

越劇の受容者とテキスト

—戯考と唱本¹⁾—

藤 野 真 子

要 旨

本論は、中国伝統劇において、上演テキストが如何に「読まれるもの」として形成されてきたかを検討するものである。京劇の脚本集『戯考』を嚆矢に、二十世紀前半の上海では伝統劇上演テキストの出版が盛んにおこなわれた。中でも、上海での地盤を確立し、1930年代以降、女性演者のみの劇団が中心となった越劇では、女性中心の客層が形成され、演目の方向性が明確になることに伴い、多種多様な出版物が登場するに至った。その形態を分析することにより、越劇の受容者たちが如何に上演テキストを「読み物」として受容したのかを伺い知ることができる。

キーワード：越劇 (Yue opera)、上海 (Shanghai)、戯考 (xikao/collections of Chinese opera)、唱本 (changben/libretto)、観客 (audience)

I 中国伝統劇の脚本を「読む」こと

中国語文化圏の文学において、演劇の脚本、すなわち上演テキストはどのような位置にあるのか。

前提として、歌唱を伴う上演形態が圧倒的に優勢であった中国演劇のテキストにおいて、文学的な鑑賞対象となるのは多くの場合「歌詞」であることを断っておく必要がある。曲調および楽曲の組合せが厳密に構築された体制

1) 本稿は科研費（基盤研究（C）、課題番号18K00346）による研究成果の一部である。

のもと、個々の漢字の音や声調にもとづいて歌詞を「填^うめ、総体として高水準の文辞を作成する作業には、音韻的素養と文学的素養の双方が必要とされた。

このような作業自体、古くから韻文作品の創作で見られるものだが、演劇、少なくともパフォーマンス性を備えた早期テキストの一例として挙げられるのは、敦煌文献に残る唐末～五代にかけての説唱テキストであろう。ここに見られる比較的平明な言葉遣いはまさに庶民のためのものであり、教養人が「読む」ための、高度に文学的な修辭がちりばめられているテキストではなかった。

中国演劇史において、質量ともに文学作品として「読む」に耐えうる戯曲テキストとして、まず挙げるべきは元雑劇（元曲）であろう。宋代にはその名が見える「雑劇」というジャンルは、一つの作品が四折（四幕）で構成される²⁾。用いられる楽曲や歌い手に厳格な規定が存在する一方、題材は歴史、民間説話、世話もの、公案（裁判）ものとバリエーションに富む。出版時期によりテキストの差異が大きく、後人による整理も行われたが、関漢卿³⁾や馬致遠⁴⁾など多くの劇作家の名が残り、作品にそれぞれの個性を見いだすことができる。

一方、宋代初頭に原型が現れ、洗練を重ねながら明・清代に隆盛を誇った南曲⁵⁾（南戯、伝奇）は、時に50幕以上におよぶ長さを持つ。時代が下るにつれ男女の恋愛模様を主旋律とする傾向が見られるが、時代や社会背景にバリエーションを持たせ、それぞれ異なる風格を持つ作品となっている。雑劇に比べ文辞は高度且つ優雅で、内容の理解には高水準の教養が求められる。もっとも、実際の上演に際し、どれほどテキストに忠実な形で演じられたかという点においては疑問が残る。明代の湯顯祖⁶⁾を筆頭に数多の劇作家が登

2) これに「楔子」という小さな場が付け足されている作品が多い。

3) 1230年代～1300頃、代表作に『竇娥冤』、『救風塵』、『単刀会』。

4) 1250頃～1320年代前半。代表作に『任風子』、『漢宮秋』。

5) 楽曲構成やテキスト形式などから相関性のある演劇と見なすが、曲調や言語は流通した地域によって異なり、今日では個別の劇種として併存している。

場したが、当時の教養人にとって、戯曲制作そのものは必ずしも是とされた行為ではなかった。それでも極めて多くの作品が世に問われたが、結局文辞に凝るあまり実際の上演には適さないものが現れ、レーゼドラマ、つまり「読むための戯曲」としてのみ受容された作品も増えていった⁷⁾。

*

現在、中国の伝統劇において最上位に置かれる劇種が京劇であることは言を俟たない。では、京劇のテキストが文学作品としても高度な内容を備えているかという点、決してそうではない。むしろ、京劇テキストにおける言語表現は南曲に比べると極めて平明で、受容にあたり高度な文学的素養が求められることもない。南曲に取って代わるように、清朝中葉から勢力を増していった京劇であるが、脚本の存在が意識され、収集・整理が行われた上で市井の人々の手に渡るようになったのは、中華民国期における鈍根（王大錯）編『戯考』の出版を嚆矢とする。1915年（民国四年）に刊行が始まったこの脚本集は、最終的に四十集を数え、収録された作品は実に五百あまりにのぼった⁸⁾。

