

泉州提線木偶戲と能楽における 楽器編成の意味するもの

山 本 宏 子

はじめに

中国福建省の泉州提線木偶戲（糸操り人形劇）は木偶が演じる芸能である。それに対して、能は人間が演じる芸能である。本稿では、芸態が異なる芸能の番組構成と楽器編成の比較を試みた。あるジャンルの芸能なかに残る儀礼的要素と、演劇化・芸術化が進むにつれ獲得した要素を焦点に、日中の音楽文化を比較する上での手がかりを提示したい。

1 泉州提線木偶戲

(1) 種目と番組編成

泉州提線木偶戲の種目は、その機能と演出によって、「請神・辞神」と「正戲」の2つに分けられる。一言で述べるなら、請神・辞神は神に見せるためにおこなう種目なのに対し、正戲は人に見せるためにおこなう種目である（泉州での用語は基本的には日本の漢字で表記し下線を付した。以下同）。伝統的な番組編成は次のようである。

起鼓 → 請神 → 正戲 → 辞神

まず最初に、起鼓（または開鼓）というドラと太鼓だけの音楽がある。これは、請神が始まることを天の神に知らせるためにおこなうと言われている。請神では相公爺という戲神の木偶が、その儀礼にふさわしい天の神



泉州提線木偶戲（泉州市木偶戲団の上演より）

を招く。天の神は木偶で具現化されていなくて、目に見えない。請神にはストーリーがなく、相公爺の象徴的な所作や舞からできている。詳細は『泉州目連傀儡にもとづく日中文化の諸相』を参照されたい。正戲はストーリーがあり、多くの演目からその儀礼にふさわしい幾つかの演目を選ぶ。演目の数の多少は儀礼の主催者の経済力で決まる。請神をおこなったときは最後に必ず辞神をしなければならない。辞神も相公爺がおこない、ストーリーがない。このように、「神を招き、演劇を見せ、神を送る」というのが基本的な一連の上演形態である。

（2） 種目と楽器編成

ここで取り上げる「泉州市木偶劇団」は、泉州に多数ある提線木偶戲の劇団の中で、唯一の公立劇団である。他の劇団に比べ、高い芸術性をもつという。泉州市木偶劇団では、現在伝統的な演目に、表1のような楽器を使っている。この楽器分類は、『東京藝術大学音楽学部小泉文夫記念資料

表1 「泉州市木偶劇団」の種目と楽器編成

分類	楽器	種目		相公爺		目連救母	
		楽器名称	番号	数	請神		辞神
体鳴楽器	ヒョウシギ類	拍(ピャ)	C1-1	1	○	○	○
	シンバル類	南大鈸(ランドゥアポア)	C1-2	1	△		○
		鈸(ポア)／北鈸(パッポア)	C1-3	1	△		○
		小鈸(シウポア)	C1-4	1			○
	モッキン類	三角鈴(サーカッリン)	C1-5	1			○
	モクギョ類	[鐸板](コッパン)大	C1-6	1	○		○
		[鐸板](コッパン)小	C1-7	1	○		○
	ドラ類	南大鑼(ランドゥアロー)	C1-8	1	△		○
		北鑼(バックロー)	C1-9	1	△		○
		碗鑼(ゥワーロー)	C1-10	1			○
		草鑼(ツァオロー)	C1-11	1	○	○	○
		銅鐘(タンチン)	C1-12	1	○	○	○
		鑼仔(ロア)	C1-13	1	○		○
		小叫(ショウキャオ)	C1-14	1	△		○
		響盞(ヒウンツァン)	C1-15	1			○
		双音(サンイン)	C1-16	1			○
膜鳴楽器	タイコ類	南鼓(ランコー)	C2-1	1	○	○	○
		通鼓(トンコー)	C2-2	1	△		○
弦鳴楽器	ピワ類	南琵琶(ランペー)/南琵琶(ランピーペー)	C3-1	1			○
	シャミセン類	南三弦(ランサンヒェン)	C3-2	1			○
	コキュウ類	中胡(ティヨンオー)	C3-3	1			○
		二胡(リーオー)	C3-4	1			○
		二弦(リーヒェン)	C3-5	1	△		○
気鳴楽器	ヨコブエ類	簫(シャオ)	C4-1	1			○
	ヒチリキ類	大愛(トォアアイ)/大吹(トアツー)	C4-2	2	○2	○2	△2
愛仔(アイヤー)		C4-3	1	△		○	

