

傳謹

「東洋芸術のアイデンティティ 梅蘭芳の1930年訪米公演の文化的解釈」¹⁾

傳謹「東方藝術的身份確認——梅蘭芳1930年訪美的文化闡釋」(2007年)

1930年、著名な京劇俳優である梅蘭芳がアメリカ公演を行った。数十年後、この公演は一つのシンボルとなったが、それが意味するのは中国の伝統芸術と西洋文化とが、この時に初めて有効かつ正式な対話を行ったということである。しかし梅蘭芳の訪米公演の動機や意義については、いまだ十分な検討が加えられていない。少なくとも、グローバル化という状況が日増しに世界における芸術の発展の趨勢となりつつあることを中国の大衆芸術が認識した際に示した特殊な反応、という視点から研究や検討を加えられてはいないのである。

一

梅蘭芳の訪米公演が、異文化間における芸術伝播の重要な機会であったことは疑いない。たとえそれが芸術それ自体の伝播に限られたものだったとしても、この公演が近い過去における中国と西洋の芸術交流のプロセスにおいて、注目すべき出来事であったことは間違いないだろう。というのも、近代以来の長い歴史の中で、非西洋の芸術が西洋社会及びその文化の領域に少なからず影響を与えたとはいっても、これら非西洋の文化芸術と、西洋芸術界のメインストリームとの直接の接触は必ずしも多くはなく、その中で梅蘭芳の訪米公演は、中国の伝統芸術が直接にアメリカ文化界の主流に強烈な反応を引き起こした稀な成功例だからである。この後の彼のソ連訪問は、東欧、西欧演劇界の多くの大御所達に大きな反響を巻き起こしたことによって、一般的な意味を遙かに超える文化的衝撃力を生み出したが、同様に梅蘭芳のアメリカ公演もまた、東西文化交流史に名を残すに足る出来事であった。

しかし梅蘭芳の訪米公演の解説は決して生やさしい作業ではない。というのも、少し考えればわかることだが、芸術の交流という局面だけに限定して考えても、我々はこの時の公演がなぜ実現したのか、ということを真に理解することが出来ないからである。この公演を推進した最も重要な人物の一人である齊如山の語るように、梅蘭芳本人のこの公演に対する態度は、最初から非常な躊躇

を伴ったもので、かつまた極めて曖昧なものであった。ある意味では、梅蘭芳の態度はまさにこの公演の実質的な意義を理解するための鍵となるものである。

梅蘭芳訪米公演の意義を検討するに当たって、まずはこの公演の性格と、当時の梅蘭芳の京劇という領域、および中国演劇界全体における芸術的な地位を明確にさせておかねばならない。

梅蘭芳は京劇の梨園の出身だが、こうした梨園の家庭は中国演劇の業界内では決して珍しいものではない。このような出身であるために、梅蘭芳は幼い頃から京劇の科班において良質な専門教育を受けることが出来たのである。しかし特に指摘しておかなければならないのは、こうした教育は一般民衆が理解しているような通常の基礎教育とは全く異なるものであり、高度に職業化されているのに加えて、公教育と重なる部分が極めて少なかった、ということである。こうした教育的背景が後の梅蘭芳に極めて重要な影響をもたらしたがゆえに、梅蘭芳が科班の特殊な教育を受けたという経歴は、彼の京劇に対する態度が、主として職業化されたものとなるよう決定づけることになった。そして一方でそれは、多かれ少なかれ次第に象徴的な意義を得ていったこの芸術に対する大衆の態度や見解とは、完全に一致するものではなく、そして当然ながら、西洋の近代的教育を規範とする新式教育を受けてきた文化人達とは、さらに完全に異なるものだったのである。

梅蘭芳は1894年に生まれたが、彼の芸術家としての生涯は幼年期の科班時代に始まっている。8歳で芸を学び始め、1904年に10歳で初めて舞台に登り、独自の才能によって瞬く間に名声を獲得していった。1913年に19歳という若さ、しかも旦行の役者という身分で、彼が劇界で極めて高い地位にあった名優の王瑤卿とともに「大軸〔訳注：一日の番組のうち最後から二番目に上演される芝居で、その日のトリと見なされる〕」を演じる機会を得たことは、序列に厳格で、老生が依然として最重要視されていた京劇の舞台においては、極めて得難いことであり、彼の人並み外れた天賦の才と刻苦勉強とが

