

南京影調査報告——近代影戲と口承影戲

稲葉明子

はじめに

南京で現在も「皮影戲」⁽¹⁾を上演する張燕林氏（以下、人物の敬称略）に巡り合った⁽²⁾。筆者は2006年3月に南京を訪問し、南京影の経緯をうかがうとともに、上演していただいて記録撮影を行った。

南京影は、山東省済南影の李福増の弟子筋にあたる若者二名が、1955年に「商調（政府が政策のために移住させること）」⁽³⁾されて来たもので、南京で発生したものではない。

済南の李福増存命中の五十年代に伝わったことから、済南影がその後変化する前の特徴を残している。ところが、今回上演していただいた演目は「鶴と亀」「狼と羊（別名、会揺尾巴的狼）」で、湖南省木偶皮影劇団や唐山皮影劇団の代表演目である。

筆者は2001年より四川大学江玉祥教授の指導をうけ、各地の影戲を調査研究している。江玉祥教授は著書『中国影戲』『中国影戲與民俗』のなかで、中国影戲の系統を七つの「影系」に分けて述べ、山東影については「山東影系」と独立した一系を立てるも、筆者には「最後の芸人が南京に移り住んで一人いたが、先ごろ早逝したのもう山東影を見ることはできない」と言っていた。ところが済南には李興堂がおり、南京にもまだ影戲を続ける人たちがいた。

このように複雑な経緯を経て筆者の前に現われた南京影であるが、興味深いモチーフを温存し、かつ「新中国（それ以前の時代と対比した中華人民共和国の呼称）」となって以降の様々な情勢とそれが芸に与えた影響を知ることができた。そこで、以下のような手順で資料を示し、済南影以来の芸の特徴と、戦後の変化について、上演法に踏み込んで考察する。

- (一) 南京影の発生から現在に至るまでの経緯
- (二) 2006年の上演記録
- (三) 張安民記憶の歌詞
- (四) 近代化と口承

そして、現在残された演者と上演状況に錯綜して現われる「近代」と「口承」の問題について、可能な限り立論を試みたい。

1. 南京影の発生から現在に至るまでの経緯

張燕林等のインタビューをまとめ、南京影の特徴と現在に至る経緯を記す。

a. 初期の南京影

1955年、山東省済南から「商調」されて南京にやって

きた張子明と王長生⁽⁴⁾は、南京市街の中心部、夫子廟内にできた人民娛樂場にて⁽⁵⁾、1956年から「皮影戲」を上演していた。王長生は当時20歳前後、息子連れてやってきた張子明は40歳前後で、その子が今回の上演にも参加した張安民である。当時は済南のほうでも皮影戲班の再編成が行われ、芸人の数も多かったことから、新天地への移住を決意したという。済南の李興堂は王長生の兄弟子にあたる。王長生は済南で家が貧しくて祖母によって育てられ、どうやらその祖母の他界を機に移住を決意したらしい。中国には「窮人之家出人材（貧しい家からは逸材が出る）」ということわざがあるが、若年とはいえ素晴らしい芸だった。

夫子廟内の人民娛樂場では、古くからの建物をうまく利用し、各部屋ごとに異なる劇種がテナントのように入っていて、各々の部屋で一枚五分⁽⁶⁾のチケットでその日の上演を見ることが出来た。崑曲や京劇などもあったが、「皮影戲」や「木偶戲」はとくに子供に人気で、連日たくさんの子供たちでにぎわっていた。その中の一人が張燕林である。

二・三百人が座れる幅七・八m、長さ十数mの部屋を、スクリーン部分で完全に観客側と隔て、舞台裏には1.5mほどの奥行きがあった。「影人（影戲人形）」の背丈は30cmに満たず、一人が「鼓」「羅」「板」の三種の楽器を、一人が「影人」を操っていた⁽⁷⁾。

演目は午後に『西遊記』を一場、夜に『封神榜』を一場、一場が75分ほどで、毎日続きを演じていく「連本戲」という形式だった⁽⁸⁾。「連本戲」の語り口はよくしたもので、話がもりあがって「これからどうなるんだろう！」と丁度先が気になるあたりでその日の上演が打ち切られる。子供たちはその展開と語り口に素直に乗せられ、翌日には必ず夫子廟に足を運ぶのだ。

当時小学生だった張燕林は、あの語り口と展開、そして何より自らが熱中し集中して観劇したことを今でも鮮明に覚えている。しかし現在上演する立場になってみて、様々な上演上の条件もさることながら、現代の子供たちの嗜好の差を感じている。

張燕林の父の張吉根は、代々夫子廟の近所に住み、著名な「剪纸（切り紙）」芸術家でもある。当然息子が「皮影戲」に夢中になることを好ましく思わなかった。しかし1960年、「南京戲校（南京戲曲学校）」による南京で最初で最後の「招生（生徒募集）」が行われた際、張燕林はこっそり応募して採用される。13歳であった。

b. 六十年代の改革

張燕林が活動した五年間は、憧れの職業に就職できた

のもさることながら、中国の文芸界全体が「曲芸（語り物芸）」や老芸人を大切にしていた時期でもあり、大変に華やかな毎日だった。1960年の「招生」では、「皮影戲」だけでなく「快板書」のような「曲芸」から「錫劇」・「越劇」・「崑劇」・「京劇」・「楊劇」・「木偶劇」・「雜技團」に至るまで、数百人が採用され、「皮影戲」も五名だったものが二十数名の大所帯になった。