なお、ここまで触れてこなかったことだが、上述の様々な戯曲作品は、歌詞、科白、さらには簡単なト書き⁹⁾を備え、ストーリーの冒頭から末尾まで全て収録した「完全作品」である。一見、それは当然であるように思われるが、冒頭で述べたように歌唱を重視する中国伝統劇においては、歌唱のさわりのみを収録したテキスト集が、特に近代になってから多数世に問われたこ

6) 1550～1616。進士に合格するが、のち左遷され戯曲創作に傾注する。『還魂記』をはじめとする「臨川四夢」を代表作とする。

7) そのことが南曲系演劇の「上演される演劇」としての生命力を削ぎ、商業演劇としての継続を困難にしたとされる。

8) 一部、崑曲や梆子（西北地区発祥の有力な地方劇）の演目も収録されている。民国期には同様の脚本集として二百種あまりの京劇を収録した南腔北調人編『戲典』（上海中央書店）も出版された。

9) ト書きが戯曲作品に記されるようになるのは歴史的にかなり遅く、清代まではほとんど見られない。現在でもごく簡単なものであるケースが多いが、これは上演現場における俳優の裁量に多くが任されているという事情を勘案する必要がある。同時に、ト書きが省かれていたからこそ、小説や詩歌と同様、「読み物」の一ジャンルとして扱われたとも考えられる。

とを強調しておきたい。

さて、1990年に刊行された影印本により、『戯考』は容易に手に取ることができるようになった。それを見る限り、オリジナル出版時に刊行経緯は記されなかったようだが、影印刊行にあたり付された前言には以下のように記されている。

封建社会において文芸の叢林には入らなかった小調¹⁰⁾、唱本¹¹⁾……それらは一貫して広く流通しつつも士大夫には重視されない種類のものであった。たいていは粗悪な版刻で、ページ数はごく少なく、印刷もいかげんだったが、廉価で市場に出回ったため、多くの市民階層が愛読するものとなった。とはいえ、非常に損なわれやすく、保存しづらいものでもあった¹²⁾。

前述のように、京劇のテキストは総じて高級な文学作品とはいええず、どちらかというところで述べられる「文芸の叢林には入らなかった」部類に近いものであった。もっとも、このような位置づけのテキスト群を拾い上げて記録し、後世に伝えることに『戯考』類刊行の意義はあった。京劇の平明なテキストがこうした「読み物」として世に流通したことは、後述するように越劇のような地方劇にも影響を与えたと言える。

さて、上記引用で挙げられた「小調」「唱本」の類は、現在でもよく残されており、各地の図書館や資料館に所蔵が見られる。筆者が知る限りでは、上海図書館古籍部に江南地区の説唱芸能や地方劇を中心にまとめた数量が保存されているほか、国内でも九州大学濱文庫、早稲田大学風陵文庫などに所蔵が確認できる¹³⁾。清代末期から民国にかけてのものが多く、地域やジャ

10) 民間の小唄の類を指す。

11) 小型の版型の薄い冊子で、小調や地方劇の歌唱などが収録されている。

12) 黄 1990

13) それぞれ濱文庫は濱一衛のコレクション、風陵文庫は澤田瑞徳のコレクションである。その他、中国では古書店やネットオークションでも出品され、決して稀少なものでは

ンル¹⁴⁾は多種多様である。手に取ってみると、実際に簡単に粗末な造本で、保存状態の悪いものが多い。俗字、方言から来る当て字なども多用されている。しかし、絵入りもの、シリーズ化されているものなども見られ、「読む」ために供されたものと見なしてよいだろう。

II 越劇の演目と観客

越劇のテキストに言及する前に、ここで二十世紀前半の中華民国期に目を向け、越劇における演目と観客との関係性について考察しておきたい。

1906年、浙江省嵊県（現在の嵊州市）における上演をもってその活動が始まったとされる越劇は、男性俳優のみで構成された¹⁵⁾「小歌班」の名で活動していた時期（1910～1920年代）に、浙江省から上海へ進出する。当時は浙江系移民の上海への流入が始まっており、郷土の芸能には一見需要があるように思われたが、実際には陣容の貧弱さ、上演内容の鄙俗さといった理由から、興行成績は振るわなかった。上海に縁故がない劇団は街の中心から離れた粗末な上演場所を使うほかなく、よほど多くの観客が入るか、パトロンがつくなどのことがなければ、集客が見込める市街地への進出は困難であった¹⁶⁾。もっとも、この上演グループは上海演劇界に足を踏み入れたことで、ある現象に着目するに至る。清末から民国初期にかけて流行していた、髦児戯（毛児戯とも）と称される女優のみの劇団の存在と、その隆盛ぶりである¹⁷⁾。1923年、これをまねて、本拠地で少女を募集し女優の養成が始まり、こんにちの女子越劇の礎となった話は、越劇史を語る上で必ず触れられる重要なエピソードである。同時にこのことは、後日、越劇の観客層と上演演目の方向性を決定づける大きな転換点となった。

