

傅謹 「『先生』たちの改革」¹⁾

傅謹「“先生”們的改革」(2005 年)

もしも全ての時代にその時代を象徴する記章のような言葉が存在するとしたら、我々は「改革」を、1978 年以來の「新時期」²⁾における時代の雰囲気をもっとも具えた言葉だと見なすことができるだろう。時代はこの「改革」という動詞に特殊な肯定的意味合いを与えた。とりわけ非常に強烈で宏大な叙事の色彩を賦与し、その潮流は何もかもを巻き込んでいった。さまざまな領域の歴史叙述も続々とこの順風満帆な列車に乗り遅れまいと、きそって自らの物語を「改革史」とし、「改革という赤い路線を貫いてきた」のである。ここ二十年の京劇文献を繙いてみれば、梅蘭芳のような中国京劇史におけるメルクマール的な偉大な芸術家はみな「改革者」と称揚されているのを目にすることだろう。彼らにとどまらず、京劇史上のあらゆる巨匠はすべて一夜のうちに「改革者」となった。努めて探してみさえすれば、彼らの芸術人生のなかにたとえ僅かであるにせよ「改革」の実績を見つけ出すことができるだろう。

梅蘭芳³⁾について演劇界では既に数十年に互に議論されてきたが、三十年前の人々がよく議論したのは、梅蘭芳はいかに「推陳出新」⁴⁾を進めたのかということである。というのは「推陳出新」はあの時代の芸術家にとって最高の名誉であるからだ。例えば梅蘭芳がその芸術創作において行なった不断の「改革」については、最近の梅蘭芳研究において最もよく見られるキーワードになっており、梅蘭芳を記念する重要なイベントであれ、親族や弟子達の回顧録であれ、梅蘭芳の伝統京劇についての「改革」及び「改革精神」はともに重要な問題であり、

また演劇理論の立場からも、それは梅蘭芳の芸術価値と貢献に対する最も主要な肯定の方式なのだ。梅蘭芳に対する肯定は、それはつまり彼らの「改革」及び「改革精神」に対する肯定である場合が多いのである。

理論や歴史がたとえ客観性をもっていたとしても、そこに主張する者の学術的利益が潜んでいることは免れ難い。梅蘭芳を京劇の「改革者」と讃えることは、ただ単純な歴史の回顧であるばかりでない。歴史についての新たな叙述には学者たちの私心が暗に含まれているものなのだ。梅蘭芳の「移歩不換形」⁵⁾についての言説が引き起こした波紋は、それを象徴的に示す事件であるといえる。この事件はつとによく知られたものである。事の発端は梅蘭芳が1949年の年末、全国政治協商會議⁶⁾に参加した後に天津に立ち寄った際、天津の『進歩日報』⁷⁾の記者張頌甲⁸⁾から受けたインタビューである。京劇改革に言及して次のように述べた。「京劇改革はそんなに簡単なことではありません。…私は、京劇芸術の思想改造と技術改革はできれば混同して語るべきではないと考えています。後者については原則として保持すべきであり、また前者についてもまず十分な準備と慎重な検討を重ねるべきで、その上で修正すれば間違いは起きないでしょう。京劇は古典芸術であり、数千年の歴史を有しています。ですから、修正をするにしても、よほど慎重にあたらねばなりません。そうでなければ、きっと不自然で無理のあるものになってしまうでしょう」(俗諺に「移歩換形」という言葉がありますが、こんにちの演劇改革工作は“歩みを進め”でも“形は換えず”ということ)

1) [訳註] 初出は、『読書』2005 年第 11 期。訳出に当たっては以下を用いた。傅謹『京劇学前沿』、文化藝術出版社、2007 年、206-215 頁。

2) [訳註] 文化大革命を推進した四人組が失脚し、四つの現代化が始まった 1978 年以降の時期を指す。

3) [訳註] (1894-1961) 原籍江蘇省泰州の人。北京生まれ。代々の京劇役者の家に育った京劇の女形。四大名旦の一人。梅派創始者。1915 年に古装戯を創始して以来、京劇界のトップに立つ。31 年、国劇学会を組織。日本、アメリカ、ソ連で海外公演を行う。建国後は、中国戯曲研究院院長、中国京劇院院長等を歴任。代表作に「太真外伝」、「霸王別姫」など。

4) [訳註] 文化遺産を継承する際、古いものから精髓をとり出し新たに発揚すること。延安平劇院の成立を祝して毛沢東が揮毫した題字。これ以降の伝統演劇界で提唱された理念の一つ。

5) [訳註] 歩を進めれば風景もそれに従い変化することを表す成語「移歩換形」を梅が「歩を進めても形は換えず」と言い換えたもの。この主張が戯曲改革に消極的であると批判されることになる。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。

