

姚克と英文『中国評論週報』、『天下』月刊 —— 中国古典戯曲の紹介をめぐって ——

範 麗雅

はじめに

姚克ようこく（本名は姚莘農ようしんのう，英語名表記は Yao Hsin-Nung, 1905-91 年）[写真 1] は，近現代中国文学史・文化史上の重要な劇作家，翻訳家の一人で，特に魯迅（本名は周樹人，1881-1936 年）の『阿 Q 正伝』（1921 年）や曹禺そうごう（1910-96 年）の『雷雨』（1934 年）など，近現代中国の代表的な短編小説や劇を英訳したことで，国内外の文化界でよく知られている。しかし，1930 年代のなかばから，彼が編集者や寄稿者として，上海で創刊された二つの英文雑誌，『中国評論週報』*The China Critic*（週刊，1928 年 5 月 30 日-1946 年 6 月 27 日）と『天下』*T'ien Hsia Monthly*（月刊，1935 年 8 月-41 年 9 月，以下 *T'ien Hsia* と略す）で展開した中国古典戯曲の英訳・紹介・研究などの英文執筆活動は，意外と知られていない⁽¹⁾。そこで本稿は，姚克が *T'ien Hsia* に寄稿した代表的な古典戯曲論を焦点に据え，1935 年，ロンドンで開催された「中国芸術国際展覧会」*The International Exhibition of Chinese Art in London 1935-36*（以下「ロンドン展」と略す）によって欧米の文化界で日増しに高まりつつあった中国の伝統的な文人文化への憧れという時代の雰囲気の中なかで，両誌で行われた彼の英文執筆活動を概観したい。そして姚の文筆活動が，日本人学者，青木正児あおきまさる（1887-1964 年）の中国戯曲史の研究から示唆を受け，古典戯曲という分野から，温源寧おんげんねい（1899-1984 年），呉経熊ごけいゆう（1899-1986 年），林語堂（1898-1976 年）といった *T'ien Hsia* の創刊者たちが英文で著述した中国の古典書画・詩歌・小説・散文論と呼応・補完しつつ，英語圏の読者に向けて中国の伝統的な文人文化を紹介しようとした試みを明らかにしたい⁽²⁾。

第 1 節 “The Theme and Structure of the Yuan Drama” ——「ロンドン展」開催までの西洋における中国古典戯曲の受容と元雜劇の紹介

姚克は，福建省アモイの官僚学者の家庭に生まれ，後に一家は，明清期の文人文化の中心地であり，昆曲の発祥地でもあった蘇州に移り住んだ。若い頃，劇曲家の呉梅ごばい（字は瞿安，号は霜厓，1884-1939 年）に師事したことがあり，昆曲や京劇に精通している。また，京劇の「程派」⁽³⁾の「票友」（ファン兼アマチュアの俳優）として，上海の京劇舞台によく出演した。こうした伝統芸能における経歴は，後に *The China Critic* や *T'ien Hsia* で，多くの中国古典戯曲を英語圏の読者に向けて英訳・紹介・評論する文筆活動のための基礎となった。

蘇州の東呉大学卒業後，姚克は欧米には留学せず，上海の出版社や映画製作会社に入り，

編集に携わりながら、古典劇曲の英語論文を *T'ien Hsia* に寄稿した。戯曲に対する見識と卓越した英語力を呉経熊に買われ、1936年8月から同誌の編集者となった。以後、姚克は *The China Critic* や *T'ien Hsia* で古典戯曲関係の論説や翻訳を執筆する一方、魯迅の作品を英語圏の読者へ紹介したのがきっかけとなり、魯迅やアメリカ人のジャーナリスト、エドガー・スノー Edgar Parks Snow (1905-72年) とその妻、ニム・ウェールズ Nym Wales (本名は Helen Foster Snow. 1907-97年) と親交を結ぶようになり、夫妻から英作文の指導を受けたという [写真2] ⁽⁴⁾。

The China Critic, *T'ien Hsia* における姚の文筆活動は、古典戯曲と現代戯劇 (話劇) ⁽⁵⁾ の作品の翻訳、戯曲理論の紹介、映画の評論が中心となっていた。筆者の調査によれば、1935年11月号に「元雑劇の主題と構成」*The Theme and Structure of the Yüan Drama* と題する論文を発表して以来、論説を18篇、古典戯曲・現代戯劇・短編小説の英訳を5篇、自作の英語独幕劇を1篇、書評・劇評・映画評論を7篇、編集手帳を2篇など、計33篇の文章を両誌に寄稿している ⁽⁶⁾。なかでも、姚が *T'ien Hsia* に寄稿した「元雑劇の主題と構成」、「昆曲 (昆山劇) の盛衰」*The Rise and Fall of the K'un Ch'u (Quinsan Drama)* (1936年1月号)、「歌妓がミューズだった時」*When Sing-Song Girls Were Muses* (1937年5月号) といった古典戯曲の論文は、中国の伝統的な文人文化について、林語堂、温源寧、呉経熊らと共通する考え方を示しつつ、古典戯曲の研究・翻訳という分野における彼の博識と独自の知見を国内外に知らしめた代表的な文章と言える。そのため、以下、これらの論文の内容に対する具体的な検討に移る。

まず、「*When Sing-Song Girls Were Muses*」という文章から始めよう。姚は、胡適 (1891-1962年) の「詞的起源」(『清華學報』第1巻第2期, 1925年12月) という論文を引用しながら、歌妓が古代中国における詩歌と戯曲の繁栄に大きく貢献したことをこの論文で次のように指摘している。

It was the sing-song girls, stage players and professional catamites, who glorified the T'ang poetry with their voices and popularized them with all walks of life at various places and on different occasions. Chinese poetry had taken new forms from time to time on their lips. In his article *The Origin of Tz'u* (詞的起源), Dr Hu Shih says, "I am inclined to think that the vogue of writing songs in irregular metres according to the melodies of musical compositions was begun among the people by professional musicians and sing-song girls." As a matter of fact, Dr. Hu's contention is not only applicable to the tz'u but also to many other forms of Chinese poetry by virtue of its essentially lyrical quality and its intimate relationship with music and song.

これらの歌妓、舞台の演出者、そしてプロの女形 ⁽⁷⁾ こそが、自らの声で唐詩に彩り

を添え、異なる地域や時期において、あらゆる階級の人々に唐詩を流行させたのである。中国の詩は、時折、彼らや彼女たちの歌声によって、新しい形式を帯びるようになった。胡適博士は“The Origin of Tz'u”（「詞の起源」）という論文において、「音楽のメロディーに従い、不規則な韻律に基づいて歌を創作することの流行は、プロの音楽家や歌妓の間で始まったのではないかと私は思い至るようになった」と述べている。実際、詩の本質的な抒情性と音楽や歌の密接な関係とのお蔭で、胡博士の主張は、詞だけではなく、中国詩歌のその他の形式にも当てはまるのである。^⑧

以上から窺えるように、姚克も林語堂が *The China Critic* に寄稿した文章で示した見方と同様に、歌妓が中国の音楽と芸術の発展に占める重要性を認識し、演劇学の角度から彼女たちの役割を高く評価していた^⑨。ところが、「ロンドン展」の開催前まで、視覚的・聴覚的美を備える中国の伝統的な工芸品・美術品や古典漢詩・漢文は欧米の知識界に比較的受け入れられやすく、歓迎されたのに比べ、西洋での古典戯曲の受容は、必ずしも順調ではなかった。

外国人や中国人学者による中国古典戯曲を欧米に紹介する活動は、かなり早い時期に始まった。元雜劇も含む古典戯曲は、イエズス会のフランス人宣教師、ジョゼフ・アンリ・マリー・ド・プレマール Joseph Henry Marie de Prémare (中国名表記は馬若瑟。1666-1736年) が抄訳した紀群祥作『趙氏孤兒』*L'Orphelin de la maison de Tchao* (1698年) を嚆矢とし、その後、中国を訪れた多くの欧米人の外交官や宣教師の手によって翻訳・紹介されるようになった⁽¹⁰⁾。なかでも、特に、ハーバート・ジャイルズ Herbert Allen Giles (中国名表記は翟理斯。1845-1935年) が著した *A History of Chinese Literature* (Shanghai: Kelly & Walsh, 1901年) は、多くの紙幅を古典戯曲に宛てて詳細に西洋人の読者に紹介している。ジャイルズは、戯曲の誕生を古代中国の歌舞、祭事、および唐朝の梨園制度⁽¹¹⁾ にまで遡り、戯曲舞台の演出の模様、戯曲テキストの特徴、そして『元曲選』(1615年)⁽¹²⁾ に収録された『紅鬃烈馬』(別名『王宝釧』)、『趙氏孤兒』、『西廂記』などの古典戯曲のセリフや物語を英訳し、紹介した上で、これらの作品が持つ文学性と演劇性に高い評価を与えている⁽¹³⁾。

