

## 傅謹

# 「『百花齊放』と『推陳出新』——20世紀50年代における中国演劇政策への新たな評価」<sup>1)</sup>

傅謹「『百花齊放』與『推陳出新』——20世紀50年代戲劇政策的重新評價」

1951年4月3日、毛沢東は「百花齊放<sup>2)</sup>、推陳出新<sup>3)</sup>」という題詞を、新設された中国戯曲研究院<sup>4)</sup>に贈った<sup>5)</sup>。中国戯曲研究院の設立は、50年来の中国演劇事業の発展に重要な意味を持った。それと同様、毛沢東のこの題詞も、長きに渡って、政府の演劇方針の精髓とされた。毛沢東自身は、題詞の具体的な内容について何も説明を加えなかった。しかし我々は、20世紀50年代に政府が普及させた様々な演劇政策やその実際の効果から、この方針の具体的な施行や、その過程にみられた注目すべき問題を考察しなければならない。またそうすることで、この方針の意義に評価を下すべきではないだろうか。こうした客観的な評価が、現在の中国演劇の生存と発展に不可欠であることは、言うまでもないだろう。

### 一、

毛沢東の題詞「百花齊放、推陳出新」は、建国初年の演劇界において疑う余地のない影響力をもっていた。それは、現代の中国演劇事業の発展を指導する根本的な方針だと一貫してみなされた。1952年10月から11月にかけて、文化部により第一回全国戯曲観摩上演大会<sup>6)</sup>が開催されたとき、この「百花齊放、推陳出新」はさらに明確に、大会の根本理念とされた<sup>7)</sup>。このうち「推陳出新」が、1942年に毛沢東が延安平劇研究院<sup>8)</sup>成立の際に贈った題詞「推陳出新」の、さらなる発展だとして。

ならば「百花齊放」は、1950年11月から12月にかけて北京で開催された全国戯曲工作会議<sup>9)</sup>で、京劇によって地方劇を改造、あるいは取って代わるべきとした意見にたいする、田漢<sup>10)</sup>の見解に基づく。それはつまり、異なる劇種<sup>11)</sup>の「百花齊放」を政府は激励すべきとしたのだ<sup>12)</sup>。この両者は、全く異なる状況を背景にして出現した。だからこそ、その結びつきは、極めて豊かで、複雑な内容を暗に含むことになった。

当時の歴史的な境遇を振り返らなくても、字面だけから、この題詞が含む豊かな現代性をみてとることができる。延安時期から一貫して伝統演目改編の指針だった「推陳出新」とは、明白な動機をそなえた政治手段によって、主流イデオロギーにかなった芸術観念を芸術領域に行き渡らせることを意味したとしよう。また、それにより全く新しい演劇芸術様式を成立させようとする政府の試みだったとしよう。ならば、これにたいする「百花齊放」は、明らかに開放的、民主的な芸術観念を意味していた。少なくとも字面そのものをみれば、それは主流イデオロギーにかなった芸術の存在を許容するほかに、国家が異なる思想観念や作風、異なるタイプの芸術様式の存在と競争を許容し、激励することさえ意味していた。それは、芸術領域の多様化という繁栄を通じて、十分に自由で芸術の自律性に基づいた演劇空間の確立をめざした。こうした前提のもと、次のような鄧興器<sup>13)</sup>による

- 1) [訳注] 翻訳に際しては以下を底本とした。傅謹『京劇学前沿』、文化芸術出版社、2007年、164-175頁。
- 2) [訳注] 百花が咲き誇るという喩えで、芸術が自由に行われることを指す。
- 3) [訳注] 文化遺産を継承する際、古いものから精髓をとり出し新たに発揚すること。
- 4) [訳注] 1951年、北京に設立された文化部所属の戯曲研究機構。前身は日中戦争期の延安平劇〔京劇〕研究院。
- 5) [原注] 馬少波の回想によれば、毛沢東がこの題詞を書き上げた正確な時期は3月26日か27日だが、要検討。祝曉風、易舟「毛沢東“百花齊放、推陳出新”題詞的故事」(『中華読書報』2001年10月17日)参照。
- 6) [訳注] 1952年10月から一ヶ月にわたり、戯曲改革の成果を披露するために北京で開催された文化部主催の上演大会。全国各地から23劇種、37劇団が82演目を上演した。
- 7) [原注]「正確地對待祖國戯曲遺産」(『人民日報』1952年10月16日社論)、「把戯曲改革工作向前推進一步」(『文芸報』第19号社論)参照。
- 8) [訳注] 1942年に設立された芸術団体。中国共産党の根拠地延安に置かれた。平劇の改造によって新たな民族形式を創造することを目的とする。
- 9) [訳注] 1950年末、建国後の戯曲改革工作の方針を検討するために文化部によって開催された、京劇及び地方劇の代表者会議。
- 10) [訳注] (1898-1968) 湖南省長沙の人。劇作家、詩人。日本留学中に創造社結成に関わり、1925年、南国社を組織して演劇活動を展開。国民党政治部宣伝処勤務の後、32年、中共入党。41年、新中国劇社(桂林)を組織。建国後は、文化部戯曲改進局局長、芸術管理局局長、中国戯劇家協会主席等を歴任。代表作に話劇「閔漢卿」、改編戯曲「白蛇伝」など。
- 11) [訳注] 京劇、越劇、評劇など、戯曲〔伝統演劇〕の種類を指す語。
- 12) [原注] 田漢「為愛國主義的人民新戯曲而奮闘——在全国戯曲工作會議上的講話」(『人民日報』1951年1月21日)。
- 13) [訳注] (1937- ) 湖南省永興の人。演劇理論評論家、映画事業家。1990年代後期には中国映画出版社の社長となり、中国文聯、

