

# 宗教から初期演劇へ

——中国演劇を中心に——

加藤 徹

## はじめに——演劇と宗教

人間の文化の最古にして最大のテーマは「死」である。無窮の大自然に比べ「われ」のなんと小さなことか。「死」という限界までが架せられている「われ」に、救いはあるのか。宗教も、文学も、音楽も、人間の文化的営為の淵源は、この問いに解答を見出だそうとする試みと結びついていた。

宗教とは、「われ」が永遠なるものと出会うための一連の手続きのことである。一般に宗教では、目に見える現実界の背後には目に見えぬ永遠の靈的世界が存在する、と説く。宗教の招魂儀礼は、現実界の「われ」たちに永遠の靈的世界を垣間見せるための演出であった。演劇は、この招魂儀礼を母胎として生まれた再現芸術である。

世界の初期演劇は、ギリシア悲劇も、日本の能楽も、欧州の受難復活劇も、中国の儼戲も、本質的によく似た基本構造をもっていた。登場人物の多くは、神話なり歴史なりで「実在」したと信じられていた人物である。今は靈的世界に去ったそれらの人物を、招魂儀礼の影をひく呪術的演出によって、現世の劇的空間に再現する。呼び出さ

れた英霊的人物は、かつて自分を見舞った運命をドラマとして再現する。そして、現実界で不幸づくめの人間にも霊的再生という救済の道が残されているという暗黙のメッセージを現世の人々に伝え、舞台を去って霊界に帰る。

初期演劇は、おおむねこのようなパターンをもち、通常、「祭り」の一部として聖域の近くで行われた。演者と観衆の区別は、いまだ曖昧であった。演劇の現場に居合わせた人々は、「われ」の不安や苦悩が決して自分ひとりのものではないこと、その苦悩に意味を与えてくれる世界が現実界とは別に存在するらしいことを、身体感覚のレベルで感じ取り、そこに一瞬の救いを見出したのである。

注意すべきは、宗教は人類に普遍的な現象であるが、演劇はそうでなかった、ということである。人類の歴史を振り返ると、詩や歌舞をもたぬ民族はいないが、自前の演劇をもたぬ社会は珍しくなかった。紀元前五世紀のギリシア、紀元前四世紀のインドは、すでに立派な演劇をもっていたが、中国での自前の演劇の成立は宋代（九六〇—一二七九）まで待たねばならなかった。イスラム圏に至っては、高度な文明をもちながらも、自前の世俗的演劇はついに完成を見なかった。

こうした社会や文明圏の状況を比較検討してみると、どうやら、「演劇」が順調に開花するためには、その社会が以下の三条件を満たす必要があるらしいことがわかる。

- ① 宗教の世俗化がある程度進んでいること。すなわち、民衆が儀礼に参加したり、宗教儀礼に芸術的要素をもち込める余地があること。
- ② 「横死者」の慰霊や鎮魂の必要性が高まること。すなわち、戦乱や疫病の流行、女性差別などの社会不安の要素があること。

③ 社会的基盤があること。すなわち都市生活の発達や農村共同体の組織化など、演劇を支えうる社会的・経済的念のために付言すれば、ある社会が自前の演劇をもたぬから後進的だとは言えない。演劇の発生は、むしろその社会の不幸の現れとさえ言えるからである。

また、母親の影響力が強すぎると子の自立が遅れるように、宗教が強すぎても演劇は生まれない。初期演劇は、ギリシア悲劇や日本の能の作品を見てもわかるが、神や英霊が活躍する作品が多い。したがって、初期演劇が生まれる最低条件として、生身の人間が神や英霊を演じてよいという默契が、その社会に確立していなくてはならない。

たとえば、イスラム圏の演劇不振の理由は、宗教が厳格で、もともと享樂的行為を罪悪視する土壌があつたうえに、生身の人間が「神」や「預言者」を演ずるのは容認しがたい不敬と考えられたからである。イスラム圏の演劇で世界的に有名なのは、トルコの影絵芝居「カラギョーズ」とイランの宗教劇「テアズイレール劇」であるが、両者のありようは、かえってイスラム圏の演劇不振を象徴している。前者は、生身の役者が登場せず、上演場所も劇場でなく茶館だった。後者は、シーア派の宗教儀礼である自鞭行進<sup>1</sup>から派生した厳格な宗教劇で、成立も遅く、最初の台本が書かれたのはやつと十八世紀だった。

同じ一神教圏ながら、キリスト教圏では、ずっと早い段階で、同様の自鞭行進が演劇に開花した。十三世紀、大衆の自然発生的な自鞭行進がヨーロッパを席卷したときは、教皇がこれを禁止したため、運動は終息した。しかし十四世紀中葉のベスト大流行で、ヨーロッパ各地で自鞭行進の熱狂が再燃したとき、これを阻む教会勢力は崩壊していた。<sup>2</sup>かくて、この自鞭行進で自然発生し、唱い継がれるようになった「歌謡」(laudes)は、その後次第に変化を被って内容も劇的になり、それが神秘劇に変容して、イタリア舞台芸術の重要な一部門を構成するようにな