とはいうものの、中国古典戯曲は、題材、脚本の構成、舞台演出の模様など、多くの点において、西洋人の観衆が持つ“Drama”に関する概念や鑑賞法とは全く異質のものである。また、戯曲が詩や小説と大きく異なるのは、英訳された中国の古典漢詩や明・清の通俗小説なら西洋読者が書齋でゆっくり鑑賞できるのに対し、英訳された戯曲の脚本は舞台上で演出されない限り、死んだ書物に等しいという点である。従って、熊式一^{ゆうしきいつ} (1902-86年) 訳の古典戯曲『紅鬃烈馬』*Lady Precious Stream* が、1934年にロンドンの舞台上で上演されるまで、または京劇の名優、梅蘭芳が1930年と35年に二回にわたって劇団を率い、アメリカやヨーロッパで巡回公演したことにより [写真 3, 4]、西洋の観衆が梅の華やかな舞台とその卓越した演技力を通して、元末明初^{こうめい}の高明 (生卒年不祥) の『琵琶記』^{びわき} や明代^{とう}の湯

顕祖けんそ (字は義仍。1550-1610年)の『臨川四夢』りんせんしむ⁽¹⁴⁾などの傑作に代表される、中国古典戯曲の素晴らしさを目と耳で確かめることができるようになるまで、英語圏における古典戯曲の受容は、量・質ともに貧弱なものであったと言わざるを得ない⁽¹⁵⁾。林語堂、姚克せん、錢鍾書しやうしよ (英語名表記はCh'ien Chung-shu. 1910-98年)、余上沅よじやうげん (英語名表記はYui Shangyuen. 1897-1970年)、L. C. アーリントン Lewis Charles Arlington (中国語名表記は阿靈敦。1859-1942年)、レジナルド・ジョーンズ卿 Sir Reginald Fleming Johnston (中国語名表記は莊士敦。1874-1938年)、ハロルド・アクトン卿 Sir Harold Mario Mitchell Acton (中国語名表記は艾克頓。1904-94年)など、中国人や外国人の学者が、「ロンドン展」の開催前後に、元雑劇・昆曲・京劇の脚本の英訳を数多く手掛け、古典戯曲についての論説や書評も多数 *The China Critic* や *T'ien Hsia* に寄稿し、或いは単行本として国内外で出版した背景には、そうした事情があった⁽¹⁶⁾。

しかし、視覚的に中国古典戯曲を英語圏の観衆への紹介に最も大きく寄与したのは、何と言っても、1930年1月から7月まで半年にわたる梅蘭芳のアメリカ公演であった。素晴らしい演技を通して、昆曲や京劇に代表される文学性、演技性、音楽性を持ち合わせた中国古典戯曲の芸術をアメリカ人観衆に伝えた梅の功績を讃える数多くの記事や論説が、この時期、上述の二つの英文雑誌に掲載されたことは、その最も有力な証左である⁽¹⁷⁾。それらのなかでも、「太平洋学会」の秘書であり、その機関誌の編集者でもあるエリザベス・グリーン Elizabeth Green による論文は特筆すべきである。彼女は、梅が卓越した演技力と独特な解釈によって、言葉では異文化・言語圏の観衆に伝わりにくい古典戯曲芸術をアメリカ観衆に生き生きと伝えたと称讃し、次のように述べた。

But Mei's charm — his art — has reached thousands, directly, visually, vibrantly, and thousands more through the descriptive word. He has brought to the people of America something fundamental and enduringly beautiful out of China as perhaps no other person of this day could do. Not just the ancient dramatic art form in its perfection, for no one knows that that, as such, will endure forever; but the essence of the Chinese conception of that art — the quality, the feel of it — and above all the realization that where art is genuine in its conception it is universal in its appeal and knows no narrow boundaries. Only the superb artist, of course, could do that — could transcend the limitations of an all-but-incomprehensible art form, bizarre conventions and a tongue whose inflections, even, could give no clue to the emotional meanings as a less removed foreign tongue might do. That is why the drama alone, faithfully produced by a good company, could never have been the vehicle of cultural rapprochement that it has been on this tour. It must have had the finished interpretation of a rare

artist to give to it the spark of life for this alien audience.

しかし、梅の魅力——彼の芸術——は直接的、視覚的に、力強く何千人もの人々に、そして描写的な言葉を通してさらに何千人もの人々に伝わった。彼は、おそらく今日他の誰にも伝達不可能な、根源的かつ永遠に美的なあるものを中国からアメリカ国民にもたらした。それは、たんなる古典戯曲芸術の完璧な形態だけではない。というのも、そうした形態がそのままの形で永続するかどうかは誰にも分からないからである。むしろそれは、その芸術——質や感触——に関する中国人の観念の本質、とりわけ、芸術が観念において純粹である限り、訴える力において普遍的で狭い境界線を知らないという認識である。勿論、この偉大な芸術家だけにそれを成し遂げることができた——すなわち彼は、ほとんど理解不能な芸術形式、奇妙な慣習、そして〔英語からの〕隔たりがより小さい言語の場合とは違って、その抑揚が感情的意味を伝達するためのいかなる手がかりも与えない〔中国語という〕言語、これらの持つ限界を超越することができたのである。従って、良い劇団によって忠実に上演されたからといって、それだけではこの戯曲も、今回の巡回公演で実際に実現したような、文化的相互理解の媒介者にはなれなかったことだろう。この戯曲は、この異文化圏の観客のため、自らに生命の輝きを与えてくれる類い稀な一人の芸術家の完璧な解釈を持たなければならなかったのである。⁽¹⁸⁾

最後にグリーンは、19世紀末頃から20世紀初期まで、欧米で開催された芸術展に出品された中国の瓷器や絵画を念頭に置き、梅のアメリカ公演の意義について、次のように指摘した。

It is something — a great something — that America has learned to talk in terms of a living, visible, emotionally sensible Chinese art, and no longer only of the art of dead ages which today lives not except in exquisite porcelains, tapestries, paintings and cut jades. It is something of significance that America is thinking in terms of the creative side of China's culture instead of in terms of museum pieces. For this service China has Mei Lan-fang, and his own firm conviction regarding the oneness of art, to thank and to thank over again.

アメリカが、今日もはや精巧な瓷器、織物、絵画、工芸品の翡翠などのなかでしか生きていない、死に絶えた時代の芸術だけではなく、生き生きとして目に見える、感情的に知覚可能な中国芸術について語れるようになったのは結構な——大いに結構な——ことである。アメリカが博物館の展示品の代わりに、中国文化の創造的な側面を考えているのは重要な事柄である。中国はこの貢献に対し、梅蘭芳および芸術が一つであるという彼の固い信念に再三感謝せねばならない。⁽¹⁹⁾

以上の論文によって明かされるように、1930年代、姚克の中国古典戯曲の翻訳・紹介の文筆活動は、梅蘭芳のアメリカ公演やその後の「ロンドン展」の開催によって英語圏で高まった、中国芸術全般への再評価という大きな時代の流れのなかに位置づけられる。ところで、戯曲における姚の深い知見が最初に披歴されたのは、“The Theme and Structure of the Yuan Drama” という元雑劇に関する論文である。

雑劇とは、中国の古典戯曲の一種であり、主として北方系の曲調である北曲を用い、曲(歌)・科(しぐさ)・白(セリフ)を伴い、宋・元時代に隆盛した歌劇の一種である。姚は、この論文の冒頭で、近年、^{おうこくい}王国維(字は静安または伯隅、号は観堂、1877-1927年)の優れた研究によって、元雑劇が中国の学術世界で新たに脚光を浴びるようになったと切り出し、中国芸術史上における雑劇が果たした教化の役割、そして一般国民の間で、なぜ雑劇が高い人気を得たのかといった歴史的・文化的背景を次のように解釈している。

It is now being recognized as one of the most valuable treasures in the ivory tower of China, comparing favourably with the *Book of Odes*, T'ang poetry, and such like works. As a cultural influence, we daresay, it is even greater than all the others put together. It prepared the ground for the growth of the greatest and most popular classical novels that followed, and built the foundation for the later development of the Chinese drama. For nearly seven centuries, it has been the sole sources of information to the great illiterate masses of China regarding their national history, heroes, legends, teaching of ancient sages, and other cultural legacies.

