

中国の租界地と使館界における演劇活動

—— 晩清民初を中心に ——

吉川良和

KIKKAWA Yoshikazu

非文字資料研究センター研究協力者

【要旨】 日本劇界の近代化は、明治以降、官制主導で行われ、西洋文明の利器を受容して進展した。一方、晩清（19世紀中葉）からの中国は、列強の侵略もあり、300年続いた清朝の衰亡・革命期にあった。それでも劇界は近代化を推進した。それは、不平等条約で開港された各都市の租界と、北京の使館界が創設されたからだ。中国人には国辱であったが、劇界はこれを逆手にとって、演劇を近代化したのである。

民国初期（～1916年）までに、列強は自分たちのためにも、交通・通信・照明などの文明の利器を徐々に整備していた。

本論では、晩清民初に、各地方劇がこれらの利器によって、交流し近代化した歴史を、漢口（Hankou）・上海（Shanghai）・天津（Tianjin）・北京（Beijing）の四大都市を例に闡明した。それは、当時の資料から、主にこの四都市を巡演した足跡を知りうるからだ。

旧社会の中国で、演劇は冠婚葬祭に限らず、宴会や接待に不可欠であった。この時期、各地に拡張した商業活動に、北方語劇が共通の娯楽になり、「京劇（Peking Opera）」「梆子劇（Bangzi Drama）」の名称も定着し名優が多く輩出した。

演劇が人々の風紀に影響することを、歴代政府は十分心得ていた。それ故、清朝時代、①女優の出演、②女性の劇場入場、③夜劇、④国喪（皇族の命日の忌み日）の上演、⑤北京内城の劇場設置、この五大禁令が布かれていた。違反すると、休演命令や劇場封鎖の恐れもあった。また、色模様の芝居を「淫劇」と断じ、劇団を解散させ役者の引き回しもした。だが租界地区では、市場活況策や税金取りたての方便で、「淫劇」も放任され、一方で役者が自覚的に芸術化も進めた。

晩清民初の間に、租界や使館区から上記の五大禁令がほぼ打破された。女優が活躍すると、女性主役の演劇を多数創作したため、男優の「女方」の演技も発展させた。とくに役者の各地巡演で、劇種相互の改良が進み、同時に京劇・梆子劇が全国的に流行し、接待に供せられた。

晩清民初の演劇改革は、今日の中国演劇の礎となった。それも租界と使館界の存在なくしては実現しえないことであった。

Theater Activities in the Foreign Concessions and Legation Quarter in China
with a Focus on the Late Qing and Early Republic Eras

Abstract : The modernization of the theater industry in Japan during the Meiji period was a government-led movement, promoted by embracing the progress of Western civilization. In the mid-19th century revolutionary-era China, however, the Qing Dynasty that had lasted 300 years was crumbling under the pressure of foreign invasions, and yet the Chinese theatrical community

still succeeded in modernizing itself. This feat was made possible by the establishment of foreign concessions located in various port cities opened up under unequal treaties with foreign powers and the embassy districts in Beijing (so-called Legation Quarter). Although these concessions were viewed by the people of China as a national humiliation, the theatrical community and the embassy districts took advantage of them to transform theater in their country.

By the early Republic period (up to 1916), the foreign powers had gradually built up China's transportation and communication systems, lighting, and other modern infrastructure, not only for the benefit of the Chinese people but for themselves as well.

This paper describes how local theaters connected and evolved with the help of modern development in the late Qing and early Republic periods with a focus on the four cities of Hankou, Shanghai, Tianjin, and Beijing, selected because the information drawn from historical materials centers on the theaters that toured these cities.

In China's past society, theater was an indispensable part of banquets and receptions as well as weddings, funerals, and other ceremonial events. During the late Qing and early Republic periods, as commercial activities spread across the nation, northern dialect dramas became a standard form of entertainment in various parts of the country, making the "Peking Opera" and "Bangzi Drama" well-known names.

Governments throughout the ages have well understood the influence of theater on public morality. During the Qing Dynasty, theaters were banned from allowing actresses to perform or women to enter theater venues. Night performances, and on days of national mourning (anniversaries of the death of Imperial Family members) were prohibited, as was establishing a theater within the rampart in Beijing. Theaters violating any of these five rules faced the risk of shows being suspended or their doors closed altogether. Plays with love scenes were also declared indecent, resulting in troupes being forced to disband and actors dragged through the streets as punishment. But within the confines of the foreign concessions, the Chinese government turned a blind eye to "indecent dramas" on the pretext of economic growth and tax collection. At the same time, actors made a conscious effort to turn theatrical plays into a form of art.

During this period, the five bans mentioned above were mostly scrapped in the foreign concessions and embassy districts. The emergence of successful actresses saw many plays place female roles center stage, which in turn led to the rise of theatrical female impersonation by male actors. Provincial tours, in particular, helped different theaters improve the quality of their productions. The "Peking Opera" and "Bangzi Drama" both gained nationwide popularity at the same time and came to be mainstays at events entertaining guests.

The transformation of theater in the late Qing and early Republic eras became the foundation of today's Chinese theater, which would not have been possible without the existence of the foreign concessions and embassy districts, at that time.

はしがき

本稿は神奈川大学の非文字資料研究（租界・居留地班）第76回研究会で発表した内容を、その裏づけとなった史料を補充し加筆して綴ったものである。昨春から同大学の孫安石教授とメールのやりとりをしている過程で、今まで疎遠であった「租界と演劇」というテーマで一度考えてみようと思う

に至った。それは、筆者が研究していた晩清民初の演劇の変革期において、役者の巡演が普遍的になり、その主要地域には租界があることを想起したからである。⁽¹⁾

本稿の作成にあたり、非文字研究の紀要に発表するのであるから、当時の図版や写真を載せるのがよいとの孫先生の助言もあり、該当する箇所添えてみた。当時は、庶民啓蒙の理念から「画報」形式の新聞がいくつも発行されていたし、ようやく流行してきた写真も遺っている。これらは、当時の実態を知るよい資料と考えて適宜掲載した。

19世紀中頃より、揚子江下流域で急速に流行してきたのは、南下した京劇や梆子劇（通俗的歌詞で、演唱に拍子木・梆子と板胡などで伴奏）系の北方劇種で、その役者たちの巡演地を見ると、帝都北京に天津・上海・漢口の三大「商埠」が主要地点であった。⁽²⁾ 商埠とは、水陸交通の要衝で、この時期から相互の商業活動が大いに発展してきた都市のことである。それ以前、京劇役者は形成された北京を出ることは稀で、せいぜい天津に出向くくらいだった。それも、「天津に下る」と、侮蔑対象であった。それが、文明の利器としての交通機関や電信機器の発展と、商人の流動的な商業活動で、人気男優や禁令を解かれた女優が高額で各商埠に招かれ、あるいは自ら出稼ぎに出向くようになった。それは、中国の旧社会において、饗応と観劇が接待には不可欠であったためだ。そればかりか、社会の潤滑油として、冠婚葬祭、とりわけ慶事には芝居をすることが、習慣としてあった。日本のように、わざわざ劇場で観劇するばかりでなかった。

往事、庶民の観劇場所は、主に寺廟の石舞台や空地の仮設舞台「草台」のような野外（図1）や江南では水辺（図2）であった。皇族は宮城や離宮の大舞台で、富裕層は屋敷内の舞台や広間で芝居を楽しんだ（図3）。このように、個人や特定の人々が役者を招いて演じさせるのを、「堂会」という。堂会では、往々高額な金品をもらえたので、座主や役者は喜んで出向いた。こうした上演場所が、19世紀後半になると、不特定の観客を入れる劇場が、相次いで増設された。当初は、寄席のような小規模な舞台であった。それは、中国の旧劇が能・狂言同様に、背景や大道具などを設けず、演技場の舞台の上に絨毯を敷き、机一台と椅子二脚（所謂「一卓二椅」）を置くだけで、様々な場面を象徴的に表せる上演法だからである。当時は観劇の習慣で、寄席や屋敷芝居は客席に机を置き飲食をさせていた。見料ではなく、茶代を支払って観劇したので、劇場を「茶園」と呼んだ（図4）。やがて、食卓は入場者を多く入れられないので、飲食の提供がなくなり、劇場は「○○戲院」とか、日本の影響で「○○舞台」といわれるようになった。と同時に、「文明の利器」のガス灯・電気の照明が設置される

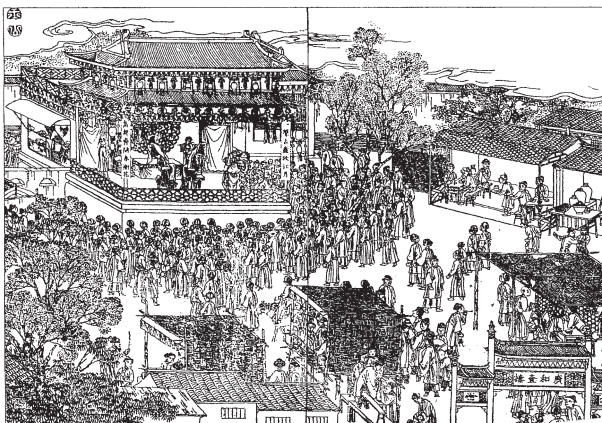


図1 野外舞台（唐土名勝図会）

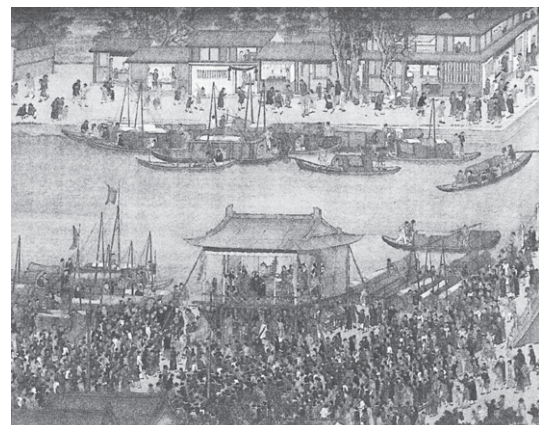


図2 水辺の舞台（中国大百科全書）

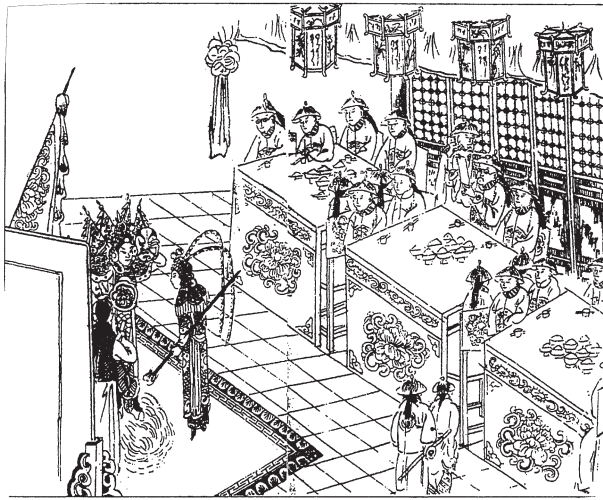


図3 屋敷内の芝居（図画新聞）

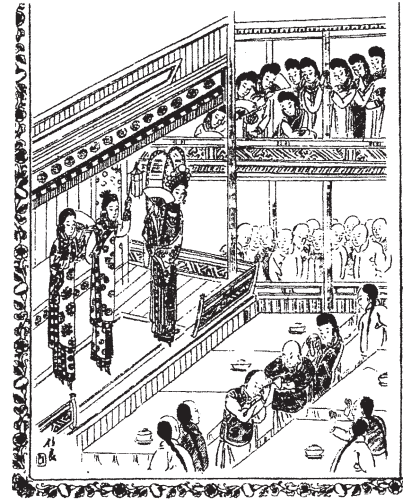


図4 茶園（時事報図画雑俎）

と、夜劇が実施され、舞台装置として背景や大道具が用いられる。芝居の鑑賞対象も、オペラのような歌や台詞回しを「聴く」から、演技や衣裳を「見る」に広がった。

ところで、19世紀から創設された、各国の租界地区や北京の使館界の劇場には、中国人も自由に入ることができた。映画が娯楽として定着していない頃、なんと観ても飽きない芝居は娯楽の王者で、しかも単なる娯楽の対象としてだけではなく、上述のように人生の節目に必須のものだった。皇帝から下層民まで、階級を超えて芝居は愛された。当時の中国人にとって、芝居は外国人には想像できないほどに、重要な存在であった。それだけに、為政者は芝居の魔力を深く認識していたから、後述のような様々な規制をしていたのである。ところが、租界地と北京の使館界は、文明の利器の早期設置と中国官憲の規制緩和を演劇活動にもたらす特異な地域であった。拙稿では、まず演劇界の変化をもたらした文明の利器の状況を述べる。それらをふまえて、とくに繁栄した漢口・上海・天津の租界区と、最後に北京の使館界の演劇活動の先進的事象を見ていきたい。

§ I 文明の利器と巡演活動および劇場の変化

19世紀以来、演劇活動に大きな変化をもたらしたのは、第一に文明の利器であった。演劇の活動範囲の拡張は、劇種・演目・演技・演唱・衣裳改良などの伝播と融合にも、多大な力を与えた。ここでは、各項に分けて述べたい。

I-1 汽船・汽車の開通

それまで、巡演の主要な手段は水上交通であったが、小規模な舟であった。劇界の言葉に、「水路は即ち戯路（芝居の道）」というとおり、芝居は水路に沿って伝播した。それが、大型の汽船に、汽車という新しい交通機関が出現したのである（図5）。

阿片戦争終結後、汽船で揚子江を上り下りする漢口ー上海、黄海を遡り下る上海ー天津さらに營口と、開港した商埠は相互に航路を結んだ。北方はさらに天津からウラジオストクまで北上できる航路が通じ、1902年には名優・崔靈芝が天津の椰子劇団を連れて、ウラジオストク、ハバロフスク、ウ

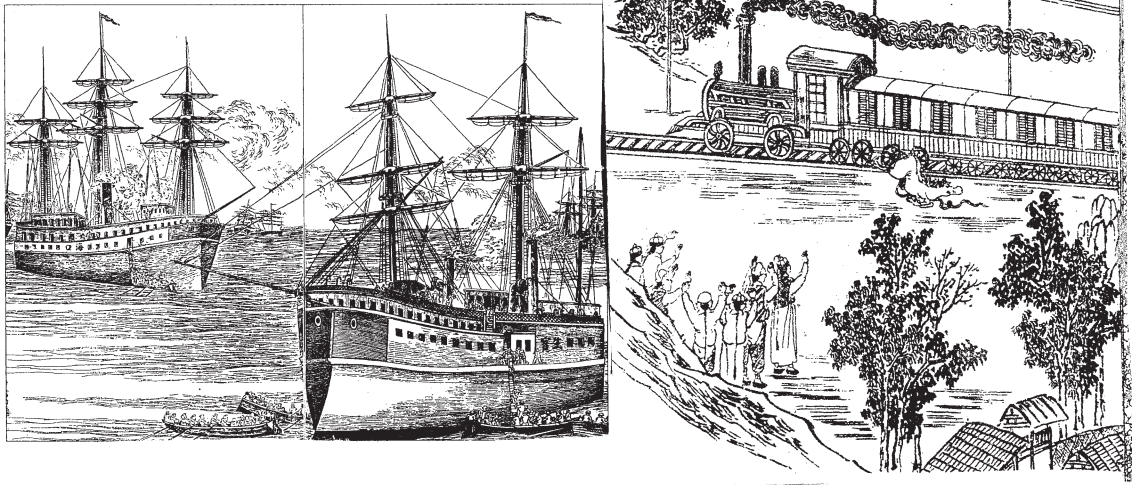


図5 汽船・汽車（戊申全年画報）

スリースクなどを巡演した（甄光俊 1999『河北椰子在天津史述』遠方出版社）。こうした巡演状況から、すでに中国商人がロシア領まで商業活動を延ばして、それらの商人相手に演劇する航路のネットワークができていたと思われる（図6）。

鉄道として、1897年開通した北京—天津間の京津線 138 km は、1905年には片道約3時間で1日3往復して、演劇関係者も運んだ。同年、京奉線 932 km が通じて、北京—天津—唐山—山海関—奉天（瀋陽）—營口と延び、1909年には、張家口へ至る京張鉄道 224 km も開通した。当時、張家口はロシアとの陸路交易の要衝であり、山西・陝西の椰子劇の役者が集まり、劇場も数軒あって、そこから椰子劇は北京や天津に進出してきた（齊如山 1962『五十年来的国劇』正中書局）。まさに、「商路（商いの道）は即ち戯路（芝居の道）」の諺どおりである。そして民国元年（1912）には、北京から北上して23時間ほどで瀋陽（奉天）に着いた。かくて、北方の「芝居の道」が各商埠を拠点に通じ、商業活動や娯楽の需要に応ずる巡業の基盤ができたのである。



図6 北方各地の位置図（筆者作成）

さらに、1905年開通した北京—漢口間 1,320 km の京漢鉄道は36時間、丸3日かかったが、北京の役者が漢口の舞台に登場し、南方の女優が逆に北上する重要な契機を与えた。漢口は§ III-1のごとく、上海への汽船航路の開通が実現して、天津を凌ぎ、国内では上海、広東に並ぶ貿易港となった。漢口から上海へは航路を使うか、まず南京まで船で下り、そこからは1908年開通の滬寧鉄道で上海に行くこともできた。さらに、天津—南京間の津浦鉄道（1,000 km）が1912年年末に開通したので、北京—天津—浦口（南京の対岸）—上海と鉄道だけで往来できるようになった（山縣初男 1912『最新支那通志』富山房）。

以上のような近代の交通手段は、各演劇の伝播と融合、さらにはそれまで禁令で劇場出演ができなかった女優が出演可能な地域への巡演を促進した。それに、本来「徽調」「楚調」「乱弾」とか「二簧」と呼ばれていた北京一地方の芝居が、上海の新聞『申報』(1876.3.2)に「京劇」と命名され、今日に至っている。交通手段の発達は、「京劇」を全国的に広め、各地を移動して活動していた商人たちの接待する共通の劇種となった。後に、「国劇」と認識させ、文化大革命中の模範劇として、300余種も種類がある中国各地の演劇で、京劇が選ばれたのも、この時期を起点としている。

I-2 通信設備の開通

通信手段の開通は、商業活動の範囲を驚異的に拡大した。既述のとおり「商業の道は芝居の道」だから、役者の巡演活動も大いに促進された。巡業予定の役者が遠距離の巡演先に到着日時・上演演目・出演期間などを知らせられるので、迎える劇場主も予定が組め、あらかじめ宣伝もできた。それで、劇場だけでなく、貴顕の娯楽や有力商人の芝居の接待も、予約が組めるようになったのである。

また、椰子劇の最大のパトロンは山西の豪商(金融業者)で、18世紀末から南方にも進出し、全国で為替・両替業などを手広く展開し、信用をもとに全国に金融の送金網を張っていた。中国では、上述のとおり、商業活動の接待に饗応と観劇は不可欠であった。南方の蘇州「全晋会館」(晋は山西の古名)は山西豪商の同郷会館で、そこには立派な舞台が残っている(図7)。北方の北京や天津はもちろんのこと、さらに、漢口や上海でも山西豪商が郷里の椰子劇が楽しめるための舞台をもっていたことがわかる。⁽⁴⁾

農業が未発達であるとか、耕地不足の地方では、役者か商人になるしかなかった。ただ疲弊した農村を回っていても、一座の経済状況はよくなるないので、都市へ入り巡演することになる。山西の椰子劇団がよそへ向かうときには、商人たちの活動経路「商路」に沿って、新興の「商埠」に進出したのである。郷里を捨てた商人たちは成功して物質的には満足しても、精神的に満たされず、そこで大金をはたいて郷里の芝居を呼んだ。こうして



図7 全晋会館(筆者撮影)

招かれた役者たちが金も受けするのを見聞きすると、地元の役者たちも外に出て巡演しようという意欲にかき立てられる。その役者たちは招かれた所で、やがてはその地の観客をも相手に芝居をする意識をもつようになり、その地に合わせて変化させる。それが、椰子劇の演劇市場拡大につながった。しかも、定住した商人や役者の子孫は、その地方の言葉・気質に合わせて、同劇種の新しいものを作り上げた。北京や天津の「京椰子」「衛椰子」の椰子劇がそれで、さらには南方風の椰子劇も流布していった(上海風の京劇「海派京劇」もその一例)。

こうしたある劇種が他の地方に広く流行す

るには、交通手段の発達と電信・電話・電報などの開通という文明の利器が不可欠であった。例えば、1880年には天津―上海間に電信線が設置され、1905年になると天津と北京間の電話が通じ、そして1908年の時点で、電報は北京、上海、太原、西安、營口、張家口、保定から漢口など各地へと通じていたのである（各租界の状況は後述）。

I-3 照明と劇場の状況変化

北京では、1904年暮に「慶楽」「中和」「天楽」「広和」「燕和堂」などの各劇場が連合で照明を点けての夜興行許可を申請した。男性しか入場できない北京では、昼間仕事のある客が入るからだ。だが、却下された。逆に努めて早めに終わらせるように命じられ、もし違反したら即時封鎖、逮捕して重罪に処すと厳重な警告を受けている。翌05年、旧暦正月15日「元宵節」（新年最初の満月の夜で各家々に提灯を掛け、市民も夜歩きができた）にも夜興行を請願したが、当局は「京師の地は天津や上海とは異なる。不測の事態が起きたら後悔先に立たずで、夜劇の申請は却下する。もし密かに上演などすれば兵を遣って劇場を封鎖する」と相変わらずの強硬姿勢であった（『順天時報』1905.2.19）。それについては小川運平が『北清大観』（1903興亜書院出版）で北京の夜を「暗黒と不安との伏魔殿なり」と形容したような実情を知る必要もある。実際に、夜劇のはねる夜中12時頃、帰宅することは容易でなかった。それに、清末の政情不安もあり、禁令をなかなか解こうとしなかった。当局は夜間に革命家などが内城（紫禁城を中心に大きく囲んだ城廓の内側）に紛れ込むことや、大勢の男性だけが集まる劇場（後述（§ II-2、§ VI-6））に着意していたのである。18世紀末、嘉慶初期に、白蓮教の一派が王宮にまで乱入するという事件が起こっていたことは、為政者の記憶に深く残っていた。

夜興行ができる第一の条件は、帰途の安全を保障する街灯の設置である。東京においては、明治6年（1873）銀座にガス灯がとまり、新富座はガス灯で夜興行した。1887年には電気の街灯が設置され、千歳座が電灯で夜興行を始めると、他座もならった。これに対して、暗黒の北京城内外には、約20年後の1906年晩秋に至って、ようやく電灯が敷設されたのである。『北京誌』（1908）によると、「洋灯を数間に一箇の割合に安設したる外、大街上の商店をして店外に 各一箇の洋灯を点ぜしむ事にいたり、従来の暗黒たりし市街は、変じて燦々たるものとなりぬ」とあり、同時に1900年の義和団事件以降、「新警察制度を施行し、……巡捕及消防隊等の巡邏頻繁にして、夜行の危険を去りたる」とあるように、徐々に夜劇解禁の外的環境は整備しつつあった。

また館内にも電灯が点き、発明されて間もない映画が北京でも放映された。電灯がとまって程なく、英国商社「時新影戲公司」が、1906年10月、前門外の財神廟にあった浙慈会館で、映画興行の認可を得た。この時に、「映画規則八条」が規定されたが、ここに興行の時間は夜間12時を超えないとの条件で、女性客の入場も認めている点は、北京の旧劇劇場で禁止されていた、夜興行と女性客の入場を許可した画期的出来事であった。なぜなら、当該公司は有名な旧劇劇場「三慶園」でも上映したからである（『順天時報』1906.11.8、11.11）。かくて、場内にも電灯がとまり、夜興行と女性客という禁令が、映画上映から旧劇上演にも解かれる道を拓いていくことになる。

§ II 晩清までの劇界に対する禁令

次に演劇界の発展を障害していた清朝期の禁令について押さえておきたい。

清朝後期における禁令は、以下の5件である。⁽⁵⁾①女優の劇場出演。②夜劇の上演。③女性客の劇場入場。④国喪・忌辰・齋戒などの忌み日の上演。⑤（北京）内城における劇場建設。

以上各件の解禁時期は、各地の事情によって異なる（後述）。北京の場合、①と④は民国元年（1912）3月の法令「劇場管理規則」で解禁になった（『順天時報』1912.3.24、3.26）。②と③はそれ以前に革除されていた（後述）。⑤は北京に特有の事情で、帝都防衛の八旗の子弟が娯楽にうつつをぬかし墮落しないために、遊郭と劇場という悪所を内城には作らせなかったことによる。だが、清末の20世紀初頭、内城に東安市場を開設した折、経済的繁栄を促すためという理由で、やがて芝居小屋「吉祥園」などが創設された。それ以前、夜間は城廓の門が南側の中間にあった正陽門（前門）しか、開いていなかった。しかも半開きになっていて、そこに人や車馬が殺到した。南側東西の崇文門と宣武門は閉まっていたから、正陽門まで遠回りせざるを得ず、それだけ通行の安全が脅かされた。だから、内城の東安市場に劇場が建てられたときに、多数の客が入ったのは、こうした事情からだったのである。

以下、まずは清朝官憲の統制下にあった北京の上述の規制をふまえ、次に租界のあった漢口・上海・天津の変容について述べていくことにしたい。

II-1 夜劇の上演と舞台美術

清代末期までの劇場は、基本的に女優と女性客がいなかったから、舞台の上下全てが男性の世界であった。集会の自由がなかった当時、夜に千人余の男性が観劇と称して1か所に集合することに、治安当局は、神経を大いに尖らせた。まして、晩清の革命気運が横溢していた時代においては。

往事の演劇が多く野外で行われていた一因は、室内では光度が不足していたからだ。能舞台に似て、大道具や背景を使わず、絨毯の上を演技場としていたので、屋敷内での小規模な上演には、ロウソクやランプで事足りていたようだ。ただ、劇場は昼興行でも冬期の夕方におよぶと、北京では舞台両側に松明をもった人間が立った。だから、夜劇は治安上の問題だけでなく、照明の不備もあって難しかったのである（李暢1998『清代以来の北京劇場』北京燕山出版社）。それが、ガス灯、アーク灯、そして電灯と劇場内外の照明器具が具わるようになって、客の多く入る夜興行の条件が調った（『順天時報』06.11.30）。

電灯に関していえば、まず北京華商電灯有限公司の設立が1904年9月に固まって、芝居小屋が立ち並ぶ前門外（南側）一帯に、街灯と各商店、家々に電灯を敷設すると決めたのが、同年11月のことだった（『順天時報』04.9.15、同紙同年11.2）。そして翌05年1月、前門の東駅から東交民巷まで電灯が敷設される運びとなり、さらに、内城にも6月中には敷設すると予告している（『順天時報』05.1.17および同紙同年5.21）。さらに北京の電灯が広がったのが、光緒32年10月10日（06.11.25）の西太后誕生を祝して、北京城内外の電灯を設置したことであった（『順天時報』06.11.25、同紙同年11.28、『星期画報』07年第20期）。そして、北京の華人地域の「商業劇場」で通常営業の夜劇を最初に上演したのは「文明園」で、1907年11月15日、まさに西太后の誕生日の