つた。<sup>(3)</sup>

自鞭運動が演劇に結実した中世ヨーロッパ社会が、そうでなかったイスラム社会より幸福だったとは、決して言えない。

日本でも、宗教が強すぎた王朝時代には、自前の演劇は生まれていない。たとえば、太陽神の死と再生をテーマとする「天の岩戸」神話のドラマは、初期演劇の恰好の題材となりうるが、そのドラマの再現は、大嘗祭の一部「鎮魂祭」の秘儀として、禁裏に独占されていた。この、「天の岩戸」のドラマを儀礼化した鎮魂祭とは、平安朝の記録類から窺うに、ホコを手にした巫女が宇気槽の上に立ち、アメノウズメノミコトの子孫である猿女が歌舞をするなど、劇的要素に富む宗教儀礼だったらしい。

日本での初期演劇の成立は、宗教の大衆化が進み、社会体制が乱れ、多くの横死者が出た武家政治の時代である。「天の岩戸」のドラマも、能「絵馬」の中で劇中劇として再現できるようになった。能の登場人物には、西国で滅んだ平家の亡霊、人買いに誘拐されて死んだ子供の霊などの横死者や、仏の歯を盗んだ足疾鬼、神話時代の威光を失って凋落した葛城山の神などがある。これは、生身の役者が神や幽霊を演じられるほど中世日本の宗教緩和が進んでいたことを意味する。

### 演劇の萌芽——巫戸の歌舞対唱

筆者の専攻は中国の伝統演劇である。いささか前置きが長すぎたが、以下、中国において宗教から演劇が成立し

た過程を、他国の事例も参考にしながら概観してみたい。

中国は昔から人間中心主義の文明であり、一神教圏と比較すると、宗教の力は弱いように見える。が、それでも、宗教の演劇に対する拘束力には驚くべきものがあつた。近世に入ってからでさえ、儒教の祖・孔子を俳優が演ずることは忌避されたし、また、道教の有力な神である関羽や玄宗を演ずるには種々の宗教的制約があつた。中世、古代に溯れば、こうした宗教的制約はなおさら強力だった。

中国でも「演劇の萌芽」は、なかなか開花できなかったとはいえ、悠久の昔から存在していた。たとえば「鬼」の甲骨文字は「招魂のため仮面をかぶった霊媒」をかたどった象形文字であるという（下図）。とすれば、遅くとも今から三千数百年前の殷代には、後世の仮面劇の萌芽が存在していたことになる。



また春秋戦国時代の文献記録類を窺うに、他国の場合と同様、古代中国でも、招魂儀礼として、神を招く巫（かんなぎ）と、神を自分の体の上に憑依させた尸（かたしろ）の対話が行われていたことがわかっている。この巫戸の歌舞対唱こそ、演劇における俳優間の舞踊、歌唱、科白などの起源であるという説がある。

巫戸対唱の一例として、紀元前三〇〇年ころに成立した『楚辞』「九歌」から、神と人間の対話を掲げよう。（一）  
内の卜書は原文には無いが、脚韻の変換等をもとに推定した。

（戸、大司命の神に扮して登場、歌う）

広開兮天門 天の扉を広く開いて

紛吾乗兮女雲 われは黒いむら雲に乗る

令飄風兮先駈 つむじ風に命じて先駈けをさせ

使凍雨兮灑塵 夕立に命じて塵を洗い清めさせよう

(巫、神を見上げながら伴唱)

君廻翔兮以下 神は飛び舞い、下りたもう

踰空桑兮從女 空桑くうそうの山を越え、あなたについて行こう

(戸、下界を見おろしながら歌う)

紛総総兮九州 世界にひしめく人間たち

何寿夭兮在予 いかで、一人一人の寿命を予が関知しきれよう

大司命は星の名で、古代中国では人間の寿命を司る神とされた。夕暮どき、天空を飛翔しはじめた星(神)と、自分の長寿を祈ろうとする人間の、二人の対唱。人間は必死で神なる星を追いかける。

(巫、神を見上げながら伴唱)

高飛兮安翔 高く飛び、安らかに翔け

乘清氣兮御陰陽 清らかな風に乗り、陰陽を統御したもう

吾与君兮齊速 私はあなたと同じ速さで走り

導帝之兮九坑 天帝を九坑くわうの山にご案内したい

(戸、飛翔のしぐさを舞いつつ歌う)

靈衣兮被被 神の衣はひらめき

玉佩兮陸離 身に佩おびた宝石はきらめく

壹陰兮壹陽 個々人の寿命でなく、大自然の陰と陽の循環こそが

衆莫知兮余所為 余の職掌であることを、人間どもは知らぬ

(巫、神を見上げながら伴唱)

折疏麻兮瑤華 聖なる疏麻そまの美しい花を手折り

將以遺兮離居 離れゆく神に贈ろうとしたのに……

老冉冉兮既極 老いはじわじわ忍びより、もう限界だ

不浸近兮愈疏 なのに祈るべき神は、近づくとどこか離れてゆく

(戸、舞いつつ歌う)

