

越劇の老生——民国期の状況と発展の可能性

藤 野 真 子

1. 越劇と老生

「戯曲」、すなわち中国における概念区分としての「伝統劇」にあって、越劇の歴史は意外に新しい。他の地方劇同様、説唱系の芸能に所作をつけ複数の登場人物を分担して演じ、舞台芸能化するという経路をたどり現在に至るまで、たかだか百年ほどの時間しか経っていない¹⁾。浙江省紹興市の南東部に位置する嵊県（現在の嵊州市）を揺籃の地とするこの小規模な芸能は、やがて浙江省を飛び出て、最終的に上海という華東地区における文化芸術活動の中心地に進出したことにより、確たる地位を築き上げた。その黎明期に関する記録は必ずしも多くないが、時を同じくして発達し始めていた新聞や雑誌などの出版メディアに記事として拾い上げられる機会があったため、関係者による回顧録と併せると、およそその変遷はトレースできる。

この越劇が二十世紀前半の上海というあらゆる文化の集散地にあって、多くの劇種との競争を勝ち抜いた最大の要因は、特定且つ母数の多い観客層をターゲットとし、演目の内容をおおよそ方向付けたことによるだろう。現在、越劇の主要な観客層は中高年の女性が占めており、中国文化圏にあまたある伝統劇の中でも、いわゆる「才子佳人」ものを得意とする劇種として認識されている。また、本邦において宝塚歌劇を引き合いにして紹介されるように、役者のほとんどは女性である。

こうした状況は中華人民共和国成立時点ですでに確立されていた。例えば、人民共和国建国直後の1950年に刊行された鐘琴『越劇』²⁾には、「目下、上海越劇の観客は百分の九十が有閑階級の女性」（当該書20頁）と記され、収益をおさめるため、彼女らの好みに合わせるからこそ、プロの脚本家の目標であると述べられている。また、その好みの具体的内容として、服装の華美さ、シーンの壮大さと細やかさおよび華麗な背景、紆余曲折に富み柔らかく且つ少し色気を帯びた恋愛物語などが挙げられている。

加えて、同書では上演演目の背景について、以下のように述べられている。

1) 高義龍『越劇史話』（上海文芸出版社、1991年）など、越劇史に関する多くの著作において、1906年（光緒三十二年）旧正月、浙江省嵊県東王村における上演を「舞台劇」としての越劇の初演であるとしている。

2) 三聯書店出版。

越劇の役者はみな女性であり、このことから古装戯(歴史的・伝統的な服装で演じる劇)の方が、時装戯(同時代の服装で演じる現代劇)より演じやすい。女性が男装するにあたって、頭巾・着物・靴・帽子、そして長髪に黒いひげ(＝古装)を頼りにすれば、些かの外見的な欠点は補足できるが、時装戯を演じるときはかなり難しくなる。か弱く小柄な江南の娘が、労働者・農民・兵士のような堅牢且つほかで、武に秀で豪快な性格を演じるには、どのみち(両者に)全般的に大きな距離が存在している。よって、脚本の題材は、百分の九十五以上が、みな歴史もの、あるいは民間故事ものである。

建国前後より、社会主義的文芸政策を積極的に取り始めた中国共産党だが、この時点で越劇には革命思想を人民に鼓舞する役割は期待されていない。もっとも数年後には、現代劇、こと抗日戦争や党の改革を賛美する内容の劇を演じるため、越劇は否応なしにこの問題と向き合わざるを得なくなる。それよりこの文章で興味深いのは、「古装戯」であれば、「か弱く小柄な」「江南の娘」の肉体的弱点を覆うことができるという発想である。

こうした越劇の状況を踏まえた上で、本論では越劇界において配角(脇役)として扱われる老生に取って焦点を当ててみたい。そもそも、民国期上海という各種の芸能が娯楽としてしのぎを削る都市にあって、新参者の越劇が独自の地位を築き得たもう一つの理由として、年端のいかない少女たちが若い男女に扮し、嫋嫋と唱いながら舞台を務める様が人気を博した事実を無視することはできない。当然、若さと容姿とを売りにするこのような上演形態において、中高年の男性を演じる老生に対する観客の需要が当然低いであろうことは容易に想像できる。上述のように、演目の傾向を鑑みても、中高年の男性に扮する老生が中心となる可能性は小さい。

他方、上演内容の筋運びが多少なりとも複雑であれば、若い男女以外の人物も登場することになる。越劇において老生が扮する人物は、特に恋愛を主旋律とする多くの演目において、父親、師匠、上司、主君など、主役たる若い男女にとって、立場や身分の上で上位に位置する人物であり、時には庇護者、また時には正反対の妨害者として登場する。若く未熟な恋人同士は、年輩者たちの干渉を何らかの形で乗り越えることで、社会的成功(多くは科挙への合格と仕官)と恋愛の成就を勝ち取る。物語に明確な起承転結を与えるにあたり、こうした人物設定は必要欠くべからざる存在であり、小生・花旦には遠く及ばないものの、越劇界において老生は断続的に養成されてきたのである。

後述するが、民国期における越劇の老生には、京劇老生の影響を見いだすことができる。もっとも、演技上、越劇の老生は孟小冬のような京劇の女性老生とは異なり、声域・歌唱法とも男性俳優を完全になぞることは求められない。このことは、中華人民共和国建国後の現代劇において、女優の持つ身体的表現の限界による男性俳優の再度の養成という事態を引き起こしたが、『紅樓夢』や『梁山伯と祝英台』のようなスタンダードな演目をはじめ、多くの演目では女性老生が舞台に立ち続けた。女優ばかりで作りあげられる越劇の舞台に