日（旧10月10日）であった（『順天時報』07.11.17）。

しかし、夜興行はそれ以前にも、「慈善芝居」という名目を立て、課徴金を支払うことで、認可されていた。1906年春に、開明的な女方・田際雲（1864-1925）によって、女子教育の重要性を唱えた『惠興女士伝』が、すでに夜劇で上演されていた（『順天時報』06.5.27）。彼は翌07年9月にも慈善夜劇を同じこの福寿堂でやった。福寿堂は正陽門から近い南側にあったので、内城に帰るのに比較的便利だった。この時の照明はガス灯と石油ランプで「舞台の上と、すぐ前方の客席に3基つけられていて、その明るいこと、真昼のようだ」とあり、その光度は舞台照明には十分であったと思われる（『順天時報』07.5.30、同年9.6、同年11.28、08.10.24）。田の演劇はメッセージ性が強かったので、主に芝居の歌を聴く京劇の鑑賞法とは異なり、演技も注目されたであろう。それ以後、徐々に慈善演劇とは名ばかりで、形式的に課徴金を支払うと、当局も金目当てになっていき、商業劇場でも夜興行が黙許されるようになった。もっとも、「文明園」が認可されていた理由は、園主の俞振庭（1879-1939）が、改良に意欲のある民政部長官の肅親王（1866-1922）と昵懇であったためといわれた（穆辰公1917『伶史』第一輯 漢英図書館）。そして翌08年10月には、「広徳楼」の慈善夜劇が話題となった。「都下は屋敷芝居を除いて夜劇なるものはない。だから、……期間が30余日の長きに及ぶものは極めてめずらしい。……（外城の繁華街）大柵欄通りの北側にはガス灯が高く設けられ……昼間と変わらぬ明るさで、痛いほど眼を射す」と場外の様子も述べられている。その当時、夜の暗さに目が慣れていたので、場内の電気照明はとりわけ輝いて見えたのであろう。次に舞台背景「画景」について説明していて、照明の進歩は、舞台美術の発展を生んだのである（『順天時報』08.10.24）。

「幕が開くと、大きな花園が現れる。上の方は空で、赤く染まっている。遠くには山並みが見え、それは緑色である。下の水の色は緑に赤みを帯びている。左には花をつけた木々がうっそうと茂り一望では見切れない。右には高い橋が架かり、橋の下の間から先には道が見える。その道は山をくねくねと上がっていつている。最も素晴らしいのが真ん中に位置する三層の楼閣である。高くそびえて、それが水中に倒影し一段と目を奪う。これが法門寺の伽藍である。その佇まいは華麗荘厳であり油彩で描かれた絢爛豪華なものだ。その大寺院が水中の真ん中にも映っている。電光が左右の柱の奥から炎の如く輝き、舞台全体に光を放つ。そこを人物が往来すると、まるで絵の中のように思われ、虚実の区別もつかないほどだ」と感嘆している（『順天時報』09.8.29）。夜劇は昼間暇のない観客を迎え入れ、好奇心も刺激し、座席を増設することで、課徴金を払ってでも劇場側は大いに利益を上げたから、当局との双方に有益だったのである。

また、能舞台のように、本来舞台後方に位置していたお囃子（図8）は、背景などを取りつけるのに邪魔なので、「すべてのお囃子は舞台脇に移り、一面電光に輝く花園である。北京では200年来初めてのことで、階上階下、場内満席でたくさんの長腰掛

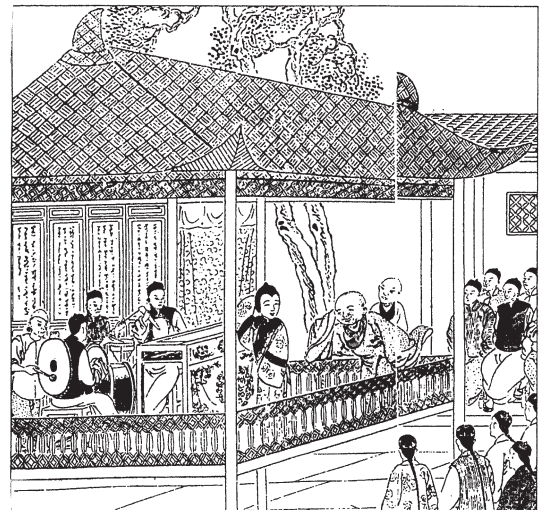


図8 往事の囃子方の位置（点石齋画報）

を加えた。これも、誰しものが昼は仕事があり夜に暇があるのだし、まして今は夏で昼間より涼しいからだ」と、北京でも夜劇は舞台美術と結びつくようになった。この広徳楼は、4種の照明を使っていた。まず、ガス灯は紗の笠をかぶせ、頗る明るかった。電灯は他の劇場の数倍あり、時折点滅して目がおかしくなるアーク灯も特大のものでとくに明るかった。それに「保険灯」と呼ばれた石油ランプも補助的に使われたとある（『順天時報』10.11.30）。やがて火災予防のために、全て電灯になっていくが、夜劇が「文明園」より「広徳楼」が有名になったのは、その舞台美術にあった。京劇は本来「北京オペラ」と称せられるように、歌唱を「聴く」という鑑賞方法である。照明の発達は、芝居を「聴く」から「見る」ことにも興味をもたせ、「演技」「舞台美術」「衣裳」にも注意が向くようになった。照明の発達がいかに進んでも、不穏な時期でもあり、帝都の夜劇は全面的に解禁とはならなかった。結局夜劇は公然と許可されずに民国に入った。

以上のような禁令を打破し、演劇界が近代化をなし得たのは、北京の使館界や他の商埠の租界すでに実行されていた改良の潮流がもたらしたものであった。清朝の禁令が、これらの地区では、緩和されていたからである。租界を有して運営していた各国には、税金が必要だ。20世紀から急速に増加した劇場と拡大した商業地区は、相互に繁栄をもたらす関係を保ち、租界地に集中してくる。そこから上がる税金が、各国の租界を運営する資金ともなったのである。それ故、演劇活動を阻害する障害を取り払ってもらいたいとの劇場側の言い分を容認することに、租界当局はさほど躊躇はなかった。

北京以外の租界地域の夜劇は、照明の設置も早く、普遍的に実施されていた。北京は、前述の民国元年（1912）3月の「劇場管理規則」第21条に、「従前、外城各劇場が夜興行をする時には、収益の五割を貧民工場の経費として供出させていたが、（劇場）経営の難儀を憐れみ、以後は、夜劇を一律許可する。ただし、一夜につき貧民工場の経費に銀貨10元を援助しなければならない。所轄のところで集め総庁に納めてから確認する。その昼間の公演については、毎月当局に出向いて納付すべし」とあって、夜劇は当局の勝手な徴収方法で、相変わらず上納金を出したが、ともかく法的に禁令が解かれたのである。北京以外については後述する。

II-2 北京の女性客の入場

女性客の営業劇場入場に関しては、劇場の出入り口が狭く男女が混雑することや（図9）、上海においての遊女を連れて観劇する「戯局」の流行もあり、北京では帝都防衛の満州八旗の子弟が、まね

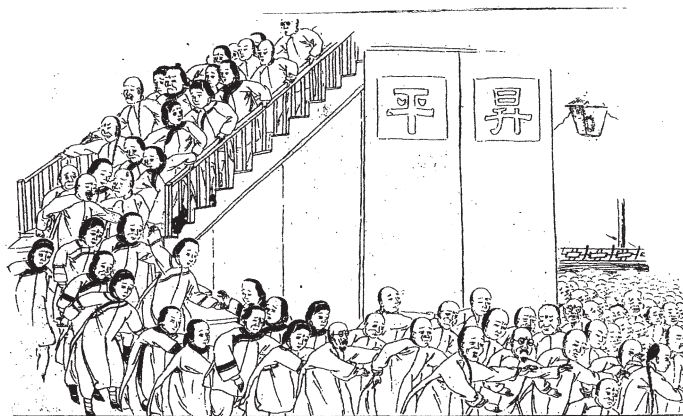


図9 天津の丹桂园など2階にも男性客がいた（醒俗画報）

て墮落しないようにとの意識から禁止していた。娼妓が芸の嗜みで、芝居の演唱や仕草を習う意味で入場しようとしたら、入り口で制せられたこともあった（『順天時報』1906.12.13）。その解禁も上記の「劇場管理規則」にある。「およそ劇場はすべて階上に女性客を入れてよい」と入場許可を明記している。ただし男女分席で、夫婦でも同席はできなかった。それで、女性客

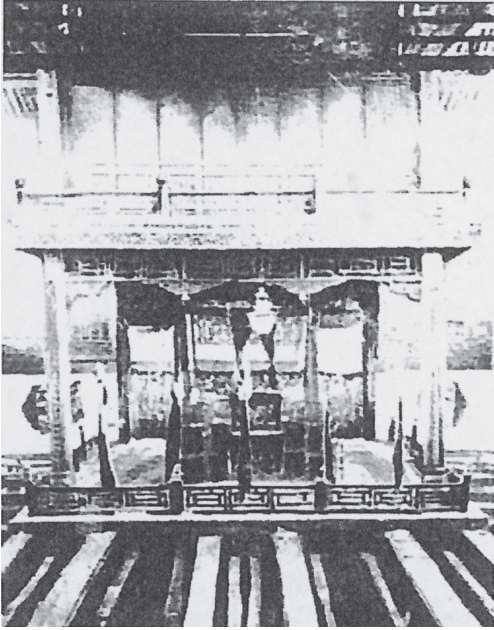


図10 広和楼旧式観客席（劇学月刊）

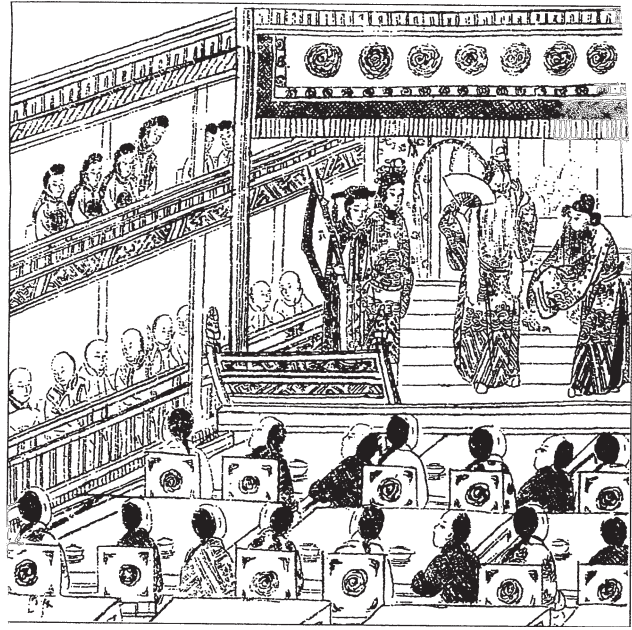


図11 女性客を見る男たち（戊申全年画報）

の入退場には別に階段を用意して2階で観劇するよう規定していた。また、当時の北京の一部の劇場は、舞台に正対せず、直角に長椅子を並べて、観客が向かい合って坐り、90度頭を回して観劇していたものがあった（図10）。すると、男性客の視線はそのまま2階席の女性客に正対する。それだけでなく、女性客には娼伶（女優を兼業していた娼妓）がいたから、男性客の視線は自然と2階席に向けられた（図11）。清朝時代、女性は男性だけの劇場に入ることは恥ずかしいことで、自ら控えていた。それが、演劇啓蒙意識が強くなると、とくに1%と識字率の低かった北京・天津の婦女子（『愛国報』1911.12.30、31）には、観劇啓蒙が有効と考えたので、劇場入場を推奨したのである。

II-3 国喪など法的強制休演の廃止

清代北京の劇場は基本的に年中公演をしていた。ただ、唐の玄宗を劇神「祖師爺」として（『天津老戲園』2005天津人民出版社）、その誕生日とされる旧3月18日（各地、諸説あり）、楽屋の衣裳と道具を祭る旧5月3日、そして旧12月25日頃から1年の納めの日が来ると役者連中は慰労会をして大晦日まで休業した。これら以外は、寒暑を問わず原則は無休で公演していた。しかし、これら自主的休演以外に、朝廷より強制的に休演を強られる日があった。まず、皇帝・皇后・皇太后などの逝去に伴う国家的な服喪「国喪」である。本来は百日間の音曲停止と都合27か月間（2年3か月）の劇場封鎖という規定の長い上演禁止であった。⁽⁶⁾例えば、1908年11月14日に光緒帝（1871-）、翌日に西太后（1835-）が相次いで死去したときにも、百日の服喪期間、一切の歌舞音曲禁止となった（『申報』09.1.25、『愛国報』1910.3.29、『順天時報』11.2.11）。この期間は、遊興・慶事・宴会の停止、吉祥の色彩（赤色服飾）、男子の剃髪・女性の化粧などもとがめられた（図12）。ひどい時は警官が連行し、見せしめに町内を引き回すこともあった。「国喪」期間、庶民は娯楽・遊興を慎むわけだが、劇界は収入が途絶えてしまう。そこで、舞台上演復活前の段階として、伝統演劇のエリアだけを歌う「清唱」の独唱・対唱だけでも披露して、収入を図った。

翌年の宣統元年3月に、「文明園」がドラ太鼓のお囃子を使わない「清唱」だけが許され、徐々に

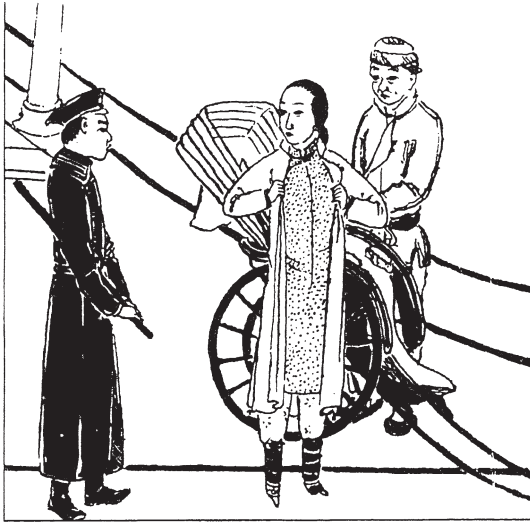


図12 赤い服を警告される女性（醒俗画報）

各劇場も封鎖は解かれたが、当局はなかなか正規の扮装した、お囃子入りの演劇を許さなかった。7月に入ると、紙上に「説白清唱」とは名ばかりで、実際は扮装し勝手に上演した。当局は取り締まろうとの姿勢は見せてはいるものの、黙許状態であった。なしくずし的に「国喪」は有名無実になって、1875年の同治帝（1856-）崩御の時のように1年も衣裳を着けられないということにはなかった。

百日を過ぎる頃、役者たちは「清唱」をしたり、場末で立廻りを見せたりしていたのだが、それでも他の役柄の役者は生活ができない。北京は帝都であったから、とくに厳しく管理していた（侯宝林の漫才で有名な『改行』は国喪期の役者の苦境がテーマ）。ところが、同治帝崩御の時からすでに新しい状況が生まれていた。それは、この7年前の1867年から上海に京劇劇場が初めて出現し、「満庭芳」と「丹桂園」が北方役者を招くようになっていた。それで、北京よりは取締りの緩い上海に北方の役者達が南下したり、移り住むようになったのである（上海の国喪に関しては後述 §IV-12）。それも、この「国喪」というものの副産物といえるだろう⁽⁶⁾（図13）。



図13 上海「新舞台」の国喪休演告示（図画新聞）

ちなみに、宮中の御前芝居（定期的、および慶事などに演劇していた）は、宣統3年旧正月（1911.1.30）から、27か月の服喪期間が明けてようやく再開したが、秋に起こった武昌起義で停止⁽⁷⁾となる。民国元年に入って、宣統帝溥儀が2月に退位し、当然「国喪」もなくなったはずなのに、民国2年、光緒帝の后で西太后の姪であった隆裕皇太后が死去した折には、北京において、まだ清代の陋習を墨守し、正楽育化会（民国北京の男優組合）が7日間自粛して休演した。

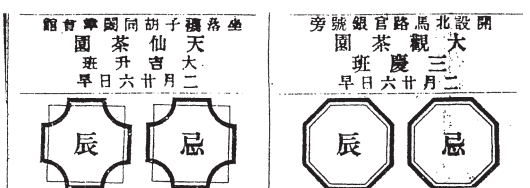


図14 忌辰休演の新聞広告（天津『大公報』）

清代にはさらに齋戒・忌辰というものがあつた。天地諸神を祭る「齋戒」と清朝歴代皇族の命日「忌辰」の日は、国喪同様に全国的に自粛・禁演させていたのである（図14）。旧正月には、3・7・10・11・14と5日もあつた。礼部の通達を民政部が内

外城巡警庁に知らせ、そこから各劇場、娼館を含む宴会場に伝達して、門前には「齋戒」「忌辰」と書かれた黄色い表札が張り出された。ちなみに旧満州では、晩清になるにつれ、徐々に処罰も緩くなっていたようだ。例えば營口では、「永発茶園」が忌辰の日に、番付広告を配っているところを警察に見つかったが、警告にとどめている（『盛京時報』1908.3.28）。また、北京などでは、この休演日を利用し、少年役者に立廻りなどの稽古をつけることもあったという。

民国以後も皇室は紫禁城にとどまっていたので、北京では陋習が残っていた。そこで、元年（1912）2月下旬に、ある者が北京外城で「齋戒忌辰」廃止のビラをまいた。「今も興行を尻込みして当局の取締りをおそれているのだ。余は覚えず高笑いしてこういいたい。時代は移ったのだから、前朝の忌み日などは廃止すべきだ。まして中華民国は太陽暦に改めた。今日は元年2月20日だ。時代は改まり月日は異なるのに、忌む道理などがあるものか。当局が容喙するなら、自ら民国の人間であることを放棄しているのだ」と主張している。そうした時勢から、民政部は翌月の3月23日、この禁令の削除を認めた（『愛国報』12.2.4、『順天時報』12.3.23、27、『北京新報』同25、『愛国報』同日）。それに、「内廷供奉」つまり定期的御前芝居を停止するという意向を伝えたので、劇団はもはや旧皇族に気兼ねし、齋戒忌辰を遵守しなくてよくなったのである。これ以後、6月でも遵守していた「西安茶園」を除けば、大劇場は漸次上演するようになった。これも「優人営業の損失」に鑑みたという当局の温情のような決着のつけ方であった。ともかく、旧来の陋習や天子のお膝元における特別な禁令は、他の租界地域とは実行において温度差があった。こうした時代背景の経緯をふまえて、以下各租界の状況を見ていこう。

§ III 漢口の租界と演劇

漢口は、アロー戦争の後、英・米・仏・露の4か国と「天津条約」（1858）を結んで開港し、租界が創設された。以降40年間に、さらに独（1895-1919：英租界に次いで大きい）・日（1898）の租界が開かれた。揚子江に沿って、南西から東北へ英（米）・露・仏・独・日という位置関係にあって、停泊する船舶の乗り入れる波止場がそれぞれに設置されていた（図15）。英国租界の繁栄から始まり、同時に各租界地域の劇場建設が商業を活気づけ、京劇や椰子劇が進出し、さらに地元の「漢劇」や「花鼓戲」などの名優が周辺地域から集まって来て活躍した。なお、花鼓戲は乾隆年間に流行していたという記録があり（錢学綸1790『語新』）、南方各地で上演されてきた。

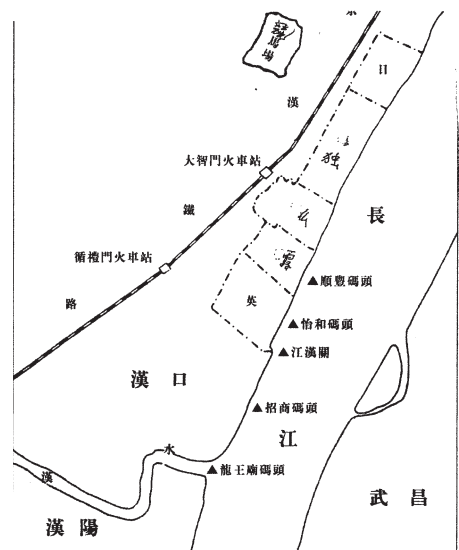


図15 漢口の各国租界地の位置図（中国的租界）

III-1 漢口の交通と通信

漢口は本来小さな漁村であったが、近代になって水上交通の要衝となった。揚子江中流域最大の港町であり、陝西から南下する漢水の河口から四方に水路が開けていて、上海に次ぎ第二の南北物資の集積地となった。それで、清末の人口は60万に上った⁽⁸⁾。この地は汽船で、一方は漢口から北上して一方は陝西・山西に、もう一方は漢口と上海の往来ができ、さらに上海から北上して天津-營口、そ



図 16 京漢鉄道の始発漢口の大智門駅（大武漢旧影）

してロシア領域まで航路が通じていた。汽船で移動した人々は、商人・政治家・軍人・役者・娯伶など様々であった。劉文峰は漢口の状況を『漢口山陝西会館志』より引いて、山西（陝西）商人が開いた「百軒にも上る店があって、山陝商人は山陝西会館に大小七つの舞台を建築し、そこでは漢水沿いに山西・陝西から下って来た椰子劇役者が芝居を披露し

た」といっており、当然、これらの役者たちは揚子江下流域の上海に至る各地に寄り、漢口―上海間を往来して、劇場にも出演したわけである⁽⁴⁾。

1905年開通した北京―漢口間1,320 kmの京漢鉄道は36時間、丸3日かかったが、陸路でも南北移動を容易にした。当初、駅が租界北側外の大智門に建設されたが（図16）、華人地域からは遠かった。しかも、租界を通らねばならず、商品も通過の度に通行税を取られたので、租界の開港前は不評であった。やがて、発展するにつれ、北京の役者が漢口の舞台に出演し、南方で成功した女優が北上する重要な契機を与えた。

漢口の開港以前、北方から南下する大運河が揚子江と通ずる流通の要衝は揚州であった。それが、漢口が開港し租界が設置され発展すると、豪商が揚州から移居して来た。さらに上海への航路の開通により、天津を凌ぎ、国内では上海、広東に並ぶ大貿易港となった。漢口から上海へは船で揚子江を下るか、まず南京まで船で行き、そこからは1908年開通の滬寧鉄道で上海に行くこともできた。さらに、天津―浦口（南京の対岸）の津浦鉄道（1,000 km）が1912年年末に開通したので、北京―天津―浦口（南京）―上海と、北京―上海は鉄道だけでも移動できるようになった。

漢口は安徽の塩商や山西の金融業者など富商が多数居住していたので、当然、彼らは自分たちの徽劇（京劇の母体）や山西椰子劇など、郷里の芝居を楽しみ、ひいきにする。劇団を呼び寄せる手段は、郵政・電信事業になっていた。郵政は1866年、英国が始め、1877年に「上海工部局書信館」が、漢口と上海の英租界館の書信往來のために、漢口英租界内に事務所を開き、上海だけでなく、厦門・鎮江・福州・煙台・南京など、沿海、揚子江沿いと郵便ネットワークを始めた。1896年には清朝政府も国家郵政を創設し、1906年、英国管理下から完全に独立し、上海に速達が出せるようになり、急速に全国に行き渡った。

1901年、ジューメンスが電信事業を始め、翌年、湖広総督の張之洞（1837-1909）が「漢口電話局」を創設した。北方では1905年に、天津と北京間の電話が通じた。1915年までに、漢口の電報局は国有化され、「武漢電話局」の管理下になって、全国に拡張していった。電報事業は1884年に始まり、1913年までに北京政府は全国に「電政管理局」を設け整備した（『漢口租界志』「公用事業」2003武漢出版社）。役者（女優を含め）は交通と電信の発達により、事前に各地との連絡が取れ、江南各地とりわけ上海から、北上して巡演できるようにもなったのである。

III-2 劇場開設と租界の劇場

冒頭で述べたとおり、漢口でも、演劇は主に寺廟の野外や川辺の舞台、そして個人の屋敷で演じら

れていた。当初は、300人ほど収容の喫茶寄席の小舞台で、芝居の演唱に小芝居のみであった。それが、照明設備の発達もあり、清末には茶菓子を出す劇場「茶園」が開設される（上掲『漢口租界志』「文教事業」）。そして、最初の本格的な茶園が1889年、漢口に建設された。それが京劇劇場の「丹桂茶園」で、場所は仏租界の大智門外であった。だが当初は交通が不便で、しかもまだなじみのない京劇が不評だったため、やがて閉館した。

日本の奇術師・松旭齋天一（1853-1912）が明治22年（1889）晩秋に漢口に入り、租界で演じた。しかし、当時は中国人の入場は不可で、また、外国の芸人が華人地域で上演することも禁止されていたという（藤山新太郎2012『天一一代』NTT出版）。それが、その10年後までには、租界の繁栄もあり、租界内に大小17軒の大小茶園が開設された。「丹桂」「天一」「賢楽」「怡園」などが代表的で、当初の小屋は机が並び喫茶が主の「茶園」であって、純粹な劇場「戲園」ではなかった。それが、1902年創建の「満春戲園」は華人地域にあり、漢口最大の劇場であって、漢口『中西報』（1910.2.4）の広告に「新式装置と五色の電光」を売りにするほどに至っていた。電気照明を具え、舞台装置も上海に学んだもので大がかりであった。やがて食卓を取り去り、観劇のための「戲園（戲院）」となった。漢口の電力事業は1906年に英国の電灯会社に始まるという（漢口『関冊』1906）。同年9～10月頃開業し、翌07年、独租界に設置された。13年には日本租界でも開業して、租界地域に電気が供給されたので、電灯が装備された（上掲『漢口租界志』「公用事業」）。ということは、劇場に電気照明が具わり、夜劇も舞台美術も行われたことを示しているのである。

漢口は辛亥革命の勃発地であり、翌年、黄興がこの満春戲園を司令部にしたことでも有名である。この頃、「満春」「怡園」以外に、少なくとも9軒の芝居小屋があったという⁽⁸⁾。

租界地区は急速に賑わいを呈し、各租界には劇場が次々に建てられた。以下、租界開設順にそれらを列挙すると、英租界（美観茶園・双桂茶園・春桂茶園・天一茶園）、仏租界（共和升平楼・玉壺春・天声茶園・文明茶園・福朗茶園・福和茶園・丹桂茶園・臨漢茶園）、露租界（東記茶園・怡紅茶園）、独租界（清正茶園・怡園）、日本租界（金谷茶園）と、多数を数える。

Ⅲ-3 女優に関して

上記§Ⅱ「禁令」の節で、述べたごとく、晩清の商業劇場に女優は出演できなかった。しかし、女優（少女）は、慶事に際し、個人の屋敷に招かれて演ずることは、よくあった。とくに、貴婦人は庶民に混じって観劇したり、男優を家に入れることをはばかったので、少女一座を呼んで慶事に花を添えたのである（§Ⅱのとおり、清朝期には女性客の入場は原則禁止だった）。当時「毛兒戲」（少女一座の総称）として、晩清の漢口では、すでに王家班、高家班（班は一座）という立廻りを訓練する「武技」養成所があった（『申報』（1912.9.12））。少女の武技養成の原因は、芝居の演技や演唱では、男優の芸や娼伶（女優を兼業する娼妓）の魅力に匹敵できないと思ったのかも知れない。しかも、貧家の娘は纏足していないので武技に適しており、安く買って曲芸的武技を仕込み演じさせた。これに対して、娼妓の嗜みの第一が芝居のエリアの演唱だった⁽⁹⁾。そこで、知識人たちは娼伶の艶麗な芝居を不浄のものとし、「武技」の女優をもち上げたこともある。そうした観念で、北京以外では女優の武劇が好まれた。それには南方の観客が、京劇や椰子劇の北方の言葉（特に京劇の舞台言葉）やフシに、まだ習熟していなかったこともある。とにかく、少女の曲芸的な身体の俊敏さを見せる武劇に、



