

近代演劇における伝統と変革

——梅蘭芳の改革を中心として——

有 澤 晶 子

はじめに

中国伝統演劇である京劇を海外に知らしめた先駆者として評される梅蘭芳（一八九四～一九六一）は、日本でも公演をおこない（一九一九、一九二四、一九五六）、その舞台表現は当時の歌舞伎をはじめとする演劇界に少なからぬ影響をあたえている。そして現代においても伝統演劇にたずさわる者のなかで、梅蘭芳の残した舞台創造の芸術精神をくみとって、自らの創造に役立てようという動きが絶えない。

このように梅蘭芳の舞台創造は時代を超えて欠くことのできない存在としてとりあげられる。その芸術成果や特質を論じるためには、まず表現の根幹にある伝統に対する考え方がどのようなものなのか、そしてそれはいつどのようなかたちで確立したのかをとらえなければならない。

梅蘭芳は一九〇四年（清光緒三十）に初舞台を踏み、その舞台生活は亡くなるまでのおよそ五十五年間（一九三八～一九四五の八年間、抗日の意志により自ら公演活動を停止した時期を含む）である。この五十五年間の

舞台生活を見た場合、創作活動は一九三三年（民国二十二）でほぼ終わっている。それ以降は「穆桂英挂帥」（五十九歳）を除いては、それまで手がけた伝統演目や古典歌舞劇の再演でしめられている。創作活動をもっとも活発におこなったのは、一九一四年（二十歳）から一九三三年（三十九歳）の十九年間に集中しており、特に注目すべきはその初期において（一九一四～一九一九）、内容も演技方法も異なる四つの領域を同時並行で集中的に創作あるいは習得し演じたことである。そしてこの時期とその前後の創作上演の内容を比較してみると、梅蘭芳の伝統に対する考え方はこの時期に伝統と変革との葛藤の中で体験的に確立されたのだと考えられる。

本稿ではこの時期を梅蘭芳の芸術上の転換期と位置づけ、模索の過程に焦点をあてて創作上演内容を比較しながら梅蘭芳の伝統への考え方とその確立の過程について考察を加えてみたい。

一 梅蘭芳の伝統演劇変革の背景

まず梅蘭芳をとりまく環境を検討してみると、祖父梅巧玲は清の「同光

十三絶」とよばれた名女形であり、父梅竹芬も女形をつとめ、伯父梅雨田は京劇の主要伴奏楽器である京胡の名手といういわゆる梨園一家である。八歳の時から演劇の道にはいり、きわめて伝統的な環境のなかで育ってきた。

その梅蘭芳が伝統演劇の変革へと向かったのはなぜか、変革への意識をつくっていった要因としてまず考えられるのは、第一に近代文芸改革のなかでおこった「戯曲改良運動」とよばれる伝統演劇改革運動の潮流という社会的背景であり、第二に改革運動において演劇界のなかの急進的改革者であった田際雲の活動の影響があげられ、第三には清末の京劇界を代表する譚鑫培、王瑤卿の伝統演劇内部からの改良、という三つの要素をあげることができる。

第一にあげた伝統演劇改革運動の中心思想は、次のように概略される。

①伝統演目を「旧戯」としその弊害を批判した。即ちこれまでの演劇の主題は富貴の功名、神仙の怪奇、男女の愛情といったものに偏り、非進歩的であるとした。②演劇の地位を高めその社会的効用を認識して、演劇を構成する基本的な要素として教育効果を組み入れる。つまり演劇の主題は民族存亡の危機にさらされている現実の社会問題を反映するものであり、民主や愛国精神を鼓舞するものとして位置づけようとした。③演劇の対象は限られた特権階級のためのものではなく一般庶民、無学文盲の者も含めて大衆のためのものでなくてはならないという前提のもと、普及を主たる目的とするため曲調や言葉の難解な昆劇ではなく、京劇や梆子劇といった大衆的な演劇を用いるべきであるとした。④人の心を動かすのは悲劇であるとし、悲劇作品をつくることを強調した。即ち旧戯の最大の欠点は喜劇ば

かりで悲劇がないことである。したがって舞台の演出の形式は西洋の劇中に長丁場の演説を挿入する方式をとり、いかにすれば社会を救えるかを涙ながらに訴えるのが効果的である。⑤舞台装置は西洋の様式を取り入れて照明などの舞台条件を変えるべきである。⑥演劇に携わるものの地位の向上をはかる。以上のような主張となっている。この気運は辛亥革命（一九一一）前後にもっとも高まった。时期的にみても梅蘭芳はこの波及効果を受けたと考えられる。

改革運動を最初に提示したのは梁啓超だが、こういった外からの作用ではなく、演劇界のなかでこの改革にたずさわり、なおかつ梅蘭芳にとって身近な存在で影響を与えた人物としては、第二にあげた田際雲（一八六四（一九二五））がいる。梅蘭芳は田際雲らが中心になって組織した演劇従事者の福利をおこない同時に文化水準を高めていこうとする組織「正楽育化会」（一九一二年設立）に積極的に参加し、またその翌年には田際雲の主催する玉成班に所属しており、田際雲の影響をうかがうことができる。田際雲本人は京劇の役者ではなく梆子劇の女形（旦役）である。改革の急先鋒といわれた田際雲が梅蘭芳へあたえたであろう影響を検討してみよう。まず上海から王鐘声ひきいる劇団を招いて「改良新劇」（のちの話劇）である「禽海石」「愛国血」「血手印」などを上演（一九〇九、宣統元年）したが、このとき十六歳の梅蘭芳はこれを観る機会を得ている。⁽¹⁾また、田際雲は当時の現代演劇である「時装戲」を最初にはじめた人物でもある。それは清の光緒年間の半ばにさかのぼるが、そのときには自身で創設した「小玉成班」によって上海の老丹桂園で「仏門点元」等の演目を演じている。社会的反響が大きかったのは当時の事件を題材にした自作自演による「恵

