

梅蘭芳の京劇の演技の モダニティに対する再考¹

鄒 元 江²

翻訳 波多野 眞矢

序

1930年に梅蘭芳がアメリカでの訪問公演を成功裏に終えて帰国した後、ある歓迎会の席上で、各界の友人に向けて謝辞を述べた。この謝辞は梅蘭芳の語調を用いて他人が書いたもので、中でも特に注目に値するのは、梅蘭芳の「時代性のある新しい演劇」の創造に対する呼びかけである。「蘭芳はこのたびアメリカで、幸いにもほんの小さな成功をおさめました。彼らの賛美の声の中で、中国の演劇は多くの危機に面していることもわかりました。最大の危機は、あまりにも時代性がないことです！ 芸術が時代性を失ったなら、自然と観客をひきつける力を失ってしまいます。ゆえに蘭芳は今回帰国してより、中国演劇に対し、三つの努力の方向ができました。一つは、中国演劇を系統的に分析し、詳細な記載のあるものとする。二つ目は、以前の脚本と上演法を整理し、改めること。三つ目は、世界の芸術と科学を利用し、本来の特色に基づいて、より深い創造、つまり時代性を持った新しい演劇を作ること。ゆっくりとそうしていけば、必ずや中国の演劇が現代の世界に適合できる日が来るものと私は思います。」⁴ というものである。「時代性を持った新しい演劇」とは、梅蘭芳の時代に指していたのは「モダニティ」を持っているということで、伝統的なものに現代の観念を用いて改良を加えた伝統演劇とは異なる。このような「時代性を持った新しい演劇」の核心は、思想や内容上の「深化」の必要性にあり、表現形式においてはこのような「深化」させた内容を表現できる「演技法」に改める必要性にあった。しかし実は「時代性を持った新しい演劇」創造の歎願を明確に提示するよりも以前から、二十年近くにもわたって自覚的にも無自覚的にも探求を行っていた。こうした梅蘭芳の探求は、国内外から広く称賛を勝ち得てきた。たとえば、福地信世は早くも1919年4月に『支那の芝居の話』の文中で、「一つ獨特なる新しき藝風を發明して居るのである。……樂音の調子を耳觸り好く靜かな音樂の調子となし、唱の調子は新らしく自分で案出して居って、舞の手の如きは多少西洋の舞蹈などを加味して居る點もあるし、衣裳は其當時の古き衣裳を用ひてやる。表情の如きも今迄の舊支那芝居の有り觸れたる約束の表情とよほど變わって、心より表はれ出づる意味のある表情に富んで居る。」と梅蘭芳の“新しき藝風”を大いに賞賛している。沈達人は梅蘭芳が生涯変革を加え続けた『宇宙録』

の評価をした際、梅が「趙艷蓉を演じた体験は、まことに芸術的典型を作り出し、リアリズムを發揚する貴重な経験であった⁶」と言っている。とはいえ、これらの現代的な視点から梅蘭芳の探求に行った評価は、どれが肯定に値し、どれが更なる考察に値するであろうか。たとえば京劇の演技のモダニティの探求過程には、伝統的演技から逸脱するものが含まれていたのではないか、またこうした逸脱はどのような側面に分けられるのか、ある側面では逸脱のマイナス面には超越できない歴史的合理性も含まれているのではないか、などといった問題があるが、どれも今現在の視野から更に掘り下げて再考する必要がある。

—

梅蘭芳の「時代性のある新しい演劇」創造への探求は、京劇演技のモダニティ⁷に対する多くの面に及び、その中には演目、演技、歌の節回し、楽隊、舞台セット、服装、化粧、照明¹²などの一連の舞台演劇の要素を含む。演技のみについても、民国初年からほとんど同時にいくつもの異なる探求の道筋を歩んでいる。一本目の路線は齊如山が120通の手紙で伝えた西洋劇の「道理」「情理」に合致する、という原則に従ったもので、『汾河湾』の「表情」の探求を手始めに、生涯ずっと『宇宙鋒』などの劇に対し、心理的体験の体得を加えた演技を行った¹³。二本目は、民国2年以降何度か上海公演に赴き、再先端の演劇の影響を受けて、民国4年4月から民国5年9月までの18カ月の間に馮幼偉、齊如山らの文人たちの援助のもと、『孽海波瀾』などの一連の「新作劇」を上演した路線である。三本目は、新作劇を創作すると同時に、喬蕙蘭や、「青衣の泰斗」陳老夫子（徳馨）、李寿山ら役者たちの教えを受けて『游园驚夢』など三十数作の崑曲を演じたことである。四本目は『天女散花』などの歌舞劇を新たに編劇したことである。新編歌舞劇が「要望に応じて」日本¹⁷や上海で大きな成功を博し、かなりの興行収入を得、またこれにより「四大名女形」の首位となる榮譽を与えられた。一本目の「道理に合致」した真理追究に基づく路線は実際には表に現れないもので、梅蘭芳の各種の劇の演技にその影を落としており、とりわけ時裝新戯に際立っている。『孽海波瀾』創作において梅蘭芳が言うように、「手始めに私の演じる役の名を孟素卿と決め……」そして、その後この人物の分析を始める。これは話劇で人物の略歴を書くのとほぼ同様である。続けて、この劇の中で王蕙芳が演じるもう一人の妓女、賈香雲の分析をする。「その次は服装の問題である」。孟素卿がどんな服装を着用するか、梅蘭芳と京劇通たちはまず孟素卿の経歴を三つの時期にわけた。まずは誘拐され売り飛ばされた時期、次は妓楼にいた時期、三つめは更生施設で働く時期である。それに対応して、まずは貧農の姿、続いて豪華な絹の衣装、最後は質素な綿の上下のズボン姿と、三つの異なる身分の服装に着替える¹⁹。その次にはセットや所作と場面との組み合わせを考える²⁰。あきらかに、梅蘭芳の人物形象の分析と、春柳社の中心的人物李涛痕が西洋の新劇の要求に照らして発言した脚本の研究とは、非常に似通っている。梅蘭芳の服装に対するこだわりも、李涛痕の言う時代に合った服装と全く同じである。梅蘭芳がセットを強調しているのも、李の「特別なセットがあること」という努力目標と一致している。

つまり梅蘭芳は、完全にリアルを求め、「道理」「情理」に合致するという新劇の原則によって、彼の時装戯の最初の試みを導いたのである。そこには自然と「事実をなおざりにしてはならない」という時間、季節、地点へのこだわりも含まれている。

第二の路線の時装新戯については、梅蘭芳はのちに深く考え直したが、しかし当時彼が力を尽くして時装新戯を上演したのは、民国二年と三年の二度にわたり、上海で最新の芝居を観て強烈な感覚を受け、時装新戯を作りたいという衝動にかられたほか、上海から来た林顰卿らの劇団が演じた『白乳記』、『狸猫換太子』など通し的新作劇の興業の圧力のもとらす危機を²²重ねて受け、足取りを速めて新しい芝居を作らなくてはならないという心理的焦燥もあった。梅蘭芳は社会の新思潮に歩調を合わせる必要のため、また興業的収入のためとも言えるが、齊如山らの文人たちの援助のもとで崑曲を学ぶと同時に5作の時装新戯を上演した。これこそ梅蘭芳の言う「すこし矛盾する」「二本の路線を同時に歩む」²³という特別な時期であった。

三本目の路線の崑曲の学習は、京劇演技のモダニティに力を注ぐのに他山の石としたものであった。梅蘭芳は1917年から崑曲芸術家の喬蕙蘭に歌を習い、陳徳霖に所作を学んで、吹腔を用いた劇『奇双会』を習得し、以後よく上演した。梅蘭芳がこの劇を学ぼうとしたのは、伝統演劇の美的風格に富む『写状』の場の復唱体に参考とする価値があり、また一方では劇中の多くの所作がすべて崑曲の演じ方にに基づいたものであったからである。梅蘭芳は歴代の芸術家たちがたゆまず創造と工夫を加えてきた崑曲の所作、とりわけ美的風格に極めて富む「意気」により所作を演じる技術は、一旦掌握すれば変化し失うことがないことを意識したのである。そしてこれもまさしく梅蘭芳が崑曲を学ぶことによって京劇の演技を豊かにする、という提唱をした最も重要な原因である。崑曲学習が梅蘭芳の京劇演技の基礎を正しく定め、そして習った崑曲の演目の演技には生涯ほとんど手を加えることがなかったということは、崑曲の演技が京劇の演技の美的特性を引き上げると言う意義を非常に重く見ていたことを物語っている。

第四の路線の新編歌舞劇は、梅蘭芳が思い直して時装戯に決別したのち、最も評判を取った劇の形式である。だが、彼が全力を傾けて歌舞劇を上演した理由は、外国の観客の好みに応じた国際的戦略に合わせたことのほか、民国五年の三度目の上海訪問で「はじめほとんど対抗できなかった」²⁵小香水に出会い、生存を脅かす興業的挫折に直面した故もある。民国9年になり、梅蘭芳の四度目の上海訪問の時にようやく上海の京劇ファンの「新しもの好き、時流好き」²⁶の受け入れ傾向に合わせ、夜通しで創作する新歌舞劇のはっきりした方向性を探り当て、新作劇は「客を呼べるものは残す」²⁷ことにし、それにより巨額の興行収益をあげた。²⁸もちろん、梅蘭芳は上海の観客の「新しもの好き」の観劇心理に迎合して大きな成功を取めたと同時に、伝統的な青衣の、歌唱を重んじ演技には重点を置かない、という限界から見事に抜け出し、王瑤卿の作り上げた、青衣と花旦と武旦を一身に集めた新しい役柄の「花衫」を極致まで発展させ、伝統的京劇の演技のモダニティ改革の縮図ともなった。

梅蘭芳の幼児期の修行に基づく伝統的京劇の演技の基礎は相当に確固たるもので、その努力の勤勉、辛苦は常人をはるかに超える。演技が卓絶したのか否かは、己が俳優として先天的に不足したものを意欲的に補うかどうかに関連する、ということを経験した梅蘭芳は心中でよくわかっていた。徐蘭沅は、梅蘭芳の少年期とともに学んだ状況を回想している。「梅先生が13歳の年、芝居を学びながら舞台にも立ち・・・当時の観客の彼に対する評判とは、表情がなく、体は硬く、歌は下手。そこで、将来は見込みがないという者もいた。²⁹」梅蘭芳の伯母の回想も、この証左となる。「幼い頃の境遇は、冷淡と軽視ばかり受け、陰鬱な雰囲気の中で暮らし、家庭の温かみは全く得られなかった。十歳までは、一時はまるで誰にも面倒をみてもらえない野生児のようだった。……幼少時の資質は、それほど優れているとは言えなかった。蘭芳が八歳の時、家に小生役の名優の朱素雲の兄を招いて、彼に芝居を教えてもらったことを覚えている。その当時一般的だった入門の芝居は『二進宮』であるとか『三娘教子』といった、基本的な節で歌い方も簡単なものであった。たった四行の何の変哲もない節を、どれだけ教えてもきちんと歌えないとは。朱先生は、あまりに進歩が遅いので芸を学んでも望みはないと考え、蘭芳に向かって「蘭祖様はお前に飯を食わしてはくれない！」と言った。腹を立て、二度と教えに来ることはなかった。……幼い時の容貌は、いたって普通だった。顔のつくりは小さな丸顔。両目は、いつもまぶたが垂れているため、眼差しもはっきり見えることはなく、人に会ってもろくに話もできなかった。その頃の姿は、私に正直に言わせれば次の八文字だ。「言不出衆、貌不驚人！[言う事も普通、容貌も平凡]」。ゆえに、梅蘭芳の演技に対するひたむきな探求は、ほかの天分に恵まれた役者にはない、人に容易に語れぬ秘めた事情があった。つまり、役者という職業にとっては劣等感となる天分の欠落を、必ずや克服せねばならなかった。これこそ、なぜ一般の役者よりも更に努力をし、特殊な訓練法までも編み出したかの原因なのである。宣統二年（1910年）より、梅蘭芳はわずか17歳で鳩を飼う習慣を身に付けたが、普通の人の場合、それは単なる趣味にすぎない。しかし彼には特殊な演技訓練の方式で、垂れ下がった脛と生気に欠ける目のくせを矯正し、また腕力を鍛えるのに大いに助けとなった。³¹梅蘭芳は『舞台生活四十年』の第一集にわざわざ「鳩を飼う」という章を設けている。³²自分の演技を変革するために全力で苦しい訓練をしたことがわかる。「いい俳優になろうとしたなら、長期にわたる鍛錬を行うほか、自身の天賦の条件がどれも合格している必要がある。たとえばまなごしに生気がなく、のどは調子が外れている、といった天性の欠陥は、どれも人工的に救う手立てはない」。³³これからわかるように、梅蘭芳は役者として生きて行くための「天賦の条件」が「どれも合格」ではなかったが、両親が早くに病没し、芝居で家庭の重い負担を支えるしかなく、ほかに退路のない窮地にあって、唯一現状を変える努力とは、勤勉によって鈍才を補うこと、懸命に研鑽することだけであった。³⁴かつて「幼少時の訓練で、長いベンチの上に長方形の煉瓦をのせた。私は蹠[纏足を模した女形の靴]を履いてその煉瓦の上に、線香が一本燃え尽きる間立っているのではあ

る。はじめは立つだけでびくびくし、痛みがひどく、それほど経たぬうちに堪えられなくなって飛び降りるしかなかった。しかし、慣れてくると足腰に力がつき、段々に安定するようになった。冬は凍った場所で蹠を履き、武器で立ち回りをし、圓場〔舞台用の歩き方〕をする。気をつけていないと、転んでしまう。しかし氷の上で蹠を履いて走るのに慣れれば、蹠を履かずに舞台上立った時、身軽で簡単に感じるのだ。³⁵」と回想して述べていた。だから梅蘭芳は舞台上で蹠を履いたことは全くないが、しかし二、三年蹠の訓練を続けた。このようにかたくなに訓練を続けたのは、舞台上で蹠の演技をするためではなかった。厳しい蹠の技芸は舞台上で自在に演技をするための極めて深い体得を得るのに直接役立った。

所作をしっかり訓練しなくては。しっかり訓練するにはまず蹠の基本訓練をする必要がある。……冬になって、私は庭の平らな場所を探し、たらい数杯分の水を撒いた。凍るとスケート場のようになる。蹠を履いて圓場をして、何度転んだか、どれほど汗をかいたことか……私はついに成功し、有る程度の技術を身に付け、腰は身軽で柔軟になり、両足は安定感や身体の重心を把握できるようになった。『霸王別姫』の劍舞、足の踏み出し、腰のひねり、『貴妃醉酒』の臥魚〔ひねりながら身体を床につける〕、花の香をかぐ所作などを、今や私も五十を過ぎたが、まだ自在に行えるということは、幼い頃の訓練の重要性を証明しているではないか。当時もしも苦しい訓練を積み決心をしなれば、³⁷抗日戦争で8年も舞台上に立たなかったのに、今また舞台上に立てるわけがない。

