

傅謹 「『推陳出新』を論ず」¹⁾

傅謹「論『推陳出新』」(1998年)

世界とは、多元的な文化の共同体である。だが、この多元的な共同体において、さまざまな民族の持つさまざまな文化の生存状況、発展の潜在能力や将来は、まったく違ったものとなる可能性がある。ある文化がほかの文化を侵食し、さらに併呑する現象はしばしば見られるが、侵食ひいては併呑された側の、堅牢に根づいた伝統文化に対し人々が心から抱く敬意が、ほかの文化の文脈における劣等感へとひそかに取り替えられるとき、その民族の文化的危機は出現する。この種の危機に直面した場合、対峙する方法は多種多様である。たとえば、日本では近代以来、能楽や歌舞伎などの伝統芸能を凝固させることで保存し、継承してきたことが、古い歴史を持つ能楽の生存危機への対峙の仕方だったとする。ならば、われわれは、中国がこの数十年間提唱してきた伝統演劇に対する「推陳出新」〔訳注：「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〕もまた、民族の演劇が危機に直面した際の対峙の方法だと見なすことができるのではないだろうか。本論は、伝統戯曲〔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〕の生存危機に対する対峙方法としての「推陳出新」の意義を探ることを目的としている。

一、「推陳出新」の由来

文化は途切れることのない川の流れであり、伝統と現実の有機的な結合体である。この川の流れのさまざまな段階に位置する人々の、伝統の価値認定には大きな隔りがある。そして、伝統を批判および改造するいかなる文化や芸術行為も、さまざまな人間による、伝統についてのさまざまな価値認定を示している。人々が伝統戯曲の存在に対し、「推陳出新」というフレーズをもってひとつの芸術の方法としたとき、われわれはそれがはらむ少なからぬ含意を真剣に吟味する必要があるだろう。

「推陳出新」とは、近代の中国文化界の、悠久の歴史を持つ演劇の伝統に対する典型的な処置と舵取りの方法と見なすことができる。のみならず、1940年代から90年代にかけて、中国演劇界で普遍的に提唱された伝統戯曲に対する価値判断のモデルと見なすことも可能だ。このような認知のモデルは半世紀の長きにわたって運用され、もはや中国のあらゆる演劇の領域において、口をはさむ余地のない真理と見なされている。とりわけ、それはすでに普遍的に用いられ、その目的は、民衆により豊かで多彩な戯曲芸術を享受させることにあり、同時に伝統戯曲を生存、発展させ続ける方法として、長期にわたり戯曲の創作と上演の実践の中で実際に貫かれている。にもかかわらず、その実際の効果は予想とははるかに隔たり、一般民衆と戯曲という芸術形式の間に感情の齟齬を生み出したのみならず、伝統戯曲もまた、この生存戦略の選択によって理想的な盛況を保つことができていない。このような現状を前にして、われわれはこの施行モデルに対し、もう一度真剣に再考することが必要であろう。そうすれば、われわれは「推陳出新」の含意、それが持つ伝統文化への判定、伝統演劇の生存方法と運命に対する影響、戯曲の創作と上演に及ぼした作用が、それほど「口をはさむ余地のない」ものではないことに気づくだろう。そこで、「推陳出新」の出現、およびそれが普遍的に認められた演劇理念となる過程から出発し、その含意を整理することは、われわれが今日、伝統演劇の同時代における運命と発展の方向性、および同時代の戯曲の生存戦略を再考するために不可欠かつ重要な作業となるのである。

特殊な語彙としての「推陳出新」は、1942年10月10日、延安平劇研究院²⁾設立の際、この研究院の出版した『平劇研究特刊』掲載の毛沢東の題詞に最初に見える³⁾。その後、1949年7月27日に中華全国戯曲改進委員会籌備委員会⁴⁾が設立されると、『人民日報』⁵⁾は毛沢東によ

1) [訳注] 翻訳に際しては以下を底本とした。傅謹『京劇学前沿』、文化芸術出版社、2007年、137-148頁。初出は『二十一世紀』1998年2月号であるが、都合により削除された部分が多数あったため、『原道』第5輯(1999年)に全文を発表。

2) [訳注] 1942年に設立された芸術団体。「平劇」とは京劇を指す。中国共産党の根拠地延安に置かれた。平劇の改造によって新たな民族形式を創造することを目的とする。