興女士」の上演（一九〇五）であり、その後には阿片禁煙者を救う目的での義捐公演（一九〇八）がある。⁽²⁾ただし、田際雲は梅蘭芳に対してこのような革新的な舞台の上演を勧めたことはなかったようだ。それどころか梅蘭芳には伝統演目を演じさせ、そこで観客を確保し同時に田際雲自身が力をそぐ「時装戯」を別の役者に演じさせるという方式で公演を運営している。とはいえ身近にみる田際雲の積極的な「時装戯」の取り組みは、梅蘭芳の意識に暗黙のうちに働きかけ変革への基盤をつくることになったと推測される。

第三としてあげられるのは、芸術性を深め高めていくことによって演技、歌唱、衣裳といった表現面での改革をおこなった譚鑫培と王瑤卿の影響である。譚鑫培は梁啓超をして「四海ひろしといえど譚鑫培ただ一人、その名声若干二十歳にして雷のごとくどろく（四海一人譚鑫培、聲名廿載轟如雷）」⁽³⁾といわしめ「演劇界の帝王」とよばれている。その改良は①まずその歌唱があげられる。老け役（老生）で「譚の歌い方を学ばない者はいない（無腔不學譚）」⁽⁴⁾という言葉に代表されるように、それまでの重々しい歌い方にとらわれず軽快な「倒板」や「閃板」といった曲調を独自に創作しており、その後京劇の音楽として定着している。②これまでの冗長な脚本を大幅に削除し演技にみあうように改編をおこなった。③京劇の字音の基本をつかった。それまで京劇が各地の演劇の融合によって成立したため発音の基準が雑多であった。それを湖広音に京音をまじえ中州韵で発音する方法を考案し、京劇の字音の基本を確立した。④演技面でも歌唱を中心にした老け役の性格の幅をひろげ、立ち回りもできる役作りをおこなっている。梅蘭芳はこういった譚鑫培の舞台を幼少より見続けており、さ

らに一九一二年からは共演もおこなっている。

また王瑤卿（一八八一―一九五四）⁽⁵⁾は女形の役者であり譚鑫培とよく共演しその影響を受けて女形についてさまざまな改革をすすめた。王瑤卿は早くから（四十歳）舞台をやめてしまったが、その後演劇教育にとりくんでいる。梅蘭芳も間接あるいは直接的に王瑤卿の改編した演目を学び演じている。王瑤卿のおこなった改革は、①まず役柄の規制をとりはらい多様な演技のできる「花衫」という新しい役柄を生み出して女形の演技の幅を広げたことである。それまで「青衣」「花旦」「刀馬旦」というふうに細分化されていた役柄のすべてをこなした。そしてそれに見合うように②伝統演目を自ら改編し制作した。女形を中心とした演目を七、八十本改編することによって女形の演じる場を広げる結果となった。さらに③女形の役柄の髪型、化粧を人物形象にみあったものに作りかえた。伝統的な鬘は人物にみあわない型にはまった大きな鬘であったがそれをやめて人物のおかれた立場や情景を考慮した鬘に変えている。また必修の演技とされていた纏足を表現する「蹂躩」を止めている。これらに共通しているのは人物表現にもとづいて伝統のきまりをいかに適切に変えていくかということであり、その姿勢は梅蘭芳に影響をあたえたと推測される。

以上みてきた田際雲をはじめとする演劇改革運動という外的なほたらきかけと京劇内部における芸術的な上昇志向という内的な動きとが、純粋に伝統的な枠のなかにあった梅蘭芳に作用して変革を受け入れる基礎をつくっていたのであろうと考えられる。

二 梅蘭芳の伝統演劇変革に至る過程

ここでは先の背景を受けて、梅蘭芳が変革をはじめる直接の動機となった要因を検討したい。変革にとりかかる以前、初舞台以来、北京の舞台で公演をおこなってきた梅蘭芳は、一九一三年および翌一四年に上海公演をおこなうが、この上海での舞台経験と新しい演劇の見聞により、「生涯の演劇活動の発展にとって重要な鍵（我一生在戲劇方面發展的一個重要關鍵⁶）」となり、「その後の舞台生活にきわめて大きく作用した（對我後來的舞臺生活，是起了極大的作用的⁷）」とのべている。

では「重要な鍵」となり「大きく作用した」いわば梅蘭芳の舞台生活の転機となりえるほど影響したものは何だったのか、当時の上海における公演と上海の演劇状況を分析してみると、およそ次の三点をあげることができ。第一点は上海公演で観客の嗜好を考慮した役柄の多様化の試みであり、第二点は上海で目にした話劇および「時装戯」であり、第三点は「海派」特有の革新的な舞台装置である。

まず第一点の役柄の多様化についてみてみよう。先の王瑤卿のところでも述べたように、伝統演劇においては役柄はたいいてい一人が生涯ひとつの役柄を極めるというのが現在においても決まったやりかたである。梅蘭芳も枠にはまった貞女という女性像を基本にした「青衣」の役柄であった。ところが上海の演劇界の慣例でその日の舞台の締め舞台「庄台戯」をやる機会を与えられる。これは一日の最後に演じる演目で、質量ともに他の演目を圧倒ししかも観客を途中で退席させないものでなくてはならない。そこでこれにふさわしい演目は何であるかを数日の観客の反応から分析し

