

琉球伝統音楽における中国伝音楽受容の三つの類型

王, 耀華

(出版者 / Publisher)

法政大学沖縄文化研究所

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

沖縄文化研究

(巻 / Volume)

34

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

32

(発行年 / Year)

2008-03-31

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00007256>

琉球伝統音楽における中国伝統音楽受容の三つの類型

王 耀華

中国伝統音楽と琉球伝統音楽との関連性については、山内盛彬先生など琉球音楽研究の先輩たちが多く貴重な研究成果を挙げた。山内盛彬先生『琉球の音楽芸能史』¹⁾中に、琉球の古代音楽には固有音楽、日本音楽の流入、中国音楽の輸入、行事その他を分けさせていた。その中に、「中国音楽の輸入」は、聖廟楽と打花鼓、爬龍船競漕、網曳の金鼓、弥勒お迎えと四つ竹踊りと獅子舞、路次楽、御座楽を含くめている。その六種類の音楽は全部、中国から直接に琉球へ輸入した音楽である。しかし、関連性から見ると、直接に輸入したもの以外に、要素の影響があった組踊、三弦と三弦楽なども含まれている。

その中に、琉球伝統音楽における中国伝統音楽を吸収、受容、変容の程度からみると、「原存（そのままの）受容」と変体受容と部分要素受容と三つ類型に分けることができる。

1 琉球伝統音楽における中国伝統音楽受容の三つの類型

一、原存受容

原存受容とは、琉球の人々が中国伝統音楽を受容する過程中、できるだけもとの様式を保存し、そして変化しないように努力する受容の試みである。御座楽は基本的にこの類型に属している。

琉球御座楽における中国伝統音楽の受容の過程中、次の面にそのままの様子を保存させ努めている。

(一) 歌詞

御座楽は一八七九年の廃藩置県以来、演奏する機会がなかったことから、実演の伝承も途絶えてしまった。しかし、江戸上りの記録には、数多くの歌詞が残されている。筆者は『琉球御座楽と中国音楽』第四章において述べたように十曲の「唱曲」の歌詞を研究した結果、一曲《福寿歌》だけが中国の歌詞の様式に模倣して作ったもので、他の九曲、つまり《四大景》、《一年纔過》、《天初曉》、《清江引》、《急三槍》、《紗窓外》、《鬧元宵》、《一更里》、《相思病》などの唱曲の歌詞は全て中国音楽にその原形、源流を見いだすことができる。例えば、御座楽《四大景》と同じ歌詞が、福建省の閩劇と恵安県の北管とに別々に存在している。そして清代の顔自徳が録集した《霓裳統譜》という歌詞集にも保存されている。御座楽《紗窓外》、《鬧元宵》、《一更里》などの歌詞は、浙江省泰順県の《紗窓外》、河南省淮濱県の《鬧元宵》、清代の華広生編集《白雪遺音》の中の《嘆五更》などに、それぞれ原形を遡ることができる。

(二) 旋律

琉球御座楽は一八七九年以来、琉球王朝の消滅とともに伝承が途絶えて以来、現在は一部の歌詞だけが残り、旋律は残っていない。しかし、復元研究の過程で、一部の曲については原形に遡ることができた。例えば、《四大景》、《二年纒過》、《紗窓外》、《閨元宵》、《一更里》、《相思病》などである。それぞれ関係する旋律に御座楽の歌詞を当てはめて歌ってみると、かなり適切で流暢に歌うことができた。このことから、少なくとも、御座楽が成立した当初は、中国の旋律を原形のままに吸収した歌を歌っていたと見ることが出来る。

(三) 楽器

筆者が日本本土と沖縄県で考察した所見では、琉球御座楽で使用された楽器は、中国の関係楽器とほとんど同じである。

一九八七年四月十四、二十一日、筆者は高良倉吉先生、松本隆一先生と共に沖縄県立博物館で島根県津和野旧藩家所蔵琉球王朝時代の楽器を観察調査した。ここには、横笛一、拍板一、唢呐一、七弦琴一、月琴五、揚琴二、八角琴一、琵琶一、京胡二、売子弦一、二弦一、琉球三線一の全部で十二種十八点があった。筆者が比較対照した結果、琉球三線以外の楽器は全て中国の楽器とまったく同じであった。

一九九四年九月二十日、筆者は御座楽復元研究会の比嘉悦子先生などと共に、水戸市徳川博物館で

平成六年秋季特別展『琉球王朝の神秘』を見学した。その中の楽器は月琴、琵琶、四線、三弦、二弦、胡琴、小銅鑼、鼓、銅鑼、洋琴、提琴、鑼子、韻鑼、挿板、檀板、鉸子、哨呐、笛、洞簫、十二律などである。筆者が比較対照した結果、それらの楽器の中では琵琶が福建南音の琵琶と近い。三弦は、一つは中国の小三弦であり、二つは琉球三線である。月琴は中国の阮と近い。四線は中国の清朝の宮廷楽器である月琴と、二弦は福建南音の二弦とそれぞれ同じである。胡琴は中国の胡琴で、洋琴は中国の揚琴である。提琴は福建省莆田市の枕頭琴、宋代の陳暘の『樂書』にある軋琴と同じである。十二律は清代の『律呂正義後編』にある排簫と近い。

