

# 越劇の現代と

## 「編導制」

佐治俊彦

### はじめに

越劇は中国の「戯曲」（京劇や昆劇といった伝統劇、地方劇の総称）の中では日本人にやや馴染みが薄いかもしいないが、中国では京劇の次に人気のある劇種（戯曲の種類分類）といわれている。三百以上ある劇種の中では比較的若い劇種（なにしろ昆劇は六百年の歴史を持つものだから）で、一九〇六年が起源とされ、二〇〇六年には越劇百年の様々な行事や研究がなされ、私も素人ながら『かくも美しくかくもけげなげな——「中国のタカラヅカ」越劇百年の夢』（草の根出版会、二〇〇六年二月）を上梓して貧者の一灯を捧げた。研究者や俳優たちを訪ねては教えを請

●●●●●

いつつのフィールドワークの報告書のようなものだったから大変楽しく書けた。その頃から若い人たちがどんどん越劇を研究するようになったので、年寄りは一人で楽しんでいようと決めた。中でも神戸学院大学の中山文氏（以下は敬称略）の越劇研究は女性ならではの論考に優れ、感心していた。彼女が中心となり神戸の孫文記念館の中に「越劇友の会」というものまで生まれ、科研費を受けての共同研究も積み重ねられ、大学の授業やカルチャーセンターのテキストとして使える入門書をということで編まれたのが『越劇の世界——中国の女性演劇』（中山文編著、水山産業株式会社出版部、二〇一六年三月）である。この中国演劇特集の主編者から越劇について何か書けと言われたのは確か二〇一五年の一二月で、この本はまだ出ていなかった

が、最初はもちろん若い人に頼めと断った。しかし懇切な懇懇黙しがたく、四月からは退職して暇になる、何か書けるかと引き受けてしまった。そして十年放つて置いた資料を慌てて読み始めた。そこに『越劇の世界』が届けられた。よくできていて大いに参考にさせてもらった。

十年のブランクは埋めたいが、安請け合いました責を塞ぐこととしよう。外題を「越劇の現代と「編導制」としたのは、以下の叙述でお分かりいただけると思うが、歴史劇や古典物を得意とする越劇が一九四〇年代の袁雪芬の「新越劇」運動以来、実は一番志向してきたのは「越劇の現代性」という課題であり、それを主として担ったのが編（編劇）戯曲家・脚本家」と特に導（導演）演出家）だからである。他の劇種も伝統に居座っているわけではないが、一九八〇年代からはさらに「創新」（新しき、新機軸を創り続けるという意味だろう）というスローガンが加わり、越劇人気はこの「現代」「創新」をいかに追求したかの結果だと言える。二〇一六年の三月、杭州で導演楊小青（後述）に会い、彼女の目指す「詩的なるもの」とは何かをお聞きした（実は十分には聞き取れていない）が、「伝統」「二卓二椅」という言葉と共に「現代」という言葉が繰り返して語られて、私のこの見当は間違っていないと確信した。以下、このテーマに沿って、最後の十年はほとんど触れられないが、百十年の越劇を振り返ろう。

## 一 「田頭唱書」から「新越劇」まで

越劇の故郷と言われる浙江省嵊県（現嵊州市）は古くから開けた風光明媚な地で、文人墨客が遊び、山歌・民歌・仏曲が豊かで、何かというところから歌声が挙がる、そういう土地柄であつたらしい。一八五一年頃、この地の民歌の歌い手として名高い若い農民金其炳が、夕食後の村の広場で、「宣卷仏曲」の節回しで、「天も平ら、地も平らじゃに／この世に生きる心は平らじゃおれん／ナムアミダブツ」と唱い出し、たちまちあぜ道の人気者になり、請われて風物やニュースをどんどん唱い込んでいった。これが「田頭唱書」である。最後のナムアミダブツが管楽器の孔名に由来する「四工合上尺」にかわり、この節回しは「四工合調」と呼ばれるようになった。

一八六〇年以後、太平天国の乱などにより農村は疲弊し、農民の遊びであつたこの「田頭唱書」が農閑期の門付けの副業に変わる。これを「沿門売唱」という。さらに一人仕事で二人組となり、伴奏も尺板（竹のへら）と篤鼓（竹の節で作った太鼓）に分業し、語り唱う内容も豊富になり、杭州や嘉興にまで活動範囲を拡げ、町の茶屋や飲み屋と契約書を交わすようになる。町の住民の嗜好に合わせるため講談本や他劇種の種本などを大々的に取り入れた。

この段階を「落地唱書」という。節回しでも一八八九年、四工合調に湖州地方の節回しを取り入れた「吟嘯調」が創出された。その伝承過程で地元の芸人たちの縄張り争い、裁判事件等も絡んで、嵊県の南北両派が分裂、長い対立を生み出し、芸の味わいもかなり違うものになり、それを「南俗北雅」というが、やや複雑なので詳述は避ける。

一九〇六年三月二十七日、嵊県東王村で唱書芸人の李世泉、李茂正が村民たちに懇請されて高炳火、錢景松らと呼ばび、香火堂の前に米樽と戸板で舞台を作り、《双金花》（戯曲の演目だけは分かり易くするためこの括弧を使う。以下同じ）や《十件頭》を上演した。この日が越劇の誕生日だとされる。異説もあるが、一応、嵊州市越劇博物館の公式見解に従う。自分たちの芝居に劇種名を付けようということになり、紹興地区でもっとも流行っていた紹興大班（今の紹劇）と区別するため、「小歌班」と名乗ることにした。集まった芸人たちは全員南派の芸人だったが、この大成功で翌一九〇七年には嵊県に二、三〇の小歌班が出現、まわりの地域でもつぎつぎに小歌班が作られたという。

嵊県小歌班の初めての上海進出は一九一七年、陳独秀を中心に五四新文化運動が開始された頃だが、辛亥革命後の上海の急激な経済発展に乗って紹興、嵊県人が上海に流入したのが一番の要因、芝居者は上海で受けてこそ天下に通ずるといふ、当時流行していた考え方に依るところも大き