○=使用 △=頻度少

(改訂版 No. 3)

『室所蔵樂器目録』の分類方法に基づいている。CはChina, 1-は体鳴樂器, 2-は膜鳴樂器, 3-は弦鳴樂器, 4-は氣鳴樂器を表す。名称は同劇団での呼び方である。発音は筆者が聞こえたままをカタカナで記した。[]は、この漢字表記が泉州で定着して使われているものではないことを表す。

体鳴樂器・膜鳴樂器・弦鳴樂器・氣鳴樂器を全て使っているが、体鳴樂器が特に多いという特徴がある。現在、泉州市木偶劇団が伝統演目を上演する際の樂器編成には、いくつかの特徴がみられる。なかでも最大の特徴は請神・辞神と正戲では、樂器編成が根本的に異なるということである。1995年・1996年に、同劇団が、学術研究用記録作成のために上演した請神・辞神と正戲『目連救母』で使用した樂器を比較すると、表1のようになる。△は使用頻度が非常に低いことを表す。

請神・辞神では打樂器と大愛・愛仔だけなのに対し、『目連救母』ではすべての樂器を使用する。さらに、詳しく比較すると、次のような違いがあった。『目連救母』では、旋律樂器は原則として1つずつしか使用していない。弦樂器をみると、二弦・中胡・二胡を1つずつ用いている。二胡は二弦より5度高い調弦となっている。高音域の必要性から二胡が導入されたと考えるのは妥当であろう。一方、中胡は二弦と同音高に調弦されている。音量を増やすためだけなら、同じ樂器を複数に増やせば済む問題である。わざわざ違う樂器を使うのは、微妙に異なる樂器を重ねて使用し、音色の違いで音楽を豊かにするための工夫といえる。これは heterophony (多声性) の音楽構造を生み出す樂器編成である。同様に、打樂器も、一見同じ樂器を複数使用しているように見えるが、大きさや形が少しずつ異なり、音高・音色に差がある。

それに対し、請神・辞神では全く同じ旋律樂器を複数で使う。大愛は必ず2管で使い、ユニゾンで吹く。これは monophony である。heterophony の音楽構造を作り出すことに、なんら貢献していない。

(3) 楽器の複数使用

楽器を複数で使うことに注目してみよう。起鼓に続いて請神が始まる。請神では《大槩咀》《万人歎》《薄媚滾》《地錦裆》などの曲目が演奏される。大愛と愛仔はいっしょに使うことはなく、表3のように場合によって使い分けている。《薄媚滾》だけは大愛ではなく、愛仔を使う。その時は二弦も使う。二弦は請神にとって、必ず必要な楽器だから使うのではなく、大愛から愛仔に代わると2管から1管になって演奏者が1人暇になる。それで二弦を演奏するのだろう。なお、《薄媚滾》は演出によってやらない場合もある。辞神では大愛のみが使われる。

表2 大愛と愛仔の使い分け

楽器		種目	相公爺		日連救母
			請神	辞神	
名称	番号				
大愛／大吹	C4-2	○2	○2	・譜 ・神登場 ・高級官吏登場 ・戦い	
愛仔	C4-3	薄媚滾		・曲 ・男性の歌 ・女性の悲しみ	
簫	C4-1			・女性の歌	

○＝使用

(改訂版 No. 3)

正戯『日連救母』では基本的には、歌の付かない「譜 (ポー)」は大愛、歌の付いた「曲 (キヤ)」は愛仔で演奏する。実際には、大愛は神や高級官吏の登場や戦いの場面の伴奏に使われ、愛仔は男性の登場人物が歌う歌の伴奏や、女性の登場人物の悲しみの場面に使われる。なお、女性の登場人物が歌う歌は、基本的には簫が伴奏することを付け加えておく。

どうして請神・辞神で大愛を使うのだろうか。請神でもつばら大愛を使うのは愛仔より音が大きいからだという。さらにその効果をあげるために大愛は2管でユニゾンで奏するという。つまり、儀式性の高い請神・辞神では、より大きな音の大愛を必要としているのである。

大愛には必ず「忍気 (ルンクイ)」という循環換気法が使われる。これをおこなうと、息継ぎのために音を切ることがないので、いつまでも音を継続して演奏することができる。それに対し、愛仔は息継ぎをおこなうので、旋律にフレーズ感ができる。

