

井上紅梅筆下の中国伝統演劇 ——『支那風俗』中巻「芝居の研究」の出自とその性格——

吉 川 良 和

はしがき

井上進は、号を「紅梅」と称した。井上紅梅として知られているので、本論では「紅梅」と呼ぶことにする。紅梅は明治14年（1881）に東京で生まれ、大正2年（1913）32歳で上海に渡った。大正3年（すなわち民国3年）創刊の『上海日々新聞』に翌4年に入社し、そこで後述の演劇家・欧陽予倩（1889～1962）らと知り合った⁽¹⁾。大正7年（1918）年1月以来、まだ中国語もおぼつかない紅梅が雑誌『支那風俗』に寄稿できたのも、欧陽らの交際ネットワークで知己となった中国の友人から得た知識がかなりの分量をしめていたであろう。それら友人の多くは、欧陽以外、紅梅同様の中国人ジャーナリストや文人たちだった。欧陽と同じ早稲田大学の留学生余毅民（1888～1938）⁽²⁾や張春帆（？～1935）⁽³⁾、馮叔鸞（1883～？）⁽⁴⁾、その他、包天笑（1876～1973）⁽⁵⁾、錢介塵⁽⁶⁾、張丹斧（1868～1937）⁽⁷⁾など、多彩な中国人の友人がいた（以上の各人については、相田洋『シナに魅せられた人々』⁽¹⁾175～181頁）。こうした友人の助力もあって、雑誌『支那風俗』に執筆し、1921・1922年には編著として『支那風俗』上・中・下3冊⁽⁸⁾にまとめて刊行できた。それは、上巻序文の最後に、「後援者諸君の姓名」を列挙して、張謇公（1895～1955）⁽⁹⁾、杜次珊、孔靄如、陸爽などの知識・情報を提供してくれた友人の名を挙げ、謝辞を述べていることなどからも明らかである。

『支那風俗』を書き上げる源泉は、彼自身の知見・調査能力というよりも、主に以上のような中国人の知己と中国語文の書物にあると思われる。彼の明代の社会を活写しているという、彼の『金瓶梅：支那の社会状態』上巻（日本堂書店 1923 上海）の翻訳「序文」末尾に「本書は凡べて明時の俗語を以て綴られてあるので、一般邦人には読み難き個所尠からず」と述べ、さらに各段の後の「訳余閒談」には多くの語釈をつけていて、中国語口語体の「白話文」、「俗語」に対する読解能力を自負している。それは、口語体方言の語り物を扱った「支那講談」にも発揮されている⁽¹⁰⁾。紅梅は日本人の伝統的中国文化認識であった、いわゆる漢文読書というものから、民衆の言葉・文化・風俗を理解するための方法として、具体的に民衆を如実に描写した白話文と自分の知見・体験を照合し、それに中国人の友人からの知識を総合し、この『支那風俗』を世に出した。その「芝居の研究」の章も、決して劇通でなかった紅梅が、中国の演劇研究者・役者の言葉、劇界の回顧録・時に日本人が中国語で書いた手引き書などを整理・蒐集して翻訳し、それに自分の見聞や感想を加えて中国社会そのものを知る内容としたものである。

1 辻聴花『中国劇』の影響と紅梅の立場

紅梅の執筆活動は、漢学者の中国認識とはまったく違い、その出版目的を『支那風俗』（上巻）序文

に、「現代の支那生活をありのまゝに描写」することであったという。そして、その描写対象を「まとめてみると其大部分は支那の五大道楽」すなわち吃（食）、喝（酒）、嫖（女遊び）、賭（賭博）、戯（芝居）の「説明であった」と総括している。これらの多くは、漢学では学び得ないものである。彼のあげたこの五大道楽を日本人に知らせるという発想は、彼の創意ではない。この「芝居の研究」出版の前年に上梓された辻武雄（1868～1931）⁽¹¹⁾の『中国劇』⁽¹²⁾の「緒論」にいう「吃、喝、嫖、賭」なる4字の諺に、とくに「戯」の1字を加えたところに倣っている（後述）。『中国劇』は中国語文であるが、紅梅は大いに参考にし、「芝居の研究」にも引用している（「役と本」の節）。辻聴花は明治31年（1898）9月、北京に入り、大正2年から『順天時報』の劇欄主筆として名を馳せていた。22年間も観劇して（『中国劇』緒論）、すでに確乎とした劇評家としての地位を築いていた。50歳の辻に対して、10歳近く若く、中国経験も浅い紅梅は、その影響を深く受けていたことは疑いない。因みに、当時の日本人中国劇愛好者は互いによく知り合っていた⁽¹³⁾。

辻聴花が特に「芝居」を加えたのは、京劇通の辻が綴った芝居の専門書の緒論であるから、当然のことなのだが、辻には紅梅と異なって、中国演劇を芸術としてみると同時に、中国人の国民性を理解するための材料とする意思もあった。つまり、「私は中国演劇に対して、これを芸術の一種とみなして極力研究する一方で、これを中国人の国民性を理解する素材の一種とする」といっているのである⁽¹⁴⁾。辻は後の日本語版『支那芝居』上巻「前書き」にも、「私が平素の意見は、支那問題の研究と解決とには、何は扱て置き、支那の国民性を第一の基礎に置かなければ、何も出来ない。……この国民性を了解した上で、政治の問題でも、経済の問題でも、日支親善でも、東亜の平和維持でも、始めて出来るものと信じて居る」（7頁）と述べ、「これまで我が邦人の遣り方は、その研究が、一方に偏してゐたやうで、古い歴史や、文学のことは、先づ第二としても、政治のことや、軍事のことや、言語のことや、一般の地理や、貿易のことなどは、未だ完全と言へないが、割合に研究せられて居るやうだけれども、経済上最も関係のある各地の地味やら産物やら、金融機関、及び支那民族の風俗、習慣などに就いては、実際の研究は、未だナカナカ出来てゐないやうである」（同『支那芝居』6頁）と、「古い歴史や、文学のことは、先づ第二としても」、日本人に伝えるべきものが他にあるという、明確な意識をもって出版した。

紅梅は『支那風俗』で、著作の意図をハッキリと述べていない。だが、この辻聴花の「未だナカナカ出来てゐない」、「風俗・習慣」という、漢学者が疎かにしてきた「中国現代社会の実相」を研究し伝えたいという意欲に、おそらく辻の「緒論」から、ある種確信を得たのであろう。辻聴花が重要と考えた「国民性」の理解に「戯劇（演劇）」を主として強調したが、紅梅の『支那風俗』には、「婚礼」、「茶」や「茶館（喫茶店）」、「物売りの声」、「阿片」、上海の「通りの案内」（上巻）、「支那講談」、「迷信」、「豪奢（金持ちの心）」、「方言」、「奇なる事件（奇談）」、「着る物・被り物・履物・装身具」、「女の研究（顔・身体・纏足・化粧・美人の条件・気質・呼称）」、「雑習俗」、さらに翌大正12年（1923）には、中国ヤクザの世界を描いた『匪徒』（日本堂書店 上海）と、上掲の明代小説『金瓶梅』を素材として書いた『金瓶梅：支那の社会状態』、翌年には『支那各地風俗叢談』（日本堂書店 1924 上海）を上梓した。その「総序」（三頁）に、紅梅があまり述べない、彼の中国の社会・風俗に対する研究の熱意の源を述べて、「固陋な遺伝は固陋な環境に支配され、無意味な行動や無駄な仕事は益々多くなったが、その中に言ふに言はれぬ貴い智識が潜在してゐた。これは勿論解剖し分析し区分し総合した智識でなく、所謂コツやカンで飲み込んだ智識である。支那が今にも倒れんとして中々倒れないのは長い間の此経験の力である」と感得して著したようだ⁽¹⁵⁾。つまり、「総序」（二頁）「三百年や五百年の駆け出しの新参国では逆も真似の出来ないことだが四千年も同じ文明を持続した国に依つて始めて実行され得べき資格がある」と、辻聴花とは違って、中国の生命力の謎を、紅梅は探求しようとしたようにも思われる。

上掲『金瓶梅：社会状態』「序文」に『金瓶梅』の作者を「今更本作者の偉大なるに驚く。彼は支那

の社会に蟠る真の病原を発見してゐたのである。……十九世紀の中頃に至って漸く人間の面皮を剥ぐ事を案出した仏蘭西辺の作家は詢に愧死すべきものである」と、紅梅の関心は、聖人の国と理想化していた中国の「社会に蟠る真の病原」をも描いて見せている点にある。だから、紅梅が『支那風俗』発刊の頃は、五大道楽に収めたが、本来は、その序に「最初の考ではなるべく汎い意味で支那風俗を漁ろうと思つてゐた」のであるが、……「大道楽の方に引き付けられてゐた」といつている。この「引きつけられた」のは、辻の「五大道楽」のパラダイムであろう。その後は、その枠を越えたのである。明代の社会の実相を描いた作家を称え、紅梅自身の認識は、中国の固陋の社会の本質は変わらないから、「現代支那を紹介すると同じ意味になるからである」と、『金瓶梅』の日本訳の意義を述べた。同時にこうした中国の暗部は、孔孟思想と表裏をなして、これを知らなければ、真の中国理解にはならないと、辻聴花の風俗研究の意図を拡大し発展させた。

辻聴花らと共に紅梅は、中国で実際に生活をして受けたカルチャーショックを、漢学を通してしか知らなかった日本人に伝えようとした。文字を媒介としない、優れた文化が存在し、それも長い伝承を保って紅梅のいう「支那が今にも倒れんとして中々倒れない」連綿と継承されて来ていることを、主に道楽の1つ「芝居」という芸術を通して紹介したのが、彼の「芝居の研究」である。それは、中国人の内面生活の大きな部分を占めていたからだ。辻の『中国劇』の内容は、第三「優伶」で役者、第四「劇場」には、少し舞台の道具に言及している程度で、第五「営業」は通常の上演習慣など興行について書いている。およそ、京劇鑑賞の手引きという性格のものではなく、演劇活動の多岐に渉る。『中国劇』を総合的に俯瞰すると、やはり中国社会で不可欠の芝居の「風俗・習慣」を述べている。中国の旧社会で、皇帝から庶民まで、芝居は冠婚葬祭、人生のあらゆるところで上演された。演劇は最大の娯楽であると同時に、儀式・慶事には付きものであった。劇場以外に、縁日や行事、疫病の厄払いにも広場の仮設小屋で、個人の慶事には屋敷内で、同郷会・同業界の社交、役人や友人の親睦会などの宴会に、芝居は不可欠のものであった。だから、往時の作家が回想するなかに、例外なく芝居の事を描写しているのは、旧社会での芝居が1種の風俗・習慣として、中国人の人生の中でいかに重要な役割を果たしていたかを証明している⁽¹⁶⁾。だから、辻が演劇活動を風俗の1種としたのは、当然のことであった。それは、辻のいう「中国劇の中に歴史に欠けている秘事と社会の裏面の状態を見抜くことができる」⁽¹⁷⁾、その「社会の裏面」とは、劇界独得の習わしを指している。

辻聴花が『中国劇』「緒論」に、日本人で中国劇を観るものは多くなく、注視する者、研究しようとする者はいなかったが、3、4年来、北京で研究しようとする日本の青年も少なくなかったと、状況の変化を伝えている⁽¹⁸⁾。中国伝統演劇に関する日本語の解説書が出版され始めたのである（後述）。そうした中で、こうした「風俗研究」と「芝居研究」の気運の流れをうけて、紅梅は4大道楽に「芝居」を加えたが、辻のような劇通でもなく、5大道楽の1つとして、とにかく「芝居の研究」をまとめ上げた。それ故、「僅に……片面の収獲にすぎなかつたことを」「結果は甚だ恥づる」と告白している。紅梅はその後も、様々な風俗、道楽には言及しても、中国民衆文化の精華であった芝居に関しては、ほとんど触れることなく⁽¹⁹⁾。そうした、井上紅梅の編著『支那風俗』『芝居の研究』が出版に至るまでの類書の状況と、該書がどのように成り立っているかを次にみてみよう。

2 紅梅「芝居の研究」以前の先行書

上掲の辻聴花著『中国劇』が出版されたのは、大正9年（1920）4月28日であった。しかも、それは中国語で書かれていた。じつは、その前年の大正8年（1919）春、京劇のスーパースター梅蘭芳が、来日公演するという破天荒な出来事が起こった。これに合わせて出版されたのが、村田孜郎⁽²⁰⁾の『支那劇と梅蘭芳』で、この本は日本人に中国の伝統演劇、特に「京劇鑑賞の手引き」として書かれた最初

