

## 『心聲半月刊』と1920年代上海の伝統演劇

藤 野 真 子

### はじめに

中国の歴史上、演劇とそれを取り巻く環境がこれほど目まぐるしく変化した都市は、中華民国成立後十年ほどの上海を除いてはあるまい。清朝同治年間に北京から流入した京劇は、呉方言地区、いわば異文化圏である上海に定着したのみならず、やがて観客の鑑賞対象を聴覚（歌唱）から視覚（背景、セット、扮装）へと変化させるに至った。一方、この視覚偏重の風潮は、「新劇（新戯）」、後には「文明戯」と呼ばれた科白劇の隆盛を上海にもたらし、一時は伝統劇を凌ぐほどの勢いを持った。しかし、社会改革と西洋文化導入の象徴たるこの文明戯も、1913～15年に最盛期を迎えた後は失速し、あらためて上海ローカル化した京劇——「海派」京劇が「連台本戯」という続き物の新作劇を競演することで観客を獲得、舞台芸能の頂点の座を奪取する。同時に、本家北京の京劇が知名度の高い名優を擁して繰り返し上海公演を行い、当地の芝居好きの熱狂的な歓迎を受ける。やがて、上海公演の成功が、彼ら北京の京劇俳優たちの評価に関わるほど重要なことになっていく。さらに、未だ表舞台には登場しないものの、上海を含む江南地域独特の言語と民謡に基づく地方劇の祖型が、遊楽場のような小規模な場所で上演されるようになる（なお、これらの芸能は次第に体裁を整え、1930年代に入ると都市市民層の絶大な支持のもと、京劇をも凌ぐようになる）。

こうした激しい変化が繰り返され、多くの芸能が乱立したのは、上海がチャ

ンスを求め中国各地からやって来た様々な階層によって構成された新興都市であり、新奇なものを追い求める風潮が強かった故である。そもそも、基盤となる「伝統」文化を持たない上海において、古典を守り、ニューウェーブと厳密に区別しようとする意識など、受容する側の多くは持ち合わせていなかった。よって、舞台芸能が高尚な芸術ではなく娯楽として消費される限り、観客のニーズに合わせた変革と競争が生じるのは当然のことだった。

こうした変革と競争の様相を記録し、旧来からの「伝統」と新しいムーブメントとの優劣を議論する舞台となったのが、辛亥革命前後にはすでに安定的な編集発行体制を築いていた新聞や雑誌であった。『申報』（1872～1949）のように長期に渡り刊行された大新聞もあれば、三号雑誌ならぬ創刊号で廃刊となる文芸誌もあったが、現在目にすることができる上海発の刊行物だけでも文字通り百花繚乱の態をなすほどであった。

ところで、京劇をはじめとする中国伝統劇の世界において本格的な批評が登場したのは、1911年の辛亥革命を迎えようとする頃であった。当時、革命を志す人々が中心となり次々と刊行された新聞や雑誌には、娯楽記事の一つとして演劇を題材にした多くの文章が発表され、紙（誌）面を賑わせた。中でも、多くの記事をものし強い影響力を持った書き手は「劇評家（評劇家）」と称され、演劇に関する一種の権威とも見なされた。以後、中華民国初期の劇評の動向に関してはすでに何度か論じたため割愛するが、鴛鴦蝴蝶派の作家や文学結社の同人、ジャーナリストなどが論陣を張った<sup>1)</sup>。

その集大成といえるのが『鞠部叢刊』（上海交通図書館、1918年）であり、劇評、伝記、論説、脚本（歌詞）、俳優の写真などの十二章で構成された大部の出版物であった。1910年代に劇評家として名を成し、専門誌や著作の刊行に携わった人々のほとんどがここに寄稿している。

以後、これほどの陣容が集結した演劇専門の著作や雑誌の特集号は刊行さ

1) 「柳亜子と演劇」（『季刊中国』58、1999年）、「民国初期上海における伝統劇評」（『野草』第65号、2000年）、「1910年代上海における伝統劇評の視点と表現」（『言語と文化』第7号、2004年）他参照

れていない。1920年代になると、彼ら劇評家が発言する場は、『晶報』（1919～？）に代表される無数の小報（小新聞）へと拡散する。同時に鑑賞眼の熟していない層まで劇評に参入してきたこともあり、著名な刊行物に権威ある一部の劇評家が寄稿するという構図は次第に崩れていった。

また1920年代は、前の十年間に比べると、演劇に関する限り定期刊行物の発刊が低調な時代であった。特に1920年代前半は、新聞はさておき、注目すべきこれといった雑誌が見当たらない。結果、1920年代の上海演劇シーンについては、よすがとする記事自体が少なく、未だ不明瞭な部分が多い。

そのような中で、専門誌でこそないものの、多少なりとも演劇に関する記事や言論を掲載したのが雑誌『心聲半月刊』である。当該雑誌はこれまで上海演劇研究においてほとんど注目されておらず、『上海京劇志』（上海文化出版社、1999年）においても創刊時期に誤記があるなどおざなりに扱われているが、上海図書館近代文献部ではほぼコンプリートな形<sup>2)</sup>で所蔵されており、全容を総覧する限り、同時期の上海演劇に関して多くの情報を提供しうるものであることが判明した。