以上のことから、大愛の、より大きな音が出せるという楽器の能力と、切れ目のない音が出せるという演奏技法が、請神・辞神に必要とされていたということがいえる。

(4) 泉州提線木偶戲の楽器編成の変遷

泉州提線木偶戲の楽器編成を、黄小龍氏の著書『目連傀儡芸術概述』に従って、歴史的に振り返ってみよう。「四美班」と呼ばれる古い演出形態がある。これは生・旦・北 (浄)・雑の役柄を4人で演じるものである。四美班だけがおこなわれていた時代には、「愛仔・南鼓・鉦鑼・鑼仔・拍・南鑼・銅鈸 (下線筆者)」が使われていたという。鉦鑼とは銅鐘と草鑼から成る1対の打楽器のことである。表3では、混乱を避けるために、黄氏が紹介した楽器名称に対応する泉州市木偶劇団の楽器番号を記した。この時代には8つの楽器が使われていたということである。

清代道光年間以後、「五名家」という演出形態をもつ演目『目連救母』が導入された。五名家は四美班に副旦 (貼)の役柄が加わり、5人で演じるものである。黄氏は「五名家に伴い、簫・二弦・三弦・響盞・小叫が加わった (下線筆者)」という (黄1996: 79)。

四美班と五名家を比較すると、新しい旋律楽器、しかも愛仔とはまったく音色を異にする簫・二弦・三弦などの楽器が増加したという明かな特徴

表3 泉州木偶劇戲の樂器編成の変遷

	現 状		相 公 爺		目連救母
	変 遷		請 神	辞 神	
	文献名称等	劇団番号			
四 美 班 時 代	南鼓	C2-1	○	○	○
	鉦鑼	C1-11・12	○	○	○
	鑼仔	C1-13	○		○
	拍	C1-1	○	○	○
	南鑼	C1-8	△		○
	銅鈸	C1-2	△		○
	愛仔	C4-3	△		○
五 名 家 增 加	簫	C4-1			○
	二弦	C3-5	△		○
	三弦	C3-2			○
	響盞	C1-15			○
	小叫	C1-14	△		○
そ の 他	大愛	C4-2	○ 2	○ 2	△ 2
	[鐸板] 大	C1-6	△		○
	[鐸板] 小	C1-7	△		○
	通鼓	C2-2	△		○
	南琵琶	C3-1			○
	中胡	C3-3			○
	二胡	C3-4			○
	鈸／北鈸	C1-3	△		○
	小鈸	C1-4			○
	三角鈴	C1-5			○
	北鑼	C1-9	△		○
	碗鑼	C1-10			○
	双音	C1-16			○

○=使用 △=頻度少

(改訂版 No. 3)

がみられる。また、小型で、より高音の打樂器が加わった。泉州市木偶劇団の王景顯団長によると、1950年代に中胡・二胡・北琵琶・洋琴・北鼓・大三弦などが導入されたという。弦樂器の増加が顕緒である。

泉州のすべての提線木偶劇団が、この様な変遷を遂げたわけではない。かつては鼓・鑼・大愛・愛仔が必要最低限の楽器であったという。それを裏付けるかのように、泉州で活動している小規模民間木偶劇団のなかには、今でも鼓・鑼・拍・大愛・愛仔だけで伴奏しているところもある。芸術性・演劇性が高まるにつれて、楽器が増加していったといえる。

表3から、請神・辞神の主要楽器は四美班の時代に固定し、その後の五名家や1950年代以降に増加した楽器が、主要楽器にはなりえなかったことがわかる。これは、請神・辞神と正戯では楽器に対する考え方が違うことを表しているのではないか。請神のなかで、相公爺を操る請神人が「好大鼓，好小鼓，好鑼，好鉦」と唱えながら酒を楽器に弾く儀礼がある。この言葉が「神を招く機能をもつ楽器」を規定しているために、正戯のように多種多様な楽器を導入しなかったのではないかと考える。ところで、請神・辞神での主要旋律楽器である大愛が、四美班の記録から欠落しているのは何を意味するであろうか。管見では、請神・辞神と正戯の間での楽器編成の違いについて論じられたものはない。泉州提線木偶戯の楽器について述べる時、正戯に焦点を当て、請神・辞神の楽器編成には触れないという形で、実は請神・辞神と正戯の間で楽器の編成に違いがあることを、逆説的に示してきたといえる。正戯では限られた演出上の手段としてしか大愛を使用しなかったため、主要楽器として記録されなかったのであろう。

