

早期滬劇演目への視点 ——周良材氏の研究を中心に——

三 須 祐 介*

はじめに

本論集第27巻第4号掲載の周良材著、拙訳「灘簧戲とその時代—滬劇対子戲、同場戲について—」は、早期滬劇の典型的演目をその内容面から掘り下げ、時代背景との関連で独自の位置づけをした論考である。本稿は、周良材氏の経歴と研究について滬劇との関わりを中心に概観するとともに、滬劇研究の現状を踏まえながら、当該論文の解題を兼ねるものである。

滬劇とは、上海を表す「滬」という文字が端的に示すように、上海で形成し、主に上海と江蘇省南部、浙江省の杭州、嘉興、湖州一帯で流行する中国地方劇（戯曲）の一種である。その原型は、江南一帯に流行した民歌、俚曲、小山歌であるとされている。農村地帯において、それらを未完成な状態で演じたものが“花鼓戲”と称され、アヘン戦争後、急速に都市化していく上海に進出していく過程で、“本地灘簧”、“申曲”などと名称を変えながら、1940年代に至って“滬劇”という名称が定着した。いわば農村の小芝居が、上海の都市化に伴い、短期間でひとつの劇種として形成されていくわけだが、結果として滬劇は、中国地方劇の普遍性を維持しながら、滬劇独自の特殊性をも具えることになった。

周良材氏は、そのような滬劇と文字通り向き合いながらその半生を送ってこられた。まず、周良材氏の経歴を滬劇との関わりの中かで跡づけてみることにする。

1. 周良材氏の経歴—滬劇との関わりの中で

中国都市芸能研究会の藤野真子氏（関西学院大学）、佐藤仁史氏（滋賀大学）及び筆者を中心にして執筆を依頼した周良材氏の半生記「亦嗔亦喜的藝術人生」（周

* 広島経済大学経済学部講師

2004a)によれば、氏は1929年生まれ、上海近郊の松江の出身である。しかし二年後には九・一八事変（満州事変）、37年には抗日戦争（日中戦争）が始まるなどの影響で、39年頃には松江県城の西北郊外に位置する天馬山鎮に疎開することになった。周氏が自ら記しているように、上海の都市部ではなく、その周縁で幼少期を過ごしたことが、その後の氏の滬劇研究に重要な影響を与えたのである。30年代の上海の都市部では、滬劇は既に「成熟期」に入り、現在の劇作家、演出家に当たる職掌が存在し、音楽や舞台美術も比較的整った、総合舞台芸術と称してよい「申曲」という段階にあった。しかし、抗日戦争の影響により都市部で活躍していた演者達は、生き延びるために郊外の農村地帯に散り散りに逃れ、楽器は胡琴や鼓板だけで、衣装もなく、二、三人の小規模で演じられる対子戯や支権板の演目で細々と生計を立てざるを得なかったのである。その形態は、滬劇の初期段階そのものであるが、抗日戦争下という非常時だったからこそ、29年生まれの周氏にも目睹することが可能であったことは、歴史の皮肉である。周氏は次のように述べている。

当時多くの避難民が“文化砂漠”地帯に押し寄せた。上からは敵機の空襲があり、下も銃弾飛び交う激戦場のなか、一日三食を維持することに汲々としている状態で、芸術を享受するなどという贅沢は望むべくもない。相対的に平穏な環境が保たれ、芝居の一座がやってきて精神の糧を届けてくれるならば、それで既に望外の喜びであるのに、さらにどのような高望みができるであろう。このとき、10歳前後だった私には、非常時のこのようなみすばらしい舞台が芸術的には大後退であることなど全く分からなかった。だからよく大人たちの後ろからこの最も原始的で、荒削りの芝居を観ては、それが最高の楽しみであり、最大の幸福であると思っていたのである。（周 2004a 訳文は筆者による。以下同）

45年に抗日戦争が終結したとき、周氏は松江県立中学に学んでいた。抗日戦争終結後にやってきた国民党は、日本支配下で学んでいた周氏らを“偽学生”と決め付け、新たな選考試験の受験を要求したり、教育費を私物化して教員を困窮させるなどの暴挙に出たため、周氏ら学生たちは「学生無偽、尊師重教」を旗印に、松江学生会を組織し教育局へ抗議、請願を行なった。その後、激列化していく学生運動のなかで、周氏は国民党の白色テロの標的になることを恐れて、出奔同然に故郷を離れ上海へと向かうのである。

