

# 文明新戯運動の前段階

——清末演劇改革運動の限界と影響力

白 井 啓 介

## 0. はじめに

本稿は、初期話劇（文明新戯）運動考察への導入として、それに先行する伝統劇改革の動きを探ろうとするものである。従来、清末のこの種の演劇改革運動については、我が国でも中村忠行<sup>1)</sup>1952、吉川良和<sup>2)</sup>1976、瀬戸宏<sup>3)</sup>1979などの諸研究が公にされているが、本稿ではそれらの成果をふまえつつ、この清末の演劇改革を、文明新戯との関係からとらえ直そうとすることを主眼としている。

文明新戯（つとに名高い春柳社の上演作品もこれに含める）は、20世紀初頭の上海での学生演劇を直接の祖型とする、科白（せりふ）を主要な要素とした対話劇（したがって伝統劇のような歌唱は原則として持たない）の初期形態と、一応見なしてよいだろう。だが、それは西歐式の所謂「近代劇」<sup>2)</sup>と同一視することのできるものではない。当時の学生たちがその上演に当って、時事問題を扱った新しい京劇——時事新戯——などに影響されていた形跡もあるように、むしろ伝統劇のスタイルに近いものであったろう。とはいうものの、春柳社の実践などは、何分かの「近代劇」志向を持っていることもまた認めなくてはならない。そこで、文明新戯は、複合的な、そして幅の広い過渡的存在であったと位置付けることもできるのである。

ただ、このような定義では、文明新戯の本質を把握しえたことにはなるまい。また、伝統劇から「近代劇」へという単調漸増式の、近代主義的「発展」の中での一過程としてのみ割り切って考えてしまわぬためにも、もう少し精密な説明が必要であろう。そして、この伝統劇が主流ないしは「唯一」であった環境で、「新戯」を生み出していった過程には、現代中国の「話劇」及びその演技の影響を強く受けている映画が抱える悩みにも共通する問題が見出しうるように思われる。

本稿は、紙幅の都合上、伝統劇に関する記述を主としたものとなっているが、これらを通じて、文明新戯の複合的な性格を明らかにしたいとの視野に立ったものであることを、あらかじめお断りしておかねばならない。

## 1. 汪笑儂とその時事新戯

伝統劇、特に京劇の実際の改革に最も早く着手したのは、汪笑儂（1858～1918）であった。ところがその改革は、京劇の芸術様式の衰退への危機感に発したとか、またその様式を改革するとかいうはっきりした意図から始まったのではないようだ。

当時の京劇は、むしろ最盛期を迎えていた。京劇は、各地方に行なわれている所謂「地方戯」とは異なり、各地の曲調を吸収しつつ豊かな表現力を有する演劇形式へと発展してきたものであるが、安徽の高朗亭が「三慶班」を率いて北京に入り、「四喜」「春台」「和春」が続いて、所謂「四大徽班」が勢いをもつのが、ようやく18世紀末のことであり、この二黄調と漢劇の西皮調との合流が始まるのが、1830（道光10）年頃のことである。これが、1850（道光30）年に始まる太平天国運動を経て、各地の芸人が北京に流入することによって一層各地の劇種を吸収する。続く同治年間（1862～74）から光緒年間（1875～）にかけて、程長庚、盧勝奎、楊月楼、譚鑫培、徐小香、梅巧玲、郝蘭田、劉趕三といった名優を輩出し、さらに汪桂芬、孫菊仙らが続いて、演目「三千八百齣」と称されるような盛況を呈するにいたったとされるのである。<sup>4)</sup>

京劇改革の誘因は、むしろ当時の社会・政治情勢の方であったといえるだろう。1840年のアヘン戦争で西欧の侵略に屈服した清朝政府への不満が次第に高まり、1850年～64年の太平天国運動の平定で一時的な小康を保ったものの、日清戦争（甲午戦役、1894）の敗北で、異民族政府清朝への不満が広がっていたという情勢である。

他方、当時、北京を中心とした京劇が盛況を呈し、すでに成熟期を迎えて、その様式（曲調、役柄、上演法など）もかなり完成されたものとなっていたということが、かえって新たな時世の動きに対して敏感に反応し、その空気を取り込むことを阻んでいたようだ。加えて、1881（光緒7）年以來、「内廷供奉」