「歌唱と所作の両方に同じ程度の重きがおかれ、しかも斬新なもの（愛看的是唱做并重，而且要新穎生動一路的玩意兒⁸）」であるべきだと考える。

しかし「青衣」の演技の特徴は「おなかを抱えて歌を歌うだけの古い芝居（抱肚子傻唱的老戲⁹）」であり、「おそらく務まらない（恐怕是壓不住的¹⁰）」という結論に達する。ここで梅蘭芳自身が指摘する「青衣」の演技の特徴は、老け役中心の演目の端役として演技を軽視して棒立ちで歌だけ歌うという位置づけをもつ、これまで遵守してきた伝統のあり方そのものである。そこで装いも煌びやかで立ち回りのある「刀馬旦」の役柄で「穆柯寨」を演じることを決心する。「穆柯寨」は宋の「楊家将」演義で女傑穆桂英を主役とする。衣裳には鎧甲である「靠（カオ）」を身につけて立ち回る「扎靠戯」である。この必要に迫られた選択によって役柄の幅をひろげ、演技にも主眼をおいた役作りを考えるようになったということができよう。

第二点は上海は演劇改良運動の発祥の地でもありまた、中国で初めての演劇に関する刊行物である「二十世紀大舞台」（一九〇四）が発刊され柳亜子をはじめとする演劇改革提唱者の活動がさかんであったことも加わり、警世を意図した演劇の創作上演が梅蘭芳の関心をひいたことである。

上海で梅蘭芳が見たなかで注目すべきものは自伝でも述べるように夏月潤、夏月珊の運営する「新舞台」で公演された「黒籍冤魂」、「棒姫」（D. Hiss）をもとにした話劇をさらに改編した「新茶花」、「アンクル・トムズ・ケビン」（Harrist Stowe）を改編した「黒奴籲天録」である。これらは「時装戯」であるが特に「黒籍冤魂」は夏月珊の手によるもので、二十三幕からなる脚本は新劇の影響をうけて、ほとんどせりふで書かれており、しかも

上海語がまじるといふ形式のものである。内容は阿片の害毒をテーマにしている。舞台写真から見ると衣裳は当時の日常の衣裳で、背景は具象的な背景幕が使われベッドなどの家具調度を配するという写実的な空間処理で演技もリアルな演技であったことがうかがえる。⁽¹¹⁾「新茶花」も同じく京劇の音楽を用いながら、「新茶花」紹介⁽¹²⁾の図を見るかぎりでは、役者の装いは洋装であり舞台背景には多くの装置が置かれており、一見してリアルな舞台になっている。「黒奴籲天錄」もまた同様に洋装で、銅鑼や板鼓を用いて京劇で歌う。登場すると語りものの「数快板」の方式を用いたりしている。⁽¹³⁾当時の「新舞台」を評して「形式は改良されて先導をいくもの」であり『新茶花』、『黒籍冤魂』などの新しい作品は非常に社会的に貢献するものである（形式改良、固其先導、而新茶花黒籍冤魂等戲、亦頗有裨社會⁽¹⁴⁾）と述べている。このほかさらに春柳社による話劇（この当時はまだ新劇あるいは文明戯とよばれていた）「樺姫（茶花女）」「ホトトギス（不如歸）」「陳おばあさん（陳二奶奶）」といった演目もみている。

その後まもなくして梅蘭芳は「時装戯」にとりくむが「このときの上海での観劇の影響を多少なりとも受けたことは否定できない（我不否認，多少是受到這次在上海觀摩他們的影響的）」⁽¹⁵⁾としている。この後、「時装戯」をやると決めるまで半年の間考えをめぐらせているが、伝統的な教育を受けてきた梅蘭芳にとってそれはひとつの葛藤をともなうことであったようだ。したがって梅蘭芳の現代演劇への取り組みは、時代の風潮という社会的条件と梅蘭芳自身の変革精神とを要因としていることがわかる。

第三点は「海派」の影響をうけての新式舞台への傾倒である。「海派」とは進取の気質に富む上海京劇界の特質を形容したものが、西洋の演劇から

学んだ新式舞台を取り入れたのも上海が最初であった。梅蘭芳が見た「新茶花」といった演目はその新式舞台「新舞台」で演じられている。梅蘭芳が演じた劇場「丹桂第一台」は半円形の額縁舞台で、梅蘭芳にとってはじめての舞台形式であったようだ。大部分の舞台は元の時代から続いている正方形の突き出し舞台で前方の二本の柱（台柱）が舞台と客席とを遮るかたちとなっている。さらにこのとき舞台照明として舞台上方に電灯を一列に配しており、梅蘭芳が登場すると全部の照明がつけられ「観客の注意を引きつけるにはいかほどの効果があつた（在吸引觀衆注意的の一方面、是多少可以起一點作用的）」⁽¹⁶⁾とある。これはそれまでの舞台の照明とは大きく異なる。清代には夜間公演は禁じられていて昼間の公演がほとんどであったが自然光にランプであったから役者の表情がみえないくらい暗かったという状況があつた。この新式舞台に対し梅蘭芳は「精神的に限りない心地よさと興奮を覚えた（在精神上得到了無限的愉快和興奮）」⁽¹⁷⁾と述べている。これは北京において新しい舞台を使ってさまざまな舞台装置への試みをおこなっていく直接の動機になっていると考えられる。

