

中国の身体表現

——「戯曲」と舞踊——

細井尚子

はじめに

一 「戯曲」の構成要素と形成過程

1 舞踊

2 雑技

3 説唱

4 巫術のパフォーマンス

5 「戯曲」の形成

① 「戯曲」の雛形の形成

② 「戯曲」の形成

二 「戯曲」の身体表現方法としての舞踊

1 演劇的舞踊

2 舞踊的演技術

おわりに

はじめに

九七年十二月、筆者は中国北京と河北省石家荘で、日本の歌舞伎舞踊の身体性を紹介する企画に参加した。中国の舞踊は、宗教的職能者による舞踊か民俗芸能である民間舞踊（以下傍線を施した単語は中国語）、歴代の宮中で洗練された古典舞踊に大別される。この内古典舞踊は、戯曲として包括される演劇形態が形成された宋代に、身体表現方法として戯曲に吸収されて以降、独立したパフォーマンスとして生命力を保っているとは言い難い。従って、当初から民間で観賞の対象として成立し、演劇に身体表現方法として吸収されながら、独立したパフォーマンスとしても生命力をもっている歌舞伎舞踊に類するものは中国にはなく、その在り様は非常に理解されにくい。

中国における舞踊と演劇の関係について、筆者はかねてより大きな疑問を持っていた。中国は漢民族を含め、五六の民族で構成される多民族国家である。戯曲として包括される演劇形態のほぼ全てが、漢族の産物、あるいは漢族の戯曲の影響下で形成されたものである。一方、目を転じて舞踊に注目すれば、漢族以外の民族は豊富な民間舞踊（民族舞踏）を有するが、漢族独自の舞踊は貧弱である。これはなぜか。この問題は中国のパフォーマンスだけに限ったことではないだろう。例えば同じ東アジアの朝鮮半島では、舞踊、仮面劇、人形劇、語り物を生みながら、なぜ伝統演劇が生まれなかったのか。東アジア、或いはアジア全域というように視野を拡げていくべき問題なのだろうが、本稿ではその一步として中国の身体表現として、戯曲と舞踊について考察したい。

一 戯曲の構成要素と形成過程

中国で人間が行うパフォーマンス⁽¹⁾は、宗教的なものとするのではないものに分けられる。前者の代表的な存在が道教儀礼に見られる身体動作であり、後者は参加型では民俗芸能、観賞型では戯曲、話劇、舞踏、雑技、説唱などがある。中国語でパフォーマンスに当たる単語は「演じる」という動詞がもとであり、主に後者を指す。表演の中で、現在種類、劇団数、従事者数の最も多いのが戯曲だ。また、この戯曲の構成要素には、舞踏、雑技、説唱のいずれもが、多少の差はあれ、含まれている。これは、戯曲がこうしたものを吸収し、最も遅く形成されたため、これらと戯曲の関係は、中国の表演史が雄弁に語る。しかしここで時間軸に従い、表演史を追うには紙幅が足りない。だが本稿のテーマにとって、すべてを省略するのは乱暴に過ぎよう。そこでまず、戯曲の雛形が形成される唐以前の表演史を、舞踏、雑技、説唱と戯曲の形成に関係があったと考えられる巫術について非常に簡略化してまとめ、次に戯曲の雛形、戯曲の形成と見ていく。

1 舞 踊

中国の研究書は、表演の歴史を階級社会が構成される以前の原始社会の原始舞踏から説き起す。王克芬先生によれば、原始舞踏は労働（狩猟・採集）の動作、およびコミュニケーションのための身体動作に内包されていた舞踊の因素が、自然崇拜、生殖崇拜に見られる人々の願望の表現、また戦争の勝利を祝うといった感情の表現、祖先や氏族の象徴物に対する崇拜に見られる帰属観念などと結合して生まれたとする。王先生が原始舞踏の発生において、一般には挙げられぬ労働の動作をも加えられたのは、後代の舞踊、また戯曲の型に鳥・獣類の名称が見られることによ

る。原始舞踏は集団で行う参加型の舞踏であり、原始舞踏によって收穫、平和、生殖などを得ようとするもので、いわば原始舞踏は目的を達成するための手段⁽³⁾であった。

階級社会である奴隸制時代（夏・商・殷／紀元前二十二世紀末～紀元前十一世紀）になると、女樂が發展する。女樂は奴隸主である王の娯樂として各朝代の宮中で演じられたもので、音楽と舞踏をその内容とする。演じ手は女樂を專業とする女性の奴隸であり、舞踏の種類が増加、舞踏技術の高度化から、演じ手は一定の訓練を受けたものと推定されている。女樂の舞踏は、原始舞踏が参加型であったのに対し、それ自体を觀賞の対象とする觀賞型のものであり、また舞踏自体が娯樂の対象という点でも原始舞踏とは性質が全く異なっている。この時代、王が觀賞した舞踏は、宮中専属の女樂のみに留まらない。王朝の力が強くなるにつれ、周囲の各族が宮中に参内、一族の舞踏を献上している。これは舞踏がすでに一族の精神面を代弁すると見なされていたことを物語る。

この時代はまた神權統治の時代でもあり、宮中の祭祀儀式が整備され、制度化し始める時代でもある。王位の継承が禪讓制から世襲制になるとともに、祖先崇拜も重要な祭祀儀式の一つになり、前代から継承した一族の英雄、先祖の功績を賛える舞踏がそうした儀式で用いられた。

西周時代（紀元前十一世紀～紀元前七七一年）に入ってまもなく、周公旦が礼樂制度を定めた。内容は前代から継承した樂舞の整理と新作だが、これにより、音楽・舞踏は貴族子弟の教育手段となり、祭祀儀式の樂舞の制定、身分により樂の規模を特定する樂の等級制が行われ、音楽・舞踏にあらたな属性が加わった。

女樂は貴族階級にとって、純粹な觀賞対象という以上の魅力をもち、商品価値が認められ、政争の道具としても用いられた。

春秋・戦国時代（紀元前七七〇年～紀元前二二一年）には、西周滅亡によりこの礼樂制度は崩壊したが、各国の宮中には民間出自の女樂がおり、すでに民間ではこれを專業とする演者がいたと考えられている。女樂は王侯貴族自身