あって、彼女らは女性の肉体を以て、いかに中高年の男性像を創造してきたのか。小論ではその発展の系譜をたどり、民国期を中心に越劇老生発展の具体的様相を追っていくこととしたい。

2. 「老生」という役柄——京劇等、先行劇種における位置づけと形象

まず、中国伝統劇における老生という役柄の位置づけを述べておきたい。

中国伝統劇の四種の役柄である生・旦・淨・丑の「生」にあって、中高年の男性に扮するのが老生である。老生が演じる人物の身分は、上は王侯貴族から下は貧しい庶民まで多種多様であるが、概して精神的に年齢相応の成熟をみせる男性を演じる。演技上は特に歌唱が要視されるが、同程度に科白、しぐさ、表情の上でも豊かな表現を求められ、時には「武老生」として武将に扮し、立ち回りを見せることもある³⁾。

この老生のルーツは、金代院本の「末泥（または尼）」、元代雜劇の「正末」、明代南曲の「正生」に繋がり、中でも雜劇においては、劇中の歌唱の担い手、すなわち主役として末は重要な位置を占めるようになっていた。その後、江南地区を中心に行われた南曲、崑曲の多くは若い男性に扮する「小生」と女性に扮する「旦」を主たる役柄としたが、他方で京劇の祖型となった梆子系の地方劇⁴⁾をはじめ、老生を主演に据える傾向は、清代中葉以降に勢力を伸ばしてきた京劇まで受け継がれていった。十九世紀後半には北京を中心に全国へ広がりを見せた京劇において、老生は劇中最も重要な役柄となった。

老生の形象は、かぶり物を載せて鬚を付ける以外は、常に（役者の）もともと容貌をあらわにするものであり、とりわけゆったりと優雅で、ものごしも鷹揚としていなければならない。淨の役者は顔中に彩色を施し、わざと体を大きく見せる。旦の役者は白粉をはたいて紅を差し、怪しげな外見をつくる。丑の役者は奇妙な格好をし、輕薄で不実な様を演じる。（これらの役柄を）長く演じ続けることは、いずれも十分に自身の本性を失い、自身の性格を変えてしまうことに繋がる。ゆえに、それらの立ち居振る舞いのいっさいすべてが、学ぶ者が行うに値しないものであるのとは（老生の場合は）異なるのである。

（『戲學匯考』卷之一 戲學編第二章 生角部、大東書局、1926年）

上記引用は、京劇における老生の外見と風格について他の三つの役柄と比較し、如何なる人物像を結ぶべきかを述べた民国期の文章である。他の役柄についてここではある種極端な表現がなされているが、それによって老生という役柄が、役者本人の素地——扮装に

3) 演技上重視される要素により、唱工（安工）老生・做工（衰派）老生・武老生の三種類に分けられる。

4) 陝西省の秦腔を祖に、山西、河南、山東、河北などに東漸し発展していった。

よって覆われる部分が少ないがゆえに端正な佇まいを求められる——に頼る部分が大きいことを強調している。

また、本邦において、京劇研究に先鞭を付けた一人である波多野乾一は、老生を以下のように解説している。

さて老生は、賢相、忠臣儒將、學者等に扮する役柄であるが、これはその扮する人物の例を挙げた説明で、勿論かゝる狭小な範圍に局限されてゐる譯でなく、善き人、正しき人を代表する男性役に外ならない。「生」を「おとこ」と訓讀するのは此間の了解を導くための用意である。而していはゆる「おとこ」は成人であり、成人でも中年以上であり、必ず鬚をつけて出る。

老生は京劇での立役で、京劇の大部分は又老生劇である。主として唱を聴くべき役柄ではあるが、固より做、白を重んじない譯ではない。否此唱、做、白の三拍子揃つた上に、立廻り即ち武工をも善くすることが老生の理想なのである。(後略)

(波多野乾一『支那劇と其名優』、新作社、1925年)

ここでは「善き人、正しき人を代表する男性役」と規定されているが、その行為は必ずしも社会通念上の「善」であるとは限らず、どちらかというと、物語中で「当人による正義を貫こうとする人物」と言う方が妥当であろう。

また、若い男性に扮する小生や女性役の旦に比べると、老生の場合、生来の容姿の美醜はあまり問われないが、扮装した際、見栄えするにこしたことはない。なお、老生は別名「鬚生」「胡子生」(後述)と称され、上記引用にもあるように、(実際には一部の登場人物を除き)扮装にあたって鬚を付けるのが一般的である。鬚は小生を除く他の男性役でも用いるが、老生の場合は胸元までの長さを持ち、年齢を示す基本的且つ重要な扮装アイテムであることをあらためて確認しておきたい。以下、老生と鬚の関連について、中国におけるごく一般的な理解を挙げておく。

老生はまたの名を須生、あるいは胡子生ともいうが、これは老生がみな「胡子」(鬚)をつけることによる。老生はまた正生ともいうが、(立ち居振る舞いが)厳肅かつ端正であることを表す。老生は主に中年以上の男性に扮する役柄で、歌唱と科白のいずれも地声(本嗓)(または真嗓、大嗓ともいう)を用いる。伝統に則ると、老生は基本的にみな三束の黒い鬚をつける(専門用語で「黒三」という)。他に灰色(ごましお)の三束の鬚があるが、専門用語で「黪(音は惨)」、あるいは「蒼三」という。また、白い三束の鬚があるが、これを「白三」という。さらに、束に分けず、口全体(満口)を覆い尽くす鬚があるが、専門用語で「満」といい、黒満、白満、黪満がある。しかし、京劇本来の伝統に則ると、黒満、あるいは黪三、黪満、白三、白満をつけるものを問わず、