ここからもわかる通り、梅蘭芳は京劇の伝統的演技の継承に対して極めて確実で、全面的である。梅蘭芳と同時代・同世代の芸術家を比べると、京劇の伝統的演技の受け止め方も、やはり最も豊かである。それが根本の所から伝統的京劇芸術に改革創造を行う「劇界の王者」の基礎を定めた。しかし梅蘭芳の京劇の伝統的演技への変革は思い通りのものではなく、ある特定の時代の歴史的背景や、海外に留学や滞在をした新式文人らの影響、新たな創造を続ける京劇界の著名人たちの手本、また崑曲の名優の指導など多重の要因が生んだ統合的効果である。

梅蘭芳が民国初年に積極的に最先端演劇に身を投じた理由は多方面にわたる。そのうち最も重要な要素とは、ある特定の時代背景である。実は、梅蘭芳は早くも辛亥革命以前の宣統元年（1909年）に、北方の俳優である田際雲が招聘し、上海から北京鮮魚口の天楽茶園へやって来た王鐘声劇団の話劇を見ており、後に時裝新戯を上演したのは、梅蘭芳が逝去前に書いた文章『演劇界で辛亥革命に参加したいいくつかの事』の言い方によれば、最初は王鐘声の主演した『禽海石』、『愛国血』、『血手記』などの「改良新戯」（銅鑼や太鼓を用いない、実質的には話劇）の影響を受けたためという。『宦海潮』という作品などは、王鐘声が演じた話劇に基づき京劇に改編したものである。王は若い頃日本に留学し、清末に帰国して「通鑑学校」を創設した。開校すると演劇の才能のありそうな学生を選んで演

劇の授業を行った。学問をしに来たのであって、演劇をしに来たものではありません、と言う学生がいたが、「中国が強くなるには革命をせねばならない。革命には宣伝が必要で、その方法は一に新聞、二に演劇改良である」と答えた。辛亥革命の上海光復の時、彼は天津でひそかに演劇界の同業者を集め、起義を計画して逮捕された。最期を逃げる前に高らかに「蒙古えびすを駆逐し、大漢を復興させよ」と叫んだ。この言葉は清末民初という時代の最も強大な歴史の叫びであり、そして「演劇改良」の方式でこの時代の歴史の叫びを宣伝することが、その時の特定の歴史的背景なのである。

革命を宣伝する王鐘声のこうした新しい演劇の主張は、梅蘭芳の新作劇創作に明らかに深い影響を与えた。梅蘭芳が最先端の演劇に身を投じた目的は、このような特定の歴史的背景と脈を通じたものである。³⁸梅蘭芳から見れば「各種の形式の新作劇（伝統的衣装を用いた新作劇、現代の衣装を用いた新作劇、古代の服装を用いた新作劇）は、崑曲さえも含めて、特定の歴史背景を表現し得た。こうした歴史背景に促されて生まれた最先端の「改良演劇」の共通の特徴は、(1) 覚醒作用を重視、(2) 新語の多用を重視、(3) 表情の演技の重視、(4) 人物の性格の重視、(5) 真に迫った演技の重視、(6) 伝統演目の所作や歌を用いる、という点である。「覚醒作用」とは、新作劇の創作には、必ず現実的な教育意義が必要だということである。新作劇創作が伝統劇の大団円の結末などの「決まり」から抜け出せなくても、必ず「比較的有意義な材料」を加えねばならず、そうしてこそ「側面から覚醒作用を及ぼすことができ」（たとえば『牢獄鴛鴦』）、また「警世的価値があり」（『一縷麻』）、⁴⁰「社会生活に「大きな影響」を与えることまでできる」（『一縷麻』）と、梅蘭芳には思われた。そしてこうした教育的目的を達成するためには、新作劇創作に必ず「思想に積極的な反抗性がある」ことを要求し、しかも何とかして観客に「この劇の主題」（『思凡』など）⁴²や、登場人物が「正義の立場」（『西廂記・拷紅』の紅娘）に立っていることを理解させる必要があった。「新語を使用する」というのは、最先端演劇を作るのに「現代の事実を背景としているなら、現代の言葉を話しても不自然とは感じない」ということである。たとえば『鄧霞姑』で、梅蘭芳は自身が演じた霞姑のために数十行もの長い科白を書いた。その中に、「現代の世界文明ではみな、公理を重んじています」⁴⁴など多くの新語が使われた。「覚醒作用」を重んじるのも「新語の使用」を重視するのも、梅蘭芳が特に注意していた「時代性を持った新しい演劇」創造に思想内容の「深化」が必要である、という核心的問題に関連している。

そして内容を「深化する」「演技法」を体現できる表現形式においては、梅蘭芳は過去の皮黄戯[京劇の前身]（とりわけ彼の役柄である、腹に手を当てて歌うだけの青衣）があまり重視してこなかった「表情の演技」や「人物の性格」、「真に迫った演技」などを、どれも京劇演技の変革の議題とした。梅蘭芳にとって「表情の演技」というのは、話劇の演技のように人物の複雑な心理の動きを、「顔の表情」、特に「眼差しの運用」によって「様々な段階に表現できる」ものである。たとえば『西廂記・拷紅』の紅娘の劇中での表情は「ストーリーに沿って4つの段階に分かれる」と言っている。彼の演じた『思凡』の尼僧も「顔の表情を合わせることで、やりきれない心情を表現できた」⁴⁵と言い、彼のつ

とめた『千金一笑』の晴雯が、第一場で襲人と口論するのも「表情を重んじ」、とりわけ「顔の表情で言外の意を表し」⁴⁶、『黛玉葬花』はもともと平坦な芝居だから、梅蘭芳演じる黛玉に、もし少しも「歌に合わせたしっかりした表情がなければ、もっとだれてしまう」⁴⁷と言っている。また賈洪林が『一縷麻』で演じた、林知府が自分の娘を嫁入りの駕籠に乗せる時の「すべてを表情にかけた演技」は、こんな「盛り上がりのない場面を……劇全体のクライマックスにさせた」⁴⁸。「人物の性格」というのは、伝統劇の類型化（隈取り化）した人物とは異なり、話劇の個性化した人物創造の基本的要求を具現化したものである。梅蘭芳は齊如山の要求に照らして、いかに段階的に『思凡』の尼僧の苦悩を表現するか細かく考慮し、それにより「登場人物の性格に対し、比較的統一した、一貫性をもった把握ができた」⁴⁹。梅蘭芳はまた呉震修の意向にそって、いかに『嫦娥奔月』の嫦娥の衣装の色を「性格に合った」ものにするか考慮した。また『一縷麻』で梅蘭芳の脇役を演じた賈洪林、程繼仙、路三宝の役について、「みな登場人物の身分と性格をしっかりと把握できていた。」と評価している。更に『鄧霞姑』の雪姑を演じた路三宝についてはやはり「人物の性格を把握していた」、鄭琦を演じた李敬山は「反面的役柄の性格を極致まで練り上げた」と評価している。⁵¹「真に迫った演技」とは、話劇の実体験による演技方式により「内心の欲求を余すところなく描写」し、「その時代の姿をリアルに反映」するものである。たとえば『一縷麻』の林知府の賈洪林は「演技が真に迫っていて、娘に扮した私ですら悲しみに堪えがなくなるほど感動した。客席の人々は言うまでもない、それぞれハンカチを取り出して涙をぬぐっていた」⁵²。また『春香鬧学』の春香を演じるには「生き生きと真に迫った姿」を要求している。

梅蘭芳の京劇の伝統的演技に対する変革には、早い時期に知り合った文化人、特に西洋や日本に留学し滞在していた新式文人による指導とも密接に関わっている。光緒33年（1907年）、わずか14歳の彼は、日本に留学し、日本の新劇に触れ、西洋演劇の影響を受けた馮幼偉⁵³と初めて知り合い、宣統3年（1911年）、18歳の時には日本留学から帰国した銀行家の呉震修とも知り合って、また京師大学堂同文館の学生ファンからの応援も得た。⁵⁴民国初年以後は、長年欧州を歴遊した齊如山の百二十通の手紙による細かな指導も受け、二十年もの間、共に仕事をした。蘇少卿は『現代四大名旦之比較』において師や友人を論じ、「蘭芳の師には喬蕙蘭、陳德霖ら十余人がおり、友人には李积戡、齊如山、黄秋岳ら数十人いて、脚本創作、顧問、宣伝、マネジメントなどを行った。一作出来上がるごとに、織り込むエピソード、衣裳の振りわけ、歌詞や科白の吟味、歌の配分などにつき、皆で対策を練り、衆知を集め、万全を期した。蘭芳はそれをよく聞き入れて、向上に努めたゆえに、このような成果が上がった」⁵⁶とする。程硯秋、荀慧生、尚小雲もそれぞれの師友が支援をしていたが、梅蘭芳の師友のような全力の傾注には及ばず、特に尚小雲は早くに名が出たが、傲慢さにより周囲に集まる師友は少なく、そのため多くの援助を得られず、成果は明らかに梅蘭芳、程硯秋、荀慧生より劣る。

梅蘭芳の演技の変革には、若い頃に、名優を一堂に会した合同公演や共演で、直接観察して学ぶことによって受けた影響も非常に大きい。宣統3年（1911）の夏と秋、18歳の

梅蘭芳は俞振庭の組織する「双慶班」に客演し、毎日昼は文明園に出演していた。同じ舞台に立った俳優には、朱素雲、謝宝雲、金少山、金秀山、王長林、王鳳卿、李順亭、賈洪林、徳珺如ら、当時北京で一流と言われた大家がいた。これらの人々はほとんどが譚鑫培、孫菊仙といった当時最も傑出していた芸術家と共演しており、歌、演技、所作などに新たな創造をし、清宮教習や「内廷供奉」に選ばれた者もいた。まさにこうした芸術的創造をたゆまず続ける大家たちの深い影響のもと、この年の秋に梅蘭芳ははじめて『玉堂春』を演じ、林季鴻が譜を書き、梅雨田が王瑤卿の革新的歌唱法を吸収した新しい節回しを伝授して大成功を取めた。それは事後広く流布して『玉堂春』の標準的な節となった⁵⁷。梅蘭芳はこの年から主要俳優の列に名を連ねるようになり、集客力をつけ、北京の各界で行われた公開の人気投票の番付は「探花 [第三位]」に選ばれた。これは、直接これらの優秀な俳優と共演し、演劇界の各種の活動に参加したことと大きな関係がある。民国元年(1912)秋、19歳の梅蘭芳は田際雲、余玉琴が組織した「正樂育化会」の活動に積極的に参加し、外国から帰国した齊如山の語る演劇理論を初めて聞き、齊如山が彼に書き送った手紙を読むという形式で、西洋演劇の「道理、情理に適う」演劇理論に接した。『汾河灣』は彼の京劇演技にモダンティを持たせた初めての試みである。そして馮幼偉らの指導のもと、『宇宙鋒』は心理の動きに重きを置く西洋近代劇を取り入れ、数十年も摸索を続ける演目となった。この年の冬、彼は「正樂育化会」の主催するチャリティ公演で初めて譚鑫培と『桑園寄子』で共演する機会を得た。アクシデントで来られなくなった陳徳霖の代役として、大名優譚鑫培が梅蘭芳を金氏役に指名したため、当時の伝統演劇界に大きな波紋を巻き起こした。譚鑫培が意識的に自分の恩人の子を引き立てようとしたものだったかどうかはともかく、梅蘭芳にとってはこれにより最も注目を浴びる方法で名優の仲間入りを果たしたのは疑いようもない⁵⁹。

梅蘭芳は当時公認の劇界の王者譚鑫培の引き立てを得ただけでなく、多くの名優の協力も得た。そのうち最も注目に値するのは、過去にほとんど学界から注目されてこなかった王鳳卿である。王鳳卿(1883-1959)は梅蘭芳(1894-1961)より11歳年長で、著名な革新派の女形である王瑤卿の弟である。光緒34年(1908)にはすでに「内廷供奉」となっていた。梅蘭芳は宣統3年(1911)に俞振庭の双慶班に客演した際にはじめて王鳳卿と舞台共演したので、年齢からも芸術的造詣や影響から言っても、梅は王の後輩格である。民国2年に初めて上海公演をした折には王鳳卿の添え役で、出演料は1800元のみ、看板のトップ俳優だった王は3200元というのも理解できる。王は心が広く、梅のために出演料増額の交渉をしてくれただけでなく、11月4日の初演から三日後、つまり11月6日には梅に最後の切り狂言を務めるよう提案した。11月10日前後に、劇場の支配人許少卿は正式に梅蘭芳に切り狂言を申し出た。続く数日のうちに、梅は馮幼偉、李積戩、舒石父、許伯明の建議のもと、上海で初めて務める切り狂言の演目を、刀馬旦の演目『穆柯寨』に定め、即刻、茹萊卿の指導によりこの劇をわずか五、六日で稽古し、11月16日、初めての鎧を着る立ち回りの演目『穆柯寨』の切り狂言を上演し、「新しい物、時流を好む」上海のファンたちの激しい歓迎を受けた⁶⁰。王鳳卿の寛大な振る舞いがなければ、梅がこれほど

早くに切り狂言を演じられるはずがないことは明白であり、これほど早くに芸域を広げる模索を開始し、青衣から役柄を飛び越えて刀馬旦の芝居を演じることもなかった。まさに芸域を広げ、しかも成功を得たそのおかげで、わずか十日後には『虹霓関』の前後篇の連続上演も試み始めた。梅蘭芳は本来、青衣の役柄で後編の腰元を演じていたが、『穆柯寨』の刀馬旦の成功経験を得たことで、前編の刀馬旦の役柄の東方氏を演じることに決め、漢口から上海に来たばかりの王蕙芳にこの役の科白、歌、所作の教えを乞うた。後編の東方氏の個性は梅蘭芳の演技の特徴に合わないため、これ以後は前編の東方氏と、後編では腰元を演じるよう改めた。後の人が踏襲するようになったこの演じ方は、実に梅蘭芳が始めたのであった。⁶¹

梅蘭芳の演技の変革が、名を成した後に崑曲の名優に学んで固めた基礎と密接に関わることも、疑いはない。梅の若い頃の演技はその祖父の世代の芸術家たちのように崑曲から入門するのは異なり、まず「皮黄の青衣から入門」するものであった。⁶²だから、彼の演技は皮黄京劇の角度から見れば最良に属すが、極めて古く成熟した崑曲芸術では明らかに不足と欠陥があった。かつて、自分が初めて上海で観客の熱烈な歓迎を受けた時の様子を評価してこのように冷静に回想している。