「教習」の名義で宮廷に入り、西太后の庇護を受けるようになっていたことが、俳優各個にとってそれほどありがたいものではなかったにしろ、<sup>5)</sup> そのことによって少なくとも北京の京劇は、清朝政府への不満の空気をとり込み、反映する位置にはなくなっていたと見なせるであろう。

新しい模索は、上海で行なわれていた。太平天国運動が平定された頃には、すでに『鉄公鷄』という演目が行なわれ、1890（光緒16）年頃には、当時の放火殺人事件を題材とした『任順福』という時事物京劇のはしりが演じられていたのである。<sup>6)</sup> これに続いて上海では、一時期、時事新戯（京劇）が流行するが、その代表格として汪笑儂がいた。

汪笑儂は、もともと旗人の出身で、本名は徳克俊、<sup>7)</sup> 別名が儂、仰天と号した。1858（咸豊8）年5月15日に官宦の家庭に生まれ、幼小より詩書を受読して、17歳で科挙に応じ、22歳で己卯科挙人に合格した。しかしこれ以上の上進は望まず、もっぱら「票友」（アマチュアの京劇上演愛好者）として劇団に入りびたり、詩と酒の日々を送るようになる。見かねた父親が、河南太康県の知県職につかせるが、当地の豪紳と対立し、その賄賂を受けた河南巡撫によって解職されたという。北京に帰るや京劇に専念すべく、当時の花形「老生」汪桂芬に弟子入りを願うが、汪に鼻であしらわれたため、「汪笑儂」と自ら命名して発憤し、修業につとめ、ついに京劇界入りをはたしたのであった。

汪笑儂が本職に転じたのは、1894（光緒20）年頃、天津においてで、<sup>8)</sup> 最初の出しものは、『打棍出箱』というものであったという。しかしそれは、ひどい不評であったという。

やがて上海にうって出ることになるが、当時の上海では、1867（同治6）年に英国籍中国人羅逸卿が、宝善街南靖遠街北に「漪庭芳」という北京式の舞台を、定海の劉維忠が、やはり宝善街に「丹桂茶園」を建てて、夏奎章、周長山らの北京、天津の京劇俳優を招いて上演するようになって以来、いわば本場の京津派の汪桂芬、孫菊仙、譚鑫培らの名優も来演するようになっていた。当然、汪笑儂のような俳優が頭角を現わすには、相当の魅力なり新味が必要であったことだろう。また一方では、そのような名もない俳優が、自らの技倆ひとつで劇壇に名を馳せることのできる余地が上海にはあった、と推測することもでき

ようか。後に「麒麟派」として上海京劇界を風靡する周信芳が、7歳で舞台に立つのは、まだ先の1901年のことなのである。

汪笑儂は、このような中で京劇俳優として名を成していったのだが、彼の名を成さしめたものは、俳優としての演技もさることながら、自ら芝居を仕立て、脚本を書いていたことによるところが大きいといえよう。<sup>9)</sup>そしてその新作劇が、彼自身の胸中の憤懣の表出であると同時に、時の政治への諷刺でもある「時事新戯」とよばれるものであった。その政治への諷刺が、当時の日清戦争敗北の責任を問う空気の広がりつつあった社会にうけ入れられ、大当たりしたということになる。

彼は、1898（光緒24）年の戊戌政変の後には、政治を諷刺した新作の『哭祖廟』や『罵閻羅』、崑曲からの脚色である『党人碑』『猷地囚』『馬前潑水』などの作品を次々と公にしている。

いま、その作品を見てみよう。代表作とも見なされる『哭祖廟』は、三国末期、魏の鄧艾にとり囲まれた蜀の成都で、劉諶は泣いて父、后主劉禪に抗戦を進言するがいれられず、劉禪は投降し、劉諶は、その夫人、子を手にかけて、自らも劉備の墓の前で自刃するという筋立てで、『三国志演義』に基づいた話である。しかし、これは三国志を描くことにその意があったのではないことは明らかで、いわば「借古諷今」の手法である。

