

書 評

中山文『中国の女性演劇——越劇とジェンダー』

勉誠社、2025 年、344 頁

手代木 さづき
(京都大学大学院博士後期課程)

本書は、「京劇に次ぐ第二の劇種」とも称される中国の女性演劇、越劇の歴史をジェンダーの視点から振り返るもので、著者が2023年3月に奈良女子大学で学位を授与された博士論文「越劇の成立と展開——中国女性演劇に見る近代とジェンダー」を基にしている。序章と終章を除いて計八章で構成され、各章では越劇の歴史が時系列順に論じられる。第一章から第六章までは、文史資料（中華人民共和国建国以降、公的事業として収集・編纂された回顧録や口述記録）や越劇女優の自伝・伝記、および先行研究を主な資料として越劇史を詳細に振り返る。続く第七章・第八章では、同時代の越劇関係者や演劇専門家による評論に基づき、また特に第八章では著者自身による劇評もふんだんに交えながら、1980年代以降の越劇界の展開を描き出す。以下、各章の内容を要約して紹介したい。

まず序章「越劇とはなにものか？」では、中国語で「戯曲」と呼ばれる伝統演劇と、そのなかの一つのジャンルである浙江省の地方劇、越劇について平易な言葉で紹介がなされ、中国伝統演劇になじみのない読者にとっても格好の導入となっている。本章では先行研究を参照しつつ、ジェンダーの観点を加味した越劇史の新しい時代区分を提起する。すなわち、各章のタイトルにもなっている「男たちの越劇」（1851-1938）、「少女の越劇（一）」（1923-1929）、「少女の越劇（二）」（1929-1938）、「姉妹の越劇（一）」（1938-1942）、「姉妹の越劇（二）」（1942-1949）、「父の越劇」（1949-1976）、「母の越劇」（1976-2000）、そして「女たちの越劇」（2000-）だ。

第一章「男たちの越劇」では、浙江省紹興市嵊県（現嵊州市）で流行した男性農民による語り物「落地唱書」が演劇の形態へと発展して「小歌班」と呼ばれるようになり、1917年に上海に進出したのち、紹興文戯と改称して最盛期を迎えるまでを取り上げる。こんにち女性演劇として知られる越劇だが、この時期は全て男優によって担われており、上海で一足先に興行を確立していたのも男班（男優ばかりの一座）だった。第二章「少女の越劇（一）」では、1923年に嵊県で創設された最初的女子科班（女優の養成所兼劇団）の設立の舞台裏から解散までが描かれる。女優の育成開始は、浙江省出身の商人が上海興行界における女子演劇ブームに商機を見出したことがきっかけだった。三か月間訓練を受けた第一期女子科班は、上海での上演を三度試みるもいずれも失敗し、浙江省各地を巡演したのち、主要女優の結婚により1929年に解散した。第一期女子科班は上海に地歩を固めることこそできなかったものの、地元浙江省の少女たちに女優業で食べていくという「新しい女性のロールモデルを見せた」のだった（65頁）。そのバトンを受け取って、1929年以降次々と設立

された女子科班群を取り上げるのが、第三章「少女の越劇（二）」だ。この時期には、世界恐慌の影響で嵊県の主要産業だった絹産業が打撃を受け、貧農家庭の少女たちの出稼ぎ先だった上海の工場も次々と閉鎖されたため、少女たちが現金収入を得る手段として女優業に注目が集まった。第二期女子科班群の少女たちは、上海進出を目指して浙江省内を巡演するが、厳しい稽古に耐え、職業差別・性差別にさらされる日々のなかで彼女たちを支えたのは、若い女優仲間同士のシスターフッドだった。

続く第四章・第五章では、日中戦争期から国共内戦期にかけて、越劇の改良・改革に邁進した女優たちを取り上げる。第四章「姉妹の越劇（一）」では、女優姚水娟（1916-1976）が新聞記者樊迪民（1894-1984）に脚本を依頼した一連の新作劇「改良文戯」を分析する。二人の協力関係は「先進的な男性が遅れた女性を主導するという伝統的ジェンダー役割が、双方にとって望ましい形で受容された結果」だった（133頁）。樊迪民を始めとする姚水娟のブレンは、越劇女優初の専集『姚水娟専集』、および越劇界初の専門雑誌『越謳』を出版し、雑誌メディア上でも姚水娟を強力にもり立てた。第五章「姉妹の越劇（二）」では、女優袁雪芬（1922-2011）と尹桂芳（1919-2000）による越劇改革、そして「新越劇の記念碑」として名高い袁雪芬主演『祥林嫂』（1946初演、原作は魯迅の小説『祝福』）について論じる。総合芸術としての越劇を追求した袁雪芬は、脚本・演出・音楽・美術の各スタッフを招いて「劇務部」を設立し、「泣かせる」女役で観客の心を掴んだ。尹桂芳も袁雪芬に呼応して越劇改革に着手し、「酔わせる」男役で特に女学生の間で熱狂的な支持を得た。越劇『祥林嫂』は、これまで中国共産党地下組織の指導を受けて上演されたという点が強調されてきたが、当時の観客にとっては越劇の十八番である「泣ける芝居」にすぎず、袁雪芬もその点にヒットを見込んで舞台化したのだった。第六章「父の越劇」では、人民共和国内立（1949）から文化大革命（1966-1976）に至るまで、共産党政権主導の演劇改革のなかで越劇がプロパガンダ・メディアとして活躍した時代に着目する。この時期に整理・改編され、現在でも名作として演じ継がれている演目に『梁山伯与祝英台』と『紅樓夢』がある。本章では両作品の分析を通じて、越劇がこんにちでも女性演劇として色褪せない魅力を持つ理由は、「家庭に存在する男女不平等やジェンダー問題から目を逸らさないこと」、そして「女性と同じ立場に立ち、女性の苦しみを共に背負い、二人で一つになって戦うことのできる女小生〔若い男性に扮する女優〕」の存在にあると結論づける（212頁、〔〕は評者注）。

