みんぱくリポジトリ
国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnolo

中国・黄土高原の暮らしと切り紙の無形文化遺産化：窰洞の村のエコミュージアム活動をめぐる〈翻訳劇〉の諸相

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2016-06-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 丹羽, 朋子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00006068

河合・飯田編『中国地域の文化遺産 ── 人類学の視点から』
国立民族学博物館調査報告　136:271-294(2016)

第13章　中国・黄土高原の暮らしと切り紙の無形文化遺産化
── 窰洞の村のエコミュージアム活動をめぐる〈翻訳劇〉の諸相 ──

丹羽　朋子
人間文化研究機構

中国黄土高原に位置する陝北地域には、伝統住居「窰洞（ヤオトン）」の窓に貼る正月飾りに、女性たちが剪紙（せんし）（切り紙細工）を作る習慣があり、2008年以降、多くの県の剪紙が国家級・省級の無形文化遺産に登録されている。本稿は、陝北の延川（えんせん）県に設立した「碾畔（ニエンパン）黄河原生態民俗文化博物館」と「小程（シャオチャン）民間芸術村」の活動を取り上げ、人々が民俗文化の保存に動くとき、いかにして無形文化遺産という外来の概念や制度が移植され、また民俗文化という客体視しづらい対象が表象や実践の形式へと〈翻訳〉されるかを考察していく。この活動は、剪紙技術が廃れた僻村における作り手の育成活動と、生活文化の保存活動とを組み合わせて、民俗文化全体を無形文化遺産として登録したユニークな事例である。本稿ではこの試みを、牽引した知識人芸術家や村民らが参与するエコミュージアム活動と捉えて、設立・運営の現場における彼らの相互交渉の諸相を、〈翻訳劇〉になぞらえて描き出す。文化遺産保護という新たな潮流と、建国以来の民俗文化のプロパガンダ利用の歴史との関係性、また製作指揮者らの企図を超えた、村民ら〈演者〉による〈翻訳劇〉の再編等の展開も合わせて論じる。

1　はじめに
2「死んだ文化」と「活きた文化」── エコミュージアム活動としての「民俗文化博物館」と「民間芸術村」
3　2人の芸術家による〈翻訳〉──「本原文化」と「表現自己」
4　おわりに ── 改編される〈翻訳劇〉

キーワード: 無形文化遺産、民間芸術、剪紙、エコミュージアム、窰洞、翻訳、陝北地域

1　はじめに

1.1　問題の所在

暮らしのなかで育まれた知恵や技能を含む民俗文化を、暮らしの文脈から切り離すことなく活かし続けることはいかにして可能となるのか。人々がそれらの活きた文化の保存に動くとき、無形文化遺産保護という外来の概念や制度はいかに活用され得るのか。本稿はこのような問題関心から、中国陝北（陝西省北部）の延川県に設立された、「碾畔（ニエンパン）黄河原生態民俗文化博物館」と「小程（シャオチャン）民間芸術村」を取り上げる。本稿の特徴は、これらの活動を立案・牽引した知識人芸術家らの〈翻訳者〉

としての役割に着目し、彼らおよび彼らの指導を受けて両活動を運営する村民たちが、当地の民俗文化を、無形文化遺産として、あるいは具体的な文化表象や実践の形式として、いかに〈翻訳〉したのかを注視する視角にある。

筆者は2008年より、陝北の剪紙を中心とする民間芸術について文化人類学的な調査を行ってきた。陝北地域は黄河上中流域に広がる黄土高原のほぼ中央に位置し、人々は起伏の激しい山谷の地形を利用した伝統住居、窰洞に住まう。穴居である窰洞はファサード部分に美しい格子窓をもち、そこが唯一の採光部となる。障子が貼られたこの窓には、伝説上の動物から日々の暮らしの風景まで多様な図柄の剪紙で飾られ、日が差し込むとステンドグラスのように美しい影を室内に落とす（写真１）。「窓花（チュアンホワ）」と呼ばれるこの剪紙は本来、春節や祝いの日に殺風景な窰洞に彩りを添える装飾品であり、農家の女性たちは農閑期になると楽しみを兼ねた家事仕事としてこれを作る。年越し前に障子窓が貼り替えられ、家々の窓に窓花が新調されると、一面冬枯れた黄土の村は一気に華やぎを取り戻す。深紅の窓花は同じく紅紙を用いて吉祥の対句を筆書きした春聯（しゅんれん）とともに、新年の訪れを知らせる重要な風物詩である[1)]。

写真１　小程村の窰洞の格子窓に貼られた窓花

他方、陝北では「剪紙は女の心の歌」とも言われ、文字を解さない女性たちが、身近な家事の道具である鋏を用いて思いを託し、願いを映し出すメディアともみなされてきた[2)]。剪紙は室内装飾品としての役割のほかに、恋人や伴侶への愛情表現や家族の幸福祈願を込めて制作・贈与される靴の中敷き等の刺繍の型紙にもなり、これらにはしばしば象徴的意味をもつ各種の図案が用いられる。このような伝統的な剪紙は文革期に「四旧」[3)]として禁じられたが、1980年代以降各県の文化館（民衆を対象とする文化教育機関）によって、「民間芸術」の振興活動が行われ、剪紙の腕に覚えのある多くの農村女性たちが「民間芸人」として発掘・育成された。現在では2008年に国家級無形文化遺産に

登録された安塞（あんさい）県を筆頭に、陝北の25ある市轄区と県のうち、実に8県の剪紙が陝西省級無形文化遺産（「民間美術」種別）に登録されるなど、地域を代表する民間芸術となっている。

中国の無形文化遺産制度においては、地域全体で継承される「伝説」や「廟会」等を除き、多くのケースで「遺産」項目とともに担い手である特定の個人や団体名が「伝承人」として登録されている。陝北の剪紙も例外ではなく、通常は地域で名の知れた数名の剪紙の名手がこれに登録されることで、居住県の剪紙を代表するものとみなされる[4)]。こうしたなかで別の奇策を打ち出したのが、本稿の扱う延川県の事例であった[5)]。延川県は県内のとある僻村における剪紙の作り手の育成活動と、剪紙を育んだ黄土高原の生活文化の保存活動とを巧みに組み合わせることで、当該地域の民俗文化全体を「民俗」種別の無形文化遺産として申請し、登録に成功した。本稿ではこの登録申請から「遺産」保護に向けた実践全体を、住民を含む多様なアクターが参与するエコミュージアム活動として捉え、無形文化遺産保護という概念や制度、あるいは民俗文化の〈翻訳〉をめぐる相互交渉の諸相を考察していく。

次項ではまず、先行議論をふまえて〈翻訳劇〉をメタファーとする本稿の分析視角を提示する。つづく第2節では対象事例の概要を、無形文化遺産制度が立脚する「系譜」主義の問題性等に言及しつつまとめる。塚田誠之は中国における「文化の資源化」には、地方政府等との連携や知識人の果たす役割が大きいこと、住民に加えてそうした「複数の主体の関与のあり様」を考察する必要性を指摘する［塚田 2014: 8］。本稿もまたこのような立場から、第3・4節において、牽引役となった知識人芸術家と、村民たちによる実践について取り上げ、複数の〈翻訳〉実践が交錯する過程を記述していく。このような作業を通じて、21世紀以降の新たな現象として見られがちな無形文化遺産保護の実践のうちに、建国期以来の民俗文化の政治利用の歴史との連続性や切断がいかに見出されるか、また、偏差を帯びた多様な参与者たちの「インターラクティブ・ミスコミュニケーション」［橋本 2014］を通して無形文化遺産保護が具現化していく過程を描き出したい。

1.2　〈翻訳劇〉としての無形文化遺産保護活動

日韓の文化遺産保護システムに関する比較研究論集において岩本通弥は、ユネスコの無形文化遺産条約の成立過程をたどりつつ、それが「集団内の世代的な伝承」に限定され、「生活」への眼差しや外部からの文化要素の取り込みについては視野外とされてきたこと、またこうした「グローバル・スタンダード」が各地域社会で異なるはずのローカルな民俗文化にあてはめられる矛盾を指摘する［岩本 2013］。この類の問題は、言うまでもなく文化人類学の自己批判の歴史とも無関係ではない。T. アサドは、強者の（主に西洋）社会に出自する人類学者が（多くは非西洋の）対象地域のエスノグラフィーを書

く作業を、強者側の言語で執筆・配信する「文化の翻訳」として論じ、そこに生じる植民地主義的な権力関係の不均衡を批判した［アサド 1986］。「文化遺産」をめぐる問題にはたしかに、強者の文化コードへのローカルな文化の回収や読み替えという側面があるのは否めない。ただし、そこには当然ながら、アサドが論じた以上に複雑に交錯する、多様な「文化の翻訳」が存在する。

