

革命現代京劇と身体技法の混淆

－建国から文革前夜までの
革命様式をめぐる言説と実践－

平 林 宣 和

目次：

- 序
- 一、現代戲の系譜と革命様式
- 二、梅蘭芳と「移歩不換形」批判
- 三、「京劇現代戲觀摩演出大会」開催前夜
- 四、舞劇『小刀会』における身体技法の混淆
- 結

序

今から二十年前の1987年末、筆者は初めて革命現代京劇¹⁾の生の舞台に接する機会を得た。阿甲の演劇生活五十周年を祝う記念公演において、彼が演出した『紅灯記』の中でも最も人口に膾炙した一幕、「痛説革命家史」が上演されたのである²⁾。李鉄梅、李奶奶は文革期に上演されたオリジナルと同じ劉長瑜、高玉倩という配役、一方の李玉和は老生俳優の孫岳によって演じられた。今でこそ革命現代京劇は京劇のレパートリーとして常時舞台にかけられ、また映像も容易に手に入るようになったため、取り立てて珍しいものではなくなっている。しかし文革終結からわずか十年ほど、その記憶も生々しかったと思われる当時であって、この上演はきわめて稀な出来事であったろう³⁾。

筆者は人民劇場一階の前から五列目の席で観劇していたが、芝居そのものよりもむしろ観客の激烈な反応に圧倒されることになった。京劇に見物の拍手や掛け声はつきものだが、この時の観客の反応は尋常ではなく、そのままデモか

暴動にでも発展しそうな、一種神懸かり的な熱狂に劇場全体が包まれていたのである。『紅灯記』の敵役が日本人であることもあって、その場の空気には居たたまれなくなるような空恐ろしさが感じられた。終演後は興奮冷めやらない観客達を尻目に、筆者同様場内の雰囲気気圧された留学仲間と連れ立って、そそくさと劇場を後にしたのである。この熱狂がはたして文革の残響だったのか定かではないが、ともあれこれが筆者と革命現代京劇との最初の邂逅となった。

こうした出来事も含め、革命現代京劇の評価には大きな困難が伴う。とりわけ中国に生きる人々にとって、それは常に文化大革命の記憶とともにあり、そのことが否応無しに歴史的＝政治的評価を要求してくるからである。政府の公式見解とは別に、文革を各々の体験として持つ人々のそれこそ千差万別の評価があり、それらを考慮に入れば、革命現代京劇について一般的に何かを述べること自体、不可能なようにも思えてくる。

とはいえ1990年代に入って以降、世代の交代が進み、文革との心理的距離が徐々に開いてきたこともあってか、政治的判断や過去の生々しい記憶から一步退いて、冷静に革命現代京劇を考察しようという人々が現れるようになった。これらの考察は革命現代京劇を評価するというより、むしろそれを歴史的な流れの中に置いて分析し、その成り立ちを理解しようとする立場を取る。

小論も基本的には同様のスタンスを取るが、それら分析の立場もまた様々で、従来の京劇との連続性を見いだそうとするものから、反対に文革という時代の特殊性に着目し、伝統的な京劇との断絶を析出しようとするものまで、多様なバリエーションがある。またそのアプローチも、上演の様式や物語の語り口といった京劇内部に関わる問題から、より広範な歴史的・文化的文脈の中で革命現代京劇を捉えようとするものまで多岐にわたる。

たとえば杉山太郎（1987・1990）は、革命現代京劇が創り出した歌唱と台詞のスタイルを、京劇の様式の新たな発展形態の一つとして捉え、さらにその単純化された物語の構造が革命現代京劇に通俗的な大衆芸能としての特質を与え

ているとした。また松浦恒雄（1997）は、革命現代京劇の場面構成と従来の伝統京劇との類似性を指摘した上で、その底流に神話的な物語構造の反映を見いだしている⁴⁾。一方中国の劉艶（1996・2001）は、革命現代京劇が描き出す革命英雄の表象を、十九世紀以来の中国の国民国家建設および国民創成との関連においてとらえ、より長期的な歴史的スパンの中でその位置付けを試みた。

先述のようにこれらの議論は革命現代京劇を文革に対する政治的評価から一旦切り離し、伝統京劇あるいは近現代中国の社会状況との関連性において捉えようとする点で、共通のスタンスを持っている。ただ、たとえば文革以前の近現代史との関連性を強調することが、逆に伝統京劇とのある種の断絶を示唆することになる、という具合に、その「繋げ方」に様々な水準があることには十分注意しておかなければならない。

筆者はこれまでに革命現代京劇に関するいくつかの文章を発表し（平林宣和、2004・2005）、どちらかといえば伝統京劇との非連続性を見いだそうとする立場で考察を行ってきた。小論においてはそのスタンスをあらためて吟味しながら、引き続き革命現代京劇の成り立ちに対する考察を進めたいと考えている。今回話題の中心となるのは、先の論文でも扱った革命現代京劇の演技の様式、特にその身体技法に関わる側面である。

革命現代京劇の演技の様式を、ここではひとまず京劇の「革命様式」と呼んでおく。伝統京劇との繋がりを維持しながらも、「京舞体三結合」という方法により、バレエや体操という全く由来の異なる要素を導入したという点で、革命様式が採用した身体技法にはそれまでの伝統との一種の断絶が観察される。ただしその断絶は文革期特有のものではなく、後述のようにそれ以前の段階から徐々に準備され、最終的に革命現代京劇において明確な形を取ったという意味では、別の水準における連続性を持っているともいえるだろう。今回は文革開始前の三つの歴史的ポイントに照明を当て、革命様式の複雑な成り立ちを、言説と実践の両面から析出するための基礎的作業としたい。

一、現代戲の系譜と革命様式

演劇は人間の「姿」無しには成り立たない。俳優が舞台に立ち、観客がそれを見るという図式が演劇の根幹を成す以上、何がどのように演じられようとも、観客は舞台の上に創り出されたある種の人間の姿を否応なく目にするようになる。中国の演劇は十九世紀末以降、近代という新しい時代に生きる人間の姿を舞台上に造型するため、基礎となる理論のあるなしにかかわらず、様々な試みを行ってきた。本題に入る前に、革命現代京劇へと繋がるそうした試みの歴史を一通り眺めておきたい。

