

## 從輿論場到演出場——淺析 1940 年代的申曲改良（以文濱劇團為例）

洪唯薇 | 國立臺北藝術大學

### 【摘要】

演劇改革的呼聲一直伴隨著中國演劇的發展。滬劇作為上海的地方戲，起源於上海城郊的民謠小曲，由早期的「花鼓戲」發展而來。從劇種形成至成熟過程中，滬劇命名歷經了由「本灘」到「申曲」至「滬劇」的變遷，這亦為彼時上海都市社會文化變遷的反映。在此過程中，「申曲改良」的呼聲一直伴隨其中，對「申曲改良」議題的探討是研究滬劇發展不可避免的一個關鍵環節。綜觀民國時期上海滬劇的發展歷程，申曲/滬劇大致歷經了兩個「申曲改良」階段，其一是 1920 年代，其二為 1940 年代。對「申曲改良」的議題探討有助於學界把握地方劇種發展的脈絡與特質。

「文濱劇團」成立於 1938 年，前身為申曲班社「文月社」，是彼時上海申曲界著名的劇團，該團團長筱文濱處事靈活，善於營銷，勇於改革創新，劇團因此亦演出活躍、新戲倍出。

本文以 1940 年的申曲改良為例，在搜集與整理 1940 年左右刊登在申曲報刊雜誌的有關申曲改良言論的基礎上，結合文濱劇團的新創劇目，主要討論兩個問題。首先，在報刊雜誌的輿論場上，申曲評論者是如何理解申曲改良的概念，並提出怎樣的建議；其次，在劇團演出的演出場上，以文濱劇團為例，探討申曲劇團是如何在不違背商業利益的情況下，回應改良的呼聲。本文擬從「申曲改良」的觀念出發，探討輿論場與演出場在此觀點上的互相表達與回應，旨在對民國時期滬劇（申曲）的發展軌跡做更細緻的研究與發現，並與當代劇場輿論產生連結，探討評論在藝術生產中的定位。

關鍵詞：申曲、滬劇、改良、文濱劇團、民國時期、上海

## 一、前言

滬劇作為上海的地方戲，起源於上海城郊的民謠小曲，由早期的「花鼓戲」發展而來。<sup>1</sup>關於民國時期上海滬劇的研究，目前學界已有相當多的學術成果，主要著作及相關論文大多集中在滬劇劇目、演出場所、藝人、報刊、滬劇電台以及滬劇與上海社會的關係等方面。然而，相關研究多停留在資料文獻的蒐集和整理，缺乏個案的深入分析以及更高歷史視野的整體掌握，殊為可惜。

關於演劇改革的呼聲一直伴隨著中國演劇的發展。在民國時期的上海，除了話劇、映画、京劇外，亦有眾多地方戲曲如滬劇（申曲）、越劇、滑稽戲等劇種的演出活動。在彼時中西方文化融合及以商業利益為主導的背景下，地方戲曲的發展與成熟皆展現出了各自的魅力與特色。本文的探討範疇鎖定在 1940 年左右上海滬劇從「申曲」至「滬劇」轉變時期。

本文主要選取 1939 年 7 月至 1940 年 12 月這一時間段內文濱劇團的新戲作為主要參考資料。選擇這個時間段的原因有二：首先，《申曲畫報》創刊於 1939 年 7 月，相關對於申曲改良的探討也發生在這個時間點之後；其次，1941 年 1 月，上海申曲界發生了一件較為重要關鍵事件，即上海滬劇社的成立，該劇社的演出加入了來自映画與話劇界的同仁，該社開業打炮戲為《魂斷藍橋》，引起了彼時申曲界的轟動。其劇目與表演風格與以往申曲演出有著較為明顯的差別，自然也會影響到彼時評論界的觀點。所以，筆者決定暫時先拋開上海滬劇社事件，先把時間截止在 1940 年 12 月。新戲的定義較為廣泛，其中包括新創劇本、老戲新演以及彈詞改編、文明戲改編等各類改編題材。本文擬對文濱劇團在 1939 年 7 月至 1940 年 12 月這段時間內的新戲做一簡要的梳理與分類，並在此基礎上進行相關議題的探討。

本文以 1940 年的申曲改良為例，在搜集與整理 1940 年左右刊登在申曲報刊雜誌的有關申曲改良言論的基礎上，結合文濱劇團的新創劇目，擬從「申曲改良」的觀念出發，探討輿論場與演出場在此觀點上的互相表達與回應，旨在對民國時期滬劇（申曲）的發展軌跡做更細緻的研究與發現，並與當代劇場輿論產生連結，探討評論在藝術生產中的定位。

## 二、改良的呼聲：1920 年代報刊上的申曲改良評論

---

<sup>1</sup> 關於上海花鼓戲的紀錄，刊刻於清代嘉慶十八年（1813）的青浦人諸聯在《明齋小識》書：「花鼓戲傳未三十年。」以此推算，滬劇發展或許起源於乾隆四十八年（1783），至今有兩百餘年的歷史。參見茅善玉編：《滬劇》，上海：上海文化出版社，2010 年，頁 17。

演劇改革的呼聲一直伴隨著中國演劇的發展。從劇種形成至成熟過程中，滬劇命名歷經了由「本灘」到「申曲」至「滬劇」的變遷，這亦為彼時上海都市社會文化變遷的反映。在此過程中，「申曲改良」的呼聲一直伴隨其中，對「申曲改良」議題的探討是研究滬劇發展不可避免的一個關鍵環節。綜觀民國時期上海滬劇的發展歷程，申曲/滬劇大致歷經了兩個「申曲改良」階段，其一是 1920 年代，其二是 1940 年代。本章首先介紹申曲史上第一次改良浪潮，即 1920 年代的申曲改良。

#### (一) 大報交流：申曲坤角花月英、花月明回應少年宣講團事件

1922 年 3 月 9 日，上海少年宣講團<sup>2</sup>在《新聞報》上刊登《少年宣講團勸告遊藝員》一文，該文主旨為「勸其刪淫穢詞易以愛國語」，是一封面對上海遊樂場<sup>3</sup>遊藝員（即演員）勸告書，以淫詞浪曲禍國為論，勸導演員刪除淫詞艷曲、浪態妖形，並建議演員在演出中「雜以愛國愛人勸世救世之要語、則惡者從善、頑者自悟、於不知不覺之娛樂中、得以增長見識、修養品行、感化群眾於無形」。<sup>4</sup>

這封勸導信得到僅得到了一個回應，四天后申曲界演員邵文濱、花月英與花月明請戲迷朋友沈荊香作《對於勸告改良申曲之商榷》一文，該文亦刊於《新聞報》，<sup>5</sup>文中提到了三則申曲改良的困難：第一，申曲從業者大多清苦，缺乏知識與經驗，一下子改良一定措手無策；第二，淫蕩之歌遊客歡迎，這是觀眾的心理；第三，申曲鄉音土白，填詞造句並不容易，讓文化程度不高的申曲演員改良劇本，實在太難。文中提到的三處困難較為中肯，總體而言，首先是從申曲內部的可能性出發，申曲演員大多不識字，受教育程度不高，缺乏改良的知識與方法，第二是從商業的角度考量，觀眾喜歡看粉戲。對於演員而言，唱申曲首先是一份可以養家糊口的職業，對藝術的追求和道德倫理的教化功能只能排在養家之後。

少年宣講團很快就對邵文濱、花月英與花月明的復函作出回應：「敝團同志、審慎考量之下、即得二解決之法、一曰互相團結、辦半日學堂、二曰速將曲本、交通人審查改善、

<sup>2</sup> 民國時期青年團體，成立於 1912 年 1 月 1 日，初有成員 20 人，大部分是 15 歲左右的學生。他們提出了「天下興亡，匹夫有責」的口號，決心以「改良風俗」、「社會教育」為己任，力圖通過自己的宣講活動，喚醒廣大群眾的愛國熱忱，進行社會改革，使國家強大起來，不受外強欺負。團員們利用課餘時間，分赴上海各區宣講國恥，以促醒民眾，並舉行定所宣講和無定所宣講。所謂「定所宣講」，即借公共場所如廟宇、學校、菜館等地開講。所謂「無定所宣講」，就是在路上遊行宣講，沒有固定地點。每逢星期假日，宣講團分赴上海農村宣講政治革新和國內外形勢，並以「改良俗風」為講題，廣事宣傳。參見：《都會遺蹤 第 3 輯》，上海市歷史博物館編，上海：學林出版社，2011 年，頁 25-26。

<sup>3</sup> 民國時期上海的主要娛樂場所之一，亦有「遊藝場」、「遊戲場」等稱呼。

<sup>4</sup> 參見〈少年宣講團勸告遊藝員〉，《新聞報》，1922 年 3 月 9 日，第四張，第一版。

<sup>5</sup> 參見〈對於勸告改良申曲之商榷〉，《新聞報》，1922 年 3 月 13 日，第四張，第三版。

舉一通三、改良得矣」。<sup>6</sup>少年宣講團給出了辦學堂、改劇本的建議後，該團與申曲界邵文濱、花月英與花月明的交流亦到此為止。然而他們在《新聞報》上的交流引發了熱愛申曲的觀眾對改良申曲的討論，只不過輿論的場域從大報轉為小報。<sup>7</sup>

## （二）小報延續：《先施樂園日報》與《新世界日報》的內部討論

《新聞報》上對於申曲改良議題的討論在彼時申曲界應算是一件大事，蓋因一般關於《新聞報》或《申報》上刊登戲曲的版面，多以探討彼時主流京劇為主，極少討論地方戲曲的議題。此次少年宣講團的第一封勸導信，其實是面向所有遊樂場的演員，包括京劇、申曲、越劇、淮劇等在遊樂場演出的各劇種，並未特定指向申曲演員。從僅有的回函出自申曲演員之手可看出，彼時申曲演員對於劇種自身的發展及思考是較為活躍的，也善於把握機會，及時登報回應。除此之外，亦有一些申曲愛好者深受啟發，紛紛在小報上發表了他們對於申曲改良的意見與看法。

自 1922 年 3 月 9 日《少年宣講團勸告遊藝員》一文見《新聞報》後，彼時兩大上海遊樂場小報《先施樂園日報》與《新世界》紛紛做出了回應。對於申曲改良的討論從大報轉至更為專業的內部小報上進行延續。《先施樂園日報》與《新世界》是遊樂場自己出版發行的內部刊物，對遊樂場而言，此類小報具有一定的商業價值。遊樂場通過辦報發行的方法，既可以宣傳每日場內上演的各類劇目，又能在無形中拉攏並培養一批忠實粉絲，他們都是遊樂場的主要顧客。以《先施樂園日報》為例，這份報紙全年定價四元，每月定價四角。而一般遊樂場單日門票價格在一角到兩角之間，相比之下，遊樂場的刊物訂價並不貴。

3 月 13 日，除邵文濱、花月英與花月明的回應外，《先施樂園日報》<sup>8</sup>亦有一篇芙孫的短評回應了改良的議題，作者首先肯定了申曲在當時上海的風行，其次，他提出移風易俗最好的方法還是改編劇本：「最好編的曲本。一一均經通人過目。那麼才沒有受人指摘的地方了。能夠這樣的實行。不消三年五載。包管那有功社會的申曲。我們人人都要拿他當做通俗教育看呢」。<sup>9</sup>兩天後（即 3 月 17 日），《新世界》<sup>10</sup>日報刊登了愛棠的〈改良申曲問

<sup>6</sup> 參見〈改良申曲難題之解決辦法〉，《新聞報》，1922 年 3 月 15 日，第四張，第三版。

<sup>7</sup> 彼時《新聞報》與《申報》作為上海報刊界的大報，每日刊登重要政論、社會新聞等，亦有娛樂廣告版面，訂閱量較大。而小報則是發行量較少，受眾範圍較小的報紙，本文以《先施樂園日報》及《新世界日報》為例。

<sup>8</sup> 上海遊樂場小報。1918 年 8 月 9 日創刊，由上海先施公司遊樂場出版，發行至 1927 年 5 月 18 日停刊。版面內容主要有遊樂場內各戲班的演出信息及評論等，內容涉及名伶小傳、戲班動態、劇目評論等。

<sup>9</sup> 參見芙孫：〈申曲之宜改良說〉，《先施樂園日報》，1922 年 3 月 13 日，第二版。

<sup>10</sup> 近代上海小報。1916 年 12 月 4 日創刊於上海，發行至 1927 年 3 月，由上海新世界遊樂場出版發行，四開四版，是上海最早的遊樂場報紙。版面刊載內容以演出信息、劇評、笑談等為主，內容包括連載小說、劇目

題)一文,回應了少年宣講團的勸告書:「上海少年宣講團。是一般有志氣的青年組織的。這兩年來。他們不怕患難。一面與舊社會奮鬥。一面宣傳新文化。使東方保守的。古怪的中國。變成有精神的。進步的中國。他們實行這種德謨克拉西主義。委實可以令人信仰呢……代申曲家邵文濱。花月英。花月明三人答復以外。再也沒有看見別人的回信。就是沈君雖代花氏姊妹答復。但是伊們倆。依舊沒有改良的雄心。這是少年宣講團的失望。也是社會上人們的失望」。<sup>11</sup>他認為少年宣講團的倡議讓人敬佩,並從花月英與花月明的答復中看出,她們二人卻沒有改良的勇氣,僅僅談了三個改良困難的地方。隨後他在文中建議各位看報的朋友,如果對申曲改良有什麼意見,也請大家寄來發表,大家一起討論研究。此一號召確實產生了效果,引發眾多的討論,《新世界日報》更有連載6日晴雲的〈我對改良申曲的意見〉系列文章。這場小報上的討論持續了將近2週的時間,筆者綜合大家的評論,簡單概括討論中的內容。首先,關於「改良申曲」的議題,大家的看法有:

- (1)、申曲確實需要改良,目前的劇目與演出確實存在淫蕩的現象;
- (2)、目前申曲界內改良更像是一種招牌,大家都爭著掛;<sup>12</sup>
- (3)、目前讓目不識丁的申曲演員在短期內寫出新曲本,幾乎是不可能的;<sup>13</sup>
- (4)、改良申曲,應該從申曲演員的角度去思考改良的方法,而不是站在知識分子的角度。

<sup>14</sup>

其次,對於改良申曲的解決方法,說來說去不外乎兩條:

- (1)、組織申曲改良研究會<sup>15</sup>;
- (2)、審查舊本,刪去誨淫誨盜的內容。

如今看來,此次討論的意義在於將「改良申曲」的議題從大報的偶發性評論轉移至專業性小報上進行專門探討。第一次嚴肅、正式地在輿論場上提及「改良申曲」議題。有趣的是,愛棠在一年後,又在《先施樂園日報》上發表了兩篇〈申曲改良論〉,提出了兩點更明確的改良方法:第一要注意申曲女演員的服裝,要端正;第二去除如《賣郎眠》、《賣

---

評論、名伶軼聞等。

<sup>11</sup> 參見愛棠:〈改良申曲問題〉,《新世界》,1922年3月17日,第二版。

<sup>12</sup> 參見老熊:〈我之改良申曲觀〉,《先施樂園日報》,1922年3月16日,第二版。

<sup>13</sup> 參見張半泓:〈改良申曲的我見〉,《先施樂園日報》,1922年3月24日,第二版。

<sup>14</sup> 參見晴雲:〈我對於改良申曲的意見(五)〉,《新世界》,1922年3月28日,第二、三版。

<sup>15</sup> 參見張半泓:〈改良申曲的我見〉,《先施樂園日報》,1922年3月24日,第二版。

餛飩》等粉戲。這也是針對「申曲應禁演淫戲」的建議。從芙孫、愛棠、晴雲等人的討論熱情中可以看出，至少在部分具有書寫能力的觀眾/評論人眼中，彼時申曲界存在改良的必要，相應議題激發了他們參與公眾討論的熱情。從他們的劇評中亦能發現，當時申曲的演出型態也的確存在帶有色情的粉戲，但這場討論很快就倉促結束了，在申曲劇種內部，也並沒有產生什麼實質性的變化。筆者認為這與彼時申曲的演出場域有直接的關係。

### （三）申曲改良討論的倉促結束

1920年代，申曲的演出場域主要以遊樂場為主，觀眾看戲的形式是花一、兩角錢<sup>16</sup>，就能在遊樂場的任何地方看演出。遊樂場是當時上海的一個獨特的娛樂場所，內設許多表演的小廳，場內除申曲外，亦有京劇、京韻大鼓、新劇、蘇灘等劇種，競爭激烈。在這樣的條件下，從申曲班社的角度出發，不難理解為什麼當時「改良」的號召得不到回應。在遊樂場演出申曲班社的主要收入是由遊樂場後台老闆分配的<sup>17</sup>。申曲班社自然是希望有越來越多的觀眾來看演出，人越多，商業價值就越大，下一期就可以和遊樂場老闆談更多的價格。