以下、その概要を確認し、掲載文章を分析していくこととする。

## I 『心聲半月刊』の背景と記事構成

『心聲半月刊』（以下、『心聲』）は1922年12月28日に創刊、翌々年の1924年8月に第3巻第8期で事実上停刊となるまで計28期刊行された。出版母体は心心照相館（写真館）で、本誌に掲載された写真にはここで撮影された旨明記されているものが多い<sup>3)</sup>。創刊号冒頭で発刊の辞を著した編集者の一人徐小麟は、謀得利洋行の中国人経理（支配人）であった徐乾麟の子息<sup>4)</sup>であ

2) 上海図書館では近代資料のマイクロフィルム化・データ化が進んでおり、筆者もマイクロフィルムで閲覧していることをお断りしておく。

3) 対象は編集者や俳優、風景など多岐に渡る。

4) 詳細は羅亮生著、李名正整理「戯曲唱片史話」（中国戯曲志上海巻編輯部編『上海戯曲史料薈萃』第一集、1986年）による。また、西村正男「中国における Victor レーベルの軌跡—謀得利、役控・物克多から勝利へ—」（『饗養』第13号、2005年9月）において、徐小麟と戯曲レコードとの関わりが詳述されている。

る。よく知られているように、謀得利は「勝利 (Victor)」のレーベルで早くから戯曲 (伝統劇) のレコードを作成販売していたが、徐小麟は1924年に父親から再建を託されると、上海や北京で梅蘭芳や馬連良をはじめとする京劇の名優たちの吹き込みに携わった<sup>5)</sup>。徐小麟は劇評家ではないが、こうした環境を鑑みるに伝統劇への造詣がある程度深かったことは間違いない。

他方、編集者や寄稿者として、馮叔鸞、何海鳴といった民国初頭から活躍していた劇評家や文人のみならず、蘇少卿、徐慕雲のような1930年代以降も活躍する劇評家の文章も掲載されている。編集者の一人であった劉豁公は、民国期でもっとも権威ある演劇誌の一つ『戯劇月刊』(戯劇月刊社、1928年6月～1931年9月)の主編となった人物であり、いわば民国期の演劇に関わる新旧の言論人がほぼ一堂に会した格好になっている。

雑誌自体は半月刊を謳っており、表紙にもそのように印刷されているが、二巻の途中から滞り、最期の数期は一ヶ月の間隔を空けての刊行となった。

記事構成は、口絵写真、巻頭言、小説、随筆からなり、特に演劇雑誌を標榜しているわけではないが、毎号必ず俳優や票友の写真が掲載され、ごく一部を除き最低一本の演劇関連記事が載せられている。無名の書き手も寄稿しているが、多くは先に挙げた著名な劇評家の手になるものである。

先に1920年代の上海における定期刊行物発刊が低調であると述べたが、少ないなりに『戯雑誌』(上海戯社、1922年4月～1923年8月)、先に挙げた『戯劇月刊』といった演劇専門誌が刊行され、大小の新聞にあっては演劇関連の副刊(専門コーナー)が盛んに設けられるなど、演劇が一つの専門ジャンルとして確立する時期である。そのような中であって、『心聲』は編集関係者の顔ぶれや記事の性質から専門誌に準じるものとみなすことができるものだが、中でも演劇に重点を置いた号として、「全国伶選大会第一次布告」<sup>6)</sup>が掲載された1巻3期(1923年1月22日)およびその経過である「全国伶選

5) 注4参照。なお、当初、勝利のレコードには名優の名を冠しつつ中身は無名の俳優が吹き込んだものが多かったが、徐小麟により改められた。

6) 俳優の人気投票的側面のある行事であった。詳細は後日稿を改めて論じることとした。

大会消息」が掲載された1巻6期（1923年3月）<sup>7)</sup>、さらに「戲劇号」と特集名を付し劇評や役者の評伝、回顧録等を大量掲載した3巻4期（1924年3月5日）を挙げることができる。

他方、コンテンツの一つとして演劇関連文章の章が設けられている点に着目すると、1910年代に多くの劇評が掲載された総合文芸雑誌の体裁を踏襲していると見なすこともできる。当時、魯迅らの文学革命の影響はごく一部の知識層に限定されており、未だ鴛鴦蝴蝶派の流れを汲む通俗小説が圧倒的に優勢だったが、実は劇評家たちの多くはこうした小説の書き手でもあった。余談となるが、冒頭以外の文字の右側に圈点を打つ表記方法も、民国初期文芸誌の体裁に倣ったものだが、1920年代には現代と同じ表記のものも増えている。

## II 『心聲半月刊』記事に見る海派京劇の動向

さて、上海で発表された演劇関連記事の大多数を占めるのが、実は地元上海の京劇ではなく、北京など北方の京劇俳優の上海公演に関するものであった。筆者はこれまで上海における北方偏重主義に関しても論じてきたが<sup>8)</sup>、簡述すると、そもそも京劇の本場は文字通り北京であり、上海で行われる新作劇を中心にした京劇は亜流、もしくは邪道と見なすべきだとの意識が一群の人々の中に醸成されていたがゆえのことであった。中には、1910年代初頭の『申報』の玄郎（または呉下健児、顧乾元の筆名）のように、地元で日常的に上演されている上海京劇を積極的に論じたり、その革新性や創造性に言及し、決して北京に引けを取らないと主張したりした者もいたが、演劇関連の言論全体においては少数派であった。