清末から民国初期にかけて、伝統演劇の基礎の上に、新戯、新劇、改良戯、時装戯など様々な名称で呼ばれる一連の改良演劇が出現した。また同時期に日本経由で西洋近代劇の影響を受けて生まれた文明戯は、後の話劇や一部地方劇の祖型となり、新しい時代の人間を造型するためのもう一つの経路を準備することになる。二十世紀前半に生まれたこれら新しい演劇の系譜は、その後様々な分派を生み出すが、その一部は後に新中国を建国する中国共産党に引き継がれてゆく。

中国共産党はプロレタリア階級＝労働者・農民・兵士（以下労農兵と略）を社会の主人公と見なし、労農兵を中核とした国家を建設することを第一の原則とした。芸術を民衆教育のための武器、社会という巨大な機械の歯車と位置づける共産党は、自らの新たな国民像である労農兵の舞台形象を創り出すための試みに、建国以前の段階から絶えず取り組んできている⁵⁾。その試行錯誤の中で生まれてきたのが、従来の新戯とは異なる一連の「戯曲現代戯」である⁶⁾。

抗日戦争期に共産党中央政府の所在地となった延安では、1938年4月に「中華民族の新たな芸術を創り出すこと」を目的として魯迅芸術学院（以下魯芸と略）が設立され、その中に音楽、美術と並んで戯劇系が設けられた。そして同年の7月7日、抗日戦争勃発一周年記念晩会の席上で、魯芸による初めての新編京劇『松花江』が上演される。

『松花江』は「旧瓶装新酒」、すなわち伝統演目の物語と様式の枠組み（旧

瓶)を借り、そこに現代の物語をはめ込む(装新酒)、という形式で上演された。土台となったのは京劇の中では比較的ポピュラーな演目である『打漁殺家』である⁷⁾。漁師の父娘が主人公という設定はそのままだが、物語は当時の中国に移し替えられ、敵役は侵略者である日本人であった。王震之が脚本を執筆、主人公の漁師趙瑞を阿甲が、娘の桂英を江青がそれぞれ演じた。また俳優の化粧は話劇を参照し、衣裳は当時の服装をそのまま用いたとされる⁸⁾。こうした「旧瓶装新酒」の形式による現代戯は、その後も引き続き創作、上演されることになる。

一方1939年9月に「九・一八」八周年を記念して創作された『錢守常』等を嚆矢として、「旧瓶装新酒」に依らない、より純粋な京劇現代戯も出現し始めた⁹⁾。翌1940年には魯芸内に平劇(京劇)団が組織され、さらに二年後の1942年には延安平劇研究院が設立されるが、この組織は当初から伝統演目の整理・改編と新編歴史劇、および現代戯の創作の三つをその任務とした。この段階に至り、伝統的な様式と現代の物語とを如何に両立させるか、という課題が理論面・実践面でより明確に意識されるようになるのである。

延安で創作された現代戯は、当初は抗日戦争の宣伝を目的とした「抗戦戯」が中心であった。それが後に「階級の敵」の蹂躪に抗う中国の労農兵の英雄を主人公とする演目へとシフトしていく。さらに1942年の文芸講話によって、この「労農兵の英雄の姿を舞台上に描き出す」という課題は、強力な政治的裏付けを付与されるに至る。京劇の様式を用いて如何にこの要求に答えるのか、演劇界は建国以後に至るまで、この難題を課され続けることになるのである。

文革期の革命現代京劇は、畢竟この時に出された課題に答えるために創り出された、といっても過言ではないだろう。先述のように革命様式には、労農兵の英雄の姿を俳優の身体において目に見える形で造型するため、多様な身体技法が導入されていた。最終的に京舞体三結合へと至る、それまでの京劇の伝統とは異なった複数の身体技法の導入は、どのようにして行われるようになったのか。二章以降ではそのプロセスの一端を、文化大革命の始まる以前のいくつ

かの段階において検討してみたい。

二、梅蘭芳と「移歩不換形」批判

さて、建国から文革発動までのいわゆる十七年の間、京劇の演技様式を巡る言説と実践とは、どのような紆余曲折を経ているのか。以下、革命現代京劇が独自の革命様式を確立するまでの前史の部分を取り返し、特にその原理を支える言説と、それに連動する実践の軌跡をたどっておきたい。とはいえ、ここでその全てを扱うことは不可能なので、今回は1949年、1959年、1964年の三つの歴史的ポイントにのみ焦点を絞って検討を加えることにする。そのうちの二点は主に言説に関わる事柄で、一つ目は建国直後に起きた梅蘭芳の「移歩不換形」という発想に対する批判、もう一つは、後の革命現代京劇を準備した1964年の「京劇現代戯観摩演出大会」開催前夜における、京劇の様式を巡る一連の論争である。

建国直後の1949年11月に起きた梅蘭芳批判は、彼の用いた「移歩不換形」という言葉をきっかけとしていた。斯界の大御所である梅蘭芳の立場を慮った当局の意向により事態は穏便に収束し、大きな事件とはならなかったが、一方この出来事によって、「移歩不換形」という言葉が京劇の様式を巡る態度の一極を代表するものとして知られることになる。移歩不換形とは、京劇を取り囲む社会環境や、扱われる主題、素材が時代とともに変化しても（移歩）、京劇の様式そのものが形を変えることはない（不換形）という意味である。梅蘭芳は民国初期にいくつかの時装新戯を演じた以外、たとえ時事に触発された新作であっても、京劇の伝統的な様式を逸脱することなく演じ続けてきた¹⁰⁾。こうした自身の態度を、梅蘭芳は移歩不換形という言葉で代表し、京劇の守るべき原則として提示したのである。