ない。

14) 種類不明のものもあるが、表紙に曲調と題名が付されているものが多い。

15) 中国も他文化圏同様、二十世紀に入った時点で商業演劇の舞台に立ちうるのは男性のみであった。

16) 駱 2015, p.464

17) 個人が自宅で召し抱える場合を除き、女優が市中で商業的公演の舞台に立つことは長らく禁止されていた。

そもそも髦兒戯の性格に鑑みて、観客は男性を主としていたと思われる。技芸に優れる女優もちろん存在したはずだが、多くは厳格な訓練を受けておらず、その容貌の鑑賞に主眼を置く上演が主流だったからである。

越劇においても当初は同様に、小歌班の先駆者たちの想定どおり、女優のみの越劇——当初の名称は的篤班、ついで紹興文戯と称された¹⁸⁾——は、上海で観客を呼び込むことに成功、定着への足がかりをつくった。1930年代後半に女優独自の歌唱法が確立され、女性劇団が男性劇団を圧倒、1940年頃には「越劇」という名称を使い始めるに至る¹⁹⁾。

なお、越劇の上演演目は現在でこそ才子佳人劇、すなわち年若い男女の恋愛劇が主流となっているものの、男性のみの劇団であった時期はもちろん、女優の養成が始まって以降も、恋愛要素のない演目を上演することがあった²⁰⁾。中には老生の商芳臣のように、京劇を嗜好する層を念頭に置いた劇を演じた女優もいた²¹⁾。

他方、多くの地方劇がそうであったように、越劇は発展の過程で、俳優の即興性に依拠する「幕表制」（「幕表」という粗筋を記したものを基に、聞かせどころの歌詞のみ固定化して上演するシステム）から、専門の脚本家・演出家を起用する、現在の多くの演劇と同じ方式へと移行する。簡素な芸能から近代的な上演システムを備えた演劇へと成熟した越劇は、やがて観客層の変質と傾向化が始まり、ここで初めて上述の才子佳人劇が主流となってくる。

では上海定着後の越劇において、観客層の中核をなしたのはどのような人々だったのか。

中国演劇の場合、用いられる言語——ほとんどの場合は方言であるが——により観客層が限定される。越劇の場合、浙江省嵊県の方言音を基礎とする言語（嵊県官話）を聴き取ることが可能な層となる²²⁾。そこには、近隣の紹

18) 高 1986, p.41-42

19) 高 1986, p.44

20) 銭 2006

21) 藤野 2014 ; 2015

22) 越劇の概要を説明する文章の多くが、舞台言語を「嵊県官話」としているが、1940年

興、寧波、杭州といった浙江省北部出身者が含まれる。

観客の社会的階層について、民国期の都市文化と女性との関わりに対し意欲的な論を展開している姜進は、以下のように述べている。

二十世紀中葉の上海において、越劇の観客は女性を主としていた。男性客がほぼ半分近くを占めていたとはいえ、まさに新たに入り込んできた女性の戯迷（注：芝居好き）たちは、越劇の最も熱心な観客、戯迷、捧客（注：役者のひいき筋）の層を形成した。それは越劇に活力をもたらし、越劇を二十世紀の上海一帯でもっとも流行した大衆文化ムーブメントに仕立て上げた。（略）全体的に、中産階級の女性が越劇の主要な観客であったと言えるが、その中において、中の下の層の家庭と、中の上の層の家庭との区別も非常に明確なものである。（略）頻繁に越劇を観に行くような層は、一般に金も時間もある人々だといえる。（略）

女子越劇における最大の社会的基盤は、上海の有産階級および中産階級の家庭の主婦たちであった。（略）では、家事をこなし、夫や子供の面倒を見て余った時間を、こうした主婦たちはどのように過ごしたのだろうか？ 何らかの社会活動だろうか？ それとも何かの暇つぶしだろうか？ 芝居を観る、役者をひいきする、素人芝居をするといったことは、間違いなく、彼女らにとって重要な暇つぶしと社交の方法だったのである²³⁾。

