

## 近代上海における越劇と女優（1938-1949）

張 雯

はじめに

- 一 近代上海の越劇
  - 二 越劇の観客
  - 三 越劇改革について
- おわりに

キーワード：近代上海、女子越劇、女優

### はじめに

越劇は中国地方演劇の一種であり、日本では「中国の宝塚」と呼ばれている。

周知のように、日本の芸能界において宝塚は特別な存在である。その最大の特徴は、女性のみで演じられること、すなわち女性が男性役を演じることである。このため、宝塚と同じく女性が男性役を演じる越劇は、「中国の宝塚」と呼ばれ、そのような見方が多くなってきた<sup>(1)</sup>。近年、日本では、越劇は一つの研究テーマとして意識され始めているが、とりわけ日本の文学・演劇学・ジェンダー学の研究者たちは、一貫し

て「女性が男性を演じる」という特徴に注目し、越劇と宝塚を同列に扱って論じる傾向が強い<sup>(2)</sup>。

しかし、本当にそれでいいのだろうか。

確かに宝塚と越劇は、日中両国におけるそれぞれ唯一の女性のみで演じる舞台劇であるという重要な共通点を持っている。ほかにも、20世紀初頭に生まれた芸術である点<sup>(3)</sup>や、近代アジアの大都会である大阪と上海で発展した点なども似通っている。ただし、このような表面上の特徴を除き、歴史的な視点、特に社会史の視点から見ると、両者はまったく異なる芸術形式としか見えない。そもそも両者の起源からして性質がすでに異なっていた。宝塚少女歌劇は当初、歌舞伎に代表される伝統的な日本舞台芸能から花柳界的な要素を取り除き、代わりに近代学校教育によって普及してきた西洋楽器や唱歌を取り入れることで、新たな演劇ジャンルを立ち上げるという主旨の下に創設された。歌劇団は阪急電鉄株式会社の直轄組織であり、音楽学校の仕組みも近代的で、団員は「女優」ではなく「生

(1) 1949年以後、共産党政府は越劇男優を育成し、越劇に男女共演を導入したが、今日に至っても相変わらず女性のみで演じる越劇の人気の高さが圧倒的である。一般的に言えば、越劇は女性のみで演じられるものであるというイメージが強い。

(2) 例えば、2003年11月26日和光大学にて「越劇研究と宝塚」、2004年3月7日神戸学院大学にて「中国演劇におけるジェンダーの表象」、2005年6月25日神戸学院大学にて「宝塚と越劇——男らしさ・女らしさの作り方——」など、宝塚と越劇に関するシンポジウム

が行われている。また、中山文「袁雪芬と上海の越劇：家と女をめぐる」（関西女性史研究会編『ジェンダーからみた中国の家と女』、2004年）、細井尚子「越劇と宝塚歌劇」（『中国21』20号、2004年8月）のような論文もある。

(3) 宝塚歌舞団は、1914年に小林一三によって創設されたものである。越劇は19世紀末に形成されたが、女子越劇は1923年に初めて現れ、1938年に開花したものである。

徒」と呼ばれる<sup>(4)</sup>。一方越劇は、大道芸人が演じる民間芸能から発展してきたものであり、完全なる中国の伝統演劇である。京劇のように「花旦」「小生」など役柄の分類があり、服装、化粧、及び舞台装置はすべて伝統式であり、1940年代までは西洋の要素をほとんど取り入れていない。越劇の組織は中国旧来の戯班式（科班）であり、民間人によって自発的に作られた戯班が多く、上海に進出するまで主に紹興、嘉興、寧波など浙江省の農村を往来して上演していた。さらに、最初の越劇男優はもちろんのこと、後に現れてきた越劇女優も「女伶」と呼ばれており、当時の社会においては他の伝統演劇俳優と同様のものとして認識されていた。無論、近代社会の発展にしたがい、宝塚も越劇も、各方面において様々な改革の試みがなされ、多くの変化が起きたが、その「外来」と「伝統」という根本的な性質が変わることはなかった。このように、その誕生背景や発展過程を社会史の角度から見てみれば、宝塚と越劇はまったく異なる性質の演劇形式であるとしか考えられない。宝塚との比較対象というなら、1930、40年代に上海、北京などの大都市に活躍し、西洋式の歌と踊りを取り入れ、主に少女によって演じられた近代中国歌舞劇のほうが、むしろ相応しいだろう。

一方、中国でも、近代上海における越劇の流行を検討する研究者が現れてきた。姜進氏<sup>(5)</sup>

は、近代から現代までの上海における越劇の発展に対し、緻密な史料整理を行い、「女子越劇」の勃興を上海社会史・文化史の中に置いて捉え、その理由と社会的背景について分析し、検討している。姜進氏によれば、女子越劇勃興の理由は、以下のようにまとめられる。

#### ① 近代上海における「言情」文化の流行。

民国期の上海では、「言情」文化の表現である「伝奇」で構成される大衆文化圏が存在していた<sup>(6)</sup>。「伝奇」劇に属する越劇は、「言情」の古典演劇が主流であり、特に「私定終身後花園、落難公子中状元」のような「才子佳人」式の物語が多くの人に受け入れられた。

#### ② 女性消費市場の形成（過房娘）と女性作家の出現。

女子越劇の主な観客は、中流階層の女性であり、その代表は「過房娘」である。「過房娘」というのは、中産階層（Middle Class）の女性がお気に入りの越劇女優を養女にすることであり、越劇界に特有の習慣である。また、女性越劇ファンのみの「票房」（素人越劇）も活躍し、それによって女性観客と越劇女優が共有する「女性空間」が形成された。さらに女性作家群の華々しい登場により、都市内に女性の「話語空間」が作られた。

#### ③ 女子越劇の本拠地である寧波と紹興からの移民集団の存在とその勢力。

近代上海では「寧紹幫」移民が大きな勢力を

(4) 宝塚について、渡辺裕『宝塚の変容と日本近代』（新書館、1999年）、川崎賢子『宝塚というユートピア』（岩波新書、2005年）などを参照。

(5) Jiang Jin, *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai*, University of Washington Press, 2009. 姜進氏はまた、「追尋現代性：民国上海言情文化的歴史解説」（『史林』、2006年第4期）、「伝奇の世界——女子越劇と上海都市文化緒論」（『近代中国社会と民間文化』、社会科学文献出版社、2007年）、「可疑の繁盛——日軍陰影下の都市女性文化探析」（『華東師範大学学報』、2008年第2期）、「女性、地域性、現代性——越劇の上海伝奇」（『史林』、2009

年第5期）など、近代上海の女子越劇に関する論文も著している。ほかに、宋京氏の論文「孤島時期越劇の繁栄及其原因」（『史林』、2004年第3期）も女子越劇繁栄の原因について論及しているが、姜進氏の論証を超えるものではない。

(6) 言情とは、男女の情愛を指す言葉である。伝奇とは、もともと唐代に起こった人生の諸相を描いた文語体の短編小説のことであるが、ここではそれによった明清時代の戯曲南戯のことを指している。代表的な演目としては『牡丹亭』『孟麗君』などがあり、そのほとんどは「才子佳人」式の物語である。

持ち、各移民集団の中で優位を占めていた。この「寧紹幫」移民の潤沢な財力が越劇に大きな支援を与えた。さらに、越劇の発展・進歩によって、観客は「寧紹幫」に止まらず、各地域の人、各階層の人に支持されるようになった。

#### ④ 越劇脚本と演劇体制の改革（新越劇）。

1938年から1949年の間に、女子越劇の改革が二度も実施された。1938年に姚水娟が行った改良と、1942年からの袁雪芬（1922—2011）による改革である。特に袁雪芬らによる改革では、古典の昆曲から所作を、近代の話劇から写実の演技を学ぶことによって、女子越劇はその芸術レベルを向上させた。さらに映画界を参考にして、監督制を導入するなど、越劇の新たな演出システムを作り上げた。この改革によって、女子越劇は一つの舞台芸術として一層その完成度を高めたのである。

