

中国福建省の祭祀芸能の古層

——「戲神」を中心として——

Archaism of Folk Performance in the Festival of Fujian Province, China

Special Reference to Drama Patron Deity

鈴木 正崇

SUZUKI Masataka

要 旨

中国福建省の祭祀芸能の特徴として演者の守護神の「戲神」が大きな役割を果たすことを指摘できる。「戲神」は田都元帥や相公爺と呼ばれ、唐代の楽工（楽士）の雷海青とも同じと見なされる。演劇の開始に先立って舞台に勧請され、最後には丁重に神送りの儀礼を行う。特に人形戲（傀儡戲）は禳災招福を願う儀礼の性格が強く厳格に演じられる。本稿は「戲神」の伝承と文献と儀礼を多角的な視点から検討し、歴史的な変遷を潜り抜けて、古層（archaism）とでも呼ぶべき連続性を要素や文脈に基づいて提示する。在地の信仰が祭祀芸能に組み込まれ、地域性を濃厚に保ったまま「戲神」に生成し定着してきた過程を検討する。「戲神」は土地の自然の力や野生の力を宿しており、土地神・農耕神・天文神・大地神・地主神・先住神・人文神・治癒神などの性格を複雑に混淆させている。性格の基本はトリックスター（いたずら者）であり、秩序を攪乱して再構築する。演劇の成功と失敗は紙一重であり、不安定な状況を乗り越える粘り強い能力が人間に求められる。「戲神」は人間の力では統御し難いものを守護の力に転換させるものとして働くことが期待される。「戲神」は演劇という異界の中で、想像と創造に生きる虚構の世界を構築する力を与える。

人形戲であれ人戯であれ、「戲神」は、魔物を追い祓い舞台を清める。福建では人形は悪さをする猖や鬼を追い祓う「出煞」の機能を持つとされ、除魔の効果が期待されて、演劇の中では最高位の位置にあった。人戯の梨園戲はその次に置かれる。人形戲は解放前は儀礼の場でのみ行われ、敬天酬神（神霊への奉納）・吉祥喜慶（個人の通過儀礼）・除凶納吉（厄祓い）・超度亡霊（死霊の供養）の四種の目的があったという。社会主義国家に組み込まれ、大躍進や文化大革命の変動期を経て、伝統の復活と再創造の波の中で、現在では娯楽や鑑賞の対象とされることが多くなった。激動を経てきた「戲神」の変容と持続を検討する。

【キーワード】 戲神、古層、人形、トリックスター、歌舞音曲

1. はじめに

中国福建省では多様な祭祀芸能が行われ、特に人形戯や演劇が盛んで、その歴史も古い。人形戯（木偶戯・傀儡戯）は、禳災招福を願う儀礼として展開し、記録も唐代に遡る〔葉明生 2004：76〕⁽¹⁾。役者が演じる梨園戯も、人形戯と並行して唐代から継続して発達してきた〔吳捷秋 1994：3-68〕。福建省の祭祀芸能の特徴は、儀礼と演劇の混淆が基本形態として維持され、演者が篤く信仰してきた「戯神」がその中に組み込まれていることである。「戯神」は演者が演劇や人形戯の成功と劇団員の無事を祈願する神で、演劇の開始に先立って舞台に勧請され、最後には丁重に神送りをする。「戯神」なくして演劇の成功はありえない。

本稿は福建省の「戯神」について、伝承と文献を検討して多角的な視点から実態を明らかにする。歴史的な変遷を考慮した上で、時代的な連続性をとりあえず古層（archaism）と呼び、要素や文脈を提示する。在地の信仰が祭祀芸能に組み込まれ、「戯神」という地域性を濃厚にもつ存在を生成して定着していく過程に注目して、文化の動態を明らかにすることを目的とする⁽²⁾。

2. 戯神

福建省の「戯神」の名称は、一般には田都元帥や田公元帥といい、田公、田公神、田公師父、田元帥、田府元帥、田相公、相公爺、蘇相公ともよばれ、唐代の宮中楽工（楽士、楽官）の雷海青と同体とされることも多い。「戯神」の信仰は、傀儡戯（人形戯）で糸繰りの「提線木偶戯」（線偶戯、懸絲傀儡戯）や指使いの「布袋木偶戯」の傀儡師の間で根強い。なお、「提線木偶戯」は泉州方言で「嘉禮戯」という。役者が演じる人戯では梨園戯、莆仙戯、大腔戯、四平戯、詞明戯、高甲戯、竹馬戯、福州戯（閩戯）など「南戯」と総称される多くの祭祀芸能に関わる劇団や役者に定着している⁽³⁾。なお、広東省の潮州や汕頭、海陸豊の演劇の「戯神」も田都元帥である⁽⁴⁾。江西省の孟戯や宜黄戯は清源祖師を、浙江省の温州高腔戯は清源妙道真君を、北京の京劇は梨園祖師や老郎君を祀る。ただし、「戯神」を篤く信仰するのは福建省と広東省の祭祀芸能で、地域性を色濃く反映し、漢族社会に深く組み込まれている。

「戯神」の名称は一般には、田都元帥や田公など田姓で呼ばれる地域が多いが、泉州周辺の嘉禮戯（傀儡戯）・梨園戯・竹馬戯⁽⁵⁾では相公爺と呼ばれ、田都元帥を俗称とする。相公とは「大臣・宰相」を意味し、「爺」は老年者への敬称、地位の高い人間の尊称で、祖先や祖師を意味する。生誕伝承に基づき、母方の姓をとって「蘇相公」とも呼ばれる。相公爺は泉州の地域性を帯びた「戯神」の尊称である。泉州で活躍する「提線木偶戯」の劇団には、相公爺について独自の由来伝承が伝わる〔黄錫鈞 1986：130-131〕。梨園戯の由来伝承は少し異なる〔中国戯曲志編集委員会（編）1993：594〕。内容は後で考察するが、後者の概略は以下の通りである。蘇姓の娘が稲穂を食べて孕んで子供を産み捨て子にされたが、蟹に育てられた。雷姓の人が拾って育て、雷海青と名付けられた。雷は啞者（オシ）であったが、音曲の才に勝れ、十八歳で宮中に昇り譜面を詠んで謡い口がきけるようになった。玄宗皇帝（唐明皇）に仕えて楽工として活躍したが、安祿山の乱で戦死した。死後に中空に現われ安祿山を追撃したが、戦旗に書かれた「雷」字が雲に遮られ「田」に見えたので「田元帥」と賜姓されたという。

相公爺は異常出生で、母方の蘇姓、父方の雷姓の双方とも血縁関係がない。死後は田都元帥や田公元帥とも称され、「蘇」「雷」「田」の三つの姓を持ち、歌舞音曲に異様に能力を発揮した、特別

な存在で一種の靈性を持つ。唐代の宮中樂工として活躍し「唐忠烈樂官」と呼ばれた雷海青との同定は、鄭處誨撰の稗史『明皇雜錄補遺』に依拠して語られている⁽⁶⁾。それによると、安祿山の乱で長安が攻められ、文武の朝臣、宮嬪と共に多くの樂工も捕えられ洛陽に送られた。樂工達は宴席で音楽を奏するよう強要されたが、樂工の中にいた雷海青は樂器を地に投げ付け慟哭したので、安祿山の前に引き出され、四肢を馬につながれて八つ裂きにされたという。乱後に死を悼み殉国の意を汲んで神に祀り、戲班の芸人は敬って祖師として祀った。雷海青は正史の記録には登場しないので、戲班が稗史に仮託して権威付けをしたと見られる。閩南の各戲班では、雷海青は死後、玄宗皇帝から「天下梨園大総管」に封じられたと伝えられている⁽⁷⁾。

福建各地では田都元帥は廟や宮に祀られる場合もあるが、主神とする廟は多くはない。南安市近郊の羅東鎮振興村坑口宮は生誕地に建つ祖廟とされ、現在は田都元帥廟と称している。莆田市城廂区城南郷拱辰村の瑞雲祖廟、福州市鼓樓区元帥路の元帥廟も名高く、戲班の信仰を集める。廟や宮の系統は葉明生によると〔葉明生 2002：32-56〕、北路と南路に分かれ、前者は閩北と閩東北にあたる邵武・建寧・汀州・延平の「上四府」と江西、後者は閩東・閩南の福州・興化（莆田・仙游）・泉州・漳州の「下四府」である。葉明生は、前者では南平市延平区、永安市青水郷、上杭県を調査し、明代の『三教源流搜神大全』の記録と類似性があり田公信仰が主体だとする。後者では仙游県高陽山区、莆田県城、泉州県城、福州県城の調査に基づいて、「人文神」の雷海青の伝承が濃厚で、清代の初めに田公から雷海青に轉換したと推定する。「蟹」の伝承を語るのは興化・泉州・福州に多いという。

一方、大陸で広く行われる京劇では、北京・蘇州・広東などの梨園会館や戲班は「梨園祖師」を祀り、「老郎神」と呼ぶ⁽⁸⁾。「老郎神」は「老爺」とも尊称され、祖師として祀り、祖先神の意味合いがある。北京や江蘇では唐明皇（玄宗皇帝）に比定する。台湾では祖師爺とし、鬚のあるものを唐明皇、鬚のない童子形を老郎神または翼宿星君とする伝承がある⁽⁹⁾。二十八宿の一つで音楽神とされる九天翼宿星君に比定する伝承は大陸の劇団に広まっている。

台湾では「戲神」は演劇や音曲の流派によって異なる。北方系の漢語を使用する「北管」の場合、西皮派（新路）は田都元帥、福路派（古路、福祿派）は西秦王爺を奉祀し、閩南語を使用する南方系の「南管」は総じて田都元帥を祀る⁽¹⁰⁾。台湾では田都元帥は雷海青の弟の雷萬春とされることが多い⁽¹¹⁾。傀儡戲⁽¹²⁾、歌仔戲（歌劇）、宋江陣（武戲）⁽¹³⁾、布袋戲（指使い人形戲）、皮影戲（皮猴戲、影絵）は田都元帥、布袋戲の一部は西秦王爺を「戲神」とする。「田都元帥」と「西秦王爺」を総称で「老爺」「祖師爺」とも呼ぶ。「老爺」は祖師を意味する敬称で、祖先神崇拝でもある〔鄭正浩 2009：122〕。西秦王爺とは、玄宗皇帝のことで、安祿山の乱後に、西秦で帝位を譲って太上王となったことに由来し、歌舞音曲を好み芸人や樂工を集めて庇護したので演劇の神となったという⁽¹⁴⁾。別説では五代後唐の莊宗皇帝で、「莊府西秦王」と呼ばれ、演劇を庇護したといわれる。いずれも神像は皇帝の姿であらわされ、「王」として君臨したという経歴が、領土を巡狩して防衛する「王」ともされる台湾の王爺信仰と習合して取り込まれたのであろう。王爺は福建起源だが、台湾に渡来して、王の威厳や畏怖の感情、巡行による悪霊祓いの機能が加わって、独自の位置付けを与えられた。数多くの王爺の一つに「戲神」が組み込まれていると言える⁽¹⁵⁾。

台湾では廟の主神として田都元帥や西秦王爺を祀るところはさほど多くない〔鄭正浩 2009：116〕。田都元帥廟は13ヶ所、西秦王爺廟は11ヶ所という。台南市西勢村に清代の雍正13年（1735）に創建された元帥廟が最も古いとされる。次が台湾中部の鹿港鎮東園路二號の玉渠宮で田都元帥を祀り、従者に金鶏と銀狗を連れる。この廟は乾隆30年（1765）に泉州府晉江県石廈郷の施姓が石獅から分靈したとされ、6月16日が祭日である。台北の龍山寺の近くには清代の嘉慶4

年（1799）に田都元帥を祀る紫來宮が建てられたが、同治10年（1871）に萬華区艋舺に移転した。祭日は6月11日であった。音楽神として信仰され忌日（一説では誕生日）の8月23日から3日間、大稲埕の芸妓100名が参加して芸の上達を祈願し、演劇も奉納された。この廟の後裔は西昌街の地藏王廟内に小祠として残る〔鈴木 1934：423-424〕。萬華区雅江街には田都元帥行徳宮があり三田都元帥を祀るが⁽¹⁶⁾、1963年創建と新しく6月11日が例祭日である⁽¹⁷⁾。萬華区艋舺にはかつては西秦王爺廟があり⁽¹⁸⁾、芸人が集まる「会館」を備え、乱弾戲や北管福祿派の弟子が集まっていたが、現存しない。宜蘭や蘇澳にも田都元帥廟があり、8月18日を祭日とする。瑞芳の週神宮では福州伝来の田都元帥を主神とし、従祀に劉二伯と鄭二媽を祀り、道士は三神を祀るので「三田都」という。田都元帥を三兄弟とする伝承は、「戲神」の記録としては最古の明代の『三教源流搜神大全』巻五「風火院田元帥」⁽¹⁹⁾に記載される古い伝承である。台湾は田元帥は三兄弟とすることも多く、瘟神を追い祓った故事に基づき人形を除邪の儀礼に使う⁽²⁰⁾。主神と共に「三太子」⁽²¹⁾を併祀する場合は、田都元帥も三太子も「面白無鬚」の少年像（童子像と青年像）で、三体像の謂れは「喜神」という〔鄭正浩 2009：124〕。鄭正浩は、鬚のない童子形は南方系の特色ではないかという説を出している。

戲神を戲班が祀っていた記録は明代の劇作家の湯顯祖（1550-1616）が江西省宜黄県楽平の「清源廟」の由来を萬曆年間（1573-1619）に書いた『宜黄縣戲神清源師廟記』（1600年頃）に遡る〔龔重謨・蘿傳奇・周悦文 1986：155〕。「清源祖師」は、「西川の灌口神」つまり「灌口二郎神」と同じだという。灌口の二郎神とは四川の成都郊外に紀元前250年頃に都江堰を建造した秦国の蜀郡太守李冰父子^{りひょう}を祀ったとされる。「二郎神」は妖怪退治で知られ、広く民間信仰の神として展開する⁽²²⁾。また、水神の様相もあり、川に住む怪獣を退治した隋代の嘉州太守の趙焜を祀るといふ説もある。「戲神」の根源に水神や河神など自然神の性格が宿っているのであろう。現在でも、二郎神を「戲神」の老郎神と同体とする伝承は中国北部で語られている。「戲神」の崇拜は中国南部の福建・広東の戲班や芸人の中で盛んであり、劇団以外の民衆の間に民間信仰として広がりを見せていることが特徴である。

各地の「戲神」の名称を整理すると概略では以下のようになる⁽²³⁾。

- ①福建全般…田公元帥、田都元帥、田元帥、田公、雷海青
- ②泉州近辺・潮州…相公爺、田都元帥、蘇相公
- ③台湾…田都元帥、西秦王爺、祖師爺、老爺
- ④北京・江蘇・広東の京劇…梨園祖師、老郎神、老爺、二郎神、翼宿星君
- ⑤江西・浙江…清源祖師、清源妙道真君

「戲神」の名称には歴史的な変遷による差異があり、地域や流派の違いもある。内容に関しても史料が断片的過ぎて筋道を通して考えることは難しい。福建省での伝承と儀礼を中心にして個別に検討を行いながら全容を解明していくことにする。

3. 農村の田都元帥廟と由来譚—坑口宮の場合—

田都元帥の祖廟は泉州から近い南安の羅東鎮振興村坑口宮（旧埔頭十七都坑口郷）とされ、現在では「田都元帥廟」と呼ばれている（写真1）。田都元帥の生誕の地とされ、墓もある。坑口宮に伝わる由来譚の概略は以下の通りである⁽²⁴⁾。

唐代の半ば、南安に蘇という娘がいて平生から粟乳（粟粒か）⁽²⁵⁾を食べるのが好きであった。ある日田圃を通りかかって一粒を飲み込むと、南天翼宿（音楽神）が胎に宿り子供を産んだ。父親の

蘇員外は怒って子供を田圃に捨てたが、三日たっても子供は死なない。よく見ると蟹が泡を吹いて養っていた。畚（ショオ）族の農民が親切にも子供を養うこととし、名前を雷海青とした。平時は父母の仕事を手伝い勉強もよくして大きくなったが、十八歳まで話をするができなかった。音律をよく知り、琵琶の演奏が巧みであった。開元2年（714）に玄宗皇帝の宮中に楽工として選ばれて入った。皇帝が月宮に遊んだ時、楽譜を詠みこなして口を開いた。その時の「霓裳羽衣曲」の演奏を玄宗が気に入り、御酒を三杯賜った



写真1 南安県・坑口宮
（『永春小帖南山陳氏宗親網』<http://www.nanchens.com/xqxx/xqxx02/xqxx02120.htm> 閲覧日：2013年10月10日）

が、転倒して侍女に助けられた。天寶14年（755）に安祿山が反乱を起こして長安が陥落し、文武の朝臣、妃嬪や楽工が捕えられて洛陽に移された。洛陽の凝碧池で安祿山から歌舞を求められたが、雷海青は琵琶で安祿山を痛打したので、怒って殺害されたという。死後に、玄宗は殉国の志を讃えて「天下梨園大総管」に封じ、遺骨を故郷に埋葬して祠を建てた。これが南安県の坑口宮の始まりとされる。雷海青の死後、郭子儀が軍を率いて安祿山を破って長安を回復した時に、雷の神霊が空中に出現し、天兵天将を率いて賊軍を殲滅した。その時「雷」の旗の上半分が煙霧に包まれ「田」に見えたので、唐の肅宗が勲功を讃えて「田都元帥」の賜号を得た。民間では国家と民衆の安泰を齎す神霊として祀る。閩南や潮州・汕頭の戯班では戯神の「相公爺」として祀る。

田都元帥の出生に関して、粟粒を食べて孕んだという伝承は、大地の生命力を植物を介して受胎したことを意味する。別伝では⁽²⁶⁾、「埔頭郷の蘇員外の娘が稲穂を飲み込んで孕んだ」とあり、粟や稲を常食としていた農民の思考の一端が窺える。一方、音楽の神とされる南天翼宿の転生を説くのは、宗教者が民間伝承を脚色した痕跡である。同じ別伝では「未婚の女性の懐胎は大逆非道の醜い行為として、生まれた男子は稲田に遺棄されたが、蟹と雌鶏が食べ物を与えた。坑口村のショオ族の嘉禮戯（提線木偶戯）の戯班『雷家班』が引き取って育てた」とあり、後世の戯神への伏線となる。更なる別伝では⁽²⁷⁾、「蘇下村蘇員外の娘が野外の田の畔に出た時に、天上の翼宿が金童を胎入して孕ませ、子供は田に捨てられたが、蟹が食べ物を与えて養い、ショオ族の雷姓の農民が引き取って育てた」とあり、処女懐胎や感精神話を彷彿させる。また、「蘇員外は娘が未婚で子供を産んだので不祥の子として田に捨てるが、雷姓の小作（佃戸）に拾われた。四歳の時、蘇が収税で訪問した時に、手巾で正体がわかり、実家に引き取って育てた。蘇、雷、田の姓を名乗る」⁽²⁸⁾とも伝え、蟹の伝承は消え祖父の下で育つ。別伝の多くはショオ族の出身や生育を説くが、民族集団のショオ族は、解放後に行われた1950年代の民族識別工作によって確定したのであり、新しい伝承かもしれない。しかし、雷海青はショオ族出身という言葉説が受容される基盤には出自は漢族ではないという意識が潜在的にあったと見られる。漢族が支配を広げていく過程で先住民の神を土地神として祀り、その後に都市へ進出して戯神に昇華させたと推定される。現在、坑口宮周辺にはショオ族が7,000人ほど住んでいて、明代に泉州西門から移住してきて廟を建立し、雷海青を祖先神・地域の守護神として祀っているという⁽²⁹⁾。

粟粒や稲穂を飲んで孕む異常出生、捨て子にされ蟹に助けられて育つ再生過程、啞者として成人まで過ごす試練、宮廷に上がっての才能の開花、皇帝の庇護で地位を確立し人生を逆転するなどの全てにおいて、通常の間人ではないことを示す。また当初から音曲の才が暗示され、芸人としての



写真2 雷海青の墓

(『永春小岵南山陳氏宗親網』<http://www.nanchens.com/xqxx/xqxx02/xqxx02120.htm> 閲覧日：2013年10月10日)

生涯を通して、芸の世界に生きる不安定性が示唆される。特殊な霊能を持ち、技芸の才を若くして発揮したが、安祿山の乱に巻き込まれて、残虐に殺害されて夭折した。才能ある者の夭折は、未完の意志によって現世に働きかける力を強化する。死後に戦場に出現した時に、戦旗の「雷」の字の上部が隠れて「田」に見えたと語る。明らかに、「田」は田圃、「雷」は雨乞いとの関連が深く、雨をもたらす農耕神と言えよう。「田」「雷」「蘇」の三つの姓を持ち、特殊な霊能を発揮する。科挙に受かって宮中で官僚まで上りつめた雷海青を、殉国の英雄として語る

。田都元帥の「都元帥」とは全てを統括する最高位の武将の意味である。地域の「小さな出来事」は歴史上の「大きな出来事」と結びつき神話的想像力は現実の政治権力と連関して、権威を高めた。

坑口宮の境内には雷海青の遺骨を納めたとされる「相公墓」がある。地元の伝承では雷海青の屍骨は戦乱時に失われたので、生前の使用品を集めて埋めて「衣冠塚」としたが、一般には尊称で「相公墓」と呼ばれ、後世に造った墓碑に明代の萬曆庚子年（1600）重修と記されている⁽³⁰⁾。現在は「雷海青之墓」とされている（写真2）。土地の人々は「戲神」ではなく、国家に忠義を尽くした偉大な人物として相公爺を祀り、保護と安寧を願った。福建の農村では、田都元帥は「戲神」としてよりも、年々の豊作を願う神として祀ることも多い〔中国戯曲志編集委員会（編）1993：593-594〕。演劇や人形戯は、福州・莆田・泉州などの都市で商業民をパトロンとして発達し、「戲神」も都市民の間で生成した可能性が高い。農村では演劇が地主層や巨大な「宗族」に受容され、市場の発展や都市の文化の影響の増大と、経済的な上昇に伴って農民にも広まったと推定される。〔田仲 1985：1091-1093〕

坑口宮は、1949年の中華人民共和国の成立後、社会主義政策によって宗教活動は制限されたが、1980年代を通じて徐々に復興を遂げた。坑口宮からは閩南、潮州、台湾、東南アジアに神霊を分霊しており華僑・華人の援助を得た。現在では、一般には「田都元帥府」と呼び「戲神」として祀られることが多い。

現在の廟は1998年の再建で、内部の祭壇中央に田都元帥を祀り、左右に従者の金鶏と玉犬を従えている。祭日は正月元日と15日で、廈門、泉州、晉江などから信者がきて賑わうという。伝承も変化して、「貧しく病気のショオ族の女性が山中に遺棄した子供を、戯班の老芸人が拾って育てた」として、蟹の伝承は消滅している。別名を「清源祖師」として、浙江省の「戲神」と同体とするなど作為が著しい〔中国戯曲志編集委員会（編）1993：597〕⁽³¹⁾。南安一帯では「戲神」としてではなく、あくまでも「保境神」「境主」の性格が強い。以上を総合すると、①生前に勲功の有ったものを神に祀る人神思想、②山神・風火神・星宿としての自然神、③在地社会での農耕神としての定着、④土地神や先住民の神との習合、⑤芸能神としての「戲神」の展開、⑥境界の外からの侵入を守る土地の守護神といった六層の観念が混淆している。

