

出土楽器が語る音の世界—漢代雜技の音響効果—

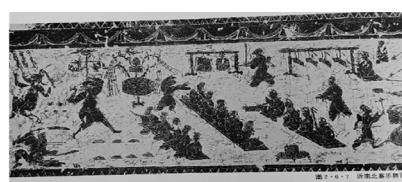
角抵戯とは

前回に述べた秦の咸陽宮の銅製の人形十二体は、『史記』秦始皇本紀によると、秦の始皇帝が各地から集めた兵器を溶かして、それで鋳造したものだとある。金属製の兵器が使えなくなったためか、「民間の武芸や角抵遊戯は、素手で行う格闘技の方向へと移行し、角抵の内容が形体運動にいっそう重きがおかれ、これが民間雜技の発展に刺激となった」（傅起鳳・傅騰龍『中国芸能史』三一書房、1993年、38頁）とある。なるほど、格闘技をいう「角抵」の語は、秦代にすでに現れている（『史記』李斯伝）。また、秦代に「山東六国の舞樂の人材が秦の都咸陽に集められたことは、各地方の各種の技の交流と水準の向上に有利にはたらいた」（『中国芸能史』38頁）とも言われる。『漢書』武帝紀に「（元封）三年（B.C.108）春、角抵戯を作す、三百里の内 皆な（来たりて）観る」とあるものが、そもそも秦代に形作られていたことは、漢代に始められたとされる「樂府」という宮廷音楽機関が、前回にみたように実は秦代から存在したことと軌を一にし、秦代文化が漢代文化の礎を築いた証しの一つといえよう。その角抵は、先の『漢書』の記載のように「角抵戯」と呼ばれることもある。格闘技であった角抵が、筋立てを持つ芸能となつた。「戯」とあることから、角を持つ蚩尤が黄帝と戦う様子を模した「蚩尤戯」に由来するという説もあるそうだ（『中国文化史大事典』大修館、2013年、1043頁）。

夷狄を圧倒する技芸

さきほど引用した『漢書』武帝紀には、三百里のうちのものが皆な観に来たとあるが、漢代には、外国の使者をもてなす宴会で角抵戯が披露された。『漢書』西域伝では、その宴会を「酒池肉林」に例え、さまざまなお出し物とならんで「角抵戯」がなされたとある。具体例をあげると、『後漢書』東夷伝の夫余国（今の中国東北部）の条に、「順帝永和元年（136）、其の王 京師に來朝し、帝は黃門鼓吹・角抵戯を作して以て之に遣る」（黄門鼓吹は、天子の近侍によって主に打楽器と管楽器によって宮廷で奏楽されるもの）とある。夫余国の王に漢の文化的レベルを知らしめたのである。

『後漢書』礼義志（中）には、正月の大宴会の様子が記されている。その注（蔡質『漢儀』）によると、この宴会は、天子が徳陽殿に行幸し、公・卿・將軍・大夫・そのほかの諸官僚が参集し、蛮・貊・胡・羌の諸蛮族が朝貢するなかで行われた。まず、舍利獸が宮殿の西側から現れ、庭で遊び戯れ、激しく流れる水中に飛び込む。それが比目魚となって現れ、さらに変化して黄龍となる。その長さは20メートル弱。また、大綱のうえを二人の女性がぎりぎり近づいても均衡をくずさず舞う。鐘と磬の音が同時になり、歌曲が終わると、「魚龍蔓延」という。小黄門は楽器で合図を三度鳴らし、観覧する者が退出して宴会は終わる（渡邊義浩ほか『全譯後漢書』礼義志（中）汲古書院、186・187頁参照）、とその魅力的な出し物が記されている。



国音楽文物大系・山東卷』2001年、314・315頁）である。

上図の左の端から、短剣を空中に投げる手技の「跳劍」、屈強な男が人がのる十字型の長竿を頭で支える「都盧尋橦」、その下では

長い袖の衣装の演技者が「七盤舞」を演じている。このひとまとまりの演技の後方で、大楽隊が二段で編成されている。上段では高く設えられた太鼓を力いっぱい打つ奏者と、鐘や磬を打つ奏者、下段では、一列目は指揮をする樂士と鼓手、二列目は簫を主体とする吹奏樂器、三列目は琴笙合奏の管弦樂が配されている。

続いてその樂隊の右をみていくと、右の図のように旗竿を手に持ち、繩のうえで飛び上がる「走縄」が演じられている。



さらにその前面には漢代に最も流行したといわれる「仮装動物戯」が描かれ、舍利獸・鯉魚がみられる。先に『後漢書』で、「魚龍蔓延」といったのは、観衆の面前で舍利獸から比目魚へと複雑に変化する動物戯のことであるが、これはその変化を図示したものである。

ここには見えないが、さらに図の右は「馬戯」で、向かい合つて駆ける馬の背に立つ人や、飛ぶ人が描かれている。さらには龍の姿に飾られた三頭の馬が引く戯車の高い柱の上で腰を湾曲して倒立する人に合わせ、車に乗る樂人が簫を吹き鳴らしている。

ここに描かれたものは左から順番に演じられたのであろう。筆者はこれまでそのスリル満点の演技に気を取られてきた。しかし、その演目が、「跳劍」などの個人芸から始まり、「走縄」「魚龍蔓延」などの数人の団体技を経て、スピード感のある「馬戯」に移っていくという構成の妙に驚く。

聴覚的効果

これらが目を楽しませるだけではなく、それぞれの箇所に、聴覚的に演目を盛り上げる樂人が描かれていることにも改めて気づかされた。李莘・杜樂『中国古代樂舞文化研究』（中国電影出版社、2015年、101頁）では、漢代の角抵百戯は常に樂舞と雜じりあい、樂舞の要素を帯びていたと述べられている。



音楽効果という点に目を向けると、倒立の演技が漢代から盛んにおこなわれてきたことを示す「濟南無影山樂舞雜技俑」前漢（濟南市博物館）（『中国音楽文物大系・山東卷』2001年、209頁）にも、演技者の後方に鐘や太鼓や、笙や瑟を奏でる樂人が並んでいる。これらはただの技芸披露ではなく、音響効果を計算して配置されたものと思われる。

日本にも遣隋使・遣唐使によってこうした雜技が招来されたことは、渡辺信一郎『中国古代の楽制と国家』（文理閣、2013年）や、平間充子『古代日本の儀礼と音楽・芸能』（勉誠出版、2023年）に詳しい。ただ、漢代に中国を訪れた日本の使節も、ここで見たような技芸に圧倒されたはずであり、遣隋使・遣唐使よりも早い時期から日本でも雜技が文化的優位の象徴の一つと捉えられ、それらを効果的に盛り立てる音楽の整備の必要性も意識されていたとは考えられよう。

さらに、漢代に雜技の効果音を奏でるために、鐘・磬・太鼓・瑟・笙・簫などの樂器が総動員されて、さながらオーケストラのような構成となっていたことも、後世になると雅樂器・俗樂器・胡樂器と樂器の分類が厳格になされていくことを知るだけに、古代音楽のおおらかさの一端を垣間見るように新鮮に感じられる。