46年、上海の浦東中学（当時は浦西の東湖路にあった）に編入学した周氏の生活は、学生運動に打ち込んでいた松江時代とは一変した。警察当局に追われる身であ

ったため、軽率な行動は避けるべきだったと周氏は述懐しているが、そのことが逆に、上海の劇界へと関心を寄せていく契機ともなった。放課後になると、同好の学生と芝居を語り合い、観劇に足を運び、さらには自ら芝居の唱詞をうたって楽しむこともあったという。京劇や越劇といった劇種にも触れる一方で、幼年時代から親しんできた滬劇への関心はさらに膨らんでいく。

当時の滬劇は、私がかつて目睹したあの原始的な形式の支錐板や対子戯とは全く違うものだった。それは整った構成の総合芸術であり、劇作家、演出家、音楽、舞台美術などもきちんと揃っていて、既に同場戯と西装旗袍戯の段階に入っていた。(周 2004a)

西装旗袍戯とは、俳優がスーツに代表される洋装(西裝)や所謂チャイナドレス(旗袍)を着て演じるもので、同時代の事件や流行小説の改編、あるいは外国劇・映画や文明戯の演目の移植など内容の幅は広く、モダン都市・上海の市民生活を反映している演目ということができる。上海での学生生活は、周氏に、都市化した新しい滬劇の面貌に触れる機会を与えたのである。

49年、大同大学に入学し金融学を専攻することになった周氏は、同年に建国した新中国の人材需要に応えるかたちで、51年には繰り上げ卒業し、上海市文化局に配属された。当時の局長は文学者であり劇作家でもあった夏衍(1900-95)、副局長は劇作家の于伶(1907-97)、そして周氏の所属部署である戯曲改進黨処長は京劇界の巨星、周信芳(1895-1975)という錚々たる顔ぶれであった。

周氏は、戯曲改進黨の管理科で、滬劇、甬劇(寧波の地方劇)、評彈(江南地方の語り物芸の一)、滑稽戯(文明戯から発展した道化芝居)などの管理工作を担当することになった。まず、当時の反革命鎮圧運動(1950-52)に呼応するかたちで、旧社会で虐げられた存在であった伝統劇の演者たちを解放していった。52年末には劇団の整理と国営化を進め、新中国の演劇事業に少なからぬ貢献をしていくのである。周氏も自ら述べているように、この時から肺結核で上海市幹部療養院に入院する54年までは、まさに“黄金時代”だったといえるだろう。しかし、理不尽な政治運動が本格化する前の、新中国が誕生してまもない希望に満ちた期間は長くは続かなかつた。療養を終え退院した57年には、まず反右派闘争が起こった。夏衍、劉厚生(当時処長 1921-)は批判の対象となり、于伶は逮捕、収監されてしまった。さらには周氏も危うく“反党分子”のレッテルを貼られるところだったという。

その原因はこうだ。56年の春、私がまだ療養中のことだったが、指導部が私に一時退院の許可を得て“重要会議”に参加するようにとやってきたのである。この会議は、元来、文芸界の左傾化した思想を正すという党中央の方針を貫徹するためのものだったが、あろうことか上海市委員会文芸工作部部長の張春橋が、会議の席上、事の白黒を転倒させ事実を歪曲し、矛先を我々基層幹部に向けてきたのである。彼は、我々が都合のいいように“禁戯”を行い、“百花齊放”の方針に違反しており、今後はそのようなでたらめは許されない云々と主張したのである。(周 2004a)

後の“四人組”の一人に数えられる張春橋(1917-2005)は、自らの責任を部下に当たる基層幹部に押し付けた訳だが、それに対して周氏は義憤にかられ、自らを筆頭に9名の基層幹部と共に『十問張部長(張春橋部長に対する10の質問状)』という壁新聞を張り出すなど、抗議を行なった。このことが、反右派闘争の際に反党行為とみなされてしまったのである(その後の審査で反党行為には当たらないことが確認された)。

