

## 演戯詩に見た韓国の演戯

尹光鳳<sup>※</sup>

### 1. 演戯詩とは

演戯<sup>1)</sup>とは、身振りと言葉で活発な動きと歌と踊りを兼ねるようになったいろいろなノリ（遊び）の形態をいう。これには特に歌詞と唱が主になったものもあれば、さまざまな機能と才能とマイム（mime）に至るまで多様な概念を保っている。しかし疎外されてきた階層によって伝承され、伝えられてきたこの演戯の形態がその都度記録されず、若干の関心のある士大夫によって詩として表現されていたが、これがいわゆる演戯詩というものである。

演戯詩の源流は中国で探ることができる。演戯に関する詩は以前から楽府というジャンルを設定して当時流行っていた楽舞を歌で表現しているが、楽舞詩という名称がすなわちそのような例である。楽舞とは人類の発生と共に自然的に存在してきた人間最古の芸術である。これは最初には単純に休息を取り、退屈さをあやすために行ってきた、次第に専門家の演行に発展し、変異した芸術である。このように衆人環視の中で自分の技芸を精一杯発揮するようになった技芸人たちは、演戯について関心がある詩人たちの注目の対象になり、詩人たちは多くの観点から彼らの公演の姿を観察して詩で描写するようになった。

韓国演戯詩の意味を抜き出すため、まず今まで言及されてきたいくつかの詩の題目に注目する必要がある。

まず、最初の演戯詩と言える崔致遠の「郷楽雜詠五首」がある。この郷楽とは楽・歌・舞・戯がすべて含まれた我々のノリである。すなわち「金丸」「月顛」「大面」「束毒」「狡猊」など五種類の才伎を描いているので雜詠であり、郷楽は外国から入ってきた唐楽とは異なり、韓国における演戯をいう。また李穡の「驅儼行」と「山台雜劇」を見ると、驅儼儀式と共に終わりに行われた雜戯を詩として描いたものである。特に「驅儼行」は中国の楽府体の一種として楽曲とは異なり、歌詞を変えて歌う古詩をいう。それで音楽から外れてただ詩としてのみ存在する楽府体であることが分かる。また成俔の「観儼詩」も同じく儼禮儀式の終わりに行われる雜戯について唄っているが、先の「驅儼行」は当時盛んだった逐鬼の場面と共に雜戯を扱っているのに比べ、「観儼詩」は「弄丸」「歩索」「傀儡」「長竿」等だけを扱った五言律詩である。したがってこのような作品は臨場感のある詩であることが分かる。これを契機に後代に現れた詩の題目を見ると、そろって「観黄昌舞」・「観劇絶句十二首」・「観優戯」・「観劇八令」のよ

---

※広島大学名誉教授

うな「観」がついており、直接公演場で見て作った詩であることを立証している。このようにノリ（遊び）をする倡優が行ういろいろな演戲を觀覽して作られた作品が演戲詩なのである。

一方、先行の研究成果を比較してみると、演戲は演劇の形式を取り揃えたが、その内容がノリに近いもので、また遊戯が演劇に移行する過程にあるか、遊戯と演劇が未分化された状態のものともみることができる<sup>2)</sup>。したがって本稿では演劇や戲謔または唱劇と索戯と場技等に関する詩歌を一応演戲詩と規定しながら論旨を展開することにした。

結局、韓国演戲詩とは上記のような演戲の姿を見たり聞いたりして、これを詩化した紀俗樂府とすることができる。

## 2. 三国時代の演戲

演劇芸術の起源を原始的な宗教の儀式に探ることは、その儀式自体が歌と踊りと祈祷を必須的な要件とする公演だからである。それゆえ歌と踊りの發展過程は演劇の形成過程と直結している。このような意味で踊りは最初の宗教的行為であると言える。したがって『三国志』「魏志東夷伝」に現れた「群聚歌戲」から、我々はこうした歌戲を類推でき、また夫余の迎鼓、高句麗の東盟、濊の儗天からこうした側面を確信できる。例えば、