4. 都市の田都元帥廟と由来譚—泉州を中心に—

泉州市内にはかつて97の田都元帥（相公爺・雷海青）を祀る廟があったとされる（一説では99）。97は実数というよりも数多いという意味で、小区画の特定地域の守護神と観念され、武神としての性格から各境区の治安を司る守護神の「境主」、「護境保安的神明」と見なされていた。代表的な廟は西街の「奉聖宮」で、明代の嘉靖年間（1522～1566）の創建とされ、市内で最も古いといわれ、泉州が清代に三十六舖の区画に分けられていた時の西の境の廟であった〔吳捷秋 1994：420〕。羅東鎮の坑口宮から早く分霊されたと伝えられ、明代の崇禎年間と清代の乾隆年間に建て替えし、2002年に修復した（写真3）。祭壇中央に相公爺を祀り、俗称を田都元帥、原名を雷海青という。現在では、泉州一体の畚（ショオ）族の雷姓の家廟ともされている。この地域はショオ族と漢族の雑居地域で双方の人々が信仰しているという。坑口宮の分かれであれば、ショオ族との関連を説くことも頷ける。



写真3 泉州・奉聖宮（2012年）

毎年旧暦の3月15日を「放兵」、10月15日を「収兵」として、相公爺が兵を繰り出して境界域を巡り、災害がなく病気がはやらないようにして、平安を保つようにする。現在では土地の守護神の働きをする。また、日を選んで神像を神轎に乗せて町を巡り、田都元帥が天兵天将を配して邪悪なものを排除し、住民の安寧を願う「出煞」の儀礼を行う。10月15日は収獲に感謝して家畜の健康も願うので農耕神の性格を持つ。

「放兵」「収兵」には演劇が行われ、3日・5日・7日続く時もある。正月15日と8月16日は祭日として演劇が演じられる。新作公演の場合は、最初に田都元帥、つまり相公爺の前で演じてみせることが約束事である。2011年には再建十周年記念に因み大祭を10月14日に「謁祖進香」として行った⁽³²⁾。廟内の中央正面の祭壇には、大元帥と二元帥の二人を祀り、総称して「相公爺」という。廟の壁には琵琶や胡琴を持つ音曲の演奏者の姿が四人ほど描かれて「戲神」としての性格



写真4 玉犬（泉州・奉聖宮、2010年）



写真5 金鶏（泉州・奉聖宮、2010年）



写真6 玉犬（泉州・桂香宮、2010年）

を表すが、相公爺は冠を被った武将の姿に整えられている。祭壇の下、向かって右側に「玉犬」の像（写真4）、左側には「金鶏」と「七兵馬」の像（写真5）が置かれていた。玉犬は狗舎爺、金鶏は烏官爺ともいい6月6日が祭日である。双方とも相公爺の従神とされ、かつて雷海青が従者を玉犬と金鶏に変えて右と左の袖の中に入れて舞ったという伝承に因む〔黄錫鈞 1988〕。田都元帥と犬との関連は深く、莆田の忠門鎮の木偶班は白い犬を左足で踏みしめ

た田公元帥像を祀る。莆田では木偶戯や人戯の莆仙戯では、冒頭に「願」や「田公踏棚」という田公元帥の由来を演じる儀礼的な演目があるが、そこでは靈牙將軍という白い犬が重要な役を演じる。

一方、犬に関してはショオ族側の別解釈もある。ショオ族の先祖は「盤瓠」と呼ばれる神犬（龍犬）で、反乱の討伐に手柄を立て、褒賞として皇帝の娘を与えられたが、山中に追放され、三男一女が生まれ、盤、雷、藍、鐘の四姓がショオ族の祖先になったという。このうちの雷姓の子孫が奉聖宮を篤く信仰してきたとされる。いわゆる犬祖神話はヤオ（瑶）族と同様で、文献上は『後漢書』「南蛮西南夷列伝」に遡り、後代のヤオ族の伝承へと受け継がれた。また、ショオ族の一部では盤瓠神話や四姓の由来を説明した「祖図」を集落や親族集団が維持し、ヤオ族の犬祖の由来や渡海伝説を記した「過山榜」と同系統で、自らの出自を意識的に伝えてきた⁽³³⁾。現在でも福建のショオ族の間では雷海青伝説を伝え、『雷氏家譜』に名前が記載され、ショオ族の劇団や木偶戯の戯班は雷海青の塑像を奉じて、「元帥爺」「戲祖宗」として祀る。伝承も様々で閩東北の福鼎県で1984年に聞き書きされた雷海青伝承では、出生は語られず、琵琶と笛の名手で啞者、ショオ族の有力者の三女と結婚し、試練を得て後に唐明皇に認められ、状元に封ぜられ、戯班を起こして、地元の騒動を解決する活躍をして、漢族とショオ族の双方から尊敬されたという話である〔中国民間文学集成全国編輯委員会（編）1998：41-51〕。ショオ族の実態は複雑で地域性があり、一部は漢族の客家とも言語や習俗の共通性があるなど流動的で、近代的な観点から雷海青をショオ族出身といった特定の民族に一元化することは出来ない。ただし、最近になってショオ族の社会の間でも独自に田都元帥の祭を行う所が現れた。浙江省麗水市景寧畬族自治県では農歴6月24日を「元帥節」として祭壇に供物を捧げ鶏を供養して、ラオリーリエン（嘮哩噠）の唱え言で祀る。これは地域起こしと連動した新しい動きである。

西街の「奉聖宮」に対して、東側の相公巷には「桂香宮」が祀られ、町の西と東にあって、泉州全域を守護する保境神「境主」の性格を持つという。「桂香宮」は田都元帥を主神とし、ここにも黒犬が従神の玉犬として鎮座する（写真6）。一般に泉州の戯班では、戯神を相公爺として祀り、俗称を田都元帥、原名を雷海青ということが多い。「桂香宮」の内部には正面に相公爺を田都元帥として祀り、背面に観音が鎮座していて仏教と道教の習合の様相がある。脇にある伴神は向かって左に大哥公、右に土地神の福德正神を祀り、手前右の入口近くに玉犬を配祀する。「玉犬」は雷海青の従者である。大哥公は黒い鶏の姿で表わされる所もあり、雷海青の従者の鶏が習合している可能性もあるが、元々は在地の神のようである。都市に組み込まれた民俗神の相公爺は、地域に「平安」を齎す守護神、境界を守る神に変容する。廟で祀られる神になって一定の領域の人々の安寧祈願の対象になると、子供の病いを治す神として崇拝されるようになった⁽³⁴⁾。1990年代の細井尚子による泉州市内の調査では「境主」としての相公爺の性格が強調されているが〔細井 1997：

146]、内容は複雑で重層化している。「戲神」として祭祀芸能に組み込まれると、戲班と共にあって、劇団の団員や、芝居や人形戲の演者が神像や人形に奉仕し儀礼を行う。移動する役者が祀る「遊行性」に富む神となった。

相公爺（田都元帥）を主神とする廟はさほど多くないが、各地で祀られ、莆田と福州の市街地に名高い廟がある。莆田市の場合、城廂区拱辰村頭亭にある瑞雲祖廟は、旧興化府の北門の外に位置し、田公元帥を主神として祀り莆仙戲の芸人が篤く崇拜してきた廟として名高い〔楊榕 2000：7-100〕⁽³⁵⁾。明代の洪武年間（1368～1398）に建立、明代の嘉靖年間（1522～1566）に倭寇が破壊し、明代の萬曆3年（1575）に再建して、名称を田公廟から「瑞雲祖廟」に改称した。戲班が田公元帥を祀り、廟前には立派な「戲台」を作って、新しい戲曲を出す時は必ずここで上演した。清代の康熙52年（1713）に増築と改修を行い、左側に五帝廟、右側に観音殿を建てた。毎年4月9日と8月23日が田公元帥の祭日で、莆田の戲班は劇を奉納する「弄八仙」の集会を開催し、併せて数座の臨時の舞台を作って演劇を奉納した。1949年以後の社会主義政策、特に文化大革命で破壊されたが、1982年に復興事業に着手して、1987年にほぼ再興した。2001年には瑞雲祖廟で「田公元帥誕辰1285周年慶典紀念大会」が行われ⁽³⁶⁾、5月31日と6月1日に「田公（雷海青）信仰文化學術討論會」が開催されて〔葉明生（主編）・楊榕（副主編）2002〕、中国大陆と台湾の信仰文化の結びつきが再確認されるなど、学問と政治が一体化した動きが生じてきている。5月31日は農曆4月9日で、本廟では雷海青の生誕日とされていた⁽³⁷⁾。2013年6月19日には、泉州で開催された「第二回世界閩南文化節」に合わせて「閩臺戲神田都元帥雷海青信仰學術研討會」が開かれて台湾と交流し⁽³⁸⁾、実演も行うなど「文化の資源化」の動きは加速している。

莆田では雷海青の名称が、雷から田へ変化した由来について、一般には安禄山討伐に際して天空に出現した時に、雲中の戦旗の「雷」の字を「田」と見間違えたと言われているが、異伝もある。莆仙戲の芸人によれば、元々は「盤古帝王」を戲神として祀っていた。ある船が海上を航海していた時に嵐に遭遇したが、船上に雷海青の神位を祀っていたので助かった。その時に天を見上げると、雲の中に雷海青の「雷」の字の旗が現れたが、「田」と見誤った。これ以後、生命を助けてくれた神を「田公元帥」として、「盤古帝王」に代えて祀るようになったという〔中国戲曲志編集委員会（編）1993：593〕。また、南宋時代の末年に端宗が兵に追われて莆田に退却した時に、海上で暴風雨にあって危急の事態になった時に空中に天兵を連れて出現し、戦旗の「雷」が「田」に見えたことに因むという伝説もあり⁽³⁹⁾、いずれも海と関連が深い莆田に結び付けて語られている。

福州市では鼓楼区元帥路の元帥廟が田都元帥を祀る。旧福州城の内部にある、『福建壇廟志』は唐代の建造と記すが、確定は出来ない。福州近辺の人々の信仰を集め復興が著しい⁽⁴⁰⁾。6月24日は音楽と演劇の「戲神」の「田師」の神誕日で、戲班や傀儡戲の芸人が参拝し、劇の奉納がある。8月23日は主神の「田元帥」の神誕日で、「師主日」として祀り演劇の奉納が三日間続く。「田師」を戲神として、武将の「田元帥」とは区別して祭日を違えていて〔葉明生・楊榕 2002：195-247〕、「戲神」の觀念が主神に付随するように見える。

都市では田都元帥は農業神の様相を喪失して、地域の守護神、治安維持の武神、劇団の「戲神」など多様に機能分化した。神像の相貌は地方で土地の有力者（境鋪主）が奉じる相公爺の場合は衣冠を頂ぐが、戲班が「戲神」になると頭に二つ髻を結う。相公爺は地域で祀られる場合は「武将」の將軍として悪鬼に対抗し鎮圧する武官の性格が強調され、戲班で祀られる場合は永遠の童子で創業神の「戲神」として文官の性格が強調される。文武両道の神の性格を場所と時間で使い分ける。そして、道教儀礼の影響があり、法術を駆使して従者を使役する。これらは儀礼の中での所作・唱言・咒語で実践されることになる。

「戯神」は、「行業神」の一つである。宋代以降の都市の発展や商業の展開に伴い、各業種の専門化が進んで、「行会」と呼ばれる同業種によるギルド組織が形成され、この組織を基盤として、特定の業種の人々を守護する「行業神」を祀る慣行が定着し、演劇に携わる人々は「戯神」として祀った。ある意味で演劇が都市芸能として成熟していく過程で生み出されたと言える。「戯神」は明代清代に経済活動が進展して演劇が民衆に根付いてから一般化したと推定される〔李喬 1990：382-436〕。「戯神」は「行会」の守護神であるだけでなく、演劇や音曲の天才で究極の師匠とされ、宮中で芸能者を養成する梨園（宮中の養成所）の創始者であった。「戯神」は演者の舞台の成功を成就させる「守護神」「保護神」として信仰されたが、次第に諸芸の流派の開祖として「祖神」の機能を合わせ持つようになった。いずれも変容は都市の場で生成し、商業民の支持を受け、洗練されていく過程で、徐々に伝承と儀礼が整えられてきた可能性が高い。

5. 「戯神」と祭祀芸能

泉州の相公爺は通常は神像として、劇団の本部、常設劇場、公演舞台、劇団の団長の自宅などの祭壇の上に供物をあげて線香を灯して祀られている。泉州で「戯神」を祀るのは、人形を糸で操る「提線木偶戲」、人戯で士太夫をパトロンとしていた「梨園戲」、大衆娯楽の要素をふんだんに取り込んだ民衆演劇の「高甲戲」のいずれも相公爺を祀る。指遣いの人形戯の「布袋戲」も同様である。一方、音曲から構成される「南音」（御前清曲）は五代十国時代の後蜀（934-965）の君主で文化人を保護したとされる孟昶を神として祀り⁽⁴¹⁾、相公爺とは系統が異なる。また、道士や仏僧が演じる打城戯は人戯で、旧暦7月に行われ超度亡霊を目的とする⁽⁴²⁾。傀儡戯は普渡では目連戯が演じられ、異常死者の超度を行い、併せて悪霊祓いや浄化の意味ももった。

泉州では解放以前は、傀儡戯、特に「提線木偶戲」（嘉禮戯）の位置付けが最も高く、貴賤を問わずに年中行事や通過儀礼で上演され、寺廟の祭祀への奉納も盛んであった。提線木偶戯の演者である傀儡師（人形遣い）は世襲の場合が多く、社会的地位も高く、敬称で「先生」と呼ばれて尊敬を集めた。人形に対する信仰が強かったのである。語り物と楽曲で構成される「南音」の場合も演じ手は「先生」と呼ばれ地位は高い。一方、役者が演じる「梨園戲」は士太夫が庇護者（パトロン）となって、演者の高度な演技力と楽工の卓越した演奏技能を維持し、年齢別に特別の教育期間を設定して養成し財政的に援助して技法を維持してきた〔吳捷秋 1994：3-68、550-572。細井 1993：47-77〕。1950年代までの梨園戲は、成人が演者となって高度の芸が要求される「大梨園」（老戯）と、少年、特に変声期前の十歳から十六、七歳が演者となり正確さが尊ばれる「小梨園」（七子班）に分かれ、演目や役柄も異っていた。大梨園の演者は小梨園から上がる者や、志願者、役者の子などで、貧困のゆえに役者になったのではない。他方、小梨園の演者は身売りされた者が多い。大梨園は民間の農民の出自が多く、小梨園は支配者層の出自が多かった⁽⁴³⁾。大梨園は「下南」（外地の意味）と「上路」（本地の意味）に分かれ、「下南」より「上路」が優位であった。一方、提線木偶戯の「嘉禮戯」は「小梨園」「大梨園」より優位とされた。泉州では戯班（劇団）が出会った時、「大梨園は小梨園に、大梨園同士なら下南は上路に道を譲らねばならない。全ての梨園戯の戯班は嘉禮に譲らなければならない」〔蘇彦碩 1995：37〕という決まりがあった。同じ場で演じる場合、開演の太鼓は、提線木偶戯が小梨園よりも先に叩き、小梨園が大梨園よりも先に叩く。1950年代に大梨園と小梨園は統合されて、1953年には「福建省梨園戯実験劇団」が成立して現在に至る。なお、提線木偶戯については、沢山の戯班があったが、1952年に「泉州市木偶実験劇団」が成立し、その後「泉州市木偶劇団」に統合された⁽⁴⁴⁾。一方、貴賤を問わずに一般民衆の

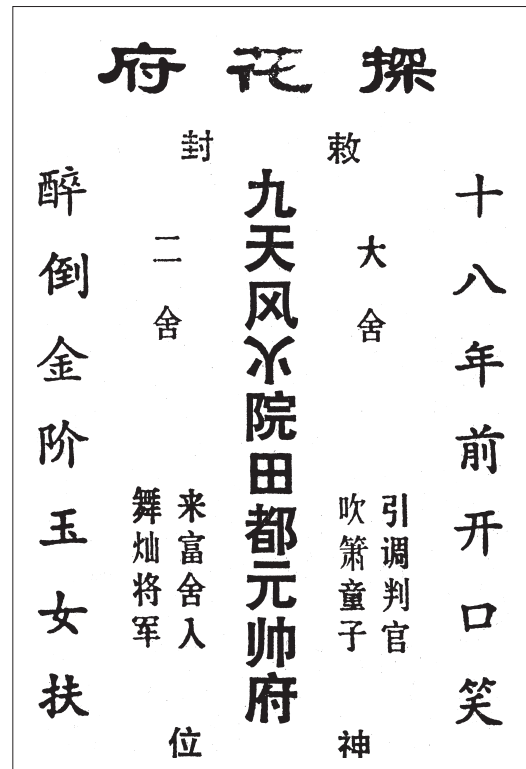
鑑賞に応える娯楽性の高い演劇の「高甲戯」は、多くの支持があるが、梨園戯の下位で、演者の社会的地位は低かった。総合すると、演劇は高甲戯→大梨園→小梨園→嘉禮戯の順に、格付けが上昇し、「提線木偶戯」が最上位を占めた。演劇における担い手の社会的な身分や社会階層は序列化されていたのである。それだけでなく「提線木偶戯」は演劇や娯楽というよりも儀礼そのもので、人々の祈願に密接に結びつき、強い「宗教性」を帯びていた⁽⁴⁵⁾。そのために1949年の解放後の社会主義化の過程では「迷信活動」や「邪教」として弾圧された。

6. 「戲神」の神像と祭壇

「戲神」の祭壇は独特である。「提線木偶戯」の舞台では、相公爺の「神位」を後方中央の祭壇上に置き、人形遣いが相公爺の人形を中央上部に掛けて、左右に花童と小鬼を吊す。祭壇の上部に右から左へ「探花府」⁽⁴⁶⁾、その下に「勅封」、中央には上から下に「九天風雨院田都元帥府」と書く。「火」の字は上下逆転である(図1)。右端に「十八年前開口笑」、左端に「醉倒金階玉女扶」と対聯を書く[黄錫鈞 1986: 131]。「十八歳で口を開けて笑い、金階で酔い崩れて玉女が助け起こす」という意味で、宮中での相公爺の振舞を由来譚(後出の伝承I)に基づいて記す。中央の右は「大舍 引調判官 吹簫童子」、中央左は「二舍 来富舍人 舞灿将军」とし、共に従者で歌舞音曲に携わる。相公爺の由来譚を原初の出来事として再演し、自らの演技の新たな始まりを祈念する。「提線木偶戯」を演じる機会は、道教の廟の例祭日や個人の通過儀礼などが伝統的慣行で、芸のみを舞台では演じない。元々は舞台(棚)は「八卦棚」といい祭壇であった。三組の十本の竹で天井を八角にして八卦を表わし、布を両側に下げて中央に布を垂らした中で、祝事凶事の双方の機会に演じた。

「提線木偶戯」では相公爺の容姿や形態は、他の人形と全く異なっている[細井 1997: 137]。泉州の場合、顔は暗い赤色で⁽⁴⁷⁾、髪の毛は二本に束ねた少年の装いをなし、口の周りに「毛蟹鬚」をはやす。これは蟹の脚を象ったといわれる。通常の状態の鬚は生やさない。衣装の両袖には銅銭が縫いこまれ、赤糸で「卍」を縫いつける。両袖の中の右手は人差し指と中指をつけて延ばして、残りの指の三本を握る「劍訣」の形をとり、左手に金宝を持つ。「劍訣」は道教の道士の用法で、魔物を祓う意味があり、空中に符や文字を書く時にも使われる。腹中には五種類の吉祥物として、一尺布・書・鉢・銅鏡・古銭一枚のミニチュアが入れている。この五種の吉祥物は新しく建物を建築する際の「棟上げ」に際して、梁の上に置くものと同じで、祝意を表すとともにモノに生命を吹き込む祭具であり、相公爺の腹中に置くことは、人形に祝意を籠めて特別な靈性を祝い籠めると考えられる。相公爺の人形は異形であり、「劍訣」の所作を使い、腹中に吉祥物を籠め

図1 提線木偶戯での相公爺の神位
[黄錫鈞 1986: 131]



るなど、限りなくご神体に近い。ただし、田都元帥（相公爺）の人形は各地で異なり、閩南は袍服を着ており、閩東では甲冑を身に着け、閩西では滑稽な恰好をし、閩北では雉の羽を頭に着け胸や腹を露わにして裸足だという〔葉明生 2004：91〕。いずれも異形の者であることは共通している。

相公爺の人形の操作は9本の操作線（頭、両脇、後背、両手、腹、両脚、右かかと）を使い、一般の人形の操作線の16本に比べるとかなり少なく、動きが単純である⁽⁴⁸⁾。祭壇の前で「請神」、終わりには「辞神」を行う。「請神」は、「大出蘇」と呼ばれる特殊な作法で、人形の扱いや音曲の構成も通常の演目とは異なる。「蘇」とは、相公爺の本来の姓で、出現自体を特別な出来事、「聖なる顕現」と考えているのであろう。「請神」では、人形は初めに「呼び覚まされて」生命力を得て、その力で「諸神を招く」という二段階になっていて、神像とは異なる扱いをする〔細井 1997：137〕。動きに合わせて最初の「大楽但」に入り、「咒語」のラオリーリエン（嘔哩嚏）を唱える。三つの音の組み合わせが重ならないように変えて抑揚をつけ連続して称える⁽⁴⁹⁾。後述するように、仏教儀礼、特に密教の「真言」に類似する「咒語」と考えられ、傀儡師と傀儡（人形）が一体化する作法と見られる。言葉と所作と音曲が混ざりあって、霊性が顕現し、諸神を招く力が与えられる。神霊の来臨の下で、健康祈願、子授け、五穀豊穡、瘡瘍防御、病気直しなど様々な願い事が託された。人形はモノでありながら神霊であり、生命を吹き込まれて神霊を顕現させ、現世と他界、天界と地界、人間と神霊を媒介して、観客を別の世界、不可視の世界へと誘い込む。

梨園戯の場合も開始にあたって相公爺の儀礼が執行される。舞台向かって右手に「翰林院」⁽⁵⁰⁾と表書きされた祭壇が設けられる。雷海青が科挙に合格して宮中で「翰林院」に登用され、最高位の身分で楽曲を演じたという小梨園の由来に因む。戯班が戯場に入る時の行列の先頭の班灯（提灯）にも「翰林院」と書き⁽⁵¹⁾、戯箱を担う天秤棒には龍と鳳凰が描かれ、担い手が皇族であったことを表わす。祭壇には相公爺の神像を据えて、酒瓶・杯・帛・線香などを供物とする。神位は「提線木偶戯」とほぼ同様で、紅紙に図2のように文字を書く〔吳捷秋 1994：425-426〕。神位は冲天風火院をあらわし道教經典によれば、天と地の往来や通信を職掌とする所である。火の字は逆さにならず、通常を表記である。開演の前の起鼓では、七種類の太鼓を用い七回たたく。泉州の木偶戯や梨園戯の特徴は伴奏楽器に「庄脚鼓」を使うことで、両脚の間に太鼓を置き、皮面の上に左足を乗せ、足の位置で音色を変える。この独特の演奏は雷神や鼓神を祀る特別の儀礼という推定が下される。娯楽神や戯神はその後の展開である〔葉明生 1991：193-196〕。

