

藤野真子

解題：『講話』から“戯改”へ——20世紀中国演劇発展の歷程への一つの視角

本論文は『東方文化』2003年第4期に掲載され、翌年『二十世紀中国戯劇導論』（中国社会科学出版社、2004年）に収録されている。翻訳にあたっては『京劇学前沿』（文化芸術出版社、2007年）に収録されたものを底本とした。

20世紀中国演劇が辿ってきた変遷の本質を読み解くべく、傅謹氏は演劇史上のさまざまなムーブメントに焦点を当て、分析を試みてきた。本論文もその中の一つで、ここでは毛沢東の『文芸講話』（1942年）¹⁾という中国共産党の文芸政策において最も影響力を持った文献が、伝統文化として膨大な蓄積を持つ戯曲のあり方を一定の方向に導こうとし、やがてその流れが中華人民共和国建国後に「戯改（戯曲改革）」という形で具現化されたことが独自の視点で論じられている。この「戯改」は戯曲の構造改革を全国レベルで要求するものとして、役者をはじめ現場の舞台関係者に多くの混乱をもたらしたが、本論文でも述べられるようにこのムーブメントは文革を以て頂点に達し、さらには総括が済んだはずの現在でも演劇界の至るところにその影響が残っている。

言うまでもなく、20世紀の中国ほど政治と演劇との関係が緊密かつ複雑であった時代は、かつてなかった。特に、文字教養が不十分でも受容可能な伝統演劇が備えるプロパガンダ性は、他ジャンルの及ばないところであった。この特質ゆえに、梁啓超、陳独秀ら清末から民国初にかけての「急進的知識人」たちは「社会改良の道具」²⁾として、そして共産党の文芸政策を主導した左派知識人たちは「文芸は政治に服務する」という原理を踏まえて、各々演劇を用い大衆に影響を与えようと目論んだのである。

さて、本論文で言及される『文芸講話』は、中国共産党政権下の文芸政策を理解するための基本文献として、本邦でも1960年代から70年代にかけて多くの中国学研究者が検討を行ってきた。また、『講話』のイデオロギー

的束縛から自由である我々は、比較的冷静にこの文献を読み解こうと努めてきた³⁾。他方「戯改」については、中国のみならず本邦でも同時代資料を用い特定の劇種や演目の事例を分析した論考が中心で、傅謹氏のような複数のムーブメントを俯瞰した研究は少ない。

かつてほど厳格ではないものの、中国での「公式見解」に対する異議申立には幾ばくかの慎重を期する必要がある。かくして、あからさまな表現こそ避けてはいるものの、傅謹氏は『講話』から「戯改」に至る戯曲政策の流れについて批判的な見解を示している。その理由は、本論文中に自らの論考「第三只眼看戯改（第三の目で戯改を見る）」（『戯劇文学』2000年第1期）を引用して述べているように、「戯改」を進める側がいかにも「人民大衆の立場」の重要性を踏まえた改革を説いても、「普通の大衆が自ら観たい上演対象や表現形式を自由に選択でき」たわけではなく、所詮「人民大衆の根本的利益を代表すると自任する人々」の選択や判断に拠ってそれが進められてきたからに他ならない。

本論文同様「戯改」に言及したこの「第三只眼看戯改」において、傅謹氏はその改革の本質が「決して演劇と観客との関係をより密接にするためのものではなく、演劇が一般民衆の審美趣味により順応したものにするためでもないことは、疑いの余地がない」⁴⁾と語る。繰り返し述べられているように、現代人が中国演劇の将来を考えるにあたり、現況を生み出した『講話』から「戯改」への流れを検証し直す時に来ているのだと言えよう。

なお、本論文は演劇における政治の優位性がはらむ諸問題だけに着目したものではない。確かに、現代中国の演劇史を紐解く際、思想や政治の介入を排除してトピックスを論じることは困難である。しかし、そこには複層的な背景が存在するというのが本論文のもう一つの視点である。

