

傅謹

「『講話』から「戯改」へ

——20世紀中国演劇発展の過程への一つの視角」¹⁾

傅謹「從『講話』到“戯改”——20世紀中国戯劇発展歷程的一種視角」

20世紀中国演劇の発展過程について、一步進んで完全な中国演劇史について言えば、20世紀の50年代初頭に始まった「戯改」²⁾は、この千年の歴史を持つ芸術にとって最も重大な変革であろう。この変革の経緯および実質の内面に関して、決してこれまでの研究が不十分だというわけではないが、こうした研究は、その多くが当時の関係者および公式な観点から得られた結論を繰り返しているに過ぎない。甚だしくは、1978年に中国文芸界が経験した全体的な「混乱を取り除き正常に戻る」運動以降も、「戯改」に関する研究に根本的な進展はまったく見られない。しかしながら、「戯改」と毛沢東の『延安文芸座談会における講話』（以下『講話』と略称）との関係を通じ、我々は一つの新しい角度から中国演劇の現代における発展に対して非常に深い影響を与えた芸術的変革を新たに観察し、その中から歴史的意義を持つ多くの解答を探し出すことができるだろう。

一、民族形式³⁾

誰もが知っているとおり、20世紀初頭に新文化運動が始まって以来、胡適、陳独秀、錢玄同に代表される急進的知識分子たちによって、中国本土の演劇様式に対し非常に極端な批判を与え、外来の演劇を本土の演劇に取って代えようと努力する試みが数十年にわたって続けられた。

たとえば、新文化運動の初期において梁啓超らの人々や早期の陳独秀は、小説と戯曲を文学改良、ひいては社会改良の道具にしようと試みた。且つ小説と戯曲は同時に宮廷芸術と対立する民間芸術形式として推賞されていた。1917年前後になって、急進的知識分子たちの目には、戯曲と小説は同じくひとつの文学芸術の形式の意義と価値を形作るものとして映っていたにもかかわらず、明らかに異なる変化が生じていた。一方、白話小説と自

由詩は、定型詩、文言小説と相対する新しい文学様式として同一視され、「新文学」の重要な構成要素となったが、戯曲は西洋式の話劇と相対する古い文芸様式とみなされ、急進的知識分子たちに突然遺棄され、すぐさま「旧文学」の代表となってしまった。こうした重大な変化が出現したのは、当然、戯曲を小説のように新文学運動の提唱者たちが啓蒙の道具として用いることができなかったからではない。実際、梁啓超の「小説と社会との関係を論ず」⁴⁾と陳独秀が「三愛」の筆名で発表した著名な「論戯曲」⁵⁾でまさに述べているように、戯曲と小説はその伝播する範囲の広さと尋常ならざる社会的影響力を備えていることゆえに、ともに時の人に存分に利用され、民衆を奮い立たせる重要な手段であった。しかし、新文化運動の進行過程は、この種のほぼ完全に功利主義的観点に基づき芸術の価値を認識する段階を早々に飛び越してしまったのである。

戯曲と小説の運命の迅速な分離について、その原因は非常に複雑ではあるが見つげ出すのはたやすい。まずそれが非常に複雑だというのは、その原因が、ある様式が新しい文化的需要に符合しないと簡単に解釈することができないだけでなく、いわゆる時代の変化にも存在しないからである。実際、19世紀末からのかなり長い期間、この二つの様式はともに相当広範な民間性を持ち、都市から郷村に至る広大な地域で非常に大きな市場空間を擁していた。また、社会が現代化する過程に伴い、両者はともに現代メディアを利用することに長けていた。20世紀前半の新聞や刊行物において、戯曲と小説はともに非常に重要な位置を占めた。且つ都市で流行した市民化された小報（小新聞）において、戯曲の上演情報および批評は一貫して相当多くの分量を保っていた。創作でも上演でも、戯曲は一貫して最も広範に社会の支持を受けてきた。戦乱や経済状況の変化により、その成就に

1) [訳註] 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、149頁-163頁。

2) [訳註] “戯曲改革”の略称。

3) [訳註] いわゆる「民族形式論争」について述べられている。抗日時期に解放区・国民党統治区の双方で行われた文学の民族形式のあり方を巡る論争で、五四新文学運動の評価、旧形式利用の必要性、民間形式の導入などが争点となった。

4) [訳註] 梁啓超が亡命先の日本で創刊した『新小説』第一巻第一期（1902年10月）に掲載。

5) [訳註] 『新小説』第二巻第二期（1905年3月）に掲載。初出は『安徽俗話報』（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。

出来不出来やいくばくかの変動はあっただろうが、総体的に見て、戯曲は基本的に安定して上演市場の主役であり続けた。加えてより重要なのは、功利主義的な観点から見ても、戯曲はいかなる文学芸術の様式にも全く劣らないということである。それが全て中国のものであり、全て民衆に深く歓迎され、全て現代メディアを利用する能力を備え、道具として用いる面から見ても等しく用途を持つ以上、それらが20世紀文化の舞台において必ず同様の地位を占めるかということ、事実はむしろ全く違っており、このことに困惑させられずにはいられない。次に、原因を見つけ出すのが簡単だというのは、文化移入の観点から見ると、19世紀末以来文化的領域で最も重要な事件が、西洋中心論的な文化的価値観が中国で迅速に主導的地位を獲得したことであり、且つそれが新文化運動の最も根本的な動力となったことによる。あるレベルで言えば、新文化運動の思想的資源はほぼ完全に西洋を源としており、且つこれにより築かれた芸術的価値の座標も主に西洋のものである。これにより戯曲と小説の地位の変化を論じると、新文化運動の提唱者たちの眼中における白話小説と戯曲の価値の分離において、最も簡単に直接的な原因は、白話小説の意義と価値は西洋の文学体系から支援を受けることができるが、逆に戯曲は当時西洋で主流であった演劇形式と異なるもので、同様の支援を受けようがなかったことにある。これにより、戯曲と小説の価値と意義の分離は一つの深い意味を持った指標となるが、この種の新しい芸術観には依然多くの問題があったとはいえ、新しい文学芸術観の確立が全くなされていなかったことも示している。