この方針への評価に、我々は同意すべきだろう。「この方針は、中国共産党と人民政府の、伝統演劇文化に臨む積極的で周到な態度を体現している。また、伝統を継承しつつ改革し、尊重しつつ発展させること、こうしたことを正しく認識し解決へと導く弁証思想をも、十分に体現している」<sup>14)</sup>

しかし、歴史的な事件やある歴史的時期を分析しようとするならば、当時流行した政策から時代の雰囲気が濃厚な言説をとりあげて、これを直感的に理解するばかりでは不十分だ。そうではなく、政策が特定の歴史状況下でいかに具体的に実践されたのかということに基づきつつ、これが引き起こした影響に評価を下すことが重要だ。政策条文にみられる表現方法は、字面の意味を逸脱するような特別な意味を備えることがある。また同じ政策条文でも、異なる文脈、異なる実施者によって全く異なる結果を引き起こすことがしばしばみられる。建国初期の演劇界が「百花斉放、推陳出新」の方針を実施したその具体的な効果からいえば、事実と願望の間の距離は予想以上に大きかったのである。

客観的にみれば、建国初年、「推陳出新」の成果は大きなものだった。20世紀50年代にあいついだ全国的、地域的な演劇コンクールを通じ、私達は「推陳出新」の指導方針に基づいて改編、創作された、多くの優秀な伝統演目を見てとることができる。それらの演目は、今日でもなお舞台芸術の經典とされ、現代中国の演劇創作を代表するにたる最高の成果とみなされている。また、その中の多くの作品は現在なお舞台に盛んにかけられ、すでに中国演劇の伝統をつくりあげる重要な要素のひとつになっている。60年代に入ってから、とりわけ「文革」時期には、これらの作品は次々と批判、禁止された。しかし、基本的な事実を、私達は否定することはできない。それはつまり、建国初年、国家の演劇政策をかたちづくる重要な要素だった「推陳出新」の方針は、中国演劇の創作と演劇事業の発展を長期に渡って効果的に指導して

きたということだ。この方針によって改編と創作を指導されてきた膨大な量の演目は、中国演劇の創作と実演の全体的な水準を確実に向上させた。

しかし、20世紀50年代の演劇界の発展過程を総合的にみれば、厳密な意味での「百花斉放」はほとんどあらわれたことがなかった。もちろん、60年代の、「文革」の痛ましい体験については言うまでもない。「百花斉放」方針誕生の初志は、異なる劇種間の共同発展と自由競争を許可するかどうかということに、深く関係していた。これと同様に、この時期「百花斉放」方針が最も徹底に行われたのは劇種分野であり、また劇種分野のみにかぎられていた。1949年以後、これまでずっと抑圧を受けてきた各地の小劇種<sup>15)</sup>、各地の花鼓、采茶、灘簧、秧歌などは、ついに「淫戯」の悪名から脱し、極めて大きな発展の場を得た。役者達が述べるような、「昔は県長の旦那が村にやってきて、まず二つのことを禁止しようとした。一つは役牛を殺すことであり、もう一つは花鼓といった淫戯を禁止することだった」<sup>16)</sup>といった出来事も、最終的には過去のこととなった。これは当然、「百花斉放」政策の重要なあらわれだった。しかし、十分に開放的で自由な、芸術と市場の規律を尊重する演劇政策とは、異なる劇種の生存と発展をみとめるだけでは不十分だ。さらに重要なことは、上演演目や上演手段などと、鑑賞者の精神や感情とを、より緊密にしてゆくことに関わるはずである。しかしあいにく、より重要なこの分野では、「百花斉放」政策は、各地方政府に理解されず、実施されることもなかった。中央戲劇学院<sup>17)</sup>教務室は、1950年9月、当時の演劇幹部の切実な体験を記録した一冊の内部調査資料を出版した。彼らは創作について次のように感じ、書き記している。「深刻な脚本の欠乏が、全国に及んでいる。各地で上演されている脚本は、いずれも『白毛女』<sup>18)</sup>、『血泪仇』<sup>19)</sup>、『赤葉河』<sup>20)</sup>、『劉胡蘭』<sup>21)</sup>、『紅旗歌』<sup>22)</sup>などで、新しい脚本が書けていない。芸術性の強いものは政治的に通用しないし、政