図 17 營口の男女共用の楽屋（点石齋画報）



図 18 王克琴（梨園影事）

南方の観客は喝采を送ったのである。

北京で禁止されていた女優の劇場出演だが、漢口では、早くも 1903 年に女優劇場の「群仙茶園」が独租界に開業された。その後、1908 年には「賢楽女戲園」が続き、「群仙茶園」はこの頃に「怡園」と改名していた。女優出演の解禁は、即、男女共演ではない。漢口は租界地区でも、「男女分演」を原則とした。男優と共演することは、まだ許されていなかったのである。共演は「合演」と称されたが、同じ舞台で相手役をする共演はとくに「配演」という。同じ演目で相手役をせず、同一公演で楽屋を共にするだけなのも、「男女合演」と称した。北方の營口では、天津の影響もあって（後述 § V-6）、「配演」していたはずで、楽屋も共にしていた（図 17）。

既述（§ II 劇界に対する禁令）のごとく、北京では民国元年に女優の出演を許可し、かつ「配演」も禁止しなかった（『北京新報』1912 年 8 月頃の「文明茶園」「広徳楼」などの男女配演広告）。女優は汚れ役を男優に任せ愛らしい役だけを演じたので、熱狂的な人気を得て、男性の名優劇団を脅かした。それで遂には翌民国 2 年の年頭より、「男女分演」の女優劇団のみに制約されたのである（注 1 の第十三章「坤班独立の困難と破格の影響」参照）。晩清の漢口はまさに女優だけの劇団しかなかった。それでも、「怡園」では地元や天津の武技女優で人気を博していた。加えて上海の娼伶・林黛玉（1867-?）、北京出身の恩曉峰、天津出身のスター・王克琴（1891-1925）（図 18）ら、武技ではなく演唱・演技に優れた京劇や椰子劇の著名女優が高報酬で招かれて客を大いに呼んだ。

後に女優の輩出地となる天津には、当初地元の著名女優がおらず、多くは上海、漢口から来たという。だが、天津が「男女配演」可能になってから、女性の魅力を発揮できる役柄だけを演じていればよく、それ以外の役柄は、漢口や上海の女優で補った。やがて、天津で人気を得た王克琴のような女優が少なからず育ち、今度は彼女らが南下し、漢口や上海を中心とした江南地区で活躍することになる。

Ⅲ-4 女優の巡演

女優たちの多くが、芸が未熟で演目も少ない。当時、1週間に同演目を再演する「重演」の禁止は、暗黙の了解であった。しかも、武技は最初客の目を惹くが、やがて飽きられ、さらなる危険な難しい芸が求められる。そこで、1か所に長逗留できない。同時に、どの商埠の劇場でも、主たる男性客の好奇心から、女優が出なければ経営が不振になる。こうした状況下で、劇場側も常に他の地方の女優と、通信で連絡を取りあって呼び寄せていた。とくに、上海や漢口では北京を除く北方各地と違って、男女分演が原則であって、女優だけの劇団だったから、常に女優不足であった。それでも、常時女優の数をそろえ、経営が維持できたのは、電信と汽船・汽車という文明のお蔭といっても過言ではない。

Ⅲ-5 漢口の新劇上演と官憲の寛容性

「漢大舞台」は1910年2月に改装して、照明設備を具え、廻り舞台にした。これは次の場の背景や装置を準備できるためである。つまり、幕で分け、舞台装置をつけたということを意味している。革命的新劇家・王鐘声(1884?-1911)は、同年5~6月の間、ここで公演をした。『中西報』で、王鐘声の迫真の演技を称えている⁽¹⁰⁾。1907年刑死の革命家をテーマにした『秋瑾』なども、辛亥革命の1年以上も前であったにもかかわらず、禁演として処罰されず、上演できたのである(図19)。諸々の背景、装置はみな進んだ上海からの特注だという。当時の新劇は、旧劇に本来はない舞台装置と照明という新しい文明の利器が売りであった。王鐘声はとくにそこにこだわった。同じく反骨の新劇家・劉芸舟(劉木鐸)(1875-1936)が1913年「漢大舞台」で、武昌革命蜂起後に石家莊駅頭で袁世凱(1859-1916)の刺客に殺された呉禄貞(1880-1911)を描いた『呉禄貞被刺』を上演。こうした革命に関する題材は、まだ第二革命期であり、微妙な問題を含んでいたが、新劇家はここ漢口で敢然と上演し、黙許されていた。また、新劇家・任天知が1915年冬、独租界の「天仙茶園」の舞台で、男女共演の先例を開いた⁽⁸⁾。これも、辛亥革命勃発地の租界地であったからの特例であろうと思われる。



図19 『秋瑾』の上演図(民権画報)

Ⅲ-6 花鼓戲の禁演と租界

黄孝地方の花鼓戲はもと地芝居で、農民や手工業者が暇なときに演じていた。上演には管弦のない打楽器だけの伴奏で演唱し演じる。歌舞を本とした男女の主人公に道化がからむ、恋愛物や家庭劇が多い。当初、農村からやって来て、船着場あたりで演じていた。それが、光緒4年(1878)春、田舎から来た花鼓戲役者が通済門外で、辻芝居しているところを逮捕されるという事件が起こった(『申報』1878.旧曆3.8=新曆4.10)。それでも、郊外や官憲の目のおよばない所、市内に入っても臨時に、あるいは深夜に演じていた。この花鼓戲が庶民に人気があった原因は、男女が共演し、当地の日

常語なのでわかりやすいことや、その内容が多く男女の色事で、はばかることなく自由奔放に踊ったことにあった。これがまた、小市民の低俗趣味に迎合していると見なされ、当局は再三放埒な淫劇と決めつけて禁演を命じた。

それが租界の出現で、状況が一変した（上掲『漢口租界志』『文教事業』）。24年後の光緒28年（1902）、黄孝からの花鼓戲の役者が相次いで、設置されて7年経った独租界の「清正茶園」に登場したのだ。花鼓戲は廉価であったため、大いに人気を博し、演技場所が露天から芝居小屋に移った。かくて、「清正茶園」は花鼓戲の専門劇場になる。租界地域の中国法令無視には、共通の状況があった。それは、租界を運営する当局が「管理」を、「保護」という名目で経費を取りたてる収益を優先し、欧米と異なる当時の中国当局の固陋な常識や倫理観にとらわれることはなかったということである。それが結果として、劇界の「近代化」を促進させることにもなった。

この時、劇場主は認可を得るために独租界当局に毎月150両の銀子を納め、外国の「庇護」の下に、清朝政府の禁演や劇場封鎖措置を免れていた。ドイツ側はその収益が意外に多いことを知り、さらに興行税を吊り上げたため、劇団は英租界に移転してしまったので、「清正茶園」はかくて休演になった。高収益の花鼓戲劇場は、なんと照明が完備し、連夜大入りだった。その盛況を見て、各国租界は相次いで花鼓戲を認可した。英租界の「美観」「双桂」「春桂」「天一」などの劇場、仏租界には「百春茶園」、露租界には「東記」「怡紅院」などの劇場、そして日本租界には「金谷茶園」など、この9年間に、漢口に花鼓戲茶園が17軒も建てられて、漢口の周辺地域から続々と花鼓戲役者が入って来た。辛亥革命以後も、花鼓戲役者は租界の劇場を選んで入った。その中で「共和升平楼」「玉壺春戲園」「天声舞台」などは各々1千もの座席があった。1914年には、仏租界の天仙舞台（原名春仙茶園）も続いた。この頃には、着席して茶代を支払うのではなく、只見防止の切符制にした。そして、徐々に「茶園」という名称が、観劇中心の「戲園」「戲院」「舞台」と改名するようになった。このように、花鼓戲は集客力が大きかったが、あくまでも租界地区の劇場に限られていたのである。

花鼓戲はこれ以降、租界内で数種の大きな改革がなされた（『中国戯曲志』『湖北卷』（劇種・楚劇）1993文化芸術出版社）。①漢劇（京劇と同系統の劇種で、伝統劇の格式を具えた「型」があり、歴史劇なども多く、京劇の形成の一翼を担った）や椰子劇、さらに初期の新劇から移植した演目を上演した。②背景幕を絵師に描かせて、照明の効果と配合させた。③1922年、上海公演の時に、京劇や椰子劇に倣って、人声伴唱から胡弓伴奏にする。こうした花鼓戲界の改良もあったにもかかわらず、辛亥革命から1926年前半年の間、市当局は相変わらず花鼓戲を華人地域だけでなく、仏租界や英租界、日本租界の領事に、租界地域でも禁演とするよう要求していた。それに対して、花鼓戲側は舞台を改良するだけでなく、漢劇・京劇といった形式の調った劇種の新演目をやって「改良通俗歌劇」と称し、当局の目をくらまして、禁演を免れていた。1926年9月、武漢国民政府の時に、花鼓戲芸人は、「湖北劇学總會」を結成し、ここで今日の「楚劇」と改名するに至った。

翌、民国16年（1927）2月、花鼓戲が租界を出て、華人地域の「血花世界」で上演し始めたが、8月、公安局がまたしても劇場での禁演命令を下し、再び租界地域の上演しか許されなくなった。官憲の花鼓戲に対する認識は、50余年前と全然変わっていなかったのである。花鼓戲に対する1929年の禁演布告に、「芸術的価値などなく、徒に色事の風をまき散らす。……盗心や淫欲を起こさせて、風紀を乱し、社会に害毒を流すこと、この上ない。……どれほどの青年の意志を喪失させ、誤った道に

入れてしまうかわからない」と厳禁し、「違反者には容赦せず厳罰を与えよ」と述べている。⁽¹¹⁾ともかく、今日の楚劇は一貫して蔑視されてきた状況下で耐え忍び、庶民の根強い支持を受けつつ改良を重ねた。まさに漢口の租界地区が育成した劇種で、租界の存在がなければ、形成されなかったものである。

§ IV 上海の租界と演劇

IV-1 上海租界の創設

アヘン戦争収束後、南京条約（1842）によって、英租界（1845）・米租界（1848）・仏租界（1849）と租界が創設され、1863年には英米が共同租界を新設した。本来、一漁村にすぎなかった上海は、開港以後、内外貿易船の往来で急激に発展した。1907年には、65万余の人口を擁するようになった（杉江房造 1910『江南事情』日本堂書店）。

IV-2 上海の交通と通信

まず鉄道では、既述（§ I-1）のとおり、滬寧鉄道（上海—南京）が1908年には敷設されて、片道約6時間半で着いた。さらに、津浦鉄道（天津—南京）が1912年年末に開通したので、北京—天津—浦口（南京の対岸）—上海と鉄道だけで移動できるようになった。水路では、それまでの帆船の数倍の速さで、さらに遠くまで行けるようになった。上海—芝罘—天津の航路は1876年の時点でも、朝4時上海出航し、3日後の夜9時には、89時間で天津に着いた（西村貞陽 1876『航清紀行』東洋文化）。そして、清末までには週3便となっていた。レール敷設の必要ない航路は、さらに青島—芝罘（天津）—大連（營口）と延び、商業活動と並行して、演劇活動も拡張した。

各地を股に掛けての商業活動の接待芝居は、それまでの同郷会の郷土芝居「会館演劇」や、宮中および各地の官署で上演されていた「式楽的崑劇」（わが国の能楽に相当する格式の高い演劇）とは違う。接待相手の各地の商人と共通の趣味として、京劇や梆子劇の北方演劇で使う言葉が共通語に近く、全国に広がっていった。⁽⁴⁾それは、江南の上海の娼妓が、北方演劇の演唱を嗜んでいたことでもわかる。⁽⁹⁾

上海の劇界は、1867年に始まる北方演劇の南下で、徐々に活況を呈することになった。主要な劇場は租界地に建てられ、劇場主は北京・天津から、多額の報酬や役者に対する経費を提示し、契約を交わした。鉄道が開通する前は、みな汽船で来ていた。運賃は高かったが汽車で主役級を招いて厚遇し、それ以外の団員は、船で来させた（注12（八）第1巻第10期1928）。劇場側は、交通費のほか、食・住など全てを賄い、本場北京の著名役者のために巨額の支出をしたが、それでも採算が合った。連日大入りで、劇場以外でも、貴顕や豪商の個人的演劇接待に客演させ、高額な報酬を取るなど、十分なもうけがあった。往事の中国では、貴顕や豪商が体面から、著名役者を呼んでやらせることで、自分の社会的地位を誇示する意味もあった。こうした本場の名優を呼び寄せられたのも、交通機関の発展と電信・郵政事業の発達が不可欠の条件であった。

中国の電信架設は光緒6年（1880）の天津に始まる。その後、1907年までに、北は北京・天津・大連・營口、西は新疆、南は上海・廈門・香港、さらには日本にも電報が打てた。それに対して、電

話は1899年に敷設されたが、当初、度々不具合が生じ、電報ほどの普及がまだ見られなかった（遠山景直1907『上海』国文社）。だが電報は、翌1908年の時点で、太原・西安・張家口・保定から漢口などへも通じた。

IV-3 照明と営業日時・上演時間

ガス灯会社が同治4年（1865）漢口路に設立され、順次広がった（徐潤1910『上海雜記』）。また袁祖志は完備された外国人の劇場を「天井は半球体をしていて、上にはガス灯が菊花のごとく並んでいる。そこから、光が四方に輝き放たれている」と述べる（『上海繁昌記』1876）。当時、有名な外国劇場といえば、1874年にレンガと石造の2階建て劇場「蘭心大戲院」かと思われる（後述§IV-4）。また、白ガラスの笠のついた石油ランプもあって、ガス灯と光度は異ならないとも述べている。

孫玉声（1863-1939）は華人地域の劇場のガス灯について、以下のごとくいう。初期の照明はガス灯で、舞台前に軒ほどの高さのものが2基あり、ガラスの覆いをつけていて非常に明るい。それに場内各所に小型のものが具わっていた。ボックス席や端の席の各柱の上や、正面席の上には天上から2基大型の笠の形をした物がかぶさり、各々10数個の丸い焰を発していた。舞台の上部には、4、5寸ごとに20余りの穴の開いた鉄管が横に通じ、そこから焰が出ていた。舞台前方も同じである。箕形のアルミの笠で舞台に反射させたので、これで前方の観客のまぶしさを遮ることができた。舞台両端にも各々ガラスの笠のついたガス灯がとまり、四面相交差して至極明るい。しかし、開演直ぐに点火しておかないと、すぐには明るくならない。お囃子の場合、楽屋、階段、炊事場どこにもガス灯がついていて、さながら不夜城のようであった。その後、電灯になるが、初期は西瓜形の電球で、今のとは全く違っていた。燃料にカーボンを使っていたので、点いたり消えたりした。だから、入り口に1基、正面席に2基だけで、あとは、まだガス灯をともしていた。その後、今日の茄子形電球になって、火災の危険性に注意が払われると同時に、さらに明るい電灯に移行する（注12（二）第1巻第2期1928）。

上海の電灯会社は1882年乍浦路に創業したが、1893年には工部局の自弁の操業となり、1896年には徐々に広まった（上掲『上海雜記』）。租界地とはいえ、北京に比べてかなり早い。上海の5軒の劇場の名を挙げて、19世紀の末年に「興行ハ昼夜共ニアリ」とあって、夜劇が行われていたから（『実歴清国一斑』1899）、おそらく電灯照明であったと思われる（図20）。

孫玉声は、興行時間についてもこういう。昼は12時半から5時、夜は7時から深夜1時前まで。ただ、租界地では制限がなく、同治年間（1862-1874）には深夜2時に到ることもあった。その当時は、芝居小屋も小さく、おそらくロウソクかランプの照明であったろう。その後、電灯照明の整備は舞台装置の発展を促進し、上海の先進装置は各地に影響を与えることになる。その後、租界の当局は終演が遅すぎると夜中の12時と制限したら、劇場側はそれでは芝居が終わらないと延長を請願し、結局、終演は深夜1時に厳守と収まった。それで超過したら厳罰に処すとの命令に、違反する者はなかったという。並行して、照明も、石油ランプ・ガス灯、さらに電灯となり、徐々に大きな劇場でも夜興行が定着する。ついには、観客には仕事があるので、昼興行は水・土・日の3日だけになった。水曜日を終日休演し、土曜日にも夜しか上演しない劇場もあった。ただ、日曜と祝祭日には必ず上演した。清朝時代、皇室の忌辰・斎戒の休演が義務付けられていたが、上海では昼興行だけで、夜は上演

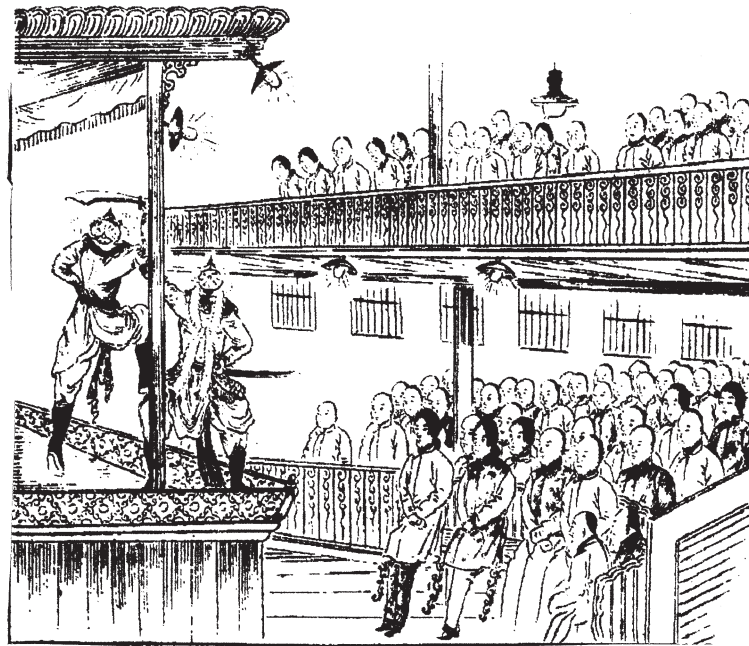


図20 劇場内の照明 (図画日報)

できたから、夜劇の定着していた上海では営業に大した影響はなかった(注12(六)第1巻第6期1928)。北京は原則夜劇禁止だったので、必ず終日休演だった。

IV-4 晩清の代表的劇場と租界

上海で最初に形の整った劇場は、主に崑劇の小品を上演していた「三雅園」であった。不特定の客が入場し観劇した。紅木の机に茶菓子を置いた茶園で、1851年に租界に開業したが、小刀会蜂起が鎮圧される1854年旧正月、戦火で焼失した。数年後には、仏租界に再建した。さらに1863年には租界の南北を走る石路(福建中路)に立廻り売りになっていた徽劇(京劇の母体の一つで、上海では武劇を売りにしていた)の「一桂軒」が建設された。翌年「三雅園」もそこに移転してきたのである。租界内で北方演劇が初めて上演されたのは「満庭芳」で、やはり石路に、1867年の早春に創建された。天津の椰子少女劇団を呼び、衣裳・小道具を取り寄せたので、連日大入りの盛況であった⁽¹³⁾。この成功を見て、翌68年正月、共同租界の広東路・湖北路に、英国籍の劉維忠が「丹桂茶園」を開業した。天津ではなく、初めて北京から本場の京劇役者と楽隊を招いたので、爆発的な成功をおさめた。その勢いで、「南丹桂」を増設したがうまくいかず、「丹桂」も1873年秋に一時閉館した。劉維忠は諦めずに、1884年、湖北路・福州路にさらに大きな「丹桂园」を建てた。当時は「新丹桂」と呼ばれ、京劇界の団十郎ともいべき譚鑫培(1847-1917)などを北京から招いて、全盛期を迎えた(図21)。それ以後、劇場主が次々に替わり、劇

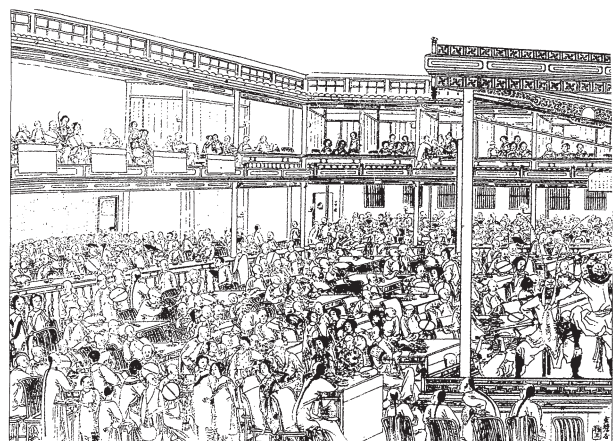


図21 上海丹桂园の内部 (点石齋画報)

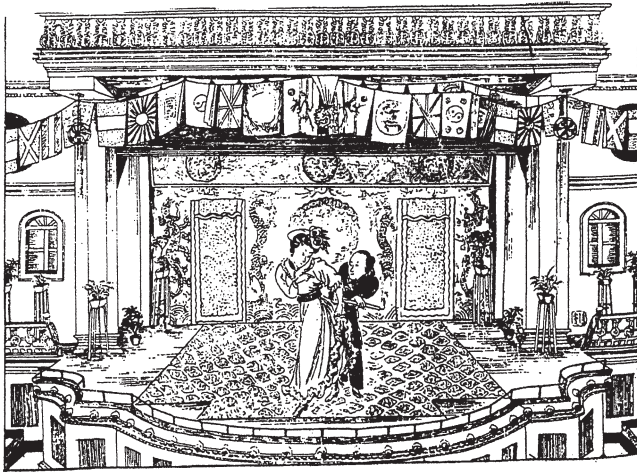


図22 上海「新舞台」のフットライト (図画日報)

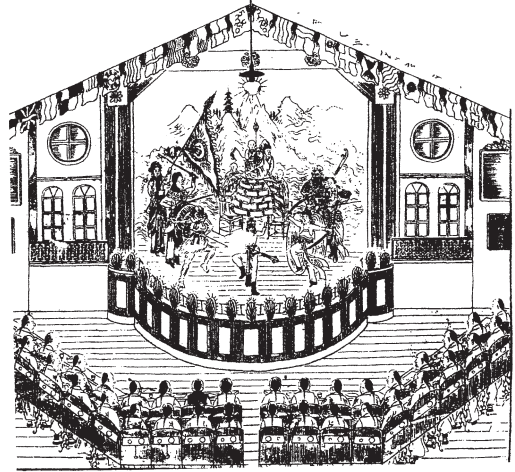


図23 上海「新舞台」の舞台と客席 (時事報図画旬報)

団員の一部も「天成茶園」に移った。それでも、夏月珊（1868-1924）が引き受け、「月記丹桂」と命名して継続したが、1888年、その夏月珊も一部の団員を引き連れて、華人地域の南市十六舗に新設された最新式の「新舞台」に行ってしまったために、その後は、「徳仙茶園」となって、上海に一定の観客がいた椰子劇を上演して存続した⁽⁴⁾。租界の宝善街には、別に女優劇場の「女丹桂」が建った。1891年には、租界の四馬路・大街口にあった「新丹桂の跡地」「丹桂第一台」ができた。英国人の設計で、鉄筋コンクリートの洋式劇場で、冷暖房設備があり、電灯が完備し、廻り舞台（舞台装置の設置を意味する）になっていた（『近代上海戯曲系年初編』2003上海教育出版社、そして上掲「上海巻」は1910年とする）。ここが、民国2年（1913）、梅蘭芳（1894-1961）が初めて北京から来て出演した劇場である。彼の『舞台生活四十年』（一）に、丹桂園のような旧式の舞台（図21）にあった前方左右の両柱を取り去り、弧形になっていて、そこには一列にならんだ電光が役者を照らし出していてまぶしかったと述懐している（1961中国戯劇出版社）。（図22）（図23）

当時、劇場の多かった石路（福建中路・広東路附近）に、1870年、「金桂軒」が創建された。そこでは、京劇と武劇を得意とする徽劇との合同公演をしていた。72年には、上海人が好む武劇の名優楊月楼が北京から来て初出演して、特段の好評を博し、「丹桂」と双壁になった。それが、75年には「天仙茶園」が創建されて、「金桂」の役者が移ったために振るわなくなった。その後、劇場主が替わり、一時「月桂軒」と改名したが、78年に「満庭芳」の跡地に移って、もとの名称「金桂軒」に戻した。翌年、北京から譚鑫培を招いたが、彼の演唱の醍醐味を上海人は味わえず、以降、紆余曲折があって後、1895年、「金桂茶園」と改名した。

1877年創建の「鶴鳴茶園」は、劇場の多くあった租界の宝善街に開業した。北方劇の京劇・椰子劇、南方劇の徽劇・崑劇など多劇種を上演した。当時、北方劇役者は主に北京・天津で活動していたし、上海に残った役者の人数も限られていた。そこで上海の劇場は常に役者不足に悩まされていた。相手役がいなければ、その劇は上演できない。しかも、上海の観客はまだ京劇の演唱も台詞回しの味わいにも習熟していない。そこで、異劇種との合同公演をせざるを得なかった。北京では、京劇と椰子劇との合同公演を「両下鍋」と称したが、この方式も上海から伝わったものである。椰子劇は北方の陝西・山西を発祥とし、そのリズム感溢れる節奏と跳躍する躍動感、哀切を極めた旋律、曲折に富んだ悲劇的筋立て。さらに通俗的な台詞や演技、加えて妖艶な女役などの魅力で、南方でも広く流行

した。その立役者が女方の張国泰である。彼は1865年天津の田舎で劇団を旗揚げしたが、1895年の解散にあたり、師匠や弟子30余人を連れ、上海で活路を見出すために南下した。江南を巡演してから上海に入り、20余人の弟子を育てた。そして、「⁽¹⁴⁾蓋灯」のつく、一蓋灯、両蓋灯、四蓋灯、五蓋灯、七蓋灯（毛韻珂）、十五蓋灯、万蓋灯ら多くの弟子が南方で活躍した。

当時の娼館の図絵に、椰子劇の主伴奏楽器・板胡を手にした娼妓が描かれているから、椰子劇の演唱を南方の上海の娼妓が客の

所望に応じて、歌っていたことを知る⁽⁹⁾（図24）。そして、椰子劇には全国に根を張っていた金融業の山西商人「晋商」という富商の観客がいた。⁽⁴⁾「鶴鳴茶園」は椰子劇に、当時御前芝居で名を馳せていた京劇、南方の徽劇・崑劇の4劇種を同一公演で上演していたのである。この劇場は、1877年の開業1か月で、スーパースターの楊月楼が失踪し、休演に追い込まれてしまい、その場所に、「大観茶園」が開業された。

