

文化 第80巻 第3・4号 一秋・冬一 別刷  
平成29年3月25日発行

## 梅蘭芳『舞台生活四十年』訳注（九）

土 屋 育 子

## 梅蘭芳『舞台生活四十年』訳注（九）

土 屋 育 子

本訳注は、『舞台生活四十年』（梅蘭芳述 許姬伝・許源来・朱家潛記 中国戯劇出版社 1987 年）を底本とする。本文中の注は、原注を〔 〕、訳者注を（ ）で示す。訳者注の中国語発音はピンインで表記するが、声調はアラビア数字で示すこととする。脚注はすべて訳者注である。【 】は中国戯曲における曲調の名を示す。本稿では、第一集第十章八の前半を訳出する。

### 八 「遊園驚夢」<sup>1</sup>

一九五〇年秋北京で、海外の友人を招待するパーティーがあり、梅先生に上演に参加してほしいという依頼があった。彼は「遊園驚夢」を演じることを自ら提案した。崑曲<sup>2</sup>の楽隊は小ドラの使用が多く、外国人の客人には、比較的落ち着いたものに聞こえるからである。京劇の楽隊は、だいたいがドラと太鼓がにぎやかで騒々しいものだ。慣れない人が聞けば、やかましすぎると感じやすい。出演者は、梅先生の杜麗娘、彼の息子葆玖<sup>3</sup>の春香、姜妙香<sup>4</sup>の柳夢梅、王少亭の大花神である。その日は全部で3つの演目があり、8時開演、11時終演であった。時間的な割り振りも非常にちょうど良かった。

---

<sup>1</sup>「遊園驚夢」：演目名。湯頭祖（1550-1616。字義仍、号は若士、江西臨川の人）作の『還魂記』（『牡丹亭還魂記』『牡丹亭』とも）的一幕。『還魂記』あらすじ：杜麗娘は夢で出会った若者を恋慕い病気になるて死んでしまう。その若者柳夢梅は、杜麗娘の絵姿を手に入れ恋い焦がれる。想いが通じて杜麗娘の幽魂が夢梅のもとを訪れ、柳夢梅の助けで杜麗娘は墓から蘇生する。その後様々な出来事が降りかかるが、柳夢梅、杜麗娘とその両親はめでたく再会を果たす。「遊園驚夢」：「遊園」杜麗娘は侍女の春香を連れ、裏庭の春の景色を楽しむ。「驚夢」杜麗娘は自室でうたた寝をする。夢の中で美しい若者（柳夢梅）と出会って契りを交わし、花の神も二人を祝福した。若者を見送るうちに、杜麗娘は目を覚ます。

二日過ぎて、梅先生は大衆劇場<sup>5</sup>で「醉酒」<sup>6</sup>を演じた。王少卿<sup>7</sup>が胡琴（京劇伴奏用の胡弓）を手に楽屋へ入り、新聞を取り出して、私に言った。

「今日の『新民報』<sup>8</sup>を見たか。ここに「遊園」の歌にある「迤」字の読み方に関する問題があって、梅旦那と相談しなくてはならない。この新聞を持ち帰って、彼といったいどう読むべきなのか検討してくれ。」芝居が終わり、私は新聞を持ち帰った。みんなちょうど夜食を食べているところだった。梅先生は言った。

「先ほど私が演じているとき、あなたが少卿と何か「迤逗迤逗」と話しているのが聞こえたような気がしました。私を読み間違えたということですか。」

「宋雲彬<sup>9</sup>さんという方が意見を出しているのです。」私は言った。「題目は「迤逗について梅蘭芳先生を正す」、彼は「迤逗」の「迤」字は、「拖」音で読むべきであり、あなたが歌った「移」の音は、誤りだと考えています。少卿は私にあなたとこの問題について検討するように言ったのです。」

夜食を食べおえ、私たちは一緒に客間に入った。梅先生は腰掛けて言った。「その記事を読んで聞かせてください。」彼は少し疲れた様子で、頭をソファにもたせかけ、目を閉じて休んだ。タバコを一本手にし、私とその新聞を読むのを静かに聞いていた。

<sup>2</sup> 崑曲：中国南方由来の劇種の一つ。崑劇、崑山腔とも呼ばれる。元代、顧堅なる者が、江蘇崑山周辺で始めたとされる。明代中期、魏良輔が音楽的に改良を加え、崑曲に優雅さや繊細さを取り入れた。魏の改革を受け、上演用として梁辰魚（1521?-1594?）が書いた『浣紗記』が評判を呼び、江南地域に崑曲隆盛の流れを作り出した。明代後期から清代中期にかけて、崑曲は上流階層向けの演劇として一大潮流を形成した。

<sup>3</sup> 梅葆玖（1934-2016）：梅蘭芳の第九子、旦角俳優（女性役）（『中国京劇史 下巻 [第二分冊・下]』[中国戯劇出版社 2005 年版] 2733-2734 頁）。

<sup>4</sup> 姜妙香（1890-1972）：名は汶、字は慧波、妙香は芸名。原籍は直隸省河間府（今河北省滄州地区）、北京に生まれる。京劇の小生俳優（若い男性役）。1915 年 2 月より始まった梅蘭芳との共演は、46 年間の長きにわたった（『中国京劇史 中巻・下』1226-1230 頁）。

<sup>5</sup> 大衆劇場：もとは天楽園という名で、清・嘉慶年間（1796-1820）の創建された劇場。北京の前門外鮮魚口内路南にあった（『中国戯曲志・北京巻』[中国 ISBN 中心出版 1999 年] 890 頁）。

昨晚梅蘭芳先生演じる「遊園驚夢」を見る機会があった。この芝居は崑曲で、また有名な「臨川四夢」<sup>10</sup>の一つである。25年前私が崑曲を歌えるようになったとき、「遊園驚夢」はもっとも愛唱した演目であった。いまはのどがつぶれて、歌声を出せなくなってしまった。以前愛唱していたので、特に聞くのが好きだ。梅先生は非常にきめの細かいなめらかな歌い方で、発音もまたとてもはっきりしており、私は賛嘆する以外ほかに言葉がない。しかし唱い間違えている字が一つある。それは「迤逗的彩雲偏（彩なす雲のごと 捲きあげし髪のかたむきぬ）」の「迤」字を「迤邐」の「迤」字の音で唱ったことだ。

「迤逗」の「迤」は「迤邐」の「迤」と異なり、前者は双声連綿詞、後者は豊韻連綿詞であるので、「迤逗」の「迤」は「移(yi2)」と読むのではなく、「拖(tuo1)」と読む。商務印書館出版の『崑曲集成』<sup>11</sup>は特にここに注記する。「「迤」は、元曲の音注はみな「拖」と協韻（韻が合うと見なすこと）とし、陰平声である。最近はこれを「移」と読む者がいるが、間違いだ。あとの「尋夢」の場面同じ。」手元に『元曲選』<sup>12</sup>などの書物がないので、例を挙げることはできないが、私は「拖」字の音で読むのが正しいと信じる。なぜならこれは双声連綿詞であり、『荀子』「非十二子」篇の「弟佗其冠（其の冠を弟佗にし）」の「弟佗」と同類だからである。「迤」字は「迤」と書いてもよい。『集韻』<sup>13</sup>には「「迤」は、斜めに行くさまで