みな老生が演じる範囲には含まず（「末」あるいは「外」の役柄が扮しなければならない）、黒三をつけた役だけが真の老生とみなされる。現在、「末」と「外」はみな老生の役柄に包摂され、老生が扮する役の範囲は拡大されたため、こうした区別もなくなったのである。

（『京劇知識詞典』「老生」 天津人民出版社、1990年）

さらに付け加えると、この鬚の色は当然ながら年齢を示し、且つ「三」の鬚をつける人物は高尚、優雅、秀麗さを備えており、「満」の場合は人間性の善悪を問わず、雄渾、雄壮だが粗暴ではない人物だとされる⁵⁾。

さて、十九世紀後半から二十世紀初頭にかけての京劇界では、譚鑫培（1847～1917）という名老生が活躍した。彼は比較的長い活動期間を通じ、演技、扮装など多方面において現代京劇の基礎を確立した俳優で、「伶界大王」とまで称され、後進の目指すところとなった。以下は、譚鑫培亡き後の京劇界を背負った梅蘭芳（1894～1961）のブレイン・齊如山（1875～1962）による譚鑫培評である。

譚叫天（鑫培）は（俳優の条件としての）この六点（声が良く、よく唱えること、体格がよいこと、動作が良いこと、容貌がすぐれること、表情を作れること）について、どれも完全に良いとはいえないものの、いずれも優等の点数をつけられるものである。体格はいささか痩せて小柄であるが、彼の場合、氣迫の充足と、動作の優美さにより、不足を補ってることができたのである。

（齊如山『談四脚』「談談譚叫天」）⁶⁾

民国期を通じ、京劇研究に最も造詣の深かった一人がこの齊如山だが、上記は老生としての譚鑫培に対するごく基本的な評価である。

以下、時代は遡るが、京劇愛好者の捉えた譚鑫培の様子を紹介しておきたい。

譚鑫培は中和園（北京市前門大柵欄東口糧食店胡同）の中心俳優であったが、丙午（光緒三十二年、1906年）の秋冬の間は全く舞台に立たなかったため、芝居を聴きに来る者は日ごとに少なくなり、日に二、三百座程度のこともあった。11月1日ののち、譚伶は突然やる気になって、宮中からの呼び出しや堂会の時以外、演じない日はなく、これより座席もいっぱいになっていった。（中略）ああ！ 万人が通りを空っぽにせんばかりの盛況は、譚叫天の死後二度と見ることはなかった。世の運気は日ごとに下っていった

5) 王小明『京劇髯口之研究』（秀威資訊科技、2013年）参照。

6) 初出不詳。全体の内容から、1940年代中盤以降のものと考えられる。中国人民政治協商會議北京市委員会・文史資料研究委員会編『京劇談往録三編』（北京出版社、1990年）を底本とした。

が、それも些細なことであった。この月の11日、譚鑫培と王瑶卿（旦、1881または1882～1954）が『汾河湾』で共演したが、老生・青衣、みな京中第一の役者であった。そのしぐさは一挙手一投足すべてが絶妙であり、歌唱は一字一句すべてが精妙であり、この上ないすばらしさに感嘆してやまなかった。（中略）ある日、中和園で『御碑亭』が演じられ、譚鑫培が王有道に、徳俊如が柳春生に、王瑶卿が孟月華にそれぞれ扮したが、芸の力が拮抗し、一筋の不満もなく、今となっても思い出されるが、まさに「広陵散」（琴曲の名。晋の嵇康が得意としたが、その死後伝えるものがいなくなってしまった）となってしまった。またある日『搜孤救孤』を演じたが、譚鑫培・賈洪林がおのおの公孫杵臼と程嬰に扮し、金秀山が屠岸賈に扮するなど、名優が一つの芝居に勢揃いするのも、極めて得難いことであった。譚鑫培は老生の筆頭であり、もとより知らぬ者はなかったが、その歌唱法は規則を守ったものではなく、調子の高低、拍の長短、いずれも独自に工夫され、とらえどころのないものであった。ゆえに叫天が舞台に立つときは、すぐれた胡琴の伴奏者が必要であった。大瑣（梅雨田、1886～1914）の胡琴は、その調子・拍の高低長短によく合わせることができ、自在に操って、思いのままにならないところはなかった。叫天の唱が冴えれば冴えるほど、大瑣の胡琴もますますすばらしさを発揮する、これは中和園の二絶と言えよう。（後略）⁷⁾

沈太侔『宣南零夢録』（『清代燕都梨園史料』所収 中国戯劇出版社、1988年）
（初版1934年）

この筆記は執筆時期が明記されていないが、記事内容や筆者の経歴から想定するに、中華民国初頭に記されたものと推定される。譚鑫培は民国六年（1917）に没しているが、執筆時点で存命であるにせよ亡くなっているにせよ、すでに伝説的な存在になっていることがここから読み取れる。譚鑫培に関するこの種の記述は数限りなく、彼の晩年に発展した出版メディアとそれらに依拠した劇評家らによる発言と相俟って、次第に近代老生の規範としてのイメージが形作られていく。当時は譚鑫培の演技を以て後進の到達目標とすべきといった論調が大いに行われ、死後は誰がその衣鉢を継ぐかという話題でもちきりとなった。後継者と目された（あるいは自負した）余叔岩（1890～1943）、馬連良（1901～1966）といった老生俳優たちの競合は、譚鑫培の残した「規範」がそれぞれの演技上の個性と結びつき、結果として複数の新しい流派の発展を促した。

