

## 共構通俗文藝市場： 從小說、映画到京劇連臺本戲《火燒紅蓮寺》

程筱媛 | 國立臺北藝術大學

### 【摘要】

移植熱門作品是通俗文藝常見的生產模式之一。改編已經通過市場認可的作品，雖然不能保證成功，但至少可借助原著的知名度打開市場。通俗文藝生產者在創造市場的同時，也深受市場影響。作品能否傳於後世，往往並非通俗文藝生產者最關心的事，他們更在意作品是否受到當下讀者、觀眾的喜愛。因此探索通俗文藝的意義在於，得以更貼近彼時彼地社會大眾的情感和情緒。

1923年，平江不肖生的長篇小說《江湖奇俠傳》開始在《紅》雜誌上連載，在文壇帶起武俠熱潮。這股熱潮延燒到映画界，1920年代中期，中國影壇的武俠片風潮漸起。1928年明星影片公司據《江湖奇俠傳》改編拍攝的《火燒紅蓮寺》，將這波浪潮推向了高點。京劇亦沒有自外於時代潮流，1929至1939年間，上海就有至少7個京劇劇場或遊藝場推出連臺本戲《火燒紅蓮寺》。其中榮記共舞台自1935至1939年，長達34集之演出版本，即使放在上海眾多連臺本戲當中，仍是非常突出的成績。

在當前中國近現代小說及映画研究中，較少將京劇納入討論範圍。本文擬從「共構通俗文藝市場」的觀點切入海派京劇研究，以《火燒紅蓮寺》為研究對象，考察小說、映画、京劇如何形成並延續這個故事在上海長達十多年的熱度。試圖還原京劇在1930年代上海樣貌的同時，也深化、拓寬《江湖奇俠傳》／《火燒紅蓮寺》的相關研究。

關鍵詞：通俗文藝、海派京劇、江湖奇俠傳、火燒紅蓮寺、榮記共舞臺

## 前言

上海京劇院於 2017 年復排該院在 1950 年代盛演長達半年的《七俠五義》，又於 2019 年推出據徐克同名武俠映画改編的《新龍門客棧》。<sup>1</sup>從演劇史的角度來看，由上海京劇院復排、創排這兩部作品，別具意義。1930、40 年代，武俠曾是上海京劇連臺本戲的常見題材之一，無論是取材自清代俠義公案小說的《彭公案》，或者是取材自民國武俠小說的《火燒紅蓮寺》，皆是當時盛演一時的武俠題材京劇連臺本戲。

1920、30 年代的上海，改編自通俗小說、彈詞的映画、戲曲、文明戲作品，大幅度佔據上海通俗文藝市場。對熱門作品的移植，或對風尚潮流的仿效，是通俗文藝常見的生產模式之一。生產者——無論他們是作家、書商、編劇、映画商、名伶、戲院老闆——在創造市場的同時，也深受市場影響。因此，本文擬從「共構通俗文藝市場」的觀點切入海派京劇研究，以京劇為出發點，探索彼時彼地通俗文藝的發展潮流，也試著了解當時觀眾的觀賞經驗。

本文選擇以《火燒紅蓮寺》——尤其是 1935 至 1939 年榮記共舞臺之演出——為考察對象，原因有三：其一，《江湖奇俠傳》／《火燒紅蓮寺》至少橫跨三個通俗文藝類型，<sup>2</sup>便於觀察不同的文藝形式如何相互借鑑並共同建構通俗文藝市場樣貌。其二、榮記共舞臺延續近 4 年，長達 34 集之演出版本，在上海眾多連臺本戲當中，是非常突出的成績。《火燒紅蓮寺》雖然不是第一部取材自武俠小說的京劇連臺本戲，但它帶起了武俠題材京劇熱潮，在京劇史上有其重要意義。其三、關於《火燒紅蓮寺》的先行研究，多集中於映画，分別就其商業美學、禁播歷史、宣傳手法等進行研究。至於京劇《火燒紅蓮寺》，則多在論述海派京劇機關佈景時偶一提及，尚未有過專題討論。故而亦期望藉由本文的論述，深化、拓寬《江湖奇俠傳》／《火燒紅蓮寺》的相關研究。

本文擬從京劇本身和上海通俗文藝市場這兩個視角探討如下的問題：就京劇本身而言，《火燒紅蓮寺》在海派京劇發展史上具有什麼意義？除了在當時受歡迎之外，是否帶來後續的影響力？京劇《火燒紅蓮寺》如何運用海派京劇的表演美學？展現哪些時代特徵？又具有什麼樣的獨特性？從上海通俗文藝市場的角度來說，映画和京劇的改編分別展現出什麼樣的審美趣味？面對 1920 年代中期以後中國國產映画的商業化浪潮，自晚清立足於上

<sup>1</sup> 「武俠+武戲」，能否成為復興海派京劇的路徑，網址：  
[https://k.sina.cn/article\\_1916653155\\_723dce6302000ht5o.html?from=cul&fbclid=IwAR0YWnBY3qmwvgCooTF-P4sugPsUqYBcXiXT0peWpoxZ4xg4fHYPTLx4988](https://k.sina.cn/article_1916653155_723dce6302000ht5o.html?from=cul&fbclid=IwAR0YWnBY3qmwvgCooTF-P4sugPsUqYBcXiXT0peWpoxZ4xg4fHYPTLx4988)，徵引時間：2021 年 4 月 25 日

<sup>2</sup> 除小說、電影、京劇外，新劇（文明戲）亦曾演出《火燒紅蓮寺》，然而對新劇本身的影響力和重要性不及前述幾種演出形式，故不納入本文討論範圍。

海的京劇，如何在不斷變化中的上海市場生存？而 1920 年代由小說帶起的武俠熱潮，如何藉著小說自身及映画、京劇的助長及延續，使武俠此一類型題材長時間佔據上海通俗文藝市場的主流位置？

除前言和結語之外，本文正文一共分為三節。第一節爬梳晚清至 1920、30 年代上海通俗文藝市場的總體概貌，並討論當市場機制在近代明確進入出版業和梨園行後，生產者和消費者之間的關係發生什麼樣的變化。第二節首先討論映画對小說的改編、映演，及屢遭刪改乃至禁播的歷史，接著討論京劇如何在映画禁播後延續映画熱潮，且展現出何等的創作意識。第三節比較了從小說、映画到京劇審美趣味的轉變、《火燒紅蓮寺》對海派京劇美學及京劇慣用敘事套路的應用，最後指出《火燒紅蓮寺》所標誌的當代性意義。結論部分總結全文，並提出未來可延伸發展之議題。

## 一、晚清以降上海通俗文藝發展概貌

### （一）晚清：戲曲和曲藝為中心的通俗文藝市場

上海自清代以來，從小漁村轉變為商業繁榮之地，聚集來自全國各地的商人，商人們為了維護同鄉或同業利益，建立許多同鄉或同業會館。會館內多建有戲臺，供年節時邀聘戲班唱戲。早期會館演戲以崑腔為主，漸漸各地聲腔隨商路進入上海，如紹興亂彈、廣東戲等。乾隆年間，唱演歌舞小調的花鼓戲也在上海流行開來，因內容常涉及男女情事而遭禁演，但屢禁不絕。<sup>3</sup>1843 年（道光 23 年），上海依《中英南京條約》開埠，工商業愈加繁榮。1851 年（咸豐元年），上海第一家營業性戲園「三雅園」開張。三雅園專演崑劇，足見崑劇是當時上海最具觀眾基礎的戲曲劇種。

1853 年（咸豐 3 年），太平軍定都南京，大批難民自江浙地區湧入上海，也包括戲曲和曲藝藝人。其中對崑班影響最鉅的是來自揚州、蘇北里下河地區的徽班，徽班動搖了崑班在上海的龍頭地位。1863 年（同治 2 年），徽班在上海也有了營業性戲園「一桂軒」。<sup>5</sup>1867 年（同治 6 年），「滿庭芳」在上海開幕，邀請天津京班參加演出，是為北方京班赴上海演出之始。<sup>6</sup>京班的到來與盛行刺激了戲園業的發展，徽班戲園爭相邀聘京角入班，與徽

<sup>3</sup> 徐劍雄：《京劇與上海都市社會（1867-1949）》（上海：上海三聯書店，2012 年），頁 18-22。

<sup>4</sup> 隨著難民潮進入上海的還有來自蘇州的評彈藝人，評彈藝人進入上海以後的發展軌跡，詳參申浩：《從邊緣到中心：晚清以來上海評彈研究》（上海：上海師範大學博士論文，2012 年）。

<sup>5</sup> 中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志·上海卷》（北京：中國 ISBN 中心，1996 年），頁 33。

<sup>6</sup> 劉嵩樵：〈同光梨園記略（二）〉，《戲迷傳》第二年第 4 期（1939 年 8 月），收於《中國早期戲劇畫刊》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006 年），冊 36，頁 308。

班合班演出。<sup>7</sup>同治、光緒之際，直隸梆子、秦腔、漢調演員進入上海，當中有許多藝人搭入京／徽班戲園。1878年（光緒4年）以後，越來越多的崑班藝人也搭入京班，至光緒16年（1890），純粹崑班基本退出上海戲曲舞臺。<sup>8</sup>京班自晚清進入上海，一面吸收、移植其他劇種的特色及劇目，一面摸索、發展自身特質，逐漸形成具有地域風格特色的海派京劇。

進入20世紀，知識分子面對戊戌變法的失敗，亟欲進行社會改革，小說和戲曲以其通俗特質而被知識分子視為社會啟蒙的管道。基於改革社會的理念，1908年（光緒28年），梁啟超（1873-1929）創辦《新小說》，刺激一批以思想啟蒙和社會批判為目的的文學期刊的出現。<sup>9</sup>京劇藝人也在同樣的時代背景下投入戲曲改良運動。清末戲曲改良運動初時以春仙茶園、丹桂茶園為中心，1908年（光緒34年）新舞臺在上海南市啟用以後，戲曲改良運動中心轉移至此。這一波戲曲改良運動雖然以社會改革思潮為背景，但改革內容除了提高劇作中的政治意識，也包括在唱腔、念白、身段、音樂等表演層面的探索。<sup>10</sup>

大體而言，晚清上海通俗文藝市場以戲曲和曲藝為中心，尤以京戲為大宗。面對內憂外患的政治局勢，知識分子試圖藉小說和戲曲在民間的普及性進行社會改革。在此背景下，出現了一批承載知識分子經世濟民期望的文學期刊，而原以消閒娛樂為主要功能的戲曲則在此時肩負起社會改革的責任。戲曲改良運動究竟起了多少社會作用難以確知，然而演出場所的轉移、表演層面的探索，確實為京戲開啟了新時代。

## （二）辛亥革命以後：回歸娛樂本位的多元競爭

民國初年，由於袁世凱對於輿論的高壓政策，新聞報刊數量銳減，加上出版商察覺小說廣受歡迎，便積極開辦文學期刊。這些因報紙停刊而失業的編輯、作家流向新的寫作陣地，帶動文學期刊的蓬勃發展。此時興起的文學期刊，社會批判性較晚清大幅減弱，以趣味、消閒、娛樂為主要特色，同時帶有警世、勸俗的意味，最符合這些訴求的言情小說成為文學創作的主流。<sup>11</sup>創刊於1914年的《禮拜六》，一方面反映傳統道德觀念，一方面追求奇人、奇事、奇情、奇遇的「離奇」情節，就是其中的代表性刊物。<sup>12</sup>

另一方面，辛亥革命以後，儘管文化界關於京劇改革的討論還在持續，但戲曲改良運動仍然隨著革命激情的降溫而漸趨平靜，重新尋求「為市民提供娛樂」的自身定位。<sup>13</sup>評

<sup>7</sup> 劉嵩樵：〈同光梨園記略（五）〉，《戲迷傳》第二卷第四期（1939年9月），收於《中國早期戲劇畫刊》，冊36，頁391。

<sup>8</sup> 陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》（臺北：國家，2002年），頁454。

<sup>9</sup> 范伯群主編：《中國近現代通俗文學史（下卷）》（南京：江蘇教育出版社，2010年），頁401-407。

<sup>10</sup> 徐劍雄：《京劇與上海都市社會（1867-1949）》，頁80-83。

<sup>11</sup> 范伯群主編：《中國近現代通俗文學史（下卷）》，頁425。

<sup>12</sup> 范伯群主編：《中國近現代通俗文學史（下卷）》，頁438-440。

<sup>13</sup> 徐劍雄：《京劇與上海都市社會（1867-1949）》，頁88。

彈也褪去清末曾短暫出現的政治色彩，回到才子佳人的傳統敘事。<sup>14</sup>民初以來通俗小說的言情氛圍與評彈的才子佳人故事不謀而合，使評彈獲得了共同發展的市場機遇。<sup>15</sup>清末新興的演出形式——新劇（又稱文明戲）也在辛亥革命以後從強調社會教育轉向商業演劇，<sup>16</sup>而當中有部分從業人員參與了中國最早的映画拍攝工作。1913年，美國映画商經營的亞細亞影戲公司將拍攝工作交由張石川、鄭正秋（1889-1935）等人所組的新民公司承包，由新劇演員演出，拍攝中國第一部劇情片《難夫難妻》。<sup>17</sup>此外，1910年代中期以後綜合性遊藝場興起，同時容納京戲、曲藝、新劇、地方戲曲、滑稽戲、魔術等多元娛樂項目。藝人因而有機會在百戲雜陳的演出環境裡相互觀摩、學習。

1920年代，上海通俗文藝市場進入爆發期。1923年，平江不肖生（本名向愷然，1890-1957）的兩部長篇白話小說《江湖奇俠傳》和《近代俠義英雄傳》，先後開始在期刊上連載，帶起文壇上的武俠熱潮。<sup>18</sup>武俠小說和言情小說成為中國近現代通俗文學最主流兩大類型。與此同時，京劇連臺本戲進入新的發展階段。早期連臺本戲通常在折子戲後接續演出，每晚演出一至數本，一本一本接演下去。1921年天蟾舞臺的《狸貓換太子》，發展成「前不墊戲，整晚只演一本，且一本可以重複演出多日」的大型連臺本戲。<sup>19</sup>

中國國產映画則在1920年代中期左右開啟商業化浪潮。此時期映画取材來源大致有二：其一是彈詞、野史、古典小說、民間故事、神話傳說、歷史演義。<sup>20</sup>其二是當時流行的通俗小說。1924年鄭正秋將徐枕亞（1889-1937）小說《玉梨魂》改編成映画，而著名通俗文學作家包天笑（1876-1973）則受聘「明星」公司擔任編劇，<sup>21</sup>映画與通俗文學作品、作家的關係日益緊密，也因為通俗文學提供豐富的素材庫，映画得以進一步商業化。1925年的《女俠李飛飛》是第一部將武功、俠客、江湖結合的映画，<sup>22</sup>由京劇武旦粉菊花（1900-1994）飾演李飛飛一角。1927年開始，武俠片風潮漸起，1928年明星公司的《火燒紅蓮寺》將這波熱潮推向高點。1928至1931年間，不僅《火燒紅蓮寺》一連拍了十八集，還有近四十間映画公司參與制作武俠片，並上映超過兩百部武俠映画。<sup>23</sup>可惜這波武俠片熱潮終

<sup>14</sup> 申浩：《從邊緣到中心：晚清以來上海評彈研究》，頁122-125。

<sup>15</sup> 申浩：《從邊緣到中心：晚清以來上海評彈研究》，頁73。

<sup>16</sup> 黃愛華：〈上海笑舞台的變遷及演劇活動考論〉，收錄於袁國興主編：《清末民初新潮演劇研究》（廣東：廣東人民出版社，2011年），頁299。

<sup>17</sup> 李道新：《中國電影文化史：1905-2004》（北京：北京大學出版社，2005年），頁53。

<sup>18</sup> 范伯群主編：《中國近現代通俗文學史（上卷）》，頁361。

<sup>19</sup> 李紫貴口述，蔣健蘭整理：《憶江南》（北京：中國戲劇出版社，1996年），頁133。

<sup>20</sup> 李道新：《中國電影文化史：1905-2004》，頁67-68。

<sup>21</sup> 包天笑：《鉤影樓回憶錄（下）》（臺北：龍文，1990年），頁654-655。

<sup>22</sup> 陳墨：《中國武俠電影史》（北京：中國電影出版社，2005年），頁14-18。

<sup>23</sup> 李道新：《中國電影文化史：1905-2004》，頁95。

因內政部審查制度而在 1932 年戛然而止。<sup>24</sup>

晚清上海通俗文藝市場以戲曲和曲藝為大宗，至 20 世紀初期，京戲仍是上海最具觀眾基礎和市場價值的通俗文藝形式。1908 年第一座新式劇場新舞臺供京戲演出，反映京戲當時走在上海通俗文藝市場的前沿。戲曲和小說的通俗性在晚清開始受到知識分子的重視，他們當中有部分也參與創作，然而多數作品難以適應於舞臺演出。辛亥革命以後，文學領域出現一批以寫作維生的通俗文學作家，而戲曲、曲藝也回歸其娛樂本質。上海通俗文藝市場在 1920 年代進入爆發期，並延續至 1930 年代。各類文藝形式相互競爭也彼此成就，除了題材的相互移植之外，也仿效彼此的制作思維。京戲仍有廣大的觀眾群，成熟而豐富的表演形式也成為曲藝、地方戲曲的學習對象。然而京戲也不再獨霸一方，面對其他文藝形式的快速成長，京戲從業者需要思考如何在保有其優勢下，呼應時代的變化。

### （三）生產機制的變革提升市場敏銳度

出版業和梨園行在中國都歷經了長時間發展。近代中國出版業，特別是報紙和期刊，除了如前所述的政治和社會因素以外，1870 年代以來印刷術的革新也是重要推手。<sup>25</sup>報紙和期刊的發展為讀書人提供了仕途以外的職業選擇，如編輯、記者，以及中國最早的一批職業作家。職業作家意味著寫作者能夠以寫作維生，而關鍵就在於稿費與版稅制度的建立。1910 年（宣統 3 年），清廷頒布了中國第一部保障著作人權益的《大清著作權律》，以國家法律形式確認作家出售作品獲取利潤的合法性。在《大清著作權律》的基礎上，1915 年北洋政府頒布《著作權法》、1928 年南京國民政府頒布《著作權施行細則》。<sup>26</sup>著作權法的出現，說明作家收取稿費、版稅在當時的社會已經有一定的普遍性，因而需要以法律制定規範並提供保障。

當寫作成為職業，且以期刊這類具有較高時效性的出版品為載體，作家更需要提升其寫作時的「讀者意識」。無論是更傾向於文學的啟蒙還是娛樂功能，文學創作都與社會產生了更緊密的聯繫。除了作家本身對市場動向的掌握之外，書商對市場的觀察也會介入作家的寫作方向。以武俠小說《江湖奇俠傳》為例，向愷然早年留日期間，曾以留日學生、流亡黨人的腐敗生活為素材，寫成《留東外史》。就題材而言，《留東外史》更近於譴責小說。1915 年向愷然回到上海，包天笑邀請他在《星期》撰寫文章，向愷然發表了〈留東