<sup>6</sup>「醉酒」：京劇の演目。楊貴妃が玄宗のお出ましがないことを悲しみ、酒を飲むという内容。

<sup>7</sup> 王少卿（1900-1952）：京劇の胡弓奏者。もとの名は文蓉、また文榮、芸名は少卿。祖籍は江蘇清江、北京で生まれる。京劇一家で育ち、幼い頃から京劇に親しんだ。曹心泉に師事し、父王鳳卿や梅蘭芳の伴奏者として活躍した（『中国京劇史 中巻・下』1399頁）。

<sup>8</sup>『新民報』：1929年9月、陳銘徳、呉竹似、劉正華によって南京で創刊された新聞。その後、重慶、成都、北平、上海の各地でも発行された。

<sup>9</sup> 宋雲彬（1897-1979）：文学者、歴史学者。浙江海寧の人。著書に『宋雲彬雜文集』（生活・読書・新知三聯書店1985年）のほか、小田嶽夫・吉田巖邨 共訳『中国文学史』（創文社1953年）がある。

<sup>10</sup>「臨川四夢」：湯頭祖（1550-1616。字義仍、号は若士、江西臨川の人）作の四つの戯曲『紫釵記』『南柯記』『還魂記』『邯鄲記』の総称。「臨川」は湯頭祖の出身地、「四夢」はいずれも夢をプロットに取り入れていることによる。

あり、或いは「迤」に作る」とあり、「迤」に書いてもよい。『集韻』には「「迤」は、「透迤」、行くさま、或いは「迤」に作る。「迤」、「迤」、「迤」の形が近いので混同し、「迤逗」の「迤」は「迤」と書いてもよい。」

崑曲がこんにちまで保存されてきたことは、とても意義がある。『牡丹亭』の曲譜はかつて葉堂<sup>14</sup>、王文治<sup>15</sup>などの専門家が校訂した。私が希望するのは本来の字音に依拠してうたうことができるように、もとの形を失わないようにするのがよいということである。二十年前兪粟廬<sup>16</sup>先生に教えを受けたとき、彼が私の考え方に同意していたことを記憶している。梅先生はこの分野の専門家であり、崑曲、乱彈<sup>17</sup>のうたは高い水準に達している。私は特にこの小さな問題を提起して彼と検討したい。

梅先生は聞き終えて言った。

「私のこの「迤逗」の「迤」字の歌い方については、変遷の過程があります。私が北京で「遊園」を習ったばかりのときは、「拖」音で唱っていました。若いときに上海でこの芝居を上演したときにも、やはり「拖」音で唱いました。九一八（柳条湖事件）以後に上海へ移り、南方の多くの戯曲専門家が「移」音で唱うのを聞いて、兪五爺さん<sup>18</sup>とそれから弟さんの伯迤さん<sup>19</sup>と、なぜ「移」音に改めて唱うのかその理由を討論しました。兪五爺さんは私に教えてくれました。」

<sup>11</sup>『崑曲集成』：王季烈(1873-1952)、劉富梁撰、『集成曲譜』（全四集、民国14年(1925)、上海・商務印書館、石印本）を指すと考えられる。引用文は、『集成曲譜』卷四第五十八葉の欄上に記されている。

<sup>12</sup>『元曲選』：明・臧懋循(1550-1620。字晋叔、号顧渚。浙江長興の人)が編纂した戯曲集。雜劇を百種集めており、『元人百種曲』とも呼ばれる。萬曆43・44(1615・1616)年の二度に分け、五十種ずつ刊行された。ここでいう音注とは、各劇の折(幕に相当する用語)の末尾に付された字音に関する注を指す。

<sup>13</sup>『集韻』：韻書。丁度らが勅命により撰。景祐6(1039)年成書。

<sup>14</sup>葉堂：生没年不詳、1736-1795の説あり。清代の戯曲家。字は広明または広平、号は懷庭。江蘇長州(今の蘇州)の人。葉派という崑曲の流派の創始者。晩年、『納書楹曲譜』（乾隆57〔1792〕年成書。王文治序、葉堂自序。全十四卷）、楽譜（工尺譜：中国の伝統音楽で使われる漢字で音階を表した楽譜）つきの戯曲集を編纂した（『中国音楽詞典』〔人民音楽出版社1985年〕457頁）。

「この「迤」字について、わしは八、九才ごろからあらゆる戯曲家がみな「拖」音で唱うのを聞いた。のちにわしの亡父と呉瞿庵先生<sup>20</sup>が考証を経て、それを「移」音に改めた。数年のうちに、南方の戯曲専門家で「拖」音で唱う者はもういなくなった。」私は俞五爺さんの話を聞いてはじめて、南方の「拖」音を改めて「移」音にするのが呉瞿庵、俞粟廬両老先生から始まったことを知りました。呉老先生は音韻の専門家であり、俞老先生は節付けの大家です。彼らの考証を経て、それを「移」音に改めようとしたのは、きっと根拠があるはずですし、私はこれからも「拖」音では唱いません。「迤邐」の「迤」字については、どう唱うべきなのか、私たちはまずおしゃべりしない先生に聞いてみましょう。」と言いながら彼は韻書を取り出し、「迤邐」の「迤」字は、上声紙韻に属し、「以(yi3)」音と読むことがわかった。

「これでさらに混乱してきました。」梅先生は続けて言った。「いまこの「迤」字はすでに「拖(tuo1)」「移(yi2)」「以(yi3)」の三種類の読み方があります。一つは陰平声、一つは陽平声、一つは上声です。お芝居ではどれを採用すべきなのでしょう。ほんとうに厄介です。私は演技する者であって、音韻の専門家ではありません。この問題について、私にはすぐに解決する方法がありません。こうしましょう、私の代わりに俞五爺さんに手紙を書き、俞老先生に当初いったい何に基づいて改めたのか尋ねてもらえませんか。それからご令弟の源来さんに手紙を書いて、彼に俞五爺さんと詳細に考証していただいてから、私に具体的な回答をしてもらえるように。同時に私はこの宋先生が意見を提起してくれたことに感謝します。私は歌い方を改めてからこんにちまで、結局徹底的にその理由を追及してきませんでした。今度はもしかしたらこれによってこの長年の謎を打開できるかもしれません。」

翌日、私はこの二通の手紙を出した。半月ほど経って、彼らが多くの韻書を

<sup>15</sup> 王文治(1730-1802): 清代の官僚、詩人、書家。江蘇丹徒の人。乾隆21(1756)年、全魁に従って当時の琉球に使いした。乾隆25(1760)年進士及第。乾隆59(1794)年、葉堂が編纂した『納書楹曲譜』の訂正に参与した(『中国戯曲志 江蘇巻』[中国 ISBN 中心出版 1992 年] 902 頁)。

<sup>16</sup> 俞粟廬(1847-1930): 清代の戯曲家。名は宗海、婁鼎(今の松江県)の人。青年時代、崑曲の名人から多くの教えを吸収し、その後大家として活躍した(『上海崑劇志』[上海文化出版社 1998 年] 291-292 頁)。