「皮影戲」での大幅な増員は、「歌劇⁽⁹⁾」用の人材だった。それまでの上演では、そもそも一人が「挑簞（スクリーン裏での影人操作）」兼歌唱、一人が楽器担当の二人でよく、唱腔は「侏子戲」とよばれる北方のもの⁽¹⁰⁾だったが、歌劇に改編していくために、対応するソロ歌手やオーケストラの人員を揃えたものである。改編にあわせ、王長生が新たな脚本を創作した⁽¹¹⁾。

新中国になって、様々な芸能が従来の自然な弟子入りの形態を保てず、弟子をとらせるにも政府の募集という力を借りて行ったわけである。そもそも「侏子戲」による歌詞は「随心所欲（心の赴くままに対応する）」、固定した歌詞の捉えにくい唱い方で、新たに採用された若者達は楽譜や脚本に頼るしかなかった。歌劇担当以外の上演担当は「一專都能（全てができ、一つを専門とする）」といい、「皮影戲」上演の「演・唱・作（影人影刻）」のひとつおり全てがこなせた上で、得意なものを「專」とする。

30 cmを越えなかった「影人」の背丈は一尺以上となり、人物にしても妖怪にしてもある程度使いまわしていたキャラクター形象も、一つ一つの役柄について「頭植（頭部分）」を作り胴体をつくり、極めて豊富になった。机や椅子くらいしか無かった背景道具も格段に増えた。スクリーンも高さ1m幅2mくらいから、高さ1m40cm幅4mほどと、幅は倍以上の大きさになった。

1961年、黒龍江省ハルピンの皮影木偶児童劇団が南京に来て上演し、その「日光灯（蛍光灯）」を贅沢に使った舞台に衝撃をうけた⁽¹²⁾。従来の灯火や裸電球では、光源が一箇所に集中し、スクリーンの端が暗くなってしまう。ところが細長い蛍光灯を複数並べた光源は、スクリーン全体をくまなく明るくし、「影人」がもつ色彩も鮮やかに映し出した。当時は1958年からの「三年自然災害（「大躍進」とも呼ばれる量産運動のせいで、全国的に農業が不作に見舞われた困難な時期）」の後で経済的に厳しく、蛍光灯は大変貴重なものだった。これが一般家庭にまで浸透したのは「文化大革命（プロレタリア文化大革命の略。1966年に始まる大規模な思想・政治闘争）」後の1970年代後半だった。蛍光灯は、職業劇団であり、また人民の芸術として重視されていたからこそ使用できた、最先端のテクノロジーである。

ところが、いざこの光源を採用してみると、困難もあった。スクリーンの隅々まで明るい、後ろで操る演者や操り棒の影が映りこむことがなく、形象のみが動くことで観客は更に好奇心をそそられる。こうした利点がある一方で、影人がしっかりとスクリーンに密着していないと、肝心の影が映らなくなってしまうのだ。

思えば、小さな光源から放射状に発せられる光と影は、様々な演出効果も可能にしていた。スクリーンから離して影人を光源に近づけると、影は大きくなる。妖怪や龍王などの出現に伴う「出水打雲」という嵐の演出では、いくつか穴のあいた「筋斗雲」を光源に近づけて揺らすことでスクリーン全体に薄い雲がかかる。激しい戦闘場面では、スクリーン近くで何度も「影人」の表裏を翻らせることで、スクリーン上では影の濃淡がスピード感を演出した。ところが、蛍光灯による光源では、これらが全く効かない。少しでも「影人」がスクリーンから離れると、その部分が見えなくなってしまう。

こうした問題を克服し、適応するべく、皆で知恵を出し合った。片方の手に三体も四体もはさみ、多くの「影人」を翻らせるといった昔からの演出はできなくなり、「影人」は一人一体、時には一体を二人三人がかりで支えた。「出水打雲」では蛍光灯とは別に裸電球を準備し、雲の影を作り出した。練習の際には演者ではない団長や秘書などが観客側にたち、スクリーンに映る効果を確認した。こうして皆で手分けして新たなテクノロジーを受け入れ、芸態を工夫していく全てが技術革新の醍醐味であり、大変充実した日々であった。

c. 文化大革命後

1966年5月16日、「文化大革命」が起こった。南京皮影劇団は解散し、張燕林は金陵化学工場の労働者となった。「影人」は、済南から伝わったもの、工夫をこらした新作とも、いずれも「四旧（文化大革命時に打倒を呼びかけられた旧思想、旧文化、旧風俗、旧習慣の略）」として焼かれた。十年後、かつての夫子廟人民娯楽場の各種目のうち、京劇など主要なものは復活したが、「皮影戲」をはじめ多くの種目が、復活しなかった。

以来、張燕林は工場労働者としての賃金で暮らしてきた。現在の活動も、往時のメンバーが自発的に集まって自費で行っているものである。

1996年⁽¹³⁾、中華芸術院という組織の招きで30年ぶりに四人のメンバーで復活上演を行ったが、上演活動が軌道にのることはなかった。1998年三月に江西省文化庁から龍虎山風景區無蚊村での「皮影戲」指導の打診があり、六月に準備を指示に行き、十一月から正式に一年ほど「借調」して指導を行った。江西に赴いたのは張燕林、蔣文礼、姚其徳の三名である。