『心聲』が刊行された1920年代は、「連台本戯」や「機関布景」といった海派京劇の特徴とされる要素が大きく発展しており、否応なしに京派（北京）

7) この号は奥付が切れた形でマイクロフィルム化されており、現時点では発行日不詳だが、前後の発刊時期より3月後半と推定される。

8) 「周信芳と『梨園公報』」（『野草』60号、1997年）他

京劇との差異が目につくようになった時期である<sup>9)</sup>。こうした状況のもと、『心聲』に寄稿した文人の見解は比較的バラエティに富んだものとなっている。

以下、何海鳴と馮叔鸞という、ともに演劇愛好者ではあるがその関わり方が異なる二人による文章を中心に、そこに描かれた上海伝統劇（京劇）の具体的な様相を見ていくこととしたい。

### 1. 何海鳴

何海鳴（求幸福齋主）<sup>10)</sup>の文章は1914年4月、総合文芸誌『民権素』第1集に設けられた「劇評」の章<sup>11)</sup>において冒頭を飾っている。ちなみにこれに続き、辛亥革命以前より劇評を發表していた鄭正秋の「麗麗所戲評」が掲載されている。何の文章で興味深いのは、緒言で上海の各新聞紙上で劇評を担う文人たちの名を挙げ簡潔に評している点であり<sup>12)</sup>、ここから当時の劇評界の一端をうかがい知ることができる。もっとも、本人の劇評自体は一派をなすほどの蓄積はなく、先の『鞠部叢刊』にもその名は見えない。『心聲』では1巻2期（1923年1月6日）の冒頭で写真が掲載されているが、演劇の専門家としてより、隨筆や通俗小説の書き手としての扱いによるものであろう。演劇を愛好し批評の経験があるとはいえ、何の視点が劇評をもつばらにする文人とは異なっている可能性をまず指摘しておく。

9) 上海において、新聞広告を打つような大規模な劇場は、民国期を通じて十カ所前後営業されており、地元の俳優のみで上演を行う劇場と、北京から招聘した有名俳優が長期公演をうつ劇場とが常時併存していた。

10) 1887～1944、湖南省衡陽の人。原名時俊、字一雁。地元で軍隊に入った後、文筆生活に転じ、若くして『民権報』の主筆となるなど革命運動を鼓舞した。民国成立後は通俗小説も執筆し、『海鳴小説集』として刊行された。

11) 当時の総合文芸誌においては、小説や隨筆、詩詞など掲載する文章の種類ごとに章が設けられ、演劇関係のものには「劇談」「劇趣」「劇話」といった題が付された。いずれも複数の書き手の文章が収録され、それぞれにまた小題が付く。なお、何海鳴の文章は「求幸福齋劇談」という名で収録されている。なお、緒言を読む限り、これが初めて発表する劇評であった可能性がある。

12) 『中華民報』の（管）義華、『民立報』の之子（葉楚儉）、『申報』の玄郎（顧乾元）、『時事新報』の（章）暹雲の名が見える。

『心聲』「戲劇号」には、民国期上海で劇評家として認知されていた多くの人物が執筆しているが<sup>13)</sup>、何海鳴も彼らとともに「海派新劇観」という4頁に渡る長い文章を寄稿している。なお、この題における「新劇」とは1910年代とは異なり、上述の科白劇ではなく京劇における「新作劇」を指している。

海派京劇に対する評価は、演目や演技術における北京との差異が大きくなるにつれ、肯定否定のいずれかに二分化されていった。伝統劇の「伝統」性を重んじる立場からは、本来存在しなかったリアリティを持つ背景と舞台セット<sup>14)</sup>、奇抜な扮装、荒唐無稽な物語を連続して紡ぐ連台本戯とその脚本、行当（役柄）を逸脱した演技術全般のいずれもがとうてい受け入れがたいものであり、『申報』をはじめとする主要メディアにも海派京劇を攻撃する文章が掲載された。

その中で、彼らとは一線を画する立場である何の「海派新劇観」は、全面的な肯定ではないものの、時代の趨勢に合わせ独自の変革を遂げたものとして、比較的好意的に海派京劇を論じている。以下、冒頭部分を引用する。

およそ北京で長く観劇している人、および各地でもっばら京劇を嗜む人で、海派の新劇を軽んじない者はいない。いわゆる海派の新劇とは、荒唐無稽な長い連台戯<sup>15)</sup>、多くの俳優が続けて歌う連唱、西洋魔術を使ったからくりとセット、古典的であるようでないような新奇な衣装を用いたものである。これらをもって、結局海派として（元々の京劇とは）別のもものと見なしたのであり、別に一派をなし、別に一軍を建てるようなものである。軽んじられることもあるが、やはり独立した一派として尊