<sup>17</sup> 乱弾とは、ここでは広く崑曲以外の地方劇を指す。

調べた結果、回答が送られてきた。兪振飛の返事は、こうであった。

あなたのお手紙を拝受しました。「遊園」の歌詞の一句「迤逗の彩雲偏」の「迤」字を、あなたが以前「拖」音で唱っていたのを、のちに「移」音に改めて唱ったことについて、いま宋雲彬という方が、『集成曲譜』が『元曲選』音注に基づき、以前のように「拖」音で唱うべきだと言っているとのこと。この「迤」字の歌い方は、私が幼かった十才以前に、私の亡父も含む蘇州の同じ老戯曲家たちはみな、「拖」字の音で唱っていました。私が十歳を過ぎたころには、亡父と呉瞿庵さんが相談してそれを「移」字の音に改めて唱うことに決めました。このときから南方の戯曲家は、みなこのように唱うようになりました。いま誰ももう「拖」字の音で唱う人はいないと言ってよいでしょう。彼ら二人はどんな理由に基づいてそれを「移」字の音に改めたのか、この点について私は大変残念ですが、その時私はとても幼く、ただ亡父が改めたとおりに唱ってきたので、検討したことがありません。

彼らお二方はすでにこの世を去り、我々は教えを受けることができません。しかし彼らが改めた根拠も、前人の韻書の内容を出ないでしょう。我々の手元にある韻書は多くありませんが、お二方の崑曲愛好家で音韻を研究するのが好きな友人と、韻書をたくさん所蔵している旧友の家に行き、彼に十数種ほど捜し出してもらいました。

---

<sup>18</sup> 兪振飛（1902-1993）：蘇州に生まれる。小生俳優（若い男性役）。父は兪粟廬。1920～30年代は、程硯秋と多く（1904-1958。京劇の女性役の名優）共演した。抗日戦争後、活動を再開した梅蘭芳と「遊園驚夢」で共演して、評判となった。1946年からは梅劇団に所属し、長年梅蘭芳と共演した（『中国京劇史 中巻・下』（1237-1242頁））。

<sup>19</sup> 許伯適（1902-1963）：崑劇の笛の奏者。名は聞鐸、字は伯適、原籍は浙江海寧。8歳で笛を吹き、兪粟廬、趙同寿ら名高い師匠から教えを受け、その道を究めて自ら一家を成した。「満口風」「笛王」と賞賛された。民国22（1933）年、梅蘭芳が上海の天蟾舞台で公演した際に、許伯適が特別に笛を演奏して以降、梅蘭芳が崑劇を上演するときは、許伯適が笛を担当することになった（『上海崑劇志』307頁）。

<sup>20</sup> 呉梅（1884-1939）：戯曲作家、戯曲研究家。字は瞿庵または瞿安、号は霜厓。江蘇長州の人。著作に『顧曲塵談』『中国戯曲概論』などがある。

(一)『顧曲塵談』は呉瞿庵先生の著である。「迤」字は、齊微韻に見えるのは「移(yi1)」に読み、歌羅韻にあるのは「駝(tuo2)」に読む。

(二)『韻学驪珠』は清・乾隆時代の沈秉堃の著である。彼は「迤」字をただ齊微韻だけに入れて「移」に読む。

(三)『音韻須知』は清・乾隆時代の王鵠の著である。彼は「委蛇」の「蛇」字は或いは「迤」字に作り、二種の音があるという。(1)自ら会得するさまに解して、「移」に読む。(2)行くさまに解して、「駝」に読む。

(四)『洪武正韻』<sup>21</sup>では、この「迤」字に対し三種の読みがある。(1)「委蛇」の「蛇」、また「迤」、自ら会得するさま、「移」に読む。(2)「逶迤」の「迤」、行貌、「駝」に読む。(3)「迤邐」の「迤」、紙韻の上声に読み、「以」に同じ。

(五)『中原音韻』<sup>22</sup>では、この「迤」字はただ齊微韻だけに入れており、上声で読む。

(六)『度曲須知』は明・沈寵綏の著である<sup>23</sup>。彼は「北曲正訛考」で「「迤」字は「陀」字と協韻(韻が合うと見なすこと)、「拖」字に作らず」とする。そのほかの多くの韻書では、「迤」字を全く収めていないので、書名を列挙する必要もない。

この『元曲選』には四百組の曲があり<sup>24</sup>、私はまだ細かく調査する時間がありません。あなたの手紙にある宋先生が、『集成曲譜』に『元曲選』の音注「拖」に読むと明記していることを根拠にしていることによれば、きっと確かなのでしょう。

我々が調査した結果、「迤」字には三種の読み方があります。「移」に読む、「駝」に読む、「以」に読む。加えて『元曲選』音注では「拖」に読む、合わせて四種です。この「迤逗」と続けて使う場合は、ただ元曲に見られ、ほかの書物でも言及されません。

<sup>21</sup>『洪武正韻』：洪武八(1375)年、楽韶鳳、宋濂らが編纂した韻書。

<sup>22</sup>『中原音韻』：元・周德清(13～14世紀)の著。1324年成書。本書は、戯曲作家が戯曲を作る際の参考に供するために編まれた。

<sup>23</sup>沈寵綏(生没年不詳)：明末清初の人。字は君微、号は適軒主人、江蘇呉江の人。

『度曲須知』の現存最古の版本は、崇禎十二(1639)年刊本である。「北曲正訛考」は『度曲須知』中の一編で、「迤」字は「歌戈韻」に分類されている(『中国古典戯曲論著集成 五』〔中国戯曲出版社1959-1960年〕276頁)。



以上の各書から、以前の老戯曲家がみな「迤逗」を「拖逗」という音にしたのは、間違いなく『元曲選』の音注に基づいたものであったことを知ることができます。亡父と呉瞿庵さんが「拖」字にしなかったのは、おそらく沈寵綏が『度曲須知』で「拖に作らず」と注釈しているのを見て、ようやく疑問を抱いて改めたのです。

彼ら三人の方はどうして「拖」字に作らないと認識したのでしょうか。これはとても簡単です。きっと彼らはあらゆる韻書がみなこの「迤」字が「拖」に読む根拠を提示していないのを見たからでしょう。

我々がもう一度検討すると、この「迤」字が「委」或いは「透」と連用する書き方、例えば「委迤」、「委移」、「委蛇」、「透迤」、「透移」、「透蛇」、「透迤」、「倭俛」は、数え切れないほど多くあります。『正字通』<sup>25</sup>ではこの二字についてこのように言っています。「歴史と伝記に載っているのは、それぞれ文と絵は異なるが、その音義は同じである。」つまり、一つの由来を出すことはできず、すなわち『詩経』の「委蛇委蛇」と「委委佗佗」です。もし「迤」字が別の字と連用するなら、我々はその「移」音を採用するのか、それとも「駝」音を採用するのか。これは難しいことです。「迤」字の解釈に基づいて、その音を決めたらいいじゃないかという人がいます。では「迤邐」の意味は、『爾雅』<sup>26</sup>「釈訓」では「旁行也」と解釈されています。これは行くさまをいうのではありませんか。しかし韻書の中にはまた「以」音に読まねばならないと指定しているので、我々は当然それを「駝邐」と読んではいけません。

だから韻書が私たちに教えてくれるのは、「委蛇」あるいは「透迤」と連用するのを見て、まずその解釈を確定してやっと、その「移」と読むか「駝」と読むか見分けやすくなるということです。「迤」字を見て、それを「駝」音と読もうというのではありません。また、「迤邐」という連用