元雑劇は今や、『詩経』や唐詩、その他類似の文学作品以上に優れた、中国の「象牙の塔」中の最も貴重な宝物の一つと認められつつある。しかし、文化的な影響から言えば、おそらく元雑劇は他のすべてを纏めたものよりさらに偉大であろう。元雑劇は後に誕生した最も偉大で最も人気のある古典小説の成長のために土台を提供し、また〔元代〕以降の中国古典戯曲の発展の基礎を築いたのである。七百年近くにわたり、元雑劇は、文字を読めない多くの中国国民が自国の歴史や英雄、伝説、古代聖人の教えおよびその他の文化遺産を知るための唯一の情報源であり続けてきた。⁽²⁰⁾

次に彼は、『^{ちゅうげんおんいん}中原音韻』(元^{しゅうとくしん}周徳清)⁽²¹⁾、『^{てつこうろく}輟耕録』(明^{とうそうぎ}陶宗儀)⁽²²⁾、『^{せいろうしゅう}青樓集』(元^{かていし}夏庭芝)⁽²³⁾、『^{ふくげんざん}覆元槩古今雑劇三十種』(京都帝国大学文科大学叢書2, 1914年3月)といった古今内外で刊行された専門書を幅広く引用しながら、元雑劇が誕生した歴史的・文化的環境、唐宋の文学・戯曲との連続性、題材や脚本の構成上の特徴、舞台演出の模様、および音楽との密接な関係など、諸側面に

わたって詳細な論述を展開していく。最後に彼は、『漢宮秋』の終幕、すなわち秋の夜、東の間のまどろみに王昭君を夢見た漢元帝が、折から空を啼きわたる雁の声に思慕の情を募らせる、余情に富む名場面を英訳し、元雑劇が持つ豊かな文学価値だけではなく、シェイクスピア劇のような西洋戯曲に匹敵しうるほどの高い演劇性を西洋読者に紹介した⁽²⁴⁾。このような称讃に満ちた筆致は、姚克の昆曲について論及したもう一篇の英語論文にも貫かれている。

第2節 “The Rise and Fall of the K'un Ch'u (Quinsan Drama)” —— 明清文人文化の結晶としての昆曲への高い評価

昆曲は、江蘇省昆山市に生まれ、蘇州を中心に流行した古典歌劇であり、別名は「昆劇」「昆山腔」とも呼ばれる。明代の魏良輔の『南詞引証』によれば、元末の顧堅が案出したとされ、後に魏良輔らが更に洗練を加え、中国を代表する古典劇にまで高めたと言われる。昆曲は、北曲・南曲という二大音楽体系を持ち、何千もの曲牌（曲の素材）を有している。このうち、顧堅・魏良輔らが育てた昆曲固有の音楽体系は南曲であり、緩やかな拍子と五音音階を特徴としている。北曲は元雑劇に使われる「元曲」が昆曲に吸収されたもので、急な拍子と七音音階を特徴としている。

昆曲は、他の中国古典劇と異なり、明中期から、数多くの優れた文人が曲譜の創作に携わるようになることで、古くから大量の脚本・理論書・曲譜が残されており、中国古典演劇史は、すなわち昆曲史であると言っても過言ではない。今日まで、曲譜が伝存している昆曲のなかには、元・王実甫（生卒年不詳）の『西廂記』、湯顯祖の『牡丹亭』、そして清初の洪昇（字は思，号は稗畦。1645-1704年）の『長生殿』、孔尚仁（字は聘之，号は東塘。1648-1718年）の『桃花扇』といった名作が綺羅星の如く並ぶ。これら明清文人にとって、昆曲は、単なる一つの劇種や一つのパフォーマンス形式であるだけではなく、漢民族の文化的理想を標榜し、文人趣味を中心とする文化秩序を戯曲という媒体を通して表現する最重要な芸術であった。そのため彼らは、全生命を曲譜の創作に投入し、上記の傑作を世に送り出し、中国古典戯曲史の黄金時代を築いたのである。しかし、明・清（前期）二代にわたって中国全土に隆盛を誇った昆曲は、清末に至ると、徐々に没落への道を歩むようになった。さらに追い打ちをかけたのは、五四新文化運動であった。西洋文化の洗礼を受けた新文化運動期間中、昆曲は一部のラディカルな知識人たちによって「死文学」（死んだ文学）⁽²⁵⁾と貶され、1920年代以降は、変容と衰退の一途を辿っていった。特に1931年に梅蘭芳をはじめとする京劇の「四大名旦」が誕生したことにより、昆曲は京劇の勢いに一層抑えられ、演劇界からもその姿が消えつつあった⁽²⁶⁾。

ところが、「ロンドン展」の開催によって、欧米知識人の間に中国の伝統的な文人文化に対する評価が高まったことに伴い、中国国内の知識人の間でも、昆曲を含めて、明清期の

文学や芸術に対する関心の高まりや再評価の動きが現れるようになった。姚克の昆曲論も、こうした時代の雰囲気映し出す文章である。

その書き出しにおいて、姚は、昆曲が蘇州という地方都市に起源しながらも、三百年に及ぶ中国古典戯曲の「女神」として君臨し、皇帝から一般の庶民にまで愛され続けてきたのは、まさに湯顯祖、洪昇、孔尚仁といった明清期の文人戯曲家とその優れた作品によるものであり、彼らの作品は今日に至ってもなお中国の観衆/読者の心を魅了し続ける傑作であると強調した。これほどの文学的・演技的・音楽的価値を備える昆曲も、元雜劇と比べて、近・現代の中国学界では低く評価され、王国維の『宋元戯曲考』からもその一斑を窺えるように、1930年代の中国人学者が著した古典戯曲論では、昆曲については、ほぼ簡単に触れられる程度にすぎなかった。中国古代戯曲発展史における昆曲の重要性を認識し、その文学的・音楽的価値を高く評価したのは、むしろ、当時の京都帝国大学の中国文学教授だった青木正児の『支那近世戯曲史』(京都・弘文堂書房、1930年4月)であったことを姚は指摘している⁽²⁷⁾。姚は、1930年代に昆曲が置かれていた厳しい状況を踏まえた上で、中国古典戯曲史における昆曲の再評価について、青木の著書が果たした役割を評価しながらも、その足らざる所を次のように述べている。

The only author who has made a commendably careful study of it, so far as is known, is Professor Aoki Seiji of Japan, who devotes eight lengthy chapters to the history of the K'un Ch'u in his *History of Modern Chinese Drama* (近世中国戯曲史). This book gives us a complete and comprehensive survey of the three centuries of development of the Quinsan drama, in a very learned and admirable way. Nevertheless, Professor Seiji only lays stress on its literary aspect, leaving the historical interpretation of its rise and fall much to be desired.

管見の範囲で、昆曲について評価に値する注意深い研究を唯一行なったのは、日本の青木正児教授である。彼は『近世中国戯曲史』という著書のなかで、8章に及ぶ長い紙幅を昆曲の歴史に割り当てている。本書は、300年にわたる昆曲の発展史に関する完璧かつ包括的な全体像を、きわめて学術的で称讃に値する形で我々に提供してくれる。とは言うものの、[青木]正児教授は、昆曲の文学的側面のみに中心を置いたのであって、昆曲の盛衰についての歴史的な解釈がなお多く必要とされる。⁽²⁸⁾

姚の考えでは、青木正児の昆曲研究は、その文学的価値を重視する割に、歴史的変遷をあまり考察しない傾向があるとする。それで、自らは「事実と根拠に基づいて有機的文化現象としての昆曲の歴史の解釈を試みることで、青木教授の著書を補足することを目指している」⁽²⁹⁾と宣言している。この考えに基づいて彼は、書画家であり、戯曲作家兼理論家でもある徐渭(字は文長、号は青藤山人。1521-93年)の『南詞叙録』(1559年)⁽³⁰⁾や余懷(字

は澹心。1616-96年)の『板橋雜記』(1693年)⁽³¹⁾などの明清文人が書き残した専門書を駆使し、経済と文化の側面から、昆曲の歴史を「誕生」Debut, 「上昇」Ascendency, 「文人の参与期」The Period of Scholastic Patronage, 「宮廷の保護期」The Period of Imperial Patronage, 「衰退」Decline といった五つの時期に分けて、各時期の代表的な作家とその作品を解説した。なかでも、「上昇」と「文人の参与期」で活躍した戯曲家たちの作品に焦点を絞って、より詳細に論述している。