以上のことからみると、御座楽の形成の過程で、中国から琉球に伝わり、そして琉球から日本本土に伝わった中国の楽器は、全て原形のままに保存され、変化していなかった。

(四) 楽器編成

琉球御座楽の楽器編成はおおよそ二つに類別できる。即ち、「楽」（器楽演奏だけ）の編成と「唱曲」（声楽の歌唱）伴奏の編成である。

琉球御座楽の「楽」の楽器編成は時期によって四人、五人あるいは七人の編成があるが、哨呐、横笛、箏、箏を主奏楽器としているので、これは全て中国の鼓吹楽、吹打楽の楽器編成と同じである。

御座楽の「唱曲」の楽器編成は二人編成と四人編成の二種類がある。四人編成は次のような七種の形式である。

長線、琵琶、三金、三板（一七四八）

洞簫、三弦、琵琶、洋琴（一七四八、一七九〇）

洞簫、二線、三線、四線（一七六四、一七九〇、一七九六、一八三二）

洋琴、三弦、琵琶、胡琴（一七六四、一七九六、一八三二）

提琴、三弦、月琴、胡琴（一七六四、一七九〇、一七九六、一八三二）

洋琴、三弦、琵琶、二弦（一八〇六）

胡琴、三弦、四弦、洞簫（一八〇六）

これらの楽器編成の源流については、二つの系統に分けて理解できるように思われる。一つは、福建南音の「上四管」の楽器編成に近いものである。前述の編成の②、③、⑥を見ると、いずれも四種の楽器のうち、三種までが福建南音の「上四管」に使用されている楽器と同じである。例えば、「洞簫・三弦・琵琶」や「洞簫・二弦・三弦」、あるいは「三弦・琵琶・二弦」などの組み合わせである。もう一つは、福建莆田、仙游一帯の地方に伝わっている十音、文十音に近い編成である。前述の四人編成の④、⑤では、④には莆仙十音の四胡に似た胡琴があり、⑤には莆田文十音の枕頭琴と同じ楽器である提琴が入っている。また、⑦には四胡に加えて莆田、仙游地方に伝わる八角琴に似た四弦（四線）があり、さらに福建南音の洞簫に似た洞簫もあるので、これらは混合編成といふべきである。

しかし、琉球の人々は中国音楽を吸収すると同時に、自覚する、しないにかかわらず、中国音楽を変化させ、改造している。

(一) 歌詞

御座楽の「唱歌」歌詞の中には、常に次のような変化がある。同じ旋律に異なる歌詞をあてることによって、さまざまな歌詞、さまざまな曲名が生じ、これによって、歌詞の句式構造も少し変化してしまう。例えば、《福寿歌》という曲の旋律は、異なる歌詞をあてて歌われることによって、《福寿頌》、《明良時》、《熙朝治》、《聖寿頌》、《頌聖寿》などという別の曲名で呼ばれるようになったと見られる。そして、歌詞の句式構造の面でも変化が見られる。それらの歌詞の句式構造は次のようになっている。

福寿歌	十(三三四)、十(三三四)、五、五、五、三、七
福寿頌	十(三三四)、十(三三四)、五、四、七、二、七
明良時	十(三三四)、十(三三四)、五、四、六、四、七
熙朝治	十(三三四)、十一(七四)、七、七、六、二、六
聖寿頌	十(三三四)、十(三三四)、五、四、七、二、六
頌聖寿	十(三三四)、十(三三四)、七、七、六、二、六

(二) 旋律

御座楽は、一八七九年の廃藩置県による琉球王朝の消滅とともに伝承する機会が失われたから、中国音楽の旋律が琉球に伝わってからどのように変容してきたか、具体的な状況は分からない。しかし、その一部は見る事ができる。例えば、「打花鼓の歌」を見たところ、現在はまだ琉球様式、琉球音階の旋律になっている。しかし、その旋律に用いられる調弦法、すなわち琉球の一揚調子シ、ド、ソを、中国三弦の正調調弦法であるソ、ラ、ミに変えたうえで、同じ運指法で演奏すると、中国伝統様式である徴調式音階の旋律に変わるのである。この変化した旋律を中国民歌である《茉莉花》と対照すると、核心となる音がほぼ一致する。ただし《打花鼓の歌》の旋律は《茉莉花》より細かい節回しが少なく、簡素である。このことから次のように推測することができる。琉球の《打花鼓の歌》の旋律は、《茉莉花》の華やかで美しい、婉曲な原形から、簡素で質朴な変体へ、さらに、まったく琉球様式の琉球音階で組み立てられた《打花鼓の歌》へと変化してきた。琉球御座楽における中国の旋律からの受容は、完全な琉球化に達していなかったと言えるが、少なくとも複雑なものから簡素になり、だんだん装飾音が減少していると思われる。

(三) 楽器編成

前述のように、御座楽の編成では、「楽」の楽器編成が中国の鼓吹楽、吹打楽に近く、「唱曲」の楽器編成は福建南音、莆仙十音と密接な関係のものがある。しかし、まったく同じものではない。福建

南音と密接な関係がある②③⑥の楽器編成にも、少なくとも一つの楽器は異なっている。例えば、

福建南音 琵琶 三弦 二弦 洞簫

② 琵琶 三弦 洋琴 洞簫

③ 四線 三弦 二弦 洞簫

⑥ 琵琶 三弦 二弦 洋琴

(四) 演奏姿勢と服装

琉球御座楽の演奏姿勢については、沖縄県立博物館所蔵『琉球人座楽並躍の図』が貴重な資料である。その絵巻は一八三二年尚育王謝恩使一行が芝白金の島津藩邸で音楽舞踊を演奏した場面を描いたものである。その絵巻を見ると、使用された楽器の形は中国の楽器とまったく同じであるが、演奏姿勢では、注目に値する二つの違いがある。