高句麗：其民喜歌舞、國中邑落 暮夜男女群聚 相就歌戲。

〔魏志 東夷伝〕

武帝滅朝鮮 以高句麗為梟 使属玄菟、賜鼓聚伎人 其俗淫 皆潔淨自熹 暮夜輒 男女群聚為倡樂 好祠鬼神。社稷零星 以十月祭天大会 名曰東盟。

〔後漢書 東夷伝〕

濊：常用十月祭天 昼夜飲酒歌舞 名之儗天。

〔同上〕

韓：常以五月田竟 祭鬼神 昼夜酒會 群聚歌舞 舞輒數十人 相隨蹋地為節 十月農功畢。

〔同上〕

夫余：正月祭天 國中大会 連日飲食歌舞 名曰迎鼓。

〔三国志 魏志 東夷伝〕

がその例である。これはすなわち歌舞と歌戲が演劇の発祥としての韓国演戲の起源であると分かる。このように東西を問わず農耕を主とする民族は、楽天的で歌舞が抜きん出ている。かつ

て韓国人は春の種蒔きと秋の収穫が終わると人々が集まり、天に拝んでいた白衣民族である。したがってはるかに遠い昔から告祀を終えると、互いに食事を分け合い昼夜楽しんで遊んだ。ここに歌と踊りで興を起し、面白い演戯を通じて興を高めていた民族であった。

このように楽舞が盛んだったことを勘案すると、これを見て興味を感じた人がいるだろうし、あるいは自分も知らない間に即興的に詩興を得ることもあっただろう。しかし当時このような楽舞を見て詩化した記録は、どの文献にも見られない。ただし駕洛国の「首露クッ」で建国神話の具体的な姿を儀式化し、歌われるようになった「亀旨歌」があるだけである。しかしこれは単純な労働謡であって、演戯詩とはいえない。

三国の中で特に高句麗と百済は、地理的に中国と近かった。『隋書』『東夷伝』によると百済楽は中国の南朝楽の影響を受けており、高句麗楽は北朝の影響を受けて百済楽にない新興西域系楽器、すなわち五絃と箏篋を使用して最後には隋の七部伎と九部伎に列するようになったという。あの安岳三号古墳の「音楽演奏行列図」はこれを証明するよい資料である。その中でも鼻柱が高く足を交互に重ね、二つの掌を突き合わせている人物を見ると、まるで雑戯を連想させてくれる。また「舞踊塚の壁画」の踊っている人の装いはやはり同じ脈絡から窺うことができる。『旧唐書』『樂志』を見ると、

高麗楽工人 紫羅帽 飾以鳥羽…中略…推髻於後 以絳抹額 飾以金璫 二  
人黄裙襦赤黄袴 極長其袖、烏皮靴 双双並立而舞……。

と言う記録に注目すべきである。すなわち、高句麗の踊る人は頭の上にまげを結び上げ絳抹額をつけ、黄金のイヤリングに黄色い上着と赤いズボンをはいて、長袖で二人ずつ踊っていたというので、当時高句麗人たちの歌舞に対する様相がどのようなものであるかを汲み取ることができる。

しかしこのような楽舞の盛行にもかかわらず、これに関する我々の先祖による記録は満足するほどは残ってはいない。それゆえ、当時の演戯の姿は詩を通じて考察するしかなく、そのうえ三国時代の記録はそれさえ資料がなく、中国の文録に依拠するしかない。

すべての詩はノリから生まれたと、ホイジンガ (Hoyjinga) は『ホモ・ルーデンス Homorudens』で力説した。そのような例として、彼は信仰に基づいた聖なるノリ、歓喜と熱情の祝祭的なノリ、競技という投機的ノリ、自慢、嘲弄、悪口に基づいたノリ、臨機応変と頓才のすばしこいノリなどを挙げた。そう見ると、ノリそれ自体には聖俗を行き来する奥深く微妙な哲学が宿っていることが分かる。

一篇の詩とは、意識的だろうと無意識だろうと読者を魅了させる緊張を創造するものである。この時緊張には強い情緒的雰囲気に伴う。これと同様に一つのノリも参加者を魅了する緊張の創造が要求される。そうしてこそノリが面白く人を引きつけることができるからである。したがってこれのため自然に楽器が動員され、歌と舞踊が伴うようになるのである。これがだんだ

