

台湾の人形劇ワークショップ及び人形劇に関する議論

陳 怡如¹

はじめに

ドイツにはカスペル劇という子ども向けの典型的な人形劇がある。劇場以外でも、教養のある家庭では、手作りの舞台を設置し、子どもによるカスペル劇を上演することはよくある光景だそうである。ところで、筆者は大学院で「台湾の布袋戯² (人形劇) における歴史の変遷」を研究しているが、布袋戯は単に子ども向けの人形劇ではなく、幅広い客層を持つ伝統芸能の1つである。今回のドイツ滞在中、神戸大学の教員と大学院生はベルリン自由大学国際研究所 International Research Center „Interweaving Performance Cultures“で「日本食の日」というパーティーを開き、世界から集まる研究者たちと日本及び台湾文化の交流活動をした。筆者は、その日に簡単な布袋戯の歴史の変遷を紹介し、ワークショップを行った。ワークショップの内容は、日本語と英語による小型人形の操作体験及び大型人形の上演映像による紹介である。

アジアの特徴が溢れる台湾の布袋戯に参加メンバーは関心を寄せ、今日の布袋戯の上演形式のほか、布袋戯における言語問題及び日本統治時代の影響などについて刺激的な議論を展開した。今回の論点は、筆者の修士論文のテーマ、政治的・社会的背景から観た布袋

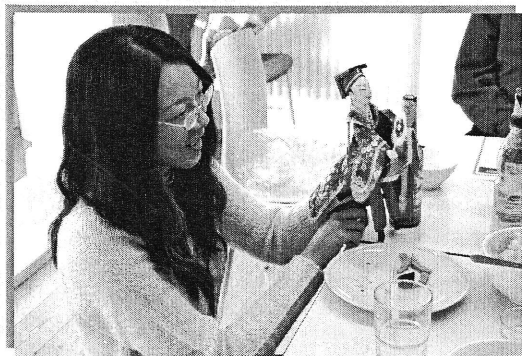
戯の歴史の変遷の考察に大きく関わっている。参加メンバーによる議論をまとめる前に、ここではまず台湾の布袋戯の背景を簡単に述べたい。

1. 布袋戯の歴史の変遷

布袋戯は 19 世紀中期に中国の福建省と広東省の移民や芸人によって台湾に伝来し、大衆娯楽として宗教祭典や冠婚葬祭の場で上演されていた。伝来した初期は中国で発祥した「南管布袋戯³」などがあり、後に台湾で独自に発展した「北管布袋戯⁴」もある。それぞれの布袋戯は地方戯曲の「南管戯曲」や「北管戯曲」を取り入れ、簡単に言えば、人間により上演する古典演劇に対して、布袋戯は人形を使って上演する劇である。

異なる種類の布袋戯が存在したにも関わらず、その劇団の構成と上演の形式は大きくは変わらない。まずは、劇団の構成を見てみよう。1つの劇団は5~7人の団員で構成され、1人の主演者(台詞の読み上げを行い、劇団の主宰者でもある)、1~2人の助演者(助手)、3~5人の楽人である。そのうち、主演者と劇団員たちは、家族や親友関係であることが多い。また、宗教祭典や冠婚葬祭における野外劇の上演は、「彩楼」という精緻な彫刻を施した木彫りの舞台を使い、主演者と助手が片手使いの小型人形(大きさ約30cm)で演じながら、楽人が南管や北管戯曲における音楽を伴奏する形をとる。こうした上演の仕方は、現在一般的に「古典布袋戯」と呼ばれ、それを上演する劇団は「古典布袋戯劇団」と通称される。

戦後、戒厳令により公開集会在禁止された



写真提供：寺田卓矢

ため、宗教活動は減少し、野外劇の布袋戲の上演にも厳しい制限が与えられた。布袋戲劇団の野外における上演活動は急減したが、戦後各地で商業劇場（台湾では戲院と呼ばれる）が雨後の筍のように建てられたため、劇団は上演の場所を野外から室内へと移転し始めた。興行システムを導入した室内劇の布袋戲は、1970年代までが黄金期だとよく言われている。