＊

こうした動きとともに、民国期においては、役者の身体的な性と演じる役柄との関係性にも新たな変化を見いだすことができる。具体的には、これまで男性のみで上演されていた京劇をはじめとする伝統劇の舞台に女優が登場し始めたのである。これにより、「女性が、

7) 本引用の訳は、『中国都市芸能研究会』第五輯（中国都市芸能研究会、2006年）所収の『宣南零夢録』訳注（松浦恆雄、藤野真子、三須祐介、田村容子、大野陽介。当該部分担当は藤野）に拠る。

旦などの女性役を演じる（役者の身体と役柄との一致）」ことと、「女性が、生や浄など男性役を演じる（役者の身体と役柄との不一致）」という二つの流れが生み出された。前者に関する詳細な議論は他の研究に譲るが、男性俳優が長年の蓄積を経て確立した演技術に則って「女性」を演じるという問題については、その表現様式⁸⁾を比較的忠実に踏襲することで一定の解決を見、男性から女性への演技の伝承は、現在に至るまで大きな混乱を生じることなく行われたといつてよい。

他方、後者については言うまでもなく、役者本人の身体と演じる役柄との間に新たな「ねじれ」を生む。特に、鬚をつけることをはじめ、男性の外見的特徴を前面に押し出す老生の場合、男性が女性を演じることと比較すると演技の系統的な蓄積はわずかなものであると言わざるを得ない⁹⁾。先に挙げた、譚鑫培を激賞したような目の肥えた観客の鑑賞に堪えるレベルとなると、越えるべき様々なハードルが容易に想定される。

しかしながら、男性俳優に劣らない評価を得た女性老生の記録はいくつも残されている。例えば、波多野乾一は『支那劇と其名優』で恩曉峯（1887～1949）をはじめ十二名もの女性老生を紹介している¹⁰⁾。また、民国期には孟小冬（1907～1977）を筆頭に、一流と見なして差し支えない水準に至った女優も登場した。

この孟小冬は、譚鑫培の後継者として最有力視された一人の余叔岩に私淑し、最終的には直接教えを請うことを許されている。余叔岩の流派は「余派」と称されるが、孟小冬はその忠実な伝承者の一人と見なされている。

彼女は譚（鑫培）派を善くする。孟鴻群¹¹⁾の娘であり、幼い頃から裘（仇）月祥に芸を学んだ。生まれつき聡明であり、演じることのできる劇は非常に多く、譚派の劇で巧みに演じられないものはない。なんといつても得難く貴重なのは、多くの（老生の）女優たちと比べると、歌唱において「雌音」（女声の特徴を帯びた声）を避け、女優としてのボロを出さないようにできることである。且つ、その声は澄んでよくとおり、節回しも整っており、しぐさも老練周到で、譚派老生の直伝として喧伝している名優も、彼女にはとてもかなわない。

（缺水生「記孟小冬初現色相」、『申報』1939年1月24日）¹²⁾

8) 歌唱の例を挙げると、旦の歌唱における音域は男性にとってのいわゆる裏声であり、音域のみであれば元来女性に近かったといえる。

9) 女性が男性役を演じることが歴史上なかったわけではなく、むしろ多く見られる。例えば、元代の夏庭芝『青楼集』には歌妓、女性芸人と雜劇との関わりが記され、明代の家班（個人のプライベートな上演団体）の中には女性ばかりのものも存在した（張發穎『中国戯班史』学苑出版社、2003年）。しかし、公の上演場所で純粋に技芸のみを以て広範な評価を得た女優については、管見の及ぶ限り清代末葉までほとんど記録されていない。

10) 「男優と対抗して遜色のない唯一人である」（恩曉峯）、「声調清朗扮装魁偉」（小蘭英）といった評がみえる。なお、恩曉峯は若年時に譚鑫培に私淑しており、「女叫天」と称された。

11) 孟兄弟はみな南方を基盤とした京劇俳優であり、四男の鴻群は武浄を専門とした。

12) この記事が書かれた1939年時点、孟小冬はすでに余叔岩に弟子入りしているが、譚派の劇を得意とした点がクローズアップされているところからも、京劇老生＝譚鑫培という強固な図式が見て取れる。

女性老生の場合、やはり焦点となるのは歌唱時の声であろう。「雌音」は克服すべき最大の問題であり、彼女らに対する劇評では常にその有無に言及されている。他方、扮装やしぐさなど視覚的要素を注視した場合、女優たちが本来備えている女性としての身体や動作的な特徴を、「中高年の男性」としての外見の内に封じることは、言及の度合いを鑑みるに、聴覚的な要素に比べると難易度が低いようである。結果的に、彼女ら老生を専門とする女優たちは若さや美貌を武器とすることはなく、男性俳優と同様、純粹に演技者としての技量を以て観客に訴えかけることになる。上海でも何度も大規模な上演を行い、多くの観客に支持された孟小冬が存在は、直接的ではないにせよ、同時代を生きた越劇の女性老生に影響を与えた可能性は十分にあると考える。

