

孫玉声筆下の上海における梆子役者と梆子劇

吉 川 良 和

はしがき

孫家振（1863～1936）は、字を玉声、劇評に号である海上漱石生の筆名をよく使う。上海人で、同治2年（1862）、富裕な役人の家に生まれた⁽¹⁾。彼は幼少の頃から、崑劇・徽劇などの南方演劇も楽しみつつ、4歳の1867年、北方劇専用の劇場が建てられてから（後述）、北方劇の名優の名演を観て育った。同時に、近代上海で発達した新聞事業を手がけ、光緒19年（1893）『新聞報』を発行し、他の数紙へも寄稿したが、宣統2年（1910）に『図画日報』⁽²⁾に連載した「三十年来上海伶界之拿手戲（三十年来上海劇界の得意芝居の意。以下、「三十年来」と簡写）」は、同治以来、光緒・宣統に亘って、上記の南方劇のほか、上海の舞台で活躍した京劇や梆子劇の役者たちの得意演目を、その舞台姿の図像とともに紹介・評論している。

「三十年来」を連載した1910年から逆算すれば1880年となり、光緒6年に当たる。1880年、孫玉声は17歳であった。だから、それ以来、30年間の劇評ということであろうが、実際は光緒の前の「同治年間に」と、しきりに書いている。同治最後の13年は1874年であるから、6年も前となる。「三十年来」の最終回「小一盞之大鉄弓縁」にある孫玉声の附記には、同治・光緒・宣統三代の事柄を記述しているというのである。そこで、この「三十年来」は、仄聞も含めて、40年間の記録ということにもなる。

孫玉声は社会改良に演劇が最良という認識をもっていて、劇界とも深い交流があった。姚伯欣、夏氏兄弟、潘月樵らと共同で、改良新劇に積極的な「新舞台」劇場の設立に名を連ね、劇界の組合「梨園公所」の成立に尽力した。民国元年（1912）、「上海伶界联合会」の会長、役者の子弟学校「榛苓小学校」の校長も務めて、社会、劇界の尊敬を受けていた。演劇雑誌『梨園公報』を創刊し、編集長になった。他方、劇場の経営にも係わった。民国2年（1913年）には新新舞台で、暗殺された宋教仁の事跡を劇化した自作の時事新劇『宋教仁遇害』を上演し、観衆の喝采を博した。

さて、本論は孫玉声の「三十年来」を中心に据える。彼の劇評は主に自分の観劇体験に根ざしたものであり、また、役者の生活にも書き及んでいる。誠に当時の上海劇界を知る貴重な資料である。この記事は、1910年4月10日（旧暦、宣統2年3月1日）から10月2日（旧暦8月29日）（両日ともに日曜日）まで掲載されたもので、ほぼ毎日186項（無掲載・2項掲載あり）を数える。原則的には1人の役者の得意演目を、図像を示して評するものであるが、時に相手役と2人併記して述べ、加えてその子供や孫たち、さらには共演者、師弟にも言及するので、挙げられた役者の名前は、孫玉声が最後の跋文でいうとおり200名を越える。『戯劇月刊』（1928～1929）には、また彼の「上海戯園変遷史」と「梨園旧事麟爪録」といった文章が民国期に連載されている。本論では、これらも参考にした。

なお、この「三十年来」には、舞台の図像があり、この図像も極めて重要なものといえる。なぜなら

ば、当時の写真技術では、薄暗い舞台はハッキリ写らないので、動く演技は撮影不可能だからだ。ここに描き出された舞台は、京劇の本拠地・北京にも影響を与えた上海京劇（海派）の演技と扮装の実像である点で貴重であるが、残念ながら、今回は紙幅の関係で言及できなかった。

上記を踏まえ、本論は上海の椰子役者と椰子劇について論述する。なぜ、北方演劇を代表する京劇でなく、椰子劇なのか。それは、椰子劇が北京ばかりか、上海の劇界においても、この時代、歴史的に大きな役割を演じたからだ。椰子劇は晩清期に京劇と合同公演をする過程で、交流しあるいは融合していったが、それには、それ以前の上海劇界の特殊な事情があり、それが北京の劇界にも影響を与えた。本論の目的は、上海北方劇の形成と特徴、さらにはその意義について論述することにある。

なお、筆者が「三十年来上海伶界之拿手戲」の引用の際に（No ○○）と数字を示したのは、紙上の連載に記された番号である。但し、このナンバーは「1」から始まるのではなく、最初の孫春恒のNo 229から最後の小一盞灯のNo 406に至るものである。途中、番号に乱れがあるが、出自を標示する目的で附した。そして、以下の文中で「椰子劇」を多く「椰子」と簡写し、上海に来ることを上海の古名「滬」を用いて「来滬」としている。また引用文献に関して、多用するものは、逐次出版社や刊行年代を示さず、文末に一括して列挙したので、ご了承戴きたい。

1 北方劇の南下と椰子劇

上海は揚子江の河口で、開港（1843）以降、漢口・蘇州を凌ぐ内外貿易の拠点となった。元々商人たちの商習慣で、饗宴と観劇で接待すること、また役者を呼び寄せて芝居を座興とすることが行われていた。さらに、時代は交通機関の発達とも相俟って、すでに商人を南北の商業地で活躍させていた。そこで、彼らに共通の娯楽としての芝居が求められたのである。当時、清朝の皇族は異常なほどの芝居好きで、定期的に式楽として、また娯楽としては、民間の名優に官位まで与えて参内を許し、御前芝居をさせていた。清宮は当初、明代からの伝統で格式の高い崑劇を、わが国の能楽のように、宮廷演劇としていたが、19世紀になって京劇が突出して好まれ、やがて椰子劇も愛好の対象になった。そこでは、北方演劇の名優が清宮で芸を披露し、また清宮の庇護も受けた。かくて、南方の崑劇から北方演劇が勢力を持ち、官界、商業界、文人や軍人たちの宴席でも好んで招かれるようになった。

上海人は元々京劇や椰子劇といった北方演劇になじみがなかった。それが、余所から来滬した人口の急速増加、商業活動の隆盛といったこともあって、芝居の人気にも変化が生じた。本来の南方劇である雅な格式を重んじる「崑劇」が、動作が大きくて立廻りの入った安徽「徽班」の武劇に押され、さらにその徽班が清宮の格式と権威をもち、集団立廻りを得意とする京劇と、激しい感情の吐露やアップテンポで畳みかける激越な演唱、さらに外連芸や艶麗な女役を売り物の椰子劇を含む、北方劇団いわゆる「京班」に圧倒されるという流れになる。

そして、いよいよ孫玉声が3歳の1866年、上海に「京班」専用の「満庭芳」劇場が建てられ、翌1867年、明治維新の1年前、羅逸卿が宝善街に開業した。天津から役者を呼んで興行し、全席1元均一なので、連日満員の大入りとなった⁽³⁾。甄光俊は、呼ばれた中に、「双鳳班」の女優たちもあり、椰子劇と京劇双方を演じていたという⁽⁴⁾。この満庭芳の成功をみた劉維忠は、翌1868年（明治元年）、同じ宝善街に丹桂茶園を開業した。彼は北京で一流の京劇役者と知り合っていたので、北京の名門劇団の役者やお囃しをも招いたのである⁽⁵⁾。

ところで、椰子劇は、同州・蒲州といった山西・陝西の省境が発祥地と見なされている。その椰子の楽劇・演目などが東漸し、北京に入って組んだ劇団名が、道光25年（1845）の『都門紀略』にすでにある。そして、この田舎の鄙びた芝居が、山西商人の財力（後述）もあり、名優を輩出した。同治9年（1870）に名女方の十三旦が弱冠17歳という若さで北京の舞台に登場するや、大いに評判を取り、北京

で椰子劇が徐々に盛行する。5年後の光緒年間に入る頃には、上流階級の人々にまで愛好者が広がったと述べられている⁽⁶⁾。さらに、来京の椰子役者たちを、天津にいた山西商人たちが招き寄せた。やがて、北京・天津での演劇需要から定住するようになる。晩清の上海で活躍した椰子役者は、概ねこの北京・天津から来滬した。彼らの椰子は徐々に北京化し、天津化もしていった、後に「河北椰子」という総称で呼ばれる⁽⁷⁾。

椰子劇という北方の地方演劇が、なぜ南方にまで進出していったのであろうか。

芝居は中国語で「戲」といい、「商路すなわち戯路」という言葉がある。商業的發展は、中国北方で流行した椰子が南方に進出した大きな原因であった。北方西部から発生してきた椰子が北京・天津を経て江南に及んだのは、陝西商人と山西商人の南方進出と無縁でなかろう。彼らは塩・生地・茶・煙草等々を扱って財をなしたが、なかでも両替、送金、預金、融資といった金融業は有名である。

南方で財を築いた彼らが接待、娯楽、郷愁として、郷里の椰子役者を呼び寄せたことは十分考えられる。蘇州の全晋会館など、南方各地にある山西人の「会館」には、どこにも立派な舞台があって、そこでは当然郷里の椰子劇を上演したろう。だが、それは常打ち小屋ではなく、地元の人に開放したものでなかった。それがなんと、「京班」専用の劇場建設以降、北方役者が不断に来滬してきたのである。劉文峰は、上海が開港（1843）以後、山西金融業者が上海に雲集し、24軒もの店を開いたと述べ、衛聚賢『山西票号史』より引いて、「店舗は宝善街慶興樓の裏を借りた。光緒5年、資金を集めて、北河南路口に組合集会所を買い、「滙業公所」と名づけた。前が関帝廟、後ろが集会楼であった」と書いている。また、劉は続けて、山西商人が郷里の芝居を楽しむ必要から、宝善寺街に「丹桂茶園」を開設し椰子劇団がいつもここで演じ、異郷に住む山西商人の娯楽に供したと述べている⁽⁸⁾。

ここでいう「丹桂茶園」は同治12年に不入りで閉園した劇場を、光緒4年（1878）再開した丹桂のことで、この時に椰子花旦の花形役者・十三旦が招かれ、大いに評判を取った。彼は25歳で、その後1年ほど上海に滞在したが、彼が去るや、丹桂はまた不入りとなり閉鎖になった。もちろん、十三旦の魅力もあったが、やはり主たる客は山西商人であったと思われる。孫玉声も、滙業公所のあった宝善街の留春劇場が椰子の女方・日日紅を呼んだときに、「劇場主は大金を叩いて招き、頗る西幫客の人気を博した。登場すると嵐のような喝采が鳴り響いた」という。また「日日紅兩眶熱淚」で、この「西幫客」とは、山西人客を指している⁽⁹⁾とある。日日紅（No 331）は椰子青衣役者で、哀感溢れた演唱を聴かせる役柄を演じ、十三旦のようなに艶麗な花旦役でなかったから、決して上海の観客好みではない。それでも、劇場主は大金を出して呼んでいるのである。商業界で大きな勢力を持ち、すでに居住者も多数いた山西人客を見込んでのことだったのであろう。

孫玉声は椰子花旦で最初に来滬したのは、蓋山西であったという（No 274）。それを同治年間としている。同行した相手の若い男役・元輔堂、道化・禿扁兒と金桂園で共演したと具体的に書いている。金桂園の設立は同治9年（1870）で、13年で光緒に改元となるから、孫玉声の記述が正確なら、この4年の間に来たわけがある。孫玉声が蓋山西の評の中で、「あの頃は椰子がまだ流行しておらず、上海人には知られていなかった。芸が劣っていたのではなく時を得なかったのだ」と述べている。

