

書 評

田仲一成『中國巫系演劇研究』

東京大學東洋文化研究所 一九九三年三月

本文 一一五三頁 索引三十五頁

本書は、(一)『中國祭祀演劇研究』、(二)『中國の宗族と演劇』、(三)『中國鄉村祭祀研究』につぐ、著者の中國演劇史に關する第四冊目の著作である。前三作において著者は、中國演劇の發生、展開、傳播などの諸問題について、古代以來の祭祀儀禮の變遷およびそれと密接に關連する共同體の構造的變化の面からメスを入れ、劃期的な成果を收めた。それらについてはすでに小松謙氏と筆者の共同の書評において『中國文學報』第四十二册收)紹介と論評を行ったが、いまそれら三作の續篇たる本書を書評するに当たり、まず前作での著者の理論的枠組を簡單に要約してみることにとしたい。

中國古代社會の祭祀儀禮が藝能、演劇へと脱皮して行く上で大きな轉機となったのは、中唐から五代にかけて準備され、北宋、南宋の間に決定的となった社會構造および祭祀の性格の變化であつた。この時期、傳統的な農村共同體とそこでの祭祀形態は、商業經濟の發達を背景とする新たな市場經濟圏の成立によつて變貌を餘儀なくされ、それに伴い農村を支配する地主層も新たな對應、組織化を迫られることになる。このような狀況の中で、農民、商人、地主など雑多な階層を包括し、またいくつもの村落をその商業的取引圏内にもつ市場地において、まず祭祀儀禮の藝能化、演劇化が始まる。その際、古代の巫と尸の對舞對唱は慶祝演劇に、また孤魂超度の儀禮は悲劇にそれぞれ轉化した。ところが市場地という典型的な地緣社會において誕生した藝能、演劇は、地緣社會から發生した文化が、血緣社會の權力支配によつて不斷にはぎとられて行くという中國社會特有の現象によつて、各レベルの地緣的共同體に浸透して行くと共に、それら地緣的共同體と重なりつつそれを支配する血緣的宗族社會の中に取りこまれ、しかも後者が前者

を抑制するという構造が生じるのである。著者はこれについて、地縁三つ、血縁三つ併せて六つの段階を想定している。以下の如くである。

## I 地縁集團の祭祀演劇

### IA 市場的村落連合の演劇

### IB 共同體的村落連合の演劇

### IC 單獨の村落共同體的演劇

## II 血縁集團の祭祀演劇

### IIA 始祖を祀る宗族合同祭祀の演劇

### IIB 分支祖を祀る宗族支派の演劇

### IIC 家長私宴の演劇

詳しくは省略するが、要するにこの六つの段階が、歴史的諸勢力の消長關係の中で、宋代以降さまざまなレベルの演劇を成立させてきたというのが、著者の主張の根幹をなしている。

著者の右の假説は、地方志を中心とする厩大な文献資料および現存する演劇についての豊富な現地調査資料に裏打ちされており、若干の問題點を含むものの、その理論的構

築はきわめて堅牢である。また第一作は祭祀演劇全般について、第二、三作は各々血縁集團としての宗族と地縁集團としての郷村の演劇を扱っており、三部作は相互に密接に關連し合い、ここに著者の理論的見通しは完結しているのである。それにもかかわらず著者がさらに巫系演劇という新たな概念のもとに本書を世に問うたのはなぜであろうか。實は前三作の内容には、その堅實な理論構成にもかかわらず、一つの大きな弱點があった。それは著者が現地調査を行つた演劇資料が、香港および東南アジア地域の華人社會のそれに偏っている點である。これは本土の社會主義中國においては、このような祭祀演劇は禁止され、よしや存在したとしてもその調査が望めない状況下ではやむをえぬことであつたが、しかしこの點からは少なくとも二つの疑念が生じざるを得ないであろう。一つは、香港、東南アジアという特殊な邊境社會の事例を一般化してよいのかという疑念。これについては、中國の文化がさまざまな地方的特色をもちつつも有機的統一體を成している以上、全體的特長は個別例に反映するはずであり、また邊境地域なれば