の娯楽のみならず、典礼でも用いられるようになった。

秦（紀元前二二一年～紀元前二〇七年）は中国全土を統一、中央集権政治を行ったが、統一に向けて他国を滅ぼすたびに、その国の宮殿と同じものを都に建築し、またその音楽・舞踊の従事者を宮中に入れたという。

漢代（紀元前二〇六年～紀元後二二〇年）は、中国の表演史において、大切な時代の一つである。宮中には雅楽（祭祀儀式の楽舞）を管轄する「太楽」と皇帝の娯楽のための俗楽を管理する「楽府」という二つの機構が設けられ、祭祀用の雅楽、典礼、宴会、娯楽用の燕楽、同じく典礼、宴会、娯楽用で、民間から集めた散楽（百戯）に整備され、舞踊技術の技巧性が高まり、道具、衣装にも発展がみられた。散楽（百戯）には、前代からの女楽や、少数民族の民族舞踏も含まれており、やがてこれらは燕楽にも加わっていく。宮中の楽舞は宮中専属の演者だけではなく、民間の芸人も加わって構成されていたのである。民間でのパフォーマンスの状況を窺うことができよう。また演者の称呼に目を向けると、前代からの奴隸身分の職業的演者である「倡」以外に、上層階級の娘で非專業の「舞姬」、奴隸身分ではないが專業の「歌舞者」の三種があり、舞踊を行う者の身分の広がりが見える。舞踊が賤業職の技であるという意識がある一方で、その審美的な価値が認識され始めたと言えるかもしれない。こうした変化を促進したものの一つとして、この時代の礼儀としての舞踊の存在も大きいだろう。これは宴席で請われた場合にすぐ受けて舞うというもので、舞わないと相手を侮辱したと看做される。上層階級にとっては楽舞の素養が必要となり、彼等にとっての舞踊が、単に観るものから自身もやるものへと広がった。これは彼等と舞踊との距離感に変化をもたらしたと思われる。この礼儀としての舞踊は、舞踊が精神面を代弁し得るといふ発想や、西周の礼楽制度の流れにあるものだが、この素養があったからこそ、舞踊が整備され、洗練されていく一方で、宴席で主人が感情の赴くままに舞う即興舞踊も登場した。また、王朝の力が強大化するにつれ、諸民族との交流が活発化し、胡舞に関心が高まった。

魏晋南北朝時代（～五八一年）は戦乱に伴う民族移動があり、舞踊においても民族間、また階層間の交流がみられ

た。宮中では観賞型の娯楽としての舞踊に、民間舞踊や前代までに完成した舞踊が吸収、洗練され、固定化した祭祀儀式の舞踏が衰退する。また、礼儀としての舞踊、即興舞踊にも民間舞踏や民族舞踏が用いられるようになった。特記すべきは、北齊（五五〇～五七七）の「代面（大面、蘭陵王）」、北周（五五六～五八一年）の「蘇中郎（踏揺娘）」のように、次代に形成される戯曲の雛形の部品が、この時代に作られたことだろう（これについては後述「戯曲」の形成の項で取り上げたい）。

隋代（五八一～六一七年）には前代の各国の宮中や外国の楽舞を集め、出自別に九つに分類して九部楽とした。散楽（百戲）はこの九部楽には入れられていない（次項雑技参照）。

ここまでの流れを見ると、舞踊は、属性の面では長い時間の中で参加型・観賞型ともに様々な力を付与されている。娯楽・観賞型の舞踊に注目すると、その表現するものは、感情、精神を表わす抒情性に重心があり、抒情性と叙事性の両面の力をもつ戯曲における舞踊とは、まだ距離があるのが分かる。

2 雑 技

雑技は、人間の身体を使うもの、道具をつかうもの、虫や動物、鳥などを調教して行うもの等、内容は豊富で幅が広い。総じて視覚的要素が中心であり、言葉を媒体とする要素は副次的である。しかしそれは戯曲が形成されてからのものであり、それ以前は言葉を用いたストーリー性のあるものもあった。

雑技の雛形は戦国時代頃から民間で行われていた角抵（角觝、較抵）とされる。これは角をつけた面を用いて行う相撲のような力技の一種だ。伝説に伝わる軒轅氏（漢族の祖、黄帝に目される）と蚩尤氏（異民族と目される、戦神）

——頭に角があったとする——の戦いを模したものである。漢代初期、角抵が流行していた冀州（現河北省中南部、山東省西辺、河南省北辺）はこの蚩尤氏の領土だったようで、これを蚩尤戯とも呼んだ。「戯」は現在用いる「戯れ」

「芝居」以外に「競技」、「試合」の語義もあったとされ、当時の蚩尤戯が競技だったのか、演技だったのかは分からない。角抵も角抵戯ともいう。

角抵(戯)は秦代には宮中に入り、歌舞などと一緒に行われ、その語義も身体を使うパフォーマンスの総称を加えた。また百戯ともいう。狭義の角抵(戯)は力技だが、広義では歌舞、動物芸、動物に仮装して演じる芸、剣や玉などをを用いて正確さ、素速さを競う芸など武術的な技巧性を要求されるものから、パフォーマンス性の強いものまで、多様な技が含まれていた。

漢代は百戯(角抵)の大発展期である。宮中では武帝(紀元前一四〇年〜紀元前八七年)が、百戯を娯楽としてのみならず、国賓の接待にも用い、ローマ、ミャンマー、インドといった外国や国内の演者による大規模な大会を開いている。大会では宮中専属の演者の外、民間の演者も集められた。民間でも百戯は広い地域で流行した。外国の技と接する機会をもった百戯はその技を吸収し、幻術、車や馬を用いたもの、竿や綱の上でやるものなど技の種類、レベルともに発展した。また、見せることへの配慮が行われ、演目立てや衣装、小道具、音楽などにも工夫が加えられた。更には『東海黄公』のように簡単なストーリーをもつ演目も登場する。これは秦代末の伝説——東海地方の黄公という老人は、若い頃は法力で虎をねじ伏せ、雲を呼び、平地を山に化したが、老いて気力が弱まり、酒の飲みすぎもあって、虎と戦って殺される——を描いたもので、角抵戯では黄公は巫師の扮装をし、虎も人が扮したという。ストーリー性をもつという点、また何かに扮するという点から、この『東海黄公』は戯曲への道の重要な存在と看做されている。それが力技、武術系の角抵戯であることは注目すべきだろう。

