

# 中国伝統地方劇の諸相——京劇・崑曲・越劇…古典演劇の昔と今

川島郁夫

我が国では、近年マスコミにおいても京劇を中心とする伝統地方劇に関するトピックが取り上げられるようになった。数年前には、日本歌舞伎界の著名な役者が、古典劇中でも最高度の表現技術が要求される崑曲の傑作に敢えて挑戦し、これが本国の演劇界でも大きな話題になり、漸くこの分野に対する関心が高まってきていると言えよう。ただ、こうした関心は、ユネスコの無形文化遺産にも登録されている上記二劇や、南方系演劇で現在最も人気を博している越劇などに偏っている。また、伝

統地方劇の祖とも言うべき崑曲がすでに六百年に及ぶ歴史を有しているのに対し、中国古典劇の代名詞になっている京劇は、現行の上演様式の原型が固まってから二百年足らず、越劇に至っては僅か百年ほどしか経っていない。若い演劇であることはあまり知られていない。これら以外に、今日保存されている伝統地方劇は、上演可能な形で保存さ



蘇州の名勝留園内での崑曲実演の様子

れているものだけでも全国で約三百種と言われるが、それらのほとんどは頗る認知度が低いというのが実情であろう。現行の伝統地方劇のそれぞれに関する話を始める前に、やや煩雑にはなるが中国の古典演劇の歴史について概観しておく必要がある。

中国演劇の起源を遡ると、先秦時代から唐代までは断片的な史料が残されるのみで、本格的な演劇が始まるのは市場経済の発達と人口集中が顕著になった宋代からである。宋代の各都市には多くの演芸場が出現して多様な民間芸能が演じられたが、当時の街の様子を記した文献には、他の伎芸と並んで「劇」や「戲」の文字を含む何種かの演芸の名が見え、商業的な芝居の興行が始まっていたことがわかる。人間の俳優が演じた雑劇(後の元雑劇とは別物)は単純な滑稽劇で、演劇としては未熟なものだったが、傀儡戲(人形劇)は種類が多く、懸絲傀儡(糸操り人形劇)・枕頭傀儡(棒使い人形劇)・走線傀儡(空中操作の糸操り人形劇)・葉発傀儡(花火つき人形劇)・水傀儡(水上人形劇)・肉傀儡等と細かく分類されており、とりわけ人気を博した出し物であったことを窺わせる。(因みに、糸や棒で操作する人形劇は今日大陸福建省や広東省、台湾等で伝統芸能として保存されるほ

か、水上人形劇は中国では滅びたものの、本国から伝わった後独自の進化を遂げたものと推定されるロイ・ヌオック劇が、今日ベトナムの代表的な民間芸能となっていることはよく知られる。ただし、宋代の演劇については脚本がほとんど残されていないので、実際の上演形態はよく判らない。

中国の演劇界が劇的な発展を遂げたのは、元王朝帝国の成立以降である。この北方異民族支配の王朝は漢族の芸術文化にも大きな変化をもたらしたが、演劇においては、北方系音楽の圧倒的な優勢の確立が歌曲の韻律に多大な影響を及ぼした。従来複雑な平仄のルールに縛られていた曲韻の規格は緩和され、語彙選択の幅が格段に広がったため、演劇の歌詞は以前に比べ遙かに自由闊達な表現が可能になったのである。時あたかも、蒙古族の抑圧下で漢族の読書人は官途の望みを絶たれ、自らの本領である「文」の素養を劇作に注ぐ者が次々に現れることになった。こうして、中国の演劇界は空前の活況を呈し、中国演劇史上初の本格的な舞台芸術が出現した。今日、元朝期を代表するとされる文学…元雑劇の誕生である。

### 元雑劇と明の南戯

元雑劇は、極めて明確な形式的特徴を持っている。まず、原則として一劇は四幕構成、唱（うた）と白（せりふ）が交互に組み合わされ、劇中で歌うのは全幕を通して主役のみで（一人独唱）、唱の部分は幕ごとに北方系音楽（北曲）の九つの宮調のいずれか一つに属する歌で統一される。歌詞は文語・口語が混