中国の民俗文化を例にとれば、その無形文化遺産化は、ユネスコによる “Intangible Cultural Heritage” の概念が中国自前の「非物質文化遺産」（中国における訳語で、「非遺」と略される）へと〈翻訳〉され、それを受けてローカルの人々が実際の民俗文化を彼らなりの理解に沿った「非遺」にするべく表象したり改編したりする、いわば二重三重の〈翻訳〉作業を通じて実行される。こうした民俗文化の「遺産」化が多数蓄積する過程において、「非遺」という集合的な概念や制度自体もまた再構築を強いられ、それがさらに個別の「非遺」へと逆照射される。そこには、前川啓治が「強力な外部社会の影響下での文化の『接合（節合）』にもとづく社会変容」における、文化の「読み換え」や「書き換え」として指摘したような［前川 2012］、不断に続く〈翻訳〉と〈再翻訳〉の連鎖が見てとれる。

重要なのは、こうした〈翻訳〉（translation）が、異なる地域の文化間における言葉や概念の〈移送〉（transportation）と同時に、実際の具体的な事象、すなわちモノや人々の行為の次元における異なる表象や実践への〈変換〉（transformation）をもってはじめて具現化されるという点である［Niwa and Yanai 2015］。こうした〈翻訳〉のプロセスは、〈翻訳劇〉を例にとるとイメージしやすい。翻訳劇は一般に、原語の戯曲テクスト→（それをもとに演出された舞台→）戯曲の日本語訳テクスト→日本語訳された戯曲の舞台化という諸段階をたどる。佐和田敬司によれば、原語で書かれた原作の戯曲は、左記のそれぞれの段階において、演出家の意図、俳優の肉体という生理的次元、さらに主たる観客が属する社会・文化的コンテクストの介入といった、多様な次元における忠実さや誠実さを押さえながら、いかようにもその形を変え得る［佐和田 2003］。これを参考に、本稿が扱う中国の民俗文化が「非遺」になっていく〈翻訳〉の局面に目を向ければ、たとえばその登録申請時には、暮らしに根ざした無形の民俗文化――漠然とした、多くは書きとめられていない――を「遺産」として客体化し、その意味や価値を解釈的言語で書き、書類にするという〈変換〉が、また民俗文化博物館や民間芸術村の設立時には、具体的なモノの収集・分類・配置、あるいは制作や販売といった、物質的・身体的な諸実践の形式への〈変換〉が行われる様が観察される。そこでは否応なく、それぞれの〈転位〉や〈変換〉が立位する次元における忠実さや誠実さ［前掲書］、すなわち参与者や状況によるそのつどの相応しさに応じた「選択的な翻訳行為」［加藤 2010］がなされることには、留意が必要である[6)]。

〈翻訳劇〉のメタファーをもって無形文化遺産保護の現場を捉える利点は他にもある。

橋本裕之［2014］は、博物館における物を介したコミュニケーションの構造を、演劇のメタファーを用いて読み解き、演者と観客の関心がすれ違いつつも結果的に成立する「インターラクティブ・ミスコミュニケーション」として描いたが、この視角は〈翻訳〉する側と、それを再解釈（再翻訳）する受け手を含む多様な参与者のやりとりを注視する本稿の考察にも援用可能である。またV.ターナーは、「集団的な反省」──集団や社会による自己描写や自己理解をめぐる行動──が、ある種の演技行為（パフォーマンス）の形式をとること、そこで用いられる身振りや図像表現、対象を象徴的に表現する方法等は、それぞれの形式の「コードを『演ずる』ものである」ことを指摘する［ターナー 1981a: 305］。さらに慶田勝彦［2005］は、晩年のターナーが、ンデンブ社会を描いた自身の民族誌を、ニューヨークで学生や俳優とともに演じようとした試みを取り上げて、このような「民族誌の再演」が開く豊かな可能性──ターナー自身はこの演劇を「ンデンブの村落世界を彷彿とさせる虚構の世界を創造すること」とし、単なる模倣（ミメーシス）を超えた「ポイエーシス」であると述べる［ターナー 1981b］──を論じている[7)]。慶田がターナーの実験劇に見出した「創造的模倣の連鎖」は、文化の表象実践において特定の役を演ずること、そうした文化の「再演」をめぐる虚構性の問題といった点で、非常に示唆的である。以上のような議論を踏まえて本稿では、黄河沿いの２つの村の民俗文化が「博物館」化や「民間芸術村」化され、無形文化遺産化される過程を、それぞれが意味を構築する多様なアクターによって成立する〈翻訳劇〉になぞらえ、考察してみたい。

2 「死んだ文化」と「活きた文化」──エコミュージアム活動としての「民俗文化博物館」と「民間芸術村」

2.1 「碾畔黄河原生態民俗文化博物館」と「小程民間芸術村」

「碾畔黄河原生態民俗文化博物館」（以下、「碾畔博物館」と表記）と「小程民間芸術村」は、陝西省延川県土崗郷の碾畔行政村を構成する、碾畔村と小程村という２つの自然村に位置する。前者が利用するのは、碾畔村のはずれの崖地に階段状に造られた古い窰洞集落である（写真２）[8)]。当地の古い窰洞の多くは、黄土の山肌に直に横穴を穿って造る「土窰」であるが、大雨による崩壊の危険や居住地が傾斜地に限られ利便性に欠ける等の理由から、1990年代以降は石や煉瓦をアーチ状に組み上げた「石窰」や「磚窰」を村のより利便性の高い場所に新築して転居する家が増えた。碾畔村でも博物館の設立が決まった2002年時点で、村民のほとんどは高台の石窰へと住み替えており、120の古窰洞を擁する以前の集落は空き家化し、倉庫として利用されたり、朽ちるまま放置されたりしていた。2004年に設立された碾畔博物館は、この内の30の窰洞を村民総出で修繕し、１年以上かけて造られた（正確に言えば、旧碾畔村の一部集落を「博物館」化した）、

生活文化展示型の野外博物館である。入場は無料であり、集落の入り口には新築された門に「博物館」の名を記した看板が掲げられてはいるものの、囲い等は特になく、敷地内へは旧集落へとつながる道々から自由に出入りできる。さらに後述するように「博物館」内には今も居住者のいる窰洞が数孔交じっており、彼ら住人たちは「博物館」の内外を行き来しつつ日々の暮らしを営んでいる。

写真２　旧集落を利用した「碾畔博物館」

展示室となった古窰洞群に陳列されているのは、黄河沿いの窰洞の生活文化を構成する生業や儀礼の道具、日用品等であり、そのほぼ全てが両村の村民たちが提供、または貸与した各家の所有物だという。本博物館の関係者が、「村民が自ら準備設立し、自ら運営し、自ら利益を得る、国内唯一の村民による黄河原生態民俗文化博物館」というフレーズを宣伝文句のごとく唱える所以はここにある[9)]。30孔の窰洞の展示室には、民俗文化を「黄河」「農耕」「運輸」「飲食」「紡績」「婚嫁生育」「農村匠工」「原始宗教」「祭日慶典」等に分類した18の「系列項目」がそれぞれ割り当てられ、関連する品々が配置されている。

碾畔博物館から村民たちが現住する集落を抜け、15分ほど歩くと隣接する小程村に入る。ここに設立された「小程民間芸術村」は、2001年に碾畔・小程両村の刺繍等の手仕事を得意とする女性たち20余名を組織した有志の制作活動、「民間芸術組」として始動し、その後2004年に村の中心部に制作作業室や展示室として５孔の窰洞（「文化活動室」）が新築され、県の承認を得て正式な設立に至った。「民間芸術村」と言っても、特に専業の剪紙作家や管理職員がいるわけではなく、関係者は今も農業を主たる生業としており、傍目には他村の風景と変わりはない。外からの来訪者はまず「文化活動室」を訪れ、「民間芸術組」の女性メンバーに説明を受けながら展示室を参観する。剪紙や刺繍品等の展示品を見て、それぞれの作り手に関する情報や小程民間芸術村の設立秘話を聞いた後、その時々に在宅している作り手を紹介される。通常は4-5名の女性が各自の窰洞で自作の

剪紙や刺繍品等を来訪者に公開・販売しており、場合によっては「農家楽」式に白湯や手打ち麺等の家庭料理を提供したり、調査で訪れる学生のホームステイを受け入れたりすることもある[10)]。