當時在遊樂場內的申曲觀眾，其實並不是花錢買票專門來看申曲演出的。因為站在觀眾的角度，只要花一兩角錢進遊樂場，就能在遊樂場的任何地方看演出。他們有選擇的權力，換句話說，如果這場申曲不好看，那就走到別處看其他劇種、班社的演出。而這些進遊樂場的觀眾多不識字，演出色情戲可謂是較為直接、有效的招徠生意的方式。所以，當輿論界有人主張申曲要改良，不要演淫戲，這無疑是斷了演員的生路。從商業利益的角度去理解，就能知道為什麼當時申曲改良的提議其實是很無力的。

申曲在遊樂場域中的演出直到30年代中後期才逐漸轉到專業劇場。因此，在這段時間中，從商業的角度考量，申曲的改良勢必是居於營業之後的。申曲改良再次被嚴肅地提及，已是12年後的事。<sup>18</sup>

## 三、1940年前後報刊上的申曲改良

<sup>16</sup> 以1922年3月11日先施樂園為例，樂園遊資電梯一角半、盤梯一角、童僕減半。同日，新世界遊樂場的門票為兩角，另有月票可售，男賓六元，女賓三元。

<sup>17</sup> 參見筱文濱，〈我的自傳〉，《上海文史資料選輯（第62輯）》，中國人民政治協商會議上海市委員會文史資料研究委員會編，1989，上海：上海人民出版社，頁272。

<sup>18</sup> 1934年11月28日，近代滬劇發展史上規模最大的行業組織——上海市申曲歌劇研究會成立。該研究會以聯絡同業感情，互謀同仁福利，保障會員應得之權益及協助推行社教，提高申曲水準為宗旨，致力於申曲改良，整頓申曲劇目，禁演淫戲，並創辦會刊《申聲月刊》，以推動劇目改革。

改良作為一種理想，往往需要現實條件的支持。在 1923 年至 1940 年期間，申曲在發展條件上，始終沒有「質」的突破，申曲班社一直在遊樂場、茶館等空間內演出，尚未進入更為專業性的劇場空間內；而在申曲劇目創作方面，雖然有文明戲演員的參與，並引入幕表制的創作方法以及大量文明戲、彈詞戲的題材，但主要還是以敘述歷史故事的古裝戲為主；在此期間，申曲亦無特定的專業期刊，不似京劇或話劇等有專門探討表演風格、劇目選擇、唱詞身段、業內消息等專業報刊，故申曲尚未完全做到劇場與觀眾/輿論場與演出場之間的互動與溝通……在此期間，申曲就在既定的條件下，不斷完善並發展了若干成熟的傳統戲，並在日常生活中培養了一定的申曲聽眾/觀眾。直到 1940 年前後，申曲的發展迎來了轉機，劇場條件、從業人員的藝術觀念、專業期刊等因素都有了全新的樣貌，足以支持申曲進行「改良」。

#### （一）1940 年申曲的發展環境

1940 年前後是申曲的發展的轉變期。往前追溯，1938 年，申曲界首次出現了「劇團」的概念，由筱文濱領導的申曲班社「文月社」首次運用「劇團」的概念，正式更名為「文濱劇團」，並將申曲的演出場域從遊樂場搬至恩派亞大戲院中演出，實現了更為專業的劇場演出；1939 年，第一份由個人創辦的申曲報刊《申曲畫報》成立發行，報刊主編葉峰<sup>19</sup>，打破了申曲在輿論報刊上的沉寂。往後發展，1941 年 1 月，由夏連良組織的上海滬劇社於皇后劇場上演了組社後的第一齣新戲《魂斷藍橋》，並提出將「申曲」更名為「滬劇」。隨著劇種的更名，上海滬劇社提出了一系列的改革主張，包括摒棄幕表制採用定詞定唱的劇本制以及以導演為中心等。因上海滬劇社的成立，使得滬劇界加入了不少來自映画、話劇界人士，他們參與滬劇的編導創作，為滬劇帶來了新的藝術理念與現代的表現手段。

如今看來，在 1940 年前，申曲劇種完成了兩個重要的發展：首先，演出場地實現了從遊樂場<sup>20</sup>進入劇場的場域轉變，其次，演出組織實現了從傳統家班式的班社走向現代化管理劇團的制度轉變。而 1940 年後，申曲完成了劇種更名，從申曲到滬劇的轉變，又與當時上海娛樂業的先進映画與話劇產生交融，更新完善了創作機制與劇目風格。1940 年的

<sup>19</sup> 筆名大阿福，上海浦東人。1939 年開始與申曲界接觸，當年發行《申曲畫報》。之後又發行《申曲劇訊》、《申曲日報》、《滬劇周刊》等重要的滬劇專業報刊，致力滬劇界報紙出版 13 年。1952 後，葉峰進入藝華滬劇團擔任作詞及宣傳工作，曾參加滬劇《黃埔怒濤》等劇作詞。

<sup>20</sup> 民國時期上海的遊樂場為花鼓戲、地方小戲、本地灘簧等各類型戲劇演出的孵化基地。1913 年，上海第一家遊樂場——樓外樓開業。1916 年，福州路大新街（湖北路）轉角福新旅館內的「繡雲天」遊樂場開業，一年後歇業。1924 年 2 月 13 日，規模較大的「神仙世界」遊樂場開業，後更名為「花世界」遊樂場，1932 年改為溜冰場。民國時期先後成立了新世界、大世界、小世界、花花世界、神仙世界、天外天、樓外樓、繡雲天、永安天韻樓、先施屋頂花園、福安公司、新市場遊樂場等十幾家遊樂場。參見賢驥清：《民國時期上海舞臺研究》，上海：上海人民出版社，2016 年，頁 149-150。

申曲，可謂正處於深化改革的進程中。同時，關於申曲改良議題的討論亦時常刊於報端，討論氛圍濃郁。

申曲改良離不開其生存的演劇生態，在宏觀上，彼時上海演劇界的演出環境可謂五光十色、紛繁多彩，除申曲外，京劇、越劇、映画、話劇、地方戲等劇種都頗為活躍，各大劇場主要集中在租界區域，有固定劇種的專場劇院，亦有兼營多劇種拼盤式的劇院。另有綜合性遊樂場，如榮記大世界。其中除了設有溜冰場、跳舞廳、有聲映画院外，亦有演劇演出如：京劇、申曲、話劇、蘇灘、維揚大戲（揚劇）、紹興文戲（後發展為越劇）、南方歌劇、滑稽戲等專場。

申曲改良一方面是由於內部從業者的推動，另一方面，外部的商業競爭亦不容忽視。彼時號召「改良」的並非僅申曲一類，亦有京劇、文明戲、越劇等。放在彼時的環境中來看，推動改良並非簡單的劇種內部自身的完善，更重要的是外部的競爭壓力與商業利益。

## （二）發生場域：1940年前後申曲改良的輿論陣地——《申曲畫報》

到了1940年前後，隨著上海小報業的繁榮與發展，申曲界內亦出現了屬於自己專業的期刊《申曲畫報》。該刊創刊於1939年7月9日，1941年6月停刊。共出二百二十七期，是二十世紀三十年代末四十年代初較重要的滬劇專刊之一。

《申曲畫報》並非申曲界的第一份專業性刊物，四年前（即1935年），上海申曲歌劇研究會出版發行了第一份申曲報刊《申聲月刊》，其辦刊理念承接了歌劇研究會申曲改良的人物與啟迪民智的社會責任。這份刊物是由行業組織發行出版，1935年1月起至4月出刊三期後停刊，至1936年復刊，同年12月又停刊，總共出刊5期。

《申曲畫報》是繼《申聲月刊》後的第一份滬劇刊物，由葉峰、張年主編，創辦將近兩年，共發行227期。所設「申曲人物志」、「申曲點將錄」、「申曲群芳譜」、「每期一藝人」等專欄介紹了近百位滬壇名伶小傳。還連續報導了文濱、施家、新光、敬蘭、鳴英、合眾、泉根、新型、華光、馬雲等劇團等滬劇團體的演出信息和組織人事的變化情況，發表了一系列評論文章，如《關於申曲平劇化》、《申曲考》、《申曲掌故談》、《改良申曲協議》、《申曲界近幾年來的一篇流水帳》等。

研究者若要回顧1940年前後申曲改良相關評論，《申曲畫報》是可追溯的最早的一份期刊，具有史料價值及代表性。因1939年前，除《申聲月刊》外，申曲界並無專業性期刊，故有關1940年前後申曲改良議題的討論資料，只能從1939年的《申曲畫報》上開始追溯。

### (三) 申曲改良的關鍵主張

我們可以從 1939 年 7 月至 1940 年的《申曲畫報》上看出，關於改良申曲的討論是一直持續的、激烈的。綜合來看，他們都認為改良申曲是必要的，然而在一些具體實務上存在意見的分歧。下文整理了申曲改良的主要觀點及相應重點議題。

#### 1. 申曲改良的主要觀點

筆者對這些評論文章進行整理的基礎上，在劇本、選題立意、念白、唱腔、音樂、樂器、表演、服裝、佈景、演員人格及行業組織等方面進行了總結與概括：

(1)、在劇本上，使用固定統一的劇本，尤其是新戲<sup>21</sup>。摒棄黃色淫穢的台詞，詞句上應該力求通俗，這是申曲唯一的特點<sup>22</sup>。亦有推崇唱文雅的曲調，多唱雅曲<sup>23</sup>，在選題立意上，要有教育意義<sup>24</sup>。

(2)、在念白上，以上海話為主。亦有一派年輕人，認為應該說官白，兩者亦有爭議<sup>25</sup>。唱腔上，按生旦分行當、分流派，一板三眼太過於簡單原始，字句應有一定板眼，演出時不要落板<sup>26</sup>。

(3)、音樂上，曲調上應融合民間歌曲與新式的歌曲，甚至外國曲調，樂器上也是如此，應採用西洋樂器與中國樂器的融合，要培養申曲音樂人才<sup>27</sup>。

(4)、表演做功上，演情須活潑大方（如平劇）不要似文明戲之胡亂動作，步伐亦宜有所規定。一定要想法去採取新穎的手法來補充，採用深刻和顯明的表演方法<sup>28</sup>。

(5)、服裝上，服裝應合劇中年代，（不要箭衣外套當為唐宋年間之服裝）。舞台佈景上，追求場面熱鬧和佈景的生動，需要像話劇與映画學習<sup>29</sup>。

(6)、演員人格上，表演態度要認真外<sup>30</sup>，還要改良演員的私生活<sup>31</sup>。

(7)、在行業組織上，除了職業組織「申曲研究會」外，應有業餘愛好者的組織，為改

<sup>21</sup> 參見蓉仙：〈對申曲之一些意見〉，《申曲畫報》第 6 期，1939 年 7 月 24 日，第三版。

<sup>22</sup> 參見洪濤：〈申曲通病〉，《申曲畫報》第 7 期，1939 年 7 月 27 日，第三版；六甫：〈申曲漫談〉，《申曲畫報》第 10 期，1939 年 8 月 5 日，第二版。

<sup>23</sup> 參見六甫：〈申曲漫談〉，《申曲畫報》第 10 期，1939 年 8 月 5 日，第二版；六甫：〈申曲漫談〉，《申曲畫報》第 11 期，1939 年 8 月 8 日，第三版。

<sup>24</sup> 參見劉仁：〈論改良申曲（六）〉，《申曲畫報》第 98 期，1940 年 5 月 3 日，第四版。

<sup>25</sup> 參見諱公：〈信不信由你（九）〉，《申曲畫報》第 13 期，1939 年 8 月 14 日，第三版。

<sup>26</sup> 參見蓉熹：〈閒談申曲曲譜〉，《申曲畫報》第 11 期，1939 年 8 月 8 日，第三版。

<sup>27</sup> 參見六甫：〈申曲漫談〉，《申曲畫報》第 9 期，1939 年 8 月 2 日，第三版。

<sup>28</sup> 參見秋郎：〈改良申曲芻議（六）〉，《申曲畫報》第 57 期，1939 年 8 月 2 日，第三版。

<sup>29</sup> 參見沈祺：〈佈景的重要〉，《申曲畫報》第 41 期，1939 年 11 月 6 日，第二版。

<sup>30</sup> 參見劉仁：〈論改良申曲（四）〉，《申曲畫報》第 96 期，1940 年 4 月 26 日，第四版。

<sup>31</sup> 參見六甫：〈申曲漫談〉，《申曲畫報》第 11 期，1939 年 8 月 8 日，第三版。

良申曲提供建議<sup>32</sup>。

## 2. 申曲改良的共識與爭議

從這些文章中可以看出，在申曲改良這個議題上，大家存在很多共識：首先，改良是必須的；其次，劇本要有統一的定本；第三，內容上應更有教育意義，刪除淫蕩色情的內容；第四，申曲改良方面必須借鑒其他劇種，包括映画、話劇、京劇等。

然而，在共識的前提下，每位作者都有獨特的看法。其中，爭議最多的是申曲唱詞應該通俗化還是雅緻化，有人認為唱雅曲可以教育觀眾，提高觀眾的知識水準：「因申曲是通俗著稱，因為觀聽的人，大半都是婦孺，及一般智識程度低落的人，未達上層階級，這由於申曲文藝水準低下的緣故於被知識界認為是無意識的，今楊先生洞悉此弊病，毅然強力表示，決心提高申曲水準線，使唱詞成文句，字字淺顯雅潔，無疑是對國家盡了責任，而觀眾由淺的知識漸漸而可增高其理智，實是一件有益大眾的事」。<sup>33</sup>也有人認為申曲語言應該亦莊亦諧，不應該取消俗語：「現在提倡改良申曲，往往以取消俗言俚句為前提，實在也是一種偏見。試看京劇地位，又何嘗為之降低。演戲原是表演世事，世上有的說話，照理不宜擯斥的。何況做戲，且應亦莊亦諧呢！」<sup>34</sup>；也有人認為兩者皆可：「我以為不論用國語或土白，只要一様而不雜以其他個地方言就行。因為國語能吸引更多的客地人，而用上海土白，則因為申曲是上海之地方戲之故」。<sup>35</sup>

若以當今的目光來看，這些爭論更像是每個評論家各自的單純發聲，與其說是在有邏輯地進行辯論，不如說是在抒發他們對申曲的喜愛以及對改良申曲的迫切之情。從側面亦反映出彼時申曲評論者在討論議題時的知識儲備、辯證性等狀況。

## 四、文濱劇團的申曲改良

本文選擇文濱劇團作為舞台上的主要考察對象，是因為該團在改良申曲方面具有代表性。1940年前後，文濱劇團是彼時上海申曲界重要的劇團之一，團長筱文濱頭腦活絡，常年致力於創新，譬如該團是申曲界首個更名「劇團」的演出團體；在創作機制方面，該團首先真正採取劇本制，成立劇務部並邀請文明戲的演員加入劇本創作；在申曲題材上，善於從文明戲、映画與話劇中尋找題材與靈感，對其進行適度的改編後，搬演至申曲舞台上；

<sup>32</sup> 參見六甫：〈申曲漫談〉，《申曲畫報》第12期，1939年8月11日，第三版。

<sup>33</sup> 參見永熹：〈對楊敬文先生之話有感〉，《申曲畫報》第95期，1940年4月23日，第四版。

<sup>34</sup> 參見清明：〈發揚申曲之我見〉，《申曲畫報》第15期，1939年8月20日，第三版。

<sup>35</sup> 參見劉仁：〈論改良申曲（六）〉，《申曲畫報》第98期，1940年5月3日，第四版。

與映画界合作，拍攝了申曲界前兩部申曲映画<sup>36</sup>等。文濱劇團因筱文濱的領導，在申曲發展史上一直處於改革主力的地位，從文濱劇團在 1940 年前後的新戲與演出活動中，我們可以看出劇團在舞台上對申曲改良的實踐。又因彼時劇團演出總是以商業為優先的考量，編寫新戲的主要目的是為了招徠觀眾買票進劇場看戲，故從文濱劇團的新戲中，我們可以看出哪些申曲改良的措施是符合彼時實際的、具有商業利益與可行性的。

### （一）改良主力：銳意創新的文濱劇團與其新戲

文濱劇團建立於 1938 年 9 月，由原文月社（1931 年創立）擴充後改名。該團以劇碼新、陣容強、品質穩定著稱。團長筱文濱銳意改進，聘請來自文明戲的徐醉梅、范青鳳、王夢良為編劇，又吸收趙燕士、宋掌輕、田馳等為專職或特約編導，成立劇務部，編寫符合潮流、適應市民欣賞習慣的彈詞戲、社會新聞戲以及其他劇碼，主張因人設戲，以發揮演員所長。該團歷年上演的劇碼有《賢惠媳婦》、《恨海難填》、《冰娘慘史》、《碧海春痕》、《鐵漢嬌娃》、《白豔冰》、《空谷蘭》、《叛逆的女性》、《寒梅吐豔》、《碧落黃泉》等。<sup>37</sup>