以上は、姜進氏が当時の史料を詳細に整理し、加えて現在まだ健在である越劇女優に対してインタビューも行ったうえで導き出した結論である。彼女は、女子越劇の流行の理由と社会的背景を明らかにすることによって、近代上海社会の変容を解明しようとしている。

越劇に関する史料を博搜した姜氏の研究によって、「女子越劇」が流行した社会的背景はすでに説明し尽くされたように見えるが、実はまだ検討の余地が残されている。例えば、彼女の関心は越劇だけに集中しているため、上海娯楽業全体の構造やその変化との関連性を見逃している。また彼女は、当時の文化的背景をもって越劇流行の社会的背景として解釈しようとしているが、その文化的背景が形成された理由に対して説明を行っていない。すなわち、近代中国では、京劇を初めとする各種の伝統演劇はいずれも、男優独演から男女分演、そして男女共演という過程を経て発展してきたが、越劇だけは男優独演から始まり、男女分演と男女共演を経

て、最終的に女優独演という独特な道歩んでおり、なぜこのような現象が見られるのか、姜進氏の研究は何も語っていない。さらに、越劇女優と観客の関係や、越劇改革に対する説明もあまりに皮相的である。これらの問題に対し、本稿では、姜進氏の研究成果を踏まえながら、孤島期までの上海社会、及び上海娯楽業の状況をも視野に入れて、「女性越劇」勃興の社会的背景を時代の変化の中において検討してみたい。そして、姜進氏が全面的に肯定した越劇改革と袁雪芬を取り上げ、改めて評価を加えてみたい。

## 一 近代上海の越劇

### 1 越劇とは

越劇は、浙江省嵊県から生まれた中国伝統演劇の一種である。1906年、農民の娯楽であった「田頭唱書」が演劇化され、「小歌班」と名付けられた。翌年から嵊県のみならず、周辺地域でも多くの「小歌班」が作られ、農村を回りながら公演を行った。1917年5月に「小歌班」は初めて上海に入って公演したが、上海の人々に受け入れられず失敗に終わった。それから何年後、ようやく1922年に「小歌班」は大世界遊楽場入りを実現し、「紹興文戯」（あるいは「的篤戯」）と呼ばれることが一般的になった。ただし、ここまでの越劇の歴史は、すべて男優によって作られたものである。嵊県で最初の女性のみの「紹興文戯」—施家岙女子科班が誕生したのは、1923年のことで、これが後に一世を風靡する「女子越劇」の発端であった。

女子越劇の誕生は、男女分演時代の坤劇に淵源する。清末から民国初期にかけて一時繁栄した坤劇は、1910年代に入ると衰退し始め、専用の坤劇劇場を失うと、「髦児戯」という俗名で上海の各遊楽場に入り、存続を図った。こうして坤劇の影響が外部に及び、各種の伝統演劇に

次第に女性の姿が目立つようになっていた<sup>(7)</sup>。1920年代、坤劇のほかに「女子申曲」などの女性演劇も同じく遊楽場で上演されていた。これらの演劇は、いずれも「女子」のみで演じられることがその売りであった。このように女性演劇が普及するなか、最初の越劇女班がようやく誕生したのである。

「閩北越舞台の老班長王金水が、ある日楽屋で雑談していた時、誰かが言った。もし発起人がいて、多くの女の子を集めて的篤戲を演じれば、絶対発展できると。その時の空談を王班長が覚えていて、後に嵊県に戻り、それを実行して第一舞台を成立させた」<sup>(8)</sup>。ここにいう「第一舞台」とは、施家岙女子科班であり、1924年に「髦兒小歌班」という名前を使って、はじめて上海で公演した。この名前からわかるように、最初的女子越劇は、上海人にとっては一つの独立したジャンルとしてではなく、単に「髦兒戲」の一種として認識されていたに過ぎなかった。

女子越劇による上海での初公演は、「小歌班」と同じように不評であった。王杏花や徐玉蘭などの女優が個別に上海に入ったが、知らない女優と組まされたり、時には男優と組まされたりと非常に不安定な状態であった。要するに女子越劇の流行はまだ見られなかったのである。

日中戦争が始まった翌年の1938年1月、姚水娟を看板女優とする「越昇舞台」が租界で公演し、大きな成功を収めた。これが女子越劇の上海における流行の始まりである。この年に租界内の劇場で話劇を上演していたのは二軒、滬劇は二軒であったが、京劇と女子越劇はともに十二軒であった<sup>(9)</sup>。この数字からわかるよう

に、女子越劇が上海に入って一年足らずで、すでに地方演劇の中で突出し、「国劇」の京劇と対抗するほどの人気を博していたのである。一方、越劇男班が女班の人気に敵わなかったうえ、後継者養成に失敗して男優が高齢化し、女優養成に転じたが、あっと言う間に衰退した。1940年代に入ると、女子越劇の劇場は三十数軒に達し、京劇とほかの地方演劇を圧倒した。日本との戦争が終わった後、国産映画が再び盛り返すが、女子越劇の人気は衰えることなく、1949年まで続いた。中華人民共和国の建国後、越劇に再び男優が導入され、男女共演の方針の下に発展を続けたが、今日になっても相変わらず女子越劇のほうが、圧倒的な人気を誇っている。

このように、最初のごく普通の地方演劇であった越劇が、なぜここまで発展できたのか、当時の上海の人々もこの不思議な現象に興味を示していた。例えば、越劇史上初めてのシナリオライターである樊迪民（筆名は樊離）は、越劇の成功の理由を、以下の四点に求めている<sup>(10)</sup>。

- ① 歌の節が簡単であるため、婦女・子供でも理解できる。
- ② 脚本は男女恋愛と因果律の物語が多く、しかもちゃんと締めくくりがある。封建勢力がまだ残っているこの社会では、一般人に人気がある。
- ③ 女優はみな十七、八歳の少女であり、年頃の娘が男女恋愛の物語を演じるのは、観客に受けやすい。
- ④ 女子越劇の服装は、ほかのどの劇種よりも華麗で立派である。

また『紹興戲報』に載せられている「女子越

(7) 坤劇については、拙稿「近代上海における坤劇と女優」(『東洋史研究』第六十八巻第二号、2009年9月)を参照。

(8) 樊離「女子越劇の今昔譚」、『半月戯劇』、1940年12月5日。

(9) これらの統計は、高義龍『越劇史話』(上海文藝出版社、1991年)によるものである。また越劇雑誌『越謳』

(第三期、1939年10月1日)によれば、1939年の上海では計十三軒の越劇劇団が活躍し、それぞれ水雲劇団、素娥舞台、天瞻鳳舞台、四季春、第一舞台、越吟舞台、越劇舞台、高昇舞台、心心劇社、越昇舞台、天瞻舞台、群英舞台、東安劇社である。

(10) 樊離「女子越劇の今昔譚」、『半月戯劇』、1940年12月5日。



劇紅的理由」という文章の中にも、次のような三つの理由が挙げられている<sup>(11)</sup>。

- ① 舞台のセットに投資を惜しまないこと。
- ② 「行頭」（舞台衣裳と小道具など）を新しくしたこと。
- ③ 互いに競争して新しい芝居を作り出していること。

当時の人々の指摘するこのような内容が「女子越劇」の流行をもたらした要素であることは間違いない。ただし、これらの「女子越劇」自体の魅力に劣らず重要な理由は、当時の社会状態にあると考えられる。次の節では、まず1938年以後、上海における各娯楽業の状況を整理することによって、越劇が流行り出した時期の社会環境を明らかにしたい。

なお当時の史料では、「女子越劇」のほかに「紹興女子文戯」や「女子的篤戯」などの名称もよく使われているが、以下では史料引用中をのぞき、すべて「越劇」という略称を用いることとする。

