

周信芳と『斬経堂』

—舞台の映画化に関する一考察—

藤 野 真 子

要 旨

小論は、海派京劇の俳優・周信芳（麒麟童、1895～1975）が1937年に主演した映画『斬経堂』を取り上げ、伝統演劇の映像化によって生じたさまざまな議論や問題点について、作品そのものの内容に鑑みつつ、中華民国期の新聞、雑誌、および関連文献を参考に、その実態を明確にしようとしたものである。実際には、伝統演劇の演技術を厳格に保ちつつ、映画の画面構成やライティングの技術を採用入れ、両者の長所を融合させたことを肯定する論調が主流であり、『斬経堂』の映画化自体は比較的高く評価されたと見なすことができる。

キーワード：上海（Shanghai）、周信芳（Zhou Xinfang）、海派京劇（Beijing opera of Shanghai school）、『斬経堂』（Zhanjingtang/Murder in the Temple）、映画化（Filmization）

I 舞台からスクリーンへ

同じく「視覚」に訴えるものとはいえ、演劇と映画との間には無数の相違が存在する。もっとも大きな相違点は再現性で、撮影・編集を経た映画は何度観ても寸分違わぬ像が再現されるのに対し、演劇の場合はたとえ脚本や演技の型、さらには演出まで定められていても、観客は二つと同じ舞台を観ることはない。そうした中で、京劇に代表される中国の伝統演劇は、万事において型の様式化が意識される部類の演劇ではあるが、同じ俳優が同じ演目を演じて、その度に微細な相違点が生じ、時が経てばその型そのものに何ら

かの変化が生じることが一般的である。鑑賞者が様式の墨守を重視するか、変化を重視するかは、その演劇が上演される時代や地域によって大きく異なる。こと二十世紀中国にあっては、北京・上海という二大都市を本拠地とした京劇が異なる発展の道筋を示した。一般に、前者では「伝統の継承」という名目での規範性が、後者では「観客ニーズへの対応」を念頭に可変性が、それぞれ尊重された¹⁾。

小論で扱う京劇の老生（中中年男性役）・周信芳は、筆者がこれまで他稿で縷々述べてきたように、上海京劇を代表する俳優であり、その舞台生活は創造と変革に彩られたものであった²⁾。その周信芳が、生前いくつかの舞台映像を残しているという事実は興味深い³⁾。

委細を論じるまえに、小論では伝統演劇と映画との関係性について少し触れておく。

中国で初めて撮影された「映画」は、京劇の一時代を築いた老生・譚鑫培（1847～1917）の演じた『定軍山』だとされる。もっとも近年は、黄徳泉「戯曲電影『定軍山』之由来与演变」のように、中国で広く流布されたこの説はすべて伝聞を傍証としており、何より現物が残っていないため、事実として認定するのは無理があるとする見解がある⁴⁾。とはいえ、中国初の映画が京劇であるという「物語」は、証明が困難だとはいえ、中国における映画と演劇との浅からぬ因縁を感じさせる。

-
- 1) こうした分類はあくまで受容者側の「イメージ」でしかなく、北京京劇の顔とも言える梅蘭芳が、旧来の演目を大きく整理改編して世に問い直したこと、上海の周信芳が新作劇を制作・上演する合間に伝統的な演目を演じ続けたことなど、実像はより複雑であると言わざるを得ない。
 - 2) 藤野真子『上海の京劇』（中国文庫、2015年）第一部第一章～第四章参照。
 - 3) 1920年に商務印書館活動影戲部で『琵琶記』撮影の記録がある。また中華人民共和國建国後のものとして、『宋士杰』（1956年）、二つの代表演目を主に収録した『周信芳的舞台芸術』（1961年）などが挙げられる。
 - 4) 黄徳泉『中国早期電影史事考証』（中国電影出版社、2012）所収。黄は1963年に刊行された程季華主編『中国電影發展史』第一巻の初版以降、1905年に北京の豊泰照相館で撮影された譚鑫培の舞台記録こそ中国最初の国産映画であるという説が定着し、その後の論考は全てそれを無批判に踏襲したものとし、その説が発生した背景を丹念に検証している。

なお、黄徳泉が考証を行うきっかけとなったのが、民国期の上海で刊行された週刊映画誌『電影』1938年第十四期掲載の「旧劇電影化並非始梅蘭芳——三十年前便已經有人拍過了」（「旧劇」は伝統演劇を指す）という文章で、中国にトーキーが導入され、譚富英（1906～1977）⁵⁾らによる『四郎探母』が撮影された際、京劇の映画化は梅蘭芳（1894～1961）の『春香鬧学』『虞姬劍舞』、および楊小楼（1878～1938）⁶⁾の『挑華車』に始まるという見解に対し、清末には譚鑫培の『定軍山』などが撮影されていたと「ある演劇人」⁷⁾が述べた旨記されている。ことの真偽はさておき、1930年代後半において、伝統演劇の映画化が盛んになりつつある様子がここから見て取れる。京劇の演技上、最も重要なのは歌唱であり、トーキー化でやっとその本領が発揮されるに至ったのである。