の本格的な書物だと思われる⁽²¹⁾。24歳の梅蘭芳が東京入りしたのが4月25日であった。この梅蘭芳一行の案内人が、当時共同通信北京主任の村田であったという⁽²²⁾。彼の『支那劇と梅蘭芳』は、歌舞伎座公演の初日、5月1日に間に合わせるために、28日に印刷し東京の芝公園にあった玄文社から出版という急拵えのものであった⁽²³⁾。

体裁は梅蘭芳の上演プログラム風性格の作りになっていて、彼の舞台写真、生い立ち、称讃の詩文、上演脚本というような内容になっているが⁽²⁴⁾、それでも、「支那劇梗概」と「支那劇の見方」には、観劇に有益な事柄が要領よく書かれている。まず「梗概」では、伝統演劇は歌劇だとし、四大劇楽の徽腔（京劇など）、秦腔（河北梆子など）、崑腔（崑劇）、弋腔（川劇高腔など）を挙げ、次に京劇の西皮・二簧という2種の旋法のリズム体系を紹介している。そして、京劇で重要な「役割（役柄）」は、その衣裳・演技と密接な関係があるから、村田の解説は、まことに肯綮に中るといべきである。

次の「見方」でも、歌唱が重要で、役者の優劣はそれを基準にされるが、台詞（舞台言葉についても言及している）も聞いてわからないので、先ずはその演目の内容を知るべきだと述べる。その便宜として、周到に「重なる脚本筋書」をつけている。『都新聞』5月1日「五月狂言筋書」には、当日上演される『天女散花』の部分をもそのまま転写している。当時の劇評家でも初めての観劇であろうが、「筋書」と「名曲原本」の脚本掲載は漢字が読めるし、「劇中の梅蘭芳」を参考に、実際の舞台を観ながらの鑑賞に大いに役だったはずだ。そして、大道具を基本的に使わない舞台における、様々な約束事なども挙げている。大いに親切な書である。これは、後出の類書に多く引かれることになった。また、舞台に現れた役者は男女や実年齢に関係なく、扮装によって、その人物が決まるとか、軽業的な立廻りも囃子と結合した「規矩法則」（型）によっているなど、中国伝統演劇の要諦をとらえて述べているのである。

この『支那劇と梅蘭芳』に序文を寄せた辻聴花も、「支那劇の特色を紹介するに、毫も遺憾なし」と称えている。それに、かねて中国伝統演劇を日本人に認識させたいという意欲をもっていた辻は触発されて、執筆意欲をかき立てられたに相違ない。20年以上の観劇歴をもつ辻聴花の前掲『中国劇』は、梅蘭芳個人に縛られないから、『支那劇と梅蘭芳』よりも、かなり豊富な内容となっている。「第一劇史」は中国演劇概史、「第二戲劇」（演劇本体）では、伝統演劇の鑑賞対象（演唱、立廻り、滑稽、演技）、芸の種類、内容の種類、役柄の分類、舞台の大小道具（「戯具」と称す）、音楽、化粧・扮装、動作と台詞、脚本など、「第三優伶」では、役者の出身、育成所、名前、階級、少年役者、報酬、女役者、ひいきなど、「第四劇場」では、常打ちと仮設小屋、舞台構造、楽屋、客席、切符売り場・茶沸かし場・筆筒置き場・演劇記者室、新式劇場、劇場管理、警察と劇場など、「第五營業」では、興行主、劇場と役者の関係、年中公演、季節の芝居、昼夜公演、一日の演目数と必要時間、役者の出演時間、一日の演目と役者の配列、流行演目、芝居広告、新聞と広告ビラ、プログラム、男女分座、下座音楽、入場料、役者の休演。「第六開演」には、開演時に非識字者のため劇場前に当日使う小道具を並べ上演演目を示す、呼び込みの囃子を打つ、吉祥芝居を正式演目の前にやる、芝居が始まって、各役者の登場から退場までの舞台の決まり、黒子の役目など。また、毎日7番以上の演目上演し、最も重要な最後の演目が終わると、少年が2人舞台の前に立ち終演を知らせ、観客が退場する。楽屋の状況、劇評と報道についても書かれていて（愛好家の関心が強い、各役者の得意演目の一覧が「附録」にある）、もちろん紙幅の関係で詳述されてはいないが、当時の北京の旧劇に関して、ほぼ全面的に述べられている。とくに、役者と交際の広がった辻であるからこそ、「第三優伶」「第五營業」を記すことができたのである。

村田孜郎の『支那劇と梅蘭芳』が、日本人向けに中国旧劇の鑑賞法と、演目の筋書や梅蘭芳というスターを通して紹介したのとは、趣が大いに異なる。辻の『中国劇』が中国語で書かれているのであるから、中国人読者を想定しているものであり、そこには一般中国の観客も知り得ないことが記述されている。『中国劇』の真骨頂は、実際の演劇活動の実相である。それ故、今日まで演劇史的意義を有している。そうとはいえ、やはり中国語で書かれたものであり、この時点での日本国内の読者への影響力はほ

とどなく、その日本語版『支那芝居』を待たねばならない（後述）。ただ、在中日本人愛好者は、大いに啓発され、参考にした。

つぎに出された伝統演劇紹介の単行本は、黒根祥作（掃葉）の私家本『支那芝居案内（現代支那劇）』上巻（1919年11月）で、下巻を出さずに、上下巻まとめて『支那劇精通』と名づけ出版した⁽²⁵⁾。その末筆には「又た此の書の執筆中、辻武雄氏の『中国劇』に據る所尠くなく、村田孜郎氏の『支那劇と梅蘭芳』の一部を借用したところがありました」とあるから、『支那芝居案内（現代支那劇）』上巻を、村田孜郎・辻聴花の書を参考に改めて補充したものが、『支那劇精通』であろう。その「支那劇の沿革」、「支那劇の組織（役柄・歌調）」、「支那劇の見方」、「脚本梗概」などは、すでに上記2書で説明されており、今日からすると、黒根が「前書き」で予定から除去したという「『新劇の話』の全部、『顧曲叢談』の一部、……附録に収めた『民国劇壇發達物語』、『大鼓論』」などが、かえって取るべき内容であったと思われる。そうした理由であろうか、今日、上記2書や黒根の友人・波多野乾一の諸書、『支那劇五百番』（支那問題社1922北京）、『支那劇と其名優』（新作社1925東京）などに比べて、B6版の小書でもあり遜色があるので、早期の著書として有意義な記載も散見するのだが、忘れられた感がある。

ともあれ、こうした先行の案内書が出された後、『支那劇精通』出版と同年の大正10年（1921）4月に、紅梅の『支那風俗』中巻「芝居の研究」は上海で出版された。当時、中国で生活をしている日本人でなければ中国伝統演劇を観る機会はほとんどなく、しかも足繁く劇場に通った人はそう多くなかったろう。少年役者の養父にもなっていた辻聴花はまさに例外中の例外であり、彼の書いた『中国劇』は、当時の伝統演劇とその演劇環境を多面的に説明した無二の本である。それに対して、「芝居の研究」の紅梅は劇通でもなければ、研究者ともいえない。それは、黒根が辻聴花や村田孜郎の書から引用している以上に、劇通や演劇家に依拠し、借用しているところからも明白である。それが、この「芝居の研究」が、今日あまり価値を認められない要因とも思われる。

3 「芝居の研究」各節の出自と内容

紅梅の「芝居の研究」の構成は、（一 脚本）（二 術語）（三 構成）（四 役と本）（五 稽古）（六 習慣）（七 雑話）（八 衣裳と道具）（九 京劇の大成と人物）（十 劇場）の10節よりなっている。

3・1

（一）「脚本」には、紅梅が任意に選んだ、『小放牛』『貴妃醉酒』『梅龍鎮』『探親相罵』『桑園会』『丑表功』の6演目の和訳を載せている。いわゆる京劇古典演目なるものは『桑園会』くらいだ。しかし、上掲『支那劇五百番』（38）では、『桑園会』を「『武家坡』『汾河湾』などの芝居は、皆此劇の脈を引いてゐるのであるが、本劇最も古色あり、併し今は他の二劇程流行しない」という演目である。こうした各演目の出所と変遷系統は、劇楽史をも理解しないと書けない。劇学研究者でもない紅梅は、当時の解説書を参考にしたことは疑いなかろう。それは、伝統演劇で最も大切な劇楽を、「雑話」として他人の著述から引いていることでもわかつた。ただ翻訳家としての紅梅は、『探親相罵』の解説に「極めて簡単な筋であるが、田舎者と都会人の対照、性癖の相違を見せる処に妙味あり」と述べるように、これらの演目では、どれも登場人物のキャラクターが明確な対比をなしていて、紅梅はそこに劇文学の「妙味」を感じて翻訳したと思われる。

『貴妃醉酒』は楊貴妃役の1人舞台で、歌と踊り、特に蝦反りになって杯をくわえる舞が見せ場だが、相手の宦官らとの言葉のやりとりも重要な要素となっている。この劇の和訳に、楊貴妃が宦官に「右の食指を以て自ら指し、又斐（宦官）を指し、而して更に左右の食指を延ばして打ち合はせ、何か意味ありげな暗示を与える。（此合図は一処に寐ようという意味）」と書いている⁽²⁶⁾。このような仕草

の意味は、中国人なら誰でも理解している。こうした外国人にはわからない、俗語と習慣に、紅梅は関心があって特記したのであろう。梅蘭芳は、後に（とりわけ1950年以後の演劇改革で）こうした猥褻な仕草を取り去ったが、まだ20歳そこそこの彼がこうしたことを舞台でやっていたことを知る。『梅龍鎮』は、お忍びで街に来た皇帝だと、それを知らない町娘とのたわいない歌のやりとりである。梅は後年、役柄が異なるので、この芝居は演じなくなる。2劇とも、紅白が居住した1913年から数度上海公演に来ていた、人気絶頂の青年梅蘭芳の代表演目として挙げたとも思われる。

『小放牛』『丑表功』『探親相罵』らの大衆演劇は、いずれも紅梅好みの庶民生活をよく表している。決してそれを目当てに劇場に来るような代表演目ではない。どれも道化が活躍する典型的な笑劇で、その対話に醍醐味がある⁽²⁷⁾。『小放牛』は道化役の牧童と小娘の牧歌的な民謡風演唱芝居で、素朴な若い男女の心情を表現している。次は、女道化の口の達者な女郎屋の遣り手とずぼらな下男との口論の内容に妙味がある。椰子劇の歌が1句あるくらいで、ほとんどが演技と台詞の劇なのである。最後も街に娘を都会に嫁がせた田舎女が、婿の母親と口争いになるというドタバタ喜劇。これには、台詞ばかりか、田舎女にも歌がかなりあり、婿の母役にも歌がある。ただ、それは京劇本来のフシではない俗謡風のものである。京劇には、三国志、水滸伝、紅樓夢などの外にも、歴史劇や古小説を劇化した名作が多数あるのに、あえて儒教徳目の化身・忠孝仁義、節婦義僕（『桑園会』も実際は節婦を標榜していない）、英雄豪傑、才子佳人、それに奸賊婢婦などが登場する勧善懲悪劇を抜いた宮廷から庶民までの生活劇を取りあげたのは、単に既述の劇文学的な興味だけでなく、様々な中国人の生活における、思考、心情、そして俗語で表された言葉のやりとりを日本人に知らせたいという紅梅の用意であつたろう。ただ、これらは晚清民初の女優たちや椰子劇の役者がよく演じたことで、演劇史の観点からも、意義はある。

各演目の前に、紅梅自身が解説を入れているが、これも引用した形跡がある。それは、演劇研究者でもない彼が、既述のように、各演目の出处、劇楽の系統を辿って書いていることでもわかる。ただ、彼が各演目に登場人物の扮装を明記し留めている点は、中国戯曲の翻訳として極めて貴重である。そして、それは（八）「衣裳と道具」節に通じるもので、合わせて参照すべきものだろう。