実は、あの時の私の技術は成熟などと言えたものではなかった。若さと体力にまかせ、扮装がよく、のどがよく、気力があって、怠けない、これらは全部若いうちから舞台上で奮闘した私の資本だ。しかし所作では、指を差したりつき出したり、流れで手真似をしているに過ぎず、これと言った特徴もない。⁶³

梅蘭芳が皮黄戯の童子功〔年少時の基礎訓練〕の役柄ごとの基本的な型の学習から、舞台上演を念頭に置いた演技の学習をまともに始めたのは、民国2年にはじめて上海巡業を行った前後で、これは主に崑曲の名優から学んだ崑曲の演技術である。皮黄戯の童子功の学習と舞台上演の演技の学習には、確かに関連はあるが、二つの全く異なる段階の学習となる。前者は一般の俳優の、型の基本技術の掌握レベルの問題で、後者は俳優が型の基本技術に極度に熟練し、掌握しているという基礎の上に、いかに演目の中で改めて具体的に融合させるかというレベルの問題である。そのため前者では俳優の基本的演技術の把握能力がより突出し、後者では俳優の演技を組み合わせる美的創造能力がより顕著である。

このことから、なぜ梅蘭芳が伝統劇の演技の変革を皮黄戯ばかりに行い、崑曲の名優から習った崑曲の演技はおしなべて、一生涯その規則を遵守したのか、その原因も理解に難くない。たとえば、彼が喬蕙蘭、陳德霖、李寿山ら崑曲芸術家に学んだ演目である。梅は以下のように回想をしている。

私が喬蕙蘭先生に『游園驚夢』を学んだ頃、先生はもう早々と舞台を退いていました。普段の喬先生の印象は、やせ細った老人でしたが、この芝居の一部始終を演技し始めた時、古びた皮の袷を着たやせた老人はほとんど見えなくなり、その清い歌声で

軽やかに舞い、劇中の人の動きを演じているのしか見えませんでした。その時私は、事情を知らない人が脇で見ていたら、きっとおかしくてたまらないだろうと思ったのでした。それから陳徳霖老先生も同時に私にこの芝居を教えてくれ、同じような感覚を持ちました。彼らが素のまま演技をしても舞台同様に人を引き込むのです。これは真のわざです。⁶⁴

伝統劇の芸術にとって「真のわざ」とは、どのように体験式であるか、役の真に迫って人物を演じるか、ということではなく、童子功で身に付けた極めて複雑化した役柄の所作様式をいかに運用し、生身の俳優自身と、真正な俳優として舞台上に登場するのとはを区別するか、なのである。喬蕙蘭はまさしく極度に定着した童子功の所作により登場し、一瞬にして私たちに生身の「古びた皮の袷を着たやせた老人」の姿を「忘れさせ」てしまった。生身の肉体と区別された「純観念的客体」となった芸術家喬蕙蘭が、自身から離れ出て立ち現われ、存在したのである。

朱家潛は、「陳老先生の『昭君出塞』は、総じて動作は非常に少なく、最後の退場で三度馬に鞭を打つ。いまの舞台で見られるような各種の跳躍のような動作や、一連の回転技など武旦の所作は一切なかった。しかし平板な感じはせず、しかも十分に芝居に満ちていた。登場時には、袖から扇子を取りだし、ゆっくりと開く。ただこの動作だけで、端麗で立派な貴人が客席を明るく照らすように感じさせた。梅先生の王昭君は完全にこのやり方だ。……私は梅先生の春香と紅娘の舞台から、李七先生が良い教え方をしたことが十分見て取れた。」と回想している。「李七」とは、李寿山先生である。梅蘭芳は李寿山から『鬪学』の春香の所作を教わった様子を回想し、李寿山について「手を腰に当てて登場し、何歩か歩いただけで、花旦に熟達した老専門家とすぐにわかった。手、目、身体、歩み、全体の統一、柔軟で機敏でない所は一つもなく、特に腰の技術は大したもので、歩くとき更に綺麗に見えた。その日、私の古い友人も何人か、駆付け付けて観劇していた。この演目が終わると、見ていた人はみな目の前に立っている春香が、背の高いことに気づかなかった。この老芸術家の技量が実に深いことを物語っている。……もう六十近いではないか。その手の指使い、腰の動かし方、細やかな歩き方、目の動かし方、どれも十いくつの少女のもののような。このようなことから、その昔に教えを受け、自分でもしっかり訓練を積んだことが容易にわかった。」と言っている。これは役柄の童子功の魅力もあるが、しかし童子功の魅力だけではカバーできるものではない。役柄の童子功によって訓練される所作の表現力は、いかに演じる人物に似せるかに表現されるのではなく、演じる人物をいかに区分けするかにおいて表現されるのである。つまり、伝統劇の演技の本当の「魅力」とは、確実な童子功を基礎とした所作によって組み立てられる人物の精神の顕現において表れるものであって、人物の精神の顕現は再現や追真といった形而下的意義のものではなく、仮定や類型化といった形而上的意義のものなのである。こうした形而上的意義の展示式演技は、「志向的」な「仮託の判断」の基礎の上に立つ美的価値のある「仮託の演技」となる傾向がある。⁶⁷

梅蘭芳がこれほど敬虔に崑曲の芸術家に演技を学んだのは、崑曲の極めて完成し成熟した演技を存分に参照して、彼の京劇演技の変革に、より高い美的尺度を打ち立てようとしたからであるのは明らかである。彼がその他の新作劇にはどれも変革を試み、ただ彼が学んだ崑曲にだけは崑曲の芸術家の教えた「やり方」に「完全にその通りに」した理由とは、なぜ上の世代の芸術家たち、とりわけ所作や歌の美しさを非常に重視する崑曲の芸術家たちが、年少時の一つ一つ芝居を習得したのち、一生涯にわたって、歩み、歌、科白、所作など「非常に正確で、少しもぶれることがない」⁶⁸のかという理由を大変よく理解していたからである。その原因は彼らが歌詞の意味の理解によって記憶しているのではなく、伝統劇の所作、歌などの極めて複雑な美的表現性のある様式の組み合わせのイメージによって記憶し受け継いでいるからなのである。そしてこうした様式の美的組み合わせの複雑な表現性のイメージは、文字的認識には訴えかけず、動態造形性に基礎を持つものである。そしてこれがまさに、梅蘭芳が早期の比較的粗野で卑俗な京劇の変革を試み、「時代性のある新しい演劇」⁶⁹としようとしたかの主旨の核心である。

三

梅蘭芳が京劇の伝統的演技のモダニティの変革において歴史的に大きな進歩を遂げたことは疑いようもないが、しかしそこには梅と、梅の時代とがともに避けることのできない問題と逸脱があった。ただ、それは急激な変革の時代の先端を走り続ける「劇界の王者」の極めて特殊で複雑な問題と逸脱であって、一般の芸術家の変革に存在する問題と逸脱とは同一視することはできない。張彭春は早くも二十世紀三十年代にこのように述べている。

造詣の深い著名な芸術家だけが、このような創造の特権と自分の成果を歴史に刻む特権を持つのであって、改革心を持ったものすべてにこの特権があるのではない。……一人の傑出した俳優が、伝統的演技の中に突出した成果を上げた後、新しい演技様式を創造する権利を得るのである。しかも自分の成果を舞台芸術の宝庫⁷⁰に捧げ、後の世に伝えることができる。そうして演劇は前に向かって発展するのだ。

梅蘭芳はまさに「自分の成果を歴史に刻む」ことのできる、極めて少ない改革の「特権」を持った人物である。我々もまさにこの意義に立って、梅蘭芳の京劇の伝統的演技のモダニティ変革の過程に、避けられずもたらされた逸脱と問題を取り扱い、再考しなくてはならない。

これらの逸脱にはいくつかの側面がある。一つは西洋演劇の「合理」「情理」の観念に合わせ、伝統的演技方式に改革を加えるものである。『汾河湾』は梅蘭芳の最初の試みで、生涯模索を続けた『宇宙鋒』も、伝統を逸脱した改革演目の類である。梅蘭芳は1917年から崑曲芸術家喬蕙蘭に歌を習い、陳德霖に所作を習って、吹腔戯『奇双会』を習得し

た。以後よく上演して、演技や台本に絶えず修正を加え続けた。張彭春の提案により、もとは李奇が監獄で泣く時に寝台に横たわっていたのを、両手に縄を持ち立って歌うようにした部分などは、修正が成功した。だが、討論を要するような修正もあり、ふくろうの神が風を示す旗を持ち、李奇が歌う時にゆっくりと巻き上げ、またゆっくり開く、という動作で象徴的に声を伝えるのを、封建的迷信として削ってしまった、などである。

第二に、上海の最先端演劇の影響を受けて創作された「新作劇」（伝統的衣装を着る新作劇、現代の衣装を着る新作劇、古代の服装の新作劇と崑曲）の演技に改革を加えたことである。先端演劇が一律に、西洋の新劇の現実的、リアル、性格化、体験性の演技の原則に右へならえをしていることが、逆に梅蘭芳を非常に困惑させる問題をもたらした。まず、真と美の矛盾である。たとえば、『思凡』の扮装と歌詞の矛盾である。若い尼僧が登場時に言う最初の文句は、「髪を剃り尼となるは実に憐れむべし」である。では、この歌詞に合わせ本当に髪を剃り落として演じるか、それとも喬蕙蘭先生が教えたように、ただ「大頭〔髪を後ろで結び長くたらず髪型〕に結び、道姑の頭巾をかぶり、水田衣〔尼が着用する大きな菱形模様の上着〕を着て演じるか。梅蘭芳は演技の過程で「舞台では到る所に美的条件を行き届かせねばならない」ことを把握していた。もし本当に、普段見かける尼僧の様子で登場したら、「それではさまざまな美しい所作や歌、表情と調和融合することができない」のである⁷³。続いては、虚と実の矛盾である。『思凡』の尼が羅漢を数える場面のセットは、北京の双慶社の俞振庭老板の発案による、羅漢を生身の人間で演じるか、それとも上海天蟾舞台の許少卿支配人の手腕による、水彩画の羅漢堂の背景を置くか？ 梅蘭芳は何度か繰り返し幕の閉開を用いて上演を試みたのち、背景という観念はあまりに演技を妨害すると思い、以後は伝統的な守旧〔舞台正面にかける装飾の施された幕〕だけを使い、背景は使わなかった⁷⁴。また、『黛玉葬花』第三場の閨房のセットや、第六場の庭園の築山のセットなどはつまるところ必要かどうか、梅蘭芳も、何度も「やりにくい」と感じたのちにやっとこの二場のセットを前後して取り払った⁷⁵。その次に、対応と非対応の矛盾である。話劇で表現される人物の性格はリアルで自然で、日常の姿と対応したものである。しかし梅蘭芳は、たとえ『風箏誤』の醜い令嬢の、笑いを取る部分であっても「ある範囲というものがあり、勝手に羽目を外すことはできない」ことに気がついた。なぜなら「昔の老優は登場人物の性格の把握に対し、伝統的訓練を経たもの」であって、崑曲は「登場人物の性格と身分は俳優の歌唱、科白、所作、演技の四つの道具によって表わされる……これこそ崑曲が所作や、劇作の手法上で本当に卓越している所だ⁷⁷」と言っている。つまり、たとえ人物の性格、心理、表情などの表現であっても、童子功で習得した歌唱、科白、所作、演技の役柄の様式を経た、異化的手段の（現実には）非対応のものであって、未知の露呈、意境の顕現であり、真実の再現ではないのである。

第三に、崑曲を学んだ時、新式文人の指摘を受けて崑曲の歌詞に「実対論」的意義による理解を加えた。梅が崑曲を学んだのは、「複雑で美しい」崑曲の所作を「できるだけ京劇の中に用いたい」からであるが、崑曲を学んでいる時に、西洋や日本に留学や滞在をした新式文人の指摘を到るところに受け、新劇的な発想によって読解、改造を加えた。「歌

唱の際の身振り」は「歌詞によって解釈する⁷⁹」という理念から出発し、梅蘭芳の『遊園驚夢』の歌の所作の解釈は、ほとんど大部分が「道理」に合い、「実対」の意義からなされた。民国初年から学んで上演した崑曲の「歌詞や科白の意味」への「注目」、とりわけ「表情に深みを加える」という目的から出発した杜麗娘の所作の改編は、明らかに崑曲の美的趣向から逸脱している。ところがこの逸脱について、梅蘭芳も、学術界でも、そこに存在する問題を意識していない。梅の京劇の伝統に対する態度と比較すると、崑曲に対しては一貫して敬意を払い、喬蕙蘭、陳德霖、李寿山ら崑曲の芸術家たちに学んだ芝居は一般的にはみな「少しも違うことなく」演技を保ち続けることができた。文化に対する梅蘭芳の観賞力の不足によって、『金山寺』の双剣を槍に変えるなど⁸⁰、後にはやはり変えないほうがよかったと認識することになるのだが、陳先生の演技を勝手に動かした所もあった。だが、梅蘭芳に良くない変動だったと認識されなかった芝居もあった。『遊園驚夢』で杜麗娘が机の前で三度うずくまる場面の修正などは、とても思いもよらないものである⁸¹。

第四に、日本の財閥の趣味及び上海の「新奇を好む」愛好者たちに迎合して、絶えず新作歌舞劇を作ったことである。梅は興行成績と外国の観客に迎合するため、新式文人の指導と援助のもと古装新戯を重点的に創作した。だが80数年前すでに燕山小隠が「古装新戯というものゝの創作は、新奇によって制作し、世人を欺く行いである。梅蘭芳より始め、皮黄戯のしきたりは、遂に跡形もなく破壊されてしまった。世に知音少なく、みな盲従する。嘆かわしいことだ。」と評している。これは酷に過ぎる評語だが、今日なお深く考えさせられる所がある。無名氏による『心を冷静に 梅蘭芳の解剖』という文では、「もし梅郎の演じた各劇を論ずるなら、伝統演目が最もよい。とりわけ閩門旦〔若い令嬢〕、刀馬旦〔女武將〕に秀で、『穆柯寨』『樊江関』などは、脇役も整い、実に味わい深い。余が冷静に論じて、梅の伝統演目は、新作物より勝っている。たとえば青衣が容易に歌わない『祭塔』では、声が一筋の蜘蛛の糸のように空を嫋嫋と流れ、高低抑揚は拍を外れるものなく、今思うもなおこくの深い余韻がある。余は梅の芝居を半年ほど聴いているが、この芝居は一度しか聴いていない。尚小雲が歌うのを聴くと、やや甲高く、柔らかみに欠けるようだ。梅があまり演じないのが残念だ。民国八、九年以後は嫦娥奔月、黛玉葬花、木蘭従軍など新作劇を看板に掲げた。これらは北京・上海両地でよく聴いた……蘭芳の芝居では、木蘭従軍のほかは、特に取り立てたものはないと思う。奔月、葬花、西施などでは、格好もあまり変わりばえなく、構成も緊密というわけではない……⁸⁵。」と言う。無名氏のこの判断を、実は1920年の梅蘭芳の四度目の上海公演時にすでに述べている者がいた。阿庸は『梅屑』という文でこのように述べる。