いそうだ。五月、錢景松、俞柏松ら二〇人ほどの南派芸人が「紹興改良戯」の看板を掲げて十六鋪の小屋がけ舞台に立つ。演目は《蛟龍扇》など、紹興、嵊県人は押しかけたが、目や耳の肥えた上海人からは大笑いされた。楽器の伴奏もなく、舞台裏から人の声で合いの手を入れるというレベルだったのだから。次は六月、花旦（若い活発な娘役）俳優衛梅朵、小醜（若い道化）役の馬阿順をリーダーとする北派の梅朵阿順劇団が紹興大班や南派の錢景松らの助けも借りてある程度の成功を収める。上海進出という大事業の中で南北両派の対立もだんだん解消したようだ。しかし、さらに嵊県から人呼んで劇団を二つに分け、連台本戯（何十夜もの新作連続劇）まで手掛けたという最初の上海進出成功は、半年余りしか続かなかつた。衛梅朵は革新派で、座長を廃し「兄弟班」を作って運営したが、それが裏目に出て劇場主や他の団員との矛盾を激化させ、衛梅朵自身が退団することになり、劇団が分解してしまつたのだ。

衛梅朵たちはそれでも挫けず、一度嵊県に帰って老生（中年、老人の立ち役）役の馬潮水と会い、馬潮水が中心となつて白玉梅や馬阿順らを含む四十数名の南北両派合同一座を組織する。すべては上海再突入のためである。一九一八年四月、上海華興戲園で《双金花》《三笑縁》《珍珠塔》などを六カ月余り演じ、一〇月民興茶園に移つて翌年一月まで演じ続けた。このころ新聞に「浙紹の著名な的篤

班」という広告が載り、尺板と篤鼓の伴奏の音から来た呼び名だそうだが、以後小歌班は長く「的篤班」と呼ばれることとなった。一九一九年からは常に二つの小歌班が上海で競い合うという局面が生まれ、この安定した状況の中で大きな変革が進められる。一つは最大の弱点であった音楽の改革、京劇や昆劇に学んで銅鑼や太鼓、胡弓や琵琶の楽団を作る。もう一つは演目の形成、日本の作成である。上海定着を決定づけた演目は《碧玉簪》《梁山伯与祝英台》《琵琶記》《孟麗君》の四作と言われるが、今でも經典《戲曲の世界》ではよく演じられ古典的価値も高い演目を「經典」と呼ぶ）とされる演目で、これらがこの時期に上海で創作、改編されて小歌班の十八番となった。

一九二二年六月、小歌班は「大世界」に初お目見えする。大世界は当時最大最新の総合娯楽場で、戯曲、曲芸、武術、雑技、魔術……あらゆる娯楽が集められ、連日遊客が押し寄せた。この大世界に出演することが上海進出の最終目標だったと言っているだろう。そのオーナー、一九一〇、二〇年代の上海実業界を代表する黄楚九は、小歌班に種々要求をする。まずは劇種名、散々試行錯誤して「紹興文戯」と名乗ることにする。武戯Ⅱ立ち回り中心の演目を得意とする紹興大班に対し、若い男女の愛情物語や家庭人情劇を中心にするという気持ちの表れであろう。これで越劇の方向は決まったと言えるかもしれない。黄楚九の次の

要求は演目に対してで、上海人の好みや新しがりやに合わせ長い連台本戯をどんどん作れと言われる。座付き作者たちは《玉堂春》《孟姜女》《血手印》《盤夫索夫》など今でも越劇の演目の基礎となっている連台本戯を次々書いた。

大世界進出はもう一つ、小歌班に最大の変化をもたらす。ここまではすべて男優の世界の話なのだが、上海に流行る京劇「髦兒戯」（上海に生まれた娘京劇）や大世界で紹興文戯が客を取り合った「女子申曲」など若い女優の芝居の影響を受けて、嵯県出身の劇場主王金水が芸人の金栄水らと女優養成を相談、故郷に帰って一九二三年七月九日、王金水が出資し金栄水を教師として嵯県の施家畚村に開いた科班（俳優養成塾）が一般的には女子越劇最初の科班とされ、七月九日は女子越劇の誕生日とされる。一〇歳から一五歳まで、三年の修行が終わったら金の指輪、旗袍、革靴、百元を与える、親が塾に来て雑用や娘の世話をしてもよいという配慮の行き届いた生徒募集だった。応募者は多く、審査の結果施銀花、趙瑞花、屠杏花ら九歳から一三歳までの二十数人が選ばれ、楽団も作った。

三カ月後に科班の門前に臨時舞台を作り化粧衣装を着け、訓練の中心だった《双珠鳳》で初お目見えをする。その後すぐに杭州の大世界で「紹興文戯文武女班」の看板を掲げて公演するが未熟な上に小娘が男の唱い方をすると不評、嵯県に帰って村々を回りながら訓練不足を調整する。

翌一九二四年一月、いよいよ上海突入、しかし結果は杭州と同じ、劇場を代えて頑張ったが秋には嵯県に帰るしかなかった。王金水が金儲けを焦った結果である。それでも諦めず、以後一年無料で公演して回り、嵯県人の声援の中で不足を補い、レパートリーを増やし、徐々に力をつけていった。二五年春、三度目の杭州大世界の公演ではかなりの評判を得たというが、入塾から一年半である。成熟にはほど遠い。二七年二度目の上海公演では一定の評価を受け、紹興等の新聞でも評価されるようになり、科班を「戲班」に改める。さあ女子越劇の成熟期到来というわけだが、二九年にはこの劇団は解散してしまう。施銀花ら中心女優の結婚や離脱が相次いだからである。女性中心の劇団構成には常にこの問題は重たい。

しかしこの一九二九年には黄沢鎮に第二の女班「新新鳳舞台」が生まれ李艷芳らが育ち、翌三〇年には後山鎮に「群英舞台」が生まれ姚水娟や竺素娥らが育ち、三一年には黄沢鎮に「越新舞台」が生まれて王杏花らが育ち、三三年には柳岸村に「四季春班」が生まれて袁雪芬や傅全香らが育つ。ここまではすべて嵯県内のことだが、三五年には新登県に「東安舞台」が生まれ徐玉蘭らが育ち、三六年には杭州に「双鳳舞台」が生まれ呉小楼らが育つというように、嵯県以外にも紹興文戲女班設立は広がる。三五年に嵯県の女優の数は二万人、若い農民は嫁がさがせないと