在探討文濱劇團的新戲前，必須要說明此時申曲界整個演出場域的變化。不同於 1920 年代時期申曲在遊樂場演出，在這段時間內，文濱劇場的演出場域皆以專業劇場為主，包括新都劇場、仙樂大戲院、大中華劇場、皇后劇院、卡德大戲院、皇宮戲院以及大中華劇場。由於演出場域從原來的遊樂場轉而更為專業的劇場，申曲觀眾群更為固定，不再是從前在遊樂場中花錢看綜合「雜燴」的觀眾，而是觀劇目標更為明確的申曲戲迷。這種演出場域與觀眾群體特徵的變化對劇團創作新戲的定位與策略產生了重要的影響。

自 1939 年 7 月至 1940 年 12 月，文濱劇團在 1939 年 7 月至 12 月推出新戲 24 部，1940 年整年推出新戲 32 部。由此可知，劇團以平均每月推出 3 部的速度搬演新戲，幾乎每週都有一部新的作品。這種快速生產劇目的現象背後，亦體現了文濱劇團為迎合彼時喜愛新奇追求刺激的申曲戲迷口味所做出的努力。在題材上，這些新戲或取材傳統文本或改編自其他劇種（京劇或彈詞等），譬如《陸阿喜逼殺妻》、《殺狗勸夫》等；有些改編自時下流行小說如《前後集啼笑因緣》（改編自張恨水小說）等；亦有取材自實事新聞，如《蘇小小空門自殺記》；還有改編自映画或話劇如《西太后》（話劇）等。在表演形式上，除了傳統的古裝戲之外，亦有直接反映彼時社會現實的時裝新戲，如《情天血淚》、《恨海難填》

<sup>36</sup> 第一部為《賢惠媳婦》，1938 年文濱劇團編劇部編劇范青鳳與徐醉梅將其重新整理，編排成為《賢惠媳婦》，由筱文濱出資，聯合上海五星影業公司將其拍攝為申曲電影。第二部為《恨海難填》，該劇雖為申曲劇目，但其創作時便於電影界頗有淵源。其劇情改編自袁牧之與陳波兒主演的電影《桃李劫》，後經文濱劇團改編為申曲劇本，並於 1940 年 9 月首先上演于大中華劇場。

<sup>37</sup> 參見汪培、陳劍雲主編：《上海滬劇志》，上海：上海文化出版社，1999 年 12 月，頁 43。

等。

在這些新戲中，如何判斷各劇目受歡迎的程度？基於文濱劇團是「自負盈虧」的演出團體，從商業角度考量，如果一齣新戲具有號召力，每晚「滿座」，那這齣戲可以一直持續演下去，直到滿足了觀眾的期待後，再推出下一齣新戲；反之，若一齣新戲開演後並沒有買「滿座」，說明觀眾對此興趣不大，那劇團也要抱著及時止損的原則，更換戲碼，以期更多的票房。由此看來，根據某一新戲的演出場數來推斷彼時該戲的受歡迎程度，不啻為一種可靠的推測。從各新戲的演出場數中可以發現，最受歡迎的是《恨海難填》，自 1940 年 9 月 16 日起至 10 月 27 日連演 49 場，其次為《白艷冰雪地產子》，自 1940 年 2 月 13 日起至連演 41 場，在申曲界影響甚大。此外，《啼笑因緣》、《青衫淚》、《再世孽劫》、《林慧娘三刺呂月秋》、《蘭因絮果》、《燕姑娘》等劇都曾或多或少地受到劇評界的關注。



1940 年代文濱劇團演出申曲的大中華劇場<sup>38</sup>

## （二）場上的回應：由申曲劇評看文濱劇團的改良措施

通常，在討論演劇作品時，論述者皆基於劇本、創作者的訪談、相關廣告以及回憶錄等相關資料做出判斷與評價。而由於文濱劇團在 1940 年代的新戲並沒有如此詳盡、可供參考的資料，本文主要從《申曲畫報》上的相關劇評入手，在參考彼時文濱劇團刊於《申報》廣告的基礎上，盡力還原彼時在「申曲改良」議題上文濱劇團的措施與回應。從《申曲畫報》劇評來看，文濱劇團不少新戲都曾獲得申曲界的關注，包括《啼笑因緣》、《青衫淚》、《再世孽劫》、《林慧娘三刺呂月秋》、《蘭因絮果》、《燕姑娘》等劇。在對這些劇評進行整理後，筆者從中簡要歸納了文濱劇團的五個主要的改良措施。

<sup>38</sup> 參見：《申曲畫報》第 155 期，1940 年 10 月 24 日，第一版。

1.文濱劇團並不是一味演出新戲，在選擇創作劇目上，實行的是新舊並重的策略。彼時申曲界一直存在「申曲改良」的呼聲，各申曲劇團亦根據自身的特點與現狀，做出相應的回應。「改良」的第一步是新編反映現實題材的新劇目，譬如施家劇團、鳴英劇團、新光劇團等申曲演出團體皆致力於排演新戲。而文濱劇團能在此種環境氛圍下，敏銳地選擇在新舊之間保持平衡，採用並重的策略，可見筱文濱之眼光獨特。譬如首演於1939年11月3日的《陸阿喜逼殺妻》改編自老戲，在當時劇評界中收到了良好的反響。<sup>39</sup>《陸阿喜逼殺妻》作為老戲，時常在廣播中被傳唱，但難得在舞台上搬演，文濱劇團看準了這一點，抓住了觀眾的需求，從商業的角度來看，該劇深受觀眾喜愛亦是理解的。<sup>40</sup>此外，在新編戲中所安排的老戲還包括《殺狗勸夫》、《唐明皇遊月宮》、《劉鏞劍閣老》、《殺子報》、《西廂記》、《釵頭鳳》、《呂蒙正落難》以及《薛平貴與王寶釧》等劇。其中，部分劇本是申曲界之前曾搬演過，當下只是稍作修改便拿來演出；部分劇本是改編自京劇、彈詞等其他劇種，所選題材都是觀眾所熟悉的經典故事，所謂新戲，僅僅新在用申曲的表現方式來演出。從商業角度考量，這樣的作法首先既能以經典傳統題材內容來確保觀眾的接納程度，又能以新的形式來吸引觀眾一看申曲的演繹方式。其次，在各申曲團體搬演新戲的氛圍下，文濱劇團有意識地站在觀眾的角度提供「調劑口味」的傳統老戲，這也反映了該劇團善於把握觀眾心理的面向。

2.在新編劇目的題材上著重反映社會現實，從男女情愛出發，突出反抗舊觀念與舊制度。受啟蒙運動的影響，在彼時的社會氛圍下，反抗封建家庭，追求戀愛自由是一種潮流與趨勢，這也反映在當時的文藝界與娛樂界。在題材上，由原來表現農村生活的主題慢慢發展至描繪都市生活的故事，這亦體現了申曲已逐步完成從農村走進城市的發展階段。以當時文濱劇團最受歡迎的《恨海難填》為例，該劇描寫兩對年輕戀人受包辦婚姻制度之苦，流落在外，有的死於惡勢力之下，有的飽受疾病和牢獄之苦的折磨，全劇以悲劇收尾。該劇導演邵濱孫（筱文濱的學生）在接受記者採訪時，對於創作動機曾表示：

這本《恨海難填》是敝家師筱文濱的親手編，再交付我加以設計和導演。這本的取材，完全側重於警告一般頑固的家長，一味默守禮教，而把兒女畢生的幸福毀滅，我在味畢這本戲的全盤劇情之後，就和老師來一個周密的商討，分幕的減短，

<sup>39</sup> 參見秋郎：〈劇評：陸阿喜逼殺妻：仙樂文濱劇團演出〉，《申曲畫報》第42期，1939年11月9日，第二版。

<sup>40</sup> 參見秋郎：〈劇評：陸阿喜逼殺妻：仙樂文濱劇團演出〉，《申曲畫報》第42期，1939年11月9日，第二版。

佈景道具的改革，演出手法的變更，經過兩三日的考慮之後，才決定了重大的計劃，大凡一本有意義的劇本，是不能輕易的放過去，在這社會黑暗制度還沒有消滅掉的今日，這種警世的演劇，在自我的立場上，自應該盡最大的努力，雖然不敢以改良社會的責職自居，不過閒心也當如此。所以《恨海難填》，開演之後，在二十多場賣座上，證明已經深深地博得了觀眾廣大的同情。<sup>41</sup>

從上述的這段話中，邵濱孫傳達出了諸多創作者的主觀選擇：在劇本取材上，《恨海難填》反映的是封建家庭摧毀兒女幸福的悲劇；在表現手法上，劇團致力於佈景道具的改革；在「改良申曲」社會意義上，創作者亦有意識地希望在劇作中傳達某些有意義的、具有警示性的理念。關於此類反抗封建家庭的題材，文濱劇團尚有不少新戲，這是一種對當時整個社會輿論與氛圍的反映與回應。上演此類題材即滿足了觀眾的期待，又能對社會所探討的議題產生聯結，由此可以看到「反抗封建家庭」觀念在輿論場與演出場之間的流動。

3.注重演劇性，追求劇情發展的跌宕起伏，亦悲亦喜。申曲作為演劇，在劇情上追求跌宕起伏看似是合情合理的，而申曲畢竟起源於中國傳統民間小調，在形成的過程中，與越劇、淮劇等地方劇種相似，一樣走過追求傳統「巧合」等劇情編排的歷程，在結局上亦有一段以「大團圓」為本的傳統收尾。檢閱此時文濱劇團的新戲，我們不難從中看出該劇團在追求演劇性方面，已經發展出追求「悲劇」以及注重「驚奇驚悚」等面向，這在文濱劇團刊於《申報》上的廣告詞中可見一斑。文濱劇團在《申報》簡短的廣告篇幅中，時常出現「偉大悲劇」、「血淚大悲劇」，「熱烈緊張好戲」、「新編農村艷事家庭悲劇」、「哀情悲劇」等字眼，這反映了文濱劇團認為悲劇是可以作為招徠觀眾的關鍵詞。又如，《恨海難填》在《申曲畫報》的廣告中請大家多帶手帕擦眼淚：

劇名為《恨海難填》，顧名思義，為一悲慘未有之大偉劇，據邵語記者，劇情勝過《再世孽劫》，悲慘壓到《情天血淚》，看邵濱孫戲，一般申曲迷均知必須攜帶手帕，《恨海難填》上演時，手帕更須多帶數條云。<sup>42</sup>

由此可知，「看戲帶手帕」可以作為一種「新戲特別精彩，內容值得期待」的潛台詞。文

<sup>41</sup> 參見：〈恨海難填導演者邵濱孫談編導經過〉，《申曲畫報》第148期，1940年10月3日，第一版。底線為筆者所加。

<sup>42</sup> 參見〈邵濱孫第四本戲恨海難填將上演〉，《申曲畫報》第132期，1940年8月16日，第一版。

演劇團這樣「以悲情動人」的定位與策略在藝術與商業上收穫了顯著的效果，連演 49 場的《恨海難填》以及連演 41 場的《白艷冰雪地產子》便是力證。

這些悲劇在申曲評論界亦引起熱議，從劇評中亦可以看到當時觀眾的對於劇情的反饋，以賣座場次排名第二的《在白艷冰雪地產子》為例，在劇評中不乏相關的報道：「悲處引起觀眾不少之同情淚，並在劇中加入許多笑料，使觀眾啼笑皆非，這是劇作者巧妙的穿插，歸而筆之以調記！」<sup>43</sup>；又如《陸阿喜逼殺妻》一劇，有評論如此言道：「文濱劇團之逼殺妻，雖為筱文濱先生改編，然其成績，確屬驚人，唱做並重，幕幕緊張，非常賣力」<sup>44</sup>；亦有觀眾稱讚《蘭因絮果》中的劇情鋪排：「論劇情，是有悲！有苦！有喜！有甜！加以劇作者聰明的穿插，使全劇發現幾幕高潮，像筱文濱王筱新對罵對唱一場，筱月珍賣身葬母一場，前者顯到極度的緊張，後者打斷感歎身世的悲調，逗人眼淚」<sup>45</sup>。

如今看來，「悲劇」之所以在當時上海演劇界具有號召力，是因為「悲劇」屬於「感人」的範疇。演劇反映生活，觀眾在劇場中通過觀看的視角，在過程中也與舞台上的角色共情，達到「融合」的狀態，其外在的表現即是通常說的「感人」，而一部作品是否能引起觀眾的共鳴，也是衡量作品成功與否的標準之一。對觀眾而言，「感人」是情緒的共鳴，有多種的表現，喜怒哀樂都在其中，為何偏偏要追求「哀」這個面向？這與當時上海市民的生活環境有著密切的關係。在 1940 年左右，上海尚處於「孤島」時期，普通市民正在經歷物價飛漲、時局不穩的年代，在物質與精神上皆缺乏穩定的安全感。在這樣的時代生活背景下，「悲傷」是一種集體共享的、亟待釋放的情緒，由此不難理解為什麼「悲劇」可以是一種劇場的號召。

4.有意識地借鑒映画話劇的創作方法與表現形式。文濱劇團的具體表現為嘗試採用劇本制、在舞台表演中注重角色表情的細膩刻畫、使用立體機關佈景以及注重服裝，逐步形成時裝戲的審美特色等四個方面。其一，嘗試採用劇本制。申曲在第一次引入劇本制的創作機制是在 1941 年 1 月 9 日上海滬劇社首演的《魂斷藍橋》創作過程中，首次摒棄舊有的幕表制，而採用定詞定唱的劇本制，並在排演創作過程中，以導演為中心。而在 1940 年 9 月 16 日文濱劇團首演《恨海難填》時，亦打出類似「採用劇本」的語句：「是劇僅分六幕，而另建立新製之新佈景四幕，劇情尤勝恨海難填，腳本完全打定，對白之唱句均須熟讀」<sup>46</sup>，彼時文濱劇團使用的是「腳本完全打定」的語彙來表示採用定本的概念，「打腳

<sup>43</sup> 參見自立：〈白艷冰觀後記〉，《申曲畫報》第 82 期，1940 年 3 月 15 日，第三版。

<sup>44</sup> 參見程養浩：〈兩觀《陸阿喜逼殺妻記》〉，《申曲畫報》第 52 期，1939 年 12 月 9 日，第三版。

<sup>45</sup> 參見秋帆：劇評：蘭因絮果（下）：皇后戲院演出，《申曲畫報》第 86 期，1940 年 3 月 27 日，第四版。

<sup>46</sup> 參見：〈文濱劇團繼恨海難填之後，悲慘之夜將公演〉，《申曲畫報》第 151 期，1940 年 10 月 12 日，第一

本」一詞其實來源於彼時申曲慣用的幕表制術語（亦有「打本子」之稱），這反映了文濱劇團在創作方法上有意識地向話劇的劇本制上靠攏，只是尚未純熟，還在吸收的過程中，對專用術語的使用亦顯得有些「尷尬」。雖然如此，我們已能由此可見文濱劇團在創作機制上改幕表制為劇本制的嘗試與企圖。

其二，在舞台表演中注重角色表情的細膩刻畫。翻看彼時《申報》或《申曲畫報》的廣告與評論，「映画化大悲劇」是關鍵詞之一。譬如有人稱讚邵濱孫在《情天血淚》的演出表情：「《情天血淚》中最能動人，邵濱孫的『李祖義』，在表情上完全是映画化」<sup>47</sup>，在《恨海難填》的相關廣告中，亦有「映画化大悲劇」的論述，並表示這樣的技術可與「前進的話劇」相媲美：「邵濱孫鑒於劇情的哀感動人，佈景完全新製，設計特別新穎，堪和前進的話劇別苗頭。」<sup>48</sup>……類似的評論尚有不少，從中足見彼時除話劇外，映画的藝術手法亦為一種值得學習、改革的潮流。具體到文濱劇團的新戲中，這種影響所呈現的現象就是演員開始在舞台表演中注重人物表情的細膩刻畫。

申曲演員對於表情細膩刻畫的觀念，與其說來源於話劇，不如說來源於映画更為適當。雖然話劇同樣重視表情的寫實性，但映画因技術上的改革，形成了近景、中景、遠景等鏡頭語彙，所以在表現人物心理活動時，映画通常會使用近鏡來「放大」、「聚焦」演員的臉部表情，因此演員對表情的使用才會被重視。而在傳統劇場中，由於觀演距離的局限，觀眾坐得再近也無法像映画鏡頭那樣把演員的表情如此細緻入微地展現出來。這種在映画中必須被強調的表演方法亦被文濱劇團搬至舞台上來實踐，這反映了劇團本身對映画話劇等「前進的」表演的主動追求，亦與申曲自身所具有的靈活的表演特性息息相關。