6) [訳註] 中国の民主諸党派などで構成され共産党統治を補完する人民民主統一戦線組織。

7) [訳註] 1949 年 2 月天津で創刊された民営新聞。前身は天津の『大公報』。

8) [訳註] (1927-) 河北省石家荘の人。ジャーナリスト。建国後、『進歩日報』、『大公報』、『北京日報』、『中国財貿報』などに所属。1983 年、『経済日報』副総編集長、1986 年、『中国建材報』社長兼総編集長。現在は中国建材報社名誉社長。

なければなりません」⁹⁾この事件の結末も同様に周知の通りであるが、1949年11月3日の『進歩日報』紙上で報道された後、全国演劇改革のためにまとめた方針を制定したばかりで、改革のリーダーになりつつあった北京演劇界の専門家たちを明らかに激怒させたのであった。彼らは梅蘭芳のこの談話が実質的に「改良主義を宣揚する観点から、京劇革命の精神とは相容れない」ものであると考え、既に文章を発表して批判する準備があるとのことであった。この消息は、あきらかに天津文化局から梅蘭芳に故意に伝えられ、この予想だにできなかった強烈な反撃を前に、梅蘭芳は天津滞在を延ばさざるを得ず、その後11月27日の午後、天津市戲劇家協会¹⁰⁾によってわざわざ「旧劇改革座談会」が開かれることになった。梅蘭芳は意見を修正し、自己批判の姿勢に変えて次のように述べた。「劇本の内容と形式の問題に関して、天津に参りました当初、“歩を進めても形は換えず”という意見を發表いたしました。その後、田漢¹¹⁾、阿英¹²⁾、阿甲¹³⁾、馬少波¹⁴⁾などの諸先生方と検討した結果、私のあの意見は間違っていると思いました。現在私はこの問題について、形式と内容は分かつことができず、内容は形式を決定するのであり、“歩を進めれば必ず形も換わる”のだというふうに理解しております」¹⁵⁾。彼のこの自己批判への転向において婉曲に言及された数名の彼と「検討」を行なった「先生」であるが、阿英は当時天津文化局局長であり、事件の具体的な処理仕事を担当した文化官僚であった。そして、その他はほとんどが北京において梅蘭芳の「移歩不換形」の見解に対して強烈な批判意見を出した「北京」の専門家達である。

なぜ梅蘭芳が天津において大きな波紋を引き起こすような談話を発表したのかは誰にも分からないが（我々が唯一確定できるのは、それは確かに梅蘭芳じしんの意味であり、しかも当事者である張頌甲の回顧録によると、波紋が起きた当初、梅蘭芳に迷惑をもたらしたこの記事を取材し書いたことで深く恐縮し、梅蘭芳を免罪する声明を發表し、談話の内容は彼の誤解や謬りによるものと示すことを提案したが、梅はこれを拒絶したという）、

我々のような後にこれを知った研究者はせいぜいこの程度のこと——梅蘭芳は彼の談話がこのようにも強烈な反響を引き起こすとはまったく予想だにできなかった——を推測できるだけだろう。しかし仮にこの談話を彼の無意識の誤りとみなし、言い間違いだと理解するならば、それは明らかに事実とは一致しない。少なくとも梅蘭芳が北京を一步外に出て、すぐに天津で彼の「移歩不換形」についての談話を発表したことは、彼がまもなく訪れる演劇大変革を前に懸念を抱いていたことを示している。しかしながらこのような懸念の背後には、彼が巨匠芸術家として将来の芸の道でおそらく出会うであろう困難に対する敏感さと、演劇界がまもなく開始する「改革」に対する態度がまぎれもなく表れているのではないだろうか。

「移歩不換形」の顛末が示唆に富んでいる所以は、この事件とその結末によって京劇史上の重要な段階の始まりが明示され、この時から、京劇の道は梅蘭芳のような京劇界の人物によって左右されたり決められたりすることはもはやなくなったということである。これより前、梅蘭芳はつとにその名を天下に知らしめていたが、もしも彼が確かに後人が賞賛するような「改革者」であったならば、1949年まで、彼は京劇の舞台において数十年に亙る「改革」の努力を行い、それらの改革が成功したにせよ失敗したにせよ、どれだけの文人が彼の創作に協力し参画したにせよ、少なくともどのように改革すればよいのか、どのように改革すれば京劇の芸術原則に合致するかといった類の問題において、彼は一貫して疑いのない発言権と決定権を持っていたのである。しかしながら、梅蘭芳が自己批判を半ば公開する形で迫られ、「移歩不換形」に関する意見を撤回させられてしまったのは、彼が「新社会」に足を踏み入れたと同時に明らかに間違いのない信号を受け取り、この信号がこれ以上ない明確さで彼を警戒させたからである。梅蘭芳ら著名な役者が破天荒にも第一回全国政治協商会議に招かれ参加し、一介の役者から国家の最高政策決定機関のメンバーとなり、政治的にかつての役者たちがまったく得ること

