

近代中国の女優—日本近代の女優と比較して

張 雯

I 章：はじめに
II 章：中国と日本の「演劇」と「女優」
III 章：演劇改良運動と女優
IV 章：上海の坤劇と女優
V 章：日本の女優と中国の女優
VI 章：おわりに

キーワード：近代中国と日本、演劇、女優

はじめに

近年来、女性史研究が盛んとなる一方で、中国の「女優」についての研究はまだ非常に少ない。女優は中国伝統演劇の発展にしたがって成長したものであり、その活躍は演劇史の中でたびたび触れられてきた¹。また、譚帆の『優伶史』²は民俗学の立場から、孫崇涛・徐宏図の『戲曲優伶史』³は戲曲史の立場から、女優について言及するが、いずれも概説であって女優に焦点をあてたものではない。女優を扱った研究としては、観劇する観衆たちの目線から立ち、観衆の要望や評価から女優を描き出す田村容子

の「清末民初の上海における坤劇——『申報』劇評に見る変遷」や、女優一座の「坤劇」を取り上げる吉田良和の「民国初期の北京における坤劇の研究」などがある⁴。しかしこれらは、ジェンダー学や演劇史の角度から研究したものであり、女性史の角度から女優を研究したものではない。

女優が主たる研究対象となりにくい第一の原因は、史料の少なさ、零細さにある。古代の「女楽」⁵の時代から近代の女優まで、芸能に携わる女性たちに関する記述は、そのほとんどが「娼妓」に関するもので占められている。前近代において「娼」と「優」は截然と区別することができず、「娼」は「優」を、「優」は「娼」を兼ねるのが普通であった。さらに、清朝は女優に規制を加えたため⁶、女優の姿が歴史の表舞台から消えてしまい、我々が女優の様相を解明することはより一層難しくなった。したがって、清末以前の時期において女優のみを取り出して論じることが、困難でもあり、またあまり意味のないことでもある。

¹ 一般的な中国演劇史の著作では、唐代の参军戲の女優、宋代の教坊女優、元代の雜劇女優、明清時代の「家班女楽」と娼妓演劇が記されている。

² 譚帆著『優伶史』（上海文芸出版社、一九九五年）。

³ 孫崇涛、徐宏図著『戲曲優伶史』（文化芸術出版社、一九九五年）。

⁴ 例えば、田村容子の「清末民初の上海における坤劇——『申報』劇評に見る変遷」（『中国21』二十、二〇〇四年八月）、「港からきた「女優」——民国初期の北京における「坤劇」について」（『海港都市研究』一、

二〇〇六年三月）。吉川良和の「民国初期の北京における坤劇の研究」（『東洋文化研究所紀要』八十二冊、一九八〇年三月）。

⁵ 『管子』・經重甲「昔者桀之時、女楽三万人、端噪晨樂、聞於三衢、是無不服文綉衣裳者」。

⁶ 『元明清三代禁毀小説戲曲史料』、清世祖朝、禁止戲女進城「雖禁止女戲、今戲女有坐車進城游唱者、名雖戲女、乃與妓女相同、不肖官員人等迷戀、以致罄其產業、亦未可定、應禁止進城、如違、進城被獲者、照妓女進城例處分」。孫丹書（清）『定例成案合鈔』二十五卷、犯姦。

女優をめぐる状況は、清朝末期に大きく変化する。この時期に「優」は「娼」からの独立へと向かうその第一歩を踏み出したのである。一九〇〇年以後に活躍した伝統演劇の女優たちは、娼妓との繋がりがまだ深いものの、女優として舞台に立ち、女優として振る舞うようになった。女優というジャンルが独立したことは、中国演劇史上のみならず⁷、女性史の上でも、大きな出来事であった。

一方、隣国の日本では、ほぼ同じ時期に、演劇改良運動が起こり、その中から女優が誕生した。彼女たちにはそれまでの「女役者」や「女芸人」と異なる、「女優」という新しい名称が与えられた。日本の女優と中国の女優はほぼ同じ時期に誕生したが、両国の歴史的背景や社会的要素の違いから、それぞれ異なる特徴を有し、異なる方向に歩むことになった。こうした状況をふまえ、本稿では、中国における女優の誕生と発展を跡付けつつ、日本との比較を通じて、中国の女優の特徴を明らかにしたい。

なお、中国の女優が本格的に登場したのは、一九〇〇年以後であることから、記述の重点を二十世紀初期の二十年間に置くこととする。また、本稿でいう「近代女優」とは、この時期に現れた、「娼」から分離したプロ女優を指す。中国の場合、この時期に登場した女優のほとんどが伝統演劇——京劇と梆子劇⁸の女優であり、近代女優の先駆者として一九四九年まで活躍を続けた。

一 中国と日本の「演劇」と「女優」

よく言われるように、中国の近代と日本の近代には、全く対照的なイメージが伴う。

中国の近代は、旧制度の解体と新制度の建設をめぐって、苦しい陣痛の中にあった。一方、隣国の日本は、同じような危機に陥る前に、自ら上からの改革を行い、明治維新を通して、順調に近代資本主義の道を進み、積極的に西洋の要素を取り入れた。このように対照的な環境のもとにあった両国の演劇は、激動する国家情勢に伴い、互いに影響を与えつつも独自の道を進むことになる。したがって、「演劇」や「女優」という言葉・概念は伝統的な意味でも、そして近代的な意味でも、その内実の違いが見られる。まずこの点を整理しておきたい。

『日本国語大辞典』は「演劇」という言葉を「俳優が舞台の上で、脚本に従って、体の動きと言葉を通して表現する芸術」と定義している。一方、この意味に当てはまる中国語と言えば、「戲劇」⁹にはかならない。中国の伝統芸能として、「戲劇」は長い歴史を持ち、そして時代の流れに従って、多種多様な形式を生み出した。さらに近現代の様々な改良運動によって、「戲劇」には文明戯、話劇、舞踊劇、歌劇などの新形式が続々と加えられた。近代日本においても歌舞伎などの伝統芸能に加えて、ヨーロッパ流の新派劇、新劇や宝塚少女歌劇などが新たに「演劇」の範疇に加わった。内実には違いがあるが、本稿では便宜的に中国の場合でも「演劇」という言葉を用いる。

⁷ 徐慕雲著『中国戲劇史』（上海世界書局、一九三八年）の「坤伶」の節に、「近年坤旦人材輩出、芸術亦儼然足以抗衡男角、声誉乃蒸蒸日上、一洗往昔社會鄙視坤角之旧觀念」という記述がある。

⁸ 京劇は乾隆末期四大徽班が入京した後、昆劇、秦腔などの戯種の特徴を吸収して形成した戯曲劇種の一つである。梆子は秦腔の俗称であり、山西省と陝西省及びその周辺に流行る戯曲劇種の一つであり、現在は「河

北梆子」という正式名称がある。清朝晩期からは、昆劇が衰退し、京劇と梆子劇が全国的に流行するようになった。

⁹ 「戲劇」とは、日本語の「演劇」と同じ意味を持つ芸術形式である。ただし、昔は「戯曲」、つまり中国伝統演劇だけを指していたが、現在は伝統演劇以外の話劇、オペラなども含めるようになった。

中国の演劇は、唐代の原型から、宋代の形成期、元、明代の成熟期を経て、清朝に最盛期を迎えた。当初は弋腔と昆曲¹⁰が主な劇種であったが、乾隆五十五（一七九〇）年に四大徽班¹¹が入京したあと、安徽や江蘇の一部に流行していた演劇が徐々に主流になった。これが後に一世を風靡する京劇の前身である。これを京劇の起源とするならば、清末まではわずかに百年余りの歴史である。清朝歴代の皇帝は非常に演劇を好んだが、清末の西太后時代には、演劇への熱狂が頂点に達した。京劇とそれに次ぐ人気の梆子劇が北京を始めとして、各省の都市を通じて、全国的に流行した。俳優と観客の人数が圧倒的優勢を占める、この二種類の演劇から女優が生まれたのは当然の成り行きであった。

