

書評

田仲一成『中國祭祀演劇研究』

東京大學出版會 一九八一年八月

本文九二六頁 索引二十九頁

同 『中國の宗族と演劇』

東京大學東洋文化研究所 一九八五年三月

本文一一一六頁 索引三十六頁

同 『中國鄉村祭祀研究 地方劇の環境』

東京大學東洋文化研究所 一九八九年三月

本文一二三二頁 索引四十八頁

演劇が祭祀儀禮にその主たる起源を有することは、ハリソンの『古代藝術と祭式』以來、既に東西の演劇史の常識となつてゐるといつてよからう。しかるに中國演劇史研究においては、この問題が眞剣に扱われたことはほとんどなかった。これはなぜか。

まず第一に、資料の不足という中國俗文學研究に常につきまとう障害が、ここでも大きく作用していることはいうまでもない。しかしそれ以上に、中國研究者が意識的・無意識的に抱いていたいくつかの固定觀念が、演劇の祭祀儀禮としての側面をことさらに輕視する方向に作用したことも間違いないであろう。即ち、中國人の非宗教性という神話や、故意に宗教性を排除しようとする唯物論的思考、更には明代以來受け繼がれてきた、演劇を演劇としてとらえようとせず、詩詞と同じ尺度で考えようとするとする文人的態度等である。

田仲一成氏の三冊の大著は、この問題をはじめて體系的に把握しようとした勞作である。この一事のみをもつてしても、その業績は不滅の價值を持つといえよう。しかもその構想の雄大さ、手法の新しさは稀にみるものである。

三著は三位一體ともいふべき構成からなる。まず『中國祭祀演劇研究』においては、中國祭祀演劇全體の展望が、發生・展開・傳播の三篇に分けて提示される。續く二著『中國の宗族と演劇』『中國鄉村祭祀研究』は、『中國祭祀演劇

『研究』において示された理論を、それぞれ宗族・鄉村祭祀という別の側面からとらえなおし、補強したものである。

ただし、文獻資料がほとんど残されていない以上、文字のみによってその假説を證明することがほとんど不可能であることはいうまでもない。この障害を克服するために田仲氏が導入された手法は、極めて斬新なものであった。即ち、

歴史上の各段階における資料を入手することは望むべくもない以上、かわってさまざまな發展段階にある現行の祭祀演劇を調査し、これを歴史上の發展段階にあてはめることによつて、演劇史の展開を跡づけようとされたのである。

つまり、従来の演劇史がとつてきた通時的な立場を離れ、共時的な視點を導入することにより、資料の不足を補われたことになる。その結果、特に後の二著は、その大部分が田仲氏自身による香港・中國・シンガポール等における調査報告によつて占められることとなつてゐる。したがつて、これに評價を加えようとするならば、まず氏の調査方法に對する評價が不可缺であるが、その點はかつて調査に同行された金文京氏に委ねることとし、ここでは内容を紹

介しつつ、主としてその理論について論じていくこととしたい。

一九八一年に出版された『中國祭祀演劇研究』は、前述のように、中國祭祀演劇全體に對する田仲氏の展望を示した理論篇ともいふべき内容を持ち、發生・展開・傳播の三部からなる。

第一篇「祭祀演劇の發生」では、古代社會において祕儀とされていた祭祀儀禮が、次第にその神祕性を喪失した結果、儀禮としての意味を後退させ、演劇・藝能へと轉化していく過程として中國演劇の發生をとらえた上で、假説が展開される。その轉化の契機となつたのが、北宋から南宋にかけて進行した新興社會再編成の動きである。從來の村落單位の自然神的な社に對する信仰が薄れ、その村落統一機能が弱まつた結果、新たな村落統制の手段として、農村市場經濟の發達を背景に、農村という範圍を超えて、漁民・商人・工人等をも包括し、市場地圏全體を組織する新興社會が形成される。その祭祀圏の廣大さゆえに、市場地にまつられた主神の巡遊が要求されざるをえない。ここに各

村落の土地神群が主神を迎える形の迎神賽會が成立する。巡遊という行爲の性格上、そこに附隨する行事は藝能化していくことになる。ここに武技を中心とする雜技藝能が成立する。また、祭禮の規模の擴大にともない、從來別個に行われてきた神誕祭祀（神の誕生日を祝う祈福吉禮）と超幽建醮（幽鬼の魂を鎮めるための攘災凶禮）とを別個に行う餘裕が失われて兩者は結合し、それぞれの藝能化が一層促進されていく。

やがて神誕祭禮における巫の對舞對唱による祀神儀禮が、祭祀の規模擴大による巫の増加と、神祕性の喪失により、次第に俳優をも加えて藝能化し、參軍戲の成立をみるに至る。續く院本段階に入ると、更に俳優の役割が重くなり、特に都市では巫はほとんど驅逐されて、ここに中國固有の演劇形式たる慶祝演劇が成立することとなる。ただ、この段階ではまだごく單純な筋の舞踏劇・笑劇にすぎず、ストーリーを持った本格的な演劇の出現は鎮魂演劇の成立を待たねばならない。

鎮魂演劇は、共同體に害をなす幽鬼孤魂を鎮めるための

鎮魂儀禮である超幽建醮にその起源を持つ。この儀禮は宗教的呪縛が非常に強く、世俗化は困難であったが、祀神儀禮が藝能へと近づくにつれて少しづつ畏怖も弱まり、藝能化していく。かくて非命に倒れた英雄武將の如き強力な靈を慰めるための大建醮は、彼らの一生を描く悲劇を生み、無名幽鬼を神佛が裁く小建醮からは、裁判劇が生まれる。

こうして中國にも濃厚なストーリー性をもつ演劇が成立したのである。ただ、實際には前述のように、神誕祭禮と建醮祭禮は不可分ことが多い。通常前半に凶禮たる建醮儀禮が行われ、後半には吉禮たる祀神儀禮が行われるため、これにあわせて上演される演劇も、前半は悲劇、後半は喜劇という形式が要求されることとなる。中國演劇において悲劇が常に不徹底であり、必ず團圓に終わるのも、この祭祀形態に由來するものと思われる。

以上が第一篇の概要である。王國維以來の從來の演劇史は、演劇の發生を語るにあたって、多少なりとも資料が残されている宮廷演劇に偏しがちであったが、演劇とは本質的に民間のものである以上、民衆の間からいかにして演劇

が生じたかを探求することが不可欠であることはいうまでもない。宮廷演劇はあくまで民間から生じた演劇の反照として扱うべきであろう。しかし民間の事物に關してはほとんど資料が手に入らない。これは中國研究の宿命といつてよいであろう。田仲氏はここでその缺如を補うべく、大膽に假説を提示された。そこには宋代における社の變質という、非常に大きな社會史上のテーマも提示されており、歴史學界からの反應が期待されるところである。ともあれ、このような圖式に當てはめてみると、中國演劇が祭祀から發生してくる過程が、強い説得力を持ってうかびあがってくることは確かである。