第七章「母の越劇」では、文化大革命後の改革開放期に越劇の故郷浙江省で設立された浙江小百花越劇団と、そこで出会った演出家楊小青（1942-）・女小生スター茅威濤（1962-）コンビの活躍を振り返る。「名実ともに現代の中国戯曲界においてトップクラスの地位を築いている」（233頁）と紹介される楊小青は、俳優の演技だけでなく舞台美術、照明、衣装、音楽などの各要素が緻密に計算された、詩情あふれる越劇（詩的越劇）で一世を風靡した。そのなかで茅威濤が表現した「精神的な男らしさ」（229頁）は、社会で活躍するために「多かれ少なかれ精神的男装を強いられ」たインテリ女性たちに勇気を与えた（230頁）。さらに、茅威濤ブームを支えた社会的・文化的土壌について著者は、「茅威濤が芸術的成長を遂げた十年間が女性文学とフェミニズム文学批評の勃興・浸透時期と重なって」たことを指摘する（230頁）。続く第八章「女たちの越劇」では、浙江小百花越劇団を退団しフリーの演出家となったのちの楊小青の作品を振り返る。この時期の楊小青は、浙江省各地の小規模劇団で無名女優をスターへと育てたほか、他劇種の劇団にも招かれて



数々の名作を世に送り出した。「母の越劇」、そして「女たちの越劇」の時代を牽引してきた楊小青は、今も「中国女性の見たい・演じたい芝居」(290頁)を追い求め続けている。なお、本章の大部分は著者による楊小青作品の劇評で構成されており、生き生きとした筆致からは著者の溢れんばかりの「越劇愛」が伝わってくる。

終章「越劇は自分をどうみたか」では、越劇史の語られ方とその変遷を観察する試みとして、映画『舞台姐妹』(1965)とその二つの越劇舞台版、『舞台姐妹』(1998 初演)・『舞台姐妹情』(2013 初演)を比較検討する。三作品とも、旅回りの劇団で姉妹の契りを結んだ二人の越劇女優のすれ違いと再会を描く物語だが、作品によって政治との距離が全く異なっている。映画版が「共産党の指導によって成立した〔越劇の〕歴史を強調する」のに対し(309頁)、1998年の越劇版では「極端な政治性はカットされ、二人の姉妹愛に重点が置かれ」る(300頁)。しかし2013年の越劇版では逆に、「政治色が濃くなり映画版に回帰」するのだ(307頁)。著者は1998年の越劇版に『父の時代』を越え、自らの力で自らの歴史を紡ぎ始めた越劇の姿を見(310頁)、また2013年の越劇版には「政治状況に対して極めて敏感なアンテナを立て…その時どきに許された自由をフルに活用して中国社会に自分の居場所を見つける」越劇の強かさを見ている(309頁)。

本書を貫いているのは、越劇、特に楊小青の演出による「詩的越劇」に魅せられた一人の女性観客としての著者の情熱だ。とりわけ著者が実際に観劇した楊小青作品について語る第八章では、「生の感動」が読者にも伝わってくる。豊富な観劇経験に裏打ちされた劇評は説得力があり、読み応えも十分だ。また豊富なカラー口絵と本文中に挿入された舞台写真も、総合芸術としての越劇の美を存分に伝えてくれる。こうした舞台写真やプロマイドの掲載は、長年、越劇関係者と密に交流してきた著者だからこそ実現できたものだろう。

越劇の軌跡をジェンダーの視点から検討する本書には、二つのキー概念がある。それは、女性観客と女小生だ。著者は、「越劇の舞台に登場する『才子』というのは、現実には存在しない女とともに戦う同志としての男なのであり、…その男が現実には存在しえない以上、それは女子小生によって演じられなければならない」という杉山太郎の論を受け(杉山太郎『中国の芝居の見方——中国演劇論集』好文出版、2004年、11頁)、「だからから(ママ)こそ、女性観客は女小生(男役)が見たいのである」とする(212頁)。以下、これら二つのキー概念について、もう少し踏み込んで分析する必要があると評者が感じた点を挙げてみたい。