其三，使用立體機關佈景。申曲界是從什麼時候開始第一次使用立體機關佈景的？這個問題似乎如今已不能找到確切的日期與劇目。但從文濱劇團以立體佈景為吸引觀眾的改革手法，亦可看出彼時在 1940 年前後，立體佈景在申曲界是一種改革的潮流。此前申曲舞台所使用的佈景多為平面佈景，通常是一片大帷幕或者是一塊大木板，上面繪製室內的擺設、戶外的花園等景象。而使用立體佈景的突破在於，可以在原來平面的基礎上，多出「家具」或「假山」等道具，使得整個舞台顯得更為「寫實」，使觀眾產生身臨其境的幻覺，最終的目的還是在「打動人心」，豐富觀眾的觀劇體驗。

在對機關佈景的運用上，文濱劇團皆細膩地兼顧到了聲光與道具等方面，譬如在《陸阿喜逼殺妻》中：「末場機關，臥室變為森羅殿，非常精彩。判官噴火，尤為逼真」<sup>49</sup>；《春

---

版。

<sup>47</sup> 參見丁郎：〈情天血淚 大中華文濱劇團演出（一）〉，《申曲畫報》第 49 期，1939 年 11 月 30 日，第三版。

<sup>48</sup> 參見：〈劇壇新聞〉，《申曲畫報》第 139 期，1940 年 9 月 6 日，第三版。

<sup>49</sup> 參見程養浩：〈兩觀《陸阿喜逼殺妻記》〉，《申曲畫報》第 52 期，1939 年 12 月 9 日，第三版。

閨夢》中亦加入火花道具，讓觀眾身臨其境的舞台效果：「末一場戰爭場面，有炸戰爆炸的火花與響聲有火燒的背景，有軋軋的機槍聲，全場看客，完全置身在戰場紙上，膽戰心驚，是全劇最精彩的一幕。」<sup>50</sup>立體機關佈景在當時上海的演劇舞台上，並不罕見，在京劇舞台上，「機關佈景戲」更是海派京劇招徠觀眾的特色之一。而申曲作為形成較晚的地方劇種，在其發展過程中，由於發展節奏與經濟物質等方面的因素，在 1940 年才慢慢發展出屬於劇種內部的機關佈景特色，是可以理解的。

其四，注重服裝，逐步形成時裝戲的審美特色。說起滬劇，當代的觀眾與戲迷都知道滬劇有「西裝旗袍戲」，有別於京劇、越劇等其他劇種，這已成為滬劇的一種獨特的美學。然而在 1940 年代的申曲演員與創作者並未主動地來規劃這一美學特點，而是由向「話劇與映画學習」的改良精神出發，出於對現實的寫實要求所逐步創作出來一種「時裝新戲」。這種「時裝新戲」的形成觀念直接來源於寫實的追求以及反映社會現實的需求。

文濱劇團作品中的服裝，從劇評中看來，獲得了相當多的好評，服裝的改變也被眾人認為是一種「改良」的進步，譬如在對《燕姑娘》的評論中，作者回顧了文濱劇團的《情天血淚》與《再世孽劫》兩本時裝戲，並予以「超然性傑作」的肯定。<sup>51</sup>



邵濱孫與小愛琴在《燕姑娘》中盲目尋妻之劇照<sup>52</sup>

<sup>50</sup> 參見小將：〈劇評：春閨夢（下）〉，《申曲畫報》第 104 期，1940 年 5 月 24 日，第三版。

<sup>51</sup> 參見秋郎：〈劇評：燕姑娘（上）邵濱孫君編導皇后劇院演出〉，《申曲畫報》第 90 期，1940 年 4 月 8 日，第四版。

<sup>52</sup> 參見：《申曲畫報》第 92 期，1940 年 4 月 14 日，第二版。

《情天血淚》中對時裝的展現也曾獲得觀眾的認可，「因為是時裝戲，兩人都穿了畢挺的西裝登台，風度翩翩，一掃古裝戲中油頭粉臉的公子氣派。<sup>53</sup>

5.文濱劇團在改編映画題材時，保留了申曲的唱工戲，有意識地維護了申曲「以唱為本」的劇種特質。與話劇、映画等注重寫實的表現方式不同，傳統戲曲具有抒情的傳統，這種自然的情緒流動在《毛詩序》中曾明確地被點出：「情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也」。文濱劇團在整個評論界一味呼籲向話劇映画學習等「改良申曲」之際，能夠明確自身劇種的發展定位，堅守戲曲所特有的表現方式實屬不易。劇團的堅持也在觀眾中收獲了好評迴響，譬如在《陸阿喜逼殺妻》的評論中，作者認為這部新戲：「確實能發揚申曲的真藝術，在全部的演出時間內，差不多三分之二的時間是唱詞，那你去想吧，對於許多申曲迷，不是已另換口味了嗎！」<sup>54</sup>又如在《情天血淚》的評論中，作者提出應該增加一些唱段：「為了申曲的演出，若使採取映画化的方法，也可以使許多申曲迷一新耳目，為了深刻的表演，是確能動人心弦。若使日後能再多加一些婉轉的唱詞，更能使人醉心而入迷吧。」<sup>55</sup>此類要求在新戲中增加唱詞的劇評尚有不少，由此可見，對於唱段的期待在觀眾之間似乎是一種共識，從商業角度考慮，亦是一種觀眾的需求。

文濱劇團在推出一系列的新戲後，對於申曲改良的努力收到了輿論界的認可，成績斐然。因為文濱劇團的新戲改良特徵顯著，相較於以往的申曲劇目而言，無論在題材選擇、表現方法、演出技巧、舞台美術等方面，都有「質」的飛躍，故而被評論界認為是當時申曲界具有標竿作用的劇團：「文濱劇團在目前，一切都能迎頭向上，該是申曲界裡一個富有前進心的超然劇團」<sup>56</sup>，除了在申曲界備受稱讚外，文濱劇團亦收穫來自彼時話劇戲迷的認可。<sup>57</sup>

這種「劃時代」的評價另有不少，皆對文濱劇團賦予了高度的評價，諸如在回顧 1939 年申曲發展狀況時，資深的劇評人葉峰曾這樣評價文濱劇團：「文濱劇團在去年，有過兩齣劃時代的改革新戲，完全用映画手法來表演。一本是《情天血淚》，一本是《再世孽劫》，前者是筱文濱和邵濱孫合編，後者是邵濱孫的傑作，在申曲觀眾腦海里，重重的衝動了一下。」<sup>58</sup>這些評論都反映了文濱劇團在 1940 年前後的申曲界的標竿地位及價值，亦說明了

<sup>53</sup> 參見葉峰：〈情天血淚 大中華文濱劇團演出（二）〉，《申曲畫報》第 51 期，1939 年 12 月 6 日，第三版。

<sup>54</sup> 參見秋郎：〈劇評：陸阿喜逼殺妻：仙樂文濱劇團演出〉，《申曲畫報》第 42 期，1939 年 11 月 9 日，第二版。

<sup>55</sup> 參見丁郎：〈情天血淚 大中華文濱劇團演出（一）〉，《申曲畫報》第 49 期，1939 年 11 月 30 日，第三版。

<sup>56</sup> 參見：〈漫談 筱文濱 筱月珍〉，《申曲畫報》第 164 期，1940 年 11 月 21 日，第三版。

<sup>57</sup> 參見張寶生：〈觀《恨海難填》後〉，《申曲畫報》第 151 期，1940 年 10 月 12 日，第三版。

<sup>58</sup> 參見葉峰：〈民國廿八年度選申曲界鳥瞰〉，《申曲畫報》第 71 期，1940 年 2 月 11 日，第一版。

文濱劇團作為商業演出為主的申曲演出團體，在申曲改良聲中所採納的創作策略與改良措施的成功。

綜上所述，文濱劇團做為 1940 年的申曲界重要的演出團體，在應對輿論場有關申曲改良的呼聲以及在整個社會文化氛圍的影響下，努力推出新戲的同時，以力所能行的方式回應了「申曲改良」這一議題。

在了解文濱劇團新戲中所反映出的改良措施後，我們不難看出，這些被採納的改良方案，具備兩個特點：首先，這些改良措施是可以在當時的條件下進行調整的，改變的阻力不會很大。譬如，學習映画表演的技巧、購買立體佈景等，這些都是可以通過劇團努力辦到的。而讓申曲演員多學習，說國語懂音律，就相對困難了。

其次，「申曲改良」一定是符合觀眾心意的。如果一個改良的演出是讓觀眾不願意買票觀看的，那是註定失敗的。任何改良的轉變，都被放在市場中接受觀眾/消費者的檢閱，這些則體現在題材的「悲劇」取向、保留申曲唱段份量、保留滬語等方面。從這個角度來看，申曲改良其實是市場的供給者（劇團創作者）與需求者（觀眾）雙向選擇的結果。由此在回顧當初的評論界，似乎存在某些沉溺的傾向，從商業的角度來理解一個劇種的發展內在邏輯，有利於幫助我們更客觀地看待歷史的走向。

## 五、結語

滬劇在民國時期（1911-1949）的發展過程中，大致經歷了兩個改良的階段：1920 年代以及 1940 年代，同樣在「申曲改良」的呼聲下，由於 1940 年時的申曲更有改良的物質基礎與條件，即擁有專業的劇場、更為成熟的經營體制以及專業性的報刊，在物質上為申曲提供了良好的成長與發展空間，這也使得 1940 年代的「申曲改良」效果更為顯著。

在對 1940 年報刊上「申曲改良」的相關評論以及文濱劇團的新戲有了一定的把握後，我們可以發現申曲改良的觀念與意識已經在文濱劇團的新戲中可見一斑，從文濱劇團在 1939-1940 年的新戲可以看出，申曲改良是具有多面性的，改良既是一種潮流與新傳統，更是一種頗具商業價值的招徠觀眾方式。所有改良的措施背後，皆存在可以從商業盈利角度理解的運作邏輯，即觀眾喜歡並且劇團可行——這使得申曲/滬劇的發展軌跡變得更為立體，我們可以看到在藝術生產者的劇團與藝術消費者的觀眾之間，存在著一種持續的、明確的、熱忱的互動，在市場這「看不見之手」的推動下，申曲/滬劇藝術正逐步走向成熟。從改良觀念的角度來看，我們亦能更為清楚地看見「改良」作為一種抽象的觀念，是如何在輿論場與演出場之間不斷流動與逐漸具象化。

由於篇幅限制，本文的論述中尚有許多值得深入分析的面向，譬如對於「改良」觀念的源頭，這些觀念由何處而來？為什麼足以強大到整個劇界都欣然接受這一標準與認知？此外，雖然文濱劇團在當時的上海申曲界頗具代表性，嚴格意義上來說本文應該將其他申曲劇團諸如施家劇團、鳴英劇團、新光劇團等其他活躍於彼時上海申曲界的申曲演出團體一併納入分析，這樣才能更為完整地展現「改良申曲」在當時申曲界的發展狀態。相關議題的整理與分析只能期待日後的補足了。

最後，雖然這是一篇研究 1940 年上海申曲的論文，但筆者亦希望能對當代的讀者產生更多的聯結。不管是什麼劇種，現代舞台劇還是傳統戲曲，每時每刻都處於一個變化的發展過程中。對申曲改良議題的研究與討論，有助於讓我們回到當下，觀照目前評論界與創作者之間的溝通問題。對於當代的創作者以及評論者而言，在從種種思潮與動機出發時，是否也能考慮到劇團的實際條件以及整個時代的環境氛圍，兼顧主要的戲迷群體，是否能站在歷史發展的軸線上，更為客觀、灑脫地觀看/評論/影響當下的劇場作品。

## 引用書目

### 民國時期報刊資料

- 《新聞報》1922年3月9日—3月15日  
《先施樂園報》1922年3月13日—3月24日  
《申報》1939年6月-1941年1月  
《新世界報》1922年3月17日  
《申曲畫報》1939年7月24日—1940年11月21日

### 專書

- 汪培、陳劍雲主編。1999。《上海滬劇志》。上海：上海文化出版社。  
賢驥清。2016。《民國時期上海舞臺研究》。上海：上海人民出版社。  
上海市歷史博物館編。2011。《都會遺蹤 第3輯》上海：學林出版社。  
中國人民政治協商會議上海市委員會文史資料研究委員會編。1989。《上海文史資料選輯（第62輯）》。上海：上海人民出版社。

言論の場から表現の場へ  
—1940年代の申曲の改良に関する初歩的分析（文濱劇団を例として）

洪唯薇（国立台北芸術大学）

【要旨】

演劇改革のかけ声は、つねに中国演劇の発展とともにあった。上海の地方劇である滬劇は、上海近郊の民謡小曲を起源とし、早期の「花鼓戲」から発展したものである。その形成から成熟する過程において、滬劇はその名を「本灘」から「申曲」、そして「滬劇」へと変遷を遂げたが、これは当時の上海という都市社会文化の変遷の反映でもある。「申曲改良」のかけ声は、つねにこの過程とともにあった。「申曲改良」という問題の検討は、滬劇の発展を研究する上で避けて通ることのできない要である。民国期の上海滬劇の発展の過程を俯瞰してみると、申曲／滬劇はおよそ二度の「申曲改良」を経験している。ひとつは1920年代であり、もうひとつは1940年代である。「申曲改良」問題についての検討は、地方劇発展の経緯と特徴を理解する上で学界への貢献となりうるだろう。

「文濱劇団」は、申曲一座の「文月社」を前身として1938年に創設された、当時の上海申曲界で名の知れた劇団であった。団長の筱文濱は頭脳明晰で、商才に長け、果敢に改革して新機軸を打ち出した。このため劇団では新作演目が数多く生みだされ、積極的に上演が行われた。

本論文は、1940年の申曲改良を例に、1940年前後の申曲の新聞や雑誌に掲載された申曲改良に関わる言論を収集、整理したうえで、文濱劇団の新作演目と合わせつつ、主に二つの問題について考察する。まず、新聞や雑誌などの言論の場において、申曲の論者が申曲改良をどのように理解し、またどのような提案を行ったのかを考察する。次に、劇団の上演という表現の場において、文濱劇団を例に、申曲劇団がいかに商業的利益を維持しつつ改良のかけ声に答えていたのかを検討する。本論文は、「申曲改良」という観念を切り口に、言論の場と表現の場のこの観点についての相互の発信と応答を分析し、民国期滬劇（申曲）の発展の軌跡をより詳細に究明し、今日の劇場における言論生産と結びつけ、芸術創作における評論の位置づけについて検討することを目指す。

キーワード：申曲、滬劇、改良、文濱劇団、民国期、上海

## 一、はじめに

上海の地方劇である滬劇は、上海近郊の民謡小曲を起源とし、早期の「花鼓戲」から発展したものである<sup>1</sup>。民国期上海における滬劇の研究には、すでに相当数の学術的成果が蓄積されており、主要な学術書や関係論文の多くは、演目、上演場所、役者、新聞・雑誌、ラジオ放送、上海社会との関係などについて論じている。しかしながら、その多くが文献資料の収集と整理にとどまり、個別のテーマについての深い分析やより大きな歴史的視点からの総体的な把握には欠けているのは残念である。

演劇改革のかけ声は、つねに中国演劇の発展とともにあった。民国期の上海は、話劇、映画、京劇のほかにも、滬劇（申曲）や越劇、滑稽戲のような多くの地方劇が上演活動を繰り広げていた。当時の中国と西洋文化の融合及び商業利益に主導される状況のもと、地方劇はそれぞれの魅力や特徴を現しつつ発展、成熟していった。本論は、1940年前後の上海滬劇が「申曲」から「滬劇」へと変化していく時期に焦点を絞り検討を加えていく。

本論は主に1939年7月から1940年12月にかけての文濱劇団の新戯〔新作演目を指す〕を主な資料とする。この時期を選んだ理由は二つある。一つは、『申曲画報』が1939年7月に創刊し、申曲改良に関わる議論もこれ以降に始まっていること、もう一つは、1941年1月、上海の申曲界における重要な出来事、すなわち上海滬劇社が成立したことである。この劇団の上演には映画や話劇の人材が加わり、創設第一弾の演目には『魂断藍橋』が上演され、当時の申曲界の大きな話題となった。この演目と上演スタイルはそれまでの申曲上演とは明らかに異なり、当然当時の劇評界の論点にも影響を与えた。したがって、筆者は上海滬劇社についてはひとまず措き、取り扱う時期は1940年12月までとした。新戯の定義は幅広く、そこには新作脚本、老戯〔旧来の演目を指す〕をアレンジした上演、弾詞の改編、文明戯の改編などさまざまな改編ものも含まれる。本論では、文濱劇団の1939年7月から1940年12月までの新戯について簡略な整理と分類を行い、それをもとに関係する問題点についての分析を進める。

本論は1940年の申曲改良を例に、1940年前後の申曲の新聞・雑誌に掲載された申曲改良の言論を収集し整理したうえで、文濱劇団の新創作演目を合わせて、「申曲改良」という観念を切り口に、言論の場と表現の場のこの観点についての相互の発信と