両村の活動、とくに窰洞の新築や修繕費用は県政府および米国フォード基金からの資金を得て実現したが、交渉窓口となったのは県内外の有識者が参加する「黄河原生態文化保護発展協会」（会長は後述する延川県の郷土画家、馮山雲（フォン・シャンユン）：以下「協会」と表記）であり、彼らが指導的立場に立ち、村民と協働して活動推進に取組んできた。碾畔博物館が使用する古窰洞の所有者は20数名の碾畔村の村民であり、設立から数年間は「協会」を通して窰洞１孔あたり年200元が賃料として所有者に支払われていたという。また、小程民間芸術村では、2007年に県政府と西安美術学院との共催で「国際民間芸術祭」が開催され、ヨーロッパやアフリカから民間芸術家や研究者20余名が滞在して作品制作や交流を楽しむ等、国内外の有識者を巻き込む大型イベントの受け皿ともなってきた。

だが、「博物館」も「民間芸術村」も、外部からの継続的な訪問者が見込めずしてその維持は難しい。剪紙の「遺産」化の先達である安塞県が陝北の中心都市・延安から高速道路で30分の好立地を生かして民間芸術観光を進めるのとは対照的に、延川県の観光の目玉は目下、黄河の川下りがある程度であり、民間芸術は有効な観光資源にはなり得ていない。ましてや碾畔・小程両村は延川県城（県中心の街）から53km離れた県内最僻の地にあり、元来、他村の者さえほとんど訪れない場所であった。ところがこの地理的条件こそが、両村を「遺産」化へと導くことになる。当地は黄河が大きく蛇行する絶景を望む丘陵地に位置する。この場所はもともと地元の農民にしか知られていなかったが、2001年にここを訪れた中央美術学院教授・靳之林（ジン・ジーリン）によって発見され、その形状に因んで「乾坤湾」と名づけられた（写真３）。以来、県内外の知識人や現地の住民によって、この地と陰陽（乾坤）の記号（☯）の発祥とを結びつける言説が形成され、今では中華民族の「本原文化（ルーツ・カルチャー）」のシンボルたる景勝地として、観光開発が進められている。

写真３　乾坤湾

写真４　靳之林による剪紙学習班［邢 2010］

美術家・民間芸術研究者として著名な靳が、乾坤湾周辺の風景画制作のため小程村に滞在して村民たちと交流したのを契機として、両村は民俗文化保護を旗印とする発展へと舵を切り始める。靳はこの村に、今でも精緻な刺繍を入れた靴の中敷きづくりをする女性が複数いるのを知り、民間芸術発展に向けた潜在的な力があると感じたのだという。案内役の馮山雲とともに滞在した3カ月間、靳は自身の風景写生を終えて夕刻に村に戻ると、有志の女性たちを集めて無償の剪紙学習班を開き、「民間芸術村」の基礎を築いていった（写真4）。さらに彼は小程村で、偶然にも「胡人（西方の異民族）」の像が石のファサード部分に刻まれた漢代の古い窰洞を発見する。「千年古窰」と名付けられたこの考古のニュースは地元メディアでも大きく取り上げられ、これをふまえて靳は、乾坤湾および両村の古窰洞群や民間芸術が、文化遺産として、また観光資源として価値あることを主張し、延川県政府に保護と開発を働きかけていく。その結果、碾畔博物館の設立を目的として、2004年、長年インフラ整備から取り残されていた両村の悲願であった、電気および県城からの舗装道路の開通が実現したのである[11]。以降、村民たちは、外部者が村を訪れるととりもなおさず、靳之林の来村から「博物館」・「民間芸術村」の設立、電気と道路が通るまでの一連の経緯を、村の再生物語として語り聞かせる。また小程村の「文化活動室」の最右の窰洞は、村で「靳老師」と慕われる彼の宿泊用に常に清潔に整えられ、この部屋自体も「民間芸術村」の参観ルートに加えられている。

こうしたエピソードは、靳という僻村の救世主の来訪がいかに村の一大事であったかを示すものだが、これを当地の「遺産」化をめぐる〈翻訳劇〉の文脈に位置づければ、この「再生物語」や「参観ルート」こそが、村民たちによる自村の文化のひとつの〈翻訳〉の仕方とみることができる。〈演者〉である彼ら村民たちは、自らの民俗文化の〈翻訳劇〉の冒頭を、村の再生、すなわち変容の語りから始める。これは、「原生態（プリミティブ、オリジナル）」であることを旨としてこれを立案した靳之林らの企図から幾分か外れる事態であり、次項で述べるように、このことが外部の「文化の専門家」が求める真正性との齟齬を引きおこし、〈観客〉を戸惑わせる要因になっているとも考えられる。

2.2 「延川小程村原生態民俗文化」の無形文化遺産化

小程芸術村で「国際民間芸術祭」が開催された2007年、延川県は碾畔博物館を含む当該地域の文化を「延川小程村原生態民俗文化」として、陝西省の第一次省級無形文化遺産に申請し、登録を勝ち取った[12]。筆者が入手した陝西省の無形文化遺産登録の申請書の書式には主として、表1のような記述項目が設定されており、申請にはこの申請書に加えて、記録映像（DVD）や補足資料の提出が求められる。

実際の小程村の「遺産」登録申請では、この地の歴史を漢代まで遡り、明代以降500年を擁するとされる古窰洞と、生産・生活・民俗用具一式を保存した碾畔博物館の保存価値がとりわけ強調された[13]。それと同時に、僻村ゆえに数千年にわたりこの地に蓄

表１　陝西省の無形文化遺産登録用申請書の記述項目

(1)基本情報	(2)プロジェクト概要	(3)プロジェクト論証	(4)プロジェクト管理	(5)保護計画	(6)専門家の意見
• 地域 • プロジェクトの名称 • 申請者および連絡先 • 地域の地理的環境	• 種別 • 分布地域 • 歴史変遷 • 基本的内容 • 道具や制作物 • 伝承系譜	• 基本的な特徴 • 主要な価値 • 存続の危機的状況	• 管理組織 • 資金投入状況 • 実施済みの保護措置	• 保護の内容 • 10年間の保護目標 • ５年間の保護計画 • ５年間の保護措置 • 保護システムの構築 • 経費予算	• 推薦者の論証的意見 • 推薦する専門家の名簿

積・保存されてきたとされる黄河の「原生態文化」──自然環境を活かした生業形態、招魂や雨乞いなどの風習、剪紙等の民間芸術──の保護の必要性が説かれた。

こうした内容の真否は本稿の主旨ではないが、筆者の私見では、小程・碾畔村は現地でも県城から遠い隔絶した土地とみなされてはいるものの、他地域と比べ格別に「伝統」的な民俗文化が残っているとは言い難い。小程村の村民曰く「あまりに辺鄙で貧しく食うのに精いっぱい」だったからこそ、剪紙や秧歌等の民間芸術を嗜む余裕などなく、また僻村ゆえに県城で80年代から実施された各種の民間芸術学習班に参加する者もいなかった。よって剪紙が文革で禁じられて以降「民間芸術村」となるまでは、こうした民間芸術の活動は、服や靴等の必需品の制作を除いて、逆に廃れていたという。両村に他村から婚入してきた女性たちは、「靳老師」の来村以前を振りかえり、「結婚前は剪紙をしていたが、小程村では婚家から剪紙は遊びだからやめろと言われた」、「電気の通らない村でテレビもない日々、剪紙という唯一の楽しみを奪われて絶望的な気持ちになった」と口々に語る。延川県には「過年（年越し）」のたびに秧歌隊を組織して門付けする儀礼を続けていたり、村の若い女性が剪紙の「民間芸人」になるよう奨励している村も存在する。それに比べていわばマイナスからのスタートであった小程・碾畔村が他村に先駆けて「遺産」登録に至った背景には、靳之林による乾坤湾と千年古窰の「発見」、そして古窰洞集落の民俗文化博物館への転用が、「原生態文化」としての真正性を担保したことへの評価があったと考えられる。

こうした伝統文化の真正性の問題については、中国国内で批判的議論が活発化しており、両村の活動もその例外ではない。たとえば文化人類学者の方李莉は小程村の訪問記の中で、村の剪紙の切り手たちが「動植物などの小さな窓花は以前から切れたが、人物や大きな情景の窓花は、靳老師が来てから習得した」と語るのを聞き、「失望（がっかりした）」と率直な感想を述べている。彼女は碾畔博物館の方は、「留意して収集・保存せねば忘れ去られるだろう、地方の伝統文化を体現する生活用具を集めた『村史博物館』」だと、設立に尽力した靳之林に敬意を表す。その反面、小程民間芸術村を含む黄河流域の「原生態文化保護区」に対しては、「新たな社会環境」において「発掘」「開発」した「人文資源」を、「原生態」とするのは学術的誤解を招くと異議を呈している。方は近年増加する民間芸術村、生態博物館、文化生態保護区等は総じて、「ある種の伝統よりも伝

