

清末民国期の京劇実践者と SP レコード

——京劇アマチュア「票友」と娼妓を中心に——

尾 高 暁 子

はじめに

清末（19世紀末）から民国期（1912-1949）の中国では京劇が隆盛し、多くのアマチュア実践者を生んだ。他の新興地方劇も勃興したこの時期、中国進出をねらう外国資本のレコード会社はアマチュア実践者の購買力を見込み、レコードを「戯片」（伝統劇の音盤）、再生機器を「唱戲機器」（伝統劇を歌う機器）と名付けて、新市場の開拓に乗り出した¹。レコード会社の目論見はあたり、次々とスターを輩出する京劇界の活力が京劇 SP レコード（以下、京劇レコード）の消費を押し上げた。さらにラジオ放送による再生も京劇の全国的な普及を促し、1920年代後半に流行歌が台頭するまで京劇レコードの発行数は全ジャンルのトップを占めた。

この京劇レコードに関する従来の研究では、享受者／アマチュア実践者や享受の実態を問う視点が欠けていた。そもそも京劇の享受者と言えば知識層を中心とする「票友」にのみ焦点が当たり、かつて彼らと共生関係にあった娼妓の存在は、つい最近まで考察の対象外だったのである。こうした経緯を考慮し、筆者は本稿で票友と娼妓の京劇実践と彼らを取り巻く社会状況を再整理し、彼らが京劇レコードを利活用した状況を清末民国期の新聞雑誌や回顧録から拾い出すこととした。娼妓は清末から伝統劇の女優を兼ねるケースもあり京劇俳優との峻別が難しい点は否めないが、本稿では「京劇を専業としないアマチュア実践者」と見做した事をお断りしておきたい。

中国伝統劇の SP レコードは、長大な舞台上演の一部を切り取り片面最長4分半に収めた結果である。近代中国のメディアを研究する容世誠は、これを「舞台実践や脚本と異なる第三の伝統劇」と位置づけた²。京劇アマチュア実践者の活動とレコード享受のあり方を見直すとともに、京劇レコードの「第三の京劇」像を探りたいと思う。

1. 票友：アマチュア愛好者の中核

「票友」は、今日の中国では伝統芸能のアマチュア実践者全般を意味し、票友が伝統芸能を演じることを票戯や玩票と称す。これとは別に、熱心な伝統劇のファンを指す日常語として「戲迷」も使われる。京劇に限った場合、票友と戲迷の差はそれなりに意識しても、票友の正確なイメージを想起できる人は少ない。京劇ブームから百年近くが経って、本格的な票友活動を体験した世代が去り、京劇を支えた階級社会の残影も社会主義中国の誕生とともに消滅したことが要因であろう。ここでは清末民国期にさかのぼり、京劇愛好者の中核をなした票友像を改めてとらえ直すこととする。

1-1. 票友の起源と基本的な活動

清末から民国初めに実在した票友、徳寿山の口述によると、票友の起源は清朝乾隆年間の「玩票」にさかのぼる³。当時、満州八旗（清朝の軍事行政組織）の子弟が地元の語り物「八角鼓⁴」を仲間内で楽しむ場合、娯楽を管轄する内務府から毎回許可を得る必要があった。許可証—「龍票」をもらい素人芸を楽しむ—「玩」ことから、素人の芸能実践を「玩票」、練習拠点を「票房」、票房に集う愛好者を「票友」と呼んだ。清末から京劇の普及につれて各地に私的な票房が広がり、とくに北京、天津、上海の三大都市に集中した。

票房（または票社）で、票友たちは京劇俳優や琴師（京劇の胡弓伴奏者）から京劇の歌を習い、定期的に成果を披露しあった。ふだんの練習以外に票房が開催する「彩排」—化粧と装束を整え身体演技も含めた本格的な上演—もあり、票友の関心の的となった。票友活動は、社会的な身分と経済力を併せ持つ文人／知識層による同好活動で、いわば贅沢な趣味である。同様の活動はすでに明代にも前例があり、当時の対象は南方起源の古典伝統劇、崑曲であった。韻文の最高峰として文人に長く愛された崑曲が清代初めに衰え、これに代わり京劇が人々の関心の的となった。

特権階級の私的な京劇享受としては、個人がプロの俳優を雇って芝居を上演させ、家族の慶事を祝う「堂会」も行われた。これも明代以来の慣行である。清朝の皇帝一族や高位の廷臣、素封家は自邸の舞台でお抱えの役者に芝居を演じさせた。民国期には政財界の有力者や高官も堂会を主催した。堂会は社公界のセレブが催す大イベントであり、開催後に新聞が観劇記を掲載するほど往時は世間の注目を集めた。

1-2. 民国期票友界の変化

中華民国期には票友の裾野が大きく広がった。都市部の経済が発展しホワイトカラー、つまり新中間層が台頭したためである。彼らは新しい学校教育を受けた世代だが伝統文化への

関心も深く、職場の余暇活動で京劇に親しむ者が数多かった。

票友が大衆化する一方で、「名票」—実力と権威を備えた票友—も存在感を放った。その代表格が民国四公子と呼ばれた以下の4名である。一人目が愛新覺羅・溥侗。清朝最後の皇帝、愛新覺羅・溥儀と同世代の親族にあたる。溥侗は幼少時から崑曲と京劇を愛し、名優たちから直々に教えを受けた。民国期には梅花館主の号で伝統劇関連の記事執筆や情報誌の刊行、レコード評などを行ったほか、袁克文（後述）とともに伝統劇の研究団体「言楽會」を組織し、票友や著名な俳優を会員に迎えて多くの公演を企画した。二人目は初代中華民国大總統をつとめた袁世凱の次男、袁克文。父の皇帝即位に反対して怒りを買ひ、勘当の果てに青幫⁵の一員となった経歴は有名である。崑曲家や古典文学研究者として名高く、寒雲の号で崑曲や京劇の評論執筆、雑誌編集を行った。三人目は袁世凱の甥、張伯駒。書画のコレクター、鑑定家、研究者として知られる。1931年に著名な京劇俳優の梅蘭芳、余叔岩らの名優と北平国劇協会を開設したほか、余との共著『近代劇韻』も刊行した。四人目が張作霖の息子、張学良。1920-30年代の北京で多くの京劇俳優や票友と交流した。張は西安事件の首謀者として台湾で40年以上も軟禁生活を送ったが、この間、京劇レコードの鑑賞と歌唱を心の支えとしたと述懐している⁶。張学良を除く3名は清朝末期の特権階級の子弟で、京劇や崑曲も含めた古典文化の教養を身につけた文人であった。彼らは該博な知識と経験を民国期に各種メディアで発表し、京劇の改革や普及活動を通じて新しい知識層へ伝統文化を受け渡す役割を果たしたと言える。

