

翻 訳

灘簧戯とその時代

——滬劇対子戯，同場戯について^{訳注(1)}——

周 良 材* 著
三 須 祐 介** 訳

滬劇の前身としての灘簧戯はいつ形成されたものなのだろうか。研究者の説は一致していない。しかしながら、それぞれの説に異なる点があると同時に、灘簧戯の上演形式の発展については、意見が一致している。それはすなわち、山歌（あるいは田歌）、支錐班、対子戯・同場戯といったいくつかの段階を経ているということである。

山歌は最も原始的な上演形式であり、演者が、当時当該地区で流行していた民間小調や俚曲を田野や街頭で歌うというものである。支錐班は、三人編成で、それぞれが胡琴、尺板を手にして、町や村の寺廟や市、茶楼や酒肆を巡回しながら、芸を披露していくという形態である。厳格に言えば、このふたつの形式は、民歌から発展した説唱（*語り物芸）あるいは曲芸（*民間演芸）にすぎず、演劇芸術との距離はまだ遠いといわねばならない。

滬劇は、地方劇の一種であり、対子戯と同場戯から出発したものである。それが山歌や支錐班と異なることを最も明確に示すのは、演者の叙述形式としては叙事体が全く採られず、第一人称（即ち役柄）で歌う代言体を採用していることである。これが第一であり、第二は、演者と伴奏者が明確に分業し始めたことである。それは即ち、演技と伴奏が分離したということでもある。第三は、上演の場において、それぞれの演者が演ずる役柄は一つずつであり、役割分担がはっきりしていることである。役柄の兼担が必要な場合でも、扮装し直す必要があり、そのため同じ場で一人が二役を演ずることはできない。第四は、掠髮式^{訳注(2)}、拔鞋式^{訳注(3)}、如意頭^{訳注(4)}、鏈条箍^{訳注(5)}などといった程式（*演技の型）が次第に生み出されていっ

* 上海戯劇家協会芸術室主任・副研究員

** 広島経済大学経済学部講師

たことである。それはつまり、舞台上の演技などの動きに注意を払い始めたということである。第五は、演目じたいが起承転結のプロット構造を具えるべきほかに、登場人物間の性格の衝突によって形成される表面的な仕草や動作についても考慮しなければならないということである。つまり、対子戯の段階において、既に上述のような総合芸術としての演劇の各種要素をほぼ具えていたということである。したがって、滬劇の早期形態としての灘簧戯の歴史を研究する場合は、対子戯・同場戯とその時代との関係を研究しなければならないのである。本稿は、この問題について、若干の分析を試みるものである。

伝統的な倫理観に背く対子戯

清代の統治者から「ひとりの女性役と、ひとりの道化役が醜態をさらし尽くす」とみなされていた“花鼓淫戯”——対子戯は、役人や文人に注目されない貧しくわびしい片田舎で生まれ、大衆、特に農民に広く愛された。

現存する滬劇五十六齣の対子戯の演目のなかで、『捉牙虫』や『翁郎中』などの一般の世俗的な生活を反映した少数の演目以外は、九〇パーセント以上が恋愛、婚姻問題を題材にしたものである（“九計十三賣”と称される演目のなかで、最も流行した十三齣の“賣頭戯”，例えば『賣紅菱』『賣花帶』『賣桃子』など、ほぼ全てがこの種の演目である）。ここには、青年男女が出会い、恋に落ちていくもの（例えば『拗木香』『摘石榴』等）、恋に燃える若い二人が、策を練って、両親が迫る許嫁との結婚から逃れるもの（例えば『十打譜』即ち『双落髮』等）、年若い寡婦が礼教の束縛を破って別の男性に嫁いでいくもの（例えば『磨豆腐』『小寡婦糶米』等）、恋人が既に別の人に嫁いでしまっているのを、力づくで奪い結ばれるもの（例えば『賣紅菱』『拔蘭花』等）などがある。これらの演目の共通点は、主人公がほとんど全て社会の低層に属しており、儒教の道德規範を軽んじ、自由を愛し、幸福を追求していることだ。彼らは、自分の人生をあくまで自分で切り拓き、封建的な圧力によって支配されることに甘んじないのである。

『十打譜』に登場する趙聖哥は、恋人とともに、親に決められた結婚から逃れるため、仲人を殴る、略奪婚をする、駆け落ちをするなどさまざまな方法を考えて、自由な結婚を実現させようとする。その最後の一手は“双落髮”というもので、いわば“曲線結合”の方法である^{訳注(6)}。まず男が和尚に、女は尼になって出家し家庭の束縛から脱し、その後、寺院からも逃げ出し駆け落ちするのである。

『小寡婦糶米』に登場する寡婦、蔣素娥は、「一軒の小さな米屋をひらき、ひとり寂しく生計を立てている、今は商売のことで精いっぱい、面倒を見てくれる人

もいない（開仔一升小米鋪，孤孤凄凄營生做，走仔前頭後頭無）」、彼女は誰か男がそばに来て世話をしてくれることをひたすら願うのだ。最後には、商売をしていくなかで知り合った王阿大と、大胆にも自ら進んで同棲してしまうのである。

『賣紅菱』の范鳳英と『拔蘭花』の女主人公は、それとはまた別のタイプである。彼女たちは結婚後も未練を抱き続け、ついには結婚前の恋人と示し合わせて駆け落ちしてしまう。