ただ、演劇史の觀點からすると、その圖式に全てを當てはめようとするあまり、無理を犯してしまったように見える箇所が散見することも事實である。一例をあげれば、參軍戲と院本の成立についての部分で、蒼鶻が末泥・副末へと變化したことを論じて、『蒼鶻』の語が猛禽を意味し、眼が大きく、強い隈取りを施した塗面の扮装を予想しうる」といい、「末泥」という名稱は顔に「抹泥」することから

くる鬼神の扮装をする者であろうとされる（第四章第二節・第三節）。しかし、塗面するのは原則として淨系統の脚色で

あつて、末系統にはその形跡があまり認められないことは、永樂大典戲文や元雜劇において、塗面を示唆する白がほとんど淨の系統に限って用いられていることから明らかにあらう。ただし副末については、李伯瑜の散曲（小桃紅）「磕瓜」（『太平樂府』卷三）に「粉臉兒色末」とあり、塗面していた可能性もある。しかしこれを末泥にまで及ぼすのは、後に書生を主人公とした芝居を「軟末泥」と呼び、『青樓集』で多く妓女が得意とする役どころとしてあげられていることからみても、無理ではあるまいか。現在一般に行われている地方劇でも、やはり塗面を施すのはほぼ淨と丑に限られている。したがって、「莊家不識勾欄」に現れる口上役を、「粉墨で塗面し、詩詞歌賦を高唱している點からみて『末泥』色に當ると見られる」といわれるのは、おそらく妥當ではあるまい。これはやはり従來の説の通り淨系統の脚色とみるべきであらう。南曲開場の副末が老人役者であることから、容貌怪異だったのであらうとされる

のも、中國演劇において老人を怪異なものとして描く傳統がほとんどない以上、やはり、やや牽強に過ぎるのではないかと思われる。また、蒼鶻もしくは副末が淨を打つのに用いる「磔瓜」を、「歌唱に用いる拍板の一種ではないか」とされ、「蒼鶻の歌唱者、説唱者としての役割を想定せしむるもの」といわれるが、「磔瓜」は、さきの李伯瑜の散曲によれば、木を皮で覆ったものであり、拍板として用いられたとは考えられない。(補注)

これらはいずれも、「巫覡の扮した神戸は、超人的な神靈の威力を示すような怪異な假面をかぶっていたか、あるいは假面に近い塗面を施した扮装をしていた」「神託を告げる役で雄辯であった筈であり歌唱にも秀れていた」という、おそらく基本的に正しいと思われる推定を、今日残されている演劇史の資料に強引に當てはめようとした結果生じてきた問題であろう。現存する資料はいずれも断片的なものであり、しかもその大半は、氏がここで主に問題とされている農村演劇とはかなり質を異にするであろう都市・宮廷演劇に關わるものである以上、無理にその全てを氏の

假説に合わせる必要はあるまい。宋代に始まる都市文化の充實に伴い、商業化によって洗練されたものへと變貌しつつあったであろう都市演劇においては、塗面等は元來持っていた呪術的な意味を喪失しつつあったのではあるまいか。明代以降により明晰な形で現れることとなる、都市と農村、知識人と非知識人の間における演劇の階層化が、すでに始まらかけていたのではないかと思われるのである。

つまり、氏はここで祭祀儀禮以外のものから演劇が発生する可能性を考慮にいれず、すべてを祭祀と結び付けようとしておられるように思われるのである。冒頭でも述べたように、祭祀儀禮が演劇の主たる起源であることはいうまでもないが、それを強調するあまり、すべての演劇が祭祀儀禮のみに由來するといってしまうことは、從來の宗教的要素をことさらに無視してきた演劇史とは逆方向のロゴリズムに陥ることになりかねないのであるまいか。

しかしこうした問題點は決して本質的なものではない。全體としてみると、田仲氏の提示された中國演劇發生の圖式は、きわめて魅力である。ここに我々は初めて、宮廷

などの社會の上部からではなく、下部からいかにして演劇が發生したかを示す見取圖を與えられたのである。この見取圖をいかに肉づけていくかが、今後の演劇史研究の課題となろう。

第二篇「祭祀演劇の展開」では、第一篇の後をうけて、宋元々清末の時期に祭祀演劇がいかに展開したかを、演劇を支える祭祀集團の變化という視點からとらえようとする。

中國地方社會においては、地縁的・血縁的な諸集團とは、基本的には公的共同體の名を借りた大地主の私的支配機構にほかならない以上、同じ集團に依存する祭祀集團もまた、地主支配機構の一部としての役割を果たしていたに違いない。田仲氏はその組織を地縁・血縁の二集團に分けて分類される。即ち、地縁集團においては、

IA 市場的村落聯合の祭祀演劇

IB 共同體的村落聯合の祭祀演劇

IC 村落共同體の祭祀演劇

血縁集團においては

IIA 宗族合同の祭祀演劇

IB 家族集團の祭祀演劇  
IIc 家長私宴の祭祀演劇

以上の六種である。まず市場地を基礎にIAが成立し、それが地主層によるIB・ICにも廣がり、やがてICの小廟群にならつて宗族の宗祠にもIIAが導入され、そこからIIb・IIcが生まれるということになる。時としてICとIIA・IIbはともに有力宗族の宗祠で行われることもあり、兩者は癒着して地主支配を強化する働きを擔う。この組織が強固に維持されると、祭祀演劇の運営は公的性格と財政的裏付けを得て安定するが、一方では貧下層民・中小地主の演劇に對する欲求は抑壓されることとなり、やがてその不満が爆發すると、組織全體が崩壊へと導かれる。それは、市場地においては商人層、共同體的村落においては貧下層民、家長私宴においては城居地主層により、それぞれ統制外の演劇が上演されるという形で現れることとなる。つまり祭祀集團は地主・商人・農民の聯合組織であり、この三者の勢力の消長によつてそのありかたも規定されていくわけである。

以下田仲氏は、祭祀組織の編成と分解という觀點から、

晩唐以後の演劇史を次のように概観される。

第一次編成 晩唐五代～北宋（萌芽期）

第一次分解 北宋～元中期（自立期）

第二次編成 元中期～明中期（停滯期）

第二次分解 明中期～明末（復興期）

第三次編成 清初～中期（反動期）

第三次分解 清中期～清末（發展期）

祭祀組織の編成期には、地主の統制が強化されるため、祭祀演劇の發展は停滯する。一方、分解期には祭祀演劇は自由に發展しうる。そして、編成期・分解期の戯曲には、それぞれ共通の特色が認められる。即ち、編成期には郷居地主型ともいべき保守的な戯曲が、分解期には城居地主型ともいべき典雅で自由なものと、市場地型ともいべき粗野で反體制的なものがあらわれるのである。この理論を、田仲氏はまず各階層においてどのような題材が好まれていたかを追跡することによって補強し、更に同じ戯曲においても受容階層により表現が異なってくることを、『琵琶記』諸本の比較により論證される。