姚が上昇期の戯曲家として取り上げたのは、昆曲の「呉江派」⁽³²⁾の創始者である沈璟(字は伯英。1553-1610年)と、「玉茗堂派」⁽³³⁾の創始者であり、『臨川四夢』の作者として知られている湯顯祖である。ここでも彼は青木正児の研究を活かし、昆曲の歴史におけるこの二つの流派の功績について、「玉茗堂派」が明清期の戯曲の文学の側面を重視するのに対し、「呉江派」については音楽的・韻律的な価値があったことを強調している。両者は本質的にかなり違いがあるものの、昆曲が中国の古典戯曲の世界での支配的な地位に上りつめた点では、同等の貢献をなしたものであると指摘した⁽³⁴⁾。

そして、文人が昆曲の創作に深く関わった時期に活躍した劇作家として取り上げられたのは、李漁(字は謫凡, 号は笠翁。1611-80年)である。林語堂と同じく姚克も、李漁の『閒情偶寄』(全16巻, 1671年。『笠翁一家言全集』に全6巻として収録)に注目している⁽³⁵⁾。しかし、その職業柄からか、姚は本書における戯曲論の部分に目を凝らし、李漁の独特の戯曲観と言語観を英語圏の読者に向けて以下のように紹介している。

The greatest dramatist of this period is, beyond a shadow of doubt, Li Yu (李漁, alias Li Li-weng 李笠翁 1611-1680). He is not only one of the greatest playwrights of China, but a celebrated dramatic theorist. Contrary to all his predecessors and contemporaries, he alone laid emphasis on dramatization instead of poetic excellence of the operatic verses. He objected to the classical or florid style of playwriting, and maintained that the dramatist's ideal diction should be to express "profound ideas in plain language, without the least smell of bookishness." In the past, when the vernacular language was considered to be below the dignity of serious literature, his dramatic works were dismissed by the rank and file of the literati on the ground of "vulgarity."

この時期の最も偉大な劇作家は、疑いもなく李漁(筆名は李笠翁, 1611-1680)である。彼は中国の最も偉大な劇作家の一人というだけでなく、名高い戯曲理論家でもある。先人や同時代人とは対照的に、彼のみが、戯曲の歌詞における詩的卓越性以上に演技性を重視していた。また、彼は脚本における古典的、もしくは華麗な文体に反対し、劇作家の理想的な言葉遣いは、「いささかも学者臭を感じさせない平明な言葉で、深遠な思想を」表現することであるべきだと主張した。過去に、白話口語が純文学の

品位を落とすと看做された時、彼の作品も「俗っぽい」という理由で一般文人から排斥された。⁽³⁶⁾

『閒情偶記』は、李漁をはじめとする明末文人が、衣・食・住・行・性などの日常生活をいかに芸術化するかについて説いた「生活の芸術論」の代表作である。と同時に、李漁の劇曲理論を集大成する著書でもある。この本で李漁は、戯曲の社会性と演劇性をとりわけ強調している。劇本の演劇性を高めるために、李漁は、登場人物の個性的なセリフ、戯曲言語の平明さとユーモアを重要視し、『閒情偶記』「演劇部」で次のように主張している。

伝奇不比文章，文章做与読書人看，故不怪其深；戯文做与読書人与不読書人同看，又与不読書の婦人小児同看，故貴浅不貴深。

伝奇〔戯曲〕は文章と異なり，文章は読書人向けのものであるため，難しくても差し支えない。しかし，戯劇のセリフは，文人と一般の人々向けのものであり，字を読めない婦人や子供向けのものである。それ故，深遠さより平明さを重んじる。⁽³⁷⁾

こうした李漁の「貴浅不貴深」（深遠さより平明さを重んじる）、「重機趣」（言葉の機知を重んじる）⁽³⁸⁾という戯曲言語観は，自身も脚本家である姚克の心を強く惹きつけたと思われる。姚は先の文章で，李漁の戯曲理論の精髓を英訳し，西洋の読者に紹介した。そして，こうした独特な戯曲の創作と理論における貢献によって，李漁は中国演劇史において，偉大な戯曲家の一人として認められたのみならず，その影響は唐代の偉大な詩人・杜甫（712-780年）と同じように，遙か日本でも高く評価されていると結論付けた⁽³⁹⁾。

このように姚克は，*T'ien Hsia* を中心とする国内外の英文雑誌に寄稿した文章において，古典戯曲の作品を紹介・翻訳するにとどまらず，異文化圏の読者に作品の中身をより深く理解させるために，これらの作品を生み出した文化的・歴史的背景や，中国古典戯曲を創作・演出するに際しての独特な文学・演技基準などを含む理論まで解説した。なお，1935年11月から38年8月までの同志における文筆活動は，彼にバイリンガルの劇作家・理論家としての名声をもたらしたのみならず，その後の上海・香港および海外での英文による古典戯曲・映画脚本の創作や漢詩の翻訳・研究などの文筆活動を展開するための踏み台をも提供したのである。

The China Critic や *T'ien Hsia* での編集・執筆活動を経て，1937年10月に姚克は，モスクワで開催された第5回目の「ソヴィエト国際芸術祭」に参加するためにモスクワへと旅立ち，その後，抗日宣伝のためにロンドンにも赴いた。その間にロックフェラー財団の助成金を得て，アメリカのイェール大学の演劇学院に留学，高度な演劇教育を受け，1940年に帰国した。「孤島時期」（1937年11月12日-41年12月18日）の上海で，姚克はセント・ジョーンズ大学や復旦大学で教鞭を取りながら，話劇界や映画界でも活躍していた。1941年

から、映画監督・費穆^{ひぼう}（1906-51年）とともに「天風劇団」を創設、『浮生若夢』『十字街頭』『梅花夢』といった話劇の公演を手掛けると同時に、歴史劇『清宮怨』^{しんきゆうえん}の脚本を執筆した。

太平洋戦争勃発後、上海は完全に日本軍の手に落ちた。この時、姚克は上海に留まり、陰悪な環境のなかでも、『楚霸王』『西施』『秦始皇』などの歴史劇を創作し続ける一方、著名な話劇監督、黄佐臨^{こうさりん}（1906-94年）と協力し「苦幹劇団」を創設、自ら総幹事を務めた。1945年から、ライシウム・シアター Lyceum Theatre（蘭心大戲院）の支配人となり、ここでも多くの話劇の公演を手掛けた。1945年以降、姚は文筆・演劇活動の場を香港に移し、香港中文大学、新亜書院で教えながら、映画界でも活躍した。ところが彼は、上海時代に創作した『清宮怨』に基づく映画『清宮秘史』が1948年、香港の永華映画会社によって製作・放映されたことによって、文化大革命中の大陸では、「売国奴」として批判されることになった。1968年、香港を追われた姚克は、一家とともにアメリカに移住し、ハワイやサンフランシスコの大学で、中国古典の芸術・文学・哲学を教え、1991年、サンフランシスコの自宅で亡くなった⁽⁴⁰⁾。

結び

以上、近現代中国文学史・演劇史・映画史において優れた功績を残した劇作家・翻訳家、姚克が1935年11月から37年10月まで、上海で刊行された二つの英文雑誌、*The China Critic*, *T'ien Hsia* で展開した古典戯曲の翻訳・紹介・研究の文筆活動を概観してきた。とりわけ、「ロンドン展」の開催前後に *T'ien Hsia* に寄稿した代表的な古典戯曲論に焦点を絞り、これまで殆ど取り上げられてこなかった姚克の英文著述活動を検証した。*The China Critic*, *T'ien Hsia* での姚の文筆活動は、同展の開催で高まった中国の伝統的な文人文化への憧憬という時代の雰囲気の中、温源寧、呉経熊、林語堂などの *T'ien Hsia* 創刊者たちの英文著述活動と同様、ハーバート・ジャイルズ、ローレンス・ビニヨン Laurence Robert Binyon (1869-1943年) やアーサー・ウェイリー Arthur David Waley (1889-1966年) に代表される英語圏の知識人たちの著述に示された中国の芸術文化への理解（或いは誤解）に反応するものであった⁽⁴¹⁾。そして彼は、日本人学者の著述から示唆を受けながらも、中国人の美意識や歴史的・文化的な背景に基づき、古典戯曲の分野から中国の伝統的な芸術文化を新たに解釈しようと試みてきた。