たとえば、劉諶が劉禪に抗戦を進言する場面では、次のような「白」（伝統劇のせりふに当たる部分）が用意されている。

后主 吾兒進宮有何本奏？

劉諶 那鄧艾賊子困困成都，父皇為何坐視不理？

后主 非是為父坐視不理，只因滿朝文武有願戰的，有願降的，議論紛紛無定見。孤想与其勞動干戈，勝敗不測，不如投降鄧艾，免得塗炭生靈。

劉諶 自古以來哪有將大好的江山，白送人家的道理！<sup>10)</sup>

さらに進言がいれられず、帰府して妻と幼な子を殺し、2人の王子をも手にかけてしようとするところで、次のような1節がある。

劉諶 死的好！（唱）

一見夫人尋短見，

心中好似乱刀剗！（将夫人頭割下）

忙用宝剑人頭割一（手指案上嬰兒）

我三歲的嬰兒也要被刀斬！

（殺死嬰兒，唱）

手提人頭出宮殿！……

老太監引二小王上。

劉謹（唱）一見二子眼睜円！

董敏 哎呀王爺呀！一言不發為何要殺二位殿下？

劉謹 想我国破家亡，死了倒也干淨！<sup>11)</sup>

以上に見られるように、悲憤慷慨、極めて悲壯感に満ちた感情が表出されており、「憂国」ともいふべき心情がにじみ出ている。同時に、「自古以来哪有将大好的江山，白送人家的道理！」という「白」にしる、「想我国破家亡，死了倒也干淨！」という「白」にしる、当時の日清戦争の、戦力的には優位にありながらの敗北、そして台湾、遼東半島の割譲（遼東半島は、三国干渉で賠償金3千兩で返還）という領土そのものが奪い取られる未曾有の事態への危機感の表明ともいえよう。

この危機感、ないしは清朝政府、特に講和推進派李鴻章らへの不満は、当時世上に広まっていたもののようで、黄遵憲も『台湾行』の中に、「城頭逢逢雷大鼓，蒼天蒼天泪如雨，倭人竟割台湾去」とうたい、国内の各新聞も台湾割譲に反対して戦争継続を主張する論説を次々発表し、『申報』などは「我君可欺，而我民不可欺；我君可玩，而我民不可玩」<sup>12)</sup>（1895, 7, 15）と声明していた。

このような状況の下で「自古以来哪有将大好的江山，白送人家的道理！」と劉謹に語らせるのは、とりもなおさず、現実の事態への批判として機能していく。観客の側もこの蜀の崩壊に借りた亡国を憂える悲憤慷慨を、現実の政治への批判としてうけとめ、共感していたであろうと思われる。時代は少し下るが、1918（民国7）年に『哭祖廟』の脚本を掲載した『春柳』<sup>13)</sup>第1期では、冒頭に按語を付して、この作品が汪笑儂の悲憤慷慨の情から発したもので、「亡国因果報」の作品であることが語られているのである。

このように、汪笑儂の時事新戯が、当時の民衆の心情と呼応し、政治批判の

意図を明瞭にもちながらも、手法としては「古装戯」（古典劇の衣装によるもの）で、「借古諷今」ともいべき方法をとっていた、ということは銘記しておく必要がある。

汪笑儼は、後に「古装戯」にとどまらず、当時の洋服式衣装を身につけた「時裝新戯」の現代物『亡国惨史』（『波蘭亡国惨』とも称される）などを上演するにいたる。これも好評を博し、また外国の話の借りながら清朝政府を痛罵するものであったため禁演処分をこうむるというほど現実的反響の大きいものではあったが、しかし京劇という枠の中での所産であったとしなければなるまい。京劇という形式をそのままに、現実をより写實的に描こうとすることの困難も横たわっていたために、この試みは、さほど大きな収穫を上げられなかったよう<sup>14)</sup>だ。

## 2. 秦腔の時裝新戯

一方、北京でも伝統劇に新しい題材を吸収しようとする動きはあった。だがそれは京劇ではなく、秦腔（梆子劇）の花旦俳優田際雲による『惠興女士伝』と、梁巨川の作、崔靈芝（秦腔の青衣俳優）上演の『女子愛国』などであった。『女子愛国』が、1906（光緒32）年5月20日に広和楼という劇場で初演され、続いて5月26、27日に広徳楼で、玉成班の田際雲によって『惠興女士伝』が上演<sup>15)</sup>されているのである。

