

中国文学論集第二十一号抜刷  
平成四年十二月発行

書評

趙山林著『中国戯曲観衆学』

根  
ヶ  
山

徹

## 趙山林著『中国戯曲観衆学』

根ヶ山 徹

洋の東西を問わず、およそ芸能には演ずる者が存在すると同時に受容する者も存在する。中国において説唱などの口唱文芸とともに芸能の一翼を担う演劇は、士大夫などの識字層であると文盲の貧下層民であるとかかわらず、俳優の演技を通しての観劇を主たる受容の方法とする。また時代が下がるにつれ、文字を持つ読書人層は、脚本を直接手にしての読曲という手段によっても受容する。

さて、中国の古典劇に関する研究は、一九一五年に王国維の『宋元戯曲攷』が上梓されて以降、長足の進歩を遂げてきた。我が国においては、青木正児氏の『支那近世戯曲史』<sup>1</sup>、吉川幸次郎氏の『元雜劇研究』<sup>2</sup>、八木沢元氏の『明代劇作家研究』<sup>3</sup>、岩城秀夫氏の『中国戯曲演劇研究』<sup>4</sup>、『中国古典劇の研究』<sup>5</sup>などのように、文献に拠って劇作家と作品との関係を明らかにし、作品の芸術的価値を論ずるものや、田仲一成氏の『中国祭祀演劇研究』<sup>6</sup>、『中国の宗族と演劇』<sup>7</sup>、『中国鄉村祭祀研究』<sup>8</sup>のごとく資料探索と現地調査とに基づいて、演劇の社会的機能を明らかにしようとする研究が行われてきた。また中国においても、例えば周貽白氏の『中国戯曲發展史綱要』<sup>9</sup>や、張庚・郭漢城兩氏の編になる『中国戯曲通史』<sup>10</sup>のような文学史研究の一環としての戯曲研究のみならず、近年出土した文物を用いて、演劇と民俗や社会史との関連を明らかにしようとして試みる廖奔氏の『宋元戯曲文物与民俗』<sup>11</sup>のごとき優れた研究が発表されている。

このような研究状況下にあつて、『中国戯曲観衆学』の著者趙山林氏は、劇作家あるいは作品を個別にとりあげながら、演劇を歴史的・發展的な視点からも捉えるべく、これまでに次のような論考を公にされている。

・楊潮観四考（『中華文史論叢』一九八四年第三期）

趙山林著『中国戯曲観衆学』（根ヶ山）

- ・我国古代曲論中の風格論（『華東師範大学学报』一九八四年第四期）
- ・為『長生殿』中の「情」一弁（『華東師範大学学报』一九八六年第一期）
- ・古代曲論中の觀衆心理学（『學術月刊』一九八六年第二期）
- ・晚明文人士戲曲生活的記錄—讀『快雪堂日記』（『戲劇芸術』一九八七年第三期）
- ・論古代戲曲民俗（『華東師範大学学报』一九八八年第五期）

これらの研究成果に基づいて、ともすれば我々が閑却しがちであった戲曲の觀客に視座を握えて発表されたのが本書である。本書には宋以降、清朝に至る各時代の各階層の戲曲受容の様相が究明され、明清の戲曲評論の書に見える戲曲演出に関する言説を觀客論として再構築し体系化することに主力が注がれている。すなわち本書は、引言の冒頭に述べる「觀客がいなければ、戲曲は存在し得」ず、「すばらしい觀客が存在してこそ偉大なる劇作家が生ま出される」という命題が根幹をなしているのである。

以下、本書の内容に沿って私見を交えながら紹介に移りたい。まずは各章の構成を目録にしたがってあげておく。

上編 劇場与觀衆

- 第一章 瓦舍勾欄与早期市民觀衆、兼論演員的觀衆意識
  - 第二章 祭神賽会与村鎮觀衆
  - 第三章 兩種特殊觀衆—商人与軍士
  - 第四章 士大夫及其家班
  - 第五章 幾処典型的群衆戲曲活動
  - 第六章 戲園与後期城市觀衆
  - 第七章 婦女觀衆
  - 第八章 宮廷戲曲演出
- 下編 觀衆心理学
- 第九章 掌握觀衆心理的重要意義