この移歩不換形をタイトルに含む梅蘭芳の談話が、1949年11月3日、天津の『進歩日報』に掲載された¹¹⁾。この記事の中で、移歩不換形への言及があるのは以下の箇所である。

京劇の思想改革と演技術の改革とは、同列に論じないのが最善だと思う。後者は原則としてそのまま保存すべきだ。前者についても十分な準備と慎重な検討を経た後に改めるべきであり、そうすれば失敗を回避できるだろう。改革をする場合はくれぐれも慎重に、「天衣無縫」と言いうる形で行うべきで、少しもその改変の痕跡が見えてはいけない。・・・(中略) 俗に「移歩換形」というが、今日の演劇改革はむしろ「移歩不換形」でなければならないのだ。

この発言が、新中国の演劇に求められる新たな様式の創造を否定する態度として、識者たちの批判を招くことになった。当時梅蘭芳を批判する側に回ったうちの一人が、延安において江青とともに『松花江』を演じ、また後に『紅灯記』の演出を担当することになる阿甲である。この当時阿甲が執筆した梅蘭芳批判の文章が、六十年近い歳月を経て近年初めて公にされている¹²⁾。建国直後の時期における京劇の様式改革を巡る言説の傾向を知るためにも、ここでその内容を簡単に検討しておきたい。

まず阿甲は梅蘭芳の談話全体に対して、以下のような問題点を指摘している。

- 1：旧芸人の改造と、旧来の演技術の改革とを分離している。
- 2：形式の改革と内容の改革とを分離している。
- 3：新しい形式の理想と、目下の実践とを分離している。

この三つの問題点を冒頭に掲げた上で、阿甲は梅蘭芳の発想をいくつかのキーワードによって分けし、それぞれ章を設けて批判を展開した。とりわけ問題とされているのは、むしろ「不換形」に直接関わる様式と演技術に関する議論である。第二章の「旧来の演技術の美をどのように取り扱うか」において、阿甲は思想と演技とを分けて考えるべきだ、とする梅蘭芳の態度を否定し、脚本の持つ思想は俳優の演技によって初めて具体的に描き出されるのであり、演技と思想とを分離することは不可能だ、と主張した。その具体的な例として、

阿甲は梅蘭芳の手の演技を取り上げつつ、以下のように述べている。

梅蘭芳の手（の演技）は私も美しいと思う。しかしその演技がどのような女性のために使われるかが肝要である。もし『天女散花』の天女の手ならば、それは美しいと言えるだろう。しかしそれは『打漁殺家』の蕭桂英の手にはふさわしくない。また林黛玉を演じるならそれは美しいものとなるだろうが、一丈青孫二娘（ママ）にはやはりふさわしくない。というのも梅蘭芳の手の演技は、封建貴族の女性たちの特徴をまとめたものに過ぎないからだ。・・・（中略）これらの美の規則は、封建統治階級の生活を表現することができるのみで、労働者の生活を表現するには不足があるのである。・・・（中略）身のこなしや水袖、台歩など（の演技術）の美は、演劇という芸術の中であって、いずれもこうした階級性を帯びているのだ。

京劇では『水滸伝』も『紅樓夢』も、同じ演技術を土台に演じられるが、女性の演技ならばそれらは青衣、花旦、武旦などの細かな役柄に区分けされ、蕭桂英も林黛玉もその区分の中で相応の演技を割り振られることになる。いわゆる「階級」もそうした演技術の体系の中に適宜配置され、通常観客はそれを自然なものとして受け取っている。ところが阿甲の議論は、演技術の体系そのものを封建統治階級の反映と見なし、それをを用いても蕭桂英や孫二娘のように人民大衆の側に属する人間達は演じられないとするのである¹³⁾。

演技術と階級を直接に結びつけ、封建的と断罪された側を一方向的に排除し、その対極にあるものをプロレタリア階級のこれから生まれる新しい芸術として称揚するという、延安に端を発し後の革命現代京劇へと受け継がれる言説のバリエーションを、ここにも見いだすことができるだろう。阿甲はさらに毛沢東の「推陳出新」を持ち出して、文中で以下のように述べている。

「移歩」は「推陳」の始まりであり、「換形」は「出新」の現れである。したがって「移歩」すれば必ず「換形」しなければならない。我々は普段から、新しい様式、新しい歌劇を創造しなければならないと言っているではないか？

「推陳出新」は、もともと毛沢東が延安平劇研究院の創設時に贈った言葉であり、後に文芸全般をコントロールする金科玉条となったことはよく知られている。阿甲は、この言葉と「移歩不換形」とを全く反対の態度として明確に対置させたのである。結局、梅蘭芳は阿甲のほか、田漢、阿英、馬少波等の意見に基づいて自らの誤りを認め、座談会の席上で自己批判をすることになった¹⁴⁾。これが延安の論理と梅蘭芳という当時の京劇界の頂点に位置する俳優とが、建国早々に衝突することになった一つの事件の顛末である。

以上のように建国直後の演劇界には、労農兵を演じるために京劇の演技様式の改変は避けられず、それに反対する者は梅蘭芳のような斯界の大御所であっても批判の対象としてしまう、一種の勢いがあった。阿甲等の延安の京劇と、梅蘭芳に代表される正統な京劇とは、芸術的水準という点では本来比べものにならなかったであろう。しかしそうした格の差など無効としてしまうほどに、延安からやって来た論理は強力だったわけである。

さて、それでは実際にそうした「新しい様式、新しい歌劇」は、建国以後順調に創り出されていったのであろうか。『中国京劇史』（2000、125頁）は建国後の京劇による現代戯創作の最初のピークを、大躍進の時代としている。建国初期に盛んに創作されていた戯曲現代戯は、ほとんどが改造の容易な地方劇によるもので、厳格な様式を持つ京劇や昆劇の現代戯が出現するのは、ようやく1950年代の末になってからなのである¹⁵⁾。「移歩不換形」批判以来様々な議論を経ながらも、新たな様式を創り出そうとする実際の試みは、少なくとも京劇界においては十年近くほぼ手付かずのままだったことになる。