乘龍兮鱗鱗 竜車りゅうしやに乗って鱗鱗と

高馳兮冲天 天頂てんていたかく馳せのぼる

(戸、退場。巫、ひとり佇み、歌う)

結桂枝兮延佇 捧げものの香木の束を手に、佇むばかり

羌愈思兮愁人 ああ、思えば思うほど切ない

愁人兮奈何 でも、はかなんで、どうなるのだ

願若今兮無虧 せめて今この瞬間が完全であれと願おう

固人命兮有当 もとより人の寿命は天命だ

孰離合兮可為 靈肉の離合を、誰が自由に作為できよう

こうした巫尸の歌舞対唱が順調に発展すれば、そのまま初期演劇の演出の祖型となりうる。ギリシア悲劇「ペルシアの人々」では、巫は舞唱隊に、尸はダレイオス王の亡霊になる。日本の夢幻能では、巫は旅僧を演ずるワキに、尸は幽霊を演ずるシテになる。

中国では巫尸の歌舞対唱が宗教の範疇にとどまった期間が長く、なかなか演劇に開花できなかった。強力な宗族支配の存在という社会的構造が、宗教儀礼の演劇化を阻んでいたのである。古代の演劇の萌芽は、早い段階で有力宗族の「廟祭」に吸収されてしまい、有力宗族による村落支配の道具として秘儀化されてしまった。<sup>(10)</sup> ちょうど、古代日本で「天の岩戸」のドラマが鎮魂祭に吸収され秘儀化した経緯を想起させる。

かくして中国では演劇の無い時代が長く続いたが、その補償作用として、劇的ストーリーをもつ長編叙事詩の名作が輩出した。「艶歌羅敷行」「孔雀東南飛」「木蘭辞」「長恨歌」などの古詩や、「変文」と呼ばれる韻文形式の語り物がそれである。こうした叙事詩は、後世、中国演劇が生まれたあと演目の題材を提供しただけでなく、叙事詩のスタイル自体が、演劇の歌詞のスタイルの祖型の一つになった。

### 祭祀演劇の発生<sup>(11)</sup>

中国で演劇発生を阻む社会構造の緩和が進んだのは、律令国家体制が崩れる中晩唐期以降からである。農村では「社」の組織が宗教色を失い、祭祀儀礼の芸能化が進んだ。そして五代十国の動乱期を経て宋代に入ると、

①宗教的畏怖心の緩和。産業経済が飛躍的に向上したことで、豊作祈願など呪術的祭祀に頼る度合いが減った。

②社会構造の変化。北宋期、多数の客戸遊民が農村に流入した結果、農村の成員は多様化し、量的にも膨脹した。地主層は変質した農村を再び掌握するため、旧来の社祭組織に代えて、芸能・娯楽的要素を含む新しい形の祭祀儀礼を模索した。

③演劇を支えうる経済的基盤が整ったこと。都市の基本的性格が、それまでの政治都市から経済都市へと変貌し、都市内に「盛り場」が形成された。また、貨幣経済の発展に伴い、農村の自給自足体制が崩れ、農村市場圏が形成された。

などの演劇発生の素地が整い、中国でもようやく演劇が発生した。

昔の日本語で役者を「河原乞食」と呼ぶ蔑称があったが、中国でも「河市」という水路沿いの市に芸能者が集まり、芸を売る生活をしていた。社の祭りの演劇化が最初に実現したのは、この河市だったらしい。河市は、范成大<sup>(12)</sup> (一一二六—一一九三)の詩に、

豈是從容唱渭城

ゆつたりと「陽関三疊」の曲を歌つてるように見えても

箇中当有不平鳴

その中には不平の調べがこめられているに違いない

可憐日晏忍飢面

あわれむべし、日が暮れても飢えを顔色に出さず

強作春深求友声

春深くして友を求める鶯の声を、しいて出している

と詠まれているように、下級遍歴俳優が集まる場所であった。

こうした「市」で芸能化した社の祭りは、再び農村に帰り、村落演劇となった。村落の祭りの日、小市場地の寺廟で演じられていた当時の演劇については、脚本も残っていない。ただ、演劇上演に対して役所が出した禁令とか、

当時の村落演劇を観劇した文人が書いた随筆や詩などの文献資料が残っている。これらを総合するに、当時の演劇は、現在でも中国の辺境や朝鮮半島で演じられているような仮面劇であった。

楊万里（ちやばんり）（一一二四—一二〇六）は、当時の農村の祭りにおける村落演劇の様子を、

作社朝祠有足觀　祠ほとこに向かつて猷ほとこずる社の祭りは見ごたえがある  
 山農祈福更迎年　片田舎の農夫は福を祈り、豊かな実りを迎えた  
 忽然簫鼓来何処　突然、どこからか笛と鼓の音が聞こえてくると  
 走殺兒童最可憐　子供たちが駆けて行くのも可愛らしい  
 虎面豹頭時自顧　虎や豹の仮面をかぶった者たちは時おり互いに見かわし  
 野謳市舞各争妍　農夫の歌と市の俳優の舞が互いに妍げんを競いあっている  
 王侯将相饒尊貴　王侯貴族は上流の生活に飽食ばうじくしているが  
 不博渠儂一餉顛　彼や私のようなお祭り騒ぎの醜みにく味は味わえまい