1) [訳注] 翻訳に際しては以下を底本とした。傳謹『京劇学前沿』、北京：文化芸術出版社、2007年、106-119頁。

なければ、ほとんど不可能なことであつたろう。この特殊な機会はその年の11月、上海の丹桂第一舞台に招聘されたことに由来し、またこの公演によって初めて彼の影響が北京以外の土地に及ぶことになったのである。上海での公演、特に彼が主演した『穆柯寨』は大変な評判となり、彼を直ちに他の名優達と肩を並べる地位に立たせることになった。しかし彼を真に京劇界屈指のマーケットの覇者としたのは、必ずしも彼の天賦の才と芸の成果ばかりではなかった。彼の才能と成果が、たとえ京劇界ですでに広く認知されていたとはいえ——遅くとも1910年代の中後期には、曾て劇壇の覇者であった譚鑫培であれ、彼を背負って芝居の稽古に連れて行った楊小楼〔訳注：1878-1938、20世紀の京劇界を代表する武生俳優で、梅蘭芳より一つ上の世代に属する。梅蘭芳の幼少時、近隣に居住していた〕であれ、梅蘭芳は彼らと「大軸」を演じられるようになっていたし、番付で名を同列に並べてその地位が対等であることを示すことも出来た——、真に彼の地位を決定づけたのは、1914年の二度目の上海公演の際に勝ち得た空前の反響であり、当時マスコミがいわゆる「伶界大王」の投票を行った際、ちょうど上海で45日間の公演を行っていた梅蘭芳は、最終的に22万票余りを得て当選したのであった。その後、1927年に『順天時報』が四大名旦の選出を行った際、梅蘭芳は『太真外伝』の上演によってこの四大名旦の列に加わり、また次第に四大名旦のトップと認識されるようになった。このようにして梅蘭芳は、京劇の観客達のイメージする、最も卓越した俳優となっていたのである。

すなわち梅蘭芳の栄誉というのは、主としてマスメディアと公衆とを源としている。この点を指摘したのは、梅蘭芳の生きた時代というのは、まさに大衆メディアが勃興した初期の時代であり、それらが芸術を評価するシステムを大幅に変えてしまったからである。それ以前の京劇の歴史において、一人の俳優の芸術上の成果と地位は、様々な要素の影響と制約を受けていた。それは一方では師匠との繋がりや世代間の序列、一方では業界内の人々や文人筋の評価などであったが、芸術が向き合う主な対象である一般の観客が、比較的正式かつ有効な手段で自らの好みを表明する機会は限られており、多くの場合彼らは、業界内の言説権をがっちりと握った文人達が下す結論を、受動的な立場で受け入れるしかなかったのである。しかし大衆メディアが勃興して以降、このようなシステムには徐々に、また抗えない形で変化が生じていた。商業化の時代に勃興した大衆に面と向き合うメディアは、利潤の追求のために大衆の平均的好みというものを最大限考慮しなくてはならず、そのため大衆の

趣味に迎合することにより、かつて芸術史上において自らの声を持たなかったこれらの人々が、曲がりなりにもはっきりとその声を伝えるための手助けを、不可避免的に行うことになったのである。彼らは古典時代の芸術史において長い時間をかけて形成されてきた趣味や美学とは必ずしも一致しない、一連の新しい趣向や美学の基準を提示した。たとえばこの領域の文人たちが非常に重視してきた師匠との継承関係や世代間の序列といった評価基準は、それが伝承の秩序を決定するがゆえに、かつては尋常ならざる意義を与えられていたが、大衆に対しては、それらは決して同じような重要性を持つわけではなかった。より多くの差異は、意味深く持続性のある芸術的な内実に対する追求と、即時的な娯楽や感覚的な享楽を追い求めることとの相違において現れており、後者は一貫してこの分野の文人たちの抑圧を受けていた。しかし大衆メディアの出現が、大衆に自分たちの感覚的享楽に対する欲求を表明する十分な機会を与えることになった。最終的にこのような感性的享楽が芸術ないし人類の文明社会における合法性を確立するためにはまだ時間がかかるが、大衆のこうした欲求の表明は、すでに一筋の通路を得ることになったのである。これがまさに梅蘭芳の芸術及び社会的名声が急速に高まった秘密であった。彼がその年齢や世代の限界を遥かに超えた影響力を獲得する可能性を得た理由は、彼が様々な側面においてアイドルやスターを作りだそうとする大衆メディアの要請にぴったり適合し、同時にまた大衆メディアがそうした活動を通して大衆のイメージの代弁者たろうとする欲求を成就させたからである。そのためメディアは惜しむことなく梅蘭芳に先人が得たことのない声望や栄誉を与えたとし、そして彼等はまさに梅蘭芳にこうした栄誉を付与したがゆえに、大衆の声という役割を演じおこせることができたのである——そして相対的に閉鎖性の強い梨園の世界では、こうした声望や栄誉は本来、徳と芸を兼備した年長者にしか与えられてこなかった。

梅蘭芳はこのような時代の産物である。こうしたメディアと大衆に由来する栄誉というのは、彼以前の大御所を含む劇界の同業者たちが手にしたことのないものであり、しかも同時代の他の劇種の同じくらい卓越した、さらにはよりレベルの高い俳優にも縁の無いものであった。従って20世紀初頭の梅蘭芳は一つの特異点であり、また一つのシンボルでもあったといつてよいだろう。しかし劇界内の人間であれ、鑑賞能力の高い文人であれ、決してこのような投票活動から一人の俳優の芸術のレベルや成果を判断したりはしない。どのような意味においてであれ、我々は軽率に彼を中国演劇の代弁者とみなす十分な理由は無いのであり、さらには彼の芸術上