<sup>24</sup> 原文「四百套曲子」。雑劇は一つの劇が原則四折（折は幕に相当）より成り、「折」は一つの宮調（西洋音楽の調性に相当する）に属する複数の曲調の曲によって構成される。したがってここでは、折が複数の曲から構成されることから「組（原文の「套」）」と言い、『元曲選』が百種の雑劇を収録することから、全部で「四百組の曲」と言っている。

<sup>25</sup> 『正字通』：中国の字書。明の張自烈（1597-1673）の著。全十二卷。

<sup>26</sup> 『爾雅』：中国最古の辞書。紀元前 200 年頃成立。全三卷。

では、「以」音で読まなければなりません。これも「迤」字を見て「以」音に読むではありません。それゆえ亡父と呉瞿庵さんは以上数種の読み方について、全く採用できませんでした。ただその本来の音で読む、「移」音で唱うとしたのです。

これは私たちが韻書に基づいて、その後彼らが「移」音に改めたわけを推測した結果です。正解とは言えません。しかしあなたの参考に供するのみ、宋先生と一緒に検討する必要もあります。急いでお返事をしたため、意を十分に尽くせておりませんが、ご諒解ください。

梅先生は手紙を読み終えると、言った。

「「迤」字を「移」音に改めて歌う理由については、俞五爺さんの手紙の中ですでにかなり具体的に述べられています。しかし国内の多くの音韻専門家がまた貴重なご意見を提起しうるのは、このような真理を解き明かす仕事を、より深く掘り下げて明らかにします。これは私がさらに望むことです。」

梅先生は「迤逗」の読み方の問題を話し終えると、ついでにまた「遊園驚夢」を学んでから四十年来この演目を演じてきた経緯について話が及んだ。この中にも変化の過程があったのだ。

「私の亡くなった祖父が芝居を学んだ時代」、と梅先生は言った。「演劇界の子弟が最初に芸を学ぶにはみな崑曲から始めました。会館（の舞台）でいつもかかるのは、大部分がやはり崑曲です。これは以前すでにお話ししました。わが家は亡くなった祖父から始まって、崑曲の演技に力を入れていました。とりわけ亡くなった伯父（梅雨田：胡琴奏者）は、上演演目がずっと多かったのです。だから私は小さい頃から家で自然に感化され、いくつかの句を口ずさむのも好きでした。「驚変」の中の「天淡雲閑（天淡らかに雲閑かにして）…」<sup>27</sup>、「遊園」の「裊晴絲（しなやかに遊糸の）…」などです。私が十一歳で初舞台を踏んだとき、演じたのは崑曲です。しかし、歌い方については、少しも上手ではありませんでした。民国二、三（1913、1914）年ごろになると、北京の演

<sup>27</sup>「驚変」：清・洪昇（1645-1704）『長生殿』の一場面。『長生殿』は、唐の玄宗（在位 712-756）と楊貴妃のロマンスを描いた戯曲。第 24 幕「驚変」は、玄宗と楊貴妃が御苑で酒宴を催していると、安祿山の反乱が伝えられ、慌ただしく長安脱出を決めるという内容。

劇界では崑曲について、すでに全盛期からだんだんと想像できないところまで凋落していました。舞台ではいくつかの立ち回りを主とする演目を除いて、崑曲をほとんど見かけなくなりました。私は亡くなった伯父の薫陶を受けていたので、川の水が日々下流に流れるように崑曲が衰勢にあるのを見て、我々演劇界の極めて大きな損失であると感じました。私は幾つか崑曲の演目を演じ、呼びかけたら、もしかしたら観衆の注意と興味を引き起こせるのではと考えました。そうすれば他の役者たちも賛意を示すはずだ、みんな立ち上がってそれを検討するだろうと。ご存じのように、崑曲の身振りは、先輩方が多くの心血を注いで作り出してきたものです。さらに後の何代かの役者たちがだんだんと改良の手を加え、やっとこの多くの芸術的な成果を残したのです。これは京劇役者にとって、実に大きな手本とすべき価値を有しています。」

「私は一気に三十数種の崑曲を習得して、民国四（1915）年に上演を始めました。大部分は喬蕙蘭<sup>28</sup>老先生が教えてくださったものです。閨門旦（女役の一類で、深窓の令嬢を演じる役柄）が演じる「遊園驚夢」というような演目も、必ず学ばねばなりませんでした。喬先生は蘇州の人で、清朝の宮廷に役者として仕え、有名な崑曲の女方でした。彼は長く北京に住んでいましたが、彼の姿、立ち居振る舞いは、一見して南方人とわかりました。話し出すと、あんなにも穏やかで人づきあいがよく、これまで彼が声を荒らげ顔をこわばらせて学生に対してののを見たことはありません。彼の粘り強い指導は、本当に順序だてて人を教え導く老教師でいらっしやると称えることができます。」

「私は「遊園驚夢」を学び、また陳老先生に稽古を付けてくれるようお願いしました。しぐさの面では身振りを補充しようと思ったのです。陳老先生は彼が学んできた貴重な老練の技術を、細やかに私に教えてくれました。例えば

【好姐姐】曲の「声声燕語（燕の声は）…嘒嘒鶯声（鶯のうたは）」の身振りは、扇子を開き、手に持って揺らしながら小間使いの春香と肩を並べて雲を踏むような軽やかな足取りで進まねばなりません。この前の一句に「那牡丹雖好

---

<sup>28</sup> 喬蕙蘭（1859-1929）：号は初仙、冀州の人。幼いとき章麗秋の佩春堂で弟子となり、崑曲の小旦（女役）を学び、同治10（1871）年に初舞台を踏んだ。三慶班、四喜班などの劇団で演じたほか、清朝の宮中でも崑曲を上演した。清朝滅亡後は、富連成の学生や、梅蘭芳、尚小雲、程硯秋らに崑曲を指導した（王芷章『清代伶官伝』〔商務印書館2014年（初版：中華書局1936年）〕367-385頁）。

（牡丹は好しといえど）」は手で扇子を叩くしぐさをします。」梅先生はここまで話して、テーブルの上で、一枚の新聞紙をとって、折りたたんで扇子の形にし、手でしっかりつかんで、体をかがめ、私に見せた。彼は言った。

「この身振りは、「雖」字を唱ったところで、右手で持っている扇子を、左手で叩きます。続いて「雖」字の節回しを数拍付けて、さらに楽隊の太鼓の調子が呼応するのに合わせなくてはなりません。舞台で行われるときには、おそらく誰も注意していないでしょう。しかし学ぶときには、かえってそれほど簡単ではないのです。さらに前の一句「啼紅了杜鵑（真紅なる杜鵑の花）」の身振りは、もっと骨が折れます。」彼はさっと寢室に戻り、古い扇子を探し出し、二本の指でその扇子をつり下げるように持って、小さな円を描いた。左手で右手の袖を引きながら、体はやや斜めに傾けるようにして立って、左足を前に向け、半分は跳ね上がるようにして、「探歩」の姿勢を取った。ただ彼が手真似をした様子は、すでにとても柔和で軽やかさが感じられ、限らない詩趣を有しているかのようだった。