神位には右から左に「九天風火院」と書く。九天翼宿星君に因む。中央の上から下に「聖旨 田都元帥府」、右に大舎と左に二舎、全体の右左に「十八年前開口笑、酔倒金階玉女扶」の対聯がかかる。演者が演技の成功を願い、人々の平安を祈念して、「咒語」を唱えて祈願して「請神」をする「踏棚」と呼ばれる儀礼を行い⁽⁵²⁾、妖気を鎮め天地太平を祈る。通常演目で祝意を表わす時は「加冠」や「弄八仙」の演目が最初に演じられる。梨園戯は、庇護者が士大夫であり、儀礼としての性格を薄め、洗練された演技の鑑賞に焦点が移行した。

泉州の祭祀演劇の特徴は人形操りの「提線

図2 梨園戯での相公爺の神位〔吳捷秋 1994：426〕

王	大	聖	音	玉			
醉		旨			十		
倒	院	火	風	天	九	八	年
金							
階	武	二	引	田	吹	大	来
玉	燦	舎	調	都	簫	舎	富
女	将		判	元	童	舎	口
扶	軍	官		帥	子	人	笑
				府			
位							神

木偶戯」、つまり「嘉禮戯」の重要性が高いことで、儀礼としての様相も強く、演じる機会も廟の年中行事の例祭日、個人の一生にわたる通過儀礼、個人の願掛けや祈禱が主体であった。芸態に関しても、言い伝えや各種の文献の記述、演技の手法や技法の実態から判断すると、「提線木偶戯」から梨園戯、そして高甲戯へと伝達され、徐々に演劇化された可能性が濃厚である。演者の一部からは、人間が演じる時の芸態の各所に人形の動きが加わっているという意見が聞かれる。「戯神」の観念も「提線木偶戯」で最も強い。福建の祭祀芸能の基本には「傀儡戯」があり、人形の動きや意味の読み解き、特に「戯神」の解釈が不可欠である。

7. 泉州の「戯神」の儀礼

「提線木偶戯」に留まらず、「傀儡戯」（木偶戯）の全てが「禳災招福」を願う民間の人々のための儀礼であった。木偶戯は深く民間信仰と結びついていた。従って、道教儀礼の影響が濃厚であることは当然で、特に福建に広まっている民間道教の閩山教と融合して展開した。福建東北部の寿寧県では傀儡戯と巫儀とを一体化した「梨園教」という一派も形成され〔葉明生（編）2007〕、傀儡戯は強い宗教性を帯びていた。1949年の解放以前には、道教の廟には、世襲で奉仕する人形遣いの「廟祝」がいて、参拝にきた信者に対して人形で祝福を施し占いをする慣行もあった。泉州の代表的な廟である、元妙観（東街）⁽⁵³⁾、通淮関嶽廟（関嶽廟）⁽⁵⁴⁾、東嶽廟⁽⁵⁵⁾、城隍廟⁽⁵⁶⁾には、「提線木偶戯」の「戯班」があり、参拝者の要請に応じて祈願する儀礼が行われ、民衆にとって人形は馴染み深いものであった。しかし、社会主義化の中で民間信仰は「迷信活動」として弾圧され、解放以前の担い手は老齢化して、現在ではかろうじて東嶽廟の「廟祝」が維持している。2010年9月の訪問時にも、東嶽村在住で人形遣いの「廟祝」を世襲で継承してきた陳文質氏（90歳）が健在であった。相公爺の糸繰り人形回しではラオリリーエン（嘜哩唵）の「呪語」が唱えられる（写真7）。「廟祝」の自宅では人形を壁に吊るして供物と香を捧げておくという。人形の相公爺は「戯神」としてだけでなく、廟に参詣する人々の個人的な願い事に応える祈禱の対象でもあった。

泉州の木偶戯は技法の発達は著しかったが、法事や儀礼など宗教性は徐々に失われてきた。しかし、舞台（棚）での演技の開始と最後に行われる相公爺の儀礼は残り続け、人形の持つ機能を現在まで伝えている。泉州市木偶劇団（1952年創立）の本部である嘉禮館では、正月16日の相公爺の誕生日に祭拝戯神儀式「祖祭」を行う。全体は、敬拝→請出相公爺→安台→請神明→踏棚→敬拝→請神明看戯→辞神という流れで内容は以下の通りである。①班主敬拝。「天壇桌」に布をかけ供物を置く。班主⁽⁵⁷⁾が三炷香に火を灯し、土地公、相公爺、天上諸神明を拝む。班主の朝拝み後に正式に始まる。②請出相公爺。主祭（陳應鴻）が神龕に「戯神」相公爺の神位を置く。中央「九天風火院田都元帥府」、左右に従者の「大舎」と「二舎」と書く。神龕の前には相公爺、大舎、二舎の人形が掛けられる。神像は通常の礼拝用で、人形は「相公爺踏棚」の時に使用される。主祭は台上へいき、相公爺の神像に対して跪拝し、酒を捧げて、口の中で「暗呪」を唱えて出来を願う。③安台。主祭は相公爺の人形の傍らで、鶏を捧げて祈念し、剣を鶏冠にあてて象徴的に殺害し、血を台上の柱の根元に塗る（点血）。安台・鎮台の意味であ

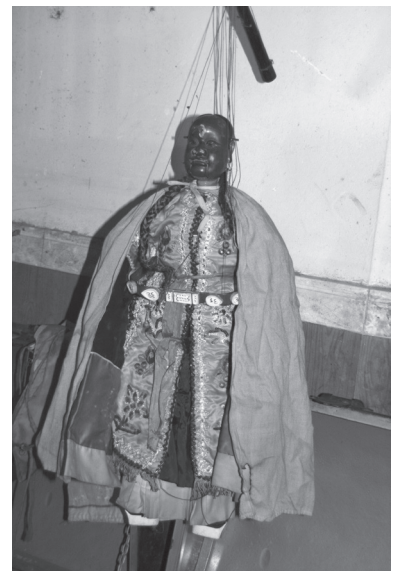


写真7 人形の相公爺
（泉州・東嶽廟、2010年）

り、象徴的な供犠によって穢れを祓い邪悪なものを追い祓う⁽⁵⁸⁾。④請神明。主祭は紅紙を手にとり、口中で詞書を念じ、「暗咒」によって諸神明が下りて人形戯を見ることを祈念する。唱え言をして木偶戯「香花燈燭」を始める。香火燈燭の由来を述べる。「地錦襠」で相公爺の姓名や由来を述べる（自報家門）。⑤踏棚。「祖祭」の最も重要な儀礼的な戯である。主祭は「傀儡調」を高唱し、「相公爺踏棚」に入り、願い事を神明に告げ、唢呐や盞が鳴り響く中、相公爺の人形は紅布を広げた米篩こめふるいの上で、「金木水火土」（五行）を象って踊る。五方を結界し、邪悪なものの侵入を防ぎ妖気を鎮める儀礼である。米篩には108個の銭幣を置き八卦図を象り、祈福の意を表す。⑥敬拝。演者が前に出て正面の相公爺の神像と人形に拝礼を行う。⑦請神明看戯。祭拝の後、引き続き、折子戯として『四海龍王祝壽』を演じて天上の諸神に見て頂く。⑧辞神。神明が見終わると、主祭が簡単な「地錦襠」を唱えて神送りをして、地上の平安を祈る。「暗咒」で唱えられる「咒語」はラオリリーエンで、三つの語の組み合わせを変えて称えられる。全体を「大出蘇」ともいう。「祖祭」は、正月16日と8月16日に執行され、天界の神明と交流して一年間の安泰を願う。主祭の陳應鴻は、天上諸神や玉皇大帝への祈願として、道教儀礼に近いと説明する。民間道教の儀礼を木偶戯の儀礼に再構築したと考えられる⁽⁵⁹⁾。

「提線木偶戯」の「大出蘇」の古い伝承については詳細な報告〔陳天保・蔡俊抄 1986：136-160〕があり、内容はほぼ同じで、主祭（請神人）の執行過程は以下の通りである。①打楽器を演奏する（二回）。②請神人（相公爺の遣い手）が祭壇の香、燭、花、酒を美称し、相公爺の神位に書かれた諸神を招く。三十六体の人形を諸神とする。③請神人が紙銭を焼く。舞台、道具、楽器を酒で清める。相公爺と諸神に酒を勧める。④請神で「大唵旦」に入り、ラオリリーエンを唱える、⑤戯班の人々と相公爺がやりとりをする。⑥相公爺の由来を唱えつつ踊る。⑦相公爺が繰り糸を用いて「金」「木」「水」の字を作る。歩罡踏斗の動作である。「火」「金」の字を作る。咒語を唱えて三界の諸神を招く。跪き上体を伏したまま「疏意」を読む。東嶽閻羅天子、城隍、観音仏祖等を招く。⑧相公爺の唱え事、舞をまって献香、献花、献燈、献蠟を行う。⑨相公爺が三界の高神と諸神のために演目を上演することを述べる。⑩唱と舞で終了する⁽⁶⁰⁾。

全体の流れは以下のようなになる。請神人の相公爺に対する儀礼（①から③）→「大唵旦」で相公爺と請神人が合体（④から⑤）→相公爺が諸神を招き、疏意を述べ、献供し、上演の趣旨を述べる（⑥から⑨）→終了の唱と舞（⑩）となる。請神人が相公爺と合体し、「神人交流」を通して、請神人と一体となった相公爺は、「請神」によって諸神を招き、土地神も招くという二段階を経るといふ。儀礼の中核では、閩北での「変身」（傀儡師が相公爺と一体化する）と同様の儀礼が行われていると見られる。その鍵を握るのは「咒語」のラオリリーエンで、「暗咒」と言われ、密教の「真言」と類似する⁽⁶¹⁾。本来は音を組み合わせ、三十六天罡てんこうと七十二地煞ちさつで宇宙全体の神霊と天地の結合を表す。人形は身は三十六体、頭は七十二体から構成されるのが正式である。天体と人形、天と地の合体が意図され、法術の力が示される。なお、ラオリリーエンは泉州方言で、莆田や仙遊では、ルオリリーエン（囉哩哩）と唱える。この「咒語」は文献上では宋代の普濟『五燈會元』に遡り、胡樂の梵曲「菩薩蠻」の歌詞が始まりと説かれている⁽⁶²⁾。サンスクリット語の陀羅尼（ダラニ、dhāraṇī）や伽陀（ガーター、偈頌、諷誦、gāthā）の可能性もある。葉明生は福建の民間道教、特に閩山派では密教の「瑜伽教」の影響が宋代以降に強まり、傀儡戯や女神信仰（特に陳靖姑）に痕跡が認められると考えている〔葉明生 2004：169-176〕。『大日經義釈』（大正no.438）等の用例では唐代の密教は「瑜伽宗」と呼ばれていた。ルオリリーエンの「咒語」は、道教の全真教を開いた王重陽（1112-1170）が常用していた記録が残り、都市の経済活動が高まった北宋頃から傀儡戯に取り込まれた可能性がある〔葉明生 1988：120-123〕。人形における「変身」

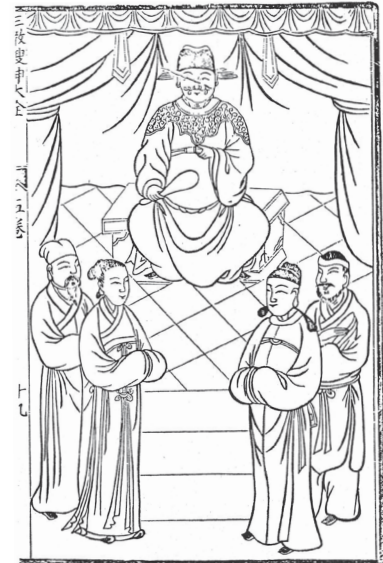
の技法は「真言」による「入我我入」⁽⁶³⁾の修法に由来すると見られ、民間道教に取り込まれて各地のシャーマニズム（巫儀）と合体し、傀儡師が傀儡（人形）と一体化する修法として、傀儡戯の中に請神や辭神の儀礼として定着したのではないだろうか。「巫儀」が根底にあり、仏教や民間道教の儀礼や思考を取り込み、呪物としての「傀儡」を法術で使役しつつ演技する形態を定着させ、傀儡戯を儀礼として洗練させていったとも考えられる。傀儡戯の本質は、仏教や道教の形式を借りた「巫戯」なのである。

8. 福建各地の「戯神」の儀礼

泉州の東、福州の南に位置する、莆田と仙游（旧称は興化）では傀儡戯と人戯が盛んで、莆仙戯と呼ばれる。宋代や明代に遡る歴史を持つ〔馬建華 2004〕。1950年代には傀儡班が100近くあったとされる。現在ではかなり減少しているが、祭日や個人の祝事にあたって、戯班は町の辻で傀儡戯を演じるが、宗教性は失われ、道師が芸人を兼ねることはなくなった。しかし、演技の開始や新年の初舞台、新しい舞台の使い初めに行われる「田公踏棚」や「武魁浄棚」の儀礼は継続しており、「傀儡戯」の持つ意味を伝える〔葉明生 2004：89〕。莆田で一部を実見したが、葉明生の説明が詳しい。傀儡師が「請神」の密語を唱え、田相公（相公爺）の人形を出して舞わせ、「上詞」「中詞」「下詞」がつき、田相公の由来を語る一節があり、ラオリーリエンを唱える。靈牙將軍（犬頭）、鉄板將軍、風火二童が舞台上で一緒に踊り、妖気を鎮めて境内を平安にする。「田公踏棚」と共に演ずる「武魁浄棚」は、黒髭で隈取をつけ鎧を纏う人形が登場する。登場に際しては戯班長が舞台前で香と爆竹を焚き、銅鑼や太鼓が激しく打ち鳴らされて威容を高める。五方位の厄祓いをし、紙銭が撒かれ、舞台を浄める。まさしく「出煞」の儀礼で儼戯の系統を受け継ぐと言える〔葉明生 2004：89-90〕。死霊の超度亡霊を目的とする傀儡戯の「目連戯」の後に演じられる「張公打洞」（莆田）や「観音掃殿」（仙游）も、「出煞」や「浄棚」の意味を持つとされ、「戯神」田相公の儀礼は、広い意味の儼戯の中に位置付けられることがわかる⁽⁶⁴⁾。

閩北の「傀儡戯」では宗教性が一層濃厚である。泉州や興化の「踏台」にあたる儀礼は「封台儀」（遮台）と呼ばれ、法術科儀の「封台法」の中に包摂される。「封台法」では傀儡師は道衣をまとい田公神壇の前で「去穢」「変身」「変台」「安神」などの儀礼を行う。「去穢」は「出煞」で魔物を退け、「変身」は傀儡師が田公と一体化する法術であり⁽⁶⁵⁾、明らかにシャーマニズム（巫儀）の修法に他ならない。「変台」は中心となる道法で、傀儡師が舞台を神仙の宮殿や神聖な場所にして、地域の邪鬼が舞台や村を乱さないようにする。「田公訣」をはじめとして様々な秘訣が用いられる。法術による科儀の成就の後に、傀儡師は銅鑼や太鼓を鳴らして「封台儀」を上演し、『太白仙祝保』『福祿寿三星』『奏主』などが演じられるが、「踏棚」に近いものは「田公鎮台」といい、田公の人形のみを舞わせる。その容姿は赤ら顔、頭に二本の雉の羽⁽⁶⁶⁾、胸や腹は露わで裸足で、他の地域と異なるという。家門の後方から現れて「鎮台詞」（田公罵台）を述べて、鬼や魔物、凶神や悪煞を外に退けて人々の平安を祈念する⁽⁶⁷⁾。口詞には、「鑊内打出一木瓜、収妖滅怪去埋蔵」とあって、「瓢箪」（木瓜）を法器として使い妖気を鎮め怪物を埋め込む。瓢箪は明代刊本『三教源流搜神大全』に収録の田公元帥の挿絵に描かれ（図3）、瓢箪を咒具・法器とするのは明代以来の

図3 田元帥の挿絵



（『三教源流搜神大全』巻五「風火院田元帥」）

慣行である。この図は口元も加工があり、蟹に育てられ泡を吹いている様相とみられる。

閩東の壽寧県の四平木偶戲の場合は「梨園教」ともいい、民間道教の閩山教の分派で傀儡師が道服をまとして秘法を舞台上で行う。重要な科儀の前に「頭時科」（神誕戲の前。傀儡師が舞台の屏風後での科法）、「祭台」（舞台の使い初め。鐘馗の人形による五方の鬼の鎮め）を行い、いずれも最後は「出煞」で終わる。「傀儡戲」の演目の最後の晩に「出煞」を行う決まりで、田公元帥の人形に「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〔葉明生（編）2007〕。これを「田公掃台」という。

このように福建の各地では、傀儡戲と人戲のいずれも、上演の前と後に「戲神」が登場して特別の儀礼を行うことは、通常の慣行であった。文献上でも宋代や明代に遡る歴史的連続性を持ち、福建の祭祀芸能の基盤にある「宗教性」を維持している。傀儡戲全体の儀礼としての様相は失われたが、冒頭と最後の相公爺による「出煞」や「浄棚」は舞台の浄めや邪気祓いに止まらず、病氣直しも行い、人々の願掛けに多様に応えてきた。現世利益だけでなく、死者救済の日連戲との連続性も持つ⁽⁶⁸⁾。多くの人々に現当二世の平安を齋す儀礼が木偶戲で、梨園戲にも要素は受け継がれている。漢族中心に展開してきた儺戲の伝統が民間で継承され、非漢族の神靈観や儀礼を融合させて現在の形に至ったと推測される。

9. 泉州の提線木偶戲における「戲神」の由来譚

相公爺の儀礼は1949年の解放後は政治・社会の大きな変動によって断絶や中断を余儀なくされ、現在の状況のみの考察は難しい。そこで相公爺に関する様々な伝承に注目して実像に迫ることにしたい。最初に泉州の戲班に伝わる独自の由来譚を検討する。

〔伝承 I〕 相公爺に関する由来譚〔黄錫鈞 1986：130-131〕。

唐玄宗の時、浙江の杭州にある鉄板橋のたもとの蘇家の娘が下女を伴い遊びに出かけた。稲田を通り過ぎた時、蘇家の娘は何気なく稲粒を手に取り口に入れて咀嚼した。するととても甘かったので、飲み込んでしまったところ、腹中に奇異な感じがした。数ヶ月後、腹が徐々に大きくなってきたので、父親がこれを疑うと、娘は事の次第を語った。月満ちて男の子が生まれると、父は下女に命じてこの子を捨てさせた。数日して娘がそれを知り、下女に探しに行かせたところ、この子の口の所に毛蟹が上り、泡をふいてこの子に食べさせていた。とても元気で可愛い赤ん坊だったので連れ帰り、蘇家で育てた。この子の姓は「田」とし、母の姓である「蘇」も使った。十八年後、蘇相公は話すことはできなかったが、音律に通じ舞踊を善くした。科挙の試験を受けて、探花になった。

唐の玄宗は夢で月宮に遊び、目が醒めると一部の奇書を得た。これを読んでもその意味がわからず、諸官に見せても分かる者がいない。ある朝臣はその本を読み上げた。「工四、五工六、工六、四五工」そして、これは宮殿建築の工帳だと考えた。その時、相公は側にいて思わず失笑して言った。「これは工尺譜です」と。この時から話せるようになったのだ。唐の玄宗は相公を楽工に召し、指導と譜に従った演奏を命じた。相公が曲に従って舞ったところ、はたして夢の中で見た月宮の仙楽と同じものだった。玄宗は大層悦び、相公に御酒を三杯賜った。相公はそれを飲みほすと顔が真っ赤になり、金殿で眠ってしまった。そこで玄宗は宮女に命じて後宮の玄宗の寝室で休ませた。

皇后は相公の若々しく聡明そうなのを見て、その凡人でないのを知り、夭折しないようにと眠っている相公の印堂に頭の方から「八十」の二字を書き、八十歳まで生きられるようにとの願いをこめた。相公が醒めて起き上がると、八十の字は転倒して十八になってしまったので、十八歳で歿し

てしまった。ゆえに相公の神位には、横に「探花府」、縦に両側に「十八年前開口笑」、「酔倒金階玉女扶」とあるのだ。そして、相公の像は顔が真っ赤で、口に毛蟹を配しており、お供えには蟹類が禁止されている。

相公が宮中で、皇帝、皇后に舞踊を披露する以前、宮中で一度火事があった。宮中の宦官も宮女も慌てふためくばかりであったが、相公だけは落ち着いて、御林軍にすぐ消火を命じ、その指揮に当たった。すると風神が降臨し、火を制圧した。それで玄宗は相公を「都元帥」に封じた。ゆえに相公爺の神位の中央には「九天風_火院田都元帥府」として、火の字を逆さにして風で火を制圧したことが表わされている。

「九天風_火院」（「火」の字は転倒させる）の両側の「大舎」「二舎」は相公の門徒だが、その姓氏は不詳である。この二人は、相公がいつも宮中に入るのを見て、皇后の姿を拝みたいのでどうかして連れて行ってくれと頼んだ。あまりにまとわりつくので、相公は大舎を金鶏に変えて右の袖の中に入れ、二舎を玉犬に変えて左の袖の中に入れて宮中に参内し、皇后のために舞踊を献じた。左手を挙げ右袖を垂らすと金鶏が落ちてしまい、慌てて左手で拾おうとして玉犬も落ちてしまった。皇后は金鶏と玉犬にとっても興味を持ち、金の輪（金圈）で覆ってしまった。そのため金鶏と玉犬はもう人間に戻れなくなった。相公はそれを憐れみ金鶏に五つの拍板を贈り、金鶏は三つの拍板をとり、梨園戯の楽曲を伝授させ、玉犬に二つの拍板を得て、京戯の楽曲を伝授させた。ゆえに旧製の梨園戯は拍板が三つで鶏声に似た「イイオオ」という唱腔が多く、京戯は拍板が二つで犬の吠えるような「ウウワワ」という唱腔が多い⁽⁶⁹⁾。

相公爺に関わる伝承の特徴を整理してみると以下のようなになるだろう。

- ①稲によって孕む「感精神話」で、処女懐胎で生まれる。超自然力が介在する異常出生譚で、大地からの生成を暗示する。「田」姓を名乗るのは稲の神霊の化身だからであろう。
- ②異常出生のゆえに捨て子となり、拾われて育つ。捨てて拾う、放逐と帰還によって生命力の強化を図り、特別な存在に生まれ変わる。不義の赤ん坊の処理という様相もある。
- ③捨て子の童子は毛蟹によって育てられる。動物の加護で、野生の力を付与されて異常な力や才能を発揮する。蟹によって育てられたので蟹の供物は禁忌である。
- ④生育は母方居住の形態で、疑似母系社会の社会化を経る。父系を基本とする漢族とは異なることを意識化させる。社会化の過程で女性性を克服し、卓越した能力を発揮する。
- ⑤父方は「田」、母方は「蘇」で、双方の姓を名乗る。父系と母系のいずれでもない双系社会を彷彿させ、漢族の父系社会から逸脱し、社会のなかに異人として登場する。
- ⑥幼少時は音曲に秀でるが啞者（オシ）というスティグマを負う。音曲や舞踊に携わる者にとって最も重要な音声の障害をもつという根本的矛盾、身体的負性を持つ。
- ⑦漢族社会の科挙に受かって「探花」となり、官僚社会に入って、官吏、士大夫へと世俗の榮達の道をたどり、宮中に仕え皇帝に謁見するに至る。啞者の負性が克服される。
- ⑧啞者が口をきく契機になったのは、玄宗が夢で得た奇書が譜面であることを明らかにしたこと、負性を克服して音楽の才能が開花した。
- ⑨才能ある者が榮達し夭折するという人生で、芸能者の特別な能力を際立たせる。夭折は「永遠の童子」という聖性の獲得に至る過程とも言える。
- ⑩十八歳の時に科挙に受かり宮中に入って口がきけるようになり、演奏と舞踊を演じ、従者に音曲を教えて死ぬ。矛盾の解消と自己の開花が短い人生に凝結する。
- ⑪八十と十八の寿命の取り違えは、童子にして爺であるという年齢の超越であり、神霊との潜在的交流能力を可能にする原理となる。「さかさま」の力学が寿命を左右する。