の成果が京劇を代表するに足るものだと考えることも困難である。その芸術について、梅蘭芳が十分な重要性を持つことに疑いはない。しかしそれ以上に彼が獲得した栄誉は、当時の大衆たちのイメージの中にある最も秀れた俳優としての梅蘭芳の地位を決定づけるものだった。

ここから我々は、梅蘭芳の経歴および彼が稀代の名優となったプロセスの特殊性を見出すことができる。その特殊性とは、すなわち彼が名を成したプロセスが、先人たちおよび多くの同時代人とは全く異なっている、ということである。梨園の出身とはいえ、彼の社会的地位と影響力は、決して梨園内の評価システムに依拠して得られたものではない。30年代以前の梅蘭芳は、確かにその芸術のレベルと成果において賞賛に値するものであった。とはいえ大衆メディアおよび大衆の面前においてのみ、彼は人々を狂わせる真のスターたりえたのである。上海の新聞界による「梨園の大王」の選出、北京の『順天時報』など一般大衆に影響力のあるメディアが関わった「五大名優」投票、あるいは上海の『戯劇月刊』による「四大名旦」の優劣の比較、といった大衆文化的色彩の濃い活動を通して、梅蘭芳の才能や芸術的な成果は拡大解釈された。そして新興の大衆メディアは、その強力な伝達手段によって、梅蘭芳を観客に最も好まれる京劇俳優、という位置にまで担ぎ上げたのである。こうした大衆メディアの投票活動の影響範囲は、京劇の観客という集団を遥かに超えており、それらは梅蘭芳を尋常ならざる影響力を持つ京劇俳優に仕立て上げたばかりでなく、同時に一人のパブリックな人物にしてしまったのである。もちろんより重要なのは、一般人から見れば梅蘭芳はまさに「ブレイク」しており、また興行界における彼の人気が頂点に達し、まさに大金が転がり込むような状態だったことである。

20年代末から30年代初頭にかけては、ちょうど梅蘭芳の人気ピークに達した時期であり、彼の芸術家としての生涯の中で最も成熟した収穫の多い季節だったといっていよう。この点を特に指摘したのは決して余計なことではない。というのも、こうした日々において梅蘭芳が、わざわざ海を越えて遙か彼方のアメリカに行き、商業的にほとんど希望の無い公演を行う何ら切迫した必要性も、十分な理由も無かったことは明白だからである。

しかし齊如山の記述によれば、梅蘭芳が齊如山と知り合い、長い年月の中で彼を良き師あるいは友として芸術上の観念を変化させてきた。しかし一方で齊如山と梅蘭芳の身分にははっきりとした相違があり、さらに重要なのは彼等の受けてきた教育がまったく異なるということである。齊如山と梅蘭芳の教育的背景には少なくとも二

つの側面において差異がある。一つは梅蘭芳の受けた職業教育に対して、齊如山の受けてきたのは公教育であって、こうした公共性を具えた教育は、齊如山に生活のための専門技能を授けはしなかったが、一方で公共の利益を重視する社会的責任感の養成に不可欠な薫陶を与えたのである。二つ目に梅蘭芳の受けた完全に閉鎖的な（ここでいう閉鎖的とは西洋に対して、また同時に中国の通常の公教育に対して言っている）伝統的演劇教育と比較して、齊如山が受けたのは西洋式の教育であり、彼はあの時代には極めて稀な外国語を解する文化人であった。それによって彼は異文化に対する視野を獲得したであろうし、世界の文化構造に生じた変化を理解し、また本土芸術〔訳注：「本土」とは地域や国家固有の、という意味で使われる中国語である。同様の意味を持つ適切な訳語が見つからないため、そのまま使用した〕の世界における地位についても認識できたのであろう。こうした教育的バックグラウンドによって、齊如山のイメージの中の梅蘭芳と梅蘭芳本人の自己認識とは全く異なるものとなった齊如山からすれば、梅蘭芳はアメリカ公演に赴く責任と義務があるし、またそうするだけの十分な必要性があったのである。この責任、義務、そして必要性は、彼から見れば非常に明白な理由に基づいていた——すなわち、世界各国の芸術文化が頻繁に往来する時代にあって、西洋の芸術文化の影響が日々増大し、一方で東洋芸術の生存と発展の空間はますます圧迫され、東洋人固有の伝統芸術に対するアイデンティティを脅かすことになる。東洋の伝統芸術のアイデンティティの危機は際立っており、それはいよいよはっきりと我々の面前に顕在化してくるはずなのである。

それゆえ、梅蘭芳のアメリカ公演を強く鼓舞した齊如山は、この公演によって自らの願望を実現しようとした。それはすなわち、こうした交流によって、世界の芸術と文化の構造の内において、あらためて京劇というこの古い東洋演劇の価値と存在とを確認する、ということである。