## 第十章 観衆的心理定勢

### 第十一章 観衆的心理因素

### 第十二章 以観衆為主体的信息反饋流程

### 第十三章 観衆審美趣味和審美層次的差異性

### 第十四章 観衆審美效応的多様性

### 第十五章 観衆審美趣味的歴史可変性

まず上編の八章では、観客の階層格差とその受容の形態とを中心に論述が進められる。

第一章は、都市部における戯曲上演についてである。都市部において勾欄や節目に際して上演されていた戯曲は、北宋から南宋、元から明へと時代が下り、その形式が多様化するにつれて商品化し、観客の存在が注目を浴びるようになったと推測する。しかも観客至上の意識が通底していたと考えられる当時においては、名優の名演技によって観客を魅了するだけでなく、脚本の芸術的価値の有無、演目の多寡によっても観客の動員数が決定されたことを、『漢鍾離度脱藍采和』雜劇などの曲白を引いて論証する。

第二章は、著者が夙に発表された「論古代戯曲民俗」なる一文に基づきながら、農村や小城镇における戯曲の上演について論じられる。ここでは宋以降の随筆筭記類に見える記事を搜集して、演劇が迎神賽会を主要な形式として農民の手で行われていたことを説明する。

言うまでもなく、北宋から南宋にかけて農村や城镇における演劇は宗教性を失って芸能としての側面が強化されてきた。<sup>12</sup> その一方で、『楚辞』<sup>13</sup>「九歌」に戯曲的性格が見られることから祭祀儀礼の演劇化は宮廷儀礼に起源するとの見解もある。こうしたことから、演劇の淵源や演劇と宗教儀礼とのかわりについては、今後、更に検討されるべき課題である。ちなみに、勾欄は村落市場演劇が都市に流入して形成されたのであり、演劇の発生史的観点からすれば第一章と第二章とで論述が先後している。

第三章は、客商や軍隊の声腔の伝播への貢献について述べられる。まず著者は宋の汴京や臨安、元の大都といった都市部における観客の一翼を担うものとして客商をあげ、明代における崑山腔、弋陽腔の発展も商品経済の発達

に連動していたことを指摘する。客商のなかでも徽商、とりわけ塩商たちは音曲を好み、自己顕示欲のために声伎や戲班を擁して戯曲に親しんだと言う。また清代における梆子腔、皮黄腔の成立が明代以来の山陝・安徽・江西の客商の往来に起源するものであることを指摘する。これらとは別に『揚州画舫録』や『荷廊筆記』の記事に基づいて、揚州・広州での戯曲の発展について述べる。一方、軍隊の声腔伝播への影響については、その代表的な資料として海塩腔の流伝の様相を述べる湯頭祖の「宜黄県戲神清源師廟記」をとりあげる。

著者が声腔の発展要因として商品経済の繁栄をあげるのほともあれ、崑山腔の観客層に商人を含めるのは適当ではない。王驥徳の『曲律』巻第二「論腔調第十」の条にも言うように、崑山腔は弋陽腔系の戯曲の二割から三割程度しか支持されておらず、彼らは専ら弋陽腔系の戯曲を愛好していたと考えられるからである。また塩の専売によって巨富を蓄えた山西・陝西・徽州の商人は、明代中期以降、塩の集散地である揚州に移住した。ために地方土腔は揚州を中心に融合したのであり、著者の言うごとく各地で独自の発展を遂げたのでは決してない。更にこのように声腔の伝播が客商や軍隊を媒介するものであることは言を俟たないけれども、本書が観客を中心に論じられる以上、それぞれの声腔の対象となった観客層についても留意されるべきではなからうか。明代に限っても、葉徳均氏の「明代南戲五大腔調及其支流」によれば、崑山腔、海塩腔は士大夫層を、弋陽腔、余姚腔はより低い階層を主たる対象としていたことが指摘されており、観客層の格差には歴然たるものがある。

第四章は、著者の論文「晚明文人戯曲生活的記録」を發展させたものであり、士大夫と戯曲とのかかわりを中心に資料を搜集しながら論述される。士大夫のなかには管志道や高攀竜のように観劇が精神生活に悪影響を及ぼすとの見解を示すものがある一方で、顧起元のごとく演劇などの芸能を雅事として推奨する士大夫も存在したことを明記する。また王世貞、李開先、鄒迪光、范允臨、許自昌、馮夢禎などのように家班を擁した士大夫が数多く存在したことを示して、家班には自娛、交際、芸術の実践という三種の効能が存することを述べる。

家班がとりわけ明代の士大夫に培われ、大いに発展を遂げたことは著者の鏤説されるごとくであるけれども、家班の主催者たる士大夫を観客の一員としてとりあげられるならば、士大夫の家班に特徴的な演目についても言及してほしいところである。例えば馮夢禎や祁彪佳は詳細な日記を残しており、家班による娯楽のための戯曲上演に関する