「大観茶園」は開業当時、京劇名優・孫菊仙（1841-1931）の助力で譚鑫培や京劇スターを呼び寄せて、一時活況を呈したが、翌春に彼らが帰京すると、これまた休演となった。1879年、再開し米国18代大統領グラントの息子がここで京劇を観たことで話題となり、一時大入りとなった。その後は好不況を繰り返し、20世紀の初めに火災で焼失した。ともあれ、晩清の上海では、「丹桂」「金桂」「鶴鳴」「大観」が4大劇場と称された。これらを含めて、晩清からの上海の劇場の多くが、北は蘇州河、西は黄浦江、西は滬城浜、南は洋涇浜（延安路）に囲まれた共同租界地区にあった。北の蘇州河から南の洋涇浜までの間の東西に通じる主要街路は、北から北京路・南京（大馬路）・九江路（二馬路）・漢口路（三馬路）・福州路（四馬路）・広東路（五馬路）、さらに南が北海路、延安路で、また南北を通る石路など、この共同租界に主要劇場が建設された（図25）。もう1か所は、仏租界で、公館馬路（金陵東路）から小東門外までに劇場が建てられた。1900年1月に、この地区に活気がないので、花鼓戲で市街の活況をもたらそうとした（後述§IV-5）。公共租界は仏租界よりも格段に大きく、1910年頃の大体の人口は128万人で、華人地域52%、公共租界39%、仏租界9%という割合だった（鄒依仁1980『旧上海人口変遷的研究』）。以下、公共租界の劇場から見ていこう。

「天仙茶園」（四馬路）（「満庭芳」の跡地）が1900年1月に建てられたが、資金繰りがつかず、譲渡したところ意外にも盛況となり、1885年、五馬路に分園「義錦園」を増設するに至った。専ら椰子劇を上演したが、1895年に分園はつぶれて、劇団員は「天仙」に入った。その「天仙」の方も、1900年の初期に一度閉館したが、1910年に五馬路に「新天仙茶園」として再建し、前後40年間営業した。五馬路には、1886年「留春茶園」が創設され、当時北京で有名だった役者を座長にして一時活況を呈した。だが、主役の女方が病死してから、日ごとに落ち目になり、しかも座長の失踪事件も重なって閉館した。1899年、「桂仙茶園」が三馬路に建てられた。初め上海人好みの武劇を売りに



図24 娼館で椰子劇の主伴奏楽器・板胡をもつ娼妓（図画日報）

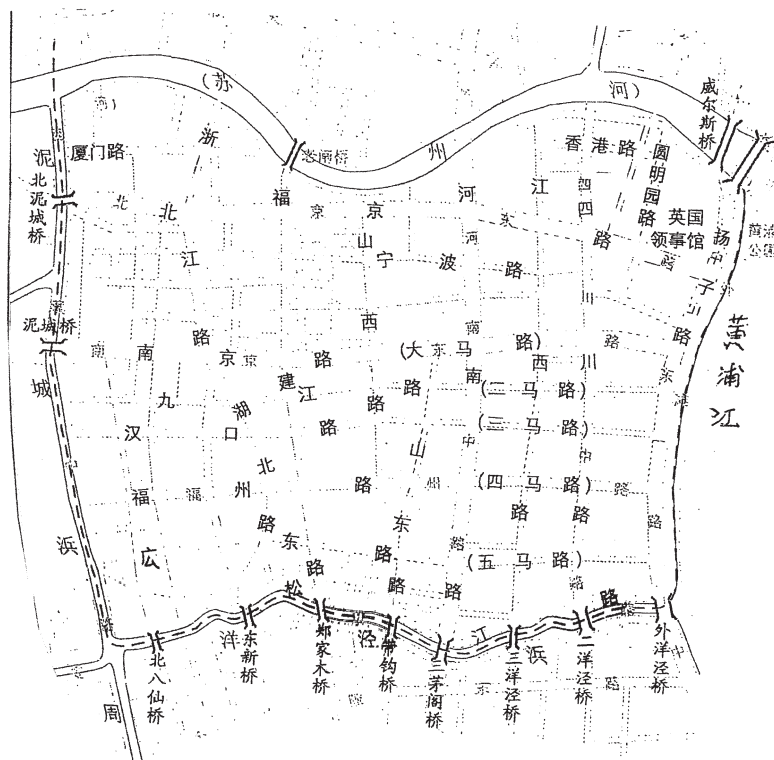


図 25 共同租界の劇場街道路位置図 (老上海地図)

し、その後に女方で一時観客を呼び、さらに関羽劇で有名な王鴻寿が活躍して評判を博したが、内部分裂し、1901年に「三慶茶園」と改名した。北京から名優を呼んだが、財力不足で譲渡し、「雲仙」と命名した。その後も劇場主が次々に替わり、役者不足で京劇以外に徽劇や椰子劇とも合演「両下鍋」し、どうにか経営の維持に努めた。

『清国事情』(1907外務省通商局)には、「支那劇場ノ重ナルモノハ」と、以下のように述べる。天仙(四馬路)や丹桂(五馬路)、「春仙茶園」(五馬路)、ほかに「春桂茶園」(三馬路)もできたが、現存最古の京劇劇場は、租界の三馬路に1909年、創建の「大舞台」である。ここは、上海人好みの、主にカラクリ舞台と連続物を売り物にしていた。「迎仙新新舞台」(二馬路)は1912年に開業され、譚鑫培らを招いたが、劇場主が替わり、「醒舞台」と改名した。華人地域の「新舞台」の劇団員がここに移って「竟舞台」と称した。1916年2月、「天蟾舞台」(四馬路)が幕を開けた。また、三馬路には「中華大戲院」が1912年にでき、「共和中舞台」と改名し、ほどなく「共舞台」と称した。新劇の民鳴社も一度入って「民鳴新劇場」となったが、1917年には、「亦舞台」と改名し、その後はまた旧劇の京劇を上演した。

次に仏租界の劇場であるが、大馬路(今の金陵東路)に「新劇場」、1913年男女合演をして評判を取った劇場主・黄金栄(1868-1953)の「共舞台」(共同租界は「栄記共舞台」、吉祥街(今の延安東路・江西南路口)に「杏花楼」「歌舞台」、小東門外には「同桂軒」「鳴慶園」「景芳園」「同樂茶園」などがあった。

「丹鳳茶園」は女優劇場で、小東門外の租界にあって、1909年から男女合演をした(『中国戯曲志』「上海巻」(大事年表)(上海其他戯曲演出場所一覽表)1996中国ISBN出版中心、前記『近代上海戯曲系年初編』)。海外の男女合演の慣例をもって、租界の当局に申請したところ、許可が出たのであ



図 26 近年の蘭心大戲院（筆者撮影）



図 27 終演後の記念撮影（月月小説）

る。だが、この「合演」とは男女が相手役を演ずる「配演」ではなく、男女別々の演目に出るというもので、女優劇場と変わらず、好奇心だけでは長続きせず、やがて消えていった。次に鳴り物入りで「男女合演」を標榜したのは、仏租界の「鳳舞台」であった。また、華人地域では「新舞台」が慈善公演に配演した程度で、取締りはまだ厳しかった。それが、男女の役者は身を慎むことに心がけたので、1926年「更新舞台」が改組して男女配演を申請したら認可されたので、各劇場みな後を継いでやった（注12（十）第2巻第2期1929）。男女配演は、当時の倫理観から、生の男女が恋愛の所作を舞台上で表現することに、観客も抵抗があった。上記の「花鼓戲」が日常をそのまま表現することが、大衆の低俗な趣味に迎合していると、非難を受けたのもその意味であろう。だが、男女合演は別の事情もあった。それは上海の常態的役者不足から、女優だけでは1日の興行が維持できず、凡庸な男優では客が来ないので、女優を入れて観客を呼ぼうとする営業上の魂胆があった。だが、こうした苦肉の策は長続きせず、女優が優れた女方の型を芸として模倣しても、決して観客を満足させなかった。それでも、名女優は演唱も演技にも長けていて、客を呼べたから、その資金で、女優劇団として、他所から女優を招いていたのである。

また、「蘭心大戲院」(Lyceum Theatre) という欧米式の劇場があった。1866年に創建され、初めは木造の劇場であったが、1871年に焼失。1874年にレンガと石造の2階建て劇場として、「上海アマチュア演劇倶楽部」(ADCS)の会員が、博物院路に再建し、1901年さらに拡張した。入り口は今の虎丘路で、開演時には巡査が車馬の通行を禁止していた(図26)。欧米の習慣で、開演は夜の9時より12時までであった。この頃にはもう電灯も行き渡り、電灯照明であったはずだ。座席は700で、場内での飲食・喫煙一切禁止。紳士淑女席は燕尾服、夜会服を着用の決まりがあった(遠山景直1907『上海』「洋戯場」)。

演劇啓蒙家・王鐘声の率いる春陽社は、この格式のある劇場を借り切って、1907年11月初旬に3日間、東京で上演した『アンクルトムの小屋』(『黒奴籲天録』)を、同年6月に東京で演じた春柳社に呼応するように公演した(図27)。この新劇で、黒人の主人公を自分たち中国人に見立て、衰退した中国の人たちを奮立たせようと試みた。同時に、中国人の役者に対する根強い蔑視を払拭させるために、この格式高い欧化劇場を選んだのである。この芝居は雲南干魃の慈善公演であったが、その反響が『同文滬報』(07.11.11)に出て、中国人を自覚させるのに意義深いとの劇評が掲載されている。蘭心大戲院は1931年、今の長樂路・茂名南路に移転し、鉄筋コンクリート造りに改築された。

1945年10月10日、梅蘭芳が香港から一時戻って、抗日戦勝記念会に参加し、崑劇の『刺虎』を演じたことでも有名である。

IV-5 花鼓戲の禁演

花鼓戲は上海の市内に入ってから「本地灘簧」(本灘)、1913年「申曲」、1946年頃より「滬劇」と発展して改名した(後述)。漢口の花鼓戲は独租界で、上納金を支払って黙許されていたが、上海では1872年6月に上海の長官が、共同租界の当局と洋涇浜(延安路)での女芸人の花鼓戲を禁止することで協議し、租界から女芸人を放逐し全ての花鼓戲劇場を封鎖した。上述のとおり、花鼓戲は男女が煽情的演技で色事をあからさまに演じ、しかも上海では江南の甘い言葉を弄して見物人の心をつかむと非難した。だから、『上海繁華小誌・花鼓戲』(1884)に以下のようにいう。当局は風紀を乱すと叱責し、しばしば禁令を下して厳罰に処した(図28)。だが、舞台から一時的には消えても、一向に禁絶できず、近頃でも女芸人の艶やかな姿はいつも目にする。時に、女芸人たちは他劇種の劇団に入り、娼妓となっている者もいると。

花鼓戲の人気は、決して根絶できなかつた。その後、許阿方など人気役者も出て、時に禁演を命じられたが、またすぐに活躍した。1900年1月、仏租界の公館馬路(金陵東路)、小東門外などの地区に活気がないと理由で、商業界から花鼓戲の禁令を暫時緩めるようとの請願が出され、認可された。すると、連夜満員の盛況で、花鼓戲劇場が一時大入りとなった。それが、仏総領事の耳に入り、租界が汚れ笑いものにされたとして、またもや3月上旬から一律禁演の命令が下った。このように、芝居は商業の活況に利用されたが、同時に、政策上から都合よく禁令を下すという二面性があり、当局も一貫性を欠いていた。それは、役者の方も、劇場主も心得ていて、時流を読んでいたのである。

それで1901年、許阿方らは租界で初めての演芸場「聚宝楼」において、演唱だけの「清唱」を披露した。翌年になると「楽意楼」「如意楼」、さらに5軒の演芸場が仏租界で相次ぎ開業された。この時期には、単なる掛合い芝居ではなく、すでに芝居形式になっていたが、ただし旧劇様式で女優はおらず、女役は女方が演じた。胡蘭卿(1869-1914)は初めての上海育ちの役者で、一座は「如意楼」に出ていたが、この界限の租界地域は賑やかな所で、阿片・賭博・売春が行われていたいわゆる悪所でもあった。だが一方で、仏租界当局の税収の源にもなっていた。

上海では民国以降、啓蒙活動に花鼓戲の人気を利用しようとした。そこで、民国2年(1913)、知事が指示して「通俗宣講団」を結成させ、花鼓戲によって庶民の封建的陋習を



図28 灘簧芸人の逮捕(戊申全年画報)

改めさせんと図った。この「改良花鼓戲」により、翌年には「申曲」と称するようになった（『申報』1914.4.12）。そして1946年になると、抗日戦勝利後、最初の演劇雑誌として『滬劇週刊』が出版される。翌年からは、著名な劇作家であった田漢らの支持を受けるようになり、今日の「滬劇」という呼称が用いられるようになった。

1921年の『離婚怨』以降、現代物を幕で分ける新劇の上演方法を採用し、以後、庶民のしゃべる上海方言を使っての都市型現代物で有名となった。内外の新劇・映画・小説などからの移植作も含め、徐々に色情的部分は浄化され、農村から都市の現代社会を映す、演唱入り新劇の様式を具え、型にはまらない自然な所作に、芸術性を深めている（以上、『上海滬劇志』「大事記」「劇目」「音楽」「人物」1999上海文化出版社）。

IV-6 女性客の入場

多くの主要劇場が中国官憲の及ばない租界にあったので、女性客は早くから観劇できた。それでも、女性客入場の禁止を、上海の長官が租界の各国領事に申し入れていた。その契機になったのは、1873年の「金桂軒」（共同租界）で起こった楊月楼事件であった。北京から来た武劇の人気スター・楊月楼（1844-1890）を見そめた富商の娘が結婚したいと願い、父親が上海不在の時に、母が嫁入りの品を贈った。しかし、父親が戻ってから一族が猛反対をし、逆に楊の方が娘を拐かし財物を巻き上げたと訴えた。どれほど人気があっても、被差別民の役者は賤民扱いで、共同租界の当局に逮捕され、翌74年、上海県監獄に収監された。この事件によって上海の長官は、租界地区でも婦女子の劇場での観劇を厳禁すると布告を出した。しかし上海では、富裕層の娼妓を連れて観劇する「戲局」の習慣が、すでに広く根づいていた（井上紅梅『支那風俗』（上）1920日本堂書店）。だから、租界地区での禁令は、その後も、徹底しなかったようだ。それは、「丹桂茶園」の絵図に描かれた2階ボックス席を見ればわかる（上図21）。娼妓は単になじみの客の相手だけでなく、自分たちの芸、つまり芝居を学ぶ機会でもあったから、客に「戲局」をせがんだのである。他方、知識人には、無学の女性にこそ観劇させるべきとの考えもあった。女性を含めた庶民啓蒙の利器となると信じていたからである。女性の入場を容認する時勢が、華人地域でも普及したことは、「新舞台」の2階・3階席に見える女性客の絵図にも表れている（図29）。

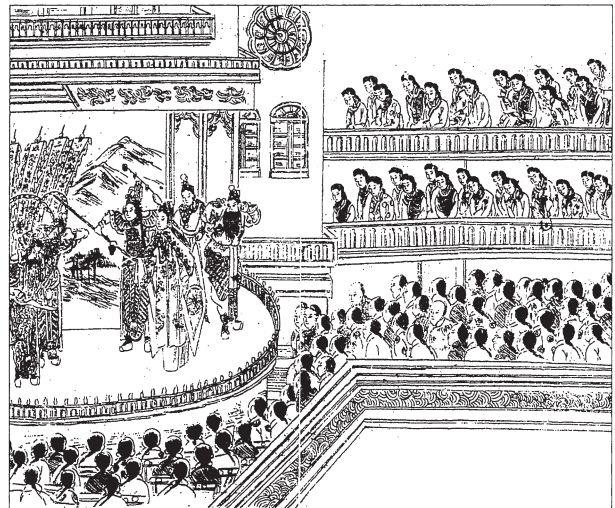


図29 「新舞台」の階上女性客席（図画日報）

IV-7 淫劇演目

上海では、1882年4月、租界の当局の命で、劇場前に禁演演目を貼付させた。しかし、演目名は複数あり、別名を隠れ蓑に上演することもあった。そこで1885年暮れに、租界当局が淫劇厳禁の告

示を出した際は、例えば『第一報』なら、『殺子報』『油壇記』『仍還報』『冤還報』『孽縁報』『善悪報』など同劇異名を挙げて、禁演リストを作成したのである（『順天時報』1906.8.31）。一方、北京でも1906年、演劇の庶民への影響力の強さを認識していた知識人が、庶民啓蒙を図っていた。それだけに、「違反したら初回は罰金銀千元、再犯は劇場封鎖、このように劇場の入り口に書いて張り出して、唾棄すべき淫劇禁止をすべしと主張した。だが、実際は一向に改善されなかった。そこで、当局は同年夏に24番の禁止演目を布達し、「もしこの禁止各劇を命令にそむいて演じたり、演目名を変えてごまかして上演したら、警官に捜査させて毎劇について五十元の罰金を課し懲戒とする」と警告している（『順天時報』1905.4.26、同紙06.3.15、同紙06.8.31）。だが、50元とは銀千元と比べてずいぶん低い罰金額だ。案の定、罰金を払っても上演した方がもうかると、劇場側は従わなかったようだ。それには、上海の劇界との違いがあった。つまり、北京の舞台には女優は上がらず、客席には女性客がいない、劇場は男性のみの世界だったからだ。

それが、1912年、民国になって女性客が法的に入場できると、北京の舞台は一新して「浄化」された。役者も新たに入場して来た女性客を見て慎んだのである。上記のとおり時代背景から、演劇改革論者が啓蒙演劇を重視して、劇中に含まれる教訓を無視し、むやみやたらに淫劇と決めつけてはいけないとの主張も出た（『申報』1879.10.1）。演劇啓蒙の潮流が、また女性の観劇を容認する方向へ向かわせていたのである。

IV-8 女優の舞台出演

女優は古来活躍していた。近年でも、道化役の李毛兒（19世紀中頃、南方に來た）の一座「毛兒戲」の名が、少女劇団の通称として通っている（徐珂『清稗類鈔』「戲劇類・京師有猫兒戲」1917商務印書館）。慶事などの宴席に出向いて少女が演じた。やがて屋敷の宴会酒席には「毛兒戲」が不可欠となり、大いにもうかった。1890年の頃には、需要があるので、禁止してもまた復活と、当局とのイタチごっことなった。1800年代の末期までに、上海には3座（謝家班・林家班・朱家班）あり、110人の少女役者がいたという（韓邦慶1892『海上花列伝』）。時には「張園」（後述）や「徐園」などの公園内の舞台でも演じた。だが、これは正式の劇場の上演ではない。

『滬游雜記』（1867）に、「租界」には大小30余りの劇場があるが、男優のもの、女優のもの、男女合演のものがあると述べている。つまり、華人地域では禁令に触れるが、租界では女優劇場や男女合演もあったというのである。今日、女優劇場で名を確められるのは、1870年頃の「杏花樓」で、共同租界の大馬路（吉祥街）にあり、これが嚆矢だといわれる。とくに武技を売りとしていた。女優でも花鼓戲のように、男女の色事を演じるのではない。一般の纏足女性ではできない、貧家の「天足」少女の「健康的」曲芸演技なので、前節の漢口同様、禁演対象とならなかったと思われる。若い女優が芝居の武器を振り回して、男顔負けの武技を見せていた（『申報』「戲園竹枝詞」1872.7.9）。だが、「杏花樓」の武技も、やがて飽きられ、次に挙がるのが、「美仙茶園」である。じつは、1890年1月、共同租界の当局は女優劇が風紀を乱すとして、租界警察に禁演の命令を下させていたのに、4年後の1894年、共同租界の二馬路（石路口）に、この最初の京劇女優劇場が創建された。これを最初の本格的な女優劇場と認定する説が強い。一時注目を惹いた「杏花樓」の武技は、⁽¹⁵⁾軽業と見なしたのかも知れない。

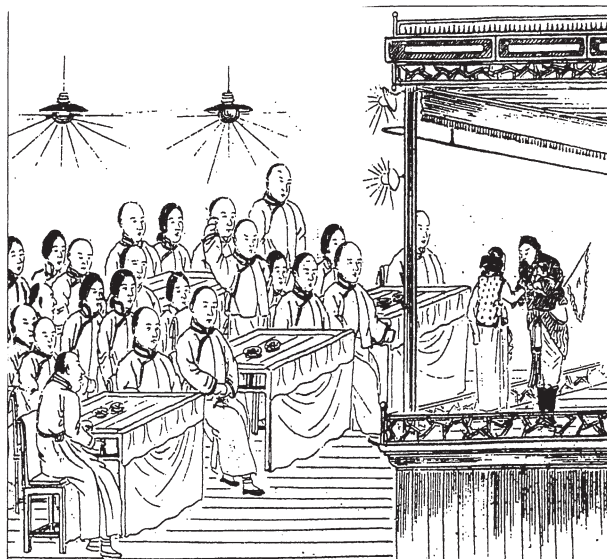


図30 群仙茶園 (図画日報)

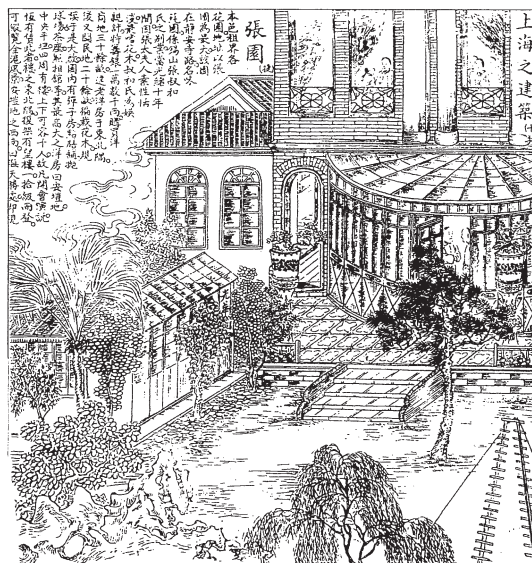


図31 張園 (図画日報)

その後、数軒続いたが、「美仙」が最も優秀な女優をそろえていた。だが、主役級の女優が嫁入りして去ると衰退していき、1900年頃には閉館となった。この間、1896年6月に、共同租界の宝善街満庭芳の「同慶戲園」が広東女優を呼んだが、租界の当局は風紀を乱すとの理由で女優の招聘を厳禁した。上海には広東商人が多数居住していたので、広東「粵劇」には観客がいた（楊月楼事件を起こしたのも、広東富商の娘であった）。そこで劇場主は損害が巨額だからとアメリカ商人を立てて交渉し、門前に広告を出さないという条件で2か月の上演が黙許されて、その女優は契約期間終了後、広東に戻ったという（前記『近代上海戯曲系年初編』）。

1900年の3月には、「鳳仙茶園」の女優劇広告が紙上に載せられ、翌01年2月から「群仙茶園」の芝居広告が出ている。この2劇場に、「天津第一の女優」と称えられた小蘭英（1878-1954）が出演しているし、著名な演技派女優の金月梅（1882?-1924）が「宝来茶園」に出演して好評を博している。この両女優はいずれも天津出身で、演技・演唱ともに優れていた。この中でも、「群仙茶園」が上海を代表する女優劇場と目されていた（図30）。場所は「天華茶園」の跡地で、四馬路（今の福州路平望街口）にあった。1896年、租界の警察官であった童子卿が創建した（後述§IV-11）。団員には演唱・演技を得意とする女優と、武技を得意とする双方の女優がいた。中には、上海や天津の有名な娼伶、林黛玉や金月梅なども客演し、優れた著名女優がそろっていた。一方、武劇も「杏花楼」のような見世物的ではなく、初めて本格的な型に則った武劇女優が芝居を演ずるようになった。彼女たちは漢口から揚子江を船で下り、遡ってまた漢口へと双方を往来し出演した。後には、天津から王家班・寧家班などが来て大いに人気を博し、長期出演したので、女優劇場で匹敵するものがなかった。一時焼失したが、1899年頃再開した。その後も大いに盛況ではあったが、1916年に一時閉館となった。中断の後、改名して「天華」「貴仙」などの茶園となった。

上記の共同租界の公園式娯楽場としては、「張園」が有名である。南京西路の南、泰興路の東の共同租界にあった（図31）。1893-1909年の間が全盛期。寄席などの外に劇場があり、1906年には林黛玉などが出演していて、女優劇も上演されていた。1903年4月19日、租界当局は新しい管理規定を出した。①租界内では、全ての華人・外国人はいかなる案件でも租界の当局の取調べを経ずして逮

捕・連行することはできない。②外部の捕り手（中国の巡査）は勝手に逮捕できない。③外部の中国官憲の逮捕状も租界当局の決裁を受けぬうちは、逮捕することができない。以上は、張園で盛んに行われた反清朝演説が合法化され、租界の庇護を受けていたことを意味する。章炳麟（1869-1936）・蔡元培（1868-1940）・鄒容（1885-1905）など、多くの人士が、この張園で演説した理由がわかろう。⁽¹⁶⁾ちなみに上図 31 の説明によると、演説会場は 2 階建ての洋館で、千人収容できたという。じつは、芝居がここで上演されていたのである。

当時、「学校」「新聞」「演説」の三件が近代化の利器だという犬養毅の理念が、中国の知識人に広く伝わってはいたが、「学校」は教える教師や教科書の不足、「新聞」は識字率の低さで実現できないという現実があり、結局「演説」が実行された。ただ、演説会場は庶民には敷居が高かった。そこで、「演説」から「演劇」を提唱する声が徐々に高まった（天津『大公報』02.11.11）。それは、無筆の庶民の開化には、無類の芝居好きの彼らにとって、演劇の方がはるかに受け入れやすかったからだ。1904 年秋、陳独秀（三愛）（1879-1942）は『安徽俗話報』第十一期に白話文の「論戯曲」（「伝統演劇を論ず」）を發表し、演劇での庶民啓蒙を主張した。この立論が北京でも当局に重視され、改良伝統演劇の指針となった。1907 年、しかし知識人として賤視されていた役者たちと演劇活動を共にしたのは、王鐘声である。彼は張園で阿片撲滅の演説を行って喝采を得ているが（『中国近現代話劇図志』2008 上海科学技術文献出版社）、翌 1908 年より、王鐘声はここで数度新劇を上演した。とくに舞台美術に力を入れ、電気照明を用い、日本人の画家を雇ったり、舞台前に洋楽団を入れるなど、観客の耳目を惹いた。1910 年夏には、まだ革命前にもかかわらず、革命烈士劇『徐錫麟』などを上演していた（注 10「王鐘声事績二攷」）。ちなみに、1914 年、初めて北京を出た梅蘭芳が役者人生で大きな刺激を受ける上海公演の前に客演したのが、この張園の舞台であった。それは、金融界の大物の家族の結婚式に、花を添えたのである。富裕層の招きだし、北京の人気役者が出演するくらいだから、この舞台も決して粗末なものではなかったとわかる。