このように梅蘭芳は自らの体験をとおして役柄の伝統的の単一性、伝統演目と現実社会との断層、古式の舞台の狭小な自由度といったこれまで伝統に対してほとんど意識してこなかったこれらの枠組みを認識するにいたり、無意識のうちに培われてきた変革意識と呼応して新たに意欲的な模索の時期に移行するにいたったと思われる。即ちそれまで梅蘭芳は伝統的な役者養成所「科班」や師匠を通して口承伝授されてきた伝統の形をそのまま継承する継承者にすぎなかったのだが、この後は自ら創作者として大胆に伝統の変革に取り組む新たな伝統の創造者となつていったということが

できよう。

三 梅蘭芳の伝統と変革の模索

改革の息吹を実感した梅蘭芳は「古い枠の中に立ち止まったままじっとしてその束縛を受けることを望まなかった（我不願意還是站這個舊的圈子里邊不動，再受它的拘束⁽¹⁸⁾）」とし、そして新しい発展の道を探し求め（我要走向新的道路上去尋求發展⁽¹⁸⁾）て「大胆な試み（大膽的嘗試）」を「躊躇せずにやっていく（下了決心放手去做）」ことを決心し、伝統演劇への変革に着手し、伝統と変革とのなかでさまざまな模索をおこなっている。梅蘭芳は自伝のなかでは、第一回めの上海公演の一年後、一九一四年（民国三）における二度目の上海公演後にこの決意をし、その後の一八ヶ月間を特に区切って語っている。しかしこの区切りかたはちょうど梅蘭芳が「双慶社」で公演活動をおこなっていたという分け方にすぎないようである。梅蘭芳が自分の劇団をもつのは一九二二年の承華社がはじめだが、梅蘭芳にかぎらず役者はひとつの公演組織に長く身を置くことが少なく、次々に所属を変えている。

したがって、ここでは十八ヶ月にこだわらず、梅蘭芳の創作公演内容にもとづいてその活動をとらえ、第一回上海公演の翌年一九一四年（民国四）～一九一八年（民国九）の五年間の創作活動を特にとりあげることとする。なぜならばこの時期に梅蘭芳は同時並行で四つの領域、即ち現代演劇（時装戯）、昆劇、古典歌舞劇（古装戯）、古典伝統劇の創作上演をおこない、その後以前者の現代演劇（時装戯）の創作も上演もやめ、古典歌舞劇の創作上演および古典伝統劇の改編上演へと活動内容が集約されていく

からである。この四つの領域を比べた場合、現代演劇（時装戯）は昆劇の対局にあり、昆劇と古典伝統劇、古典歌舞劇（古装戯）はひとつの流れのなかで捉えることができる。したがって本稿ではこの五年間を梅蘭芳の伝統意識が確立した時期ととらえてどのように、どんな伝統意識を確立していったのかを現代演劇（時装戯）と昆劇におけるとりくみの推移を比較しながら考察していく。

（一）「時装戯」の創作

「時装戯」とは当時の演劇改良運動に象徴される時流の影響を受けてとりくんだ現代劇のことであり、伝統演劇の範疇のなかで創作されたもので、内容的には当時の社会を反映しそれを受けて形象の上でも当時の風俗を用いている。当時は、その衣裳によって命名されており、時流に乗った衣裳ということで「時装戯」と呼称された。

「時装戯」の創作ではまずその戯曲の題材が伝統演目とは異なることが第一にあげられる。梅蘭芳自身、上海の体験後にはじめて「新しい認識があった（有了新的理解⁽¹⁹⁾）」としてこれまで演じてきたものは「すべて古代の史実からとっている（都是取材于古代的史實）」ことに気づき、現代の時事から直接とって芝居をつくれれば観客のこころをもっと捉えられるのではないかとしている。では実際に梅蘭芳の創作した「時装戯」とそれまで梅蘭芳が演じてきた上演内容のちがいをはっきりさせるため、梅蘭芳が現代演劇創作以前に演じてきた演目を内容の傾向に即して分類してみると以下のようになる。

まず時代的には初舞台をふんだ十一歳の一九〇四年（清光緒三十）から

二十歳の一九一三年（民国二）上海公演前までの十年間に関してである。演目は梅蘭芳の死後に梅蘭芳の歴代の資料を整理した成論言によると「この限りではないことは確かだが（當然肯定不會止有此數）」としながら百六十七演目をあげている。⁽²⁰⁾しかしこの資料は公演演目を列記してあるだけで、上演時期は不明なので、梅蘭芳の演じた役柄についてはこの資料をもとにし、演目に関しては自伝と年譜に掲載のものを取り上げて分類した。演目の出典に関しては「京劇劇目辞典」⁽²¹⁾を参考にした。

題材の時代および出典 演目名および梅蘭芳の演じた役

周、秦 漢劉向『列女伝』『桑園會』の羅敷女

漢 東漢故事「戦蒲関」の徐艶貞

晋 東晋演義「桑園寄子」の金氏

三国 「孝義節」の孫尚香

唐 隋唐演義「頭本虹霓関」の東方氏「二本虹霓関」のY環

征東全伝「汾河湾」の柳迎春

「武家坡」「彩楼配」「探寒窑」の王宝釧

「赶三関」の代戦公主

宋 北宋志伝「四郎探母」の鉄鏡公主「雁門関」の青蓮公主

説岳全伝「岳家荘」の岳雲之姐

劉宗鶴『胡喜禄專記』「五花洞」の潘金蓮

元 雜劇 関漢卿『感天動地竇娥冤』「六月雪」の竇娥

明 香蓮帕鼓詞「二進宮」の李艷妃

警世通言「玉堂春」の蘇三

清蘭若館外史「里乘」「梅玉配」の蘇玉蓮

時代不明 西京雜記「天河配」の織女

以上のように梅蘭芳の演じてきた演目が、歴史物から題材をとった伝統演目であり、役柄はほとんど「青衣」であったことが裏付けられる。

それでは次に梅蘭芳の創作上演した「時装戲」を列挙してくらべてみよう。「時装戲」の分け方としては百科全書によると題材を外国にとった「洋装新戲」、時事ニュースに題材をとった「時事新戲」、清代の衣裳をもちいた「清装戲」という分類がなされているが、これは分類の視点が統一されているとは言い難いので、ここでは具体的に五作品について、①描かれている時代②出典③作者④内容⑤初演時期⑥衣裳の順に列記してみる。