女性の越劇愛好者は、単に観客として劇場へ行くのみならず、俳優のファンクラブを結成し独自の活動を行うケースも多かったとされる²⁴⁾。他方、ここで示された「有産階級および中産階級」の中に、初等教育レベル以上の教養を備えていた女性がいたことは十分考え得る。後述するように、このことは彼女らが越劇のテキストを読み物として受容したか否かにかかわってくる。

代の越劇を実際に観た人々の中には、本来当該地域で日常的に用いられる呉方言の一支（紹興方言等と記されている）で演じていたと述べるケースもある。（李 2015）

23) 姜 2010, p.320-321

24) 姜 2010

また、上述のように、才子佳人劇が主流になったことと女性客の増加とがリンクしていたことは、1930年代末の以下の見解からも見てとることができる。

女子越劇はその始まりから現在に至るまで、特に女性たちの支持を受けてきた。それは以下の理由による。(一) 女性たちの観劇に対する思いを述べると、多くの人は話の筋を楽しみたいと思っている。女子越劇の筋は纏綿としていて、始めと終わりがちゃんとしているので、彼女たちの性にもっとも合うものなのである。(二) 女性たちは同性の人間が劇を演じるのを観ると、共鳴する気持ちが生まれやすいものである。(三) 女性たちの多くは家庭内で生活しており、家庭における悲歎離合(注：別れや巡り会いといった世の中の喜びや悲しみ)を多く描く女子越劇を特に好むのである。こうした様々な理由によって、女子越劇の主な鑑賞者である寧波・紹興系の女性たちには、女子越劇に娯楽を求めずに別の地方劇へと走る者がほとんどいない。これにより、女子越劇と女性社会との間には、深い縁が結ばれるに至ったのである。

加えて女子越劇において苦痛を演じる段に至ると、観衆の中の多情な奥様やお嬢様方がハンカチを手に涙を拭いたり服の端を引っ張って鼻水を拭いたりしている様子に気付く。これは女子越劇の感応力が強烈であり、女性を誘導するにあたっては、力を以てするよりもたやすいことを説明するものである²⁵⁾。

他の伝統劇でも、演者や演目に対する同様の共鳴現象は見られたであろう

25) 小西 1939。本題からは外れるが、この文章の続きでは、本来のテーマ、すなわち女子越劇が女性社会に深く食い込んでいる状況を踏まえ、女性運動に応用すれば効果が期待できることが述べられる。たとえば『梁山伯と祝英台』で祝英台が学問を修めようとする物語は女性の学習向上に、『華麗縁』で孟麗君が宰相になる物語は女性の賛成運動に、『木蘭従軍』で花木蘭が父に代わって従軍する話は女性の愛国運動にそれぞれ意義があると記される。いずれの登場人物も男装して女性性を隠し、男性社会に紛れ込んで活躍する話である。

が、越劇の場合、そうした現象がより濃厚に発生するのが特徴であった。且つこうした観劇体験を再現し、反芻するためのツールとして、レコード、ラジオ放送といった聴覚メディアが隆盛を極めたともいえる。同時に、古典的な視覚メディアである印刷物——テキストもまた、民国期の越劇においては独自の展開を見せることになる。

Ⅲ 越劇の「テキスト」

ここであらためて、越劇で上演されてきた演目の由来を確認しておく。

最初期から演じられていた一部の演目以外に、①雑劇、南曲などの古典戯曲、古い伝統劇、②弾詞などの説唱芸能、③京劇（海派京劇）、崑曲など上海地区で演じられている先行劇種、④紹劇²⁶⁾、婺劇²⁷⁾等、浙江地区の地方劇、⑤滬劇、評劇²⁸⁾など同時期に上海で上演されていた地方劇、⑥話劇、映画、小説（明清の口語小説も含む）といったジャンルからの流入が見られ、これに新作劇が加わる。

前章でも触れたように、当初はさまざまな内容が演じられていたが、観客層の変化と上演形態の大型化とともに、才子佳人劇が重点的に演じられるようになっていく。1940年代になると、袁雪芬、尹桂芳らトップ女優による越劇改革が始まり、単純な才子佳人劇ではなく、思想性・社会性を備えた演目を世に問ういわゆる「新越劇」の時代に入っていき、越劇界のすべてがこれに倣ったわけではなく、才子佳人演目を中心に、従来の配役システムを保ったまま上演を続けたグループも多く存在したと考えられる。