IV-9 男女合演

清朝の禁令を破る女優劇の黙許でも、上海の舞台は男女合演ではなく、女優だけの劇団が公演するものであった。それでも、恒常的著名男優不足を解消する苦肉の策として、女優を使ったのには、劇場主が女を売りにして稼ぐという魂胆もあった。男女合演は必ずしも収益を上げるためだけではなく、本来、男女「合演」は禁止で、これは倫理上の問題であった。北京では、客席も男女分座であったように、「合演」は禁止されていた。北京では民国元年の 1912 年 1 年だけ配演が許されたが（当時の北京『愛国報』の芝居広告）、翌年には男女「分演」も楽屋を共にすると禁じられ、女優は女優劇団だけで公演することを強いられた。中国の伝統演劇は役柄主義で、各役柄には役柄の芸が確立されていて、入門すると師匠が、容姿・性格・技量・身体的能力で、その弟子をいずれかの役柄に進ませ、その芸を専一に稽古させるのである。だから、男優のみの時代に、女方のような習芸方法は、「男方」にはなく、女性に不向きな役柄の女優はなかなか育成できない。ちなみに、孫玉声は、「上海では隈取役の女優が黒紙を切って濃い眉を作り鬢の上に挿んで演じていた」と述べている（注 12 第 1 巻第 3 期「梨園旧事鱗爪録」1928.8）。

そうでなくても、上海は京劇や梆子劇の役者が不足していたので、相手役・脇役の女優は男役で

も、配演が早かった天津などから呼んだ。主役が得意な芝居でも相手役がいなければ、それらの演目は上演できない。それ故、上演演目が限られる。往事は、「重演禁止」が劇界の常識で、同じ演目を一週間以内に二度上演しない不文律があった。これが、女優の巡演を促す理由の一つでもあった。

「合演」の初期の記録は、名女優の恩曉峰（1887-1949）が所属していた女優劇場「丹鳳茶園」（仏租界の小東門外）の1909年旧正月の1月22日の布告に、本日から男女合演をずるとしている（前記『近代上海戯曲系年初編』、『中国戯曲志』「上海巻」）。「陋習を取り払い、市況を活気づける」という錦の御旗よりは、「男優劇団の名優を招聘して、男女合演する」と、案の定、相手役不足を補うための合演と思われる。予想どおり、租界の裁判官は上海の長官に、その「合演」は男女が入り混じり、風紀を損傷し治安を乱すこと甚だしいから、速やかに厳禁とすべしと上申した。ところが、その後の「丹鳳茶園」の広告には、悪びれず、「とくに男女両座を招いて共に出演」と広告を出している（『申報』09.1.25）。

「新劇場」は1910年正月に開演したが、振るわず、半年で「鳳舞台」と改名。著名な女優・王克琴が出演し、また翌年、「群舞台」と改称して、廻り舞台にした。「群仙」「吉慶」2座の女優を合わせて劇団を組み、1913年「朝陽鳳舞台」と改名。ほどなく後述（§IV-11）の劇場主・黄金栄により、「天声舞台」で男女合演を実行し、著名な女優・小香水（1894-1945）を入れて一時盛況を呈した。1914年、共同租界に「迎仙歌舞台」が再度開幕して、男女合演をしたが、成功しなかった。要するに、北京の著名な男優は男女合演をしたがらず、著名な女優が相手役に困った時に、二流の男優を雇い入れるという合演だったのだ。1923年に華人地域にもかかわらず、「更新舞台」が開業した時に、男女合演を申請したところ、表面的には禁止としたものの黙許したために、以後、各劇場こぞって合演に向かったという（注12（十）第2巻第2期（1929））。これで、役者不足を補え、劇場経営を維持する助けとなったであろう。その際、劇団側も、合演の非難対象であった花鼓戲などの色情に流れないように、十分気を遣ったことも功を奏したとある（同上注）。ただ、梅蘭芳に代表される女方芸の発展と、上海にも優れた人気の女方の登場もあり、古典劇では男優にはかなわず、遜色があったと思われる。

IV-10 女優の巡演

§III-4、§IV-9に既述したとおり、女優自身得意演目が少ない上に、相手役不足、さらに「重演」を避ける習慣のために、女優は1か所で長期出演はできなかった。と同時に、女優解禁間もない時期で、女優というよりも女性を見に来る客でいっぱいになるため、どこの劇場でも必要だった。そこで、巡演をする。時代は、女優たちに租界における女優解禁という条件と、水陸双方の移動手段を具えてくれていた。当時の女優の多くは娼妓を兼業していた。若い「娼伶」には後見人（領家）がついていて、昼間は劇場、夜は娼館で働かされていた。晩清には専業女優が出るが、世間の目は女優＝娼妓と見なし、舞台上の女優を夜訪ねて来ることも、領家は歓迎した。なぜならば、若い娼伶は30歳までに稼がないと売り物にならないからだ（林黛玉のように娼伶で領家であったものもいた）。娼伶の領家は芸を仕込むのに、師匠を呼んで投資する。領家とは、娼伶を妾としてくれる貴顕に高額で嫁がせ、その金で、また少女を買って来て娼伶に育てるといった稼業なのである。民国以後、演劇改良で娼伶の兼業を禁止しようとしたが、娼妓が合法であったので、分業は難しかった。ともあれ、以下、

主要女優の巡業の足跡を見てみよう。

林黛玉は上海育ちの娼伶で、「群仙茶園」に出演した後、1899年、北上して北京、天津へ行き、1900年、義和団事件に遭遇したため南下した。漢口の「怡園」で椰子劇を演じて後、また上海の「群仙」に戻った。ここでわかるように、上海・北京・天津・漢口と、当時繁栄していた商埠と、帝都北京という、当時の典型的な巡演地を巡っている。ただ、北京はまだ女優解禁ではなかったため、娼館や個人の屋敷で芸を披露したと思われる。同じく名妓で女優でもあった蘇州出身の花四宝は、上海の「群仙茶園」「群芳茶園」に出演。1903年、天津で林黛玉と一流劇場の「下天仙」「東天仙」に出演していた。1907年、彼女は北京からさらに北上し、当時、東北最大の商埠營口に行き「榮發茶園」に出演。北京で女優劇の公演を計画するが却下された（後述 § VI-2）。

来日公演した十三旦も、当時の典型的な女優といえる。13歳（1907）頃、漢口の「怡園」に出演。最初女優がやりたがらない道化役で蘇州・南京と巡演。年頃になって、女役が変わる。規則の緩い椰子劇から始め、格式のある崑劇や京劇を学び、1911年から上海に入って、1919年頃まで上海を起点に舞台出演した。この間、1913年に天津に行ったり、翌年秋には、漢口に戻ったりしていた。1920年にはまた、北京の主要な劇場から天津でも演じた。典型的な女優の巡演コースである。彼女はさらに1922年にシンガポール・ジャワ巡演をし、翌年帰国後も山西・青島、そして翌24年には済南、また天津・北京と巡演し、1926年4月には31歳になっていたが、来日公演を果たした⁽¹⁷⁾。こうした女優の巡演は、当時珍しくなく、とくに娼伶は活動範囲が広がった。ただ、来日した女優は極めて稀であった。ちなみに、この「十三旦」は花四宝が憧れた椰子劇の名女方「十三旦（侯俊山）」とは別人である。

IV-11 劇界とマフィアとの関係

劇場経営は水物で、容易でない。時には、人気役者が一人でも当たれば大もうけできる。反対に大枚をはたいて、名優を呼んでも受けなければ大損をする。さらに、役者の奪い合いもある。だから、温和な正直者ができる稼業ではなかった。最初に北方劇を将来した「満庭芳」の経営者・羅逸卿もならず者で、凶悪な人間であった。初期4大劇場の一つ「金桂軒」の劇場主・佟四は天津から来た無頼漢で、武官出身の凶暴な男だった。他劇場に出ている役者を強奪してはばからない。役者たちも佟四を恐れて従わざるを得なかった。だが、観客はその悪辣なやり口を嫌悪して、次第に足も遠のき大損をする羽目になり、他人の手に渡った。こうした興行の状況は、漢口においても見られた（『大武漢旧影』『旧武漢紅幫的興衰』1999 湖北人民出版社）。

上海の劇場経営者の多くが、マフィアの「青幫」（二大ボスの黄金榮・杜月笙なども）と深く関わり、仏租界の行政当局とも密接に結びついていたという特殊な状況下にあった（藍翔編『上海灘大亨伝奇』1999 上海文芸出版社）。「青幫」はもと南方の穀物を北へ運送する護衛人で、北からの帰途、非合法的な私塩や阿片を運んで暴利を得ていた。だが、汽船の開航後、失職し、都市の非合法集団・マフィアとなり、様々な稼業に手を染めたのである。

太平天国（1851-64）の動乱期に租界内へ多くの中国人が流入した。そこで1892年以降、仏租界当局は中国人の警官も採用し始めた。当局は自分たちの主権を侵されない限り、意に介しなかった。だが、雇った中国人警官のほとんどが前科者・無頼漢で、青幫のメンバーであった。そして共同租界の

巡査部長であった黄金栄こそは、青帮のボスで、彼は自分の職掌を利用して、劇場経営をした。同じく童子卿らも劇場、そして裏事業で巨万の富と権力を蓄える。有名な杜月笙（1888-1951）も同様であった。仏租界当局は、それらに課税することで、租界の運営財源を賄った。ハックス・ポットによれば、「上海の外国貿易はその大部分が英国租界で行はれていたため、仏租界の当局は、その財源に苦慮し、主として、阿片窟、淫売窟、賭博場などを認可して、それによって生ずる収入に依存して⁽¹⁸⁾ゐた」という。つまり、上海において、劇場のほとんどが租界地にあり、その実質上の禁令取締りはマフィアのボスが仕切り、しかも本人が劇場経営していたのである。初期の女優劇場として盛況だった「群仙茶園」の童子卿もならず者で共同租界の取締警官でもあった。彼は誘拐してきた少女を安く買ってきて育て、「霓仙茶園」という女優劇場を経営した。

1909年、万国阿片禁止会議が上海で開かれ、共同租界も世論の圧力で、阿片窟の閉鎖をし始めた。機を見るに敏なマフィアは、賭博場を開くなど他業種に乗り替えた（実際、阿片の売買はなかなか根絶できなかった）。その活路の一つが劇場経営である。マフィアの黄金栄が最初に経営したのが、自分の縄張りの三馬路に建てた「栄記共舞台」であった。最初の経営者・何宝慶が「新劇場」が只見のヤクザに手を焼き、黄金栄との共同経営をもちかけて「栄記共舞台」とした。その後、1913年、黄金栄は仏租界大馬路に単独で「共舞台」を経営し、男女合演を実施した。その時、黄金栄は仏租界の視察長となり、その地位を利用して劇場を創設し、また長期にわたって経営した。黄金栄の子分であった杜月笙も、同じく劇場経営をしたが、同時に京劇役者を擁して慈善芝居をさせたり、京劇倶楽部を結成したりし、京劇界に深く関わった。⁽¹⁹⁾ 彼が祖先の祠堂を建てた記念の宴会には、梅蘭芳をはじめ主だった北京の著名京劇役者がみな上海に呼び寄せられ、祝賀の演劇をした。いかに名優を呼んで芝居をさせるか、それがその人物の社会的地位をも表した。そして、当時の上海マフィアと劇界がいかに結びついていたかを知る。

天津の著名な娼伶・金月梅は当初観客に迎合して淫劇も演じていたし、林黛玉もおそらくそうだったであろう。だが、劇場主の多くが租界の取締警察官だったこともあって、全く意に介す必要がなかった。これが、上海の劇界の大きな特徴である。つまり、清朝官憲の法令が及ばない租界であることを最大限活かして、万一不都合が生じて、取締りを劇場主本人がやるので、暴利をむさぼることができたのだ。それは半面、劇界にとっては、冒頭で挙げた清朝禁令を無視して、自由を得る道へも導いたのである。味を占めた「群仙」の童子卿は、1902年、共同租界の帶鉤橋横街に、「霓仙茶園」なる女優劇場を開業した。女優の舞台出演には、度々当局が禁令を下したが、他の商埠では考えられない、劇場主が租界警察の取締官であったので、支障などないも同然であった。

IV-12 国喪

帝都から遠く離れた上海でも、国喪に服していた。以下、前記『近代上海戯曲系年初編』を参考に見てゆくことにしよう。同治帝の崩御で、光緒元年（1875）1月、上海各劇場は休演となった。2月10日、「丹桂」「金桂」「一桂」「三雅」「富春」「九楽」などの劇場主が、租界の法廷に請願に行き窮状を訴えた。だが、許可は下りなかった。ただ、この頃からは、国喪の禁演は百日間を原則と認識していたようで、その他の劇場主も共同租界の法廷に申し出たが、却下された。「宝物劇場」の役者は国喪期間中の2月13日から、お囃子抜きで衣裳も着けず演唱のみの「清唱」（旧劇のアリア演唱）

で、「龍泉閣」なる茶館を借りて演唱した。続いて、「金桂軒」も做ったとある（前記『中国戯曲志』「上海巻」（大事年表））。

上海では、晩清になるにしたがって、徐々に厳正な処罰が行われなくなる。光緒7年（1881）4月、慈安太后が逝去したので、各劇場に休演の命が下った。6月23日、「喜椿茶園」園主が仏租界法廷に、すでに2か月が過ぎたので、「清唱」を願い出たが却下されて、25日、天仙茶園主ら23人で請願したが、これも不許可。しかし英租界では、「大観茶園」の劇団長で名優の黄月山（1850-1925）が法廷に出向き解禁の上訴を願い出たところ、徐々に禁令が緩和されたという（前記『近代上海戯曲系年初編』）。

1908年11月13日（旧10月20日）の光緒帝崩御のとき、「新舞台」が図のように服喪の告示を表門に出している（上図13）。上掲『中国戯曲志』「上海巻」には、北京ほどの厳しい統制はなく、上海の租界では市況の活気をそぐとの配慮から、「27日間」（本来27か月の曲解か）をさらに「3日」に短縮していたと書いてある。だが、当時の新聞を照査すれば、これは誤りだとわかる。

『時報』は「電報」で翌日皇帝の重体と西太后の重病を報じ、16日には「上諭」で両者の逝去を伝えた。それでも、上海の舞台は「新舞台」、「春桂」、「丹桂」、「群仙」、「丹鳳」、「天仙」、「大観茶園」などが、芝居の上演広告を出していた。ただ、華人地域にあった「新舞台」は4日後の17日、『申報』『時報』の両紙に、劇界の大物であった夏月珊・潘月樵（1869-1928）が連名で「国喪停演」の告示を出し、旧暦「23日より数日休演」とし、旧10月23日（11月16日）分の払い戻しを伝えている。「新舞台」は上諭で崩御を知った23日に、即日休演に入ったことになり、その日から公演を差し控えたことを知る。だが、他の租界にあった劇場はみな広告を出し、相変わらず上演を続けていたようだ。とにかく、翌24日も「新舞台」以外、上演広告を出している。広告を出したが、実際は休演して払い戻したかといえ、そうではない。なぜならば、その翌25日も広告が出ているからである。それが、旧10月27日（11月20日）急に芝居広告が消えた。29日、また、新開場の「丹桂」などが広告を再開したが、旧10月30日（11月23日）月曜日から旧11月18日（12月11日）金曜日まで、休演となった（以上『申報』、『時報』の広告）。上海の新聞は北京と違って芝居広告は信じられるから、休演はこの19日間、3週間近くに及ぶ。3日間に短縮したのではなく、華人地域にあった「新舞台」だけでなく、租界地でもやはり国喪休演は約20日間、実施されていたのである。12月12日の土曜日から再開したので、年が明けた翌09年の旧暦正月には当然広告が出ている。ともあれ、当時も国喪期間は、後述（§V-8）の天津などの状況を見ると、おそらく百日を原則としていたろうから、やはり上海は華人地域を含めて明けるのが早かったといえよう。

ちなみに、鄧小平氏が1997年2月に死去した時、筆者はちょうど江南の崑劇調査を行っていたが、南京・蘇州の次に崑山に入った時に訃報が伝わり、5日間音曲停止ということで、上海と杭州の計画は中止となった。

§ V 天津租界の演劇活動

V-1 租界の創設

天津は北方最大の海港で、上海から北上し旧満州やロシアに、またロシアの物資を南下させる商業

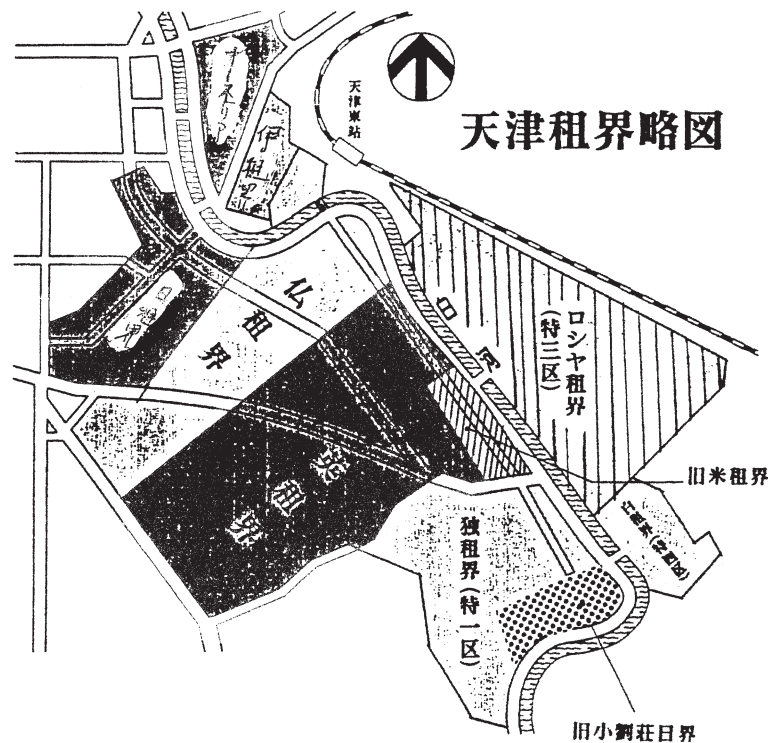


図 32 天津の各国租界の位置図（天津・租界八史略）

活動の拠点になる商埠であった。さらに帝都北京にも近く、それだけに列強にとって魅力あふれる所だった。演劇的に、北京は京劇の名優がそろっており、天津は女優輩出の産地で、当時、汽車で3時間で着く両者は相互に交流があった。そうした天津は1860年の北京条約が締結されると、英租界（1860）、仏租界（1861）、米租界（1861）がすぐに創設され、ついで独租界（1895-1917）ができた。さらに日清戦争後には日本租界（1898）、義和団事件以降、（米租界は英租界に編入）、露租界（1900-1924）、伊租界（1901）、オーストリア・ハンガリー租界（1902-1917）、ベルギー租界（1902-1929）と続いた（図 32）。上海より多国で、1900年には上記9か国もの国々が租界をもったのである（菊池敏夫 2020「天津近代の商業空間と都市娯楽文化」『東アジアにおける租界研究』東方書店）。

直隸総督・北洋大臣の李鴻章（1870-1895 在任）は天津を拠点に、欧州の近代技術を受容して、中国の自強を図ろうとした洋務運動（1860-1890）に尽力した。その後を継いだのが、袁世凱（1901-1909 在任）であった。悪名高い野心家ではあったが、教育、産業の育成、軍備の充実を図り、列国の侵略に抵抗して、庶民の訴えにも細かく目を通していたと、近年再評価されている（『醒俗画報・精選』「清末民初的社会風情」2005 天津人民出版社）。当時の天津には洋務運動によって、欧米化の気風も漂っていた。それが、列強の租界設立という不幸な状況下であったが、中国人は巧妙に劇界禁令の緩和や近代化の促進を生み出した。

上記の内、独租界は中国の北洋政府が欧州大戦に参戦したため、ドイツの敗戦後 1917 年に回収された。また、オーストリア・ハンガリー租界も 1919 年のベルサイユ条約で中国に返還された。次に、露租界は、1919 年にソ連革命政府が帝政時代の在華特権・租界・不平等条約を全て破棄したので、1924 年には露租界という名称も消滅した。そして、北京政府は 1865 年の北京条約の期限満了に達したことをもって廃止を宣言し、1929 年、租界は返還された。なおその際、電車、電灯会社を含む一切の商権を、中国政府は保障するという付帯条件がついていた。この取り決めにより、日本租界

も自前の発電所をもつまで、この会社から電力を購入しており、また市内を走るベルギー系企業の路面電車は、そのまま市民に親しまれることになる。返還前の天津租界地区では、とくに民国初期までの間に、天津の劇界は大いに変容した。

V-2 租界の代表的劇場

どの商埠でも同じだが、租界の経済的繁栄は劇場の建設を促進させ、同時に劇場の建設は市街に活況をもたらした。仏租界を見てみると、1903年以前に「聚興茶園」が建ち、1910年に西洋人が建てた小規模な劇場「天福舞台」があり、極めて清潔だと評判だった。京劇の名優を呼んだところ、大入りとなって一挙に有名となった。翌年、名女優・小香水や王克琴が所属した「鳳舞台」もできた。すぐ後の民国初年には、南方の花鼓戲に似た通俗劇種・蹦蹦戲ボンボンシー（後の「評劇」）の常打小屋「天天舞台」が開業した。これ以前の1908年8月、伊租界当局が風紀を乱すという理由で、直隸総督の命で蹦蹦戲を再度禁止したというから、それまでも蹦蹦戲を演じていたことがわかる。花鼓戲と同じで、なんと禁止しても、どこかに現れて演じていた。当時、庶民の娯楽が少なかったからだろう。



図33 劉喜奎（近代天津図志）



図34 下天仙の入り口（『天津老戲園』）

さて、天津を代表する二大劇場「東天仙」と「下天仙」は、オーストリア租界と日本租界にあった。まず、「東天仙茶園」は1890年に創建され、当初の劇場はレンガと木材でできていた。2階の両側はボックス席で、各々8~10人が坐れた。1階には三方開放式の舞台（客席に突出することで、よく聞こえよく見える）を囲む「コ」の字型の客席空間に長椅子が並べられ、東西両面と正面とで男女席が別れていたという（『天津老戲園』、『旧天津・意奥租界故事』2011天津人民出版社）。清末には武劇の李吉瑞や尚和玉などのスターのほかに、天津初期の大女優・小桃、さらには民国初期の北京で驚異的人気を博した椰子劇女優・劉喜奎（1894-1964）（図33）とその演出家であった楊韻譜（1882-1957）もこの「東天仙」に属していた（この二人は同租界の「茂林春舞台」、日租界の「下天仙」にも出演していた）。オーストリア租界には、このほかに「同樂茶園」（王鐘声・劉芸舟らの新劇家が出演）、「通樂茶園」、「全力茶園」（金月梅らが出演）、「大觀新舞台」（1909年王鐘声の創設）、「通樂茶園」など少なからず劇場があった。

日本租界には「下天仙戲院」が1903年、租界の繁華街に建てられた（図34）。これもレンガと木材製で、敷地は1,900m²を有していた。場内も広々としていて、2階の前方はボックス席になっており、1,300余人を収容できた。また宿舎があり、巡演役者など百人余りが泊まれたという。舞台は三方開放式でなく、すでに今日の額縁式であっ

た(注14『中国戯曲志』「天津巻」)。劇場主は開明的な趙広順(名女優・趙燕俠の大伯父)で、弟の趙広義と天津を代表する「鳴鳳班」劇団を組んで出演させていた。団員は京劇・梆子劇の著名な男女が多くいた。とくに、民国元年(1912)に入る前の北京では女優の舞台出演が禁じられていたから、天津にそうそうたる女優が集まっていた。恩曉峰・小蘭英・杜雲卿姉妹・王克琴・小香水・楊翠喜・曹桂芬・玻璃翠・小栄福等々に、金月梅らも時にこの劇場に属していた。

天津の女優が人気を得たのは、男女が相手役として共演する「配演」が早期に実施されたからである。女優は可愛く美しい女役や、観客が好む高音を響かせる男役。女性の長所である高音域と、特に現代物では女性本来の容姿や自然の仕草を舞台上で活かした。しかも、男優と共演することで、女優が苦手の役柄を担当してくれるので、より多くの演目を演ずることができた。それで、天津に比較的長く逗留することも容易だったのである。また優れた女優を多く輩出し、江南にも出向いて歓迎され、旧満州・ロシア領の中国商人が活躍する商埠へ出稼ぎに行く原因ともなった。

1912年には、京津鉄道(§ I-1、後述§ IV-6)で日帰りもできるようになったから、めったに天津に来ない大御所の譚鑫培が、「下天仙」に出演するというので、天津の近郊からファンが夜通しかけて観に来たという。本来、北京の名優は天津行きを「天津に下る」と嫌っていた。それが、清末民初の頃には、天津で最も人気のあったこの近代的劇場に、北京からも名優が来て出演した。そこで、「いい芝居を観たければ下天仙に行け」という流行語ができたほどである。

また、趙広順は義侠心に富んでいた。1906年に北京の劇界改良家で女方の田際雲が演じた、『惠興女士伝』の趣旨に賛同して、直接田際雲に会いに北京へ行った。この芝居は、女学校の維持がかなわずして、死をもって杭州の長官に援助を訴え、殉じた女性を描いた啓蒙劇である。趙広順は、この芝居を演じた全ての役者を天津第一の「下天仙」に來させ、慈善芝居をさせた。8月下旬、上演のニュースが天津『大公報』に載り、それが上海の『同文滬報』に引用されると、翌年上海の租界にあった「丹桂園」で名優たちが演じた。かくて、その収益で惠興女士(?-1905)の女学校は運営の維持ができたのである。こうした劇界の慈善演劇の実施は、前年の江南の水害被災者に対する援助として、逆に同年、上海から天津、さらに北京へと伝わった。そこで天津では、この1907年春に、北京より早く娼妓たちの「花界[娼妓]慈善会」が、英斂之(天津『大公報』社長)(図35)や啓蒙家・劉子良

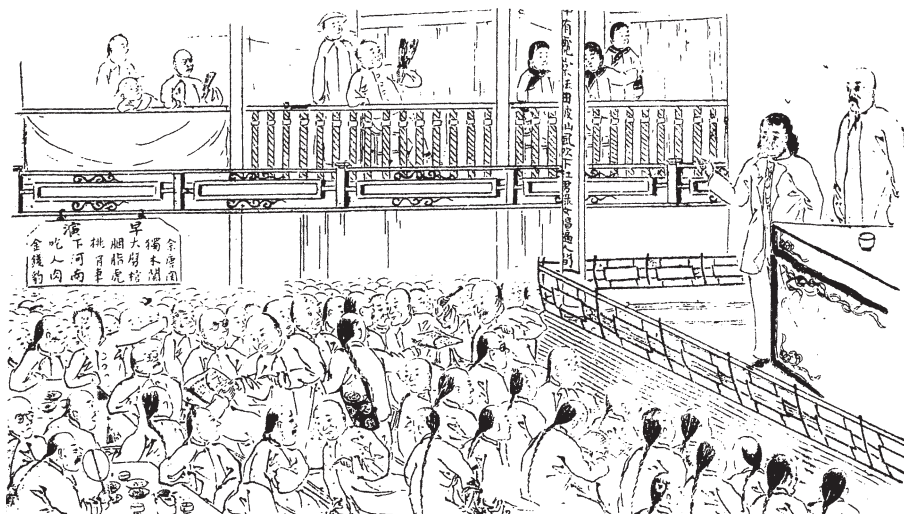


図35 英斂之の丹桂園における演説(人鏡画報)

らと協力して、昼夜慈善演劇をしている。本来、天津の華人地域では演説は禁止されていて、「租界」と「キリスト教教会」のみ許されていたという（天津『大公報』1902.11.11）。