言っているという話しまで残っている。この突然の女優養成ブームの最大の原因は世界大恐慌、上海の工場が閉鎖され女工の口がなくなってしまうからだだが、この地区が二九、三〇年の自然災害で産業の茶や生糸が大打撃を受けたことも影響している。これらは外因だが、男の芸人たちが積極的に裏方となって女優を育て、芸を洗練させていったことも見て取れる。

一九三〇年代前半には王杏花や徐玉蘭が茶屋店主との個人契約で上海に入っているが、ちゃんとした劇場での正式な公演は、紹興大班専用劇場であった老閩大戲院における一九三六年九月「四季春班」公演である。「紹興女子文武班四季春に加え六班の名優をお招きし昼の部夜の部合同公演」という謳い文句、王杏花、金香鳳が主役、袁雪芬、傅全香、施彩香、王金花らが娘役、老生や小醜まで揃え、「文武香球」《十美图》などの連台本戯を昼夜二カ月近く演じた。演目から見ても、陣容から見ても、今の女子越劇とは相当違った芝居だったろうと想像される。この期間に王杏花や袁雪芬は越劇最初のレコードを吹き込んで、レコードブームを作る。袁雪芬満一四歳である。その後徐々に上海進出が進む。

一九三七年七月七日盧溝橋事変勃発、八月には上海に飛び火、日中の全面戦争となる。呉淞口から虹口にかけて泥沼の攻防戦がつづくが、一月八日国民党軍退却開始、日

米開戦までの四年間英米仏など列強の治外法権には手を合せなかつたから、上海租界は日本軍占領地域に浮かぶ陸の孤島となる。この四年間を上海「孤島期」と言う。

三八年一月末、劇評家蔡蕙英がたまたま通りかかって姚水娟、李艷芳ら「越昇舞台」の《仁義縁》《沈香扇》を觀劇し、新聞に「女子的篤戲初看記」を書いて称賛する。連日満員、四月からは老開大戲院に移り、その後この劇場は紹興文戲女班の専用劇場になる。つぎが「四季春班」と「素鳳舞台」の合同公演、竺素娥、袁雪芬、傅全香らが《沈香扇》《碧玉簪》などを引つ提げてやって来、四月からは四季春班が大來劇場を借り切って劇団解散まで四年間演じ続ける。ある統計によると三八年八月上海で、京劇一二公演、話劇（新劇）二公演、申曲三公演、昆劇一公演に対し、女子越劇一二公演というから、京劇並の人氣、別の資料にはさらに上海の越劇団は増え続け、四一年下半期には上海の女子越劇団は三六劇団だったという。『越劇日報』『越劇月刊』などといった新聞・雑誌がつぎつぎ創刊された。この大ブレイクの中で紹興文戲男班は消滅、女子小歌班が次第に「越劇」という劇種名に定着していった。なぜこのような越劇大爆発が起こったかは大変興味のある問題だが、私は大恐慌から始まる農村の疲弊、浙江省ではそれを女優養成で生き延びようとし、その成長・開花がたまたま日本の中国侵略、上海「孤島期」の現出と重なったと考

えている。

この越劇バブルの中で、京劇や昆劇に比べ歴史も蓄積も演目もはるかに劣る自分たちの芝居が、このままでは綺麗な花のまま散ってしまうだろうと考え、越劇改革に乗り出したのが姚水娟である。彼女は友人を介してジャーナリストの樊迪民に自分のために芝居を書いてくれと頼み（まず主演女優がいて、そのイメージを活かした台本を作ると言うのが、現在の越劇でも一つの重要な作劇法である）、樊は快諾、木蘭が父に代わって男装して従軍し異民族と戦う《花木蘭代父従軍》を書き、三八年八月に二七日間連続上演して上海に大センセーションを巻き起こす。異民族の将を演じた役者が鼻の下にチョビ髭を描き、これは日本軍の象徴だが、それが華麗なる木蘭にきりきり舞いさせられるわけだから、孤島上海の觀客が熱狂したのはよく分かる。このパターンはテレビや映画で今も繰り返されている。姚は引き続き樊に頼み、当時話題となっていた妓女の純愛の実話を描いた《蒋老五殉情記》、張恨水の人氣小説を改編した《啼笑因縁》という現代物を書いてもらい、どちらも記録的な大ヒットとなり、演劇雑誌の投票で姚水娟が「越劇皇后」に選ばれた。

このあまりな過剰人氣の中、越劇世界を様々な不幸が襲う。「閃光小生」と称された馬樟花が劇場主の独占欲と闘って急逝する、「閃光紅星」と称された支蘭芳が過激な

出演依頼を引き受ける中で急逝する等々である。これらのニュースを袁雪芬は病氣療養中の嵎県で聞き、必死で越劇改革の方向を考える。袁は大來劇場に復帰後、劇場主と約法三章を結ぶ。一はお呼ばれ上演をしない、二は上演に關係ない者を楽屋に入れない、三は正式な編劇・導演制を確立し、学識のある専門家を招聘するということである。三に劇場主は難色を示したが、袁は自分のギャラの九割を出して押し切った。満二〇歳である。人づてにメンバーを募り、于吟、韓義、南薇、徐進など若い新劇経験者を集める。新劇人の多くが孤島を脱出して延安や武漢、重慶で抗日演劇活動を開始していた時期で、上海には活躍の場がないということが幸いしたのである。さらに琴師周宝才の助けを借りて袁が「尺調腔」、范瑞娟が「弦下腔」を創出したのもこの時期である。男班の男の唱い方をまだ引き摺っていたのがこれによってほぼ今の唱い方になった。越劇の唱い方は「本嗓」すなわち地声に徹し裏声は絶対に使わないうが、振りなどは京劇や昆劇から大いに学んでいる。「話劇と昆劇が新越劇の二人の母」と袁はよく言うが、話劇から学んだものは現代性と写実主義だろう。

日中戦争は四五年八月に終わるが、待つていたのは内戦の再開であった。そんな四六年三月、袁の楽屋を南薇が訪ね、魯迅の『祝福』を示し、読んで聞かせるから芝居にできるか考えてくれと言う。化粧をしながら聞いていて、袁