3) [原註] 『平劇研究院特刊』、および1942年10月12日『解放日報』特刊参照。

4) [訳注] 1949年7月に設立された委員会。歐陽予倩を主任とし、馬少波を秘書長とする。同年10月に設立された戯曲改進委員会の準備委員会にあたる。

5) [訳注] 中国共産党中央委員会の機関紙。1948年6月、華北解放区党機関紙として創刊。1949年本部を北京に移し、同年8月、

るこの会設立のための題詞「推陳出新」を発表した⁶⁾。また1951年4月3日の中国戯曲研究院⁷⁾設立の際、毛沢東はこの研究院のために「百花斉放⁸⁾、推陳出新」と題詞を記した。やがて1952年10月6日から11月14日にかけて開催された、文化部⁹⁾主催の第一回全国戯曲観摩演出大会¹⁰⁾では、「百花斉放、推陳出新」を明確に大会の趣旨とし、この期間に周恩来¹¹⁾はとくに「推陳出新」の問題を強調して述べた¹²⁾。これらに加え、政府部門の公布する一連の法規文書¹³⁾、専門機構¹⁴⁾および当局の新聞メディアの発表する大量の文章により、「推陳出新」は50年代以来、中国演劇界の伝統演劇作品に対する批評基準となり、さらには戯曲の創作と演技の指導方針、少なくとも当局の認める政策性を具えた演劇の指導方針となった。最終的には、当局のイデオロギーの重要な構成要素にまでなったのである¹⁵⁾。

毛沢東が「推陳出新」という明確な方法論の特徴を持つモデルを提起した際に熟考したかどうかに関わらず、直視すべきなのは、「推陳出新」が内在的に示しているのが、伝統文化が危機に直面した特別な状況下で、伝統に穏やかに危機をやり過ごさせようと試みる思想方法と文化戦略であるということである。異なる歴史の背景と時代に直面したとき、人々は文化の伝統に対しさまざまな態度を示し、同時にさまざまな文化戦略を採る、このことはきわめて正常な現象である。時代の発展と変化にしたがい、人々は伝統に対する批判と否定を通して文化と芸術の発展と更新を推し進めたり、伝統を模倣することで文化の規範や伝統への尊重を再建したりする。そし

て、この二種類の伝統に対するまったく異なった態度は、文化の局面にとどまることもあるが、多くの場合、文化を超越する。われわれが検討している「推陳出新」という戦略もまた、文化と演劇の領域において特定の時代の痕跡を帯びた、大衆に普遍的に認められた文化への態度というのみにとどまらない。反対に、それは世に出たときから、当局のイデオロギーの色彩を濃厚に帯びていたのである。しかしわれわれは依然として、純粋な学問上の理論から、および歴史の視点からこの文化に対する態度と戦略を分析することができるだろう。もし文化の局面からのみ「推陳出新」を眺めるなら、われわれはそれをこの数十年間、とりわけ1905年に陳独秀¹⁶⁾が「三愛」の署名で発表した著名な論文「論戯曲」¹⁷⁾前後の、西洋の学問の影響を受けた中国近代知識人と、戯曲界および一般民衆の伝統戯曲に対する態度と比較せねばならない。それはすなわち、伝統芸術の価値の全面的否定と、伝統戯曲の芸術的価値の墨守という二種類の極端な態度である。これら二種類の態度と比べれば、「推陳出新」は少なくとも叙述の方法においては中庸の道をとっており、多くの解釈の可能性を含んでいる。実際には全く異なる文化に対する態度を有する人々も、この文化戦略を借りて自身の見解を実践することができ、そのことはこのスローガンにも似た芸術理念に、内在する理論の張力と多義性をもたらしている。