民国になって、教育庁の役人をしていた魯迅（1881-1936）が1912年6月天津に来て、「広和楼」（他に、「丹桂」「天楽」など）で観たのも、被災者の窮状を訴える『江北水災記』（新劇）⁽²⁰⁾であった。この当時の天津の地では、このように慈善事業、改良運動、教育・啓蒙活動などが、積極的に行われていたが、慈善事業の演説（演劇）でも租界をうまく利用していたことを知るのである。

V-3 啓蒙活動・教育

劉子良、嚴範孫ら教育者が啓蒙演劇に熱心で、開明的な役者・汪笑儂（1858-1918）を呼び、1912年には「天津戯曲改良社」を結成した（図36）。汪は自ら『戯劇教科書』を編んで教えた。中国で最初の近代的京劇学校と目されている。また、林墨青（墨卿）（1862-1933）は嚴範孫とともに著名な近代教育家で、学校設立に尽力した。『広智星期報』の社長を務め、社会教育に熱心に取り組むと同時に、演劇の改良に参加した人でもある。北方の早期新劇の拠点であった南開学校の演目を、北京のプロ女優劇団「志徳社」が上演するというので、学生を連れて上京し見学させた人でもある（注1第二章「志徳社と楊韻譜の新編戯」（四））。

一般に開かれた学校の創立は1886年、アメリカ人神学者が英租界に建てた「中西書院」で、李鴻章の子供・孫など主に富裕層や貴顕の子弟が学んだ。ここはキリスト教的色彩を帯びない中国最初の外国人学校であった。その後、仏租界に1895年の「法漢学校」、1902年の「新学書院」、1914年の「聖約瑟学校」が創設され、また英租界には1905年の「天津高等小学」ができていた。1910年、独租界には「独租界女子学堂」という女学校が設立され、租界外と中国人の富裕少女を入学させた。これが天津最初の女子中学であった。日租界にも1900年の聯合軍の天津侵入後ほどなく、「日出国館」が設立され、中国人子弟を入学させた。1904年には「天津普通学校」が設立され、校長は日本人だ

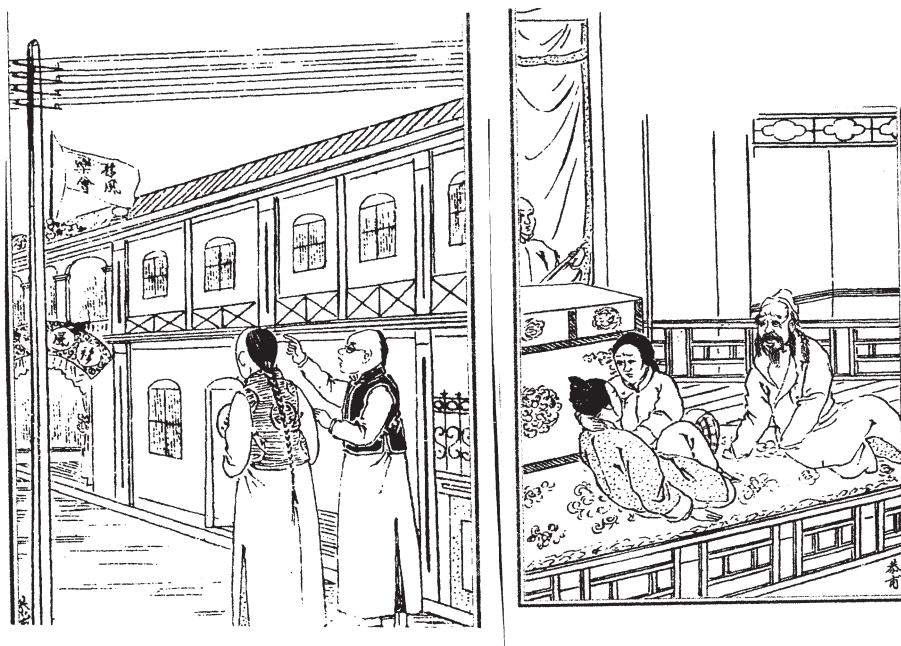


図36 天津移風樂会の旗印と上演舞台⁽²¹⁾（醒俗画報）

ったが、主要な人員は華人で構成され、1906年「天津高等学堂」と改名した。1908年より、居留民団の資金的援助で「共立小学」を増設し、1913年に「高等学堂」に編入されて、「天津共立学校」とな⁽²²⁾った。このように、天津の租界に設立された学校は、欧米人のキリスト教布教目的という意図が希薄で、自国の租界の商社で働く人材の養成という意図が見られる。語学だけでなく、中国語（国文）、数学、地理、簿記、物理、化学などの近代的知識も教えていた。このような学校が運営できたのは、学生の親が新しい文明・知識を子女に植えつけようとする開明的な意思をもっていただからにはほかならない。こうした思潮が、演劇界の自由な状況を生んだ外因と考えられる。

V-4 陸路・海路の交通発達

鉄道としては、§ I-1 に述べたように、北京—天津間の京津線が1897年に開通し、1905年には片道約3時間で1日3往復していた。また、北京—奉天（瀋陽）間が1905年に開通し、北京—天津—唐山—山海関—奉天（瀋陽）、さらに当時の遼東湾の巨港商埠・營口まで延びた。そして、1912年には津浦線が敷設されて、天津—浦口（南京の対岸）へ鉄路が通じ（『天津案内』「鉄道」1912中東石印局）（『天津北京案内』「交通徑路」1923日華公論社）、さらに1908年に開通していた滬寧線で上海に行けるようになった。他方、航路の方は、天津—上海間が清末には週3便あった。1876年には、天津から上海には丸3日で上海に着いた。さらに、北は營口から鉄路で旧満州各地に向かい、天津の椰子劇団なども、航路で1902年にはウラジオストクなどロシア領まで巡演をしていた。それは、通信機器で事前に話をつけておいて、中国人商人らに呼ばれて行ったに相違ない。

V-5 通信・電灯の設置

郵政事業は、1878年に、開明的な直隸総督・李鴻章が欧州の方法に倣って、天津関係所管を中心に、北京・煙台・營口・上海の5か所で試行した（『天津郵政 115年大事紀要』1995北京燕山出版社）。2月に、「天津海関書信館」が設立され、書簡・新聞・刊行物・書籍・小包も送れるようになった。⁽²³⁾6月には、切手制度を施行した。1897年に大清郵政津局となり、1905年には、天津から北京・上海さらに、漢口に速達が出せるようになった。

電信は、1879年李鴻章が軍事上の必要から、近隣に電線を設置したことに始まる。81年1月に、山東を通り上海に到る南北洋電報が全線開通し、そして1895年には、全国につながった。電話に関しては、1900年、天津に近隣への設置、翌01年、北京への長距離電話が開通した（『天津誌』「電信及電話」1909博文館、上掲『天津北京案内』「通信機関」）。こうした通信事業の発達には、役者の巡演を容易にした。巡業先での上演予定が立てられ、あらかじめ契約ができるからである。

電灯は、1907年11月16日に、日本租界に設置されたといわれる。日本租界にあった「下天仙」の夜興行の広告が、1903年10月には出ているし、1906年6月、この劇場に入った徳富蘇峰も夜劇を観ている。大きな劇場だったので、ロウソクやランプだけとも思えず、電灯設置以前なので、あるいはガス灯であったかも知れない（『北支!!天津事情』第九章「社会と生活」第三節（生活）1938天津出版社）。1906年、天津に中国初の路面電車が開通し、以後路線を次々に拡張した。交通インフラの整備は天津全体の都市機能を高め、新しい商業街の繁栄を生んだ。この年、ベルギー資本の天津電車電灯会社が5.16kmの単線路線を開設して、翌年には複線化し、時速約20kmで運転した。ほどな

く3路線を開通させた（上掲『北支!!天津事情』第七章「交通」第四節（市街交通））。上海の開通よりも2年早かった（図37）。1909年頃には、深夜11時から1時に帰宅する芝居客専用の電車を5、6本も走らせていたというから、天津夜劇の定着と盛況ぶりがわかる（『順天時報』09.11.17）。

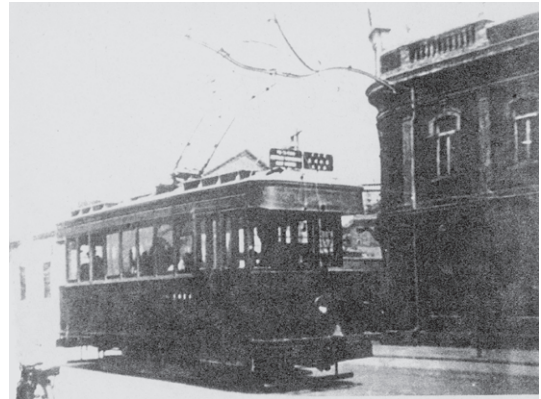


図37 天津の路面電車（津沽旧影・老照片）

V-6 女優劇場の開設と配演

近代化の拠点でもあった天津は北京に比べればはるかに自由で、劇界に関しては、上海よりさらに開放的であったともいえる。天津女優劇の初めを「天津県示」（天津『大公報』1905.7.10）に、「天津の女優劇の起こりは独租界より開かれた」とある。独租界は白河南西部で、その劇場は租界地区の南端に位置していた（上図32）。また、「丙申丁酉（1896-1897）の間、天津の某国租界に「翔雲坤戲園（坤は女優、戲園は劇場）」が開設された。これが天津で女優劇の始まりである」（劍影客1910『天津名伶小伝』『小蘭英伝』）というから、この2資料を照合すれば、1895年、独租界に設立された「翔雲坤戲園」が、天津女優劇の嚆矢ということになる（楊大辛『天津市の九国租界』2004天津古籍出版社）。独租界には他に大した劇場の記録にないが、女優劇の嚆矢として、「翔雲坤戲園」の名を遺している。当該劇場の当初の主な女優は天津出身者ではない。有名な上記の小蘭英は山東の済南の出である。また、上海の『時報』（1912.12.8）や印鈎『瀋陽鞠史』（1913東三省公報館）に、以下のようにいう。庚子（1900年）以後、天津で女優が人気を得たが、多くは蘇州、上海、浙江、済南から来た。天津人で初めて名をなしたのは小桃だと。上記の水陸交通の発達で、よそからの女優たちが北上して、解禁された北方最大の商埠巨港・天津に集まってきたのである。

1900年の義和団事件以後、天津女優劇界は大きく変化し飛躍した。「天津の女優劇の勃興をみるに、独租界から始まったのだが、その時は女優のみが出演するだけで、男女配演ということはなかった。……庚子（1900年）以降……なんと男女役者が合わさって一つの劇団となったのだ」とあるように、この年から天津は早くも男女が同じ舞台で共演するようになった（天津『大公報』05.7.10）。これは、女優禁止の北京はもとより、漢口・上海にもなかった状況である。天津も草創期には女優のみの劇団で、女優だけで上演可能な演目しかできなかった。おそらく、当初天津に来た南方を中心に活躍していた女優たちは、女優だけの劇団で大した演目数をもっていなかったろう。だから、演目も限られ、芸も男優に劣っていたはずだから、好奇心だけでは、それほど人気も持続できなかったと思われる。それが、「男女配演」になるや、事態は一変した。なぜなら、女性の魅力を発揮できる役柄だけを演じていればよいことになったし、男役の相手を得て、格段に多くの演目が上演可能になったのである。1903年10月の天津『大公報』の芝居広告に、上海の有名な娼伶・林黛玉、花四宝などが早くも配演者に男優の名前を並べているのが見て取れる。また、京劇の「老生」役の名女優・恩曉峰（小蘭英も）がいる。「老生」は壮年の善人男役で、京劇の代表的なアリアが多くある。彼女たちが演唱で有名だったのは、単に高音を好む観客に、よく響く高音をアピールしただけでなく、女声が抜け、しかも歌唱力があったからだろう。彼女たちは、「下天仙」と「東天仙」という当時天津で最高

級の劇場に出演しているのだ。

天津は1901年に直隸総督に就任した袁世凱の近代化改革が始まって、それ以降、社会にも新しい風が吹いていた。「近来の各劇場は多く女優が芝居をやっている。これを非難する声もあるが、女性の出演は西欧では当たり前のことで変に思うことはない」と、容認する論調が見られる（天津『大公報』1903.7.9）。こうした時勢の下で、天津女優劇は「義和団以来、劇場の芝居には全て女優が組み入れられていて、最初は1、2名の男役を演じるにすぎなかったが、後に花形の女役女優が加わると、今に至るまで劇場は女優が出演しなければ客は全く観に来ない」というほどの人気になった（天津『大公報』1904.8.24）。つまり天津の配演も、当初は女優の男役から始まって、後に女役となって大入りとなったのである。

この記事の中で重要なのは、天津の配演といっても、当初の女優は、慎重に色に流れぬよう「老生」を演じていたのが、ほどなく艶麗な役柄の女役「花旦」女優が登場するや、大いなる変化発展を見せたという点にある。老生は上述のとおり、とくに京劇や梆子劇の人気役柄ではあるが、一般的に舞台姿、力強さや重厚感あふれる仕草では、やはり男優に及ばないところもある。上海女優劇が武劇を売り物にしていたのは、男女が分演していたからだが、当然のことながら、男優の迫力ある武技にはかなわない。しかも南方の著名な女優には娼伶が多く、女性であることを武器にした甘い口調・妖艶な演技の「花旦」役は、最も得意としたろうから、当然興行主も花旦をやらせようとする。本来男役を演じていた女優にも、既述（§IV-10）の十三旦のように女役をさせるようになる。その方が劇場から声がかかるし、報酬も高かったからである。例えば、旧満州でも人気が出た九思紅や劉喜奎なども、男役から花旦に改めて、人気を博した女優であった。

天津の男女配演方式は、女優劇が始まって日の浅い地方において非常に都合がよい。上述のごとく、男優に脇役をさせて自分は可愛く、時に妖艶な主演女性を演ずればよいからである。しかも再三述べたとおり、一日の興行に小品を10演目近く上演するという当時の習慣は、邸内に呼ばれて慶事の祝賀の余興と違って、それなりの人数の役者をそろえなければならない。それが、男優だけの劇団に客演の形で入れれば、一流の男優は嫌悪しても、二流以下の男優は女優の相手をすれば、それで報酬がもらえるし、女優にしても自分たちは限取役や道化の醜悪な化粧・扮装をする必要もない（注12第1巻第3期「梨園旧事鱗爪録」⁽²⁴⁾）。その上、中国では主に「見取狂言」（小品）を演じるだけなので、自分の出番が終われば帰ることも、そのまま他の劇場に行っても出演することも可能だったし、娼伶の場合は娼館に戻って客の相手もできた。興行主も名男優より低い報酬で女優を雇い、好奇心で観に来ている多くの男性客から見料が取れる。だから、少数の女優だけで劇団を組むことは難しいが、天津などは都合よく男優劇団に客演もできたのである。

後述する旧満州がまさにそうした状況で、どこも男女配演方式をとったことは、多分に天津の影響だろう。それは、上掲『瀋陽鞠史』（1913）に挙げられた女優の圧倒的多数が天津出身者であること、しかも瀋陽での一流劇場だった「全盛園」に女優が入って、最初に有名になった李飛英がやって来た年が1906年であって、すでに天津女優が北方全商埠にその影響を及ぼすほどの勢力を有していたときだった。だから、該書に挙げられている女優が、ほぼこれ以降天津からやって来ているのを見ると、当然瀋陽の女優は天津の影響を強く受けていたはずだし、他の旧満州各地も同様であったろうと推断できる。天津は男女配演黙許で一躍中国第一の女優輩出拠点となった。そこで民国元年

(1912)に、「今の関外三省（旧満州）と（配演解禁になった）北京などの男女配演は天津から入った文明だ。女優は北京が産地だが、女優は多く天津が産地」と指摘するのも、肯綮に中っているのである（『同文滬報』1912.3.14）。

V-7 女優劇盛行の弊害

まず、女優の来歴と育成の問題である。寧家坤班・宝来坤班などの女優養成所が知られているが、多くが個人的に教え込んだ。天津『大公報』には「天津に男女配演の淫劇風潮が起こってから、軽薄な不埒な者どもがみな喜んで観に来る。興行主も大もうけし、あちこちで少女を漁っている。良家の娘で汚されている者はどれほどいるかわからない。貧家で自ら娘を売りに出す者、また人にさらわれる者もある。目下、天津では売りもさらわれもしないのに、女優劇の少女が毎月数百元の銀貨を稼ぐのを見て羨ましく思い、なんと自分の娘に芝居を習わせている母親までいる。ああ、この風潮が広まり将来みながまねたら、どれほど良家の娘が零落するかわからない」と嘆き、ある一家を例として挙げている。「その娘は15、6歳で兄は真っ当な仕事をしているし、廉恥心もある。それなのに、兄が止めようとしたが母親は聴かず、妹に芝居を習わせた。そこで兄は、自分は正業を営む身なのに妹が女優にならなったら、世間に顔向けができないと、仕事を捨てて上海に去った。そして、手紙をよこし、以後、自分のことは心配しないで、家には自分という人間はいなかったことにしてほしいといってきた。この娘には姉もいて、妹が下賤な仕事に入ったことを恥じて、これまた上海に引っ越した」というのである（同上紙1904.12.17）。日本でも、当初の女優は人前で芸を披露できる芸者であった。中国でも初めは娼妓が女優となり、「娼伶」と称され、芸も身も売っていた。清末から専業女優が出てくるが、一般人の女優に対する観念は、相変わらず恥ずべき賤業であった。

女優の産地といわれた天津では、同紙に「女優で舞台出演しているものは、……大きくて20歳余、小さくて8、9歳。総勢で、幾人いるかわからない。よいもうけだと思い、少女を買い漁って芝居を習わせるから、各地で誘拐事件が起こっている。……甯宝山なる役者は……少女数十人を畜養し、毎日稽古をつける。速成させようと、少女をひどく打ちすえるので、その慟哭の声は人々の心を痛めしむ」とあって、当時の女優育成の状況が如実に記されている（同上紙04.12.13）。

また、交通機関の発達も悪用されて、誘拐した少女を汽車に乗せて遠くに連れて行き売ることもあり、父親が執念で誘拐犯を捕まえたという事件も起こった（同上紙04.12.4）。そして、「庚子（1900年）以来、天津ではとくに女優に目をつけ、男女が配演もしていて、観客もこれを喜んで観る。だから破廉恥な輩は争って女子を買い……これを金のなる木としているのだ」と述べている（『順天時報』1915.5.30）。女優の人数は、1900年以降、全国一となり、1904年に200人を超えた。「天津女優の盛んなるは全国に甲たり」と豪語していた裏には、こうした悲惨な少女誘拐・虐待が常時行われていたのである（天津『人鏡画報』1907.8.22）（図38）。確かに、当時の女優は上記のごとく金のなる木と目されていて、没落した良家の少女、困窮した貧家の女兒、通りや人混みでさらわれる娘、強欲な母に売られる等々と女優の出自は様々だが、女優劇の大流行で、単なる娼妓ではなく、もっともうかる娼伶に仕立てたのである（図39）。女優の人気はとんだ弊害も生んでしまっていた。

もう一つの問題が、淫劇である。天津『大公報』に「天津の劇場での男女配演の淫劇がよくない」と、本紙になんども書いた。だが、当局から禁止するという消息は全くない。それがなぜかわから

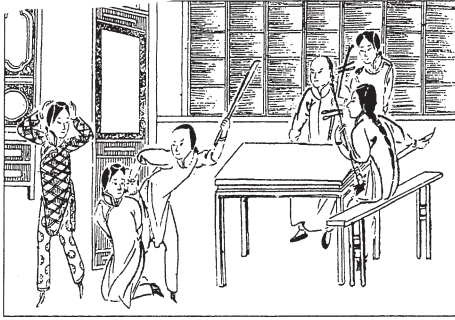


図 38 領家の虐待 (図画日報)



図 39 少女に娼妓より女優を勧める (人鏡画報)

なかった。後で、女優は娼伶で当局の人間と付き合いがあり、関係も深いと聞いた。それだから、禁止ができないというわけだ」とあるごとく、劇場側が娼伶を利用し、あるいは著名娼伶は自らの娼館で、役人を接待していた。娼伶は役人を款待し賂をして遊ばせるのはお手のもので、しかも劇場主もこうした役人の接客を願っていた。それで、当局に観客を喜ばせ収益をあげられる男女配演の演技を黙許させていたのである(1904.8.24、1905.1.3)。配演だと、相手役の二流男優も稼げ、役者、劇場、当局の三方いずれも損をしないどころか、互いに望んでいたのである。租界とはいえ、取り締まる役人は中国人だから、融通はきいた。だが、淫劇は演劇改良・啓蒙演劇を目指す知識人にとっては忌まわしいことで、常に紙上で非難していた。

1900年に女優の劇場出演が黙許された当初は、男役も女優が演ずる女優劇団で、さらに男優との配演が許可された初めは、女優が男役を演じていたのに、1903年に入るや、女優が艶麗な女役をやる配演がはやり、「玉順茶園」の馮月娥なる女優が逮捕されるという事件が起こった。この時は、当局が取締りを強行し、各劇場の入り口に告示を張らせた。その概要は、「演劇は勸善懲悪、忠孝節義を旨とすべきなのに、各劇場は破廉恥な娼伶を雇い入れ、舞台に出れば、醜態百出。見物の者は心を惑わされている」と非難し、ついには「玉順茶園」の園主と娼伶たちを放逐したとあり、「もし再度違反したならば、嚴重に処罰し決して容赦しない」と結んでいる(天津『大公報』1903.6.21)。この事件後、それでも配演に対する擁護論が出て、「全ての女優が悪いのではなく淫劇を演ずることがいけないのだ」と述べ、一方で「毎夜芝居がはねてから女優が劇場で客を待ち、客を泊まらせるでは話にならないから、当局が監視すべきだ」と娼伶兼業の悪弊を指摘している(天津『大公報』1903.7.9)。にもかかわらず、翌04年では、同紙に「……この2、3年は劇場に淫劇を演ずる女優がいなければ、その劇場は客の入りが悪い」と、商業主義がまた台頭してきたという(1904.8.24)。ほどなく、花旦女優の「淫劇」が盛行して一向に改善できぬどころか、益々激化して、「一昨日の夜、侯家後の協盛園で張鳳喜が『小上墳』(北京では禁演)を演じたが、道化の李鳳仙と抱き合い接吻するなど、醜態百出であった。……折々に当局も各劇場に男女配演で淫劇をすべからずと厳命しているのに、当該淫伶らはかくも傍若無人である」と憤慨しているのである(天津『醒華日報』1911.10.16)。つまり一方で娼伶の役人款待が功を奏し、それに、演劇啓蒙を推進するには、いささかの通俗性は容認せねばならないという矛盾が、結局、淫劇根絶を果たすことができなかったのである。

天津は開放的で近代化の拠点でもあり、庶民に対する警醒・啓蒙を演劇に期待していた知識人は、欧米に倣って、女優の出演や男女配演に理解を示していた。だが、「天下で最も人の心を感動させ、

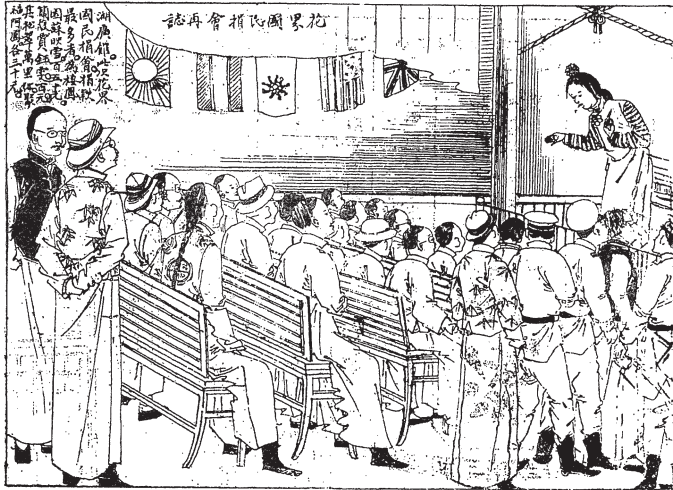


図40 娼妓の募金演説（浅説画報）

開 設 北 馬 路 官 銀 號	
大 觀 新 舞 臺	
八 月 廿 九 日 早 停 演	
新 說 明 禮 拜 一 禮 拜 二 新 排 (恨海)	
情 雖 而 一 實 之 而 雖 情 不 在 之 而 不 在 之 而 不 在 之 得 得 得 得 得 得 得 得 鍾 輩 情 者 者 者 者 者 者 者 者	
廿 九 日 晚 七 點 鐘 開 演	
李 喜 玉 劉 德 春 朱 德 春 劉 德 春 劉 德 春 劉 德 春 劉 德 春 劉 德 春 劉 德 春	李 喜 玉 劉 德 春 朱 德 春 劉 德 春 劉 德 春 劉 德 春 劉 德 春 劉 德 春 劉 德 春
廣 太 行 武 衆 義 雄 英 戰 洪 衆 行 武 廣 太	
桃 莊 會 洞 關 滄 英 義 雄 英 戰 洪 衆 行 武 廣 太	
◀ 恨 海 ▶	

図41 両者が配演した『恨海』の広告（天津大公報）

意識を変えられるものは演劇で、しかもこれほど速効性のあるものはない。悪を善に変えるのも容易、反対に善を悪に染めるのも容易だ。その目で見、その耳で聴いているうちに、実情実像が脳裏に刻まれて洗い流すことができない」と、彼女たちに啓蒙演劇に対する理解を期待していたのに、演劇の長所を發揮せず、女優の淫劇という悪影響のみが民衆におよぶことに失望と義憤を感じているのである（天津『大公報』1903.7.9、1904.8.24）。

だが、艶麗な役柄である「花旦」の女優の多くが娼伶であったのだから、識者の女優に対する認識と、女優自身の意識に本来乖離があった。というより、女優を買って育てた「領家」には若い女優に兼業を強いて稼ぐのを本分としていたので、領家の脳裏には演劇の民衆啓蒙などという理念は毛頭なかった。それに、天津の淫劇が寛容だったのには、もう一つの理由があった。それは、当時の劇場の多くは1860年以降開かれた租界地にあり、規則上では禁止となっても、放任黙許されていたのである（天津『大公報』1904.8.24）。租界の運営者は、上海同様に、税金を徴収することが重要で、治安に影響しない事案には、関心がなかった。そうした租界の男女配演が1903年10月には、華地域の劇場にも広がって、天津の劇界はある意味でかなり弛緩した自由な面があったとわかる。

とはいえ、天津は開けた海港であり、他の商埠との交流も頻繁で、租界地の「下天仙」主・趙広順らや高級娼伶たちも開明的な意識をもち、慈善事業に積極的だった。高級娼伶は新聞が読め、詩文が書けた。接待相手は軍人・政治家・役人・文人など、情報量も多かったから、他の地域のニュースをいち早く知り得たのである。それは、上述の江南の水災に対する義援金慈善事業や、趙広順の『惠興女士伝』の募金慈善芝居の上演などに見られる。その一環を、魯迅も観ていた。この当時の天津では、慈善事業、改良運動、教育重視などが盛んであって、それが北京にも影響を与えたのである（図40）。