9) [原註] 張頌甲「四十年前的一樁戲劇公案—梅蘭芳發表“移歩不換形”主張之始末」『戲劇報』1988年第5期。

10) [訳註] 天津における演劇に携わる非政府組織。1949年成立の天津市戲劇曲芸工作者協会が前身。

11) [訳註] (1898-1968) 湖南省長沙の人。劇作家、詩人。日本留学中に創造社結成に関わり、1925年、南国社を組織して演劇活動を展開。国民党政治部宣伝処勤務の後、32年、中共入党。41年、新中国劇社(桂林)を組織。建国後は、文化部戯曲改進局局長、芸術管理局局長、中国戲劇家協会主席等を歴任。代表作に話劇「閔漢卿」、改編戯曲「白蛇伝」など。

12) [訳註] (1900-1977) 安徽省蕪湖の人。別名、銭杏邨。劇作家、文芸理論家。1926年、中共入党。30年、左聯(左翼作家連盟)に参加。日中戦争期は『救亡日報』編集委員。建国後は、天津市文化局長、全国文聯副秘書長等を歴任。

13) [訳註] (1907-1994) 江蘇省武進の人。本名、符律衡。京劇演出家、戯曲(伝統演劇)理論家。日中戦争期は延安魯迅文学院美術系に学び、後に延安平劇研究院副院長。建国後は、文化部戯曲改進局研究室主任、中国京劇院副院長等を歴任。

14) [訳註] (1918-2009) 山東省萊州の人。京劇作家、戯曲理論家。1931年、文芸誌『天外』の主編。日中戦争には八路軍として参加。建国後は、中華全国戯曲改革委員会秘書長、中国戯曲研究院副院長、中国京劇団団長等を歴任。代表作に「正気歌」など。

15) [原註] 張頌甲「四十年前的一樁戲劇公案—梅蘭芳發表“移歩不換形”主張之始末」『戲劇報』1988年第5期。執筆者の記憶によると、この座談会記録は、『進歩日報』1949年11月30日第1版と同日の『天津日報』第4版に同時掲載された。

のできなかった崇高な地位を獲得したとはいえ、しかしそのために彼は代償を払わねばならなかった。彼が本来最も発言権を持つべき演劇芸術の領域において、彼の地位は逆転してしまったのだ。これ以降、京劇はどのような形式で存在すべきか、演劇はどのように「改革」するべきなのか、ひいては舞台において何をどのように演じるべきかといった問題において、さらなる権威性と影響力を具えた声が現れた。その声とは「北京演劇界の数名の専門家」のものであり、彼らは梨園の外からやってきた「演劇」理論家であり「戯改」¹⁶⁾のリーダーであった。とりわけ注目すべきは、ここでいう「演劇界」とは、梅蘭芳を代表とする数十万人の芝居を生業とする役者が明らかに含まれていないという点である。彼らは上海や重慶、あるいは延安からやってきたのであり、政治的態度がどうであれ、彼らはみなひとつの同じ身分——「新文芸工作者」という身分を持っていたのである。彼らは新時代によって「旧式の役者」と呼ばれるようになった戯曲の役者たちと肩を並べることを望まなかったであろうし、内心では「旧式の役者」のことを蔑視していた。たとえその名が轟く梅蘭芳も例外ではなかったのである。

後の演劇史がこの事件を極力回避してきたにもかかわらず、事実上我々はこの事件を、1950年代初めの「戯改」が順調に展開することができるようになることが最終的に保証された歴史的転換と完全にみなすことができるだろう。まさしくこのような転換を経ることによって、「戯改」はようやく最終的にこれらの「新文芸工作者」によって主導されるようになり、そして中国現代演劇史はこのような奇妙な形で展開することになったのである。すなわち、1950年代の初めから演劇「改革」の路線や方針や政策は均しく戯曲界の業界人即ち役者達によって決定することができなくなっただけでなく、演劇の舞台においてけっきょく何を演じるべきか、さらには伝統演劇をどのように演じるべきなのか、についても役者たちによって決定されることはもはやなくなったのである。梅蘭芳の経験はひとつの始まりにすぎず、それが明示した先行きとは、役者達の舞台上における主導権が完全に