日本の伝統的演劇である歌舞伎は、江戸初期の慶長八年（一六〇三）に、阿国が京都で歌舞伎踊りを演じたことに始まり、すでに三百年ほどの歴史を有していた。上流社会の娯楽で、古い歴史を持つ能や狂言と比べて、新興の歌舞伎は庶民向けの芸能であった。阿国の成功につれて、女歌舞伎はその後二十年あまり、寛永六年（一六二九）の禁令¹²が出されるまで盛んであった。

女優という言葉の意味も、中国と日本では大きく異なっている。

中国では、女優という呼称がいつから使われるようになったか正確には確認できない。唐代

の『因話録』¹³に「肅宗宴於宮中、女優有弄假官戲、其緑衣秉簡者、謂之參軍椿」という記述があり、少なくとも唐代にはすでに女優という言葉が使われていたことがわかる。女優のほかに、「女楽」、「女伶」、「女戲子」などの呼称があり、これらはみな演じることを職業とする女性のことを指す。歴代文学作品の中に、こうした女性に関する記述は枚挙にいとまなく、中国人にとって女優という言葉は決して目新しいものではなかった。

女優は中国の歴史の中に、いろいろな形で存在していた。娼妓との同一性があまりに強いので、古くから賤民のカテゴリーに入れられ、社会の下層階級に属した。清朝の統治者は、都市での女優の興行を厳しく禁じていたため、その姿は長い間、社会の表舞台から消えていた。近代になって、女優が新しい勢力として興起したことは、戯曲史において無視できない出来事であった。辻聴花¹⁴は「清朝に於いて、女優の再興するやうになった起源は、今から約三十年ばかり以前、即ち光緒の一四五年頃、天津に始めて起り、それからだんだんと、上海に行き……」¹⁵と記したが、現在の研究では、同治年間に上海で現れた「髦兒戲」こそが近代女優の始まりであるとするのが通説である。辻がこのように考えたのは、彼が長年北京に滞在して、上海演劇界の状況をよく知らなかったこともあろうが、「髦兒戲」のような生半可な演技

¹⁰ 弋腔、弋陽腔のことであり、「花部」の代表的な戯曲劇種である。昆曲は、江蘇昆山に起源した戯曲であり、「雅部」の代表的な戯曲劇種である。四大徽班が入京する以前における「花部」と「雅部」の競争は、中国演劇史に通説となっている。

¹¹ 「四大徽班」とは、三慶班、四喜班、和春班、春台班のことを指す。乾隆帝の五十五歳の誕生日を祝うために、三慶班が最初に京師に入った。それから、他の三班も相次いで入京し、演劇舞台の主役となった。

¹² 「十月、女舞、女歌舞伎等御制禁（此時女浄りも制禁さる）。十月廿三日、島田弾正殿達。一、此頃府下に於て女歌舞伎惣踊等致候義堅御制禁申達候に付、以来相止可申事、但三人限り組合申間敷事、女舞并おど

り等の中へ男兒打交り候事、是亦相止可申事」。伊原敏郎『歌舞伎年表』（岩波書店、1956～1963年）、寛永六年の条、十月。

¹³ 趙璘（唐）『因話録』（上海古籍出版社、一九七九年）。

¹⁴ 辻聴花、名は武雄、剣堂と号し、一に聴花ともいって、中国劇の評論家である。彼は1912年に『順天日報』の記者となり、中国戯曲の評論を書き続けた。1920年、彼の代表作『支那芝居』が正式に出版されて、現在でも中国戯曲史に於いて重要な地位を占めている。1931年、北京で亡くなった。

¹⁵ 辻聴花著『支那芝居』（大空社、二〇〇〇年）、上册、五今代、ト女優、四四ページ。

では、まだまだ女優とは言えないと考えていたのかもしれない。「瀛仙」なる人物が「女伶之発達」は「名伶之産著、燕京為佳。女伶之産著、津沽為多」¹⁶というように、天津が女優を輩出した地であったことは間違いない。「瀛仙」は同じ文章の中で郭少娥、翁梅倩、陳長庚、金玉梅、花四宝、林黛玉、林鳳仙等の上海で活躍した女優を挙げるほか、恩曉峰、小蘭英、趙紫雲、王克琴、杜雲卿等の津沽地域の女優を褒め称えている。

二十世紀に入ると、女優の存在はますます目立つものになった。スターのように注目される女優が続出し、女優一座、つまり「坤劇」は以後の十数年間に大いに人気を博した。「坤劇」が上海という都市の境界を越えて、北京へと広がり、そこで興起してまた禁止される過程については、すでに先行研究¹⁷があるので、ここでは贅言しない。

女優にとって、人気が出るかどうかは一番肝心な点である。名女優になれば、各戲園や劇場からの出演依頼が殺到し、自分で仕事を選べるばかりか、出演料を交渉することさえできるようになる。また女優は一人一人の演技スタイルが違うので、各地の観客の好みによって、人気に差がでることがあった。上海で無名の女優が、天津に行くと直ちに爆発的な人気を博したというようなことが時々あったので、女優たちもなるべく多くの場所を回って、奮起の機会をつか

もうとした。こうして仕事の性質上、女優たちはたえず流動していたので、一概に地域をもって女優を論じることはいできない。

同時代の日本の「女優」は、まったく違った内実を持っていた。日本の芸能史を振り返ると、実は女性の姿は決して珍しいものではなかった。傀儡女、遊女、白拍子女、曲舞女など、古代・中世の芸能はむしろ女性が優勢の世界であった¹⁸。それが遊女の演じる女歌舞伎が江戸幕府によって禁じられたため、それ以降、明治維新に至るまでの約二百四十年間、女性は演劇史上から姿を消すこととなった。この現象は清代の状況と驚くほど似ている。明治になっても、かの有名な歌舞伎女優市川九女八¹⁹は、「女役者」とは呼ばれても、「女優」と呼ばれることはなかった。日本で女優という言葉が定着したのは明治二十年代後半とされている。結局「日本第一号の女優」は歌舞伎界からは出てこず、その称号は川上貞奴²⁰に冠せられることになった。川上貞奴はデビュー当初から、「新派劇」²¹の女優であり、日本の伝統演劇の基礎を持たず、その訓練を受けたこともない。彼女に続いて出てきた名女優たち、森律子、松井須磨子なども皆「新派劇」の女優である。

一方中国では、千年以上の歴史を持つ「女優」という呼び名は、一九四九年以後、「女伶」、「坤伶」などとともに、「女演員」という新たな名称に取って代わられた。「優」や「伶」の文

¹⁶ 瀛仙「女伶之発達」、『申報』、一九一二年九月十二日（壬子八月初二日）。

¹⁷ 近代南方の女性演劇と女優について、拙稿「近代上海における坤劇と女優」（『東洋史研究』第六十八巻第二号、二〇〇九年九月）を参照。

¹⁸ 脇田晴子著『女性芸能の源流——傀儡子・曲舞・白拍子』（角川書店、二〇〇一年）を参照。

¹⁹ 市川九女八（一八四六～一九一三）、前名は市川糸八。明治六年に岩井半四郎の門弟となる。その後、市川宗家の門に入るが、旅芝居「勸進帳」を演じて破門され、許されてから再び九女八とし、当時劇界の頭領であった市川團十郎の団洲を取って、「女団洲」と称される