化学工場は危険が伴うために退職年齢も早く、五十五歳が定年である。2002年に張燕林は化学工場を退職した。現在は「五一・十一の黄金周（五月一日のメーデーから約一週間、十月一日の建国記念日から約一週間の祝日）」に大きな公園の招きで上演するほか、平時は幼稚園を巡回している。国家教育委員会と教育局が小中学生のこうした課外活動を禁じているため、小学校中学校では演じることができない。もちろん、全ては自費の活動で、政府からの援助は無い。皆退職者なので時間の都合はつくが、歌劇の音声テープを準備するには一演目につき二万元以上の費用が必要で、新しい演目を工夫するこ

とが出来ない。

2. 2006年3月の上演⁽¹⁴⁾

次に、上演の内容を記す。上演してくださったのは陶永林(66)・蔣文礼(60)・徐道富(60)・張燕林(59)・張安民(52)で、前節の南京影の経緯からわかるように、1966年の文化大革命以降はいずれも転職し、1990年代から自主的に活動を再開したものである。また、1960年以前に上演に参加していた者は一人もいない。五十年代に夫子廟で上演に加わった姚其徳は現在も時折博物館で上演することがある⁽¹⁵⁾というが、機会は極めて少なく、張燕林らと上演することもないという。3月29日、会場の南京師範大学につくと、他のメンバーが既にミニバンでのりつけて舞台を組み立てはじめていた。会場といっても、バトミントン場の入り口の待合室、そもそも上演用の場所ではない。鉄骨を溶接して作った自前の骨組みに、白い布をピンと張り、赤いベルベット布で舞台風の幕と袖を作る。光源は、全開するとその二つの面に各々十本の蛍光灯がずらりと並ぶジュラルミンケースが二つ、全部で四十本の蛍光灯がスクリーン裏に配される。立派なアンプつきのカセットデッキが入ったスーツケースから、自前の大きなスピーカーで音を出す。こうした全ての道具が、ミニバンに全て入っていたわけである。

日時：2006年3月29日午後

場所：南京師範大学バトミントン場のロビー

演者：陶永林(66)・蔣文礼(60)・徐道富(60)・張燕林(59)・張安民(52)(全員「挑簾(影人操作)」)

演目：「鶴與亀」「狼和羊(会揺尾巴的狼)」「打小妖精」上演後、張子明の子息張安民に「唐僧」「五毒大王」の常套句を唱ってもらう。(次節参照)

音響：三演目ともオーケストラの演奏とセリフから成る「歌劇」様の上演用伴奏テープを使用。時折「銅鑼」と「竹板(二枚の竹板で拍子をとる楽器)」を加える。

a. 「鶴與亀(10分)」

環境音楽のような琴の演奏によって幕が開く。水辺に岩がひとつ。鳥が横切り、蛙が現われて岩に乗る。左水中から亀がゆっくり現われ、岩に乗る。鶴が飛来し、亀の甲羅の上で羽繕いを始める。くつろいでいると足元が動いたので亀と気づき、亀の頭をつつく。亀が動かなくなったので鶴はそうと後ろにまわり、亀の尾がでてるところを狙う。またつつかれたので亀はひっこみ、しばらく動かないでいると、鶴はまたそうと後ろにまわるが、目を離れた隙に亀に逃げられてしまう。鶴は亀が降りた方向に降り、魚を捕らえて食べる。亀、後ろから現われ、鶴の尾に噛み付いたので、鶴は慌てて飛び去る。戻ってきた鶴は躍りになって亀をつつくが、後ろの羽を気にして振り向いたところで亀に首を噛まれ、幕。音響は琴による音楽と、鶴の「ギーギー」という鳴き声の入っ

たテープに、若干の銅鑼の小打と竹板である。鶴の首は多くの節からなっており、非常になめらかな動きが可能である。

b. 「狼和羊(会揺尾巴的狼)(12分)」

「アイヨ、アイヨ(ああ、なんてことだ)」とう穴に落ちた狼の声から始まる。狼の落ちた穴がスクリーン中央に配され、そこに山羊が現われる。狼は自分を犬と偽り、助けてもらったらなんでもすると約束して山羊の尻尾につかまって出してもらおう。穴から出た途端、腹がすいたから前足を食べさせろ、後ろ足でもよいと追いかけ回す。そこにカササギが飛来し、双方の訴えを聞く。カササギは機転を利かせ、「老いた山羊が狼を助けられるとはにわかには信じがたいから、もう一度やってみせれば山羊に前足を差し出させる。」と言う。狼が穴に降りると、ナレーションの女声が、「みなさん、どう思いますか？もう一度助けるべきでしょうか？そうですね。狼は助けてもその本性は変わりません。このまま穴にいてもらいましょう。」と観客に語りかける。助けてくれと懇願する狼に、「二度とその手にはのらないぞ！」と言って山羊とカササギは立ち去る。

c. 「打小妖精(10分)」

蛍光灯ではなく、中央に裸電球を配した。テープによる音声がききとりにくく、歌詞が判然としないので、上演の様子を軽く書き留める。

左袖より孫悟空が登場して開場句、右上に回転しながら飛び去る。

猪八戒左袖より登場、見得をきって右へ歩いて退場。唐僧左袖より歩いて登場。由来を述べて右へ歩いて退場。

猪八戒と妖怪が戦う。

孫悟空と、女性の姿をした妖怪が戦い、孫悟空が妖怪を破る。

上演していただいた「鶴と亀」「狼と羊」とも、河北省唐山市の唐山皮影劇団を訪問した2001年に既に劇団のパフレットで見えていたし、その後も各地の影戯班で上演やそれ用の「影人」に遭遇した。「鶴と亀」は、もともと湖南省木偶皮影劇団の演目だ」とどこかで聞いたが、既にどこで聞いたか覚えていない。それほど影戯の世界では有名な、全国に広まった演目である。この影響関係は検証する必要があるが、稿を改めて述べたい。