56年には、中国戯劇家協会上海分会の成立に関わり、以降継続して劇協にも籍を置いていた。59年になると、劇協から派遣される形で中国共産党上海市委員会宣伝部の重点創作指揮部に移り、業余には灘簧戯関係の史料の収集や論文を書いたが、このころの論文は残念ながら殆ど消失してしまったという。

64年に上海市委宣伝部の任務を完了し劇協に戻った周氏を、“四清”の洗礼が待っていた。それから二年間の“下郷”⁽²⁾を経験することになったのである。下郷から上海に戻った周氏は次に、文化大革命の荒波に吞まれていくことになる。そして10年間(1966-76)文芸界から徹底的に離れることになった。

文革終了後、79年から98年の10年間に周氏が行なった主な仕事は以下の通りである。

- ① “灘簧戯研討会”を發起し、82、83、87年にそれぞれ上海、無錫、寧海でシンポジウムを開催した。周氏の論文もこの時に発表されたものである。
- ② 上記研討会を基礎に、灘簧戯の著名な芸術家を集め、公演を行い、相互交流を深めた。
- ③ 滬劇界の権威・文牧と助手・余樹人とともに『上海滬劇史』の執筆を企画するも、政府の戯曲劇種志編纂事業が85年から始まり、『中国戯曲志・上海巻』、『上海文化芸術志』の編集委員に選ばれたため、企画は頓挫した。

- ④ 文牧，余樹人，丁國斌らと，松江，蘇州，太倉等への調査を行い，現地の地方志，文人筆記，碑文石刻などを調査・収集した。
- ⑤ 83年6月，中国戯劇家協会と中国戯劇出版社に招聘され，全国劇種志編纂交流会（河北省北戴河）に参加した。
- ⑥ 83～84年にかけて“上海京劇梅（蘭芳）派研究会”が主催した“梅蘭芳芸術訓練班”の主任となり，梅派の継承者養成に貢献した。
- ⑦ 84～85年にかけて，中央電視台と中国電視劇（テレビドラマ）研究会の要請で，ドラマ『四喜臨門』，『一廠之長』，越劇『戚雅仙與戚派芸術』の製作に参加した。
- ⑧ 89年から『中国戯曲志・上海巻』，『上海文化芸術志』の編集委員を務めている期間の前後に，『上海錫劇志』『上海甬劇志』主編，『上海昆劇志』『上海滑稽志』審査委員，『上海浦東志』顧問をそれぞれ務めた。
- ⑨ 93年，『現代幫会與上海』学術シンポジウムに参加し，論文「現代幫会與海派戯曲」を発表した。
- ⑩ 89年，春申滬劇団を設立し，周氏が団長に，滬劇の著名な芸術家，各流派の創始者である邵濱孫，王盤声，趙春芳らが副団長に就任した。設立後の公演地は江蘇省，浙江省にまで及び，好評を博した。

文革終了後の旺盛な仕事ぶりは斯くの如しであるが，その激務が祟ってか98年に重篤な病に陥り，一時は生死の間をさまよった周氏は，奇跡的に回復し現在に至っている。上述のように，周氏と滬劇の関わりは，愛好者，管理・指導者，研究者，劇団長という多方面に互るものであり，その人生は滬劇の歴史をそのままなぞるものにもなっていることが一目瞭然であろう。

以下，周氏の灘簧戯関連の主な著作（「灘簧戯とその時代」を除く）について，その内容を紹介しておく。

① 「海派藝術與“西裝旗袍戯”」1986

海派藝術としての滬劇が，海派京劇以上に「海派」の特徴を表していることを詳述している。例えば，上海入城以前の農村時代の早期演目は，その同時代の生活を直接に反映したものであるが，上海に入り観客層が変化すると，それに合わせて都市化した演目作り（西裝旗袍戯等）に励んだ。このように滬劇は時代の潮流に適應できる開拓性に富んでいると言える。他劇種，他ジャンルからさまざまなものを吸収し，滬劇のなかに消化していく柔軟性も有している。

