

## 浙江における灘簧系演劇の再興

磯部 祐子

### I : はじめに

筆者は、浙江における民間演劇の再興について、2002年より継続した調査を開始し、「中国民間演劇の再燃」<sup>1</sup>、「中国民間演劇の現状—紹興の蓮花落・鸚歌班・宝巻を中心に—」<sup>2</sup>においてその報告を試みた。

この中で、一貫して「民間演劇」（中国語では伝統的演劇を「戯曲」という）ということばを用いてきたが、小論における民間演劇とは、いわゆる「戯曲」に加えて、灘簧、蓮花落、鸚歌班、宝巻などの民間芸能（中国語では「曲芸」）を含んでいる。そのため、今日、紹興における民間演劇の再興といっても、正確には中国語の「戯曲」の範疇に含まれないものが多く存在することになる。しかし、土地の人々は、机を囲んで座したまま語り唱う宝巻以外の灘簧、蓮花落、鸚歌班など全ての「曲芸」をも「戯曲」と呼び、浙江の方言では「戯文」ともいう。そして、これらこそが今日、浙江における民間演劇再興の中心となっているのである。

本来「曲芸」とは、定められたメロディの曲牌をもたず、七言や十言を連ねて拍子木でリズムを変えていく歌詞を主体とするものである。一方、「戯曲」は、決められた曲牌に歌詞を当てはめるという、曲牌を主体とするものである。このような音楽的相違があるにもかかわらず、一般の観衆にしてみれば、舞台上で唱って演じるものという点で両者に大きな相違はないのである。「曲芸」を「戯曲」に包含して称するの当然であるといえよう。従って、小論において、「民間演劇」とは、中国語でいう「戯曲（伝統演劇）」と「曲芸（民間芸能）」を一つにまとめたものと定義する。

ところで、ここ数年の实地調査によって、民間演劇再興の中心は、灘簧系の「曲芸」であろうという認識をもつに至った。紹興や浙江の各地で演じられている蓮花落、鸚歌班は、灘簧系の民間芸能であり、紹興に源を発する越劇も、本来灘簧系の「曲芸」であった。そもそも、この灘簧とは、清の中葉に現れ、清末に一世を風靡し、浙江一帯の民間演劇の隆盛とその後の地方劇の展開に大きな影響を与えたものであり、詩讚系の曲種に属する。

それでは、今日の民間演劇再興において、灘簧系が中心となっている理由は何か。また、実際の上演の調査を通し、中国戯曲史における民間演劇の作用について、何らかの仮説を立てることはできないだろうか。

小論では、如上のような観点から、2005年9月の調査結果を基に、灘簧系演劇の再興の実態とその背景について考察を試みる。

1 『高岡短期大学紀要』第19巻（2004）

2 『高岡短期大学紀要』第20巻（2005）

## II：灘簧とは何か

『中国戯曲曲芸詞典』<sup>3</sup>に拠れば、「灘簧は、灘黄とも記す。民間芸能（原文は「曲芸」）の一つであり、蘇州、上海、杭州、寧波において流行した。蘇州灘簧が乾隆年間に形成されるや、その後、同治光緒のころには、その他の地域にも灘簧が生まれていく。曲目と音楽は、宣卷やその土地の民歌から取り入れたものであり、蘇州灘簧も崑曲の劇目や音楽の一部を取り入れている。一、二人から五、六人によって演じられ、白と唱および簡単な伴奏がつく。辛亥革命後、灘簧は（定められたあるいは新たに定められたメロディを遵守し）戯曲の劇種となっていき、名称も最初は旧名の灘簧を用いていたものを改めて、蘇州灘簧は蘇劇、上海灘簧は滬劇、常劇、寧波灘簧は甬劇と変えていった」と記される。

ここでは、灘簧が「民間芸能」というジャンルに括られて、中国の伝統劇を指す「戯曲」と峻別されていることに注目したい。また、曲目と音楽は、宣卷や民歌などの人々が耳になじんだものを取り入れていることにも注意したい。

紹興において今日再興している民間演劇は、蓮花落、鸚歌班、宝卷、越劇などであるが、これらはすべて灘簧系であり、そのうち、越劇のみが地方劇（演劇）化の道を進んできたといわれる。

洛地『戯曲与浙江』<sup>4</sup>は、灘簧についておおよそ以下のような見解を示している。

灘簧という呼称は、泛称であった。本来、座って歌う戯曲である「南詞灘簧」と民間の「唱説灘簧」の二つを指していた。……その特徴は、①「南詞灘簧」以外は完全な戯曲とはいえない、②戯曲となったものは、近代になって形成されたもので、多くは西欧の近代的演出の影響を受けている、という点である。また、灘簧は、後に越劇や甬劇、睦劇につながるが、本来は戯劇ではなく一つの曲調にすぎなかった。

以上は、洛地氏が、灘簧の称呼とその特徴について述べたものであるが、次いで、灘簧は（ア）南詞灘簧、（イ）花鼓灘簧、（ウ）唱新聞に3分類される。

（ア）南詞灘簧とは、南詞弾唱に源を求め得るもので、この弾唱は魏良輔の指導を受けた張野塘が、明末・清初に流行させたものである。①座って歌う、②曲は7字句を用いるが、その後長短句から構成される、③“定腔”調を基本としている、④二胡と三弦と唱の伴奏がつく、⑤文人も参加した、などがその特徴であるとする。