上記の「京班」劇場第1号の満庭芳に、天津の若手椰子女優などを含めた北方役者が到来して、当初上海人が好奇心からどっと押し寄せた。だが、お目当ての女優は演目数や演技の熟練度には限りがあり、やがて厭きられて下火になったようで、本格的な京劇役者が丹桂茶園で上演すると、圧倒されて閉館に追い込まれたという。この同治5、6年の状況は、まだ4歳頃の孫玉声には記憶がないだろう。しかし、これ以後、いわゆる北方の劇団「京班」が上海に根づいて、満庭芳の跡地に天仙、金桂が続き、他の劇場も建てられて、陸続と北方役者が「京班」を組んだ。上海人がいう「京班」とは、椰子役者を含んでいる場合が多い。要するに、上海人は当初、京劇と椰子劇の区別がつかず往々単に北方劇とみなしていたのである。

ところで、北方役者の上海南下には、いくつかの理由がある。まず、①商業の発展につれ上海在住の北方商人が接待で演劇を観せる需要。②北方役者の大商業都市・上海マネーの高収入目当て。③北京で通用しない二流の役者の出稼ぎ⁽¹⁰⁾。④皇族の逝去で長期「国喪」休演期間に禁令が若干緩和されていた上海で出演するという事情⑤特に義和団事件など争乱から避難を兼ねて南下する（注7 第十章一、第十二章二）。

ところで、彼ら北方役者は一定の契約が切れると北に帰る。また、芸が受け容れられず、また自分と同じ役柄で人気の役者がいると、薄給で出番がないから憤然と去っていくこともあった。二流役者で北京に帰っても出演できないものが、甘んじて端役で残った。それでもやがては辞めさせられた。また、「三十年来」にも屢々言及している役者の刃傷事件や、理不尽な役者差別の判決で、楊月楼のごとく禁固刑を受けたり、追放される役者も出た。それに、超一流の役者は御前芝居の報酬という恩沢があったから、頻繁に来ることはなかった。とりわけ椰子役者で上海に定住する者は少なく、定住した者の多くは京劇に転向した役者であった。だが、北方演劇に対する愛好、需要の拡大は慢性的な役者不足という状況を生み出した。

丹桂茶園が初めて 1868 年開業したときに、北京の名門劇団「三慶班」の役者を主として招いた。その中には、夏奎章、熊金桂、馮三喜など数人が上海に定住し、2 代目で活躍する役者もいたが、やはり少数であった。そこで、異劇種との合同公演が自然に行われるようになる。この時期以前に修業していた京劇役者は、北京で崑劇を同時に習う習慣があったので、全く違った劇種の楽劇・演出ではあったが、京劇役者が崑劇で武劇を演じることは『昭君出塞』や「孫悟空物」など、その他の演目に見られる。本来、南方劇である崑劇は、上海で常打ち小屋もあったが、衰退していた崑劇は安徽の徽班と組み、さらに同治 9 年（1870）、演劇的に同じルーツに属する徽班は、京劇と合同公演するようになった。徽班も京劇の人気に押されていて、京劇の「京班」の方も役者不足を解消できたからである。ここに崑劇・徽班・京劇の役者が同じ劇場で興行を打つこととなり、これによって北方役者の不足を補うようになる。

このような異劇種の合同公演を「合演」という。当時、上海の役者は崑・徽・京の演唱を互いに歌えたから、相手役が主役の劇種に合わせて歌い、お互い異劇種の演唱を混ぜるということは通常しない。それに、主役やそれに準ずる役以外の演唱に、上海の観客は高い要求をしなかったから、端役から脇役、そして徽班出身の王鴻寿（三麻子）のように京劇の主役を演じる役者も出てきた。こうした状況下、興行維持の需要から、やがて京劇と椰子劇の合同公演に向かう。椰子劇団には曲芸の集団武劇がなかったため、京劇の立廻りの芝居を賑わいに入れたところ大いに当たった。光緒 13 年（1887）のことで、味をしめた田際雲是北京に帰った 4 年後、椰子と京劇の合同興行「両下鍋」を行うことになる⁽¹¹⁾。

上海では、崑劇や徽班の役者が徐々に京劇の演唱や演技を身につけて京劇役者に転じた。同時に、両下鍋の実施の結果、椰子役者も毎日親しんでいるうちに自然に習い覚えて、同じように京劇を演ずるようになる。とくに上海に定住する椰子役者の多くが京劇役者になった。こうした状況をふまえて、本論では、京劇役者で椰子養成所出身のものも含め「椰子役者」と見なした。その中には、北方に拠点がある「北派」と、主に上海に拠点を置いている「（江）南派」があるが、南方化した椰子役者の多くが上海に定住し、しかも京劇を演じるようになる。そうしたことが可能であったのは、北京と観客の鑑賞法が異なるからだ。北京の観客は「芝居を聴く」といい、発音、演唱にこだわりがある。同時に各役柄の芸に精通しているので、上海の「海派京劇」を「外江派」と貶め、この「雑種京劇」の芸を許容しなかった（同上注）。これに対して、上海の観客は「芝居を観る」ので、役柄の様式美に裏付けられた芸に疎く、京劇の発音や演唱に「不純」な要素が雑じっていても、「芝居（の内容）を観て」演技を楽しむから、転向した椰子役者の京劇に抵抗感はなかったと思われる。この両下鍋は、晩清からの南北伝統演劇に大きな変化をもたらすことになる。

ところで、北方劇役者不足の解消法には、もう一つ養成所「科班」の設立があった。1900年、天仙劇場の囃しの指揮者（鼓師）趙嵩綬が創設した「小金台科班」である。師匠はこの劇場の京劇役者たちであった。しかし、北京の科班とは異なっていた。専門の指導者でなく、役者が自分の役柄の芸だけを指導するのであるが、京劇で最も重要な演唱を聞かせる、男女の役柄「老生」「青衣」、人気の「花旦」などは、教えていない。主に立廻りをする役柄を養成対象としていた。つまり、発音・演唱の細かい芸を教えることをやめ、京劇の最も花形の役柄は、やはり本場北京から役者を呼ぶ観念が抜けなかったのだろう⁽¹²⁾。

こうした京劇役者の養成に対して、椰子の役者を育成していた人物がいた。それが張国泰である。張国泰の芸名は皂児⁽¹³⁾、河北の南皮人といわれる。役柄は花旦。同治4年（1865）に宝坻県で永勝和班を創設し、そこで弟子の指導に当たった。光緒21年（1895）に永勝和班が解散すると、他の師匠や弟子らと30余人で、上海に活路を見出そうと南下し、永勝玉班と改称した（河北省戲研室「椰子史料集・五盞灯訪問録」）。湖北、湖南、江蘇、浙江を回り、上海に根を下ろして20余人の弟子を育てあげた。なかで、花旦は五盞灯以降、みな奇数番号に「盞灯」を付けた（『中国戯曲志』『天津卷』（16頁））。

彼の生卒年を、『中国戯曲志』『河北卷』に1830?～1912（p 646）、「上海卷」は1865?～1915?（p 848）、『上海京劇志』は1845～1916（p 417）と異同がある。また、南下の時期についても、『河北椰子簡史』は光緒21年（1895）として、「上海を根拠地として、約二十余年」とある（p 41）。それに対して、『中国戯曲志』『天津卷』では光緒19年（1893）という（16頁）。だが、『上海京劇志』だけは、光緒3年（1877）として、相互に約18年の隔りがある。

甄光俊は張が光緒7年（1881）、孝貞皇后による国喪期間に、海順軒、仁和軒といった小さな小屋で、官憲に憚って化粧をせず鳴り物も入れずに、ただ拍子木（椰子）を撃って演じさせたところ、大勢の観客が来たと記している⁽⁴⁾。それと、孫玉声が「張国泰劇後留鬚」に、張が50歳の誕生日を記念して人生最後の出演をし、ヒゲを蓄え数か月後に帰郷した⁽¹⁴⁾などと述べる。そこで、上海で「約二十余年」滞在したなどの記述から勘案して、光緒21年頃の上海入りが有力に思われる。

ともあれ、張国泰は本業の花旦役で、一盞灯（張雲青）、両盞灯（張永玉）、三盞灯（張錦峰）、四盞灯（張咏棠）、五盞灯（?）、七盞灯（毛韻珂）、十四盞灯（趙文連）、十五盞灯（趙の弟）、毛毛旦（宋永真）緑牡丹（戚艷）、また老生では小茶壺（吳永順）、王永広、武生の活呂布（潘永貞）、花臉の程永龍など、多くの優れた弟子を育てた。張はこのように専門の椰子花旦以外の役柄、さらには京劇も教えられた。孫玉声のいう「良師」が南方にきたのも、やはり山西商人たちの椰子需要を見込んでいることである。だが、このように南方に根を下ろして演劇活動をするとなると、当地の客の好みを熟知して合わせなければならない。もはや南下した役者は北方に帰ることが出来ないし、南方で育った椰子役者は「本場」の北方に行っても成功する可能性は少なかったからである。

かくて、当初は言葉の壁、気質の違いがあったけれども、上海の客も少しずつ北方劇に親しみ、北方劇の役者も上海人に合わせて変容し演ずるようになる。南方の温和な気質の上海の客に、椰子の激越な叫びに似た演唱、息の詰まる哀感に満ちたものは好まれなかったろう。だから、「南派椰子」の演唱面での特徴は、本来の「北派椰子」で嫌われて失われていた（北方では裏声演唱を好まない傾向がある）裏声の装飾唱法が、ムリに絞り出す高音より快いと受け容れられ、柔らかに婉転としたフシ回しを使うことで、「南派」椰子は上海の観客にも好まれて残ることになった（『中国戯曲志・河北卷』p 60）。かくて、いわゆる南方人が育てた「海派京劇」と「南派椰子」が形成されていくのである。

2 椰子劇の一般的特徴

京劇はまさしく北京の客が様式美を追求して、磨き上げた舞台芸術である。主演格の役者が発する

「韻白」や、役者の姿勢や仕草まで規範化されて、ほとんど非日常的要素で形成されている。その台詞や演唱の舞台言葉「韻白」は人工的な、独得の発音と抑揚で成りたっているから、脚本の文字をそのまま北京語で発音したり演唱したりするわけにはいかない。師匠から口伝で習った京劇の「韻白」は、方言を基礎としている地方劇と差別化して、その権威と格式を誇っている。新劇家・徐半梅は以下の利点があると、①力を込めて発音出来、遠くまでよく通る。②共通語より朗誦するに値する。③中国は方言が各地にあるので、この種の標準語を作ると各地の人がみな聞いてわかる⁽¹⁵⁾と、この3点を挙げる。

京劇は、老生（男の立役）、武生（武將・立廻り役）、小生（若者役）、青衣（「正旦」貞女・令嬢・貴女役）、花旦（若い娘・淫婦役）、武旦（女武芸者・「刀馬旦（女武將）を含む」）老旦（老女役）、花臉（隈取役）、丑（道化役）などの役柄に分かれる。役者は必ず自分が専門とする役柄（行当）に属し、その「役柄の芸」を専念して稽古し、他の役柄を演ずるは少ない。そして、各役柄専用の被り物・着物・履物「行頭」があつて、それがまたその役柄の動作・歩法を規定する。化粧も同様で、これらが、外見・動作・演唱・台詞などと有機的に一体となつて、京劇の役柄は成立しているのである。名優とは、まずこの「役柄の芸」を磨き上げ、それを人物の「役」に溶解させて演じ分ける役者のことである。

京劇は「北京オペラ」と称されるほど、演唱を重視する。上記の役柄のうち、老生、小生、青衣（正旦）、老旦、花臉の5つの役柄に、独立した5種の演唱システムがある。なかでも、老生役には傾聴させる歌が集中し、男優のみの時代、弟子たちは誰しもこの老生役者になることを希望した。演唱は「百聞しても厭まず」で、厭きることがない。否、もっと聴きたい、さらには自分も歌いたいとなる。ここに、芝居の演唱の魔力がある。北京の客はこの魔力に取り憑かれて、耳を澄まし、鑑賞力を上げるために足繁く劇場に通つたのである。