ここで田仲氏は、その市場地・宗族等に關する豊富な知識を駆使して、社會全體の中における演劇史の展開を鮮やかに描き出しておられる。大量の史料に裏付けられたその分析は精緻を極め、ここに中國演劇史像は、従来の戯曲とその作者のみを扱ってきたものとは、全く異なった様相を帯びて立ち現れてくることとなった。この部分こそは、氏の過去の研究の蓄積が最も見事に結實した、全篇の精華であろう。後の二著も、基本的にはここで示された理論に基づいて構想されたもののように思われる。ここで氏が描き出された中國演劇史展開の圖式が、ちょうど當時の演劇狀況・政治情勢と見事に一致していることは、氏の理論の正しさを側面から保證するものである。確かに氏が演劇の發展期としてあげられた北宋～元中期・明中期～明末は、それぞれ知識人層における自由な創作の成果たる元雜劇・崑山腔の成立した時期であり、また下層民の嗜好を反映した劇種についても、北宋～元中期については史料を缺くものの、明中期～明末は滾調の成立、清中期～清末は京劇と梆子系諸腔の成立という形で、明らかに高潮期となってい

るのである。

ただこの部分にも、演劇史上の事實に對する多少の認識の誤りがあるのは残念である。特に、これは第三篇の内容とも關わることであるが、弋陽腔に對する認識には大きな問題がある。田仲氏は、「所謂『高腔』が『弋陽腔』そのものに外ならないことについては、青木正兒博士の説に詳しい」（四四六頁）として、以後弋陽腔Ⅱ高腔という前提のもとに、徽調が弋陽腔へと轉化したものとして議論を進めておられる。ここにいう青木博士の説とは、『支那近世戲曲史』第七章第一節にいう「弋陽腔は嘉靖間絶響となりしが……再興以前の弋陽腔は却て北方に於て高腔となりてその傳統を保てるものの如し。高腔は一に弋陽腔と云ふ……」（『青木正兒全集』第三卷一四五頁）を指すものであらう。しかし、この説に誤りが含まれていることは、葉德均氏が「明代南戲四大腔調及其支流」（『戲曲小説叢考』上冊三十三頁）でつとに指摘しておられるところである。弋陽腔は南戲の四大聲腔の一つとして、崑山腔成立のはるか以前に生まれ、徽調・青陽腔は、錢南揚『戲文概論』のように餘

姚腔に基づくとする見解もあるものの、通説では、葉氏のいうように弋陽腔が變化した結果成立したものとされている。高腔が弋陽腔ともいわれるのは事實ではあるが、これは弋陽腔の血脈を繼ぐことから、いわば一種の雅名として古稱を用いたものである。それゆえ「弋陽腔」といっても、元來の弋陽腔をいう場合と高腔を指す場合とがあり、混亂を生ずることとなるのである。例えば、『琵琶記』のⅢ群と田仲氏が分類されるテキストについて、後世の高腔テキストによく一致する點からみて、弋陽腔系テキストと見てよいとし、「徽本の大部分は江西弋陽を經由して……傳播したので、その間、徽本の原型はこの弋陽型に改變されていったものと思われる」（四〇二頁）とされるのは、高腔を「弋陽腔」と呼ぶのがおそらくは實際の弋陽という地名とは無關係である以上、成り立つまい。

また、戲曲の階層分化を問題とするならば、明の四大聲腔間に歴然と存在していたと思われる觀客階層の格差にも留意すべきだったのであらう。さきあげた葉德均氏の論文にもいうように、崑山腔・海鹽腔は士大夫層を、弋陽腔・



餘姚腔はより低い階層をその主たる對象としていたらしいのである。これは各聲腔の音楽的特質とも關わる問題であり、田仲氏が「曲文の間に五言、七言の詩句または白を挿入して表現を多様化し通俗性を擴大していく」といわれる滾調の出現も、この點を抜きにしては語りえない。『琵琶記』諸本を比較するにあたり、地域性だけでなく、そこに用いられている聲腔の特質にももう少し留意されてもよかつたのではなからうか。

しかし、こうした問題點は決して田仲氏の理論そのものに對して疑問を抱かせるものではない。重要なのは氏がここで初めて演劇を文人の手から引き離し、社會全體の動きに應じて必然的に變化するものとして示されたことである。従來の演劇史は、高名な作者・作品の羅列に終わり、しかもその評價は文人的な曲文の巧拙等の觀點からなされるのが常であつた。しかし演劇とは、たえまなく變化する生きた藝術であり、その變化をもたらずものは、演劇を生みかつ受容する大衆にはかならない。それゆえ演劇を正しく理解するためには、それを生んだ社會の理解が不可欠で

ある。ここに演劇研究における社會史的觀點が必要となる。その意味で社會史研究に深い蓄積を持つ田仲氏のこの理論は、きわめて重要な意味を持つものといえよう。

第三篇「祭祀演劇の傳播」では、元來特定の同一性を持った集團に依存して存立していたはずの祭祀演劇が、いかにして他の地域に傳播しうるのかについて論ずる。祭祀集團の編成期においては、集團はグループ内で自己完結しており、擴大の契機はないが、分解期においては、雅俗雙方において擴大する契機をはらむに至る。即ち、地主層においては、城居地主化により、祭祀の場から離れた宗族家演劇が成立し、それが宗族間の通婚・社交關係を媒介に遠隔地にまで傳播していくこととなる。この場合、地主層は教養と官話を共有しているため、自然方言的要素の少ない文語・官話表現を中心とした戲曲、特に崑曲が主流を占める。一方、市場地においては、隔地間市場地網を支配する客商を媒介として各地の市場地演劇の交流が促進されることとなる。その主流を占めるのは、客商中最も有力な地域、即ち徽州周邊の弋陽腔系諸腔である。また、市場地周邊の

農村が流通經濟にまきこまれて階層分化した結果、貧困層が市場地内に集團移住してくると、方言土腔による鄉村社祭演劇が宗教行事もろとも市場地へと移動する。このケースは、移動の速度こそ遅いものの、方言・宗教的要素をすべて伴うため、定着後は他の二者に比してはるかに強い定着性を有することとなる。

この假説も強い説得力を持つ。地方劇とはたえまなく傳播・融合をくりかえすものであり、現在行われている傳統劇の大半は、多様な劇種が相互に影響しあつた末に成立したものである。京劇の如きはその代表的な例といえよう。しかしその傳播がいかにしてなされたかについては、從來新安商人の活動を指摘するものがわずかにあつた程度で、體系的にその過程を展望した例は、いまだかつて存在しなかつたといつてもよからう。田仲氏のこの議論は、こうした從來の演劇史研究における盲點を鋭く突いたものであるとともに、前二篇を讀んだ者が當然抱くであろう疑問——そのように地域社會と密着した演劇が、どうして多様な發展をとげうるのか——に對する回答ともなつてい

書評

いえよう。

ここでも田仲氏は、客商ルートについて論じるにあたり、弋陽腔を徵調から出たものとして、弋陽經由各地にでるルートから弋陽腔が生まれたとしておられる。先述の通り、この記述には問題がある。しかし古い弋陽腔の成立にまでさかのぼつて考えれば、この土地の交通上の重要性が弋陽腔が廣く傳播する一要因となつたことはまぎれもない事實であろうから、ここで氏が述べておられることも廣く弋陽腔全體について見るならば、正しいといえよう。