淆した独特の韻文で、曲ごとに句数や一句の字数に規格はあるが、規格外の字あまりも大幅に許されたため、従前に比べて長短の変化が大きく、躍動感に溢れた文体をなしている。こうして、歌い手が感情を自在に表現できる歌曲を得た元雑劇は、配役の構成や演目の内容面でもめざましい進化を遂げた。舞台上立つ役者は、主役以外に悪役（浄）・道化役（丑）・脇役（外）・毒婦役（搽）など役柄が分化し、各々固定的なキャラクターが与えられた。内容面では、参軍戯以来の滑稽劇から脱し、歴史・恋愛・裁判など多様で豊富なテーマが取り上げられるばかりでなく、劇全体の筋立てが論理的に構成され、明確なストーリー性を備えるようになった。

今日、元雑劇の作品は、現存する唯一の元代刊行のテキスト『元刊雜劇三十種』を筆頭に、臧懋循編『元曲選百種』を代表とする明人の収集家の手で上梓された数種類の選集の中に相当数収められる。冤罪により処刑された若後家の怨恨を綴った『竇娥冤』、匈奴の王に嫁いだ傾城の美女への思いを描いた『漢宮秋』、五段二十幕という異例の長編恋愛劇『西廂記』などは、生き生きとした口語と典雅な文言が調和した傑作である。これらの名作を生んだ関漢卿、馬致遠、王実甫などの著名な劇作家はほとんど元朝前期



『元曲選』百種「漢宮秋」挿図

に集中しており、後期になると曲辞の彫琢に拘泥する風潮が広まり、演劇としての中身に乏しい陳腐な模倣作が増えて、本来の清新な味わいが急激に失われてゆく。

素朴な民間芸能から本格的な舞台芸術への脱皮を果たした元雜劇であるが、明代になると北方系音楽は急激に衰退し、南方系音楽に完全に取って代わられる。また、元雜劇は曲の旋律を記した楽譜をほとんど残さなかつたため、現在ではメロディ復元の手段がなく、当時の上演を舞台上で再現することは不可能である。

なお、北方系の演劇が中国を席卷した元朝においても、江南地方には独自の演劇が残っており(戯文)、その脚本の一部が明代の類書の収められる(『永樂大典戯文』)。これらは素朴な土着演劇の域を脱していないが、元期後半に戯曲創作の拠点が南方に移ると、高度に発達した北方雜劇の影響を受けた戯文が新たな演劇へと変貌してゆく。そして、元末に温州の文人高明が名作『琵琶記』を著すに至って、演劇界における北方系から南方系への流れは決定的なものとなった。

漢民族の明王朝の復活は、一般に「南戲」と総称される南方系演劇隆盛の流れを助長することになる。南戲の創作は明中期以降に本格化するが、形式的には『琵琶記』の頃から従前の雜劇と全く異なる特徴があった。まず、一劇四幕という幕数の制限が破られ、一劇が数十幕に達する長編も現れた。歌曲は当然南方系音楽(南曲)を用い、一幕一曲調、一人独唱の原則は廃され、通常は複数の俳優が歌い、時には合唱も認められた。

このように旧来の様々な形式的制約が打破された南戲は、

その創作が当初から伝統的な文人作家の手で担われたこともあって、題材や作劇法が元雜劇とは明確な違いを見せる。第一に、長編の脚は単純明快を本領とした雜劇より物語の筋立てが格段に複雑になり、伏線・どんでん返しといった手法を多用して紆余曲折に富んだストーリーの展開が重んじられるようになる。こうした特徴は、波乱万丈の展開を持ち味とする歴史物語や纏綿たる心情を歌い上げる恋愛譚に最も適しており、この二つが南戲の主要な題材となったのは自然の成り行きであるう。

