

父の越劇

——共産党指導による展開——

Father's Yue opera:

Development under the leadership of the Communist Party

中山文
NAKAYAMA Fumi

はじめに

1949年、社会主義による人民共和国を樹立した中国共産党は、建国初期より戯曲（伝統演劇）を対象とした演劇改革に着手する。それは社会全体を社会主義国家による統治の軌道へ乗せるために、戯曲が「民主と愛国の精神で広大な人民を教育する重要な武器」¹⁾として認識されたからであった。文化の社会主義化を喫緊の命題とする新政府にとって、戯曲は「各地の大衆に深く浸透しており、大衆にとって最も身近なメディア」だという大きな強みを持った。だが同時に、「演目の多くが旧来の道徳観や価値観に縛られ、文化人からは軽侮すべき対象と見なされてきた」という弱みを持っていた²⁾。そのために戯曲をいかに改造するかが新政権の演劇改革の肝となった。

「戯曲改革工作に関する政務院指示」はその方針として以下の6点を掲げた。

- ① 伝統演劇は人民の新たな愛国主義を発揚させ、人民の革命闘争や生産労働における英雄主義への鼓舞を主たる任務とする。それに反する有害な演目は禁演とする。
- ② 演劇改革は、従来の演目への査定を重点とする。
- ③ 大衆に影響力のある劇種を対象とし、コンクールで優秀演目を表彰する。
- ④ 俳優の中から幹部を養成し、進歩的文化人との交流を奨励する。
- ⑤ 劇団改革を行う。
- ⑥ 文化教育機関が戯曲を管轄し、条件の優れた劇団・劇場を公営化する。

この方針の下、「改戯、改人、改制」を求める全国的な戯曲改革運動が展開され、1950年から1966年の文革開始まで、中国戯曲は黄金時代を迎える。政府が対象とした地方劇の中でも上海で大きな人気を獲得していた越劇が主たる対象として選ばれ、国営の華東越劇実験劇団が成立され

1) 1951年5月5日、周恩来総理の名で発せられた「戯曲改革工作に関する政務院指示」による。

2) 森平崇文『社会主義的改造下の上海演劇』研文出版 2015年 p5。文中の6点も同書参考。

た。袁雪芬が戯曲界のリーダーとして育成され、その主演する演目がコンクールで受賞し、映画化され、海外へ輸出された。こうして越劇は京劇に次ぐ第二の地位を獲得するに至る。この時代、中国共産党はあたかも中華人民共和国という幸福な家庭における偉大なる「父」であった。政府の指導に従う越劇は、優秀で従順なる「娘」として、「父」の意向を体現する作品を続々と生み出していった。

拙論では、この時代に生まれて古典名作として人気の高い、『梁山伯与祝英台』と『紅樓夢』を取り上げる。2作品を通して越劇という劇種が現代でも女性演劇として古びることのない力を持つ理由について考察する。

第1節 中華人民共和国成立後の共産党と上海越劇

1951年、政務院より「三改政策」が提出された。それは演劇改革の三大任務を「改戯、改人、改制」とするものだった。「改戯」は「社会主義的な新しい演劇文化を創り上げて、それを人民への教育と思想改造の有力な道具とすること」³⁾である。姜進によると、そこにはいかにして新時代の文化を創造するか、また誰がその新しい演劇文化の創造を担い、その創造過程をコントロールするかという問題があった。そこでまずベテラン芸人を社会主義体制下の文芸工作者にらしめる必要があり（改人）、これまで市場を中心にしてきた大衆文化を国家計画にくみこむ必要が生まれる（改制）。つまり、改人と改制は改戯という目的達成のために必要な手段であった。

「改人」は文盲多数の演劇関係者に社会主義理論とその文芸理論の教授を目的とした。上海演劇関係者8割にあたる9000人が参加した。そこでは進歩的文化人の伝統演劇・俳優へのマイナスイメージ払しょくを意図した。つまり、演劇改革に貢献できる演劇人の育成とともに演劇改革に協力できる進歩的文化人の再教育が行われたのである。

「改制」ではこれまで徒弟制が敷かれ、興行主・座頭・スター俳優の搾取が行われていた劇団組織からアウトローの経済的支配の払しょくを目的とした。そのために劇団と劇場の公営化、運営と給与体系の民主化がすすめられた。また人材育成のためには科班ではなく養成学校が設立された。

「改戯」としては、以下の3点があげられる。

- ① 社会主義社会にふさわしくない演目が禁演とされた。対象となったのは封建道徳を鼓吹する、民族の節操を失くしている、迷信を強調、色情要素が強い、といった演目である。禁演とされたのは1950年には12演目だったが1952年には25演目へと増加した。
- ② 伝統演劇コンクールで社会主義に合致した演目を表彰し、全国に普及、劇種の代表演目にした。1952年の第1回全国戯曲コンクールには27劇種37劇団82演目（伝統劇63、新編歴史劇11、現代戯8）が参加し、袁雪芬が荣誉賞を、『梁山伯与祝英台』が劇本賞を、范瑞娟、徐玉兰、傅全香が俳優賞を受賞した。
- ③ 新政権の政策を分かりやすく伝える現代戯が量産された。現代の生活を反映し、日中戦争期の