<sup>24</sup> 《申報》1932 年 7 月 23 日，第 1 版。

<sup>25</sup> 19 世紀上半葉，中國最早的報紙採木板雕印，紙張用的是手工製造、做工繁複的連史紙。19 世紀 70 年代，多數中文報紙已改用鉛活字印刷。到了 20 世紀初，鉛字印刷被廣泛使用，機械印刷機取代手搖印刷機，油光紙或機械製造的白報紙成為主要的報刊用紙，並從單面印刷改為雙面印刷。詳參范伯群主編：《中國近現代通俗文學史（下卷）》，頁 397-398。

<sup>26</sup> 崔牧倩：《經濟視角下的中國近現代通俗文學研究》（西安：西北大學碩士論文，2019 年），頁 27-28。

外史補》及《獵人偶記》兩篇小說，前者是《留東外史》的延續，後者則以家鄉湖南的生活經驗為素材。世界書局老闆沈知方（或作沈子方）閱讀後，極力挖掘向愷然為世界書局寫小說，但指定要寫劍仙俠士一類的傳奇小說，<sup>27</sup>因而促成《江湖奇俠傳》的誕生。1920年代初期上海最流行的還是言情小說，但沈知方已察覺到市場需要新的刺激，也看準向愷然不同於一般洋場才子的寫作風格和潛力。這個例子說明書商的介入不僅引導作家的寫作方向，甚至有可能帶動文壇的市場風向。

此外，具備高度市場價值的作品也促進不同文藝形式之間的橫向移植，並通過改編拓寬作品的受眾及影響力。同樣以《江湖奇俠傳》為例，1928年明星映画公司將小說拍成映画《火燒紅蓮寺》，之後又被改編為京劇連臺本戲。《江湖奇俠傳》及其改作在上海的活躍時間至少延續到1930年代末期，而上海以外地區的影響範圍和時間則更為深遠。不過，對於向愷然來說，《江湖奇俠傳》被改編成映画並走紅實屬偶然。當時通俗小說被搬上銀幕、舞臺的例子雖然不少，但出版業未必已和映画公司／戲院之間形成清晰的產業鏈。

上海梨園行在晚清到民初這段時期，經歷了兩次比較重大的轉變。第一次是晚清營業性戲園的出現，第二次則是清末民初演出空間由茶園向新式劇場的轉移。營業性戲園的出現及發展，使人們開始有了「花錢看戲」的消費習慣，園主與觀眾建立起「生產者—消費者」的關係。茶園時期，上海各個戲園（劇場）和戲班（劇團）的關係並不完全一致，有些戲園擁有自己的戲班，有些則向外招聘。<sup>28</sup>

1908年新舞臺成立以後，京戲在上海的演出場所逐漸從茶園轉移到新式劇場。在此之後，上海獨立於劇場的戲班就相當少見了。<sup>29</sup>新式劇場的經營模式，通常由經營者——無論獨資或合股——租賃或建造戲館，並由其組織班底成員、邀聘名角。所謂的班底成員不只是演出人員，還包括各部門員工，<sup>30</sup>例如榮記共舞臺至少就包含了編劇部、邀角部、佈景部、宣傳部等。<sup>31</sup>連臺本戲制作規模大、牽涉層面也較為複雜，而機關佈景所需要的各種成本都有賴上海劇場企業化及專業分工的經營模式。可以說1920年代以後發展出的大型連臺本戲，是在上海劇場商業化營運模式才可能產生的演出形態。

無論創作者有意識或無意識，文學藝術作品很難不帶有任何時代特徵。但是在「生產者—消費者」的關係尚未被建立之前，作品與社會的關係不必然時時緊密貼合，可能是若即若離，並具有較長的時效性。晚清文學期刊和戲園的出現，使閱讀和看戲成為普遍的消

<sup>27</sup> 包天笑：《鈞影樓回憶錄（中）》，頁457-458。

<sup>28</sup> 林幸慧：《由申報戲曲廣告看上海京劇發展（一八七二至一八九九）》，頁67-70。

<sup>29</sup> 高美瑜：《二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）》，頁67。

<sup>30</sup> 上海戲院經營者的資金運作模式，詳參高美瑜：《二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）》，頁74-87。

<sup>31</sup> 《申報》1935年8月3日，本埠增刊第7版。

費行為，而消費的關係一旦被建立，生產者就必須對市場動向具備高度的敏銳度，好即時作出回應。

## 二、從小說《江湖奇俠傳》到映画、京劇《火燒紅蓮寺》

### （一）改作動搖原著敘事權威性：映画《火燒紅蓮寺》

1923年，向愷然應世界書局老闆沈知方之邀，於《紅》第22期開始連載長篇小說《江湖奇俠傳》。同年8月，世界書局集結已刊出的小說內容，陸續發行單行本。<sup>32</sup> 1924年7月，《紅》改名《紅玫瑰》，小說續從第46回開始登載。<sup>33</sup>《江湖奇俠傳》於1928年結束連載，<sup>34</sup>一共160回，<sup>35</sup>前後由世界書局發行共11集單行本。1928年5月13日，明星映画公司的《火燒紅蓮寺》在中央大戲院上映，<sup>36</sup>由鄭正秋編劇，張石川執導，內容取自《江湖奇俠傳》中有關紅蓮寺之情節。《火燒紅蓮寺》首映不久前，正逢日軍在濟南進行大規模屠殺的「五三慘案」，在映画廣告中出現了這樣一段話：

當此強鄰以暴行加我之際，亟宜假練身體、研究武術及軍事學識，以圖雪恥。凡我國民，皆宜速來看此一提倡武術、破除迷信之自製映画。<sup>37</sup>

「提倡武術、破除迷信」，可以說是一則符合時代需求的自我宣言。在面對外侮之際，強調「提倡武術」並不難理解。但作為一部神怪色彩濃厚的武俠片，宣稱「破除迷信」的理由又是什麼？往後幾年《火燒紅蓮寺》之被禁與解禁，幾乎總是在「迷信」的問題上打轉。強調「破除迷信」，猶如一則自清式的宣言。《火燒紅蓮寺》做出口碑後，一集一集拍攝下去，在上海以外的其他省市，以及海外如日本、朝鮮、南洋群島等地，都相當受歡迎。<sup>38</sup>

然而，自1929年年底開始，《火燒紅蓮寺》的播映和制作反覆遭到上海市電檢會取締，時開時禁。1931年，各省市陸續奉內政、教育二部電檢會第二三七號公告，以「內

<sup>32</sup> 《申報》1923年8月28日，自由談第3版。

<sup>33</sup> 林建揚：《平江不肖生之《江湖奇俠傳》《近代俠義英雄傳》研究》（臺北縣：花木蘭文化出版社，2010年），頁17。

<sup>34</sup> 艾青：《明星影片公司探析》（上海：東方出版中心，2017年），頁150。

<sup>35</sup> 不過，向愷然於連載期間因故返鄉輟筆，後由《紅玫瑰》主編趙蒼狂續寫。然而向愷然究竟寫至第幾回中止，歷來研究者有95、106、110、134回之說，尚無定論。詳參林建揚：《平江不肖生之《江湖奇俠傳》《近代俠義英雄傳》研究》，頁22。

<sup>36</sup> 《申報》1928年5月13日，第1版。

<sup>37</sup> 《申報》1928年5月15日，本埠增刊第5版。

<sup>38</sup> 《申報》1929年8月29日，本埠增刊第3版。



容神怪不經」為由，禁播《火燒紅蓮寺》第 1 至 18 集。《火燒紅蓮寺》就此消失了一段時間，直到明星映画公司將 1 至 18 集做了完整的修正。根據修正清單所列，修正內容包含字幕和影片，除了刪除涉及傷害、致死，及裸露的畫面之外，涉及「妖」、「法」、「道」、「術」等字詞也一律刪除或修改。<sup>39</sup>字幕的刪改甚至比影片要多，畢竟在無聲映画時代，觀眾對於影片的理解除了畫面以外，最仰賴的就是字幕。1932 年 4 月，修改後的《火燒紅蓮寺》才又重返上海的映画院。<sup>40</sup>

然而，1932 年 7 月 1 日，內政部再次發布訓令：

《江湖奇俠傳》一書，前據上海世界書局總理沈知方呈送樣本聲請登記，經本部審查，內容荒誕不經，有違黨義，不准登記在案，自應一體查禁，以免流毒社會。近查明星公司出品之紅蓮寺影片完全取材於此書，其傳播之廣、為害之烈，甚於書籍。查映画片係用化學方法印製而供出售散布之圖畫，應即依據出版法第二十三條及三十九條之規定，禁止該片全部映演，並於今後凡未經依照出版法在本部登記許可出版之小說或其他書籍，一概不許據以取材攝製映画或排演演劇。其自行編製之映画或演劇，亦須依照出版法先將劇本送請本部登記審查許可後方准製片或排演……。<sup>41</sup>

《火燒紅蓮寺》雖然在此前已經修改並通過內政部、教育部電檢會審查，然終因小說《江湖奇俠傳》未能通過內政部審查，將小說和映画一併查禁。

《火燒紅蓮寺》初時借用《江湖奇俠傳》的熱度，而映画的風行又回頭提升原著小說的知名度。世界書局甚至一度把小說單行本書名改為《火燒紅蓮寺》，<sup>42</sup>足見「火燒紅蓮寺」已經幾乎比「江湖奇俠傳」要更深植人心。《火燒紅蓮寺》除第 1 集由鄭正秋編劇，續集編劇均為張石川。續集情節部分參照原著，部分則在小說以「崑崙派、崆峒派衝突」為主線的基礎上，增添新的情節或角色。<sup>43</sup>續集內容不限於和「紅蓮寺」相關之情節，但仍續用這個劇名。「火燒紅蓮寺」已不只是一部映画的名称，而是這一系列映画的標誌。

《火燒紅蓮寺》的影響力之大，使得映画敘事逐漸取代小說，成為人們對於這系列故事的印象。比方說紅姑這個角色，原先在小說只是崑崙派群俠的其中一位。映画雖然維持了群俠的人物安排，但編、導藉著胡蝶（1908-1989）的明星魅力，並利用紅墨水在負片上

<sup>39</sup> 《汕頭市市政公報》第 76-80 期（1931 年），頁 527-532。

<sup>40</sup> 《申報》1932 年 4 月 1 日，第 12 版。

<sup>41</sup> 《內政公報》第 5 卷第 28 期（1932 年）。

<sup>42</sup> 《申報》1931 年 4 月 12 日，第 4 版。

<sup>43</sup> 電影《火燒紅蓮寺》第 1-18 集本事，收錄於中國電影資料館編：《中國無聲電影劇本（中卷）》（北京：中國電影出版社，1996 年）。

色，<sup>44</sup>在黑白映画裡強化紅姑的視覺形象，以突顯紅姑此一角色。《火燒紅蓮寺》裡另一位被突出的女俠是夏佩珍（1908-1975）飾演的甘聯珠。這兩位女俠之所以被突出，也是符應於當時武俠片中的女俠片潮流。在 1925 年的《女俠李飛飛》之後，1927 至 1931 年間又出現多部以女俠為主角的武俠片。<sup>45</sup>《火燒紅蓮寺》雖然不以女俠為絕對的主角，但女俠在片中的分量及《火燒紅蓮寺》的影響力，又對女俠片起到推波助瀾的效果。由於映画的流播比小說更快更廣，映画敘事取代原著小說的情況在上海以外的地區又更為明顯，並在傳播和一再改作的過程中不斷強化。例如臺灣自 1930 年（昭和 5 年）映画《火燒紅蓮寺》傳入後，後續在本地衍生的歌仔冊、電視劇等，皆以紅姑為主角。紅姑在當中的戲份與「戰力」，甚至比映画還高。<sup>46</sup>這些在臺灣的改作與其說是改編自《江湖奇俠傳》，更準確來說是改編自映画《火燒紅蓮寺》。

明星映画公司拍攝《火燒紅蓮寺》之時，中國映画工業尚處於無聲映画階段。而上海乃至於整個中國的主流文藝活動——戲曲、曲藝，皆以「聲音」為重要表演手段。映画雖然更新潮，但觀眾不一定能適應於這種「無聲」的觀賞體驗。因此，映画更須要在視覺方面出奇制勝，《火燒紅蓮寺》從選材到制作均以此為出發點。武俠和神怪題材為武打和特效技術提供寬廣的發揮空間，也為觀眾創造新穎的視覺體驗。

然而，武俠和神怪題材成就了《江湖奇俠傳》／《火燒紅蓮寺》，卻也因為神怪元素而被當局斥為「迷信」而屢遭刪改、禁播。向愷然曾在小說第 92 回這麼說：

他（案：孫耀庭）的歷史，若說給一般富於科學頭腦的人聽，不待說必叱為完全荒謬。就是在下是個極端相信天下之大無奇不有的人，當日聽人傳說孫耀庭歷史的時候，心裡也覺得好像是無稽之談。直到後來閱歷漸多，才知道孫癩子的事，絕對不荒謬，而拿極幼稚的科學頭腦，去臆斷他心思耳目所不及的事為荒謬的，那才是真荒謬。<sup>47</sup>

這段話在現在看來頗有反思科學的意味，但是在那個科學概念剛進入中國不久的年代，這段敘述不會被視為反思，而是反對。1919 年，陳獨秀方在《新青年》提出「德先生」（Democracy，民主）與「賽先生」（Science，科學），不要說是普羅大眾，連知識分子對科學的概念尚且

<sup>44</sup> 據范雪朋回憶，由她主演的電影《紅俠》（1929 年），也是利用這種在負片上塗紅墨水的技術，為紅俠的衣服上色。詳參陳墨：《中國武俠電影史》，頁 66。

<sup>45</sup> 張真：《銀幕艷史：都市文化與上海電影 1896~1937》（上海：上海書店出版社，2012 年），頁 287-288。

<sup>46</sup> 翁文義：《〈火燒紅蓮寺〉在臺灣之研究——以電影、小說、戲劇為討論重點》（臺南：國立臺南大學碩士論文，2011 年），頁 30、66。

<sup>47</sup> 平江不肖生：《江湖奇俠傳（下）》（長沙：岳麓書社，1986 年），頁 78。

蒙昧不清。國民政府與左翼知識分子政治傾向雖然不同，但反對迷信的看法卻是一致的。事實上向愷然並不反對科學，他提倡中國拳術應學習日本柔道將教程、考評規範化，也提倡拳術的學術研究。<sup>48</sup>然而小說中諸多奇聞怪譚，以及為取信讀者而假作輕視科學之語，對當局和知識分子來說，卻也形同挑釁。

## （二）映画熱潮的延續與轉化：京劇舞臺上的《火燒紅蓮寺》

1929年10月3日，大世界乾坤大劇場推出《江湖奇俠傳》，<sup>49</sup>這是上海京劇舞臺第一個取材小說《江湖奇俠傳》的作品。當時，映画《火燒紅蓮寺》上映至第6集，正是這部映画和武俠片在上海如火如荼發展之時。至1931年4月26日為止，大世界共推出5本《江湖奇俠傳》。

1932年8月19日，天蟾舞臺《火燒鳳麟寺》首演。劇名雖然不同，但實際上就是《火燒紅蓮寺》。該年8月初，天蟾開始在《申報》刊登新戲預告，起初用的劇名是《火燒紅蓮寺》或《大破紅蓮寺》，直到8月17日才改為《火燒鳳麟寺》。天蟾舞臺籌備這齣新戲的時間在前述7月內政部頒佈訓令查禁小說《江湖奇俠傳》、映画《火燒紅蓮寺》之前。由於已經投入大筆成本，天蟾提出「更改名稱（案：劇名及人名）、刪去神怪部分」，請求上海市政府教育局准予開演。<sup>50</sup>1932年8月至1933年9月，天蟾舞臺共推出四本《火燒鳳麟寺》。當時天蟾以邀聘北方名角和排演連臺本戲為兩大經營策略，因此《火燒鳳麟寺》並非演完一本之首輪檔期後緊接著下一本，而是穿插北方名角之演出檔期。大世界的五本《江湖奇俠傳》和天蟾舞臺的四本《火燒鳳麟寺》，以連臺本戲來說，本數並不算多，這個故事在京劇舞臺最初的成績並不是那麼出色。

1935年8月24日，榮記共舞臺在該年度歇夏之後，推出頭本《江湖奇俠傳》。根據共舞臺在廣告上刊登的主要情節，<sup>51</sup>以及邀請觀眾猜測紅姑扮演者的廣告策略，<sup>52</sup>頭本《江湖奇俠傳》基本上延續映画《火燒紅蓮寺》的敘事脈絡和人物安排。榮記共舞臺頭本《江湖奇俠傳》上演約三週後，由李萬春（1911-1985）挑班的永春社接替檔期，此後未再重新上演。1935年11月9日，榮記共舞臺捲土重來，推出《火燒紅蓮寺》。重新推出的《火燒紅蓮寺》在小說、映画原有的人物和情節基礎上，開始創造新的人物和故事。<sup>53</sup>初集《火燒

<sup>48</sup> 范伯群主編：《中國近現代通俗文學史（上卷）》，頁402。

<sup>49</sup> 大世界乾坤大劇場主要以《江湖奇俠傳》為劇名，偶爾使用《火燒紅蓮寺》或《紅蓮寺》。

<sup>50</sup> 〈上海市政府咨第五〇五號〉，《上海市政府公報》第125期（1932年），頁203-204。

<sup>51</sup> 《申報》1935年8月11日，第18版。

<sup>52</sup> 《申報》1935年8月18日，第18版。

<sup>53</sup> 《申報》1935年11月9日，本埠增刊第6版；1935年11月11日，本埠增刊第6版。

紅蓮寺》的首輪夜戲自 11 月 9 日起，演了一個多月，此後便一集集接續制作下去。<sup>54</sup>

向來以機關佈景著稱的榮記共舞臺，當然沒有浪費這個得以大力發揮的題材。<sup>55</sup>《火燒紅蓮寺》的機關佈景，每一集都有新的噱頭，並不斷進行技術革新。例如第 2 集是「新製四十場佈景」，第 4 集是「一場佈景，並不閉幕，連變十四變」的變景，到了第 5 集進展到「不熄燈變佈景」，第 8 集增加到「二十場變景」。到了第 11 集，榮記共舞臺捨棄京劇舞臺上常用的紅漆桌椅，改用重新設計、符合當下場景的桌椅道具，並在換場時就將道具陳設完畢，而不是如傳統習慣，在演出中才由檢場送上舞臺。<sup>56</sup>這個調整說明制作團隊對於視覺的一致性和寫實性有了更全面的考量，並嘗試在新的舞臺技術和既有的演出形式之間尋求平衡。

