

民国期における商芳臣の活動と評価

藤 野 真 子

I 越劇老生への視線と商芳臣

筆者はこれまで論考「「麒派」と民国期上海演劇文化」¹⁾において「麒派」²⁾の持つ影響を、「越劇の老生——民国期の状況と発展の可能性」³⁾において越劇老生のあり方について論じてきた。本論は、これら先行論文で触れた越劇の女性老生・商芳臣（1920～2001）について、より踏み込んだ分析を行うものである。

本論では前稿同様、民国期の新聞雑誌に掲載された関連記事とともに、建国後の劇評や当人の晩年に編まれた評論集を援用し、商芳臣の活動を再評価していく。

まず越劇における「老生」という役柄について再確認しておく。京劇をはじめ、中国伝統劇の多くの劇種で多様な身分や性格の壮年～老年男性を演じる老生は、越劇という劇種においてはさほど重視されない。1930年代から女優の上演が主流となり、才子佳人劇にアイデンティティを求めた越劇にあって、主役は「小旦・小生」の演じる若い男女であり、老生は基本的に脇役に徹する。

小生（若い男性役）と老生については、以下のように認識されていた。

- 1) 初出『中国都市芸能研究』第十輯（中国都市芸能研究会、2011年）、拙著『上海の京劇』（中国文庫、2015年）所収
- 2) 麒麟童こと周信芳（1895～1975）を祖とする京劇老生の流派
- 3) 『言語と文化』第17号（関西学院大学言語教育研究センター、2014年）

女子越劇の老生が主演を張るのは、『大堂会』、『採桂別桂』、『梅龍鎮』、『武家坡』、『方玉娘哭塔』などの数作に過ぎない。老生の中でも相当な勢力を誇っていた徐玉蘭⁴⁾が、老生は演技の幅が狭すぎるとして小生に改行（役柄の変更）するのも当然で、平劇（京劇）と較べると、状況は大いに異なっている。

女子越劇の老生は、小生のように容易に人気が出ることはないものの、科班での修行に際しては、むしろ小生より難しい。老生に必要とされる雄々しい扮装、枯れてたくましい声、そして十分な力感を備えた唱という三つの条件は、いずれも女性には最も合にくいものである。（後略）

（夢飛「表本楼雑写」『紹興戲報』第27号、1941年2月8日）

京劇と越劇における老生と小生の重要度が正反対の関係にあることを述べた記事であるが、女性の身体をもって老生を演じる難しさはここで記されるとおりであった⁵⁾。

女子越劇において小生と小旦（若い女性役、花旦）が演じる才子佳人劇を重視する傾向は早くから見られたが⁶⁾、民国期の越劇は、演目、演技など多くの点で発展途上であり、雑多な要素がまだ内包されていた。越劇専門の新聞や雑誌には、老生はもちろん、浄（気性の激しい人物役。隈取り状の化粧を施す。花臉）や丑（道化）に関する伝記、劇評、写真等も掲載されていた。特に写真は、初の越劇専門誌である『越謳』（1939年7月～12月、全四期）において、小生・小旦のみならず、老生、武生（立ち回り専門の男役）、浄、丑など多くの役者の扮装が多数掲載されたが、女性の容姿を楽しむ趣はなく、あくまで舞台芸能としての姿を鑑賞する姿勢が見て取れる。

4) 1921年生。小生の主要な流派である徐派の創始者。

5) 「越劇の老生——民国期の状況と発展の可能性」参照

6) 民国期に姚水娟、商芳臣らのために新作を手がけた樊籬（樊迪民、1894～1984）は、自ら創刊した『越謳』誌上で、「経験之談 無謂的責難」と題し創作経験を述べている（第一巻第一期、1939年7月）。紹興文戲（越劇）とは、「元々が男女間の愛慕を描いた物語」であり、出会いから大団円までパターンを踏み物語が展開されるものと指摘している。

ここであらためて、民国期における商芳臣のキャリアを追っていく。

以下、商芳臣の活動をその晩年に総括した唯一の専門論集である謝子華主編『越劇名優商芳臣』（南京出版社、1994年）所収の鮑世遠「商芳臣的胆識——從越劇老生掛頭牌談起」における商芳臣評を引用する。

商芳臣は10歳から嵊県崇仁鎮戒徳寺の「高昇舞台」で芸を学び、文武老生を専攻した。1941年9月、彼女は周信芳の『明末遺恨』を越劇に改編し、良い成績を収めた。以後、彼女は陸続と『文天祥』、『秋海棠』、『南冠草』、『三女槍板』、『二堂放子』、『血淚蕩』などを上演して老生戲の發展に力を尽くし、越劇の舞台において注目に値する成功を収めた。