3. 民国期女子越劇の演目と老生

男性俳優のみで構成された早期越劇の上海進出は1917年とされる¹³⁾。当時の上海では、大小の劇場や遊楽場において、京劇をはじめさまざまな演劇が行われていたが、彼らの目をひいたのは男女共演、もしくは女優のみの上演団体であったと考えられる¹⁴⁾。女優を養成する計画が続々と実行された結果、現在でも多少の例外を除き、越劇は女性のみで行われる中国でも希有な存在となっている。なお、早期の男性俳優たちが間近で観たと思われる女優たちの多くは、必ずしも高いと言えない技芸レベルであったことは想像に難くないが、演目等から推定するに、すべての主要な役柄が揃っていたこともまた間違いない。越劇が女優を養成する際に老生が採り入れられたのも当然であった。

ここであらためて、今日の越劇における役柄と老生の一般的な定義を確認しておく。

一般に、越劇の役柄は小生、小旦、老生、小丑の四種に分けられるが、この四つの役柄は越劇の「四柱頭」と称される。(中略) 老生は四十歳以上の男性役を指す。黒い鬚を付ける役柄を正生といい、演技においては歌唱、しぐさを共に重視する。『碧玉簪』の李廷甫、『打金枝』の唐の皇帝、『二堂放子』の劉彦昌、『凄凉遼宮月』の道宗、『红楼梦』の賈政、『李娃伝』の鄭北海などに扮する。白い鬚と胡麻塩の鬚を付ける役柄を老外といい、かつて戯文(南戯、南曲)では「末」と称されていた。しぐさを重視し、演技においては動作性が強い。『珍珠塔』の方本、『情探』の王忠、『梁山伯と祝英台』の祝公遠、『李娃伝』の宗禄などに扮する。老外は常に文武老生を兼ねており、主に武芸に秀でた將軍の役を演じる。演技においては(工架)を極め、その気概には非凡なものがある。『打金枝』

13) 『越劇史話』「“小歌班” 四闖上海灘」

14) 高義龍氏は『越劇史話』「第一個女班」において、紹興文戲と称した早期越劇が影響されたのは、十九世紀末葉から上海などで盛んに行われてきた京劇の髦兒戲ではないとする。十九世紀中にすでに髦兒戲が杭州に入っていること、紹興文戲が遊楽場の一つである「新世界」で上演した1922、1923年には上演広告に「髦兒戲」が見られないことを理由として挙げ、当時の上海では、髦兒戲以外にも地方劇や説唱芸能で女性の上演団体が多数存在し、それらから広範に影響を受けたとする。

の郭子儀、『金山戦鼓』の韓世忠、『轅門責夫』の楊六郎などに扮する。越劇において、老生を主役とする演目は少なく、上述の三種類の老生も、役者の中で厳格に分業されてはいない。越劇がこんにち発展するまでの著名な役者として、商芳臣、張桂芳、徐天紅、呉小楼などが挙げられる。

(上海市文化広播影視管理局『越劇』上海文化出版社、2010年)

ここで述べられているように、京劇同様、扮する人物および鬚の色に基づく老生の区分は、こんにち曖昧なものとなっている。こと歴史もの・同時代もの・異境もの¹⁵⁾など、ジャンルを問わず新作劇が多かった越劇において、劇中人物を役柄上の特質に当てはめながら造りあげる必要性はなく、同じ役柄内の微細な区分は、むしろあまり意味を持たなかったと考えられる。なお、古装戯に限定した場合、他に遅れて大規模化した越劇は、衣裳や化粧などにおいて、地元の紹劇をはじめ京劇など既存の劇種を参照にしたと考えられる。よって、越劇の老生もまた、女性としての外見的特徴を扮装によって隠す——冒頭で記したように、肉体的弱点を覆うことが可能になっている。

他方、楽曲の体系は大きく異なるものの、老生という役柄に高い歌唱力を要求すること自体は、越劇もまた京劇と同様であった。ただし、役者のすべてが女性という前提のある女子越劇において、実際に歌唱を聴く限り、京劇の女性老生ほど「雌音」が忌避されている形跡はない。

ところで、越劇が現在のように才子佳人劇を主要レパートリーとするようになったのは、越劇が女優中心に舵を切ったからのことである。もともと、中国伝統劇において、恋愛劇は演目の一ジャンルとして相当の蓄積があった。特に、京劇の発展前夜(明～清代)に全盛期を迎えた崑劇¹⁶⁾は、舞台設定やストーリーテリングにバリエーションはあるものの、多くは才子佳人が紆余曲折の末に大団円を迎えるものであり、越劇の演目にも系統的連続性を見いだすことができる。但し、上記引用中で述べられているように老生が主役となる演目は少なく、結果的に今日でも小生や花旦と比べると非常に地味な扱いとなっている。同時に、とおしの作品(本戯)で老生が登場しない作品はほとんどないといってもよく、決してその存在が軽視されているわけではない。

ここで、民国期に上演された演目を、関連資料を用い見ていきたい。筆者の手元に、刊行時期は記されていないが、おそらく1930年代後半の¹⁷⁾ものと思われる「戯考」、すなわち歌唱部分の歌詞を収録した冊子がある。こうした戯考の出版は、読み物としての性格を備えると同時に、ラジオやレコードの普及とともに、現在の歌詞カードに類似した性質を備えるようになっていった。特に大きなレコード会社は、自社がリリースした各種伝統劇

15) 尹桂芳(小生、1919～2000)によるモンゴルを舞台とした『沙漠王子』(1946)などがある。

16) 現在の江蘇省崑山市を発祥地とする。

17) 早世した馬樟花(1921～1942)と袁雪芬(1922～2011)が組んでいる演目から類推すると、1938年以降と考えられる。なお、馬樟花は越劇で最も早くラジオ局に進出した女優である(『越劇』2010年)。