そうした機運の中で、娼伶の全てが商業主義に陥っていたわけではなかった。娼伶の金月梅や演出家・楊韻譜たちは文人から文学の教えを受けて啓蒙演劇の劇作もして、演劇改革の実際の成果を上げようとしていた。啓蒙新劇家・王鐘声が北京より早く、まずこの天津に新しい演劇をもち込んで、配演した天津の女優にも近代演劇へ向かう道を示していた。これも男女配演だったからこそ実現したことだ。当時、27歳の金月梅が王鐘声ら新劇家と配演し（図41）、楽屋を共にすることで、淫劇は以後演じず、啓蒙劇に参加すると宣言して実行したのも、啓発された結果に相違ない（『順天時報』

1910.3.18)。ともあれ、天津は北方女優の最大の産地であって、旧満州地区の多くが天津産女優であり、また北京に隣接していたから、北京で最初の女優劇が上演され（後述 § VI-2）、また民国元年（1912）に女優解禁が実施されると同時に、まず招来されたのも彼女たちであった。

V-8 国喪の禁演

既述（§ II-3、§ IV-12）のとおり、同治13年（1875）の国喪より、期間は百日に定まる。1881年、孝貞皇后の逝去も同じ百日であった。1908年11月に光緒帝と西太后が逝去した（前述）。天津では翌09年旧暦の2月に入ると、「大観」と「元昇」の両劇場がドラ太鼓を鳴らしたので、南段巡警総局はこれらの劇場を封鎖し、園主を呼び出して、以後は演唱だけの「清唱」すらも許さぬと厳命を下した。北京では役者の苦境に鑑み緩めたのに、天津では翌年百日を過ぎても、鳴り物だけで、2劇場を封鎖した。賄賂を使ったのが露見し、劇場主が50板打ち。以後、誰もあえて上演するものはいなくなった。そして、4月になって、劇場側の請願によってようやく「清唱」だけは許可されたのである。天津の芝居のポスターは普通赤か黄だが、「清唱」の時にはピンクの紙にブルーで書いて区別したという（『愛国白話報』1913.12.9）（図42）。

それでも、旧暦4月8日の灌仏会でさえ禁止となり、天津では国喪に関しては、一貫して厳しい態度をとっていた（『順天時報』1909.3.7、3.9、4.9、5.26）。さらに、旧満州の新民府でさえも、女優が国喪のために困窮している様子が書かれている。著名な女優はまだ「清唱」のお呼びがかかるが、駆け出しの少女女優は、娼館も封鎖され稼げないので、困窮していると憐れんでいる（『盛京時報』1908.12.25、30）。また、著名な女優でも契約に縛られているものは、前金でもらっているから、休演期間の借りが残っているので、衣裳などを劇場側に差し押さえられていて動けない。そこで、賠償を迫られというような様々な窮地に立たされていると報じられている。

そのような状況下で、ついに「下天仙」「大観」「聚興」など、租界の劇場があえて禁演の命令を無視し、興行に踏み切った。ただ、仏租界内では、租界警察の干渉で上演計画は実行できず、各租界で対応も異なっていたことがわかる。



図42 街頭のポスター（人鏡画報）

V-9 王鐘声の天津入りとその新劇活動

王鐘声が日本租界の「下天仙茶園」の招きで来たのは、1909年春のことであった（『天津名伶小伝』）。上海で中国国内初の新劇を上演した彼は、ついに天津一の旧劇大劇場で上演するチャンスを得た。この劇場は当時珍しく西洋式の額縁舞台で、上海の蘭心戲院に類似していた。彼が天津に来たのは、上述の「国喪」期間で、この年の春まで、歌舞音曲一切禁止という御触れが出ていた。4月になって、華人地域では旧劇のドラ太鼓は鳴らさないと誓約書を提出させ、ようやく「清唱」興行のみを許した時期だった。こうした天津の状況下、王鐘声は1909年4月2日から、天津一の「下天仙」で新劇の公演を始めた。同年に、南開学校の学校演劇も新劇を演じたが、庶民に対する影響力からすれば、比較にならない。新劇は旧劇が禁じられていたお囃子を必要としないから、国喪も公演に支障がなく、また、新劇が新文明の啓蒙活動で、旧劇とは異種の文明的だという意識が、上演を阻害しない時流として天津の社会にはあったのだろう。庶民は初めて新劇に出会ったのである。

当時の天津『中外実報』の芝居広告によると、初日は『尚義軽生』（『仗義軽生』）であった。王鐘声の得意演目の一つで、普通『張汝祥刺馬』という外題で通っていた。これは、張汝祥が友人に代わって悪徳の総兵武官・馬新貽を刺殺し恨みを晴らしてやったが、最期には捕まってむごい殺され方をする実話である。清朝の高官殺害という生々しい事件なので、安徽の知事が上海の長官に禁演するように伝えている（『清朝野史大観』（巻4）1986上海書店）。それもあってか、題名をはばかって改名し上演したと思われる（もっとも王鐘声は上海で公演していた）。王鐘声の連れていた新劇役者は少数であったため、広告の役者名から「下天仙」の役者を借りたのだと見て取れる。京劇だけでなく、椰子劇役者も多く出演していて、天津椰子劇は日常語も使い、かなり自由な演技をしていたから、この劇場の役者たちも十分新劇の演技に対応していたろう。

王鐘声はその後も、天津に逗留していて、「大観茶園」を改築し、上海の最新式劇場「新舞台」（日本に劇場調査に来て建てた）（上図22・23・29）に倣って、同名の「新舞台」を建設しようと計画し、1909年7月に着工した。その改良点を以下8点挙げている。①舞台装置をつけるための廻り舞台の設置。②舞台美術の巧者による臨場感あふれる舞台美術。③名優を招いて新旧両劇を上演。④学士文人に文明的脚本を書かせ観客を警醒・啓蒙する。⑤一切の風俗を害する淫劇の禁止。⑥火災の恐れがあるランプ照明をやめて、他の劇場にはない電気照明の駆使。⑦衛生と入場者への接客マナーの改善。⑧夏は電気扇風機、冬はストーブの完備。

どれも素晴らしい改良である。改装したオーストリア租界の「大観新舞台」は、2か月後に竣工して、9月25日に開業の段取りとなった（『順天時報』1909.9.11）。そして、1週間後の10月2日を皮切りに24日までの3週間余り、この最新劇場「大観新舞台」で、彼の代表的な演目はほとんど上演された。特筆すべきは、上述のとおり天津ならでの女優金月梅との男女配演、新劇の売りの一つである舞台美術であろう。

金月梅は当時、天津で最も教養ある娼伶で、文人の指導の下、読み書きができ、自分で劇作もした（図43）。椰子劇に京劇も演じたが、その舞台は新劇に近く、ほぼ日常語を使っていた。だから、彼女は「鐘声新劇」に対して抵抗なく共演でき、大いに興味をもったことであつたらう。同じ舞台に出演して、実際の新劇を体験する機会を得ただけではない。天津は上海や北京と異なり男女配演が許されていたから（王鐘声も上海などでは女役を演じていた）（図44）、『恨海』『電術奇譚』『双淚碑』等



図43 金月梅（北洋画報）



図44 王鐘声（新劇雑誌）と彼の女装（中国話劇運動五十年史料集1）

で共演もしており（上図41）、多くの演技術や舞台装置までを学んだに違いない（『順天時報』1910.3.13、18）。金月梅は町娘・淫婦・良妻賢母・淑女・妖婦なんでもこなす、喜劇、悲劇どちらも演じられた（王夢生1905『梨園佳話』「女伶」商務印書館）。「演技派女優」として、演技に重きを置く上海でも有名であり、民国初頭、北京でも活躍するので、彼女を通して「鐘声新劇」が間接的に後の北京女優劇に及んだとも考えられるのである。

「鐘声新劇」の影響のもう一つ「鐘声画景」に関しては、上掲の『尚義輕生』の広告に、第1場「夕日の戦地」、第2場「書斎の情景」、第3場「湖口県の城壁」、第4場「凍てつく道の残雪」、第5場「上海黄浦灘」、第6場「娼館の奥部屋」と、各場の名称が記されている。ここからも、旧劇にはない、幕で各場を分ける「分幕制」を取り、舞台装置（日本人の美術家を雇っていた）を入れていたとわかる。また、『天津名伶小伝』に「背景がこの上なく素晴らしい。わが国にこれまでなかったことなので、連日観客が目白押し」と、「鐘声画景」と称された美術が大きな魅力であったと知る。彼の芝居は夜の7時開演だったから、電灯照明もひととき効果的であったろう。彼の新劇人生で、天津の「大観新舞台」時期が最も輝いていたと思われる。なぜならば、北京その他、上海でさえ、「蘭心大戲院」（§IV-4）以外、王鐘声はこれほど完備した舞台に出演することはなかったからだ。

ところが、この「大観新舞台」の背景を見事だと賞賛した後で、「惜しいかな、開演して1か月で内紛が生じ、数か月で閉鎖となってしまった」とあり、休演開始の月日は新暦11月1日だったと報じている（『順天時報』1909.11.7）。その理由は、天津の大紡績商・宋沢九などの出資で建設したが、出費がかさんで日々負債が重なり、かつ脇役が大根で客足も遠のいたからである。そして、ついには出資者とも亀裂が生じて、裁判沙汰になった。さらに「この大事業（鐘声新劇）をしようと思えば、金を湯水のごとく使わせる大人物がいなければムリだ」と結んでいる（北京『正宗愛国報』1910.4.5）。この記事により、劇場建設にはかなりの資金がつけ込まれたことがわかるが、「湯水のごとく使う」のは、やはり劇場完成後の舞台の装置や多数の役の衣裳などの経費ではなからうか。このような贅沢な演劇活動ができたのは、曲がりなりにも、それを支援しようとした近代的観念を具えた資産家が、天津にはいたということである。ともあれ、王鐘声は不如意のまま、傷心を抱いて天津を去り、1910年1月、いよいよ最も保守的で、京劇の牙城であった北京に乗り込んで、熱狂的な歓迎を受けることになる。

ちなみに、王鐘声は日租界の「下天仙」だけでなく、新劇家・劉芸舟と、オーストリア租界の「同

楽茶園」、さらに自らの「大観新舞台」にも出演していた。天津では租界地で、王鐘声のような過激な自由を標榜し、清朝政府の意向に反するような新劇が上演されていたことは、それを支持し、観る、一定の観客がいたことを知る。

V-10 王鐘声の逮捕と処刑

1911年10月10日の武昌蜂起（辛亥革命）の後、革命党員をむやみに逮捕してはいけないという詔勅が10月30日（旧暦9月9日）に出た⁽²⁵⁾。上海では11月3日蜂起し、翌4日に清朝政府からの光復が実現し、8日には中華民国都督府が成立した。陳其美（1878-1916）が都督で、王鐘声は参謀を自認していた。この蜂起には上海「新舞台」などの役者も多数参加しており、王鐘声は上海での成功の勢いによって天津での光復工作をもくろみ、北上した。そして、オーストリア租界にあった、啓蒙家で移風楽会会長の劉子良の家に泊まった。ところが、12月3日の深夜1時、突如逮捕されたと、紙上に報じられた（天津『醒華日報』1911.12.4）（図45）。

詔勅を無視して、当局が彼を逮捕したのは、革命家などではなく、前科者で悪名高い「土匪（ならず者）」という烙印を押してオーストリア領事館に通知し、領事館のサインも得たという（天津『大公報』11.7.20）。じつは、同年7月に北京で新劇に出演中、田際雲事件に連座した⁽²⁶⁾ようだが、寄宿していた浙江会館でトラブルを起こしたという別件の罪で逮捕されていたので、「前科者」といっているのであろう。

裁判にもかかわらず、禁止されていた拷問をしても供述を得られないので、罪を捏造して銃殺したと伝える（『浅説画報』1911.12.6。『民立報』同17、同30、同31。『時報』同19）。王鐘声は劉子良の家や、自分が建てた「新舞台」、それに出演していた「東天仙」「同楽茶園」などもあった、馴染みのオーストリア租界だったから安全だと、高を括っていたのだろう。しかも、租界の逮捕や処刑に及ぶ裁判は、本来当該の租界管理者が関与するはずである⁽²⁷⁾。だが、実際には、外国人が被害者か加害者でない場合、租界の運営国は一般的に関心が薄い。まして、中国人の租界の中国人取締官は、旧劇の人気役者でないよそ者の新劇家・王鐘声に対して同情的な姿勢は見せなかったようだ。やはり、同じ開明的な商埠とはいえ、天津は上海と異なり、帝都北京に近く、治安維持には厳しい態度で対処したと思われる。武昌蜂起の革命の波が上海から押し寄せ、天津が「上海化」を来したら、一大事だと判断

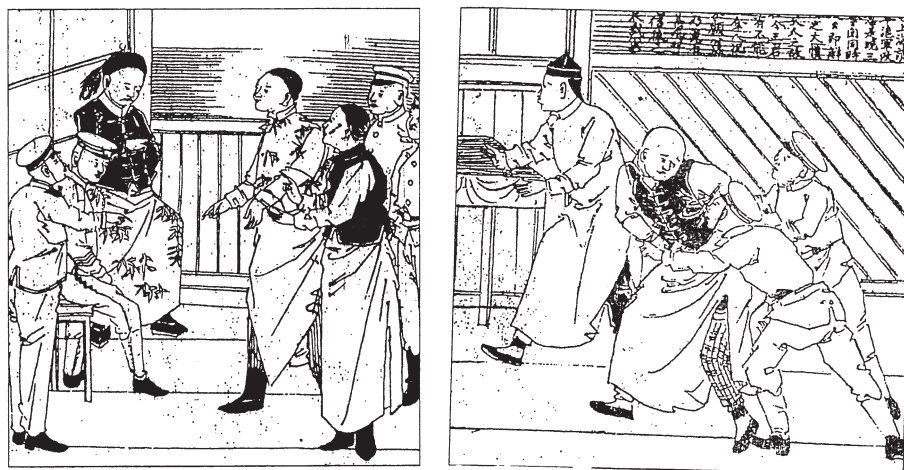


図45 王鐘声逮捕と尋問（浅説画報）

し、そこで、革命家ではなく「土匪」として処分することを案出したのであろう。上海と違い、役者が革命運動に参画することなど、慮外のことだったのだ（注10「王鐘声事績二攷」）。

陸懋原によると、処刑に際して、鐘声は大声で「男児は死す。然れども必ず痛快でなければならぬ」と叫び、斬首の処刑を拒み銃殺を望んだ。刑に臨んでヒゲをしごき長く叫ぶと、山谷を震わせるほどで、顔色一つ変えなかったと彼の豪胆さを述べている⁽²⁸⁾。処刑後、銃殺を免れた劉子良は、「鐘声はかつて上海で民軍によって参謀に選ばれたのだから革命軍に関与している」といって革命党員だから逮捕はできないはずと主張したようだが、それは無視された（『順天時報』1911.12.7）。上海の紙上にも、すぐさまこの不当な処刑に対する非難が続出したので、慌てた天津の当局はわざわざ紙上に弁解を載せた（『民立報』12.11、12.17）。そして王鐘声を「乱に乗じて煽惑し、騷擾を起こす無頼の土匪」と決めつけ、革命党でも、新劇家でもないから詔勅に反していないということで方を付けた（天津『大公報』11.12.9）。この熱血新劇家の刑死は、武昌革命が成功してから2か月も経たぬ時点で、最後の皇帝溥儀の退位前、わずか3か月足らずであった。奇しくも、天津でも演劇改良家として知られていた壮士芝居出身の川上音二郎（1864-1911）が没して、ほんの2週間ほど後の出来事だった。

王鐘声が数千年続いてきた帝政を倒す革命に関与しながら、民衆の体内に何世代にも伝わり深く根を張っていた中国の陋習、および伝統演劇の魔力と尋常ならざる苦闘を続けながら、創出したものが「鐘声新劇」であった。その魅力の第一は既述（§IV-8）した王鐘声得意の演説力による「現身説法」で、日本でもはやった劇中啓蒙演説である。無筆の観客はこれを楽しみに聞いたという。第二は「鐘声画景」と称された照明を駆使しての素晴らしい舞台美術であった。この頃の一般的通念で、民衆啓蒙と演劇改良は結合していた。王鐘声は新興新劇家の知識人氣質とは異なり、「下天仙」公演で見られるように、知識人新劇家が敬遠し差別化した賤業の旧劇界にも自ら身を落としてまで、庶民啓蒙を行い、清朝を滅亡に追い込む革命にも身を投じた。まさに実践の人であった。彼においては、歌入りでも、旧劇の様式が含まれようが、その「新劇」の形式がどうであれ、庶民が関心をもつものでなければ、啓蒙の意味がなかった。租界地では、その自由で革新的な新劇が許され活躍したのに、その政治活動はそうはいかなかったのである。

ともあれ、この当時の社会は彼を中国における新しい演劇の創始者と見なした。処刑後2か月した民国元年（1912）2月8日には、上海の「新桂茶園」で、早くも『新劇家王鐘声』が「改良時事」演劇として上演されるという芝居広告が出た。1年余り過ぎた1913年1月26日にも、北京で丁義華らの新劇団が湖広会館で「実事新劇」と銘打ち『王鐘声』を上演した（『時報』1912.2.8、北京『民主報』1913.1.21）。さらに2年半後、許烈公は王鐘声の事績を追慕し、「それ中国新劇の提唱は上海に始まり、ほどなく失敗した後、彼は北京で再起した。時に、清朝の専制期で、北京は官僚の巢窟であり、社会の腐敗は極点に達していた。彼は毅然として提唱し、身を挺してその不撓不屈の気概を表した。今でもそれを思うと肅然と畏敬の念を禁じ得ず、その人となりを追慕する。……彼の事蹟を考え、その偉業に思いを致す時、余はそれが湮没し表彰されないことを無念に思う。……」と尊崇の念を表している（『順天時報』1914.6.30）。

王鐘声の処刑は、当局が考えていた以上にかくも大きな反響を呼んだ。天津という租界の自由な気運が、彼の気の緩み生んだ悲劇ともいえよう。とはいえ、辛亥革命が成功して民国が成立しても、天

§ VI 北京使館界の演劇について

VI-1 使館界の創設と区域

光緒 26 年（1900）5 月に入京した排外主義の義和団を西太后が支持し、6 月下旬には列国に宣戦布告した。だが、2 か月も経たないうちに、自国民保護のためと、8 か国連合軍が北京に進駐して来た。そして、翌年 9 月「辛丑条約（北京議定書）」を、出兵した英・米・露・日・独・仏・伊・オーストリアの 8 か国、さらにはオランダ・スペイン・ベルギーの計 11 か国と結び、賠償金の支払い、軍隊の駐留、さらに、いわゆる「使館界（Legation Quarter）」など、一切の行政は列国が管理し、中国人の居住を認めない等々の取り決めをした。この「使館区」は、元々、清朝の官公庁や王府のあった場所で、外国の使節が来朝した時の「迎賓館」もあったが、外国人の逗留期間は 40 日を期限としていて、常駐を許すことはなかった。それが、阿片戦争以後、各国の大使館、銀行、大商社、六国（グラント）ホテルなどが建つようになって、「東江米巷」が「東交民巷」と改称された（図 46）。ここが、義和団の攻撃目標になったため、議定書により、「使館界」が創設されたのである。その区域は、東西が崇文門（東単牌楼）から正陽門（前門）までの約 1.5 km、南北は内城城廓から東長安街までの約 0.75 km である（『北京文物勝跡大全』「東城区巻」1991 北京燕山出版社）（図 47 使館界地図（上掲『北京追想』））。

VI-2 晩清北京で最初の女優劇上演

§ III-3、§ IV-8 に既述したように、北京では女優の劇場出演は禁じられてはいたけれども、少女芝居「毛兒戲」が、屋敷内での慶事で演じることはどこにでも見られた。梅蘭芳のブレイン・斉如山（1875-1962）も 1900 年以前に北京にも、少女芝居が 2 座あって、自分も観たと述べている（『斉如山全集』第 2 冊「京劇之変遷」1964）。それが 1900 年以降、彼女たちはすでに舞台出演できる天津に移って行った。一方、北京では、娼館で娼妓が芝居の歌を所望されると演唱したが、扮装しての舞台出演はまだ禁止されていた。

こうした状況下、既述（§ V-2）のごとく、1906 年に発生した江南の水害に対する義援金を募る「慈善演劇」が、天津で上演され、翌年には、北京の高級娼伶たちが救援運動を起こして、賛同者が次々に出てきた。そこで、天津から北京に来ていた金花・玉花などの娼伶が、前年の天津の義拳を承けて、土・日の 4 月 6 日と 7 日に福寿堂で椰子劇『富春楼』⁽³⁰⁾ を演じ、募金を得た。前年の『惠興女士伝』に倣って「慈善演劇」を標榜し、禁止されていた「夜劇」として上演したのである。これが近代北京における、公開された女優劇の嚆矢である。この演目は演技を見せる芝居であるから、娼伶が娼館で演唱だけを澄んだ高音で聞かせるのとは違う。二人の女優はすでに天津で舞台出演していたから、演技ができた。ただ、北京は原則的に女優の商業劇場出演禁止だから、彼女たちは娼伶として娼館に来ていたのであろう。ただこの上演に対する劇評の賛辞は、好奇心もあったろうが、当時の天津の女優劇がすでにある程度のレベルに達していたことを示している（『順天時報』07. 4. 12）。

当時の北京の娼館には、北京・天津を中心にした「北班」と、蘇州など江南出身者の「南班」があった。上記の北班の義拳に南班の娼伶も、翌月に慈善演劇を計画した。北班が土曜・日曜に上演して大成功したので、上演日をわざわざ遅らせて土・日を予定した。ところが、不運にも上演禁止の「齋

戒」の日に当たり、また衣裳類を調べ、「色芸ともに佳、名声赫々」の尤金培姉妹を天津から呼び寄せるのに手間取っているうちに、平日の5月21、22日になってしまった。その上、当局は「慈善演劇」を標榜しても、演唱だけの「清唱」しか許可しなかった。北班の2割ほどの娼伶では2日間、演唱だけではもたない。せつかく意気込んだのに、結局は空席が目立つほどの失敗に終わり、北京の女優劇は頓挫してしまっただのである（同上紙07.5.24）。

観客は、「まだ無限の未練を残し、再演に遭遇するチャンスを待ち望む。……（女優には）これほどの力量があり、本人もまた出演して日頃の妙技を披露したいと切望している。今後いつその機会がくるか、それは未来のことで予測はつかない」と、女優劇中止の失望と、再演の期待を述べている（同上紙07.4.12）。

VI-3 日華戯園の設立

南班の清唱が行われた頃の1907年5月、使館界に娯楽設備ができた（同上紙07.5.1）。場所は以前、米国のサーカス公演をしていた所である。崇文門大街の西側を北に上り東長安街に突き当たる西端に位置しており、使館界の東北端にあった（天津『大公報』02.9.28、04.9.10）。上掲『北京追想』の1907年頃の地図（図46）を見ると、この場所は当時空き地であったようだ。当初は、外国人の退屈しのぎという名目で、まず手品・女子の曲芸を見せていたので、容易に認可が下りた。やがて女性の浄瑠璃「説唱」や芝居歌「清唱」などの演唱を聞かせるようになった。手品・曲芸は外国人も楽しめようが、中国語の演唱の主たる客は中国人であろう。興行主は国喪と同じで、「清唱」から「上演」に移行する腹積もりであったろうが、興行主は使館区とはいえ、それまでの慈善演劇に対する当局の対処からして、女優劇が認可を容易に得られないことをおそれて、反応をうかがっていたと思われる。

そして女子の曲芸から、女優の「清唱」、さらに興行の後半に女優劇の上演を組むことに踏み切ったのが、07年5月27日であった。上述のごとく、「南班」の5月21、22日の慈善演劇が却下され、「清唱」だけになったのに、こちらはなんと認可が下りた。興行主がこの間、いかなる運動をしたかわからない。在北京の外国人相手より、芝居好きの北京人を対象に女優劇をやった方がもうかることを、興行師も百も承知であったはずだ。曲芸は二、三度見れば飽き、長期興行はできない。だが、芝居はなんと観ても飽きがこないという観客の心理を興行師は心得ていた。そこで、『順天時報』6月1日（土）の広告を見ると、ついに崇文門大街「日華戯園（戯園は芝居小屋）」と銘打って、「日本」を前面に打ち出し、それまで控えていたが、女優劇団であることも明記した。いわば本性を現したのである。天津で女優劇は日常上演されていたけれども、北京では破天荒なことだった。翌日2日（日）以降、1週間「各種の新芝居」を上演すると表明し、さらに天津で活躍していた尤金培・尤小培・金花・玉花などに加え、著名な天津の張鳳奎と王克琴も招くとも宣伝している。上述の却下された慈善演劇で上京していた女優たちは、そのまま居座ってここに出演し、今回は本格的商業女優劇の興行だと明言しているのだ（『順天時報』07.5.30）。ここの興行はまだ曲芸・手品上演をそのまま残して、万一のための保険として、後半は女優劇がメインとなった。そのために、観客が当初の外国人から、いつのまにか中国人が主となった。ちなみに、上海からも脇役女優を呼んでいるから、男女配演ではなかったことがわかる。

この興行師は、安井小三郎なる日本人であった。彼は大連・天津でもサーカス興行に携わっていた（『満州日日新聞』10.11.17）ので、北京でも曲芸・手品から始めた。だが、事前の慈善女優劇の盛況を見て、女優劇を興行したのには、馬雨卿・張子英という中国人スタッフの入れ知恵があったと考えられる（『順天時報』07.10.17）。「日華戲園」の経営が可能であったのは、§ Vで述べた天津の女優劇の充実が前提であった。北京―天津間は3時間と汽車の往来も便利になっていたし、上演に不可欠の女優用の衣裳も融通できた。天津の女優界がなければ、「日華戲園」は成立しなかったと言っても過言ではない。天津の女優は技術も向上していたし、とくに梆子劇に長じていた。梆子劇の演唱は哀切な高音を響かせ、また艶麗な女役の演技が人気を得ていた。

晩清の北京では、女方主役の梆子劇が艶麗な演技の発展で大いに評判を取り、京劇を圧倒するほどであった⁽²⁾。天津では、山西のひなびた梆子劇が、天津風の都会的「衛梆子劇」となり、女方ではなく、若い女優たちが梆子劇男優の成果を学びとって、自分の得意な日常語による通俗梆子劇で演じていたのだから、一般庶民に大いに受けていたろうことは想像に難くない。

ところが、『順天時報』の日華戲園に関する記事が、しばらく途絶え、秋10月に再開された。そこには、10月7日から「昼夜興行して大変な賑わいである。毎日東交民巷の総巡官・宋古臣君が特別に巡查数名を昼夜交代で派遣し、秩序を保たせ保護しているから、楽しみに来る人、婦女たちも十分安全である」と総巡官の名前まで紹介している（『順天時報』07.10.11）。すっかり当局のお墨つきを得ていたのである。『黄鶴楼』を上演したときには、中国人客が「一フシごとに喝采し客席は身じろぎもせず、じっと目を凝らして観ては、魅了されていた。帰るときにはみな次回を予約し、すべてのボックス席は15日まで3日間予約で満席だ」とあり、サーカスは表向きで、むしろ女優劇で人気を呼んだことは明白である。こうしたことが、最も保守的で、天子のお膝元であった帝都・北京で可能だったことは、興行主の日本人を表に出して、「日華戲園」と命名し、何よりも治外法権の使館界に位置していたからである。