ここで、演劇を映画化することの意義について考えてみたい。伝統演劇の映像化には複数の手法が考えられる。一つは実際のライブ上演を加工せず撮影するものである。観客の視点からの「記録」を重視するのであれば、座席側から一台のカメラを固定し撮影するのが理に適っているという考え方もあろう。また、脚本を新たに編み、歌唱や演技の見せ場のみ舞台と同様の形で残し、セットを組んでスタジオで独自の演出を付けた撮影手法も存在する。実際、映画が成熟期を迎えた1930年代以降になって、遠近のショット切り替えなど、舞台に向き合う観客とは異なる視点を積極的に取り入れたものがやっとなり登場したと考えられる。小論で扱う『斬経堂』は、後者の嚆矢と見なしうる作品である。伝統演劇の映画化は、次第に「記録」よりも、他の映画作品同様、物語と画面構成、および映画的手法の妙味を楽しむものとなっていく。他方、著名な俳優の舞台は、その劇団の本拠地の観客を除いては容易に拝めるものではなかった。そうした地方の愛好者に供するものとして、スクリーンに映る「名優による名作」の映像は、大いに価値を持ったと言えよう⁸⁾。

5) 譚富英は譚鑫培の孫で、1930年代には四大老生の一人と目されていた。

6) 立ち回りを中心とする武生として名を馳せた。

7) 原文「某劇家」。黄徳泉は検証の結果、梅蘭芳の『霸王別姫』脚本制作に関わった呉震修（1883～1966）である可能性を示唆している。

あらためて、『斬経堂』は「伝統演劇を映画化」した作品として、どのような位置づけが可能であるのか。周信芳が『斬経堂』を映画化した背景、および『斬経堂』という作品の内容、それに対する評価を、以下検討していく。

II 『斬経堂』の背景

『斬経堂』（別名『呉漢殺妻』）は安徽省の古い歴史を持つ地方劇で、京劇の母体ともなった徽戯（徽班）で演じられていた。老生の王鴻寿（三麻子、1849～1925）が上海京劇に持ち込み整理したとされるが⁹⁾、管見の限り、京劇としてはあまり上演されていない。なお、民国期に編纂された最大規模の伝統演劇脚本集『戲考』の第二十九冊に収録されており¹⁰⁾、徽班との接触があった周信芳、その弟子の高百歳がこの演目を善くした。

物語のあらすじは以下の通りである。

前漢を滅ぼし、帝位を篡奪した王莽は、後に後漢の光武帝として名を残す劉秀を捕らえるよう命を下す。潼関（陝西省渭南市）の総鎮¹¹⁾である呉漢は劉秀を捕らえ、そのことを母親に話すが、王莽を夫の仇と憎む母親は、劉秀をすぐに釈放せよと命じる。さらに、王莽の娘である妻・王蘭英を殺し、首を持ってくるよう求める。しかし呉漢は、聡明な妻を手にかけることができない。母親から父親の死の委細を聞かされた呉漢は、復讐のため妻の殺害を決意、経堂にやって来る。王氏は読経しながら、父・王莽の罪を懺悔し、姑の長寿を祈っていた。母親の命令に抗えない呉漢がその意を伝えると、王氏は衝撃を受け、命乞いをする。呉漢は母親と妻との板挟みになり、逡巡する。王蘭英は、自らの屍を丘に葬

8) この効果を最も顕著に見て取ることができるのが、文化大革命期の样板戯（革命模範劇）の映像化で、全国津々浦々まで革命思想教育の効果を行き渡らせるため、「映像化された」演劇は多大な役割を果たした。

9) 于質彬『南北皮黄戯史述』第五章「南方京劇史述」（黄山書社、1994）368～369頁

10) 王大錯編。1915年に上海中華図書館から刊行され1925年に完結。全四十冊。収録演目は五百以上。上海の連台本戯など南方京劇の演目をカバーする。

11) 本来は明代の軍制に基づく職位で、漢代には存在しない。

り、「漢の王蘭英の墓」と墓碑を立て、弔ってくれるようお願い、剣で自刎する。呉漢は悲しみながら首を切り落とし、母親に見せる。母親は孝行ぶりを賞賛し、すぐ漢をたすけ王莽を滅ぼすよう命じる。呉漢は母親が百歳になるまで仕えてから行動を起こすと告げるが、早く功を立てて欲しい母親は自ら首を吊って死ぬ。悲嘆にくれる呉漢は、士卒たちを帰郷させ、邸宅を焼き払い、劉秀のもとへと向かう支度をする。