1 「孽海波瀾」①清末②当時の北京の実話③賈潤田（田際雲主催の翹文社の提供）④虐げられている妓楼の女達の不遇⑤一九一四年一〇月⑥清装

2 「宦海潮」①清末③王鐘声の脚本を改編、「富連成」「維徳坤社」がすでに上演済み④裁きの場の陰謀と不正⑤一九一五年四月⑥清装

3 「鄧霞姑」①民国当時②小説「周延弼」③路三宝の口述、李寿峰、李寿山、李敬山の脚色ですべて役者による④婚姻問題で悪徳勢力に果敢にいどむ旧社会の女性⑤一九一五年四月⑥民国初年に流行した衣裳と

鬢

4 「一縷麻」①民国当時②当時の実話③同時代の包天笑の同名の小説を斉如山が改編④封建道徳のもとでの婚姻の不自由がもたらした悲劇⑤一九一六年四月⑥民国初年に流行した衣裳と鬢

5 「童女斬蛇」①民国当時②実話を題材に晋の干宝「搜神記」を底本として北京通俗教育研究会が編集した③斉如山改編④迷信にまどわされる大衆の悲劇と迷信をうち破る少女の勇氣⑤一九一八年二月⑥当時流行の衣

装

裳とおさげ、前髪、鬘（水鬘）という流行の髪型

これら五作品と前述のそれ以前に演じてきた演目の内容をくらべてみると共通し次のような傾向がわかる。同時代の社会や人物批判を行う場合、従来の演目では直接同時代の事柄や人物を描くことはなく、時代と人物の設定を過去に変えて批判をカモフラージュしながら描くのが従来の伝統演目の常である。それに対し「時装戯」の場合は現実社会への批判をこめながら当時の社会における女性の地位の低さや封建的道德、盲目的迷信などによって抑圧、翻弄される悲劇的女性像が浮かび上がるように描いている。梅蘭芳自身は「社会の暗部の一端をえぐることができただけ（只能針对着社会某些方面的黑暗加以揭露）」⁽²³⁾とのべているが、少なくとも時代に合致した題材を演じるという初期の意図は達している。

しかしながら結末は、「一縷麻」をのぞくとすべて大団円で終わっている。「一縷麻」は小説では結末は林紉芬が夫のあとを追って殉死するが、脚本では「素朴な正義感から封建礼教にわずかな風刺を加えた（只能從朴素的正義感出發給封建礼教一点諷刺罢了）」⁽²⁴⁾にすぎず、自己の境遇に失望し自害することになおしたとしているものの、実際の脚本からはやはり殉死というふうにとれる描き方をしている。具体的には最後の歌詞は「ああ、あなた（夫）、私はあなたと共にあの世でつらかった浮き世の悲しみを語りましょう（呵呀夫呀，我與你阴曹叙苦情）」⁽²⁵⁾で終わっている。したがっていずれも伝統的な結末のありかたを踏襲しており、梅蘭芳の「時装戯」における創作内容の革新性に対する限界を感じさせるものとなっている。

次に表現に関してみてみよう。これらの作品はその後梅蘭芳自身も演じなくなったことから、どのように上演されたかは文献資料から推察するほ

かない。上演台本も正規に出版されているのは「童女斬蛇」のみである。それは一九一五年から一九二五年にわたって出版された当時の上演台本集「戲考」の京劇台本を中心にして六百本あまりある台本のなかのひとつとして収められている。⁽²⁶⁾「一縷麻」（全二十一場）の脚本は完全版は残っており、各配役ごとにせりふと歌を取り出した「単本」とよばれる形態の脚本の写しで、梅蘭芳が所蔵していたものが一本あり「中国近代文学大系」に収録されている。⁽²⁷⁾

まず文体であるが、伝統演目の通常の形態である七言または十言の齊言体の形式ではなく、詩というよりもそのまま台詞にすることができるような口語の平易な文体で、十言あるいは三言で構成されている。たとえば「一縷麻」の第七場、梅蘭芳扮する林紉芬の歌唱の一部を抜粋してみると次のようになっていいる。⁽²⁸⁾ただし板式名称は記載されていない。

恨之恨我國中婚姻黑暗、（恨むべきはこの国の婚姻の蒙昧さ）

懷抱中定親事不問愚暗。（生まれぬ前から嫁ぎ先を決める愚かしさ）

我自幼人學堂堂志向高遠、（私は幼少よりこころざし高く）

想在這女子界做事一番。（世の女子の為に何かを成そうと思ってきた）

第十六場の林紉芬の歌唱⁽²⁹⁾

想他人，訂婚姻，是兩廂情願（他人を慕い、婚姻の約束むすぶは互い

の心あつてのこと）

怎比得，我國中，強迫因緣。（婚姻を強いるこの国では考えられぬ）

常言道，嫁鷄隨鷄嫁犬隨犬，（鷄に嫁げばそれに従い、犬に嫁げばそれ

に従うとはよくいわれるが）

將兒女，好比禽獸一般。（女に生まれてきたら家畜と同じ）

這婚姻、不自由、害人不淺 (婚姻は不自由で深くひとを傷つける)