3・2

（二）「術語」は、楽屋言葉である。その演劇の特徴をよく表す。紅梅本人によれば、「この稿は大正七年五月中、上海の支那劇評家馬二先生馮叔鸞氏⁽⁴⁾が現在使用されてをる京劇の術語を説明し著者に寄せたものにして原文は漢文、京班詞典と題せり」とある。因みに、この京班とは、当時北京・天津から来た北方劇を演ずる劇団の総称である。さて、この記事は、紅梅の「芝居の研究」に多く取りこまれた『鞠部叢刊』⁽²⁸⁾に見当たらない。後掲の▲京戲摘要に類似の事柄はあるが一致しないので、おそらく特約の原稿であろうと思われる。ただ、この節には、また「術語補遺」が付加されていて、紅梅が「この稿は周劍雲、沈景麟両氏の不可不知録より抄訳せるもの」と明記している。確かに『鞠部叢刊』「戯曲源流」に“不可不知録”があり、それには、▲南北曲牌名、▲鑼鼓名目、▲大衣箱、▲副大衣箱、▲盔頭箱、▲二衣箱、▲靶子箱、▲梳頭棹、▲京班規則、▲後台術語注、▲京戲摘要など、以上11項目が掲載されている。その内、▲南北曲牌名は崑曲の曲名で、京劇の背景音楽にも使われ、▲鑼鼓名目は役者の動作や、歌唱にも当てられる銅鑼太鼓の打楽器曲名である。中国伝統演劇では非常に重要だが、音楽的な知識がない日本人、とりわけ紅梅には、音を文字で説明することはできないので割愛したのであろう。「述語補遺」は“不可不知録”の中の▲後台術語注より取っており、“碰”“砸”“掛座”を除く以外は、すべて日本語に訳出しているのである。

芸能の世界にはどこにも業界専門の用語があり、それはその芸能の特徴を表すものなので、例えば能や歌舞伎、新劇などに興味をもつ日本人は、中国伝統演劇がどういう性質の演劇なのかを知る手がかりともなる。そこで、大事な意味をもっているのだ。ただ、惜しいことに、原文が必ずしも整理されてい

ないので、舞台の運営、役者の活動、芸の技術的なこと、舞台の動きと立ち位置、武技、楽器の業界的呼称など、各項目が雑然と入り乱れている。整理分類したら、遥かにわかりやすかったらと思う。

(五)の「稽古」にも少なからず「術語」の説明があり、参考になる。但し326頁の「後場」に対して「前場」と書いているが、「後場」は楽屋（後台）であり、「前場」は舞台のこと。紅梅が黒子だというのは近似発音の「検場」のことで、誤解している。こうした間違いが他にもあり、注意を要する。

3・3

(三)「構成」で、紅梅は「この稿は大正七年八月中、北京の支那劇評家張繆公氏⁽⁹⁾が支那劇の構成を説明し著者に寄せたものにして原文は漢文、最近之中国戯曲観と題せり」、さらに、「上海支那風俗研究会会長井上紅梅君。近頃雑誌「支那風俗」を發刊し、吾友余毅民⁽²⁾に乞うて文を余に徴す。余浅近の劇評を作つて以て彼の都人士に示さんと欲す」とあるから、1918年、上海にいた紅梅が友人の余毅民を介して、京劇の本場北京の劇評家・張繆公に依頼し、雑誌「支那風俗」に投稿してもらったことがわかる。張繆公は、同年10月、「我的中国旧戯観」を發表して、『新青年』で伝統演劇・新作旧劇・新劇についての論争を展開した⁽⁹⁾。この「最近之中国戯曲観」は、新旧の演劇、京劇（皮簧）を含めた（1）崑曲（2）高腔（3）皮簧（4）秦腔、そして劇界の状況、役者、役柄、技芸について、簡単に外国人向けに説明している。特別な専門の内容は含まれていないので、一般の中国の観客には無意味なものであったろうが、新作伝統演劇・新劇・女優など、当時の劇界に新しく出現した状況が垣間見られる。本来、張氏のこの「最近之中国戯曲観」は、日本人向け雑誌「支那風俗」用に書かれた内容であるが、民国初期の劇界転換期の実態を知る一助になることがわかる。

3・4

(四)「役と本」の節に、まず「役柄に就いては前二文で殆んど説明を尽くしてゐるが、北京の劇通辻聴花氏⁽¹¹⁾は之を可成り複雑に取扱つてゐる。實際現在では斯る詳細な區別をする必要もなさそうだが、兎飼から役者を仕立てる程の氏であるから、その意見は是非とも尊重しなければならぬ。依つて氏の最近の著述中国劇から摘訳して左に記す」とある。辻聴花は当時の日本人で、もっとも京劇界に関与していた人といえよう。彼の『中国劇』に述べられている内容は、日本人ばかりか一般の中国人でも知り得ないことも含まれている。ここに紅梅が、「兎飼から役者を仕立てる」というのは、辻聴花が呉鉄庵や尚小雲の義父となって育てたことを指している。呉に関しては、『中国劇』第三優伶六「童伶」に、この15歳の少年役者を絶讃し、巻首にも扇子を手にした、あどけない写真を載せるほどの入れ込みようである⁽²⁹⁾。『中国劇』の日本語版『支那芝居』（「上巻」1923、「下巻」1924）は、紅梅の「芝居の研究」の3、4年後に出版しているので、役柄という意味の「脚色」を扱った辻聴花の両書の「五脚色」を比較対照すると相違するところがあり、紅梅の「芝居の研究」（役と本）の“役柄に就いて”は辻聴花の『中国劇』の原文を訳して参考にしたことを知るのである。また、脚「本」については、紅梅が『中国劇』の附録「劇目類別一覧表」やこの「芝居の研究」の他に訳したものなどを勘案し、自らの知見を加えて書かれていると思われる。

後述のように、各演目は各役者の役柄の芸を発揮させるように書かれている。「役と本」には密接な関係にあるから、この節の名をこう立てたのである。因みに今日、劇中の人物「役」を中国語で「角色」、人物類型の「役柄」は「行当」という。正確には「役柄と脚本」というべきだが、とにかく辻聴花の著作を参考に紅梅がこの2つを合わせて論じたことは、決して間違っていない。「衣裳と道具」の節で明らかなようにさらに、「役柄」—「衣裳」—「技芸」が三位一体になっているのが、中国伝統演劇最大の特徴である。それで、この「役と本」の最後に各役柄が技芸を発揮する演目が列挙されているのである。

3・5

(五)「稽古」(上)(下)の節に、「此稿は大正八年三月中、上海の花形役者欧陽予倩氏⁽¹⁾が、支那芝居の稽古に就てその実験談を語りたるが著者は之れに私見を加へて一まとめにした」と述べている。上掲の雑誌『支那風俗』は、第一巻第一号が大正7年4月15日に発行された。上海の紅梅が会長を務める支那風俗研究会から出版された月刊誌である。この創刊号188頁に、「次号には当地の花形役者欧陽予倩氏の支那劇談」を掲載すると予告しているから、欧陽の寄稿文を和訳して当該雑誌に載せ、それをもとに、紅梅が「私見を加へて一まとめにした」ものであろう⁽³⁰⁾。前節「役と本」で、役柄と脚本を紹介したが、三位一体である「技芸」について具体的記述がなかった。それが、この「稽古」で、各役柄の精彩ある技芸を舞台で発揮させる稽古の仕方を説明しているのである。この「芝居の研究」の中で、最も重要な部分が、この「稽古」と前節の「役と本」、そして後述の「衣裳と道具」の部分である。全く中国伝統演劇を観たことのない人には、わかりにくい部分も少なくないであろうが、ある程度観劇経験のある者には、習芸方法と各役柄の芸とはいかなるものか、そこがこの「稽古」から把握できる。さらに、当時の稽古の仕方も知ることができるし、上海の「京班」では京劇と梆子劇(秦腔)役者が劇団を一緒にしていたので、梆子劇の芸にも触れ、本来京劇以前に上海で流行していた崑劇にも言及している。この節を書いた欧陽予倩は、自らが女方として有名であり、その実践をふまえた体験者の文章なので、甚だ意義深いのである(欧陽は当時多くが無筆の役者たちのなかで、珍しく筆が立った)。

冒頭に中国伝統演劇を、「極度の様式美を空間に現したもの」、「役者や囃し方は代々の名優の工夫になつた技術を受け嗣ぎ、此余り感服せぬ脚本を極度の技巧を以て活かしてゐる処にある」とし、役者を「永い年代に工夫された混み入つた芸を見せる」、「何もかも全く人工的に作り上げられた極めて超自然的な処……を演ずる」者と定義したのは、まさに言い得て妙である。その表現者を各役柄で育成する方法、育成所の経営、各種の楽劇、化粧法まで述べている。

3・6

(六)「習慣」の節は、「支那劇場内の習慣には迷信などが交じつてゐて、支那役者氣質が窺はれ、甚が面白いものである」とあるように、演劇自体を論じたものではない。これは、紅梅の中国劇界の風習に対する興味から取りあげたものである。この節は、基本的には上記『鞠部叢刊』「戲曲源流」の▲「京班規則」に拠っているが、それに紅梅が補足をつけて、日本人に分かりやすいようにしている。こうした習慣は、同じように日本の歌舞伎界にもあり、確かに興味をそそる。だが、習慣であるから、各地、各時に応じて変化してきた。辻聴花も北京の習慣を挙げており、その時代のその所の習慣であることも多い。しかし、中国の変つた習慣に興味をもつ紅梅にあつては、やはり和訳して知らせたかったのであろう。「花旦は髪を結び終わって(女方が女になった)から膚を露はしてはならぬ」傘を開くのは「解散」の「散」と同音で不吉だからなど、ほとんどが禁止条項だが、役者間の掟も書かれている。

3・7

(七)「雑話」“秦腔その他”は、『鞠部叢刊』「梨園掌故」に載せる、馮小隱(上記、馮叔鸞の兄)の“梨痕菊影録”に拠り、“小生と浄角”は詹雨門(脈脈)の“歌台懷旧録”を訳出したものである。北京では清朝晩期、京劇を凌ぐ人気を誇って、上海にも勢力を伸ばした梆子劇、当時北京では“秦腔”と呼んでいたが、その秦腔芝居の懷古や役者のこと、『混元盒』『嫁妹』『白蛇伝』『双鈴記』『趙子龍長江奪阿斗』『黃飛虎過五関』『孟蘭会』『蘆花蕩』等々、各演目に関するエピソードを綴つたものを訳している。“小生と浄角”は、若い男の役と隈取り役(「角」は役者の意味)について述べている。小生には朱素雲と德珥如の2派あることを説明すると同時に、清末民初の人材不足を訴えている。浄の方では、隈取りをした役の歌唱に関して、上海で大人気だった金秀山が、「鼻音」を多用して上海の客を喜ばせた

愚行を非難している。これは、当時の上海の流行で、多くがその真似をした。そして最後に、当時上海の京劇役者が、段階を経て稽古を積まず、いきなり名劇の名曲を歌いたがる軽薄ぶりに、「何事も速成に学ぶ今の世に碌な芸があろう筈はない」と、警告している。だが、この「雑話」には、それ以前の名優について、興味深い佳話も挿んで述べている。ここの記事を前提に紅梅は、後の（九）「京劇の大成と人物」を書いているので、この「七」と「九」の2節は連係している。これら名優のことを事前に承知しておかないと、（九）は理解できない。

3・8

（八）「衣裳と道具」の節の冒頭で紅梅は、「支那芝居では衣裳及び其道具を総括して行頭といふ。行頭はその種は極めて多く一通り之を集めて、どんな芝居でも打つて見せるといふまでには莫大の費用が掛る。けれど一旦之を揃へて仕舞へば劇に依つて融通が利き、可成り長い間使用に堪え得るので、此点は支那の興行主、大に楽をしてゐる」といつている。まず、「行頭」とは、被り物（笠帽）、衣裳（服装）、履物（鞋靴）の総称である。また、基本的に大道具を使わない中国伝統演劇では、最小限の「砌末」（小道具）を、うまく運用して芝居をする。この行頭と小道具、また採り物の武器・旗類などを、それぞれに長持のような箱にいれて保管する。その分類によって、各々箱の名称を付けている⁽³¹⁾。紅梅は、『鞠部叢刊』『戯曲源流』『不可不知録』に掲載されているものを、そのまま訳出しているが、各項目の前に付けた解説は、彼自身の言葉である。

紅梅は、まず「即ち大衣箱、副大衣箱、笠頭箱、二衣箱、靶子箱、梳頭棹などである。大衣箱は文劇の衣裳。二衣箱は武劇の衣裳。副大衣箱は文武中間の衣裳を扱ふ係りである。笠頭箱は一名帽児箱と言ひ、冠、かぶと、帽子及首の上の装飾一切、又仮面、鬚までも含んでゐる。靶子箱は一名旗靶箱と言ひ、小道具一切を扱ふ。即ち刀槍、棍、斧、槌の武器から旗指し物、鞭、又日用の道具から寝台の形、城門の形を見せる小幕の如き物等数百種に上る。蓋し支那芝居には大道具と見做すべきものが一つも無い」と説明している。