このような伝統的な倫理観に背く灘簧小戲は、道徳や礼節といった倫理観が統治的な地位を占めていた時代において、大きな波紋を広げた。しかし、社会の低層に属する民衆からは歓迎されたのである。清末の関係史料もそれを裏付けている。「周囲が興奮に包まれ、多くの観衆が集まる（四方哄動，萬衆往觀⁽¹⁾）」、「舞台での上演には男女が入り乱れてやってくる（高台演唱，男女紛來⁽²⁾）」、「嫁同士や姉妹で子供を連れ、隣近所も一緒にみんなで見に行き、昼夜を問わず一日中でも全く飽きない（約妯娌，會姊妹，帶兒女，邀鄰舍，成群結隊，你拉我扯，都去看劇，做一日看一日，做一夜看一夜，全然不厭⁽³⁾）」これらの記録から、ときにぎやかな灘簧小戲の一座がやってくると、農村や小さな町はすぐに観衆でいっぱいになったということが推測できるだろう。このような盛況ぶりに対して、当時の統治者は恐れ慄き、「これは夏王朝の洪水，成周の猛獸，人心を惑わす毒，国を陥れる賊であり（此夏廷之洪水也，成周之猛獸也，人心之蠱毒也，政治之蝨賊也）」、「もしも早く禁じなければ，その毒は尽きることなく流れるだろう（倘不速為禁止，其流毒豈有窮盡⁽⁴⁾）」と認識していた。『禁止花鼓戲申客戲議』には次のような記載がある。「灘簧戲を十演じれば，十人のうち九人の寡婦が貞節を破る（灘簧小戲演十齣，十個寡婦九改節）」、「ある村では数日間灘簧戲を演じたことが原因で，二ヶ月のうちに寡婦十四名が長年守ってきた貞節を破った（今觀於某鄉因演灘簧數日，兩月内屈指其地寡婦改醮者十四人，多係守節有年⁽⁵⁾）」。そのため「国家が千人百人の節操，孝徳ある者を称揚しても，数回ほどの花鼓淫戲の上演の影響にはかなわない（國家歲旌節孝千百人，不敵花鼓淫戲數回之感化爲尤速）」し、「淫戲が行なわれると，賭博の風が盛んになり，盜賊も暗躍する（淫戲一開，賭風日盛，盜賊潛生）」。そこで“禁錮教習局”を設立し，暴力をもって演者を逮捕し，「省都に護送し，監禁して再教育（解入省垣，收局教養）」することを主張した。さらに「一人の灘簧芸人を逮捕すれば多くの命を救える。つまりその一人が多くの人に害を与える（收禁一灘簧婦，則可治千百人之命，蓋以其一人足以害千百人）」ことを確認している。そして「上は国家が貞節を称揚するのを助け，下は庶民の間に淫靡の風が広まるのを防ぐ（上可輔國家旌揚貞節之典，……下可以杜閭閻淫靡之俗）」とした。このような意見が報告されると

同時に、『逐倡優』、『禁淫戯』、『灘簧二和諸調淫蕩怪乱』、『書場戯楼等事終身不許霑染』といった灘簧戯とその関係者を攻撃する長々とした文章も出回った。さらには封建的な迷信をも利用して庶民を威嚇しようとした『狂生編造淫曲妻妾之報』、『某名公艶詞入泥犁之報』、『冥罰艶曲之報』などの愚昧さは可笑しい程である。

当時、多くの演者にとって最大の脅威は輿論ではなく、法令であった。官府は常にあるはずのない罪名で演者を苦境に陥れようとしていた。同治六年（1867）、蘇松太兵備道は、禁令を発し、各府、州、庁、県において「淫戯が最も多く上演される場所に禁演の碑を建て、長く後世に伝え（常年淫戯最多之処豎立禁碑、以垂久遠）」、「花鼓戯を演じる者や賭博場を開く者（郷間演唱花鼓戯、開設賭場之人）」⁽⁸⁾を逮捕、処罰しようとした。翌年、江蘇巡撫丁日昌はさらに「蘇州府は石に刻んで永久に上演を禁止する（蘇州府勒石永遠禁止演出）」とし、『説唱拔蘭花』、『賣草囤』、『賣橄欖』等百余の演目を禁演とした。⁽⁹⁾一時期『上海禁花鼓戯』、『禁串客淫戯告示』、『禁夜戯示文』などの禁演布告が多く発せられ、当時の演者達は、生活のため、愛情や婚姻を題材とした対子戯を放棄し、新しい演目を作らざるを得なかった。そこで、家庭生活を反映したり、地主の若旦那を主人公とした大量の同場戯が、時勢に従って生み出されていくのである。

礼教を厳格に守る同場戯

同場戯は、滬劇発展史における新たな段階を示すもので、その出現には、民間演芸の“田頭山歌”が“墻門山歌”に変容していったのと同様、さまざまな原因が考えられる^{訳注(7)}。