一般的、小女子、無有人拾。 (世間ではだれも女には同情せず)

「童女斬蛇」の場合を次に示す。⁽³⁰⁾

看道姑、他爲人、異常凶狠、 (道姑はどうやらひどく凶悪のよう)

只恐怕、這件事、難以趁心。 (うまく逆におおすは難しいかもしれない)

い

そして歌唱とせりふの割合も従来の演目では歌唱が中心になるが「時装戲」では、せりふが多く歌唱がきわめて少ない。『せりふが多く歌唱が少ない』という原則をぬきにすることはできなかった(離不了「念多唱少」⁽³¹⁾の原則的)と梅蘭芳がいうようにたえば「童女斬蛇」では歌唱の割合は一割程度である。しかも従来の伝統演目において用いる「韵白」方式の

せりふでは演技には不適當として試行錯誤のうへ「京白」を用いている。梅蘭芳はそれまでたとえば「穆柯寨」の穆桂英役や「四郎探母」の鉄鏡公主役でこの「京白」をつかっているが、それとも異なり「実生活に近く一字一句力をいれて観客にはっきり聞こえるようにしなければならない(要

接近現實生活、又須字字着力、使觀衆聽得清楚)⁽³²⁾」としており、京劇の範疇で自然で現実に近い表現への模索がみられる。さて、では演技はどのような手法でおこなわれたのだろうか。演技に対しては、「すべて完全にリアリズムにのっとった動き(身段方面、一切動作完全寫實)⁽³³⁾」でおこない、「袖を払ったり、髪を整える技はすべて使えなかった(那些抖袖、整鬚的玩意兒、全都使不上了)」としている。そして従来の伝統演目では音楽が役者の動作のひとつつにリズムをあたえ、舞台が展開し音楽との共生で成り立っているのだが、「時装戲」の場合の音

楽は「情景に応じて銅鑼と單皮鼓を加えていく(按着劇情把鑼鼓家伙加進去)⁽³⁴⁾」というから、音楽は単なる情景の効果音としてののみ用いられていることがわかる。したがって伝統演劇のうへではあつてはならないとされる「沈黙の場がたびたびある(却常有冷場)」という展開になる。

このように創作の動機から創作過程をみてきたが、「演劇の前途の趨勢は觀客の需要と時代の変化とともにある(戲劇前途的趨勢是跟着觀衆的需要和時代而變化的)⁽³⁵⁾」という言葉に代表されるように、梅蘭芳は題材を現代にとって社会参画をしたいという意図に熱心なあまり、それによっておこる表現の問題、即ち現代を表現するということで発生したリアリズムと伝統との矛盾を、実際に創作にとりかかるまでははっきりと意識していなかったと考えられる。

そして「時装戲」への取り組みわずか五年にして梅蘭芳はその上演をやめている。それは、他の「時装戲」が比較的ながく演じられたのときわたった違いをみせている。たとえばもっとも長い期間にわたって「時装戲」を創作上演した楊韵譜ひきいる奎徳社の場合は、劉喜奎(女)による一九一三年天津東天仙戲園での「新茶花」にはじまって、一九三七年の蘆溝橋事件後解散するまでに二百本余りの新作「時装戲」を創作上演している。⁽³⁶⁾

こういった状況から考えると、社会的あるいは觀客動員からいうと梅蘭芳は「時装戲」をやれない状況にはなかつたはずである。梅蘭芳はやめた理由のひとつとして「年齢を重ねていくにつれ『時装戲』の若夫人や少女の役がすでに合わなくなってきた」とするがやめた時点ではまだ二十五歳である。

理由について馬明捷は時装新戲をはばむものはなかつたし、劇団の団長

（班主）の支持、同行の支持、文人の支持、世論の支持、観客の支持があったものの、やめたのは自己の特徴にきつかず盲目的になっていることがわかったからであり、京劇の芸術性を傷つけると考えて決断したためだとのべる⁽³⁸⁾。また、駱正は演劇表現のなかで直感の美を表現することに対する制限が大きかったからだとし、それは梅蘭芳のすべてに美の条件を考慮するという創作原則に合致しないものであったからだとする⁽³⁹⁾。これらはいずれも梅蘭芳の心理の一部を代弁している。

しかしながらこの「時装戲」の停止に対して注目したいのは梅蘭芳の伝統への発見である。梅蘭芳があげるもうひとつの理由は「内容と形式の矛盾のために創作上の限界があった（由于内容與形式的矛盾，在藝術處理上受到局限⁽⁴⁰⁾）」ためとしている。内容とは現代のリアルな事柄を題材とした戯曲のことであり、形式の矛盾とはそれをリアルに表現しようとして伝統演劇の特徴である型のきまった象徴的表現を用いることができないことを意味している。そこであげているのが「音楽と動作の矛盾（音樂與動作の矛盾⁽⁴¹⁾）」である。「時装戲」の場合、役者と音楽とは孤立し、表情や動き、せりふにいたるまで「すべてのリズムを自分で制御（都要自己控制節奏）」しなければならない。しかし伝統表現の場合には、舞台上の役者の動きは音楽によって統制がとられていてそのうえで、「きまった様式のなかから劇中人物の生活を表現（從規定的程式中表現劇中人的生活）」することができる。即ちここには長い伝統のなかで精錬され様式化された伝統の演技に対する認識がある。