第一には、いずれの演奏者も日本式の正座の姿勢で、畳の上に座っていることである。この正座の姿勢は、中国式の椅子に腰掛ける姿勢とは異なっている。

第二には、服装は中国式服装を模倣するよう努めているようだが、実際は当時の清代の服装ではない。長い弁髪がなく、馬蹄袖（清代の礼服の袖の別名。ゆったりと長く作った袖で、少し折り返して着る。形が馬蹄形）もない。むしろ、当時の琉球人の美意識と物質的条件とによって作り変えられ、「琉球風になった明代の服装の変体」と言うべきものである。

譜例1『安波節』⁽²⁾

かりゆしねあす
びはりうちはりてからや

譜例2『長工歌』⁽³⁾

正月 妻 来 人 迎 厄 頭 家 叫 我 来 做
工 因 我 無 田 像 私 空、 即 着 共 人 做 長 工、

その外、なお、(一) 旋律あるいは旋律様式が中国の旋律とそのスタイルとに直接、または間接的な関係があるもの。たとえば、『安波節』『松本節』、御座楽の「楽」の「操声」「ナネーロー」などである。

『安波節』は、沖縄三線音楽の古典曲の一つである。その音階、旋律は、福建泉州の民歌『長工歌』と似ている。音階は徴調式の音階「ソラドレミソ」で、長2度と短3度とが連なっていることが特徴である。旋律面では中心音と旋律進行の方向がおおむね一致する。『安波節』がA・B、二つのフレーズから成っているのに対し、『長工歌』の方は、a・a・b・bと、各フレーズが反復されている点だけが異なる。

上の譜例は『安波節』(譜例1)と『長工歌』(譜例2)の旋律比較である。それぞれの中心音と旋律の方向を比較していただきたい。

『松本節』(譜例3)も、琉球三線の古典曲のひとつで

譜例 3 『松本節』⁽⁵⁾

♩ = 約112

ししや ま ハ つ、 りて、 ヨウネケ ネ を、
い ヨウ は に あ や、 ぶ ヨウネ
ク ネ わん や ヨウ ど、 し
つ、 りて、 ヨウネク ネ あ、 ぶ ヨウ
う り ビ ア ミシラ シス ヨウ。

ある。獅子舞の伴奏には、つねにこの曲を用いる。その獅子舞は中国のある地方の獅子舞と同じで、前肢と後肢の二人が息を合わせて舞う。前の一人は立ち、後の一人は腰をかかめており、二人の四つの足が獅子の四つの足になる。前の一人が両手で獅子の口の開閉を操作し、後の一人は左手で前の一人の腰帯をつかみ、右手で獅子のしっぽを揺り動かす操作をする。

獅子舞の最初に、若者が『松本節』の曲に合わせて、玉で獅子をあやつりながら、誘導して舞台中央に登場する。この『松本節』が由来する中国の旋律の原形がどのようなものかは不明だが、音階・旋法およびリズムいずれも、中国旋律と密接な関連がある。『松本節』の音階は、中国の五声徴調式の音階に近い。旋法は、中国式の長2度・短3度が連続する五音性の旋法である。リズムの

譜例4 『ナネーロー』



譜例5 『サウシン』

譜例6 崑曲伝統曲『三槍』⁽⁷⁾

型も、中国民歌のリズムの型ときわめてよく似ている。

山内盛彬氏が大正元年（一九一二年）八月に採譜した御座楽の「楽」ナネーロー（難来郎、譜例4）とサウシン（操声、譜例5）の二曲は、すべて、中国式の五音性旋法で、長2度・短3度の連続だけであり、短2度（半音）がない。⁽⁸⁾

サウシン（操声）の初め4小節は、旋律の面で、中国の伝統音楽である崑曲の曲目『三槍』（譜例6）に似たところが多い。

(二)、明らかに中国の二種類の曲目から影響を受けた旋律である。

たとえば、山内盛彬氏の『琉球王朝古謡秘曲の研究』に収録された『太平歌』は、この種類に属する。同書によれば、『太平歌』は俗に『打花鼓』と呼ばれているが、実はそうではなく、久米の三六九（学芸会）で歌われた中国（明清）皇帝への讃歌である。⁽⁹⁾ 譜例7に掲げるのはその曲である。

旋律から見ると、『太平歌』の旋律は、福州に伝えられている閩劇の曲目「清言詞」（または「七言詞」という）や中国の江南の民

譜例7 『太平歌』⁽⁹⁾

国場公憲 唱／山内盛彬 記 (1913年)

頁天朝 一 路上、海不揚波
 出民俱 歡 喜、物富興年
 豐萬 載 歸 東了 鳴萬 歲
 福壽齊天 長 不 走。

譜例8 『太平歌』と『清言詞』『茉莉花』との比較

〔太平歌〕
 上句
 〔清言詞〕
 上句
 〔太平歌〕
 下句
 〔茉莉花〕
 結東句

謡「茉莉花」(福建にも
 伝えられている)とも密
 接な関係がある(譜例8)。
 『太平歌』を三つの段
 落に分けるとすれば、各
 段落の下句の終止形はい
 ずれも、『茉莉花』の終
 結句に類似する。第一・
 三段の上句は鬮劇で歌わ
 れた曲牌(曲目)「清言
 詞」の上句とある程度の
 関連がある。音の長さが
 延び、自由な歌い方にか
 わってはいるが、旋律の
 中心音はよく似ている。

二、変体受容

変体受容とは、琉球の人々が中国伝統音楽の影響を受けると同時に、自分の美意識によって、習慣としてきた音楽表現法を用って変化し改造され、「琉球化」させたものである。中城村伊集部落の『打花鼓』はその様式に属する。