二

それゆえ、梅蘭芳のアメリカ公演は、決して演劇という領域内の一般的な意味における異文化交流としての公演、もしくは商業的な公演ではなかった。これは梅蘭芳の訪問の最終的な効果が、通常の交流や商業上演とは異なる根本的な原因でもある。

中国演劇のアメリカ大陸の土を踏んだのは、梅蘭芳の訪米公演が初めてではない。中国古典戯曲が早くも18世紀にフランス語、英語に翻訳され、またボルテールやゲーテの改編によって広くヨーロッパ社会の各界人士の

知るところとなった、という伝播の歴史²⁾を除いて考えれば、実際には梅蘭芳よりも早く、中国演劇のアメリカ公演は行われていた。華南地区の大量の移民の流入によって、アメリカに集まった広東人の数は相当な規模となっており、少なくともアメリカの西海岸の華人が集中している地域では、早くから粵劇の商業的上演が行われていた。さらには、中国演劇を専門に上演する劇場すら存在していたのである。現有の資料によれば、遅くとも1852年には、「鴻福堂」（音訳）という粵劇の劇団がサンフランシスコ大劇院で長期間公演を行い、この後も北米の他の地域における中国演劇の上演記録が存在する。中国演劇の海外公演に関する文献記録は非常に少ないが、しかしこうした記録は、19世紀後半において少なくとも粵劇のような華南の地方劇がアメリカ新大陸で公演をするということが、すでにごく普通の出来事だったことを証明するに足るものである。20年代初頭、サンフランシスコには大舞台戲院と大中華戲院の二つの粵劇専門の劇場があり、劇団の数はさらに多く、興行マーケットも活況を呈していた。1927年、著名な粵劇の小生俳優である白駒栄がアメリカ公演にやってきた。そして梅蘭芳がアメリカを離れたばかりのころ、もう一人の後に粵劇の代表的名優となる馬師曾もアメリカに來ている。彼が主演を務めた大羅天班は、1931年にサンフランシスコ大戲院の招きでアメリカ公演を行い、1933年に至ってようやく帰国したのであった。こうした上演に関して、当地のメディアは恒常的に報道をしており、その社会的影響力も無視できないものがあつた³⁾。むしろ中国演劇の国境外での上演はアメリカのみにとどまらず、また劇種も粵劇や潮劇、京劇等を含んでいる。東南アジア一帯では、遅くとも19世紀後半にはすでに中国演劇が広く伝播していた。たとえばシンガポールのような東南アジアの都市では、中国演劇の上演は早くから現地の重要な芸術活動となっており、京劇だけに限っても、シンガポールの有名な「牛車水」地区では、京劇の劇団の恒常的な上演活動は19世紀末まで遡ることができる⁴⁾。中国演劇の海外への伝播に限っても、それが粵劇であれ京劇であれ、梅蘭芳よりも早い時期に多くの優れた俳優たちが、演劇の伝播という有意義な事業に一貫して従事していたのである。社会各界に対する普遍的な影響という点では、海外で長期的な興行に成功した劇種及び俳優たち、たとえばサンフランシスコを拠点とする

粵劇の上演は、明らかにより大きな影響力を持っていた筈である。疑う余地がないのは、一つの劇種、一つの劇団、あるいは一人の俳優が、長期的に興行を成功させるということは、梅蘭芳の偶発的な訪問と比較して、公衆の普遍的な認識をより必要としているということだ。それゆえ、大規模な興行を行えるということは、実質的には社会大衆に広く受容されていることの証であるし、また芸術の伝播という点に関して、その効果はさらに明白であろう。

アメリカ訪問は梅蘭芳の初めての海外公演ではない。早くも1919年に25歳の梅蘭芳は日本に渡り、東京の帝国劇場で12回の連続上演を行った後、さらに日本国内で一ヶ月間の公演を行った。1924年の帝国劇場改修記念公演の際にも梅蘭芳が招聘され、彼は再び日本に赴き前回と同様の大きな反響を得たのである。梅蘭芳の二度の訪日は、いずれも商業的公演として成功をおさめることになった。

しかしこれらの公演と梅蘭芳の訪米は全く異なった性質を持っている。梅蘭芳の訪米公演を計画支援した中心人物の齊如山が言うように、梅蘭芳の訪米は普通の俳優が通常の意味での海外公演を一定期間行う、ということでは決してないのである。「今に至るまでずっと、国内の人々はみな梅蘭芳が海外公演を行った、と言っているが、私の主旨は、中国演劇が外国に赴き公演を行った、ということなのだ」⁵⁾。齊如山はさらにこの公演に関する梅蘭芳の個人的意義を、その結果も含めてできる限り薄めようとしている。「大多数の人は梅蘭芳が成功したというが、実質的には国劇が成功を収めたのである」⁶⁾。梅蘭芳訪米公演の様々な特殊な性質により、それは一つの孤立した出来事たがざるを得なかった。梅蘭芳の訪日公演が日本で京劇ブームを引き起こし、その後国内外の興行主たちに次々と京劇の訪日公演を計画させたことと比較して、梅蘭芳のアメリカでの活動は、当地の文化界および映画演劇界に大きな反響を巻き起こしたものの、こうした影響は興業の世界には波及せず、京劇の海外市場を開拓する効果も持たなかったのである。梅蘭芳が去ったのち、アメリカの興行の世界には何の変化もなく、京劇はアメリカ、とりわけその社会の主流において、依然として遙か彼方の伝説のようなものであった。