上述のように、女性観客の視点によって貫かれた本書は、女性観客が越劇に何を求めたのか、また越劇がどのようにして女性観客の心を掴んだのかを中心的な問題関心としている。女性観客の存在が強調されるため、越劇の劇場は女性ばかりで占められていたという印象を抱く読者もいるかもしれない。しかし、著者も参照する姜進『詩と政治』が、中華民国期の上海において越劇観客の男女比はほぼ半々だったと述べるように、越劇の劇場に一定数の男性観客がいたことは見逃せない(姜進『詩と政治——20世紀上海公共文化中的女子越劇』社会科学文献出版社、2015年、156頁)。例えば著者は第四章で、姚水娟・樊迪民コンビによる「改良文戯」について、観客が女性だったことを前提として、「樊迪民ら男性知識人たちが、表面的に近代化した社会が内包する女性への抑圧を鮮やかに言語化し、姚水娟はヒロインの恨みや慟哭を女性観客にリアルに伝えた」とその成功要因を分析する(116頁)。だが、魏晋三・魏紹昌父子(110頁。著者は二人の親子関係には言及して

いない)を始め、姚水娟には有力な男性ファンがいたし、上述の『姚水娟専集』・『越謳』に文章を寄せた人々も大半が男性だった。彼らが姚水娟をひいきしたのは、浙江省同郷のよしみか、あるいは彼女のブレーンに頼まれたからか。少なくとも、女性観客が「男性の非道に憤り、男権社会への恨みを言葉にするヒロインに喝采を送った」のならば(115頁)、男性観客が姚水娟を支持した理由は別のところにあったことだろう。ジェンダーの視点から越劇を考察する以上、女性観客だけでなく、男性観客の存在と彼らにとっての越劇の魅力についても考えることで、越劇の性格をより深く捉えることができるのではないだろうか。

第二のキー概念である女小生の魅力について、著者は第五章で尹桂芳を取り上げて詳述する。尹桂芳は「マチズモ(男性優位主義)を拒否し、女性の望みに奉仕する男性像や女性の愛によって救われる男性像」(163頁)を演じて、女学生を中心とする女性観客を惹きつけた。その背景として著者は、恋愛・性交・結婚を結びつけるロマンティック・ラブ・イデオロギーが当時の女学生の間に浸透していたことを挙げ、尹桂芳は「ロマンティック・ラブに憧れる層を新たなファンとして獲得した」と説明する(163頁)。だが、女学生たちは本当に、ロマンティック・ラブへの志向から尹桂芳の芝居に熱狂したのだろうか。中国現代文学における女学生表象について論じた濱田麻矢によると、ロマンティック・ラブは少女にとって理想であると同時に強迫観念にもなりえ、「その失敗の代償は必ず女性自身が負わねばならない」ものだった(濱田麻矢『少女中国——書かれた女学生と書く女学生の百年』岩波書店、2021年、17頁)。結婚前のモラトリアム期にある女学生が、女小生演じる「リアルな『異性』愛ではない」(163頁)ラブストーリーに「酔いしれた」のはむしろ、ロマンティック・ラブという「強迫観念」からの一次的な逃避を求めているからではなかったか。なお、尹桂芳の創り上げた男性像について、宝塚歌劇の芸術論や男役論を直接引用する部分はやや唐突で、越劇の女小生と宝塚の男役が演じる男性像を単純に重ねて理解してよいのかという疑問が残った。

「女性観客が見たいのは女小生」という本書の主張にも、評者は完全には納得できずにいる。例えば、尹桂芳の孫弟子にあたる趙志剛(1962-)は、人民共和国建国後、現代劇上演のために奨励された男優養成のなかで登場した男小生(若い男性に扮する男優)スターで、「越劇王子」の異名をとる。その舞台姿の美しさは、女小生に勝るとも劣らない(218頁図1)。評者は2025年3月に上海で趙志剛主演の越劇『家』(原作は巴金の同名小説)を観劇したが、劇場には彼の数十年来のファンとみられる60-70代の女性観客が大勢集い、カーテンコールの際には少女のような歓声を上げていた。こんなに女優が主流の越劇において、趙志剛はたしかに例外的な存在だが、だからこそ、彼の根強い人気は分析する意義があるだろう。ぜひ著者のご見解を伺いたい。

本書は2010年代半ばまでで叙述を終えているが、近年の越劇界では浙江小百花越劇団の女小生スター陳麗君(1992-)が中国社会を席卷し、従来の越劇愛好者とは異なる新しいファン層を獲得するなど、2010年代とは異なる潮流が見られる。越劇ウォッチャーとして、そして日本における越劇研究の開拓者としての著者の今後のご活躍に期待しつつ筆を擱きたい。