その試みが初めて具体的な姿をとったのが、1958年の「戯曲大躍進」の際に創演された『白毛女』をはじめとする一連の現代戯であった¹⁶⁾。特に中国京劇院と燕鳴京劇団の二つのバージョンで上演され好評を得た『白毛女』は、以後の京劇による現代戯の先駆的作品の一つとなり、この流れは文化大革命前夜、1964年の「京劇現代戯観摩演出大会」へと繋がっていくのである。

三、「京劇現代戲觀摩演出大会」開催前夜

建国後の現代戲の創作は政治の左傾化と軌を一にして浮沈を繰り返した。「戲曲大躍進」の際に第一次のピークを迎えた京劇の現代戲創作の波は、再度の左傾化に連動し、1964年という年に空前の規模の盛り上がりを見せることになる。よく知られているように、後に模範劇とされる革命現代京劇の演目のほとんどは、この年の6月から7月にかけて北京で開催された「京劇現代戲觀摩演出大会（以下上演大会と呼ぶ）」において勢揃いしている。『紅灯記』、『智取威虎山』、『奇襲白虎団』、『芦蕩火種（沙家浜）』など後の模範劇をはじめとして、この大会では実に三十五演目もの京劇現代戲が、全国各地の京劇団により上演されたのである。この勢いは以後も衰えることなく、そのまま文化大革命へと引き継がれていくことになる。

では当時の京劇の様式を巡る議論は、どのような展開をたどっていたのか。上演大会が始まる数ヶ月前、北京では京劇の様式と現代戲の創作を巡って、識者達の論戦が展開されていた。上演大会直前の京劇の様式に関する言説の様相を確認するため、この議論の痕跡をしばらく追ってみたい。

1964年の1月から『北京日報』紙上で展開された京劇の現代戲を巡る一連の議論は、後に北京出版社により『高挙革命紅旗 發展戲曲芸術』という論集にまとめられた。その前文を読む限り、議論の展開と編輯の立場は比較的公平であり、一方の立場がもう一方を圧倒する、というような構成にはなっていない。そしてこの論集の第二輯には、京劇は現代戲を上演すべきか、あるいは現代戲を上演できるのか、という問題を議論の核とする一連の「分工論」論争が掲載されている。

中国で行われている様々な演劇は、それぞれに様式上の特質があり、その特質によって現代戲の上演に適しているか否かがある程度分かれる。芸術は社会主義、プロレタリア階級に奉仕しなければならないとはいっても、それぞれに向き不向きがあって、京劇や昆劇のように厳格な様式を持つ演劇に性急に現代戲を上演させたりせず、そうした役割はまず新興の地方劇や話劇に任せ、それ

ぞれに分業（分工）すればよい、とするのが分工論の立場である。分工論はこの時に初めて提起された発想ではなく、それ以前から現代戯を巡る現実的な対応策の一つとして議論の対象になっていた。論集に掲載された論争は、李素明の執筆による「分工論に対する私のいくつかの観点」という文章を皮切りに、分工論に関する識者の賛同、反対の文章全十八編によって構成されている。分工論を支持する李素明は、冒頭で自身の立場を以下のように述べている。

私は演劇もその他の業種と同様に、分業すべきだと考える。長い歴史を持つ伝統演劇は歴史劇を演じるのに適しており、この分野で長所を伸ばし、探求と向上に取り組めばよい。話劇や評劇、曲劇などは現代戯を上演する能力を備えているのだから、その主要な題材と力量とを現代戯の上に置くべきだ。現代戯は教育的意義が大きく、優れた闘争性を備えており、話劇や評劇といった劇種には、これら得意分野により多く取り組んでもらえばよい。要するに、様々な劇種はそれぞれの能力を活かして、社会主義に、また労農兵に奉仕すべきなのである。

全ての演劇が一律に現代戯に取り組むのではなく、それぞれの特徴を活かして分業すればよい、というこの主張は、典型的な「分工論」の論調である。続けて李素明は、当時すでに上演されていた京劇版『白毛女』に対して、以下のような感想を記している。

京劇の『白毛女』は、改編に比較的成功的な現代戯といえるだろう。しかし私にいわせれば、それがどれほど素晴らしくても、話劇の『年青的一代』のように、観客に対して深い教育と啓発とを与えることはないと思う。さらに言えば、観客に階級教育を施すためには、京劇の『白毛女』よりも映画版『白毛女』の方が遙かに強烈な効果を持つだろう。京劇の『白毛女』には多くの観客が詰めかけ、一般的にはそれなりにうまく改編され、また上演も成功したと考えられている。しかし、現象の表面のみを見てはならない。多くの人々は、それが一体どのような仕上がりになっているのか、という好奇心を抱いて『白毛女』を見に行ったのである。

先に触れたように、京劇版『白毛女』は京劇現代戯創作の第一次のピーク、「戯曲大躍進」の際に創演された当時の代表的作品である。一般には成功したとされているこの演目も、観客はむしろそれがどんな代物なのかという好奇心に基づいて劇場に来ており、期待された社会主義教育の機能は十分に果たされてはいない、と李素明は指摘するのである。さらに李素明の観点に賛同する福錚は、論集に収録された「劇種が違えば重点も異なる」という文章の中で、同じ京劇『白毛女』について以下のように述べている。

私が京劇『白毛女』を見た時、このようなことがあった。借金の形にむりやり黄家に連れて来られた後、喜兒が一節歌を歌うのだが、おそらくはその歌唱が感動的だったので、観客達が拍手を始めたのである。少し考えればわかるように、喜兒はすでに不幸な境遇に陥り、黄世仁の迫害を受けている。一方観客はといえば、役者の歌に掛け声をかけているのである。観客が物語の中に引き込まれているのかどうか、まったく疑わしい。しかし歌劇映画の『白毛女』では、こうした現象は決して起こらないだろう。観客はその場面ではとっくに物語に引き込まれており、喜兒の悲惨な境遇に憤慨しているのである。

