

近現代華北地域における 伝統芸能文化の 総合的研究

課題番号：17320059

平成 17 年度～平成 19 年度科学研究費補助金（基盤研究 (B)）
研究成果報告書

平成 20 年 3 月

研究代表者：氷上 正
(慶應義塾大学総合政策学部教授)

目 次

前言	氷上 正	3
◆皮影戯・木偶戯と地域文化・社会		
宋代影戯とその特色	千田 大介	7
車王府曲本所収皮影戯考——北京東西兩派との関係を中心に——	山下 一夫	19
邵陽木偶戯の形成と梆子腔	山下 一夫	28
陝西省南部における道情皮影戯の形成	山下 一夫	36
陝西省南部安康市の人口変動に関するノート ——明・清・中華民国期を中心に——	戸部 健	44
湖南影戯研究の現状と課題	千田 大介	50
●現地調査報告		
2005 年夏期現地調査の概要	氷上 正	66
2005 年夏期皮影戯調査要録	千田 大介・山下 一夫	69
2005 年夏期武当山諸宮観調査報告	二階堂 善弘	76
2006 年夏期陝西・河南現地調査の日程と概要	氷上 正	82
2006 年夏期皮影戯木偶戯現地調査要録	千田 大介・山下 一夫	84
2007 年夏期陝西省現地調査の概要	氷上 正	93
2007 年夏期陝西皮影戯現地調査要録	川 浩二・千田 大介・山下 一夫	97
◆京劇・芸能と近現代社会		
革命現代京劇と身体技法の混淆		
建国から文革前夜までの革命様式をめぐる言説と実践	平林 宣和	106
民国初期の京劇の舞台装置について	田村 容子	123
輻輳的なフィルターが掛けられた「京劇」の世界		
西洋人は「京劇」をどのように観察し、どのように見せたか	仲 万美子	144
拉戯はなぜ生まれたのか？		
——民国前期の音享受に関する一考察——	尾高 暁子	171
清末民初上海時調小曲初探		
——復旦大学蔵趙景深旧蔵唱本を中心として——	川 浩二	187
北京潘家園所得芸能映画資料目録 附：解説	千田 大介	202

前 言

永上 正

本書は、平成 17 年度～平成 19 年度科学研究費補助金（基礎研究（B）・課題番号 17320059）による共同プロジェクト「近現代華北地域における伝統芸能文化の総合的研究」の成果を、論文集という形で刊行したものである。

1980 年後半以降、中国の農村芸能を対象とした史学・社会学・文化人類学などさまざまな分野において調査や研究がなされ、地域文化における文化史・芸能史が具体的に解明されつつある。本研究の目的は、こうした一連の研究のなかで、これまであまり取り上げられることのなかった、都市と農村の文化的・人的交流ネットワークの解明、さらに地域間におけるマクロな文化の伝播・影響関係の状況を解明することにある。

具体的には、

- ①伝統演劇劇種の実態と変遷
- ②皮影戲・京劇・梆子戲の相互影響関係と上演・受容の実態
- ③地域内および地域間の文化流通ネットワークの実態

などを解明することにより、その主な対象としては、清代中期以降に形成され、現在まで演じられている中国北方地域の伝統芸能、皮影戲・京劇・梆子戲などを選んだ。

本研究の特色としては、平成 14 年度～平成 16 年度科学研究費補助金（基礎研究（B）・課題番号 14310204）「近代北方中国の芸能に関する総合的研究－京劇と皮影戲をめぐって－」における成果をもとに、伝統芸能文化の多様性を、従来の美学的文学・演劇学研究にとどまらず、社会学・音楽学などの隣接領域との連携によって、より立体的な考察ができた点にある。また、これまで蓄積した京劇などの研究文献や台本などを整理し作成した目録は、この方面における研究の有用な資料となるであろう。

また上記研究目的のため、本プロジェクトにおいては、皮影戲と京劇を主要な調査・研究対象とし、フィールドワークとして、芸人や研究者から詳細な聞き取りを行ない、さらに実際の上演活動などを調査・撮影した。さらには、中国及び日本の研究所・図書館・博物館などに保存されている文献や古書市などで購入した貴重な資料のデータベース化を図っている。

このプロジェクトの成果の一部に関しては、ネット上でも閲覧できるようにしており、我々のテーマに関心のある多くの人々が、各自の研究材料として役立ててくれればと思っている。今回のプロジェクトで、計画相応の成果を出すことができたと確信しているが、まだまだ調査・研究すべき点は多々残っている。今後の活動としては、周辺地域や未踏査地域の調査・研究に関して、さらなる展開を期すつもりである。

研究組織

研究代表者：氷上 正（慶應義塾大学総合政策学部教授）
研究分担者：二階堂善弘（関西大学文学部教授）
研究分担者：平林 宣和（早稲田大学政治経済学術院准教授）
研究分担者：千田 大介（慶應義塾大学経済学部准教授）
研究分担者：山下 一夫（神田外語大学外国語学部専任講師）
研究分担者：仲 万美子（同志社女子大学学芸学部教授）
研究分担者：田村 容子（早稲田大学演劇博物館助手）
研究協力者：尾高 暁子（東京藝術大学音楽学部講師）
研究協力者：川 浩二（早稲田大学講師）
研究協力者：戸部 健（慶應義塾大学大学院文学研究科後期博士課程）

交付決定額（配分額）（金額単位：千円）

	直接経費	間接経費	合計
平成 17 年度	7,500	0	7,500
平成 18 年度	4,400	0	4,400
平成 19 年度	3,700	1,110	4,810
総計	15,600	1,110	16,710

研究発表

（1）雑誌論文

氷上 正、「2005 年夏期調査の日程」、『中国都市芸能研究』第四輯、査読なし、2005 年、pp.52 ～ 55
二階堂 善弘、「2005 年夏期武当山諸宮観調査報告」、『中国都市芸能研究』第四輯、査読なし、2005 年、pp.65 ～ 72
千田 大介、「宋代影戲とその特色」、『中国都市芸能研究』、第四輯、査読なし、2005 年、pp.33 ～ 50
千田 大介、「冀東皮影戲のレパートリーをめぐって」、『中国文学研究』第 31 期、査読あり、2005 年、pp.146 ～ 161
山下 一夫、「車王府曲本所収皮影戲考——北京東西両派との関係を中心に——」、『中国都市芸能研究』第四輯、査読なし、2005 年、pp.21 ～ 32

- 山下 一夫、「華県碗碗腔皮影戯『玩瓊花』影印・解説」、『中国都市芸能研究』第四輯、査読なし、2005年、pp.81～106
- 山下 一夫、「2005年夏期皮影戯調査概要」、『中国都市芸能研究』第四輯、査読なし、2005年、pp.56～64
- 仲 万美子、「民族音楽の現代化の背景にある文化装置——〈女子十二楽坊現象〉をめぐって」、『同志社女子大学総合文化研究所紀要』23巻、査読なし、2006年、pp.45～58
- 氷上 正、「2006年夏期陝西・河南調査の日程と概要」、『中国都市芸能研究』第五輯、査読なし、2006年、pp.76～78
- 千田 大介、「湖南影戯研究の現状と課題」、『中国都市芸能研究』第五輯、査読なし、2006年、pp.53～74
- 千田 大介、「2006年夏期皮影戯木偶戯調査要録」、『中国都市芸能研究』第五輯、査読なし、2006年、pp.79～90
- 山下 一夫、「邵陽木偶戯初探」、『中国都市芸能研究』第五輯、査読なし、2006年、pp.81～106
- 仲 万美子、「西洋人は「京劇」をどのように観察したか 音楽文化学の視点からの考察（1）」、『中国都市芸能研究』第五輯、査読なし、2006年、pp.37～52
- 氷上 正、「2007年夏期陝西省現地調査の概要」、『中国都市芸能研究』第六輯、査読なし、2007年、pp.38～41
- 平林 宣和、「革命現代京劇と身体技法の混淆——建国から文革前夜までの革命様式をめぐる言説と実践の軌跡——」、『教養諸学研究』第百二十三号、査読なし、2007年、pp.39～p61
- 千田 大介、「北京潘家園所得芸能映画資料目録 附：解説」、『中国都市芸能研究』第六輯、査読なし、2007年、pp.53～107
- 山下 一夫、「陝西省南部における道情皮影戯の分布と伝播」、『中国都市芸能研究』第六輯、査読なし、2007年、pp.4～12
- 川 浩二・千田 大介・山下 一夫、「2007年夏期陝西皮影戯現地調査要録」、『中国都市芸能研究』第六輯、査読なし、2007年、pp.42～52
- 田村 容子、「福地信世「支那の芝居スケッチ帖」研究」、『演劇研究』No.30、査読なし、2007年、pp.1～21
- 尾高 暁子、「拉戯はなぜ生まれたのか？——民国前期の音享受に関する一考察——」、『中国都市芸能研究』第六輯、査読なし、2007年、pp.13～35
- 田村 容子、「民国初期の京劇の舞台装置について」、国際研究集会『越境する演劇』成果報

告論集、査読なし、2008 年（掲載予定）

田村 容子、「機械仕掛けの舞台——『梨園公報』に見る京劇の舞台装置について」、『演劇研究』No.31、査読なし、2008 年（掲載予定）

(2) 学会発表

千田 大介、「2005 年春期山西省・陝西省現地調査報告」、中国都市芸能研究会 2005 年前期大会、2005 年 5 月 1 日、蓼科山荘

山下 一夫、「2005 年度夏期陝西省南部調査メモ」、中国都市芸能研究会華北プロジェクト夏期現地調査打合せ、2005 年 7 月 22 日、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎中会議室

千田 大介、「中国皮影戯研究の現状——資料とアプローチ」、早稲田大学演劇博物館演劇研究センター 21 世紀 COE プログラム「演劇の総合的研究と演劇学の確立」国際研究集会「演劇資料と演劇研究——テキストと画像」、2005 年 12 月 10 日、早稲田大学国際会議場井深大記念ホール

山下 一夫、「陝西省洋県祈子山廟会ノート」、中国都市芸能研究会 2006 年度春季大会、2006 年 5 月 6 日、蓼科山荘

山下 一夫、「邵陽木偶戯の演目と上演形態について」、中国都市芸能研究会 2006 年度冬季大会・科研費研究「近現代華北地域における伝統芸能文化の総合的研究」合同研究集会、2006 年 12 月 17 日、関西学院大学大阪梅田キャンパス K.G. ハブスクエア大阪

千田 大介、「李十三概説」、中国都市芸能研究会 2007 年度春季大会、2007 年 5 月 4 日、蓼科山荘

山下 一夫、「陝西省南部における道情皮影の伝播」、中国都市芸能研究会 2007 年度冬季大会、2007 年 12 月 16 日、慶應義塾大学来往舎小会議室

(3) 図書

楊飛編著、『陝西皮影芸術』、好文出版、2008 年、p.167

宋代影戲とその特色

千田 大介

はじめに

中国における影戲^[1]の形成時期については、さまざまな説がある。漢の武帝が帳に映る影を見て李夫人を偲んだのを起源とするとの説は、後に引く『事物紀原』にも見える。陝西省華陰県の老腔皮影戲には、その腔調が漢代、黄河から渭水をさかのぼる舟を曳く人夫の労働歌に起源するという説があり、また晋中皮影戲の起源を春秋時代に求める説もある。これらの説の担い手は、主に民間の皮影戲研究者であるが、いずれも厳密な史料批判に基づく考証を経ていないため、憶測の域をでない。

また、唐代に影戲の萌芽を求める説がある。例えば孫楷第は、敦煌変文が仏教の絵解きに起源し、影戲と同じ二次元視覚メディアであること、歌詞のスタイルが共通することから、敦煌変文が皮影戲の萌芽であると^[2]。また、江玉祥は白居易の「長恨歌」の描写に影戲の影響を見出している^[3]。これらの説も、ある程度の蓋然性を備えてはいるものの、史料的裏付けに乏しく、牽強附会の域を出ない。そもそも、影戲が中国に発生したものであるか、あるいはインドなどから伝来したものであるのかという根本的問題についても、未だに十分な研究がなされていないのが現状である。

影戲の存在が文献資料によって裏付けられるのは宋代である。このため、新たな資料が発見されない限り、ひとまず中国における影戲の形成時期は宋代とすべきであろう。

宋代の影戲については、顧頡剛・孫楷第・周貽白らによって、既に文献資料が渉猟されており^[4]、宋代における影戲のあり方はかなりの程度明らかにされている。しかし、それらの論攻を子細に検討すると、考証が不十分な臆断であると思われる箇所が見受けられるし、また演劇の一種たる影戲の受容や社会的位置づけといった側面にも十分な注意が払われているとはいえない^[5]。

そのため、小論では、改めて宋代影戲の資料を整理し子細に検討することで、現在の皮影戲との共通点と相違点を明らかにするとともに、その文化史的意義を、特に他の芸能・劇種との関係に留意しつつ考察するものである。

- [1] 「皮影戲」が皮革製の人形を用いる影絵人形劇のみを指すのに対して、「影戲」は人形の素材に関わりなく、影絵劇全般を含む。宋代には紙の人形を用いた影絵劇が行われていたことが明らかであるので、本稿では宋代の影絵劇に対して影戲の呼称を用いる。なお、本稿で扱う影戲の範囲は、人形を用いるものに限定する。ただし、人の身体を直接投影したとされる大影戲については、行論の必要上取りあげる。
- [2] 孫楷第「近世戲曲の演唱形式出自傀儡影戲考」（『滄州集』、中華書局、1965）
- [3] 『中国影戲与民俗』（淑馨出版社、1999）p.69 以下。
- [4] 顧頡剛「濼州影戲」（『文學』第2巻第6期、1934.6）・「中国影戲略史及其現状」（『文史』第十九輯、1983.8）、孫楷第「傀儡戲考原」・「近世戲曲の演唱形式出自傀儡影戲考」（『滄州集』、中華書局、1965）、周貽白「中国影戲与傀儡影戲——对孫楷第先生『傀儡戲考原』一書之商榷」（『周貽白戲曲論文選』、長沙出版、1982）等。
- [5] 文革後の宋代影戲に関する論文としては、楊祖愈「論皮影戲的起源」（『戲曲芸術』1988(4)）、趙建新「中国影戲溯源」（『蘭州大學學報（社会科学版）』23(1)、1995）、慶振軒「宋金“影戲”考」（『蘭州大學學報（社会科学版）』29(1)、2001）、および江玉祥前掲書などがあるが、いずれも注4に掲げた先行諸論の域を出ない。

1. 宋代影戲の資料

宋代影戲に関する文献資料はさほど多くない。本章ではまずそれらの資料を年代順に列挙する。

[6] 『惜陰軒叢書』本による。

①高承『事物紀原』^[6]

高承は、北宋神宗の元豊年間（1078～1085）頃の人。北宋中期以前に影戲が存在したことを伝える資料である。

古老の言い伝えによると、影戲は漢の武帝の李夫人が亡くなったときに起源する。齊の人の少翁が、魂を呼び戻せると言った。陛下は夫人を思ってやまず、そこで魂を呼び戻させた。少翁は夜四角い帳に蠟燭をともし、帝が他の帳の中に座って中から望むと、夫人の姿のようであったが、それを見ることはできなかった。これより世に影戲が現れたが、歴代の記録には見えない。宋朝仁宗のとき、街のもので三国物語を語るのが上手いものがいた。ある者がその話をとって、絵飾りを加えて、影絵人形を作り、初めて魏・呉・蜀鼎立の戦争の様子を演じた。^[7]

[7] 故老相承，言影戲之原，出于漢武帝李夫人之亡。齊人少翁言能致其魂。上念夫人無已，迺使致之。少翁夜為方帷，張燈燭，帝坐他帳，自帷中望見之，仿佛夫人像也，蓋不得就視之。由是世間有影戲。歷代無所見。宋朝仁宗時，市人有能談三國事者，或採其說加緣飾作影人。始為魏、吳、蜀三分戰爭之像。（卷九「影戲」）

[8] 『学海類編』本による。

[9] 京師有富家子，少孤專財，群無賴百方誘導之。而此子甚好看弄影戲。每弄至斬關羽，輒為之泣下，囑弄者且緩之。一日弄者曰：「雲長古猛將，今斬之其鬼或能崇。請既斬而祭之。」此子聞甚喜。弄者乃求酒肉之費，此子出銀器數十。至日斬罷，大陳飲食如祭者。群無賴聚享之。

②張耒『続明道雜志』^[8]

張耒（1054—1114）、字は文潛、楚州淮陰の人。神宗の熙寧年間に進士及第し、哲宗の紹聖年間、潤州の知州を努めた。徽宗朝の初年に太常少卿となる。蘇門四学士の一人として文才を知られた。

都のある富豪の子は、幼くして両親を無くし、財産を相続した。無頼どもは、彼をさまざまに誘惑した。この子は影戲を見るのが好きで、関羽を斬るところまで演ずると、そのたびに涙を流して、演じ手にやめるように言った。ある日、演じ手が言うには「関羽はいにしへの猛将です。斬るとその幽霊が祟るかもしれません。斬ったら祭ってあげてください。」その子は、それを聞いて大喜びした。演じ手は供え物の酒・肉の費用を求め、この子は銀の食器数十を出した。当日、関羽を斬ると、祭礼のようにたくさんのご馳走を並べた。無頼どもは集まってこれを味わった。^[9]

[10] 『東京夢華録外四種』（中華書局、1962）所収排印本による。

③孟元老『東京夢華録』^[10]

南宋初、紹興十七年（1147）年の成立で、北宋の都・開封の繁華を懐古したもの。北宋末、徽宗の時代の状況を反映しているとされ、芸能関連の記事が多いことでも知られる。

③ -1

崇寧・大觀年間（1102～1110）以来、都の瓦肆の芸能では、
……董十五・趙七・曹保義・朱婆兒・沒困駝・風僧哥・俎六姐が
影戲を演じ、丁儀・瘦吉らが喬影戲を演じた。〔11〕

〔11〕 崇、觀以來，在京瓦肆伎藝，
……董十五、趙七、曹保義、
朱婆兒、沒困駝、風僧哥、俎
六姐，影戲，丁儀、瘦吉等，
弄喬影戲。（卷五「京瓦伎
藝」）

③ -2

いずれの門にもお上が音楽の舞台をしつらえ、街道・小道はどれ
もにぎやかであった。音楽の舞台の無い横町の入り口には、多く
小さな影戲の舞台が設けられ、横町の住人が遊びに行き子供と
はぐれないようにした。〔12〕

〔12〕 諸門皆有官中樂棚，万街千巷，
盡皆繁盛浩闊。每一坊巷口無
樂棚去處，多設小影棚子，以
防本坊游人小兒相失。（卷六
「十六日」）

④ 徐夢莘『三朝北盟會編』〔13〕

全二百五十卷。政和七年（1117年）から紹興三十二年（1162年）に
かけて、宋の徽宗・欽宗・高宗三朝と金国との盟約書類を編纂したもの。
編者の徐夢莘は紹興年間の進士である。

〔13〕 『文淵閣四庫全書』本による。

④ -1

開封陥落後の記事。

（金は）さまざまな芸人を要求した。……雜劇・說話・影戲……
などの芸人 150 余家を、開封府に命じて軍前に連行させた。〔14〕

〔14〕 求索諸色人，……雜劇、說話、
弄影戲……等藝人一百五十餘
家，令開封府押赴軍前。（卷
七十七）

④ -2

南宋初期のニセ皇族事件に関する記事の一部である。遇僧は後に少帝
の第二子を詐称し、影戲で覚えた宮中の言葉で知県・知州をだましおお
すが、ウソが露見して御用となる。

以前、單州碭山県の染め物職人の朱從は、棗を売りに南京応天府
境に行き、劉婆の家で遇僧という童を得て、棗と取り替えて連れ
帰り育てた。金人の碭山守備のものが彼と会い「この子は宋皇室
の少帝（欽宗）に似ている」と言ったが、染め物職人はとりあわ
なかった。やや大きくなると、染め物の模様の木型彫りを学ばせ
た。都の豚売りの張四というものが、彼に会い言うには「この子
は宋皇室の少帝に似ている」。遇僧は心中ひそかに喜び、影戲が
上演されるたびに、歌詞を暗記し、禁中の御殿での皇帝・皇后の
口ぶりを覚えた。〔15〕

〔15〕 先單州碭山縣染戶朱從，因販
棗往南京界，劉婆家得一小兒
曰遇僧，以棗博歸，養之。有
金人之出戍于碭山者，見之
曰，「此兒似趙家少帝」，染人
不以為然。稍長，令學雕花
板。有京師販豬人張四，見之
曰，「此兒似趙家少帝」，遇僧
心暗喜，每有影戲，唱詞私
記，其宮禁中殿閣下龍鳳之語。
（卷一九九）

⑤ 張戒『歲寒堂詩話』〔16〕

作者の張戒は紹興年間に官僚として活躍したが、三字の獄とともに失
脚し地方官におとされている。

〔16〕 中華書局『歷代詩話統編』所
收排印本による。

- [17] 往在柏臺，鄭亨仲・方公美誦張文潛『中興碑』詩。戒曰：「此弄影戲語耳」。二公駭笑，問其故，戒曰：「『郭公凜凜英雄才，金戈鐵馬從西來。舉旗為風偃為雨，灑掃九廟無塵埃。』豈非弄影戲乎。」（卷上）
- [18] 『四庫全書存目叢書』所收北京大学圖書館所藏清鈔本による。

- [19] 江玉祥は、「替」を「厘」の音通と解釈するが、これは宋代に軍隊の小部隊を「替」と呼んだことを指すと解すべきである。

- [20] 大小影戲分數等
水晶羊皮五彩裝
自古史記十七代
注語之中子細看
影戲頭樣並皮腳並長五小尺。中樣小樣大小身兒一百六十個，小將三十二替，駕前二替，雜使公二，茶酒，著馬馬軍共記一百二十個。單馬、窠石、水、城、船、門、大蟲、果桌、椅兒共二百四件，鎗刀四十件。亡國十八國，『唐書』、『三國志』、『五代史』、『前後漢』，並雜使頭，一千二百頭。（「影戲」）

- [21] 前掲『東京夢華錄外四種』による。

- [22] 凡影戲，乃京師人初以素紙雕鏤，後用彩色裝皮為之，其話本與講史書者頗同，大抵真假相半。公忠者雖以正貌，奸邪者與之醜貌，蓋亦寓褒貶於世俗之眼戲也。（卷一「瓦舍眾伎」）

- [23] 前掲『東京夢華錄外四種』による。

以前柏台で、鄭亨仲・方公美と張耒の『讀中興頌碑』を朗読した。私が「これは影戲の語である」と言うと、二人は驚き笑ってその理由を尋ねた。私は「『郭子儀は凜々たる英雄の才、金戈鉄馬で西より来る。旗を挙げれば風を起こし横たえれば雨となり、長安の九廟を洗い清めて塵も無し。』これこそ影戲ではないか」と答えた。[17]

⑥『百宝総珍』[18]

『百宝総珍』は、南宋臨安の商人が用いた商品知識を得るための冊子であるとされる。

大小の影戲は数等に分かれ、
水晶のような羊皮に五色を装う。
古の『史記』より十七代、
講釈の中に細かに見える。

影戲は頭から皮の脚まであわせて5小尺。中型、小型など大小の身兒が160個。小將軍は32隊[19]、旗本が2隊、使者が2つ、茶酒、乗馬の騎兵が120個。馬、庭石、川、城、船、門、虎、食卓、椅子は合わせて204件、槍刀は40件。滅び去った十八国、『唐書』、『三國志』、『五代史』、『前後漢』など（の人物）と、小者の頭は、あわせて1200。[20]

⑦耐得翁『都城紀勝』[21]

理宗端平二年（1235年）に成立しており、『東京夢華錄』の体に倣い、南宋の首都臨安の風俗を記す。耐得翁の本名は未詳。

およそ影戲というのは、開封の人がはじめ白い紙を切り取って作ったが、後に色を付けた皮革で作るようになった。その話本は講談の講史書とそっくりで、いずれも事実と虚構が相半ばしている。忠義の人物は整った姿に切り抜き、よこしまな人物は醜い姿に切り抜く。これも世俗の目による褒貶をこめた芝居なのであろう。[22]

⑧吳自牧『夢梁錄』[23]

『東京夢華錄』の体裁に倣って、南宋杭州の繁華を綴ったもの。南宋滅亡前後の成立。影戲関連の記述は、『都城紀勝』を受けていると思われるが、やや詳細である。

さらに影戲を演ずるものがいた。はじめ開封では白い紙を彫刻し

たが、後の人は技巧をこらし、羊の皮を彫刻し、色を施し、壊れないようにした。杭州には賈四郎・王昇・王閏卿らがおり、人形の操作に熟達し、語りも素晴らしかった。その話本は（講談の）講史書とそっくりで、いずれも真実と虚構とが相半ばしており、忠義なものは整った形に彫刻し、邪なものは醜く彫刻するが、そこに褒貶を込めているのであろう。[24]

⑨周密『武林旧事』[25]

これも『東京夢華録』スタイルに倣い臨安の繁華を記したものである。成立は南宋滅亡後であると思われる。周密は詞人として知られ、また筆記小説『齊東野語』がある。

⑨-1

あるものは小さな高殿で劇を演じた。人によって大影戲を演じ、子どもは歓声は一晩中絶えることがなかった。[26]

⑨-2

以下は、影戲芸人の名称の記録である。訳は省略する。

賈震 賈堆 尚保義 三賈（賈偉、賈儀、賈佑） 三伏（伏大、伏二、伏三） 沈顯 陳松 馬俊 馬進 王三郎（昇） 朱祐 蔡諮 張七 周端 郭真 李二娘（隊戲） 王潤卿（女流） 黑媽媽（卷六「諸色伎藝人」影戲項）

宋代影戲に関する現存の資料は、以上9種である。なお、以下、本論中の引用では煩を避けるため、①～⑨の番号をもって各資料の名称に代える。

3. 宋代影戲の特色

3.1. 物語

影戲の物語的特色については、前章に引いた多くの記事で一致している。

①宋朝仁宗のとき、街のもので三国物語を語るのが上手いものがあった。ある者がその話をとって、絵飾りを加えて、影絵人形を作り、初めて魏・呉・蜀鼎立の戦争の様子を演じた。

②この子は影戲を見るのが好きで、関羽を斬るところまで演ずると……

⑥古の『史記』より十七代、講釈の中に細かに見える。……滅び

[24] 更有弄影戲者，元汴京初以素紙雕鏤，自後人巧工精，以羊皮雕形，用以綵色粧飾，不致損壞。杭城有賈四郎、王昇、王閏卿等，熟於擺布，立講無差。其話本與講史書者頗同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，姦邪者刻以醜形，蓋亦寓褒貶於其間耳。（卷二十「百戲伎藝」）

[25] 前掲『東京夢華録外四種』による。

[26] 或戲於小樓，以人為大影戲，兒童誼呼，終夕不絕。（卷二「元夕」）

去った十八国、『唐書』、『三国志』、『五代史』、『前後漢』など
(の人物)と、小者の頭は、あわせて1200。

⑦その台本は講談の講史書とそっくりで、大抵、事実と虚構が相半ばしている。

⑧その話本は(講談の)講史書とそっくりで、大抵が真実と虚構とが相半ばしており…

①では影戯が三国志の語り、すなわち講談に起源するとされており、②でも具体的演目として三国志ものが挙げられる。⑥からは、宋代以前のあらゆる朝代の物語が影戯で演じられていたことがわかる。⑦・⑧では影戯の台本が「講史書」、すなわち歴代王朝興亡の物語を扱う宋代説話(講談)の四家数の一つと似ていることを指摘するが、①の記述をふまえれば、その理由は納得されよう。

現代の皮影戯も、歴史物語が占めるウエイトが非常に高い。ただし、現在の皮影戯は主に淮河以北の北方地域に流行しているが、それらの地域では清代以降、歴史物語が非常に好まれていた上に、皮影戯の物語や音楽が梆子戯などと近いことを考えると、それを宋代影戯からの伝統を受け継いだ結果であると直ちに結論することはできない。

3.2. 語りと謡い

⑧には、「人形の操作に熟達し、語りも素晴らしかった」(熟於擺布，立講無差)と見え、南宋末臨安の影戯が聴覚的表現においては、歌唱でなく語りに重きを置いていたことがうかがえる。これも、影戯が講談に起源することの反映であろう。

現代の皮影戯では、北京皮影戯および冀東系皮影戯を除く大半の皮影戯、陝西・山西皮影戯や福影などで、一人だけが歌唱を担当し声色を変えて全ての役柄を歌い分ける、「抱本」方式をとっている。演劇としては甚だ不自然な方式であるが、これは影戯が語り物あるいは謡い物から生まれた名残であると考えれば納得できる。さらに、晋中の皮腔皮影戯や陝南道情皮影戯のように、一人が歌唱と人形の操作を兼ねる例もあるが、⑧の記述は宋代影戯もそのような上演方式であったことを示すものと思われる。

また、『都城紀勝』や『夢梁録』では影戯の台本が「講史書」に似るとしているが、それは物語のジャンルを表すとともに、台本が代言体ではなく叙事体であることをも指し示していると解される。李家瑞は『北平俗曲略』で、冀東皮影戯の影巻に「…説了一遍」「再表那…」「原來如此這般」などの叙事体のフレーズが多用されることを指摘し、皮影戯と説唱芸能との交渉を想定しているが、皮影戯台本が叙事体であるのは交渉の結果というよりもむしろ、中国における影戯の形成され方そのもの

に起因していると考えられる。ただし、④-2に「歌詞を暗記し」（唱詞私記）と見えることから、宋代の影戲にも歌唱があったことは明白である。

また、宋元南戲には「大影戲」曲牌が見られる。

『張協狀元』第十六出

今日設個幾案，^{（略）}些兒事要相干。靠歌子有個豬頭至。斟些酒食須教滿。怕張協貧女討校杯。是它夫妻，是它夤緣，千萬宛轉。有豬頭，看豬面看狗面。

『殺狗記』第三十一齣

嫂嫂行不由徑。應是我不開門。自來叔嫂不通問。休教人說上梁不正，忽聽得一聲唬了我魂。戰戰兢兢，進退無門。心兒裡好悶。我便猛開了門。任兄長打一頓。

このほか、『九宮正始』所引『吳舜英』伝奇に「大影戲」曲牌が用いられる。曲牌の名称に用いられているからには、「大影戲」のメロディーは基本的に単一で、聯曲体ではなかったことになる。

孫楷第は「大影戲」曲牌を六言の偈讃がやや変化したものであるとし^[27]、葉德均・周貽白^[28]は六・七言の詩讚体であると推測する。さらに周貽白は襯字を取り除いた歌詞をも呈示している。

[27] 注2参照。

[28] 注4参照。

『張協狀元』

今日設案要相干，靠歌有個豬頭至，斟些酒食須教滿。張協貧女討校杯，是它夫妻是夤緣，千萬宛轉看狗面。

『殺狗記』

行不由徑不開門，自來叔嫂不通問，休教說上梁不正。忽聽一聲唬了魂，戰戰兢兢進退無門，開門任兄打一頓。

綺麗な七言詩讚体になっているが、しかしこれは少々やりすぎであろう。沈璟『増定南九宮曲譜』は卷八「中呂過曲」で『殺狗記』の「大影戲」を引くが、六十種曲本とは多少の字句の出入りがあり、次のようになっている。

嫂嫂行不由徑。笑不露形。我應是不開門。自來嫂叔不通問。休又說得上梁不正。只此一句，唬得人喪膽亡魂。戰戰兢兢，進退無門。

また、呉梅『南北詞簡譜』巻六では『西樓記』の例を挙げ、以下のよう
に断句する。

語多相近^(叶)。辨來漸真^(叶)。是我方便他感^{咱恩}^(叶)。送來禮物何須
遜^(叶)。你是個扎火囤癩皮光棍^(叶)。(合)只此一句^(不)。有近朝破口傷
情^(叶)。咬斷牙齦^(非)。暫不登門^(叶)。(無贈)

このように、曲学家は南曲「大影戲」曲牌の正格を「4。4。6。7。7。
4。7。4。4。」の長短句であるとしている。『張協狀元』の例はこの格式
とは合わないものの、はじめの二句「今日設個幾案。(喏)些兒事要相
干。」が襯字を除いて「設個幾案・事要相干。」になると解すれば、七言
句の首尾に四字句・三字句を配した南戲と比較的近い形式になる。

樂曲体の説唱芸能には、七言句を主体に、二・三・四言句を取り混ぜ
るスタイルを取るものが多い。『明清民歌時調集』に例を取れば、馬頭
調は、作によって字数の出入りはあるが、概ね「7444737443737」とい
う句式をとる。西調のように、七言を主体に三・四言句をとりまぜ、し
かも長さが一定しないものもある。「大影戲」の音楽もそのような樂曲
体のものあったと解釈するのが自然であろう。これを偈讚や詩讚である
とする孫楷第・周貽白らの所説には、かなり無理がある。

ここで注意を要するのは、南曲の曲牌が「影戲」ではなく「大影戲」
と称される点である。大影戲については⑨-1に「人によって大影戲を
演じ」と見える。また③-1では、「影戲」と「喬影戲」とか区別されて
いるが、字義からして「喬影戲」は「大影戲」と同じものであろう。

この「大影戲」なるものについては、孫楷第・周貽白らは、もっぱら
生身の人が演じたものであると考え、江玉祥は大型の影人を用いたと
する。江玉祥の論拠となっているのは、⑥で影人のサイズが「五小尺」、
約150cmもの大きさであるとされていることで、大影戲そのものは大
型の影人を用いた皮影戲であるが、『武林旧事』の該当箇所では人が大
影戲をまねたのであろうとしている。

いずれにせよ、「大影戲」は「影戲」と区別した謂いである。そして
③-1からは、影戲と大影戲の芸人が異なっていた、つまり単なる人形
の大きさととどまらない芸能としての差異が両者の間にあったことが読
み取れる。南曲曲牌が「影戲」ではなく「大影戲」と名付けられている
のは、両者で使用される音楽が異なっていたことを端的に示すものと解
される。

「大影戲」に言及する⑨では、「影戲」の芸人として「王潤卿」を挙
げるが、彼女は⑧では「人形の操作に熟達し、語りも素晴らしかった」
と評されている。従って、(小)影戲は語りに芸能としての特長があっ
たことは明白である。しかし、これは必ずしも(小)影戲に音楽がな

かったことを意味するわけではない。

⑤では、張耒の七言古詩『讀中興頌碑』の詩句、

郭公凜凜英雄才，
金戈鐵馬從西來。
舉旗為風偃為雨，
灑掃九廟無塵埃。

の卑俗であることを、「影戲の語」と揶揄している。比較の対照になるからには、宋代の影戲にも似通った齊言句が使われていた蓋然性が高い。あるいは、(小)影戲こそがそのような詩讚体の影戲であったのかもしれない。

3.3. 人形

宋代影戲の人形については、⑧に次のように見える。

はじめ開封では白い紙を彫刻したが、後の人は技巧をこらし、羊の皮を彫刻し、色を施し、壊れないようにした。……忠義なものは整った形に彫刻し、邪なものは醜く彫刻するが、そこに褒貶を込めているのであろう。

後半部分、「邪なものは醜く」というのは、現在の伝統劇の臉譜の「歪臉」に相当するものであると思われる。しかし、このことをわざわざ特記するということは、南宋代、院本雜劇や南戲にまだそのような臉譜の描き方が確立されていなかったことを示唆する。事実、現在我々が目にすることができる元明の臉譜の図像は、いずれも色による表現に重きを置いており、臉譜のデザインは極めて単純である。あるいは、清代以降勃興した地方劇で臉譜が複雑化するのとは、影戲の影響を受けているのかもしれない。

また⑥では、一つの劇団が用いる人形の数に詳細に説明されている。頭が1,200というのは、商品として複数のサイズの影人を揃えているとしても、少なくない数である。おそらく、頭のデザインは行当ではなく個々のキャラクターごとに完全に区別されていたのであろう。

現在、冀東皮影戲では、たとえば紅淨の頭は忠義な英雄であれば関羽その他誰にでも用いることができる、つまり一つの影絵人形を複数の人物に充てることができるようになっているが、晋中皮腔皮影戲などのように、人物ごとに頭と体が固定されている皮影戲劇種も見られる。⑥の記述とつきあわせれば、晋中皮影戲の方がより古い形態を保存しているものと考えられる。

4. 宋代影戲の上演

4.1. 影戲の受容層

宋代は、都市経済が発達し、都市の常設演芸場である「瓦肆勾欄」を中心に、さまざまな演劇・芸能が花開いた時代である。それらは『東京夢華録』・『都城紀勝』・『夢梁録』・『武林旧事』・『綴耕録』などの開封・臨安の繁華を描いた資料に記録が留められている。

この当時、最も格が高かった芸能は、雑劇である。宋代の雑劇は、唐代に流行した漫才的な滑稽戯である参军戯の流れをうけつつも、物語を演ずる演劇へと転換する過渡期にあった。『夢梁録』では、影戲を含む「百戯技芸」の前、芸能の筆頭に「妓楽」の項を配置する。

散樂傳學教坊十三部，唯以雜劇為正色。

（散樂は教坊十三部を学び伝え、ただ雑劇のみを正統とする。）

散樂は、民間の劇団を指すのであろう。それらは、教坊の宮廷音楽の伝統を受け継いでいる。北宋・南宋ともに教坊司、あるいはそれに相当する官署を置いて、宮廷舞楽・演劇のための楽人や妓女を蓄えていた。

今士庶多以從省，筵會或社會，皆用融和坊、新街及下瓦子等處散樂家，女童裝束，加以弦索賺曲，祇應而已。

（いま、士大夫や庶民は簡略化して、宴会や集まりの際には、みな融和坊・新街や下瓦子などの色町の散樂家を用い、女の子を末に扮装させ、弦楽や小唄を加えて、服務するばかりである。）

士大夫や都市の市民が社交の際に用いるのは、民間の劇団による雑劇であった。後世、元雑劇や南戯・京劇などが、士大夫や富裕層の宴席の座興として用いられたのと変わるところがない。

一方、影戲は「百戯技芸」の項目で言及される。ここでは、さまざまな見せ物曲芸の類を列挙した上で、

遇朝家大朝會、聖節，宣押殿庭承應。

（朝廷の大朝会や天長節になると、宮殿に召し出されて芸を献じた。）

と述べることから、百戯は雑劇と異なり宮中に芸人は養われず、必要に応じて在野の芸人を召し出していたことがわかる。影戲もそのような芸能の一つであり、明らかに雑劇よりも一段低いものとして扱われている。

しかし、本格的な演劇成立前夜という環境にあって、当時の影戲は、

長編の物語を扱うという視覚メディアであるという点に、雑劇・院本に対する優位を持っていたと思われる。宋代の影戯が歴史物を特色としたのは、かかるメディアとしての特性の反映でもあろう。

さて、影戯は『東京夢華録』では「京瓦技芸」、『都城紀勝』では「瓦舍衆伎」の条にそれぞれ収められることから、「瓦肆勾欄」で上演されていたことがわかる。瓦肆勾欄の主たる観客層は、格式を重んずる官僚や富裕層には属さないものの、安定した生活を維持している都市の中間層であったとされる。したがって宋代、雑劇と影戯とでは主要な受容層が異なっていたことになる。

④-2では、染め物職人の養子となった遇僧が影戯を見ている。職人であるから、安定した生活を維持する庶民層に属すると言えよう。しかも、当該部分の文脈からは、遇僧は一人で影戯を見に行っているように読めるので、子供の小遣い銭程度でも鑑賞が可能であったことになる。中国では、節日や慶弔の際の演劇上演は、出資者が一般に無料で開放するのが一般的であるが、宋代に既にそのような習慣が生まれていた可能性もある。

4.2. 影戯の上演範囲

④-2で遇僧が影戯の上演を見ているのは、文脈からして単州碭山県である。碭山県は現在の安徽省北部、河南・山東・江蘇と境を接するあたり、芒碭山の北麓に位置する。南京応天府から真東に70km余りで、大運河には面していない。

単州の徽宗崇寧元年（1102）の戸数は61,409、口数は116,969^[29]。この戸数は北方地域の州としては平均的であるが、江南地方には10万戸を越える州が数多く存在していた。つまり、かかる中規模州の管下四県の一である碭山県は、特に繁栄しているというわけではない、ごくふつうの地方の県であったと考えられる。

宋代の影戯は、瓦肆の設けられた大都市ばかりでなく、このような県城クラスの都市でも上演されていた。それは、影戯の上演コストが低廉であったためであろう。現在、皮影戯が生き延びているのは、大半が経済的に立ち後れた地域であり、人戯の上演を招くだけの資金がないために上演コストの安い皮影戯を使っているケースが多い。このコストの安さという特長は、宋代から変わらなかったのであろう。

また、この記述からは、宋代の段階で影戯が相当広い範囲で行われており、庶民芸能として大きな影響力を持っていたことが伺える。

まとめ

以上に論じてきたことをまとめると、宋代の影戯は以下のような特色を有していたことになる。

[29] 梁方仲『中国歴代戸口、田地、田賦統計』（上海人民出版社、1980）による。

- 物語：歴史物語が中心
- 話者（歌唱者）：一人
- 台本：叙事体
- 歌詞：詩讚体（影戯）、楽曲体（大影戯）
- 主要受容層：中間層（庶民層）
- 上演コスト：低廉

これらのうち叙事体の演劇であるという特色は、清代以降隆盛する地方劇とも共通しており、また前に触れた臉譜の事例を考え合わせると、両者の間に何らかの交渉があった蓋然性は高い。

中国では、周貽白が前掲論文で中国伝統演劇の歌唱形式が影戯・傀儡戯に起源するとの孫楷第の説を否定してから、偶戯研究そのものが演劇史研究から除外される傾向が生まれ、定着してしまっている。孟繁樹『中国板式变化体戯曲源流研究』が、類人猿が人間に進化しながらも、ゴリラや猿はもとのままであるのと同じようなものだと述べ、偶戯と人戯との比較研究の必要性を否定するのは、その端的な例である^[30]。

[30] 文化美術出版社、2002年、pp.96-105。

そもそも、影戯にせよ人戯にせよ人の行為であり、それに生物学的な種や進化の概念をそのまま当てはめるのは、比喩として正しくない。以上に検討してきたように、影戯は早くも宋代には独自のスタイルを確立し広汎に行われていた庶民芸能であったのだから、後世の演劇・芸能に何ら影響を及ぼさなかったと考える方がむしろ不自然である。

一方、現在定説となっている周貽白らの説にもかなりの問題が含まれることが、宋代影戯資料の再検討を通じて明らかになった。かかる既存の理論の枠組みにも批判的な態度で接し、演劇・芸能を分類学的なジャンル意識にとらわれず、社会や文化の総体を構成する一部として広い視野から検討することで、新たな芸能研究の地平が開けるものと考えている。

車王府曲本所収皮影戲考

——北京東西兩派との關係を中心に——

山下 一夫

1. はじめに

中国の影絵人形芝居——皮影戲の研究には、楽器や楽譜などの音楽、人形や舞台などの造形美術の他に、台本の検討が必要なことは言うまでもない。かつて長澤規矩也は、皮影戲の台本について「伝来がまれで、あまり見たことがない」としたが^[1]、現在では様々な機関の所蔵資料の調査作業も進み、影印出版なども行われているほか、中国都市芸能研究会でも整理収集作業を続けている^[2]。

北京で行われた皮影戲について言えば、西城を中心に活動した“西派”は基本的に台本を口伝に頼るため、書写テキストは少ない。しかし、かつて東城を中心に行われたいわゆる“東派”は、現在の唐山地区級市一帯で行われた冀東皮影の北京における出張上演だったため^[3]、今なお天津市や河北省、東北三省などで活動する劇団が用いている台本や、各地の文化局などで所蔵されているものもその一種と見なすことはできるだろう。ただ、清末から民国期までのものに限って言えば、最も規模が大きく、また資料的価値が高いのは、1928年から1932年にかけて中央研究院で収集された俗曲コレクションである^[4]。これは中国における民俗学の勃興を受けて、民間芸能を研究するために集められたものであるが、この中に皮影戲の台本も二百点あまり含まれている。現在では台北の中央研究院歴史語言研究所傅斯年図書館の所蔵となっており、さらに近年新文豊図書出版公司から『俗文学叢刊』として影印出版され利用がしやすくなっている。また、やはり1930年代に設立された北平国劇学会図書館で齊如山ら旧蔵の皮影戲台本が百点あまり収集された。これは皮影戲の演目を京劇に移植する際に直接用いられた台本資料なども含む貴重なコレクションであり、現在では北京の芸術研究院図書館に所蔵されている^[5]。

さて、当該時期のものではもう一つ、車王府曲本に含まれる皮影戲台本が挙げられる。これは、清末に北京で収集されたという点で上記二種に勝るとも劣らない貴重な資料であり、中国における最初期の皮影戲研究である李家瑞『北平俗曲略』「灯影戲」項^[6]においてつとにその存在

[1] 長澤規矩也「支那俗曲のテキストに就いて」、『書誌学』第4巻第4号（1935年）、『長澤規矩也著作集』第五巻（汲古書院、1989年）所収。

[2] 「中国城市戯曲研究会蒐集皮影戲卷解題目錄稿」（1）～（2）、『中国都市芸能研究』第一輯～第二輯（好文出版、2002～2003年）参照。

[3] 冀東皮影は、また灤州皮影・樂亭皮影・唐山皮影とも称する。これらはそれぞれ多少意味合いが異なるが、本稿ではそうした問題に立ち入らず、ほぼ同義のものとして扱う。なお、澤田瑞穂『中国の庶民文藝』（東方書店、1986年）所収「灤州影戲の芸術」では、北京東派の芸人が灤州へ戻って行く様子が記されている。

[4] 詳細については、曾永義「中央研究院所蔵俗文学資料的分類整理和編目」、『説俗文学』（聯経出版事業公司、1984年）所収を参照。

[5] 拙稿「芸術研究院戯曲研究所所蔵影卷目錄」、『中国都市芸能研究』第二輯（好文出版、2003年）参照。

[6] 中央研究院歴史語言研究所、1933年。

が指摘されているにもかかわらず、その後の研究ではあまり言及されてこなかったものである。そこで本稿では、当該コレクションに含まれる皮影戯台本の収集過程を検討し、さらにそこからその出自および性格について考察を加えたいと思う。

2. 車王府曲本とは

車王府曲本は、北京にあった蒙古族の車王府で収集されたとされる、京劇や高腔などの伝統演劇から、鼓詞、子弟書、快書、雜曲などの説唱に至る、さまざまな芸能の台本資料のコレクションである。

これが北京にあった車王府なる場所で集められたものだということは、後にも触れるこのコレクションが最初に売りに出された時の古書店主がそう称していたというだけで、他に何か根拠があるわけではない。したがって車王府と言っても、“車”の字を冠する王府が幾つかある中で具体的にどれを指すのかということすら当然のことながら不明ではあったのだが、とりあえず現在では蒙古旗人の車登巴咱爾の王府であるという説が一般に行われている^[7]。車登巴咱爾は雍正帝により王に封じられた賽因諾顔の五代末裔で、和碩親王として北京に王府を構えていた人物である。ただ咸豊二年に逝去しているため、かれ自身は光緒年間の演目を大量に含む当該コレクションの収集者とは考えられず、かりにこの車登巴咱爾の王府、すなわち“車王府”で集められたのだとしても、実際の収集作業はその孫である那彦図の頃を中心に行われたこととなる。ちなみに、那彦図の頃にはかれの王府は“那王府”と呼ばれていたため、もしそうなら“那王府曲本”とでも称すべきものとなろう。那王府は現在の北京第七幼兒園である安定門内宝鈔胡同にあり、正房の他に戲台なども残っている。ただ、他にも賽因諾顔の次子である車布登扎布の系統を引く蒙古王であるとか、或いは蒙古王公の車林巴布であったとかいう説もある。なお、朱家潛は1930年代に北京で“車王府”の額の掛かった没落旗人の邸宅を見たことがあり、詳細は不明ながらここがそうだったのではないかといい話も伝わっている。

いずれにせよ“車”を冠する王府というのは語感からして蒙古八旗に属するものだとは思われるが、このコレクションには別にいわゆる“蒙古”文化的な要素が見られるという訳ではなく、中身は清末に北京で行なわれた漢民族の芸能の台本の集積である。車王府なるものがどこであったにせよ、恐らくある程度の資金を擁した旗人の類が芸能に夢中になり、台本を大量に収集していたものではあるのだろう。そしてそれが、辛亥革命による没落で手放さざるを得なくなったのか、このコレクションは民国に入って売りに出されることになる。

1925年の秋、北京の瑠璃廠にあった松筠閣の劉盛誉が、西小市打鼓攤から装丁や書写形態が統一された千四百種の俗文学台本の山を廉価で

[7] 以下は主に、雷夢水「車王府鈔藏曲本的發現和収蔵」、『書林瑣記』（中華書局、1984年）所収、および郭精銳・高默波「車王府与戲曲抄本」、『車王府曲本研究』（広東人民出版社、2000年）所収による。

入手し、これを宣武門外大街の会文書局の李匯川の仲介で、中国文学の研究者として名高い馬隅卿が孔徳学校に購入させた。これが、車王府曲本が世に出た最初である。この時のことを、劉復は『中国俗曲総目稿』^[8]の序文で以下のように書いている。

[8] 中央研究院歴史語言研究所、1932 年。

あれは民国十四年（1925 年）の秋のことだった。私は初めて北平に帰り、孔徳学校に間借りしていた。ある日、馬隅卿先生の研究室に行くと、床にうずたかく積まれた抄本の山が目に入った。私が「それは何ですか」と言うと、馬隅卿先生は「どうだい、それは有用なものかね」と言った。そこで私は適当に何冊かパラパラと捲ってみて、すぐさま言った。「これはいい！学校が買わないなら私が買います」「いいものと言うなら、学校に買わせる。君に買わせる訳にはいかないな」「それでもかまいません、手放しさえしないのならば」。後に孔徳学校は何と五十円で購入し、大きな本棚二つを丸々一杯にしたのだった。そして車王府曲本の名は全国に喧伝されたのである。

孔徳学校がこの資料を購入したという知らせは、すぐに『北京大学研究所国學門周刊』第六期で「写本戯曲鼓兒詞の収蔵」として発表された（1925 年 11 月 18 日）。さらに翌 1926 年の夏期休暇の際に顧頡剛が整理を行って分類目録を作成、これが「北京孔徳学校図書館所蔵蒙古車王府曲本分類目録」として『孔徳月刊』に掲載され、車王府曲本はにわかに注目を浴びることとなる^[9]。

[9] 3～4 期、1926 年～1927 年。

ところが程なくして、北京でまたもや俗文学台本の山が売りに出されることになった。これについては誰がどのような経緯で売りに出したのか詳細が解っていないが、最初に購入した分と装丁や書写形態がそっくりで、しかも重複もないことから、孔徳学校はこれも車王府曲本の一部であると認定して購入した。つまり、孔徳学校所蔵の車王府曲本は第一回購入分と、第二回購入分の二種類があることになるのである。そして、第一回購入分は日中戦争期に周作人の手を経て北京大学文学院に移管され、現在では北京大学図書館に所蔵されている。また、第二回購入分はその後北京にある首都図書館の所蔵となって現在に至っている。

ただし、車王府曲本はこれだけではなく、ほかにも詳細な経路は不明だが傅惜華が個人で購入した分というのが二十種ほどあり、現在は北京の芸術研究院図書館に所蔵されている。また、1928 年に日本の長澤規矩也が高姓の書籍商を通じて、孔徳学校所蔵分の一部が流出する形で購入しており、これは現在東京大学東洋文化研究所双紅堂文庫に所蔵されている。

さらに、車王府曲本は複製本の存在がある。まず一つ目は、顧頡剛が

中心となって孔徳学校から第一回購入分を借りて広州の中山大学語言研究所で作成したものがある。これは、明白な誤字を正すなどしながら書き写したもので、その後の中山大学における車王府曲本研究の基礎となっている資料である。次に1928年から1929年の間に、劉復が中心となって中央研究院でもやはり第一回購入分を複製している。これは、「車王府曲本」と印刷された専用の原稿用紙を用意して書写するという念の入ったものであったが、何らかの理由によって途中で頓挫してしまった上に、その後の研究院の移動などもあって紛失もあったらしく、現存するものは量的にはあまり多くはない。ただし、劉復と李家瑞が『中国俗曲総目稿』を作成した際に、書写した分については各テキストの冒頭部分をすべて収録している。三番目には、1932年に張干卿らが個人的に書き写したもので、これは後に文化部芸術局に接收された後、現在では芸術研究院図書館に移管されているが、中には民国期の台本など、もともと車王府曲本に含まれていたとは到底考えられない資料も多い。そして四番目に、孔徳学校第二回購入分を所蔵する首都図書館が、1960年代に北京大学から第一回購入分を借りて複製したものがある。

そうすると、芸術研究院図書館や東京大学東洋文化研究所双紅堂文庫の所蔵分は別として、北京大学・首都図書館・中山大学・中央研究院それぞれが所蔵する分は、原抄本・複製本の差はあっても、第一回購入分・第二回購入分についてそれぞれ重なるはずで、中でも首都図書館には第一回購入分と第二回購入分が全て所蔵されていることになるが、実際にはそうなのではない。例えば、首都図書館の第一回購入分複製本は完全ではなく、欠落も相当数見られる。また、やはり第一回購入分で、中山大学や中央研究院に複製本が残っているのに、北京大学の原本が失われているものもある。これは、管理が杜撰であったため、所蔵機関の移転や複製のための貸し借りの過程で行方不明になったものなどがあるからであろう。ただ、比較の上からでは首都図書館所蔵分が量的に最も多いものであることは変わりなく、これが『清蒙古車王府曲本』として1992年に北京古籍出版社から15部限定で影印出版され、ひとまず利用しやすい形で提供されている。

3. 第一回購入分所収皮影戲テキスト

さて、車王府曲本の中に含まれている皮影戲の台本について以下検討する。まず第一回購入分には、「某種戲詞」として以下十八種のテキストが収録されている。

- ①『金蝴蝶』 原本：北大、複製本：中山大・中研院
- ②『西遊』 原本：北大、複製本：中山大・中研院
- ③『天門陣』 原本：北大、複製本：中山大・中研院

- ④『对菱花』 原本：北大、複製本：中山大・中研院
- ⑤『泥馬渡江』 原本：北大、複製本：中山大・中研院
- ⑥『对綾巾』 原本：北大、複製本：中山大
- ⑦『鎮冤塔』 原本：北大、複製本：中山大・中研院
- ⑧『綉綾衫』 原本：北大、複製本：中山大・中研院
- ⑨『牛馬灯』 原本：北大、複製本：中山大・中研院
- ⑩『閔玉良』 原本：北大、複製本：中山大・中研院
- ⑪『紅梅閣』 原本：北大、複製本：中山大・中研院
- ⑫『鎖陽関』 原本：北大、複製本：中山大
- ⑬『定唐』 原本：北大、複製本：中山大
- ⑭『龍図案』 原本：北大、複製本：中山大
- ⑮『群羊夢』 原本：北大、複製本：中山大
- ⑯『薄命図』 原本：北大、複製本：中山大
- ⑰『对金鈴』 原本：北大、複製本：中山大
- ⑱『大团山』 原本：北大、複製本：中山大・中研院

「某種」と書かれてはいるが、皮影戲の台本に特徴的な書写形態を有している点から、明らかにそれと判断できるものである^[10]。そもそも「某種戲詞」の「某種」という表現は原資料ではなく、顧頡剛が分類目録を作成する際に冠したものであることが推測される。また、皮影戲の台本が「影戲詞」とも称されることを考え合わせれば、恐らく「皮影戲台本」という意味で使われているのであろう。上のリストを見れば解るように、第一回購入分の複製本と第二回購入分の原本を所蔵しているはずの首都図書館にはこれらのテキストはなく、従って北京古籍出版社影印本にも収録されていない。

さて、ここに収録されている台本を見ると、いずれも皮影戲の長編台本で、「本戲」と称されるものであり、いわゆる冀東皮影の演目の中に見出されるものが多い^[11]。

まず『鎮冤塔』は、冀東皮影の『双失婚』『金石縁』『五峰会』（あるいは『破洪州』）と並び“老四大部”の一つに数えられる比較的古い演目である。しかも、『金石縁』や『破洪州』が早い段階で廃れたのに対し、道光年間に楽亭県の高述堯が冀東皮影の改革を行った際にも改編されて、現在でも常演演目として行われているものである。また、『定唐』もやはり高述堯の作として知られ、『青雲剣』や『二度梅』などと並び、かれの“六大部”の一つとされる演目である。

また、『群羊夢』については灤州の戲班である“漁陽万順和班”の清光緒二十四年抄本が^[12]、『对金鈴』についても同じく“毓秀班”の抄本が中央研究院俗曲コレクションの中に収録されている。この他、『泥馬渡江』『鎖陽関』『薄命図』『对綾巾』『天門陣』が楽亭皮影「伝統連台

[10] 皮影戲台本の特徴については、長澤規矩也前掲書を参照。

[11] 以下、冀東皮影の演目については、劉慶豊『皮影史料』（黒竜江芸術研究所、1986年）、『楽亭文史第五輯——楽亭皮影』（中国人民政治協商会議天津市楽亭県委員会文史委員会・楽亭県文教、1990年）に依った。

[12] 抄本の作成者は“易俊生”となっている。“漁陽万順和班”の名は、第六冊の封面に記載されている。

[13] 『楽亭文史第五輯——楽亭皮影』75-82頁。

本劇目」^[13]の中に見え、これらの演目はいずれも冀東皮影のものであることが解る。

前述したように、北京の東城を中心に行われたいわゆる東派皮影は、灤州一帯の芸人たちの出張上演という性質を持つ。もちろん、北京で西派皮影と交渉を持ったり、あるいは京劇や鼓詞など隣接する芸能と接触したりして、これらから様々な要素を取り入れ変質している可能性も十分にあるが、ひとまずは冀東皮影と一体のものとみなすことができる。となると、これらの演目が冀東皮影の中に見出され、かつその台本が北京で蒐集されたものだとなれば、それは北京東派のものであるとすることができよう。

4. 第二回購入分所収皮影戯テキスト

次に第二回購入分にも首都図書館の分類で「某種戯詞」となっているものがあり、以下三種の皮影戯の長編台本が収録されている。第二回購入分は複製本が作られていないので、首都図書館所蔵の原本のみである。

- ①『英烈春秋』 原本：首都図書館
- ②『双金印』 原本：首都図書館
- ③『双勝伝』 原本：首都図書館

また、第二回購入分には首都図書館の分類でさらに「影戯」として、以下八種のテキストも収録されている。「影戯」とは言うまでもなく「皮影戯」そのものである。こちらはすべて短編、すなわち「折子戯」の台本である。

- ①『三疑記』 原本：首都図書館
- ②『大拝寿』 原本：首都図書館
- ③『字差』 原本：首都図書館
- ④『老媽開謗』 原本：首都図書館
- ⑤『收青蛇』 原本：首都図書館
- ⑥『金銀探監』 原本：首都図書館
- ⑦『岳玉英搬母』 原本：首都図書館
- ⑧『路老道捉妖』 原本：首都図書館

車王府曲本は、例えば中央研究所蔵の俗曲コレクションの様な、劇団や芸人が所有していた台本や、街中で売られるなどして流通していたテキストの集成ではなく、おそらくそうしたものを借りるか購入するかした上で、統一した体裁のもとに書写したものであり、ほとんどのテキストは、縦19cm×横10.5cm・5行×20字、縦21cm×横12cm・

5行×20字、縦21cm×横13cm・6行×20字の三種のいずれかが採用されている。しかし、皮影戲だけはいずれも、縦17.5cm～18cm×横12.5cm～13cm・8行×18～20文字という独自の規格が採用されている。皮影戲台本間でも複数の書き手による筆跡の差異が見受けられるため、規格の相違は書写者の別を反映するものではない。それは逆にいえば、第一回購入分の「某種戲詞」、第二回購入分の「某種戲詞」「影戲」の三種は、いずれも同一のカテゴリーのものと考えられていたということになる^[14]。

さて、第二回購入分の「某種戲詞」三種については、冀東皮影の演目の中には見いだすことができない。また、「影戲」として分類されているものについても、やはり楽亭皮影「伝統単齣劇目」などには見あたらない^[15]。しかし、うち幾つかについては、北京西派で行われた演目の中に見えるのである。

まず「某種戲詞」のうち『英烈春秋』と、「影戲」の『收青蛇』『路老道捉妖』が基づく本戲『白蛇伝』は、北京西派の常演演目である“京八本”に数え上げられているものである^[16]。また、「影戲」の『大拜寿』『三疑記』『字差』『老媽開謗』『金銀探監』『岳玉英搬母』は、1915年にドイツで出版された皮影戲台本集である『燕影劇』の中に見える^[17]。『燕影劇』は、もととなったテキストは詳細は不明ながら、ある一つの戲班が行っていた演目を反映したものだが、この中にやはり“京八本”の一つである『混元盒』^[18]や、西派路家班の演目である『夜宿花亭』『双怕婆』『王小趕脚』^[19]などが収録されているので、これらの演目も同様に西派のものである可能性が高い。

なお、冀東皮影は長編の演目を行うことが特徴であるが、折子戲を行わない訳ではない。事実、1930年代における冀東皮影の演目調査を調査した湯際亭の「中国地方劇研究之一・灤州影戲」^[20]には多数の折子戲の名前が挙がっており、「現在は折子戲の時代である」とまで言っている。ただしそうした状況は、1910年代から1920年代にかけての李紫蘭による改革以降に生じたものである^[21]。李紫蘭は行当の整備や音楽の改変などをすすめて、道光年間の高述堯による改革に匹敵する冀東皮影の大幅な変革を行ったが、これは唐山地区の工業的發展による都市化の進展と、それに伴って生じた上演形態の変化と表裏一体のものであった。すなわち折子戲の上演は、従来の数十日に渡って行うという農村上演の形態が守れなくなったために起こった現象である。これに対して、北京西派は都市部で堂会などを中心に活動していたため、はやい段階から折子戲の上演を行っていた可能性がある。そう考えると、車王府曲本第二回購入分に収録されている「影戲」、すなわち折子戲皮影が、西派のものである可能性はやはり高いと考えられるのである。

前述したように北京西派の台本は口伝で継承されたとされ、書写テキ

[14] なお、芸術研究院図書館と東京大学東洋文化研究所双紅堂文庫の所蔵分には、皮影戲台本は含まれていない。仇江・張小瑩「車王府曲本全目及蔵本分布」および仇江『『清蒙古車王府曲本』遺珠雜談』、『車王府曲本研究』（広東人民出版社、2000年）所収を参照。

[15] 『楽亭文史第五輯——楽亭皮影』82-94頁。

[16] 関俊哲『北京皮影戲』（北京出版社、1959年）、および劉季霖『影戲說』（好文出版、2004年）参照。

[17] 拙稿「『燕影劇』の編集をめぐって——ドイツ・シノロジストによる北京皮影戲の発見」、『中国都市芸能研究』第三輯（好文出版、2004年）参照。

[18] 拙稿「混元盒物語の成立と展開」、『近代中国都市芸能に関する基本的研究』（平成9—11年度科学研究費基盤研究(C)成果報告論文集、2001年）参照。

[19] この三種は民国期に百代唱片公司からレコードが出ているが、歌っているのが西派に属する路家班であることから、かれらの演目であると解る。『中国伝統音楽集成』（日本コロムビア、1980年）参照。

[20] 『中法大学月刊』8巻3期、1936年。

[21] 『楽亭文史第五輯——楽亭皮影』16頁。

[22] 王秋桂編『李家瑞先生通俗文学論文集』（台湾学生書局、1982年）参照。

ストを作成する習慣はないが、それは同じく車王府曲本に含まれる京劇なども同様である。したがって、これらの台本は恐らくはコレクション形成の過程で実際の上演を記録したか、あるいは台本を読み物として貸し出す業者から借りるなどして作成していったものだろう。特に、京劇が中央研究院俗曲コレクションの中に様々な貸本業者の台本が残っていることからすれば、皮影戯も後者である可能性が高い [22]。

さて、以上の点からすると、車王府曲本の第一回購入分には北京東派、第二回購入分には西派の台本が収録されているのではないかという推測が成り立つ。第一回購入分と第二回購入分とのこうした相違は、実は他のジャンルのテキストにも見られる現象である。例えば、高腔や京劇といった、生身の俳優が演じる演劇の台本は、すべて第一回購入分に含まれており、第二回購入分には存在していない。逆に、説唱芸能のうち、大鼓書については第二回購入分の中にしか見出されないのである。すなわちこのコレクションは、顧頡剛が整理する以前から、恐らくはもとの所有者——車王府——の段階ですでに分野ごとにテキストがまとめられていたのであろう。車王府曲本が二つのコレクションを合わせたものなのか、あるいはもとより単一のコレクションであったのかは解らないが、いずれにせよ第一回購入分と第二回購入分という区分には、それなりの意味があるものと思われる。となると、例えば顧頡剛による第一回購入分の分類に第二回購入分を取り込んだ北京古籍出版社影印本で用いられている分類は、全体を俯瞰するには便利であっても、結果として本来の配列を解りにくくしてしまったものと言えるだろう。

5. おわりに

車王府曲本が王府で集められたコレクションであれば、宮廷や王府における芸能の上演状況にある程度反映している可能性もあり、そこからあるいは旗人の堂会を中心に活動した北京西派皮影を反映しているといえなくもない。ただ、車王府曲本全体を見ると、収録されている芸能はあまりにも雑駁であり、実際に王府で行われた上演というよりは、基本的には当時北京で流通していた芸能台本を集めたものである。だからこそ東派の皮影戯台本も多数含まれているのであり、そこにもし王府という特徴を見出すというのならば、西派のテキストも入手することができた、その収集能力にあるのだろう。

北京東派、あるいは冀東皮影の台本は、書写による伝承が一般的であるという性質も手伝って、多量の写本が残されており、テキストの比較検討も比較的容易である。しかし西派の場合は残された台本が圧倒的に少なく、そうした意味で車王府曲本第二回購入分に含まれる資料は貴重なものであり、今後の西派皮影研究の基礎となるものであると言えよう。

なお、本稿では触れることができなかったが、西派に関わると思われ

る書写テキストは、『燕影劇』以外にもさらに数種あり、今後はさらにこれらの資料を分析することで、西派皮影の演目全体について研究をすすめる必要がある。これについては、また稿を改めて検討したいと思う。

邵陽木偶戲の形成と梆子腔

山下 一夫

1. はじめに

邵陽県は陝西省中部、関中地区の最北部にあり、現在の行政区画では渭南市の一部となっている。ここに上から糸で人形を吊って動かす人形劇、すなわち「提線木偶」があり、「邵陽木偶戲」と称され、線戲・線猴・線胡・線吼・線腔戲・線偶戲ともよばれている。

中国の南方では福建省を中心として多くの木偶戲が行われているが^[1]、北方には少ない。わずかに河南省の越調木偶戲や、河北省の滄州河間木偶戲、また山西省の浮山孝義木偶戲などが知られているに過ぎない。しかも、これらは下から棒で人形を操る、いわゆる「杖頭木偶」であり、邵陽とはスタイルが異なる。またそれらがいずれも現在消滅寸前といえるような状況にあるのに対し、邵陽木偶戲は比較的活発で、現在でも複数の劇団が活動している。

筆者は2006年の8月に共同で邵陽木偶戲の現地調査を行い、その後調査報告をまとめた^[2]。本稿では、その際に得た知見に基づき、邵陽木偶戲の形成について考察を行い、あわせて梆子腔演劇の起源についても検討したいと思う。

2. 清末以降の状況

まず、邵陽木偶戲の具体的な状況が解っている清末以降の状況について、戲班や芸人を中心に通史的に概観しておく。

光緒四、五年頃に亡くなったという杜進虎なる芸人が、既存の唱詞や音楽の改革を行い、さらに「三箱・二楼・双釵」と称される現在の常演演目を作ることによって、現在の邵陽木偶戲を確立した（演目については後述）。光緒年間各地で人戲や偶戲などの地方劇が形成された時期であり、邵陽木偶戲も同様の状況であったといえる。

杜進虎の死後、邵陽木偶戲は南北二派に分裂する。一つは「花柳派」（別名「南派」）といい、温文典雅な風格で知られ、杜進虎の衣鉢を継いだ北黒池の王玉潤を中心に形成された。王玉潤の戲班は光緒二十六（1900）年に甘肅・河南・山西などへ上演に行ったという。もう一つは「将家派」（別名「北派」）で、熱烈豪放な風格で知られ、東清善村の顏喜牢（芸名は「紅眼娃」）によって形成された。かれらが活躍した光緒

[1] 泰順木偶（浙江省）、揚州泰興木偶（江蘇省）、泉州提線木偶（福建省）、晉江布袋木偶（福建省）、漳州布袋木偶（福建省）、高州木偶（広東省）、潮州鉄枝木偶（広東省）、臨高人偶戲（海南省）、川北儀隴大木偶（四川省）、南充二木偶（四川省）、成都重慶精木偶（四川省）、湖南木偶〔祁陽拳偶・衡山拳偶・龍山拳偶・常德拳偶〕（湖南省）、石阡木偶（貴州省）など。

[2] 千田大介・山下一夫「2006年夏期皮影戲木偶戲現地調査要録」（本報告書所収）。

末年は邵陽木偶戲の最盛期で、邵陽県内だけでも七十あまりの戲班が活動し、陝西各地のみならず、山西の芮城や河南の靈宝にまで広まったという^[3]。

「花柳派」と「将家派」はその後も数十年に亘って争いを続けたが、顔喜牢の弟子・喜兒（芸名「仮紅眼娃」）に学んだ王武漢（芸名「六八兒」）が民国の初め頃に両者を折衷して「冤仇派」を創設し、両派は統一をみた。しかし抗日戦争期には活動が停滞し、解放前夜には戲班が十三にまで減少していたという。

解放後、共産党は各地に散らばっていた芸人を集めて県劇団を組織した。これは芸人の地位を向上させようという社会主義的観点にもとづく処置であるとともに、政策を宣揚するため芸能を利用していこうという党の方針によるものであった。そして1952年、邵陽県城で魏天才を団長に県劇団「邵陽晨光線劇社」が成立した。メンバーは以下の9人であったという^[4]。

説戲：魏天才・王孝前・肖緒法

搭戲：王化南・王成娃

提線：王忠緒・王棣娃・党来娃・王東貴

県劇団は1953年に西安と北京で『和氏璧』『周仁回府』を上演し、1955年に北京で開かれた「中華人民共和国第一屆木偶皮影戲觀摩演出大会」では『打金枝』の一折「進宮背舌」を上演、また1956年の「陝西省木偶皮影会演大会」では『白汗衫』を上演して王化南が一等賞を受賞するなど、順調に活動をしてゆく。

これと同時に、「全ての地域に演劇（人戲）をつくる」という党の方針のもと、1952年に成立した秦腔の劇団である「邵陽県新生劇団」が中心となって、邵陽木偶戲の人戲化も進められた。そして1957年に李新慶・趙三敏・侯振華らが木偶戲の伝統演目『金鳳釵』の人戲上演に成功、この新たに生まれた劇種は「邵劇」と命名された。

一方の県劇団は、1958年の韓城県・邵陽県の合併の際に「韓城県戲曲劇院三団」へと改組され、1961年に合併が解消されると劇団は「邵陽戲曲劇院線偶団」となって再び邵陽に戻った。この頃から劇団は現代戲にとりくみ、『箭桿河辺』『朝陽溝』『一罐銀元』『紅松店』などを上演したが、左派の圧力が強まる中で、結局1963年に「木偶戲は革命英雄人物を表現することができない（木偶戲不能表現革命英雄人物）」との理由で解散を命じられた。

しかし劇団員は下放されてきた他県の木偶戲芸人たちと合流して「邵陽県高線木偶劇団」を組織し、それも解散を命じられると今度は「邵陽県紅線劇団」を作って現代戲の上演を続けた。そして文化大革命の末期

[3] なお、邵陽木偶戲はその後山西省で土着化して「河東線腔」となった。現在では木偶戲は消滅し、わずかに1960年代に芮城県政府によって作られた人戲のみが残っている。また河南省の靈宝には解放後1957年に成立した県劇団をはじめ幾つかの戲班があったが、現在では活動を停止している。

[4] 「説戲」は主角を、「搭戲」は鬚生を唱う役のこと。また「提線」は人形操作を担当しつつ、場合によっては浄や丑を唱う。

となる1973年に県劇団は「邵陽県線腔木偶劇団」として復活、1980年代後半にはフランスのテレビに出演したり、「全国木偶戲芸術研討会」や「陝西省第二屆芸術節」で上演を行ったりと活発な活動を行い、1997年にはブラジル公演も果たしている。

また現在、県劇団とは別に、郭崔成氏を団長とする郭家坡村の邵陽線腔木偶劇団や、党鳳菊氏を団長とする邵陽県新芸線偶団もある。前者は邵陽木偶戲の伝統を守り、また後者は邵陽木偶の皮影戲化を試みるなど、ともに活発な活動を行っている。

3. いくつかの起源伝説

さて、邵陽木偶戲はいったいつ頃から行われているものであろうか。『邵陽県志』では「漢代に起源し、唐代に勃興した（起於漢、興於唐）」として、まず老芸人の党生坤の以下のような話を紹介している^[5]。

- [5] 咱縣線偶戲曾為漢王立過大功。當年漢王北征匈奴，被圍困平城，冒頓妻閼氏主攻正面，情勢危急。代國王子是對河一帶人，看過咱的線戲，又知番邦詳情，向陳平獻計說：「在下深知匈奴冒頓之妻閼氏英勇善戰而又嫉妒，每恐有美女奪其寵。西河（今邵陽）傀儡戲楚楚動人，栩栩如生，莫若使工匠大而為之，妝扮美女，原仍以線繫之，借夜月舞於城樓，令其望之，必可解圍。」平從其計，果然成功。

我が県の線偶戲は、漢王（劉邦）のために大きな手柄を立てたことがある。漢王が北に匈奴を攻めた際、平城（現在の山西省大同）で敵に包囲されてしまった。冒頓の妻である閼氏に正面から攻められ、事態は緊迫していた。代国の王子が陝西の人で、我が線戲を見たことがあり、また匈奴の情勢にも明るく、陳平に計略を献じて言った。「匈奴の冒頓の妻である閼氏は、勇猛果敢ではありますが、非常に嫉妬深くもあり、いつも夫の寵愛を美しい女に奪われるのではないかと恐れていると聞いております。西河（今の邵陽）の傀儡戲は本物の人間のような動きをするので、ひとつ職人にたくさん人形を作らせて美女に扮装させ、糸で操り夜の月の光に乗じて城楼で舞わせて閼氏に見せれば、必ずや包囲を解くことができるでしょう。」そこで陳平がその計略通りに行くと、果たして成功したという。

- [6] 起於漢祖，在平城，為冒頓所圍，其城一面即冒頓妻閼氏，兵強於三面。壘中絕食。陳平訪知閼氏妬忌，即造木偶人，運機關，舞於陣間。閼氏望見，謂是生人，慮下其城，冒頓必納妓女，遂退軍。
- [7] 明代崇禎六年（1633）邵陽著名舉人李灌，對線偶戲從人物造型、臉譜、服裝設計、提線技巧、到唱腔、音樂等方面都進行了改進和提高，並編寫了《黑山記》、《白汗衫》、《五靈庵》等劇本。此期間，線偶戲曾隨商幫南下蘇州、揚州演出。清代乾隆至同治年間，線戲又南下蘇州、揚州，北上京城前門外演出。

続けて『邵陽県志』は、この伝承が唐の段安節の『楽府雜録』「傀儡子」に載せる以下の話と符合するとしている^[6]。

漢の高祖劉邦は、平城で冒頓に包囲された。城郭の一面は冒頓の妻閼氏が守り、残る三面よりも兵力が強かった。城内では食料が尽き、漢軍は困窮していた。陳平は閼氏が嫉妬深いと知って、木偶人を作って城壁の上で舞わせた。閼氏はこれを見て生きた人間だと思いこみ、もしこの城を陥落させたら冒頓は必ずや妓女を側室に納めるだろうと考え、兵を退いた。

しかしこれは順序が逆で、むしろこの邵陽木偶戲の伝説は、『楽府雜

録』の記事をもとにその後郃陽侯に封じられた代王劉仲なども登場させてそれらしく創作された話だと思われる。『郃陽県志』はつづけて唐・杜佑の『通典』や唐・鄭処誨の『明皇雜錄』に見える唐王室の傀儡関係の記事を引き、最初に述べたように「漢代に起源し、唐代に勃興した」ものだと結論づける。これは『郃陽県志』だけでなく、2006年の現地調査でインフォーマントとなっていたいた郃陽線腔木偶劇団の郭崔成氏もやはり同様の話を述べていたので、現地では広く行われている説であろう。

確かに唐の都であった長安では木偶戲が行われたのだろうし、それは現在の行政区画でいえば陝西省ということになるだろうが、しかしそれを現在の郃陽木偶戲に繋げて考えるのは無理であろう。こうした言説は、自らの郷土文化を少しでも良いものだと主張するあまり起源を古い時代に置こうとし、その上に陝西省が漢唐帝国の中心地であったという歴史的事実が被さっているという、現地の状況を示しているものと考えべきであろう。

郃陽木偶戲の起源についてはもう一つ広く知られた伝承がある。それは、明末清初に挙人の李灌なる人物が民間で行われていた素朴な木偶戲を改良し、演劇としての体裁を整えて今日の郃陽木偶戲の基礎を作ったというものである。『郃陽県志』にいう^[7]。

明の崇禎六年（1633）の挙人である郃陽の李灌が、線偶戲に人物造形・臉譜・糸操りの技巧から節回し・音楽に至るまで改良と向上を行い、また『黒山記』『白汗衫』『五靈庵』などの台本も作成した。この頃、線偶戲は商人たちに付き随い蘇州や揚州まで南下して上演を行った。清代の乾隆年間から同治年間に線戲は再び南下して蘇州や揚州で上演を行い^[8]、また北上して北京の前門外でも上演を行った。

李灌は実在の人物で、清・李元度『清先正事略選』巻四に載せる伝によれば^[9]、李灌は字を向若といい、郃陽の人で、明朝滅亡に際して慟哭し、出家して僧となって各地を放浪し、清朝に仕えるのをよしとしなかったという。いわゆる明遺臣の一人である。そして焦文彬『秦腔史稿』によれば^[10]、この李灌が晩年に線戲のために多くの台本を作成したという。李灌は明遺臣という立場から、郃陽の魏天命の反清起義を描いた『黒山記』や、崇禎帝の最期を描いた『上煤山』を作成したが、いずれも乾隆年間に焚書にされ、現在残っているのは『龍鳳燈』『金玉墜』『碧霞宮』『玉鳳簪』『白汗衫』『鸞鳳釵』『合鳳裙』の七種であるという。また劉文峰は、他にも『七国斉』などの演目の名前を挙げ、全部で三十あまりの台本を作成したとしている^[11]。

[8] 陝商が人戲の梆子腔を伴って各地に赴いたことと同様に捉えることができるが、ただ蘇州や揚州で郃陽木偶戲が行われたという記録は他にない。形成期の逸話で蘇州や揚州が繰り返し言及されるのは、あるいは逆に提線木偶がこれらの地域からもたらされたことを暗示している可能性もあるが、この点については今後の課題としておく。