では、室内劇としての布袋戲の上演形式はどう変化したのか。まず脚本から見ると、古典戯曲や古典物語をそのまま上演するのではなく、それらに基づいて幻想的な内容に改編されたものが使われた。そして、観客数を持続的に維持するために、終わりのない連続ドラマ式の内容を上演した。しかし、商業劇場での彩楼と小型人形による上演は、観客の評判が良くなかった。それは、人形の表現は近くにいないとよく見えず、とりわけ後ろの席にいる観客はほとんど人形の動作が見えなかったからである。したがって、彩楼の代わりに運搬しやすく、コストの低い大型の書割舞台を使用し、人形を上演内容に合わせて幻想的なものにし、サイズも大きく（約50cm）した。さらに、1950～60年代には台湾が工業化社会へ転換した影響で、室内劇の上演では書割舞台にビジュアルな舞台装置や照明効果を導入し、LPによる伴奏音楽（台湾の伝統音楽だけでなく、当時の流行音楽である日本歌謡曲も多数）を使用したのである。いわば、当時最先端の工業技術と流行りの要素が室内劇の布袋戲に垣間見られる。このような上演形式は、古典布袋戲と区別するために「金光布袋戲」と称され、それを上演する劇団は「金光布袋戲劇団」と通称される。

布袋戲の上演変化はそれに止まらず、70年代からはテレビの出現と放送局の開設により、布袋戲の上演場所は再び移転した。ただ単に上演の様子を記録して放送するのではなく、金光布袋戲の内容を援用しつつ、スタジオで



撮影し、画面のカットやモンタージュの手法で再制作するテレビ布袋戲が登場した。かつてなかった新型娯楽、テレビ布袋戲の登場は、テレビ史上最高の95%の視聴率を記録し、子どもから大人までがその魅力に惹きつけられた。学校の試験問題で、台湾の民族的英雄として、テレビ布袋戲の主人公の名前を答えた児童もいたそうである。高い視聴率を獲得したテレビ布袋戲の出現の結果、劇場は閉鎖され、古典布袋戲は疲弊し、宗教祭典の野外劇だけが残された。

それでは、今日の布袋戲はどのような様相を呈しているのか。1980年代に学者と政府による古典布袋戲の振興・保存運動が始まり、解散した古典布袋戲劇団が再結成し、公的機関が主催した全国各地の文芸祭で上演し始めた。古典布袋戲の伝承のために、劇団は小・中学校でアウトリーチ活動も行った。

一方、金光布袋戲劇団は室内劇でも、野外劇でも過度な利益を追求した結果、悪貨が良貨を駆逐する悪循環になり、上演の質の悪化をもたらしたのである。2000年以降、古典布袋戲を保存する活動以外に、金光布袋戲における質の向上と発展の問題が注目された。布袋戲世界において、両者が如何に均衡を保ちながら、存続・発展していくかは、政府と劇団にとって重要な課題となった。

筆者が台湾においてフィールドワークを行った際、現在の布袋戲劇団の上演活動は多分野に亘っていることが分かった。各地方の文芸祭や布袋戲フェスティバルでは、それぞれ

古典や金光布袋戯劇団の姿が見えるし、小・中学校の郷土文化の授業や大学の部活動では、金光布袋戯劇団のアウトリーチ活動も見られる。金光布袋戯劇団が過去の汚名を雪ごうとし、ひたすら大衆迎合路線の上演形式をとるのではなく、劇団の個性・特色を発揮するように努めていることに、筆者は肯定的な評価をしている。

一方、実演芸術の布袋戯に対するテレビ布袋戯は、「文化創造産業」の分野に発展している。台湾ではテレビ布袋戯といえば、すぐ思い浮かぶのは『霹靂布袋戯』であろう。『霹靂布袋戯』は、大きさ 100cm 前後の幻想的な人形と SFX の特殊撮影を使うドラマ布袋戯である。『霹靂布袋戯』の制作チーム（霹靂国際多媒体会社）は毎週 2 話ずつ『霹靂』のシリーズ DVD を発行し、毎月 2 回、関連商品を専門店や公式ウェブサイト販売する。そのほかにも、2000 年に新作の映画を発表し、2010 年から 3D 映画の制作を進めている。現在、『霹靂布袋戯』の観客層は 10~20 代が多く、多くの若年層が『霹靂布袋戯』の同好会に参加するといった熱狂ぶりが布袋戯人気を形成してきた原動力だと考えられる。文化創造産業のテレビ布袋戯は、メディアを通じて台湾文化としての布袋戯を世界中に発信している。今日、伝統芸能としての布袋戯、実演芸術としての布袋戯、そして文化創造産業としての布袋戯という多元的な上演形態が、台湾における布袋戯の世界を構築していると言えよう。

2. 布袋戯に関する議論—日本統治時代の影響

続いて、当日の議論に入りたい。議論は主にイスラエル人の日本研究者ツヴィッカ・セルパー Zvika Serper 氏（テル・アヴィヴ大学教授）が日本語と英語の通訳を担当し、筆者は日本語で、参加メンバーは英語やドイツ語でディスカッションするという形をとった。参加メンバーは幅広く布袋戯に関する議論をした。例えば、1 人の演者が老若男女すべて