除了機關佈景，榮記共舞臺也經常藉由新的演出陣容吸引觀眾。有的演員僅參與一、兩集，有的則成為長期班底。例如趙松樵（1901-1996）自初集加入後，即成為榮記共舞臺的生角頭牌，貫穿三十四集《火燒紅蓮寺》。此外，制作團隊十分強調觀看感受，機關佈景帶來的驚奇感自不待說，劇情和表演「能使你大笑，能使你大哭，能使你忘記你是在看戲」。<sup>57</sup>這種情緒渲染力，正是通俗文藝的強項，也是通俗文藝讀者、觀眾在閱讀小說、走入戲院時的期待之一。

榮記共舞臺《火燒紅蓮寺》自 1935 年 11 月 9 日至 1939 年 8 月 6 日，連續推出 34 集。首輪夜戲檔期結束後，一般轉入日戲時段演出，例如夜戲演出第 3 集，日戲就會演出第 2 集。將近四年期間，除了過年封箱、端午節改演應節戲《白蛇傳》之外，中間僅有兩次比較長的中斷。第一次是 1937 年 8 月 15 日至同年 10 月 27 日，榮記共舞臺因「八一三淞滬會戰」暫停營業。第二次發生在 1939 年，該年 6 月 9 日方推出第 32 集，自 21 日端午節即改演《白蛇傳》。端午節演《白蛇傳》本屬慣例，但端午過後，榮記共舞臺卻未立即續演《火燒紅蓮寺》，而是持續演出《白蛇傳》，至 7 月 14 日才推出《火燒紅蓮寺》第 33、34 集大結局。

《火燒紅蓮寺》的制作團隊非常清楚意識到自己所處的創作環境——一個中西匯聚的大都會，也展現出盡一切可能吸收觀眾的企圖心。不只要吸引京戲觀眾，還要吸引不看京戲的觀眾。<sup>58</sup>除了在《申報》、《新聞報》刊登中文廣告，也在《大陸報》、《字林報》等英文

<sup>54</sup> 連臺本戲一般稱一集為「一本」，但榮記共舞臺《火燒紅蓮寺》用的是「集」，本文依此用法。

<sup>55</sup> 嚴格來說，「機關」和「佈景」屬於兩個概念。機關指的是利用科技營造舞臺幻境，以及以人力、機械創造的種種動態效果。「佈景」則不管是軟景、硬景、立體或平面，表現的是戲劇的時空環境，屬於靜態展示。本文為便於敘述，不特別將兩者區分開來。詳參高美瑜：《二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）》，頁 161。

<sup>56</sup> 《申報》1937 年 1 月 28 日，本埠增刊第 7 版。

<sup>57</sup> 《申報》1936 年 8 月 23 日，本埠增刊第 8 版。

<sup>58</sup> 《申報》1937 年 1 月 7 日，本埠增刊第 4 版。

報紙刊登英語說明書以吸引洋人觀眾。<sup>59</sup>1936年3月9日，僅在上海停留十二小時的卓別林（1889-1977）至榮記共舞臺觀賞第4集《火燒紅蓮寺》，此事隨即成為共舞臺的宣傳重點。除了因當時卓別林主演《摩登時代》而享有盛名之外，也因為他是一位「外國人」。不懂中文、不熟悉京戲，能夠欣賞臺上演內容嗎？卓別林的例子，說明這些疑問都不成問題。他還稱許「除了演莎士比亞名劇用這種方法之佈景外，別種演劇，尚不敢做如此大佈景」，<sup>60</sup>可說是為共舞臺引以自豪的機關佈景做了最佳宣傳。此外，榮記共舞臺夜戲一般於7點開演，演出時間長達五、六個小時，散場時已是午夜，故而劇院還提供專車接送服務，以吸引外地觀眾。<sup>61</sup>

榮記共舞臺《火燒紅蓮寺》開演後，上海幾個遊藝場京班也推出各自的版本。計有：永安天韻樓《火燒紅蓮寺》（1936-1938年，共十七本）、大新遊樂場《火燒紅蓮寺》（1937年，共八本）、卡德大戲院《江湖奇俠傳》（1939年，共三本）。明星映畫公司的《火燒紅蓮寺》雖然在1932年之後被禁播，但諸位奇俠轉而在京劇舞臺上陪伴著上海觀眾直到1939年8月。1930年代末至1940年代初武俠映畫在上海的短暫復興，<sup>62</sup>與1930年代後期京劇延續《火燒紅蓮寺》在上海通俗文藝市場的熱度，應至少有著間接的關係。

### 三、通俗文藝視野下的《火燒紅蓮寺》

#### （一）小說、映畫到京劇審美趣味的轉變

如前所述，向愷然曾經在《江湖奇俠傳》裡調侃了所謂的「科學頭腦」。就創作的角度而言，科學和想像並不拘執於二元對立的兩端。相信科學，不代表就必須放棄想像。對於「科學頭腦」的揶揄，是向愷然取信讀者的寫作手法，同時也是一種邀請，邀請讀者一同加入想像。小說家所能調動的創作工具只有文字，很單一，卻也很自由。大至情節描述，小至細節刻劃，各種視線轉移、場景轉換，都可透過文字自由切換。不過另一方面，《江湖奇俠傳》的結構鬆散，小說固然在一開始的基本設定下開展，但是經常提及某位人物便岔出去講述該人物生平經歷，直到好幾回後才又繞回來。或者在一段精彩的情節之後，僅以草草數語結束該段落，讀來頗有不夠酣暢之憾。然而以改編的角度來說，精彩的設定、鬆散的結構正是最適於改編的文本。精彩的設定為作品建立令人驚豔的世界觀，而鬆散的

<sup>59</sup> 《申報》1936年6月1日，本埠增刊第8版。

<sup>60</sup> 《申報》1936年3月11日，本埠增刊第4版。

<sup>61</sup> 《申報》1936年7月29日，本埠增刊第5版；1936年8月3日，本埠增刊第6版。

<sup>62</sup> 樊妍秋：〈「俠隱於市」——論30、40年代之交武俠電影的短暫復興〉，《中外影史》第149期（2019年5月），頁88。然而，文中「榮記共舞臺排演了新型評劇《火燒紅蓮寺》」之說法有誤，榮記共舞臺之《火燒紅蓮寺》應為京劇，而非評劇。

結構則給予改編者最大的改編空間。

不過，雖然映画在續集逐漸岔出小說原有情節，但至少在第一集所要吸引的觀眾群仍以小說書迷為大宗。因此，映画製片方要處理的重要課題，就是如何將小說文字影像化？除了特效技術以外，映画也得以透過攝影機密集地、深入地捕捉現實，為觀眾提供一種排除拍攝和演出設備的畫面所展現的真實性，<sup>63</sup>達到類似於小說以文字「取信」於讀者／觀眾的目的。當時青少年因為這部小說／映画而離家出走訪仙修道的新聞時有所聞，<sup>64</sup>雖然這也和青少年的心智狀態和知識水平有關，但也體現了屬於那個時代的觀賞樂趣。不過，閱讀小說和觀看映画仍然有別。相較於「閱讀」，「觀看」是相對被動的接受方式。在文字落實為影像的同時，影像也取代了觀者的想像。

映画《火燒紅蓮寺》的熱潮對於在此之後以小說《江湖奇俠傳》為創作底本的作品意味著什麼？這些後起的作品在挾帶小說和映画知名度以打開市場的同時，也必須承擔高度期待所帶來的心理落差風險。京劇創作者在映画的基礎之上要面對的問題是：我們可以為觀眾帶來什麼樣的感官體驗？由於《火燒紅蓮寺》是無聲映画，因此在聽覺方面兩者不存在可比性。京劇要挑戰的是映画曾帶給觀眾的視覺體驗。舞臺演出，無法利用剪接、鏡位轉換等技術，做出靈活的視角切換，也難以將所有製造機關特效的設備都排除在觀眾的視線之外。因此，即使當時在佈景和表演方面有一定程度往寫實靠攏的傾向，打造令觀眾信以為真的觀賞經驗，也絕非京劇制作團隊的最終目的。有趣的是，在京劇的廣告中，又再次看到了「科學」一詞。但不同於向愷然將科學摒棄在小說之外，京劇廣告大方地強調科學在演出當中的應用：「利用科學原理，製造種種魔幻」。<sup>65</sup>技術一旦被強調，所謂種種魔幻的真實性，也就不攻自破了。

映画和小說對於「真實性」的追求也形成辯證關係，尤其體現在武俠題材不可或缺的武打場景。榮記共舞臺在初集《火燒紅蓮寺》的廣告中提到：「映画所假借的武術，本臺能真實演出。」<sup>66</sup>以當時榮記共舞臺的武生陣容，就算不借助機關特效也能打得十分精彩，<sup>67</sup>而映画的武打是經過剪接、特效處理之後所呈現的影像，就武打功夫的「真實性」而言，京劇確實更勝一籌。然而，京劇武打往往著重於技巧和排場的呈現，而不在於仔細處理人物一步步走向勝負的過程。小說《江湖奇俠傳》之所以受歡迎，其中一個重要原因在於向

<sup>63</sup> Walter Benjamin 著，莊仲黎譯：《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》（臺北：商周，2019年），頁48。

<sup>64</sup> 〈五童求仙去〉，《申報》1931年8月12日，第15版。

<sup>65</sup> 《申報》1936年1月13日，增刊第6版。

<sup>66</sup> 《申報》1935年12月4日，增刊第3版。

<sup>67</sup> 據小王桂卿回憶，當時榮記共舞臺能演武戲的主要演員有趙松樵、王少樓、田子文、王富英、馬慶雲、小小毛豹、王桂卿及其三個兒子，還不包括武行演員，詳參金勇勤：《卿本戲痴：小王桂卿》（上海：上海人民出版社，2009年），頁127。由於演員不時有所更替，參照《申報》廣告，王桂卿父子參演《火燒紅蓮寺》的時間約在1938至1939年間。

愷然關於武打過程的細緻描述。相較於京劇，映畫的拍攝與剪接技術使其在細膩呈現武打過程這方面更具優勢，畫面可能因而更具「真實性」。

1930年代，上海各大京戲院多採用鏡框式舞臺。對於京劇創作者、表演者來說，演出空間從茶園轉換到鏡框式舞臺最重要的意義，在於鏡框之後得以懸吊布景、設置機關、擺放道具的空間，也因此更多、更新的舞臺技術得以被實現。但是，儘管當時演員已意識到鏡框式舞臺只有一面向著觀眾的特性，<sup>68</sup>與鏡框式舞臺有著緊密關係的寫實演劇概念卻未必已進入他們的創作意識當中。海派京劇的佈景、道具和表演固然有部分寫實化的追求，但同時也有誇張化的傾向，或者穿插許多為展示技巧而游離於情節的表演。例如《火燒紅蓮寺》有一段時期在劇中安排長達四十五分鐘，共計十三套的對打。<sup>69</sup>這個安排固然有其情節因素，但更重要的原因還是在於滿足觀眾觀賞武戲的喜好。對於觀眾而言，「坐在想像的第四面牆外，觀看牆內的演員演戲，牆裡牆外劃分為兩個世界」的觀賞經驗還是更多地來自映畫而非京劇。映畫和京劇都創造了一定程度的真實性，只是兩者所追求的「真實」有不同的偏重。映畫更偏重於讓觀眾產生信以為真的感受，而京劇則更著重於運用真實的物質（真火、真水）和表演技巧滿足觀眾的感官體驗。

## （二）武俠、神怪、公案：《火燒紅蓮寺》的敘事套路與海派京劇美學

海派京劇的機關佈景既因情節需要而存在，有時候情節的鋪排亦因機關佈景而生。編劇在訂定提綱之初即須預留機關佈景的使用空間，也因此連臺本戲發展出了不少功能化的敘事熟套，比方說「危機」就是相當常見的一種敘事／表演套路。<sup>70</sup>向愷然在《江湖奇俠傳》所構建的一個由俠士、道士、劍仙、妖怪組成的江湖世界，以及相對鬆散的敘事結構，便於編劇將種種危機情況的敘事套路嵌入情節當中。例如榮記共舞臺第13集《火燒紅蓮寺》的這段情節：卜文正被崆峒派追趕到大雪山上，正當無路可走之時，山中噴出大火，將崆峒派人嚇走。這時空中飛來一隻神鷹，卜文正跨上鷹首，騰雲駕霧而去。<sup>71</sup>接著崆峒派追趕卜文正途經一座大橋，橋梁忽然斷裂，致使崆峒派人全部落水。<sup>72</sup>這段情節裡提到的大雪山、大火、神鷹、騰雲駕霧、大橋斷裂、落水，一連串的危機與轉機，無不是機關佈景可盡情發揮之處。而且這些危機的安排同時又能推動情節發展，使得機關佈景不會突兀地出現在演出當中，充分利用情節轉折和視覺變化抓住觀眾注意力。<sup>73</sup>

<sup>68</sup> 高美瑜：《二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）》，頁232。

<sup>69</sup> 金勇勤：《腳本戲痴：小王桂卿》，頁127。參照《申報》廣告，應為《火燒紅蓮寺》第26集之演出內容。

<sup>70</sup> 高美瑜：《二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）》，頁155。

<sup>71</sup> 《申報》1937年6月1日，增刊第4版。

<sup>72</sup> 《申報》1937年6月5日，第20版。

<sup>73</sup> 高美瑜：《二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）》，頁154。

與榮記共舞臺《火燒紅蓮寺》同一時期且同樣極受歡迎的另一部連臺本戲是大舞臺的《西遊記》。《西遊記》和《江湖奇俠傳》雖然是不同年代的小說，但同樣提供了一個「設定精彩而結構相對鬆散」的適合改編的故事底本。京劇創作者處理這兩部神怪色彩濃厚的作品，除了機關佈景的設置以外，皆以武戲為號召。榮記共舞臺的《火燒紅蓮寺》有堅實的武戲陣容，而大舞臺的《西遊記》則由知名武生張翼鵬（1882-1944）領銜主演。其實京劇本來就有許多建構於神怪情節的傳統武演劇目，《火燒紅蓮寺》「武俠」加「神怪」的敘事／表演模式，除了延續原著小說的基本設定，也是運用京劇既有的表演套路。

1920年代以來興起的武俠小說，與清代俠義小說的一大不同，在於脫離清代常見的「俠義」加「公案」敘事模式，讓「武俠」的主題獨立出來。清代這類結合「俠義」與「公案」的小說，如《施公案》、《彭公案》等，因此又被稱為俠義公案小說。被視為民國長篇武俠小說開山之作的《江湖奇俠傳》，雖然當中也有幾段圍繞官員行動開展的情節，但大體而言仍是以俠客道士的經歷為敘事主體。然而有趣的是，榮記共舞臺的《火燒紅蓮寺》自第5集開始，將趙松樵所秘藏《包公巧斷七十二案》當中包公辦案的情節，嫁接到《火燒紅蓮寺》，<sup>74</sup>以湖南巡撫卜文正為中心展開劇情，形成「卜文正審問無頭案，大俠客拔劍斬賊官」這類以「武俠」結合「公案」的敘事模式。<sup>75</sup>就演出形式來說，《火燒紅蓮寺》屬於「整晚只演一本，一本重複演出多日」的大型連臺本戲，每一集與下一集的首演時間通常間隔一個月以上。《火燒紅蓮寺》以主要人物卜文正和眾位俠客、道士串連各集，而每一集圍繞著「案件」的發生、追查展開劇情，於每一集形成首尾圓足的獨立敘事。因此，加入「公案」的敘事模式，也便於在連結上下集的同時，兼顧每一集的獨立性。不過，情節雖然以「卜文正辦案」為中心，俠客仍然是《火燒紅蓮寺》的主角。當時榮記共舞臺的頭牌趙松樵經常在同一集中雙演兩個角色，除了固定飾演卜文正之外，還曾兼演陸小青、向樂山、銅腳道人等書中／劇中著名的俠客。不僅一文一武展現演員「一專多能」的才華，還能搭配機關佈景做出「獨手俠立變卜文正，趙松樵當場變化」這一類的舞臺效果。<sup>76</sup>

儘管榮記共舞臺做了許多不同於小說和映畫的改編，但始終把握小說「崑崙、崆峒兩派相爭」的主軸，並且強化兩派「正反派對峙」的關係。雖然小說中幾位崑崙派的主要人物形象確實較正面，但兩派之所以不斷相爭的動機，主要還是在於江湖地位之爭，抑或是冤冤相報的私人恩怨。小說《江湖奇俠傳》的敘事支線紛繁，在複雜的人際因果關係中，孰是孰非，有時難以判然二分。而在榮記共舞臺的演出版本中，經常會看到崆峒派設計陷

<sup>74</sup> 趙緒昕：《趙松樵評傳》（北京：中國文聯出版社，2018年），頁409。

<sup>75</sup> 《申報》1936年4月29日，本埠增刊第10版。

<sup>76</sup> 《申報》1937年3月28日，本埠增刊第8版。



害崑崙派，而崑崙派諸俠不屈不撓與之對抗的情節。其實不只是京劇，映画亦有簡化小說人際關係，強化正、反派形象的傾向。這種「正派陷於危難，反派逍遙法外」的敘事套路有利於在有限時間內，很快地讓觀眾知道要將情感投射在哪些角色上，該為誰的遭遇揪心，又該為誰的勝利喝采。當創作者成功牽動觀眾情緒後，觀眾的期待會反過來引導創作走向。因此，無論前面崑崙派受了多少苦難，創作團隊終得要在最後兩集安排善惡有報的大結局以「大快人心，一吐三年來怨氣」。<sup>77</sup>

### （三）京劇《火燒紅蓮寺》彰顯的當代性

通過《火燒紅蓮寺》，也看到了海派京劇對於「寫實的視覺經驗」的持續探索。在這個探索的過程中，映画帶來的視覺經驗也滲透到京劇表演當中。海派京劇早在映画進入中國之前就已經表現出寫實化的傾向，但映画的傳入與發展，使其成為海派京劇在寫實化視覺經驗的參照對象之一。「映画化」一詞，經常出現在《火燒紅蓮寺》的廣告裡，尤其常見「映画化佈景」和「映画化表情」。而「映画化」在當時指的是什麼呢？對照廣告中的行文脈絡，「映画化」在當時的語境指的即是「寫實的視覺經驗」。「映画化佈景」經常和「像真」一詞同時被使用，而檢視當時舞臺佈景之圖照，例如第 8 集的「亭台樓閣景」：二層樓的設計，有樓頂、梁柱、走廊、扶欄、樓梯等。<sup>78</sup>演員可在立體佈景當中表演，就如同映画片場所搭建的場景。除此之外，「映画化表情」也不時在廣告中被提及。舞臺和映画有著不同的表演特性，舞臺演員直接在觀眾面前演出，而映画演員則透過攝影機間接將表演呈現給觀眾。在映画導演的引導下，鏡頭會不斷變換拍攝位置，剪接師再從這些拍攝的材料中剪輯組合成一部影片。因此，映画不一定會完整呈現演員在鏡頭前演出的整體性。<sup>79</sup>觀眾和演員的視覺距離可以藉由鏡頭推遠，也可以被拉得很近，乃至於看到演員面部或身上的局部特寫。映画演員因應映画拍攝、制作所發展出的表演特性，在當時戲曲演員的觀察和理解中，最突出的就是以豐富而動人的「表情」打動人心，而戲曲演員又將這個特性轉化到自身的表演當中。此外，如前所述，榮記共舞臺捨棄傳統紅漆的一桌二椅，改用符合場景的美術道具，也是對於寫實視覺經驗的追求。