る記述はもとより、祀神のための戯曲上演、村落における観劇の記事も散見する。これらよりすれば、観客としての士大夫の好尚もより明確になるのではないか。

第五章は、戯曲上演の場・形態・季節についてである。西湖には元雜劇の後期作家たちが居住し、風光を愛でる明の文人が参集したため立春を中心に戯曲上演が盛行したこと、明清の経済活動の中心として栄えた揚州は清明節に画舫で唱歌が催されることに特色が見られること、明の旧都であり清代の一経済拠点でもある南京に接する秦淮河では夏季に水楼や旧院青楼において戯曲が演じられたこと、明清の交替期に崑曲が盛行した蘇州の虎丘の中秋には野外での唱歌が盛んに行われたこと、泰山の廟会では進香の余に戯曲が上演されたことが述べられる。

第六章は、都市部における戯園の発達にともなう興行演劇の転変とその観客について述べる。酒楼における戯曲上演は『武林旧事』などに見られるように宋元以来のことであるが、明末清初にはそれが従来に増して発達した。乾隆中葉になると北京で戯園を兼ねた茶園が出現し始めた。更に清代中葉以後は明代に栄えた士大夫の家班が衰落したため、旧来の都市部における興行演劇の観客の一員として士大夫が合流したと言う。

大野美穂子氏の「上海における戯園の形成と発展」によれば、戯園は北京や蘇州では乾隆年間に始まり、上海では咸豊年間によりやく登場したことが述べられている。著者は戯曲上演の場にのみ留意されるけれども、やはり地域的な格差についても論じられるべきであろう。

第七章では、婦女の観客について述べる。婦女の観劇が法令や家訓、世論によって禁止されてきたなかで、劉克莊の「聞祥応廟優戯甚盛」詩などから、実際には村落都市を問わず積極的に観劇の列に加わっていたことが知られる。『牡丹亭』を愛玩した俞二娘や商小玲の逸話や、仮構ではあるけれども『西廂記』『牡丹亭』の曲辞に心を惹かれる林黛玉の姿を描く『紅樓夢』の一場面などを、女性の戯曲愛惜の典型であるとする。また呉人の三人の妻の手になる『呉山三婦評本牡丹亭還魂記』のごときは、閨閣にある婦女が如何に戯曲を能く解したかを物語っていると云う。

第八章は、宋代以降の宮廷での戯曲上演、皇帝の戯曲愛好についてである。

著者は専ら皇帝の演劇愛好という観点から論じられるけれども、宮廷演劇には他に見られない特殊な要件が存在

する。例えば南曲全盛の明代にあって、宮廷内ではなおも北曲雜劇が用いられていた<sup>17</sup>。そもそも明の歴代皇帝の演劇愛好は、彼らの出自が平民であることに起因する庶民的な雰囲気のもの然らしめたものである。また宮廷内での上演には種々の制約をともなっており、曲辞はもとより白<sup>せう</sup>までも厳密な校閲を経ていることが指摘されている<sup>18</sup>。

さて、下編の七章は戯曲が観客に及ぼす心理的效果、観客の審美観の多様性を中心に行論される。

第九章は、古来、演技・脚本創作・演出のいずれの場合にも観客の心理の把握が重要視されてきたことを述べる。俳優の立場からは潘之恆などの見解を、劇作家の立場からは上演効果と観客の反応に注目した呂天成、脚本と舞台・劇作家と観客との関係に注目した祁彪佳、本色当行論を唱えた王驥徳、戯曲の構成・言語・音律に着目した李漁の論を、また演出の立場からは潘之恆や李漁をとりあげて、彼らが観客の存在を如何に意識していたかを詳述する。

岩城秀夫氏も指摘されるように、戯曲評論は「元曲から南曲への移行とともに、曲辞中心の批評が、次第に立体的な鑑賞の方に動<sup>19</sup>」いていた。鑑賞とは言うまでもなく観客の立場でなされるものであり、観客を意識し、観客の立場からなされた戯曲評論を、著者が観客論として捉えたことには重要な意義があるものと思われる。

第十章では、観劇に際しての観客の心理状態、そしてそれに応ずべき演技、演出のありかたについて述べる。まず湯顯祖や謝肇淛などの言説をとりあげて、観客は戯曲の内容が史実であるか仮構であるかに強いて拘泥しない芸術観を構築する必要性があることを説く。また観劇とは戯曲の内容だけを享受するのではなく、演技をも観るのであり、常に新たな演出が施されていなければ観客に感銘を与えることはできないと言う。更に舞台・所作・臉譜に關する中国の戯曲に固有の規則をあげ、観客はこれらの理解なくして内容の把握はあり得ないことを説く。最後に観客が善悪・愛憎の峻別を求めるとして張鳳翼の『鳴鳳記』などをあげる。これに關連して中国の戯曲において頻出する大団円の結末は、善行には善報が、悪行には悪報が下されることを願う観客の理想が戯曲に寄托されているものであるとする。