失われる、ということであった。これと非常に良く似たケースは、京劇界のもう一人の傑出人物、程硯秋¹⁷⁾の境遇であろう。全国第一回文代会¹⁸⁾において程硯秋は激情を抱いて大会へむけて五つの書面提案を行った。それは『改革平劇建言』と戯曲博物館、国立劇院、国劇学校などに関わるものを含んでいた。しかし現在においても依然としてじゅうぶんに価値のあるこれらの提案は堪え難い冷遇の憂き目にあったのである。後に彼は、彼とははっきり異なる、既に政府の文化官僚になった「新文芸工作者」たちによって主導された「戯改」が少しずつ展開されていくのを実際に目撃し、怒りに身もだえながら「戯改局」¹⁹⁾は「戯宰局〔伝統劇を屠るの意で用いたのであろう〕」と語った。希望を胸に積極的に「戯改」事業に身を投じた程硯秋は明らかに自らの役回りを誤解したのだった。もとより、1950年代の演劇改革のプロセスの中で、役者達の作用をいかに発揮させ、彼らの積極性を引き出すか、という問題は、改革の主導者達に完全に意識されなかったわけではない。この改革において、文化部²⁰⁾から各地の文化官僚に至るまでみな何度も繰り返し役者を尊重するべきであると強調した。「改戯〔戯曲の演目や演技の改革〕」の際には、修正したすべての演目は必ず役者の同意を得てはじめて上演できるようにと要請すらした。しかし梅蘭芳のような全国的な名声を誇る著名な芸術家であれ、各地方の劇種ごとの「著名な役者、あるいは老役者」であれ、受け入れざるを得ない事実と向き合ったのである。即ちこの改革は彼らの改革というよりむしろ、「新文芸工作者」たちに主導された、彼らに対する改革であったということである。そして役者達は一貫して、延安や上海からやってきた「新文芸工作者」たちの「団結させ、教育し、援助し、改造する」対象に過ぎなかった。田漢の1950年末の全国戯曲工作会议²¹⁾での報告はそれを明らかにしている——彼は毛沢東²²⁾の言説を引いて「我々の任務は一切のあるべき旧形式と旧式の役者を糾合し、彼らを援助して感化させ改造させることである。彼らを改造するために、まず彼らを団結させなければならない」また周恩来²³⁾の関連する言

16) [訳註]「戯曲改革」の略称。1950年7月に文化部によって戯曲改進委員会が組織され、翌年5月には政務院から「関於戯曲改革工作的指示」が出されるなど、建国初期から政府主導で積極的な演劇改革が試みられた。

17) [訳註] (1904-1958) 満族。北京の人。京劇の女形、四大名旦の一人。程派創始者。1930年中華戯曲専科學校の創設に参加。建国後、中国戯曲研究院副院長。代表作に「荒山淚」、「鎖麟囊」など。

18) [訳註] 中華全国文学藝術工作者代表大会。1949年7月に建国前の北平で開催された。毛沢東の文芸方針の下、解放区と国統区の文芸工作者を統一するのがその目的である。

19) [訳註] 戯曲改進黨。1949年11月文化部の下に設置された戯曲改革を担う機関。当時の局長は田漢、副局長は楊紹萱、馬彥祥。

20) [訳註] 中国國務院〔内閣〕の下で文化事業を司る、文化行政の最高機関。

21) [訳註] 1950年末、建国後の戯曲改革工作の方針を検討するために文化部によって開催された、京劇及び地方劇の代表者会議。

22) [訳註] (1893-1976) 湖南省湘潭の人。政治家。中共党主席、中華人民共和国国家出席。1921年、中共創立に参加。31年、中華ソビエト共和国臨時政府(瑞金)樹立。長征、国共合作を経て日中戦争に勝利、49年、中華人民共和国建国。建国後は、その左派的な文芸政策によって多くの文化人が影響を被った。

23) [訳註] (1898-1976) 政治家。國務院総理。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、

説を引用し、「我々はすべての民衆から愛される旧式の役者を尊重しなければならない。彼らを尊重してはじめて彼らを改造することができるのである」と。確かに、仮に「戯改」のなかで役者を「尊重」し「団結」させることが考慮されたとしても、それは「改造」という目的を達成するために取られた手段にすぎない。これらの談話を引用した田漢にいたっては、彼がここで「我々」という複数形を用いるとき、そこに込められた意味はじゅうぶんすぎるほどはっきりとしている。まさに彼らの言う「旧式の役者」が何を指すのかが非常に明白なのと同じように。少なくとも1950年代初めの「戯改」運動のなかで、このように二つのグループの区別ははっきりとしており、彼らの間の強弱関係も一目瞭然であった。