歴史上、中国から琉球に伝わった『打花鼓』はおおよそ二つ種類がある。即ち、一は、「正体打花鼓」である。これは中国戯曲の中の『打花鼓』と登場人物、あらずじ、音楽など面にはほぼ完全一致している。二は、「変体打花鼓」である。これは今、沖縄県中城村伊集部落に存在している『打花鼓』である。

沖縄県中城村伊集部落に現存している『打花鼓』は、中国『打花鼓』と比較すると、ある部分に関してはあり、ある部分は変化している。

伊集『打花鼓』は、中国『打花鼓』に対して、次の面で変化がみられる。

1、人物

中国の『打花鼓』の人物は、侍女、相公、花鼓公、花鼓婆などである。

『伊集打花鼓』の人物は、筑佐事二人（警手）、唐の按司一人、フージョー持ち一人（童子）、御涼傘持ち一人、ガク二人、ワンシー鐘打ち一人、ハンチン鐘打ち一人、ブイ打ち一人、太鼓打ち一人、

などである。

2、すじがき

中国『打花鼓』では、はじめに旦（侍女）が小姐の命令により花園へ行き鳳仙花を摘みとる。旦が下がる。付（相公）が登場し、憂鬱・色情の気持ちを述べる。旦（侍女）が登場し、付（相公）と会話したり、相公が侍女に戯れたりする。旦、下がる。付が鑼鼓の音を聞く。浄（花鼓公）、貼（花鼓婆）は「鮮花調」という歌を歌いつつ、太鼓・銅鑼をたたきながら登場する。付が家の前で演芸をさせるため浄・貼を招く。浄・貼が『鳳陽歌』『花鼓調』を歌う。その中の『花鼓調』は十一番の歌詞があり、四季の景色と恋愛の物語を歌い、男女の交情の気持ちをさしはさむ。続いて、貼が付を伴って部屋へ入って来て、銭を取る。付が貼と戯れる。浄が貼を叱る。貼と浄は言い争う。その後、二人は仲直りし、歌ったり、踊ったりして、芸を売りながら流浪の旅を続ける。

伊集『打花鼓』の場合は、中国のもののように完全な物語の表現はないが、主に隊形と振りつけに変化がみられる。始めに、一番目の歌詞を歌う時に、全員が行列して太鼓・銅鑼をたたき、踊りながら登場する。二番目と三番目の歌詞を歌う時に、ハンチン鐘打ち、ブイ打ち、太鼓打ちの三人は、いろいろな動作を演じ、隊形もいろいろ変形する。その他の人物は、奥側で音楽のリズムに合わせて廻っている。按司などが舞台から立ち去る。ブイ打ちも舞台から立ち去る。最後に、太鼓打ちとハンチン鐘打ちは再び舞台の中央でいろいろな振りで演じる。リズムが段々と速くなる。踊りも一段と激しく

なり、感情もさらに高ぶっていく。

3、実演の振り

中国『打花鼓』は民間小戯に属し、時々、戸外で実演されるが、しかし、多くは次第に舞台で演じられるようになった。振りには、一定の規則もあるが、より優雅なもの、より奥深いものなどの変化もある。

伊集『打花鼓』は、中国の『打花鼓』が次第に舞台で演じられることが多くなっていったのに比べて、より一層、戸外で演じられるようになったようである。ねり歩く行列と戸外での実演の情景に、ふさわしいものにするため、振りと隊形の変化の幅も、より大きくなり、より高ぶったものになっている。伊集『打花鼓』の実演には、中国の福建省南部（閩南）地区の祭日（特に正月十五日の元宵節）に、よく演じられる『跳鼓』『大車鼓』『大鼓涼傘』などの歌舞実演と、同じように抱く情緒の高ぶりを想起せずにはいられない。そして、実演の振りの面では、太鼓の振りを重視し、より舞踊化している。

4、メロディーの音階

伊集『打花鼓』のメロディーの音階は、すでに独特の琉球音階に変化している。その基本音は、『ド・ミ・ファ・ソ・シ・ド』である。それは中国『打花鼓』のメロディーの音楽の性質とは、異なった趣がある。

伊集『打花鼓』の実演の中には、なお中国風のものが色濃く残っているのが感じられる。その原因

は、次のような、いくつかの点に答えがありそうだ。

①人物の面では、伊集『打花鼓』と中国『打花鼓』に相違があるが、しかし、伊集『打花鼓』に出てくる人物の基本構成は、中国の昔の人物であろう。即ち、高官貴人とそのお供である。『唐按司』を中心に、涼傘持ち、フージョー持ち、筑佐事（警手）もいる。これらの人物は直接、高官貴人のために仕え、他の人物は高官貴人の遊びと娯楽のために付きそっているのである。

②すじがきの面では、変化しているが、しかし、その中に高官貴人が郊外で遊ぶ情景が含まれているのは、なお中国的な性格を有している。

③扮装の面では、全く中国の様式に似ている。すべての登場人物が下げ髪（弁髪）にしているけれども、それは中国清代の人の髪型であるからである。

④小道具の面では、涼傘、フージョー（中国の早煙袋＝hang yan dai）、ガク（長号筒＝zhang hao tuong）、フンシ鐘（銅鑼＝tuong luo）、ハンチン鐘（鉦＝bo）、太鼓（鼓＝gu・花鼓＝hua gu・腰鼓＝yao gu）など、全く中国の物である。

⑤振りの面についていえば、前述のように、伊集『打花鼓』の中には、中国『打花鼓』『打腰鼓』福建『跳鼓』『大車鼓』『太鼓涼傘』など歌舞の振りや隊形の変化の形が総合的に運用されている。