青衣は楚々とした佇まいで、裏声で緩やかに細かい小ブシをきかし、フシをゆったり回して歌う。老旦に人気があるのは、地声で起伏に富んだ青衣など女役の演唱をテンポよく、かつ高音を響かせて演唱するからだ。小生は地声と裏声を使い、若い將軍役は力強く、書生などは優しく垢抜けた味を出す。それに対して、豪傑役の花臉はつねに迫力を全面に押し出し、フシを回さず、小ブシなどを避けて、太い声で圧倒する。

基本的に弟子は男子だけだったから、変声期で声が出なくなったり、演唱に向かない弟子には、保険として立廻りの曲芸的身体能力を身につけさせた。それ故、京劇養成所出身者には立廻りの心得があるので、京劇は集団的立廻りが出来るのである。そうした足腰の訓練を経て、武劇の「武生」役者となる。演唱も上手なら、さらに「武老生」も演じられる。京劇では清朝後半期に、「武生」が独立した専門の役柄になった。隈取役「花臉」も演唱だけのものと、武技を見せるなど数種がある。小柄で、曲芸的身体能力があれば、道化「丑」の「武丑」を演じ、滑稽な話術や仕草が得意ならば「文丑」という役柄に属する。このように、演唱と並行して稽古を積んでいる軽業芸は、京劇の売りともなつて、各役柄に新しい分野を創出した。女役でも、演唱が眼目の芝居は「青衣劇」と「老旦劇」で、淫婦から町娘・復讐をする女性など様々な役の演技が見所の芝居は、「花旦劇」と呼ぶ。女武將なら「刀馬旦」、女武芸者なら「武旦」となる。各芝居には必ず主演の役柄（複数の場合もある）に、その役柄の芸が用意されている。花旦と武旦では「蹺（きょう）」という木製のハイヒールを履き、纏足に模して、足先を裾からのぞかせ、客にアピールする。蹺は最初苦痛をとまなうが、修練すると、曲芸的動作まで出来る。これが「蹺」の芸である。

往時、京劇の観客は芝居の筋を熟知していたから、お目当ては以上の各「役柄の芸」であつた。北京の劇場では、1日の興行で10近くの演目を上演した。その演目は、長い「通し狂言」の見所のある場だけを取りだした「見取狂言」で、演唱から演技、舞踊、曲芸からお笑いまで、各役柄の芸に長けたプロの役者が、芝居の人物に扮し、日頃精進して身につけた芸を披露する。役者が心血を注いで極めた役柄の芸だからこそ、観客はそれを目当てに来る。役者も客がその芸の難しさに精通しているからこそ、

やりがいがある。器用貧乏でどんな役柄でも出来るような芸は、ピッチャーがキャッチャーをする草野球同様に、所詮素人の芝居で、金を出す価値はないと考えていた。というのは、晩清の北京では10軒近くの小屋があって、毎日興行が打たれていたから、その日の最も素晴らしい名優の名演を選ぶことができたからだ。

以上、京劇の特徴に少々深入りしたのは、椰子劇と対比させるためである。椰子といっても、北方各地に伝播、拡大していった過程で、各地に特色ある椰子劇を創出したから、一概に言えないが、ここでは一般的な特徴を京劇との比較で理解しておきたい。

椰子劇の役柄は、包澄潔によると、元々「三大行」、即ち男役「生」、女役「旦」そして隈取役「花臉」の3種しかなく、これを細分化して「十三小行」に定型化したという（「行」は「行当（役柄）の略」）。しかし、一流の劇団は別として、多くはどれかの役柄が不足していたので、「代行制」を取っていた。つまり、本業でない不足した別の役柄を演じていたのである。その例として、老旦は生・旦いずれも代役が出来、丑役を生が担当したり、若い娘の小旦が若者の小生を、武生が女役の武旦をやるなど、当時は男優しかいないから、男女各々芸の類似した役柄を演じていた。包澄潔はこの「代行制」の結果として、優秀な多種の役柄を演じられる潤潤子のような名役者が生まれたと称えている。彼は老生出身で後に小生を「代行」し、以来、老生が小生を兼演することが、彼らの椰子の必須条件となったという⁽¹⁶⁾。

河北椰子の演唱システムは、大別して男役、女役、そして隈取役の3種しかない。男役の主たる音域はC調で1オクターブ上のe音までで、女役もC調だが、g音に高音が3度上まで広がる。もちろん、演目によっては、C音よりさらに4度低く下がったり、男役はe音より4度、女役もg音より4度、それぞれ高く達することもある。男女の役で旋律の装飾の付け方が異なり、また男役の歌には、「大慢板」という非常にゆっくりした演唱はない。だが、主役の男女の演唱は、ほぼ同じ音域の間で、同様の旋律を歌うのである（注11 p25～27）。

男女の役でフシに異なる工夫はあるけれども、役者は男性のみだった往時、高音のよく出る役者なら、男女双方の演唱が歌え、そこで男女の両役を演じられたわけである。ところが20世紀になって、女優が登場するようになると、女性は逆に低音が出にくく、高音を喜ぶ観客の好みもあり、E調まで音域を引き上げられた。男性役者がみんな同じ高音が出せるわけでもなく、高音を得意とする椰子女優に人気移った。椰子女優の小香水は、本来「青衣」女優であったが、「老生」の演唱で評判を取った。一方、高音に限界のある男性椰子役者は、京劇に向かうようになる。なぜならば、京劇は男女の役で音域に5度など高低を付けているから、男性役には負担が少なく演唱が楽だからである。

ところで、晩清の警世演劇には、往々窮状を悲しむ愁嘆場があり、また激越に憤懣を訴える場面がある。北京あたりでは椰子の悲劇を「苦劇」とも呼んでいた。こうした心情を表すには椰子の演唱が向いていた。その悲嘆、激怒の心情を表す旋律、また6度、7度、オクターブと跳躍する音進行は、人物の感情をぶつけるのに、最も効果的に観衆に訴えることが出来た。特に女役は観客の同情を惹きやすかったし、それも真の女性である女優が演ずれば、高音がより自然で、現実味があった。京劇への転向を加速させたのが、椰子女優の誕生と活躍で、椰子男優はやむなく京劇へと転向した者も少なくなかった。その転向が容易であったのは、上海の客が京劇の演唱芸を深く熟知していなかったことも、逆に幸いしたといえよう⁽¹⁰⁾。

椰子役者が比較的容易に京劇に転向できたもう一つの理由は、双方の演唱形式に共通点があることだ。板胡、京胡と胡弓の種類は違うが、ともに前弾きがあって歌の間に間奏があり、歌い終わると結びの胡弓伴奏で一段が終わる。前弾きでテンポとピッチがつかめる。さらに、基本旋律をテンポで変化させる「板式変化体」という演唱形式であることも同じだ。また、詞型の基本形式が、1種は上下7字句の下句の最後の末字で押韻し、もう1種は、やはり10字句の下句の末字で押韻する上下句の連続とな

っている。もちろん字余りなどもあるが、こうした詞型はわが七五調に似て、人々の口をついて出てくる自然な語感で、作詞が比較的容易であるし、句数に制限がないから、事件の経緯を具体的に語ることができる。それに、梆子には流れるように速いテンポの演唱があるから、100句にもおよぶ歌詞もある。崑劇の場合は横笛伴奏で、前奏、間奏、結びの伴奏もない。その詞型は各句が長短で文字数が不揃いであるし、最初から字数・句数が有限で、事件の経緯を語るのは不可能である。100句もの演唱の笛の伴奏者も、大いに疲労する。要するに、梆子と京劇の演唱形式・詞型の類似は、脚本の作詞にも有利な条件であった。それが、梆子役者の京劇転向も相俟って、晩清の改良演劇活動に大いに役立ったのである。

3 上海観客の反応

芝居は、「本、役者、客」で成り立つといわれる。それほどに、客は芝居を左右する。特に北京では、「看戲（観劇）」といわず、「聴戲」即ち「芝居を聴く」という。小さい頃からの観劇体験で、筋・内容は先刻熟知している。彼らの鑑賞の目的は「芸」である。客はどの役者がどの役柄で、どの演目はどの役柄の芸をみせる芝居かを知っている。最も重要な芸が演唱で、喉を「本錢（資本）」というのは、そのためだ。目を奪う曲芸の立廻りは、なん度も観ている客には大した刺激も与えない。やがて飽きがくる。しかし、各役者の声やフシには個性があつて、飽きがこない。それ故、京劇の流派は、ほとんどフシによって成立しているのである。

さらに、京劇を育て上げた北京の客は、京劇の舞台言葉「韻白」にも敏感で、わずかな発音・抑揚の間違いも気づいて指摘した。また、感情につながる子音や母音の運用にも、その味わいを評しあつた。こうした客の研ぎ澄まされた聴覚の審美感覚は、役者に台詞・演唱において、十分な注意と修練を求めた。それこそが、「天下に甲たる北京の芝居」と言わしめたゆえんであつた。だが、一般の上海人たちは、本来北方劇になじみはなく、また言葉もよくわからなかった。劇楽の好みも異なり、南北で人の気質も違う。上海で、芝居は「観る」もので、視覚芸術なのである。

北京の正統京劇「京派」の大御所・譚鑫培（No 231）が、初めて上海の舞台に立ったのは、光緒5年（1879）の1月、旧正月を跨いで約50日間の公演であつた（孫玉声が「同治の初め」というのは記憶違いで、『申報』の広告には「新到」と明記している）。京劇役者が最初に上海に招かれてから、この年はもう12年が経っていた。譚鑫培、32歳の時だった。それでも、「知音なる者、稀なるをもって、鬱々として志を得ずして返る」とある。彼は自分の芸が理解されず、失意のうちに帰京した。もっともまだ「老生」として大成する前だったこともあり、武生の心得のあつた譚は『当鏢売馬』で、二刀流の武芸者を演じている。孫玉声も、図に両手の二刀を振り回す芸は変化に富み、他の役者は到底及ばないと、譚鑫培お得意の演唱には言及していないから、やはり上海の観客を代表した評語であろう。

孫玉声は1910年に連載したこの「三十年来」（No 151）で、北方の劇団「京班（梆子も含む）」が初めて来滬した丙寅（実際は翌丁卯の1867年）から45年経つが、前の20年、上海の客は、演唱なら声の大きい役者、武劇は曲芸が達者な者しか人気がなかったから、後に名武生となった黃月山（No 232）に対して、声が通らず人気がなかったとし、老生の邵寄舟（No 379）も声が響かなかったので、端役をやつたと述べている。また、北京で人気の名老生・貴俊卿（No 399）が舞台に立った時も、「上海人は観劇の仕方がわからず、老生は声が高く響くことしか鑑賞能力がなくて、分かる人はごく少なかった」と書いている。

中国伝統演劇は「戯曲」と言われる。この「曲」は芝居の歌を指していて、300種ともいわれる「戯曲」は、その「曲」で劇種が決定される。だから、演技だけでは、京劇か、崑劇か、はた梆子劇か判別しにくい。音楽が鳴って、初めて分かるのである。とにかく、当時上海での京劇客は、演唱や台詞回し

にさほど興味がなく、あるいは無知で、京劇に転向した「代行制」に慣れている梆子役者の演唱を許容していたのである。それほどに、「京派京劇」からは、鑑賞能力のない上海客のものと見下されていた「海派京劇」は、それでは、一体なにに鑑賞の重点を置いていたのか。それは演技である。