除了表演特性的借鑑，某些映画的表演內容也被實際挪用到京劇舞臺上。例如榮記共舞臺所增加的孫七、小呆子這兩個滑稽角色，他們雖然不是俠客，卻貫穿了《火燒紅蓮寺》乃至最後大結局。他們是劇中的重要調劑，有時也是觸發情節轉變的關鍵。這種喜劇組合

<sup>77</sup> 《申報》1939年7月11日，第16版。

<sup>78</sup> 《申報》1936年9月23日，本埠增刊第7版。

<sup>79</sup> Walter Benjamin 著，莊仲黎譯：《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁40。

是當時的流行，可上溯至美國滑稽片最受歡迎的一對搭檔：斯坦·勞萊（Stan Laurel，1890-1965）與奧列佛·哈臺（Oliver Hardy，1892-1957），連臺本戲《西遊記》的豬八戒和孫悟空、《彭公案》的勝官保和歐陽德，在人物外型、表演方式、形體姿勢等方面都有所參照。<sup>80</sup>《火燒紅蓮寺》的孫七和小呆子，也是因應當時潮流而被創造出來的角色。另外如第 29 集一段「解衣誘夫」的情節，演員李雪枋在其中有「吹燈一幕，香豔無比」的表演。<sup>81</sup>何謂「吹燈」？稍早於第 29 集《火燒紅蓮寺》的頭本《文素臣》，在當中的〈洞房〉一場，金素雯飾演的璇姑「每脫一衣，則吹一蠟，檯上燈光，亦隨以漸暗」，這段表演在當時被認為「有映画風味」。<sup>82</sup>雖然無法證明「吹燈」挪用自哪一部映画，不過透過當時的評論可知，「善用燈光變化，結合演員表演營造氛圍」被認為是映画的表演特色，而這樣的特色被應用到戲曲表演，豐富了戲曲表演的燈光設計和表演內容。

上述幾個例子，說明了海派京劇如何在不斷變動中的市場尋求改變。儘管不同表演型態之間的學習與借鑒本來就是稀鬆平常的現象，然而映画是伴隨著攝影技術而誕生的新型表演型態，它為觀眾帶來有別於劇場的觀賞經驗，也使得演員發展出不同於劇場的表演方式。當映画的觀賞經驗和表演方式反過來滲透到劇場，所產生的影響會遠大於不同戲曲聲腔或戲曲和曲藝之間的相互學習，也因此這樣的變化別具當代意義。不過，另一方面，當時海派京劇改編說部題材，並不以當代作品為主要的選擇，而更常改編清代或更早之前的小說。在這一點上，京劇《火燒紅蓮寺》又有其獨特性。雖然小說《江湖奇俠傳》在上海頗具知名度，但京劇創作者主要仍是因為映画的熱潮而注意到這部作品。京劇對映画《火燒紅蓮寺》從選材到劇名的借用，以及作品本身具備的海派京劇美學特性，在在彰顯了這個作品鮮明的時代特性，但這個選擇的背後也暗示著映画的商業化已經對京劇在上海通俗文藝界的市場地位產生壓力。

就京劇本身的發展來說，榮記共舞臺的《火燒紅蓮寺》雖然不是第一個武俠題材的京劇作品，更不是第一個改編此題材的創作團隊，但是它帶動了京劇界編演武俠題材的風潮。據陳琥所製〈上海京劇連臺本戲簡表〉，1939 年至 1948 年這十年間，上海京劇連臺本戲有極高比例的武俠劇目，有改編自清代俠義小說的《怪俠歐陽德》、《七劍十三俠》，也有改編自民國武俠小說的《荒江女俠》、《蜀山劍俠傳》。<sup>83</sup>榮記共舞臺《火燒紅蓮寺》的成功並不只屬於自己，更為京劇拓展了適於發揮的題材類型。而武俠劇目之受歡迎並未因政權的更迭而立即改變，1957 年上海京劇院創排的《七俠五義》轟動一時，連演半年，後續又編

<sup>80</sup> 高美瑜：《二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）》，頁 243。

<sup>81</sup> 《申報》1939 年 2 月 26 日，第 16 版。

<sup>82</sup> 高美瑜：《二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）》，頁 175。

<sup>83</sup> 陳琥：〈上海戲曲連臺本戲簡表——《申報》演出廣告輯錄〉，《中華戲曲》2008 年第 1 期（2008 年），頁 394。

演二、三本並反覆上演，直至 1963 年以後才逐漸停演。<sup>84</sup>

## 結語

京劇在 19 世紀晚期躍上上海通俗文藝市場的龍頭位置，逐漸形成具有地域風格特色的海派京劇。單純從京劇的角度來看，相較於北方的京朝派，海派京劇總是求新好奇，不拘一格。但是若從上海整體通俗文藝市場的角度來看，當 20 世紀初期新劇、映画等新型表演型態進入上海，已經立足上海三十多年的京劇，無論曾經多麼創新，似乎都已經不夠時髦了。尤其是映畫的出現，並不只是提供「另一種選擇」，它所帶來的感官體驗、觀賞方式、表演方式，甚至是制作和運營模式，對傳統型態的劇場必然帶來衝擊。當然，京劇經過長時間、跨地域的藝術積累，成熟的演出形式使其仍保有優勢。映畫的發展與商業化為京劇帶來的不只是壓力，也成為京劇演員和創作者持續探索和嘗試新的可能的動力。

另一方面，身處於一個文藝選項多元，但內容、題材經常相互移植改編的文藝環境，觀眾會有什麼樣的觀賞體驗？當創作者一演再演、觀眾一看再看，觀眾在當中得到的是什麼樂趣？本文通過對《江湖奇俠傳》／《火燒紅蓮寺》的考察，分析、比較小說、映畫和京劇審美趣味的不同，試著貼近當時觀眾的觀賞體驗。而聚焦到京劇的層面，海派京劇連臺本戲——尤其是像《火燒紅蓮寺》這類以機關佈景見長的劇目——經常被論者斥為大雜燴式的綜藝演出。然而，當幾乎所有劇院都以機關佈景為號召時，一個能把觀眾勾住數年的劇目，不可能僅僅仰賴機關佈景。本文藉著分析《火燒紅蓮寺》的敘事套路及其對海派京劇美學的應用，了解創作者如何結合敘事、表演及機關佈景的使用以帶給觀眾持續的吸引力。最後，點出《火燒紅蓮寺》從選材、劇名、映畫表演方式的借鑑和挪用，以及其所具備的海派京劇美學，都彰顯了這個劇目的當代性。而京劇《火燒紅蓮寺》不僅延續了映畫武俠片的熱潮，亦開啟了武俠題材京劇的風氣，在上海京劇史和上海通俗文藝發展史上都具有重要的意義。

關於本文的研究論題，還可延伸出幾個議題：

第一，以《火燒紅蓮寺》這個例子來看，映畫自 1929 年 12 月便屢次遭到審查單位的刪改和禁映，至 1932 年 7 月之後被完全禁止。然而同年 8 月天蟾舞臺在更改劇名和角色名字後即順利上演，並持續推出續集。1935-1939 年榮記共舞臺《火燒紅蓮寺》如火如荼的演出，亦未曾遭到審查單位刁難。何以面對映畫和京劇的審查力度有如此的差別？是否意

---

<sup>84</sup> 中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志·上海卷》，頁 164。

味著有關當局認為戲曲在社會上的影響力不如映画？

第二，映画《火燒紅蓮寺》在中國其他地區及海外的傳播，是否對當地的通俗文藝發展產生影響？例如臺灣布袋戲 1920 年代興起的「劍俠戲」，和同時中國流行的武俠小說、武俠片之間是不是可能有直接或間接的關係？

第三、民國以後興起的武俠小說，乃至於武俠片、武俠題材京劇，具備了哪些與清代俠義小說不同的特徵？這些特徵有何時代意義？時代背景通常不在當代的武俠小說，如何和當代社會產生聯繫？

相較於改編，原創總是比較曠日廢時，且具有較大的風險。劇目的移植改編向來是戲曲常用的創作手段，1920 年代以後，上海形成龐大而多元的通俗文藝市場，這種生產模式也被應用在各個文藝類型上。有時不禁揣想，如果我是當時的觀眾，會興致盎然地看遍同一題材的所有版本，還是對於一再上演的故事感到疲乏？這樣的生產模式究竟是提供了觀眾更多元的選擇？還是其實反而限制了文化的多樣性呢？

## 引用書目

### 專書

- Walter Benjamin 著，莊仲黎譯。2019。《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》。  
臺北：商周。中國戲曲志編輯委員會。1996。《中國戲曲志·上海卷》。北京：中國 ISBN 中心。
- 中國映画資料館編。1996。《中國無聲映画劇本（中卷）》。北京：中國映画出版社。
- 平江不肖生。1986。《江湖奇俠傳》。長沙：岳麓書社。
- 包天笑。1990。《鈞影樓回憶錄》。臺北：龍文。
- 艾青。2017。《明星影片公司探析》。上海：東方出版中心。
- 李紫貴口述，蔣健蘭整理。1996。《憶江南》。北京：中國演劇出版社。
- 李道新。2005。《中國映画文化史：1905-2004》。北京：北京大學出版社。
- 林幸慧。2008。《由申報戲曲廣告看上海京劇發展（一八七二至一八九九）》。臺北：里仁書局。
- 林建揚。2010。《平江不肖生之《江湖奇俠傳》《近代俠義英雄傳》研究》。臺北縣：花木蘭文化出版社。
- 金勇勤。2009。《卿本戲痴：小王桂卿》。上海：上海人民出版社。
- 范伯群主編。2010。《中國近現代通俗文學史》。南京：江蘇教育出版社。
- 袁國興主編。2011。《清末民初新潮演劇研究》。廣東：廣東人民出版社。
- 徐劍雄。2012。《京劇與上海都市社會（1867-1949）》。上海：上海三聯書店。
- 張真。2012。《銀幕艷史：都市文化與上海映画 1896~1937》。上海：上海書店出版社。
- 陳墨。2005。《中國武俠映画史》。北京：中國映画出版社。
- 陸萼庭。2002。《崑劇演出史稿（修訂本）》。臺北：國家。
- 趙緒昕。2018。《趙松樵評傳》。北京：中國文聯出版社。

### 學位論文

- 申浩。2012。《從邊緣到中心：晚清以來上海評彈研究》。上海：上海師範大學  
博士論文。
- 翁文義。2011。《《火燒紅蓮寺》在臺灣之研究—以映画、小說、演劇為討論重點》。  
臺南：國立臺南大學碩士論文。
- 高美瑜。2018。《二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）》。臺北：國立臺北藝術大學

博士論文。

崔牧倩。2019。《經濟視角下的中國近現代通俗文學研究》。西安：西北大學碩士論文。

期刊論文

汪朝光。2004。〈檢查、控制與導向——上海市映画檢查委員會研究〉，《近代史研究》  
2004年第6期，頁87-121。

陳琥。2008。〈上海戲曲連臺本戲簡表——《申報》演出廣告輯錄〉，《中華戲曲》2008年  
第1期，頁377-394。

樊妍秋。2019。〈「俠隱於市」——論30、40年代之交武俠映畫的短暫復興〉，  
《中外影史》第149期，頁88-94。

報刊

《上海市政府公報》

《上海畫報》

《內政公報》

《申報》

《汕頭市市政公報》

《戲迷傳》

網路資料

〈「武俠+武戲」，能否成為復興海派京劇的路徑〉，網址：

[https://k.sina.cn/article\\_1916653155\\_723dce6302000ht5o.html?from=cul&fbclid=IwAR0YWnBY3qmwvvgCooTF-P4sugPsUqYBcXiXT0peWpoxZ4xg4fHYPTLx4988](https://k.sina.cn/article_1916653155_723dce6302000ht5o.html?from=cul&fbclid=IwAR0YWnBY3qmwvvgCooTF-P4sugPsUqYBcXiXT0peWpoxZ4xg4fHYPTLx4988)，徵引時間：

2021年4月25日

## 通俗文芸市場の共同構築 小説、映画から京劇の連台本戯『火焼紅蓮寺』まで

程筱媛（国立台北芸術大学）

### 【要旨】

人気作品の移植は通俗文芸においてよく見られる創作モデルの一つである。市場で認められた作品の改編は、成功が保証されるものではないが、少なくとも、原作の知名度を生かして市場を開拓することの助けとなる。通俗文芸の創作者は、市場を創ると同時に市場の影響も大きく受ける。作品が後世に引き継がれていくかどうかは、往々にして通俗文芸の創作者にとって最大の関心事ではなかった。目の前の読者や観客に喜ばれるかという点に、より関心があったのである。よって、通俗文芸を探求する意義は、その時代、その場所で、社会における大衆の感情や情緒へ接近することにある。

1923年、平江不肖生の長編小説『江湖奇侠传』の連載が雑誌『紅』で始まると、文壇に武侠ブームが起きた。このブームは映画界にも及び、1920年代中期には中国映画界で武侠ものが徐々に人気となっていた。1928年、明星影片公司是『江湖奇侠传』を改編した『火焼紅蓮寺』を撮影し、武侠ブームをピークへと押し上げた。京劇もまた時流と無関係ではなく、1929年から1939年にかけて、上海では少なくとも7カ所の京劇の劇場もしくは遊芸場で、京劇の連台本戯『火焼紅蓮寺』が上演された。とりわけ、榮記共舞台は1935年から1939年にかけて、34集もの長きにわたって公演を行い、上海の数ある連台本戯の中でも特筆すべき公演実績を残した。

これまで中国近現代の小説および映画研究において、京劇を視野に入れて検討を行ったものは比較的少ない。本稿は「通俗文芸市場の共同構築」という観点から海派京劇に関する研究へ切り込んでいく。『火焼紅蓮寺』を研究対象として、小説、映画、京劇が、どのようにして十数年もの長きにわたった上海の武侠ブームを構築し、継続していったのかを考察する。1930年代の上海における京劇の姿の復元を試みるとともに、『江湖奇侠传』と『火焼紅蓮寺』に関する研究を深め、開拓していく。

キーワード: 通俗文芸、海派京劇、江湖奇侠传、火焼紅蓮寺、榮記共舞台

## 前言

2017年、上海京劇院は、1950年代に半年の長きにわたり上演された『七侠五義』をリメイクし上演した。また、2019年には、ツイ・ハークの同名の武侠映画を改編した『新龍門客棧』を世に問うている<sup>1</sup>。演劇史的側面から見ると、上海京劇院によるこの二作品のリメイクと改編には、特別な意味がある。1930、40年代にあって、武侠は上海京劇の連台本戯によく見られた題材の一つであった。清代の義侠公案小説『彭公案』であれ、民国の武侠小説『火焼紅蓮時』であれ、いずれも武侠を題材とする京劇の連台本戯として、当時盛んに演じられた。

1920～30年代の上海においては、通俗小説や弾詞から改編された映画、戯曲（訳者注：伝統劇のこと。以下、「戯曲」表記のままとする）、文明戯作品が、通俗文芸市場の大半を占めていた。人気作品を移植したり、流行の傾向をなぞったりすることは、通俗文芸においてよく見られる創作モデルの一つだった。創作者は、作家、出版業者、劇作家、映画業者、名優、劇場支配人のいずれであるかにかかわらず、市場を創造すると同時に、市場の影響を強く受けた。こうした状況を踏まえ、本稿は「通俗文芸市場の共同構築」という観点から海派京劇研究に切り込んでいく。そして京劇を起点として、その時代、その場所における通俗文芸の発展の潮流を探索し、当時の観客の鑑賞体験を理解しようとするものである。

本稿は『火焼紅蓮寺』、とりわけ1935年から1939年にかけて榮記共舞台で上演されたものを考察対象とする。その理由として、以下三つが挙げられる。一つに、『江湖奇侠传』、『火焼紅蓮寺』は少なくとも三種類の通俗文芸分野に跨るものであり<sup>2</sup>、異なる文芸形式がいかに参照し合い、共同で通俗文芸市場を構築したのか、その状況を観察するのに都合がよいからである。二つに、四年間、34集もの長きにわたる榮記共舞台の上演バージョンは、上海の数多の連台本戯において、特筆すべき上演実績を持つ。『火焼紅蓮寺』は初めて武侠小説に取材した連台本戯ではないものの、京劇に武侠ブームを巻き起こし、京劇史上重要な意義を持つ作品だからである。三つに、『火焼紅蓮寺』の先行研究は、多くが映画作品に集中し、その商業美学、上映禁止の歴史、宣伝手法等の面に分かれて研究されている。京劇『火焼紅蓮寺』については、海派京劇における機関布景（訳者注：からくり仕掛けと背景・セット）を論じる際に時おり言及

<sup>1</sup> 「「武侠+武戯」、能否成為復興海派京劇的路径」, URL : [https://k.sina.cn/article\\_1916653155\\_723dce6302000ht5o.html?from=cui&fbclid=IwAR0YWnBY3qmwvgCoTF-P4sugPsUqYBeXiXT0peWpoxZ4xg4fHYPTLx4988](https://k.sina.cn/article_1916653155_723dce6302000ht5o.html?from=cui&fbclid=IwAR0YWnBY3qmwvgCoTF-P4sugPsUqYBeXiXT0peWpoxZ4xg4fHYPTLx4988), 引用時間：2021年4月25日

<sup>2</sup> 小説、映画、京劇以外に、新劇（文明戯）においても『火焼紅蓮寺』が上演されたが、新劇自体の影響力および重要性は、前述の数種の上演形式に及ばないため、本稿では検討の範囲外とした。



されるものの、もっぱら作品自体を論じたものはこれまで存在しない。以上、本稿の考察と分析により、『江湖奇侠传』、『火烧紅蓮寺』の関連研究が深まり、開拓されることを望むものである。

本稿は、京劇自身と上海の通俗文芸市場の二つの視点から以下の問題を検討する。京劇自身にとって、『火烧紅蓮寺』は海派京劇の発展史上、具体的にはいかなる意義があったのか。当時、歓迎されたという以外に、後に影響を及ぼすことがあったのだろうか。そして京劇『火烧紅蓮寺』は、海派京劇の上演における美学をいかに運用したのだろうか。どのような時代的特徴を示し、どのような独自性を備えていたのか。他方、上海の通俗文芸市場の視点から見ると、映画と京劇における改編はどのような審美的興味をそれぞれ提示したのか。1920年代中期以降、中国における国産映画商業化の波に直面しつつ、清末から上海に根を下ろした京劇は、絶え間なく変化する上海の市場でいかに生き残ったのか。また、1920年代に小説が武侠ブームをもたらしたが、小説自身や映画、京劇の援助と継続に頼りつつ、武侠というテーマは、いかに上海の通俗文芸市場の主流的地位を長期間占めるに至ったのだろうか。