3) 姜進著、森平崇文訳「『断裂』と『延續』-1950年代上海の文化構造」『建国前後の上海』日本上海史研究会編 研文出版 2009年 p 408

成功例「秧歌劇」のような民間小戯が奨励された。民国期の伝統演劇界には京劇を頂点とするヒエラルキーが明らかに存在していた。政治指導者の鑑賞、出版化、映画化、海外公演などは京劇のみの役割だった。だが地方劇は社会の劇的变化をアピールするのに効果的な役割を担った。

この流れの中で、1951年に華東戯曲研究院という文化部直属の演劇団体が生まれ、伝統劇の研究改革、新作上演を行った。その院長は京劇俳優周信芳が務め、越劇の袁雪芬が副院長に就任した。1955年、この団体から上海京劇院と上海越劇院が誕生する。

三改政策によって新政府が求めたのは、「旧社会の芸人を社会主義における文芸工作者に改造させるだけでなく、更に重要なのは自らとその公演を通じて党の政策を宣伝して大衆を教育し、社会主義下の新しい文化によって新しい国民を生み出すこと」⁴⁾であった。その点において、1947年に「越劇十姉妹」による合同公演と筱丹桂の葬儀を通して女優と観客の親密な関係を世間に見せつけた袁雪芬⁵⁾は、まさに新時代を代表する演劇人であり、父（共産党）の意向を代弁する「父の娘」にふさわしい女性であったといえよう。

第2節 越劇『梁山伯与祝英台』

新時代にふさわしい作品とはいかなるものか。「改戯」では現代劇の創作と伝統演目の改編が推進された。そして全国の劇団にとって学ぶべき優良なモデルを示すために、1952年に第一回全国戯曲コンクールが行われた。つまり、入賞作品は芸術作品として優れている以上に、描かれた主題や人物が新中国の理想とする社会を表現しているということなのだ。

1950年代に生まれた現代劇の大多数は、当時の三大政治運動（土地改革、反革命鎮圧、朝鮮戦争における抗米援朝）と婚姻法の宣伝を意図している。「若い男女の自由恋愛による結婚」というテーマは、婚姻法を宣伝する共産党にとって重要だっただけでなく、当時の越劇観客たちにとっても切実な問題でもあった。そこで、恋愛する男女が「家法」のもとに引き裂かれる物語として人口に膾炙する『梁山伯与祝英台』は、今回のコンクールの趣旨に誠にふさわしかった。この物語をリメイクした越劇『梁山伯与祝英台』と川劇『柳蔭期』が、ともに入賞を果たした。

川劇は四川省の地方劇で、歴史が古く、変臉（マスクの早変え）や噴火（口から炎を吐く技）など、けれんみの強い表現技術を多数持ち全国的に名高い劇種である。一方、越劇は浙江省特有の優美な音楽と女性だけで演じられ、細やかな恋愛描写を得意とする。この2劇種が同一作品をそれぞれ流に改編し、ともに新時代のモデルとして高い評価を獲得したのである。だがその後、越劇では本作が劇種の名作として演じ続けられるのに対し、川劇では一時のあだ花として終わってしまった。本節ではその理由を検討する。まず、二作品のあらすじの差異を述べ、越劇特有の魅力を考察する。

4) 姜進著、森平崇文訳『『断裂』と『延統』-1950年代上海の文化構造』『建国前後の上海』日本上海史研究会編 研文出版 2009年 p.409

5) 中山文「もうひとつの越劇史-3つの『舞台姉妹』をめぐる-」人文学部紀要42号 2022年3月

(1) 越劇『梁山伯与祝英台』⁶⁾ あらすじ

祝英台は家の中のしとやかな生活よりも都会で勉強したいと望む活発な少女で、男性占い師になりすまして反対する父の許しを得、男装して杭州に向かう。(第1場「別親」)。道中梁山伯と知り合い、「男女は平等。女性も勉強をするべきだ」と語る彼に好意を抱く。意気投合した二人は兄弟としての契りを結び(第2場「草橋結拜」)、学友として過ごす中で祝英台は梁山伯への恋心を募らせる。三年後、父から再三帰郷を促された祝英台は恩師夫人に秘密を打ち明け、婚約の品として玉製の蝶々の扇子飾りを託した(第3場「託媒」)。翌日、帰郷の道中で、祝英台は鴛鴦・牛郎織女・観音様と次々思わせぶりの謎かけをするが、想いは一向に伝わらず、それどころか梁山伯は自分が女に譬えられたとへそを曲げる。だが祝英台が双子の妹との縁談をもちかけると、梁山伯は喜んで受け入れた(第4場「十八相送」)。恩師夫人から真実を知らされた梁山伯は大喜びで(第5場「思祝、下山」)、さっそく求婚に向かう(第6場「回憶」)。しかし、すでに祝英台には名家・馬家への嫁入りが決められており、事情を知った父は激怒して、つり合わない結婚の不幸を論ず(第7場「勸婚、訪祝」)。喜色満面で訪問した梁山伯は思いがけない真実に、怒りと悲しみに吐血する。嘆く二人は「この世で一緒になれずとも同じお墓に入ろう」と誓う(第8場「楼台会」、第9場「送兄」)。祝家を辞した梁山伯の病はますます重く、自分の墓には二人の名前を彫るようと遺言してこの世を去る(第10場「聞耗」)。訃報を受け取った祝英台は、婚礼の前に墓参りをする許しを父から得、悲痛な思いで花嫁かごに乗る(第11場「弔孝哭靈」、第12場「逼嫁」)。墓前で慟哭すると、突然の雷鳴とともに墓が二つに裂け、祝英台はそこに身を投げる。二人は蝶々に生まれ変わり、雨上がりの虹の下を楽しげに飛んでいくのだった(第13場「禱墓、化蝶」)。