中国演劇では演技を「做工(功)」というが、孫玉声は「三十年来」でも盛んに「做工」という評語をよく出している。徽班(京劇)老生・四麻子(No 242), 京劇武生・景四宝(No 247), 京劇老生兼演武生の小勝奎(No 256), 梆子花旦の五月仙(No 293), 京劇老生の張松亭(No 311), 京劇老生の陳金官(No 330), 京劇老生の吳鳳鳴(No 338), 京劇老生の張和福(No 348), 崑劇丑の趙金宝(No 354), 京劇文武老生の周長山(No 366), 京劇老生丁子九(No 368), 京劇老生の林連桂(No 380), 京劇老旦の羊長喜(No 382)などが、「演技に優れている」、「演技演唱ともに良い」、「得意演目は演技を見せる芝居」というような文字が多出する。その演技派として挙げられているなかで、特に目立つのが老生である。老生は京劇の花形で北京では演唱が大事なのに、孫玉声もそれに対する細かい評はほとんどなく、このように「做工」の優れた演技派を推奨している。老生には「做工老生」というものもあり、後に上海京劇で活躍した周信芳は、背中でも演技を見せると称えられた代表的役者である。

そして、崑劇の道化・趙金宝が拳がっているのは、上海語(呉語)のギャクが上海の客には受けたからに違いないが、その滑稽な動作も重要だったであろう。ここにも、上海観客の演技を「観る」観劇の特徴が見られる。老旦是北京では、これこそ良い喉で歌われる演唱技巧の素晴らしさこそが鑑賞対象なのに、老旦の役柄の「演技にも、日々進歩が見られる」などと書いている。これに対して、京劇老生の陳孟珩(No 256)は歌だけで、衣裳は立派だが「做工」がないと苦言を呈しているが、『梨園声価録』の老生に列せられている彼の評価は「上品」と最高の評価である。梆子老生の蓋天紅(No 345)にも、演技が物足りないので、人気がないと不満を述べている。同じ梆子役者でも、張國泰の初期の弟子・梆子花旦の小一盞灯(張雲青)(No 406)を、孫玉声は「各々の芝居でその人物を演じ分け、千篇一律ではない」と称えている。こうした京劇のような「芸」、とりわけ演唱や様式美の型に腐心する偏重を脱して、自然な日常的動作を取り入れた「迫真の演技」を重視したことが、孫玉声の「観る芝居」の劇評にも表れているように見える。かくて、徐々に上海観客に育まれて、南派梆子と「海派」京劇が接近しながら形成されることになる。

上海人の演劇鑑賞は、「芸」ではなく「芝居」が大事なのである。物語の展開の面白さ、内容の新奇さ、事件を再現する時事的な物、警醒的教育性のある演劇を、人物に扮した役者がいかに優れた表現をして感動させるか、その演技を中心に評価した。その傾向の表れが、1868年開業の丹桂園到北京から初めて来た「京班」が、すでに行った「連台本戲」という連続物『五彩輿』が大当たりしたという現象であろう。以後、上海では「芸の力」でなく、「演技」と話の内容に気を持たせて、観客を呼ぶことが出来たから、「連台本戲」が次々に作られ上演された。もちろん、曲折豊かな話を創作しても、芝居にすることは容易ではない。屢々粗悪なものと批判されたが、興行的にも成功し、20世紀にもヒット作が出た。こうした鑑賞法が、それを受け容れる土壌に根ざし、それがやがて、この上海に演技と台詞の科白劇である「話劇」が生まれる素地となった一因であろう。

こうした状況をふまえて、孫玉声が「三十年来」に挙げた、京劇、梆子劇、崑劇、徽班、その他の劇種に属する各役柄の役者数を参考に示すと、概ね老生 49, 武生 25, 小生 5, 青衣 20, 花旦 36, 武旦 6, 老旦 1, 花臉 21, 丑 22 となる。「概ね」としたのは、梆子自体が既述のように、役柄の峻別があまり厳格ではなく、他の役柄を「兼演」したり、また「転向」して扮したからである。その風潮が、さらに京劇を演ずる際にも及び、躊躇なく兼演する場合が往々あった⁽¹⁷⁾。「三十年来」の役者は相対的に老生が多いが、脇役・端役もかなりいて、主役を張っているとは限らない。

もっとも、京劇のごとく、厳格に各役柄の芸が独立していて発揮される劇種は、他の地方劇で多くな

い。椰子劇もその一種である。既述のとおり、3役柄の演唱システムが主で、他の役柄はそれを流用して歌っていた。「三十年来」のうち、孫玉声が名を連ねた椰子役者は、老生7、武生5、小生5、青衣8、花旦15、武旦2、丑5といった数である。椰子役者は、さらに他の役柄や京劇に鞍替えしたので、明確に分類できない。それこそが、演技を「見せる」ことに重点を置いた海派京劇の特徴で、武生、花旦、武旦など、いわば「見せる」役柄が、62%を占めている。演唱に重点がある老生と青衣は、37%。椰子劇に限ってみると約46%であるが、小生は名が挙げられているだけに過ぎないから、事実上は51%である。椰子劇で演唱が重要な老生と青衣が61%を占めていることは、椰子の演唱役者が上海の山西人に招請されたということであろうか。椰子老生は京劇の老生と違い、名優が招かれ名を列ねているからである。

4 上海椰子劇の男役

それでは、孫玉声の「三十年来伶界之拿手戲」の具体的内容を男役の「老生」役者から見てみよう。ここでは、京劇に転向した者、京劇を兼演する者、逆に京劇役者で椰子劇を演じた者すべてを椰子役者としている。まず、孫の劇評をあげ、それから他の史料を補足して行く。

①孫春恒 (No 229) は、京劇の劇聖・程長庚の愛弟子、光緒の初めに上海に来たとあるが、『中国戯曲志』「上海巻」では、生卒年を(1846~1884)とし、張勝奎に師事し、同治7年(1868)上海に来て、金桂軒に出演したという(p 833)。だが、『上海京劇志』では、同治中頃に来滬し丹桂園に入ったが、名優ばかりで無名の彼は一度北に帰って、同治末年に再来し丹桂の看板役者の1人になった。光緒5年に譚鑫培が来たとき、彼の芝居を見て大いに敬服し、以後の成長に資した」とある(p 418)。京劇役者では最古参とされる。孫玉声は諸葛亮役など、人物を生き生き演じるとしている。さらに、「連台本戲」の『五彩輿』に出演した。『梨園声価録』に老生の「上品」に挙げられ、また椰子も『三疑計』『絨花計』等々演じた。孫玉声の「孫春恒生不逢辰」⁽⁴⁸⁾には、少年時から観ていて、表情も豊かで演唱は朗々とし台詞は明晰と言う。連台本戲の『徳政芳』は彼の作品だ。だが、時を得ずして薄給のため困窮し、38歳で亡くなった。役者仲間が葬式を出してやったと、来滬役者の悲哀が書かれている。

②孟菊奎 (No 305) の項で、椰子老生の十三紅(孫佩亭)と楊娃娃(楊娃子、楊宝珍)に言及して、『斬黄袍』の趙芸祖役は椰子劇では老生の重要な演目で、十三紅が長く演じていると言う。十三紅に関しては、光緒33年(1907)『都門紀略』に玉成班に属し、宣統元年(1909)『都門紀略』には義順和にいて、『斬黄袍』の趙太祖役を演じていて、確かに、十三紅の十八番であったようだ。楊娃子の方も、光緒13年(1887)『都門紀略』に、瑞盛和に加入していて、光緒33年(1907)『都門紀略』では、十三紅と同じ玉成班で老生を演じ、ともに名優であった。楊娃子は、光緒31~32年(1905~06)の『順天時報』の芝居広告に、『斬黄袍』の確かな記録がある(注7 第八章四)。

③達子紅の『柴桑口』(No 324)を挙げている。椰子老生・達子紅は本名梁瑞堂で、光緒4年(1878)に来滬し、金桂園で青衣の水上飄(漂)と共演した。『芦花絮』『馬蹄金』『三疑記』『罵金殿』など、声が良く響いて独特の味を出していた。なかで、『柴桑口』の一場では、歌声が淒涼で嗚咽する表情は、京劇役者では極めて少ない。天仙茶園は再び大金で引き留めようとしたが、当時椰子がまだ流行しておらず、夏季で客の入りも悪く断った。達子紅は義侠心の強い人で、後ろめたさを感じていたようだ。彼には古への君子の風格があったが、急性コレラで急逝した。誰しもが彼の死を悼んだという。「五十年来椰子人物——直隸椰子班一流角色紀略」には、演唱・演技とも精彩があり一体となっていた。立廻りにも優れていて、京劇の譚鑫培と目されていたとある⁽⁴⁹⁾。だから、影響も大きかったため、気位も高かったのであろう。

④蓋天紅 (No 345) は、演唱には熟達し決して達子紅に劣らないが、演技力に欠け、知名度が低い

のが惜しまれるという。『柳林殺廟』『殺府逃国』『算糧登殿』等々の劇を演じ、『臨潼山』の唐の高祖が出色の出来である。光緒25年(1899)夏、その子の花旦・夏崩翠と来滬したが、還暦に近く、ほどなく上海を去っていった。老齢で演技に長けていなかったが故に、上海の舞台から消えていった典型的な北方役者の悲劇があった。

⑤大子紅(No 358)は、光緒5年(1879)金桂茶園に入って、上述の名人・達子紅の芸を盗んだ。本名劉廷順といい、弟は花臉の劉廷玉で、後述の田際雲とは兄弟弟子であった。『臨潼山』『汾河湾』等を得意としていたが、中でも梆子劇の代表作『胡蝶杯』裁判の場は出色だと、孫玉声は評する。京劇の武老生も出来、『施公案』の褚彪は卓越と言う。光緒5年頃、上海では梆子劇はまだ認知されなかったが、北京では盛行し始めたので、達子紅の芸を学んだことは幸運であった。

⑥小連生(No 395)は本名を潘万勝、やがて「小連生」の芸名を捨てて、字の月樵を名乗り、潘月樵として名をなした⁽²⁰⁾。当時の役者では珍しく、読書家で知識人と交わり、引き立てられた。彼こそは、典型的な晩清上海が生んだ役者であろう。生卒年は『上海京劇志』に(1869~1928)とある(p 425)。

張古愚は「上海京劇歴史人物潘月樵」で、潘の少年期から詳述している。太平天国の乱で北京に逃れたが、やがて父が死に叔父に養われた。この叔父は劇団の運営人で、その叔父の関係で梆子劇の養成所に入り梆子武生役を習った。16歳でその叔父が死ぬと、また郷里の揚州に戻って地元の一座に入った。南方を下サ回りして、光緒初年に来滬し「小連生」と名乗り、天仙園に出演することになった。この時、老生の沈韻秋と知り合い京劇を学んだ。その後、既述の北京の名老生・夏奎章を師として、本格的に京劇老生の稽古をし、梆子から転向した。ただ、後に「新舞台」劇場で梆子花旦・七盞灯(毛韻珂)の相手をしたときには、梆子老生役も演じた。潘はその後、租界地域より文化的に遅れていた中国人地域に「新舞台」を建設することに尽力し、俳優組合や被差別民の役者子弟ため孫玉声らと小学校を創立するといった事業にも参与した。また、辛亥革命の時には、「新舞台」関係者の指揮を執り、兵器庫の攻撃で大いに活躍した。潘月樵の演唱も定評があり、若干しわがれ声であったが、よく響き演唱も魅力があった。1909年大御所・譚鑫培が北京から来たときには、20日間、相手役を勤め大いに精彩を放った⁽¹²⁾。孫玉声は代表作に『鉄公鷄』を挙げている。徐筱汀「京派新戲和海派新戲的分析」によると、この芝居は上海京劇の現代物で、早期の作品に属す。見せ場は自身の刀や槍で激しい立廻りをやることと、熱演、そして背景を附けたところである⁽¹⁰⁾。彼の名を高めたのは、孫が挙げた『妻党同惡報』『潘烈士投海』『新茶花』『黑籍冤魂』といった現代物の警世演劇であった。潘が率先して弁髪を切ったことも、「梨園中の熱心な志士」と称している。梆子武生から京劇老生に転向したが、聴かせ所の多い京劇老生は、前述したとおり、当時の男優にとっては梆子の演唱より歌いやすい。しかも、潘月樵は梆子の基礎もあり、現代物に進んだとき、京派京劇のような型にはまらず、演技に心を注いで人物を演じたであろう。