上海人の観劇の傾向は、ほとんど斬新であることにつきる。そしてこの四十日の間に、余は幾度も散花、葬花の上演があると知った。そしてその最も得意とする劇、祭塔、孝感天の類は、一度も演じられることがなかった。余は余の推量がほぼ間違いないと信じる。⁸⁶

確かに「間違いない」。鶴有は、『蘭芳の歌唱は反二黄を得意とし、祭塔はとくに絶唱である。』と言う⁸⁷。『祭塔』、『感孝天』の類の、梅蘭芳が最も得意とする入門の童子功で青衣専門の芝居が天蟾舞台で一度も演じられなかった理由は、梅が上海の愛好者の注目するポイントを非常に理解していた、ということをちょうど説明している。

1920年の四度目の上海公演で、追加上演をする以前の43日間に、夜の公演は合計43日、昼の公演が7日で、26の演目が演じられた。そのうち『天女散花』（新作）は6回、『上元夫人』（新作）は4回、『遊園驚夢』（崑曲）、『販馬記』（吹腔）、『麻姑献寿』（新作）、『黛玉葬花』（新作）、『嫦娥奔月』（新作）は各3回、『汾河湾』（皮黄）、後篇『虹霓関』（皮黄）、『木蘭従軍』一・二部、『木蘭従軍』三・四部（新作）はそれぞれ二回、『彩楼配』（皮黄）、『玉堂春』（皮黄）、『千金一笑』（新作劇）、『樊江関』（皮黄）、『獅吼記』（崑曲）、全幕『紅鬃列馬』（皮黄）、『珠簾寨』通し（皮黄）、『貴妃醉酒』（崑曲）、『御碑亭』（皮黄）、『四郎探母』通し（皮黄）、『春香鬧学』（崑曲）、『玉簪記』（崑曲）、『佳期考紅』（崑曲）、『鄧霞姑』（新作）、『轅門射戟』（皮黄）、『春秋配』二部（新作）、『春秋配』三・四部（新作）は各一回。この26の演目のうち、新作劇と皮黄戯は各10作で、そのほか崑曲は5作、そのほか吹腔が1作である。合計50回公演をし、崑曲の7回と吹腔1回のほかは、新作が27回を占め、皮黄はわずか13回であった⁹³。これも亞庸の『梅屑』の中の「推量」を証明している。

蘇少卿は四人の名女形の演じる「新作劇」を比較して、梅蘭芳の『黛玉葬花』『天女散花』『嫦娥奔月』『上元夫人』『麻姑献寿』は「初期の歌舞劇で、梅蘭芳の成功はこれらの芝居にある。」と述べる。『花木蘭』『鳳還巢』『春灯謎』『俊襲人』『太真外伝』『鄧霞姑』『廉錦楓』『西施』『洛神』などの芝居は、「奇異で複雑な筋で、役の多くは青衣のうち色香のある人物ばかりで、歌にはさほど比重が置かれず、中でも太真外伝はその富貴艶麗の特色が最も適していた。俊襲人など、西洋的一幕劇を模倣したのもあった。」と言う。蘇の目には、四大名旦で新作を論じるなら梅蘭芳が最多で、荀慧生がそれに次ぐ。梅、荀はともに新作劇で名があるが、性質は異なるとする。「荀の資質は、新作を演じるのに一番適している。その艶めかしさは比類がない。義女烈婦、武俠、哀艶などの路線は、いちいち筋が通っている。さらに劇作に加わった陳墨香は、著名な京劇愛好者で文学をよくし、手になる芝居は大変おもしろく、慧生も新作をよく演じ、よい相乗効果を果たしている。慧生が四大名旦の列に入り込めたのは、新作劇の功績である。」荀慧生の演じる新作劇は、荀の花旦という役柄の特性と、比類なきなまめかしさをよく演じられる天性の資質がうまく作用しあい、そこに舞台上演を熟知した著名な愛好家出身の陳墨香の、荀の天性に極めて適合した演目の劇作が加わった。ゆえに、本当に新作劇で名を挙げ最大の功績を為したのは、梅蘭芳ではなく、荀慧生のはずである、という意味である。その原因は明らかに、青衣出身の梅蘭芳には、花旦の特性がより多く表わされた新作劇の役があまり適合しないからで、これこそが「役の中には青衣のうちで色香のある人物ばかり」演じた原因で、青衣の端正で、典雅な役柄の特色を遠ざけてしまった。そのほか、劇作の角度から見れば、梅蘭芳の脚本創作に関わるメンバーはほとんどが愛好者出身ではないため舞台での実演に

疎く、劇作上に梅蘭芳の役柄の演技術をよりよく反映させることができず、「奇異で複雑な筋」に力が注がれ、梅蘭芳の突出していた「歌唱には比重を置かず」、そのため新作劇の成功は主にあまり演劇性のない初期の歌舞劇にあった。それは伝統的な京劇の演技からは⁹⁴だいたいぶかけ離れたものであった。

第五に、梅蘭芳は綴玉軒に集まる文人や愛好者たちの指導のもとで、舞台演技では特に「表情」を重視したことである。演技を強調した「表情」性とは、最初の含義は齊如山が民国元年に梅蘭芳の舞台を観たあとに手紙で知らせた、演技は「道理」「情理」に合うことが必要だ、というものである。⁹⁵これは齊如山が欧州で多くの劇を見て、新劇の研究も行い、新劇の脚本を書いたこととも関係がある。⁹⁶齊如山は、西洋のリアルを求める演劇観念を用いて、演技には「役の身になって考える」ことが必要だと梅蘭芳に要求したのである。梅蘭芳の演技に「表情」が重視されたのは、古典的伝統演劇の意義における伝統の継承ではなく、近代日本の新劇が中国に伝来したことの直接的影響であることは明らかだ。民国初年に上海で、日本の新劇の影響を受けた先端的演劇を何度も連続して観たことと、密接に関わっている。⁹⁷春柳旧主は梅蘭芳が二種類の芝居、「普通の劇」と「過渡的な劇」を演じられると考えた。では、「新派劇とはいわず、過渡劇というのは何か？ 新派劇とは歌がなく、ドラマである。歌があるのは欧米のオペラのようなものである。今梅郎は、純然たる新派劇を演じられないのではなく、特に一般社会の心理が歌曲に傾いているため、過渡劇を演じざるを得ず、新派劇に歌曲を加えている。これがまた梅が社会に歓迎されるゆえんでもある。過渡劇は、表情の劇と舞踊劇とに大別される。(甲)表情の劇 一縷麻 木蘭從軍 鄧霞姑 牢獄鴛鴦 童女斬蛇 千金一笑 (乙)舞踊劇 天女散花 黛玉葬花 嫦娥奔月」と言う。これより、「表情」の劇とは、科白が多く歌の少ない現代劇のスタイルで、科白が多いのは新劇に近く、表情によって演技を補助するものであることが知れる。

「表情」(英語の expression) という言葉は、日本の翻訳を経て(日本語の「表情」と中国語の「表情」の書き方は完全に同じ)中国における現代西洋演劇の演技の語彙に引き入れられた。日本でなぜ「表」と「情」という二つの漢字を組み合わせた「表情」によって、英語の expression を訳したのかは研究に値する。『説文解字』によれば、「表、上衣なり。衣に従い、毛に従う。古、裘を衣る、毛を以て表と為す。」とし、徐鍇は『説文解字系伝』に「古は皮を裘と為し、毛は皆外にあり、故に毛を衣るを表と為せり。会意。」と言い、ゆえに、「表」という文字のその本義は「外側の衣」であり、それを広げて「外、外面」となり、「表から裏[うち]に及ぶ」というように「裏」と相反するものとする。『法言・重黎篇』では「威儀文辞、表なり。德行忠信、裏なり。」と言う。すなわち人の德行忠信が外在する威儀文辞を通して顕現、顕示(「表」)され出てくる(出させる)ことである。「表」とは使役用法で、「使……顕現在外[……を外に顕現させる]」という意味である。『説文解字』では「人の陰気に欲有る者。心に従い、青の声。」と言い、ゆえに「情」の本義とは「感情、情緒、情欲」である。『礼記・礼運篇』には「何をか人情と謂ふ。喜、怒、哀、惧、愛、惡、欲、七者は学ばずして能くす。」という。広げて「情意、本性、志

向、意志、愛情、情痴、情趣」などと使う。まさに「徳行忠信、裏なり」のように、内在する心理的志向である。「感情、情緒、情欲」も「裏なり」で、内在する心理的情感である。「表情」という言葉の本義は「内在する心理的情感を外に顕在化させる」ということなのである。このことからわかるように、日本語で「表」「情」という二つの漢字を組合わせて英語の expression の含義を訳したのは、相当に適切なものである。

王力は「現代中国語の外来語の意識は、ほとんどが中国人の訳ではなく、日本人のものと訳を採用したものである。」と指摘している。⁹⁹「表情」のほか、「舞台」、「演奏」、「典型」、「芸術」、「美学」、「美感」、「情感」、「詩歌」、「文学」、「哲学」、「主体」、「客体」、「唯物」、「唯心」、「真理」、「思想」、「観念」、「知識」、「範疇」などの新しい名詞はみな日本から来た。近代中国がほとんど日本、日本語というルートを通して西洋文明の学習をしたのは、以下のいくつかの要素に基づく。第一に、日本語は学習しやすい。「日本の文章や言語は比較的わかりやすく、文理にたけたものは日本の書物の翻訳を志して半年で可能になる。」¹⁰¹第二に、「各種の西学の要は、日本でみな翻訳しており、東洋に取経すれば、労力も時間も省ける。」¹⁰²ということである。日本に留学した梁啓超は「英語を学ぶものは五、六年かかり、初めのうちはなお障害が多く、政治学や資生学、智学、群学などの書が読めるとは限らない。しかし日本語を学んだ者は、数日にして成果が出はじめ、数か月で大成して、日本の学問を我が手中におさめることができる。天下にこれほど早いものがあろうか。」¹⁰³と言っている。そして以上のような意識を持った理由のうち、最も重要なのは阿片戦争敗戦が中国全土を震撼させたことで、特に庚子事変以後は、西洋に学ぶにはまず日本を学ぶというのがほとんど全中国人の共通認識となった。それにより日本留学生は1896年に清朝政府が選抜派遣した13人から、1901年には274人、1903年には1300人、1905年には8000人、1906年にはなんと12000人にも上った。¹⁰⁴このように膨大な留学生が伝える情報は、更に日本と日本語を通して西洋近代文明を学ぶという意識を強化した。

梅蘭芳が、日本留学生を通じて最も早く西洋演劇の観念を学んだ俳優の一人であることは、確かである。その身边に集まった愛好者たち、とくに綴玉軒の構成メンバーの骨幹となったのは、馮幼偉、呉震修ら日本留学生であった。表情を重んじるという概念を、梅蘭芳は新作劇創作を通して強めていった。そして表情の強化により思いがけず得ることになった愛好者たちの崇拜は、梅蘭芳に表情の芝居には興行的な吸引力があることを知らしめた。そしてこの吸引力が更に表情の演技を劇場化、興行化へと拡大し、期せずして以前の花旦の、毒のあるセクシャルな演技と結びついた。この意義から言えば、明らかに正統的青衣の役柄の規則からの逸脱であり、梅に反対する多くの愛好者たちも、主にそこを理由としていた。劉豁公は、「花衫」の歌い方と演技は、梅蘭芳が「スターになったのは確かにこの部分に人気を得たからであるが、しかし人々から反対を受けたのも、やはりこの部分のためであった。花旦は淫蕩な女に扮し、青衣は貞節な女に扮するからである。今それを一つに合わせ、¹⁰⁵性質的にどっちつかずのものとなり、情理的にもどうも筋が通らないようだ」という。もちろん、異なる役柄の演技と歌を融合させ、それによって芸術的表現力を増強させるというだけであれば、試すべきであろうが、しかし問題は梅蘭芳がそこか

らずいぶん遠い所まで行ってしまい、しかも梅をよく知った愛好者たちに多くのマイナスの連想をたやすく引き起こさせてしまったことである。たとえば、梅蘭芳が「登場」した時、まだ筋も明かさないうちから、まずその視線を四方にさっと流すと、どんな野暮天であろうと、目と目が合ったその瞬間、はからずも梅の梅毒に当たってしまうのだ。¹⁰⁶清朝の遺老たる張五皮は、『北京鞠部世界第一芸員梅蘭芳啓 [北京劇界第一の俳優梅蘭芳殿に啓す]』という手紙の中で、このように言う。

都の俳優陣に忽然と貴下が現れ……上に下に飛んで鳴き、その声価の高きこと、ひたすら天地を震動させ、人を驚かす。天性の麗質に、才智、聡明を加え、舞台上に登場するや、音曲の妙を尽くし、右顧左眄して喜悅満面、媚態に溢れ、一世を風靡する。また大文豪の樊樊山、易哭庵ら著名人が、ために賛美を惜しまず、力を尽くして持ち上げ煽り、詩歌に詠って世界に鼓吹し、ついには覚えぬ世の貴顕富豪、好色魔が、みなそのかんばせに近寄り香を嗅ごうと集まり来る。命を投げ出し貴下のために奔走するが、貴下はおっとり鎮座して、微塵も力を使わずに、時にゆっくり明眸をめぐらせ、喉をさえざらせ、香気をふりまくや、人々の魂をとろけさす。英雄豪傑富豪偉人、豪商巨商に若旦那、みな心酔し、骨抜きとなる。ゆえに貴下の求めをかなえられぬなら、黄金の織物、白玉のきざはしだらうと、すぐにも用意し馳せ参ず。¹⁰⁷

新聞や雑誌には、梅蘭芳が色目を使い、流し目を送った等に類する報道や評論が大変多い。はたして梅蘭芳がそれほど軽薄であったのか、それとも興行収入のための一種の便宜的な策であったのか、それは愛好者たちに果てしない想像の余地を与え続けた。劉豁公は梅蘭芳が『武家坡』で「王宝釧に扮して薛平貴と話す時、時に笑って彼に目を向けたが、これはその場での一種の機を伺った臨機応変の方法で、旧来の顧曲家たちは決して賛成しなかつた。¹⁰⁸」と言っている。たとえ「機を伺った臨機応変な方法」であろうと、人に誤解され、曲解を招く情報を与えているのであって、少なくとも梅蘭芳の伝統劇改革が、完全に正統的な意義を持つと簡単には言い切れない。そのマイナス面、社会に迎合する一面にも正視し真剣に考察する必要がある。最も明らかな事実として、梅蘭芳のこのような表情の演技はのちの俳優たちへの影響が大変大きく、「梅派花衫」の表情法とも認識されている。これは梅蘭芳の「機を伺った臨機応変な方法」である、とすればきれいに解釈できる、と簡単に言えるものではない。少なくとも梅が情理、道理に合った演劇観に同調していた、という前提のもとでは、少々偏ってもいる。