統的な、民間よりも民間らしい、真実よりもより真実な虚構的な現実空間」だと批判的見解を述べる［方 2010: 100-107］[14]。

筆者もまた、「原生態文化」の安易な乱用には違和感を覚える。ただし問題視すべきなのはむしろ、無形文化遺産保護に顕著な「系譜」主義だと考える。表1のように、「遺産」申請には基本的な内容に加えて、「歴史」や「伝承系譜」の明示が求められる。過去の「系譜」と、現在の地域文化において特に優れている点および存続危機の状況、未来に向けた向こう5年・10年の保護計画を一揃えで提示出来てはじめて、無形文化遺産としての保護価値が認められる[15]。このような条件下で、碾畔および小程村の千年古窰や古窰洞集落といった可視的な（有形の）古物が、「系譜」の論証が難しい伝承技術等の無形の民俗文化と結びつくことで、当地が保護すべき「活きた化石」とみなされたのは想像に難くない。

ここで注目したいのは、「遺産」化に貢献した靳之林本人は、「『原生態』とは記憶だ」と考えていたという点である。彼は80年代に渡仏した際、廃墟となった古民居の中に地域で使われてきた生活用具を分類・保存した「エコミュージアム」を見て、かつての習俗と記憶を後世に伝える碾畔博物館の想を得たと語る。靳は「『活態（活きた）』文化を見るなら小程、『死態（死んだ）』文化を見るなら碾畔」と述べ、両者を相互補完させることで「黄河原生態文化」の保護が実現すると考えた［石 2005］。エコミュージアムとは、提唱者である仏のリヴィエールによれば「地域社会の人々の生活と、そこの自然環境、社会環境の発達過程を史的に探究し、自然遺産および文化遺産を現地において保存し、育成し、展示することを通して、当該地域社会に寄与することを目的とする博物館」と定義される［新井 1995: 11］。大原一興は多くの事例研究から、実際には多様なかたちをとり得るエコミュージアムとは、「実体」というよりもむしろ「関係的概念」であると指摘し、「行政・専門家・住民がともに構想・運営していく、知や実践の共有の道具」「住民の自己認識のため、また来訪者に向けて提供する鏡」等としてこれを位置づけている［大原 2003: 10-11］[16]。

靳自身がどの程度エコミュージアムの概念的理解をもって碾畔博物館と小程民間芸術村を立案したのかは計りかねるが、筆者は両村の活動には上記のような要素を十分に見出し得ると考える。従来の「原生態」論争のように、無形文化遺産保護をめぐる外来の概念や制度の〈翻訳〉の相応しさの是非を問う議論から、「学習の場」や自己照射の「鏡」としてエコミュージアム的な活動が立ち上がる過程へと視点を転ずることで、多様な参与者の思惑や実践のずれ、あるいはその調整といった、具体的な〈翻訳〉の動態がみえてくる。

以上をふまえて、次節では両村の「遺産」化をめぐる〈翻訳劇〉の製作指揮や演出役を担った、2人の知識人芸術家の活動についてみていきたい。

3　2人の芸術家による〈翻訳〉──「本原文化」と「表現自己」

3.1　靳之林の「深入生活」と「本原文化」

はじめに焦点をあてるのは、碾畔博物館と小程民間芸術村の設立を、基本コンセプト作りや資金集め、プロモーション活動等を通じて牽引し、「遺産」化の旗振り役となった画家、靳之林（1928～）である。彼は1950～60年代に手がけた「革命歴史画」[17]によって中国美術史に名を刻まれ、文革後は勢いある筆致で自然を捉えた躍動感ある風景画が評価され、大作は100万元以上の高値で取引されることでも知られる。また民間芸術研究の第一人者として、80歳を越えた今も北京や西安の美術大学で教鞭を執る。

靳之林と陝北農村との関わりは、文革期に始まる。この時期、他の多くの知識人らと同じく弾劾され大学教授の職を追われた彼が、下放先として切望したのが、陝北の中心地、延安であった[18]。遡ること1930-40年代、革命の拠点となった延安には多くの文芸工作者たちが集い、毛沢東の「文芸講話」を受けて、近郊の農村に分け入って剪紙や年画、民歌や秧歌等の民間芸術を「採集」し、プロパガンダに流用した歴史がある[19]。靳は毛沢東が提示し、革命芸術家たちによって実践された「深入生活（大衆の生活に深く入る）」という芸術信条に傾倒し、1971年から1983年まで延安地区の文化館に勤務した十余年の間、陝北在住の美大出身者やアマチュア農民画家、また下放青年らを相手に、美術創作の指導に打ち込んだ。当時教えたのは主に、当地の文字を解さない農民たちに農業生産の向上や識字の必要等を宣伝するための版画や、そのための素描訓練であったという。加えて靳は、「学生」たちに地域の農村をまわってその民俗文化や民間芸術を調査するよう促す。当時、靳に師事した安塞文化館の美術幹部、陳山雲（チェン・シャンチャオ）は、筆者のインタビューに対して、農村調査や文化館での剪紙学習班を通じて、自身が安塞の剪紙の名手から教わったことを、彼女らに代わって子や孫世代に伝え、育てることが自らの責務だと語っている。靳は延安滞在中に、陳のいる安塞県の文化館等にたびたび赴き、自らも女性たちの指導にあたるとともに、当時存命であった窓花名人の老女たちから、陝北の暮らしに根ざした象徴図案の意味を聞きとる等、実物収集と記録に熱中した。

この一連の活動を通じて、靳は農村女性の作る剪紙と古代の青銅器の図案等に根源的な類似性を見出し、民間芸術研究を通じた中華民族の「本原文化」の探求に取り組むようになる。北京に戻った靳が、このような視点から陝北を含む多地域の民俗文化と民間芸術の関係を考察した主著『生命之樹』［靳 1993］は、彼が育てた陝北の民間芸術指導者たちに多大な影響を与えた。古代の文物と剪紙図案の併置を多用したこの大型本において、靳が陝北で出会った女性たちが作る剪紙の図案は象徴的な意味の媒体として扱われ、書籍の文字記録や、それを補強する写真やイラストの組図版の形式へと〈変換〉された。こうして本に収録され一般化された過去の陝北女性の剪紙をめぐる知は、1990年代までは各県の学習班において、靳に師事した文化館指導者らによって、参加者たち──

多くは非識字者の農村女性であった――に口頭で伝えられ、それが彼女ら次世代の剪紙の切り手それぞれがもつ生活知や技へと取り込まれ、各々が切る剪紙のかたちへと〈再翻訳〉されるという「創造的模倣」[慶田 2005] の連鎖が生み出されていった。

小程村の剪紙学習班は基本的には、こうした1970年代以来の靳の民間芸術指導の延長線上に位置づけられる。ただし、前世紀までの他所での学習班と決定的に異なっていたのは、靳や彼の愛弟子たちがかつて教わったような、紙から思いのままにかたちを切り出すことのできる女性が、21世紀の小程村にはほぼいなくなっていたという点である。そのため村での剪紙学習班は、靳自身による伝統図案の解説がより多く含まれていたという。剪紙学習班に20代で参加した20代の劉暁娟（リウ・シャオジュエン）は、「抓髻娃娃（ジュワジーワーワ）も陰陽の理も靳老師の学習班で習った」と語り、同様の声は他の参加女性たちからも多く聞かれた[20]。前述の陳のような文化館指導者たちが各県の伝統文化の継承という観点から指導にあたったのに対して、民間芸術研究の大家である靳之林が小程村の「学生」たちに伝えたのは、むしろ広く陝北各地で彼が集めて分析を行った「黄河原生態文化」の知としての剪紙のかたちがもつ意味であった。こうして小程村の学習班に参加した女性たちは、延川県、あるいは陝北の域を超えて、「黄河原生態文化」という「本原文化」を代表する民間芸術の担い手の役まわりを自認し、自らも積極的に図案がもつ象徴的意味を語るようになっていく。