はすっかりその世界に引き込まれてしまう。主人公祥林嫂の生きた世界は袁が熟知している嵎県の農民の世界そのものだった。書いてくれと即断するが、袁は魯迅などまったく知らなかった。十年も前に死んでいるが国民党を批判し続けて「民族の魂」と称賛され、当時の上海の国民党にとっては生きている毛沢東より憎い存在だったろう。袁は魯迅夫人許広平を訪ねて許可を取る。許は心配するが袁の天真爛漫さに負けて同意する。五月六日、越劇『祥林嫂』がついに明星大戲院で文化人たちを招待して試演され、許が呼んだ田漢、洪深、佐臨、歐陽山尊、李健吾、胡風ら上海文化人が勢揃いする。国民党や暗黒勢力の様々な迫害が始まるが、中国共産党の上海文化運動委員会の于伶や田漢、あるいは許広平などの強固な袁支援網ができていき、これらの事件を知った周恩来の特別な配慮も働き出す。四年一月、袁の雪声劇団はとつぜん解散し、袁は休業を宣言する。肺結核が進行し、何度も咯血していたのだ。その療養の中で袁の越劇界改革の構想は練られ、自分たちの地位向上のため劇場と学校を作ろうと考え、その流れの中からかの有名な越劇「十姊妹合同義演」『山河恋』の圧倒的な快挙（四七年八月一九日開幕）が生まれてくるのである。上海トップスター十人の共演である。

## 二 建国から文化大革命まで

一九四九年五月二五日、中国人民解放軍が上海突入、雪声劇団など五つの越劇団が宣伝隊を組織してラジオ局に入り、越劇を唱い続け、上海解放を祝った。九月には袁は第一回中国政治協商会議の特別招請代表として北京に呼ばれる。戯曲界からは梅蘭芳（五五歳）、周信芳（五五歳）、程硯秋（四五歳）と袁（二七歳）の四人、他の三人は京劇のトップスター、中国共産党と周恩来の袁に対する評価の高さが分かる。鄧穎超夫人は袁を毛沢東にも紹介し、一〇月一日開国大典では袁も天安門に登る。その前七月の第一回中華全国文学芸術工作者代表大会での周恩来の戯曲改革の提案により、中華全国戯曲改進黨委員会が作られ、「改戯、改人、改制」の「三改」運動が始まる。五一年四月には毛沢東の「百花齊放、推陳出新」（芸術諸形式をこぞって発展させ、古い物を淘汰して新しい物を創出する）という方針が出され、五月五日中央人民政府政務院は周恩来の署名になる「戯曲改革工作に関する指示」（五五指示）を公布、「人民の戯曲は民主精神と愛国精神で広範な人民を教育する重要な武器である。我が国の戯曲遺産は極めて豊かで、人民と密接な繋がりを持っており」「戯曲は人民の新しい愛国主義精神を発揚し、人民の革命闘争と生産労働に

おける英雄主義を鼓舞することを主要な任務とすべきである。およそ侵略に反対し、圧迫に反対し、祖国を愛し、自由を愛し、労働を愛することを宣伝し、人民の正義とその善良な性格を誉め称える戯曲は奨励され普及されるべきである。反対に、およそ封建奴隸道徳を鼓吹し、野蛮な恐怖や猥褻淫乱行為を鼓吹し、労働人民を戯画化し侮辱する戯曲は反対されるべきである」と言っている。中国共産党が戯曲に何を期待しているか、なぜ戯曲改革にこんなに熱心かがよく分かる。一言で言えば人民に対する影響力の大きさである。この基本政策は今も変わらないと思うが、これが「現代」という時代性とどう結合できるかだ。「改戯」とは芝居の内容から封建性、エログロナンセンスを一掃すること、ただし伝統劇と新編歴史劇と現代劇の三本立てで、各劇団は自分たちが得意な物をやればいいという原則は貫かれ、圧倒的に伝統劇が演じられていたから、その改編に多くの越劇知識人が動員された。「改人」とは思想改造、この分野でも五〇年一月、袁や呉小楼ら越劇人二三人が新民主主義青年団（現共産主義青年団）支部を中国戯曲界で最初に成立させて、他の劇種をリードした。「改制」は劇団システムの改革で、袁ら先進部分は見えてきたように早くからこの改革を進めていたが、多くはまだ座長や劇場主との個人契約で、搾取のままにあった。これによって全民所有制、集団所有制の「姉妹班」に変わっていき、五〇



年四月中国初の国营越劇団である華東越劇実験劇団（現上海越劇院）が成立、六月には上海に越劇工会（労働組合）が成立、范瑞娟が主席で、六七劇団三千人余の越劇人が参加した。

ひたすら上海の話をしてきたが、越劇の故郷浙江省に目を転じてみよう。抗日戦争と第二次国内戦の期間、嵊県の近くの四明山に小さな抗日根拠地が築かれていた。ここには初期の男班の影響が色濃く、毛沢東の「文藝講話」が伝えられると、越劇でもって人民のための文藝を創造し服務しようという運動が活発に行われたらしい。この経験やメンバーが浙江省の建国後の越劇改革に引き継がれている。五一年一月に浙江省越劇実験劇団が成立、これが全国二番目の国营越劇団である。五三年浙江越劇団と改名、この段階でも四明山からの合流組がいたわけだが、五七年にこれを女子越劇の一団と男女合演越劇の二団に分ける。上海でも男女合演越劇が生まれてくるが、嚆矢は浙江だろう。一九五二年（一説に五三年）周恩来は袁らに、越劇は女性が男を演ずるため題材が狭くなりすぎる、小生（若い立ち役）は女優が演じてよく、世界に前例も多い、だがその他の役柄は男優にやらせる方がいい、越劇にもともと男優がいたのにどうして男女合演を試みないのだという提案をする。これに基づき五四年秋、上海越劇院が男子四〇人、女子二〇人の男女合演俳優訓練班を募集し、のちにこ

れを上海戯曲学校越劇班に改編する。これが五九年上海越劇実験劇団となり、史濟華、張國華、劉覚ら男優主演の演目がヒットを連発する。特に六三年、張春橋・姚文元が社会主義文芸は建国以後の一三年をこそ描くべきという「大寫十三年」方針を提起すると、男女合演越劇は現代劇をつぎつぎ作りヒットさせた。各地に雨後の筍の如く男女合演越劇団が作られ、六〇年代は文化大革命まではむしろ男女合演越劇の方が勢いがあつた。五五年から五六年にかけて、中央文化部は民間職業劇団への管理強化、盲目的な膨張抑制のため「民間職業劇団登記整理工作に関する指示」を発して登記させる。上海四八、浙江八〇をはじめとして全国で二〇〇以上の職業越劇団が批准された。その他アマチュア越劇団は、たとえば五二年浙江に四六四五劇団あつたという。越劇以外の劇種も特に江南地方には多いから、若い越劇がなぜこんなに広がるか唖然とする。上海の越劇団などは共食いを防ぐために全国に強制的に分配された。文化大革命でかなりが解体されることになるが、文革後の九〇年代後期にも上海・浙江・江蘇・福建・江西・安徽省だけで半プロも含めてまだ一五三の越劇団があつた。