13) 具体的には、歩林屋（林屋山人）、馮叔鸞、徐慕雲、梅花館主、蘇少卿らの名が挙げられる。

14) セットは机一卓と椅子二脚のみ、歌唱や科白の内容であらゆる空間を観客に想起させるのが京劇をはじめとする中国伝統劇の約束事である。現在もそのスタイルを保持した演出は見られるが、特に新作劇の場合はほとんどが宮殿からあばら屋まで、設定に即したセットと背景を導入している。

15) 原文は「長本連台」。「長い脚本の連続上演」といった意。



重したい。これは孔子孟子の教えを守り従う者が楊子墨子を攻撃したが、楊子墨子は自ずと一つの学説をうち立てたのと同じことである。ゆえに、軽んじる者は自ずと軽んじるが、海派新劇が世で流行ることに変わりはない。軽んじる者がいるからといって、決して衰え挫折することはなく、むしろますます意気軒昂になっているのは間違いない。海派新劇には自ずと社会に歓迎される道理がある。社会ではもとより、もっぱら京劇を嗜む人たちが賛同されるとは限らないのである。

やや抽象的な表現もあるが、伝統的な京劇愛好者による海派京劇批判に対し、海派の独自性を認め、社会に歓迎されている事実を目を向けるよう促す文章である。以下通読すると、民国期における北京と上海の京劇の相違点が、今日とほぼ同じ形で認識されている。たとえば上記引用に続く部分で、「京劇を嗜む者」が名優の一字一句の発音やふしまわしに関し、非常に微細な部分にまでこだわることに對して、「専門的すぎ、狭小すぎ、保守的すぎる」と批判な見解を述べている<sup>16)</sup>。以下、北京京劇を正統とする人々に顕著な姿勢であるが、彼らが京劇の諸要素の中で最も重視したのは、歌唱、すなわち聴覚であった。一方、先の引用において「海派新劇」の特徴として挙げられていたのは、その多くが視覚に関わる事柄である。遡ると辛亥革命直後にはすでに「北京では芝居を聴き（聴戲）、上海では芝居を観る（看戲）」といった状況の発生が論じられており<sup>17)</sup>、何海鳴はそれを再確認したに過ぎない。しかし、ここでは京劇を鑑賞する姿勢として、視覚への傾倒が肯定されている点に注目しておきたい。

この「聴」「看」という重点の相違を踏まえ、何海鳴は次のように述べる。

現代世界は經濟主義が中心となっている。つまり、芝居もまた經濟の支

16) ただし、何海鳴が『民権素』に寄せた劇評には、こうした一字一句の音節に言及したものが散見される。

17) 馮叔鸞『嘯虹軒劇談』（中華図書館、1914年）参照。



配を受けざるをえず、営利の道を重んじる方向に進んでいる。「聴戲」の二文字は、すでに多くの観客にとって可能な行為ではなくなっている。つまり、多くの観客を引きつけ、営利を發展させるにあたっては、形勢上「聴」を捨てねばならず、「看」によって、多くの観客が容易に（劇を）理解し、容易に興味を生じるようになる。加えて、芝居では扮装をするが、その目的は自ずと印象づけるのに便利だからという点にある。もし、よく「看」ることにあたれば（視覚的に気に入れば）、それはもちろん素晴らしいことだ。どうして天下のあらゆる観客をことごとく盲目であるかのようにみなす必要があるだろうか。（後略）

当時もそれ以前も、京劇をはじめ都市における伝統演劇は言うまでもなく商業性を帯びた娯楽芸能であり、たとえば京劇の前に隆盛を誇った崑曲のように芸術性が高いとされたものでも、観客の支持を得られなければ衰亡の道をたどるしかなかった<sup>18)</sup>。とはいえ、ここでの何海鳴のように営利を得ること、つまり観客受けすることの必要性を明言した人物は、この当時まだ少ない。いつ、いかなる文化圏においても、伝統芸能の継承という点において、当事者は観客のニーズとのギャップに悩まされるものだが、これはこの問題に対しての何海鳴による一つの回答と言ってもいいだろう。

さらに続けて、何海鳴は海派京劇が北京のそれと基本的に同一のものであるという見解を示した上で、海派の各種特徴に関し、独自の分析を披瀝する。

①連台本戯について、元々脚本<sup>19)</sup>とはすべて通し（本戯）であるとし、海派の上演形式は「いにしえに復した」ものだと述べる。当時は多くの俳優が全体の一場面のみを演じる折子戯（見取り上演）をレパートリーとして標榜

18) 崑曲は二十世紀冒頭にいったん商業演劇としての生命を絶たれた劇種だが、愛好者や資産家により1921年蘇州に「崑曲伝習所」が設立され、ここで養成された俳優の活動を基礎に、今日まで命脈を保っている。ただし、現在でも教養層の愛好者が多く、庶民的な芸能とは言い難い。

19) 伝統的に俗文学の範疇に入るとされた中国戯曲は、文学性の高い崑曲と一部の元曲（元雜劇）を除き、文字テキストとしての脚本が伝えられることは少ない。京劇も同様で、俳優には文盲も多く、多くの歌詞や科白は口伝であった。

しており、一回の公演は折子戯を数場連ねて構成されていたが、何は筋の因果関係を分かり易くしている点で本戯に存在意義を見いだしている。他方、脚本を編むにあたっては、旧来のものをないがしろにせず、特に歴史劇については「史伝を根拠にせねばならない」と述べている。