当地の生活文化に「本原（ルーツ）」をみる靳の姿勢を反映するように、彼が村民に話しかけるとき、また外部に向けて書かれた文章のなかに度々登場するのが、「母なる河」（黄河）や、剪紙を含む女性たちの手仕事等の民間芸術を指す「母の芸術」という言葉である。ここで「民間芸術」という語は、宮廷や支配層、あるいは専業芸術家の作る（上位とみなされがちな）「芸術」（ハイ・アート）の、対比的な範疇として用いられている。靳之林の功績は、考古学的な図像研究と組み合わせることで、「民間芸術」を黄河文明に始まる中華民族の始原と結びつけ、中国共産党の大衆路線とは異なる経路で（ただしそれを援護射撃する形で）、その価値向上を図ったことにある。碾畔博物館の展示品を集める際も、靳が繰り返し説いたのは、「本原文化」としての碾畔村民の暮らしの重要性であった。当時の記録映像には、倉庫に眠っていた穀物容器の土器を持参した村民に対して、靳が「これこそ数千年の漢民族の歴史が詰まった貴重な品だ」と語り、村民たちを驚かせる（持ち主は戸惑いと喜びの表情を見せる）場面が残されている[21]。このような靳の〈翻訳〉の仕方が、無形文化遺産の「系譜」主義とうまく合致し、両村の活動を制度的な無形文化遺産保護の軌道に乗せる上で有効に働いたとみることができる。

このような彼の文化の見方は積年の研究視角の投影であると同時に、「選択的な翻訳行為」[加藤 2010] でもあったことが、次の発言にみてとれる。「文化には『生態環境』が必要だ。……剪紙や年画が『過年』と切り離されたら、文化を豊富に含み持つ民間美術の芸術品は、工芸品になり変わってしまう」。彼が最も危惧するのは、自身が経験した文

革による剪紙の消失のような、時代趨勢への民間芸術の不適合である。「現代、経済的恩恵がなければ民間美術の主力たる女性たちは暮らしのために出稼ぎに行かざるを得ない。女性たちに二度と鋏を手放させてはならない」と、靳は強く主張する［邢 2010：230–231］。

農民たちの生活に深く入って（「深入生活」）彼らの望みを共有することと、時代に合わせて民俗文化を活かし続けること。両村の「遺産」化をめぐる〈翻訳劇〉を製作指揮した靳にとって、両者を接合する理想的な形式が、中華民族の「本原」たる「黄河原生態文化」を基本コンセプトに据え、「活きた文化」と「死んだ文化」を相互補完させる、碾畔・小程両村のエコミュージアム活動であったと言えるだろう。

3.2　馮山雲が説く、農民による「表現自己」

靳之林が製作指揮者だとしたら、彼の立案を実際の博物館や民間芸術村の形式に具現化する、脚本づくりや演出の重責を担ったのが、延川県出身の「農民画家」・「民間芸術家」として知られる馮山雲（1949～）であった。延川県の貧農の家に生まれた馮は、出身村の農村幹部であった1970年代に延安の靳の学習班に学び、自らの農村暮らしを描いた木版の宣伝画によって評価を得る。文革の断絶を受けて民間芸術の振興が目指された1980年代初に、異例の抜擢を受けて文化館の美術幹部となって以降は、剪紙や布絵等の指導に取り組み、自身もその作り手となって延川県の民間芸術の振興に尽力してきた。「民間」の中に胚胎し、農村調査を重ねて自らが民俗文化の知識やかたちの保管庫となり、農民の記憶や歴史の代弁者としてそれらを「民間」的な表現へと昇華させたという意味で、馮は師である靳の志向を最もよく体現した、「農民–画家」だと言える。

馮は「靳老師」に同行して碾畔・小程村に滞在したが、彼の第１の役割は、村民たちと靳の間をつなぐ〈翻訳者〉であったと、筆者は考える。当時の小程村の剪紙学習班の記録映像を見ると、靳が村民たちに語りかける言葉を馮が陝北方言に通訳すると同時に、村民たちの気を引くように巧みに補足説明する様子が見てとれる[22)]。文字通りの言語的翻訳者であると同時に、馮は知識人である靳が古代に遡って説く「本原文化」を、村民たち＝「農民」が理解し興味を持ちやすい卑近な時間軸へと引きつけ、実際の実践の形式へと落とし込む、いわば演出家でもあった。碾畔博物館の展示は、既述のように民俗文化を18の「系列項目」に分類し、系列ごとに１～２つの窰洞を割り当てている。靳の指示を受けて、これらの「系列項目」を考案した人物こそが、陝北農村の暮らしを知り尽くした馮であった。

馮による民俗文化の第１の〈翻訳〉が自身の生活経験に照らした「系列項目」の考案であるとすれば、第２の〈翻訳〉は実際の博物館展示の制作実践のうちに見出される。村民から持ち込まれた２万点あまりの提供物は、各「系列項目」別に計3,000点ほどが選び出され、展示室に陳列されており、たとえば「婚嫁生育」系列の展示では、土窰の

元々の生活空間の構造を生かして、婚礼や出産後の窰洞内部の設えが再現されている（写真５）。また、「運輸」系列では各年代の様々な道具を室内の土間や炕（カン）（オンドル式の腰高の寝床）の上に年代順に並べる、また「灯具」系列では家々で使われなくなった数百に及ぶ種々の照明器具をランダムに棚に並べて圧倒的な物量でみせる ── というように、展示品の性質やサイズに合わせて、暮らしの再現＝〈再演〉の仕方にも工夫が凝らされている。

写真５　碾畔博物館の「生育」系列の展示室

それぞれのモノの組み合わせ方や解説の仕方にも苦心の跡がみえる。たとえば「黄河系列」には、黄河が今よりも身近だった時代、1980年代以前の、遊泳具や渡り舟、釣り具などが並ぶ。これらは近年河水の減少や陸路整備等によって活用されなくなった物で、既に手に入らなかった物は村民らとともに記憶を辿って新たに作り直したのだという。展示室には他にも、「退耕環林」政策[23]による穀物から果樹栽培への移行過程を示す農具の数々、女性の仕事の代名詞であった機織りの道具、手作りの玩具等、現代に生きる陝北農民たちの、かつてあった暮らしの記憶を投影した品々等が、関連写真と彼によるコメントを添えた解説パネルとともに並べられている。馮は展示品とその本来の使用の文脈とを結びつける「生活写真」の並置にことさらにこだわり、県内各所を奔走して写真をかき集めたと語る。

馮が展示空間とモノによって演出した陝北文化の〈翻訳劇〉はさらに、生身の〈演者〉によって補強される。通常、各展示室は施錠されており、参観希望を伝えると、博物館の管理をする村の女性が自宅から駆けつけて、博物館の各窰洞を一孔一孔開錠してくれる。隣村から嫁いできたという生粋の陝北農村女性である彼女は、写真パネルにもある展示品の実際の使用風景に関連して、幼少期の思い出を語ったり、ひょっこり顔を出した博物館の敷地内に暮らす住人たちとともに展示物の用い方を実演するなどして、生き

生きと解説してまわる。〈観客〉はこうしたやりとりを含めて展示を鑑賞し、体験するのである。

また、「民間芸術村」における剪紙作りの活動に関しても、馮の学習班での指導方法は独特であったという。馮に習った女性たちに彼の教え方を尋ねると、皆が「馮老師は剪紙を教えない」、「馮老師は出来上がったものを見てよくない部分をむしり取ったり手で隠したりして見せ、君はいつもどうやってそれ（モチーフである農作業や家事、儀礼等）をしているか思い出して作り直せ、と言うだけだ」と述べる。馮自身もまた、「自分は剪紙を導く（「引導」）だけだ」と語る。彼によれば、切り手女性を指導するとき、絵画的な構図や技法を説明しても伝わらない。「長年の指導の経験でわかったのは、豚はどうやって餌を食べるのか、牛車に揺られて『回娘家』（妻方の実家への里帰り）するときにどんなふうに思ったか、と問うだけで、みな自身の生活を表現することができるということだ。そもそも一部分だけを取り出すと画が死んでしまう」[24]。周星は、「回娘家」の題材が全国的に好まれ、文学から演劇まで多様な媒体で生活事象の美化として用いられてきたことを論じているが［周 2013］、馮の「学生」たちは、これを単なる定型化したモチーフとしてではなく、自分ならではの個人的な経験を交えて描き出すよう「引導」される。このような考え方から、馮は「陝北の民間文化は我々農民の生活そのもの。剪紙だけを保護したって意味がない」と主張し、形骸的な「系譜」主義に基づく民間芸術の保護を疑問視するのである[25]。

詳述する紙幅はないが、馮自身は両村での活動と同時期に、陝北農村の歴史を描く木版画シリーズを制作しており、碾畔博物館における展示制作が自分たちの暮らしや歴史の読み返しの契機となり版画作品にも大きく反映したと語る（写真６）。馮によれば、自身を含む陝北農民による作品制作は、「模範的な型はあれど、『農民』が自らを演じ、表