梅蘭芳が蒙ったこの挫折を詳細に解説することは、我々の「戯改」に対する理解を深めるのに役立つであろう。ここから我々は、梅蘭芳に対するこの厳しい批判は、もとより彼の「移歩不換形」という伝統的価値に重心をおきつつ双方に配慮した意見が、できる限り短期間で伝統演劇の思想と芸術の体系を完全に反転させたいという改革主導者の過激な見解と食い違ったことによるものである。同時に、もうひとつの回避できない、さらにはより重要性を具えた内在的な原因もあった。それはつまり、改革の主導権と発言権の争いである。この視点をなおざりにすれば、「北京演劇界の数名の専門家」がどうして梅蘭芳の談話に対してあのようにも強烈な反応を示したのか、我々には理解し難いだろう。それは芸術的なレベルにおける一般的な観念の議論や学術的な見解の違いをはるかに超えている。この意味において、我々は梅蘭芳の「移歩不換形」の談話を、梅蘭芳を代表とする世代の役者が、演劇芸術の領域における改革発展の発言権を完全に喪失してしまうだろうと直感したために行なった抵抗の試みとみなすことができるのだ。それは程硯秋の第一回全国文代会における提言と同じように、自らの性格と身分にじゅうぶん合った口ぶりで、新しい演劇改革における参与と発言の権利を婉曲に求めたのである。梅蘭芳の性格に基いて、彼は消極的に、遠まわしに、改革はより慎重に、順を追って漸進するモデルの選択により近づくよう希望し、彼と彼を代表とする役者たちがもつ伝統的な価値観が存続する機会をより多く得られるように試みたのである。そしてまぎれもなく、この敏感な

問題について彼は、「戯改」の主導者たちが容認できない言動を行い、彼らが受け入れられない要求を提案したのである。なぜなら「新文芸工作者」たちは役者たちと発言権を共有する準備もできておらず、また芸術改革の主導権を役者たちに譲渡、あるいは部分的に譲渡するつもりもまったくなかったからである。

しかし梅蘭芳が反応した際の態度と形式は依然として極めて重要である。彼の屈服は彼の個性によってのみ解釈することはできない。実際、梅蘭芳より性格が頑強で激しい多くの劇界の巨匠はみなあの時代には同様の屈服を選択した。そのなかには馬連良²⁴⁾や蓋叫天²⁵⁾も含まれている。私は、1950年代初めの「演劇改革」の研究に携わって十年余りになるが、ずっと自らにひとつの問いを投げかけ続けてきた。なぜ全国各地のあんなにも多くの伝統演劇の知識が乏しい「戯改幹部」たちは、あの至芸を習得し、深く民衆から歓迎され推戴される著名な芸術家たちよりも自分のほうがずっと演劇を理解し、さらには演劇はどのように演じるべきか、演劇はどのように存在し発展すべきなのか、とりわけどのような演劇が「好戯〔すばらしい芝居〕」であるのかをより理解していると思っていたのだろうか。彼らの一部の者はたかだか数カ月前に軍隊の「掃盲班〔非識字者のためのクラス〕」でざる一杯分にも満たない字を覚えただけにすぎず、数カ月前にさらに遡れば、これらの無学な農民はおそらく舞台の下でよだれを垂らしながら、彼の心の中の当代随一の著名な役者を仰ぎみていただろう。それが瞬く間にこれらの著名な役者たちに報告ができるようになり、彼らのために特別に設けられた学習班で彼らに演劇についての指導を行なっているのである。何が彼ら「戯改幹部」たちにこのような自信と力を与えたのだろうか。この問題のもうひとつの側面は、なぜ全国各地の万にも及ぶ戯班〔旧時の芝居の一座のこと〕や十万にもものぼる役者たちも、次第に「新文芸工作者」の優勢な立場を受け入れ、自ら「戯改幹部」に学ぶ必要があると確信したのかという点である。彼らは政府に歩み寄るように努め、少なくとも表面的には喜び勇んで学習班に参加し、積極的主体的にかつての道徳観念と芸術思想における誤りと反動的な内容について自己批判した。どのような力が彼らをしてこのようにも無自覚に、全く新しい、自分にとって完全に不利な価値体系のなかに身を置かせ、さら

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。

24) [訳註] (1901-1966) 回族。北京の人。京劇老生俳優。馬派創始者。喜連成（後の富連成）科班で芝居を学ぶ。1930年、扶風社を組織。建国後は、北京京劇団団長、北京市戲劇專科學校校長等を歴任。文革中に迫害を受け死去。代表作に「借東風」、「甘露寺」など。

25) [訳註] (1888-1971) 河北省高陽の人。本名、張英傑。京劇武生俳優。蓋派創始者。南派武生の創始者李春來の芸を継承。「活武松」の異名を持つ。建国後は、浙江省文聯副主席等を歴任。代表作に「打虎」、「獅子樓」など。

にこの新しい価値体系の建設と安定を推進させたのだろうか。どのような力が、梅蘭芳を代表とする演劇界の巨匠たちをして、最終的にあの京劇を知らない、少なくともよくは知らない「新文芸工作者」に心から願うように屈服させたのだろうか。