写真にみられるように、「鶴と亀」「狼と羊」では、メンバーがそれぞれ一体、また鶴は首が長いので二人で一体を操り、蛍光灯を用いている。これに対し「打小妖精」では、一人が二体を操ることもあり、光源は裸電球にきりかえている。「打小妖精」は従来の済南影の形態を残すといえる。しかし、音響はあらかじめカセットテープに吹き込んだ「歌劇」で、演者はその場で時折「銅鑼」と「竹板」を叩くものの、唱うことはない。

済南影では「二人一台戯」、即ち楽器担当が一人、「影

人」操作担当が一人であり、「影人」操作担当が「唱」とセリフを担当する。「唱」の韻文とセリフを全て暗記し、舞台内容を仕切るのはこの「影人」操作担当である。ところが南京影では、この「影人」操作が分業となり、従来は上演を仕切ってきた「唱」とセリフは、「歌劇」としてあらかじめテープに録音されている。個人芸ではなく、集団で支える舞台であるといえよう。

3. 張安民記憶の歌詞

上演のあとに、撤収途中の舞台用鉄骨に銅鑼と竹板を括り付け、荷物を入れてきたピギーケースを床に置いて太鼓代わりに叩いて、即席の「鑼鼓（打楽器）」セットで張安民に一節唱っていただいた。歌詞の文字起こしをしたいのでもう一度会いたいと言ったところ、本人が記憶を頼りに文字を書き出し、翌日もってきてくださった。記録のため、著録する。

a. 「唐僧」

貧僧我 搬鞍初登上吊鞍 我揚鞭打馬奔西天
我在馬上四下里看 四外的野景甚可觀
山禽野鳥枝頭上叫 芳草池塘鷗蘆眠
對對黃鸝鳴翠柳 一行白鷺上青天
走了些 高高低低不平路 走了些 重重疊疊山連山
過了些 對莊鎮多熱鬧 過了些 小河攔舟沒度船
看了些 漁翁垂釣河岸上 看了些 樵夫打柴把担兒担
看了些 農夫耕種多辛苦 看了些 牧童在牛背上來安眠
這正是 不長不短三春日 似寒似暖艷陽天
貧僧我 路之上觀不盡的景 許多山景看不完
取經奈路途景 一心拜佛奔天
叫聲沙僧來趕馬 …

b. 「五毒大王」

五毒大王 大喫一驚 好厲害的孫悟空
你看他 拿着箇金棍將我打 噲啊噲 噲啊噲
噲啊噲化風聲 棍棍單打絕命處
心想要我活性命 哪知我 剛顯上來沒顧下
一脚踢到我半空中 下來開了箇倒栽葱
腦袋掉了箇大窟窿 鮮血冒流往外衝
好厲害的孫悟空

c. 「孫悟空」

駕着祥雲往前翻 遠遠的望見一座山
遠觀山嶺重疊翠 近看綠樹長滿山
參天樹木擺成陣 遍地花草似錦毡
綠蒼影搖如豹尾 蒼松轉折賽龍盤
嶺高千層衝霄漢 潤深萬丈心膽寒
常言道 山要是高了定有妖怪 嶺要大了定藏妖仙
我這裏 加倍小心把山進 保着師傅他好過山

『西遊記』というのはそもそも、「西方へ向かう」主題

の基に、毎回事件が起こりそれを一つずつ解決していく構成である。上記の「唐僧」と「孫悟空」は、上演で登場する度に唱われる常套句であり、「五毒大王」の歌詞も、妖怪の名を替えて用いることができるという。

この記録は、そもそも「テープではなく、唱うことはないのか？」という筆者の問いに、「それならば張子明の息子の張安民であれば若干覚えている」と特別に唱っていただいたものである。上記の即席「鑼鼓」セットの状況からわかるように、脚本をみたものではなく、その場で記憶を頼りに唱ってくださった。「簡単だと思ったら、書き出すのは思いのほか大変だった」とのことである。帰国して仔細に音声を検査すると、「唐僧」の一部の内容に異なる句が入っている。おそらくは幾つかのモチーフを即興で組み合わせる性質のもので、昼に唱った句はどれか特定するのが困難だったのではないかと推測する。

演者達は1960年代に参加した当初から「歌劇」による伴奏で上演していたので、「唱」の訓練はうけていない。おそらく、張安民は五十年代に父の上演を繰り返し聞くうちに覚えたものであろう。

4. 近代化と口承

a. 学びの質—書面と口承

「近代」という言葉は、「口頭」與「非物質文化遺産」（口承と無形文化遺産）とともにやはり注意深く定義されるべきものだが、この半世紀に影戯に起こった変化は、まさにこの「近代化」の影響を様々な形で反映したのではないかと、南京影を見て考えるようになった。これは、光源に蛍光灯、音響に歌劇を用いた上演形態上の変化のみにとどまらず、分業、編劇、脚本によってセリフを覚えるといった合理的発想そのものが、口承による記憶と定着という「人づくり」を妨げることになったという、根本的な問題である。