もし現代の人々が「推陳出新」という曖昧で両義的な言葉の中に老練な政治手腕と熟練した社交辞令しか見出さないとすれば、それは公正ではない。字面の意味から

中央機関紙となる。

- 6) [原註] 1949年7月27日『人民日報』。
- 7) [訳註] 1951年、北京に設立された文化部所属の戯曲研究機構。前身は日中戦争期の延安平劇研究院。
- 8) [訳註] 百花が咲き誇るという喩えで、芸術が自由に行われることを指す。1956年5月2日、毛沢東により「百花斉放百家争鳴」(略称「双百」)という政策が提唱され、共産党への批判を歓迎する方針が打ち出されたが、このとき批判を行った知識人は、57年の「反右派闘争」によって粛清された。
- 9) [訳註] 中国国務院(内閣)の下で文化事業を司る、文化行政の最高機関。
- 10) [訳註] 1952年10月から一ヶ月にわたり、戯曲改革の成果を披露するために北京で開催された文化部主催の上演大会。全国各地から23劇種、37劇団が82演目を上演した。
- 11) [訳註] (1898-1976)政治家。国務院総理。五・四運動を天津で指導、日中戦争期には国民党との内戦、抗日戦で活躍。建国後、総理に就任して行政・外交に手腕を発揮した。南開学校(後の南開大学)の学生劇団「南開新劇団」の出身者。
- 12) [原註] 1952年10月16日『人民日報』社論「正確地对待祖国戯曲遺産」、『文芸報』第19号社論「把戯曲改革工作向前推進一步」を参照。
- 13) [原註] 1950年から1952年にかけて、文化部は26の演目を上演禁止とする通知を陸続と発布した(1957年5月10日および14日に文化部は『探陰山』、『殺子報』、『大劈棺』などの禁止演目を解禁したが、実際には執行されておらず、現在に至る)。1951年政務院「關於戯曲改革工作的指示」、1952年12月26日文化部「關於整頓和加強全国劇團工作指示」、1961年9月19日文化部「關於加強戯曲、曲芸傳統劇目的挖掘工作的通知」、1962年10月10日文化部党組通過の「關於改進和加強劇目工作的報告」など。
- 14) [原註] 1949年7月設立の「中華全国戯曲改進委員会籌備委員会」、1950年7月設立の文化部顧問機関「戯曲改進委員会」、1957年に文化部、中国劇協などが連合して発起した「整理著名老艺人表演芸術經驗委員会」など。
- 15) [原註] 注目に値するのは、1942年から1952年にかけての十年間、「推陳出新」は毛沢東によってたびたび演劇の領域で、特殊な提起の仕方で行われたことである。しかもこの期間、毛はほとんどそのほかの文芸の領域でこの提起をしたことはなく、ほかの指導者も毛の持つこの題詞の特許に尊重を示したのである。
- 16) [訳註] (1879-1942)安徽省懷寧の人。政治家、ジャーナリスト。中国共産党初代総書記。辛亥革命に参加し、日本に亡命。1915年、雑誌『新青年』(『青年雜誌』から改題)を創刊。17年に「文学革命論」を発表、古典文学の打倒、社会文学の建設を訴えた。
- 17) [原註] 『新小説』第二卷第二期、1905年出版。
[訳註] 初出は『安徽俗語報』(1904年11期)。梁啓超の「小説界革命」の影響を受け、社会改良のためにまず演劇を改良することを説いた。

見れば、「推陳出新」は全面的に伝統戯曲の芸術的価値を否定する観点よりも、また全面的に戯曲の伝統的な表現様式を墨守する観点よりも、客観的に見えるだろう。しかし、われわれはこの文化戦略の背後に、暗に含まれた価値基準を深く見ぬく必要がある。すなわち、この種の戦略の提起それ自体が、伝統戯曲を生存の危機に瀕し、したがって改造を加えることでやっと新たな生命を得ることのできる芸術類型だと見なしており、だからこそ「推陳出新」は、実際には伝統演劇を危機の中にあるものとしてとらえている。そして、このような視点から出発し、戯曲の生存と発展のために提起された戦略は、もはや真の客観性を具えているとはいえない。「推陳出新」は、伝統を懐疑し、ひいては伝統を批判する思想からあらわれたものであり、明らかに伝統に非ざる、ひいては伝統に反するものである。この点において、「推陳出新」は間違いなく伝統戯曲の価値の否定に近づいており、数千年にわたり生存し発展してきた歴史を持つ戯曲の伝統の墨守ではない。「推陳出新」に内在する思想傾向は、かつて1943年に延安の当局によって、きわめて重要な注釈の形であらわされた。

（新文化運動）は文化における革命運動であり……「旧きを翻して新しきを出す〔原文は「翻旧出新」〕運動ではなく、「旧きを革いて新しきを布く〔原文は「革旧布新」〕運動である。¹⁸⁾

注目に値するのは、この意味深長な定義が当局の「推陳出新」に対する権威的な解釈を確定したと同時に、もう一種の解釈の可能性を明確に否定し、それによって「推陳出新」が開かれたものとして、より広い適応性を具えた芸術観念となることを回避した点である¹⁹⁾。それがわれわれに伝達するのは、明確で間違いのないシグナルであり、伝統文化と芸術に対するはっきりとした価値認定なのである。