結果的に主人公・呉漢が自ら手を下すことはないものの、「孝行」「忠義」の名のもとで、妻、母といった最も親しい者が相次いで自ら死を選ぶという凄惨な物語である。決断を下すべきか否か迷っている主人公を前に、身内が死を以てその憂いを断とうとする物語は、中国の物語世界ではよく見られる¹²⁾。特に、『斬経堂』においては、現政権への謀反という危険極まりない選択を主人公に行わせるため、身内による強烈で悲壮な犠牲精神が発揮されることになる。

この劇最大の見せ場は、主人公である呉漢と妻の王氏との命をめぐるやり取りである。母の命令によって、父の敵・王莽の娘でもある己が妻を斬るため剣に手をかけるものの、もとより夫婦仲はむつまじく、王氏の切々たる哀訴もあり、呉漢は行動を起こすことができない。交互になされる歌唱により二人の心理的葛藤が細やかに、そして激烈に描かれる。

呉漢 おまえを生かせば漢に背くことになる、国家のためにはおまえの命は軽いものなのだ

王氏 ああ（歌唱）駙馬¹³⁾ どののお言葉はなんと無情なことか、王蘭英は今日、死から逃れることはできないでしょう（叫ぶ）駙馬よ、我が

12) 有名なところでは、『霸王別姫』で項羽の足手まといになることを厭い、自害した虞姫（虞美人）も同じ行動心理だと言える。いずれにせよ、死を選ぶのは女性や老人を中心とした、立場が弱く生産性のない人々ばかりである。

13) 駙馬は王女を娶った男性に対する呼称。よって、呉漢も王氏を「公主」（王女の意）と呼んでいる。

夫よ、駙馬よ！（歌唱）私は王莽の娘ですが、あなたに嫁いでから離縁されるような罪はなにも犯しておりませぬ、駙馬よ、どうか夫婦の情を思い、前堂で母上に私の命乞いをしてくださいませ、そうすれば私は髪を剃って尼になり、余生を送ることにいたします（両膝をついて跪く）

呉漢 公主よ、我が妻よ、公主よ！

王氏 駙馬よ、我が夫よ、駙馬よ！（ともに泣く）

（『斬経堂』第五場）¹⁴⁾

夫婦のやり取りを歌唱をもって聴かせる演目として、周信芳は『平貴別鑿』¹⁵⁾を得意としていたが、『斬経堂』では命の駆け引きがなされる分、感情の昂ぶりはより激しく表現される¹⁶⁾。

『斬経堂』は周信芳の常演演目ではなかったが¹⁷⁾、映画化が日中関係が悪化した1937年であることを考えると、やはり劇中の王莽とその王朝は日本軍を暗示しており、不正に国土を占有しようとする者に対して命を懸けて抵抗せねばならないという、中国の民衆へのメッセージが読み取れる¹⁸⁾。

14) 『麒麟童十大真秘本 打嚴嵩・斬経堂・九更天』羅漢出版社、1938年

15) この演目では、婿選びの毬に当たり、王女・王宝釧と結婚した物乞いの薛平貴が、姻族の陰謀により、無理矢理辺境へ出征させられる際、残される王宝釧に別れを告げる場面として設定されている。

16) 特に引用した第五場は、『戯考』収録のテキストと比較すると、呉漢と王氏とのやりとりが増加している上、元々セリフ中心であったものを歌唱中心へと大幅に改編しており、より劇的な効果を生み出すことにつながっている。

17) 1920年代から1930年代にかけての周信芳は連台本戯に力を注いでいたが、他方、日戯（マチネ）では伝統演目を中心に演じていた。『申報』の広告や劇評に目を通す限り、京劇としての『斬経堂』の上演は、1925年8月21日、丹桂第一台における一回（初演とされる）を除き、ほとんど見るができない。

18) 九閒「周信芳演劇資料的幾点辯析」（中国戯曲志上海巻編輯部編『上海戯曲史料薈萃』第5集所収、1988年）においては、以下のように述べられている。『『斬経堂』は『明末遺恨』（明朝最後の皇帝・崇禎帝を主人公とする明朝滅亡直前の様を描いた劇）と同様、今でも議論のある演目である。しかし当時は、ちょうど盧溝橋事変が勃発し、全国的に抵抗意識が激しく高まっていた。この劇は“家財をなげうち、国家の危機を救う”ことを提唱しているため——今日からすれば、このように“家財をなげうつ”のは確かにこっけいで馬鹿げているが——当時においては『明末遺恨』が無抵抗主義

III 『斬経堂』の映像化とその評価

映画『斬経堂』は上海の聯華影業公司（以下、聯華）¹⁹⁾により制作され、1937年6月11日に上映された。監督とシナリオは費穆（1906～1951）²⁰⁾である。経営不振であった聯華は、前年に華安公司の傘下に入ったが、名称は「聯華」を用いていた（華安と記されることもある）。