以上のような原理を提示した上で、ついで田仲氏は、移動する個々の祭祀集團において、その傳承演劇がいかに推移していくかを考察される。祭祀集團はいずれも地主・商人・下層農民の三層構造を持つため、移動の主導權がどの層にあるかによつて演劇のパターンも異なり、多様な状況が生まれることとなる。従つて一般論よりも個別的な事例の研究が要求される。ここで氏はモデルとして廣東最大の市場地たる港九新界地區（香港・九龍・新界）をとりあげ、その内部の祭祀集團における演劇傳承の狀況について論じ

ておられる。その結果導き出される結論は、組織においても、内容においても、僻地においては社祭演劇型、市鎮及びその周邊に居住する粵人集團においては市場地演劇型、やはり市鎮を中心に居住する潮人集團においては宗族演劇型に近い傾向が認められるという。田仲氏の見解では、これは傳播のパターンとしても、それぞれ貧民による祭祀組織ぐるみの移民型ルート、商人による市場型ルート、社交的な宗族型ルートの三つのパターンに當てはまるものである。つまり全國的にみれば末端であるにすぎないこの地區においても、祭祀演劇の全國的状況が集中的に反映されていることになる。

この部分には非常に多くの香港における祭祀・演劇の事例が記録されており、それだけでも高い資料的價值を持つ。ただその分析ということになると、結論に至るまでの道筋が必ずしも明確に示されてはいないので、多少の不満を禁じえない。田仲氏が次作『中國の宗族と演劇』でこの點についてより詳しく論じられたのも、更に深くこの問題について考察する必要性を感じられたことに由来しよう。

一九八五年に出版された『中國の宗族と演劇』は、前著を上回る大作である。題名にもうたわれているように、本書は宗族が地域社會の中で果たしてきた役割を、祭祀演劇の立場から考究することを目的とする。前著との關聯からいえば、前著で社會經濟的機能に基づいて想定した體系を、宗族の側から考察しなおしてみようとすることになる。具體的には、前著の第二篇で示された地縁・血縁集團の祭祀演劇分類が、それぞれ宗族の外神(Ⅰ)・内神(Ⅱ)の祭祀演劇として、次のようにとらえなおされる。

- ⅠA' 市場的宗族聯合の外神祭祀演劇
- ⅠB' 共同體的宗族聯合の外神祭祀演劇
- ⅠC' 單獨宗族聯合の外神祭祀演劇
- ⅡA' 宗族合同の内神祭祀演劇
- ⅡB' 家族集團の内神祭祀演劇
- ⅡC' 家長私宴の内神祭祀演劇

以下、この各段階に該當すると思われる現在の香港・シンガポール・マレーシアの豊富な事例をあげることにより、かつて歴史的に進行したであろう事態を再現しようとする。

本書は四篇からなり、第一篇「宗族設立市場の外神祭祀」では、 $I_A$ が、第二篇「複姓村落聯合の外神祭祀」では、 $I_B$ が、第三篇「單姓村落の外神祭祀」では、 $I_C$ がそれぞれ問題とされる。三篇の結論をまとめると、次のようになる。 $I_A \downarrow I_B \downarrow I_C$ という過程は、祭祀演劇が傳播していった順であるとともに、組織の大小の順であるわけだが、通常組織が大きくなるほど地主宗族の統制力は弱まる。したがって、 $I_A$ においては、市場地規模の擴大に伴い、地主の保守的支配を貫徹していくことは不可能となっていくが、 $I_B$ においては、組織の大きさによって程度の差こそあれ、地主支配はかなり強固に維持される。 $I_C$ においては、當然組織が小さすぎて演劇上演にまで至りえないケースが多いが、宗族の血縁組織の原理はここに最も強固に現れる。

一方、江南等の先進地域では、市鎮經濟が更に進んだ結果として、廣東とはかなり様相が異なってくる。 $I_A$ では、居住地自體が市鎮化した結果、地主は城居地主化する。それゆえ市場においてもそこに居住する地主宗族が核となつて、經濟的に從屬している周邊村落の地主を構成メンバー

書評

に加えることによつて、組織が成立する。しかし組織があまりにも擴大しすぎるため、地主宗族の掌握力も弛緩せざるをえない。 $I_B$ では、市鎮經濟の發達により廣域村落聯合が成立するため、市場地と村落聯合の祭祀組織は、ほとんど區別しがたいほどに接近する。したがって村落聯合も市場地型の演劇を容易に受け容れることができるようになり、地方劇が發達しやすくなることとなる。 $I_C$ では、市鎮經濟に組み込まれているため、單姓村落自體が存在しにくいのが、同族限りで祭祀を行う場合は、やはり財政基盤が弱いため、演劇は上演しえないのが通常である。

$II_A' II_B' II_C'$ は第四篇「宗族・同姓の内神祭祀」でまとめて論じられる。宗族演劇は、地縁集團の祭祀の中で發生・展開してきた演劇を、支配者たる宗族が血縁集團内部にとりこんでしまうことから生ずる。宗族祭祀に演劇が導入されるのは、主に江南において、明末以後目立ち始める現象である。儒教モラルの象徴として従來儒禮で行われていた内神祭祀に俗樂たる演劇を導入することは、禮教觀念に矛盾するが、これは同姓結合の規模を増大させるため、實際の

血縁を持たないものの間でも擬制血縁的關係を結んでいったことに由來するものであろう。こうした集團においては血縁意識が希薄であり、その感覺は社廟における祭祀に近かったため、儒禮から解放される結果となったものと考えられる。

結局中國においては、祭祀は常に地縁原理より血縁原理に強く傾斜しており、祭祀演劇發生の母體となった慶祝儀禮や超幽建醮祭祀も、實は宗族の繁榮・安定を望むところから出ている面が強い。つまり、中國における演劇とは、常に地主宗族の地方組織の手段であり、體制的に保證されている演劇は、すべて地主宗族の宗族的觀念の下に運営されてきたのである。

以上が『中國の宗族と演劇』において展開されている理論の概要である。本書において田仲氏は、前著の第二篇で示された見取圖を宗族の側から再検討するとともに、宗族演劇の内容・組織を詳述することにより、前著の第三篇の内容をも補強しようとされた。その論據となるのが、大量に引かれている香港・シンガポール・マレーシアにおける

調査事例である。その分量は全體のおよそ九割を占め、結果的に本書はほとんど資料集の如き觀を呈するに至っている。このような詳細な調査は、いまだかつて前例のないものであり、急速に古來の習慣が失われつつある現在、貴重な記録として、比類ない價値を有するといつても過言ではあるまい。

ただ、その貴重な資料の處理の方法に、全く問題がないとはいえないのではなからうか。田仲氏は上述の如き理論をまず立てられ、その裏付けを求めて調査をされた。したがって、調査の結果を解釋するにあたって、どうしても資料の持つ意味を理論の内容に合わせていこうとする傾向が生じがちであるように思える。例えば、上演された演劇の内容について、武劇であれば古風、才子佳人劇であれば近代的とし、その集團の宗族的統制のあるべき強さに應じて解釋されている。しかし演劇の出し物の決定には當然劇團側の都合なども關與しており、その内容が宗族的統制の反映であるか否かを強いて判斷しようとするならば、演目決定の過程を劇團の關係者等から聴いた上で考えるべきであ