[9] 先生名灌，字向若，陝西郃陽人。幼警敏，讀書日盡數千言。明崇禎癸酉舉人。甲申之難，痛哭北上，與呂孝廉得璜約同死王事。渡河如晉，其父以書止之，乃不果。棄家東渡，至北郭寺，遂薙髮為僧，放浪太華、黃河間。入山采藥，或累歲不知所向，或黃冠緇衣，行哭都市。識者曰：「此必李子向若也」。跡之果然，已翩然遁矣。國初，徵書累下，皆引疾不起。行蹤奇誕，多寄跡僧房梵宇，與田夫、牧豎伍。又自結茅菴於河澗，終歲屢空，晏如也。性至孝，負經濟才，博極秘緯。詩文清雄奇宕，自成一家。與人言，闕衍浩渺，一歸本於忠孝。長吏求一見，不可得。晚歲，於乳羅山鑿石室以居。得田數十畝，名小桃花源。居數月，遁去。嘗遊華山，至落雁峰，方移日，有異人飛空而至，與語久之，且曰：「要知未來，但觀已往」。語似有道者。先生卒，雲中郭君匡廬為題碣曰「逸民李向若先生之墓」，路徵君振飛書也。（台湾文獻叢刊、1964年、326-327頁。）

[10] 陝西人民出版社、1987年。

[11] 李灌一生创作了《煤山泪》、《黒山记》、《七国齐》等30余个剧本。他的剧作有浓厚的民族思想和不屈不挠的反抗精神，在清初遭到禁演。（「西部建设中戏曲文化资源的开发和利用」）

- [12] 李十三、名は芳桂。華州の人。乾隆十三年生、三十二年生員、五十一年举人、嘉慶三年洋県儒学教諭、嘉慶十五年卒。碗碗腔皮影のために『春秋配』『火炎駒』『紫霞宮』『香蓮珮』『如意簪』『万福蓮』『玉燕釵』『白玉鉤』の八大本戯、および『玄玄鋤谷』『四岔捎書』の二つの折子戯から成る「李十三大本」を作成した。

以上の記述を信じるならば、李灌はいわば崑曲における梁辰魚の様な役割を果たしたということになる。読書人が台本制作に参加することで偶戯の発展が促されたものとしては他に碗碗腔皮影戯における李十三のような例もあるので^[12]、李灌についても同様のケースである可能性はある。

また、邵陽県の東端、黄河に面した東王郷莘里村に木偶専用の戯台があり、その万暦年間の石碑に「春秋の重陽節には毎年小戯の上演を献ずる（每逢春秋重陽節献演小戯）」という碑文がある。ここで言う「小戯」とは、「大戯」すなわち人戯に対し、木偶戯や皮影戯を指すものとして用いられる言葉であり、木偶専用の戯台であることを考えれば、当然木偶戯を意味していることとなる。『邵陽県志』をはじめ多くの論考は、これを「邵陽木偶戯が明末に行われていた証左」とし、李灌が既存の木偶戯を改良したという記述にも符合しているとする。確かにこの碑文を信じるなら、ともかく明末には邵陽で何らかの木偶戯が行われていたことになるのだろうが、しかしそれが現在の邵陽木偶戯と直接繋がるものだという確証はない。

李灌については、読書人が芸能のような「低俗」なものに手を染めてもなかなか記録に残りづらいという点も考慮しなければならないにしても、やはり邵陽木偶戯に関わったという話が芸人内部の伝承の類しかソースがないのが問題となる。邵陽には李灌の機知を示す頓智話なども多く伝えられており、いわば郷土の著名人としての側面を有していることを考えれば、本来集団で行われたはずの芸能の形成を、一人の「天才」に仮託しているだけという可能性もある。事の真偽について、少なくとも現在の資料だけからは判断のしようがないため、李灌を基準に邵陽木偶戯の形成時期や内容を検討することは難しい。それにはむしろ、別の視点が必要になってくる。

4. 音楽と演目——古層と新層

邵陽木偶戯の形成を考察するにあたって、最も有力な手がかりとなるのは、その用いる音楽であろう。

邵陽木偶戯の腔調は大きく二つに分けられる。一つは「線偶腔」で、錚子と呼ばれる小さな打楽器でリズムを取るものである。別名を「本腔調」といい、邵陽木偶戯本来の音楽であるとされる。慢板・二倒板・二八板・小滾白・大滾白・尖板があり、台詞を述べる間は演奏を行わず、叙述性が強い。演劇というよりは説唱に近い形態であるが、それは言い換えればこれが説唱から小規模演劇に発展する中途段階にある存在だということになろう。

もう一つは「乱弾腔」で、錚子は使わず、板胡を中心に演奏を行うものである。慢板・二八板・帶板・二倒板・尖板・喝場があり、台詞を述

べる際も特に演奏が止まることはない。「乱弾調」とも呼ばれるが、乱弾とは梆子腔の別名として用いられる言葉であり、実際当該地域で行われている人戯の「同州梆子」の音楽に非常によく似ている。「線偶腔」が郃陽木偶戲本来の腔調であるということは、逆に言えば「乱弾腔」は後から採用された腔調ということになる。実際、乱弾腔は同州梆子から移植されたものだということが解っている。

腔調と密接な関係を有する演目も同様の二層構造を取る。まず、郃陽木偶戲の演目は、老芸人の回想によれば全部で五百あまり存在するという。芸人は普通五十から六十、多ければ百以上の台本を唱うことができ、民国期の王武漢は二百あまりを覚えており、また県劇団の王孝前も百あまりを覚えていたとされている。1961年に陝西劇目工作室が行った演目の収集活動では二百あまりであった。その際に筆録された抄本は現在では陝西省芸術研究所に収蔵されており、うち三十あまりが陝西省文化局『陝西伝統劇目彙編・線戲』三冊として活字化されている。

演目は「本戲」と「捐戲」に分けられる。まず「本戲」としては、演目の中では李灌の作とされる『龍鳳灯』『金玉墜』『碧霞宮』『玉鳳簪』『白汗衫』『鸞鳳釵』『合鳳裙』の七種が最古層ということになるが、現在でも常演演目となっているのは『白汗衫』のみである。光緒年間に杜進虎が作成した三箱（『百宝箱』『囊哉装箱』『西廂記』）、二楼（『謫仙樓』『鴛鴦樓』）、双釵（『金琬釵』『双鳳釵』）は現在でも常演演目として行われている。このほか、十二龍鳳（『龍鳳針』『龍鳳灯』など）、二十四卷（『孝廉卷』など）、七十二回（『苦節回』など）などの演目もある。これらの多くは「線偶腔」で唱われ、郃陽木偶戲独特の演目となっている。

ただ本戲には『蝴蝶杯』『周仁回府』『打金枝』など、人戯である梆子腔演劇と共通する演目もある。これらは「乱弾調」で行われるが、おそらく同州梆子が移植される際に一緒に入ってきたものであろう。ただ、注意しなければならないのは、音楽的には古い「線偶調」の上に「乱弾調」が存在する構造となっても、「線偶調」で行われる演目が「乱弾調」のものよりも古いという訳ではないということである。というのは、線偶調の演目は乱弾調成立後も新しく創られ続けたからである。

また「捐戲」は「小戲」ともいい、即興上演に近いスラップスティック劇の類を指す。これは代表的なものに『挖蔓菁』『解破米』『響棒槌分家』『売雜貨』『聶先生教学』『禿子尿房』などが挙げられる。これらの演目は陝西省の様々な皮影戲や山西浮山孝義木偶でも共有されており、この地域の偶戲の間での横の広がりを感じさせる。

さて、同州梆子とは郃陽に隣接する大荔・朝邑で行われる人戯である。秦腔の一種であるが、「老秦腔」の別名があることから解るように、中でも比較的古い形態を留めている劇種とされる。そもそも郃陽や大荔・

朝邑が位置する地域は陝西省・山西省・河南省の境界地帯にあたり、歴史的に梆子腔発祥の地とされている場所である。そして同州梆子は、対岸山西省側の蒲劇と並び、梆子腔演劇グループの鼻祖と目されているのである。しかし郃陽木偶戲の古層である「線偶腔」は、そうした梆子腔演劇の中でも古い形態を有しているとされる劇種より、さらに以前のよりプリミティブな形式を留めている存在ということになる。

腔調に古層と新層の二種類があり、後者が古い梆子腔に近いという状況は、西北部の皮影戲についても当てはまる。陝西省では清末以降「碗碗腔」が優勢を占め、比較的古い腔調である華陰県の「老腔」を片隅に追いやったが、これは同州梆子と同様に大荔・朝邑から各地に伝播したもので、古い梆子腔の形態をある程度反映した秦腔の亜種といってよい存在である。また山西省孝義皮影戲の場合、古くからある「皮腔」と、陝西省から伝わった後発の「碗碗腔」という「二つの劇種」が併存しているが、実際には同一の芸人が両方を行うことができるので、これを孝義皮影戲の二つの「腔調」と考えれば、郃陽木偶戲における新旧二層の腔調とほぼ平行なものと捉えることができる。

なお人戲はこうした状況にはなく、基本的には新層である梆子腔に塗り替えられてしまっており、それより古い層との共存は見られない。むしろ梆子腔と、より新興の「眉戸」との二層構造の方が普遍的に見られるようである。これは、人戲が古層を淘汰する形で発展することが多いのに対し、偶戲は古い腔調を残してゆくことが多いからだと思われる。同様の事例としては、台湾で移民初期に行われた潮調が、その後の北管戲の隆盛とともに人戲としては消滅したのにもかかわらず、台湾南部皮影戲では現在でも行われていることなどが挙げられるだろう。他にも、台湾南部で行われる傀儡戲には、潮調と同様に没落した南管戲で行うものと、新興の北管戲で行うものがあるが、これなども新旧二層が併存しているという点で郃陽木偶戲と似通った状況にあると言える。

5. おわりに

郃陽木偶戲の「線偶調」が「梆子腔演劇グループの鼻祖」たる同州梆子よりも「さらに古い要素を残している」ということは、言い換えれば郃陽木偶戲は「梆子腔がまだ梆子腔と呼ぶこともできないような段階」を留めているということになる。梆子腔は三省境界地帯の民歌が徐々に発展して演劇の体裁を整えていったとされているが、その形成途中の姿を郃陽木偶戲から伺い知ることができるのではないかと考えるのである。

梆子腔演劇の発展はこれまで各地で形成されている人戲の各路梆子だけから論じられる傾向にあったが、その検討にはそれらと関連性を有する様々な偶戲も視野に入れる必要があるのではないだろうか。偶戲と人戲はおそらくそれぞれに影響を与えあい、時に一方が一方に転化すると

いう事態も生みながら、一体となって梆子腔演劇の流れを形作ってきたものと思われるからである。郃陽木偶戲における乱弾腔の形成は、いわば人戲である同州梆子が偶戲化したものとみなすことができるし、また解放後に郃陽木偶戲から人戲の郃劇が生まれたことは、党の政策の所作ではあったが、それ自体人戲が偶戲に転化しうることの証明でもあったといえよう。

6. 郃陽木偶戲参考文献一覽

- 李漢飛編『中国戲曲劇種手冊』（中国戲曲出版社、1987年）、「郃陽線腔」の項
『陝西劇種概観』（三秦出版社、1989年）、「線腔戲」の項
『中国民族民間器楽曲集成・陝西卷』（人民音楽出版社、1992年）、「線腔」の項
『中国民間歌曲集成・陝西卷』（中国 ISBN 中心、1994年）、「線腔」の項
『陝西省戲曲志・渭南地区卷』（三秦出版社、1994年）
『中国戲曲志・陝西卷』（中国 ISBN 中心、1995年）、「線戲」の項
『中国戲曲劇種大辞典』（上海辞書出版社、1995年）、「郃陽線腔戲」の項
郃陽縣志編纂委員會編『郃陽縣志』（陝西人民出版社、1996年）、「郃陽線戲」の項
『中国戲曲音楽集成・陝西卷』（中国 ISBN 中心、2005年）
王道明・惠増厚『郃陽線偶戲音楽』（陝西人民出版社、1957年）
丁言昭『中国木偶史』（学林出版社、1991年）
田川『草莽芸人』（江蘇人民出版社、2002年）
党正乾『郃陽線偶戲音楽』（西安音楽学院、2005年）
史耀増「古老的郃陽提線木偶戲」、『当代戲劇』2004年06期（当代戲劇雜誌社、2004年）所収
李静慈「郃陽線偶戲紀略」、『陝西省第一屆皮影、木偶戲觀摩演出大会会刊』（陝西省第一屆皮影木偶戲觀摩演出大会籌委会、1956年）所収
「芸人介紹大荔線戲老芸人馬東訓」、『陝西省第一屆皮影、木偶戲觀摩演出大会会刊』（陝西省第一屆皮影木偶戲觀摩演出大会籌委会、1956年）所収
虞哲光「富有独特風格的西北木偶皮影芸術」、『陝西省第一屆皮影、木偶戲觀摩演出大会会刊』（陝西省第一屆皮影木偶戲觀摩演出大会籌委会、1956年）所収
楊翰青「看朝邑代表隊演出的線戲三英卷」、『陝西省第一屆皮影、木偶戲觀摩演出大会会刊』（陝西省第一屆皮影木偶戲觀摩演出大会籌委会、1956年）所収
尉葆樸「多才多藝的線戲芸人李任華」、『陝西省第一屆皮影、木偶戲觀摩演出大会会刊』（陝西省第一屆皮影木偶戲觀摩演出大会籌委会、1956年）所収

陝西省南部における道情皮影戲の形成

山下 一夫

1. はじめに

中国に「道情」という芸能がある。おおまかにいって、「道教的な内容」の物語を「漁鼓」と「簡板」という楽器を用いて上演するというもので、上演形式から以下の三種類に分けられる。

①韻文道情。道士が韻文を歌う一種の小曲である。講唱文学は一般的に、長短句による「楽曲系」と齊言句による「詩讚系」のどちらかに分類されるが、この韻文道情はその両方に跨っている。これは道士が歌いさえすれば、いわば何でもこの韻文道情というカテゴリーに入ってしまうので、他の講唱文学とはすこし扱いが異なってくるためである。実際、宋代には「鼓子詞と同じである」という記述があるが^[1]、これはつまり「鼓子詞」を道教文脈で上演すれば「道情」になってしまう、ということを意味している。また、金元代には全真教の祖師たちがさかんに道情の創作を行い、全国を遊行して漁鼓と簡板を用いた上演をして巡ったが、この二種の楽器を使うのは、おそらくこの頃から始まるものと思われる。なお、現在では全真教の道士たちによる上演は行われなくなっている。

②説唱道情。おそらく①から発展したもので、韻文と散文を交互に演ずる説唱芸能である。韓湘子故事・莊子嘆髑髏故事など、「道教的」な物語を行う。上演形式としては以下の二種類がある。

(a) 上演者一人が唱う形式。上演者は道士ではないが、寺廟で上演が行われるなど、なお宗教的文脈を残す。漁鼓と簡板を用いる。

(b) 一人が唱って数人が唱和する形式。上演者は、「經典」を参加者全員で「唱和」しているという感覚で行っているものと思われ、芸能というより、いわば民間信仰的な「宗教活動」であると考えられる。

③戯劇道情。漁鼓と簡板を用いる伝統演劇の一種。②から発展したものと思われるが、上演者はもはや「ただの芸人」であり、道教や民間信仰の担い手による「宗教活動」ではなくなっている。中国全土に様々な種類のものが存在しているが、②から受け継い

[1] 宋・周密『武林舊事』巻七に以下のようにある。「後苑の小使いが三十人、息気を整えて道情を唱ったところ、陛下が言った。それは、張倫が撰したところの鼓子詞であろう、と。(後苑小廝兒三十人、打息氣唱道情。太上云、此是張倫所撰鼓子詞。)」

だ「漁鼓と簡板による上演」というスタイルと、韓湘子故事・莊子嘆髑髏故事の演目を有していることが共通点としてあげられる。逆に言えば、この二つの要素を持つことが、「道情」であることのメルクマールとなる。

さて、陝西省では、上に挙げた三つの中で言えば③に属する、道情による皮影戲（影絵芝居）が数種行われている。本論文は、うち筆者が調査を行った陝西省南部の道情皮影戲（商洛道情と安康道情）の伝播状況について検討し、そこから陝西省全体の皮影戲の分布について考察してみたいと思う。

2. 商洛道情

商洛道情皮影戲は、洛南県と商洛市の県境付近が中心地で、かつては商洛市（以前の商県）・洛南県・丹鳳県・鎮安県・山陽県・商南県・柞水県の、「地級商洛市」（以前の「商洛地区」）の全域で行われていた。また、関中地区の臨潼にも流入し、関中臨潼道情皮影戲を形成している。

起源については、「白米虫」という人物を創始者とするという伝承が行われている。商洛の道情皮影戲芸人である李仁傑が「我知道的商県皮影戲」で述べているところによれば以下の通りとなる^[2]。

明末清初に、「白米虫」というあだ名の独り者の男性が（臨潼県回回道が原籍の人で、小さい頃から商洛の某所で道情皮影戲の上演を習得した）、洛南と商県の境界にある薬子嶺一帯にやって来て居を構え、貧しい子供を何人か弟子に取り、繁忙期に農作業をしながら、普段は皮影戲の稽古をした。「白米の蒸し飯」が大好物だったので、現地の人々はかれを白米虫と呼んだ。白米虫の皮影戲班ができたことで、現地の人々に無限の楽しみがもたらされ、上演地域も次第に広範囲になってゆき、洛南・商県の四方数十里の地では非常に人気となった。白米虫が亡くなった後、弟子たちはかれを薬子嶺に埋葬した。

「明末清初」というのは、民間芸能がその起源を語る際によく行うレトリックなので、多少割り引いて考える必要はあるだろう。また「商洛の道情皮影戲」が、「商洛の某所で道情皮影戲の上演を習得した人物」によって「創始された」とするのは矛盾する言い方であるが、おそらくこれは無理に商洛のオリジナルの芸能であるとしたためにこうした表現になったものと思われる。重要なのは「白米虫」の原籍が「臨潼県回回道」であるという部分である。これについて、楊翰青の「談陝西皮影道情・介紹商県道情的源流」で、商洛の道情皮影戲芸人だった李興臣の話として紹介されているものでは以下のようにになっている^[3]。

[2] 明末清初、有個外號叫“白米蟲”的單身漢（原屬臨潼縣回回道，從小即在商洛某地學會演唱道情皮影戲），飄落到洛南和商縣交界的藥子嶺一帶安了窩，又收了幾個窮孩子為徒，忙時務農，平時學戲，由於他最愛吃“白米蒸飯”，所以當地群眾都叫他白米蟲。白米蟲的皮影戲班成立後，給當地群眾帶來無限歡樂，演出地域也愈來愈廣闊，在洛南、商縣方圓數十裏地非常紅火。白米蟲去世後，他的徒弟們把他埋在藥子嶺。（李仁傑口述，段德功整理「我知道的商県皮影戲」，《商県文史資料》第四輯，1987年，106頁。）

[3] 商縣道情，已有三百二十年的歷史，約在明末崇禎年間，有外號“白米蟲”者，關中人，到商縣傳授道情（以前唱的老亂彈），從此道情在商地紮根生長發展起來。此人臨終死於當地，埋葬於商縣東鄉拌湯嶺路旁河邊。過去道情藝人，以及所有戲曲藝人，路過至此，均焚香紀念。（楊翰青「談陝西皮影道情・介紹商県道情的源流」，《陝西省第一屆皮影、木偶戲觀摩演出大會會刊》第9期，1956年，3頁。）

商県の道情はすでに 320 年の歴史がある。明末の崇禎年間に、関中の「白米虫」というあだ名の人物が、商県にやって来て道情を伝えた（これ以前には老乱弾が唱われていた）。それから道情はこの土地に根を下ろし、発展し始めた。この人物は現地で亡くなり、商県の東郷拌湯嶺路の側の川辺に埋葬された。以前、道情芸人だけでなくあらゆる伝統演劇の芸人は、ここを通りかかると焼香をして故人を偲んだものである。

こちらでははっきりと白米虫が関中からやってきて道情を伝えた、としている。なお、「崇禎年間」というのも「明末清初」と同様、あまり信用の置けるものとも思えず、民国期の芸人が焼香をしたというのだから、単に伝説上の人物というよりも、かれらと師弟関係の系譜が繋がる時代の人間と考えた方が自然だろう。『中国戯曲志・陝西卷』「道情」には以下のように記述されている^[4]。

- [4] 咸豊、同治年間（1851—1874）、關中臨潼行者村道情藝人白米蟲（因愛吃大米，故名“白米蟲”），還南往商縣，以小磨溝王彥傑祖父家為基地，組班授徒，使道情傳入商洛地區。同治七年（1868），洛南桑嶺興辦的張天泰班，歷時較長，共經四代。除此，還有洛南靈口的張福海班，兌山的劉中喜班，保安的趙朝娃班、張西雲班，永豐的謝德班，石門的樊虎娃班，及商縣的李柯義、王彥傑、李興臣、楊江湖、楊花蠟班等。光緒八年（1882），丹鳳竹林關徐明啓辦的成順班，後歷徐崇福、徐盛榮等輩，先後相傳五代，其藝術造詣及影響，久為民間所傳頌。（同書 102 頁。）
- [5] 皮影戲的傳統劇碼多為空裏來、霧裏去、天上飛、地下行的一些神話劇碼。如：封神戲裡的“陰門陣”、“黃河陣”、“七劍書”；西遊戲中的“白鼠洞”、“毛臉羽”、“火焰山”、“黑水河”、“通天河”；神鬼戲裏的“升天橋”、“迂蓮橋”、“定風珠”、“韓湘子翹課”、“杭州賣藥”、“八仙台”、“漢天城”、“五雷陣”、“九源山”、“蘭關山”、“楊堂咬布袋”、“扼芝山”、“牡丹山”、“罵閻王”、“蛟龍駒”、“閻岔山”；民間風情戲“三英圖”、“訪江南”、“金鐘記”、“訪蘇州”、“百花庵”、“征湖北”、“騙馬記”、“紅燈記”等。（李仁傑前揭論文，110 頁。）

咸豊・同治年間（1851-1874）に、関中の臨潼行者村の道情芸人である白米虫が（米を食べるのが好きのため、「白米虫」と呼ばれた）、商県に南下し、小磨溝の王彦傑の祖父の家にやって来て、戯班を作って弟子を取った。これによって道情は商洛地区に流入した。同治七年（1868）に洛南の桑嶺で創設された張天泰班は比較的歴史が長く、全部で四代続いた。それ以外にまた、洛南の靈口の張福海班、兌山の劉中喜班、保安の趙朝娃班と張西雲班、永豊の謝德班、石門の樊虎娃班、商県的李柯義、王彦傑、李興臣、楊江湖、楊花蠟の戯班などがあつた。光緒八年（1882）に丹鳳竹林関で徐明啓が興した成順班は、後に徐崇福、徐盛榮などが嗣いで全部で五代続き、その芸術的造詣と影響は長く民間で讃えられた。

これを見ると、具体的に皮影戯班の名が挙がるのは同治七年に興った張天泰班からなので、上の引用にあるように、白米虫の実際の生存年もその少し前の咸豊・同治年間まで下るものと考えるのが妥当であろう。いずれにしても、商洛道情はこのころ白米虫によって関中の臨潼から伝えられたものと思われる。また、この段階ですでに説唱道情ではなく、皮影戯の戯劇道情であったことは注目すべきことであろう。

さて、商洛道情皮影戯で行われている演目について、前出の李仁傑は以下のように述べている^[5]。

皮影戯の伝統演目は、「空から飛んできて霧の中へ消え、天高く

飛び地面の下を行く」といった類の神話的演目が多い。例えば、以下のようなものが挙げられる。『封神演義』劇の『陰門陣』『黄河陣』『七剣書』、『西遊記』劇の『白鼠洞』『毛臉羽』『火焰山』『黒水河』『通天河』、神鬼劇の『升天橋』『迂蓮橋』『定風珠』『韓湘子翹課』『杭州売薬』『八仙台』『漢天城』『五雷陣』『九源山』『蘭関山』『楊堂咬布袋』『挽芝山』『牡丹山』『罵閻王』『蛟龍駒』『閻岔山』、民間伝説の劇だと『三英図』『訪江南』『金鐘記』『訪蘇州』『百花庵』『征湖北』『騙馬記』『紅灯記』などがある。

商洛道情皮影戲は、「神話的演目が多い」という点で、「道情」本来の「道教要素」を残していると言える。特に『韓湘子翹課』などの韓湘子故事の演目を有しているというのは重要な点であろう。

音楽面については「漁鼓と簡板」を使っており、なおかつメインの唱い手に対して他の上演者たちが和する、「幫腔」を行っていることが観察される^[6]。「幫腔」は弋陽腔系演劇などにも認められる要素であるが、道情のそれは説唱段階における参加者の「唱和」に由来しているものと思われる。

[6] 川浩二・千田大介・山下一夫
「2007年夏期陝西皮影戲調査要録」（本報告書所収）参照。

3. 安康道情

安康道情皮影戲は、陝南道情皮影戲とも称し、安康市の安康市・洵陽県・白河県を中心に行われている（洵陽道情皮影戲もその一支と目される）。漢中市や関中地区にも伝わり、さらにかつては四川省北部地域などにも流入していた。

起源については、商洛における白米虫に似て、「頼世魁」なる人物によって創始されたという伝承が行われている。まず、『陝西戲曲概観』の「道情」項では以下のように述べられている^[7]。

陝南道情の戲班や芸人は、清の乾隆二十五、六年に遡ることができる。（後に）著名な芸人となった頼世魁が道情を研究して三百あまりの演目を演じることができるようになり、多くの弟子を取った。百年後、胡家（胡文魁を主とする）、陳家（陳家驥を主とする）、劉家、李家等の支線に分かれた。清の咸豊十年前後には、尤顯榮、李久祥、劉海山、王全能等の支線が現れた。

[7] 陝南道情の班社、藝人可以追溯到清乾隆二十五年間。名藝人頼世魁，專心研究道情，能戲三百多本，授徒多名。百年後分有胡家（胡文魁為主）、陳家（陳家驥為主）劉家、李家等支線。約在清咸豐十年左右，又有尤顯榮、李久祥、劉海山、王全能等支線。（三秦出版社，1989年，223頁。）

[8] 據安康道情老藝人唐全理、劉金有等根據先輩傳說，在二百年前時，安康的皮影，還是碗碗腔，自頼世魁領皮影班始改為道情。頼先生是安康八區奈家灣人，會幾種腔調，是大舞臺演員出身。那時他領的皮影道腔班所有一切人員均系頼家同族子弟，從此安康傳下了道情種子，於今五代已有二百年歷史。（楊翰青前揭論文，4頁。）

ここでは、乾隆二十五年に頼世魁が道情皮影を始め、百年後には幾つかの戲班が現れ、さらに咸豊十年になるとより細分化されるかのような記述となっているが、咸豊十年はちょうど乾隆二十五年の百年後にあたるため、ここの記事はやや混乱があるように思う。同時期の内容について、前出の楊翰青は以下のように述べている^[8]。

安康道情の老芸人である唐全理・劉金有が先人たちから伝えられた話によると、二百年前には安康の皮影戲も碗碗腔だったが、賴世魁の皮影戲班から道情に変わったのだという。賴先生は安康八区奈家湾の人で、何種類かの腔調を演じることができ、人戲の役者の出身であった。当時、かれが率いる道情皮影戲班のメンバーは全員賴家の同族子弟であったが、かれ以降安康には道情の種子が伝えられ、現在に至るまで五世代二百年の歴史を持つ。

「二百年」という言葉を信じれば乾隆末年のこととなるが、「五世代」だとするともう少し時代は下り、好意的に見積もっても道光年間より遡ることはなく、おそらく商洛と同様の同治年間頃のものとなるはずであろう。また通説では碗碗腔の流行はもっと時代が下るし、かつて陝南で行われていたという資料も他にはないので、道情がこれに取って代わったという話は検討の余地があるように思われる。あるいは、道情出現以前に別の種類の芸能が行われていた可能性はあるので、それが碗碗腔への対抗意識からこうした言い方にすり替わってしまったものなのかも知れない。また、黄笙聞は以下のように述べている^[9]。

[9] 萬曆年間就有安康賴世魁の著名戲班。自然在此前後，也就以皮影形式相繼傳遍陝南、陝北，開始形成各個流派。…若按路線劃分，當以關中為基地，安康、商洛都屬秦嶺直接南傳。（黃笙聞「陝西道情戲」，李漢飛編『中國戲曲劇種手冊』，中國戲劇出版社，1987年，200頁。）

万曆年間に安康には賴世魁の著名な戲班があった。すなわちこの頃には、（道情が）皮影の形式で陝西省南部や陝西省北部に伝わり、様々な流派を形成し始めていたのだといえる。…各地の皮影戲で言えば、関中地域が根拠地で、安康や商洛はいずれも秦嶺を越えてこれが直接南に伝わっていったものである。

「万曆年間」という記述ももとより信ずるには足りない。むしろここでは、関中の道情が安康に伝わった、ということが重要であろう。そして『陝西省戲劇志・安康地区卷』では以下のようにになっている^[10]。

[10] 清乾隆二十五年前後，安康縣西路（今恒口、五里一帶）人賴世魁替人送貨入關中，帶回道情戲，辦起皮影班，并專請文士在家記錄整理道情戲300餘本。嘉慶、道光年間，在安康一帶，道情戲已初具規模，計有賴家班、胡文魁班、陳家驥班、劉家班、李家班等馳名西路垣子和北區山鄉。（三秦出版社，1994年，55頁。）

清の乾隆二十五年前後、安康県西路（現在の恒口、五里一帶）の人である賴世魁が荷物の運搬で関中に行き、道情戲を持ち帰ってきて、皮影戲班を始め、また文人に頼んで道情戲300本あまりを家で記録整理してもらった。嘉慶・道光年間には安康一帯の道情戲はすでに一定の規模を備え、賴家班・胡文魁班・陳家驥班・劉家班・李家班などが、西部の平地や北部の山村にまで名を馳せた。

乾隆二十五年云々というのは置いておくとして、ここでははっきり賴世魁が関中地域から安康に道情皮影戲を持ち込んだということが示されており、そこから様々な皮影戲班が出現していったことが解る。一つの

劇種を単一の人間が「創始」したとは考えづらいが、少なくとも当該地域にその劇種を持ち込んだキーパーソンが存在したことは確かだろう。それが、商洛では白米虫、安康においては頼世魁であったものと思われる。

さて、安康道情皮影戲の演目について、『中国戲曲曲芸詞典』では以下のように述べられている^[11]。

演目は四、五百存在し、秦腔や漢調二黄、漢調桃桃の常演演目とほぼ同じである。

また、『中国戲曲志・陝西卷』では以下のように言う^[12]。

伝統的な演目は千二百あまりあり、多くは歴史物語に取材した劇や民間説話による劇で、神仙道化を題材とする劇は多くはない。演目の特徴としては、本戲が多く、折戲は少ないという点にある。『粉妝楼』『文天祥』など、十何日も上演可能な連台本戲もある。文戲は歌に重点があり、韻文はきらびやかで美しく、また武戲は上演技術に重点がある。常演演目に、『大鬧紅灯』『広寒図』『荆釵記』『五侯山』『六巧図』『雄黄剣』『反冀州』『黄花鋪』『筆硯仇』『快活林』『盤蛇山』『張良売布』などがある。

安康道情は、音楽面では商洛と同様に「漁鼓と簡板」を使い「幫腔」を行うが^[13]、演目は伝播の過程で秦腔・漢調二黄・漢調桃桃などの影響を受けたのか、「神話的」なものは少なくなっており、商洛とはあまり重ならない。特に韓湘子故事が常演演目の中に見あたらないことは注意が必要であろう。自らが「道情」であるといういわば「証拠」の一つを、安康道情は失ってしまっているのである。

4. 陝西省の皮影戲

さて、陝西省の皮影戲は、地域で分けるとおおそ以下のような分布となっている。

陝北：陝北道情

関中：碗碗腔、華県老腔、阿宮腔、弦板腔、秦腔

西部：灯盞頭碗碗腔、隴東道情

漢中：灯影腔

南部：安康道情、商洛道情、漢調二黄

道情皮影戲は、安康道情と商洛道情のほか、さらに陝北道情と隴東道情が存在するが、前者は山西省および甘肅省から流入したもの、後者は甘肅省から流入したもので、いわば「外来種」である。それは南部の漢

[11] 劇碼約有四、五百個，大都與秦腔、漢調二黄、漢調桃桃常演劇碼相同。（上海辭書出版社，1981年，236頁。）

[12] 傳統劇碼有一千二百餘本，多為歷史故事戲和民間故事戲，神仙道化題材戲不多。劇碼特點是：本戲多，折戲少，還有連臺本戲《粉妝樓》、《文天祥》等，可演十幾天。文戲重唱工，詞藻秀麗，武戲重表演技巧。常演劇碼有《大鬧紅燈》、《廣寒圖》、《荆釵記》、《五侯山》、《六巧圖》、《雄黃劍》、《反冀州》、《黃花鋪》、《筆硯仇》、《快活林》、《盤蛇山》、《張良賣布》等。（同書103頁。）

[13] 千田大介・山下一夫「2006年夏期皮影戲木偶戲現地調査要録」（本報告書所収）参照。

調二黄も同様で、これは漢水沿いに湖北省から伝わったものとされる。

陝西省で行われている皮影戲のうち、分布が最も広範囲にわたるのは碗碗腔であり、西部の灯盞頭碗碗腔や、漢中の灯影腔もその一種である。別名を「西路秦腔」といい、おそらく秦腔のやや古い形を残した亜種の類であろうと想定され、光緒年間以後爆発的な流行を見て各地に定着したと思われる（こうした状況は、隣の山西省においても同様である）。また阿宮腔は「北路秦腔」の別名があり、礼泉県・富平県を拠点とする、やはり秦腔の亜種といえる劇種である。いわば陝西省の中央部は梆子腔系の皮影戲が大きな勢力を持っている。

しかし、商洛道情皮影戲や安康道情皮影戲がいずれも関中から伝わったということを考えると、かつては陝西省中央部にも広範囲に道情皮影戲が存在していたことになる。それが、後に新興の梆子腔系の皮影戲に押されて現在では消滅してしまったと思われるのだ^[14]。

ただ、関中地区から完全に道情皮影戲がなくなってしまったという訳ではない。礼泉県の弦板腔皮影戲は秦腔の一種とは見なされておらず、位置づけが難しい劇種であるが、これこそが関中道情皮影の要素を継承した存在だと考えられるのである。

弦板腔初期の歴史について、『陝西劇種概観』の「弦板腔」の項では以下のように述べている^[15]。

礼泉の著名な芸人である王天徳によれば、弦板腔は清朝の乾隆、嘉慶年間には、咸陽市（現在の渭城区）の北賀村劉子和班・興平南陳村趙煥印班・礼泉張冉村楊麒麟班・乾県薛梅坊の朱久（芸名天順子）班という「四大名班」がすでに出現していたという。

これによれば、弦板腔は乾隆・嘉慶年間にはすでに独立した皮影劇種として成立していたかのようにみえるが、同書の別の箇所では以下のように記されている^[16]。

礼泉県の著名な弦板腔の老芸人である王天徳によれば、今から150～160年前（清の道光初年頃）、弦板腔と道情は同台上演を行っていたが、後に当時の礼泉の著名な芸人であった王文（王天徳の祖父）が弦板腔を道情との同台上演から分離して単独で行うようにさせた。道情は唐代の道院の法曲の遺響であるが、弦板腔は長期にわたって道情と同台上演を行っていたため、弦板腔の歌詞の形式や「板子」を打ち鳴らして節を取るやり方が道情と一致しているのである。

かつて礼泉で行われていた皮影戲では、弦板腔と道情という二つの腔

[14] ただ、現在関中地区には「関中道情」という説唱道情の一種は存在している。

[15] 從訪問禮泉著名老藝人王天徳得知，早在清朝乾隆、嘉慶年間，弦板腔已出現了四大名班，其中有咸陽市（即今之渭城區）北賀村劉子和班、興平南陳村趙煥印班、禮泉張冉村楊麒麟班、乾縣薛梅坊的朱久（藝名天順子）班。（同書169頁。）

[16] 據禮泉縣著名的弦板腔老藝人王天徳說，距現在一百五六十年前（約清道光初年）弦板腔和道情還是同台演唱，後來由當時禮泉著名藝人王文（即王天徳の祖父）把弦板腔從弦板腔與道情的同台演唱中分出來單獨演唱。因為道情是唐代道院法曲的遺響，弦板腔長期又與道情同台演出，故弦板腔的樂詞形式和“板子”擊節都與道情相一致。（同書168頁。）

調が用いられており、後にここから弦板腔のみが単行したということになる。そうすると逆に、弦板腔の「四大名班」として挙げている戲班は、同時に関中地区における道情皮影戲の戲班であったということもできるだろう。

弦板腔が「道情的要素」を強く残し、現在では消滅した関中道情皮影を継承したものであると思われる最大の要因は、「幫腔」を行うことである。これは前述したように道情に特徴的な要素であり、椰子腔系の皮影戲では用いられない。あるいは上に見たような記述は、弦板腔そのものが道情皮影戲から派生して出現し、「漁鼓と簡板」も「韓湘子故事」も捨てて新劇種となったものであるということを意味している可能性もあるだろう。

5. おわりに

陝西省の皮影戲には以上検討してきたものに加えてもう一つ、華陰県で行われている「老腔」がある。これはその名が示すとおり、碗碗腔の流行を見る前から存在していた比較的古い皮影戲で、湖北省の水運業者が行っていた船歌の類が水路を通過して華県に伝わり、現地で土着化したものだと言われている。注目すべきは、老腔も道情皮影戲や弦版腔皮影戲と同様に「幫腔」を行うということである（これを「拉波」と称する）^[17]。

そうすると、非常に雑多に見える陝西省の多数の皮影戲は、古層である幫腔を行う道情皮影戲と老腔皮影戲の上に、新層の秦腔系レイヤーが重なったもの、というように整理して考えることができるのではないだろうか。すなわち、陝西省ではかつて広い範囲で道情皮影戲が行われていたが、現在では山間部の商洛や安康に残っているのみとなり、関中地区では椰子腔系皮影戲の爆発的流行によって基本的に姿を消し、僅かに弦板腔がその要素を伝えているというのが、現在の陝西省における皮影戲の分布状況であると考えられるのである。

そうすると今度は、その椰子腔系皮影戲そのものが一体どこから来て、人戲の秦腔とどういう関係を持つものであるのかということが問題になってくるが、これについては今後の課題としたいと思う。

[17] 幫腔という点で、老腔も道情と何らかの関わりがある可能性もあるが（特に湖北道情との関連）、これについてはまた稿を改めて検討したいと思う。

陝西省南部安康市の人口変動 に関するノート ——明・清・中華民国期を中心に——

戸部 健

はじめに

2005年8月、筆者は科研費による調査に随行し、陝西省安康市を訪れた。

[1] 一般に陝南とは安康市・漢中市・商洛市を合わせた領域をいう。

[2] 安康市は陝西省・湖北省・四川省の三省が接する山岳地帯——いわゆる三省交界地帯——に所在する。三省交界地帯は嘉慶白蓮教反乱の発生地として有名で、それゆえ研究も多い。日本人の業績としては鈴木中正（1952）、安野省三（1971）、山田賢（1995）などが挙げられる。

安康市は陝西省南部（以下、「陝南」と略す）^[1]、秦嶺山脈と大巴山脈に挟まれた山あいの地にある。漢水水系に属するため、伝統的に長江流域との関係が深く、黄河・渭水などをイメージしがちな陝西省にあってユニークな存在として知られている^[2]。

今回の訪問の目的は安康市の伝統影絵劇——皮影戲——を調査することにあったが、皮影戲をはじめ安康の各種文化の研究を進めていく上で無視できないものに移民の存在がある。なぜなら、明代以降、特に清代中後期における移民の流入がこの地域の社会や文化の形成に大きな影響を与えているからである。

そこで本稿では、安康市における移民の動きを先行研究に依拠して整理する。それを通して、安康の通俗文化を研究する上での基礎を構築したい。

行論の必要上、まず第1章で安康市の自然・人文地理的状况について明らかにする。続いて第2章で明代から中華民国期まで、約550年間の人口変動について時代別に追う。

1. 安康市の地理

（1）地勢

陝西省安康市は陝西南東部に位置する地級市であり、漢滨区を中心に、紫陽・嵐皋・洵陽・鎮坪・平利・石泉・寧峽・白河・漢陰など9県を擁する。この領域は若干の異同はあるものの、ほぼ清代における興安府のそれと重なる。

漢水の上流域にある安康市はほぼ全域を山地で占められ、平地は漢水およびその支流の峽谷沿いに僅かにあるのみである。そのため、もとよ

り人口はそれほど多くなかったが、後述するように明代以降、特に清朝中後期において未曾有の人口増加を見た。その際、稲作に適する平地に土地を獲得することができなかった人々の多くは山地に居をかまえ、森林を伐採してトウモロコシを植えたりした。そうした動きが山林に甚大なダメージを与えたことは言うまでもない。現在にあっても森林資源の枯渇や、それにとまなう崖崩れの増加などにこの影響が現れている（写真1・2）。

(2) 交通

秦嶺山脈の存在が西安との交通を長い間不便にしてきた。それは民国期においても同様で、まずは漢中に向かい、そこから北上し宝鶏を経由して西安に至るというふうに相当な遠回りを強いられるのが普通だった。さすがに現在では秦嶺山脈を横断して西安に至るルートが鉄道・自動車道路ともに整備されているため双方の交通はかなり便利になったと言えるが、それとて人民共和成立後のことである。

一方、東隣の湖北省とは漢水の水運を通じて密接な関係にあった。先述したように安康は漢水の上流域であり、漢水を船で下れば長江流域と直結していた（写真3）。このことは逆に湖広（湖北省と湖南省）など長江流域から人・モノが漢水を上って安康に流入してくることも意味した。実際このルートでやってきて、安康に住み着いた人々は清代中後期をピークに相当な数にのぼる。それとともに長江流域、とりわけ湖広の文化も流入し、地域に深く根ざしていった。今回調査した「漢調二黄」という演劇の節回しもおそらく移民とともに湖北から伝わったものと考えられる。



写真1 水田（漢浜区建民鎮）



写真2 土砂が道路を塞ぐ（洵陽・漢浜間）

2. 安康市における人口変動

以下では明代から中華民国期における安康市の人口変動について述べる。その際、時代を①明代、②明末清初、③清代中後期、④清末民国期の4つに区分する。これは人口変動から見たそれぞれの時代の特徴によって分類したものであり、あえて各時代の特徴を形容するとすれば①は人口漸増期、②は激減期、③は激増期、④は漸減・安定期と表現できよう。

(1) 明代

【表1】興安府下各県の人口変動（1787年～1953年）
単位＝人

県・庁名	乾隆 52 年 (1787 年)	嘉慶 25 年 (1820 年)	1953 年
安康県（現：漢滨区）	153,884	389,300	437,861
洵陽県	83,972	243,500	272,442
白河県	51,111	90,400	130,175
平利県	148,099	178,600	162,414
紫陽県	59,819	126,700	227,328
漢陰県	83,841	123,300	163,523
石泉県	29,947	87,900	103,125
鎮坪県			32,558
磚坪庁（現：嵐皋県）			119,382
合計	610,673	1,239,700	1,648,808

※(出典) 曹樹基 (2001)、404 頁、「表 9-17」をもとに作成。鎮坪県は 1920 年に平利県より分立、磚坪庁は 1822 年に安康県より分立。寧峽庁（現：寧峽県）のデータは不明。

自然増加という要因を除けば、明代において安康地域の人口を増加させたのは他地域からの移民であった。

移民は中期から後期にかけて多く見られた。初期に移民が少なかったのは、安康の所在する河南・湖北・四川・陝西の交界地帯への自由な移住を洪武帝が禁止したことによる。山深く、ゆえに官憲の目をとどかせにくいこの地域への自由な移住を認めることは、民衆反乱など不穏な動きを増長させることだと彼は考えたのである。

しかし禁令は徐々に遵守されなくなり、交界地帯への移民は漸次増えていった。特に正統年間以降の増加は激しかった。これは黄河の河道の激しい変化に大

打撃を受けた河南省などの多くの農民が新天地を求めて交界地帯へ移住したことによる。その結果、成化元（1465）年には民衆反乱が勃発している。これはほどなく鎮圧され、これを機に不法移住者の強制退去も敢行されたが、実質的にはほとんど効果が上がらなかった。そのため結局は移住民を移住地の戸籍に編入することで解決が図られた。以上に見るように、政府による移住禁止令はなし崩し的に撤廃されたかたちとなったと言える。

(2) 明末清初

移民により増加した安康の人口は明末清初に激減した。それは言うまでもなく度重なる戦乱によるものである。張献忠の挙兵に始まり三藩の乱に終わる約 50 年間、安康はたびたび戦場となり、そのために多くの命が失われ、地域社会も破壊された。場所によっては疫病や飢饉なども発生した。これらの戦乱や災害により、安康の人口は従来の 3 割ほどにまで落ち込んだとされている。

(3) 清代中後期

明末清初の混乱で激減した安康の人口は清代中期以降空前の増加を見た（表 1）。これは湖広からの移民によるところが大きい。

この頃湖広では人口が飽和状態になっており、一方で西隣の四川では長年の混乱で人口が激減していた。そのため、長江を遡って湖広から四川に移住する人が後を絶たず、清末の思想家・魏源はこの現象を「湖広が四川を填たす」^[3]と形容した。こうした事態はまったく陝南においても同様であり、明末清初の戦乱による人口減少を湖広からの移民が埋めることになったのである。

[3] 『古微堂内外集』。そもそも湖広を満たしたのはやはり魏源が「江西が湖広を填たす」と言ったように長江下流域からの移民であった。明清期における人口移動を概観したものには以下がある。斯波義信（1992）、西澤治彦（1992）、山田賢（1995）、曹樹基（1997a・b）。

とはいえ、当初清朝は陝南への移民を禁止していた。康熙年間に川陝総督の鄂海が移民奨励政策を行い、一時的に移民が増えたことがあったが、それもまもなく禁止となっている。

しかし雍正年間に地丁銀制が施行、つまり人頭税が形式上廃止されたことにより、もはや人丁の流出を抑制する必要がなくなった。そのため清朝の政策は転換し、陝南への移住が奨励されるようになった。以後約 90 年間、陝南の人口はかつてない速度で増加することになる。

移民は湖北・湖南・安徽など長江中下流域からのものが最も多く、また陝西よりも早く移住の禁止が解かれこの頃すでに人口飽和に達していた四川からのものも大勢いた。そのほか河南・江西・陝西・広東からの移民も少なからずあった。移民の数が増えるにつれ、同郷会館もいたるところで建てられ、同郷者同士の相互扶助を促進する機能を果たした。中国では特定品目の売買を特定の同郷者集団が独占することがしばしば見られ、そうした通商上の要因も大きかったと思われる。

漢水を利用した商業活動に従事する人が増える一方で、農業・林業などにたずさわる人も増えていった。早い段階で移住してきた人々は主に米の生産や生産物の搬出に有利な、河川に近い平地を獲得した（写真 3）。彼ら先来者によって平地が占有されると、遅れて移住してきた人々の多くは山地に土地を求め、トウモロコシなどの栽培をしたり、林業を営んだりした。彼らの後に移住してきた人々は未開拓の山地をめざして更に山奥に分け入っていった。

山に入ったのは農民だけではない。当時山地には木材・鉄・きくらげなどを採集、出荷するための作業場がいくつもあり、それらは相当な数の雇工を集めていた。

こうして本来ほとんど居住者がいなかった山地は乾隆・嘉慶期にはかなりの数の人間で埋められるところとなり、そうした状況に対し政府は新たに行政区を創設する必要に迫られた。例えば現在の寧峽県の前身である寧峽庁はこの時期の移住民の増加によってできたものである。

ただし、移民の流入にともなう山地開発の激化は当然生態環境を破壊すること甚だしかった。禿山同然になった山も多く、それゆえがけ崩れも多発するようになり、また、がけ崩れで流れた土砂が川を埋めたことから、雨が降るとしばしば洪水を引き起こすようになった。このことはさらに、人・モノの輸送に大きな役割を持つ漢水、およびその支流の水深が浅くし、水運に不便をもたらす結果となった^[4]。

また、トウモロコシの生産を基礎にした山地での経済活動は常に不安



写真3 洵陽付近の漢水

[4] なお佳宏偉（2005）は陝南の生態環境悪化の原因を人間による開発だけでなく、気候の変化や土地の性質にも求めている。

定な状態に置かれていたため、不作の際には移住民間で紛争がおき、それは時に大規模な蜂起にまで発展した。嘉慶元（1796）年に始まる嘉慶白蓮教反乱はその最大のものである。

（4）清末民国期

乾隆期以来続いてきた人口増加は道光年間に入って止まり、その後は減少に転じた。人口減少の原因としては、森林の過剰伐採によって基幹産業のひとつである林業が存続不可能となったこと、森林を伐採し耕地を広げたことが土壌の流出を招き耕作不能な土地を増やしたこと、山地の作業場などが閉鎖に追い込まれたこと、などが挙げられる。人口減少の度合いは各地で異なるが、例えば興安府（現：安康市）の西隣の漢中府（現：漢中市）では孫達人氏の研究によると道光3（1823）年から光緒年間（1875～1908）までに約37パーセントも減少したという^[5]。

[5] 孫達人（1983）、144頁。ただし、この数字には同治元年から始まる回民反乱や光緒初期に発生した飢饉による死者も含まれていると思われる。曹樹基によると、それら災害が興安府に与えた影響は陝西省の他地域に比べると少ないものの、それでも約35万人に上る死者を出したという（曹樹基〔2001〕、582頁）。

その後、清末から1930年代初頭にかけて人口は漸増を続けるが、これは大方自然増によるもので、移民によるものではないと考えられる。清代中後期に活況を呈した経済も清末以降は大きく冷え込み、比較的景気がよかったのはアヘン栽培くらいであった。そのため近代になっても交通インフラの整備は沿海地域に比べて大幅に遅れ、電気など都市インフラも依然として未発達な状態が続いた。

こうした状況に若干の変化が訪れるのは1937年以降、すなわち日中戦争が勃発してからである。日本軍により沿海部を追われた国民政府は大きく西方に退き重慶を中心に徹底抗戦の構えを見せるが、その際陝西省は前線基地としてにわかに注目された。安康の交通インフラはこの時大いに整備され、漢中経由ではあるが、西安・安康間を結ぶ鉄道、自動車道が作られ、飛行場も建設された。

しかし、これらの交通インフラはみな軍事用であり、一般民衆の利用は厳しく制限された。そのため安康の産業に与えた影響はそれほど小さくなかった。また、軍隊は駐屯したものの、人口増加はそれほどなかった。

おわりに

以上、安康市の人口変動を明代から中華民国期に亘って見てきた。その動きを大まかにまとめれば以下になる。明代中期以降、移民の流入とともに徐々に増加した安康の人口は、明末清初の混乱で激減し、その後しばらく増えなかったが、清朝中期以降移民の大量流入により激増した。しかし、道光期以降再度減少に転じ、それ以降民国期にいたっても大きな増加はなかった。

このように見ると、明代から民国期の安康にとって、最も変化に富んだ時期はまさしく移民の大波に洗われた清代中後期であったと言える。この清代中後期こそ明末清初に崩壊した社会が再構築され、新たな安康

社会が打ち立てられたという極めて重大な時期にあたる。そしてそれによって形成された文化などのかなりの部分はその後民国期を経て共和国期にも受け継がれたのである。

従って安康の地域文化を解明するためには清代中後期の動向に注目する必要がある。本稿がその一助となれば幸いである。

参考文献（五十音順）

- ・ 安康市地方志編纂委員会編（2004）『安康地区志』（上）（下）西安、陝西人民出版社。
- ・ 安野省三（1971）「清代の農民反乱」『岩波講座 世界歴史』12、東アジア世界の展開Ⅱ、岩波書店。
- ・ 佳宏偉（2005）「清代陝南生態環境変遷の成因探析」『清史研究』2005年1期。
- ・ 侯楊方（2001）『中国人口史』第6巻、1910－1953年、上海、復旦大学出版社。
- ・ 蔡雲輝（2003）「会館与陝南城鎮社会」『宝鶏文理学院学报（社会科学版）』23巻5期。
- ・ 蔡雲輝（2004）「近代陝南城鎮發展変遷的社会条件及動力因素分析」『漢中師範学院学报（社会科学）』2004年2期。
- ・ 斯波義信（1992）「移住と流通」『東洋史研究』51巻1号。
- ・ 鈴木中正（1952）『清代中期史研究』愛知大学国際問題研究所。
- ・ 曹樹基（1997a）『中国移民史』第5巻、明時期、福州、福建人民出版社。
- ・ 曹樹基（1997b）『中国移民史』第6巻、清民国時期、福州、福建人民出版社。
- ・ 曹樹基（2001）『中国人口史』第5巻、清時期、上海、復旦大学出版社。
- ・ 孫達人（1983）「川楚豫皖流民与陝南經濟的盛衰」『中国農民戦争史研究集刊』3輯。
- ・ 西澤治彦（1992）「村を出る人・残る人、村に戻る人・戻らぬ人—漢族の移動に関する諸問題—」可児弘明編『シンポジウム 華南 華僑・華人の故郷』慶應通信。
- ・ 山田賢（1995）『移住民の秩序』名古屋大学出版会。
- ・ 李国強（2004）『安康經濟地理』北京、世界知識出版社。

湖南影戲研究の現状と課題

千田 大介

はじめに

湖南は、長江以南でもっとも影戲が盛んな地域の一つであるとされる。また、湖南省木偶皮影芸術劇院も名を知られており、現代皮影戲の名作として知られ、唐山など各地の皮影劇団が上演する「鶴与亀」は同劇院がオリジナルであるなど、全国的な影響力も持っている。それとは裏腹に、湖南影戲^[1]に関する研究は、冀東・陝西・四川などの皮影戲に比べて充分とは言い難く、ましてその地域文化的な意義や中国影戲全体における位置付けは必ずしも明らかになっていない。

[1] 湖南では後述のように紙製の影人が使われているため、以下、皮影戲ではなく影戲と呼ぶ。

湖南は清代後期、「湖広、四川を填たす」と言われ、四川や陝西に移民を供給したことが知られている。人口の移動は文化の移動をも伴うのが常であり、また四川・陝西で皮影戲が盛んに行われていることを考えれば、湖南影戲の詳細を解明することは、湖南の地域文化にとどまらず、清代後期にそれらの地域で影戲が隆盛した歴史的・社会的背景を考察する上でも大きな意味を持つものと思われる。

かかる問題意識から、本稿では、湖南影戲に関する先行研究・文献を調査し、2004年12月に筆者が湖南省木偶皮影芸術劇院を訪問・聞き取り調査した内容と併せて整理する。この作業を通じて湖南影戲研究の現状と課題とを明らかにしたい。

なお、本稿では湖南の伝統影戲を主たる考察の対象とし、解放後の湖南省木偶皮影芸術劇院の成立と同劇院による影戲改革については、必要に応じて一部言及するのみにとどめた。

1. 湖南影戲の資料

1-1. 先行研究

- 〈湖南戲劇概況〉(卓之,《劇學月刊》3卷7期,1934)

題名通り、湖南省の伝統演劇の状況を概説したもので、影戲・木偶戲などの人形劇についても記載がある。湖南影戲が祭祀儀礼の文脈で多く上演されることを指摘し、劇団の構成・音楽・上演コストなどにも言及する。一頁ほどの概説ではあるが、民国時期の湖南影戲に関する同時代的記録はこれがほとんど唯一であり、資料的価値は高い。

- 《中國影戲與民俗》(江玉祥,淑馨出版社,1999)

《中国影戏》(四川人民出版社, 1992)の改訂版にあたる同書は、全国の皮影戲について網羅的にまとめたほとんど唯一の研究書であり、当然のことながら湖南影戲にも言及する。

まず、「第四章 清代影戲鳥瞰・二、清代影戲の特徴・(2)悦動聽的影戲唱腔」(p.116)で、湖南影戲の音楽について言及し、「第五章 民國年間的皮影戲・二、迷惘的鄉村燈影戲・(1)農村影戲班的起伏・7.湖北湖南」(p.140)では、解放前の湖南影戲の劇団・芸人の数を挙げるが、いずれも数行だけの簡略な記述である。

「第七章 中國影戲的流派及其分布地域・三、中國影戲的類型、特徴及其分布地域・(六)湘贛影系」(p.205)では、湖南影戲の分布地域・影人の造形・舞台・劇団組織・音楽などについて、やや詳細に述べる。

「第八章 中國的紙影戲・二、近代紙影戲的分布及其現狀・2. 湖南的紙影戲」(p.213)でも一項を割いて、影人の材質の変化とその原因のほか、献神戲・還願戲などの上演文脈や劇団の構成といった上演形態にも言及する。記述が複数箇所に分かれており、しかも相互に関連していないのは、少々わかりにくい。

このほか、「第六章 新中國的影戲」にも、解放後の影戲改革に関連して、影戲匯演などに湖南省木偶皮影芸術劇院皮影劇団(以下、省皮影劇団)が参加した記録が数カ所に見えるが、いずれも上演の詳細には踏み込んでいない。

同書の湖南影戲に関する記述は、四川・冀東などの部分に比していかにも簡略であり、また情報のソースが、独自の調査の結果であるのか文献資料によるのかが明記されないという問題もあるものの、湖南影戲研究の出発点として必読の書籍であると言えよう。

●《中国曲艺志》湖南卷(新华出版社, 1992)

《中国戏曲志》と《中国曲艺志》とは、現代中国における伝統演劇・芸能を省市自治区ごとにまとめた網羅的な百科全書であり、研究の基礎となるものである。しかし、影戲・木偶戲は、一種、演劇と説唱芸能の中間的形態であったことが災いしたのか、《中国戏曲志》でも《中国曲艺志》でも扱われていない。

湖南影戲に関しても、《中国戏曲志》には関連項目は立てられていない。しかし、《中国曲艺志》では〈漁鼓〉の項に影戲への言及が見られる。湖南では漁鼓芸人が清末民初に影戲の演じ方を学び、影戲と漁鼓を兼ねて上演するようになったからである。漁鼓は道情に起源する説唱芸能で、湖南全域で行われる。特に湘南地域(衡陽以南)では、漁鼓芸人の90%以上が、影戲芸人を兼ねるという。

このため、同書には影戲が漁鼓に及ぼした影響についての言及が見られるし、また道情の音楽やレパートリーなどに関する解説は、そのまま影戲にも当てはめて考えることができる。



図1 《皮影生涯三十年》

● 《皮影生涯三十年》(李军, 1999.10)

出版社・ISBNが明記されない内部出版物である。李軍氏は、元湖南省木偶皮影芸術劇院編劇(後で詳述)。同書は氏の論文・台本・エッセイなどを集めたもので、特に解放後の湖南省皮影劇団の人形・台本などの改革について詳細な記述が見られる。また、氏が創作した児童劇台本《采蘑菇》・《聪明的伊敏》・《火焰山》・《永路和小叫驴》を収録する。伝統皮影戲に関する記述は少ないものの、中華人民共和国成立後における湖南影戲改革の具体的証言として重要である。

● 《影戲說》(劉季霖, 好文出版, 2004.3)

劉季霖氏は北京皮影戲の芸人であるが、文革前の時期に指導のために湖南省木偶皮影芸術劇院に出向した経験を持つ。「第七章: 皮影人的幾種不同的風格」の中で、湖南における影戲の分布・影人の制作方法・音楽および解放後の改革などについて概説する。湖南では影人を“紙菩薩”と呼ぶとの指摘が見える。

● 《皮影之旅》(魏力群, 中国旅游出版社, 2005.1)

魏力群氏は、河北師範大学芸術設計学院教授で、主に工芸美術の方面から皮影戲に関する資料の収集・研究を行っている。同書は氏の現地調査経験を軸に、各地の皮影戲について豊富な図版と共に紹介したものであり、湖南影戲についても、〈湖南皮影风采依旧〉の一項を立てている。

魏氏は、湖南影戲が明万暦年間から光緒二十二(1896)年にかけて非常に盛んに行われていたとし、その流行地域や劇団構成・レパートリー・影人の材質・解放後の活動、さらに台本の種類などについて、望城・衡陽の芸人を訪問した経験に基づいて概説する。

一般向けの書籍であり、また魏氏の専門が工芸美術であることもあって、同書の記述は文献資料や先行研究への言及が少なく厳密性に欠けるものの、湖南影戲の現状を具体的に知ることができる貴重な記録である。

● 〈湖南影戏形成时间考略〉(李躍忠, 《衡阳师范学院学报》第26卷第1期, 2005.2)

解放後の湖南影戲に関する単独論文は非常に少なく、管見の限りではこの論文しかない。李躍忠氏は、湖南科技大学人文学院講師で、伝統演劇民俗を専攻するという。

同論文は、湖南皮影戲の形成時期に関する先行諸説をまとめ、それが1855年以前であった可能性を指摘するものである。しかしながらその行論は、民国時期の地方志に祭祀儀礼における木偶上演への言及があり、木偶と影戲が近縁の芸能であることをまず傍証として掲げ、更に1955年に北京で開催された木偶・皮影匯演の際の常任使の、展示された山西孝義・湖南紙影などの影人は百年以上前のものである、との発言から、1955から100を減じて1855という年代を導き出したものであり、説得

力に欠ける。なお、同様の言及は、江玉祥《中國影戲與民俗》(p.214)にも見える。

- 「中国影戲調査報告」(稲葉明子, 早稲田大学演劇博物館『演劇研究センター紀要 I 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』, 2003.3)

「湘贛影系」以下に衡陽・衡山・澧県の影戲劇団を訪問した記録が見え、影戲とその上演について概述する。しかし、事前の資料調査が行われた形跡もなければ、インフォーマントの氏名・経歴すらも明記されないなど聞き取り調査方法にも多くの欠陥があり、学術調査報告の体をなしていない。

1-2. 文史資料

筆者が探し得た湖南影戲関連文史資料は、以下の三編のみである。冀東・陝西などの地域に比べて極めて少ない。

- 〈翟翊与木偶皮影艺术〉(何德潤,《长沙文史资料》第8輯, 1989.6)

翟翊は安徽涇県の人。長沙で育ち、上海美術専門学校に進む。解放後、1951年に湖南軍区文工団に配属され、「鶴与亀」などの舞台美術を担当し、後に省皮影劇団の中核として活躍した。

- 〈长沙皮影戏的起源及其发展〉(张文祥,《长沙市西区文史资料》第7輯)

清末民初以来の長沙影戲の歴史・上演について述べる。解放前の劇団や芸人・レパトリー・上演情況などについて具体的に記述し、また抗日戦争期から解放後の省皮影劇団の成立に至る過程について詳述する。

- 〈话说望城皮影戏〉(木火,《望城文史》第六輯, 1990.12)

望城は、長沙市の北西 40km ほどのところにある。長沙では、“河西班子、瀏陽鞭子”と呼ばれ、河西、すなわち望城の影戲はよく知られていたという。解放前の同地の影戲の特徴、および邢氏班子の歴代の芸人について紹介し、また、開放後、省皮影劇団に参加した夏少春・何德潤らの略歴を紹介する。

1-3. 新編地方志

1980年代以降に陸續と刊行された新編地方志では、大半が文化・民俗などの章を設けて、伝統芸能について言及している。その記述は時にステレオタイプであり、また厳密性に欠けるなどの欠点を有するものの、ある地域にいかなる伝統芸能が存在するのかといった概略を知るためには有用である。

湖南の新編地方志で影戲について言及するものを筆者が調査した結果をまとめたのが、表1である。湖南省北部から順に並べてある。大半が影戲の存在に言及するだけで、上演や劇団等の詳細を記述するものは一部に限られる。

岳陽市	《臨湘市志》(湖南出版社, 1996.5)
	《汨羅市志》(方志出版社, 1995.11)
	《平江县志》(国防大学出版社, 1994.7)
常德市	《澧县志》(社会科学文献出版社, 1993.8)
益陽市	《益阳县志》(湖南人民出版社, 1995.5)
	《益阳地区志》(新华出版社, 1997.1)
	《桃江县志》(中国社会出版社, 1993.5)
長沙市	《长沙县志》(三联书店, 1996.10)
	《望城县志》(三联书店, 1995.7)
湘潭市	《湘潭县志》(湖南出版社, 1995.12)
	《韶山志》(中国大百科全书出版社, 1993.7)
	《湘乡县志》(湖南出版社, 1993.12)
娄底市	《娄底市志》(中国社会出版社, 1997.7)
	《涟源市志》(湖南人民出版社, 1998.7)
株洲市	《株洲县志》(湖南出版社, 1995.8)
	《醴陵市志》(湖南出版社, 1995.2)
	《攸县志》(中国文史出版社, 1990.5)
衡陽市	《衡阳市郊区志》(湖南出版社, 1997.1)
	《南岳区志》(岳麓书社, 2000.9)
	《衡阳县志》(黄山书社, 1994.12)
	《衡南县志》(中国社会出版社, 1992.12)
	《耒阳市志》(中国社会出版社, 1993.2)
永州市	《祁阳县志》(社会科学文献出版社, 1993.9)
郴州市	《永兴县志》(中国城市出版社, 1994.6)
	《资兴市志》(湖南人民出版社, 1999.7)

表 1

在であった。同劇団では香港の小学校と契約し、毎年、文化教育などの目的で皮影戲の上演と影人の製作・操作実習に訪問しているとのことである。このため、皮影戲の上演を見ることはできなかったが、練習所では同劇院木偶劇団の内部匯報演出が行われており、見学することができた。

図 2 《小儿皮影剧选萃》



1-4. 映像資料

- 《小儿皮影剧选萃》(湖南金峰音像出版社, ISRC CN-F08-99-0021-0/VJ8)

VCD。湖南省木偶皮影藝術劇院による皮影戲〈采蘑菇〉・〈没有牙齿的老虎〉・〈聪明的阿凡提〉・〈小猫咪咪做好事〉・〈皮得与狼〉・〈鹤与龟〉を収録する。題名通り、いずれも子供向けの演目である。残念なことに、録音・録画情況が劣悪である。

2. 湖南影戲の概要

2-1. 湖南省木偶皮影藝術劇院と李軍氏

筆者は、2004年12月20日に湖南省木偶皮影藝術劇院を訪問した。同劇院は長沙市内韶山北路の東塘立体交差北に位置する。訪問時には事務棟が建て替え工事中で、事務所は韶山北路の反対側の古びた雑居ビルに入居していた。

筆者が訪問したとき、皮影劇団は香港の小学校訪問公演中で、あいにく不

木偶劇団の上演は総合バラエティー形式で、劇団員によるコント・立ち回り・歌謡曲・詩の朗読・若手女子メンバーによるダンスなどが盛り込まれており、木偶戲は童話劇と伝統的な杖頭木偶の上演がそれぞれ一作ずつ演じられたに過ぎない。地方における伝統劇団の機能およびニーズを如実にあらわした内容であると言えよう。

木偶劇団の上演を見学した後、元同劇院編劇である李軍氏に、湖南影戲の概況についてインタビューすることができた。李軍氏は、当時75歳、湖南省邵陽の出身である。氏の《皮影生涯三十年》によれば、国共内戦期に解放軍に参加、解放後は小中

学校の教師を務めていたが、後に新聞のレイアウトデザイン、映画関係の仕事などを経て、1962年に湖南省木偶皮影芸術劇院の配属となり舞台美術を担当、主に影人や背景の美術設計・台本創作などにあたった。現在は同劇院を定年退職している。

以下、李軍氏へのインタビューに基づき、それに前掲各資料に記載される情報を合わせて対照・検討することで、湖南影戲の概要をまとめる。

2-2. 湖南影戲の現状

李軍氏によれば、省皮影劇団は湖南の伝統的な影戲を基本的に継承していない。解放後に成立した同劇団では、観摩大会や地域を越えた劇団の交流を通じて各地の皮影戲の長所を吸収し、独自の皮影戲スタイルを確立したのだという。《皮影生涯三十年》や〈翟翊与木偶皮影艺术〉などに、解放後の同劇団が新時代にふさわしい国際的レベルの新たな芸術を目指した情況が記されている。伝統保護の観点からすれば残念なことではあるが、時代の制約としか言いようがない。

一方、農村には現在でも数百の劇団が存在し、伝統的スタイルでの上演を続けているという。湖南省は、湘北（常德・岳陽）・湘東（長沙・株洲・湘潭）・湘南（衡陽・郴州・永州）・湘西（湘西土家族苗族自治州・懷化・張家界）に分けられるが、影戲の流行地域は、湘北・湘南・湘東に限られる。すなわち、土家族などの少数民族が居住する地域である湘西では影戲は行われていないという。

先に掲げた、影戲に関する記載が見える新編地方志や文史資料の分布は図4の通りであり、確かに湘西が空白となっている。これらの分布地域は、長江・洞庭湖・湘江等の水系に沿っており、旧時、水運路線に沿って影戲が広がったことが推測される。

湖南影戲の形成については、李軍氏からは特に話はなかった。《中國影戲與民俗》では、

湖南の皮影芸人の伝説によれば、長沙皮影は清の光緒二十二年（1896）年に始まる。^[2]

とし、〈湖南影戏形成时间考略〉もこの説を踏襲するが、これはあくまでも長沙影戲に限った言い伝えであり、湖南影戲の成立時期と必ずしも一致するとは限らない。事実、新編地方志には、より早い時期に影戲が伝播したとする記述が見られる。

清の同治二（1863）年、湖北天門県の皮影戲芸人・魯光雄が、水害のために家族を引きつれて岳陽市熊市草鞋嶺に避難してきて、



図3 李軍氏

[2] 據湖南皮影藝人傳說，長沙皮影戲始於清光緒二十二年（1896）。（pp.214）

- [3] 清同治二年（1863），湖北天门县皮影戏艺人鲁光雄，因水灾带着全家逃难到岳阳熊市草鞋岭，与在当地种田的临湘白羊田南冲村民易在官的父亲结识后就住下来了。从此，易在官就随鲁光雄学演皮影戏，到八月秋收后，易家父子回原籍，皮影戏便传入临湘……。
- [4] 清同治初年由长沙、宁乡传入。
- [5] 清咸丰年间，中路铺、花石、株洲三地各出现一副皮影戏担子……。
- [6] 《中国移民史・第六卷》〈第七章 东南棚民与客家：湘东、浙江和皖南〉（曹树基，福建人民出版社，1997）参照。

現地で農業を営む臨湘白羊田南冲村の民・易在官の父親と懇意になり、住み着いた。これより易在官は魯光雄に随って皮影戲の演じ方を学んだ。八月の収穫後、易父子は原籍の地に戻り、皮影戲が臨湘に伝わった……。[3]（《臨湘市志》）

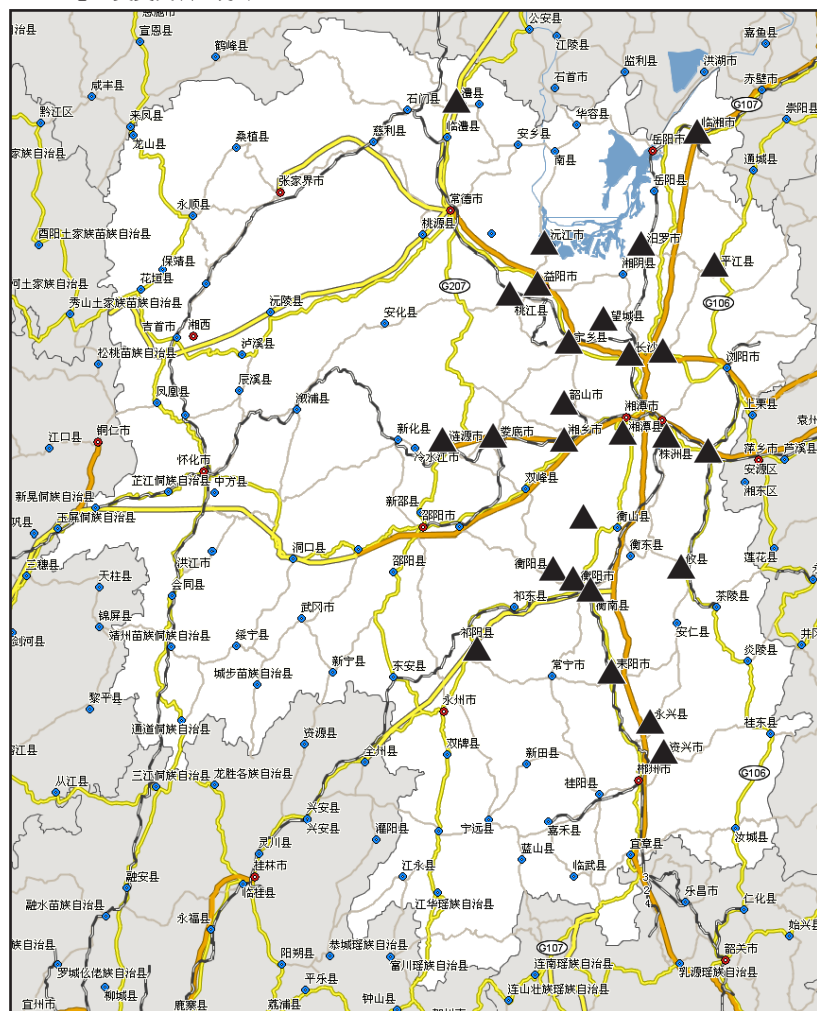
清の同治年間初めに、長沙・寧郷から伝わった。[4]（《汨罗市志》）

清の咸豐年間、中路鋪・花石・株洲の三ヶ所にそれぞれ一つずつ皮影戲の劇団があらわれた……。[5]（《湘潭县志》）

《汨罗市志》・《湘潭县志》によれば光緒年間より前には湘東に影戲が存在していたことになる。また、《臨湘市志》の記述は具体性があり、災害にともなう移民が芸能伝播の一つのパターンでもあるから、蓋然性はあると言えよう。

湖南、とりわけ湘東地方は、明末の客家流民の反乱・李自成の乱、そして清朝による南明政権征討・三藩の乱など、たび重なる戦乱とそれに伴う虐殺などを経て、四川・陝西などと同様に人口が著しく減少している。特に農村の荒廃が甚だしく、村々から人影が消え失せ、地主は都市に居住して不在地主化したという。人口が回復するのは三藩の乱が平定され社会が安定した康熙年間中期以降であり、江西・広東・福建などから大量の移民が小作農として流入したことによる[6]。このような歴史的経緯を考えると、影戲のような主に農村で行われる民間芸能が明代以前から脈々と受け継がれてきたとは考えにくく、湖南影戲の起源

図4 影戲の記載のある新編地方志・文史資料の分布



がそう古くないことは確かであろう。

湖南への影戲の伝播ルートは、江西影戲が湖南から伝播したものであるといい^[7]、また湘西では影戲が行われないから、長江水系経由の北ルート、広東から北漸する南ルートのいずれかということになるが、清代における影戲の流行地域、あるいは湖南で清末に漢劇（現在の湘劇の乱弾）が流行していることなどを考えれば、北ルートであった蓋然性が高い。

今後、清代後期における湖広地域の災害・移民の状況を子細に調査することで、あるいは情報ソースが明らかな新編地方志の記述の信憑性を確認し、湖南への影戲伝播時期を解明する端緒が得られるものと思われる。

2-3. 影人

湖南各地で用いられる影人は、基本的に同種のものである。影人は紙で制作する。身子は紙を何層にも貼り合わせた厚紙を二枚重ねて輪郭を切り抜き、間に着色した薄紙を挟む、いわゆる“夾紙”の技法によって制作される。この製法には、輪郭がスクリーンの向こうからもはっきり見えるという長所がある。《中國影戲與民俗》は、湖南影戲芸人の伝説として、長沙で光緒二十二年（1896）年に影戲が始まった当初は、牛皮を切り抜いて影人を作っており、模様は粗く着色しなかったが、光緒三十一年（1905）年に陳敏欽という芸人が紙影に改めたものであるという。ここでの牛皮は、湖南で一般的な水牛皮のことを指す。江玉祥氏および劉季霖氏は、水牛皮は牛皮に比べて厚く、色も濃く、弾力に欠けるため、影人の材料には適さないことを指摘している。

湖南影戲の影人は大きさが一尺余り、頭が“七・八分臉”で、顔が斜め前を向き両目が描かれる点に特色がある。他地域では、冀東・東北皮影戲の淨や丑の一部に七分臉が用いられるくらいで、人の顔を真横から見た“五分臉”が一般的である。また頭は、顔や目・眉の輪郭だけを残して切り抜いた“空臉”ではなく、紙を顔の形に切って目鼻を描く“実臉”である。《中國影戲與民俗》によれば、民国初年に芸人が湖南影戲を改善していく過程で編み出された製法であり、1930年代以降、頭にはセルロイドが用いられるようになった。《平江县志》は1973年より厚手のセロハンが導入されたとする。他地域では、唐山市皮影劇団でも現在、セルロイドの頭を一部の影人で用いている。

李軍氏によると、湖南木偶皮影藝術劇院では紙影の粗雑な風格を嫌い、各地の皮影戲の長所を寄せ集めて新たな影人スタイルを編み出し、素材も水牛皮に改めたという。図5は同劇院のパンフレットであるが、ここで使われている影人は五分臉であり、デザインには陝西皮影戲の影響が鮮明にあらわれている。

[7] 劉季霖氏による。

図5 湖南省木偶皮影藝術劇院パンフレット





図6 長沙影戲影人
（《皮影之旅》より引用）

なお、《皮影生涯三十年》には、陝西調査旅行を通じて現地の皮影戯を学習した経緯が記されている。また、このような経緯から、紙影の保存については全く考慮されなかった。

もっともこれは省皮影劇団の話であり、農村では現在でも紙影が使われているという。このことは《皮影之旅》等によって確認できる。

なお、湖南紙影影人の画像資料を収めた図版は、管見の限りでは見あたらない。《皮影之旅》は紙影の写真を載せるが、小さくて印刷もさほど鮮明ではない。また、筆者は長沙随一の骨董街・清水塘路を探してみたが、影人を扱っている店は見あたらなかった。北京・冀東・陝西などでは、影人はコレクターズアイテムとして美術・骨董市場に流通しているが、湖南の状況は些か異なるようである。

陝西・山西・北京西派など、多くの地域の皮影戯では、人馬が一体化した騎馬影人、いわゆる“馬上椿”が用いられるが、李軍氏によると湖南影戯では使用されない。馬上椿は南宋代の『百宝総珍』に記載され、古くから使われているが、冀東皮影戯では民国時期に廃止され、また陝西皮影戯の上演でも人戯と同様に刀槍を馬に代えるケースがあるように、次第に廃れる傾向にある。現在の湖南影戯は、成立時期が清末で比較的新しいと考えられるので、おそらく人戯の視覚的影響が当初より強かったのであろう。

影人は、身子と頭のみならず、盔頭も交換可能な構造になっているという。これは、他の地域の影戯では一部の特殊効果用の影人にしか見られず、湖南影戯独自の特色であると言ってよからう。

また、影絵を映し出すスクリーン・影幕には紙が使われる。

2-4. 音楽と上演スタイル

湖南各地の影戯は、用いられる影人は基本的に同じだが、腔調はそれぞれの地域の地方戯の影響を受けており、異なっている。主に、花鼓戯・湘劇などの音楽が用いられるという。