いずれにせよ、「戯改」とは中国演劇全体に測りがたい影響をもたらした芸術運動である。その影響がこのようなにも強力に、たった数年の間に全国に波及し、千年以上の歴史を持ち、数億の民衆が居住する数百万キロメートルの範囲に広く分布し、二百以上の劇種を有する中国演劇を相当大きなレベルで改変してしまったのは、ひとまとまりの全く新しい芸術観念と価値基準によって伝統演劇の観念と価値を置き換え、その単一の観念と価値観によって、中国演劇の広大な地域と多くの劇種が元来もっていた豊かで多面的な観念や価値観が取って代わられてしまったからである。このひとまとまりの観念と価値観は中国演劇の実際の状況と歴史の進展のなかから発展したものでは決してなく、完全に外来のものである。しかしながら、同じように重要な、あるいはより重要な原因は、この価値観の中国における代弁者が、この価値体系で中国演劇の領域全体を覆い尽くすほどの巨大な力を有していたことである。そして中国の社会と演劇劇団体制の徹底的な改変は、「戯改」のために極めて重要な制度上の保証を提供し、制度の交替は、「田漢、阿英、阿甲、馬少波」に迅速に伝統演劇領域に介入し、かつ中国演劇の発展方向についての政策決定者、とりわけその唯一の決定者にまもなくなる可能性を提供した。政策決定者の変化と彼ら唯一の決定者の出現は、梅蘭芳を代表とする役者たちの予期せぬことであり、抵抗しようのないことであった。が、それはまさしく 1950 年代初期の中国演劇界が芸術観念と価値基準の天地をひっくり返すような徹底的な改変を受け入れざるを得なかった秘密の所在でもあったのである。

しかし我々は歴史叙述において、このような変化あるいは変化の中の演劇主導者の交替を見出すことができないようだ。公開されているほぼ全ての文献のなかに、1949 年以降の中国演劇界において、心の奥底ではどう思っていたにせよ、表現形式に誠意がこもっていたかどうかにせよ、梅蘭芳、程硯秋、馬連良を含む役者たちはみな、積極的に努めて演劇改革運動に参加し、これ以降、彼らと彼らのファン、そして真の擁護者たちはいつも、彼らがこの演劇改革における消極的な抵抗勢力でないばかりでなく、「田漢、阿英、阿甲、馬少波ら諸先生」

と全く異なることのない演劇「改革者」であることを繰り返し強調し、力を尽くして表明してきたことを見出すことができる。しかし事の発端はあきらかに異なる。梅蘭芳と役者たちの大多数は、初めて「戯改」と向き合った時、たとえばさまざまな方法で戯改に対する彼らの懐疑ないしは不満を表明しなかったにせよ、せいぜい受動的にこの改革運動を受け入れたにすぎない。そして他でもなくその後の経験こそが決定性を孕んでいたのである。彼らは次第に「戯改」とこの演劇運動を發動し主導した「新文芸工作者」たちの権威を認めるようになり、この主導者たちが、彼らが長い間崇めて模範とし、生きるよすがとしてきたすべての伝統的綱領と価値をある程度無意味化するに任せたのである。1951 年における馬少波の周信芳²⁶⁾に対する賛辞を読んでみることは極めて重要である。周信芳の舞台生活五十周年を記念する座談会の席上、彼は周信芳の「明らかな進歩」を強く肯定し絶賛した。「思想、言論、仕事に対する態度は、ともに極力厳密に毛主席の思想と理論、そして中央の政策を原則とし、それをどのように表現するのかよく研究している。目新しさのみを追うことや適当に個人的見解を述べたりすることもない。実にきわめてよく“幹部化”しており、彼と出会う人はみなこのような印象をもつだろう」ここから我々は役者たちの身の上起こった変化をまだはっきりと見出すことができないなどといえるだろうか。

だからこそ、私は 1950 年代初めの「戯改」を、舶来文化を学んでいった、少なくとも間接的にそれを吸収し、伝統演劇とはまるで違うもう一つの芸術と政治道徳観念を内心深く受容した芸術家や演劇家集団の、伝統演劇精神が深く浸潤した役者集団に対する討伐の過程として叙述したくないのである。たとえ 1949 年末の梅蘭芳の遭遇した経験のなかに少しも殺伐とした気配がなかったとはいえないにせよ。私はむしろ、「新文芸工作者」の集団が役者たちに対して大きな期待を抱いていたと信じるし、全体から言えば、彼らがたとえ役者たちに「責之切〔彼らを厳しく責める〕」の言動があったとしても、その心理的な動機のほとんどは「愛之深〔彼らを深く愛する〕」がゆえんだったのである。「新文芸工作者」と役者たちとの関係は、相当な程度において歴史上の文人と役者の関係が変わりゆく時代のなかで形成されたひとつの変化形とみなすことができる。歴史を回顧すれば、我々は文人と役者の関係がこのようなにも微妙であるということを見出せるだろう。芸術は役者たちの職業であるが、しかし文人たちは芸術の主人になろうとし