梅蘭芳が「表情」の演技を重んじたのは、梅が「新作劇」を創作したのと同様に、実は二面性がある。「道理に合った」演劇観から出発して演技の表情性を重んじたのが、上海の愛好者の流行新奇を求める心理に迎合したもので、目を見張るような興行収益をあげ得たととしても、このような体験式演劇観の基礎の上に立てられた、理にかなった表情の演技は、伝統演劇芸術の非体験式の歌唱・科白・所作・立ち回りを通して、意境の構築する演技方式に訴えかければ、構造を壊してしまう。それより下って、もしも劇団の生存のた

め、収益を得るために、勢いそうした愛好者たちの歪んだ欲望の満足に迎合しただけだというのであれば、おそらくこういう表情の演技の色情化、挑発化、欲望化を招くであろう。もし梅蘭芳が果たして本当に当時の愛好者たちの記録したような舞台上の演技のようであったなら、確かに深く考えさせられる。もちろん、たとえこれら逸脱のマイナス面であっても、特定の歴史の時代に戻してみれば、梅蘭芳が「梅老板 [梅蘭芳丈]」として必要な興行収入と劇団生存の相関性への考慮や、日本、アメリカ、ソビエト公演の特定の鑑賞者群に対して採用せざるを得ない臨機応変な方式など、超越できない歴史の合理性をはらんだものである。

四

梅蘭芳の京劇演技の近代化の模索に、伝統に対する逸脱が現れたその所以は、梅が教養レベルの低さにとらわれたために、判断力に欠けたことと密接な関係がある。この点に関しては、二十年間梅蘭芳と協力関係にあった齊如山の、梅蘭芳に対するある評価の中にその証拠が得られる。「私は、梅が芝居以外には何も取りえがなく、芝居に関しては、少し教えればそれをなしとげ、しかも上手にやれるということをよく知っている。処世については、忠実温厚で人あたりがよいだけで、少しも判断力がなかった。」¹⁰⁹ここで言う「処世」とは、日常生活を指しているだけでなく、伝統演劇の美的特性に対する曖昧な認識も含まれている。これは齊如山が幾度か重要な場面で梅蘭芳と交わした言葉から、非常に鮮明に見て取ることができる。

1932年の冬、梅蘭芳は北京から上海へと居を移した。北京を離れる前に、齊如山の家に赴き長時間語りあった。二十年もともに仕事をした後、袂を分かつことになり、悲しみの表情を露わにした。しかし齊如山はこう言った。「もし仕事の面から言えば、私は自分に対して心残りはないが、しかし貴方については実に残念だと思う。貴方が上海に行ってから交際をした人たちは、当然ながら金持ちや銀行家が多かった。しかし私は断言する。一人として貴方の芸術の研究を助けられるものはいなかった。だから貴方の芸術はこれ以上進歩しないだろう。しかし逆に言えば、貴方の芸術の研究を助けるものがないでよかったのだ。もし助けたとしても、貴方には有害無益だ。私は今日、丁重に申し上げる。もしもあなたに国劇改良をそそのかす人がいたら、慎重にしなくてはいけない。皆芝居をよく理解していないから、この数年来、改良した芝居はすべて伝統劇を損ねるものになってしまった。なぜなら彼らは国劇の原理を知らず、永遠に話劇の目によって伝統劇を改良しようとする。それは改良ではないだけではなく、しかも改めるのでもなく、ただ破壊だけなのだ。重要な話をするのでどうか覚えておいてほしい。決して、話劇の眼差しで国劇を量ってはいけない、ということだ。話劇のよい所はみな、国劇がもらってはいけないものだ。国劇のよい所は、話劇には不要なものなのだ。」¹¹¹梅蘭芳が上海に居住するようになって以後進歩がなかったという勧告については、1930年に訪米公演から帰ってほどなく、すでに齊如山は注意をしている。

今より以前は、あなた個人の方面について言えば、芸術は日々進歩していた。しかし今より後、歩みは止まったも同然、再び進歩することはない。特に貴方が上海に移られるのなら、必ずや墮落する。第一に、上海の俳優はほとんどが古い規範の通りにできない。北京の老優は、原理を理解してはいなくても、皆古い規範通りにできるのだ。上海では理解していない上に、多くの人ができないのだ。上海で何度か芝居を観たが、規範を外れていないものは一つとしてなかったと言える。貴方が毎日こうした人と語りあうなら、どうして墮落しないはずがあるだろう！ 第二に、貴方のほとんどの旧友たちはあなたを大変に愛護し、また伝統劇が好きでもあったが、でも伝統劇については理解していないと言っていい。わからないのは彼らだけではなく、貴方も分かっているとは言えない。これは貴方を蔑んだ言葉ではない。もしも技術のことだけ言えば、貴方は私よりも一万倍も勝るが、芝居の真の理解についてならば、貴方は私よりも¹¹²ずいぶん劣る。

齊如山の「上海の俳優」に対する評価は過酷にすぎる嫌いはあるが、しかし大体は実態と符合している。それは、「海派」[上海の京劇]のリーダーである周信芳の、伝統劇に関する思考の出発点に見て取ることができる¹¹³。たとえば、「『徐策跑城』の跑[走る]は、前に一直線に走るべきである。しかし、舞台にはその術がない。もし本当に前に進めば、客席まで走り下りることになる。だが、映画では全く可能である。私たちは監督の援助のもと、まっすぐ前に向かって走った。」と周は言う¹¹⁴。周信芳の言に従えば、『徐策跑城』の跑は、本来、一直線に前に走るべきである。今、圓場を走る[舞台上を丸く走る]のは、ただ「舞台にはその術がない」からで、やむを得ずそうしているというのだ。つまり、周信芳の伝統劇の思考の出発点は、西洋演劇の「合理性」であり、「走る」ことの合理性から言って（「べきである」というのは「合理性」の訴求である）、丸く圓場を走ってはならず、一直線に走るべきなのである。このように伝統劇の圓場を理解するのは、あきらかに中国伝統劇の美学的特性とは全く食い違ったものである。「圓場」の美学的本質の規定は、ちょうど「合理性」とは相反し、美的表現性から出発したものである。すなわち舞台が表わす豊かさ、手軽さ、舞踊性から出発したものであり、また舞台上での圓場は、舞台の制限によって走っているというわけではなく、一種の芸術的表現方式、一種の美的様式の組み合わせ、融合である、とも言える。これは老子の言う、「大方に隅[ぐう]無く[大きな四角は角が見えない]」の観念が伝統演劇の芸術に表れたものであり、梅蘭芳の言う伝統劇芸術の「四角い舞台の思考」——「圓場を走る」にはどの角（「四角の舞台」）にも気を行き届かせねばならない、に当たり、老子に代表される中国哲学の美学的思考の一種の芸術的表れでもある。まさに周信芳が、圓場を走るのはやむを得ずそうしていて、確かに「舞台にはその術がなく」、本来は一直線に走ってこそ合理的であるはずである、と誤解したため、だからこそ映画では真実で合理的な要求に従って、喜んで「一直線に走る」ように改めたのである。そして丁度このような、「合理性」の訴求といわれるものが、根本から伝統演劇の芸術の美的特性を抹殺するのである。周信芳の演技にスタニスラフスキーシ

STEMの要素が多く含まれるのは、周が話劇界の田漢、洪昇、歐陽予倩らと密接な関係にあり、とりわけ周は話劇の上演にも参加し、主要な役を演じたことにも関連がある¹¹⁵。

梅蘭芳が伝統劇芸術の美的特性について「多くが曖昧」であることを最もよく表わしているのは、映画監督費穆が梅の演じる『生死恨』を映画撮影した際の、撮影観念への共感である。梅蘭芳はかつて齊如山に『生死恨』¹¹⁶撮影時の多くの戸惑いについて語っている。伝統劇の歌唱は、「慢板 [ゆったりしたテンポ] では時間が長すぎ、映画には適さない。それに全員が普段の状態の通りに撮影したら、一人一人の演技が目立たなくなる」などである。しかし梅の以上の言葉に対し、齊如山は「映画の撮影は完全に中国劇の通りには成り立たない」などの多くの理由に関して同意をせず、「さきほど言ったそれらの理由は、言ってみればそれらしい理由だし、聞けば何も不合理な所もないようだが、しかし一つ重要な理由がある。あらかじめ言っておかねばならないが、まず先に中国劇を理解する必要があるということだ。もし本当に国劇を理解できたら、どのように改めようと、国劇の原理を外れることはない。もし国劇を理解できていなければ、手を入れた途端におかしくなってしまう。敢えて言うが、貴方のあの監督は、絶対に国劇を理解していない。監督がわかっていないだけでなく、貴方もわかっていない。私たちは二十年あまりも共に仕事をしてきたのだから、私の状態も全部わかっているだろうし、貴方の状態も私には全部わかっている。もし技術についてなら、貴方は私の一万倍も勝っている……もし理論について言えば、貴方が私に及ばないことは言うまでもない、譚鑫培たちからも教えを受けてきたのだ。私たちが離れてからもう十数年過ぎた。この十数年のあなたの様子は、詳しいことは知らないが、おそらくそれほど進歩はないと私は思う。ここの人たちが書いたもの、新聞の文章や談話を読んだが、彼らの演劇原理についての理解がそれほど深くないことがそこに証明されている。理解しているのはほんの上っ面の一部分だ。こんなことを外にもらせばもちろん相手を傷つける、しかし事実は事実だ。」¹¹⁷と言った。

齊如山の言う「事実」には、根拠がある。たとえば上海の著名な劇評家の劉豁公は、集客力では譚鑫培すらも尻尾を巻くほどの劇界の王者の梅蘭芳が「このような地位を手に入れることができたのは、確かに清く美しい声、まろやかな節回し、細やかな所作、周到な表情、多くの方面との交際につけていることなどの力によるが、しかし私が仔細に考えてみると、これらは梅蘭芳の地位を形づくっている細胞にすぎず、その主要な原因ではない。主要な原因とは、現代の群衆の心理が「美を好む」傾向の途上にあつて、梅の扮装、衣装、態度などが、美の原則に丁度合っているからだ。」と文章で考えている。劉豁公がここで言う「美の原則」とは、芸術性の純粋な「美の原則」ではなく、劉の理解する生理的な快感であり、劉の言で言えば「どんな物でも、刺激的であればあるほど、現代世界の潮流にマッチする」なのだ。皮黄戯が崑曲に取って変わることができたのは、皮黄戯には刺激的なものも多く含まれているからである。しかし劉豁公は「現代人たちの審美観念は日に日に激しさを増し、かたくなに伝統を守る京劇ではもうだめで、旧来の伝統劇の様式を用い、大掛かりなセットで新作劇を作り、更にマジックやダンス、太鼓や大道芸、五音連弾 [四人で五つの楽器を操る]、七音連弾など色々な芸も取り入れ、続いて様々な特別

な衣装も一緒に加え、それでやっと観客を呼べ、人を動かせるというのだ。こういう芸がどうして客を呼べるのかと尋ねれば、それは十分に刺激的であるから、或いは肉感を伴うという意味も持つ。京朝派〔北京の正当派〕の名女形たちの必殺技——十八番の芝居——とは、ほとんどがそんなようなものだ。ただこれらの芝居の肉感はまだ不徹底で、あと数年すれば、おそらくそれでこそ社会心理のよどみに迎合できるような、もっと進んだ表現が出てくるだろう。」と見ている。このような「肉感」に基づいた「美の原則」と、齊如山の言う「国劇の本質」とは遠くかけ離れたものであるのは明白である。齊は、「国劇の本質は、芸術であって、脚本ではない。……芸術とは何か？ すなわち、科白、歌唱、表情、所作の四点である。」と言う。齊如山は極めて鋭敏に意識していた。中国伝統劇と西洋劇は脚本の形体上に差異があるが、しかし中国伝統劇の美的本質の規定とはその脚本にはなく、俳優の舞台芸術の上であり、これがすなわち「国劇の本質」である歌唱、科白、所作（立ち回りも含む）なのである。齊如山から見れば、「歌唱と所作はとりわけ重要である」ということだ。歌唱が中国伝統劇の魂であることは言うまでもないが、「所作は一層関係が深い。中国劇の動作が、世界のどんな演劇の構成の方法をも超越できるのは、すべてこの点に美術化した方式を散りばめて表現していることにある。」¹²⁰と云う。国劇が一旦「美術化した方式を到るところに散りばめて表現する」なら、あきらかに生理的「肉感」をもたらす「美的原則」とは異なり、心理的「美感」をもたらす「美の原則」なのである。

五

以上、梅蘭芳の京劇の演技のモダニティの探索についての再考を通し、本論文では主に以下のような結論を得た。

- 一）梅蘭芳の京劇芸術の伝統的演技の継承は極めて確実で、全面的である。梅蘭芳と同時代・同世代の芸術家を比べると、京劇の伝統的演技に対する受け止め方も、やはり最も豊かである。そのことが、根本の所から梅蘭芳が伝統的京劇芸術に改革創造を行う「劇界の王者」となる基礎を定めた。
- 二）梅蘭芳は自分の意志の通りの変革をしたのではなく、そこには特定の時代の歴史的背景や、海外に留学し滞在した新式文人の影響や、新たな創造を続ける京劇界の名優たちの手本があり、また崑曲芸術家の指導など、多重の要素が生み出した統合的な反応なのである。
- 三）梅の改革創造は、伝統的京劇の演技術の近代化の多くの側面に及び、演目、演技、歌の節回し、囃子方、舞台セット、服装、化粧、照明など舞台上演の一連の要素を包括している。舞台での演技のみについて言えば、梅蘭芳は民国初期から同時にいくつかの異なる探索の道筋を歩み始める。伝統演目に「体験式」の表現を探索し、時装戯〔現代物〕の演目に「話劇プラス歌唱〔新劇に歌を加える〕」のスタイルを試み、新編歴史劇〔新作の時代物〕に歌舞の形式を強化し、また崑曲を大量に学ぶ