- ⑫容姿は顔が赤く、口元に毛蟹を配する異形で、供物に蟹を禁じるという禁忌がある。役者が梨園戯を演じる場合、額に八十を「さかさま」に書き、その上に「春」の文字も「さかさま」に書く。口元に蟹を描き、由来譚を顔で再現する。異様な相貌になる。
- ⑬十八は聖数であり全体性を表し現在も使用されている。演技は十八の基本型（十八歩科母）、演目は十八の脚本（十八個棚頭）⁽⁷⁰⁾、十八羅漢の型がある（十八羅漢科）。最初に行う「踏棚」では、途中で十八の文字を地面や空中に書く儀礼があり、重要性を示す。
- ⑭独自の神位を持ち、夭折の由来と歌舞音曲の神であることを記すだけでなく、「火」の文字を逆転して法力を示す。「さかさま」の力学による異常な力の発揮を表わす。
- ⑮神位には、従者の大舎は「引調判官」「吹簫童子」、二舎は「来富舎人」「舞灿將軍」と記して、音と舞を司ることを表わし、芸の継承が確実であることを伝える⁽⁷¹⁾。
- ⑯神位の「探花府」とは科挙の位だけでなく、宮中の後宮を暗示し、皇后という高位の女性の加護のもとに演技の技量が発揮される。「花」の持つユートピア性が加わる。
- ⑰女性が寿命を決定できると考えている。生殺与奪の力を持ち、未来を決定するのは女性であるという考え方には、巫女の介在が見え隠れする。
- ⑱長寿の願いの文字が逆さになることで意図せざる夭折に転換する。パロディに近いが、文字のもつ「司命」の力が示される。道教での符や文字の重視との関連性がある。
- ⑲十八歳で夭折し、永遠の童子神として神と人の間に立つ。天界との近接性がある。童子であって將軍でもある。童子で無鬚であるときと大人で鬚をはやす場合がある。
- ⑳相公爺の神位は由来譚の伝承の核心部を取り込んでおり、現在も生きた神話のようにして可視化されている。
- ㉑風神を降臨させて火事を消すなど自然現象を操作する。「風火院」の称号は、自然の力を統御するとされる「法師」や「巫師」を想起させる。「火」を統御する力の誇示である。
- ㉒風火二童は野生の力・自然の力の統御に関わる。二人の従者を使役して人間を犬と金鶏に変えるなど法術を駆使し、野生の力を統御する。
- ㉓歌舞音曲の巧者として人々の心持を変える身体技法を持つ。
- ㉔梨園戯と京戯での楽器と楽曲の伝授によって創業神の性格を帯びる。
- ㉕芝居での音声の謂われを鶏と犬の声に類似していると語り、野生の力を介在させると共に、由来譚の出来事と現在を繋げる伝承として機能させる。

田都元帥（相公爺）の神像は蟹を額に描くものがあり（写真8）、口の両脇に蟹が吹く泡が描かれ



写真8 田公元帥の神像（寿寧県坑底橋・元帥宮、2000年）。[提供：野村伸一]



写真9 田都元帥の神像（台湾彰化県鹿港市・玉渠宮、2012年）。[提供：野村伸一]

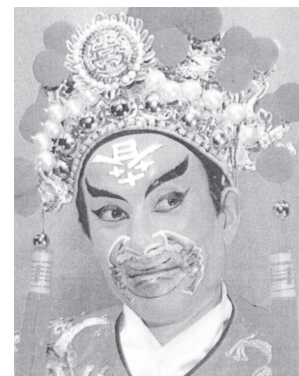


図10 田都元帥を演じる役者 [『中国戯曲志 福建巻』1993]

ているのが通常で台湾でも同様である（写真9）。福建では役者が演じる時には口の周囲に脛譜（隈取）をして額の「春」の字を転倒させることもある（図10）⁽⁷²⁾。伝説を造形することが特徴で、まさしく異形の相を表す。福建では父系血縁集団の「宗族」が大きな力を持ち祖先祭祀を丁寧に行い、演劇の内容も父系重視や儒教の道德倫理を説く場も多い。相公爺は「宗族」の世界から距離を置き、現実の社会とは対極にある外来者・異人として表象され、社会から逸脱した独特の存在感を示す。実生活とはかけ離れた演劇という別の次元を、もう一つの現実として提示し、相対的に見る位置を獲得したと言える。

10. 「戯神」の特色

伝承Ⅰは楽曲演奏や舞踊の由来に特化して演劇の創業神の性格を語る。相公爺の性格はトリックスター（trickster）で、越境、敏捷、媒介、笑い、異能、異形、啞者、童子など特別な才能を持ち、社会の秩序をひっくりかえすいたずら者である。そのゆえに神霊と人間のはざまにあって媒介者となる象徴的で両義性を持つ存在である。「童子」と「爺」という、若さの活力と老練な能力の両極を結合し、「対極の一致」を具現する。伝承Ⅰは夭折した由来を語り、安禄山に惨殺された伝承は語られない。全く異なる二面性を併せ持つ。

特色の第一は、泉州では「蘇」姓の名称へのこだわりが強いことで、「提線木偶戯」に顕著である。演技の開始に先立つ相公爺の「請神」の儀礼が、特別に「大出蘇」として重視される。生誕地とされる南安の坑口宮の場合、娘や父の名前が「蘇」、土地名も「蘇」（蘇下村）で、「蘇」の大地から育った粟や稲を食べて孕む。土地と強く結びつき、土地の神霊の胎入の様相がある。泉州とその周辺の「戯神」の「蘇」姓へのこだわりは、地域との強い結合によるのであろう。しかし、全く別の見方も出来る。泉州は海上交易の拠点として栄え、経済の中心地で、ムスリム（回族）の商人の拠点であった。市内には中国最古のモスク、清浄寺（北宋・大中祥符2年〈1009〉創建）があり、現在も多く多くのムスリムがいる。ムスリムには「蘇」を名乗る商人が多いので、演劇の世界の「異人」表象の極として「蘇」姓の「戯神」を登場させた可能性もある。都市の商業民は外部性の受容や連携に比較的寛容である。「相公爺」や「蘇相公」の名称は泉州とその周辺で使われ地域性が顕著である。

第二は、相公爺の「異人」の表象への非漢族系の要素の混入の推定である。従者の犬や鶏は相公爺によって変身させられた姿であるが、従者は相公爺の分身とも言える。由来譚で人間を犬と鶏に変えたということは、民間道教の法术を駆使して従者を使役したことに他ならない。重要なのは玉犬や金鶏と呼ばれる使役霊の正体で、しばしば在地の神霊や先住民の守護霊が取り込まれる。泉州市内の相公爺の廟のうち「奉聖宮」は畚（シヨオ）族と関わりが深いとされ、「雷」姓の家廟という。畚族や瑶（ヤオ）族は犬祖神話を持ち、田都元帥は漢化によって犬を従者にしたのかもしれない。また、苗（ミャオ）族・瑶族などを初め、中国南部の非漢族社会では、「雷神」はオンドリ（公鶏）の姿で現われるという伝承が伝わる〔百田 1999：92-106〕。田都元帥は「雷神」と習合しており、オンドリとも深い繋がりがある。従者の犬と鶏は非漢族社会の文化要素の取り込みか、田都元帥の非漢族出自の顕現ではないか。

第三は、犬と鶏の鳴き声の違いに合わせて流派の違いを際立たせることである。南方系の梨園戯は拍板三つで鶏の声に、北方系の京戯は拍板二つで犬の鳴き声に喩える。「提線木偶戯」の由来譚なので梨園戯の由来を語ることは本来はおかしいのだが、北方系への対抗意識があるのだろうか。歌声の高低や長短を鶏と犬の鳴き声に喩える伝承は台湾にも伝わっている。鄭正浩は、鶏と犬の従

者の伝説について、「一つは、この鶏と犬はもともと福建の二つの山の妖怪であったが、田都元帥が音楽・歌舞をもってそれを感化し、部下にしたものであると言い、もう一つは、福路派音楽では歌声が甲高くて長いので、それは鶏の鳴き声をまねたものだとして、鶏を將軍爺と称して西秦王爺の従祀とし、西皮派の歌い方は低くて短いので、犬の吠え方をまねたものだと見て、犬を將軍爺として田都元帥の従祀にしたのだ」〔鄭正浩 2009：128-129〕という。双方とも「北管」であるが、福路派の戲神は西秦王爺、西皮派の戲神は田都元帥で、各々の声の出し方を従者の鶏と犬の声にあてはめる説明である⁽⁷³⁾。田都元帥と犬の繋がりが強調されることも興味深い。

第四は、犬と鶏が元々は福建の「山の妖怪」という伝承への着目である。山の神霊が、戲神の従者となり、演者の演技と重ねあわされるという経緯を辿ったことである。元々、地方文献記載の「田公」の記事で最も古い『仙游県志』「壇廟」（乾隆36年・1771）によれば、「元帥廟在宝幢山、祀田公」〔福建省戲曲研究所（編）1983：6〕とあり山の神の様相を帯びていた。田都元帥は鶏よりも犬との結びつきが強く、犬を活用して山地で暮らす狩猟の性格を彷彿とさせる。莆田や仙游では、田公と共に犬頭人身の「靈牙將軍」を祀ることが古い形態で、田公も犬の神像という廟もある。莆田の演劇の「踏棚」では田相公（相公爺）の御伴として風火二童と、靈牙將軍・鉄板將軍が現れる〔葉明生 2004：89〕。

在地の神は統御されつつもどこかに本来の姿を留めて発現する。山の妖怪を歌舞音曲で従属させたという伝承は、「漢化」の過程で福建の山地民で先住民でもあったヤオ族やショオ族の神霊を取り込んだことを意味する。莆田では田公は雷姓のショオ族の首長の子で、神像が背中に弓を背負い「鷹」を従える理由は、狩猟と音楽を共に好んだことに由来するという伝承がある〔中国戲曲志編集委員会（編）1993：593〕⁽⁷⁴⁾。一方、福建では葬式や「破台戲」で、厄祓いのために白鶏を供犠する。鶏の従祀は供犠で願い事を叶えてもらえる土地の神霊への高い信頼度の現われであり、在地の神観念と儀礼実践が溶け込んでいる。

第五は、勅封で「九天風火院」と呼ばれるようになったが、この名称から連想されるように天体の運行と連動し、水や雷や雲や風を呼ぶ力を持つ。坑口宮での生誕伝承に、二十八宿の南天翼宿の入胎を説くのは根拠がないわけではない。音楽神で天文神だからである。田都元帥は自然の力を呼び覚まし統御するのであり、古層にある自然との繋がりは無視できない。神位を置く祭壇は科挙の第三位の合格に因んで「探花府」と名づけられているが、「探花」という言葉から民衆が連想するのは女性シャーマンの巫儀である。中国南部のシャーマニズム（巫儀）では神霊との交流に際して、花が重要な役割を持つ。巫師や師公は、神がかりの脱魂によって天上界に昇り、天上の花園に咲く生者の運命を表わす花を見て、依頼者の状況を判断し⁽⁷⁵⁾、地上界に戻って、花の様子に基づいて託宣する。「探花府」は巫儀の祭壇に似ている。人形（傀儡）を儀礼として受容している泉州の人々にとって、演劇の場で繰り広げられる世界は、民間道教や民間巫儀と繋がっているのではないだろうか。

第六は、本名を雷海青という説が登場しないことである。田圃で育ったから「田」姓を名乗ったという伝承は極めて自然であり、農耕神としての性格を伝えている。この由来譚では、皇后が寝ている間に額に長寿を願って書かれた文字の八十が、起きた途端に「さかさま」の十八となったので、十八歳で夭折したと語られ、文字のもつ力が強調されている。音曲の才能がある有能な若者が夭折することで、「永遠の童子」として崇拜対象になった。むしろ、安祿山による惨殺による死後の殉国精神の強調や、死後に天空に現れた時の戦旗の文字を「雷」から「田」に見間違えたという作為ある伝承は登場しない。農耕神と戲神の結合、そういう単純性が本伝承の基調で、雷海青との結合は後世の付会である。

第七は、本伝承を通じて多様な担い手の関与が推定されることである。山地民と平地民、農民と都市民、内陸の民と沿岸部の民、一般民衆と宮中の官僚、非漢族と漢族など異なる文化や階層の融合や対立がある。そして、人を神に祀るという形式を取って、道教の廟の神や屋内の神に変容し、「境主」として地域の守護神になり、各地の土地神とも習合する。その後は、生業から遊離した戯団や劇場の「戯神」に変貌するが、「田」姓の名乗りによって、農業を基盤とする社会からの継続性は維持される。「相公」という尊称、科挙殿試での「探花」による官僚への出世、宮中入りによる皇帝の寵愛授受、など異能を発揮する天才的な童子は、「咒語」によってしか統御できない大いなる力を持つ。様々なメタモルフォーゼ (metamorphose、変身) を体現する「戯神」は多様な担い手による文化の融合の上に成立したのであり、その基盤には複雑な文化の錯綜がある。

11. 泉州の梨園戯における「戯神」の由来譚

泉州では「提線木偶戯」とは別に梨園戯の芸人の間で語られる由来譚がある。泉州の伝承では一般に芸態は「提線木偶戯」から梨園戯へ、人形戯から人戯へ移行したと言われる。梨園戯の由来譚は、「木偶戯」の由来譚をもとに展開した部分も含むと予想される。

[伝承Ⅱ] 梨園戯の由来譚 [中国戯曲志編集委員会 (編) 1993 : 594]。

梨園戯の戯班は相公爺と尊称する。唐明皇 (玄宗皇帝) の頃、蘇某という丞相に年頃の娘がいた。ある日、下女と乳母とともに花園で涼んでいると、見慣れない草があった。実がたわわになっている。不思議に思った娘は一つ手折って口の中を含み、うっかり噛み破って粒の中の液を飲み込んでしまった。一月余りすると、腰のあたりが次第に張り、体の具合がおかしくなってきた。蘇丞相はこの不祥事を怒り、娘に死を与えようとする。しかし、乳母が実情を述べ、令嬢の出府を願い出たので、これを承知した。十箇月の後、男の赤ん坊が生まれ、娘は乳母にその子を野に捨て去るように命じ、自らは縊死して果てた。乳母は藁で編んだ袋に赤ん坊を入れて、夜通して郊外へむかったが、突然激しい雷雨に襲われたため田の畦道に捨てて急ぎ帰り、翌日戻って丞相に報告した。丞相は人を遣わして赤ん坊の様子を見に行かせる。すると藁袋の中にいる赤ん坊の口元に蟹がおり、泡を出して食べさせていたために不思議なこととして連れ帰った。蘇丞相は、その子の境遇の非凡さに感じ入り、手許に留めて雷海青と名付けた。赤ん坊は田圃に捨てられて終夜泣き続け、蟹の唾液を食べていたので啞者であった。

唐明皇が月宮に遊んだ時、「天書」の二冊の本を持ち帰ったが、臣下にそれを読める者はいなかった。蘇丞相に命じて賢識者を募ったが、期日になっても誰も届けがない。蘇丞相が二冊の本をかかえて嘆息していると、それを見た雷が口を開いて大笑した。声は洪鐘のようであった。その時、十八歳であった。蘇丞相は不思議に思いその笑いの訳を尋ねると、雷は啓蒙書であると答えた。蘇丞相は大いに喜んで雷を宮殿の前まで連れて行く。雷は唐明皇の面前で「天書」を広げて本の中の句を吟詠し始めた。以前の月宮に遊んだ時に聞いたのと同じ曲を耳にした唐明皇は大いに喜び、雷に状元の及第を賜り、翰林院大学士に封じ、宮殿で御酒三杯を与えた。この後、雷は翰林院で曲譜に「断眼」(朱筆で拍をつけること)をし、宮中で楽工に演奏を教え、唐明皇と妃及び諸大臣とともに劇を演じた。唐明皇は小生に、楊貴妃は大旦に、葛明霞は貼に、雷海青は丑に、安禄山は浄に、郭子儀は外に、鐘景期は末に扮した⁽⁷⁶⁾。

雷海青には二人の親友がいた。雷に対して何度も一緒に宮中に連れて行ってぜひ楊貴妃の姿を拝みたいと願った。ある日、唐明皇が雷海青を謁見することになり、雷は法を使って親友を鶏と犬に

変えて袂に入れて宮中に参内した。豈はからずも、唐明皇から酒を賜ることになり、雷海青が興にのって袖を翻して舞うと、鶏と犬が袖から外にこぼれ落ちてしまった。皇帝は何物かと問う。雷は跪いて拾い上げ、奏上して曰く「これは私が身に付けている玩具の金鶏と玉犬です」。そこで玩具を掴んで机の上に置いたが、二人の友人を元の人間に戻すことが出来なかった。

後に安祿山の謀反が起こり、唐明皇は雷海青に命じて兵隊を統率させた。雷海青が戦死すると、空中に黒雲が立ち込め、雷鳴が鳴り響き、天上から“雷”の字が現れた。ただし、黒雲に遮られて上半分は隠れ、下半分の“田”の字しか見えなかった。そこで人々は田元帥と称したのである⁽⁷⁷⁾。

「提線木偶戯」と梨園戯では「戲神」の位置付けは微妙に異なっている。以下、相互の差異に留意して幾つかの要点を指摘し、伝承Ⅱの特徴を述べる。

第一は、姓の多重化によって特別な能力を持つ人間として強調することである。伝承Ⅰは「蘇」姓へのこだわりが強く、「田」姓も合わせ名乗っていたのに対して、伝承Ⅱは娘の父の「蘇」丞相が、「雷」と名付け、死後の賜号の「田」の由来も加わり、「蘇」「田」「雷」の三姓を名乗る多重的の自己として異能を発揮する。複数の姓を使い分け、特定の姓を名乗ることへの根本的懐疑を表わす。複数の人格と属性を生きる自由な人間像を描き出す。

第二は、神話的思考の弱体化である。超自然的な出産に関しては、蘇丞相の娘が変わった草を食べて孕むとあり、抽象的な植物の描写に留まる。伝承Ⅰでは粟乳や稲穂など農民の日常生活に結びつく穀物であったの対照的である。超自然的な懐胎は不義と見なされ、父親の怒りを蒙って娘は死を命じられた。娘は乳母に命じて子供は郊外に捨てさせ、自らは縊死するという悲劇となる。しかし、子供が田圃に遺棄されると雷電が閃き大雨になり、蟹の養育を見て、拾いあげられ天候に因んで「雷」姓とするなど神話的思考は残る。

第三は、基盤となる社会が農民社会から貴族社会に転換したことである。貴族の最高位の蘇丞相が最初から最後まで、大きな役割を演じる。家父長的な儒教的な倫理が底流にあり、高位高官の家族に起こった不祥事として女性の立場が弱く設定される。丞相の登場は当初から政治の世界に身を委ねることを暗示する。梨園戯の由来譚として、庇護者であった士大夫の儒教的礼節を重んじる意識が投影されているように見える⁽⁷⁸⁾。

第四は、「蘇」姓へのこだわりで、伝承Ⅰよりも強いと見られる側面がある。成人に至るまで祖父である蘇丞相の庇護のもとで育つ。宮中での譜面の解説、楽工としての登用など出世の契機を作るのは蘇丞相である。土地を離れ宮中に登用されても母方の実家が強い働きかけを持つ。生誕地とのつながりが強く意識されるといえる。

第五は、宮中での芝居の描写があり、梨園の発生の根拠となっていることである。「天書」を譜面として読み解いた後、宮中の皇帝、皇后、大臣、武将に至る重臣たちが、劇のなかの人物の役割を割り振られて芝居をする。宮中で演劇や舞踊を学ぶ「梨園」を開始したとされる玄宗の宮中が、「梨園戯」の発祥の場であったという、演劇の起源譚を述べる。

第六は、宮中での地位の高さを反映して、神位が「提線木偶戯」の科挙第三位を表わす「探花府」から、梨園戯では首席の状元が登用される「翰林院」へと上昇する。権威が高まり、祭壇の場も「田都元帥府」と称号の名づけへ移行する。「梨園」を支えていたのは皇帝や宮中の官僚であり、彼らの庇護のもとで育成されたという歴史的経緯が感じられる。

第七は、従者の犬と鶏の位置付けの変化で、人間を变身させる法術の威力を説くが、元に戻すことが出来ないという自己の能力の限界も示す。伝承Ⅰのように、皇后が気に入って戻さないとか、犬と鶏に同情して拍板を与え楽曲を伝授して、各々の鳴き声が劇の違いを表わすなどの意味は語らない。民間の人々への意味世界に深入りしない様相がある。

第八は、十八歳で夭折するという若死の語りがないことである。酒を賜った後にひっくりかえって侍女に助けられる「酔倒金階玉女扶」の情景もない。また、「風火院」の由来になった、火を鎮める行為も語られない。梨園戯の神位は「火」の字を逆さにしないのである（前出。図2）。異常な行動については記述しない。或る意味で、相公爺のトリックスターとしての面白さが消えてしまう。

第九は、安禄山の乱後の雷海青の運命についてで、安禄山の演奏要請に応えず琵琶を投げつけ、惨殺されたなどの残酷さは描写せず、単なる戦死とする。その後の空中に現れた時に、「雷」を「田」に見間違えられて「田元帥」と呼ばれた経緯を淡々と述べる。伝承Ⅰは田圃で育ったので「田」とするという自然な名づけであるのに対して、あくまでも権力者側からの命名という作意がある。殉国の英雄、宮中に仕える忠臣、勇敢な武将であり、同時に歌舞音曲の優れた演者として表象されている。

雷海青について、葉明生は田公に雷海青の名前が付けられるのは明代末か清代初期とし〔葉明生2004：491-492〕、王朝交代の激動の時代に合わせて、歴史上の人物に仮託して支配の正統性を主張する言説だと主張している。後世の人々は、唐代の鄭處誨撰『明皇雜錄補遺』に、琵琶の名手の雷海青（696-756）が安禄山に抵抗して演奏せず惨殺されたという事績の記録を根拠にしている⁽⁷⁹⁾。しかし、記録に従えば、雷海青は六十歳で死亡しており、伝承Ⅰの「十八歳」で夭折するという説と全く合わない。歴史上の人物に「戲神」としての権威を持たせようとしたのだが、実際には食い違っているのである。他方、清代の史家、施鴻保の『閩雜記』「五代元帥」（咸豊8年〈1858〉申報館刊印）によれば、閩南語では「蟹」は「海」と同音であるという説を説いている。「蟹」によって生育された人という伝承を、歴史上の人物に仮託するために、漢字の音に「蟹」の意味を籠めた人物として雷海青は好都合の人物だったとも言える。民間伝承は稗史に巧みに組み込まれた。ただし、「雷」は単なる人名に留まらず、雷雨との連想が働く。雷は田と雨の結合で相互に関連が深い。農民にとっては雨は耕作に必須であり、「田」を潤すことで豊作に恵まれる。その意味では田圃で拾われた子供に「雷」の姓を与えることは雨乞いにも繋がる。一般に、田都元帥・田公元帥の祭日は6月24日が最も多く、次いで8月23日、一部では6月11日である。6月24日は雷神生誕日であることが多く、収穫を前に最も雨が必要な季節に祀られ、雷海青には雷神（雷公）が習合しているとも言える⁽⁸⁰⁾。神位の「勅封九天風火院元帥神位」は明らかに雷神と同義である。農耕神を基盤とし、水神・雷神・天神・星神など自然現象の神格を合わせ持つ、混淆と重層の神観念である。また、雷姓は畚（シヨオ）族の有力な姓で現在の伝承では雷海青はシヨオ族とされ、泉州の相公爺を祀る奉聖宮は雷姓の家廟ともされる。また、シヨオ族には雷神は雄鶏の形で出現するという伝承があり、雷海青が使役する鶏と雷姓が結び付く。伝承Ⅰでは、梨園戯は拍板が三つで「鶏声」に似た「イイオオ」という唱腔が多いと伝えられ鶏との関係が深い。