それゆえ、梅蘭芳の海外公演は最初から一般的な意味での興業とは明らかに異なっていた。我々は表面的には

2) 李強『中西戲劇文化交流史』（人民音楽出版社、2002年、830-831頁）を参照。

3) 『中国戯曲史・広東巻』（中国ISBN中心、1993年、15頁）、および頼伯彊・黄鏡明『粵劇史』（中国戯劇出版社、1993年、365-375頁）を参照。

4) 『中国京劇史』中巻（中国戯劇出版社、1990年、204-208頁）を参照。

5) 『齊如山回憶録』、中国戯劇出版社、1989年、127頁。

6) 同4、144頁。

そこに異文化交流という明らかな自覚をもった芸術の伝播という役割を見出すが、しかしこの表面的現象の奥底に、さらに我々は芸術の伝播を超えた価値の追求、という動機を見て取るべきなのである。この深層の意味は、まさに梅蘭芳の訪米公演及びその後のソ連公演を除いて、その他の中国演劇の、彼よりも時期的に早かったり、あるいは回数が多かったり、あるいはまたより大規模であった海外への伝播が具えていなかった特質である。

このような価値の追求の背後には、劣勢文化固有の不安と、文化の辺縁地帯に位置する発展途上国における芸術の、切迫した並々ならぬ焦慮が含まれざるを得ないことを、我々は容易に理解できるだろう。それゆえ、梅蘭芳の海外公演をめぐる様々な配慮は、すでに単なる一回の公演、という視点から考えられるものではなくなっていた。あるいは、梅蘭芳が京劇の発祥地である北京から、殷賑を極めかつ多元化された大商業都市である上海へ公演に行くことを基準に、梅蘭芳のアメリカ公演がどのような準備を要したかを検証できるだろう。梅蘭芳が上海に行く際には、伴奏の琴師、随行する人々および演目さえ考えればよいのに対して、アメリカ公演の場合は考慮すべき事柄がこの何倍もの量となった。まさに齊如山が言うように、「多くの人々は、梅蘭芳が国外に公演に行くと言い、中国演劇が国外に向かって発展するのだということを認識していない。単に梅がアメリカに行って公演するというだけの話なら、有名になってお金を稼ぐだけのことで、大した問題ではない。人員を選び衣裳を整えるのみで、悩みも困難もそれほど無いだろう。しかし私の主旨は国劇の発揚である。このテーマはむろん大きなもので、困難もそれだけ多くなる。たとえば、国劇は見ると値するののか、中国の文化に対して益があるのかどうか、中国の国際的地位にとって有益か否か、最初にどの国に行くか、どうすれば国劇の優れたところを表現できるのか」⁷⁾。齊の憂慮をつぶさに読めば、梅の訪米公演の芸術や娯楽というレベルを超えた意義は、遺漏無く明らかになっている。アメリカの著名な劇評家であるスターク・ヤングが、「梅氏と劇団員たちは一貫して自分たちを中国の文化使節と見なしていた」と語ったとき、実質的には齊如山は梅蘭芳よりも遙かに切実に、この公演の「中国文化の使節」というレベルの特殊な役割を自覚していたといつてよいだろう。

三

齊如山はまさに梅蘭芳の訪米公演をスターク・ヤング言うところの「中国の文化使節」⁸⁾と見なしていたがゆえに、彼はこの角度から公演の成否について憂慮をしていたのである。彼のこうした憂慮は由来のないことではない。中国演劇の文化的アイデンティティの問題は、必ずしも20世紀に、また齊如山と梅蘭芳から始まったわけではないのである。

中国演劇は両宋年間に形成され、最初の成熟期に入ったが、さらに宋代の戯文、元雜劇、明清伝奇という発展段階を経、19世紀末から20世紀初頭に京劇の繁栄によって芸術としてのピークを迎えた。中国演劇の発展史の中で、演劇の文化的アイデンティティをいかにして確認するか、という問題は、それが重要な発展のステップを昇るたびに出現しうる課題であり、同様の問題が京劇の隆盛に伴って人々の面前に出現したのであった。この視点から梅蘭芳の訪米公演を眺めることによって、はじめてこの歴史的事件の意義を真に理解しうるのである。