②中国伝統劇において、歌唱部分は古くから独唱形式をとる（楽器による伴奏は行われる）。何は①で述べた折子戯のほとんどで、主演俳優の歌唱部分が突出して多いと指摘する。これは折子戯の登場人物が少数に限られることを鑑みればやむを得ない。他方、海派の本戯は複数の俳優に歌唱場面が設定され、ワンフレーズ毎に歌唱者が交替したり、合唱をしたりすることもあったようである。また、上海では人気やキャリアにより俳優の格に上下は付けられるものの、北京ほど特定の俳優が突出するということがなかった。ただし、歌唱の構成が異なるからとはいえ、合唱を含む新作劇の歌詞の発音は正確であるべきで、且つ句の意味も分かりやすくすべきだと何は述べる。さらに楽隊の構成についても言及がある。

③機関布景、すなわち舞台のからくりと背景については、清末から議論がなされている。特に背景に関しては、早期海派京劇でも用いられていたが、文明戯が観客を引きつけるべく積極的に導入したことで一般化した。何海鳴はこれに触れ、精緻な背景の導入自体昨日今日に始まったものではないが、シーンに合っていない背景は減らすべきであると述べる。また、「古い脚本」、すなわち伝統演目については従来通り背景を用いず、新作劇においては場面転換時に不自然にならないよう注意すべきだと述べている。

④衣装や化粧は、清末から民国にかけて大きな改革が見られた。特に、女性役（旦、いわゆる女形）に関しては劇的な変化が見られたが<sup>20)</sup>、何海鳴も「花旦（若い女性役）の扮装は、繰り返し変化があって、ほとんど考証のしようもない」と述べている。伝統劇の衣装は、役柄や登場人物の身分、年齢

20) よく知られているところでは、梅蘭芳が1910年代の上海公演の折に地元の劇場に足を運び、馮子和ら海派の女形たちの舞台映える化粧や髪型に影響を受け、それを取り入れている。（梅蘭芳口述、許姬伝他記録『舞台生活四十年』中国戯劇出版社、1986年、初版は1961年）

に応じて早くに記号化されたが、ここに物語世界の時代性は全く反映されていない<sup>21)</sup>。何はこの点について、当時人気絶大であった梅蘭芳の「古装」新戯（古典的な衣装を纏う新作劇）について道理に合わぬものとして批判し、歴史物を創作するにあたって、劇中の時代に応じた衣装を考証して用いるべきだと述べている。

これ以降、海派京劇の是非については、ここで挙げられた各要素をめぐって激しい議論が展開される<sup>22)</sup>。何海鳴の演劇との関わり方は専門的な劇評家と見なすには浅いが、海派全般に肯定すべき部分を見いだした比較的早い文人の一人だといえる。

## 2. 馮叔鸞

北方（河北省）で少年期を過ごしたのち、長期間に渡って上海で文筆活動を行った馮叔鸞（1883～不詳）は、民国初期の劇評家として影響力を持っていた一人である<sup>23)</sup>。著書『嘯虹軒劇談』（中華図書館、1914年）の自序を読む限りでは、『小春秋』『上海小報』といった新聞に劇評を発表してきたようである。個々の出典こそ明記されていないものの、『嘯虹軒劇談』自体がそうした劇評の集大成であることは間違いない。馮の「売り」は、北方（北京）における豊富な観劇体験に基づく正確な知見と厳密な分析である。しかし、本拠地に選んだ上海は京劇の定着から日も浅く、自身で述べるように「正統的な」上演を目にする機会の少ない場所であった。もちろん、北京の俳優や上演団体による公演は絶え間なく行われていたが、地元上海の京劇俳優が前座や共演を行うことも多く、「不正確な」演技をする「正統ではない」俳優たちを否応無しに目にしなければならなかった。

21) 役柄にもよるが、中上層階級の衣装は明代の服飾に基づくものが多い。

22) 近年でこそ海派京劇を民国文化の一スタイルとして積極的に評価する研究は珍しくなくなってきたが、中国大陸においては資本主義下で繁栄した低俗な芝居として、周信芳ら共産党に与した一部の俳優の活動を除き、長らく研究対象にはならなかった。

23) 馮叔鸞の本籍地に関しては河北とするものが多いが、江蘇揚州とする説もある。後者であれば地理的に近い上海を本拠地としたのも自然なことである。

そのような上海から馮淑鸞が出て行こうとしなかったのは、上海演劇界の変化のスピードとそのバリエーションに魅せられたからであろう。実際、『嘯虹軒劇談』では様々な舞台に言及しており、精彩に満ちたこれらの文章の質は同時期の類似の著作を明らかに凌駕している。劇評の先導者を自負していたこの時期が、劇評家としての馮叔鸞の絶頂期であった。

しかし『鞠部叢刊』に多数の文人が寄稿していることから見てとれるように、1920年を目前とした時点で、すでに多くの劇評家たちが活発な議論を繰り広げており、且つ彼らから一定の敬意は受けつつも馮叔鸞はすでにオピニオンリーダーの地位にはいなかった。小論で扱うのは『心聲』「戯劇号」に掲載された「中国演劇の改良を推測する」<sup>24)</sup>という文章であるが、その冒頭にて「この五年来、私はもう劇評を全く書いていない」と馮は語っている。意図的に書かなかったのか、あるいは需要がなかったのか、その理由は述べられていないが、時間的にはまさに『鞠部叢刊』刊行以降ということになる。