祭日に関しては、月齢との関係もあろう。泉州の「提線木偶戯」は正月16日と8月16日に「祖祭」を行い、梨園戯は6月16日である。相公爺や田都元帥の祭日を16日にこだわるのは、満月を考慮した自然の運行との連動がある。24日も月齢で言えば二十三夜で月の運行に合わせている。雷海青という歴史上の人物の生誕日といいながらも、季節の動き、月の満ち欠け、雨や水など自然の力への畏怖が祭りの根源にある。犬や金鶏を統御し、蟹によって生命力を与えられ、動物や野生、自然の力との近縁性が示される。

梨園戯の由来譚には夭折、慙死、戦死など死後に孤魂になる様相がまとわりつき、中国南部の演劇の根底にある孤魂の慰撫の要素を組み込んでいるようにも見える。女性の悲劇性が演じられることも多い。音曲にせよ演劇にせよ、現世ではない異界との交流が基本で、演者は別の者に変身して

異界に没入する。演劇と巫術は異界との交流という過程では近接した技法を駆使する。現世と異界の相互を媒介するのは、歌舞音曲や人形である。福建では演劇は廟の祭日の神霊への奉納によって現世利益を願うだけでなく、死後の靈魂の救済儀礼としての性格を強く持つ。「提線木偶戲」の人形が重視され、その洗練の極は死者の靈魂を救済する目連戲であった。「提線木偶戲」は、祝事の廟の祭事や人生儀礼だけでなく、瘴氣祓いや超度亡霊にも関わる。木偶戲と人戯を比べた場合、傀儡による「提線木偶戲」にこそ真骨頂があった。「戲神」の田都元帥は、冒頭の「出煞」で魔物を退け妖気を鎮め、演劇や音曲の成功を約束する。そして、原初の記憶を呼び覚まし、演劇の「祖神」であることを確証させる。「戲神」は儀礼を主宰する「巫祖神」の様相も帯びることになったと言えるのではないか。

12. 文献の中の「戲神」の由来譚（1）—明代の史料

相公爺や田公元帥について現在の状況をもとに検討してきたが、歴史的変遷を明らかにする必要もある。相公爺の文献上の初出は不明だが、「田元帥」の文献上の初出は、明刊本『三教源流搜神大全』巻五「風火院田元帥」の条まで遡る。定本は、清代末の宣統元年（1909）に翻刻重刊した『三教源流搜神大全』（以下『大全』と略す）の葉徳輝による「序」によれば、本書は元板の汲古閣旧蔵の『搜神廣記』（元代の秦子晉撰）の異本で、内容には差異がないと述べる⁽⁸¹⁾。元代まで遡る可能性もあるが、通説では成立年代は明代初期と推定されている。原文の内容を検討する。

文献1 『三教源流搜神大全』巻五「冲天風火院田元帥」（明代）

帥兄弟三人，孟田苟留，仲田洪義，季田智彪。父諱鏞，母姓刁，諱春喜，乃太平天国人氏。唐玄宗善音律。開元時，帥承詔樂師，典音律，猶善于歌舞。鼓一擊而桃李甲，笛一弄而响遏流雲，韻一唱而紅梅破綻，琴一調而庶明風起。以教玉奴，花奴，盡善歌舞。後侍御宴以酣，帝墨塗其面，令其歌舞，大悅帝顏而去，不知所出。復緣帝母感恙，瞑目間，則帥三人翩然歌舞，鞞笳交競，琵琶絃索手，已而神爽形怡，汗焉而醒，其疴起矣。帝悅。有“海棠春醒，高燭照紅”之句，而封之侯爵。至漢天帥因治龍宮海藏，疫鬼徜徉，作法治之不得，乃請教于帥。帥作神舟，統百萬兒郎，為鼓競奪錦之戲。京中譁噪，疫鬼出現，助天師法斷而送之，疫患盡銷。至今正月有遺俗焉。天師見其神異，故立定法差，以佐玄壇，勅和合二仙助顯道法。無和以不合，無頤恙不解。天師保奏。

唐明皇，帝封冲天風火院田太尉昭烈侯

田二尉昭佑侯，田三尉昭寧侯

聖父嘉濟侯，聖母刁氏縣君

三伯公昭濟侯，三伯婆今夫人，寶，郭，賀，三太尉

金花小姐，梅花小姐，勝金小娘

萬回聖僧，和事老人，何公三九承士

都和合潘元帥，天和合梓元帥，地和合柳元帥

闔中楊，耿二仙使者，送夢，報夢，孫喜，青衣童子

十蓮橋上橋下，棚上棚下，歡喜要咲，歌舞紅娘粉郎聖衆，嶽陽三部兒郎，百萬聖衆云云。

読み下し 帥の兄弟三人、孟は田苟留、仲は田洪義、季は田智彪。父は鏞を諱とし、母は刁を姓とし、春喜を諱とす、乃ち太平天国〔時代名でなく地名〕の人氏なり。唐の玄宗は音律を善くす。開

元の時、帥は詔を承けて楽師たり、音律を典り、猶お歌舞を善くす。鼓すること一撃にして桃李は甲〔一字脱落か〕たり、笛すること一弄にして响は流雲を遏む、韻すること一唱にして紅梅は破綻し、蕤すること一調にして庶明（群賢の意味）に風起る。以って玉奴、花奴を教え、盡く歌舞を善くせしむ。後、御宴に侍して以って酣なり、帝、墨もて其面に塗り、其れをして歌舞せしむ、大いに帝顔を悦ばしめて去り、出づる所を知らず（どこへ行ったかわからない）。復た帝母の恙を感じざるに縁り、瞑目の間に、則ち帥三人、翩然として歌舞す、鼙と笳と交々競い、琵琶と絃索と手もて〔争〕う〔一字脱落か〕、已にして神は爽かに形は怡ぶ、焉に汗して醒む、其の疴より起れり。帝、悦び、“海棠に春は醒め、高燭は照らすこと紅なり”之句あり、而して之を侯爵に封ず。漢天師（の時。原文は「帥」）に至り、龍宮海蔵を治むるに、疫鬼は徜徉（そぞろ歩き）して、法を作すも之を治むるを得ざるにより、乃ち教を帥に請う。帥、神舟を作り、百萬の児郎（兵隊の意味）を統べ、鼓にて競いて錦を奪うの戯を為す。京中諠噪し、疫鬼出現す、天師を助けて法もて断じて之を送らしむ、疫患盡く銷ゆ。今に至るも正月に遺俗有り。天師其の神異を見て、故に立ちどころに法を定めて差わし、以って玄壇を佐けしむ、和合二仙に勅して道法を顕わすを助けしむ。和として以って合わざる無く、頤恙として解けざる無し。天師は唐明皇に保奏す。帝は封じて冲天風火院田太尉を昭烈侯とし、田二尉を昭佑侯とし、田三尉を昭寧侯とし、聖父を嘉濟侯とし、聖母刁氏を縣君とし、三伯公を昭濟侯とし、三伯婆を今〔令〕夫人とす。寶、郭、賀三太尉、金花小姐、梅花小姐、勝金小姐、萬回聖僧、和事老人、何公三九承士、都和合潘元帥、天和合梓元帥、地和合柳元帥、闕中楊、耿二仙使者、送夢・報夢、孫喜・青衣童子は、十蓮橋上橋下、棚上棚下にて、歡喜して咲わんことを要め、歌舞紅娘粉郎の聖衆、嶽陽三部の児郎、百万の聖衆云云⁽⁸²⁾。

『大全』から読み取れるのは以下のことである。

- ①「田」姓の単独構成で雷海青は登場しない。「田」姓と「雷」姓は別伝承である。
- ②「田」は三人兄弟とされ、三位一体の様相もある。ただし、童形という記述はない。
- ③顔に墨を塗られる滑稽譚は異形性を暗示する。顔の色や造形が焦点となる。
- ④容貌の特徴は挿絵の図像では口元に風変りな鬚があり、蟹をかたどる髭と考えられる。
- ⑤歌舞音律に優れ、人間だけでなく、雲・花・風などを動かす卓越した力を持つ。
- ⑥優れた歌舞音律の力で玄宗に認められて、宮中に奉仕するが、科擧の榮達はない。
- ⑦皇后の病気を歌舞音曲で治療する。病氣治しの治癒神で巫者の役割も担う。
- ⑧漢天師が龍宮海蔵を統治した時に疫鬼が出現し、天師を助け神舟を出して流して鎮めた。
- ⑨漢天師は優れた法力を認めて、朝廷に対して封勅を奏上した。
- ⑩功績で「風火院」の封号を得る。風と火の鎮めに託して能力が認められる。
- ⑪世俗の榮譽が与えられ、父母親戚にまで恩恵に与かる、「田」は夭折も自殺もしない。
- ⑫「元帥」号の由来は語られず、武官としての性格は弱い。

福建での現在の提線木偶戲の由来譚と梨園戲の由来譚（伝承Ⅰと伝承Ⅱ）を意識に留めつつ、明代以降の文献上の記述と照合し、大雑把で暫定的な変化の過程や個々の特徴を検討した。仮説的に要点を整理すると、以下ようになる。

- ①「田」姓の伝承に別系統の「雷」が加わった。母方の姓を刁とする伝承は消滅する。
- ②三兄弟の伝承は残るが、後には田元帥一人か、二人の従者を連れた田元帥にもなる。
- ③三兄弟から二兄弟へと変容すると、雷海青と雷萬春、文官と武官に機能が分化する。
- ④三兄弟は三体として残り続けることもある。香港の潮州系劇団は三体の田元帥を祀る。

- ⑤歌舞音曲の神で文官の性格が中核にあり、後に武官（元帥・將軍）の要素が加わる。
- ⑥「風火院」の封号は残るが、勅封は田三兄弟と父母親戚の受封から、田元帥単独となる。
- ⑦当初は年齢不詳であったが、後に「童形」になり顔の形容も「白晳少年」と明記される。
- ⑧寿命は当初は言及なしだが、夭折・憤死・慙死・自殺など、異常死へと展開する。
- ⑨鬼撃退、厄祓い、病気治しの能力が、人間を変身させる法力や演戯の達成力に変容する。
- ⑩啞者のような身体の不具は見出せない。後世に身体にスティグマが付与された。
- ⑪科挙を受けて官僚となり、皇帝の庇護下で能力を示し、後に「戯神」「樂神」となる。
- ⑫異常出生と不自然な死が語られることで、非日常性を強く帯びることになる。
- ⑬農耕神を初めとする民間信仰の神霊と多様な習合が展開する。

田元帥の特徴と変化、その後の展開の道筋は以上であるが、『大全』の原本に載る図像について触れておきたい（前掲図3）。特色としては、第一には四人の従者がおり、田兄弟の他の二人と父と母と解すればよいのだろうが、現行の田元帥は三体と一体とがあり、非連続の面がある。第二は顔面の口の周囲に墨を塗られたような形状が描かれていることで、後世の伝承の蟹による養育に由来する「毛蟹鬚」の前身とみられ、異形性が表現されている。蟹は脱皮するので再生力を付与するとも見られる。第三は右手に瓢箪（木瓜）の執り物を持つことで、四平木偶戯⁽⁸³⁾や大腔木偶戯⁽⁸⁴⁾の田公元帥が「手に木瓜を持ち太平を定む」（手持木瓜定太平）とされ、魔物や怪物を追い祓う所作を行う時に使用する咒具で、瓢箪は子沢山を意味し豊饒多産の象徴であり、生産活動を盛んにする意味もあった。また、非漢族の伝承では、瓢箪は洪水を生き残る道具、人類の再生を齎す植物、人類創世の源泉など多様な意味を持つ。瓢箪を咒具として使う慣行は明代まで遡る連続性を持つ。

以上のような大きな見通しは立つものの、『大全』を原型や祖形として、その後の田公の年代の変化を想定することは危険である。『大全』の他に文献があった可能性があるし、伝承自体が一方向的な道筋で解き明かせるとは限らない。文献の多くは偶然に残ったものであり、年代順にしても道筋が立つとは限らない。また、『大全』の成立した場所は明示されないので、福建の文脈に即して解釈することが妥当かどうかは判断し難い。現在の伝承と、「戯神」についての余り多くない文献を接合して、変化の道筋の可能性を示したに止まる。

一方、「戯神」に関する資料の初出は、明代の著名な劇作家の湯顯祖（1550-1616）が萬曆年間（1573～1619）に江西省宜黄県楽平の「清源廟」の由来を書いた『宜黄縣戲神清源師廟記』（1600年頃）で、役者が創建した廟の記録である。以下のように記されている。

文献2 『宜黄縣戲神清源師廟記』（明代）

奇哉清源師，演古先聖八能千唱之節，而為此道。…予聞清源，西川灌口神也，為人美好，以遊戯得道，流此於人間。訖無祠者，子弟開呵一醪之，唱囉哩噠而已。予每為恨。諸生誦法孔子，所在有祠，佛老氏弟子各有其祠，清源師号為得道，弟子盈天下，不滅二氏，而無祠者，豈非非樂之徒，以其道相詬病耶。此道有南北，南即崑山，之次為海塩，吳浙也。…

我宜黄譚大司馬綸…自喜得治兵於浙，以浙人婦教其郷子弟，能為海塩声。大司馬死二十余年卒，食其技者殆十余人。…予問倘大司馬從祠乎。曰，不敢，止以田竇二將軍配食也⁽⁸⁵⁾。

参考 従者の神として「田竇二將軍」が挙げられ、『大全』の「田元帥」の項にある勅封を得た「竇、郭、賀、三太尉」と呼応する。ここでも三兄弟を祀るという共通要素は維持されている。時代は下るが、『玉匣記』（光緒8年〈1882〉白雲観本）には「一切響器祖師」として「竇元帥・田元帥」の名称が見える⁽⁸⁶⁾。また、文中の「囉哩噠」、ルオリーリエンの唱え言は、現在でも田公元帥

や相公爺の儀礼で唱えられる「咒語」で、「戲神」に特有の唱え言が明代の萬暦年間には使用されていたことがわかる。泉州では「嘮哩嚏」、ラオリーリエンという。

「戲神」の清源祖師は、「西川の灌口神」つまり「灌口二郎神」と同体とする。二郎神とは四川省成都郊外の灌口の都江堰を建造した李冰親子（二郎は子供）とされるが、民間では都江堰の水神・河神や、都江近くの道教の聖地、青城山の山神ともいう。また、四川の先住民で狩猟牧畜を営んでいた羌族や氏族の守護神とか、氏族の「年の王」が鶏と犬を連れて逃走する伝説と関連するという推定もある〔吉田 1975〕。犬は狩猟には必須の獣であった。羌族や氏族には「縦目人」の信仰があり、豎目で鷹と犬を従者にする「二郎真君」の原型ともみなしうる。田都元帥に付き従う犬や鶏には在地の生活体験の記憶や在地の神観念が溶け込んでいるのであろう。明代には二郎神は音楽神の性格を持ち、次第に「戲神」の性格を帯びてきたようである。清代の戯曲家の李漁『比目魚伝奇』第七齣「入班」には「二郎神是倣戲的祖宗」とあり、清代には二郎神は演劇の「祖宗」の地位を得ていた⁽⁸⁷⁾。蘇英哲によれば〔蘇英哲 1978〕、二郎神は、灌口二郎や灌江二郎、清源妙道真君⁽⁸⁸⁾、顯聖二郎真君と言われ、『西遊記』（明代。16世紀）に登場するという。『封神演義』（明代。16世紀）の悪役、「二郎真君楊戩」と混同されることもある。第三の眼、豎眼をもち（三只眼ともいう）、従者に「鷹」と「犬」を連れて、七十二変化の神通力で「梅山七怪」などの妖魔や鬼怪を三尖兩刃刀で退治する童子である⁽⁸⁹⁾。袖の中に神犬の哮天犬を潜ませることが、田都元帥の玉犬と似ている。鶏と二郎神は深く繋がっていて、清代の『清嘉録』は⁽⁹⁰⁾、北京の二郎廟の生誕日に、患傷者は二郎神に白い雄鶏を捧げる慣行があったと記している。神通力を持つ二郎神が歌舞音曲で妖怪を退治統御する姿を、「戲神」の相公爺や田都元帥と重ね合わせているのであろう。田都元帥が犬と鶏を従者とする伝承をたどっていくと、明代まで遡る連続性があったことがわかる。

13. 文献の中の「戲神」の由来譚（2）—清代以降の史料

清代以降になると、福建での田公元帥や相公爺に関する文献は膨大である。清代から中華民国の代表的な史料を『福建戲史録』〔福建省戯曲研究所（編）1983：6-9〕から引用して、他の史料も取り込みながら内容を検討してみたい。主として廟に祀られている事例が記されている。必ずしも年代順ではないが、文献を整理して検討する。

文献3 『福建通史』『壇廟志』卷一「侯官」（民国刊）

田元帥廟在定遠橋河墘。『三教搜神大全』云。帥兄弟三人，孟田苟留，仲田洪義，季田智彪。父諱鐫，母姓刁，諱春喜，乃太平天国人氏。唐玄宗善音律。開元時，帥承詔樂師，典音律，善于歌舞。後侍御宴酣，帝墨其面，令其歌舞，大悅帝顏，封之侯爵。至天帥因治龍宮海藏，疫鬼徜徉，作法治之不得，請教于帥。作神舟，統百万兒郎，為鼓競奪錦之戲，疫鬼出觀，助天帥法，斷而送之，疫患盡銷。天帥故定法差，以佐玄壇，勅和合二仙助顯道法，保奏唐明皇。帝封冲天風火院田太尉昭烈侯，田二尉昭佑侯，田三尉昭寧侯，聖父嘉濟侯，聖母刁氏縣君，竇，郭，賀三太尉，金花小姐，梅花小娘，勝金小娘，萬回聖僧，和事老人，都和合潘元帥，天和合梓元帥，地和合柳元帥，闔中楊，耿二仙使者，送夢，報夢，孫喜，青衣童子，十運橋上橋下，棚上棚下，歡喜要笑，歌舞紅娘扮郎聖衆，嶽陽三部兒郎，百万聖衆云云。一說田元帥為天上翼宿星君，故其神頭插双鷄羽，象翼之兩羽，田姓象翼之腹，共字象兩手兩足，故其神壇技擊。羽又為五音之一，故其神通音樂，俗又謂之“會樂宗師”。故又有以為雷海青歿而為者。

考察 定遠橋に祀られる「田元帥廟」の由来譚として、『大全』巻五「風火院田元帥」の条を引くが、完全な引用を行わず、田元帥の由緒を簡略化して述べる。その後で異説を付け加えて、『大全』にはない雷海青の実名が登場する。一説では、田元帥は天上の「翼宿星君」と同じで、頭部に鶏羽を二枚挿して、翼の双方をかたどり、「田」姓は翼の腹、「共」字は両手両足をかたどり、その故に神壇は「技撃」となるといふ。「羽」は五音（角・徵・宮・商・羽の五音階）の一つで音階に通ずるので、俗称を「会楽宗師」といい、雷海青の没後名としたといふ。この伝承は翼宿を天文神で音楽神である由来を、「翼」の文字の意味を解くことで拡大解釈する説で、「田」姓の由来に説き及ぶ。廟の祭壇に祀る田公元帥の神像の脇に雉の尾を配したり、金鶏を従者に連れるなど鶏との関連は深い。「翼」にこだわり音曲との関わりを強調する伝承と言える。一方、「戲神」を「翼宿星君」とする伝承は史料に散見する。清の楊掌生の『京塵劇録』（『清曲苑』所収）は「戲神」を列挙して、二郎神、唐明皇、老郎神、後唐莊宗などを挙げるが、神位は「祖師九天翼宿星神位者」とする。齊如山は役者の家に祀られる神の神牌と扁額には殆ど「翼宿星君」と書くといふ⁽⁹¹⁾。『玉匣記』（光緒8年 白雲觀本）は、「一切響器祖師」として「南方翼宿星君、宝田帥、勅封冲天風火院老郎祖師…」と記す。泉州の「提線木偶戲」では相公爺の神位は「九天風火院田都元帥府」で、「火」の文字は「さかさま」に逆転させて統御する力を示す（前掲図1）。老郎神と神位は共通する。翼宿星君・老郎神・田都元帥は連続性を持ち、星宿として自然の運行と連動し、風雨を起こして火事を消す（伝承I）。風火院として自然現象を統御すると共に、自然の力を体現・形象することから、「自然神」ということも出来よう。

文献4 施鴻保『閩雜記』巻五「雷海青廟」（清・咸豐8年〈1858〉申報館刊印）

興・泉等處，皆有唐樂工雷海青廟。在興化者，俗称元帥廟。有碑記唐肅宗封太常寺卿，宋高宗時加封大元帥。此不見伝載，殆里俗附会之説。在泉州者，俗称相公廟，凡嬰孩瘡癩轍禱之。上元前後，香火尤盛。

考察 興化（莆田・仙遊）と泉州に唐代の樂工、雷海青を祀る廟が多いとあり、本名についても同じである。ただし、興化では「元帥廟」といい、碑文には唐の肅宗の時に太常寺卿に封じられ、宋の高宗の時に大元帥に加封と記されるなど「武官」としての性格が強いが、民間の俗説と見なして否定気味である。他方、泉州では「相公廟」として、子供の腫物の病いを治すという「治癰神」、子供の守護神として民間信仰に連続する。地域性に言及して、興化は「田都元帥」、泉州は「相公爺」を祀るとあり、「雷海青」は双方に共通する。この記述は雷海青を樂工とするが、唐の玄宗皇帝は登場しない。

上元前後に祭日がある。民国期の記録だが、莆田では元宵節（正月15日）の前夜三日間の夜、村々で「行儺跳火」を行い、「田公元帥」と「白牙將軍」の神像を担いで火を踏む、火を飛ばす、火を巡るなどの行事を行ったといふ〔葉郭立誠 1967：125-126〕。正月終了時の「儺」では、火で魔物を追い祓う「儺神」となると言える⁽⁹²⁾。「厄祓い神」の機能が受け継がれ、民間信仰と接合する。火の統御に着目すれば、福建各地と広東で火神とされ、粵劇団の「戲神」でもある「華光大帝」と類似する。華光大帝は広東では「火神醮」で祀られる。伝説によれば、華光大帝は火を使って独死鬼を焼死させたので、如来から豎目の「天眼」を賜って中下界へ転生し、中界の風火二判官を降服させて、火部兵馬大元帥となったといふ⁽⁹³⁾、田公元帥や二郎神と重なる要素が多い。香港新界の粵劇団では、華光大帝と田竇元帥を合祀したとあり、田竇二元帥を戲神とする江西の弋陽戲の流れと推定される〔田仲 1981：547〕。華光大帝に関しては、火の統御に関わる広東系と福建系