ろう。無論それが一外國人にはほとんど不可能であることはいふまでもない。それゆえ、このことをもって調査の不備と非難する資格は評者には到底ないが、ただ内容の意味づけにあたってはいま少し慎重であつてもよかつたのではないかと惜しまれるのである。

また宗族演劇の出現について、「早くともせいぜい元代末期であり、それが特に盛んになるのは、明代中期以降である」(八九一頁)とされるが、それ以前に宗族内における演劇が全く存在しなかつたとは考えにくい。山西の金代の墳墓に、浮き彫りや陶俑による演劇の上演風景が數多く残されていることは周知の通りであるが、墓内の状況からみて、それは墓主の家庭における上演のさまを描寫したものである。また墳墓に描かれているということは、宗廟祭祀で演劇が上演されていたことを予想させる。この點については、高橋文治「金元墓の孝子圖と元曲」(『未名』8)に詳しい。また單純に考えても、宮中や大官の屋敷で演劇もしくはそれに類したものが上演された記録が多數残されている以上、祭祀演劇という立場を離れた私宴におい

て演劇が元代以前に上演されていなかったとは思えない。やはり、祭祀演劇の導入を儒禮による制約が妨げたという圖式以外の側面も想定する必要があるのではなからうか。

『中國鄉村祭祀研究』は一九八九年の出版、前二者を更に上回る一二三頁に及ぶ文字どおりの巨冊である。前二著において演劇化の完成度という觀點からとらえたIa、Icの圖式を、逆の立場から、つまり鄉村演劇における祭祀儀禮の癒着度・残存度からとらえなおそうとする。その結果として、(I) 基層祭祀 (Icに該當) (II) 複合祭祀 (Ibに該當) (III) 高次祭祀 (Iaに該當) の三つのレベルが浮かび上がってくる。本書はこの各段階において演劇化がいかなる役割を果たしたかを、豊富な實例を援用することによって追跡したものである。

田仲氏は各段階の代表的な祭祀として、基層祭祀においては春祈逐疫社祭と中元建醮社祭、複合祭祀においては英靈鎮魂誕祭、高次祭祀においては祈安建醮冬祭をあげられる。基層祭祀の春祈逐疫社祭を代表する演劇・藝能は、呪術的な假面劇儼戲以下の巫舞、中元建醮社祭を代表する演

劇は亡魂超度を扱う目連戯であるが、いずれも宗教儀禮からは十分に脱却しきつてはおらず、演劇の形式による呪術儀禮というべきものである。それに對して、複合祭祀を代表する八仙劇は、儀式性を残すものの、演劇としても自立しうるものであり、これは神誕祭祀による慶祝演劇成立段階の狀況を示していよう。高次祭祀においては、祭祀の内容が多元的なだけに、儀禮の中心がはつきりせず、組織化しにくい。そのため組織者は、演劇によって組織を強化しようとする。かくて演劇の重要性が増し、更に宗族の一流劇團志向が強まるにつれ、自立した地方劇の成立を見ることになる。

はなはだ亂暴な要約になったが、本書は上記の理論を、やはり豊富な事例によって肉づけしたものである。ここで注目されるのは、従來香港・東南アジア地區に限られていた調査が、ここで初めて中國本土に及んだことであろう。いうまでもなく、廣東地區のみの調査では、廣東という地區の特異性に影響されて、中國全體に通用する理論とはなりにくい。このことはおそらく田仲氏自身が誰よりも深く

認識しておられたに違いない。これまでも、特異性を克服して普遍的な理論とすべく努力しておられる形跡が、隨所に見て取れたものである。とはいえ、文化大革命を経た大陸に昔のままの祭祀演劇が保存されているとも思えず、また調査も容易に許可を得難い以上、香港・東南アジアに範圍が限定されてくるのは致し方のないことであつた。それだけに今回、貴池で貴重な儼戲の調査をする機會をえられたことは、氏個人にとってのみならず、中國演劇研究全體のためにも慶賀すべきことといえよう。

本書も、『中國祭祀演劇研究』で示された理論を別の方角から再検討し、補強するという意味では、前著と軌を一にしている。内容的にはすでに述べてきたことと重なる部分も多く、紙數も残り少ないので詳しくふれることはしない。ただ第一篇の結章で、儼戲について「天地開闢の由來を語りつづけるパターン」があり、これは「神話をかたることであり、それは神の託宣をのべるに等しい」とされるが、このパターンは田仲氏がその前のくだりですべておられるように、「説唱藝能の常套句」なのである。それゆえ

儼戲が説唱をほとんどそのまま下敷にしている以上、特にこれをもって儼戲の呪術性をいうことはできないであろうが、一方では、氏の言われるような發想がこのパターンの根源にあるとすれば、説唱全般が根源的などころである種の呪術性を有していた可能性も想定でき、興味深い問題を提示することになろう。

以上、限られた紙幅で膨大な量の業績を論じようとしたため、かなり無理な要約を重ねた上に、理論を主として扱ったために、すでに出版後九年を経ている『中國祭祀演劇研究』の評価のみに偏する結果となつてしまった。この著作については尾上兼英（『中哲文學會報』8）・相田洋（『東洋史研究』XLI-2）兩氏の書評がつとに發表されているが、前者は田仲氏の東洋文化研究所における同僚であるとともに、調査の一部にも参加された人の手になるものであり、後者は東洋史研究者による評價であつて、從來中國演劇史研究の主體となつてきた中國文學研究者から、第三者の立場でなされた評價はこれまで皆無であつた。これは田仲氏の偉業に對して甚だ失禮な状態といわざるをえまい。時期の遅

れをも顧みずあえてこの文章を草した所以である。また後の二著も『中國祭祀演劇研究』とは相互に深く關聯しあつており、三者を個別に論じたのでは意味をなさないかと判斷したことから、あえて三著を同時に扱うという無理を犯した次第である。後の二著への評價として批判めいたことのみ記したのも、その理論の卓越性についてこれ以上の評價を加えても、前の部分で述べたことの繰り返しに終わると判斷した上でのことであつた。田仲氏並びに讀者の方々の御寛恕を請いたい。

ともあれ、再三觸れてきたように、この田仲氏の業績は、中國演劇史研究において眞に畫期的な意義を持つものである。今後中國演劇について論じようとする者は、この業績を避けて通ることは決してできないであろう。そして、精緻な社會史的分析や綿密周到なる現地調査など、この三著の根幹をなす部分は、おそらく長年の研究蓄積と旺盛な行動力を持つ田仲氏以外の人間には決して達成しえないものだったにちがいない。ここに、心からなる敬意と感謝の念を表させていただきたい。田仲氏はここに見事な理論體系



と膨大な資料を提示された。氏とともに、ここに示された道を充實させていくことは、我々後學の務めであろう。

〔補注〕 この點については、岩城秀夫「道化役の扮装」(『中國古典劇の研究』〔創文社 一九八六〕所收)に詳しい。

(富山大學 小松 謙)