（イ）花鼓灘簧は、取締りの対象となった灘簧で、「花鼓淫戯」ともいい、普通、二小（即ち丑と旦）、三小（即ち一丑二旦か一旦二丑か一旦一丑一生）が舞台に上るもので、淫戯の類を演じる。嘲笑戯ひとくさりをつか二つの小調（民歌）で歌う。ドラと太鼓の打楽器を用いるなどが特徴で、清末の道光年間（1821～1850）に現れたものとする。

（ウ）唱新聞は、その時々話題を芝居仕立てにしたもので、メロディは宣卷調である。「杭

3 上海芸術研究所・中国戯曲家協会上海分会『中国戯曲曲芸詞典』（上海辞書出版社 1981）

4 洛地『戯曲与浙江』（浙江人民出版社 1991.2）

州灘簧」などともいい、やはり清末のものとする。

洛地氏の解釈は、おおよそ以上のものであり、ここから、灘簧は本来大きく二つの流れがあったことを推測し得る。すなわち、一つは舞台の上での動きを伴わず、座したまま、定められた曲牌による唱を中心として繰り返される伝統演劇であり、ひとつは淫猥な話やその時代の話題に風刺性を込めたものを曲牌の縛りのないメロディで唱う民間芸能である。

それでは、以下に、実際の調査に基づき、紹興における灘簧系民間演劇の現状と再興の背景について考察を進めることにする。

### Ⅲ：紹興における灘簧系民間演劇の調査から

#### 1) [調査1]—鸚歌班—

上演日時：9月18日 午後の部（14:00～16:00） 夜の部（19:00～21:00）

上演場所：皋埠鎮石独村

上演目的：石独村の村民（車姓の7人の兄弟姉妹）が亡父母のために陰寿を願う。

上演劇団：紹興曲芸劇団（鸚歌班を主とする劇団 宋小青団長） 演者：沈金榮（23歳）、  
孟姣麗（24歳）、趙小英（38歳）、馬吉榮（46歳）

上演劇目：午後 巧姻縁

夜 婆媳和

調査1は、石独村の村民である車姓の息子5人と娘2人（車原夫、車連夫、車水夫、車永興、車宝興、車菊香、車永香）が、亡父母の陰寿を願って開いたものである。その対象である父母は二人とも69歳で他界したが、今年は生誕80歳（父）、70歳（母）を迎える。この上演を主宰した息子の5人は養魚場を請負って生計を立てていて、日常の生活に支障はない暮らしぶりである。舞台に記された神位は、「皇母娘娘神位、玉皇大帝神位、観音菩薩神位」という一般的な道教・仏教の神々である。

「陰寿」は「祝冥寿」とも呼ばれ、『清稗類鈔』第五冊に「冥寿」の項<sup>5</sup>があり、「祝寿者、祝其人之長生不死也。乃有為已卒之祖父母・父母称觴祝寿者、曰冥寿、亦曰冥慶。人已前卒、何有於寿、豈果有鬼死為壽之事乎。至期、其子孫於宴客之請柬、収礼之謝柬、皆自称追慶子追慶孫、仍著綵服、設礼堂、宗族、戚友亦且相率往賀、甚有演劇以娛賓者」と祖父母や父母の死後祝う誕生日であることが記されている。

また、澤田瑞穂は、『地獄変』<sup>6</sup>の中で、『中国全国風俗志』下篇卷一にある「祝冥寿」を取り上げ、北京では「仕宦の家では父母が亡くなれば誕生日はできないので、盛大に做陰寿ということをする。堂上に神像を設けて礼拝し、あるいは家中に壇を設け僧を招いて供養する。しかし供養とはいうものの、実は自身の出風頭であったり、または金銭を集るだけのものだったりする」と記している。

5 徐珂編撰『清稗類鈔』（中華書局 1984年）

6 澤田瑞穂『修訂地獄変—中国の冥界説』（平河出版社 1991）

もともと、江蘇・浙江一帯は、誕生祝いの戯曲が広く行われている地域であり、今日でも60歳以下の誕生祝いは「做生日」といい、60歳以上のそれは「寿辰」と呼び、ともに祝いの行事をするという。中でも、25, 29, 33, 36, 66歳が要の年で、その誕生日には行事を行なうことが多い。江蘇人の中には、「90歳を祝し100歳を祝さず。男は40歳を祝さず、女は30歳を祝さず」というしきたりもある。誕生日を祝う「做寿」には「暖寿」と「正寿」（正式なもの）があり、「正寿」は寿堂を設け、王母、寿星を供える。寿礼は心を配って行く。和尚を招いて仏事を行なったり、行事の終わりに麵を用意し、劇団を招いて芝居を上演させたりする。一切は子どもがとり行なう。また、物故した人がいれば、物故者の70歳、80歳、90歳、100歳の誕生日に子どもたちは「做陰寿」（死者の誕生日を祝うこと）を行なう習慣がある、という<sup>7</sup>。

葉大兵編『中国民俗大系・浙江民俗』<sup>8</sup>にも、「亡き人の誕生を祝う「做陰寿」は、「做冥寿」「做陰慶」などとも呼ばれ、祖先が亡き後、その亡くなった人の83, 93など3の数字がつくたび、あるいは70, 80など10の時、誕生日にこれを祝い、100歳で終える、とある。温州では、裕福な者は僧侶または道士を招いて経をあげる（做阴寿。又称“做冥寿”，“做阴庆”。祖先亡故后，其生龄逢三，也有每遇正十，于诞日祭之，至百岁乃止。在温州，富家设寿堂，请僧道诵经礼忏）」と見える。