もし20世紀中国の文学や芸術が確実に現代性を追求する一本の道をずっと歩んできたのなら、19世紀末以降の急進的知識人たちが急ぎ文学や芸術を道具化した道筋が真に文学や芸術本体の変化を導くものとは決して言えない。清末年間の洪炳文『懸壘猿』⁶⁾、梁啓超『新羅馬』⁷⁾、および秋瑾を主役とした比較的影響力を持つ多くの伝奇雑劇作品は⁸⁾、いずれも本土の演劇に本質的な変異はもたらさなかった。同様に、西洋の文学

や芸術様式を取り入れ本土の芸術に取って替えようとする試みも、一種現実離れした幻想であった。こと演劇という特定のジャンルについて述べると、海外から取り入れた「新劇」を本土の演劇にただ取って替えようとする方法は、明らかに立ちゆかないものだった。20世紀初頭の数十年において、多くの人々が大変な努力をして話劇を本土の演劇と取って替えるべく実践したが、決して彼らにとって満足のいく結果は得られなかった。少なくとも1930年頃まで一貫して、話劇は中国で二十年の努力を経たのちも、極端に言えばまだほとんど形になっていなかった。真の芸術的価値を持ついかなる創作も未だ登場していなかったのみならず、その上演は一般観客の支持を得られていなかった。この意味において、この段階での中国本土の演劇は、未だ真の意味での挑戦を受けていなかったと言える。新文化運動の演劇観が、純粋な利用と代替から、新しい芸術観念にのっとり必ず本土の演劇を改造せんという意識を持つように転換してはじめて、本土の演劇に真の意味での動揺がもたらされるのである。西洋の芸術観念が輸入され本土の演劇への浸透が始まるにおよび、大、中規模の各都市においては、西洋式の劇場が次第に伝統的な茶園⁹⁾式上演空間と対抗しはじめたのである。加えてより重要なのは、本土の演劇の上演構造および内容に大なり小なり変化が見られるようになったことで、たとえば梅蘭芳のような知名度のある俳優までみな時装戯の創作上演を試みるようになった。もちろんそこには、余上沅¹⁰⁾と齊如山¹¹⁾による、共通点も相違点もある二つの異なる方向に展開された「国劇運動」も含まれる。これらの変化は西洋演劇および演劇観が、もはや本土の演劇と併存しつつ無関係に発展する相干渉しない芸術や芸術観ではなく、且つ本土の演劇の核心に直接影響し始めたという事実を深く体現するものである。これらの試みを、話劇（いわゆる「新劇」）を本土の戯曲の現代性に取って替えんとする要求と比較した場合、これらの変化はより現代性を内包したものであろう——もし本土の演劇が、現代化への改造を確実に必要としていたならば。

6) [訳註] 1906年11月発行の『月月小説』第一号より、1907年1月発行の第四号まで、祈黄楼主の筆名で掲載。全五齣。明の遺臣である張煌言が隠遁先で出家するが、追跡してきた清兵に最後まで降伏せず義臣として死を選ぶ物語。

7) [訳註] 1902年より『新民叢報』に連載。計画では全四十齣となる予定であったが、発表されたのは楔子と七齣のみ。イタリア独立運動をテーマとする。

8) [訳註] 呉梅『軒亭秋雜劇』（『小説林』第6期、1907年）などがある。

9) [訳註] 中国における旧式劇場。茶楼とも称した。入場料として茶代を取り、茶を飲みつつ観劇が行われた。方形の舞台を左右と正面から取り囲む形で客席が設けられていた。

10) [訳註] (1897-1970) 湖北省江陵の人。中国演劇教育者、理論家。1921年、北京大学英语系卒業。アメリカ留学で演劇を学ぶ。北平国立大学芸術学院演劇系教授、南京国立戲劇学校校長などを歴任。1935年の梅蘭芳ソ連公演にも同行。建国後は、復旦大学、上海戲劇学院などで教鞭を執る。著書に『国劇運動』など。

11) [訳註] (1875-1962) 河北省高陽の人。京劇理論家、劇作家。梅蘭芳の中心的ブレイン。京師同文館で独語、仏語を学び、後に欧州留学。1931年に北平国劇学会を組織し、会長に就任。北京解放前夜に中国を出国し香港を経て台湾に移住。代表作に時装義『一縷麻』、古裝戯『天女散花』など。