\* \* \*

中國語と日本語で、同じ言葉でありながら意味の異なる場合があることは、よく知られているように、「戯曲」がそのうちの一つであることは、存外氣づかれていないかもしれない。日本語の「戯曲」は、ふつう「上演する目的で書いた演劇の脚本」(廣辭苑)の意味で、それをもとに實際に上演される「演劇」とは區別されるが、少なくとも現代中國語の用法では、〈戯曲〉とは、京劇や昆劇など歌舞を主体とする傳統演劇の謂であって、〈話劇〉などと共に〈戯劇〉(演劇)の一分野をなす。日本語の「戯曲」は、中國語で言えば〈劇本〉であろう。

ところで、このような日本語の「戯曲」の意味のずれが、

ちようど日本に於ける中國演劇研究に存在する偏向と一致することは、偶然とはいえ興味深い。つまり、これまでの日本の中國「戯曲」研究は、要するに〈劇本〉の研究であったといっても過言ではないのである。たとえば、青木正兒『支那近世戯曲史』と吉川幸次郎『元雜劇研究』は、日本のこの分野での研究の雙璧であろうが、兩者は程度の差こそあれ、いずれも〈劇本〉およびその作者についての文學的研究である。青木博士は演劇の實際の上演にも興味をもたれ、北京滞在中は觀劇につとめられたようであり、その成果は「劇場の構造及び南戲の脚色」(『支那近世戯曲史』第十五章)などに反映されているが、博士の興味の方や時代的制約のため、演劇の構造的理解には結びついていない。吉川博士にいたっては、「不觀劇の説」(全集第二十卷收)をものされておられるように、演劇自體への關心を抑制されたようである。『元雜劇研究』の重點が、上篇の「元雜劇の背景」ではなく、下篇の「元雜劇の文學」にあることは、博士自身の強調されるところでさえあった。博士の方法論の主眼は、經學の研究法の元雜劇への應用にあったのである。

その後の研究は、ほぼ右の線にそって、時に演劇の實際やその社會的背景に關心が示されつつも、基本的にはあくまでも文獻によつて、演劇の文學性を解明することに向けられてきたといつてよい。その他に、辻聴花を代表とする戦前のいわゆる支那通の人々による中國演劇の紹介と批評の仕事があり、それは今日一部の人々が考えるほど無意味なものでは決してないが、要するにある種の文人趣味の變形であつて、當時の演劇を客觀的に調査し、體系的に理解したものでは到底なかつた。

では一方の中國ではどうか。中國では昔も今も、日々いたるところで演劇が上演されているのであるから、これに對する關心と、それにもとづく研究が存在することは言うまでもない。しかしながら傳統的には、そのような關心と研究は、演劇の中の歌唱面、具體的には音樂的要素とその基礎をなす音韻の規律に集中していた。いわゆる〈曲學〉がそれである。中國語の〈戲曲〉が、古典劇に限られるにせよ、「演劇」自體を意味する背景には、このような演劇に於ける歌曲偏重の傳統があるであらう。

これに對して近代的な演劇研究の嚆矢となつた王國維の『宋元戲曲史』は、「元劇之文章」を特に章として掲げ、「元劇の最佳處は、その思想結構に在らずして、その文章に在り」と述べるように、文學志向の強いものであり、その意味ではのちの日本の研究に近い（ちなみに王國維が〈戲曲〉という語を現代中國語と同じ意味で用いたがどうかについては、中國でも議論がある。詳しくは『光明日報』一九八三年十一月一日の査全綱・馮健民「論王國維關於『戲曲』與『戲曲』二詞的區分」を参照されたい）。

この他にも、名優の藝談、劇界の掌故、演技についての様々な技術面の研究などがあるが、演劇とその背景にある社會との關係についての本格的な關心が生まれたのは、おそらく解放後のことであらう。ただしそのような問題意識が生まれる契機となつたのがマルキシズムであつたことは、その後の研究をややもすると唯物史觀による圖式的な見解に陥らせ、演劇と宗教の關係などの重要な側面が無視され、正確な理解をかえつて妨げる結果を招いたといわざるを得ない。

以上、要するに、中國演劇とそれを生み出した社會、あるいは宗教との相關關係は、せいぜい演劇の起源について簡單に言及される程度で、從來の研究では一度も眞剣に考へられたことがなかつたのである。それは、ヨーロッパや日本の演劇の研究において、このことがくり返し議論されて來た狀況と、際立つた對照をなしているであらう。文學としての演劇研究が十分な存在價值をもつことはもちろんだが、演劇と社會とのかわりが、詩や散文にくらべてはるかに密接である以上、演劇研究が本質的に、文學のわくをはみ出るものであることは明らかである。いわんや、中國演劇の宗教との關係は、少なくとも現代に限っていえば、ヨーロッパや日本の演劇にくらべて實は格段に深いのである。

北京や上海の劇場で京劇や越劇を見物しているかぎりは決して分らないが、舊中國の習俗をいまだに傳える香港・臺灣、それに東南アジア各地の華人居住地をいささかでも旅行した人ならば、街頭や隨處にある廟觀で頻繁に上演される奉納芝居を見て、中國演劇の祭祀性の強さに、一驚

を喫せずにはいられないであらう。それは案頭での讀曲から思い描いた中國演劇の姿とは、あまりにもかけ離れた世界である。實は、かつて筆者もこの點に大いに當惑した経験があるのだが、その時に理解への道を示してくれたのが、田仲一成氏の大著『中國祭祀演劇研究』であつた。

この十數年來の田仲氏の一連の業績は、中國の社會がいかに演劇を生み出し、發展させたかを構造的に把握し、さらにはそこから逆に中國社會の特色を照らし出すという、これまで何人によつても試みられなかつた演劇史の一大空白に踏み入り、しかも驚くべき豊富な成果をあげられたものである。それは、たとえてみれば、人跡未到のジャングルに單獨で入り、あらかた道をつけた上、地圖まで作つてしまつたようなものであらう。

田仲氏が中國演劇と社會の關係に興味をもたれたのは、早い時期からのことであらうが、氏も日本の研究者の例にもれず、當初は文獻による研究から着手されている。しかしその後、おそらくは文獻のみの研究にあきたらず、あるいは文獻研究から導かれた必然的要請によつて、氏は香港

を主とする祭祀演劇の現地での調査を始められたのである。『中國祭祀演劇研究』以下三冊の大著は、すべてこの現地調査の結果と文献資料を組み合わせたことから生まれた。中年に達したのちに、それまで棲みなれた書齋をとび出して、野外調査という全く未経験の分野に獨力で挑むことの困難は、想像するに餘りあろう。氏の勇氣と學問に對する

ひたむきな探求心、そしてその後の不斷の努力を思う時、つくづく敬服の念を禁じ得ないのである。

筆者は、田仲氏の著作から多大の示唆を受けた結果、自分でもそれらの演劇を實見してみたいという願望に驅られ、數年前たまたま臺灣に滞在した折に、ぶしつけとは知りつつ、その旨お手紙を差し上げたところ、氏はこれを快諾され、さっそく詳細な地圖つきの返信を寄こされた。これによつて、その後二度にわたり、筆者は氏の調査に隨行することを得たのである。氏の『中國祭祀演劇研究』に對しては、すでに相田洋、尾上兼英兩氏による書評があり、今また小松謙氏が、その後の二著をも含めて、紹介と批評を試みられた。ここでは趣向をかえ、筆者が實見した香港の演