② 「百年滬劇話滄桑」1989

滬劇が上海に入城した19世紀末頃の、まだ安定した地位になかった滬劇芸人達の苦境から語り起こし、民国初期の「改良」を試行した時期、演目の都市化（時装戯の登場）、他劇種との交流、明星と呼びうるスターの登場など、滬劇が上海に進出して以降、劇種として成熟していく過程を詳述している。また、49年の新中国建国後の劇団の消長や上演活動についても若干の説明を加えている。

③ 「解放初期滬劇界活動摘要」1991

上海の「解放」（49年5月）以降開始された滬劇における「戲改（伝統劇改造）」運動について詳述している。内容は、半封建半殖民的思想を鼓吹したり、反動、淫猥、荒唐無稽な演目を封印し、『白毛女』のような革命的演目を創演したことなど演目の改良について、上海劇影工作者協会滬劇分会を設立し、組織的な活動を推進していく契機を作ったことについて、朝鮮戦争に際して「抗美援朝（米国に抗し北朝鮮を支援する）」運動の一環として、チャリティ公演などを行ったことについてなどである。

④ 「為灘簧藝人切脈 探灘簧藝人病源」2004

滬劇芸人が初期から江湖を渡り歩き、黒社会とのつながりを保っていたことが、滬劇上演の質に影響し、それが滬劇の「弱点」でもあることを指摘した上で、その「病源」を考証しようとした論考である。例えば、組織の体系や人間関係は「幫」と呼ばれた黒社会を模倣したものであり、賭博などの風に染まっていたのもその影響とみる。

2. 周良材氏「灘簧戲とその時代—滬劇対子戲、同場戲について—」の位置づけ

本論文の最も注目に値する点は、滬劇の早期演目である対子戲と同場戲に対する独自の分析である。それは次のような点に表れている。①対子戲演目は、農民など社会の底辺にいる人々を主人公にし、彼らを束縛していた儒教的倫理道徳を否定する内容を持っており、それが支配層から禁止される原因になったこと、②同場戲演目は、そのような禁令を前提に、没落地主などを主人公にして儒教的倫理道徳から逸脱しないものとして生み出され、支配者層からも後押しを受けたこと、⁽³⁾である。

しかしながら、対子戲と同場戲をどのように区別するか、という問題については、その規模の大きさやプロットの複雑さを基準にとらえる見方がほぼ一般的である。

⁽⁴⁾ 申曲の花鼓戲には、大戲と小戲の区別がある。『捉牙虫』『賣紅菱』の類は小戲

で、『陸雅臣賣娘子』『庵堂相会』は大戯に数える。(呉 1936)

対子戯は男女がそれぞれ胡琴と鼓を演奏しながら、唱をうたうものである。演目には、一生一旦か一旦一丑のふたつの役柄しかなく、多くは唱を主にするものであり、日常生活を模倣する演技が比較的多い。(中略)同場戯になると、役柄は三つ以上に増え、楽器演奏を専門的に行なう奏者が加わった。(『上海滬劇志』1999)

この点については、既に周氏の論文でも指摘されていることである。周氏の分析の独自性は、花鼓戯として禁演の対象になっていた時代をどのように滬劇が生き延びてきたかを、切り離すことのできない時代や社会との関係のなかで捉えようとした点にある。

では、対子戯や同場戯はいつごろ形成されたのか、という問題が浮かび上がる。それはまさしく滬劇の原型がいつ生まれたかということであるが、これについて周氏は明確な言及や論証を行っていない。対子戯・同場戯は、滬劇の原型ということで「老灘簧戯」と言われることが多いが、それは農村にあって禁演の対象になった「花鼓戯」とほぼ同義であるという説はほぼ一般化している(文・余 1986)。その「花鼓戯」がいつごろ形成されたのかについては、錢学綸の『語新』(乾隆55・1790)の記述から、乾隆年間(1736-1795)の中期には既に松江に存在したことが推測できる(『中国戯曲劇種大辞典』1995)。また、諸聯『明齋小識』(嘉慶18・1813)などの史料も参照した上で、花鼓戯が灘簧や本地灘簧と称されるようになったと見られる光緒10年(1884)までは約100年ほどであることがわかる(文・余 1986)。