今回の「陰寿」は、上述の10歳ごとの祝いに相当する。開演の前に「寿ぎ詞」が述べられ、語られる内容は「慶寿」のときの（すでに前掲2論文<sup>9</sup>で報告した）「寿ぎ詞」との間に大きな差異は見られない。ここでも、健康長寿、立身出世、学業成就、商売繁盛という庶民の希求が唱われているのである（以下）。

「寿ぎ詞」（左に原文、右に訳文を記す）

三十三天天上天	三十三天 天に天あり
白云里边有神仙	白雲に神仙存す
神仙本是凡人变	神仙はもと凡人の變ぜしもの
只怕凡人心不誠	ただ懼る凡人に誠なきを
若是凡人心里誠	凡人に誠あれば
个个凡人做神仙	凡人はみな神仙たらん
保佑保佑多保佑	守りあれ 守りあれ
保佑村里老年人	村の爺婆
寿比南山老寿星	南山寿老人より尚生きよ
保佑呀越红越年轻	守りあれ 日に日に若く
白头发会转青	白髪も黒くなり
跌落牙重生根	抜け落ちた齒も生え変わるよう

7 <http://www.seu.edu.cn/EC/ms.htm> 「江苏民俗介绍」

8 葉大兵編『中国民俗大系・浙江民俗』（甘肅人民出版社 2003）

9 前掲注1，注2参照。

保佑保佑多保佑	守りあれ 守りあれ
保佑村里年轻人	村の若者
走出外地出营生	外地に行つて商売すれば
日赚黄金夜赚银	昼に黄金 夜に銀
神菩萨后头跟	財神菩薩もついてくる
保佑保佑多保佑	守りあれ 守りあれ
保佑呀走出外也无仇人	外に出ても敵はなく
走进屋里无病人	家にあつても病なし
出来子孙多聪明	生まれた子孫は皆聡明
一级升二级	一年学べば級は三年に飛び
二级升四级	二年学べば五年に飛ぶ
日后大学来考进	その後は大学に合格し
做一个中央委员接班人	中央政府の後継者
保佑保佑多保佑	守りあれ 守りあれ
保佑呀全家老小	家族みな老いも若きも
男男女女身体健康	男も女も元気にて
无灾无难寿致活	災なく難なく 長生きするよう
到九十九,九十九岁不够头	九十九もまだまだで
一百二十岁做大寿	百二十歳で祝いせん

亡き父母の生誕を祝うとはいえ、願うところは現世に生きる人々の幸せであることがよくわかる。

一方、劇目の「婆媳和」と「巧姻縁」は、ともに鸚歌班の代表的出し物であり、庶民の生活に根ざしたストーリーである。

「婆媳和」は、身分の違う男女が姑を説き伏せ結ばれる話。やや詳しく述べれば、清朝の龍家は、任官して家財万貫にも及ぶ裕福な生活を送っていた。龍家には二人の息子がおり、長男志清は聡明、次男重清は愚鈍者であった。ある日、地代を取りに出かけた志清は、農村の娘・巧雲に心が奪われる。そのこと聞いた母親は、難癖をつけて巧雲を田舎娘と見下す。一方、巧雲は鍛冶屋の鉄金蓮という娘と義姉妹の契りを結んでいたが、鉄金蓮は巧雲の苦境を放っておかず、愚鈍な弟の重清と結婚して、何とかうまく姑に巧雲の結婚を認めさせようと企む。そして、嫁いだその日、姑に説教し、志清と巧雲の結婚を成就させ、二人の嫁と姑はむつまじく暮らすというもの。

「巧姻縁」は、口の裂けた女と亀背の男のカップルの話。寺にお参りに行ったとき、お互いの障害に気がつかずに見初め、仲人を頼んで結婚する。そして、初夜の華燭の明るさにお互いの障害を目の当たりにすることになる。しかし、外貌に障害のある者同士が一緒になるのに何の不都合があろうか、と目出度く夫婦になる話。

上述のように、「婆媳和」の骨子は、愚鈍な次男との結婚を手段にした巧雲の友人の機転によって、田舎娘巧雲への偏見をもち、結婚を許さない姑に巧雲と長男との結婚を認可させるというもの。裕福な家庭の出身者と貧しい田舎娘という立場の違いを越えて、愛するものは結ばれるべきという主張が看取できる。また、「巧姻縁」にも、身体に障害をもつ女と男が、お互いの障害、世間の偏見や嘲笑を誇張して表現しながらも、それらを越えて生きる人間の強さが表現されている。

両作品に見る偏見は、きわめて卑近なものであり、往々にして我々の中にも潜んでいるものであろう。しかし、それらを一方で嘲笑しつつも、一方で克服し前に進もうとする姿に、生きることの力強さを見ることができる。

このような描写は、鸚歌班の歩みと大きく関係があると思われる。清の乾隆・嘉慶のころ、主に「一旦一丑(女形と道化役)」で時の話題を題材として演じるものが山陰・会稽一帯に流行し、「鸚歌戯」とよばれた。多くは普段の生活の中で容易にモデルを想起し得るような人物が主人公であり、同時に諧謔性に富むものであった。その面白さから、「鸚歌班を覗りゃ、男は野良を忘れ、女は家事を忘れる(看了鸚哥班、男人勿要出畝、女人勿要烧饭)」という諺も生まれた。鸚歌班は、多いグループでせいぜい8人位で構成され、舞台には、簡単な被り物と緑か赤の衣装をまとった市井の婦女役、帽子と長い単衣を身につけ鼻を白くした貧乏儒者、村男、商売人などが登場した<sup>10</sup>。