「陳老先生は私に言いました」、梅先生は続けて言った。「当時彼が養成所で芝居を学んだ時代、この種の身振りの習得では、殴られることが少なくありませんでした。なぜならこの種の身振りは、手足がどちらも動作があり、上方の手の扇子を顧みて、また下方の足取りの姿勢にも気を配らねばならず、一度気を抜けば、安定して立つことができなくなります。彼の言う、殴られなければならないというのは、おそらくこういうことだからでしょうか。私は彼ほどしっかりできませんが、姿勢の上での柔軟さは、だいたい同じくらいだったかもしれません。」

「陳老先生は身振りを教えるにも、面倒を恐れず、繰り返し繰り返し私に話してくれました。足の位置は非常に正確で、少しも型を崩すことはできませんでした。彼も私と同じで天賦の才能に恵まれた学生ではありませんでした。彼が成功したのは、完全に苦学と日頃の修練のたまものでした。だから彼が学んだとき、多くの苦労をしたとはいえ、習得したら簡単には忘れないのです。」

梅先生がここまで話すと、姜六爺が傍らにいて、私たちに陳老先生の修練の話を話してくれた。彼は言った。

「陳老先生が三十歳ごろ、ちょうど働き盛りでした。宮廷でお仕えしなが

<sup>29</sup> アヘン吸飲を指す。

ら、また宮城外の劇団も主宰していたので、疲労が過度になった関係で、よくないたしなみに染まった<sup>29</sup> ことがありました。喉は日一日と悪くなっていました。あるとき楽屋の責任者が彼に「三娘教子」<sup>30</sup> を演じるよう割り当てました。我々の業界では、「男は西皮調をおそれ、女は二黄調をおそれる」という二句の言葉があります〔ここで指す男女というのは、芝居の中の男役と女役であって、演者の性別ではない。裏声と地声の違いを説明している〕。彼はちょっと演じられないと感じました。同じ劇団にもう一人青衣役者で孫怡雲<sup>31</sup> という方がいて、割り当ての演目は「御碑亭」<sup>32</sup> でした。彼は広く明るい十分なよいのどを持っていて、ちょうど人気者になっていました。老先生は出かけていって彼に相談して言いました。「兄さん、私は今日喉の調子がだめなんです。演目を交換してもらえないでしょうか。」孫怡雲は老先生に向かって一瞥をくれてから、冷ややかに言いました。「これは責任者が決めた演目ですから、勝手に交換することは出来ません。」言い終えると、かまうことなく孟月華役の化粧に取りかかりました。老先生は致し方なく、一生懸命に歌うしかなかったでしょう。のちに彼は友人に言いました。「あの日の「教子」は、「芝居を唱う」なものか、まるでわめくわ、大声で泣くわだったよ。」彼はこのような刺激を受けて、宮城外の劇団の契約を解除して、宮廷での仕事に専念することにしました。彼は発憤し自ら励まして、まずよくないたしなみを断ちました。毎日夜明けに起き出し、散歩に出かけ、発声の練習をしました。食事、睡眠、客との面会、友への訪問、すべて時間をきちんと決めて自分自身を律しました。このように何年も厳しい修練をした結果、のどがまた出来てきて、以前よりずっと良くなりました。六十数歳まで演じた中で、彼は自身の厳格に規定した日常生活を、ずっと変えたことはありませんでした。こうしてやっと彼のあの明るくしっとりしたよい声を、これほど長く保たせることができたのです。老

<sup>30</sup> 「三娘教子」：京劇の演目。「教子」とも。『断機記』劇的一幕。勉強を嫌がる子に、三娘が織りかけの布を裁ち切って教え諭す（『中国劇目辞典』49頁）。

<sup>31</sup> 孫怡雲（1880-1944）：京劇の旦角俳優（女性役）、胡琴奏者。字は芷青、堂号は怡春堂といい、怡春主人と呼ばれた。

<sup>32</sup> 「御碑亭」：京劇の演目。孟月華は墓参りの帰途、御碑亭で雨宿りをした。若い男（柳生春）も同じ場所で雨宿りをしたが、一晚何事もなく過ごした。月華の夫王有道はその事を知って怒り、月華を離縁しようとする。のちに柳生春が証言して誤解は解け、夫は妻に謝罪する（『中国劇目辞典』629頁）。

先生の声が良くなるのと反対に、孫怡雲は喉がつぶれてしまいました。」姜六爺さんは陳徳霖と芝居を学んだことがあり、この経緯について、自分の耳で聞いて述べていました。梅先生はまた続けて言いました。

「はじめに私が「遊園驚夢」を演じたときは、いつも姜妙香の柳夢梅、姚玉芙<sup>33</sup>の春香、李寿山の大花神でした。「堆花」的一幕では、この十二人の花神は、まず斌慶社<sup>34</sup>の学生が扮しました。学生の中に王斌芳という方がいて、この方も大花神を演じたことがありました。のちに富連成<sup>35</sup>の学生に変えて演じてもらい、李盛藻<sup>36</sup>、貫盛習<sup>37</sup>も大花神を演じたことがありました。」姜六爺さんはそばで、また口をはさみました。「この「遊園驚夢」は、当時稽古したばかりで、梅さんは本当にそれを演じて大当たりを取ったんだ。舞台でも邸宅の上演でもいつもこの芝居だった。演じた回数は、まったく数え切れないほどだ。斌慶社の学生は声変わりになってしまって、また富連成の学生に変えて演じてもらった。この意気込みはまあなんと長いことだ。」

ここまで話したところで、私は昨日探し出した民国七（1918）年曹家の邸宅での上演の古い戯単（パンフレット）を梅先生に手渡ししてみた。このときの

<sup>33</sup> 姚玉芙（1896-1966）：もとの名は氷、別号は冷菰龕主人。原籍は江蘇呉県（今の蘇州）。初め老生俳優の勉強をしたが、後に女役に改め、陳徳霖に師事した。1919年、1924年の2回、梅蘭芳とともに日本公演に赴いた。

<sup>34</sup> 斌慶社：1917年、武生俳優の龔振庭によって設立された京劇俳優養成所（『中国京劇史 中巻・上』654頁）。

<sup>35</sup> 富連成：清・光緒30（1904）年に設立された京劇養成所。長い活動期間と多くの優秀な俳優を養成して、京劇界に大きな影響を与えた。梅蘭芳もかつてここで京劇を学び、その経緯は本書でも語られている。

<sup>36</sup> 李盛藻（1912-1990）：本名は李鳳池、字は翰如。原籍は安徽祁門、北京に生まれる。老生俳優（男性役）。

<sup>37</sup> 貫盛習（1914-1991）：字は昱旭、北京に生まれる。富連成の京劇養成所で学ぶ。老生俳優（男性役）。父の貫紫林（1872-1949）は武旦俳優（立ち回りを専門とする女性役）、長兄の貫大元（1897-1969）も老生俳優であった。

<sup>38</sup> 「汾河湾」：京劇の演目。薛仁貴と妻の柳氏が再会を果たすが、仁貴が直前に射殺した若者が実子であるという悲劇。

<sup>39</sup> 王鳳卿（1883-1959）：京劇の老生俳優（男性役）。名は祥臻、一名奉卿、字は仁斎。北京の人、原籍は江蘇清江。王瑤卿の弟で、鳳二爺とも呼ばれる（『中国京劇史 上巻』464-469頁）。