この試みは、1930年代においても、今日においても、特別に重要な意義を持つと思われる。「ロンドン展」が開催されるまで、ジャイルズ、ビニヨン、ウェイリーらの優れた翻訳と解説によって、中国の古典書画・詩歌・小説・散文は、英語圏の読者に親しまれてきた。しかし、古典戯曲、殊に昆曲は、その題材、脚本の構成、舞台演出の模様などの多くの点において、西洋人の観衆が持つ“Drama”に関する概念や鑑賞法とは全く異質のものである。それ故、それまで中国古典戯曲の作品と理論は殆ど解説・翻訳されず、その文学的・音楽

的仕組みは西洋人にあまり知られていなかった。姚克が *T'ien Hsia* に寄稿した元雑劇や昆曲の論考や英訳した昆曲の名作は、欧米の演劇史文脈における中国戯曲受容の空白を埋めあわせ、古典戯曲に対する英語圏の読者の理解を深めるのに大きく貢献した。さらに2009年、昆曲がユネスコの世界無形文化遺産に登録された点を考えれば、理論と実践の両面から昆曲をいち早く英語圏の読者に英訳・紹介した姚克の、その先駆者として成し遂げた功績は讃えられねばならない。それこそが、上述の二つの英文誌で姚克が行った古典戯曲の英訳・紹介という文筆活動の持つ今日的な意義ではなからうか。

[注]

- * 本稿で引用した英文テキスト（単行本と雑誌）の日本語訳は引用者による。
- * 引用文中の亀甲パーレン〔 〕は、引用者による補足・説明を示す。
- * 丸括弧内の丸括弧は亀甲パーレン〔 〕に替えた。

- (1) 海外へ留学する前の上海の文壇と劇壇における姚克の活動については、以下の主な先行研究を参照されたい。このうち凌揚、周劭、沈双は、姚克と *T'ien Hsia* との関わりや同誌での古典戯曲・現代戯劇（これらについては後注5参照）や小説の翻訳活動に触れているが、*The China Critic* での執筆活動には言及しておらず、また姚の英文原文に踏み込んだ詳細な考察も行っていない。
- ① 任伝爵「回憶姚克」、姚錫佩「漫話著名劇作家、翻訳家姚克——兼述斯諾致姚克父女書簡」、凌揚「姚克和『天下月刊』」『新文学史料』1993年第3期, 97-98頁, 102-11頁, 116-17頁。
 - ② 周劭「姚克和『天下』」『讀書』1993年第2期, 94-101頁。
 - ③ 高梁「『清宮秘史』作者姚克不平凡的一生」『炎黄春秋』1995年第8期, 51-52頁。
 - ④ 焦尚志「姚克的戲劇創作」『戲劇』1997年第2期, 45-56頁。
 - ⑤ 邵迎建「上海「孤島」末期及び淪陷時期的話劇——黃佐臨を中心に」、高綱博文編著『戦時上海——1937～1945年』東京・研文出版, 2005年4月, 244-46頁。
 - ⑥ Shen Shuang (沈双), *Cosmopolitan Publics: Anglophone Print Culture in Semi-Colonial Shanghai*, New Brunswick, NJ and London: Rutgers University Press, 2009, pp. 144-53.
 - ⑦ 楊劍龍「姚克与電影『清宮秘史』」『博覽群書』第7期, 2010年7月, 104-06頁。
- (2) *T'ien Hsia* 創刊時の編集部は、温源寧、呉経熊、全增嘏(1903-84年)、林語堂の4名であった。姚克は、1936年8月に渡米した林の代わりに編集部に入ったと考えられる。姚克も37年10月から海外に渡航し、自作的一幕の英語劇“*When the Girls Come Back*”(「出発之前」)を *T'ien Hsia* の38年8月号に寄稿したのを最後に、同誌での編集・執筆活動を中止した。姚の代わりに、翌年の8月から編集部に加わったのは、*The China Critic* の常連の寄稿者である葉秋原(英語名表記 Yeh Ch'iu-yuan. 1894-1942年)であり、姚の名前は編集者のリストから外された。しかし、渡米後の林は、何らかの形で *T'ien Hsia* との関わりを保っていたためか、名前がそのまま編集者のリストに残っていた。従って、同誌が停刊するまでの編集部は、實質上、上記の5名によって

構成されている。*Tien Hsia*の創刊と「ロンドン展」との関連性や、温源寧、呉経熊、林語堂らの同誌での英文執筆活動の詳細などについては、筆者による以下の論考を参照。

- ① 「ロンドンにおける中国芸術国際展覧会と英国知識人の中国伝統文化理解——ローレンス・ビニヨンとアーサー・ウェイリーを中心に」『比較文学研究』第94号、2010年1月、95-115頁。
- ② 「*The Importance of Living*は戦時中の英語圏でどのように読まれたか——英米の主要な新聞・雑誌に掲載された書評から」『思想史研究』第10号、2009年9月、116-34頁。
- ③ 「一九三五年の「ロンドンにおける中国芸術国際展覧会」——中国の伝統的芸術、文化に関する英国知識人の言説の検証を指標に」、稲賀繁美編著『東洋意識=Oriental Consciousness——夢想と現実のあいだ 1887-1953』京都・ミネルヴァ書房、2012年4月、253-99頁。
- ④ “The 1935 London International Exhibition of Chinese Art: *The China Critic* Group Reacts,” *China Heritage Quarterly*, 2012/6-9, Nos. 30-31.
(URL: <http://www.chinaheritagequarterly.org>).
- (3) 「程派」とは、民国期の京劇の「四大名旦」の一人、創立者の程硯秋（1904-58年）の名前にちなんだもので、梅蘭芳（1894-1961年）の「梅派」とともに、京劇の主要な流派である。程は、演劇が人生の目標を高める意義を備えるべきだという演劇観を持ち、『鎖麟囊』、『春閨夢』等で、封建社会の圧迫にも屈せず重なる不幸に耐える女性を、哀愁のなかにも淡雅に凜然と表現した。伝統劇理論の研究を積み、多くの戯曲を改作・自作上演し、メロディーの組合せて単調さを破る独自の改良は、京劇女形の歌唱芸術に大きな影響を与えた。
- (4) この点について、詳細は以下の資料を参照されたい。
 - ① Edgar Snow, “Lun Shun Master of Pai-hua,” *Asia*, 1935/1, pp. 40-43; Preface to *Living China: Modern Chinese Short Stories*, Compiled and Edited by Edgar Snow; with an Introduction by the Editor and an Essay on Modern Chinese Literature by Nym Wales, London: George G. Harrap, Co. Ltd., 1936, pp. 11-17.
 - ② 姚錫佩「漫話著名劇作家、翻訳家姚克——兼述斯諾致姚克父女書簡」、および凌揚「姚克和『天下月刊』」。
- (5) 古典戯曲は、元雜劇、昆曲、京劇などの中国の伝統芸能、現代戯劇は、主にヨーロッパ流の近代的な演劇を目指す話劇（日本語では「新劇」と呼ぶ）を指す。ちなみに西洋演劇の一つ、話劇は、1906年、春柳社という日本の中国人留学生が組織した芸術団体によって中国に導入された。この団体は、1907年2月13日、東京神田駿河台の清国留学生会館で小デユマ Alexandre Dumas (1824-95年) の『椿姫』を上演し、好評を得た。そのため、6月に本郷座でストー夫人 Harriet Elizabeth Beecher Stowe (1811-96年) の『アンクル・トムの小屋』も上演、大成功を収めた。この公演が中国話劇の最初となる。春柳社が直接に生み出した演劇は、古典戯曲の要素を多く取り入れた「文明戯」（早期話劇）だったが、「文明戯」がなければ、話劇の誕生はあり得なかった。日本を経由した近代西洋演劇の中国への導入については、以下の主な先行研究を参照されたい。
 - ① 瀬戸宏著『中国話劇成立史研究』東京・東方書店、2005年2月。