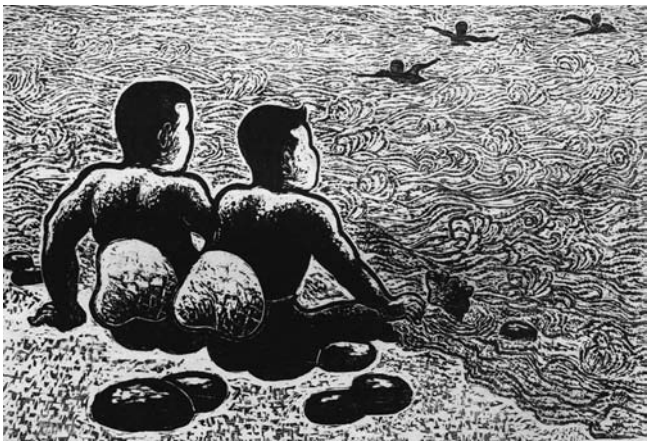

写真６　碾畔博物館にも展示のある瓢箪の浮袋で黄河を泳ぐ様を描いた、馮山雲の版画

現する（『表現自己』）行為だ」と言う。注目すべきは、馮が陝北農民の「表現自己」の源流を、集団労働時代のプロパガンダ芸術の活動に見ていることである。彼は当時農村で盛んに行われた「黒板報」や木版の宣伝画、創作劇等の一連のプロパガンダ活動が、自作自演の集団的娯楽として出身村に高揚感や活気をもたらしたことを比較的肯定的に回想する。「『表現自己』を通じた経験が、自発性に乏しい村民たちを変えていった」と馮は述べる［丹羽 2013］[26]。

靳之林が中華民族の「本原文化」として両村の文化を〈翻訳〉し、「遺産」化を推進したのに対して、馮山雲はそれを「博物館」や剪紙づくりの具体的な実践の次元に落とし込む（変換する）過程で、かつての自分の映し鏡でもある陝北農民たちが、自らを表現する（「表現自己」）形式へと、〈再翻訳〉していった。そこには、「住民の自己認識を提供する鏡」たる両村のエコミュージアム活動を、自らが長年指導に携わった「農民」による「表現自己」の経路へと引き込み、靳による「遺産」化の筋書きと演じる村民たちとのずれをなんとか調節しつつ〈翻訳劇〉を創作した、馮の試行錯誤が見てとれる。

最終節では、両村の民俗文化の保護活動が進展する過程で、村民たち〈演者〉がそれをどう書き換えていったのか、〈翻訳劇〉が改編される局面に言及し、まとめに代えたい。

4　おわりに――改編される〈翻訳劇〉

今では延川を代表する剪紙作家となり、県城に転居した劉暁娟は、靳之林と馮山雲、両「老師」の学習班に参加するまでは、辺鄙な小程村に嫁いで子を産み育てるしかない、外界と隔離された暮らしに絶望していたという。学習班では狭い窰洞に2，30名の村民たちが連日すし詰めになり、行灯が照らす中で自らが切った剪紙作品を取り囲んで、師の講評に一喜一憂していた。劉は「最初は他人のまねをせずに、『自己』を探せと言われて戸惑った」と、当時を回想する。彼女は学習班に参加してから、初めて「『自己』を切れた」と思えた作品として、前年の自身の婚礼の記憶をかたちに表した作品を見せてくれた（写真7）。現在、彼女は「靳老師」から学んだ少女の姿をした守護神、抓髻娃娃を得意モチーフとして、日々様々なアレンジを加えて制作している。このように、両村の女性たちは自村で展開したエコミュージアム活動を通じて、指導にあたった靳らによる民間芸術の見方――陝北に元来あったが彼女たちには未知であった――を、解釈的言語へ〈変換〉するという〈翻訳〉の方法をも含めて共有していった。この過程に「系譜」を重視する無形文化遺産化が連動していたことは、既述の通りである。

ところが、「遺産」化した民俗文化を外部者に向けて提示するうちに、彼女たちの剪紙制作は、従来にはなかった用法や図案を創出し始める。小程村の民間芸術組長である郝秀珍（ハオ・シュウジェン）は、転居前に住んでいた土窰を観光客を迎える展示室に転用しているが、その竈わきの壁には彼女が想像で切り出したという、女性の姿をした竈神の巨大な剪紙が貼ら

写真７　劉暁娟作
本来喜びを表す婚礼の剪紙に、娘の嫁入りを悲しむ母の姿が描かれる。

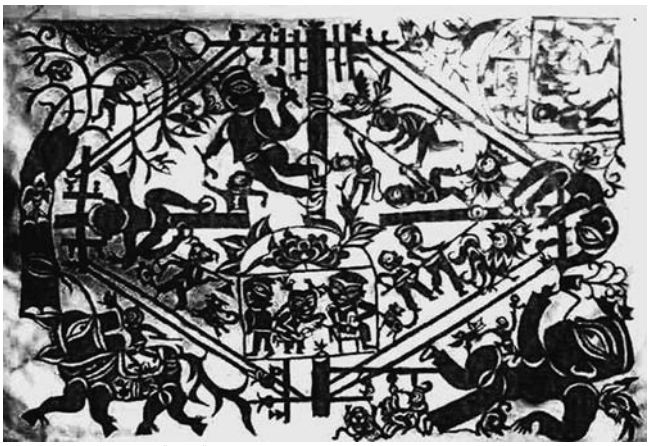

写真８　賀彩蓮作《通電》
電線で四方を囲まれた村の中で喜ぶ「靳老師」と碾畔村民が描かれている。

れている。かつての延川の風習では、家の神々を剪紙に切る習慣はなく、竈には「灶君之位」と筆書きした紅紙の札を貼るのみ、おまけに竈神は一般的には男神とされてきた。竈神は中国の他地域でも祀られており、国内からの来訪者にも需要がある上、外国人にも好評だと、彼女は自身の「創作」を満足げに語る。

また、碾畔博物館の管理をする賀彩蓮（ハ・ツァイリエン）は、陝北の女性が共有する経験（「回娘家」等）や「民歌」といったある種定型化した剪紙モチーフの枠から大きく逸脱し、2004年に「靳老師」によって碾畔村に電気が通った時の喜びの光景を作品にしたり（写真８）、碾畔博物館の「灯具」系列に展示されている様々な年代の照明器具を写し取った連作に取り組む等、独自のスタイルを模索するようになった。さらに、伝統的な陝北の剪紙は、魚が

蓮花と戯れる「魚戯蓮」や、器を上下にかぶせ合わせた「扣碗」といった吉祥図案をもって、男女合一による子孫繁栄を祈念するのに対して、賀は男女が接吻し睦み合う直接的な描写の剪紙をつくり、これに「扣碗」の題をつけた。この作品に対しては、作り手の「表現自己」を通じた「創造性」を重視する師の馮山雲でさえも、「陝北の剪紙ではない」と酷評したという。こうした新たな剪紙の登場は、靳による民俗文化の「原生態文化」への〈翻訳〉の仕方を、住民たち〈演者〉が時に抵抗を伴いつつ改編したものとみなされるが、見方を変えればこれもまた、彼が目指した「活きた民俗文化」の発展形と言えるかもしれない。

他方、靳が「死んだ民俗文化」の保管庫とした碾畔博物館でも、当初の制作意図に抗するような光景が散見される。当敷地内には、転居する金銭的な余裕がなくそこに住み続けている3人の高齢男性がおり、博物館の〈観客〉は、博物館展示と同時上演される彼ら住人たちの生々しい暮らしを鑑賞し、場合によってはその中に招かれることで自らもひとりの〈演者〉として〈翻訳劇〉のなかに巻き込まれ、それを体験することになる。彼ら独居老人の土窰には汚れた布団が万年床のように敷かれ、お世辞にも整った暮らしとは言い難い（写真9）。しかし、老翁らが粗末ながらも炊事洗濯をこなし、かつてのラジオ（隣接する博物館展示室では古物として陳列されている）を物入れに流用し、慰みに少々調子のはずれた二胡を演奏したり、村の子供から窓花をおすそわけされたりする光景は、まさに息絶え絶えに活きながらえてきた民俗文化、民間芸術の「生き様」を保護 - 美化することなく提示する、展示外の格好の民俗文化の「展示室」となっている。だがこの活きた「展示室」との対比によって、〈翻訳劇〉の演出家や演者たちの意図に反し、両村の「遺産」化の活動はある種の虚構性を露呈せざるを得ない。興味深いのは、こう感じているのが〈観客〉として碾畔博物館を眺める筆者だけではなく、作り手もまたそれを自覚しているという点である。馮山雲は別の廃墟化し放置された村を筆者とと