当時、元明平話や詞話が変化して形成した評弾が、嘉慶年間に至って活況を呈していた。著名な評弾芸人の陳士奇、俞秀山が演じた『玉蜻蜓』、『三笑』、陳端生が創作した『孟麗君』、馬如飛が改編した『珍珠塔』などは既に巷間に広く流布していた。これと同時に、迷信的色彩が濃厚であったり、因果応報の理を宣揚するのに用いた『孟姜女宝卷』、『梁祝宝卷』、『白蛇宝卷』等の大量の唱本が、「宣卷」や「説因果」等の形式で各地で演じられていた。

この他、乾隆五十五年（1790）の四大徽班入京後、西皮や二簧及びその他の声腔を一つに融合して形成した京劇は、半世紀の変容と発展を経て、既に当時全国一の大劇種になっており、また多くの旅回りの小劇団が滬常錫、杭嘉湖一帯^{訳注(8)}をよく巡回しながら京劇を演じていた。その特徴としては、演目が多いこと（“唐一千、宋八百、數不盡三列國”と称されている）、役柄がそろっていること（文、武、生、旦、浄、末、丑の別があった）、上演技術が体系的であること（唱、セリフ、しぐ

さ、立ち回り、手振り、眼の表情、歩き方などをよく研究している)が挙げられ、高尚さと通俗性が融合していることから老若を問わず人気を博していた。一方、依然として一生一旦(あるいは一丑一旦)が主で、物語の筋も単純であり、演技術も未熟な対子戯は、上海地域で京劇と競合するには非常に難しい状況にあった。しかしこのことが、滬劇灘簧小戯の芸術上の発展を促し、同場戯を誕生させたのである。

この他に、同場戯が短期間のうちに生まれ発展することができた重要な要因として、封建制度下の統治者達が、同場戯を以て対子戯に対抗し、取って代わらせようとしたことが挙げられる。この点については、上述した蘇松太平備道が発した命令がその冒頭から明確に示している。「雑劇を演ずる際は、扮するのは孝子や義夫、節婦までとし、勧善の内容に限る(搬演雑劇、律内止許妝扮孝子順孫、義夫節婦、勸人為善之事……)⁽¹⁶⁾」ここから読み取れるのは、清朝政府は反封建的な対子戯を厳しく取り締まる反面、一方ではまた灘簧戯を、封建的な倫理道德を守るための軌道に乗せることを企図していたということである。例えば、放蕩息子の改心は黄金に換えがたい(改心したら非常によく)ことを宣揚する『陸雅臣賣娘子』、封建倫理道德をたたえる『藍衫記』、質入制度を肯定する『賣妹成親』、『趙君祥賣囚』、搾取者の面前で自分を曲げて耐え忍ぶ姿を誇張する『借黄糠』、『借海青』等の同場戯の上演を力強く奨励したのである。これらの演目は、程度の差こそあれ、みな封建時代の旧思想と道德観念を表現したものである。

しかしながら、これらの演目が表現する内容を通じて、我々は、封建社会が没落に向かっていく時代の烙印をたやすく見つけ出すことができるだろう。このような同場戯演目のほとんどが没落地主の家庭生活を反映したものであり、また演目名には「借」、「賣」等の字を冠していることから分かるように、舞台上の“旦那衆”は、昔の豪勢で、使用人に囲まれた暮らしぶりが一変し、毎日が憂いに満ち、財産は使い果たし、なんと「借(*借金すること)」と「賣(*家財等を売ること)」に頼ったその日暮らしをするようになるのである。彼らはまず金を借り、米を借り、“質草”を借りる。続いて田畑を売り、屋敷を売り、ついには娘を売り(『趙君祥』)、妹を売り(『楊桂林』)、妻を売ってしまう(『陸雅臣』)。

『借海青』の朱小天はその典型である。彼の父親は“朱半天”と呼ばれており、所有する農地は「東西南北に九千ムー(東九千、西九千、南九千、北九千)」という広さであり、彼の妻は結婚の際に、さらに「持参金代わりの三千ムーの土地を持って来る(帶來三千畝的陪嫁田)」のである。『陸雅臣』の主人公、陸雅臣も同様に巨万の財産を持っている。彼の妻は自分の嫁入り道具を次のように自慢する。「絹の衣装は無数にあり、皮製品や皮の衣装は数十点、宝石や金の器も何箱もあり、真

珠や瑪瑙は二升ある（綢緞衣衫無其數，皮貨衣裳幾十身，鑽石金器幾匣子，珍珠瑪瑙頭二升……）。嫁入り道具といえば、『借黄糠』の李俊明も、娘の嫁入りの際に、やはりこのようにひけらかしている。「銅の炉や錫の器は周莊で鑄掛け、酒壺や燭台は嘉興で求め、蘇州にも十数回買い物に行き、杭州では絹織物を買った。たくさんの櫃や箱の中身は様々で、それぞれいっばいに詰まっている（銅爐錫器周莊打，酒壺帶蠟地上嘉興，蘇州連跑十幾趟，杭州城裏扯綢綾，四櫥八箱樣樣有，只只箱子碰箱頂）。このような、主人公が金銀財宝に囲まれた富裕生活を送っていたことを誇張する描写は、同場戯の作品のなかに容易に見出すことができる。