(2) 川劇『柳蔭期』⁷⁾ の特徴

基本的なあらすじは越劇と同じであるが、各場ごとの川劇の特徴を列挙する。

第1場 「英台別家」両親の形象。父は頑固で抑圧的、母は娘から事情は聴いているものの助力できず、無力である。

第2場 「柳蔭結拜」同郷で初の外出同士、助け合おうと兄弟の契りを結ぶ。この場面では双方とも「男女平等」の意見を口にしない。

第3場 「書館談心」学校での成績は祝英台の方が優秀である。祝英台に男女平等の思想を教えられ、梁山伯はいったん拒否するものの受け入れる柔軟性を見せる。

第4場 「山伯送行」祝英台は恋心を金魚、水鳥、並ぶお墓に譬えて暗示するが、梁山伯はその意図に気が付かない。祝英台が九妹との縁談をもちかけると喜んで承諾し、100日以内に迎えに行く約束した。

第5場 「説媒許親」結婚を仲介する“媒婆(口入れ屋)の邱侯氏”が登場する。媒婆とは仲介料のために、祝家と馬家の縁談をまとめようとするあくどい職業で、口先一つで人の人生を決められると豪語する。だが彼女もこの仕事で多数の家族を養う働く女性である。

6) 台本は中国戯劇家協会編『戯曲劇本選集 第一届全国戯曲観摩演出大会 上』人民文學出版社 1953年

7) 台本は中国戯劇家協会編『戯曲劇本選集 第一届全国戯曲観摩演出大会 上』人民文學出版社 1953年

第6場 「英台思兄」媒婆の話を受け入れた父は馬文才との結婚を決める。娘の気持ちを知る母は、なすすべのない無力な存在である。栄華を求める父は娘の意向に耳を傾けず、祝英台は媒婆を恨む。

第7場 「祝荘訪友」梁山伯が祝家を訪れる。女装の祝英台を前に驚き、ここで初めて祝英台が女性と知り、喜ぶ。祝英台は九妹との縁談を勧めた事情を話し、梁山伯は初めて祝英台の恋心を知って道中の謎かけの意味を理解し、大いに喜ぶ。だが彼女は父がすでに馬家との結婚を決めてしまったことを自分の口から言えず、退場する。侍女の四九が梁山伯に事情を告げる。

第8場 「四九求方」病に倒れた梁山伯のために祝英台が薬の処方を四九に教える。

第9場 「山伯殉情」四九から処方を受取った梁山伯の母は、ここに書かれているのは「共に生きられないならば、共に死にます」という暗号だと知る。

第10場 「馬家逼婚」婚姻当日、梁山伯の死が届けられる。墓参りを切望する祝英台を父は許さない。媒婆は赤い婚礼衣装の上に白い喪服を着ること、墓参り後には上の衣装を脱ぎ捨てて婚家に入ることを勧める。

第11場 「祭墳化鳥」輿から降りた祝英台が墓で泣きくると、突如風雨が吹き荒れ稲妻が光る。墓が割れ、祝英台が墓に飛び込むと、二羽の鳥が比翼となって飛んで行く。

(3) 越劇と川劇の異同

基本的には同じあらすじを持つ越劇版と川劇版だが、重要な異同が3点ある。

① 父親形象と媒婆の存在

川劇の特徴は、厳格で抑圧的な父親と口先三寸の無責任な仕事で荒稼ぎする、あくどい媒婆（口入れ屋）の邱侯氏が登場することだ。女は家を出るものではないと頑迷に主張する父親に対しては娘の遊学を応援した母親も、結婚については夫に反対できず無力である。祝英台を不幸に陥れるのは、娘の結婚は親が決定するものと考える家父長制を代表する父親と、売買婚というシステムを象徴する媒婆の存在で、これこそが社会悪として描かれる。

一方、越劇の祝英台には母親がおらず、父親には娘への愛情が感じられる。第一場は占い師に成りすまし遊学許可を得た彼女の機知を見せる場であるが、同時にふさぎ込む娘の病をなんとか治そうとする父親の愛情が見える場でもある。また越劇に媒婆は登場せず、馬家との婚姻を強制する父親に理詰めで抵抗する祝英台の抗弁が描かれる（第7場）。「自分で結婚を決めたが、師の奥様を仲介に立てたし、結納品も準備したので結婚のルールは守っている」と主張する。家柄のつり合いについては「梁家は清貧の家柄」と反論して、暗に馬家の贈収賄をほのめかして批判する。自分の態度と言葉で必死にこの恋愛を守ろうとする祝英台に、父親は「いったん承諾した結婚の破棄はできない」と答える。