この記述から、当時の観客達が従来の京劇と変わらぬ態度で現代戯を鑑賞していた様子が見て取れるだろう。労農兵の姿を舞台上に生き生きと描き出し、そのことによって人民を教育する、という現代戯に対して与えられた任務が、決して期待通りには実現されてはいないことが、複数の論者によって指摘されているのである。その上で、李素明は内容と様式の関係について、文章の末尾でこのように述べている。

すでにほぼ完全な様式を備えた古い伝統演劇については、あきらかに「内容が形式を決める」という態度で臨むことは出来ない。京劇がまさにそうで、これは決して本末転倒ではなく、客観的な現実なのだ。

先述の梅蘭芳も、1949年の談話の中でこれとほぼ同様なことを述べていた。李素明やその賛同者は、決して京劇が現代戯を演じることそのものを完全に否定しているわけではない。ただそれは京劇にとって大きな困難を伴う作業であり、当面は分工論に従って行っていけばいいのではないかと主張しているのである。こうした考えはまた、彼らが心底納得するような「労農兵の英雄を舞台上に描き出す京劇の新しい様式」が、未だ具体的な姿を現していなかったことの証左でもあるだろう。一方で観客も、革命英雄の物語に感化されるより、旧来の態度で京劇を鑑賞することの方に相変わらず楽しみを見いだしていたのである。

さて李素明たち分工論支持派の主張に対しては複数の反論があり、論集にはそれらの主張も一通り収録されている。たとえば沙丁は「内容・様式・分工 李素明同志の〈分工論に対する私のいくつかの観点〉を読んで」において、一切の劇種は今後現代戯の上演を主軸とすべきだ、という前提のもと、以下のよう述べている。

一部の人は昆曲や京劇を宮廷芸術と呼び、そのことで他の民間の乱弾と区別している。もし本当にそうであるなら、宮廷芸術としての昆曲と京劇は封建王朝とともにその寿命を終えねばならない。今日の新京劇、新昆曲は完全に新しい時代の産物であり、そうした意味でも、新昆曲の『紅霞』、新京劇の『白毛女』は、内容のみならずその様式においても新しいもの（改造を経たもの）であるというべきだ。

李素明やその賛同者が、確かに新たに創作された作品ではあるものの、観客の観劇態度は昔のまま、階級教育の効果も期待できないとする京劇版『白毛女』を、沙丁は新しい時代の産物＝新京劇だと半ば強引に主張している。沙丁に代表されるこうした論調が、梅蘭芳批判の項でも触れた、演劇の様式と階級性を直接に結びつけ、一方を封建的なものとして排除し、残る一方をプロレ

タリア階級の新しい芸術として賞賛するというパターンを踏襲していることは明らかだろう。

沙丁の立場は、分工論を批判する文章の中でも急進的な部類に属し、他の反対論者の中にはそれぞれの観点からもう少し抑制のきいた議論を展開している者もいる。しかしその後の現実、沙丁の以下の文章に記された、李素明の憂慮する方向へと正に進展し、分工論のような穏当な主張は次々に駆逐されていくことになるのである。

李素明同志は、もしあらゆる劇種が現代戯を演じることになれば、新たな単調さという局面を生むだろう、と憂慮している。これもまた余計な心配である。現代戯を大いに演じる、というのは必然的な趨勢だが、そこに新たな単調さが生じるかどうかは、決して必然とは言えないのだ。

紙上で展開された以上の議論は、『北京日報』という新聞の性質からして、影響範囲の限られた論争であったと思われる。しかし京劇のメッカである首都北京において、「京劇現代戯観摩演出大会」の直前という時期に行われたこの論争は、京劇と現代戯を巡る当時の論壇の様子をある程度代表していたと見て差し支えはないだろう。京劇をプロレタリア階級の新しい芸術へ変貌させようとする延安以来の言説の健在さが確認できる一方、京劇が現代戯を上演するに当たり、それまでとは異なる新たな様式を打ち立てることに懐疑的な人々が一定数存在し、またそのように人々に思わせる具体的現実があったことも見て取れる。急進派の人々も、政治的要請とは別に、そうした現実をある程度認識していたからこそ、新たな様式の確立を引き続き声高に主張せざるを得なかったと思われる。そしてこれらの相対立する議論が、少なくとも1964年前半の段階においては、公に活字化されても特に問題とならない雰囲気が残されていたことにも注意すべきだろう。

さて、延安以来の言説が脈々と受け継がれ、また現代戯の上演も一定数試みられていたにもかかわらず、京劇がプロレタリア階級の新しい様式を打ち立て

たという確信は、当時の人たちに必ずしも共有されてはいなかった。一般には全てが現代戯の方へと雪崩を打って進んでいたとされる1964年においても、京劇の様式や演技術に関する議論には依然として多様なベクトルがあり、後の革命様式に直接連なるような明確な指針は未だ生まれていないように見受けられる。

では後の革命現代京劇につながる様式、あるいは演技術の萌芽は、この時期実際にどの程度観察できたのであろうか。1964年以前の舞台芸術全般に視野を広げてみると、京劇とは別のジャンルに後の革命現代京劇の演技術、とりわけその身体技法の明らかな先行事例を見いだすことが可能である。そのジャンルとは舞劇である。

四、舞劇『小刀会』における身体技法の混淆

舞劇とは物語を持つ舞踊作品全般を指し、中国では歌劇と同様に、独立性の強い一つのジャンルとして扱われることが多い。20世紀になって生まれた新しい舞台芸術だが、新中国建国以前の段階ではまだ萌芽的水準にあり、実質的な成立は新中国建国以後と考えてよい。その様式は中国の民族舞踊、および西洋のバレエを中心とした国外の舞踊、という二つの参照枠を持つが、前者の民族舞踊の内実は様々であり、伝統演劇から民俗芸能、あるいは過去の舞踊資料から復元された擬古典的なスタイルまで、複数の様式を幅広く含む。