『女子愛国』は、海外に出ている兄に刺激されて国外の事情に関心を寄せ、自国の運命に思いを馳せるがために奇人扱いされている震旦国漆室県の女性魯至道（字は憂葵）が、知県卞良法に見出されて、女子教育の重要性を説き、女性に社会改革の自覚を持たせ、ついに知県夫人らの助力を得て女学堂を始めるようになる筋である。『惠興女士伝』は、前年の1905（光緒31）年、実際にあった事件によるもので、杭州貞文女学校長惠興女史が、学校のための募金を將軍の瑞興に要請したところ、取り合ってもらえぬばかりか逆に侮辱までされたので、憤慨して自殺したという話を、賈潤田なる人物が脚色したものである<sup>16)</sup>。

いずれも伝統劇の手法で、新しい題材——国家危急存亡の時に際して、女性が自ら学問をし、世界の道理を知り、社会改革の一翼をになうよう「文明」「開

明」を呼びかける——を扱ったものといえる。当時の新聞などでは「文明戯」の語も見えるようだが、これは、後に上海を中心に隆盛を見せる「唱」（歌唱部分）を含まぬ対話劇の初期形態としてのそれとは異なり、「ハイカラ」の芝居という程度のことであろうと思われる。したがって芝居の様式概念そのものには変更がない、と見なすべきであろう。<sup>17)</sup>

たとえば『女子愛国』の初めの部分で、魯至道が近所の若い女性たちに語るときかせるところは、次のようになっている。

（旦〔魯至道〕白）這纏足有三件大害 你們可曾知道 （鍾〔鍾華仁〕白）請姊姊快說這頭一害 （旦唱）這頭一害 因纏足 民無智 國運衰敗 衆黎民 見識淺 心思不開 想安逸 怕勞苦 人人懈怠 只落得 耳無聞 目無見 惹禍招災 （衆白）怎麼至於這樣利害 （旦白）你想天生來的人 中國外國 都是一樣 外國女子 可以爬山越嶺 遊歷四方 我國女子 因為纏足 只能坐在家裏 就是大門以內 也要丫環扶持 方能行走 若問他海上的風濤 各國的道路 他是茫然不曉 這兒女們跟着他長大了 見聞不廣 豈不就是軟弱的根子嗎<sup>18)</sup>

「白」の占める比重が非常に大きく、しかもほとんど口語体といえるもので、「唱」の部分を除いて韻などもふんでいないから、所謂科白劇の台詞に近い形となっているが、しかし「唱」が有機的に機能している点は、どう見ても伝統劇の手法である。しかもこのように「白」が多いのも、それは秦腔としての特質によるものであって、これをもって科白劇の「新劇」が出現したと見なすことはできない。この『女子愛国』を掲載した『春柳』第1期では、やはり按語を冒頭に付し、この作品の「過渡戯」たる性格を指摘しているのである。<sup>19)</sup>

このように、田際雲らの新しい動きも、やはり伝統劇の手法、様式に新しい題材を盛り込んだものであって、芝居の様式自体の概念には、大きな変更を迫るものではなかった。田際雲自身は、この後1910（宣統2）年に、新劇（科白劇）の『越南亡国惨新劇』などを執筆するが、これは、上海での「文明新戯」運動の洗礼を受けた王鐘声との合作によるものである。

### 3. 改革の限界

以上のように、秦腔にしても「唱」を劇構成の中に有機的にとり入れる伝統劇のスタイルは脱しえていないし、より一層「唱」に比重のある京劇にいたっては、たとえ汪笑儂の時事新戯であっても、なおさらである。伝統劇の改革が、時事新戯なり时装新戯なりを生み出すことはできても、そこから科白劇、対話劇へと飛躍していくには、いまひとつ大きな隔りが横たわっているとしなければならぬ。

何故これら新しい題材をとり入れた作品が、新しい題材をとり入れながら伝統劇の枠の中にとどまり、科白劇へと進展していかなかったのか。それは、伝統劇自体の有する体系ともいうべき様式のしからしむる枷のためであったと同時に、観客を含めた劇場をとりまく環境に規制されたためであったろう。