また馮の劇評家としての評価は、「新劇」（ここでは文明戯）への膨大な発言と、実際の舞台への関与に支えられていた面がある。『嘯虹軒劇談』においても多くの紙幅が文明戯への言及に割かれており、『俳優雑誌』（1914年9月、一期のみ）という専門誌を自ら創刊するほどの入れ込みようであった。ところが、前述のように文明戯の勢いは1910年代半ばを過ぎて急速に衰え、『鞠部叢刊』が世に出た時点で主要な上演団体は解散し、往時の繁栄を振り返って総括する段階となっていた。且つこれと入れ替わりに台頭して来た海派京劇に対し、馮自身はどちらかというとな否定的なまなざしを向けていた。彼がより重んじたのは伝統的ないしは「京劇の各種規範から外れていない」新作演目における演技であった。当然、そこには演技術の良し悪しに対する批評眼が持ち込まれていたが、連台本戯に代表されるいかにも「海派」らしい劇に対する発言には、批評以前に嫌悪に近い感情がうかがえる。

以下、「中国演劇の改良を推測する」を詳細に読み、上海演劇界の目まぐ

24) 原題「改良中国劇之臆測」。文末に「一九二四、二、一」と記される。

るしい栄枯盛衰を目の当たりにしてきた馮叔鸞が、当時の状況をどのように見ていたのかを考察する。

馮は、自分が劇評を書かなくなった理由を三点挙げる。

まず、「芝居を理解する人間が日々少なくなっている」と馮は嘆く。興味深いことに、かつての著書『嘯虹軒劇談』では逆のことを述べているのだが<sup>25)</sup>、ほんの十年で、彼の眼には上海の舞台と観客が大きく変質してしまったように映ったのである。具体的には、福建、広東、および上海近郊の浙江や江蘇といった、京劇を「聴いても分からない」南方の諸方言圏の出身者、すなわち観客が増えたことが原因だと述べる。ここから、何海鳴とは対照的に、馮叔鸞が未だに京劇を理解するにあたって「聴覚」（歌唱）を第一にすべきだと考えていたことが伺える。さらに、連台本戲の増加は、ひとえに歌唱を売りにするだけでは集客できない劇場側がとった手段に過ぎないと断じている。

次に、連台本戲と「映画との同化が日々深くなっていること」について述べられる。中国における映画の登場は1905年、上海での初上映は1908年とされているが、『心聲』が発刊された時期にはすでに娯楽の一ジャンルとして市場が成立していた<sup>26)</sup>。ここで馮叔鸞は、映画の撮影で用いられた様々な仕掛けが連台本戲の舞台演出に取り入れられていると述べる。映画と演劇との大きな違いは、言うまでもなく前者が編集可能であるのに対し、後者は一過性でやり直しがきかない点にあるが、立ち回りの俳優による肉体表現以外にスペクタクルな要素を持たなかった伝統演劇においては、舞台セットに関わる仕掛けが取り入れられるというだけで大きなインパクトがあったことだろう。しかし、こうした仕掛けを観客の注目を集める手段としてのみ用いる限り、常に新しい刺激を供給するため、異なる形を求め続けざるをえない。ここで挙げられる「済公活仏」<sup>27)</sup>「狸猫換太子」<sup>28)</sup>は連台本戲の代名詞ともなっ

25) 同書「上海聴戯者之程度進歩矣」

26) 黄紹芬「旧上海電影史略」(『20世紀上海文史資料文庫』7、上海書店、1999年所収) 参照

27) 南宋時代に実在した怪僧である済公による冒険談を描いたもの。

ているほどの著名な演目であり、多くの劇場が競って上演した<sup>29)</sup>。こうした劇を「映画化された」ものと見なし、「京劇の実質は亡びたが、(劇場の) 営業は好転した」と馮叔鸞は批判している。

続けて、「演技する人材が日々乏しくなっている」と述べ、本戲の隆盛により、旧来の歌唱や演技でみせる俳優の人氣がほとんど無くなっていることが書かれる。この点について、馮叔鸞は上海の俳優に限って言及しており、おそらく彼の嗜好に合致していたと思われる北方の俳優については触れていない。

以上三点の問題について、馮叔鸞は相互に因果関係があると見なし、次のように述べている。

旧劇(伝統劇)の本質はとうに変質してしまい、ほとんど存在していない。しかし古きが失われたとはいうものの、新しいものは未だ生まれていない。思うに、(世で言う)いわゆる新しいものは、創造されたものではなく模倣されたものであり、且つ模倣したのは映画における糟のような形式で、毛ほどの精神性も存在しない。試しに「狸猫換太子」の包公(の形象)についてだが、いろいろ変わった所があり、人情味が無い<sup>30)</sup>。劇全体の構造も荒唐無稽で考証がなされていない。とりもなおさず、私がみだりに非難攻撃するつもりで述べたのではないことは明らかであろう。