の地方神として有力で、その力のゆえに「戯神」や「廟神」として取り込まれたと見るべきかもしれない。

文献5 『廈門志』卷二「祠廟」（清・道光19年〈1839〉刊）

相公宮在廟仔溪尾，祀唐忠烈樂官雷海青。唐肅帝追封為太常寺備，宋高宗追封大元帥，見莆田廟碑。嬰孩生瘡毒，祈禱屢効，上元前後香火尤盛。

考察 泉州と同じ閩南文化圏に所属する廈門の仔溪尾にある「相公宮」の由緒を記す。俗名は雷海青、「忠烈樂官」とあり、安祿山に抵抗して慙死した伝承を踏まえている。ただし、玄宗皇帝は登場せず、唐肅帝と宋高宗による勅封と、子供の腫物を治す病気の「治癒神」の様相が強調される。文献3の泉州の事例と同じである。祭りは上元前後で、新たな年の始まりに、穢れを祓って清浄になる、「厄祓いの神」であった。文献4とも共通する。

文献6 俞樾『茶香室叢鈔』（清・光緒17年〈1891〉刊）

習梨園者，共構相公廟，自閩人始。旧説為雷海青而祀，去雨存田，称田相公。此雖不可考，然以海青之忠，廟食固宜，伶人祖之亦未謬。若祀老郎神者，以老郎為唐明皇，實為輕褻，甚所不取。

考察 梨園戯に携わる者は「相公廟」を建てて祀るという習俗は閩人から始ったという。古い説では「雷海青」を祀るというが、雷から雨をとって田とし、「田相公」としたという。雷海青は皇帝の「忠臣」という伝承を伝える。また、伶人の中には老郎神を祀る者があり、唐明皇と同じであるというが、これについては疑義を呈している。

芸人が相公を「戯神」に祀る慣行は閩人の創始という「戯神」の発生を明示する起源伝承である。「雷」が「田」に変わる過程も伝える。この文献は、神名を「田相公」として、相公爺と田公元帥を結合する。「戯神」の伝承を総合化し、相公爺＝雷海青＝田相公とする結合の試みである。ただし、老郎神や唐明皇を「戯神」とする説は福建外の伝承という意識がある。閩人の役者が相公廟を建立したとあるが、若干語句の異なる汪鵬『袖海篇』によると、相公爺の伝承を語り始めたのは閩人の役者で、創建は東瀛（琉球）在住の人々によるという⁽⁹⁴⁾。

文献7 施鴻保『閩雜記』「五代元帥」（清・咸豊8年〈1858〉申報館刊印）

福州俗敬五代元帥，或塑像，或画像，皆作白皙少年，額上画一蟹，頭左右插柳枝，或插兩雉尾，侍者男女四人，分執琵琶，三弦，胡琴，鼓板。相傳神五代時人，在塾讀書，一日午睡，同輩戲為作此形，及醒甚，遂不食死。死而為神甚威歷，常降童，無敢悟者，或并傳其姓名，俗但称五代元帥。予疑即興，泉所祀雷海青也。閩音蟹与海近，柳枝則寓青字，本樂工，故侍者皆執樂器。興化俗称元帥，遂附此説耳。

考察 福州で祀られる「五代元帥」の伝承で、神像や画像は肌の白い少年で、額に蟹、頭の左右に柳枝か雉の尾を挿す。従者は男女4人で各人が楽器（琵琶、三弦、胡琴、鼓板）を持つ。五代の時代の人とされ、読書をしていて眠ってしまい、その間に同輩が顔にいたずらをしたので、目が醒めてうらみを持ち、絶食して自殺した。死んで後に神威を示し、常に降童（神がかり）して現われた。姓名は不明で「五代元帥」としたが、泉州では「雷海青」として祀る。閩南語では「蟹」と

「海」の音が近く、柳枝が「青」の字を象徴するとして、伝承と人物名との対応を「音通」で説明する、こじつけめいた解釈を提示する。恐らく、「田」姓と「雷」姓の伝承が食い違うことを調整しようと試みたのであろう。一方、興化（莆田・仙游）では「元帥」と呼ばれる。楽工の守護神であり、従者は楽器を持つ姿で表わされる。

この伝承は福州の「戲神」に対して「五代」という時代名が使用される独自の伝承である。泉州では清代の老芸人たちの間では五代の王審知が「提線木偶戲」をもたらしたという伝承があり根拠がないわけではない⁽⁹⁵⁾。一方、塑像や容貌の形容は蟹が額にあるとして、口元ではないことが特徴である。柳枝と雉尾を挿していることは後世の神像と同じである。「元帥」号は、泉州と興化（莆田・仙游）一帯に多く、広範囲で流通する名称であった。画像や塑像は、肌の白い「童子神」で描かれ、夭折や怨恨をもって死んだ孤魂を慰撫して守護神に転換する様相がある。神がかりの「降童」での出現は童乩の憑依を想起させる。民間で祀られる神霊との共通性を強くもつ「両義的な守護神」であり、「憑依神」の性格があつて、巫師の関与が濃厚な伝承である。

文献 8 鄭麗生『福州風土詩』「元帥誕」

会楽宗師取少年，打拳唱戲各精專；如何当日雷供奉，統領天兵易姓田。

注：學習拳曲者，祀田元帥，尊之為“会楽宗師”。聞神為雷海青，去雨存田。見汪鵬〈袖海篇〉。八月二十三日為元帥誕，優伶觴祝甚盛。廟在会潮橋西偏，俗称曰元帥廟河沿。

考察 「会楽宗師」は少年の姿で、唱戲を演じることを専門とする。天兵を統率し姓を「田」という。拳曲を学習する者は田元帥を祀って、「会楽宗師」と尊称する。雷海青の実名の由来を訊ねられ、「雷」から雨の字を取って「田」、即ち田元帥とした経緯が述べられる。8月23日が元帥の生誕日で、会潮橋の西で行われる廟会は盛大で、俗称を河岸の元帥廟という。

歌舞音曲の神としての「戲神」の伝承で、「会楽宗師」という独自の尊称が与えられ、「童子神」でもある。雷から田への姓字変更は記述するが、元帥号の封与についての言及はない。元帥廟が橋の袂の西端にあると記され、水辺の水神の要素もあるかもしれない。水神は二郎神との共通要素になるが、福建では二郎神は「戲神」としてはさほど顕著でない。

文献 9 『仙游県志』卷十「壇廟」（清・乾隆 36 年〈1771〉刊）

元帥廟在宝幢山，祀田公。（神司音楽，即雷海青也。今世不人曰雷，而曰田，其言頗幻。幢山之神，能湿威御寇，郷人感之，至今香火不断）

考察 福建の雷海青について記した地方文献では最も古い。興化に属する仙游にある「元帥廟」の由来であり、仙游にある宝幢山で祀られる「田公」の由来が語られる。音楽の神で雷海青と同じだが、一般には「田」姓である。「山神」の様相があり、郷人の信仰を集めている。

音楽神「田公」として広く受容され、廟に祀られ、元々は山神という身近な「自然神」であった。

文献 10 『長楽県志』卷十八「祠祀」「里祀」（民国 6 年〈1917〉重刊）

英烈廟在国公廟之右。按：神為唐天宝間楽都雷海青，遭安禄山乱，抗節不屈死；俗称田元帥，改武装，実属相沿之悞。邑人林瓊蕤元帥廟对云：“意気厳然今学者，風流原是古忠臣。”

考察 長楽県では国公廟の右に並祀される英烈廟の神で、唐代の楽工の雷海青が安禄山の乱で敵の

要求に屈せず、抵抗して殺された忠臣であったことが強調されている。田元帥と俗称されているが、武装を解いて学者の神となったとする。

雷海青が安祿山のために楽を演奏することを拒絶して殉節した忠臣であるとする伝承は、「雷」姓に関する最も古い文献である唐代の鄭處誨撰『明皇雜錄補遺』に記述されている。これは稗史であるが爾来、多くの文献に転用されて「戲神」の根拠付けとなった。長楽県では英烈廟に祀られた由来に結び付けられている。実際には「元帥」と呼ばれて、武官から文官への転換が語られる。

文献 11 『閩百三十人詩存』 卷七「何昆士」「雷海青琵琶」

胡儿鞞鼓乱中原、献媚多従将相門；独有伶官名足傳，欲殲賊師何言。浙離擊筑功堪并，子幼彈箏歿共恩，省字為田雷變姓，靈神或説報忠魂。

考察 琵琶や太鼓などの楽器を巧みに演奏し、「伶官」として名声を得た。幼くして箏を弾じて歿すという表現には夭折の様相が窺える。雷海青の雷が田に変わったことを述べ、最後に「靈神」「報忠魂」と呼ばれる「英雄神」になる。

文献 12 莆田江口鳳来宮・田公論文碑文（清・辛未十一月四日）⁽⁹⁶⁾

探花府忠烈元帥 田

百神降真顯聖造福，于民之時者也。本師風流慷慨，傳陽春于後世；文武全才，奪秋闈之及第。宮花挿鬢，御酒飲三杯。安史作乱，憂国憂民；為安社稷，尽職尽力。擲琵琶以刺叛國賊，著忠烈而壯唐代也。以身殉国，自足千古；功成劫滿，白日飛升。超凡入聖，上天為神。玉封昊天帝子。…

考察 「忠烈元帥」の名称があり、文武に優れ、科挙に受かって宮中に入り、花を鬢に挿して酒を三杯飲んだという。通常通りの田公の逸話が語られる。安祿山の叛乱に際して、民に尽し、社稷を守り、自らの職に専念した。謀反を起こした国賊のためには琵琶を弾ずることなく国のために殉じたのであり、死後に天上に上って神となって、昊天帝子に封じられた。この碑文は「田」の伝承のみで雷海青の記述はない。

表 1 文献の中の「戲神」

文献	場所	廟の名称	構成要素	神観念
1	——	——	田姓の三人兄弟。蟹鬚、風火院、巫者、疫鬼退治	治癒神
2	宜黄県	清源廟	田姓の三人兄弟、囉哩噠、遊戯得道、灌口神同体	遊戯神
3	定遠橋	田元帥廟	翼宿星君、鷄、羽、会楽宗師、田元帥=雷海青	自然神
4	興化 泉州	元帥廟（興） 相公廟（泉）	楽工、雷、儼神、上元祭	治癒神
5	厦門	相公宮	忠烈楽官、儼神、上元祭	治癒神
6	閩人	相公廟	梨園、忠臣、田相公、伶人之祖、雷から田へ	英雄神
7	福州 興化	五代元帥廟 元帥廟	五代元帥、白晝少年、蟹=海（閩南語）、柳枝→青、雉尾、夭折、降童、元帥（興化）	童子神
8	福州	元帥廟?	会楽宗師、8月23日廟会、元帥誕、雷から田へ	童子神
9	仙游	元帥廟	宝幢山、山神、田公、雷から田へ	自然神
10	長楽	英烈廟	忠臣、雷から田へ	英雄神
11	閩	——	伶官、雷海青琵琶、雷から田へ、靈神、報忠魂	英雄神
12	莆田	江口・鳳来宮	文武全才、琵琶で国賊を刺す、殉国、昊天帝子	英雄神

以上で文献の検討を終了して若干のまとめに入る。文献1の『大全』はどこの伝承か特定できず、文献2の碑文は江西省宜黄県楽平と特定できるが福建ではない。文献3以下は福建の事例で文献12までに関して、構成要素と神観念を整理すると以下ようになる。神観念については「戯神」以外の特徴を示すものを考慮する。

考察 福建の清代から民国期の「戯神」の特徴を限られた文献から取り出して検討することは慎重になる必要があるが、要点は以下のように整理できよう。

- ①「戯神」「楽神」を表わす表現として、楽工、忠烈楽官、伶人之祖、伶官が使われる。
- ②「戯神」の他に「自然神」(星、雷、山、風)、「治癒神」(病気治し、厄祓い、正月の難)、「童子神」(夭折、白哲、少年)、「英雄神」(忠臣、忠烈楽官、英烈)、「遊戯神」(遊戯得道)の五種の観念がある。
- ③神名と地域との対応は、泉州は相公、興化は元帥・田公、福州は五代元帥・田元帥・会楽宗師で、実名の雷海青はほぼ共通する。その他の神名には翼宿星君、田相公がある。
- ④田姓三人兄弟の説が古い。ただし、福建以外の伝承の可能性が高い。
- ⑤田姓と雷姓とは別で、田姓が古層かもしれない。
- ⑥福建では雷から田への変化が説かれ、田から雷への移行はない。
- ⑦皇帝に仕えた忠臣であったという伝承があり、霊神や報忠魂とも表現される。
- ⑧祭日は上元の正月15日(興化、泉州、厦門)と8月23日生誕祭(福州)がある。
- ⑨上元の祭では新たな年の始まりにあたっての「厄祓いの神」の様相がある。
- ⑩田公を「戯神」とする慣行は、閩(福建)で生み出されたという言説が一部にある。

明代の『大全』に記された田元帥の記録以降、民国に至るまでの主な文献を検討してきた。田都元帥・相公爺の伝承の連続性と変化については検討したので、非連続性に関して指摘する。第一は雷海青の名称は清代以降にならないと出現しないということである。葉明生によれば、田公に雷海青の名前が付けられるのは清代初期かそれ以降で、明代には民間の社、地域を守護する「保境神」であって、官祀の廟には祀られていなかったという[葉 2004: 491-492]。唐代の武将が、明代までは祀られず、清代に出現する理由は、漢族と満州族の矛盾対立があり、閩南人は「反清復明」の思想が強く、清朝に対する鬱積があって、その心情を雷海青が安祿山に屈せずに慙死したことに仮託したのではないかという[葉明生 2002: 54]⁽⁹⁷⁾。雷海青の名称と、雷を田に見間違えるという伝承は清代にならないと記録に現れない⁽⁹⁸⁾。政治変動が民間の神々の権威付けを齎し「人文神」に変容させた可能性がある。

第二は二郎神についてで、清代以降の文献には「戯神」としては現れない。二郎神を「戯神」とする伝承は清代以降は老郎神に変化して、急速に広まったようである。清の楊掌生の『京塵劇録』(『清曲苑』所収)によれば[鄭正浩 2009: 122-123]、「二郎神靈異、非伶人所祀也。伶人所祀、乃老郎神(粵東省城梨園會館、世俗呼為老郎廟)」とあり、芸人は二郎神ではなく老郎神を祀るとして、広東の潮州系の梨園會館の事例を紹介し、神位は「有書祖師九天翼宿星神君」とある⁽⁹⁹⁾。この名称は、泉州の「提線木偶戲」の相公爺の神位「九天風火院田都元帥府」と類似し、『玉匣記』(光緒8年(1882)白雲觀本)の「一切響器祖師」の「南方翼宿星君、宝田帥、勅封冲天風火院老郎祖師……」と重なる。根源には共通する「星宿」信仰があり、「風火」にこだわる。また、容貌の特徴は、『京塵劇録』は「余每伶人家、諦視其所祀老郎神像、皆高僅尺許、作白哲小兒狀貌、黃袍被體、祀之最虔。其拈香必以丑脚。云、昔莊宗與諸伶官串戲、自為丑脚、故今丑脚最」⁽¹⁰⁰⁾と記し、肌の白い小兒で黄色の皇帝服を着る高貴な「童子神」である。老郎神と田公元帥は、共に宮中に仕える「童子神」の性格を持つ。若々しい童子に仮託した強い生命力が演劇の守護の源泉となる

とも言える。ただし、福建では老郎神を戯神とする伝承は薄い。江西以北の伝承は福建においてはふり分けられ、目に見えぬ文化の障壁によって遮られて、田公元帥・田都元帥・相公爺・雷海青をめぐる地域性の色濃い伝承として展開したと言える。

14. おわりに

「戯神」の系譜や記述は錯綜し、神名は多様であっても、在地の生活の記憶や神観念をどこかに受け継いできたのではないか。「戯神」はトリックスターのいたずら者であり、秩序を攪乱して再構築する。「提線木偶戯」の神位で文字を転倒させる「さかさま」の言説や表象はその一つの顕れである。神壇図の下方に「さかさま」に描かれる両義的な神霊で障礙神の五猖ともどこかで繋がっているのかもしれない。「戯神」は土地神・農耕神・天文神・大地神・地主神・先住神・人文神などが複雑に絡まり合う中から生成された。演劇や音曲が、戯台や舞台や廟の前庭で演じられる時に、最初と最後に祀られて霊力を発現することは、全ての物事に対応できる万能性を持つからかもしれない。福建や広東では今でも演劇や音曲が盛んである。しかし、成功と失敗は紙一重であり不安定な状況を乗り越える粘り強い能力が人間に求められる。どこかに土地の自然の力や野生の力を宿し、人間の力では統御し難いものを守護の力に転換させるもの、それが「戯神」であった。「戯神」は演劇という異界で、想像と創造に生きる虚構の世界を構築する力を与えるのである。

福建の場合、「戯神」が特別な儀礼を執行することで、演劇の技法に関わる霊威を一層高めたと言えるかもしれない。演劇の中で最も高位に位置づけられる人形戯は、民間道教の儀礼と近接性を持つ。民間道教の儀礼では、主神が在地の神霊を統御し使役して地域に平安を齎すことが多い。「戯神」の場合も田都元帥は従者に金鶏や兵馬を連れており、道教の法術で五方兵馬を使役する技法を想起させる。使役霊の天兵・神兵は武力によって魔物から防御する。人形と使役霊は同様の存在で、「提線木偶戯」でも「戯神」は冒頭で五方結界を行っていた。人形戯であれ人戯であれ、「戯神」は、演劇の最初に登場して魔物を掃討して舞台を清める。福建では悪さをする猖や鬼を追い祓う「出煞」の機能を持つ人形の除魔の効果が期待され、演劇の中では最高位の位置にあった。人戯の梨園戯はその次に置かれる。傀儡戯は解放前は儀礼の場でのみ行われていた。泉州の研究者によれば、敬天酬神（神霊への奉納）・吉祥喜慶（個人の通過儀礼）・除凶納吉（厄祓い）・超度亡霊（死霊の供養）の四種の目的で行われていたという〔山本 2006：26〕。現在では娯楽や鑑賞の対象とされることが多くなったが、どこかに人形を畏れる心情は残る。

台湾ではこの機能は顕著で、可見弘明は人形に関わる民間信仰や禁忌を紹介し〔可見 2004：69〕⁽¹⁰¹⁾、道士が執行している「謝神」や「家禮戯」の事例を記している⁽¹⁰²⁾。傀儡戯は、道教儀礼の「祭煞」と同じで、「煞は殺と同じであり、祭って妖気や悪煞を推送するのが祭煞である」と説明し、「火災、縊死、溺死、事故死、交通事故、あるいは病人や死者が重なった時などに、その場所の妖気を祓うのに「家禮戯」が招かれるのである」〔可見 2004：72〕と述べる。「煞」とは、異常死（火災・縊死・溺死・事故死）や不幸なことが起きた時に生じる障りで、それを鎮めることが傀儡の役割だという。また、シッペールは「古代の『儺』では、打鼓によって瘟神を追い散らしたが、田都元帥の和瘟法では、打鼓と歌舞はあくまで瘟神をおびき出すのが目的である。おびき出された後で退治されるのである。滑稽に除邪の能力があるとされるのはこのためである」と述べている〔Shipper 1966〕⁽¹⁰³⁾。現在でも、福建・台湾の双方で傀儡師は人形の「出煞」の機能を強調する。人形の機能は、「鎮煞祈福」、妖気を祓い瘟神を退け、魔物を追い祓い、幸福を願うことにある。その意味では人形戯は「儺戯」に近い。荒々しい在地の神は、農耕の守護神から特定の地域を

守護する「境主」へ、そして「戯神」へと展開し、根底には「儼神」としての性格を継続するという幅広い機能を獲得した。

福建の「戯神」を中心として祭祀芸能に関わる歌舞音曲の神の在り方を検討し、儀礼・伝承・文献を通して、民衆の基盤にある思想や行動の特徴について考察を試みてきた。可能であれば日本の「戯神」とでもいうべき翁や摩多羅神との比較の可能性についても考えてみたいが、かなりの難題である。翁は能の最高神で、演能にあたり最初に仮面をつけて登場し、笛・小鼓に合わせてトウトウタラリ（ドウドウタラリ）と「呪語」を唱え、人々を祝福し大地を踏み締める。「呪語」の起源については陀羅尼（ダラニ）の呪文とする説と声歌（楽の譜）とする説がある〔天野 1995：23〕。奈良の興福寺や薬師寺で結界と除魔を行う呪師の作法で唱える「大金剛輪陀羅尼」で類似の語句が唱えられた。また、『八帖花伝書』は「底哩耶吒囉哩、吒囉哩囉、吒囉哩囉雅羅羅哩鼓鼓」と表記し、「チリヤタラリ、タラリラ、タラリタガリララリトト」と読む。ラオリーリエンと近い音が含まれている。

一方、摩多羅神は天台宗の常行三昧堂の護法神で、玄旨帰命壇灌頂の本尊とされ、修正会、引声念仏、灌頂儀礼などの仏教儀礼の場で祀られるが、同時に歌舞音曲などの芸能守護神であった〔鈴木 2001：263-337〕。後戸や鬼門に祀られ、障礙神や行疫神の様相があり、禍々しきもの、荒ぶるものを鎮め祀ってきた系譜の中にある。「後戸の神」は、荒ぶる自然の力を統御して寺院内の後方や脇、祭壇の下などに祀り籠められた神霊である。土地や大地の神霊、先住の神も混淆する。摩多羅神の画像は、北斗七星の下に烏帽子・狩衣で描かれ鼓を打つ姿である。二童子を従え、左脇侍の丁禮多童子は小鼓を持ち、右脇侍の彌多童子が舞う形で、姿は唐様と和様の折衷である。前者は茗荷を持ってシシリシニシシリシ（指指利子彌子子利指）と歌い、後者は竹の葉を持ってソソロソニソソロソ（蘇蘇呂蘇彌蘇蘇呂蘇）と歌う。梵語の「理体惣持」「智慧持」の意味というが〔鈴木 2001：272〕、秘密の口伝では男女合体の「呪語」で、「男子女子童男童女ノ振舞ヲ、舞ニ舞フ也」とする。摩多羅神の二人の童子が、「提線木偶戯」の神位に記される相公爺の従者、大舎の「引調判官」「吹簫童子」、二舎の「来富舎人」「舞畑將軍」を彷彿させることは言うまでもない。翁と摩多羅神、この両者は大和猿楽が勤仕していた多武峰の修正会延年では重なり合う〔天野 1995：28-33〕。いずれも仏教儀礼の場で使われる「呪語」の言葉の力によって、在地の神霊を降ろして一体化する。「戯神」のラオリーリエンは真言かもしれないが、意味は謎である。ただし、「南戯」ではこの「呪語」が「男女情」「男女隠晦」の隠語として使われるという説もあり〔葉明生 1988：120-122〕、摩多羅神の男女合体の「呪語」に近づく。日本の密教儀礼では金剛界と胎藏界を男性原理と女性原理として金胎合一を説く。密教の世界が根源にあるとすれば相互に類似しても不思議はない。一般の民衆には意味不明であっても、仏教儀礼とそれを受け継ぐ民間道教の儀礼を、豊饒多産の祈願に読み替えれば、農民の願いに応えることになる。