こそより古い特色が保存されやすいという回答が可能であろう。しかし二つ目の疑念はより深刻である。そもそも祭祀演劇の原初段階において演劇を擔當したのは、祭祀を主催する共同體の成員もしくは儀禮を行う宗教者であつたはずであろう。しかし前記地域での祭祀演劇は、みな商業化社會以降のものであり、たとえ鄉村演劇であっても上演は外部からよんだ専門的劇團の俳優によつて行われている。

祭祀演劇の原初形態とは距離があると云わざるをえないであろう。むろんこれは言わばないものねだりであつて、原初的演劇がそのまま残存しているはずもなく、徵すべき文献も乏しい以上、現行の演劇形態からそれを再構成してみる他はなかつたのである。

しかるに近年、中國本土における開放政策のおかげで、各地の祭祀演劇の實態が次々と報告され、その一部の調査が可能となつたばかりでなく、その中に原初的演劇形態にきわめて近いものが大量に存在するという驚くべき事實が明らかになつた。現在中國で儺戲と總稱される、古代の追儺儀禮に由來すると考えられる演劇がすなわちそれであり、

その多くは今でも祭祀に伴つて主催者たる農民もしくは儀禮を擔當する巫師、道士などの宗教者によつて行われており、また演劇の古層に屬する假面による上演形式を保っているのである。この儺戲あるいはそのさらなる原初段階たる儺舞をどのように位置づけるかは、中國演劇史研究の大問題であるが、著者にとつてもその存在は、これまでの著者の學説を補強するための絶好の資料であると共に、その理論體系の妥當性が問われる試金石として、看過することのできぬものであつたはずである。ここに著者が前三作につづいて本書を著さねばならなかつた必然性がある。すでに第三作において、安徽省貴池の儺戲が一部紹介されているが、本書ではさらに廣範圍にわたる實地調査資料について、著者の從來の假説が全面的に援用され、精緻な分析が行われている。著者のあくなき探求心と學問的良心に對して、敬服の念を禁じ得ない。以下、本書の内容をいかにつまんで紹介しつつ、著者の假説の妥當性を檢證してみることにする。

まずは著者が、いわゆる儺戲を巫系演劇と稱している點

に注目したい。儺戲という呼稱は、現在この名のもとに總稱される各地の演劇の起源を、すべて『周禮』の方相氏の條などに見える古代北方の追儺儀禮に求めようとする強い意向による命名である。しかしこれら各地の多様な演劇を、祭祀性と假面という共通項だけですべて追儺に收斂させるのは、その實態が現時点では必ずしもすべて解明されていない以上、慎重であらねばならない。この点については中國側の研究者の間でも實は意見の相違があるが、巫系演劇という名稱は、これらの演劇が現在主に残存する南方諸地域、すなわち古代の荆楚地帯の巫術傳統をも考慮に入れての命名であり、より現實に即した名稱と言えるであろう。

次に著者は、いわゆる儺禮、儺舞、儺戲を、鄉村共同體を基盤とする郷儺と、宗族、家族を基盤とする堂儺に分け、後者は前者を取りこんだ上に展開した形態である點を指摘する。この點は言うまでもなく、地縁、血縁集團をめぐる著者従來の演劇モデル理論の援用であり、これによって巫系演劇全體について、その發展段階と構造が大まかに示されることになる。また巫系演劇が演劇の原初形態である以

上、その核心は郷儺の部分にあり、堂儺は附隨的なものになりすぎないことも、この分析によって明らかにされる。本書の主要部分の論述が前者の紹介分析に費やされ、後者についてはわずかに餘論で觸れられるにとどまるのは、このためである。近年の中國本土および臺灣の研究者による儺戲についての大量の調査報告は、その詳細さと範圍の廣さにおいて本書を凌駕する反面、儺戲全體についての構造的分析を闕いており、各地の報告が雜然と并立しているという印象を否めない。中國の一部の研究者が、貴州、湖南などの少數民族地域における堂儺を中國演劇の源流と見なす傾向があるのはこのためであって、その點著者は、限られた資料を理論的枠組によって、構造的立體的に示すことに成功している。従來の假説の援用が功を奏した結果と言えるであろう。