当然、本土の演劇を取り替えることから改造することに至ったこの意味深い変化には、より深層的な原因がある。本土の文学芸術を急ぎ啓蒙の道具にしようとしたことから、取り入れた話劇を本土の演劇と取り替えようと単純に考えるまで、さらにこれら「新」しいものと認定された、西洋から取り入れた芸術観念により本土の演劇を改造しようとするに至るまで、それらは確かに急進的知識分子たちが中国演劇の現代化に対して要求し生じた質的变化を明確に体现したもので、特に外から内への変化を表現したものである。言うなれば、第一段階の代表作は汪笑儂の『哭祖廟』¹²⁾であり、第二段階の代表作は胡適の『終身大事』¹³⁾である。そして、第三段階の代表的な演目は、延安時代に登場した京劇『逼上梁山』¹⁴⁾だと言える。ここから20世紀50年代初頭に全国で全面的に展開された「戯改」が始まったのであり、次第に「文革」のピークへと向かい、頂上に到達したのである。このような変化には批評に値する点が多く存在するが、その変化を引き起こした原動力を詳細に考察すると、それが中国思想界のあらゆる主導的傾向と一致することが明らかになるだろう。言うなれば、そこには非常に大きな歴史的必然性が存在し、且つそれが帯びる局限性とはまさに20世紀中国思想界の局限性なのである。

我々には、この変化の時代的背景を見いだす必要がある。多くの研究者が抗日戦争を中国の文学芸術の発展過程に突発的な変化をもたらしたことを強調するが、思うにこの変化は抗戦がなくとも同様に発生したであろうし、極論すれば抗戦以前にすでに発生していたとも言える。光未然¹⁵⁾が述べているのと同様に、民族芸術で注目すべきは、「まず初めに旧形式の利用問題があり、それから発展してはじめて文芸の民族形式問題となる」¹⁶⁾という点である。なお、文芸の民族形式問題については、1930年にはすでに芸術理論の分野で普遍的に注目されていた。しかし、抗戦がこのプロセスを突然加速させ、且つ事実上、本来の軌跡から逸脱させたことはやはり認めねばならない。延安時代以降の「戯改」へ至るプロセスにおいて、演劇本体の芸術的側面に対して繰り返された審査と改造は一貫して主たる努力方向であり続けたが、し

かしこの努力の背景には別の巨大な力による牽制が終始存在していた。この力とは毛沢東が『講話』で特に取り上げた「文芸は政治に服務する」という道具論に他ならない。ここでの悲劇が意味するのは、延安時代の本土芸術形式があらためて重視され肯定されたことであり、19世紀末の梁啓超世代の啓蒙的知識分子のように、芸術にある種の思想観念を伝播する道具としての価値が備わっているとされたためである。郭沫若¹⁷⁾は次のように述べている。

封建的な社会経済は各種の民間形式を生み出したが、同時に各種の民間形式は必ず封建制度の消失に従い消失することが決まっている。中国の封建的経済はとうに下降線をたどっており、これによって中国の民間文芸もとうに下降期に入っている。中国女性の足は完全に足帯の束縛から脱却したため、(纏足用の)刺繍靴はその効用を失った。中国民衆の知識は完全に封建制度の束縛から脱却したため、一切の民間形式も同様にその効用を失った。私たちは今、力を尽くして半封建半植民地としての我々の運命を振り捨てようとしているが、これらの時代精神を民間形式に取り入れて民衆を教育し、民衆に宣伝することで、民衆はこの精神を獲得し、結局あの(封建的な)形式を捨て去ろうとするだろう。古い瓶の形は本体にいくばくかの芸術的価値があるかもしれない、骨董として保存されるかもしれないが、その本体にはこの種の価値は備えておらず、もしとても新しい酒を中に入れてたとしても、まもなく捨て去られる運命から救い出すことはできないのである。¹⁸⁾

この文章中で郭沫若が明確に示しているのは、民間形式の利用が一貫して「文芸の創造」とは関係がないこと、少なくとも「教育問題」、「宣伝問題」との関係が十分に密接だとはいえないこと、一貫してそれを「新しい瓶」がまだ完全に製造されていない時点で「新酒」を入れるのにとりあえず使わざるを得ない「古い瓶」だと見なし

12) [訳註] 京劇。三国・蜀を建国した劉備の孫である北地王劉禪が、魏に降ることを潔しとせず、祖先の廟で自刎する様を描いた物語。長段の歌唱部分を持つことで知られる。

13) [訳註] 話劇。1913年3月に『新青年』第6巻第3号に発表。イブセン『人形の家』の影響下に執筆された。

14) [訳註] 京劇。1943年、楊紹萱、劉芝明、齊燕銘らによる創作。中共中央党校に所属するアマチュア劇団・大衆芸術研究社により初演された。『水滸伝』にて林冲が高俅に陥れられ、梁山泊へ逃れる物語に基づく。

15) [訳註] (1913-2002)湖北省光化の人。本名、張光年。詩人、文芸評論家。1927年、中国共産主義青年団に加入。解放区の北方大学、華北大学などで教鞭を執る。建国後は、『劇本』、『人民文学』などの主編を務める。代表作に、詩篇『黄河大合唱』など。

16) [原註] 光未然の「文芸民族形式問題座談会」における発言。『文学月報』第1巻第5期(1940年5月)参照。

17) [訳註] (1892-1978)四川省楽山人。本名、郭開貞。小説家、詩人、劇作家、歴史学者。日本留学中に郁達夫、田漢らと創造社を結成。建国後は、政務院副総理兼文教委主任、全国文聯主席、中国科学院院長などを歴任。代表作に史劇『屈原』、『蔡文姬』など。

