀式の期間中は一般に『目連救母』の内容を全て演じ切ることはできず、その中から目連救母の筋と関係のある部分を選んで演じるが、その多くは目連が母を探して西天に上る話、目連が地獄十殿に母を探しに行く話などを中心としたものである。

傀儡目連戯の上演は、もともと亡くなった肉親の魂を超度するために行われるものであり、儀式は孝行に意味のある中元節に多く行われる。しかし、清代以来は、目連戯は戦争や疫病といった通常とは異なる原因で亡くなった人のための葬礼に行われるようになり、完全に「冤魂悪鬼」の超度のためのものとなった。その儀式的な意味に変化が起こったので、莆田県の民間などでは、年の初めに鬼禍を招いてその年が不吉にならないように正月に目連戯を上演しない以外は、年間いつでも儀式の需要に応じて上演することができ、「非常時の祭」の「非正常な上演」であると言える。しかし、正常な状況下では、「超亡普度」の儀式の多くは下元節（十月十五日前後）に行われ、その大部分の原因は、まず、亡くなった親族や祖先の霊を祀ることと「孤魂野鬼」を祀ることを区別したこと、次に、下元水宮大帝には厄除けの靈験があり、厄運がもたらす家庭での災難を除いてくれる功があること、次に、中元節（七月十五日）は農事が最も忙しい時であり、気候も暑く、供え物が腐りやすく、祭祀に適さないということ、最後に、下元節は秋社（立秋後五回目の戌の日に土地神に感謝する祭り）にあたり、伝統的な秋の神の謝恩祭と結合したということなどが挙げられる。このように傀儡目連戯は、亡魂の供養、厄運除け、祖神への感謝などの多くの祭祀的な意識が結合して、一種の祭祀演劇となってゆき、明らかに、亡魂を超度し、神にその恩を感謝し、さらには厄除けの効果まで期待できる、最もよい選択肢ともなったのである。

近年における莆仙傀儡目連戯の調査で発見した、傀儡目連戯が儀式演劇として持っている儀式文化的な特徴を以下に記してみたい。

1. 傀儡目連戯の儀式場設定

傀儡班が上演地点に着くと、舞台を建て、傀儡戯神である田公の神位を安置し、傀儡班のメンバーや観衆のために平安を祈る。目連戯の上演前には、舞台の左方（または右方）に「大哥壇」を安置する。いわゆる「大哥」とは、「白無常」のことを指し、民間に伝わる亡霊を捕らえることのできる鬼のことで、彼を使って台を鎮め、五方十類の孤魂を鎮めるのである。この「白無常」の人形を「大哥壇」に掛ける。このような神壇の設置は目連

戯儀式の宗教性を表している。

銅鑼や太鼓を鳴らす前に、傀儡師（班主）はまず舞台裏に安置した神龕の田公元帥に香を奉げる。そして劇中の主要キャラクターである羅卜の人形を使って田公壇の前で礼を述べ、続いて舞台を下り、舞台前の「大哥壇」に香を供えて礼を述べる。その後で、他の藝師が分かれて傅相、劉青提、益利、銀奴などのキャラクターの人形を持ち、田公壇や大哥壇に叩頭して礼を述べる。そして、銅鑼や太鼓を打ち鳴らし、傀儡班全員で田公神咒である「羅哩連」を唱え、田公、さらに黒臉神魁を舞台に出し、「五方駆逐」の表演を行う。これらの舞台上での儀式が終わった後に、目連戯が演じられる。傀儡目連戯の全ての上演が終わった時、仙遊の民間では、『観音掃殿』の折子戯が演じられる。その内容は『香山伝』の観音が白雀寺で出家する場面の物語で、目連戯とは関係がないが、観音が拂子を持って舞台に登場することは、その功德で妖気を祓って辺りを清め、穢れを濯ぐ意味を持っており、直感的な「逐除」の象徴となっている。同時に、観音菩薩が現れて衆生の百難を救う意味も持つ。そして最後に、傀儡師は舞台の草席に一杯の清水を撒き、舞台が清められ、傀儡班も跡を残さず、舞台も消え去ったことを示す。これは道壇の「断後科儀」と同じで、儀式的な意味が強いことは言うまでもない。