程の人気を得た。新派や文士劇にも多く出演。女役者について、榎本滋民の「つなぎ役の悲哀」（『演劇界』臨時増刊、昭和五十七年）を参照。

²⁰ 川上貞奴（一八七二～一九四六）、「日本第一号の女優」と呼ばれる女性である。芸妓出身であり、書生芝居をしていた川上音二郎と結婚した。一八九九年に、アメリカ・サンフランシスコで初舞台を行い、日本初の女優となった。一九〇八年、後進女優を育成するため、夫と共に帝国養成所を創立した。

²¹ 新派劇とは、旧派劇である歌舞伎に対する称呼であり、壮士芝居から始まった日本演劇のことである。後に起こった「新劇」と比べれば、歌舞伎のほうに近い。

字は俳優を見下す差別的意味合いを帯びているため、その使用が放棄されたのである。一方、日本では、女優という言葉が現在に至るまで使い続けられている。中国で「旧」の象徴であった女優は、日本では「新」のイメージを付与されていた。図1で示したように、明治時代に雨後の竹の子のように現れてきた日本の女優は、同時代に活躍し始めた中国の演劇女優たちと、まったく違う領域の産物であった。

図1

	日本	中国
新（派）劇	女優	
伝統演劇	女役者	女優

近代中国の女優は、長期にわたる抑圧を経て、伝統演劇の内部から芽生えてきたものである。しかも最初は、演劇界に認められない「辺縁」の立場から、徐々に演劇界に受け入れられていった。女優は下層の庶民から上層へと、のちに燎原の火のごとく演劇界を席捲することになるが、これは「髦児戯」の段階では誰も予想できなかったであろう。中国と同じぐらい長い間、統治者に封印されてきた日本の女優は、ほぼ同じ時点で活躍をはじめたが、それは庶民たちの求めに応じて生まれてきたものではない。中国とは逆に、新しい統治者の意思に強く影響されて、上から下へと推し広められた傾向がある。日本の女優の興起は、演劇改良運動に深く関わっており、この改良運動は中国の演劇にも影響を及ぼすことになる。演劇改良運動をめぐるこの連鎖のなかに、中国と日本の近代女優をむすぶ接点が見いだせるであろうか。章を改め

て検討したい。

二 演劇改良運動と女優

まず日本の演劇改良運動を見てみよう。

「演劇改良運動」とは、明治時代に歌舞伎を近代社会にふさわしい内容のものに改めようとして提唱された運動である。日本は明治時代に入って、積極的に西洋文明を移入しようと試み、演劇もその対象の一つとなった。歌舞伎史の研究によると、歌舞伎文化は明治初期にすでに爛熟頹廃期を迎えていたとされ²²、そこに新しい萌芽が求められたのは不思議なことではない。当時の歌舞伎は唯一の大衆劇でもあり、庶民の趣味や生活の上に成立したものである。新政府は演劇を文明開化のため、庶民教化のため、そして欧米先進国への外交的体面を向上させるために役立たせようとし、そのことが新演劇改良の理念に現れていた²³。もちろん、政府の提唱のほかに、西欧および世界各国の演劇を紹介する本が次々と翻訳され、また留学生が書いた観劇感想文が紹介されたことも、改良運動に拍車をかけた。明治十九（一八八六）年に創設された演劇改良会²⁴は、西欧演劇の摂取を高唱して、一時、改良運動の主力となった。この改良会のメンバーには、井上馨、伊藤博文、西園寺公望など錚々たる政治家が含まれていた。

一連の改良活動の中では、女優と男女合同改良演劇の導入が一つの重要なテーマとなった。前述のように、中国の演劇と同じく、それまでの歌舞伎では男性が女形を演じ、女優は使われていなかった。演劇改良会が発足する前後、女優論が提起されたが、これに否定的な意見も根

²² 河竹俊繁著『日本演劇全史』（岩波書店、昭和三十四年）を参照。

²³ 小櫃万津男著『日本新劇理念史』（白水社、一九八八年）、明治前期篇を参照。

²⁴ 明治十九（一八八六）年、末松謙澄の主催で演劇改良

会が発足していた。政治界からは伊藤博文、井上馨、財政界からは渋沢栄一、三井養之助、学术界からは福地桜痴、依田学海らが参加していた。この改良会は、文明国の上流階級が見るに相応しい演劇を主張し、女優の出演、劇場の革新などを唱えた。

強かった。女形は日本特有の精技として保有すべきだという主張がある一方、現実として歌舞伎役者に配するに足る女優は存在しないという説もあった²⁵。男女の俳優の共演に対し、風俗を乱すとの懸念は、その実現を阻む主たる要因であった。しかし明治二十四（一八九一）年、済美館において、「男女合同改良演劇」なるものが旗揚げされ、ここに千歳米坂が正式に登場した²⁶。警視庁はこれに対して黙認の態度を取った²⁷。

近代日本の女優は、演劇改良運動と密接に結びついていた。古い歌舞伎への改良意識がなければ、女優の誕生は何十年も先に伸ばされたかもしれない。また、西洋文化の強大な影響がなければ、女優の登場も順調には実現しなかったであろう。川上貞奴が創立した帝国女優養成所²⁸を卒業した森律子、河村菊枝などの女優たちは、いずれも「新派劇」の女優として、舞台上ったのである。

次に、中国の演劇の状況を見てみよう。中国の「戲劇改良運動」は日本よりかなり遅れていた。一九〇二年に梁啓超が『新小説』に発表した「小説興群治之關係」は、演劇の改良を求める意見を提出したもので、改良運動の先駆けとされる。翌年、蔡元培、陳去病が編集した『俄

事警聞』に「告優」²⁹という社説が発表されて、俳優たちの決起を呼びかけた。続いて一九〇四年に、陳去病と汪笑儂が上海で中国史上初の演劇雑誌『二十世紀大舞台』³⁰を創刊し、全面的な演劇改良を彼の推進する姿勢を見せていた。これら先駆者たちの理論の中、梁啓超の文章は、日本滞在中に書かれたものであり、日本の演劇改良運動に影響された可能性がある。

この時期の「戲劇改良」の主張はまた、俳優の立場に立って、社会を改革しようとしたものではない。「告優」の著者は、俳優に対して、自分の社会的立場と役割を正しく認識しなければならないという勧告を発し、次のように言う。「このような大きな禍を救うために、中国人の一人一人がみなロシアに抵抗する方法を考えなければならない。ただ、どのように新聞を発行し、宣伝ビラを配り、演説を行ってみても、やはり行き届かないところがたくさんあって、見られない人、聴きたくない人がたくさんいる。いまこそ君たちのやり方を使わなければならない。君たちがいったん新劇を創作すれば、すぐに同業者のあいだに広まって、幾日もたたずしてあちこちでその新劇が見られるようになる。……君たちはこのような功勞を持つ以上、もう他人たちからの輕蔑を心配しなくても

²⁵ 女優の起用と女形の廃止の論理について、前掲小櫃万津男書、続明治中期篇第二章第二十節の「女優論」に詳しくまとめられている。また池内靖子「『女優』と日本の近代：主体・身体・まなざし——松井須磨子を中心に——」（『立命館国際研究』、12（3）、二〇〇〇年三月）と、榎本滋民「女形演技と女優演技——日本近代演劇史の病理——」（『国学院雑誌』、85（11）、一九八四年十一月）の研究がある。