建国後の舞劇は、他の舞台芸術と同様に民族と革命という二つのキーワードを核として、中国独自の様式の確立を目指していたが、その成果が明確な形で現れるのは、1957年、および1959年という二つの時点である。1957年末には、当時第一線の京劇俳優李少春と、ソ連から派遣された舞踊の専門家の双方に指導を受けた舞劇『宝蓮灯』が発表され、その完成度の高さによって「中国で初めての大規模民族舞劇」との賞賛を受けた。また解放軍の兵士自らが演じる「戦士舞劇」の蓄積を受け継ぐ形で、広州軍区戦士歌舞団の創作による『五朵紅雲』が、1959年に解放軍全軍第二回文芸会において上演され、その後の革命現代舞

劇へと連なる一連の作品の先駆けとなった¹⁷⁾。

一方、『五朵紅雲』と同じ1959年に、上海における小刀会の武装蜂起を題材とした民族舞劇『小刀会』が、上海実験歌劇院舞劇団によって初演されている。1853年に太平天国に呼応する形で武装蜂起した小刀会の事跡は、太平天国百周年¹⁸⁾を機に急速に注目を浴び、その後1950年代を通して小刀会に関する歴史的研究が盛んに行われた。同時にまた反帝国、反封建主義的な革命的事件として、歴史の教科書にも掲載されるようになる¹⁹⁾。新作舞劇『小刀会』は、このような環境のもと、京劇『白毛女』と同じく大躍進の時期に創作、上演されたのである。その後『小刀会』は国内外で繰り返し上演され、また日本の松山バレエ団が中国を訪問し、この作品を丸ごと学んで帰るなど、一定規模の普及を見ることになった。

さて『小刀会』は分類上は民族舞劇として扱われているが、『宝蓮灯』を含む既存の作品が主に神話を素材としたのに対し、初めて近代の革命的事件を扱ったという点で画期的な作品であった。『宝蓮灯』と『五朵紅雲』の中間、すなわち「民族」と「革命」の間に位置するもの、と言ってよいだろう。そしてこの作品において特に注目すべきなのは、伝統演劇とバレエという二つの身体技法が、革命という素材の上で結合したという点である。それは具体的にはどのようなものだったのだろうか。

『小刀会』の演出を務めた張拓は、初演から二十数年後の1985年に当時の状況を振り返り、作品の創作プロセスに関する回顧録を残している（張拓、1985）。その中で、特に劇中で用いられる身体技法のデザインについて、それが何を参照しどのように組み立てられていったのか、いくつかのポイントに分けて指摘がなされている。

先述のように舞劇はもともと伝統演劇の身体技法を技術的な土台の一つとして採用していたが、『小刀会』においてはその導入作業がより綿密な形で行われた。この点について、張拓は以下のように説明をしている。

『小刀会』は晩清上海における農民の暴動を反映している。このため昆曲から抽出した古典的舞踊と、江南地区で行われていた民間舞踊とを主な舞踊言語とした。また鮮明な人物の形象を創り出すために、俳優は伝統演劇の行当（役柄）の演技術を借用している。たとえば劉麗川の果敢にして老練なところは老生の身のこなしを、潘啓祥の屈強で勇猛な様子は武生の動きを用いて表現した。さらに武旦の演技で周秀英の凛々しさと力強さを、また袍帶丑と架子花臉の演技で敵役呉健彰の愚かで凶悪な二面性を持った性格を、それぞれ表現したのである。

『小刀会』は、初演二年後の1961年に天馬電影制片廠によりフィルムに収められた。その映像は現在VCDとして一般に販売されているため、容易に鑑賞が可能である。この映像資料によって当時の俳優の演技を観察すると、特に舞踊以外の仕草等通常の演技において、ほぼ全面的に伝統演劇の身体技法を用いていたことが確認できる。張拓は上海に地域的に近い昆曲の演技を特に採用したとしているが、京劇の演技術はもともと歌唱の他はほぼ昆曲を踏襲しており、実質的に両者は同じものと考えていいだろう。京劇を見慣れた目で見れば、出演者達が伝統演劇の俳優でないことは看取できるが、一方立ち居振る舞いがほぼ伝統演劇の演技で統一されているため、部分的に見ただけではそれが舞劇なのか伝統演劇なのか、俄には判断できない場面もある。このほか『小刀会』は、伝統演劇から把子功（立ち回りの演技）と毬子功（一連の筋斗の技術）を採り入れている。

『小刀会』の舞踊には、さらにもう一つの特徴がある。それは戦闘の場面が多いということである。そのため我々は、伝統演劇から「把子功」と「毬子功」を大量に取り入れざるを得なかった。・・・（中略）我々は浙江省東部の温州で行われている「盾牌舞」という舞踊を見つけ出した。この民間舞踊は、戚継光が倭寇の攻撃に備えて練兵を行った際の武術訓練から生まれたという言い伝えがある。動作は猛々しく力に溢れ、陣形も厳密かつ変化に富むものであった。これを元に物語性のある群舞を創り出したことにより、小刀会の英雄達の群像を造型する上で優れた効果を得ることが出来たのである。

『小刀会』は立ち回りの場面が多く、一方で純粋な舞踊が少なかったため、初演当時は舞劇ではなく単なる劇だという批評すらあったという²⁰⁾。バレエにはもともと複雑な立ち回りをこなす技術の体系が無く、出演者達はあらためて伝統演劇から把子功と毯子功を学ぶ必要に迫られたわけである²¹⁾。先述の各行当の演技術のほか、把子功と毯子功という伝統演劇の基礎的な技術が加わったことで、『小刀会』の出演者達が学んだ演技術は、伝統演劇の身体技法のかなりの部分をカバーすることになった。その成果は、無論範とした伝統演劇には及ばないものの、第一幕の立ち回りの場面以降、劇中の随所に活かされている。