この最も勢いのあつた五、六〇年代の越劇の展開を細かく見ることはできないが、一つ忘れてならないのは文化使節としての海外展開だろう。五三年朝鮮戦争の前線に自願して一年近く慰問巡回公演を行った徐玉蘭、王文娟の玉蘭

劇団が嚆矢、五四年には許広平を団長として上海越劇院が《梁山伯と祝英台》と《西廂記》を持って東ドイツとソ連、六〇年に香港、六一年に《西廂記》と《紅樓夢》で北朝鮮再訪、すべて上海越劇院だが、越劇は庶民的な華やかさが「中国的」なるものとして圧倒的に支持されたらしい。

文化大革命の開始を告げたのが、六五年十一月に発表された姚文元の「新編歴史劇《海瑞罷官》を評す」であったことに象徴されるように、戯曲界は江青四人組と紅衛兵に徹底的に弾圧された。特に女子越劇は江青が「越劇の淫らな音が戦士たちを腑抜けにさせる」「越劇が一番嫌い」「六〇年代の怪現象」「ブルジョワ的」と広言していたから、「六〇年代怪現象粉碎決起集会」が繰り返され、すべての劇団が解体、劇団員は工場や五七幹部学校という一種の収容所に送られて「労働改造」の対象とされた。その過程で竺水招は自殺に追いやられ、尹桂芳は半身不随に、袁雪芬は五〇〇回以上批判闘争（集団的つるし上げ）に掛けられた。文学など他の分野も似たようなものだが、越劇人はこの十年間をあまり語りたがらない。

### 三 「新时期」における

#### 越劇の復興と「小白花」現象

一九七六年九月九日毛沢東が死去、一〇月六日江青ら四

人組が逮捕され、文革は終了する。実は後に「越劇王子」と称されることになる趙志剛が越劇の世界に入ったのは七四年七月のことで、上海越劇院が上海周辺から越劇生徒を募集してよいとの許可を得て、四四名の生徒を選抜した中の一人、一一歳の少年だった。まだ文革は終わっていないのに、よくこの段階でと不思議でもあり、感心もするが、恐らく上海ではもう嵐は過ぎ去る、新しい時代のために越劇の俳優を育てなければという確信が生まれていたのだろうと思わざるを得ない。

七七年一月、十年の間迫害され続けた袁雪芬、范瑞娟、傅全香、徐玉兰たち越劇第一世代が周恩来逝世一周年を記念して上海芸術劇場で集団創作になる大型組劇「万里長空且為忠魂舞」を上演する。これが越劇復活の号砲となった。続いて七七年春、浙江越劇団が近代革命歴史劇《小刀会》を、一〇月上海越劇院が《祥林嫂》と《忠魂曲》（毛沢東と二度目の夫人楊開慧を描いたもの）を、南京市越劇団が《報童之歌》（周恩来を描いたもの）を上演し、七八年一二月には上海越劇院が《三月春潮》（やはり周恩来を描いたもの）を上演する。それまで戯曲が革命指導者を表現するのはタブー視されていたようだが、これらの演目の登場でそれが一挙に突破される。ただし、これらはすべて男女合演越劇である。四人組の影響がまだ強く、伝統古装戯や特に「六〇年代怪現象」の女子越劇を上演する勇気が

なかつたというこらしい。七九年に入つても九月浙江越劇二団が四人組との闘争を描いた《強者之歌》を、上海越劇院が《魯迅在広州》をやるがこれらも男女合演、女子越劇が復活するのは七九年一〇月浙江越劇一団が經典中の經典《孔雀東南飛》を上演したのが初めである。この七九年と八〇年は越劇団の復活再建ラッシュで、上海と浙江を中心に数十の劇団が一举に成立した。浙江省だけで八〇年に七〇の職業劇団があり、多くは男女合演劇団だったがそれが間もなくほとんど女子越劇に変わる、淘汰されるといふ、一九三〇年代に孤島上海で起こつたのと似た怪現象が起こる。「文革の悪夢」が徐々にではあるが薄れていつたということだろう。上海越劇院が男女合演越劇団と女子越劇団に分けられ、浙江越劇院が女子越劇の一団と男女合演の二団という構成を回復するのも七九年で、今では男女合演越劇団はこの二つだけである。女子越劇こそが越劇という意識は強烈である。この意識を形成した最大の要因は「小百花」現象だろうが、流派やファンクラブの存在も大きいと思うので、簡単に触れておこう。

越劇の俳優に自己紹介してもらつと、かならず「〇流派花旦（若い元気な娘役）」とか「〇派小生」とかいふ。この流派というものは京劇などにもあるが、越劇界では特別重視される。この流派が公認されたのもこの時期で、現在公認されているのは、小生が尹桂芳、范瑞娟、徐玉兰など五

派、旦が袁雪芬、傅全香、戚雅仙、王文娟など七派、老生が張桂鳳の一派である。流派はすべて上海で生まれ、浙江の女優たちも個人的にこの十三派と関係をつけ、師弟関係を結び、師匠の芸を受け継いでいく。アマチュアの越劇ファンクラブも基本的にはこの流派の師匠の芸を学ぶことを軸として日常活動が展開されている。日本の琴三味線や謡の家元制度に似ており、越劇俳優は実によくこのファンクラブと付き合ひ大事にしている。