次に、対子戯から同場戯への変化を、演劇としての体裁を整えていく過程であると捉えると、その変化がいつ起こり、同場戯が創作されるようになったかが問題になる。周氏は、対子戯に対する禁演措置がその契機になっていると考えている。例えば、江蘇巡撫・丁日昌が「小本淫詞唱片」について禁令を発したのは同治7年(1868)のことで、そのなかには対子戯の演目になっているものもある。しかし、これが直ちに演じられる劇としての対子戯かどうかは確定できない(文・余 1986)。いずれにしても、周氏の説に従えば、同場戯が生産されたとされる期間は、二十年間ほどということになる。演者にとってみれば、対子戯が禁止されているなか、生計を立てるためには緊急に対応する必要があったと思われる。しかし、対子戯や同場戯は作者を特定できない演目であり、禁演などという外在的な要因がなく

とも、絶えず観客との関係のなかで内容が変化することに柔軟であり続ける必要があっただろう。周氏は、演劇を取り巻く時代や社会等の環境がどのようなものであったのか、それが演目の内容に与えたはずの影響はどのようなものであったのか、という点に着目したわけである。

そこで、清末の文献から、「雑劇を演ずる際は、扮するのは孝子や義夫、節婦までとし、勧善の内容に限る」という文言を引用して、清朝政府が反封建的な対子戯を取り締まるだけでなく、条件に合えば演劇の上演を許可したことを読み取り、同場戯のなかにその条件を満たす材料を見出している。周氏が挙げる同場戯演目は、『陸雅臣賣娘子』、『藍衫記』、『賣妹成親（楊桂林）』、『趙君祥賣囚』、『借黄糠』、『借海青（朱小天）』である。周氏の未整理資料によると、対子戯は56種、同場戯は60種あるとされるため、例に挙げた演目の数は必ずしも多いわけではない。

同場戯の『朱小天』については、過去の栄光をひけらかし、現実を粉飾する没落地主の主人公が、かつての使用人から借金をしようとして拒否される場面を描きつつ、一方で、「身売り証文」を根拠に使用人を殴打する場面を描いていることを指摘している。ここには、没落地主が批判される場面と、逆に、かつての威光をかさに暴力を振るう場面が混在しており、周氏が述べているように、展開するロジックに無理があるともいえよう。さらに、主人公が娘を売って作った賭博の元金を、すっかりすってしまった後に、なぜか官位を授かるという奇妙な大団円も、演劇の構成としては理解しにくい。周氏はこれを、没落地主の立場から都合のよいような場面や結末を作った「出鱈目」と評している。

最も注目したいのは『藍衫記』だろう。ここには、はっきりと周氏の主張を裏付ける内容が入っている。それは、不貞という濡れ衣のために夫に自死を迫られる妻が、死の直前に、どんなことがあっても夫を立てねばならぬなどの封建的な道德規範を娘に語って聞かせる場面「十教訓」である。妻は無実を晴らそうともせず、自死しようとするだけでなく、その封建的美徳を宣揚するような役割を果たすのである。これは、封建礼教に反旗を翻す人物が出てくる対子戯と対照的な内容になっていることが分かるだろう。

『陸雅臣』も、『朱小天』と同じような没落地主の転落のありさまを、賭博に身を滅ぼしていく描写で表している。周氏はこれらの演目を、19世紀末期の中国社会のなかで、機を見るに敏でない多くの保守的な地主階級が、その激動の変化に追いついていけず、淘汰されていった結果の表れと見る。帝国主義経済の中に農村も飲み込まれ、経済基盤が動揺し、道德観や倫理観にも変化が表れ、それが賭博の風を生み出す結果になったことも背景のひとつとして考えられるだろう（文・余

1986)。この演目は、主人公・陸雅臣が最後には一から出直し、ついには義母と妻の許しを得るという結末になっており、周氏はこれを「放蕩息子の改心は黄金に換えがたいことを宣揚する」演目と位置づけ、『朱小天』と同じような御都合主義を暗に批判している。このような団円を迎えるか、あるいは悲劇のままでは終わらない演目としては、『賣妹成親』、『借黄糠』も相似形をなしている。