と詠じている。<sup>13)</sup>「市」の芸能が農村に流入し、仮面をかぶった役者が笛と鼓の里神楽に乗って舞う様子が、目に見えるようである。

### 初期演劇の特徴——宗教性ゆへの写実性の抑制

こうした宋代の仮面劇そのものを見ることは現代では不可能だが、幸い、中国の辺境の農村部には、当時の面影をしのばせる仮面劇が地方劇として残っている。「儺戲だぎ」と総称されるそれらの仮面劇は、むしろ宋代そのままの形ではないが、本質的部分は文献資料から窺われる宋代の仮面劇と、あまり変化していない。

筆者は大学で、中国の伝統演劇についての講義を受けもっている。受験戦争を経てきた学生の中には、中国演劇はおろか日本の舞台演劇すら見たことのない人も多い。そこで講義の際、筆者は自分で撮影した中国劇の上演ビデオを放映することになっている。中国の伝統演劇は、現在、約三百種にのぼる地方劇として存在している。その中から各発展段階の面影を残す代表的な劇種を選び、順番にビデオを放映しながら中国演劇史の説明をすると、話をわかつてもらいやすいのである。

現存の地方劇のうち、儺戲だぎや高腔こうかうは、初期演劇の面影を濃厚に残す劇種である。崑劇こんげき、秦腔しんかうはその次に古い形を残す。外国でも有名な京劇は、実は二百年程度の歴史しかない比較的新しい劇種である。

まず儺戲のビデオを放映する。<sup>14)</sup>画面に立回りの場面が映ると、学生の中からすすくと笑い声が起る。戦士の仮面を装着した男たちが、原色の衣装を着て、雉尾冠ちびかんをかぶり、背中に小旗を負い、手に槍をもち、喚声をあげつつ、ぐるぐる走り回り続ける。一見すると、演劇というより「子供の戦争ごっこ」という感じに近い。

そのあと、京劇の「白蛇伝」の立回り場面を放映する。学生は、とたんに固唾かたずをのんで画面を見入るようになる。連続数十回のとんぼ返りや、槍を使った荒技の数々に、学生諸君は圧倒されてしまう。

京劇は、典型的な世俗的演劇である。その移し目で儼戲のような初期演劇を見ると、素朴・古拙という印象は否めない。学生の反応は、素直である。

ただし、素朴は「粗末」とは違う。世俗的演劇に比べると、初期演劇は娯楽性や写実性に乏しい。が、それは宗教性ゆえの禁欲の結果であって、貧困や手抜き<sup>15</sup>のせいではない。

たとえば、十三世紀以来上演されてきたスペインの「エルチェの神秘劇」は、聖母マリアの死と昇天を扱った典劇であるが、マリアを演ずるのは女優ではない。生前のマリアを演ずるのは一人の少年であり、死後のマリアを演ずるのは人間ですらなく、聖母像そのものである<sup>15</sup>。もし目先の写実性を追い、女優を使ったら、ドラマ全体の高度な緊張感は失われるだろう。

儼戲の仮面は、「エルチェの神秘劇」の聖母像にあたる。仮面そのものが御神体なのであり、儼戲は仮面を祭るための儀礼なのだから、世俗的演劇のような意味での写実性は排除されているのである。

世界の仮面劇の多くは、故意に仮面のサイズを狂わせたり、造型を歪めたりして、写実性を抑制している。日本の能面は、造型こそリアルだが、仮面の下から役者のあごがはみ出るほど小さく作ることで、目先の写実性を抑制している。ルネサンス以前の宗教画で人体比が故意に破壊されているのと、同じ心理である。逆に、宋代の仮面劇は、桶のように大きな仮面を使用していたらしい<sup>16</sup>。現在の儼戲の仮面は、ルキアノスが描写したところのギリシア悲劇の仮面と同じく、誇張的造型で目先の写実性を抑制している。現代人は、このような宗教性ゆえの抑制を、「下手」「粗末」と誤解しやすい。

私見によれば、演劇の場合、こうした抑制は、視覚的要素よりも、実はむしろ聴覚的要素において強くあらわれている。初期演劇の劇音楽の抑制については、従来の研究者があまり触れなかった点であるので、以下にやや詳しく

く述べよう。

### 初期演劇の音楽についての謎——なぜ弦鳴楽器を使わないのか

儼戲や能の伴奏音楽では、弦鳴楽器を使わない。声楽、気鳴楽器、打楽器の三種類のみである。琵琶や箏などの弦鳴楽器は、かたくなに排除されている。能が弦鳴楽器を排除する理由は不明とされているが<sup>17</sup>、筆者は、日本と中国の初期演劇とともに弦鳴楽器を使用しないという符合に、謎を説くヒントがあると考ええる。