後漢末の戦乱期には、宮中専属だった演者も一座を組んで民間で芸を売った。魏晋南北朝時代、少数民族や外国の技の流入があり、仏教の布教のために幻術も行われた。また寺院の廟会には百戯に上演の場を提供した。この時代、魏では『遼東妖婦』が作られた。神話に取材したものと推測されているが詳しい内容は分からない。『東海黄公』と同

じく、簡単なストーリーリをもち、男性が女性に扮した。

隋（五八一～六一七年）が中国を統一すると、文帝（五八一～六〇四年）は百戯の演者を放逐、結果的に民間の百戯は発達した。煬帝（六〇四～六一八年）は楽戸を設置し、毎年旧正月に百戯大会を開いた。前代までの百戯を集め、次の唐代で大きく発展する百戯の基礎を築いた。

隋代までの雑技史を眺めると、力技・武術から始まる角抵（戯）・百戯が現在の表演に当る言葉（内容）へと発展し、漢代にはストーリー性という方向が拓いたにも関わらず、その道への発展がなく、視覚的要素に偏重していくのが分かる。

3 説唱

言葉を媒体とする説唱の歴史は、「言う人」と「言う内容」「言い方」に分けて論じるのが普通だが、本稿では戯曲形成への足跡を主とするため、それらを分けず、むしろ性質や働きの方に重点を置いてみたい。

西周時代の宮中や貴族の家には、言葉によって娯楽を供す奴隷身分の者がいた。侏儒、優（倡優、俳優）と後世表記される人々である。彼等のような存在が、いつの時代まで遡れるのかは定かではない。

春秋・戦国時代の優は男性で、言葉と歌舞、人物の模倣（衣装を用い、扮装もまねる）により、帝王の側近く仕え、娯楽として笑いを呼ぶ滑稽を供するほか、それに帝に対する風刺、批判を含めることも業とした。こうした場での優の言葉は罪を受けない習慣があった。当時の優が戯曲のように歌いつつ舞ったのかははっきりしないが、唐以前の舞踊が舞い手は舞うだけであったのに比べ、優が歌も舞いもやったことは注意すべきだろう。しかし春秋・戦国時代以降、女楽が発展し、観賞型の舞踊のレベルが上がっていくにつれ、優は言葉、模倣に比重を移し、戯曲の雛型が形成される唐代の宮中の優は、ついにほとんど歌舞を行わなくなってしまう。

漢代になると優の風刺、批判の対象が変化する。従来は帝に向けられるものであったが、逆に帝が優を使って臣下を風刺、批判するようになったのである。更に従来は優自身がテーマを探して作り上げたものを供していたが、その場で題をもらって作る即興の形も登場した。また、すでに伝来していた仏教が布教手段として、經文を講じ、説法をする講經が行われた。

魏晋南北朝時代には、優の在り様に大きな変化が現われる。従来一人であった優のパフォーマンスが、二人で行われるようになったことだ。からかう人（蒼鶻）とからかわれる人（參軍）、二つの役柄ができたのである。これは風刺、批判の対象が帝一人ではなくなったことと連動して生じたと考えられる。すでに誰が対象であるかという暗黙の了解が崩れた以上、一人が風刺、批判の対象である人物に扮し、もう一人が質疑応答の形でその正体を観賞者全員に分からせる必要があっただろう。この、一人が二人になったというのは、単に人数的な問題だけではない。従来は演者と観賞者という立場の異なる二者間で成立していた演技が、演者間で成立し、観賞者はそれを純粹に観賞する形が生まれたのである。もし優の物まねが、扮装の力を借りない、日本の落語のような形態であったなら、一人で複数の人物を表現することは可能である。実際後世こうした芸も説唱の中に育つのだが、それらは皆言葉、手、腕や上体を主とする簡単な仕草、表情を媒体とし、「らしく」見せる技をもち、優とは本質的に異なる。

また、仏教の講經には語り、調子のある語り、歌の三様の表現方法があり、大衆を相手に行う唱導が作られた。これは、通俗的な物語を挟んで仏教の教えを説いていくもので、聞く者に合わせて内容を変える臨機応変さがあり、三様の表現方法を別々ではなく、組み合わせるようになり始めた。

この時代までの説唱史は、歌うものと歌わないものの分化が始まる過程とも言える。優がしゃべりと模倣に重心を置き、歌舞をしなくなっていくのは、演技と舞踊の関係を考える上で象徴的である。優の模倣は、簡単な扮装によって人物に扮してはいるが、性格などは基本的に優自身の地を表わすというもので、笑いは主として言葉によって生み

だされる。言葉の発し方におけるしゃべりと歌は、身体表現では物まねと舞踊に通底する。優の芸が指向するのは演劇への道ではあるが、歌・舞踊を内包する戯曲に直結した道ではない。一方、優が捨てようとする歌を語りと組み合わせた形を生みだした講経は、後世の語り物芸への道を拓いていく。

4 巫術のパフォーマンス

巫術の祭祀儀式におけるパフォーマンスで、戯曲との関係が深いと目されているものに、巫舞と儺がある。

商・殷の時代は神権統治の時代であり、あらゆることを占卜によって神にお伺いをたて決定した。この占卜と祭祀を担当したのが宗教的職能者である巫で、神と交信できると信じられ、その社会的地位は高かった。

西周時代には王が自身の意志で統治するようになり、巫術の主たる祭祀儀式は豊作祈願、雨乞い、馭邪、子孫繁栄の四種になる。巫術の祭祀活動は、禹歩という歩法と音楽、歌、舞踊で構成されていたようだ。この舞踊を巫舞という。巫舞の身体動作は旋回を主体とする。すでに当時の巫舞は、巫女が美しい衣装を着て音楽に合わせて舞うという観賞的価値のあるもので、神を対象としながら人をも楽しませる娛人的要素もあった。

儺は馭邪の祭祀儀式で、旧暦三月の「国儺」、中秋の「天子儺」、旧暦十二月の「有司大儺」と、年に三回行われた。この内、後世に影響を及ぼすのは「有司大儺」である。これは葬送儀礼から発展したものとされ、熊皮を手に被せ、黄金の四つの目をつけた方相氏が戈と盾を手に、大勢を率いて馭邪をする。この方相氏は仮面を用いたと考えられている。この「有司大儺」は、六世紀頃日本にも伝わり、宮中儀式の「追儺」となった。