二、「推陳出新」と伝統戯曲の危機

「推陳出新」が当局の芸術理念となった時代と社会文

化の背景には、清末以来、西洋文化と中国および周辺国の文化との交流とコミュニケーションが、もはや抗うことのできない趨勢となったことがある。世界文化が多元的であると見なされる所以は、まさしく異なる民族の生存形態と生活様式、異なる思考モデルと芸術の間に相互の交流とコミュニケーションが存在しているためである。したがって、異なる文化の間にもし最低限の交流とコミュニケーションが欠けているとしたら、世界文化史は乱雑な文化現象の集合にすぎないだろう。交流とコミュニケーションこそが、人々に各々の民族文化間の関係と共通性を気づかせ、このきわめて重要な関係を構築することで、人々は真の意義における「世界文化」あるいは「人類文化」を総体的に把握することができるのである。しかし、まさしく交流とコミュニケーションによって、異なる文化間の相互影響は不可避のものとなり、このような影響は永遠に双方向かつ平等に行われるとは限らない。たとえば、清末以来、少なくとも中国の視点から見た場合、東西文化の交流とは一方向的なものであり、双方向に進められたわけではない。そのため、われわれが目にするのは、二〇世紀初頭以来、中国伝統戯曲がずっと、西洋の芸術類型である話劇〔セリフを中心とする近代劇〕および西洋演劇の演技体系に挑戦するという対峙方法を試みてきた事実にはかならない。

もちろん、長きにわたって、この種の挑戦は明確な非現実性を帯びてきた。いいかえれば、それは陳独秀のような急進的な近代知識人、とりわけ日本に留学した急進的な青年たちによって作り出され、社会改造、富国強兵など文化の局外の目的から出発し、これらの知識人はかつて梁啓超²⁰⁾が小説改良を提唱したのと同じように、戯曲の改良を提唱したのである。この点において、それは中国伝統戯曲に内在的に発生した自己改造の欲求ではなく、戯曲界内部の芸術的理想にあらわれた西洋の芸術風格と表現手段への傾斜でもなかった。ヨーロッパおよび日本留学から帰国した、主として戯曲界の外側に位置する青年知識人が²¹⁾、戯曲が没落してゆく芸術類型だと事前に断言し、話劇という中国人にとって全く新しい演劇形式を強引に輸入することによって、戯曲を改造しよ

18) [原註] 1943年12月15日『新華日報』社論「如何接受文化遺産」。

19) [原註] 『新華日報』の発表した「旧きを翻して新しきを出す」を批判する前述の文章は、明確な標的を持っていた可能性がある。これより前に、茅盾は次のような文章を記している。「いま急を要する任務は、旧形式をどの程度利用することができるかを研究すること、いかに「旧きを翻して新しきを出す」かを研究し、ならびに実践すること、賛成の立場に立ちながら、それらの試みの成果を批評することであるべきだ。戦々恐々と新文学の来たるべき災難を憂慮するのは、無駄話に過ぎない」。(茅盾「大衆化と利用旧形式」、『文艺陣地』第一卷第四期、1938年6月1日)。

20) [訳註] (1873-1929) 広東省新会県の人。思想家、ジャーナリスト。戊戌変法で康有為の参謀として活躍、後に日本に亡命。日本の政治小説を翻訳し、1902年、雑誌『新小説』を創刊。「論小説と群治之関係」を発表、小説によって国民を啓蒙する「小説界革命」を提唱した。

21) [原註] 話劇の創始期に関わった人物の回想に、次のようなものがある。「話劇の出現は、後に完全に外側の人々によって担われていったのである」。徐半梅『話劇創始期回憶録』、中国戯劇出版社、1957年版。

うとしたのである。あるいは、彼らは戯曲を「救済」しようとし、とりわけイブセン式の社会劇によって「救済」することを試み、40年代以降は、それに加えてソビエトロシアのスタニスラフスキー²²⁾の演技システムによって改造、あるいは伝統戯曲の様式化された演技形式を救おうとしたのである。そして、二〇世紀初頭のそれほど急進的ではない知識人たちによる穏やかな口ぶりの「改良」も、1910年代の雑誌『新青年』²³⁾の推進を経て、次第に西洋の話劇と取り替える試みへと発展し、少なくとも話劇の芸術表現モデルを用いて伝統戯曲を改造する方向へ向かった。しかし、他方では、戯曲界自身と一般民衆は、まったくこのような改良の必要性を感じておらず、同時にこの種の改良の成果も認めてはいなかった。この点から言えば、少なからぬ知識人が伝統戯曲は改良もしくは改造を経なければ、その社会的効能を果たし続けることができな^レいと見なしていたとしても、40年代に到ってもなお、西洋の話劇という演劇形式や、スタニスラフスキーの演技理論などは、伝統戯曲の内容や表現様式にとって真の脅威とはならなかった。あるいは、この時期になっても、伝統的な戯曲の演目および伝統的な戯曲の表現手段は依然として中国演劇の領域における主体の地位をゆるぎなく保ち続けており、中国の民衆は演劇の領域において伝統戯曲に「改良」あるいは「改造」という文化的命題を加える必要を真に認めておらず、話劇もまた演劇の表現形式として、演劇の領域ではその重要性を示せていなかったのである。そのため、急進的な近代知識人たちの戯曲改良の呼びかけは、戯曲界自身および一般民衆の演劇鑑賞において、巨大なギャップとして存在していたのであり、大衆化された芸術形式としての戯曲は、実際には真の意味の危機にはぶつかっていないかった。