だが黙って立ちすくむ祝英台を前に、父親は二人で話し合う機会を設け、梁山伯に他の女性との結婚を勧めるようにと娘を諭す。彼は来訪した梁山伯にも礼儀正しく対応する。この場面は観客に、「おそらく父親の心にも家父長としての面目のために娘の希望を受け入れてやれない葛藤が満ちているのだ」と感じさせる。

2008年から2011年にかけて全国・世界ツアーを行った『明星版 梁山伯与祝英台』（紹興市演出有限公司制作、楊小青演出）では、娘に土下座して馬家に嫁ぐことを求める父親の姿が描かれた。祝英台が馬家との結婚を承諾するだけの理由を現代の観客に共感させるために、父親もまた心の葛藤を抱えた人物として描いた演出家の意図がそこに感じられた⁸⁾。川劇では父と娘が「儒教的教え」と「男女平等」という互いの正論をぶつけ合うが、越劇では正論を主張するだけでは容易に断ち切れない家族の情があり、それこそが若い二人の悲劇の原因であることが描かれている。

② 恋の喜び

越劇版では若い二人の恋心が丁寧に描かれており、観客に恋の楽しさを満喫させる。第4場「十八相送」では、祝英台の恋の謎かけが続くが、自分の気持ちに気づかない梁山伯の鈍感さも、彼女の眼には可愛いく映り、二人の将来を心に決める。二人でみる景色のどれも自分たちを祝福しているように思える、祝英台の浮き立つ気持ちが伝わる一場である。

また第6場「回憶」では祝英台の気持ちを知った梁山伯が、彼女を送った道をたどりながら、その言葉を思い出す場面である。「ああ、自分は鈍感だった、一刻も早く彼女に会いたい」と恋心を募らせる梁山伯がいじらしい。恋によって風景が色づき、人生が生き生きと動き始める、若い恋人たちのみずみずしさが輝いて描かれる。

ここで、二人の恋が祝英台（女性）の主導で始まり、梁山伯（男性）がそれに引っ張られていること、また祝英台の積極性によって、梁山伯が新しい自分に目覚め古い制度の桎梏に気づくことに注目したい。「女性のリードで、男性が目覚める」のである。

一方川劇版には、梁山伯が自分の恋心を確認する場面が置かれていない。彼は恋に目覚めることなく祝家を訪問し、祝英台が女性であると知る。喜んだのもつかの間、彼女本人はその場を立ち去る。そして、他者である侍女から事情を聞かされるのだ。

② 愁嘆場

最大の差は越劇版の第8場「楼台会」と川劇版の第7場「祝莊訪友」にあたる、二人の悲恋の場の演出方法である。川劇の祝英台は重大な事実を自分の口で伝えることをようせず、事情を熟知する侍女に託して、舞台から退場する。だが越劇ではこの愁嘆場が、最大の見せ場の一つとなっている。

祝英台の恋心を知り嬉々として祝家を訪れた梁山伯が、女性装の彼女から事実を訴えられる。そのとたん、さっきまで明朗で単純だった梁山伯が凶暴なまでの強引さをもって結婚の約束を違えた祝英台に詰め寄るのだ。

これまで祝英台がリードしてきた二人の恋が、突如梁山伯のリードに変る。方や男性装をしていた時にあれほど爽快に自分の感情を表現していた祝英台は、女性装に変わったとたん世間のしがらみを振りきれず、自我と父権性のはざまに引き裂かれ、結局父親を選ぶしかない弱い女性に戻るのである。

張艷梅はここにこそ、越劇の女性演劇としての独自性があることを指摘する。

8) 2011年4月23日、台北国父記念堂にて中山の実見による。

梁山伯、祝英台の二人は明確な敵を探し当てることができず、心の怒りを徹底的に吐き出すことができない。祝英台は父を傷つけることも、梁山伯の思いに背くことも望まないため、唯一選択できるのが自害で、自ら主体的に破滅へと向かう。そして蝶になるという唯美的な結末こそがこの破滅した精神を昇華させるのだ。⁹⁾

梁、祝や焦（仲卿）、劉（蘭芝）の悲劇を見渡してみると、それらは結婚の悲劇であり、破滅へと続く命の悲劇である。彼らに立ちふさがるのは呉瓊花、喜児¹⁰⁾ら“革命的”女性がであう地主の迫害や階級闘争などとは違い、父母によってあらわされる倫理的苦境なのだ。¹¹⁾

家父長制が強い家庭内の倫理観は階級闘争よりも強い。たとえ共産党のスローガンに後押しされたとしても、じっさいに親子の情を断ち切ることは容易ではない。新婚姻法で売買婚が禁止され本人の自由意思による結婚が奨励されたとはいえ、結婚にまつわる悩みは簡単に解消するものではなかった。それゆえ、越劇『梁山伯与祝英台』は川劇『柳蔭期』よりも人物形象が深く、リアリティを持って女性観客の心に刺さったのだといえるだろう。

(4) 越劇の最大特徴

川劇では一時のあだ花として終わってしまった『梁山伯与祝英台』が越劇では名作として演じ続けられる最大の理由は、異性装の魅力にあるのではないか。筆者はかつてこの作品の異性装について、このように述べた¹²⁾。