2. 傀儡目連戯における「超薦」儀式

どの超度儀式においても、道壇と傀儡班の分業は明らかであり、道壇（または僧侶）が全ての超度科儀を担当し、傀儡班が演劇を担当する。しかし、傀儡目連戯は舞台で目連によって行われる超薦（超度）儀式であり、舞台の下の亡霊の超度を願う家に対して直接行われるものであり、このような「以戯行儀」（演劇で儀式を行う）という儀式的あり方は、中国の各種の演劇の中でも稀である。

「目連超薦」は、莆仙傀儡戯『目連救母』第三本第十四出『三殿告訴』（「過血池地獄」）の一段を演じることによって行われる。この一出（幕）を上演する時は、超度儀式の依頼主たちが、超度する亡霊の姓名、生辰（生年月日）、死亡原因などを書いた名簿や衣服を、払う金の多寡によって、決められた順番どおりに傀儡師に渡す。各家の家族たちも順番に従って供え物を舞台の前に並べ、劇で目連が登場するのを待って、傀儡師が名簿の順番で一人ずつ超度してゆく。この亡霊の名簿には、年配の女性で出産によって不幸にも死んだ者、戦争や政治的な理由で死んだ男性、家が貧しくて十分な葬儀をされなかった者、子供が無事に成長したことへの感謝のために新たに超度を求める者、河に身投げした者、雷に打たれて死んだ者、毒を飲んで死んだ者、交通事故で死んだ者などの非正常な原因で死ん

福建民間傀儡戲における祭儀文化の特質について

だ人々の名が書き込まれている。各人の提案で共同の超度儀式が行われることによって、多くの亡霊は儀式を経た後に、霊魂が清められ、穢れが濯がれるので、宗族の祠堂や家堂に入れられ、祖神の列に入ることができるのである。したがって、亡霊の「超度」とは儀式において最も重要なプロセスであると言える。

舞台における傀儡目連戲の超度方法は、より視覚的な形式で表現される。舞台の左側には、開閉のできる地獄門が作られ、一人の傀儡師が目連に扮し、片手に錫杖、もう一方の手に招魂幡を持って登場させる。錫杖で地獄の鉄圀城を開けると、多くの亡霊が解き放たれる。これらは舞台の下に家族たちが超度を願う亡霊である。舞台上の「目連」が錫杖を揮って地獄門を開ける時、一人の亡魂（人形）がもう一人の傀儡師によって地獄門より引き出される。傀儡師がこの亡魂の名前を呼ぶと、その家族は舞台の下に詰め寄って大声で泣き叫び、紙銭を燃やししながら、亡者の名前を叫ぶ。そして、舞台から亡者の名簿や衣服を受け取って、壇のそばでこれを燃やし、亡霊が超度されて西天に昇ったことを表す。もちろん、引き出される人形はいずれも、老若男女の区別があり、超度される亡霊と一致させなければならない。傀儡師は「目連」を操って超薦の表演をするが、そこには厳格な祭祀的な意義があり、遵守すべき儀式の規則もある。このことは『目連救母』のどの脚本でも、次に挙げるように、明確に説明されている。

（目連白）多蒙我仏慈悲。弟子超度許多罪人，望我仏如来接引。（原註：目連が超度儀式を行うには、まず蘭盆勝会筵のなかで民衆に依頼された死人を超度し、舞台に向かって密語を唱え、各死人の宮社の名称を逐一告げた後で、招魂幡で魂を導き、各亡魂の姓名を唱える。）

（唱）

【詞】白（「佛」と読む）子所造書惡孽，皆由無始念貪嗔癡，衆生無辺誓願度，（又）煩惱無盡誓願斷。弥陀仏，阿弥陀仏，南無阿弥陀仏！³⁹⁾

このように舞台上の目連が直接に亡魂のために行う「超度拔薦」の儀式は、道壇（または僧侶）が行う超度科儀に比べてより視覚的であり、親族を容易に共鳴させることができるので、一種の見えない「感応」効果をもたらしており、死者の親族により多く、より親密な精神的な慰めを与えることができる。これは傀儡目連戲が儀式劇としての持つ、最も典型的な意義である。この儀式劇の現象について、日本の著名な教授である田仲一成氏は「法事の中に『目連戲』があり、目連戲の中に『法事』があり、両者は相呼応し、一体に