劇と、それに對する田仲氏の調査についての筆者の感想を簡單に記し、氏のご好意にいくぶんなりとも報いることにしたい。

筆者がみた演劇は以下の通りである。

一九八五年

十二月二十六日 新界錦田村 太平清醮祭祀の廣東劇

〔中國鄉村祭祀研究〕九一五頁以下參照〕

十二月二十八日 九龍官塘 大王爺廟祭祀の潮州劇〔中

國祭祀演劇研究〕八三七頁以下參照〕

一九八七年

二月一日 新界三門仔 大王祠春節祭祀の廣東劇〔中

國鄉村祭祀研究〕八五頁以下參照〕

二月十二日 新界石埗圍 元宵節祭祀の廣東劇〔中國祭

祀演劇研究〕六四四頁以下參照〕

二月十七日 新界金錢村 福德祠洪朝祭祀の廣東劇〔中

國鄉村祭祀研究〕四三頁以下參照〕

このうち、錦田は歴代官僚を輩出した新界最大の名族、鄧氏の同姓村落、九龍官塘は市街地の潮州人居住區域、三

門仔は漁村、石埗圍は典型的な客家の城壁村、金錢は富裕な農村で、やはり客家系の侯氏の同姓村落と、現在上演される機會の比較的少い福老集團の海陸豐劇を除いては、廣東劇、潮州劇の主要な上演形式をほぼ見聞することができた。これもひとえに田仲氏の配慮のたまものである。

これらの劇を通観してまず感じたことは、現在 N I E S 諸國の一翼を擔う近代的都市國家、香港において、傳統的な祭祀と演劇が、かくも熱狂的な住民の努力に支えられ、大規模かつ廣範圍に毎年おこなわれていることへの驚きであった。それまですでに何度も體驗した、文獻で知る中國と實際の中國との落差を、あらためて再確認すると共に、これら一切を封建性の殘滓として葬り去った人民中國が、いかに多くの貴重なるものを失ったかにも、想いを致さざるを得なかつた。

またこれらの行事に對する田仲氏の調査方法も、筆者一人で訪れた石埗圍の場合を除いては、ほぼ隨行して見學することができ、また後日、著書の中でそれらがまとめられたものを讀むことによつて、氏の問題意識の所在と、そこ

に至るまでの過程をある程度想像できたことは、筆者にとつてことのほか大きな收穫であつた。田仲氏の方法は、寫眞、八ミリ、あるいはそれがかなわぬ場合は筆寫によつて、その場のすべてを記録し盡くさずにはおかぬという執念に裏打ちされており、その熱意のほどは、祭祀と演劇を主催する住民の情熱にも、おさおさひけをとらぬものと見えた。實際、本來ならば招かれざる闖入者として住民側から警戒されるべき氏の行動が、なんらの違和感なくその場に溶け込んでいる様は、奇觀とでも稱するほかないであろう。これらの祭祀は、日本とちがつて全く觀光化されておらず、その場にいたのは、われわれを除いてすべて祭祀の參加者と思えたのである。しかしこのような感想はおそらく、氣樂な傍觀者の皮相の見にすぎないのであつて、それまでに至るにはなみなみならぬ努力があつたであらうことは、容易に推察された。芝居はしばしば夜を徹して行われる。筆者も一度だけ官塘の潮州劇を徹夜で見たが、いかに溫暖な香港とはいへ、眞冬の夜半ともなれば寒さが身にしみる。このような調査を十年の長きにわたりつづけることが、尋

常とおり一遍の興味をもってしては到底できるものでないことは、夜風の冷さと共に痛感されたのである。

筆者の見聞は、ほんの數日間の、それも走馬看花式の氣輕なものにすぎなかったが、それによって考えさせられたことは實に様々であった。中でも、もっとも大きな興味を惹いたのは、これらの祭祀演劇の上演を實際に擔當する俳優たちの姿である。彼らは、京劇の名優などとは異なり、求められるままに各地の村々で芝居を打ってまわる、いわば無名の役者たちにすぎない。むろん今日の香港では、かつての「衝州撞府」に日々を送った旅役者の姿はすでに見られないが、その面影はなお十分に感じられたのである。そして、昔も今も、中國の演劇を生み出し、それを底邊で支えたのは、彼ら無數の旅役者たちであったに相違ないであろう。彼らの出身と經歷、彼らがいかなる組織の下に日々の演劇を上演しているのか、そして彼らの生活の中からいかにして新たな演劇が生まれてくるのかを理解することは、中國演劇の核心に觸れる鍵になると筆者には思える。しかしながら、そのような俳優の實態について、歴代の

文獻資料は、ほとんどにも語っていないに等しい。田仲氏の著作には、俳優と劇團についての記述が隨處に散見され、貴重な情報を提供してくれているが、それは決して體系的なものとはなっていない。氏の關心は、あくまでも演劇の母胎としての祭祀、およびそれを主催し、最終的にはその觀客となる宗族や郷村の構造に向けられている。しかしそれらの構造の解明のみをもってしては、演劇をトータルに理解したことにはおそらくならないであろう。

たとえば、中國の演劇が、宋代以降の社會構造の變化によって生み出された市場地においてまず發生したというのが、氏の論點の根幹をなす部分であり、それはそのとおりに相違ないが、市場地の形成は、いってみれば演劇が發生するために必要な條件、もしくはその背景にすぎない。そのような條件、背景の中から、では一體どのようにして具體的な演劇が生み出されたのかは、演ずる側の事情によるであろう。當時の俳優や藝人たちが、時代のもたらした社會の變化にどのように對應し、そこからいかに自らを組織し、自らの藝を本格的な演劇にまで高めていったのか、そ

の過程こそが問題なのである。そこでは當然、宮廷演劇との關係や外來文化の影響が考慮されねばならないであろう。つまり主催し、見る側の構造と共に、演じる側の構造、ひいては兩者の相互作用の構造が解明されねばならない。眞の演劇史は、その接點の上に構築されるであろう。

しかしこのような問題の解明は、特に中國の場合、多大の困難を伴っているに相違ない。すでに文獻資料に多くを望み得ぬ以上、現に存在する俳優や劇團の調査を通じてのケーススタディーによるアプローチという方法が考えられようが、筆者が實見した限りでも、實際に俳優と接觸してなにかを引き出すのは、至難の技とみえた。田仲氏の調査方法は、すでに述べた如く、嚴密な意味でのフィールドワークというよりは、むしろ現地に着いて、現地でしか採集できない資料を極力集めるといふ性格が強く、俳優を含めてその場の人々から話を聞き出すというようなことは少ないように見受けられた。これは、むろん氏の問題設定のありようのせいもあるが、率直なところ、この邊が外國人研究者としての限界かという感も否めなかつたのである。