2 日本の能

(1) 種目と番組編成

現在おこなわれている広義の能（あるいは能楽）には、狭義の能・狂言・式三番という種目がある。本稿では広義の能と狭義の能を区別するために、前者を能楽、後者を能と呼ぶことにする。能は音楽と舞を中心にストーリーがあり、狂言はせりふと笑いを中心にストーリーがある。式三番には本来、翁面と父尉と三番猿楽という役柄があった。後に父尉がなくな

り、現在では、翁面は翁、三番猿楽は三番叟と呼んでいる。この2つをまとめて広義の翁と呼ぶこともあるが、本稿では混乱をさけるために、式三番という名称を使う。式三番は「翁は能にして能にあらず」といわれるように、音楽と舞だけでストーリーはない。番組編成法が整ったのは江戸時代である。正式なものは、式三番に続けて、能と狂言を繰り返す、最後は祝言という特別な形式の能で終わるものであった。現在では、式三番は正月とか特別な行事のときにおこなわれるだけである。

式三番（翁・三番叟）→〔能＋狂言〕×4回 → 能 → 祝言

増田正造によると「白い翁が、ひたすら天下泰平、国土安寧を祈り、黒い翁・三番叟が生産の躍動と五穀豊饒を願いを舞う」（増田1992：40）という。さらに、増田は「能の大成以前の芸能を伝えるものであり、古来神聖視されてきた特別扱いの曲である」（増田1992：40）と続ける。翁は単なる老人ではなく神と考えられている。能役者は能の面を神聖なものとしてあつかうが、中でも翁の面は特別である。能では面をつけてから、舞台にでるが、翁の面だけは舞台でつける。舞台の上で、役者が神に変身すると考えられているのは、今さというまでもない。泉州提線木偶戯の相公爺も神と考えられている点が共通である。本稿では、舞台上に神が立ち現れるという機能の類似から、請神・辞神に対応するものとして、以下、式三番を取り上げる。

（2）種目と楽器編成

能で使われる楽器は非常に少ない。表4の（ ）は曲によって使うこともあることを示す。JはJapanを表す。膜鳴楽器と気鳴楽器だけで、体鳴楽器や弦鳴楽器は使わない。

翁では小鼓3丁と笛1管を使う。三番叟ではそれに大鼓が加わる。とこ

ろで、能は現在演じられている演目が約250ある。いずれも小鼓は1丁だけ使う。つまり、小鼓を3丁使うのは翁と三番叟だけなので、能楽全体の演目数からみると非常に少ないということである。

表4 能楽の種目と楽器編成

楽器				種目		能
				式三番		
分類		名称	番号	翁	三番叟	
膜鳴楽器	タイコ類	小鼓	J 2-1	○ 3	○ 3	○
		大鼓	J 2-2		○	○
		太鼓	J 2-3			(○)
気鳴楽器	ヨコブエ類	笛	J 4-1	○	○	○

(改訂版 No. 2)

(3) 楽器の複数使用

前記のように、式三番では小鼓を3丁使う。3人の演奏者は同じリズムを叩く。ある種の monorhythm といえるだろう。これは、能の小鼓・大鼓・太鼓の polyrhythm 的な組み合わせのリズムとは全く異なる。

『豊国祭礼図屏風』(徳川美術館蔵)は、豊臣秀吉の七回忌追善のために豊国神社でおこなわれた「翁」を描いている。4人の翁の役が同時に舞い、16人の演奏者が各自1丁ずつ小鼓を打っている。翁は4人とも衣装が異なる。興味深いことに、小鼓の演奏者16人は4人ずつ同じ衣装を着ている。これは金春・観世・宝生・金剛の四座が同時に演じたことを表している。小鼓が16人に対して、笛は1人だけである。大鼓の演奏者も1人いるが、翁では演奏しないので、舞台に背を向けている。大鼓の調節をしているように見える。四座の翁が同時に舞う演出は異例のものである。その際、翁だけでなく小鼓も4倍の人数になる点が注目に値する。この絵からも、式三番では、伝統的に複数の小鼓の演奏が必要不可欠であったことがわか



『豊国祭礼凶屏風』(徳川美術館蔵)