ことにより、京劇の所作、表情などの美的表現力の可能性を模索することに意欲を見せた。

- 四) その変革には梅の教養レベルの制約にとらわれた判断力、特定の歴史の時代における伝統劇改良運動の複雑性があり、大きな歴史的進歩を遂げたことも間違いはないが、同時に、梅とその時代とはともに避け難い問題と逸脱を孕んでいた。しかしこれは急激な変革の時代の最先端を歩き続ける「劇界の王者」の極めて特殊で複雑な問題と逸脱であって、一般的な芸術家の変革とは同一視することはできない。梅蘭芳の京劇伝統の演技に対する逸脱には、いくつかの側面がある。逸脱とは伝統への変革、新たな活力の注入でもあるが、ある方面においては伝統の読み誤り、傷つけあいまでも招く恐れがある。このような読み誤りや傷つけあいのうち、梅蘭芳はすぐに放棄や再考をしたものもあり（「科白が多く歌が少ない」時装戯など）、また絶えず強化と反復を行ったものもあった（「道理に合った」思考や歌舞劇など）。劇団生存のため、興行収入を求め、愛好者の歪んだ欲望に迎合することも避けられず、このような「表情」を重んじた演技の色情化、挑発化、欲望化を招いた。
- 五) 梅蘭芳の京劇伝統の演技のモダニティ変革の過程において現れた逸脱やいくつかのマイナス面について、我々は以下のように見るべきであろう。もしもこれらを特定の歴史の時代に戻してみれば、梅蘭芳は「梅老板」として、興行収入の劇団生存に対する相関性や、日本、アメリカ、ソビエト公演の特定の鑑賞者群に対して採用せざるを得ない変則的方式などを必ず考慮せねばならなかったのであり、こうした逸脱のマイナス面にも、超越できない歴史の合理性が含まれている。

註

- 1 この文章は筆者が研究を主導している、中国「十一五」国家社会科学基金研究項目『梅蘭芳演技美学体系研究』（承認番号：07BZX064）の段階的成果の一つで、2012年1月27-29日に開催された日本早稲田大学演劇博物館主宰「Acting ——演じるということ」国際学術シンポジウムに提出した発表原稿である。早稲田大学演劇博物館館長竹本幹夫先生のご招聘に心から感謝申し上げる。また具体的作業を担当された平林宣和先生と助手の李宛儒博士の私への綿密で周到な援助に対しても、深く謝意を申し上げる。
- 2 鄒元江、哲学博士、中国武漢大学哲学学院教授、博士指導教官。
- 3 1930年1月18日、梅蘭芳及びその一行はイギリスのカナディアンクイーン号に搭乗し、上海からアメリカに渡った。出発前の1月16日午後4時、梅蘭芳の友人は大華飯店にて盛大な壮行会を開き、500余名の各界の友人に向かい謝辞を述べた。同年7月3日、梅蘭芳は訪米公演を終え、浅間丸に搭乗してホノルルより上海に戻った。7月19日、上海の各界ではまた大華飯店にて梅蘭芳一行のために歓迎会を催し、梅蘭芳はまたも謝辞を述べた。しかしこの謝辞の中で言う「昨年の出発の時の、諸先生方からのたくさんの激励の言葉を思い起こし」という部分から考えれば、上海の友人に向けられたものではなく、北京の友人に向けたものであろう。「去年の出発」というのは1929年12月18日に北平から上海へ旅立った時を指すはずである。梅蘭芳一行は28日に北京から汽車に乗り当夜7時に天津に到着、29日

- にはまた天津太古港から船に乗り、1930年1月2日に上海に到着した。北京を出発するまでの二カ月余り、梅蘭芳は幾度も北京天津の各種の歓送会に出席しており、「諸先生方のたくさんの激励の言葉」が結局どの歓送会で言われたものか、すでに確認は難しい。しかしこの謝辞の言う「蘭芳はこのたびアメリカへ行き、光陰矢の如く、すでに半年も経ちました」では、1月18日に上海を離れ、7月19日に上海にまた戻って皆と顔を合わせた、丸半年の時間に非常に合致しているようである。そして1930年1月3日に上海で張嘯林の宴に赴いた際の褚誼民の式辞と、1月16日の大華飯店での歓送会での梅蘭芳の謝辞が、ともに梅蘭芳がアメリカ帰国後に演劇学校を建設しようとしていることについて触れていることから見れば、確かにこの謝辞にはこの関心事に向けてわざわざ応えている部分があり、7月19日に上海の友人に対して挨拶を述べた時に採用された原稿であるはずである。もちろん、具体的日時の明確な記載のないこの謝辞が、北京、天津、上海のどの歓送会の友人たちに向けて語られたのか、更に研究を進めて確認する必要がある。
- 4 北京「梅蘭芳記念館」所蔵文件「甲10012」に見られる。当該文件は合計8頁で、すでに黄ばみがかかった白紙に、黒い筆跡はおそらくペンで書かれたものである。そのうち、第3頁から第6頁が本文で、第1頁は8つの簡単な要旨である。第2頁は本文1頁目の草稿で、始まるの第一段落から、結論の第三段落までである。
 - 5 福地信世「支那の芝居の話」は『中央公論』1919年4月号に掲載された。吉田登志子「梅蘭芳1919、1924年来日公演の報告」細井尚子訳、『戯曲芸術』1987年第2期、88頁より再引用。筆者は2011年1月に早稲田大学で講演を行った際、中央図書館にて十数頁のバラバラな内容の雑誌の残欠を集めた文献の中にこの文章の原典を見いだした。
 - 6 沈達人『戯曲意象論』文化芸術出版社、1995年、98頁。
 - 7 梅蘭芳は節回しに非常に多くの新たな創造を行った。1923年に演じた新編『廉錦楓』では、海に出るシーンで反二黄原板を歌った。それまで老生は反二黄では慢板から原板にテンポを転じて歌えたが、青衣は慢板を歌うだけで、反二黄原板の劇はなかった。当時においてはこれも新たな創造であった。『梅蘭芳全集』巻、河北教育出版社、2001年、707頁参照。
 - 8 梅蘭芳は1923年9月8日と9日に、北京に新たに建設された新型劇場の真光劇場で、前後篇に分けて正式に『西施』を上演し、伴奏に二胡を加えた。こののち二胡は女性役の歌唱には不可欠の伴奏楽器となった。『梅蘭芳全集』巻、“総序”、5頁参照。
 - 9 梅蘭芳の演じた『西施』のセットには西洋の新劇の焦点透視画法による背景が用いられた。1937年6月『半月戯劇』第1巻第2期の図を参照。1927年冬に開明劇場で『俊襲人』を初演し、舞台上には伝統的上演に用いる守旧や机と椅子はなく、背景は怡紅院の景色が見える窓越しの透視絵で、舞台には扉や窓や机椅子、文机に寝台、紫檀彫刻の屏風、マホガニーの飾り棚、骨董や陶磁器など、新劇的な、真に迫った精緻で清雅な書齋の情景を造営した。王文章主編『梅蘭芳訪美京劇図譜 [梅蘭芳訪米図譜]』、文化芸術出版社、2006年、134、326頁に図が見られる。また『梅蘭芳全集』巻、703-706頁にも見られる。
 - 10 『天女散花』で天女が着用する雲路衣は、真珠と翡翠の頭飾りに、水色の古装の上着、孔雀の羽の模様を刺繍した雲肩と腰裙、黄色の絹帯を腰に巻き、佩玉を下げ、5メートル程の錦の羽衣は、中ほどを首に回し、胸の前まで下げてそこから二つに分かれる。これは全く新しい京劇衣裳である。王文章主編『梅蘭芳訪美京劇図譜』249頁に図が見られる。
 - 11 民国2年(1913)梅蘭芳初の上海公演で、時間を作り上海の役者馮子和や七盞灯(毛韻珂)らの公演を鑑賞した。彼らの化粧にはとりわけ関心を抱き、「私たちと違っている所があり、南方のほうが比較的見た目が良いようである。」そこで北京に戻ってから、梅蘭芳は床山の韓佩亭とともに細かく研究し、アイライン、貼片子[髪の毛を額、両頬から顎にかけ

- て貼り付け、丸く細く顔の輪郭を際立たせる]などに「一部上海の役者の化粧方法を取り入れ、段々に手を加えていったが、目的はこの新式劇場の照明に合わせるためだった。」『梅蘭芳全集』巻、222、186頁。
- 12 梅蘭芳は1915年旧暦9月29日に北京吉祥園で初演した『嫦娥奔月』で京劇古裝新戲のさきがけとなった。上演に初めて照明や背景を使い、反響を呼んだ。王文章主編『梅蘭芳訪美図譜』75頁の図を参照。
- 13 鄒元江『梅蘭芳的“表情”与“京劇精神”[梅蘭芳の「表情」と「京劇精神」]』、『芸叢研究』2009年第2期を参照。
- 14 しかし実際には梅蘭芳は早くも辛亥革命以前の宣統元年（1909年）に上海から北京へ招聘されて公演を行った王鐘声劇団の話劇を見ており、後に時裝新戲を上演する際、梅自身の言葉に従えば、王鐘声が北京で上演した話劇の影響を受けたことが始まりのようだ。梅蘭芳が逝去前に書いた「戲劇界参加辛亥革命の幾件事[演劇界で辛亥革命に参加したいくつかの事]」の文章の中でこのように回想している。「あの当時北方の俳優では田際雲が進歩的思想を持っていた。彼は上海で王鐘声と仲がよく、意気投合していた。宣統元年（1909年）の冬、田は王鐘声率いる劇団を北京に招き、自分の玉成班で公演を行った。場所は鮮魚口の天楽茶園（後に華樂茶園に改められ、中華人民共和国以後は大衆劇場と改める）であった。王鐘声の劇団はトリを務め、「改良新戲」と称して銅鑼や太鼓の囃子を用いず、実質は話劇であった。その前には、楊小樓や尚和玉、龔雲甫、黃潤甫、孟小如、王長林、張淇林、田雨農（田際雲の息子、武生役）ら京劇の名優たちが順番に舞台に立った。極めて強力なこの陣容は、田際雲が苦心惨憺して王のために組織したものであった。王鐘声の連れてきた人員は少数で、主な俳優に劉木鐸（劉芸舟）、亜方、諫民、光華らがいた。玉成班の京劇俳優の李玉桂、紀寿臣、万鉄柱、鮑吉祥、周三元、羊喜寿らは、みな王鐘声の新劇の上演に参加した。私も当時、鐘声の演じた新劇の前に『落花園』、『彩楼配』などの一幕物に出演した。かつて鐘声の主演した『禽海石』、『愛国血』、『血手記』などの新劇を観たことがある。彼らの影響を受けたからこそ私は後に時裝戲を上演し、そのうち『宦海潮』という劇は、やはり鐘声が演じた新劇を京劇に改編したものである。」『梅蘭芳全集』参、河北教育出版社、2001年、212頁。
- 15 趙元江「対梅蘭芳民国初年排演“新戲”的歷史反思[梅蘭芳の民国初年に演じた「新作劇」に対する歴史的再考]」袁国興主編『清末民初新潮演劇研究』広東人民出版社、2011年、463-479頁。
- 16 趙元江「從梅蘭芳對『游園驚夢』的解讀看其对崑曲審美趣味的偏離[梅蘭芳の『游園驚夢』に対する読解から見たその崑曲審美趣味への偏向]」、『戲劇』2010年第4期参照。
- 17 趙元江が2011年1月22日に早稲田大学演劇博物館で行った学術報告「梅蘭芳表演美学解枳的視野——以梅蘭芳1919、1924年訪日演出為個案[梅蘭芳の演技美学解枳的視野——梅蘭芳1919、1924年訪日公演を例として]」（未刊行）参照。
- 18 たとえば路三宝が梅蘭芳に伝授した『貴妃醉酒』で、楊貴妃の三度の「臥魚」、三度の「銜杯」などの所作の変動は「道理に合った」「真」であるかどうかから出発した。『梅蘭芳全集』巻、234-240頁。
- 19 梅蘭芳夫人の福芝芳は「主人が若い頃時裝戲の創作をするのに、自分で布を選んでお針子を探すほかに、先妻の王夫人の服を着、のちにはよく私の服を着ました。節約のためです。時裝戲の公演数はほかの劇より少ないのに、時裝のスタイル（すその丸いもの四角いもの、襟の高さ、袖口、腰回りの幅や長さなどに変化がある）、模様（絹織物の図案で、大きいもの小さいもの、丸く刺繡したもの、散らしたもの）、縁取り、飾り縁など当時の観客の眼鏡

にかなうものが必要で、流行遅れになってしまったらまた作り直さねばならず、主人は不経済と思い、よく私の服を選んで羽織って着ていました。しかし、蟒、靠、官装、帔、褶子などの衣装を作る時には、材質、図案、金糸銀糸などとても凝ったもので、決して費用を惜しみませんでした。こうした衣裳は用途が広く、材質も作りも良いものでなくては長年の使用に堪えられないからです。」と言っている。『梅蘭芳全集』巻、河北教育出版社、2001年、549頁を参照。梅蘭芳は伝統演目の服装と時装戯の服装の違いについても非常によくわかっていた。

- 20 『梅蘭芳全集』巻、210-211頁。『宦海潮』は公演回数が極めて少なく、梅蘭芳も「ほんの少し輪郭を覚えているだけで、印象はすでに薄れてしまった」以外、このような創作は『孽海波瀾』に限らず、その他のいくつかの時装戯も同様に、特に人物の性格分析に力を入れた。たとえば『鄧霞姑』で路三宝が雪姑を演じるのに、梅蘭芳は路が「登場人物の性格を把握している」であるとか、李敬山が演じる鄧琦について「反面的役柄の性格について、十分練りこまれている」と分析している。また『一縷麻』では「私の脇を演じる役は三つあるが、みな登場人物の身分と性格をしっかりと把握できていた。一人は賈洪林の演じる林如智、もう一つは程繼仙の知恵遅れの婿、もう一人は路先生の演じた林家の妾である。」と言っている。『梅蘭芳全集』巻、268、274頁。
- 21 李鴻昇は新作劇に対して5つの改良策を提議している。1) 特別なセット、2) 時間と地点の区別（「近代劇には前王朝の装束は使えない」）、3) 事実をなおざりにしてはならない（時間、季節、地点などに依拠して幕や場を区別する）、4) 脚本の研究（「自分の身分と地位」、「甲の関係乙の関係についてまず胸に明瞭であるがよし」）、5) 「喜劇と悲劇を分ける」。李鴻昇著『論今日之新戯 [今日之新作劇を論ず]』『春柳』1918年第一期、18頁。注目に値するのは、李鴻昇が西洋の新戯、特に日本の新戯の要求に合わせて中国の当時の新戯に提議したこの五つの改良策と、梅蘭芳が初めて創作した時装新戯『孽海波瀾』に採用した三つの段階とを比較してみると、驚くべき相似がある。中でも1)と2)と4)は完全に一致している。
- 22 『齊如山回憶錄』、中国戯劇出版社、1989年、111頁参照。
- 23 『梅蘭芳全集』巻、252頁。
- 24 鄒元江『梅蘭芳『奇双会』表演問題探 [梅蘭芳『奇双会』の演技の問題の探索]』、『紀念中国崑曲列爲人類非物質遺産代表作10周年紀念蘇州崑曲傳習所創辦90周年兩岸三地高校師生崑曲研討會論文集』（下）（内部印刷）、2010年。
- 25 民哀は、この時梅蘭芳は「天蟾舞台と契約していた。同時期に小香水はフランス租界の共舞台に出演し、はじめのうち梅はほとんど相手にならなかったで、「梅毒治療に硝酸水 [硝酸小香水の発音と近い]」という風説ができた。しかし杭州公演の後、捲土重来し、以前演じた芝居をやめて、『一縷麻』、『奔月』、『散花』、『葬花』などを加えた。すると『葬花』がとりわけ観客に好まれた」と言う。民哀『梅蘭芳第三次来上海 [梅蘭芳の三度目の上海来訪]』、『申報』1920年4月11日14面。
- 26 馬二先生著『観梅閑花』、劉豁公編『梅郎集』巻二、中華図書集成公司、民国9年、15頁を参照。2011年1月、筆者は早稲田大学演劇博物館館長竹本幹夫先生の招聘による早稲田大学講演訪問の期間に、平林宣和先生によって李宛儒女史、鈴木直子女史、冉小嬌女史が早稲田大学演劇博物館と中央図書館での文件調査閲覧にご協力くださり、久しく渴望していた多くの第一次資料を探し当てられた。本文で引用した『梅郎集』は早稲田大学中央図書館所蔵の民国9年8月10日版の原本の複製による。平林先生、鈴木さん、李さん、冉さんに心から感謝申し上げます。
- 27 春繆は『梅蘭芳与文化界名士の頻相接触（梅蘭芳与文化界名士たちの頻繁なる交際）』の