なお、映画『斬経堂』が後世、周信芳の活動における主要なトピックスとして語られることは意外に少ない。何より、撮影四半世紀後の周信芳本人の記憶が曖昧であり、本作に対しても非常に不正確な発言を行っている²¹⁾。

1. 『斬経堂』映画化の背景

『斬経堂』の映像化に際しては、制作段階から封切り後にかけて、新聞、雑誌に多くの記事が書かれた。まず、封切り前の記事を以下確認していく。

『斬経堂』は、もともと我が国の徽班の名作であり、周氏が乱弾（ここでは京劇の意）に移植した。整理改編が行われたが、そのまま徽調（徽班で用いられる楽曲）を用いたことで、形式面に関してはより完全なレベルに到達した。脚本は周氏の名作の一つだが、失われてすでに久

を譴責するのと同様、いにしへの故事を借りて今の世を論ずる一定の作用が存在した。これこそが、『斬経堂』の映画が当時歓迎された主要な原因なのである」。

- 19) 1930年に複数の映画会社が合併して成立。1937年8月の空爆により閉鎖。左翼映画人が多く活動していたことでも知られる。
- 20) 1932年に聯華に招聘され、『人生』など阮玲玉主演作品などの監督として名を馳せた。1948年には中国初のカラー映画で梅蘭芳主演の『生死恨』を撮影。
- 21) 何漫「周信芳与電影——紀念周信芳演劇生活六十年專訪」（初出『上海電影』1962年第1期、『周信芳芸術評論集』中国戲劇出版社、1983年所収）によると、インタビューで自作の映画化について問われた周信芳は、『斬経堂』について、「モノクロの『斬経堂』を撮影したが、一、二回上映したあとの（作品の）消息は分からない」と述べている。亢関は「周信芳演劇資料的幾点辯析」においてこの発言を取り上げ、『申報』の記事を引用し、1937年6月の封切り後、映画の閑散期にもかかわらず観客が押し寄せ、三十四日間も上演されたと述べている。同時に、周が言う「一、二回上映した」だけの作品とは、『周信芳与電影』で『斬経堂』に先んじて語られる、無声映画時代の『琵琶記』のことで、これと混同しているのだろうと指摘している。

しい。今回、周氏が華安公司与協力し、『斬経堂』を銀幕に掲げるべく「麒麟楽府」作品の一つとして撮影することになった。監督は伝統演劇に造詣の深い周翼華が担当する（実際は費穆が担当）。

周信芳氏は『斬経堂』において主人公の呉漢を演じるが、呉漢の妻である王氏を演じるのは、伝統演劇にも長じた著名な映画スターである袁美雲氏である。このようなすぐれた人材の協力によりすぐれた成果が生まれることは想像に難くない。

伝統演劇の形式と内容には多くの欠点があるが、その演技術は、演劇の領域において、存在する位置とその価値とを持つものである。一代の名優の名作を銀幕に乗せ、長く伝えていくことは、決して意義のないことではないのである。

（『申報』1937年5月21日「周信芳主演『斬経堂』——『麒麟楽府之一』」）

この記事が書かれた時点で、周信芳が『斬経堂』を久しく演じていないこと（原文「失伝已久」）がわかる。なお、周信芳が『斬経堂』を徽戯から移植たと述べられていることについては、前述のように王鴻寿の誤りである。袁美雲については後述する。さらに、本記事では「一代の名優の名作を銀幕に乗せ、長く伝えていく」とあるように、周信芳の演技を「記録する」側面が強調されている。

では、周信芳周辺の動きはいかなるものだったのか。

聯華が自社作品の宣伝のため刊行した『聯華画報』²²⁾は、1937年7月刊行の第9巻第4期に『斬経堂』の特集を組み、試写を観たと思しき人物による感想・批評と、「麒麟楽府之一 斬経堂台本」と題された四頁にわたる脚本を掲載した。ここでは胡梯維²³⁾と醉芳によるものを取り上げるが、聯華の自

22) 1933年1月創刊、1937年8月停刊。聯華影業公司出版。「国産映画事業運動路線に立ち、聯華の方針を説明および紹介する」ことを旨とした。呉俊他編『中国現代文学期刊目録新編』（世紀出版集団、2010）の当該項目参照。

23) 1902～1966。梯維は字で、本名は治潘。鴛鴦蝴蝶派の作家として世に出た後は、劇評、脚本など多方面にわたって活躍した。妻は京劇女優の金素雲で、文化大革命時に批判