もしこのとき伝統戯曲に確かに危機が存在していたというなら、それは単に芸術の価値観の領域における危機にすぎない。社会の、とりわけ知識人の意識において、西洋の話劇は伝統戯曲に比してより「進歩」し、よ

り文化的で、より豊富な芸術を内包しており、同時により発展の前途ある芸術形式と見なされており、伝統戯曲は改造を加えなければ必ずや亡びゆく芸術類型と目されていた。しかし、急進的な知識人階層の間で流行していたこのような意識は、社会における演劇芸術の創作と上演の現実に完全に取って代わることはできなかったのである。

そのため、実際のところ40年代におけるいわゆる伝統戯曲の危機とは、依然として理論の局面においての話であった。延安平劇研究院が1942年に設立され、同時に「推陳出新」の実践を始め、改造を経た京劇『三打祝家莊』²⁴⁾を改編創作ならびに上演したとき、『翠屏山』²⁵⁾、『甘露寺』²⁶⁾など著名な伝統戯曲の演目も一緒に公演されたのである。たとえ40年代の延安に始まり50年代以降の台湾を除く中国全土において、戯曲改良を提唱する急進的な知識人たちが政府の役人になり、「推陳出新」という芸術理念が当局の演劇政策となった時代においても、伝統戯曲の演目を対象とする整理と発掘は、依然として注目すべき成果をおさめた。1957年に当局が発表した数字によれば、「昨年(1956)6月の『劇目工作会議』以来、51867本の演目を発掘し、14632本の演目を記録し、4223本の演目を整理し、1052本の演目を上演した」²⁷⁾。1958年10月、中国戯劇家協会²⁸⁾の編集する『中国地方戯曲集成』は巻別の出版を開始し、その中には各地方戯曲の劇種〔京劇・越劇・評劇など、戯曲の種類を指す語〕の伝統名作演目が大量に集められ、この未曾有の大規模な伝統戯曲の脚本整理プロジェクトは、50年代初頭から60年代初頭まで、断続的に十年あまり続けられたのである。この点から言えば、伝統戯曲は前述した1943年の『新華日報』による「推陳出新」の解釈のような「旧きを^{ママ}除いて新しきを布く」革命にはぶつかっておらず、「旧きを翻して新しきを出す」に近い。その原因を追究すれば、たとえ「推陳出新」が当局の文芸政策となっていたこの時期においても、実際の演劇の舞台上では、やはり伝統的な戯曲の演目が支配者の地位を占

- 22) [訳註] (1863-1938) Konstantin Stanislavskii. ロシア(ソ連)の演出家・俳優。ダンチェンコとともにモスクワ芸術座を創設。その演技理論は、1930年代、左翼演劇の隆盛とともに中国に受容された。著書に『芸術におけるわが生涯』、『俳優修業』など。
- 23) [訳註] 月刊総合誌。1915年9月15日、陳独秀により『青年雑誌』として創刊、後に改題。儒教批判、口語文の提唱を柱とする。後にマルクス主義に傾倒、中国共産党の理論機関誌となった。
- 24) [訳註] 京劇。『水滸伝』に取材した新編歴史故事劇。1945年、延安平劇研究院により初演。毛沢東により評価され、後の新編劇に影響を与えた。1959年に改編、中国京劇院により上演。
- 25) [訳註] 京劇。『水滸伝』に取材、清代の崑曲、宮廷戯にも同題材の演目が見られる。楊雄の妻潘巧雲が姦通により成敗される物語を描く。
- 26) [訳註] 京劇。『三国志演義』に取材、周瑜の策略「美人計」が諸葛亮によって看破され、劉備が孫権の妹尚香を娶ることとなる物語を描く。
- 27) [原註] 「文化部第二次全国戯曲劇目工作会議」における、当時の文化部副部長劉芝明による「大胆放手、開放劇目」と題する報告を参照。
- 28) [訳註] 1949年7月24日設立の団体。中華全国戯劇工作者協会を前身とし、53年に改名。中国共産党指導下にある演劇従事者による組織で、初代主席は田漢。