今日でも、武将・兵士以外の役柄の衣裳は「大衣箱」、武将・兵士・野武士などの衣裳は「二衣箱」、また被り物と履物は「三衣箱」に入れてある。ただ、「副大衣箱」というものは使わなくなり、例えば「斗篷（マント）」は「大衣箱」に、「龍箭」などの「箭衣」類は「二衣箱」に入れるなどして、振り分けている。当時は花旦、武旦などの女性役が纏足に模したハイヒールのような木製の履物「蹻」をつけていたが、ここでは「大衣箱」に属させている。たが、新中国以降、禁止になったためか、復活されてきた今は、履物なので「三衣箱」に入れている。また、「笠箱箱」には、被り物とその付属品、付けヒゲ、さらに新中国で長らく迷信と斥けられた神仏の仮面類があり、装身具や役者の化粧道具と小道具も入れている。「二衣箱」は武将・兵士・野武士などの衣裳であるが、中には、茶館・酒屋の店員の「茶坊衣」、僧侶の麻衣「沙智僧衣」なども含まれている。

「靶子箱」は舞台上の武器や旗の類を入れる。今日、武器は「把子」と書く。京劇は様々な武器や旗を使つての武劇で武技を見せる。武生という役柄は多く武器をもって演ずるが、特に槍や鉞をもって型の美を見せる「長靠武生」と、武器を持って激しい立廻りをやる「短打武生」に分かれ、それに武器を曲芸的に使いこなす芸を「把子功」という（功は芸の意味）。だから、武器の種類も多く、その芸も様々である。旗も用途によって種類も多い。例えば、大旗を振る芸もあり、水中は数人が水色の旗を揺り動かし、時には「雪」「風」も旗を持った黒子が振りながら舞台を横切つて表す。この箱には杖類などの他、色々な小道具が入れられている。それに、色々な小道具が入れられている。僧侶の磬や錫杖、仙人の瓢箪、農夫の鋤、観音の浄瓶、天子の聖旨、行商の天秤棒、提灯、燭台、腕輪、手籠、鏡等々、それに、動物の縫いぐるみ、牛頭馬頭・雷神の仮面、琴などの楽器類、雲牌は雲の形を描いた木片を複数の役者が並んで持つと雲上であることを示す。「城門布」は舞台袖に城門を描いた幕状の物を立てる

と、そこは城郭の門であることを表す。この小道具「砌末」はあまりに多数なので、紅梅も「棺材」で和訳を止めた。後は原文も説明がなく、名称を挙げるだけだが、漢字で類推できると考えたのであろう。

苦心した和訳と、これはどの芝居でどの役が使用するかと説明があるので、愛好家には有益な記述である。また、各小道具に細かくその数量を附加したのは、一つの劇団で、どの小道具をいくつ備えなければならないかを知る重要な手がかりとなる。冒頭で紅梅が、「どんな芝居でも打つて見せるといふまでには莫大の費用が掛る」というこの行頭と、武器や道具類の内容が細かく記されていることは、当時の上演演目と劇団の実相を掴む格好の史料なのである。

さて、紅梅は「行頭」に関して、中国伝統演劇における意味を述べていない。だから、なぜ彼が特に「行頭」を細々と訳したか、わからないであろう。彼自身、自覚もなかったようである。辻聴花も『中国劇』『戯劇』の「衣裳与冠帽」、「脚色(役柄)与衣類」で、行頭のことを述べている。辻は明言していないが、劇通だけに、各役柄の被り物、衣裳、履物が、ほぼ規定されていることを明示している。つまり、行頭が中国伝統演劇で大切なのは、役柄によって規定されていることなのである。それは、長い劇史の中で、各役柄の動作、人物類型の風格などに相応しい行頭が形成されてきて、それに基づいて各役柄の役者は自分の役柄の演技を披露しているのである。武技中心の役柄は軽装でなければならないし、歌唱中心の役柄は荘重な衣裳を着けて振る舞う。そこに、各役柄の動きの「型」が成立しているのである。それ故、「ボロは着ても、間違っては着ない(寧穿破、不穿錯)」の劇界言葉に深い意味が包含されていることがわかる。このように、特殊な例外を除き、役柄の行頭は、ほぼ固定していたから、それを「官中行頭」と呼び、役者たちに共用される場合があった。それ故に、旅回りの一座相手に、貸衣装屋があったという⁽¹⁶⁾(第六章五)のも、こうした理由からである。

中国では、正史の「輿服志」にあるように、服飾にも法律的规定があり、またある程度の身分ある人間は頭を丸出しにすることはせず、みな被り物を被っていた。これによって、その人物の身分・職業が一目瞭然であった。だから、被り物は中国旧劇では重要な意味があったのである。そして、一部の人物を除いて、行頭は役柄でほぼ決まっているから、新劇のように、各演目によって、その公演ごとに用意することも必要ない。自分の役柄の行頭は、常時そのまま舞台衣裳になるから、それ故に高価な物を作ることもできるし、また貸衣装屋から借りることも可能であった。こうした中国旧劇の「行頭」の特徴を知ること、登場人物が、なぜ自分の名前を名乗る「通名」が必要なのかも理解できる。つまり、皇帝の衣裳はほぼ同じだから、名乗らなければ舞台の皇帝がだれか、観客はわからないからである。

20世紀に入って、上海から「古裝戲」という、古代を題材にした伝統演劇の新作ブームが起こった。北京では梅蘭芳が特に有名で、彼のブレイクはそれまでの行頭から新しい行頭を創造した。だから、彼の扮する「古裝戲」はみな特製行頭なのである。「大衣箱」でも、最後の「古裝女衣」で、「此種の新衣裳は大底役者自身で作るのである」というのがそれである。そうした点からも、行頭は大いに意味をもっている。また、特筆すべきは、小道具についても、近年まで、これほど細かく行頭を日本語で紹介したものはない。

最後の「梳頭棹」は、備え付けの各「箱」に入っているわけではないが、今日でも楽屋に備えられていて、扮装に必要なので挙げられている。紅梅は「梳頭棹」は髻方である、惟支那にはスツポリとかぶる髻がないから、此处には髻髻、簪簪といふやうな物を備へて置く。だがそれも端役でない限りは大底役者が自弁で作る習はしである」と解説しているが、実際の化粧は、文字だけではわかりにくい。この項を理解するには、上掲の注(30)劉月美『中国京劇衣箱』にカラーで説明があるので、それが参考になる。

3・9・1

(九)「京劇の大成と人物」に関していえば、民国2年(1914)に上海入りをした紅梅が、清朝時代に

それも北京で、全盛期の芸を披露していた京劇名優について、語り得ようはずがない。しかも、京劇の上海初公演は1868年で、上海京劇はまだ50余年しか歴史はなかったのだ。一般の上海人で北京の名優の名演を観る機会は少なかったのだ。よって、彼は明示しないが、この節も出典があるはずだ。その出典は、当然この『支那風俗』前に出版された演劇に言及した書でなければならない。その条件を満たすものが、まず2書ある。1書は徐珂編纂の『清稗類鈔』「戲劇類・優伶類」であり、初版は1917年、商務印書館から出された。紅梅の『支那風俗』「芝居の研究」が出版される4年前で、しかも紅梅のいた上海から上梓されているから、紅梅は当然入手して参考にしてはいるはずだ。

ただ、「京劇の大成と人物」の序説で紅梅は、日本人に分かりやすいように、フシについては「長唄」「謡曲」、劇団についても「芸術座」「尾上座」と日本の例をあげている。その辺りは、紅梅自身の言葉である。既述のごとく、清代京劇を中心にした演劇史は、紅梅にとって不案内であったので、やはり『清稗類鈔』「戲劇類」の「戲劇之變遷」「崑曲戲」「皮黃戲」「崑曲戲与皮黃之比較」「徽調戲」などを、参考にかかれたと思われる。それは、嘉慶帝がそれまで宮中の演劇であった崑曲よりも、京劇の基礎になったフシ「二黄」を推奨し、自ら二黄（当時北京で京劇をこう称した）の歌唱に手を入れたという件は、「文宗提唱二黄」をそのまま訳しているところでもわかる。

とにかく、『清稗類鈔』の記事だけでは、到底足りない。もう1冊の書が必要であった。それが、民国7年（1918）11月に、すでに同じく上海から出版されていた、既述の周劍雲主編の『鞠部叢刊』である。該書の「伶工小伝」と「梨園掌故」、さらに「品鞠余話」の「伶人改行瑣記」（陸公の口述に周劍雲が評を付けた）等を披見していることが、照合すると容易にわかる。

紅梅は、「人物」すなわち各役者の紹介に入る。京劇は、1790年に乾隆帝に呼ばれ、以降、安徽の四大徽班（劇団）が相次いで北京にやってきて根を下したものを基としているが、紅梅の時代まで、まだ130年ほどの歴史しかない。しかも今日の京劇を形成し興隆期を築き上げたのは程長庚からで、彼が京劇の鼻祖と称えるくらいだから、京劇の歴史は短い。ともあれ、紅梅もこの鼻祖から始めている。

・程長庚（1811～1880）は、『清稗類鈔』「優伶類」“程長庚独叫天”をほぼそのまま訳している。ただ、出だしの「興筭佔都下」の5字を「北京で楽器を売り歩いていた」という「筭（筭・簞は通音）」を、雅楽で使う編鐘や編磬をぶら下げる横木「簞」から「楽器」と解したのは妥当でなく、筭あるいは「筭席（簾）」ではないだろうか。程の逸話が述べられ、最後に長男を読書人にしたが、次男を「役者の業は賤しいけれど、自分は之れで、成功したのであるから……故に次子を役者にしたのである」という。他の役者の気持ちを忖度したのだろう。そして文末に、程長庚の孫について「今は一向聞こえない」と述べた部分のみ、紅梅自身の言葉である。因みに、息子程章圃は嚙子方のリーダーとして、1868年の京劇上海初公演に参加して来ていた。

・余三勝（？～？）は、同上「優伶類」“于三勝為老生中之不祧祖”を基に訳している。ただ、余（「于」と同音）が「西皮尤も佳し」と訳した後に、「前の程長庚と対照されて面白い。二黄と西皮の相違も押し量るべし」と、紅梅が割注を入れている。これは、京劇には二大演唱体系の西皮と二簧があるが、“程長庚”の項で、程が「漫板の二黄が尤もお得意であった。従って「二進宮」如きものは大嫌い」とあるのを指している。余の得意な西皮劇を4つ挙げている。『探母』、『蔵剣』を『四郎探母』、『魚蔵剣』と略さず分かりやすく補足しているが、後の2劇『捉放（曹）』と『（打鼓）罵曹』を、紅梅は省いている。また、原文に喜祿とあるので、「喜」とだけ書かれているが、これは女方の「胡喜祿」（1827～1890）の事である。胡はすでに故人であったから、知らなかったのであろう。紅梅は役者の風聞を好んだようで、時に「と言った」とあるのを、内容をふまえて「笑つて答へた」というように脚色している。余三勝の生卒年代は今日の研究で（1802～1866）。

・張二奎（1820？～1860？）の冒頭は、同上「優伶類」“張二奎工於倣”に拠っているが、「北京の四大徽班の主……」以下は、『鞠部叢刊』「伶工小伝」（二六～二七頁）“張二奎伝”（脈脈＝詹雨門）を転

載、訳出し、最後の装飾の多い文章を省略して、「未及四十即病歿。現伶界所稱為奎派者、即淵源於二奎云」を「唯四十に至らずして世を去ったのは劇界の大損失であつた」と筆を止め、奎派の歌唱を継ぐ役者には無関心であつたようである。以上3名を「前三傑」と呼ぶ。

- 王九齡（1816～1884）について、紅梅は伝を探したが、『清稗類鈔』にも『鞠部叢刊』にも挙がっていないので、参考資料が手元になく、「王九齡の伝記今見当らず。他日に譲る」としたのであろう。

- 汪桂芬（1860～1906）については、紅梅の好みか、上掲「伶工小伝」（二六頁）に、エピソードとして『清稗類鈔』「優伶類」“汪桂芬以醇酒婦人死”にある娼妓林桂生との艶聞などを入れているが、15歳で声が出なくなり胡琴の伴奏者として程長庚の相方をしたため、程の唱法を会得し、後に喉が回復して成功したことなど、ポイントは押さえてはある。