## 2 地方演劇の隆盛

上海は開港以降、近代アジア屈指の大都会に成長するとともに、中国南方の娯楽業の中心地にもなっていた。特に租界という特殊な空間は、娯楽業の発展に大きく貢献した。平時にあっては、租界の緩やかな政治環境は、各種の娯楽業に自由に発展できる空間を提供した。このため租界内の娯楽業は、常に租界外のものよりも繁盛していた。また、政情不安な時期には、租界はいち早く娯楽業の避難所となり、各種の芸能を庇護する重要な場所でもあった。

1937年11月、日本軍が上海を侵略すると、租界は敵に取り囲まれた孤島のような場所になった。にもかかわらず戦乱を避けられる唯一の安全地帯として、上海及び周辺地域の人と財物が

ここに集まった。それにともない、各種の娯楽業も孤島に集中した。歴史研究者に「畸形的繁栄」と呼ばれる活況を呈することとなったのである。商業や金融などの繁栄とともに孤島期の上海の歴史の重要な一環をなす娯楽業の繁栄について、まずはどのような娯楽があったのか、確認してみよう。

1938年までは、上海娯楽業のトップの地位にあったのは、京劇と映画である。京劇は同治年間に上海に入ってから以降、一貫して最も人気のある演劇の座を占めていた。1920年代に国産映画が勃興し、一躍娯楽業のトップにのし上がった。しかし、日本軍による上海の陥落は、この娯楽業の勢力図を大きく変えることとなった。まず、最も大きなダメージを受けたのは国産映画だった。「戦争が映画事業に影響し、各会社の営業はがた落ちとなった」<sup>(12)</sup>。孤島期の租界で、国産映画は一時活況を呈した時期もあったが、租界当局の様々な制限を受けたため、やはり戦前の国産映画の盛況には遙かに及ばなかった。太平洋戦争が勃発すると、川喜多長政が上海映画界を牛耳り、国産映画はさらに多くの制限を受けるようになった。このように国産映画産業が束縛され、自由に発展できない状態になると、娯楽業の主役は徐々に舞台に移って行った。

すでに1938年早々には、孤島の舞台はにぎやかになっており、「笙弦鼓管、依旧如昔、歌舞昇平、勝過当年」という状態であった。その原因は、やはり時局の変化によるものである。

上海から我が軍が撤退して以降、長江及び錢塘江周辺の肥沃な土地は、すべて他人のものとなり、その地にいる人民は、都市であると田舎であるとを問わず、しばしば盗賊に襲われた。少しでも財産がある者は、まったく落ち着いて生活できないため、相次いで上海に来て、上海をユートピアと見

(11) 煌鵠「女子越劇紅的理由」、『紹興戯報』、1941年1月13日。

(12) 「戦事影響電影事業、各廠営業一落千丈、新華公司碩果僅存」、『文匯報』、1938年4月27日。

なしている。故に最近上海の人口増加は大変速く、人口密度はすでに開港以来の新記録に達している。上海に避難してくる人々は、少し慣れてきたら、欲が出てくる。また生活が不安定であり、活路に悩む。或いは刺激を受けて、態度が異常になり、ひとまず目の前の快楽を図る。したがって舞台の前に、よく若者の姿が見られるようになった。今の上海は特殊な環境の下に置かれている。世事を問わず、舞台に身を任すしかないため、逍遙落胆の状態になる。事変が発生した後、南市や閘北の学校の多くは、租界の中に移された。今日に至って、ほかの都市の学校も上海に移ってきて、自然と学生が増えている。学生は若くて活発であり、もともと各地を観光して回るべきであるが、この時期にあって、弾丸のような狭い土地に封じ込められ、遊ぶ場もないため、演劇を見ることくらいしか暇つぶしがない<sup>(13)</sup>。

と当時の人が指摘している。

次に当時の舞台上で上演された演劇の種類を整理しよう。舞台劇と言えば、話劇と新劇のような近代劇と、京劇を中心とし、種々の地方演劇をも含めた伝統演劇の二種類に分けられる。

まず、近代劇について説明しよう。新劇は言うまでもなく、傍流の演劇としてその地位は低かった。主流の話劇は、いわゆる「精英文化」の一種であり、庶民文化とは対照的に、その出演者と観客は主として知識人であった。近代話劇は、当時の演劇界における地位は高かったが、観客層が限られていたため、興行成績は振るわなかった。例えば、有名なカ爾登大戲院の経営者が「赤字が出る話劇を上演しても、儲かる越劇は上演しない」<sup>(14)</sup>と言い放ったほど、話劇と地方演劇の間には社会的地位と商業効果の上で

大きなギャップがあった。近代上海においては、話劇は重要な娯楽の一つであり、戦争中に日本軍の制限を受けても上演し続けられたが、終始娯楽業のトップにはなれなかった。

数多くの伝統演劇の中で、京劇は公認の「国劇」であり、非常に高い地位にあった。ところが日中戦争が始まると、梅蘭芳、余叔岩、楊小樓など多くの名優が活動を中止した。これは京劇の基盤がなく、いままで主に北方俳優を招くことによって人気を高めてきた上海の京劇産業にとって、大きなダメージとなったに違いない。

京劇の状況と異なり、孤島期にいかなる制限も受けずに発展したのが、江南の地方演劇である。越劇、滬劇、淮劇、甬劇、蘇劇、錫劇、揚劇など、十数種類の地方演劇が上海に入り、それぞれ発展を遂げた。その理由として、姜進氏の研究は次の諸点を挙げている。財物が多くの金持ちとともに上海に流入したこと、多くの戯班と俳優が難民として上海に入り、彼らが生計を立てるために積極的に公演したこと、そして最も重要だったのが、日本軍が話劇と異なってまったく政治性を持たない地方演劇に対し、放任の姿勢を取ったこと、である。越劇も例外ではなかった。「今回の（政治）情勢の変化以降、各越劇の劇場の営業状況は皆以前よりすこし劣っている」<sup>(15)</sup>とあるように、1941年に租界が占領されて以降も、越劇が政情情勢に大きく影響されることはなかった。当時の演劇関係の新聞をめぐっていても、地方演劇が戦争に影響された痕跡は、ほとんど見られない。このように、孤島期及びその後でも、各地方演劇が競争し合いながら成長し続ける環境が残っていた。

多種類の地方演劇が併存するなか、次第に人気の優劣が分かれるようになった。1947年の『申報』掲載の「漫談地方劇」という特別コラムが、

(13) 鏡溥「最近滬上梨遊藝業興盛之原因」、『十日戲劇』第二十三期、1938年3月31日。

(14) 徐玉蘭「舞台生活往事録」、『越劇藝術家回憶録』、

浙江人民出版社、1982年。

(15) 「各越劇院謀補救辦法」、『上海越劇報』、1941年12月26日。

それまでの地方演劇を総括して次のように述べている。序文ではまず、上海の娯楽発展史を振り返っている。

上海は開港後、様々な地方の人々が雑居する大都会となり、各地の人々が皆観光に来た。このため、各地の人々に暇つぶしを提供する地方演劇も、上海であまねく流行することとなった。……八年の抗戦を経て、娯楽界も面目を一新した。文化的使命を背負うと称する話劇は、いつまでたっても観客を引き寄せられない。百年来繁栄してきた京劇も没落に向かっている。しかし地方演劇は運に恵まれて発展してきた。……申曲と越劇が茶楼から劇場に進出し、四、五年来、無数の奥様を夢中にさせ、今に至るまでともかくも地方演劇の中の二大勢力となった<sup>(16)</sup>。

ここからわかるように、地方演劇の隆盛には、前提条件が必要であった。それは、それまでの娯楽の重鎮であった映画と京劇、及び話劇の低迷が続いたことである。それらの娯楽の低迷のおかげで、地方演劇は発展するチャンスを得られた。