鸚歌班が興った乾隆年間、青木正児<sup>11</sup>がいう「花部勃興期」であり、経済的な余裕と中央での戯曲愛好も幸いして、各地に今までの雅部とは異なるメロディの戯曲が興った。その全国的な流行の中で、浙江でも乱弾が勢いを強めていく。と同時に、戯曲の影響下に、曲牌の制約を受けない鸚歌班なども、次第に人気を博していくことになった。

しかし、興行の常として、地方における数人のグループの戯班では、門付けや小規模な村の祭りで口をぬぐうことも必要で、人々の歓心を得るためには、勢い即興による淫らな言葉も挟まざるを得ない。清や民国では「有傷風化」として禁じられることもあった。しかし、一方、この少人数の戯班であること、メロディも「基本調」を主としたもので、原則的に7言で唱は展開し、伝統劇に見るような厳しい曲牌によるきまりがない。このことが、閉鎖された地域の中で細々とながらも途絶えることなく今日まで伝わってきた理由であろうと思われる。

即興性に富み、伝統戯曲の持つ厳しい曲牌のきまりがないというその特徴は前述のように、灘簧の特徴そのものであった。それゆえ、中華人民共和国になると、鸚歌班という呼び方では少々格調が低いということもあって、灘簧を用いた名称である「紹興灘簧」に改名されることになる。

その後、文化大革命、四旧(旧思想、旧文化、旧風俗、旧習慣)打破を旗頭にした一連の思想統制の中で、鸚歌班などの「旧文化」も否定されたが、閉鎖された社会において人々に根ざ

10 紹興市地方志編集委員会編『紹興市志』第4冊(1996年)参照。

11 青木正児著「支那近世戯曲史 第4篇 花部勃興期」(『青木正児全集』第3巻所収 昭和47年 春秋社)

した文化はすぐに消えてなくなることはなかった。加えて、中華人民共和国の初期において、旧文化を否定しつつも、「人民の新たな生活」の表現手段として、京劇をはじめとする伝統劇を利用していく中で、各地の戯曲や曲芸は利用されていった<sup>12</sup>。地方においてもそれは例外ではなく、思想喧伝の手段も意図されながら「戯曲」や「曲芸」を学ぶ公的な学校が設けられていった。1961年、紹興においては、紹興曲芸訓練班が設立され、毎年20人ほどの人材が養成されることになった。まもなく、文化大革命は、これらの「戯曲」や「曲芸」の伝統的演目を禁じ、一旦は上演の機会を奪った。しかし、改革開放の政策の下に、ひとたび経済的ゆとりが生まれると、再び各地で上演されることになる。これが今日の姿なのであるが、この再興を可能にしたのは、60年代初期に当時のベテラン芸人から徹底して基礎を仕込まれた芸人たちがなお健在であったこと、受容する側の生活意識そのものも大きくは変わっていないことによるものと思われる。

今回の調査対象である紹興曲芸劇団（鸚歌班を主とする劇団 宋小青団長）の昨年一年間の上演回数は、宋小青本人のメモによれば、「1月20回、2月10回、3月10回、4月10回、5月8回、6月3回、7月3回、8月4回、9月15回、10月15回、11月10回、12月10回」ということである。上演が春節の時期と秋季に比較的多いのは、かつて春社、秋社で演劇が上演されたことと類似する。

また、鸚歌班が今日なお農村で招聘が多いのは、①物語のストーリーがわかりやすく、ユーモアに富み、親しみやすい身近な話題（生活、農作業、風俗など）が多く含まれていること。②即興性、可変性ある上演。すなわち、観客の要望に応じ、彩頭戯・吉利話（縁起のよい簡単な芝居や話）を行うことが容易であり、また観客の反応を身近に感じ相互の感情交流が適うこと。反対に、多くの演者を擁する伝統劇は、ストーリーの制約から、新たなプロットや言葉をさしはさむのは難しい。③戯班を招く際に、経費が少なく済む。基本的には、生、旦、丑の三つの脚色さえ備わっていればよく、音楽担当者も2、3人いれば足りる。更に、舞台セットや照明も不要であり、車両の調達に難儀な中国にあつては、上演までの移動も簡単に行えること、に拠ろう。

このような①ストーリーの通俗性、卑近性、②即興性の許容、③小規模で経済的であることなどの要因が、農村や地方都市において鸚歌班を招請する理由であると思われる。総じて、今日の再興には、中華人民共和国成立後の文化政策の余波や農村の旧態然とした生活様式や価値観の残存と共に、招聘側の経済的状況及び観客の好みが大きく影響しているといえる。

このように、乾隆時代に兆す民間演劇が今日まで生き続けることの意味は大きい。しかし、今日まで、その上演の実態は地方の文化局が収集し保存する資料にはほとんど記されていない。このことは、演劇の上演が文字に記載されていない時代においても、農村においては、祈神の名目で主には娯楽を目的として、民間演劇が行われ続けたことを想像させる。

