

平林宣和

「演劇博物館連携研究拠点翻訳プロジェクト中国部門、および傅謹氏の論文『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』について」

一、

演劇博物館連携研究拠点翻訳プロジェクト中国部門は、20 世紀の中国演劇史を研究する上で一定の重要性を備えた歴史的文献と、それらの文献あるいは関連する出来事について中国語で書かれた現代の研究者による最新の研究論文とを並行して翻訳することを基本的な方針としている。

20 世紀の中国演劇、特に京劇を代表とする伝統演劇は、辛亥革命前夜の演劇改良運動に始まり、梅蘭芳による一連の海外公演とそれに連動する国劇概念の生成、新中国成立後の演劇改革やその極点としての文化大革命期の模範劇など、社会環境の変化に応じてその都度多様な姿を入々の前に現してきた。一方こうした隣国の演劇史は、演劇に関心を持つ日本人の間で十分に認知されているとは言い難く、さらに現代の中国人研究者がそれに対していかなる認識を持っているかという点になると、なおさら視野の外に置かれているのが現状であろう。翻訳プロジェクト中国部門はこうした現状に一石を投じる事を目的のひとつとしている。

今回筆者が訳出した文章は、現代の中国演劇研究者の中でも、最も活発かつ刺激的な言論活動を繰り広げている傅謹氏の論文「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」である。傅謹氏は国立の芸術研究機関である中国芸術研究院を経て、現在は中国戯曲学院（国立伝統演劇俳優養成大学）戯曲研究所の所長を務めている。民俗芸能から古典戯曲、近現代の伝統演劇まで論及の対象は幅広く、また自身の著作以外にも様々な論文集や資料集の編纂を手がけており、近年は国家プロジェクトとして『京劇歴史文献匯編』という大規模な資料集の刊行を開始し、中国の伝統演劇研究の牽引役として幅広い活躍を見せている。

梅蘭芳の海外公演を扱った論文を翻訳したのは、まず梅蘭芳が国外でその存在を広く認知されているほぼ唯一の京劇俳優であり、また彼の一連の海外公演が日本および欧米の演劇界に一定の影響を残し、そのことが現在も各地域の演劇研究者により 20 世紀演劇史上重要な出来事として取り上げられることが多いからである。言い換

えれば梅蘭芳は中国とその外部との間で共有が可能な非常に稀なトピックであり、そうした存在を現代中国の演劇研究者がどのように捉え評価しているかという点は、国外の研究者にとっても興味深い話題であろう。

この論文は必ずしも傅謹氏の代表作というわけではなく、また厳密な意味での論文というよりエッセイに近いスタイルで書かれている。一方で梅蘭芳という中国演劇界の「偉人」に対する距離の取り方から、氏の研究上のスタンスとそれを取り囲む中国演劇の状況がある程度窺い知ることができる内容となっており、こうした側面もまた、今回翻訳対象に選定した理由のひとつである。以下タイトルにある梅蘭芳と演劇のアイデンティティという二つの話題を中心に、この文章の特質と意義を簡単に述べておきたい。

二、

中国国内において梅蘭芳は優れた京劇俳優という評価以上に、中国を代表し世界に通用しうる類い希な「偉人」として捉えられている（近年はそこに愛国人士としてのイメージが重ねられる傾向が強い）。梅蘭芳はこの文章の扱う 1930 年のアメリカ公演のほかにも、1919 年、1924 年、1956 年の三回日本公演を行い、また 1935 年にはヨーロッパに公演と視察に赴いているが、本文に言及があるように、中国演劇の海外公演は梅蘭芳以前にもあったし、むしろ現代においては当時より遥かに頻繁に行われている。にも関わらず梅蘭芳の海外公演は空前絶後の出来事として一種別格の扱いを受けており、演劇界のみならず一般社会においても、この認識はほぼ共有されているといってよい。

何故に梅蘭芳のみがこれほどまでに特別扱いされるのか。こうした一連の特異な「梅蘭芳現象」の成り立ちを、この文章は近現代の中国演劇を取り囲むいくつかの側面から分析している。特に中国における演劇評価のシステムが近代メディアの勃興によって様変わりし、梅蘭芳という俳優はそうした変化の上に出現したメディア時代の申し子で、一貫して実力以上の評価を受けてきた、という指摘は、梅蘭芳現象を解析する上で大変興味深いものである。