28) 北宋の後宮における後継者争いを描く。猫(狸猫)を生んだとライバルに讒言され放逐された妃、妃の子で宦官や宮女の手で救われ宮廷に残った皇太子、事件のすべてを解明する名判官包拯(包公)の運命を描く。

29) 具体的様相については、拙論「世紀末の『狸猫換太子』—上海京劇院による復活上演に寄せて」(『中国文芸研究会会報』第198号、1998年4月)参照。

30) 包公は伝統劇における清官戲(公案もの)の代表として古くからなまれてきたが、その魅力は権力に逆らい弱者を救済する人情味にある。他方、清官戲には彼ら清官が事件解決のために超常能力を発揮するなど、リアリティを逸脱する要素も多分に含まれていた。

長らく京劇を愛好し、観劇経験も豊富な馮叔鸞のこうした発言が正論であることに異論は無い。映画がもたらす視覚的異質性が上海の舞台関係者にどれほどのイメージーションをもたらしたのか、今となっては具体的な証左を見いだすのは難しいが、少なくともそのように感じさせる要素が連台本戯に取り入れられたことは間違いない。そこには伝統劇に本来存在したはずの、長年かけて練り上げられてきた物語空間もなければ、歌唱をはじめとする俳優自身が鍛錬してきた演技の精髓も見られない。ところが、もはや上海の観客はこうした伝統的舞臺を求めていない。馮叔鸞の不幸は、一人の演劇愛好者としてこの地を基盤としたがゆえに<sup>31)</sup>、進取の気風に満ちた新しい都市が伝統の蓄積を受け入れず、演劇人が観客に迎合するため浅薄な手法を選択する様をその目で見なければならなかったことだった。

なお、先の何海鳴も偶々同様の形式を採っているが、馮叔鸞は論説を書くにあたって問題点の数を提示し、見解を連ねていくことが多い。「中国演劇の改良を推測する」の前半からは憤怒と失望が伺えるが、中国演劇界が新たに生み出すのはいかなる演劇かを「予測」した後半部分は、それとは対照的に建設的な提言となっている。先に断っておくと、馮叔鸞は現在上海で行われている各種演劇を否定し、旧来の様式に戻せと言っているのではない。新しい演劇の創造を標榜するのであれば、以下に挙げる四点の要素について考慮すべきであるというのがその意図である。

#### 一、演劇は「舞臺」を離れることはできない

「今の俳優は劇があることのみを知り、舞臺があることを知らない」。一見矛盾しているように思われる書き出しだが、新作劇を上演する場合、舞臺(体裁の整った近代的劇場と見て差し支えない)、すなわち上演空間と演技との関係性を重視すべきだというのがその主張である。伝統劇の上演場所が劇

31) 馮叔鸞の経歴については同時代の情報量が少なく、没年も不詳で現在も明らかになっていない点が多い。『嘯虹軒劇談』の自序より、故郷の河北省を離れ、上海でジャーナリズムや文芸、演劇活動に関わってきたことは述べられている。1936年に上海版『大公報』に関わっており、少なくともこの時期までは上海を活動基盤としていたと考えられる。



場に限らなかった事実<sup>32)</sup>を踏まえた弁であるが、ここで彼が強調しているのはただ一点、「背景」の必要性である。残念ながら演劇における背景の有効性について具体的な言及は見られないが、おそらく文明戯に関わった経験に基づく「劇の物語世界と再現された舞台空間との整合性」を鑑みての見解であろう。なお、劇と舞台の関係性が不適切なものとして、当時一斉を風靡した梅蘭芳の「黛玉葬花」「嫦娥奔月」<sup>33)</sup>を挙げているのは興味深い。

## 二、 舞台の背景は専門家の登場が必要である

元来伝統劇の世界においては、脚本家、演出家、大道具小道具といった分業が明確に成立していなかった。ここで馮が憂慮するような「俳優が背景作成に関わる」ことも実際にあったのだろう。俳優と背景担当者が各々分業する一方、劇の内容と背景との乖離が生じないように連携をとる必要があるというのが馮の主張である。現代であれば演出家が負うべき役割のことであろうが、劇全体を統括する今日的な意味での演出は、当時まだ確立していなかった。

## 三、 俳優の総合的訓練

この当時、中国の伝統演劇には「科班」と称される俳優の養成組織が存在した。北京の富連成<sup>34)</sup>が最も有名だが、上海にも夏月潤、夏月珊兄弟らを輩出した夏氏家班などの他、教養学校として開設された榛苓小学などが存在した<sup>35)</sup>。しかし馮叔鸞は、多くの俳優が個別に練習を行うのみで、劇の内容や科白、歌詞、こなしの意味を理解したり、集体で練習したりするなどの総合的訓練が行われていないため、上演の質が低くなるのだと認識していた。こ

32) この時期、劇場外の上演で最もよく行われたのが、「堂会」と称される個人宅でのプライベート公演であった。また旧式の劇場は、観客席が舞台の背面を除く三面に設けられていたが、1908年上海にて初めて額縁舞台が導入され、「新舞台」と名付けられた。