- ② 陳凌虹著『日中演劇交流の諸相——中国近代演劇の成立』京都・思文閣出版、2014年8月。
- (6) 姚克の英語による主な著述は、本論で取り上げたもの以外に、年代順に以下のものもある。
- ① 論説: Yao Hsin-Nung (姚莘農), “Exit Lady Precious Stream,” “Problems of Our New Stage,” *The China Critic*, 1935/12/12, pp. 249-52; 1936/6/4, pp. 225-26.
- ② 古典戯曲・現代戯劇の翻訳: “Madame Cassia 販馬記: A Play in Four Acts,” “The Right to Kill: A Translation of a Play Generally Known as The Ch’ingting Pearl 慶頂珠 or Fishing and Massacre 打魚殺家,” “*Thunder and Rain*. By Tsao Yü 曹禺, Authorized Translation by Yao Hsin-Nung 姚莘農, I-V,” *Tien Hsia Monthly*, 1935/12, pp. 537-84; 1936/5, pp. 468-507; 1936/10, pp. 270-95; 1936/11, pp. 363-411; 1936/12, pp. 486-530; 1937/1, pp. 61-95; 1937/2, pp. 176-221.
- ③ 書評: 姚莘農, “*The Romance of West Chamber*, Translated by S. I. Hsiung, London: Methuen, 1935,” “*Famous Chinese Plays, Translated and Edited by L. C. Arlington and Harold Acton; with Illustrations*, Peiping: Henri Vetch, 1937,” *Tien Hsia Monthly*, 1936/3, pp. 300-06; 1937/5, pp. 550-51.
- (7) 姚がここで “professional actors” (プロの俳優) の代わりに, “professional catamites” (プロの女形) という単語を使った歴史的な背景には, 「稚児」という意味を持つ言葉 “catamites” によって, 中国文学史上での「變童」(主人に寵愛された美少年, 或いは男妓), 特に清末の梨園世界(中央劇団。後注11参照)に現れた「相公」(女形を演じる俳優)を示唆する意図があったのではないかと考えられる。明清の王朝は, 文人・士大夫の遊廓遊びを法律で厳しく罰したため, 彼らは男色を求めるようになった。最初は美少年の下僕を相手にしたが, 清末になると, それが昆曲や京劇等の古典芸能の「女形」を演じる童伶(美形の少年俳優)に変わった。「相公遊び」は, 民国初年, 政府が法律で禁止, その後, 社会から姿を消した。清末の梨園世界での同性愛についての詳細は, 呉存存著/鈴木博訳『中国近世の性愛——耽美と逸楽の王国』(東京・青土社, 2005年8月), 278-317頁を参照されたい。
- (8) Yao Hsin-Nung (姚莘農), “When Sing-Song Girls Were Muses,” *Tien Hsia Monthly*, 1937/5, p. 476.
- (9) Lin Yutang (林語堂), “Eros in China,” *The China Critic*, 1933/6/20, p. 646.
- (10) 例えば『漢宮秋』のような元雜劇の名作は, 1829年, イギリス人の外交官で, 香港総督を務めたジョン・デイヴィス Sir John Francis Davis (中国名表記は德庇時。1856-1921年)によって英訳され, 西洋の読者に紹介された。『漢宮秋』は, 元代の戯曲家, 馬致遠(生卒年不詳)の代表作である。和親策の犠牲となって異民族に嫁いだ悲運の美姫, 漢の王昭君の伝説を戯曲化したものである。雅・俗語が見事に調和した絶妙の歌詞によって帝王の悲恋を描いた傑作として, 『元曲選』の巻頭を飾る。詳細は以下の資料を参照されたい。
- ① J. F. Davis, *Hān Koong Tsew, or The Sorrows of Hān: A Chinese Tragedy*, London: Oriental Translation Fund / John Murray, 1829.
- ② Hung Cheng Fu, *Un Siècle d’influence chinoise sur la littérature française (1815-1930)*, Docteur ès lettres de l’Université de Paris. Paris: Les Editions Domat-Montchrestien,

F. Loviton, 1934.

③ Wang Kung-Wei (王恭蕙), “Book Review: *Un Siècle d’influence chinoise sur la littérature française (1815-1930)*, Docteur ès lettres de l’Université de Paris. Paris: Les Editions Domat-Montchrestien, F. Loviton, 1934,” *Tien Hsia Monthly*, 1936/2, pp. 213-16.

④ 張弘著『中国文学在英国』北京大学南京大学中国文学在国外叢書, 広州・花城出版社, 1992年12月, 284-85頁。

- (11) 梨園とは、中国唐代の宮廷音楽家養成所を指す。語の由来は、唐玄宗(685-762年, 在位712-56年)の元年(712年)に、都・長安の西北郊の西内苑で、梨を植えている梨園と称される庭園に芸人たちを集め、音楽教習府と呼ばれる施設において芸を磨かせたことに始まる。音楽教習府には、太常寺楽署所属の楽人や、坐部伎(唐代の宮廷舞踊)の楽人子弟、教坊の妓女、宮女の一部などが属した。ちなみに教坊は、宮廷に仕える楽人や妓女たちに宮廷音楽を教習させるための機関で、楽曲や歌舞の習得を主な目的とするが、官妓にあたる妓女を統括する役割もあり、唐朝の梨園制度の形成と密接な関係があった。音楽教習府に所属する楽人子弟、教坊の妓女、宮女たちは、玄宗の嗜好する法曲を皇帝から直々に教わり、皇帝の梨園弟子と称された。ちなみに法曲は、主に仏教の法会^{ほうえ}で演奏する音楽を指す。隋朝以降の宮廷音楽は法曲が中心となり、唐代に至ると、皇帝たちの奨励により法曲が大流行した。しかし、安史の乱で宮廷の音楽も壊滅、その後再興され、838年、法曲を仙韶曲と、梨園を仙韶院と改めた。唐末の動乱によって梨園は消滅したが、梨園という言葉はそのまま残り、明代以後、中央劇壇を梨園と呼ぶようになった。
- (12) 『元曲選』は13-14世紀、中国元代に画期的な戯曲文学を樹立し、文学史上に「元曲」、または「元人百種曲」の名で呼ばれる歌劇、即ち雑劇の脚本集。編者は浙江省出身の文人、臧懋循(字は晋叔。1621年歿)である。明の万暦年間に入って俗文学の出版が活発化すると、既に上演されなくなっていた元代の雑劇も読む文学として高く評価され、その選本の出版が相次いだ。しかし、戯曲ジャンルは本来上演されるたびに改竄され、ことに2-3世紀を経ている雑劇の場合、そのテキストの乱れは甚だしかった。
- (13) Herbert A. Giles, *A History of Chinese Literature*, Short Histories of the Literatures of the World 10, Shanghai: Kelly & Walsh, 1901, pp. 256-75. しかし、ジャイルズは、元曲と比べ、明清期に誕生した昆曲にはほとんど触れず、あまり高く評価していなかった。
- (14) 『臨川四夢』は、『玉茗堂四夢』とも呼ばれ、湯の代表作の『牡丹亭』『紫釵記』『邯鄲記』『南柯記』を指す。これらは明代の戯曲文学の代表作であるだけでなく、中国文学史においても重要な地位を占める。ちなみに、臨川は湯氏の故郷であり、玉茗堂は書齋名である。
- (15) 熊式一のロンドンでの芸術活動については、別稿で詳論する予定である。「ロンドン展」が開催されるまで、西洋における中国古典戯曲の受容と梅蘭芳の二度にわたる欧米での巡回公演については、以下の主な先行研究を参照されたい。

① Yui Shang-Yuen (余上沅), “Drama,” in *Symposium on Chinese Culture*, Edited by Sophia H. Chen Zen, Shanghai: China Institute of Pacific Relations, 1932, pp. 118-28.