一方、歌劇の命である唱の部分、曲辞が素朴な口語調が後退し、時間の経過と共に修辭的で文語色の強い華美なものになってゆく。明中後期の嘉靖・万暦年間には李開先、王世貞、湯顯祖などの高名な劇作家が輩出したが、当時一流の詩人でもあった彼らが曲辞の洗練・彫琢に特に意を注いだのは当然であり、時には歌詞が歌唱困難になる場合すらあった。これは、戯曲の脚本が、必ずしも上演を前提としない「読む」演劇：レゼドラマとしての性格を帯びてきたことを示すもので、こうした演劇の文字芸術への傾きは、次の清朝中期まで引き継がれることになる。

### 崑曲の成立

南戲の音楽は、実は固定的なものではなく、地方によって様々な流儀がある。宋元時代に発祥地の浙江省温州から出た南戲は、元末明初から南方一帯に広がりはじめ、各地固有の音楽

に乗せて歌う形が定着した。これを「腔」と呼び、各地方の名を冠して「○○腔」と称する。どの「腔」も南戲の基本形は同じであるが、微妙な節回しの違いによつて観客の反応にも大きな相違の開きがあるので、自分たちの歌う「腔」が観衆の心をつかめるかどうかは劇団にとつては死活問題である。明初には浙江省北部の余姚腔・海塩腔と江西省の弋陽腔が人気を競つたが、いずれも他を圧倒するほどの優位は得られなかった。明中期の嘉靖年間になると、江蘇省崑山の魏良甫が流麗甘美な崑山腔を作り出し、同郷の梁辰魚が崑山腔で名作『浣紗記』を著すに及んで、崑山腔による南戲「崑曲」はたちまち大人気を博した。王朝が名実共に爛熟期を迎えた万暦年間には、耽美主義的な風潮とも相俟つて、崑曲は江南一帯のみならず首都北京などでも圧倒的な支持を得ることになった。

王朝が明から清に移つた後も、崑曲は演劇界に君臨し続け、康熙年間に洪昇『長生殿』と孔尚任『桃花扇』という、南戲の粹を集めた歴史劇の二大傑作が生まれた。しかし、この二作以降、南戲はひたすら歌詞の洗練に傾き、内容も陳腐な才子佳人物語が繰り返されるばかりで、題材的にも手法的にも完全に行き詰まった。もともと読書人層を担い手として発生した南戲が、技巧的に頂点を極めた後にマンネリに陥ることは言わば必然の道であつたともいえよう。当然ながら、南戲作品は文人作者の自己満足に終始し、広範な民衆の支持を失つてゆくことになった。

## 地方劇の発展と現代社会

もつとも、演劇の人気は翳りを見せるどころか、その後も高まる一方だつた。崑曲を中心とする南戲が大衆の支持を失つたのに代つて急速に勢力を伸ばしたのは、全国各地で地元の音楽と言葉を基調として発達した独自の地方演劇である。その人気は、清代中期に全国ですでに数百種の腔（崑腔、秦腔、二簧腔、西皮腔等）や乱弾（紹興乱弾、金華乱弾等）と呼ばれる地方劇があつたことからも知れる。これらの新興演劇は、地域に密着した小規模の私設劇団が活動の主体となり、南戲の題材の改編や地方特有の伝説・逸話の脚本化によつて演目を用意し、崑曲に倦んだ観客を獲得していった。

中国の地方劇は、劇種の多くが川劇、晋劇、粵劇など同地の古名を冠した名前と呼ばれていることからわかるように、本来地方限定型芸能の色彩が非常に強い。芝居は地元の方言で演じられるため他郷人には理解そのものが困難で、上演の対象となる地域は極めて狭い範囲に限られる。同一演目の上演が繰り返されることも多く、劇団は地元民の支持を保つため常に新たな出し物を用意して目先を変えなくてはならない。そのため、地方劇の作家たちは、日頃から他劇の動向・評判を気に配り、題材・技巧の両面で長所を取り込みつつ劇の質的向上を図るので、しばしば異なる地方劇同士が相互に影響しあい新たな劇へと発展することがある。その典型が京劇で、清中期に首都北京へ進出を果たして脚光を浴びた徽班（安徽省の劇団）と漢劇（湖北省の地方劇）の腔が融合して今日の主要な曲調「皮簧腔」が形成され、清王室の特段の庇護を受けて「北京第一の劇」の座を不動のものにした。