商芳臣は老生として頭牌（劇団の一番手）を務め、老生戲の演技に尽力し、人びとを啓発した。

彼女はまず、越劇における題材開拓の手助けをした。越劇で創作・上演されるのは「小生・小旦」中心の愛情劇であり、一つの種類、一つの様式として完全に許容されているが、この題材を排斥する意図はない。しかし、こうした題材の「偏食」は、無意識のうちに他の役柄の演目を弱体化するのみならず、ひいては「それを廃する」ことにも繋がるため、深く検討を加え、関心を持つべき問題だといえる。越劇の風格は、「小生・小旦」を主役とする愛情劇のみに表されるものではない。文天祥⁷⁾の民族的気概、劉公旦⁸⁾の大義の凜然とした様、黄伯賢⁹⁾の正直無私、崇禎帝の悲憤と悲哀、劉彦昌の心中のためらい、いずれも越劇の題材において、感情の様々な色彩を示している。越劇における題材開拓は、越劇の幅を拡げ、「小生・小旦」だけを演じてその幅を狭めてしまう現象から逃れる一助となるのではないか。

7) 南宋末の政治家（1236～1283）。亡国後も元に仕えることを潔しとしなかった。抗日戦争期は抵抗の象徴として周信芳らにより舞台化された。

8) 『南冠草』の登場人物

9) 『三女槍板（生死牌）』の登場人物

ここにも記されているように、商芳臣は浙江省嵊県崇仁鎮の高昇舞台という科班（俳優養成組織）¹⁰⁾で越劇を学んだ。無名の少女たちの記録がこうして残された理由は、後日人気を博した彼女らの経歴が、当時成熟期に入っていた出版メディアに記事として拾い上げられたためと思われる。

商芳臣の修業時代の記事の中でも信憑性の高いものとして、同期入門の周宝奎（1920～）による口述記録「長相憶——戒徳寺情趣録」¹¹⁾が挙げられる。ここでは高昇舞台で「紹興戯」（越劇、紹劇双方を含む）以外に京劇、大鼓¹²⁾の訓練が行われた旨述べられるが、中でも『空城計』、『烏龍院』が挙げられている点は興味深い。いずれも京劇で常演される老生戯で、前者は歌唱、後者はしぐさと科白に重きを置く異なるタイプの演目である。商芳臣の¹³⁾どが生来優れていたことは様々な場所で繰り返し述べられているが、ここでは歌唱以外の演技の習得についても念頭に置いておきたい。なお老旦（老女役）の周宝奎は、商芳臣と組んだ演目中最も印象的なものとして「楊家将」¹³⁾の『双龍会』を挙げ、浙江各地での歓迎ぶりを回想している。老旦・老生中心の演目は現在ほとんど見られないが、当時の越劇が多彩な要素をはらんでいたことがここからも確認できる。

再度「商芳臣的胆識」に目を遣ると、羅列されている演目や登場人物は京劇など先行劇種によく見られるものである。この文章を収録した書籍の性質上、過剰な称賛には留意せねばならないが、実際商芳臣の芸域が広がったことに疑いの余地はない。なお越劇の場合、同一地域の古い劇種である紹劇¹⁴⁾に老生戯の由来を求めることができる。上記引用に商芳臣が紹劇の訓練を受

10) 高昇舞台は1930年に開設された（羅萍『紹興戯曲史』、中華書曲、2004年参照）。多くの名優を排出したが、中でも愛人に搾取され自殺した旦の筱丹桂（1920～1947）がよく知られている。なお、当時の女子越劇科班は「～舞台」と称することが多かった。

11) 陳秋彤整理、『越劇名優商芳臣』所収

12) 小さな太鼓をバチで叩きながら演唱する語り物芸

13) 明代に登場した、北宋の將軍一族と異民族との戦いを描いた章回小説『楊家将演義』の一部。演劇に採り入れられたエピソードが多い。『双龍会』は紹劇の演目とされる。

14) 別名「紹興乱弾」。清代に「花部」と称された（崑曲を「雅部」と称した）「乱弾」系地方劇の一支とされる。「乱弾」のカテゴリズは困難で、紹興乱弾の正確な由来も不詳とされる。

けたことが記されているのに始まり、芸歴全般を通じ、紹劇との関連が言及されている¹⁵⁾。また、越劇が伝統劇としての体裁を整えつつあった1930年代後半から1940年代は抗日戦争期でもあり、大衆を鼓舞する演目が上演され、「民族英雄」的な男性像が注目を集めていた。発展の一段階において、老生戯が何らかの可能性をはらみながら盛んに上演されていた事実もまたここに記されている。上記文章の続きは以下のようなものである。