18) [原註] 郭沫若「民族形式商兌」、1940年6月9-10日、『大公報』。

ていることである。本土の芸術の価値に対するこの種の認知様式は、毛沢東の『講話』にも同様に存在する。

ここから我々が見いだしうるのは、民族形式および本土芸術の道具としての価値、およびそれ自身の一つの芸術としての価値は、これ以前の数十年において常に遊離しているということである。しかし、これらの遊離状態は、外来の芸術観念の衝撃下にある本土の芸術に一つの相対的に却って安定した空間を提供することが可能であり、その中で自由に存在し発展することもまた可能となることだろう。本土の芸術がただの道具として、小説と同様に広範な平民性を持ち、同様に啓蒙作用を備えているがゆえに重視されたとき、極端な話だが、それが思想界の主流から無情にも遺棄される目に遭ったとしても、民間で長い間流伝する過程ではぐくんだ巨大な生命力は、それ自身固有の方式による生存と発展の継続を保証するに足るものである。まさに「新文芸」が普遍的に挫折したことで、本土の芸術はついに思想界の主流の視野に新たに入り込むことになったのである。この場面に至って、西洋演劇観の中国本土の演劇に対する衝撃はようやく現実的問題となった。本土の芸術から道具としての価値が新たに発見されたとき、本土の芸術に対する功利的価値の新たな認識と、芸術的価値に対する実質的な蔑視とが結合して、それに対する最大の脅威がはじめて構築された。この意義において、長い歴史を持ち民間に広大な市場を持つ本土の演劇は、純粋な道具論を決して恐れず、純粋な代替論も恐れず、この両者が偶然結合したことで、それに対する真の意味での挑戦ができるようになった。延安時代の『逼上梁山』から「戯改」まで、中国演劇はこの挑戦に対して努力せざるを得なかったのである。

惜しむらくはこの対決において、両者の立場は不平等であった。西洋芸術の価値観念は、20世紀初頭以来一貫して中国芸術界で強力な地位を築いてきたが、対して本土の芸術はそれに相対するだけの理論的言語が甚だしく欠乏していた。本土の演劇は自身の古い伝統と自然な存在と歴史的慣性にと頼ることしか出来ず、反撃の武器となし得るものはほとんど何も持っていなかった。20世紀前半において、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は、依然として本土の演劇が存在する根本的保証となっており、かつ本土の演劇が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もいた。その自然な存在形式が、芸術の功利化と西洋化という二重の目的により実施された「戯改」

を経て破壊されて以来、外来文化に相対することでその脆弱さが次第に示されるようになっていったのである。我々は、一つの悠久の歴史と深い伝統を持つ芸術の、文明の衝突過程における典型的な境遇を見だし、同時に20世紀前半の中国文芸界に文学芸術の「民族形式」に関する討論があったこと、実際は非常に豊富かつ特殊な内容が含まれていることをより深刻に理解し、さらに同時にそれが生み出した実際の結果が、初志とは大いかけ離れているのみならず、甚だしくは行動と目的とが一致していないことをここに見いだすのである。

「民族形式」に関する討論は、本土の演劇の価値に対しそれ以上の尊重と認識とを導くことはなく、むしろ一定のレベルにおいて、より大きなレベルでの破壊を促すものであった。この歴史は我々に深刻な教訓を残した。演劇の領域から見ると、「民族形式」への重視は決して「国劇本意」の文化的立場を基盤とするものではなく、まさしく「新文芸工作者」がその理論的優勢を恃み、言語的覇権欲を利用して伝統芸術に手を染めんとする衝動によるものである。このことは、本土の芸術価値観への支援を欠いていれば、本土の芸術の存在意義もまた何の確証もなく、またその存在と発展はいつも危地に面していることをも証明している。

二、大衆化と「誰のため」

20世紀前半における芸術の民族形式に対する繰り返しの注目は、いわゆる「大衆化」と一体化したと言うよりはむしろ新文化運動における啓蒙の要求が継続されたものである。さらに言うと、ここでいう「大衆化」とは、より巧みに大衆化形式と民族形式とを利用し「大衆を化す」ことへの試みであった。この探求は「新文学」の大衆への影響が薄弱であることに起因しており、基本的に老舎¹⁹⁾がいう「自慰」段階に留まっていた。老舎は、「二十年来の新文芸は遠くへ伝播する力を持つレベルにはまだ遠い。それは二十年来みな学習に心血を注いできたからで、民族本来の面目によって創造された民族自身の文芸を持つにはまだ遠い」²⁰⁾と述べている。その他の理由はその他の面から探すべきだろうが、我々は延安に「大衆化」のもう一つの理由を見いだすことができる。

「文芸は誰のため」というテーマは、『講話』の中でも間違いなく特別な重要性を帯びており、『講話』で最も注目される点の一つである。字面から見ると、文芸が労、農、兵ひいては広範な人民群衆のために服務するという観点に関しては、確かに20世紀初頭以来の過剰な西洋

19) [訳註] (1899-1966) 満族。北京の人。本名、舒慶春。作家。北京の庶民生活の描写に長けた。文革中に批判され、変死した。代表作に、小説『駱駝の祥子』、話劇『茶館』など。