12 1950年代の戯曲改革についてのおおよそは、孫玄齡著 田畑佐和子訳『中国芝居の人間模様』第6章「戯曲改革を語る」（白帝社 2005）において知ることができる。

少なくとも、この地域において、民間演劇とは、地下を流れる河水のように縷縷として流れ続けてきたものであり、経済や時代の求めがあったとき、時に地上の河水として滔々とした流れを見せることになるものなのかもしれない。今日の再興は、定めし地表に流れ出はじめた現象といえるかもしれない。

2) [調査2]—姚劇, 甬劇—

上演日時：9月19日 午後の部（14:00～16:00）夜の部（19:00～21:00）

上演場所：周巷鎮水閣周村

上演目的：小さな工場を経営する周渭燦という村民が「保太平」を祈って開いたもの。祈神は「太平神」という。

上演劇団：振興姚劇団（余姚市区（三県）における五業余劇団の一つ）

上演劇目：半把剪刀

縁起話：一幅新画挂中台

一幅対聯分両旁

玉器腊台摆端正

喜鵲屏風放両辺

上演劇目である「半把剪刀」は、「秦の曹錦棠は、陳金娥を手籠めにした後で、梁恵梅という女を妻にした。しかし、この梁、実はかつて密かに男性と交わり妊娠したことがあり、また今は陳金娥の弟・陳根福と情を通じていた。梁は結婚すると陳金娥が陳根福の姉であることを知り、情事がばれることを恐れて陳金娥にある罪を着せた。陳金娥はそのとき、すでに曹錦棠の子を身ごもっていたが家を出された。その後、もうけた息子は、陳根福の手配でひそかに富商徐家に託される。その子は天賜と名づけられた。陳金娥は、寂しさのあまり自殺しようとしたが、徐家の下男に救われ、天賜の乳母として徐家に雇われる。18年後、知事となった曹錦棠は、天賜の秀才ぶりを見込み、娘の亜男と結婚させた。新婚の夜、天賜は亜男の侮辱を受けて、寝室から抜け出した。陳金娥は亜男を諭したが、亜男は腹を立ててナイフで陳金娥を刺そうとした。誤って自分を刺してしまった。陳金娥の手には、半分に欠けたナイフが残った。曹錦棠は娘が死んだのを見て、婿の天賜も死罪にしようとした。陳金娥は裁きの場に行く途中、弟に出くわして、天賜が自分の子であることを知った。陳金娥は曹錦棠の罪悪を訴え、天賜を救い出し、母と子は晴れて名乗りあうことになる」という話。『中国戯曲曲芸詞典』<sup>13</sup>によれば、甬劇でもよく演じられる題目である、という。

ここでいう甬劇<sup>14</sup>とは、後述するように隣接する寧波一帯と上海を中心に流行したもので、寧波灘簧とも呼ばれた。一方、姚劇は、余姚灘簧ともいわれ、『姚劇研究』<sup>15</sup>には姚劇の史的変遷について、以下のように記される。

13 上海芸術研究所中国戯劇家協会上海分会編『中国戯曲曲芸詞典』（上海辞書出版社 1985）

14 李漢飛編『中国戯曲劇種手冊』（中国戯劇出版社 1987）

15 余姚市姚劇研究会編『姚劇研究』（第一集）（2004）



姚劇は、清の中葉に興り、民間の説唱と歌舞を源とする。清の道光年間に、杭、嘉、湖一帯で流行した。清代末期から民国初に、上海で上演したとき、蘇灘、滬灘、常錫戲などの劇の影響を受け、伝統演劇の体裁を整えていく。余姚灘簧とも称されたが、解放後、姚劇と命名された。

余姚灘簧の時代、歌戲、秧歌戲、灯戲、串客戲、花鼓戲等多くの別称ももち、余姚、慈溪、寧波、舟山、上虞、紹興で広く行われていたようである。

源である民間歌舞とは、具体的には「馬灯」、「早船」、「採茶籃」というきわめて土着的なもので、それらを基礎に発展したものである。そのため余姚一帯では「灯戲」または「灯班」とも称した。用いることばは日常用いているものとそれほど異ならず、滑らかではっきりとしており、メロディも、10から20句の歌詞を流暢に歌い、一息に歌い上げ、鳥のさえずりのようであったので、「鸚歌」の名称をもつようになった。解放後、姚劇と改名したものの、いわゆる伝統劇とは異なり、曲牌のきまりは緩やかである(実際、9月20日姚劇団による現代劇「母親」を見る機会を得たが、姚劇の中には越劇や紹劇のメロディが挿入されていた)。

姚劇は、作品全体がユーモアに富み、健康的笑いが生活の息吹を強く感じさせる。唱のメロディは、基本調と小調の2つの部分から成り、基本調の曲調は比較的豊富であり、現在まだ数十種が伝えられていて、中でも、「平四」と「緊板」の2種類がよく用いられる。小調の多くはその土地の歌および江南の歌で、1つの劇中で基本調と合わせて使うだけでなく、小調を繋いだ小調劇さえある。そのメロディは軽快で、生活の息吹をさらに強く感じることができる。初期の楽団は一般的に3人前後であったが、解放後7、8人まで増えて、現在伴奏に用いる主な楽器は二胡、高胡、大胡、三弦、琵琶である。

劇目の大部分は、農村生活を反映したものである。初めのころ演者はわずかに二人。その後、役柄はしだいに増えているが、雑技形式のものもある。しかし、前述の鸚歌班同様に数人でいろいろなところに移動しては演じる小規模なものが今なお杭州、紹興一帯で行われている。