新編地方志の記載は以下の通り。

[8] 澧县皮影戏用地方语言、荆河戏的音乐唱腔进行演唱。

[9] 唱腔多用潭剧弹腔……。

[10] 多用常德汉剧弹腔，个别亦用花鼓唱腔……。

澧県の皮影戯は当地の言語および荆河戯の音楽・節回しで唱われる。[8]（《澧县志》）

節回しには多く潭劇の弾腔が用いられる……。[9]（《益阳地区志》）

多く常德漢劇の弾腔が用いられ、個別に花鼓の節回しが用いられるものもある……。[10]（《益阳县志》）

節回しは多くが湘劇のもので、時に花鼓腔のものも見られる。^[11]（《桃江县志》）

[11] 唱腔多为湘剧，间或也有唱花鼓腔的。

正本の……節回しは南北路を主とする……。^[12]（《长沙县志》）

[12] 正本……唱腔以南北路为主……。

南北路とは、湘劇で用いられる四種の声腔のうち乱弾、すなわち徽調・漢劇に由来する皮黄腔を指す。

正戲の上演は湘劇の演目であり、雜戲は花鼓戲の折子戲である。^[13]（《醴陵市志》）

[13] 上演正戏为湘剧剧目，杂戏为花鼓戏中的折子戏。

節回しは、花鼓戲と歌劇の成分を吸収している……。^[14]（《衡阳县志》）

[14] 唱腔吸收花鼓戏和歌剧成分……。

演目と節回しは、多く祁劇を踏襲し、稀に花鼓調も用いられる……。^[15]（《祁阳县志》）

[15] 剧目唱腔多袭用祁剧，偶尔用花鼓调……。

演目・声腔は湘劇と基本的に同じである……。^[16]（《湘潭县志》）

[16] 剧目、声腔和湘剧基本相同……。

漁鼓・小調が主に唱われ、湘劇の南北路や花鼓の灯調と融合している……。^[17]（《永兴县志》）

[17] 以唱渔鼓小调为主，融以湘剧南北路和花鼓灯调……。

文史資料では、〈话说望城皮影戏〉に

正戲は湘劇の形式で演じられ、雜戲は花鼓戲の形式で上演される。^[18]

[18] 正戏以湘剧形式表演，杂戏以花鼓戏形式表演。

と見える。

以上から、荊河戲・潭劇・常德漢劇・湘劇・花鼓戲・祁劇および漁鼓など、当地の伝統劇・芸能の音楽が影戲に用いられている状況が確認できる。

また、《中国曲艺志》湖南卷によれば、漁鼓は影戲の影響を受けて唱腔を豊富にしている。衡山漁鼓では〔道腔〕・〔紅納襖〕・〔清江引〕などの唱腔と曲牌が、衡陽でも〔小旦腔〕・〔小生腔〕などの声腔が影戲から移植されたといい、それらの地域の影戲が、板腔体を主としつつ曲牌も合わせ用いていることがうかがえる。

李軍氏によると、湖南影戲では伝統的に説唱を重視し、上演（影人の操作）を軽視していた。これは、陝西皮影戲などとも共通する特色である。しかし、解放後、省皮影劇団では改革を重ねて、視覚面を重視するようになった。同時に、灯火も50年代に蛍光灯に改められ、また背景

も導入された。

劇団の体制は、一般に一劇団三人であり、一人が人形操作、一人が文場、一人が武場を担当する。文場には、二胡・嗩吶・月琴などがつかわれ、歌唱者は一人に限定されない。また、皮影と木偶を一つの劇団が兼ねて演じる、いわゆる“皮影木偶両下鍋”は湖南影戲には見られないという。《中國影戲與民俗》や新編地方志の記述でも、劇団の人数は2～3人、多くて5～6人とされており、華北各地の皮影劇団が7～9人構成であるのに比べて簡便である。

2-5. 上演演目

湖南影戲の演目・台本も、音楽と同じく、湘劇・花鼓戲などと同じものが使われる。レパートリーの中心は、歴史物語や民間伝説である。また、レパートリーに無い演目のリクエストがあった場合、故事のあらすじを調べて、そこから劇団員3人が協力してただちに台本を仕立てあげる、アドリブ的な上演もあったという。

文献資料によると、湖南影戲のレパートリーはいくつかの種類に分かれる。《长沙县志》によれば、

毎回の上演には、登台・正本・雑戲の三段がある。登台と正本には『陳橋立帝』・『王英下山』・『珍珠塔』・『紅綾帕』・『下河東』など30あまりの演目がある。……雑戲の内容は比較的卑俗で、『送郎』・『望郎』・『送飯』・『洗菜心』・『打酒』などの小調がある。[19]

[19] 每场戏有登台、正本、杂戏三段。登台和正本有陈桥立帝、王英下山、珍珠塔、红绫帕、下河東等30多个剧目。……杂戏内容较为俗俚，有送郎、望郎、送饭、洗菜心、打酒等小调。

“登台”と“正本”は湘劇・乱彈の曲調によって歴史物の大戲を上演し、“雑戲”は通俗的な小戲を上演していたとする。また、〈长沙皮影戏的起源及其发展〉では、

演目は整本に『封神伝』・『水滸伝』・『岳飛伝』・『楊家将』・『薛仁貴征東・征西』・『五虎平南』などがある。……折子戲として上演することもできるし、ほかに雑戲を加えることもでき、全ては招請側の注文による。一本だけを演じることも、二本続けて演ずることもある。……長沙の皮影戲には確かに独自の特色がある。その特色は正本の演目ではなく、最も技巧が凝らされているのは短編の演目、『五更勸夫』・『山伯訪友』・『小姑賢』・『討学錢』・『哪咤鬧海』・『漁翁戲蚌』などにあると、一般に見做されている。[20]

[20] 节目整本有《封神传》、《水浒传》、《岳飞传》、《杨家将》、《薛仁贵征东、征西》、《五虎平南》等……也可以演散折戏，外加杂戏，均由主家照点。有的只演一本戏，也有连台演两本戏。……长沙皮影戏确有它的特色，一般认为它的特色并不在于几部正本节目上，技巧最精彩的是，一些小节目如《五更劝夫》《山伯访友》《小姑贤》《讨学钱》《哪咤闹海》《渔翁戏蚌》等小型节目。（一部括弧を補った）

“整本（正本）”と“雑戲”に分類し、前者が連台戲としても上演可能な長編演目で大半が歴史もの、後者が短編演目であるとする。《中國

影戲與民俗》は“大本”・“小本”と称するが、前者を連台戯、後者を折子戯とする点は同じである。

文献資料には、影戲の台本スタイルの区別に言及するものが見られる。《皮影之旅》によれば、

湖南の影戲台本は二種類に分かれる。一つは伝来した手書き本で、“朝本”とも言う。役柄に分かれた対話、歌詞やセリフなどが書かれており、そのほかの指示は見られない。もう一つは“搭橋本”といい、非常に簡単で、ただ物語のあらすじが書いてあるだけで、具体的な歌詞は無く、芸人がその場でパフォーマンスする、口伝の台本である。^[21]

《中国曲艺志》湖南卷では、“搭橋本”を“橋本”と称する。

（漁鼓芸人たちは）皮影芸人が“橋本”を書くやり方に倣って、簡略な字句で各種長編小説から借用してきた物語のネタを記録・整理し、物語を覚える手助けとした。それは伝統劇の台本や民間の刻本とは異なり、まず芸人が小説や物語を理解し、ストーリーの要諦や人物の性格を把握したあとで、簡潔な言葉の四字句で書いた種本である。^[22]

“搭”は動詞であるから、名詞としては“橋本”のみの方がふさわしろう。

李軍氏の言う、あらすじを調べて直ちに台本を仕立て上げる、というのは、この“橋本”を指すものと思われる。伝統劇の歌詞は、大半が決まり文句でできているので、ある程度の量の歌詞が頭に入っていれば、あらすじに随って即興的に台本を仕立てることも難しくなかった。京劇でさえ19世紀後半頃は多分に即興性を残しており、名優が客の反応が良いため、あるいは他の俳優の到着が遅れたために歌詞を水増しして長時間歌ったというエピソードが、複数残っているほどである。

《中国曲艺志》によれば、漁鼓の芸人は“橋本”に基づき、おきまりの歌詞やセリフ・“呆句子”を大量に運用することによって、その場で即興で歌詞を作って歌うといい、影戲も同様の上演方式を取るものと思われる。だとすれば、魏力群氏が「口伝の台本」とするのは妥当ではないことになる。

全国の影戲では、北京西派が東派から“流口影”と呼ばれ、口からでまかせを唱うと蔑視されたことが知られるが、実際には口伝台本で唱われるものであった。完全な即興で唱われるものは管見の限りでは他に見られず、湖南影戲独自の特色であると言えよう。ただ、以上の資料から

[21] 湖南の影戏剧本分两种：一种是流传下来的手抄本，又叫“朝本”，其中有角色对白、唱念之词，无其他提示。另一种叫“搭桥本”，非常简单，只有故事情节的梗概，无具体词曲，由艺人现场发挥，属口传心授的剧本。（pp.69）

[22] 他们开始模仿皮影艺人写“桥本”的办法，用简略的文字记录整理从各种长篇小说借鉴来的故事题材，以便于对故事情节的记忆。它不同于戏曲剧本或民间刻本，而是由艺人先熟悉小说、故事，掌握情节要领、人物性格，再采用简练的语言，以四字句写成底本。（pp.70）

は、“橋本”を見ながら演じるのか、或いは上演前に見てストーリーを頭に入れるのが判然としない。

また清末、冀東皮影戲が台本を見ながら上演するようになった、すなわち“看書影”化したように、識字層に属する影戲の芸人が増加する。湖南影戲の“橋本”も文字媒体に基づいて上演するものであるから、やはり民間芸能の芸人の教養面での向上を表す事例と見ることができよう。

《中国曲艺志》は、比較的教養のある漁鼓芸人が“橋本”を元に再創作し、歌詞・セリフを固定化した“鉄本”の存在にも言及する。それらは歌辞が凝らされており、印刷出版されたものもあるという。《皮影之旅》では、台詞や歌詞が全て記された一般的な台本を“朝本”と称している。《中国曲艺志》は主に衡陽市一帯の漁鼓・影戲芸人について述べているので、或いは長沙との地域性の違いに起因するのかもしれない。

伝統的な湖南影戲の台本は、省劇団には所蔵されていないという。図書館・文化館などが所有している可能性はあるものの、新編地方志などに記載は見えず、資料へのアクセスは相当に困難であると思われる。

なお、現在の湖南省皮影劇団では、解放後の改革を経て、児童戯・動物戯がレパートリーの中心になっている。前述のように李軍氏の《皮影生涯三十年》に、それらの台本が収められている。

2-6. 上演の文脈

李軍氏によれば、湖南影戲は、旧時、都市・農村を問わず、慶事の際に上演されることが多かった。慶事のある家が影戲劇団を呼んで、場を盛り上げるのに用いた。一方、葬式での上演は、行われることはあるが、少ない。廟会での上演については、そもそも南方には廟会が少ないので余り演じられない、とのことであった。このほか、農村では、春、田植え（插秧）の際に上演する風習もあった。

まとめれば、湖南影戲の上演文脈は、堂会・祭祀・農事の三つに分類され、また家が招請する小規模な上演が多かったことになる。

先行資料では〈湖南戲劇概況〉が上演文脈について詳しい。

影戲劇団の湖南における地位は、花鼓劇団に遠く及ばず、おおよそ酬神・還願の道具に過ぎない。（中略）普段はいつも寺の中で演じているが、旧暦の中元節になると、住民がおおく祖先を祀るために上演するので、影戲劇団は非常に忙しくなる……。〔23〕

〔23〕 影戲班在湖南地位，遠不及花鼓班，大概用為酬神還愿之工具而已。……平日常演於各寺庵內，為每屆舊歷中元節，則居民多演以祀祖，該項戲班異常忙碌……。

ここではもっぱら家庭における祭祀的な文脈での上演に言及する。一方、「普段はいつも寺の中で演じている」というのは、寺廟の境内が旧時、各種芸能が集まる娯楽スポットであったことを考えれば、都市部で上演場所を半ば固定した影戲の商業公演が行われていたことを指すものと解される。

また、《皮影之旅》は以下のように記す。

これらの地方では、しばしば皮影戲の上演がある。例えば（旧曆）二月二日の“土地戲”、三月十五日の“財神戲”などである。このほか町中や田舎では、ある家で火事がおこると、2本の影戲を上演して火神に供える。農村では秋の収穫後、“禾苗戲”を上演する。農閑期には、整本を上演する……。〔24〕

“土地戲”・“財神戲”などに言及しているが、上演の場所が寺廟であるのか一般の家屋であるのかが明確でないため、廟会戲に分類してよいものか、判然としない。農村での上演にも言及するが、収穫後とする点、田植え時とする李軍氏との食い違いが見られる。全体としては、祭祀的な文脈における上演が多いように見受けられる。

各新編地方志の記述は、以下の通りである。

結婚・葬式・慶事の日、しばしば皮影劇団を招いて上演する……。〔25〕（《平江县志》）

多く民間の慶事・還願・敬神などの活動で上演される。〔26〕（《澧县志》）

農村では誕生祝い・慶事あるいは祈神・還願で、しばしば皮影劇団を招いて上演する。〔27〕（《益阳县志》）
清代および民国時期、農村では多く酬神・還願に用いられた。〔28〕（《长沙县志》）

一般に農民の慶事或いは迷信の還願の際に上演される……。〔29〕（《韶山志》）

多く酬神に用いられる。〔30〕（《醴陵市志》）

農家では消災還願、六畜の興旺祈願、特に家畜に疫病が流行ったときには必ず影子戲を演ずる。〔31〕（《衡阳市郊区志》）

しばしば人々の嫁取り・嫁入り・三朝・周歳・引っ越し・誕生祝いなどの慶事で1～2晚上演される……。〔32〕（《南岳区志》）

多くが家庭における堂会・祭祀を主要な上演文脈としている点で一致する。

〔24〕 在这些地方，常有皮影戏的演出，如二月初二的“土地戏”，三月十五的“财神戏”等。另外在街巷乡间，如某家失火，就演两本影子戏以谢火神；农村秋收后，就演“禾苗戏”。农闲时，就演整本……。

〔25〕 每遇婚、丧、喜庆之日，多请皮影戏班演出……。

〔26〕 多为民间喜庆、还愿、敬神等活动演出。

〔27〕 农村中每逢寿诞喜庆或祈神还愿，常请皮影戏班演出。

〔28〕 清代和民国时期，农村多用以酬神、还愿。

〔29〕 一般在农户喜庆或迷信还愿时演出……。

〔30〕 多用于酬神

〔31〕 农家为消灾还愿，祈求六畜兴旺，特别是家畜瘟疫流行时，必唱影子戏。

〔32〕 不时为人们的收亲、嫁女、三朝、周岁、搬新居、寿诞等喜庆唱一至两晚……。

以上のような影戲の上演文脈は、陝西など他地域の皮影戲にも共通するものであるが、これは商業公演を除けば人戯とも同じであり、影戲が人戯の代替品として受容されたことを示唆する。一般に影戲は、上演に必要な人数が少なく道具・設備も簡便であるために上演コストが安く、それゆえ経済力に劣る都市住民や農民に受容される傾向がある。湖南影戲についても、李軍氏によれば戲価は現在の農村影戲で百元以内、民国時期は〈湖南戲劇概況〉によれば「洋二三元不等」であり、状況は変わらない。

なお、湖南省木偶皮影芸術劇院では、文革以前から都市の劇場公演が中心となっており、インテリや労働者が主な観客であった。しかし、1980年代以降、テレビ・映画の普及によって劇場から締め出されてしまい、現在は中学生以下の児童生徒を対象とした、学校における上演が中心になっているという。また、授業の内容を皮影戲で説明する“課本戯”を創出し、教師や児童生徒の好評を得ているそうである。

おわりに

以上、先行文献調査および李軍氏へのインタビューを通して湖南影戲に関して得られた知見をまとめた。湖南影戲の概略については、以上で概ね把握できたと言って良からう。一方で、ソースによる情報の食い違いや、必要な情報の欠落も見られ、解明すべき課題が明らかになった。それには、以下の諸点が挙げられる。

- 湖南における影戲上演および劇団・芸人の現状の把握
- 湖南への影戲の伝播・形成時期、および湖南各地への伝播時期・経路の解明
- 湖南各地の影戲の、上演方式・上演文脈と宗教的・社会的背景
- 湖南影戲台本の収集と、他の伝統芸能のテキスト・小説などとの比較検討
- 湖南影戲音楽の記録と整理

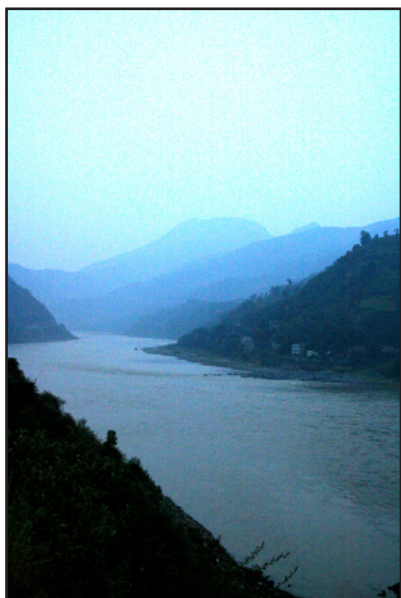
これら諸課題の解決には、地方志や新聞資料などの文献調査もさることながら、現地調査による芸人へのインタビューや文献資料・博物資料収集が欠かせない。今後、機会が得られたならば、現地研究機関や研究者と連携しつつ調査を実施し、湖南影戲研究を深化させていきたい。

2005～2007 年度

陝西・河南・湖北

現地調査報告





漢水

2005 年夏期現地調査の概要

氷上 正

はじめに

今次の現地調査は、陝西省関中地域および陝南地域の皮影戲調査に主眼を置き、北京における研究者との交流、道教の聖地であり宗教文化面で大きな影響力を持った武当山の調査などを分担して実施した。

調査本隊は上海を経由して西安へと飛んだが、到着 40 分ほど前から、進行方向左手に分厚く巨大な黒い雲海が夕闇に融け込んで広がり、その中で竜のように舞い踊る幾多の青白い稲妻を、機内から間近に見られた。その雲が陝南地域に一週間以上にもおよ

ぶ記録的大雨をもたらし、漢水流域に大きな被害をもたらししていたことを、しばらく後に我々は目の当たりにすることになった。とはいえ、我々の調査自体は、悪天候の合間を突く形となり、幸いにして滞りなく実施することができた。

今次の調査は、2005 年 8 月に二次にわたって実施された。第一次は二階堂が単独で武当山の道教施設を調査した。第二次は本隊であり、陝西省関中地域と陝南地域の皮影戲を調査した後、二手に分かれ、それぞれ北京・武当山に向かった。主目的である皮影戲の調査手配は、前回に引き続き陝西省民間芸術劇院の楊飛・李淑文夫妻にお願いするとともに、調査にもご同行いただいた。

日程

■ 第一次調査

8.8 二階堂 関西空港より飛行機で、
上海経由で襄樊に移動。
襄樊泊

9 バスで武当山に移動。武当



武当山天柱峰

大荔県沙底村





両合崖観音閣



両合崖観音閣

山（南岩）泊

- 10 武当山にて道教施設調査
- 11 バスで襄樊に移動。襄樊泊
- 12 飛行機で上海に移動。上海泊
- 13 帰国

■第二次調査

8.17 氷上・千田・山下

成田空港より上海経由で西安に移動

仲 関西空港より上海経由で西安に移動

戸部 北京より西安に移動

- 18 午前：楊飛・李淑文夫妻との打ち合わせ、各種手配
午後：易俗社にて皮影戯・

秦腔関連映像資料の購入、西安市内見学。西安泊

※西安は雨交じりで、夜間の気温は20度を下回る。

- 19 陝西省渭南市大荔県沙底村にて碗碗腔皮影戯調査。楊飛・李淑文両氏同行。西安泊

- 20 午前：西安市内見学
午後：列車で安康に移動。楊飛氏同行。安康泊

- 21 午前・午後：漢陰県にて漢調二黄皮影戯調査。両合崖観音閣の道教寺院見学
夜：安康市漢滨区近郊にて道情皮影戯調査。安康泊



洵陽一安康間の崖崩れ

武当山遇真宮。2003年に焼失。中庭は池と化していた。





武当山南岩宮



襄樊古隆中

襄陽臨漢門



22 終日：安康市洵陽県にて道情皮影
戯調査。安康泊
※安康への帰途、崖崩れのため二
時間ほど足止め。

23 A 班（氷上・仲）
終日：列車で西安に移動。西安泊
B 班（千田・山下・戸部）
終日：車で武当山に移動。武当山
（老営）泊
※漢水沿いの道は、至る所で小規
模な崖崩れ。

24 A 班 終日：飛行機で北京に移動。北京
泊
B 班 午前：武当山山上に移動
午後：道教寺院調査。武当山（南
岩）泊
※登山道は各所で崖崩れ。紫霄宮
より上は通行止めのため、徒歩
を強いられる。

25 A 班 中国国家図書館にて資料調査。北
京泊

B 班 午前：道教寺院調査

午後：車で襄樊に移動。古隆中・襄陽旧城見学。襄樊
泊

26 A 班 中国芸術研究院にて資料調査。北京泊

B 班 午前：列車で武漢に移動

戸部 午後：飛行機で北京に移動。調査活動終了

千田・山下 午後：飛行機で上海に移動。上海泊

27 氷上 中国芸術研究院にて資料調査。北京泊

仲 帰国

B 班 終日：上海にて文献資料・映像資
料収集。上海泊

28 氷上 中国国家図書館にて資料調査。北
京泊

B 班 午前：上海にて文献資料・映像資
料収集

午後：帰国

29 氷上 午後：帰国

2005 年夏期皮影戲調查要録

千田 大介・山下 一夫

はじめに

ここでは、今次の皮影戲調査の概要を、録音・メモなどに基づいてまとめる。人名や演劇のタイトルなどは、インフォーマントに書きだして頂いたものに基づいている。ただし、それらには異体字・同音字などが用いられており、明らかな誤字さえも見受けられる。そのため、本稿にも多くの錯誤が含まれているものと思われる。それらについては、今後の追加調査に訂正を期したい。

1. 大荔碗碗腔皮影戲

(1) 上演情報

◆日時

2005 年 8 月 19 日

◆場所

陝西省渭南市大荔県沙底村

◆劇団

大荔県沙底民間皮影団

班主：段満瓮（55）

扞手：段快車（30）

前手：安成林（57） 段満瓮（55）

上档：王文宏（56）

下档：張益民（43）

後槽：雷孟乾（55）

下档：張臘草（55）

幫扞：劉艷艷（29）

◆上演劇目

『三打祝家莊』・『梅花釵（女審）』・『鬧社火』

(2) インタビュー要録

◆劇団の由来

五代続いた家庭劇団である。旧時は徳興社と称したが、建国後に加慶皮影社に改称、その後さらに現在の名称に変更。五世代の班主の名称は以下の通り。初代は既に名前がわからなく

大荔県沙底民間皮影団の背景。もとは他の劇団のものであった。





大荔县沙底民间皮影团影幕



段満盆氏



なっている。

第二代：段祥順

第三代：段白姓

第四代：段満盆（7・8歳の頃から父より学習）

第五代：段快車（6歳から学習）

◆上演地域

同朝・渭南（臨潼区）・華県・浦県など周辺6県。これは、地級市としての渭南市の領域とほぼ重なる。

◆レパートリー

『劈山救母』・『楊文広征西』・『天仙配』・『白蛇伝』など、25劇目。常用されるのは10余り。

文革時期には样板戲を上演していた。当時用いた影絵人形がまだ残っているという。

◆劇団の構成

人数は、一劇団あたり5～6人。この人数は、華県の碗碗腔皮影戲と大差ない。しかし、台本は口伝である点が、華県一帯の皮影戲と異なる。

◆劇団・芸人

60年代には36の皮影劇団が存在した。沙底村だけで6劇団あったという。

◆戲価

一公演あたりの謝礼は以下の通り。

60年代：16～18元

80年代：20元余り

現在：300元

◆祖師爺

莊王

◆上演文脈と応節戲

節日や廟会で皮影戲が上演され、かつ節日によって特定の劇目を演ずる習慣がある。

節日：廟会。2月19日の観音生日には

『香山還願』など

喜慶：結婚式では『天仙配』など

棟上げ：『魯班』など

生子：『七仙姐送子』など

2. 漢陰県漢調二黄皮影戲

(1) 上演情報

◆日時

2005年8月21日、11:00～14:15（途中、食事・観音閣見学）

◆場所

陝西省安康市漢陰県浦溪両合崖観音閣。

小さな谷間を利用した道教寺院であり、その門前の広場で上演された。昼間の上演は締め切った屋内で行われることが多いが、今回の上演は屋外で行われた。そのため影人の視認性は落ちた。

◆劇団

漢陰県浦溪両合崖観音閣皮影小戯

班長：李興儒（73）

鼓師：劉培家（79）

茹丙玉（84）

黄文寿（62）

汪光林（60）

◆上演演目

『万仙陣』（『封神演義』故事）

(2) インタビュー要録

◆劇団の構成

一劇団あたりの人数は5人。4人でも上演可能。3人では難しい。固定の劇団組織があるわけではなく、上演のニーズがある場合に、随時芸人を集めて劇団を組織する。

歌唱者は1人。台本は口伝。

◆上演頻度

解放前はほぼ毎日上演があった。当時は漢調二黄の人戯劇団も2つあった。現在は消滅している。

文革後は、1979年に上演が復活した。現在は年間20回ほど上演される。

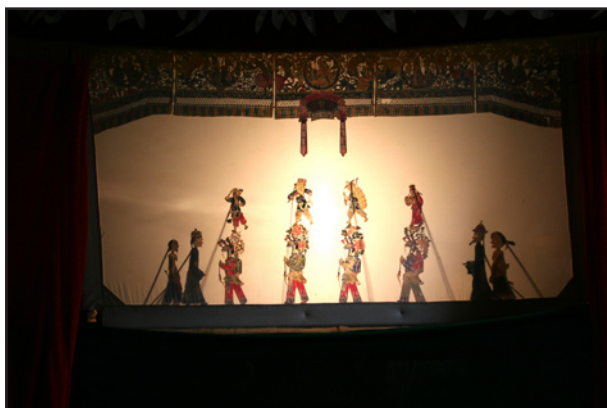
◆上演地域

寧峽・石泉・安康・紫陽。地級市としての安康市西部の各県である。

◆レパトリー



『鬧社火』



『鬧社火』

観音閣皮影小戯の影蓬





観音閣皮影小戯



『万仙陣』



『大香山観音遊十殿』、『万仙陣』、『朱仙陣』、『葉王成聖』、『黄河陣』、『進八宝』、『臨潼山』、『秦香蓮』、『二進宮』、『四進士』など

この他、100 種ほどある。

◆上演の文脈

廟会：観音廟、財神廟、湘子廟、竜王廟など、年間に 20 数回の廟会がある。例えば観音廟では、旧暦の 2 月 19 日の観音出生、6 月 19 日の観音成道、9 月 19 日の観音成仙のそれぞれで廟会が開かれ、いずれも上演を行う。

個人：敬神・還願・葬礼。

◆戯価

解放前：大米

現在：200 元

解放前、物品とひきかえに皮影戯を上演していたのは、これまでに我々が調査した山西・陝西皮影戯の大多数と共通する。

◆祖師爺

唐明皇

◆沿革

明嘉靖以前より存在。清代後期に二黄・道情が伝播した。

◆影人

牛革製。補修にはプラスチックが使用されていた。

◆音楽

文場：京胡・板胡・二胡・月琴・三弦・
唢呐

武場：大鼓・板鼓・堂鼓・鈸・大鑼・小鑼

印象としては、節回しは京劇の西皮に非常に近い。

◆言語

京劇などで用いる湖広音に近い。このため、この後に調査した道情皮影戯などに比べて、遥かに聞き取りやすかった。

3. 安康道情皮影戲

(1) 上演情報

◆日時

2005 年 8 月 21 日 19:50 から

◆場所

安康市漢滨区（市区）北郊

◆劇団

安康梨園道情皮影劇団

攔門主演：楊森聯（77）

司鼓：潘祥順（69）

大鑼・梆子：劉良華（76）

皮弦・鉞：沈繼生（63）

板胡：唐章根（62）

三弦：陳光仲（61）

笛子：李龍茂（55）

噴呐：唐国朝（51）

二胡：徐生立（68）

◆上演劇目

『九華山・打店』、『劉三要錢』、『黃鶴樓・三江口』

◆音楽

歌唱：歌唱時には基本的に伴奏しない。

つまり伴奏は過門のみ。幫唱を用いる。

これらの特徴は、洋県皮影戲、洵陽道情皮影戲などとも共通する。

楽器：二胡は定弦はソレ弦。笛子はF調。

皮弦：道情皮影戲で用いられる胡弓の一種で、大きさは京胡ほど。楽器は自作のものをを用いる。

◆言語

歌唱・台詞ともに現地の方言を用いる。



漁鼓



4. 洵陽道情皮影戲

(1) 上演情報

◆日時

2005 年 8 月 22 日 14:55 から

◆場所

洵陽県文化旅游局

◆劇団



皮弦と影人

洵陽皮影隊

攔門：羅竜軍（37）

司鼓：羅竜林（39）

吹笛・唢呐：澎治芳（32）

主弦（皮弦）：趙国成（44）

劇団員はいずれも農業を本業としている。

◆上演劇目

『秦英征西』、『猪八戒背媳婦』

(2) インタビュー要録

◆劇団の由来



『九華山・打店』

洵陽県棕溪鎮展元村の農民の業余劇団。棕溪鎮展元村は洵陽県城より漢水に沿って20kmほど下ったところである。劇団は、文化局が老芸人を集めて最近組織したもの。70～80歳の老芸人も存命であるが、今回の上演に際して招集できず、当日の4人構成での上演となった。

◆羅竜軍氏の芸歴

幼時より皮影戲を愛好。1987年より皮影戲を学ぶ。

師匠は李心徳氏、調査時点で80歳。蜀河の人。

◆劇団の構成

4～5人。歌唱できるのは一人だけ。歌唱者が人形を操作する。

◆上演地域

洵陽・白河・安康・湖北鄖西など

県城では、屋外の広場で上演する。この他、廟会や農村の家庭に招かれて上演することがある。農村家庭での上演は、還願の際に行われることが多い。

洵陽皮影隊影幕



◆レパートリー

『秦英征西』・『康熙王遊蘇州』・『王女鬧薊州』・『剪紅灯』・『夢啞吧鬧花灯』・『琵琶洞』・『馬三保証越』・『薛剛反唐』等

計80本ほど上演可能である。

これらのうち、師匠からの直伝は20～30本で、他は小説・テレビドラマ等に基づいて羅竜軍氏が近年自編したものである。こういった台本の自編は比較的容易であるという。

そのような劇目に、『猪八戒背媳婦』・『楊宗保招親』・『薛仁貴招親』などがある。

しかし、いずれにせよ皮影戲は物語展開が緩やかで、ドラマや映画のスピード感に太刀打ちできないため、若者の支持は得られないという。

◆ 上演の文脈

紅白喜事、過年・過節、廟会、還願等

◆ 上演頻度

80年代～90年代：年100～200回

現在：年100回未満

◆ 祖師爺

李世民

◆ 洵陽の皮影劇種

道情：正式上演できるのは同劇団のみ。

漢調二黄：絶滅

八步景：80過ぎの芸人が1人だけ存命。

◆ 音楽

主要伴奏楽器は皮弦・板胡・笛子で、

“三大件”と呼ばれる。笛子はD調の
ものを使う。幫唱を用いる。

全般に、前日調査した安康道情に近い。

過門を除いた歌唱の節回しは、秦腔に近い印象。

◆ 言語

現地の方言を用いる。



漁鼓



『秦英征西』

皮弦

羅竜軍氏



2005 年夏期武当山諸宮観 調査報告

二階堂 善弘

1. 武当山調査について

湖北にある武当山は、古来より真武大帝、すなわち玄天上帝の聖地としてつとに有名である。ユネスコの世界遺産にも登録され、いまや世界的な観光名所としても知られる。

このたび 2005 年 8 月 8 日から 13 日までの日程で、武当山を訪れて調査を行った。もっとも以前、2003 年 3 月にも短い期間であるが調査している。このときは大雪のために道路が封鎖され、太和殿など一部の宮観しか見ることができなかった。このため二度の調査となったが、広大な面積を有する武当山のこととて、それでも時間が不足しがちであった。本報告では 2005 年夏期の調査を中心とするが、一部改修中であった殿宇などについては、2003 年の調査内容を援用するものとする。

2. 玄天上帝信仰と武当山

武当山は湖北省北部の丹江口市にあり、西に十堰市、東に襄樊市に通じる所に位置する。そもそも、北方の守護神であった玄天上帝を祀る聖地が、なぜ河北や山西といった北方異民族に接する地区でなく、湖北の地にあるのかは大きな疑問であった^[1]。しかし視点を変えてみれば、北宋から元初に至るまで、漢民族と北方異民族の係争の地であった襄陽の近辺は、むしろこの時代の北方守護の神にふさわしい土地と言えるかもしれない。

玄天上帝は古代の四霊の一つ、玄武神が発展して人格神となったものである。唐代以前には人格神として扱われたとおぼしき記録がない。真武は五代から宋にかけて、北帝配下の北極四聖（天蓬・天猷・真武・黒煞）の一つとして信仰を発展させた。その後、南宋から元にかけては真武だけが特別視されて、かえって北帝の機能を有して玄天上帝となり、明朝に至って国家鎮護の神となった^[2]。武当山の宮観の発展も、ほぼこの玄天上帝の信仰と表裏一体の関係をなしている。

玄天上帝については、浄楽国の太子が王位を捨てて武当山に來たり、四十二年に及ぶ修行の末に白日昇天して、玉皇上帝より玉虚師相・玄天

[1] ただ山西省には「北武当山」と呼ばれる山があり、そこではやはり武当山を模した形で宮観が作られ、玄天上帝を祀っている。

[2] 玄天上帝の変化については、拙稿「玄天上帝の変容 — 数種の經典間の相互関係をめぐって —」（『東方宗教』第 91 号・1998 年）60 ～ 77 頁を参照。

上帝に封じられたという伝承が広く知られている。そのため武当山には、玄天上帝の故事に関連する遺構も多く存在している。

新しく編纂された『武当山志』によれば、武当山の歴史は古く、唐代には五龍祠があり、宋の真宗の時にこれが道観に格上げされ、さらに徽宗の宣和年間に紫霄宮が造られたとある。もっとも、これらの廟宇は宋金の兵乱に遭い、すべて失われた^[3]。元になって、汪真常・魯大宥・張守清などの道士たちが五龍・紫霄・南岩などの諸宮観を復活させた。もっとも、これらの殿宇の多くは、元末の兵乱によってまたも減んだ。現在の武当山の大規模な宮観群は、明の永楽帝の命によって建てられたものである。明王朝では玄天上帝を異様とも言えるほど特別視し、そのために膨大な国費を投じて武当山の殿宇を修築した。永楽十年（1412年）に始まった工事は、ほぼ十年近く続いた。遇真宮・紫霄宮・五龍宮・南岩宮はその時に再び建て直された。その後も拡張がなされ、嘉靖年間においては、太和・南岩・紫霄・五龍・玉虚・遇真・迎恩・浄楽の八大宮があったとされる^[4]。

清代においては、国家鎮護の役割を失い、武当山の宮観は縮小を余儀なくされた。また清朝においては、武神としては関帝を積極的に信奉したため、玄天上帝の地位は相対的にやや低下した。しかし各地の盛んな信仰はさほど減退もせず、いまでも玄天上帝を祀る廟は中国全土に残されている。武当山以外では、広東仏山の祖師廟が特に有名であろう。また台湾には各地に無数の玄天上帝廟が存在し、熱心に信仰されている。

武当山の宮観群は、かなりの範囲に広がっており、山麓には玉虚宮・遇真宮・元和観などがあり、山の中腹には磨針井・太子坡・八仙観、さらに紫霄宮・五龍宮・南岩宮があり、山頂には朝天宮・太和宮・金殿がある。なお武当山はまた七十二峰・三十六岩などの自然の奇観を有することでも知られている。以下では、武当山の幾つかの宮観について述べる。

3. 南岩宮・紫霄宮

南岩宮は元の至大年間に造営され、その後兵火によって失われた後、明の永楽年間に再建された。もっとも現在の建築の多くは、清の同治年間から民国期にかけての重



南天門

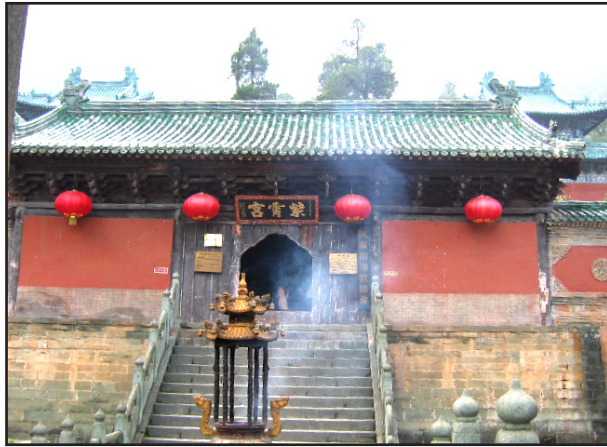
[3] 武当山志編纂委員会編『武当山志』（新華出版社・1994年）123頁。

[4] 前掲『武当山志』124頁、またその記載の元となった『武当福地総真集』及び『大岳太和山紀略』（『中国道観志叢刊』・江蘇古籍出版社・第5～6冊所収）を参照。

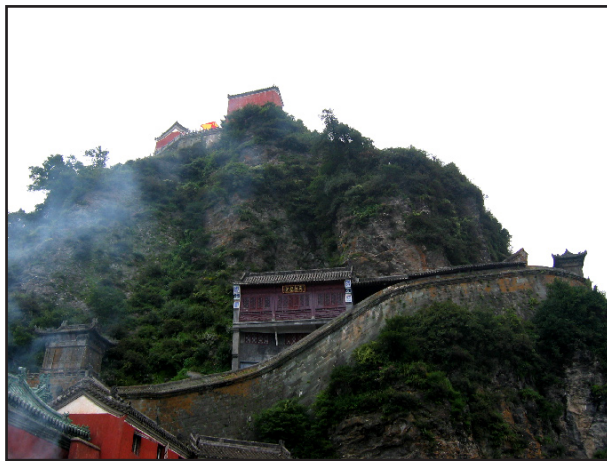
[5] 前掲『武当山志』129頁、及び劉洪耀「武当山明代以前建築考」（『中国道教1994増刊・武当山中国道教文化研究会論文集』中国道教協会・1994年）190～195頁を参照。

龍頭香





龍虎殿



天柱峰

[6] 前掲『武当山志』131 頁。

[7] 前掲『武当山志』133 頁。

太和宮



修を経ている [5]。

南岩宮は南天門・碑亭・龍虎殿・大殿、それに絶壁に建つ南岩懸崖の天一真慶宮石殿などからなる。碑亭は明の永楽年間に建てられたものであり、永楽年間の大きな石碑を有するが、現在は建物の頭部が毀れたままになっており、危険を避けるためその中には入れない。また大殿は、訪れた時は修理中であった。

南岩懸崖は、武当山の中でも特に有名な所である。ここには元の至元年間に天一真慶宮が建てられ、歴代、改修を経てきた。現在は皇経堂・両儀殿・万聖閣・石殿・龍頭香などの諸建築からなる [6]。

龍頭香は、断崖に突き出た石の先に香炉が置かれており、ここで行香を行うと功德が高いということから、古来より多くの香客がある一方、誤って転落する者もあった。そのためか現在は柵をもって囲んでいる。天一真慶宮の殿内には明代の玄天上帝像と聖父・聖母の像が祀られている。

南岩宮の付近には、玄天上帝が四十二年に及ぶ修行の末に昇天したという飛翔崖がある。また雷神の鄧天君を祀った雷神洞、それに中規模の道観である泰常観も近くにある。

紫霄宮は、明代の遺構をよく残した大規模な宮観である。龍虎殿・碑亭・十方堂・紫霄大殿・父母殿・東宮・西宮などからなる。龍虎殿には、元代に造られた青龍神・白虎神の像を存している。

龍虎殿の次には十方堂と紫霄大殿がある。ともに永楽十年（1412 年）に建てられたものであり、特に本殿である大殿は重厚な建物である。大殿のさらに奥には父母殿があるが、これは民国期に再建されたものである [7]。

これらの殿宇の中には、明代の神像が数多く存している。玄天上帝には立像や座像があり、また温元帥・関元帥・馬元帥・趙元帥の四大元帥の像、また王靈官の像などがある。なお、現在武当山の宗教活動の多くはこの紫霄宮において行われている。

4. 朝天堂・金殿・太和宮

武当山の麓から太和宮・金殿などのある天柱峰まで登るルートは二つ存在する。一つは南岩宮から一天門・二天門・三天門から朝天堂を経て徒歩で登るルート、もう一つは、自動車などで中観まで行き、そこからロープウェイに乗って山頂まで出るルートである。今回の調査においては、一・二・三天門を徒歩で通るルートを辿った。しかしこのルートにおいては、かなりの急勾配の石段を延々と登り続けなければならず、かなり難儀した。

南岩宮から石段をかなり下ったところに、榔梅仙祠がある。榔梅は武当山の特産として古くより知られる果実であり、玄天上帝が成道したときに花咲き実を結んだとされる。『本草綱目』にもその旨記載がある。その榔梅の精を祀るのがこの祠であり、明代の建になる^[8]。

一天門から三天門に至る途中、黄龍洞の上に朝天堂がある。朝天堂はやはり永楽年間に建てられたものであるが、清代から民国に至るまでは廃れていた。現在の殿宇は1990年代に入ってから整備されたものである^[9]。中規模の宮観とってよい。

三天門を経てさらに登ると、武当山の頂点に天柱峰があり、そこには金殿・太和宮・皇経堂・古銅殿・靈官殿などがある。

金殿は建物自体が銅で出来ているという特異な殿宇である。このような建築は、五台山などにも見られるが、膨大な費用が必要なためか、それほど多く存在するわけではない。金殿は天柱峰の頂上に設置され、明永楽十四年（1416年）の建である。中には披髮跣足の玄天上帝像が祀られている^[10]。ただ2005年夏調査時は修理が行われており、また多くの参拝客に囲まれていた。幸いに2003年の調査においては他の客も少なく、十分に観察することができた。

古銅殿は、明の金殿を建立した時に、もとあった古い銅殿を移動させて太和宮の近くに設置したものである。これは元代に造られた銅殿であり、中国の銅殿では最古に属するものである^[11]。銅殿は保護のため周りを覆う形でさらに建物が建てられている。磚を主体とした周囲の壁と、内部の銅の壁の間に一人が通れるような狭い空間があるが、ここを通り抜けると福運が訪れるという言い伝えがあるようで、多くの者が挑んでいた。これも2003年の調査時に見ることができた。



太和宮玄天上帝座像

[8] 前掲『武当山志』148頁。

[9] 前掲『武当山志』134頁。

[10] 前掲『武当山志』126頁。

[11] 前掲劉洪耀「武当山明代以前建築考」192頁、及び前掲『武当山志』126頁。

朝天堂





紫霄大殿



榔梅仙祠

[12] 前掲『武当山志』128 頁。

[13] 前掲『武当山志』137 頁。

太子坡



太和宮は天柱峰全体の中心ともいえる建物であり、多くの参拝客が熱心に拝礼を行っていた。ここには明代の玄天上帝像などを存している。明の永楽年間に建てられており、朝聖拝殿と称していたが、清代以後はここを太和宮と称するようになった。皇経堂はこれも明永楽年間の造であるが、現在の建物は民国期に造られたものである。三清・玉皇大帝・玄天上帝などの像を祭祀する。靈官殿は錫で造られた殿宇であり、王靈官を祀っていた。ただ 1970 年代に元の靈官像は失われている [12]。

太和宮では、盧迎生道士と話す機会を得た。盧道士は北京白雲觀に学び、ここに派遣されたとのことである。かつて道士は洞天福地や諸道觀などを移動することがあったが、現代においては国家によって勤務地を指定されることがあるようだ。盧道士のご好意により、太和宮内部の神像については撮影を行うことができた。

太和宮においては、玄天上帝の座像を中心に、金童・玉女像、さらに鄧天君・辛天君・温天君・馬天君・関天君・趙天君の像がある。すなわち鄧・辛二天君と、四大元帥の組み合わせである。玄天上帝と金童・玉女像は明代のものであるが、諸天君の像は清代のものである。ただ関天君の像については、伝統的な関羽像とはかなり形象が異なっている。或いはこれは岳天君の誤りではないかとも思われる。

5. 太子坡・磨針井及びその他の殿宇

武当山の中腹にも多くの宮觀があり、多くの参拝客が訪れている。

太子坡は、浄楽国太子であった玄天上帝がここで修行したと伝えられる場所である。しかし実際にはここは複真觀という道觀であり、太子修行の伝承は後から附会されたものであると考えられる。

太子坡の近くには磨針井がある。清代に建てられたものである [13]。ここは途中で修養

を放棄しようとした玄天上帝が、一老嫗が鉄棒を磨いて針にしようとしているのを見て、反省して戻ったという故事にちなむ所である。現在も老嫗が磨いていたという鉄棒などが置かれているが、もとより後世作為されたものであろう。実際の名は純陽宮ということからするに、恐らくは呂純陽を祀っていたものと考えられる。

この他、麓には玉虚宮・遇真宮などがある。玉虚宮は永楽年間に建てられた規模広大な宮観であるが、その建物の多くは残っていない。

武当山は、いまでも明代の遺構を多く残すとはいえ、かつての太和・南岩・紫霄・五龍・玉虚・遇真・迎恩・浄楽の八大宮のうち、迎恩・浄楽宮の建物のほとんどは失われ、五龍・玉虚宮もかなりの部分が毀れたままである。南岩宮は比較的まだ保存されているとはいえ、その碑亭などはいまも上部を欠いている。清代にも多くの宮観は何度も重修されているとはいえ、明王朝のような過度な保護がなかったことがやはり影響しているといえるだろう。現在これだけの規模の宮観を維持するのは大変なことと思われる。ただ見たところ玄天上帝信仰の盛んな台湾各地の廟からの寄進が多いようであった。



鄧天君

関元帥

馬元帥



2006 年夏期

陝西・河南現地調査の日程と概要

氷上 正

はじめに

2006 年度夏期も昨年までに引き続き華北地域の伝統芸能に関する現地調査を実施した。今回は調査の重点を陝西省関中平野の周縁地域に置き、西安を拠点に陝西省の岐山県・郿陽県・洛川県および河南省靈宝県の皮影戯・木偶戯を対象に選んだ。

調査先はいずれも西安から数時間の移動を必要とし、期間中は晴天が少なく時に悪路に悩まされることもあった。疲労のため一時体調をくずすメンバーも出たが、幸い大事には至らず調査を終えることができた。

現地調査は、聞き取り調査そのものだけでなく、実際に現地の気候や風土、社会・経済の状況を体感できることにメリットがある。今回の調査でも、洛川県への道中、山陰から忽然と巨大なコンビナートが姿を現し、近年、石油成金を輩出しているという陝北石油資源開発の現状を目の当たりにすることができた。また岐山県の名物である手打ちの細麺に唐辛子と酢をきかせた汁を張った「哨子麺」や、洛川県の窯洞を利用した食堂で出された豚の血の腸詰めなどの食事は、地元ならではの風味であり、調査のエネルギーともなってくれた。

今回の調査に参加したのは、氷上・千田・山下・戸部・川の五名であ

陝北の石油コンビナート



る。また、現地調査にあたり各地の劇団・芸人との連絡手配を、昨年までに引き続き陝西省民間芸術劇院の楊飛・李淑文夫妻にお願いするとともに、すべての調査にご同行いただいた。そればかりか、現地調査の後にはご自宅を訪問して、所蔵の影人や影人制作用の彫刻刀を写真撮影させていただいた。影人の写真撮影には強力なバックライトをあてる必要があるため、調査隊は西安市内を西に東に探し求めた末、屋外照明用の水銀灯を入手、無事に撮影を完了した。ご高齢にもかかわらずこれらの煩瑣な作業にも快く応じてくださっ

た夫妻に、あらためて感謝したい。

日程

8/23 氷上・千田・山下・川

成田空港より北京経由で
西安に移動。

戸部 北京より西安に移動。

8/24 午前：車にて陝西省岐山県
何家村に移動。

午後：王雲飛皮影団上演見
学・撮影。王雲飛氏へのインタビュー。

何家村関帝廟 中に道士らしき人
物が寝泊まりしていた。

8/25 終日：西安市内にて文献・映像資料の調査・収集。

8/26 午前：車にて陝西省洛川県に移動。

洛川民俗博物館にて陝西省洛川県民間業余皮影芸術
団の上演見学・撮影、老芸人へのインタビュー

午後：皮影戯上演見学・撮影、民俗博物館所蔵民俗資
料調査・見学。

※千田は28日にかけて、体調不良のため西安市内に
て休養。

8/27 午前：車にて河南省靈宝県に移動。

午後：靈宝県道情皮影戯上演の見学・撮影、芸人への
インタビュー。

8/28 終日：西安市内にて資料収集。

8/29 午前：車にて陝西省郃陽県郭家坡に移動。

午後：陝西省郃陽線腔木偶劇団の提線木偶戯上演を見
学・撮影、同劇団団長・郭崔成氏へのインタビュー

8/30 千田・山下・川

終日：楊飛夫妻宅で皮影戯関連博物資料撮影

氷上 終日：西安市内にて文献資料収集

郃陽県郭家坡戲台 元代の創建

戸部 終日：陝西省図書館にて文
献資料調査

8/31 千田・山下・戸部・川

終日：楊飛夫妻宅で皮影戯
関連博物資料撮影

氷上 終日：西安市内にて文献資
料収集

9/1 午前：北京へ移動



2006 年夏期皮影戲木偶戲 現地調査要録

千田 大介・山下 一夫

1. はじめに

2006 年度夏期調査の概要を、芸人へのインタビューおよびインフォーマントから提供された資料などに基いて以下に纏めておく。なお、以下の内容には、文史資料・新編地方志などの先行文献資料から得られた情報は加味していないので、注意されたい。

2. 陝西省岐山秦腔皮影戲

(1) 上演情報

a) 日時

2006 年 8 月 26 日

b) 場所

陝西省岐山馬江郷何家村王雲飛氏宅

c) 劇団

王雲飛皮影団

d) 上演演目

『羅通掃北』・『花亭相会』

(2) インタビュー要録

インフォーマントは王雲飛氏。

王雲飛皮影団影幕



a) 劇団の由来

劇団は何家村の王氏一族によって代々受け継がれてきた。

第一代：王慶。配偶者は寧氏。康熙元年に創業し、弦板腔皮影戲を行う。

第二代：王忠清。西府灯盞碗碗腔に改め、光緒年間を中心に 40 年あまり芸人として活動。兄弟に王忠朝・王忠安がいた。

第三代：王振彩。配偶者は李氏。兄弟に王振順およびその配偶者の脱氏・候氏

がいた。この頃、劇団は羅勝班という名前だった。

第四代：王静榮。解放後、秦腔に改める。

観衆が聞き取りやすいためだという。

劇本は碗碗腔のものをもとに歌詞を秦腔に改めた。300 あまりの演目を行う。

第五代：王積娃。この頃、劇団は行衣社と称した。文革時期には样板戲を行い、影人のサイズも大きくしたという。

『張良帰山』などの演目は「迷信的」とされて禁止されたが、文革後に復活。

第六代：王雲飛。現在は王雲飛皮影団を名乗る。

※第一代の王慶と第二代の王忠清との間にはおそらく数世代の断絶がある。清末に碗碗腔を始めた王忠清が実質的には戲班の第一代だと思われ、その数え方で行くと王飛雲氏は第五代となる。



『羅通掃北』

b) 上演地域

陝西省西部の岐山県・扶鳳県・眉県・宝鶏県・鳳県・太白県などが中心。甘肅省東部の天水や平涼まで行くこともある。

c) レパートリー

80 程の演目を上演可能。父から口伝で習得。唱詞などは秦腔（大戲）の演目と基本的に同じ。

d) 王雲飛氏の芸歴

1941 年生。雲飛は芸名で、本名は明君。第五代王積娃の次男。8 歳で父について皮影戲芸人の修行を始めた。現在、劇団の団長。影人の制作も行っている。すでに 5,000 場の上演をこなし、1989 年には北京で十三ヶ国の大使の前で上演。現在、中国工芸美術学会民間工芸美術委員会会員・南京大学民俗芸術研究室特聘民俗芸術家などの肩書きを持つ。

e) 戲価

文革前は 300 元、現在は 1500 元。

※文革前の時期の価格としては周辺地域と比べて突出して高いので、少々疑問が残る。

f) 祖師爺

なし

g) 上演の文脈

慶事や弔事、また無生娘娘廟・諸葛廟・周公廟・馬王廟などの廟会など。慶事の際には『麒麟送子』、馬王廟会なら『馬王卷』、観音廟会なら『大香山』など、その場に合わせた



王雲飛氏



演目を上演する。

h) 旧時の習俗

民国時期には岐山県に 80 ほどの戲班があつた。当時、女性の芸人はおらず、これが出現するのは解放後。

i) 上演形式

内容は暗記しており、上演時に台本を見ることはない。歌唱者は一人に限定されず、数人で行当に分かれて演唱する。

j) 影人

王雲飛氏が作成。素材は牛革。現在は工場

でなめしたものを使用。

k) 音楽

秦腔を用いる。

l) 影幕

影幕、すなわちスクリーンには紗を用いる。陝西東路の碗碗腔・弦板腔等の皮影戲では木綿。

3. 陝西省洛川碗碗腔皮影戲

(1) 上演情報

a) 日時

2006 年 8 月 26 日

b) 場所

陝西省洛川民俗博物館（洛川鳳栖鎮解放路 111 号）

c) 劇団

中国陝西省洛川縣民間業余皮影藝術団

※博物館来訪者を対象に上演を行う、いわば博物館付属の劇団。団

員は博物館のガイドも兼ねる。博物館内には常設の皮影戲上演用舞台があり、旧時の戲班が使用した影人や戲箱なども展示されている。

操作：楊軍（29）

司鼓：康曉東（32）

大鑼：鄭東俠（30）

釵手：左小華（33）

d) 上演演目

『韓家莊』（明代故事）

『収楊柳』（西遊記故事）

(2) インタビュー要録

『韓家莊』



インフォーマントは上演を行った上記劇団員の師匠にあたる王徳玉氏。インタビューに際しては、陝西省洛川民俗博物館の劉忠民館長にも同席していただいた。

a) 劇団の由来

この地域ではかつて弦板腔が行われていたが、のちに同州から伝わった碗碗腔にかわった。民国初期には18の劇団があったが、建国初期には10に減っていた。文化大革命終了後、いくつかの民間劇団が活動。1981年に中仏友好協会のジェローム氏が民間美術の調査で洛川を訪問した際に現地の皮影戯を視察、来仏公演を要請した。それを受けて1985年に王徳玉や李長貴ら芸人たちを集めて組織したのがこの中国陝西省洛川県民間業余皮影芸術団で、フランスで40日以上にわたって公演を行い、碗碗腔『軒轅皇帝』・改編秦腔神話劇『劈山救母』『楊柳瓶』・吉祥戯『天官賜福』『青獅吐八宝』・洛川秧歌劇『鬧社火』などの演目を上演した。その後、北京・上海・西安などでも上演を行っている。現在はフランス公演時のメンバーが2001年ごろ養成した団員が中心。なお、洛川には最近までもう一つ皮影劇団があったが、影人を売却して解散し、現在ではもうここしか劇団はない。



洛川民俗博物館

b) レパートリー

現在、劇団は『韓家莊』『収楊柳』のほかは、『鬧社火』（光緒17（1891）年に作られた、陝北の社火の情景を演じるもの）と『馬技』（水滸伝故事）のみ可能。

王徳玉氏は現役時代、『観音堂』『万福堂』『罵王殿』『越王殿』『張良帰山』など十数種を上演していた。すべて師匠からの口伝で覚えたという。

c) 王徳玉氏の芸歴

王徳玉、69歳。鳳栖鎮王家河村の出身。父は胡弓の芸人。7歳の時に初めて皮影戯の上演を行い、15歳で同州朝邑碗碗腔の芸人であった王道氏に正式に弟子入りして王家河班に参加し、影人の操作を担当。当時劇団では5人程度で上演を行っていた。文革期に一時活動を停止したが、その後復活。1985年に組織された中国陝西省洛川県民間業余皮影芸術団に参加。現在はすでに体を壊し引退。

d) 戯価

民国時期および解放後直後は食事一回分。1980年代には25～30元。

e) 祖師爺

なし。



中国河南民間皮影芸術団

f) 上演形式

内容は暗記しており、上演時に台本を見ることはない。

g) 影人

自分たちでは作らず、同州から購入。

h) 音楽

碗碗腔。

4. 河南省靈宝道情皮影戲

(1) 上演情報

a) 日時

2006 年 8 月 27 日

b) 場所

河南省靈宝市尹莊鎮西車村

c) 劇団

中国河南民間皮影芸術団

執簫人、四弦：索午酉（59）

漁鼓：劉起森（73）

笛子：彭来運（43）

碰鐘：李当慈（43）

三叉板：范月英（51）

三弦：何増太（69）

鼓板：程可順（60）

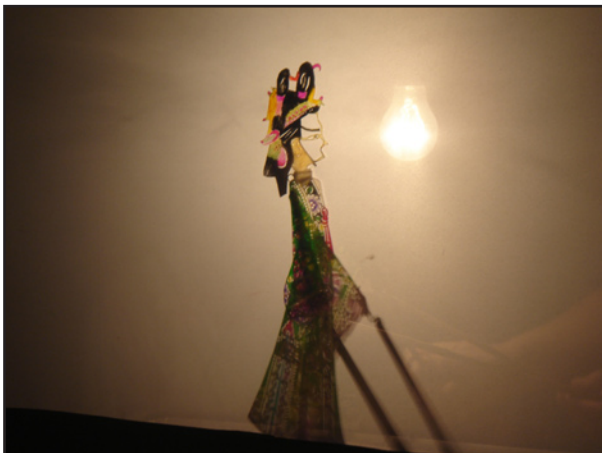
二胡：李榜益（50）

銅器：王喜順（78）

d) 上演演目

『通天河』（西遊記故事）

韓湘子



『西山観景』（韓湘子故事）

『大堂教子』（韓湘子故事）

(2) インタビュー要録

インタビューには上記の劇団員のほか、靈宝皮影戲の研究者である席志明氏も同席。

a) 劇団の由来

道情は説唱形式で上演するものが嘉慶年間に陝北から伝わった。民国初期に陝西から皮影が伝わると、道情もこれを取りいれて皮影形式で上演するようになった。これは当時のある秀才の助言によるものだという。民国期には4、5個の戲班が活動した。解放後、

1954年に県政府が「霊芸皮影劇団」を組織し、索辛酉氏が団長となった。これが現在の劇団のもとである。文革の際に一時中断したが、その後民間劇団として復活。1988年に中仏友好協会のジェローム氏が劇団を訪問し、その後かれの招きで1996年に三ヶ月間のフランス公演を行う。索辛酉氏は現在74歳で、劇団の活動からは離れ、弟の索午酉氏が団長となっている。現在の劇団の名称は中国河南民間皮影芸術団。



『通天河』

b) 上演地域

河南省内の陝県・盧氏県などのほか、陝西・山西・甘粛の各省でも上演を行う。

c) レパートリー

もともとは100以上あったが、現在上演できる演目は30あまり。索辛酉氏の言葉に「裱糊匠離不了漿子，唱道情離不了湘子」（建具師にノリが欠かせないように、道情芸人は韓湘子が欠かせない）とあるように、韓湘子もののレパートリーが多い。

d) 上演頻度

解放前は年間100回以上の上演を行ったが、現在は30回ほど。

e) 戯価

解放前は食料。1950年代、劇団成立以降は、靈宝県から芸人に給料が支払われた。一月約30元。1980年代は、一人一日2元程度。現在は上演の謝礼を受け取るようになっている。

f) 祖師爺

八仙。

g) 上演の文脈

廟会、慶事。前者としては農曆の毎月一日と十五日に開かれる観音廟会などが挙げられ、後者は引越祝いなどがある。上演の際は道士の服装である道服を着ることが多い。

h) 旧時の習俗

以前は男性だけだったが、1980年代以降女性も加わる。

i) 上演形式

内容を暗記しており、上演時に台本を見ることはない。

j) 影人

劇団で制作。



k) 音楽

唱腔としては、官調と梅調のふたつがある。また地域差としては、川口郷底河を境に、西側が柔婉な河西腔で、東側が素朴な河東腔という分布になっている。また上演方法としては幫唱があり、『大堂訓子』『西山觀景』上演の際にはこれが漁鼓と連動しているように見受けられたが、『通天河』上演の際には幫唱はなく、また漁鼓も用いられなかった。

5. 陝西省郃陽線腔木偶戲

(1) 上演情報

a) 日時

2006年8月29日

b) 場所

陝西省郃陽縣路井鎮郭家坡村

c) 劇団

郃陽縣線腔木偶劇団

※郭崔成氏の名刺の記載による。インタビュー中では自らの劇団を陝西省郃陽線腔芸術団と呼んでおり、組み立て式舞台の幕には陝西省郃陽線偶芸術団と記されていた。

司鼓：張貞祥（64）

郭崔成（60）

演奏：郭紅昌（47）

張現中（48）

提線：張福有（73）

郭宝山（72）

張思朝（58）

謝春煥（42）

『八王講情』



d) 上演演目

『八王講情』（楊家將故事。轅門斬子の一折）

『觀音堂』

『禿子尿床』

『狀元哭祠堂』

(2) インタビュー要録

a) 劇団の由来

1930年代に郭家坡村で組織された民営劇団・勝利線劇社が前身。解放後郃陽で県劇団が組織されたが、これとは関わっていない。

b) 上演地域

陝西省中部の関中地域を中心とし、東は河南省靈寶まで、西は岐山まで、南は華山まで、北は洛川まで。51年もしくは52

年には山西省芮城で上演したこともある。また、以前に甘肅まで行ったこともある。

c) 流行地域と劇団

現在の陝西省渭南市北東部で行われ、大荔・朝邑にも劇団があった。1956年陝西省第一屆皮影木偶觀摩演出大会には提線木偶劇団として大荔芸光線劇団・郃陽の晨光線戲社・朝邑の群光木偶劇社が出演したが、いずれも県営の劇団。

郃陽の北派、朝邑・大荔の南派の区別がある。

d) レパートリー

歴史劇 40 本、折子戲 100 本を上演可能。

文革時期には現代劇を演ずる。文革終息後、78 年より伝統演目の上演が復活。

e) 劇団の構成

楽隊には 4 人、操作には 2 人が必要。「七緊八慢九消停」の説あり。司鼓が主唱を兼ねる。その他は幫唱。

f) 氏の芸歴

郭崔成氏は 58 年に初めて木偶を上演。11 歳。木偶は 3 人の師匠につく。一人目は大荔の張榮飛、また郃陽に転勤になってからは著名な芸人・六八兒（本名王武漢）の息子、県晨光線劇社の団長・魏天才（2005 年没）に習う。敲唱（司鼓兼歌唱）を担当。

線腔木偶劇団団長、陝西省戲劇家協会会員、民間文芸家協会会員などをつとめている。

g) 戲価

1940 年代まではトウモロコシ・米などの食料。一回あたり一担米（50kg）。それを十份に分け、上演に参加した芸人はあらかじめ定められた分量を受け取る。1950 年代以降、銭納に変わる。1980 年代は 1 百元 / 1 本戲、1990 年代には数百元になった。一方、県の公営劇団は 1950 年代からチケット収入によって経営していた。

h) 祖師爺

関羽。このため、旧時は関羽の人形の頭は丁寧に布に包んで戲箱の一番上に収める、関公戲の前には手を洗う、上演開始前には関羽を拝むなどの風習があった。

伝説では、木偶戲は漢の高祖に起源す



郃陽縣線腔木偶劇団上演風景

郃陽縣線腔木偶劇団上演風景
舞台は鉄パイプによる組み立て式





張貞祥氏

る。

i) 上演の文脈

廟会・冠婚葬祭で上演される。廟会は、関帝・閻王・聖母などの廟で演じられる。演目は、それぞれの廟の特色・性格で選択し、例えば関帝廟であれば関公戯を演ずる。廟会での上演は1990年代以降、毎年十数回程度。一度の廟会で三つの演目を上演する。

廟会での上演は、公営劇団の場合は招聘状が必要で手続きが煩瑣なため、民間劇団を使うケースが多い。

j) 旧時の習俗

旧時、女性には木偶を唱うことが許されなかった。同劇団に女性が加わったのは1991年が初めて。

k) 上演形式

内容は暗記しており、上演時に台本を見ることはない。操作は舞台情報から人形を吊り下げて行う（高線）。

l) 人形

かつては県劇団から人形を買っていた。また昔は小さかったが、1980年代以降大きくなったという。現在の人形（頭）は、1982年楊飛氏作。

m) 音楽

声腔は、線胡腔と乱弾腔とからなる。主伴奏楽器は線胡。定弦は1・6。

郭崔成氏



2007 年夏期

陝西省現地調査の概要

氷上 正

はじめに

2007 年度夏期も昨年までに引き続き華北地域の伝統芸能に関する現地調査を実施した。今回は陝西省南部に調査の重点を置き、西安を拠点に陝西省の千陽（汧陽）県・商洛市・周至（整屋）県の皮影戲に対する調査を行った。また今回の調査で、ほぼ陝西省の主要な皮影戲分布地は網羅することとなった。

昨年と同様に西安から車をチャーターして調査地に移動、調査を終えてその日のうちに西安に帰る、というペースで日程を進めた。今年度は比較的天候に恵まれ、酷暑や大雨に見舞われることもなく順調に調査を行えた。

しかし商洛市における調査では白家山村まで行くさい、市中心部から車で一時間ほど移動したところで、脇道の入り口中心に置かれた、一メートルほどの立方体形のコンクリート塊に行く手をはばまれた。大型車、とくにトラックが入り込んで農作物や森林資源を窃盗するのを防ぐため、障害物として作られたものであるらしい。我々がチャーターしたバンはそこを抜けられず、けっきょく小型車とオートバイによるピストン輸送で目的地と往復したが、砂利だらけの山道をヘルメット無しで乗るオートバイ後部座席はなかなかのスリルであった。

今年度の調査における大きな変化は、2006 年 5 月に中国国務院が発表した「第一次国家級非物質文化名録」に各地の皮影戲も指定され、陝西省では渭南市・華陰市・富平県・乾県がリストに上がっていたことにともなうものであった。昨年までは比較的自由に各地の劇団や芸人と連絡を取り、公演も含めた取材を行うことができたが、今期からは県や市の文化局への事前連絡が求められることが多くなり、やや手続きが煩瑣になってきた。むろん、各地の演劇・芸能とその劇団に関しては

商洛市白家山村への道





文化局が詳細な情報を把握し資料を整理していることも多く、協力関係を築くことはむしろ不可欠といえる。しかしもし文化局担当者の取材への同行が義務化されるようなことがあれば、おのずと話が違ってこよう。当地への皮影戲の流伝、上演文脈や演目など、調査の項目によっては事前に指導が入りバイアスがかかるおそれもある。とくに各地で復活しつつある宗教儀礼における上演に対しては圧力がかけられる懸念が大きい。慎重に趨勢を見守りたい。

今回の調査メンバーは氷上・千田・山下・川・戸部の五名である。現地調査に当たっては、昨年までに引き続き陝西省民間芸術劇院の楊飛・李淑文夫妻に各地の関係機関・劇団・芸人との連絡手配をお願いした。さらに今年度は一部調査にご子息である楊青氏にもご同行いただいた。多忙の中、協力いただいたことに特に感謝したい。

日程

- 8/21 氷上・千田・山下・川
成田空港より上海に移動。
上海泊。
- 8/22 午前：木偶戲・皮影戲研究家である丁言昭氏を訪問、インタビュー。
午後：上海市内にて資料収集。
- 8/23 氷上・千田・山下・川
上海浦東空港より西安に移動。
戸部 成田空港より上海経由で西安に移動。
- 8/24 午前：鐘樓・鼓樓にて楊飛

上から順に：
丁景唐氏・丁言昭氏と
鼓樓の皮影影人展示（2枚）
千陽李愛姐の繡花展示室

氏所蔵影人の展示を見学。
午後：宿泊ホテル内で、かつて西安德慶皮影社で活躍した老芸人にインタビュー。碗碗腔皮影戯音楽演奏を記録。

8/25

午前：車にて千陽県に移動。
午後：千陽市街にて民間工芸の制作および展示を見学。南寨村に移動して布芸を見学、灯臺頭碗碗腔皮影戯の上演を見学・撮影、老芸人へのインタビュー。

8/26

午前：車にて商洛市に移動。陝西省商州地区文化館を訪問した後、同市白家山村に移動、昼食。
午後：白家山村皮影楽隊の上演見学・撮影、老芸人へのインタビュー。同市磨溝村に移動。磨溝村皮影戯隊の上演を見学・撮影、老芸人へのインタビュー。

8/27 戸部 帰国。

氷上 終日：西安市内にて休養。
千田・山下・川

午前：車にて周至県に移動。周至県收藏家協会を見学。同県王家河村に移動。周至県西秦木偶皮影芸術団による弦板腔皮影戯の上演を見学・撮影、老芸人

上から順に：

商州地区文化館にて
白家山村皮影楽隊と
磨溝村皮影戯隊戯箱
周至県收藏家協会にて





王家河村関帝廟の廟会

へのインタビュー。

午後：西安に帰着。

8/28 北京に移動。

8/29 ～ 9/4 北京にて各自文献資料調査後、
順次帰国。

2007 年夏期陝西皮影戲

現地調査要録

川 浩二・千田 大介・山下 一夫

1. はじめに

2007 年度夏期調査の概要を、芸人へのインタビューおよびインフォーマントから提供された資料などに基いて以下に纏めておく。なお、以下の内容は主にインタビューによって得られた知見をまとめたものであり、文史資料・新編地方志その他先行文献資料の記述とのつきあわせは必ずしも行っていないので注意されたい。

2. 西安碗碗腔皮影戲（旧德慶皮影社）

（1）上演情報

a) 日時

2007 年 8 月 24 日

b) 場所

西安・天域凱萊大酒店

c) 劇団

旧德慶皮影社

唱・月琴：李世傑（73）

板胡：夏鈞榮（65）

二弦：聶四季

梆子・碗碗：李宏博

d) 上演演目

《金婉釵・大審》、《王允献連環》、《金婉釵・借水》

（2）インタビュー要録

a) 劇団の沿革

1951 年、西安市内の北大街に碗碗腔皮影戲の劇団として德慶皮影社が設立される。劇団の名称は、中心メンバーであった謝德竜と石隆慶の二人の名前に由来する。ところが石隆慶は程なく喉を壊して離脱。謝德竜が社長、

旧德慶皮影社





インタビュー風景

盧成福が副社長として劇団を運営。社員は多くが渭南碗碗腔皮影戲の出身であった。『沙家浜』などの「現代戲」や、『逼上梁山』など「整理改編」を経たもの等、いずれも党の方針に沿った演目を上演。

1956年には陝西省戲曲研究院が碗碗腔皮影戲の「人戲化」の実験を行おうとしたが、謝德竜が同意しなかったため実現しなかった。1959年、北京で開催された全国皮影匯演に参加。文化大革命が始まると解散を命じられる。

1985年、謝德竜逝去。1997年に文化局の主導で德慶皮影社が「復活」したが、名前は同じでも内容は全く異なっており、旧德慶皮影社メンバーは自分たちの後継団体であるとは見なしていない。

b) 李世杰氏の経歴

1934年生まれ。7歳より陝西省渭南県信義郷上太荘の皮影戲芸人であった父・李映愷（1995年に91歳で逝去）について皮影戲を学び、12歳の時に初めて舞台に立つ。1951年に德慶皮影社に参加、1954年には“前首”となり、文化大革命による劇団の解散まで担当。1984年、陝西省戲曲研究院の所属となり、碗碗腔を教える。1996年、張芸謀の映画『秋菊の物語』で碗碗腔の演奏を担当。現在、陝西省戲曲研究院に所属（退休）。

c) 旧時の上演

解放前、渭南には十以上の皮影戲班があり、慶事や廟会で上演を行っていた。廟会は竜王廟・関公廟・観音廟などさまざまな寺廟で行われ、関公廟では関公戲を、観音廟では菩薩の本事を演じた。これら“神戲”や“鬼戲”を行う廟会上演は解放後次第に禁止されていった。また、上演契約に際して“合同”は作成せず、班主が顧客と口頭で行った。

d) 上演地域

西安市を中心とした陝西省だが、外地にも赴いた。

e) レパートリー

李十三の“十大本”など。劇本は“口伝心授”による。

f) 戲価

德慶皮影社は党の組織の一部であったため、団員には一定の給与が出ており、戲価という形での交渉は無かった。

g) 祖師爺

関公

3. 千陽灯盞頭碗碗腔皮影戲

(1) 上演情報

a) 日時

2007 年 8 月 25 日

b) 場所

陝西省千陽縣南寨鎮宣文化活動中心

c) 劇団

千陽灯盞頭碗碗腔皮影演出団

唱・平鼓：李貴傑（78）

笛子：張友誠（65）

唱・鑊：成宝玲（65）

板胡：張德財（60）

灯盞頭：齊存讓（62）

月琴：齊長潤（71）

挑線：謝紅麗（36）

d) 上演演目

『香山還願』、『遇良橋・送子選段』

(2) インタビュー要録

上演に先立ってインタビューを行った。インフォーマントは李貴傑氏を中心に劇団全員。同席した文化局の係員が代わりに答えるシーンも目立った。また、劇団員各氏は解放後、1950 年代以降の状況については知っているが、解放前の状況については詳しくなかった。

なお、灯盞頭碗碗腔皮影戲に関しては、千陽県文化局がまとめた『灯盞頭碗碗腔概述』（以下『概述』）があるので、それに基づいて補足した。

a) 起源

千陽県南寨鎮南寨村齊家背後が発祥地。

※『概述』によると、発祥時期は2～300 年前、清末から1930 年

代が最盛期で、鳳翔・宝鶏・隴県、甘肅省の霊台・平涼などに伝播したという。名称からして華県一帯の碗碗腔皮影戲との関連が窺えるが、両者の関係を示す伝承はないようである。

※『概述』によると、文革後に成立した県劇団は、1990 年代に一度途絶えている。今回調査した劇団は、2003 年に老芸人を集め人材育成して組織したもの。

b) 李貴傑氏の芸歴



千陽インタビュー風景

千陽灯盞頭碗碗腔皮影戲上演風景





灯盞頭

灯盞頭碗碗腔の著名な芸人であった齊宝魁の弟子。もともと秦腔の役者であったが、1959年から齊について勉強し、二十数歳で初めて皮影戲を演ずる。当時、かれの入った皮影劇班は“齊宝魁班”と呼ばれた。文革が始まってからは演じなくなった。

c) 著名芸人

齊宝魁が最も著名。齊宝魁は主に民国期から文革前にかけて活躍。

※『概述』によると齊宝魁の生没年は1894～1984。齊宝魁の表記は、文献

により保魁・保奎など一定しない。『概述』に従う。

当時、皮影戲班は戲箱の名で齊宝魁班などと呼ばれた。

50年代、齊宝魁班の他に、沙奴娃班・柳家鼠班・馮万榮班など十数劇団があった。

d) 上演地域

50年代は専ら千陽県内でのみ上演していた。解放前は、鳳翔・宝鶏・隴県・靈台・平涼などにも上演に赴いていた。

e) レパートリー

伝統劇目には『香山還願』・『審壇子』などがある。なお、『双地獄』は劉全進瓜故事を演ずる。

※会場に掲示されていた紹介パネルによると、『万福蓮』・『王宝和番』・『金碗釵』・『玉山聚義』・『剪紅灯』・『五鼠鬧東京』・『哪吒鬧海』・『双親四官』・『状元祭塔』・『双地獄』などがある。

現代劇は上演したことがない。解放後も伝統劇を上演していた。『封神演義』ものは無かった。観音故事には『香山還願』がある。

f) 上演文脈

李氏によれば、廟会での上演は無かった。蓋房子などの際に上演される。

g) 台本

暗記する。成宝玲氏は5～6本戯を覚えている。

h) 戲価

50年代は20元前後。解放前については分らない。

i) 上演時期

農民が業余で演ずるため、農閑期の上演が多い。

j) 祖師爺

なし。

k) 影人

購入する。千陽県城西の侯家坡に影人を彫刻する農民がいる。

1) 人戯化

1959年に灯盞頭碗碗腔の人戯が作られる。県劇団はまだ存続しているが、秦腔劇団に変わっている。

4. 商洛白家山村道情皮影戲

(1) 上演情報

a) 日時

2007年8月26日

b) 場所

商洛白家山村

c) 劇団

商洛白家山村皮影楽隊

d) 上演演目

《封神榜・三関》

(2) インタビュー要録

a) 劇団の沿革

白根勝は解放直後に19歳で皮影戲の学習を始めた。学校には通っていないため、文盲。商洛白家山村皮影楽隊はかれの一族で組織している。武聖廟（関公廟）・火神廟・五神廟などの廟会上演や、慶事上演を中心に活動。

商洛白家山村皮影楽隊上演風景

b) 上演地域

商洛市（地区）が中心。

c) レパートリー

『大鬧天宮』、『香山還願』、封神榜故事、楊家将故事など。※韓湘子故事は行われていない。

d) 劇団の構成

唱：白根勝（72）
喇叭：白鉄勝（63）
鏡：白安治（58）
笛子：白喜善（55）
扞子：白安良（42）
板胡：白思慶（60）
板胡：白水牛（52）
水子：白連鋒（33）

e) 祖師爺

なし

f) 音楽

幫唱を行い、また漁鼓と簡板も用いる。



g) 由来

明末に“白米虫”という“流浪漢”がこの地に道情皮影戲をもたらした、とされている。

5. 商洛磨溝村道情皮影戲

(1) 上演情報

a) 日時

2007 年 8 月 26 日

b) 場所

商洛磨溝村

c) 劇団

商洛磨溝村皮影戲隊

d) 上演演目

《黒水河》

(2) インタビュー要録

a) 劇団の沿革

磨溝廟村皮影戲隊は 1970 年代からある民間劇団（50 年代に県人民政府が組織した商県皮影社とは関係がない）。近年、張文強（享年 80）、

楊啓金（享年 86）などの老芸人が相次いで逝去し、危機的状況にある。本来は 7～8 人で上演するはずが、当日も 4 人のみで行った（そのため、本来あるはずの漁鼓・簡板も用いなかった）。現在の団長は王建良で、1977 年（18 歳のとき）、磨溝廟村皮影戲隊の王彦杰に弟子入りした。劇団で用いる影人は自分たちで製作している。1980 年代には還願戲の上演が多く、また廟会上演も行う。現在は慶事上演が主。

b) 上演地域

商洛市（地区）が中心。

c) レパートリー

20～30 ほど。韓湘子故事、封神榜故事のほか、『山花姑娘』、『一文銭』など。

d) 劇団の構成

提門：王建良（47）

板胡：薛明学（74）

板胡：范文哲（53）

管箱：王更深（52）

e) 戲価

磨溝廟村皮影戲隊上演風景



1970年代は13～15元、1980年代は200～300元、2000年以降は600元を超えた。

f) 祖師爺

なし。ただし、現在上演前に観音（生子娘娘）を拝している。

g) 音楽

幫唱はあるが、当日は漁鼓と簡板は用いていなかった。

h) 由来

昔、名前は忘れたが、ある“流浪漢”が当地に道情皮影戲をもたらしたとされている。

※“白米虫”のことを指すものと思われる。



磨溝廟村皮影戲隊
インタビュー風景

6. 周至県弦板腔皮影戲

(1) 上演情報

a) 日時

2007年8月27日

b) 場所

陝西省周至県王家河村

c) 劇団

周至県西秦木偶皮影芸術団

演出・喇叭：朱彦斌 (64)