ことをまだ覚えているか尋ねた。

「どういうわけか覚えていません。」梅先生は言った。「あの日私は二つの演目演じ、まず余叔岩と「汾河湾」<sup>38</sup>で共演しました。この演目では私はいつも鳳二爺<sup>39</sup>さんと演じていますが、叔岩と演じたことはほとんどありません。取りは「遊園驚夢」で、姜、姚のお二人がいつも通りそれぞれ柳夢梅と春香を演じました。喬玉林の大花神、羅福山<sup>40</sup>の杜母、曹二庚の睡夢神、斌慶社の学生による十二の花神は、まずこの時の役者はかなりそろえた人選でした。羅福山の老旦、いくつかの崑劇の劇団で、彼はなくてはならない存在でした。とりわけ「別母乱箭」<sup>41</sup>の周母は、彼でなければなりませんでした。喬玉林は喬先生の息子、曹二庚は曹心泉<sup>42</sup>の息子で、どちらも代々崑曲の家です。舞台に上れば確かな立ち位置、確かな台詞回しで、間違いを犯すことはありません。ただ重要な脇役からベテランの俳優を外しただけで、私はしばしば疲れを感じるようになりました。私は芝居では主役である以上、もし間違いを犯せば、まず私が観客に対して責任を負います。過去に、舞台上で人をからかい、他人の弱点を暴き、自分の賢さを示すことを好む役者がいましたが、実際には自分からかっているに等しいのです。こういう行動は互いに報復する要因を作り出し、観客の感情を損ない、業務の発展に影響しうることから、人に損を与えて自分の利益にもならないと言えます。私は人生において舞台でこれまで人をからかったことはありません。ほかの人が私を陥れようとしたこともありません。あるとき偶然思いがけない事件が起きて、私は責任をまず明らかにしなければならなくなりました。間違いが私にあれば、正直に私自身を非難しなくてはなりません。間違いがほかの人にあれば、真剣な態度で彼に忠告し、決してあてこすった物言いで彼をからかってはけません。こうすると、批判を受け

<sup>40</sup> 羅福山（1865-1929）：京劇の老旦俳優（老女役）。

<sup>41</sup> 「別母乱箭」：京劇の演目。『鉄冠図』劇的一幕。反乱軍に襲われた周遇吉は母と妻子を守って奮戦するが、最後に力尽き、矢ぶすまとなって死ぬ。

<sup>42</sup> 曹心泉（1864-1938）：戯曲音楽家。安徽懷寧の人。伴奏楽器の奏者。また、戯曲音楽の研究にもつとめ、崑曲、皮黄に精通した（『中国大百科全書 戯曲・曲芸』〔中国大百科全書出版社 1983 年〕24 頁）。

<sup>43</sup> 張謇（1853-1926）：字は季直、江蘇南通の人。実業家。光緒 20（1894）年、科挙に及第。多くの事業を手がけるとともに、教育にも力を入れ、教育機関の設立に多数関わった。

た人は、自然と心穏やかに私の善意の是正を受け入れうるのです。」

「あるとき張四先生〔季直〕<sup>43</sup>が南通に来ると私に約束し、私はまだその地の更俗劇場<sup>44</sup>で「遊園驚夢」を一度演じたことがありました。十二花神は伶工学校<sup>45</sup>の学生が演じました。これは民国十一（1922）年の夏のことです。」

梅先生がまさに続きを話そうとしたとき、突然つまらない不如意な事が起こったので、彼は寢室に戻って休み、明日また話すのを待つしかなくなった。

ここでつまらない不如意な出来事というものを間奏曲と見なしてもよいので、私も事のついでにそれを書き記そう。梅先生がちょうど興に乗ってきて、彼が身振りについて学んだことを滔々と話しているとき、兪媽〔葆玖の乳母〕がやってきて彼に報告して言った。「小さい灰色の猫がこの二、三日何も食わず、ほとんど身動きせず、今日もちょっとひきつけを起こしました、あまりよくないかもしれません。」梅先生が入っていった猫がストーブの側で横になっているのを見ると、猫はひきつけをおこしている様子だった。すぐ劉さんに猫を医者のところへ連れて行って診察を受けるように言った。しばらくして、劉さんが戻ってきて、おそらくだめだろう、医者は粉薬を二袋くれたが、何も言わなかった、と言った。兪媽が開いてみると、濃いピンク色の粉薬で、笑い出して梅夫人に言った。「これは奥様が飲んでいらっしゃった下剤ではありませんか。このお医者さまはまるでごまかしていますわ。」梅先生はそんな様子を見て、座っておれずに、部屋へ戻って横になって休んでしまった。三十分ほど過ぎて、この小猫はまだ客間のストーブの側から、もがきながらゆっくり梅先生の寢室の中へ入っていくことができた。入り口でうずくまり、ベッドの上の主人に向かい合っていた。

二日目私が起床したとき、兪媽が私に知らせた。「許先生、あの灰色の猫は死にました。ご主人様を一晩邪魔して眠れなくしてしまいました。」私は聞くなり、これは一人の人が中年になり、彼の心がさらに感情豊かに変化したことをとてもよく説明できると感じた。数日して、彼の親戚が、またベッコウ猫を

<sup>44</sup> 更俗劇場：1919年、演劇家欧陽予倩（1889-1962）の提議により、実業家張謇が江蘇省南通市の西南、桃塢路西端に作った劇場（『中国戯曲志 江蘇巻』777頁）。

<sup>45</sup> 伶工学校：南通伶工学社のこと。京劇を教える教育機関として、民国8（1919）年、欧陽予倩を招き、実業家張謇が私財を投じて設立した。更俗劇場はこれと同時に作られている（『中国戯曲志 江蘇巻』614頁）。



送ってきたが、梅先生は以前の猫よりずっと淡泊に接した。彼は言った。「私たちの猫の飼い方は、ひどくかわいがりすぎて、これはあまりよくありません。今後は猫が自然に暮らせるようにして、長生きできるようにしなくてはなりません。死んだ灰色の猫は、おそらく腹をこわしたのでしょう。」

「昨日話したのは私が北方で崑曲を学び演じた過程でした。今日私は続けて南に移ってからの変化をお話します。」

「南方は崑曲の発祥地です。私は住まいを上海に移す以上、崑曲のうたとせりふと身振りの面で、優れた点をさらに多く吸収し、私の演技を充実させるに違いない機会があると思いました。まずうたとせりふの面で言えば、最初に出会ったのは弟さんの伯適さんです。私が覚えているのはまだ滄州飯店<sup>46</sup>に滞在していたとき、ある日あなたが家で食事をする約束をして、私は初めて弟さんにお目にかかったのです。彼は笛を持ちながら、私のために「思凡」<sup>47</sup>の二曲を吹いてくれました。私は唱い終わって、非常に気分爽快だったのを覚えています。なぜなら彼は口全体が笛であるかように吹いていて、その音色は豊かで明るく、ちょうど私の豊かな声に合っていたからです。彼の笛を吹く姿をいうと、北方のやり方とは違いがあります。彼の笛は比較的太く、だから音の出方も豊かで明るいのです。北方で使う笛は少し細く、音色は甲高く狭いのです。」