以上の二點を踏まえた上で、序篇「中國巫系演劇の類型」において、まず巫系演劇の基礎をなす巫術儀禮として、道教儀禮の中に潜在する「紅頭巫術」が取り上げられる。「紅頭巫術」とは、道教儀禮の中で主に惡鬼を驅逐する場合に、

道士が道服を一時的に脱いで、頭に紅布の鉢巻をして、角笛を吹いて五方の陰兵を招きよせ、その武力によって邪氣を追い拂う巫術のことであり、廣東、福建の道教儀禮をはじめ、貴州、湖南など西南地域の少數民族の堂儺などに、地域差を伴いつつその共通の要素が廣い範圍で確認されている。場合によって假面をつけるケースもあり、またそれが古い形態と推定されるのであって、その點古代の追儺儀禮における方相氏とも關連すると想像される。これが巫系演劇の基礎をなす巫術儀禮である。次にこの儀禮が演劇へと轉化して行く過程と各類型が、先の地縁、血縁モデルによって説明され、すでに述べた郷儺と堂儺の區別およびそれらの傳播形態に論が及ぶ。特に西南少數民族地域の堂儺が、その上層部における漢族文化の受容の結果にすぎないことが指摘される。

第一篇「郷儺の原始形態」においては、まず儺禮の歴史的演變が文獻によってあとづけられ、その殘存例として江西省境内各地の郷儺儀禮とそれに伴う藝能、演劇が考察される。これらの地域では、主に儺神廟とよばれる各村落の

祠廟にさまざまな假面が神として祭られ、紅頭巫術と追儺儀禮に由來する驅邪が行われた後、假面による舞踊あるいは簡単な劇が演じられる。地域により發展段階に差があり、東部地域ほど藝能化の度合が深まるが、しかし本格的な演劇にまでは至らない。

第二篇「郷儺の展開形態——儺戲」においては、單純な假面舞踊(儺舞)がより高度な假面演劇(儺戲)に展開して行く條件として、孤魂超度觀念の介入が挙げられている。すなわち一般的な惡鬼ではなく、個別的な孤魂への恐怖が増大し、鎮魂のために孤魂の物語が演じられる必要が生じたところに、演劇展開への契機を見るのである。この點は、幽鬼孤魂を鎮めるための儀禮である超廻建醮から鎮魂演劇としての悲劇が生じたとする著者從來の主張を援用したものである。この段階の演劇として、次に貴州省安順の地戲と安徽省貴池の儺戲が紹介されるが、前者は明初に江西、安徽方面から移住した軍隊の子孫の集落に傳わるもので、戦死した先祖の英靈の鎮撫を主目的とするものであり、また後者においても「新年齋」などの鎮魂儀禮が重視されて

いる。このような孤魂鎮撫的發想と儀禮は、江西の儺舞には見られなかったものである。ただし安順の地戲と貴池の儺戲とは、共に鎮魂演劇的な性格をもちつつも、その内容

において、前者はもっぱら『三國志演義』などに基づく武劇を、後者は『劉文龍』『孟姜女』などの家庭夫婦劇を多く演じる點で對照的である。これは前者が外敵の侵入から村を護るために死んだ英靈を、後者は次世代を産み育てるため他處から嫁いで來て苦難のうちに死んだ女性の冤魂を鎮撫の對象とするという相違によるもので、さらにその背景には、安順の諸集落は軍隊という特殊な環境上、雑多な氏族の寄せ集めであり、宗族の結束より宗族の枠を超えた横のつながりを重んじる傾向が強いのに對し、貴池では宗族を中心とする同姓集落が大部分であるという、社會構造のちがいが指摘されるのである。