地方劇が隆盛を極めた清末から民国初期にかけて演劇界は百花繚乱の様相を呈し、無名の小規模劇団が台頭して従来の勢力圏を塗り替える現象も起きた。浙江省紹興南部嵊県で生まれた半農芸人による民間劇「小歌班」は二十世紀初頭に上海に進出し、明るく軽快な音楽に乗った短編の芝居は、上海市民の嗜好に合致して大成功を収めた。その後、「小歌班」は男女混成の「文戲」時代を経て女優のみによる劇へと変貌、現在は「越劇」と呼ばれ、南方では京劇を凌ぐ絶大な支持を獲得している。

この二劇の他、湖北省・安徽省を発祥地とする「黄梅戲」や、河南省の「豫劇」、あるいは福建省・台湾での支持が厚い閩南語劇「歌仔戲」（薊劇）などはとりわけ個性豊かな古典劇で、地元中心に多くの劇団が活動を続け、今なお根強い人気を保っている。最近、古典地方劇の映像はDVDやTV等を通じて簡単に目にすることができ、愛好者の多い劇ほどソフトも豊富で、地元地方劇専門のチャンネルを設けているデジタルTV局も珍しくない。

伝統劇は、六十〜七十年代の文革の嵐の中で激しい弾圧を受け、一時期その存続が危ぶまれたが、その後は息を吹き返し、今世紀初めに制定された非物質文化遺産（無形文化遺産）法で民間文学、伝統音楽、舞踏など



福建省泉州梨園戲専用劇場

共に十項目の保護対象に指定された。現在第四次指定までで百六十以上の劇種が国家級保護文物として国の手厚い保護を受け、全国各地で古典地方劇専門の劇団が活動している。これらの劇団には、国

や自治体内の文化文物管理部門が組織・運営する公設劇団と、自主採算で活動する私設劇団がある。前者は公的な文化事業の一環として無形文化の保護育成を目的に設置されるもので、概ね公的に決められた日程に基づいて公演活動を行なう。劇団員は原則として公務員、経営は公費で賄われ、自治体によっては専用劇場や俳優養成所などの付属機関を置い



温州市鹿城区仮設舞台での京劇上演の様子



紹興市郷村部での私設劇団による越劇上演の様子

ている。私設劇団は、季節ごとの恒例行事やスポット的な祝儀の際に顧客の注文に応じて出張公演をする方式が普通である。規模は十数人から総勢百人を超える公設劇団並みの編成を持つものまで大小様々で、大半は車で各地を移動して回る巡業公演である。芝居の上演場所は大劇場はまれで、大体は郷村部の神廟や私宅に設けられる固定舞台、あるいは臨時に設置する仮設舞台である。二〇〇九年の現地調査の際は浙江省紹興市と温州市、福建省廈門市の三箇所私設劇団の実演を見たが、温州市の劇団は年に二百回以上も公演がある人気劇団で、自前の仮設舞台や電光板を車に積んで百名を超える団員が毎日のように移動するという話であった。一方、紹興市では俳優・楽隊合わせて団員十人という一座が、村の土地神廟で越劇を演じる場面にも遭遇し、最も原初的な地方劇上演の映像を入手することができた。

このように、伝統地方劇は国家的な文化保護政策の対象となつてはいるのだが、本来の大衆芸能としての意義を保てるかということになる、必ずしも展望が明るいとは言えない。例えば、福建省泉州の梨園戲は明中期以来約六百年の歴史を有する伝統劇で、マリオネットを髣髴とさせる役者の動作に際立った特徴があり、文化財としての価値は極めて高い。しかし、歌唱・台詞とも古めかしい閩南語で、動員できる観客数はごく少数であるため、現在公演を実施しているのは公設の一劇団のみという状況である。梨園戲は一例に過ぎないが、同様に公的な保護政策なしには保存は不可能という伝統劇は少なくない。