「能」は中国語「儼」の転訛だ、というジョークがあるほど、中国の仮面劇は能と似ている。もし能と儼戲だけのことなら、草の根レベルでの文化の水平伝播が両者の本質的類似の原因である可能性も、排除できない<sup>18</sup>。しかし、弦鳴楽器排除の傾向は、実は、広く世界の初期演劇に見られる傾向なのである。中世ヨーロッパの典劇や神秘劇でも、劇音楽はグレゴリオ聖歌やパイオルガンなどで行われ、弦鳴楽器は使用を抑制されていた。ギリシア悲劇も、伴奏は笛吹き（アウレーテース）の吹く一本のアウロスの笛ですべてをまかなっていた<sup>19</sup>。

ちなみに、初期演劇のつぎの世俗的演劇の段階になると、三味線を使う歌舞伎、胡弓を使う京劇、バイオリンを使うオペラのように、劇音楽は弦鳴楽器中心になってしまう。

初期演劇の気鳴楽器中心主義の謎は、裏を返せば、世俗的演劇の弦鳴楽器中心主義の謎なのである。

再び中国の初期演劇の劇音楽を見てみよう。儼戲以外にも、宋元雜劇（笛と打楽器）、南戲（笛と打楽器）などが初期演劇と言えるが、これらはおしなべて弦鳴楽器を排除していた。

宋・金代の雜劇については脚本も残っておらず、文献記録も乏しいが、当時の上演の様子を描いた彫磚や石刻などが残っている。これを年代順に並べてみると、まだ教坊音楽の影響が残っていた北宋期は弦鳴楽器も入れていたが、南宋・金期に入ると弦鳴楽器が淘汰され、楽隊が整理されていく過程を追うことができる。<sup>(20)</sup>

元曲の場合、歌の旋律やリズムはまったく同じ曲調であるのに、謡いものとして室内樂的に演奏する「散曲」のときは琵琶や箏などの撥弦楽器を使用するが、これを演劇として上演する「雜劇」のときは笛を伴奏楽器とする、という念の入りようであった。あたかも「初期演劇の上演では弦鳴楽器を使つてはならない」という規則が存在していたかのような徹底ぶりではないか。

南中国の初期演劇である南戯も、弦鳴楽器を排除していた。そのため、こんなエピソードも生まれた。明の太祖は南戯の「琵琶記」を大変に気に入り、脚本を入手すると早速、宮中の伶人に演じさせた。しかし、南戯ゆえ弦鳴楽器を使えぬのを物足りなく思い、伶人に命じて、琵琶や箏などを伴奏に加えるよう試みさせた。が、木に竹を継ぐような皇帝の素人考えは、結局、成功しなかった。<sup>(21)</sup> 南戯への弦鳴楽器導入は、魏良輔の崑腔(南戯四大唱腔の一つ)改革まで成功しなかったのである。<sup>(22)</sup>

このように中国の初期演劇は、徹底的に弦鳴楽器を排除していた。しかし、その理由については、従来、明確な説明がなされていなかった。せいぜい「散曲は狭い場所でする弾き語りなので、音量の小さな琵琶が使われた。雜劇は広い場所で上演する演劇なので、音量の大きい笛が使われた」云々の説明がなされる程度だった。<sup>(23)</sup>

これは、質の問題を量で説明しようとする一種のすりかえ論法ではないか。当時、劇音楽で使用されていた笛の音量が、琵琶よりはるかに勝る大音量だったとは考えにくい。よしんば当時の琵琶が音量不足だったとしても、音量だけの問題なら、排除される必然性は無い。むしろ「枯れ木も山の賑わい」の喩えどおり、琵琶を笛と合奏させた方が伴奏全体の音量は増したはずである。また仮に、琵琶の音量だけ増したのであれば、歌舞伎の三味線のよように「合奏」という手段もあったのである。

### 初期演劇の氣鳴楽器中心主義は、招魂儀礼のなまり

初期演劇の劇音楽以外でみると、祭祀音楽(特にその送葬音楽)、軍樂なども、世界的に氣鳴楽器中心主義である。筆者は、ここに問題を解く鍵があると考ええる。これら弦鳴楽器を排除する傾向の強い音楽には、みな、宗教の影がさしているのである。

初期演劇の本質は「疑似再出生体験」であった。中国劇では、役者が舞台上に登場するときの出入口は、その名もずばり「鬼門道」と呼ばれていたが、その「幽霊の出入口」から死者を現世に一時的に復活させるために、劇音楽による「疑似再出生体験」の演出作業が行われたのである。

打楽器は、心臓の鼓動の象徴だった。単旋律による声樂は、産声の再現である。氣鳴楽器の音色は、古代人が生命そのものとしてとらえていた呼吸を連想させる。そんな音楽演出において、生命の表象と直接の関係をもたない弦鳴楽器は、邪魔になるだけである。

一言でいえば、初期演劇が弦鳴楽器を排除する傾向をもつのは、古代の招魂儀礼の技術を継承した結果なのである。死者を冥界から舞台上に迎えるという非日常的体験を、観衆に自然に受け入れさせるためには、それなりの心理的演出が必要だった。