「私はホテルから馬思南路〔今の名称は思南路〕<sup>48</sup>に移ってから、つねに彼に私のために歌詞の意味をお温習いしてくれるように頼みましたが、これは私が翕派の歌唱法に接する始まりでした。彼が私に教えてくれた歌詞は、本当に多いのです。十分にお温習いしたら、彼は笛を手にとって吹きました。彼の吹き方の凝りようは相当なもので、私がその時唱った興もそれに劣らぬほどであったので、私たち二人はまったく存分に歌ったのです。」

<sup>46</sup> 滄州飯店：パーリントン・ホテル。南京西路の南側にあった、当時の一流ホテル。現在その跡地に、上海錦滄文華大酒店がある。

<sup>47</sup> 「思凡」：京劇の演目。『孽海記』劇的一幕。若い尼が俗界を慕い、還俗しようと、山を下りていくさまを演じる（『中国劇目辞典』452頁）。

<sup>48</sup> 馬思南路：馬斯南路とも表記される。英文名：Massenet, Rue。現在は盧湾区に属し、復興公園の西を南北に伸びる通り。この通りの東側沿いに、梅蘭芳の住まいがあった。

<sup>49</sup> 天蟾舞台：上海市内福州路と雲南路の交差点の、西南の角に位置する。民国14（1925）年三元会社が投資して建設した（『上海京劇志』314-315頁）。

「おそらく一九三二年の冬、彼が初めて天蟾舞台<sup>49</sup>で私のために笛を吹いたのが「遊園驚夢」です。その日は姜、姚のお二人がいつも通りそれぞれ柳夢梅と春香を演じたほか、大花神と十二花神はどちらも仙霓社<sup>50</sup>の崑曲劇団の団員〔伝の字が名前に付く世代の学生<sup>51</sup>〕が演じました。二番目に出会ったのは俞五爺さんです。私がちょうど天蟾舞台で上演したとき、劇団員全員は、みな大江南ホテルに宿泊していました。劇場側も私に二間の部屋を用意してくれ、毎日芝居ははね、ホテルへ行って夜食を食べると同時に、劇場の責任者との打ち合わせ一切の関連業務にも便利でした。ある日、あなた方兄弟三人が、俞五爺さんとともに私に会いにきました。顔を合わせ、互いに敬慕を示す挨拶を交わすと、ちょうどよく弟さんが笛を持ってきて、俞五爺さんに頼んで私のために「遊園」中の【皂羅袍】と【好姐姐】の二曲を吹いてもらいました。これは私が彼の超絶技巧を耳にした最初でした。笛の風格、運指法と節に従った息の送り方、これらにだめなところはありません。この【皂羅袍】にある「雨絲風片（雨は絲のごと細く風はそよぐ）」の「風」字について、私が北方で唱っていた楽譜は南方のものより高音です。その日俞五爺さんは初めて私のために吹き、私の節に合わせて高音で吹いてくれ、少しも衝突しませんでした。吹き終わって、あなた方数名は彼がアドリブ上手であると褒めませんでしたか。のちに弟さんが私に伝えたところでは、この「風」「片」二字の節は、とても合わせにくいとのこと。一つは陰平声で、一つは去声です。北派の歌い方では、「風」字が韻に合い、「片」字は合っていません。南派の歌い方では、「片」

<sup>50</sup> 仙霓社：上海の崑曲劇団。前身は新楽府といい、蘇州の崑劇伝習所で学んだ俳優が民国 16（1927）年 4 月に設立、民国 20（1931）年 6 月に解散した。その後を受けて、「伝」字の芸名を持つ俳優たちが中心となり、同年 10 月仙霓社を立ち上げた。

<sup>51</sup> 原文「〔伝〕字輩的学生」：崑劇伝習所で学び、芸名に「伝」字を入れた俳優の総称。『中国戯曲志 江蘇卷』（618-631 頁）には、「伝」字を芸名に持つ俳優 44 人の名が記されている。

<sup>52</sup> 「慈悲願」：作者不明。およそ『西遊記』から故事をとって、劇にしたたもの。仏が説く大蔵金經の教えを、中国に行い、如来の慈悲の大きな願いを成就することが、『慈悲願』という題名の由来である。陳光蕊は家族を連れて赴任先に赴く途中盗賊に襲われる。残された子が金山寺で出家し、玄奘と名乗る。のちに西天取經の旅に出発、途中で孫悟空、沙和尚、猪八戒を弟子にし、無事にお経を授かって帰国する（『中国劇目辞典』837 頁）。

字は正しく、「風」字はちょっと間違っています。私は俞五爺さんの崑曲を教えてもらいたいと思いましたが、彼は言いました。「閨門旦（深窓の令嬢役）と貼旦（脇役の女性役）の曲は、ほとんどあなたはみんな学んでいる。私は「慈悲願」の「認子」<sup>52</sup>をすすめるよ。この芝居にはたくさんの良い節があって、京劇を演じる上で、参考となるところがあるかもしれない。」私は彼の提案を受け入れて、私に常に教えを授けるようお願いしました。この「認子」がマスターできたら、確かに素晴らしいでしょう。私たち崑曲研究の小グループは、俞五爺さんを加えて、さらに賑やかになりました。そのころ私の俞派の歌唱に対する愛好は、頂点に達していて、私の歌唱も、部分的な変化がありました。この「迤」字を「移」音に改めて歌ったのは、あのときに始まったのです。」

「俞派の節回しには、「啜、暈、擲、嚙、撮」の五文字の秘訣があります。重んじるのは飲む吐く開く閉じる、軽い重い（調子の）上げ下げで、とりわけ節に従って息継ぎを操る点に重きを置き、伝授されるものが確かにあります。私は彼らと検討した後、深く全てを理解できたわけではありませんが、すでに体験したものは、感情を表現する場合に使うと、以前よりずっと豊かになったように思います。これは私が後に崑曲を上演するときに、大きな助けとなりました。例を挙げてみましょう、例えば「刺虎」<sup>53</sup>の【滾綉毬】曲の末句、「有个女佳人（美女あり）」の「佳」字は、もともと私も長腔で歌うのですが、節回しが変わるところで、息継ぎをしました。俞派は一气呵成に、「佳」字を歌い終え、「人」字のところで息継ぎをします。このような歌い方は、登場人物の怨恨の感情を表現する上で、大きな力を高めることができます。これは息継ぎの面で、私が得た利点です。それから私たち北方人が崑曲の入声字を歌うのは、どうしても向いているとは言えません。例えば「遊園」の「不提防」の「不」字は、私たちは「布」字の音で歌います。「驚夢」の「没乱里」の「没」字は、私たちは「模」字の音で歌います。実は「卜」と「木」の音で歌わなければなりません。「不」の読み方には、まだ南曲と北曲の区別があり、南曲は「卜（bo2）」と読み、北曲は「補（bu3）」と読みます。これはどちらも彼らの指示を通してやっと私が改めてきたものです。」

<sup>53</sup>「刺虎」：崑曲の演目。『鉄冠図』劇的一幕。明末の李自成の乱を題材とする（『中国劇目辞典』358頁）。

「まとめると、兪腔（兪派の節回し）の優れた点は、かなり緻密で生き生きとしており、明晰で耳に心地よいところです。もし優美な動作と表情を加えたら、言葉に出来ないような調和と心地よさを持つであろうと思いました。およそ兪腔を研究したのは、私がこのような感覚を持っていたからでしょう。」