社刊行物であるのはもちろん、二人とも周信芳に近い立場の書き手であるため、評価に多少のバイアスがかかっていることを断っておく。

一昨年、彼は黄金（黄金大戲院）で『明末遺恨』を演じ、観るものを俯き悲しませると同時に、国防が持つ重要性を知らしめた。そこで我々に『明末遺恨』撮影への動機が生じた。しかし、この問題は非常に複雑かつ深刻であり、軽々しく冒険して試すようなことはすべきではないと信芳は思っていた。——その実、我々も同じく不安に思っており、彼の名を高めた代表作をスクリーン上でうっかり台無しにしてしまうようなことは望んでいなかった。（中略）思い出すと、たまたま催された晩餐の席で、信芳が突然、「『斬経堂』を先に撮って見たらどうだろう！」と提案したのだった。この中身の整った、激しく、短い、大いなる悲劇の提案に、我々は即座に賛同した。

「斬経堂試映以後」と題された胡梯維のこの文章には、数ある周信芳の演目の中から『斬経堂』が選ばれた経緯が、簡単なながらも示されている。当初、周信芳とその周辺との間では、現在でも抗戦劇としてその名が挙げられる『明末遺恨』の映画化が構想された。しかし、詳細は明記されていないが、周信芳自身「非常に複雑かつ深刻」な理由で却下、周囲も同意している。日本軍の侵攻が本格化し、国防意識の高まっていた当時、『明末遺恨』を映画化すれば、国民感情に訴えることで観客動員を見込めたのは間違いない。他方、直近に人気を博した劇であるがゆえに、アレンジに失敗し、それまで得てきた評価に傷をつける懸念も存在する。その点、上演頻度が低く、定番演目ではなかった『斬経堂』であれば、いかに舞台を銀幕へと見栄え良く移すかという点にのみ留意すれば、舞台上の演技に対する既存の評価に配慮する必要はない。

に遭い、夫婦揃って自死した。

『斬経堂』撮影風景 『聯華画報』9巻6号)



2. 『斬経堂』映画化の手法への批評

胡梯維は京劇愛好者であり、伝統演劇に対する映画関係者の認識が、自身と乖離していることを不安に思っていた。撮影が順調だと伝えられるも、疑念が払拭できない胡は、試写を観て初めて安心したと述べる。

おおまかに言うと、この作品には舞台の美点のすべてが保たれており、同時に、斬新な、独特の趣も備わっていた。それは時に舞台から離れ、時に舞台の味わいを保つものだった。背景は実写が多く用いられたが、旧劇独自の虚構的手法も取り入れられていた。一見して思ったのは、これは改造された後の「旧式舞台劇」ではあるが、決して見苦しいものではないということだった。それは決してそっくりそのまま（舞台から）もってきた『斬経堂』ではなく、銀幕（映画として）の『斬経堂』だった。そこには監督によって注がれた新たな血液があった。

演技については、信芳のすべての動作、歌唱、セリフは、普段よりも十倍の力が込められていた。声も本来の面目を失わず、——率直に言うならば、以前の数多の作品での録音よりすぐれているように思う。
(後略)

まず背景については、京劇『斬経堂』は多くが屋内のシーンで構成されており、もとよりセットを組む必要があった。現在、経堂の中で呉漢夫妻が生死の駆け引きをする場面の映像を見る限り²⁴⁾、祠と思しき建具に仏像を据え、堂内に机、椅子が配置されている様子が見て取れる。また、胡梯維は京劇の持つ「立体性」や色彩が、モノクロの画面で損なわれることを恐れていたが、映像中での周信芳の演技に普段の十倍もの力が込められていたという記述からは、こうした画面で再現できない視覚的な要素を補おうとする周の意図も見えて取れる。

胡梯維の文章と同じ号に掲載された酔芳²⁵⁾の「斬経堂観後感」は、本人が映画製作に携わっていたこともあり、冷静な視点が幾つか含まれる。酔芳は当初、「映画の技術による洗練を経た」京劇が観客を失うと同時に、京劇を蔑み映画を指向する観客の心を掴むことも出来ないと悲観するが、完成した作品を観た後は、双方の観客にとって「趣味上、思想上、芸術的見解上のいずれにおいても、融和された作品」だと評価する。双方の立場を良く知る者としての発言であるが、映画化に対する感覚を最も端的に述べたのは以下の部分である。

私の疑念が払拭された原因は、主演の演技の奥深さのほかに、その多くが監督の手腕に求められるものである。これまで我々が観てきた銀幕上の幾つかの旧劇、たとえば『刺虎』『四郎探母』『林冲夜奔』²⁶⁾などは、みな旧劇の舞台における委細を、杓子定規にカメラに取り込んだだけだった。しかし、『斬経堂』は破天荒にも映画と旧劇との交流を行った。場面の分け方とカットインの手法は、簡潔で力強く、旧劇の誇張性が備

24) 『斬経堂』は全編(約八十分)が保存されているが、現在公開されておらず、小論執筆時点では、中国のテレビ番組で紹介された断片に基づく、呉漢と王氏とのやりとり一部の鑑賞のみに留まっていることを断っておく。