引き続きコラムの本文は、滬劇（申曲）、越劇、蘇灘、揚州戲、蹦蹦戲（評劇）という五種類の代表的な地方演劇を取り上げ、それぞれの発展史と優劣について述べている。このコラムは、滬劇と越劇を地方演劇のトップとして同等に扱っているが、実際には越劇は滬劇より遙かに人気があった。それは当時の新聞から簡単に読み取れるうえ、現在の研究においても一般的に認められている。滬劇は上海生え抜きの地方演劇というメリットを持つにもかかわらず、越劇に敵わなかったことから、越劇の人気の一斑が窺えよう。

外来の越劇が滬劇を圧倒できたのは、まず上海の人口構成の特徴と関係がある。姜進氏が主張したように、寧紹移民集団からの力強い支援が大事であった。このほか看過できないのは、滬劇と越劇それぞれの上演内容である。滬劇は上海方言を使い、主に近代の服装を着て、近代の物語を演じる「時装劇」を上演した。これとは対照的に、「才子佳人」式の物語を演じる越劇は、当時の人々にも「その要素は伝統的であり、封建的であり、迷信的であり、多妻的なものである。現代の潮流に合わないうえ、行いが人情に背くこともある。とどのつまり、この類の演劇はまったく因果律のものである」<sup>(17)</sup>と批判されている。

近代上海の国産映画が勃興した原因は、近代性を反映できたからだと考えられる<sup>(18)</sup>。ではなぜ越劇の場合になると、そのデメリットが却ってメリットになったのだろうか。これはやはり特殊な時代背景と大きな関係がある。

上海は孤島になった。したがって上海の周囲は所謂孤島の雰囲気に取り込まれている。このような雰囲気は梅雨みたいに、人を呻吟させ、嘆息させ、時々噎び泣かせる<sup>(19)</sup>。

このような時勢の変化によって起こった都市の気風の変化は、娯楽演劇の人気や方向性を大きく左右した。以下の史料は、上海の各時期に流行した演劇とその時期の社会的特徴の因果関係を説明している。

大凡ある芸術の水準とは、芸術のための芸術を例外として、社会の大量の需要によって決まるものである。民国十年代は、今思い返せば唐虞の世のように、皆愉快であったため、梅蘭芳は太平を謳歌する『天女散花』『上元夫人』の類の演目を上演した。つまり平和の声であった。民国二十年代は、

(16) 「漫談地方劇」、『申報』、1947年1月6日。

(17) 樊離「無謂的責難」、『上海越劇報』、1941年10月27日。

(18) 拙稿「近代上海における映画と女優（1923～1937）」

（『富士ゼロックス小林節太郎記念基金2010年度研究助成論文』、2012年4月）を参照。

(19) 周戈「上海的雰囲気」、『文匯報』、1938年4月29日。

しばしば戦禍を経て、過酷で雑多な税金に苦しめられたため、取って代わって程硯秋の悲しげな『青霜剣』『荒山淚』の類が人気を博した。民国二十四、五年間は、社会が淫らであり、盜賊が至る所に現れ、上海の盛世はまもなく衰えた。したがって白玉霜の蹦蹦戲が一時流行して、申曲も重要な位置を占めた。陥落以降、現在に至るまで、上海の人々はまだ地獄の中に沈んでいる。……満腹の涙をたたえても訴えるところがない。急にこのような悲惨な泣き声を聞いたなら、かえって自分はほっとする。したがってこのような泣き声を好み、悲惨に泣けば泣くほど、痛快を覚える。これが、現在越劇が一世を風靡している理由である。民間芸術とは、大体小市民の需要から生まれてくるものであり、環境なくして自分で立ち上がって来るものではない。……ラジオから聞こえてくる演目は、梅蘭芳——平和、程硯秋——凄怨、白玉霜——淫乱、袁雪芬——悲惨、確かに私の言う通りである<sup>(20)</sup>。

ここでは、前の史料と同じように、孤島期以降の上海社会全体の空気が重苦しく、人々は抑うつ状態に陥っていたことを述べている。そのような重苦しい環境の中、越劇の泣き声を聞くことが、人々にとってストレス発散の方法になったというのである。したがって、越劇は当時の人々のこうした心理に同調し、必要とされたため、大流行したのだと、この文章の作者は考えている。

このような考えを理解するには、越劇の特徴を指摘する必要がある。前に述べたように、越劇の内容は主として恋愛物語であり、その筋は、大抵「合一離一合」という大筋に沿って展開される。すなわち最後はめでたい結末になるが、その間に必ず筋の込み入った悲しい生き別れが

起こり、この悲しいプロットがまさしく観客を魅了し、主な見どころとなっていた。ここで言及される袁雪芬は、人気越劇女優の一人で、「哭戲」（泣く芝居）を得意とし、特に号泣や泣き叫びのシーンを演じることで最も有名であった。

以上のような、人々の精神面の変化による都市全体の気風の変化を、演劇の流行の変化と結びつける考え方は、非常に興味深い。もちろん、人々の精神や都市の気風というのは、目に見えないものであり、あまりにも主観的、抽象的なものであるため、当時の上海の雰囲気、実際にどのような状態であったかについて、結論を下すのは難しく、この作者の考え方も完全に正確だとは言えない。ただし、このような意見があったということは、上海の社会風気が越劇の流行と無関係ではなかったと考えてもよいだろう。

以上、時間の流れに沿って、上海娯楽業の主役である京劇と映画、越劇のそれぞれの発展状況、および三者の消長関係を整理してみた。要するに、1938年以降の上海における京劇と映画の衰退がなくては、越劇などの地方演劇の繁盛はありえなかった。また社会気風の変化なくしては、越劇が多くの地方演劇から突出することも、恐らくはなかっただろう。だが、越劇の流行には、外部要因のほか、内部要因も働いていた。次章では、主に観客という要素から、越劇流行の理由を分析していきたい。

## 二 越劇の観客

### 1 女性観客

越劇の主な観客は女性である。しかしこの「女性」は一般の女性ではなく、当時の言葉で言えば「太太小姐」のことである。「太太小姐」は、

(20) 「無線電」、『半月戯劇』、1947年3月15日。



社会の下層にいる女性ではなく、少なくとも中流以上の家庭の女性を指している。この人たちは、上海娯楽業の重要な消費者でもあった。

そもそも女性観客は、越劇だけに特有のものではなかった。上海では、女性が劇場に赴いて観劇することは、同治年間からすでに流行していた。「近日上海各戲園中專演淫戲……不問男女之雜坐」<sup>(21)</sup>、「老少紛来、男女雜坐、恬不知怪」<sup>(22)</sup>のように、女性の観劇はしばしば批判されており、一時は一種の社会問題として取り上げられてもいた。にもかかわらず、女性の公的空間での観劇は、かえって広がっていった。各演劇のなかでも特に女性観客が目立っていたのは、粵劇である。1920年代前半に、広東の地方演劇であった粵劇は、上海で一時ブームを巻き起こした。広東からやってきた多くの戲班の中でも、女班である群芳影班や鏡花影班などが最も人気があり、その支持者はほとんど女性観客であった。「坤班は非常に女性に歓迎されている。故に戲院の座席の十中八九が、女性によって占められている。これは粵劇坤班が盛んに上海にやってくる原因であり、当然男班より優れている」<sup>(23)</sup>。また、女班が演じる粵劇のストーリーや台詞は、女性の好みに合わせて作られたものであるとの指摘もある<sup>(24)</sup>。

各娯楽業は、互いに影響し合って消長する関係にあった。粵劇のブームが映画の流行によって終了したことは、その一例である。例えば、「粵劇について言えば、それは太太と小姐たちに供する遊びのようなものに過ぎない。……近年来、映画産業が雨後の竹の子のように勃興繁盛すると、粵劇はたちまち大きな影響を受けた。両者はおそらく無関係ではないだろう」<sup>(25)</sup>。映画の場合でも、女性が大事な観客であったことは変