中国演劇の文化的アイデンティティという角度から中国演劇の発展史を検証すれば、この問題が実際には中国演劇の最初のピークである元代においてすでに存在していたことがわかる。関漢卿は「文人の演劇」と「芸人の演劇」という二つの分野があることを指摘し、それぞれ「行家」、「戾家」ということばでこの二種類の演劇活動を表現した⁹⁾。その含意はきわめて明確で、彼は明らかに演劇が、宋金代の雜劇が勾欄瓦舍といった商業的な娯楽の場にあるがままに存在している状態から、より文化的内実を伴い、それゆえに主流文化と容易に融合しうる芸術様式へとレベルアップすることを希求しており、これを「詩経」や漢の楽府に始まり唐詩宋詞に至る文学の伝統に接続しようと努め、一方で漢代の百戯や唐宋の講史小説などを含む俗文化の伝統と区別しようとしたのである。関漢卿の立場は、宋元以来千年以上の間、演劇に関わる文学者を最も困惑させるのは、演劇が雅俗の二元的な対立という文化的文脈の中で占める位置であったことを如実に表している。同様の問題は湯顯祖の時代にも再び提起された。沈璟が湯顯祖の劇作が実際の上演に適さないことに恨み言を述べた際、湯顯祖はこれに猛然と反駁した。彼らの論争の内実とは、むろん劇作上の修辞の問題では決してなく、まさに演劇の文化的アイデンティ

7) 同4、128-129頁。

8) 梅紹武「国際文芸界論梅蘭芳」、『争取京劇芸術の新繁榮－紀念徽班進京二百周年振興京劇學術研討會文集』、中国戲劇出版社、1992年、711頁。

9) 朱権の記録した関漢卿と趙孟頫との対話は、演劇の文化的アイデンティティに対する関漢卿の警戒心を如実に表している。(明)朱権『太和正音譜・雜劇十二科』を参照。

ティを巡る争いだったのである¹⁰⁾。

20世紀に入ってから、中国演劇の文化的アイデンティティは再び危機に見舞われた。少なくとも齊如山に代表される東西の文化交流を身近に観察し、また切実に体験してきた文化人にとって、西洋文化に直面した東洋芸術は自己の存在を証明する切迫した必要性があった。そしてまた西洋の文化的文脈の中で自己の芸術的価値を証明するだけの力を持つことによってのみ、以後の歳月の中でそれが継続して存在し発展することが可能となるのであった。ここでは西洋文化という文脈が、世界各国の芸術の価値を検証する唯一の空間となるのであり、その反対の現象が出現する機会は決してない——西洋の芸術が非西洋の文化的文脈の中に存在し、かつ伝播することによってその価値を証明する必要がある、などと考える人間など一人もいないのである。まさにこの意味において、梅蘭芳の訪米公演がきわめて特殊な事件であり、それが梅蘭芳個人の視点から見れば、一人の優れた芸術家が自らの本土においては他人が及びもつかない芸術的名声を手にし、しかもマーケットにおける絶大な価値を有して以降、また別の角度から自己の芸術の価値と意義を確認し続けようとする努力だった、ということを我々は理解できるだろう。しかしこの出来事の背後には、齊如山や張彭春など、梨園の外にいる文化人たちの尽力が常にあった。それゆえにその真の文化的意義は、東洋の古くまた成熟した一つの伝統芸術が、西洋の主流文化の中で関心と認知とを手にし、またそのことにより新しい世紀において存在し続けていこうとする信念を強化するための努力だったのである。

梅蘭芳訪米公演の輝かしい成功は、また別の角度からこうした努力の方向性を立証するものである。梅の訪米時に大統領夫人が音頭をとって組織した後援会、「ニューヨークタイムズ」などの主流メディアによる大量の報道、芸術界の著名人士の熱心な歓待、および二つの大学が梅蘭芳に名誉博士号を与えたという破格の扱い、これらのいずれもが、それが商業とは無縁な格調高い文化交流活動であったことを十分に示している。とはいえ、この交流を準備推進した齊如山であれ、あるいは梅蘭芳本人であれ、これらは訪米前には想像もできない出来事であったし、ニューヨークに着いた後も彼らは京劇と梅蘭芳がアメリカでどのような反応を引き起こすのか、全くわからずにいたのである。京劇に関して、あるいは中国演劇に関して言えば、このような認知によって得た満足感は、興業上の得失を遙かに超えるものだった。

た。これこそが梅蘭芳の訪米の使命であったが、たとえば一角の芸術家であるとしても、彼は必ずしも齊如山や張彭春ほどにはこの交流の意義を深く悟ることはできなかったろう。

このような事件はグローバル化の時代においてのみ起こるものであり、しかも発展途上国だけで出現しうるものである。文化の多様性という理念がグローバル化時代の中核的価値観となり、異文化間交流が世界的に日常茶飯事となっているとはいっても、異なる文化間の交流の内実は完全に左右対称ではない。こうした交流は、必ずしも平等なものではなく、さらに言えば実質的な平等など望むべくもないのである。