北京での京劇が、光緒年間の初めに宮廷に入るようになっていたことはすでにふれた。また北京の秦腔の受容層は、主として太平天国運動以降北京に増加してきた工場労働者であったとみなされ、そのことが秦腔が時勢に敏感でありえた基盤でもあったろう。それでは上海での劇壇は、その基盤である観客や劇場、またその環境はどうであったのか。汪笑儂らの時事新戯などの限男を明らかにするためにも、検討の必要があろう。

上海の劇壇について、『上海劇壇と<sup>20)</sup>幫との関係』と題する調査報告がある。昭和15年7月付で、当時の「興亜院華中連絡部調査機関文化調査室」による報告書である。これは時間的に見れば、40年以上隔った時期の調査であって、清末当時<sup>20)</sup>が、必ずしもこの頃と同じ状況であったとはいえないにしても、この報告書で詳報されている「幫」、ことに「青幫」の存在という事態は、後にもふれるとおり、さほど変化がなかったのではないかと考えられる。そして、この「幫」と劇壇との関係ということが、往々にして見落としがちな点でありながら、伝統劇の「世界」をかなり規制しうるものであり、したがって伝統劇のあり様の深層部分に関わるものであるとの観点から、しかもこの種の調査があまり一般の目に触れていない事情を考え、以下に、煩雑のそしりを恐れず、少しこの報告書の記述を追ってみることにする。

この報告書は、



一、序説 1. 戯劇 2. 劇場 3. 俳優 4. 伶界聯合会 5. 票友と票房 6. 観衆

二、帮の断面 1. 性格 2. 組織 3. 上海の青帮

三、劇場と帮 1. 劇場主及興業師としての帮 2. 六大戲院の經理 3. 劇場使用人と帮 4. 俳優としての帮 5. 観衆としての帮

四、結語

という構成をとっているが、ここでは直接関わる部分だけを整理してみよう。  
まず劇場およびそれを取りまく情況。

「現在上海に於て三十有余の劇場と六個の遊芸場が興行している……（これら）劇場の劇場主或は經理は同時に興行師であつて俳優と劇場主との間に興行師又は興行「ブローカー」は存在していない。」

「劇場主は俳優に対し絶対権をもっている。」

「劇場主は劇団に対し殆んど絶対権を掌握している。」

そしてその劇場主のほとんどが、「青帮」に加わっているというのだ。

「上海の六大劇場〔黄金大戲院，更新舞台，榮記共舞台，鑫記大舞台，天蟾舞台，卡爾登大戲院—引用者注〕といわれる一流劇場の五個は其の經營者が悉く青帮に籍があり更に其の二つ〔黄金，鑫記—引用者〕は紅帮にも加入している。卡爾登大戲院の周翼華のみは青帮にも亦紅帮にも加入していないが青帮の有力者とは何れも密接な關係をもっている。其の他の小劇場に到ては場主が帮に加入しては居ないが帮の庇護を受けるために有力な帮員に株を提供し毎年若干の利益配當を為し實際に利益の上らない場合でも相當額を帮員に給与しないならば經營上の危險を惹起する虞があると言われている。」

ただひとつ「帮」の加入者によらぬ經營ということが、「卡爾登大戲院の經營を進歩的ならしめて居る思想上の原因と見ることが出来るであろう」ということにもなる。

さらに劇場使用人については、

「全上海の劇場使用人は二千名内外と査定して甚しい相違はないであろう。此の他に俳優や樂師から俸給を得て劇場に働いている者も少なくないから俳優を除いた劇場關係者なるものは二千名を遙かに超過していると考えられる。然るに一般に劇場使用人は帮に關係をもたない限り立足の余地なしと言われ

ているから此の二千名の大部分は帮に關係のあるものと想像することが出来る」

となり、劇場をとりまく環境は、ほとんど「帮」との関連の中にあることになる。

次に俳優との關係では、高百歳など16名が正式の加入者のほか、正式には加わっていないが「帮」の有力者と親密な關係をもっている者が相当数いるという。しかも当時の伶界連合会の有力者が「帮」に加わっていることから、その影響力ははかり知れないものがあるという。