操作：張富堂 (65)

二胡・操作：趙巨水 (57)

司鼓・打板：馬志超 (73)

二胡・釘鑼：朱彦勛 (76)

板胡：馬満堂 (59)

二胡：王平全 (56)

d) 上演演目

『張奎破滬池』（『封神演義』より）

(2) インタビュー要録

インフォーマントは劇団の各氏。

a) 劇団の由来

同劇団は実質的には業余芸人で構成されていた「周至県広濟鎮西歡樂皮影劇団」が母体となっている。周至県には本来皮影戲・木偶戲それぞれの県劇団があったが、それとの直接の継承関係はない。劇団はいずれも80年代に活動停止、20年来劇団が存在しなかった。2006年に韓明德氏が出資して芸人を集め、劇団を組織して2006年5月1日に周至県城で上演した。



周至県収蔵協会にて。
左が韓明德氏。

※韓明德氏は周至県収蔵協会会長で、文化財取引によって財をなした人物。

b) 上演地域

劇団成立以来、西安市・戸県・洛南県などで上演。

※旧時の上演地域は礼泉県弦板腔とほぼ重なる。

c) レパートリー

台本は古い台本から写したもの。伝統演目 70、現代劇 10 ほど。かつて、礼泉県の弦板腔皮影戲と台本の交換をした。このため礼泉

県と周至県の弦板腔のレパートリーは全く同じである。

d) 芸歴

馬志超

60 年代に礼泉県で皮影戲を学ぶ。そのころ周至県周辺には孟家村・西歓楽・朱家査の三つの劇団があったが、西歓楽はすでに活動が半停止状態になっており、馬氏がかつて孟家村の有名芸人であった候三を招いて教えを請い、朱家査の杜智才らとともに上演

することになった。候三の没後、その台本を受け継いだ西歓楽は伝統劇 70、現代劇 10 ほどのレパートリーを得るに至るが、文革後には没落、劇団は活動停止におちいていた。

馬満堂

60 年代に周至県馬召鎮から西歓楽に参加し、候三に皮影戲を学ぶ。

e) 戯価

60 年代には 8 元から 10 元。

f) 祖師爺

なし。

g) 上演地域・文脈

周至県城を中心に周辺各地から要請を受けて上演。

h) 旧時の習俗

文革後 80 年代までは年間数十回上演していた。皮影戲は専ら夜に演じられ、もっとも上演が多かったのは小麦の収穫後の 7～9 月。廟会でも演じていた。

i) 上演形式

周至県西秦木偶皮影芸術団
上演風景



台本を見ながら演ずる、「翻書影」形式。4から6人で操作と演奏を行う。当地では「四人忙」と称し、一人が複数の楽器を担当することもままある。

j) 影人

県劇団で用いられていたものと他地域から購入したもの。影箱（人形のセットではなく箱そのもの）は県劇団で使われていたもの。

k) 音楽

弦板腔。

l) 舞台

皮影戲専用ではなく、木偶戲も上演できるもの。鉄パイプの組み立て式で、影幕は地上から1メートル以上の高さになる。



周至県西秦木偶皮影芸術団と

革命現代京劇と身体技法の混淆

建国から文革前夜までの革命様式をめぐる 言説と実践

平林 宣和

序

- [1] 革命現代京劇は通常「模範劇（样板戏）」と呼ばれるが、模範劇には京劇以外のバレエ作品なども含まれている。小論では特にそれらを含める場合以外は、原則として革命現代京劇という名称を用いることにする。
- [2] この公演の正式なタイトルは「祝贺张庚・阿甲同志从事戏剧工作五十五・五十周年演出」で、1987年12月27日に北京の人民劇場で行われた。上演された演目は『斬経堂』と『紅灯記』の二本である。
- [3] 劉艶（2001）によると、この公演は文革後初の『紅灯記』復活上演であった。一般には1990年の京劇二百周年記念公演の際の『紅灯記』通し上演が、革命現代京劇の復活公演としてよく言及される。

今から二十年前の1987年末、筆者は初めて革命現代京劇^[1]の生の舞台に接する機会を得た。阿甲の演劇生活五十周年を祝う記念公演において、彼が演出した『紅灯記』の中でも最も人口に膾炙した一幕、「痛説革命家史」が上演されたのである^[2]。李鉄梅、李奶奶は文革期に上演されたオリジナルと同じ劉長瑜、高玉倩という配役、一方の李玉和は老生俳優の孫岳によって演じられた。今でこそ革命現代京劇は京劇のレパートリーとして常時舞台にかけられ、また映像も容易に手に入るようになったため、取り立てて珍しいものではなくなっている。しかし文革終結からわずか十年ほど、その記憶も生々しかったと思われる当時であって、この上演はきわめて稀な出来事であったろう^[3]。

筆者は人民劇場一階の前から五列目の席で観劇していたが、芝居そのものよりもむしろ観客の激烈な反応に圧倒されることになった。京劇に見物の拍手や掛け声はつきものだが、この時の観客の反応は尋常ではなく、そのままデモか暴動にでも発展しそうな、一種神懸かり的な熱狂に劇場全体が包まれていたのである。『紅灯記』の敵役が日本人であることもあって、その場の空気には居たたまれなくなるような空恐ろしさを感じられた。終演後は興奮冷めやらない観客達を尻目に、筆者同様場内の雰囲気気圧された留学仲間と連れ立って、そそくさと劇場を後にしたのである。この熱狂がはたして文革の残響だったのか定かではないが、ともあれこれが筆者と革命現代京劇との最初の邂逅となった。

こうした出来事も含め、革命現代京劇の評価には大きな困難が伴う。とりわけ中国に生きる人々にとって、それは常に文化大革命の記憶とともにあり、そのことが否応無しに歴史的＝政治的評価を要求してくるからである。政府の公式見解とは別に、文革を各々の体験として持つ人々のそれこそ千差万別の評価があり、それらを考慮に入れば、革命現代京劇について一般的に何かを述べること自体、不可能なようにも思えてくる。

とはいえ1990年代に入って以降、世代の交代が進み、文革との心理的距離が徐々に開いてきたこともあってか、政治的判断や過去の生々しい記憶から一步退いて、冷静に革命現代京劇を考察しようという人々が現れるようになった。これらの考察は革命現代京劇を評価するというより、むしろそれを歴史的な流れの中に置いて分析し、その成り立ちを理解しようとする立場を取る。

小論も基本的には同様のスタンスを取るが、それら分析の立場もまた様々で、従来の京劇との連続性を見いだそうとするものから、反対に文革という時代の特殊性に着目し、伝統的な京劇との断絶を析出しようとするものまで、多様なバリエーションがある。またそのアプローチも、上演の様式や物語の語り口といった京劇内部に関わる問題から、より広範な歴史的・文化的文脈の中で革命現代京劇を捉えようとするものまで多岐にわたる。

たとえば杉山太郎（1987・1990）は、革命現代京劇が創り出した歌唱と台詞のスタイルを、京劇の様式の新たな発展形態の一つとして捉え、またその単純化された物語の構造が革命現代京劇に通俗的な大衆芸能としての特質を与えているとした。また松浦恒雄（1997）は、革命現代京劇の場面構成と従来の伝統京劇との類似性を指摘した上で、その底流に神話的な物語構造の反映を見いだしている^[4]。一方中国の劉艶（1996、2001）は、革命現代京劇が描き出す革命英雄の表象を、十九世紀以来の中国の国民国家建設および国民創成との関連においてとらえ、より長期的な歴史的スパンの中でその位置付けを試みた。

先述のようにこれらの議論は革命現代京劇を文革に対する政治的評価から一旦切り離し、伝統京劇あるいは近現代中国の社会状況との関連性において捉えようとする点で、共通のスタンスを持っている。ただ、たとえば文革以前の近現代史との強い関連性を強調することが、逆に伝統京劇とのある種の断絶を示唆することになる、という具合に、その「繋げ方」に様々な水準があることには十分注意しておかなければならない。

筆者はこれまでに革命現代京劇に関するいくつかの文章を発表し（平林宣和、2004・2005）、どちらかといえば伝統京劇との非連続性を見いだそうとする立場で考察を行ってきた。小論においてはそのスタンスをあらためて吟味しながら、引き続き革命現代京劇の成り立ちに対する考察を進めたいと考えている。今回話題の中心となるのは、先の論文でも扱った革命現代京劇の演技の様式、特にその身体技法に関わる側面である。

革命現代京劇の演技の様式を、ここではひとまず京劇の「革命様式」と呼んでおく。伝統京劇との繋がりを維持しながらも、「京舞体三結合」という方法により、バレエや体操という全く由来の異なる要素を導入したという点で、革命様式が採用した身体技法にはそれまでの伝統と

[4] 松浦恒雄（1997）は、1990年代の新しい革命現代京劇研究のほか、文革当時の言及にも目を配り、様々なアプローチを相互に比較検討している。小論はそこでの整理の結果を少なからず参照させていただいた。

の一種の断絶が観察される。ただしその断絶は文革期特有のものではなく、後述のようにそれ以前の段階から徐々に準備され、最終的に革命現代京劇において明確な形を取ったという意味では、別の水準における連続性を持っているともいえるだろう。今回は文革開始前の三つの歴史的ポイントに照明を当て、革命様式の複雑な成り立ちを、言説と実践の両面から析出するための基礎的作業としたい。

一、現代戲の系譜と革命様式

演劇は人間の「姿」無しには成り立たない。俳優が舞台に立ち、観客がそれを見るという図式が演劇の根幹を成す以上、何がどのように演じられようとも、観客は舞台の上に創り出されたある種の人間の姿を否応なく目にすることになる。中国の演劇は十九世紀末以降、近代という新しい時代に生きる人間の姿を舞台上に造型するため、基礎となる理論のあるなしにかかわらず、様々な試みを行ってきた。本題に入る前に、革命現代京劇へと繋がるそうした試みの歴史を一通り眺めておきたい。

清末から民国初期にかけて、伝統演劇の基礎の上に、新戯、新劇、改良戯、時装戯など様々な名称で呼ばれる一連の改良演劇が出現した。また同時期に日本経由で西洋近代劇の影響を受けて生まれた文明戯は、後の話劇や一部地方劇の祖型となり、新しい時代の人間を造型するためのもう一つの経路を準備することになる。二十世紀前半に生まれたこれら新しい演劇の系譜は、その後様々な分派を生み出すが、その一部は後に新中国を建国する中国共産党に引き継がれてゆく。

中国共産党はプロレタリア階級＝労働者・農民・兵士（以下労農兵と略）を社会の主人公と見なし、労農兵を中核とした国家を建設することを第一の原則とした。芸術を民衆教育のための武器、社会という巨大な機械の歯車と位置づける共産党は、自らの新たな国民像である労農兵の舞台形象を創り出すための試みに、建国以前の段階から絶えず取り組んできている^[5]。その試行錯誤の中で生まれてきたのが、従来の新戯とは異なる一連の「戯曲現代戯」である^[6]。

抗日戦争期に共産党中央政府の所在地となった延安では、1938年4月に「中華民族の新たな芸術を創り出すこと」を目的として魯迅芸術学院（以下魯芸と略）が設立され、その中に音楽、美術と並んで戯劇系が設けられた。そして同年の7月7日、抗日戦争勃発一周年記念晩会の席上で、魯芸による初めての新編京劇『松花江』が上演される。

『松花江』は「旧瓶装新酒」、すなわち伝統演目の物語と様式の枠組み（旧瓶）を借り、そこに現代の物語をはめ込む（装新酒）、という形式で上演された。土台となったのは京劇の中では比較的ポピュラーな演目である『打漁殺家』である^[7]。漁師の父娘が主人公という設定はそのままだが、物語は当時の中国に移し替えられ、敵役は侵略者である日

[5] 劉艶（2001）は、労農兵の形象とは現実のそれではなく、あくまで本質化された表象に過ぎないとした。安藤陽子（1972、96頁）は、新しい舞台の主人公達は、中国人民の現にある姿であると同時に「あるべき」姿であると指摘するが、実際には後者の比重が圧倒的に重いように思われる。

[6] 『中国戯曲現代戯史』（1999、75頁）は、「戯曲現代戯」を共産党の指導により創作上演された伝統演劇の現代物の新作と定義する。小論もこの定義に従う。

[7] 王安祈（2006、133頁）が『打漁殺家』と『松花江』の歌詞の一部を比較対照しているが、個々の語句に違いがあるだけで、枠組みはそのまま利用されており、「旧瓶」がほぼ完全に保持されている様子が見て取れる。

本人であった。王震之が脚本を執筆、主人公の漁師趙瑞を阿甲が、娘の桂英を江青がそれぞれ演じた。また俳優の化粧は話劇を参照し、衣裳は当時の服装をそのまま用いたとされる^[8]。こうした「旧瓶装新酒」の形式による現代戯は、その後も引き続き創作、上演されることになる。

一方1939年9月に「九・一八」八周年を記念して創作された『銭守常』等を嚆矢として、「旧瓶装新酒」に依らない、より純粋な京劇現代戯も出現し始めた^[9]。翌1940年には魯芸内に平劇（京劇）団が組織され、さらに二年後の1942年には延安平劇研究院が設立されるが、この組織は当初から伝統演目の整理・改編と新編歴史劇、および現代戯の創作の三つをその任務とした。この段階に至り、伝統的な様式と現代の物語とを如何に両立させるか、という課題が理論面・実践面でより明確に意識されるようになるのである。

延安で創作された現代戯は、当初は抗日戦争の宣伝を目的とした「抗戦戯」が中心であった。それが後に「階級の敵」の蹂躪に抗う中国の労農兵の英雄を主人公とする演目へとシフトしていく。さらに1942年の文芸講話によって、この「労農兵の英雄の姿を舞台上に描き出す」という課題は、強力な政治的裏付けを付与されるに至る。京劇の様式を用いて如何にこの要求に答えるのか、演劇界は建国以後に至るまで、この難題を課され続けることになるのである。

文革期の革命現代京劇は、畢竟この時に出された課題に答えるために創り出された、といっても過言ではないだろう。先述のように革命様式には、労農兵の英雄の姿を俳優の身体において目に見える形で造型するため、多様な身体技法が導入されていた。最終的に京舞体三結合へと至る、それまでの京劇の伝統とは異なった複数の身体技法の導入は、どのようにして行われるようになったのか。二章以降ではそのプロセスの一端を、文化大革命の始まる以前のいくつかの段階において検討してみたい。

二、梅蘭芳と「移歩不換形」批判

さて、建国から文革発動までのいわゆる十七年の間、京劇の演技様式を巡る言説と実践とは、どのような紆余曲折を経ているのか。以下、革命現代京劇が独自の革命様式を確立するまでの前史の部分を振り返り、特にその原理を支える言説と、それに連動する実践の軌跡をたどっておきたい。とはいえ、ここでその全てを扱うことは不可能なので、今回は1949年、1959年、1964年の三つの歴史的ポイントにのみ焦点を絞って検討を加えることにする。そのうちの二点は主に言説に関わる事柄で、一つ目は建国直後に起きた梅蘭芳の「移歩不換形」という発想に対する批判、もう一つは、後の革命現代京劇を準備した1964年の「京劇現代戯観摩演出大会」開催前夜における、京劇の様式を巡る一連の論争であ

[8] 『中国京劇史 中巻』（1990、324頁）の記述による。

[9] 王安祈（2006、137頁）はこの時期に出現した一連の新演目を「現代戯の新演目類型」と見なし、それまでの新編劇とは異なるタイプのものと位置付けている。

る。

建国直後の1949年11月に起きた梅蘭芳批判は、彼の用いた「移歩不換形」という言葉をきっかけとしていた。斯界の大神所である梅蘭芳の立場を慮った当局の意向により事態は穏便に収束し、大きな事件とはならなかったが、一方この出来事によって、「移歩不換形」という言葉が京劇の様式を巡る態度の一極を代表するものとして知られることになる。移歩不換形とは、京劇を取り囲む社会環境や、扱われる主題、素材が時代とともに変化しても（移歩）、京劇の様式そのものが形を変えることはない（不換形）という意味である。梅蘭芳は民国初期にいくつかの时装新戯を演じた以外、たとえ時事に触発された新作であっても、京劇の伝統的な様式を逸脱することなく演じ続けてきた^[10]。こうした自身の態度を、梅蘭芳は移歩不換形という言葉で代表し、京劇の守るべき原則として提示したのである。

[10] ただし梅蘭芳の演じる京劇は、民国期に国粹・伝統・古典として定位され、ある程度近代的な洗練を受けており、それ以前の京劇と全く同じというわけではない。

[11] この記事の全文は翁再思（1999、上459-451頁）に採録されている。

この移歩不換形をタイトルに含む梅蘭芳の談話が、1949年11月3日天津の『進歩日報』に掲載された^[11]。この記事の中で、移歩不換形への言及があるのは以下の箇所である。

京劇の思想改革と演技術の改革とは、同列に論じないのが最善だと思う。後者は原則としてそのまま保存すべきだ。前者についても十分な準備と慎重な検討を経た後に改めるべきであり、そうすれば失敗を回避できるだろう。改革をする場合はくれぐれも慎重に、「天衣無縫」と言いうる形で行うべきで、少しもその改変の痕跡が見えてはいけな。・・・（中略）俗に「移歩換形」というが、今日の演劇改革はむしろ「移歩不換形」でなければならないのだ。

この発言が、新中国の演劇に求められる新たな様式の創造を否定する態度として、識者たちの批判を招くことになった。当時梅蘭芳を批判する側に回ったうちの一人が、延安において江青とともに『松花江』を演じ、また後に『紅灯記』の演出を担当することになる阿甲である。この当時阿甲が執筆した梅蘭芳批判の文章が、六十年近い歳月を経て近年初めて公にされている^[12]。建国直後の時期における京劇の様式改革を巡る言説の傾向を知るためにも、ここでその内容を簡単に検討しておきたい。

まず阿甲は梅蘭芳の談話全体に対して、以下のような問題点を指摘している。

1：旧芸人の改造と、旧来の演技術の改革とを分離している。

2：形式の改革と内容の改革とを分離している。

[12] 「梅蘭芳の旧劇改革観を談ず」というタイトルで李春熹（2005、上19-26頁）に公表された。本文に付された解説によると、この文章は阿甲の手稿に若干の校正を施した上で、今回初めて発表されたものである。タイトルは原題のまま、執筆の日付は記されていないが、梅蘭芳が自己批判を行う同年11月27日までに書かれたものと推測されるという。

3：新しい形式の理想と、目下の実践とを分離している。

この三つの問題点を冒頭に掲げた上で、阿甲は梅蘭芳の発想をいくつかのキーワードによって分けし、それぞれ章を設けて批判を展開した。とりわけ問題とされているのは、むろん「不換形」に直接関わる様式と演技術に関する議論である。第二章の「旧来の演技術の美をどのように取り扱うか」において、阿甲は思想と演技とを分けて考えるべきだ、とする梅蘭芳の態度を否定し、脚本の持つ思想は俳優の演技によって初めて具体的に描き出されるのであり、演技と思想とを分離することは不可能だ、と主張した。その具体的な例として、阿甲は梅蘭芳の手の演技を取り上げつつ、以下のように述べている。

梅蘭芳の手（の演技）は私も美しいと思う。しかしその演技がどのような女性のために使われるかが肝要である。もし『天女散花』の天女の手ならば、それは美しいと言えるだろう。しかしそれは『打漁殺家』の蕭桂英の手にはふさわしくない。また林黛玉を演じるならそれは美しいものとなるだろうが、一丈青孫二娘にはやはりふさわしくない。というのも梅蘭芳の手の演技は、封建貴族の女性たちの特徴をまとめたものに過ぎないからだ。・・・（中略）これらの美の規則は、封建統治階級の生活を表現することができるのみで、労働者の生活を表現するには不足があるのである。・・・（中略）身のこなしや水袖、台歩など（の演技術）の美は、演劇という芸術の中であって、いずれもこうした階級性を帯びているのだ。

京劇では『水滸伝』も『紅樓夢』も、同じ演技術を土台に演じられるが、女性の演技ならばそれらは青衣、花旦、武旦などの細かな役柄に区分けされ、蕭桂英も林黛玉もその区分の中で相応の演技を割り振られることになる。いわゆる「階級」もそうした演技術の体系の中に適宜配置され、通常観客はそれを自然なものとして受け取っている。ところが阿甲の議論は、演技術の体系そのものを封建統治階級の反映と見なし、それを用いても蕭桂英や孫二娘のように人民大衆の側に属する人間達は演じられないとするのである^[13]。

演技術と階級を直接に結びつけ、封建的と断罪された側を一方的に排除し、その対極にあるものをプロレタリア階級のこれから生まれる新しい芸術として称揚するという、延安に端を発し後の革命現代京劇へと受け継がれる言説のバリエーションを、ここにも見いだすことができるだろう。阿甲はさらに毛沢東の「推陳出新」を持ち出して、文中で以下のように述べている。

[13] ここでの阿甲の主張は、かつて天女や林黛玉を素材に士大夫化した梅蘭芳の京劇を批判した魯迅の議論を下敷きにしていると思われる。ちなみに『紅樓夢』を題材とする京劇の演目は、ほとんどが民国期以降に作られたものである。

「移歩」は「推陳」の始まりであり、「換形」は「出新」の現れである。したがって「移歩」すれば必ず「換形」しなければならない。我々は普段から、新しい様式、新しい歌劇を創造しなければならないと言っているではないか？

「推陳出新」は、もともと毛沢東が延安平劇研究院の創設時に贈った言葉であり、後に文芸全般をコントロールする金科玉条となったことはよく知られている。阿甲は、この言葉と「移歩不換形」とを全く反対の態度として明確に対置させたのである。結局、梅蘭芳は阿甲のほか、田漢、阿英、馬少波等の意見に基づいて自らの誤りを認め、座談会の席上で自己批判をすることになった^[14]。これが延安の論理と梅蘭芳という当時の京劇界の頂点に位置する俳優とが、建国早々に衝突することになった一つの事件の顛末である。

[14] この経緯については徐城北（2006、120 頁）に比較的詳しい紹介がある。

以上のように建国直後の演劇界には、労農兵を演じるために京劇の演技様式の改変は避けられず、それに反対する者は梅蘭芳のような斯界の大御所であっても批判の対象としてしまう、一種の勢いがあった。阿甲等の延安の京劇と、梅蘭芳に代表される正統な京劇とは、芸術的水準という点では本来比べものにならなかったであろう。しかしそうした格の差など無効としてしまうほどに、延安からやって来た論理は強力だったわけである。

さて、それでは実際にそうした「新しい様式、新しい歌劇」は、建国以後順調に創り出されていったのであろうか。『中国京劇史』（2000、125 頁）は建国後の京劇による現代戯創作の最初のピークを、大躍進の時代としている。建国初期に盛んに創作されていた戯曲現代戯は、ほとんどが改造の容易な地方劇によるもので、厳格な様式を持つ京劇や崑劇の現代戯が出現するのは、ようやく 1950 年代の末になってからなのである^[15]。「移歩不換形」批判以来様々な議論を経ながらも、新たな様式を創り出そうとする実際の試みは、少なくとも京劇界においては十年近くほぼ手付かずのままだったことになる。

[15] 『中国戯曲現代戯史』は 1949 年以降の現代戯創作の最初のピークを建国初期としているが、京劇の中には含まれていない。大躍進期に続く次のピークが、文革直前の 1964 年における上演大会の時期となる。

[16] この時には後の『智取威虎山』、『奇襲白虎団』の原型も舞台上に姿を現している。

その試みが初めて具体的な姿をとったのが、1958 年の「戯曲大躍進」の際に創演された『白毛女』をはじめとする一連の現代戯であった^[16]。特に中国京劇院と燕鳴京劇団の二つのバージョンで上演され好評を得た『白毛女』は、以後の京劇による現代戯の先駆的作品の一つとなり、この流れは文化大革命前夜、1964 年の「京劇現代戯観摩演出大会」へと繋がっていくのである。

三、「京劇現代戯観摩演出大会」開催前夜

建国後の現代戯の創作は政治の左傾化と軌を一にして浮沈を繰り返した。「戯曲大躍進」の際に第一次のピークを迎えた京劇の現代戯創作の

波は、再度の左傾化に連動し、1964年という年に空前の規模の盛り上がりを見せることになる。よく知られているように、後に模範劇とされる革命現代京劇の演目のほとんどは、この年の6月から7月にかけて北京で開催された「京劇現代戲観摩演出大会（以下上演大会と呼ぶ）」において勢揃いしている。『紅灯記』、『智取威虎山』、『奇襲白虎団』、『芦蕩火種（沙家浜）』など後の模範劇をはじめとして、実に三十五演目もの京劇現代戲が、全国各地の京劇団により上演されたのである。この勢いは以後も衰えることなく、そのまま文化大革命へと引き継がれていくことになる。

では当時の京劇の様式を巡る議論は、どのような展開をたどっていたのか。上演大会が始まる数ヶ月前、北京では京劇の様式と現代戲の創作を巡って、識者達の論戦が展開されていた。上演大会直前の京劇の様式に関する言説の様相を確認するため、この議論の痕跡をしばらく追ってみたい。

1964年の1月から『北京日報』紙上で展開された京劇の現代戲を巡る一連の議論は、後に北京出版社により『高挙革命紅旗 發展戲曲芸術』という論集にまとめられた。その前文を読む限り、議論の展開と編輯の立場は比較的公平であり、一方の立場がもう一方を圧倒する、というような構成にはなっていない。そしてこの論集の第二輯には、京劇は現代戲を上演すべきか、あるいは現代戲を上演できるのか、という問題を議論の核とする一連の「分工論」論争が掲載されている。

中国で行われている様々な演劇は、それぞれに様式上の特質があり、その特質によって現代戲の上演に適しているか否かがある程度分かれる。芸術は社会主義、プロレタリア階級に奉仕しなければならないといっても、それぞれに向き不向きがあって、京劇や崑劇のように厳格な様式を持つ演劇に性急に現代戲を上演させたりせず、そうした役割はまず新興の地方劇や話劇に任せ、それぞれに分業（分工）すればよい、とするのが分工論の立場である。分工論はこの時に初めて提起された発想ではなく、それ以前から現代戲を巡る現実的な対応策の一つとして議論の対象になっていた。論集に掲載された論争は、李素明の執筆による「分工論に対する私のいくつかの観点」という文章を皮切りに、分工論に関する識者の賛同、反対の文章全十八編によって構成されている。分工論を支持する李素明は、冒頭で自身の立場を以下のように述べている。

私は演劇もその他の業種と同様に、分業すべきだと考える。長い歴史を持つ伝統演劇は歴史劇を演じるのに適しており、この分野で長所を伸ばし、探求と向上に取り組めばよい。話劇や評劇、曲劇などは現代戲を上演する能力を備えているのだから、その主要な題材と力量とを現代戲の上に置くべきだ。現代戲は教育的意義

が大きく、優れた闘争性を備えており、話劇や評劇といった劇種には、これら得意分野により多く取り組んでもらえばよい。要するに、様々な劇種はそれぞれの能力を活かして、社会主義に、また労農兵に奉仕すべきなのである。

全ての演劇が一律に現代戯に取り組むのではなく、それぞれの特質を活かして分業すればよい、というこの主張は、典型的な「分工論」の論調である。続けて李素明は、当時すでに上演されていた京劇版『白毛女』に対して、以下のような感想を記している。

京劇の『白毛女』は、改編に比較的成功した現代戯といえるだろう。しかし私にいわせれば、それがどれほど素晴らしくても、話劇の『年青の一代』のように、観客に対して深い教育と啓発とを与えることはないと思う。さらに言えば、観客に階級教育を施すためには、京劇の『白毛女』よりも映画版『白毛女』の方が遙かに強烈な効果を持つだろう。京劇の『白毛女』には多くの観客が詰めかけ、一般的にはそれなりにうまく改編され、また上演も成功したと考えられている。しかし、現象の表面のみを見てはならない。多くの人々は、それが一体どのような仕上がりになっているのか、という好奇心を抱いて『白毛女』を見に行ったのである。

先に触れたように、京劇版『白毛女』は京劇現代戯創作の第一次のピーク、「戯曲大躍進」の際に創演された当時の代表的作品である。一般には成功したとされているこの演目も、観客はむしろそれがどんな代物なのかという好奇心に基づいて劇場に来ており、期待された社会主義教育の機能は十分に果たされてはいない、と李素明は指摘するのである。さらに李素明の観点に賛同する福錚は、論集に収録された「劇種が違えば重点も異なる」という文章の中で、同じ京劇『白毛女』について以下のように述べている。

私が京劇『白毛女』を見た時、このようなことがあった。借金の形にむりやり黄家に連れて来られた後、喜児が一節歌を歌うのだが、おそらくはその歌唱が感動的だったのだろう、観客達が拍手をし始めたのである。少し考えればわかるように、喜児はすでに不幸な境遇に陥り、黄世仁の迫害を受けている。一方観客はといえば、役者の歌に掛け声をかけているのである。観客が物語の中に引き込まれているのかどうか、まったく疑わしい。しかし歌劇映画の『白毛女』では、こうした現象は決して起こらないだろう。観客はその場面ではとくに物語に引き込まれており、喜児の悲

惨な境遇に憤慨しているのである。

この記述から、当時の観客達が従来の京劇と変わらぬ態度で現代戯を鑑賞していた様子が見て取れるだろう。労農兵の姿を舞台上に生き生きと描き出し、そのことによって人民を教育する、という現代戯に対して与えられた任務が、決して期待通りには実現されてはいないことが、複数の論者によって指摘されているのである。その上で、李素明は内容と様式の関係について、文章の末尾でこのように述べている。

すでにほぼ完全な様式を備えた古い伝統演劇については、あきらかに「内容が形式を決める」という態度で臨むことは出来ない。京劇がまさにそうで、これは決して本末転倒ではなく、客観的な現実なのだ。

先述の梅蘭芳も、1949年の談話の中でこれとほぼ同様なことを述べていた。李素明やその賛同者は、決して京劇が現代戯を演じることそのものを完全に否定しているわけではない。ただそれは京劇にとって大きな困難を伴う作業であり、当面は分工論に従って行っていけばいいのではないかと主張しているのである。こうした考えはまた、彼らが心底納得するような「労農兵の英雄を舞台上に描き出す京劇の新しい様式」が、未だ具体的な姿を現していなかったことの証左でもあるだろう。一方で観客も、革命英雄の物語に感化されるより、旧来の態度で京劇を鑑賞することの方に相変わらず楽しみを見いだしていたのである。

さて李素明たち分工論支持派の主張に対しては複数の反論があり、論集にはそれらの主張も一通り収録されている。たとえば沙丁は「内容・様式・分工 李素明同志の〈分工論に対する私のいくつかの観点〉を読んで」において、一切の劇種は今後現代戯の上演を主軸とすべきだ、という前提のもと、以下のように述べている。

一部の人は崑曲や京劇を宮廷芸術と呼び、そのことで他の民間の乱弾と区別している。もし本当にそうであるなら、宮廷芸術としての崑曲と京劇は封建王朝とともにその寿命を終えねばならない。今日の新京劇、新崑曲は完全に新しい時代の産物であり、そうした意味でも、新崑曲の『紅霞』、新京劇の『白毛女』は、内容のみならずその様式においても新しいもの（改造を経たもの）であるというべきだ。

李素明やその賛同者が、確かに新たに創作された作品ではあるものの、観客の観劇態度は昔のままで、階級教育の効果も期待できないとする京

劇版『白毛女』を、沙丁は新しい時代の産物＝新京劇だと半ば強引に主張している。沙丁に代表されるこうした論調が、梅蘭芳批判の項でも触れた、演劇の様式と階級性とを直接に結びつけ、一方を封建的なものとして排除し、残る一方をプロレタリア階級の新しい芸術として賞賛するというパターンを踏襲していることは明らかだろう。

沙丁の立場は、分工論を批判する文章の中でも急進的な部類に属し、他の反対論者の中にはそれぞれの観点からもう少し抑制のきいた議論を展開している者もいる。しかしその後の現実、沙丁の以下の文章に記された、李素明の憂慮する方向へと正に進展し、分工論のような穏当な主張は次々に駆逐されていくことになるのである。

李素明同志は、もしあらゆる劇種が現代戯を演じることになれば、新たな単調さという局面を生むだろう、と憂慮している。これもまた余計な心配である。現代戯を大いに演じる、というのは必然的な趨勢だが、そこに新たな単調さが生じるかどうかは、決して必然とは言えないのだ。

紙上で展開された以上の議論は、『北京日報』という新聞の性質からして、影響範囲の限られた論争ではあったろう。しかし京劇のメッカである首都北京において、「京劇現代戯観摩演出大会」の直前という時期に行われたこの論争は、京劇と現代戯を巡る当時の論壇の様子をある程度代表していたと見て差し支えはないだろう。京劇をプロレタリア階級の新しい芸術へ変貌させようとする延安以来の言説の健在さが確認できる一方、京劇が現代戯を上演するに当たり、それまでとは異なる新たな様式を打ち立てることに懐疑的な人々が一定数存在し、またそのように人々に思わせる具体的現実があったことも見て取れる。急進派の人々も、政治的要請とは別に、そうした現実をある程度認識していたからこそ、新たな様式の確立を引き続き声高に主張せざるを得なかったと思われる。そしてこれらの相対立する議論が、少なくとも1964年前半の段階においては、公に活字化されても特に問題とならない雰囲気が残されていたことにも注意すべきだろう。

さて、延安以来の言説が脈々と受け継がれ、また現代戯の上演も一定数試みられていたにもかかわらず、京劇がプロレタリア階級の新しい様式を打ち立てたという確信は、当時の人たちに必ずしも共有されてはいなかった。一般には全てが現代戯の方へと雪崩を打って進んでいたとされる1964年においても、京劇の様式や演技術に関する議論には依然として多様なベクトルがあり、後の革命様式に直接連なるような明確な指針は未だ生まれていないように見受けられる。

では後の革命現代京劇につながる様式、あるいは演技術の萌芽は、こ

の時期実際にどの程度観察できたのであろうか。1964年以前の舞台芸術全般に視野を広げてみると、京劇とは別のジャンルに後の革命現代京劇の演技術、とりわけその身体技法の明らかな先行事例を見いだすことが可能である。そのジャンルとは舞劇である。

四、舞劇『小刀会』における身体技法の混淆

舞劇とは物語を持つ舞踊作品全般を指し、中国では歌劇と同様に、独立性の強い一つのジャンルとして扱われることが多い。二十世紀になって生まれた新しい舞台芸術だが、新中国建国以前の段階ではまだ萌芽的水準にあり、実質的な成立は新中国建国以後と考えてよい。その様式は中国の民族舞踊、および西洋のバレエを中心とした国外の舞踊、という二つの参照枠を持つが、前者の民族舞踊の内実は様々であり、伝統演劇から民俗芸能、あるいは過去の舞踊資料から復元された擬古典的なスタイルまで、複数の様式を幅広く含む。

建国後の舞劇は、他の舞台芸術と同様に民族と革命という二つのキーワードを核として、中国独自の様式の確立を目指していたが、その成果が明確な形で現れるのは、1957年、および1959年という二つの時点である。1957年末には、当時第一線の京劇俳優李少春と、ソ連から派遣された舞踊の専門家の双方に指導を受けた舞劇『宝蓮灯』が発表され、その完成度の高さによって「中国で初めての大型民族舞劇」との賞賛を受けた。また解放軍の兵士自らが演じる「戦士舞劇」の蓄積を受け継ぐ形で、広州軍区戦士歌舞団の創作による『五朵紅雲』が、1959年に解放軍全軍第二回文芸会において上演され、その後の革命現代舞劇へと連なる一連の作品の先駆けとなった^[17]。

一方、『五朵紅雲』と同じ1959年に、上海における小刀会の武装蜂起を題材とした民族舞劇『小刀会』が、上海実験歌劇院舞劇団によって初演されている。1853年に太平天国に呼応する形で武装蜂起した小刀会の事跡は、太平天国百周年^[18]を機に急速に注目を浴び、その後1950年代を通して小刀会に関する歴史的研究が盛んに行われた。同時にまた反帝国、反封建主義的な革命的事件として、歴史の教科書にも掲載されるようになる^[19]。新作舞劇『小刀会』は、このような環境のもと、京劇『白毛女』と同じく大躍進の時期に創作、上演されたのである。その後『小刀会』は国内外で繰り返し上演され、また日本の松山バレエ団が中国を訪問し、この作品を丸ごと学んで帰るなど、一定規模の普及を見ることになった。

さて『小刀会』は分類上は民族舞劇として扱われているが、『宝蓮灯』を含む既存の作品が主に神話を素材としたのに対し、初めて近代の革命的事件を扱ったという点で画期的な作品であった。『宝蓮灯』と『五朵紅雲』の中間、すなわち民族と革命の間に位置するもの、と言っ

[17] この時期の状況については于平（2004）第三章を参照。

[18] 太平天国の前身拜上帝会は、1851年に国号を太平天国と定めている。

[19] 当時の状況については朱守芬（2004）に詳しい記述がある。

てよいだろう。そしてこの作品において特に注目すべきなのは、伝統演劇とバレエという二つの身体技法が、革命という素材の上で結合したという点である。それは具体的にはどのようなものだったのだろうか。

『小刀会』の演出を務めた張拓は、初演から二十数年後の1985年に当時の状況を振り返り、作品の創作プロセスに関する回顧録を残している（張拓、1985）。その中で、特に劇中で用いられる身体技法のデザインについて、それが何を参照しどのように組み立てられていったのか、いくつかのポイントに分けて指摘がなされている。

先述のように舞劇はもともと伝統演劇の身体技法を技術的な土台の一つとして採用していたが、『小刀会』においてはその導入作業がより綿密な形で行われた。この点について、張拓は以下のように説明をしている。

『小刀会』は晩清上海における農民の暴動を反映している。このため崑曲から抽出した古典的舞踊と、江南地区で行われていた民間舞踊とを主な舞踊言語とした。また鮮明な人物の形象を創り出すために、俳優は伝統演劇の行当（役柄）の演技術を借用している。たとえば劉麗川の果敢にして老練なところは老生の身のこなしを、潘啓祥の屈強で勇猛な様子は武生の動きを用いて表現した。さらに武旦の演技で周秀英の凛々しさと力強さを、また袍帶丑と架子花臉の演技で敵役呉健彰の愚かで凶悪な二面性を持った性格を、それぞれ表現したのである。

『小刀会』は、初演二年後の1961年に天馬電影制片廠によりフィルムに収められた。その映像は現在VCDとして一般に販売されているため、容易に鑑賞が可能である。この映像資料によって当時の俳優の演技を観察すると、特に舞踊以外の仕草等通常の演技において、ほぼ全面的に伝統演劇の身体技法を用いていたことが確認できる。張拓は上海に地域的に近い崑曲の演技を特に採用したとしているが、京劇の演技術はもともと歌唱の他はほぼ崑曲を踏襲しており、実質的に両者は同じものと考えていいだろう。京劇を見慣れた目で見れば、出演者達が伝統演劇の俳優でないことは看取できるが、一方立ち居振る舞いがほぼ伝統演劇の演技で統一されているため、部分的に見ただけではそれが舞劇なのか伝統演劇なのか、俄には判断できない場面もある。このほか『小刀会』は、伝統演劇から把子功（立ち回りの演技）と毯子功（一連の筋斗の技術）を採り入れている。

『小刀会』の舞踊には、さらにもう一つの特徴がある。それは戦闘の場面が多いということである。そのため我々は、伝統演劇か

ら把子功と毯子功を大量に取り入れざるを得なかった。…（中略）我々は浙江省東部の温州で行われている「盾牌舞」という舞踊を見つけ出した。この民間舞踊は、戚継光が倭寇の攻撃に備えて練兵を行った際の武術訓練から生まれたという言い伝えがある。動作は猛々しく力に溢れ、陣形も厳密かつ変化に富むものであった。これを元に物語性のある群舞を創り出したことにより、小刀会の英雄達の群像を造型する上で優れた効果を得ることが出来たのである。

『小刀会』は立ち回りの場面が多く、一方で純粋な舞踊が少なかったため、初演当時は舞劇ではなく単なる劇だという批評すらあったという^[20]。バレエにはもともと複雑な立ち回りをこなす技術の体系が無く、出演者達はあらためて伝統演劇から把子功と毯子功を学ぶ必要に迫られたわけである^[21]。先述の各行当の演技術のほか、把子功と毯子功という伝統演劇の基礎的な技術が加わったことで、『小刀会』の出演者達が学んだ演技術は、伝統演劇の身体技法のかなりの部分をカバーすることになった。その成果は、無論範とした伝統演劇には及ばないものの、第一幕の立ち回りの場面以降、劇中の随所に活かされている。

このほか盾牌舞という民間舞踊が採用されることによって、『小刀会』が用いた身体技法はさらに多彩さを増すが、これを契機にさらに中国の武術もその一部に加わることになる。

「盾牌舞」を創り出したことで、我々は直接に武術から学ぶことを思い立った。舒巧（訳注：主演俳優の一人で、周秀英を演じた）は武術家から謙虚に教えを受け、よく知られた舞踊である「弓舞」を創作したのである。その中にリフトの技術が採用されているが、それがバレエから採られたというのは誤りで、実際には武術の組み手、および川劇の演技から採り入れたのである。

このように舞劇『小刀会』においては、バレエと伝統演劇、民間舞踊と武術とが渾然一体となって、革命英雄を造型するための身体技法を形作っていた。こうした様々な身体技法の融通無碍な混淆は、その当時まだ確固とした様式を確立していない新興ジャンルである舞劇だからこそ、可能になったのであろう^[22]。京劇も本来武術とは縁が深く、俳優が武術を兼修することも多かったが、バレエや中国各地の民間舞踊など、全く異なった社会的環境に属する身体技法を縦横に吸収するという発想は、京劇界の内部からは生まれ難かったと思われる。

引用文に挙げられている「弓舞」は、後の1970年代初頭に現代革命京劇を演じる次世代の俳優の養成が始まった際、演劇学校の教材の一つ

[20] 于平（2004、57頁）の記述による。

[21] 『小刀会』の主演俳優の一人舒巧の回想によると、当時の舞劇は伝統演劇の演技術に対するこだわりが強く、題材を選択する際も、それらを存分に活用できる立ち回りの場面がどの程度設定可能かを、一つの基準にしていたという（于平、2002、180頁）。

[22] あるいは新中国の成立によってそれまでの社会構造が崩れ、各種身体技法がそれぞれの属していた文脈やヒエラルキーから解放されて、カタログのように均等に再配列されたという事情がこうした混淆を容易にしたのかも知れない。

に組み入れられている（平林宣和、2005）。革命現代京劇が京舞体三結合という身体技法を採用していたことは冒頭で述べたが、その俳優の養成プロセスに「弓舞」が採用されたことは、両者がともに似通った組成を持っていたことの一つの証しであろう。

以上のように舞劇『小刀会』は、後の革命現代京劇に類似した「革命様式」の構築を、逆の方向から一歩先んじて実践していた。革命現代京劇がその後舞劇から直接かつ大規模に演技の様式を学んでいたかどうかは、現時点では定かではないが、少なくとも先行する事例として一つの参照枠を提供していたことは確かであろう。

結

以上革命現代京劇によって具現化された革命様式の来歴の一部を、三つの歴史的ポイントを検討することによって跡付けてきた。1949年の梅蘭芳批判、および1964年の様式論争においては、革命様式の確立を主張する言説と、それにあらがう立場との拮抗、また現実が追いついていないにもかかわらず、新しい様式の創造を求める言説が一人先走っていた様子が垣間見られた。一方『小刀会』については、京劇を巡る様々な言説と実践の集積とは別のところで、革命様式の祖型が形作られていった様子が確認できたと思う。

点と点との間に明確なラインが浮かび上がってきたかどうかはわからないが、従来指摘されてこなかった、あるいは本流からは少し外れた事柄を取り上げたことにより、革命現代京劇の前史となる広大な裾野が、ごく一部とはいえその輪郭を露わにしてきたのではないだろうか。

ところで、今回は革命様式の来歴を中国内部の前史的領域において探ってみたわけだが、実際のところこうした革命様式の出現は、中国にのみ固有の文化的現象ではなかった。ソ連出身の美術史家であるイーゴリ・ゴロムシトク（2007）は、ナチス・ドイツ、スターリン時代のソ連、ファシスト政権下のイタリアなど、全体主義体制下に行われた芸術をひとまとめに「全体主義芸術」と呼び、その中には毛沢東に代表される新中国の芸術も含まれている。これらの全体主義芸術がそれぞれ相互に似通った様式を持つことは、これまで個別に指摘されてきたが、ゴロムシトクはそれをモダニズムと並ぶ二十世紀芸術の、もう一つのインターナショナルスタイルとしてあらためて位置づけているのである。

革命現代京劇はそもそも京劇を主要な土台としているのだから、その様式には中国が独自に創り上げた部分もちろんある。しかし一方でその背後には、二十世紀における全体主義芸術の出現と普及という世界規模の大きな潮流があったことも、確認しておかなければならない。中国の「革命様式」の組成を知るには、こうした近代特有の巨大な流れの中にあって、中国の舞台芸術がそれをどのようにローカライズし、自らの

スタイルを創り上げたのかという点について、別途検討を進められなければならないだろう。この点については今後の課題としたい。

参考文献一覧

日本語文献：

- 安藤陽子 1972 「人民の芸術 — 革命的現代京劇」、朝日新聞社編、朝日市民教室「日本と中国」第三巻『造反する芸術』
- 杉山太郎 1987 「革命現代京劇再考 — 伝統劇の写意と写実」、杉山太郎 (2004) 所収
- 1990 「復活した革命現代京劇 — その大衆演劇性」、杉山太郎 (2004) 所収
- 2004 『中国の芝居の見方 中国演劇論集』、好文出版
- 平林宣和 2004 「文革期におけるスタニスラフスキーシステム批判 — 革命現代京劇と「人間」のいない舞台 — 」、中国都市芸能研究会『中国都市芸能研究』第三輯
- 2005 「革命現代京劇の英雄人物造型に関する一考察 — 京舞体三結合を中心に — 」、中国都市芸能研究会『中国都市芸能研究』第四輯
- 松浦恒雄 1997 「革命模範劇の成立とその劇作術 — 『紅灯記』を中心に — 」、中国文芸研究会『野草』第 60 号
- イーゴリ・ゴロムシトク
- 1990 (日本語版 2007) 『全体主義芸術』、貝澤哉訳、水声社

中国語文献：

- 北京出版社 (編輯)
- 1964 《高举革命红旗发展戏曲艺术 — 戏曲现代戏谈论集》第二輯，北京出版社
- 北京市艺术研究所・上海艺术研究所 (组织编著)
- 1990 《中国京剧史中卷》，中国戏剧出版社
- 2000 《中国京剧史下卷》，中国戏剧出版社
- 戴嘉枋 1995 《样板戏的风风雨雨 江青・样板戏及内幕》，知识出版社
- 高义龙・李晓 (主编)
- 1999 《中国戏曲现代戏史》，上海文化出版社
- 李春熹 (主编)
- 2005 《阿甲戏剧论集 上・下》，中国戏剧出版社
- 刘艳 1996 《“样板戏”与二十世纪中国文化语境》，上海戏剧学院《戏剧艺术》3 期
- 2001 《京剧的写意特征与“样板戏”的英雄形象塑造》，中国艺术研究院《文艺研究》6 期
- 王安祈 2006 《為京劇表演體系發聲》，國家出版社
- 王克芬・隆荫培 (主编)

- 1999 《中国近现代当代舞蹈发展史(1840-1996)》，人民音乐出版社
文化部艺术局·中国艺术研究院舞蹈研究所(编)
- 1985 《舞蹈舞剧创作经验文集》，人民音乐出版社
- 翁再思(主编) 1999 《京剧丛谈百年录上·下》，河北教育出版社
- 徐城北 2006 《梅兰芳艺术谭》，江苏教育出版社
- 于平 2001 《中外舞蹈思想概论》，人民音乐出版社
- 2004 《中国现当代舞剧发展史》，人民音乐出版社
- 张颂甲 1949 《“移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革》，翁再思(1999)所收
- 张拓 1985 《《小刀会》创作的历史回顾——兼论民族舞剧的发展道路》，文化部艺术局·中国艺术研究院舞蹈研究所(1985)所收
- 朱守芬 2004 《话说潘起亮——从小刀会学术研究到舞台艺术》，上海市档案馆《档案与史学》01期

映像資料

上海俏佳人文化传播有限公司制作 《小刀会》，北京北影录音录像公司出版

民国初期の京劇の舞台装置について

田村 容子

1. 京劇の西洋式劇場と新式舞台装置の使用例

上海に最初に京劇が進出したのは、1867年、「満庭芳」という劇場の開場による。この劇場は共同租界内の宝善街（現広東路・福建中路付近）に建てられ、天津から呼ばれた一座による上演が行われた。^[1] 満庭芳は北京にあった“戲園”“茶園”などと呼ばれる劇場を模して建てられたもので、張り出し式の正方形の舞台を、観客が三方から観劇する構造を持った中国式の劇場であった。そのような劇場で上演される伝統的な京劇の舞台装置は、通常机と椅子のみを基本的な道具として用いる。したがって、情景のディテールは俳優の演技の型と観客の想像力によって構築されていた。

しかし、清末から中華民国初期にかけて、ガス燈や電氣が発達し、西洋式のエプロン・ステージを持つ劇場が登場すると、京劇に新式の舞台装置が導入されるようになる。1908年に上海に開場した、中国人の手による最初の西洋式劇場「新舞台」は、廻り舞台を備えており、西洋画の手法を取り入れた背景幕なども使用されていた。

早稲田大学演劇博物館に、福地信世「支那の芝居スケッチ帖」（資料番号 13234）という資料が所蔵されている。これは1918年～1925年にかけての中国演劇を題材とした、日本人の手によるスケッチ集である。全四冊からなるスケッチ帖の作品には、すべて彩色がほどこされている。その中には写真の残されていない劇場の内部や舞台装置の様子、また俳優の扮装や隈取などを詳細にうつしとったものが含まれ、当時の演劇状況を多様な面から確認することのできる貴重な資料といえるだろう。

この中に、上海の新舞台を模して建てられた北京の「第一舞台」^[2]、「新明大戲院」^[3]の舞台装置図がある（図①～⑦参照）。図①を見ると、新明大戲院は半円形のエプロン・ステージを備えており、かさのついた電燈を照明として使用していること、そして舞台の後方には写実的な絵画の描かれた背景幕が設置されており、幕とカーテンレールが描かれていることから幕の開閉を行っていたことがわかる。

図②は第一舞台の一部分を描いたものであるが、やはり半円形のエプロン・ステージと吊り下げ式の電燈が見られ、さらには舞台の前方に電燈が一行に並んで設置されているのがわかる。

[1] 姚民哀「南北梨園略史」『歌台新史』3頁、『鞠部叢刊』1918年、交通圖書館（『民國叢書』第二編 69）。

[2] 1914年に北京の前門外珠市口北側に建設された、北京初の西洋式劇場。出資者は武生の名優であった楊小楼と、資本家の姚佩秋・殿閣仙。その様式は主に上海の新舞台に倣ったもので、煉瓦と木造混合型の構造と、額縁式舞台と、廻り舞台をもつ。観客席は三層で約2600名の座席があった。しかし、柿落としの日に失火し、劇場ロビーの一部が焼け、1918年の二回目の火事で劇場横のレストランと喫茶店が焼けた。1937年11月18日には三回目の火事にあい、劇場内の130余部屋をすべて焼失し、その後再建せずに閉場した。

[3] 1919年1月23日に開場し、北京の天橋西、香廠に位置する西洋式劇場。同時代の真光戲院や開明戲院と比べ、施工はやや簡素で、建築様式は第一舞台を真似たものであったが、規模などにおいては及ばなかった。上演形式は昼間に女優一座による京劇、夜は男優による京劇であった。また、現代劇（話劇）や映画を上演することもあった。1928年焼失。



図① 1920.8.10「北京 新明大戲院 8/10 大正9/ 武家坡
梅と王合演」
(以下、「」内は作者福地信世によるキャプションを示す)。



図③ 1921.2.2「岳家庄 姜香妙 (姜妙香) 大正十年二月二日夜
北京第一舞臺 義務戲」

図④ 1921.3.13「善宝庄 花旦 趙紫仙 (女優) 新明大戲院
大正十年三月十三日」



図② 1921.2.13「北京 第一舞臺
大正十年二月十三日記」

図⑤ 1920.11.27「虹霓関 頭卒 辛文
禮 葬儀の場 夫人梅蘭芳 ヲ環王蕙芳
大正九年十一月廿七日 新明大戲院」



図③～⑤は写実的な背景幕、舞台装置の使用例である。これらはいずれも新式の舞台装置だが、それが旧来の舞台装置とどのように異なるのかは、図⑥と図⑦を比較するとわかりやすい。

図⑥、⑦は『長坂坡』という同じ演目の、同じ場面を描いたものである。俳優も同じ楊小楼・梅蘭芳で、梅蘭芳演ずる糜夫人が今まさに井戸に飛び込まんとするところである。図⑥は第一舞台で、新式舞台装置を用いて上演されているため、舞台の後ろに遠近法を使って描かれた背景幕が見える。しかし、従来の上演は図⑦のように椅子一つを用いて行われていたのであり、この二つのスケッチは1921年の2月と3月に描かれているところから、1920年代の北京において、京劇では新式舞台装置を用いる上演法と伝統的な上演法が並行して行われていたことがわかる。

ところで、図⑥では新式舞台装置として背景幕を用いながらも、舞台上に井戸を作ることはせず、旧来の演じ方と同様、椅子を用いていることに注目したい。ここでは完全に写実的な舞台装置が使われているわけではなく、「井戸から飛び降りる」という俳優の演技術そのものに関わる部分は、やはり椅子によって井戸を象徴するという方法が用いられているのである。

一方、上海の新舞台では、同じ『長坂坡』の場面を次のように上演していた。

さらに舞台の中心の下層には、穴が掘られており、水をためることができた。水の情景を演じる劇では、舞台のわきに水道管が設置されており、それを開けば本物の水が滔滔と舞台中を尽きることなく流れ、穴の中に落とすこともできた。その穴の中に水が無いときは、人が通行することができ、そのため『長坂坡』の井戸に飛び込む場面などでは、舞台上に井桁をしつらえ、人が井戸に向かって飛び降り、穴から退場することができた。^[4]

これは、海上漱石生（孫玉声）^[5]という民国期の上海において活躍したジャーナリストによる回想である。海上漱石生は民国期の京劇の舞台装置についてまとめた記録を書



図⑥ 1921.2.2「長坂坡 糜夫人梅蘭芳 趙雲楊小樓 大正十年二月二日 北京 第一舞臺にて」

[4] 海上漱石生「上海戲園變遷志 七」『戲劇月刊』第1巻第9期、1929年3月。原文は「更於臺心之下層，挖成地窖，以為容積水量之需。遇演水景等戲，臺旁設有自來水管，開放後真水滔滔滿臺不竭，可以瀉入地窖。其地窖內無水時，人可通行，故演《長坂坡》跳井等場，台上設一井欄，人向井欄躍下，即可從窖出」。

図⑦ 1921.3.5「長坂坡 糜夫人梅蘭芳 趙雲楊小樓 大正十年三月五日 吉祥園にて 糜夫人が井戸に飛び込むところ」



[5] 1863～1939。本名は孫家振、字は玉声、海上漱石生は筆名。ジャーナリスト、作家。『申報』『新聞報』『時事新報』などの編集に携わり、『笑林報』『新世界報』『大世界報』など創刊、上海書局創設。伶界聯合会会長を務める。著作に『海上繁華夢』『退醒廬筆記』など。

[6] 当時“新劇”とよばれた演劇は、セリフや仕草を中心とするもののほかにも、演技の合間に京劇のうたや演説をはさむものなどがあり、その形式は統一されていなかった。京劇の新作と“新劇”の間で演目を共有することも行われており、また“新劇”の担い手の側には京劇とは異なる演技形式を目指しながらも、演技術が確立されていなかったために既存の京劇の演技術を用いざるを得なかったという状況があった。本稿では、京劇とは異なる演技術を持った、新しい演劇を指す用語として“新劇”を用いる。

[7] 徐半梅「無人参考的参考品」『話劇創始期回憶錄』中国戯劇出版社、1957年、4頁。原文は「而设计得相当完美，前后台都很宽大，客座是三层楼。尤其是声浪，真令人满意。如果一个演员在台上微唱一声，这极微细的声音，竟可以送到三层楼上」。

[8] 『申報』1907年12月27日「新開韶春茶園廣告」に、「今為通商開埠，本園不惜重資，特請名師，在南通州南門外，新造洋式樓台」とある。また同1908年10月18日の「陽春茶園廣告」には、「啟者，敝園在如皋城內十字街，新造洋式樓台戲園一所」とある。

き残しており、彼の記述によれば、新舞台の『長坂坡』では、舞台に穴が開けられており、そこに井桁をしつらえて中に飛び込むという演出が行われていたことがうかがえる。この演じ方では、「井戸から飛び降りる」という場面は旧來の京劇のように俳優の演技の型によって示されるのではなく、実際に俳優が飛び降りて見せたのであろう。

本稿は、これまでに見てきたような事例をふまえ、民国初期の京劇の新式舞台装置について考察するものである。二十世紀以降、京劇の舞台装置は一貫して現代化という発展の途上にあるが、その嚆矢となる新舞台、および新舞台の影響を受けて1910年代の上海に陸続と登場する西洋式劇場で用いられた新式舞台装置の実態を明らかにすることが、目的の一つである。考察の中心は京劇という中国独自の上演形式を持った演劇が、近代以降、いかに外来の影響を受け、新しいものを取り入れたかという点にある。当時の上海では、日本帰りの留学生などによって広められた、“新劇”というセリフと仕草を中心とする新しい形式の演劇が流行しており、京劇と“新劇”の間には人的交流があるなど両者は近接した関係にあった。^[6] 本稿の最終章では、“新劇”の上海から天津・北京という北方への伝播の流れと、京劇における舞台装置の発展との関連にも言及し、1910～1920年代にかけての京劇の新式舞台装置史について明らかにしたい。

2. 民国初期上海の西洋式劇場と舞台装置史

2-1 新舞台開場前の西洋式劇場・舞台装置の使用例

中国で最初に現れた西洋式劇場は、1867年、英租界に建てられた「蘭心大戲院」である。この劇場は1874年に再建され、英国人のアマチュア劇団A.D.C.の上演場所として用いられた。徐半梅の回想によれば、その建築は次のようであったと伝えられる。

設計は完璧に近いものであり、舞台の表も裏も広々としていて、客席は三階建てだった。とりわけ音の伝わり方は、満足のいくものであった。もし俳優が舞台の上でかすかなため息をつけば、そのごく小さい音でも、三階に届くことができるのである。^[7]

しかし、この蘭心大戲院は京劇の上演場所ではなかった。京劇の上演場所である“茶園”の中に西洋式の舞台をしつらえるところが現れるのは、『申報』の新聞広告から確認する限り、新舞台の開場する1908年前後のことである。^[8]

一方、新式舞台装置の使用については、京劇の上演場所が西洋式劇場となる以前より行われていた。それは、“燈彩戲”、“燈戲”などと呼ばれる照明効果を駆使した京劇の出現であり、“燈彩戲”はガス燈による

時期と電燈による時期とに分けられる。

上海にガス会社が設立されたのは、1865年、共同租界にできた「大英上海自来火房 Shanghai Gas Co., Ltd」が最初であり、1867年、仏租界にできた「仏商自来火行 Compagnie du Gaz de la Concession Française de Shanghai」と1891年に合併する。^[9] ガス燈を使った“燈彩戲”は1870年代には開始されていたが、初期のガス燈は、舞台装置というよりは上演場所の装飾・設備の役割を果たしていた。その後、1870年代後半～1880年代にかけて、劇の内容と関わる照明の使用が始まるのが、同時期の『申報』広告より確認できる。^[10]

1876年、共同租界内の宝善街にあった「大観園」という劇場の番付に^[11]、「全本燈戲、文武全班合演」との宣伝文句を付された『蟹中樓』という演目が見える。番付に記載された筋書きからは、神仙や竜王の登場する筋が確認でき、その末尾が「新彩新切」との語で結ばれているところから、この頃すでに神仙物の劇で照明効果や新式の舞台装置、道具が用いられ、幻想的な場面が売り物となっていたことが推測できる。

この時期の“燈彩戲”について、海上漱石生は次のように述べている。

ガス燈は暗くしたり明るくしたりすることができ、そのため『大香山』、『三世修』などの神仙や幽霊物の劇では、火の元栓を少し締めて炎を弱め、不気味な青色を作った。舞台中に突然薄暗くて気味の悪い雰囲気が見れると、観客は未だかつて見たことがないと言った。^[12]

続く説明によれば、その後電燈があらわれたが、初期のものは明るくなかったり暗くなったりしたため、舞台照明としてではなく劇場の照明としてのみ用いられた。やがて電燈が白熱球になった後、ガス燈はしだいに減っていったという。この文章からは、ガス燈時代、すでにそれが劇場の照明ではなく、舞台照明として効果を出すために用いられていたことがわかる。

次に、電燈による“燈彩戲”について見ていきたい。上海に電気会社が設立されるのは、1882年、共同租界にできた「上海電光公司 Shanghai Electric Co.」が最初であり、1893年、同じく共同租界に「工部局電気処」が設立される。^[13] 当時、“茶園”と呼ばれていた上演場所での電燈の使用は、最も早い例を1883年の『申報』の広告に見ることができるが^[14]、先の海上漱石生の記述によれば、初期の電燈は劇場の照明として用いられていたため、舞台効果としてはガス燈との併用が行われていたと考えられる。

その後、電気照明が発達するのと時期を同じくして、舞台上における実物の道具の使用、写実的な絵画を背景として用いる背景幕の使用が開

[9] 『上海通志』第5冊、上海社会科学院出版社、2005年、3537頁。

[10] “燈彩戲”については沈定盧「清末上海的舞台灯彩」『中華戲曲』第9輯、1990年、238-251頁、平林宣和「上海と『看戲』——京劇近代化の側面」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』別冊文学・芸術編21集、1994年、133-145頁を参照。

[11] 上海市文化藝術檔案館所蔵。

[12] 海上漱石生「上海戲園變遷志二」『戲劇月刊』第1巻第2期、1928年。原文は「且煤氣燈可使之半減半明，故每遇演《大香山》《三世修》等神鬼戲，將火之總門略閉，即令各火火焰低縮，作慘碧色。滿臺頓呈陰森之氣，觀者謂為得未曾有」。

[13] 『上海通志』第5冊、上海社会科学院出版社、2005年、3532-3534頁。

[14] 『申報』1883年8月12日「宝善茶園廣告」に「本園特置電燈滿堂照光明於皓月」とある。

始される。たとえば、『申報』1893年11月16日に掲載された「天仙茶園」の“燈彩戲”『中外通商』の広告には、お祝い事の飾りつけを専門とする福建・広東の飾り物職人と、西洋画家を招き、薄絹を巻きつけた照明や汽船、砲台、外国兵などによって新境地を切り拓くと宣伝されている。^[15] この広告により、新舞台開場以前の舞台装置に、すでに西洋画の手法が取り入れられていたことがわかる。

また、海上漱石生は、“燈彩戲”で用いられた舞台装置について次のように述べている。

上海の各“戲園”の“燈彩戲”は、『白雀寺』、『大香山』、『游十殿』に始まり、『白雀寺』には火の情景があり、『大香山』には山の情景があり、『游十殿』では油の鍋や刀の山など様々な地獄変相の図を作り、すべてキャラコやカナキンなどの布に彩色して描かれた。『白雀寺』の火の情景には、“倒彩”といういくつかの層に重ねた背景があった。舞台上で火が燃える場面を演じる時、“検場”〔訳注：裏方〕が松やにに火をつけたものを連続して投げ入れ、舞台上ではいくつか重ねた背景をめくると、先に家屋が描かれていたのが、突然炎に変わり、見るものはみな喝采した。〔中略〕しばらくして丹桂園主の田際雲（すなわち想九霄）^[16]は、「新正」において『斗牛宮』という“燈戲”を上演した。〔中略〕〔“燈彩戲”の〕最盛期は、清光緒十余年から三十年ほどである。上海南市十六鋪に新舞台が創設され、背景を劇に用いると、各舞台はみなこれにならい、初めて“燈彩戲”に取って代わった。^[17]

ここで述べられる田際雲とは、“燈彩戲”で名を馳せた河北梆子の女形であり、後に京劇と河北梆子の俳優が共演する“両下鍋”という形式の上演や、“義務劇”という慈善公演を行い、「正樂育化会」という俳優組織を発起するなど、京劇史における重要な改革の局面の多くに関わった人物である。田際雲の“燈彩戲”がどのような上演であったのか、海上漱石生は次のように回想する。

清の光緒中葉、上海に来て「丹桂」などの劇場で芸を披露した。〔中略〕特別に『斗牛宮』という“燈彩戲”を上演し、その資金をもって宣伝した。〔中略〕舞台上には五、六十人ほどの人が手にそれぞれ明かりを持ち、とてもにぎやかであり、羅漢金剛がそれぞれ着けているかぶりものはさらにまばゆい。途中には精巧な庭園のイルミネーションが、ひときわ燦爛と輝く。〔中略〕この劇は大羅天の情景を終幕とするが、いくらか機械仕掛けを用い、

[15] 『申報』1893年11月16日「天仙茶園燈彩戲『中外通商』廣告」に「新排時式綾羅綢絹燈彩新戲中外通商〔中略〕小園借此為題將五十年內中外事情排成為戲，不惜工本，聘請閩廣彩匠，西洋畫師，紮就諸色綾羅綢絹燈彩，火輪船，炮台，雲梯，外國兵，大廚房，水龍會，十六國扮相，別開生面」とある。

[16] 1864（もしくは1865）～1925。原籍河北高陽。12歳のとき河北涿県双順科班に入り、梆子の花旦・小生を専攻、芸名は想（響）九肖。15歳のとき上海に渡る。1885年、北京に渡り、1887年に小玉成班を興す。“燈彩戲”の新作『斗牛宮』により上海で人気を博す。1891年、北京に戻り大玉成班を興し、上海で皮黄・梆子共演の“両下鍋”という形式の上演を始める。1906年、福寿堂にて義務劇『惠興女士伝』上演。1910年、王鐘声を北京に招いて“新劇”の上演を行う。1909年より1912年にかけて、俳優の“私寓”（俳優が稚児をすること）や女優の娼業の禁止を訴える一方、「正樂育化会」発起人・副会長として女優の禁止を訴える。男女分演の後、女優の隆盛期を迎えると、女科班崇雅社を組織し、1916年に初演。

鸞鶴に乗って上昇するところがあった。その当時背景劇はまだ発
明されておらず、このように裂ける背景画はとくに難しかったの
で、観客は未だかつて見たことがないと感嘆した。^[18]

同様の回想を海上漱石生は「夏曆新年昔時之燈戲」(『梨園公報』1929
年2月12日掲載)においても書き記しており、新舞台の開場前夜の上
海における京劇では、すでに照明の使用に加えて「宙乗り」の試みが行
われていたことがうかがえるのである。

2-2 新舞台の舞台装置について

1908年10月26日、中国人の手による最初の西洋式劇場「新舞台」
が上海市十六鋪に開場する。^[19] この劇場は、当時上海の繁栄の中心
であった租界地に対し、旧城外にあった南市を振興させる目的で建設さ
れ、「振市公司」という株式会社を母体として経営された。新舞台の新
しさは、西洋式劇場であるということのみならず、経営形態において株
式制を採用し、チケット制を開始したという運営面における改革も挙げ
られる。経営陣には『新聞報』の主筆を務めた姚伯欣や上海信成商業儲
蓄銀行を創設した沈縵雲、京劇俳優の夏月珊、夏月潤ら兄弟や潘月樵な
どが名を連ね、彼らは演劇によって社会の改良を目指す“戯曲改良運
動”の推進に携わった人物である。

新舞台開場の11ヵ月後、1909年9月26日から10月9日にかけて夏
月潤は日本を訪問しており^[20]、次のように述べている。

新舞臺の構造を申しますと、この建築物は日本と支那と西洋の
三ヶ國の技師の合議の結果各國劇場構造法の長所を取捨して設計
したもので起工より三ヶ年を経過して落成したのです、内部の
構造は舞臺六間〔引用者注：約10.9m。なお、1911年開場の帝
劇の舞台間口は約八間14.4mである〕に清國では廻り舞臺はど
の劇場にも無かつたのですが新舞臺に限り廻り舞臺を作りました、
又在來は背景書割を用ひ無かつたのを改良して今度背景の研究に
到來した笹山小羊が大いに腕を揮つて畫いた引き上げ背景や
大道具を使用して見せた處、存外の好成績で大好評で御座いまし
た。^[21]

この中に登場する「笹山小羊」なる人物については、今のところ不明
である。ただ、上記の引用記事においても、また同時期の別の記事「支
那俳優と語る」(『歌舞伎』112号、1909年11月所収)においても、「新
舞台の背景主任」である笹山小羊が夏月潤の来日に同行したと報道され
ている。もしこれらの報道が事実であれば、新舞台の設計および舞台装
置には、日本人画家が関わっていた可能性も考えられる。

[17] 前掲、海上漱石生「上海戲園
變遷志 七」。原文は「上海
各戲園の燈彩戲，始於《白雀
寺》《大香山》《游十殿》，《白
雀寺》有火景，《大香山》
有山景，《游十殿》則為油
鍋、刀山種種地獄之變相，要
皆以洋紗洋布彩繪為之。《白
雀寺》火景中，有所謂倒彩
者，乃系夾層。台上演至火燒
時，檢場人連放彩火（即松香），
台上將夾層之彩翻下，先時所
繪者為房屋，至是忽變為火焰，
見者俱為叫絕。〔中略〕厥後
丹桂園主田際雲（即想九霄），
於新正排《斗牛宮》燈戲〔中
略〕是為最盛時代，清光緒十
餘年，至三十年左右。滬南
十六鋪創辦新舞台，以背景入
劇，各舞台皆效之，始奪其
席。」

[18] 海上漱石生「梨園旧事鱗爪
錄 七」『戲劇月刊』第1卷
第8期、1929年2月。原文
は「清光緒中葉到申在丹桂
等園獻藝。〔中略〕特排《斗
牛宮》燈戲，以資號召。〔中
略〕臺上多至五六十人手中各
有燈彩，甚形熱鬧，羅漢金剛
各戴頭套，更為奪目。中場
則巧製花園燈景，燦爛異常。
〔中略〕是劇以大羅天彩景為
結幕，稍有機件，能騎鸞鶴作
上升狀，彼時背景劇尚未發明，
得此壁畫殊為不易，見者歎為
得未曾有。」

[19] 新舞台については、沈定虛
「新舞台研究新論」『戲劇芸
術』1989年4月、59-68頁、
平林宣和「茶園から舞台へ
——新舞台開場と中国演劇
の近代——」『演劇研究』19、
1996年、53-66頁を参照。

[20] 「支那俳優と語る」『歌舞伎』
112号、1909年11月。

[21] 清潭生「清国俳優夏月潤と
語る」『演芸画報』12・13号、
1909年11月・12月。

[22] 『申報』1908年10月26日「新舞台開市廣告」に、「日戲大餐間一元、二層樓特別包廂六角、正廳四角、三層樓頭等包廂四角、三層樓高位二角、三等椅位一角、童票照等次減半、僕票五十文。夜戲大餐間一元五角、二層樓特別包廂一元、正廳八角、三層樓頭等包廂八角、三層樓高位四角、三等椅位二角、童票照等次減半、僕票五十文」とある。

[23] 前掲、海上漱石生「上海戲園變遷志 七」。原文は「各舞臺之劇中裝置背景，固以新舞臺為破天荒，主其事者，為名伶夏月珊、月潤、月華昆仲，及潘月樵，邑紳姚君伯欣。而繪畫創作一切，則名畫家張聿光任之，有軟片硬片附片等之分。軟片即掛片，正如對景掛畫，演何戲應懸何片，〔中略〕硬片鑲以木框，臨時設置，附片乃附於左右兩旁，以障蔽後台者。〔中略〕故背景上端，另有彩繪扁長之小軟片，名曰橫欄，以攔截其上半之視線。而於臺頂空闊處建一木橋，曰天橋，以備遇演雪景等戲」。

新舞台は半円形のエプロン・ステージを持ち、廻り舞台を備え、西洋画家の手による背景幕を使用していた。また、『申報』の広告から、客席が三層構造だったことが確認できる。[22] 海上漱石生の回想によれば、この劇場の背景幕には用途に応じて複数の素材・種類のものが用いられていた。

各舞台の劇中の装置背景は、もとより新舞台を嚆矢とする。その主な従事者は、名優夏月珊、月潤、月華兄弟、および潘月樵、紳士姚伯欣君である。絵画の創作はすべて著名画家の張聿光がこれを担当し、“軟片”・“硬片”・“附片”などと分かれていた。“軟片”とはすなわち吊り下げ式のもので、まさしく装置に絵を掛けるように、上演する劇にあわせて色々なものを吊り下げることができる。〔中略〕“硬片”とは木枠でふちどられた臨時に置くもので、“附片”とは左右両側に置き、舞台裏をかくすものである。〔中略〕〔引用者注：“軟片”は必要なときに下ろして使い、普段は舞台の上空に掛けておくため〕背景の上端に、別に彩色した絵の描かれた横長の小さな“軟片”があり、名を“横欄”といい、それで上方の視線をさえぎる。舞台のてっぺんの広いところに木の橋がかかっており、“天橋”という。雪景などの上演に備えたものである。[23]

次に、新舞台開場当時の『申報』の広告から、この劇場の舞台装置が何を売り物にしていたのか、いくつかの傾向別に見ていきたい。なお、“夜戲”とは夜公演、“日戲”とは昼公演を指す。

① 伝統演目における新式装置

1908年11月12日 夜戲『八大錘』『新添電光山景戰鬥』

1908年11月15日 日戲『南天門』『滿臺雪景』

これらの宣伝文句からは、伝統演目を上演する際にも照明を用い、「山景」「雪景」などの背景を用いたことがわかる。

② 神仙・幽霊物

1909年2月28日 夜戲『花蝴蝶』『紫霞宮』『賣油郎獨占花魁』

「加換電光水景佈彩滿台鬼景特別西法絕妙佈景」

1909年7月3日 夜戲『斗牛宮』『新紮異樣禽獸燈彩 大轉舞台』

「滿台鬼景」、「異樣禽獸」とは、舞台いっぱい広がるあの世の光景、異形の動物たちを指す。このような非現実的な情景を舞台で表す“燈彩戲”は新舞台でも上演され、廻り舞台の使用によっていっそう効果を高めたと思われる。

③ 新作の衣装

1908年11月16日 夜戲『黑籍冤魂』『均用佈彩畫景花卉 新排發明

醒世改良全本時装」

1909年8月1日 夜戯『二十世紀新茶花』「新編文明新劇 歐美西裝軍械」

新作物においては、新式舞台装置に加え、“時装”と呼ばれる同時代の衣装が着用された。「歐美西裝軍械」とは欧米の洋装と兵器の意である。

④ 新式の装置と新語の使用

1908年12月20日 夜戯『大少爺拉東洋車』「劇中隨加巧彩新詞以實行改良 新式加景勸人善戲」

1909年6月29日 夜戯『惠興女士』「劇中隨加巧彩新詞及五色電光 杭州實情改良新戲」

これらの宣伝文句では、新式の舞台装置を使用するとともに、劇中で新語を用い、そのことによって劇の改良を実行するとうたわれている。『惠興女士』は、杭州貞文女学堂を建てるための資金補助を將軍に上書したが叶わず、抗議の自殺を遂げた女性の実話にもとづいた作品で、1906年に田際雲が北京の“義務劇”で上演している^[24]。このような、実在の人物や事件に取材した演目も、当時の広告にはよく見られる。

⑤ 実際の事件に取材した演目・裁判物

1909年10月6日 夜戯『任順德』「上海殺人放火實情新劇」

1909年10月20日 夜戯『刑律改良』「新排姑蘇奇案情節新戲」

『任順德』は上海で起きた殺人放火事件を劇に仕立てたもの、『刑律改良』は蘇州の事件の裁判物であることが宣伝文句からうかがえる。このほか、探偵物も当時流行した演目であり、この種の劇の流行には、新式舞台装置の発展により写実的な情景を表現できるようになったことや、廻り舞台などの舞台機構を駆使して情景や人物の「早替わり」といった仕掛けのある演出が可能になり、そのような見せ場を効果的に発揮することのできる新作として、事件物、裁判物、探偵物が好まれたことが考えられる。

次に、新舞台が開場した後、それを模倣して作られた複数の劇場のうち、日本人が直接的に関わっていたとされる新新舞台の装置について見ていきたい。

[24]『惠興女士』と田際雲の“義務劇”については、吉川良和「民国初期の北京における坤劇の研究」『東洋文化研究所紀要』第82冊、1980年3月、109-115頁を参照。

3. 新新舞台の舞台装置と日本人画家坪田虎太郎

3-1 新新舞台と坪田虎太郎

「新新舞台」とは、1912年4月4日に九江路・湖北路に開業された、新舞台の後に上海に陸続と現れた西洋式劇場のうちの一つである。開業時の経営者は黄楚九、経潤三、海上漱石生こと孫玉声であり、新新舞台の屋上には「樓外樓」という屋上庭園が設置され、これは“遊樂場”といわれる、中国における最初期のアミューズメントパークの嚆矢となっ

[25] 楼外楼に関しては、三須祐介「海派園林から屋頂庭園へ——上海遊楽場史の一段面——」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第44輯第3分冊、1999年2月、107-118頁、および同「〈眺望〉という快楽——上海・楼外楼の成立をめぐる——」『学苑』731号、2001年5月、34-43頁を参照。

[26] 前掲、海上漱石生「上海戯園変遷志 七」。原文は「舞臺背景之有風雲雷雨日月星辰，始於二馬路新新舞臺（即今天蟾舞臺）。其機件購自日本東京，司機者亦日人，而以施姓趙姓二華人副之。風聲呼呼，雷聲隆隆，雲則有片，雨則有絲，日紅而潤，月皎而明，星辰之光晶瑩閃爍，皆可於幕上升降。主人調度一切者，為日人坪田虎太郎。第一夜演《御碑亭》，避雨一場，各景俱有，見者咸嘆觀止，蓋在當時滬上實為日人所未睹。逮後該臺將日人辭歇，施趙二華人已得其秘奧，機件毀損之後，亦能自行仿製。今他舞臺有設備及此者，即為所仿之品，雖風雷之聲稍弱，聆之亦頗酷似，孰謂華人不智哉」。

[27] 坪田虎太郎に関しては、坂本麻衣「白馬会の舞台背景画と『背景改良』論争」『演劇研究』26号、2002年3月、1-14頁、および同「山本芳翠と洋画背景の流行」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第46輯第3分冊、2001年2月を参照。坂本氏には資料についてのご教示をいただいたことを、ここに記して感謝申し上げます。