歌舞音曲と深い関連を示す「戯神」を探求していくと、一回限りの身体性や視聴覚の世界に一瞬一瞬を賭けていく芸の世界の奥義に迫るための複雑な技法や奥深い意味の世界が顕れてくる。社会主義国家の中国が懸命に消去しようとしたものは、実は確実に受け継がれてきた。しかし、現代社会は長い歴史を通して維持してきた意味世界を崩壊させようとしている。連続性を「古層」とか「基層」と呼ぶことが正しいのかどうか、それはわからない。言語化出来ない連続性の心意や感覚こそが祭祀芸能を支えてきた原動力であった。急速に進む「文化の資源化」の中で、文化の連続性の深みや芸の原質に改めて向き合うことの意味が問われている。

注

- (1) 福建での傀儡戲の文献上の初出は、唐の会昌年間（841～846）に活躍した進士の林滋が書いた『木人賦』だという〔葉明生 2004：76〕。傀儡戲の変遷と現状についても詳しく論じられている。
- (2) 東京国立文化財研究所芸能部は、1995年と1996年に泉州の傀儡戲、特に提線木偶戲に関して総合的調査を行い、報告書を〔日本「目連」傀儡研究会（編）1997〕として公表し、詳細な記録が残された。本稿はその後の変化の様相や新しい成果を組み込み、「戲神」に特化した考察を行う。「戲神」に関しては、細井尚子や山本宏子の論考〔細井 1993、1997、1998、1999〕〔山本 1997、2006〕を踏まえて考察している。
- (3) 泉州では「国家級非物質文化遺産」に以下が指定されている（2013年8月現在）。「南音」、「泉州北管」、「泉州拍胸舞」、「梨園戲」、「高甲戲」（柯派）、「泉州提線木偶戲」、「晋江布袋木偶戲」、「打城戲」。
- (4) 広東の潮州戲、白字戲、正音戲、西秦戲、陸豊皮影戲、廣東漢劇などである。香港・広東の潮州系劇団では「田元帥」は童形の三太子とする〔田仲 1981：第4章註11〕。三太子は哪吒太子と二人の兄弟の金吒・木吒からなる三体と類似する。中央の田元帥を太子にして陪神を童形に造る。
- (5) 閩南語による歌が入り、せりふは白話を用い、竹製の馬を道具にする。元は閩南の漳浦や華安の民間歌舞で、初期は弄小戲（女役と道化役の二人芝居）だったが、他の劇の形式や曲調を受容して発展した。
- (6) 原文「天寶末，群賊陷兩京，大掠文武朝臣，及黃門宮嬪，樂工，騎士。每獲數百人，以兵仗嚴衛，送於洛陽。至有逃於山谷者，而卒能羅捕追，脅授以冠帶。祿山尤致意樂工，求訪頗切。於旬日，獲梨園子弟數百人，群賊因相與大會於凝碧池宴，偽官數十人大陳御庫珍寶，羅列於前後，樂既作，梨園舊人不覺歔歔，相對泣下。群逆皆露刃持，滿以脅之，而悲不能已。有樂工雷海青者，投樂器於地，西向慟哭，逆黨乃縛海青於戲馬殿，支解以示眾。聞之者，莫不傷痛。王維，時為賊拘於菩提寺中，聞之賦詩，曰：萬戶傷心生野煙，百官何日更朝天，秋槐葉落空宮裡，凝碧池頭奏管弦」。原本は散逸して残らず、後世の人が類書に引かれている断片を収集して、『補遺』を作った。本文献に関しては田仲一成氏の教示を得た。
- (7) 大総管を都総管とする文献もある。傀儡戲には、漢代の陳平を「戲神」とする伝承もある〔黄少龍 1996：2〕。唐代の段安節『樂府雜錄』「傀儡子」によれば、漢高祖が平城で匈奴の冒頓單于に包囲された。城の一面に單于の妻の閼氏がいた。陳平は美女の形状の傀儡を作らせて城頭で舞わせた。閼氏は望見して漢は匈奴に沢山の妓女を与えて講和を試みると考え、自分への寵愛がなくなるのを恐れて冒頓單于に兵を引くように頼んだ。匈奴の軍は撤退して、漢高祖は助かった。陳平はこの軍功で「元帥」となり、後に「戲神」とされた。「陳」と「田」は共に古代では同音だったので、一般の人々は「田都元帥」として尊敬した〔葉明生 1991：196〕。
- (8) 昆曲の場合は、老郎神を祖師爺とし、蘇州に乾隆48年（1783）建てられた碑文に「翼宿之神」、或いは「九天翼宿星君」、俗称を老郎菩薩と刻まれているという。演劇の初めに老郎神を祀る儀礼がある。昆山文化發展研究中心 http://www.kswhj.com/E_ReadNews.asp?NewsID=404。閲覧日：2013年10月10日。
- (9) 台湾の劇協藝協合理事長の金素琴の談話として「梨園界供奉的『祖師爺』一共有兩位，一位帶鬚的是唐明皇，另一位無鬚的是老朗神。…大抵北派供奉有鬚的唐明皇，南派供奉無鬚的老郎神」「臺灣梨園界目前供奉的祖師爺，是翼宿星君。據考據亦就是老郎神」〔葉郭立誠 1967：141〕と伝える。
- (10) 北管は15世紀に福建に入り、17世紀以降は台湾にも伝えられた。北管の西皮派は樂器に「吊規仔」（京胡）を使い、組織を「堂」「軒」、福路派は「殼仔弦」（椰胡）か「提弦」（弦樂器）を使い、組織を「社」という〔鄭正浩 2009：118〕。樂団は寺廟の祭りや婚礼・葬儀で音楽を演奏して小規模な劇を演出し、プロの劇団は歌仔戲、布袋戲、皮猴戲（影絵）、宋江陣を演出する。
- (11) 殉難後に神に祀られた。『隋唐演義』第93回に「凝碧池雷海青殉節」の一節があり、稗史『明皇雜錄補遺』を敷衍する。同書第89回に「雷萬春都下尋兄」として、雷海青の弟の雷萬春が張巡の武將として活躍し、敵の矢を六本受けても倒れず、直立不動で、張巡と許遠の二人共々殉節したとある（『新唐書』卷192、列伝117）〔鄭正浩 2009：119-120〕。この三人は民間では大使爺として祀られている。
- (12) 多くの論考があるが簡略に全容を伝えるのは〔邱坤良 1983〕である。『民俗曲藝』23・24合刊（1983）は「傀儡戲專号」で参考になる記録や論考が載っている。
- (13) 閩南語の「相公」と「宋江」は音が近いので、台湾中南部で「宋江陣」を行う廟が田都元帥を祀る。
- (14) 福路派が西秦王爺を祖神とする理由は、北方系の演劇の西秦腔や椰子腔の系統に属することに由来するのではないかと鄭正浩は考えている〔鄭正浩 2009：131-135、139〕。
- (15) 戲神については数多くの伝説がある〔臺灣地方戲神傳説 1985・1986〕。
- (16) 三兄弟の表示である。また、雷の漢字は古くは下に「田」を三つ書いたので三体が古く、雷海青が「田」姓を名乗るのはそのためだという説もある〔鄭麗生 2002：258〕。
- (17) 嘉義市の南管系の廟も6月11日を祭日とする。
- (18) 武安王と保儀尊王を併祀し、雷萬春と南雲雲にあて主神と共に三田都とする。「三田公元帥」ともいう。
- (19) 風火院は道教經典に記されていて、天と地の往来と通信を可能にする所である。

- (20) 「田都元帥三人兄弟は三人とも聖なる音楽家であり、音楽の愛好者であった唐明皇から梨園の音楽主任を命ぜられた。音楽だけでなく、歌や舞踊もよくした。ある時、三兄弟は張天師を助けて海をさすらう瘟神を退治した。その方法は、一そうの船をつくり鬼卒に命じ都中響きわたれとばかりに太鼓を叩かせ、歌舞を演じて陽気に騒がせた。その騒ぎをのぞきに瘟神が出たところを計って、張天師とともに瘟神のかくれ家を封じて捉えたのである。」[可児 2004: 84]。張天師は三兄弟を除邪の大神の正一玄壇趙光明（趙元帥）の部下とし、この報告を張天師から受けた唐明皇は、長兄（田都元帥）に対して、冲天風火院田太尉昭烈侯、次男に二尉昭佑侯、三男に三尉昭寧侯の称号を贈った。これ以後、趙元帥と田都元帥の合作が始まり、この二神（和合神）による「和瘟法」を道教儀礼の中に重要なものとして取り込んだ。打鼓と歌舞で瘟神をおびきだし、その後で退治する。原文は [Shipper 1966]。
- (21) 哪吒太子、金吒太子、木吒太子の三兄弟である。
- (22) 老郎神については二郎神との関連を含めて [蘇英哲 1978] が詳細に検討している。
- (23) 記述にあたっては、[鄭麗生 2002] と各地の伝承を参照した。
- (24) 原文。「雷海青，唐代中葉南安羅東振興村人。相傳唐時南安有位蘇小姐，平生愛吃粟乳，有一天路過一丘田，吃了一粒，逢南天翼宿轉世之後便身懷六甲，生下孩子。其父蘇員外極為震怒，一把將孩子扔到田中。不想孩子三天不死，只見田中螃蟹紛紛吐出涎液餵養著他。有一位好心的畚家農民抱養了他，取名雷海青。雷海青從小就聰穎過人，平時幫助父母做農事，也偷閒到私塾聽課，看書過眼不忘，但長到十八歲還不會說話，卻通曉音律，尤善琵琶人稱『琵琶聖手』。開元二年（714），唐玄宗置教坊，選樂工，雷海青應選入梨園。時玄宗夢遊月宮，得仙樂無人識譜，海青開口說話了，他識得此乃《霓裳羽衣曲》，並按譜演奏了一番。玄宗大喜，賜他御酒三杯，結果海青當場醉倒。故有「十八年後開口笑，醉倒金階玉女扶」之說。天寶十四年（755），安史之亂爆發。翌年六月，玄宗奔蜀，安祿山攻陷長安。叛軍大掠文武朝臣及妃嬪樂工，雷海青陷於賊。是年八月初，叛賊大宴於洛陽凝碧池，逼所俘梨園弟子百餘人歌舞為慶。雷海青以琵琶擊賊，不中被捉，當即被斬於戲馬殿，以身殉國。安史之亂平定後，玄宗優恤有加，誥封「天下梨園大總管」，賜遷屍骨回鄉安葬，築祠祀之。墓與祠在今南安市羅東振興坑口村前小溪旁，祠俗稱「坑口宮」，至今猶存。相傳郭子儀反攻長安叛軍時，雷海青顯靈助戰，天空出現「雷」字旗號，因上半部被雲霧所遮，僅見「田」字。郭子儀據此向朝廷請功，唐肅宗加封「田都大元帥」。民間尊其為保國安民的神靈。因他生前原為梨園樂師，死後加封「天下梨園大總管」，故閩南、潮汕各劇種戲班又奉其為戲神，稱「相公爺。」[南清宮建廟沿革與田都元帥聖紀。http://www.wretch.cc/blog/allan2000/31435363。2月9日記。閱覽日：2013年10月25日]。（典拠。泉州掌故 作者：李輝良）。
- (25) 甘味のある糯粟（もちアワ）のことかと思われる。
- (26) 原文。「南安埔頭鄉蘇員外愛女 蘇小姐，因私出郊遊嚼咽稻田穀漿而懷孕。在禮教森嚴的封建社會，少女“未婚先孕”是一件大逆不道，傷風敗俗之醜事，因而 蘇小姐生下的男嬰被乳娘抱出家門丟棄稻田。據說，田中的毛蟹和母鴨用涎液哺育嬰兒，因此有些“相公廟”不能用螃蟹和母鴨作祭品。雷海青神像的額上或嘴角兩側繪有螃蟹的圖案，其源蓋出於此。又傳埔頭鄉對面的坑口村，有一家畚族的嘉禮（傀儡）戲班叫“雷家班”，這天受聘外出演戲路過稻田，見田中棄嬰，遂抱回家中撫養並起名“雷海青。”
- (27) 原文。「蘇女是福建南安蘇下村蘇員外的女兒，蘇女偶至野外田埂間時，偶感天上翼宿由金童投入懷而有孕。蘇女父親的不見諒，乃以未嫁而有孕且無父之子，有辱門楣。於是蘇女產後將嬰遂棄於田間，幸賴田邊的青色螃蟹唾著涎沫餵食，不久被附近畚族的佃農姓雷名過檢回家扶養，取名雷海青。兩年過後，蘇員外到佃農戶雷過家裡收租，遇見一孩身著熟悉的肚兒。認係己家物。始憶此童己外孫。乃與雷翁商之。攜歸撫養。…」
- (28) 原文。「蘇員外之外孫，因其母未嫁就懷孕，蘇員外認不祥，棄嬰田野，被一姓雷佃戶抱養。至四歲時，蘇來收租，偶然從手巾上認出是當年棄嬰，遂帶回收養。由是此兒或說姓蘇，或說姓雷，或以從田間廣養，謂其姓田。…」[吳捷秋 1994: 417]。
- (29) 南安の碼頭には坑内、豊連、豊聯、豊美、鋪前の5つの村があり、ショオ族の人口は7,000人、全人口の1割で、多くは雷姓だという。明代に泉州から移って武德宮を建て、清代に圓慶堂とした。雷海青は祖先神と考えられている。
- (30) 年号は湯頭祖が明代の萬曆年間に書いた『宜黄縣戲神清源廟記』に合わせて創作された可能性もある。
- (31) 原文。「舊時南安戲曲班社所奉戲神為田都元帥，又稱清源祖師。據傳田都元帥為南安縣羅東十七都坑口鄉人，是畚族人，原名叫雷海青。唐時，有個畚族婦女貧病交加，躺倒在山間，手中抱一嬰孩。當她即將斷氣時，一位過路的傀儡戲班老藝人收養了這孩子。長大後，學會了表演和演奏樂器，尤其善於吹簫。唐明皇游月宮時聽到仙樂，後命樂官製作《霓裳羽衣曲》，演奏中缺一個會吹簫的人。後來從福建泉州覺得一個神童雷海青，他吹奏的簫聲清麗嘹亮，唐明皇甚為讚賞，賜予進士，外加翰林院供奉。安史之亂，唐明皇逃蜀。安祿山攻陷兩京，在凝碧池設宴慶功，命雷海青演奏。雷海青不從，並以琵琶擊之，不中，後被殺害。其屍骨由福建鄉親收拾，輾轉運回南安十六都坑口鄉埋葬。當郭子儀率軍收復長安時，雷海青神靈也前往參戰，戰場上有人看見“雷”字旗上半被煙霧遮住，僅現“田”字。後來，唐明皇追贈雷海青為唐忠烈樂官、天下梨園都總管。唐肅宗加封為“田都元帥”、“太常寺卿”。南安一帶敬奉田都元帥，不但作為戲神，而且由於雷海青的忠烈，故把他當成地方上護境保安的神明。」

- (32) 年間の祭事は「五節」で、相公生、放兵巡境、仏誕、収兵進香灶火、唵囉哩をいう。近年は文物保護の観点から廟の階上に「田都元帥民間信仰陳列室」が設置され、展示へと重点が移りつつある。
- (33) 1950年代の民族識別の過程では、こうした伝承・図像・伝承が重視された。
- (34) 『廈門志』（清道光版）卷二祠廟には、田都元帥の祈願を「嬰孩生瘡毒，祈禱屢效」と記載している。
- (35) 2002年5月、台湾に所属する馬祖の北竿島に位置する橋仔村の探花府元帥廟から60人以上の村人が、田都元帥の神轎を担いで、海を渡って瑞雲祖廟に進香を行い、これ以後、台湾との交流が始まった。
- (36) 雷海青が18歳で宮中に入って楽士となったとされる開元2年（714）を起点とするのであろう。
- (37) 莆田・仙遊では誕生日を4月16日、忌日を8月23日とする所もある。
- (38) 泉州芸術学校、泉州市新海路の閩南文化保護中心、泉州市奉聖宮文物保護委員会が協力して開催した。
- (39) 海上での出現は以下のように語られている。「福王南逃閩中，海上遇難時，雷海青率領天兵天將，前來救駕。一時風平浪靜。福王生神稍定時，抬頭看見云里有一隊天兵，圍着一位天將，幟旗上的“雷”字被云雾遮了一半，只露出个“田”字。福王誤識為是姓田的將軍在護駕。于是頒旨天下，塑像供奉，并賜名“田公元帥”，香火祭祀」[莆田民間文学集成編輯委員会（編）1991：175-176]。
- (40) 福州市では2006年12月に馬尾区の亭江鎮に九天元帥府が建てられ、福建最大の元帥廟となった。
- (41) 台湾では「南管」といい、戲神は「孟郎君」、鹿港の龍山寺の聚英社が所持する『泉南指譜』に拠れば、孟昶と同じという[鄭正浩 2009：117]。台湾では、歌仔戲、布袋戲、傀儡戲などで「南管」が用いられるが、アマチュア団体が主体で、泉州の南音が洗練されたプロの団体であるのとは大きく異なる。
- (42) 道士による師公戲と仏僧による和尚戲から発展し、19世紀中葉に独立した。
- (43) 小梨園は宋代に「南外宗正司皇室」が泉州に難を逃れて移住した時に連れてきた家班（家つきの戲班）を源とする説がある[呉捷秋 1994：22-23]。官臣の家班という説もある。
- (44) 泉州の木偶戲の歴史と現状に関しては、[陳瑞統（編）1986]に論考と報告が収められている。
- (45) 傀儡に関わる宗教性や祭儀文化については、[葉明生 2003]（日文）によくまとめられている。現地の様相をよく伝える写真集としては[葉明生 2005]が詳細である。
- (46) 18歳で科挙に及第したという伝承に因む。科挙の殿試での首席を「状元」、次席を「榜眼」、三席を「探花」といい、「探花」とは進士及第の祝宴を「探花宴」と呼び、長安の名園で牡丹を採す役「探花使」に由来する[宮崎 1963]。
- (47) 相公爺の顔の色については酒に酔ったことを表す赤が多いが、一部に黒もある。
- (48) 台湾の泉州派の「提線木偶戲」では、更に少なく前胸、両手、両脚、両肩の七本という[郭端鎮 1983：34-47]。
- (49) 「唵囉哩，（啊）哩唵囉，唵囉哩（啊）哩唵囉唵囉唵囉哩，（啊）哩唵囉，唵囉哩，（啊）哩唵囉，唵囉哩，（啊）…」と続いていく[陳天保・蔡俊抄 1986：138-139]。
- (50) 雷海青が翰林院に採用された故事に因む。玄宗が開元26年（738）に設けた翰林学士院が起源で、高名な儒学者や学士に詔勅の起草などに当たさせた役所である。科挙の殿試に首席合格は状元と呼ばれ翰林院修撰、第2位の榜眼と第3位の探花は「第一甲」といい翰林院編集の書記に無条件で採用された。
- (51) 雷海青が唐代の翰林院学士であったことに因むとされるが、清代初期には泉州地方に同名の戯曲研究機関があった。明代末の弋陽腔の系統をひく福建の「儒林班」に基づくという説もある[鄭正浩 2009：132]。
- (52) 莆仙戲では、開演前後に祭神と禳災の短い演目を行う。その一つは「願」という演目で田都元帥の由来譚を劇として演じる[楊榕 2000：39-41]。また、儀礼の中の儀式劇は「田相公踏棚」（田相公踏筵）で、田相公は「生」、靈火將軍は「丑」、風火二童は「貼生」と「貼旦」を演じ、「哩囉哩，囉哩囉，囉囉哩囉哩，囉囉哩囉哩囉哩，囉哩囉…」と唱える。この演目が莆仙戲では最も重視される[葉明生 2007：340-341]。
- (53) 西晋の創建と伝える。宋の大中祥符年間（1008～1016）に天慶觀、その後に玄妙觀と改名された。清朝では「玄」の字を避け元妙觀となった。中心は三清、脇に東華帝君と西王母を祀る。
- (54) 塗門街にあり、元々は閩帝廟で、民国期に閩帝に岳飛を併祀した。創建年代は不明で、明の嘉靖年間に重修された。
- (55) 東嶽行宮とも呼ぶ。宋代に創建、明代の萬曆年間に重修、「青帝」が東嶽大帝と習合したともいう。
- (56) 府城隍廟と県城隍廟があつて城隍神を祀る。ここは府城隍廟のことである。
- (57) 現在は、午前9時30分に王景賢團長（元は戲班の班主）が行う。
- (58) 道教儀礼と全く同じで、「祭煞」を意図する。
- (59) 映像記録として「泉州木偶劇團祭拜戲神儀式」が公開されている。<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!Rd6w2vyeHxSQaPYcbeGGdA-/article?mid=11080>。泉州歴史網。閲覧日：2013年8月11日。
- (60) 「大出蘇」については、レイゼンダールの詳細な記述と解釈があり[Ruizendaal 2006：285-338]、台湾南部との比較研究も行われている[Ruizendaal 1994, 2000]。
- (61) 唐代の密教僧、不空が毎年7月13日に唱えていた秘密の真言という説もある[潘繼生 1987：95]。

