

田村容子

解題：『推陳出新』を論ず

傅謹氏の『『推陳出新』を論ず』は、まず香港中文大学の雑誌『二十一世紀』1998年2月号に「伝統戯曲¹⁾の『推陳出新』を談ず²⁾」という題目で掲載された。その後、『原道』第五輯（貴州人民出版社、1999年）に『『推陳出新』を論ず』として加筆された形で掲載される。後に台湾で傅謹氏の『二十世紀中国戯劇の現代性と本土化』（国家出版社、2005年）が出版された際、この一文が収録され、その付記によれば『二十一世紀』では都合により削除された部分が多数あったため、改めて『原道』に全文を発表したという。中国では、『二十世紀中国戯劇導論』（中国社会科学出版社、2004年）、『京劇学前沿』（文化芸術出版社、2007年）に同文が収録されているが、付記は省略されている。翻訳は『京劇学前沿』所収のものを底本とした。

複数の著作に収録されたこの一文は、傅謹氏の一連の研究の根幹にかかわる主張が明言されていると考えられるため、今回訳出を試みた。その内容は、1940年代から90年代にかけて、中国演劇界で普遍的に伝統戯曲に対する価値判断のモデルとして用いられた「推陳出新」³⁾という考え方について、由来を明らかにしたものである。さらに、1940年代から50年代にかけて、「推陳出新」がとりわけ伝統戯曲に対する当局のイデオロギーの重要な構成要素となる過程が、資料によって裏付けられている。傅謹氏は、「推陳出新」は伝統戯曲を全面的に肯定、もしくは否定する価値観よりも一見客観的に見えるが、実際には、二〇世紀後半の伝統戯曲の価値体系を破壊し、そのことによって、現在の中国には伝統戯曲の芸術上の生存空間が残されていないことを指摘する。傅謹氏によれば、現在の中国はもはや「推すべき『陳』のない」、「文化的価値の真空」状態にあるのである。

ところで、傅謹氏の提唱する「文化保守主義」の中国における意義を理解するためには、伝統戯曲の置かれている環境を知ることが不可欠であろう。以下、これに関

連する傅謹氏の二種類の論考を紹介し、伝統戯曲の「推陳出新」をめぐる中国演劇界の近年の動向と、傅謹氏がいかなる姿勢をもってそれに対峙しているかを示すことで、解題に代えたい。

傅謹氏には、「京劇フェスティバルを冷静に傍観する」⁴⁾という一文がある。これは、2001年に開催された第三回中国京劇芸術フェスティバル（中国京劇芸術節）に対する所感を述べたものである。この年は南京が開催地となり、中国各地の劇団から24本の演目が集められ、上演された。この種の政府による公立劇団を対象とした演劇コンクールは、中国では盛んに行われており、京劇芸術フェスティバルは文化部によって三年に一度、そのほか中国戯劇家協会によって二年に一度開催される中国演劇フェスティバル（中国戯劇節）というものがある⁵⁾。傅謹氏はこの一文において、一、演目の選定が新作に偏っている、二、金賞を受賞するのは作品の芸術性に関わらず開催都市と大都市の大劇団と決まっている、三、新作の題材が宮廷の政治闘争を描くものに偏っている、四、閉幕式で上演された革命模範劇（样板戯）は、いまなお中国演劇界が文化大革命時期の演劇観から脱却できていないことをあらわしている、と疑義を呈し、「芸術政治」という言葉を用いて痛烈な批判を行っている。こうしたコンクールで賞を獲るための新作演目が中国各地の劇団で量産され、その多くは一般の観客の目に触れることはなく（あるいは触れたとしても好評を博すことは少なく）、新作とともに不朽の名作を上演し、観客に京劇の伝統と新たな可能性の両方を伝えようとする配慮がない、というのが傅謹氏の主張するところである。