²⁶ 明治二十四（一八九一）年十一月五日、浅草公園、済美館（旧吾妻座）に於いて「男女合同改良演劇」というものが上演された。千歳米坂が主演女優であった。

²⁷ 明治二十三（一八九〇）年八月二日付で発布した「劇場取締規則」には、男女共演許可の条が存在しないが、二十三日に東京府下の各劇場に達した「訓令」に、「規則上別に制禁もなく欧州各国に於ては男女混合の例も

あれば将来混合興業の場合に於ては不問に附すべき筈なれば、此旨心得べしとのこと夫々へ訓令したりといふ」とあった（『毎日新聞』、第五九一八号「男優女優の混合」）。

²⁸ 日本最初の俳優学校と言われる帝国女優養成所が、明治四十一年（一九〇八）年九月十五日に十数人の生徒を擁して授業開始された。だが、直ちに経営難に陥ってわずか十ヶ月足らずに川上夫婦に投げ出された。後は、帝劇が引き受けて、「帝国劇場付属芸芸学校」と改称し、授業を継続した。田中栄三編『明治大正新劇史史料』（演劇出版社、一九六四年）を参照。

²⁹ 『俄事警聞』、一九〇四年一月十七日、第三十四号。

³⁰ 中国史上初の演劇雑誌であり、一九〇四年九月に北京で創刊された。ただし第二期発行した後、清朝政府に閉鎖された。

いいだろう。」³¹これは義和団事変に乗じてロシアが中国東北部を占領し続けているという時局を案じて、俳優の宣伝作用を借りようとしたにすぎない。「救国」を宣伝する演劇をつくるだけで、俳優の社会的地位を向上させようとするのは、あまりに浅はかな考えである。ほかの知識人たちが書いた演劇改良論³²も大同小異で、みな俳優の社会に対する教化の機能を強調した。このような呼びかけは、当時において積極的な意味を持ったに違いないが、庶民が主体である観客の耳に届いたかどうかは、疑わしい。

中国の演劇改良運動は、脚本の改良に重点を置いていた。何百年にわたって演じられてきた古い演目と、その中に含まれる「忠君」「仁義」などの主旨を避け、時事と関わるテーマに変えるのは、当時の風潮であった。また、固定化した服装や舞台装置にかわって、新式の服や舞台装置を使う新式演劇も一時流行した。さらに、「話劇」の前身と見られる「文明戯」³³が誕生した。中国で最初の文明戯を演じる団体「春柳社」³⁴が東京で設立されたのは一九〇六（明治三十九）年のことであり、留日学生を中心とする「新劇同志会」³⁵ものちに活躍した。いずれも上海で発起されたのは興味深い。

中国の演劇改良運動の中で、女優はどのよう

に位置づけられていたのか。前述のように、日本と違って、改良運動が起こる前に、上海などの都市では「髦児戯」のような女優たちが活躍していた。この時期の女優は、その多くが娼妓の出身であった。前出の林黛玉、杜雲卿らはみな名妓であり、特に林黛玉は上海娼妓界の「四大金剛」の一人でもあった³⁶。これは、日本の川上貞奴や千歳米坂が芸妓出身であったのと似通った状況であった。ここから、女優育成のシステムが形成されていない発展の初期段階においては、芸能の基礎を持つ女性が女優の先駆者となる傾向があり、中国においても日本においても娼妓・芸妓がその役割を担った点で共通していた。庚子（一九〇〇年）の乱以降、北方の俳優たちは戦乱を避けるため、次から次へと上海に入り、上海の演劇界に刺激を与えた。北京などの名優と較べて、女優の演劇は技芸がまだまだ成熟していなかったが、一部の優秀な女優たちは観客に歓迎されて頭角を現した。

さらに、伝統演劇の内部から改良を図る動きが起こる。これを「文明戯」に対し、「新劇」という。この方面では、女優金月梅が、実物の舞台道具や北京なまりの台詞を通して、爆発的な人気を博し、「改良」と結びついた唯一の女優となった³⁷。しかし、その「改良」は表面的

³¹ 「要救這一場大禍、只有叫中国人個箇都想拒俄的法子。但無論怎樣的辦報、發伝單、演説、総有許多地方行不到、有許多人不会看、有許多人不愿聽、這時要用着你們的手段了。你們編出一套新戲、同行中就都伝開了、不多幾天各処要看到這個戲了……你們既然有這個功劳、還怕別人看輕你們麼」。前掲『俄事警聞、社説「告優」。

³² 三愛（陳独秀）の「論戯曲」や柳亜子の「二十世紀大舞台發刊辞」や陳去病の「論戯劇之有益」などの文章が挙げられる。

³³ 徐慕雲は、近代中国の演劇改革を「新劇」と「文明戯」の二種類に分けることにした。「新劇」は、汪笑儂らが伝統演劇の内部から革新を図って改編した戯曲を指す。「文明戯」は、留日学生から初め、日本と西洋の新式演劇を真似する演劇を指す。「文明戯」は一九〇七年に発起されてから、一九一七年の衰退に至って、約十年ほどの活躍は改良運動の経緯を物語る。その後、変質して現在の「話劇」まで形成した。

³⁴ 明治三十九（一九〇六）年、李叔同と曾延年の二人を中心にして、文学芸術の革新を目指す留学生団体——春柳社が東京で結成された。このことは中国話劇運動の口火を切ることになった。

³⁵ 一九一二年に留日学生の陸鏡若が上海で「新劇同志会」を成立した。後に呉我尊、欧陽予倩等も参加するようになった。同志会は西洋の脚本を使うことが多く、春柳社との共演も多かった。一九一五年に陸鏡若の逝去によって解散された。

³⁶ 古代の娼妓が女優を兼ねることのように、近代女優が娼妓を兼ねることもずっと存在していた。民国初期に、田際雲は女優が娼妓業を兼ねることの廃止を請願したことから窺える。また波多野乾一原著、鹿原学人編訳、洪珍白校対『京劇二百年之歴史』（北京東方時報館、一九二六年）、二六〇ページを参照。

³⁷ 前掲徐慕雲書、第十一章話劇、一新劇與文明戯、百二十三ページ。

な演出形式の変化にとどまり、根本的に「伝統」という枠を変えるものではなかったため、個人的にヒットしただけで、女優業に対する貢献はほとんどなかった。一方、留日学生がリードした「文明戯」のほうは、本来女優はいなかった。その発展に伴って、一九一四年頃には女性の新劇団が出現し、男女共演を看板に掲げる劇団すら現れた³⁸。しかしその後二年ほどで文明戯は完全に衰退し、文明戯の女優たちも無名のまま歴史から消えさった。このように、中国の演劇改良運動から生まれた「新劇」と「文明戯」は、いずれも女優という職業に大きな影響を与えることなく終わった。一九一七年ころ演劇改良運動の象徴でもある「文明戯」は衰退するが、ちょうど同じ時期に伝統演劇界のなかで、女優が最盛期を迎えてきたのである。この間、伝統演劇の女優たちは、改良運動の騒動に関わらず、それなりのリズムで女優ブームを迎える。

演劇改良運動を通じて、日中両国の女優は、異なる運命に見舞われた。まず、改良運動の社会環境を見れば、周知のように国全体は、それぞれ「上昇」と「下降」の途中にあった。同じ芸能であり、改良の目的と方法も同じであったとしても、その効果は必ずしも同じものとはならない。日本の演劇改良会は当時の有力な政治家や文人を含み、その錚々たる顔ぶれからは、その影響力の大きさを窺うことができる。しかも、改良の目的は、単純な芸術面の革新や精神面の充実することに留まらず、本質的には当時の社会変革の目的と一致するものであった。し