文革後の特に浙江省の戯曲界は、「四人の花旦で二百歳、三人の老生で二本の齒」という深刻な高齡化、後継者不足に直面していた。浙江省文化局は大々的な後継者養成に着手する決断をし、八〇、八一年に各劇種に訓練班を開設させて二千人余りの生徒を集め、八二年九月、二二日間 にわたつて浙江省戯曲「小百花」コンクールを開催した。一二の劇種、四百人近い若手（二五歳以下が条件）俳優が一一三の演目を上演して優秀小百花賞五〇名などを選んだ。その演目中越劇が六六パーセントを占めた。実は八〇年春、香港甬港（寧波）聯誼会と香港票友協会のメンバーが杭州に来て越劇を見、ぜひ香港で公演をと頼み込んだのだ。文化局は青年越劇団香港訪問上演を決め、そのためのコンクールという側面もあった。コンクール終了後、その中の優秀者を中心に全省六十余りの越劇団の三千名余りの俳優、四百名余りの研究生の中から四〇名の優秀小百

花を選んで、一〇月浙江省芸術学校の中に越劇小百花集訓班を成立させる。この集中訓練は他劇種の大家、上海からも袁、尹、范、傅ら名家を呼んで厚く指導が行われ、流派の割り振りもスムーズに進んだ。さらにその四〇名から茅威濤、何英、何賽麗、方雪雯、董珂娣など二八人を選び、一年後の八三年一月、《五女拜寿》《漢宮怨》で香港の観客たちを熱狂の渦に巻き込む。各紙の評は、俳優の美しさ、脚本（両方とも顧錫東）の美しさ、音楽の美しさ、衣装の美しさ、青春の活力、しっかりした基礎、整った陣容、多彩な流派、清新な音楽……手放しの絶賛だった。この後、彼女たちは、上海公演、北京公演、さらに全国に巡回公演を繰り返していき、海外にも二〇〇〇年までで香港四回、マカオ一回、台湾二回、シンガポール二回、タイ一回、日本二回、ヨーロッパ一回、アメリカ一回、韓国一回と大展開する。浙江の他の越劇団もこれに学び文化局の積極的な指導の下、湖州、紹興、樂清、寧波、舟山地区、平楊、余杭、上虞……つぎつぎと小百花越劇団が生まれていった。

「小百花」とは言うまでもなく五一年に戯曲改革の総方針として毛沢東が提起した「百花斉放、推陳出新」に基づくもので、さまざまな劇種の才能ある若手というほどの意味で、他の劇種でも小百花劇団を名乗るものもあるが、今や小百花といえば越劇である。浙江小百花越劇団ができるまでは上海が圧倒的に越劇をリードしていたが、それ以後

は浙江省にリードされていると上海の越劇人さえ認めるようになった。これを浙江「小百花」現象という。この成功の要因はほとんど省文化局のリーダーシップによるのだから、一言で言えば「青春美」という戦略であろう。この浙江小百花越劇団の小生スター茅威濤（尹派小生）は、八五年二二歳で第二回梅花賞（八三年に設けられた若手俳優顕彰のための中国演劇表演芸術の最高賞）を受賞、全国の戯曲劇団が共通して抱えていた戯曲不振と後継者不足を一挙に解決する方向が見えたかと期待は高まった。しかし戯曲界を取り巻く環境と世相の激変は過酷である。中国の突如の「改革開放」政策で、五四運動級の欧化の波が中国に襲いかかる。特に九〇年代以降、戯曲はテレビ、映画、音楽、アニメ、ネット……多様化する大衆文化・流行文化にまともに襲撃されて解体されていく。私が越劇が好き、昆劇も好きなどと言うとほとんどの中国の若者はぼかんとする。それと越劇はどう闘ったか、どう闘っているのかを次節で見よう。

#### 四 全球化（グローバル化）と越劇

張艷梅の『中国越劇走向何方』（浙江大学出版社、二〇一二年。なお本節は本書に依るところが大きい）によると、全浙江省で八三年に越劇団六八、一年の上演一万七五

六二回、観客延べ一三九一・七万人、総収入三一九・五万元だったが、八五年には劇団六五、上演九五九四回、観客八三五万人、収入二二八・五万元となり、九〇年には劇団四三、上演五九五八回、観客七一八・九万人になったという。

一つには文革後に越劇団が急増して供給過剰になったという原因もあるが、その表現形式が古くさい、若者の現代感覚に合わないというのが最大の難所であった。その越劇現代化の先頭に立ったのが、浙江小百花越劇団であり、茅威濤であり、編劇（劇作家）顧錫東であり、導演楊小青であろうか。顧は一九二四年生まれ二〇〇三年逝去の大ベテランだが、その人となり、楊との合作ぶりは『越劇の世界』の楊小青「私の追及する『詩的なるもの』」に詳しい。

楊は一九四三年生まれ、浙江省諸暨の人、一九五七年浙江越劇二団に入団、声が悪く背が伸びなくなったため通行人や裏方を務め、広く京、昆、川、婺劇（浙江省金華の地方劇）など他の劇種も学び、文革中はさらに演出理論を研究し、七〇年代には共同演出を手掛けるようになり、七八年に浙江芸術学校の導演班に入り、七九、八〇年は北京の中国戯曲学院導演系で研鑽した。八一〜八四年浙江越劇団の導演、八五〜八七年浙江越劇院芸術部副主任、男女合演越劇と分かれて八八年浙江小百花越劇団の副団長を務め数々の名作を世に問い、九七年そこを退職して以降はフリーの演出家として活躍を続けている。演出を担当した芝居は九

〇本以上で、越劇に限らない。昨年三月、膝の大手術後弟さんの家で静養していらっしゃる所に訪ねたが、午後には京劇関係者が来る、私に京劇の演出までねえと苦笑されていた。とにかく越劇に関する限りは人気実力共に第一人者である。獲得した賞はあまりに多いので割愛する。中山文に多くの楊小青論があり、これも参照させてもらった。

二〇一四年夏、紹興小百花越劇団に遊びに行った。団長とも親しくしてもらってここだけは顔パスである。ちょうど《屈原》の稽古初日で、小柄な可愛らしい女性がエネルギーッシュに演技指導をしている。あれ、もしかして楊小青、と思ったらその通りだった。実はこの時が初対面である。後で全体のスタッフを集めてのレクチャーがあり、そこでも手振り身振りをつけ、唱い、議論し、ああ、戯曲の導演とはこんなにオールマイティーでなければ務まらないんだと感じ入った。