しかし、まもなく、家はただ壁に囲まれているのみの貧しさに陥り、飢えと寒さに喘ぐばかりになるだけでなく、自分の家族（妻，妹，娘）さえもすべて商品として売りに出してしまうのである。『陸雅臣』の陸雅臣，『趙君祥賣囚』の趙君祥，『賣妹成親』の楊桂林も同様である。なぜ昔は裕福であった家の子弟が、あっという間にすっかり貧困に喘ぐことになってしまうのか。なぜこのような没落地主を反映した劇が、同じ時期に集中して上演されたのだろうか。これらの演目は、主人公が貧しさに困窮していく最大の原因を「賭」に帰結している。例えば、朱小天は阮密騙と韋勿転によって賭博の世界に引き込まれ、財産をすっかり失ってしまうほど負け込んでしまう。陸雅臣は「嘆五更」の場面で、自分の姿を次のように描写する。「賭ければ賭けるほど頭がぼんやりして、まるで愚かな鶯鳥のような負けぶりだ（賭銅錫賭來真賭昏，輸來象只癡鶯能）。趙君祥の表現はもっと明確である。「娘も妻も売り払った、しっかりと博打に打ち込もう（賣脫囚，賣脫娘，扎扎足足賭一場）」。

しかし、「賭」はすべての地主が没落した原因ではない。朱小天，陸雅臣，趙君祥は賭博で負けることによりすっかり財産を失うのだが、『借黄糠』の李俊明と『賣妹成親』の楊桂林が突然貧困に窮するようになる原因は何であろうか。

アヘン戦争後、中国は帝国主義列強の侵略を受け、数千年間続いてきた封建社会は急激に変化していく。とりわけ上海を中心とした東南部沿海地域においては、中小の地主階級は洪水によって決壊した堤のように、既に取り返しのつかない状態にあった。外国製品が大量にダンピングされ、農村経済は、帝国主義経済の従属物になることを余儀なくされた。綿花、穀物、油の価格は、すべて半植民地市場の寄付きの値が基準となった。こうなれば、本来危機が迫っている農村経済が崩壊するのは必至である。ましてや、陸雅臣や朱小天のような、地主経済に寄生し、臨機応変に対応できない社会における無用の長物が、破産しないはずはない。このような情勢なかで、多くの破産農民は都市に流入し、労働者やクーリーになることを余儀なくされた。同時に、封建経済を構成する三つの舵取り役——地主，高利貸業者，

商人はこのとき、大難を目の前にして散り散りに逃げ出し、明確に二極分化していく。当時、彼らの貧富、禍福を分けたのは、買弁階級に取り入ることができるか、帝国主義侵略者の需要に応えることができるかどうかということであった。買弁階級に取り入らなかった一部の中小地主は農民とともに没落していく。これがすなわち、朱小天や李俊明といった人物が相継いで破産していった理由である（劇中では必ずしもこのように説明してはいないが）。

古い経済基盤が変化することによって、社会の上部構造すなわち社会風俗、倫理道德などにも変化をもたらした。このとき、窃盗、強盗、誘拐、詐欺などの犯罪に専門的に行なうならず者連中、例えば阮密騙、尤理清、王触槍らは、朱小天、陸雅臣、趙君祥などを、買春や賭博などの罪深い闇の世界へ導いていくのである。

このような民族的大災難、国家的な大激動のなかで、社会の最基層単位である家庭は、このとき既に「封建的な、家父長的な、牧歌的ないっさいの関係を破壊した。（中略）人間と人間のあいだに、むきだしの利害以外の、つめたい『現金勘定』以外のどんなきずなをも残⁽¹¹⁾」していなかった。『借黄糠』の李俊明と娘の親子関係、『賣妹成親』の楊桂林と莫潔成の岳父と女婿の関係、そして『借海青』の朱小天と阿陸葉、秋香の主従関係……それらもすべて「純粋な金銭関係⁽¹²⁾に⁽¹²⁾変」わってしまったのである。

当時の政治、経済、社会意識などのさまざまな角度から、これら同場戯と当時の現実生活との関係を分析してみると、同場戯演目がその発展過程において没落地主の生活を集中的に描写していることが歴史的必然であることが、はっきりと理解できるだろう。

ここで、同場戯演目に反映されている時代背景について考えてみたい。

同場戯演目の主人公は、以下のいくつかの点において退廃的で没落した気分を醸し出している。

1. 過去をひけらかし、現実を粉飾する

陸雅臣、朱小天などは、かつて黄金時代を過ごし、いまは家業も凋落し、貧困に喘いでいる。このため、彼らは、一面においては、年老いた女官が今は昔の天室のよき時世を語るようなものであり、機があれば過去の豪華な生活をすぐにひけらかすのである。別の一面においては、目前の窮境を脱する力がないにもかかわらず、いつかまた神の御加護で昔日の威光を回復することができるようにと高望みすらしているのである。

朱小天が登場する際の「自報家門」を聴けば、それがよく分かるだろう。「親の

元には財産がたくさんあり、国家の財産にも匹敵するほどだ。大規模で繁昌している質屋は三六軒もあるし、高級な仕立て屋はさらに七二軒もある（爺娘手裏多家當，敵國之富有銅鈿，開過三十六月隆興當，再有七十二月划衣店）。彼は以前、「出かけるのに、船がなければ馬に乗る（出門無船即騎馬）」ような暮らしぶりだったが、いまでは、「飢えと寒さに襲われる実に哀れ（飢寒交迫實可憐）」な状況に陥っている。その哀れさは、厚かましくもかつての使用人である阿陸葉に“広袖の衣服（海青）”を借りに行くも、結局相手にさんざん侮辱され、かっとなって帰ってきてしまうというほどである。