なお儺戲は一般に假面演者が同時に歌唱者であるのを通例とするが、安順地戲の一部には兩者が分離しているケースが見られ、そちらの方が古い形態と言える。そこから演者が歌唱する段階に變化すると、今度は假面が歌唱の障壁

となるため、貴池の儺戲に見られる如く、假面をあみだにかぶる形態が生じ、さらには假面自體がなくなる脱假面の方向に展開することになる。

次の第三篇「郷儺の變容——假面の退化」は、第二篇の右の論點を受けて、假面を失った郷儺の儺戲として、山西省曲沃縣の扇鼓神譜、江蘇省南通縣の儺子戲および貴州省織金縣の趙侯壇祭祀の三例が検討されている。この三例に共通するのは、第二篇で指摘された儺舞を儺戲に展開させるための必要條件としての孤魂超度的要素が、演劇を發生させるほどの成熟度に達していないという點である。これに對して特に扇鼓神譜と趙侯壇においては、紅頭巫術による驅邪儀禮を残しつつも、祈福・豐饒儀禮の慶祝的要素が強くなっている。この點は、鎮魂演劇とならぶ演劇發生についての著者のもう一つの主張である、古代の巫の對舞對唱から慶祝演劇への展開という論點と關連しよう。ただし儺子戲にはこの慶祝的要素は見られず、紅頭巫師による原始的な驅邪儀禮であるとされる。この篇の最後には、この紅頭巫術のさまざまな様態が目連戲の場合なども含めて幅

廣く検討され、それが古代の荆楚文化と關係するという予測が述べられている。

餘篇「堂儼とその傳播」では、郷儼に對して社會の上層部の血縁集團を基礎に成立した堂儼が考察され、漢民族の例として福建(臺灣)と海南(シンガポール)の紅頭法師、紅頭道士の儀禮が、少數民族の例として貴州省東部の土家族の「過關煞」および侗族の「喜儼神」が紹介される。少數民族の堂儼は、すでに述べた如く、漢民族の文化としての紅頭巫術が傳播し、その上層部に受容されたものであるが、漢民族の堂儼がすでに假面をほとんど失っているのに對し、少數民族のそれには多くの假面演劇が残されており、より古い層が保存されていると言える。ただしそれらは血縁的閉鎖集團内で行われる堂儼の性格上、短篇の慶祝劇、吉慶劇、家庭劇に終始し、その枠を越えて長篇の物語劇に展開する途は閉ざされており、儼禮の發達史上いわば終着點の袋小路に位置づけられるのである。

本書の内容は多岐にわたって複雑であるが、以上おもに演劇の發展経路に焦點を當て、著者の從來の假説を参照し

つつ要約を試みた。中國の巫系演劇研究は、本書によつてはじめて個々の調査報告の羅列の域を脱し、一つの理論モデルによつて全體の構造を考察できる段階に達したと言つてよい。また著者の從來の假説は、これら一連の巫系演劇の研究を通じて、特に祭祀と藝能、演劇が一體となった原初段階の空白が埋められ、より達成度の高いものになったと考えられる。しかしながら巫系演劇の形態は、地域的歴史的にきわめて多様であり、かつその實態に未解明の部分がな多い今日にあつて、限られた資料に明快な理論を援用した本書の内容にいくたの疑問點が存在することは當然であろう。以下、本書の問題點および本書の成果によつて今後の研究において豫想される課題について、思いつくままに述べてみたい。

まず、巫系演劇の基礎として紅頭巫術を取り上げたのは、著者の卓見であるが、その性格についてはなお検討の餘地があるように思える。紅頭巫術は五方の陰兵の武力によつて惡靈を驅除するもので、頭につける紅布も、著者の言うように紅色の陽氣が陰氣の凝結としての鬼を驅逐するとい