「伶界聯合の実権を帮關係者が掌握している事実と又卡爾登を除く劇場の經理が総て帮加入者である事実とを考慮に入れるならば俳優社会に於ける帮の勢力を略想像することが出来るであろう。何となれば劇場から閉出された俳優は縦へどんなに芸が優秀であっても出演の機会をもつことが出来ないし伶界聯合会から反対されては出演はおろか個人的往来すら禁止せられる厳格な規定があるから俳優として立つ以上は青帮である劇場主と伶界聯合会には絶対に服従しなければならない事情にある。」

一方、観客とどう関わるかについては、次のように報告されている。

「上海の京劇観衆として商人、資本家が重要な部分を占めて居る事實は既に説明した処であるが其の商人、資本家の中に在帮商人が多いと仮定するならば京劇の観衆としても帮が重要な意味をもつことは明かである。然るに「上海の青帮」の項に列記した如く商人が絶対多数を占めている事實並に商人間には頻繁に応酬の行われる事實、更に重要なことは帮のもつ封建性が京劇のもつ思想的内容に合致している事實によって帮に加入している商人、資本家は京劇愛好家となり、従て帮は京劇の主要な観衆となるのである。」

なるほど1930～40年当時は、このような情況であつたとしても、これを遡ること40年の時期の情況が、はたしてこのとおりであつたか、となると確証はない。とはいふものの、類似の事例が全くなかつたともいえず、またそういう事態をうかがわせるものがなくもない。たとえば、次のような記述がある。

夏氏兄弟到上海是在光緒年間，當時上海租界里已經是洋奴流氓世界，他們勾串巡捕房的包探狼狽為奸，在地面上張牙舞爪，無惡不作。開戲館的必須找

幾個流氓來保鏢，無論什麼權利，他們總要占先，後台同行敢怒而不敢言。有一次，幾個流氓在戲園子前台樓上賬房裏吵鬧，要支用預備發包銀的錢。夏月恆抽了一把刀，攔着樓梯向流氓大罵，吓得他們不敢下樓。有一年夏氏弟兄在漢口演出，因為不許流氓看白戲，幫會的“竜頭”邀們過江喫茶講理來恐嚇他們，以為他們決不敢來。可是，出乎這班流氓意料之外，月珊、月潤以單刀赴會的氣魄準時過江，理直氣壯地解決了一場糾紛。<sup>21)</sup>

これは、汪笑儂に次いで上海で京劇改革に當った夏氏兄弟（月恆・月珊・月潤）について述べたものだが、ここに見える「流氓」「幫会」を、「青幫」なり「紅幫」なりとして考えるのは、さほど無理なことではあるまい。この一文も、角度こそちがえ、京劇界が、「幫」という存在との間に根深い縁をもっていたことを述べているといえよう。

京劇が、その伝統的様式から脱し切れなかったのは、このような劇場をとりまく「幫」の存在という要因に、一応その大きな理由を見出すことができる。ただ、このような要因ばかりによるわけではないことも、考えに入れなければなるまい。というのも、京劇以外の劇種、たとえば紹興戲などでは全く事情が異なり、これら「青幫」の食い物にされておらず、関係もさほど深くないからだ。いわば京劇だけが、「幫」と骨がらみになっていたということになる。先の調査報告の結語でも、京劇だけが「幫」と深く関わり、食い物にされていたことを指摘し、他の劇種ではそれほどの関わりをもたなかったことを述べて、次のようにも記している。

「……新劇に至っては如何なる面に於ても幫との関係はなく僅かに在幫者の所有する劇場を借用する時其の借用の期間中だけ関係をもつに過ぎない。」

京劇界だけに深く「青幫」が入り込んでいたということは、それだけ京劇の興行的価値があることを物語るものであるが、もう一方では、「幫」とは関与しない観客をも含めた、京劇の根強い人気というようなものをうかがわせているであろう。そのことから、京劇の「大衆的」「庶民的」な根の深さでもいふべき側面が浮かび上がって来る。そして、そこにこそ京劇の変貌、改革を困難ならしめる最も根源的な要因があったといえるのではないか。同時に、このように京劇界が、その興行的価値がある故にがんじがらめに束縛され、別個の