20) [原註] 老舎「文章下郷、文章人伍」、『中蘇文化月刊』第9巻第1期(1941年7月)。

化と都市化の偏重、少数エリートの興味に向かっている芸術観に対する一種の矯正であり、まさにそれは「大衆化」を追究する最も優れた表現方式であった。しかしここで指摘すべきは、延安時代の演劇に対する改造に関して、1930年代の国内芸術界における文芸の「大衆化」と「民族形式」の討論とは、完全に同じではなく、その目的も大衆文化とエリート文化との二元対立を解消するものでは決してないということである。極論するところも言える。両者の時間的な連続性や語句上の相似性は、いずれも両者の間に存在する思想的道筋の論理関係を説明するには不十分である。より正確に言うと、延安時代に毛沢東が提示した「文芸は誰のため」というテーマは、自身の方法で新たに文芸の大衆化と民族化の必要性を詳細に説明しようという試みであり、それらを定義し直すものである。ある意味、延安時代には『講話』が芸術観念の模範となっており、新文化運動の発展を推進した急進的知識分子による「大衆を化す」努力を最大限継承したものだが、同様にそれが本来持っていたはずの大衆文化的な視野は傍らに置かれてしまっている。容易に理解できることだが、延安時代に最も注目された芸術形式は、かつて新文芸運動のリーダーたちが推賞した西洋芸術ではなく、京劇（当時は平劇と称した）、眉戸戯²¹⁾、秧歌²²⁾そして民間曲芸であった。しかし、この歴史的事実について、本土の芸術形式が延安で決定的に優勢な地位を獲得したと単純に解釈することはできない。あるいはこうも言える。当時の延安において、本土の芸術的価値への認識レベルは他の地区より遙かに高かった。我々はここにおいて、本土の芸術形式が存分に利用されるに至ったと言う他にないのである。

これより、1930年代以後の「大衆化」に関する議論と延安時代の「誰のため」という思考との間の微妙な区別は簡単に発見できるが、この区別は、この後数十年に渡り文学史の教科書のそれらへの評価が明確に相反する内在的原因でもあった。ある現象に我々は必ず気付くことだろう——20世紀の40年代に中国文芸界で左翼が展開した「民族形式」に関する議論には、各方面で広範に毛沢東の「新鮮で生き生きとして、中国の庶民が喜んで聞き喜んで見る中国的スタイルと風格」²³⁾というあの名言を引用する時、人目を惹くよう、用心深く重要な解釈が加えられた。ここにおいて、いわゆる文芸は必ず中国の庶民が「喜んで聞き喜んで見る」ものでなければな

らず、一般に理解されているような民衆が「いつも聞きいつも見ている」ものと明らかに区別されるよう工夫せねばならなくなった。このような区分は、特殊な配慮がなければ、想像するのさえも難しいものである。すなわち、民衆が「喜んで聞き喜んで見る」のはどのような作品か、「喜んで聞き喜んで見る」のはどのような作品かということに関して言うと、一般的な文学芸術の常識および文学芸術の歴史と現実の状況からは判断できず、且つ民衆が長い間に渡り「いつも」「見聞き」してきたものを指すのでは決してない。ここでより重要なのは、ある意識形成にのっとり民衆の鑑賞の興味に新解釈を与え、ある特殊な理解を与えることが要求されるべきだということである。これにより、いわゆる「喜んで聞き喜んで見る」は一つの複雑な語となり、特定の政治あるいは意識形態を含んだ語となったのである。

歴史の発展は、一步進んで延安時代の毛沢東が提示した文芸の「誰のため」と「喜んで聞き喜んで見る」の理論が備える特殊な意義を証明した。中国本土の演劇が長期に渡り流伝する間に豊富な演目を蓄積してきたことは知られているが、これらの演目が最も広い意味で民衆が「喜んで聞き喜んで見る」ものでなければ、長い間流伝し衰退しないわけがない。しかし、1950年から1956年にかけて全国で展開された「戯改」の過程で、これら長い間民衆に広く伝えられた演目の大部分が種々の原因で批判され、且つ多くの地区で様々な期間、上演を制限されたり禁止されたりした。全国が相次ぎ解放されるに従い、演劇改造も各地に迅速に波及したが、ほとんどの地区で演劇の上演は解放初期に相当嚴重に制限され、それぞれ異なる形で禁戯の氾濫や劇団が上演不能に陥る現象が見られた。

禁戯とされた大量の演目は、様々な面で低俗、迷信的、色情的な内容を含んでいたが、そこには紛れもなく一般民衆が好む演目が多く含まれていた。より明確に述べると、民衆に好まれず歓迎もされない作品は自然に上演市場から淘汰されるはずで、そもそも禁演にする必要はない。「戯改」の過程で、民衆に歓迎されつつ多くの「糟粕」が見つかった演目の相当数は審査に通らず、文書で禁演にされたり、曖昧に棚上げされたりした。このように民衆が「喜んで聞き喜んで見る」演目を不許可にしたことは、当然この後一定期間に渡り、演劇界が普遍的に覚えた「上演演目の欠乏」の根本的原因となった。ここから、

21) [訳註] 陝西省の漢中地区を中心に行われる地方劇。抗日戦争開始後、特に1942年の『文芸講話』以降は地方劇改革の対象として注目され、演目の制作・上演が行われた。

22) [訳註] 元々は中国西北地区から河北にかけて、旧暦の正月、農民の豊年祭りや娯楽として行われてきた民間芸能で、歌と踊りからなる。

23) [原註] 毛沢東「中国共産党の民族戦争中の地位」、『毛沢東選集』、人民文学出版社1991年版、第53頁。

毛沢東の『講話』が特に重視した「誰のため」という問題が持つ真の、そして確実な含意を読み取れよう。延安時代以来、「誰のため」問題は、民衆自身の真の好みのみに基づいて文芸作品が評価され、境界線を引いたものであるとは単純に理解されてこなかった。より重要なのは「人民大衆の立場」で芸術作品を評価することで、民衆に提供されたのは「立場」上「人民大衆の利益」に符合すると認識された作品だけであった。田漢²⁴⁾を代表とする戯曲改進黨²⁵⁾の1950年全国第一次戯曲工作會議²⁶⁾における報告は、この問題に最も直接的に回答したものである。彼は戯改の内容には戯曲演目の査定、改修、創作の三つの主要な措置を含むと明示し、「戯曲審査の主要な目的は、新民主主義の民族的、科学的、人民大衆的な立場で旧戯曲を評価し、それが人民に利となるか害となるか、善し悪しを弁別することにある」と述べた。この基準に拠り改修と創作を経ることで、「文化上、前人の事業を受け継ぎ、将来の発展に道を開く」という目標を達成し、「古い形式は迅速に人民に服務すべきである。この服務において、それはゆっくり高められ、進歩する。我々の改修は内容から次第に形式に及び、内容も形式も改造された「旧戯曲」は、最終的に「新文芸」を構成する一部分になる²⁷⁾。同様のことは、以下の文章でも指摘できる。