う意味の他に、それ自體が軍装であつた。宋の『事物紀原』卷九「戎容兵械部・抹額」の條は、『二儀實錄』を引いて、紅綃の抹額はちまきは「武士の首服」であると述べている。ここに見られるきわめて強い軍事的性格は、農耕を主とする鄉村の儀禮とは異質であり、鄉村で自然發生したとは考えにくい。一方、現存する各地の紅頭巫術は、廣い範圍で共通した性格を示しており、道教が普及する以前のある時期に、これらの巫術が、おそらく軍隊の移住を通じて各地に廣まった可能性を推測させる。南宋の周去非『嶺外代答』卷七が、廣西桂林の儺隊に諸軍儺と百姓儺があつたと述べるように、郷儺は後世までも軍隊と密接に結びついていた。五方陰兵に見られる五行思想も、『隋書經籍志』著録の兵書に「五行候氣占災」があるように、古代の方術的軍事思考の反映であろう。本書の論述において紅頭巫術はきわめて重要な地位を占めていただけに、その性格のさらなる探求が望まれる。

またこれに關連して、著者は紅頭巫術と荆楚文化との關係を隨處において暗示しているが、これと北方に起源する

書 評

方相氏の儺禮巫術との關係は、本書では必ずしも明確には述べられておらず、わずかに紅頭の由來として漢代以來の儺禮で仮子が用いる赤幘が挙げられているに過ぎない。兩者は共に假面に關連する驅邪儀禮であり、江西省西部でのように併存している例もあるが、古代の儺禮には紅頭巫術に特徴的な五行思想の反映は見當らない。この問題は、巫系演劇全般を儺戲と總稱することの適否ともかわつており、その説明は今後に向けての大きな課題であらう。

次に第二篇「郷儺の展開形態」で、儺舞が孤魂超度儀禮を介在して儺戲に展開して行く過程を述べた部分は、本書の中で最も精彩に富むが、この段階で孤魂超度思想と共に重要な役割を果したと思える詩讚系の說唱文學の存在については、相對的に記述が物足りない憾みがある。安順地戲の背景には、地戲譜という詩讚系說唱文學の書物の存在があり、また貴池儺戲の多くは、明成化刊の說唱詞話シリーズと深い關係にある。著者は、この說唱文學の存在について、その敘事體の表現に關連して、迎神歌舞から演劇への過渡期という見方を示すが、これは巨視的には正しいもの



の、唐代以來大きな發展を遂げた説唱文學の演劇化というより直接的で重要な事實が見落とされている。現存する詩讚系の説唱文學は、形式題材共に強い共通性をもっており、安順地戲と貴州儺戲の歌詞形式がほとんど同じで、また題材的にも『三國志演義』や『孟姜女』など全國共通のものである以上、ある時期に孤魂超度儀禮と共に、詩讚系の説唱文學が、おそらくは書物の形態によって各地に傳播した可能性はきわめて大きいであろう。現に江西省萬載縣の「鮑三娘・花關索」で用いられる歌詞（二四六頁）は、明らかに成化本の『花關索傳』もしくはそれと同系統の唱本を踏まえているが、本書ではそれについての言及がなく、そのため一部に誤讀が見られる。たとえば「坐在馬上拳頭大、在喉中不□人」（二四八頁）について著書は、前句を「馬上に坐して拳頭を大きくし」と解し、後句を不明とするが、『花關索傳』後集の「馬上不比拳來大、喉中吞你十來人」の二句を参照すれば、それが花關索の侏儒たることを述べたものであることが分るはずである。