めており²⁹⁾、反対に、二〇世紀初頭からすでに着手されていた戯曲改良の試みは、真の芸術的な成功をおさめることができていなかったということである。

したがって、伝統戯曲が芸術外の要因によって1966年から76年にかけて重大かつ壊滅的な断絶にぶつかり、さらにはこの断絶が「推陳出新」に対する民族虚無主義を帯びた解釈を伴い、伝統戯曲が演目およびその特有の上演様式の両面において継続困難な事態に陥ったときこそ、戯曲は理論と実際の両方の局面において有史以来の重大な危機に瀕したといえよう。この危機は、確実に戯曲の生存の根本をおびやかすものであった。この種の危機は、ある一面においては、二〇世紀初頭から東西の文化に大規模な融合が生じ、あるいはより正確には、西洋文化が東洋の社会生活および文化芸術の領域に大規模な影響を及ぼして以来、一世紀の長きにわたって行われてきた文化の移入が、ついに実際の社会生活と文化芸術の中に最後の影響をもたらしたものであると理解することができるだろう。また別の一面においては、われわれの民族が総体としてついに伝統文化と芸術に対するアイデンティティを失ったことにより、ある世代の、ひいてはより多くの人々がこの伝統芸術様式を感受し鑑賞する権利を奪われ、心理的に伝統芸術に対し距離感を覚えるようになり、ついに文化と芸術の領域において空前の価値の真空を作り出してしまった。そして、このことこそが、中国伝統演劇を真の危機に至らしめたのである。そのため、大局的な文化背景の視点から見れば、中国戯曲が現在直面している危機とは、一世紀にわたる西洋文化の衝撃および文化植民主義思潮の産物と言わざるを得ない。しかし、より厳密に言うならば、戯曲の生存危機は西洋の話劇という演劇類型、およびスタニスラフスキーあるいはそのほかの西洋の演技システムの衝撃によってもたらされたのではなく、主として戯曲自身の価値体系およびその芸術上の生存空間が破壊されたことによってもたらされたのである。もちろん、このような破壊、そして破壊された後の戯曲の生存状態と運命は、さまざまな人間によるさまざまな時代の、「推陳出新」に対するさまざまな解釈ときわめて密接な関わりを持っているのである。

三、戯曲の危機と「推陳出新」の可能性

前述した中国40年代以来の伝統戯曲の発展の軌跡から見て取れるのは、「推陳出新」という当局によって主導された同一の文化戦略の支配下において、人々は戯曲の伝統に二種類のまったく異なる態度を示すことができ、また二種類の明確に異なる結果を導き出すことができるということである。しかし、これは「推陳出新」という多義的な文化戦略に対し、ある種の解釈をしさえすれば、伝統戯曲は生存と発展を遂げられることを意味するわけではない。

たとえば、われわれも見てきたように、50年代の戯曲界は伝統演目を整理することに心血を注いだ。この大規模な整理は、伝統戯曲の脚本を、その本来の姿で保存しようとする意図したものである³⁰⁾。しかし、指摘しておかねばならないのは、このような整理は伝統に対する完全な賛同を意味せず、反対に、これまで戯曲の伝統の尊厳を慎重に維持するという前提のもとで進められてきたことはなかったのである。いいかえれば、このような整理は、整理者が伝統を保護するという明確な意識を持っていることを意味せず、伝統演目を丹念に記録することの背後には、誠実に伝統の価値を肯定する文化と芸術理念を支えとすることが欠けているのである。その上、演劇界においてこのような整理と保存に従事するのと同時に、実際の演劇の舞台上、および実際の演劇の上演においては、二〇世紀初頭に萌芽した伝統に非ざる、あるいは伝統に反する芸術的価値観が、すでに急激に蔓延していた。このような趨勢が最後に社会の公認する価値体系へと発展するのは、80年代をまたねばならない。伝統戯曲と鑑賞者の間のつながりは、二十年にわたる時間の中で強制的に隔絶され、古典詩歌と小説に続き、中国伝統文学と民衆の最後の絆としての伝統戯曲も突如断絶し、文化的価値の真空に置かれた中国社会と民衆は、もはや西洋化の波を防ぎとめる力を失っている。そのことは、「第二次世界大戦」以降の多くの第三世界の国が西洋化の波に直面した際の無力感を連想させ、さらには日本の伝統芸能である能、歌舞伎や芸妓などの急速な衰退をも連想させる。アメリカの文化人類学者キージング (Roger M. Keesing) は、部族の植民地化の過程におけ

29) [原註] 当時の人の回想によれば、毛沢東自身もまた伝統戯曲を愛したという。しかし彼は、1963年12月12日、中宣部文芸処編集出版のある文書の指示において、多くの「今にいたるまでやはり死人が統治している」各文芸部門において、演劇の問題がとりわけ重大であることを激しく憤り、糾弾した。演劇事業を主管する文化部は「帝王将相部」、「才子佳人部」とせられ、そのことによって、戯曲の領域において伝統演目が依然として主導的な地位を占めていることに対する彼の不満を示した。これは、当時の演劇界の基本的な状況を示す証左となろう。