写真9　「博物館」敷地内の住人の土窰

もに訪れた際、次のように語った。「今後また、窰洞の暮らしを伝える原生態博物館を作る機会があれば、碾畔とは全く別のやり方をとるだろう。半壊した窰洞や打ち捨てられた家財をわざわざ修繕したり、元の場所から引き離して整理するのではなく、この村のようにそこにあるがまま、朽ちたり変わりゆくものとして見せる。それが碾畔博物館を作って、自分自身が最終的に得た教訓だ」。

以上、両村の民俗文化が「系譜」主義に沿い「遺産」化されていった経緯を論じるとともに、そこにおいて靳・馮の両芸術家や、小程村の民間芸術組の女性たち、碾畔博物館の「住人」といった参与者が行ってきたエコミュージアム活動を概観してきた。この作業を通じて見出されたのは、靳が戦略的に打ち出した「本原文化」にはじまり、馮が目指した陝北農民たちの「表現自己」的な制作活動、村民らによる剪紙づくりや暮らしの営みといった具体的な生の実践にいたるまで、複数の参与者たちが各々のやり方で民俗文化を〈翻訳〉し、「インターラクティブ・ミスコミュニケーション」［橋本 2014］を繰り広げながら、両村の無形文化遺産化をめぐる〈翻訳劇〉が創作される過程であった。民俗文化の〈翻訳〉が各形式において具現化＝「再演」されるとき、慶田［2005］の言葉を借りれば、人びとはオリジナルとは異なるものへと変容していく「創造的模倣」――自文化の映し鏡として、ある種の「虚構の世界」が創造される――の経験を通じて、各々の世界を拡げていく。

ただしその一方で、この「劇」にはじめから参与していない、あるいは活動途中でそこから外れていった住民たちは、両村の「遺産」化が進行するなかで周縁化しつつあるという現実がある。観光客として訪れる〈観客〉の参与や反照の仕方を分析に反映させることも今後の課題であり、現時点では「劇」の作り手の実践分析に偏重している点で、本稿の考察は不十分と言わざるを得ない。また、両村の活動の運営母体であった「協会」は2013年より「延安黄河原生態文化保護協会」に引き継がれ、他県を含む陝北全体の無形文化遺産保護の活動を視野に入れて、ウェブサイトでの動画収集・公開などを含めた活動を始めている。このように彼らの〈翻訳劇〉は今も絶えず文化の翻訳の仕方や演者を変えながら改編され続けており、その進展を今後も注意深く追っていきたいと考えている。

謝　辞

本研究は、科学研究費補助金（特別研究員奨励費20・10461）および、松下幸之助記念財団からの研究助成を受けた。調査に協力いただいた中国の方々、陝北剪紙の無形文化遺産化に関する研究のきっかけをくださった田村和彦氏、本国際シンポジウムの企画・運営に尽力くださった方々、貴重なコメントをくださった皆様に深く感謝いたします。

注

1）窰洞生活における窓花の働きや制作方法については、拙稿［丹羽 2011a、b］を参照。

2）延川県の女性（6歳以上）の非識字率は、1990年の統計で44.31％（国家統計局人口和就業統計司編『中国人口統計年鑑2000』中国統計出版社）。現在は農村の各郷や鎮に設置される小学校にはほとんどの女児が通うことができ、日常生活に最低限必要な漢字は習得可能である。中学校は県の中心部（県城）に集中しているため、県城の小学校を出た「街」に住む生徒と農村居住の生徒との学力に格差が生じ、後者の女生徒には中途退学者が多く、若い剪紙作家はこのような女性も多い。剪紙制作を通じた農村女性の主体化の問題については、拙稿［丹羽 2015］を参照。

3）「四旧」は旧思想・旧文化・旧風俗・旧習慣を指す。文革期には「破四旧（四旧を打破せよ）」という運動が行われ、様々な伝統文化が破壊された。

4）各県は無形文化遺産登録の競争にしのぎを削っているが、少なくとも剪紙に関しては陝北の窰洞暮らしでの使用や制作方法に大きな地域差はない。異なるのは「風格（スタイル）」だと言われるが、筆者の私見ではモチーフの違いや図案の作り方に各県の育成方法の違いが反映はするものの、全体でみれば制作者の作風の個人差の方が大きいと思われる。

5）延川県は県城から陝北の中心延安まで約100km、長距離バスで約3時間の距離。人口18.7万人のうち75％が農村に住む農民であり、陝西省の中でも最貧県の一つとされる（2008年延安市の統計による）。

6）加藤恵津子は自身の経験をふまえ、実際に異文化をエスノグラフィーとして書くためには、(1)「異言語、および異文化」を「母語、および自文化」へ、(2)「日常の言語・ふるまい」を「アカデミック言語」へ、(3)「書きとめられていないもの」を「書き言葉」へ、(4)「実際の語りやふるまいの漠然とした寄せ集め」を「解釈的言語」を通して見たそれらの「意味」へという、4種の「翻訳」作業が同時進行すると述べ、その際、発信側・受容側がそれぞれの立場によって「選択的翻訳」を行うことを指摘する［加藤 2010］。また Guldin［2012］は、メディアの歴史を異なる表象形式間の〈翻訳〉と〈再翻訳〉の連鎖として考察した哲学者の V. フルッサー［1999］の思想を引きながら、〈翻訳〉がもつ飛躍的で創造的な「コード変換」の力を強調している。

7）ターナーは当初、ンデンブ社会を、葛藤や対立等の矛盾から持続性が生み出される「演劇」として分析するのに「社会劇」という概念を提起した。慶田によれば、約30年後、その民族誌に描かれた「社会劇」は、音楽の楽譜と同じく「常に再演というパフォーマンスを要請する用語」に位置づけ直された。慶田はまた、「社会劇」の語を用いる妥当性について、断片で複雑な出来事にフレームを与えようと持ち出された用語によって、対象を見る視点があらかじめ決定される弊害を指摘する。本稿の〈翻訳劇〉という分析視角もまた、彼が述べる「人類学者の個人的な経験を学術的領域へと導くための修辞的な妥協の産物」であることに留意されたい［慶田 2005］。

8）土崗郷政府庁舎の掲示によれば、2006年現在碾畔行政村の人口は158戸616人（2008年の小程民間芸術村「村長」への聞き取りでは、うち小程村は260人強）。行政村全体の耕作地面積は40ha、果樹林は200ha。2006年の1人当たりの平均収入は1,980元である。

9）本博物館が村民にもたらす経済的利益は、展示室として賃貸する窰洞の所有者や剪紙等を販売する女性たち、農家楽を経営する家等、一部に留まる。村民が一丸となって博物館を設立したものの、その後は本活動に関わる村民が一部に限定され、また現状は博物館の維持自体が難しくなっている要因の1つに、経済的利潤の不均衡があると思われる。

10）これらの家はとくに看板などを提げているわけではなく、窰洞の窓に端正な剪紙（窓花）を貼ったり、凝ったパッチワークのドアカーテンなどを提げており、他家の窰洞と比べて多少は目を引く程度である。両村には売店や飲食店がないため、近年は民間芸術の作り手ではないが、行楽シーズンには家の前に「農家楽」の看板を掲げ、観光者に飲食を提供する家も出始めている。

11）「協会」の幹部によれば、2004年の設立までに道路補修などのため県から300万元が拠出された。延川県黄河乾坤湾景区管理局・延川黄河蛇曲国家地質公園のウェブサイトには、2013年４月に碾畔博物館までの道路整備や広場、公共トイレ等の建設費に800万元、「千年古窰」の補修や道路整備に500万元の投資されることになったことが掲載されている。（http://ycqkw.cn/Index.asp, 2014年12月20日閲覧）。

12）第１次リストには145項目が入り、安塞県の剪紙を筆頭に他県が腰鼓や秧歌等の歌舞や剪紙・刺繍等を「民間美術」種別で申請したのに対し、延川県からは唯一、「民俗」種別に「小程村」が入ったのみであった。延川県が1980年代初から育成・振興してきた剪紙や布堆画（布絵）は、2009年の第２次リストにおいて認定されている。このことからも、同県が「小程村」の無形文化遺産申請にいち早く動いたことがわかる。

13）陝西省の無形文化遺産リストの公式サイトの当該項目の紹介によれば、黄河を望む「小程」（当地の古名）は古来より北方民族と漢民族が交流・覇権争いを繰り広げた地であり、漢代の古跡も残る。古窰洞が立ち並ぶ旧集落は現在村を構成する郭・馮・郝姓の祖先が明代に山西省から黄河を越えて移住してきて以来500年の歴史を有する。さらに生産・生活・民俗用具一式を保存した黄河原生態民俗文化博物館を有し保護価値が高いとある。

14）「原生態文化」については方以外にも、学者やメディア、経済界が保護すべき無形文化遺産として造り出したある種の「神話」だという批判的な見方も多い［劉 2008: 153-154］。