- 譚鑫培（1847～1917）について、上記「優伶類」の“譚鑫培為伶界大王”をまず参考にしてている。つぎに、「鑫培がなぜこんな厄介な金字をウンと背負つてゐるかといふに……彼の生年月日に金性が欠け、子供の時分からだ弱かつたので、父は無闇に金字を持つて来て彼の名にした」は、『鞠部叢刊』「梨園掌故」一一頁“譚鑫培之家乗”より引いている。その後は、上記「伶工小伝」にある脈脈（＝詹雨門）“譚鑫培伝”（二四～二六頁）より取り、「その時彼は三十位であつたろう。……全く修養の人だ。……恚ういふ人物でなければ、……人心を収攬する事ができないのだろう」は、紅梅の感想をまじえている。そして、上海の「新新舞台で月給一万二千弗といふ新レコードを作つた」から、「詢に空前絶後の巨人、劇界の大王である」と称している。この部分は、紅梅が最晩年の譚鑫培をいささか知るところがあり、実際に舞台を観た中国の友人から聞くとともに合せて記したものであろうと思う。末尾に、『鞠部叢刊』「梨園掌故」“譚鑫培寿終記”（姚民哀）より、譚の最期を附記している。

- 孫菊仙については、前半は上記「優伶類」“孫菊仙為老鄉親”の前半部から、後半は上記「伶工小伝」（三頁）の“孫菊仙”（馮小隱）を引いて訳している。ただ孫は早くから上海に拠点をおいていて、まだ存命であつたので、「本年七十九歳、矍鑠として壮者の如し」とあるのは、上海にいた孫を紅梅が実際になじんでいた印象を語つていよう。因みに、孫の生卒年代は、1841～1931と長命であつた。

紅梅はここでそれまでの男の立役（老生）の花形役者から、以下は現役の役者を含めて、立役以外の役者に移る。その際、役柄の「生（男役）、旦（女役）、淨（隈取役）、丑（道化役）」に分けて紹介していく。それは、既述のように、中国の伝統演劇が、「役柄（「行当」、古くは「脚色）」の芸」を見せる芸能だからである。それ故、（二）の馮叔鸞「術語」でも、（三）の張謇公「構成」、そして辻聴花『中国劇』の引用でも、必ず“脚色（役柄）”について言及しているのである。その芸とは、ふつう歌唱、台詞、演技、立廻りの4種といわれる。上記の程長庚から孫菊仙はすべて「生」のなかの男の立役「老生」に入る。老生で最も大事なのは歌唱で素晴らしい詠唱が多かつた。程長庚から孫菊仙の清朝後半期の京劇は、男役の歌唱が貴ばれ、老生の芸が、重要な鑑賞対象であつた。前述「譚鑫培」の項で、優れた老生の芸の条件を、「唱、仕草、型等凡べてに於て完全無缺でなければならぬ。殊に唱は尤も六ツかしく、第一ノドが好く字音が正しく、節廻しが巧みでなければならぬ。」と規定している。京劇は各歌唱のピッチと基本旋律を基にした節廻しはある程度、役者に任されていたから、それぞれに自分の節を創造した。それがまた、京劇の魅力でもあつて、名優の各節廻しは、各流派を生んだ。それは、孫菊仙以後になつても同じである。

同じ「生」でも、そのなかが更に分かれる。「武生」は武將の立廻りが主眼で、歌唱は二の次で、ヒゲを付けない。さらに武將を演ずる「長靠武生」と、アクロバティックな立廻りを得意とする「短打武生」に分かれる。「小生」は若者の役で、武生同様に、ヒゲを付けない。歌唱は「老生」が地声のみに対して、「小生」は裏声も使う。「小生」もさらに「武小生」の若武將、「文小生」の書生や若い商人などに分かれる。そして、歌舞伎の「加役」のような他の役柄を兼演することは少ない⁽³²⁾。客はその役者の精魂を込めて稽古した「役柄の至芸」を鑑賞しに来るのであつて、余興の芸などに金は払わないか

らである。キャッチャーがピッチャーになったりするの、素人野球だと思われるのと同じことだ。

女役「旦」も、歌唱「青衣」、演技「花旦」、女武将役「刀馬旦」、女武芸者「武旦」、道化「彩旦」、老女「老旦」などと分かれる。これ以下、「浄」も歌唱「正浄」と演技・武技「副浄」、「丑」も演技・諧謔「文丑」とアクロバットの武技「武丑」というように、各々の芸がある。

すべての役者は必ず決められた何れかの役柄に属し、基本芸の習得が終わると、自分の役柄の芸に一生精進する。各役者はさらに、その「役柄（行当）の芸」を通して、「人物（角色）」を表現する。人物を演ずる芸だけでは新劇役者で、客は「役柄の芸」がなければ、伝統演劇の役者とは看做さない。演技がいくら上手であっても、「役柄の芸」がなければ客を呼べない。そこが、新劇や映画と違う。また、各演目も、すべてどの役柄の芸を発揮させるか決まっているから、「老生劇」「青衣劇」とあれば、客は役者の歌唱を聴きに、「武生劇」とあれば、立廻りの妙技を観に来る。だから京劇では、この役柄分類というのが、極めて重要な観念なのである。

3・9・2

さて、これ以降の構成は、紅梅が『鞠部叢刊』『品菊余話』にある“伶人改行瑣記”（陸公述・剣雲評）に基づいて訳出している。つまり、役柄によって役者を分けて配列し、名役者を紹介するというスタイルである。ここで、“伶人瑣記”の間に「改行」の二字を入れている点に着目しなければならない。なぜなら、上述のように北京の京劇は各役柄「行当」の峻別が厳しく、当時の習慣から8歳頃に入門すると、師匠がその弟子の適性によって役柄を決める。成長によって他の役柄（行当）に改める「改行」もあるが、北京では芸態に近い役柄に「改行」する者が大多数で、その数も比較的少数である。だが、上海は北京と京劇鑑賞法が異なっていて、かなり容易に「改行」し、また複数「兼演」する役者も少なからずいる。そればかりか、元々中国西北地方の劇楽様式である梆子劇の南方役者で京劇に劇種転向し、また他の役柄も「兼演」する者がかなりいた。京劇の規範に疎い観客、行当の峻別が緩い梆子劇様式、新しい内容の創作京劇など、上海の京劇界はそれまでの京劇の役柄拘束にとらわれず、新しい内容・観念を表現することを優先して、北京の規範を、改革・変容して「海派京劇」を形成した⁽³³⁾。こうした歴史的、地理的背景から“伶人改行瑣記”には、多数の「改行役者」を列挙している。こうした改行役者は北京の観客に亜流「外江派」と揶揄され、ほとんどの「改行役者」は北京の舞台を踏むことはなかったが、上海の試行は衣裳や演技の面で、少なからず北京の舞台に影響を与えた。

“瑣記”の前書きに、「十年來の劇界で、声を潰し、志を得ないで、他の役柄に改めた者は、私の知る限りでは数十人もいる。ここに、北京・上海で現在演じている者を分類して列挙しよう。女優と物故者は含まない。周剣雲先生の評を附記した。ご高覧戴ければ幸いである」と述べている。清朝時代は女優の出演が禁止されていたので、女方だけだった。歌唱を第一とする京劇鑑賞法では、変声期の犠牲者で改行するものが少なくなかったが、それだけではないことは、具体的な役者の紹介からわかるだろう。

まず、「生（男役）部」から役者名を順番に列挙しよう。（ ）内はどの役柄からどの役柄に転向したかを示す。“伶人改行瑣記”（五六～六四頁）。

王鳳卿（小生→老生）・劉鴻声（正浄→老生）・孟小茹（旦→老生）・羅小宝（旦→老生）・小孟七（武生→武老生）・姜妙香（旦→小生）・龍小雲（老生→新作小生）・李吉瑞（梆子武生→京劇武生）・呂月樵（青衣→文武老生・老旦）・貫大元（武生→老生）・熊文通（正浄→老生）・德珩如（青衣→小生）・金絲紅（老生→武生）・麒麟童（歌唱老生→演技老生）・小達子（梆子老生→文武老生）・程連喜（青衣→小生）・常春恆（梆子老生→京劇老生）・楊四立（武丑→老生）・張國斌（老生→文武老生）・蓋叫天（老生→武生）・劉硯芳（老生→武生）・楊瑞亭（梆子老生→京劇文武老生）・明海山（老旦→老生）・小小桂芬（老生→武生）・沈韻秋（武生→武老生）・張雲青（花旦→小生）・林樹森（老生→新作老生）・張錦文（梆子花旦→小生）・張德祿（老生→武生）・陸金奎（老生→文武老生・関羽役の紅

生)・張瀛洲(老生→文武老生)・劉俊庭(花旦→老生)・呂月来(老生→武生)

「生部」役者の改行状況は以下のようなものである(「文」は歌唱と演技中心,「武」は武技を見せる)。

- ① 変声期で声が出なくなって、武技の武生役に。但しその多くは曲芸的武技でなく、鎧を着け型の様式美を見せる武将役に。
- ② 女役では舞台映えがせず、また老齢になって、男役の小生に。化粧が似ているのと、裏声を使う共通点もある。
- ③ 上海では、椰子劇が歓迎されなくなると劇楽の似た京劇に転向するが、椰子劇の老生はよく武技もこなしたので、京劇役者になってからも、多く「文武老生」と称した。
- ④ 少数ながら、老旦などから逆に声が出るようになって、文老生に。老女役の老旦は、一部の例外を除き、本来動きが少なく歌唱が重要で、しかも老生と同じく地声で歌う共通点がある。

この「生部」に限らず、ここでの評は、この当時の上海の観客に対する評価である場合が多いのだが、それだけに興味深いものがある。とくに「周評」は、京劇の芸に対する鑑賞能力の欠如を指摘して、今日知られていない役者が一過性の爆発的な人気を博していたことを書いている。例えば、小達子は、「本来椰子老生の出である」が振るわなかったので、京劇の文武老生に転向して人気を博した。上海の観客にはその奇をてらった演技で喝采を浴びたが、筆者はそれを「俗受けはしてゐるが、真面目の劇評家から常に悪評を受け痛棒を喰らわされてゐる」と、俗受けのどき廻りの演技と見做して批判している。周評は、上海特有の悪しき現象を指摘しているようにみえる。

次に「旦(女役)部」についてみてみよう。「伶人改行瑣記」(六四～六八頁)。

毛韻珂(老生・浄・小生→花旦・武生・老旦)・趙君玉(老生・浄→武生→青衣・花旦)・林顰卿(老生→花旦)・小楊月楼(老生→花旦)・李琴仙(浄→青衣)・伍鳳春(老生→青衣)・龔雲甫(老生→老旦)・郭少蘭(武旦→花旦)・吳富琴(小生→青衣)・郭仙舟(老生→老旦)・元元旦(花衫→刀馬旦・武旦)・楊韻芳(小生→青衣)・李素雲(椰子青衣→京劇青衣)・姚玉芙(老生→花衫)・任長海(老生→老旦)・湯双鳳(花旦→彩旦)・潘海秋(老生→新作花旦)・余瑞庭(老生→老旦)・何潤初(老生→老旦)・楊寿長(青衣→老旦)・沈飄香(花旦→脇役青衣)

「旦部」役者の改行状況は、以下のようなものである。

- ① やはり、老生からの転向が多い。それは、京劇が本来男の芝居で、老生の歌唱に佳い歌が多かったし、老生は脇役としても登場するから、入門するとまず老生の歌唱から稽古したのであろう。これも変声期以後、女役「旦」に替わっているのは、晚清民初から「女役」、とりわけ花旦が歓迎されて来たことと無関係ではなからう(注16第九章)。女役はまた、上海の新作劇でも大活躍した。
- ② 花旦は表情・演技を芸とするが、それに青衣のような歌唱の要素を加えたのが「花衫」で、この役柄を大成させたのが、梅蘭芳といわれる。この当時に出てきた新しい役柄名として流行し始めたから、それにあやかっただろう。
- ③ 老生から老旦や青衣に転向するのは既述のとおり、歌唱に主眼が置かれ、また青衣から老旦は前者が裏声だが、ともに表情・演技はさほど重視されないという面が共通する。
- ④ 小生と青衣・花旦の相互転換は、既述のとおり。
- ⑤ 彩旦は巧みな話術と滑稽芸を見せる女道化で、概ね気の良い中年女を演じる。これは、「旦部」に入れるべき者ではなく、今日では「丑部」になる。
- ⑥ 上海では、当時新作劇の上演が盛んだったが、伝統演劇に比べて出演者が多かったのも、脇役・端役が必要であった。そこでは、一応の役柄区分があったが、北京の峻別さは必要としなかった。そこで、「改行」がよく見られたのである。
- ⑦ この中で、元元旦が花衫から刀馬旦・武旦に転向したとあるのは、彼が習った北京の喜連成養成所では、椰子劇も並行して稽古し、椰子劇の花旦が武技にも力点があったから、変声期以後、武技で