要するに、最大の問題は愛好者の高年齢化と減少である。特

に今世紀に入ってから、めざましい技術革新によって無数の視聴覚娯楽が世に溢れ、これが大多数の若者の支持を集める一方、古色蒼然たる伝統地方劇に対する若年層の興味は確実に低下しつつある。日本でも類似した状況はあるが、多種多様な伝統文化を有する中国では、その存続と保護を担う関係者にとつては頭の痛い問題である。

中国の若者の古典演劇離れの原因は、TVやインターネット等の新メディアの介した娯楽の普及ばかりではない。前述のように、地方劇は特定地域の民謡の旋律の上に歌詞や台詞をのせて演じられる。もともと演劇の歌や言い回しは非常に特殊で、理解には相応の知識と経験を要するため、若者にはハードルが高い。加えて、近年全国的な普通話（標準語）の普及による方言勢力の後退が進み、方言語彙を多用する地方劇の内容を理解することがますます困難になつている状況があるのである。このため、最近は伝統地方劇公演の際、舞台横に電光掲示板を設置し、歌詞や台詞を文字で表示する方式が一般化している。また、DVDやTV放映用に制作される場合は、歌の部分のみは標準語に替えて演じることが多い。これは本来の伝統劇の姿を壊すことにもなるのだが、現状ではやむを得ないということなのであろう。

終わりに

中国において名実共に無形文化財の王座を占める古典・伝統地方劇は、一九八〇年代以降、急速に進む欧化の流れに押され一

様に退潮傾向にある伝統民間芸能の中にあつて極めて重要な位置を占めている。そもそも近世以降の中国社会において、演劇は中国人、殊に文字文化への接近が困難であつた一般庶民にとつて、最も普遍的な娯楽であつた。と同時に、演劇は彼らが暮らす地域に根を張る種々の社会制度や規範：信仰・宗族・職業等と密接に結びついていた。人々が日常生活の中で感得する様々な感情・精神は、演劇を通して最もストレートに表現され続けたのである。それを如実に反映するのが、今日なお全国各地に数多く残される伝統古典演劇用の舞台、いわゆる「古戲台」である。古戲台は、都市部・鄉村部を問わず、中国の至る所で目にすることができ、そのほとんどが、宗祠（父系家族の先祖を祀る祠）・神廟（土地神・氏神を主神とする道廟）・市場・会館（同郷人会）といった場所に設けられる。つまり、演劇は地域社会に根ざす大小様々のコミュニティの文化活動の中心であつて、芝居の上演場所はその拠点だったのである。

近年、伝統地方劇上演の中心は都市部の近代施設を持つ劇場に移り、商業的な公演として行なわれるのが一般的になつてきた。その一方、昔ながらの古戲台での演劇上演は、季節ごとの節句や主神の生誕祭などにおいて伝統行事の一環として行なわれる場合に限定される傾向にある。その結果、古戲台は上演用の舞台という本来の機能を失い、次第に観光用風物としての性格を強めつつある。次世代に続く愛好者の確保と、俳優を含めた劇団の経済的基盤の確立は古典演劇の保存にとつて第一の命題で、その意味で伝統地方劇の興業化は必然の趨勢と言えよう。ただ、興味深いのは、最近上海や蘇州等の長江下流一帯の大都市で、道観や城隍廟のような宗教活動の場の他に、商

業地の繁華街や急速にベッドタウン化する郊外開発区の集合住宅のような場所にも、新たに伝統様式を模倣した野外舞台が次々に建てられていることである。この種の模倣舞台が伝統劇の実演に供されることは恐らく稀であろうが、それでもこれは、中国人にとつて演劇用の舞台はコミュニティのある種のシンボルとしての意味を保ち続けていることの証である。彼らの潜在意識の中には、最も身近な文化的表現手段として、また、地域社会の結束を確かめる方法としての演劇の存在があるのである。



上海市城隍廟脇の模倣古戲台



蘇州千灯鎮広場の新設舞台