鳩笛やオカリナの音を聞くと、別に子供時代それらを吹いたわけではなくとも、なんとなく懐かしい気持ちになる。これも気鳴楽器の心理効果である。また打楽器の連打を聞くと気分が高揚するが、これは、深層心理に眠る「胎児体験」が刺激されるからである。夜泣きする赤子も、母親がおぶってやると、胎内で聞き慣れた母親の心臓の鼓動を肌で感じ、すやすやと眠る。実は、このような胎児期の原音楽体験の記憶は、成人の深層心理の最古層にも眠っている。楽音（ざおん）と深層心理の関係について、筆者は別の場所で述べたことがあるので、これ以上はくり返さない。<sup>(24)</sup>

宗教音楽や初期演劇の劇音楽は、楽音が人間の深層心理に与えるこうした効果を、巧みに応用している。

古神道の石笛（いしふえ）、仏教声明音楽の法螺貝（ほらち）、虚無僧（こむそう）の尺八、教会音楽のパイプオルガン、中国の哀楽（あいがく）におけるチャルメラ、西洋の葬送楽におけるトランペット。宗教音楽の多くは気鳴楽器中心主義である。人間の声楽も、科学的に見れば一種の気鳴楽器であるので、コーランの朗詠、グレゴリオ聖歌、黒人霊歌のような純粹声楽も宗教音楽には多い。日本語の「笛」の語源が「振え（ふ）」であることが端的に示しているが、気鳴楽器は、本来、呼吸により霊的波動を高める魂振（たまふり）の呪具であつた。「生きもの」はまさに「息もの」なのである。多くの国の言葉で「呼吸」を現す言葉と「生命」を現す言葉は、類義語の関係にあつた。

一方、打楽器は、招かれる神（祖霊）が生前、心臓をもつ人間だった場合に多用された。能や儺戯の劇音楽がそうである。「エルチェの神秘劇」で打楽器の使用が抑制されているわけは、コーランの朗詠やグレゴリオ聖歌と同じ理由による。唯一神は永遠であり、寿命が無いから、心臓を連想させる打楽器の使用は抑制されてしかるべきなのである。<sup>(25)</sup>

能が、古神道の石笛を継承（ないし復興）した能管の音色に頼つたように、世界の初期演劇は、それぞれの地の宗教音楽に頼つていた。

時代がくだり、社会の脱宗教化が進むと、宗教の影を引きずつた初期演劇から、娯楽を目的とする世俗的演劇が生まれてきた。かくて役者は仮面をはずし、個性を主張する美しい顔で観客を堪能（たんか）させるようになり、楽人も楽器を技巧的表現がしやすい弦鳴楽器にもち替えた。歌舞伎、京劇、オペラなど、世俗的演劇の時代がやってきたのである。

### むすび——初期演劇が現代に訴えかけるもの

その世俗的演劇の時代も、すでに終わった。現代は、演劇の危機の時代である。

個人主義を基本とする現代社会にあつては、芸術もまた個人商品化されてしまう。演劇は、音楽と同様、本質的には集団性の再現芸術であるので、個人商品化にはなじみにくい。現代は、宗教が強すぎた時代と同様に、演劇にとって生きにくい時代なのである。

日本製「ウォークマン」が初めて発売されたとき、ある西洋の音楽家は「もしこの機械が若者のあいだに普及したら、音楽はみんなで楽しむものだという西洋音楽の美しい伝統は終わるだろう」と嘆息したという。

演劇もまた、同じ問題にぶつかっている。現代演劇の普通の劇場では、客席を暗くし、舞台にのみ照明をあてる。客席を暗くするのは、観客相互の連携を断ち、観客個々人が舞台に向くようにして、舞台から観客への一方向性を確定するための措置である。それは、観衆と演者の区別が曖昧で、半ば「祭り」だった初期演劇と、なんと異質の世界であろう。

かくて演劇の観衆は、どうせ一方向的な個人観賞を強要されるなら、と、演劇よりも映画へ、さらにテレビへと流れて行った。今日では映画館さえ次々と姿を消し、代わって、より個人商品化に適応したレンタル・ビデオの深夜営業店が急増中である。

また現代社会は、価値の多様化を認め、個性を尊重する社会である。初期演劇では「再現」そのものにしてに価値が認められていたのだが、現代演劇では何よりも「創造」に価値が置かれる。いきおい、時事風俗を追いかける新作が濫造される。親・子・孫が揃って観劇に行きたいと思うような作品は、現代演劇ではまれである。今世紀の演劇作品のうち、一千年後の未来まで「古典」として生き続ける作品が、どれほどあるだろうか。