1-3. 慈善公演

民国期の票友活動で注目すべきは「義務戲」—慈善公演—への積極的な関与である。清末からすでに慈善公演に携わっていたプロの俳優に対して、票友は民国期から関与の度合いが高まった。民国期の中国政府は慢性的な財政赤字に悩み、自然災害や内戦被害者の救済など公的事業でも民間人が自主的に資金を充填せざるを得なかった。このため票房や票友も慈善公演に無償で出演し社会貢献を果たしたのである。当時の票房には、上海雅歌集のように慈善公演に非協力的な票友に上演を禁じ、公益事業への熱意を促す組織もあり⁷、大都市圏では名票や著名な票房が公演⁸を共同開催して寄付金を集めた⁹。1920-30年代にかけては慈善公演が増える反面、質の低下も免れなかったようだ。その状況は『晶報』で1919年11月3日から紙面を賑わせた筆戦にも見出せる。記事の発端は、「票友の芝居が下手でも、社会貢献の士気が衰えないよう出演者を批判するな」という鄭鶴鵠の提言である。鄭は明星影片股份有限公司を創設した著名人で、票友でもある。翌日の紙面では王小隱が「芝居が下手なら批判して上演の質を高め公益を確保せよ。公益を重んじる人々なら体面など気にすまい」と反駁した。王は北京大学出身の文筆家で、崑曲俳優の支援団体を学生時代に組織した著名な票友である。二人のプライドをかけた応酬は数日続き、慈善公演に対する熱意と票友活動へのこだわりを強く印象づけた¹⁰。

1-4. 劇評家の出現とレコード企画

清末以降、新聞各紙は演劇評の掲載を始めた。対象は伝統劇に限定されないが、執筆者である「劇評家」の多くは票友であった。その筆頭が蘇少卿（1890-1971）である。蘇は自身が開いた票房で愛好家を率いるかたわら、『申報』、『文彙報』、『戯劇月刊』などの新聞雑誌で劇評や伝統劇の関連記事を書き続けた。票友はレコードの企画や宣伝にも深くかかわった¹¹。レコードの歌詞と解説を記してレコード購入者に無料配布した小冊子も、票友のアイデアを元とする。新刊既刊の情報をまとめた『戯考大全』の発行は百代（Pathé パテ）社に始まり、高亭（Odeon オデオン）、勝利（Victor ビクター）が後に続いた。各社の情報を合本にした『大戯考』は、上掲の蘇少卿と鄭子襄の共編で1929年に上海先声出版社から刊行された。パテ社のレコードマニア3名が新譜発売のたびに自主的に作成販売した小冊子を、パテ社重役の中国人が取り上げ、やがて各社も宣伝媒体とした採用した経緯は、雑誌『半月戯劇』に記されている¹²。中国国内の初期レコード録音時代から票友がコーディネータの役割を果たした点は先行研究が指摘して久しいが¹³、一人の票友が録音企画から折衝、収録の立ち会い、刊行後の批評執筆まで担うケースすらあった。

1-5. トータルな票友像

以上のとおり活動は多岐にわたるが、票友の基本条件は以下の5項目であろう。①京劇実践のアマチュア愛好者として相応の経験を持つこと。②京劇のみならず伝統文化全般に造詣が深いこと。③経済的余裕があること。④京劇を発展させる気概があること。⑤票友活動の社会性を重視したこと。これら全条件を最大限に満たす名票ともなれば、プロの京劇俳優に稽古をつけ、レコードの吹込み依頼も舞い込んだ。ひいては身分を捨てて俳優に転じる者も少なくなかったが、前掲の5項目を持ち出す以前に、票友とは京劇に魅入られた人々であり、彼らの京劇愛が社会現象とも言える京劇ブームを支えた事は自明である。

2. 娼妓

中国の娼妓業は中華民国期に最大の繁栄をみせた。北京では1917年当時の妓院が406軒、娼妓は公娼だけで3887人¹⁴、私娼は7000人に達したと見られる。上海では1920年の工部局統計によると6万人という驚くべき人数であった。娼妓や妓院が増えた背景には、天災や内戦による困窮者の増加と人身売買の横行や、妓院の税収を政府が期待したことなど諸要因が指摘される¹⁵。妓院に売られた少女達は、伝統劇や語り物、器楽の演奏や琴棋書画の訓練にはげんだ。高級妓院では性的サービスではなく芸芸で客を楽しませ、その腕前が評価基準になったためである。上位の等級であれば知識層ないしは富裕層のお客がついた。清末民国期の青楼や北里¹⁶（いずれも妓院の俗称）は政財界の大物も通う公開の社交場で、彼らは娼

妓に相応の芸と教養を求めた。多くの高位高官や知識人が娼妓を公然と妾にし、娼妓情報の共有は高級人士の嗜みであったため、『遊戯報』や『世界繁華報』、『晶報』など知識層が刊行した新聞雑誌は、娼妓の情報を大量に掲載した。

2-1. 妓院娼妓の制度と芸

清末民国期、全国に広がる妓院のツートップは上海と北京¹⁷であった。上海では公娼の等級を①書寓、②長三、③么二堂子の3段階に大別した¹⁸。①の書寓は妓院の最上位を占め、当初は売春を認めず芸のみの接客を奨励した¹⁹。娼妓は毎年一度「弾唱」の検定を課され、不合格なら書寓の座を追われたという。弾唱は琵琶で歌い語る南方の語り物「弾詞」を意味し、もっとも重要な芸能であったが、時代の変化に応じて崑曲や京劇、小曲など他の実践能力が求められた²⁰。②の長三では娼妓が以下の業務を担当した。妓院内でごく短時間、芸と話術で客をもてなす「打花園」。いっぽう妓院の宴席で興をそえる「花頭」²¹の時間は長めで、客との雑談から京劇・小曲の歌唱、賭け事、アヘン吸引の同伴まで、雑多なサービスを行なった。これらに対し、妓院外の酒席に出仕する「出局（出条子とも）」では京劇の胡弓伴奏者1名を伴い、有名な演目から1、2段を歌うのが定番であった。③么二堂子の経営者には社会のアウトローが多く娼妓の年齢も高めで、客も買春目的で来店するため、芸の鑑賞より手早く好みの娼妓を選ぶことを優先したらしい²²。

北京では、清末1906年に妓院と公娼を保護対象とする施策が実施され、妓院は最上位から「清吟小班」「茶室」「下処」「小下処」の4階梯に分かれた²³。当時の芸は吉川良和「光緒卅三年の北京における娼妓義務戯の研究」に詳しいので抜粋引用する²⁴（以下引用）：「ところで、娼妓の重要な芸の一つは歌うことであるが、その歌にはまず「大鼓」という主に北方に流行していた語り物があった。わが女義太夫のように、浄瑠璃を女性がうたうのを好む客層があり、娼妓ではなく専門の「大鼓」を歌う女性もいて、「鼓姫」とも称された。さらに「小調」と呼ばれた小唄もあったが、それに伝統演劇の歌（吉川注：劇唱と仮称する）も、娼妓の芸として客に好まれていた。北京の客の多くは芝居好きであったので、娼妓にも、京劇の歌を得意とするものがいた。たとえば、小葡萄なる娼妓を「名は洪翠菱、…年わずか二八（吉川注：16歳の意）、まさに妙齡、二簧、西皮（吉川注：ともに京劇の節）、大鼓、小曲などを上手にうたう」²⁵というように、娼妓の紹介には、劇唱がうまいと必ずあげている²⁶。また、新宝のように京劇の伴奏楽器・京胡を上手に弾ける娼妓もいた²⁷（引用終わり）。その後1900年代に差し掛かるころ、上海から花宝琴という娼妓がきて評判をとったことから、続々と上海娼妓が北京に来はじめた。以来、南方出身の娼妓が属する妓院を南班と呼び、北方系の北班と区別した²⁸。南北両班が北京にできても娼妓は妓院に常駐せず、複数の地域を回っていた。上海松江府出身の林黛玉もその典型である。胡弓、琵琶、京劇や梆子²⁹の歌もすぐに上達した黛玉は、上海の女優専用の群花茶園場に出演し、いつも上海、漢口、天