「世界」を形成していたということに、新劇（文明新戯）が、学生演劇運動として展開されねばならなかった必然的理由があったともいえるだろう。

#### 4. むすび

以上のように、科白劇としての文明新戯に先立つ時事新戯なり時裝新戯なりは、作品自体のスタイルは依然として伝統劇の範疇に入るものであったと見なすことができよう。そしてこれらの演劇は興行として成り立っており、それを成り立たせていた社会は、上海を例にとるならば、「青帮」と密着した古い体質のものであった。「新劇」が生み出されるには、京劇などの伝統劇は、あまりに既成の完結した「世界」を形成しすぎている、ということになるだろうか。

では、これに続く学生演劇のにな手たちは、このような伝統劇の「改革」から、一体何を吸収していったのか。それは、汪笑儂らの作品が観客に受け入れられた理由とも重なり合おう。つまり、手法としてはたとえ「近代」的でないかろうと、時の政治を痛烈に批判する「敢」の姿勢を具えていた、ということだろうと考える。その点において、これらの「改革」は「進歩」的でありえた。諸々の制約の下で限界のある時事新戯・時裝新戯であるが、その「進歩性」というものを認めるとするならば、やはりこの点に帰着するのではあるまいか。

最後に、汪笑儂なり、これに続く夏氏兄弟なり、あるいは学生演劇などが、いずれも上海に起こったことについて若干ふれておきたい。しばしば、商人層が多く経済力があつたこと、租界が存在し警察権が及ばなかつたことなどが理由にあげられる。しかし、それらは必ずしも演劇改革にプラスとしてばかり働いてはゐなかつたように思える。租界で警察権が及ばなかつたからこそ「流氓」も多く、「帮」も強い。しかも商人層といわれる層自体が「帮」がらみであつた。これらの点について、現在ではプラス面だけが強調され過ぎているように見える。やはり、上海における観衆の、「新し物好き」とかいった「気質」のような点ももう少し検討する価値がありそうだ。これについては、北京では芝居を見ることを「聴戯」といい、劇場の客席も舞台に対して斜めに配置されていたのに比し、上海では「看戯」といい、それに都合がよいように席も正面

を向くようにされていた<sup>22)</sup>といった点に何か手がかりがあるように思える。この点については、今後の課題としていきにい。

(1980. 1.14初稿)  
4. 5二稿)

付記 本稿は、1979年末に筑波大学大学院博士課程前期論文(修士)として提出した『中国初期話劇(文明新戯)運動研究』と題する論文の、第1章部分を要約、加筆したものである。

#### 注

- 1) 末尾引用文献一覧参照。以下本稿では、注釈部分においても、引用・言及論文書名はすべてこの形式で略記しているので御諒解願いたい。なお引用文献一覧は、論文書名の出現順に配列してある。
- 2) ここでいう「近代劇」とは、一応、一般に言われるとおり、19世紀末ヨーロッパにおける一連の自由劇場の出現で示された、近代市民社会に相応した形の演劇形態を指すものとする。
- 3) 張庚1954に、後に文明新戯の俳優として、またさらに話劇運動をになっていく汪優游(仲賢)の『我的俳優生活』(未見)を引用した後で次のような記述が見える。  
……這種時裝戲雖然和外國戲同台，可是一點也沒有受它的影響，反而倒是受當時汪笑儂他們那種時裝新戲或時事新戲很大影響，或者簡直就是模倣他們的。
- 4) 陶君起1962及び鏡堂1976による。
- 5) 鏡堂1976, (3)第1部17に、「供奉」不是美差——待遇微薄，常遭打罵として詳しく述べられている。
- 6) 張庚1954の第1章第1節に、『任順福』を、旧劇の俳優が現代物を演じた最初と見るといふ記述がある。
- 7) 周信芳1957の記述による。中村忠行1952では、「克金(一説に克津)」としている。尚、これ以下の汪笑儂の来歴についても、主として周信芳1957によっている。
- 8) 大同1918による。
- 9) 李洪春等1957, P.43~46に詳しく論じられている。
- 10) 汪笑儂1957, P.140による。尚この『哭祖廟』は、1918年12月発行の『春柳』第1期にも掲載されているが、それでは多少字句の出入があるので、以下に掲げておく。  
(老生白) 皇兒進宮 有何本奏 (生白) 今有鄧艾困成都 父皇為何坐視不理(老生白) 非是為父坐視不理 只因滿朝文武 有的願戰有的願降 孤想不如投降 免得生靈塗炭 (生白) 自盤古以來 江山只有爭鬪 那有善讓之道理
- 11) 汪笑儂1957, P.144による。尚『春柳』では以下のとおり。  
死的好(唱搖板) 一見夫人尋短見 我心中好似亂刀剝 (起立割人頭片) 宝劍一舉人頭斷 (作觀見案上嬰兒狀) 我三歲的嬰兒 也被刀餐 手捉人頭出宮殿 (太監引小生上生唱) 一見二子眼睜門 (太監白) 噯呀王爺呀 一言不發 為何要殺我那二位殿下 (生白) 國破家亡死了干淨