民国期に越劇で上演された演目については、京劇など他の劇種同様、新聞や雑誌の上演広告・記事、各種出版物、俳優や観客の回顧録やインタビュー

26) 京劇同様、花部に分類される紹興地区の古い劇種で、元来こちらを「越劇」と称することもあった。演目のみならず、音楽面でも越劇に影響を与えた。

27) 金華地区で演じられる地方劇。

28) 滬劇は江南地区で広く行われている灘簧系説唱のうち、上海で演じられていたものに所作をつけて舞台芸能化したもの。時代が下るとともに現代劇を志向するようになった。評劇は河北省の地方劇だが、上海に根を下ろし、人気を博した。

などから、全体的な様相はかなり明らかにされている。特に、その内容をもっとも具体的に伝えているのは、京劇の『戯考』に相当する歌唱や科白を記した出版物である。

「戯考」というタームは、越劇の勃興期には一般名詞化していた。越劇の上演テキストを収録した出版物にも同じ名称が用いられ、且つ1930年代末から中華人民共和国建国前夜までの十年間に相当数が世に問われた。その出版状況と流通の背景については、先行する論考があるため詳細はそちらに譲る²⁹⁾。本稿では比較的早い時期に刊行された史皎如編『紹興戯考』（越声出版社 1939年）を一例として、越劇の「戯考」に見られる特徴を概観しておく。

『紹興戯考』は、本体である科白や歌詞が七十九頁、俳優のグラビアが十頁、同じく俳優や関係者よる揮毫が二頁、他に越劇を放送するラジオ局の一覧、広告などで構成されている。これ以降に出版された「戯考」はいずれも類似の体裁を備えているが、敢えてその全体的な特徴を挙げると、越劇は他の劇種に比べ、やはりグラビア頁を重視している感がある。

『紹興戯考』には以下のような序文が付されている。

（前略）紹興文戯を調べたところでは、俗称を的篤班といい、もとは新昌（注：嵊県の南側）、嵊県で流行していたものである。脚本は粗雑、歌唱は粗野で、浅薄でいいかげんなものであるとして、上流の席には出られず、上流の人々にもこれを見下す者が多かった。女子文戯が興るにおよび、越劇を唱導する人々に促され、ことば、こなし、ふしまわし、楽隊が大いに改良され、めざましい進歩をみせ、杭州、寧波、そして上海まで広がっていった。語音が柔らかく、ふしまわしが滑らかであるため、観客に大変歓迎された。レコード会社がレコードを制作するに至り、紹興文戯は一日また一日と盛んになった。そして独脚戯³⁰⁾を演じる者がそのふしを真似た

29) 松浦 2018

30) 1920年頃から上海など江南地区を中心に呉方言で行われている説唱芸能の一つで、伝

り、話劇（注：セリフ劇）を演じる者が（劇中に紹興文戯のセリフを）差し挟んだり、ラジオが一日中放送したりするまでになった。ああ、なんとすごいことか！

劇を観ても歌詞がわからないのは、ごちそうに調味料が入っていないようなものだ。ちまたには「戯考」が出揃っているとはいえ、正確なものではなく、誤謬がたいへん多い。文瑜兄（注：本書の発行者である倪文瑜を指す）はこれに鑑みて、文戯の歌詞を収集し、詳細に訂正を加えた上で、ふしまわしの拖音を歌唱に対応して組み入れ、読者が一目瞭然であるようにし、誤った模倣を改められるようにした。この書が世に問われることを知り、みなが一冊手に取り、歌詞に照らしてしらべを求め、ともにそのすぐれた趣を享受してくれればと思っている。

奥付どおり1939年の刊行であれば³¹⁾、この時点での越劇は「紹興文戯」と称されることが多かった。本書に限らず、当時の越劇に関するあらゆる文章には、こうした劇種自体の由来や名称の変遷に関する記載が見られる。また、同時期に上海で行われていた他の芸能にも取り入れられたという点からは、その影響力の強さがうかがわれる。

この文章で注目すべきは、やはりこうした「戯考」を刊行する意図を述べた点であろう。ここに書かれているような、「市井に出回る粗悪なテキストを校訂して読者に提供する」という考え方は、中国においては伝統的に存在するもので、演劇もまた例外ではない。伝統劇の場合、実際に演じる側の必要性に応じてこうしたものが残されたとも考えられるが、実際には一部の例外を除き、多くは口伝により技芸を習得していったとされる。これらに鑑みると、京劇において『戯考』を代表とする文字テキスト刊行は、「テキストの固定化」という点でも意義あるものであった³²⁾。越劇のような鄙俗とされ