たがって演劇改良の意義は、新しい演劇形式の創造にあるほかに、西洋文化を演劇界に移入して、そして演劇を改革の担い手とさせることにもあった。結果的に、古い歌舞伎には女優の活躍を実現できなかったが、改良運動を通して様々な種類の演劇の中から舞台女優が生まれ、着実な成長を遂げた。これは演劇改良運動の一つの功績と言えるだろう。日本とは対照的に、中国の演劇改良運動は最初から確固たる性格を持たなかった。前述したように、演劇改良を提唱する人の中で、論理的な指導者は思想家と文人が殆どであり、実践者は有名な俳優に限られた。どちらも実際の政治や経済において権力を有する者はいなかった。逆に清末民初の権力者たちの間では、伝統演劇特に京劇を愛好する者が多く、演劇改良に理解を示す者はほとんどいなかった³⁹。つまり中国の演劇改良運動は、統治者の支持もなく、庶民層の理解もなく、ごく一部の知識人や俳優による基礎の薄弱な運動でしかなかった。一方、留日学生たちが発起した「文明戯」運動は、完全に日本演劇改良運動の影響を受けた、日本を模倣した形跡が極めて濃厚なものである。彼らは当時の日本と中国の状況の相違を無視して、あまりに急進的な方法を選ったため、中国の状況に適さなかったばかりではなく、辛亥革命を経て目標を失ってしまうことになったのも、当然の成り行きであった⁴⁰。「文明戯」は、のちの「話劇」に大きな啓発を与えたと言われるが、わずか十年ほどの時間で衰退したことは、改良運動としての不徹底性

³⁸『申報』一九一四年九月一日に、民興社の初演広告がある。また瀬戸宏『中国話劇成立史研究』（東方書店、二〇〇五年）を参照。

³⁹「西太后が非常な芝居好きで、名優共を多く内廷供奉に召し抱え……汪桂芬や俞潤仙や十三旦や小叫天や孫菊仙や想九霄の六人には、各四品頂戴、楊月楼と劉趕三の二人には、各五品頂戴といふ格外な優遇を賜ったものである」（前掲『支那芝居』、上冊、四十一ページ）。このような俳優が官職まで賜る話の真否は、まだ疑わしいものだが、噂の存在自身と、寵愛を受けた者は

すべて男優であることに注目してほしい。

⁴⁰一九一六年以後、文明戯が全面的に衰退し始めて、最大の劇団民鳴社は閉業された。一九一七年から、姿はほとんど消えるようになった。その原因は、先行研究によって、主に辛亥革命の理念、社会教育の喪失にあるという。前掲瀬戸宏書、及び『上海文化通史』下巻（上海文芸出版社、二〇〇一年）、『上海百年文化史』（上海科学技術文献出版社、二〇〇二年）第二巻（上）にまとめられている。

を物語っているだろう。また、西洋演劇に直接学ぶのではなく、まだ女優の少なかった日本演劇を手本にしたことは、「文明戯」が女優を重視しなかったことの要因であったかもしれない。

こうして中国近代最初の演劇改良運動は、芸術面でも社会面でも大きな役割を果たせないまま、新機軸を打ち出せないままに幕を下ろした。本格的な改革は、現代まで待たなければならない。この改良運動の十数年間は、まさに伝統演劇の女優が爆発的な人気を博した時期であったが、内容的には、女優と演劇改良運動がほぼ平行線のようにすれ違ったと考えたら一理があるだろう。日本の演劇改良運動は直接、中国の女優に影響を与えられなかったが、それは中国の国情に適應できない上に、当時日本の女優もまだスタート時点にあったからである。中国人自身はまったく外来のものを拒否するわけでもなかった。そして日本の急速な西洋化と違って、中国の観客たちは非常に緩やかながら、開港都市から入ってくる西洋式のものを消化して取り入れるようになった。したがって、女優に対する認識と観念も次第に変わりつつある。当時、西洋に向けて、最先端に立つ上海は、新しい思想の集まる場所であり、各革新の発源地である。この地域に発生する女優演劇の坤劇と女優は、強い典型性を持っていた。次は、上海では、坤劇と女優はどのような影響を受けながら、活躍したことを検討してみよう。

三 上海の坤劇と女優

前述のように、同治年間に現れた「髦児戯」は坤劇の始まりと考えられている。当初女優はまだ大きな注目を浴びるには至らなかったが、

上海を飾る点景の一つとして認められていた。同治十一年（一八七二）年、『申報』に掲載された「滬上女伶題詞」⁴¹という一文は、数名の女伶を挙げて、その美しさを賛美した。また同治十三年（一八七四）年の「春申浦竹枝詞」⁴²には「別様風情是女優、玉楼人集杏花楼。年来一禁髦児戯、風月清涼萬斛愁」とあり、ここに記された女優は明らかに「髦児戯」の女優のことを指している。この詞は女優の魅力とともに、「髦児戯」がすでに禁令の対象となっていたことを教えてくれる。その後も新聞には女優についての情報や、「髦児戯」を禁止する命令がたびたび掲載され、その頻繁さから女優たちの活動が止まることなく続けられていたことがわかる。光緒二十五年（一八九九）年に『申報』にみえる「女戯將盛行於滬上説」というタイトルの社説は女優の演劇を以下のように総括した。

「……大脚桂芳という者がいて、満庭芳戲園に於いて女劇の出演を図った。当時髦児戯班に入ったことがある女伶を集めて、また歌と舞がうまい妓女を教えて、揃って開演させる。当時人の心は長い間に寂しいものであり、いきなり見るものが聴くものがすべて新鮮に感じられたので、開演してから客が日々雲集した。しかも女伶たちはみんな年頃であって、買春の対象になれるため、人はより一層殺到するようになった。これは女伶が戲園に入って演劇する芽生えである。後に京腔（京劇）がますます盛んになり、戲園到北京、天津からの名優が出演してきて、人は移り気だし、女伶はまた解散して妓女に戻る……近日に美仙、群仙二園が開設されて、日夜開演している。その定価は各戲園と変わらない。演出者はまだ張園、愚園の班であるが、このように大々的に真面目に演出するのは、

⁴¹ 「迨至杏花樓觀昆劇數折、試嘆滬上風光於斯為甚矣。班中惟寶和校書為吾吳人、其他若九珠、若雲寶、若梅林、以及阿桂阿男、非係土著、即為浙產、人才濟濟、無不各勝擅場」。「滬上女伶題詞」、『申報』一八七二年十月

二十一日（壬申年九月二十一日）。

⁴² 「春申浦竹枝詞」、『申報』一八七四年十月十七日（甲戌年九月八日）

将来、女戯が必ず上海に盛んに流行する……大抵人の情には好色の者が多い。男は優伶に従事し、しかも美であれば、その色に溺れて慣れなれしく不作法になる者がいるからには、女伶に対してなおさらじゃないか？演劇はたとえ高い基準に達さなくても、皆女だからと言ってそれを許す。許すばかりではなく、人はさらに近寄りたくなり、これは成り行きである。しかも女伶は近いうちに演劇に慣れたため、歌の技巧やしぐさや表情などが男伶と同じレベルになるかもしれない。ともに演出できることに至ったら、観劇する者は必ず男伶を捨てて、女伶に近寄るに違いない。女戯はこれから大いに盛んになるじゃないか……」⁴³。この文章は当時の女優に関する重要な情報を含んでいる。それらを整理すると次のようになろう。

1 満庭芳という劇場は、同治六（一八六七）年に開場され、上海で始めて京劇が上演された劇場と考えられる。それまで「髦兒戯」は杏花楼のような専用の劇場で上演するのが一般的であったらしい。満庭芳での出演は、「髦兒戯」が上海の演劇界で認知されたことを示す。