⑥歌詞の面では、伊集『打花鼓』の中に、中国『打花鼓』の三段目の歌詞が残されている。伝唱の過程に、読音の転訛もあるが、しかし、なお基本的に、その意味は、ほぼ理解できる。実際には、

中国の元々の『打花鼓』で花鼓婆が歌う全体十一段目の『花鼓調』の歌詞から抜き取っている。伊集『打花鼓』の歌詞の漢文の意味について、村松一弥氏と喜名盛昭氏も、すでに考証している(『琉球王朝古謡秘曲の研究』第三一九ページや、『沖繩と中国芸能』一四五―一四七ページを参考のこと)。ここでは、それらの研究をふまえた上で、若干の変化を加え、日本語の意味をつけて、次に記してみる。

(1)

好的茶 鲜花

あざやかできれいなお茶の花

好的茶 鲜花

あざやかできれいなお茶の花

有朝的一(哎)日

ある日あなた(花)を摘みます

就摘你来

チャンターチューンチューンム

(意義不明)

望(哎)望茶鲜花

あざやか茶の花を見たり

花(哪)花一

はなーはな一

(2)

啐喇喇把门开

「ファーラーラ」の声に戸をあける

啐喇喇把门开

「ファーラーラ」の声に戸をあける

开开的(门)到哎来

戸をあけていらっしやい

ローチャイモーチヤイ

奴今旦就夢

(意義不明)

私はきょうの夜

到(哎)到奴就(啊)

川を渡る夢を見ました

的过河来

私は川を渡りたい

(3)

八月桂花香

八月には香のよい金木犀の花が咲きます

九月菊花黄

九月には黄色の菊が咲きます

满(哎)园的哗(哎)开放

花園には花が咲きみだれ

トウスーホーチートウシーン

(意義不明)

为情人(哎)

愛しい人とあうために

把过河来

川を渡ります

(啊)过河来

伊集『打花鼓』の歌詞は、中国『打花鼓』の歌詞と比較対照してみると、第一段は、ほぼ同じである。伊集『打花鼓』の第二段の歌詞は、中国『打花鼓』の歌詞の第五段の前半と第九段の後半が取り入れられ、変化したものである。伊集『打花鼓』の第三段の歌詞も、中国『打花鼓』の歌詞の第三段の前半と第九段の後半を取り入れ、いっしょになっている。

譜例9 『打花鼓の歌』⁽¹⁰⁾

ハカチ タシ アー ハー カチ タ シテ
 ヌ タ-イ-ティ ヌ エツ イーク タイ ニイ-ラ-イ タシター
 ヌ-ン ヌシム ワンエワン ター シンハ-ー ハー ナ-ー ハ-ウ-ー

⑦旋律の面は一見差異が大きいが、詳細に分析し対照した結果、密接な関連がある。

譜例9は、現在、沖縄県中城村伊集部落に伝わる『打花鼓の歌』の曲譜である。ここには代表的な琉球音階「do・mi・fa・sol・si・do」の形態がみられる。三線は一揚調子の調絃法を使っている。

周知のように、琉球の『打花鼓』は中国伝来の民俗音楽である。長い歴史過程を経るに伴ない、物語は大きく変化したが、しかし、人物と服装と振り付けなどの面には、まだ強く中国の風習を残している。元来、この『打花鼓の歌』の源流は、中国の打花鼓音楽でよく唱われる『茉莉花』に遡る。その歌詞の意義はほとんど『茉莉花』と同じである。「好一朵茉莉花、好一朵茉莉花、有朝一日摘你来。……」（日本語意識…あざやかできれいなお茶の花、あざやかできれいなお茶の花、ある日あなたを摘みとります……）。その旋律は一見したところ中国の旋律と大きな差異がある。しかし、譜例9の『打花鼓の歌』を同じ運指法で中国の三絃の正調調絃法の押絃位置を通して演奏するならば、譜例10のような旋律になる。

この旋律を『茉莉花』と比較してみると、二者の間に次の共通点が存在

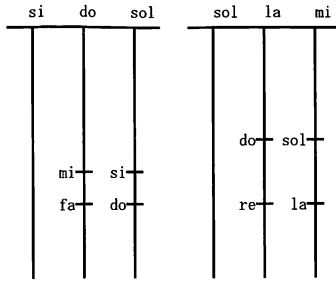
譜例10『打花鼓の歌』(擬構体)

Musical score for Example 10, 'Uchi Hanabishi no Uta' (Imagined Structure). It consists of three staves of music in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily eighth and quarter notes with some rests and ties.

譜例11『打花鼓の歌』と『茉莉花』の対照

Musical score for Example 11, 'Uchi Hanabishi no Uta' and 'Morijua' comparison. It consists of four systems of three staves each. The first system is in 2/4 time with a key signature of one flat. The second system is in 2/4 time with a key signature of one flat. The third system is in 2/4 time with a key signature of one flat. The fourth system is in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody is primarily eighth and quarter notes with some rests and ties.