編導制とは一九四〇年代に袁雪芬が他の劇種に先駆けて導入し、五〇年代の「三改」で一斉にその方向が確定したもののだが、八〇年代以降の越劇改革の中で「二度創作」ということが強調されるようになった。抽象的で分かりにくい理論だが、『中国越劇大典』（銭宏主編、二〇〇六年、浙江文芸出版社、浙江文芸音像出版社）の叙述を参照して、「二度創作」における演出家の役割を考えてみよう。

京劇・昆劇の極意は写意にあると言われる。写意はもと

もと形式に拘泥せず、精神の表現に重きを置く中国画の画法から来た言葉だが、戯曲に翻訳すれば簡潔な、様式化された動作で複雑な内面を伝えるということになるか。それに対し話劇に学んだ越劇はずっと写真、生活感を追及してきた。それが八〇年代以降のグローバル化、改革開放の情勢下で観客の審美意識が大きく変化し、国内外で写意の演劇に傾くという潮流の影響によって越劇にも写真の要素を極力薄め、写意の要素を強化し、より高次の写意と写真の結合を求めるようになったというのである。そこでこれまで伝統劇に力を注いできた越劇も台本脚本の大々的な書き換えが必要となってきた。これが二度創作あるいは三度創作である。そこでは作中人物の主観世界を明確化し、説明ではなく感覚的に観衆に訴え、俳優の演技、舞台美術、音楽、照明などに最大限の効果を発揮させて、導演の芸術風格を表現することが求められる。

この変化は、第一に観客により多く想像の余地を残すために具体性をなるべく薄め、流動的で中性の舞台を創り出すことが求められる。第二に得られる時間空間の自由な流動感によって観客は自由に自分の想像を広げ、女子越劇の目指す「詩的世界」を体感できるというのだ。楊小青によると、女子越劇は極限までの美しさを追求すべきで、その美しさとは感動的で、若々しく、純粹で、ロマンチックなものであり、これらをまとめて「詩的」と呼んだと言って

いる。浙江小百花精神の再確認というべきか。第三は全体美ということだ。飽くまで導演の主導という大前提の下でということだが、越劇の作品一本の完成には俳優はもとより、脚本家、舞台美術、照明、音声、衣装などの各部門の総力戦で、まさに「総合芸術」たる所以だが（これは他の劇種も同じ）、私は越劇が全体美を強調するのには、もう一つの側面があると思っている。それは越劇の「本戲」（全劇）への拘りである。京劇・昆劇など蓄積の長い戯曲は、全劇が長すぎることあつて、圧倒的に「折子戲」（名場面、ハイライト）上演形式である。越劇で折子戲をやるのは流派の演唱會ぐらいで、とにかく全劇上演である。京劇などとは歴史も観客との関係性も違うだろうが、私は全劇で観客に感動を、思索を、涙を、喜びを贈ることに徹するところが越劇の魅力だと思っている。もちろん、越劇にも名場面、名曲（聞かせどころ）はあり（これを越劇世界では「肉子」というらしい）、それもおおきな魅力ではあるが。その他二度創作の柱となっているのは、照明技術の不断の革新と舞台への運用によって、越劇が「光の演劇」と呼ばれるようになったこと、清新、柔和、統一感のある衣装、化粧の発展などが挙げられている。これらの改革と運用が「導演」の下に統一されるのだ。

楊自身が自分の越劇演出の代表作と言う《西廂記》と《陸游与唐琬》を見てみよう。《西廂記》はあまりに有名な

古装劇で他の劇種でも繰り返し演じられる。越劇でも周恩來から金日成歓迎のため華東越劇実験劇団に要請があり、袁雪芬が鶯鶯、范瑞娟が張珙（生）、傅全香が紅娘を演じてから多くの俳優たちが演じ続けてきた。そのほとんどが鶯鶯あるいは紅娘が主役であり、楊小青《西廂記》は曾昭弘改編、一九九一年初演だが、張生を主役にしたところが最大の特徴だろう。茅威濤のために芝居を作っているのだから当たり前だが。ストーリーの概要は、唐代、書生の張生が普救寺で故崔大臣の法要のため滞在していた娘鶯鶯を見初める。二人の愛が急速に発展する中、匪賊の孫飛虎が寺を囲み鶯鶯を妻にと強要する。崔夫人は賊兵を退けた者に鶯鶯を嫁がせると宣言する。張生は親友の杜確將軍に手紙を書き、撃退してもらおう。ところが崔夫人は張が貧乏なのを嫌って約束を実行しない。二人はその間侍女紅娘の奔走でついに結ばれる。崔夫人は紅娘を責めて真相を聞き出す。紅娘は逆に約束違反の崔夫人こそ間違っていると問い詰める。やむなく夫人は結婚を認めるが、条件は科挙合格、張生はきっぱりと受験に旅立つという単純な話である。ところが楊小青演出の「詩化越劇」の美学と「悩める張生」の茅の好演で越劇に対する社会的評価を一変させ、ファンを自称する知識人や研究者が現れ始めたという。

実はこの舞台には「主役」がもう一人いる。一辺七、八メートルの四角形の祭壇形の回転台である。あらゆる演技

はこの回転台を中心に展開され、流動感に溢れ、幕もなぐ、そのスムーズな移動によって俳優たちは自由な表現空間を得られる。これが楊の目指した「中性の舞台」ということらしい。この三六〇度回転する回り舞台は越劇では前例のない試みで、リハーサルが始まる前にその模型を持ってこの重要性を舞台美術担当一人ひとりに説明してまわり、経費節減のため工場で働く夫君に設計してもらい、費用はたったの三〇〇元だったというもの、楊の演出の核心となるような話だ。

《陸游与唐琬》は顧錫東の一九八九年の新編歴史劇だが、その後数年かけて顧と楊と茅が激突しながら作り上げた新版がある（前掲「私の追求する「詩的なるもの」」に詳しい）。旧版との違いは有名な「釵頭鳳」の詞を白壁に書き付ける最大の見せ場と最後の劍舞の場がカットされそれによって多くの批判を呼んだらしいが、楊の演出を検証するのだから、新版に依る。ただかなり複雑なのだが紙幅の関係であまり詳しくは語れない。陸游は対金和戦派の宰相秦檜に睨まれ出世は絶望的、妻唐琬の父に頼り、その任地の福建に行こうと相談している。陸游の母唐夫人（唐琬とは親戚）にとつては息子の科挙合格、任官が絶対、仲睦まじい唐琬はまったくの邪魔者で陸游に私を取るか嫁を取るかと迫り、追い出してしまう。陸游の父は二人が不憫で唐琬を別宅に匿い、父唐仲俊も仲裁に戻ってくるが逆に