わらない。明星影片会社の創始者の一人である張石川は、自分の映画理念について、以下のように述べている。「太太小姐たちに涙を流させなかったら、彼女たちは満足できなくて、映画に味わいがないと言う。ストーリーが悲惨すぎて、生き別れや死別、或いは一家離散の結末になったら、彼女たちは悲しすぎて見る気をなくす。必ず彼女たちに思いっきり泣いたり笑ったりしてもらわなければならない。こうすれば、新たな映画が封切られるや、彼女たちが矢も楯もたまず急いでチケットを買いにくること間違いなしである」<sup>(26)</sup>。以上の話からわかるように、「太太小姐」のような女性は、映画や演劇の共通の観客であり、娯楽業を支える重要な力になっていた。

近代上海においては、女性の社会進出に仕掛けて、各娯楽の観客の中に占める女性の比重はだんだんと増えていった。そして越劇は、最も女性観客のエネルギーを引き出せる演劇となった。このような現象に対して、当時の人が以下のように説明している。「女子越劇は初めから現在に至るまで、特に女性の支持を受けている。その原因は、1、女性が観劇する心理として、作品の筋を好んで見に来るものが多数である。女子越劇は情が細やかであり、ちゃんと締めくくりがあり、最も彼女たちの好みに合う。2、女性は同性の演劇を見ると、共感しやすい。3、女性の多くは家庭内で生活している。女性は家庭内の変転浮沈を描く劇が大好きである。……観客の中に、ハンカチで涙を拭いたり、或いは服の裾で鼻水を拭いたりする多情な太太小姐を見つけることができるが、このような状況こそ、女子越劇の影響力の大きさを表している」<sup>(27)</sup>。ここで挙げられている三点の原因から、越劇は

(21) 「勸戒点演淫戲説」、『申報』、1872年5月29日。

(22) 河東逸史稿「請禁花鼓戲説」、『申報』、1872年9月14日。

(23) 草将「粵坤班競争之精神」、『申報』、1925年2月17日。

(24) 同注23。

(25) 盧覺非「撮製有声国片芻議」、『影戲雜誌』第一卷第九号、1930年8月31日。

(26) 何秀君口述、肖鳳記「張石川和明星影片公司」、『文史資料選輯』第69輯、1980年。

(27) 小四「婦女運動的利」、『上海越劇報』、1941年11月10日。

その「言情」的な内容により、映画やほかのどの演劇よりも女性の好みに合っていたことがわかる。

ただし、女性が同性の演劇を見る時の感情は、共感しやすいというような単純なことではない。「一般家庭の娯楽のなかで、太太たちが演劇を見たり、新聞を読んだり、或いは越劇女優の写真を見たりすることは、まだ高尚な娯楽と言える。それに越劇はすべて女優が演じており、越劇が好きな人も、女性のほうが多い。したがって、一般の家長は、妻と娘が越劇を愛好すること、標準的な越劇ファンになることに対しては反対しなかった。越劇が一世を風靡できたのは、これが一つの大きな原因である」<sup>(28)</sup>。演じる側も見る側もすべて女性であることは、男性たちに大きな安心感をもたらしていた。つまり、他の劇種と比べて越劇は、女性客が観劇に行きやすい社会的環境にあったと言えよう。

それでは、「太太小姐」たちを狂わせるほどの越劇の魅力は、果たして女性演劇のどこにあったのだろうか。ここでは、主に女性観客の観劇時の反応や、越劇女優に対する気持ちを中心に見てみよう。

まず男役を演じる女優李艷芳に関する描写を見てみよう。

突然、観客席から大勢の人が騒ぐ声が起こった。気をつけてみると、なるほど高少爺を演じる李艷芳が登場してきたのだ。彼女はしま模様の洋服を着て、上にコートを被り、白いマフラーをして、清潔感が一層際立っている。手には皮の手袋をはめ、足には黒い革靴を履き、歩く姿はまさに学生だ。なんとスマートで上品なのだろう。さらに彼女の顔を見ると、白い肌に淡いほお紅をつけ、濃い眉に赤い唇、ぱっちりとした目、誠に「漂亮」の二文字に相応しい。それか

ら客席のほうを振り返って見ると、凄い！だれもが口を開けながら、一心にこの立派な少爺をじろじろ見つめている。特に太太、小姐たち、彼女たちの目線からは、思慕の気持ちが送られている。彼女たちが羨んでいるのは、姚水娟が演じる玉貞である。玉貞があんなに格好いい少爺に求愛されているから。……凡そ高少爺の出番があれば、観客席に笑い声が起こり、話し声も入り交じっている。李艷芳は本当に格好いいとか、李艷芳の表情は本当に素晴らしいとか、なんでそんなに男らしいのかであった。李艷芳はすでに越劇ファンたちの恋人になっている！<sup>(29)</sup>

これらの描写からわかるように、女性観客は完全に男性を見る目で女優を見つめている。李艷芳の相手役である「越劇皇后」の姚水娟に対しては、観客は彼女が李艷芳の相手役を務めることへの羨望について言及があるばかりである。演技や歌声によるものではなく、単に観客から向けられた愛慕の感情という点から言えば、李のほうが圧倒的に強かった。李艷芳の外貌が詳しく描写されているうえ、セクシュアルな魅力が強調されている。彼女が女性観客を虜にできたのは、彼女が醸し出す「男性的魅力」にあった。

このような男役の女優に対し、女性観客が愛慕の感情を赤裸々に告白する文章は少なくなかった。自称「愛情専一者」という者は、「芳華劇団」の看板男役の尹桂芳を「我的情人」と呼んでいる。そして「心の中に彼女しかいない。このままいくと、きっと狂人になるだろう」<sup>(30)</sup>と、自分のひたむきな愛情を表している。また戴霞華という者は、男役陳少鵬のファンであり、以下のように気持ちを表現している。「彼女は世の中で最も美しい花のように、越劇の中で最

(28) 「越迷三部曲——看戲看報看照片」、『越劇報』、1947年11月2日。

(29) 啓明「越迷們的情人」、『上海越劇報』、1942年1月9日。

(30) 愛情専一者「我的情人」、『越劇報』、1947年11月2日。

も美しい一人である。彼女の生き生きとしたまなざしは、どれほど人の意識を錯乱させるのか。彼女の微笑の、なんとかかわいらしいことか。要するに、彼女のすべては、一本の禿筆で形容できるものではない。……彼女の一切は人をあまりにも夢中にさせる」<sup>(31)</sup>。このほか、俞恵君という者は、名女優徐玉蘭が演じた「林衝」と「賈宝玉」という全く異なる二種類の男役を、区別なく賛美したうえ、最後に「彼女は天才的な女優であり、人を驚嘆させる。舞台の上では格好いい男であり、舞台の下では美しい女である。……どれほど年寄りの太太を惑溺させたかわからない、どれほど若い女性を狂わせたのかもわからない。……私は永遠に彼女を忘れられない」<sup>(32)</sup>。このように男役の女優は異なる役を演じることによって、様々な性的魅力を発散し、観客の情熱をより増大させることが可能であった。

当時の越劇関係の新聞には、越劇女優に対する評価が、よく掲載されている。女役の女優に関する記事は、ほとんどが容姿や歌声、しぐさなどを巡るものであった。一方、男役の女優に関する記事では、女性観客が書きたいかわしい内容のものが多く見られる。ラブレターののような字句の間に、女優の醸し出す「男性的魅力」に対する愛慕と渴望が明らかに見られる。

このような感情があった以上、当然、同性愛の疑惑が浮上することとなった。女性演劇であれば、どの時代でも同性愛の話題を避けられないが、越劇も例外ではない。ただし越劇の場合、女優同士の同性愛のみならず、女性観客と女優の間にまで同性愛の疑いが広がっていた。