第二に、越劇の各役柄を豊かにし、(その発展を)奨励するために述べると、越劇の舞台にいるのは「小生・小旦」の二つの役柄だけではない。早期の「的篤班」¹⁶⁾には「小旦・小丑」を主とする対子戯(二人芝居)があった。さらに、老生、老旦、彩旦(遣り手婆などコミカルな女性役)、丑、浄の芝居もあった。商芳臣は「猴戯」(『西遊記』孫悟空もの)を、徐玉蘭は「紅生戯」(『三国志』関羽もの)の『打刀収頭勝』を、周宝奎は『碧玉簪』で彩旦の玉林娘を、張小巧は『双獅宝鬃』で「丑中見美(丑の中に美を示す)」の張友義を、張桂鳳は『金山戦鼓』で韓世忠をそれぞれ演じたが、いずれも越劇の役柄が単一のものではなく、多元的であることを示している。特定の役柄のみ尊ばれる状況を認めることなく、すべての役柄を揃え、多彩な姿をとるべきだ。(後略)

越劇において才子佳人劇が発展したのは、元々そうした演目を持っていたのに加え、女優の若々しく美しい容貌に需要があったためであるが、他方、同時期に勃興しつつあった滬劇(申曲、上海の地方劇)、揚劇(維揚文戯、揚州の地方劇)、評劇(蹦蹦戯、河北の地方劇)¹⁷⁾などの劇種との差別化を必

15) 他の老生を例に挙げると、建国後男性俳優を含む多くの弟子を育てた張桂鳳(1922~2012)は、キャリア早期の得意演目として『二堂放子』、『包公打鸞駕』、『斬経堂』、『関公顯聖』、『乾隆皇帝遊山東』、『大堂会』、『平貴帰朝』を挙げている。これらも多くは紹興大班(紹興乱弾、紹劇)、京劇などから採り入れられた演目である。『二堂放子』は人民共和国建国後『華東地方戯曲叢刊 第二十六集 二堂放子(越劇)、打金枝(越劇)』(新文芸出版社、1955年)に張桂鳳演出本が収録されている。

16) 特徴的な打楽器のリズムに基づき、越劇をこのように称することがあった。

要としたことも考慮せねばならない。少女たちを女優として育成・供給するシステムが短期間で確立したことで、越劇は宿願であった上海での定着を果たす。一部役柄の偏重とそれに伴う演目の方向性は、この定着過程と並行して明確になったものであろう。

他方、李梅雲は「(越劇の)老生の歌唱はかなり単調で、鮮明な特徴を備えているとは言えない」ことが、越劇で老生が重視されなかった理由であると指摘し、「よってほとんどの戯班で小旦、小生が一番手や二番手となり、偶々老生が一番手になったとしても長くは続かなかった」と述べる¹⁸⁾。とはいえ、こうした潮流とは一線を画し、歌唱や演技力を重んじ、観客の支持を得るための様々な試みを経た上で、京劇に倣い老生中心の演目を打ち出した役者もいたはずである。商芳臣はまさにその中の一人であった。

II 商芳臣の上海進出とメディア

修業を終えた商芳臣は、他の科班修了者同様、まず浙江省内の諸都市を巡回上演し、その後華東の地方劇が商業的成功を求め進出した上海を目指す。

商芳臣が進出した時期の上海では、すでに女子越劇は相応に認知されつつあった。「三花一娟」と称された施銀花(1910~1984)、姚水娟(1916~1976)ら初期女子越劇の名優はいずれも小旦・小生であったが、その人気がピークに近づいた1930年代末、商芳臣は老生として頭角を現す。1910年代に始まった京劇など伝統劇に関する記録・批評は、1920年代以降、小報(小新聞)および専門雑誌にその場を移していたが、越劇もまたそれらの出版メディアに取り上げられるようになった。発展が加速するにつれ、芝居愛好者やメディア関係者はその潜在能力に注目するようになり、1940年代に近づく『越謳』のような雑誌や、『紹興戯報』(1941年1月6日~3月15日)、『越劇日報』(1941年9月15日~1942年11月2日)のような越劇小報が刊行された。

17) 越劇と相互に影響関係を持ちつつ、滬劇は現代物に重点を置き、揚劇は長江北岸出身者を対象とするなど、ある程度の棲み分けを行った。評劇は北方由来ながら、白玉霜(1907~1942)らが女性の色香を前面に出した演目をもって一定の観客層を確保した。

18) 李梅雲「商芳臣唱腔芸術的特色和成就」『越劇名優商芳臣』所収

且つ観客の支持が高まるにつれ、新聞雑誌における商芳臣の記事も増えていく。

年齢は若く、まだ二十一、二歳だが、彼女の演じる老生は意気軒昂で、老練な気概に溢れている。現在の越劇老生の中で、彼女の風采を凌ぐ者はいない。ひとたび唱えばその響きは行く雲の如く、いつまでも余韻が続くかのようなのである。彼女は自身の喉を非常に大切にしており、もし少しでも違和感があれば、大変焦るそうである。(後略)