VI-4 日華戲園の劇場的状況

日華戲園は本来、サーカスをする仮設小屋だった。そこで、「雨が強くなるとあちこち雨漏りがして観客は次々に立ち上がる。さりとて去りがたく、ある人が傘を広げると5人が中に入る。舞台の玉花にも傘を差し掛けてやると、彼女は声を張りあげて懸命に演唱した」という状態であった（『順天時報』07.10.15）。それでも、とくに照明は客の目を惹いたと見えて、「揚幕があがると輝かしい光が四方に発せられた。もう夕方6時に近かった。舞台の前方上には電灯が煌煌と輝き、さらに明るさを増した」とある（同紙07.10.21）。5月27日の「日華戲園」では深夜12時を過ぎて芝居が終わっている。「慈善演劇」の名目を掲げなければ、華人地域で禁止されていた「夜劇」が、ここではなんのおとがめもなく行われているのである。前門の東駅から東交民巷まで街路灯が敷設されたのが、2年前の1905年6月頃だから、すでにランプやロウソクではない電灯照明が行われていた。この仮設劇場は「満園電灯」と場内全体に電灯が点けられ「輝きは昼のように明るく、まるで不夜城で遊んでいるような」館内で夜興行をしていたのである。「使館界」において、中国人は居住できないが、外国公地とはいえ、中国人観客も自由に入れる、全くの商業劇場であった。ただ、この仮設劇場は07年晩秋には、電灯とガス灯を併用しているとあるので、劇場の一部にガス灯も用いていたようである

(同紙 07. 11. 28)。

「日華戲園」は財政的に豊かになっていたと見え、11月には舞台も豪華な装いにしていた。上海から運送されてきた金糸刺繍の背景幕と、舞台の机と椅子に掛けられた飾り布も、赤の緞子に金糸刺繍の見事なものになっていた。11月上旬に、寒さと寒風に耐えかねて、最も重要な最後の演目の芝居を観ずに帰った(同上紙 07. 11. 9)と聞くや、下旬には入り口に三重のドアをつけ、かつ厚いのれんを垂らして、洋式の大きなストーブ4台を設置し、四方に鉄管を通して場内を暖房したという。そこで、「場内は暖かくて、少しも寒さを感じない」と述べている(同上紙 07. 11. 28)。当時の旧満州の長春などでは、寒気のために興行ができなかったことを考えると、暖房の完備は寒さの厳しい北方中国の劇場で、近代化の重要な一条件だったといえよう。

VI-5 日華戲園の廃止

ところが、かく順調に興行を続けていたのに、徐々にかげりが見えてきた。北京の華人地域は禁令によって女優は舞台出演ができなかったから、自前の名女優がいない。みな他所の借りものである。天津では女優劇場があって、しかも配演がごく普通に行われていた。名女優は上海にも呼ばれ、しっかり稼げた。そこで、「日華戲園」に出演している女優陣は大して増員も強化もされておらず、観客にも不満があったろう。そのうちに、「皆様、ご注意あれ」との表題が出て、「この日華女優劇団は……あと10数日、恐らく来月10日(新暦12月14日)到北京を離れる。後は本来の日本の曲芸を上演する。……」と予告があって、ついにこの「日華戲園」の女優劇も幕を閉じたのである(『順天時報』07. 11. 28)。廃止の原因も、その後の様子も全く紙上には言及されていない。

それが24年後の「女伶旧話」に、こう述べられている(劉豁公編1931『戲劇月刊』3巻12期)。「光緒末年、尤金花、玉花の姉妹二人が(天津から)北京に行った。その頃の法令で女子の舞台出演は禁止であったが、尤姉妹は東交民巷大使館敷地内に建てられた仮設小屋に、外国人の庇護の下で、数日間上演した。その折、貴族のどら息子で、この姉妹に横恋慕したものが頗る多かった。彼らは歓心を買うために大金を使い、また互いに嫉妬して大騒ぎとなった」というわけで、このことが「良俗を乱すので追放を願う」という上奏文が都察院に上申されたのである。

元々、北京で劇場を城内に設置させず、女優を禁止していたのは、満州八旗なる「貴族」の防衛兵士の墮落を招かないためだった。それが、使館界であろうが、このようなふしだらな行為を惹起したのであるから、当局も黙認できなくなったのである。そもそも、娼伶は女優と娼妓を兼業するという矛盾をはらんでいたから、こうした事態を招くことは、予測できたはずである。まして、反清朝の蜂起が各所で現れた時期である。だから、八旗の子弟を厳罰にするかと思いきや、矛先は理不尽にも娼伶に向けられた。そこで、娼伶の領家はさらなる厳罰を食らっては一大事と、さっさと金花と玉花たちを瀋陽にやって芝居させることにした。その瀋陽では、北京から来た彼女たちを争って招き、至る所、観客の歓迎を受けたと「女伶旧話」にいう。尤鑫培(尤金花)を「彼女は美貌で、椰子劇の女役の稽古を積んでいた。その演技は型に拘泥せず、かつ逸脱していない。笑みが素晴らしく欠点を補い、微笑めば媚態が横溢する」と紹介しているから、その魅力のほどが推察できる(『瀋陽鞠史』)。尤姉妹は少なからぬ演目をもっており、瀋陽は男女配演だったから、『盛京日報』に記載されている瀋陽の「満春」「会明」などの劇場で5か月におよぶ公演にも十分堪えられた。北京の「日華戲園」

の屈辱的窮状を逃れ、その美貌と魅力ある演技で、日々に人気があがって登りとなった。ときに、日本の士官学校出身・呉禄貞が瀋陽で軍事参議の任にあり、自分の誕生日に尤姉妹を招いた。同郷のよしみもあって、尤鑫培は呉に身請けされた。一方、玉花の方はどうなったかわからない。また、呉禄貞も辛亥の年（1911）に石家荘駅頭で刺殺されたので、尤鑫培もその後どうなったかは不明だと結んでいる。

『瀋陽鞠史』にはまた、「尤鑫倍は北京、天津にいた頃、遊びに来る者は高官や貴顕で、娼館の門前は（車馬が）絶え間なく、夜を徹して宴を張っていた」と述べ、瀋陽に来てからも同様であったという。娼伶に悶着はつきものだが、既述（§ VI-2）のごとく、尤姉妹こそは北京で、慈善演劇とはいえ女優劇を上演した最初の女優であった。もし専門の女優なら、北京では舞台出演はできず、生活ができない。娼伶であったからこそ、北京の娼館に逗留でき、居残って「日華戯園」にも出演できたのである。そして、この「日華戯園」の女優劇の経験が、後の女優劇隆盛へとつながるという点で、近代伝統演劇史に銘記すべき重要な出来事であったといえる。とはいえ、その娼伶という職掌が矛盾をはらみ、「日華戯園」でまたこのような不幸を招いて、上演の続行が不可能になった。さらに、翌1908年11月に光緒帝、西太后と相次いで逝去したので、その後は音曲の禁止、すなわち「国喪」に入ったこともあり、ついには民国まで女優劇は北京の人々の前から姿を消してしまったのである。

VI-6 日華戯園の歴史的意義

1907年6月からの「日華戯園」女優劇場は、①「男女各々別の席」ではあったが、「女性客」の入場が可。②「夜は8時から12時」とあって、華人地域では必須の「慈善演劇」という名目を必要としない「夜劇」の実行。③使館界という「内城」での劇場建設。そしてなによりも④「女優の商業劇場での舞台出演」が許可されていた。つまり§ IIであげた忌み日の休演以外、北京劇界4大禁令を、なんと全て打ち破っていたのである。しかも、禁演演目であった不倫劇『海潮珠』⁽³¹⁾を勸善懲惡の教訓芝居として上演していたらしい。この演目は当時の北京で、常時禁演演目として上演不可だった。華人地域の劇場だったら、これらのどの禁令に違反することも厳禁で、罰金だけではすまされず、時には劇場封鎖の処分対象にもなっていたはずだ。それがこの「日華戯園」で許されていたのは、租界のなかった北京において、表向きは日本人の興行師の経営で、なによりも使館界に位置していたからである。

この「日華戯園」は、以下3項目の禁令打破の先駆けとなった。その①女性客の入場と②夜劇の許可とは、同年秋に、「文明園」が商業劇場で認可された（図48）のであるが、園主・

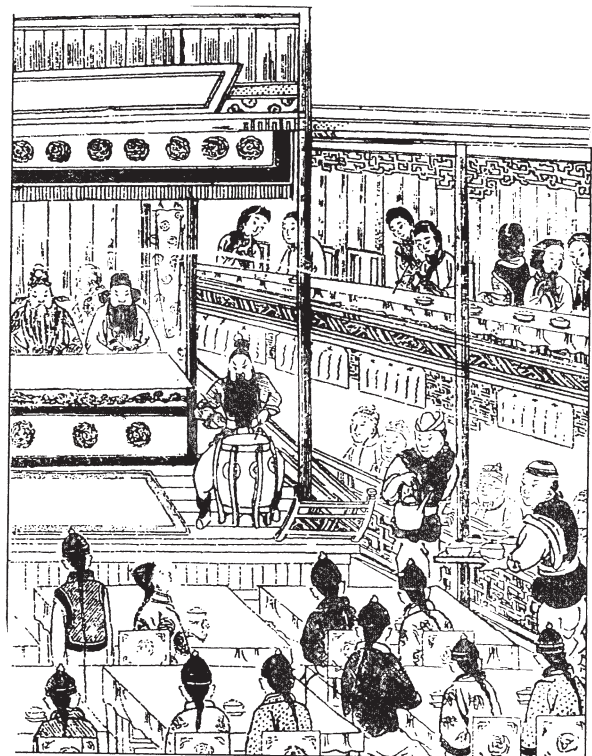


図48 女性客を2階に入れた文明園（戊申全年画報）

兪振庭が既述の肅親王 (§ II-1) と個人的に昵懇であった故の特例であった。また、東安市場の盛況を図るという名目で、翌年には「吉祥園」が建設されて、③内城にも劇場ができた。1911年の北京の人口は内城の方が約1.4倍以上も多く居住していた。だが、当局の政策で、劇場を含む遊興場は城廓の外城の南西にあって、夜間は半開きでチェックを受ける前門しか開いていなかった。だから、「文明園」の夜劇を観て帰宅するには、遠路大回りしていたのである。それが、内城の使館界に「日華戲園」が創設されたことで、帰宅が大いに楽になった。元々、北京には夜劇がなかったから、そのような面倒はなかった。それが、昼間働いている人たちは、夜劇でゆっくりと楽しめるようになったが、やはり外城からの帰宅が頭痛の種であった。それが、内城で観劇できることで、大いに助かった。「日華戲園」の先例で、「吉祥園」の後に続き、計3軒が内城に劇場増設されることになったのである。

また、女性客の入場により、淫劇上演が抑制されることになった。それまで、男優と男性客の劇場という男性だけの世界ではなくなったため、過度な淫猥な演技を控えるようになった。民国後、北京の舞台から淫劇問題がなくなった一因であろう。「日華戲園」の女性客の中には、華人地域の一般劇場での男優芝居を観ることができない娼妓が少なからずいて、芝居の演唱や演技を、実際に学びに来ていた。北京の市民はこの劇場で新しい文明の恩恵を肌で体験し、同時に当局も徐々に慣らされていた。それが、清末の北京劇界の改良の先駆けとして近代化を促し、そうした新しい気運が民国元年(1912)3月の「劇場管理規則」の制定に至って、法的に認可されるようになったのである。このように、短期間で、悲惨な結末に終わったが、「日華戲園」の果たした歴史的役割は特記すべきものであった。

むすび

演劇は全ての中国人にとって、最も身近な共通の娯楽というだけでなく、接待、親睦などの宴会、さらに一人一人の人生の折節における冠婚葬祭に必ず付随していた。中国文化の中で、上は皇帝から最下層の人間まで、全ての階級に共通の教養でもあった。だから、中国の文化を認識しようとするならば、演劇は不可欠な要素の一つであろうと思う。

本論では、中国の劇界が近代文明の利器と近代思潮の恩恵を受けながら、旧来の陋習をどのように打ち破られてきたかを、各々の租界と使館界を視座に据えながら見てきた。これらの地域は19世紀以来、中国人にとって、国恥の表れでもあった。不当に占拠され、利益を収奪される。そのような地域において、中国人はその負の空間から、その地の状況を活かし、自分たちの発展に益するものをうまく利用した。中国人の知恵である。「中国に進むものは、これを中国する」という言葉があるが、それが、演劇界においても容易に見て取れる。文中で示したように、西欧文明の利器(交通手段や電信機器)によって、演劇の活動範囲は特段に拡張した。しかも、欧米や日本の演劇界の先進的な所(劇場や舞台の構造、照明や舞台装置の活用、それに伴う廻り舞台、型にはまらない演技の採り入れ、女優の出演、女性客の入場、演劇を社会啓蒙に資する等々)を、清朝の統制下において、租界や使館界という官憲の及ばない地域で、規制を巧みに打ち破った。そして、さらに豊かな演劇文化を創り上げたのである。

漢口の「楚劇」初め、上海の「滬劇」、天津の「評劇」など、いずれも各地の下層民に愛された卑

賤な芝居が、根強く存続し、徐々に芸術的向上を成し遂げて、立派な劇種に成長した。これも、租界の存在がなければ不可能なことだった。負の状況をうまく利用した好例証である。

演劇によって、庶民啓蒙をするようにと、陳独秀は「論戯曲」で力説した。19世紀後半から、不特定多数の観客を入れる劇場が次々に増設されると、川上音二郎が「演劇は文盲の早学問なり」というごとく、無筆の民衆の教室の役割もした（東京『朝日新聞』1891.6.23）。この時期、多くの啓蒙演劇が作劇され、上演された。⁽¹⁾それが他国と異なるのは、中国では折しも清朝政府に対する革命運動の勃興とも関連したために、演劇活動は「啓蒙」「改良」だけでは社会は根本的な改良ができず、「革命」運動に、演説に続いて演劇活動が入り込んだ。それは、もちろん華人地域でははばかれ、租界が主たる上演の場であった。だが王鐘声が試みたような革命活動自体は、租界地域でも黙許されなかったのである。

本論では、とくに女優の登場、巡演、女性客など、20世紀初頭、いかに文明の利器（各地の状況を分けて、いささか歴史的事例をあげた）を利用し、さらに租界や使館界の法的緩和に乗じて、沸き上がるような演劇の近代化活動がなされたかを明らかにした。旧劇の舞台において、当時梅蘭芳に代表される女方向対抗して、伝統演劇の女優の地位を確立したことも、その一例である（明治期に、九代目市川團十郎が自分の娘に歌舞伎を踊らせたが、それは後に継承されなかった）。金月梅・劉喜奎・鮮靈芝らの女優たちが、旧劇様式で、女性の権利・自由などをテーマに、数々の現代物「時装戯」の女性主人公を演じ、啓蒙劇で人気を博したことは、特筆に値するだろう。この時期には、並行して、青年女方向・梅蘭芳の「古裝戯」が話題を呼んだ。創出した新しい衣裳で歴史劇を演ずる歌舞劇は、女優たちの「時装戯」と共に、20世紀伝統演劇の女性役の礎を築いたのである。

劇場に足繁く通っていた民衆は、劇場という異空間で、身をもって近代を体験することになる。その新文化の発信地としての劇場が、とくに繁栄した租界商業街や、最も保守的な北京での先進地区は、商業街ではなく使館界にあった。このような観点で、諸租界と使館界の演劇の具体的な変化については、これまで余り論じられてこなかったように思われる。それは、ほとんどの外国人の租界居住者が、中国の芝居に対して関心が薄かったこと。また中国の知識人も、芝居を観念的には啓蒙に役立つとしながらも、民衆のレベルに下りて、現実的な活動に参画しなかったこと。王鐘声などは例外中の例外で、ほとんどが賤視していた芝居の世界に、あえて足を踏み入れなかったからだろう。また、役者を軽んずる意識が、今日の中国の研究者にも残っているようだ。こうした傾向が、当時の記録や論著が少ない結果をもたらしているのだろう。

コロナ禍における研究機関の閉鎖といった状況下、十分に史料の確認が取れなかった点もあった。ご寛恕願いたい。ともあれ、国内だけでなく中国での資料踏査により、拙稿を起点に、さらなる議論が発展し、深まることを切に望む次第である。とりわけ租界に対する認識が浅薄なので、斧正を賜れば幸甚である。

附記：拙論を作成するにあたり、「租界の演劇」という視座を与えて下さった孫安石教授、また史料の閲覧収集にご尽力を賜った非文字資料研究センターの方々、さらに査読に当たった方からは、細かい適切なご注意を戴いた。心より鳴謝する次第である。

2022年季春

注

- (1) 拙著 2013『北京における近代伝統演劇の曙光』創文社。
- (2) 当時、南方では杭州・厦門・広州・重慶・蘇州・鎮江・九江など、北方の營口・瀋陽・長春・大連・旅順等々にも租界があったが、本稿では割愛した。なお、椰子劇に関しては、注(1)拙著の「第八章 晚清北京の椰子劇とその役者」・「第九章 主要役柄の変位と椰子劇花旦」参照。
- (3) 当時の營口は「遼東湾の營口、直隸湾の天津は汽船の出入甚だ盛んに通商の巨港たり」と、北方では天津と並ぶ巨大海港であった(永田一茂編 1903『營口明覧』青年堂、高瀬花陵(敏徳) 1904『北清見聞録』金港堂書籍株式会社、『營口案内』1906 三成組)。
- (4) 劉文峰『山陝商人与椰子戲』1996 文化芸術出版社。
- (5) 注(1)拙著の「第二章 晚清北京の劇界に対する四大禁令」参照。
- (6) 孫柏 2009.1「光緒元年の上海劇壇」『戲劇芸術』戲劇芸術社。大野美穂子 1983.9「上海における戯園の形成と発展」(『お茶の水史学』26・27 合訂本)。
- (7) 朱家潛 1985.1「清代宮中乱彈演出史料」(下)(『戯曲研究』第14輯 文化芸術出版社)。
- (8) 傅才武 2005『漢口文化娛樂業』湖北教育出版社。
- (9) 上海『時報』(1912.12.20)には、光緒25年(1899)までには「近來、娼館では京劇、椰子劇を習う」とあり、芝居のエリア演唱が娼妓の嗜みとして、客に求められていたことがわかる。
- (10) 漢口『中西報』(1910.5.21)。拙稿 2007.3「王鐘声事績二攷」『一橋社会科学』2号。
- (11) 1929年『新漢口』第二卷(『中国戯曲志』「湖北卷」1993 文化芸術出版社 附録「文献資料」所收「禁演花鼓戲及四明文戲佈告」)。
- (12) 孫玉声 1928-32「上海戯園變遷志」『戯劇月刊』大東書局。
- (13) 張古愚「上海劇場變遷紀要」中国戯曲志上海卷編輯部編 1986『上海戯曲史料薈萃』第1集。
- (14) 河北椰子史編写小組 1960「河北椰子史料集」、『中国戯曲志』「天津卷」1990 文化芸術出版社。
- (15) 馬彦祥 1936.4「清末之上海戯劇」『東方雜誌』33卷7号 商務印書館。上海『同文滬報』(1900.3.14)。寄帆「上海梨園沿革小記」(下)(『戯雜誌』1938.6.15 第一卷八期 戯社營業部出版)
- (16) もとアイススケート場を改装したもので、約36m×50mの広さがあり、舞台の高さも5.4mに達していた(熊月之 1996.6「張園：晚清上海一個公共空間研究」『檔案与史学』)。「張園」で「模範新劇」と銘打って上演演目を挙げ、王鐘声は女装して麗娟(万物博士 1910.9「支那の新演劇」『歌舞伎』123号 歌舞伎発行所)。
- (17) 吉田登志子 1997.4「京劇坤伶十三旦小史」(『日本演劇学会紀要』35卷)。
- (18) 帆足計・濱谷満雄共訳 1940『上海の歴史(上海租界發達史)』白揚社。
- (19) 蘇智亮・陳麗菲 1991『近代上海黒社会研究』(浙江人民出版社)。徐劍雄 2012『京劇与上海都市社会』上海三聯書店。司馬烈人 2001『杜月笙全伝』上 中国文史出版社。
- (20) 『魯迅日記』1961 人民出版社。『魯迅生平史料匯編』1981 天津人民出版社。
- (21) 鈴木直子 2008「汪笑儂と天津戯劇改良社」『人間文化創成科学論叢』第11卷。
- (22) 『天津誌』第八章「教育」、『天津通志・附志・租界』1996 天津社会科学院出版社。
- (23) 『浅説画報』1911年旧曆4月頃に、この画報を「代派処」として、「山西、通州、天津、南京、吉林、盛京、湖北、上海、河南、福建」に、閏6月には、「奉天(瀋陽)、張家口、九江、烟台、黒竜江、哈爾浜、正定、太谷、濟南」と(大清郵政総局)郵便で全国に発送していた。近代化の啓蒙の利器の一つであった新聞は、文語から口語体、さらに通俗化して「画報」が発刊され、全国に発送されたのである。
- (24) 米田悠公 1912「満州の芝居」『演芸俱樂部』1卷5号 博文館。
- (25) 『清史編年』第十二卷 1911.10.30 2000 中国人民大学出版社。
- (26) 1911年夏、王鐘声の革新的演劇を上演させて「人心を煽動した」と田際雲が訴えられ、上海に一時逃れた事件。実際には私寓制度(少年を酒席に侍らせる色子茶屋)廃止を積極的に主張していた田際雲に対する反対勢力の策謀だという。

- (27) 上掲『北支!!天津事情』第四章「政治」第四節(外国居留地と在支領事裁判権)には「之れを捕へ取調の上其罪状を明記したる送致書と共に支那官憲に引渡し」とある。
- (28) 『革命人物誌』第一集に『党史匯編』「党史会蔵・王鐘声」1969 中央文物供応社。
- (29) 「戯劇家参加辛亥革命の幾件事」『戯劇報』1961.9 中国戯劇出版社。
- (30) 李九経は奸臣に誹謗中傷されて失脚し、娘の素萍と息子の鳳鳴を遺して死ぬ。素萍は売られて妓女になり、陳三両と名乗る。娼館で陳魁と知り合い、恋仲となって私財を渡して受験させる。遣り手が陳三両をむりやり金持ちの妾に売る手はずをつけて金を受け取っていた。陳三両は、肯んじず自尽しようとする、その金持ちは三両が私財をかすめ取ったと訴える。賄賂をもらっていた県令は陳三両を罪人とするが、三両が自分の生い立ちを聞き、県令が兄の李鳳鳴だとわかる。そこにかつての恋仲の陳魁が巡察に来て、李鳳鳴を処刑しようとしたが、陳三両のはからいで助かるという話。
- (31) 齊の荘公が宰相の妻と私通しているのを知って、宰相が荘公と妻を刺殺する話。

掲載図版出典一覧

- 図1 (野外舞台)『唐土名勝図会』1981 中文出版社
- 図2 (水辺の舞台)『中国大百科全書(戯曲・曲芸)』1983 中国大百科全書出版社
- 図3 (屋敷内の芝居)『図画新聞』2003 全国図書館文献縮微複製中心
- 図4 (茶園)『時事報図画雑俎』2003 全国図書館文献縮微複製中心
- 図5 (汽船・汽車)『戊申全年画報』2003 全国図書館文献縮微複製中心
- 図6 (北方各地の位置図) 筆者作成
- 図7 (全晋会館) 筆者撮影
- 図8 (往事の囃子方の位置)『点石齋画報』1983 広東人民出版社
- 図9 (天津の丹桂園など2階にも男性客がいた)『醒俗画報』2005 天津人民出版社
- 図10 (広和楼旧式観客席)『劇学月刊』1928-1929 天一出版社
- 図11 (女性客を見る男たち)『戊申全年画報』2003 全国図書館文献縮微複製中心
- 図12 (赤い服を警告される女性)『醒俗画報』2005 天津人民出版社
- 図13 (上海「新舞台」の国喪休演告示)『図画新聞』2003 全国図書館文献縮微複製中心
- 図14 (忌辰休演の新聞広告) 天津『大公報』
- 図15 (漢口各国の租界の位置図)『中国的租界』2004 上海古籍出版社
- 図16 (京漢鉄道の始発漢口の大智門駅)『大武漢旧影』1999 湖北人民出版社
- 図17 (営口の男女共用の楽屋)『点石齋画報』1983 広東人民出版社
- 図18 (王克琴)『梨園影事』1974 伝記文學出版社
- 図19 (『秋瑾』の上演図)『民権画報』1912 民権報館
- 図20 (劇場内の電灯照明)『図画日報』1999 上海古籍出版社
- 図21 (上海丹桂園の内部)『点石齋画報』1983 広東人民出版社
- 図22 (上海「新舞台」のフットライト)『図画日報』1999 上海古籍出版社
- 図23 (上海「新舞台」の舞台と客席)『時事報図画旬報』2003 全国図書館文献縮微複製中心
- 図24 (娼館で梆子劇の主伴奏楽器・板胡をもつ娼妓)『図画日報』1999 上海古籍出版社
- 図25 (共同租界の劇場街道路位置図)『老上海地図』2001 上海画報出版社
- 図26 (近年の蘭心大戲院) 筆者撮影
- 図27 (終演後の記念撮影)『月月小説』上海楽群書局
- 図28 (灘簧芸人の逮捕)『戊申全年画報』2003 全国図書館文献縮微複製中心
- 図29 (「新舞台」の階上女性客席)『図画日報』1999 上海古籍出版社
- 図30 (群仙茶園)『図画日報』1999 上海古籍出版社
- 図31 (張園)『図画日報』1999 上海古籍出版社

- 図 32 (天津の各国租界の位置図) 西村正邦 1999 『天津・租界八史略』 エイワ印刷
- 図 33 (劉喜奎) 『近代天津図志』 2004 天津古籍出版社
- 図 34 (下天仙の入り口) 『天津老戯園』 2005 天津人民出版社
- 図 35 (英敏之の丹桂園における演説) 1907 『人鏡画報』 天津人鏡画報社
- 図 36 (天津移風楽会の旗印と上演舞台) 『醒俗画報』 2005 天津人民出版社
- 図 37 (天津の路面電車) 『津沽旧影・老照片』 1998 天津古籍出版社
- 図 38 (領家の虐待) 『図画日報』 1999 上海古籍出版社
- 図 39 (少女に娼妓より女優を勧める) 『人鏡画報』 1907 人鏡画報社
- 図 40 (娼妓の募金演説) 『浅説画報』 2003 全国図書館文献縮微複製中心
- 図 41 (両者が配演した『恨海』の広告) 天津 『大公報』
- 図 42 (街頭のポスター) 『人鏡画報』 1907 人鏡画報社
- 図 43 (金月梅) 『北洋画報』 1926 書目文献出版社
- 図 44 (王鐘声) 『新劇雑誌』 1914 上海新劇雑誌社、(彼の女装) 『中国話劇運動五十年史料集』 (1) 1958 中国戯劇出版社
- 図 45 (王鐘声逮捕と尋問) 『浅説画報』 2003 全国図書館文献縮微複製中心
- 図 46 (東交民巷の位置) 白井武夫 『北京追想』 1981 東方書店
- 図 47 (使館界地図) 同上 『北京追想』
- 図 48 (女性客を2階に入れた文明園) 『戊申全年画報』 2003 全国図書館文献縮微複製中心