四

それゆえ、我々は梅蘭芳の訪米の動機を切り口に、グローバル化という新しい文脈に直面した東洋芸術の生存と発展の道筋を論じなければならない。

あらゆる時代において、本来の意味での画期的な大芸術家は、往々にして芸術の文化的位置づけに敏感な人間であった。関漢卿、湯顕祖および後の齊如山は、演劇の文化的アイデンティティを解決すべき必須の課題であると意識していた。彼ら相互の違いは以下の点のみである。すなわち、関漢卿は中国の叙情文学の伝統を前にして、文人の参与と主導によって演劇に十分な文化的価値があることを証明しようとし、湯顕祖は明代以降急激に高度化した演劇の演技術の前で、文人による劇作が持つ舞台の演技とは相対的に独立した地位を立証しようとした。そして齊如山は梅蘭芳という俳優の力を借りて、西洋文化の面前で東洋の伝統芸術の独特の価値を明らかにしようとしたのである。

しかし中国史上の数次にわたる演劇の文化的アイデンティティ追求と同じように、こうした危機は真の問題であると同時に、また往々にして虚構の問題ともなりうる。我々は完全にこう言いかまわないであろう。関漢卿であれ湯顕祖であれ、あるいは後の齊如山であれ、彼らは中国演劇の文化的アイデンティティの危機を拡大解釈しており、とりわけ齊如山はそうであった、と。20世紀は京劇が急速に発展した時代であり、京劇の隆盛の鍵は、まさに中国の伝統演劇が東西文化の交流及び都市化を指標とする近代化の過程において、時勢に適應できる完全な体制を巧妙に作り上げることでできた最終的な結果であり、とりわけ梅蘭芳はこの新体制の受益者で、それは社会的な名声であれ商業的な利益であれ同じこと

10)「湯沈の論争」は演劇史上有名な事件である。これについての解釈は、拙著『中国戲劇芸術論』（山西教育出版社、2000年、63-69頁）を参照。

であった。それゆえ梅蘭芳の芸術の価値は、都市化を指向する社会の転化に成功した新しい時代の認証をすでに得たのであり、このシステムは未だ世界性を帯びていなかったとはいえ、それでも梅蘭芳の立身出世にすでに十分な空間を提供していたのである。したがって梅蘭芳、特に1930年の梅蘭芳と京劇にとって、文化的アイデンティティの危機というのは実際存在していなかったものであり、30年代の京劇には世界に対して、あるいは世界との対話の中で自己の価値を証明する、何らかの切迫した必要性など無かったのである。それはすでに自足したものであり、依然として自己証明が可能なものだったのだ。

そのため、梅蘭芳の訪米の背後には、梅蘭芳を代表とする東洋の伝統芸術がその本土において真に強力な挑戦者に出くわしたり、あるいは存続の困難な状況におかれたり、といった事情はなかった。一方で齊如山を含む西洋の学問の薫陶を強く受けた文化人にとってみれば、その影響や名声が本土のみに限定されていた東洋芸術が、開放的で相互の対話を求めてくる新しい世界文化の構造の中であって、自身の価値を立証する十分な理由を失い、そしてまた我々が芸術を評価する資格を単一の文化圏から世界全体へと拡張しようとしたがために、本土の伝統芸術によって自己証明をするしかない固有の価値基準が挑戦を受けることになった、ということなのである。そしてまさに西洋文化の強力なポジションからの圧迫によって、東洋の芸術は西洋文化に直面した際に十分な文化的信念を確立することができず、また自己証明という形によって自身の価値を証明することもできなくなってしまったのである。ここから文化の落差の問題を、少なくともこの種の落差が人々の意識の上に存在することを見出すのは容易であろう。

もう一度述べれば、ある意味において梅蘭芳の訪米公演は、梅蘭芳本人の必要性によるものではなく、齊如山のような東西文化の狭間にいる文化人の必要性によるものでしかなかった。それは西洋文化の影響を強く受けた文化人が、このような異文化間の芸術交流によって本土芸術の価値を立証しようとする試みの必要性であり、その背後には、東西文化の交流と衝突という特殊な状況の中で本土文化の価値を確立しようという強烈な責任感を含むと同時に、西洋文化が大挙して流入する状況に直面した際の、自身が位置する劣勢文化の命運に対する焦慮や疑念をも含み込んでいるのである。これらの動機は皆、芸人である梅蘭芳が思い及んだりする事柄ではなく、まさに全く異なる教育的バックグラウンドを持っていた齊如山達の衝動にはかならない。それゆえ、中国演劇と西洋文化の最初の対話を共に成功させた齊如山と梅

蘭芳の、一つの出来事の中で占める位置、および彼らの同じ出来事に対する理解の仕方の違いを、我々は理解できるであろう。ここには文化的責任と現実の利益の間の駆け引きがあり、また芸術そのものに基づく考慮と、より広範な意味での異文化に対する考慮とのせめぎ合いがあるのである。