前言と結論を除き、本稿の本部は三節に分かれている。第一節では、清末から1920、30年代にかけて、上海における通俗文芸市場全体の概要を整理する。同時に、近代になって出版業と梨園への市場メカニズム導入が明らかになった後、制作者と消費者との関係にいかなる変化が生じたのかを検討する。第二節ではまず、映画における小説の改編と上演、および度重なる改訂と上映禁止の歴史を検討する。続いて、映画の上映禁止後も京劇がいかに映画のもたらしたブームを保ち続け、いかなる創作意識を提示したのかを検討する。第三節では、小説、映画から京劇までの審美的興味の変遷、海派京劇の美学および慣習的な京劇の叙事方法への『火烧紅蓮寺』の応用を比較した上で、最終的に『火烧紅蓮寺』が示している現代性の意義を指摘する。結論では全体を総括すると同時に、将来的に継続して発展しうる論題を提示する。

## 第一節 清末以降の上海における通俗文芸の発展概況

### (一) 清末：戯曲と曲芸を中心とした通俗文芸市場

清代以降、上海は小さな漁村から商業の繁栄する場へと変化した。全国各地から商人が集まり、商人たちは同郷や同業者の利益を保護するため、多くの同郷・同業のための会館を設立した。会館には舞台が設置されることが多く、節句の折には劇団を招聘して上演が行われた。早期の会館で演じられたのは主に崑曲で、次第に紹興乱弾、広東戯（訳者注：粵劇）といった各地の地方劇が商業ルートに沿って上海へ入って来

た。乾隆年間になると、歌舞や小調（小唄）を演じた花鼓戲も上海で流行し始めた。男女の情愛に関する内容が多いためたびたび禁演となったが、途絶えることはなかった<sup>3</sup>。1843年（道光23年）、上海は南京条約によって開港され、商工業が次第に盛んになった。1851年（咸豊元年）、上海初の商業戯園（訳者注：旧式の舞台）「三雅園」が開業した。三雅園ではもっぱら崑劇が演じられたが、ここから、当時の上海で固定的な観客層を抱えた劇種が崑劇だったことが見て取れる。

1853（咸豊3年）年、太平天国軍が南京を首都に定め、戯曲や曲芸<sup>4</sup>の演者を含む大量の難民が江蘇・浙江地区から上海へ流れ込んできた。その中で、崑劇団へ最も大きな影響を与えたのは揚州や蘇北の里下河（訳者注：江蘇省北部の里河と下河の間）地区から入った徽班（訳者注：安徽省の徽戯を演じる「班」、すなわち劇団）で、やがて上海における崑劇の地位を脅かすようになった。1863年（同治2年）、徽班も上海で商業戯園「一桂軒」<sup>5</sup>を構えた。1867年（同治6年）になると「満庭芳」が上海で開業し、天津から京班を招聘したが、これが上海での北方の京班による上演の始まりである<sup>6</sup>。京劇団の到来と隆盛は戯園業の発展を促した。徽班の戯園は競って京劇俳優を招聘し、徽班と合同で上演させた<sup>7</sup>。同治から光緒年間にかけて、直隸梆子、秦腔、漢調などの俳優が上海へ入り、京・徽班の戯園に身を寄せた者も多かった。1878年（光緒4年）以後、次第に多くの崑班の俳優が京班に参加するようになり、1890年（光緒16年）になると、純粋な崑班は上海の戯曲の舞台からほとんど退場してしまった<sup>8</sup>。京班は清末に上海へ入ってから、他の劇種の特徴や演目を吸収しながら、自身の特質を模索・発展させ、次第に地域色を備えた海派京劇を形成していく。

二十世紀に入り、戊戌の政変の失敗に直面した知識層は、社会改革を急激に進めようとした。小説と戯曲はその通俗的な特徴により、知識層から社会を啓蒙する手段と見なされた。社会改革の理念に基づき、1908年（光緒28年）、梁啓超（1873-1929）が創刊した『新小説』は、思想的啓蒙と社会批判を目的とした文学刊行物の登場を促した<sup>9</sup>。京劇俳優も同じ時代的背景のもと、戯曲改良運動に身を投じた。清末の戯曲改

<sup>3</sup> 徐剣雄『京劇与上海都市社会（1867-1949）』（上海：上海三聯書店、2012年）、18-22頁。

<sup>4</sup> 難民の流れとともに上海へ入った者には蘇州の評彈芸人もいた。評彈芸人が上海へ入ってからの発展の軌跡の詳細は、申浩『從辺縁到中心：晚清以来上海評彈研究』（上海：上海師範大学博士論文、2012年）を参照のこと。

<sup>5</sup> 中国戯曲志編輯委員会『中国戯曲志・上海卷』（北京：中国 ISBN 中心、1996年）、33頁。

<sup>6</sup> 劉嵩樵「同光梨園記略（二）」、『戲迷伝』第二年第四期（1939年8月）、『中国早期戯劇画刊』（北京：全国図書館文献縮微複製中心、2006年）第36冊所収、308頁。

<sup>7</sup> 劉嵩樵「同光梨園記略（五）」、『戲迷伝』第二年第七期（1939年11月）、『中国早期戯劇画刊』（北京：全国図書館文献縮微複製中心、2006年）第36冊所収、391頁。

<sup>8</sup> 陸萼庭『崑劇演出史稿（修訂本）』（台北：国家出版社、2002年）、454頁。

<sup>9</sup> 范伯群主編『中国近現代通俗文学史（下巻）』（南京：江蘇教育出版社、2010年）、401-407頁。

良運動は、当初、春仙茶園、丹桂茶園を中心としたが、1908年（光緒34年）に上海の南市で新舞台の営業が始まって以降、運動の中心はそこに移った。この戯曲改良運動の背景には流社会改革ムーブメントがあるとはいえ、改革の内容には、劇中で政治意識を高める以外に、歌唱、台詞、しぐさ、音楽など、演技面の探索も含まれていた<sup>10</sup>。

概括すると、清末の上海における通俗文芸市場は戯曲と曲芸が中心であり、特に京劇が主体となっていた。内憂外患に直面した政治的情勢のもと、知識層は小説と戯曲の民間における普及に依拠して社会改革を推し進めようと試みた。こうした背景のもと、知識層による経世済民の願望を背負った文学刊行物が登場し、もとより気晴らしの娯楽としての役割が主だった戯曲は、この時、社会改革の責任を負うことになった。戯曲改良運動が結局のところ、どれほど社会的作用をもたらしたのか、確実に知るのには難しいが、上演場所の変遷や演技面での模索は、間違いなく京劇の新時代を開くものとなった。

## （二）辛亥革命以後：娯楽本位の多元的競争への回帰

民国初頭、袁世凱が世論に圧力をかける政策を取ったため、新聞の発行部数は急激に減少した。加えて、出版業者は小説が広く歓迎されていると気付き、積極的に文学刊行物を創刊した。これについては、新聞が停刊となり、失業した編集者や作家が新たな創作拠点へ流入したため、文学刊行物の勃興と発展がもたらされたといえる。この時期に登場した文学刊行物は、清末に比べ社会に対する批判性が大幅に弱まり、興趣、気晴らし、娯楽を主要な特色としていた。同時に、警世、勸俗の意味もあり、そうした訴求にもっとも合致した愛情小説が文学創作の主流となった<sup>11</sup>。1914年に創刊された『礼拝六』は、伝統的道德観念を反映しつつ、奇人、奇事、奇情、奇遇など「離奇（訳者注：不思議な）」内容をも探し求め、それらを代表する刊行物となった<sup>12</sup>。

他方、辛亥革命以降、文化界における京劇改革に関する議論はまだ継続していたものの、戯曲改良運動は革命的なボルテージの熱量が下がるにつれ次第に落ち着き、あらためて「市民に提供する娯楽」という自身のポジションを追求するようになった<sup>13</sup>。評弾も清末の短い期間に示した政治的色彩は衰え、才子佳人の伝統的な叙事に回帰し

<sup>10</sup> 徐劍雄『京劇与上海都市社会（1867-1949）』、80-83頁。

<sup>11</sup> 范伯群主編『中国近現代通俗文学史（下卷）』、425頁。

<sup>12</sup> 范伯群主編『中国近現代通俗文学史（下卷）』、438-440頁。

<sup>13</sup> 徐劍雄『京劇与上海都市社会（1867-1949）』、88頁。

た<sup>14</sup>。民国初頭以来、通俗小説の愛情重視の雰囲気と評弾の才子家人物語とが期せずして一致したため、評弾は市場で共同発展する機会を得ることになった<sup>15</sup>。清末に新たに起こった形式——新劇（文明戯とも称する）も、辛亥革命以降、社会教育の強調から商業演劇へと転換し<sup>16</sup>、関係者の一部は中国最早期の映画撮影に参画することとなった。1913年、アメリカの映画業者が経営する亜細亜影戲公司是、撮影業務を張石川、鄭正秋（1889—1935）らが組織した新民公司に委託し、新劇俳優に演じさせて、中国初のストーリー映画『難夫難妻』を撮影した<sup>17</sup>。その他、1910年代中盤以降には総合的な遊芸場が興隆し、京劇、曲芸、新劇、地方劇、滑稽戯（訳者注：江南地区の芸能の一つ）、魔術といった多彩な娯楽を同時に収容した。演者たちは多種多様な芸能が上演される環境に身を置くことで、互いに研究し、学ぶ機会を得た。

1920年代になると、上海の通俗文芸市場は急激な発展期に突入した。1923年、平江不肖生（本名は向愷然、1890—1957）による二編の長編口語小説『江湖奇俠伝』と『近代俠義英雄伝』の連載が前後して定期刊行物で始まり、文壇に武俠ブームを巻き起こした<sup>18</sup>。武俠小説と愛情小説は、中国近現代通俗文学において最も主要な流れを形成するものとなったのである。同時に、京劇の連台本戯（訳者注：連続ものの舞台。以下本文参照）も新たな発展段階に入った。早期の連台本戯は、通常、折子戯（訳者注：見取り上演）の後に続けて、每晚一〜数本、一本一本を継いで演じるものであった。1921年の天蟾舞台における『狸猫換太子』は、「先につなぎの芝居を演じることなく、一晚に一本だけ演じ、且つその一本を何日も上演し続ける」という大型の連台本戯に発展した<sup>19</sup>。

中国の国産映画は、1920年代中盤ごろ、商業化の流れへと舵を切った。この時期の映画は、おおよそ以下の二つから取材していた。一つは弾詞、野史、古典小説、民間故事、神話伝説、歴史演義<sup>20</sup>、もう一つは当時流行していた通俗小説である。1924年、鄭正秋が徐枕亜（1889—1937）の小説『玉梨魂』を映画化した際、通俗文学作家の包天笑（1876—1973）は「明星」会社の招聘を受け、脚本を担当し<sup>21</sup>、映画と通俗文学作品・作家との関係は、次第に緊密になっていった。通俗文学が豊富な材料を提供したため、映画の方もより商業化を進めることになった。1925年の『女俠李飛飛』は

<sup>14</sup> 申浩『從辺縁到中心：晚清以来上海評弾研究』、122-125頁。

<sup>15</sup> 申浩『從辺縁到中心：晚清以来上海評弾研究』、73頁。

<sup>16</sup> 黄愛華「上海笑舞台の変遷及演劇活動考論」、袁国興主編『清末民初新潮演劇研究』（広東：広東人民出版社、2011年）所収、299頁。

<sup>17</sup> 李道新『中国中国電影文化史：1905-2004』（北京：北京大学出版社、2005年）、53頁。

<sup>18</sup> 范伯群主編『中国近現代通俗文学史（上卷）』、361頁。

<sup>19</sup> 李紫貴口述、蒋健蘭整理『憶江南』（北京：中国戲劇出版社、1996年）、頁133。

<sup>20</sup> 李道新『中国中国電影文化史：1905-2004』、67-68頁

<sup>21</sup> 包天笑『鉤影樓回顧録（下）』（台北：龍文出版社、1990年）、654-655頁。

武術、侠客、江湖が結合した初めての映画であり<sup>22</sup>、京劇の武旦（訳者注：立ち回りを専門とする女性役）である粉菊花（1900－1994）が李飛飛を演じた。1927年になると武俠映画が次第に流行し始め、1928年の明星公司『火焼紅蓮寺』によってブームはピークを迎えた。1928年から1931年の間に、『火焼紅蓮寺』は続けて十八集まで撮影されたが、さらに四十近くもの映画会社が武俠映画の制作に参画し、全部で二百作以上が上映された<sup>23</sup>。惜しむらくは、この武俠映画ブームは内政部の審査制度のため、1932年に突然終わりを告げた<sup>24</sup>。

清末上海の通俗文芸市場は戯曲と曲芸を中心としていたが、二十世紀初期には京劇が上海で最も固定した観客層を持ち、市場価値のある通俗文芸形式となっていた。1908年に新式劇場の新舞台で京劇が上演されたが、そこには当時の上海において、京劇が通俗文芸市場の最前線にあったことが反映されていた。戯曲と小説の通俗性は清末に知識層から重視され始め、彼らの一部は創作にも参与したが、作品の多くは実際の舞台上演には適さないものだった。辛亥革命以後、文学領域では創作で生計を立てる一群の通俗文学作家が登場し、戯曲、曲芸もまたその娯楽の本質に回帰した。上海の通俗文芸市場は1920年代に急激な発展期に入ったが、それは1930年代まで続いた。様々な文芸形式が相互に競いながらそれぞれ成功を収めていた。題材を移植し合う以外に、創作上の思考方法も互いに模倣した。京劇は膨大な観客を抱え、成熟し、豊かな上演形式は曲芸や地方劇の学習対象となった。しかしながら、京劇ももはや、一方に覇をとるものではなかった。他の文芸形式のスピーディな成長に直面して、京劇関係者はいかにその優勢を保ちながら、時代の変化に呼応するかを考えねばならなかったのである。

### （三）生産メカニズムの変革による市場の鋭敏度の向上

中国における出版業界と演劇業界は、ともに長い時間をかけて発展してきた。近代中国の出版業、特に新聞と定期刊行物は、前述したような政治的、社会的な要素以外に、1870年代以来の印刷術の革新も重要な発展の推進力となっていた<sup>25</sup>。新聞と定期刊行物の発展は、官吏以外の職業の選択を知識層にもたらした。たとえば、編集者、

<sup>22</sup> 陳墨『中国武俠電影史』（北京：中国電影出版社、2005年）、14-18頁。

<sup>23</sup> 李道新『中国中国電影文化史：1905-2004』、95頁

<sup>24</sup> 『申報』1932年7月23日、第1版。

<sup>25</sup> 19世紀前半、中国で最も早い新聞は木版で刻印し、紙は手仕事で製造され工程が複雑な連史紙（訳者注：主に福建・江西両省に産する竹を用いた上質紙）が使われていた。19世紀の70年代、多くの中国語新聞は、すでに鉛活字を用いた印刷に改まっていた。20世紀初頭になると、鉛版印刷が広く用いられるようになり、機械印刷機が手動印刷機にとってかわった。油光紙または機械で製造した白色新聞紙が主要な新聞用紙となり、同時に片面印刷から両面印刷へと改められた。詳細は范伯群主編『中国近現代通俗文学史（下巻）』、397-398頁参照。

記者、そして中国で最も早期の職業作家群である。職業作家とは、文筆家が創作によって生計を立てられるという意味であり、ポイントは原稿料と印税制度の確立にあった。1910年（宣統3年）、清朝は中国で初めて著作権を保証した「大清著作権律」を發布し、国の法律という形で、作家が世に出した作品が利潤を得ることの合法性が確認された。「大清著作権律」をベースに、1915年には北洋政府が「著作権法」を發布し、1928年には南京国民政府が「著作権施行細則」を發布した<sup>26</sup>。著作権法の登場は、作家が原稿料や印税を得ることが、当時の社会において、すでに相応の普遍性を備えていた事実を物語っており、ゆえに法律によって規範を制定し、併せて保障を提供する必要があったのである。

作家は創作を職業とする際、しばし定期刊行物のように高い時限性を備えた出版物を情報手段として、創作時点での「読者意識」をより引き上げようとする。それが文学的啓蒙と娯楽的機能のいずれに傾くかによらず、あらゆる文学創作は社会との間により緊密な連携を生み出すものである。作家自身が市場の動向を把握する以外に、出版業者の市場観察もまた、作家による創作の方向性に介入する。武俠小説『江湖奇俠伝』を例にとると、向愷然はかつて日本へ留学していた頃、留学生や流浪の党人の腐敗した生活を題材に、『留東外史』を書いた。題材から見ると、『留東外史』は譴責小説により近い。1915年に向愷然が上海へ戻ると、包天笑は彼を『星期』に招聘し文章を書かせた。向愷然は『留東外史補』『狩人偶記』の二篇の小説を発表した。前者は『留東外史』の続編で、後者は故郷の湖南での生活経験を題材にしたものである。世界書局社長の沈知方（沈子方とも）はそれらを読んだ後、向愷然に世界書局のため小説を書くよう手を尽くしたが、劍仙、俠士といった類の伝奇小説を書くよう指定し<sup>27</sup>、それにより『江湖奇俠伝』が誕生したのである。1920年代初頭、上海で最も流行していたのは愛情小説だったが、沈知方は市場が新たな刺激を求めていると気付いており、また向愷然の創作が一般の洋場（訳者注：上海の租界）才子とは異なる風格と潜在力を備えているのを見抜いていた。この例は、出版業者の介入が作家による創作の方向性を誘導するのみならず、文壇市場の方向性までも動かす可能性があることを物語っている。

そのほかにも、高い市場価値を備えた作品は、異なる文芸形式の間における並行移植を促し、同時に改編を通じて作品の受容層と影響力を開拓していった。同じく『江湖奇俠伝』を例にとると、1928年に明星映画公司によって『火焼紅蓮寺』として映画化されたのち、この小説は京劇の連台本戯にも改編された。『江湖奇俠伝』およびその

<sup>26</sup> 崔牧倩『經濟視角下的中国近現代通俗文学研究』（西安：西北大学修士論文、2019年）、27-28頁。

<sup>27</sup> 包天笑『劍影樓回顧録（中）』、457-458頁。

アレンジが上海で盛んになされた時期は、少なくとも 1930 年代終盤にまで及び、上海以外の地区における影響の範囲と時間にはさらに奥深いものがあった。しかし向愷然にとって、『江湖奇侠传』が映画に改編されヒットしたのは、実のところ偶然に過ぎなかった。当時の通俗小説がスクリーンや舞台に上る例は多かったとはいえ、出版業界と映画会社、舞台との間に、必ずしも産業リンケージが明確に形成されていたわけではない。