田漢が演劇の審査にあたり「人民大衆の立場で旧戯曲を評価する」と述べたとき、特に指摘すべきは、ここでのいわゆる「人民大衆の立場」とは、字面の意義と大きく異なる特定の意味を持っていることである。少なくとも、この「人民大衆」という特殊な複数名詞には、その最初の意味とは大きく異なる微妙な内包物が付与された。たとえこの語が盗用されたもの、少なくとも借用されたものと言うことはできずとも——その真の意味は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る、あるいは民衆の選択により演劇改革における取捨選択がなされることでは決してなく、人民大衆の根本的利益を代表すると自任する人々によって代わりに選択がなされること、内容と形式の両面で彼らの需要に

符合したものとされ、より「進歩」した作品が選択されることにある。

ここより、戯改政策の推進と戯曲審査の実施は「人民大衆」の立場に立つと田漢が述べた際、実際に故意か否かはとにかく以下の内容を暗示している——人民大衆は本当の意味でどのような演劇作品が必要かを知らず、相当多くの劇作品が彼らに娯楽を提供しつつ、彼らの根本的利益と相反する思想觀念に導くものであることを知らない——彼ら「覚悟のない」民衆が興味津々に『南天門』のような義僕戯²⁸⁾を鑑賞しているとき、これらの演目が使用人は主人へ無限の忠誠を誓うべしという価値観を精一杯宣揚し、その価値観が明らかに圧力を受ける労働大衆を麻痺させ、反人民的なものだということは当然知らない。また言うまでもないが、丑役者に扮し舞台上に登場し、もっぱら滑稽な身振りで観客を楽しませる身分の低い役柄の中には、暗に階級觀念が含まれており、さらに人々は生まれながら平等であることに基づく民主的価値観と相容れないということを知らない。²⁹⁾

「戯改」の精神に基づき、どのような芸術作品を、どの芸術作品を選択すべきか、大衆自身が決定することはまず不可能である。民衆自身は自らが「喜んで聞き喜んで見る」作品を知らないかのようにであり、彼らが鑑賞する文学芸術作品の選択権は、彼らの利益と要求の意識形態をより知っているかのような制定者に必ず掌握されている。この無駄に事を長引かせた「戯改」の過程で、普通の民衆による実際の演劇鑑賞の需要と選択が、この運動の進展に影響し、支配する要素となることは少なかった（極端な話、文化部門がこの窒息しそうな演劇業界全体への極左傾向を全力で「是正」した時に示した理由は、普通の民衆が彼らの好み演劇作品を鑑賞できないというのではなく、「役者の生活が大変だから」というものであった）。また平民の鑑賞の好悪を最も直接的に体現した票房の価値について、「戯改」以来、理論家たちは歯牙にもかけなかった。長期間に渡り争議的となった京劇の『四郎探母』³⁰⁾も、この問題をよく示す例である。

24) [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、1932年、中国共産党入党。1941年、新中国劇社(桂林)を組織。建国後は、文化部戯曲改進黨局長、芸術管理局局長、中国戯曲家協会主席などを歴任。代表作に話劇『閔漢卿』、改編戯曲『白蛇伝』など。

25) [訳註] 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、副局長は楊紹堂、馬彦祥。

26) [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。

27) [原註] 田漢「爲愛国主義的人民新戯曲而奮闘—全国戯曲工作會議上での講話」、1951年1月21日『人民日報』

28) [訳註] 主人に忠義を尽くす使用人が主人公となる芝居。『一捧雪』など。

29) [原註] 傅謹「第三只眼看戯改」、『戯劇文学』2000年第1期。

30) [訳註] 楊家将もので最もよく上演される演目の一つ。楊家の四男楊延輝は遼の捕虜となるが、名を変えて公主の婿に迎えられる。十五年後、宋軍を率いる母の佘太君に一目会いたいと願う楊四郎は、公主に身分を明かし、助力を請う。

清代の中後期に基本形ができて以降、『四郎探母』は一貫して観客の歓迎する保存演目だったが、新文化人たちがそこに「投降主義」の内包を指摘したため、大幅な改修を加えねば禁演とすべき演目と見なされた。また、錫劇『双推磨』³¹⁾も典型例の一つである。江蘇・浙江地区では誰もが知るこの演目は、テキストと身振りに性的隠喩を大量に含んでいた。新文化人はそれらの「不健康」な内容を削除することで、はじめて民衆を利する舞台芸術作品たりうるとした。20世紀50年代の念入りな改編ののち、この演目は興趣溢れる面目こそ保ったものの、一般観客が改編本に失望したことは想像に難くない。類似の現象は現在でも常にあり、読者や観客に歓迎される要素を持ち、大部に発行される書籍や視聴率の高い映像作品は、同様に種々の原因で批判を受け、ひいては発禁にされる可能性もある。多数の民衆が愛し、時に押しかけるような演劇作品が「戯改」で禁演にされたとき、あるいは改修を経ないものが質の向上に名を借り棚上げされたとき、このような文芸政策を「最も幅広く労、農、兵のために」という精神に基づき制定されたものだとはいえ、絶対に認められない。しかしそれは確実に、非常に適切に、『講話』が示した「誰のため」の実際の含意を体現している。