安順地戲における詩讚系説唱文學と演劇との關係について

ては、上田望氏「清代英雄傳奇小説成立の背景」（『日本中國學會報』第四十六集 一九九四年）に詳しいのでここでは觸れない。貴池儺戲について本書では、複数の村落に傳わる『劉文龍』が取り上げられているが、よく知られるようにこの作品は潮州で發見された明宣徳本の南戲『金釵記』と同内容である。むろん儺戲は基本的に詩讚系の七言、南戲は樂曲系の曲牌からなり、兩者の單純な比較は難しい。しかし貴池諸村落で演じられる『劉文龍』劇の中で、最も演劇化が進み、ほとんど假面を用いない演出の太和章氏村の劇本が、他村と異なつて樂曲系の歌詞をもち、かつ内容の中に主人公の下僕が主人の旅立ちに際して馬を洗う場面があるのは注意を要する。というのは、南戲『金釵記』の中には、洗馬橋で主人公夫婦が別れる場面（第十齣）があり、兩者の暗合は偶然とは考えにくいからである。一體この劇について、當初詩讚系であつたものが樂曲系に改編されたのか、それともその逆なのかは、貴池儺戲の性格ばかりでなく、儺戲全體の演劇史上の地位を探る上で重要な問題であつて、類似例をさらに廣く集めて、詳細に研究されるべ

きであろう。南戲『金釵記』は卷末に「在勝寺梨園置立」の文字が見えることから、寺院に屬する俳優の所持本と考えられ、演劇の傳播には宗教活動が關係していたことが推測されるのである。

なお傳播の問題は、演劇の展開を考える上できわめて重要であり、本書でも大きく取り扱われているが、傳播を擔う人間の移動についての本人の陳述や言い傳えが、しばしば信憑性を闕くことは注意を要する。たとえば南豐縣石郵村の儺舞は、明の宣徳年間に潮州から傳えられたと言われるが、著者は種々の理由からこれに疑義を呈しており、また同じ南豐縣水南村の儺舞は、清末に武術師が湖北省武漢からもたらしたと言われるが、その演目には却って福建の影響が強く認められるという。貴州安順の住民は、明初に安徽、江西方面から移住した軍隊の子孫と稱しており、たとえば詹家屯の曾氏は江西の南豐から來たとされ、その『曾氏譜書』には、「祖籍は山東省曲阜縣」「唐朝初年に至り、曾鞏、南豐府豐城縣上河傍に遷居す」などと書かれているというが（三七五頁）、これがはたして事實かどうか、

だれもが躊躇せざるを得ないであろう。これらについては、より客觀的な史料によって眞偽をできるだけ確認することが望ましいことは言うまでもない。たとえば右については、明初に雲南、貴州方面に出征定住した軍戸の子孫による承襲供狀がたまたま殘されているが（方國瑜著『雲南史料目錄概説』第三册 一二七頁の「雲南左衛中千戶所試百戶承襲供狀」、それによるとこの軍戸は安徽南部の安慶府潛山縣の出身で、元末に江西の九江府において從軍し、南昌に移ったのち、明初の雲南遠征に加わったことが分り、族譜などの記述をある程度裏付けることができる。このような史料の裏付けのない傳承については、慎重な扱いが必要であろう。著者は、貴池の青山廟の起聖詩に「堆金積玉蔭平陽」とあるのを根據として、貴池儺戲と北方古代儺禮との系譜關係を想定しているが（六三五頁）、「平陽」は平地を意味する説唱文學の常套語であつて、山西の平陽とは無關係である。貴州織金縣の趙侯壇祭祀での開壇詞に、「平陽大地好排兵」（九七八頁）とあるのも同じ（こちらには「平陽なる大地」と正しく解されている）。傳播経路の推定が困難であることを示す

例であろう。

次に、儼舞から儼戲への演劇的展開が、ついに假面の喪失をもたらすという本書のもう一つの重要な主張の中で、著者は、安順地戲の古い形態として、歌唱團と假面をつけたの演者が分離しているケースがあることを指摘するが、これこそがまさに説唱文學が演劇化する最初の段階であろう。ちなみに地戲は、演者自身が歌唱するようになった後もお合唱の傳統を保持している。すなわち擔當の演者が七言句の歌詞を唱った後、その末尾の三字を全體の演者が重複して合唱する形式が、地戲の中に廣く見られるのである（王秋桂・沈福馨著『貴州安順地戲調查報告集』十九頁に述べられているほか、筆者もかつて貴州での調査でこの點を確認した）。地戲は説唱の傳統を色濃く残した演劇であると言えよう。