津、北京などの諸都市を往来していた³⁰。以上のとおり北京では、清末に南方の娼妓が往来して以来、技芸の幅が広がったことが窺える。

2-2. 主要な技芸となった京劇

上海も北京も地域の特徴を帯びていたが、いずれにおいても清末に京劇が主要な技芸となった可能性が高い。上海では、京劇が伝わる前の清同治年間（1862-1874）初めには、風雅を競う知識層が書寓の弾詞を好んだ³¹。その傾向が1910年前後に変化したことを1919年の『晶報』が伝える：「周瑞香という娼妓が幼かったころ、書寓ではもっぱら弾詞の開篇³²を演奏し、題材は当時流行の『三笑姻縁』であった。50歳頃（1910前後）には若い娼妓を店において客の相手をさせ³³、書寓と長三との違いがなくなった。そのころ娼妓は西崑をやめて皮簧を学び始め、これが京腔を娼妓が得意とする出発点となった³⁴」。ここでいう西崑は崑曲を、皮簧は京劇の母体のひとつである南方の徽戯を、京腔は京劇を指す³⁵。上海では北から入った京劇と徽戯が再合流し独自の京劇を生んだ。記事はその変遷も示す。

中国演劇史の研究は弾唱の衰微を京劇伝来の結果と見做すが、引き金は他にもあった。光緒10（1884）年に、書寓を管理し娼妓の人数を制限してきた公所が、一人30大洋³⁶を上納すれば書寓の娼妓となることを許可したことである。この影響は大きく、書寓娼妓を構成した蘇州・常州・呉州・揚州出身者のうち、優勢に立った蘇州勢が書寓独占に走り、追われた他地域の出身者は売春婦に身を落とした。評価が地に落ちて書寓は弾唱の技量第一を謳って体裁を取りつくろったが、清末に長三にとって代わられ消滅した。上海で初めて京劇専用の戲院が開かれたのが1867年。その後に天津や北京から京劇俳優が続々と上海入りし、地元上海の俳優とも共演を重ねた。上海で最古参の票房、久記社が開設される1911年より前に京劇愛好者層はかなり増えていたはずだが、娼妓は書寓の体制変化をにらみ、清末1910年前後から京劇習得に本腰を入れ始めたと推測できる。

北京については、民国期の名妓を母にもつ張文鈞が、娼妓の技芸訓練の変遷を語っている³⁷：「清末には、7～8歳の少女たちに早朝から師匠が弾唱を毎日厳しく仕込んだ。民国期には弾唱への要求が緩み、かわりに11～12歳から妓院内の琴師（京劇の胡弓伴奏者）が京劇を教えた。稽古する役柄の大部分は、歌中心で人気のある老生（中高年の男性）と青衣（女形）である。次いで小生（若い男性役）と老旦（老女役）。花臉（隈取をする立役）はごく稀だった。どの役柄も著名な演目からわずかな唱段³⁸を教えるのみで、教え方も厳密さに欠け、生徒が伴奏から外れず歌えれば十分という態度だった。教える師匠の報酬も一月わずか3元。午後3時に胡弓を抱えて来て、お茶1杯とたばこ一服で謝礼も終わりなので、師匠も数段弾けば責任を果たして別の妓院に身銭を稼ぎに行く状況だった。その上、妓院外の宴席に娼妓を呼ぶ客ですら、歌の良し悪しをさほど気にかけなかったのである。」

張が伝える北京の稽古が当時の大勢とすれば、どの娼妓の京劇実践力も大差なく、初心者

レベルであったに違いない。その中で、自身が発奮して技量に磨きをかけるか、天賦の才を発揮できれば周囲が注目する。これが当時の常態だったのではないだろうか。

2-3. 知識層の記述に見る娼妓の京劇

娼妓の技量や上演状況を探るには当時の小新聞が有用な情報源となる。娯楽中心で政治を語らない小新聞が娼妓の話題を大量に掲載したためである。その一つ『晶報』（1919年3月から1940年5月まで発行）は、創刊から娼妓の話題を掲載し続けた。北京上海の娼妓の評判や技芸情報が頻繁に載るのは1920年代末までだが、初期の実例をいくつか示そう。

- ①「同春坊の客串紅が歌った京劇『上天台』は一気呵成で実に見事だった。胡琴伴奏の四宝も名手だが、二人の技量は先人が言う「工力悉敵」（互角の関係）を地で行った。」

（1920年4月21日、老匏「春江花事」）

- ②「会楽里の蓮第は若くして各地をめぐり北京天津漢口広東すべて訪れた。彼女が歌う曲は老票友の陳彦衡から手直しを受けており、京劇の著名な3演目『珠簾寨』『桑園寄子』『樊城長亭』の全幕を歌えるという。めったにない事ではないか。」

（1920年4月21日、老匏「春江花事」）

- ③「新民慶の緑嫻は今まで歌ったためしがなく歌えないのだと思っていたら、先日なじみ客が彼女の自室で自分の客をもてなす際に、緑嫻は急な宴席にもかかわらず京劇「王佐斷臂」の一幕を歌い通し、しかも洗練されて聴きやすく、みな驚いた。」

（1920年5月12日、癡「我之花事譚」）

- ④「小花園秋菱一家の筱蘭珍は、もと杭州汪頭の総統（娼妓コンテストのトップ）だ。青衫（女形的一种）と中年男性役の唱段をいくつか歌い、どれも悪くない。その上タバコの銘柄を織り込む五更調も歌い、珍しい。」

（1920年4月24日、老匏「春江花事」）

これらの記事に共通するのは、娼妓の演目数は本職の俳優より少なくとも、特定の人気演目は歌いこなせる上に、状況の意外性などプラスアルファの要素を含む点だろう。第二例で蓮第の歌唱を矯正した陳彦衡は、名女形の梅蘭芳が師と仰いだアマチュア京胡奏者であった。その名人から教えを受けたとなれば知識層の評価は当然上がる。また第四例の筱蘭珍は、1890年代後半から流行した娼妓の総選挙でトップに立ち、話題性は十分にあった。そして、京劇以外の芸に通じることも評価ポイントになっている。上海では新興の語り物や北方の伝統劇「秦腔」など多様な芸能が混在したので、客の好みや流行にあわせて持ち芸を積極的に広げる必要があっただろう。