[28] 坪田虎太郎「背景の研究と朝鮮の風物（上）」『歌舞伎』54号、1904年10月。

[29] 坪田虎太郎「背景の研究と朝鮮の風物（下）」『歌舞伎』55号、1904年11月。

[30] 水調子「明治座三月興行の道具評」『美術新報』6巻24号、1908年3月5日。

た場所である^[25]。黄楚九、経潤三は後に「新世界」、「大世界」といった上海の遊楽場の創業にも関わった実業家であり、海上漱石生はそこで上演される演芸の案内誌の編集を手がけていた。新新舞台の関係者が、いずれも演芸を含む新しい娯楽を提供する場所と密接に関わっていたことは、注目すべき点である。

海上漱石生の回想によれば、新新舞台の舞台装置は日本人によって指導されていたという。

舞台背景には風・雲・雷・雨・日・月・星があり、二馬路の新新舞台（今の天蟾舞台）を嚆矢とする。その機械は日本の東京から購入し、操作するのも日本人であり、施と趙という姓の二人の中国人がこれを補佐した。風の音はひゅうひゅうと、雷の音はごろごろと、雲は薄い板、雨は糸、日の赤色はつややかに、月の白色は明るく、星の光は水晶のようにきらきら輝き、みな幕の上を昇降できた。一切を指図する任についていたのは日本人の坪田虎太郎である。最初の晩に『御碑亭』を上演し、「避雨」の場面ではそれぞれの背景がすべてそろい、見るものはみな素晴らしいと感嘆した。おそらく、当時の上海ではまだ見たことのないものだったのである。後にこの舞台は日本人を解雇し、施・趙の二人の中国人もすでにその奥義を得ており、機械が壊れた後も、自ら模倣して作ることができた。今ほかの舞台にある設備は、すなわち模倣の品であり、風や雷の音はやや小さいものの、これを聞くとよく似ている。中国人が賢くないということができようか。^[26]

ここに挙げられる「坪田虎太郎」とは実在の人物で、東京美術学校出身の画家・舞台美術家である。^[27] 彼は洋画家山本芳翠に師事しており、1903年11月に本郷座で上演された川上音二郎の『ハムレット』の舞台装置を手がけている。^[28] 日本側の文献によれば、彼は1904年3月に、川上音二郎・高田実・藤澤浅次郎らと「戦闘報告劇」上演のために朝鮮に視察旅行に出かけている。^[29] その後、1908年3月に明治座で上演された市川左団次の『歌舞伎物語』の舞台装置を手がけたのが、確認できる日本での最後の仕事である。^[30]

坪田虎太郎がいつ上海に渡ったのかを示す資料は、今のところ見当たらない。考えられる可能性としては、次の二つが挙げられよう。

①夏月潤が日本に視察に行った際、歌舞伎俳優市川左団次の紹介により日本の舞台美術家と大工を上海に招聘したとする説がある。^[31] 坪田虎太郎は1908年3月に市川左団次の舞台装置を担当しているため、あるいは1909年9月の夏月潤来日の際、市川左団次を介して上海に渡ったのかもしれない。

②東京美術学校西洋画科には、黄輔周、李叔同、曾孝谷といった清国留学生在籍し、黄輔周は1905年から1908年にかけて、李叔同、曾孝谷は1906年から1911年にかけて学んでいた。^[32] 彼らは1907年2月に東京で『椿姫』の翻案劇を上演した演劇団体「春柳社」の創設メンバーであり、黄輔周は山本芳翠が顧問を務めていた赤坂溜池の白馬会研究所で学んでいたとされる。^[33] 坪田虎太郎は1904年に東京美術学校を卒業しているが^[34]、白馬会を通して黄輔周と知り合っていた可能性も考えられる。黄輔周は帰国後、1910～1912年にかけて“新劇”に携わっており、新新舞台で上演を行ったこともある。^[35] 坪田の渡航と東京美術学校にいた春柳社のメンバーには、何らかの関わりがあるのかもしれない。

坪田虎太郎の上海渡航時期やその経緯については未詳だが、彼の残した文章からは、西洋画の教育を受けた画家が、「美術」として舞台装置を手がけようとする姿勢がうかがえる。

俳優の背面に立てる處の襖の模様などは、その色調に依つて大に留意すべき事があるのです。假令ばその建築中の粧飾として牡丹に唐獅子の畫を用ゐるとすれば、これは濃い色彩でなくボンヤリと描く様にしたいので、それといふのは幕が明くと見物に對し、俳優より畫が先に目に付く様では、背景その物が未だ不完全といつても好いので、この事と共に上下の見切にも工夫をする必要があると思ふ。^[36]

坪田虎太郎が背景画を手がけていた当時の日本では、西洋画の手法を取り入れた新しい背景が流行しており、時として背景が劇そのものより強い印象を与えてしまうという意見も現れていた。坪田の舞台装置論には、劇全体と調和のとれた美術を目指すという問題意識を見ることができる。上海の新式舞台装置の使用例と観客の反応については第4節において詳述するが、開場まもない時期の新新舞台の舞台装置に、坪田の持っていたような問題意識が反映されたとは考えにくい。おそらく、坪田虎太郎が上海でなした第一の仕事は技術を伝えることであつたろう。しかし、その後中国人の手による舞台装置の発達にともない、新式舞台装置をめぐる言説が成熟し、上記の坪田の思想に似た主張が劇評にあらわれるのは興味深い現象である。

3-2 『申報』に見る新新舞台の舞台装置宣伝文句

次に、『申報』に掲載された、新新舞台の広告を見ていきたい。1912年4月の開場当時、新新舞台の価格設定は次の通りである。

昼公演価格 二階ボックス席特等一名五角、頭等四角

[31] 梅蘭芳「戲劇界参加辛亥革命の幾件事」『戲劇報』17・18期、1961年、4頁、および歐陽予倩「自我演戲以來」『歐陽予倩全集』第六卷、上海文芸出版社、1990年9月、74頁。

[32] 魏名捷『中国近代劇成立期における日本新劇運動の受容—春柳社を中心に—』金沢大学大学院博士学位論文、2007年3月、11-16頁を参照。

[33] 「美術学校留学の外国人」『美術新報』明治38年12月5日。

[34] 東京藝術大学大学美術館所蔵の卒業制作自画像（学生制作作品1205）の制作年が1904年である。

[35] 朱双雲『新劇史』新劇小説社、1914年5月、25頁。

[36] 前掲、坪田虎太郎「背景の研究と朝鮮の風物（上）」。

正面棧敷席特等一名三角、頭等二角、二等一角半
三階ボックス席特等一名二角、頭等一角半、二等一角、
従者用チケット一角

夜公演価格 二階ボックス席特等一名一元二角、頭等一元

正面棧敷席特等一名一元、頭等八角、二等六角
三階ボックス席特等一名五角、頭等三角半、二等二角、
従者用チケット一角 [37]

[37] 「新新舞臺價目」『申報』1912年4月5日。原文は「日戲價目二層廂位特等每位五角、頭等四角、正廳特等每位三角、頭等二角、二等角半、三層廂位特等每位二角、頭等角半、二等一角、僕票一角

夜戲價目二層廂位特等每位一元二角、頭等一元、正廳特等每位一元、頭等八角、二等六角、三層廂位特等每位五角、頭等三角半、二等二角、僕票一角」。

[38] 「新新舞臺價目表」『申報』1912年5月27日に、「日戲價目二層樓廂位特等四角、頭等三角、上層二角、正廳特等三角、頭等二角、二等一角、三層樓特等二角、頭等一角半、二等一角

夜戲價目 二層樓廂位特等一元、頭等七角、上層四角、正廳特等六角、頭等五角、二等三角、三層樓特等三角、頭等二角、二等一角」とある。

[39] 「夜劇『補天恨』」『申報』1912年4月19日に、「特排別開生面之歷史快劇漱石生新編 岳武穆奇功 劇中配以牛頭山、黃天蕩、特別花園、電光月色、防邊營帳、黃龍府、城池、副鑾駕、儀仗龍輦、蘆溝大橋、菜市野景、森林鐵像等等奇觀」とある。

[40] 「夜劇『巴駱和』『御碑亭』」『申報』1913年1月17日。原文は「東洋新到大美術家、再換異樣新奇絕技。又麒麟童串『御碑亭』正本內中、風雲雷雨各種電光、怵目驚心令人拍案叫絕、五光十色實他處所無者」。

客席は新舞台と同じく三階建てであり、新舞台開場時より一角～二角高い価格設定になっている。ただし、同年5月末には値下げを行っており [38]、結果として新舞台より一角ほど低い値段に落ち着いたことがわかる。

開場当時、新新舞台は座付き作者であった海上漱石生の新作『補天恨』の上演広告において、劇中に多くの情景が現れることを売り物にしている。「新境地を拓く歴史痛快劇を特別上演 漱石生の新編 岳武穆の優れた功績」と宣伝されるこの劇は、金との戦いで手柄を立てた南宋の武将・岳飛の活躍を描いたものであろう。その広告に、電光の月色や辺境防備の野営などの情景に加え、「森林鉄像」という宣伝文句があることから、売国奴として名高い秦檜の像が舞台装置に用いられたことがうかがえる。[39] 明代に岳飛の墓前に設置された跪く秦檜像は杭州の名所であり、訪れる人々が像に向かって唾棄することで有名な場所である。新新舞台では、そのような現実の情景を舞台装置に仕立てて見せることが行われていた。

また、1913年1月17日掲載の広告には、次のような宣伝文句が見られる。

東洋から新しく来た大美術家により、目新しく類を見ない装置の技をお見せします。麒麟童演じる『御碑亭』では、風・雲・雷・雨の各種の電光が人々を恐れおののかせ、大いに驚かせます。色とりどりの光景はよそでは全くお目にかかることのないものです。[40]

ここで述べられる『御碑亭』の舞台装置は、前項3-1で紹介した海上漱石生の回想とも合致する。「東洋から新しく来た大美術家」とは、坪田虎太郎を指すのかもしれない。

4. 舞台装置の使用例と観客の反応

それでは、新新舞台の開場した当時、舞台装置はどのように用いられ、観客はそれをどのように見ていたのだろうか。この節では、1912年か

ら1920年代までの劇評を通時的に見ていく作業を通し、舞台装置の使用例を確認するとともに、舞台装置をめぐる人々の反応や議論がどのように展開していったのかを考えることにしたい。

まず、当時の舞台装置でどのような技術が用いられていたのかについてである。民国初期の舞台装置の技術面については、海上漱石生の回想を除けば、劇評の中で言及されることはごく少ない。その中で、『申報』1912年5月27日に掲載された「歐美劇場之寫景」には、西洋の劇場で用いられている舞台装置として、次のような方法が紹介されている。

もし海水の情景を上演するとすれば、舞台上には波の逆巻く様子がある。その方法は皮袋に水道水を注ぎ、その後ふいごでこれをふるいたせると、大波になる。もし稲妻の光る情景を上演するとすれば、舞台上に電光がひらめき、ついたり消えたりして、ごろごろという音に見るものは驚く。その方法は、大きな鉄板を震わせるか、または砲弾を転がせば雷の音になる。雲の絵を書き、その中に木の形の穴をあけ、穴の中に透明なものを入れておき、その後絵の後ろから電光をまたたかせると稲妻になる。[41]

ここで述べられているような方法が、はたして中国でも取り入れられていたのかどうかは不明である。ただし、このような仕掛けが「西洋の方法」として紹介されていることから、当時の新式舞台装置の技術が多分に人力によるものであったことが推測できる。

また、新舞台では「真刀真槍」といって本物の武器を小道具として用いることが行われていたが、次の観劇記はそのために起きたハプニングについて述べたものである。

21日の夜に友人と新舞台に観劇に行き、舞台前25番に座ることにし、舞台の近くを選んだ。『白馬坡』を上演するときになって、〔中略〕勢いよく刀が舞台前25番に向かい横っ飛びに飛んできた。〔中略〕『血手印』を上演していたとき、噶林が銀行の支配人を殺すところで、その刀はまた25番にまっすぐ飛んできて、私たちの頭のすぐそばをかすめた。[42]

このような記述が『申報』に掲載されることにより、舞台上で本物の武器が使われるという演出に対し、当時の観客のスリルと好奇心は一層高められたのではないかと考えられる。

ところで、新舞台や新新舞台といった西洋式劇場が新式舞台装置を使用しはじめた当初、観客は目新しい舞台装置に驚き感心するばかりではなかった。『申報』の劇評の主要な書き手の一人、玄郎こと顧乾元は、

[41] 龍「歐美劇場之寫景」『申報』1912年5月27日。原文は「如演海水之情景，則戲臺上但見波濤洶湧。其法以一大皮囊，注以自來水，後以風置鼓之，遂激成大浪。如演雷霆電閃之情節，則戲臺上但見雷光閃發，時現時滅，隆隆之聲，觀者為驚。其法以大鐵板震搖之或將砲彈轉動即成雷聲。以一有雲之畫，畫中穿一雁木形之孔，孔中置以透明之物，然後於畫後將電光閃動即成電閃」。

[42] 阿土申「觀劇險談」『申報』1912年9月4日。原文は「二十一夜同友人至新舞臺觀劇，坐檯前二十五號，取其近也。演至《白馬坡》一齣〔中略〕猛把己刀向檯前二十五號橫甩過來。〔中略〕既演《血手印》一齣，至噶林刺殺銀行大班時，那刀頭又向二十五號直飛過來，不及僕等頭面僅尺許」。

新作の新式舞台装置に対し次のような苦言を呈している。

しかるにこの舞台〔引用者注：新新舞台〕の建築の大きさ、規模の大きさは各舞台の中で一番であり、支出もよそと比べて特に多い。〔中略〕毎晩「中華」でもなく「西洋」でもないというわべの知識をうつした新作ばかり上演している。〔43〕

〔43〕 玄郎「新新舞台之危機」『申報』1912年12月28日。原文は「然該台建築之巨，規模之大，冠於各舞台，而開支亦較他家為特巨〔中略〕毎晩連演不中不西勦襲皮毛之新戲」。

“新劇”はうたの技芸が少ない上、衣装もまた見た目が立派でなく、ただ舞台装置の飾りに頼り、人の目をくらませているだけである。とどのつまり、実際は旧劇の耳と目を楽しませるのには遠く及ばず、劇場に足を運ぶものが言うに、旧劇は百回聞いても飽きないが、“新劇”は一回ならよいが二回目はよくない。〔44〕

〔44〕 玄郎「論改良舊劇」『申報』1913年1月7日。原文は「然新劇既少唱功，衣飾又不壯觀瞻，惟賴佈景之點綴，以炫耀人目耳。究其實際遠不如舊劇之可以娛耳悅目賞心怡情，故涉足劇場者往往謂舊劇不厭百回聽，而新劇則可一而不可再也」。

〔45〕 玄郎「戲評 尚和玉之新長板坡」『申報』1912年10月28日。原文は「佈夜景星光閃鑠，月色朦朧，點綴頗佳」。

〔46〕 玄郎「紀廿九夜大舞臺之二本目蓮救母」『申報』1912年12月31日。原文は「此場佈火景，四壁通紅，情景逼肖〔中略〕雨景雖不如新新舞臺，用電光佈置之完備，尚有聲色可取」。

一方、玄郎は同時期に発表した伝統演目の劇評では、「夜景のセットは星の光がきらめき、月の色はおぼろげで、しつらえがとても良い」〔45〕、「この場面は火のセットで、四方が赤く染まり情景はすこぶるそれらしい。〔中略〕雨のセットは新新舞台には及ばないが、電光の装置の完備されていることは、取るべきところもある」〔46〕など、その舞台装置の使用について肯定的な評語を残している。

一般に、劇評の書き手が注目し、評価の対象とするのは俳優の技芸であることから考えれば、俳優の技芸よりも舞台装置の効果に重きをおいて作られた新作が批判の対象となるのは首肯できるところだろう。しかし、玄郎の劇評には、舞台装置の効果と俳優の技芸とを関連づけて言及するような表現も見られる。

賈〔訳注：賈碧雲〕は五色の電光の中できらきら輝き、“蹺”〔纏足をあらわす義足〕の技芸は落ち着いていてすばやく、もの寂しい様子で、情理を尽くして演じていた。〔47〕

〔47〕 玄郎「戲評」『申報』1912年9月27日。原文は「賈伶於五色電光中來去閃鑠，蹺工穩快，神氣慘淡，演得入情入理」。

このような劇評からは、書き手が俳優の技芸によって示される演技の型と、新式舞台装置の効果との間に必ずしも矛盾を感じていたわけではなかったことがうかがわれる。

次に、1915年以降の劇評を見ていきたい。この頃の劇評になると、新式舞台装置の描写において、それが劇の中でどのように用いられているかという視点が現れるようになる。

海の艦艇のセットでは、艦艇が劇場の5,6割を占め、形は長城のようであり、少しも動かさない。汽車のセットでは、車体の下から人の足がすっかり見えており、むかでのようだ。馬や車にい

たっては、舞台上で用いることができず、家庭や園林のセットでは、来客があると露天で話をする。この種の人を噴き出させるところは、みな劇場の制限を受けているのである。[48]

この劇評では、新作の舞台装置について、その仕掛けに目が向けられている。そして、舞台装置を運用するために必要な劇場の広さが足りないため、写実の度合いが足りない点を指摘している。このように、新式舞台装置の使用の際に「写実」を意識する視点は、次に見られるような、京劇の持つ既存の演技形式と新式の舞台装置との間に調和を求める考えにつながった。

上海に“新劇”が起これと、西洋式の舞台装置を用い、背景幕に絵を描くようになったが、旧式のほうを優と見なす。背景を描くものは必ず油絵を用いるが、これは西洋から来たものであるため、描かれる景色や物の多くは西洋式になる。広間やテーブル、椅子は言うに及ばず、樹木や平屋、小橋や曲がりくねった道など、その姿かたちは中国本土のものとは異なるのに、劇中の人物は依然として高い冠に幅広の帯といった漢人の古装をしていて、つりあわないことはなほだしい。[49]

これは、1916年に出版された『清稗類鈔』の中の、舞台の道具に関する記述である。西洋式の背景幕を用いながら、京劇の衣装が旧来の通りであるという指摘は、第1節で紹介した図⑥のような演じ方に対する違和感を表明するものである。このように、1915年前後の舞台装置をめぐる言説の中には、もはや新式舞台装置の使用を新奇な試みとして受け入れるだけでなく、劇の内容や京劇の演技形式とつりあった運用を求める意見が見られるようになる。1918年には、馬二先生こと馮叔鸞により、京劇の舞台装置に関する次のような見解が発表された。

旧劇の形式はいたって謹厳なものであるが、今日では破壊されてすっかりなくなっており、その最も理不尽なことは背景の追加にはかならない。背景と劇中の動作表情とは密接な関係があり、もし背景を用いるなら、劇中の動作表情をみなひとつひとつ改めてこそ理にかなう。今一切が依然として古いしきたりであるのに、ただ背景のみを追加するとはいかなる姿だろうか。〔中略〕記者はこの論でもっぱら旧劇について述べ、“新劇”についてはその限りではない。しかるに上海の各新劇場、および舞台装置の運用を得意とすることによって誉れ高い新舞台において、旧劇の舞台装置の方法および物の優劣は異なり、筋道が一貫していない。一

[48] 秋魂「新劇芻議」『民権素』第九集、1915年8月。原文は「宜乎佈海艦景、艦身已佔劇場什之五六、形如長城、纖毫不能移動。佈火車景、則車底人足畢露、恍如百足之蟲。甚至一馬一車、皆不能運用於場上。佈家庭或園林景、來客時在露天談話、種種令人發噁處、皆為劇場所限制也」。

[49] 徐珂「戲劇類切末」『清稗類鈔』商務印書館、1916年。原文は「上海自新劇既興、以西法佈景、繪形於幕、自視舊制為優。然畫背景者、必用油畫法、此派傳自西方、故所繪景物、亦多為西洋式。廳堂桌椅無論矣、乃至古樹矮屋、小橋曲徑、其形色姿態亦異於中土、而戲中人乃峨冠博帶作漢人古裝、豈非大不相稱耶」。

[50] 馬二先生「舊戲不宜用背景說」『鞠部叢刊』1918年、交通圖書館（『民國叢書』第二編69）。原文は「舊戲之格律至為謹嚴、而在今日則破壞無餘矣、其最無理者莫如添用背景一事。夫背景於戲中動作表情、有密切之關係、若添用背景、則戲中動作表情、皆須一一隨而更改方能合理。今一切仍其舊貫而惟添上一張背景、此是何等形象。〔中略〕記者此論專就舊戲而言、若新劇則不在此例。然而嘗觀於上海之各新劇館、以及負有善用佈景名望之新舞臺矣、其方法及品物之良窳不一、而其不能合理則一也。一言以蔽之、上海之戲館無論新舊、僅有背景之名與物而已。用之之法、殆絕無人知也」。

言でこれを表すなら、上海の劇場は新旧に関わらず、背景の名と物があるのみで、その用法を知る人がいないのである。^[50]

馬二先生は、1910年代から1920年代にかけて、『俳優雑誌』、『新劇雑誌』など上海の演劇雑誌に劇評を執筆した人物である。江蘇揚州人とされるが、河北出身との説もあり、著書『嘯虹軒劇談』の自序によれば、幼少時に北京の舞台を見て過ごし、辛亥革命後に上海に入ったという経歴を持つ。^[51] 上記の評論には、舞台装置と俳優の演技術を結びつけて考える視点が見られ、情景のディテールを俳優の演技の型と観客の想像力によって構築するという伝統的な京劇の演じ方と舞台装置の写実的方向性の間の齟齬を指摘している。

[51] 馬二先生（馮叔鸞）については藤野真子「民国初期上海における伝統劇評」『野草』65、2000年2月、19-35頁を参照。

このように、舞台装置に対して写実性の不足や、あるいは舞台装置の写実的な方向性と京劇の演技形式との間に齟齬を感じ取る見方が現れたことは、1913～1914年にかけて、“新劇”が隆盛し、大量に上演されるようになったことと関連があるのではないだろうか。

“新劇”とは、セリフと仕草を主要な演技形式としており、うたを主要な演技形式とする京劇とは異なる、当時としては新しい演劇だった。そのような演劇が現れてはじめて、観客は京劇の既存の演技形式を客観的にとらえることが可能となる。新式舞台装置を用いるなら、既存の演技術を改めてこそ理にかなうというのが馬二先生の主張であり、“新劇”の舞台装置が批判の対象とされていないことから、“新劇”との比較を経て、京劇の舞台装置が情景を写実に表現することの是非や、既存の演技形式とのつりあいが意識されたのではないかと考えられる。

その後、京劇の新式舞台装置は、「写実」という民国初期における新たな視覚体験を経て、さらなる現代化を目指すこととなる。その発展上に現れるのが、1916年ごろから盛んに行われ、1930～40年代にかけて隆盛する“機関布景”という機械仕掛けの舞台装置である。これは、廻り舞台や滑車、ウインチや幻燈などの舞台機構を駆使することにより、神仙物の幻想的な場面や、“武侠”とよばれるカンフー物のアクション場面を描くの用に用いられた。

“連台本戲”といわれる連続物の新作で多く用いられた“機関布景”は、その非現実的な場面を描く特殊効果が人気を博す一方、賛否両論を巻き起こした。1924年から1925年にかけて、上海で「支那劇研究会」を結成していた日本人の劇評には、とりわけ“機関布景”の流行を批判するものが多く見られる。

特別打武、九音合奏、幻術奇異、變化無窮これでは暑さを通り越して腋下から冷汗が出るのが本當だ。氣の弱い私などは廣告を見たゞけで頭暈かする。役者も好い氣なものなら観客も涼しそう

夜々満客で興業主もホクホクもの、暑いなど云ふのは上海と云ふ場所柄を辨へぬ田舎者の囁言である。[52]

[52] 菅原英「題目正名」内山完造編『支那劇研究』第一輯、支那劇研究会、1924年9月1日、33頁。

狸猫換太子はこの上海で始めてから三年以上になる〔中略〕従つて第十九本廿本となつて來るともう筋らしい筋は更に見出せない。云はづ機關（からくり）の連續でその合間合間に小達子の花腔が聽ける。[53]

[53] 都路多景湖「狸、猫、小達子」内山完造編『支那劇研究』第四輯、支那劇研究会、1925年10月1日、36頁。

「特別打武、九音合奏、幻術奇異、變化無窮」とは“機關布景”の宣伝文句であり、“機關布景”ではマジックの手法を応用した「早替わり」や「宙乗り」、すばやいセットの轉換、あるいは武器や人が飛び回るといった特殊効果売り物にしていた。『狸猫換太子』は“機關布景”を駆使した“連台本戲”の人気作品の一つであり、俳優のうたを聴かせることより舞台装置の見せ場のほうが優先して作られた新作では、荒唐無稽な筋の展開が批判の対象となった。

ところで、京劇の演技術と舞台装置の写実的方向性の間に齟齬を指摘する視点は、“機關布景”に対する批判にも見ることができる。

『長板坡』の「投井」、『慶頂珠』の「繫船」は、真に迫らないところはなく、もしあちこちで本物の道具（たとえば『長板坡』は井戸を用い、『慶頂珠』は本物の船を用いる）を使えば、人々は意のままにそれを運用することができるが、かえって面白みに欠ける。これこそまさに、旧劇のつくりごとを真に見せることの尊さである。〔中略〕今の海派の本戲は、あちこちを本物そっくりにすることを求め、そのため機械化、映画化、マジック化し、旧劇の規則に大いに背いており、つまらないことはなほだし。[54]

[54] 筱汀居士「嘯廬論劇」『戲劇月刊』第一卷第二期、1928年、3頁。原文は「《長板坡》之投井、《慶頂珠》之繫船、無不逼真、倘處處用真器物（如《長板坡》用井、《慶頂珠》用真船）、則人人皆能運用如意、反無趣味、此正舊劇將假狀真之可貴也。〔中略〕今之海派本戲、處處求其像真、以致成為機關化、電影化或魔術化、大背舊劇之成規、無謂已極」。

この記述では、既存の京劇の演技術を「つくりごとを真に見せる」とし、「本物の道具」や「本物そっくり」を求める“機關布景”を、その規則に背くものと見なしている。先に述べたように、新式舞台装置に対して京劇の演技形式とつりあった運用を求める意見は、“新劇”隆盛後の1915年頃より顕著に見られるようになったものである。この文章が発表された1928年には、すでに“新劇”よりさらに写実的な演技術を用いる“話劇”といわれるセリフ劇が出現しており、一方では映画も娯楽の中心的存在となっていた。その中において、京劇の新式舞台装置が引き続き現代化を追求し、伝統的な演じ方によって上演される演目と並行して新作が上演され、人気を博していたという現象は、民国初期における京劇の新式舞台装置の試みがたどりついた“機關布景”というもの

の中に、やはり京劇の持つ本質的な娯楽的要素とつながるものがあったことを示すのではないかと考えられる。

[55] “機関布景”については、拙稿「機械仕掛けの舞台—『梨園公報』に見る京劇の舞台装置について」『演劇研究』31、2008年3月を参照されたい。

この“機関布景”については稿を改めて詳述することとし^[55]、最後に、これまでに見てきた民国初期の上海における新式舞台装置が、北方に与えた影響について確認しておきたい。

北京の劇場では近頃一種の新しい傾向が見えて来てゐます。それは何かといふと一つは新劇（内容形式は新舊折衷）を編排し種々な背景を使用して演るもので、一つは舊劇もの、全本を演るものであります。今日で前者を盛んに演るのは慶樂園奎徳社の秦風雲とか金桂芳といふ女優連で、〔中略〕たとへ舊い支那劇の本則は道具なし背景を使はないとしても種々な關係からして段々少しづつ道具を増したり背景を使ふやうになるのは自然の趨勢でありました。唯本則一點張で之に反對するのは馬鹿の骨頂だと思ひます。^[56]

[56] 辻聴花「北京より啓上」内山完造編『支那劇研究』第三輯、支那劇研究会、1925年5月25日、3頁。

これは、北京で『順天時報』という日系新聞紙上に劇評を連載していた、辻聴花こと辻武雄が上海の「支那劇研究会」に寄稿した文章である。彼の劇評のほとんどは中国語で執筆され、その造詣の深さは中国演劇界においても一目置かれるほどであった。辻聴花のこの記述からは、①新式舞台装置を用いた“新劇”、②伝統演目を通して上演する“全本戯”の二つが、北京においても流行していたことがうかがえる。また、北京では“新劇”は女優によって盛んに上演されているとも伝えられ、辻聴花自身は「支那劇の本則」とは別に、京劇の新式舞台装置の使用を「自然の趨勢」と見なしていたことがわかる。

[57] 生年未詳～1911年。王熙普・王希甫・王槐清などともいう。河南または浙江出身とされる。ドイツ留学経験者・日本留学経験者との説があるが未詳。1907年8月29日、上海で「春陽社」設立。同年11月、上海・蘭心大戲院で『黒奴籲天録』上演。同時期に「通鑑学校」を設立し、学生を募集する。1908年2月、上海・張園で『血手印』『黒奴籲天録』上演。同年、東京帰りの任天知が「通鑑学校」に参加、約2ヵ月後に解散。その後北方に赴き、辛亥革命の時期には上海に戻って革命に参加。1911年、天津で逮捕され、銃殺される。

北京における新式舞台装置の使用と“新劇”には密接な関係があり、そこには上海からの影響があったと考えられる。それでは、上海で発達した新式舞台装置は、いったいどのように北方にもたらされ、受容されたのだろうか。

5. 北京への影響関係

上海から北方へという新式舞台装置の伝播において、重要な役割をはたしたと思われる人物が二人いる。一人は第2節2-1で先述した通り、新舞台開場前の上海で“燈彩戯”を上演し、後に北方へ戻った田際雲であり、もう一人は中国国内で最も早く“新劇”を上演したといわれる王鐘声^[57]である。

王鐘声は1907年に上海で「春陽社」を設立し、『アンクル・トムズ・ケビン』の翻案劇である『黒奴籲天録』を上演して以来、1911年に天津で銃殺されるまで、革命的色彩の濃い“新劇”に携わった。その経

歴については不明な点が多いものの、王鐘声の演劇活動については、吉川良和「王鐘声と辛亥前後の北京劇界」（『多摩芸術学園紀要』第3巻、1977年、33-55頁）および同「王鐘声事蹟二攷」（『一橋社会科学』第2号、2007年3月、69-126頁）に詳述されている。この先行研究をふまえ、本節では王鐘声が1909年から1910年にかけて北方（天津・北京）公演を行っていることに注目し、彼が清末の北方にもたらした新式舞台装置の影響について考えてみたい。

王鐘声が“新劇”を北方で上演したのは、1909年4月、天津の日本租界にあった天仙茶園が最初である^[58]。その後、彼は天津の大観茶園の改築に関与し、上海の新舞台に匹敵する劇場を目指して「大観新舞台」を建設した。大観新舞台の開場については、北京の新聞『順天時報』に次のように伝えられている。

上海新舞台が現れた後、天津商人もまた新舞台組織の考えを持ち、北馬路大観茶園でまず試みることにし、名を大観新舞台とした。〔中略〕今すでに8月12日〔訳注：1909年9月25日〕開演と決まり、天津にこの新舞台ができれば、ほかのすべての劇場は商売することができなくなる。そして北京の新舞台はいつあらわれるのだろうか。^[59]

1909年10月、王鐘声はこの大観新舞台で、『緑外縁』、『孽海花』、『愛国血』、『恨海』、『黒籍冤魂』といった“新劇”を上演する。その後ほどなくしてこの劇場は閉館し、天津では上海のように“新劇”や新式舞台装置が集客につながらなかったことがうかがえる。ただし、王鐘声の舞台装置については、北京の劇場の広告にその名が用いられるほど強い印象を残したようだ。

北京でいつも夜公演を行っているのはただ広徳楼のみ、最も文明的なのもただ広徳楼のみ、近頃、特別な照明を加えたのも北京では唯一無二である。〔中略〕舞台〔訳注：この舞台は“戲台”とよばれる中国式の舞台である〕の柱の後ろに特別に多くの赤い電燈を設置し、普段はともさないで、よい演目になると赤い電燈をつける。舞台の天井のあたりには横に張った布に「鐘声画景」と四つの文字が大きく書かれ、布の裏にもまた赤い電燈があり、それらはすべて上演用であった。^[60]

注目すべきは、まだ王鐘声が北京公演を行う前の1909年に、すでに伝統演目の“改良新戲”において舞台装置としての照明・背景の使用が見られること、その際に背景の宣伝文句として「鐘声」の名前が使用さ

[58] 以下、王鐘声の天津・北京公演については、吉川良和「王鐘声事蹟二攷」（『一橋社会科学』第2号、2007年3月、69-126頁）を参照。

[59] 自從「新大舞台」『順天時報』1909年9月11日。原文は「上海新舞台發見後天津商人于是亦有組織新舞台的思想，就把北馬路大観茶園先行試辦，即名為大観新舞台。〔中略〕現今已決定八月十二日開演，天津有了這個新舞台，所有別的戲園都沒有賣買了，那麼北京新舞台何日發見呀」。

[60] 「電光夜戲」『順天時報』1909年8月28日。原文は「北京城常川唱夜戲的惟有廣徳樓組織，最文明的亦惟有廣徳樓，近來又加特別電光在北京更是唯一無二。〔中略〕戲台柱子後有特別安設的許多紅光電燈，平時不燃，到演好戲的時候方把紅電拈開，台頂上邊又有一塊橫布上寫“鐘聲畫景”四個大字，布的裏面亦有紅光電燈，都是為演戲用的」。

れていることである。後者は王鐘声の天津公演の影響によるものと考えられ、上海から来た王鐘声の新式舞台装置がいかに北方において目新しい存在であったかがうかがえる。

王鐘声の北京公演は、1910年1月23日、田際雲が彼を招いたことにより、天楽園にて実現する。演目は『縁中縁』、『孽海花』、『愛国血』、『宦海潮』であった。この公演の様子は、『順天時報』1910年1月29日から2月17日にかけて掲載された「鐘声新劇」という連続報道によって知ることができる。その中には、「幕の中の各種の背景はすべて鐘声自身の手によって描かれたもので、もともと鐘声は美術画家であり、山水や人物がすべてよく描けている」^[61]という記述も見られ、舞台装置が評価されている。

王鐘声の北京公演が北京の演劇界に影響を与えたことは、次の梅蘭芳の回想からも確認できる。

私がその後、“時装戲”〔訳注：同時代の衣装をつけて演じる京劇〕を演じたのは彼らの影響を受けたからで、そのうち『宦海潮』は鐘声の演じた“新劇”を京劇に改編したものです。^[62]

このように、王鐘声の最初の北京公演は好評をもって受け入れられたが、その後の北京において“新劇”の人気は必ずしも持続しなかったようである。北京における“新劇”の失敗については、いくつかの回想がその理由を分析している。そのうちの一つ「北京新劇失敗之原因」には、1910年10月に王鐘声が三度目の北京公演を行った際、すでに観客が集まらなかったという記述が見られる。^[63] また、王鐘声以降の北京の“新劇”が衰退した理由として、舞台装置が貧弱であったことや、転換に手間取り、必要な場面で装置を出すことができなかったことも指摘されている。

そのほか、当時の北京の状況について言及された回想には、“新劇”失敗の最たる原因を北京の観客の観劇習慣に求める見解が多く見られる。

“新劇”は北京において、起こっては失敗している。昔民楽・丹桂の各舞台で上演していたが、みなしばらくしたら上演を停止した。去年の冬、梅〔訳注：梅蘭芳〕、王〔王鳳卿〕が南下したとき、馮劍民、楊亞方らの“新劇”が、第一舞台で一週間上演した。北京人の旧劇好きははなはだしく、“聴戲”〔観劇すること〕のほとんどは声の調子や音節にこだわり、脚本の良し悪しは問わない。ただ女優劉喜奎の演じる『新茶花』、『宦海潮』などの劇は、社会の歓迎を受けた。ここに北京人の“新劇”の知識のはなはだ浅いことがうかがい知れる。^[64]

[61] 「鐘声新劇（七）」『順天時報』1910年2月5日。

[62] 梅蘭芳「戲劇界參加辛亥革命の幾件事」『戲劇報』17・18期、1961年、9頁。原文は「我以後排演時裝戲就是受他們的影響，其中《宦海潮》那出戲還是根據鐘聲演的新劇改編為京劇的」。

[63] 魂郎「北京新劇失敗之原因」『戲劇叢報』第一期、1915年3月。

[64] 楊生「燕都梨影」『民権素』第七集1915年6月。原文は「新劇於北京，屢起屢蹶。昔演於民樂、丹桂各園。皆不久即停演。去冬梅、王南下時，馮劍民、楊亞方一班新劇子，嘗在第一臺演一星期。蓋北京人之舊戲迷甚重，聽戲多在聲調音節上講求，脚本之佳否不問也。惟女伶劉喜奎演《新茶花》《宦海潮》諸劇，頗受社會歡迎。是知北京人新劇之智識甚淺也」。

田際雲の上演した『斗牛宮』の後、各一座がきそって上海の流行劇の脚本をもとめ、かわるがわるこれを上演した。しかるに都の人々はあまり愛好せず、その好みはもっぱら生や旦のうたやしぐさを重んじることである。〔65〕

〔65〕 詩樵「京華菊部瑣記」『鞠部叢刊』1918年、交通圖書館（『民國叢書』第二編 69）。

これらの回想は上海で発表されたものであり、上海と北京とを比較した結果、北京における“新劇”不人気の理由を、北京の観客が俳優のうたを聴くことを好むためであるとしている。

上海から天津・北京への新式舞台装置の伝播は、まず田際雲の“燈彩戲”による照明の使用が先鞭をつけ、後に王鐘声の“新劇”によって、写実的な絵を描いた背景幕の使用がもたらされたと考えられる。その後、上海と異なり“新劇”が定着しなかった北京では、むしろ京劇が積極的に“時装”や舞台装置など、“新劇”にあった要素を吸収し、発展した。

新式舞台装置は、観客が演劇の新しさを視覚的に感じ取る際に、重要な役割をはたす部分である。それが新しい演劇たることを目指した“新劇”に先駆け、京劇において出現し、その後も京劇の舞台において発展を続けたという現象は、京劇という演劇の総体的な変質を物語るのはないだろうか。本稿では、上記のような問題意識を背景として、清末から民国初期にかけて上海に現れた新式舞台装置が、どのように上海で発展し、それを取り巻く観客の意識に変化をもたらしたのか、1910年代を中心に調査してきた。上海から北方への伝播についても、まず“燈彩戲”が先にあり、その後“新劇”がもたらされたという流れが確認できるが、もともと写実的な視覚体験の乏しかった北京において、新式舞台装置に対する反応やその後の発展には、上海とは異なる状況があったと考えられる。先に挙げた辻聴花の記述に見られるように、①劉喜奎などの女優劇において継承された“新劇”の新式舞台装置の使用について、および②1920年代以降、梅蘭芳ら“四大名旦”の活躍した時期における新式舞台装置の具体的な運用については、引き続き調査を進めていきたい。

上海の新式舞台装置が“機関布景”というさらなる現代化の方向に向かったのに対し、北京の新式舞台装置がいかなる方向性を目指すのか、またそのような舞台装置の進化が二十世紀の京劇の現代性をどのように表出するのか、これらの問題について考察することが今後の課題である。

輻輳的なフィルターが掛けられた 「京劇」の世界

西洋人は「京劇」をどのように観察し、
どのように見せたか

仲 万美子

はじめに

清の時代が終焉を迎え、中華民国が近代世界にむけて扉を開いたとき、北京や上海など都市部に行き交った、中国の芸能を見つめる内・外の人々は一体、何を基準にその芸能の魅力を探り出そうとしたのだろうか？そしてどのような手段をもって積極的な文化理解を促進させたのだろうか。

中国の総合芸術を代表する「京劇」を事例にとって考えてみたい。「京劇」は、外向けの文化発信の足跡としては、1919年、24年の日本公演、そして1930年のアメリカ公演、1935年のロシアへの移動公演を行っている。そして、京劇役者の梅蘭芳（MEI Lanfang, 1894-1961）らが異文化の人の視線を浴びた。一方で、西洋や日本のパフォーマー達の中国への移動公演あるいは日本や西洋の研究者や評論家達による出版物そして海外へ留学した中国人研究者自身による研究成果を通して、中国の自文化と異文化の文化接触の過程を観察することができる（仲 1997）。

本研究では、このような文化接触の初期の過程で、「京劇」について、訪中経験のある西洋人がどのような理解をしていたかについて、1920年代から30年代にかけて刊行された雑誌、新聞掲載記事（一部単行本を含む）を基に考察を行う。

1 総合芸術をめぐる20世紀初頭の西洋と東洋という異文化関係

19世紀後半から20世紀初頭にかけて、東アジア、とくに中国や日本の伝統芸術は西洋文化と出会い、なんらかの刺戟をうけ、変貌を遂げたケースもある。近代化をたどる過程は政治的背景もあり、それぞれの時

期において双方に影響を受けながらその進展を遂げてきた。一つの方向性としては、西洋の発展史観にもとづいて東アジアの人々は「西洋」に憧れ、西洋近代文化への盲目的な追従の時期が表出した点が挙げられる。

音楽について、日本では西洋のオペラと出会い、とりわけ総合芸術である歌舞伎や能という伝統芸術をベースに、日本にオペラという新しい芸術のジャンルを移植しようとする試みがおこった。日本人スタッフによるオペラ上演の嚆矢とされるのが、明治36（1903）年に東京帝国大学、東京音楽学校（現、東京芸術大学）の教官、学生によるグルックのオペラ《オルフォイス》の公演である。その上演後、加速的に明治末から大正、昭和初期にかけて、日本のテキストによるオペラ創作の模索、そして浅草オペラ、さらにラジオ放送開始にともなう放送歌劇など、西洋との時間差を解消するための道程をたどった（仲 1997）。その間、日本の伝統芸術の歌舞伎のロシア公演（1927年）がおこなわれ、また西洋演劇との出会いにより各種の新劇の上演活動が活発に展開された（仲 2004）。

世界情勢から見るとこの時期は、日清戦争が終結し、日露、第一次世界大戦から、日中戦争、さらに第二次世界大戦へと戦争が断続的に勃発した時期にあたる。そして、中国側からみればこの時期は、日清戦争後、清朝が幕を下ろし、中華民国が成立し、文化を取り巻く社会環境の大変革の時期にあった。この清末民初の時期には中国から多くの留学生が、一足早く近代化を進展させていた日本を訪れ、積極的に日本文化というフィルターを通して西洋芸術文化を吸収し、中国へ持ち帰り、直接西洋へ留学した人々とともに西洋芸術文化の中国への移入につとめたのである。周知のことであるが、中国の「話劇」の旗揚げ公演は日本で行なわれ、上海、北京へとその活動を展開した。オペラ概念も日本を経由して中国へ持ち込まれたのである（仲 1997）。この時期の西洋文化の東方への流入の勢いは非常に力あふれるものであった。

図1は、総合芸術「京劇」をめぐる20世紀初頭の西洋と東洋という異文化関係について表したものである。

勿論、両文化間の接触が一方からだけの文化移入でなかったことは今では明白なことである。ジャポニズム、シノニズムという文化思潮に後押しされ、絵画や美術工芸の東洋の伝統技法が、西洋の芸術家に好まれ、積極的にとりこまれたことはいうまでもない。例えば、中国の民謡《茉莉花》のメロディはイタリアの作曲家プッチーニによって歌劇《トゥーランドット》の中に引用されたり、《マダムバタフライ》では登場人物に日本の女性が取り上げられたり、日本の古謡などが引用されている。しかし、各文化を区別することなく、それぞれに存在価値を持たせる文化相対主義が登場していない当時においては、「東洋文化の西への流れ」の勢いは、「西から東への流れ」に比べ小さいものだったと見るべ

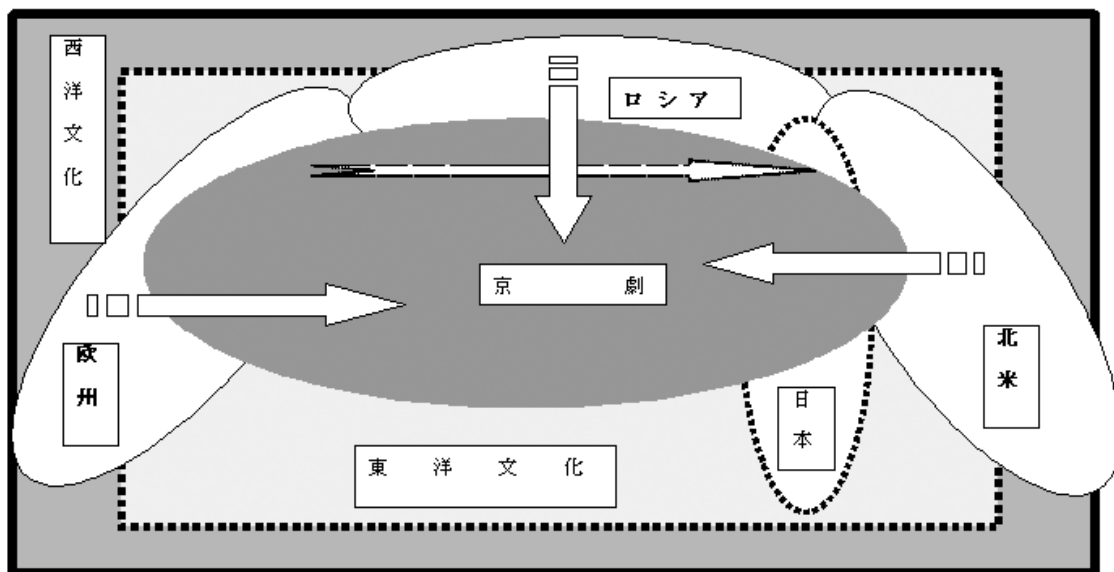


図1 20世紀初頭の総合芸術「京劇」を軸にした異文化との関係（作成：仲万美子2006）

きであろう。そして各々が異文化へ導入された際に、本来の文化圏における特質が一時的に希薄化されたものとも考えられる。このような関係をイメージ化したものを、資料図1の西洋文化と東洋文化の色の濃淡で示してある。

さらに、東西という大きな文化の枠組みの中には、東アジア、そして中国／日本という文化があり、また大まかに言って欧州の文化があり、さらに精密な分析をすれば、ロシア文化、アメリカ文化も存在する。もちろん、アメリカ文化にはアフリカ系の黒人文化やネイティブアメリカンの文化、ロシアにモスクワなどの白系ロシア文化だけでなく、様々な民族文化が含まれているが、当時は詳細にわたって深い認識は相互になされていなかったことを前提に、楕円形の囲みで図示化した。

このような異文化関係の位置づけの中で、「京劇」という中国の伝統文化が、訪中した研究者や批評家にどのように認識、理解されたかを具体的な事例を基に考えてみたい。

2 対象とする英文資料および著者の概要

本研究で対象とする英文による資料は、図表1および2に掲載した、1920年代から30年代にかけて刊行された雑誌、新聞掲載記事である。（図表1, 2）

以下著者と刊行物について簡単に記しておく。

この時期、中国の総合芸術「京劇」について最も多く言及したと見られる人物が二人いる。一人は、Eduard Adolf ZUCKERである。彼は、北京のUnion Medical Collegeの英語の助教授の経験もあり、1925年当時、Maryland Universityの比較文化の教授であった。彼は、梅蘭芳だけ

でなく中国における劇場についてシェークスピア演劇と比較しながら論及している。例えば、1925年に*The Chinese Theater*を刊行し、前後して*Asia*などに同様の視点で寄稿している。

また、アメリカ育ちで20歳のときに中国に渡り、浙江省の杭州キリスト教大学に在職していたGeorge Kin LEUNGは1920年代後半から1930年代半ばにかけて*The China Journal*、*Pacific Affairs*、*Asia*などに20篇の文章を寄稿している。Frederic LIEBAERMAN編集の中国音楽に関する文献書誌一覧*Chinese music* (1979)に取り上げられたほかの文献リストの中でもLEUNGの著述は個人の執筆量として群をぬいており、1930年の梅蘭芳のアメリカ公演に前後して積極的に京劇に関する論述を行った人物のうちで中心的な役割を果たしていたと考えられる。

さらに、1930年の梅蘭芳のアメリカ公演に関して、CHANG, P. C.によって編集された*Mei Lan-fang in America reviews and criticisms* (1935)にニューヨークなどの新聞や演劇雑誌の論述より編集、再録された記事も20世紀初頭の京劇について外国人がどのように理解したかを知る貴重な資料である。

本稿では、ZUCKERおよびLEUNGの論述を、音楽および「旦角」に重点をおいて、整理、考察する。

3 ZUCKERの論述の概要

図表1(兼参考文献表)にみられるように、彼は、3篇の論述と1冊の著述を執筆している。3編の論述、"China's 'Leading lady' the youthful female Impersonator who is greatest of the 'Brethren of the Pear-Orchard'"(1924)、"Peking Playhouses: in which the conservative taste of the capital sets a fashion for China"(1925)、"The changing theaters of Asia"(1926)は、いずれも*Asia*に掲載されたものである。

"China's 'Leading lady' the youthful female Impersonator who is greatest of the 'Brethren of the Pear-Orchard'"は、中国の秀でた旦角役者、いうまでもなく梅蘭芳にスポットを当てた論述である。この若き役者は、中国の舞台のアイドルであり、中国をおとずれる旅行者はすべて、彼の舞台を聴くとし、数年前のアメリカのツアー客は、「imponderable oriental asset」

図表1 A.E.ZUCKER 他の著述一覧(仲万美子作成、兼参考文献表、網掛けは未入手)

年数	著者	タイトル	掲載誌名 巻、号数
1919	WILLIAMS, Frank S.	"The Chinese theatre: a romantic institution fettering the past and present in China"	<i>Asia</i> 18(4):314-322
1922	CHU Chiachien	<i>The Chinese Theatre</i>	London:Bodley Head 36p.
1924	Z U C K E R Adolf Eduard	China's 'Leading Lady' the Youthful Female Impersonator Who Is Greatest of the "Brethren of the Pear-Orchard"	<i>Asia</i> 24(8):600-604, 646-647
1925a	Z U C K E R Adolf Eduard	<i>The Chinese Theater</i>	Boston:Little,Brown & Co., xvi+234p.
1925b	Z U C K E R Adolf Eduard	"Peking Playhouses: in Which the Conservative Taste of the Capital Sets a Fashion for China"	<i>Asia</i> 25(4):306-311, 335-357
1926	Z U C K E R Adolf Eduard	"The changing theaters of Asia"	<i>Asia</i> 26(3):202-209, 260-262
1930	C A R T E R, C.Edward	"Mei Lan-fang in America"	<i>Pacific Affairs</i> 3:827-833
1932	CHEN, Karl Chia	"New opera in China"	<i>China Reconstructs</i> 266:661-663.

である彼の30分のステージに4,000ドルを支払ったとも述べている。外国人が、このような彼の演技に対して高い評価を行っている様子を冒頭に述べているが、一方で、ZUCKERは、音楽に対しては次のように述べている。

For five years I observed Mei Lan-fang's work, and I believe that he deserves all his fame. I understand, however, how some who have heard him sing in his falsetto voice and have seen him act a "slow" play, or opera, If you will, in the conventionalized Chinese manner, to the accompaniment of a screeching violin and ear-splitting brass cymbals, many feel that they would have been willing to pay a good sum to be excused from the performance. Keenly as I myself am interested in the Chinese drama, especially when interpreted by Mei Lan-fang, I realize that it is not the finished product found in our theater. There are no great Chinese tragedies to place by the side of Shakespeare's; no profound comedies such as Moliere's; no plays so closely knit as are our good detective plays. As for staging, the Chinese are centuries behind us there. (下線は筆者) (Zucker 1924:600)

上記の文章では、梅の活動を5年にわたり観察し、その演技の卓越した点には評価を与えているものの、「耳障りな京胡 (screeching violin)」や「耳をつんざくようなドラ (ear-splitting brass cymbals)」といった表現にみられる様に西洋人の身体にある音楽感覚では音楽的な面での理解を得られるには至っていないことがわかる。そして文章後半に示されているように、シェークスピアの悲劇やモリエールの喜劇に相当する洗練された作品はみられないとしている。

また、この論述では、ZUCKER自身が上海で撮影した時装戯『一縷麻』の林紉芬の扮装した姿の写真や上述の英文を要約した文章と梅と楽器演奏者、そして芝居小屋の中の観客のHerb Rothによるイラストが掲載され、読者をひきつけるものとなっている。

論述の末尾には、梅の人となりについても以下のように記している。

All in all, Mei seems more like a youthful scholar than an actor. There is not the slightest touch of Bohemianism about him. His favorite avocations are music and drawing; opium-smoking and other fashionable dissipations do not appeal to him. He has for a close friend and daily companion a learned scholar, with whom he makes researches in ancient works dealing with the drama. With great pride he showed me his extensive library, lingering long over a neatly written text of a

play copied by his grandfather, who had been musician to the great actor Tan. Like most other men who achieve distinction, he is in love with his work and devotes himself to it night and day (Zucker 1924:647)

梅が、俳優でありながらも、むしろ「学者」をも思わせるところがあり、音楽やデッサンの趣味をもつ人物であることが紹介されている。学者との交流をはかり、彼の祖父が筆写した台本のコレクションを見せてもらったことや、彼が自分の仕事を愛し、日々没頭していると、賞賛している。

そして、梅が西洋音楽に関心のあること、また華人以外の聴衆を意識した「伴奏音楽」への配慮をした点について、次のように述べている。

His greatness lies in the fact that he is able to introduce bold reforms into the theater without cutting himself off from tradition. His attitude toward music is a case in point. The old Empress Dowager, showing her usual bad taste, had made fashionable in Peking a Mongolian style of music, intended for open-air theaters on the wind-swept plains and, in a roofed theater, absolutely ear-splitting. Mei Lan-fang is returning to traditional Chinese music, in which the soft notes of the flute prevail. When he plays in Japan or in the European theater in Peking, he removes the ill-clothed orchestra from the stage : but he can not do this in the native theaters, where strong tradition insists that the “noise” (as the musicians were called in Shakespeare's day) must sit on the stage and destroy the illusion, for the foreigners at least. He is very fond of western music and hopes ultimately to win over his audiences to an appreciation of the piano and the violin, which would enable him to enrich his musical repertoire (Zucker 1924:647)

上記の文面からは、野外で行われていた伴奏音楽を劇場内にもちこむことで、少なくとも西洋人にとっては、耳障りな「雑音」とも思える音楽であり、日本や北京の西洋スタイルの劇場では排除したと述べている。ただし具体的には表現されていない。そして梅自身が西洋音楽も愛好していることにも触れている。

華人にとっては不可欠な中国楽器の伴奏音楽も、当時まだ、古典やロマン派音楽の耳に親しみを覚えている西洋人にとっては、「noise」そのものとみなされていた。20世紀中期以降に登場してくる現代音楽やあるいはジョン・ケージなどの雑音をも含みこんだ音楽、そして文化相対主義の流れにそってアジアの音楽もあるがま

写真1 ZUCKERが撮影した
梅蘭芳（出典：ZUCKER
1924：601）





写真2 梅と伴奏者のイラスト
(出典：ZUCKER 1924：602)

まに理解／聴取するには当然いたっておらず、あくまでも、西洋の音感覚をベースにした尺度での中国音楽の理解がなされていたことの一面が、この論述からもよみとれる。

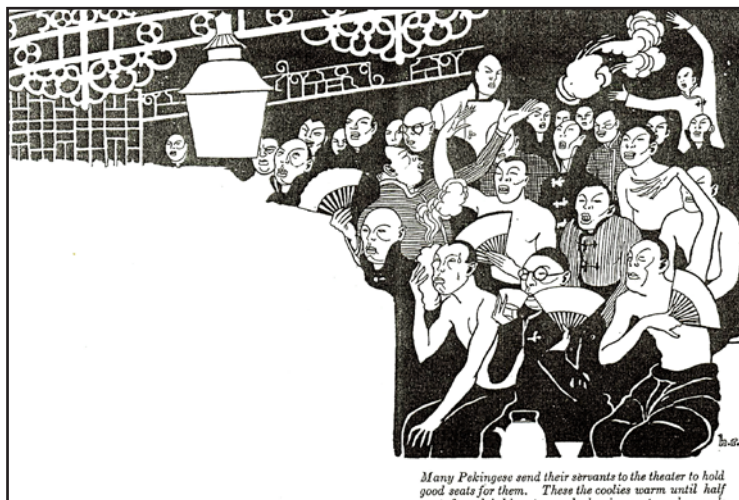
この ZUCKER の論述は 1924 年に *ASIA* に掲載されたもので、彼自身が撮影した梅の写真(写真1)が掲載されていることや上記の文面からも、梅との直接の交流があったことが伺える。梨園の俳優でもあり、西洋の現代演劇にも音楽にも興味をもっていた梅の姿が描かれており、このことが英文でつづられたことは、当時の西洋人に梅を浸透させていく上でもその手がかりとなる論述といえるであろう。

そして、これに引き続き、ZUCKER は同じく *ASIA* に、"Peking Playhouses: in which the conservative taste of the capital sets a fashion for

China"(1925)、"The changing theaters of Asia"(1926)を寄稿している。前者では、写真4にみられるように、当時の北京の舞台の説明も詳しく記されている。そして、冒頭では「Is this the Theater?」というフレーズで書き始めている。これは彼が初めて中国の「芝居小屋」へ友人に連れられていったとき、中国の芝居小屋で看取したものが、西洋の劇場やそこで奏でられる音楽、観劇スタイルとの大きな違いに、ことごとく驚きをかくせなかったことをリアルに描きだしている。まさに異文化と接触したときのその瞬間の実感を見事に描きとったものとなっている。

また、"The changing theaters of Asia"(1926)では、中国だけでなく、日本の古典劇そして現代演劇などの写真も掲載されたもので、比較文化

写真3 観客イラスト(出典：ZUCKER 1924：603)



研究者として、アジアの当時の演劇界の変化の様子を描いている。

そしてこの3編の雑誌寄稿論文が刊行されるなか、1925年に、*Chinese Theater*をボストンで出版している。

この単行本は9章からなっており、1) Early History, 2) Formal Development—Yuan Dynasty, 1206-1364 A.D., 3) The Ming Dynasty, 1368-1644 A.D. The Pi-Pa-Chi, 4) The Drama under the Manchus and the Republic—

1644 to the Present Day, 5) Modern Tendencies, 6) External Aspects of the Chinese Theater, 7) The Conventions, 8) Mei Lan-fang –China's Greatest Actor, 9) Analogies Between East and West の章立てである。

前半は、中国演劇の中華民国期までの流れが記されている。そして、後半では、彼自身が中国滞在中に観劇した劇場や上演、そして梅の演技やシェークスピアと比較した論述がされている。

6) External Aspects of the Chinese Theater では、北京での観劇の様子を次のように述べている。

One evening I was the guest of Mr.Chang Ziang-ling, the present Chinese Consul-General in New York, at a performance by Mei Lan-fang in the so-called First Theater, a large playhouse built in European Style. The usher took us two good seats near the stage occupied by two ragamuffins, and asked the latter to give up their seats to us. Mr. Chang then paid him two dollars for two seventy-cent seats and explained that it is a little graft on the part of the ushers to place vagabonds in good seats until people who they know will tip them come to the theater. (Zucker 1925a:142)

劇場でよい席へ案内してもらった様子と案内役へのチップについて触れている。

また、京劇の音楽スタイルについて述べたあと、イラストを交えて(写真5、6)、以下に引用しているように伴奏楽器についても詳しく紹介されている。

On the whole the instruments are practically the same for all kinds of music. They are shown in the accompanying illustrations drawn for me by Chinese artist. The *hsien-tzu* is a sort of three-stringed banjo, the sounding box, of which is covered with a snake skin. The *yüeh-chi'in* (moon guitar) has four strings and a

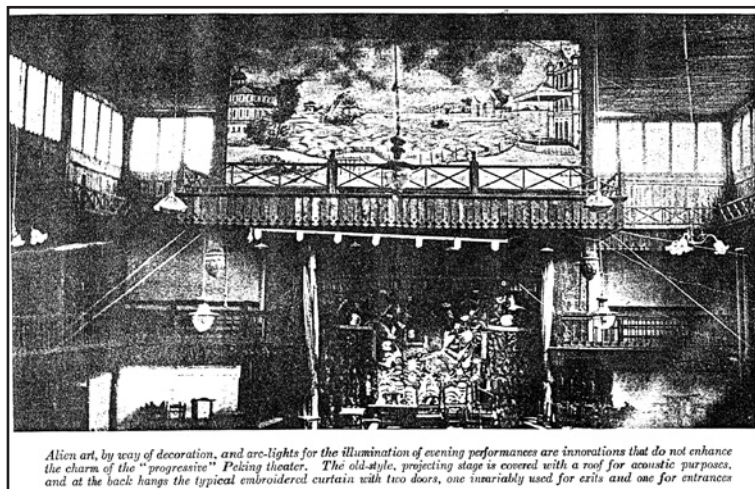
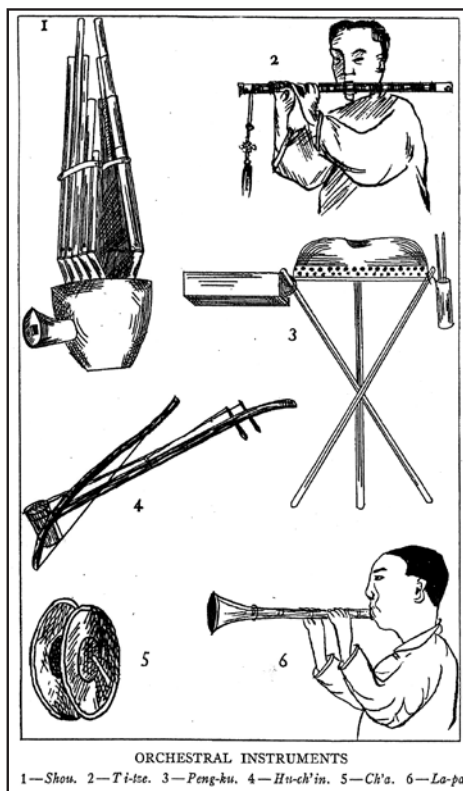


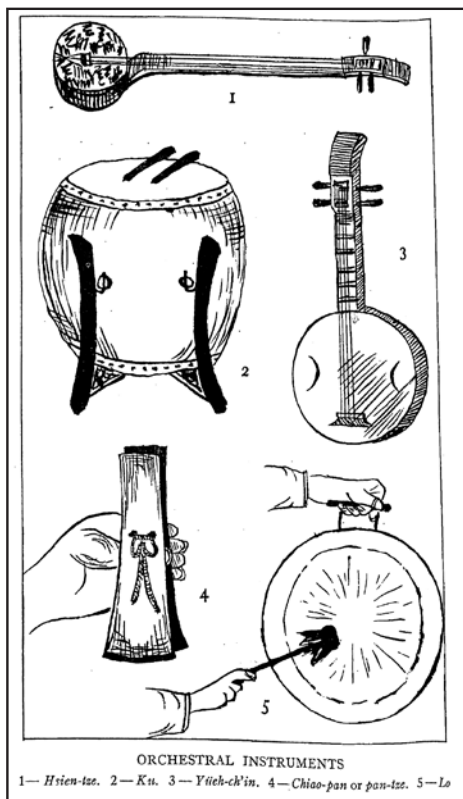
写真4 北京の劇場(出典: ZUCKER 1925 b : 311)

写真5 伴奏楽器1(出典: ZUCKER 1925a : 146)



wooden sounding-box. Other wind instruments in addition to the *ti-tzu* (flute) are the *shou*, resembling somewhat a bagpipe, and the *la-pa*, a brass horn used to announce the entry of great military personages. Instruments of percussion outnumber those of the other varieties. The *Ch'iao-pan* are two flat boards tied together with string, used by the leader of the orchestra to indicate the time. The *t'ang-ku* is a brass plate beaten furiously in battle scenes, as are also the *lo* and the *ch'a* (cymbals). The *peng-ku* is a drum made of a solid block of wood which gives piercing, high notes when beaten in a whirlwind tattoo by means of two thin sticks. The *ku* has a leather drumhead and resembles somewhat our kettledrum. It should be noted that the size of the orchestra and the kind of instruments employed vary a great deal. However, the above may serve to give an approximate conception of the Chinese theater music. Just as in much of our own earlier drama, emotional or poetic passages are sung by the actors on the Peking stage. (Zucker 1925a:148-149)

写真6 伴奏楽器2 (出典:
ZUCKER 1925a : 148)



西洋人にとって「耳ざわりな音楽」ではあるが、奏でる楽器についてコンパクトに説明されており、イラストをつけていることで、まだ楽器に関する英文の資料の少なかった当時の読者には役立つ記述であろう。

これに続いて役柄についても述べられている。また、『順天時報』紙上での役者の人気投票などにも言及している。

また、8) Mei Lan-fang – China's Greatest Actor では、名優梅蘭芳について詳述している。この項目のベースは、前述の *ASLA* に掲載された論述である。新たに、梅の背広姿および舞台写真3点が付加されている(写真7)。

そして9) *Analogies Between East and West* では、「I have often met with people who ask: "do the Chinese have the division of plays into tragedies and comedies?" and when they learn that there is no such division they feel this to be a great defect in the Chinese theater」という書き出しで、比較文化研究者の視点で、ギリシャ悲劇、そしてシェークスピアらを事例に、また、劇場の装置などについて、比較論を展開している。

音楽の方面では、演奏スタイルについて次のように述べている。

The stage direction "alarums" for the entry of a king or other important personage, which may never have been associated by the reader with anything definite at all, will be full of meaning to any Westerner who has heard the Chinese orchestra sound the *Leitmotiv* for the entry of a famous general. The Chinese orchestra sits on the stage in full view of the audiences, while in Shakespeare's day the upper stage was the normal place for the "noise". The use in the Elizabethan days of the word "noise" for both music and orchestra establishes another great similarity between the two theaters. In Shakespeare's day the music seems to have been confined chiefly to the intermissions between the acts and to occasional songs, while in the Chinese drama almost every emotional part is punctuated by song. It approaches close to opera in many cases in the number of lines sung by the actors. One division of Chinese plays is that into civil and military, and in the latter the fighting is always accompanied by a terrible din of brass, drum and string music. This frantic noise stimulates in the audience the excitement which the desperate contest in arms is supposed to arouse. As a fact, these military plays are very popular with the masses, and they take up fully half the program. (Zucker 1925a:203-204)



写真7 梅蘭芳（出典：
ZUCKER 1925a : 177）

以上、ZUCKER の単行本の著述から、音楽に関連する部分を中心に概要をまとめてみたが、*Asia* で紹介していた論調と同じく、演劇研究者でありながらも、京劇の上演空間で実際に鳴り響く音を聞いた実体験をしているがゆえに、丁寧に音楽に関する事項が描写されている。

音楽の形式、様式、そしてそのサウンドの違いは、当時の人にとってはカルチャーショックを起こすものであろうし、その表現は率直なものとなっている。

4 LEUNG の論述の概要

4-1 LEUNG、George Kin の執筆原稿の概要

図表 2 LEUNG, George Kin の著述一覧（仲万美子作成、兼参考文献表、網掛けは未入手）

年数	著者	タイトル	掲載誌名 巻、号数
1926a	LEUNG, George Kin	"The dramatic role of Kuan Kung as portrayed by Mr. Lin Shu-shen of the Kung wutai"	<i>The China Journal of Science & Arts</i> 5(1):4-8
1926b	LEUNG, George Kin	"The female impersonator of the Chinese stage"	<i>The China Journal</i> 5(4):164-174
1927a	LEUNG, George Kin	"The enjoyment of Chinese drama",	<i>The China Journal</i> 6(1):7-121
1927b	LEUNG, George Kin	"Dramas of the Three Kingdoms Period"	<i>The China Journal</i> 6(6):281-293
1927c	LEUNG, George Kin	"The Chinese actress : the woman who rivals on the stage the 'tan', or female impersonator"	<i>Asia</i> 27(12):1028-1034, 1040, 1042
1927d	LEUNG, George Kin	Mei Lan-fang (the man and his art)	<i>Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society</i> 58 : 57-69
1928a	LEUNG, George Kin	"The five incomparables of Peking"	<i>The China Journal</i> 9(3):111-116
1928b	LEUNG, George Kin	"The historical drama, "Wen Chi's return to Han"	<i>The China Journal</i> 9(6):270-275
1929a	LEUNG, George Kin	"Hsin ch'iao (the new tide): new trends in the traditional Chinese drama"	<i>Pacific Affairs</i> 4(4):175-183
1929b	LEUNG, George Kin	<i>Special plays and scenes to be presented by Mei Lan-fang on his American Tour</i>	Peking
1929c	LEUNG, George Kin	<i>Mei Lan-fang: foremost actor of China,</i>	Shanghai : Commercial Press
1930a	LEUNG, George Kin	"Mei Lan-fang"	<i>The China Journal</i> 12(1):5-9
1930b	LEUNG, George Kin	"Comedians of the Chinese stage"	<i>Pacific Affairs</i> 3(5):437-447
1930c	LEUNG, George Kin	"The sheng or male characters of the Chinese Stage"	<i>The China Journal</i> 12(6):319-325
1931a	LEUNG, George Kin	"The Ching or painted face characters of the Chinese stage"	<i>The China Journal</i> 13(1):55-61
1931b	LEUNG, George Kin	"The Chinese actress: social and dramatic factors in her slow rise to fame"	<i>Pacific Affairs</i> 4(5):394-407
1932	LEUNG, George Kin	"Mei Lan-fang in one of his plays. Charming Hsi-Jen"	<i>China Arts and Handicrafts</i> 1(4):14
1934	LEUNG, George Kin	"Melon-seed yang",	<i>Asia</i> 34(12):760-762, 764-767
1935	LEUNG, George Kin	"Cross-currents in the Chinese theater"	<i>Pacific Affairs</i> 8(4):433-438.
1936	LEUNG, George Kin	"The modern Chinese theater"	<i>Asia</i> 36(2):103-106
1938	LEUNG, George Kin	"The Chinese theatre"	<i>Chinese Mercure</i> 1:26-27.
1939	LEUNG, George Kin	"Personalities in the news ; Dr. Mei Lan-fang"	<i>The China Journal</i> 31(6):303

筆者が現在のところ参照できている欧文による LEUNG による梅蘭芳に関する論考の初出は、*The China Journal of Science & Arts* に掲載された "The female impersonator of the Chinese stage" である。タイトルが示すとおり、女性の役柄を男性が演じることについて、論じている。彼らは、後述することになるが、「京劇アメリカ公演」に際し、西洋人の立場から「京劇」ないし「梅蘭芳」をどのように、「西洋人に魅力的に見せる」か、そして「京劇」を理解してもらうかについて、多くの論考をとおして貢献を果たしたといえよう。その一例として、1929 年に刊行された *Mei Lan-fang: foremost actor of China* が挙げられる。同書第 1 章 The theatre of the Chinese people、3 章、The female impersonator of the Chinese Stage、5 章 Representative dramas of Mr. Mei は、彼の調査に基づいて執筆し、そして梅蘭芳や齊如山などによる中国語で記された文献を参考に全体を成したと note に記している。

次節では、LEUNG の雑誌に掲載された注目すべき論述について整理しておく。

4-2 LEUNG の定期刊行物掲載の論述

4-2-1 *The China Journal of Science of Arts* 掲載の論述

Leung は、図表 2 に記載しているように、*The China Journal of Science of Arts* に 1926 年に "The dramatic role of Kuan Kung as portrayed by Mr. Lin Shu-shen of The Kung wutai" と "The female impersonator of the Chinese stage" の 2 件、1927 年には "The enjoyment of Chinese

drama" と "Dramas of the Three Kingdoms Period" の 2 件、1928 年に "The five incomparables of Peking" と "The historical drama, "Wen Chi's return to Han" の 2 件、1930 年に "Mei Lan-fang" と "The sheng or male characters of the Chinese Stage" の 2 件、1931 年に "The Ching or painted

face characters of the Chinese stage", 1939 年には "Personalities in the news ; Dr. Mei Lan-fang" の 10 篇の論述を寄稿している。

「旦角」や梅蘭芳についての 6 件と他の役柄やテキストなどについて詳しく論じられている。これら英文による論述は欧米人にとっても中国演劇に関心をもつものだけでなく、「京劇」を知る上での入門的文献となったといえるであろう。本稿では、Leung が特に関心を寄せていた「女優」あるいは「旦角」について取り上げた論考を中心に彼の論点を整理してゆきたい。

1926 年に掲載された "The female impersonator of the Chinese stage" (Leung 1926 b) からみていく。タイトルにある "female impersonator" が示すように、西洋人にとっては大変興味をもつ「男性が女性の役を演じる」ことについて、紹介している。

論考冒頭は中国人、西洋人にどのように理解されるのかという、以下のような問いかけが記されている。

When one sex attempts to mimic the other, there usually arises a situation, at once entertaining, humorous and revolting, with a liberal sprinkling of other sensations. The imitation may be the whim of a passing moment; in rare instances it may be a hobby; but when one makes a profession of it, as does the *tan* or female impersonator of the old school of Chinese drama, it is not surprising to have some one ask: "What sort of person is this imitator of women? Why should a Chinese audience enjoy these distortions of nature, and to what degree would a European enjoy such a performance?" (Leung 1926:164)

すでに、世界的には殆どどの演劇が男性の役柄は男性が、そして女性の役柄は女性が演じる状況のなかで、この中国古典戯曲における「旦角」に興味を持ち、中国人と欧州人の「旦角」に対する相違点を次のように述べている。

First, it matters not whether the onlooker is Chinese or European, he will be displeased at the sight of a second rate actor attempting, in utter misery, to be dainty and feminine. On the other hand, when a supreme interpreter of female roles, such as Mei Lan-fang or Ch'eng Yen-chiu, steps upon the comparatively bare stage, and transforms it, by the sheer force of his grace, beauty, magnetism, into a scene redolent with feminine enchantment and beauty, often etherealizing that beauty, spectators the world over will concede that here is genuine art. For the European to enjoy through the eye alone there is ample colour and

grace—the swaying motions of feminine gait, long silken lashes that droop over seductive eyes, soft tapering fingers and deft hands that glide without apparent effort into unending symphonies of motion, and a hundred odd moments when the entire gamut of feminine emotion is expressed through the interpretation of the actor.

The Chinese spectator will see the foregoing and more; he will be critical as to pronunciation, pursuing some of the more expressive words to the very tail-end of the monosyllable in a determined effort to discover not only whether the star has done justice to the inviolable stage conventions, but also whether actor has put his own stamp of distinction upon the tail-end of that drawn out monosyllable! He will also look carefully in order to see whether the impersonator's bending movements possess sufficient “softness of grace” and any number of other points, which, if present in the person of one actor, make him worthy of stardom. (Leung 1926:165)

西洋人と中国人の、「旦角」を評価するポイント違いについて具体的に指摘している。それに続き、「旦角」も、「正旦」「花旦」「閨門旦」「彩旦」「老旦」「武旦」と細かく分類され、それぞれの特徴について説明を行っている。代表的な旦角俳優として前掲の梅蘭芳や程硯秋、尚小雲ほかを取り上げ代表演目など上演写真も掲載して紹介をしている。

当然のことながら、「旦角」として一流の男性役者の程硯秋が演ずることと、女優碧雲霞が演じる場合についての違いについて、次のように説明をしている。

When one begins to draw comparisons between actors and actresses as interpreters of feminine roles, he finds few obvious points to hinge his investigation upon, but any number of points of a tantalizingly elusive nature. To one unfamiliar with the work of female impersonators, it would undoubtedly seem repulsive for a man to attempt to mimic a woman to the last degree; that, indeed, is true in the case of mediocre actors who fill the audience with misery by their ludicrous attempts to be creatures of grace and beauty when they possess not a modicum of beauty, still less grace, and even less common sense. On the other hand, it is marvel how some great impersonators, as for instance Ch'eng Yen-chiu, can transfer over the footlights to the audience any number of the most exquisite feminine traits, true to the last detail, but at the same time retaining, as it were, an obvious dash of virile charm, which, contradictory as it seems, does not mar his feminine grace, but rather

intensifies and enhances the enjoyment of the spectators, who are ever mindful that the youth is overcoming the obstacles of sex and creating a verisimilitude of feminine charm and emotion throughout its entire range, often idealizing even commonplace actions. The less restrained members of the audience burst into a paeon of *hao* (bravos), not the loud earsplitting *hao* one thunders at a stage general, but a prolonged and gentle *hao*, with many a caress throughout the varying tone of the monosyllable.

(中略)

In both vocal and declamatory passages, it is generally evident that the male impersonators have more robust voices than actresses, who nevertheless score in the natural sweetness of their tones. Both kinds of singing are refreshing to the ear. Again, the fixed style of the male impersonator places his singing in a peculiar niche of art from which he can never be dislodged by the sisters of his profession. Since an actress is singing the role of her own sex, she may attain the heights of art, but has not so many obstacles as the actor of surmount.

(中略)

In order to bring out of the differences that one encounters in lighter and playful moods, we will pit the work of the same actress, Pi Yün-hsia, against that not the renowned youth, Ch'eng Yen-chiu. Again, the actor and actress must act through the inescapable stage conventions to place the stamp of this art and personality upon the role. Ch'eng Yen-chiu and Pi Yün-hsia do succeed admirably in acting through the conventions, and achieve whatever they set out to do, although the esthetic pleasure produced by each is totally different. That created by the actor, though redolent with feminine charm, possesses a touch of virility; while that created by the actress is not only naturally feminine but supremely so. (Leung 1926:171-174)

最高のレベルの技量を持つ程硯秋のような役者が演じると「好(ブラボー)」と声がかかるものの、女優が女性の役柄を演唱しても男優を超えることは十分に可能であり、それぞれが演じる事による美的満足度は全体的に異なるものであるという見解を述べている。

次に、1930年に掲載された、“Mei Lang-fang”は、次項で言及する *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 掲載の “Mei Lan-fang (the man and his art)” (Leung 1927d) の記事および次節で言及する彼の単行本 *Mei Lan-feng* を引用しながら、梅のパーソナリティと演技力の紹介が行われている。

冒頭では、北京公演の『白蛇傳』の上演風景から中国人の聴衆と西洋人の聴衆にとっての梅の演技の受け取り方の違い、そして中国の京劇の本質について次のように記している。

From the point of view of a Peking audience, the falsetto, that shrill and highly stylized manner whereby men imitate the voice of women, is pleasing.

The casual foreign visitor, while he will be impressed by the strange beauty of the actor's grace, will often be intrigued, if not disturbed, by the extremely novel falsetto. On the other hand, the student of dramatics will be amazed at the perfection with which the theatrical arts blend: recitation, dancing, posturing and gymnastic display combine to weave a harmonious pattern.