⑦武生の張順來(No 401)は、刀や棒などの武器を使う芸が他の役者より優れている。小柄で見劣りはするが、劇通でその芸を称える者は少なくないと述べる。梆子では演唱が中心の『海潮珠』『汾河湾』で老生役を演じている。上記の張古愚の同文に、「新舞台」設立に当たって夏奎章の息子たちである夏月華、月恒、月珊、月潤らと、その姉の夫であった彼などが中心的存在であったと述べており、潘月樵とも行動を共にした。兵器庫襲撃に際しても、張順來は潘と組んで先鋒となったとあり、清末民初の上海で政治的な活動にも積極的に参画したことがわかる。

以上の老生は、概ね善人で正義感が強い壮年の人物を演ずる。既述のように、そのヒーローの芸は、客を演唱でなく演技で惹きつける役者が多かった。これも、上海老生の特徴といえるだろう。

次に、武生であるが、2種に分かれる。まず、肩に4本旗を立て、鎧を模した衣裳を着け、腕に鉾を持った武将の役柄「靠把武生」がある。

①黄月山 (No 232) がいる。彼の渾名は「胖児」であるが、彼は胖 (太って) はいない。幼名で呼んだのである。発音がハッキリ聞こえる。足腰はしっかりしているから歩法に安定感が見られる。十八番は『伐子都』で、精神を病んだ公孫子都が机を跳び越えて前に跳んで出る技は絶品であると、孫玉声は褒めている。『中国戯曲志』「天津巻」(p 394) に生卒年は (1850～1900) とあって、幼年期に椰子武生を習ったとあるから、光緒 3 年 (1877) の『梨園声価録』に、武生の「上品」に列せられている。椰子出身者典型で、武生の他、老生・小生も兼演した。光緒 13 年の『都門紀略』には北京の瑞盛和に属し、上掲の「天津巻」の同文に、悲壮感と寂寥感に溢れた演唱でよく人物を表現したので、「歌う武生」として天津では人気があった。愛弟子に李吉瑞がおり、彼の「黄派」の武生は流行した。だが、孫玉声は中年後、立廻りも以前より遥かに見劣りがしたとあって、彼の声の細さを指摘している (No 379)。

②小七金子 (No 334) は、本名を李長山という椰子の「靠把武生」である。妻は有名な改良演劇女優の金月梅であった。当時の役者としては珍しく夫婦とも書物が読めた。武生の曲芸的に見せる早技を見せる風潮に抗って、武生の型を見せる様式美の芝居を得意とした。光緒 30 年 (1904) 夫婦で来滬し、改良新劇に熱心な熊文通の春仙茶園に出演した。得意演目は『懷杜関』で、公叔段の夫婦に自殺を迫る場面は、武生といっても、演技を見せる隈取役の悪辣な表情より優れている。彼が椰子出身だからこそ、この演技が出来るのだと、孫玉声は椰子役者の演技を賞讃している。上海『民立報』(1910 年 11 月 2 日) に、演技派で脚本も書いた妻の金月梅を「ある人が上海に呼ぼうと働きかけていると聞く。そうなれば上海の女優劇も改良の望みがあるかもしれない」とあるように、妻金月梅の名望も高かったのである。

③李春来 (No 405) は、『中国戯曲志』「天津巻」(p 650) に、生卒年が (1855～1925) とあり、11 歳で椰子科班に入って武生を稽古したという。光緒 3 年の『梨園声価録』では武生の「中品」とされているが、光緒 13 年『都門紀略』には、十三旦、田際雲、達子紅、楊娃子ら名優と瑞盛和班に名を連ねている。その激しい立廻りと素早い曲芸の身体能力は群を抜き、上海人に好まれた。工夫を凝らして、ついに「南派武生」(「李派武生」) を創り上げた。『伐子都』などの靠把武生から、曲芸的な立廻りを演ずる「短打武生」の双方を得意としていた。特に孫玉声が挙げた『白水灘』の十一郎の役は、その扮装から斜めに登場するような新しい演出まで工夫を重ね、武生に新機軸を出した。因みに、当時の武生は、この李春来のように、靠把武生と短打武生を兼演するものが多かった。

④鄭 (長) 泰 (No 296) は「賽活猴」なる芸名どおりで、孫悟空にそっくりだから付けられた。光緒 8 年 (1882) 弟子の仏動心 (陳麗卿) と来滬した。孫悟空物はどれも素晴らしく、如意棒の扱いも変化に富み、本当に技が優れている。時に他の武生役もやる。『鴛鴦楼』の最後で、三台重ねた机の上から、片足を耳の所まで挙げて「一の字」の体形のまま飛び降りるのは、他の役者には真似出来ないと賞讃する一方で、椰子の歌と台詞は全く味がない。大道芸人と変わらない。だから、下層民に喜ばれているだけで、褒められたものではない。50 歳を過ぎて生活は困窮しているが、意欲的に軽業を見せている。『中国戯曲志』「上海巻」には生卒年を (1837～1909) とし、椰子出身なので男女全ての役柄が出来たとか、真剣を使った迫力ある立廻りを紹介し、2 度北京に行ったが、ほとんど上海にいて天仙茶園に出演し、武技の指導にも当たったと述べる (p 831～832)。彼の武技については、「賽活猴椅上翻身」にも記載がある⁽¹⁴⁾。

⑤活天霸 (No 353) は黄天霸に関する一連の芝居を得意とする武生である。天津の椰子科班 (劇団) が南下したとき、少年の団員として参加してきた。年僅かに 14 歳であった。凜々しくて子供のあどけなさなどはない。歩法、武技は驚くほどに熟達している。天性聡明で、他人の芝居を 2、3 度見たら舞台で演じられると言う。その時に、上述の賽活猴が上海に来ていて得意の劇をやっていたので、それを倣った。賽活猴はそれを見て喜び、全てを教えたので、芸が益々進んだ。しかし、彼らの科班が上海から去った後は、杳として行方が不明である。

つぎが、若い男の「小生」であるが、梆子劇では、想九霄（No 234）に㊤金紅、崔靈芝（No309）に㊤馬全祿、蓋山西（No 337）に㊤元輔堂と㊤楊吉祥、牛皂児（No 337）に㊤人參娃など名称だけで、その扮する内容などについては全く触れていない。馬全祿は、『河北梆子簡史』に「光緒の間、玉成班に入っていた」とあり（p 89）、また、生卒年は（1866～1923）で、光緒 17 年に北京に入ったことは分かる（注 7 第八章一）。あるいは、上海京劇の場合は武生が、崑劇の場合は正生が、梆子の場合は花旦が兼演することが多かったということであろう。

5 上海梆子劇の女役

「三十年来」に挙げられた役者は男優に限られている。そこで、女役というのは、すべて女方ということである。晩清、上海では女優の劇場出演が許され、孫玉声もこの連載の最後に、連載が中断になってしまった。本来は最近の傑出した役者、昔年の名優百余人、それに女優の百余人を加えて書きたかったが、さらに十か月以上必要だと述べているので、女優についても評する意向があったが、この「三十年来」には男優女方しか言及していないのである。

まず、青衣からも見てみよう。

①崔靈芝（No 309）は、本名を崔德榮、字を松林という。孫玉声は「10 余年前、師匠について宝善街の天儀に出演した。芸はまだ充分ではなかった」とある。『中国戯曲志』「北京巻」に、光緒 20 年（1884）に師匠の王春徳について科班の弟子全員で南下し、江南の諸都市を回って来滬し、4 年後北京に帰ったという（p 1181～1182）。その後、芸が進み、熊文通の春仙茶園が高額で招いた。『忠義俠』が代表作で、声の音調、発音の明晰、型のこなしの美しさ、歩法の安定など抜群だとしながらも、容貌は劣り、且つ蹺の技が物足りない。花旦としては玉に瑕だと難じている。だが、「大舞台」が千元以上を出して呼ぶのだから、その名望の高さが知れようとも言う。「北京巻」に言う如く、花旦でなく、その演唱は激越で心を打ち、また山西色を取り去り、全くの北京化をした青衣と目されていた。また、『仏門点元』では 20 分間、一言も放たず演技する、その演技力は並々ならぬ才能を持ち合わせている。彼の蹺の技は素晴らしく、『回荊州』で青衣に蹺を着ける先鞭を付けたとある。彼が青衣なのに演技派であり、蹺も着けたので、孫玉声は花旦と思つての評を着けたことが分かる。要するに、梆子劇では京劇と異なり青衣と花旦を兼演することが多かったので、青衣役者が演技に長けて花旦と思われたのである。

②天娥旦（No 316）は、本名を張玉金という。もと、煙台・旅順などにいたが、人気が出なかった。光緒 20 年（1894）、上海に呼ばれた。出発に先立って、師匠は上海で歓迎されないことを恐れ、梆子青衣の哀切演唱で評判が取れるように、上海在住の仲間に悲劇の脚本をもらうように勧めたという。来滬後、『焼骨記』の通しの脚本を得て、演じたところ、上演ごとに客は涙を流した。舅姑が死んで棺桶の金がないと言う場面では、芝居と知りながらも、同情して舞台にお金を投げる者もいたことで、その感動させる力量が分かる。上演するにつれ客は益々増え、報酬も急上昇して、天娥旦は一躍有名になったと、孫玉声は書いている。まさに、哀切極まりない梆子青衣の演唱の魅力が発揮されたのである。孫玉声はまた「天娥旦一劇支危局」に、天娥旦は天福茶園が京劇名老生の汪桂芬が出演しないので、興行が成り立たない時に呼ばれたので責任も重かった。孫玉声自身、『新聞報』に「観劇記」を書いたところ、全上海に広がり、連夜立錫の余地もないほどだった。かくて、天福茶園の窮状を救い、半年後に去って行ったと述べている⁽²¹⁾。

③日日紅（No 331）は光緒 21 年、宝善街の留春園が大金を出して呼び寄せた。既述の如く、宝善街には山西人の組合会館があったので、頗る彼らの喝采を博したと書いている。得意の『対銀杯』の服毒自殺をする一場では、悲哀に満ちた声で観客の涙を誘ったという。目下、演者は少ないし、もしいてもこれほど感動させる者はいないだろうと、孫玉声は梆子青衣の演唱の特徴を述べている。また、孫玉声

は「日日紅兩眶熱涙」で、山西・陝西の仲間が激賞しているとあり、椰子青衣劇は痛ましく哀感に溢れているとして、『十萬金』を演じたときにも、歌声は泣くが如く訴えるが如くで、自分も悲しくなり、婦人客はハンカチで目頭を押さえていた。そして、なんと日日紅自身も舞台で両目に熱い涙を湛えていたのだと書いている⁽⁹⁾。

④小桃紅 (No 362) は、同名の花旦がいるが、彼は青衣で京劇の花臉も歌う。京劇『二進宮』では花臉の徐彦昭を歌って、青衣は小子和が演じている。楚々とした女性役の青衣役者が、堂々とした隈取の男役を演じて、女方という風はみじんも見せない、孫玉声はいう。本来、椰子の青衣と京劇の花臉は発声も旋法も違うが、当時の上海の観客が演唱に関して、さほど厳しい要求がなかったことを知る。因みに、彼は光緒 27 年 (1900) 頃、師の虐待に耐えられず、北に逃亡したという。