南京影の経緯と上演内容からわかるように、彼らは入団した当初から脚本を見、「歌劇」による伴奏で上演活動を行っていた。このための学習方法は、主に口承によって伝えられてきた師承関係とは全く異なる。活動ができたのは正味五年間とはいえ、五年という芸の吸収期間は、二十歳前後で済南からやってきた王長生の、済南影の弟子としての学習期間とそれほど変わらない。しかし、王長生は「天才的」と言われるまでに歌詞を記憶し、歌劇脚本が必要となると彼が編劇を行った。この点について、張燕林は率直にその違いを話してくれた。代々「剪纸（切り紙）」を伝える家系の張燕林は、皮影戯劇団でも主に「影人」の制作にあたった。しかし必ず下書きを書いてからでないと彫刻を始められない。それに対し、王長生は何も見ずにまず輪郭を切り出した⁽¹⁶⁾。これは家業を継いだ弟妹達がやはり何も見ずに切り紙を作成することと同じ問題である、と。

ユネスコが、世界遺産の登録に続いて「口頭」與「非物質文化遺産」（口承と無形文化財遺産）の登録を始めたことで、中国でも全国的に無形文化財の保護

と活用の機運が高まってきた。筆者はここ数年中国各地の芸人を訪ね歩くうちに、この「口頭」が「非物質文化遺産」と分けて示されていることについて考えるようになった⁽¹⁷⁾。非常に難しい問題であるが、各地の影戯芸人をみるに、楽譜を見、脚本を読んで上演する者と、「音」と「上演」から体得した内容の発露では、上演の内容に明らかな差を感じる。

b. 組織上演と従来型農村上演

南京影では、1960年に「南京戯校」が募集を行った。このように、五・六十年代に各地の政府や文化館が「培訓班（養成班）」を募集し、現地の老芸人に授業をさせたり弟子をとらせた例は各地で見られる。更にその後も様々な困難を経て、八十年代の「百花齊放（多くの花が一斉に咲くように、文学、芸術などが盛んに活動すること）」でそのときの学生が若者を指導する。筆者が訪れた場所の例では、河北省冀東地区の楽亭、遷安（稲葉2004）、河北省青龍自治県、また陝西省の商州・旬陽・洋県など（稲葉2006）で、三十歳代後半の継承者が現在も影戯上演活動を続けている。それに対し、陝西省の「灯盞頭腔」の故郷と称される千陽では、やはり五十年代にそうした募集があったというが、現在六十代になる当時の学生達を訪ねても、もはやひとふし口ずさむのも難しい状態であった。話をうかがうと、学校を出て「招生」によって影戯班に参加したが、当時は各地で郷土の特色ある芸を「人戯（人が舞台に立つ劇）」として創生しようという動きがあり、はじめから影戯ではなく「人戯」として舞台上演を学んだという。

影戯として現在も命脈を保つ上記の幾つかの地区に共通する点は、何らかの形で農村に入り、一箇所に留まって一演目を唱いきる昔ながらの上演形態を維持していることである。それに対し、陝西省千陽や陝西省富平、そして河北省唐山皮影劇団、湖南省木偶皮影劇団のように、新たな近代的分業体制や「人戯」による上演を工夫したところは、予算と条件が持続したところが残り、それ以外は組織を維持できず、社会変動の中で消滅していった。南京影も、そして戦後の済南影も、この部類に入るだろう。

張燕林らの上演では、演目を工夫し新作を作るために歌劇の脚本と録音作業を要し、一作二万円ほど必要だという。個人の能力を超えた設備と機材、経費と採算がつきまとう。これが維持できる環境にあったのが唐山・湖南などの大劇団であり、これらは既に従来の「口承影戯」とは異なる「近代影戯」と呼ぶべきであろう。

c. 混同

「近代影戯」劇団も、もともとなった農村の口承影戯の基礎の上に発生し、発達してきた。唐山、湖南省長沙、そして今回の南京影を訪れたとき、その基となった口承芸人の存在と、「現在は老芸人とは異なり近代的創作方法による脚本を用いている」という発言を耳にした。由来は同一であっても、aで述べた学習上の「口承」と「書

面」の問題、bで述べた「個人芸」と「組織」の問題から、上演活動を通じて個人芸として学んだ影戯と、上演組織としての影戯劇団は、全く別のものとして捉えるべきである。ところが、地域の一般の人々から見ればどちらも従来の地元の芸能であって、「近代影戯」の存在する地区でその性質の差をあえて問題にすることは少ない。参与している人数が多い分、そちらの方が目立ち、むしろ「より高度に発展した」と評価される。

それに対し、芸能を「口承芸」に絞り、その歴史を考究する立場をとると、「近代影戯」はその主な研究対象ではなくなる。四川大学江玉祥教授の「山東影は南京に一人最後の芸人がいたが、最近亡くなったのもう二度と聞くことはできない」という見解である⁽¹⁸⁾。