30) [原註] 手元にある『浙江戯曲伝統劇目匯編(姚劇)』の「編集凡例」は、次のように記している。「本書に収録された脚本は……状態を保存するため、誤字、当て字を校正した以外は、いかなる整理改編も加えていない。その精髓と残滓がともにとどめられているため、内部発行とする」。(中国戯曲家協会浙江分会、余姚姚劇團搜集小組編、1962年12月内部印刷発行)。

る文化的危機についての研究で、次のように指摘している。

ヨーロッパの圧迫に屈服し、伝統的宇宙観における自身の中心的地位を否定し、被征服者となったために、部族はしばしば自身の文化を取るに足りないものと見なす。局外の視点から自身の伝統生活における習俗や価値観、儀式を眺めることは、ある民族の文化をひとつの象徴に変える。この局外の視点を一旦取り入れると、伝統的な生活様式は過去の栄光と自由な黄金時代を象徴するものとなりうる。さもなければ、非現実的なものとして捨てられる、なぜなら伝統的な生活は白人のような力を生み出さないからである。³¹⁾

キージングのこの話をもっともよく裏付ける事実として、二〇世紀初頭に陳独秀ら急進的知識人が戯曲の改良を提唱したとき、この「非現実的なものとして捨てられた」伝統が、まさしく中国をヨーロッパのように豊かで強大にするという現実的目標のためには利用できなかったためにそうなったということがある。八十年の時間を経て、非常によく似た社会文化の気風の中で、それはふたたび徹底的に打ち捨てられ、ついにはある種の文化の記号となるほかなくなった。

戯曲は、宋、元以来ずっと中国人の、とりわけ一般民衆の文化娯楽生活のもっとも重要な構成要素であった。しかし、90年代以降、中国にかつてあった300を超える戯曲の劇種は、少なくとも三分の二から四分の三以上がその生命力を失った。浙江省を例に挙げれば、かつては26の劇種があり、60年代には20の劇種が通常の上演活動を行う状況を保っていたが、現在では、いくつかの劇団を持ち、通常商業公演を行うことができるのは越劇³²⁾と婺劇³³⁾のみである。そのほかの劇種は、もはや跡形もなく消滅したか、象徴的にのみ存在しているか、時代の中にわずかな痕跡をとどめるのみである。もし上述の20あまりの劇種の名作とされる伝統演目が、50年代に発掘、整理され幸いにも保存されているとするならば、伝統戯曲においてより重要な価値を持ち、より豊富な文化を内包する上演手段、とりわけ伝統戯曲独特の上演形態と豊かで多彩な演技術は、その多くがすでに伝承者を失い、三、四十年前に先代の役者から直接芸を伝授された最後の世代の俳優はもはや高齢である。おそらくこの十、二十年のうちに、数百年の長きにわたり伝えら

れ、幾世代もの戯曲役者の創造と心血を結集した芸は消え去り、二度と戻らないだろう。

つまり、人々が「推陳出新」を「旧きを^{ママ}除いて新しきを布く」と理解し、この文化戦略に内在する伝統の価値に対する懐疑を、伝統を徹底的に捨てる行動へと読み替えたとき、同時代生活における伝統の生命力は必然的に脅かされ、次いで伝統の危機も必然的についてきたのである。ただ、このような危機が訪れたとき、「推陳出新」自身もすでに時代遅れの戦略となっており、とりわけその「陳」がすでに、あるいはまもなく存在なくなるといふときに、この種の戦略の効力はもはや失われている。推すべき「陳」のない芸術の現実を前にし、そのような環境にわれわれが身を置くと、「旧きを翻して新しきを出す」もまた、もはや意味をなくしているのだ。

前述したように、字面から見れば、「推陳出新」の戦略と伝統に対する基本的な賛同あるいは完全なる排斥という二種類の態度には違いがある。しかし根本から言えば、その価値基準はやはり伝統に非ざる、ひいては伝統に反するものである。この種の戦略は、本質的には功利主義であるために、徹頭徹尾限られた視野のもと、伝統を現実社会の人々がよりよく生存し発展するための道具としてしか見なさなかった。そして、伝統文化と芸術本体の価値や、伝統の持つその現実存在に依存しない価値については、いかなる肯定もしなかったのである。伝統を同時代の生活を豊かにする手段としてしか見なさず、伝統を同時代の生活の装飾、あるいは娯楽の認知モデルとしてしか見なさないことは、芸術と文化の領域においてあまりにも偏狭にすぎるだろう。なぜなら、このような思考方法の本質は、現代人の生活と享受のみを、文化と芸術をはかる唯一の価値判断の尺度としているからである。そのため、「推陳出新」という文化戦略を用いて伝統戯曲がぶつかった生存危機に対峙したとき、実際には伝統戯曲芸術そのものを継承し保護する必要性に注意を払っておらず、伝統戯曲芸術自身に内在する永久の価値にも注意を払っていなかった。「推陳出新」は、伝統戯曲を悠久の文化伝統の象徴と長きにわたる社会生活史の縮図として扱うことをせず、数百数千年の間、幾世代もの役者の芸術創造性の成果が積み重なった抽象的な存在として扱うこともしなかった。そして、現在の人間の享受できる現実の文化資源としてのみ取り扱い、まだ利用価値のあるときにその精髓を抽出し終わると、破れ靴のごとく捨て去ったのだ。