知識層の記載は妓院や娼妓全般の傾向も示す。たとえば、娼妓が京劇俳優に強い興味を示し、妓院でブームを呼んだ俳優の得意演目をさかんに模倣したことである。1918年から上海に居を移した梅蘭芳は上海娼妓のアイドルで、上演日には自意識の高い娼妓の大半が劇場に押しかけた³⁹。1919年の夏ごろには、上海の妓院で汪笑儂の京劇『馬前潑水』が大人気

であった。汪は旗人官僚で票友の身分から俳優に転身し京劇改革を進めた人物で、この『馬前潑水』は崑曲の『爛柯山』から京劇に翻案した汪派の代表作である。『晶報』には、この曲を妓院の客たちも毎度歌ったが、出来栄は田舎育ちの娼妓の白蘭花に及ばず、白蘭花の歌い方は何から何まで汪の生写しだ、という記事も見られる⁴⁰。

2-4. 女優を兼ねる娼妓、慈善公演

記載が示唆する第二点は、娼妓が妓院以外に舞台にも出演する機会がかなりあった可能性である。清朝は風紀の乱れを正すため康熙年間に宮廷と地方で女優を禁止し、男優のみの上演が以後200年にわたって続いた。乾隆年間には民間の女優も駆逐された。しかし清末には地方からこの規範が崩れ、張雯の表現を借りれば、清末以降の中国伝統劇は「男優独演から男女分演、最終的に男女共演」へと変遷する⁴¹。この経過がもっとも顕著なのが上海であった。近代都市上海で隆盛する庶民文化を背景に、一時期人気が高まったのが「坤劇」（女性のみで演じる伝統劇）である。坤劇上演者の母集団は三つ存在した。第一が明代以来個人宅で演じていた女性の芸人集団「女班」、第二が娼妓、第三が誘拐同然で集めた12-13歳の少女たちに伝統劇を演じさせた「髦兒戲」と言われる⁴²。満庭芳戲園⁴³で坤劇を初めて上演した際も髦兒戲班の出身者を集め、さらに歌舞の上手な娼妓に劇を教えて一緒に上演させた⁴⁴。京劇の習得が妓院で必須になってからは、プロの俳優への転向者も、娼妓の身分のまま舞台で客演する者も増えたのではないか。『晶報』では、歌のみの出演か、扮装と化粧をする本格上演かが判別しにくいのが難点だが、娼妓の舞台出演を報じる記載例を以下に示す。

①「金書玉と清河張の二人が上海の大世界で京劇を歌い、センセーションを巻き起こした」（1920年9月7日、老匏「春江花事」）。大世界は1907年に作られた総合娯楽場で、あらゆる娯楽飲食の施設をそなえた上海人あこがれの的であった。

②「新民女（注：娼妓の名前）が去った後、妓院で中年女性役が歌えるのは瀛蘭だけとなり、彼女の舞台出演を考えた人がいた。金書玉と老七の二人が共舞台で京劇『硃砂痣』を演じたのを見た瀛蘭は、自分は経験が浅いから、と毎日舞台歩行の練習をしてみたが、骨が折れるので結局は断った。（1920年1月15日、老匏「春江花事」）。

娼妓たちは慈善公演の舞台にも立った。上海では、1906年に江南の江蘇・安徽で発生した水害被災者の救済を目的として、李金桂が娼妓慈善公演の先鞭をつけた。上海で大きな話題となったのは、上海娼妓界を牛耳る林黛玉（3-1で既出）が仲間の時曼君らと結成した青樓進化団が、娼妓を教育する改俗半日学堂の運営資金調達のため1914年に催した公演である。この時、五馬路の丹桂戲院で柳如是が演じた京劇『梅龍陣』に対して、一千元以上の寄付金が集まった。娼妓個人が慈善公演に出演する事例も確認できる。1910年2月には、杭州に帰省した実力派の娼妓2名が、杭州の劇場経営者から3日間の慈善公演を依頼された記事が載った⁴⁵。いっぽう北京では、吉川によると、西暦1907年4月7日（光緒33年2月

24日)が北京における娼妓慈善の初公演で、女優として娼妓が北京で上演した嚆矢でもある⁴⁶。1906年の水害被災者救済を目的とするこの公演は、地元の篤志家や京劇俳優(男優)の企画に娼妓が賛同して実現した。演目は当時人気の京劇『富春楼』で、娼妓の金花と玉花が上演した。詳細は吉川の論考に譲るが、この公演は長年女優を目にしなかった北京の観衆を非常に喜ばせ、大成功に終わったという。1923年の冬には、五齡童(北京の京劇男優)と北京の妓女である王愛珍が、窩窩頭会主催の慈善公演で京劇『烏龍院』を演じた。国民政府の軍閥政治家、馮玉祥が王愛珍を普段から激賞したため、当日の会場には軍人の姿が目立ったとの補足がある⁴⁷。窩窩頭会⁴⁸は困窮民に食料を配給する団体で、北京の京劇俳優を動員して慈善公演をたびたび催していた。

2-5. 小結

娼妓個々人の技量は別として、娼妓界全体は客の多くが好む京劇のトレンドに敏感であった。演目数はプロの俳優より格段に少ないが、複数の唱段に磨きをかけ、特定の俳優の歌唱をたくみに模倣する者もいた。娼妓の京劇実践は妓院の内外での饗応と、慈善公演を含む舞台上演を二本柱とした。先行研究の指摘どおり、清末民国期初期には娼妓が女優を兼ねる状態にあったことがわかる。元朝以来の十階級では娼妓は俳優の上に置かれた⁴⁹が、技芸を身につけた者どうしが常にスイッチ可能な関係にあった、と推測できる。娼妓が京劇のトレンドに敏感なのは、娼妓が「花園選挙」⁵⁰で人々の注目をあびる時代のアイコンであったこととも関係があるだろう。ここまで見たとおり娼妓の外部環境や上演の機会は変わっても、娼妓と知識層は已然として京劇を共有し続け、娼妓情報の雑誌掲載では相互に利益を得る側面もあった。ただし知識層は娼妓を常に評価する立場にあり、娼妓は票友未満の存在であった。知識層と娼妓との圧倒的な身分の差を伝統劇が媒介する構図は、すでに明代に存在したが、近代の知識層も同じ構図に嵌った点が非常に興味深い。

3. 京劇レコードの活用と享受

アマチュア実践活動とレコードの活用と享受の関係を考える前提として、初めに京劇の基礎情報を補足する。①歌詞と旋律構造：京劇の演唱は、上下句一対の定型詞を前段と後段の定旋律にあてる変え歌形式で、歌唱の前後と合間を伴奏の京胡が繋ぐ。主な歌唱旋律の系統は、二簧調(京胡をソレと調弦)と西皮調(京胡をラミと調弦)の2種類あり、どちらも基本旋律を引き伸ばしたり縮めるリズム変奏の原理に基づく。②音韻：歌唱と主要人物のセリフは現代中国語ではなく、尖音と団音が統合される以前の中州音韻⁵¹による。③流派：京劇の発達過程で実力ある俳優が生み出した個人様式。俳優か票友かを問わず、京劇実践者は基本的に特定の流派に属す。それぞれの特徴は節回しや声質、台詞の唱え方、身振りなど複