地域文化を意識し、老芸人の芸を惜しみ、保護継承を図ろうとする動きは、五・六十年代、八十年代にも、すでに先達によって試みられていた。そして現在、非物質文化遺産の申請熱とあいまって、それぞれの立場の人たちが自分なりに考えて行動を起こしつつある⁽¹⁹⁾。文化行政が応援して後継者育成の努力が開始されたところもある。一見良い傾向にもみえるが、上に提起した問題をしっかりと認識し、なすべきことを見極める必要があるだろう。「近代影戯」には組織を維持するための援助が必要であり、「口承影戯」は、現代にあつては純粋な継承そのものがそもそも困難、消滅を前提に効果的な記録作業を行う必要がある⁽²⁰⁾。

おわりに

張燕林は今も少しずつ影人を作り、日々の上演活動に用いている。作りかけの「影人」をみせてもらおうと、まぎれもない済南影もあるものの、灤州影すなわち彼らの言うところの唐山影のデザインが多い。「何故済南影をうけつぐ人たちが唐山影を用いて上演するのだ？」と聞くと、「済南影の影人は素朴で地味だ。子供たちは唐山影の人形を好む。」とのこと⁽²¹⁾。上演活動でも、「鶴と亀」「狼と羊」はどこでも大変評価され、済南影の伝統戯では子供たちは黙って聞いていられず、騒ぎ出してしまうのだそうだ。

確かに、済南影の「影人」を使ってほしいと思うのは、研究者の都合である。しかし、さまざまな要素が錯綜して吹き出しつつある中国で、研究者は何をすべきか。混同しないこと、記録すること、整理紹介すること。そして全ての要素を尊重することが大切ではないかと考える。

参考書目

- 「遠去的老南京皮影戯」現代快報2002年11月22日副刊
- 「南京最後の皮影」南京晨報2005年10月1日副刊
- 「南京皮影難覓伝人」文匯報2006年2月3日
- 『中国曲芸志』（江蘇巻）ISBN 中心1992年
- 江玉祥 『中国影戯』四川人民出版社1991年
- 『中国影戯與民俗』淑馨出版社（台湾）1999年
- 稲葉明子2003a 中国影戯調査報告『演劇研究センター紀

要』 I pp. 157-162

(早稲田大学 21 世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉)

2003b 北京影戯からみる灤州影系—中国影戯研究『演劇研究』第二十七号

(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館) pp. 69-84

2004 灤州影系冀東地区について—中国影戯研究『演劇研究センター紀要』 II

pp. 185-195
(早稲田大学 21 世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉)

2005 済南皮影戯探訪録—孔府の芸から都市の芸へ『中国文学研究』第三十一期

(早稲田大学中国文学会) pp. 145-162

2006 陝西省影戯調査報告—中国影戯研究『演劇研究センター紀要』 VI pp. 271-281

(早稲田大学 21 世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉)

注(1) 中国各地に分布する「影戯」は、各地で呼称が異なり、一般的な総称が元からあるわけではない。題名に用いた「影戯」は、四川大学江玉祥教授が唱えた総称である。南京と、元になった済南では、当事者達が「皮影戯」と呼ぶことから、それらについての呼称はそれに随い、概念については「影戯」を用いる。

(2) 2005 年 6 月に江西省鷹潭の龍虎山で購入した観光 VCD (ビデオ) を見ていると、龍虎山風景区の中にある「無蚊村」を紹介するくだりで「何故無蚊村というか、皮影戯の語り口をみてみよう」とふいに上演場面が現われた。そこで九月の訪中の機会にその無蚊村を訪ねたところ、そこにもともと皮影戯があるわけではなく、風景区に指定されるに際してイベント活動のために江西省文化庁が南京の皮影戯芸人を招聘し、地元の若者を指導させたという。そこで連絡先を手に入れ、すぐ電話したところ、「訪ねてくればいつでも上演してあげるよ」とのこと。こうして 2006 年 3 月、南京皮影戯調査が実現した。

(3) 以下、中国語や中国独特の用法については「」で括り、初出時に訳注を () で示す。「解放 (中華人民共和国成立)」初期には、このように省を超えた「商調」や「借調 (一定期間移住して労働や職業指導に従事すること)」が多かったという。南京では「解放」後に市の中心部の夫子廟に人民娯楽場ができ、あたかも上海の「大世界 (中華民国時代に上海に存在した娯楽場)」のように地方劇や「曲芸 (語り物芸)・「木偶 (人形劇)」が上演を始めたが、この地にはもともと皮影戯が無かったことから、済南から芸人が「商調」されたものである。済南影については稲葉 2005 に述べた。

(4) 当初済南からやってきたのはこの二人と少し遅れてやってきた聶という人物の三人であったが、その後南京の姚其徳とその父がメンバーに加わるようになった。『南京晨報』では劇団の名を「向陽皮影戯劇社」とするが、おそらく「向群皮影戯劇社」の誤りであろう。また、五十年代にこの組織名があったか

どうかはわからない 1960 年の「招生 (生徒募集)」によって班員は増え、20 数名になった。「向陽 (あるいは群) 皮影戯劇社」という名は、それ以降のことではないかと推測する。

(5) 江蘇省は土地柄「彈詞 (江南の語り物)」の「書場 (上演場所)」が多い。『中国曲芸志』(江蘇巻)によれば、夫子廟も清代から露天の上演場所として記録があり、民国にはいと多くの有名芸人が集まっている。また、1955 年に「大成殿」の後ろに「総合性遊芸場所」ができたとし、「曲芸」を中心に多くの上演が紹介されている。しかし、この 1955 年以降の記述では、「蘇州評彈」「南京評話」など、記述が大雑把になる。済南影についても「山東済南市曲芸団、杭州市独角戯芸術団体等也都有演員到夫子廟遊樂場演出過。(山東済南市曲芸団、杭州市独角戯芸術団体なども演者が夫子廟遊樂場に来て上演したことがある。)」と述べるにとどまる。