そしてつぎのような結論を見いだしている。「役作りでは実際の生活のなかから人物像を類型化してその言葉やしぐさの特徴をつかみそれを精錬

し『規則性をもった自由な動き』をつくりだしてはじめて京劇の風格が保持できる（創造角色時，必須從現實生活中吸取各種類型人物的習慣語言、動作，加工組織成『有規則的自由動作』才能保持京劇的風格⁽⁴²⁾）」としている。ここには伝統の演技が様式化されていく過程とその意義への認識が表われている。ただしこれが書かれたのは「時装戲」をやめてからすでに三十年近く時をへだてており、当時ここまで認識しえたのかは疑問がのこるが、少なくとも伝統の様式動作の創造には長い年月と多くの人の力かけられて磨かれてきたのだということ、様式化されてはじめて京劇の表現になり得るのだということははっきりしていたであろう。そして伝統演劇が音楽に貫かれた様式性を基幹にした総合芸術であるということを体得するに至ったということがいえるだろう。

ただしこのような結論はただ「時装戲」の創作をとおしてできたものではなく、つぎにあげる昆劇や「古装戲」の創作と相互に作用して結論づけられたものと思われる。

（二） 昆劇の伝統演技からの受容

先に述べた「戯曲改良運動」においては、音楽、歌唱の形式として音楽は現代的で平易なものがよしとされ、伝統があり難解さをともなう「曲牌」形式の昆劇の音楽や歌唱は敬遠され、リズムも歌詞の長さも自由に変わられる「板腔体」形式の京劇音楽である「皮簧」や梆子劇の音楽である「梆子」の形式が提唱された。

ところが梅蘭芳は、これに反して、「時装戲」の創作を始める数ヶ月まえから、本格的に昆劇を学びはじめている。こういった一見すると時代に

逆行するとも思われる取り組みは、梅蘭芳が伝統演劇に対する表現の美に敏感な感覚をもっていたためと考えられる。

実際の昆劇の状況をみると、昆劇は一九〇四年（光緒三〇）には劇団組織がなくなってしまう、昆劇の歴史のうえでもっとも凋落した時期を十数年迎えている。しかし梅蘭芳はちょうどその時期に、昆劇の芸術的価値を高く評価していたのである。

昆劇に傾倒する理由を梅蘭芳は、ひとつには京劇役者にとって「学び取りたいところがたくさんある（供我們采取的地方的確很多）」とし、もうひとつには昆劇の凋落によって学びたくても数年後には「学ぶ機会がなくなってしまう（沒有機會學了）」⁽⁴³⁾という思いからだだったのべている。

梅蘭芳が学んだ昆劇のうちその後も長く自身が上演しつづけたものを以下に示す。

出典 演目名および梅蘭芳の演じた役（『』出典、「」演目名）

元 王実甫『西廂記』「佳期」「拷紅」の紅娘

清 『白蛇傳』「水闘」「金山寺」と「断桥」の白蛇

明 湯顯祖『牡丹亭』「遊園」「驚夢」の杜麗娘

（同右）「鬧学」の春香

明 高濂『玉簪記』「琴挑」「偷詩」「問病」の陳妙常

清 李漁『風箏誤』「驚醜」「前親」「逼婚」「後婚」の俊小姐

明 『孽海記』「思凡」の趙色空

明 無名氏『金雀記』「覓花」「庵会」の井文鸞

「醉圓」の巫彩鳳

明 汪廷訥『獅吼記』「梳妝」「跪池」「三怕」の柳氏

明 湯顯祖『南柯夢』「瑤臺」の金枝公主

清 朱佐朝『魚家樂』「藏舟」の鄒飛霞

清 洪昇『長生殿』「鵲橋」「蜜誓」の楊玉環

清 無名氏『鉄冠圖』「刺虎」の費貞娥

この時期、三十演目以上を集中的に学んで、一九一四年からここにあげた演目を上演している。これらの昆劇は梅蘭芳の総演目の一割強を占めておりその傾倒の度合いがうかがえる。

このように傾倒した理由を梅蘭芳は昆劇の演技表現にもとめている。梅蘭芳は昆劇の演技を「歌と舞とが一体化し声と動作が融合する（歌舞合一、唱做并重）」⁽⁴⁴⁾ものであり、その精鍊された演技を梅蘭芳は「一切の細かく複雑な身体のごきがすべて歌詞のなかに収まっている（所有各種細致繁重的身段，都安排在唱詞里面）」とする。歌詞そのものは難解であってもその歌詞は動作によってすべて表現され解釈されるようになっていくのである。昆劇の振り付けと構成の優れている点として梅蘭芳は「春香鬧学」を例にして、人物の性格や身分が演じるものの歌唱、せりふ、動作、表情によって表現されてしまうことをあげている。

こういった昆劇の表現の特徴を見た場合、それは先の「時装戲」とは表現形態に根本的な違いがあることがわかる。このふたつを同時並行で演じることによってよりはっきりと伝統演劇の特徴である演技の様式性への理解を深めていったと考えることができる。

おわりに

以上みてきたように梅蘭芳は、伝統的な演劇表現形態を代表しながらも

滅び去ろうとしていた昆劇と、変革の代名詞ともいえる破竹の勢いであった「時装戯」とに同時進行でとりくんだ。この積極的な試行錯誤の改革をとおしてはじめて、梅蘭芳は伝統演劇というものを明確に捉えることができたのだといえる。そして古典歌舞劇の創作および古典伝統劇の改編への取り組みはその伝統演劇への認識の上にたって進められたものと位置づけられる。