(風人「水雲群像」、『越謳』第一卷第四期、1939年12月)

この記事が掲載された『越謳』は四期で停刊となるものの、「研究紹興戯劇唯一定期刊行物」と称し、越劇界の動向や上演演目、俳優について詳細な記事を掲載した。上記引用は姚水娟劇団所属の主要俳優を紹介した文章だが、歌唱の評価に用いられている「響きは行く雲の如く(原文「響過行雲」)」「いつまでも余韻が続く(「繞梁三日」)」は、京劇の劇評で歌唱に優れた老生を描写する際の常用表現であり、商芳臣の演技中で重視されたのが「歌唱」であることがわかる。

上海において女子越劇は大きなムーブメントを巻き起こしたが、先に定着した京劇同様、常に観客のニーズに応え、自らを変化させていく必要があった。同時に、数多の上演グループがしのぎを削っていた女子越劇内部での競争に勝ち抜かねばならなかった。老生の場合はさらに、小生・小旦中心の潮流に対抗しつつ、他の老生とは異なる個性を打ち出すことも求められた。越劇の女性老生¹⁹⁾の中で、商芳臣が独自の境地を切り開くことができた理由は、多くの人物が述べているが、先行劇種への造詣の深さと、そのエッセンスを吸収し自らの芸の中に溶け込ませるセンスにあった。越劇に最も大きな影響を与えたのは同エリアの紹劇であることは先にも述べたが、商芳臣がその曲

19) 1940年前後には商芳臣の評価は確立されており、「首席老生」、「老生泰斗」と称されることも多かった。

調や演目を積極的に採り入れたことへの言及は多い²⁰⁾。紹劇において、主要な役柄が老生であることは京劇と同様で、老生が主演となる演目も当然多い。より成熟した劇種に学ぶことが、商芳臣の老生としての演技の基礎を厚くし、豊かにしたことは想像に難くない。

あらためて、上海において最も隆盛を極めていた劇種が京劇であったことを確認しておきたい。当時は、北方から南下し近隣の地方劇との接触を経て変質し定着した上海（海派）京劇と、北京から公演に来る「正統的な」北京（京派）京劇の二種類が演じられていた。演劇愛好者を自認する人々により、伝統的な歌唱重視の演目が尊ばれた後者に対し、前者は視覚に重点を置いたセットや扮装、演出方法、時装戯（同時代劇）や連台本戯（連続劇）をはじめとする新作劇によって大衆的な支持を獲得していた。現地への定着と観客層の拡大を目論む越劇にとって、いずれを参考にすべきかはおのずと明らかであろう²¹⁾。

商芳臣自身、前稿で繰り返し述べたように、当時文化的な影響力の極めて強かった麒派にシンパシーを抱き、その諸要素を自らの演技に採り入れた。1940年代前後の麒麟童こと周信芳は、上海京劇および自身に対するさまざまな批判を乗り越え、上海演劇界にあつて絶対的な地位を確立していた。結果的に麒派の演技は京劇の枠を超え、滬劇のような上海発祥の地方劇や、「曲芸」と総称される語り物芸にも大きな影響を与え、麒派を標榜する者が多数登場することになった。以下、商芳臣がその影響下にあつたことを端的に示

20) 莊生「商芳臣の演唱芸術」（『越劇名優商芳臣』）においては京劇、紹興高調を歌唱に採り入れている点に特徴があると述べている。さらに、陶影「執著的商芳臣」（同書所収）のように、豫劇（河南梆子）、河北梆子といった梆子系演劇の影響を指摘する例もある。越劇自体、他の雑多な芸能から曲調を借用し定着させてきた経緯がある。中華人民共和国建国前後になると、他劇種の曲調を意図的に導入する動きが見られ、袁雪芬の雪声劇団による『相思樹』では、京劇の「南梆子腔」が採り入れられた。（鍾琴『越劇』三聯書店、1951年参照）

21) 『紹興戲報』第34期（2月15日）には、姚水娟の新作劇『李師師』の舞台セット写真が掲載されている。原資料の精度に限界があり、詳細不明の部分もあるが、少なくとも亭、きざはし等を遠近法で描くことで奥行きを出し、同時に屋外・屋内のセットのいずれもが精緻に作られていることがわかる。

す例を挙げる。

商芳臣は周信芳を観ることを好む。ゆえに越劇麒派老生という雅号を持つ。

(方「識小」『越謳』第一卷第一期、1939年7月)