このような戦略は、伝統文化と芸術が旺盛に発達して

31) [原註]『当代文化人類学』下巻、(台湾)巨流図書出版公司、1986年版、656頁。

32) [訳註]浙江省嵊県を起源とする劇種。同地方の民謡から発展、江蘇・浙江・上海一帯で流布。

33) [訳註]浙江省金華地区を起源とする劇種。

いる上昇時期にのみ採用することができる。というのも、そのような時期には、戯曲のような伝統的文化芸術活動は、民衆との広範にわたる接触を経て人々の間で分かち合われ、その伝承と発展も、このような分かち合いの中で信頼に足る保証を獲得していくからである。その上、このような場合、その改造と革新も、通常はその本体を危機に至らしめることはない。

しかし、伝統文化が生死存亡の危機に直面している重要なときに、この種の戦略が効果を発揮することはない。少なくとも、伝統文化の継続という視点から言えば効果を発揮できることはなく、なぜならこのような戦略は、基本的に伝統の運命を顧みることなどないからである。伝統への責任感が欠けており、文化の局面における伝統芸術の価値、伝統芸術の文化伝承に対する価値をまったく軽視しているのだ。すなわち、このような文化戦略が意味しているのは、戯曲のような伝統芸術が現代人の芸術鑑賞と審美眼の賛同を得られないとき、それは何のためらいもなく捨てられ、悠久の歴史を持つ伝統芸術も二度と保護と継承を得られないということなのである。

あまたの伝統戯曲の劇種がもはやその観客を失い、その輝かしい過去のように人々に現実的な享楽を提供できず、商業的な価値もなくなり、戯曲が総体的に最後の衰退に直面した環境においては、「推陳出新」という戦略が時代の変化に適應していないことは明白である。このような背景のもと、われわれには別の戦略が必要であり、それは伝統演劇を歴史の象徴および文化の記号とみなす戦略である。この種の戦略を求めるのは難しいことではない。少なくとも、われわれは日本の能、歌舞伎の同時代における生存方法の中から深い啓示を得ることができる。芸術とは民族文化ないし世界文化の重要な構成

要素であり、芸術は人類に特別な精神的恩恵を与え、しかも芸術の効能はそれにとどまらない。もしわれわれが伝統演劇の持つ娯楽の効能と文化的含意に気づき、その重層的な価値に気づいていれば、時代の変遷が伝統演劇を一般民衆の文化娯楽生活から引き離し、その娯楽の効能が二度と機能することはないとしても、その文化的効能を伝統演劇の持つ重層的な価値の中心に置くという戦略が、おのずとわれわれの前にあらわれるだろう。この場合、文化を保守するという芸術理念を構築し、伝統演劇を凝固の方法によって永久に存在させることは、時代と社会環境の具体的な法則性を離れ、ひたすらに文化発展の理念を堅持し、「推陳出新」のモデルで伝統に自己変革を強い続けることと比べれば、より実行の可能性をそなえ、文化の継承と文化の再編にとっても有益なのではないだろうか。

文化保守主義とは、文化の局面における価値基準であるばかりか、さらには文化がよりどころとする価値体系を維持する、生き延びるための戦略なのである。歴史ある民族が変化の力によって抑圧されたとき、民族が完全な形で生き延び、民族文化がその完成形を保持し、民族の芸術を継続するためにもっとも重要な方法は、伝統に従い、アイデンティティを維持し、文化における無力感、劣等感、崩壊の脅威を再考することである。このような行為は危険を伴い、最終的には伝統的な民族芸術の発展する空間を失うかもしれない。しかし、歴史ある芸術様式が徹底的に衰退し消滅することと比べれば、より理性に合致し、より人類文化の多元化という需要にも符合している。結局のところ、もっとも実現可能な方法となるかもしれないのである。

(訳：田村容子)