数の面に現れる。歌の節回しは流派や個人を差別化する指標として特に重視された。京劇を生んだ北京で観劇を「聴戲」と呼んだのも、鑑賞の重点を歌唱に現れる個人様式の違いに置いた結果である。

3-1. 学習ツールとしての利用

京劇上演では節回しや発音の明瞭さが問われ、俳優はそれぞれに創意工夫をこらした。当然、歌唱の妙味をレコードで学びたいと考える票友は存在した。梅蘭芳を長年サポートした許姬伝（1900-90）もその一人である。以下に許が京劇界の交流をもとに綴った『許姬伝七十年見聞録』から、彼の学習体験を抜粋しよう。

許は5歳の時、父方の叔父が買った蠟管で京劇を初めて聴きとても興味を覚えた⁵²。さらに数年後、今度は父方の叔父がレコードを買ってくれた。1枚目は譚鑫培⁵³がパテ社⁵⁴で録音した『洪羊洞』で、世の中にこれほど素晴らしい歌があったのかと感動したという。2枚目の洋楽には興味を覚え、3枚目に聴いた譚鑫培の『売馬』にまたも魅了され、この2枚を5回も繰り返し聴いた。これ以降、譚がパテ社で録音した残りの全演目を徹底的に聴き、公演にも通って譚の歌唱法と発音の体得をめざした。こうして自信をつけた二十歳すぎ、許は譚鑫培の胡弓伴奏者である陳彦衡に練習の成果を聴いてもらう機会を得た。陳は許と譚鑫培のレコードについて意見を交わすと、レコードで京劇を学ぶ長所を「何度も繰り返し聴いて学べること」、短所を「録音時間が短く舞台と比べて演唱が不完全な点」だと指摘した⁵⁵。この懐古談は、許の恵まれた家庭環境や、譚鑫培に傾倒する票友の出発点がレコードにあったこと、さらに京劇学習にレコードが活用されたことなど、さまざまな情報を教えてくれる。

民国期に刊行された伝統劇のレコードを俯瞰した趙炳翔は、京劇レコードの意義を三つ指摘した。①京劇芸術の広範な伝播、②演唱レベルの目覚ましい向上、③流派の歌唱法を後代に伝承したこと。「第二次口頭性」という表現こそとらないものの、趙は、口伝に代わるレコード学習が京劇界全体にもたらした恩恵を強調する⁵⁶。その点は許の回顧録からも明らかだろう。京劇に限らず伝統芸能の学習が口伝に頼る状況は、封建時代の徒弟制度にかかわって登場した近代の「科班」（学校に倣う集団訓練場）でも変わりなく、しかも弟子や同業者を「食い扶持を奪う敵」とみる意識も根強かった。現に京劇業界では「捋葉子」（他人の節回しや身振りを勝手に真似する）という表現が定着するほど、盗作行為が横行した。このためプロの俳優は、相手が弟子入り志願のプロであれアマチュアであれ、苦心の賜物である独自の節回しを軽々しく教えたがらなかったのだ。その心理状態は多くの票友が信奉する譚鑫培も同様で、彼はある日、十八番の『失街亭』を演じる際に舞台下に群がる票友を目にして、自分が歌った人気の節回しを聞き覚えて帰るつもりだと察知し、全て別の節回しに差し替えるほどであった⁵⁷。

学習者が恩恵を受けたレコードも、レコードを吹き込む俳優には盗作行為を煽る警戒すべ

き媒体と映った可能性は高い。実は譚鑫培も時間をみては自分のレコードを聴き、自身が定めた正調の保持につとめていた⁵⁸。譚にかぎらず、レコードの学習効果に対する認識は京劇業界で早くから広まったと思われる。それだけに録音に臨む俳優は、レコードで自分の手の内をどこまで晒すか葛藤したに違いない。

3-2. 戯片戯 (レコード芝居)

京劇レコード学習の主な目的は、レコードで京劇の規範を学び流派や個人の歌唱特徴を把握することにあった。これに対して、レコードの録音をそのままに模倣し再現する「戯片戯」も一つの趣向として好まれたようだ。戯片戯に関する情報は残念ながらごくわずかだが、上海の日刊紙『晶報』(1921年5月12日)に、上海きっての名妓、鑑氷がかねがね戯片戯を得意とするというエピソードが掲載されている⁵⁹。ちなみ鑑氷は、1919年に発生した抗日・反帝国主義を掲げる学生や大衆の運動⁶⁰に共鳴し、「青楼救国団」を結成して運動に加わり、名をあげた人物である。鑑氷はある日、譚鑫培の『宿店』を妓院で披露したが、これを聴いた執筆者の寄声は、彼女はレコードに盲従しすぎており、前にもその点を指摘したのに理解していない、と苦言を呈した。さらに続けて、鑑氷にかぎらず、多くの人々も京劇レコードの唱法を鵜呑みにしないようになさい、と戒めた。この記事のタイトルは「レコードは聴けるが真似はできない」である。執筆者の寄声こと蘇少卿は票友界の重鎮で、京劇評論家として大きな影響力を発揮した。正統な京劇の歌唱を重視する蘇は、レコードゆえに許される逸脱した演唱を安易に真似すべきではない、と正攻法で呼びかけたのだろう。『晶報』にはこの記事から2週間後に、今度は著名なレコードコレクターの丁悚⁶¹が「唱片話(1)」を投稿し、蘇少卿の意見に敬意を表した。

蘇の指摘はもっともだが、3-3に示した娼妓の豊富な京劇実践を考えると、鑑氷はレコードと実演の違いを理解した上で、規範から外れた録音をあえて再現したに違いない。蘇から前に受けた注意を無視したことからして確信犯であろう。また鑑氷とひと括りで忠告を受けた愛好者の中にも、京劇レコードと通常の実演とのギャップに面白さを見出し、レコードの完全コピーに励んだ者がいても不思議はない。俳優の舞台上演もレコードも理解する票友と娼妓は、この新しい趣向を共有したと推測される。

ここで、譚鑫培の『宿店』レコードと舞台上演との違いを具体的に指摘しよう(稿末の比較表参照)。歌詞の区切り方に注目すると、第一面で第三句の終わりまで歌い、第二面では第四句の「又誰知」以下を歌う。舞台上演なら、第三句の下句からごく短い後奏を挟み、直接第四句に入るところだが、レコードでは第二面の冒頭でいきなり第四句を歌っては唐突すぎる。そこで譚は、冒頭に本来あり得ない長大な前奏(36拍、18秒)を挿入してから、速度を大幅に落として「又誰知」の3文字を歌い、間奏を1小節挟んで「比賊的」と続け、おもむろに本来の速度に戻すという手に出た。さらに仔細に聴くと、上句の第4文字「比」を、

ほんらいこの歌唱旋律の様式「二簧慢板」では4拍子の2拍目で歌うべきところ、1拍目に当てている。京劇では歌唱旋律の系統ごとに歌詞のシラブルを当てるタイミングが固定され、旋律系統に同一性を与える重要な要素となっている。この歌詞の原則を含めて、舞台上演の常套から大胆に逸脱した譚の『宿店』は、名盤として愛好家の絶大な支持を得る結果となった。