上海の演劇界は、清末から民国初頭までの期間、かなり大きな転換を二回経ている。まずは清末の商業性を備えた戯園の登場、次に清末から民国初頭の茶園から新式劇場への上演空間の変移である。商業性戯園の登場と発展により、人々は「金を払って演劇を見る」という消費習慣を持つようになり、劇場のオーナーと観客は「生産者と消費者」という関係を築き始めるようになった。茶園時代、上海において、それぞれの戯園（劇場）と戯班（劇団）との関係は完全には一致しておらず、ある戯園は自前の戯班を擁し、あるものは外部から招聘していた<sup>28</sup>。

1908 年、新舞台の完成以降、上海における京劇の上演場所は次第に茶園から新式劇場へと移っていった。それ以後、上海では劇場から独立した戯班は相当少なくなった<sup>29</sup>。新式劇場の経営スタイルは、通常、経営者が——単独経営か共同経営かを問わず——劇場を借りる、もしくは建築し、同時に中核メンバーを組織するべく、名優を招聘する。いわゆる中核メンバーは俳優だけではなく、各部門の職員<sup>30</sup>、たとえば栄記舞台には少なくとも脚本部門、俳優招聘部門、布景部門、宣伝部門等が含まれていた<sup>31</sup>。連台本戯は制作規模も大きく、影響の及ぶ範囲も相当複雑であり、機関布景に必要となる様々なコストは、上海の劇場の企業化、および専門ごとに分業化された経営形式に依拠していた。1920 年代以降に発展した大型の連台本戯は、上海の劇場の商業化された運営形式によって、ようやく発生し得た上演形態だったのである。

創作者が意識的であれ無意識であれ、文学・芸術作品がそれぞれの時代的特徴を帯びないことはあり得ない。しかし、「生産者—消費者」という関係がはまだ構築されていない時期において、作品と社会との関係は必ずしも常に緊密にフィットしていたわけではなく、おそらく着かず離れずで、相当長期の時限性を備えていたものと思われる。清末における文学刊行物と戯園の登場により、読書と観劇は普遍的な消費行動と

<sup>28</sup> 林幸慧『由申報戲曲廣告看上海京劇發展（一八七二至一八九九）』（台北：里仁書局、2008 年）、67-70 頁。

<sup>29</sup> 高美瑜『二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）』（台北：国立台北芸術大学博士論文、2018 年）、67 頁。

<sup>30</sup> 上海の劇場経営者による資金運用形式については、高美瑜『二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）』、74-87 頁を参照。

<sup>31</sup> 『申報』1935 年 8 月 3 日、本埠増刊第 7 版。

なったが、いったん消費関係が構築されると、生産者は市場の動向に対して高い感度を備え、即座に反応することが必要となるのである。

## 第二節 小説『江湖奇侠传』から映画・京劇『火焼紅蓮寺』へ

### (一) 改作による原作叙事の権威性の動揺：映画『火焼紅蓮寺』

1923年、向愷然は世界書局社長沈知方の招聘に応じ、『紅』第22期から長編小説『江湖奇侠传』の連載を開始した。同年8月、世界書局はすでに掲載された小説をまとめて、単行本を陸続と刊行した<sup>32</sup>。1924年、『紅』は『紅玫瑰』と名を変え、小説の方は第46期から掲載が始まった<sup>33</sup>。『江湖奇侠传』の連載は1928年に終結<sup>34</sup>、全160回<sup>35</sup>、前後して世界書局から11冊の単行本が出版された。1928年5月13日、明星映画会社の『火焼紅蓮寺』が中央大戲院で上映された<sup>36</sup>。脚本は鄭正秋、監督は張石川で、内容は『江湖奇侠传』の中の紅蓮寺に関わる筋から取ったものだった。『火焼紅蓮寺』封切りの少し前に、日本軍が済南で大規模な殺戮を行った「五・三惨案」（訳者注：日本では「済南事件」と記される）が発生したため、映画の広告には以下のような一段が掲載された。

強大な隣邦が我々に暴行を加えるにあたり、速やかに身体をよく鍛錬し、武術および軍事知識を研究して雪辱を果たすべきだ。およそ我が国の国民であれば、武術を提唱し、迷信を打破する我らが制作した映画を速やかに見に来るべきである<sup>37</sup>。

「武術を提唱し、迷信を打破する」とは、時代の要請に合った自らの宣言だといえよう。外国からの侮りに直面し、「武術の提唱」を強調するのは容易に理解できる。しかし、神怪（訳者注：神仙や妖怪）ものの色彩が濃厚な武侠映画であるのに、「迷信を打破する」と述べたのはなぜだろうか。以後、数年間にわたる『火焼紅蓮寺』の上映禁

<sup>32</sup> 『申報』1923年8月28日、自由談第3版。

<sup>33</sup> 林建揚『平江不肖生之『江湖奇侠传』『近代俠義英雄伝』研究』（台北県：花木蘭文化出版社、2010年）、17頁。

<sup>34</sup> 艾青『明星影片公司探析』（上海：東方出版中心、2017年）、150頁。

<sup>35</sup> もっとも、向愷然は連載中に帰郷して執筆を中止し、続きを『紅玫瑰』主編の趙苕狂が書いたことがある。しかし、向愷然が結局のところ第何回を書かなかったのか、これまで研究者の間では95、106、110、134回の説があるものの、まだ結論は定まっていない。林建揚『平江不肖生之『江湖奇侠传』『近代俠義英雄伝』研究』、22頁を参照。

<sup>36</sup> 『申報』1928年5月13日、第1版。

<sup>37</sup> 『申報』1928年5月15日、本埠増刊第5版。



止と解禁は、ほとんどが「迷信」に関わる問題を巡って転変した。「迷信を打破する」ことの強調は、自ら潔白を宣言するようなものだったのだ。『火焼紅蓮寺』は人の口の端に上るようになってから、一集また一集と撮影され続け、上海以外の省や市、そして海外の日本、朝鮮、南洋諸島などの地でも相当な人気を博した<sup>38</sup>。

しかし、1929年の年末から、『火焼紅蓮寺』の上映と制作は、上海市電検会の取り締まりを受け、許可と禁止を繰り返した。1931年、各省・市は内政部、教育部の電検会の第二三七号通知を陸続と奉じ、「神怪による荒唐無稽な内容」であることを理由に、『火焼紅蓮寺』第1～18集を上映禁止とした。明星映画会社が第1～18集を完全に修正するまでのこの期間、『火焼紅蓮寺』は姿を消した。修正リストに基づくと、修正内容は字幕とフィルム本体を含み、傷害、殺害、および身体の露出した映像の削除以外に、「妖」「法」「道」「術」などの字句を一律に削除、あるいは改正することにまで及んでいた<sup>39</sup>。字幕の削除と改正は映像よりより多かったが、つまるところ、無声映画時代において、観客が映画の内容を理解するにあたって、映像を除いてもっとも信頼していたのは字幕だったのである。1932年4月、修正された『火焼紅蓮寺』はふたたび上海の映画館へと戻って来た<sup>40</sup>。

しかし、1932年7月1日、内政部はあらためて訓令を發布した。

『江湖奇侠传』という書は、先に上海世界書局支配人の沈知方が見本をもって登記を具申したが、本部の審査を経て、内容が荒唐無稽で、党義にもとるため、登記を認めないものとして処理した。社会に害毒を流さぬよう、当然ながら全体的な取り締まりをせねばならない。近日審査した明星公司制作の映画『紅蓮寺』は完全にこの書から題材をとっており、伝播の広範さ、害悪の激しさは、書籍よりもはなはだしい。映画の審査にあたり、化学的方法により現像され、販売・散布に提供される図書として、出版法第二十三条および三十九条の規定に拠り、当該映画のすべての上映を禁止する。並びに、今後、出版法に照らして本部に登記し出版を許可されていない小説もしくはその他書籍に取材し、映画を撮影したり劇を作成したりすることは一切認めない。自ら映画および演劇を作成するにあっても、出版法に照らして先に脚本を本部に送付し、登記審査を経て許可されたのちに、制作あるいは作成することを認める<sup>41</sup>。

<sup>38</sup> 『申報』1929年8月29日、本埠増刊第3版。

<sup>39</sup> 『汕頭市市政公報』第76-80期（1931年）、527-532頁。

<sup>40</sup> 『申報』1932年4月1日、第12版。

<sup>41</sup> 『内政公報』第5巻第28期（1932年）。

これより前、すでに『火焼紅蓮寺』は改正を経て内政部と教育部の電検会の審査を通過していたが、小説『江湖奇侠传』が内政部の審査を通過できなかったため、小説とともに映画も禁止されてしまったのである。

『火焼紅蓮寺』は当初、『江湖奇侠传』のブームに乗じていたが、映画の流行は原作小説の知名度をあらためて高めることになった。一時、世界書局が小説の単行本の題名を『火焼紅蓮寺』に変えたほどだった<sup>42</sup>。ここから、『火焼紅蓮寺』がすでに『江湖奇侠传』よりも人々に深く印象付けられていたことは十分見て取れよう。『火焼紅蓮寺』は第1集のみ鄭正秋が担当したが、あとの続きはみな張石川が脚本を書いた。続集のストーリーには、原作を参照した部分と、小説の「崑崙派と崆峒派の衝突」を主筋に新たなストーリーと登場人物を付け加えた部分とがあった<sup>43</sup>。続集の内容は必ずしも「紅蓮寺」と関係するものではなかったが、名称はそのまま使われた。『火焼紅蓮寺』はもはや一つの映画の題名ではなく、このシリーズ映画の標識となっていたのである。

『火焼紅蓮寺』の影響力は大きく、次第に小説に取って代わって、映画の叙事の方がこのシリーズの物語として印象づけられるようになった。たとえば、紅姑という登場人物は、もともと小説では崑崙派の侠客の一人に過ぎなかった。映画も侠客たちの人物設定を踏襲したが、胡蝶（1908－1989）のスター然とした魅力に引き寄せられると同時に、赤インキを使ってネガフィルムに彩色し<sup>44</sup>、モノクロ映画の中で紅姑の視覚的形象を強調することで、その人物像がくっきり浮かび上がることになったのである。『火焼紅蓮寺』における主要な女侠として、もう一人、夏佩珍（1908－1975）が扮した甘聯珠が挙げられる。この二人の女侠の際立たせ方は、当時の武侠映画における女侠ブームとも合致したものだ。1925年の『女侠李飛飛』以後、1927年から1931年の間に、多数の女侠を主人公とする武侠映画が登場した<sup>45</sup>。『火焼紅蓮寺』において、女侠は絶対的な主人公ではないものの、映画に占める女侠のウエイト、および『火焼紅蓮寺』自体の影響力は、女侠映画ブームを煽る効果があった。映画の伝播は小説以上に速く、そして広く、映画の叙事が原作小説に取って代わる状況は上海以外の地域でより顕著であり、同時に伝播と再三の改作過程において、絶えず強化されて

<sup>42</sup> 『申報』1931年4月12日、第4版。

<sup>43</sup> 映画『火焼紅蓮寺』第1-18集の筋は中国電影資料館編『中国無声電影劇本（中巻）』（北京：中国電影出版社、1996年）に収録されている。

<sup>44</sup> 范雪朋の回想によると、彼女が主演した映画『紅侠』（1929年）もこうしたネガフィルムに赤インキで塗布する技術を利用し、紅侠の服に着色したという。陳墨『中国武侠電影史』、66頁を参照。

<sup>45</sup> 張真『銀幕艷史：都市文化与上海電影 1896~1937』（上海：上海書店出版社、2012年）、287-288頁。

いった。たとえば、台湾では1930年（昭和5年）に映画『火焼紅蓮寺』が伝わって以降、後に現地で派生した歌仔冊（訳者注：閩南語圏の地方劇である歌仔戲の唱本）やテレビドラマにおいては、いずれも紅姑が主役であった。それらにおける紅姑のウエイトと「戦闘力」は、映画よりもさらに高いものだった<sup>46</sup>。こうした台湾における改作と言説は、『江湖奇侠传』から改編したものであり、より正確に言うならば、映画『火焼紅蓮寺』からであるといえよう。

明星映画会社が『火焼紅蓮寺』を撮影していた時期、中国の映画産業は未だ無声映画の段階にあった。そして、上海、ひいては中国全土の主要な文芸活動——戯曲、曲芸は、いずれも「音声」を重要な表現手段としていた。映画は新たな潮流ではあったが、必ずしも観客がこうした「無声」の鑑賞体験に適応するとは限らない。そこで、映画は視覚的な目新しさで勝機を制しようとしたのであり、『火焼紅蓮寺』は題材の選択から制作まで、いずれもそこが出発点となっていた。武侠と神怪という題材は、立ち回りと特殊効果技術を存分に発揮しうる空間を提供し、観客のため斬新な視覚的体験を創造した。

しかし、武侠と神怪を題材として成立した『江湖奇侠传』と『火焼紅蓮寺』は、その神怪的な要素ゆえに、当局から「迷信」として排斥され、たびたび改訂や上映禁止の憂き目にあっている。向愷然は小説の第92回でこのように述べたことがある。

もし一般の科学的頭脳に富む人物に彼（孫耀庭と思われる）の歴史を聞かせれば、言うまでもなく、まったくもって荒唐無稽な話だと誇ることだろう。それがしは、この広い天下には奇妙きわまることばかりだと強く信じている人間である。人が孫耀庭の歴史を語るのを聞いた時、心中、やはり荒唐無稽な話であるような気がした。のちに見聞が次第に増えるに至り、はじめて孫癩子の話が決して荒唐無稽ではないと分かった。極めて幼稚な科学的頭脳をもって、その想像も及ばないようなことを荒唐無稽だと臆断することこそが、真に荒唐無稽なことなのだ<sup>47</sup>。

この一節は現在から見れば、科学を強く省察する意味を備えるものだが、科学的概念が中国へ入って来たばかりの当時、この叙述は科学への省察ではなく、反対と見なされたことだろう。1919年、陳独秀は『新青年』で「徳先生」（Democracy、民主）と

<sup>46</sup> 翁文義『『火焼紅蓮寺』在台湾之研究—以電影、小説、戯劇為討論重点』（台南：国立台南大学修士論文、2011年）、30、66頁。

<sup>47</sup> 平江不肖生『江湖奇侠传（下）』（長沙：岳麓書社、1986年）、78頁。

「賽先生」(Science、科学)を提示したが、プロレタリア大衆はもちろんのこと、知識層でさえ科学に対しては未だ蒙昧無知であった。国民政府と左翼知識層の政治的傾向は異なっていたものの、反迷信という考え方ではむしろ一致していた。実際、向愷然は決して科学に反対したわけではない。彼は中国拳法について、日本の柔道に学んで課程や評価を規範化すべきだと提唱し、同時に拳法の学術的研究も提唱していた<sup>48</sup>。しかし、小説中の数多の奇聞怪談、および読者の信を得るためわざと科学を軽視した発言は、当局と知識層にとって、挑戦にも等しいものだった。

## (二) 映画ブームの継続と転化：京劇の舞台における『火焼紅蓮寺』

1929年10月3日、大世界の乾坤大劇場で『江湖奇侠传』の上演が始まった<sup>49</sup>。上海京劇の舞台で小説『江湖奇侠传』を題材にした初めての作品であった。当時、映画『火焼紅蓮寺』は第6集まで上映され、この映画と武侠ものが、上海においてまさに猛烈な勢いで発展している時期であった。1931年4月26日の終演まで、大世界では全部で5本の『江湖奇侠传』が上演された。

1932年8月19日、天蟾舞台で『火焼鳳麟寺』が初演された。演目名は異なるものの、実態は『火焼紅蓮寺』に他ならなかった。この年の8月初め、天蟾舞台は『申報』に新作劇の予告を掲載し始めた。当初の演目名は『火焼紅蓮寺』または『大破紅蓮寺』だったが、8月17日になって『火焼鳳麟寺』に改められた。天蟾舞台がこの新作劇を準備し始めたのは、前述した7月に内政部が訓令を發布し、小説『江湖奇侠传』と映画『火焼紅蓮寺』を禁止するよりも前のことであった。すでに膨大な資金を投入していたこともあり、天蟾は「さらに名称(演目名と人名かと思われる)を改め、神怪的な部分を削除する」と申請し、上海市政府教育局に上演許可を求めた<sup>50</sup>。1932年8月から1933年9月まで、天蟾舞台は全部で4本の『火焼鳳麟寺』を上演した。当時、天蟾は北方の名優の招聘と、連台本戯の制作上演を経営戦略の二本柱と位置付けていた。よって、『火焼鳳麟寺』は、一本の上演の終了後、次のシーズンに続けて次の一本を上演する形式ではなく、北方の名優の上演シーズンを挟みながら演じられた。大世界の5本『江湖奇侠传』と天蟾の4本『火焼鳳麟寺』は、連台本戯としての本数は決して多くはない。京劇の舞台におけるこの物語の最初の実績は、決してそう傑出したものではなかった。

<sup>48</sup> 范伯群主編『中国近現代通俗文学史(上巻)』、402頁。

<sup>49</sup> 大世界の乾坤大劇場は主に『江湖奇侠传』を演目名としていたが、時折『火焼紅蓮寺』もしくは『紅蓮寺』を用いることがあった。

<sup>50</sup> 「上海市政府咨第五〇五号」、『上海市政府公報』第125期(1932年)、203-204頁。

1935年8月24日、栄記共舞台は夏季休暇の後、頭本（訳者注：第1本）『江湖奇侠传』を上演した。共舞台が広告に載せた主要な筋立て<sup>51</sup>、および紅姑に扮する俳優を当てるよう観客を誘う広告戦略<sup>52</sup>に基づくと、頭本『江湖奇侠传』は基本的に映画『火烧紅蓮寺』の語りの流れ、および人物設定の延長線上にあった。栄記共舞台の頭本『江湖奇侠传』は上演後約三週間で李万春（1911-1985）の率いる永春社の公演に替わり、その後再び上演されることはなかった。1935年11月9日、栄記共舞台は捲土重来を期して、『火烧紅蓮寺』を世に問うた。新たに世に出た『火烧紅蓮寺』は、小説および映画で描かれた人物と筋立てを基盤に、新たな人物と筋の創造を開始した<sup>53</sup>。初集『火烧紅蓮寺』の初日の夜戯は11月9日に始まり、一か月ほど上演した後、一集一集続けて制作され続けた<sup>54</sup>。

従来から機関布景で名を知られていた栄記共舞台は、当然ながら、それらを大々的に発揮しうる素材を無駄にしたりはしなかった<sup>55</sup>。『火烧紅蓮寺』の機関布景は、一集ごとに新しい仕掛けが導入され、絶え間なく技術革新がなされた。たとえば、第2集は「新たに四十場の布景を制作」し、第4集では「一場面の布景が、一度も閉幕しないまま、連続して十四回も変化」し、第5集に至ると「照明を落とさないまま布景が変わる」ところまで進化し、第8集では「二十場の変化する布景」が増加した。第11集に至ると、栄記共舞台は京劇で常用される朱塗りの椅子と机を捨て去り、そのシチュエーションに合致した机、椅子、道具を新たに設計しなおした。同時に、場面が変わる際に道具を完全に設営するようにして、伝統的な習慣として行われていた、上演中に検場（訳者注：道具方）が舞台上に持ち出すことを止めた<sup>56</sup>。こうした調整は、視覚的な一致と写実性に対し、創作グループがより全面的な考慮を行うと同時に、新しい舞台技術と既存の上演形式とのバランスをとる試みがなされたことを物語っている。