33) ともに新編古装戯で、梅蘭芳のブレインであった齊如山らによって編まれた。

34) 1904年に北京で喜連成として発足、1912年に富連成と名称変更し、1942年に停止となるまで、多くの京劇俳優を輩出した。

35) 榛苓小学については、小論「档案資料に見る榛苓小学の展開とその教育」(『言語と文化』第11号、2008.3) 参照。

うした状況にある限り、特に新作劇の上演にあたって「俳優が劇作家の指揮を聞かない」<sup>36)</sup>などの弊害を生じ、ひいては新作劇の発展を阻害すると馮は考えたのである。また同時に、「演技にリアリティを持たせるための劇内容理解の必要性」という『嘯虹軒劇談』におけるかつての主張に変化が無いこともうかがえる。

#### 四、衣装を改良するにあたっての考証

衣装については何海鳴も言及しているが、新奇さを求めるあまり、改良と称して時代や身分と乖離した不自然なものが行われていることを批判している点で、両者は共通している。

以上の見解を総覧するに、明確な結論を提示してはいないものの、伝統的な「聴覚」を重視する京劇と、「視覚」に訴える新作京劇との両者について、馮叔鸞がそれぞれ別個に理想の姿を設定し、両者の併存を肯定していたことがうかがえる。これを証するのが、「中国演劇の改良を推測する」に先立ち、『心聲』一卷三期（1923年1月22日）に掲載された「新旧の劇は決して妨げあわない」という論説である。紙幅の関係で簡略に述べるにとどめるが、馮はこの文章で旧劇、新劇それぞれを支持する人々に対し、中立的な立場で次のように述べる。

新劇の創作と旧劇の研究は、同時に並行して行われるべきことである。

決して互いに衝突せず、また決して互いに妨げあわないように。

馮叔鸞の願望に反し、中華民国期を通じて「荒唐無稽な」新作劇である連台本戯は観客に支持され続けた。しかし、彼が新劇の有り様として指摘した点のうち、背景担当者の専門化と、俳優が鍛錬する場である養成組織の整備については実現し、今日まで行われている。また、上記引用の旧劇と新作劇

36) 原文「不聽排演者之指揮」。仮に劇作家と訳出するが、当時の伝統劇は梅蘭芳のような文人ブレインを抱えていた俳優を除き、一般に文字化された脚本に基づき演技が付けられたわけではない。

との併存は現在でも中国伝統演劇界の重要な課題であり、文化大革命など特殊な時代を除き、伝統劇に携わる俳優は伝統演目と新作劇両方の舞台に立つことが必須となっている。捉え方によってはごく当然の事柄ばかりかもしれないが、この時代にあっては、先を見据えた見解として十分評価に値するといえる。

### Ⅲ 記録される海派京劇と『心聲』の資料的価値

同一の雑誌内で特集を組んだ際、似た傾向の見解のみならず、わざと対立する立場の論説を載せることで誌面にメリハリを付けることは今日でも行われる。『心聲』「戯劇号」の場合、上記のように何海鳴と馮叔鸞の二人だけを取り上げてみても、そのスタンスには明らかな相違が見られる。ごく簡略化して述べると、彼らの立場は海派京劇の現状に対する肯定と否定とに分かれるが、これ以後、当事者たる俳優や留学経験のある文人、また一般の観客も含め、多様な人々がより激しく意見を闘わせることになる。

そのような中、海派京劇の是非を具体的に論じるのではなく、その歴史の変遷を記録しようとしたのが、「海上漱石生」という筆名で知られる孫玉声（1864～1940）である。孫は清末から民国期にかけての上海を代表するジャーナリスト、文筆家であり、言論界においても影響力を持つ人物であった。『心聲』においては「滬壩鞠部拾遺志」と題し、上海における舞台の変遷や俳優の銘々伝、演技術の改革や各種しきたりなど、演劇をとりまく様々な状況を書き記した文章を十一回に渡って連載している。

これまで論じてきた二名とは異なり、孫玉声の記載には各種演劇の動向に対する毀誉褒貶の弁はほとんど見られない。彼もまた演劇愛好者であり、記録する事柄の取捨選択は一定の価値判断に基づきなされたことだろうが、一見する限りそのまなごしは人や物事の移ろいを書き留めることのみ集中している。

孫玉声はこの「記録者」としての立ち位置に愛着があったのか、後年『戯劇月刊』においても「上海戯園変遷志」という題で長期連載を行っている。

『心聲』に書かれたものとの比較対照は次稿での課題とするが、こうした実証性の高い文章は、我々後世の研究者にとって最もダイレクトに当時の状況を知りうるという点で貴重な存在である。

以上、あらゆる物事が大きく変化する環境にあつて、京劇もまた短いサイクルで激しく変化し、且つそれ以降も変化しようとしていたことが、『心聲』掲載の各文章から明確に伝わってくる。小論で扱ったのはほんの一部であり、1920年代上海伝統演劇界の全容を明らかにするには未だ十分ではない。しかし、舞台における「海派」の強烈な個性が明確になり始めた当時、その様相に戸惑いや共感を覚える人々の存在、彼らによる伝統劇の将来に対する提言など、発行期間が二年ほどのこの雑誌には、これまであまり知られてこなかった重要且つ密度の濃い情報が蔵されていることに疑いの余地はない。

(筆者は関西学院大学商学部准教授)