この地主階級を援護するような結末を取り除くと、明らかに地主階級の負の側面ばかりが誇張される芝居になることは疑いようがない。それは、対子戯の反封建性と齟齬をきたすものではないと思われるのである。つまり、対子戯と同場戯は全く異なったものではなく、内容面でもつながりがあったのではないかということである。少なくとも、つながりのある同場戯演目が存在するということは言えないだろうか。それを前提にすると、『朱小天』の最後の場面のとってつけたような結末は、元来そこで終わっていた内容に後から付け足したものであるという推論も成り立つかもしれない。

実際に、同場戯演目の扱う題材は多岐に亙り、同場戯＝親封建という図式が成り立たない場合もある。例えば、『阿必大回娘家』は童養媳制度（息子に将来娶らせるため女兒を引き取ること）を批判する立場から、童養媳である主人公の苦難を描いている。童養媳は封建社会のなかで機能する制度であるため、この演目は周氏の述べる親封建的な同場戯の定義には当てはまらないのである。

さらに、事態を複雑にしているのは、花鼓戲時期のこれらの演目がどのような内容であったか、その唱詞が残っていないため考証することができないことである。清末に刊行された唱本の類はあるが、それと実際の上演が同じであったかを直ちに論証することは困難である。作者の不在と生計を立てるための上演という二つの要素は、常に変化に柔軟であることを花鼓戲に求めたはずである。対象となる観客の嗜好に合わせる際に、反封建か親封建かといった概念が優先されると考えるのは無理があるのではないだろうか。

花鼓戲は江南地方の農民の中に土着しつつ成長してきたのであり、それらは自らの狭小な思想領域のなかで発展してきたのである。だから自己の思想や感情や生活や習慣を反映しているのみである。この萌芽状態の農民文芸は、多くが未開のままの農民についてうたったものであり、その内容も男女間の恋歌のようなものに限られていた。(中略) 若干の古い演目には、青年男女の、婚姻の自由を得られないことに対する憤懣が含まれている。このような類の演目を作った知識のある農民は、思想性が高くなかったため、反封建が徹底されず、部分的な唱句は

俚俗に流れていった。(葉「花鼓戲發展到灘簧」1952.4.4)

新中国建国直後ということもあり、筆致には教条的な表現も見られるが、この葉峰の指摘は興味深い。しかし、実際には農民の「思想性」が問題なのではなく、観客にどのように見せるのかが問題だったはずで、だからこそ結果として「反封建」が徹底されなかったと見るべきであろう。

また、1868年の丁日昌の発した禁令には、禁演の演目に『庵堂相会』が含まれていることにも注目したい。『庵堂相会』には『大庵堂』（同場戯）と『小庵堂』（対子戯）があり、そのどちらが禁止されたのは分からないが、『大庵堂』の中の二つの場面を抜き出して演じたものが『小庵堂』であり、演者の多寡や規模の大小、プロットの複雑さに差異があるだけなのである（文・余 1986）。

このように、花鼓戲における対子戯・同場戯は、その内容面から区別することは非常に難しく、むしろ内容的にも地続きの面が少なからずあると言えるのである。

しかし、そのようなことを踏まえたうえでなお、周氏の指摘が意義深いのは、80年代半ばという時代にあって、淫戯の印象が深い花鼓戲が滬劇の起源として長く認められなかったことを問題視し、その演目の再評価に正面から向き合おうとした姿勢が感じられるからである。演目を分析する上で、反封建－親封建という機軸を用いたことは、もちろん一面では事実に基づいているが、むしろ、上海文化のひとつの大きな結実であるはずの滬劇の歴史に光を当て、未だ教条的な風のあった学術界を啓蒙するための戦略だったとすら思えるのである。

周氏の論旨は、結局のところ、左傾化した劇界に内省を働きかけ、伝統を見直すことが滬劇の発展につながるということに帰結している。論文の最後の一段落をアスタリスクを付して残したのは、周氏がこの論文を執筆するにあたってのコンテキストがどのようなものであったのか、手がかりを残しておきたかったからである。