The same scene well illustrates the highly conventionalized practices of the Chinese stage. It is very evident that realism is sacrificed in order to achieve stylized beauty. The entrance of two snake maidens each carrying an oar, while singing and swaying gracefully to suggest the motion of the boat, gives clue to the kind of make-believe to be found in Peking drama. The use of the artificial voice with its intricate technique, the ballet-like effects created by posture when a spirited fray is on, or the individual display of lance swinging—these and other points epitomize the essence of Chinese drama. (Leung 1930a:5-6)

Leung が梅の書齋で中国文献を閲覧していたとき、日の光落ち始めると、電気スタンドをつけてくれた梅の思いやりのある人柄に触れたエピソードを含め、彼の経歴に言及している。

また彼の優れた舞踊の技について次のように言及している。

It is characteristic that many of the postures are held, especially at the end of sung measures when the actor may pause, wrapping a sleeve about his wrist, pointing a finger downwards, or posing aloft a duster of horsehair. These postures have titles, given them during the dynasties. Mention of a few only will offer a clue to their character: Solitary Shadow, Luminous Cloud, With the Wind, Sportive Phoenix, Frightened Swan, and hundred of others. (Leung 1930a:9)

そして、その代表作と典型的な舞踊は、"The Heavenly Maiden Scattering Flowers" (「天女散花」) の綢舞、"Ma Ku's Birthday Offering" 『麻姑献寿』 "Chang-O's Flight to the Moon" 『嫦娥奔月』, "The Goddess

Shang Yuan"『上元夫人』の袖舞、"Hsi Shib"『西施』の佯舞、"The King's Parting with his Favourite"『霸王別姫』の剣舞、"The Goddess Shang Yuan"『上元夫人』の拂舞、を挙げている。

1939年には、"Personalities in the news ; Dr. Mei Lan-fang" が掲載されている。同稿では、彼の簡単な経歴が記されており、やはり舞踊に貢献をしたこと、日本やアメリカツアーについてコンパクトに紹介されている。

では、次項では、他の定期刊行物に掲載された論考について整理しておく。

4-2-2 ASIA、*Pacific Affairs*、*Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 掲載の論考

Asia には、1927年に "The Chinese actress : the woman who rivals on the stage the 'tan', or female Impersonator、1934年に "Melon-seed yang" そして1936年には "The modern Chinese theater", の3件が、また、*Pacific Affairs* には、1929年には "Hsin ch'iao (the new tide): new trends in the traditional Chinese drama", 1931年に "The Chinese actress: social and dramatic factors in her slow rise to fame", 1935年に "Cross-currents in the Chinese theater" の3件が掲載され、1927年には *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* に Mei Lan-fang (the man and his art) が掲載されている。

Asia に掲載された "The Chinese actress : the woman who rivals on the stage the 'tan', or female Impersonator" (Leung 1927c) でも、タイトルに示されているように、梅蘭芳や程硯秋などの「旦角」と碧雲霞「女優」の上海での演技、また京劇の音楽について言及している。

上海の劇場を訪れた時の様子について、次のように記している。

The Kung Wutai, although not antiquated, is far from being ultramodern. Viewed from the street, its façade of red brick suggests a "foreign building" ; but, as soon as we enter, we discover that the theater is bewilderingly different from a western playhouse. Some Americans might exclaim: "the place is like a barn! Why don't you do something about it?" I myself must confess that, although I grew up in the West, I have at times been so completely fascinated by the drama and the glittering actors at the Kung Wutai that, if reasons exist for complaint about the place, I have been unconscious of them; now I soon forget everything else and turn to the play.

(中略)

Extra lights are turned on; from above and from the sides arc-lights blaze upon the shimmering surfaces of the gold-thread hangings.

Attendants run swiftly down the aisles to place baskets of flowers at the sides of the stage. The entire orchestra is changed. Passing his bow over the strings of his quaint wooden instrument, the *hu-chin*, the main accompanist fiddles a tune strange to American ears but of a tempo so irresistible that feet begin to move. High, sweet and flute like trills from behind the curtain a measure of lilting minors. Recognizing at once the voice of its favorite, the audience shouts a thunderous ovation of “*Hao!*” — “*Brava!*” . Acting tonight in the perennially popular drama “Heavenly Maiden Scattering Flowers” —*T'ien Nü San Hsia*— Miss Pi Yün-hsia moves slowly upon the stage, while attendants hold high over her dainty head great long-handled gold fans, which are used for Buddhist divinities but are strangely like those in ancient Egyptian bas-reliefs. Her full-length coat of heavy gold thread brings out to perfection her flower-like features, cherry lips and brilliant eyes. Because of her springtime youth and fragrant beauty the audience applauds once more. (Leung 1927c:1029)

女優が舞台に戻ってきたことに関心を擁き、北の京劇、南の越劇について、「旦角」と「女優」の差異について、次のように述べている。

The Southern, or Cantonese, and the Northern, or Pekingese, are distinct schools of acting. In all-female companies, girls interpret every role from the wife and mother to the lover, villain and general. When the Northern and the Southern school are closely compared, the product of the Northern school is found to be the more finished. But, though the Peking actress is an extremely dainty creature, the Southern prima donna possesses a natural ease that compensates for many of her shortcomings. As for stage -fighting, the Southern star is far inferior; she executes fisticuffs as if playing “pat-a-cakes” and manipulates weapons child-fashion. The brilliant military actress of Peking is an expert in intricate gymnastics, such as breath-taking twirls of the body and exciting synchronizations, in which a sharp-pointed weapon is rotated on all sides of an opponent's head, missing it by a well-calculated fraction of an inch. As for singing, it is with much strength and with an abundance of falsetto technique that the Northern songstress trills a melody; the Southerner sings in a simpler manner, relying more on natural tones. (Leung 1927c:1030)

Leung は、このあと梅蘭芳の研究を深めていくなかで梅の歌唱を優れ

た技巧に裏づけられたものであると高く評価することになるが、この時点では、西洋人にとっては、上記引用文の後半で記述されているように、裏声の歌唱での京劇の「旦角」によるバイブレーションのかかったものより、越劇の女優による自然な歌唱に関心が傾いていることは興味深い。

Pacific Affairs には、1931 年に "The Chinese actress: social and dramatic factors in her slow rise to fame" が掲載されている。この論述は、前掲の 1927 年に Asia に掲載された "The Chinese actress" の改訂稿である。論考の要点は、(1) The banishment of women from the theatre; (2) the firm footing gained by men in feminine roles; (3) the deep-set belief that the commingling of the sexes is undesirable in the extreme; (4) the unusually low quality of the art of actresses; (5) exceptional women who have achieved success; (6) an analysis of the work of actors and actresses in similar roles の 6 点である。

では最後に、Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society に掲載された "Mei Lan-fang (the man and his art)" の中から、梅蘭芳の演技、そして彼の演技における音楽的側面などについて言及した箇所をみておきたい。この記事は、他の論考と比べてもかなり長文である。この論考は、1926 年 11 月 15 日から 12 月 31 日までの上海での興行をレポートしたもので、「King of Actor」という表現を使い、また新聞では「the widely feted idol had arrive, had actually been photographed, and had taken up his quarters on Thibet Road」と引用しているように (Leung 1927d:57)、上海の観衆に熱気をもって歓迎されたことが言及されている。そして彼の「旦角」としての技量について、次のように記している。

Even a newcomer to the Chinese theatre, unless absolutely indifferent to art, who casually attends a performance by Mei Lan-fang, can hardly believe that the dainty heroine is not actually a maiden, and a most charming one. If the drama be a new one, there will be dances of the softest feminine movement; if the work be operatic, the actor will maintain the strict but not unpleasant demeanour of a model woman of former generations. The action, the expression of the eyes, the grace of the wrists and fingers, and the faultless manner of walking, as well as a captivating stage-presence, will delight the European. But the high, sometimes shrill, falsetto voice, with its intricate technique of artificial tones, may prove strangely novel to the unaccustomed ear, although this style of singing offers much for the student of music. The beauty of the falsetto depends on the artificial production of a series of tones, the rhythm invariably being striking and attractive. An indefinable something, which endears the actor to the masses, never fails to reach the spectator; and that quality may be better appreciated by considering

some of Mr. Mei's dramas, the man himself, and his contributions to the art. (Leung 1927d:58-59)

上記引用の実線部分[筆者付記]の表現にあるように、ヨーロッパ人は、所作、目の表現、腕や指の表現力、足の運びなどその舞台上での動作に喜びを感じるが、波線部分での高く、辛らつな、芸術的には高度なテクニックを駆使した甲高い裏声は、慣れないヨーロッパ人の耳には奇妙で奇抜なものと映るが、美しい裏声は、「the artificial production of a series of tones, the rhythm invariably being striking and attractive」によって裏打ちされたものであると表現している。前章で言及した ZUCKER の論考でも言及されているよう、梅の演技力の素晴らしさは欧州人にも理解され受け入れられるものであるが、「裏声」の唱法には、深い理解が必要であることに言及が及んでいる。

同論考では、上海公演の初日の演目『御碑亭 The Pavilion of the Royal Monument』について言及し、「青衣」について「品行方正な女性を描く様式化された型」で、「singing」が不可欠な要素であると述べ、衣装、所作、「唱」について以下のように記している。

The long skirt and the blue coat with its trailing sleeves is the proper costume for this gentle type. Yueh-hua's running in the rain, her dainty action in brushing off the imaginary water from the clothing, and her timidity on discovering the approach of a stranger are characteristic of *ch'ing-i* technique, as is the intricate singing with its well modulated tones, striking rhythms, and brilliant legatos in the lower register. (Leung 1927d:60)

それに続き、11月19日の公演『虹霓関 Hung-I Kuan, Rainbow Pass』では、梅が「武旦」と「花旦」の二役を演じたことについて言及している。

またそれに続き、梅が古典のレパートリーだけでなく、1911年の日本公演でも注目された彼が編み出した古装スタイルの作品との関連では、代表的な研究対象となると、次のように述べている。

If the sedate *Ch'ing-i* type and the vivacious *hua-tan* type compose the bulk of an ordinary impersonator's *répertoire*, while some include the roles of the *wu-tan* or military type, Mr Mei is not only past master of these, but has also created what is known as the "Mei School" of ancient costume-drama, in which are combined the operatic element of the *ch'ing-i* and the acting qualities of the *hua-tan*, as well as an

occasional dance. Two ancient costume-dramas, always linked with Mr. Mei's name, are "The Heavenly Maiden Scattering Flowers" (*T'ien Nu San Hua* 天女散花) and "Tai-yü Burying The Blossoms" (*Tai-yü Tsang Hua*, 黛玉葬花). Recently "The Life of Yang Kuei-fei" (*Tai-chen Wai-chuan* 大真外傳) has been well received by the public in Peking and Shanghai. Since of the forty-two days of his engagement, fully ten were devoted to the showing of the four instalments of "The Life of Yang Kuei-fei," this ancient costume-drama is a fitting and representative type to study. (Leung 1927d:62)

さらに「歴史、小説、詩文は、ドラマとして豊富な素材を持ち、梅蘭芳の演技力を分析するだけでなく、大衆の好みかどのようなものであるかを理解すること、またドラマの顕著な特徴を簡単に接することが出来るものとして、この適応の結果を研究することも興味深い」(Leung 1927d:62-63)とのべ、『大真外傳』の特徴について言及している。

また、中国人の『廉錦楓』と『玉堂春』における梅の演技に対する、以下のような評文を引用している(出典は記載なし)。

Of the new ancient costume-drama, "Lien Chin-feng" (廉錦楓), one wrote: "His stage walk was graceful. His make-up, little short of divine, emphasized his natural beauty. His voice, sweet like that of the oriole, was followed so perfectly by the accompanist that the combination exemplified the saying, 'For the full expression of its beauty, the peony relies on the contrast produced by its verdant leaves' ... Mei, in the marine setting, sang and danced about with movements suggestive of swimming amid the crystalline palaces of the sea..." Of the operatic work, "Yu Tang-ch'un" (玉堂春), another wrote: "His voice, from the first note to the last, was clear like fragments of jade without blemish, while his tones of intense grief deeply moved the audience ... Finest shades of feeling were expressed... His enunciation was clear and mellow, his manners the height of refinement; thus, it is no wonder that applause, endless like a strand of pearls, was heard..." (Leung 1927d:65, 中略は原著者による)

中国人から見た梅の演技力、「歌唱力」を、彼もよく看取していたことも、この引用から理解できる。そして、梅の舞台上での演技者としての紹介だけでなく、彼自身が直接梅と出会い、「花を育てたり、鳥や昆虫を飼育することが好きで、科学的な発明にも関心があり、動画のアクションを好み、女性心理学を学び、歴史的な衣装について鋭く調査

もおこなう」など彼の舞台人ではなく日常の側面についても記している (Leung 1927d:66)。

また、日本公演前の彼の崑曲の見直しについて果たした彼の様子を、上海興行での梅のマネージャーから入手した経歴書から次のように紹介している。

“Since he regretted that ancient musical drama had fallen into desuetude and that the dance had been lost, he, with the aid of sympathetic friends, set out to produce ancient costume plays, based on the old style but with original musical scores, also combining ancient and modern Chinese dancing …thus establishing a new school…Twice he toured Japan and received loud acclaim. (Leung 1927d:67)

さらに、” He is fond of literature, painting, and the companionship of scholars…Poet-friends write verses in his glorification whenever he produces a new drama.” (Leung 1927d:67) を引用したあと、彼の中国人の評価と欧州人の評価、そして梅の音楽的側面の功績について下記のように論じている。

Since the man is devoted wholeheartedly to his art, it is not surprising that he has made many contributions to the old drama. Of interest to the Chinese *literati* is Mr. Mei's revival of ancient Chinese music, while Europeans commend him for his historically correct costumes, his creations in the dance, and his interchange of ideas with western artists.

Among other musical contributions, Mr. Mei makes use of simple folk-songs as well as original arias composed in accordance with classical models. His private orchestra is the best of its kind. The rich and heavy tones of stringed instruments give the solos a beautiful setting, while the leading accompanist, the youthful son of Wong Feng-ching, is a master at improvising flourishes, when desirable, for every note of the measure. In the drama, “Tai-yu Burying the Blossoms,” the voices of the spirits of the flowers and the spirits of the birds were an exquisite combination of wind instruments, seldom, if ever, heard elsewhere. In very modern Chinese theatres, Mr. Mei sometimes succeeds in removing the orchestra from the stage. It is rumoured that he also expects to introduce the violin and the piano in his work. Personally, I think the old instruments should continue to be used in plays written especially for that purpose if used at all. (Leung 1927d:67-68)

上記のように、梅の音楽面の改革に言及している。さらに、舞踊の上演の仕方や、当代の西洋の舞踊家との交流についても次のように記している。

In the matter of the revival of old dramas and the use of the historical costumes, whenever possible, Mr. Mei has spared no effort or expense. The current custom is to present from a long work the most popular fragment, as if a European theatre were to present merely the court scene from "The Merchant of Venice" or the chariot race from "Ben-hur." Mei, however, is presenting some of the better old long dramas in their entirety, often reviving plays more or less neglected by commercially-minded producers.

Mr. Mei's revival of the dance has brought him favour from the Chinese public and praise from foreign artists. When one witnesses the great moment in "The Goddess of the River Lo" (Lo-shen 洛神), he sees that Mr. Mei has linked together once more song and dance as it was in the olden days. Dancing had, since the T'ang Dynasty, been divorced from singing, which actors cultivated to the exclusion of the former. Such artists as Miss Ruth St. Denis, Mr. Ted Shawn, and Mr. Hans Weiner have had with Mr. Mei pleasant interchanges of ideas. (Leung 1927d:68)

同稿の最後には、アメリカツアーは、世界の芸術を研究するための使節団であり、演目も「文」「武」両方の作品が用意され、英語、フランス語、日本語で書かれた解説書も作成されることなどに言及している。しかし、この公演がエリート層には理解されるであろうが、一般大衆にも受け入れられるためには、広告代理業者も必要であり、"someone who is acquainted with Chinese and European drama, as well as foreign taste, to modify the decisions which are being made" など事前の対策が成功をもたらすであろうと述べている (Leung 1927d:68-69)。

以上この論考では、梅の上海公演を鑑賞するとともに、梅との交流を通して彼の人となりそして彼の演技力、彼がおこなった多様な試みについて詳述したものとなっている。

次節では、前掲の引用にも言及されていた、アメリカ公演用の英語による、梅蘭芳と京劇の導入のための、1929年上海商務印書館から刊行された LEUNG の著書 *MEI LAN-FANG* 梅蘭芳について整理しておきたい。

4-3 LEUNG の著書 *MEI LAN-FANG* 梅蘭芳について

MEI LAN-FANG は、梅蘭芳らが1930年に半年間にわたるアメリカツ

アーのために編纂された梅蘭芳と京劇に関する入門的な英文による刊行物である。

構成は、第1章が The Theatre of the Chinese People、第2章が Memoirs of Mr. Mei Lan-fang、第3章が The female impersonator of the Chinese Stage、第4章が Mr. Mei's Contributions to Chinese Drama、第5章が Representative Dramas of Mr. Mei、第6章が The foreign Friends of Mr. Mei Lan-fang、第7章が Mr. Mei Lan-fang in Chinese Eyes、そして Appendix と Index からなり 132 頁の大部なものである。これらの内、第1, 3, 5 章が Leung による執筆稿である。そして、すでに言及してきたように、彼が各種の雑誌に寄稿した稿を基にしたものである。

第4章では、彼、あるいは芸術仲間とともに編んだ作品が、1919 年の『鄧霞姑』『牢獄驚鴛』1914 年の『嫦娥奔月』、1915 年の『黛玉葬花』、『一縷麻』、1916 年の『千金一笑』、1917 年の『天女散花』、1918 年の『木蘭從軍』、1919 年の『麻姑献寿』『童女斬蛇』『紅線盗盒』、1920 年の『上元夫人』『霸王別姬』、1921 年の『西施』、1922 年の『廉錦楓』『洛神』、1925 年の『太真外傳』の概要が簡潔に紹介されている。

また付録篇では、京劇を観賞する上での基本的な知識が修得できるように配慮されており、＜主要な役柄＞＜崑曲、徽調、皮黄＞＜曲の構成＞＜所作事＞＜衣装＞＜冠、靴＞＜髯＞＜小道具＞＜楽器＞の解説と写真が掲載されている。

5 Edward C. Carter によるアメリカにおける梅蘭芳の評価

1930 年の梅蘭芳率いる京劇アメリカツアーの主要な記録として刊行された出版物としては、齊如山監修の『梅蘭芳遊美記』（北平商務院書館）と CHANG, P. C. 編集による *Mei Lan-fang in America reviews and criticisms* (Tientsin) が挙げられる。両署をもとに拙稿「京劇への異文化からの視線とその意義」（仲 2001）、「東アジアの総合芸術に対する異文化理解の意味——20 世紀初頭の京劇、歌舞伎の海外公演を事例として」（仲 2004）で言及しているので、本稿では、*Pacific Affairs* 掲載の Edward C. Carter による、“Mei Lan-fang in America”、で言及されているアメリカツアーでの彼の演技について言及しておく。

冒頭で、アメリカの中国協会の本公演に関する表明について、以下のよう言及している。

The China Institute in America expressed the hope in advance that the results of his efforts might be to cause a critical re-evaluation of the criteria by which the excellence of histrionic art is measured, to initiate a new interest in the culture of the oldest living nation, and thus serve in some measure to lessen the gap between the apparently diametric

form of an art which contributes its civilizing influence to all races and peoples. That this hope was more than realized was recorded thus by the San Francisco *Chronicle*, toward the end of his American visit: "He has been an ambassador no less than a player and has done more to give American some sympathetic understanding of his race than reams of diplomatic correspondence could do." No citizen of any country could seek a greater aesthetic stimulus than to secure a visit from Mei Lan-fang. (Carter 1930:827)

文化大使としての役割も果たしたことに、在米中国人の満足感が表現された言葉でもある。さらにニューヨークでの聴衆には、あらかじめ予測された、ニューヨーク在住の中国人、中国のアメリカンの友人、その夜出演していない俳優、何度も来聴した演劇評論家、そしてブロードウェイの人々以外に、Great White Way から 49 番通り劇場につめかけた観衆は想定外の観客であったことも記している (Carter 1930:827)。

そしてアメリカ公演の成功の理由については、次のように分析している。

His success with American audiences was presumably due to many causes. Here was a personality of rare beauty, reinforced by the rigid discipline of years of arduous training, which had resulted in something very close to artistic perfection. Whether it was the use of the head, the grace of the neck, the movement of the shoulders, the inexpressible charm of the hands, the swing of the waist, the animation of the stage walk, the emotions of the eyes, or finally the use of the sleeve—every medium of expression was a sheer joy to behold. There was so much in every performance that one could well have gone one night just to watch Mei's eyes, another to watch his hands, another to witness the essence of free beautiful motion as he moved about the stage.

By this time every one knows why for so many centuries men have taken the place of women on the Chinese stage. Since the drama cannot exist without the female character, there was no other solution except to train young men to impersonate the other sex. And because in the Chinese as well as the western drama the woman is often the more important character, the female impersonator on the Chinese stage fills the most important position. Throughout the history of Chinese drama, the female impersonator has been the absorbing figure. (Carter 1930: 828-829)

上記引用の前半の言及内容は、すでに前節で言及した LEUNG の評価の着眼点と一致している。後段の着眼点は、西洋の演劇においても登場人物としての女性の存在の大きさが、京劇でも同じであり、さらにその表現者として「旦角」を男性が演じてきたことの意味に着眼したものである。さらに、その表現には梅は多くの点において、西洋人観衆に受け入れてもらうための努力が必要であったことについて、下記のように指摘している。

He was speaking an incomprehensible language using a high falsetto voice, singing with a musical accompaniment that most westerners have been reared to regard as grotesque. He appeared on a brightly lighted stage, without the relief of softer tones and changing illumination. He was acting plays utterly foreign in construction and subject matter. (Carter 1930: 829)

さらに彼の人気の秘密については、次のように分析している。

What, then was the secret of his popularity? Was it perhaps only due to a fad of the moment for something quaint and exotic? It is certainly true that it became the fashionable thing to go to see his plays. It is perhaps also true that many of those who had heard him praised went to see him, fascinated by the prospect of something strange and “different.” But having once seen him, they remembered him, not because he was quaint and foreign, but because there was something universal in his art, which transcended the barriers of language, custom and years. In the Chinese drama, which Mei Lan-fang interprets, the essence of reality is purified and distilled into stylized symbolic forms, and then the symbols themselves are developed, embroidered and intensified. Here the theatre achieves the rare union of intricacy of detail with an art which has discarded all unessentials. It is this achievement which must be largely responsible for Mr. Mei’s appeal. The grace and restraint of his movements are part of the elaboration and intensification of the symbols; and most of us, though we may not always realize it, are moved by the underlying truth which these heightened tones reveal. Mr. Mei embodies a quality of universality, not by mere generalization but by a sublimation of the essentials in every mood and situation he presents. The desire for this crystallization is not peculiar to the Chinese. We ourselves seek it. (Carter 1930: 829-830)

上記内容以外に、彼がツアーを成功させた背景として、彼のブレインの存在があると述べている。前述のアメリカツアーの記録本を編集した天津の南海大学に奉職している P.C. CHANG を始め、在米の多くの知人との交流があり、かつ梅の礼儀正しさも好印象を与えたのである (Carter 1930: 830)。

ニューヨークの新聞や雑誌に掲載された E.K.Moy 編集の “What New York thinks of MeiLan-fang” という彼の演技に対する評文集より再引用している。本稿では、Chang 編集の評文集に掲載されていない、評文を以下に引用しておく。

Mei Lan-fang reaches across a barrier of language—and I have not seen any one since Moissi who reaches so far across. What probably will strike you about the acting of China’s greatest player will be its amazing universality. You will discover that, with glances and movements of the hands, with the undulating grace of his body and even with the inflections of his voice—he makes you understand most of what he means, although you do not understand one of the sounds that he utters.

Richard Lockridge, New York *Sun*

(Carter 1930:832)

The sort of performance Mei Lan-fang brings is the grand opera of the Far East, and as he interprets it with his skill and grace, one finds it not hard to imagine why it is treasured by the followers of this “Foremost of the Pear Orchard,” who is said to have more devotees than any of our screen idols.

Monroe Lathrop, Los Angeles *Evening Express*

(Carter 1930:832)

おわりに

本稿では、1920年代から30年代にかけて、中国に滞在経験のある、ZUCKER と LEUNG という比較文化などの研究者が、上海や北京で上演された中国の京劇をどのように観劇したか。そしてその演技者、とくに「旦角」を演ずる男性俳優の演技力そして劇場空間をどのように、分析したかについて考察した。あえて本稿では、どのように英語で表現しているかと言う点を記録するために原文のまま引用しながら、整理を行った。そして、20世紀の世界的な名優である梅蘭芳の演技に焦点を当て、論考を選択した。

LEUNGの方は、それ以外の論考を含めると20篇余りになり、10年の経過を経ていることもあり、梅の演技力に対する評価の変化も見出す

ことができ、また、男性が女性を演じる伝統的な上演の特質だけでなく、女優が女性を演じる事にも言及しており、当時の中国の演劇界の変化をも観察していることが明らかとなった。そして、梅蘭芳が率いる 1930 年のアメリカツアーに向けた英語による解説本となった *Mei Lan-fang* の編集にも携わっていた。また梅の舞踊の側面に非常に高い関心を持っていることも明確となった。

このアメリカツアーには、梅のブレインである齊如山との共同作業を通し、積極的な関与の足跡を検証することができた。アメリカツアーに向け数年をかけた企画のなかで、中国に滞在した「西洋人」の視点、観点が、中国人ブレインや梅蘭芳にもよい影響を与えていたことが推察できる。今後は、アメリカでの各種評価、すなわち中国に滞在したことのない欧米人の演劇研究者との視点に差異があるかについても研究を深める必要がある。現に、天津南開大学に奉職していた P.C.CHANG 編集の評論集に収載されていない評文が、*Pacific Affairs* 掲載の論考で、Edward C. CARTER が引用していることも明確になったので、在米の中国系研究者の研究成果も参考にしつつ、当時の劇評の再調査も必須かと考えられる。西洋人といえども梅の内側の関係者により選別された評文だけでは、アメリカツアーの評価を中立の立場で評価できないからである。

もちろん、文化大使としての梅の業績は、すでに入手した資料から読み取ることができるが、今回の資料の検証は、あくまで、中国内に居した西洋人の評価に基づくものである。今後の研究課題としては、アメリカの当時の演劇を取り巻く文化的、社会的コンテキストの分析、当時のアメリカの演劇／舞踊／音楽界の演技者の視点も取り込んだ分析を行い、考察を継続することにあると考えている。

(英文資料以外の参考文献)

仲万美子

1995 「1930 年代初頭の文化触変期における中国劇学の諸相を雑誌類から探る試み——『劇学月刊』と王泊生中心に」『表演』3: 24-44.

1997 「日本・中国・西洋音楽文化の重層的対話」(博士(文学)学位取得論文、大阪大学)。

2001 「京劇への異文化からの視線とその意義」『民族藝術』17:132-137.

2004 「東アジアの総合芸術に対する異文化理解の意味——20 世紀初頭の京劇、歌舞伎の海外公演を事例として」日本音楽学会創立 50 周年記念国際大会プロシーディングス『音楽学とグローバリゼーション』110-113

拉戲はなぜ生まれたのか？

——民国前期の音享受に関する一考察——

尾高 暁子

1. はじめに

拉戲とは、京劇をメインとする伝統劇の歌やせりふを、擦弦楽器で肉声そっくりに模倣する芸能である。実際には模倣の対象は伝統劇とはかぎらず、語り物や民謡、鳥や獣の鳴き声、他の楽器音にいたるまで、あらゆる音響をふくんだ。21世紀の今日ではごく一部の地域に名残をみるにすぎないが、1920-30年代には中国の都市部を中心に一世を風靡した。ことに上海では寄席芸としてのみならず、アマチュア組織が催す同楽会や遊芸会でおなじみの演目であった。こうした席ではプロの芸人にも声がかかったが、プロはだしの腕前で喝采をあびるアマチュアもいたのである。当時の上海では、娯楽は現代人が想像する以上に重要な社会的役割を期待されていた。アマチュア組織は娯楽を介して成員の親睦を促し、彼らが頻繁に開催する募金目的の遊芸会では、多くの観客を動員する力を求めた。こうした切実な目的のために多彩なプログラムが準備されたが、そこには爛熟期にあった京劇や、これに付随する諸芸能ももちろん含まれた。拉戲もその一つである。

拉戲の奏者は芝居の唱腔を行当や流派の違いに応じてひきわけ、場合によっては伴奏まで一人でこなす。それもたった一挺の擦弦楽器を用いてである。また世界広しとはいえ、擦弦楽器で多様な音響をここまで徹底的に模倣する芸能は、おそらく他に例をみない^[1]。国楽大師と称される劉天華も1922年に北京で三弦拉戲を学び、自身の二胡作品の創作の糧としたといわれる^[2]。拉戲の芸態は劉にとっても注目にあたいする存在だったのだろう。

しかし拉戲はそのマイナーさゆえに、これまで考察の対象にはならなかった。第一に、拉戲は芝居の人気に便乗した「物まね芸」であること。民国期には他にも戲謎相声（芝居をネタにする漫才）や双簧（一種の二人羽織、しばしば芝居ネタで笑いをとる）など、芝居と一連托生の諸芸能が流行したが、いずれも二次的な芸として消え去る運命をたどった。第二に、拉戲は言葉をともなわない音真似であること。このため語り物でもなく器楽とも呼べない雑芸として、位置づけは曖昧であった。第三

[1] アフリカのサバンナ地帯にも、楽器音で語りを模倣する太鼓ことばや笛ことばが発展し、日常会話から歴史物語までを表現する〔川田 1988: 35〕。同地帯も声調言語を用いるので、言語習慣と楽器音の表現方法との関連性を指摘する者もある〔Hughes 2000〕〔Tsukada 1995〕。しかし拉戲ほど模倣対象が広く徹底した表現は、おそらく他地域に例をみない。

[2] 劉天華は、1922年北京大学音楽伝習所講師として北京に赴任した。その後、京劇や大鼓、三弦拉戲を学んだ〔劉 1997: 239〕。通説では鳥の囀りを模倣する二胡曲「空山鳥語」は、拉戲の技法をもとに作られたという。ただし同曲の初稿は1918年にすでに存在し、来京後の学習が直接影響を及ぼしたのかは不詳。

に、拉戯の担い手の多くが貧しい盲目の芸人であったこと。社会の底辺から生まれた際物的な芸能として、まっとうな芸術を相手にする者からは冷ややかな視線をあびがちであった。このため拉戯芸人の活動記録もきわめて乏しいのである。

本稿はこの拉戯にあらためて目を向け、拉戯の生成をとおして当時の伝統芸能の状況をふりかえり、民国前期における音文化の動態をさぐる。最初に楽器音による模倣芸の系譜を俯瞰してから、拉戯生成の経過を整理する。ついで拉戯隆盛の拠点であった上海のアマチュア組織が諸活動で拉戯をどう享受したか確認する。対象とする時期は、拉戯が出現する1920年ごろからブームが下火となる1930年代半ばまでとし、おもに『申報』本埠増刊版の団体消息記事から、主要な拉戯芸人と市民活動の足跡に光をあてる。あわせてこの特異な芸能が急激な発展をとげた背景について、基本的な検討を加えたい。

2 咋戯・吹戯・吹唱—気鳴楽器による模倣芸の系譜

拉戯について記述する前段階として、ここではまず中国で発展した楽器音による模倣芸の系譜を概観する。中国の民間芸能では、楽器音による模倣芸は二つに大別される。

第一が咋戯・吹戯・吹唱などと呼ばれるタイプで、唢呐や管子などダブルリードの気鳴楽器で主奏し、打奏楽器群や擦弦楽器をともなう。現在の分布地域は山東、山西、河南、河北、遼寧など北方各地にまたがるが、遼寧省（とくに大連）には山東省から伝播したと考えられるため、実質的な中心は華北一帯といえるだろう。同地域に共通するのは、唢呐の故郷とよばれる山東省をはじめ、ダブルリード楽器の根拠地であることと、ダブルリード楽器で主奏するアンサンブルが、冠婚葬祭や年中行事に欠かせないことだ。

咋戯を『中国音楽詞典』は次のように説明する（以下ブラケット〔 〕内は筆者の補）。

咋戯、〔中国〕北方民間器楽の演奏形式。口哨〔ダブルリードの意〕あるいは咋哨と声を一緒に発音して人声を模倣し、よく知られた伝統劇の唱段を演奏する。咋哨は普通の唢呐のリードと同じだがやや大ぶりで柔らかく、3センチ前後の侵子（先が少しすばまった銅製の管〔いわゆるオーボエ属のステープル〕）に差し込んで吹く。演奏者は模倣する旋律の種類によって、瓢箪や牛角で作った咋碗〔一種の拡声器〕や銅製のラッパ碗のどちらかを選び、異なるノイズを加えて歌の旋律を奏する。また咋哨と海笛〔唢呐の一種〕と普通の口哨を順番に演奏し、異なる人物の交互唱を表現したり、テンポを速めて高揚した雰囲気演出する〔中国芸術

以上は咔戲の平均像で、実態は地域ごとに異なる。咔戲は慶弔時に鼓楽や吹打演奏者の重要なレパートリーであり、儀礼の転換時によく演奏される。たとえば山西省潞城市賈村で三日間にわたって催される賽社儀礼では、二日目の後半と三日目の最後に吹戲を上演する。これによって、神を楽しませる前半から人を楽しませる後半への転換があきらかになる。同地では楽戸^[3]が唢呐、咔碗、糜子、笙で、地元の上党梆子、上党落子、秧歌、鼓書など各種の伝統音楽を奏する。伝統劇の吹戲では、生旦淨丑の役柄を表現しわけると同時に、伴奏楽器の音響まで本物さながらに模倣する^[4]。

唢呐の郷、山東省の魯西南鼓吹楽も咔戲の宝庫である。唢呐隊（唢呐、笙、打奏楽器で構成）は葬礼や祖先儀礼、廟会、元宵節に不可欠だ。鼓吹楽のレパートリーは俗曲小令と高度な演奏技巧を披瀝する曲牌、咔戲の主要3部分から成り、この他に流行歌も含む。これら3要素を儀礼の目的ごとに対比的に使いわけ。咔戲で豫劇や棗榔、二夾など地元の伝統劇を模倣するときには、奏者は技巧を駆使して各人の得意演目をたっぷり演奏し、観衆を大いに喜ばせるという[楊 2007: 86-87]。

二百年以上の歴史をもつ河北の吹歌は、主要演目の伝統曲牌と咔戲の2部からなる。咔戲では各種のダブルリード楽器で河北梆子や豫劇の旋律を演奏する。その際に俳優の裏声と地声の別や、明るい旋律と哭腔（梆子系統に独特な悲壮感たどる旋律系統）の違いも吹きわけ。河北には咔戲から唢呐の独奏曲に転じた民間楽曲の「打棗」がある。これは河北梆子「趙連代借閨女」を民間芸人が咔戲にアレンジし、それを現代の民族器楽奏者が唢呐用に編曲したものである。本来の咔戲版は大小唢呐と把攏子（俗称を咔戲）、口弦（口琴）、笙、笛、管子、打奏器群からなり、実に特異な編成をもつ。演奏時には、人声を模倣するために鼻音を交え、あるいは口に含んだリードの音響を咔碗という拡声器で拡大するなど、音質を変化させるために様々な工夫がこらされる[朱 2004: 53-55]^[5]。

3 弾戲、拉戲——弦鳴楽器による模倣芸の系譜

3-1 三弦弾戲

拉戲は小三弦を演奏する模倣芸、三弦弾戲を前身とする。清代末期の都市部では、男女3、4人一組の盲芸人が三弦を演奏して街をめぐるようになった。中でもずば抜けた腕前で知られたのが北京の王玉峰である。彼は得意な歌と胡弓を生業としたが、本来の身分は清朝に仕えた漢軍正黄旗人だったので、八国連合軍による北京侵略では、彼らの前で歌うことを潔しとしなかったという。その後は三弦を専門とし、譚鑫培や龔雲

[3] 山西省だけに残る、宮廷の命により音楽を演奏した奴隸階級者の子孫。漢代以来太常寺の管轄に置かれ規範化が進んだため、今日までの伝承過程で変動の幅が非常に小さいと考えられている。現在は上掲の儀礼楽の中心的な担い手である。[項 2001] ほか。

[4] 以上の内容については次のサイトを参照した。山西賽社与楽戸文化国際学術研討会：潞城市賈村兩天半賽社儀式内容簡介 <http://www.nuoxi.com/display.asp?cate=&cid=483>

[5] 他に下記サイトを参照した。「世代相伝的吹歌」
<http://oldpages.hebnews.cn/20021018/ca190352.htm>
(2002-11-22 15:25:40)

- [6] 王玉峰の卓越した技量を『覺花寮雜記』は以下のとおり記す：光宣之間，京師王玉峰彈三弦，号絶技。余秋夜觴客招之奏技。先倣梨園皮簧諸劇，譚鑫培之須生，王瑤卿之青衣，金秀山之黑頭（俗呼外日須生，旦日青衣，淨日黑頭），行腔使調，無不逼肖。次作僧寺梵唱，鏡鉞鐘魚，一時併作。復為蒿里之歌，其声凄清，如古峽猿啼，秋空雁唳。最後作戰場声，刀劍磨撞，万馬蹴踏，征鼙殷地，哀角橫秋，令人神魂惊悚，衆音繁会之時，忽裂帛一声，驕然遽止。

[7] 『申報』1920,9,1

[8] たとえば『申報』1926,3,12本埠增刊（二）には、以下の広告文が載った：「北部自由序日四點五十分起夜九點五十分起由大藝術家沈易書三弦拉戲一時生旦淨丑南北名劇以及時新小調鑼鼓弦索唯不唯妙肖極指法撥捺之能事誠拉戲中之傑出才也」。一晚二回の公演、多彩な演目、拉戲界の傑出した大藝術家などの記載が、ドル箱芸人としてのステイタスの高さを物語る。

甫ら京劇の名優が歌う旋律を三弦で模倣することを思いついた。王は三弦一挺であらゆる芝居、あらゆる音響を再現できた。それは殆ど神がかりの域に達していたという。清末民国初期の文人、楊寿楠は『覺花寮雜記』の中で王玉峰の優れた技芸を描写し、京劇の唱腔から戦場の叫喚にいたるまで、真に迫った描写力だと絶賛した^[6]。天橋に出演した当時、毎回観客の数は五六百人に達したという。また《梁溪類稿》によれば、彼は箏、琵琶、簫、管などいずれにも通じ、ことに三弦は比肩するものがなかった。王玉峰の三弦弾戲は、北方では盧成科（天津1903-1953）らによってひき継がれ、南方では、民国初期に上海に進出した後に弟子とした邱聘卿に受け継がれた〔陳1981〕〔張1988:129-130〕。

3-2 三弦拉戲

三弦拉戲とは三弦の第三弦、つまり一番高音の弦を胡弓の弓で擦奏する演芸である。誰が本当の創始者なのかは断定しにくいものの、上海で三弦拉戲の人気を長年支えたのは、二人の盲芸人、邱聘卿と沈易書であった。

邱聘卿は上述の王玉峰に師事し、三弦弾戲を学ぶ過程で擦弦の三弦拉戲を考案した。王玉峰が北京からもたらした三弦弾戲は、たった一挺で森羅万象を表現する点が醍醐味であった。邱聘卿は弾奏から擦奏に奏法は変化させたが、三弦一挺で演奏するスタイルは踏襲したので、邱の拉戲は北方拉戲と称された。上海の日刊紙『申報』の遊芸広告欄によれば、1920年4月19日の初出演いらい、邱は新世界の常連として活躍し、1920年代なかばに人気のピークを迎えたが、1930年代に入ると広告欄への掲載がめっきり減る。1932年に新新屋頂花園に出演後は、上海技芸芸員総連合会遊芸一覽表（以後「一覽表」）、つまり地元上海の各種寄席芸人の営業用リストに名をつらねるのみで、遊芸場への出番はあまりなかった可能性が高い。1936年から37年にかけて、同表に「邱聘卿、拉戲加唱崩崩戲」という文句が見える。そのころ人気上昇中の崩崩戲（のちの評劇）をとりいれ、人気挽回をはかったことが窺われる。

上海拉戲界のもう一人の大物、沈易書は、占い師から拉戲芸人に転身した人物である。彼の芸風は南方拉戲とよばれ、京胡、月琴、鼓板の伴奏をともなった。この編成は明らかに京劇の伴奏音楽を模倣したものである。沈にかぎらず、上海蘇州一帯の三弦拉戲では、ほんらい京劇が演目の圧倒的多数を占めたもようである。沈易書は1920年9月から新世界に登場し^[7]、一足先に出演し始めた邱聘卿をおさえて、いきなり番組表の中央に名前を刻んだ。それ以来彼も邱聘卿とともに新世界の常連となる。人気絶頂の1925-26年には、新世界は申報紙上で沈易書の単独広告すら掲載した^[8]。この当時、アマチュア主催の遊芸会でも客演依頼を頻繁にうけていた。しかし1928年ともなると彼の人気にも翳りがみえ、一覽表に「南方拉戲沈易書、四班合演（戲謎相声、童子武術、中

西戲法の三種と抱き合わせて出演する、という意味)」との宣伝文句が読み取れる。同年の一覧表では「南方拉戲沈易書、全班場面各派生旦洋操小曲電灯檯面。蒙貴府相邀…」との記載もあり、京劇各派の生旦ほか劇の唱段のほかに、流行歌などもレパートリーに加え、個人宅での演奏依頼が入るのを待っていたことがわかる。1930年代には大世界の小一層に出演の場を移すが、1934年以降、少なくとも申報紙上では沈の名を全く見かけなくなった。

沈と邱をのぞくと三弦拉戲の出演者は極めて少ない。拉戲全盛期に一時だけ現われのが、蘇州の王春普^[9]や吉評三^[10]である。ただし出演期間は短く、吉は1927年以降に戲謎相声へと転じた。なお演目表では出演者名を記さず「拉戲」とだけ記載する場合があります、それが三弦拉戲か他の拉戲なのかは不詳である。いずれにしても沈と邱を凌ぐ者が結局現れなかった、というのが実態だろう。

3-3 二弦（搥琴）拉戲

3-3-1 “絲弦大王”王殿玉

上海を拠点とした沈易書や邱聘卿らに対して、天津を本拠地として全国で活躍したのが王殿玉（1899-1964）である。山東省鄆城の貧しい農家に生まれた彼は、8歳で天然痘にかかり両眼を失明する不幸にみまわれた。しかし逆境にもめげず9歳で三弦の師匠につき語り物「瞎腔」の修業にはげんだ。恵まれた天分とずば抜けた勤勉さで、王はそれからも古箏、四胡、楊琴、墜琴など多くの楽器をものにす。鄆城一帯は山東屈指の音楽郷として知られ、箏曲山東派の中心地でもある^[11]。王の音楽的な感性に郷土の環境はおそらく大きな影響を及ぼしたことだろう。

15歳の時、二挾弦戲班づきの墜琴奏者となってから、劇団と各地を転々とする生活が始まった。やがて自分で改良した二弦で拉戲を演奏し頭角をあらわす。1930-40年代には、北京・天津・上海・武漢ほかをめぐり圧倒的な人気を獲得した。観客は彼を「絲弦聖手」や「絲弦大王」とよび、どんな音響でも模倣してしまう絶技に驚嘆したのである。1920年代初めに、初めて山東から上海に登場したときは、彼もまだ駆け出しでレパートリーこそ少なかったが、京劇の唱段はいずれも真に迫り、語り物の大鼓「藍橋会」では完璧さで聴衆を圧倒した。このとき王殿玉の登場があまりにセンセーショナルだったので、沈易書も脱帽したという^[12]。その後も数年おきに上海の遊芸場に出演し、1924年には大世界の招きで京劇「機房教子」と莉花大鼓の「独占花魁」、小調「孟姜女」を披露した。このときも新聞は、沈・邱と人気を二分する実力ありと称えた^[12]。1932年1月には、上海出演第三回目として先施樂園に登場した^[13]。

王殿玉が生涯に開拓した演目ははば広い。その筆頭が京劇の梅・程・譚・馬・余各派の唱段で、つぎに評劇・河北梆子・河南豫劇における著

[9] 『申報』1924,7,20 十七頁（第五版）。大世界の広告欄で、新たに加わる新遊芸として、楊春山の十樣巧耍、榮旺亭の盲啞双簧とともに紹介された。王春普は蘇州で単弦拉戲を考案した顧伯年（後述）の師匠である。

[10] 『申報』1924,10,7 本埠増刊（二）「拉戲偶記」によると、吉は「能京劇時曲大鼓軍樂」とあり、伝統音楽以外にブラスバンドをレパートリーに加えたことがわかる。

[11] [成1993: 9]によれば、伝統的な山東派は魯西南の菏泽地区と魯西の聊城地区に伝承され、ことに菏泽地区の鄆城と鄆城一帯は“鄆鄆箏琴之郷”と謳われる。

[12] 『申報』1924,3,28 本埠増刊二頁掲載の「拉戲偶誌」（ペンネーム野樵の記名原稿）中に以下の記載がある：滬上拉戲能手、有沈易書、邱聘卿等。易書為南派名家、邱則為北派之健將、現大世界又聘得拉戲名手王殿玉、其芸亦甚不弱、可與沈邱分庭抗礼、前夕殿玉奏「機房教子」生旦並舉、字句清晰、頗覺悅耳、統奏莉花大鼓之「独占花魁」音韻婉婉、曲尽其妙、其拉出之音浪、酷似劉大愛之腔調、故聽者采声不絕、施又奏小調「孟姜女」亦甚動聽、苟能再從芸術上研求、則進步詎可限量哉。

[13] 『申報』1932,1,1 本埠増刊（五）参照。

名な俳優の唱段を得意とした。また灘簧・京韻大鼓・河南墜子・山東大鼓などの語り物音楽や、民間の小調、映画の挿入歌、笙管合奏や打楽器の音声、はては犬や鶏の鳴き声や生活音にいたるまで巧みに再現した。1951年に天津に定住した後、王は源信曲芸団に加わり中国音楽家協会会員となる。1950年代初めに二弦の名称を播琴と改め、それまで単に「拉戲」と呼ばれた芸能も、1958年に天津で「播琴拉戲」に改称された。王殿玉の継承者が育ち新演目の創作が進んだ天津では、播琴拉戲が今でも代表的芸能と位置づけられている。

なお1950年代に播／雷琴と命名した理由については、なぜか記録が見当たらず、播／雷のいずれが正式かも定かではない。雷も播（「太鼓を打つ」の意）も、擦弦楽器には似つかわしくない大音響を連想させる。おそらく王殿玉にとって、音量の増強は改良の重要なポイントだったので、首尾よく目的を達した自信をこめて播／雷の字をあてたのだろう。

3-3-2 小三弦から播琴への改変

王殿玉が播琴（以下「播琴」に統一）を改良した前後の状況はどうだったのか。王は山東にいた20歳ごろから拉戲に専念し、はじめは墜琴で地元の民謡や地方劇の唱腔を演奏したらしい。その間に、多様な音響を真に迫って演奏したいという欲求にかられて、墜琴の改良に着手した^[14]。墜琴は墜子ともよばれる二弦の擦弦楽器で、河南省各地に分布する語り物「墜子書」の主要伴奏楽器である。長めの棹を生かした幅広いポルタメントを特徴とし、語り手の歌の旋律にそったオブリガードも巧みである。墜子書の伴奏者は、墜子を演奏しながら脚につけた響板を打ち合わせてリズムを刻む。

[14] 王殿玉は楽器の改良にとどまらず、多様な音声を模倣しやすい独自の指法や技巧も開発した[劉1987:262]。

実は墜琴も1900年代初めに小三弦をもとに改良された楽器である。「河南墜子書」は、河南の語り物音楽「道情」と「穎歌柳」の芸人が、清末から共演を繰り返した結果、融合した芸能である。もともと「穎歌柳」の伴奏には小三弦と太鼓をもちいた。その小三弦を基本的な構造や各部位の形状は保ったまま、三弦を二弦とし、共鳴胴の表裏に張った蛇皮を薄い桐板にかえたのである。表板には響孔はなく裏板に透かし彫りを施す。小三弦から墜琴への最大の変化は、撥弦から擦弦へと奏法を変えたことである。これによって伴奏の旋律が変化したばかりでなく、演唱の旋律にまで影響を及ぼしたといわれる。現行楽器の全長は90-95センチ程度で、小三弦の平均全長96センチよりやや短い。これに対して共鳴胴は小三弦より小型なので、比率からすると棹が小三弦より長めである。弓毛は現代の二胡とおなじく両弦の間に挟まれる。音域は約2オクターブ半、四度調弦である[劉東升1992:245]。

小三弦から墜琴への転換はその後の語り物芸人に一つの指針を与えた。1920年代には河南曲劇の芸人達が、小三弦をもとに共鳴胴を円筒状に変えた二弦の擦弦楽器を考案した。これを墜胡（俗に曲胡や二弦と

もよばれる)という。全長は約 90 センチで小三弦より短めである。共鳴胴の素材は銅製か紅木製で、形状は円筒か八角形の 2 種類がある。墜琴との違いは、共鳴胴の表側に大蛇の皮をはり、裏側に透かし彫りのある板を張る点である。筒長 8 センチに対して直径が 11 センチと、他の胡弓類にくらべて筒長がかなり短い。音域は 2 オクターブ半、四度調弦(ラーレ¹⁾)、澄んで柔らかい音色をもつ。墜胡は河南曲劇や豫劇、山東呂劇、山東琴書などの伴奏楽器として現在も幅広く演奏される[劉東升 1992: 245]。

王殿玉の播琴はこの墜胡をもとに 1920 年代末に考案された。1920 年代末、すでに山東にも伝播した墜胡を、王が播琴作成の参考にしたと考えるのが妥当だろう[劉 1992: 245]^[15]。播琴と墜胡の形や材質、構造は大同小異である。ただし播琴の共鳴胴は円筒形を定番とし、墜胡より一回り大きい。また背面を中空のまま開放したので音量が増し、張りや伸びのある音色を得た。調弦は五度か四度、音域は 3 オクターブ半にわたり、墜琴や墜胡より 1 オクターブ広い。播琴には大小 2 種類がある。小播琴の全長は約 90 センチ、大播琴は 110-113 センチである。前者は絹弦をはり後者はスチール弦を張る。今日天津を中心とする伝承地域では、拉戲といえは大播拉戲をさす。

3-4 単弦拉戲

単弦拉戲は名前のとおり単弦を擦奏する。創始者は顧伯年(1904-1971)といわれる^[16]。

蘇州生まれの顧伯年は、幼いころ蘇州榮和堂科班京劇小班で修業し、また旧式のマジック^[17]も学んだ。1922 年から三弦拉戲の芸人、王春普に弟子入りし、やがて三弦を単弦にかえた独自の拉戲を打ち出した。その後に蘇州をはなれ、雑技や魔術もみせる大道芸人となったが、漂泊生活はことのほか苦しく一家は辛酸をなめる。この間に息子の耀宗(1931-)は 7 歳を迎え、父の助手をつとめ始めた。父は仕事の合間に読み書きと京劇の唱段を教えたという。一家は 1941 年には放浪生活に終止符を打ち、伯年は故郷の蘇州にもどると知人と京劇団をたちあげた。堂会や廟会で薄謝を稼ぎ生計を支えるためである。伯年は息子が 13 歳になると京胡を教え、自身が単絃拉戲を演奏する際に伴奏をさせた。耀宗は当時をふりかえり、「各唱段を上手に演奏するには、まずきちんと歌える必要がある。音楽の記憶を心から口へ、口から手へと自身の身体の中で移し変えて行くことが、拉戲の修業だった」と述懐している。

伯年は解放前に、蘇州、杭州、安慶、漢口、吉林など諸都市をめぐる。1946 年には東北の中山倶楽部の招聘を受けて単身東北に赴き、京劇の楽師となった。さらに吉林省の人民解放軍東北線政治部宣伝隊京劇団に所属、同団の楽師となる。1949 年に上海が解放されると伯年は蘇州にもどり、解放直後の上海に移って職に就いた妻子と、ようやく再会

[15] [劉 1987: 262] は墜琴をもとに改良したと述べ、墜胡をもととする[劉 1992: 245]と食い違う。ここでは刊行年の新しい後者に従う。

[16] 以下顧伯年と顧耀宗については、[劉志斌 2003]と[武漢說唱団 1998]を参照した。

[17] 原文は古彩戲法。

を果たした。上海では拉戯を捨てて仕立て屋になった息子を、父は再び単絃拉戯の道に引き戻し、自分の伴奏をさせるために太鼓の奏法を教えた。1951年11月には、武漢民衆楽団の募集に応じて、顧親子と仲間たちはすぐ一座を結成し武漢に赴いた。これを機に顧親子は武漢に定住し、単絃拉戯も武漢の芸能として定着したのである。親子は1953年に発足した武漢市曲芸隊に入隊、語り物の団員として朝鮮戦争の前線に慰問演奏も行った。1957年には所属が雑技団にかわり、雑技との共演が続いた。1959年に福建前線の慰問をさかいに、同年また曲芸隊に異動した。

伯年の拉戯は剛柔自在といわれる。京劇の生・旦・浄の持ち味を存分に表現し、演奏した演目の選段は30をこえる。武漢への移住前、顧親子が上演した伝統劇は京劇だけだったが、武漢に移ってから、聴衆にあわせて地方劇をレパートリーに加えたという。最終的に伯年の演目は50以上、京劇・崑曲・楚劇・漢劇・黄梅戲など各種劇の選段や歌曲も含まれた。ただし顧伯年は建国前の上海で演奏した経験はない。演奏技量はトップ奏者とは開きがあったと考えられる。

単絃拉戯奏者で上海での出演が確認できるのは、1923年から新世界に登場した達明舟や沈易芝である。ただし彼らの活躍も数年で下火になった。このほか1930年代前半には、複数の雑芸芸人が協演する天馬団にも単絃拉戯が含まれたが、出演者は不詳である^[18]。

[18] 『申報』1932,1,29 本埠増刊
(五) 参照。

3-5 空中拉戯と女子拉戯

上記3種のほかにも、遊芸場には空中拉戯や女子拉戯、魔術拉戯などが上演された。

空中拉戯は朱渭濃の創作芸で、1923年2月の大世界にお目見えした。朱は当時の上海ではかなり名の売れた京胡奏者で、元群芳会メンバーとして京劇「狸猫換太子九曲橋」の一部を編曲し、1924年春には新世界で翁梅債の京胡伴奏もつとめた。越舞台で人形劇の上演を手がけるなど新しい創作芸に関心があり、空中拉戯はその一環といえるだろう。空中拉戯は宙ずりか高所での上演を指すようだ。朱はさらに工夫をこらし、1924年7月には電灯喇叭空中拉戯を「新發明」して新舞台に登場した。この際には一家眷属が京胡、班鼓、三弦、月琴の伴奏で脇をかためた^[19]。空中拉戯は話題を提供したのみで間もなく姿を消した。

[19] 『申報』1924,7,30 本埠増刊
(二)「拉戯偶談」の下記記事を参照：「近日滬上拉戯甚多、邱聘卿之三絃拉戯、沈易書之南方拉戯、達明舟沈易芝之単絃拉戯、数人皆為拉戯妙手、今有著名琴家朱渭濃、新發明電灯喇叭空中拉戯、且有全班場面、如其兄金貴之京胡、金元之班鼓、其姪生宝之弦子、金宝之月琴、全家合配、堪称殊聯璧合、今在新世界自由厅所拉各種戲曲小調、較前在大世界共和厅大有進歩。」

1933年から35年にかけては、先施デパート内の先施楽園で筱湘雲が女子拉戯を上演した。拉戯芸人はそれまで男性のみだったので、京劇の坤班や粵劇の坤伶ブームにあやかり新路線を追求したのであろうが、ブームの再燃にはつながらなかった。1930年代には、魔術拉戯や奇抜な見世物志向の演目が散見されるが、どれも単発におわっている。

3-6 拉戯流行の経過

以下に、ここまで見た拉戯の生成と流行の経緯について要点をまとめたい。

3-6-1 流行の前提——三弦奏者の供給

拉戯が流行した第一の前提は三弦奏者の出現だった。主要な供給源は、清末の都市部にあらわれた盲人三弦奏者のグループである。盲人演奏者は清代中期から増えたというが、当時は単独で行動し、楽器も三弦とはかぎらず、女芸人はしばしば妓女同様の扱いをうけた。彼らが清末に集団行動を始めた理由は未調査だが、自衛の一策とも言えるし、清末の経済発展につれて、集団生活をまかなう報酬を得たため、とも考えられる。二つ目の供給予備軍は、山東の王殿玉のような各地の語り物や伝統劇の芸人である。清代の語り物は小三弦をなんらかの形で伴奏に含んだので、三弦を演奏する芸人は多かった。そして民国初期に語り物が発展する途上で、別の種目に吸収され、伝統劇へと転化する種目も生じた。種目の変動と芸人の生活状況は無縁ではなく、故郷を捨てて活路を都市部に求める者も現れただろう。そして三つ目の供給予備軍として、京劇芸人や京劇修業の経験者も加えるべきだろう。晴眼の拉戯芸人がいたのは、拉戯を演奏できる人間が伝統芸能の諸ジャンルにまたがり、それぞれ人材を供給したからと考えられる。

3-6-2 流行の前提：撥弦から擦弦への奏法改変

三弦の奏法が撥弦から擦弦へと変わったことも、拉戯成立の大前提である。変化の要因はいくつか考えられる。一つは盲人三弦奏者の競争意識だろう。観客にアピールする芸をいかに作り出すかは芸人にとって死活問題である。王玉峰の三弦弾戯を学んだ邱聘卿が拉戯を考案したのも、こうした野心のあらわれであろう。事実、神がかりと評された王玉峰の芸は実質的に一代限りで絶え、北方の継承者も技量は師にはるかに及ばなかった。邱聘卿にかぎらず、小三弦を撥弦から擦弦にかえることを思いついた芸人は、各地に何人もいたはずだ。彼らは互いの存在を知らず、あるいは知ったとしても特に連携する意識もなく、それぞれに演奏を続けた。それが実態だろう。

奏法改変のもう一つの要因は、河南の墜琴誕生の原動力となった、理想的な伴奏の探求である。漢族の語り物や伝統劇音楽はヘテロフォニーを旋律の構成原理とする。つまり基本の旋律は一つで、複数の奏者がいる場合は、互いにタイミングをずらしたり、分割したり、あるいは引き伸ばして装飾的に演奏する。語り物ではヘテロフォニーの原則にしたがいながら、歌い手の旋律を伴奏者が彩る。この着かず離れずの装飾、つまり襯托のよしあしが上演の出来栄を左右し、伴奏者の責任も重い。その意味では、音を持続しながら音程を変えられる擦弦楽器が、原理的には撥弦楽器よりはるかに優れものである。しかしすでに小三弦で様式感が確立されていれば、奏法を変える発想は生まれにくい。墜琴が誕生したのは、河南墜子がこれから生まれようとする発展の途上にあつたためだ。いずれにせよ、河南墜子の芸人は理想的な襯托をストレートに追

求し、目的を達したといえる。

3-6-3 南方拉戲の地方性

上海での上演記録によると、拉戲には上海蘇州などを中心とする南方拉戲と、北京の王玉峰や山東の王殿玉に発する北方拉戲の二系統があった。ともに演目の中心は京劇であるが、上演形態には出自の違いを窺わせる相違点がある。南方拉戲はほんらい京劇の模倣に特化し、京劇らしさを強調するため京胡・月琴・板鼓で伴奏した。いっぽう北方拉戲には伴奏がない。伴奏の有無は些細な問題と映るが、実際には聴衆に全く異なる印象を与え、演奏者にもメンバー調整や報酬の分配など負担が生じる。こうした煩雑さをいとわず、南方拉戲が京劇式の上演スタイルをとり続けたのは、南方拉戲が成立当初から京劇班と互助関係にあった可能性を示唆する。単弦拉戲をはじめた顧伯年も幼いころ京劇の科班に入り、拉戲芸人となった後も京劇の樂師を兼ねた。また空中拉戲を大舞台に持ち込んだ朱渭濃も京劇の琴師であった。これらの状況証拠から推測できるのは、南方拉戲は京劇が南方に完全に浸透した後に京劇の模倣を目的として成立し、上演には京劇科班との連携が不可欠であったこと、また拉戲芸人自身も京劇界との関係が深く、科班出身者からの転身もありえたことである。その反面、三弦一挺で勝負する純然たる音の模倣芸としては、北方拉戲に表現力の上で差をつけられたのではないだろうか。

3-6-4 北方拉戲の地方性

拉戲の地方性に注目するならば、北方拉戲にあたえた味戲の潜在的な影響は見過ごせない。前掲の王殿玉以外に記録が残る北方の芸人にも、味戲の影響が濃厚だからである。

張次溪の『人民首都的天橋』には拉戲奏者が2名紹介される[張1988: 130-132]。一人は盲芸人でリードの馬(哨子馬)、もう一人が胡胡の李(胡胡李)である。彼らの出演時期と出身地は明記されていない。ただし張の記載は1850年代から1951年(同著の執筆年)を対象とするので、早ければ咸豐年間、遅ければ民国後期となるだろう。リードの馬は四弦胡琴で詞曲や話し言葉、虫鳥の鳴き声を模倣した。擦弦だけでは不足な音響は口に含んだ口哨(嗔咽のリード)で補ったという。馬が使う四弦胡琴、つまり四胡は内蒙古から東北、華北にかけて分布し、これは彼が北方出身者であることの傍証となる。また口哨は味戲の典型的な音具である。もう一人の胡胡の李は元宦官で、アヘンを吸ったかどで宮廷を追われ、天橋の芸人に身をおとしたという。彼は椰子腔の擦弦樂器、胡胡児で「斗小牌」や「画扇面」などの曲牌を模倣したという。一説では李は山西の出身者で、それを裏付けるように、胡胡児は山西省のローカルな擦弦樂器である。

[20] 『山西樂戸研究』の著者、項陽氏(中国芸術研究院音楽研究所研究員)のご教示による。

このように記録に名前をとどめる拉戲奏者3人は、味戲実践者か味戲が流行する地域の出身だった。「味戲」は華北地方の俗語だという[20]。

いつからこの言葉があったのかは不詳だが、咔戲が各地の重要な儀礼に組み込まれ、地元の梆子系統の伝統劇を中心に模倣することからして、伝統劇の隆盛期からほどたらず概念化されたのではないか。いずれにせよ、用語の存在は、北方の咔戲が人々の意識の中で顕在化していることを意味する。播琴と唢呐は別種の楽器だが、ポルタメントと持続音を得意とする点で酷似する。咔戲に親しんだ者が弦鳴楽器にその発想を持ち込んだ可能性は十分である。なお張次溪の記述によると馬も李も京劇を演奏していない。二人は京劇に無関心だったのだろうか。流行にめざとい芸人の性分からして、それは考えにくい。むしろ彼らの活動時期が後三傑から始まる京劇のスターラッシュ以前であり、それゆえ京劇にとらわれず身近な題材を選択したのではないか。

4 上海の同楽会と遊芸会の拉戲

4-1 同楽会と遊芸会の目的

民国期には、上海のさまざまな団体が伝統音楽や洋楽のアマチュア活動を展開した。団体の結成目的は千差万別で、本来音楽とは無関係な集団が大半である。かれらは例外なく娯楽を重視し、その中に音楽や演劇、スポーツ、囲碁などを含めたのだった。またさらに勉学を勧め、診療や理髪ボランティアを行う団体もあった。彼らの活動の幅広さには驚かされる。たとえば1910年に創立された精武体育会は、中国拳法の普及を目的とする体育奨励組織である。同会は会員の「知育補充」を重視し、以下の諸項目を教授した：弦楽、ブラスバンド、京劇、粵楽、書法、絵画、中国医学、負傷手当、救急、写真、狩猟、兵操、演説ほか[陳2001: 34]。1930年代半ばまでは、主に上流階級がこれらの団体の参加者であったが、1930年代後半からは、経済発展を支える中産階級（企業のサラリーマンなど）が力をもった。彼らは抗日救国運動の高まりにつれて、大衆的な職員組織「聯誼会」を結成した。聯誼会も娯楽をふくむ諸活動を進めた[岩間2005: 145-7]。注意すべきは、大衆化した彼らの活動も、その幅広い内容や基本方針を従前の団体から受け継いだことである^[21]。本稿は拉戲の流行期に限定するため、聯誼会の活動には触れない。

さて、民国前期の上海で管弦楽隊をもつ団体には、土山湾貧兒院^[22]、精武体育会、俚德儲蓄会、広東浸信会、聖約翰大学（セント・ジョーンズカレッジ）などがある。また伝統音楽を実践する民間団体も数多く活動した。代表的なものだけでも、文明雅集^[23]、鈞天集^[24]、清平集^[25]、精武体育会絲竹楽隊^[26]、俚德儲蓄会の絲竹楽隊^[27]、大同楽会^[28]、国楽研究社^[29]、少年宣講団、中華音楽会、霄雲楽団、辛西学社、友声旅行団国楽組（国楽研究会の前身）、松社ほか枚挙にいとまがない。

諸団体の第一目的は、同楽会（＝親睦会、懇親会）を通じてメンバー

[21] [岩間2005]は、聯誼会の多様な活動を詳細に記述したが、従前の団体との関連性については言及していない。聯誼会の加入者と従前団体の加入者には社会階層の違いはあるが、階層を越えて活動内容や嗜好が受け継がれた点是指摘すべきだろう。

[22] 1864年にイエズス会神父が設立した。児童の自立を促すために工芸や美術教育を行ったことで知られる。同院児童のブラスバンドは市内の各種儀礼に頻繁に出演し、これも収益の一つになっていた。

[23] 1911年結成、上海福州路と山西路の交差点にあった文明茶楼が活動拠点。

[24] 1915年結成、浙江路の宁波路茶楼が活動拠点。

[25] 1917年に勸工銀行の職員が結成。

[26] 1909年結成。

[27] 1919年結成。

[28] 1919年結成。

[29] 1919年結成。

の親睦を深める—感情の連絡—ことである。各種学校で期末に開く成績報告会も、児童生徒の能力や技芸を披露する場であり、ときに娯楽を交えることもあった。これも一種の同楽会である。諸団体のもう一つの活躍の場は、記念事業や義捐のための遊芸会だった。記念事業では組織の創立や周年記念、春節や国慶節の祝賀、国恥記念などが典型的な事例である。義捐では災害や戦災の被災者に対する義捐活動、各種学校の運営資金調達が大半を占めた。たとえば1925年に五卅事件が発生した際には、日本企業に抵抗してストライキを敢行した労働者を支援するため、上海市をあげて援工遊芸会が催された。そして上海の音楽団体や著名な票房が次々と参加したのである。

4-2 同楽会、遊芸会の演目と拉戯

次に同楽会や遊芸会に登場した主な種目をあげよう。

演説、笑話、国技／中国拳術、舞踊、火棍、歌唱、ヴァイオリン、ピアノ、ハーモニカ、国楽／絲竹、琵琶、話劇（正劇、趣劇）、京劇、崑劇、粵樂、説書、大鼓、木蘭辞、蘇灘、口技、拉戯、双簧、戲謎相声、魔術、映画、蓄音機

以上のように種目はヴァリエティにとみ、諸団体の定常的な活動となった娯楽種目も含まれる。国楽／絲竹や京劇、ヴァイオリン、ピアノ、ハーモニカ、新劇、拳術などがそれに該当する。なかには崑曲のように清代以前から引き継がれた、古典的知識層のステイタスシンボルも含まれる。しかし一見して、これらの種目が時代の先端をゆく上海のイメージの投影であることがわかるだろう。たとえば近代ナショナリズムの副産物である国技。民国期に女学生が進出した「体育」に含まれる舞踊や火棍。爛熟期を迎えてスターを輩出する京劇とこれに伴う諸芸。地元で伸び盛りの語り物蘇灘。中国のどこよりも早く導入されたラジオにレコード、市民が熱中するマジック等々。

投影されたイメージは先端性ばかりではない。当時の上海人のキーワード「滑稽」も大量に投入された。たとえば話劇は滑稽味を強調する趣劇とまじめな正劇に二分され、その他の種目名にもことさらに「滑稽——」と銘うち、人々に笑いを提供することを強調した。

このような体質をもつ同楽会や遊芸会で、拉戯はどう享受されたのだろうか。以下は1920年代前半の同楽会と遊芸会から、拉戯を含む催しをランダムに拾ったものである。主催者（団体）の社会的地位や出身地、年齢層、会の目的もまちまちだが、全盛期の拉戯はこうした違いとは無関係に幅広く歓迎された。

拉戯奏者を拾い出すと、プロでは三弦拉戯の沈易書と単絃拉戯の達明舟の二人、アマチュアでは国楽研究社の陳道中、松社の仏儂君や呉彭

壽、先施楽団の顧増寿らが常連だったとわかる。ことに沈易書の出演回数とはびぬけて多く、催しに華をそえる豪華ゲストとして参加者が期待をもって迎えたことが読み取れる。アマチュア奏者は全員が絲竹合奏の愛好者である。アマチュアとはいえ、彼らの所属団体や彼ら自身も事実上セミプロ以上の実力をもち、新聞にも同楽会の種目で拉戯だけを取りあげ賛辞を送る評が載った^[30]。同楽会／遊芸会の種目は多岐にわたり、主催団体のメンバーだけでは上演できない。そこで各演目を得意とする他団体や個人に出演を依頼する。拉戯も状況は同様といえるだろう。

以上の種目名は、申報の本埠増刊版の団体消息欄から拾いだしたもののだが、紙幅が限られるため演目はめったに記されない。ごくまれに記された演目は、プロ・アマチュアをとわず、「三娘教子」「武家坡」「四郎探母」である。なかでも「武家坡」の頻度が一番高い。これらの演目は、当時の拉戯レコードでも複数の会社が録音しており、人気の高さをものがたる^[31]。こうした上演の状況は1920年代を通して殆ど変化しなかった。ただし20年代末に寄席芸としての人気にかげりが出ると、同楽会での上演も減り始める。拉戯にかわる新手の人気種目が現れたというわけではなく、上演状況のマンネリで拉戯への関心が薄れたためである。

1930年代に入ると、本埠増刊面はたびたび紙面を変更し、団体消息も1932年以降消えてしまう。一部のエリート学校や特定団体の情報を、新聞で広報する時代ではなくなったということか、あるいは、ふくれあがる映画演劇情報を掲載するためだったのか。原因は不詳だが、1930年代前半から同楽会情報は確認できなくなった。義捐遊芸会の情報はかわらず大々的に報じられた。1931年の満洲事変以来、抗日運動は高まりをみせ、また被災難民の義捐遊芸会も並行して行われた。こうした催しには上海の多数のアマチュア諸団体が参加した。1933年1月には、東北難民救済の義捐遊芸大会が新世界で開かれている。ダンスホール開催、京劇票友の上演、アマチュア話劇とならんで、沈易書も「三弦滑稽」の演目で出演した。しかしこの当時、大規模な遊芸会で拉戯が上演される機会は少なかった。

4-3 興隆と衰微の理由

拉戯がアマチュア組織の催しで歓迎された理由は、団体の多くが京劇への格別の関心と愛着を抱いていたことである。当時、多数の団体が京劇部を持ち、京劇愛好者のたまり場である票房が結成した団体もあった。彼らにはプロはだしの実践経験と、たしかな鑑賞能力があった。拉戯という玄人芸を享受するに素地は十分だったのである。

衰微の理由はいくつか考えられる。新しいスターの不在や芸のマンネリはもちろん敗因である。それ以上にアマチュア活動にとってマイナスだったのは、拉戯演奏の困難さだろう。拉戯は擦弦楽器の演奏能力と他

[30] 陳道中が滬南民立中学の同楽会に出演した際の評は、『申報』1924,1,6 本埠増刊(二)に見える:「三娘教子」、音調生旦可分、宛如名伶口唱一般、聽之津津有味也。

[31] 当時の拉戯レコードの正確な発行数はわからない。新中国建国後に、中国唱片社が上海の外資国産レコード会社の保有レコードを没収して作製したリストによると、以下のレコードが確認できる: 三弦拉戯「三娘教子(百代唱片)」 「武家坡(高亭唱片)」 「四郎探母(高亭唱片)」 「蓮英夢驚(高亭唱片)」 「轅門斬子(高亭唱片)」 (以上はすべて沈易書の演奏)、単弦拉戯(麗歌唱片、杜貞福・果万林演奏) 「汾河湾」 「客先生算命」、単弦拉戯(笑然居士によるもの) 「彩樓配(高亭唱片)」 「武家坡(高亭唱片)」 「三娘教子(勝利唱片)」 「武家坡(勝利唱片)」 「四郎探母(勝利唱片)」 [中国唱片社1964: 218-9]

時期	主催者・目的	演 目 () 内は上演者名・団体
1921,4,9	俟徳儲蓄会・第二回懇親会	午後の部；全員合唱、女子精武体育会演技、ヴァイオリン合奏（本会弦楽団）、新劇（本会員、鄭正秋が隣人役で客演）、幻術。 晩餐会余興：崑曲（崑山東山新社）、三絃拉戲（邢友氏）、京劇（本会員）、幻術、奏楽
1922,1,9	麦倫書院・龍華孤児院義捐の遊芸会	国技（精武体育会）、三絃拉戲（沈易書）、滑稽戲法、麦倫書院自編の新劇「空勞碌」、ピアノとヴァイオリン合奏（華徳女史と二人の子息）、京劇唱段「武家坡」など、孤児院軍楽隊による来賓送迎
1923,6,5	辛茜学社・遊芸会	銅楽（精武体育会音楽隊）、代表報告、絲竹（辛茜学社音楽部）、舞蹈（広肇女学）、火棍と木蘭舞（中国女子体育学校）、泰西絃楽（浸信会）、国技（精武女子体育会）、韓江音楽（潮州音楽会）、琵琶（辛茜学社音楽教員許仙君）、来賓談話、幻術、三絃拉戲（陳道中君）、崑曲（陳梁富保女史）、国技、胡琴合奏（呂文成と甘時雨）、滑稽舞蹈（精武体育会）
1924,5,3	普益社・会員交誼大会	演説、唱詩、拉戲、拳術、崑曲、映画、京劇三出（普益社曲芸部）
1926,3,30	益智中学・遊芸会	歌舞（黎明暉）、歌劇・拉戲・魔術（培立団）、新式双双箏（友誼団）、アメリカ映画、国楽（中国音楽社）

の芸能の素養を同時に必要とする。擦弦楽器を含む絲竹合奏があれば流行した当時でも、拉戲奏者として名をとどめた者は一握りだった。レパートリーも広げにくく、結局プロの登場を仰がざるをえない。アマチュア組織にとって、同楽会や遊芸会は本来メンバーが技芸を披露する場である。メンバーを抱える団体は互いに連携し多彩な種目を上演する。この状況自体が娯楽を介した「感情の連絡」であり、社会的な機能を果たす緩やかで幅広いネットワークの基本だったといえる。こうした原理からみれば、拉戲は同楽会や遊芸会にはふむきな芸能だった。

5 おわりに

拉戲は盲芸人の特異な才能と創意工夫の産物であった。彼らの鋭い聴覚とずばぬけた記憶力なしに拉戲は生まれなかつただろう。それにしても、演奏者の出自、楽器、芸態、上演演目のいずれも一定せず、擦弦楽器で人声その他を模倣することのみが同一性とは、稀有なことこの上ない。拉戲には、清末民国前期に芸能諸ジャンルが追い求めた新しさの探求が重なりあう。撥弦から擦弦へと転換した三弦。咋戲の他楽器への応用。新しい唱腔を開拓し進化をとげる京劇。もともと無関係ないくつもの試みが、模倣というキーワードによって一つの芸能に結び付いたのだった。

筆者は沈易書が残した「武家坡」の録音を特別な期待をこめて聴いた^[32]。だが「人声そのままに旦浄の唱腔を再現した」はずの演奏は、なぜか単調な胡弓の音にしか聞こえない。つくづく門外漢を痛感すると同時に、拉戲の演奏者と聴衆間の高度な共犯関係を目撃した、という実感をもった。拉戲の音響は聴衆に「そう聴こえる」ものではなく、聴衆

[32] 波多野太郎、三浦勝利、村松一弥監修『中国伝統音楽集成——史料としてのSP原盤復制』日本コロムビア1980、第三部説唱に収録。レコード番号GB7024B面。この集成には拉戲はこの1曲のみ収録されている。

が「そう聴く」ものののだ。聴衆は拉戲の調べと耳の中に蓄えた聴体験をてらしあわせ、微細な音程変化、装飾音、音質、音高、テンポなどからみて、それが何者なのかを瞬時に無意識に判断する。彼らの耳は、たしかに薛平貴と王宝釧の対話を聴いたのだ。

拉戲とは、演奏者と聴衆が、ある芸能について分厚い聴体験を共有して初めて成り立つ芸能であった。その意味では、京劇を筆頭とする民国期の芸能がいかに深く浸透したかを、拉戲ほど端的に物語る材料はないだろう。

参考引用資料 (著者名アルファベット順)

- 陳公哲『精武会 50 年』瀋陽、春風文芸出版社、2001
- 陳汝衡「三弦彈戲王玉峰」『芸術世界』1981(1), p.17
- 成公亮「山東古箏」『中国古箏名曲薈萃 (上)』上海、上海音楽出版社、1993, pp.5-8
- Hughes, David. "No nonsense: the logic and power of acoustic-iconic mnemonic systems" *Ethnomusicology* vol. 9/11, 2000
- 岩間一弘「民国期上海の新中間層」東京大学大学院総合文化研究課地域文化専攻博士論文、2005
- 景蔚崗「山西民間吹打楽申論」『中国音楽学』2000, 第二期
- 川田順三『聲』東京、筑摩書房、1988
- 劉東升他編著『中国楽器図志』北京、軽工業出版社、1987
- 劉東升主編『中国楽器図鑑』済南、山東教育出版社、1992
- 劉育和編『劉天華全集』北京、人民音楽出版社、1997
- 劉志斌「単弦拉戲表演藝術家 顧耀宗」『武漢文史資料』2003, 12 号、pp.53-57
- 『申報』1920-1936
- 党志剛「墜琴與河南墜子——" 趙派河南墜子 " 对墜琴演奏技芸的拓展」『東方芸術』2005, 12 期
- Tsukada Ken'ichi "Fanti Drumming from a 'Phonaesthetic Perspective' " Proceedings of the 33rd ICTM World Conference, Canberra, January 1995, pp.5-11
- 武漢説唱団「中国芸壇一絶——単弦拉戲表演藝術家顧耀宗先生簡介」『湖北文献』1998(126)、pp.35-37
- 項陽『山西樂戸研究』北京、文物出版社、2001
- 楊紅「民族音楽学田野中の音楽形態研究——魯西南鼓吹楽の音楽文化風格探析」『中国音楽』2007, 第一期 pp.82-92
- 張次湊『人民首都の天橋』(中国曲芸研究資料叢書)、北京、中国曲芸出版社、1988
- 張偉『滬瀆旧影』上海、上海辞書出版社、2002
- 中国唱片社編『中国唱片廠庫存旧唱片摸版目錄 内部資料』上海、1964
- 中国民族民間器楽集成全国編輯委員會編『中国民族民間器楽集成山東卷』新華書店、1994
- 中国芸術研究院音楽研究所編『中国音楽詞典』北京、人民音楽出版社、1984

朱穎「嗩吶經典名曲——『打棗』『樂器』2004,5 期、pp.53-55

陳正生（上海芸術研究所）「20 世紀初上海民族器樂海派精神述略」（2004/08/07 掲載）

<http://suona.com/people/pe20040807.htm>

山西賽社與樂戸文化国際学術検討会：潞城市賈村両天半賽社儀式内容簡介

<http://www.nuoxi.com/display.asp?cate=&id=483>

世代相伝の吹歌

<http://oldpages.hebnews.cn/20021018/ca190352.htm> （2002-11-22 15:25:40）

清末民初上海時調小曲初探

——復旦大学蔵趙景深旧蔵唱本を中心として——

川 浩二

1. はじめに

上海の復旦大学には書誌数にして250件あまり、収録された作品数にして約1200種のいわゆる時調小曲の唱本が所蔵されている。これは全国的に見てもかなり大きな数量といえよう^[1]。また、その唱本の多くは趙景深（1902-1985）個人の旧蔵書に由来し、このことが復旦大学の所蔵に他の図書館や研究機関の所蔵と比して特徴的な性格をもたらしている。筆者は2002年9月から2003年7月にかけて復旦大学に留学し、中文系の黄霖教授の指導のもとでこの時調小曲の唱本に関する調査を行った。本論では調査の結果をもとにしつつ、清末から中華民国時期の上海における時調小曲とそれを取り巻く状況を、唱本を中心に見てみたい。