る。当然大きな音が作られていることになる。

3 番組構成と樂器編成の比較

泉州提線木偶戲と能樂の番組構成と樂器編成を比較すると、次のような共通点が見られる。

- (1) 1つのジャンルにストーリーのない種目と、ストーリーのある種目とがある。
- (2) ストーリーのない種目は、音楽と舞から成り、儀式性が強い。
- (3) 儀式性の強い種目を、番組の最初と最後に1対のものとして演じる。
- (4) 儀式性の強い種目と演劇性の強い種目では樂器編成が異なる。
- (5) 儀式性の強い種目では、樂器を複数で使い、ユニゾンで演奏をする。
- (6) 儀式性の強い種目では、大きな音を必要とする。
- (7) 儀式性の強い種目では、音楽構造が monophony あるいは mono-

表5 劇種に現れた概念

対応概念		劇種		泉州提線木偶戲		能楽	
				請神・辞神	正戲	式三番	能
				儀礼性	演劇性	儀礼性	演劇性
様式	音楽と舞だけ		○			○	
	ストーリー有			○			○
楽器	単種複数		○			○	
	複種単数			○			○
音楽構造	mono		○			○	
	hetero			○			○

泉州提線木偶戲も能楽も、旋律楽器と打楽器との違いはあるが、儀式性の強い種目では楽器を「単種複数」で使い、演劇性の強い種目では「複種単数」で使っているという共通点がある。さらにその音楽構造にも、儀式性の強い種目では mono（単声性）、演劇性の強い種目では hetero（多声性）になるという共通点が見られるといえるだろう。

4 結論

従来の研究では、日本と中国の芸能を比較するとき、中国からの伝播あるいは影響に言及し、日本の芸能の源流や祖経を中国に求めることが多かった。その場合、必然的に芸能の似ているものを選び出すことになる。しかしながら、本稿で見てきたように、中国の泉州提線木偶戲と日本の能楽は全く芸能が異なるにも関わらず、表5のように儀礼性と演劇性の間で対応する概念が、両者で一致することがわかった。演劇と楽器編成ひいては音楽との関係を比較することによって、さらにその背後にある考え方を探究することが可能になるであろう。

本稿では音楽構造を表すために、monophony・monorhythm・hetero-

phony・polyrhythm という用語を使用した。残念ながら、これらの用語が的確に現象を示しているとはいえない。中国と日本の音楽を分析するための共通概念と共通漢字用語を、両国の研究者が持つことができれば、さらなる音楽文化の比較が可能であり、相互の理解がより深まるであろう。

おわりに

この研究は、筆者も参加しておこなった1995・1996年度日本学術振興会助成による国際共同研究「中国福建省泉州の人形操り『目連戯』と日本の浄瑠璃操り『目連記』」（代表：東京国立文化財研究所芸能部，鎌倉恵子）の報告書の資料篇「泉州市木偶劇団の楽器学」（山本：1997b）に基づいている。本稿は1997年10月21日から23日にかけて中国天津で開催された「第2回日中音楽比較研究国際学術会議」での発表論文に大幅に加筆したものである。なお、発表論文は中国で刊行予定の同学術会議論文集に中国語で掲載されることになっている。

泉州提線木偶戯の研究の便宜を計ってくださった泉州市木偶劇団の王景賢団長，インタビューに応じるだけでなく調査に同行してアドバイスをしてくださった同劇団林文栄副団長を始め，同劇団名誉団長黄奕缺氏，同劇団黄金恒氏・徐端康氏，通訳の王曄暉氏，共同研究者の細井尚子氏，そのほか大勢の方に御協力いただきました。また，1996年8月の泉州における「目連研究会学術座談会」で，福建省師範大学副校長王耀華教授をはじめとする共同研究者や泉州の芸能研究家・演者の皆様にアドバイスをいただきました。心から感謝いたします。

参考文献

天野文雄

1995 『翁猿楽研究』大阪：和泉書院

東京藝術大学音楽学部小泉文夫記念資料室編

1987 『東京藝術大学音楽学部小泉文夫記念資料室所蔵樂器目録』東京：藝術研究振興財団

黄小龍

1996 『目連傀儡藝術概述』北京：中国戲劇出版社

細井尚子

1997 「泉州提線木偶戲の戲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』東京：日本「目連傀儡」研究会

増田正造

1992 「能と狂言」『日本古典芸能体系 総論編』東京：平凡社 pp. 39-49

山本宏子

1997 a 「福建省泉州における糸操り人形劇の受容」『泉州目連傀儡にもとづく日中文化の諸相』東京：日本「目連傀儡」研究会

1997 b 「泉州市木偶劇団の樂器学」『泉州目連傀儡にもとづく日中文化の諸相』東京：日本「目連傀儡」研究会