春秋・戦国時代、民間では、北方は原始舞踏の流れにある舞踊が盛んで、節日（祝祭日、節句、ハレの日）に行われた。こうした参加型の舞踊には、男女が婚姻の相手を見つける機会という側面もあった。一方南方では巫舞が盛んで、年末には儺も行われていた。

年末の儺は漢代の宮中でも行われたが、方相氏の率いる人数の増加、十二の猛獸（人間が仮装）などが加わり、大規模化する。巫舞と儺の身体動作は、静と動、柔と剛、のように全く異なっていた。馭邪という意義をもちながらも、人が動物に扮して踊るなど、その視覚的な面白さが演じる方向を導いたようで、戯曲形成期の唐・宋代には、宮中専属の演者が演じるようになり、儀式としての儺は宋・元以降行われなくなる。しかし民間では仮面を用いて馭邪をする儺は残り、規模、内容とも発展して儺戯を生んだ。儺戯は宗教儀式におけるパフォーマンスで、簡単なストーリーをもち、仮面を用いる。また動物に扮するという点で、中国では角抵との関連も考えられている。

一方巫舞は、娯楽・観賞型の舞踊である女楽が発展した春秋・戦国時代以降、宮中では衰退する。巫術自体が衰退したことに加え、本来巫舞が祭祀儀式におけるパフォーマンスであったにも拘わらず、それ自身娯乐的要素を備え娯楽・観賞型に向かったために、同類の女楽に敗退したのだろう。民間における巫舞も宗教が世俗化する唐代以降観賞型の舞踊と融合し始める。

5 戯曲の形成

① 戯曲の雛形の形成

まずは戯曲の雛形が作られる唐代（六一八〜九〇七年）の状況を眺めよう。

唐は建国まもなく隋の九部楽の内容を入れ替え、あらたに九部楽を制定した。第二代皇帝太宗（六二六〜六四九年）の時、これを十部楽にし、宴会用の「宴楽」を歌舞雑芸の「立部伎」と、楽器演奏の「坐部伎」に分け、「坐部伎」「立部伎」の順にレベル分けし、「立部伎」のレベルに及ばぬ者は「雅楽部」に落とされた。「立部伎」の歌舞雑芸類は漢代の角抵、隋代の散楽の系統を引くものだが、「雅楽部」が儀式専用であるのを除くと、「宴楽」以外の各部にも歌舞雑芸が付随していた。この内「鼓架部」に、前述の「代面（大面、蘭陵王）」、「蘇中郎（踏搖娘）」や西域から伝来

した故事に基づく「鉢頭（撥頭）」などが入れられている。

「代面（大面、蘭陵王）」は別名「蘭陵王入陣曲」という。北齊の世宗の四男、長恭（蘭陵王）が人並みはずれて勇猛であるにも拘わらず、顔だちが優美なため、敵を威嚇できぬといつも仮面をつけて出陣していたという話に基づく。この舞踊は、蘭陵王の指揮、攻撃の動作の模倣という。

「蘇中郎（踏揺娘）」は、北周の蘇葩は容貌は醜く酒好きで、酔って帰っては妻を殴る。妻は美貌で歌がうまく、夫の暴力に耐えかねるといつも隣人に苦しみを訴えたという話に基づく。まず踏揺娘が苦しみを歌で訴え、夫が帰ってきて妻を殴る。踏揺娘の歌いつつ舞う形式は、これ以前の宮中の舞踊にはなかった。

「鉢頭（撥頭）」は、虎に殺された父の仇を息子が討つというものである。

いずれも相撲のような力技系の角抵戯のものだが、音楽、歌、舞踊が加わっており、単純な角抵戯から脱している。特に「蘇中郎（踏揺娘）」は当初妻の踏揺娘は男性が扮し、殴打の場面で笑いを取ったようだが、すでに安史の乱（七五五〜七六三年）以前には踏揺娘は女性が扮するようになり、夫の殴打よりも妻の嘆きに観賞の重点が移っている。武術・力技系の角抵戯がストーリー性を獲得し、表現方法に歌、舞踊を加え、徐々に抒情性がクローズアップされる。この延長上にも戯曲が現われそうな変化だが、仮に歌や舞踊が加わっても、男性が踏揺娘に扮したままであったら、見る者は表現方法の喜劇性よりも内容の悲劇性に目を向けることができたであろうか。もちろん戯曲への道を一步進んだことは事実だが、戯曲になるには角抵戯からの道だけではなく、まだほかの道との交差が必要である。

ここで宮中におけるパフォーマンス関係の機構である教坊と梨園について述べたい。

教坊は雅楽以外のすべての練習、上演などを管轄する機関で、以降こうした機関は宋・元・明・清と踏襲され、清の第五代雍正帝（一七二三〜一七三五年）の時に廃された。

梨園は第六代玄宗（七一二〜七五六年）が設けた歌舞の教練所で、「坐部伎」の子弟三百人と宮女数百人を選んで学ばせた。玄宗自身楽律に明るく、自からも指導に当たることがあったという。こうした機構の中で宮中専属の演者は芸の研鑽に励み、前述の「蘇中郎（踏揺娘）」のような例もあったが、他のパフォーマンスは各々「わが道を行く」という状態でレベルをあげ、発展した。例えば宮中の舞踊では、音楽、歌、舞踊による大曲があった。これは燕楽に属し、その名が示す通り音楽を主体とする。大曲は、楽器演奏のみの散序、次に歌を主とし、舞踊のつくこともある中序（拍序）、舞踊を主とし、歌のつくこともある曲破（破）の三段構成をしていた。有名な「霓裳羽衣曲」もこの大曲である。複数の表現手段を用い、メリハリをつけた構成をもつが、内容は何らかの故事を描くものではなく、また歌と舞踊を同一人が兼ねることはない。

安史の乱が起ると、宮中の演者は民間各地に散った。庶民に芸を売って暮らしていくには、観客となりうる庶民が十分に形成される必要があるが、まだそれほどの経済的発展はなく、官僚や富裕な商人層の庇護を受ける者もいた。庶民を相手に芸を売る者は、芸を庶民の嗜好に合わせて変えていった。彼等に演じる場を提供したのは、寺院や廟である。当時仏教の講經は僧侶に対する僧講と俗人に対する俗講があった。俗講は歴史故事、民間故事などを吸収、また音楽面でも人々の好むものを採用し、徐々に宗教色を弱めて行った。その語る内容の底本となったのが変文である。俗講は大変な人気だったようで、僧侶ではない俗人がやったりもした。また道教もこれをまね、道講を始めた。俗講、道講は、その語る内容によって分化していく。