中でこのような消息を明かしている。「梅蘭芳は『天女散花』や『上元夫人』などをなぜ早く演じないのかと尋ねるものがいた。梅は口を覆って語らず、「新作劇はこの数作のみで、人気が出れば残します。一時だけで演じなくなったものは、この先どうして続けられましょう？ 安泰を保つため、私もまた自らよく計画を立てねばなりません。」と言った。『申報』1920年4月26日第16面。

28 この時の天蟾舞台の四十数日で、梅蘭芳には支出分を除いて五万四千元余りの純利益があったと推測する者もいる。諺『梅郎一声去也』、劉豁公編『梅郎集』巻三、15頁を参照。

29 徐蘭沅「略談梅蘭芳の声腔芸術 [梅蘭芳の歌唱芸術を語る]」を参照、王長發、劉華「梅蘭芳年譜」より再引用、『梅蘭芳全集』肆（付録）、河北芸術出版社、2001年、266～267頁に記載。徐蘭沅は『徐蘭沅操琴生活』の中で梅蘭芳が「幼少時に芝居を学び、初めて舞台実践をすると、当時の観客には、生気がなく、堅苦しすぎるという評価をする者もいた。」と言っている。当該書第三集、中国戯劇出版社、1998年、8頁。

30 『梅蘭芳全集』巻、10～11頁。

31 梅蘭芳はかつて、鳩を飼うことは彼の伝統劇の仕事に「極めて大きな影響がある」と言っている。「鳩を放す時、私はいつも下に立っていて、頭を挙げて空を見上げ、目で鳩が雲間を行き来して飛ぶのを追う。二つのまなこは鳩の群れに常に付き従い、絶えずどの群れが自分の鳩か見極め、毎日欠かさず二回ずつ訓練した。長く続けていると、知らず知らずに小さい頃から生気のなかった私の目が、生き生きと輝くように変わった。」また『貴妃醉酒』で、楊貴妃が寵愛を失い、酒に酔ってからの恨みと失望の眼差しや、『宇宙鋒』で趙艷蓉が狂気を装った怒りのまなこ、『鳳還巢』の「盗み見」の場面のはじらいの眼差しなどが、観客に深い印象を残す所以は、梅蘭芳によれば鳩を飼ったおかげということである。更に毎日何時間も続けた長い棹を振っての鳩の訓練により腕力が増強し、中高年になっても軽々と自在に『霸王別姫』の「剣舞」や、『天女散花』の「羽衣の舞」、『西施』の「羽の舞」を舞ったりするのに重要な作用があった。息子に対し得意気に、虞姫は霸王のために剣の舞を舞って別れるが、「観客は観終ったあと、この剣舞はずいぶん疲れるだろうと思うのだ。しかしそれは知らないからだ。私にとっては、晩年一番苦勞のない芝居が剣舞だった。」と言っている。梅葆琛著『懐念父親梅蘭芳（父梅蘭芳を忍ぶ）』、中国社会科学出版社、1994年、109-110頁。

32 『梅蘭芳全集』巻、70-75頁。

33 『梅蘭芳全集』巻、33-34頁。

34 梅蘭芳は長男の梅葆琛に以下のように語っている。朱小芬は梅を役者の器ではないと罵り、もう梅には教えてくれなくなり、「自分には天分がなく、この仕事では食べて行かれない」と思い、失望したことがあった。でも当時の社会では、貧しい子供が一人で、どこへ探しにいけばもっとふさわしい活路を見いだせるというのか。色々思いあぐねた挙句、ひそかに決心をした。呉菱仙先生に正式に弟子入りし、きっと芝居ができるように、歌えるようになりたい。のろまな鳥は先に飛ぶと言う、ほかの人が数時間でできたことを、私は倍の時間をかけて、何十時間も練習すれば、いつかはできるようになるだろう。」梅葆琛『懐念父親梅蘭芳』、57頁。

35 『梅蘭芳全集』巻、34頁。

36 『貴妃醉酒』は、もと光緒12年7月（一説に光緒初年）に漢劇の役者である呉紅喜が北京での客演公演初日に演じた打炮戲【初公演の地でその役者の力量を印象づける得意劇】である。梅蘭芳が1914年に翊文社に在籍した時期、路三宝に習った時には蹻を使用したものであったが、梅蘭芳は蹻を廃した。その理由は「『貴妃醉酒』は所作や表情が重点の芝居であるから、普通の役者が貴妃の酔態に手を入れすぎると、淫乱な方向に向わざるを得ない。宮

- 延で抑圧された女性の心情を吐露したすばらしい舞踊劇が、ポルノに変わってしまう。実に大きな損失である。」という。『梅蘭芳全集』巻、228頁。蹺の表現する女性の三寸金蓮の艶めかしさは、梅蘭芳には明らかに観客にみだらな連想を抱かせるものと考えられていた。これは彼の演じた杜麗娘が『游园驚夢』の机の前で三度蹲る動作にも「淫」を見たのと同様であって、ゆえに取り除くかばかす必要があった。
- 39 梅葆琛著『懐念父親梅蘭芳』、58頁。
 - 38 鄒元江「民国初年梅蘭芳投身新潮演劇の歴史語境及其問題〔民国初期に梅蘭芳が最先端演劇に参入した歴史的背景とその問題〕」『戯劇芸術』2010年第3期を参照。
 - 39 『梅蘭芳全集』巻、255頁。
 - 40 『梅蘭芳全集』巻、270頁。
 - 41 『梅蘭芳全集』巻、275頁。
 - 42 『梅蘭芳全集』巻、334、335頁。
 - 43 『梅蘭芳全集』巻、356頁。
 - 44 『梅蘭芳全集』巻、269、268-269頁。
 - 45 『梅蘭芳全集』巻、357、356、336頁。
 - 46 『梅蘭芳全集』巻、313-314頁。
 - 47 『梅蘭芳全集』巻、293頁。
 - 48 『梅蘭芳全集』巻、272-273頁。そのほか344頁に、梅蘭芳が『思凡』の尼の「火のように燃える心」を表現する顔の表情は「眉をひそめ……更に悩み苦しむ様子をしないではない」とある。また、275頁には梅蘭芳が『一縷麻』の林纫芳を表現するのに「内心の苦痛を段階を追って表情で……観客に訴える」とある。
 - 49 『梅蘭芳全集』巻、355-356頁。
 - 50 『梅蘭芳全集』巻、280頁。
 - 51 『梅蘭芳全集』巻、274、268頁。
 - 52 『梅蘭芳全集』巻、275、563、274、頁。
 - 53 この「四十数年も一日の如くに」梅蘭芳の生涯にわたる仕事において「彼から受けた影響はとても大きく、受けた援助も最も多い」という馮幼偉は、梅蘭芳が生涯片時も忘れることのない貴顕だった。梅蘭芳著『舞台生活四十年』、『梅蘭芳全集』巻、135頁に見られる。
 - 54 鄒元江「誰は“梅蘭芳”？〔“梅蘭芳”とは誰か？〕」『文芸研究』2010年第2期。
 - 55 齊如山は1894年、19歳の時に北平同文館に進み、ドイツ語とフランス語を5年間学ぶ。のち、兄の手掛けるパリの豆腐会社の仕事のため、光緒末年(1908)、宣統三年(1911)及び民国二年(1913)の三回パリに渡る。そのうち、教師についてフランス語を半年習って帰国した一回目以外は、結局どのくらいパリに滞在していたか、いまだ明確ではない。彼自身の記述から見れば、大体半年は超えていない。『齊如山回憶録』72-82頁に見られる。
 - 56 蘇少卿「現代四大名旦之比較」梅花館主主編『半月戯劇』第六期、1938年出版。
 - 57 『梅蘭芳全集』巻、91-96頁。
 - 58 齊如山はパリでの一年あまりにわたる断続的な滞在期間中、ヨーロッパの多くの国を歴訪し、各国の演劇の公演を見ている。齊如山自身の言葉によると、「かつて新劇の研究をしたことがあり、頭は多少西洋化した。帰国して再び国劇を見てみると、もう大いに不満で、見られたものではないと思った。そこで昔の友人たちとよく口論になったが、要するに色々な点で道理に合わないと思われた。私は民国二年に『説戯』という名の一冊の本を書いたが、完全に国劇に反対する論点だった……しかし私が本で書いた国劇改良の話は、今ふりかえると、すべて国劇を破壊するものだ。」と言う。『齊如山回憶録』86-87頁。『説戯』は1913年

に京師京華印書局より出版された。梅蘭芳がはじめて聞いた、国劇は「色々な点で道理に合わない」という齊如山の語った演劇理論とは、自著『説戯』の主要な内容を語ったものであろう。

- 59 『梅蘭芳全集』肆（付録二）451頁掲載の姚宝璉、姚保瑄編『梅蘭芳劇作編年』参照。また鄒元江「誰是“梅蘭芳”？」『文芸研究』2010年第2期参照。
- 60 梅蘭芳がわずか5、6日の期間で青衣の役柄によって刀馬旦の難度の高い演目を演じられたのは、少年期の訓練が相当確実なもので、その刀馬旦の武芸の基礎を固めたのは、まさに梅蘭芳の母方の祖父である楊隆寿の高弟の茹萊卿であった。この短打〔輕装での立ち回り〕に秀でた茹氏はまもなく六十歳という時になってもなお身体は柔軟強健であった。少年期の訓練とは何とすごいものであろう。梅蘭芳が青衣から発展させて花衫の演技を作ることができたのは、この茹先生に訓練された厚い基礎のおかげである。だから、梅蘭芳は回想録の中でわざわざ「武工」の項目を立てて、どのように武芸を訓練したかについて言及し、茹先生の育成への恩を銘記している。『梅蘭芳全集』壺、35-38頁参照。
- 61 『梅蘭芳全集』壺、134-139頁。
- 62 『梅蘭芳全集』壺、35頁。
- 63 『梅蘭芳全集』壺、132頁。
- 64 『梅蘭芳全集』參、48-49頁。鄒元江「從梅蘭芳对『游园驚夢』的解讀看其对崑曲審美趣味的偏離」、『戯劇』2010年第4期参照。
- 65 朱家潛「梅蘭芳与崑曲 [梅蘭芳と崑曲]」『故宮退食録』（下）、北京出版社、2000年、834頁参照。
- 66 『梅蘭芳全集』壺、351-352頁。鄒元江「梅蘭芳的『春香鬧学』与“擬演技” [梅蘭芳の『春香鬧学』と“仮託の演技”]」、2011年4月8-10日遂昌にて開催された“2011・中国遂昌湯顯祖与晚明文化國際學術研討会”提出論文。梅蘭芳は何度もこのことについて言及しており、李寿山のこの時の非常に美的味わいのある模範演技が深い印象を残したことがわかる。『梅蘭芳全集』參、59-60頁参照。
- 67 「仮託の演技」と言うのは、ローマン・インガルデンの意味では「仮託の判断」の基礎の上に立つもので、そして「仮託の判断」とは現象学における意味での「志向性対象」(intentional object)に向かうものであり、そのため「その表現する志向的な事物の状況とその時期は、事実上存在する、特定で完全な個体である事物の状況とは符合せず、そしてその時期の事物の状況と客体の領域で「おそらく」存在する一般の類型と符合するものである。」(ポーランド)ローマン・インガルデン著『論文学作品 [文学作品を論ず]』[英題：“On Literary Works”, 1960]、張振輝訳、河南大学出版社、2008年、188頁参照。
- 68 『梅蘭芳全集』壺、168頁。
- 69 鄒元江「從梅蘭芳对「游园驚夢」的解讀看其对崑曲審美趣味的偏離」、『戯劇』2010年第4期参照。
- 70 崔国良等編「張彭春論教育与戯劇藝術 [張彭春の論じる教育与演劇藝術]」、南開大学出版社、2003年、557-558頁。
- 71 鄒元江「梅蘭芳的“表情”与“京劇精神”」、『文芸研究』2009年第2期。
- 72 鄒元江「梅蘭芳「奇双会」表演問題探」、『紀念中国崑曲列為人類非物質遺產代表作10周年紀念蘇州崑劇伝習所創辦90週年兩岸三地高校師生崑曲研討會論文集』（下）(内部印刷)、2010年参照。
- 73 『梅蘭芳全集』壺、336-337頁。高腔の劇団の白建橋は「醜扮」を用いた。梅蘭芳は「このような「醜扮」を自分たちの「俊扮」と比べると、より真実性を考慮し、脚本に合致してい

るようだが、観客がそういう『思凡』を見れば、容易に滑稽なドタバタ劇とみなすだろう。反抗性に富んだ良質な芝居が、完全にぶち壊しになってしまう。一面的に「真実」に配慮したとしても、我々が演劇に期待する効果を作り出すのに影響があるようでは、「足を削って靴を履く」ではないか？」と考えている。『梅蘭芳全集』巻、337頁。この問題については、ほかに『梅蘭芳全集』巻、289、290、293、296、297頁に見られる。