『捉放宿店』は人気演目だけに他者の盤も多数ある。本稿執筆にあたり筆者は、譚と同じく2枚組で録音した3名の演唱を、今回ウェブサイト「中国京劇老唱片」(<https://oldrecords.xikao.com>)の公開音源で比較した(稿末の比較表参照)。比較譜は割愛するが、歌詞の選択部分や歌唱速度、装飾音を含む細かい節回し、前間奏の配し方、セリフ挿入の有無など、一人として同じ録音はない。4分半の限界を逆手にとり、レコード録音のために俳優が凝らした工夫の跡を、聴き手は興味津々でたどったことだろう。

3-3. レコードの翻案公演

京劇レコードの享受としては、レコードの趣向を借りた票友の翻案上演も行われた。代表例が1941年11月に上海ライシャム劇場で、公余雅集京劇社の女性メンバーが上演した『八五花洞』である。この演目は、四大名女形(梅蘭芳、尚小雲、程硯秋、荀慧生)が共演し、1931年に長城レコードから刊行された『四五花洞』を下敷きに、2倍の8名で上演したもの。『四五花洞』のレコードは、本来二人の女形が演じる「五花洞」を、女形の大スター4人で演じ話題をさらった名盤であった。この仕掛け人は演劇評論家で、長城レコードのマネージャー兼コーディネータを務めた梅花館主(1867-1938)である。本名は王一亭、中華民国期の上海で実業家、書家、画家、慈善活動家など多彩な活躍を見せた人物であった。『四五花洞』の録音は、伝統劇界で太い人脈をもつ彼だからこそ、ライバル関係にある俳優4人のバランスを取り、実現できたと言われる。梅花館主は自分が製作で奔走したレコードの人気に気を良くしたのか、『半月戯劇』に「蘭心で八五花洞を観る：公余雅集の偉大な傑作」と題した記事を載せ、女性票友たちに最上級の賛辞を贈った。また8名の出演者が『四五花洞』のレコードで唱段を練習したことも書き添えた。

以上のように、京劇レコードは吹込者や録音内容、企画の多彩さによってアマチュア聴者の興味をかきたて、聴き手に新しい享受の形を促したのである。

おわりに

結論にかえて、各セクションの内容について筆者の見解と補足を記す。

1) 票友活動を介した伝統文化継承の貢献: 中国が西欧文明と衝突した清末から民国期には、伝統文化の否定や蔑視もあったが、京劇では社会階層を超えて熱烈な支持者が生まれ、実践を通して支持者間のつながりも深まった。これはかなり稀なケースである。この好循環を支

えたのは、清代に教育を受け、古典の素養や京劇の実践体験を養った著名な票友であった。彼らは俳優と票友の双方に働きかけ、京劇を爛熟のレベルにまで引き上げた。

2) 娼妓と京劇：京劇は娼妓と知識層とを媒介するツールとして機能し、妓院では舞台上演の鑑賞とも票友活動とも異なる独自の京劇享受が存在した。知識層が娼妓の京劇を新聞で頻繁に寸評し、娼妓が宣伝効果を得るといふ、経済的な共依存の関係も見られた。また京劇を主要な技芸とした娼妓は京劇女優の予備軍、あるいは表裏一体の存在であり、京劇界への人材供給源であった状況も確認できた。

3) 第3の京劇：京劇俳優が歌唱の節回しを秘すべき財産とみなした時代に、レコードはアマチュア愛好者を含めた他者が俳優の演唱を模倣、学習する突破口となった。吹込み者は、最長4分半の収録時間を前提に他者との差別化をはかり、舞台上演で発揮される流派や個人の特徴とは別な次元で独自の演唱を作り出した。この録音を完全コピーする「戯片戯」は、多くの票友を常客とする娼妓ならでは趣向だったのではないか。以上のとおり、吹込み者は個性を発揮する新たな場を得、愛好者は学習手段に加えて、吹込み者の創意を自身の実践に落とし込む享受の形を見出した。京劇レコードは単なる録音の再生手段にとどまらず、吹込み者とアマチュア、またアマチュアどうしを繋ぎ、新たな京劇実践を呼び覚ます媒体として機能した。そこに「第3の京劇」の実態があると筆者は考える。

[表] 京劇『捉放宿店』歌詞配分の比較

譚鑫培『捉放宿店』		孟小冬『捉放曹(宿店)』		余叔岩『捉放宿店』		言菊朋『捉放宿店』	
1913年(百代・Pathé)		1931年(長城)		1932年(長城)		1935年(勝利・Victor)	
第1面	セリフ：好悔也！	第1面	[セリフ無し]	第1面	[セリフ無し]	第1面	セリフ：唉！我好悔也！
	一輪明月照窗下，		一輪明月照窗下，		一輪明月照窗下，		一輪明月照窗下，
	陳宮心中乱如麻。		陳宮心中乱如麻。		陳宮心中乱如麻。		陳宮心中乱如麻。
	悔不該心猿並意馬，		悔不該心猿並意馬，		悔不該心猿並意馬，		悔不該心猿
	悔不該隨他人到呂家。		悔不該隨他人到呂家。		悔不該隨他人到呂家。		並意馬，
	呂伯奢可算得義氣大，		呂伯奢可算得義氣大，		呂伯奢可算得義氣大，		悔不該隨他人到呂家。
	殺猪沽酒款待於他。		殺猪沽酒款待與他。		殺猪沽酒款待於他。		呂伯奢可算得義氣大，
	又誰知此賊疑心太大，		又誰知此賊的疑心太大，		又誰知此賊疑心太大，		殺猪沽酒款待於他。
	拔出劍就將他的滿門來殺。		拔出劍就將他的滿門來殺。		拔出劍就將他的滿門殺。		又誰知此賊疑心大，
	一家人俱喪在寶劍之下，		一家人俱喪在寶劍之下，		一家人俱喪在寶劍之下，		拔出劍就將他的滿門殺。
年邁的老丈命染黃沙。	年邁的老丈命染黃沙。	年邁的老丈命染黃沙。	一家人俱喪在寶劍之下，				
屈死的冤魂鬼休要怨怕，	屈死的冤魂鬼休要怨咱，	屈死的冤魂鬼休要怨怕，	年邁的老丈命染黃沙。				
自有那神靈天地鑑察。	自有那神靈見天地鑑察。	自有那神靈見天地鑑察。	一家人俱喪在寶劍之下，				
聽誰樓打罷了二更鼓下，	聽誰樓打罷了二更鼓下，	聽誰樓打罷了二更鼓下，	屈死的冤魂鬼休要怨咱，				
越思越想把事來做差。	越思越想把事來做差。	越思越想把事來做差。	自有那神靈天地鑑察。				
悔不該把家屬一旦撇下，	悔不該把家屬一旦撇下，	悔不該把家屬一旦撇下，	**聽誰樓打罷了二更鼓下，				
悔不該棄果令拋却了烏紗。	悔不該棄果令拋却了烏紗。	悔不該棄果令拋却了烏紗。	越思越想把事來做差。				
我只說賊是個寬宏量大，	我只說賊是個寬宏量大，	我只說賊是個寬宏量大，					
漢室的後來賊是惹禍的根芽。	漢室的後來賊是惹禍的根芽。	漢室後來賊是惹禍的根芽。					
看此賊睡臥真個瀟灑！							