26) [訳註] (1895-1975) 浙江省慈溪の人。京劇老生俳優。芸名麒麟童。麒麟創始者。7 歳で芝居を学び、舞台に立つ。海派京劇の代表的存在。建国後は、上海京劇院院長、中国戲劇家協會上海分会主席などを歴任。代表作に「徐策跑城」、「宋士傑」など。

た。まるで彼らこそ芸術のための法則を制定する資格があるのだというように。しかもこの二つの集団は、ちょうど「新文芸工作者」と役者が二つのはっきりと区別された互いに帰属し合わない集団であるように、はっきりと分かれていた。たとえ文人と役者の関係がもっとも密接であった元代にあっても、関漢卿²⁷⁾のような文人たちがよしんば困窮して役者の救済を受け入れざるを得なかったとしても、心の奥底では自分は役者よりも高いレベルの人間だと思っており、彼らの優越感を支えているのは当然であるがつまり、社会全体の文化価値に対する承認である。しかしながら、これは決して、彼らが役者たちを敵対する社会集団と見なしていたということを意味してはいない。逆に、役者に対する偏見ひいては蔑視が、文人たちと役者とが誠実に協力し、中国の歴史上最も輝かしい演劇の時代を切り拓いたのである。19世紀末から20世紀初頭以降の中国は、情況に微妙な変化が発生し、経史子集を諳んじて詩詞歌賦に精通することはもはや社会から普遍的に尊崇される理由ではなくなり、洋学がしだいにこれに取って代わった（ここでいういわゆる洋学は当然ながらマルクス・レーニン主義、フランスのロマン主義、ソビエトの社会主義リアリズムの芸術観を含んでいる）。洋学に精通した、あるいは流行に乗っていくらか洋学をかじった新文芸工作者たちは文化的意味における強い集団を形成し、自信に満ちた救世主の姿で社会の舞台に登場した。1911年と1949年の二度の大きな社会変局〔前者は辛亥革命、後者は新中国建国を指す〕においては、この集団のための優勢な文化的地位を獲得し、力強く支えた。そして1949年以降「新文芸工作者」は、歴史上の「文人」という社会的文化的地位に取って代わると同時に、この言葉に暗に含まれる社会的文化的権力をも継承したのである。現在、「文芸工作者」だけが「文人」とみなされ、あるいは新しい表現で“文化人”と称される——伝統文化は急激にその価値を失い、北方方言で活報劇〔時事を扱う即興の街頭啓蒙宣伝劇〕を演じる者のほうが、四六駢儷体で墓碑の誄文を書ける者よりもより「文化的」なのだ——現在、彼らだけが中国の芸術がいかに存在し発展すべきであるかということを決する資格を持っている。役者は相変わらず役者であるが、かつての自分は非凡だとうぬぼれ輝かしい地位にあった文人集団には変化が生じ、現在出番がまわってきた「新文芸工作者」たちは社会文化エリートの身分で、「旧文人」がかつて担っていた社会的責任と権力を継承した。同時に文人と役者の関係も引継ぎ、彼らは同じように役者に対する偏見を持ち、ひいては蔑視

してもいるが、真に魅力的な芸術作品を創作する必要がある、やはり同じように役者から離れることはできないのである。その上、新時代の文人達はさらに大きな権力を持っている。例えばかつての文人と役者の関係は緩やかであり、文人の芸術に対する影響も個別的あるいは偶発的であったが、「戯改」以降は、新時代の文人は全面的に役者を采配する制度保証を獲得し、役者に残したのは最後のごく小さな領地に過ぎなかった。それはつまり彼らが持つ技術である。