中華人民共和国成立前後、姚劇は、消滅の危機に瀕していたが、1952年、中国共産党が、余姚灘簧グループを組織し、1956年には余姚劇団を正式に成立させた。その甲斐あって、地方の劇種であるにもかかわらず、国家の経済援助の下に幅広く現代劇までも演じる劇団として今日に至っている。一方、姚劇の原初的な上演形態である農村でのそれも、退職者らが時に素人の演者と共に小規模なグループをつくり、農村の招聘に応じている。

伝統的な生活の息吹に富んだ劇目が多く、加えて、劇とはいうものの、曲牌の厳しいルールをもたない姚劇は、その柔軟性によって、現代劇などの新たな手法を取り入れている。「半夜鷄叫」、「搭壁拆壁」、「煩惱の喜事」などの現代劇の創作上演も有名である<sup>16</sup>。

以上から、姚劇も灘簧系に属し、徐々に伝統劇のような形式を備えていったこと、また、曲調などの緩やかな規則が、新たな現代劇の創出をもたらしていることを指摘できよう。

このような、灘簧系に属する民間演劇は、余姚に隣接する寧波にも存在する。それは、前掲の甬劇である。甬劇と姚劇は劇目においても類似点が多い。はじめ寧波灘簧、四明文戲とも称

16 蔣中崎・黄韶・嚴亜国著『姚劇発展簡史』(百花文芸出版社 1994)

されてきたが、寧波が甬江の水辺に位置することにより、甬劇と改名された。清末の灘簧の流行のときに生まれたもので、およそ百年余りの歴史をもつ<sup>17</sup>。

具体的にその生成をみると、甬劇は、寧波、奉化、舟山などの曲芸宣卷、四明南詞などの説唱芸術から、民間の「田山歌」、「馬灯調」などを吸収し発展してきたようである。清光緒年間、職業演出にたずさわる馬灯グループ（「串客」という）が、鄞県、定海、鎮海、奉化、慈溪などで上演したことに源を求め得る。当時、「曲芸」とも「戯曲」ともいえない民間演劇は、開始直後の常として簡単な化粧だけであった。1910年前後、余姚灘簧（鸚歌班）の影響を受けて、劇目が増え、寧波内で上演されるようになり、「寧波灘簧」と呼ばれるようになった。1915年前後には上海まで広まっていき、上海の上演期間に、やはり他の劇種の影響を受け、1930年に「四明文戯」と改称された。1940年代になって、活劇、滑稽戯などの演劇の影響下に、メロディ、上演、舞台美術に改善を加え、大規模な現代劇を上演し始めた。しかし、いったん商業化の影響を受けると、人々の好みに迎合するあまり、その劇種がもつ本来の特徴を失い徐々に観客を失って行ってしまった。50年代、国家の指導を得て、どうにか復興を見ることになり、甬劇団が寧波に再生したものの、姚劇のような国家規模の経済的援助は得られていない。しかし、農村に业余グループがあって、寧波を中心に各地の招聘に応じているという。

以上、姚劇の調査を通じて、灘簧の特徴である規則の緩やかさが他劇種の受容を可能にし改変していった軌跡を記し、更に甬劇の生成と発展についての記述をあえて行ったのは、灘簧のもう一方の側面をはっきりと描きたかったからである。つまり、灘簧のような「曲芸」は、その生成をもたらした土壌を離れてしまい、新たな地域で発展しようとするとき柔軟性をもつがゆえに他の劇種の影響を受容するのに容易であるが、逆に本質の部分の失い、衰退の一途をたどる危険性がある、ということである。

新たに作った急拵えの河川に、河水は最初勢いよく流れていく。しかし、その河川は環境の自然な後押しがないゆえに、終には枯渇してしまうこともある。それは、民間演劇そのものの運命と類似する。きわめて土着的で脈々と息づいてきた民間演劇は、流動性の少ない固定的な社会の中で伝承し、長い間一定の受容者を獲得し続けることができるが、一旦その土壌を離れると、新たな地域で一時は大きな反響を得ることもあっても、それは流行という一過性のものに過ぎないことが多く、やがて消失してしまう危険があるのである。

脈々と行き続ける変わらぬ農村社会とある時代に熱狂的な受容を見せる都市の両者は、ともに演劇を育ててきた土壌である。都市（宮廷演劇及び商業演劇）は、時代の息吹や経済的な裏打ちによって地方の演劇を商業化の波に乗せ洗練を加え、役者や劇目などを創出していくだろう。都市は、一地方劇さえも、きわめて優れた役者と熱狂的愛好者やパトロンの存在によって、その時代や文化を代表する一大芸術に育むこともある。しかし、一般の地方劇（農村における民間演劇）は、農村社会が長い間育ててきたものであり、本来彼らの生活と不可分のものである。それが、浙江においては灘簧系の民間演劇であり、不可分ゆえに、長い間幅広い演者と観