* 二黄慢板は中庸な4拍子、二黄原板は中庸な2拍子で演唱する形式。** 歌詞「二更鼓」にちなみ小鑼を2打する効果音を間奏で演出。

注

- 1 蓄音器の呼称は唱戲機器（1904年初出）、留声唱機（1910年初出）、唱機（1913年初出）、留声機（1924年初出）と変遷した。レコードも戯片から唱片へと変わった。“戯片”の対象は京劇に限らず19世紀末から勃興した新興地方劇も含んだ。
- 2 容世誠『唱片工業與広東曲藝（1903-1953）：粵韻留聲』香港中文大学、2006。p. 20
- 3 以下、このパラグラフの票友情報は楊原『会玩兒：老北京的休閒生活』中華書局、2017、の前言と pp. 17-18 による。
- 4 八角鼓は明代から知られる八角形のタンバリン。これで伴奏する語り物の“八角鼓”は清代に始まり、八旗の子弟が歌唱法や歌詞の創作に関わった領域は“子弟書”と呼ばれた。
- 5 清朝・民国時代、揚子江流域で勢力をふるった秘密結社。清末以降は上海でアヘンの密貿易や売春、賭博で巨利を蓄え、国民党とも結び政治面でも影響を及ぼした。
- 6 張侃侃「張学良的京劇情縁」『江淮文史』2016（01）、pp. 100-107
- 7 義華「上海票房二十年紀」周劍雲編『菊部叢刊・歌台新史』（『民国叢書』第二編第69冊、p. 17）原文は右記のとおり：本社、非助善拳者一概不准串演。
- 8 好例が、北京の第一舞台で催された民国7年（1918）と民国11年（1922）の慈善公演。前掲の溥侗や、民国票友の四大女形と言われた蔣君稼、包丹亭ほか著名な票友がごぞって出演した。
- 9 京劇ではないが、崑曲の票友が民国11年（1922）に蘇州崑劇伝習所の運営資金調達のために上海オリンピック劇場で開いた公演では、30名近い出演者が40番組を演じ、8千元が集まった。民国の1元を人民元35元相当と換算すれば、一晚で560万円の純益を得た計算になる。
- 10 『晶報』民国8年（1919）11月3日、小隱の最初の反論「更新一層」原文冒頭は以下のとおり：鄭鷓鴣先生説、票友、因為善舉登台唱戲。就是唱的不好。聽戲的也應該原諒他不應該常場叫倒好。因為什麼呢。是恐怕以後熱心公益的朋友灰心。這個話是很不錯的。但是我的愚見以為還是常場叫倒好的好。
- 11 尾高暎子「清朝末期から中華民国期の崑曲 SP レコード：吹込者と録音内容にたどる近代伝統劇界の変遷」劉麟玉編『音盤・声の近代』スタイルノート（2024年3月刊行予定）pp. 172-196
- 12 南腔北調人「東倒西歪屋談戲：唱片戲考之濫觴」『半月戲劇』第二卷第11期1940年7月25日発行
- 13 葛濤『唱片與近代上海生活』上海辭書出版社、2009。錢乃榮『上海老唱片（1903-1949）』上海人民出版社、2013ほか。
- 14 熊遠報「八大胡同与北京城的空空間關係：以清代和民国時期北京的妓院為中心」中国人民大学『近代史研究』2016年第一期、p. 36
- 15 Ransmeie, Johanna S. *Sold People: Traffickers and Family Life in North China*. Harvard University Press, 2017, p. 24
- 16 青樓、北里ともに妓院を表す慣用語。青樓の原義は豪邸で、後に婦女の住まい、性的サービスと無縁な技芸、さらに娼妓の含意が派生した。北里は唐代長安の城北一帯＝北里が妓院の所在地であったことに由来する。
- 17 八大胡同と総称された北京宣武区東部の一角に集中した。百順胡同、胭脂胡同、韓家胡同など

- を含み、京劇の芸人や娼妓が多く住んだ。清朝は満州八旗の墮落を恐れて城内に開業させず、この一帯だけに営業・居住を許可したためである。熊上掲書、pp. 31-34。
- 18 公娼私娼ほか娼婦の等級やカテゴリーは細分化しているが、ここでは割愛する。
 - 19 これは書寓の高尚さをアピールする決まり文句で、実情との齟齬があったことは当時から認識されていた。
 - 20 (清) 王韜著『淞浜瑣話』十二卷、清光緒 13 年丁亥 (1887) より抜粋。
 - 21 1 席あたり 12 元。上掲書 p. 12。
 - 22 客が来店すると「移茶」と店員が叫び、娼妓が続々と顔を出して客の品定めを待つ。文芳主編『民国青樓秘史』中国文史出版社、2012、p. 14
 - 23 『順天時報』1905 年 12 月 28 日、「京師新聞」『楽戸損章詳誌』に 4 階梯に属する妓女の服装の違いもあわせて明確に示される。
 - 24 吉川良和「光緒卅三年の北京における娼妓義務戯の研究」『一橋論叢』第 135 巻 第 3 号平成 18 年 (2006 年) 8 月号 pp. 386-406
 - 25 『順天時報』1906 年 10 月 14 日「小葡萄遷移」
 - 26 『順天時報』1906 年 8 月 19 日の上海人：宝金、同月 22 日の蘇州人、小二保、同月 25 日の蘇州人、小紅は伴奏の胡弓の弾き語り、1907 年 1 月 12 日の玉宝など
 - 27 『順天時報』1906 年 12 月 22 日「遊飲紀事」
 - 28 『順天時報』1906 年 8 月 29 日「花春秋」『鳳仙』
 - 29 陝西省や山西省を中心とする北方系地方劇の総称。棗製の拍子木と高音の胡弓を伴う甲高い節回しが特徴的。
 - 30 『順天時報』1907 年 2 月 17 日「花界開歡迎会」の林黛玉：十代で売笑 = 売春を経験して、上海では京劇や梆子など北方劇の節を歌い、さらに坤劇団に加わり芝居をした。
 - 31 陳定山 (1897-1987) 『春申旧聞続』海豚出版社、2015、p. 145
 - 32 弾詞の上演前に語り歌う短い序唱。本編の要約や本編と無関係な時事ネタなど、さまざまな題材が選ばれた。
 - 33 原文は以下：周瑞香年少時調絃安縵，專唱開篇。及三笑姻緣。迨後年屆大行。猶養雛博買笑資遂與長三混合。且舍西崑而習皮簧焉。是為妓女長京腔之始。文中「買笑」は売春。周瑞香の店も書寓から三長に実質格下げしたとわかる。
 - 34 『晶報』1919 年 10 月 3 日。ペンネーム鶯花屑の「春江花事下記」。執筆時点から妓院の過去 60 年間を振り返り、60 歳相当の娼妓、周瑞香の活動歴から若年時代と 50 代の状況を拾っている。六十年妓院習尚之變遷。周瑞香年少時調絃安縵，專唱開篇。及三笑姻緣。迨後年屆大行。猶養雛博買笑資遂與長三混合。且舍西崑而習皮簧焉。是為妓女長京腔之始。
 - 35 清末から南方では京劇を京調と呼ぶ頻度が高かった。ほんらい京腔は別系統の劇種をさすが、文章の脈絡からここでは京劇を指すと思われる。
 - 36 民国期の貨幣。1 大洋が現在の 100 人民元に相当する。
 - 37 文芳主編『民国青樓秘史』中国文史出版社、2012、pp. 124-5
 - 38 老生なら『失街亭』で諸葛亮が歌う「两国交鋒龍虎鬪」など。上掲書 p. 125
 - 39 老匏「春江花事」『晶報』1920 年 4 月 15 日