[1] 時調小曲の大規模な所蔵を持つ図書館としては、北京国家図書館、上海図書館のほか、台北の中央研究院歴史語言研究所付属傅斯年図書館が挙げられよう。他に北京社会科学院図書館の顧頡剛文庫、早稲田大学図書館の風陵文庫、東京大学東洋文化研究所の雙紅堂文庫・倉石文庫などがある。

2. 復旦大学所蔵時調小曲唱本と趙景深旧蔵書

まず、復旦大学所蔵の時調小曲唱本についてその概要を記す。復旦大学所蔵の時調小曲唱本は、筆者の記録によれば^[2]、個人の創作によるものと抄本を除いて、その数量は253件。そのうち趙景深の旧蔵書は155件、それ以外の蔵書は98件を占める。これらは図書館に置かれる図書カードにその書誌情報が記されているが、趙景深旧蔵書とそれ以外とを区別する書式は必ずしも徹底されていない。加えて時調小曲のカード分類が設けられていないため、個々のカードが「鼓詞」、「宝巻」の分類の後ろに無造作に配置されている。趙景深旧蔵書がおさめられる以前から行われていた分類に合わせて、後からカードを加えていくという手順を繰り返してしまったためであろう。この分野に従来ほとんど注意がはらわれてこなかった状況を反映しているともいえる。そのため現在、利用者が復旦大学所蔵の時調小曲唱本、とくに趙景深旧蔵書を検索し閲覧するためには、以下の目録も参照する必要がある。

[2] 整理ののち『復旦大学蔵時調小曲目録』として発表予定。

趙景深旧蔵書は、趙景深の没年である1985年から1988年までに復旦大学図書館と古籍整理研究所に寄贈され、現在それらはすべて復旦大学図書館の所蔵となっている。そのさい1988年末に『趙景深先生贈書目録（以下『贈書目録』と略称）』^[3]が編纂されており、これによって全

[3] 復旦大学図書館・復旦大学古籍整理研究所編刊、1988年。

容を知ることができる。その記述に従えば、寄贈された図書は全体で線装書 2,195 種 8,052 冊、中国語平装書約 9,000 冊、外国語図書 200 余冊という規模であった。俗文学に関する蔵書が多くを占め、地方劇の台本や芸能の唱本には孤本もまま見られる。

『贈書目録』によれば時調小曲唱本は以下の分類に収められている。

善本書集部・戯曲曲芸類・11. 小曲、民歌
線装書普通本集部・曲芸類・13. 時調、小曲
中文平装書・文学

[4] 中国民間文芸研究会上海分会
編刊、1984 年。

また、この趙景深旧蔵書については『贈書目録』に先んじて 1984 年に『趙景深民間文芸民俗学蔵書目録索引（以下『民俗学目録』と略称）』^[4]によってその大部分をまとめられていた。その中の時調小曲唱本の収められる分類は『贈書目録』とは大きく異なる。上記『贈書目録』に記載の書誌を『民俗学目録』から探すと、その分類は以下の通り。ちなみに『民俗学目録』の内容はすべて『贈書目録』が収め、『贈書目録』には『民俗学目録』に記載のない書誌も見える。

四. 民間説唱和民間戯曲

2. 時調山歌

4. 民間戯曲

其他

以上のように図書カード、『贈書目録』、『民俗学目録』の分類には大きな違いがあるため、相互に確認しながら利用する必要がある。またこのうち趙景深旧蔵の時調小曲唱本コレクションがどのように形成されたかについては後に検討する。

3. 時調小曲について

i. ジャンルとしての時調小曲

本論の題に用いた「時調小曲」というジャンルは、じつは早くから確立され、定義が行われてきたものとはいえない。もともと「時調」は流行の曲調といった意味でしかなく、「小曲」もその篇幅の短さをいうにすぎない。ある時期までは「時調」・「小調」・「小曲」と呼ばれ、ときには「山歌」とも呼ばれていた。

1920 年代以降、民間歌謡や民間文学に関する研究が大きく進められたが、当時さかんに出版された関連の書物の中でも、「時調小曲」は一般的な名称として使われてはいない。李家瑞（1895-1975）『北平俗曲略』^[5]は独立した分類を立てず「雑曲」に収め、李家瑞も協力した劉

[5] 中央研究院歴史語言研究所、
1933 年。

復（1891-1934）『中国俗曲総目稿』^[6]ではこれらの曲にジャンル名を付さなかった。同じく『北平風俗類徴』^[7]は「遊楽」の節に「小曲」の項目を立てるが、「時調小曲」という言葉は用いない。また鄭振鐸（1898-1958）や鍾敬文（1903-2002）の20年代から30年代の著作の中にも、「時調」、「小曲」という言葉はそれぞれ使われるが、四字でまとめは用いられない。

学問的な文章に使われた例としては、傅惜華（1907-1970）が1944年に発表した「乾隆時代之時調小曲」^[8]が早い部類に属し、かれは1962年の著作『北京伝統曲芸総録』^[9]でも分類名として採用した。下って1981年の『中国戯曲曲芸詞典』でも「時調小曲」を立てるが、あくまで「時調」と「小曲」の総称としている。研究の専門用語としては意味が確立されたわけでは必ずしもないようだ。

いっぽう上海で出版された石印の唱本は、多く「時調」や「小曲」、「小調」を題に冠し、「時調小曲」の文字も見えるようになる^[10]。「時調小曲」は学問的に定義されたものというよりは、他のジャンルからあふれた短い作品をおさめる唱本の総称としての「時調」、「小曲」から使われるようになったものであった。この時期の石印唱本には、「五更調」・「満江紅」・「鮮花調」など各種の曲調を題にする作品のほか、「花鼓」・「灘簧」・「小熱昏」など多様な芸能の名を持つ短編の作品も収められている。こころみに芸能の名を持つ時調小曲の具体的な作品名を以下に挙げる。

灘簧：〈上海時事蘇灘〉・〈申江本灘游碼頭〉・〈打齋飯灘簧調〉
花鼓戲：〈比古人花鼓調〉・〈揚州名班花鼓調〉・〈俏尼思凡鳳陽調〉・
〈三等鳳陽花鼓〉・〈難民花鼓〉
滑稽戲：〈王無能活捉丁怪怪〉・〈滑稽奇裝異服〉・〈十二月滑稽新聞〉・〈劉春山滑稽賣糖〉・〈江笑笑唱滑稽鴉片煙〉
小熱昏（梨膏糖）：〈揚州梨膏糖〉・〈蘇州梨膏〉・〈藥三國梨膏〉・〈梨膏糖生意經〉・〈宣小熱昏〉・〈醒世小熱昏〉
寶卷：〈花名寶卷〉・〈十二月花名寶卷〉・〈螳螂做親寶卷〉
開篇：〈提倡國貨新開篇〉・〈叉麻雀開篇〉
蓮花落：〈精神團蓮花落〉・〈東洋蓮花落〉
道情：〈方卿見姑娘道情〉・〈改良方卿唱道情〉

当時の上海は、各地から劇団や芸人が流入しており、さまざまな演劇・芸能の江南一帯における中心地となっていた。それらのうち短編の作品群がまとまって、唱本に収められたのである。本論の時調小曲という名はこの広がりをも包括したものとして考える。

ii. 唱本としての時調小曲

[6] 中央研究院歴史語言研究所、1932年。

[7] 中央研究院歴史語言研究所、1937年。

[8] 『芸文雜誌』1944年2巻1-3期初出、『曲芸論叢』、上雑出版社、1953年所収。

[9] 中華書局、1962年。

[10] 復旦大学の所蔵では『最新時調小曲』、石印、1940年代。さらに早い例では、未見だが『時調小曲大観』、石印、新華書局、1922年、『戲海・時調小曲部』、排印、上海戲劇研究社、1927年などがある。

他の図書館の所蔵と比して、復旦大学の時調小曲所蔵の唱本には明確な特徴がある。それは木版・石印・排印という唱本の形態のうち、石印本の占める割合の高さに表れている。

木版：209 石印：42 排印：2

[11] 前述の図書館のうち、傅斯年図書館は上海で出版された石印唱本の大規模な所蔵を持つ。今後合わせて調査を進めたい。

石印の時調小曲唱本は現存の唱本の巻数記載などから予想される、本来出版され流通したであろう数から考えると、完備された所蔵を持つ図書館は中国全土にも存在しないといつてよい。その中にあって復旦大学図書館の蔵書における数量は非常に多いといえる^[11]。収録された曲数からみても、たとえば『中国俗曲総目稿』に収録された上海の俗曲は408種とされ、そのほとんどが石印唱本に由来するが、復旦大学の所蔵は木版を含めず石印唱本に収録された時調小曲のみ数えても500種以上はゆうに得られよう。

以下にそれぞれの唱本の形態について概述する。

- 木版

出版時期：清代から民国期まで

サイズ：多く10cm × 6cmで数葉程度。

内容：多くは単刊・短編の唱本だが、長編や複数の作品を収めるものもまれに見られる。

- 石印

出版時期：民国時期。

サイズ：20cm × 12cm程度が一般的。

内容：ほとんどが複数の作品を収め、数十首の作品を収めるものも見られる。

- 排印

出版時期：30年代以降。ただし民国期に個人創作の唱本の出版に用いられることもあった。

サイズ：不定。6cm × 10cm程度のごく小型のものも見られる。

内容：複数の作品を収め、数十種の作品を収めるものも見られる。

また、今回は検討の対象に加えていないが、上記の各種唱本に見られる作品と同題のものが、抄本として残る例もある。手抄の時期は各時期に渡り、サイズもそれぞれ異なる。出版された作品とは同題でも異なる内容を持つことが多い。

iii. 時調小曲の内容

時調小曲の作品、とくに石印の唱本に収められる作品群には、歌い手が自らの心情を歌う一人称の形式、相手に対して語りかける二人称の形

式、情景や風景を描写する三人称の形式を取るものがあるが、それらが扱う題材にはある傾向が表れる。たとえば農村やその暮らしについて農民が歌う、という作品はほとんど見られず、都市とそこでの生活が描かれる作品が多い。これは出版地であり、大きな消費地であった上海の環境を反映したものであろう。中でも特徴的な内容について数点挙げておく。

- 妓女

一人称で歌われる作品のうち、妓女を主人公とするものは非常に多い。また清代以前に編まれた時調集などと内容が重なるものもこれらの題材が多い。心理描写も非常に細かく、なじみの客に対してそのつれなさを嘆くもの、身を売る我が身の悲しみを訴えるものなどがあり、ときには月経や墮胎といった生活の中での辛さを歌う作品も見られる。

〈妓女告状〉・〈泗洲調〉・〈大牙牌〉・〈十愛愛〉・〈梳妝臺〉・〈玉美人〉・〈五更十送〉・〈五更裏侑侑調〉・〈四季相思〉・〈吐血想思〉・〈十杯酒〉・〈手扶欄杆〉

- アヘン

清末民初の上海におけるアヘンの流行についてはここで詳しく説明するまでもないだろう。上の妓女の生活とも関わる形で、時調小曲の中にはアヘンに関するものを歌うものが存在する。そのうち多くを占めるのは世の中に対してアヘンの害毒を説き、戒める二人称の呼びかけの形式を持つものである。

〈鴉片的勸戒〉・〈鴉片煙嘆五更〉・〈勸戒鴉片煙嘆五聲〉・〈煙鬼泗洲調〉・〈勸戒洋煙十杯酒〉・〈禁止洋煙十杯酒〉

- 都市

都市の繁華を歌ったもの。数量としては多くはないが、全体に長い作品が多く、内容は具体的で、他の種の作品とは異なる趣を持つ。湖州・蘇州・無錫・杭州・上海などの都市が題材となっている。そのうち特に多いのはやはり上海を扱ったもので、上海における男女関係や花柳の巷、梨園や芸能について歌ったものも数多い。また上海に関するニュースや戦争の話題も題材となる。

〈閩門馬路新開篇〉・〈時新蘇州景致〉・〈時新無錫景致〉・〈閩門五更馬路〉・〈杭州十城門〉・〈湖州景致〉・〈六門景〉・〈廈門市鎮歌〉

〈上海山歌〉・〈上海碼頭〉・〈上海景〉・〈新新舞臺泗洲調〉・〈上海新聞〉・〈上海女混堂〉・〈上海的喫人不見血〉・〈上海做人像白糖梅子〉・〈上海新嫖客〉・〈海上怪現象〉・〈哭摩登〉・〈紅頭阿三追野雞〉・〈上海的房東醉生夢死〉



図一 石印の時調小曲唱本
しばしば巻頭に挿絵が入るのも特徴。筆者自蔵の『時調新曲』二集、上海文益書局より。

• 古人・故事

古人や故事を小曲にするさいには、やや長い作品が多く、二人の演者が歌いあう形式も見られる。孟姜女の物語などはしばしば見られる題材である。また、尼や僧侶が俗世を恋しがるいわゆる「思凡」の物語も多く扱われる。これらは伝統的な題材とはいえ、その心情

が小曲によって一人称で歌われるさいには同時代の感覚として受け止めうるものとなったであろう。また、劇名づくしや古人名づくしと呼ぶべき、名前を羅列していく作品も見られる。

〈和尚采花〉・〈尼姑下山〉・〈趙五娘琵琶記春調〉・〈孟姜女春調〉・〈孟姜女子過關〉・〈孟姜女哭夫〉・〈龍三姐拜壽〉・〈潘必正陳妙常情村歌〉・〈聞必正苦嘆十杯酒〉・〈黃宅忠審蛇案歌〉・〈何氏勸姑〉・〈張德和辭店〉・〈張德和休妻〉・〈金蓮戲叔〉・〈武鮮花〉・〈王龍比勢〉・〈活捉三郎〉・〈濟公活佛〉・〈天女散花〉・〈方卿見姑娘道情〉・〈秦雪梅吊孝〉

• 時事と戦争

上海ではとくに民国以降、社会的なニュースや流行を詠みこんで時調小曲がさかんに作られた。その中でも、いわゆる「閻瑞生・王蓮英事件」はもっとも有名な題材といえよう。1920年6月、上海で大学生の閻瑞生が妓女王蓮英とともに自動車で出かけ、上海郊外の麦畑の中でほか二名とともに王蓮英を殺害した。この事件は1921年、中国影戲研究社によって『閻瑞生』の題で映画化され、上海で中国人の手によって撮影された初期の作品として多くの観客を集め、以降の作品に与えた影響も大きかったとされる。各種の演劇もこの事件を題材に上演を行った。1920年、妓女蔣老五が自殺した事件も同じような経過をたどり、同年のうちに小説『蔣老五秘史』が発表され、1927年には映画化された。小曲にはこれらの事件をうたう作品が数種見られるが、事件の内

容については時に大きな誤認がある。

戦争を題材にしたものもこれらニュースから創作された小曲の一種として考えることができよう。八カ国連合軍が北京に進攻した時期から、第二次大戦時期まで、ある戦争やその中における事件を詠んだ作品は作られ続けた。現存の作品は数量としては多くはないが、無視できない存在であろう。

〈閻瑞生花名〉・〈閻瑞生五更調〉・〈閻瑞生謀害蓮英〉・
〈蓮英十二個月唱春〉・〈蓮英嘆十声〉・〈活捉老阿賓蔣老五倚
倚調〉・〈蔣老五嘆五更〉・〈蔣老五嘆十声〉・〈蔣老五旬殉情
五更調〉・〈蔣老五王蓮英對唱十嘆〉・〈馬振華女子嘆十声〉
〈炸彈時變〉・〈上海戰事十隻臺子〉・〈戰亂唱春調〉・〈調
兵〉

• 猥歌

なにをもって猥歌や淫詞と呼ぶかは難しいが、かの「十八摸」をはじめとするきわどい内容の作品が単刊の木刻本だけでなく、石印の唱本にも時おり見られる。

〈十八摸〉・〈摘黃瓜〉・〈揚州花鼓調〉

iv. 時調小曲の上演と唱本の流通

すでに上文でふれたように、時調小曲というジャンルにはさまざまな曲調や芸能を含みうる。そのためそれがじっさいに歌われる場合について考えるさいには、それぞれの曲調や芸能に合わせた上演の状況を念頭に置かなければならない。朱文炳『海上竹枝詞』（1909）は当時著名であった蘇灘の女芸人林歩青の名を詠みこんで「絶妙灘簧林歩青、改良詞曲喚人醒。禁煙立憲諸時政、譜入絲弦尽可聴」といい、蘇灘の形式で時事を取りこみながら歌っていたことがわかる^[12]。また池志激『滬游夢影』（1893）は女芸人が時調小曲を歌う様子を書いている^[13]。

[12] 顧炳樞『上海洋場竹枝詞』上海書店、1996年所収。

[13] 『上海灘与上海人叢書』上海古籍書店、1989年所収。

はじめ歌い出しではテンポがひじょうに速く、ただ最後の一字まで歌っていくとそれは後に離してつける。そのさまはとんぼが水面に降りたようで、まったく感じ入った。〈九連環〉・〈十八扯〉・〈四季相思〉などは、歌いぶりも声もやわらかで、人の心をとろかすようだ。

この上演は書場で行われたものであるが、時調小曲はそれ自身を扱う曲も見られる「大世界」や「新世界」といった遊楽場においてもしばしば歌われていたはずである。上演についてはさらに資料を搜索する必要がある。

同じく時調小曲唱本の流通についても今後調査を進めなければならないが、民国期の状況についてふれた文を一二挙げておく。顧頡剛

[14] 『開展月刊』第11・12期合刊、1921年初出。『呉歌・呉歌小史』、江蘇古籍出版社、1999年所収。後文第4. ii節に詳述。

[15] 『現代』1934年第2期初出。『小説閒談四種』、上海古籍出版社、1985年所収。

(1893-1980)は「蘇州唱本叙録」^[14]で、1920年代初頭、山東の済南における状況を伝え、すでに上海における出版が優勢を占め、地元の出版を圧倒していると述べる。また阿英(1900-1977)は「城隍廟的書市」で、1930年代当時の唱本が売られる様子について記している^[15]。

城隍廟の図書市はけしてこれで終わりというわけではない。正殿の舞台に向かって上に広がる図書館の下をくぐり、右手の門から出て行けば、さらに二つの露店を見つけられるだろう。この露店の本屋で売られている本は、ふつうの露店と同じで、石印の小説や、『無錫景』、『時新小調』、『十二月歌名』といったたぐいだ。

おそらく清末から民国期にいたるまで、江南を主とした周辺地域から上海に唱本が流入し続け、また上海で石印の唱本が出版されるようになるとそれらは逆に他地域まで流通されるようになったと考えられる。

4. 趙景深コレクションについて

i. 構成と年代

ここであらためて趙景深の旧蔵書にある時調小曲唱本の所蔵がどのように構成されたのかについて考えてみたい。

復旦大学所蔵の時調小曲唱本の書誌のうち出版地域が判明したものは全体で125。地域の内訳は以下の通りである。

	上海	江蘇	湖南	浙江	福建	陝西	広東
全体	36	35	30	11	8	3	2
趙景深	36	7	15	10	8	3	2

上海を中心とする江南の唱本が高い割合を占め、湖南の唱本がそれに次ぐ。全体と趙景深旧蔵を比較すると、割合を求めるには足りない量ではあるが、わずかに江蘇と湖南の順が逆転する。この状況は自然に起こりうるものであろうか。これは趙景深コレクションがいつごろから、どのように構成されたか、という問題とも関わるであろう。

趙景深は『民俗学目録』に自撰の「前言」を載せ、その中で民俗学という立場から見たみずからの蔵書について述べている。しかし、本論の検討対象である時調小曲の唱本に関してはふれず、隣接分野といえる「民歌」と「小戯」に関して短くコメントするにとどまる。

民歌については、わたしは平素あまり注意をはらってこなかった。もっとも多く所蔵しているのは、1958年の民歌^[16]であり、他人がうちすてたものをも集めてきた。おそらくわたしが保存した百冊以上のこうした民歌は、天鷹(姜彬)の『1958年の民歌運

[16] 新中国以降になって採録されたいわゆる「新民歌」の類。その多くは労働歌である。

動』を研究する
さい参考とでき
るものであろう。

(略)

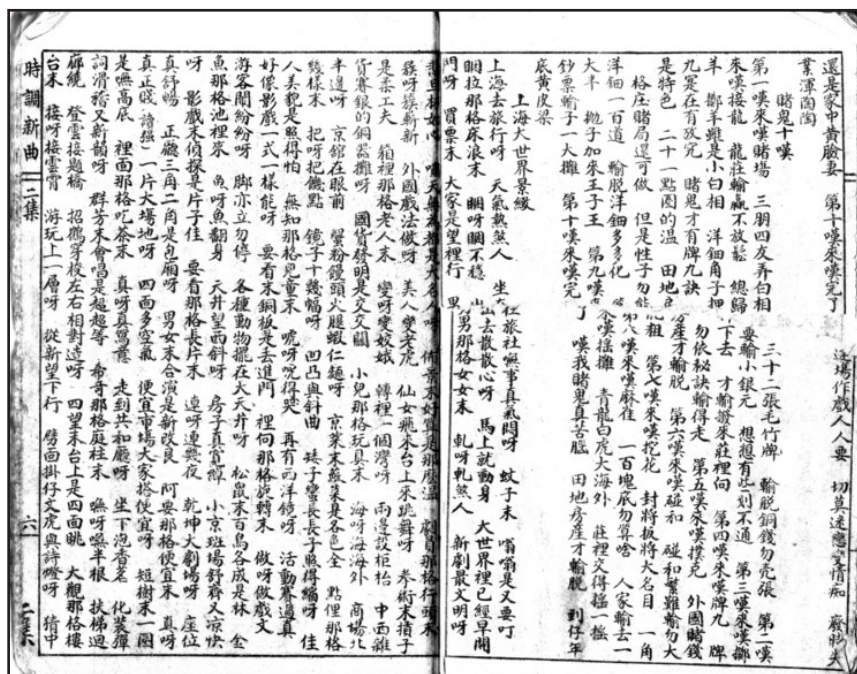
民間文学には、
萌芽期の戯曲、
一部の生活小戯
をも入れること
ができよう。南
方の灘簧や他地
域の花鼓戲もこ
れに数えること
ができる。張紫
晨同志が編纂し
た、『中国民間
小戯選』に収め
られた戯曲は、

すべて標準的な民間戯曲であるといえよう。

ここからは、趙景深がいつごろ時調小曲とその唱本の収集を行い始め
たかについての手がかりを読み取ることにはできない。

他の資料を見る前に、ここで趙景深が復旦大学に落ち着き、小説・戯
曲・芸能に関する論考をさかんに発表し始めるまでの前半生を簡単に年
表形式で記しておく^[17]。

- 1902年 浙江麗水に生まれる。籍貫は四川宜賓。
- 1914年 安徽蕪湖の聖ヤコブ小学に学ぶ。
- 1919年 五四運動の影響を受け、天津南開中学に向かう。周恩来
の率いる宣伝隊に参加。
- 1920年 天津綿業専門学校に入学。アンデルセン童話の翻訳に着
手。
- 1922年 専門学校卒業後、天津の『新民意報』文学副刊の編集に
就く。鄭振鐸の編集する『兒童世界』・『文学旬刊』に童話の翻訳
を投稿。
- 1923年 鄭振鐸の勧めで文学研究会に加入、紹介され湖南長沙の
岳雲中学に教職を得る。
- 1924年 長沙の湖南第一師範学校に移る。田漢らと雑誌『瀟湘緑
波』を編集。童話の翻訳を続ける。
- 1925年 上海に移り、上海大学教授となる。鍾敬文と手紙で交流
を持つ。



図二 上海をうたう時調小曲作品
遊楽場のにぎわいをうたっ
た「上海大世界景致」。同
じく自蔵の『時調新曲』二
集より。

[17] 趙景深の詳細な事蹟について
は趙景深「自伝及著作自述」
『中国当代社会科学家』第二
輯、書目文献出版社、1982
年がある。また趙景深文庫の
構成について独立して述べた
ものには江巨榮「復旦大学
図書館趙景深文庫について」、
『中国一社会と文化』第八号、
1993年があるが時調小曲の
唱本については特に述べない。

1927 年 上海の開明書店の編集となり、『文学週報』を主編。

1930 年 上海の北新書局の総編集となり、『現代文学』を主編。復旦大学の教授となる。以降、本格的に俗文学と芸能の研究を進める。

五四新文化運動に興味を持ち、童話の翻訳と新文学雑誌の編集から文学研究に入ったのち、徐々に俗文学と芸能の研究に傾倒していったことが見て取れる。

趙景深の著作のうち、時調小曲やその関連の作品について述べたものは少ないが、1927 年 3 月 10 日と記載のある「最近民歌的來源」は、開明書店から出版されたばかりの鄭振鐸『白雪遺音選』を読み、そこに収められた作品と「最近の民歌」との関係について述べている^[18]。その中で行われているのは、実際には自らの所蔵する『時調大観』所収の作品と『白雪遺音選』の比較であり、そこに以下のような文がある。

[18] 『文学講話』、亜細亜書局、1928 年所収。

旅途にあつて事もなく、『白雪遺音選』（鄭振鐸編、開明書店出版）を取り出し開いて読んでみたところ、最近の民歌（俗に時調、小調あるいは小曲子と呼ぶ）の多くがその影響を受けたものであると強く感じた。そこで両者に類似の箇所を以下に抜き出し、民歌に興味を持つ人々が研究に用いるための便をはかりたい。

またその直後に「（一）五更相思 『時調大観』 13 ページにこの最近の民歌を収録しており、以下の通り」とも書く^[19]。また「以前見たことがある坊刻の木版による小調は、たった一銅元で一冊ときには二冊も売られ、しばしば訛誤があった」、「最近の民歌のうち時事（たとえば〈蔣老五十嘆〉・〈閻瑞生五更調〉など）や繁華な場所（たとえば〈蘇州景〉・〈無錫景〉・〈上海碼頭〉など）に関するものはみな当然『白雪遺音』の影響は受けていない」という文章も見られる。1927 年という時期は、一般的にはまだ趙景深が芸能の研究に本格的に着手する前と考えられているが、すでに手元にある程度の唱本は所有していたのではないだろうか。

[19] 復旦大学図書館現蔵の『時調大観』（I239.5/S54、石印、沈鶴記書局）とは内容が合わない。

上記の通り 1923 年から 1925 年にかけて趙景深は鄭振鐸の勧めで文学研究会に参加し、またその紹介で長沙に教職を得た。この時期すでに鄭振鐸が民間文学や歌謡の収集、また唱本にも興味を向けていたことを合わせると、趙景深の蔵書の中に湖南の唱本が一定の割合を占めている理由を、湖南にいた当時からすでに唱本の購入を始めていたことに求めるのも的外れなことではないだろう。

趙景深は鼓詞や弾詞についてはともかく、「歌謡」や「民歌」については、一貫して自分は専門家ではないと言い続けた。しかし 1959 年か

ら1962年にかけて内部発行された『明清民歌時調叢書』には、『霓裳統譜』・『白雪遺音』・『夾竹桃頂針千家山歌』に序を寄せ、その内容について詳しく解説している^[20]。あるいはこれは前年の1958年、不慮の飛行機事故で急逝した鄭振鐸の仕事を継ぐ形で受けたものでもあろうか。

[20] 『明清民歌時調集』、上海古籍出版社、1987年に影印。

時調小曲の唱本は石印や排印のものも含めて出版年の記載があるものが少なく特定がしにくい。ましてその収集の時期は定めがたいが、以上の状況をふまえ、また唱本の内容が日中戦争にふれるものや戦後の出版年の記載があるものがみとめられることからすると、1920年代前半から50年代に入っても趙景深の収集は続いていたものと考えられる。

ii. 「民歌」・「歌謡」と「時調」・「唱本」

さきに趙景深の文章を挙げたが、そこに述べられた見解のうち注目すべきは、1927年時点の趙景深が「民歌」と「時調」、しかもその「唱本」をほぼ同じ意味で用いている点である。これは当時の民間文学や民俗学の専門家の中に広く共有されていた見解とはいえない。むしろ専門家の間では「民歌」と「歌謡」は文字化された「唱本」と峻別されるべきだとの意見が強かった。

1918年、五四新文化運動を受けて、北京大学で歌謡の収集運動が始まる。2月1日の『北京大学日刊』紙上に劉復の手になる「北京大学徵集全国近世歌謡簡章」が発表され、収集が呼びかけられると、この年の5月20日から毎日『北京大学日刊』に一首ずつが発表された。1922年には改めて雑誌『歌謡』が発刊され、収集と発表およびそれらに対する研究が進められた。この運動についてはすでに当事者たちの回顧録もあり、また多くの専論が書かれているため、ここでは詳しく述べない^[21]。

この運動によって収集された資料に対する立場はそれぞれの研究者により、さらには一人の研究者にとってもある時期によって異なるが、運動を先導した雑誌『歌謡』の編集側と、歴史学者顧頡剛とのやり取りを見れば、基本的な「歌謡」と「唱本」の扱いに関する立場の違いは了解できよう。発端は顧頡剛が収集した蘇州の唱本を『歌謡』誌上で発表しようとしたことによる。自ら述べるところによれば、1918年当時、顧頡剛は妻を失い悲嘆にくれて休養の日々を送っていた。そこに『北京大学日刊』での歌謡の発表を読み、感銘を受けて故郷である蘇州の歌謡の収集に乗り出す。再婚という慶事も重なり、1919年には非常に精力的に歌謡を収集、1920年『晨報』に成果を発表する。このころ同時に唱本をも収集し『歌謡』誌上で発表することを企図するが、断られてしまう。顧頡剛はこれに関してかなり露骨に不満を表している。

[21] 当事者の回顧録としては、鍾敬文「“五四”前後の歌謡学運動」1967年、『中国民間文学論文選』上海文芸出版社、1980年所収など。最近の論著としては劉錫誠「劉半農 歌謡運動的首倡者」『民間文化』2001年第1期、民間文化雜誌社、2001年、徐新建「“民”的發現与“歌”的採集——民国時期歌謡研究的歷史回顧」、『中国俗文化研究』第二輯、巴蜀書社、2004年、子安加余子「周作人と歌謡——中国知識人と民俗学に関する考察——」『日本中国学会報』第五十八集、日本中国学会、2006年など。

北京大学が歌謡を収集した後になって、私は路傍の露店におかれた唱本に注意を向けるようになった。蘇州で四度ほど収集を行ったところ、二百冊を得た。そのころ私の従弟にあたる呉立模君

がそのために叙録を作り、その様式と内容を記載してくれていた。私の意図は、北京大学の『歌謡週刊』誌上に発表することにあつたのだが、不幸にして北大の同人たちは、歌謡はいるが唱本はいらぬ、ということであつた。彼らは、歌謡は天然自然の音であり、唱本は下等な文人の作ったものであるから、その価値の上下は等しからざるものだと考えていたのだ。

[22] 注 14 参照。

顧頤剛「蘇州唱本叙録」[22]

また、以下のようにも述べる。

唱本の収集に関して言えば、現在はまさしく千鈞一髮の時期である。先月私は済南に旅したが、露店に行ってみると、すべて上海の印本である。済南の地元で刷られたものを買おうとしても買えないのだ。幾つかの店を訪ねて、ようやく地元の木版の十余冊を手に入れられた。(同)

この「印本」はおそらく石印の時調小曲唱本を指すのであろう。顧頤剛はこのように地方の唱本が失われる危機が訪れる可能性について注意をうながしたが、主張は必ずしも受け入れられなかった。「唱本」は純粹な「歌謡」・「民歌」ではないとする立場が大勢を占め、編集側は「唱本」は民俗学的な見地から見て、「歌謡」と同等の価値がある、という中立的な意見を主張しはしたが、それでも口承の「歌謡」と「唱本」に載せられた「時調」の間は一線を画して考えるべき、というところに議論は落ち着いていたようだ。劉復らが「歌謡」の収集運動と分かれ、あらためて唱本の収集に乗り出し、それを基礎として『中国俗曲総目稿』が編まれるのは十年を経た 1932 年のことになる。

またこの議論の裏側には、当時いわゆる鴛鴦蝴蝶派の雑誌に見られた、伝統演劇や芸能の形式による創作の作品の影響も存在しよう。上海で発行されていた『繡像小説』や『小説新報』といった雑誌には、しばしば弾詞や戯曲のほかに「時調」や「小曲」の欄も設けられ、多くの作品が発表されていた。また地方の知識人が自ら編んだ時調小曲の作品を出版した例も見られる [23]。それらにおいて行われていたのは、「歌謡」の収集運動とはまったく異なるものであつた。たとえば『小説新報』に載せられた時調小曲「栽黃瓜」の一篇にはこう述べられている [24]。

思うに、「栽黃瓜」の原曲はきわめて淫猥な歌詞であり、今もまだ街で演奏するものがある。私はそれを聞くごとに、憂い恐れを感じてきた。そこで原曲の曲調によりながらもその内容を改め、

[23] 復旦大学の所蔵では『消閑山歌』(725542)張正芳、上海文瑞樓書局、排印、民国十八年序・『時調唱歌』(985031)鯉士奇、上海商務印書館出版、排印。

[24] 趙景深所蔵『時調・彈詞・伝奇合訂本』(I230.7/Z4415)所収。『小説新報』誌から切り取り、趙景深自ら綴じ直したもの。『小説新報』は 1915 年 3 月から 1923 年にかけて、94 期にわたって発行された。装丁の時期や各ページの初出は不明。

愛国の時調とし、もって世人への警鐘とするものである。

歌謡収集運動においては、収集するさいには加工せず、本来の姿を留めることが繰り返し唱えられた。そこから新たな文学としての詩の姿を模索しようと試みたわけであるが、そのような立場を取れば、上記のような伝統的なスタイルを借りて直接に警世の意味を持たせる作品を創作するという姿勢に対しては批判的にならざるをえない。

1927年の趙景深の状況にもどると、鄭振鐸や鍾敬文といった、古代歌謡の研究や当時の歌謡収集運動にも携わっていた研究者との関係はすでにできていたとはいえ、北京大学における運動と関与しない形で研究を始めたこと、もともと新文学に対する志向はあったが詩歌よりも童話や物語、小説に注意が向いていたことなどが重なり、繰り返し行われていたはずの「歌謡」と「唱本」の議論に乗ることはなかった。また時事を取りこんだ「時調」の作品が「唱本」となって流通し、文学雑誌にも時調小曲の創作が載る、上海という土地柄もこうした態度に強く影響したものと考えられる。

そしてあまり自覚的ではない形で続いたと思われる趙景深の唱本の収集と保存が、ある時間を経た現在から見ると大きなものとなっていることは一面皮肉ではある。しかし趙景深が当時における資料的な価値あるいは文学的な価値のみを優先して収集していたならば、清末から民国期にかけての上海における時調小曲の様相を読み取るにふさわしいだけの唱本が残されることはなかったのも確かなことであろう。

5. おわりに

最新の『中国曲芸通史』^[25]は、中華民国期について述べた第八章第四節「時調小曲類曲種」で、「北京的時調小曲」・「揚州清曲」・「四川清音」・「広西文場」・「榆林小曲」・「湖北小曲」を挙げながら、ついに民国期における上海の時調小曲についてまったくふれない。北京の項目では傅惜華『北京伝統俗曲総目』によって記述を行う以上、上海についても『中国俗曲総目稿』から記述があってしかるべきであるし、残された唱本の数量からしてもじゅうぶん項目の一つとして数えてよいはずであるが、あるいは民国期の研究における唱本をじっさいの芸能とは分離して考えるという態度が、いまだ研究に影響を与えているのであろうか。

すでに現在の上海では芸能としては減びているという表現が大げさではないだけに、今後は各図書館や機関に収集された状態の唱本を整理、研究する方向しかないだろう。そのさいには、曲調や押韻、しばしば用いられる方言や文字の訛誤についても調査することが必要になる。また対象とする資料についてはこの時期と地域に特徴的な石印の唱本、また木版や排印の唱本に加え、民国期の「歌謡収集運動」や「民俗学運動」

[25] 姜昆・倪鍾之主編、人民文学出版社、2005年。

によって収集され整理された資料をも利用しつつ研究を進めることになる。それは従来のそれらの運動に対する研究を相対化することにもつながっていくはずである。

付録：『新上海山歌』 趙景深旧蔵 木版 書誌番号 725556

正月元旦歲朝暮，	上海夷場好風景。
大小店鋪真鬧熱，	萬商雲集聚來臨。
金莊銀樓無其數，	珍珠寶貝實然興。
古玩玉器件件有，	鹹瓜街還有老山參。
二月春分開龍門，	大馬路上鬧音音。
早晨菜市多鬧熱，	葷素喫局數勿清。
久大錢莊最公平，	洋貨布匹老復昇。
仁和綢緞拋球場，	五康銀行正朝陽。
三月清明暖洋洋，	泥城外設立大戰場。
團團足有十里路，	逢著跑馬最鬧猛。
五色令旗分左右，	來往行人推背行。
外國輸贏能介大，	第三日完要大跳浜。
四月清和菜花香，	洋貨老店泰源祥。
洪盛公平米與麵，	萬里雲煙有清香。
醉樂煙館好酒菜，	上細貢點敘安排。
來往多是錦秀客，	行令猜拳能開懷。
五月端陽鬧龍舟，	茶館最好西洋樓。
戲館丹桂共天仙，	大觀金桂有名留。
正旦最好常子和，	老生要算楊月樓。
周春奎亦名聲大，	任七月山真巧手。
六月荷花透水長，	新衙門得造正朝陽。
每日坐堂長理事，	有人犯案問長短。
童身姑孃看眼精，	還有一個脈先生。
仁濟醫館治百病，	陳裕昌長做善事行。
七月鳳仙奇鮮明，	街巷才點路天燈。
而且勿用油燈草，	照得四處必波清。
天子堂造得正有樣，	講書長勸孝爹娘。
為人歸正為第一，	免得傍人說長短。
八月中秋丹桂香，	火輪船天下在好行。
黃浦船隻無其數，	各路客商愛上洋。
石路行人真鬧熱，	寶善街一夜到天亮。
唱樂書館古今唱，	清風吹動百花香。
九月重陽菊花多，	巡捕房造得能高大。

出差巡捕真勿少，風雨落雪真是苦。
大自鳴鐘路天響，帶表行人對白相。
穿魚犯案拖進去，新衙門裏早發放。
十月芙蓉小陽春，大生旱煙也出名。
水煙要算一林豐，延林堂清膏亦有名。
眠雲閣裝潢正細巧，寬大氣蓋南誠信。
名人書畫正勿少，轎馬出入不留存。
十一月瑞花冷清清，蘇式飯店最公平。
公道讓還源源館，寧波酒館老益慶。
狀元館合爆魚面，德義樓上肉銀鮑。
卦粉湯團桂香口，糕糰頂好北萬興。
十二月蠟梅雪花多，茶食細點王仁和。
萬隆醬油稱第一，緒興海味細南貨。
夷場日夜鬧音音，三雅園長將好戲行。
出出錦繡玲瓏巧，申報日日出新文。
閏月花開葉葉青，城隍廟造得勿離精。
花園景致能清雅，當中還有湖心亭。
茶館足有十多片，喫局點心件件精。
上細書畫般般有，中秋賞月桂花廳。
點春園裏最細巧，名手妙畫筆法高。
玲瓏假山竟無數，擺設古玩無蓋遭。
每逢朔望內園開，亭閣裝潢正氣蓋。
蘭花會性多鬧熱，各處名花敘來排。
也有名園勝景好，黃泥牆出得水蜜桃。
各省各府人人曉，正真鮮甜美味高。
聚豐園也有外國菜，堂子月月有名標。
陸翔熊鞋子稱第一，鑲襪出在觀音橋。
朱家飯店最有名，草花浜上糟面筋。
閑來無事去散心，馬車行動快如雲。
東洋車來往也勿少，有錢得意如仙人。
勸君須要謹慎好，夷場處處費金銀。
貴客買賣上洋地，切莫花街柳巷行。
有錢人人多奉承，無錢失腳步難行。
憑你諸公好認性，只怕一時上迷魂。
靜坐安樂閑無事，唱唱腹內散散心。

北京潘家園所得芸能映画資料目録

附：解説

千田 大介

はじめに

北京の東三環南路、潘家園橋付近に位置する潘家園旧貨市場は、1990年代半ばに自然発生的に形成された青空フリー・マーケットであるが、中国経済のバブル的発展が誘発した骨董収集ブームに後押しされて着実に規模を拡大し、今や中国最大規模の巨大蒐集マーケットにまで成長している。

1990年代半ば、草創期の潘家園は石印本・宝巻・影巻などの資料が安価かつ大量に入手できる場所として注目を集め、それらの資料を購入・収集した報告や目録が複数の日本人研究者によって発表されている。中国都市芸能研究会も、数多くの皮影戯影巻を潘家園で購入している。

それらの古書は次第に流通量が減少するとともに価格が高騰したため、2000年前後には研究者が個人で収集・購入するのは少々ためられるような状況になった。一方、同時期には解放初期から1980年代にかけて出版された書籍や档案の類が多く見られるようになった。北京旧城内の大規模再開発が本格化したこととともない、大量の不要になった資料が潘家園に流れ込んだものである。

筆者は、そのようにして潘家園に流出したと考えられる伝統演劇・映画関連の資料を、2000年以降に数次にわたって大量に購入した。それらには、日本国内には収蔵されていない書籍のほか、解放後の文化政策を研究する上で極めて有益であると思われる資料が数多く含まれている。

以下、目録に先立ち、それら資料の概略および学術的価値について概術する。

資料の概要

前述のように、以下で紹介する資料は、いずれも筆者が2000年から2003年にかけて潘家園で購入したもので、合計730点、大半が伝統演劇・映画等の台本である。

伝統劇台本は、2001年3月と2002年2月にまとまった量を購入した。前者はB5判の油印鈔本、後者は小型の活字本が中心で、いずれも中央

人民広播電台旧蔵資料である。多くは 1950 ～ 60 年代の文革前の時期、いわゆる 17 年期のもので、一部に 1980 年代のものも含まれている。このほか、2002 年の秋と 2003 年の夏に購入したものが十数部含まれる。

映画関連資料は 2002 年の夏にまとまって購入したものである。こちらでも大半が 17 年期のもので、文芸映画の台本はさほど多くないが、ドキュメント映画や啓蒙・教育映画の台本が多数含まれる。また、映画に関連する技術の解説資料などもある。旧蔵者については判然としないが、表紙に「電影局」と書かれたもの（『“宝草” 試種記』、C-scr-e-2）や、国家電影局に宛てた台本審査依頼の書簡がはさまったもの（『帶翅膀的媒人』、C-scr-e-9）が見られることから、国家電影局の関連機関で廃棄されたものが市場に流出したものと推測される。

このほか点数は少ないが、音楽・説唱芸能などの楽譜・台本や、ラジオ劇台本など見られる。

資料的価値

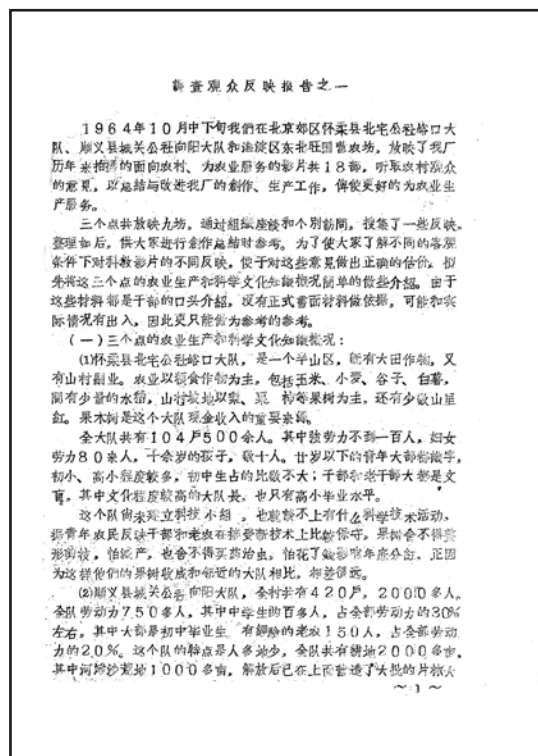
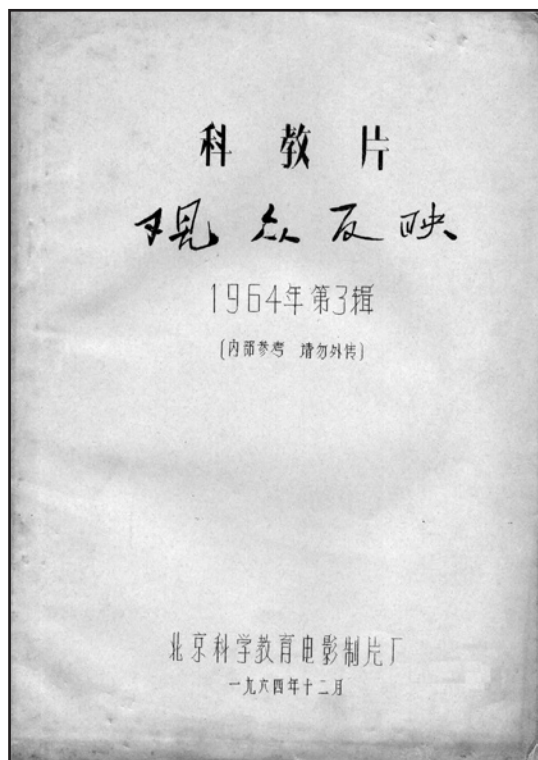
これらの資料は、機関の移転や改組にともなって廃棄されたものと推測される。表紙に「不要」と記された資料が見受けられることがその証左となる。それらはラジオ放送や映画管理などの業務においては不必要だと判断された資料なのであろうが、しかし、学術研究上の立場からすると、有用な資料が多数含まれている。

映画関連資料

映画の台本資料は、前述のように大半が 17 年期のものであり、しかもドキュメンタリーや教育・啓蒙映画が大半を占めている。数十年を経た現在では、ニュース資料的価値や教育・啓蒙的意味が失われているため、中国国内で VCD・DVD などの形で再版される可能性は乏しく、また台本資料の入手・再版も望めないものであり、資料の希少性は高い。

教育・啓蒙映画では、農村の巡回上映で放映されたのであろう農業・牧畜などの知識を啓蒙するものが最も多いが、そのほかにも、衛生知識を啓蒙するもの、科学知識や地域・民族などを紹介するもの、さらには防空壕の掘りかたといった中ソ対立時期の時代性を移したと思われるものなど、さまざまなジャンルのものが含まれる。

台本以外では、映画を上映した際の観客の反応・問題点などをまとめた『観衆反映』（C-etc-11 ～ 13）が注目される。中国の映画は共産党のプロパガンダメディアの一つと位置づけられており、興行収入を目的とするものではなかった。しかし、制作側には観客の反応を調査して以後の制作にフィードバックして、プロパガンダや教育の効果を高める必要があり、そのために調査員や農村巡回上映スタッフによるレポートがまとめられたものと思われる。いずれも 1964 ～ 65 年にかけてのもので、当時の映画制作状況や上映状況を考察する上で貴重な資料であるばかり



『観衆反映』(C-etc-11)

でなく、当時の科学知識教育の実態や農民・民衆の教育水準を理解する上でも恰好の資料であると言える。

伝統劇・芸能関連資料

本資料には多くの地方劇台本が含まれる。蒲劇・河南曲劇などの地方劇に関しては、口述を整理した伝統劇目が多く含まれているが、それらの多くは排印本が刊行されておらず、閲覧・入手が極めて困難である。また、各地方劇の新作劇台本が数多く含まれるが、その大多数はいまや上演されることのないものであり、台本を収蔵する機関は中国にもほとんど無い。これらも17年期の地方演劇の実態を検討する上で、恰好の資料であると言える。

稿本、第～次修訂本など、定本完成以前のバージョンが多く見られることも特色として挙げられよう。例えば、『白毛女』はいわゆる八大革命样板戯の一つとして知られるが、X-jj-1の京劇版は「未定稿」であり、後に出版された排印本やスコアとの比較によって、样板戯の制作過程の一端が明らかになるものと期待される。样板戯としては京劇『沙家浜』(X-jj-26)も、1965年に滬劇から京劇に移植された最初期の版の油印本である。このほか、北方崑曲『文成公主』(X-bk-4～6)のように、第三次修訂排練本・油印本・排印本など、複数のバージョンが揃っているものも見られる。

台本以外では、朝鮮戦争の際の慰問団の活動を地域・芸能種類ごとにまとめた統計資料が注目される(表紙が失われタイトルが不明のため、目録中では『中国人民第三次赴朝慰問文工団報告』(X-etc-21)と仮称する)。

ラジオ放送と伝統芸能

前述のように、本資料の戯曲関連資料の大半は中央人民広播電台の旧蔵に係るが、それらの中には放送審査の用紙がはさまったもの、あるいは直接書きつけられたものが見られる。中国において、番組・映画などの制作に先だって厳重な台本審査が行われていることが知られているが、その手順や方法は部外秘であり、断片的な情報は関係者の談話や証言で漏れ伝わってくるものの、審査用紙を実際に目にす

ることはほとんど不可能である。

放送審査コメントが附されたものは、三十数点見られる。簡単に「不用播」とだけ書かれたものもあれば、詳細に審査コメントが書かれたものもある。例えば、越調『父女倆』(X-hnyd-3)には、「中央人民広播電台文芸部戯曲組稿箋」と「中央人民広播電台文芸部戯曲組劇目審査単」の二種の審査用紙が附され、次のような審査コメントが見える。

這個戲思想性很不高，反面人物鳴鐘殘害得害，氣勢上壓過被歌頌的正面人物鳴鐘，說話蠻不講理，“人官肚子不官……”等等，而鳴鐘又有些和她調和如“你這個批評提的對”等等，戲的中心問題糾纏在自留地上，而鳴鐘在鳴鐘嫂的壓力下，也只能設法種好自留地，才能更好地為集體。雖然戲結束時，一家三口都為集體了，但這個戲總的傾向，基本方面不大對頭，建議不用。(編輯意見，66.7.2)

這個戲主要是寫個人和集體的關係的，思想性雖不很高，但也沒有原則性錯誤，對鳴鐘嫂還是有一定分寸的。有顧己思想，但在父女倆先進思想的啟發下，是有轉變的。(當然簡單了些)戲裏父女倆是一心為集體的，這方面還是主要的。糾纏在自留地上是搞現代戲初期的通病，但也不是絕對不能寫。有些詞不好如“人官肚子不官”，鐵打的羅漢也頂不住可刪去。我認為還可用一用，不是個壞戲。(重審，7.2)

暫可用。(7.3)

根據意見，再審，見後。林琳同志電話告：有人批評：這個戲的妻為了自留地糾纏不已，只是在丈夫睡了連說夢話都為集體，就感動了。這不是感化嗎。林說，好象這樣，不好，這個戲不用。我看了，是有這個問題。自留地出紅薯，按小巧(夫妻之女)說，早起一會就解決了。本來自留地不多，用不著大動干戈，以至大作文章就不必要了。主要的，妻的思想沒有從反復說理解決，反是從“感動”解決的。是不好。不用了。(8.8)

潘朱同意。(8.8)

中央人民廣播電台文芸部戯曲組劇目審查單			
節目名稱	越調父女倆		
作者		單位	
播錄日期		備註	
編輯意見	這個戲思想性很不高，反面人物鳴鐘殘害得害，氣勢上壓過被歌頌的正面人物鳴鐘，說話蠻不講理，“人官肚子不官……”等等，而鳴鐘又有些和她調和如“你這個批評提的對”等等，戲的中心問題糾纏在自留地上，而鳴鐘在鳴鐘嫂的壓力下，也只能設法種好自留地，才能更好地為集體。雖然戲結束時，一家三口都為集體了，但這個戲總的傾向，基本方面不大對頭，建議不用。 朱李 66年7月2日 附		
重審意見	戲中主要矛盾是個人和集體的矛盾，要寫得具體，但也要有原則性錯誤，對鳴鐘嫂還是有分寸的，有顧己思想，但鳴鐘嫂對鳴鐘的起訴是有轉變的。(當然簡單了些)戲裏父女倆是一心為集體的，這方面還是主要的。 鳴鐘嫂在自留地上是糾纏的，但也不至於絕對不能寫。有些詞不好如“人官肚子不官”，鐵打的羅漢也頂不住可刪去。我認為還可用一用，不是個壞戲。 暫可用。劉書 1966.7.3. 林琳同志電話告：有人批評：這個戲的妻為了自留地糾纏不已，只是在丈夫睡了連說夢話都為集體，就感動了。這不是感化嗎。林說，好象這樣，不好，這個戲不用。我看了，是有這個問題。自留地出紅薯，按小巧(夫妻之女)說，早起一會就解決了。本來自留地不多，用不著大動干戈，以至大作文章就不必要了。主要的，妻的思想沒有從反復說理解決，反是從“感動”解決的。是不好。不用了。 潘朱同意。8.8.		

林琳同志電話告：
有人批評：這個戲的妻為了自留地糾纏不已，只是在丈夫睡了連說夢話都為集體，就感動了。這不是感化嗎。林說，好象這樣，不好，這個戲不用。我看了，是有這個問題。自留地出紅薯，按小巧(夫妻之女)說，早起一會就解決了。本來自留地不多，用不著大動干戈，以至大作文章就不必要了。主要的，妻的思想沒有從反復說理解決，反是從“感動”解決的。是不好。不用了。
潘朱同意。8.8.

越調『父女倆』審查コメント

中央人民广播电台文艺部戏曲组

片名	越调女侠		
作者	牛警松	导演	许易奎 傅国良
播出日期		备注	
播出时间	17-18点 第一、二集 连续播出，刚去全期一点。		
播出地点	北京人民广播电台		
播出次数	1次		
播出效果	好评。在基这个地区， 大受欢迎。同时观众 来信。万二刚。 这个节目也受欢迎。一般 听众，特别是青年听众， 对它很感兴趣。认为 对已往的节目是 可贵的。		
播出评价	好评。在基这个地区， 大受欢迎。同时观众 来信。万二刚。 这个节目也受欢迎。一般 听众，特别是青年听众， 对它很感兴趣。认为 对已往的节目是 可贵的。		

1951年4月4日

越调『父女俩』審査コメント

放送すべきでないとする意見に、二次審査でそれほど悪くはないとの修正意見が付き、一月を置いて再び審査がなされ、最終的に不採用が決まっているが、はじめの意見では、悪役が手強すぎて共産党の方針に従い農業集団化に向かおうとする主人公を圧倒していることなどが批判され、再審査では、悪役が理論的に説得されるのではなく、主人公の寝言に感化されて集団化に同意するという結末が良くないとされている。

これらは当時のラジオ放送で何が重視されていたのかを如実に物語るものであり、中央の大メディアの地方劇に対する監督・指導機能を具体的に解明する資料となろう。また、これらの放送審査コメント以外にも、放送資料として実際に使われたとおぼしい、手書きで歌詞を改めたり上演時間を記入した資料も多く見られるので、それらを精査・分析することで、十七年期のメディア政策の実態やその伝統劇に対する影響を具体的に解明できるものと期待される。

おわりに

以上に紹介したように、本資料は閲覧・入手が困難であるという希少性のみならず、研究上の価値も大いに認められ、今後、演劇学にとどまらずメディア論・社会史・政治史などさまざまな立場から総合的に研究されるべきものであると考える。その全貌は、以下の目録をご参照いただきたい。

なお、本資料は個人所蔵に係るため、管理上の問題から、当面中国都市芸能研究会同人に向けて研究資料として公開し、しかるべき時期に図書館等に寄贈して一般公開するものとする。

凡例

- 一 本目録は千田大介が北京潘家園で収集した伝統劇・伝統芸能・映画などの関連資料、約 730 点の目録である。
- 一 分類は、全体を戯曲・曲芸・歌劇・話劇・音楽・電影・広播・文史哲・其他の九種に大別し、それぞれ資料の性質に基づき下部分類した。
 - い 戯曲劇種の排列順は、『中国戯曲劇種手冊』の掲載順に従った。
 - ろ 映画資料は台本資料とその他に二分し、台本資料はさらに、故事片・記録片・教育片に分類した。
- 一 書皮・封面等が失われ題名がわからないものについては、[]（ブラケット）内に仮題名を記入した。
- 一 タイトル後に「A」と記したものは 2001 年 3 月購入分、「B」と記したものは 2002 年 2 月購入分であり、いずれも中央人民広播電台の旧蔵に係わると思われる資料である。
- 一 形態情報については以下のように略記した。
 - 油：油印本 排：排印本 復：カーボン紙コピー本 鈔：鈔本
 - 洋：洋装本 簡：簡易製本本（ホチキスどめ、ペーパーファスナー製本等） 散：未製本
- 一 表記は繁体字で統一した。

1. 戲曲

1.1. 京劇

白毛女 未定稿，中國京劇院演出本	A
歌劇原著：賀敬之、丁毅，京劇改編：馬少波、范鈞宏 油鈔 簡 B5 61 頁	
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	X-jj-1
京劇 陳三與五娘	
1979 昆明市京劇團 油鈔 簡 B5 32 頁	X-jj-2
赤壁之戰 後部初稿	
鈔 簡 B5 68 頁	X-jj-3
狄青風雪奪征衣 京劇	A
林彥、魯揚、馮育坤、陳嘉章 油鈔 簡 B5 18 頁	
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	X-jj-4
現代京劇 東鄰女 主旋律曲譜	
造腔：王蘭秋、黃山、林慶華 1981 福建省京劇團	
排 洋 B4 25 頁	X-jj-5
董小宛	A
1958 油鈔 簡 B5 130 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-jj-6
九場京劇 洞庭洲 修改本	A
1977 複鈔 簡 B5 76 頁	X-jj-7
封侯恨 京劇	A
張桂軒先生藏本，張桂軒、曾憲洛整理 1957 南京	
市文化局劇目工作委員會 油鈔 簡 B5 10 頁	X-jj-8
《舊劇集成》第六冊 趕三關、別寒窯 京朝派標準戲詞	A
潘俠風主編 1939 博雅書局 排 洋 B5 30 頁	
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	X-jj-9
高亮趕水 重修本	A
中國京劇院文學組、翁偶虹編劇 1958 油排 簡	
B5 26 頁	
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	X-jj-10
革命現代京劇短小唱段選集	B
國務院文化組文藝創作領導小組編 1974 人民音樂	
出版社 排 洋 B6 130 頁	

※ 北京市運輸公司二場圖書館舊藏	X-jj-11
洪湖赤衛隊 京劇，北京京劇二團演出本	B
范鈞宏、袁韻宜改編 1964 中國戲劇出版社 排	
洋 B6 88 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-jj-12
紅嫂 京劇，唱詞	A
油鈔 簡 B5 2 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-jj-13
京劇 蝴蝶盃	B
關戌 1954 北京寶文堂書店 排 洋 B6 87 頁	
	X-jj-14
化子罵相 京劇	A
張桂軒先生藏本，張桂軒、曾憲洛整理 1957 南京	
市文化局劇目工作委員會 油鈔 簡 B5 11 頁	
	X-jj-15
紀念荀慧生先生	
1981 四川人民出版社 排 洋 B6 101 頁	X-jj-16
江漢漁歌	A
田漢 中國京劇院二團 油鈔 簡 B5 78 頁	
※ 附唐山京劇團演出說明	X-jj-17
節振國 修改本	A
唐山京劇團集體創作 1964 油鈔 簡 B5 80 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-jj-18
節振國 京劇，選場	A
鈔 簡 B5 4 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣播電台文藝部戲曲組劇目審查單〉	X-jj-19
[京劇選段]	A
鈔 簡 B5 4 頁	
※ 《女起解》、《龍鳳呈祥》、《宇宙鋒》、《轅門射戟》	
	X-jj-20
京劇韻解	A
北京市文史研究館作者館員徐凌霄 1959 油鈔 簡	
B5 61 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-jj-21

呂布與貂蟬	A	※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-jj-33
1981 北京軍區戰友京劇團 油鈔 簡 B5 28 頁	X-jj-22	京劇 楊任挖目	A
		老藝人薛永昇珍藏本 恩施京劇團 油鈔 簡 B5 13 頁	
京劇劇本 納諫記 初稿	A	※ 中央電台舊藏	X-jj-34
孫方山 北京京劇團 油鈔 簡 B5 59 頁	X-jj-23	京劇 瑤山春 主旋律譜	
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏		1974 廣西壯族自治區代表團 油鈔 簡 B5 85 頁	X-jj-35
人面桃花	A	京劇 瑤山春	
歐陽予倩 1982 桂林戲曲學校實驗桂劇團 油鈔 簡 B5 25 頁	X-jj-24	廣西壯族自治區京劇團創作組集體創作，周民震執筆	
三家福 根據薢劇整理	A	1974 廣西壯族自治區代表團 排 簡 B5 54 頁	X-jj-36
中國京劇院文學組整理，范鈞宏、陳延齡執筆 複鈔 簡 B5 91 頁	X-jj-25	1964 年京劇現代戲觀摩演出大會參考資料（四）	
北京京劇團 沙家浜	A	1964 排 洋 B5 24 頁	X-jj-37
1965 油鈔 簡 B5 42 頁	X-jj-26	忠王李秀成	A
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏		複排 簡 B5 54 頁	
上任 京劇，黑龍江省戲曲學校實驗劇團演出本	B	※ 後部有缺	X-jj-38
王毅 1966 中國戲劇出版社 排 洋 B6 40 頁	X-jj-27		
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏			
京劇 十兩銀	B	1.2. 北方崑曲	
何遲 1955 北京寶文堂書店 排 洋 B6 17 頁	X-jj-28	紅霞 新崑曲	A
全本 孫夫人劇本	B	原作：石漢，改編：金紫光、黃勵 北方崑曲劇院 油排 簡 B5 57 頁	X-bk-1
排 簡 B6 8 頁	X-jj-29	明代大戲劇家湯顯祖原著崑曲傳統名劇 牡丹亭 演出本	A
頭集 太平天國 京劇	A	劇本整理：時強、傅雪漪 1981 北方崑曲劇院 油鈔 簡 B5 100 頁	X-bk-2
創作委員會集體討論，王飛鴻編劇 油鈔 簡 B5 73 頁	X-jj-30	跳牆看棋（西廂記） 崑曲	A
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏		教師：韓世昌，譯譜：吳南青 北方崑曲劇院 油鈔 簡 B5 17 頁	X-bk-3
京劇 無底洞 中國京劇院一團演出本	B	※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	
景孤血整理 1958 北京寶文堂書店 排 洋 B6 34 頁	X-jj-31	文成公主 第三次修改排練本	A
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏		許寶駒遺作，黃勵、時強等整理 1960 北方崑曲劇院 油鈔 簡 B5 63 頁	X-bk-4
雁翎甲	A	※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	
油排 簡 B5 76 頁	X-jj-32	文成公主	A
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏		許寶駒編劇，黃勵 時強、白雲生整理 排 簡 B5 14 頁	
楊八姐智取金刀	A	※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 剪報	X-bk-5
安娥 1963 雲南京劇院 油排 簡 B5 62 頁			

文成公主 崑曲：新編歷史劇 A
原著：許寶駒，改編：翁偶虹、黃勵 時強、白雲生、
陳延齡 北方崑曲劇院 油排 簡 B5 56 頁 X-bk-6

西廂記 A
雜劇原著：（元）王實甫，崑曲改編：馬少波 1982
北方崑曲劇院 油排 簡 B5 61 頁
X-bk-7

八場新編歷史劇 血濺美人圖 北方崑曲劇院演出
本 A
陳奔、滌新、習誠、王互、肇桓 油排 簡 B5 53
頁
※ 中央台舊藏 X-bk-8

1.3. 河北梆子

戲曲藝術片 “蝴蝶盃”選曲 河北梆子唱腔 B
陳其芬記譜整理 1959 中國電影出版社 鈔 簡
A6 61 頁 X-hbbz-1

河北梆子表演專業劇目教材 樊江關 B
北京市戲曲學校編 中國戲劇出版社 排 洋 B6
31 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-hbbz-2

空城計 河北梆子，唱詞 A
排 洋 B5 3 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-hbbz-3

河北梆子表演專業劇目教材 三擊掌 B
北京市戲曲學校編 中國戲劇出版社 鈔 簡 B6
11 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-hbbz-4

1.4. 評劇

評劇 愛情 B
劉文卿、紫江 1957 劇協天津分會戲曲劇本創作委
員會、天津市文化局劇目組 油鈔 簡 B6 75 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-1

評劇 白洋淀的春天 北京市第一屆戲曲觀摩演
出劇本選 B
李克、羅揚 1955 北京大眾出版社 排 洋 B6
62 頁
※ 中央廣播事業局資料室舊藏 X-pj-2

遼寧戲曲叢書，評劇 百花台 B

月影 1957 遼寧人民出版社 排 洋 B6 50 頁
※ 廣播事業局資料室舊藏 X-pj-3

棒打薄情郎 評劇 A
複排 鈔 簡 B5 44 頁 X-pj-4

評劇 別當小事 B
炬令改編 1958 吉林人民出版社 排 洋 B6 15
頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-5

渤海怒濤 十二場現代劇 B
天津市評劇院集體創作 1960 天津市評劇院印 油
鈔 簡 B6 112 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-6

擦亮眼睛 A
張弓弩原作，中國評劇院改編演出本 1955 油鈔
簡 B5 64 頁 X-pj-7

陳三五娘 評劇本 A
整理：鮑金樓 1955 北京民眾評劇團 油鈔 簡
B5 80 頁
※ 附演出說明書 X-pj-8

現代大型評劇 春光曲 根據金劍同名話劇改編 A
改編：李浩章 1964 黑龍江省戲劇工作室 排 洋
B6 97 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-9

春花曲 A
根據馮德英小說苦菜花改編，高琛 中國評劇院 油
鈔 簡 B5 67 頁
※ 附《劇目介紹》 X-pj-10

春色滿園 評劇 A
秉注、清揚 1960 油鈔 複鈔 簡 B5 34 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-11

春香傳 A
中國評劇院 油排 簡 B5 77 頁 X-pj-12

打狗勸夫 未定稿 A
油鈔 簡 B5 29 頁
※ 廣播事業局文藝廣播編輯部舊藏 第一屆全國戲曲
會演大會劇目 X-pj-13

丹河曲 評劇 B

蘇寧 吉林人民出版社 排 洋 B6 76 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-14**

黨的女兒 A
林杉原著，上海市人民淮劇團改編 1958 北京實驗
評劇團藝委會 排 簡 B5 69 頁 **X-pj-15**

評劇《杜鵑山》唱腔簡介 A
瀋陽評劇院一團 王其珩 1963 鈔 簡 B5 23 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-16**

杜十娘怒沉百寶箱 評劇 A
何遲 195? 油鈔 簡 B5 39 頁 **X-pj-17**

評劇 奪陣地 B
黑龍江省評劇團集體創作 1965 北方文藝出版社
排 洋 B6 31 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-18.1~2**

關漢卿名著評劇改編本 緋衣夢 B
高琛改編 1958 北京寶文堂書店 排 洋 B6 24
頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-19**

評劇 夫婦合作 附曲譜 B
旅大市評劇團集體改變，譚芳業執筆，張引、劉長海
記譜 1956 遼寧人民出版社 排 洋 B6 102 頁
※ 廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-20**

評劇 夫妻合作 B
心羽原著，旅大評劇團集體改編，譚芳業執筆 1955
遼寧人民出版社 排 洋 B6 38 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-21**

夫妻挑戰 遼寧省代表隊演出 旅大運輸公司業餘
文攻對集體創作 B
韓旭執筆 中國公路運輸公會全國委員會文藝會演宣
傳組 油鈔 簡 B6 22 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-22**

評劇 夫妻之間 北京人民藝術劇院下廠組集體創
作 B
紀有誠改編 1954 北京寶文堂書店 排 洋 B6
23 頁
※ 中央廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-23**

評劇 婦女代表 B
孫芋原著，楊紫江改編 1954 天津通俗出版社 排

洋 B6 72 頁
※ 中央廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-24**

評劇 感親孝祖 B
李芳田、蘇寧整理，蘇寧執筆 1958 吉林人民出版
社 排 洋 B6 34 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-25**

評劇 告金扇 B
吉林省文化局戲曲研究室、百花社編輯，李岱校訂
1957 吉林人民出版社 排 洋 B6 38 頁
※ 廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-26**

評劇 告金扇 B
吉林省文化局戲曲研究室、百花社編輯，李岱校訂
1957 吉林人民出版社 排 洋 B6 38 頁
※ 廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-27**

歌唱社會主義建設的突擊手 評劇聯唱 A
鈔 簡 B5 12 頁 **X-pj-28**

小型評劇 公社花開幸福來 B
中國評劇院專業、業餘作者集體創作 1960 中國戲
劇出版社 排 洋 B6 12 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-29.1~2**

閨女大了 六場生活喜劇 A
編劇：李漢雲、高歌 天津評劇院 油排 簡 B5
75 頁 **X-pj-30**

評劇 閨女的心 B
話劇原著：胡蘇，評劇改編：伍懷秋 1954 北京寶
文堂書店 排 洋 B6 30 頁
※ 中央廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-31**

十場工人鬥爭史劇 海河兒女 A
楊紫江、趙穎、劉文卿 1963 天津市評劇院 油鈔
簡 B5 72 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-32**

海河兩岸鮮花開 評劇 A
天津市評劇團 油鈔 簡 B5 43 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-33**

評劇 韓梅梅 B
馬烽原著，光波改編 1955 北京寶文堂書店 排
洋 B6 41 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-34**

群眾演唱叢刊 好媳婦 評劇 B 蔣振亞 1964 北京出版社 排 洋 B6 40 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-35	※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-44
何氏賣身 評劇 A 喬世恒口述，任永安整理 鈔 簡 B5 23 頁 X-pj-36	結婚之前 A 原著：駱賓基，改編：集體討論、安西執筆 1965 中國評劇院 油排 簡 B5 60 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-45
全國文藝節目交換資料，評劇 紅色的種子 A 吉林人民廣播電台文藝部 油鈔 簡 B5 38 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附演出說明書 X-pj-37	借馬 A 銀燕 1957 北京市評劇團 油鈔 簡 B5 13 頁 X-pj-46
戲劇小叢書，小評劇 花衣衫 另《勝利年》 B 梨園等 1958 遼寧人民出版社 排 簡 B6 28 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-38	金印記（上・下）評劇 A 中國評劇院整理演出本 油排 簡 B5 38・52 頁 X-pj-47.a~b
評劇 花園會 B 百花社編輯，劉艷霞、成宗瑞口述，蘇寧記錄 1957 吉林人民出版社 排 洋 B6 22 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-39	評劇 井上風波 A 趙國海 1964 春風文藝出版社 排 洋 B6 25 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-48
評劇表演專業劇目教材 花園會 B 遼寧戲曲學校編 1963 中國戲劇出版社 排 洋 B6 31 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-40	評劇 競賽 小歌舞劇 A 趙永江、張樣華 油鈔 簡 B5 10 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-49
評劇 還是入社好 B 墨林、陳英 1955 遼寧人民出版社 排 洋 B6 22 頁 ※ 中央廣播事業局資料室舊藏 X-pj-41	哭井 評劇 B 齊東整理 1959 北京實驗評劇團藝術室 油鈔 簡 B6 14 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-50
會計姑娘、降龍伏虎、苦菜花 A 散 B5 11 頁 ※ 附《會計姑娘》之〈中央台文藝部稿箋〉 X-pj-42	評劇 快嘴李翠蓮 B 1957 上海文化出版社 排 洋 B6 19 頁 ※ 廣播事業局資料室舊藏 X-pj-51
急浪丹心 A 根据同名歌劇整理，天津市評劇院一團演出，根据天津電台意見改本 1966 鈔 簡 B5 43 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 缺第三場 封面作《急浪舟心》 附〈中央人民廣播電台文藝部戲曲組稿箋〉 X-pj-43	雷公 春節文藝叢書之八 B 察哈爾省文聯籌委會 排 洋 B6 41 頁 ※ 本為新編晉劇劇本 X-pj-52
降龍伏虎 A 作劇：段承濱、杜士俊，改編：胡沙 中國評劇院 油鈔 簡 B5 70 頁	李十娘 評劇整理本 A 劉保縣整理 油鈔 簡 B5 29 頁 X-pj-53
	李雙雙 評劇 A 根據李淮小說《李雙雙小傳》改編，改編者：黃秉法、陸清揚 1960 鈔 簡 B5 60 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-54
	李雙雙 評劇，根據李淮電影劇本《李雙雙》改編 B 高琛、郭啟宏等集體討論，高琛執筆 1963 中國戲劇出版社 排 洋 B6 79 頁

※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-55.1~2**

評劇 李雙雙 B
 原著：李准，改編：任峰、老邊、任煒、之凡 1963
 春風文藝出版社 排 洋 B6 72 頁
 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-56**

北京市戲曲劇目選 李雙雙 評劇 B
 李准原著，高琛、郭啟宏等集體討論，高琛執筆
 1964 北京出版社 排 洋 B6 74 頁
 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-57**

李雙雙 評劇 A
 原著：李准，改編：高琛 中國評劇院 油排 鈔 簡
 B5 62 頁
 ※ 付演出說明書 **X-pj-58**

烈火丹心 B
 黑龍江省評劇團藝術室編劇，吳家來執筆 1964 北
 方文藝出版社 排 洋 B6 88 頁
 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-59.1~2**

劉翠屏哭井 評劇 B
 錢醉竹改編 旅大市府文化局評劇團 油鈔 簡 B6
 56 頁 **X-pj-60**

劉伶醉酒 評劇 A
 唐山市實驗評劇團 油鈔 簡 B5 15 頁
 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-61**

劉雲打母 評劇 B
 1957 北京寶文堂書店 排 洋 B6 30 頁
 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-62**

戲劇小叢書，小評劇 買琴 B
 孫英、萬田、延玉 1958 遼寧人民出版社 排 簡
 B6 16 頁
 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-63**

評劇 母親 A
 根據滬劇改編，瀋陽評劇院 1961 油鈔 簡 B5
 60 頁
 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣
 播電台文藝部戲曲組稿箋〉、〈第一屆戲曲青少年演
 員學員彙報演出節目單〉 **X-pj-64**

評劇 鬧花堂 B
 鄧辛安 1960 春風文藝出版社 排 洋 B6 82 頁

※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-65**

鬧嚴府 評劇 A
 油鈔 簡 B5 73 頁 **X-pj-66**

評劇 霓虹燈下的哨兵 A
 根據沈西蒙（執筆）莫雁、呂興臣同名話劇改變，改
 編：徐固若、王明樓等 1963 瀋陽評劇院二團 油
 鈔 簡 B5 72 頁
 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附演出說明書
X-pj-67

年青的一代 “肖奶奶回憶”一段 A
 排 簡 B5 1 頁
 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 批寫廣播審查
X-pj-68

遼寧戲曲叢書，評劇 牛布衣 B
 徐汲平改編 1957 遼寧人民出版社 排 洋 B6
 60 頁
 ※ 廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-69**

牛郎織女 評劇 B
 范鈞宏、何異旭、邱圻、任以雙編寫，黃雨秋整理
 中央文化部第一屆全國洗去觀摩演出大會 排 洋
 B6 32 頁
 ※ 北京人民廣播電台編輯部文藝科舊藏 **X-pj-70**

評劇 女貨郎 B
 曹克英改編 1964 春風文藝出版社 排 洋 B6
 18 頁
 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-71**

新評劇 女組長 B
 北京市評劇公會業務組 1953 北京自強書局 排
 洋 B6 27 頁
 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-72.1~2**

一九六五年全國電台文藝節目交換文字資料 評劇
 選段資料 A
 1965 遼寧人民廣播電台 油鈔 簡 B5 22 頁
 ※ 《六號門》、《沙家浜》、《紅燈記》、《江姐》、《椰林
 兒女》、《黛娜》、《霓虹燈下的哨兵》、《瓊花》、《豐
 收之後》 **X-pj-73**

戲劇小叢書，小評劇 巧鳳改嫁 B
 慕人改編 1958 遼寧人民出版社 排 簡 B6 12
 頁

※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-74**

青春紅似火 評劇 A
改編：胡沙、高琛、劉敏庚 1966 油鈔 簡 B5 89 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 《革命戰友》，《在工地上》，《去接王傑的槍》 附演出說明書 **X-pj-75**

人往高處走 評戲 B
馬德明改編 1954 河北人民出版社 排 洋 B6 66 頁
※ 中央廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-76**

群眾演唱叢刊 三丑會 評劇 B
劉厚明 1963 北京出版社 排 洋 B6 19 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-77**

三代人 評劇 A
根據沈默君、羅靜電影文學劇本《自有後來人》改編，呂子英、赫增蔭改編 1963 中國評劇院 油鈔 簡 B5 47 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-78**

評劇 三擊掌 B
筱金鈴、菊桂笙、杜維城改編 1957 吉林人民出版社 排 洋 B6 28 頁
※ 廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-79**

評劇 三難新郎
鈔 散 B5 2 頁 **X-pj-80**

三月三 評劇 A
高力澤 1961 中國評劇院二團 油鈔 簡 B5 14 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-81**

山村的姑娘 評劇 B
王昌言 1955 河北人民出版社 排 洋 B6 76 頁 **X-pj-82**

山村女兒 劇本 B
王昌言 1959 北京寶文堂書店 排 洋 B6 59 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-83**

評劇 上任 B
王毅 1965 北方文藝出版社 排 洋 B6 14 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-84**

戲劇小叢書，評劇 誰是女婿 B
溫莉 1958 遼寧人民出版社 排 簡 B6 44 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-85.1~2**

時間就是鋼 B
呂君樵 1958 北京寶文堂書店 排 洋 B6 20 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-86**

雙教子 戲曲 B
湖北省孝感縣創作編劇，湖北省戲曲學校專業教研組整理 1965 中國戲劇出版社 排 洋 B6 30 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-87**

評劇曲譜 四姐妹誇夫 B
中國評劇院編，李梓森、劉佩亞編劇，中國評劇院一隊樂隊音樂設計，唐建記譜 1959 音樂出版社 排 洋 B6 24 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-88**

四勸 新評劇，巧蘭演出本 B
齋東改編 1953 北京寶文堂書店 排 洋 B6 18 頁
※ 文藝部唱片組舊藏 **X-pj-89**

宣傳總路線文藝演唱叢書 四姊妹誇夫 戲曲 B
中國評劇院，孟雨田、胡斌著 1958 河南人民出版社 油鈔 洋 B6 12 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-90**

評劇 唐小煙 B
華含、任桂林 1953 華北人民出版社 排 洋 B6 109 頁
※ 文藝部唱片組舊藏 **X-pj-91**

唐知縣審誥命 A
1956 北京市評劇團抄於濟南 鈔複 簡 B5 30 頁
※ 附剪報 **X-pj-92**

貼窗花 評劇 B
排 簡 B6 3 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 《河北日報》之剪報 **X-pj-93**

王婆罵雞 評劇 B
江風整理 1959 北京寶文堂書店 排 洋 B6 14 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-94**