名を成したのである。ただ、「花衫」の定義が曖昧で、花旦という意味であろう。

次に「浄（隈取）部」についてみてみよう。「伶人改行瑣記」六八～七〇頁）。

李寿山（崑劇旦→副浄）・徐春發（端役老生→副浄）・金少山（正浄→副浄）・張俊奎（武旦→副浄）・倪金利（文小生→武浄）・劉松亭（丑→副浄）・鐘連鳴（副浄→正浄）

「浄部」役者の改行状況は、以下のようである。

- ① 副浄が多いのは、歌唱よりも演技や武技に主眼を置くからである。
- ② 正浄は生来の声量がなければ務まらず、まして変声期に喉を潰すと致命的となる。
- ③ あるいは、声が通らないものも、副浄に活路を見出すものがいた。
- ④ 鐘連鳴が正浄になったのは、「其喉亮か」であることを自覚したからである。
- ⑤ 李寿山が幼年時代、崑劇の旦を習ったのは、彼の時代の京劇役者はみな崑劇を並行して学ぶ習慣があったからだろう。

最後に「丑（道化）部」についてみてみよう。「伶人改行瑣記」（七〇～七二頁）。

夏月珊（歌唱老生→新作劇の演技老生・丑）・小桂元（椰子青衣→丑）・邱治雲（浄→丑）・李少棠（椰子老生→小生→丑）・小寿仙（老生→丑）・花狸猫（老生→丑）・劉坤華（浄→武丑）・小金奎（浄→丑）・王九齡（老生→老旦・丑）・米秀山（浄→新作劇の丑）・小洪奎（浄→丑）・王青雲（老生→新作劇の丑）・廖連卿（浄→丑）・張文斌（老生→丑）⁽³⁴⁾

「丑部」役者の改行状況は、以下のようである。

- ① 多くが変声期に喉を潰して、丑になっている。
- ② 浄から丑になっているものが少なくないが、浄には老生・小生・青衣・老旦などと違い、丑と同様に、独得の芝居言葉「上口韻」を使わない場合が多いので、そのためかとも思われる。
- ③ 上海には、西北地区から起こった椰子劇役者が少なくなかったが、とくに丑の役柄は南方の上海の一般観客に人気がなかった。それは流暢に上海語が話せないという理由もあった。

以上の「改行役者」で、上海で活躍した役者の多くは、新劇風の伝統演劇を演じた。とくに、新作劇では、台詞が多く、歌唱中心の役柄（老生・青衣・正浄・老旦）にも、大した詠唱はなく、結局、演技派の老生、演技と台詞の花旦芸、悪役や貫禄のある役を演ずる浄、歌唱を芸の売りとする老旦の表情や演技など、北京では大した芸と見做されないものが、上海では観客の注意を惹いていた。つまり、上海では批評家も芝居の内容が重要で、「役柄の芸」は強く求めないし、それに応じて、役者も役柄の芸に専念することはなかったことがみてとれる。

さて、この「伶人改行瑣記」（以下「瑣記」）は、陸公の口述に周劍雲の評がついていて、以下、その部分を「周評」としたが、紅梅の訳文では、多く「本来」「要するに」「蓋し」「或人は～を評して」「或る人曰く」とある以下が、「周評」である。『鞠部叢刊』は民国7年（1918）11月出版で、二流・端役も含めた役者の情報である点に、意義がある。つまり、今日の京劇史人名辞典は後世に影響を及ぼした役者名しか載っていないが、この「京劇の大成と人物」は、その題名に相応しくない、晚清民初の変革期に舞台に登っていた、今日無名の役者の逸話と演目も知りうる、今では貴重な「役者人名事典」的史料なのである。訳文には、紅梅が加筆したところは少なく、原文の修飾語などは割愛した部分が多い。

紙幅の関係で、逐一述べられていることに言及できないが、概ね、陸公の口述は上海人の趣向を代表していて、周劍雲の評は、京劇の規範を重視した内容になっている。だから、陸氏が誉めていても、周氏はかなりの酷評をしている個所が少なくない。例えば、小孟七に関して、陸氏は、当時立廻りができる「武老生」として名を知られており、芸域が広く、厳めしい関羽役もそれなりによく演じ、また滑稽芸もうまく、劇作もやったといい、一方「周評」では、「仕事も亦粗劣、喜んで例外の挙動に出て名父（大孟七）の名を愧かしむること多し」とあるのは、一例にすぎない。また、道化役が多数挙げられているのも、演技を重んじ、歌唱や型を重視しない上海京劇にあっては、重要な役柄であったらうと思わ

れる。とくに、上海では新作上演が盛んであったが、そのような役者にも触れている点で興味深い。

3・9・3

「生部」

紅梅は上記「伶人改行瑣記」の各役柄に分けたのに倣って、後に続きの役者を馮小隱「伶工小伝」から、各役柄の順に役者を引いて訳出している。こちらも、参考のために、まず「生部」(男役)「伶工小伝」(三～二四頁)の役者名を列举しておこう。

王福寿・余叔岩・尚和玉・程繼先・黃月山・李順亭・龍長勝・劉春喜・張長保・瑞德宝・時慧宝・汪笑儂・張毓庭・王又宸・貴俊卿・賈洪林・許蔭棠・李鑫甫・夏月恒・陸小芬・王仙舟・沈三元・張宝崑・陳六十・陸杏林・劉桂慶・双克庭・劉景然・康喜寿(北京で有名な「喜連成」育成所の1期生)・王三黑・曹六・遲喜・沈華軒・何月山・王洪寿(関羽役で著名な「三麻子」、新作でも有名)・潘月樵・趙如泉・溥厚齋

以下、簡単な所見を述べておこう。

- ① これらの多くの老生は流行の譚鑫培の歌唱を真似たが、似て非なる者か、全くの真似に終わり、成功した者は少ないことを知る。
- ② 王又宸(譚鑫培の婿)のように、譚調より離れて独自のフシを創出しようとしても、成功しなかった。
- ③ 「賈洪林」は、北京の役者では珍しい演技派の老生で、新時代のタイプであった。また、清末の女優出演、女性客の入場で話題になった福寿堂について、田際雲にも言及した記述がある。
- ④ 1868年北京から上海へ南下した、第1世代の夏奎章の子供たちでは、夏月恒、月珊、月潤らが有名だが、月恒は北京で武生を学んだ後、上海に戻って「精絶」と称讃され、新作物で有名だった新舞台の座頭を務めていたが、官職に就いた後、劇界と離れたという。
- ⑤ この中には、芸は確かだが人気の上がらない、王仙舟などのごとき脇役も含まれていて、北京から名優が来ると相手役をさせられていた。
- ⑥ 陸華雲、劉桂慶ら、一時人気があったが、夭折した役者も載せる。
- ⑦ 何月山のような大道芸人風の役者が、本物の刀や槍を使って、上海の舞台では往々歓迎されたが、それを批判しながらも、その名を挙げていて、次の⑧同様に、当時上海の舞台の賑わいを彷彿させる。
- ⑧ 潘月樵と趙如泉は、上海新作劇の花形スターであったが、馮小隱の評価は、潘に対して、「誠に如何なる技能を恃んで登場する者かを解するに苦しむ」、趙にも、歌唱は「乞丐の叫の如し」で、「(歌詞又はせりふを省略する事)を以て能事となす。其得意とする仕草は椰子班の風を採り鄙俗厭ふべく……殊に滑稽なのはそのせりふに上海語や英語を交ぜる事である」とし、さらに「大胆と言うべきか馬鹿といふべきか」と、新作に熱心だった2人の芸風を酷評している。
- ⑨ これに対照的な伝統演劇の様式に則った芸風の溥厚齋を、「生部」の最後に付けたのは、未成熟の新作京劇に馴染まなかった紅梅の意図であったと思われる。なぜならば、溥厚齋(紅豆館主人)は「伶工小伝」の配列とは離れた後に付けた馮小隱の「溥厚齋伝」(三三～三四頁)をわざわざ取ってきて訳しているからである。溥は「真に能く譚氏の神髄を得し者は紅豆主人一人のみ」、一挙一動「毫末の差なし」と称えられた、正統京劇の人だからであろう。

清朝時代晩期の北京京劇は、老生の歌唱が最も人気があり、役者を志すものは、みな老生役者を目指した。脇役や端役の「末」も老生に含まれるようになったために、老生の出演する芝居が多く、また有名な詠唱の多数が老生の歌だった。だから、役者不足の上海では、とにかく老生役として出発する傾向があった。喉が良いと、師匠は先ず老生に仕立てる。そして、変声期で声が出なくなる恐れがあるので、保険として武技を並行して習わせる。そこで、男役「生」では、老生から武生に「改行」するもの

が多く、女役でも、老生から花旦になるものが上海にはいた。それは、武技が中心の武生、演技が中心の花旦という役柄が、歌唱に重点がないからである。また、本来上海語を話している上海の観客は、「芝居を聴くという」北京とは異なり、歌唱や台詞回し（独得の人工的発音）など、「芝居を聴く」聴覚芸に対する厳しい要求はなかった。「芝居を観る」ので、武技や表情演技を観せる武生や花旦に転向することも、かえって歓迎されるから、自然なことであつたろう。また、北京の役者ほど1つの役柄に専念する意識は少なく、観客も各役柄の芸に通じていなかったこともまた、新作京劇、現代物京劇を上演する際、新しい人物を、役柄の芸の拘束を打破する良い条件ともなった。そして、京劇よりも規範の緩やかな地方劇であつた梆子劇の役者が、それまで流行していた梆子花旦劇を、20世紀に入ると、男女役でピッチの高低を分ける、歌いやすい京劇に移植して、演技を見せるようになったのである⁽³³⁾。だが、こうした鑑賞法の違いから、北京の二流役者が生活のために南下し、名優は上海で公演はしても長期に及ばず、上海の名優はほとんど北京の舞台を踏むことはないという状況を生み出した。

「旦部」

次に、「伶工小伝」の内、「旦部」（五～一九頁）に属する者を挙げていこう。

路三宝・王瑤卿・梅蘭芳・梅二鎖・周老旦・朱四十・楊小朵・李荔秋・吳順林・胖宝琴・吳彩霞・胡二麗・張子仙・尚小雲・白牡丹・小翠花・榮蝶仙・飛來鳳

以下、簡単な所見を述べておこう。

- ① 「伶工小伝」の序列はなんら系統がなく、梅蘭芳の父親梅二鎖が後に来たりして、かなり恣意的なものである。
- ② 王瑤卿が生来の美声を潰し、それで演技に活路を見出して、「花衫」という新しい役柄を創造し、梅蘭芳に受け継がれたその原因がアヘン嗜好であつたことを知る。
- ③ ここでは、以後、「四大女方」と称せられる、梅蘭芳・尚小雲・白牡丹（荀慧生）の3人が、当時上海の劇評家に、どう見られていたかを知ることができる。梅蘭芳に対する評価は、妥当だと思われる。「花旦劇に青衣の唱法を加へてこれを花衫と称し」ているが、「未だ充分コナれてゐないから完成品とは言へない」という状態の頃に、梅蘭芳は初来日したのである。向学心に燃えていたからこそ、日本滞在中、大いに芸に関心を寄せたのである（「むすび」参照）。
- ④ 梅蘭芳の父に対する情報は、非常に少なく、真偽のほどは分からないが興味深い。
- ⑤ 尚小雲の所属していた「正樂社」に関する記述があり、梅蘭芳の十代より芸が上だと称讃している。
- ⑥ 白牡丹は、すでに声変わりで歌唱ができず、「美貌のみ残れり」と、演技に言及せず面貌のみの記載しかない。あるいは、彼が梆子劇出身だからだろうか。北京で一時人気を博した小翠花も芸が伸びずにいることを告げている。

「浄部」

次に、「伶工小伝」の内、「浄部」（三・一〇～一九頁）にある役者を挙げておこう。

錢金福・何桂山・金秀山・郝寿臣・李仲連・麻木子

以下、簡単な所見を述べておこう。

- ① 少年役者は変声期で喉を痛めやすいため、老生以上に豊かな声量を求められる隈取役の「浄」は、人材が多くない。
- ② だが、浄には「武浄」があり、錢金福のように武技をもって秀でる役者もいる。
- ③ 何桂山は声量に恵まれた歌唱を誇る、正統的「正浄」の名優であつた。これに対して、当時売り出しの金秀山は、声の響きが劣っていたので、鼻に響かせる装飾の歌唱で人気があつた。上掲の息子金少山は後に有名になるが、馮小隱は、「声容甚だ劣る、名父の子に類せず」と評している。
- ④ 黄潤甫を模範としたものに、郝寿臣と麻木子がいたが、麻がうわべだけ真似るだけで、「虎を描いて犬」と評している。郝寿臣は後に有名になるが、当時は人を驚かせるような芸ではなかったよう