「捧角嫁」（女捧客）については、彼女たちに目的がある。ある人は目上の過房娘になりたい。ある人は夫の代わりに男女の間を取り持ちたい。ある人は越劇女優と同性の

愛を結びたい。越劇界の同性愛の話には、確かな証拠はないが、話が起ころのには原因がある。彼女たちはいろいろと知恵を絞って女優をひいきにするが、それがなんのためであるか、言わなくても明らかである。……男捧客が花旦（若い女性役）をひいきにすることと、女捧客が小生（若い男性役）をひいきにすることは、確固たる事実であり、だれにも否定できない<sup>(33)</sup>。

越劇の場合、女性観客は堂々と女優の「男性的魅力」を求めることができる。同性愛の事実があったかどうかはともかく、演劇物語の中の「男性的魅力」に対する恋心が、実在の女優の身に反映されたことが、女性が越劇を好んだ原因であろう。

以上の史料からわかるように、越劇が大流行した背景には、「太太小姐」を初めとする女性観客の支持が極めて大きな作用を発揮していた。彼女たちが越劇を支持したのは、越劇自体の魅力もさることながら、女性の異性装に対するセクシュアルな憧れを感じていたからであった。

## 2 「過房爺」

女性観客は越劇女優とお近づきになるため、様々な手段を用いた。そのうちに「過房娘」という形式が現れ、ついには越劇特有の現象にまで発展した。儂影という者は「過房娘」を越劇と京劇の大きな相違点として挙げ、「越劇の女優は、半分以上が過房娘に頼っている。ご飯やおかずなどすべて過房娘が提供するものである。したがって越劇戯班の中の過房娘は、株券より人気がある」<sup>(34)</sup>と述べている。当時において「過房娘」の存在は世間に知れ渡っていた。

越劇の人気は、多くの女性観客と「過房娘」

(31) 戴霞華「我忘不了她——陳少鵬」、『越劇報』、1949年7月10日。

(32) 俞恵君「我永遠忘不了她」、『越劇報』、1949年7月

10日。

(33) 春水「捧角家和捧角嫁」、『越劇報』、1946年8月4日。

(34) 儂影「越劇與京劇」、『戲世界』、1945年7月28日。

に支えられていたが、そのほかに「過房爺」の存在も看過できない。その名の通り、「過房爺」というのは越劇女優を養女にする男性のことである。

当時、最も有名だったのは、姚水娟と彼女の「過房爺」である魏晋三の関係である。姚水娟が「越劇皇后」と称されてトップ女優になれた背景に、魏晋三の人脈と財力があったことは、誰もが知る話であった。

越劇界においても「過房爺」となることが流行った。たとえ演技が上手くなくても、「過房爺」という後楯があれば、名声や地位が俄かに高まり、人気を博すことができた。姚水娟が有名になれたのは、半分は彼女自身の才能によるが、あとの半分は「過房爺」の功績であった。姚水娟の上海の「過房爺」は、銀行界において地位の高い中匯銀行寧波路支店の支配人魏晋三である。……魏には法幣がいくらでもあるから、「過房媛」のためにお金を使っても全然気にならない。行頭を購入したり、服を買ったりして自腹を切り「過房媛」をトップ女優に育て上げるのは、確かにあまり容易なことではない<sup>(35)</sup>。

実は姚水娟だけではなく、越劇女優と「過房爺」の関係は、常に卑しい男女関係と見なされ、批判されている。例えば、剣花という者は、以下のように述べている。

「過房娘」と親子関係を結ぶことは、諒とすべきだが、「過房爺」ならばまことに常軌を逸することである。失礼な話であるが、多くの女優が恩返しするため、肉体をあの悪魔たち、下心を持つ「過房爺」に捧げている。これは越劇女優に対して、ほんとうにこの上もない屈辱である。以上の言葉は

一律に論じるわけではないが、大多数の女優がこのような共通の欠点を持っている<sup>(36)</sup>。

世間が女優と「過房爺」の関係をこのように認識したのは、決して根拠が無いわけではない。女優王素琴が「過房爺」について次のように率直に話している。「いわゆる「過房爺」は、言うまでもなく女性をからかうものにほかならない。私はまだ若いですが、上海に何年間か住んでいたもので、上海人の心理は大体わかる。お金の有る無しにかかわらず、中高年でも若者でも、誰もが女の身の上でうまい汁を吸いたいのだ」<sup>(37)</sup>と。

姚水娟など近代上海で活躍した越劇女優の多くは、1949年以降も引き続き演劇活動を続け、現代中国越劇の中堅となった。今や、彼女たちは伝統演劇界の権威となっており、「過房爺」の存在は持ち出してはならないものとなっている。

これだけではなく、現代中国では、近代上海の越劇とその女優に対する評価は、共産党のイデオロギーによって統一されている。例えば『中国越劇発展史』<sup>(38)</sup>という概説書の中では、近代上海における越劇が中国共産党の正確な指導を受けたことを、越劇の流行の最も重要な理由とみなしている。しかし、1949年以前の史料に見られる越劇女優の実情と、1949年以後に作られた越劇女優のイメージは、必ずしも一致するわけではない。すなわち現在、政府筋によって認められている越劇女優の歴史は、当時の上海社会における越劇女優の真実を、そのまま反映するものではない。中国の近代と現代の間で、人為的に一部分の歴史の真相が埋没させられている。次章では、最も代表的な越劇女優袁雪芬、および彼女が主導した越劇改革を取り上げ、国家体制の変化によって隠された越劇女優の真実

(35) 「姚水娟愛人の謎」、『越劇世界』、1941年8月23日。

(36) 剣花「醜戲鑼鼓多・過房爺」、『上海越劇報』、1942年3月13日。

(37) 「女人身上搽点油——小尼姑口中的過房爺」、『越劇世界』、1941年9月13日。

(38) 応志良『中国越劇発展史』、中国戯劇出版社、2002年。



の一面を明らかにしたい。

### 三 越劇改革について

#### 1 「新越劇」の社会反応

1942年、袁雪芬は、「大来劇場」において越劇改革を起こした。改革の具体的な内容は、彼女が自分の給料を使って、編劇、導演、舞台美術を中心とする「劇務部」を設立し、戲班が上演演目を決める権限や、上演と関係ない者の楽屋への出入りを禁止するなどの権利を獲得したことなどである。さらにレパートリーや節回し、化粧なども改良し、袁雪芬はこの改良した越劇を「新越劇」と呼んだ。

越劇改革の頂点に位置し、またそれを代表するのは、1946年5月に上演された新越劇『祥林嫂』である。周知のように祥林嫂は、魯迅の短編小説『祝福』の主人公であり、当時の農村女性の典型である。袁雪芬は越劇監督の南薇からこの小説を紹介され、魯迅の未亡人許広平から許可を得ると、直ちに上演を決定した。5月6日、上海明星大戲院で初演が行われ、『祥林嫂』の上演は、大きな成功を取めた。各メディアは『祥林嫂』を大いに讃えた。劇場も満員の盛況が続き、非常に良い興行成績を残した。さらに1948年、越劇『祥林嫂』が啓明公司によって映画として撮影された<sup>(39)</sup>。

『祥林嫂』の盛況だけを見れば、確かに現在の通説の通り、袁雪芬が唱えた「新越劇」は成功したと言える。しかし『祥林嫂』以外の作品については、袁雪芬と越劇改革に対する評価は、実にさまざまなものであった。