この憎しみの感情をどのように表現すべきか。劇のプロットは、意外にも独特で現実離れした展開を見せ、朱小天に、阿陸葉がかつて彼に雇われていた時に書いた一枚の“兩埭半”すなわち身売り証文を探し出させる。そこで、使用人が主人を欺いたという罪名で、阿陸葉夫妻を容赦なく殴りつけるのだ（「管陸葉」の場）。

最も巧妙なものとして挙げられるのは、「両親には多くの財産があり、四方にその名が聞こえる（爹娘手裏銅鈿有，四方一轉有名聲）」趙君祥であろう。彼がかつての威光をひけらかした後、たちまち妻子を騙して、「賣脫囚，賣脫娘，扎扎足足賭一場」とするのである。娘を売ったその銀子を、賭けに負けてすっかり失ったとき、突然天から福が降りて来るかのように、“第八位の進士”として官位を得ることになるとは、誰が知っていたであろうか。そこで一家は歓喜し、大団円を迎えることになる（「中進士」の場）。

これら「管陸葉」や「中進士」の内容は、人を欺き、また自らをも欺くものであり、主人公の性格と展開していくロジックとは全くつじつまが合わない。しかし、このような出鱈目は、まさしく当時の没落地主の、斜陽のただなかにあってどうすることもできない悲しい心理を映しているのだろう。彼らは“補天（*世運を挽回する）”の力に乏しいために、このような虚偽の結末を作ったのであり、これはただ“精神勝利法”のひとつの表現形式に過ぎないのである。

2. 卑劣軟弱で、強者を恐れ弱者を挫く

現実生活のなかにこのような類の人間は確かに存在するものだ。強者に圧迫を受け、蹂躪されても抵抗せず、逆に満腔の怨憤を自分よりも立場の弱い者に向ける。この「家では妻を苛め、外では乞食を罵る」ような卑劣な心理は、多くの同場戯演目の主人公の人物像の中に存分に表現されている。例えば、『借黄糠』の李俊明は、上の娘に侮辱され、大いに皮肉を言われた後で、その恨みを罪のない弱い立場の下の娘に向けるのである。「十八枚のまな板も元は一本の木、一本の木から二つの心

は生まれない。今朝、上の娘は私に猫の餌を食べさせた。今度は下の娘が私に犬の餌を食べさせるに違いない（十八只砵墩一棵樹上出，一樹不出兩條心，今朝大因給我吃貓食盆，將來小因拔給我吃狗食盆）。この奇妙な論理に導かれ、訳も分からずに彼女を永安橋の下に落として水死させるのである。

『藍衫記』の羅秀英も十分に憐れである。夫が、妻が不貞をしたと誤解し、刃物と縄を投げつけ、自害を迫るのである。彼女は、無実を主張し濡れ衣を晴らそうとはせず、死の直前に十三歳の娘の前で百字余りに及ぶ長段の“十教訓”を唱い上げる。そして娘に、三従四徳の封建礼教を固く守り、「天の字の頭を出すと夫になる、その夫が主人なのである。小さくとも千斤の重さに匹敵する棹秤の分銅のような存在なのだ（天字出頭夫作主，秤砣雖小压千斤）」という道德規範に従うように言いつけるのである。このように無知蒙昧で、時代遅れの、被害者でありながら新たな被害者を生み出していくような思想、行動は非常に憐れで悲しむべきものである。

陸雅臣、張君祥なども同様で、外で博徒やならず者に愚弄され、家の財産をすべて使い果たし、一方家では、硬軟両様の方法で、脅したりすかしたりしながら、妻子を売りに出してしまうのである。

「卑怯な人間は、たとえ万丈の怒りの火があろうとも、ひよわな草のほか何ひとつ焼くことはできない」のだ。⁽¹³⁾

3. 騙しや脅しに手段を選ばない

同場戯の演目では、何人かのならず者（『賣妹成親』の阿牛三、『陸雅臣』の尤理清、『張君祥』の横戩槍等）が描かれるが、彼らもやはりこの凄惨な時代の産物なのである。彼らの直接、間接の影響下で、劇中の人物たちの多くは様々な犯罪に手を染めていき、自分の親族をさえも加害の対象としていくのである。趙君祥のような甲斐性無しの父親は、利欲に目がくらみ、叔父の家に火神戯を見に行ったり、肉マントウや小豆飯を食べさせたりする、と娘に口では言いながら、結局は八両銀子という博打の元手のために、この十歳余りの娘を売りに出してしまう。朱小天は、阿陸葉の家で、恥知らずにも阿陸葉の妻、秋香の人参スープをこっそり飲み、かわりに自分の小便を注いだあげく、百方手を尽くしてそれをごまかそうとするのである。

最も驚かされるのは李俊明だろう。罪のない幼い娘を溺死させるため、真夜中に、叔父と叔母が重病だからと嘘を言い、急いで唐家に見舞いに行くように娘に言いつける。そして自分の指さえも見えないような暗闇のなかで、娘を永安橋から突き落とすのである。