商芳臣はすこぶる高百歳に似ている。声が高らかで、気風は大らかである。

(王寿富「類似」『紹興戲報』第38号、1941年2月19日)²²⁾

『紹興戲報』で挙げられた「高百歳」は周信芳の高弟であり、師匠とは異なり、恵まれた喉を用いた朗々とした唱で高く評価されていた。ここから、同じく声質のすぐれた商芳臣における「麒派」的な要素は、歌唱における「風格」、しぐさ、表情などに見いだされていたものと考えられる。

こうして老生として独自の地位を確立した商芳臣の名は、他の老生の劇評にも「優れた役者」の例として見るができる。

上海での訓練が成就した全坤劇社は、上海唯一の越劇団体であり、訓練を受けた人材には非常に傑出した者もいる。王雪影は中でも最も優秀で、老生に長じ、大変立派である。昨冬、蘇州・無錫一带から上海へ戻った後はひっそり過ごしていたが、本日西摩劇場で客演²³⁾する。この写真は王女史の扮した『大会堂』²⁴⁾の一段で、血色良く気力に満ち、商芳臣

22) この文章は他の越劇俳優についても同様に誰かと比較をする描写がなされているが、いずれも京劇俳優をその対象とする。越劇のみならず京劇を観劇する層も読者として想定されていたことがわかる。

23) 原文「客串」、アマチュアがプロの上演に客演する意だが、王雪影はこののち劇場から上演契約の打診を受ける。

24) 『双金花』で独立して演じられる場面の一つ。この記事には王雪影が官服姿の王文龍に扮した写真が添えられ、2月10日の第29号に劇評が掲載されている。またこの演目は商芳臣の十八番で、邢竹琴と録音したレコード(1939年、麗歌(REGAL)唱片

の風采に非常に似通っている。得意演目は『桂花亭』で、老生にとって最も高度な演目である。莊重さと輕妙さを兼ね備え、悲しみや喜びも（それぞれの場面に）適ったものであり、感激の涙を流すほどに、大いに観るべきものがある。王女史が演じると、劇中の人物の感情が一曲一曲伝わってくる。これによって、非常に優れた舞台になりうるのである。

（「王雪影 今日在西摩」『紹興戲報』第27号、1941年2月8日）

『桂花亭』もまた商芳臣の得意演目である。この文章の筆者が、王雪影の演技を商芳臣と較べつつ、その面影を見ていたことは間違いないだろう。

Ⅲ 商芳臣と越劇の「改良」

商芳臣の演技術に見られる特徴は上述のとおりであるが、民国期に活躍した越劇俳優のキャリアを論じる際、必ず言及されるのが、彼女らが如何に越劇を「改良」しようとしたかという問題である。早くから共産党に近い人々と接触を持っていた旦の袁雪芬（1922～2011）の場合、魯迅の小説『祝福』を舞台化した『祥林嫂』（1946年初演）の上演で越劇に社会性を持ち込むなど、「新越劇」の最大の担い手としてその活動は現在でも高く評価されている。また、伝承者を多数持つ小生の流派の祖でもある尹桂芳（1919～2000）も、西域を舞台にしたエキゾチックな『沙漠王子』（1945年）、青年の上海での成功と挫折を描く『浪蕩子』（1946年）など独自の路線で越劇の改革を志した。こうした「改革」は、越劇の舞台を質的に洗練する、社会的地位を向上させるといった目的を建前とするが、当然そこには他の上演グループとの差別化も意識されていたはずである。

商芳臣の場合、越劇史上特筆すべき「改良」、「改革」を成し遂げたと評価されることはほとんど無く、袁や尹らの活動とも連動していない。しかし、上海に定着した後の商芳臣の「改良」については、高義龍が「越劇史上值得

公司)も残されている。

記下的一頁——“女子改良文戯”時期的商芳臣』（『越劇名優商芳臣』所収）において言及している。以下、参考にしながら論じていく。

高義龍は同時代資料の分析や俳優へのインタビューを通じ、近年の越劇研究に大きな足跡を残した研究者である²⁵⁾。彼は商芳臣の活動において、二つのターニングポイントを挙げる。一つは姚水娟が主催していた劇団「越昇舞台」に参加し、1938年1月以降上海に活動の軸足を移した時期、もう一つは、1940年に魏素雲と「標準劇団」²⁶⁾を創設した時期である。

まず、越昇舞台時期、商芳臣のポジションは三牌（三番手）と相当高かったが、主導権を握っていたのはやはり頭牌で旦の姚水娟であった。高は多くの女子越劇グループが上海へ陸続と進出してしのぎを削る中、「改良」の旗印のもと、姚水娟の先見性に基づき多くの新作劇を創作・上演したことが、商芳臣の経験値を高めたとして評価する。加えてこの時期の経験こそが、二つ目の標準劇団時代、今度は商芳臣自身が主体的に越劇の「改良」に携わった際に大きな成果をもたらすことにつながったと述べる。