(6) 金銭単位。一分は一元の百分の一。上海の大世界は全体の入場チケットの形で購入するが、夫子廟では各部屋ごとにチケットを購入する「分票制」だったという。

(7) 済南影では、これを「二人一台戯 (二人で一つの舞台を務める)」と呼ぶ。(稲葉 2005)『南京晨報』では影人 (皮影人形) の背丈は 34 cm ほど、曲調は山東の「柳琴調」だったとする。しかし今回の探訪では、張燕林自ら影人の背丈は 30 cm に満たなかったとしている。また、済南の李興堂は済南影の伝統的旋律を「磨調」と呼ぶ。上演の際に張子明の息子張安民に唱ってもらったが、「磨調」と同じ旋律という印象をもった。済南影では民国年間に李福増が従来の「磨調」に山東の他の曲調を取り入れて旋律を発展させたことから、そうした語彙を『南京晨報』が紹介したものだろう。済南影の旋律の変革については稲葉 2005 参照。

(8) 『現代快報』はこのほかに『東遊記』と『東周列国志』を挙げる。いずれも済南影で民国時代に確認される演目である。

(9) 京劇等の地方劇でもなく、西洋のオペラそのものでもなく、オーケストラやソロ歌手を備えて中国の民歌や旋律を舞台化する中国式のオペラである。

(10) 前述のように済南では「磨調」と呼ばれている。張燕林のインタビュー内容に従えば、彼らは最初から歌劇の上演にむけて訓練をうけているわけであるから、王長生の伝えてきた「磨調」を学ぶ必要もない。北方語と南京言葉の差の問題もある。「侷子戯」という言い方も、「南蛮北侷」という、それほど根拠の無い言い方らしい。済南から張子明とともに移住してきた息子の張安民は、従来の「磨調」とおぼしき常套句を記憶している。

(11) 済南での生活が困難だったという王長生はおそらく小学校しか出ておらず、識字はかなり不自由だったが、口をついて出てくる歌詞は他の者には真似のできない豊富なものだったという。典型的な口承芸人であったろうと想像できる。

(12) 五・六十年代には、このように各地の影戯劇団が外省で上演したり、北京などに集まって「会演 (合同公演)」を行ったりしている。各地を取材するなかで、

こうした交流や相互技術指導により、新しい技術や他の地区のノウハウを取り入れていく影響関係が頻繁にみうけられることに気づいた。

- (13) 『南京晨报』副刊「南京最後の皮影」は、「1999年に中華絶芸赴港展演活動に三ヶ月間参加、香港の交際芸術展覽有限公司にひきとめられるも南京にもどり、江蘇省文化芸術研究所がこれを重く見て支持を表明、2000年5月に南京児童皮影劇団が正式に成立した」とするが、「正式成立」といった正確なことは、今回の採訪では話題にならなかった。現在もこれといった後ろ盾のない自主活動だからであろう。記事の内容には、他にも不正確な記述が多い。
- (14) 稲葉ビデオ番号：BZ03・BZ04に収録。スクリーン正面の固定カメラと、スクリーン裏の様子を追ったカメラの二台分である。
- (15) 『文匯報』2006年2月3日では、南京市美術館で「2006中国皮影芸術展」が開かれたことを報じ、「山東皮影在南京の唯一伝人（山東皮影の南京での唯一の伝承者）、62歳の姚其徳」とする。
- (16) 五十年代の上演では、演目の需要に応じて急遽その場で「馬糞紙」を使って影人を作成することもあったという王長生夫人の回想も残っている。（『現代快報』）
- (17) 2006年8月に山西省長治で開かれた山西長治賽社與楽戸文化国際学術研討会にて、オング「声の文化と文字の文化」桜井直文〔ほか〕訳1991年藤原書店（Walter J. Ong, Orality and Literacy）を引き合いに出し、河南省西部在住の影戯芸人の歌詞記録作業を通して考えたことを発表したところ、若い研究者から反響があった。次号の『中華戯曲』（山西戯劇出版社）に「影戯採訪経験来論“口頭文化”與“写字文化”」として掲載の予定。また、「楽戸（儀式と音楽を司る特殊身分の人たち）」を囲んだ座談会にて以下のようなやりとりがあった。
- 質問者：次世代への継承の問題はどうか？
- 楽戸：国家級非物質文化遺産に山西賽社文化が指定されたことで活動資金や継承者の問題も解決されたのですが、継承者が覚えが悪くて…。
- 稲葉：あなたが若いときには、どのように現在の技術を学びましたか？ 師匠が直接伝授する形ですか？ それとも日常の賽社活動を通じて覚えたのですか？
- 楽戸：師匠が特別に時間を割いて伝授ということはありませんでした。活動参加だけです。
- 稲葉：賽者活動は年のうち何日くらい参加していましたか？
- 楽戸：100日以上になると思います。
- 稲葉：ということは、一年のうち三分の一は実際に賽社活動をしていたわけですね。
- 楽戸：そうです。
- “口頭（口承）”とは、ある一定時間口承の条件に身をおくことなのではあるまいか。南京影の場合、五年ほどであっても王長生は李福増のもとで口承伝承の条件を満たし、張燕林らにはそれが整わなかったのではないかと考える。
- (18) 六十年代に南京影に影響を与えた黒龍江省ハルビン児童劇院の高淑芳を採訪したときにも「南京には一