戲劇小叢書，評劇 忘本回頭 B
仲克 1958 遼寧人民出版社 排 簡 B6 53 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-95

我們石油工人來大慶
歐陽菊笙唱 鈔 散 B5 4 頁
※ 批寫廣播審查 X-pj-96

小姑娘 評劇 A
東北戲曲研究院評劇團 1953 油鈔 簡 B5 30 頁
X-pj-97

評劇 小姑娘 B
東北戲曲研究院整理 1954 東北人民出版社 排
洋 B6 14 頁
※ 中央廣播事業局資料室舊藏 X-pj-98

評劇 小女婿 B
曹克英 1953 東北人民出版社 排 洋 B6 98 頁
※ 昭烏達盟京劇團舊藏 X-pj-99

新對象 評劇 B
安西 1960 北京寶文堂書店 排 洋 B6 16 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-100

三幕七場歌劇 心上的人 B
王血波 1953 天津通俗出版社 排 洋 B6 102
頁 X-pj-101

三幕七場新評劇 心上的人 B
王血波 1953 天津通俗出版社 排 洋 B6 122
頁
※ 中央廣播事業局資料室舊藏 X-pj-102

星星之火 評劇 A
原著：上海人民滬劇團，整理：房山評劇團 油鈔
簡 B5 59 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-103

修水庫 評劇 A
北京市評劇團 油鈔 簡 B5 17 頁 X-pj-104

評劇 胭脂判 B
曹克英改編 1956 遼寧人民出版社 排 洋 B6
52 頁
※ 廣播事業局資料室舊藏 X-pj-105

燕趙兒女 評劇，根據梁斌小說《紅旗譜》改編 B
胡沙改編 1959 北京寶文堂書店 排 洋 B6 46
頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-106

楊三姐告狀 老本 A
1957 油鈔 簡 B5 75 頁
※ 卷末寫有：「天津市評劇團進步分團旅津塘演出時劉
兆祥老師付真誠幫助完成此本」 X-pj-107

評劇 要家當 B
崔寶庫、溫遠 1965 北方文藝出版社 排 洋 B6
17 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-108

椰林兒女 評劇 A
瀋陽評劇院創作組 1965 [錄音] 油鈔 簡 B5 6
頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣
播電台文藝部戲曲組劇目審查單〉、〈中央人民廣播
電台文藝部戲曲組稿箋〉 X-pj-109

一場風波 根據石果小說《風波》改編 B
陳正魯編劇 1954 河北人民出版社 排 洋 B6
83 頁
※ 中央廣播事業局資料室舊藏 X-pj-110

評劇 一個筆記本 B
張痕 1956 通俗文藝出版社 排 洋 B6 48 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-111

小型地方戲 一家人 B
六安縣西安集業餘劇團集體創作 1955 通俗讀物出
版社 排 洋 B6 30 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-pj-112

評劇 一顆滾珠 B
哈爾族市評劇團集體創作，嚴流執筆 1965 北方文
藝出版社 排 洋 B6 41 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-113.1~2

農村演唱小叢書 一領蓆 B
陳正、胡慶遠、樹原 1963 河北人民出版社 排
洋 B6 46 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-pj-114

新評劇 一針一線為和平 又名春節獻禮 B

評劇創作研究組編 1953 北京自強書局 排 洋 B6 8 頁
 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 《搶種季節》、《一領席》、《老楊醫生》 **X-pj-115**

遼寧戲曲叢書，評劇 移花接木 B
 張痕 1957 遼寧人民出版社 排 洋 B6 65 頁
 ※ 文藝部唱片組舊藏 **X-pj-116**

評劇 意中緣 B
 李笠翁原著，高環改編 上海文化出版社 排 洋 A6 72 頁
 ※ 廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-117**

意中緣 評劇 A
 原著：李漁，改編：高琛 中國評劇院 油排 簡 B5 58 頁
 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-118**

現代抒情喜劇 銀河灣 A
 張寶申、劉成林 1981 油鈔 簡 B5 78 頁
 ※ 中國評劇院一團演出本 **X-pj-119**

評劇 銀河灣 曲譜 A
 唱腔指導：新鳳霞、張筠青，唱腔、音樂設計：韓振華、曹華、陳金聲、黃平、李玲、于小柱 1982 中國評劇院資料室 油鈔 洋 B4 38 頁
 ※ 中國評劇院一團演出本 **X-pj-120**

英雄的母親 評劇 A
 根據李冰等同志評劇本《母子英雄》並參照當事人馬維樣同志記錄材料《馬母》改編，改編：華黎 1959 北京市通州區評劇團 油鈔 簡 B5 90 頁
 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 有前言 **X-pj-121**

英雄列車 評劇 A
 中國評劇院改編 湖南省花鼓戲劇院 油鈔 簡 B5 51 頁
 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-122**

春節演唱材料 應徵前夕 評劇 B
 方澤泉 1955 北京寶文堂書店 排 洋 B6 47 頁
 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-123.1~2**

評劇 迎春花開 B
 王立夫、張文鳴 1958 遼寧人民出版社 排 簡 B6 48 頁

※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-124.1~2**

評劇 迎親記 B
 王春霖 1963 春風文藝出版社 排 洋 B6 26 頁
 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-pj-125**

評劇 月亮灣 遼東省評劇團演出本 B
 劉燧、溫和、劉小石話劇原作，林明德、筱朋影、何路安、李筏、徐甦改編，徐甦執筆 1954 北京寶文堂書店 排 洋 B6 42 頁
 ※ 中央廣播事業局資料室舊藏 **X-pj-126**

現代戲曲創作叢書 月難圓 八場評劇 B
 張福先、張慧文 1982 中國戲劇出版社 排 洋 B6 95 頁 **X-pj-127**

月難圓
 鈔 簡 B5 10 頁 **X-pj-128**

戰鬥的青春 評劇，暫名 A
 原著：《青春之歌》，原作：楊沫，改編：薛恩厚 1958 中國評劇院 油鈔 簡 B5 89 頁 **X-pj-129**

戰鬥的洪流 評劇 A
 安西 鈔 簡 B5 22 頁
 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-130**

戰士在故鄉 A
 倪竟雄、樹人 1958 黑龍江省評劇團 油鈔 簡 B5 96 頁 **X-pj-131**

戰士在故鄉 評劇 A
 油鈔 簡 B5 62 頁 **X-pj-132**

張羽煮海 A
 王玉平 油鈔 簡 B5 71 頁 **X-pj-133**

防奸反特，評劇 中秋之夜 B
 賈承其原作，鷺羽舒改編 1955 遼寧人民出版社 排 洋 B6 29 頁
 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-134**

評劇 中秋之夜 附曲譜 B
 賈承其原作，鷺羽舒改編，孫康、鄭明耀記譜整理 1956 遼寧人民出版社 排 洋 B6 60 頁
 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-pj-135**

鐘聲 A

趙琦、溫遠、崔寶庫 油鈔 簡 B5 16 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-pj-136
種小麥 評劇 喜彩蓮、李思崇、愛麗君 1958 海淀區文化館 油鈔 簡 B5 4 頁	A X-pj-137
群眾演唱叢刊 捉“鬼”計 評劇 陸清揚 1964 北京出版社 排 洋 B6 44 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	B X-pj-138
防奸反特，評劇 捉妖記 徐甦、何路安改編 1955 遼寧人民出版社 排 洋 B6 28 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	B X-pj-139
評劇 紫鵲試玉 吳萍改編 1957 吉林人民出版社 排 洋 B6 24 頁 ※ 廣播事業局資料室舊藏	B X-pj-140.1~2
評劇 走新路 徐甦、何路安改編 1955 遼寧人民出版社 排 洋 B6 56 頁 ※ 廣播事業局資料室舊藏	B X-pj-141
1.5. 絲弦	
拿秦英 河北絲弦 1963 石家莊市絲弦劇團 油鈔 簡 B5 11 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附審查筆記	A X-sx-1
1.6. 平調	
三進士 武安平調 邯鄲專區平調落子劇團改編 1963 鈔 簡 B5 26 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	A X-pd-1
三進帳 武安平調 邯鄲專區平調落子劇團改編 1963 鈔 簡 B5 15 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	A X-pd-2
楊廣篡位 濮陽縣眾藝劇團，平調 1956 油鈔 散 B5 7 頁	A X-pd-3

1.7. 皮影

中華人民共和國文化部主辦 木偶戲皮影戲觀摩演出會 1955 排 簡 B5 ※ 演出說明六種	X-py-1
雙掛印 皮影戲 鈔 簡 B5 14 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	A X-py-2
砸鑾駕 丁振耀 鈔 簡 B5 4 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	A X-py-3
1.8. 蒲劇	
山西地方戲曲叢書 甘露寺 蒲州梆子 整理者：孫伯友、李寶蘭、樊鐵城、邢全鈺、喬仙慧、喬崗，執筆人：喬崗 1956 山西人民出版社 排 洋 B6 55 頁 ※ 廣播事業局資料室舊藏	B X-puj-1
鋼鈴計 蒲州梆子原本 1956 山西省文化局 排 洋 B5 6 頁	A X-puj-2
高平關 蒲州梆子原本 1956 山西省文化局 油鈔 簡 B5 16 頁	A X-puj-3
紅梅關 蒲州梆子原本 1956 山西省文化局 油鈔 簡 B5 44 頁	A X-puj-4
淮都關 蒲州梆子原本 1956 山西省文化局 油鈔 簡 B5 18 頁	A X-puj-5
假金牌 蒲州梆子原本 1956 山西省文化局 油鈔 簡 B5 40 頁	A X-puj-6
個支書 蒲劇 賈克 油鈔 簡 B6 22 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	B X-puj-7
烈火旗 蒲州梆子原本 1956 山西省文化局 排 洋 B5 5 頁	A X-puj-8
麟骨床 蒲州梆子原本 1956 山西省文化局 油鈔 簡 B5 44 頁	A X-puj-9
六月雪 蒲州梆子原本	A

1956	山西省文化局	油鈔	簡	B5	44 頁	X-puj-10	
梅降褰	蒲州梆子原本					A	
1956	山西省文化局	油鈔	簡	B5	44 頁	X-puj-11	
盤陀山	蒲州梆子原本					A	
1956	山西省文化局	油鈔	簡	B5	43 頁	X-puj-12	
炮烙柱	蒲州梆子原本					A	
1956	山西省文化局	油鈔	簡	B5	32 頁	X-puj-13	
破金鰲	蒲州梆子原本					A	
1956	山西省文化局	油鈔	簡	B5	28 頁	X-puj-14	
日月圖	蒲州梆子原本					A	
1956	山西省文化局	油鈔	簡	B5	43 頁	X-puj-15	
三劈關	蒲州梆子原本					A	
1956	山西省文化局	油鈔	簡	B5	38 頁	X-puj-16	
山西蒲劇選段						A	
油鈔	簡	B5	25 頁			X-puj-17	
未央宮	蒲州梆子原本					A	
1956	山西省文化局	鈔	簡	B5	12 頁	X-puj-18	
無影簪	蒲州梆子原本					A	
1956	山西省文化局	油鈔	簡	B5	34 頁	X-puj-19	
西廂記	蒲劇					A	
油鈔	簡	B5	34 頁				
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	《女梆子》，《掛畫》，《雙鎖山》，《麟骨床》，《拾玉鐲》，《三對面》，《賣水》，《打路》，《打神告廟》，《救裴生》，《藏舟》，《徐策跑城》					X-puj-20	
意中緣	蒲州梆子原本					A	
1956	山西省文化局	鈔	簡	B5	46 頁		
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏						X-puj-21	

1.9. 晉劇

春暖花開	中路梆子					B	
編劇：集體創作，執筆：許石青	1964	晉中專署文教局	排	洋	B6	64 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏						X-jinj-1	
賜環（鳳儀亭）	晉劇唱詞						
鈔	簡	B5	8 頁			X-jinj-2	

豐收之後	根據同名話劇改編					B	
原著：蘭澄，改編：王辛路	1964	山西省晉劇院一團	排	洋	B6	65 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏						X-jinj-3	
山西地方戲曲叢書	風箏誤					B	
1958	山西人民出版社	排	洋	A6	89 頁	X-jinj-4	
好對象	山西梆子					B	
藍坡	北京寶文堂書店	排	洋	B6	14 頁		
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏						X-jinj-5	
嘉陵怒濤	山西梆子					A	
鈔	簡	B5	25 頁				
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	太原市晉劇團演出	附評劇《霓虹燈下的哨兵》介紹詞				X-jinj-6	
困雪山	晉劇抄錄					A	
1954 從霍金鳳劇團抄錄	1954	鈔	簡	A5	45 頁		
※ 「排演時根據原本少微整理了一下」	山西省榆次專署晉劇團第二分團劇務舊藏					X-jinj-7	
乞巧圖	山西梆子					A	
鈔	簡	B5	113 頁				
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏						X-jinj-8	
山西中路梆子	瓊花	根據電影《紅色娘子軍》改編				B	
1965	中國戲劇出版社	排	洋	B6	111 頁		
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	崑劇劇本批改為晉劇					X-jinj-9	
秀蓮圖	晉劇						
鈔	簡	B5	27 頁				
※ 後部有缺						X-jinj-10	
百花唱本	游鄉	小劇本				B	
河南項城縣劇目組集體創作，趙淑忍執筆，張路整理							
1966	百花文藝出版社	排	洋	A6	36 頁		
						X-jinj-11	
山西人民晉劇二團，整理晉劇本	玉堂春	草本				A	
1955	油鈔	簡	B5	86 頁		X-jinj-12	
1.10. 北路梆子							
大報仇	山西梆子					B	
山西晉北專區北路梆子劇團演出本	1960	北京寶文					

堂書店 排 洋 B6 37 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-blbz-1
燈芯絨 根據西戎同名小說改編 傳動瑞 1964 雁北專署文教局 排 洋 B6 27 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	B X-blbz-2
江姐 山西北路梆子，唱詞 鈔 簡 B5 5 頁	A X-blbz-3
四川白毛女 山西北路梆子 1958 排 洋 B5 20 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 剪《劇本》1958 年第 9 期	A X-blbz-4
1.11. 二人台	
掛紅燈 內蒙二人台 鈔 散 B5 1 頁	X-ert-1
秀女放鴨 孫犁 1963 內蒙古自治區文化局 油鈔 簡 B5 6 頁	X-ert-2
走西口 1963 內蒙古自治區文化局 油鈔 簡 B5 10 頁 ※ 後部有缺	X-ert-3
1.12. 秦腔	
秦腔 霸王之死 一名楚漢爭 薛瀾生 1955 長安書店 排 洋 B6 58 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	B X-qq-1
秦腔現代劇 半袋麵料 雷雨 長安書店 排 洋 A6 31 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	B X-qq-2
刺梁 秦腔，陝西省青年演員會演 1960 咸陽市演出代表團 鈔 簡 A5 32 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	A X-qq-3
秦腔 貂蟬 鈔 簡 B5 14 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	A X-qq-4
秦腔劇本 芙奴傳 何正喜、吉子正整理 1958 長安書店 排 洋 B6 41 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附書信一封	B

秦腔 櫃中緣 孫仁玉遺著，謝邁千整理 1956 長安書店 排 洋 B6 20 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	B X-qq-5 X-qq-6
秦腔 紅旗牧歌 徐坦原作，新疆生產建設兵團猛進秦劇團集體討論修改，田苗、楊崑、邱德民、侯崇華執筆 1959 東風文藝出版社 排 洋 B6 58 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	B X-qq-7
秦腔現代劇 糾紛 鳴濤、自操 1959 長安書店 排 洋 A6 22 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	B X-qq-8
秦腔 九員女將 石璞 1959 東風文藝出版社 排 洋 B6 68 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	B X-qq-9
苦水甜泉 秦腔，小歌劇 馮峰 1963 內蒙古自治區文化局 鈔 簡 B5 21 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 缺第一場 用小歌劇《賽烏素溝》廢紙	A X-qq-10
廉吏風 秦腔 鈔 簡 B5 62 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	A X-qq-11
賣書劈門 秦腔 鈔 簡 B5 11 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	A X-qq-12
秦腔劇本 清官 武紀堃整理 1954 長安書店 排 洋 B6 15 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	B X-qq-13.1~2
秦腔 清官 武紀堃整理 1954 長安書店 排 洋 A6 24 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	B X-qq-14
戲劇叢書 邵巧雲 原名霄懷恨 樊粹庭 1950 新華書店西北總分店發行 排 洋 B6 88 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	B X-qq-15

書臺合婚 秦腔 A
複鈔 簡 B5 11 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-qq-16

岳飛 B
王平 1957 山西人民出版社 排 洋 B6 78 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-qq-17

岳家莊 修改本 A
1960 咸陽市演出代表團 複鈔 簡 A5 25 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-qq-18

正氣歌 秦腔 A
鈔 簡 B5 6 頁 X-qq-19

秦腔 周仁回府 B
王紹猷改編 1957 長安書店 排 洋 B6 50 頁
※ 廣播事業局資料室舊藏 X-qq-20

秦腔 卓文君 B
孫仲濤、白雨 1956 長安書店 排 洋 B6 58 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-qq-21

1.13. 同州梆子

二進宮 同州梆子 A
陝西省戲曲學校 1961 鈔 簡 B5 13 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-tzbz-1

1.14. 眉戶

總路綫宣傳演唱材料，鄜鄜 娘倆趕集 B
謝蒙秋 1958 陝西人民出版社 排 洋 A6 10 頁
X-mh-1

鄜鄜 曲江歌女 B
黃俊耀改編 1958 陝西人民出版社 排 洋 B6 78 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-mh-2

搖錢樹 小型鄜鄜劇 B
侯錚編劇，齊家全配曲 1959 音樂出版社 排 洋 B6 22 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-mh-3

鄜鄜 一張牛皮錢 B
王海容 1957 長安書店 排 洋 B6 10 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-mh-4

1.15. 柳琴戲

烈火金鳳
鈔 散 B5 1 頁 X-lqx-1

1.16. 崑曲

崑劇 釵頭鳳 根據鄭拾風同名蘇劇本改編 A
1981 上海崑劇團 油鈔 簡 B5 34 頁 X-nk-1.1~2

倒銅旗 崑曲 A
油鈔 簡 B5 10 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-nk-2

東風怒吼 崑曲 A
複鈔 簡 B5 3 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-nk-3

昊天塔 激孟良 A
油鈔 簡 B5 7 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-nk-4.1~2

紅松林 現代劇教材第七冊，崑曲 A
1959 上海市戲曲學校 油鈔 簡 B5 36 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-nk-5

活捉羅根元 崑劇 A
徐子權改編 排 簡 B5 11 頁
※ 剪報 X-nk-6

崑劇 救風塵 A
關漢卿原著，具庚改編 1958 浙江崑蘇劇團 油鈔 簡 B5 28 頁 X-nk-7.1~2

崑曲唱本（一）《李慧娘》選段專輯 B
北方崑曲劇院編印 排 洋 B6 17 頁 X-nk-8

爛柯山 A
1982 上海崑劇團 油鈔 簡 B5 20 頁
※ 中央台舊藏 X-nk-9

崑曲 十五貫 A
1977 浙江崑劇團 油排 簡 B5 59 頁 X-nk-10

十五貫 崑曲 A
浙江崑劇團 油鈔 簡 B5 16 頁
※ 〈被冤〉、〈訪鼠〉 X-nk-11

戲曲電影資料（41），崑曲 思凡 A

1976 文化部編注 排 洋 B5 9 頁	X-nk-13
五人義 崑曲	A
1959 油鈔 簡 B5 40 頁	
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	X-nk-14
玉簪記 崑劇	A
改編：宋詞 1983 江蘇省崑劇院 油鈔 簡 B5 17 頁	
※ 附演出說明書	X-nk-15
金華專區代表團演出，崑曲 珠寶行	A
沈瑞蘭整理 油鈔 簡 B5 20 頁	X-nk-16
1.17. 淮劇	
藍橋會 江淮劇	A
中央人民廣播電台 鈔 簡 B5 9 頁	X-huaij-1
1.18. 錫劇	
就是你 未定稿	
1958 江蘇省常州市錫劇團 油鈔 簡 B5 10 頁	
	X-xij-1
1.19. 廬劇	
程紅梅 演出本	
1960 安徽省廬劇演出團 排 洋 B5 32 頁	X-lj-1
1.20. 滬劇	
移植革命現代京劇，滬劇 沙家浜 主要唱段選輯	
B	
上海滬劇團移植創作 1975 上海人民出版社 排 洋 B6 60 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-huj-1
1.21. 越劇	
革命現代越劇 半籃花生	B
浙江省《半籃花生》創作組 1975 浙江人民出版社 排 洋 B6 60 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-yuej-1
八場古裝抒情悲劇 春閨夢裏人 根據同名傳統劇目新編	
李鐵華 1981 文化部紅旗越劇團 油鈔 簡 B5 59 頁	X-yuej-2
越劇 打金枝葉	A
油鈔 簡 B5 58 頁	
※ 〈盤夫〉、〈拾玉蜀〉、〈斷橋〉 缺第 1-4 頁	X-yuej-3

斷橋 越調唱詞	A
鈔 簡 B5 1 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣播電台戲曲節目審查單〉	X-yuej-4
海外仙山記 中日友誼古典傳奇劇	
韓義 文化部紅旗越劇團 鈔 簡 B5 100 頁	X-yuej-5
柳毅傳書 越調唱詞	A
鈔 簡 B5 3 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-yuej-6
盤夫 越劇	A
油鈔 簡 A5 44 頁	X-yuej-7
越劇 雙翠蓮告狀 暫名	
黃鐘改編 文化部紅旗越劇團 油鈔 簡 B5 55 頁	
※ 夾有曲譜	X-yuej-8
越劇新歌譜	B
胡國樑 1952 上海武陵書局 排 洋 A6 36 頁	X-yuej-9
八場抒情輕喜劇 紫竹林佳話 又名《在阿 Q 的故鄉》	
李鐵華編劇 1980 文化部紅旗越劇團 油鈔 簡 B5 66 頁	X-yuej-10
1.22. 採茶戲	
採茶戲 五岔口 修訂本	B
《五岔口》創作小組 1965 江西人民出版社 排 洋 B7 33 頁	X-ccj-1
1.23. 莆仙戲	
家住安源 莆仙戲移植革命樣板戲唱腔選段	B
福建省革命委員會文化局編 1975 福建人民出版社 排 洋 B6 43 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-pxx-1.1~2
1.24. 高甲戲	
人民的安危冷暖要時刻掛心上 高甲戲、梨園戲移植革命樣板戲唱腔選段	B
福建省革命委員會文化局編 1975 福建人民出版社 排 洋 B6 46 頁	
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-gjx-1

1.25. 閩劇

賣柴記 閩劇 A
鄧趙座 1958 油鈔 簡 B6 42 頁
※ 中國戲劇家協會資料室舊藏 X-mj-1

永遠衝鋒向前方 閩劇移植革命樣板戲唱腔選段 B
福建省革命委員會文化局編 1975 福建人民出版社
排 洋 B6 66 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-mj-2.1~2

1.26. 粵劇

獨幕粵劇 打神 A
楊子靜 油鈔 洋 B5 5 頁 X-gyj-1

昭君出塞 A
原作：馬師曾 整理：楊子靜 油鈔 簡 B5 14 頁
X-gyj-2

1.27. 桂劇

桂劇 西施 A
鈔 散 B5 3 頁
※ 附演員一覽 X-ggj-1

[于秀榮介紹] A
複鈔 簡 B5 6 頁
※ 《戲曲舞台上的年輕人》廣播稿 X-ggj-2

1.28. 黃梅戲

幽蘭吐芳 黃梅戲 B
余治淮 1982 安徽省徽州地區演出隊 排 洋 B6
19 頁 X-hmx-1

1.29. 花鼓戲

工農兵演唱小叢書，花鼓戲 送貨路上 B
株洲市文藝工作團創作組編劇，劉國祥執筆 1973
湖南人民出版社 排 洋 A6 74 頁 X-hgx-10

1.30. 漢劇

打籠棚 漢劇
徐正奎先生口述 1956 黃岡漢劇團 油鈔 簡 B5
9 頁 X-hanj-1

雙合蓮 取材於崇陽民間傳說《雙合蓮》 A
編劇：陳牧、胡克慶、余乘國 1979 湖北省漢劇團
油鈔 簡 B5 47 頁 X-hanj-2

漢劇 五娘吃糠

童松濤：整理初稿 1956 宜昌市和平漢劇團藝委會
油排 簡 B5 9 頁 X-hanj-3

孝感專區代表團演出，漢劇 張三趕妻
張奇怪整理 油鈔 簡 B5 4 頁 X-hanj-4

1.31. 豫劇

白毛女 豫劇，唱詞 A
鈔 簡 B5 1 頁
※ 附〈中央人民廣播電台文藝部戲曲組劇目審查單〉
X-yuj-1

小型宣傳劇目 比比看 豫劇 A
楊蘭春、趙籍身 1958 油鈔 簡 B5 15 頁 X-yuj-2

革命現代豫劇 朝陽溝 主旋線樂譜，河南省豫劇
一團一九七七年一月演出本 A
編劇：楊蘭春，音樂設計：基笑、思暉、宏軒等
1977 河南省豫劇一團 油鈔 簡 B5 142 頁
X-yuj-3.1~2

革命現代豫劇 朝陽溝 A
楊蘭春 1977 排 簡 B5 66 頁 X-yuj-4

打牌坊 六場豫劇 A
編劇：信陽專區劇目組，加工整理：趙籍身 1965
中南區戲劇觀摩演出大會河南省代表團 排 簡 B5
35 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣
播電台文藝部戲曲組稿箋〉 X-yuj-5

大祭椿 大型古裝豫劇 A
1981 河南省新鄉市豫劇團 油鈔 簡 B5 41 頁
X-yuj-6

大祭椿 A
鄭州市豫劇團 油鈔 簡 B5 22 頁
※ 中央人民廣播電台舊藏 X-yuj-7

豫劇 大祭椿 A
安陽地區豫劇一團 鈔 簡 B5 22 頁 X-yuj-8

刀劈楊藩 A
何東營口述 1962 許昌專區豫劇名老藝人座談會劇
目組抄錄 油鈔 簡 B5 7 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-yuj-9

冬去春來 豫劇 河南豫劇院集體創作 1960 油鈔 簡 B5 58 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 附演出說明書 X-yuj-10	播電台文藝部戲曲組劇目審查單) X-yuj-21
慶祝中華人民共和國成立三十周年獻禮演出 對花槍 改編：田漢 安陽市文化局 油排 簡 B5 43 頁 X-yuj-11	紅色三少女 蚌埠專區代表團豫劇演出本 1958 油鈔 簡 B5 34 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-yuj-22
對綉娃 又名：王定保借當 1962 許昌專區豫劇名老藝人座談會劇目組抄錄 油鈔 簡 B5 21 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-yuj-12	花打朝 何凌廣改編 1981 洛陽市豫劇團 油鈔 散 B5 81 頁 ※ 中央台戲曲組舊藏 X-yuj-23
二度梅 別重台 豫劇唱詞 鈔 散 B5 8 頁 X-yuj-13	花木蘭 豫劇 河南豫劇院一團 1978 油鈔 簡 B5 44 頁 X-yuj-24
反西唐 河南梆子，係傳統劇目本團在詞句上加以整理 濟寧專區人民劇團 1956 油鈔 簡 B5 12 頁 X-yuj-14	花木蘭 1982 鄭州市豫劇團 油鈔 簡 B5 37 頁 ※ 中央人民廣播電台舊藏 X-yuj-25
反西唐 豫劇 油鈔 簡 B5 44 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-yuj-15	渾園鏡 豫劇 賈窩口述 1962 許昌專區豫劇名老藝人座談會劇目組抄錄 油鈔 簡 B5 10 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-yuj-26
姑娘心裏不平靜 甬劇 胡小孩 河南豫劇院 油鈔 簡 B5 69 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-yuj-16	節振國 豫劇，選段 唐山市京劇團，執筆：于英 鈔 簡 B5 1 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣播電台文藝部戲曲組劇目審查單〉、〈中央人民廣播電台文藝部戲曲組稿箋〉 X-yuj-27
觀文 1956 鈔 簡 B5 5 頁 X-yuj-17	豫劇 景廷賓 河北省邯鄲專區戲曲研究室集體創作，王煥亭、張鶴齡執筆 1959 河北省邯鄲地區戲劇獻禮代表團 排簡 B5 20 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 邯鄲專區豫劇一團演出 X-yuj-28
漢江女 修改本 油鈔 簡 B5 92 頁 X-yuj-18	豫劇 捲蓆筒 河南省鶴壁市豫劇團 複鈔 簡 B5 63 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-yuj-29
鶴歸樓 豫劇 樊粹遲 1957 油鈔 簡 B5 101 頁 X-yuj-19	老羊山 根據王景中同志改編本整理 邯鄲市東風劇團排演本 1963 油鈔 簡 B5 46 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附演出說明書 X-yuj-30
紅管家 油排 簡 B5 27 頁 ※ 後部有缺 X-yuj-20	雷音寺 又名：李白成小出身 李順、劉玉梅口述 1962 許昌專區豫劇名老藝人座
洪湖赤衛隊 豫劇唱詞 安陽市豫劇院一團 鈔 簡 B5 6 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣	

談會劇目組抄錄 油鈔 簡 B5 14 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-yuj-31
李雙雙 豫劇，唱詞 鈔 簡 B5 2 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	A X-yuj-32
李淵跑宮 原本，豫劇 油鈔 簡 B5 16 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	A X-yuj-33
反映豫南山區農村階級鬥爭的現代劇目，豫劇 劉 氏牌坊 試用本 A 萬哲 1964 信陽專員公署文教局 排 簡 B5 31 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-yuj-34
罵殿 A 劇本整理：賈振卿 安陽專區豫劇一團 油鈔 散 B5 9 頁	X-yuj-35
賣苗郎 豫劇 A 王鎮南整理 1957 安陽市豫劇團 油鈔 簡 B5 40 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-yuj-36
母親 豫劇 A 白沉、藍流作劇，夏岡整理 1958 洛陽豫劇一團編 導組 油鈔 簡 B5 68 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣 播電台文藝部戲曲組劇目審查單〉	X-yuj-37
牛郎織女笑開顏 豫劇 A 鈔 簡 B5 13 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏	X-yuj-38
盤山 豫劇 A 候秀真、閻鳳梧口述，安瀾、霍林、于欣整理 開封 市文化局 油鈔 簡 B5 12 頁	X-yuj-39
貧農代表 現代豫劇 A 開專文化局劇目組：集體討論，周耕、陳耀執筆 1964 油鈔 簡 B5 90 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-yuj-40
普天同慶 小豫劇 B 河南省豫劇一團 1977 河南人民出版社 排 洋 B6 26 頁	X-yuj-41

齊寡婦起義 A 五景中整理 1956 河南豫劇院 油鈔 簡 B5 62 頁	X-yuj-42
人歡馬叫 六場豫劇 A 許文 1965 中南區戲劇觀摩演出大會河南省代表團 排 洋 B5 42 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-yuj-43
人歡馬叫 許昌專區戲曲院 豫劇二團演出，六場 豫劇 A 劉錫年、李樹脩 排 簡 B5 27 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附演出說明書	X-yuj-44
推薦革命現代戲曲劇本之十八 山鄉風雲 中南區 戲劇觀摩演出節目選 A 編劇：吳有恆、楊子靜、莫汝城，移植：開轉豫劇團 編導組 1965 開封專署文化局劇目組翻印 油鈔 簡 B5 52 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣 播電台文藝部戲曲組劇目審查單〉	X-yuj-45
失下沛 豫劇，又名：張飛上吊 A 萬長法口述 1962 許昌專區豫劇名老藝人座談會劇 目組抄錄 油鈔 簡 B5 13 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-yuj-46
栓娃娃 又名：于二姐求子 A 王中華口述 1962 許昌專區豫劇名老藝人座談會劇 目組抄錄 油鈔 簡 B5 10 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏	X-yuj-47
古典諷刺喜劇 唐知縣審誥命 唱腔、音樂、曲 譜 A 河南省代表團 1979 油鈔 簡 B5 58 頁	X-yuj-48
慶祝中華人民共和國成立三十周年獻禮演出 唐知 縣審誥命 A 河南省代表團 排 簡 B5 44 頁	X-yuj-49
慶祝中華人民共和國成立三十周年獻禮演出 唐知 縣審誥命 A 河南省代表團 油鈔 簡 B5 3 頁 ※ 演出說明書	X-yuj-50

推磨 豫劇 A
高與旺口述，忤吾整理 開封市文化局 油鈔 簡
B5 22 頁 X-yuj-51

五姑娘 豫劇 A
河南省豫劇院三團 1979 油鈔 簡 B5 46 頁
X-yuj-52.1~2

五姑娘 曲譜 A
河南省豫劇院三團 1979 油鈔 簡 B5 98 頁
X-yuj-53

洗菜 豫劇 A
鈔 簡 B5 2 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-yuj-54

小二黑結婚 七場豫劇 A
油鈔 簡 B5 65 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 第 63-64 頁有缺
X-yuj-55

一棵樹苗 豫劇 A
編劇：許昌專區寶豐縣豫劇團，執筆：王留現 1965
中南區戲劇觀摩演出大會河南省代表團 排 鈔 簡
B5 8 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附手鈔修改稿
X-yuj-56

〔豫劇折子戲〕 豫劇唱詞，滬劇參考 A
鈔 簡 B5 7 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 《甲午海戰》、《香
囊計》、《屈原》、《捉寇》 X-yuj-57

斬秦英 豫劇 A
邯鄲市東風劇團排演本 1962 油鈔 簡 B5 14 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-yuj-58

斬子 邯鄲市東風劇團挑演出本 A
1963 油鈔 簡 B5 16 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附演出說明書
X-yuj-59

河南省第二屆戲曲觀摩演出大會 戰鬥到拂曉 豫
劇 A
編劇：新縣豫劇團 整理：信專劇目工作組 1959
油鈔 簡 B5 59 頁
※ 中央台舊藏 X-yuj-60

戰士在故鄉 A
倪競雄、樹人 洛陽市豫劇一團 油鈔 簡 B5 62
頁 X-yuj-61

張飛賣肉 又名：張飛小出身 A
1962 許昌專區豫劇名老藝人座談會劇目組抄錄 油
鈔 簡 B5 14 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-yuj-62

1.32. 河南越調

小型現代戲 把關 越調 A
崔夫德 1964 許昌專區現代戲劇赴省觀摩演出代表
團 油鈔 簡 B5 21 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-hnyd-1

鬥書場 三場越調 A
編劇：許昌專區商水縣劇目組，執筆：許洪 1965
中南區戲劇觀摩演出大會河南省代表團 油鈔 簡
B5 25 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣
播電台文藝部戲曲組稿箋〉 X-hnyd-2

父女倆 越調 A
牛夢松 1964 參加中南會演籌備工作辦公室 油鈔
簡 B5 19 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 附〈中央人民廣
播電台文藝部戲曲組劇目審查單〉、〈中央人民廣播
電台文藝部戲曲組稿箋〉 X-hnyd-3

越調 趕集 A
1979 河南許昌地區 油鈔 簡 B5 43 頁 X-hnyd-4

越調戲 刮海 A
鄭州市越劇團編導組集體整理，陳懷文執筆 鄭州市
越劇團 油鈔 簡 B5 26 頁 X-hnyd-5

小型現代戲 賣籬筐 越調 A
黃峻岭 1964 許昌專區現代戲劇赴省觀摩演出代表
團 油鈔 簡 A5 22 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-hnyd-6

越調 送燈 A
許昌專區導演組整理劇本 1946? 許昌專署文化科
油鈔 簡 B5 6 頁 X-hnyd-7

1.33. 內鄉梆子

啞女泉 代表團導演組集體討論 A
內鄉梆劇團：趙士光原作，整理執筆：王祖培、趙士光、魏荏萍，代表團導演組集體討論 1956 油鈔簡 B5 38 頁
※ 南陽專區赴省觀摩會演代表團演出本 X-nxbz-1

1.34. 大平調

新編歷史故事劇 包公碑 暫定名 A
孫慶雲、李景星 油鈔 簡 B5 47 頁
※ 附〈中央台文藝部稿箋〉 X-tpd-1

古老劇種後繼有人 河南濮陽實驗大平調劇團在成長
1983 排 簡 B5 7 頁 X-tpd-2.1~2

1.35. 懷梆

收馬岱 懷慶梆子 A
鈔 簡 B5 6 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-huaib-1

坐樓 懷慶梆子 A
鈔 簡 B5 20 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-huaib-2

1.36. 懷調

哭頭 安陽懷調 A
鈔 簡 B5 13 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-ayhd-1

1.37. 河南曲劇

柳毅傳書 曲劇 A
複鈔 簡 B5 65 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-hnqj-1

報春花 A
河南省曲劇團 1980 油鈔 簡 B5 84 頁 X-hnqj-2

曲劇 鞭打張士貴 A
光化和平劇團鳴騎、王可整理 1956 湖北省第一屆戲曲觀摩演出大會 油鈔 散 B5 38 頁
X-hnqj-3.1~2

吵樓 襄陽專區第一屆戲曲觀摩會演大會節目叢刊 B
棗陽縣人民曲劇團，郝俊修報本記錄，李光德整理，會演大會資料股編選 油鈔 簡 B6 9 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-hnqj-4

趕腳 河南曲劇 A
1956 洛陽市文化局 油鈔 簡 B5 16 頁 X-hnqj-5

趕腳 曲劇，劇本與曲譜 A
鄭州市曲劇團演出整理，音樂整理、記譜：王培瑩 鄭州市曲劇團 油鈔 簡 B5 26 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-hnqj-6

趕老漢 小型曲劇 A
鄭永昌、王國興 1964 油鈔 簡 B5 18 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-hnqj-7

好媳婦 河南曲劇 A
蔣振亞 1964 參加中南會演籌備工作辦公室 油鈔 簡 B5 25 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-hnqj-8

化子罵相 襄陽專區第一屆戲曲觀摩會演大會節目叢刊 B
會演大會資料股編選 油鈔 簡 B6 15 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-hnqj-9

金精戲寶義 曲劇 A
邢台曲劇團演出本 複鈔 簡 B5 8 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-hnqj-10

六場現代曲劇 李雙雙 根據李淮小說“李雙雙小傳”改編 B
河南省南陽專區曲劇赴京匯報演出團改編 1960 排洋 B6 45 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 X-hnqj-11

洛陽令 河南曲劇 A
路繼賢 1963 洛陽市曲劇團 油鈔 簡 B5 43 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-hnqj-12

洛陽專區代表團演出，曲劇 殺齋王 A
油鈔 簡 B5 33 頁
※ 中央台舊藏 X-hnqj-13

玉美人告狀 襄陽專區第一屆戲曲觀摩會演大會演出節目 A
宜城曲劇團挖掘整理，會演大會資料股編選 1956 油鈔 簡 B5 15 頁 X-hnqj-14

文約計 A
油鈔 簡 B5 33 頁

※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **X-hnqj-15**

小菜園 肅縣曲藝劇團 A
杜慶祥、丁德昭，陳元孝整理，執筆：丁德昭 1956
蚌埠專區代表團 油鈔 簡 B5 20 頁 **X-hnqj-16**

河南曲劇 胭脂 A
原著：蒲松齡，改編：岳軍、張俠生 1956 鄭州市
曲劇團 油鈔 簡 B5 38 頁 **X-hnqj-17**

掩護 曲劇 A
洛陽市曲劇團集體創作，編劇：申楓 1959 洛陽市
曲劇團 油鈔 散 B5 13 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 附〈中央人
民廣播電台戲曲節目審查單〉 **X-hnqj-18**

迎春花 河南曲劇 A
話劇原著：翟劍萍，改編：洛陽市曲劇團編導組
1963 洛陽市曲劇團 油鈔 簡 B5 75 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-hnqj-19**

游鄉 戲曲 B
河南省周口專區項城縣劇目組，趙淑忍執筆，張路加
工整理 1965 中國戲劇出版社 排 洋 A6 26 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-hnqj-20**

河南曲劇 游鄉 B
編劇：河南省周口專區項城縣劇目組，執筆：趙淑忍，
加工整理：張路 1965 中南區戲劇觀摩下鄉節目匯
報演出隊 排 洋 B6 17 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-hnqj-21**

河南曲劇 游鄉 曲譜本 B
編劇：河南省周口專區項城縣劇目組（趙淑忍執筆），
整理加工：張路 1966 音樂出版社 排 洋 B6
57 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-hnqj-22**

雲樓會 襄陽專區第一屆戲曲觀摩會演大會演出節
目 A
隨縣曲劇團演出劇本，會演大會資料股編選 油鈔
散 B5 5 頁
※ 中央電台舊藏 **X-hnqj-23.1~2**

周老漢送女 A
湯陽縣人民曲劇團編導組挖掘整理 1956 油鈔 簡
B5 9 頁 **X-hnqj-24**

1.38. 河南道情

河南道情 借糧 曲譜 A
河南省青年戲曲演員赴京會演代表團音樂組編 1960
鈔 散 B5 45 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **X-hndq-1**

1.39. 墜子

小李和老趙 墜子小段
王力葉 油鈔 簡 B5 3 頁
※ 附〈曲藝稿簽〉 **X-zhz-1**

1.40. 二夾弦

好媳婦 河南二夾弦 B
排 洋 B6 24 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 花鼓劇本批改為
二夾弦 **X-ejx-1**

1.41. 川劇

新編歷史劇 巴山秀才 B
魏明倫、南國 1983 自貢市川劇團 排 洋 B6
57 頁 **X-chj-1**

草莽英雄 川劇高腔 B
1983 四川省宜賓地區文化局 油鈔 洋 B6 60 頁
X-chj-2.1~2

現代小川劇，高腔：整理傳統戲，彈戲 丑公公、
禹門關 四川省振興傳鉅赴京匯報演出本 B
1983 排 洋 B6 44 頁 **X-chj-3.1~2**

思親送柴 高腔，現代川戲《四川白毛女》選場 B
1983 重慶市川劇院 油鈔 洋 B6 13 頁
X-chj-4

思親送柴 川劇 高腔 A
音樂唱腔改編：唐萬福、官光莉 1983 重慶市川劇
院 油鈔 簡 B4 20 頁 **X-chj-5**

振興川劇 1983 年第 1 期
省川劇調演辦公室宣傳組編 1983 四川省川劇調演
會刊 排 4 頁
※ 報紙 **X-chj-6**

1.42. 劇種未詳、其他

安徽戲劇 3，特大號 A
安會戲劇編委會 1958 安徽人民出版社 排 洋
B5 60 頁

※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 廬劇《牛郎織女笑開顏》、泗洲戲《藏鐘記》、豫劇《團圓飯》 X-etc-1	室 油鈔 洋 B5 115 頁 X-etc-12.b
[筆記本] 鈔 洋 B6 X-etc-2	戲曲工作簡報 內部參考資料，第 2 期，總第 22 期 中國戲曲研究院資料室 1959 中國戲曲研究院資料室 油鈔 洋 B5 63 頁 X-etc-12.c
編劇十講 B 王烈 1958 長安書店 排 洋 B6 26 頁 X-etc-3	[戲曲劇本] 油排 簡 B5 88 頁 ※ 後部有缺 X-etc-13
地方戲曲的音樂（下） 板式變化結構體系的形成 油排 簡 B5 26 頁 X-etc-4	[戲曲劇本] 油鈔 散 B5 24 頁 ※ 殘本 X-etc-14
歌唱祖國第二集初選目錄 中國音協 1960 油排 簡 B5 12 頁 ※ 演出說明 X-etc-5	[戲曲劇本] 油排 散 B5 ※ 殘本 X-etc-15
湖北省第一屆戲曲觀摩節目單 A 油排 簡 B5 46 頁 ※ 演出說明 X-etc-6	[戲曲劇本] 鈔 散 B5 3 頁 ※ 僅存第 28-30 頁 X-etc-16
花木蘭 劇詞 油排 簡 B5 32 頁 X-etc-7	荀灌娘 天津市小百花劇團 排 簡 B5 5 頁 ※ 演出說明書 X-etc-17
山西地方戲曲選 日月圖 B 山西實驗劇院藝術室改編 1960 山西人民出版社 排 洋 A6 88 頁 ※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 X-etc-8	演出節目 巢縣聯合人民公社文化館印 油鈔 簡 B5 14 頁 ※ 演出說明 X-etc-18
山東省躍進歌舞匯報演出 油排 簡 B5 4 頁 ※ 演出說明 X-etc-9	小型宣傳劇目 張四快（湖南花鼓戲），比比看（豫劇） 戲曲表現現代生活座談會參考資料 許在民、楊蘭春、趙籍身 1958 油鈔 簡 B5 25 頁 X-etc-19
《酸棗接大棗》解說詞 油排 簡 B5 6 頁 X-etc-10	趙小蘭 B 油鈔 洋 B6 58 頁 X-etc-20
大型古裝名劇 西施 根據廣東粵劇演出本改編 A 劉夏生 1982 油鈔 簡 B5 36 頁 X-etc-11	[中國人民第三次赴朝慰問文工團報告] 1951 油排 簡 B4 39 頁 X-etc-21
戲曲工作簡報 內部參考資料，第 13 期 中國戲曲研究院資料室 1958 中國戲曲研究院資料室 油鈔 洋 B5 48 頁 X-etc-12.a	小戲集 追舟 B 碭山縣文化局編 1977 安徽人民出版社 排 洋 B6 169 頁 X-etc-22
戲曲工作簡報 內部參考資料，第 1 期 中國戲曲研究院資料室 1959 中國戲曲研究院資料	

2. 曲藝

2.1. 京韻大鼓

曲藝（一），京韻大鼓 丑末寅初

演唱者：陸倚琴，伴奏：天津市曲藝團，文化部編注
1975 排 洋 B5 5 頁 **Q-jydg-1**

京韻大鼓 劉寶全唱腔資料（共七盤） A

文化部編注 1976 排 洋 B5 104 頁

※《戰長沙》選段、《長沙對刀》選段、《寧武關》選段、二本《寧武關》選段、《趙雲截江》選段、《博望坡》選段、《丑末寅初》、《白山圖》選段、《游武廟》選段、《華容道》選段、《烏龍院》選段、《南陽關》選段、《長坂坡》選段、《群英會》選段、《鬧江州》選段、《李逵奪魚》選段、《馬鞍山》選段、《古城相會》選段、《古城會》選段、《活捉三郎》選段、《徐母罵曹》選段、《單刀會》選段、《白帝城》選段、《審頭刺湯》選段、《大西廂》

Q-jydg-2

王邦德 京韻大鼓

白鳳鳴、王決 1959 油鈔 簡 B5 7 頁

※附〈曲藝稿簽〉 **Q-jydg-3**

京韻大鼓 小彩舞唱腔資料（共七盤） A

排 洋 B5 88 頁

※《紅梅閣》選段、《博望坡》選段、《桃花莊》、《林冲發配》選段、《正氣歌》、《獨膽英雄呂松山》、《警告美帝國主義》、《紅軍過草原》、《珠峰紅旗》、《風雨歸舟》、《子期聽琴》、《將相和》、《紅梅閣》、《丑末寅初》、《劍閣聞鈴》

Q-jydg-4

2.2. 單弦

炮兵阿姨 單弦牌子曲

王決 1980? 油排 簡 B5 8 頁

※附〈曲藝稿簽〉 **Q-dx-1**

2.3. 相聲

相聲 光榮的航程

楊昭、劉榮施 1959 海軍業餘演出隊 油鈔 簡

B5 12 頁 **Q-xsh-1.1~2**

前沿觀訪記 相聲

宛玉波、陳健民 1959 福州部隊業餘文藝演出隊

油鈔 簡 B5 5 頁 **Q-xsh-2**

相聲 人民公社頌

劉榮施、遂志誠 1959 海軍業餘演出隊 油鈔 簡
B5 5 頁 **Q-xsh-3.1~3**

相聲講座

鈔 簡 B5

※僅存 1-3 頁、20-27 頁、39-46 頁 附《〈今晚八點半〉節目稿簽》 **Q-xsh-4**

小講座 侯寶林談相聲的開場小唱

複鈔 散 B5 1 頁

Q-xsh-5

2.4. 評書

海鷹之歌 評書

王力葉 1959 油鈔 散 B5 9 頁

※附〈曲藝稿簽〉 **Q-psh-1**

2.5. 二人轉

楊宗保問路 二人轉

B

哲里木盟通遼市二人轉劇團整理 1960 北京寶文堂書店 排 洋 B6 16 頁

※中央廣播電台文藝部資料組舊藏 **Q-erz-1**

2.6. 評彈

戲曲小叢書 劉蓮英 中篇評彈

B

崔德志原著，潘伯英整理，蘇州市評彈工作團改編

1956 上海文化出版社 排 洋 B7 120 頁 **Q-pit-1**

[評彈介紹詞]

複鈔 散 B5 3 頁

Q-pit-2

2.7. 彈詞

胡德安 彈詞

朱濱龍、陳健民 1959 福州部隊業餘文藝演出隊

油鈔 簡 B5 2 頁 **Q-tc-1**

2.8. 大鼓

愛民模範—王興元 大鼓

張傑 1959 福州部隊業餘文藝演出對 油鈔 簡

B5 8 頁 **Q-dg-1**

2.9. 敘事長詩

彩虹 敘事長詩

傣族歌手波玉溫作，陳貴培譯 1961 景洪縣文藝辦

公室 油排 簡 B5 61 頁 **Q-chsh-1**

2.10. 史詩

- 勒俄特衣 彝族傳說史詩 A
馮元蔚、沈伍己翻譯整理 1959 四川省民間文藝研究會 排 洋 B5 31 頁
※ 中國民間文藝研究會資料室舊藏 Q-shsh-1

2.11. 山東快書

- 老水兵 山東快書
雷鳳鳴、王彭年、李洪基 1959 海軍政治部文藝工作團 油鈔 簡 B5 13 頁 Q-sdks-1.1~2

2.12. 河南曲子

- 河南曲子 蝴蝶杯 投衙 A
油鈔 洋 B5 9 頁
※ 中央廣播電台文藝部資料組舊藏 Q-hnqz-1

2.13. 其他

- 山東省 參加全國小規模優秀曲藝節目匯報演出音樂資料 王二姐摔鏡架 盜靈芝 刮胡子
油鈔 簡 B5 101 頁
※ 《王二姐摔鏡架》、《盜靈芝》、《刮胡子》 Q-etc-1.1~2
- 山東省 參加全國小規模優秀曲藝節目匯報演出資料
油鈔 簡 B5 62 頁
※ 《刮胡子》、《新規矩》、《巧取惡狼窩》、《鬧南監》、《盜靈芝》、《老王賣瓜》、《王二姐摔鏡架》、《借髻髻》 Q-etc-2.1~2

青島市 1957 年群眾音樂、舞蹈、曲藝創作會演 曲藝創作選 (3) 鼓詞

- 1957 青島市文化局 油鈔 簡 B5 36 頁
※ 鼓詞《冤獄》：鍾昭棟編，鼓詞《玉香恨》：劉金堂、夏麗光，鼓詞《智取生辰綱》（根據水滸編寫的）：智千，西河大鼓《半夜救人》：青島人民廣播電台、張金明編，洋片《回頭是岸》：陽文秋、王鴻禱作，單絃《密件皮包》：張毓麟，西河大鼓《齊會計》：兆乾、趙錫恩 Q-etc-3

曲藝知識目錄

- 複鈔 簡 B5 4 頁 Q-etc-3

十年來曲藝工作的發展 初稿

- 油鈔 簡 B5 36 頁 Q-etc-4

說唱團曲藝合訂集

- 中央人民廣播電台說唱團 油鈔 簡 B5 140 頁 A
Q-etc-5

五八年民歌

- 油排 散 B5 2 頁
※ 《紅色風景》、《頭頂共產黨》、《紅旗一舉千里明》 Q-etc-6

優秀傳統曲藝目錄

- 鈔 簡 B5 12 頁 Q-etc-7

原來是個大木瓜 說唱材料

- 張士禮等著 1956 中國青年出版社 排 洋 B7 64 頁 B
※ 中國青年出版社舊藏 Q-etc-8

3. 歌劇

關於新歌劇

- 油排 簡 B5 38 頁 O-1

4. 話劇

- 紀念魯迅誕辰一百周年 阿 Q 正傳 七幕滑稽戲
原著：魯迅，編劇：穆尼（執筆）、陸群 1981 上海市人民滑稽劇團 排 洋 B5 97 頁 J-1

〔廣播劇劇本〕

- 油排 簡 B5 53 頁

- ※ 後部有缺 J-2

獨幕話劇 黃花嶺 群眾演唱節目

- 舒慧 1955 通俗讀物出版社 排 洋 B6 36 頁 B
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 J-3

劇本 話劇專刊，第四輯

劇本月刊社編輯 1956 新文藝出版社 排 洋 B5 134 頁 J-4	油鈔 簡 B5 120 頁 ※ 後部有缺 J-8
北京人民藝術劇院戲劇叢書 莫斯科曙光 阿那托爾 蘇洛福著，英若誠譯 1951 文化生活出版 社 排 洋 B6 170 頁 J-5	[戲劇劇本] 油排 簡 B5 73 頁 ※ 缺封面 J-9
取經記 民間清唱劇 希揚作詞，李群作曲 中央歌舞團 油鈔 簡 B5 25 頁 J-6	戲劇學習 資料彙編，第七期 B 中央戲劇學院編輯室編 1959 中國戲劇出版社 排 洋 B6 207 頁 J-10
速度 蘇聯尼古拉 鮑戈庭著，芳信譯 1939 世界書局印行 排 洋 B6 129 頁 J-7	1942-45 年解放區話劇歌劇編目初稿 中國戲劇家協會資料室 1962 油排 簡 B4 12 頁 J-11
問心無愧 五幕七場話劇	

5. 音樂

安徽民間音樂 第二集草本，革命歌曲 安徽省群眾藝術館編 油鈔 簡 B5 12 頁 M-1.1~2	稿 1964 油排 簡 B5 8 頁 M-8
北京回來 唱北京 山歌 A 興國上社鄉大逕社社員劉承達編 1958 油鈔 簡 B6 8 頁 ※ 中國民間文藝研究會研究部舊藏 M-2	兒童歌曲選 天津市群眾藝術館 1962 油鈔 簡 B5 12 頁 M-9
創作歌曲 王安國 1960 山西監猗藝術學校 油鈔 簡 B5 15 頁 M-3	江西民歌選 公社花開千里香 B 中共江西省委宣傳部編 1958 江西人民出版社 排 洋 B6 64 頁 M-10
創作歌曲選集 第二屆“哈爾濱之夏”音樂會籌委會編輯 1962 油 鈔 簡 B5 22 頁 M-4	廣西民間音樂選集 廣西僮族自治區群洲藝術館 1958 油鈔 簡 B5 89 頁 M-11
黨成立到第一次國內革命戰爭期間的革命歌 曲和歌名歌謠選編 參考資料 油排 簡 B5 21 頁 M-5	廣西省參加全國專業音樂舞蹈會演音樂資料 桂西僮族自治州歌舞團 1956 油鈔 簡 B5 18 頁 M-12
東北秧歌 伴奏音樂 1958 文化部北京舞蹈學校資料室 油鈔 簡 B5 22 頁 M-6.1~2	慶祝建國十周年 花燈獻禮節目曲調選編 B 雲南省花燈劇團 排 洋 B6 48 頁 ※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 M-13
東方紅 暫名，音樂舞蹈史詩，腳本提綱 1964 油排 簡 B5 8 頁 M-7	每月新歌 一 中國音樂協會理論創作委員會 1958 中國音樂協會 理論創作委員會 油鈔 簡 B5 59 頁 M-14
東方紅 音樂舞蹈史詩，腳本提綱——第四次修改	每月新歌 毛主席詩詞歌曲第二輯（六） 中國音樂協會理論創作委員會 1958 中國音樂家協

會理論創作委員會 油鈔 簡 B5 43 頁	M-15	※ 北方交通大學圖書館舊藏	M-19
民歌選集 上杭縣文化館 1963 油鈔 簡 B5 28 頁	M-16	1962 年音樂創作座談會參考資料之一 1958-1961 大中型音樂作品目錄（草）下 中國音協理論創作委員會編印 1962 油鈔 簡 B5 36 頁	
〔曲譜〕 鈔 散 B5 1 頁	M-17	※ 後部有缺	M-20
西亞非州地區歌曲選集 中華人民共和國文化藝術代表團收集整理 1956 解 放軍歌曲選集編輯部 油鈔 簡 B5 18 頁 ※ 中國音樂家協會圖書資料舊藏	A M-18	音樂論文集 中國音樂家協會天津分會理論創作委員會 1959 油 鈔 簡 B5 87 頁	M-21
新民歌選集 《歌曲》編輯部編 1959 音樂出版社 排 洋 B6 30 頁	B	《青年詩叢》之二 在躍進的日子裡 孫友田、陳官煊、李成榮、沈國樑 1959 上海文藝 出版社 排 洋 B6 79 頁	M-22

6. 電影

6.1. 劇本

6.1.1. 故事片

電影文學劇本 闖將頌 二稿 朱贊平、于彥夫 1964 長春電影製片廠 油排 簡 B5 90 頁	C-scr-a-1	電影文學劇本 海燕三號輪 開往寧波 上海電影製片廠 油鈔 簡 B5 1 頁 ※ 僅存封面	C-scr-a-7
東方紅 打土豪、分田地 大型音樂舞蹈史詩， 分鏡頭劇本 1965 油鈔 簡 B5 22 頁	C-scr-a-2	電影文學劇本 激流勇進 四稿，根據胡廳春小說 《內部問題》改編 胡廳春、劉月楓 1965 上海天馬電影製片廠 油排 簡 B5 56 頁	C-scr-a-8
電影文學劇本 大浪淘沙 暫名，修改本 朱道南、于炳坤、伊琳 1965 珠江電影製片廠 油 鈔 簡 B5 78 頁	C-scr-a-3.1~2	分鏡頭劇本 南海長城 1965 八一電影製片廠 油排 簡 B5 74 頁	C-scr-a-9
大浪淘沙 暫名，影片改後情節提要、全部台詞及 修改方法 1965 珠江電影製片廠“大浪”攝制組印 油鈔 簡 B4 54 頁 ※ 附預審申請書信	C-scr-a-4	霓虹燈下的哨兵 根據同名話劇改編，三稿 沈西蒙 1964 上海市電影局 天馬電影製片廠 油 排 簡 B5 61 頁	C-scr-a-10
電影文學劇本 第二個春天 二稿 劉川 1964 天馬電影製片廠 油排 簡 B5 56 頁	C-scr-a-5.1~2	東方紅 情深誼長 大型音樂舞蹈史詩，分鏡頭劇 本 1965 油鈔 簡 B5 10 頁	C-scr-a-11
飛行員事件 中文字幕台本 1956 中國電影友行公司字幕工場印刷 油鈔 簡 A5 32 頁	C-scr-a-6	電影文學劇本 三進山城 暫名，第三稿 賽時禮 1965 長春電影製片廠 油排 簡 B5 69 頁	C-scr-a-12.1~2
		電影分鏡頭劇本 三進山城 1965 長春電影製片廠 油排 簡 B5 107 頁	C-scr-a-13.1~3

“三進山城”電影文學劇本 三稿，故事梗概
油鈔 簡 B5 3 頁 **C-scr-a-14**

電影文學劇本 十天
編劇：白沉（執筆）、李英敏、王性懷、費良瓊、胡樹功 1978 廣西電影製片廠 油鈔 簡 B5 95 頁
C-scr-a-15

世界上有鬼神嗎？文學劇本提綱
1965 上海科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 26 頁
C-scr-a-16

水兵之歌 歌劇組戲——《一家人》，分鏡頭劇本
1966 北京電影製片廠 油排 簡 B5 35 頁
C-scr-a-17.1~3

電影文學劇本 鐵肩重任 三稿 暫名
1965 珠江電影製片廠 油排 簡 B5 89 頁
C-scr-a-18

韋拔群 電影分鏡頭劇本，上集
1963 北京電影製片廠 油排 簡 B5 136 頁
C-scr-a-19.1~2

分鏡頭劇本 香飄四季 根據同名小說改編
陳殘雲、方燮 1964 長春電影製片廠 油鈔 簡 B5 132 頁
C-scr-a-20

血誓 暫名
1963 油排 簡 B5 77 頁
C-scr-a-21

艷陽天 上集，根據浩然同名長篇小說改編
浩然、湯汝雁 1966 長春電影製片廠 油排 簡 B5 106 頁
C-scr-a-22

養路工之歌 電影劇本故事梗概
油鈔 散 B5 5 頁
※ 缺第 2～3 頁 **C-scr-a-23**

電影文學劇本 戰洪圖 根據河北省話劇院同名話劇改編
魯速、素乃晨 1965 長春電影製片廠 油排 簡 B5 101 頁
C-scr-a-24

電影分鏡頭劇本 戰洪圖
魯速、素乃晨 長春電影製片廠 油排 簡 B5 108 頁

※1 缺第 6～8 頁 **C-scr-a-25.1~2**

6.1.2. 紀錄片

阿爾巴尼亞在革命化大道上
1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 14 頁 **C-scr-d-1**

半工半讀育新人
1965 中央新聞紀錄電影製片廠攝制 油排 簡 B5 8 頁 **C-scr-d-2**

并肩前進
陳殘雲 中華人民共和國中央新聞紀錄電影製片廠、阿爾巴尼亞人民共和國“新阿爾巴尼亞”電影製片廠
油鈔 簡 B5 41 頁 **C-scr-d-3**

電影分鏡頭劇本 大寨田
1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 24 頁 **C-scr-d-4.1~2**

第 28 屆世界乒乓球錦標賽 上集
北京電視台出品 油排 簡 B5 43 頁 **C-scr-d-5**

翻身農奴見太陽
1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 14 頁
C-scr-d-6

廢品不廢
1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 16 頁
C-scr-d-7

敢教日月換新天 大型紀錄影片台本
1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 48 頁
C-scr-d-8

敢想敢幹的大慶人
中央新聞紀錄電影製片廠攝制 油鈔 簡 B5 17 頁
C-scr-d-9

敢想敢幹的大慶人
中央新聞紀錄電影製片廠攝制 油鈔 簡 B5 17 頁
C-scr-d-10

紀錄片 鋼鐵戰士麥顯得 完成台本
1966 八一電影製片廠 油排 簡 B5 17 頁
C-scr-d-11

革舊創新的工廠

1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 6 頁	C-scr-d-12	頁	C-scr-d-24
光輝的榜樣 毛主席的好學生焦裕祿		茅棚飛出金鳳凰	
1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 36 頁	C-scr-d-13	1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 13 頁	C-scr-d-25
紅色郵路 分鏡頭劇本		彩色風景片分鏡頭劇本 千山風光 暫名	
1965 北京電影製片廠 油排 簡 B5 98 頁	C-scr-d-14.1~3	編劇：李榮滄 1957 油排 簡 B5 13 頁	C-scr-d-26
胡北水利 山河巨變，藝術性記錄片劇本初稿		風景片 千山風光	
1966 油排 簡 B5 14 頁	C-scr-d-15	編劇：李榮滄 長春電影製片廠 油排 簡 B5 21 頁	C-scr-d-27
今日中國 第二號		全國人民學王傑	
1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 7 頁	C-scr-d-16	1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 12 頁	C-scr-d-28
今日中國 第五號		全國先進工具展覽會	
中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 9 頁	C-scr-d-17.1~2	1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 7 頁	C-scr-d-29
緊握手中槍		全國學大寨 大寨怎麼辦	
1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 14 頁	C-scr-d-18	1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 24 頁	C-scr-d-30
《覺醒的非洲》說明詞		賽刀會	
何鍾辛、郝玉生 1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 13 頁	C-scr-d-19	1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 15 頁	C-scr-d-31
礦山工人鬧革新		歡迎在巴西受迫害的九位同志 勝利歸來	
1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 8 頁	C-scr-d-20	1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 16 頁	C-scr-d-32
蘭考人民多奇志		世界人民公敵 絞刑架下的迷夢	
1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 11 頁	C-scr-d-21	1963 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 34 頁	
黎坪山上有志人		※ 附書皮一張	C-scr-d-33
1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 10 頁	C-scr-d-22	電影鏡頭紀錄本 禿魯江畔的新歌	
蘆席棚下鬧革命		編劇：李正根，翻譯：潘耀華 1965 長春電影製片廠 油排 簡 B5 12 頁	
1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 7 頁	C-scr-d-23	※ 朝鮮電影翻譯劇本	C-scr-d-34.1~2
馬鋼工人趕大慶 黑白兩本		團結就是力量 第一屆中日青年友好大聯歡續集，彩色長片、七本	
1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 13 頁		1966 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 48 頁	C-scr-d-35

萬隆精神萬歲 慶祝萬隆會議十周年

中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 23 頁

C-scr-d-36

彩色風景片分鏡頭劇本 無錫景 暫名

1957 長春電影製片廠 油鈔 簡 B5 14 頁

C-scr-d-37

下丁家大隊

中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 15 頁

C-scr-d-38

學大寨趕大寨 台本

中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 9 頁

C-scr-d-39

學大寨趕大寨 台本

中央新聞紀錄電影製片廠攝制 油鈔 簡 B5 9 頁

C-scr-d-40

一九六五年五一節

1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 15 頁

C-scr-d-41

一九六五年國慶節

1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 25 頁

C-scr-d-42

英雄海軍再獲大捷

1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油鈔 簡 B5 12 頁

C-scr-d-43

電影鏡頭紀錄本 游擊隊的布谷鳥

編劇：李明源、李泰華，翻譯：胡伯胤 1965 長春電影製片廠 油排 簡 B5 27 頁

※ 朝鮮電影翻譯劇本

C-scr-d-44.1~2

中華人民共和國第二屆運動會 完成台本

1965 中央新聞紀錄電影製片廠 油排 簡 B5 53 頁

C-scr-d-45

6.1.3. 教育片

科學普及片分鏡頭劇本 半旱育秧 原名《濕潤育秧》

1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 18 頁

C-scr-e-1.1~2

科普片文學劇本 “寶草”試種記

1963 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 18 頁

※ 書皮寫有「電影局」

C-scr-e-2

科學普及電影 踩水 分鏡頭劇本

1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 6 頁

C-scr-e-3

《城市人民防空——防空洞》解說詞

1966 油排 簡 B5 10 頁

C-scr-e-4

科教片 打壩淤地 完成台本

1965 西安電影製片廠 油鈔 簡 B5 13 頁

C-scr-e-5

科教片分鏡頭劇本 打草貯草奪豐收 暫定名，初稿

1966 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 14 頁

C-scr-e-6

科學教育片分鏡頭劇本 大壩淤地 黃河中游水土保持組片

吳永直、韓端 1965 西安電影製片廠 油排 簡 B5 15 頁

C-scr-e-7

科學教育電影劇本 傣族社會

陳大鳴、劉咏 1956 上海科學教育電影製片廠 油鈔 簡 B5 29 頁

C-scr-e-8

科學普及電影文學劇本 帶翅膀的媒人 或《蜜蜂做媒》

李大康、王曉鳴 1962 上海科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 11 頁

※ 附北京科學教育電影製片廠致電影局、上海科學教育電影製片廠致文化部電影事業管理局書信

C-scr-e-9

科學普及電影分鏡頭劇本 到江河湖海鍛煉去

1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 13 頁

C-scr-e-10

科學教育片分鏡頭劇本，城市人民防空 對空射擊四稿

1965 上海科學教育電影製片廠第五攝制隊 油排 簡 B5 17 頁

C-scr-e-11.1~2

科教片分鏡頭劇本 多種優良牧草 暫定名，初稿

樂心昌、張天紀 1966 北京科學教育電影製片廠
油排 簡 B5 24 頁 **C-scr-e-12**

科學普及教育影片文學劇本 防空救護 暫定名，二稿

1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 21 頁 **C-scr-e-13**

科學普及片完成台本 防止馬結症

1964 北京科學教育電影製片廠 油鈔 簡 B5 15 頁 **C-scr-e-14.1~2**

科學普及電影分鏡頭劇本 防止棉種退化 初稿

伍廷根 1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 23 頁 **C-scr-e-15**

科普片分鏡頭劇本 防治頭癬

朱鳳安 1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 14 頁 **C-scr-e-16.1~2**

科學普及片分鏡頭劇本 滑翔運動 第三稿

1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 18 頁 **C-scr-e-17**

火焰噴槍 完成台本

夏樹人翻譯 1963 上海科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 8 頁 **C-scr-e-18**

科學教育電影分鏡頭劇本 機械工人速成畫圖

華中工學院制圖教研室 1958 上海科學教育電影製片廠攝制 油鈔 簡 B5 35 頁 **C-scr-e-19**

科學教育電影分鏡頭劇本，城市人民防空 急救

1965 上海科學教育電影製片廠第五攝制隊 油排 簡 B5 17 頁 **C-scr-e-20.1~2**

科學普及片 顆粒 防治玉米螟 完成片台本

1962 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 7 頁 **C-scr-e-21**

科學教育片分鏡頭劇本，城市人民防空 空襲警報後的行動

1966 上海科學教育電影製片廠第五攝制隊 油排 簡 B5 15 頁 **C-scr-e-22**

科學普及片完成台本 麥類黑穗病

1964 北京科學教育電影製片廠 油鈔 簡 B5 26 頁 **C-scr-e-23**

科學普及片完成台本 蘋果樹的正形

1964 北京科學教育電影製片廠 油鈔 簡 B5 14 頁 **C-scr-e-24**

科普片文學劇本 曲耀離看苗管棉 初稿

1963 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 11 頁 **C-scr-e-25**

陳永康晚粳稻高產田後期看苗施肥定水經驗 三黑三黃 分鏡頭劇本初稿

1965 上海科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 17 頁 **C-scr-e-26**

科學教育片分鏡頭劇本，黃河中游水土保持組片之四 水平梯田

編劇：李光道，張濟美 1965 西安電影製片廠 油排 簡 B5 17 頁

※ 後部有缺 **C-scr-e-27**

科教片 水平梯田 完成台本

1965 西安電影製片廠 油鈔 簡 B5 18 頁 **C-scr-e-28**

科學教育電影完成本 送瘟神

1965 上海科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 79 頁 **C-scr-e-29**

科教片分鏡頭劇本 酸棗接大棗

1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 12 頁 **C-scr-e-30**

科學大綱影片文學劇本 我們的身體 第一集：勞動與健康 初稿

上海第一醫學院 1965 上海科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 26 頁 **C-scr-e-31.1~2**

科學大綱影片文學劇本 我們的身體 第一集：勞動與健康 修改稿

上海第一醫學院 1966 上海科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 24 頁 **C-scr-e-32**

科普片分鏡頭劇本 稀土元素的應用 初稿

1966 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 25

頁	C-scr-e-33
科學普及片完成台本 消滅羊疥	
1964 北京科學教育電影製片廠 油鈔 簡 B5 17 頁	C-scr-e-34
科普片分鏡頭劇本 小麥因苗管理 初稿	
1966 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 31 頁	C-scr-e-35
技術推廣片 鹽鹼地上巧種麥 台本	
1964 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 21 頁	C-scr-e-36
科學教育電影文學劇本 楊談旱地好棉花 暫名，初稿	
1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 19 頁	C-scr-e-37
影片“彩色電影原理”的鏡頭劇本	
1953 列寧格勒科學譜及片電影製片廠 油鈔 簡 B5 23 頁	C-scr-e-38
雜交高粱 完成台本	
1965 北京科學教育電影製片廠 油鈔 簡 B5 26 頁	C-scr-e-39
科普片分鏡頭劇本 雜交高粱的制種 暫定名，第二稿	
1965 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 14 頁	C-scr-e-40
科學教育電影分鏡頭劇本，城市人民防空 怎樣修建防空洞 二稿	
1966 上海科學教育電影製片廠第五攝制隊 油排 簡 B5 16 頁	C-scr-e-41
科學教育電影劇本大綱 珠穆朗瑪峰	
1966 中國科學院西藏綜合考察隊、上海科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 14 頁	C-scr-e-42
科學教育電影文學劇本，初稿 作物的生活 作物的生活編寫小組	
1965 中國科學院植物研究所、中國農業科學院作物研究所、北京大學、北京農業大學、上海科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 50 頁	C-scr-e-43

6.1.4. 其他

[電影劇本]

油鈔 簡 B5 1 頁
※ 殘本 C-scr-etc-1

[幻燈劇本]

油排 簡 B5 12 頁
※ 僅存 3 ~ 12 頁 C-scr-etc-2

6.2. 其他

彩色多層正片的聲帶及其處理法

上影洗印車間萬國強 1958 洗印輪訓班 油鈔 簡 B5 22 頁 C-etc-1

彩色活動馬斯克簡介

油鈔 簡 B5 31 頁 C-etc-2.1~8

電影半路出家記

歐陽予倩 1962 中國電影出版社 排 洋 B6 61 頁
※ 中央廣播事業局資料室舊藏 C-etc-3

湖南省文化系統先進集體和先進工作者代表大會發言材料 電影部分

1960 大會秘書處編印 排 洋 B5 58 頁 C-etc-4

電影放映戰線上的紅旗

1960 序 四川省電影公司編印 排 洋 B6 101 頁 C-etc-5

電影放映

1964 排 散 B5 4 頁
※ 電影《光輝的節日——一九六四年國慶》、《一個優秀的放映隊》、《我們村裡的年輕人》介紹 C-etc-6

[電影技術解說]

油鈔 散 B5
※ 僅存 27 ~ 28 頁 C-etc-7

北京電影演員劇團 方針、任務、機構、編製方案 附：學習計劃、學習辦法

1953 油排 簡 B5 18 頁 C-etc-8

“風從東方來”特技工作心得

長影特技間 1962 油鈔 簡 B5 23 頁 C-etc-9

關於伊思曼柯達新八毫米

技術部研究室 小林行雄 油排 簡 B5 2 頁

C-etc-10.1~11

科教片 觀眾反映 1964 年第 2 輯

1964 北京科學教育電影製片廠宣傳發行科編印 油排 簡 B5 52 頁

※ 中國藝術研究院資料館舊藏

C-etc-11

科教片 觀眾反映 1964 年第 3 輯

1964 北京科學教育電影製片廠 油排 簡 B5 56 頁 C-etc-12

觀眾反映 1965 年第三輯附件，四川調查組第一批材料

1965 北京科學教育電影製片廠宣發科編印 油排 簡 B5 15 頁

C-etc-13

故事片 槐樹莊 農村放映隊宣傳參考材料

1963 江蘇省電影發行放映公司編印 油鈔 簡 B5 11 頁

C-etc-14

中國幻燈公司計畫彙集 幻燈業務學習資料

1952 油鈔 簡 B5 33 頁

C-etc-15

國外電影參考資料，單行本，第 6 號 美國坦坡大學的電影生產設施

北京電影學院編譯 1978 油排 簡 B5 8 頁

C-etc-16

國際攝影資料摘編 日本幾個主要的攝影團體

1962 中國攝影學會理論研究部編印 油排 簡 B5 12 頁

C-etc-17

北影技術資料第 8 號 TK830U 型格命迪格磁帶錄音機說明書

吳定洪譯 油排 簡 B5 34 頁

C-etc-18

文學劇本及其特點

著者：B.Γ. 伊萬諾夫，譯者：裴未如、曹仲文，校

著：梅文 北京電影學院 油排 簡 B5 26 頁

※ 僅存 1 ~ 26 頁

C-etc-19

[影片成本計算、目錄]

鈔 散 B5 2 頁

C-etc-18

7. 廣播

春聯介紹 一~五

鈔 簡 B5 18 頁

※ 1：附介紹詞殘稿一頁，4：第缺 17 頁，5：附廣播審批、書信一封

B-1.1~5

“燈謎知識”播講提綱

鈔 簡 B5 2 頁

※ 附審批

B-2

廣播電視資料 第 1 號至 24 號總目錄

廣播事業局研究室編印 1965 排 簡 B5 32 頁

B-3

《今晚八點半》節目稿簽

鈔 簡 B5 3 頁

※ 三種

B-4

前言、後記、內容提要中的問題

1959 油鈔 簡 B5 7 頁

B-5

深縣抗日時期群眾武裝鬥爭史 回憶

1984 油排 簡 B5 15 頁

B-6

聽者來信匯編 第十、十一期

1983 油排 簡 B5 14 頁

※ 附廣播審批

B-7

8. 文史哲

川藏遊蹤彙編

中央民族學院圖書館編 1981 油鈔 簡 B5 126 頁

※ 《西轎日記》、《使廓紀略》、《爐察道里考》、《川藏哲印水陸記異》

L-1

新群文藝叢書 噯呼

沙汀 1946 新群出版社 排 洋 B6 87 頁

※ 《訪問》、《范老師》、《呼噯》、《蘇大個子》、《催糧》、《煩惱》

L-2

文藝作品選第二輯 六十五夜
風章等著 作家出版社 排 洋 B6 37 頁
※《六十五夜》、《生龍活虎》、《“躍進”號的誕生》**L-3**

秦兆陽言論 第二輯
1958 排 簡 B5 61 頁 **L-4**

熱愛我們的祖國

馬喆 1951 華南人民出版社 排 洋 B6 68 頁
L-5

肖洛霍夫言論選輯 第二部分，赫魯曉夫修正主義時期（下）
外國文學研究所資料編輯室，北京師範大學外國問題研究所，編印 1966 排 簡 洋 61 頁 **L-6**

9. 其他

北京市文化處一九五四年第三季度工作總結
1954 油排 簡 B5 10 頁 **Z-1**

第二批全國重點文物保護單位名單 草案
油排 散 B5 4 頁 **Z-2**

第二批全國重點文物保護單位名單 草案
油排 散 B5 7 頁 **Z-3**

關於博物館和文物工作的幾點意見 草稿
1962 油排 散 B5 5 頁 **Z-4**

關於一九六七年國慶節文藝活動計劃安排
草稿
油鈔 簡 B5 6 頁 **Z-5**

國慶節外賓情況彙報 第十六號
1954 排 散 B5 7 頁
※ 蓋「國慶節外賓接待委員會辦公室」印 **Z-6**

[湖南文藝工作介紹]
簡 B5 28 頁
※《林海中的輕騎兵——介紹江華縣電影隊》、《為三湘生色的省湘劇團》、《群眾行的革命的文化運動的旗幟——衡山縣的群眾文藝工作》、《一面永不褪色的紅旗——衡陽縣英陂公社星光俱樂部》、《電力戰線上的文化勁旅——衡陽電廠的宣傳文化工作》、《公社書店一枝花——衡陽縣大浦公社書店的工作》、《躍進中圖書發行工作的紅旗——道縣新華書店的工

作經驗》 **Z-7**

[美術出版目錄]
排 簡 B6 38 頁
※ 僅存 5 ~ 42 頁 **Z-8**

三年來東北文藝工作總結 草稿
1953 油排 簡 B4 8 頁 **Z-9**

[書信]
鈔 簡 B5 1 頁 **Z-10**

雙比 劇本 B
相玉蘭等著 1958 河北人民出版社 排 洋 B6 38 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 評劇《為誰勞動為誰幹》、獨幕話劇《雙比》、獨幕話劇《躍進之花》、小評劇《鐘聲響了》 **Z-11**

小劇本 1959 年 19 期 B
1959 排 洋 B6 33 頁
※ 中央人民廣播電台音樂部資料室舊藏 **Z-12**

[1950 年代外國會議出席者名單]
排 簡 B5 12 頁
※ 僅存 130 ~ 142 頁 **Z-13**

藝術研究通訊 13，慶祝建國十周年
中國藝術科學研究院編 1959 排 洋 B5 28 頁 **Z-14**