- (62) 「囉哩哩」の最も古い文献は宋の普濟『五燈會元』卷十三「欽山文邃禪師」で「有麼有麼？如無，欽山唱菩薩蠻去也，囉囉哩哩。」とし、胡樂の「菩薩蠻」の歌詞に遡るといふ〔饒宗頤 1985：86〕。明の楊慎『丹鉛錄』は「樂曲羊優夷，伊何那，若今之囉哩哩，唵唵吽也。楊雄『方言』云，周晋之鄙曰闌牢，南楚曰諛諛。諛諛之於囉哩，猶來羅之於囉哩。」とし、梵曲の「羅犁羅＝囉哩哩」は晋代には伝わっていたとする。菩薩蠻とは唐代の開元・天宝の記録、唐・崔令欽『教坊記』に菩薩蠻を含む365曲の楽曲名が記され、安祿山の乱以前に長安で奏されていたといふ〔越野 1994：1〕。源流は唐代が上限かと考える。
- (63) 如来の三密、身口意が自己に入り身口意で起された自己の三業が如来に入り、両者が一体の境地になる。
- (64) 海外の華僑社会でも儺の伝統は維持されている。シンガポールの閩南系集団の寺廟の開廟では「大出蘇」を行う（伏木香織の2011年の調査）。田都元帥（相公爺）の人形を火と線香と白鶏の血で清め、結界して血で咒を描いた鏡と刀で悪鬼を封じる「開台請神」の後、人形を八卦棚の前に置き「囉哩哩」と唱え、四方固めをする。内部、裏手、前庭の三か所で舞わせ、鬼に施食をする。
- (65) 「変身法咒」は「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，見出正神及現形，吾奉田公元帥勅令。…吾奉田公急急如律令勅。」（南平市塔前鎮壘坪村。清末・袁道林抄本『遮台秘法』17頁〔葉明生 2004：91〕）という修法で、閩東北や閩北に残る。
- (66) 「翼星宿君」は頭部に鶏羽を二枚挿しており、これとの同体説に基づく。
- (67) 「上定住風火院，保佑含鄉寧安東，梓里和平保安康，…鑿内打出一木瓜，収妖滅怪去埋蔵…唱鬼鬼滅亡。唱得万里邪魔不敢当，凶神惡煞送外法。」（南平市延平區虎山村新福興台、紀鵬炳・丁丑年過録本『請神科』（『木偶拋通用』に改題）32-35頁〔葉明生 2004：91〕）。
- (68) 目連が劇中で超度亡霊を行い、地獄から死者を救出する〔野村（編）2007、鈴木 2007〕。
- (69) 原文。「相傳唐明皇時，浙江杭州鉄板橋頭有一蘇家小姐同女婢出門游玩，路過稻田，適值稻穗灌漿，蘇小姐信手拈了一粒稻穀，放入口中咀嚼，稻穀乳漿味甘，遂咽下。忽覺腹中奇異，數月後腹漸隆起。其父疑之，小姐乃告由。至期蘇小姐產下一男孩，蘇父密令女婢抱出棄之。女婢抱至原來稻田，放在田中而返。數日後，小姐不忍，復遣女婢前往探視。女婢至稻田，見毛蟹爬在嬰兒口上，吐出唾沫讓其吮，嬰兒活潑可愛，大異，乃抱返家撫養。以田為姓，又從母姓蘇。小姐食稻穗受孕而生，後被魁員外拋棄田間，被毛蟹吐沫養活，以田為姓，又從母姓甦；又說相公爺遭遺棄後，被當時雷姓戲班收養，取名雷海清。據傳唐明皇時期，相公爺常奉召入宮為皇上，娘娘舞蹈。一次皇宮失火，眾人驚慌失措，惟相公急令御林軍滅火，又降神風，壓下烈火，因此被唐明皇封為“都元帥”。故相公爺神位正中書“九天風火院田都元帥府”，火字倒寫，取以風壓火之意。“九天風火院”兩傍，右寫“大舍”，左寫“二舍”。據說大舍，二舍是相公門徒，姓氏不詳。兩人見相公常入宮內，乃求其入宮，以觀皇后豐姿。相公被纏不過，遂使大舍化金雞，納入右袖中，二舍變作玉犬，藏在左袖中。相公入宮為娘娘舞蹈，左手上舉，右袖下垂，金雞落地，急以左手捉之，玉犬又落下。皇后見金雞玉犬甚是有趣，取金圈覆住，從此金雞玉犬不能復原人形。相公回府後，憐其不幸，乃將五塊拍板，分贈金雞玉犬。金雞得到三塊拍板，往梨園戲傳授樂曲，玉犬得二塊，後往京戲傳授樂曲。因此，梨園戲旧制拍板為三塊，唱腔多“咿咿啞啞”如鷄鳴，京戲為二塊，唱腔多“嗚嗚哇哇”犬吠。」（張素萍 潘登）
- (70) 大梨園の上路・下南、小梨園ともに演目を「十八棚頭」といふ。
- (71) 日本の芸能守護神の摩多羅神の二人の従者が、各々の採り物をもつことを想起させる。
- (72) 蟹は顔面の臉や額の上に描くこともある。蟹を食べないという禁忌を守る者も多い。
- (73) 鄭正浩によれば、台湾の廟では田都元帥の神像の足元に従祀者として鷄と犬の像があり、廟の門扉に門神として「金雞玉犬」、つまり冠の上に鷄と犬を描くこともあるといふ。田都元帥を祀る基隆の覚修宮、台北の万和宮、瑞芳の週神宮（福州伝来）、西秦王爺を祀る瑞芳の同安宮などである〔鄭正浩 2009：136-137〕。
- (74) 原文。「田公是莆仙山区雷姓酋長の子，因為他喜愛音樂兼好行獵，因此被祀為戲神。」
- (75) 湖南の苗族、広西の壮族などで漢化過程に登場する巫師の儀礼の特徴である〔鈴木 2012：299-329〕。シンガポールに渡った閩南系の漢族でも同様である。
- (76) 演劇の役柄は七種で、「生」は男役、「旦」は女役、「浄」は敵役、「丑」は道化役、「末」は老人、「外」は端役で外旦、外末、外浄など、「貼」は貼旦の略で活発な旦である。この由来譚は全ての役柄を皇帝・皇后・大臣・主要な家臣にあてはめている。
- (77) 「梨園戲班尊稱相公爺。據傳唐明皇時，丞相蘇某之女，年已及笄，待字閨中。蘇小姐偕同乳娘，丫環在花園中消暑，見草從中有一異草，結穗累累。乳娘告訴她這是稻禾，小姐隨手摘下一顆，含在口里，不慎咬破，漿液隨口咽下。一個月後，覺身體不適，腰腹漸寬，蘇丞相怒甚，即賜女死。乳娘乃將花園中事回稟，并懇姐領出府外，以掩人耳目，丞相許之。十個月後，生下一男孩子，小姐令乳娘夤夜棄嬰郊外。待乳娘出門，小姐自縊。乳娘將嬰兒放在草袋中，至城外田間，突然雷電交加，風雨大作，遂棄置田間間忽忽歸。翌日乳娘將詳情報告丞相，蘇丞相遣家人去郊外察看，仍見嬰兒在草袋中，有一螃蟹爬在嬰兒嘴邊，以沫喂之，尚能成活，乃抱回。蘇丞相以其境遇非凡，取名雷海青。可是，嬰兒因棄在田間終夜啼哭，又吃上螃蟹的涎液，成了啞巴。唐明皇夢游月宮時，帶回“天書”兩本，征詢群臣，無人認得，即下旨蘇丞相告示天下招賢辨識天書。可是期限已到，還無人應招。一日朝罷，

- 心中煩躁、手捧兩“天書”長吁短嘆。雷海青見狀，不覺開口大笑不已，其声如洪鐘，時年十八歲。蘇丞相甚為驚訝，急問何故失笑？雷海青答此二書是其開蒙的課本。蘇丞相大喜，帶雷入朝面君。雷海青在唐明皇面前展讀“天書”，吟唱了一段曲子。唐明皇聽了與他游月宮時聽到的一樣，大喜，賜其狀元及第，并封為翰林院大學士，當場賜御酒三杯。此後，雷海青就在翰林院為曲譜“斷眼”（即點捺，判斷板眼和擦拍），并教樂工演奏，有時伴唐明皇和諸臣裝扮扮色演戲作樂。唐明皇裝小生，楊貴妃裝大旦，葛明霞裝貼，雷海青裝丑，安祿山裝淨，郭子儀裝外，鐘景期裝末。雷海青有兩摯友，多次求雷海青携之入宮偷看楊貴妃。一日，唐明皇召見雷海青，雷海青作法使兩摯友變成了鷄與犬，藏在袖里，混入宮中。豈知唐明皇賜酒，雷海青趁興翩翩起舞，把鷄與犬抖出袖外。帝問何物？雷海青忙跪下拾起，奏曰：“是我隨身玩物金鷄和玉犬”。于是，把玩物擱在案頭，二友從此不能再復原人形。後安祿山叛亂，唐明皇令雷海青率兵御敵。雷海青被戰死，空中烏雲亮滾滾，雷声大作，天上現一“雷”字，但被烏雲遮斃了上半部，只看見一個“田”字，從此稱他為田元帥。」
- (78) 儒教と演劇の関連については、福建には明代末期の弋陽腔の系統を引いた「儒林班」があったとされ、その名残が台湾の西皮劇団・楽団の「儒林殿」という扁額に残るという説もある [鄭正浩 2009 : 132]。
- (79) 「田」姓の由来や「田元帥」の賜号についての記述はないので、民間伝承が加わった可能性が高い。
- (80) 清代の顧祿撰の蘇州の歳時記『清嘉録』（道光10年・1830）によれば、火神誕は6月23日で、二郎誕と雷尊誕は6月24日であり、相互に関連した可能性はある [顧祿 1988 : 166-167]。
- (81) 『三教源流搜神大全』（外二種）の「序」による [1990 : 3-4]。定本はこれを使用した。台湾で出版された影印本の『繪圖三教源流搜神大全・附搜神記』1980の内容も同様である。
- (82) 訓読に関しては田仲一成氏のご協力を得た。
- (83) 福建東北部の壽寧、政和、松溪などの高腔系の傀儡戯である。
- (84) 福建北部の延平、邵武、建寧などの傀儡戯である。現在は大部分が南平市に所属する。
- (85) 詳細は、[龔重謨、羅傳奇、周悦文 1986]。詩文集の『玉芳堂全集』に所収されている。
- (86) 原文は「一百二十行手藝祖師」の項に、「南方翼宿星君，寶田帥，勅封冲天風火院老郎祖師，清音童子，鼓板郎君，三百公公，八百婆婆，一切響器祖師」とある [葉郭立誠 1967 : 9-10]。「寶」は「寶」が正字と見れば、『三教源流搜神大全』の「田寶三大尉」と一致し [鄭正浩 2009 : 120-121]、田寶二元帥を祀る江西の弋陽戯との連続性が想定できる。
- (87) 民国時代には楽器店が「二郎爺爺，祺永，金花娘娘，伯魚」を祀っていた [葉郭立誠 1967 : 89-90]。金花娘娘は広東省で祀られ、「金花者神之諱也，本巫女，五月觀競渡，溺於湖」と龍舟競渡の溺死と結びつけ、田元帥とは「田元帥為龍舟奪錦之戲，舟中奏樂歌舞以逐疫鬼，金花娘娘當是舟中揚桴拊鼓緩節安舞之女巫，故樂器店奉之，巫者端公亦祀之也」という伝承を載せる。田元帥が演技し歌舞奏樂で疫鬼を駆逐する。金花の記述は既に明代の『大全』『風火院田元帥』に出ており、田公とは深い関連がある。
- (88) 蹴鞠家は「清源妙道真君」を祭神とする記録があり、『東京夢華録』（南宋、12世紀初頭）に遡る。
- (89) 第三の目である豎目に注目すれば、哪吒太子や華光大帝と共通する。
- (90) 『清嘉録』巻六「二郎神生日」条、「是日，又為二郎生日，患傷者，拜禱干葑門内之廟，祀之必以白雞」（道光十年序） [顧祿 1988 : 169]。
- (91) 『国劇藝術彙考』による。宋の陳暘の『樂書』に引く『春秋元命苞』には、「翼星主南宮之羽儀、為樂庫、為天倡倡」とあり、祖神爺にしたと推定する。
- (92) 雷を田に見間違えたという伝承の初出は宋代の岳珂『程史』巻十「萬春伶語」で、雷萬春が田萬春になった由来を語る [田仲 1981 : 876]。既に宋代に田と雷の転換があるとすれば葉明生の清代初期に雷海青伝説が登場したという説は再考を迫られる。『大全』が説く三兄弟説は古い伝承で雷萬春が重要であった。
- (93) 『四遊記』の中の「南遊記」に登場する英雄で、「五顯靈官大帝華光大王」という。「我這火相、火之靈、火之德、火之起、你焉能燒我」と名乗り、金磚と風火輪条と火鴉を武器とする。広東では「火神」として祀られていた。『大全』では「靈官馬元帥」に相当する。元は妙吉祥といい如来の化身であったが、火鬼を焼き焦がしたので、三眼を賜って、馬氏を父、金氏を母として投胎した。東海竜王を斬って、妙樂天尊を師とし金刀で金磚を縛り、「風火之神」を服従させて「風輪火輪之使」となる。人を食う鬼子母神に投胎し、五つ子の一人として転生し、五頭の称号を賜った。田都元帥の称号の「風火院」とも類似する。
- (94) 俞樾（1821-1907）は浙江の徳清の人で清道光年間に進士となる。著書に『春在堂全集』など500巻余がある。王錫祺撰『小方壺齋輿地叢鈔』が引く汪鵬『袖海篇』に同様の内容がある [葉明生 2004 : 490]。
- (95) 王審治が中原から泉州にきて王を名乗り、宮殿を造営して名士や学生を中州から招聘し、提線傀儡戯の道具一式を持ち込んで宮中の娯楽にしたと伝える。「提線傀儡戯」の言語には中州音が残ることが例証とされる [陳徳馨 1986 : 17-18]。泉州は温州との交流もあり、そこからの伝播の可能性もある。
- (96) 「〇歳辛未」とあるので、清代初期か清代中期のいずれかと推定されている。碑文の引用は、[葉明生、上巻 2004 : 493-494] による。丁荷生の提供に基づく写真版の解説である。
- (97) 莆田の芸人は田公元帥を明の武宗（正徳）に付会する者もいるという [葉明生 2004 : 492]。原史料は李喬

- 『中国行業神崇拜』が引く『莆仙戲史淡屑』による [李喬 1990: 404]。
- (98) 葉明生は、文献上では雷萬春が「田萬春」になった由来を宋代の岳珂『程史』卷十「萬春俗語」に遡り [葉明生 2004: 495]、「有雨頭也得，無雨頭以得」とし考試官の愚昧なさまを悲観する文言に出る。原文には「萬春之姓雷，歷考牒，未有以雷為田者」とあり雷萬春を田萬春と呼ぶ地方があった。田元帥が、「張巡、許遠、田萬春」の三太子をとる原型が誤伝の積み重ねで現れる状況が推定される [田仲 1981: 876]。
- (99) 老郎神は、「安次香曰，伶人所祀神，乃後唐莊宗，非明皇也」、後唐の莊宗であり唐明皇ではないという。
- (100) 老郎神は、「耿姓，名夢，昔童子從教師學歌舞」とあり、実名は「耿夢」という。
- (101) 「妊娠中に糸あやつり人形芝居を見ると、生まれてくる子供が『軟骨児』になるという迷信がある。また人形を操る糸をもらってきて、子供の手首にしばると順調に育つという」 [可見 2004: 69]。
- (102) 謝神の場合は烏頭道士、家禮戲の場合は紅頭道士がおこなうという [可見 2004: 69]。
- (103) この儀礼の由来に関する田都元帥の伝承は、注 (18) を参照のこと。戯神であると共に、和合神として滑稽によって道教儀礼の和瘟を助け、天と地を結ぶ媒体として人間の願いを神明に伝えるのだという。

参考文献

[日文]

- 天野文雄 1995 「翁猿楽の変遷—詞章と演式をめぐって—」『翁猿楽研究』大阪：和泉書院。
- 可見弘明 2004 「人形芝居と道教」『民衆道教の周辺』東京：風響社（初出「人形芝居と道教—民衆道教の周辺（その二）—」『史学』第45巻2号、53-82、1973）。
- 越野美紀 1994 「菩薩蛮考」『お茶ノ水女子大学中国文学会報』13号、1-14。
- 顧 祿 1988 『清嘉録—蘇州年中行事記—』（中村喬訳注）東京：平凡社（東洋文庫491）。
- 鈴木清一郎 1934 『臺灣舊慣—冠婚葬祭と年中行事—』台北：臺灣日日新報社（南天書局・再刊、1995）。
- 鈴木正崇 2001 「摩多羅神」『神と仏の民俗』東京：吉川弘文館、263-340。
- 鈴木正崇 2007 「神楽の中の目連とその比較」野村伸一（編）『東アジアの祭祀伝承と女性救済—目連救母と芸能の諸相—』東京：風響社、469-503。
- 鈴木正崇 2012 「ミャオ族の巫女さんたち—湖南省麻陽県苗族自治州の場合—」『ミャオ族の歴史と文化の動態—中国南部山地民の想像力の変容—』東京：風響社、299-329。
- 瀬川昌久 2005 「ショオ—東南中国丘陵の民—」末成道男・曾士才編『講座 世界の先住民』1巻（東アジア）東京：明石書店、290-299。
- 蘇 彦碩 1995 「梨園戯演出習俗私見」『東アジアにおける民俗と芸能』（国際シンポジウム論集）東京：早稲田大学演劇博物館、37-43。
- 蘇 英哲 1978 「戯神について—老郎神説・二郎神説・其の他 The God of the Theatre—」『芸能』第20巻5、8、9号、芸能学会。
- 田仲一成 1981 『中国祭祀演劇研究』東京：東京大学出版会。
- 田仲一成 1985 『中国の宗族と演劇』東京：東京大学出版会。
- 鄭 正浩 2009 「楽神田都元帥と西秦王爺の信仰をめぐって」『漢人社会の礼楽文化と宗教—神々の足音—』東京：風響社（初出「楽神考—考—台湾における田都元帥と西秦王爺の信仰について—」『東方宗教』第61号、日本道教学会、1983）。
- 日本「目連」傀儡研究会（編）1997 『泉州目連傀儡に基づく日中文化の諸相』東京：東京国立文化財研究所。
- 野村伸一（編）2007 『東アジアの祭祀伝承と女性救済—目連救母と芸能の諸相—』東京：風響社。
- 細井尚子 1993 「中国福建省泉州の嘉禮戯と梨園戯の『請神』」『演劇学』第34号、東京：早稲田大学演劇学会、47-77。
- 細井尚子 1997 「泉州提線木偶戯の戯神相公爺の靈性について」「泉州目連傀儡にもとづく日中文化の諸相」日本「目連傀儡」研究会、東京：東京国立文化財研究所、137-152。
- 細井尚子 1998 「廟宇・廟祝・人形戯—中国泉州東嶽廟・城隍廟—」『芸能の科学』25号、東京：東京国立文化財研究所、139-161。
- 細井尚子 1999 「泉州（中国福建省）提線木偶戯とその戯神」『自然と文化』55号（特集 東アジアの人形戯）東京：日本ナショナルトラスト、54-63。
- 宮崎市定 1963 『科学—中国の試験地獄—』東京：中央公論社。
- 百田弥栄子 1999 『中国の伝承曼荼羅』東京：三弥井書店。
- 山本宏子 1997 「泉州（中国福建省）提線木偶戯の伝承」『自然と文化』55号（特集 東アジアの人形戯）東京：日本ナショナルトラスト、64-71。
- 山本宏子 2006 『中国泉州「目連」木偶戯の研究』東京：春秋社。

- 葉 明生 2003「福建民間傀儡戲における祭儀文化の特質について」『日吉紀要 言語・文化・コミュニケーション』横浜：慶應義塾大学（日吉）、75-104。
- 葉 明生 2004「女神陳靖姑の儀礼と芸能伝承」野村伸一（編）『東アジアの女神信仰と女性生活』東京：慶應義塾大学出版会、139-207。
- 吉田隆英 1975「二郎神攷」『集刊 東洋学』33号、東北大学、44-62。
- [中文] (ピンイン順)
- 陳 天保・蔡 俊抄 1986「泉州提線木偶戲傳統劇本一大出蘇一」『泉州地方戲曲』第一期、泉州：泉州地方戲曲研究社、136-160。
- 陳 德馨 1980『泉州提線的傳入和發展』陳 瑞統（編）1986『泉州木偶藝術』廈門：鷺江出版社、6-50。
- 莆田民間文學集成編輯委員會（編）1991「田公元帥」（李慶爵講述・黃秀峰整理）『中國民間故事集成・莆田縣分卷』（中國民間故事集成 福建卷）。
- 福建省戲曲研究所（編）1983『福建戲史錄』福州：福建人民出版社。
- 龔 重漢・羅 傳奇・周 悅文 1986『湯顯祖傳』南昌：江西人民出版社。
- 郭 端鎮 1983「揭開傀儡戲偶的外衣—談傀儡的構造—」『民族曲藝』第23~24期合刊（傀儡戲專輯）台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會、34-47。
- 黃 少龍 1996『泉州傀儡藝術概述』北京：中國戲劇出版社。
- 黃 錫鈞 1986「泉州提線木偶戲神相公爺」『泉州地方戲曲』第一期、泉州：泉州地方戲曲研究社、130-135（『南戲論集』北京：中國戲曲出版社、1988、469-479に再録）。
- 李 喬 1990『中國行業神崇拜』北京：中國華僑出版公司。
- 馬 建華 2004『莆仙戲與宋元南戲、明清傳奇』北京：中國戲劇出版社。
- 邱 坤良 1983「台灣的傀儡戲」『民俗曲藝』第23・24期合刊（傀儡戲專号）台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會、1-24。
- 饒 宗頤 1985「南戲戲神神咒『囉哩哩』之謎—答何昌林先生—」『明月』（香港）、85-88。
- 『三教源流搜神大全』（外二種）1990、上海：上海古籍出版社。
- 『繪圖三教源流搜神大全・附搜神記』1980（資料提供・王秋桂）、台北：聯經出版事業公司（影印本）。
- 潘 繼生 1987「泉州傀儡戲中的“囉哩哩”—南戲戲神咒探源—」『泉州地方戲曲』第二期、泉州：泉州地方戲曲研究社、93-96。
- 蘇 彥碩 1991「梨園戲基本表演程式—十八步科母分解—」『南戲遺響』北京：中國戲劇出版社、128-140。
- 「台灣地方戲戲神傳說」1985・1986『民俗曲藝』台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會、第34期20-36、第35期108-113、第36期136-144、第38期123-125、第40期135-139。
- 吳 捷秋 1994『梨園戲藝術史論』（上・下）（民俗曲藝叢書／王秋桂主編）台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會（『梨園戲藝術史論』北京：中國戲劇出版社、1996再刊）。
- 楊 榕 2000「莆田市瑞雲祖廟之田公信仰、祭儀與戲劇」『福建民間儀式與戲劇』（民俗曲藝・第122・123期）台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會、7-100。
- 葉 明生 1988「試論宗教文化在南戲發生學中的地位」『南戲論集』北京：中國戲劇出版社、113-135。
- 葉 明生 1991「一把打開戲神田公迷宮的鑰匙—「大出蘇」—」『南戲遺響』北京：中國戲劇出版社、181-197。
- 葉 明生 2002「福建北南兩路田公戲神信仰述考」葉 明生（主編）・楊 榕（副主編）『福建戲曲行業神信仰研究』〈田公信仰文化學術討論會文集〉編纂委員會（福州）、32-56。
- 葉 明生 2004『福建傀儡戲史論』上卷・下卷、北京：中國戲劇出版社。
- 葉 明生 2005『古愿傀儡—悠遠神奇傀儡戲—』福州：海潮攝影藝術出版社。
- 葉 明生 2007『莆仙戲劇文化生態研究』廈門：廈門大學出版社。
- 葉 明生（編）2007『福建省壽寧閩山梨園教科儀彙編』台北：新文豐出版股份有限公司。
- 葉 明生（主編）・楊 榕（副主編）2002『福建戲曲行業神信仰研究』〈田公信仰文化學術討論會文集〉編纂委員會（福州）。
- 葉 明生・楊 榕 2002「福州元帥廟田公信仰與民俗儀式調查」葉 明生（主編）・楊 榕（副主編）『福建戲曲行業神信仰研究』〈田公信仰文化學術討論會文集〉編纂委員會、福州、195-247。
- 葉 德輝 1990「序」『三教源流搜神大全』（重刊）上海：上海古籍出版社。
- 葉 郭立誠 1967『行神研究』（國立歷史博物館歷史文物叢刊、第2輯3）台北：中華叢書編審委員會。
- 鄭 麗生 2002「戲曲祖師考」葉 明生（主編）・楊 榕（副主編）『福建戲曲行業神信仰研究』〈田公信仰文化學術討論會文集〉編纂委員會（福州）、248-261。
- 中國戲曲志編集委員會（編）1993『中國戲曲志 福建卷』北京：文化藝術出版社。
- 中國民間文學集成全國編輯委員會（編）1998「戲狀元雷海青」『中國民間故事集成・福建卷』北京：中國 ISBN 中

心出版。

[英文]

Ruizendaal, Robin, E. 1994, "Performance as Ritual ; The Performance Practice of the Marionette Theatre in Southern Taiwan". In Ajimer & Boholm eds. *Images and Enactments : Possible Worlds in Dramatic Performance*. Gouthenburg : IASSA, 135-178.

Ruizendaal, Robin, E., 2000, *Ritual Text and Performance in the Marionette Theater of Southern Fujian and Taiwan,, Linked Faith, Essays on Chinese Religion & Traditional Culture* in Honour of Kristofer Scipper, Leiden : Brill.

Ruizendaal, Robin, E., 2006, *Marionette Theatre in Quanzhou*, Leiden : Brill, 2006

Shipper, K. M. 1966, "The Divine Jester : Some Remarks on the Gods of the Chinese Marionette Theatre", *Bulletin of the Institute of Ethnology, Academia Sinica*, No. 21, 81-96.