⑤水上瓢 (漂) (No 394) は、光緒 10 年 (1884) 頃、来滬した。その悲痛な演技をして感動させた。確かに正統椰子青衣だ。容貌もよろしい。時に花旦も演ずるが、彼の得意とするところではないので、余りやらない。また (No 324) では、まだ声がよく出ていた頃、一時大いに評判を取ったとも、孫玉声は言っている。同治 3 年 (1864) 『都門雜記』には双順和班、光緒 6 年 『都門彙纂』には瑞勝和に属し、北京で正統な椰子青衣劇を演唱していることが分かる。

⑥小子和 (No 402) は本名馮旭初、最初の京劇来滬役者たちの 1 人馮三喜の息子である。当初、青衣を歌っていたが、後に花旦に転向した、京劇・崑劇・椰子なんでも出来る。容貌も優れ「南北近日第一の花旦」と賞讃された。新作を得意として、『百宝箱』『沈香牀』『新茶花』『妻党同惡報』『惠興女士』『血淚碑』などが出色の出来である。当時の役者には珍らしく、学校に通って勉強し、外国語も学んだ。琴を弾くことが出来るので、新作の舞台でも披露し拍手が鳴りやまなかった。劇界で唯一無二の人材であると、孫玉声は大変な褒めようである。上海が生んだ新時代の名優ということになろう。

⑦四盞灯 (No 403) は本名周蓉塘 (永棠) で、既述の張国泰の弟子である。将来、声が出ないことを考えて武旦も稽古した。いまだ声がよく出るので青衣も、武旦も、また立廻りの入った花旦劇もやる。近頃、京劇の花旦や老生も歌い、七盞灯 (後述) に並ぶ勢いだ。また、『海上梨園雜誌』でも、椰子青衣の「上上品」と評され、その声は雲まで響き石をも割くと椰子の演唱特徴を存分に発揮していたことを知る。観客はみな沈黙して涙を流したと称えている (巻二)。また、『河北椰子簡史』によれば、その演唱は一盞灯と同じ、淀みなく緩やかな「南派椰子」の代表役者としている (p 86)。

つぎに、武旦役者を見てみよう。この四盞灯も武旦を兼演していたが、演唱がほとんどないので、京劇との判別がつきにくい。当時、武旦は花旦と同様、「蹺」というハイヒールに似た木靴を着けて演技した。それに演唱は重視されないし、武技の得意な花旦は武旦を兼演出来たので、京劇との兼演・椰子花旦との兼演がなされていたのであろう。

①韓桂喜 (No 265) は最も有名な武旦であったようだ。光緒初年に来滬したと言い、手足が敏捷で武器の扱いにも習熟している。ときに椰子花旦をやる。中年以後、体力が衰え、以前の精彩がなくなったとあるが、『梨園声価録』では武旦の「上品」にあり、得意演目も多い。孫玉声は「韓桂喜拳狗喪命」で、当時ライバルだった康黒児より、容貌も優れ、演唱も上手で、特に武器を持つての激しい立廻りを得意だったが、犬に噛まれて命を落としたと書いている⁽²²⁾。

②余玉琴 (No 312) は京劇武旦として有名だが、椰子も演じた。南方人であった彼は、武丑の義兄が彼の体が柔軟なのを見て武旦を教えた。13 歳の時、蘇州で初舞台を踏んだ。光緒 11 年 (1885) に来滬して、その卓越した武技と椰子花旦も披露した。ほどなく、北京に行き貴頭の覚えよく、御前芝居に呼ばれ他の役者より恩賞が厚かったが、義和団事件 (1900) の災禍を逃れて上海に戻った。風車のような回転で舞台を 3、4 度回ると嵐のような喝采を浴びたという。孫玉声はまた「余玉琴之跑台」にも、蹺を着けて飛び降りたり回転する武旦の技が特に優れていたと、称えている⁽²³⁾。

つぎに、椰子が得意としていた花旦の役者に移ろう。孫玉声は「張国泰劇後留鬚」で、椰子女役は演

唱・演技ともにもうまくなければならず、さらに曲芸的立廻りも出来なければならないと、その難度の高さを述べている⁽¹⁴⁾。それ故、梆子では青衣・花旦・武旦のどれも稽古し、最後に各役者に合う役柄の演目を選ばれるのである。立廻りが得意でなければ、『春秋配』『玉堂春』『女起解』といった演唱と演技が中心の演目、演唱が得意でなければ『七星廟』『反延安』『双鎖山』などの女武将の演目を選び、さらに曲芸的身体能力があるものは、『紅梅閣』『陰陽河』『大劈棺』を演ずると述べて、梆子劇女役がどの芸も一応習い、それから各々各役者の得意芸を発揮させる出し物を演じさせたことを知るのである。

①郭蝶仙(No 285)については、技芸とくに素晴らしいとあるだけで、品行の悪さで判決を受け英租界に足を踏み入れられないと醜聞が附加され、後は別に書くとして述べ「三十年来」には出てこない。

②牛小童(No 337)は芸名を牛皂児といい、梆子花旦役者である。孫玉声は同治末年(1871)に来滬という⁽²⁴⁾。この頃、梆子劇はまだなじみでないから、客の好みを推し量り、梆子の感情を剥き出しに、わめき叫ぶ悪習をやめ、花旦の専ら温和な芝居を演じたと言っている。「わめき、どなる」というのが、上海人の梆子に対する当初のイメージであったと思われる。また、『紫荊樹』では台詞回しが上手で、喜怒哀楽すべて表現出来たと褒めているのは、やはり上海的観劇法で彼の演技に注目している。『梨園声価録』には、花旦の「上品」に列なり、文武小生・花臉・丑などの役柄もこなしたという。

光緒2年(1876)秋到北京に戻ってから、十三旦の相手役の小生に変わったとあるが、再来の後、また花旦役に戻って演じた。人參娃、一斗金ら弟子を連れて来たとあるが、この一斗金は同治3年(一八六四)『都門雜記』によると、牛皂児と北京の双順和班に属している。一斗金は花旦でなく『三堂会審』の玉堂春、『二進宮』の李娘娘などに扮し、青衣役者であることが分かる。因みに、孫玉声は「小童串当場出尿」で、7歳頃、色の白い子で、『殺子報』の不倫をしていた母親に殺される子役で出演したと、その時の印象を述べている(注25『戲劇月刊』1巻3期「梨園旧事鱗爪録」)。

③路三宝(No 377)は、京劇花旦の名優として知られているが、彼も梆子出身である。光緒27年、丹桂茶園が大金を用意して招いた。梆子の人気劇や通し狂言の『紅鸞喜』など、どれも得意としていた。前述の小子和も丹桂にいたので、その至芸を学んで遂に名優になれたという。その歩法、動きの型、極点に達していた。台詞も淀むことなく明晰で、一言ごとに悲痛な感情がこもっていると絶讃している。2年後の秋到北京に戻った。因みに、張燕橋は「廿年来戲劇雜談」に『挑簾裁衣』で潘金蓮に扮して夫を殺す場面の至芸を褒めている⁽²⁵⁾。民国になって、梅蘭芳の演技指導に大きな功績があった(注7 第十五章六)。

④梆子花旦の最も有名な役者は、田際雲(No 234)であろう。芸名を想九霄と称し、貴顕の覚えもよく、光緒帝とも親密な間柄であったといわれる。孫玉声の評では、梆子の花旦劇が往々淫猥に陥るが、田際雲の花旦劇は淫蕩に流れず、若い女性のほのかな色気を醸し出しているという。光緒の初めに來滬し、玉成班を結成した。照明や美術を凝らした神話劇の新作『斗牛宮』を上演して、大いに喝采を博した。孫玉声は「想九霄得意還鄉」で、こういう。蹺の技が得意で歩法もしっかりし、かつしなやかで、舞台姿は最高であった。武器の扱いも手慣れていて、武技にも熟達していた。『斗牛宮』の第一幕では、5、60人の人物が各自手に明かりを持って登場し、また背景幕を附けたことから大変な評判で、大いに収益を得て帰京した⁽²¹⁾。

『中国戯曲志』「河北卷」に生卒年が(1864~1925)とあり、光緒5年(1879)、15歳の時に上海の金桂園の招きで、上海初舞台。光緒7年(1881)帰京する。11年(1885)、21歳の時に70人余りの弟子を擁する小玉成科班を結成。13年(1887)、科班の弟子を連れて來滬し、丹桂園で4年公演する間に、京劇役者を入れて梆子劇との合同公演「両下鍋」を始め、上記の『斗牛宮』『仏門点元』などで興行的に成功する。17年(1891)帰京して、本格的に著名京劇役者と合同公演し、北京でも両下鍋を実施した。翌年、御前芝居の役者となる。24年(1898)戊戌の政変で、光緒帝と交友があった彼は上海に難を遁れ、その後、西太後の恩赦を得て北京に戻る。27年(1901)小吉祥科班を組んだ時には、時代を

読んで、梆子劇だけでなく京劇の指導もした (p 652~653)。彼は上海で多くのことを学んだ。演劇による社会改良という観念を得て、自作の女子教育を提唱した『惠興女士伝』などを演じ、女性の啓蒙、阿片禁止、そして北京劇界の不正を正すなどの活動を熱心に行った。また、改良された化粧法や衣裳なども、保守的な北京にもたらした。田際雲は北京の役者の中で、当時最も上海劇界の影響を受けた人であつたろう。だが、京劇役者には転向しなかった。北京の客は転向者の稚拙な芸など認めないことをよく知っていたからだ。

⑤蓋山西 (No 274) については、梆子花旦役者で最も早く来滬し、あまり受けなかったことは、すでに述べた。

⑥十三旦 (No 286) は本名を侯俊山といい、梆子花旦のスーパースターであつた。嬌態艶やかで、歌は天の響きを感じ、発音も明晰である。孫玉声が挙げた『新 (辛) 安駅』は十三旦自作の十八番で、女が男装して闘うという場面を作り、女性でありながら武芸に長けているという設定で、武旦を兼演する梆子花旦の人気演目とした。彼の演目はどれも、身体能力を発揮する物が多く、見栄えがしたので、上海の客にも大受けであつた。役者の多くが、年を取ると貧困にあえぐが、蓄財をして豊かな老後を送ったことでも有名である。『中国戯曲志』「河北卷」では、生卒年を (1878~1935) とし、既述のように同治 9 年 (1868) に入京して出演すると熱狂的な歓迎を受けた。孫玉声は 20 年前に来滬したというが、「河北卷」(p 648~649) に来滬は光緒 4 年 (1870) とある。1 年逗留して北京に帰り、その後、27 歳 (1879) の時、再度南下し、光緒 13 年 (1887) に 3 回目の上海公演をしてから、38 歳の時に御前芝居の役者となった。動きの素早さ、演技の周到、台詞の鮮明さを称えている。また、『順天時報』には、「非常に聡明だから、様々な人物を演じるのに、1 人として似ていないものはない」と絶讃している (1908 年 9 月 9 日「劇界閑談」)。

⑦牡丹花 (No 290) は、若い頃、美貌で舞台では嬌態溢れ、声もまた鶯の囀りようであつた。挙げられた演目から見て、曲芸的な軽業というより、歌と演技を見せる梆子花旦らしい役者であつたと思われる。妻の月月仙は青衣と花旦を兼演するという。

⑧五月仙 (No 293) は、本名張福義。ふっくらした体だが媚態を損なわず、ふくよかな顔も愚鈍にはみえない。演唱・演技ともに名人の域に達している。梆子花旦の傑物と言えよう。『順天時報』には、「悲歌慷慨、北京で彼に勝るのは侯俊山くらいだ」と述べている (1908 年 9 月 9 日「劇界閑談」)。北京では五月「鮮」と書く。『河北梆子音楽概論』によると、元々郷里で山西梆子を習っていたが、光緒 13 年 (1887) 入京して以降、「京梆子」となる。十三旦、田際雲ら良師に師事して有名になった (p 326)。光緒 31~32 年 (1905~1906) の『順天時報』の芝居広告に、宝勝和班、崇慶和班での五月鮮の代表演目が見られる (注 7 第八章四)。