この標準劇団時代について、以下詳しく述べたい。1940年夏に組織された標準劇団における商芳臣の活動について、高義龍は『越劇日報』の記事を引用しつつ、「海派京劇同様の新作劇・連台本戯の制作」、「上演方式の变革」、「老生としての独自の演技確立」という三点に対し詳細な分析を加えている。まず時装戯・連台本戯の創作と上演については、いずれも「海派」、すなわち上海京劇の特徴として重視されてきたものであり、高は商芳臣の当該時期の活動を、20世紀初頭以降の上海京劇界における大变革になぞらえて論じて

-
- 25) 1941～2008、元上海芸術研究所研究員。主著に『越劇史話』（上海文芸出版社、1991年）。該書はアカデミックな著作ではなく、特に人民共和國建国前後の記事は共産党の役割を強調するなど留意すべき点は多いが、越劇の発祥から文化大革命前夜まで、同時代の新聞・雑誌を援用し、当時としては比較的正確な記述を意識した著作である。
- 26) 現代中国語における「標準」は日本語とほぼ同じ意。なお1939年秋の時点（『越謳』第一卷第三期）で商芳臣が所属していた仙樂大戲院の「水雲越劇団」広告には、姚水娟に次ぐ文字の大きさで「正宗鬚生」（鬚生は老生を指す）商芳臣の名が記されると同時に、「日夜開演標準越劇」という文字が見える。また、次の第四期に掲載された広告において、商芳臣のキャッチフレーズは「模範老生」となっている。

いる。なお、高の挙げる商芳臣が演じたとされる演目の中に、現在まで越劇の舞台上で継続して上演されているものはほとんどない。これは「元祖」である上海京劇も同様で、新興都市上海において新奇を追求し続けた観客のための劇は、時代の変遷とともに演じられなくなっていったのである。特に越劇においては、古装の恋愛劇が主流となったこともあり、商芳臣による「改良」の痕跡は残念ながら今日ではほとんど見出すことができない。

以下、商芳臣による「連台本戯」について、『紹興戯報』等に断続的に掲載された『唐僧』に関する記事を挙げながら考えてみたい。

民楽大戲院では、新作『唐僧』の開演以来、背景の雄大さ、からくりの精巧さのみならず、ストーリーが一作また一作と緊迫していくため、観客も一作また一作と押し寄せて来るようになっていく。五本（第五作目）も開演して久しいにもかかわらず、毎日満員で、大変な盛況である。特に商芳臣の演じる孫悟空は、越劇界でもっとも出色の出来である。商芳臣は「活き悟空」（原文「活猴」）と称されており、こなれた演技はますます精彩を放っている。利益が日に日に増大するのも当然である。

（「五本唐僧」『紹興戯報』第3号、1941年1月9日）

昨冬から今春まで、民楽では連続して『唐僧』を演じているが、営業成績は終始衰える様子がない。この日はちょうど木曜で、一階も二階も²⁷⁾すべて満席であった。ここから、主演の商芳臣、林黛英らの演技が観客を深く感じ入らせていることが十分うかがえる。背景もまた新奇で素晴らしく、人を惹きつけてやまない。

（越娥「民楽観光」『紹興戯報』第27号、1941年2月8日）

連台本戯は清末にはすでに見られ、上海京劇では1920年から大規模化が進

27) 原文は「楼上楼上」。「楼上楼下」の誤植とみなし訂正して訳出した。

んだ。複数の劇場による競演が行われた『狸猫換太子』（1921～1927）、周信芳の名声を不動のものにした『封神榜』（1928～1931）など、記録されている演目は枚挙にいとまが無い。これら連台本戯を上演するには、劇団が相應の陣容を備えることはもちろん、劇場をはじめとするスポンサード体制が整っていないなければならない。当初、連台本戯上演が可能なのは京劇のみであったが、後発の越劇をはじめとする他の地方劇も、劇種としての規模が大型化するにつれ、連台本戯に参入することが可能となった²⁸⁾。

上記引用をはじめ、同時期の記事や劇評には具体的なセットやからくりの内容は示されていないが、少なくともそれが観客を動員する大きな要因となっていたことはうかがい知れる。もちろんそれだけではなく、集客のためには、ストーリーの面白さや役者の演技力も必須であることは、これらの文章でも触れられている。