両家の不仲は決定的になり唐琬は実家に帰る。進退窮まり陸游は三年待つてくれと手紙を託して福建に行くが、手紙は母に見つかり百年と改ざんされ、これを離縁状ととつた唐琬は陸游の友人と再婚、三年後戻つた陸游は沈園で唐琬らと再会するがせんかたもなし、有名な「釵頭鳳」の詞を絶唱し、夢幻の中で唐琬が和して絶命する。十数年後秦檜が死し中原回復の声が復活、陸游は梅林で慷慨長吟して祖国のために戦うことを唐琬に誓う。

これにも俳優以外の「主役」が二人いて、梅の花と琴である。それによって詩人の気高き、文人としての情操を観客に感染させようとしたのであろう。ある劇場での上演でちゃんとしたブリッジがなく係が躊躇するので、楊が自分で懐中電灯を持って葡萄柵のようなブリッジに上がり梅の花びらを撒き続けたという逸話もある。白壁への墨書と剣舞の場をカットしたのは、そうやって作り上げた楊の陸游イメージに合わないからだという。

楊がフリーになつてから浙江小百花越劇団の導演を担つたのは、茅威濤の夫君でもある郭小男（既男から改名）である。一九八七年上海戲劇学院導演系卒、九〇年代初め日本の神戸に住まい、日本の話劇団で演出を務めたりし、帰国後は話劇、越劇、京劇、昆劇……なんでもござれの万能導演である。《寒情》は一九九六年馮潔編劇、九七年郭の導演で浙江小百花が初演、同年東京国際舞台芸術祭に参加

した。有名な燕の太子丹に懇請され秦王（後の始皇帝）を刺殺に行き殺される荊軻の話だが、史記の「刺客列伝」などど決定的に違うのは夏韻という丹の寵姫を創作したことである。秦の叛將樊於期が自分の首を秦王の手土産にしろと自刎し、友人で丹に荊軻を推薦した田光先生も決意を促すために自刎するが、それでも優柔不断で旅立たない。最終的には夏韻の自決で決意するのだが、この場合は色仕掛けめいていてこちらの判定眼が揺らいでしまう。しかもこれらはすべて丹の秦王に対する私憤と名声のためにする冷徹な策略によるものなのである。これらの個人の意思、志向がぶつかりあつて、乱世に生きる個人の活き難さから現代に活きる人間の活き難さに思いをいたさせるといふのが、郭小男の狙いらしい。茅威濤と浙江小百花の「人文越劇」はこうして始まつた。その後杭州の浙江小百花に行つた時、たしか副団長に「あれ越劇ですか？」と失礼なことを聞いたなら、「嘗試、嘗試」（試み、チャレンジ）と笑つておられたが。

《孔乙己》は沈正鈞編劇、郭小男導演、もちろん茅威濤主演である。

清朝末期の紹興。春、咸亨酒店が開店、間もなく科挙の試験に旅立つ孔乙己が入ってきて、自分の詩を褒められて陶然となつているところへ丁举人と錢大少爺（ニセ毛唐）登場、科挙廃止のニュースを伝えられ絶望の淵に沈む。孔



が住まいとする孔子廟に遣り手婆に追われた若後家が逃げ込んでくるが、ベッドに隠し自分は伝染病だと言つて追つ手を追い返す。若後家の美しさにぼうつとなるが、一緒になりたいたいという申し出はきっぱり断り、長衫と扇子を贈つて逃がしてやる。夏、咸亨酒店に日本から帰国した夏瑜（「葉」の登場人物、同郷の女革命烈士秋瑾がモデル）登場、孔乙己はあの若後家ではと疑う（実は後の女芸人も含め一人の女優が扮する）。扇子もそっくりだが、扇面には夏瑜自作の革命詩が書かれている。銭登場、夏とは東京での留学仲間、夏を学堂の監督だと紹介する。丁家の書庫で書写の仕事で、夏に逮捕処刑の命令が出たことを知り、手紙を届けるが夏は従容として死に就く。処刑場面はまったくの舞台仕立てで夏は登場せず、その血を浸した饅頭が小栓の肺病の特効薬として老栓に渡される。孔乙己はなぜ夏瑜は逃げなかったのか、手紙は届かなかつたのかと問うが、銭が手紙は届いたが民衆に警鐘を鳴らすために死を選んだと教え、扇子が返される。秋、孔子廟で自分は何のために生きていのかと問い続ける。冬、小栓が死んでしまったことが明かされる。咸亨酒店の奥から女芸人登場、孔乙己の扇子をくれとねだる。この女豪傑の題詩は世に伝えねばならぬ、よく似た君に贈るべきだと考えて与える。女芸人は喜び唱いながら去っていく。孔乙己は店の片隅で酔いつぶれ、他の酔客たちも眠り込む。

魯迅の「孔乙己」「葉」「阿Q正伝」「祝福」などの登場人物を寄せ集め、時代背景と紹興らしい咸亨酒店を借りてきたという仕立てで、魯迅に対する冒瀆だというような批判もあつたようだ。美しく優雅な孔乙己は茅威濤そのもので魯迅の孔乙己とは似ても似つかぬが、新しい「人文越劇」（茅は「都市越劇」とも呼ぶ）の姿として楽しめばいいのではと思う。郭小男は「象徴思維」という言葉で自分の作劇思想を語るようだが、扇子や長衫（文人を象徴する長上着）、孔の長い長い美しい弁髪や酒に代表されるシンボルが多すぎて、何が言いたいのかなあと想像の羽根を拡げつづけねばならない。それが郭の狙いなのだ。

## おわりに

思いつくままに書いてきたら、時間も紙数も尽きてしまった。郭小男の天一閣蔵書楼主人范容を描いた《蔵書之家》（二〇〇二年）、谷崎の「春琴抄」を忠実に越劇にした《春琴伝》（二〇〇六年）に触れることもできず、大好きな文武両道の紹興小百花越劇団の近作に触れることも、一番よく見ている上海越劇院の最近にも言及できなくなつてしまった。後はまたの機会にということで締めさせていだくしかない。越劇の「現代」と格闘しつつける歴史の一端でも覗いていただけたであらうか。