⑨猫猫旦 (No 301) の本名は楊秀雲である。北京で「毛毛旦」と書く。弱年時、北京・天津で人気があり、色芸ともに悪くはないが、惜しむらくは、来滬時には高齢で、その芸を十分発揮できなかった。それでも、『紫霞宮』は空前絶後の芸で、回転技だけでなく、死体を背負った演技は堂に入っており、表情もじつに豊かで、見巧者の賞讃を得ている。後輩の七盞灯や小金剛鑽に芸を伝授した。上掲の 1905~1906 年『順天時報』芝居広告に毛毛旦の上演演目も掲載されているし、また、宣統元年 (1909) の『都門紀略』には、義順和班で活躍する毛毛旦の演目が掲載されている。だから、孫玉声が老齡鬱々として北京に戻ったと言うのも、上海と北京の鑑賞眼の違いで受け入れられなかったのではなかろうか。

⑩小金剛鑽 (No 304) は湖北人で、名花旦・周双林の子である。利発で可愛く、眉目秀麗であつた。11 歳で京劇・梆子双方の花旦を習い、芸は親より上と思われるほどで、1 年後には舞台を踏んだ。『陰陽河』で、歩法・表情まことに見事で、天秤棒を担いで水を運ぶ動作のときに、飛ぶように疾走し、両手は離れたままで、水桶は傾いたり落ちたりしない。客席の拍手は嵐のようである。父は上海で私かに富裕な婦人と知り合って、妻を捨て、小金剛鑽を他人に売ってしまった。小金剛鑽は鬱々として

いたが、生来勝ち気なので、疲れを厭わず稽古に励んだため体力消耗し、湖北で『紫霞宮』を演じていたときに転倒して負傷し、14歳で惜しまれて亡くなった。2年もしないうちに父の周双林も死んだと書いている。孫玉声は「周双林哭子殞命」に、30年前、双林は満場の喝采を浴びる花旦の名優であった。そして、わが子が10歳になると芝居を教え、台詞から劇中人物について細かく伝授した。その時、梆子劇が流行していたので、良師について稽古させ、『陰陽河』『紅梅閣』『紫霞宮』などを習わせた。姿も艶麗で、演唱は澄み透り、台詞も朗々として芸が細かく、立廻りも素速いということで、各劇場が争って招き、一世を風靡するようになった。だが、上述と異なり、ある夜、舞台を下りてから、風邪を引いて帰宅すると悪寒がし、医師を呼び薬を飲んだが、効果なく、亡くなったと書いている。双林は自分が年を取って花旦役は出来ず、先の生活は厳しい。わが身の不徳を悔い、早く息子の所に行きたいを悲痛な叫びを上げたという⁽²⁶⁾。

⑪万盞灯 (No 329) は、李芷衫のことである。光緒元年 (1875) 頃、来滬した。歳は13, 4であった。梆子花旦と京劇を兼演した。その上演演目の『廟中会』『双釘記』『双鈴記』などを見ると、当局の淫劇禁演のリストに入っており、彼の得意演目の大半が上演できない。そこで、武劇の女武将役を演ずる「刀馬旦」を改めて習い直したとある。光緒7年 (1881) 秋に小生・沈硯香と来た時には、演技が板に付いていた。数年後、北京に帰って光緒25年 (1899) に御前芝居に召されたが、義和団事件が起こり、慌てて単身で汽船に乗ってきたので、衣裳など持ってこなかった。そこで親戚・友人の厚意で出演したという。ここで、淫劇の禁演 (後述) と、余玉琴同様、役者が争乱を避けて上海に南下してきたことが事実として書かれている。『中国戯曲志』『天津巻』には、生卒年 (1862～1902) があって、本名の李子山が記されていて、上海で車の横転による事故に遭い死亡したという (p 401)。

⑫賽貂蟬 (No 351) は、光緒21年 (1895) に天津の養成所「天華錦科班」全員で南下してきた1人である。歳は14歳で可愛くて、色芸そろって優れていた。芸名は三国志劇の「鳳儀亭」の貂蟬役で有名であったことに由来する。余所者で少年だから、一流劇場に出演できないので、まず張園の中の舞台で試演をした。すると、ある武官が彼を気に入って衣裳などを贈った。3年後の24年 (1898) 春に、この科班は上海を去った。こうした養成所の師匠が少年たちを連れて、北方から来たことは、田際雲や崔靈芝、そしてこの科班など、多くが梆子劇団であるのも、南方各地の山西商人を当てにしていたと思われる。

⑬小想九霄 (No 384) は、想九霄、即ち田際雲の芸名に肖っている。14歳で初舞台を踏んでおり、梆子役者は、概ね舞台に立つのが早い。孫玉声はその色芸が、田際雲に匹敵すると褒めている。ただ、小想九霄は賭博好きで、養成所を出てから、莫大な借金を抱え、同劇団の陳世忠が父親代わりとなり救ったが、陳の死後は消息不明となったという。

⑭七盞灯 (No 398) は、本名毛宗麟で (七盞灯よりも「毛韻珂」として有名)、張国泰の弟子である。人柄が高潔で、普通の役者は足下にも及ばない。初め梆子の女方を習い、後で京劇老生・老旦を学んだ。どんな役柄でも上手に出来、少しも瑕疵がない。且つ新作劇も『新茶花』『黒籍冤魂』『百宝箱』『沈香牀』『明末遺恨』『電術奇談』『妻党同惡報』など、当時有名な出し物を演じた。新作劇は万盞灯、七盞灯、ともに得意である。伝統の老生劇や老旦劇なども傑出している。初演は丹桂茶園だったが、今は新舞台に出ているとある。

『中国戯曲志』『上海巻』には、生卒年を (1855～?) とあり、彼は張国泰から、老生・花臉・小生を習うが、声変わりしてから京劇の花旦に変わった。京劇改革に熱心な、夏氏兄弟・潘月樵・張順来らと小デユマの『椿姫』を改作して、『新茶花』を作ったと述べている (p 838)。『上海京劇志』では生卒年を (1885～1941) としている。芝居幅も広く、多芸多才で、演技に巧みで細かく、特に目を使って内心を表現するのに長けていたと、新作劇で重要な演技の巧みさを指摘している (p 431～p 432)。

⑮小一盞灯 (No 406) は本姓が張で、字を雲青 (卿) という。じつは「一盞灯」で通っている。光

緒 16 年（1890）に李春来が丹桂園を開場したときに、天津に行って彼を上海に招いた。時に 12 歳、すでに有名であったという。極めて物静かな人で、普通の役者と違って文人とも付き合いがあった。後に、天津を経て旧満州に 10 年ほどいたが、今年（1910）春貴茶園が彼を上海に呼んだ。各演目の各々の人物を全て演じ分けていると、その演技を褒めている。因みに、上海京劇の名優・周信芳（鐘儀）は「壹盞灯軼事」⁽²⁷⁾に、多芸な女方で、どの人物もハッキリと演じ分ける。レパートリーが広く、しかもどれも素晴らしいと絶讃している。光緒年間に、一盞灯が北京に行って、『新（辛）安駅』『英傑烈』（『鉄弓縁』）という十三旦の十八番を演じようと持ちかけると、劇場主は鼻で笑い、侮蔑して辞めさせた。そこで、一盞灯に『売絨花』という小芝居を上演させたところ、これが大当たりをし、ついに『新安駅』『英傑烈』の二劇も続けて演じさせたという。

さて、上述の万盞灯（No 329）で問題になった、上海の淫劇禁止令について、述べておこう。北方劇団「京班」が上海に招かれてから、わずか 4 年後の同治 11 年（1871）夏、京劇のスーパースター楊月楼を丹桂茶園が 1200 元を提示して金桂軒と奪い合い、裁判沙汰になった。この事件を契機に、当局は 12 月に「京班」が「淫劇」で客を呼んで利益を上げていると難癖を付けて、淫劇の禁演を命じ、違反者は厳しく取り締まるとお触れを出した（『中国戯曲志』「上海巻」p 34）。翌年、やはり楊月楼が富豪の令嬢との恋愛事件を起した。賤しい身分の役者が良民の令嬢を拐かしたという言掛りを付けられて、逮捕され虐待を受けて下獄した末、上海から追放となったのである。この事件をふまえて、翌年 13 年 1 月に、またもや「淫劇禁止令」が下された。その文言は、楊月楼の如き良家の子女を誘惑して淫劇を演じ、醜態を晒して客を呼び、果ては罪を犯す。風紀を乱すこと、これ以上のものはない、というものであった（同書 p 35）。

楊月楼の高額な報酬のことや、当時の社会通念では風紀を乱す芝居もあったろうが、彼の本業は武将役だから、舞台の演技に「淫劇」はない。理不尽な役者という被差別民の起した事件に言寄せ、劇場に圧力をかけて来たのだ。そして、具体的な禁止演目名を列举した。崑劇では、『挑簾裁衣』『茶坊比武』『来唱』『倭袍』『斎飯』、京班では『翠屏山』『海潮珠』『晋陽宮』『梵王宮』『閻王廟』『売胭脂』『巧因縁』『売灰麵』『瞎子捉姦』『双釘記』『双揺会』『截尼姑』と挙がっている。京班の淫劇リストの多くが、椰子花旦劇である。だから、万盞灯は芝居が出来ずに、花旦から女武将の役柄に変えたと言っているのである。その後、光緒 11 年（1885）にはさらに禁止演目が増え⁽²⁸⁾、その後、なん度も禁令を下して取り締まろうとする。ごまかそうとする劇場側も演目名を変えるなどしていたので、当局は禁演リストに別名も記すようになる。

晩清期、天子の膝元・北京では、法律で女優・女客は入場できなかったから、劇場は男だけの世界なので、淫劇に寛容だった。禁演リストを再三告示していたが、劇場側は少額の罰金を払ってすませていた（注 7 第二章五。）。また、椰子役者が活躍していた天津や旧満州地区でも、淫劇と称される出し物に対して、やはり寛容な態度を取っていた。これに対して、上海は女客も比較的早くから入場でき、演劇改良の立場もあって、指導的な知識人や役者が淫劇上演に反対したので、当局も禁令を再三下したのである。

張燕華は「廿年来戯劇雑談」で、以下のように述べる。禁演淫劇の大半が椰子花旦劇であった。禁令を下してからかなり経ち、演じられる者がほんの僅かになったと。そして、椰子出身の路三宝の迫真の演技を紹介した後、その演技と表情の演技力を褒めて、衣鉢を継ぐものがないことを惜しんでいる⁽²⁵⁾。これは北京の例を出しているが、上海でも同様であったろう。そこで、椰子劇が磨き上げてきた花旦の芸は、禁令以後、発揮することが出来なかったが、非淫劇花旦の演技術は上海の新作に活かされたと思われ、また北京の民国初期の女優劇に影響を与えることになる。

6 上海梆子劇の道化役

最後に道化役の丑役者について見ていく。道化役には滑稽な動作・表情と話術で笑わせる「文丑」と、軽業的演技と動作・表情で笑いを取る「武丑」の2種類がある。文丑に関しては、再三指摘したように、北方人は上海の呉語が自由に話せず、十分に自分の滑稽芸を発揮できないというジレンマがあった。小桂寿の相手・小金生（No 262）、蓋山西の相手・禿扁兒や李毛兒（No 274）といった具合に、花旦は往々決まった文丑と絡むので、不可欠の役柄であったから、「三十年来」にも多く登場してよいのだが、注目を浴び名を残した者は数人に過ぎない。