15）剪紙の作り手は、幼い時には周囲の女性たちの既存の型紙を真似て、さらに大人になってから文化館で作品制作しながら技術習得した者が多く、実際の伝承の「系譜」はほとんどの場合曖昧であり、特定は難しい。先祖代々の継承を暗黙裡に求められる無形文化遺産の申請においては、祖母・母等の女性親族や、延川の剪紙の「伝承人」申請のケースでは文化館の指導者である馮山雲が「民間芸術家」の肩書で師匠として「伝承系譜」の欄に記入される等、苦肉の策が講じられている。

16）武内房司は1996年設立の中国初のエコミュージアム、貴州省の梭戛苗族生態博物館に関する論考において、この施設がノルウェーのエコミュージアム運動の手法を導入し、ドキュメント・センターが大きな役割を果たしていることに言及している。そこに収めるために現地住民を対象に行われた、自分たちの記憶の記録方法を学ぶワークショップは、彼らが自分たち自身を映す「鏡」として、一定の学習効果があったという。当生態博物館に関しては、現地視察した中国人研究者から、ドキュメント・センターの近代的な建物と村の景観、また展示内容と方法の現地文化との不調和が指摘され、村民が「参与者」ではなく「傍観者」にとどまっていると批判を受けたことも論じられている［武内 2014］。

17）「革命歴史画」は、ソ連の社会主義リアリズムを取り入れ、中国共産党革命の歴史の再現を目的とした油彩画を指す。

18）靳之林の延安時代の個人史については、靳の長時間インタビューを連続ドキュメンタリー番組にまとめた張同道による伝記［張 2009］に詳しい。

19）「文芸講話」とは1942年、共産党根拠地・延安で開かれた「文芸座談会」において、毛沢東が80人余りの文芸工作者ら聴衆を前に発表した講話。人民革命における軍事闘争と文学運動の連動の重要性を説き、知識人階級出身の文芸工作者が大衆に受け入れられる作品を作るための思

想改造の必要性を主張し、以後の文芸活動の指針となった。中共の民間芸術の政治利用については、李［1996］や、川瀬［2000］を参照。また当初、陝北の「民間芸術」振興の手本とされた、戸県農民画の成り立ちや変遷は周［2011］に詳しい。

20）「抓髻娃娃」は、靳が安塞で剪紙学習班をした際に、女性たちから語り聞いた万難を排す保護神。天を支えて地を踏みしめる陰陽合一の子どもの姿をしている。

21）延安黄河原生態文化保護協会のウェブサイトには、《使命》と題して靳之林の両村での活動記録をまとめた映像がある。（http://www.hhyst.com/about/?1.html, 2014年12月20日閲覧）。

22）筆者が見た記録映像は、馮山雲の息子・馮奮（延川で写真館を営み、父の助手も務める）が撮影した未編集の動画である。

23）当地域の生業は従来は小麦や雑穀等の栽培と山羊・牛等の放牧を主としていたが、1999年から「退耕還林」政策が始まり、現在では棗やリンゴ等の果樹栽培中心になった。果樹栽培による作業時間の軽減から出稼ぎや一時転居が加速し、それに伴い学校施設の県城への集中政策がすすめられた結果、農村は過疎化が進んだとも言われる。

24）馮山雲の作品制作と延川の民間芸術指導に関しては、拙稿［丹羽 2013］で詳述した。

25）安塞県の文化館では伝統的な図案の保存・複製が非常に重視されているのと対照的に、延川県の剪紙は作り手個人の独創性が重視され異なる発展の仕方を見せているのは、指導者である馮のこうした考え方が大きく影響していると考えられる。

26）馮は農村幹部になって以降、次第に毛沢東の集団化路線に懐疑を抱き、党と衝突して生産隊副隊長を辞した後、再び民営教師に戻った。このような経緯から芸術と政治の関係に非常に批判的である馮によるこのような指摘は、中国におけるプロパガンダ芸術を論じる上で一考に値する［丹羽 2015］。

参考文献

●日本語文献

アサド、タラル

1986 「イギリス社会人類学における文化の翻訳という概念」クリフォード・マーカス（編）『文化を書く』春日直樹ほか訳、pp.260–301、東京：紀伊國屋書店。

新井重三

1995 『実践エコミュージアム入門』東京：牧野出版。

岩本通弥

2013 「総説・世界遺産時代と日韓の民俗学」岩本通弥（編）『世界遺産時代の民族学――グローバル・スタンダードの受容をめぐる日韓比較』pp.15–57、東京：風響社。

大原一興

2003 『エコミュージアムへの旅』東京：鹿島出版社。

加藤恵津子

2010 「自文化を書く――だが、誰のために？『文化の翻訳』をめぐるネイティヴ人類学徒の挑戦」山本真弓（編）『文化と政治の翻訳学――異文化研究と翻訳の可能性』pp.109–143、東京：明石書店。

川瀬千春

2000 『戦争と年画――「十五年戦争」期の日中両国の視覚的プロパガンダ』松戸：梓出版社。

慶田勝彦
2005　「民族誌を再演する――ターナーとパフォーマンス」太田好信・浜本満（編）『メイキング文化人類学』pp.189–213、京都：世界思想社。
佐和田敬司
2003　「現代の翻訳劇」『演劇研究センター紀要』1：318–311。
武内房司
2014　「西南中国のエコミュージアム――少数民族の文化保存と文化資源」武内房司・塚田誠之（編）『中国の民族文化資源–南部地域の分析から』pp.401–420、東京：風響社。
ターナー、ヴィクター
1981a　『象徴と社会』梶原景昭訳、東京：紀伊国屋書店。
1981b「パフォーマンスとしての人類学」（大橋洋一訳）『現代思想』11：60–81。
塚田誠之
2014　「序Ⅱ」武内房司・塚田誠之編『中国の民族文化資源――南部地域の分析から』pp.4–14、東京：風響社。
丹羽朋子
2011a「かたち・言葉・物質性の間――陝北の剪紙が現れるとき」床呂郁哉・河合香吏（編）『ものの人類学』pp.25–46、京都：京都大学学術出版会。
2011b「関於中国陝北剪紙的造型及言語的物質性――面対芸術的人類学物質文化研究的新視角」（周星訳）周星（編）『中国芸術人類学基礎読本』pp.467–482、北京：学苑出版社。
2013　「馮老師の描画レッスン――ある中国人画家の「表現」的人類学」『超域文化科学紀要』18：103–121。
2015　「〈窓花〉から〈剪紙〉へ――中国・陝北農村における女性の主体化の系譜学に向けて」『アジア・アフリカ言語文化研究』90：5–27。
フルッサー、ヴィレム
1999　『写真の哲学のために――テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』（深川雅文・室井尚訳）東京：勁草書房。
橋本裕之
2014　「物質文化の劇場――博物館におけるインターラクティヴ・ミスコミュニケーション」『舞台の上の文化――まつり・民族芸能博物館』pp.198–245、大阪：追手門学院大学出版会。
前川啓治
2012　「はじめに――文化の構築とインターフェースの再帰性」前川啓治編『カルチュラル・インターフェースの人類学――「読み換え」から「書き換え」の実践へ』pp.7–28、東京：新曜社。

●英語文献
Guldin, Rainer
2012　“From Transportation to Transformation: On the Use of the Metaphor of Translation within Media and Communication Theory”, *Global Media Journal――Canadian Edition,* 5（1）：39–52.
Niwa, Tomoko and Tadashi Yanai
2015　“Flowers’ Life: Notes and Reflections on an Art-Anthropology Exhibition”, Unpublished manuscript.

●中国語文献
方李莉
2010 『西行風土記――陝西民間芸術田野筆記』北京：学苑出版社。
靳之林
1993 『生命之樹』北京：中国社会科学出版社。
李世偉
1996 『中共与民間文化――1935-1948』台北：知書房出版社。
劉曉春
2008 「誰的原生態？為何本真性――非物質文化遺産語境下的原生態現象分析」『学術研究』2：153-158。
石軍良
2010 「靳之林与小程村」（http://blog.sina.com.cn/s/blog_6a0af2450100k76b.html、 2015年12月20日閲覧）
邢　儀
2010 『追随靳之林先生写生』北京：機械工業出版社。
張同道
2009 『靳之林的延安』北京：文化美術出版社。
周　星
2011 「従政治宣伝画到旅遊商品――戸県農民画：一種芸術“伝統”的創造与再生産」『民俗研究』100：168-198。
2013 「“回娘家”――貫穿民間芸術和大衆芸術的超級題材」『民間文化論談』221：73-85。