機関布景以外にも、栄記共舞台は常に新たな上演陣によって観客を引き付けた。ある俳優は第一、二集に参加しただけだったが、ある俳優は長期間にわたり主要メンバーであり続けた。たとえば、趙松樵（1901-1996）は初集に参加したのち、栄記共舞

<sup>51</sup> 『申報』1935年8月11日、第18版。

<sup>52</sup> 『申報』1935年8月18日、第18版。

<sup>53</sup> 『申報』1935年11月9日、本埠増刊第6版；1935年11月11日、本埠増刊第6版。

<sup>54</sup> 連台本戯は一般に一集を「一本」と称するが、栄記共舞台『火烧紅蓮寺』は「集」を用いたため、本稿ではこの用法に拠る。

<sup>55</sup> 厳密に言えば、「機関」と「布景」は二つの概念に属する。機関とは科学技術を利用して舞台に夢幻の世界を造りだし、人力と機械で様々な動態効果を創造するものである。「布景」は軟景、硬景があり、立体あるいは平面で、演劇の時間・空間の環境を表現し、静態の展示に属する。本稿では便宜上、特に両者を区分しない。高美瑜『二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）』、161頁参照。

<sup>56</sup> 『申報』1937年1月28日、本埠増刊第7版。

台の生（訳者注：男性役）のトップ俳優となり、第34集『火焼紅蓮寺』まで演じとおした。そのほか、創作グループは観賞体験を非常に強調し、機関布景がもたらす驚きは言うまでもなく、ストーリーと演技も「あなたを大笑いさせ、あなたを大泣きさせ、あなたが劇を見ていることを忘れさせる」<sup>57</sup>というものだった。こうした感情の誇張は、まさに通俗文芸の得意とするところであり、また通俗文芸の読者や観客が、小説を読み劇場へ足を運ぶ際に期待することの一つでもあった。

栄記共舞台『火焼紅蓮寺』は、1935年11月9日から1939年8月6日まで、連続して34集まで演じられた。初演の夜戯の上演期間が終わると、一般に日戯の時間帯で演じた。たとえば、夜に第3集を演じている時は、昼に第2集が演じられる。四年近くの間、歳末芝居と、端午の節句に季節芝居である『白蛇伝』に変わる時を除き、長めの中断はわずかに二回しかなかった。一度目は1937年8月15日から同年10月27日までで、栄記共舞台は「八・一三淞滬会戦（訳者注：日本では第二次上海事変と称することが多い）」のため一時休業となった。二度目は1939年で、この年の6月9日に第32集を上演し、21日の端午の節句に『白蛇伝』に変更された。端午の節句に『白蛇伝』を演じるのはもともと慣例であったが、端午が過ぎても、栄記共舞台はすぐに『火焼紅蓮寺』を上演することなく、『白蛇伝』を演じ続けた。7月14日になって、ようやく『火焼紅蓮寺』第33、34集を上演し、劇を締めくくったのである。

『火焼紅蓮寺』の創作グループは、自分たちが置かれた創作環境を非常にはっきりと意識していた。中華と西洋が集まるメトロポリスで、観客を吸収するために、あらゆるアイデアを提示しつくすのである。京劇の観客を引き寄せるだけではなく、京劇を観ない観客も引き寄せねばならない<sup>58</sup>。『申報』『新聞報』に掲載した広告以外にも、『大陸報』『字林報』などの英字新聞にも、英語の説明を載せて西洋人の観客を引き寄せようとした<sup>59</sup>。1936年3月9日、上海にわずかに12時間しか滞在しなかったチャップリン（1889-1977）は栄記共舞台で第4集『火焼紅蓮寺』を鑑賞したが、このことはすぐさま共舞台の重要な宣伝になった。当時チャップリンが『モダン・タイムス』で名を馳せていたことのみならず、彼が一人の「外国人」だったことも重要であった。中国語を解さず、京劇にも詳しくない人間が、舞台上で上演されている劇の内容を理解できるだろうか。チャップリンの例は、こうした疑問が取るに足らないことを物語っていた。彼はさらに、「シェイクスピアの劇でこうした形式の布景を用いる以外に、他の種類の演劇において、かくも大々的な布景を作りあげたりはしないだろう」

<sup>57</sup> 『申報』1936年8月23日、本埠増刊第8版。

<sup>58</sup> 『申報』1937年1月7日、本埠増刊第4版。

<sup>59</sup> 『申報』1936年6月1日、本埠増刊第8版。

と称賛した<sup>60</sup>。自慢の機関布景に言及され、共舞台にとっては最上の宣伝となったのである。この他、栄記共舞台の夜戯は一般に7時開演で、上演は五、六時間もの長きにわたるため、舞台がはねる時はすでに真夜中になってしまう。そこで、劇場は専用の車で送り届けるサービスを提供し、外地の観客を引き寄せようとした<sup>61</sup>。

栄記共舞台『火焼紅蓮寺』の上演後、上海ではいくつかの遊芸場の京班もまたそれぞれのバージョンを世に問うた。それぞれ、永安天韻楼の『火焼紅蓮寺』（1936—1938、全17本）、大新遊楽場の『火焼紅蓮寺』（1937年、全8本）、卡徳大戲院『江湖奇侠传』（1939年、全3本）である。明星映画会社の『火焼紅蓮寺』は1932年に上映禁止となったものの、侠客たちは京劇の舞台に転じて、1939年8月まで上海の観客と共にあったのである。1930年代末から1940年代初めにかけて、上海における武侠映画の短期間の復興は<sup>62</sup>、1930年代後半に京劇が『火焼紅蓮寺』の通俗文芸市場での熱量を引き継いだことと、少なくとも間接的には関係があると言ふべきであろう。

### 第三節 通俗文芸の視野から見た『火焼紅蓮寺』

#### （一）小説、映画から京劇へ至る審美趣味の変遷

前述のように、向愷然はかつて『江湖奇侠传』でいわゆる「科学的頭脳」を皮肉った。創作の観点から言うと、科学と想像は、決して二元対立の両極として捉えるものではない。科学を信じることは、想像を放棄せねばならないことの体現ではない。「科学的頭脳」という向愷然の揶揄は、読者の信を得るための創作手法であり、同時に一種の誘いであり、想像の世界へともに参入しようと読者を誘っているのである。小説家が動員しうる創作道具は文字しかない。たった一つではあるが、むしろ自由でもある。大きな所ではストーリーの叙述、小さな所では細部の描写、様々な視線の移動、場面の転換など、みな文字を通じて自由に切り替えられる。だが一方で、『江湖奇侠传』の構造は散漫で、小説自体はもとより冒頭から基本的な設定に従って展開するが、しばしばある人物を取り上げ、本筋から離れてその人物の生涯を語り、何回か後にようやく元の筋に戻ることもある。また、生き生きした描写が続いた後、わずか数語でそそくさとその段落を終わらせてしまい、読後がひどく消化不良になることもあ

<sup>60</sup> 『申報』1936年3月11日、本埠増刊第4版。

<sup>61</sup> 『申報』1936年7月29日、本埠増刊第5版；1936年8月3日、本埠増刊第6版。

<sup>62</sup> 樊妍秋「“侠隠於市”——論30、40年代之交武侠電影的短暫復興」、『中外影史』第149期（2019年5月）、88頁。然るに、文中の「栄記共舞台は評劇（訳者注：河北省の地方劇）『火焼紅蓮寺』を新たに創作上演した」という記述は誤りである。栄記共舞台の『火焼紅蓮寺』は評劇ではなく、京劇でなければならない。

る。しかし、改編の観点から言えば、精彩に富む設定と散漫な構造は、まさに改編のオリジナルとして最適だと言える。精彩に富む設定は驚嘆すべき世界観を作品にもたらし、散漫な構造は改編の余地を最大限に与えてくれる。

しかし、映画がその続集において、小説のオリジナルストーリーから次第に分岐していくとはいえ、第1集で引き寄せるべき観客群として、やはり小説ファンを第一にすべきであろう。つまりは、映画制作陣が処理すべき重要な課題は、まさしく小説の文字を映像化することにある。特殊効果を用いる以外に、映画は撮影機を通して集中的に深い所まで現実を捕捉することも、観客に対し撮影と表現の装置を排除した画面が示す真実性を提供することも<sup>63</sup>、小説が文字を以て読者・観客に「信を得る」と類似した目的へ到達することもできる。当時、青少年がこの小説・映画のせいで、家を出て仙人を訪ね修行しようとしたというニュースが時おり聞かれた<sup>64</sup>。青少年の心理状態と知識水準にも関係があるとはいえ、この話は当時における鑑賞の楽しみを体現したものともいえる。しかし、小説を読むことと映画を見ることの間には、やはり相違がある。「読む」行為と比べて、「見る」行為は相対的に受身の受容である。文字が映像として実体化すると同時に、映像は観客の想像に取って代わってしまうのである。

映画『火焼紅蓮寺』のブームが、それ以後に小説『江湖奇侠传』を創作の底本にした作品に対して持つ意味は何であろうか。これら後出の作品は、小説と映画の知名度を潜ませて市場を打開すると同時に、強い期待感がもたらす心理的落差のリスクを引き受けねばならなかった。京劇を創作した人々は、映画をベースにする上で、次のような問題に直面した。我々は観客にいかなる五感の体験をもたらさうだろうか、と。『火焼紅蓮寺』は無声映画であったため、聴覚の点において、両者の間に比較性は存在しない。京劇が挑戦せねばならなかったのは、映画が観客にもたらした視覚体験であった。舞台の上演では、編集やカメラの移動などの技術を使ってすばやく視線を切り替えることはできず、機関や特殊効果を作り出すあらゆる装置を観客の視線の外に排除することも難しい。よって、布景と演技の面でリアリズムに接近する傾向が当時ある程度見られたとはいえ、観客に本物を見たかの如き鑑賞体験をもたらすことは、決して京劇の創作グループにとっての最終目標ではなかった。興味深いのは、ふたたび京劇の広告で「科学」という語が目につくようになったことである。向愷然が科学を小説の外に追放したのとは異なり、京劇の広告は「科学の原理を用い、さまざまな魔術を作り出した」といったように、上演における科学の応用をはばかることな

<sup>63</sup> ヴァルター・ベンヤミン著、莊仲黎訳『機械複製時代的藝術作品（訳者注：邦題『複製技術時代の芸術』）：班雅明（ベンヤミン）精選集』（台北：商周出版社、2019年）、48頁。

<sup>64</sup> 「五童求仙去」、『申報』1931年8月12日、第15版。



く強調した<sup>65</sup>。ひとたび技術が強調されると、いわゆる様々な魔術の真実性もまた、おのずとぼろを出すことになった。

映画と小説の「真実性」に対する追求も、とりわけ武俠を扱う作品に不可欠な戦闘表現において、弁証法的関係を形成している。栄記共舞台は初集『火焼紅蓮寺』の広告で「映画では偽物の武術も、我が舞台では本物の演技ができる」<sup>66</sup>ことを掲げた。当時、栄記共舞台の武生（訳者注：立ち回りを専門とする男性役）の陣容をもってすれば、機関や特殊効果を借りずとも十分優れた表現ができると考えたのである<sup>67</sup>。また、映画において、戦闘は編集や特殊処理を経て映像として提示されるもので、アクションの「真実性」という点からいえば、確かに京劇の方が一枚上だといえよう。しかし、京劇の戦闘シーンは往々にして技巧と見栄えを重んじるものとなり、登場人物が一步一步勝負へ向かっていく過程を仔細に扱うことはない。小説『江湖奇俠伝』が歓迎された理由の一つに、向愷然による戦闘過程の詳細な描写があった。映画は撮影と編集技術により戦闘の過程を細やかに提示できる点で京劇より優れており、それゆえに映像上でも更なる「真実性」を持ち得たのである。

1930年代、上海の大規模な京劇舞台では、その多くが額縁式舞台を取り入れていた。京劇の創作者や演技者にとって、茶園から額縁式舞台へという上演空間の転換は、非常に重要な意味を持った。額縁式となってからは、布景を吊り下げたり、機関を設置したり、セットを置いたりする空間が得られ、それによって、より多く、より新しい舞台技術が実現可能になったのである。しかし当時の俳優は、一方面だけが観客に向かい合うという特徴を認識するだけで<sup>68</sup>、額縁式舞台と緊密な関係を持つリアリズム演劇の概念は、未だ彼らの創作意識に入り込んではいなかった。海派京劇の布景、道具と演技は、もとより部分的にリアリズムを追求していたが、同時に誇張の傾向もあり、技巧をアピールするために本筋から遊離した演技が多数挿入された。たとえば、ある時期の『火焼紅蓮寺』においては、四十五分の長きにわたり、全部で十三種類もの殺陣が設定されていた<sup>69</sup>。この設定には筋立て上の要素もあったが、より重要なのは、武戯を鑑賞する観客の楽しみを満足させることであった。観客にとって、「想

<sup>65</sup> 『申報』1936年1月13日、増刊第6版。

<sup>66</sup> 『申報』1935年12月4日、増刊第3版。

<sup>67</sup> 小王桂卿の回想によると、当時、栄記共舞台で武戯を演じることできた主要な俳優には、趙松樵、王少楼、田子文、王富英、馬慶雲、小小毛豹、王桂卿とその三人の息子がいた。武戯専門の俳優以外は金勇勤『脚本戯痴：小王桂卿』（上海：上海人民出版社，2009年）、127頁を参照。俳優はたびたび入れ替わっているため、『申報』の広告を参照されたい。王桂卿親子が『火焼紅蓮寺』に参加したのは、おおよそ1938年から1939年の間である。

<sup>68</sup> 高美瑜『二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）』、232頁。

<sup>69</sup> 金勇勤『脚本戯痴：小王桂卿』、127頁。『申報』の広告を参照するに、『火焼紅蓮寺』第26集における演技内容のはずである。

像の第四の壁の外側に座り、壁の内側にいる俳優の演技を観る。壁の内と外とは二つの世界に分かれている」という鑑賞経験は、やはりその多くが映画のもたらしたものであり、京劇ではない。映画と京劇は双方とも一定程度の真実性を創造するが、両者の追求する「真実」において、重視する部分は異なる。映画が重視するのは、観客が本物に接したかのような感覚を抱くことであり、京劇が重視するのは、リアルな物質（本物の火や水）の運用と演技術により、観客に五感が満足する体験をさせることであった。

## （二） 武侠、神怪、公案：『火焼紅蓮寺』の叙事方法と海派京劇の美学

海派京劇の機関布景はストーリー上の必要によって存在したが、時に機関布景によってストーリーの段取りが生じることもあった。脚本家はまず提要を取り決めるにあたり、機関布景の使用空間をあらかじめ確保しておく必要があった。これにより、連台本戯においては、多くの機能化した叙事パターンが発展していった。たとえば、「危機」はよく見られる叙事・演技パターンである<sup>70</sup>。向愷然が『江湖奇侠传』で構築した侠客、道士、劍仙、妖怪からなる江湖世界、ならびに相対的に緩慢な叙事構造を踏まえ、脚本家は様々な危機的状況の叙事パターンをストーリーの中にはめ込んでいった。たとえば、栄記共舞台の第13集『火焼紅蓮寺』には、以下のようなストーリーがある。ト文正が崆峒派によって大雪の山の上に追い立てられ、もはや逃げ場がないというまさにその時、山から大きな火焰が噴出し、崆峒派の人々は驚いて逃げてしまった。そのとき、空中から一羽の神鷹が飛来し、ト文正はその首に跨ると、雲や霧に乗って飛び去った<sup>71</sup>。続いて崆峒派がト文正を追跡している時に大きな橋を通りかかったところ、突然橋梁が裂け、崆峒派の人々は全員水に落ちてしまった<sup>72</sup>。このストーリーで挙げた大雪の山、大きな火焰、神鷹、雲や霧に乗る、大橋が裂ける、水に落ちるといった一連の危機や転機において、機関布景の力を存分に発揮できない場面はない。加えて、こうした危機の設定はストーリーの展開を推し進め、上演において機関布景が際立って出現することがなくとも、ストーリーの紆余曲折と視覚的变化を存分に利用することで、観客の注目を集めることができる。<sup>73</sup>

栄記共舞台の『火焼紅蓮寺』と同時期に上演され、同様に歓迎されたもう一つの連台本戯として、大舞台の『西遊記』が挙げられる。『西遊記』は『江湖奇侠传』とは異

<sup>70</sup> 高美瑜『二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）』、155頁。

<sup>71</sup> 『申報』1937年6月1日、増刊第4版。

<sup>72</sup> 『申報』1937年6月5日、第20版。

<sup>73</sup> 高美瑜『二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）』、154頁。

なる年代を描く小説ではあるが、同様に「設定は優れているが構造は相対的に緩慢」で、改編に適した物語の底本を提供する作品である。この神怪色濃厚な二つの作品を扱うにあたり、京劇の創作者は機関布景の設置に加え、ともに武戯をアピール材料とした。栄記共舞台の『火焼紅蓮寺』には堅実な武生陣が揃っていたが、大舞台の『西遊記』でも著名な武生の張翼鵬（1882－1944）が主演を張った。実際、もともと京劇には神怪ものに基づく武戯の伝統演目が多数あるが、『火焼紅蓮寺』は「武侠」に「神怪」の叙事・上演スタイルを加えたもので、原作小説の基本設定を引き継ぐ以外に、京劇に既存の上演パターンも運用したものであった。

1920年代以降盛んになった武侠小説には、清代の俠義小説と大きく異なる点がある。清代によく見られた「俠義」に「公案」をプラスした叙事スタイルを脱し、テーマとして「武侠」が独立していることである。清代における「俠義」と「公案」が結合した小説には『施公案』『彭公案』などがあり、俠義公案小説とも称される。民国において、長編武侠小説の元祖と見なされた『江湖奇俠伝』には、官僚の行動をめぐって展開するストーリーが何ヵ所かあるものの、大体において侠客や道士の経歴が叙事の主体となっている。だが興味深いことに、栄記共舞台の『火焼紅蓮寺』は、第5集から趙松樵秘蔵の『包公巧断七十二案』における包公が事件を裁くストーリーが始まり、『火焼紅蓮寺』へと接続されていく<sup>74</sup>。以後、湖南巡撫のト文正を中心とするストーリーが展開し、「ト文正、首無し事件を審問し、大侠客、剣を抜いて汚職官吏を斬る」のような、「武侠」と「公案」とが結合した叙事スタイルが形成される<sup>75</sup>。上演形式の面から見れば、『火焼紅蓮寺』は「每晚一本だけ上演し、その一本を繰り返し何日も上演する」スタイルの大型連台本戯であり、それぞれ一集と次の一集の初演との間には、通常一ヵ月以上の間があった。『火焼紅蓮寺』では、主要人物のト文正と侠客・道士たちが順番で各集に登場し、一集ごとに「事件」の発生と調査を巡ってストーリーが展開することで、それぞれの集が始めと終わりを備える独立した叙事を形成している。これにより、「公案」を加えた叙事スタイルは、前後の集を繋ぐのに都合がよいと同時に、それぞれの集の独立性に配慮するものとなった。とはいえ、「ト文正による事件の解決」をストーリーの中心に置いても、『火焼紅蓮寺』の主役はやはり侠客である。当時、栄記共舞台のトップ俳優だった趙松樵は、たびたび一集の中で二種類の人物に扮した。固定してト文正を演じる他に、陸小青、向樂山、銅脚道人といった、書籍中・劇中の著名な侠客を兼演したのである。文の人物と武の人物を演じ、「一つの専門を持ち多芸でもある」その才能を示すのみならず、機関布景と共演することで、「独