ところで中国の演劇における悲劇の不徹底、すなわち必ず団円に終わるといふ形式については、神誕祭礼と建醮祭礼とが不可分であるため、前半に凶礼の建醮儀礼が、後半に吉礼の祀神儀礼が行われるという祭祀形態に由来する、という演劇の發生史的な観点からの見解がある<sup>20</sup>。しかしながら実際の観客の心理からすれば、著者の見解も妥当な

ものと考えられる。

第十一章は、劇場という特殊な場での観客の心理の構成要素についてである。戯曲は史実と仮構、旧来のものと新奇なるもの、観客の注意力を集中させるための規則的なものと変化とが混在していなければならぬ。また観劇後も余韻を残すほどの内容と演技が必要であり、観客の審美的な情感と理性とを重視すべきである。明清の戯曲理論には、こうした戯曲構成や演技の手法を用いて観客の心理を把握すべきことを説いていると言う。ちなみに本章は、一九八六・一九八七年度「上海市哲学社会科学联合会優秀成果獎」を受賞した著者の論文「古代曲論中的觀衆心理学」に加筆されたものである。

第十二章では、作者・俳優・観客の三者の関係がとりあげられる。戯曲にとつて最も重要かつ基本的な要件は、この三者がそれぞれの相手の反応をフィードバックすることにあるとする。その例として、孔尚任が『桃花扇』執筆にあたって、十年の歳月を経、三たび稿を易え、ようやく人口に膾炙し得る作品として完成したことや、張岱の『陶庵夢憶』巻七「冰山記」に見える観客の反応と、劉半舫の指摘に基づくその改編、湯頭祖が宜黄の海塩腔の俳優と密接な関係を保っていたことなどをあげる。

第十三章は、都市と農村、読書人と非読書人との審美的な志向の格差についてである。例えば包世臣の言説のごとく、士大夫と都市の市民や村落の農民との審美感は異なり、演目の好尚も異なる。官商士紳の観劇の典型を示すものと推定される『精刻繡像樂府紅冊』には「宴會喜慶」「訓誨功名」「風情離合」類の演目が多く含まれ、農民のそれと推定され山西潞城県崇道郷南舎村における迎神賽社の儀礼の順序を記録する『迎神賽社礼節伝簿四十曲宮調』と明末蘇州の劇作家李玉の『永团圆』には「豪俠征戰」「仙仏神話」類が多いことから、階層の違いによる観客の審美的な志向の相違を指摘する。また『礼節伝簿』は北曲系統の、『永团圆』には南曲系統の曲が含まれることから、地域差による審美的な志向の相違をも例証する。

ここでは何ゆえ『樂府紅冊』『礼節伝簿』『永团圆』の三種が選択されたのか明確にされていない。まず『樂府紅冊』はそもそも弋陽腔から変化した微調の散齣集であり、そこに収載される散齣は商人層を観客の中心とする演目に分類されて然るべき資料である。したがって著者が官商士紳という大きな枠組の観客を設定し、『樂府紅冊』収

載の戯曲を彼らの観劇の典型を示すものとして取り扱うのは必ずしも妥当ではない。しかも明代士大夫層の観劇の典型を示すと考えられる馮夢禎の『快雪堂日記』に記録された観劇の記事によれば、専ら「風情離合」類の演目のみが多数を占めており、士大夫層と商人層の好尚には少なからぬ格差が存する。また著者が万曆二年の抄本として取り扱う『礼節伝簿』については、確かに古い形態の祭祀が伝えられていることは事実であるけれども、果して明代にまで溯り得るかは疑問が残る。いまひとつの『永团圆』第四齣「会舞」は南京城外における元宵節という特定の節日の、しかも劇中人物の扮装行列の場面である。ここは著者自身が第二章で引用する蘇州府の社祭の模様を記録する王穉登の『呉社篇』も有効な資料となり得るのではないか。

第十四章には、観客の審美観の多様性が論じられる。『拜月亭』を推奨する何良俊・李贄・徐復祚と『琵琶記』を推奨する王世貞・呂天成・王驥徳の論争、『西廂記』についてその曲詞を賞する朱権・王世貞、全体の力量を推す王驥徳・李漁、総合的に高い評価を下す李贄・金聖嘆の見解、また『牡丹亭』について文震亨・『伝奇彙考』の譏刺説、情を通篇の主題とみなす呂天成・王思任、「玉茗堂四夢」の最高傑作にあげる張琦・張岱・毛先舒、「二夢」に及ばないとする王驥徳・黄周星・陳棟などを例としてあげる。更に『牡丹亭』の「柳」「梅」の象徴するものに関する各種の見解をあげ、如上の評価の多様性の要因とする。