ん洗練され、芸術化されたものがいわゆる楽歌舞である演戯である。

単純に寂しさを紛らわすことを埋めようとする日常のノリとは異なり、一次元変化したノリの延長としてのこの演戯はすでに職業的ノリへの変身である。それで演戯はノリではないという否定的見解もある。だが演戯の内容はどれを見てもノリではないことがないことを勘案する時、この指摘が必ず正しいとは言い切れない。

とにかく単純な日常のノリは各部分ごとにより発展し、公演芸術へ変移させた。演戯詩は直ちにこの演戯化された公演を見て、それなりに主題を展開させ、その雰囲気や詩化したものである。演戯である楽歌舞にはすべて、強い人間的苦悩、または叙情的状況が宿っている。これはそれぞれの音楽のリズムや舞踊の動作に凝縮されているが、正しくこの人間的苦悩と叙情的雰囲気という二種類の状況を制限されたいくつかの文字の詩として表現することはそんなに易しいものではない。このような中で今まで描写された演戯詩の表現様相を見ると、おおよそ次のようである。

第一 作者が公演者自身の心情になり、彼の苦悩を表にあらわすものである。例えて言えば、有能な公演者は自分の情感を音楽の性質・品格と舞踊ないしは雑技の動作に注入し表現するので、作者はこれをよく見極めなければならない。

第二 鑑賞者の情緒的反響を通じて公演の雰囲気を捉えることである。

第三 公演するそのままの姿を描写するが、できるだけ作者自身の主観を少なめに注入し、公演内容の描写に忠実することである。

第四 聯詩の場合、大体観客の入場から退場までの雰囲気を順次的に描写することである。

第五 有能な公演者の場合、作者は彼を特にほめたたえ、彼の過去を回想する手法である。

以上のようなことを勘案した時、演戯詩の描写は決して柔らかいものではないことが分かる。今から叙述される演戯詩は結局この範疇に属するのはもちろんである。我々の演戯詩の中で一番先に目にとまるのが「高句麗詩」である。

何志浩の『中国舞踊史』によると、高句麗の演戯を詩化した王祿の次のような詩が伝えられている。

肅肅易水 <sup>3)</sup> 生波	うすら寒く寂しい易水に波は立ち
燕趙佳人自多	趙と燕の国には昔から美人も多く
傾盃覆盃漼漼	酒杯をあげようとして溢れている酒甕を覆って
垂手奮舞姿姿	袖が振れて興に乗って舞を舞う
不惜黃金散尽	黄金を惜しみなくすべて費やしてしまう
只畏白日蹉跎	明るい日が怖いいつ志を遂げるだろうか。

「中国舞踊史・高句麗詩」

上の詩を見ると、当時高句麗人の歌舞がどれほど気概堂堂したもののが分かる。上の詩は特に、鑑賞者の情緒的反響を通じて公演の雰囲気をつかめることで不惜黄金、恐れ表現に現われた。これとは異なり詩聖の李白が踊りの姿をよく描写した。「高句麗詩五絶」がそれである。

金花折風帽	黄金の花をつけた帽子を被り
白馬小遲回	白馬に乗ってゆっくり行く
翩翩舞広袖	ひらひらと踊る広い袖に
似鳥海東来	鳥のように海東（韓国）から来たのか。

「李太白集 卷六」

ご覧のとおり、この詩は公演するそのままの姿を描写するが、出来るだけ作者自身の主観を少なめに注入し、公演内容の描写に忠実であったことを垣間見ることができる。踊る舞姫の爽やかな様子を詩仙らしく見事に詩化した。豪放不羈な李白が詩を作らなければ耐えられない衝動を感じる踊りだったら、これまた相当な水準の踊りだったことは容易に推察できる。

一方、中唐の白居易は、

胡仙女胡仙女	蛮人の仙女よ、蛮人の仙女
心応絃手応鼓	節と拍子がよく釣り合い
絃歌一声双手举	絃を弾く音に両袖をそっと乗せて
廻雪飄飄轉蓬舞	風にはためく雪のようにヨモギが飛ばされるよう
左旋右転不知疲	左右に回り回っても疲れない
千匝万周無已時	千回万回回って止まることのない
人間物類無可比	人間万物の中に比べるものがないので
奔車輪緩旋風遲	速い車輪、つむじ風も遅い
曲終再拝謝天子	曲が終わり天子にお辞儀をし
天子為之微啓齒	天子はにっこり笑みをつくられる