の登場人物の台詞を担当することや、登場人物の服装がその人物の身分を象徴するといったことについてである。最も刺激的だったのは、日本統治時代が台湾の布袋戯にいかなる影響を与え、変化させてきたのか、また、台湾語での上演に関する言葉の問題である。インド人の植民地演劇研究者であるスディツウ・チャッタジ Sudipto Chatterjee 氏は、インドと同じく植民地時代を経験した布袋戯が、如何に日本統治時代の経験を受け止めたのかに注目した。

日本統治下で、台湾は近代化と植民地化という二重の過程を経験した。前者については、日中戦争の前に、総督府が固有の風俗習慣の尊重と不干渉、そして近代的商業劇場の建設をしたことにより、大衆演劇の北管布袋戯は隆盛期を迎え、劇場の興行システムを導入する室内劇の萌芽も見られた。後者については、戦時中の戦時体制に応じて、皇民化政策が実施され、台湾固有の大衆演劇の上演が禁止された。そのため、布袋戯は上演を再開できるように「新人形劇」として改変されざるを得なかった。布袋戯は 4 つの点において改変された。それは、「①伴奏に西洋音楽並びに伴奏レコードを使用したこと、②和服と在來服（伝統服）を併用したこと、③用語は、辯士（弁士）をつけて国語（日本語）を使用したこと、④舞台に書割や背景を添い、できるだけ立体感を出したことである⁶。」

戦後、古典布袋戯に対する金光布袋戯の出現及びその発展（例えば、前述したコスト



が低くて運搬しやすい書割舞台、取材内容と人形のデザインの多様化、現代音楽と伝統音楽の併用)、また室内劇の黄金期を迎えたことは、日本統治時代の経験の影響であろう。確かに布袋戯劇団にとって、戦争期はいわゆる暗い時期だと言われる。しかし、政策による強制的な改変方法が今日の多種多様な上演形態をもたらしたことは、恐らく当時の人々が予測しなかった結果であろう。

過去の日本統治時代の影響に留まらず、現在のテレビ布袋戯に日本の現代サブカルチャーの影響も見出すことができる。前述した『霹靂布袋戯』の若年層の愛好者が、登場人物のコスプレや同人作品の創作活動を頻繁に行っている。布袋戯と日本のサブカルチャーを融合する布袋戯のコスプレ活動は、今日、台湾のサブカルチャーの1つとなった。戦前の日本の政策や戦後の日本文化による力は、1世紀以上に亘って変遷してきた実演の布袋戯にも、テレビ布袋戯にも波紋を投げかけていると思われる。

3. 布袋戯に関する議論—言語問題

また、チャイニーズ音楽監督の香港人キムホ・イブ Kimho Ip 氏が、布袋戯における台湾語の使用について関心を持っていた。「映像に流れた台湾語が台北で聞かれた台湾語とは異なる」、「台湾語は何種類に分けられるのか」という質問を彼は何度も繰り返した。本稿では言語学の立場から台湾語を分析することはできないが、布袋戯で使用される台湾語の状況及び国語政策とのかかわりについて、概略的にまとめたい。布袋戯の言語は主に台湾語であるが、その中では文語発音と口語発音が混じりあって使われている。登場人物の身分によって発音の基準も異なる。例えば、貴族や知識人の登場人物であれば文語発音、庶民の登場人物であれば口語発音になる。それに対して、我々が日常生活で使う台湾語は主に口語発音であるため、布袋戯の台湾語に違和