- 12) 中国近代史1977, P.270~274の記述による。
- 13) 春柳雜誌事務所, 天津。民国7年12月1日発行。
- 14) 張庚1954は, 次のように記している。  
汪笑儂不僅演諷刺時事的戲, 而且他還演外國故事, 如偵探戲「火裏罪人」, 還有「亡國慘史」等。當然, 這裏就發生了京戲的表演方法與新生活之間發生矛盾的問題。但在那時候, 他却毫不猶予地穿上西裝大唱其京戲, 而不以為意。不過在觀眾看來, 總還是覺得不順眼, 有些人覺得還不如乾脆說話好些。
- 15) 吉川良和1976, P.38による。
- 16) 陶君起1962, P.22による。
- 17) 吉川良和1976では, これら新聞(『順天時報』など)の語をうけて, この『女子愛國』などをもって, いわゆる「文明戲」の北京におけるはしりのようにみなしているふしもあるが, 筆者は本文にも述べたような観点から, これには賛同しかねる。
- 18) 『春柳』第1年第1期(民国7年12月)。尚, 『女子愛國』は同2期(民国8年1月)にかけて連載されている。
- 19) 注13)に同じ。
- 20) 国立国会図書館蔵。華中連絡部調査報告シリーズ第37輯。尚, 調査者は, 興亜院調査官増谷達之輔。
- 21) 梅蘭芳1961, P.4による。
- 22) このことについては辻聴花1913をうけて, 中村忠行1952が指摘している。

## 引用文献一覧

- ① 中村忠行1952:『晚清に於ける演劇改良運動——旧劇と明治の劇壇との交渉を中心として』(『天理大学学報』第7輯, 8輯)。
- ② 吉川良和1976:『晚清北京の戯曲改革と秦腔』(『人文学報』No.112)。
- ③ 瀬戸宏1979:『晚清の演劇改良運動——中国近代演劇史ノート』(『野草』No.23)。
- ④ 張庚1954:『中国話劇運動史初稿』(『戯劇報』1954年創刊号, 2, 3, 4, 5, 7, 9期連載)。
- ⑤ 陶君起1962:『京劇史話』中華書局。
- ⑥ 鏡堂1976:『京劇史話初稿』(香港『明報』122期, '76, 2以降連載)。
- ⑦ 周信芳1957:『敬愛的汪笑儂先生』(『戯劇報』1957, 12期)。
- ⑧ 大同1918:『汪笑儂略史』(『春柳』第1年第1期〈民国7, 12〉)。
- ⑨ 李洪春等1957:『略談汪笑儂的表演藝術——紀念汪笑儂先生誕生一百周年』(『戯劇報』1957, 22期)。
- ⑩ 汪笑儂1957:『汪笑儂戲曲集』中国戯劇出版社。
- ⑪ 梅蘭芳1961:『戯劇界參加辛亥革命の幾件事』(『戯劇報』1961, 17・18期)。
- ⑫ 中国近代史1977:『中国近代史』中華書局。
- ⑬ 辻聴花1913:『演劇上之北京及上海』(『順天時報』3279号, 民国2, 1, 1)。