レコードの歌詞を収録・刊行しており、現在では当時の流行演目や旧来の歌詞を確認するための貴重な資料となっている¹⁸⁾。筆者所蔵のものは『嵯越劇紹興戲考』と題されており、巻頭に各ラジオ局名や周波数、住所等の一覧表が収録されているところから、ラジオで放送された伝統劇レコードの歌詞を収録したものと思われる。収録されているのは現在の呼称を用いれば越劇と紹劇であるが、越劇の収録演目のみに着目すると、やはりほとんどが才子佳人劇である。且つこうした冊子には劇中の名場面のみが抽出して収録されており、やはりほとんどが恋愛関係にある男女の掛け合い部分に集中している。ここから、越劇の物語世界において、老生の登場場面が重要な見せ場ではなかったことがうかがえる。

また、近年編集されたものであり、活字を簡体字で組み直している点を鑑みると一次資料としての価値はさほど高くないが¹⁹⁾、孫世基『建国前女子越劇戲考』（内部発行、2000年）には、一部亡逸した民国期の各種越劇戲考から抜粋された演目が多数収録されている。

この戲考に収録演目とともに記された女優の中には、数は少ないものの数名の老生の名前が見え、当時、若干ではあるが老生の見せ場が認知されていたことがわかる。具体的には、呉小楼（1926～1998）、徐天紅（1925～2010）、張桂芳（1922～2012）で²⁰⁾、演目は『香妃』（呉、徐）、『明月重圓夜』（徐）、『天作之合』（張）、『太平天国』（徐）、『紅粉金戈』（徐）、『漁娘』（呉）、『考女心』（徐）、『血洒孤城』（徐）、『兩代兒女』（徐）となっている。特筆すべきは徐天紅で、袁雪芬と組み「新越劇」の創作上演に尽力した彼女は、『香妃』では乾隆帝の老臣・紀曉嵐、『明月重圓夜』では漁翁の鐘老など、異なる身分の人物を演じ分けている。また、『血洒孤城』、『兩代兒女』ではいずれも生き別れた実子との再会が描かれ、父親として運命の悲しさを切々と唱う場面が収録されている。また、『漁娘』は京劇の『打漁殺家』のことであり、呉小楼は多くの京劇老生が演じてきた蕭恩に扮している。

＊

知名度は上述の三名に譲るが、民国期から中華人民共和国建国後にかけて活躍した越劇老生の商芳臣（1920～2001）にも目を向けてみたい²¹⁾。圧倒的に小生・花旦が優勢な越劇界において、商芳臣は劇団内の序列で第三位を占めたほど実力者であった²²⁾。

18) 高亭、百代、蓓開などのレコード会社で発売された、京劇、申曲（滬劇）などの地方劇、太鼓や小調のような説唱芸能の歌唱部分が収録される。会社を跨いだ合訂本（上海図書館蔵）も存在する。

19) 越劇のように新しく、且つ「高尚ではない」劇種の戲考は、京劇とは異なり、非常に粗末な体裁で、残存しているものは少ない。また残存していても他の劇種との同時収録で、劇種単独のものはあまり見られない。こうした点を鑑みるに、当該の編集資料には一定の価値があると考えてもよいだろう。

20) なお、この戲考の編集者は、本書のあとがきで、越劇の舞台あるいは上海をかなり早い時期に離れたか、あるいは文化大革命のために戲考が散逸してしまったために、「本書に収録していない名優」として二十名以上の女優の名を挙げているが、その中で老生五名（姚月明、商芳臣、邢湘麟、錢秀雲、陳金蓮）の名が記されている。

21) 拙論「『麒派』と民国期上海演劇文化」（『中国都市芸能研究』第十輯、中国文芸研究会、2011年）において商芳臣について言及しているので、詳細はそちらを参照されたい。

22) 頭牌（トップ）を姚水娟とする水雲劇団において、三牌（三番手）として商芳臣の名前が挙がっている（『越謳』一卷三期、1939年）。なお、のちに小生として名をなし、自らの流派「徐派」を造りあげた徐玉蘭（1921～）も、デビュー当時は老生を演じ、のち小生に転じた。

1930年に高昇舞台の科班（俳優養成所）に入り、俞伝梅、応方義などに師事、老生を専門とする。四年間の修行期間にあって、苦勞して努力し、科班でのちにトップを張るに至った。前後して、『琵琶記』、『三宮堂』、『仁義縁』、『桂花亭』などの劇を演じ、同時に京劇の『空城計』（諸葛亮に扮した）、紹劇の『双龍会』なども演じた。（中略）彼女が主演した『空城計』、『李陵碑』、『烏龍院』などの演目は、みな観客の好評を得た。その声は、悲憤慷慨の気を運び、よく響き深みがあったため、次第に人気を博していった。修行を終えた後、姚水娟をトップとする越新舞台の劇団に加わった。（中略）……1938年の初めに上海を訪れ、姚水娟らと通商劇場に出演した。後に、老閩、大中華、天香といった劇場に移って演じ、姚水娟による越劇の改良にも参与した。