---

<sup>1</sup> 上海花鼓戲の記録については、清嘉慶18年（1813年）に刊行された青浦人諸聯による『明齋小識』に「花鼓戲傳未三十年〔花鼓戲が伝わって三十年経ってはいない〕」とある。ここから推測すると、滬劇の発展の起源は乾隆48年（1783年）に遡れ、二百年余りの歴史がある。茅善玉編『滬劇』上海文化出版社（上海）、2010年、17頁参照。

応答を分析し、民国期滬劇（申曲）の発展の軌跡をより詳細に究明し、今日の劇場における言論生産と結びつけ、芸術創作における評論の位置づけについて検討することを目指す。

## 二、改良のかけ声——1920年代の定期刊行物における申曲改良の議論

演劇改革のかけ声はつねに中国演劇の発展とともにあった。劇種の形成から成熟する過程において、滬劇はその名を「本灘」から「申曲」、そして「滬劇」へと変遷を遂げたが、これは当時の上海という都市社会文化の変遷の反映でもある。「申曲改良」のかけ声は、つねにこの過程とともにあった。「申曲改良」という問題の検討は、滬劇の発展を研究する上で避けて通ることのできない要である。民国期の上海滬劇の発展の過程を俯瞰してみると、申曲／滬劇はおよそ二度の「申曲改良」を経験している。ひとつは1920年代であり、もうひとつは1940年代だ。本章ではまず申曲史上最初の改良思潮、すなわち1920年代の申曲改良について述べる。

（一）大新聞における交流——申曲の女性役者花月英と花月明、少年宣講団に答える

1922年3月9日、上海少年宣講団<sup>2</sup>が『新聞報』上に「少年宣講団遊芸員に勧告す」という文章を掲載した。この文章は「淫猥な表現を削除し愛国を語る言葉に易えるよう諫める」という主旨の、上海の遊楽場<sup>3</sup>の遊芸員（役者）に対する勧告書であった。淫らな言葉や卑猥な歌曲が国に災いをもたらすと主張し、淫らな歌詞や艶っぽい歌曲、卑猥な演技を排除するように勧め、「国を愛し人を愛し、世を諫め世を救う重要な言葉を織り交ぜれば、悪は善に従い、頑迷は目覚め悟り、知らず知らずのうちに娯楽のなかで、見識を広め、品行を養い、自ずと大衆を感化しうるのである」<sup>4</sup>。

この勧告文が得られたのは一つの返事だけだった。四日後、申曲界の役者である邵文

<sup>2</sup> 民国期の青年団体で、1912年1月1日に成立。初めは20名が参加したが、ほとんどが15歳前後の学生であった。彼らは「天下興亡、匹夫有責〔国家の興亡は一般庶民にも責任がある〕」を呼びかけ、「風俗改良」、「社会教育」を自らの責務と決意し、宣伝と講演活動をするを通じて、国家を強大にし、外国からの侮蔑を受けないよう、広く大衆の熱い愛国心を呼び覚まし、社会改革を進めた。団員たちは授業外の時間を利用して、分担して上海各区に赴き国恥について宣伝講演活動を行って民衆を呼び覚ますとともに、定所宣講と無定所宣講を行った。「定所宣講」とは、寺廟や学校、レストランといった公共の場所を借りて行うもので、「無定所宣講」とは固定した場所ではなく、路上を行進しながら行うものである。毎週末になると、宣講団は分かれて上海の農村に赴き、政治の革新、国内外の情勢についての宣伝講演活動を行うとともに、「風俗改良」の演題で広く宣伝を行った。上海市歴史博物館編『都会遺蹤』第3輯、学林出版社（上海）、2011年、25-26頁参照。

<sup>3</sup> 民国期上海の主要な娯楽場所のひとつ。「遊芸場」、「遊戯場」という呼称もある。

<sup>4</sup> 「少年宣講団勧告遊芸員」『新聞報』1922年3月9日、第四張、第一版

濱と花月英、花月明はファンであり友人の沈荊香に頼んで「申曲改良の勧告についての検討」を書き、当該文章は『新聞報』にも掲載された<sup>5</sup>。文中では申曲改良の困難を三点挙げている。第一に、申曲に従事する者の多くが貧困のなかにあり、知識や経験に乏しい。すぐに改良せよといってもどうしていいかわからないのが実情である。第二に、淫猥な歌曲は観客に歓迎されており、それが観客の心理なのである。第三に、申曲は方言を用いるため、歌詞を作るのは容易ではない。読み書きの能力が高くない申曲の役者に台本を改良させるのは至難の業なのである。文中に挙げられた三つの困難は比較的首肯できるものであり、全体から見れば、まず申曲内部の可能性から出発し、役者の多くが読み書きできず、教育程度も低く、改良の知識や方法を持ち合わせていないということである。次に、興行的な視点から考えると、観客は猥褻な芝居を好むということである。役者の立場から言えば、申曲上演は家族を養い糊口をしのぐための仕事なのであり、芸術性の追求や道德倫理の教化機能というのは後回しになるということである。

少年宣講団はすばやく邵文濱と花月英、花月明への返事を出して反応した。「弊団の同志で慎重に審議した結果、二つの解決方法を得た。一つめは、互いに団結して、半日の学校を運営するということである。二つめは、さっそく曲本〔劇の唱詞を記したもの、唱本ともいう。広義の台本〕を申曲に通じた人に渡して内容を審査改善してもらい、いくつか手本を示してもらえばやり方を理解でき、改良できるようになるだろう」<sup>6</sup>。少年宣講団が学校の創設運営と台本の改良についての提案をした後、当該団体と申曲界の邵文濱と花月英、花月明との交流は途絶えてしまう。しかし、彼らの『新聞報』における交流は、議論の場が大新聞から小型新聞〔タブロイド紙〕へと移ったものの、申曲を愛する観客たちの申曲改良の議論を促すことになった<sup>7</sup>。

## (二) 小報における議論は続く——『先施樂園日報』と『新世界日報』を例に

『新聞報』において申曲改良の議論が行われたことは当時の申曲界においては大きな出来事であった。それはおおかた『新聞報』や『申報』の伝統劇〔原語は「戯曲」だが、混乱を避けるため「伝統劇」とする〕が取り上げられる紙面においては、多くが当時の主流であった京劇が占め、地方劇が取り上げられることは極めて少なかったからである。この度の少年宣講団の最初の勧告文は、実際には京劇、申曲、越劇、淮劇など遊楽場で上演されていた各劇種の役者が含まれており、申曲役者だけに向けた

<sup>5</sup> 「對於勧告改良申曲之商榷」『新聞報』1922年3月13日、第四張、第三版

<sup>6</sup> 「改良申曲難題之解決辦法」『新聞報』1922年3月15日、第四張、第三版

<sup>7</sup> 当時「新聞報」と「申報」は上海新聞業界の大新聞で、毎日の重要な政論、社会のニュースを掲載するとともに、娯楽面も設けられ、定期購読者も比較的多かった。一方、小型新聞は発行量が少なく、読者の範囲も狭い新聞であり、本論文では「先施樂園日報」、「新世界日報」がその一例である。

ものではなかった。返事をしたのが申曲役者だけだったということから読み取れるのは、当時の申曲役者は劇種じたいの発展やそれについての思考について積極的であり、機会をとらえるのに長けていたので、機を逸せず新聞紙上で反応したのだろう。この他、一部の申曲愛好者たちは深く啓発を受け、彼らの申曲改良についての意見や見方を小型新聞にこぞって発表していたのである。

1922年3月9日「少年宣講団遊芸員に勧告す」が『新聞報』に掲載された後、当時の上海における二大遊楽場の小型新聞『先施樂園日報』と『新世界』は次々に反応を示した。申曲改良についての議論は大新聞からより専門的な内輪向けの小型新聞紙上に場所を移して続いたのである。『先施樂園日報』と『新世界』は遊楽場が発行する内輪向けの刊行物で、遊楽場にとってこのような小型新聞は一定の商業価値を備えていた。遊楽場は新聞を作って発行する方法を通して、毎日場内で上演される各劇種の演目を宣伝でき、知らぬ間に忠実なファンを引き込み、育てていくこともできる。読者はみな遊楽場の主要な顧客なのである。『先施樂園日報』を例にとってみると、これは年間購読料が四円で、月ごとだと四角である。一般的な遊楽場の一日分の入場券は一角から二角なので、相対的に遊楽場の新聞の価格は決して高くはない。

3月13日、邵文濱と花月英、花月明の反応の他に、『先施樂園日報』<sup>8</sup>では英孫が短い評論で改良問題に答えている。作者はまず申曲が当時の上海で流行していることを肯定し、次に、旧弊を改めるいちばんの方法はやはり台本を改編することだとする。「改編した曲本を、ひとつひとつすべて申曲に通じた人に目を通してもらうほうがよいだろう。そうすれば誰かに指摘されるような部分はなくなるだろう。それが実現すれば、三、四年も経たずに、社会に貢献できる申曲にきつとなるだろう。我々はみなそれを通俗教育とみなす必要がでてくるだろう」<sup>9</sup>。二日後（すなわち3月17日）、『新世界』日報<sup>10</sup>には愛棠の「申曲改良問題」が掲載され、少年宣講団の勧告書に答えている。「上海少年宣講団は気概ある青年によって組織されたものだ。ここ数年来、彼らは困難を顧みず、一方では旧社会と奮闘し、一方では新文化を宣伝してきた。東方の保守的で古くさい中国を、気力のみなきる進歩的な中国に変えようとしているのだ。彼らが実行しようとしているこのデモクラシーは、まちがいなく信じるに値するものだろう……申曲役者の邵文濱と花月英、花月明の三名に代わって答えた以外、そ

<sup>8</sup> 上海遊楽場の小型新聞。1918年8月9日創刊。上海先施公司遊楽場による刊行で、1927年5月18日まで発行された。内容は主に遊楽場内の各上演団体の上演情報や評論などで、名優小伝、上演団体の動態、演目評論なども掲載された。

<sup>9</sup> 英孫「申曲之宜改良説」「先施樂園日報」1922年3月13日、第二版

<sup>10</sup> 近代上海の小型新聞。1916年12月4日上海で創刊、1927年3月まで発行された。上海新世界遊楽場による刊行で四つ折り四面、上海で最初の遊楽場新聞である。内容は、上演情報、劇評、笑い話などが主で、その他連載小説、演目評論、名優逸話なども掲載された。

の後他の者の返信はないようだ。すなわち沈君が花氏姉妹に代わって答えたものの、彼女たちには依然として改良する勇気がない。これは少年宣講団の失望であり、社会の人々の失望でもある<sup>11</sup>。彼は少年宣講団の提案は敬服すべきものだと考えており、花月英と花月明の返信のなかに、彼女たちには改良する勇気がなく、改良困難な理由を三つ挙げているに過ぎないと考えている。また、文中で彼は読者に、申曲改良についての意見があれば、発表して一緒に議論し考えていこうと訴えた。この呼びかけは確かに効果を生み、多くの議論を引き起こした。『新世界』日報は、六日間に亘って晴雲の「申曲改良についての私見」という一連の文章を掲載した。この小型新聞紙上で議論は二週間近くに及んだ。筆者はそれらの評論を総合し、その内容を簡潔にまとめてみた。まず、「申曲改良」の問題については以下のような意見があった。

(1) 申曲は確かに改良が必要である。現在の演目と上演には淫蕩の現象が確かに存在している。

(2) 現在申曲界において改良は一種の看板のようなものであり、みな争ってそれを掛けようとしている。<sup>12</sup>

(3) 現在、読み書きもできない申曲の役者が短期間のうちに新たな曲本を書きあげるのはほとんど不可能である。<sup>13</sup>

(4) 申曲改良は、知識人の視点に立つのではなく、申曲役者の視点からその改良の方法を考えるべきである。<sup>14</sup>

次に申曲改良のための解決方法については、さまざまな意見が交わされたものの次の二点に集約されよう。

(1) 申曲改良研究会を組織すること<sup>15</sup>

(2) 旧曲本を詳しく調べ、淫猥な内容や犯罪を示唆する歌詞を削除すること

現在の視点から見ると、これらの議論の意義は「申曲改良」という問題が大新聞での偶発的な評論から専門的な小型新聞において具体的に議論が深められるようになったという点にある。初めて真剣かつ正式な形で言論の場において「申曲改良」の問題

---

<sup>11</sup> 愛棠「改良申曲問題」「新世界」1922年3月17日、第二版

<sup>12</sup> 老熊「我之改良申曲観」「先施樂園日報」1922年3月16日、第二版

<sup>13</sup> 張半泓「改良申曲的我見」「先施樂園日報」1922年3月24日、第二版

<sup>14</sup> 晴雲「我對於改良申曲的意見(五)」「新世界」1922年3月28日、第二・三版

<sup>15</sup> 張半泓「改良申曲的我見」「先施樂園日報」1922年3月24日、第二版

が取り上げられたのである。興味深いのは、愛棠は一年後、『先施樂園日報』においても二本の「申曲改良論」を發表し、二つのより明確な改良方法を提起した。ひとつは申曲の女性役者の服装を端正にするよう注意すべきこと、もうひとつは『売郎眠』や『売餛飩』などの淫戯の上演をやめることである。これも「申曲は淫戯上演を禁ずるべきだ」ということに焦点を合わせた提案である。芙孫、愛棠、晴雲といった人々の白熱した議論のなかに見出せるのは、少なくとも一部の知識人の観客や評論家の目には、当時の申曲界には改良の必要性が存在し、それに見合うだけのテーマが、彼らをして公衆との議論へ参加しようという熱情をかりたてたということである。また彼らの劇評からは、当時の申曲の上演形態には確かに色情的な淫戯が含まれていたことを見出せるものの、この議論は慌ただしく終わりを迎え、申曲という劇種じたいに、何ら実質的な変化をもたらすことはなかった。これは当時の申曲の上演空間と直接の関係があったものと筆者は考えている。

### （三）申曲改良議論の慌ただしい終息

1920年代、申曲の上演空間は遊楽場を主としており、観客の観劇形式は、一、二角の料金を払えば<sup>16</sup>、遊楽場内のどこでも上演を観ることができるというものであった。遊楽場は当時の上海において独特な娯楽空間であり、内部には数多くの小ホールがしつらえてあり、申曲のほか、京劇、京韻大鼓、新劇、蘇灘などの劇種が激しい競争を展開していた。このような条件のもと、申曲一座の立場から見れば、なぜ当時の「改良」の呼びかけが反応を得られなかったのかを理解するのは難しくない。遊楽場で上演する申曲一座の主な収入は遊楽場の舞台責任者によって分配される<sup>17</sup>。申曲一座は当然、より多くの観客が足を運んでくれるのを願っている。観客が増えれば商業価値も高まり、遊楽場の責任者と次の上演期間における価格交渉をより優位に進めることが可能になるからだ。

当時の遊楽場における申曲の観客は、わざわざ申曲を観るために身銭を切ってチケットを買っているわけではない。観客からすれば、たった一、二角の料金を払って遊楽場に入りさえすれば、内部のどんな上演も観ることができるからである。彼らは選択する権力を握っている。言い換えれば、もしもその申曲上演がつまらなければ、別の劇種や一座の芝居を観にいけばいいということだ。また遊楽場にやってくる客の多くが非識字

<sup>16</sup> 1922年3月11日の先施樂園を例にとると、入場料はエレベーター使用で一角半、らせん階段使用で一角、従者の少年は半角減額である。同日、新世界の入場料は二角、月ごとの定期券も販売され、男性客は六元、女性客は三元であった。

<sup>17</sup> 筱文濱「我的自伝」中国人民政治協商會議上海市委員会文史資料研究委員会編『上海文史資料選輯』第62輯、上海人民出版社（上海）、1989年、272頁参照。

層であり、淫戯の上演は、直接的で有効な客寄せの方法だと言えるだろう。したがって、言論の場において申曲には改良が必要で、淫戯の上演は禁じるべきだと主張すれば、それは疑いなく役者の生きる道を断ってしまうことになる。商業利益の点から理解しようとするれば、なぜ当時の申曲改良の提起が実際には力を持てなかったのかということがわかるだろう。

申曲は、三十年代中後期まで遊楽場という空間での上演が続いた後、徐々に専門劇場での上演へと変化していく。このため、この期間においては、商業的な角度から考えると、申曲改良はいきおい興行の後にその優先順位が置かれることになった。申曲改良が再び真剣に提起されるのは、十二年も後のことであった<sup>18</sup>。