- 40 鶯花屑「春江花事」『晶報』1919年8月24日、原文は以下：汪伶隱（＝汪笑儂）之馬前潑水，邇邇大盛於北里，談笑鴻、每至席上，必歌次折，然遠不若虫二樓家之白蘭花。初觀此兒，膚黑如漆，滿面村氣，私謂如此粗枝凡卉，亦得謂之花枝耶，及聞其歌，板槽工整，小收即縱之拖音，真似笑儂。
- 41 張雯「近代上海における坤劇と女優」『東洋史研究』2009, 68(2)、p. 63
- 42 張雯：上掲書、pp. 38-39
- 43 上海初の京劇専用劇場。イギリス籍の広東商人、羅逸卿が同治年間に創設し、1867年に北京天津から京劇俳優を招聘し初の京劇公演を行った。
- 44 「女戲將盛行於滬上説」『申報』1899年12月9日
- 45 老匏「春江花事」『晶報』1920年2月12日、出演依頼を受けたのは高雅雲と查三。記事が「老班（経営者に対する尊称）」を付すので、二人は娼妓経験者で娼妓を管理する老鴇の可能性もある。
- 46 吉川良和：上掲書、p. 396
- 47 J.C. 生「説五齡童」『晶報』1924年4月27日
- 48 窩窩頭はとうもろこしの粉を蒸した食品。中国華北一帯で困窮の象徴となってきた。窩窩頭や困窮民の救済活動については、陳元朋「窩窩頭の社會文化史」『近代人物研究—社會網路與日常生活』上海人民出版社、pp. 319-378 がくわしい。
- 49 元代以来の10階梯では最下位が乞食、九位が俳優、八位が娼妓。
- 50 1917年に上海の娯楽センター、新世界が始めた、上海の全娼妓を網羅する人気投票。
- 51 明清時代に南京、湖广一帯に分布いた音韻をもとに整理した人工的な音韻体系。現在は京劇ほか伝統劇の歌唱と韻白だけが用いる。以下に尖団の別を例示：尖音「將」[tsian]、団音「江」[kian]、両方とも現在は[tçian]と発音。
- 52 これらが偽者の吹込みだと後日母方の叔父から知らされたが、この蠟管の聴取体験が「録音」に強い興味を抱く出発点となった、と許姫は述べている。
- 53 譚鑫培（1847-1917）、圧倒的な歌唱力を持つ老生役。最初期のレコード吹込み者として有名。譚派は今なお最多の信奉者を擁する。
- 54 Shanghai Pathé Record Company（中国語名：上海百代公司唱片）レーベルの意。
- 55 許姫伝「七：譚鑫培の影片蠟筒唱片」『許姫伝七十年見聞録』1983、中華書局、pp. 192-198。許は8歳で外祖父徐致靖（清末維新派の領袖）に經史詩文のほか、囲碁、崑曲（かつて文人の素養とされた古典劇）や笛演奏の手解きを受けた。譚鑫培を酷愛し譚の京胡伴奏者だった陳彦から譚の唱法を学ぶ。王瑤卿、楊宝忠、言菊朋ほか京劇界の名優との交流も多い。天津の銀行業務を経て中国戲劇協会や梅蘭芳劇団の秘書を務めた。
- 56 趙炳翔「京劇老唱片的價值意義」『民国年間上海戲曲唱片研究』2016年、上海大学戲劇與影視学科博士論文、pp. 39-42
- 57 齊如山「談四角」中国人民政治協商会議北京市委員会文史資料研究委員会編『京劇談往録三編』、北京出版社、1990、pp. 177-8
- 58 齊如山：上掲書、pp. 177-8
- 59 寄生「機片可聽不可學」『晶報』民国10（1921）年5月12日〔第4版〕。
- 60 対華21カ条要求への不満を基とし1915年に起こった五四運動を引き金とする。
- 61 丁悚（1891-1969）、中華民国期の画家、漫画家。

Reconsideration of Activities, Including the Utilization of SP Records, by Practitioners of Peking Opera in the Late Qing and Republican Era: Focusing on Peking Opera Amateurs *Piaoyou* and Courtesans

ODAKA Akiko

In the late Qing and Republican-era China, Peking opera flourished, giving rise to numerous amateur practitioners. Thanks to their purchasing power, foreign record companies successfully explored the Chinese markets. Until the late 1920s when popular songs gained prominence, Peking opera records (hereafter P. o. r.) dominated the issuance numbers in all genres. Previous research on P. o. r. lacked mention of beneficiaries, or amateur practitioners and their actual ways of enjoying records. What's more, when it comes to amateurs, only *piaoyou*, intellectual practitioners have been covered, by contrast, courtesans, who were significant Peking opera practitioners and had the unique relationship between *piaoyou* during this era has been excluded from consideration until recently. Therefore, this article reevaluates *piaoyou* and courtesans, in their practice of Peking opera, considering the broader context of the society in which they were situated, including their utilization of P. o. r. The following are the findings of this study:

1 Contribution to the inheritance of traditional culture through *piaoyou* activities.

During the modern era when China clashed with Western civilization, there were instances of denial and disdain for traditional culture. However, Peking opera gained passionate supporters across social strata, and their collaboration deepened through practice. This virtuous cycle was supported by distinguished *piaoyou* who had a solid foundation in classical learning and practical experience in Peking opera from the Qing dynasty. They engaged with both actors and amateur practitioners from various angles, elevating Peking opera to a higher level of proficiency.

2 Courtesans in Peking opera: ① The level of dedication varied among individual courtesans, however, Peking opera served as a mediator between courtesans and *piaoyou*. Intellectuals frequently reviewed the courtesan's artistic skills in newspapers, creating an economically interdependent relationship where courtesan gained promotional benefits. ② Courtesans of this era were closely intertwined with actresses and could be seen as a potential source of professional Peking opera circle. The prominence of Peking Opera as a major art form may have also encouraged courtesans to switch careers.

3 The Utilization and the meaning of the "third Peking opera". P. o. r. became an effective means for both amateurs and professionals to learn Peking opera's norms and characteristics of each school. The limited recording time, led to unique arrangements on the records. Actors found a new platform to showcase their individuality through records, and amateurs enjoyed new practices like 戲片戲 (*xipianxi*) and

parodies based on the recordings. P. o. r. functioned not merely as playback devices but as a medium that generated new practices for both professional actors and amateur practitioners. The author considers this constitutes the reality of the “third Peking opera,” distinct from both stage performances and scripts.