（廬時俊・高義龍主編『上海越劇志』中国戲劇出版社、1997年）

歌唱に対する「悲憤慷慨の気を運び、よく響き深みがある」（原文「激昂慷慨、洪亮深远」）という表現は、京劇老生に対する劇評によく見られる表現である。また、上記レパートリーには京劇の演目も含まれているが、いずれも老生が主演を張るものばかりであり²³⁾、まだ発展段階にあった当時の越劇の上演内容や相互の役柄のバランスが、現在に比べると多種多様であったことがうかがわれる。これらの演目群からは、商芳臣が劇団の中でも相当のポジションにいたことがわかるのみならず、見方を変えると、越劇の観客の中にこうした老生中心の演目を歓迎する層が一定数いたこともうかがわれる。女子越劇の観客層について、その勃興期は少女の美貌を愉しむ男性層が主体であり、その後女性層へと拡大していったと考えられるが、同じく紹興地区で行われていた紹劇²⁴⁾を演じることができた商芳臣の活動を見る限り、演技や歌唱自体の鑑賞を目的とする観客も存在していた可能性が高い。

さらに彼女が演じたとされる演目群の中で注目したいのは『烏龍院（座樓殺惜）』で、京劇では做工老生、すなわち歌唱よりも科白・しぐさに重きを置く演目であった（なお、上掲『漁娘（打漁殺家）』も同じく做工老生主演の演目である）。多くの老生がこの演目を得意としていたが、その中には上海京劇の大立者である周信芳（麒麟童、1895～1975）も含まれ、新聞に掲載された上演広告を見る限り、かなり頻繁に演じている。なお拙論で言及済みであるが²⁵⁾、民国期上海伝統演劇界における周信芳の影響力は相当大きなものがあつた。越劇の老生たちも、正統と見なされていた北方の京劇老生を意識すると同時に、地元の観客に歓迎されている上海京劇を無視できなかったのだろう。こんにちでは、商芳臣における周信芳の影響を明確に肯定した以下のような見解も見られる。

上海に進出したのち、女子班（劇団）の役者はさらに意識的に京劇の歌唱と演技術を

23) ただし、いずれも折子戲（見取り）としての上演であろう。

24) 紹劇は比較的古い劇種で、楽曲体系上は越劇との直接の縁戚関係はないが、一部の曲調や演目など、越劇が紹劇から採り入れた要素はいくつか指摘できる。

25) 注21参照

学んだ。上海には名優が集まっており、彼女らが一流の名優に学ぶための条件が提供されていた。この種の学習は、彼女らが後日、各自の風格を成熟させ形成させていくにあたって、非常に大きな影響を与えた。老生役者の商芳臣は、周信芳（麒麟童）の麒派に対して独自の思い入れがあり、『明末遺恨』²⁶⁾、『文素臣』²⁷⁾、『温如玉』²⁸⁾などの多くの麒派の芝居を（越劇に）移植した。

（『越劇』²⁹⁾）

ここに挙げられた『明末遺恨』、『文素臣』、『温如玉』は、いずれも抗日戦争期の周信芳が自ら手がけ、上海中に影響を与えた作品であるが、女子越劇の歴史上、こうした老生主体の演目に言及されること自体、希少なことだと言うべきであろう。

なお、商芳臣が他を圧するほどの人気を博していたわけではなく、理由は不詳だが、いわゆる越劇十姊妹による『山河恋』上演にも参加していない。さらに付け加えると、中華人民共和国建国後の商芳臣は、竺水招（花旦・小生、1921～1968）と行動を共にし、越劇の本拠地上海を離れ、南京に根を下ろした。結果的に、建国後も越劇界をリードした上海のムーブメントから距離を置くことで、彼女自身の個性が越劇老生全体に大きな影響を与える機会も自ずとなくなってしまったのである。

越劇は抗日戦争勝利前夜より、袁雪芬³⁰⁾や尹桂芳による上演内容、歌唱、劇作システムなどの改革を通じ、越劇の思想性と表現の密度を高めた一方、『梁山伯と祝英台』に代表される古装戯を、観客のニーズに応えるべく繰り返し演じ、洗練の度合いを高めていった。結果、彼女らが専攻した小生・花旦中心の方向性はより強固になり、且つ彼女ら主体に造りあげられる越劇史の中で、老生たちの活動は埋もれがちになっていった³¹⁾。

総じて、民国期女子越劇の老生たちには、偶像的な華やかさはもとより、改革者としての「戦闘的」イメージともあまり縁が無い。しかし、主流とはならなかったとはいえ、実際には多彩な活動が行われ、それに対する一定の評価が与えられていた事実には、もっと目を向けてしかるべきであろう。

4. 中華人民共和国建国後の越劇老生

先に引用した1950年代刊行の『越劇』には、中国共産党の文芸政策のもと推し進められた農民、労働者、兵士、あるいは革命烈士や党の指導層を主人公とする社会主義的な演目

26)『満清三百年』の一部として、1931年「満州事変」を受け10月28日に初演。潘月樵の旧作を改編したもの。

27) 連台戯。1938年12月9日頭本初演、全六本。

28) 1938年4月27日初演。

29)『越劇』2010年

30) 1946年5月初演の『祥林嫂』（原作は魯迅の『祝福』）をもって、いわゆる才子佳人劇からの脱皮を図っている。

31) 例えば、1947年8月の「越劇十姊妹」による『山河恋』上演であるが、上述の呉小楼ら三名もの老生が参加していたが、老生の女優たちの役割や活動に関する記述は寂しいものと言わざるを得ない。

について、性質上、越劇には向いていない旨述べられている。他方、越劇は建国前夜から中国共産党との人脈が太く、袁雪芬は周恩来から男女共演の可能性を問われている³²⁾。その後、1950年に浙江省で、続いて1954年には上海で男性越劇俳優の養成がスタートした。越劇史の書籍等によく見かけるのは、建国の元勳たる毛沢東や周恩来、あるいは一般の労働者や農民に扮した男性俳優の写真だが、実際は建国以降の本格的な男女共演は古装戯『十一郎』（1960年初演）に始まる。