氏は香港での調査に先立ち、廣東語を相當勉強されたようであるが、人々から自由に話を聞き出すには會話能力以上の何かが必要であろうし、この場合はまして、廣東語だけではなく、潮州語、客家語なども要求されるとなれば、それが一外國人研究者の能力をはるかに越えていることは明らかである。田仲氏の業績は超人的であるが、氏自身は超人ではむろんないのであって、現時點では、これ以上の成果は望むべくもない。いわんやこの種の研究に於いては、話を聞けば何かがすぐに分かるというものではないのである。しかし本來ならば、このような調査は、現地の中國人研究者との共同で行うのが、より望ましかつたであろう。だが、ここに實は大きな問題がひそんでいたのである。

筆者の見るところでは、中國の學界において、田仲氏の業績は、高い評價と賞讃を得ているわりには、あまりよく理解されていないようだ。氏の著書には例外なく、まず冒頭に、調査に協力した現地の學者たちへの謝辭が見えるが、實際に氏の調査に關心をもち、ほんの少しでもそれに參加した人は、中文大學の學生など若干の例を除いては、ほと

んどのいかなかったようである。このような無關心と無理解が、香港だけでなく、大陸や臺灣の學者にもある程度共通するものであることは、筆者のせまい接觸範圍からも十分に感じられた。

もし現地の中國人研究者が、田仲氏と同様の問題意識をもつて、この問題に取り組んでいれば、田仲氏よりはるかに有利な条件のもとで、より多くの成果を擧げることができたであろうことは想像に難くない。が現實には、そのような研究者はあらわれなかったのである。

このことは氏の研究の先驅性を物語るものではあるが、一面、研究の今後の發展の困難さをも豫見させる。考えてみれば、このような調査と研究が一外國人たる田仲氏の孤軍奮闘にもつぱら委ねられている點にこそ、現在の中國演劇研究の最大の問題の一つがありはしないだろうか。

しかしながらこの數年の狀況は、少しづつながら確實に變化しているように思える。まず香港では、おそらく田仲氏の研究が一つの刺激となったのであろう、従來の研究とは異なり、實地での見聞にもとづく着實な研究が、若い

## 書評

世代の研究者から徐々に生まれつつある。たとえば陳守仁『香港粵劇研究』上卷(廣角鏡出版社 一九八八)は、俳優からの直接の調査により、これまであまり知られていなかった興味深い事實、一例をあげれば、俳優が即興の歌を唱おうとする場合、そのことを樂師や他の俳優にジェスチャーで傳える方法を報告している。このような即興の歌や演技のあり方からも、見る側と演じる側の接点をさぐることは十分に可能であろう。また日本でも、文獻のみにたよらず、生の演劇の様々な側面に關心をもち、そこに鋭いメスをいれた研究、たとえば松浦恒雄「中國傳統演劇におけるアクロバティック性」(『民族音樂叢書』9 東京書籍 一九九〇)などがあらわれつつあることは、まことによろこばしい。

そしてなによりも、近年の中國本土における大量の演劇關係文物の發掘と、儼戲もしくは假面劇の相次ぐ發見(しかしなぜ今頃になってようやくこれらの劇が発見され、注目されるようになったのか、全く不可解である)は、研究者の意識と演劇觀を根本から揺り動かさずにはおかないであろう。今や中國演劇の研究は大きな轉換期を迎えつつあるといつて



よい。その中にあって、田仲氏の一連の著作は、今後の研究のための重要な指針となるはずであり、またそうでなければならぬであろう。

なお田仲氏自身の最近の論文に、演劇と祕密結社との關係をさぐった「粵東天地會の組織と演劇」〔東洋文化研究所紀要〕第二一冊 一九九〇〕があることを紹介しておきたい。中國社會に於ける祕密結社の重要性については今さら述べるまでもない。それは祭祀との關連から、演劇を主催する重要な母胎となっているばかりでなく、また解放前の上海の劇場が青幫の支配下にあり、太平天國當時、天地會の烽起に多數の粵劇俳優が參加したことから知られるように、俳優と劇團の組織とも密接な關係をもっているのである。

この論文は氏の研究の新しい方向を示すものであり、今後の展開が期待される。

以上、はなはだ雜駁な感想になつてしまつたが、最後に田仲氏に對する筆者の個人的な要望を二つ述べて、しめくくりとしたい。

一つは、氏のこれまでの著作を、より廣範圍な讀者のた

めに、コンパクトなかたちにまとめてもらいたいということである。先に、氏の研究が中國ではあまり理解されていないと書いたが、事情は實のところ日本でも大差ないのである。氏の研究にいち早く興味を示したのは、むしろ歴史學界であつて、文學研究者の反應は殘念ながら今ひとつ鈍いといわざるを得ない。これが主に文學研究者側の無理解と怠慢のせいであることはもちろんだが、氏の著作があまりにも龐大であることも、おそらくは一つの原因となつてゐるのである。怠慢をたな上げて、このようなお願いをするのは虫がよいかもしれないが、氏の研究が單に演劇だけではなく、小説や詩文など文學の他の分野においても、それらと社會との構造的關連性を考える上で大きな示唆をあたえることを信ずればこそ、氏の著作がいたずらに盛名のみを負う現狀をあきらまらなく思ふのである。

もう一つ、できれば氏に現在の香港の演劇の特殊性について書いていただきたい。氏がその理論を檢證するための實地調査の場として香港を選ばれたのは、言うまでもなく、中國本土においては傳統的祭祀演劇がすでに死滅に瀕し、

たとえ残存したものがあっても、それを調査することがきわめて困難であったからに他ならない。香港はいわば中國全體の縮圖として捉えられているのであり、さればこそ香港の演劇が、中國演劇の全體像を扱う氏の理論の各部分の實例たり得たのである。

しかしながら、香港が一世紀以上にわたり英國の植民地支配を受け、さらにこの數十年は急激な近代化の波に洗われて、中國本土とは異なる独自の發展を上げて來たこともまた周知の事實であろう。その中であつて、香港の演劇が、本土では見られない特殊性をおびるにいたつたであろうことは想像に難くない。事實、香港の粵劇は、この半世紀の間に、それ以前にくらべれば面目を一新したといつてよいほどの變化をとげたことが知られているのである。ただしこの特殊性は單なる特殊性に終わるものではなく、現在の香港の存在そのものがそうであるように、中國演劇のありべきもう一つの可能性を呈示しているとも考えられるであろう。香港をはじめとする臺灣や東南アジア華人地域の

演劇は、本土では失われつつある古い傳統的な演劇形態を保存しているばかりではなく、また未來の中國演劇の可能性を豫見するための貴重なモデルともなっているのである。ここに、視點を變えて、香港演劇の特殊性から逆に中國演劇全體を展望することの意義が、おそらくはあるであろう。今や高度の資本主義社會に達し、さらには九七年の返還を目前にひかえ、香港と香港の演劇は、またしても大きな變化を迎えようとしている。この時期にあつて、香港の演劇を、中國との共通性と特殊性、傳統と革新の雙方から探ることは、是非とも必要な作業と思える。そしてそれをなし得るのは、田仲氏をおいていないであろう。氏がこの十年の間、困難な調査を續けてこられたのは、單に學問的關心からばかりではなく、また香港の演劇に對する深い愛着があつたればこそと、筆者はひそかに推測しているのである。

(慶應義塾大學 金 文京)