このほか盾牌舞という民間舞踊が採用されることによって、『小刀会』が用いた身体技法はさらに多彩さを増すが、これを契機にさらに中国の武術もその一部に加わることになる。

「盾牌舞」を創り出したことで、我々は直接に武術から学ぶことを思い立った。舒巧（訳注：主演俳優の一人で、周秀英を演じた）は武術家から謙虚に教えを受け、よく知られた舞踊である「弓舞」を創作したのである。その中にリフトの技術が採用されているが、それがバレエから採られたというのは誤りで、実際には武術の組み手、および川劇の演技から採り入れたのである。

このように舞劇『小刀会』においては、バレエと伝統演劇、民間舞踊と武術とが渾然一体となって、革命英雄を造型するための身体技法を形作っていた。こうした様々な身体技法の融通無碍な混淆は、その当時まだ確固とした様式を確立していない新興ジャンルである舞劇だからこそ、可能になったのであろう²²⁾。京劇も本来武術とは縁が深く、俳優が武術を兼修することも多かったが、バレエや中国各地の民間舞踊など、全く異なった社会的環境に属する身体技法を縦横に吸収するという発想は、京劇界の内部からは生まれ難かったと思われる。

引用文に挙げられている「弓舞」は、後の1970年代初頭に現代革命京劇を演じる次世代の俳優の養成が始まった際、演劇学校の教材の一つに組み入れられ

ている（平林宣和、2005）。革命現代京劇が京舞体三結合という身体技法を採用していたことは冒頭で述べたが、その俳優の養成プロセスに「弓舞」が採用されたことは、両者がともに似通った組成を持っていたことの一つの証しであろう。

以上のように舞劇『小刀会』は、後の革命現代京劇に類似した「革命様式」の構築を、逆の方向から一步先んじて実践していた。革命現代京劇がその後舞劇から直接かつ大規模に演技の様式を学んでいたかどうかは、現時点では定かではないが、少なくとも先行する事例として一つの参照枠を提供していたことは確かであろう。

結

以上革命現代京劇によって具現化された革命様式の来歴の一部を、三つの歴史的ポイントを検討することによって跡付けてきた。1949年の梅蘭芳批判、および1964年の様式論争においては、革命様式の確立を主張する言説と、それにあらがう立場との拮抗、また現実が追いついていないにもかかわらず、新しい様式の創造を求める言説が一人先走っていた様子が垣間見られた。一方『小刀会』については、京劇を巡る様々な言説と実践の集積とは別のところで、革命様式の祖型が形作られていった様子が確認できたと思う。

点と点との間に明確なラインが浮かび上がってきたかどうかはわからないが、従来指摘されてこなかった、あるいは本流からは少し外れた事柄を取り上げたことにより、革命現代京劇の前史となる広大な裾野が、ごく一部とはいえその輪郭を露わにしてきたのではないだろうか。

ところで、今回は革命様式の来歴を中国内部の前史的領域において探ってみたわけだが、実際のところこうした革命様式の出現は、中国にのみ固有の文化的現象ではなかった。ソ連出身の美術史家であるイーゴリ・ゴロムシトク（2007）は、ナチス・ドイツ、スターリン時代のソ連、ファシスト政権下のイタリアなど、全体主義体制下に行われた芸術をひとまとめに「全体主義芸術」

と呼び、その中には毛沢東に代表される新中国の芸術も含まれている。これらの全体主義芸術がそれぞれ相互に似通った様式を持つことは、これまで個別に指摘されてきたが、ゴロムシトクはそれをモダニズムと並ぶ二十世紀芸術の、もう一つのインターナショナルスタイルとしてあらためて位置づけているのである。

革命現代京劇はそもそも京劇を主要な土台としているのだから、その様式には中国が独自に創り上げた部分もちろんある。しかし一方でその背後には、二十世紀における全体主義芸術の出現と普及という世界規模の大きな潮流があったことも、確認しておかなければならない。中国の「革命様式」の組成を知るには、こうした近代特有の巨大な流れの中であって、中国の舞台芸術がそれをどのようにローカライズし、自らのスタイルを創り上げたのかという点について、別途検討を進められなければならないだろう。この点については今後の研究課題としたい。

参考文献一覧

日本語文献：

- | | | |
|------|------|--|
| 安藤陽子 | 1972 | 「人民の芸術－革命的現代京劇」
朝日新聞社編、朝日市民教室「日本と中国」第三巻『造反する芸術』 |
| 杉山太郎 | 1987 | 「革命現代京劇再考－伝統劇の写意と写実」、杉山太郎(2004)所収 |
| | 1990 | 「復活した革命現代京劇－その大衆演劇性」、杉山太郎(2004)所収 |
| | 2004 | 『中国の芝居の見方 中国演劇論集』、好文出版 |
| 平林宣和 | 2004 | 「文革期におけるスタニスラフスキーシステム批判－革命現代京劇と「人間」のいない舞台－」、中国都市芸能研究会『中国都市芸能研究』第三輯 |
| | 2005 | 「革命現代京劇の英雄人物造型に関する一考察－京舞体三結合を中心に－」、中国都市芸能研究会『中国都市芸能研究』第四輯 |

- 松浦恒雄 1997 「革命模範劇の成立とその劇作術－『紅灯記』を中心に－」、
中国文芸研究会『野草』第60号
- イーゴリ・ゴロムシトク
1990 (日本語版2007) 『全体主義芸術』、貝澤哉訳、水声社