74 『梅蘭芳全集』巻、340頁。

75 『梅蘭芳全集』巻、294頁。

76 『梅蘭芳全集』巻、359頁。

77 『梅蘭芳全集』巻、350頁。

78 「実対論」とは、顧愷之が打ち出したものである。「およそ生きた人間で、手を合わせて挨拶をし、目で見つめていながら、その前に相手がいないことなどは無い。形を描いて神髓を写すことが絵画であるのに、実在の対象が空虚であるなら、生気をとらえる絵画の作用に悖り、精気を伝える作用も失われてしまう。実在の対象に無関心であれば大きな失敗を招くが、対象の把握が正しくないだけなら、小さな失敗ですむ。よく考えるべきである。一つの肖像画の出来、不出来は、まず対象に悟入するという神髓への認識いかんにかかっている」。本物の人物肖像画には、形を描いて神髓を伝える必要があり、その神髓を伝える要は、描く人物の目に「実在の対象」があるという眼差しを持たせること、つまり本当に何か一つの物体を注視しているかのようであることだ、もしも描いた人物の目が「実在の対象に無関心」であると「把握が正しくない」のであれば、描いたその形では、神髓を伝えることはできない、という顧愷之の見方がわかる。ゆえに顧愷之は、「実在の対象」の含義について、現実の事象を描写するのに「もし筆づかいの長短、剛柔、深淺、広狭と、瞳を入れる際の上下、大小、濃淡の呼吸に、ほんのわずかでも手落ちがあれば、人物の気はそれとともに失われてしまう」と規定した。張彦遠『歴代名画記』巻5所収。潘運告編『漢魏六朝書画論』、湖南美術出版社、2002年、266-267頁より再引用。これが「実対論」である。「実対論」の核心も、やはり「ほんのわずかな過失」もあってはならず、それほどまで迫真の描写が必要であるということだ。ゆえに謝赫は『古画品録』において、人々があまねく崇拜する顧愷之に対しまったく賛同していない。謝は、顧愷之の絵について「事物を精緻に描き〔格体精微〕、筆を妄りに下ろすことが無い。しかし、筆の運びは意に届かず、名声が実態よりも勝っている」と言う。兪劍華編著『中国古代画論類編』上、人民美術出版社、2004年、360頁より引用。「格体精微」とはつまり「格物」、模写が真に迫っていることでもあり、「格」とは描写が非常に細やかで、精微であるということだ。この「精微」がもたらすのが、「筆妄りに下ろすこと無し」で、やはり迫真の模倣である。しかし、謝赫はこの「精微」な画の「筆運び」は「意に届いていない」としている。この「意」は意境の意で、外在する自然によって激しくかきたてられたある感覚が、人の心の中に作り上げた心象（意境）である。謝赫のこのような顧愷之の評価は、まさに「実対論」に焦点を当てているからである。「実対論」の意味における「格体精微」に強調されるのも、やはり迫真である。顧愷之も「形によって神髓を伝えること」を主張はしても、あまりにも「物体にとらわれる」ため、自然と「筆運びは意に及ばず」なのである。

79 『梅蘭芳全集』参、64頁。

80 『梅蘭芳全集』巻、643-646頁。ほかに朱家潛『故宮退食録』（下）835頁「梅蘭芳与崑曲」に見られる。

81 朱家潛『梅蘭芳与崑曲』『故宮退食録』（下）835-836頁に見られる。ほかに『梅蘭芳全集』巻、177-178頁に見られる。鄒元江「対“梅蘭芳表演体系”的質疑〔“梅蘭芳演技体系”に

- 対する質疑]、『芸術百家』2009年第2期参照。
- 82 鄒元江 2011年1月22日早稲田大学演劇博物館における学術報告「梅蘭芳表演美学解釈的日本視野——以梅蘭芳1919、1924年訪日演出為個案 [梅蘭芳演技美学が説明する日本の視野——梅蘭芳1919、1924年の訪日公演を例として]」（未刊行）参照。
- 83 鄒元江「票房族群与梅蘭芳表演藝術的“創新” [アマチュア愛好者群と梅蘭芳演技藝術の“新たな創造”]」、『2011杭州・中国戯曲国際学術研討會論文集』（上）（内部印刷）参照。
- 84 波多野乾一『京劇二百年之歴史』、鹿原学人訳、上海啓智印務公司、1926年、226頁、より再引用。〔訳者注：『京劇二百年之歴史』は翻訳の際に波多野乾一の原著『支那劇と其名優』にはない記述や意見が書き足された部分が散見される。この引用は翻訳者によって加筆されたもので、原著にはない。〕
- 85 無名氏のこの文の冒頭では「このたび梅郎、京に公演に行き」と言い、また「梅はこの時、五十に届くかの年齢」と言う。しかし『梅蘭芳芸術年譜』の記載から見れば、梅蘭芳は1938年晩春に香港公演を終えた後、半山幹道八号（干徳路）のアパートメントを借り、きっぱりと舞台を離れ、しばらく香港に住み、すでに陥落した上海に二度と戻らぬ決意をした。この年、彼は45歳だった。1942年7月27日に、梅蘭芳は広州を通して上海に戻ってから門戸を閉じ、やはり舞台に立つことはなく、1945年抗日戦争勝利に到り、8年間のブランクの後の10月10日に、上海蘭心劇場で『刺虎』のチャリティ公演をして復帰した。この年は52歳である。このことから、梅蘭芳が「五十に届くかの年齢」であるこの数年には、北京公演はあり得ない。現有する確かな資料から見れば、梅蘭芳が上海から「北京に公演に行」った時期とは、1936年9月2日に飛行機で上海から北京へ向かい、第一舞台で9月6日から10月14日まで梨園公会困窮同業者救済募金チャリティ公演に参加した時であった。これが梅蘭芳の4年間の上海移居後、初めての北京公演で、まだ43歳である。謝思進、孫利華編『梅蘭芳芸術年譜』、文化芸術出版社、2009年、224-236、212頁。これにより、無名氏の言は疑わしい点がある。
- 86 劉豁公『梅郎集』巻四、12頁。実際は、梅蘭芳の崑曲もなかなかのものであった。『游園驚夢』はこの時上海で三回演じられ、しかも賞賛する者もいた。「昨日の劇『游園驚夢』のすばらしきこと、上海では稀に見るものであった。よく知る者は、北京で演じて、これほどの段階まで細やかで整っていることはない、と言う。」劉豁公『梅郎集』巻六、31頁。また、「游園驚夢の妙なること、迫真のものなり。離合の情景、曲辞はとりわけ人口に膾炙す。先日再び演じ、客席はなお混雑を極むるなり。」劉豁公編『梅郎集』巻六、11頁。
- 87 梅社編『梅蘭芳』第八章、中華書局、民国8年、38頁。
- 88 梅蘭芳は光緒28年（1902）、時小福の弟子の呉菱仙に、9歳で正式に青衣の入門として『二進宮』『桑園会』『三娘教子』『彩楼配』『三擊掌』『探窟』『二度梅』『別宮』『祭江』『孝義節』『祭塔』『孝感天』『宇宙鋒』『打金枝』など、青衣専門の芝居合計三十余りを習った。梅蘭芳は、「18歳まで、私はこのような青衣の芝居ばかりを、時小福老先生の流派で歌っていた。」
- 89 この上海の時期、梅蘭芳の得意の伝統劇は堂会でしか演じられなかった。野馬は静安寺路からの特電として、「梅蘭芳、王鳳卿が某公の招きに応じ、昨日今日の両日、哈同花園で平生得意の傑作を客演」と伝えている。劉豁公『梅郎集』巻七、3頁。
- 90 梅蘭芳は民国2年（癸丑）秋、はじめて上海丹桂第一台の招聘を受け公演し、二度目は民国3年（甲寅）、三度目は民国5年（丙辰）である。民国9年（庚申）4月8日午後2時20分には一行四十人余が四度目の上海に到着した。公演は12日から始まり、5月24日に契約期間が満了したが、上海を離れる前に、天蟾舞台支配人の許少卿から更に十日間引きとめら

れ、合わせて50数日の公演であった。

- 91 劉豁公編『梅郎集』卷四、16-19頁に見られる。
- 92 以上の演目の統計は亜庸『梅屑』による。劉豁公編『梅郎集』卷四、16-19頁に見られる。舎予「上次（注：1920年）梅劇録（前回の梅蘭芳劇の記録）」では、亜庸の記録と以下のように異同がある。「前回すなわち庚申2月24日より4月7日までに演じた諸劇を、参考の資として分類して記録する。『彩楼配』、『玉堂春』、『汾河湾』、『探母』、『武家坡』、『御碑亭』、『虹霓関』前後篇、『醉酒』、『珠簾寨』（以上青衣劇）。『樊江関』一回、『千金一笑』、『嫦娥奔月』、『散花』、『葬花』、『上元夫人』、『献寿』（以上古装戯）。皮黄『春秋配』一・二部一回。小生の『射戟』一回、『木蘭従軍』一・二・三・四部各二回。『游園驚夢』、『獅吼記』、『玉簪記』、『拷紅』（以上崑曲4作）。時装戯『鄧霞姑』一回。吹腔『販馬記』三回。合計25作。『散花』のみは6回も上演している。『游園驚夢』と『汾河湾』もそれぞれ三回。（却翻）『申報』1922年6月1日第8面に見られる。
- 93 もし後の十日間に追加された演目を加えれば、『一縷麻』などのような新作劇の割合はもっと高い。
- 94 蘇少卿『現代四大名旦之比較』、梅花館主編、『半月戯劇』第六期、1938年出版参照。
- 95 趨元江「梅蘭芳的“表情”与“京劇精神”」、『文芸研究』2009年第2期参照。
- 96 『齊如山回憶録』、101-102頁参照。
- 97 『梅蘭芳全集』壹、186頁参照。また趨元江「民国初年梅蘭芳投身新潮演劇の歴史語境及其問題」、『戯劇芸術』2010年3期参照。
- 98 梅社編『梅蘭芳』第三章、27頁。
- 99 王力『漢語詞源史』、『王力全集』11卷、山東教育出版社、1990年、695頁に見られる。
- 100 熊月之著『西学東漸与晚清社会』、中国人民大学出版社、2011年、545-546頁。「舞台」という言葉を取り入れて中国伝統演劇の演技空間概念とすることが適当であるかどうか、齊如山も一考の余地があると述べている。齊如山『国劇要略』、『齊如上文論』遼寧教育出版社、2010年、195-196頁に見られる。それから日本から入った「道具」という語も、ずっと伝統演劇の「切末」という言葉と混用されてきたが、齊如山はこの二つの語には違いがあると考えている。「上演に用いる一切の器物を劇界ではいづれも切末と名付けているが、近頃それを道具と呼ぶ人がいる。切末と日本の道具とは、似た所もあるが、確かに全く異なる所がある。向こうのものは所作に必要な物であって、日常の物と変わりはなく、切末とは完全に歌舞に用いる器具であり、舞具とも言え、日常に用いる器物とは性質が全く異なる。それぞれに特別な規定があり、舞の型を妨げないことを原則とし、本物の器物を舞台に持つてくることは絶対に許されない。」齊如山『国劇要略』、『齊如上文論』199頁参照。
- 101 張之洞、劉坤一『東華錄続録』卷169。熊月之『西学東漸与晚清社会』、509頁より再引用。
- 102 張之洞『勸学篇』、熊月之『西学東漸与晚清社会』、509頁より再引用。
- 103 梁啓超『論学日本之益』、『清議報』第10冊参照。
- 104 熊月之『西学東漸与晚清社会』、508頁参照。
- 105 劉豁公『梅郎小史』、劉豁公『梅郎集』卷一、17頁参照。
- 106 劉豁公『梅郎集』卷一、7頁参照。
- 107 劉豁公『梅郎集』卷八、5-6頁参照。
- 108 劉豁公『梅郎小史』、劉豁公『梅郎集』卷一、13頁参照。
- 109 『齊如山回憶録』、149-150頁。
- 110 上海馬斯南路121号、現在の思南路87号。
- 111 『齊如山回憶録』、187頁。

- 112 『齊如山回憶録』、151 頁。
- 113 趙元江「從周信芳与応雲衛的合作看“海派京劇”的本質 [周信芳と王雲衛の提携より見る「海派京劇」の本質]」、『戲劇芸術』207 年第 4 期参照。
- 114 応雲衛紀念文集編集委員会編『戲劇魂——応雲衛紀念文集』、2004 年（内部出版）、145 頁。
- 115 1940 年 1 月 23 日、孤島上海の難民救済のため、周信芳は「移風社」を率いて文化界連合でカール登戲院（Carlton Theatre）での話劇『雷雨』公演に参加し、周樸園の役を演じた。演出は朱端鈞であった。それ以前に、周は田漢の率いる話劇団「南国社」にも参加しており、何度も話劇俳優と共演している。ただし、正式な話劇上演はこれが初めてで、更にまた、京劇女優初の話劇客演でもあった。公演後、大変強烈な反響があった。周信芳はこの公演に深い感慨を抱き、「人物の性格の分析と役の内心の動きに対しては、話劇はしっかり把握していて、役者の理解も深い。京劇もこのようにできればよいのに。」と人に語っている。沈鴻鑫等『周信芳伝』、河北教育出版社、1996 年、146 頁より再引用。
- 116 『生死恨』は 1948 年 6 月 27 日に上海徐家滙の元聯華電影公司三廠二号スタジオ内で撮影された、国内最初のカラー舞台芸術映画で、撮影期間は 6 カ月余りであった。著名な映画監督の費穆が発案し、監督をした。顔鶴鳴がアメリカから持ってきた、当時入手が難しかった ANSCO.16 mm カラーフィルムを使って撮影した。梅蘭芳とあらゆる撮影スタッフは酷暑を冒し大変な精力をつぎこんだ。しかし撮影効果から言えば余りにもひどいものだったため、梅蘭芳は試写フィルムを見て、外で公開したくないとまで思った。のちにそれが原因で映画会社が破産することも考え、費穆が繰り返し謝罪と申し入れをして、やっとしぶしぶ上映に同意をした。『梅蘭芳全集』肆、136-154 頁参照。また梅葆琛『懷念父親梅蘭芳』、50-55 頁にも見られる。
- 117 1948 年 12 月 19 日、齊如山は北京南苑飛行場から他人の名義で台湾行きの飛行機に乗り、青島を経由して一晩過ごし、翌日上海に飛び、一週間足らず宿泊した。慌ただしく上海を離れる前、梅蘭芳は連日齊如山と会った。その間に最も多く語られたのが、当時梅蘭芳が撮影を終えたばかりの伝統劇映画『生死恨』についてであった。
- 118 『齊如山回憶録』、318-319 頁参照。
- 119 劉豁公「從梅蘭芳說到群眾心理的變遷 [梅蘭芳から群集心理の變遷を語る]」、『戲劇月刊』第六期、1-3 頁。
- 120 齊如山「与陝西易俗社同人書 [陝西の易俗社同人に与うるの書]」、『齊如山文存』、河北教育出版社、2010 年、24-26 頁に見られる。

* 文中における括弧の表記について

() は原文の注、[] は訳注として区別した。