この時代に特筆すべきは、弄参军と言われるようになった参军だろう。まずは女性の参加があげられる。第七代粛宗の宮中には参军を演じる女優がいて男性役に扮し、民間では女性役に扮した女性演者がいた。宮中の女優が特記されたのは、やはり参军が男性の芸だったからで、いわゆるげけの参军、つつこみの蒼鶴と同様に、男性扮する女性役の弄仮婦人というのが出てくる。女性に扮する役柄類型の登場は、女性らしく見せるための芸の工夫をもたらす。更

には役柄類型の増加から参軍の登場人物が増えたと考えられる。これはストーリー構成の上でより複雑なものを表現可能とする。民間の女性演者の方は、弄参軍に音楽と抒情的な歌を用い、その歌が人々の涙を誘ったという。

また、もとは西域のものという合生も、歌舞が主体で合間に軽口を挟む形をしていた。

このように唐代には、相撲のような力技・音楽・歌・舞踊（蘇中郎（踏揺娘））、しゃべり・模倣・歌・音楽（弄参軍）、歌・舞踊・軽口（合生）と、本来他ジャンルの表現方法だったものを取り入れた形のが現われてくる。これが戯曲の雛形である。この雛形に注目して戯曲の形成を追うことにする。

② 戯曲の形成

唐末は軍閥が割拠して戦乱となり、五代十国時代を経て九六〇年、宋が建国された。宋は女真族の金との戦い（靖康の変）に破れ、一一二八年都を汴京（開封）から臨安（杭州）に移す。遷都以前を北宋、以降を南宋という。

この宋代は科学技術が進歩し、商品経済が発達した時代で、二つの都の人口も汴京は約一〇〇万、臨安は約一五〇万と推測されている。宋代はまた、演劇が成立するための条件が整う時代でもある。

宋代の都には、唐代のように居住区を仕切る坊も、その廻りを囲む壁も、夜になると閉まってしまふ坊の門もない。人々が時間的・空間的に自由に活動できる町だった。孟元老の『東京夢華録』には、汴京の様子が描かれている。それによれば汴京は、周囲約二五・七キロの外城、その中に周囲約十・八キロの内城（唐代の汴州城）、更にその中に宮城がある。この内城に瓦市（瓦舎、瓦肆）などと呼ばれた固定的な盛り場が一箇所、外城に三箇所あった。瓦市は北宋末から発展し、南宋臨安では二十三箇所にも及ぶという。例えば汴京の内城の盛り場には大きな酒店があり、市がたつ。朝四時から夜明けまでは衣類、書画など、その後は細工物、夕方には髪飾り、骨董などが売買される。一日中様々な食べ物屋も店をはる。その東側には大小の勾欄（演芸場、芝居小屋）が五十余りあり、その内の四つは数千人

を収容できるとある。前代まで民間でパフォーマンスを演じる場合は、寺院や廟、広場、大道、酒肆などだった。大道、酒肆などは臨時性が強く、寺院や廟などで演じる時は節日（注）が主体であり、宗教的、民俗的な枠組みをはめられていた。このように「演じる場」は「演じる時」と連動する傾向が強い。宋代にはパフォーマンス専門の空間ができ、しかも常打ちで「演じる時」の制約から開放された。これはすなわち宗教的・民俗的な枠組からの開放でもある。また純粹に娯楽として、共同体・集団単位から個人単位を対象にして芸を売っていくこともある。そして芸を売る相手、演劇にとっては不可欠な観客層も庶民階級を主体に形成された。演じる側には、宮中専属の演者、民間の專業者のほか、非專業者もいた。芸を売る者すべてが都の居住者だったわけではない。路岐人（流浪する非定住者）も多かった。專業の演者はパフォーマンスの種類ごとに分業化し、仲間や師弟関係などで自発的な同行の会を組織し、協力して興行した。比較的少人数の「火」、多人数の「社」、そしてギルド（行会）を組織し、ギルド神を奉じた。

北宋の瓦市で見られたパフォーマンスには、歌の類、舞踊系、説唱系、雜技系、木偶系、のほか、即興で詩歌を作る芸やなぞなどとともに、雜劇、相撲雜劇（相撲を仕組んだもの。しよっきりのようなものか？）、雜班（雜扮—喧嘩のしぐさなどを滑稽にやってみせる茶番狂言）、唾雜劇（全身を白く塗って滑稽な動作をする）といった名称も見られる。唐、五代の雜劇（雜戲）はパフォーマンスの総称としての百戲、散樂と同義か、または參軍戲のみを指した。北宋時代にもほぼ同様な使われ方をしている。唐代の參軍戲の流れである北宋初期の雜劇は前代と同じく短劇で、その内容は滑稽、諷諷、嘲笑であり、政治や上層階級の批判もした。だが筋らしい筋はまだなく、表現方法としては言葉が主体で歌、舞踊を挟む形だった（しかしこれは民間での在り様で、宮中では歌、舞踊は入っていない）。登場人物は増加しているが、まだ人数の決まりはなく、必要に応じて小道具を用いるようになった。民間で庶民を相手に様々な芸が自由競争をするという環境は、個々の芸のレベル向上や、他のジャンルの芸の吸収など、各種の芸を発展させた。

『東京夢華録』には中元節に「劇場の役者は七夕を過ぎてから『目連救母』雜劇を演じ、十五日までで終わる。観客は倍增する。」とあり、北宋期間に雜劇が八日間の連続上演ができるまでになっていることが分かる。『目連救母』は周知の通り仏教故事で、すでに唐代に俗講の台本と推定される変文があった。俗講はしゃべりと歌で構成された語り物である。旧暦七月十五日は盂蘭盆会で施餓鬼の日であり、母を救うために地獄巡りをする目連の物語はこの習俗と密接な結び付きをもち、人々にはよく知られた話だった。後世の目連戯から考え、八日間という上演期間の長さから、この当時の『目連救母』はすでに仏教故事を輪郭に、様々な話を付加して演じたと推定されている。たとえば輪郭にすぎなかったとしても、雜劇がある故事の世界を描くというのは前代までにはなかったことである。