### 三 1940年前後の定期刊行物における申曲改良

改良は一種の理想として、往々にして現実条件の後押しを必要とする。1923年から1940年の間、申曲はその発展条件において、終始「質」の突破はすることなく、一座は遊楽場や茶館といった空間で上演し、より専門的な劇場空間に進出することはなかった。また申曲の演目創作においては、文明戯俳優の参与や幕表制〔演目の梗概、場割り、登場人物などの情報が書かれた幕表をもとに上演する方法〕による創作方法、大量の文明戯や弾詞戯の題材の導入はあったものの、ほとんどが歴史故事を描く古装戯であった。この間、申曲には専門的な定期刊行物も存在せず、京劇や話劇などが上演スタイルや演目の選択、唱詞やしぐさ、業界内の情報などを専門的に扱う定期刊行物を擁しているのとは異なっていた。そのため申曲は、劇場と観客／言論の場と表現の場との相互作用や交流を完全には行うことができなかったのである……。この間、申曲は既定の条件下で、いくつかのある程度成熟した伝統的な演目を絶えず改善、発展させていくとともに、日常生活になかに申曲の聴衆や観客を一定数育成していった。1940年前後になると、申曲の発展は転機を迎え、劇場条件や申曲に携わる者の芸術観念、専門的な定期刊行物などの要素がまったく新しくなり、申曲の「改良」を後押しするに足るようになったのである。

#### (一) 1940年における申曲の発展環境

---

<sup>18</sup> 1934年11月28日、近代滬劇発展史上最大規模の業界組織——上海市申曲歌劇研究会が成立。当該研究会は、同業者の精神的な繋がりを強め、互いに同仁の福利を謀り、会員が得るべき権利を保障し、社会教育の促進に協力し、申曲の水準を向上させることを旨とした。申曲改良に尽力し、申曲演目を整頓し、淫戯を禁止するとともに、会誌『申声月刊』を創刊し、演目改革を推進した。

1940年前後は申曲発展の転換期である。その少し前にさかのぼると、1938年、申曲界に初めて「劇団」の概念が登場した。筱文濱が率いる申曲一座の「文月社」が初めて「劇団」という概念を用いて、正式に「文濱劇団」と改称したのである。また、申曲の上演空間を遊楽場から恩派亜大戲院（Empire Theatre）へ移して上演し、より専門的な劇場への進出を果たした。1939年、個人による運営の最初の申曲定期刊行物『申曲画報』が創刊した。主編は葉峰<sup>19</sup>で、言論紙誌上での申曲の沈黙を打ち破ることになった。さらに、1941年1月には夏連良が組織した上海滬劇社が、設立後最初の公演、新戯『魂断藍橋』を皇后劇場で上演し、「申曲」から「滬劇」への呼称変更を提起した。劇種名の変更とともに、上海滬劇社はひとまとまりの改革案を主張した。そこには幕表制を捨てセリフや唱詞が固定した台本制の採用や演出家を中心としたシステムなどが含まれる。上海滬劇社の設立は、滬劇界に多くの映画や話劇の人材を参加させることになり、彼らは滬劇の作劇や演出に参与し、滬劇に新しい芸術理念や現代的な表現手段をもたらしたのである。

現在の視点からすると、1940年までに申曲は劇種として二つの重要な発展をとげたことになる。ひとつは、遊楽場<sup>20</sup>から劇場へと上演空間の転換を実現したことである。もうひとつは、上演組織が伝統的な家班式の班社〔家族を核とした一座〕から、現代的な劇団管理のシステムへと転換したことである。そして1940年以降、申曲は劇種名を変更し、申曲から滬劇へと転換していった。また当時の上海娯楽業界をリードする映画と話劇との交流を行い、創作の方法としくみや演目の風格の新しく完成させた。1940年の申曲は、まさに改革を進化させるプロセスの中にあつたのである。同時に、申曲改良をテーマとする議論も新聞や雑誌によく掲載されるようになり、その議論も活発になってきたのであつた。

申曲の改良は、演劇として生存する環境と切り離すことはできない。マクロな視点から見ると、当時の上海の上演環境は多様性を呈していたというべきであり、申曲の他、京劇、越劇、映画、話劇、地方劇などの劇種が活況を呈していた。大劇場の多く

---

<sup>19</sup> 筆名大阿福、上海浦東の人。1939年から申曲界と接触し始め、同年「申曲画報」を刊行。後に「申曲劇訊」、「申曲日報」、「滬劇週刊」など、重要な滬劇専門の定期刊行物を刊行し、十三年間に互り滬劇界の新聞発行に尽力した。1952年、葉峰は藝華滬劇団に入り作詞や宣伝業務を担当、『黄浦怒潮』などの演目で作詞を担当した。

<sup>20</sup> 民国期上海の遊楽場は花鼓戲、地方劇、本地灘簧など様々なジャンルの演劇上演の養成の場であつた。1913年、上海最初の遊楽場一樓外樓が開業。1916年、福州路大新街（湖北路）角の福新旅館内に「繡雲天」遊楽場が開業し、一年後に休業した。1924年2月13日、規模がやや大きな「神仙世界」遊楽場が開業、後に「花世界」に名を変え、1932年にスケート場になった。民国期には前後して新世界、大世界、小世界、花花世界、神仙世界、天外天、樓外樓、繡雲天、永安天韻樓、先施屋頂花園、福安公司、新市場遊芸場など十数軒の遊楽場が開業した。賢驥清『民国時期上海舞台研究』上海人民出版社（上海）、2016年、149 - 150頁、参照。

は租界地に集中しており、特定の劇種専門の劇場や、いくつかの劇種が複数上演される劇場もあった。この他、栄記大世界のような総合性を備えた遊楽場もあった。そのなかにはアイススケート場やダンスホール、トーキーの映画館の他、京劇、申曲、話劇、蘇灘、維揚大戯（揚劇）、紹興文戯（後に越劇へと発展）、南方歌劇、滑稽戯などの専門の舞台など、演劇上演も行われていた。

申曲の改良は、一方では内部の従事者によって推進されたが、もう一方では外部の商業的な競争も軽視することはできない。当時「改良」が叫ばれたのは申曲だけとどまらず、京劇や文明戯、越劇でも同様であった。当時の環境から考えてみれば、改良の推進は、単に劇種内部のみで実現するわけでは決してなく、より重要なのは、外部の競争圧力と商業利益なのである。

## （二）空間の発生：1940年前後の申曲改良についての言論の陣地—『申曲画報』

1940年前後になると、上海における小型新聞業の繁栄と発展に伴い、申曲界にも自身の専門定期刊行物『申曲画報』が登場した。これは1939年7月9日に創刊し、1941年6月に停刊している。全部で227期が刊行された、二十世紀三十年代末から四十年代初頭における比較的重要な滬劇の専門的刊行物の一つである。

『申曲画報』は申曲界における最初の専門的な刊行物というわけではない。この四年前（すなわち1935年）、上海申曲歌劇研究会が最初の申曲専門誌『申声月刊』を発行した。その発刊理念には歌劇研究会の申曲を改良せんとする先達から受け継いだものと大衆の知的水準を引き上げようという社会的な責任が含まれている。この定期刊行物は業界組織によって、1935年1月から4月まで3期が発行されたあと停刊し、1936年に復刊、同年12月に再び停刊した。全部で5期刊行されている。

『申曲画報』は『申声月刊』の後、最初の滬劇専門の定期刊行物である。主編は葉峰と張年で、二年間近くに互って刊行され、全部で227期を出している。「申曲人物志」、「申曲点将録」、「申曲群芳譜」、「毎期一芸人」などの專欄では、百名近い滬劇の名優小伝を紹介している他、文濱、施家、新光、敬蘭、鳴英、合衆、泉根、新型、華光、馬雲などの劇団の上演情報や組織人事の変化の様子などを連続的に報道した。また「關於申曲平劇化〔申曲の京劇化について〕」、「申曲考」、「申曲掌故談〔申曲の故事について〕」、「改良申曲協議」、「申曲界近幾年來的一篇流水帳〔申曲界ここ数年の記録〕」などひとまとまりの評論も発表された。

研究者がもし1940年前後の申曲改良に関する評論を回顧する場合、『申曲画報』は遡ることができる最も古い刊行物であり、代表的で史料価値を備えている。1939年以前においては、『申声月刊』以外、申曲界には専門的な定期刊行物がないため、1940年前

後の申曲改良をテーマとする議論の資料は、1939年の『申曲画報』から追うしかないのである。

### (三) 申曲改良の鍵となる主張

我々は1939年7月から1940年の『申曲画報』において、申曲改良についての議論が継続的に、激烈に展開したことが見て取れる。総合すると、彼らはともに申曲改良は必要なものだと認識しているが、いくつかの具体的なやり方の上で意見の相違がある。以下に、申曲改良の主要な論についてまとめた。

#### 1. 申曲改良の主要な論点

筆者はこれらの評論文を整理したうえで、脚本、題材の選定とテーマの設定、セリフの発話、唱腔（節回し）、音楽、楽器、演技、衣装、舞台装置、役者の人格、業界組織などについて要点を抽出した。

(1) 脚本において、固定し統一した台本を用いることとする。とりわけ新戯についてはそうすべきである<sup>21</sup>。色情的で淫猥なセリフは除き、字句はできるかぎり通俗的であるべきだ。それが申曲の唯一の特徴だからである<sup>22</sup>。また文雅な曲調で唱うこと、格調高い演目を多く唱うことを評価する<sup>23</sup>。題材選びや着想については、教育意義があるべきだ<sup>24</sup>。

(2) セリフについては、上海語を主とすること。一部の若者は、官話（標準語）を使うべきだと考えており、両者の間には論争がある<sup>25</sup>。唱腔は、生と旦のような役柄で分かれ、流派によって分かれる。一板三眼〔四拍子〕というリズムのとり方はシンプルで単純すぎるため、字句にはリズムカルに一定の拍子を付けるべきで、上演時に調子を外してはいけない<sup>26</sup>。

(3) 音楽については、曲調は民間の歌曲と新式の歌曲、ひいては外国の歌曲を融合させるべきだ。楽器についても同様で、西洋と中国の楽器の融合を図るべきであり、申曲音楽の人材を育成する必要がある<sup>27</sup>。

(4) 演技やしぐさについては、生き生きとかつ凜然と演じるべきで、文明戲のよ

<sup>21</sup> 蓉仙「対申曲之一些意見」「申曲画報」第6期、1939年7月24日、第三版

<sup>22</sup> 洪濤「申曲通病」「申曲画報」第7期、1939年7月27日、第三版。六甫「申曲漫談」「申曲画報」第10期、1939年8月5日、第三版。

<sup>23</sup> 六甫「申曲漫談」「申曲画報」第10期、1939年8月5日、第三版。六甫「申曲漫談」「申曲画報」第11期、1939年8月8日、第三版。

<sup>24</sup> 劉仁「論改良申曲（六）」「申曲画報」第98期、1940年5月3日、第四版。

<sup>25</sup> 諄公「信不信由你（九）」「申曲画報」第13期、1939年8月14日、第三版。

<sup>26</sup> 蓉熹「閒談申曲曲譜」「申曲画報」第11期、1939年8月8日、第三版。

<sup>27</sup> 六甫「申曲漫談」「申曲画報」第9期、1939年8月2日、第三版。

うなでたらめな動きはせず、足どりも決められたようにするのがよい。必ず斬新な方法を採用して補足し、奥深くはっきりとした演技の方法を採るべきである<sup>28</sup>。

(5) 衣装については、劇中の年代に合わせるべきである（箭衣外套〔清代仕様の衣装〕を唐宋年間の衣装として使うべきではない）。舞台装置については、場面のにぎやかさと舞台背景が臨場感を追求し、話劇や映画に学ぶ必要がある<sup>29</sup>。

(6) 役者の人格については、上演時の態度を真面目にすることの他に<sup>30</sup>、役者の私生活も改善するべきである<sup>31</sup>。

(7) 業界組織については、職業組織の「申曲研究会」の他に、アマチュア愛好家の組織も必要で、申曲改良のために意見を提供するべきである<sup>32</sup>。

## 2、申曲改良についての共通認識と論争

これらの文章から、申曲改良のというテーマにおいては、執筆者に多くの共通認識があることが見いだせる。第一に、改良は必須であること、第二に、台本は統一した定本が必要であること、第三に、内容にはより多くの教育的意義を持たせるべきで、淫猥で色情的な内容は削除すること、第四、申曲改良には映画や話劇、京劇などその他のジャンルを参考にすべきであること。

しかし、共通認識という前提のもと、執筆者にはそれぞれ独特の考え方があろう。そのうち、もっとも論争されているのが、申曲の唱詞を通俗化すべきか高尚化すべきかという問題である。文雅な芝居は観客を啓蒙することができ、その知識水準を向上させることができるという論者もいる。「申曲が通俗的だといわれるのは、観客の大半が女性や子ども、一般に知的水準の低い者だからであり、申曲は上層階級に浸透していない。これが申曲の文芸水準が低い理由であることが知識人たちには意識されていない。いま楊氏はこの弊害をよく理解しており、毅然として強く訴えている。申曲の水準を引き上げることを決意し、唱詞をしてその字句を平明文雅にすることは、疑いなく国家に対する責任を尽くすことである。そして浅はかな知識水準の観客の理性を高めることもできる。まことにこれは大衆に益することなのである」<sup>33</sup>。また申曲の言葉は、重々しくもあり滑稽なところもあるべきであり、俗語を取り除くべきではないという論者もいる。「現在申曲改良が提唱されているが、往々にして俗言俚語を削除することを前提として

<sup>28</sup> 秋郎「改良申曲芻議（六）」『申曲画報』第57期、1939年12月24日、第三版。

<sup>29</sup> 沈祺「佈景的重要」『申曲画報』第41期、1939年11月6日、第二版。

<sup>30</sup> 劉仁「論改良申曲（四）」『申曲画報』第96期、1940年4月26日、第四版。

<sup>31</sup> 六甫「申曲漫談」『申曲画報』第11期、1939年8月8日、第三版。

<sup>32</sup> 六甫「申曲漫談」『申曲画報』第12期、1939年8月11日、第三版。

<sup>33</sup> 永熹「対楊敬文先生之話有感」『申曲画報』第95期、1940年4月23日、第三四版。

いる。これはほんとうに一種の偏見である。京劇を試しに見ても、そのために地位が下がるなどということがあろうか。芝居とは世事を表現するものなのである。世間に存在する言葉は、理屈からいえば排斥するのは宜しくない。ましてや芝居はなおさらに、重々しくも、滑稽味のあるようにするべきなのである！」<sup>34</sup>。両論どちらも可とする論者もいる。「私は国語〔標準語〕であるか方言であるかは問わない。どちらか一方でありかつ他の地域の方言が混じらなければそれでよいと思う。国語はより多くの異郷の客を惹きつけることができるし、一方で上海方言を用いるのは、申曲が上海の地方劇たる所以である」<sup>35</sup>。

現在の視点からみると、これらの論争は論者それぞれの一方的な発言のように見える。これらは論理的に述べているというよりも、むしろ彼らの申曲への愛情そして申曲改良に対する切迫した心情を述べているというほうがよい。側面からみると当時の申曲論者が議論する際の前提となる知識や論理性などの状況もそこに反映されている。

#### 四、文濱劇団の申曲改良

本論文では文濱劇団を舞台上の主要な考察対象とするが、それはこの劇団が申曲改良という面において、代表的な存在だからである。1940年前後、文濱劇団は当時の上海申曲界における重要な劇団の一つであり、団長の筱文濱は頭の回転が速く、常に新機軸を出すことに注力した。例えばこの劇団は申曲界で初めて「劇団」を名乗ることになった上演団体である。創作の方法としくみについては、まず正真正銘の台本制を採用し、劇務部を設置し、文明戯の役者に招いて台本創作に参加してもらう。申曲の演目の題材については、文明戯、映画、話劇のなかから題材やインスピレーションを得るのに長けており、それらに適度な改編を加えた後、申曲の舞台上で上演した。映画界との提携については、申曲界の最初の二本の申曲映画を制作した<sup>36</sup>。文濱劇団は筱文濱に率いられたことにより、申曲発展の歴史において改革の主力の地位にあり続けた。文濱劇団の1940年前後の新戯と上演活動からは、劇団が舞台上で申曲改良の実践を行っていたことを見て取ることができる。また、当時の劇団による上演は商業性が優先的に考慮されたため、新戯を創作する主な目的は観客がチケットを買って劇場で

<sup>34</sup> 清明「発揚申曲之我見」「申曲画報」第15期、1939年8月20日、第三版。

<sup>35</sup> 劉仁「論改良申曲（六）」「申曲画報」第98期、1940年5月3日、第四版。

<sup>36</sup> 一本目は『賢慧媳婦』である。1938年文濱劇団編劇〔台本作成〕部の担当者である范青鳳、徐醉梅が新たに編み直して『賢慧媳婦』とし、筱文濱が出資し、聯合上海五星影業会社が申曲映画として制作した。二本目は『恨海難填』である。これは申曲演目であるがその創作過程には映画界と深い縁がある。その内容は袁牧之と陳波児主演の映画『桃李劫』を改編したもので、後に文濱劇団が申曲演目に改編した。1940年9月大中華劇場で初演された。

観劇するように呼び込むためであり、したがって文濱劇団の新戯のなかに、どのような申曲改良の措置が当時において実際的で商業利益を伴う実行可能性に適合していたかを見出すことができるだろう。