溶け合い、分かち難いものである。したがって、ここの目連戯は『戯劇藝術』と言うより、『宗教儀礼』と言うほうが妥当である」⁴⁰⁾と述べており、この田仲教授の説明は同時に傀儡目連戯の儀式的な意義をも概括したものになっている。

この他に指摘すべき点をいくつか挙げる。莆仙傀儡目連戯の上演は、道壇の科儀活動とも相互に補う形式をとっており、例えば、道壇が死者の超度科儀をする時には、舞台上の上演は必ず休止し、祭祀に参加した全員が厳粛な儀式的雰囲気ひたれるようにする。また傀儡戯における目連（人形）は傀儡師に提げられて道壇に参拝しなければならない、これは傀儡目連戯と道壇の科儀とが最低のラインでも相通ずるものであることを示している。また、道壇が「請神」科儀で宮廟の神々の香火を巡っている時に、舞台上の田公元帥にも香を奉げて意を尽くさねばならない。これらのことから、傀儡目連戯がコミュニティの祭祀儀式における社会的認知と地位を知ることができ、傀儡目連戯が深いところで持っている文化的な内面が全面的に理解できるだろう。

泉州傀儡目連戯における祭祀儀式の演劇文化的な特徴は際立っており、舞台上に僧侶普度壇場を設け、普度施食の仏教的な科儀を行い、傀儡師がその供え物を場内にばら撒く「度孤」を行う。このような傀儡演劇と祭祀儀式の融合は儀式演劇の完成とその極致を体現していると言えよう。紙幅に限りがあるので、さらに詳しい言及は次の機会に譲り、説明はこれまでとする。

注

- 1) 晋・司馬彪撰、梁・劉昭注補『後漢書志』第十三「五行志一」。漢・応昭『風俗通』注より引用。北京中華書局、1982年版、第11冊、p.3273。
- 2) 莆田県志編集委員会編『莆田県戯劇史（草稿）』、1960年未発行、p.1。
- 3) 林滋『木人賦・以周穆王時有進斯戯為韻』、『閩南唐賦』巻一より。
- 4) 明・潘守正編集『雪峰山志』巻五、福州雪峰崇聖禪寺1995年8月重修版、p.93。
- 5) 同上、p.94。
- 6) 明・柯潜『重修陳廬園記』。清・鄭徳来『連江里志』巻一「歳時」、手抄本、p.2より引用。
- 7) 宋・朱熹『勸農文』。清・乾隆3年『龍岩州志』巻之十三「芸文志一」、龍岩地方志編纂委員会整理、福州、福建省地図出版社、1987年7月、p.329。
- 8) 宋・陳淳『北溪文集』巻二十七。清『漳州府志』巻三十八「民風」より。
- 9) 宋・劉克莊『後村先生大全集』巻十『詩』。『四部叢刊』初編縮印本、上海商務印書館縮印賜硯堂鈔本（一）、巻廿一、p.180、上。
- 10) 邵武市坎下村『中乾廟衆簿』、天啓2年（1622）印本、巻一「朝賀」、p79-p91。
- 11) 明・謝肇淛『長溪鎖語』。林慶熙等編『福建戯史録』、福建人民出版社、1983年3月版、p.44より引用。
- 12) 清・欧陽棲『拾墨記・興化風俗』。清・鄭徳来『連江里志』巻一「歳時」、手抄本、p.2より引用。