①李毛兒（No 248）は、光緒初年に蓋山西の再来時に、相手役として来滬した。笑い顔や特異な声で抱腹絶倒させられる。田舎女、商人、坊主、乞食、役人どれを演じてでもそっくりだと、その演技の巧妙さを賞讃している。また、伝聞としながらも、妓館の女将・大脚の銀珠と組んで女優一座を作った。李が教えたので、その名を取り「毛兒戲」と称し、これが女優芝居の初めだという。女優芝居は長らく禁止されていたが、その近代の創始を、孫玉声は李毛兒だという説を取る（注7、第十章一）。また、孫玉声の「李毛兒首創女班」には、少し具体的に述べられている。報酬が少ないので、少女を集めて芝居を教えて、金持ちの慶事に余興として演じさせた。この文では、銀珠がそれに続いたとある。その後、李毛兒は死んだが、女優劇を指す言葉がなかったので、「毛兒戲」の名が残ったという⁽²⁵⁾。

②小金生（No 262）は、花旦の小桂寿と気心が合って好演していたが、その小桂寿が亡くなるや、彼も程なく亡くなったという。孫玉声は「小金生竟為情死」でも、2人が共演すると、一所懸命に舞台を勤め喝采を博していた。だが、小桂寿が不意に夭折してしまった後、小金生は嘆き悲しみ、彼も20歳そこそこで亡くなってしまったと書いている⁽²³⁾。

③禿扁兒（No 288）は諧謔百出、舞台の動きも激しく、声は異常に明るい。文丑では貴重な逸材である。当時梆子劇はまだ流行していなかったが、客は喜んで彼の芝居を観た。その演技の素晴らしさが分かろうと孫は評している。『梨園声価録』には、本名が張国明で、その演技を「全く自然に任せ、人工のわざとらしさが無い」と、丑の「上品」に挙げている。

④驢肉紅（No 343）は名花旦・路三宝について上海に来た。声の高さ、歌の変わっていることで、その右に出る者はいないという。同じ演目でも違った演技をし、独創的な芸であったので、賞讃に浴していた。ほどなく天津に帰ってしまったが、上海の各劇場は、彼が大金を要求し、必ず毎日最後に出演（名優は後から出演する）させるよう、さらにはお囃子を別に付けて欲しいとか、何かと注文がうるさかったので、招く者はなかったという。

⑤馬飛珠（No 398）は、梆子出身で頗る人気があった。どんな芝居でも上手にこなす。愚鈍な放蕩息子、悪人、女道化、どんな役もうまい。ただ、文丑は上海語（呉語）を操ることが出来て合格だが、彼は純粹の北京語である。それでも彼が人気を得ていたのは、演技が素晴らしく、言葉がハッキリしていたので、上海人との障壁がなかったからであると褒めている。

武丑は演唱や台詞回しといった芸を求められないので、使用言語やフシに言及されおらず、劇種を判断できない。それに、当時は短打武生との関係も曖昧なので、陳吉太（No 253）、雲裏飛（No 269）、田黒（No 394）、楊貴小（No 390）などの武丑役者は、京劇か、梆子劇かは未詳である。

7 むすび

晩清の北京で、警醒・啓蒙の新作劇は田際雲、崔靈芝など男優花旦の梆子役者が担った。その理由としては、京劇と異なり、①平易な言葉で民衆に訴えられた。②役者の役柄の芸に縛られない。③梆子劇

の激越・悲痛な心情を表す演唱で、客への感染力が強い。④特に花旦役と道化役は演技力を必要とするので、人物を巧みに表現できた。⑤まだ女優が大劇場に出演が許されていなかったのも、椰子男優が女優と高音を競う必要がなかった。⑥北京ではすでに山西の鄙びたフシではなく、都会風の椰子演唱が出来ていた。⑦京派京劇役者は芸の稽古に専心し社会に関心が薄かった。以上のような点が挙げられる。

それに対して、上海では京劇に転向した椰子劇男優と先進的な京劇役者が、知識人と協力して担った。その理由は、本論で縷々述べてきたとおりである。①椰子劇や京劇は北方が本場だから役柄の芸に秀でた名優が北方から招来されるため、上海に居住している南派椰子・海派京劇役者は、迫真的演技で人物を演じることに新機軸を出した。また、遅れている北京劇界に比べ、開明的な新作物の創作に熱心だった。②椰子劇と両下鍋で交流があり、また椰子劇の基礎がある海派京劇役者は、椰子劇の影響下、京派京劇のような型にはまらない、役柄の芸に固執しない演技の巧みさで、新しい人物像を自然に演じられた。③それを可能にしたのは、海派が演唱偏重を捨て、これも椰子劇の影響であろうが、韻白の厳格な発音に縛られず、現実の日常性を歌入りの舞台上で演じられる基礎があった。④上海の観客が、京派京劇の演唱に造詣が深くなかった反面、演技・内容に鑑賞の中心が置かれていた。⑤京劇が椰子劇のように平易な日常言葉を舞台上で使用した。⑥舞台出演を解禁されて、澄んだ高音を響かせる女優と争う必要があったが、その演唱を得意とした女優は、当時主に娼妓であった。高級娼妓は教養が豊かで社会改良にも意欲があったものの、知識人たちは女優劇を娼妓演劇と排斥して、貧家の娘による立廻りなど武技の役柄を推奨したため、人気女優の改良演劇が生まれず、結局、男優の海派京劇が、晩清のいわゆる「改良演劇」を創作・上演する主力になった。かくて、「芸」を見せるのではなく、「内容（思想）」を表現し伝える「海派京劇」が、どの役柄も人物を表現する「演技」において真価を発揮させる意識を強く持ったのである。そして、その影響はやがて梅蘭芳らの京派京劇にも及び、「役柄の芸」と「人物・内容を表現する演技」の融合という近代伝統演劇の新たな段階に進むことになる。

筆者は『北京における近代伝統演劇の曙光』を上梓してから、晩清の北京の伝統演劇界に大きな影響を与えた上海と天津の演劇状況を知りたいと考えていた。今回は、上海京劇が形成されていく過程を知る史料として、孫玉声の劇評を扱い、研究の初探とした。上海が近代伝統演劇を形成する過程で、不可欠の要素であった京劇の受容と「海派京劇」の成立に、椰子劇が係わっていた歴史的事実を探ることを目指したが、その奥の深さを思い知らされた。今後、これをふまえて、その誤りを糾し、不足を補う所存である。ご批判、ご示教を賜れば幸甚である。

2016 年晩秋

注

- (1) 『上海京劇志』p 424～p 425、『中国戯曲志・上海巻』p 847。
- (2) 『図画日報』陸巻～拾巻（『清末民初報刊図画集成』続編十一～十五全国図書館文献縮微複製中心 2003）。
- (3) 姚民哀『南北梨園略史』（『菊部叢刊』（上編）所収の姚民哀「南北梨園略史」（上海交通図書館 1918）。
- (4) 『京劇芸術在天津』（天津人民出版社 1995）所収の「請同光年間天津戯曲活動拾遺」p 345。
- (5) （注 3）の姚民哀『南北梨園略史』。
- (6) 『都門雜記』（1864）、『增補都門紀略』（1879）、以下三書は范麗敏著『清代北京演出研究』第三章第二節（人民文学出版社 2007）転載。『都門紀略』光緒十三年刊、『都門紀略』光緒三十三年刊、『増編都門紀略』宣統二年刊。李慈銘『越縕堂日記』（広陵書社 2004）（同治 12 年（1873）2 月 1 日の条）、震鈞『天咫偶聞』（1907 北京）、許九堃『梨園軼聞』（張次溪編『清代燕都梨園史料』続編（中国戯劇出版社 1988）所収 p 846）。
- (7) 拙著『北京における近代伝統演劇の曙光』第八章五（創文社 2012）。
- (8) 『山陝商人与椰子』p 173（文化芸術出版社 1996）。
- (9) 『戯劇月刊』1 巻 12 期（1929 年 6 月）「梨園旧事麟爪録」。
- (10) 徐筱汀「京派新戯和海派新戯的分析」（『戯劇月刊』1 巻 3 期（1928 年 8 月）。戯劇月刊出版社）

- (11) 『河北梆子音楽概論』 p 18 (人民音楽出版社 1996) および(注 7) 第十三章三。
- (12) 張古愚「旧上海的京劇科班」「上海京劇界歴史人物潘月樵」(『上海戲曲史料薈萃』第 3 集所収, 上海芸術研究所 1987)。
- (13) 『都門雜記』や『増補都門紀略』にある「皂兒」は牛皂兒のこと。
- (14) 『戲劇月刊』1 卷 4 期(1928 年 9 月)「梨園旧事麟爪録」。
- (15) 『話劇創始期回憶録』 p 3 (中国戲劇出版社 1957 年)。
- (16) 『清代戲曲發展史』(下卷) p 1104~p 1106 (旅游教育出版社 2006)。
- (17) 「三十年来」に、例えば、張国泰の弟子・七盞灯(No.398)が、初め梆子劇の花旦を習い、その後、京劇に転向して老生から老旦と芸を上げ、それらを上手にこなすとあり、最後には新作も得意で、『新茶花』を演じていると紹介されている。
- (18) 『戲劇月刊』1 卷 5 期(1928 年 10 月)「梨園旧事麟爪録」。
- (19) 『河北梆子簡史』 p 81 に引く(中国戲劇出版社 1982 北京)。
- (20) 游戲道人(孫点)『梨園声価録』(1877)「青衫旦」に挙げられている「小連生」は李蓮孫で別人。(『河北戲曲資料匯編』第 5 輯所収(河北省文化庁 1984)。
- (21) 『戲劇月刊』1 卷 8 期(1929 年 2 月)「梨園旧事麟爪録」。
- (22) 『戲劇月刊』1 卷 2 期(1928 年 7 月)「梨園旧事麟爪録」。
- (23) 『戲劇月刊』1 卷 1 期(1928 年 6 月)「梨園旧事麟爪録」。
- (24) 『戲劇月刊』1 卷 3 期(1928 年 8 月)「梨園旧事麟爪録」。
- (25) 『戲劇月刊』1 卷 10 期(1929 年 4 月)「梨園旧事麟爪録」。
- (26) 『梨園声価録』では光緒 3 年(1877)という。
- (27) 『梨園公報』(1929 年 12 月), 『河北戲曲資料匯編』第 5 輯所収。
- (28) 『申報』5 月 4 日「太守嚴禁淫戲」, 『申報』光緒 16 年(1890) 6 月 14 日, 『申報』光緒 29 年(1903) 1 月 10 日。

多出する『中国戲曲志』に関しては、以下まとめて示す。「上海卷」(新華書店 1996), 「天津卷」(文化芸術出版社 1990), 「河北卷」(新華書店 1999), 「北京卷」下(新華書店 1999)。

Bangzi Dramas and Bangzi Actors in Shanghai

Written by Sun Yusheng

Abstract

Before the opening of a theatre in 1867, Shanghai people had never seen dramas from Northern China. After that, actors of Northern dramas increasingly came to Shanghai. They were actors of Jingju (Peking Opera) and Shanxi-Bangzi dramas (born in Shanxi province). But both of them were not enthusiastically welcome by the audience during the early period. Shanghai people were able to appreciate neither Jingju's formalistic art technique, nor Shanxi-Bangzi's rustic songs and speeches. However the audience eventually got used to them because Jingju and Bangzi actors managed to adapt their drama style to the expectation of the audience in Shanghai. As a result, Jingju actors in Shanghai were influenced by Bangzi actors and did not stick to singing when they established a renewed Shanghai-Jingju deeply colored by Bangzi dramas.