「後略」

「白氏長慶集 卷三」

と詩化し、公演内容に忠実であることが分かる。一見して今日の「扇の舞」を連想するさわやかなノリである。しかし、もともと胡旋舞は、胡女が小さなボールの上に上がりボールの転が

りによっていろいろな踊りの姿を見せてやるもので、雑技と舞芸が混合した演戯である<sup>5)</sup>。このようなノリは当時、康国・朱国・識匿国など西域の胡旋舞と類似したもので、果たして独自の高句麗舞かどうかはもう少し詳しく調べねばならない問題である。

一方、『高麗史』『樂志』によると、従来の高句麗楽の中で「来遠城」・「延陽」・「溟州」など三種があったといわれ、『隋書』『樂志』には「芝棲歌」・「歌芝棲舞」があげられているが、その演出方法は知るすべがない。また、百済には楽として「禪雲山」・「無等山」・「井邑」・「智異山」・「方等山」などがあり、伎芸として「投壺」・「囲碁」・「樗蒲」・「握槊」と「弄珠之戲」などがあげられるが、この中で「弄珠之戲」が関心の種になる。そして『日本書紀』に登場する百済人味摩之が南中国の呉の国で伎楽を習い、日本に伝えたという記録が見られるが、むしろ百済の記録に残っていない。この記録は、地理的に交通が容易だった南朝のいろいろな王朝と早くから交渉が頻繁に行われていた百済が仏教文化を吸収して日本に伝えた証拠であり、特に東晉から受け入れた仏教文化は高度の発達を促進させて、自らの芸術を発達させ、またこれが日本に伝わり日本のいわゆる伎楽面や伎楽に関する記録がこれを間接的に証明してくれている。この伎楽は仏教布教のためのタルチュム（仮面劇）であり、台詞のない黙劇で、西域から由来したものが中国を経由して百済に伝来して、また日本に伝えられたと見ることができる。

### 3. 新羅時代の演戯

三国を統一した新羅は、上記二カ国よりは多くの記録を残しており、考察するのに苦衷がより少ない。『三国遺事』新羅儒理王9年（32）條によると、嘉俳の名節を迎えて歌舞百戯をまんべんなくやったという記録が見られる。特に真興王12年（551）に八閔会を初めて開き、その順序を紹介したが、この時綵棚を二つつなげておき百戯歌舞をしながら福を祈願したというが、これこそ絹の天幕をきれいに垂れ下げた所であらゆるノリを行い、その規模を自慢する国の大きな行事であったと言える。しかし、この時ノリにどのくらい演劇的要素が加味されたかを確実に知ることはできない。そして新羅時代には、上層貴族に属した人物が王朝の伝承と民間の伝承の間で席を占め、自ら巫女やクアンデ（役者）の役をしながらノリをしたりもし、そのような姿の中で演劇の痕跡が発見されたりした。一方、感恩寺西塔と慶州味鄒王陵地区で発掘された土偶の中には提琴（桐板）、杖鼓、笛、琵琶、または撥を演奏する姿と、奏楽する女性像の姿が多く見られるが、これは当時行われたある儀式や祈福行事を垣間見ることのできる重要な資料と言える。またその中には逆立ちするものと体を怪しげに曲げた像もあり、右足をさっと持ち上げて右手に当て、左手を下に下ろして左足に当てた姿もある。またある土偶は二本の足を前に延ばしており、二本の手を肩の上に乗せて地面につけながら全身を長く伸ばした姿もある<sup>6)</sup>。恐らくこのような姿は今日のサルパン（旅芸人の遊びの一種）に似たノリではなかったかと考えられる。こうみると、実際に記録されていない民間伝承の雑戯と歌舞が新羅時代にはどのくらい盛行したかが分かる。もちろんこのようなノリは自生的なノリの可能性もあるし、また