人芸人がいたが、若死にしたのでもう南京の芸は見られない。」と言われ、赤いシャツを来た若々しい人物の写真を見たのを思い出した。電話で確認すると、それが王長生とのこと。まだ「張燕林らが活動しているではないか」というと、「活動しているのは姚其徳だ」という答えが返ってきた。また、南京を訪ねてから改めて江玉祥教授の『中国影戯與民俗』を読むと、山東影の項目に王長生からの書簡が紹介されていた。いずれも、口承芸人に重きを置き、張燕林らの活動は視野に入っていない。

- (19) 「皮影戯」もまた世界遺産申請が試みられたが、当選はせず、いくつかの都市が推す「国家級非物質文化遺産」となった。しかし、既に問題が指摘されているように、具体的にはどの上演団体が「皮影戯」なのであろうか。また、本稿で提示した問題は考慮されているのだろうか。
- (20) 少々飛躍するが、ここ数年筆者が主張していることである。農村に往時のような余暇活動の要請がなく、芸人も芸以外の刺激が多いなど、伝承の環境自体が大きく変化している。仮に弟子をとらせ、十分な上演活動が実現されても、往時の芸をそのまま継承するのは困難であろう。更に、口承芸は、「近代影戯」や早くに政府に認識されるような目立つ活動を行う団体だけでなく、身近な農村にこそ大量に分布し、高齢化が進んでいることに目をむけるべきと考える。
- (21) 『南京晨报』では「皮影制作には驢皮が最もよく、色彩とつやに透明感があり、厚みも適している。しかし南京皮影戯は山東の風格を深くうけつぎ、戦闘する内容が多いことから質実剛健を必要とするため牛皮を主に用いる。」とする。驢皮を用いるのは河北東北の灤州皮影戯で、それを前提とした物言いである。また『現代快報』の記事では、挿絵に載せる影人は陝西東路のものである。いずれもそれなりに一家言のあるコレクターや張燕林ら上演のプロを取材したものだが、そうした専門家というべき人たちにも認識の混同が起こっていることの現れであろう。



図1 南京影上演メンバー



図2 「鶴と亀」上演

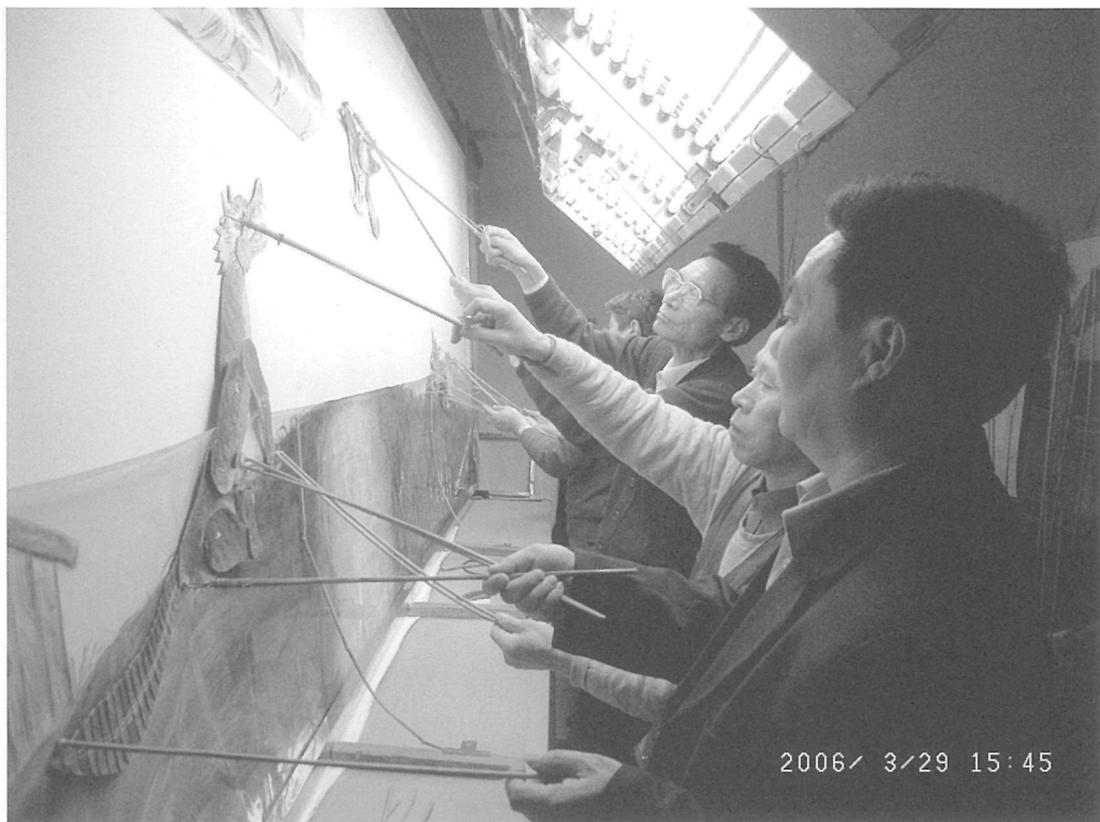


图3 「狼と羊」上演



图4 「打小妖精」上演