② 王麗娜編著『中国古典小説戯曲名著在国外』上海・学林出版社, 1988年8月, 456-74頁。

- ③ 梅紹武「国際文芸界論梅蘭芳」, 徽班進京二百周年記念委員会辦公室學術評論組編『爭取京劇藝術的新繁榮——記念徽班進京二百周年振興京劇學術研討會文集』北京・中国戲劇出版社, 1992年9月, 699-724頁。
- ④ 張弘著『中国文学在英国』282-99頁。
- ⑤ 北京芸術研究所, 上海芸術研究所組織編著『中国京劇史』(中), 北京・中国戲劇出版社, 1999年9月, 771-808頁。
- ⑥ Min Tian, *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- (16) この点について, 以下の資料を参照されたい。
- ① L. C. Arlington, *The Chinese Drama, from the Earliest Times until To-day: A Panoramic Study of the Art in China, Tracing Its Origin and Describing Its Actors (in both Male and Female Roles): Their Costumes and Make-Up, Superstitions and Stage Slang: the Accompanying Music and Musical Instruments: Concluding with Synopses of Thirty Chinese Plays*, Shanghai: Kelley & Walsh, 1930; *Famous Chinese Plays*, Translated and Edited by L. C. Arlington and Harold Acton. With Illustrations, Peiping: Henri Vetch, 1937.
- ② Lin Yutang (林語堂), “Earthy Desire of a Nun,” *The China Critic*, 1931/4/9, p. 348; *My Country and My People*, New York: John Day, 1935, pp. 258-68.
- ③ *T'ien Hsia* 掲載:
Ch'ien Chung-shu (錢鍾書), “Tragedy in Old Chinese Drama,” 1935/8, pp. 37-62.
Ch'en Shou-yi (陳受頤), “The Chinese Orphan: A Yüan Play,” 1936/9, pp. 89-116.
Harold Acton, “Ch'un-Hsiang (“Spring Perfume”) Turns the Schoolroom Topsy-Turvey (春香鬧学): A K'un-Ch'u Light Comedy, from the Ming Dynasty Play Mu-Tan T'ing by T'ang Hsien-tsu (1550-1611),” 1939/4, pp. 357-79; “Scenes from Shih Hou Chi (獅吼記): A K'un-Ch'u Light Comedy, from A Tale of the Roaring Lioness;” 1939/8, pp. 86-112; “Lin Ch'ung Yeh Pen (林中夜奔): Lin Ch'ung Flees by Night (Sometimes Called Pao Chien Chi (宝剑記),” 1939/9, pp. 180-88.
- ④ Cecillia S. L. Zung (程修齡), *Secrets of the Chinese Drama: A Complete Explanatory Guide to Actions and Symbols as Seen in the Performance of Chinese Dramas: With Synopses of Fifty Popular Chinese Plays and 240 Illustrations Including 54 Colour Plates*, Shanghai: Kelley & Walsh, 1937.
- ⑤ *Die Rückkehr der Seele: Ein romantisches Drama*, von Tang Hsiän Dsu; in deutscher Sprache von Vincenz Hundhausen, 3 vols., Zürich und Leipzig: Rascher, 1937.
- (17) この点について, 以下の資料を参照されたい。
- ① *The China Critic* 掲載:
Anon., “The American Reception of Mei Lan-Fang,” *The China Critic* 1930/4/17, pp. 365-66.
Anon., “Beats Mei Lan-Fang a Palpating Heart?” 1930/7/24, pp. 698-99.
Miss Elizabeth Green, “An American's View of Mei Lan-Fang's Gift to America,”

1930/8/7, pp. 749, 751.

Cassandra, “Dr. Mei Lan-Fang,” “Mr. and Mrs. Melvyn Dougl,” in (Cassandra’s Column: A Foreigner’s Viewpoint), 1933/6/1, pp. 551-52; 1933/7/6, pp. 673-74

E. K. Moy, “Doleful Mei Lan-Fang,” in (Unedited Biographies), 1934/1/18, pp. 62-63.

Anon., “Mei Lan-Fang,” 1934/8/16, p. 802.

P. C. Vaughn, “Chinese Drama Meets the Axe,” 1935/3/21, p. 280.

Yao Hsin-Nung (姚莘農), “Exit Lady Precious Stream.”

“Mei Lan-Fang 梅蘭芳” Interviewed by Su-Lin C. Young, in (Weely Interview), 1936/5/14, pp. 156-58.

② *T'ien Hsia* 掲載:

W. Y. N (温源寧), “Editorial Commentary,” 1935/8, p. 9.

Yao Hsin-Nung (姚莘農), “Book Review: *Famous Chinese Plays*, Translated and Edited by L. C. Arlington and Harold Acton, with Illustrations, Peiping: Henri Vetch, 1937,” 1937/5, pp. 550-51.

(18) Miss Elizabeth Green, “An American’s View of Mei Lan-Fang’s Gift to America,” p. 749.

(19) *Ibid.*, p. 751.

(20) Yao Hsin-Nung (姚莘農), “The Theme and Structure of the Yüan Drama,” *T'ien Hsia Monthly*, 1935/11, p. 388.

(21) 元代の周徳清(生卒年不詳)が1324年に完成した韻書。通常の韻書がもっぱら漢詩の押韻(詩韻)のために作られたのに対して、この韻書は当時の民間歌謡である元曲の押韻(曲韻)の参考として作られている。当時の発音に基づいて分類されるため、近古音研究の基本文献とされる。

(22) 元末明初の文人、陶宗儀(字は九成、号は南村。1329-1410年)の随筆集(30巻)。この書物は、陶が元末の戦乱を避けて、10年間、江蘇省松江の南で半耕半読の生活を送り、農耕の合間に樹蔭に憩った時、気の赴くままに樹葉に書き記した雑感を纏めたものと伝えられる。内容は、制度・文物から戯曲・小説、および書画に至るまで多岐にわたり、異民族の統治下にあった元代社会について、類例のない貴重な資料を提供する。

(23) 元代の夏庭芝(字は伯和、号は雪蓑。生卒年不詳)が1355年に著した書物。この書物は、雑劇の舞台で活躍した歌妓や芸人の芸や生活、および当時の大官僚、文人戯曲家との交流を記録し、元代における戯曲の繁栄の様相や歌妓・芸人の生活状況を映し出す貴重な文学・戯曲の史料である。

(24) Yao Hsin-Nung (姚莘農), “The Theme and Structure of the Yüan Drama,” pp. 398-403.

(25) この言葉は青木正児と王国維との会話のなかに現れた。青木は、『支那近世戯曲史』の自序で、「先生(王国維)冷然として曰く、明以後は取るに足る無し、元曲は活文学なり、明清の曲は死文学なりと。余黙然として以て答ふる無し」と記し、明清の戯曲を「死んだ文学」と決め付けたのは王国維であったと回想している。しかし、それは王国維個人の考えというより、むしろ、彼が生きていた時代の流行ではなかったかと思われる。青木正児「自序『支那近世戯曲史』」『青木正児全集』第3巻、東京・春秋社、1972年5月、3頁。

- (26) 昆曲の起源、盛衰の歴史、その芸術的な特徴、および京劇との関係について、以下の情報サイト (2014年12月24閲覧) や先行研究を参照した。

- ① 「人類口述和非物質文化遺産代表作：昆曲芸術——新華網」(URL: <http://www.xinhuanet.com>)。
- ② 「昆曲芸術——中国非物質遺産網」(URL: <http://www.zgfy.org>)。
- ③ 「百度百科・昆曲項」(URL: <http://www.baikē.baidu.com>)。
- ④ 前掲北京芸術研究所、上海芸術研究所編著『中国京劇史』(上)、1999年9月、32-34頁。
- ⑤ 傅謹「京劇崛起与中国伝統文化的近代轉型——以昆曲文化角色為背景」『文芸研究』2007年第9期、87-95頁。

なお、1920年代前後の古典演劇舞台における昆曲の凋落ぶりは、青木正児の「辻聴花先生の思い出」というエッセイからもその一斑が垣間見える。青木正児著『琴碁書画』東洋文庫520、東京・平凡社、1990年7月、251-55頁。

- (27) 『宋元戯曲史』が出版された頃、王国維には昆曲への学術的な関心がなかったことは、上記の青木正児の「自序」や入矢義高の解説によって裏付けられる。詳細は、青木正児「自序『支那近世戯曲史』」(『青木正児全集』第3巻、3-5頁、538-41頁)を参照されたい。

- (28) Yao Hsin-Nung (姚莘農), “The Rise and Fall of K’un Ch’u (Quinsan Drama),” p. 64.