外来的なものだということもできる。

一方、唐の蘇鶚の「杜陽編」によると、新羅の景德王（752—765）は唐の太宗が仏像を好きだという知らせを聞いて五色の毛布を贈ったが、その作りが巧妙で美しく、また当時最上の物で、四方一寸ごとに歌舞と伎楽の行列といろいろな国の山川の形相が描かれていたという<sup>7)</sup>。これはやはり統一新羅時代に伎楽が盛行したというよい証拠である。

このほかに新羅楽として「会楽・新熟楽・突阿楽・枝児楽・思内楽」など18種が『三国遺事』「雑志」に見られ、この新羅楽は琴尺、舞尺、歌尺などから構成されている。この三国楽のほかにも韓国の演戯史に比重を占める「剣舞・処容舞・無碍舞」などを挙げるができるが、剣舞は別名「黄昌舞」ともいい、これは死んだ人物を追慕する仮面舞として花郎官昌の武勇談に由来している。したがって葬礼と関連した仮面舞として、これが果たして演戯に発展し得たのかは疑問である。この剣舞は高麗末に李詹が乙丑年（禡王 11年：1385）の冬に見た時は、すでに「黄昌舞」と呼ばれる「仮面舞剣戯」に変わったし、その後金宗直は「東都楽府」で「其舞周旋顧眄 変転倏忽、至今凛猶生氣 且有其節」と言い、武舞としての雄々しさを語った。この「黄昌舞」に対する関心は「東都楽府」以来いわゆる紀俗楽府によく反映されているが、そのうちのいくつかを引用すると次のようになる。

若有人兮纔離韶	ここに一人がいるがやっと大人の歯が生える年
身未三尺何雄驍	身は三尺にもならないのにどうやって飛ぶのか
平生汪錡我所師	一生を汪錡のように友軍の手本になり
为国雪恥心無慘	国の面目のなさをすすぎ恨みを晴らした
劔鐔擬頸股不転	首に劔を突き付けても足も震えず
劔鏑指心目不揺	劔の先が心臓を狙っても目は驚かない
功成脱然罷舞去	手柄を立てても平気に踊りをやめて退いていく
挟山海猶可超	山を挟んで北海を飛び越えるようその勇猛さは恐るべし。

「金宗直・東都楽府」

黄昌が幼いときにも敵を恐れず、「为国雪恥」する気概をよく描写した。たとえノリの踊りであっても首に劔を当てて絶対に驚かないその気概が、結局国を救うことになったと作者は彼の気概を高く称えた。また沈光世の『海東楽府』には、

十余学劔舞	十余歳のとき劔の舞を習ったので
観者傾一市	見物人が市場全体を覆った
児心豈無以	幼い心にもなぜわけがないだろうか
報仇軽一死	復讐による死も軽く思い

回首笑古人 首を回し昔の人を嘲り笑いながら  
舞陽真豎子 秦舞陽は本当に幼い子だったね

「沈光世・海東楽府」

とあり、沈光世は黄昌の思慮深い心を中心に、密やかに復讐に焦点を合わせた。

一方、李学達は黄昌郎の勇猛性と、そのために目が不自由になった母が周囲の機知でまた視力を回復するようになるという故事を中心に詩を作った。

郎党郎党	黄昌郎よ堂々としているね
左血拇右趾傷	左の指には血、右の足首には傷があるが
翩然来者黄昌郎	すばしこく来る者が黄昌郎だ
昨爾擁長劔	この前に長い槍を持ち
去刺泚河王	押し寄せて泚河王を突き刺し
爾是秦舞陽	そなたは確かに秦の舞陽だな
奈何秦国強	秦は強いくになのでどうすることもできない
人乎鬼乎何俛俛	人なのか鬼神なのかどうして一人ぼっちなのか
応億爾嬢血泣望	恐らく考えるとそなたの母の血涙を
西風吹爾置嬢傍	西の風がそなたを吹いて母の側に置いたのか
黄昌嬢黄昌嬢	黄昌の母よ 黄昌の母よ
前言誤爾不須信	前言が間違っているなのでその言葉を信じるな
黄昌来舞兮	黄昌が戻ってきて踊りを踊っているが
盖即開眼睡	どうして早く目を開けていないのか