25) 1916～2004。本名李培林。「桑弧」の名で知られ、映画監督、脚本家として活躍した。この筆名は、文字どおり、「(信) 芳に酔う」ことを意味すると思われる。1935年に周信芳を通じて映画監督の朱石麟と知り合い、映画界に入る。

26) いずれも1930年代の撮影。

える本質をよく保っているのみならず、現在、多くの旧劇の舞台で解決することのできない障害をも取り除いている。ここにきて我々の視線に触れるものは、ただ光線と音響との調和ばかりとなり、おおよそ芸術上最もすばらしい境地にあると言えるのではないだろうか。

ここでの「障害」とは、この文に続いて言及される「換景」、すなわち場面転換を指すと思われる。酔芳は、伝統劇の「換景」は、映画の技術と並べて語る以前の水準だと嘆く。本来、伝統劇の舞台設備は最低限のもので、「換景」する必要もなかったが、背景やセットが過剰に発展した上海であれば、舞台上で「換景」がなされていた可能性は高い。この両者を比較し、フィルム編集で容易に「換景」できる映画に長所を見いだす酔芳の感覚には、無い物ねだり的な側面は否めないが、一方で伝統劇と映画との作劇法の根本的な相違点を指摘しているともいえる。

なお、酔芳は『斬経堂』について、①国防意識を暗示しているというが、封建的教訓が持つウエイトには及ばない、②監督の手法は十分に大胆だとは言えず、特に伝統劇の「上場門・下場門」（登場・退場の出入り口）の束縛から脱していないという二点を批判している。①については、スローガンが明確だったり、戦争自体を扱ったりする作品と比べると、メッセージ性を読みとるのは確かに困難であろう。②は興味深い点で、フレームへのインとアウトの方向を揃えることにより、伝統演劇らしさを保とうとしたゆえの結果ではないかとも見られる。

また、『聯華画報』には、当時、話劇（セリフ劇）に携わる演劇人として一世を風靡し、映画や伝統演劇にも造詣の深かった田漢（1898～1968）も、「評斬経堂」という一文を寄稿している²⁷⁾。周信芳と親交の深かった田漢は、いくつか瑕疵はあるといいつつ、『斬経堂』の映画化を高く評価している。

27) 『聯華画報』第9巻第5期

あらためて、中国の旧劇最大の特徴は、「シーンの自由」にある。上下、古今、東西南北の物事について、どこにいてもいいし、どこで演じていることにしてもいい。背景の制限を受けないのだから。しかし、この特徴はむしろ映画芸術と同様なのである。否、旧劇は背景を用いないことで自由を得ているが、映画はその性質上、自由自在にいかなる背景を運用することもできるのである。この点は、映画が演劇に対し、大いに補う部分である。ある人は、旧劇は立体的であり、観衆はさまざまな角度から俳優の演技を鑑賞することができるが、映画は平面的なものであると言う。(中略)しかし映画で最も進歩しているのは光線の運用である。光線はもとより舞台の魂である。しかし中国の旧劇の舞台はほとんど新しい電光の洗礼を受けていない。旧劇俳優の舞う姿、演技、および衣装の皺などは、豊かで靈妙な光線の波のもとであるべき美しさを発揮することがまだできていない。彼らには立体的な舞台があるにもかかわらず、平面的で工夫のない照明に(その良さが)殺されてしまっている。この点は、進歩した映画芸術はやはり旧劇の舞台に新しい命を吹き込むに足るものである。

背景の問題は他の評者も言及しているが、田漢の発言で興味深いのは光の持つ意義である。伝統演劇にも清末に照明が持ち込まれているが、現時点でそれが十分生かせていないと述べられる。他方、映画のライティングの方が高度であり、映像化にあたり、舞台の美をより際立たせる効果もたらされているという田漢の弁は、やはり演劇・映画双方の現場に関わった人物ならではの見解だと言えよう。

*

他方、周信芳と距離のある人々の発言は様相が異なる。以下、『影与戯』²⁸⁾

28) 影与戯週報社発行、英文名 *The Screen & Drama Weekly*。週刊誌で、映画(影)と演劇(戯)の記事が掲載されていた。編集者として封面に朱善行、沈視鯤の名が記載されるが、記事本文はいずれも無署名となっている。なお、本資料は上海図書館近代文献室にてデジタル画像データを閲覧、複印したものであるが、書誌データに不備があ

に掲載された「關於『斬経堂』之我見——是平劇化的電影 非電影化的平劇」(1937年第1期)を挙げる。この文章は無署名で、全体を通じ伝統演劇を映画化することにやや批判的なトーンで貫かれている。