図 1



譜例12

する。(譜例11参照)

- 1、楽句、楽段の終止音が、まったく同じである。
- 2、音階構造が同じsol、la、do、re、mi、solである。
- 3、旋律形態の方向性もだいたい一致している。

これからみると、次のことが推測できる。中国『茉莉花』から、伊集『打花鼓の歌』になるまで、長期にわたる変化の過程があった。その間の段階で、数多くの変形が生じ、その過程の要所を概略すると、中国『茉莉花』↓伊集『打花鼓の歌』(擬構体)↓伊集『打花鼓の歌』という過程になる。その旋法の変化は琉球の人独自の旋法感覚によって、三線調絃法の音の高さと押絃位と各音の音程関係などの面で変化したのである。その規則性は次の如くである。

1、開放絃音

中国三絃正調絃法…合四工をもってsol、la、miになる。

琉球三線一揚調子…合四工をもってsi、do、solになる。(譜例12参照)

2、押絃位

中国三絃の正調調絃法では第2、3絃の人差指の押絃音は開放絃音

譜例13



譜例14



譜例15

中国茉莉花

伊集打花鼓の歌

と「一全音と半音」の距離である。琉球三線の一揚調子より、人差指の押絃音と開放絃音との距離は少し短かい。

琉球三線の一揚調子調絃法の第2、3絃の人差指の押絃音は、開放絃音と「2全音」の距離である。中国三絃の正調調絃法より、人差指の押絃音と開放絃音の距離は少し長い。(図1参照)

3、音階と音列

中国『茉莉花』は中国の伝統的な五声徴調式音階の「sol(徴)′ la(羽)′ do(宮)′ re(商)′ mi(角)′ sol(徴)」である。(譜例13参照)

伊集『打花鼓の歌』は琉球音階の「do、mi、fa、sol、si、do」である。(譜例14参照)

4、旋法

a テトラコード、b テトラコードをもって分

析したら、琉球の特徴的な旋法の長三度と短二度のテトラコードをもって、中国伝統旋法の一つの短三度と長二度のテトラコードにとってかわっている。(譜例15参照)

琉球の人々が中国音楽を吸収改変する過程のなかで、このような変化の規則性はある程度の普通的な意義がある。

その外、路次楽の『頌王声』は、さかのぼるを經り、中国昆曲伝統曲牌『柳青娘』との間の源流関係ははっきりできる。⁽¹⁾

三、部分的に要素受容

部分的に要素受容とは、琉球伝統音楽における中国伝統音楽の影響を受ける過程で、ただその中の部分的な要素を吸収し、そしてその要素をもって、琉球固有音楽及びそのほか地域(たとえば日本本土など地方)から吸収した要素と融合し、一つ新しい音楽スタイルにすることである。組踊と三弦楽はその類型に属する。

組踊は各種の要素が混合し、溶け合ってできあがった音楽のもっとも典型的なものである。この中には、琉球固有の音楽による基礎と、日本本土ならびに中国からの影響を受け継いだ要素とがある。

組踊の基礎はいうまでもなく、琉球で育まれた古典舞踊と古典音楽である。これらの古典舞踊と古典音楽が物語の展開と登場人物の感情表現の必要に応じて新たに組み合わせられ、改造されて組踊とい

う総合音楽形式の有機的な一部分となった。そして同時に、組踊は日本本土の音楽形式、たとえば、能、謡曲からも栄養を豊富に吸収している。組踊の創始者である玉城朝薫創作の五つの組踊（『銘苅子』『執心鐘人』『女物狂』『二童敵討』『孝行の巻』）に例をとれば、濃厚な土着性を具えた『孝行の巻』を除くと、ストーリーに関して『銘苅子』は謡曲『羽衣』から影響を受け継ぎ、『執心鐘人』は能や歌舞伎の『道成寺』と『安達原』の筋立てを取り入れ、創作したものとされている。『女物狂』と能楽『隅田川』、『二童敵討』と能楽『夜討曾我』『子袖曾我』とは、いずれも緊密な関係がある。また、田里の作品『萬歳敵討』は謡曲『放下僧』から、高宮城創作の『花売之縁』は『芦刈』から脱皮してきたものといわれている。形式に関しては、組踊の名乗り、口説、歌唱形式、同吟、舞台構成、伴奏地謡、装束などがいずれも、能楽と切っても切れない関係にある。

名乗りは、登場人物が自分の名前や住まい、身分を観衆に紹介することであり、多くの組踊の中にこれに類似する表現法がある。口説は名乗りに次ぐ歌唱形式であり、旅路の景色を叙唱したり、劇中人物の内面感情と願望を表すものである。組踊の口説の多くは、能楽を踏襲している。能楽にある下歌と上歌は、一定の詩形を持つ歌唱形式であり、つねに叙事と抒情に用いられ、主役と脇役により、演唱される。この歌唱形式も組踊に受け入れられている。同吟は能楽の主役と脇役との合唱であり、組踊に現れる例も少なくない。

組踊の地方（じかた）も、能楽とほぼ同じく、太鼓、笛などがある。違いは三線と箏が入っている

点である。また、組踊の舞台構成、舞台動作と化粧などにも、能楽と共通する部分が多い。全体から見ると組踊は能楽より写実に傾き、現代演劇に近く、能楽から現代演劇への過渡の一環であると言えるのではないかと思う。

組踊と中国戯曲との関連について、かつて筆者は『琉球組踊と中国戯曲』¹²⁾で初歩的な分析を試みた。組踊の物語を構成する基本的思想について、当間一郎氏の研究によれば四七の組踊のうち四六は忠孝節義を内容とし、中国の伝統的な儒家思想と深い関係を持っている。基本的な特徴については、両者は、いずれも、総合性、虚構性及び様式性（あるいは規範性）といった特徴を持っている。基本的な美学的原則について言えば、組踊も、中国戯曲も、「写意」を主とする美学観を貫いている。つまり、単純な形の類似ではなく、真髄の追求に力を入れ、対象の情趣の描写と本質の表現に重きを置いている。劉富琳氏の研究によって、組踊の歌の創作方式は中国伝統戯曲の曲牌の「一曲多用」と類似している¹³⁾。具体的に演目の面には、組踊『執心鐘入』と中国戯曲『朱文走鬼』、『二童敵討』と『趙氏孤児』、『銘刈子』と『牛郎織女』、『手水の縁』と『宦官子弟錯立身』などの間に、あらずし、劇の構造、役者演技の構造要素など面に、たくさん共通点がある。それらは琉球組踊の成立と展開の過程中、部分的に要素受容の方式を以って、中国戯曲の影響を受けたと説明できる。