2 当時の「髦兒戯」の女優たちは、売春の仕事を兼ねるのが普通であり、逆に妓女が演劇に出演するのも珍しくなかった。両者はこの時点で、まだ同一性が強かった。

3 北京、天津の名優たちが上海に進出した後、「髦兒戯」はただちに衰退したことから、彼女たちの演技、芸能技術はまだまだプロ男優に匹敵できるレベルに達していなかったことを物語っている。

4 美仙、群仙の開設により、「髦兒戯」は復活を果たし、そのレベルも前よりずっとよく

なっただろう。定価が同じであることも男優の演劇と対等に渡りあえたことの兆しと見なしてよいだろう。

以上のように女優の演劇の歴史をまとめた後、論者はまた「女戯」がこれから流行することと予測する。観客の評価が女性に対して甘いこと、また女優自身のレベルが向上するであろうことがその理由である。

「女戯將盛行於滬上説」の論者は西洋演劇の影響に触れなかったが、実は早くも同治十三（一八七四）年に、上海における初期の大型劇場の典型とされる丹桂茶園ではすでに「西戯」が上演されていた⁴⁴。広告の内容から見れば、この「西戯」は恐らくマジックのことである。光緒年間になると、西洋演劇の報道がしばしば新聞に現れるようになる。光緒元年の「名姝演劇」⁴⁵一文は、中国人が西洋人女性の演劇に対する感想を記した最初の文章であろう。

「西洋の人は上海で商売をして、西洋の演劇団が時々開演されることがあるが、所詮多くはない。故に西洋商人たちが一つの会を立てて、自分が演じて、劇の役に扮する。この冬に合同共演を行い、意外にも商人たちの親族の婦女子がその事に参与することがあった。調べによると、この集いはもともと良い行いのため、戯園で演ずるではなく、元芳洋行の屋にすることになった。各自五元を出して、約百数十人がいる。その出資の公病医院が経費を担当する。見に行った西洋人の話によると、上演した各劇は、皆意外とよいものであった。その内扮する婦人が何人かいて、外国の梨園子弟と較べても差がない。故に観劇者たちは十分褒め称えた。中国の素人演劇は、清客と言う。往往として少年子

⁴³ 『申報』、一八九九年十二月九日（己亥年十一月初七日）。

⁴⁴ 丹桂茶園は一八六七年に浙江省の人劉維忠に開設されて、一八八一年まで営業した。また丹桂軒ともいう。「十七日起特請英國戲院演術之瓦納術師演戲、並演戲法影戲各套、極其巧妙、變化無窮、每晚八點鐘起准演」。

『申報』、一八七四年五月二十八日（甲戌四月十三日）に「丹桂茶園改演西戯」の記事がある。

⁴⁵ 『申報』、一八七六年一月二十二日（乙亥年十二月十五日）

弟がするものであるが、女性がやる人がいない。たとえやる女性がいても、それは少女が藝を売ることか、「髦兒戲」で登場することか、なお官府が禁ずる範囲の内にある。西洋の婦人たちは、読書や識字のほかに、また劇場に活躍できて、兒女英雄の態を作れることが、風習の違いといっても、そのさっぱりしてかっこういいところを見えるだろう。

ここではっきり書かれているように、論者は読み書きができる上に、女優として演技することもできる西洋の女性に対して、軽蔑の念を抱くどころか、むしろ感心して支持する姿勢を見せた。これは、近代女権運動が興起する前の考えとしては、非常に進歩的な思想だと言えるだろう。「女戲將盛行於滬上説」が書かれた一八九九年の段階では、西洋の影響はまだ薄いものであったかもしれないが、七年後の光緒三十二年には、こうした状況は大きく変わっていた。

「梨園の子弟は、名誉を捨ててこんな少ない資金を博して、この任侠の行動をできるのは、真にわが国の民心がまだ死ぬものではないことである。今日に至ってさらに女伶が慈善公演を行うことがある……その義侠心に富んで、人を救済する厚意は、埋もれるものではない。私は最初に聞いた時、その職業の卑賤さに縛られた。やがて西洋諸国に歌伎と色伎が違って、歌伎は一芸を持って自活することを思って、初めてその人格の高尚を疑わなくなった。色伎は売春を以て金を集めることから、平民たちに軽蔑される。我が中国はなぜそうではないだろう」⁴⁶。すでに一部の中国人は、西洋と中国を直接比較し、西洋の視点から中国の女優を批判的に観察することができるようになっていた。ルネッサンス以後に誕生した西洋の女優は収入

や社会的地位が高く、妓女とは雲泥の差があった。対照的に、東洋では古来、芸能に携わる女性には常に卑しいものとして扱われてきた。西洋の演劇との接触を徐々に深めていく中で、中国人は、彼我の違いを認識し、中国における女優の現状に疑問を抱くようになったのである。

地元上海の女優のほか、北京、天津から有名な女優を招いて出演させることも流行した。宣統二年六月十二日、『申報』に「恩曉峰」と大書された広告があらわれた。恩は当時最も人気があった天津の女優であった⁴⁷。群仙茶園など地元上海の坤劇と較べて、遠く京津地区から招かれてきた女優は、より魅力的な存在であったらしい。名女優たちの名前は、徐々に広告には欠かせないものとなる。劉喜奎、張文奎、張文艷らはみな恩曉峰のように広告の主役になった。「京津最著名」⁴⁸「超等坤角」などの褒め言葉が常に付いてまわった。女優をメンバーとする「女班」という言葉も、しばしば広告のアピールポイントになった。こうした広告の変化からわかるように、人気のある女優はすでに歴史の表舞台に現れていた。女優は三面記事の格好の対象でもあった。

京劇は名前の通り、北京で源を発した演劇である。上海で芽生えた新しい要素は、京劇の本拠地に逆輸入され、大きな衝撃と刺激を与えた。女優はその最たるものであった。民国初期に北京での女優ブームは絶頂に達し、その熱狂は遙かに上海を超えるものであったという。上海は常に多くの新しい事物をとりこみ、物事を包容する特性が、発展し続ける可能性を生み出す。のちの越劇と越劇、映画まで女優の活躍は、みな上海で実現できたことが、最もいい証明である。

⁴⁶ 『申報』、一九〇七年一月十九日（丙午年十二月初六日）。

⁴⁷ 『申報』、一九一〇年七月十九日（庚戌年六月十二日）。

⁴⁸ 『申報』、一九一〇年九月六日（庚戌年八月初二日）、

戯曲広告のところに、王克琴の名前が現れた。しかも、「京津最著名、初次来申」という宣伝用語が付いている。

四 日本の女優と中国の女優

中国の女優の歴史は、娼妓の歴史と切っても切りはなせない関係にある。古来、「娼優不分家」の言い方があるが、それは女優が売春を兼ねるのが普通であったことを示している。日本の芸子・芸者・舞妓も、パトロンにつけて、体を売ることも一般的であった。藝を売る名目の下に、体も売る事実は隠せない。それゆえ女優は娼妓と同じように下賤なものみなされ、社会的地位が低かった。この点は中国と日本で大きな違いはなかった。近代になって、社会システムの変化は新しい女優を生み出し、彼女たちに新しい使命を与えたが、社会的状況の違いから、日中両国の女優の運命には大きな違いが生じた。ここでは、日中両国の代表的な近代女優を一人ずつ挙げて、その芸能人生を較べてみたい。