を感じたイブ氏の指摘は鋭かった。

ここで、イブ氏が提起した言語問題をもう少し展開したい。実際、布袋戯と言語の関係は、布袋戯の歴史的変遷において無視できない。19世紀の伝来初期の布袋戯では文語の歌唱で上演するのが一般的であり、大衆が使用している口語ではなかった。日本統治時代以降、知識人は口語で上演する演劇の必要性を意識し、口語の使用運動が始まった。そして、劇団は観客に上演の内容を分かりやすく伝え、理解させるために、南管や北管布袋戯を口語の台詞で上演することにしたのである。戦時中の皇民化政策によって布袋戯の言語には日本語を使用させられたが、戦後、脱日本化を目的とした政府が国語(中国語)推進運動を実施し、台湾語などの方言の使用を禁止した。その結果、当時流行したテレビ布袋戯も中国語しか使用できなかったのである。1990年代に、台湾の本土化意識が台頭し、台湾語復権の動きが始まった。さらに2000年以降、政府が「すべての民族が融合し、平等な社会の創成と相互信頼できる社会を築くべきであり、台湾人、中国人、先住民の差別がない民主的社会的の実現と創造を目的とする」言語平等法を立案した。例えば、その中の条文の1つには、「学校教育では、国語以外に、母語としての台湾語、客家語、先住民語の学習課程を提供し、各種の言語を教育すると共に、当該言語に関する歴史・文化を提供し、このことを通して民族間の言語交流および文化交流を促進とすること⁸⁾」と定められている。それ故に、主に台湾語で上演される古典や金光布袋戯は、場合によって他の言語も使用する。例えば、学校の郷土教育の課程において、台湾語を理解できない子ども向けに中国語で上演するなどである。このように、様々な時期において、布袋戯の上演言語は台湾語の文語から口語、日本語から中国語、中国語から台湾語というように変換されたが、これらは当時の社会・政治環境と不可分な関係を持っているといえ

よう。

今回の国際的なワークショップにて、母語を異にする世界中からの参加メンバーによって刺激的なディスカッションを展開できたことは、筆者にとって貴重な経験となった。また、ワークショップによって、布袋戲に潜む社会的・政治的な課題が抜き出され、議論さ

れたことは、初めて布袋戲に接する外国人に深い印象を与えただろう。参加メンバーから寄せられたアジア以外の視点からの質疑や問題提起は、今後の布袋戲の存続・発展を考える時、重要な手がかりとなるのではなかろうか。

1 神戸大学大学院国際文化学研究科グローバル文化専攻芸術文化論 博士前期課程。

2 布袋戲は、台湾語では「ポーティヒー」、中国語では「プータイシー」と読む。

3 南管布袋戲は福建省の泉州から渡来し、台北周辺、中部の鹿港、南部の台南にまで広がった。管絃楽器と文語の戯曲による優雅かつ上品な上演は、南管布袋戲の特徴である。

4 北管布袋戲は、福建省の漳州からの北管戯曲を取り入れ、台湾で独自に発展した布袋戲の一種である。打楽器の使用と武闘を題材とする上演内容は、北管布袋戲の特徴である。日本統治時代に入った後、北管音楽が大衆に大いに愛好されるようになり、北管音楽の地位は徐々に南管音楽を超え、当時の主流となった。

5 1980年代に台湾社会では「香港六合彩」という高い賞金の賭博が（とりわけ中・南部に）流行した。賭博者は寺・廟に祈願や返り申しをするとき、布袋戯劇団の1回ごとの上演費用が安いと、布袋戯劇団に寺・廟の広場で野外劇を上演させた。元々主流の室内劇団の衝撃を受けた野外劇団は、80年代の賭博と共に広まっていた。次第に野外劇団が乱立し、その数は1,000を超えていた。しかし、野外劇の上演（ほとんど金光布袋戲の上演）は神への奉納物としての上演であり、主な観客は人間ではなく神であると考えた劇団は、上演の質にそれほど拘らなくなり、布袋戲は「ただの上演」となるに至った。さらに、収入増加とコスト低減の要求が厳しいため、より多くの報酬を入手できるよう、劇団を2、3に分け、箸の棒で人形を支え、市販の布袋戲LPやCDを放送するだけで1つの「上演」とするといった悪質な劇団も現われた。あるいは、修行期間が終わっていない学生が費用の安い劇団を立ち上げて、自分たちの先生の劇団とコスト競争をするに至った。実際、当時1,000以上あった野外戯劇団のうち、正統的な上演活動を行っていたのは20団体にすぎなかった。

6 黄得時（1943）「人形劇とその歴史」『台湾文学』NO.3-1、p.41。

7 中川仁（2009）『戦後台湾の言語政策—北京語同化政策と多言語主義』東方書店、p.109。

8 中川仁、前掲書、p.117。

◆参考文献

呉明德（2005）『台湾布袋戲表演藝術之美』学生書局

黄得時（1943）「人形劇とその歴史」『台湾文学』NO.3-1

陳龍廷（2010）『発見布袋戲—文化生態・表演文本・方法論』春暉出版社

中川仁（2009）『戦後台湾の言語政策—北京語同化政策と多言語主義』東方書店

宮本吉雄（1984）『神々と人形と男たちの宴—台湾から人形劇の源流を求めて』いかだ社

◆参考 Web サイト

International Research Center „Interweaving Performance Cultures“ Fellows.

<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/verflechtungen/People/Fellows/index.html>（2011年12月23日アクセス）