舞踊系の芸の中にも、純粹な舞踊とともに「舞劍」のような舞踊化した武術、「舞判」のような特定の人物（鐘馗）に扮する舞踊がでてきた。「舞判」は、傍らで別の一人が叩く小鑼に合わせて、仮面とひげをつけ、緑の袍に靴を履き、手に竹筒や象牙の笏を持った鐘馗役が踊るというもので、台詞も歌もない。しかし人々には、その扮装からそれが鐘馗だと分かっていた。鐘馗の扮装に関する共通観念がすでにあったのである。

「服装については乞食に至るまで決まりがあつて、少しでもずぼらな格好をしているとみんなから相手にされない。その服装にはそれぞれの格式があり、式に外れたものを着ることはない。」

「市中の商売人は、一目でこれは何の商売の人か分かる。」

ともに『東京夢華録』の記述だが、これは注目すべきことと思われる。一般生活においても衣服で職種を表現できる、すなわち衣服がラベル化していたのである。戯曲にとって、扮装、化粧のラベル化は大切な要素であり、ラベルが機能するためにはラベルと意味を結合する共通観念が必要だからである。

一方宮中の舞踊にも歌、台詞、伴奏のを伴う舞曲があった。これは唐代の大曲の流れにあり、構成が類似する。台詞には挨拶、詩、朗誦、質疑応答の対話がある。場の設定や簡単なストーリーがあり、人物に扮する。唐代の大曲と

は異なり、舞踊に重心が置かれているが、舞踊以外の手段を用いて、舞踊に叙事性を補った（二一の1で後述）。

また唐代にみられた歌舞と軽口の合生は、瓦子では与えられた題に対し即興的に詩歌を作る説唱系のものとなった。南宋時代になると、雑劇はまさに参軍戯の流れにあるものを指す語となった。金ではこれを院本といった。南宋の

雑劇も金の院本も北宋雑劇の継承体である。『都城紀勝』によれば、雑劇の地位は諸芸の中で最も高いとされ、上演形式は「尋常の熟事一段をする、名づけて艶段という。次に正雑劇をする、通名を両段とする。」「雑扮或いは雑班という、またの名を技和という、乃ち雑劇の散段である。」とあり、艶段、正雑劇、雑扮の三部四段構成になった。しかし各段の内容は各々孤立した別のものである。また役割も固定的なものには末泥色、引戯色、副浄色、副末色、把色が、必要時に加えるものには装孤、装旦があった（『都城紀勝』『武林旧時』）。役割の内容は以下ようになる。

末泥色：全体の統括／座長、或いは主演者

引戯色：命令を下す／事前の準備や舞台監督に類似した仕事。演者ではない。

副浄色：滑稽なことを言う／気取ったりもったいぶった人物に扮する。

副末色：洒落を言う／副浄色の扮する人物をからかう。

把色：楽隊

装孤：役人に扮する／からかわれるか、副浄色と副末色の仲裁役

装旦：女性に扮する

副末色は蒼鶴から、副浄色は参軍から変化したもので、他は新しくできたものである。一座は五〜八人で構成されたが、メンバーは固定的ではなく、随時座組みをした。この頃の雑劇の内容は基本的に北宋時代と同様だが、院本には「滑稽、詼諧、嘲笑」ではないと考えられる小説に取材したと思われる作品が出てくる。演じる方法にしゃべり、模倣、歌、舞踊、音楽、武術が出揃い、演じる内容にストーリー性が現われ、演じる者の役割ができ、演じ方の形式が

できた。もちろん、すべてまだ完成した戯曲には距離があるが、必要な要素の備わった宋雜劇を、中国の戯曲史は戯曲の誕生とする。

二 戯曲の身体表現方法としての舞踊

戯曲の身体表現方法には、做と打がある。做は日本語で「仕草」、打は「立ち回り」と訳される。戯曲の演技術は行当（役柄類型）によって異なるが、比較的写実に近い演技術をもつものと、そうではないものに分けられる。前者に当るのは道化や庶民に扮する丑で、これは宋雜劇の雑扮の流れにある。後者の演技術は、舞踊的なものと武術的なものをもつ。戯曲における身体表現方法としての舞踊は純粹舞踊ではなく、戯曲の構成要素であるために、抒情性と叙事性の両方の力が求められる。しかし宋雜劇までの舞踊が、言葉の力を借りずにそれ自身で叙事性をもつことはなかった。一方模倣という散文的な演技だけで抒情を表現するという試みもなかった。これは、演じる内容にそういう要求がなかったことによる。従って極言すれば、基本的に抒情表現の力は歌と舞踊が、叙事表現の力はしゃべりと模倣が担っていたのである。前者が叙事性を必要とした時には、後者の力を、後者が抒情性を必要とした時には前者の力を借りる。借りたものと借り主は融合することなくサンドイッチのように、或いはサラダのように、分離したままの状態だった。これが融合するには、演じる内容にその要求がなければならない。そして融合するためには作業が必要である。

戯曲の舞踊の用い方には二種類ある。一つは舞踊作品をそのまま取り入れるやり方。もう一つは演技術に舞踊の身体性を沿用するもので、主にその曲線的な姿態や、手指などの形を散文的な演技術に運用する。今、便宜的に前者を「演劇的舞踊」、後者を「舞踊的演技術」とし、各々について述べたい。

1 演劇的舞踊

演劇的舞踊とは、叙事的要素を付与された舞踊を指す。

まずは前述した舞曲「劍舞」を見よう。これは舞曲の中で、最も演劇的要素の強い舞踊と看做されている。舞者の入退場を指示し、挨拶、詞を担当する竹竿子一人、舞者三組七人、楽部（伴奏、伴唱）で行う。構成は次のようになっている。

竹竿子 挨拶

舞者 (一組目) 挨拶

竹竿子と舞者の質疑応答

楽部 演奏と歌／舞者 舞一段、歌

楽部 演奏と歌／舞者 舞一段、退場

舞者 (二組目) 二人登場、漢代の衣装

竹竿子 詞

楽部 演奏と歌／舞者 舞一段（左の者が右の者を刺そうとする。もう一人登場し、これを阻止する）、

退場

舞者 (三組目) 二人登場、唐代の衣装、机上に筆、硯、紙をおき、舞者一人が婦人の衣装に換える。

竹竿子 詞

楽部 演奏と歌／舞者 舞一段

竹竿子 挨拶

舞者退場

二組目は「鴻門宴」の故事で、三組目は唐の宮中の演者で、有名な公孫大娘の舞剣を見て、大書家の張旭の草書の筆力が非常に向上したという故事を描く。この二つの故事は共に舞剣をしたというだけで、互いに何の関連もない。各々舞の前に竹竿子が舞の内容を説明しているが、演出や小道具で故事の内容を表現しようともしている。