#### (一) 改良の主力—鋭意新機軸を求めた文濱劇団とその新戯

文濱劇団は1938年9月に創設された。前身の文月社（1931年創設）が拡充した後に改名したものである。この劇団は、新しい演目、力のある陣容、安定した品質で知られていた。団長の筱文濱は鋭意改良に努め、文明戯の徐醉梅、范青鳳、王夢良を脚本担当として招請し、さらに趙燕士、宋掌軽、田馳らを、専任あるいは特約の脚色演出家として入団させ、劇務部を設置した。そして時代の潮流に合い、市民の鑑賞習慣に適応した弾詞戯、時事ニュースの芝居やその他の演目を創作し、役者に合わせた創作を主張して、役者の得意分野を發揮させた。この劇団が歴代上演した演目には『賢慧媳婦』、『恨海難填』、『氷娘惨史』、『碧海春痕』、『鉄漢嬌娃』、『白艶氷』、『空谷蘭』、『叛逆的女性』、『寒梅吐艶』、『碧落黄泉』などがある<sup>37</sup>。

文濱劇団の新戯を検討する前に、当時の申曲界全体の上演空間の変化について説明しなければならない。1920年代の申曲が遊楽場で上演していたのとは異なり、この時期には、文濱劇場の上演空間は專業の劇場が主であり、新都劇場、仙樂大戲院、大中華劇場、皇后劇院、卡德大戲院、皇宮戲院そして大中華劇場である。上演空間が遊楽場からより専門的な劇場へと移ったことにより、申曲の観客層はより固定化され、従前の遊楽場で金を払ってまとめて「寄せ集め」を観る観客ではなくなり、観劇の目的がより明確な申曲のファンになったのである。このような上演空間と観客層の特徴の変化は劇団の新戯創作の位置づけや戦略に対して重要な影響を与えることになった。

1939年7月から1940年12月までの期間で、文濱劇団は、1939年7月から12月までに上演した新戯は24本、1940年の一年間に上演した新戯は32本である。ここから分かることは、劇団は平均して毎月3本のペースで新戯を上演していた、すなわちほぼ毎週1本は新戯を上演していたということだ。このような速さで演目を創作していた現象の背後には、文濱劇団が、新奇さを好み刺激を求める当時の申曲ファンの好みに迎合するために努力をしたあとが認められる。題材においてはこれらの新しい演目には、伝統的なテキストに取材したもの、その他の劇種（京劇や弾詞など）の演目を改編したもの、たとえば『陸阿喜逼殺妻』、『殺狗勸夫』などや、また当時流行していた小説を改編した『前後集啼笑因縁』（張恨水の小説を改編）など、また実際のニュー

<sup>37</sup> 汪培、陳劍雲主編『上海滬劇志』上海文化出版社（上海）、1999年12月、43頁。

スに取材した『蘇小小空門自殺記』、さらには映画や話劇から取材した『西太后』（話劇）などがあった。上演形式においては、伝統的な古装戯の他、当時の社会の実相を反映した時裝新戯〔流行の服装を使用した新作演目〕の『情天血涙』、『恨海難填』などもあった。

これらの新戯のうち、それぞれの演目の人気の程度をどのように判断すればよいだろうか。文濱劇団は「損益を自己負担する」上演団体であるため、商業的な角度から考えると、ある新戯が客を呼び込む力を備えているとすれば毎晩「満席」となり、するとその芝居は上演し続けることが可能となる。観客の期待にじゅうぶん応えた後、さらに次の新戯を売り込んでいく。逆に、ある新戯の上演が始まって「満席」にはならなければ、観客の関心は低いということであり、適時に損切りするという原則に基づき、演目を変え、より多くの売り上げを期す必要がある。ここから、ある新戯の上演回数から当時のその演目の人気の程度を推測することは信憑性があるだろう。各新戯の上演回数から、もっとも人気のあったのは『恨海難填』で、1940年9月16日から10月27日まで連続49回、次点は『白艷氷雪地産子』で、1940年2月13日から連続41回を数え、申曲界での影響が大きかったことが読み取れる。この他、『啼笑因縁』、『青衫涙』、『再世孽劫』、『林慧娘三刺呂月秋』、『蘭因絮果』、『燕姑娘』などの演目が多かれ少なかれ劇評界の関心を集めた。



1940年文濱劇団が申曲を上演した大中華劇場<sup>38</sup>

<sup>38</sup> 「申曲画報」第155期、1940年10月24日、第一版。

## (二) 言論の場における反応—申曲劇評からみる文濱劇団の改良への取り組み

一般的に、演劇作品について評論や研究をする際、論者は台本、創作者のインタビュー、関連する広告及び回顧録などの関係資料に基づいて判断し評価を下す。しかし文濱劇団の1940年代における新戯はそのように詳細で参考にできる資料はないため、本論文では主に『申曲画報』の関連する劇評から着手し、当時文濱劇団が『申報』に載せた広告を参考にしつつ、文濱劇団が当時の「申曲改良」のテーマについてどのように取り組み、反応したかを最大限に復元する。

『申曲画報』の劇評からは、文濱劇団は多くの新戯が申曲界の関心を集めていることがわかる。そこには『啼笑因縁』、『青衫涙』、『再世孽劫』、『林慧娘三刺呂月秋』、『蘭因絮果』、『燕姑娘』などの演目が含まれる。これらの劇評を整理した上で、そこから筆者は文濱劇団の五つの主要な改良の取り組みを簡潔にまとめた。

1、文濱劇団は決して一途に新戯を上演していたわけではない。創作する演目を選択する上で、実行したのは新旧ともに重んじる戦略である。当時の申曲界には「申曲改良」のスローガンが存在し続けており、各申曲劇団は自らの特徴や現状に基づいてそれに見合う反応を示した。「改良」の第一歩は現実の題材を反映した新しい演目を創作することである。たとえば、施家劇団、鳴英劇団、新光劇団などの申曲上演団体はそろって新戯の創作に注力した。一方、文濱劇団はこのような環境のなか、鋭敏に新旧の均衡を図る選択を行い、双方を重んじる戦略を採ったことから、筱文濱の独特な着眼点が見て取れる。たとえば、1939年11月3日に初演された『陸阿喜逼殺妻』は老戯から改編したもので、当時の劇評界において良好な反響を得ている<sup>39</sup>。『陸阿喜逼殺妻』は老戯として、よくラジオで放送されていたが、舞台上演はめったになかった。文濱劇団はこの点に目をつけ観客の需要をつかんだことは、商業的な角度から言えば、この演目が観客にすこぶる好評だったことは理解できる<sup>40</sup>。この他、新しくアレンジした老戯には『殺狗勸夫』、『唐明皇遊月宮』、『劉鏞鏹閣老』、『殺子報』、『西廂記』、『釵頭鳳』、『呂蒙正落難』そして『薛平貴與王寶釧』などの演目である。そのうち、一部の演目は申曲界でかつて上演されたことがあり、多少の修正をすればよい。また一部の演目は、京劇や弾詞など別の劇種から改編したもので、選ばれた題材も観客にとってなじみのある古典的な物語であり、申曲としての新戯というより、他劇種の演目を申曲の表現方法で演じるにすぎないのである。商業的な角度から考えれば、

<sup>39</sup> 秋郎「劇評：陸阿喜逼殺妻：仙樂文濱劇団演出」「申曲画報」第42期、1939年11月9日、第二版。

<sup>40</sup> 秋郎「劇評：陸阿喜逼殺妻：仙樂文濱劇団演出」「申曲画報」第42期、1939年11月9日、第二版。

このようなやり方は、第一に古典的伝統的な題材や内容によってこれまでの観客の受容のしやすさを確保できるとともに、新しい形式によって申曲の表現方法を観てもらいように新規の観客を引きつけることが可能だ。第二に申曲団体が各々新戯を上演する状況のなか、文濱劇団は意識的に観客の立場に立って「目先を変える」ような伝統的な老戯を提供したということであり、この点にも当該劇団が観客の心理的ニーズをつかむのに長けていたことが反映されているだろう。

2、新編演目の題材においては社会の現実を反映することに重きを置き、男女の情愛から始め、古い観念や制度への反抗を際立たせている。当時の社会の空気は、封建的な家庭に反抗し、自由な恋愛を追求することが潮流となっており、これは当時の文芸界や娯楽業界にも反映されていた。題材においては、もともと農村生活を描くという主題は徐々に都市生活の物語を描写するものに変化していったが、この点も申曲が農村から都市へと進出していくという発展の段階を徐々に完成させていったことを体現している。当時最も人気を博した文濱劇団の『恨海難填』を例にとると、この芝居は二組の若い恋人が、包辦婚姻〔親が子どもの結婚相手を決める伝統的な結婚制度、請負婚ともいう〕によって苦しみ、外地を流浪し、ある者は悪の勢力のもとに死に、ある者は病苦や牢獄での苦しみにさいなまれ、悲劇で幕を下ろす。この芝居を演出した邵濱孫（筱文濱の弟子）がインタビューを受けた時、創作の動機について次のように語った。

この『恨海難填』はわが師である筱文濱が手ずから編み、私に脚本の潤色と演出をするよう言いつけたのである。この芝居の材料を集めるにあたっては、一般の頑迷な家長が、一途に礼教を固く守り、子どもたちの一生の台無しにしてしまうことへの警告に重きを置いている。私はこの芝居の全体を読んだ後、場面構成の削除と短縮、舞台装置や道具の改革、上演方法の変更など師と綿密な打ち合わせを行い、数日間の検討を経てようやくこの重大な計画を決定した。およそ意義深い脚本というものは、容易に妥協することはできない。この社会の暗黒な制度がまだ消滅していない今日、このような警世の芝居は、自身の立場において、当然最大限の努力を果たすべきである。社会改良の重責を自ら担う勇氣はないものの、悠然とした気持ちである程度の成果を成し遂げることができた。従って『恨海難填』は、上演後 20 回以上のステージを数え、観客の幅広い共感をしっかりと得ていることを証明しているのではないだろうか。<sup>41</sup>

<sup>41</sup> 「恨海難填導演者邵濱孫談編導經過」「申曲画報」第 148 期、1940 年 10 月 3 日、第一版。下線は筆者による。

上述の話のなかで、邵濱孫は創作者の多くの主観的な選択を伝えている。脚本の取材をするうえで、『恨海難填』が反映しているのは封建的な家庭が子どもたちの幸福を壊す悲劇であり、表現方法においては、劇団は舞台装置や道具の改革に力を入れている。「申曲改良」の社会的意義においては、創作者は意識的に、芝居が有意義で警告的な理念を伝えるように願っている。この封建家庭に反抗するような題材については、文濱劇団にはまだ多くの新戯があり、それは当時の社会全体の言論と空気の反映であり、それに対する応答でもある。このような題材の芝居を上演することは観客の期待に応えるものであり、社会で議論されている問題と関連付けることができる。ここから「封建家庭に反抗する」という観念が言論の場と表現の場の間を流動していることが読み取れよう。

3、演劇性を重視し、劇の筋の展開が起伏や変化に富み、悲喜こもごもの内容になっている。申曲が演劇として、起伏や変化に富む筋を追求することは情理にかなっている。一方で、申曲はひっきょう中国の伝統的な民間俗曲に起源を持ち、形成のプロセスにおいて、越劇や淮劇のように、伝統的な「偶然の一致」の追求といった劇作プロセスや、結末における「大団円」のような伝統的な結末を追求する段階を経てきた。この時期の文濱劇団の新戯を調べてみると、演劇性の追求という面で、この劇団が「悲劇」や「奇抜でスリル」な方向性を重視する傾向を見出すのは難しくない。これは文濱劇団が『申報』に掲載した宣伝文句からもその様子を窺うことができる。文濱劇団が『申報』における簡潔な広告文のなかに、「偉大悲劇」、「血涙大悲劇」、「熱烈緊張好戯（熱く緊迫したすばらしい劇）」、「新編農村艶事家庭悲劇」、「哀情悲劇」といった文字がよく出てくるが、これは文濱劇団が悲劇が客寄せのためのキーワードになると認識していることの現れであろう。また、『恨海難填』の『申曲画報』における広告では、涙をぬぐうのに多めにハンカチを持ってくるようにと呼び掛けている。

演目名は『恨海難填』、その名の示す通り、いまだかつてない悲惨なたいへんすばらしい劇である。邵が記者に語ったところによれば、劇の筋は『再世孽劫』を凌ぎ、悲惨さは『情天血涙』を圧倒する。邵濱孫の芝居を観るのに、一般の申曲ファンはハンカチを持参すべきことを知っている。『恨海難填』の公演には、ハンカチを多めに持ってくるべきである。<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> 「邵濱孫第四本戯恨海難填導將上演」『申曲画報』第132期、1940年8月16日、第一版。

ここから、「観劇にはハンカチを持って」という言葉には「新戯は特に素晴らしく、期待するに値する内容である」という言外の意が込められているとみなすことができる。文濱劇団のような「悲しみによって感動させる」という位置づけと戦略は芸術と商業の両面で顕著な効果をあげ、連続上演 49 回の『恨海難填』及び連続上演 41 回の『白艶氷雪地産子』が有力な証左となっている。

これらの悲劇は申曲評論界でも大きな議論を引き起こした。劇評からは、当時の観客の劇内容に対する反響を読み取ることができる。興行成績第二位の『白艶氷雪地産子』を例にとると、劇評の中に関連する記事はいくらでもある。「悲劇は観客の同情の涙を多く誘い、また笑える場面も多く挿入されているので、観客を笑って泣かせる。これは作者の巧みなエピソードの織り込みによって可能となったことである。上述云々はこの演目に対する所感である」<sup>43</sup>。また『陸阿喜逼殺妻』はこのように評されている。「文濱劇団の逼殺妻は筱文濱先生が改編したものではあるが、その興行成績は驚くべきもので、唱としぐさの双方に重きが置かれ、幕毎に緊迫感があふれ、全力で取り組んでいる」<sup>44</sup>。さらに『蘭因絮果』の劇の筋の構成について観客が賞賛している。「筋を論ずれば、悲しみも苦しみも喜びも心地よさもあり、加えて劇作家の賢いエピソードの挿入が、劇全体のなかに何度かのクライマックスを作り出している。たとえば筱文濱と王筱新の罵り合いや唱の掛け合い、筱月珍の身を売って母を葬る場である。前者は極度の緊迫感をそなえ、後者は身の上を嘆く悲しい調べから涙へと昇華させる」<sup>45</sup>。

現在の視点から考えると、「悲劇」が当時の上海演劇界で動員力を備えていたのは、「悲劇」が「感動もの」の範疇にあったからである。演劇は生活を反映するものであり、観客は劇場で観るという行為を通して、そのプロセスの中で舞台上の登場人物に感情移入し、「融合」という状態に達すれば、その外在的な表現は一般に言われる「感動」ということになる。そしてある作品が観客の共感を引き出せるかどうか、作品が成功するかどうかを考える基準のひとつになる。観客にとって、「感動」は情緒の共鳴であり、さまざまな表現、喜怒哀楽のすべてが含まれる。ではなぜ「悲しみ」ばかりを追求しようとするのだろうか。これは当時の上海市民の生活環境と密接な関係がある。1940 年前後、上海は「孤島」期に置かれ、一般の市民は物価の上昇や時局不安定な時代を生き、物質面においても精神面においても安定した安全感が欠乏していたのである。このような時代や生活の背景のもと、「悲しみ」は集団で共有できる、吐き

<sup>43</sup> 自立「白艶氷観後記」「申曲画報」第 82 期、1940 年 3 月 15 日、第三版。

<sup>44</sup> 程養浩「両観『陸阿喜逼殺妻期記』」「申曲画報」第 52 期、1939 年 12 月 9 日、第三版。

<sup>45</sup> 秋帆「劇評：蘭因絮果（下）：皇后戲院演出」「申曲画報」第 86 期、1940 年 3 月 27 日、第四版。

出す必要に迫られた情緒なのである。このことから、「悲劇」がなぜ劇場の宣伝になりえたかを理解することは難しくはないだろう。

4、映画や話劇の創作方法と表現形式を意識的に借用した。文濱劇団の具体的な取り組みは、台本制採用の試み、舞台上の演技では登場人物の表情の細やかな表現の重視、立体的なからくり仕掛けの舞台装置の使用と衣装の重視、そして時装戯の審美的な特徴を徐々に作り上げることなど、四つの方向性で行われた。第一に、台本制採用の試みである。申曲が初めて台本制という創作の方法としくみを導入したのは、1941年1月9日に上海滬劇社によって初演された『魂断藍橋』の創作プロセスにおいてであった。そこで初めて旧来の幕表制を捨て、セリフや唱詞が定まった台本制を採用するとともに、稽古のプロセスにおいては演出家が中心となった。しかし、1940年9月16日に文濱劇団が『恨海難填』を初演した際、「台本の採用」のような字句を打ち出していた。「この芝居はわずかに六幕仕立てで、さらに新たに制作した舞台装置は四幕分あり、劇の筋は『恨海難填』を凌ぐ。脚本は完全に出来上がっており、セリフも唱詞も熟読しなければならない」<sup>46</sup>。当時文濱劇団が使った「脚本は完全に出来上がった〔原語「脚本完全打定」〕」という言葉は定まった脚本を採用するという意味であり、「打脚本」というのは、当時申曲界が慣用していた幕表制の専門用語に由来し（「打本子」という言い方もある）、文濱劇団が創作方法において意識的に話劇の台本制に接近していたことの表れである。ただまだ熟達してはおらず、吸収する過程のなかであり、専門用語の使用についてもやや「気まずさ」が見える。そうであったとはしても、文濱劇団が創作活動の体制において幕表制を台本制に改めようという試みをここから見て取ることができる。