芸術がいかに存続し発展すべきかということについての決定権を持っているのは文人だけだが、芸術の存続と発展には最終的にやはり役者がそれを演繹し現実化することが必要である。フーコーの言葉を借りれば、「知識はすなわち権力」なのであり、文人たちは芸術に関わる知識を壟断し、ひとまとまりの芸術に関わる新知識体系の構築を通じて、芸術領域における彼らと役者との権力関係を確立したが、しかし芸術は一般的な意味での知的活動とは異なる。つまり芸術はやはり技術を支柱としなければならないということである。まさにそうであるからこそ、「移歩不換形」の対決を経て大勝した「田漢、阿英、阿甲、馬少波ら諸先生」たちはそれ以降も依然として、梅蘭芳や周信芳のような著名な芸術家の「戯改」に対する支持と彼らの芸術的到達が「戯改」の合理性や必要性の裏書きになるように出来る限り利用し、それによって「戯改」が演劇芸術の繁栄や発展の唯一の方向であるばかりでなく、当時の梅蘭芳のような演劇芸術の大家が名を成すための唯一の道でもあったことを証明することを企図する必要があったのだ。このような結果はきっと梅蘭芳が予想だにできなかったことであり、とりわけ1949年末に演劇界の同仁たちの目の前で屈辱的に意見を修正し自己批判を行なったときの梅蘭芳にとって予想もしなかったことであろう。しかし我々はここにひとつの劇的な変化を確かに読み取ることができる。心から望んでいたかどうかはともかく、梅蘭芳はいったん「演劇界の数名の専門家たち」の意見を受け入れ、同時にこのような方法を通じて彼らが演劇という領域における主導的な発言権を持つという現実を承認することで、彼はもはや批判の対象とはならなかったのである。逆に、彼の持つ演劇芸術の大家という地位が新時代においても継続されることが確認され、この洗礼の後の梅蘭芳は梨園におけるこれ以上ない尊い地位を保持し、限らない恩寵を受けたばかりでなく、新たに設立された中国戯曲研究院²⁸⁾の初代院長にすぐさま就任し、少なくとも行政的な意味で中国の伝統演劇領域における最高責任

27) [訳註] 生卒年不詳。大都（北京）の人。元初の劇作家。元雜劇（元曲）の第一人者。代表作に「寶娥冤」、「蝴蝶夢」など。

28) [訳註] 1951年、北京に設立された文化部所屬の戯曲研究機構。前身は日中戦争期の延安平劇〔京劇〕研究院。

者となり、新社会の人々の敬慕の対象となったのだ。最も奇異な現象はすなわち、梅蘭芳が実質的な「改革」の権利を奪われた後に、演劇の「改革者」になったことである。しかしながら、彼はもはや「移歩不換形」のような談話を発表することはなかった。技術的レベルにおいて、伝統劇上演を議論する際に自由に発言することを除いて、演劇の発展や発展の重大な方針に関わるすべての問題において、彼の発言は、中央の文献、「新文芸工作者」たちの立場と、もはや何の違いもなくなっていたのである。

これはすなわち梅蘭芳が1949年末に遭遇した顛末において彼の内心奥深いところに残された痕跡なのだろうか。これがすなわち1950年代の「戲改」の中国演劇の領域における真に深刻な影響なのだろうか。私はそう思う。これがすなわち、1950年代初めの中国演劇の領域に現れた新しい構図——文人たちが価値を決定し、役者たちは技術を提供するという構図である。このような演劇はその後もしばしば上演された。1964年以降の数年間で、江青²⁹⁾と彼女の盟友たちは主に上海からやってきた「新文芸工作者」たちの手中から成功裏に文化領導権を奪い取り、彼女と彼女の腹心である于会泳³⁰⁾らが演劇界における新しい舵取りとなり、あの時期時流に乗ろ

うとした役者たちは彼女が「革命模範劇〔文化大革命期の八つの現代京劇、バレエ劇からなる。〕」を創作するための道具となった。また1978年以降、初めて欧米の影響を受けた演劇理論家たちによる「演劇観」についての大議論が起こったが、彼らは中国演劇のために「世界と繋がる」という新しい青写真を描き、同じように無数の著名な芸術家たちが彼らの幻想の犠牲となった。これら演劇の領域における大小様々なすべての変化は「演劇改革」と称され、そしてこれら「改革」のすべては、役者たちに少しの言説空間をも与えなかったのである。

歴史はいつも絶え間なく繰り返していく。しかし歴史は永遠に悲劇的に繰り返していくものなのだろうか。それをきっぱりと否定することは誰にもできないだろう。たとえいつか、役者たちがついにじゅうぶんな自信を得て、芸術の主人になる機会が訪れ、演劇の改革と発展についての発言権ひいては主導権を勝ち取ることができたとしても、しかしながら本当に困惑させられてしまうのは、役者に「対する」何世代にもわたる「改革」を経た後、そのときに真の意味での役者はまだ残っているのだろうか、ということなのである。

(訳：三須祐介)

29) [訳註] (1915-1991) 山東諸城の人。政治家で毛沢東の妻。女優。30年代は藍蘋(芸名)として演劇映画界で活躍。文革中は中央文革小組第一副組長、中共中央政治局委員。1981年、四人組の一人として死刑判決(執行猶予付き)。1991年、獄中で自死。

30) [訳註] (1925-1977) 山東省威海乳山の人。音楽家。上海中央音楽学院卒業。文革期に文化部部長を務め、革命模範劇の創作に参与し、「智取威虎山」などの作曲を手がけた。1976年、江青反革命集団の一員として隔離審査され、審査中に服毒自殺。