当時、人々は「新越劇」よりも「改良越劇」と呼ぶことが多かった。龔邦夫という者が袁雪芬を「的篤班の破壊者」と呼んでいる。その理

由として、「いまさら、いわゆる改良越劇の演出など、結局のところ文明戲のスタイルにすぎない。北京語でもなく嵎県方言でもないせりふであり、「小生」の頭に髻をつけ、「花旦」の身に新しい服を着、古い瓶に新しい酒を入れ、ゴミを拾ってごちそうに装う。これを改良越劇と言う、だれか知るものか」<sup>(40)</sup>と言い、新越劇に極めて低い評価を与えた。また竺雲長という者は「いわゆる改良越劇というものは、旧式的的篤班の精髓を抜き去り、話劇の中のくずを取り入れることにすぎない。観客は好奇心に駆られて、思わず殺到したが、近頃ではそのからくりはすでに見破られている。秋以降、専ら改良越劇を上演する明星（大戲院）の赤字は、すでに九星（大戲院）、国泰（大戲院）、天宮（大戲院）などより大きくなっている」<sup>(41)</sup>と述べている。これらの記事からは、「新越劇」が話劇に影響されたことに対する不満が読み取れる。また「新越劇」の営業不振も窺える。

以上挙げた二つの記事は、いずれも「新越劇」を批判している。もちろん作者の個人的な好悪の感情が混じりこんでいるが、「新越劇」に不都合な一面があったことは確かなようである。前述のように話劇は、高尚なる芸術であると認識され、その脚本と台詞は社会問題を反映し、教育の目的を追求する舞台劇である。袁雪芬が最初から話劇を手本にして改革を始めたため、「新越劇」には話劇の要素が大いに取り入れられている。つまり越劇改革の目的は、話劇を見習うことによって、旧来の越劇批判の主なる要因であった低俗さから脱却することにあった。袁雪芬は次のように話している。

一般の人は常に越劇を輕蔑する態度を取っている。話劇の観客は文化水準が高いが、残りの大部分の人にも娯樂の機会を与える

(39) 越劇改革の概略については、『上海越劇志』（中国戯劇出版社、1997年）を参照。

(40) 龔邦夫「袁雪芬——的篤班の破壊者」、『越劇報』、1946年9月22日。

(41) 竺雲長「談改良越劇」、『越劇報』、1946年9月22日。

べきではないか。普通の紹興戯の内容はみな公子落難や児女私情であるため、人々がそれらを価値ないものとして認識している。しかし、我々はその内容を変え、社会意義も持つものにすることができる<sup>(42)</sup>。

話劇界の知識人が越劇に携わったことや、『祥林嫂』の成功などによって、多くの文化人が「新越劇」に注目し、袁雪芬の改革を大いに支持するようになった。しかし、このような改革が裏目に出了。それは越劇の人気の鍵であった「通俗性」、つまり分かりやすさを失ったのである。たとえば、ある越劇ファンは「新越劇」に対する不満を以下のように語っている。

袁雪芬の芸術は確かに素晴らしい。脚本に對し、至る所を改革し改良している。ただその内容に関していうと、改良の程度が深すぎて、我々のような教養不足の越劇ファンは、『洛神』や『樂園思凡』のような劇をよく理解できない。見る分にはきれいだいが、その意味はよくわからない。我々は袁さんに対して、越劇を改良する中で、その（内容）を簡明で分かりやすいものにしてくれるよう望む。そうしてこそ越劇ファンを惹きつけることができる<sup>(43)</sup>。

改革によって、越劇の内容が高貴になった分、理解するのが難しくなった。そのような変化は、もともと越劇のわかりやすさに惹きつけられた観客にとっては、もちろん好ましいものではない。したがってこの改革は、越劇の知名度をより高め、越劇に新鮮な要素を注ぎ込むという効

果があったと言えるかもしれないが、越劇の流行をもたらしたわけではない。

## 2 袁雪芬に対する評価

現代中国の越劇界においては、袁雪芬は第一人者の位置を占めてきた。彼女に対するこの高い位置づけは、共産党の建国初期からすでに始まっていた。早くも1949年11月、袁雪芬は芸能界の特別代表の一人として、第一回中国人民政治協商會議に参加した<sup>(44)</sup>。ちなみに他の三人の代表は、三十数年間の盛名を誇る京劇界の大家、「四大名旦」のなかの三人、梅蘭芳、周信芳、程硯秋である。1965年に袁雪芬をモデルにして製作された映画『舞台姊妹』は、当時誰もが知る映画であり、現在でも人気高い名作として扱われている<sup>(45)</sup>。

このような建国後の越劇界における袁雪芬の高い地位は、彼女が興した越劇改革に由来していると言えよう。現在の一般的な理解によると、1946年に周恩来が上海で袁雪芬が主演した越劇を觀賞してから、共産党の地下組織に越劇改革を援助するよう指示を下し、その後、数人の中国共産党の地下黨員が越劇改革に参加したという。したがって現在に至っても、越劇改革は、共産党の指導の下で行われた進歩的な文化運動であり、越劇の存続に関わる大事件として認識され、高い評価を受けている。袁雪芬は当時、共産党のことをまったく意識していなかったが<sup>(46)</sup>、越劇改革に関する評価が変わらない限り、袁雪芬の地位も不動のものであろう。

(42) 梅朶「後台の祥林嫂——訪袁雪芬」、『文匯報』、1946年5月9日。

(43) 陳文澄「改良越劇的我見」、『越劇報』、1946年9月29日。

(44) 政治協商會議の前に、袁雪芬はすでに越劇の代表として北京で行われた戯曲改進會に参加していた。1949年10月9日の『越劇報』には、「袁雪芬北京受獎勵」という記事が掲載されている。

(45) 映画『舞台姊妹』は、名監督謝晋の代表作であり、1930、40年代の浙江省の農村と上海を背景とし、姉妹

の契りを結んだ二人の越劇女優の多難な人生を描いた映画である。ヒロイン竺春花は、主として袁雪芬をモデルにして作られたという。

(46) 『越劇藝術家回憶錄』などの概説書では、袁雪芬は共産党の教育がなければ、自分も越劇改革を起こすことはできなかったと述べている。しかし、最近の彼女のインタビューでは、当時共産党の地下組織が各劇団に浸透していたが、自身はまったくそれを意識していなかった、と述べている。「重訪「舞台姊妹」」（『三聯生活週刊』535期、2009年7月13日）を参照。

しかし、1949年以前の新聞や雑誌などをめくってみると、多くの越劇スター女優の中で、袁雪芬はトップスターではなかったことが簡単にわかる。袁雪芬はもともと「四季春班」という嵊県の越劇女班の出身である。1938年に上海に入り、演劇活動を行って、まもなく人気越劇女優の一人になったが、女子越劇の元祖と呼ばれていた「三花」から、「越劇皇后」の姚水娟や「三花一娟不如一桂」の篠丹桂、さらに「越劇大王」の范瑞娟に至るまで、数年ごとに移り変わる越劇のトップスターの中に袁雪芬の名前は入っていない。もちろん人気の裏には様々な事情があり、これらの表の名誉だけでは一人の女優の功績を判断できないが、少なくとも当時の袁雪芬は、現在のような越劇界を代表する人物ではなかった。『祥林嫂』が上演されるまでは、彼女の演技や節回しより、むしろ私生活のほうが目されていた。当時、袁雪芬という名前を聞いて、おそらく人々がまず思い浮かべるのは、彼女が精進して念仏を唱えていたことであろう。

『上海越劇報』には「袁雪芬の前後」や「袁雪芬是個模範姑娘」のような文章が載せられている。これらの文章は、袁雪芬を「吃素念仏的一位好姑娘」と褒め称えている<sup>(47)</sup>。『越劇世界』にも「袁雪芬吃素外記」という文章があり、彼女を「一個不慕虛榮的越劇藝人」と称讃している<sup>(48)</sup>。彼女のこの特徴は、現在でもよく言及され、「暗黒な旧社会に対抗する行為」として高く評価されている。以上の二本の文章によると、