だ。

- ⑤ 麻木子は商人だったが、黄潤甫に似ていると浄役者になった。正浄は声量があって歌唱能力があれば、身体能力をあまり求められないので、素人出身者がいる。金秀山もそうで、紹介を通して何桂山に弟子入りし、プロになった。
- ⑥ 「金秀山」の項に、「芝居の外にうつし絵、人形の地を唱ひしたため大に声価を落とせり（影戯は灤州影、傀儡は大木人戯）」とある。歌唱を得意とする二流役者は、よく伝統演劇を影絵芝居や人形芝居で上演するときに、声優を務め歌って稼いだ。

「丑部」

最後に、「伶工小伝」の内、「丑部」（一二～二二頁）の役者を挙げておこう。

高四保・陸大肚・唐玉喜・王長林・趙仙舫・江疙疸・李敬山・張黒・董志斌・麻徳子

以下、簡単な所見を述べておこう。

- ① 丑部は、高四保の評に、歌はうまくないが台詞・仕草がよければよいので、陸大肚の太った腹も笑いの種になると、丑の役者について述べている。
- ② 上海では、崑劇の「蘇丑」があって、唐玉喜は武技にも通じていた得難い人材という。
- ③ 上海の観客は北京語のしゃれが通じない。蘇州語は同じ呉語なので理解できるが、陸大肚は「蘇州語を用ゐて純熟ならず」と、丑役者はやはり当地の言語が求められる。もちろん、伝統演目では随意に上海語を使えないが、既述のとおり、趙如泉などは老生なのに、上海語を入れ英語も使っていたというから、まして丑役者はそうであったのだろう。趙仙舫などの流行語を取り入れるのも、当時の上海の流行であった。それ故、時代に遅れていた北京の丑役者は、上海に来なかったのである。
- ④ ただ丑には、台詞・仕草の「文丑」の外に、アクロバット芸をみせる「武丑」があり、そこで北方の王長林が挙がっている。江疙疸は、小柄をもって笑わせる「武丑」であった。当時、優れた名武丑であった張黒は、北方の田舎出身で、その訛りがとれないと指摘されている。やはり芝居なので、単に武技だけでなく歌唱もあり、梆子劇出身の張黒の歌は、上海の観客には聞き苦しかったのだろう。

以上、「京劇の大成と人物」というこの節は、京劇の歴史のなかで、とくに民国初期の上海での京劇役者、舞台の演技と上映演目を知るための貴重な史料となっている。あるいは、北京では知り得ない事柄もあるように思われる。芸の説明、印象を漢字で表現するのは簡単でない。また、それを和訳することはさらに困難である。だから、紅梅は時に、原文の漢字をそのまま写している。日本人には、理解しがたい部分もあるが、それでも漢字を頼りにして、参考にし得る。

3・10

(十)「劇場」は、紅梅が末尾に、「此項は全部辻氏著中国劇に據る」と記すように、辻聴花『中国劇』⁽¹²⁾の附録「南北都会劇場表」を丸写しし、それに第二「戯劇」、第三「優伶」、第四「劇場」などの章を参考にして書き加えて書いている。紅梅は上海にいたのだから、上海の語り物を聴いて「書場」について述べた⁽¹⁰⁾ように、上海の劇場について詳述してくれれば、よほど有益であったろう。これも、舞台外には深入りしない、紅梅のスタンスが見て取れるといえるかも知れない。

むすび

井上紅梅の『支那風俗』中巻「芝居の研究」は、見てきたように、決して「研究」といった性格のものではない。彼が当時入手できる、主に京劇関係の一般日本人には理解できない中国語文の中から、抽出した著述と特約原稿を編集して和訳したものなのである。彼は愛好家であったかも知れないが、いわ

ゆる劇通ではなかった。彼の仕事は、理念を説く漢学でも、舞台の外の演劇状況を知らせるものでもない。且つ、彼には、当時否定されて来た忠孝仁義、節婦義僕などの儒教徳目の化身や才子佳人、さらには英雄豪傑の演劇や、演劇改良で推奨された勧善懲悪劇を通して、それが中国の民衆の思想だと伝える考えは毛頭ない。紅梅は、中国人の心情を率直に表現した芝居を紹介し、他方、中国伝統演劇自体を記述する「研究」は、極力舞台の上に限っている。実際の舞台に現われる具体的な人（登場人物や役者）と衣裳・道具を中心に述べているから、一点一点確認し、和訳するのに相当な労力がかかっている。そして、この「研究」は縷々述べてきたように、中国伝統演劇の要諦をしっかりと押さえている。だから、今日でも中国演劇に興味を持つ初心者に対し、推薦するに足る一書といえるのである。

ところで、辻聴花や村田孜郎、黒根祥作らは、自分たちの愛好する京劇を日本と中国との友好関係を築く素材として、中国人に対する認識を改めさせ、深めさせようというところにたどりつく。そこで、中国の国民性（辻の「人情風俗、習慣」）を理解するために、まず京劇を媒介に日本人に知らしめんとした。だから、梅蘭芳訪日公演は、絶好の機会であった。梅蘭芳は中国劇を伝えると同時に、日本の芝居も他の舞台芸術も研究すると言っていた⁽³⁵⁾。まさにそうした折も折、既述の梅蘭芳来日中の5月4日に、五四運動が北京で勃発したのだ。

日本の利権や支配を可能にする「二十一ヶ条」の要求と第一次大戦後の山東の権益奪取に抗議した、1919年の五四運動の最中、梅蘭芳初来日公演が行われていたのである⁽³⁶⁾。招聘した日本側にもそれなりの思惑があったように思われ、帝国劇場の正面上には「日支親善」と大書されていた。だが一方、留日学生からは、公演の中止を迫られる事態も起こっていた⁽³⁷⁾。さらに、中国では排日運動が北京から各地にひろがり、紅梅のいた上海でも、「北京学生団多数拘留の報に接し上海学生団は大いに憤慨し大運動を行ひたる結果五日午前十時頃より午後二時に亘り全市の支那商店を鎖せり 六日より市場も休業する事となり」と、小学校も休校になった⁽³⁸⁾。こうした事態を深刻に受けとめた黒根祥作は、この年の11月に北京で出した上掲の『支那芝居案内』自序で、「私が這麼つまらぬ本を作りました目的は支那劇のお勧めであるのは勿論であります、そこには近日の日支関係に憤慨し、支那を諒解して貰いたいと云ふ様な老婆心のあることをお察し願ひたい」と述べている。辻聴花は日本語版『支那芝居』⁽¹²⁾「前書き」に、国民性を知ってこそ、「日支親善でも、東亜の平和維持でも、始めて出来るものと信じて居る。私は、支那の芝居を観て、その中から、支那人のいろいろな国民性を知ることが出来る」と信じて居る（既述『支那芝居』6頁）との発言には、底流に「排日運動」が暗い影を落としているように感ずる。文化の親善大使として属望された梅蘭芳が⁽³⁹⁾、希望に満ちて初めて海外公演を行ったのに、折悪しく、脅迫まで受けるとは、期待が大きかっただけに失望も大きかったろう。まことに不運というべきである。

黒根や辻、村田のこうしたものと、紅梅の意識は異なる。彼の興味は、所謂「日支親善」に京劇を用いる点ではなく、辻のいう「民族の心の底に潜んでいる思想や感情」、「歴史に隠れたる隠秘のこと」、「社会の裏面の事情」に対して「洞見すること」（『中国劇』「緒論」）に重きがあったように窺える。彼は、自分の居住していた上海の上述のような「排日運動」、地元の劇場にすら、ほとんど無関心であったようだ。ただ、ひたすら筆を走らせ、自分の中国生活で見聞した素顔の中国人の実相が見られる戯曲を（一）の「脚本」に選んだ。も見られ、この「芝居の研究」全般では「中国演劇の舞台に現れているもの」を、日本人に知らしめたいという意味から、それが中国の風俗の一部だとして書いているように感じ取れる。その点が、また辻聴花らの京劇の手引きなどと異なるところである。つまり、辻聴花、黒根祥作、村田孜郎などは、自分が魅せられている京劇が中国人の理念と美意識や思考法をいかに巧みに、美学的に表現した芸術か、且つそれを生みだす仕組みを伝えたいという意識が濃厚である。それに対して、紅梅にはそうした面での熱意が感じられない。だが、日本人が永らく文字を通して受容してきた中国の漢字文化ではもはや現実の中国を理解できないという観点は、紅梅も共有しているのである。

ともかく、彼は京劇の要諦を汲み上げ、苦心して和訳した。もちろん、誤訳も、日本語に熟していない部分もあるが、それでも他の京劇紹介者に比べ、当時としては特段に詳しい内容になっている。とりわけ京劇の舞台を可視的に観た場合、役柄の芸、役者の演技、衣裳と小道具をいう最も目に訴えるものをこれほどに詳細に日本語で紹介したものは、今日に至るまで僅少である。それは歴史を越えて、研究に資するものである。加えて、まさに京劇の近代化を試行していた、まさにこの時期に、紅梅が上海に居を構えて見聞していたことで、この書には当時の貴重な情報が多く含まれている。読む際、とくに留意すべきであろう。

21世紀に入って、「非文字文化研究」が注目され、盛行する時代が到来した。では、この書の意味はなくなったか？ 否、この書のパラダイムを利用して、具体的な図像、動画を施すことにより、日本人の京劇を代表とする中国伝統演劇に対する理解が格段に深まることを可能にした。時代の思潮や政治状況に左右されることなく、この「芝居の研究」は、今日さらに輝きを放ち、その価値が高められるようになったのである。

注

- (1) 東京で中国人らによる初めての新劇を上演した留学生の文芸クラブ「春柳社」に入り、1907年6月、本郷座に出演した。1907年、帰国後も上海で新劇活動をし、1912年から京劇の女方を学んで、1915年には舞台出演を果たした。やがて北の梅蘭芳に対して、南の欧陽予倩と称された人物である。紅梅はまだ2年の上海生活で中国語に習熟していないので、日本語を話す欧陽は、彼の『支那風俗』執筆に不可欠の人物の1人であった。欧陽予倩『自我演戯以来』4～23頁（中国戯劇出版社 1959）、相田洋『シナに魅せられた人々』167～173頁（研文出版 2014）。
- (2) 詢（詢とも）が原名。号は大雄。早稲田大学での留学生同士。紅梅は、欧陽予倩の紹介で、『神州日報』の主筆の余と知り合うとあるが、『自我演戯以来』では、1909年に『トスカ』を東京座でやった際、余は公爵夫人を演じた。相田洋の著（注1）によると、欧陽と日本の成城中学の同級生で帰国後、『昌報』の主筆になったという。
- (3) 名は炎。号は漱六山房。上海に永く住み、呉語を交えて花柳界を描いた『九尾亀』（雑誌『支那風俗』に掲載）や、政界の内幕を暴露した『宦海』等……紅梅とは親しく、雑誌『支那風俗』にもしばしば投稿している。
- (4) 名は沅翔。河北省涿州出身。叔鸞は字。劇評家の馮小隱の弟。1912年、上海に出て、『大公報』や『時事新報』などの記者となる。
- (5) 本名は包公毅。江蘇呉県出身。革命的文学結社・南社に加入。1901年、『蘇州白話報』を創刊。1905年、上海に出て、『小説月報』の編集を担当。梅蘭芳は包の小説をドラマ化した『一縷麻』を演じた。
- (6) 本名は錢芥塵。『神州日報』の支配人。上掲の相田洋の著（注1）181頁参照。
- (7) 本名は張辰。江蘇省儀徵から上海に出て、南社に加入。また、商務印書館、『大共和日報』、『神州日報』の編集、『昌報』では長く主筆を務める。
- (8) 日本堂書店 1921・1922 上海。
- (9) 本名は厚載、筆名を繆子、あるいは繆公、時に宛字の張聊子、聊止とも書く。北京大学出身の当時有名な劇評家で、梅蘭芳の支持者サロン綴玉軒のメンバーとして、梅の新作に対する劇評を新聞に多数寄せた。著書に『歌舞春秋』（公益書局 1951 上海）。他に『新青年』（第五巻第四号）所収（1918年10月）の「我的中国旧戯観」、『戯劇叢刊』第二期所収（1935年5月 北平国劇学会）の「中国旧戯上之音楽」などがある。
- (10) 拙論「井上紅梅筆下の中国江南における語り物と芸人」（國學院『國學院雑誌』第117巻11号2016）。
- (11) 号は聴花。大正2年45歳の時、『順天時報』の劇評欄を担当するようになって、北京劇界の名士となった。
- (12) （順天時報社 1920 北京）。後に日本語版『支那芝居』（支那風物研究会「上巻」1923年、「下巻」1924年に北京が出版されたが、「序言」は割愛、「自序」も書き直され、「凡例」にも少しく変更がある。また、本文でも、「童伶」に彼が目を掛けていた「呉鉄庵」の3字を消し本文も変えている。その他、漢字の入れ替えも少なくないが、概ね同じ内容といえる。『順天時報』1919年5月7日「梨雲録（四十四）」に、「本月中旬出版」とあるから、約1年遅れて出版となったことになる。
- (13) 黒根祥作（掃葉）『支那芝居案内』上巻（私家本1919年11月北京）に、辻武雄が「聴花散人」の名で序を