琉球三線音楽は複合性ある音楽文化の一つである。この音楽の特徴は主に琉球固有の音楽芸能形式に根ざしながら、中国三弦及びその音楽から栄養を豊富に吸収し、同時に、日本本土の三味線音楽か

らも影響を受けたところに現れている。

三線は琉球に伝わった当初から、琉歌と不可分の関係にあり、また、琉球固有の歌謡である「おもろ」とも深い関係を持っている。琉歌の中にある多くの要素が「おもろ」から来ているし、多くの歌詞が直接に「おもろ」とも書かれている。そうした意味で、「おもろ」は三線音楽の主流である琉歌の母胎である。その後、三線音楽は琉球固有の歌唱形式の旋律（例えば、民謡や民俗音楽の中にある歌唱の旋律など）によって、その内容を充実させてきたから、琉球三線音楽は琉球固有の音楽の基礎の上にしっかりと根ざしているといえよう。

にもかかわらず、琉球の三線及びその音楽の中で、楽器の形状や名称の語源、三線と歌唱との関係、調弦法、楽譜（記譜法）、楽曲（旋律）、音階といった面に関しては、いずれも、中国の三弦及びその音楽と深い関係がある。中国の三弦には、大三弦、中三弦、小三弦という三種類があるが、琉球の三線の形状は、中国南方の小三弦とおおむね同じであり、違いといえば、琉球の三線の胴は中国の小三弦よりやや大きく、棹はやや短く、音の共鳴が比較的良い。

琉球の三線という名称の語源については二つの面から考察を加えることができる。一つは、琉球方言では、samishin、samisan、samshin、samsen、shamishin、shamisen、shamshin、shamsenなどという。この呼び方は、福建南部方言と何らかの関係がある。福建南部方言（閩南語）で「三弦」は samhian と発音し、その中の sam の m 音は shamshin、shamishin の m、mi 音の出所と考えられる。も

う一つは、琉球標準語で「三線」をsanshinと発音する点で、それは、北京語と何らかの関係があるようである。というのは、北京語で「三弦」をsanxianと発音し、その中のsanのn音は、琉球標準語sanのn音と同じだからである。歴史的に考えると、冊封使は北京発音を正統とする中国語の発音を琉球人に教えたから、sashinnの発音は北京発音に近いはずである。¹⁴⁾

三線と歌唱の関係について、琉球古典音楽では、歌唱は、必ずといってよいほど三線で伴奏し、歌ぬきの三線演奏はほとんど存在しない。中国でも、三弦は各種の説唱音楽の主要な伴奏楽器である。福建南曲では、三弦は琵琶、洞簫、二弦とともに、歌唱の伴奏をする。この他、記譜法、調弦法、音階、旋律、唱奏関係（歌唱と伴奏との関係）、演奏様式、一曲多詞、音楽思想などに関しても、琉球三線音楽と深い関係がある。具体的な分析は、拙著『三弦芸術論』の各章で詳述する。しだかつて、「部分的に要素受容」の音楽スタイルの一つとして、琉球三線音楽における中国三弦とその音楽を吸収し、融和し、これを以って自分に豊富する。さらに自分の特色ある琉球三線とその音楽を創案する。日本本土の三味線が琉球から伝えられたというのは、すでに定説となっているが、同時に琉球の三線及びその音楽の中には、日本本土から受けた多くの逆方向の影響を発見することもできる。形状については、前述のように、琉球三線は中国の小三弦より棹が短く、胴が大きい。胴が大きいことは日本本土からの影響と関係がありそうである。三線の各部位の名称についても、基本的には日本本土と同じである。¹⁵⁾

三線の歌の歌詞について、日本本土の影響を受けた典型的な例は、『仲風』である。その歌詞の音節は七五八六となっている。前半の七、五音節は日本本土の和歌の構造と同じであり、後半の八、六音節は、琉球伝統の琉歌の構造と同じである。これは日本本土の和歌と琉球の琉歌という両方の特徴を折衷した中間的な形式であることから、『仲風』と呼ばれている。『口説』は、日本本土から琉球に直接伝わってきた形式である。その詞形については、日本本土と同じ、七、五連続型が圧倒的多数を占めている。歌詞に用いられる語彙も、ほとんど日本本土の大和言葉である。

琉球の三線音楽は、琉球固有の音楽芸能文化と、日本本土及び中国の音楽芸能文化の影響が長期にわたる発展過程で融合し、形成された複合的な音楽芸能文化である。

結論

総合的にのべると、琉球伝統音楽における中国伝統音楽の受容は、原存受容、変体受容および部分的に要素受容と三つの類型がある。しかし、どの類型も受容の過程中、受容者は必ず自分の感性によって受容対象を変化させ、改造している。したがって、私たちは、「変化」は絶対的であり、「不変」は相対的であると言える。「原存受容」と「変体受容」というのは、変化する程度の違いの謂いである。即ち、「原存受容」の「変」は、全く変化しないというわけではなく、「量」の変化の段階である。「変体受容」の「変」は、変化の程度が「質」的な変化にまで及んだものである。