統劇や方言をコント調に演じるもの。

31) 筆者が閲覧したのは9月の重版で、初版が8月であることから、本書が短期間で多数売れたであろうことがうかがえる。

32) いったん歌詞や科白が文字化されると、そこには一つの規範性、ひいては権威に近い

た地方劇も、受容者の数が増え、全体的な水準が高くなると、京劇と同様の現象が発生したことがわかる。

興味深い点として、このテキストでは「拖音」（伝統劇の歌唱において一つの文字を長く引っ張ること）を記入したことが述べられている。具体的には、音を延ばす部分に「梅兄有日高官傲……」のように「…」が挿入されている。他にもこのテキストでは、間投詞や助詞など音符に乗せることのない語の文字ポイントを小さくするなど、実際に唱うための工夫が施されている。序文で述べられるように、このテキストは、手に取った人が歌詞を見ながらレコードやラジオに合わせたり、素人役者として仲間と演じたりする際に「唱う」ことが想定されたものなのである。

『紹興戲考』のような越劇の「戲考」は複数の出版社から刊行されたが、たびたび見かけるのが「上海益民書局」の名である。この出版社については、管見の限り、出版関係者の回顧録等でもまとまった記載を見いだすことができないが、断片的な記録は残されている。以下、汪耀華編『上海書業名録（1906～2010）』³³⁾を参考に、可能な限りその軌跡を追ってみる。

- ・1942年 「上海特別市書業同業公会会員名録」 No.131
代表人：郭陶思美
- ・1946年 「上海市書商業同業公会会員名録」 No.156
負責人：郭陶思美 地址：派克路承興里K22号
- ・1948年 「上海市書商業同業公会会員名録」（同上）
- ・1951年 「上海公私営図書出版業名録」 社名あり、出版ジャンル「戲劇」
- ・1953年 「上海出版單位、書店名録」 社名あり

ものが生じてくる。たとえば、京劇の脚本には演目名とともに「名伶（名優）××君親手（手ずから）校訂」といった添え書きが併記されるようになり、現役、もしくは引退した著名な俳優や、演劇に造詣の深い文人の名がそこに記される。

33) 同書目録には民国～人民共和國建国直後にかけて、他にも伝統劇関連書籍を出版したと思われる以下の出版社名がみられる。

- ・1935年「上海市書店調査」仁和翔書莊／劉鶴声（紹興）／紹興戲本
- ・1949年「上海公私営図書出版業調査録」劇学書店／京劇

上記のように、1940年代にはすでにその名が見え、中華人民共和国建国後もしばらくは存在していたことがわかる。また、1951年には「戯劇（演劇）」関連の出版社である旨明記されており、越劇を含め、引き続き伝統劇関連の出版物を刊行していたことがうかがわれる。

なお、1946年の「上海市書商業同業公会会員名録」に記載されている所在地の「派克路（Park Road、現在の黄河路）」近くには、カール登大戲院（1923年開業）、明星大戲院（1919年開業、1930年改名）といった劇場が並んでいる。いずれも当初は映画館としての使用が主流であったが、前者は京劇、後者は越劇など伝統劇の上演が行われるようになった。特に明星大戲院は元々が紹劇の上演場所でもあり、1945年は袁雪芬の雪声劇団が初演した場所としても知られている³⁴⁾。

上海益民書局刊行のものをはじめとする越劇の「戯考」類は、多くの場合、名優による人気演目の「一場面」「さわり」のみを収録したものであった。その一方で上海益民書局は、一冊に一つの演目の冒頭から末尾まですべてを収録した小型の冊子、系統としては『戯考』影印本の前言に記された「唱本」と類似した形態の、「紹興文戲脚本彙編」と題されたシリーズを刊行している。以下、上海図書館近代文献部で閲覧可能³⁵⁾なもの59種（重複を除く）について一覧を作成し、それぞれの演目に上演時期や由来に関する簡単な分類を施した。

三笑姻縁、△双珠鳳、西廂記、△綉鴛鴦、○珍珠塔、△趙五娘、◆再相逢、△玉如意、△●玉堂春、△●楊貴妃、○●薛平貴、△香蝴蝶、○相罵本、◆獻姻縁、△王千金、△妻党同惡報、△四香縁、○双獅図、△失羅帕、△生死牌、△燒骨記、△殺子報、△三仙炉、△三戲白牡丹、△▲三看御妹、△三官堂、○仁義縁、△秦雪梅、○七星剣、△剖肚驗花、◆孽縁、△蜜蜂記（計？）、

34) 李 2015

35) 基本的に画像データ化されており、PC上で閲覧のち複印。上海図書館近代文献部のオンライン目録を用いリストを作成した（調査時期：2016年2月、2018年8月、2019年8月）。