福建民間傀儡戲における祭儀文化の特質について

- 13) 清・林宝樹『一年使用雜字』, 武平県志編纂委員会編『武平県志』附録三『詩文選』, 北京, 大百科全書出版社, 1993年10月版, p.884。
- 14) 民国・丘荷公撰『武平県志・礼俗志』。
- 15) 福建省戯曲研究所編『福建戯曲史資料』, 1963年2月油印稿, 第十輯, p.28。
- 16) 清・魏傑『逸園詩抄』卷四「七言絶・傀儡」, 咸豊8年(1858)寿泉精舍刻本, p.1, 下。官桂銓輯録。
- 17) 臥雲楼主人編纂『永春県志』十五卷「礼俗志・歳時儀節」, 中華書局, 民国19年(1930)11月版, p.5。
- 18) 陳佩真等編『厦門指南』第四篇「戯劇」, 民国20年厦門新民書社鉛印本, p.9。
- 19) 鄭宗楷『福州便覧』, 民国廿二年(1933)鉛印本, p.146。
- 20) 「梨園教」の教派, 道壇や科法の情况に関する詳細は, 筆者の『梨園教, 古代傀儡と宗教との関係のひとつの典型的な例証－閩東梨園教の法事傀儡戯を例として』(台湾中華民俗芸術基金会『國際偶戯學術討論會論文集』1999年, および中華戯曲学会『中華戯曲』27輯, 2002年7月版)を参照。
- 21) 梨園教の道師は傀儡戯の上演で道壇儀式を「平筵」として行うことはなく, 「戯筵」として行う。「戯筵」の内壇の多くは舞台の下の広場に設けられ, 舞台を外壇としている。
- 22) 寿寧県後坑村吉慶壇, 謝法仲民国三十年(1941)抄本『頭時又包相判台科』, p.12-p.14。
- 23) 寿寧県高厝下村保安壇の呉乃宇(81歳)の口述による。
- 24) 南平市延平区虎山村「翠雲台」謝法凌民国三十年(1941)抄本『秘法科本』, p.83。
- 25) 陳天宝, 蔡俊抄録『泉州提線木偶戯伝統劇本大出蘇』, 福建省泉州地方戯曲研究社編『泉州地方戯曲』第一期, 1986年11月内部版, p.160。
- 26) 2001年5月31日晩に調査した莆田江東万興木偶班上演『相公路棚』の記録による。
- 27) 漢・許慎撰, 清・段玉裁註『説文解字注』, 上海古籍出版社, 経韻楼蔵板影印, 1981年10月版, 「九篇上・鬼部」, p.435による。
- 28) 南平市塔前鎮壠坪村, 清末・袁道林抄本『遮台秘法』, p.17による。
- 29) 南平市延平区虎山村新福興台, 紀鵬炳・丁丑年過録本『請神科』(後に『木偶扱通用』に改題), p.32-p.35。
- 30) 閩東寿寧梨園教の科儀, 及び『田公掃台』の科法に関しては, 著者の『梨園教, 古代傀儡と宗教との関係のひとつの典型的な例証－閩東梨園教の法事傀儡戯を例として』中華戯曲学会『中華戯曲』27輯, 2002年7月版を参照。
- 31) 『奶娘伝』の詳しいストーリーは, 呉乃宇記述・葉明生校訂『福建寿寧四平傀儡戯奶娘伝』, 台北, 施合鄭民俗文化基金会『民俗曲藝叢書』, 1997年9月版参照。
- 32) 析安醮儀における過関科儀の情况については, 筆者の『寿寧県下房村の元宵会と「請婆神過関」』, 台北『民俗曲藝』第90期, 『中国祭祀儀式と儀式戯劇シンポジウム論文集』, 1994年7月版, p.193-p.246を参照。
- 33) 劉曉迎『永安市黄景山万福堂大腔記來儀與還願儀式』, 台北『民俗曲藝』135期『福建民間傀儡戯』(上), 2002年3月版。
- 34) 筆者の考えでは, 人名に「使」を使うのは誤りであり, 昔は神の子に対して「舍人」という尊称を用いていたので, おそらく「舍」が「使」に訛ったものである。
- 35) 劉曉迎『永安市黄景山万福堂大腔記來儀與還願儀式』, 台北『民俗曲藝』135期『福建民間傀儡戯』(上), 2002年3月版, p.146。

- 36) 宋・孟元老『東京夢華録』卷之八「中元節」, 北京中国商務出版社, 1982年8月「外四種」版, p.55。
- 37) 宋・梁克家『三山志』卷之四十「土俗類・歳時」, 福州市地方志編纂委員会整理, 海風出版社, 2000年8月版, p.864。
- 38) 清・鄭德来『連江里志略・仙溪連江里歳時』。楊珏其氏の写本より引用。
- 39) 鄭牡丹, 謝宝による校訂本莆仙戲『目連尊者』第三本, 未刊稿, p.399。
- 40) 田仲一成『シンガポール莆仙同郷会逢甲普度目連戲初探』, 福建芸術研究所編『藝術叢書』第5輯『福建目連戲研究文集』, 1991年内部版, 69頁。