彼女は「何人かの姉妹に連れられて道義会に行き、道義会に道理を口説かれた後、正式に道義会に帰依し、純粋に精進して念仏する信徒になった。毎日布衣粗食し、静かで素朴に生活していた」<sup>(49)</sup>という。また、もう一人の女優傅全香に関する報道の中でも、袁雪芬と道義会<sup>(50)</sup>への言及がみられる。「皆様がご承知のように、傅全香は都会での墮落を防止するため、三年前に同じ劇団の立役者、花旦袁雪芬と一緒に、吃素念仏を主旨とする道義会に参加した。……我々は過去に二人が虞洽卿路を通して、一緒に道義会の礼拝に行く姿をよく見かけた。二人は本当に道義会の忠実な信徒であった」<sup>(51)</sup>とある。

1946年から、『祥林嫂』の成功によって、袁雪芬の人氣が一気に上がった。「民国三十五年（1946年）の上海越劇界では、袁雪芬が最も人氣を博した。彼女が有名になったのは、かなり早い時期のことだが、今日のように重視され、文化界にこれほど尊敬されるのは、去年（1946年）からのことであると言わざるを得ない」<sup>(52)</sup>。ただし、袁雪芬に対するメディアの態度は、賛否両論であった。まず内戦反対を主旨とし、そして中国共産党と関係している『文匯報』は、全面的に袁雪芬を支持していた。1946～47年の間、『文匯報』には袁雪芬に関する文章が多く載せられており、すべて袁氏を讃えて励ます文章であった。特に1946年8月の「袁雪芬拋糞事件」<sup>(53)</sup>が起こった後、袁雪芬は「越劇巨匠」としてだけではなく、「絶え間なく悪勢力と闘

(47) 「袁雪芬の前後」、『上海越劇報』、1941年12月11日。「袁雪芬是個模範姑娘」、『上海越劇報』、1942年1月9日。

(48) 「袁雪芬吃素外記」、『越劇世界』、1941年9月26日。

(49) 同注48。

(50) 道義会は正式には「中教道義会」と称し、1930年代に上海で成立した儒・仏・道混淆の宗教組織であり、戦後には中統組織の特務が会をリードした。そして1953年に上海市政府によって反動勢力として潰された。当時、袁雪芬が道義会と汪兆銘政権や国民党との関係をどれほど意識していたかはわからないが、彼女のこうした経歴は共産党の立場からするときわめて都合の

悪いものであり、現在の政府筋の資料の中では、袁雪芬と道義会との関わりは一切抹消されている。

(51) 「傅全香開戒」、『越劇世界』、1941年8月30日。

(52) 定一「袁先生雪芬訪問記」、『半月戯劇』、1947年3月15日。

(53) 1946年8月27日、袁雪芬が南京路で糞を投げつけられた。この事件は一時上海のトップニュースになり、裁判まで起こした。9月10日、袁雪芬は記者会見を開き、自分が迫害を受けていると述べた。記者会見には多くの知識人が参加したため、社会的に注目された。

っている」者として高く褒め称えられるようになった<sup>(54)</sup>。袁雪芬自身も「一個小演員」の名義で「越劇女演員、滿紙傷心淚」<sup>(55)</sup>という文章を發表した。彼女はその文の中で、女優としての苦勞やつらさ、及び現在受けている圧迫などを打ち明けている。

一方で、一般人向けの娯樂雑誌や新聞などでは、袁雪芬に対する不評の声が聞こえた。『文匯報』や知識人が彼女を称揚した点は、却って批判の理由になっている。たとえば、

最近、袁雪芬の態度が大きくなってきたし、話す時も何もかも構わなくなっている。例えば「惡勢力と闘っていく」や「越劇に新しい路を造り出す」、「演出は改良しなければならないし、伴奏も名家に担当してもらう」、「脚本は水準を高めなければならない」、「スポンサーは営利だけに關心があり、意義と演出水準にまったく關心がない」、「越劇は未熟な果実であり、同業の皆さんが育て上げなければならない」などと話している。話は綺麗だが、口ぶりが大きいきらいがある<sup>(56)</sup>。

これは、袁雪芬の態度を批判する記事である。ほかにも似たような文章があり、それらからは、袁雪芬が多くの越劇女優のなかで、非常に特殊な存在であったことが読み取れる。前に紹介した精進・念仏することも、彼女の性格の表れであろうし、越劇改革さえ彼女の個性に影響されているようである。ほかの女優と比べて彼女の急激なやり方と言動は、一般の人々にとって恐らく理解しがたいものであり、「太太小姐」たちも無關心ではなかったかと考えられる。しかし一方では、袁雪芬は共産党や左翼人士にとって、非常に都合のいい人物であった。「惡勢力

と闘っていく」のような反抗的な言葉、『祥林嫂』のような所謂「進歩戲劇」の上演、また抗議のために上海市政府社会局に乗り込んだ行動<sup>(57)</sup>、いずれも国民党政府は頭を悩まされた違いない。こうして共産党は彼女と新越劇に注目し、味方に引き入れようとした。したがって、たとえ袁雪芬の最初の目的が、ただ越劇全体のレベルを向上させるという単純なものであり、1949年以前に彼女自身が共産党に対してまったく意識していなかったとしても、当時の彼女の発言や行動などは結局政治的に利用され、1949年以後の彼女の高い政治的立場の根拠になったのである。

## おわりに

姜進氏の先行研究を踏まえながら、1938年から始まった女子越劇の流行の社会的背景を改めて整理してみよう。

1938年から孤島期に入った上海では、娯樂業が非常に繁榮した。そのなかで、国産映画産業は、スタジオや監督・俳優陣がともにダメージを受け、内容の面でもさまざまな制限を受けたため、戦争前の繁榮を取り戻すことができなかった。また京劇は名俳優たちが次々と出演を中止したことによって、低迷に陥った。娯樂業を代表する映画と京劇がともに以前の盛況を失うなか、各種の地方演劇に人氣が集まった。なかでも女子越劇は孤島期上海の社会の雰囲気や人々の心理に最も適応していたために、大流行するに至った。

女子越劇は、主に「太太小姐」のような中流階層以上の女性に好まれた。女優たちも大いにひいきされ、「過房娘」という特殊な存在まで

(54) 景宋「慰袁雪芬」、『文匯報』、1946年12月28日。

(55) 一個小演員（袁雪芬）「越劇女演員、滿紙傷心淚」、『文匯報』、1947年5月5日。

(56) 「為袁雪芬打算」、『半月戲劇』、1947年5月5日。

(57) 1947年、袁雪芬は有名な越劇女優十人を集めて慈

善公演『山河恋』を行ったが、途中は当時の国民党政府に禁止されることになった。そのため、袁雪芬は何人の女優を率いて上海市政府社会局に乗り込んで直接抗議した。後に延安にいる毛沢東までこのことを耳にしたという。



生まれた。越劇女優の「男性的な魅力」に対する女性観客の恋心こそが、女性のみによって演じられる越劇がほかの地方演劇に勝った根本的な理由であった。

1940年代に女優袁雪芬が主導した越劇改革は、中国共産党の地下組織が関与したため、1949年以降から現在まで、一貫して越劇史上の重大事件として高い評価を受けているが、当時の人々は必ずしも改革された「新越劇」を歓迎したわけではなかった。特に高尚な芸術を目指す「新越劇」は、もともと女子越劇の長所である「通俗性」に反したことから、かえって人気

を失うことになった。したがって現在の越劇改革と袁雪芬への高い評価は、舞台芸術としての完成度の高まりによってもたらされたというよりは、むしろ共産党の「指導」と認定によるところが大きいのではないだろうか。

いずれにせよ、1938年から上海で始まった女子越劇の流行は、越劇史における重要な一頁であり、その間に越劇の基礎が築かれた。現在、越劇は「国劇」の京劇に次ぐ中国第二の劇種として、全国的な人気があり、女優が演出する「男性的魅力」は依然として大きな魅力であり続けている。