この時期養成された男性俳優として、史濟華（1940～、小生）、張国華（1937～、老生）などの名が挙げられるが、彼らの師匠はいずれも民国期に活躍した女子越劇界の名優であった。続く世代からは、男性俳優として現時点でもっとも成功している尹（桂芳）派小生の趙志剛（1962～）が出ている。肉体的にも小柄で、高い声域までカバーできる趙は、ある種特殊な部類に属する俳優だともいえるが、歌唱に優れ、古装・現代劇を問わず演じられることへの評価は極めて高い。現在、趙志剛は男性越劇俳優の後進も養成しはじめており、若手のコンクール等で頭角を現している俳優もいる。

とはいえ、現実の男性の身体が持ち込まれたことにより、越劇の舞台世界には確実な変化が生じた。舞台劇としての性質の相違もあり、安易な比較は控えたいが、以下、本邦の宝塚歌劇における男役に関する見解を示しつつ、このことについて考えてみることにしたい。

「男役」の造形は生物学的男性の観察・模倣から発するが、そこにとどまらない。そこに過剰化された意味や、現実にはないにもかかわらず強く願望されているイメージなどを付加することで、生物学的男性のパロディを創り出す。生身の男性よりも「男らしい男性」が文化的に構築されるのである。

大越アイコ「「男役」論——「いきの構造」の観点からの考察」
（青弓社編集部編『宝塚という装置』青弓社、2009年）³³⁾

越劇の場合、宝塚歌劇の男役に近いのは、演技や扮装、あるいは人物造形を作り込み、洗練してきた小生であろう。何より歌劇において、越劇の老生に類似する記号的な外見を備えた人物はまず登場しないのではないか。そもそも、中高年の男性に扮する行為は、美観上からしても、「夢」や「理想」が求められる舞台空間とは相容れない。新越劇のような改革の動きこそ生じたものの、民国期から人民共和国建国初期にかけて確立した小生・花旦を中心とする越劇の舞台は、やはりリアルな日常とは離れた、ある種の理想世界だったといえる。同時に、越劇において、老生が中心から距離を置かざるを得ない原因はそこに

32) 『越劇』（2010年）

33) なお、本引用の筆者は越劇について、「結論としては、それは男装であっても、「男役」ではないといわざるを得ない」と評しているが、越劇の観劇体験自体が十分とは言えず、単純には肯首できない。

ある。

前述のように、小生、老生いずれの場合も、男性俳優たちの師匠は上の世代の女性俳優たちであった。例えば張国華は、張桂鳳の歌唱法を基盤にしつつ、呉小樓の演技をも参照したとされる³⁴⁾。実際、越劇老生の場合、こと歌唱に関しては、京劇の女性老生が極力男声に倣って発声を行ってきたこととは状況が異なり、音域の問題等々、越劇の女性老生から男性老生への技芸の伝授にいささかの困難が伴うであろうことは想像に難くない。そうであれば、せめて、女優が蓄積してきた演技を基本的な部分においてなぞることで、これまで培ってきた舞台空間を多少なりとも保とうという意思が働いたのではないだろうか。

仮に民国期の老生から越劇界全体をリードするような人材が出て、老生のポジションに変化が生じていれば、間違いなく越劇の舞台空間は、現在とは異なる様相を呈していただろう。しかしそれは、現在、越劇の優点とされている要素——理想や、夢を備えた物語世界——を損ねてしまうことに繋がりがねないことかもしれない。少なくとも、こんにちでも女子越劇が圧倒的優勢にあることの背景に、老生の立ち位置を含めたさまざまな問題があることを、民国期に遡ってより詳細に検討する必要があることは間違いない。

34) 『越劇小戯考』（上海文芸出版社、1982年）末尾掲載の俳優小伝参照

越剧老生的形象——民国时期发展情况与将来展望

藤 野 真 子

20世纪初在浙江嵊县出世之越剧，在1910年代初进上海时都是由男艺人表演的，不过他们在上海很多游乐场看到女演员登台演出风行世上，于是决定回乡开办女子科班、培养女演员。在嵊县第一个女子科班开办后，女演员如雨后春笋般地出现，之后开始陆续组成戏班到浙江地区城市演出。后来越剧再度尝试在上海演出，这次就获得了一定的成功。1930年代越剧女班在上海扎下根后，应观众之要求，一贯排演才子佳人剧以小生与花旦为重，而将老生、花脸等其他行当看做是次要的。

实际上京剧等大剧种当时最重视之行当即老生，因其扮演中年以上之正面人物，又在剧中担任主要角色。当时纷纷出版的各种戏考之类收录的越剧折子戏大多是恋爱戏，这也证明小生与花旦被重视的事实。越剧的老生一般作为年轻男女主角的“庇护者”或“妨碍者”，扮演严父、师傅、上司、主君等人物。

自民国期至解放初，张桂凤（1922-2012）、徐天红（1925-2010）、吴小楼（1926-1998）等女老生各有个性，活跃在舞台上。她们排演的戏中就有老生为主的作品，舞台人物的创造上也突破旧套。其中商芳臣（1920-2001）功底较厚、戏路较广，曾担任戏班的台柱，在1940年代风靡一时。她迷上京剧老生周信芳（麒麟童）唱腔之苍劲有力，将麒派戏等移植到越剧作为她的拿手节目。

目前越剧有女班与男女合演之两条路，包含组织、剧目、演出办法等多方面的改革还在进行，老生也摸索表演之新途径。