日本の近代女優の代表者として森律子（一八九〇～一九六一）を挙げたい。「日本第一号の女優」と呼ばれるのは、川上貞奴である。しかし彼女は芸者の出身であり、演劇界での影響も大きい。近代的女優というにはなお過渡期の状態にあった。近代的、西洋的な方法で育成された、帝国女優養成所の第一期生、森律子のほうが、むしろより典型的な女優であったと考えられる。中国の女優では劉喜奎（一八九四～一九六四）を挙げることにする。彼女は伝統演劇界の女優ブームにおけるトップスターであり、中華人民共和国の成立後も演劇界で活躍したので、その史料と情報も同時代の女優たちと較べて、豊富でしかも信頼できる。以下は出身家庭、演劇の学習、芸能人生と社会的地位の四つの方面から二人を比べてみよう。

森律子の祖先は久松藩に仕えたが、明治維新の混乱で没落した。律子が生まれた時、父は上京して弁護士の事務所を持ったところであった。当時の森一家は、社会の中流以上の階層に属していた⁴⁹。一方、劉喜奎の祖父は道光年間の進士で、江西省の官僚であったらしい。父親はもともと天津の兵器工場で働いていたが、劉喜奎が七歳の時に他界し、それからは母親と頼り合っただけの暮らしが始まった⁵⁰。二人の家柄はもともと平民のものではないが、父の努力で上層社会に復帰しつつある家で育てられた律子と、伝統的経済秩序とともに破綻して、年々困窮を増しつつあった家庭に生まれた喜奎は、スタート時点から、天と地の差があった。律子は新聞の女優募集広告を見て、断固として女優になる強い意志を抱き両親の理解を得たが、あくまで一種の職業の自由選択であった。しかし喜奎は、生計のために八歳の時に梨園へ入れられたが、それは母子にとってやむを得ない選択であった。中国の伝統演劇では、基礎的な修業が非常に大事なことであり、五、六歳から修業を始めるのが普通であった。小さい子供には、もちろん自分の意思はなく、森律子のように女優業に対する熱愛と執着心があるわけではなかった。したがって、女優としての「誇り」もなかった。

次に学習の段階を見よう。入門が決まった後、二人が面した世界はまったく違うものであった。律子は試験に合格して、正式に養成所に入学したが、学校で習う科目は半端ではなかった。新劇、旧劇、踊り、ダンス、長刀などの専門授業のほかに、声楽、英語まで教えられた。しかもダンス教師はミス・ミークスという西洋人であった。この内容から見て、律子が受けたのはまさに近代式の女優養成方法であった。

⁴⁹ 森律子の身の上について、主に彼女の自伝、昭和五（一九三〇）年に出版された『女優 生活廿年』（大空社、一九九〇年）を参照して書いたものである。ほかに前掲戸板康二『物語近代日本女優史』をも参照した。

⁵⁰ 劉喜奎の事について、主に「俠骨氷心的女芸術家劉喜奎」（『京劇談往録続編』、北京出版社、一九八八年）と、「優秀的女芸人劉喜奎」（『老戯劇家王瑤卿及其他』（平明出版社、一九五三年））に基づいたものである。

逆に喜奎の受けた訓練は、まったく旧態依然とした「师徒」関係の下で行われ、師匠を転える度に、専攻する役柄も変えられた。「戲班」での弟子生活は、伝統演劇の基礎的な修業の積み重ねであり、悪質な師匠に遭えば虐待されることも多く⁵¹、喜奎が受けた教育は決して幸せなものではなかった。この時点では、中国にはまだ正式な俳優養成所は現れていなかった。女優「科班」の崇雅社⁵²のような新式の養成所があるにはあったが、演劇以外のことを教えなかった。中国最初の近代式芸能学校は一九三〇年に創立した中華戯曲専科学校で、同校は男女共学で、演劇だけでなく文化知識も教授された⁵³。

三つ目に芸能人生を比べよう。女優学校から卒業した後、律子はストレートで帝劇舞台に上がり、ヨーロッパでの巡回公演に出演し、さらには映画界にまで進出し、輝かしい芸能人生を過ごした。大正二年（一九一三）の三月から八月まで、律子はヨーロッパを巡遊して、ロンドンやパリの劇場や芸芸学校などを見学した上に、身近に西洋女優たちとの交流も行った。喜奎は上海、営口、天津、北京などの都市で出演しているうちに、人気が出て、「坤伶大王」⁵⁴として女優界に君臨した。その最盛期の活動は森と比べても遜色はなかった。しかし、昭和十九年まで活躍し続けた律子は三十数年間女優を努めたが、喜奎が引退した時はわずか二十七歳のときであり、あまりに短い女優人生であった。中国

では、劉喜奎だけではなく、ほかの女優たちの活動時間もみな短かった。しかも、その結末は不幸なものが多かった。現在、史料に名前が残されている百人以上の女優のなかで、中華人民共和国建国以後にも身元を確認できる女優はほんの数人しかいない⁵⁵。流れ星のように、誰に知れるともなく舞台から消えていくのは、中国の近代女優の運命であろうか。劉喜奎は中国の名女優として、日本演劇界からの招きもたびたびあったが、森のように西洋を巡遊する機会はなかった。日本の女優は直接的西洋と接することができたが、中国の女優は間接的に日本女優と接することすらできなかった。

最後に、二人の女性としての人生はどうであったかを考えてみよう。森律子は、生涯独身であって、益田太郎冠者の愛人として過ごした⁵⁶。姪の赫子を養女にして、自分と同じく女優として育てた。十六、七歳で有名になった劉喜奎は、舞台では幾千幾万のファンを魅了するとともに、権勢者たちの求愛の嵐に巻き込まれた。美貌で名を揚げた喜奎は、まず軍閥張勳につきまわられて、母親と一緒に北京まで逃げた。北京では北京政府の陸軍参謀次長の陸錦に求愛され、喜奎が断り切れない結果、誣告と脅しという仕打ちをうけた。やむを得ず彼女は脅しや中傷の中に、結婚して引退する道を選んだ。その後陸軍に務める職員崔承焱と結婚したが、陸錦の復讐により、わずか二、三年で寡婦になった。

⁵¹ 女優が親方の下で修業する状況については、辻聴花はとても悲惨なことだと述べていた。「いはば、飼い主と奴隷とのやうな塩梅で、女優等の方からいふと、誠に哀れで、同情すべき点が多い」等。前掲辻聴花書(下)、七十四ページ。また、中国旧式の俳優養成所「科班」や、個人的に結ぶ師弟関係については、張発穎著『中国戯班史』（瀋陽出版社、一九九一年）が詳しい。

⁵² 崇雅社、民国五年に田際雲が設立した、女優専門の「科班」である。ほかに、劉喜奎のコンビ楊韻譜が設立する奎徳社もある。

⁵³ 中華戯曲専科学校について、田村容子「中華戯曲専

科学校の女優教育」（『日本ジェンダー研究』（4）、二〇〇一）という研究がある。また前掲『中国戯班史』一書にも詳しい叙述がある。

⁵⁴ 一九一八年五月、『順天時報』が「菊選」を行い、劉喜奎は二三八六〇六枚の得票数をもって「坤伶大王」に当選した。ほかに梅蘭芳は「男伶大王」、尚小雲は「童伶大王」にそれぞれ当選した。