これらの演目では、脅しや騙し的手段として、金銭を騙し取るものもあれば、人命に危害を加えるものもある。しかも、罪を犯すのは不良のならず者連中ばかりでなく、作者の感情が注ぎ込まれた、観客の深い同情を得たいと願う人物さえも、このような行為に手を染めるのである。その時代、その社会の救いようのなさを感じないわけにはいかない。

4. 逆境に甘んじ、一切を天命に任せる

女性は、爾来全ての文芸作品が描写してきた重要な対象である。同場戯の時代に至って、女性は、対子戯で表現されたキャラクターから一変し、八、九割方、獅子の前の子羊になってしまった。彼女たちは、父親や夫や兄に暴力を振るわれたり、売られたり、殺されたりしても、我慢して折り合い、屈辱に耐え忍ぶ態度をとっている。『藍衫記』の羅氏は、夫に自死を迫られながらも、三従四徳の教えを娘に説いているし、『借黄糠』の下の娘は父親によって溺死するときも、恨み言ひとつ口にしない。陸雅臣、趙君祥の妻や、楊桂林の妹は、夫や兄に売りに出されても、しばらくすると彼らのためにその罪を弁護するのである。これらの女性像は、その全てが時代の犠牲であり、封建教義の象徴なのである。

民間文学研究者によれば、清代の民歌は明代のそれよりも後退しているのだという。それは、その反封建の度合いがはるか明代のそれに及ばないからだそうだとすれば、同場戯は対子戯に比べ、明代の民歌よりももっと後退していると言えるだろう。

同場戯においてはもはや、力のある、堂々とした時代英雄は登場しないが、対子戯の薛景春、趙聖哥、范鳳英、蔣素娥のような封建社会の不自由な境遇を敢えて飛び出し、自分の運命を自分で切り開いていこうとするような人物も現れない。表面上は正義のために公平なことを言い、弱者を助けようとする仲介者、保証人といった人物は、確かに登場する。馬老廷（『賣妹成親』）や唐老廷（『借黄糠』）、李昆陽（『趙君祥』）、艾国安（『借海青』）らがそれに当たるが、彼らは一様に「欠けたレンガのように不埒で、地面に寝転がって無理を言ってでも人を騙す（三角落磚擺無平、躺拉地上要詐人）」ようなキャラクターである。彼らは、弱者を助ける過程で、不当にあぶく銭を稼ぎ、私腹をこやしたり、暴力には暴力で対抗するなどの、ならず者の雰囲気強くにじませている。他の人物については語るまでもない。

同場戯においては、老若男女を問わず、登場人物の精神状態は卑劣で否定的であり、卑しく無知であるが、これはこの時代の没落階級の心理的特徴の表れであるといえるだろう。

評価すべき四つの点

短いが精練された対子戯から、始めから終わりまで首尾一貫している同場戯への変化は確かに大きく、大きな発展である。この変化、あるいは発展は、滬劇発展史においてどのように位置づけられるのだろうか。その歴史的作用はどのように評価されるべきなのか。これは非常に複雑だが、しかし解答しなければならない大きな問題である。私はこの問題について、以下のように考える。

第一に、演目の思想傾向から見ると、同場戯と対子戯では、まず舞台上の主人公が変化している。例えば上述したように、対子戯の主役のほとんどは農村の男女、物売り、使用人そして社会の低層に属する小人物である。他方、同場戯では、大多数が没落地主、郷紳、商人そして搾取階級に属する人物である。さらに重要なことは、演目のテーマと思想傾向が変化したことである。同場戯の大部分の演目は、地主に対して同情的な立場をとっており、その不幸を哀れみ、その意気地の無さに腹立たしく思う態度で、陸雅臣、朱小天、趙君祥を描いている。この点から言えば、大部分の演目が反封建の傾向を鮮明に具えている対子戯と比べ、確かに後退しているといえるだろう。

しかしながら、これらの作品の内容は、当時の地主階級が、既に病膏盲に入る状態で救いようがないということを観客に伝えている。したがって、これらの劇は、歴史の鏡とみなすこともできるのであり、人々に対する一定の認識作用を持っているともいえよう。

第二は、劇の内容が反映する生活の面から見ると、対子戯は一生一旦（あるいは一丑一旦）の生活を映す芝居であり、社会生活の一コマ、一側面を反映できるのみである。他方、同場戯の演目では、水平方向への広がり、あるいは空間的な広がりを意識し始めたといえる。容量が比較的大きいため、江南農村の半封建半植民地社会の階級関係の変化の一断面を、観客に余裕を持って見せることができるのだ。このように時代の様相や生活絵巻を表現している伝統劇演目は、他の劇種ではほとんど見られない（評劇の老芸人、成兆才は類似した作品を書いているが、数は非常に少なく、灘簧戲におけるその多さには遥かに及ばない）。これは、中国伝統演劇史上に特筆すべき事項であろう。

第三は、脚本の構成から見ると、同場戯は対子戯に比べ、脚本内容の一貫性（即ち思想に統一があり、人物の性格に整合性があること）、役柄の多様性（生、旦、浄、丑がきちんと分けられ始めたこと）、プロットの合理性を意識することに力を入れ始めたことである。とりわけ長期の芸術実践の中で、観客が長い歌唱を好むこ