我々は、今の『斬経堂』について、平劇(京劇の当時の名称)の側には益があるが、映画の側には何ら益がないものと信じている。特に、周信芳らいわゆる名優の立場にあっては莫大な利益が得られるものだ。まさに、以前の各レコード会社によるレコードの吹き込みに対するのと同じような心持ちであるが、彼らは本業——上演活動——以外に、こうした副業——映画制作——を兼業することで、物理的収入の増加が可能になるのみならず、同時にその声、容姿、動作、芸芸を各地に届け、おそらくは長い年月とどめていても朽ちることがないようにできるだろう。宣伝にもなり、記念にもなる。芝居好きな人は、多くの面倒なことを省略することができる。平劇の側に立って言うなら、四大名旦および譚(富英)、馬(連良)といった俳優たちには、みなこの種の仕事に参加してもらいたい。特に、博士となった梅大王(梅蘭芳)は、他人に後れを取ることなく、その傑作を順次映像化し、海外で上演して欲しい。そうすれば自分がわざわざ海を渡って行く手間が省ける。

伝統演劇のマルチメディア化に対する懐疑の表明に始まり、いささか皮肉めいた語調ではあるが、はからずもここには演劇の映像化がもたらす意義が明記されている。最も重要な点は、既述したように「遠隔地に演技する姿を届けること」、そして「時代を超えて記録すること」である。

続けて、この文章では映画の序言²⁹⁾について意見が述べられる。

り、引用文の正確な出版日については待考。本雑誌は1937年7月に停刊となっており、巻数、記事の内容から6月中旬～7月に刊行されたものであるのは間違いないと思われる。

29) 上掲『聯華画報』の『斬経堂』特集において、同時収録された脚本の冒頭に記載。

まず、「我が国の楽劇芸術は、世界の劇壇にあって、失われることのない地位と価値を持っている……よって我々は今回、大胆な試みを行ったのである」ということについては、我々は賛成する。しかし、後に続く「旧劇の形式は、写実を重んじないものであり、よってこの作品も旧劇の規則にのっとり、ことごとくその決まりを守っている……舞台装置を適宜追加した以外は、オリジナルの美しさを損なうようなことは敢えてしなかった」という点については、ごまかしであると思っている。

何をもって「ごまかし」と見なすかについては、続く部分で縷々述べられているが、要は、映画会社が費用節約のため、元々京劇で用いられている脚本や衣装を用い、さらには時代考証や音楽、歌曲といった撮影後の諸作業の手間を省こうとしていることを指す。実際には、監督の費穆がシナリオとしてクレジットされており、京劇テキストにまったく手を加えていないとは考えづらい。

ここで肝要なのは、映画化するにあたっての具体的な改編状況である。

このように銀幕に移された旧劇ではあるが、平劇を理解する人でなければ、やはり観てもわからないのであり、それは映画としての効能を失ったものだといえる。これではただ平劇に携わる人々がこの仕事を行い、このいわゆる国粹の芸術が保存されるだけのことである。映画に従事する者は大衆化をめざさねばならない。我々が外国の演劇である『ロミオとジュリエット』を見てもわからないだろうが、銀幕であれば恋模様を楽しむことができる。平劇を銀幕に移しても全く改編がなされていなければ、その観衆も平劇の観客だけになってしまうだろう。

よって、我々は聯華会社に意見したい。映画事業のため、意識を持って平劇映画を制作するのは非常に意味があるが、必ず改編を施し、古装（伝統的な服装）の楽劇作品とするべきで、けして平劇を（そのまま）撮ってはならない。さもなければ、いいかげんなものに過ぎなくなり、

観客も日に日に減ることは間違いないだろう。

実際に『斬経堂』の映像を見た場合、画面構成やカメラの移動といった点に映画の技術は用いられているものの、演技や歌唱、セリフは確かに伝統劇の舞台そのままであり、「単に平劇を銀幕にのせた作品」であるとする批評が出たとしても何ら不思議ではない。基本的にこの文章の書き手は伝統演劇の映画化に積極的な賛意を示しておらず、中には歌唱など伝統演劇の本質に大きく関わる存在への批判なども見受けられる。

主演の周信芳は海派の名優で、布景戯で名を挙げ、その点では非常に（映画という）この場に合っている。表情の面ではかなり成功しており、セリフの基礎もできているが、歌唱においては実際評価すべき所はない。平劇全体が銀幕に移されているのに、すぐれた歌唱が見られないのは、実際、最も遺憾な点だと言える。

袁美雲はかつて演劇界に身を置いていたため、この作品での演技が可能だったが、映画事業に従事する人間でありながら、銀幕上の演技で何の改革もできないのであれば、普通の伝統演劇の俳優を使うのと何が違うというのか。よって我々はやはり主張したい。映画制作会社は平劇界の人材を捜し求め、相応の映画の訓練を施した後、改編後の脚本を用いて映画の手法で彼らに演じさせるべきだ。そうして初めて成果を得ることができるというものではないだろうか。