△梅花戒、△馬寡婦開店（※評劇より移植）、△六美図、△臨江駅、△梁山伯、△李三娘、△泪洒相思他（※胡知非・樊籬編劇）、◆錦秀前程、△蛟龍扇、△花亭会（※婺劇より移植）、△●花田錯、△蝴蝶杯、△蝴蝶夢大劈棺、○合同紙、△桂花亭（※婺劇より移植）、△顧鼎臣、◆鳳姑娘、△分玉鏡、△▲二度梅、○杜十娘怒沈百宝箱、◆狄美容、△呆大富貴、◆八仙得道（※参考：△●「八仙過海」）、◆梅氏花殺＝（一字不明）、△何文秀、△七美図、◆海棠紅、△鸞鳳八宝釵方玉娘

○小歌班時期 △紹興文戲時期³⁶⁾

●京劇由来 ▲紹劇由来 ◆背表紙の目録³⁷⁾に記載なし

演目を総覧する限り、小歌班時代のものをはじめ、比較的早い時期に上演された内容的にも質朴な演目が多く含まれている。また他の地方劇からの移植作品も若干見られる。他方、『泪洒相思他』のみではあるが、劇作家の名が付された新作劇も混入している。つまりは、越劇が雑多な演目をレパートリーとして吸収していた時期の演目群がここに並んでいるということになる。表紙³⁸⁾や印刷様式³⁹⁾は冊子によって複数のパターンがあり、それぞれ初版の時期と関係していると思われる。なお、このシリーズは当時の名優の写真が裏表紙などに印刷されているが、収録演目とはまったく関係が無い。加えて、越劇の「戲考」類で明記されることの多い俳優名の記載も見られない。

実はこのテキスト群にはいずれも奥付がなく、出版年が不詳だという大きな問題がある。以下、時期の同定のための各種情報について検討する。

孫世基は『中国越劇戲目考』における複数の演目解説に際して、「二十世紀の40年代に上海益民書局が小型劇本（脚本）を印刷し出版したことがある」

36) 上演の時期区分については、孫世基編著『中国越劇戲目考』（寧波出版社2015年）を参照した。

37) 冊子本体の背表紙に本シリーズの目録が付されている場合があり、55種の演目と2種類の「戲考」が刊行されている旨記されている。

38) 大別すると二色刷と多色刷とに分類されるが、前者は色や文字レイアウトの異なるバリエーションが存在する。

39) 清末の唱本類同様、おそらく石印を用いた俗字・略字を多く含むものから、比較的新しい活版と思しきものまで、複数の版面を確認することができる。

とこのシリーズについて触れている⁴⁰⁾。また越劇で最も人口に膾炙している『梁山伯と祝英台』に関する同書の説明には、「益民出版社から1939年に出版されている」⁴¹⁾と明記されているが、こうしたテキスト類の刊行状況そのものには触れていない。

他方、興味深いことであるが、版組は異なるものの、上海益民書局とテキストの内容をほぼ同じくする冊子群が存在する。一つは越伶書局から刊行されたもので、益民本との重複は十二種、うち四種に1947年の出版であることが記されている。もう一つは新安書局から刊行されたものである。本稿執筆時点で筆者が確認したのは一種のみで、奥付には1942年の「再版」であることが明記されている。高義龍はこの「越劇大王」シリーズについて、1941年3月より刊行が始まり、十二種類のテキストが世に問われたと述べている⁴²⁾。新安書局本には、上海益民書局本の表紙に見られる「的篤班 越劇大王」という標題が印刷されており、両者の間に何らかの関係性があることをうかがわせる⁴³⁾。

なお、越劇そのものについての表記であるが、「的篤班」「紹興文戯」⁴⁴⁾「越劇」の三種類が用いられ、すべてが一つの封面に記載されていることもある。

以上、考証がやや不十分であることは否めないが、こうした背景を踏まえ、上海益民書局のテキスト群はおおよそ1940年前後に刊行が始まったものと推定される。

IV 「読む」テキスト

ラジオやレコードの歌詞カードのように、受容者が歌唱部分のみ自身で唱う際に用いられるのが『戯考』類の役割だとすれば、一つの演目をすべて取

40) 孫 2015

41) 孫 2015, p.19

42) 高 1986, p.44

43) いずれかがもう片方を模倣した可能性等も考えられる。なお新安書局の所在地は四馬路（現在の福州路）となっており、益民書局の徒歩圏に位置している。

44) これに「女子唱倣」と続けて記したものが多い。

録した上海益民書局のテキストは、新聞・小説の連載や、単行本として流通した通俗小説に近い存在として捉えることができよう。越劇の上演テキストが市場に出回るようになった背景の一つとして、京劇同様、「読み物」としての需要が存在したことも十分想定される。こと上海に定着して以降、古い時代を舞台にしたものとはいえ、ストーリーに明確な起承転結を備え、恋愛や家庭の出来事をテーマとするこうした越劇のテキスト群は、受容者の核となった中産階級の女性たちにとって、暇つぶしのための格好の読み物となったのである。