なお、『唐僧（唐僧取経）』、すなわち『西遊記』もまた上海京劇において連台本戯として盛んに上演された。著名な京劇武生の蓋叫天（1888～1971）、その長子張翼鵬（1912～1956）によるものがよく知られているが、特に後者は1935年から1940年まで四十二本の長きにわたって演じられ、張自身も「活猴王」と称された。且つ1月9日付けの記事においては、商芳臣もまた同様の呼称をもって称賛されている。

京劇の場合、老生役者が「猴戯」（孫悟空劇）の主演となることはまずない。しかし、商芳臣は上記文章に記されているようにこれを演じ、高い評価を得た。商芳臣が孫悟空に扮する武生のように、アクロバティックな立ち回りを行ったのか否か、残念ながら明記された文章はない²⁹⁾。もっとも、孫悟空の演技は、立ち回りのみならず、「猴」としてのしぐさや表情など多岐に

28) 一例を挙げると『越謳』には邢湘麟らによる連台本戯『文素臣』上演の記録がある。周信芳が1938年から1941年にかけて演じた京劇がオリジナルだと思われる。なお1940年頃の資料を見る限り、京劇とは異なり、民国期上海の越劇界では複数の舞台上で同時に連台本戯が行われることはなかったようである。

29) 『紹興戲報』第43期（1941年2月24日）の「商芳臣受傷」という短い記事に、演技中の商芳臣が張り切りすぎ「食指」を怪我したものの、影響を感じさせずそのまま演じたことと記されていることから、多少のアクションは行われた可能性がある。待考。

わたる特殊なものであるとされる。商芳臣が、観客を惹きつけるだけの技量を立ち回り以外の面で示すことが可能であったのならば、これこそ老生としての枠を越えた役柄を演じ、演技の幅を拡げた例の一つであるということができよう。商芳臣の「猴戯」については、以下のような記事もある。

四本『唐僧』において多くの観衆の口の端に上り、皆が一致して認めたのは、商芳臣の孫悟空が、平劇界の猴王・張翼鵬とその美を競うに足るものだということである。

商芳臣が猴王を演じて名を成したのは、やはり五年前に寧波の中南(劇場名)で『全部唐僧』³⁰⁾を演じた時であり、この時も大いに技芸をふるい、莫大な成功を収めた。(後略)

(神探「越壇上第一活潑 商芳臣將上銀幕」『越劇画報』第8号、
1940年12月11日)³¹⁾

張翼鵬と比較したこの文章は、短いながらも最大級の賛辞を商芳臣の「猴戯」に送っているといってもよい。もちろん実際は、本格的な武生である張翼鵬と女性老生である商芳臣とでは、劇種の別を論じる以前に、俳優としての身体表現方法に大きな差異があることはいうまでもない。しかし観客は、京劇であれば「反串」(余興で専門外の役柄を演じること)と見なされかねない演目をも「首席老生」商芳臣の演技として受容し、レパートリーの一つとして歓迎した。ここに、硬直化した北方の京劇の愛好者とは異なる、柔軟性に富んだ新しい観客層の形成を見いだすこともできよう。社会性を帯びた改革や、純粹な芸術への志向性とは形を異にするものの、上海京劇の俳優同様、商芳臣もまたこうした観客のニーズに応えるべく、さまざまな試行錯誤

30) 商芳臣と猴戯の関係についてはより詳細な調査が必要だが、一つの可能性として、紹劇で猴戯が行われていたことを指摘しておきたい。

31) この文章は、続けて「ある映画会社の関係者」が劇場に商芳臣を訪問したことが紹介されている。伝統劇の舞台を劇映画にすることは京劇で行われていたが、新興の劇種である越劇も映画化の価値を持つコンテンツと見なされていたことは注目に値する。

を行っていたことが上掲の各種文章から見て取ることができる。

IV 商芳臣の活動からみる越劇老生のあり方

傍流視された老生ながら劇団を主催し、老生戯を全面に打ち出した商芳臣はかなり異色の存在であったに違いない。競争を勝ち抜くため、あまたの越劇老生は独自の工夫を考え出さねばならなかったが、商芳臣は、先行する劇種の老生の演技や風格を越劇の中に溶かし込むことを通じ、個性を打ち出すそうとした。連台本戯の形式で「猴戯」を演じることもまた、他との差別化を図る一環であった。

現代の女子越劇においては、老生が重んじられているとは言い難い状況が続いている。民国期から「越劇十姐妹」の一人として名を馳せ、建国後も活躍した女性老生の第一人者である呉小楼（1926～1998）は、「越劇の老生」のあり方、演劇界でのポジションについて、以下のような言を寄せている³²⁾。