17 蔣中崎編著『甬劇発展史述』（浙江文芸出版社 1991）

客を存在せしめてきたのである。

3) [調査3]—宝巻そして越劇—

上演日時：9月23日 午前7時から11時、午後1時から午後5時、午後7時から午後11時

上演場所：紹興県永泰村靈芝鎮

上演目的：土地神（「土地菩薩」）の生誕を祝う。

上演劇団：男性（唱）60歳、男性（楽器、二胡）50歳、女性（唱）36歳、女性（唱）36歳、（全員が馬山袍江在住の農業従事者）

上演劇目：龍図宝巻

この地域における民間演劇の上演及び宣巻は、今回が文化大革命後初めてであった。紹興県永泰村靈芝鎮は、村全体でわずか200戸の水稲を主とする小さな農村である。宣巻と伝統劇が同時に開かれるのは前掲の小論<sup>18</sup>でもすでに例示したように希なことではない。宝巻を演じる宣巻人は、東浦、馬山などの地域に集中していて、紹興市および紹興県には、馬山をはじめとして24の宝巻グループがある。宣巻人が所有していた代々用いられてきたテキストから、宣巻がその地域に長く伝えられていること窺うことができる。このグループは、年配者の「誕生祝い（做寿）」に招かれることが多いという。「做寿」の対象年齢は50歳、60歳、70歳、80歳と10歳刻みの年齢が多く、一般に陰暦の2月、4月、8月、9月、10月に開催される。

この日の宣巻は、午前7時から11時、午後1時から午後5時、午後7時から午後11時の12時間行なわれた。演者は一人一日わずか80元の収入で、今回は安すぎると嘆いていた。見るからに決して裕福な農村ではないことが、その「安すぎる」という嘆きを「仕方のないこと」と思わせた。しかし、そんな農村においても、祭祀演劇を執り行う理由は何か。もちろん、民間演劇の愛好、ノスタルジーに由来する「歴史」や「伝統」への回帰も背景にあらうが、主催者代表の聞き取りから、これらの一連の行事を通して、村の人々を結集させアイデンティティを再構築する意図も窺えた。また、「わが村」も「戯文」を催すぐらいの余裕ができた、という他村への「面子」も見え隠れした。

宣巻を行っている祠の廟の奥壁に、

「恭請永泰村 土地娘娘爺爺  
財神菩薩  
関帝菩薩  
観世音菩薩  
香花供寿 包龍図全采」

と、記されていて、安寧と発財を主たる祈願内容としていることも窺い得る。

18 前掲注1論文に、紹興市鏡湖区靈芝鎮蔣家蚊村の例を、注2論文に紹興市福善鎮趙家の例を報告している。

このグループは宣巻を「花唱小戯」とも称していた。「小戯」は本来越劇を指すものであるが、このことは、宣巻者と越劇演者が同一であることを暗に伝える。この日の宣巻テキストは、紹興一帯で広く行われている裁判物の「龍図宝巻」<sup>19</sup>であった。「花唱小戯」の別称が暗示したように、唱の部分は、越劇のメロディそのものであった。以前の調査では、宣巻は、宣巻調という単調なメロディであったが、この、宣巻が越劇の調べで演じられた点は注目すべきことである。独立した存在のように見られている異なる劇種（「伝統劇」と「民間演芸」を含む）も、ある地域では混淆していることが多いのである。

ところで、浙江省紹興地区剰県一帯（古く越国所在地）の農村に源を発する越劇は、剰県一帯で歌われてきた民間説唱「落地唱書」に余姚の鸚歌班や湖州の灘簧の影響が加わって形成されてきたものである。劇種としては、中国の伝統的演劇の中で最も新しいものといわれる。新しいゆえに、今日、その史の変遷を詳細に知り得る。

今から百年前、1906年旧正月、嵊県の農民6名が業余説唱芸人として初めてメーキャップをして、「十件頭」「頼婚記」などを演じた。メロディは「落地唱書調」（吟詠調）を主とし、箏鼓と檀板で拍子をとった。そのため、演者グループは「的箏班」あるいは「小歌班」といわれるようになった。初期の「小歌班」の大多数は、農閑期の業余グループであり、毎年旧正月前後まで、近くの都市と農村まで公演活動を行った。その後、職業とし、桐廬、富陽、海寧、杭州などの地域にまで上演の場が広がり、劇目も、「売婆記」、「箍桶記」、「売青炭」、「養媳婦回娘家」などが人気を博するようになる。これらの大部分は農村生活を反映したもので少人数のグループで演じられる簡単なものであった。また、当時メロディは灘簧の吟詠調が用いられていた<sup>20</sup>。

この越劇前史から、劇目とメロディにおいて、灘簧との密接なかわりがあることを指摘できる。劇目のうち、「箍桶記」、「売青炭」、「養媳婦回娘家」の劇目は、現在、浙江文芸音像出版社から出版されている鸚歌班のDVDの中にも鸚歌班の代表的劇目として収められている。その鸚歌班の内容と、老芸人からの聞き取りによって文字化されている「落地唱書」<sup>21</sup>とを比較しても内容的な相違はほとんどない。また、曲辞においてもかなりの類似が見られる。唱の部分は、鸚歌班、落地唱書ともに7言を中心に展開される。以下に、「売青炭」を例にその類似を示し、鸚歌班と落地唱書の関連について見ることにする。

「売青炭（炭売り）」は、倪小凡という少年が流浪して紹興にいたところ、裕福な王老三の店に雇われ手代になるが、王老三に虐待を受け辛い日々を送る。そんな時、白牡丹という娘が倪小凡に同情し、頻繁に炭を買いに来るようになる。しかし、その様子を目にした王老三は、二人を愚弄するという話である。