しかし、文化交流が日増しに盛んとなるのに伴い、西洋文化の圧迫感は最終的にますます多くの演劇人たちに、文化的アイデンティティに対する困惑がやがて演劇界全体に拡散するであろうことを、身を以て感じさせることになるだろう。以後の歲月の中で我々は、20世紀における文化的アイデンティティを巡る困惑が、決して1930年代の齊如山の頭の中にあった京劇と梅蘭芳のみに止まらないことを目にするに相違ない。齊如山による推進のもと、梅蘭芳が無意識に行ってきた事柄は、それ以降の時代の中で無限に反復され、その形式もいよいよ多種多様となっていくのである。20世紀全体を通して、人々の中国演劇に対する評価の次元には多くの変化が生じたが、これらの変化はよくよく吟味されなければならない。こうした新たな評価の次元は、理性的に見てもうまく解きほぐせないような要素が多分に存在し、その中で最も時代の特質を具えているのは演劇と新しいメディアとの関係であって、そこには演劇とレコード、映画、ラジオ、テレビ等との関係が含まれる。20世紀全体を通して、レコードや映像、ラジオといったものは単なる舞台芸術の伝達手段ではなく、同時にまた一種の選抜のシステムであると考えられるだろう。我々は現代の多くの劇種の歴史的記述のうちに、その劇種の何らかの演目の映画化が、その劇種が肯定的に捉えられたことの特長かつ重要な指標となっていることを見て取るだろう。俳優の歌唱がレコードになることなども、また同様に批評的な意義を付与されているのである。

我々が梅蘭芳の訪米公演の文化的意義について検討する際、最も比較に値するのは、それ以降の多くの劇種、劇団および演劇人が海外公演に出かけた際の経験や思いである。その後の時代において、レコードや映像等のメディアによる演劇の伝播が一つの劇種、劇団あるいは一人の俳優の成功の指標とみなされたのと同様に、劇団の海外公演という経歴もまた特殊な含意を付与されていることに我々は気付くだろう。人々は往々にして意識的あるいは無意識的に一つの事実を忘れてしまう——こうした海外公演は通常外交部門が手配するものであり、しかも外国の劇場においては、華人に対する公演を除くと、真の意味で中国演劇に関心を持つ鑑賞者の姿をほとんど見かけることがない。それゆえ、海外公演そのものであれ、また劇場の中でおそらくは単なるマナーとして

捧げられる拍手であれ、すべてこれらの劇種の芸術的な価値に何らかの証明を与えるに足るものではない——にもかかわらず、海外公演の象徴的な意味は依然明確に強調されているのである¹¹⁾。20世紀の80年代に至り、多くの劇種が漸次国外での公演の機会を得るようになった。表面的にはこれらの公演は異文化間の演劇交流というレベルにおいて梅の訪米公演とさして変わらないように見えるが、こうしたタイプの多くの公演は、すべて海外華僑が故郷の歌を聴く慰問公演と見なされ、当地の文化界主流の注意を喚起することが全く無いがゆえに、すでに文化交流というレベルの意義すらも薄まってしまっている。しかしこのような海外公演であっても、依然として非常に珍重されているのである。こうした奇怪な現象は、以下のことを一定のレベルで説明している。すなわち、グローバル化した評価のシステムがますます深く人々の心の中に浸透し、そのことがいよいよ多くの本土の芸術家達に、本土芸術の価値は本土の観客の熱狂と溺愛のみにより十分な認知が得られる、ということを信じ難くさせているのである。

芸術の価値を量り評価する権力を異国の芸術家や批評家に譲り渡してしまうこと、ひいてはこうした芸術に対

する最低限の理解すら持たない海外の観客に譲り渡してしまうことは、中国の数多の伝統芸術の領域においてすでに出現している怪現象である。しかし我々は齊如山が梅蘭芳の訪米公演を強力に押し進めた過程においてすでに見てきたように、こうした現象はもとより少しも怪しむべきところはなく、その根源をたどれば、そこには文化の衝突という深刻な意味が隠されているのである。

もし我々が京劇を典型的な大衆文化の一つと見なせるなら、以下のことが容易に見て取れるであろう。20世紀全体において、グローバル化と本土の興業マーケットとの間の相互の関係は、演劇界の人々の心理に深い影響をもたらし、また不可避免的にその生存や発展に影響を与える鍵となる要素になってしまった。ここで我々は、発展途上国の大衆芸術がどれほど西洋文化の圧迫を受けたかを観察できるし、たとえある場合にはこれら圧迫の性質や程度を細部において認識する必要があるとはいえ、実際の文化活動の中でそれらは無限に拡大されていく。一般大衆や社会がその圧迫や作用を意識するようになった時には、実質上それはすでに不可逆的な趨勢となっているのである。

(訳：平林宣和)

11) 典型的な表現はこうである。「川劇は演目が豊富で節回しも多様、かつ演技も洗練されているため、1960年には中国川劇団が東欧各国で海外公演を行った。また80年代初頭には、香港および国内各地を巡演し、外国の友人達、香港マカオの同胞、そして多くの観客達の賞賛を集めたのである」。「中国戯曲志・四川卷」(中国 ISBN 中心、1995年版、61頁)を参照。