「ちょうど偶然なことに、私が兪五爺さんと初めて舞台上で共演したのも、「遊園驚夢」でした。思い出すのは一九三四年、崑曲保存社<sup>54</sup>の資金調達のために、新光大戲院を借りて崑曲を二日間上演したことです。私は地元の何人かの老戯曲家の方の要望を受けて、彼らが上演に参加することを約束しました。初日に演じたのがこの演目でした。兪五爺さんの柳夢梅、アマチュア女性役者の方の春香、単皮鼓（伴奏用の片面の太鼓）は崑曲劇団の名手「阿五」が私のために叩いてくれましたが、残念なことに彼の名前を、私はもう思い出せません。それから弟さんとともに笛を吹いたのが趙桐寿〔趙阿四〕で、こちらも南方の名笛奏者でしたが、彼は当時すでに高齢で、弟さんの十分に豊かでしっとりした笛の音色に及びませんでした。」

「崑曲のしぐさの面で、私は丁蘭蓀<sup>55</sup>老先生によい身振りを教えていただき、彼の優れた点を多く得ることができました。ただ表情の演技は徐々に深めていくのは、自分自身の研鑽に頼るしかなく、先生は教えられないことでした。だから私はこの四十年来、私が演じた崑曲、乱弾の二つの劇種で、すべてとても大きな変化がありました。あるものは、多方面の精華を吸収して、自分で新たに組み替えました。あるものは歌詞と台詞の意味にもとづいて、少しずつ改良してきました。つまり、「何度変化しても本質から離れない」とは、劇の筋に合致するという主たる原則のもとで、ぴったりと芸術上の「美」の条件を把握し、できるだけ個々人の本来の能力を発揮しなくてはならないのです。」

「以前私に教えてくださった方は、ただ唱（うた）、念（せりふ）、做（しぐさ）、打（立ち回り）だけを教え、これまで歌詞の意味を解釈するということを聞いたことがありませんでした。芝居を学ぶ者もただ先生が教えてくれると

<sup>54</sup> 崑曲保存社：崑劇保存社のこと。民国10年（1921年）初め、穆藕初が兪粟廬の崑曲をレコードに録音する際に使用した名義、及び団体。兪粟廬の教えを受けた俳優が参加した（『上海崑劇志』48頁）。

<sup>55</sup> 丁蘭蓀（1869-1937）：崑劇の女役俳優。蘇州の人。『長生殿』の楊貴妃役などを得意とした（『上海崑劇志』296-297頁）。

おりに歌っていました。まるで猪八戒が人参果を食べて、食べてもどんな味かわからないようなものです。二黄調（地方劇の曲調の一つ）の台詞は、比較的通俗なものなので、後で字面だけを見て意味を察して、知ったかぶりをすることができました。崑曲のように典雅華麗で装飾的な歌詞は、一人の文学家が、細かに推敲しなければならず、そうしてやっとその意図が徹底的に理解されるというものです。ましてや我々演劇界従事者は、学問の基礎に限界があって、ただ口伝えに頼ってきたので、すべて歌詞の意味を明らかにすることはできません。顔の表情から登場人物の様々な内面の感情を伝えようとすれば、どうして非常な困難を伴わないことがありましょう。私がこの重要なキーワードを見つけ出しました、それはまず歌詞の意味を理解することでした。しかし私の文章の浅い基礎に頼っていては、それを理解することはできません。この点で私はまた数名の旧友に感謝しています。私が当時朝夕ご一緒したのは、羅癭公<sup>56</sup>、李积戡……数名の方々と、みな旧学の造詣が深い学者で、詩歌、詞曲についてすべてに一家言を持っていました。私がいくつかの崑曲を撮影したときに、身振りのリハーサルを準備する前、私は彼らに歌詞の一字一句について仔細に解釈して私に話してほしいと頼みました。そのようにしてから付けた表情と身振りは、あるいは歌詞、あらすじとぴたりと一致しました。ある身振りでは、先人たちはすでに意味を穏やかなものと考えたものの、深さにはほど遠いものでした。あるものは別の角度から見れば、比較的合理的なのかもしれません。私は自分で工夫し探求することにこだわったのです。」

「私はこの内容読解の過程で、一つの決心をすることにしました。話す側の人とはもとより煩を厭わず比喻を分析しようとし、聴く側の人にも我慢強い心を持って以心伝心で理解しようとしめます。中国の詞曲は少しいわく言い難く、「迥逗的彩雲偏（彩なす雲のごと捲きあげし髪かたむきぬ）」を取り上げててもその一例となります。なぜなら前に「没揣菱花、偷人半面（はからずも 鏡の、人の面 ちらとぬすみ見る）」の二句がありますが、これは鏡でこっそり顔の半分を見るので、それで次の「彩雲偏」が女性のまげが一方に傾いていることを

---

<sup>56</sup> 羅癭公（1880-1924）：名は敦鼯、字は挾東、号は癭公、祖籍は広東順徳、北京に生まれる。戯曲作家。梅蘭芳ら演劇人と交わりをむすび、特に程硯秋とは彼のために脚本を書くなど、その芸術活動を大きく支えた（『中国大百科全書 戯曲・曲芸』234頁）。

指していることがわかります。しかし「迥逗」二字を言うときは、ある人は惹かれる想いであるといい、ある人はこの彩雲の崩れを形容しているといっており、肯定的な判断を下すことは容易ではありません。だから今日、私がおおよそ歌詞を理解できたのは、みなこれら古くから友人の方々が私に順序立てて教え導いてくれた結果です。この中で私がとりわけ感謝しなくてはならないのは李先生で、彼が私に語ってくれた歌詞が最も多く、また最も細緻を極めていました。」

「私が去年から演じている「遊園」では、身振りに部分的な変更があります。これは私が自発的に改めたのではなく、完全に私の息子葆玖が私と共演するためです。彼の「遊園」は朱伝茗が彼に稽古をつけたもので、花園で歌う二つの曲の身振りとは足取りは、私と全く異なります。当時、私が葆玖のために身振りを改める、私の身振りを改め、私の身振りの後ろについて歩くようにしなければならないと主張した人がいました。私はそんなふうには出来ないと思いました。葆玖は舞台での経験が少なすぎ、しかもまたこの「遊園」は彼が崑曲を初めて演じる演目でした。この条件のもとで、習い覚えただけの身振りを、彼に改めさせるのは、彼の記憶に、二種類の異なる身振りを存在させることになり、これはなんともリスクの高いことでした。舞台上がって、その場でたちまち混乱し始めて、どれが良いのか分からなくなったら、きっとミスを犯すでしょう。こういうわけで、ただ私が彼に譲歩するしかなかったのです。」

**【参考文献】**（本文・脚注で言及したもの以外）

金谷治訳注『荀子』上下 岩波書店 1961-1962 年。

『中国古典文学大系 戯曲集（下）』平凡社 1971 年（『還魂記』を収録）。

『中国劇目辞典』河北教育出版社 1997 年。

『中国戯曲志・上海巻』中国 ISBN 中心出版 1999 年。

岩城秀夫訳『長生殿』平凡社東洋文庫 2004 年。