19 「龍図宝巻」の内容は、澤田瑞穂『増補宝巻の研究』巻4所収の「龍図公案」とほぼ同じである。

20 越劇の形成史に関しては、嵊県政協文史資料委員会編『越劇溯源』（浙江文芸出版社 1991）及び落地『戲曲與浙江』「第6章乱彈・灘簧及“越劇”」（浙江人民出版社 1991）参照。

21 張繼舜搜集整理『越劇伝統説唱 落地唱書』（浙江文芸出版社 1992）。

「落地唱書」

上街哭来下街喊  
流落街坊做讨饭  
朝奉先生王老三  
见伊生得勿推扳  
反正勿要花工钱  
把伊留归店堂间  
叫伊烧茶又煮饭

「鸚歌班」

(我) 上街哭来下街喊  
(我) 流落接头去讨饭  
(碰见了) 朝奉先生王老三  
(他) 把我留进店堂间  
叫我烧茶又煮饭

このように、如上の例は、今日上演されている鸚歌班に主語の明示がなされているほかは、両者の曲辞において大きな違いがないことを明らかにしている。

これらは、上述の宣卷者が越劇を唱い、越劇と相互に交流があったように、灘簧と越劇の前身である落地唱書にもまた同様の交流と受容の柔軟性があったことを示していよう。この柔軟性は、落地唱書が元々メロディの配列などにおいて伝統劇のような厳しい規則のない灘簧を源とすることに拠る。そのことは、落地唱書の発展形である「小歌班」がやがて全国的劇種「越劇」へと発展していった一因でもあろう。

以上、今回調査対象とした紹興周辺の民間演劇、及びここ数年に調査し得た民間演劇は、鸚歌班、姚劇、宝卷、蓮花落、越劇などであるが、これらは全て、本来、灘簧であったり、あるいは灘簧と何らかの交流があったりした、と言える。それは何を意味するのか。以下、まとめて代えて、今日紹興に見る灘簧系演劇再興の意味について記そう。

#### IV：まとめ

灘簧系演劇は、曲牌に左右されるわけではなく、上述の鸚歌班や落地唱書で見たように、七言句の展開などいわゆる詩讚系の演劇<sup>22</sup>に属し、楽曲系演劇のように複雑なメロディの曲牌に制約されなければ、割合自由に演劇を展開し得る。

この詩讚系演劇の特徴について、金文京氏は、楽曲系と比較して、次の4点を指摘している。

- ① (受容者は) 農民を主とする民衆であった。
- ② (内容は) 宗教的要素をなお色濃く残している。
- ③ (音楽は) 自在に拍子木によるリズムを変え、かつ伸縮可能な板眼変化体をとっている。
- ④ (テキストの書写形態は) 句ごとに段を切る。

以上の4点はまさに、灘簧系の演劇についても当てはまるものが多い。まず、主たる受容者は確かに農民である。灘簧系「落地唱書」が越劇に姿を変えて、やがては上海などの劇場で都市の住民や知識層にも受容されていったが、それは前述のように紹劇や京劇の影響下に改革

22 詩讚系講唱文学のバリエーティブな展開および楽曲系演劇と詩讚系演劇との相違や交流について記した論文として、金文京「詩讚系文学試論」(『中国——社会と文化』第7号所収1992)がある。この論文には、中国文学史の変遷の本質的課題が多く提示されていると思われる。

を推し進めていったからに他ならない。また、その音楽についていえば、前述「落地唱書」と鸚歌班の比較で例示したように、七言が主流であり、それはいつ終えてもどこまで歌い続けてもよいという意味で伸縮可能である。そして、テキストについて言えば、今日目にできる活字化されたものにさえ、句ごとに行換えが行われているものがある<sup>23</sup>。ただ、宗教性についていえば、宝巻を除いて、本論で取り上げた鸚歌班、姚劇は、その発生が清代であり、江南一帯では明代すでに南戯が成立し、都市の住民や知識人層においては演劇の娯楽性が広まってしまっていた。そのため、新たに興った演劇には本来もっていた祭祀のための性格は希薄となり、娯楽的な色彩が強くなっている。同時に、農村の一般住民を対象としているため諧謔性が濃厚なものになったのである。

このような詩讀系に属する灘簧系演劇の再興について、以上の考察から次のような結論を導き出すことはできないだろうか。それは、このような曲牌の規則に縛られない民間演劇は、その伝承を容易になし得るがゆえに、はっきりとした源を求め得る清代以前にも何らかの形で存在していて、それが経済的裏打ちや演劇を好む時代風潮などの外的背景の下に賑わいを見せるのだらうということである。それゆえ、文学史において「勃興」という表現がなされても、それは無から有が生じたものではなく、長い間、縷縷と流れ続けてきたものが環境の後押しを受けて大きな川の流れになったのであり、再びまた細い流れに戻ることもあり得るということである。

今日、紹興における民間演劇の再興は、縷縷と流れ続けた河水あるいは伏流が、改革開放の経済的余裕や、文化大革命で打撃を受けた村落文化を再興しようという意識、及びかつての伝統文化へのノスタルジーとともに表面へ導き出され、やがてそちらこちらでやや太い川となり流れ出たもの、ということができよう。

小論は平成17年度科学研究費補助金(基盤研究C)「中国民間演劇の再興—浙江省を中心に—」(代表磯部祐子)における研究成果の一部である。

---

23 前掲『越劇伝統説唱 落地唱書』参照。