第十五章は、時代の流れにともなう戯曲の内容の変質、観客の志向や受容のありかたの変化についてである。まず明から清への王朝の移行にともない、亡き明朝への思慕を託した作品、例えば孔尚任の『桃花扇』、李玉の『千忠戮』、洪昇の『長生殿』のごときが創られる。次に李卓吾のような時代を風靡する新思潮の出現によって、価値観や道徳観が変化し、恋愛観が萌芽するにともない戯曲の内容も従来のものとは異なってくる。また劇種の発展は、そのまま声腔の発展史でもあることを述べる。更には戯曲の鑑賞の方法も、戯曲全篇を通して観る「全本戯」から、一部のみを鑑賞する「折子戯」へと変化していった。

以上、甚だ乱暴な内容要約と、ことさらに瑣末な点を論ずることに終始して、必ずしも本書の価値にふさわしくない書評になったことを危惧する。ともあれ時代が下るにつれ、戯曲は宗教儀礼としてよりも芸能としての色彩が濃厚になり、やがて芸術的にも昇華されてくる。作者は観客の存在を意識し、観客は作者や俳優により高度な芸術

性を要求する。舞台上で演じられるものを観るにせよ、脚本を手にとって読むにせよ、また読書人層であろうと、非読書人層であろうと、それを受容する以上、観客であることに変わりはない。

著者は本書において戯曲のテキスト研究や語彙研究といった従来の文学史的研究とは一線を画し、これまで正面から取り組まれることがなかった受容者をクローズアップしたという点で大いに評価されるべきである。とりわけ各階層ごとの受容の様相や、戯曲を創る側、演ずる側の観客への対応を明らかにし、更にはその研究の基礎となるべき膨大な資料を提示されたことは、今後の戯曲研究に裨益するところ大であると確信する。

(上海、華東師範大学出版社、一九九〇年六月、三一七頁)

## 注

- (1) 弘文堂、一九三〇。のち『青木正児全集』第三巻、春秋社、一九七二、に収む。
- (2) 岩波書店、一九四八。のち『吉川幸次郎全集』第十四巻、筑摩書房、一九六八、に収む。
- (3) 講談社、一九五九。
- (4) 創文社、一九七三。
- (5) 創文社、一九八六。
- (6) 東京大学出版会、一九八一。
- (7) 東京大学出版会、一九八五。
- (8) 東京大学出版会、一九八九。
- (9) 上海古籍出版社、一九七九。
- (10) 中国戯劇出版社、一九八〇～一九八一。
- (11) 文化芸術出版社、一九八九。
- (12) 前掲注(6)『中国祭祀演劇研究』十八頁。

趙山林著『中国戯曲観衆学』(根ヶ山)

- (13) 青木正児氏「楚辭九歌の舞曲的結構」、『支那文学芸術考』、弘文堂、一九四二、所収。のち『青木正児全集』第二卷、春秋社、一九七〇、に収む。また藤野岩友氏『巫系文学論』、大学書房、一九五一。
- (14) 塩商については寺田隆信氏『山西商人の研究』（同朋舎、一九七二）、佐伯富氏『中国塩政史の研究』（法律文化社、一九八七）に詳しい。
- (15) 『戯曲小説叢考』、中華書局、一九七九。
- (16) 『お茶の水史学』二十六・二十七、一九八三。
- (17) 岩城秀夫氏「明の宮廷と演劇」、前掲注（４）『中国戯曲演劇研究』所収。
- (18) 小松謙氏「内府本系諸本考」、『田中謙二博士頌寿記念中国古典戯曲論集』、汲古書院、一九九一、所収。
- (19) 「戯曲評論の発生」、前掲注（４）『中国戯曲演劇研究』所収。
- (20) 前掲注（６）『中国祭祀演劇研究』二五三頁。
- (21) 磯部彰氏は『迎神賽社礼節伝簿四十曲宮調』に収められる『西遊記』関係隊舞戯について（『集刊東洋学』第六〇号、一九八八）において、「万歴」なる年号の標記は乾隆帝の諱「弘曆」を避けたものであり、乾隆年間以降の成立とみなしている。小松謙氏は「劉秀伝説考」（『未名』第九号、一九九二）において、避諱が極めて厳格であった清朝において康熙帝の諱「玄燁」の「玄」字も避けられなかったとは考えられないことから、民国に入ってから抄写であると推定する。