- ① 祝英台は異性装をする、つまり男性になることによって、自由の喜びと恋の楽しさを知る。（前半の第1場から第4場）
- ② 祝英台の機転と対比されることで、梁山伯の「可愛いおバカさん」キャラクターが生まれている（第4場「十八相送」）。
- ③ 祝英台の真意を知ることによって梁山伯は自分の心を知り、屈託のないまっすぐな恋心が明るく表現される。（第6場「回憶」）
- ④ 祝英台は女性装に戻ったとたん、自由を忘れ家父長制の抑圧に苦しむ。（第7場「勸婚、訪祝」）
- ⑤ 激しい情熱に駆られた梁山伯は祝英台を責め、成就しない恋のために憤死する。（第8場「樓台会」、第9場「送兄」、第10場「聞耗」）

女として生きる辛さから逃げるための男装は、ヒロインに一時の幸福を与えてくれる。だが女性

9) 張艷梅『新中国「戲改」与当代越劇生態』浙江大学出版社 2016年 p 234

10) 焦、劉は『孔雀東南飛』の男女主人公。呉瓊花は『紅色娘子軍』の、喜児は『白毛女』のヒロインの名前。

11) 張艷梅『新中国「戲改」与越劇生態』浙江大学出版社 2016年 p 235、()内は引用者。

12) 中山文「異性装のヒロイン—花木蘭と祝英台」『歴史のなかの異性装』服藤早苗・新實五穂 [編] p 124-127 勉誠出版 2017年

装に戻ると、彼女は再び家父長制社会で女として生きる辛さに引き戻されてしまう。将来の不幸を予感させない相手とは、永遠に女性に支配や抑圧を感じさせない男性、つまり男性社会に同化しえない男性でなければならない。それこそが越劇の小生（男役）の役割なのではないだろうか。「一時的に男装をして爽快さを満喫した女性ヒロイン（ママ）を支えたのは、恒常的に男装をする女性（小生）」だった¹³⁾。越劇の蝶は自由結婚への理想と勇気の化身で、これが越劇の女性観客の心をとらえた。「若い男女が愛情を武器にして封建思想と闘う姿」が越劇の老調子（変わらぬテーマ）となるためには、何があっても女を裏切らない、女小生が必要なのであった。

第3節 越劇『紅樓夢』

(1) 淪陥期と『紅樓夢』

1962年、上海越劇院は越劇『紅樓夢』を映画化し、全国の観客を感動のつばへ巻き込んだ。その台本は1942年から45年の淪陥時期上海において、幾度も修正を重ねられたもので、「民国期の社会激変、上海の都市化、海派の女性文化、淪陥区の熱狂的ファンの声援、新政権初期の国家改造、中期の政治運動とともに」¹⁴⁾変化してきたのである。ここでまずその時代的背景を解説したい。

「1944年の上海は“林黛玉”年だった」¹⁵⁾と袁雪芬が語ったように、この年上海では清末小説『紅樓夢』が娯楽業界の注目を集めた。佟静によると¹⁶⁾、朱彤改編の話劇『郁雷』（別名『宝玉与黛玉』）、中華電影聯合株式有限会社の映画『紅樓夢』（卜万蒼演出、周璇主演）、京劇『紅樓夢』などが上演された。1943年にはすでに尹桂芳・傅全香コンビによる越劇『紅樓夢』があり、1945年には尹桂芳・竺水招コンビによる越劇『紅樓夢』が生まれている。話劇には石華父の『尤三姐』、端木蕻良の『林黛玉』『晴雯』、孔令境の『紅樓二尤』などが発表された。

民国期の上海は大衆娯楽が極めて繁昌していた。文学や映画以外にも話劇、文明戯、京劇や越劇を筆頭とする淮劇や滬劇などの地方劇が、それぞれに相応しい階層の観客を集めていた。だが淪陥期になると、左翼話劇は影をひそめ、それを補完するように「恋愛ドラマと古装劇」が大流行したのである。

新中国成立後、長らく学界は当時の大衆文化の繁栄を「奇形的繁栄」「漢奸文化」としてきた。だが近年の研究では「恋愛ドラマと古装劇」は大衆が日常生活における欲求を投影し日本帝国主義の大東亜文化から逃避しようとしたものだという考えが提示されている¹⁷⁾。一方、日本軍の目に

13) 中山文「異性装のヒロイン－花木蘭と祝英台」『歴史のなかの異性装』服藤早苗・新實五穂 [編] p 127 勉誠出版 株式会社 2017年

14) 佟静「締造経典－女子越劇“紅樓夢”与現代中国鏡像（1942-1962）」紅樓夢学刊 2018年第4輯 p 288

15) 袁雪芬『雪声記念刊』1946

16) 佟静「締造経典－女子越劇“紅樓夢”与現代中国鏡像（1942-1962）」紅樓夢学刊 2018年第4輯 p 290

17) 傅葆石が1990年代に提唱した「グレーゾーン」というキーワードをもとに、日本上海史研究会と中日文化協会（旧称：大陸新報研究会）の共同研究による特集「占領地・植民地における〈グレーゾーン〉」（『史潮』新78号 2015年12月）、高綱博文他編著『戦時上海のメディア－文化的ポリティクスの視座から』（研文出版 2016年10月）、堀井弘一郎・木田隆文編『戦時上海グレーゾーン－溶融する「抵抗」と「協力」』（勉誠出版 2017年2月）、特集「グレーゾーンとしての戦時上海」（『現代中国研究』第39号）