とを掴み、重要な場面においては登場人物の感情の起伏に合わせて、「嘆五更」, 「放水墩」, 「十八押」等の中心的な唱を配置した。それによって、主な演者に芸を発揮する場を提供し、各自の歌唱力の条件や演技の個性に基づいて音楽上の鍛錬を積ませ、それぞれに風格のある歌唱方法を少しずつ形成させていった。そしてそれは、将来における流派の基礎となったのである。

第四は、もちろん、対子戯であれ同場戯であれ、それが我々に残した否定的な要素も看過することはできないことである。我々よりも前の世代の演者たちは長期に亘って各地を転々と移動しながら活動していたことから、舞台上では、飲み食いや博打、男女の密会などを演じて見せ、舞台の外ではよく博徒や酒飲みと徒党を組むなど、一部の演者たちには悪習に染まるものもいた。それが彼らの演技を皮相にさせ、基本技術の訓練を怠らせたのである。この点においては、兄弟に当たる古い劇種が表現する朴訥で堅固、真摯で落ち着いた風格と比べると、その差は大きいといえるだろう。

補 足

本稿の対子戯と同場戯に対する評価は上述の通りである。ここでは、灘簧戯と当時の時代背景との関係という一つの角度から私の狭い見識を述べたに過ぎない。最後に、いくつか補足説明をしておく。

第一に、対子戯は使用される言葉に品がなく、格調が低く、ほとんどポルノに近い唱詞もあるため、高い評価をすべきではないという意見があるが、私には同意できない。文芸作品の価値を判断するには、その全体像を見るべきであって、ある場面や、言葉のみを取り出して、それで作品全体を判断することはできないのである。一年じゅう野宿のような旅の辛酸を嘗めていた文盲や半文盲の人々が、芝居の一座を組織し、舞台上で下層の民衆の心の声を唱いあげ、封建秩序に満足しない心情を表現したことには、十分に肯定する価値があるはずだ。

ここで、時間的な概念に注意したいと思う。官府によって百余りの灘簧戯が禁じられたのは同治七年（1868）である。それは中国の国内外を揺るがした“五四”運動よりも半世紀余り早い。当時の演者達には、“徳先生（民主）”や“賽先生（科学）”、“打倒孔家店”（*「儒教を打倒せよ」というスローガン）が何を意味するのか理解できる訳もないが、しかし彼らの芸術実践は五十年後の“五四”運動の精神と似ているのである。彼らの文化程度が低く、地位が卑しいからといって、我々は彼らの歴史的な作用を抹消することはできないのである。

第二に、我々は今日、革命現代劇を大いに奨励しているのであり、もしも多くの

時間を割いて古い歴史的資料と向き合っているのであれば、それは意味のないことだという意見があるが、この観点にも私は同意しない。プロレタリア文化は、決して天から降ってきたものではないし、プロレタリア文化の専門家を自任する人が想像して作り上げたものでもない。「……プロレタリア文化は、人類が資本主義社会、地主社会、官僚社会の圧制のもとで作りあげた知識のたくわえを合法的に発展させたものでなければなら⁽¹⁴⁾」ず、「人類の全発展によって作りだされた文化についての正確な知識をもたなければ、それをつくりかえなければ、プロレタリア文化の建設は不可能だ⁽¹⁵⁾」ということである。

三十年余に亙る芸術実践が既に証明しているが、この遺産を主体的に継承するか否か、積極的に継承するか否かによって、その結果は大きく異なるだろう。『賣紅菱』、『阿必大』、『陸雅臣』、『庵堂相会』などの整理、加工を経た伝統戯演目がどれだけ観客に歓迎されているかは言うまでもない。『羅漢銭』、『蘆蕩火種』、『紅色の種子』などの革命現代戯が新中国建国以来の突出した優秀な演目になっているのは、劇作家、演出家、俳優が虚心に灘簧戯を学び、うまく灘簧戯を採り入れたということが重要な要素のひとつとして考えられるだろう。『羅漢銭』や『蘆蕩火種』などの演目の精彩のある場面の一部には、『庵堂相会』や『賣紅菱』の唱詞が採り入れられているが、伝統演目を熟知した作者がその痕跡を留めていないので分からないだけなのである。

一方、建国後数十年来に出現した“高大全”の人物形象や唱詞の“社論化”に代表されるいわゆる現代劇^{訳注(9)}がその姿をまもなく消し、歴史的な試練を経ることができなかつたのは、伝統を蔑視し、その教訓をくみ取ることを退け、歴史を切り離した思考方法と無関係ではない。我々は現実を正視し、そこから教訓をくみ取る必要がある。批判的に継承していくことは、更なる発展のためと心得るべきだ。

* * *

現在、中央文化部、国家民族事務委員会、中国戯劇家協会が合同で組織を作り、『中国戯曲志』の編纂出版を準備している。それは既に国家“七・五”計画の重点項目の一つとして挙げられている。この事業は、中国芸術研究の空白を埋める、重要な戦略的意義のある初の試みである。劇種ごとの史料を収集し、史料の科学的研究を深めることは、『戯曲志』編纂工作を完成させる重要な項目であり、我々はこれを十分に重視する必要がある。

灘簧戯が持つ史料的な財産は多くはなく、また、長年に亙る“左派”の干渉もあったため、この事業を正確にたとえるなら、長征の第一歩とでも言えるだろう。したがって、我々は必ずや抵抗を退け、時代と共に、社会主義戯曲事業の繁栄と社会