⁵⁵ 女優の総括篇としては、『中国戯曲志』（文化芸術出版社、一九九〇年）が、最も完備している。

⁵⁶ 『役者の素顔』（『明治～昭和初期俳優名鑑集成』第四巻、ゆまに書房、二〇〇五年）。一六八ページ、森律子。

喜奎は養子を育てながら、三十年の隠居生活を送った⁵⁷。円満な家庭を持てず、子宝にも恵まれなかった二人の人生は、当時の社会環境と無関係のはずはない。

律子が親を説得して女優業に入る際、父親に「お前が本当に崇高な考えで女優という職を選ぶなら大いにやるがいい。然し下らない事で挫折したり、また仮にも武士の家名を汚す様な事があれば死をもって詫びよ」と言われて、森家伝来の短刀一振を先祖の霊前で与えられたという⁵⁸。当時、日本は懸命に近代化に努めていたが、伝統的な考え方は短期間で変えられるものではなかった。女優である前に、女性という立場がもともと弱いものである。森律子にせよ劉喜奎にせよ、開拓者としての彼女たちの行く手には厳しい運命が待ちかまえていた。律子の弟は姉が女優であるために侮辱され、自殺に追い込まれた。喜奎の叔父は、一説によると、彼女が女優となったことで劉家一族に恥をかかせたと怒って亡くなったという。日本でも中国でも、女優業はまだ正当な職業として認められず、女優が受けた社会的圧力と周囲の抵抗が根強いものがあつた。

前にも触れたように、両国の近代女優は似たような歴史的背景を持ちながら、国家の変革期に出現した。両国が近代に歩んだ道の違いは、そのまま両国の女優のあり方に大きな違いをもたらした。日本では、女優はまったく新しい領域に芽生えた近代の産物である。日本を代表する伝統演劇歌舞伎から女優は生まれず、新たに生まれた女優を歌舞伎が採り入れることもなかった。中国では、女優は伝統の内部から蘇生し、発展を遂げた。京劇自身が様々な劇種を融

合して発展したものであることを考えあわせると、中国の伝統演劇の柔軟さが浮かび上がってくる。

日本と違って、中国での女優の興起は、完全に経済的目的が主な契機となった。最初の「髦児戯」の成功は、女性が演劇をするという新鮮感や視覚上の衝撃、観客の圧倒的多数を占める男性が女色を好んだ等の理由によるものであったと考えられる。その後の女優の擡頭と活躍は、商人、観客、ひいては男優にまで影響され、支配されていた。一旦観客に飽きられそうになれば、戯園や劇場を牛耳る商人は女優の経営を手放し、女優の演劇はたちどころに衰退に向かった。たとえ後に女優たちの演技に長足の進歩があり、坤劇と女優が男優を凌ぐことがあっても、それは一時的現象におわつた。その原因はまず、女優が終始、受動的な立場に立たされたことにある。また女優全体の文化教養が低いことによって、女優内部から川上貞奴のような指導者が現れることもなかった。男優が結成した俳優ギルド「正楽育化会」⁵⁹のような組織をつくるどころか、そこに参入することすらかなわなかった。実際、女優たちは単独活動が多く、大規模な連携を実現する機会は極めて少なかった。

また、演劇界内部に目を転ずれば、男優は相変わらず絶対的な主導権を握っていた。一般的には、芸術面のライバルではあっても、男優と女優は同じ社会団体の構成員と見なされる。しかし、一旦両者の間に利益の衝突が起ると、男優は自身を守るために、団結して女優を抑えようとした。民国初年、北京で女優の演劇が解禁されると、女優は大いに人気を博して男優を圧倒してしまったため、「正楽育化会」の請

⁵⁷ 劉喜奎が一九二一年に引退し、一九五〇年に再び演劇界に復帰し、中国戯曲学校で教鞭を執ることにした。

⁵⁸ 前掲森律子書、「懇願」、六ページ。

⁵⁹ 正楽育化会、清朝梨園公会の後身であり、俳優ギルドである。民国元年六月一八日に成立したものである。

劇団の結成、解散、役者の入団、退団すべてこの公会に報告する義務があつた。初代会長は譚鑫培、副会長は田際雲。しかし、この会に女優は一人もおらず、すべて男優であつた。

願によって、民国二年に再び禁止されたことは、その典型的な事例である⁶⁰。男性の圧力に対して、社会的な力と影響力を持たない女優は、反撃する術も力もまったく有していなかった。加えて、二十世紀の最初の二十年間はまさに激動の時代であり、社会秩序が混乱に陥った時期でもあった。女優はこの自由の隙間を借りて成長したが、堅実な社会基盤の支えがないため、弱勢団体としては健全な発展を阻まれることになった。権力者たちによる略奪は、もともと脆弱である女優の地位をさらに弱め、その生命力を失わせた。

その後、日本の新派劇の女優は、さらに広く道を切り開き、舞台に限らず映画女優の方向へも発展した。一方、中国の伝統演劇の女優は、しばらくの間伝統演劇の境界を超えることはなかった。これは、中国の伝統演劇と西洋の演劇の演出方式がまったく違うことが、重要な原因であったと考えられる。したがって、後に誕生した中国の映画女優は、先輩である伝統演劇の女優とは、同じく女優と呼ばれても、別の領域に属するものであった。のちに、坤劇は衰退に向かったが、男女共演の普及によって、女優の存在と活動は続いた。これと平行して、話劇、映画等の各領域から女優が続出し、伝統演劇の女優とともに近代女優を壮大することに励んでいた。

終わりに

近代、伝統演劇界における女優の出現は、中国「女優」史の始まりを刻印する出来事であった。

日本の近代女優との比較を通して、中国の近代女優の特徴をより一層鮮明に突出させるのは、本稿の目的の一つである。江戸時代の初期

に、女歌舞伎に対する禁止令が女優封印の始まりとなった。対照的に、清朝前期における女優に対する規制は、同じように女優の姿を消すことになった。両国において何百年の間にも舞台の上に女優不在の状況は、偶然に一致したことであるかもしれないが、近代女優の誕生することは決して偶然に発生したことではない。西洋文化の影響を受けたことが、両国の近代女優の誕生を促成する大事な要素である。ただし、中国の近代女優は、禁令の緩みによって、復活を果たした上に、観客の需要に応じてますます成長したものである。中国伝統演劇の演出方法や形式などが西洋演劇とまったく異なるものなので、女優は西洋化を唱える演劇改良運動にほとんど影響されなかったが、西洋的な観念を徐々に受け入れるようになった観客の認識の変化は、女優の興起することにプラスの影響を与えた。つまり、中国の近代女優にとっては、演劇内部の状況転換は主たる要因であり、西洋文化の影響は副次的なものである。一方、歌舞伎が誕生した後、まもなく女性の演出が禁止されたため、歌舞伎史上に女性の基礎が極めて薄弱なものである。したがって、歌舞伎内部から現在に至っても、女優の誕生が実現できなかった。西洋文化の移入に積極であった日本では、女優が西洋化の産物として生まれてきた。つまり、日本の近代女優にとっては、西洋の影響が主たる要因であり、演劇内部の変化が却って副次的なものである。この女優発生の変化する要因は、引き続き近代女優の後の発展に、決定的な影響力を発揮している。

本稿では、日中両国の近代女優の起点と発展を比較しつつ、主に中国の女優を論じた。両国の女優はよく似た歴史的背景の下で誕生し、女優を賤視する社会的圧力に抵抗しながら成長し

⁶⁰ 民国初年の北京において、女優演劇は禁止と解禁の繰り返し過程があった。このことはよく各史料に見られるが、最もまとめたのは、吉川良和「民国初期の北

京における坤劇の研究」(『東洋文化研究所紀要』、第八十二冊)一文に「男女合演」の節である。

た。しかし近代における両国の対照的なあり方を反映して、その後はまったく異なる道を進むことになった。近代化に成功した日本では、女優は近代化の標識として、社会の支持をうけて発展した。一方、近代化に向けて紆余曲折の道

を歩んでいた中国では、女優に対する伝統的な概念を完全に払拭することができず、大きな発展を遂げることなく、一九四九年に至るまで、本質的变化が生じることはなかった。