演劇はこうして袋小路に入ってしまった。困ったことに、かつて初期演劇を生む原動力となった人間の苦悩の方は、依然として存在している。

一九九五年一月十七日未明、阪神大震災が起こり、多くの命が失われた。

その四月、京都の壬生寺で、震災の犠牲者の追善法要がなされた。壬生寺には「壬生狂言」と呼ばれる古い演劇が伝わっている。法要のあと、境内の大念仏堂で「餓鬼角力」という演目が演じられた。死者が地藏菩薩に守られて鬼に打ち勝つ、という芝居である。舞台の登場人物はみな仮面をつけていた。また供養の意味で、狂言衣装の表裏には犠牲者の名が染め抜かれ、襟には「一月十七日五時四十六分」「阪神大震災横死者」の文字が染め抜かれた。観劇した遺族ら約二百人は、舞台上の物語に震災で失った肉親の面影を重ね、ハンカチを目頭にあてる姿が目立つたという。

現代でも、そしておそらく将来も、「死」は人間にとってどうしようもない問題である。「死は不可避だからこそ、今この一瞬を完全に生きよう」という現代人の諦念は、大司命の神に追いつけず空しく地上に佇んだ古代人の達観

を出るものではない。現代科学の力をもつてしても、震災で亡くなった肉親を生き返らせることはできない。その無力と無念さは、ペスト流行時の自鞭行進で嘆きの歌を口ずさんだ中世人と、どれほど違うだろう。

もし演劇という行為になにか価値があるのだとしたら、それは人間に「一瞬の救い」を与えてくれる点にあるのだろう。初期演劇は、そうした一瞬の救いを真摯に探求した営為であった。

もはや宗教に過大の期待を寄せられぬ現代、精神的に行き詰まった「われ」は、ますます世にあふれている。初期演劇のありかたを新しい視点から見つめ直してみることに、それなりの意味があるのではないだろうか。

## 註

(1) イスラム教シーア派は、ムハッラム月の十日に「フセイン受難」を悼む祭りを行う。この祭りで、半裸になった信者たちは自分の体を鞭や鎖で打ちながら行進し、最後に、野原や広場でフセイン受難の場面を再現する。夜になると子供たちは悲しみの歌を合唱して歩き回り、大人たちは家に閉じこもって忍び泣きし続ける。いつ始まったのか定かではないほど、古い伝統をもつ祭りである。多数派であるスンニ派は、この流血凄惨な自鞭行進を狂信行為であると言い、冷やかに眺めるだけである。

ちなみに中国にも、宗教儀礼としての流血を伴う行列行進があり、やはり演劇と密接な関係をもっている。田仲一成『中国郷村祭祀研究』東京大学出版会、一九八九年、二五八―二五九ページ参照。

(2) 聖職者はペスト患者の介護や埋葬に立ち会うため、感染の危険が大きかった。当時の記録によれば、たとえば、イングランドでは短期間のうち聖職者総数のほぼ半数がペストで死亡したという。村上陽一郎『ペスト大流行』岩波書店、一九八三年、一三一ページ。

- (3) 『ベスト大流行』一五二ページ。
- (4) 西郷信綱『古事記の世界』岩波書店、一九六七年、八三ページ。
- (5) 清朝のころまで、役者が孔子を演ずることは法律で禁止されていた。この規定に違反し役者が孔子に扮したため、劇団長が官から厳罰を受けた事例もある(焦循『劇説』巻六)。伝統中国では、役者は一種の賤民と見なされており、また演劇というジャンル自体も、芸術としての地位を認知されていなかった。役者が古の帝王聖賢を演ずる不敬をどの程度目こぼしてやるかは、時代の権力者の腹ひとつだったのである。
- 余談ながら、「文化大革命」終了まで役者が毛沢東を演ずることが厳禁されていた事実は、こうした伝統の延長ともとらえることができる。当時、日本の劇団「文学座」が日本での公演の直前に、中国大使館から公演中止を要請されるという事件があった。劇中、青年期の毛沢東が登場する場面があるから、というのが主な理由であった(『中央公論』昭和五十一年四月号に、当事者の手記がある)。
- (6) 『三国志』の英雄・関羽は、道教において、無数の「関帝廟」が建てられるほど有力な神となった。京劇の役者が関羽を演ずる場合、「点破」ないし「破臉」と言って、化粧の最後にわざと顔に墨を一点はね、化粧の完璧さをそこなう習慣があった。この墨は一種の「ダツシユ」であり、神・関羽への畏敬の念のあらわれである。曹国麟『国劇臉譜芸術』漢光文化事業、民国七三年、台北、一一三ページ参照。また関羽の非業の最期を描いた演目「走麦城」も、同様の宗教的配慮から、滅多に上演されない。同じ『三国志』の英雄でも、神ではない張飛や諸葛孔明については、この種の配慮はなされない。
- (7) 唐の玄宗皇帝は、道教では梨園(芸能界)の祖神とされる。そのため、玄宗と楊貴妃の故事を描いた長編演目「長生殿」の全劇を演ずると、その劇団は必ず解散に追い込まれる、という迷信があった。清の乾隆三十何年かに、ある大官が試みに「長生殿」全劇を春台班という劇団に上演させてみたところ、春台班は、別の理由によってではあるが、確