ここから、「誰のため」問題は、延安のみならず、後の「戯改」においても、軽視できない特殊な意味を持つことがわかる。多くの場合、民衆の即時的な審美嗜好と需要を指すものとして軽率には用いられず、民衆一般の意義において「喜んで聞き喜んで見る」を指すものでもない。また、文学芸術創作の従事者が民衆の一般的鑑賞傾向に基づき、可能な限り多くの観客や読者に愛される芸術作品を生産することの要求として簡単に理解されるものでもない。実際、そこにはより肝要な意識形態の要求が包摂され、ある特定の意識形態の視点から「大衆を化す」という内包性を抛り所としており、一般的な意味での「大衆化」とは異なる。この視点に基づくと、民衆の好みと意識形態の要求が相一致してはじめて認可が得られるということになる。民族または民間形式の認可も同様で、一つの民族または民間の芸術形式に価値があるか否か、あるならどの程度の価値かを評価する際、決して表に現れない次元が常に存在するが、それはすなわち、伝達のための特定の意識形態における内包物が用いられているか否かを視ることなのである。

三、「生活に入り込む」と現実主義の道

『講話』には内包性に富んだ文学理論体系が存在する。先述したように、新文芸運動の大衆化問題は、終始真の解決は得られない問題だが、同様に『講話』においても多くの懸念が存在する。毛沢東の解釈では、いわゆる「大衆化」とは、「我々の文芸工作者の思想感情と労、農、兵大衆の思想感情とが一体になること」である。我々はこの視点から「誰のため」問題と「大衆化」問題のキーポイントの所在をより本質的に理解し、一歩進んで後にその重要性が次第に明らかになる「生活は文学芸術の唯一の源泉」という議論、およびここから演繹された芸術家には「生活に入り込む」ことが必要だという議論をより本質的に理解できるのである。

長期間に渡り、文芸理論界は『講話』の芸術家への「生活に入り込む」要求のみを芸術創作と生活材料との因果関係の詳細な解釈にしてきたが、一方、その内在的含意には注意を払わなかった、あるいは払っていないふりをしてきた。——実際、「生活に入り込む」とは、芸術と生活の関係に関する事実を主に説明するのではなく、知識分子が示した思想改造への要求がより重要なのである。胡風の「至るところに生活あり」という観点はこれにより批判を受けたのであり、決して学理上のことが原因ではない。さらに、政治あるいは意識形態を原因とする何か、「至るところに生活あり」の論点が芸術家の「生活に入り込む」意義を弱め、動揺させたからでもある。『講話』自体か、後に流通した文芸理論から見るかにかかわらず、文学芸術の源泉たる「生活」はいずれも現代中国語における意味ではない。作家、芸術家自身が日頃経験する生活を指すのではなく、人民大衆の「激烈な闘争」を指す、あるいは主に指しており、「労、農、兵」の「偉大な」生活を指すものと理解されている。ここにおいて、異なる人間の「生活」に、ある特定の基準に基づき異なる意義と価値を付与すると、いわゆるプチブル階級、市民階級、あるいは裕福な家庭出身の多くの知識分子の生活はマイナス面の意義を持つことになり、低く評価されるようになる。ここから、『講話』の提唱した「生活に入り込む」とは、一般的な意義で指すところの生活への感受と深い体験を通じ到達した社会及び人間性への深い透視ではなく、作家や芸術家が自身の思想や世界観を改造するため労、農、兵の生活に参与することを指していることがわかる。なぜなら、「彼らの手が黒く、足には牛糞がついていたとしても、資産階級やプチ

31) [訳註] 別名『磨豆腐』。作男の何宜度は路上で寡婦の蘇小娥と知り合うが、互いの辛い身の上を語るうちに惹かれあい、夫婦となる。

ブル階級の知識分子よりは清潔」であり、ゆえに知識分子たちは「長期的に、無条件に、全身全霊で労、農、兵の群衆の中に至らねば」ならず、「自身の思想感情を変化させ、改造」し、これにより「我々の文芸工作者の思想感情と労、農、兵大衆の思想感情とが一体になる」のである。こうしなければ、「生活に入り込む」は何の意味もない空虚なこととなる——最も知識のない人にも必ず理解できるように、いかなる創作にも内容が必要であるが、その内容は日常生活を源泉とする、あるいは日常生活を基礎とすることしかできないのである。

最も一般的な芸術的規律から言えば、芸術の意義と価値はそれが反映し表現する対象の中には決して存在しない。芸術が、その表現しようとする人類社会の生活と異なる所以は、芸術家がいかに平凡な日常生活を、いかに人を深く感動させる芸術作品に転化させるかという点にある。この意義において、人がみな生活の内容を経験することではなく、人がいかに日常生活から芸術への転化を実現しているかということが重要だと言える。これにより、我々ははじめて『講話』の「生活に入り込む」ことの強調が内包する含意を理解でき、この一見平凡な表現が実は非常に意味深長な思考を持っていることを知るのである。