第一章では、それが清末に流入した当初こそ本質的な

1) 翻訳・解題にあたっては、何度かの整理を経て1953年に『毛沢東選集』に収録された、いわゆる「新版」を参照した。本邦では竹内好訳の岩波文庫版（1956年10月5日初版）が「新版」に拠るものである。

2) 本論文でも述べているように、演劇界への影響という点で、この世代の知識人たちの言説に実効性があったと見ることはできない。

3) 宇野木洋氏は中国文芸研究会編『原典で読む図説二十世紀中国文学 解説と資料』（白帝社、1995年）『文芸講話』解説において、抗日期の延安で成立したこの文献が、解放後も「絶対化が図られ」、「文芸活動全体に対して多くの否定的影響を与えた」と明言している。

4) 引用にあたっては『京劇学前沿』収録のものを底本とした。

影響はなかったものの、西洋的価値観（思想、芸術）による挑戦に、「本土の演劇」が対峙せざるを得なくなったことが述べられる。本論文はこの「本土の演劇」に対する「西洋芸術の価値観念」の対峙という視点を踏まえた上で、「戯改」とは、「本土の演劇」が「自然な経済体系のもと長期間にわたり形成された巨大な上演市場」に拠って存在し「西洋演劇観の挑戦と衝撃を防御するための最も有効な手段となっていた」形式を、「芸術の功利化と西洋化という二重の目的」のため破壊する行為であったと断じている。また、1930年代以降の文芸における「民族形式」の利用と「大衆化」に関する活発な議論についても⁵⁾、「本土の演劇」本来の姿に新たな価値を見出すものではなく、演じる内容や表現方法、ひいては技術的なレベルまで「写実」への接近を要求し、それゆえ、「本土の演劇」が元々備えていた様式を「放棄」し、伝統から「背離」させるものであるという認識が示されている。

ところで、本論文にはそのテーマ上、『講話』や「戯改」に関わった個人に関する詳細な言及はない。しかし、第二章で戯曲改進黨代表としてその名が挙げられる田漢をはじめとする知識人たちの思想や振る舞いについて、個人的に思いを巡らさずにはいられない。

日本への留学経験を持ち、南国社をはじめ数多の演劇運動に関わった田漢は、一方で周信芳など京劇関係者との交流も深く、1928年11月8日には「新国劇運動第一声」と題した文章を上海伶界聯合会（京劇関係者の互助組織）の機関紙『梨園公報』に発表している。ここで田漢は、劇の新旧⁶⁾は西洋か東洋（中国）かという二項対立に基づくのではなく、その内容や役者の精神によって決定されねばならないと述べた上で、程長庚、汪笑儂、孫菊仙、譚鑫培といった京劇界の錚々たる名優を「新劇」の担い手とみなし、その人物造形を評価している。この時点で伝統演劇を「一部階級の消閑品」から「民衆全体のもの」にすべきだと述べられているが、あくまで彼自身の舞台経験に即した見解とすべきであろう。

建国後はキャリアに相応しいポジションを与えられた田漢だが、上述の文章をはじめ、その豊富な観劇経験や舞台実践に鑑みて、「戯改」における一連の発言や作業は、果たして彼の本領を十分発揮したものだったのだろうか。文化大革命のさなかに命を落とした田漢が、もし改革開放期まで生き長らえていたら「戯改」をどのように総括したのだろうか、と考えずにはいられない。傅謹氏の総括的な論考を踏まえた上で、いずれ当時の知識人一人一人の言動を再検討してみたいと思う次第である。

5) 本邦における「民族形式」や「大衆化論争」に関する論考として、阪口直樹「“民族形式”をめぐる論争文芸大衆化問題の再燃と“発展”」（阪口直樹『中国現代文学の系譜革命と通俗をめぐって』東方書店、2004年所収）などがある。

6) この文章は、(中国の) 伝統演劇＝歌劇・旧劇、(西洋由来の) 話劇＝新劇という当時の一般的区分をまず挙げた上で論じられている。