中国はあらゆる側面において「公的」な言説の拘束力が極めて強い社会である。世間に広く流布した特定の人物に対する歴史的評価を覆すのは難しく、時と場合によっては危険に身をさらす作業ともなりうる。言論統制のような上から拘束でなくても、共同体内部での相互牽制、もしくはそれが個々人に内在化された一種の抑制的ないし迎合的態度が普遍的に存在し、たとえ研究者でもそうした力学から逃れられない局面が多々見受けられる。したがって、梅蘭芳のような「偉人」に関するネガティブな言説は、自覚無自覚の別はあっても、往々にして控えられる結果となるのである。

傅謹氏はそうした束縛から逃れ得ている研究者の一人であり、本文中でもたとえば科班出身で芝居のことしか知らない梅蘭芳と、近代教育を受けた知識人である齊如山の教養レベルの差を指摘し、事態の進展に関わる重要なパラメータとして冷徹に論及の対象としている。また別の箇所では、梅蘭芳は通常思われているように中国演劇を代表してはならず、さらには京劇の最高水準を示しているとする確固たる理由もない、と断じている。こうしたスタンスは、我々国外で研究を行う人間達から、氏が「話の通じる」研究者と認識される一つの要因であろう。

三、

さてもうひとつの話題はタイトルにもある演劇の文化的アイデンティティの問題である。この文章は海外公演の性質を、商業的公演、相互に対等な立場にある文化交流としての公演に加え、劣位に置かれた文化圏に属する演劇が、より優勢な文化圏において行う不均衡さをはらんだ公演、という三つのレベルに区分けし、1930年の梅蘭芳の訪米公演を三つ目の特質を有するものと判断している。

1930年当時、梅蘭芳の訪米公演を主導した齊如山が、果たしてアメリカにおいて本当に京劇が受け入れられるのか否か、公演の直前まで確信を持てずにいた様子は本文中に言及があるが、20世紀前半の段階において、こうした不安はおそらく他のアジアの演劇にも共有される感覚であったろう。ところが今日では、たとえば日本の歌舞伎がパリのオペラ座を連日超満員にするようなことがあっても、現代の日本人の多くは特段驚いたり感激したりはしない。それはおそらく日本人の間に、欧米にお

いて歌舞伎がすでに正当に評価され、また十分に受け入れられている、という理解があるからであろう。

しかし傅謹氏の論述からは、中国においては現在に至っても、当時の齊如山が抱いていた不安はなお十分には解消されておらず、依然としてアイデンティティ確立のための模索が続いている様子が読み取れる。原文では近年中国で頻繁に使われる「弱勢（弱者の立場におかれた、劣位の、という意味）」ということばが用いられているが、氏は現在の中国伝統演劇の抱える未だアイデンティティを確立しえない「弱者」としての意識を、明確に認識しているのである。

京劇は梅蘭芳と同様に、通常は中国を代表する優れた伝統演劇と位置付けられており、それは現代の中国においてほぼ常識となっている。しかし傅謹氏から見れば京劇およびそれに連なる伝統演劇は依然として文化的に劣位に置かれた発展途上国の大衆芸術であり、「弱者」としての潜在的な意識は、1930年の梅蘭芳訪米公演から今日に至るまで、基本的には変わっていない。中国の伝統演劇界の人々は、今も時に自分たちの演劇は遅れている（落後）と表現するが、こうした言葉が口にされる時、そこに働いているのはまさに「弱勢」にある者特有の意識であろう。

かつて関漢卿や湯顕祖など古典時代の劇作家が提起した演劇のアイデンティティをめぐる諸問題は、あきらかに前近代と近代というコンテクストの違いがあり、齊如山等のそれと同レベルで論ずるわけにはいかない。それでも中国の演劇がこうした意識を長期にわたって抱え続けているという指摘は、現代における中国伝統演劇のポジションを見極め、また同時にそうした感覚を失いかけている日本人が自身の立ち位置を再考するひとつのきっかけともなるだろう。

この文章は当初『中国京劇』（2007年第9,10期）に掲載され、後に傅謹氏の著作『京劇学前沿』（文化芸術出版社、2007年、106～119頁）に収録されたものである。翻訳にあたっては後者を底本とした。原文の意図を的確に翻訳し得ているか心もとない箇所も多々ある。諸賢の叱正を賜りたい。なお翻訳プロジェクト中国部門は、日本国内の研究者の協力を得、2012年度も引き続き傅謹氏の論文を複数翻訳する計画である。