主義精神文明の建設のために必要な貢献をしていくべきなのである。

初稿 1983年3月

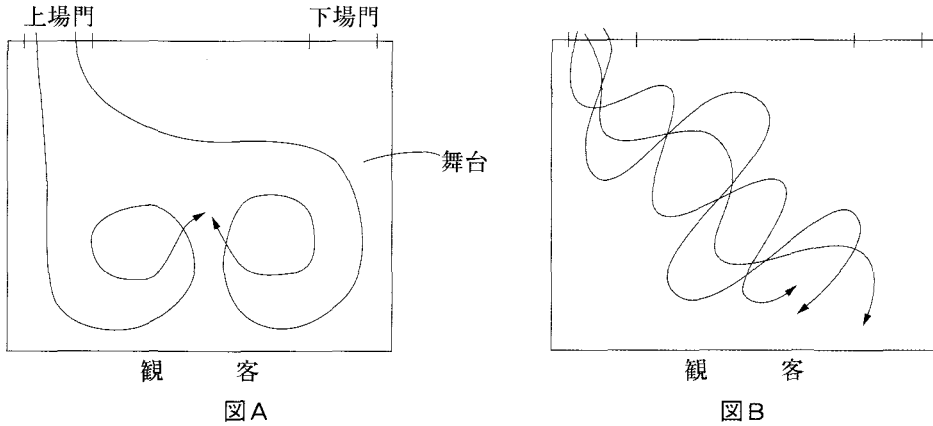
改訂 1985年8月

注

- (1)～(8) (清) 余治『得一録』卷十一之二
 (9) 『江蘇省例藩政』同治七年(1868)
 (10) (清) 余治『得一録』卷十一之二
 (11)～(12) マルクス、エンゲルス『共産党宣言』(*訳文は、岩波文庫版、大内兵衛・向坂逸郎訳、2004年、42～43頁の該当部分を引用した)
 (13) 魯迅『雑憶』1925年(*訳文は、竹内好訳『魯迅文集第三巻』筑摩書房、1979年、177頁の該当部分を引用した)
 (14)～(15) レーニン『青年同盟の任務』(*訳文は、マルクス＝レーニン主義研究所レーニン全集刊行委員会訳『レーニン全集第31巻』大月書店、1964年、262～263頁の該当部分を引用した)

訳 注

- 〈1〉本論文は、原題「灘簧戲與時代的關係——滬劇對子戲、同場戲試析」で、初出は『上海戲曲史料薈萃 第二期』(中國戲曲志上海卷編輯部編、上海藝術研究所、1986年)である。また、『中華藝術論叢 第二輯 灘簧研究專輯』(朱恆夫主編、上海辭書出版社、2004年)にも転載されている。周氏は、表記の他に中国戲劇家協会会員、上海春申滬劇团团長の肩書きを持ち、新中国建国以前は愛好者として、建国後は文化局に入り幹部として、後には研究者、劇団長として滬劇と長く関わってきた。本論文は、80年代の中期に書かれたものであり、表現には政治的な色彩が見受けられる部分もある。しかし、上海の地方劇である滬劇の研究がそれほど進んではいない現状の中で、なお注目に値する内容を有している。そこで著者である周良材氏の許可を得て、ここに日本語訳を掲載することにした。翻訳にあたっては周氏の許可を得て若干の修正を加えている(本文末尾の二段落は執筆当時の情勢についての説明になっており、それ以前の文章と多少主旨がずれていることから、三つのアスタリスクで区切ったこと)。訳文については、適宜訳注を付し、また本文中には必要に応じて訳者の説明を補い、(*)で示した。なお、本論文の解題を兼ねた滬劇研究に関する拙論を『広島経済大学研究論集』第28巻第1号(2005年6月刊行予定)に掲載する予定である。
- 〈2〉舞台に登場する際などに、髪の毛を触りながらポーズをとる、特に女性役の演技の型。
- 〈3〉例えば、誰かを追いかけたり、誰かに追いかけられたりしている状況で、急いでいることを表すために、靴を美しく脱いで見せる演技の型。
- 〈4〉二人の登場人物が唱をうたいながら、図Aのように舞台上を移動する演技の型。最後に舞台中央で二人が近づくまで、互いに気付かない設定になっていることが多い。
- 〈5〉二人あるいは三人の登場人物が唱をうたいながら、図Bのような螺旋状に舞台上を移動する演技の型。ここでは、最初から登場人物が互いにそれぞれの存在を認識してい



ることが多い。

- 〈6〉“曲線結合”とは、和尚になった男役と尼になった女役が、一時期は互いに離れながら（二本の線が互いに離れるように曲線を描く）最後は再び結ばれる（離れていた二本の線が再び結びつく）という物語の構成のことである。
- 〈7〉滬劇灘簧戲における対子戲から同場戲への変容は、あくまでも農民や労働者などが主体の“田頭山歌”から、良家の子女が主体の“墻門山歌”への変容と相似形をなしているという筆者の見解による。
- 〈8〉上海、常州、無錫、杭州、嘉興、湖州を含む一帯を指す。
- 〈9〉完全無欠で革命的な正面人物が登場したり、共産党機関紙『人民日報』に代表される新聞社説に影響を受けた教条的で政治的な唱詞がうたわれる革命模範劇等を指す。