そして、「原存受容」「変体受容」いずれも歴史、社会、文化に起因する。

琉球御座楽が中国音楽を受容する際に「変化しなかった」原因は、御座楽の成立の過程で、外交上の便宜のために中国音楽を吸収する必要があったからである。琉球は宗主国に対して尊敬の念を抱き、宗主国の音楽を王国の飾りとしての必需品とみなし、王権のシンボルとして取り込んだ。それゆえ、意識的に変化と改造を避けたのである。さらに後には薩摩藩の支配者も、「異国支配の誇り」という需要を満たすために、できるだけ中国風を保たせたのである。

『打花鼓』の沖繩における変化した要因は三つあると考える。第一に、演出の場の変化である。民俗行事として道で遊び歩くのに適応している。従って、元々は室内性・劇場性・物語性・戯劇性を表現していたものから、戸外性・広場性・非物語性・舞踊性に変わっている。第二に、芸術的な趣向の面では、琉球の人々は太鼓音楽を好んで表現していることである。従って、伊集『打花鼓』の演出では、物語を述べるのを切り捨てて太鼓を打つことや、いろいろな振りに重点をおいている。第三に、思想的な面である。琉球の人々が『打花鼓』を作りかえてきた要因を、さらに深く探るならば、『忠孝節義』と『礼楽治天下』の封建的な倫理道德を尊崇する儒家思想と関連している。従って、公子がきれいな太鼓打ちの婦人に戯れるところは、伊集の『打花鼓』では削除されたのである。

組踊は、琉球の固有音楽に基礎として、広く日本本土や中国の音楽要素を吸収し、融合し、一つの新しい音楽スタイルを創案した。琉球の人々がよく吸収し、融合し、創新して音楽の創造力に体现し

た。

以上の三類型の受容の中で、共通的、主導的な「変化した」原因は、主に琉球の人々が長い歴史の発展、芸術の実践の中で形成してきた独自の美意識と習慣としてきた音楽言語にあり、琉球の人々は無意識のうちに、自分の美意識と習慣としてきた音楽言語によって外来の音楽を改造し、その外来音楽を自分の美意識に適応させてきたのである。

注解

- (1) 山内盛彬『琉球音楽芸能史』、『山内盛彬著作集 第一巻』第七七〜二二〇ページ、沖縄タイムス社、一九九三年第一版、日本那覇。
- (2) 富浜定吉『五線譜琉球古典音楽』第二六四ページ、文教図書、一九八〇年第一版、日本那覇。
- (3) 『中国民間歌曲集成(福建卷)』第四七五ページ、中国ISBN中心、一九九六年第一版、中国北京。
- (4) 山内盛彬『琉球王朝古謡秘曲研究』第三九〇、三四一ページ、民俗芸能全集刊行会、一九五九年、日本東京。
- (5) 富浜定吉『五線譜琉球古典音楽』第二六六ページ、文教図書、一九八〇年第一版、日本那覇。
- (6) 山内盛彬『琉球王朝古謡秘曲研究』第二九八ページ、民俗芸能全集刊行会、一九五九年第一版、日本東京。
- (7) 高景池伝譜、樊步義編『昆曲伝統曲牌選』、第一三七ページ、人民音楽出版社、一九八一年第一版、中国北

京。

- (8) 山内盛彬『琉球王朝古謡秘曲研究』第三二一ページ、民俗芸能全集刊行会、一九五九年、日本東京。
- (9) 山内盛彬『琉球王朝古謡秘曲研究』第三二〇ページ、民俗芸能全集刊行会、一九五九年、日本東京。
- (10) 喜名盛昭『沖繩と中国の芸能』第一四二ページ、ひるぎ社、一九八四年第一版、日本那覇。
- (11) 王耀華『三弦芸術論(下巻)』第六九一七五ページ、海峡文芸出版社、一九九二年第一版、中国福州。
- (12) 王耀華『琉球・中国音楽比較論』第一三三―一三九ページ、那覇出版社、一九八七、日本那覇。
- (13) 劉富琳『琉球組舞と中国戯曲』、海峡文芸出版社、二〇〇二年、中国福州。
- (14) 小島環礼『琉球学の視角』第二五八―二六一ページ、『福建文化の比較文学の展望』二、三弦から三味線に』、柏書房、一九八三年、日本東京。
- (15) 王耀華『三弦芸術論(中巻)』図六五、海峡文芸出版社、一九九一年第一版、中国福州。

参照文献

- 1、伊波普猷『校註琉球戯曲集』、榕樹社、一九二九年初版発行、一九九二年複製版発行、日本沖繩。
- 2、山内盛彬『琉球の音楽芸能史』、『山内盛彬著作集 第一巻』第七七―二二〇ページ、沖繩タイムス社、一九九三年第一版、日本那覇。
- 3、山内盛彬『琉球王朝古謡秘曲の研究』、民俗芸能全集刊行会、一九五九年、日本東京。

- 4、小島璽礼『琉球学の視角』、柏書房、一九八三年、日本東京。
- 5、当間一郎『組踊研究』、第一書房、一九八五年、日本東京。
- 6、王耀華『三弦芸術論』、海峡文芸出版社、一九九一年二月第一版、中国福州。
- 7、王耀華『琉球と中国の三弦音楽』、第一書房、一九九八年第一版、日本東京。
- 8、王耀華『琉球・中国音楽比較論』、那覇出版社、一九八七年第一版、日本那覇。
- 9、王耀華『琉球御座楽と中国音楽』、人民教育出版社、二〇〇三年九月第一版、中国北京。