は、その形態をとる限り単なる娯楽と映った。つまり中国人にとって「恋愛ドラマと古装劇」は日本による文化侵略を逃れて自分を守ろうとした策略であった。

社会が激しく揺れ動き新旧の文化が雑多にうごめく欲望の都市で、文芸や娯楽で生計を立てようとする人々は日本の厳しい管理をかいぐり自分たちのアイデンティティを守る作品として『紅樓夢』を選んだのである。この作品は政治に干渉することなく、読者に乱世の感情と欲望を共有させたのだ。佟静は、「映画人は本作を借りて旧家庭旧制度の暗黒を批判し、越劇は愛情の悲劇を訴え、話劇は200年前と変わらぬ社会境遇の抑圧を指摘した」と語る¹⁸⁾。いずれにせよ、当時の中国民衆にとって『紅樓夢』は「単なるロマンス悲劇ではなく、民族精神の哀歌」¹⁹⁾だった。

(2) 越劇『紅樓夢』のテキスト生成

傅謹によると、上海越劇院が長編小説『紅樓夢』を改編した越劇『紅樓夢』は、越劇のなかでも最も重要なレパートリーとなっているが、そのテキスト生成過程には、1950年代の時代意識や劇作家が政治の関与にどう対応したかが大きく関わっている²⁰⁾。小説『紅樓夢』は煩瑣で微細な日常生活が描かれており、大きな一つのストーリーに向けて物語が進むものではない。そのため本来、演劇上演には向かないものだった。

例えば京劇でも、1300余りの京劇演目を集めた『京劇劇目初探』²¹⁾によると、『紅樓夢』を題材にしたものは23演目みつかると、いずれも折子戯（一幕もの）であり、大型演目ではない。1920-30年代の『紅樓夢』劇では、必ずしも林黛玉が重要人物とならず、晴雯、尤二姐、尤三姐、平児らが題材となる作品もある。梅蘭芳は『黛玉葬花』『千金一笑』『俊襲人』の3演目を上演したが、いずれも折子戯で個人が境遇を嘆く短い作品である。しかも原作小説の主人公である賈宝玉が存在感のない脇役の扱いである。だが越劇は、賈宝玉と林黛玉の恋愛を主軸として改編を重ねてきた。これが成功の鍵となった。

上海越劇院の『紅樓夢』の作家である徐進（1923-2010）は、改作時に過去の演劇作品ではなく、語り物の『露淚縁』を参考にした。これは全13回、2万字余りの台本で、林黛玉の角度から『紅樓夢』を編みなおし、悲恋の主人公たる彼女のエピソードに沿って物語を展開した内容だった。

さらに賈宝玉と林黛玉のロマンスを主軸とした越劇改編の背景には、1954年の俞平伯の“紅学”研究に対する批判運動の影響があった。清末以来、『紅樓夢』研究といえば作者研究が主だったが、1950年代に本作を“封建社会の百科全書”とみなす“紅学”研究が強調された。社会学的な見地から小説が解釈されて、二人の恋物語を中心としながらも、封建社会の興亡が描くことが求められた。

1955年、徐進は賈宝玉を反逆性に満ちた人物として形成した。その後もそれにふさわしいエピソード

ㄨ 2017年7月）などが発表されている。

18) 佟静「締造經典－女子越劇“紅樓夢”与現代中国鏡像（1942-1962）」紅樓夢学刊 2018年第4輯 p.291

19) 朱彤『郁雷』序章の言葉。佟静「締造經典－女子越劇“紅樓夢”与現代中国鏡像（1942-1962）」紅樓夢学刊 2018年第4輯による。中山未見。

20) 傅謹「越劇『紅樓夢』的文本生成」紅樓夢学刊 2010年第3輯 p.1

21) 陶君起編著『京劇劇目初探』中華書局 2008年

ソードを書き加え、「恋愛」と「封建社会への反逆」のテーマを際立たせるために、改編を重ねていたのだ。現在の台本にあるエピソードが揃ったのは1958年の5回目の改編後である。さらに映画のため1959年、61年と、合計8回の改稿を重ねている。ではこの改編によって、越劇はどのような男女のキャラクターと関係を生んだのだろうか。現在ももっとも人口に膾炙している映画『紅樓夢』から探ってみよう。

(3) 女性演劇『紅樓夢』の魅力

① あらすじ

主人公賈宝玉は栄耀栄華を極める賈家の一人息子。その容貌と性格のよさで周囲の女性たちからは絶大な人気だが、大人たちからの評価は極めて低い。賈宝玉は男社会が求める名誉栄達にはまるで興味を示さず、卑しい役者と友情を育み、科挙の勉強をさぼっては女の子と遊びたがる。恋愛小説『西廂記』に熱中する息子のふがいなさに、これで賈家の跡継ぎが務まるのかと周囲は大いに頭を痛めている。

そんな賈宝玉は子供の頃から同じ屋敷で暮らしてきた従妹の林黛玉と愛し合っていた。だが祖母の賈母は身体が弱く陰気な性格の林黛玉を嫌い、一家の繁栄のために健康で社交的な薛宝釵と結婚させようと、花嫁は林黛玉だと偽って結婚式を執り行う。同じ屋敷の別棟では、林黛玉が絶望の中で息絶える。真実を知った賈宝玉が憤然と家を捨て、出奔するシーンで芝居は幕を閉じる。