思うにここ数年、越劇の演劇の幅はだんだん狭くなってきています。狭すぎるほどです。何故でしょうか。越劇はもともと小生、花旦、老生、老旦、大花臉（浄）、小丑（丑）の六人制でした。後に、花旦、小生、老生、花臉の四つ（原文「四字頭」）に改められ、さらに花旦、小生、老生の三つ、またさらに小生、花旦の二つへと改められました。ある地域では、ひどいことに小生だけになってしまっています。この問題は深刻で、越劇という劇種全体の命運と前途に関わっているということを、我々は意識する必要があります。（略）

今日、私たちはみな商ねえさん³³⁾の芝居を目にしました。私がとても感激したのは、商ねえさんの芝居の多くが老生を主役としたものだからです。こうした状況は上海にはありません。

32) 呉小楼（徐兆佩整理）「呼喚越劇老生戯回帰」、『越劇名優商芳臣』所収

33) 原文「商大姐」

この文章の最後の、老生が主演となる状況が上海にはもはや存在しないという発言に注目したい。越劇において小旦・小生を中心に据えた才子佳人劇が主流となったことに関しては、女子越劇の隆盛に伴う役者の身体的条件の限界、および女性客を中心とした観客の需要などいくつかの要因が挙げられるが、その潮流が絶対的になったのは、他ならぬ民国期の上海においてのことであった。呉小楼は人民共和国建国後も上海を本拠地としたが、おそらく老生に対する需要が減少し、自らが舞台の中心となれない状況に内心忸怩たる思いがあったのではないだろうか。もっとも、実際には革命的人物像、具体的には毛沢東や周恩来を演じる必要性から、越劇では男性の老生俳優の必要性が認識されるようになり、呉小楼や張桂鳳などの女性老生は男性の後進養成に尽力した。とはいえ、これらは党の文芸政策に基づくものであり、一般的な観客の需要が反映された結果であるとは言い難い。文化大革命を経て現在に到るまで、『紅樓夢』、『梁山伯と祝英台』などをはじめとする「小生・小旦」劇が未だ繰り返しリメイクされていることが証左の一つといえる。民国期に萌芽をみた老生戯発展の可能性は、結局のところそれ以上広がることはなかったのである。

越劇のスタンダードな演目のみならず、他劇種由来、新作、時装戯、連台本戯と多種多様な舞台に関わってきた商芳臣自身は、第二次世界大戦終了前にいったん舞台を離れた後、人民共和国建国後の1951年に現場へ復帰した。ところが、その後しばらくして彼女が活動拠点としたのは、越劇の発祥地に近い杭州や商業的な成功が約束された上海ではなく、非呉方言圏³⁴⁾にある南京市越劇団であった³⁵⁾。早くから共産党政権と繋がりを持った越劇は、党の文化政策に応じ、福建や北方など非呉方言圏にも劇団を構え当地に根を張っ

34) 越劇は嵊州官話を用い演じられるが、南京近辺の官話とは異なる。また身分の低い登場人物は浙江方言（呉方言の一支）を会話に用いることも多い。

35) 南京市越劇団の前身である雲華越劇団は、1951年上海にて「越劇十姐妹」の一人である竺水招（1921～1968）と商芳臣が中心となって創設された。その後1954年に南京に根を下ろし、南京市実験越劇団と改称した。1956年に現在の名称に変更。なお竺水招は文化大革命時に迫害を受け死亡した。

たが、必ずしもすべてが成功したわけではない。呉方言圏に隣接しているとはいえ、都市としての性格も観衆の好みも異なる南京の場合、上海の舞台が持つ気風をそのまま持ち込んでも、支持を得られるという保証はない。他方、見方を変えると、文化的土壌が異なるがゆえに、花旦と小生を中心とした舞台構成に拘泥する必要はなく、老生の商芳臣にとって自らの存在を示す格好の場となる可能性もあった。しかし実際には、『柳毅伝書』（1952年初演、1955年改編・再演、1962年映画化）、『南冠草』（1953年初演、1955年改編・再演）といった南京市越劇団を代表する演目において、商芳臣は重要な役を演じ、高い評価を受けたものの、主演を張ることはなかった。

以上、本論ではその様相のごく一部を分析にしたに過ぎないが、新興の劇種が発展する際の他劇種との影響関係、環境による上演内容の変質、役柄と演技の枠組みの問題など、民国期上海演劇の特質を考察するための材料を、商芳臣の演劇活動の中から多数見いだすことができる。現行の越劇史において、紙幅を割いて論じられることこそ多くないが、商芳臣の多種多様な活動とその記録からは、越劇が現在とは異なる形を取りえた可能性をも読み取ることができる。本論執筆を通じ、近年、民国期上海を代表する舞台文化として再評価されつつある上海京劇と同じ文脈において、発展過程にあった越劇の諸相を再検討する必要性をより強く認識するものである。

（筆者は関西学院大学商学部教授）