では、戯曲の中の演劇的舞踊はどうだろうか。皇帝の宴席での舞踊のように、単に場の設定上から舞踊を用いることも多いが、舞踊自体に何らかの意味を持たせているものもある。一例を挙げよう。川劇の『連環計』は有名な三国志の貂蟬の故事である。これは十五世紀後半の『連環計』に基づく。王允に託された貂蟬が、舞によって董卓を自分に夢中にさせる場は「大宴」だ。貂蟬は歌姫であり、歌舞は貂蟬の専業職である。董卓の前で披露する歌舞自体に叙事的な要素は伴わない。しかし、その歌舞をするに至った事情、この歌舞がどのような目的をもって行われるのかは、ここに至るまでの芝居で説明されている。名女形陽友鶴は、この歌舞を演じる時の心得を「歌姫の身分で現われるのだから、衣装、動作、歌とも華麗で妖艶で軽薄な感じ」「歌舞の時、時々董卓に秋波を送り、なよなよとした舞姿と艶っぽい目で陶醉させる」と述べている。⁽⁵⁾『連環計』の貂蟬は「歌姫の身分」でありながら、実は「歌姫」らしいからぬ篤実な性格と描かれており、従ってここでは通念としてあった「歌姫の身分」らしい女性に徹せよと言うのである。だが董卓は貂蟬の性格など知る由もなく、王允の計略も知らないのだから、「歌姫の身分」らしい「歌姫」の歌舞自

体は抒情的であるにすぎない。

このように演劇的舞踊は、単なる場の設定上から挟む舞踊と、舞踊自体とは関係のない意味を持つ舞踊がある。後者の舞踊は、なぜこの舞踊が行われるのかといった背景、舞踊の用いられ方を、別に説明される必要がある。この説明がなければ、観客は舞踊に託した意味を知るのは非常に難しい。

2 舞踊的演技術

戯曲の演技術は一つ一つの型を連動して動きとするものだ。型さえ身につけてしまえば、演じることはできるのである。まだ修業中の学生や、アマチュアの演技を見ると、型の連動になめらかさがなく、却って一つ一つの型が分かって面白い。この型に注目し、登場人物の性別、性質などから、女と男、文と武、柔と剛といった対立的要素に分けると、前者の型は舞踊から、後者の型は武術からきたものが多いことが分かる。例えば女性役の手指の型では、川劇の基本六種、蘭花、仏手、荷葉、劍手、順花、反花は古典舞踏の基本六種と名称、形とも一致している。この中に仏手の名称があるように、仏像形象との関連も考えられ、蘇彦石先生は梨園戯の指の型と、敦煌莫高窟の壁画に描かれた仏像の指の形の相似、一致例を挙げている⁽⁶⁾。(122頁参照)。仏像形象と古典舞踏との時間的先後関係は不詳だが、梨園戯は宋元雜劇の名残を残すとされる戯曲で、明以降に成立したことが明らかな戯曲には、蘇先生の挙げられた例の型をもたないものも多い。仏像形象との関連は、戯曲の成立時期と関係があるかもしれない。

こうした型として戯曲に吸収された舞踊は古典舞踏、すなわち歴代の宮中で洗練された観賞型の舞踊であり、参加型の舞踊ではない。これには二つの理由が考えられる。一つは、宮中の観賞型の舞踊には、唐代から舞譜が作成されたことである。敦煌莫高窟から、舞踊動作の術語を用いて文字表記された八種の舞譜が発見されている。当時、数千人ともいわれる大人数の群舞が行われるようになり、その訓練用に必要であるという実用的な理由も考えられるが、

しかしまた、動作の術語が存在するのであるから、舞踊が洗練された結果、随意性が減り、固定化しつつあった、すなわちきまり、型が形成されたとも考えられよう。もう一つの理由は、このように舞踊の姿態や指などの形を演技術として運用したのは昆曲と考えられていることである。昆曲は明代に成立し、以降支配階級のたしなみとして約二百年に亘って劇壇の主流を占めた戯曲で、「雅部」と称された。その他の全ての戯曲は「花部」である。花部の戯曲が躍動的、散文的な演技術をもつのに比べ、昆曲の演技術は舞踊性に特徴があり、型の連動にも舞踊の連動法を沿用する傾向が強い。昆曲の観客層と古典舞踏の観客層は重複しており、この二つのパフォーマンスの接点が多かったと考えるのは不自然ではないだろう。尚、戯曲の演技術に武術的なものが加わったのは、花部が媒介したと考えられている。

舞踊的演技術は、いわば舞踊を型レベルに分解し、舞踊がもっている抒情性を消し去って、叙事的に使用するものと言えよう。戯曲の演技術にとっては、演劇的舞踊より舞踊的演技術の方がより重要であり、戯曲を戯曲たらしめるものなのである。

おわりに

豊富な舞踊をもつ少数民族が、独自に戯曲を生み出すことがほとんどなかったのは、彼等の舞踊が参加型舞踊を主体とするからではなからうか。観賞型舞踊は長い歴史の中で様々なものを吸収し、洗練し、そして固定化した。舞踊的演技術を形成するには、このように細かく分化した表現の型をもつ舞踊の存在が必要なのだろう。ところで、なぜ中国には歌舞伎舞踊のような舞踊が存在しないのか。古典舞踏は観客層が限られており、また国家体制の変容により、有限の観客を失った。だがもし日本の家元制のような、芸の伝承形態があったならどうだっただろうか。昔から専業

職ではなく、趣味として、たしなみとして、戯曲を学ぶ人々はいた。彼等は普通、戯曲の演技術の中の唱を学ぶ。或いは唱から学ぶ。昨今、地域によっては戯曲の做をお稽古事として学ぶ人々が出始めている。芸事を専業職とする人々の社会的地位が向上してから約五十年、二世代の時を経て、戯曲がお稽古事の対象になるならば、做もまた将来、何らかの変化を生むかもしれない。