- 寄せ、『支那劇精通』（東亜公司 1921 年 1 月北京）では、波多野乾一が「支那劇精通」との書名を提案したと明記しているし、村田孜郎（烏江）『支那劇と梅蘭芳』（玄文社 1919 年 5 月）にも、辻が序に「聴花散人」で簡明な讃辭を書いている。当時、互いに交流があったことを知る。
- (14) 「予對於中国戲劇。既目之為一種芸術。極力研究。又以之為知曉中国民性之一種材料」。
- (15) その後も、東京の東亜研究会から、『支那料理の見方』（1927）、『支那人の金錢慾』（1927）、『支那人の迷信』（1929）、『上海の貧民相』（1934）などを著している。
- (16) 拙著『北京における近代伝統演劇の曙光』「緒言」（創文社 2007）。
- (17) 上掲『中国劇』「緒論」に「予確信由中国劇中。可以窺知一二。且因之可以洞見歷史上所缺乏之秘事。及社会裏面之情態也」とある。
- (18) 「日人喜観中劇者。向不多觀。至若注意戲劇。而並欲研究之者。更無其人。幸而時來機熟。三四年來。日人観中劇者。已不為少。而欲研究之者。亦往往有之。他如日本之報章雜誌。亦有時登載中劇及優伶之事跡。現廣北京之日本青年。注意中劇者。尤不乏人」とある。
- (19) 上掲『支那各地風俗叢談』「第二章京兆」に、北京の劇場における夜劇、婦人席の解禁、見料と役者の報酬の高騰について（267 頁）、また北京・天津の年末年始の習慣と、天津の劇場の状況、見料の安さ、北京と異なり、京劇の外に秦腔という地方劇が盛んであること、日夜公演されていること、北京で禁止されていた、淫蕩な演技をしている男女共演と男女が一緒に座ることが許されていることなどに言及する（350～351 頁）に止まっている。
- (20) 号は烏江（？～1945）。大阪毎日新聞社の上海支局長、東京日日新聞東亜課長、読売新聞東亜部長を歴任。訪中日本作家、芥川龍之介や谷崎潤一郎などの案内役をしている。
- (21) 姚紅「日本の知識人と京劇——村田孜郎を中心に」（『言語・文学研究論集』第 14 号（白百合女子大学言語・文学研究センター 2014）参照）。
- (22) 『順天時報』1919 年 4 月 15 日「劇界消息」,「梨園録（廿七）」, また 5 月 14 日「東京特別梅訊」に村田烏江を「引導梅伶赴日者」と述べている。
- (23) 『都新聞』1919 年 5 月 13 日「新著紹介」に出ている。そこには、「昨年上海で出版された梅蘭芳の伝記の主な材料となつて居るらしい」というが、なにを根拠にしているか未詳。
- (24) 実際の上演は、『天女散花』『黛玉葬花』『御碑亭』『虹霓閣』『貴妃醉酒』『琴挑』などで、すべて梗概が述べられている。また、中国語脚本『天女散花』『黛玉葬花』『嫦娥奔月』を載せた。中国人観客向けであろうから、恐らく中国人になじみのない梅蘭芳の新作なので原語で掲載したのであろう。
- (25) （東亜公司 1921 北京）。黒根の友人・波多野乾一が『支那劇精通』と書名を付けたとある（「凡例」）。
- (26) 『小放牛』でも、纏足に模した赤いクツを履いている村娘を、牧童が左右通せんぼしたときに、村娘が「ではまんなかから行くわいなあ」というので、牧童が「そこでシツクリ堰き留めて」と応えるのは、「猥褻の意あり」とか、村娘の「叩いてお呉よ、あの銅鑼を」ということにも、「猥褻の意味あり」と注を入れている。
- (27) 張伯謹編『国劇大成』続（一）所収（台湾中華書局 1972 台北）。
- (28) 周劍雲主編『鞠部叢刊』（上海交通図書館 1918 上海）。
- (29) 因みに、辻聴花の後で出版された日本語版『支那芝居』では、「童伶」に彼が目を掛けていた「呉鉄庵」の 3 字を消し本文も変えている。
- (30) 紅梅の著書『支那風俗』巻下の「支那講談説書」「珍珠塔」は、この雑誌『支那風俗』から、そのまま転載されているからである。欧陽予倩の劇論は諸本に少なからず見られる（注 1『自我演戯以来』の他、『欧陽予倩全集』第一巻～第五巻（上海文芸出版社 1990 上海）が、この文章は未見である。つまり、これは依頼原稿だったということである）。
- (31) 今日まで刊行された行頭関連筆者の閲覧した主な書は、以下のとおりである。①張大夏編著製図・齊如山審訂『国劇行頭』（国立台湾芸術館 1961 台北）は、彩色した行頭図で最も早期の充実した書である。ただ、「行頭」という書名にもかかわらず、衣裳が中心で冠り物、履物はなく、広げて描いてあるだけなので、舞台姿が感得できないのが欠点である。とはいえ、当時としては素晴らしい色彩で撮られている。②王樹村編選・陶君起注釈『京劇版画』（北京出版社 1959 北京）主に 19 世紀の舞台を描いた版画で、当時の役者の扮装から机・椅子、小道具・動作まで、うかがい知ることができるから、行頭の変遷を辿るよい史料といえる。③譚元傑作図『中国京劇服装図譜』（北京工艺美术出版社 1990 北京）各行当の頭飾り・被り物・付けヒゲ・衣裳・装身具・隈取りを含めた化粧・履物と、扮装の各部分にわたって図を描き、解説を施しているので、非常

- に理解しやすい。ただ、②同様に単色なので、色彩がわからないのが欠点。④劉琦『京劇行頭』（百花文芸出版社 2008 天津）行頭各部分の運用と意味について述べている。同じ衣裳でも人物や場面が違ったりすると、柄や色など異なることも解説している。彩色の図版が載っているが数が少ないので、他の図版集などと照合すると理解が深まる。⑤趙夢林『京劇人物』（朝花出版社 1999 北京）各役柄の彩色行頭図を載せた書である。行頭で色彩は身分・人物などによって異なるので、重要な点である。白黒写真などでは理解しがたいので有益だが、図版の後半部分は登場人物の扮装だけで解説がない。⑥劉月美『中国京劇衣箱』（上海辞書出版社 2002 上海）これまでで、最も完備した行頭の解説書。すべての役柄の行頭すべてに関して彩色の写真を載せている。その分類は、「梳頭棹（化粧機）」「彩匣子（化粧箱）」「盔箱（被り物）」「大衣箱」「二衣箱」「三衣箱」「旗把箱（旗と武器）」、そして「角色扮相」には、各役柄の過去の写真も掲載していて、紅梅の訳文と照合できる。大変有意義な啓蒙書であるが、ただ、小道具「砌末」は散見するだけで、独立してまとめて解説していないところが玉に瑕といえるだろう。⑦王小明『京劇髯口之研究』（秀威資訊科技股份有限公司 2013 台北）男役の老生・淨・丑などは付けヒゲをつけるが、その種類も多く、その濃密度などで性格を表し、滑稽な形で軽薄感を出したりする。とりわけ道化の丑のヒゲは、多様なヒゲがあり、またその付けヒゲを使った演技もあって、それらが図入りで詳細に語られている。
- (32) 1 人の役者が別の役柄を演ずる「跨行当」とか、同じ人物を 2 つの役柄の役者が演ずる「兩門抱」、また役者が慈善芝居などで本来のものでない役柄を演ずる余興的な「反串」などがあるが、例外的なものである。
- (33) 「孫玉笙筆下の上海における梆子劇役者と梆子劇」（『人文学研究所所報』No 57（神奈川大学人文学研究所 2017 年 3 月）参照。
- (34) ここにいう王九齡は、北京の張二奎の死後、一座の主席老生になった者とは別人。潘月樵の義弟。
- (35) 『順天時報』1919 年 5 月 6 日「本社東京特電」。
- (36) 1919 年 5 月 4 日（日曜日）の北京における学生運動に関しては、翌日の北京『順天時報』「北京学生大騒動」等より、以後、連日報道された。因みに、自宅を襲われ放火された閣僚の曹汝霖は、辻聴花の『中国劇』に序文を寄せている。辻の心中も複雑であったろう。東京『朝日新聞』5 月 6 日「排日暴動の中心 北京大学生」、「北京排日暴動」。帝国劇場の梅蘭芳については、日本側の熱烈な歓迎ぶり「排日運動」の影響を、東京『朝日新聞』1919 年 5 月 5 日「梅蘭芳の天女散花」に「支那に於ける排日運動漸く盛なるの時に際し、反対に、態々わが国に乗り込むといふので、先触れも随分喧しく、満都士女の好奇心を頗る強く刺激したが、やがて、予告は実現せられ」とある。
- (37) 1915 年の屈辱的な二十一条調印より、毎年 5 月 7 日を国恥記念日としていたが、北京の学生運動に呼応して各地で国恥記念会が開かれ、デモ行進した（上海『申報』5 月 8 日「本埠新聞」（五月七日之国民大会））。その影響を受けた東京の留学生も、中国公使館などに詰めかけたとあり、同時に、来日中の梅蘭芳に「日本人の楽みの為におめおめと舞台に立つとは何事ぞや、本日出演したら、本国に帰ってから生命は無いものと覚悟せよ」と脅したという（東京『朝日新聞』5 月 8 日「支那学生 公使館に押寄せる」、「梅蘭芳に脅迫状が舞込む」）。また、『都新聞』5 月 13 日「名残の梅蘭芳」にも、「例の山東問題で、脅迫状が舞込み警視庁が護衛を付ける杯の騒ぎもあつた」とあるが、12 日間の公演を無事終わらせ、15 日に関西に立った。脅迫のことは、北京にも知らされた（『順天時報』5 月 14 日「特約電」（中国留学生威迫梅蘭芳））。拙文「梅蘭芳」（『人物 中国の歴史』10「人民中国の誕生」（集英社 1982）参照。
- (38) 中高校生以上による学校聯合会が、5 月下旬に結成され（上海『申報』5 月 25 日「中等以上学校聯合会開會」）、また 26 日には男女学生 2 万余人のデモが行われた（同紙 27 日「本埠新聞」）。そして、その後、学校がストライキに入ると、それに賛同した商業界も 6 月 5 日、スト決行をした（同紙 6 月 6 日「本埠新聞」）。東京『朝日新聞』6 月 6 日、「上海商店閉鎖」、「日本小学校休課」。
- (39) 『順天時報』1919 年 4 月 20 日、辻聴花「梨園録（三十）」、4 月 30 日の同紙「梨園録（三十八）」。

Concerning on *A Study of Chinese Traditional Dramas*
Written by INOUE Koubai

KIKKAWA Yoshikazu

Abstract

Inoue Koubai's work entitled *Customs of China* counts three volumes. Its second volume contains "A Study of Chinese Traditional Drama" published in April 1921. Although many people think it is an original work, it is in fact a compilation of works written by Chinese and Japanese drama critics, actors, playwrights and books introducing Chinese dramas already published at that time. Therefore his work has been undervalued by researchers. However, the articles that Inoue chose to translate are of great importance for researchers in Chinese performing arts. For example, in Chinese traditional dramas, each role is associated with specific actions linked to their costume, and Inoue translated numerous details about these costumes. In the same way, the methods of training of the performers he translated allow us to see the core of Chinese dramas. He also chose articles on properties and specified how much properties and costumes are needed in each theatre company. Until now, such data is extremely rare. Inoue Koubai was a good translator of Chinese language and managed to translate in Japanese, although sometimes inappropriately, important articles on Chinese traditional dramas. I thus consider his work to be of great importance and a contribution that we need to refer to again.