假面を失った後の儼戲を扱った第三篇「郷儼の變容」は、本書の中で最も問題の多い部分のように感じられる。著者の主張によれば、假面の喪失は、故事性の増加とそれに伴う歌、念白の必要度の増大など、演劇的發展の必然的歸結であった。しかるに第三篇で紹介される演劇は、假面こそ

用いないものの、第二篇の安順地戲や貴池儼戲に比べて演劇的に進化したものとは必ずしも認められない。安順地戲や貴池儼戲の演目が、みな普遍的な題材による長篇の劇であるのに對して、山西の扇鼓神譜の「採桑」、貴州の趙侯壇祭祀の「採木上梁」など、こちらは比較的短く題材的にはローカルな慶祝色の強い劇が多數を占めており、兩者の性格は大きく異なっている。これを著者の從來の理論に當てはめると、前者は孤魂超度による悲劇、後者は巫の對舞對唱から生まれた慶祝劇と捉える方が整合的であろう。すなわち本書の構成は、(一)郷儼の原始形態↓(二)展開形態↓(三)郷儼の變容と一直線に展開する如くに見えるが、實はそうではなく、(三)は(一)よりはむしろ(一)から變容したものであつて、(二)と(三)は并列の關係となる。したがつてまた、(二)が演劇的に進化して假面を失った段階は、(三)ではなく別にあるはずで、おそらくは柳子戲など清代以降の地方劇の多くがそれに相當するであろう。にもかかわらず、本書があえて右のような構成を取っているのは、儼戲から地方劇への展開というテーマが、巫系演劇の範圍を逸脱する上、從來の

研究では未開拓の分野であるためであろうが、その他に、第三篇で紅頭巫術が頻繁に言及されていることから考えて、この時点で著者の關心が、演劇自體よりもその基層にある紅頭巫術儀禮に移ったことが關連しているのではないかと想像される。そもそも著者の關心は、演劇とその背景にある社會構造の相關關係にあったのであり、基層文化としての紅頭巫術に著者が惹かれるのは十分に理解できることであつた。この點は、著者の今後の研究の新しい展開を豫測させるものであろう。

最後に、本書のもつ演劇史を越えてのより一般的な重要性について述べてみたい。本書が紹介する演劇の所在地には、中國の傳統文化に親しんだ者にとつて馴染のある地名が少なくない。たとえば江西の南豐は唐宋八家の一人、曾鞏の故郷、また婺源は朱子の本籍地である。貴池の秋浦江沿いの村々と言へば、李白の「秋浦歌」を多くの人が思い出すであらう。しかしこれらの地域に、本書で述べられているような原初的な演劇形態が綿々と傳えられていることを知る人がどれほどいるであらうか。このことは、中國社

會における上層文化と基層文化の乖離のはなはだしさを物語るものであろうが、本書を一讀すれば、上層文化の影におおわれた基層文化がいかに多様で、またいかに強靱な生命力をもっているかに驚嘆せざるを得ないであらう。たとえば儼禮に際して讀まれる祭詞の記年には、清末の天地會の用いた年號「天運」や、「民國」に混つて、「中華人民共和國」を用いたものも少なからず見られる。社會主義國家中華人民共和國の名の下に、神々の降臨を乞ひ、福を祈るというのは、まことに皮肉な光景であるが、そこにはいくたの戦亂や體制の變化、そして文化大革命などの思想統制をも乗り越えて今日に脈々と息づく、基層文化の眞面目がよくあらわれている。李白はともかく、曾鞏や朱子は、本書が述べる巫系演劇および藝能が強い力をもつ環境の下で、おそらくは人となつたはずである。特に思想史や政治史、そして古典文學など上層文化の研究に携わる人々に、本書を一讀するよう推奨したい。

(京都大學 金 文京)