中国語文献：

- 北京出版社（編輯）1964《高举革命红旗 发展戏曲艺术－戏曲现代戏谈论集》第二辑，
北京出版社
- 北京市艺术研究所・上海艺术研究所（组织编著）
1990《中国京剧史 中卷》，中国戏剧出版社
2000《中国京剧史 下卷》，中国戏剧出版社
- 戴嘉枋 1995《样板戏的风风雨雨 江青・样板戏及内幕》，知识出版社
- 高义龙・李晓（主编）1999《中国戏曲现代戏史》，上海文化出版社
- 李春熹（主编）2005《阿甲戏剧论集 上・下》，中国戏剧出版社
- 刘艳 1996《“样板戏”与二十世纪中国文化语境》，上海戏剧学院《戏剧艺术》
3期
2001《京剧的写意特征与“样板戏”的英雄形象塑造》，中国艺术研
究院《文艺研究》6期
- 王安祈 2006《為京劇表演體系發聲》，國家出版社
- 王克芬・蔭蓊培（主编）1999《中国近现代当代舞蹈发展史（1840-1996）》，人民音乐出版社
文化部艺术局・中国艺术研究院舞蹈研究所（编）
1985《舞蹈舞剧创作经验文集》，人民音乐出版社
- 翁再思（主编）1999《京剧丛谈百年录上・下》，河北教育出版社
- 徐城北 2006《梅兰芳艺术谭》，江苏教育出版社
- 于平 2001《中外舞蹈思想概论》，人民音乐出版社
2004《中国现当代舞剧发展史》，人民音乐出版社
- 张颂甲 1949《“移步”而不“换形”－梅兰芳谈旧剧改革》，翁再思（1999）
所收
- 张拓 1985《《小刀会》创作的历史回顾－兼论民族舞剧的发展道路》，文化
部艺术局・中国艺术研究院舞蹈研究所（1985）所收
- 朱守芬 2004《话说潘起亮－从小刀会学术研究到舞台艺术》，上海市档案馆
《档案与史学》01期

映像資料

上海俏佳人文化传播有限公司制作《小刀会》，北京北影录音录像公司出版

- 1) 革命現代京劇は通常「模範劇（样板戏）」と呼ばれるが、模範劇には京劇以外のバレエ作品なども含まれている。小論では特にそれらを含める場合以外は、原則として革命現代京劇という名称を用いることにする。
- 2) この公演の正式なタイトルは「祝贺张庚・阿甲同志从事戏剧工作五十五・五十周年演出」で、1987年12月27日に北京の人民劇場で行われた。上演された演目は『斬経堂』と『紅灯記』の二本である。
- 3) 劉艶（2001）によると、この公演は文革後初の『紅灯記』復活上演であった。一般には1990年の京劇二百周年記念公演の際の『紅灯記』通し上演が、革命現代京劇の復活公演としてよく言及される。
- 4) 松浦恒雄（1997）は、1990年代の新しい革命現代京劇研究のほか、文革当時の言及にも目を配り、様々なアプローチを相互に比較検討している。小論はそこでの整理の結果を少なからず参照させていただいた。
- 5) 劉艶（2001）は、労農兵の形象とは現実のそれではなく、あくまで本質化された表象に過ぎないとした。安藤陽子（1972、96頁）は、新しい舞台の主人公達は、中国人民の現にある姿であると同時に「あるべき」姿であると指摘するが、実際には後者の比重が圧倒的に重いように思われる。
- 6) 『中国戯曲現代戯史』（1999、75頁）は、「戯曲現代戯」を共産党の指導により創作上演された伝統演劇の現代物の新作と定義する。小論もこの定義に従う。
- 7) 王安祈（2006、133頁）が『打漁殺家』と『松花江』の歌詞の一部を比較対照しているが、個々の語句に違いがあるだけで、枠組みはそのまま利用されており、「旧版」がほぼ完全に保持されている様子が見て取れる。
- 8) 『中国京劇史 中巻』（1990、324頁）の記述による。
- 9) 王安祈（2006、137頁）はこの時期に出現した一連の新演目を「現代戯の新演目類型」と見なし、それまでの新編劇とは異なるタイプのもと位置付けている。
- 10) ただし梅蘭芳の演じる京劇は、民国期に国粹・伝統・古典として定位され、ある程度近代的な洗練を受けており、それ以前の京劇と全く同じというわけではない。
- 11) この記事の全文は翁再思（1999、上459-451頁）に採録されている。
- 12) 「梅蘭芳の旧劇改革観を談ず」というタイトルで李春熹（2005、上19-26頁）に公表された。本文に付された解説によると、この文章は阿甲の手稿に若干の校正を施した上で、今回初めて発表されたものである。タイトルは原題のまま、執筆の日付は記されていないが、梅蘭芳が自己批判を行う同年11月27日までに書かれたものと推測されるという。
- 13) ここでの阿甲の主張は、かつて天女や林黛玉を素材に士大夫化した梅蘭芳の京劇を批判した魯迅の議論を下敷きにしていると思われる。ちなみに『紅樓夢』を題材とする京劇の演目は、ほとんどが民国期以降に作られたものである。
- 14) この経緯については徐城北（2006、120頁）に比較的詳しい紹介がある。
- 15) 『中国戯曲現代戯史』は1949年以降の現代戯創作の最初のピークを建国初期としているが、京劇はその中には含まれていない。大躍進期に続く次のピークが、文革直前の1964年における上演大会の時期となる。

- 16) この時には後の『智取威虎山』、『奇襲白虎団』の原型も舞台に姿を現している。
- 17) この時期の状況については于平（2004）第三章を参照。
- 18) 太平天国の前身拜上帝会は、1851年に国号を太平天国と定めている。
- 19) 当時の状況については朱守芬（2004）に詳しい記述がある。
- 20) 于平（2004、57頁）の記述による。
- 21) 『小刀会』の主演俳優の一人舒巧の回想によると、当時の舞劇は伝統演劇の演技術に対するこだわりが強く、題材を選択する際も、それらを存分に活用できる立ち回りの場面がどの程度設定可能かを、一つの基準にしていたという（于平、2002、180頁）。
- 22) あるいは新中国の成立によってそれまでの社会構造が崩れ、各種身体技法がそれぞれの属していた文脈やヒエラルキーから解放されて、カタログのように均等に再配列されたという事情がこうした混淆を容易にしたのかも知れない。

※本研究は、2005-2007年度科学研究費補助金（基盤研究（B））「近現代華北地域における伝統芸能文化の総合的研究」（課題番号17320059）の研究成果の一部である。