徐玉蘭と王文娟の映画版（1962年海燕電影・香港金声影業合作映画化）に従って、場面ごとのポイントを上げると、以下のようになる²²⁾。

第1場「黛玉進府」（原作第3回）。孤児林黛玉が母方祖母宅に身を寄せる。従兄賈宝玉との出会い。「天上掉下了林妹妹」の歌。

第2場「識金鎖」（原作第8回）。もう一人の従姉薛宝釵登場。賈宝玉の持つ玉と薛宝釵の金鎖が符合。結婚の縁を示唆。

第3場「読『西廂』」（原作第23回）。賈宝玉の勉強嫌い。父賈政の怒り。「出世などより、もっと自由に生きたい。」元代戯曲恋愛賛歌「西廂記」への憧れは賈宝玉・林黛玉に共通し、同志意識を持つ。

第4場「不肖種種」（原作第28回）。役者と友達付き合いをし、勉強を勧める薛宝釵に幻滅する賈宝玉。

第5場「答宝玉」（原作第33, 34回）。息子と役者の交際を知り、父激怒。賈宝玉を折檻する。

第6場「閉門羹」（原作第26回）。賈宝玉の負傷を聞き林黛玉が見舞いにいくが、勘違いをした下女に門前払いされる。

第7場「葬花、試玉」（原作第26-28回）。傷ついた林黛玉は庭園に散った花びらを埋めて葬る。林黛玉の不機嫌の理由をはかりかねる賈宝玉の愛の告白はすれ違う。

第8場「鳳姐献策」（原作第96回）。王熙鳳、賈宝玉と薛宝釵との結婚を賈母に進言する。

22) ()内はこのエピソードが現れる章回小説の回数。

第9場「傻丫頭洩密」(原作第96, 97回)。林黛玉、賈宝玉と薛宝釵の結婚を聞き、病床につく。

第10場「黛玉焚稿」(原作第97, 98回)。林黛玉、怒りと絶望で思い出の詩稿を焼き捨てる。

第11場「金玉良縁」(原作第97, 98回)。婚礼相手が薛宝釵だったと知り、「騙された!」と泣き叫ぶ賈宝玉。

第12場「哭靈、出走」(原作第108, 109回)。位牌となった林黛玉に泣いて詫げる賈宝玉は林黛玉の侍女紫鵑に責められる。賈宝玉出奔する。

② 林黛玉という女性

映画の冒頭は孤児となったヒロイン林黛玉(王文娟)が母方の祖母賈母が住む買家に引き取られる場面から始まる。それによって物語は林黛玉の視点から描かれ、観客が林黛玉の気持ちに同化し共感を持つように展開する。

【幕後の合唱：

ツバメのひなが古巣を離れてしまうように、孤児となって祖母の元に身を寄せる。

林黛玉が部屋に入ると、女中がコートを脱がせる。室内には時計が音を立てており、彼女は興味深くじっと見つめる。

林黛玉(独り言) おばあさまのお屋敷は本当に他の家とはちがっているわ。

【幕後の合唱：

覚えておこう余計なことは言わぬよう、余計な動きはせぬように。²³⁾

身寄りのない彼女を買家の親戚たちは賑やかに迎えてくれる。だが、この場面から始まることにより、越劇『紅樓夢』は居場所を失くした孤独な少女の物語となった。従兄の賈宝玉は、買家で肩身の狭い林黛玉が、唯一心を許せる相手である。彼もまた林黛玉は自分を理解してくれる唯一の相手だと考え、彼女との結婚を望んでいる。だが、家族は病弱で陰気な林黛玉を嫌い、健康的で保守的なもう一人の従妹、薛宝釵との結婚を謀る。たとえ賑やかに迎え入れてくれたとしても、賈母にとって彼女は娘の生んだ外孫であり、家を継ぐべき賈宝玉とは愛情の量が違う。一方、薛宝釵は父が出世して地方に赴任したために賈母の屋敷に身を寄せているにすぎず、孤児の林黛玉とは立場もゆとりも違っている。彼女は買家でも遠慮することなく暮らせ、男性は科挙合格のための受験勉強をするべきだという大人の考えを当然のごとく受け入れる。だから勉強を嫌う賈宝玉をたしなめ、賈宝玉にとってはうとうしい相手である。

賈宝玉は賈母たちの思惑通り、相手を勘違いしたまま結婚式を挙げる。林黛玉は自分を裏切った賈宝玉を恨みながら、二人の思い出の品を燃やす(「焚稿」)。この場面の林黛玉の凄惨な面持ちは、決して賈宝玉を許すまいという堅い決意を感じさせ、恐ろしくすらある。まるで全身全霊をかけた対決に挑むような気魄である。

23) 曹雪芹原著、徐進編劇『紅樓夢』上海文芸出版社 1962年

彼女は遠い親戚の集まる榮国府のなかで、常に孤独である。だが孤独から逃れるために宝玉の愛情にすがるのはではない。唯一互いに理解できる存在として宝玉を求め、二人の自由のために「あなたのすべてをこの場に賭けよ。私だけに向かい合え」と迫るのだ。彼の結婚を知った彼女の怒りは大きく絶望は深い。彼女はこれまでの心を綴った詩のすべてを焼き捨てるが、その怒りは矜持の現れである。彼女は怒りの中で息を引き取る。