かにその年のうちに解散してしまったという(焦循『劇説』巻六稿本)。

- (8) この字形を「頭の大きな幽霊の姿そのもの」「ミイラ化して頭部のみ大きな死体」と解釈する説もある。
- (9) 田仲一成『中国祭祀演劇研究』東京大学出版会、一九八一年、三ページ。
- (10) 『中国祭祀演劇研究』一一二ページ。
- (11) 本節の記述は、ほぼ『中国祭祀演劇研究』一四―三一ページの説を踏襲する。
- (12) 范成大『石湖集』巻二六「詠河市歌者」。
- (13) 楊万里『誠齋集』卷三七「觀社」。
- (14) 筆者が一九九〇年に撮影した貴州儺戲の録画テープ。
- (15) 東芝EMI「スペイン古楽集成VI・エルチェの神秘劇」解説書。
- (16) 『中国祭祀演劇研究』一四七ページ。
- (17) 増田正造『能の表現』中央公論社、一九七一年、三一ページに「ひとつの管楽器とふたつ、あるいは三つの打楽器。この組合せと能のぬきさしならぬ関係が、いつから始まったものか、またなぜ弦楽器を構成に加えなかったのか、まったくわからない」とある。

(18) 金文京「『戲』考——中国における芸能と軍隊(『未名』八号、一九八九年)が考証しているように、中国では軍隊の移動と芸能の伝播に密接な関係があった。元寇のとき、無慮数万の中国兵が捕虜となり、日本に永住したが、彼らが儺戲を日本に持ち込み、能の成立に微妙な影響を与えたという説がある。

(19) エウリピデスはリラ(小型の竖琴)も使用したと言われるが、真偽は不明。丹下和彦「上演形式、劇場、扮装、仮面」『ギリシア悲劇全集・別冊』岩波書店、一九九二年、三〇三ページ参照。

(20) 廖奔『宋元戯曲文物与民俗』文化芸術出版社、一九八九年、北京、三三〇―三三五ページ。

(21) 徐渭『南詞叙録』および陸采『冶城客論』「劉史二伶」条参照。ちなみに明の沈徳符は、この「琵琶記」より「拜月亭」を高く評価した。「拜月亭」が南戯で唯一、弦鳴楽器の伴奏にたえる作品だから、というのが主な理由であった(『顧曲雜言』)。

(22) 兪為民『宋元南戯考論』台湾商務院書館、一九九四年、台北、三五—三六ページ参照。

(23) 前掲『宋元戯曲文物与民俗』三三二—三三三ページ、孫玄齡『元散曲的音楽』文化芸術出版社、一九八八年、北京、一三一—一三二ページの説明も、この範囲を出ない。

(24) 近年の心理学が明らかにしている通り、胎児は聴力も記憶力ももっている。現在、胎児が聞く子宮内血流音と、心拍数に同調させたオルゴール音をミックスした各種CDが、胎教用、新生児安眠用など用途別に市販されており、巷間のCDショップのイーजीリスニング/BGMコーナーの棚に並んでいる。

(25) 「中国劇音楽の比較音楽学的考察」『季刊中国』一九九五年秋号。

(26) 身近な例を引けば、永遠性を祈る日本国歌も、同様の理由でビート感を抑制している。

(27) 『読売新聞』一九九五年四月二十四日「いずみ」欄参照。

〈著訳者紹介〉 (執筆順, \*は編者)

やまのうちとみお  
山内登美雄 (元明治大学文学部教授)

かわはらとしお  
河原俊雄 (広島大学文学部助教授)

そねさちこ  
曾根幸子 (実践女子大学文学部非常勤講師)

しんだ  
岸田真 (東放学園専任講師)

いのうえまさる  
井上優 (跡見学園女子大学短期大学部非常勤講師)

かとうとおる  
加藤徹 (広島大学総合科学部助教授)

まさき  
佐藤正樹 (広島大学総合科学部教授)

かとうひろこ  
加藤博子 (中京女子大学人文学部専任講師)

\*あおきたかお  
青木孝夫 (広島大学総合科学部助教授)

むらせのぶや  
村瀬延哉 (広島大学総合科学部教授)

しまけん  
島谷謙 (広島大学総合科学部助教授)

にしまさき  
西村雅樹 (広島大学総合科学部教授)

なかむらひろひで  
中村裕英 (広島大学総合科学部助教授)

シャピロ, ジェローム (Jerome F. Shapiro, 広島大学総合科学部専任講師)

やべともこ  
矢部知子 (広島修道大学非常勤講師)

みなおたけ  
三木直大 (広島大学総合科学部助教授)

むらやまさよ  
村山匡一郎 (映画評論家)

おおいしかずひさ  
大石和久 (日本学術振興会特別研究員)

演劇と映画 複製技術時代のドラマと演出

1998年1月20日 初版第1刷発行

\*定価はカバーに表示してあります

編者の了解により  
検印省略

編者 青木孝夫

発行者 上田芳樹

印刷者 林初彦

発行所 株式会社 晃洋書房

〒615 京都市右京区西院北矢掛町7番地  
電話 075(312)0788 番(代)  
振替口座 01040-6-32280

© Takao Aoki, 1998

印刷 (株)太洋社  
製本 (有)藤沢製本

ISBN4-7710-0877-9