<sup>74</sup> 趙緒昕『趙松樵評伝』（北京：中国文聯出版社、2018年）、409頁。

<sup>75</sup> 『申報』1936年4月29日、本埠増刊第10版。

手狭がたちまちト文正に変わる、趙松樵はその場で変身する」といった舞台効果を生み出すこともできたのである<sup>76</sup>。

小説と映画の改編に際して、栄記共舞台は多くの相違点を作り出したとはいえ、小説の「崑崙、崆峒両派の争い」という主軸は保ち続け、両派の「敵対関係」をより強力に描くようにした。小説において、何人かの崑崙派の主要人物は確実に肯定的形象を以て描かれるが、両派が絶えず相争う動機は、主に江湖における地位の争奪、または怨みを報復しあう個人的な恩讐にある。小説『江湖奇侠传』の枝葉のストーリーは煩雑で、人間同士の複雑な因果関係において、いずれか是非か、時に判断が難しいことがある。また栄記共舞台の上演脚本には、崆峒派が崑崙派を陥れるべく計画を立てるものの、崑崙派の侠客たちは不屈の精神で対峙するというストーリーがよく見られる。実際、京劇のみならず映画においても、小説の人間関係を簡素化し、善悪の形象を強調する傾向が見られる。こうした「善が危機に陥り、悪がのうのうと法を逃れる」という叙事パターンは、限られた時間内で、どの登場人物に感情を投影すべきか、誰の境遇に気をもむべきか、誰の勝利に喝采すべきかを観客にすばやく知らしめる点で有利なものである。創作者が観客の情緒を呼び起こすのに成功した後は、観客の期待が逆に創作の方向を誘導する可能性がある。これにより、先に崑崙派がどれほどの苦難に陥っていようとも、創作グループは善悪には報いありという結末を最後の二集に設定することで、「人の心を晴れ晴れとさせ、三年來の無念を一気に吐き出す」ことを可能にしたのである<sup>77</sup>。

### (三) 京劇『火焼紅蓮寺』が明示する現代性

『火焼紅蓮寺』を通じて、海派京劇の「写実的な視覚的経験」に対する継続と探索を見ることもできる。この探索の過程において、映画がもたらした視覚経験も京劇の表現中に浸透している。早くも映画が中国に入るより前、海派京劇はすでに写実化の傾向を示していたが、映画の伝来と発展は、海派京劇の写実化に際し、視覚的経験の参照対象の一つとなった。『火焼紅蓮寺』の広告には「映画化」という言葉がしばしば見られるが、とりわけ「映画化された布景」「映画化された表情」という形でよく使われている。当時、「映画化」とは何を指すものだったのだろうか。広告中の文章の脈絡を対照すると、当時のコンテクストにおける「映画化」とは、すなわち「写実的視覚経験」を指すものだった。「映画化された布景」は常に「本物のような」という語と同時に使用されているが、当時の舞台布景の写真を確認すると、たとえば第8集の「亭

<sup>76</sup> 『申報』1937年3月28日、本埠増刊第8版。

<sup>77</sup> 『申報』1939年7月11日、第16版。

台楼閣景」は、二階建ての設計に、屋根、柱、廊下、手すり、階段などがある<sup>78</sup>。俳優は立体布景の中で演じるが、いわば映画の撮影スタジオで組み立てられたセットの中で演じるのと同じことである。その他、広告中では「映画化された表情」も折にふれ言及される。舞台と映画は異なる演技的特徴を持つものである。舞台俳優は直接観客の前で演じるのに対し、映画俳優は撮影機器を通して間接的に演技を観客に見せる。映画監督の指示のもと、カメラは絶えず撮影位置を変え、編集者はこれらの撮影素材を編集して組み合わせて一本の映画とする。よって映画では、俳優がカメラの前で演じた全体像が完全に提示されるとは限らない<sup>79</sup>。観客と俳優の視覚的な距離については、カメラで遠くすることもできるし、近くに寄せて、俳優の顔や体の一部をクローズアップすることもできる。映画の撮影、制作に適応することで発展した映画俳優の演技的特徴として、当時の舞台俳優の観察と理解において最も際立っていたのは、豊かで感動的な「表情」により人の心を動かすことだった。そして、舞台俳優もこうした特徴を自身の演技中に転化していった。その他、前述のように、栄記共舞台は伝統的な朱塗りの机一つ椅子二つという形式を棄て、場面に合致した美術道具に改めたが、これも写實的視覚経験を追求してのことであった。

演技的特徴の参照以外に、ある種の映画の表現内容も、実際に京劇の舞台に取り入れられた。たとえば栄記共舞台で付け加えられた、孫七、小呆子という二人のひょうきんな登場人物である。彼らは侠客ではないにもかかわらず、『火焼紅蓮寺』全体を通じ、最終的な結末まで登場し続けた。彼らは劇中の重要な調整剤で、ストーリー転換の鍵となる時もある。こうしたコミカルなペアは当時流行しており、アメリカのコメディ映画で最も人気を博したスタン・ローレル（1890－1965）とオリバー・ハーディ（1892－1957）のコンビに遡ることができる。連台本戯『西遊記』の猪八戒と孫悟空、『彭公案』の勝官保と欧陽徳は、外観、演技スタイル、体つきや姿勢といった面において、いずれも彼らを参照した部分がある<sup>80</sup>。『火焼紅蓮寺』の孫七と小呆子も、当時の流れに応じて創作された人物である。その他に、第29集の「服を脱いで夫を誘う」というストーリーにおける、女優の李雪枋による「灯を吹く場面の妖艶さはこの上ない」<sup>81</sup>演技が挙げられる。「灯を吹く」とはどういうことだろうか。第29集『火焼紅蓮寺』より少し先に上演された『文素臣』の頭本に、「洞房」という場面があった。金素雲扮する璇姑が「一枚脱ぐたびろうそくをひと吹きし、舞台の照明はそれに従い

<sup>78</sup> 『申報』1936年9月23日、本埠増刊第7版。

<sup>79</sup> ヴァルター・ベンヤミン著、莊仲黎訳『機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集』、40頁。

<sup>80</sup> 高美瑜『二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）』、243頁。

<sup>81</sup> 『申報』1939年2月26日、第16版。

だんだんと暗くなる」のだが、当時この演技は「映画的である」<sup>82</sup>と認識された。「灯を吹く」ことがどの映画から持ち込まれたのか証明のしようもないが、当時の評論から分かるように、「照明の変化を上手く使い、俳優の演技と結び付けて雰囲気を作りあげる」ことは、映画の演技的特徴だと見なされたのである。また、こうした特徴が舞台の演技に応用されることで、照明の設計と表現内容も豊かになったのである。

上述したいくつかの例は、絶え間なく変動する市場において、海派京劇がいかに変化を追い求めて来たかを物語っている。異なる表現形態の間における学習と模倣はもとよりありふれたことである。しかし、映画は撮影技術を伴って誕生した新しい表現形態であり、観客に劇場とは異なる鑑賞経験をもたらし、俳優も劇場とは異なる演技方法を発展させるに至った。映画の鑑賞経験と演技方式は逆に劇場へ浸透し、そこで生まれた影響は、異なる劇種の間、あるいは戯曲と曲芸の間における相互学習にまで遠く及んだ。またそれゆえに、このような変化には独特の現代的意義が備わっている。しかし一方で、当時の上海京劇が改編した小説や逸聞のような題材について述べると、同時代作品が主要な選択肢になるわけではなく、清代あるいはそれ以前の小説が改編されるケースがより多かった。この点においても、京劇『火焼紅蓮寺』には独自性があると言える。上海における小説『江湖奇侠传』の知名度が非常に高かったとはいえ、京劇の創作者は、主にはやはり映画のブームによってこの作品に注目したのである。映画『火焼紅蓮寺』に対し、京劇は素材の選択から題名の借用まで、並びに作品本体が備える海派京劇の美学的特徴まで、この作品の鮮明な時代的特徴を至るところで明示している。しかし、その選択の背後で、上海の通俗文芸界における京劇の地位に対し、映画の商業化がすでにプレッシャーをかけていたことが暗示される。

京劇自体の発展から見れば、栄記共舞台の『火焼紅蓮寺』は、初めて武侠を題材にした京劇作品ではなく、さらには初めてこの題材を改編した創作集団でもなかったが、この作品は、京劇界に武侠をテーマとする劇のブームをもたらした。陳琥が作成した「上海京劇連台本戲簡表」によると、1939年から1948年の十年間で、上海京劇の連台本戲における武侠ものの比率は極めて高く、清代侠義小説を改編した『怪侠欧陽徳』『七劍十三侠』、民国の武侠小説を改編した『荒江女侠』『蜀山劍侠传』が上演された<sup>83</sup>。栄記共舞台『火焼紅蓮寺』の成功は、決してそれ自身のものであるだけでなく、ますます京劇がその表現に適した題材の類型を拡張することにもなった。また、武侠ものの人気は、決して政権の交替によってたちまち変わるものではなかった。

<sup>82</sup> 高美瑜『二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）』、175頁。

<sup>83</sup> 陳琥「上海戲曲連台本戲簡表——『申報』演出廣告輯録」。『中華戲曲』2008年第1期（2008年）、394頁。

1957年に上海京劇院が制作上演した『七侠五義』は世間を大いに賑わせ、上演は半年間続いた。続けて第二、三本が制作され、繰り返し上演された後、1963年以降にようやく停演へと向かった<sup>84</sup>。

## 結語

京劇は19世紀末に上海における通俗文芸市場のトップに躍り出て、次第に地域色を帯びた海派京劇が形成されていった。単純に京劇の視点から見れば、北方の京朝派と比べると、海派京劇は新奇さを追い求め、型にとらわれないものだった。しかし、上海全体の通俗文芸市場の視点から見れば、二十世紀初頭の新劇、映画といった新しい表現形態が流入すると、すでに上海で三十年以上根を張った京劇は、かつてどれほどの新機軸を打ち出したとしても、もはや時流に乗っていないかのようにだった。とりわけ映画の登場は、「もう一つの選択」を提供しただけではなく、それがもたらした感覚的体験、鑑賞方法、表現形式、ひいては制作や運営のモデルに至るまで、間違いなく伝統的形態の劇場に衝撃を与えるものだった。当然、京劇には長い時間の経過と、地域を跨ぐ芸術としての蓄積があり、成熟した表現形式により、なおもその優勢は保たれた。映画の発展と商業化は、京劇にプレッシャーをもたらしただけでなく、京劇俳優と創作者が探索を継続し、新たな可能性を試すための原動力ともなったのである。

他方、項目選択は多元的だが、内容、題材は常に相互に移植・改編する文芸的環境に身を置いた場合、観客はどのような鑑賞体験をするのだろうか。創作者は繰り返し演じ、観客は繰り返し観るといふ時、観客は其中でどのような楽しみを得られるだろうか。本稿は『江湖奇侠传』『火焼紅蓮寺』の考察を通じて、小説、映画と京劇の審美趣味の相違を比較分析し、当時の観客の鑑賞体験への接近を試みた。京劇の領域に焦点を当てると、海派京劇の連台本戯——とりわけ『火焼紅蓮寺』のような機関布景に長けた演目は、寄せ集め式のバラエティ公演として常に排斥されてきた。しかし、ほぼすべての劇場が機関布景で客を呼ぼうとしている時、観客を数年ものあいだ繋とめうる演目が、機関布景だけに頼っているわけがなかった。本稿は『火焼紅蓮寺』の叙事パターン、およびその海派京劇の美学への応用を分析することで、いかに創作者が叙事、演技、機関布景を結合させて、観客に持続的な吸引力をもたらしたかを解明した。最後に、『火焼紅蓮寺』について、題材の選択、演目名、映画の表現方法の参照

---

<sup>84</sup> 中国戯曲志編輯委員会『中国戯曲志・上海巻』、164頁。

と援用、ならびにそれが備える海派京劇の美学が、いずれもこの演目の現代性を明示していることを指摘した。京劇の『火焼紅蓮寺』は、映画の武侠ブームを継承しただけではなく、武侠に取材にした京劇の気風を広げるものであった。上海京劇史、上海通俗文芸発展史のいずれにおいても、重要な意義を備えた演目だといえよう。

本稿の研究テーマに関しては、さらにいくつかの問題に発展させられよう。

第一に、『火焼紅蓮寺』を例にすると、映画の方は1929年12月に審査部局による度重なる削除改訂と上映禁止の憂き目に遭い、1932年7月以降は完全に禁止された。しかし、同年8月、天蟾舞台で演目名と登場人物の名前を変えて順調に上演され、同時に続集も制作された。1935年から1939年の間、栄記共舞台の『火焼紅蓮寺』は大変な勢いで上演されたが、審査部局から難癖をつけられることはなかった。なぜ映画と京劇で、審査の程度にこのような違いがあったのか。これは社会における戯曲の影響力は映画に及ばないと、関連当局が見なしていたことを意味するのだろうか。

第二に、映画『火焼紅蓮寺』が中国の他地域および海外へ伝播するにあたり、現地の通俗文芸の発展に影響があったのだろうか。たとえば、台湾の布袋戯では、1920年代に「剣俠義」が登場したが、同じ頃に中国で流行していた武侠小説や武侠映画との間に、直接あるいは間接的な関係があるだろうか。

第三に、民国以降に登場した武侠小説、武侠映画、武侠に取材した京劇は、清代の俠義小説とどのように異なる特徴を備えていたのだろうか。これらの特徴はどのような時代的な意義があるのだろうか。一般に、武侠小説とは同時代を時代背景としないものだが、いかにして現代社会との繋がりを持ったのだろうか。

改編に比べて、総じてオリジナルの創作には相当な時間を費やさねばならず、且つリスクもかなり大きい。演目の移植、改編は、戯曲で常用されてきた創作手段であるが、1920年代以降、上海では巨大かつ多面的な通俗文芸市場が形成され、この創作様式もそれぞれの文芸において応用された。時に想像せずにはいられないが、もし自分が当時の観客であれば、興味津々で同じ題材のあらゆるバージョンを観ようとするだろうか、それとも繰り返し上演される物語に疲労を感じるだろうか。このような創作様式は、結局のところ、観客により多面的な選択を提供するのだろうか、それとも実際は、文化の多様性を逆に制限してしまうのだろうか。

(翻訳 藤野真子)



## 参考文献

### [著作]

- ヴァルター・ベンヤミン著、莊仲黎訳、『機械複製時代の芸術作品：班雅明精選集』、台北：商周出版社、2019年
- 中国戯曲志編輯委員会、『中国戯曲志・上海巻』、北京：中国 ISBN 中心、1996年
- 中国映画資料館編、『中国無声映画劇本（中巻）』、北京：中国映画出版社、1996年
- 平江不肖生、『江湖奇侠传』、長沙：岳麓書社、1986年
- 包天笑、『鉤影楼回憶録』、台北：龍文、1990年
- 艾青、『明星影片公司探析』、上海：東方出版中心、2017年
- 李紫貴口述、蔣健蘭整理、『憶江南』、北京：中国演劇出版社、1996年
- 李道新、『中国映画文化史：1905-2004』、北京：北京大学出版社、2005年
- 林幸慧、『由申報戯曲広告看上海京劇發展（一八七二至一八九九）』、台北：里仁書局、2008年
- 林建揚、『平江不肖生之『江湖奇侠传』『近代侠義英雄伝』研究』、台北県：花木蘭文化出版社、2010年
- 金勇勤、『卿本戯痴：小王桂卿』、上海：上海人民出版社、2009年
- 范伯群主編、『中国近現代通俗文学史』、南京：江蘇教育出版社、2010年
- 袁国興主編、『清末民初新潮演劇研究』、広東：広東人民出版社、2011年
- 徐劍雄、『京劇与上海都市社会（1867-1949）』、上海：上海三聯書店、2012年
- 張真、『銀幕艷史：都市文化与上海映画 1896~1937』、上海：上海書店出版社、2012年
- 陳墨、『中国武侠映画史』、北京：中国映画出版社、2005年
- 陸萼庭、『崑劇演出史稿（修訂本）』、台北：国家出版社、2002年
- 趙緒昕、『趙松樵評伝』、北京：中国文聯出版社、2018年

### [学位論文]

- 申浩、『從邊緣到中心：晚清以来上海評彈研究』、上海：上海師範大学博士論文、2012年
- 翁文義、『『火燒紅蓮寺』在台湾之研究—以映画、小説、演劇為討論重点』、台南：国立台南大学修士論文、2011年
- 高美瑜、『二十世紀上半葉海派京劇研究（1900-1949）』、台北：国立台北芸術大学博士論文、2018年
- 崔牧倩、『經濟視角下的中国近現代通俗文学研究』、西安：西北大学修士論文、2019年

[論文]

汪朝光、「検査、控制与導向——上海市映画検査委員会研究」、「近代史研究」、2004年、2004年第6期、87-121頁

陳琥、「上海戲曲連台本戲簡表——『申報』演出廣告輯録」、「中華戲曲」、2008年、2008年第1期、377-394頁

樊妍秋、「「俠隱於市」——論30、40年代之交武俠映畫的短暫復興」、「中外影史」、2019年5月、第149期、88-94頁

[新聞]

『上海市政府公報』

『上海畫報』

『內政公報』

『申報』

『汕頭市市政公報』

『戲迷傳』

[ネット資料]

「「武俠+武戲」，能否成為復興海派京劇的路徑」・

[https://k.sina.cn/article\\_1916653155\\_723dce6302000ht5o.html?from=cul&fbclid=IwAR0YWnBY3qmwvgCooTF-P4sugPsUqYBcXiXT0peWpoxZ4xg4fHYPTLx4988](https://k.sina.cn/article_1916653155_723dce6302000ht5o.html?from=cul&fbclid=IwAR0YWnBY3qmwvgCooTF-P4sugPsUqYBcXiXT0peWpoxZ4xg4fHYPTLx4988) (2021年4月25日)