以上は、上記したように黄昌郎を失った母の悲しみと衝撃を描写した。「処容舞」もまたさまざまな鬼神を撃退するための踊りだが、演戯として一層注目に値する意義を保っている。李詹の詩によると、高麗末までも「処容舞」が慶州から伝承されていることが分かる。もともと成俔の『慵齋叢話』によると、「処容舞」は初め黒布紗帽の一人舞で、仮面は辟邪色の赤色面であった。その後「五方処容舞」に変わって、成宗24年（1493）に完成された『楽学軌範』には「鶴蓮華台処容舞合設」といって総合歌舞劇になっているのが分かる。この踊りはその後も伝承し続けて、韓末までに継承され最近本格的に再演されている。この「処容舞」は開雲浦から伝承し続けられたものと、ソラボル（徐羅伐、今の慶州）に移したものに分けて調べられるが、これは韓国の演戯史で重要な位置を占めるかもしれないのは事実である。これについて趙東一は、開雲浦に残った「処容舞」は新羅の滅亡とは無関係に伝統民俗劇に伝承され、後代にタルチュムとして継承されたのではないかと考えられ、ソラボル（今の慶州）に移っていった「処容舞」は貴族のもので



悲劇的な性向を保持した演劇だという特異な性格を具現化し、高麗以後には、演劇的な意義がむしろ縮小された「処容舞」として定着したのではないかという意見を提示したことがある。その真偽は分からないけど、この「処容舞」は王朝の交替にもかかわらず高麗時代にも伝承され、「駆儺舞」と「宴楽舞」として引き継がれ「山台雑劇」の重要なレパートリーの一つになった。さらに新羅歌謡の「処容」は高麗時代になって歌楽を加えて敷衍した「処容歌」に発展し、また「雑処容」にまで大きく広がった。これは「処容歌」の演劇性がそれほど民衆の迎合を受けたという兆候で、また朝鮮時代には楽府として伝承して大韓帝国時代にも実演された。したがって『楽学軌範』に載った踊りの動作と歌詞は韓国の演戯史で最も根が深い歌舞でもある。

結局、統一新羅になっても演戯についての詩は伝わるものがない。これはすなわち当時までの貴族文化階層の演戯に対する関心が見て楽しむことで終わってしまい、それを詩化しようとする文化意識、あるいは伝統文芸意識はなかったことを物語る。しかし、新羅末になると韓国の漢詩文学の開山始祖の崔致遠が現われ、これに対する関心を詩に詠んだ。有名な「郷楽雜詠五首」がそれである。

この作品がどのように成立したかについては、ただ『三国史記』と『唐書』に記録があるだけで、確かとはいえない。従ってこの「郷楽雜詠五首」は当時、末世流の社会で行われたある祭礼と儀式、そして八関会などで行われる歌舞百戯を見て、崔致遠が唐に滞在していた時に見ていた演戯を連想して作ったものであると推測する。特に前述した王褒・元稹・李白・杜甫・白居易などによって詠まれた多くの演戯詩をそれも唐に滞在していた時に読んだり、あるいは共感したりしたであろうし、このような影響が彼の「郷楽雜詠五首」の創作に直接・間接に作用したであろう。これに対する今までの研究結果は、それが新羅固有のノリではなく外來のものであり、特に西域系統の影響を受けたものだという意見が支配的である。また西域系統のものといっても、伝承途中に本源が変調したであろうという梁在淵・李杜鉉の説<sup>8)</sup>と「西涼伎」から起源を探し求める金学圭の意見<sup>9)</sup>がある。本稿ではこのような説をもとに可能な限り演戯の根源であるマイム (Mimic) と滑稽 (Farce) の要素として「郷楽雜詠五首 (一名新羅五伎)」を考究しようと考えている。

原始時代、演戯の発生動機は模倣衝動と、祭儀の面から考えられる。今まで主に言及されてきた部分は後者の祭儀の面が強いものだが、これはギリシャと中国でも同じであった。すなわちギリシャ演劇がその発生をディオニソス祭で見つけられるもののように、中国の演劇も最初は宮廷と民家で巫女によって挙行されていた宗教的な祭儀から始められた。特に季節祭の演戯的要素は後世の芸能を成熟にするのに核心になってきて、この祭典の巫俗的演技として独唱独舞式、対唱対舞式、合唱合舞式の演戯様式が開発されたものと推定される。この時、唱と舞はすなわち人間の原型的な感情であり動機であり表現だと言える。韓国の古代の祭儀である東盟・迎鼓・舞天など農耕儀礼がそのようなもので、その後に見れた三国楽がまたそのような芸だと言える。