尚、本稿の考察には音楽の項がない。決して戯曲の形成において音楽を軽視しているのではなく、音楽は非常に重要な要素のだが、筆者にその能力がなかったためである。

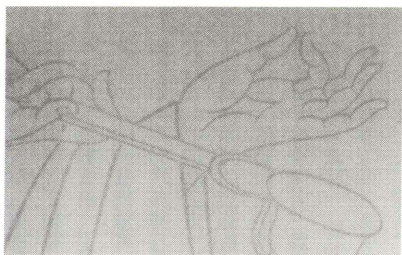
注

- (1) パフォーマンスという語は、日常生活における身体動作も含んでいるが、本稿では「見せる」意識によって行われる「見る」対象としての身体動作のみを指す。
- (2) 『中国舞蹈発達史』 中国文化史叢書 上海人民出版社 一九八九年
- (3) このような舞踊を複功性舞踏と言う。(彭松、于平著『中国古代舞蹈史綱』 浙江美術学院出版社 一九九一年)
- (4) 蚩尤の祭祀儀式舞踊が民間で武術競技として発展したのであるとする。(張庚、郭漢城主編『中国戯曲通史』 上巻 中国戯曲出版社 一九八〇年)
- (5) 中国戯曲研究院編『川劇旦角表演芸術(附身段図解)』 中国戯曲出版社 一九八〇年(3版)
- (6) 図版参照。「梨園戲基本表演程式——十八步科母分解——」泉州地方戯曲研究社『南戲遺響』 中国戯曲出版社一九九一年

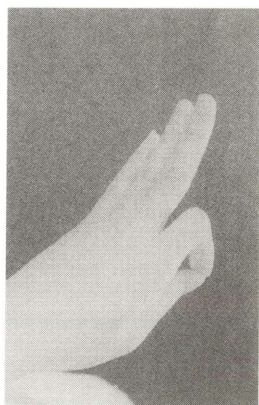
本稿執筆にあたり筆者が参考にした文献の内、主要なものを次にあげる(注であげたものを除く)

- 青木正児『支那近世戯曲史』 青木正児全集第三巻 春秋社 昭和五十八年
- 周貽白『中国戯劇史講座』 中国戯劇出版社 一九八一年
- 張庚、郭漢城主編『中国戯曲通論』 上海文芸出版社 一九八九年
- 任半塘『唐戲弄』 上海古籍出版社 一九八四年

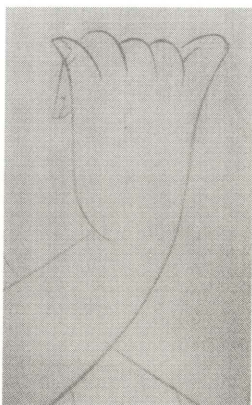
- 中国戯曲学院編『戯曲把子功』 文化芸術出版社 一九八三年
- 齊如山「中国劇之組織」「国劇身段譜」「齊如山全集」第一冊 聯経出版事業公司 一九七九年
- 齊如山「国劇概論」「齊如山全集」第三冊 聯経出版事業公司 一九七九年
- 齊如山「国劇芸術彙考」「齊如山全集」第六冊 聯経出版事業公司 一九七九年
- 殷亞昭『中国古典舞与民舞研究』 貫雅文化事業公司 一九九二年
- 倪鐘之『中国曲芸史』 春風文芸出版社 一九九一年
- 汪景寿『中国曲芸芸術論』 北京大学出版社 一九九四年
- 傅起鳳、傅騰龍『中国雜技史』 上海人民出版社 一九八九年
- 傅起鳳、傅騰龍著、岡田陽一訳『中国芸能史 雑技（サーカス）の誕生から今日まで』 三一書房 一九九三年
- 殷登国『百戯図』 時報文化出版企業有限公司 一九九二年
- 孟元老等著『東京夢華録（外四種）』 上海古典文学出版社 一九五六年
- 孟元老著 入矢義高、梅原郁訳注『東京夢華録 宋代の都市と生活』 平凡社 東洋文庫一九九六年
- 伊原弘『中国中世都市紀行 宋代の都市と都市生活』 中央公論社 中公新書 一九八八年



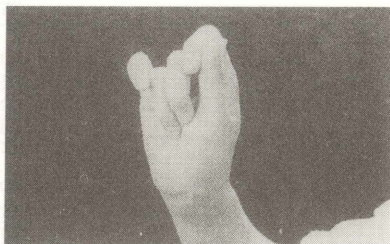
敦煌 276



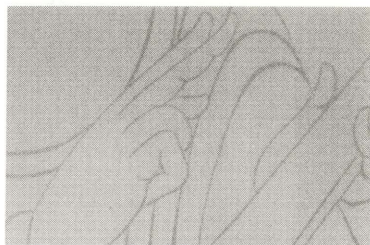
螃蟹手



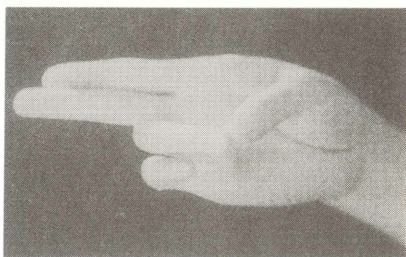
敦煌 249



姜母手



敦煌 420



玄壇公手

蘇彥碩「梨園戲基本表演程式——十八步科母分解——」
泉州地方戲曲研究社『南戲遺響』 中国戲劇出版社 一九九一年

[Summary]

Bodily Expression in China:

Xiqu and Dance

HOSOI Naoko

Almost all *xiqu* in China (Chinese Opera) have its origin in the Han people or have received the influence of *xiqu* of the Han. However, although dance is abundant among ethnic groups other than Han, it is not so with the Han. What is the reason for this? When we look at the history of *biaoyan yishu* (performing arts) of China, we notice that the method of bodily expression in *xiqu* have its roots mainly in dance and the martial arts. Dance used as a method of bodily expression in *xiqu* falls into one of two types. The first type is that in which dance is used as it is. In this case the question is at which point in the *xiqu* dance, which by nature is rich in lyricism, is used. When used in an appropriate context, dance acquires epicism. However, this would be nothing more than theatrical dance. Performance skills employing dance movements are achieved by using dance in another way: that is, by incorporating choreographic patterns into acting. Here, dance is divided into smaller patterns, thus removing the lyricism inherent in dance and using dance for narrative purposes. This can be done only with appreciatory dance; it is very difficult with participatory dance. Therefore, it is assumed that ethnic groups of small number could not produce their own *xiqu* because their dance was mainly of participatory type.