お わ り に

滬劇研究は、まだ未開拓とってよいような段階にあるといえる。滬劇にまつわるさまざまな記憶が、その進展を阻んでいるということがいえるのかもしれない。その記憶とは、早期の滬劇が淫猥な内容を持っていたことや、かつての演者らが黒社会との関係を結んでいたことなど、である。この二点を含め、研究の進展に影響を与えているものには、方言が介在していること、学術界、観客の間でのステータスの低さも挙げられるだろう（藤野 2003, 周 2004b）。

殊に中国国内では、専論と呼ぶうる論考は非常に少なく、現在でさえ、滬劇史を

概観するのみのエッセイや審美的な評論の方が多い状況のなかで、滬劇を研究していくことの重要性をあらためて強く認識せざるを得ない。

それは、周氏も繰り返し述べていることだが、滬劇の歴史は上海の都市化の歴史と平行なのであり、上海の都市文化のひとつの反映が滬劇に表れているからである。滬劇を地方劇のひとつと位置付け、演劇研究という狭い領域のなかで深く研究していくことが必要であることはもちろん、滬劇が反映するモダン上海の面貌を、歴史研究や文学研究、都市文化学などといった幅広い領域に、照らし返すことが重要なのである。

周氏の論文が示唆するのは、そのような幅広い視点で、より深く詳細に滬劇と向き合っていく、その結果を将来に生かさなければならないということである。しかも、我々に時間的な余裕はそれほど残されていない。周氏を含め、滬劇の関係者は年々高齢化している。記録を残すという意味でも、現地調査を中心とした全面的な研究が蓄積されていくことが必要であろう。

*本論文は、早稲田大学特定課題研究（課題番号 2001A-831, 2002A-521）の成果の一部である。

注

- (1) 1963年から66年5月まで行われた社会主義教育運動。
- (2) 都市の知識青年が農村等に定住して農業等に従事すること。1956年中国共産党中央の呼びかけで始まった上山下郷運動。
- (3) 近年の研究（『中国戯曲劇種大辞典』1995）では、大同場戯『藍衫記』が封建礼教を宣揚することを指摘しているが、注意しなければならないのは、周氏の論文はそれより10年前にさらに詳細に分析されていることである。
- (4) ここでは、別の劇種やジャンルなどからの移植ではなく滬劇が本来持っている伝統的な演目のことを指すと思われる。

引用・参考文献

- 周良材 1986「海派藝術與“西裝旗袍戲”」上海戯劇，1986年第3期
周良材 1989「百年滬劇話滄桑」上海文史資料選輯 戯曲菁英（下），上海人民出版社
周良材 1991「解放初期滬劇界活動摘要」上海文史通訊，1991年第12期
周良材 2004a「亦嘖亦喜の藝術人生」中国都市芸能研究，第三輯，中国都市芸能研究会
周良材 2004b「為灘簧藝人切脈 探灘簧藝人病源」（2004年12月蘇州にて開催された灘簧戯研究会での発表原稿，未刊行）
周良材 2005「灘簧戯とその時代—滬劇対子戯，同場戯について」広島経済大学研究論集第27巻第4号

- 吳企雲 1936「申曲研究」上海研究資料，上海通社編／影印版：上海書店，1984
- 陳志良 1946「論滬劇的成長」『大公報 戲劇與電影週刊』第七期，1946年11月21日／轉載
版：梁淑安編『中国近代文学論文集1919-1949戲劇卷』中国社会科学出版社，1988
- 葉峰 1952「滬劇五十年」亦報（上海），1952年4月1日～5月25日（計54回連載）
- 文牧・余樹人 1986「從花鼓戲到本地灘簧—滬劇早期歷史概述—」上海戲曲史料薈萃第二期，
海芸術研究所
- 藤野真子 2003「初期滬劇上演資料初探」富山大学人文学部紀要 第38号
『中国戲曲劇種大辞典』“中国戲曲劇種大辞典”編輯委員会，上海辞書出版社，1995
『上海滬劇志』汪培・陳劍雲・藍流主編，上海文化出版社，1999
『中華芸術論叢（2）灘簧研究專輯』朱恒夫主編，上海辞書出版社，2004