しかし、作家や芸術家の意識形態の改造は、『講話』の「生活に入り込む」に関する議論には決して内包されていない。この要求は純粋に思想的観念の側面に留まるものではない。あるいは、この意識形態の要求に源を持つ観念は、非常に素早くその芸術の表現方式を獲得したとも言える。「生活を源とし、生活より優れる」ことが意味するのは、芸術家の創作が特定の政治理念に基づいた日常生活の詳述と解釈への要求に限定されるのみならず（社会生活と歴史に対するある表現方法がたとえ十全に生活に依拠していても、それが意識形態の主流と符合せず社会生活の「本質的な規律」への歪曲と見なされる可能性もある）、さらにある特定の芸術理論観念と共生するものでもある。これがすなわちソビエトロシア政府が公式に定め、後に中国文学芸術界にも同様に重要な影響を生じた現実主義的創作方法である。

20世紀中国演劇が直面した挑戦は非常に複雑で、本土の演劇に対する現代化は内容面のみならず、多くの芸術表現方法に関する形式レベルにまでおよび、さらには一歩進んで芸術の技術的レベルにまで踏みこむことになった。演劇の視点から見ると、いわゆる「生活に入り込む」ことおよび「生活を反映する」ことの理論的内包性と、「現実主義」創作方法の結合は、演劇の舞台上の表現手法にまで具体的な影響を及ぼした。本土の演劇が元々備えていた成熟した様式や虚構化といった表現方

法をある程度放棄し、より日常生活の行為に接近し模倣することが要求されたのである。演劇の舞台における衣装、道具、特に舞台背景の改造に対しては、それが次第に伝統から背離し、写実に接近することが目標とされた。20世紀中国本土の演劇に出現したこれらの意味深長な変化は、いずれも拠り所なしに生まれたのではなく、その理論が依拠したのは中国本土演劇の伝統とは大きく異なる西洋の話劇であった。しかし、ここで特に指摘したいのは、これら話劇に源を持つ演劇手法が中国本土の演劇に影響を生じた理由は、決してそれが芸術的魅力を備え、中国演劇より強い表現力を備えていたからではなく、より強勢な西洋芸術に源を発し、且つそれらが中国演劇の舞台表現手法よりもずっと「生活は芸術の唯一の源泉」という理論に符合し、同時に「現実主義」的な創作原則に符合していたからである。

これより演劇を含む多くの中国本土の芸術が持つ価値と表現方法は、一方で「生活至上」という芸術理論に基づいて新たに詳細な解釈がなされたが、演劇理論の分野が力を尽くし虚構化の表現手法および演劇の古い様式と日常生活との間に相似性と関連性を発掘したのは、典型的な例証であると言える。他方、芸術創作、ひいては芸術教育の規律にもこの現実主義的創作原則の支配が及んだため、質的な変化が生じた。劇団が新しい演目を創作し上演する前には「生活に入り込み」、演技的動作を組み立てる際は日常生活の模倣を要求したことから、水墨画の学習に際して西洋の油絵のように素描から始めるよう要求したことまで、いずれも代表的な例である。芸術作品への評価基準も自然に変化し、演劇の伝統的手法、こと演劇の臉譜と歌唱の流派、そして演技上の豊富で多彩な様式化の手法も含めて、西洋およびソビエトロシアの現実主義的創作原則に合わないものとして厳しく批判された。「現実主義」創作の原則に符合しないという理由で、西洋方式の演劇観念に照らして改造せざるを得なくなったのである。演劇の領域に「演出制」と「演出中心制」という創作体制が取り入れられたことには、より明確に西洋演劇観念と「現実主義」創作方法との結合を見いださう。こうした変化は延安時代には登場しており、『逼上梁山』も純粋な政治学的意義を備えたテキストではないものの、演劇学の面においては特殊な意義を持っている。さらに指摘すべきは、20世紀前半において、西洋演劇の観念はそれが持ち込んだ西洋文化の優勢という地位を通じてのみ影響を与えていたが、本土の芸術と競争する中で次第に影響力を拡大していったということである。こうした情勢のもと、本土の芸術は依然として堅実な歴史と伝統の基礎に拠り十分拮抗していたが、延安時代から「戯改」に至るまでの過程にお

いて、一種の制度的な力によって、西洋の演劇観念と抗争する可能性をほぼ喪失してしまった。ここではじめて、中国本土の演劇は真に「現実主義」に圧倒されたとと言えるのである。

ここからわかるように、『講話』が20世紀中国芸術の発展にもたらした影響は非常に複雑且つ深遠だが、20世紀本土の演劇に対する影響を簡単に評価するのはやはり難しい。それゆえに、その真の意図、および歴史への影響を研究することは非常に重要だと考えられる。

「覆巢之下、焉有完卵」³²⁾にて、私は浙江省嘉興の美しい古鎮である西塘で、青石で舗装された街道をセメントで覆ったことに人々が心を痛めた話を取り上げ、20世

紀中国演劇が遭遇したことの隠喩としたが、ここに我々は典型的な「覆う」形の現代化様式と、それが現在と未来の中国芸術に残した痕跡とを見て、実に一言で表現できない何かを覚える。我々は単に現象という面からのみ西塘および中国演劇のここ数年発生した種々の変異を認識してはならず、より多く歴史と文化の面から、これらの変異の原因と最終的な結果を掘り起こさねばならない。こうしてはじめて、我々は直截に歴史と現実とを認識し、同時に冷静に未来に相對することになるだろう。

(『東方文化』2003年第4期)

(訳：藤野真子)

32) [訳註]『読書』2002年第8期。題名の出典は『世説新語』。