(以上は尹光鳳の論文「演戯詩に見た韓国の演戯」から抜粋した一部である。)

## 注

- 1) 演戯とは日本の芸能に当たる。筆者は今まで演戯の言葉を使っている。
- 2) 林在海:『コトカクシ(傀儡)遊びの理解』43頁、弘盛社、1981。
- 3) 荊軻歌:燕太子丹のために秦始皇を刺殺しに行つて河北省易水で見送る席で詠じた<易水歌>。  
風蕭蕭兮易水寒壯士一去兮不復還
- 4) 折風:新しい襟をつけた頭巾。本踊りは金銀で飾った服に広いそでと広いズボンを着て、白い革腰のベルトに黄色い皮履を履き踊っている踊り。
- 5) 河志浩:中国舞蹈史、p.187、“按胡旋女舞 即是胡女立於小円球上的 舞人随球転 作種種不動的舞姿 這是混雜技与党舞芸於一爐的東西 当然容易引起觀衆驚歎的”。
- 6) 李蘭英『新羅の土偶』、世宗大王記念事業会。1976。
- 7) 関周冕『東京雜記』刊誤編。
- 8) 梁在淵「新羅五伎研究序説」『陶南趙潤濟博士回甲記念論文集』1964。  
李杜鉉『韓国演劇史』民衆書館、1975。
- 9) 金学圭「郷楽雜詠と唐戲との比較考釈」『亜細亞研究』第七卷第二号、1964。

### 新刊紹介

前田速夫・前田憲二・川上隆志 著

### 『渡來の原郷—白山・巫女・秦氏の謎を追って—』

本書は3部構成で、第1部は前田速夫の「白山信仰の謎と古代朝鮮」、第2部は前田憲二の「朝鮮半島の呪術と靈魂観」、第3部は川上隆志の「渡來文化と謎の民」となっている。

第1部 前田速夫「白山信仰の謎と古代朝鮮」では、日本の白山信仰が朝鮮半島から渡來した神信仰であることが論じられる。白頭山の周辺に依拠した天孫族とも名乗る騎馬民族は、太陽の光を向かって韓半島を南下東進し、その終着地が日本であった。白山というのは白色の山ではなく、日の光に照りがやく山であり、漂泊の民である天孫族は白山周辺に定着し白神を祭ったので、これが白山神社の祭神となった。白神信仰は渡來信仰であり、白山信仰に限らず、日本固有のものともみなされてきた神社信仰の基層には、朝鮮半島から渡來した神々が深く関わっており、その例として八幡信仰・稲荷信仰・諏訪信仰・天神信仰などが取り上げられる。

第2部 前田憲二「朝鮮半島の呪術と靈魂観」

では、巫女を貫く祭儀、というサブタイトルが付けられ5か所の祭儀の現場を訪れ、日本の祭りと比較している。比較の対象とされる祭祀は、①ソノルムクツという農耕儀礼 ②萬寿大宅クツという還暦・喜寿を祝う儀礼 ③別神祭という村祭り ④韓国最大の祭り、江陵「端午祭」 ⑤珍島のタシレギ(弔い祭り) である。氏はそこで、祭儀の過程を降神・娛神・送神と区分して日本の祭儀における同様の要素を指摘している。第3部 川上隆志「渡來文化と謎の民」では、秦氏・大久保長安の原郷を求めて、というサブタイトルの下で、秦氏・大久保長安の來歴を探り、渡來系の民であることの根拠を明らかにした。

本書は3人が韓国の儀礼に参加し、それぞれ自身の眼を通して見た実感と、長年の調査・研究・活動の蓄積を踏まえ、日本の文化の渡來ルートを朝鮮半島に探った一書である。 (金 泰順)

(現代書館 A5判230頁 2010年8月刊)