この時期にはまだ、いま一般にいわれるような伝統演劇理論は確立されてはいなかった。近代において王国維がはじめて現在意味するところの伝統演劇の意味で「戯曲」ということばをつかっている。そして、その著「戯曲考原」で「伝統演劇は歌舞によって物語を演じるものである（戯曲者、謂以歌舞演故事也）⁽⁴⁵⁾」と定義づけ伝統演劇の基本的特徴をあらわしたのは一九〇二年のことである。

また、現在では伝統演劇の特徴として一般的に、歌唱、かたり、しぐさ、舞、立ち回り（唱、念、做、打）によって構成される「総合芸術」であるといわれる。また、舞台表現にかんしては、演技の様式や型あるいは音楽の定型の規範によって表現されることから「程式性」が特徴として定義される。そして舞台空間や時間の処理および演技の象徴性、抽象性を総括した定義が「虚擬性」という表現である。これらの伝統演劇の特徴の概念をあらわす言葉は、ちょうど一九二〇年代から三〇年代にかけて演劇研究者のあいだで、西洋の演劇形態の移入と派生によって誕生した「話劇」に相對する概念としていわれはじめ、その後次第に現在のように定義づけられてきたものであるとされている。したがって梅蘭芳にとっては伝統演劇はこれまでみてきたような変革の試みをとおしてはじめて体得し結論づけて

いったものに外ならず、おそらくはこういった定義の成立に少なからぬ影響を与えてきたのではなからうか。

今回見てきたのは梅蘭芳が伝統演劇の特徴の大枠を捉えて出発点にたつたところまでにすぎない。梅蘭芳がその伝統演劇に対する認識のうえに立つて、その後どのようにこれらの特徴を深め発展させていったのかは、古典歌舞劇および古典伝統劇への取り組みを検討していかなければならない。また、時代の流れと逆行するようにこのような伝統へのとりくみを方向づけ推進していくうえで、その多くの作品の創作に携わった齊如山の役割も詳細に考察していきたい。

註

- (1) 王長發 劉華編著「梅蘭芳年譜」河南大学出版社 一九九四年七月 三二頁
- (2) 王登山「關於北京地区時裝戲的一封信」「京劇史研究」学林出版社 一九八五年十二月 一六八～一七一頁
- (3) 「中国京劇史」上巻 中国戲劇出版社 一九九〇年 四一五頁
- (4) 前掲書(3) 四一五頁
- (5) 「京劇二百年概観」北京燕山出版社 一九八九年 一一〇～一二五頁
- (6) 梅蘭芳口述、許姬伝記録「舞台生活四十年」第一集 中国戲劇出版社 一九八〇年 一二三頁
- 自伝は第一集、第二集は一九六一年十二月に第一版が出版された。第三集は一九八一年三月が第一版である。
- (7) 前掲書(6) 第一集 一八五頁
- (8) (9) (10) 前掲書(6) 第一集 一三三頁
- (11) 「中国京劇史」上巻 中国戲劇出版社 一九九〇年 巻頭写真、三二七～三二八頁
- (12) 中国近代文学大系第五集 第16巻・戲劇集一 上海書店出版社 一九九六年 巻頭
- (13) 前掲書(12) 二七七頁

- (14) 姚公鶴「上海閑話」前掲書(11) 三三九頁
- (15) 前掲書(6) 第一集 一八五頁
- (16) (17) 前掲書(6) 第一集 一三〇頁
- (18) 前掲書(6) 第二集 四四頁
- (19) 前掲書(6) 第二集 一頁
- (20) 成諭言「梅芸精深劇目豊」「梅蘭芳周信芳與京劇芸術」記念梅蘭芳周信芳誕辰一〇〇周年組委會宣伝部選編 一九九四年十二月 七十四〜八十二頁
- (21) 「京劇劇目辭典」中国戲劇出版社 一九八四年
- (22) 「中国大百科全書」戲曲曲芸「時裝新戲」の項 一九八三年 三五四頁
- (23) 前掲書(6) 第二集 五八頁
- (24) 前掲書(6) 第二集 六五頁
- (25) 前掲書(12) 七九三頁
- (26) 『戲考 二十八冊』『戲考大全4』一九九五年 上海出版社 四一〜四四〇頁
- (27) 前掲書(12) 一七八二〜八〇三頁
- (28) 前掲書(12) 七八六頁
- (29) 前掲書(12) 七九〇頁
- (30) 前掲書(26) 四二八頁
- (31) (33) (34) 前掲書(6) 第二集 三頁
- (32) 前掲書(6) 第三集 九四頁
- (35) 前掲書(6) 第二集 四四頁
- (36) 王登山『關於北京地区時裝戲的一封信』『京劇史研究』学林出版社 一九八五年十二月 一六八〜一七一頁
- (37) 前掲書(6) 第三集 九八頁
- (38) 馬明捷「梅蘭芳與近代京劇改良」戲曲芸術 第二期 一九九三年
- (39) 駱正「梅蘭芳與戲曲表演心理学」中国京劇 一九九五年一月 二二頁
- (40) 前掲書(6) 第三集 九八頁
- (41) (42) 前掲書(6) 第三集 九九頁
- (43) 前掲書(6) 第二集 一二二頁
- (44) 前掲書(6) 第二集 一二九頁
- (45) 「王国維戲曲論文集」中国戲劇出版社 一九五七年 二〇二頁