第二に、舞台上演において登場人物の表情の細やかな表現を重視したことである。当時の『申報』や『申曲画報』の広告や劇評を見ると、「映画〔映画〕化大悲劇」がキーワードのひとつになっている。たとえばある者は邵濱孫の『情天血淚』における表情を賞讃している。「『情天血淚』で最も感動的なのは、邵濱孫の『李祖義』であり、表情が完全に映画化している」<sup>47</sup>。『恨海難填』の関連広告においても「映画化大悲劇」の記述があり、併せてこのような技術は「先進的な話劇」と肩を並べられるものだと論じている。

「邵濱孫の劇内容に沿った哀感は感動的であり、舞台装置はすっかり新しく、構成もとりわけ斬新であり、先進的な話劇との競争にもたえられるものだ」<sup>48</sup>……似たような劇

<sup>46</sup> 「文濱劇団継恨海難填之後、悲慘之夜將公演」『申曲画報』第151期、1940年10月12日、第一版。

<sup>47</sup> 丁郎「情天血淚 大中華文濱劇団演出（一）」『申曲画報』第49期、1939年11月30日、第三版。

<sup>48</sup> 「劇壇新聞」『申曲画報』第139期、1940年9月6日、第三版。

評は多く、そこからは話劇だけでなく映画の芸術手法も学んで改革するに値するのだという傾向が見て取れる。具体的に文濱劇団の新戯において、この影響が現れた現象には、役者が舞台上演において登場人物の表情の細やかな表現を重視するようになったことが挙げられる。

申曲役者の表情の細やかな表現に対する考えは、話劇に由来するというより、映画に由来するというほうが妥当である。話劇も同様に表情の写実性を重視するものの、映画は技術上の改革で、クローズショット、ミディアムショット、ロングショットなどの撮影に関する語彙を生み出した。登場人物の心の動きを描写する際、映画ではふつうクローズショットによって「拡大」し、役者の表情に「ピントを合わせ」るため、役者の表情の使い方が重視されるようになったのである。一方、伝統劇の劇場においては、観劇する際の距離の制限があるため、観客はより近くに座ろうとも、映画のカメラワークのように役者の表情を微に入り細に入り表現することはできない。このような映画の中で強調されるべき演技の方法が文濱劇団においても舞台上での実践がなされたことには、劇団自身が映画や話劇などの「先進的」表現に対する主体的な追求が反映されており、それはまた申曲じしんが備える表現の柔軟性という特徴と密接に関わっている。

第三に、立体的なからくり仕掛けの舞台装置である。申曲界ではいつから立体的なからくり仕掛けの舞台装置を使用するようになったのだろうか。この問いについては今となっては明確な期日と演目を探し出すことは不可能のようだ。しかし文濱劇団が立体的な舞台装置で観客を呼び込む改革的な手法からは、1940年前後には立体的な舞台装置が申曲界においてひとつの改革の潮流になっていたことを見出すことができる。それ以前の申曲の舞台で使われる舞台装置の多くは平面的なもので、ふつうは一枚の大きな引き幕か木板で、室内のしつらえや屋外の庭園などのようすが描かれていた。一方、立体的な舞台装置を使用することによる新たな進展は、もともとあった平面的な舞台の上に、「家具」や「築山」といった大道具を増やし、舞台全体をより「写実的」にし、観客に自分がその場にいるかのような幻覚を感じさせることにある。最終的な目標はやはりに人々に「感動を与える」ことであり、観客の舞台体験を豊にすることなのだ。

からくり仕掛けの舞台装置を運用するにあたり、文濱劇団は照明と音響そして大小の道具にも併せて配慮した。たとえば『陸阿喜逼殺妻』においては、「最後の幕の仕掛けで、寝室が閻魔の庁に変わり、精彩を放っていた。裁き役が火を噴くところは、実

に真に迫っていた」<sup>49</sup>。『春閨夢』においては花火も道具として加えられ、観客に臨場感を与える舞台効果となった。「最後の場は戦争のシーンで、炸裂する花火と音響効果、火災の背景幕、ガンガンという機関銃の音が響き、その場にいた観客は、完全に戦場に身を置いたようで、あまりの恐ろしさに肝をつぶしていた。これが劇全体でいちばんすばらしい一幕であった」<sup>50</sup>。立体的なからくり仕掛けの舞台装置は、当時の上海の舞台においては決して珍しいものではなく、京劇の舞台でも、「機関佈景戯」として海派京劇が客を呼び込む特徴のひとつであった。一方、申曲はやや遅れて形成された地方劇であり、その発展の過程において、発展のテンポや経済的物質的な条件のために、1940年によく劇種のなかからからくり仕掛けの舞台装置という特色が見え始めたことは理解できる。

第四に、衣装を重視し、徐々に時装戯の審美的特徴を作り上げたことである。滬劇と言え、現在の観客やファンは滬劇には「西装旗袍戯〔洋装やチャイナドレスを使用した芝居〕」があって、それが京劇や越劇といったその他の劇種と異なる点であり、滬劇の独特な美学となっていることを知っている。しかしながら1940年代の申曲役者や創作者たちはこの美学的特徴を主体的に体系化しようとはせず、「話劇と映画に学ぶ」という改良精神から出発し、写実的な表現の要求に対して徐々に一種の「時装新戯」を創作していくようになった。このような「時装新戯」の創作意図は、写実的表現の追求から生まれたものであり、そしてそれは社会の現実的な要求をも反映している。

文濱劇団の作品における衣装は、劇評から見ると相当多くの好評を得ており、衣装の改変も一種の「改良」がもたらす進歩だと認識されている。例えば『燕姑娘』についての劇評において、論者は文濱劇団の『情天血淚』、『再世孽劫』の二本の時装戯を回顧して「ずば抜けた傑作」という肯定的評価を与えている<sup>51</sup>。

<sup>49</sup> 程養浩「両観『陸阿喜逼殺妻期記』」「申曲画報」第52期、1939年12月9日、第三版。

<sup>50</sup> 小将「劇評：春閨夢（下）」「申曲画報」第104期、1940年5月24日、第三版。

<sup>51</sup> 秋郎「劇評：燕姑娘（上）邵濱孫君編導皇后劇院演出」「申曲画報」第90期、1940年4月8日、第四版。



邵濱孫と小愛琴が『燕姑娘』のうち盲目で妻を探す場面の舞台写真<sup>52</sup>

『情天血涙』中で見られる当時流行の衣装も観客から受け入れられた。「時装戯なので、二人ともこぎれいな背広で登場した。風采が瀟洒であり、古装戯における軽薄な風体の若様気取りを一掃してしまう」<sup>53</sup>。

5、文濱劇団が映画の題材を改編する際、申曲の唱工戯を残し、申曲の「唱を根本とする」劇種としての特質を意識的に保つようにした。話劇や映画などが写実的な表現方法を重視するのとは異なり、伝統劇は伝統的な抒情様式を備えている。このような自然な情緒の変化については、『詩経』の『毛詩序』のなかで明確に指摘されている。「情、中に動きて、言に形はる。之を言うて足らず、故に之を嗟嘆す。之を嗟嘆して足らず、故に之を永歌す。之を永歌して足らず、手の之を舞ひ、足の之を蹈むを知らず」。文濱劇団は劇評界全体が話劇や映画に学べという「申曲改良」をどこまでも呼び掛けていた際、自らの劇種をどのように発展させるかという位置づけを明確にし、伝統劇特有の表現形式を堅持することは実に容易なことではなかった。劇団の努力は観客からも好意的な反響を得た。例えば『陸阿喜逼殺妻』の劇評では、論者がこの新

<sup>52</sup> 「申曲画報」第92期、1940年4月14日、第二版。

<sup>53</sup> 葉峰「情天血涙 大中華文濱劇団演出(二)」「申曲画報」第51期、1939年12月6日、第三版。

戯を次のように認識していた。「確かに申曲を發揚できる真の芸術であり、上演時間全体のほぼ三分の二が唱に充てられていた。考えてみてほしい。多くの申曲のファンは、たぶん好みが変わってしまったんだろう！」<sup>54</sup>。また『情天血涙』の劇評では、論者はもう少し唱を増やすべきだと主張した。「申曲の上演のために、もしも映画化の手法を採用すれば、多くの申曲のファンの耳目を一新させることができるだろう。奥深い演技によって確かに人の心の琴線に触れることができる。今後、節回しの美しい唱詞をさらに加えれば、観客を心酔させ夢中にさせることができるだろう」<sup>55</sup>。このような新戯のなかに唱詞を増やすよう求める劇評は少なくなく、ここから唱への期待が観客の間の一種の共通認識になっていたようであることがわかる。商業の角度から考えれば、これもまた観客の需要なのである。

文濱劇団はひとまとまりの新戯を打ち出した後、その申曲改良の努力は言論界の支持を得て、すばらしい成績を収めることができた。というのは文濱劇団の新戯改良の特徴は顕著で、かつての申曲の演目と比較すれば、題材の選択、表現方法、上演の工夫、舞台美術などの面すべてで「質」的な飛躍を遂げており、したがって劇評界からは当時の申曲界を牽引する劇団と見なされたからである。「文濱劇団は目下、すべての面において向上しており、申曲界では前進する意志に富んだすばらしい劇団だというべきであ」<sup>56</sup>り、申曲界から賞賛されただけでなく、文濱劇団は当時の話劇ファンからも肯定的評価を得たのである<sup>57</sup>。

このような「画期的」だという評価は他にも多くあり、それらはすべて文濱劇団に高評価を与えている。たとえば、1939年の申曲發展状況を回顧して、ベテラン劇評家の葉峰はこのように文濱劇団を評価している。「文濱劇団は去年、時代を画する二本の改革新戯を、完全に映画の手法を用いて上演した。ひとつは『情天血涙』であり、もうひとつは『再世孽劫』である。前者は筱文濱と邵濱孫の合作であり、後者は邵濱孫の傑作である。申曲の観客たちに大きな衝撃を与えたのである」<sup>58</sup>。これらの劇評はすべて文濱劇団が1940年前後の申曲界で手本となるような地位と価値を持っていたことの反映であり、文濱劇団が商業上演を主とした申曲上演団体として、申曲改良の呼びかけのなかで採用した創作戦略と改良措置の成功も示しているといえよう。

以上述べたように、文濱劇団は1940年の申曲界における重要な上演団体として、言論の場の申曲改良に関わる呼びかけに対応し、社会全体の文化的雰囲気の影響のもと

<sup>54</sup> 秋郎「劇評：陸阿喜逼殺妻：仙樂文濱劇団演出」「申曲画報」第42期、1939年11月9日、第二版。

<sup>55</sup> 丁郎「情天血涙 大中華文濱劇団演出（一）」「申曲画報」第49期、1939年11月30日、第三版。

<sup>56</sup> 「漫談 筱文濱 筱月珍」「申曲画報」第164期、1940年11月21日、第三版。

<sup>57</sup> 張宝生「観『恨海難填』後」「申曲画報」第151期、1940年10月12日、第三版。

<sup>58</sup> 葉峰「民国廿八年度申曲界鳥瞰」「申曲画報」第71期、1940年2月11日、第一版。

で、新戯を打ち出すことに努めると同時に、能力に相応した方法で「申曲改良」という問題に応えたのである。

文濱劇団の新戯の中に反映された改良措置を理解すれば、これら採用された改革の方策がふたつの特徴を備えていることを容易に見出せるであろう。ひとつは、これらの改良措置は当時の条件下で調整することができたので、改良を阻止しようとする力はそれほど働かなかったということである。たとえば、映画の演技の技術を学んだり、立体的な舞台装置を購入したりすることなどは、すべて劇団の努力で実現が可能である。しかし申曲の役者に多くを学ばせ標準語や発音を身につけさせるのは、相対的に困難を伴った。

もうひとつは、「申曲改良」は観客の心理に合致していたということである。もし改良した舞台上演を観客が切符を買って観たいと思わなければ、失敗が決定づけられてしまう。いかなる改良による変化も市場の中で観客／消費者によって選別され、それらによって題材が「悲劇」の方向性を持ったり、申曲の唱詞の部分がある程度確保したり、上海語を残したりといったことが決まってくるのである。この角度から見ると、申曲改良とは実際には、市場における供給者（劇団の創作者）と需要者（観客）の双方の選択の結果と見なすこともできる。この点から当時の劇評界を回顧すると、いくらか非現実的な議論に溺れているような傾向が見受けられるが、商業的な角度から劇種の発展における内在的な論理を理解することが、より客観的に歴史の変遷過程を理解するための助けになるだろう。

## 五、おわりに

滬劇は民国期（1911－1949）における発展のプロセスにおいて、改良の段階を二度経験した。1920年代と1940年代は、同じように「申曲改良」の呼びかけの下にあったが、1940年の申曲には改良の物質的基礎と条件がより備わっていたことにより、専門的な劇場やより成熟した経営体制、専門的な定期刊行物を擁し、物質的な面において申曲に良好な成長と発展の空間を提供したのである。これもまた1940年代の「申曲改良」の効果を顕著なものにさせたといえよう。

1940年の新聞や雑誌における「申曲改良」に関する評論と文濱劇団の新戯について概ね把握したうえで、申曲改良の考え方と意識をすでに文濱劇団の新戯のなかに窺い知ることができる。文濱劇団の1939年から1940年における新戯からは、申曲改良には多面性があったことを見出せる。改良は時代の趨勢であり新しい伝統であり、商業価値を頗る備えた客寄せの方式でもあった。すべての改良の措置の背後には、商業利

益の角度から理解できる運用の論理が存在している。それはすなわち観客が好み劇団も実行可能であるということだが——この点が申曲／滬劇の発展の軌跡をより立体化させたのである。そして芸術生産者である劇団と芸術消費者である観客の間に、持続的で明確な熱のこもった双方向性が存在していることを見出すことができる。市場の「見えざる手」の導きの下、申曲／滬劇芸術はまさに徐々に成熟へと向かっていったのである。改良という観念の角度から見ると、「改良」という抽象的な概念が、いかに言論の場と表現の場の間を絶えず流動し、徐々に具体化していったのかをより明確にすることもできる。

紙幅の関係で、本論のなかにはまだ多くの深い分析をするに値する点が残されている。例えば、「改良」という概念の起源について、それがどこから来たのか、なぜ劇界全体がこの基準と認識を喜んで受け入れるほど強力な概念だったのか。この他、文濱劇団は当時の上海申曲界で確かに代表的な存在ではあったが、厳密な意味で言えば、本論は施家劇団、鳴英劇団、新光劇団といった当時の上海申曲界で活躍した上演団体も併せて分析すべきであり、そのようにして初めて当時の申曲界における「申曲改良」の動向をより完全な形で再現することができる。関連する論点の整理と分析は今後の課題としたい。

最後に、これは1940年の上海の申曲についての研究ではあるが、筆者は現在の読者にとってより多くの気づきが生まれることを期待したい。どんな劇種であれ、それが現代劇であれ伝統劇であれ、この一瞬一瞬にも変化し発展するプロセスの中にある。申曲改良問題についての研究と議論は、今日における劇評界と創作者の間のコミュニケーションの問題を詳細に観察する一助になるのではないだろうか。さまざまな思潮や動機に影響を受けながら、劇団の実際的な条件とその時代全体の環境や空気への配慮や、主要なファン層に気を配りながら、歴史発展の軸に立って、より客観的に、洒脱に現在の舞台作品を観劇し／評論し／影響を与えることが可能かどうか、今日の創作者と劇評家に問われているのである。

(翻訳 三須祐介)

\* 訳注は本文内の〔 〕で示した。

## 【引用文献】

### 一、民国期新聞・雜誌

「新聞報」1922年3月9日—3月15日

「先施樂園報」1922年3月13日—3月24日

「申報」1939年6月—1941年1月

「新世界報」1922年3月17日

「申曲畫報」1939年7月24日—1940年11月21日

### 二、專門書

汪培・陳劍雲主編、『上海滬劇志』、上海文化出版社（上海）、1999年12月

賢驥清、『民国時期上海舞台研究』、上海人民出版社（上海）、2016年

上海市歷史博物館編、『都会遺蹤』第3輯、学林出版社（上海）、2011年

中国人民政治協商會議上海市委員会文史資料研究委員會編、『上海文史資料選輯』第62輯、上海人民出版社（上海）、1989年