他方、「音配像」と京劇の発展空間⁶⁾、「李瑞環と“京劇音配像”の文化貢献」⁷⁾という文章で傅謹氏は、物故した往年の名優の音声に、現代の俳優の演技を配して録画した京劇伝統演目の一大映像化プロジェクトである「音配像」に高い評価を与えている。この事業の意義

1) 中国語の「戯曲」は歌舞を中心とし、各地方ごとの方言・曲調を用いる演劇の総称。

2) 原題「談伝統戯曲の『推陳出新』方針」。

3) 「陳きを推して新しきを出す」。文化遺産を継承する際、古いものから精髓を取り出し新たに発揚すること。

4) 原題「冷眼傍観京劇節」、『文芸報』2001年12月26日初出、『二十世紀中国戯劇導論』、『京劇学前沿』所収。

5) 同時期の中国演劇界の概況については、拙稿「二十一世紀の中国演劇・2001-02」、『未名』21号、2003年を参照されたい。

6) 原題「“音配像”与京劇の発展空間」、『戯劇之家』2002年第2期初出、『二十世紀中国戯劇導論』、『京劇学前沿』所収。

7) 原題「李瑞環和“京劇音配像”的文化貢献」、『博覧群書』2007年第9期初出、『京劇学前沿』所収。

について、傅謹氏は次のように総括する。現在の京劇にとって、保存や継承や既存の流派と伝統的な演技の発掘は、振興や刷新や新たな流派の創造よりも差し迫って重要な課題である。「音配像」事業により、現在の俳優に伝統戯曲の最盛期の俳優の演技技術を模倣、研究させ、かつての名優の十八番を再現し、人々に名優の演技の複製を鑑賞する機会を与え、新世代の俳優に先人の生きた見本を示すことができれば、いかんともしがたい状況下における最良の選択肢の一つといえるのではないだろうか、と。

こうした中国演劇史観は、傅謹氏が2002年に上梓した『新中国戯劇史：1949-2000』（湖南美術出版社）にも反映されており、傅謹氏の立場は、中国共産党による文芸政策を鋭く問い直す急先鋒と見なすことができる。また、傅謹氏が中国芸術研究院戯曲研究所、中国戯曲学院、南京大学といった中国における演劇研究の拠点で、一貫して伝統戯曲研究を牽引してきたことが示すように、現在の中国では、傅謹氏の主張は一定の公認を得ているといえるだろう。

傅謹氏のこの一文は、演劇と政治、伝統戯曲の継承と革新など、二〇世紀以降の中国演劇を研究する上で避けて通れない問題を読むものにつきつける。「伝統芸能を凝固させることで保存し」、「伝統演劇を歴史の象徴および文化の記号とみなす戦略」の先例として日本の能楽と

歌舞伎が持ち出されているが、日本芸能をこのように見なす考え方は多くの中国演劇人に共有されつつあるように思われる。実際に、2001年、2010年にそれぞれユネスコの無形文化遺産に登録された中国の崑曲や京劇は、すでにそうした戦略を実践している。

実際には、能楽や歌舞伎は伝統を継承するとともに新作を創造し、新たな可能性を切り拓いてもいるのだが、たとえば坂東玉三郎の演じた崑曲が中国で「女形の至芸」として大きな衝撃とともに受けとめられたことが示すように、中国において日本芸能（とりわけ歌舞伎）は、伝統の保存および市場における成功のモデルとして認識されているようである。

だが、現在の中国において演劇の伝承の保存が真に目指されているかと考えると、やはり疑問が残るといわざるを得ない。一方で、少なくとも二〇世紀後半の中国伝統戯曲においては、政治的な要請であれ革新こそが至上命題だったのであり、そうした特殊な環境の中でいかに芸術性を保ちながら演劇に従事するかという点が、いまもなお中国の演劇人の直面する課題といえるのではないだろうか。

傅謹氏の唱える「文化保守主義」は、この一文が発表されて十年以上の歳月が過ぎた現在の中国演劇界においても、依然として参照し、あるいは再考すべき価値を失っていない。