引用文に見られるように、日本人の名前を西洋風に(姓名を逆転して)読み間違ったことや、書名を『支那近世戯曲史』ではなく『近世中国戯曲史』と称した点から見れば、姚克は、日本語原著ではなく、中国語の翻訳を読んだのではないかと推測できる。翻訳者、王古魯(1900-49年)は、金陵大学の中国文化研究所の専任研究員、北京大学の文學院教授を務めたのち、新中国成立後、北京師範大学教授に転じた。

青木の著書は、確かに王国維の『宋元戯曲史』の後を受け継ぎ、明清時代の戯曲を研究した名著であるが、翻訳者である王の果たした役割も忘れてはならない。本書を翻訳するにあたって、王古魯は36通もの手紙を青木に送り、多くの学術問題について互いに切磋琢磨し、青木と知的交流を重ねてきた。また自ら逐一原典に当たり、ミスを正し、細かい注をつけ、さらに付録に、『国立北平図書館所蔵之蔣孝旧南九宮譜』、『蔣孝旧南宮譜与沈環南九宮十三曲譜』、『曲学書目録举要』などの参考文献を付けて、原著より3分の1ほどの内容を増補した。その結果本書は、より学術的価値の高いものとして、1930年代の中国学術界で重宝されるようになった。それは、姚克の昆曲の師匠である呉梅が訳本に序文を寄せたことから見て取れる。姚は、師匠からこの本の存在を教示されたのではないかと考えられる。初版が1935年、上海の商務印書館から出版されて以来、1954年に中華書局、1956年に上海文芸聯合出版社(新版)、1958年には作家出版社から版を重ねた。『支那近世戯曲史』の中国語訳をめぐる王古魯と青木正児との学術交流について、詳細は以下を参照されたい。

- ① 「呉序」 「訳者叙言」、青木正児著／王古魯訳『近世中国戯曲史』上海・商務印書館、1935年5月、5-12頁。
- ② 王宝平「研究レポート——王古魯の日本漢学研究」『Newsletter Soshotsujin——双松通信』(二松学舎大学21世紀COEプログラム 日本漢学研究の世界的拠点の構築)第5号、2006年6月、14頁。

- ③ 蔡毅「校訂後記」, 青木正児著／王古魯翻訳／蔡毅校訂『中国近世戯曲史』北京・中華書局, 2010年1月, 585-98頁。
- ④ 張小鋼編註『青木正児家蔵中国近代名人尺牘』, 李輝主編・大象名家珍藏, 鄭州・大象出版, 2011年7月, 45-62頁。
- (29) *Ibid.*, p. 64.
- (30) この書物は排印本で, 15頁足らずの短い著作だが, 内容は三つの部分に分けられる。南曲の歴史と特徴, 作家・作品論(散曲も含む)などを記した部分を第1部とし, 術語・方言の解釈を第2部, 「宋元旧篇」と「本朝」とに分けた南戯の目録を第3部とする。
- (31) 『板橋雜記』は, 余懷が明清交替時に南京に寓居していた頃, 秦淮の名妓たちとの交際を記録, 康熙32(1693)年に出版した。上・中・下の三巻からなり, 文人名士の風流生活, 過ぎ去った夢のような時代を追想しながら, 名妓たちのあでやかな姿や優れた才能を伝え, 明末清初の社会の動乱の情勢や文化生活を巧みに描いている。邦訳は, 余懷・西溪山人著／岩城秀夫訳『板橋雜記・蘇州画舫録』東洋文庫29, 東京・平凡社, 1964年10月。
- (32) 「吳江派」とは, 沈璟を中心とする明代の戯曲伝奇文学の流派の一つ。彼が残した『南詞九宮十三調曲譜』に見られるように, この流派は戯曲の曲律を重んじ, 音楽の側面で明清の戯曲文学の発展に大きな功績を残した。沈璟以外に, 『浣紗記』の作者, 梁辰魚(字は伯龍, 生卒年不詳), 『三言二拍』の編者の一人, 馮夢龍(字は猶龍, 号は姑蘇詞奴, 1574-1645年)がこの流派に属する。
- (33) 「玉茗堂派」は, 「臨川派」とも呼ぶ。人物描写やセリフの文学性を重視し, 湯顯祖に代表されるように, 戯曲史に大きな影響を与えた明代の伝奇戯曲文学の流派の一つ。湯以外に, 『燕子箋』の作者である阮大鍼(字は集之, 号は園海, 石巢など, 1587-1646年)や, 『三言二拍』の編者, 凌蒙初(字は玄房, 号は初成, 1580-1644年)もこの流派に入る。「吳江派」と「玉茗堂派」の作家・作品について, 詳細は以下の先行研究を参照されたい。
- ① 青木正児著『支那近世戯曲史』169-295頁。
- ② 顧聆森著『沈璟与昆劇吳江派』上海文芸出版社, 2005年8月, 24-189頁。
- (34) Yao Hsin-Nung (姚莘農), “The Rise and Fall of K’un Ch’u (Quinsan Drama),” pp. 75-76.
- (35) *Ibid.*, pp. 77-78. 『閒情偶記』における李漁の戯曲言語観や「生活の芸術論」に関する林の論述についての詳細は, 「怎樣洗練白話入文」(『人間世』第13期, 1935年6月5日), 18頁; *My Country and My People*, pp. 326-28; *The Importance of Living*, New York: John Day, 1937, pp. 42, 203, 209, 237, 252, 264, 296, 302等を参照されたい。
- (36) *Ibid.*, p. 78.
- (37) [明] 李漁著／立人校訂『閒情偶寄・詞曲部』明清性靈文学珍品, 北京・作家出版社, 1995年7月, 31-32頁。
- (38) 同上, 同頁。
- (39) Yao Hsin-Nung (姚莘農), *op. cit.*, pp. 77-78. 李漁の戯曲が日本の江戸戯曲文学に与えた影響については, 以下の主な先行研究を参照されたい。
- ① 伊藤漱平「李漁の小説の版本とその流伝——「無声戯」を中心として」『日本中国学会報』第36巻, 日本中国学会, 1984年6月, 191-206頁。

- ② 斉明皓「世阿弥と李漁との演劇論における美意識の比較研究——『風姿花伝』と『閑情偶寄』を中心に」『国際日本学』第8号、法政大学国際日本学研究中心、2010年9月、51-71頁。同「世阿弥と李漁との演劇哲学思想の比較研究——『風姿花伝』と『閑情偶寄』を中心に」、日本思想文化研究会編『日本思想文化研究』第3巻第2号、国際文化工房、2010年7月、51-63頁。
- ③ 蕭涵珍「笠亭仙果の『七つ組入子枕』にみる李漁の『十二樓』:「合影樓」を中心として」『東方学』第123号、東方学会、2012年1月、88-140頁。同「李漁の『玉搔頭伝奇』とその翻案作——曲亭馬琴から広津柳浪まで」『東京大学中国語中国文学研究室紀要』第15号、東京大学中国語中国文学研究室、2012年10月、125-39頁。
- (40) 1980年3月、中国共産党の組織部は、『清宮怨』によって「売国奴」というレッテルを貼られた姚克の名譽を回復し、北京人民出版社が『清宮怨』の脚本を再版した。詳細は、以下の先行研究を参照されたい。
- ① 任伝爵「回憶姚克」97-98頁、姚錫佩「漫話著名劇作家、翻譯家姚克——兼述斯諾致姚克父女書簡」102-11頁、凌揚「姚克和『天下月刊』」116-17頁。
- ② 周劭「姚克和『天下』」94-101頁。
- ③ 揭焦尚志「姚克的戲劇創作」45-56頁。
- ④ 邵迎建「上海「孤島」末期及び淪陷時期的話劇——黄佐臨を中心に」244-46頁。
- ⑤ Shen Shuang (沈双), *Cosmopolitan Publics: Anglophone Print Culture in Semi-Colonial Shanghai*, pp. 144-53.
- ⑥ 楊劍龍「姚克与電影『清宮秘史』」104-06頁。
- (41) この点については、筆者による以下の論考を参照されたい。
- ① 「ロンドンにおける中国芸術国際展覧会と英国知識人の中国伝統文化理解——ローレンス・ビニヨンとアーサー・ウェイリーを中心に」95-115頁。
- ② 「一九三五年の「ロンドンにおける中国芸術国際展覧会」——中国の伝統的芸術、文化に関する英国知識人の言説の検証を指標に」253-99頁。
- 中国の伝統的芸術文化に対するビニヨンやウェイリーらの理解と誤解については、別稿で詳論する予定である。

[付記] 本稿は2013年度～2015年度文部科学省科学研究費（基盤研究A「海賊史観から交易を検討する：国際法と密貿易——海賊商品流通の学際的・文明的的研究」JSPS KAKENHI: 25244011 研究代表者=国際日本文化研究センター・稲賀繁美）による成果の一部である。なお、中国古典戯曲、王古魯と青木正児との学術交流などについて、広州中山大学の黄仕忠教授、南山大学の蔡毅教授、東京大学教養学部の波多野真矢女史に貴重なご教示を賜わった。この場を借りて心から感謝の意を表したい。



写真1：英文『天下』で活躍した時代の姚克

(出典：百度百科：URL：[http://www. baik.e.baidu.com](http://www.baik.e.baidu.com))



写真2：魯迅と姚克，1930年代の上海



写真3

梅蘭芳が訪米公演の際に演出した『天女散花』(左)，『黛玉葬花』(右)の舞台写真。

(出典：吳開英著『梅蘭芳：芸事新考』北京・中国戯劇出版社，2013年，116，124頁)



写真4