周信芳への言及については、従来彼に与えられてきた評価（表情、セリフは良いが、歌唱には欠点がある）を踏襲している。加えて海派京劇で流行していた布景、つまり背景を作り込んだ連台本戯を積極的に制作・上演したことと相まって、映画の世界には基本的に「合っている」との評価が下されている。対して、ここで注目すべきは相手役の袁美雲（1918～1999）への評価である。袁は杭州の出身で、九歳でデビューしてからは、主に映画界を活躍

の場としたが、実は六歳から京劇の舞台にも立っており、伝統劇の基本技術は身につけていた。演技シーンを見る限り、メイクが伝統的なものとは異なっている（現代物に近い）点を除き、さほど違和感はない。とはいえ、伝統劇を生業とし、ほぼ毎日舞台に立っている京劇俳優に比べると、やはり演技の質には差があったということではないか。京劇の世界だけで生きてきた周信芳との演技レベルのギャップをどのように調整したのかという点は、非常に興味深い。

最後に以下の言から、この書き手が、これまでの伝統演劇映像化作品に比べると、『斬経堂』は映画としての工夫がなされていると見なし、その上で伝統演劇の映画化自体にはある種の可能性があると考えていることがわかる。

総じて言うと、『斬経堂』は映画ではなく演劇であるが、かつての同類の作品数編に比べると、撮影技術において長足の進歩が見られる。映像化された平劇について述べると、映画従事者のさらなる改革がそこには必要で、観客に映画を観たのだと思わせ、その元の姿を忘れさせるようでなければならない。そうすることではじめて、中国の映画事業上、一本の「新しい道」が開かれたと見なすことができるのだ。

IV 『斬経堂』が意図したもの

以上、長々と『斬経堂』にまつわる同時代の言説を追ってきたが、総括すると、映画版『斬経堂』とは、伝統演劇の脚本、演技をベースに、空間的には映画の持つリアリティを極力採り入れつつ、カメラワーク・ライティングなどに工夫を凝らし、両者のバランスをとろうとした作品であったといえよう。こと画面構成を考え、俳優の演技をどう撮るかという点については、田漢が指摘しているように「特写」（クローズアップ）こそ用いられていないものの³⁰⁾、たとえば呉漢が唱っているシーンで相手役の王氏の表情にカメラをパンするなど、映画的手法が採り入れられていることがわかる。撮影にあ

たり、周信芳と監督の費穆とが、さまざまな効果について検討を行ったであろうことは想像に難くない。そもそも周信芳自身、田漢はじめ広い交友関係を持ち、映画自体もよく観ていたであろうし、1920年代の『琵琶記』撮影の経験や、他の伝統劇俳優が出演する映画を通じ、映画に関し一家言持っていたとしても不思議ではない。

なお、映画『斬経堂』には「麒麟楽府之一」という名称が与えられている。「麒麟」は周信芳の芸名「麒麟童」から来ているものであり、「楽府」とは秦に始まり漢の武帝が確立した、歌曲を司る役所を指す。楽府に集められた詩歌は曲を付けて後世に伝えられた。映画の公開後間もなく聯華が閉鎖されたことで、第二弾以降は制作されなかったが、このネーミングから、優れたものを残そうという周信芳と周囲の人々の意気込みが感じられる。当時周信芳は、年齢も四十を越え、自身の劇団「移風社」を率い、京劇俳優としての相応の成功も収めていた。創新と変化を繰り返しながら活動してきた周信芳が、ここまで蓄積されてきた技術と経験を顧みたとき、ひとたび自らを「記録」し、全盛期の芸を後世に残すことに価値を見いだしたのも不思議ではない。そして、視覚重視の舞台づくりを是とする上海京劇界で、演技を視覚的に残す映画という媒体に、すでに何枚も吹き込んだレコードより「記録」としての有効性を認めたのではないか。結果的に、不完全な点多々指摘しうるものの、映画における伝統演劇という素材が、舞台上とは異なる魅力を生み出す可能性があることを、我々は『斬経堂』の映画化から見いだすことができる。

中華人民共和国建国後、共産党政権の文芸政策のもと、京劇のみならず、地方劇も含め、伝統演劇の映画化作品が多数制作された。カラーでの撮影も多くなされ、『斬経堂』の撮影時に議論になった、背景や大道具と伝統演劇の演技をどのように融合させるかというノウハウも、次第に確立していく。

30) 田漢「評斬経堂」。なお、田はこの点に関し、陶伯遜から聞いた話として、現場ではクローズアップによる撮影はなされたが、俳優の化粧が見苦しく、用いられることがなかったことを紹介、その上で、こうした矛盾点は解決して欲しい旨述べている。

小論ではこうした中国伝統演劇映画化の発展過程におけるメルクマールとして、周信芳の『斬経堂』をめぐる、基礎的な言説を分析することを目指した。さらに異なる立場からの評論への目配り、および時代と地域、演目の性質などに基づく比較対照が必要であると考え、それらは今後の課題としたい。

(筆者は関西学院大学商学部教授)