前章で確認したように、上海益民書局のテキスト群には、おそらく重なる時期に勃興したであろう新越劇の演目は含まれていない⁴⁵⁾。1940年代に入り、新越劇を掲げた一群と、そうではない一群とが併存した可能性については前述したとおりだが、それは同時に新越劇のような新しい思想や上演方法を備えたものを好む人々から旧来の通俗的な内容を好む人々まで、観客層の幅が広がったことをも物語っている。

*

以上、民国期の越劇テキスト受容の可能性について述べてきたが、上海益民書局が建国後もしばらく存続したことからわかるように、こうしたテキスト群そのものはしばらく読まれ続けたものと思われる。

しかし、中華人民共和国の建国は伝統劇の位相を大きく変えた。そもそも中国において、演劇は人間の視覚や聴覚に直接訴えかけることができるのみならず、最も広範囲に影響力を持ちうる娯楽であった。共産党政権は、演劇が時どきの社会現象に寄り添い、ムーブメントを生み出してきたことを熟知しており、その力量を思想や政策のプロパガンダとして利用する方針を立てた。

主にそうした役割を担ったのは、革命の故事や偉人、新しい思想を描いた新作劇であったが、他方、庶民に長らく親しまれてきた伝統演目を、時

45) 可能性として、益民テキストの多くが再版で同時代の新作を取り入れる余地のないものであったこと、新越劇関係者との調整が困難であったことが考えられる。

代性を念頭に置きつつ、共産党の施策に合わせて改編したケースも多く見られた⁴⁶⁾。その際、同じ劇種・演目でも、演じる俳優や上演地域によって差異のあった劇中の語句や演出を整理し、固定したテキストとして世に問われたのが『京劇叢刊』や『華東地方戯曲叢刊』といった脚本集であった。これらはいずれも1950年代に刊行が始まり、B6版で一冊数十～百数十頁の小冊子であった⁴⁷⁾。

これらの叢書の場合、編集方針が巻頭に記されていることが多い。そこにはテキストの由来、演目選択の基準、整理・改編の方向性などが示されており、「各劇団の上演に当たっての練習のために供する」ことが記されるが、同時にテキストを受容する対象として「読者」が挙げられている。ここより、こうした伝統劇のテキスト集が読み物として「読まれる」ことが、この時代になっても引き続き想定されていたことが明白になる。初等・中等教育が普及し、識字率が上昇しつつあった中国において、伝統劇のテキストは読み物の一ジャンルとしての地位を確立したが、それは民国期から連綿と続いてきた様々な唱本や「戯考」の刊行に連なるものであるのは間違いない。

(筆者は関西学院大学商学部教授)

引用文献

中文文献

- 汪耀華 (2011) 『上海書業名録 (1906～2010)』 上海書店出版社。
 姜進 (2010) 「女性、地域性、現代性：越劇的上海伝奇」『娛悦大衆 民国上海女性文化解説』 第四部「都市戯曲：性別、階級、地域」上海辞書出版社。
 高義龍 (1986) 「越劇史摭拾」『上海戯曲史料薈萃』 第1集。
 黄裳 (1990) 「前言」『戯考大全』 上海書店出版社。
 史皎如 (1939) 『紹興戯考』 越声出版社。
 小西 (1939) 「婦女運動的利器」『越謳』 第1卷第4期。
 錢永林 (2006) 『越劇紅伶伝記』 内蒙古人民出版社。
 孫世基 (2015) 『中国越劇戯目考』 寧波出版社。

46) 同時に、「禁戯」という形で上演そのものが否定された演目も多く存在した。

47) 『華東地方戯曲叢刊』の場合、巻末に歌唱部分の数字譜が収録されているが、これは民国期には見られなかったものである。

駱曦（2015）「概述」『1907—1966 二十世紀上海報刊娛樂版廣告資料長編』（第二部分 1924—1931）。

李声鳳（2015）『舞台下的身影——二十世紀四五十年代上海越劇觀眾訪談錄』上海遠東出版社。

邦文文献

藤野真子（2014）「越劇の老生」『言語と文化』第17号 pp.79-92

藤野真子（2015）「民国期における商芳臣の活動と評価」『商学論究』第63巻第4号 pp.135-152.

松浦恆雄（2018）「新越劇と観客を結ぶメディア」『伝統芸能の近代化とメディア環境』pp.91-109.