林黛玉の死を知らされた賈宝玉は慟哭し、家族のために罣にむざむざとはまってしまった自分の幼さを後悔する。召使から彼女の最期の様子を聞かされると、林黛玉を孤独の中で死なせてしまったという自責の念に打ちひしがれる。彼女の孤独を知って以後、それまでの幼稚な彼は一変する。

名場面「哭霊」で林黛玉の祭壇の前で慟哭する賈宝玉が二人の思い出を歌う。

あなたが私の部屋から締め出されたと聞いた。どれほど不安だったろう。私のせいでその身を苦しめてしまった。僕も夢でいつもあなたを思っていたのに。やっとのことで結婚式にこぎつけたと思ったら、相手が別人に変えられていた。それがもととなり、あなたは死に追いやられ、私は騙されたのだ。共白髪になるまで一緒だと心から誓っていたのに。まさかあなたが一人で土の下に眠るだなんて。²⁴⁾

強い女性の意志が弱い男性を奮起させ、成長させたのだ。そして賈宝玉は自分を束縛し、二人を引き裂いた封建的家庭を捨て、出奔するのである。小生と恋に落ちるヒロインは孤独を発見した人であり、彼女はまさしく強い自我を持つ近代人である。その林黛玉の強烈な自我が賈宝玉を成長させるのである。古装劇ではあるが、当時の観客の目に林黛玉は「新しい女性像」として映ったのではないか。

おわりに

演劇が共産主義宣伝のための作品上演を使命とし、そのために現代劇が奨励された時代、越劇には男女合演が奨励された。だが男女合演越劇は根付かず、現在男女合演を標榜している劇団は、上海越劇院第一団と浙江越劇団のみである。またこの時代に作られた現代劇もレパートリーとして残らなかった。現代劇の失敗によって、「男役の存在」と「女の物語であること」が越劇の劇種の特徴・強みとして、不可欠の要素であることが判明したといえよう。

女の物語を効果的に見せるために必要なのは、魅力的な男性である。林黛玉は淪陥期に尹桂芳が演じて見せた『盤妻索妻』と同様に²⁵⁾、家を捨てて妻を選ぶ男性である。そんな男性が現実の世界にいるのだろうか？いないからこそ、女性観客は小生（男役）が見たいのである。越劇の男役を自身の男性が演じた場合、もはや越劇はたんなる地方劇の一つにすぎなくなってしまう²⁶⁾。

24) 曹雪芹原著、徐進編劇『紅樓夢』上海文芸出版社 1962年 P71

25) 中山文「姉妹の越劇－姚水娟・袁雪芬・尹桂芳の時代」『中国の娯楽とジェンダー 女が変える／女が変わる』勉誠出版 2022年 p152 参照

政治の時代にあっても、家庭に存在する男女不平等やジェンダー問題から目をそらさないこと。それが女性演劇となるための必須条件である。そしてその女性観客の視線を受け止めることのできるのは、あくまで女性と同じ立場に立って、女性の苦しみを共に背負い、二人で一つになって戦うことのできる小生（男役）なのである。

参考文献

- 范瑞娟「從梁祝文化的演變看越劇改革的前前後後」
 葉炳南主編『新中国地方戲劇改革紀實 上』中国文史出版社 2000年10月
 中国戲劇家協會編「戲曲劇本選集 第一屆全國戲曲觀摩演出大會 上」人民文學出版社 1953年12月
 張艷梅『新中国「戲改」与当代越劇生態』浙江大学出版社 2016年3月
 佟靜「締造經典－女子越劇“紅樓夢”与現代中国鏡像（1942-1962）」紅樓夢學刊 2018年第4輯
 姜進著、森平崇文訳「『断裂』と『延続』－1950年代上海の文化構造」『建国前後の上海』日本上海史研究会編 研文出版 2009年
 森平崇文『社会主義的改造下の上海越劇』研文出版 2015年10月
 中山文「異性装のヒロイン－花木蘭と祝英台」『歴史のなかの異性装』服藤早苗・新實五穂〔編〕勉誠出版 2017年6月
 中山文「もうひとつの越劇史－3つの『舞台姉妹』をめぐって－」人文学部紀要42号 2022年3月
 高網博文・他 編著『戦時上海のメディア－文化的ポリティクスの視座から』研文出版 2016年10月
 堀井弘一郎・木田隆文編『戦時上海グレーゾーン－溶融する「抵抗」と「協力」』勉誠出版 2017年2月
 特集「グレーゾーンとしての戦時上海」（執筆：高網博文 他）『現代中国研究』第39号 中国現代史研究会 2017年7月
 傅謹『越劇『紅樓夢』的文本生成』紅樓夢學刊 2010年第3輯
 陶君起編著『京劇劇目初探』中華書局 2008年8月
 曹雪芹原著、徐進編劇『紅樓夢』上海文芸出版社 1962年5月
 杉山太郎『中国の芝居の見方－中国演劇論集』好文出版 2004年6月