中国戲劇家協会、中国芸術研究院に所属。現在は田漢基金会秘書長。

14) [原注] 張庚主編『当代中国戲劇』（当代中国出版社、1994年）16頁。

15) [訳注] 戯曲の種類の中でも、京劇や越劇など流布範囲が広く大型の劇種に比べ、より地域的で小型のものを指す。

16) [原注] 湖北代表の沈之階による第一回全国戯曲工作会議での発言記録。文化部戯曲改進黨局档案、卷宗号、永久、1950年第8号。

17) [訳注] 延安魯迅芸術学院を母体とし、華北大学文芸学院や南京国立戯劇専科學校を併合して1950年に設立された演劇人養成のための国立大学。

18) [訳注] 歌劇。1945年に延魯迅芸術学院により延安で創作。地主に迫害を受けた貧農の娘が山中で生活するうち体毛が白くなり、人々に恐れられるが、解放軍に救出され最後に地主を打倒する物語。建国後は映画、京劇、パレエなどに改編された。

19) [訳注] 秦腔の現代物。1943年に陝甘寧辺区民衆劇団団長馬健翎により創作。国民党に迫害を受けて流浪する農民一家が、共産党によって救われる様子を描く。

20) [訳注] 歌劇。1947年に詩人の阮章竟により辺区で創作。虐げられた農民が共産党の指導のもとで、地主にたいし階級闘争を繰り広げる物語。

21) [訳注] 話劇。のち歌劇に改編。1947年に辺区の文工団、戦闘劇社に所属していた魏風により創作。実際にあった事件が元になっており、共産党のために殉じた女英雄を描く。

22) [訳注] 話劇。1949年2月に華北連合大学第三文工団により初演。5月に単行本が出版された。工場労働者が共産党の指導のもと積極分子に成長してゆく物語。これらの作品は建国後、全国の劇団に共有され、地方劇への改編がなされた。

治的に問題のないものは誰もみない。多くの劇団は自前の芝居をやらず（そもそもないので）、よその演目に頼り、かつては自力更正ができていたわずかな劇団も、都市に移った後は脚本が書けていない」。また、「旧劇改革」については、「態度が定まらない傾向がみられる。右傾化すれば、旧劇を好み、どんな脚本も上演すべきだとし、新作の芝居には冷たい視線を投げかける。一方、左傾化すれば、旧劇を禁じ、秦腔、落子など地方にある昔からの戯班子<sup>23)</sup>を新たに組織し直すか、解体してしまう。規制される芝居は多く、戯班は生き残れず、潰れてしまう。さらに、自分達の必要に応じてやたらと旧劇を改編してしまうので、観衆はこれを観たがらない。一般的な方言劇、地方劇の班子も、旧劇は上演できないと感じている。しかし、新しい脚本はできていない」<sup>24)</sup>。この調査にみてとれるのは、戯劇学院で学んだ、各地の文工団幹部と地方劇団幹部の体験である。しかし、民間の戯班にいる役者達の体験はより切実で、その反応はより強烈だった。

20世紀50年代を概観すると、地方政府が勝手に芝居を禁じる動向が建国後1、2年の間にみられたが、1951年以降、こうした動きは次第に減少していった。とはいえ、各地域が中央の指示に従って「戯曲改革」をおこない、上演可能、修正後上演可能、禁演処分といった伝統演目への分類を普及させてゆくなか、「上演可能」に属する演目は少数だった。したがって、なんの制限もなく上演できた演目は、当然少なかった。しかし、上演を許可すべきかどうかがあいまいな演目について、西安市のやり方は典型的だった。彼らは総括報告で、次のように述べている。「旧劇にはそのほとんどに脚本がなく、師匠の口授によるので、我々はかつての演劇業界にいた仲間達が語る芝居や脚本の経験に基づくほかはない。未熟な作品についてはすぐには結論がだせず、さらに検討を要する、ということになる」<sup>25)</sup>。これら検討を要する演目は、明確な上演許可の指示が出るまでは、実際にはお蔵入りということになる。湖北省孝感専区のとある漢劇の老役者は、感慨深げに次のように語る。「幾人かの友人と、演劇の今後についていつも話しあっているが、本当に気が滅入ってしまう。長い時間の鍛錬を経てきた芝居が、“教育性”や“思想性”によって牢獄に放り込まれ、

今上演されているのは、数本の芝居のくり返しだ。観衆が見飽きてやってこなければ、我々役者の生活にも影響がでる。これほど難儀なことはない」<sup>26)</sup>。

今日、我々が20世紀50年代の演劇文献の中にしばしばみかける「上演演目の欠乏」といった記述の、これがその原因である。この現象は広くみられ、当然、かなりのところ人為的な原因によってつくられたものだ。いずれにしても、真の意味での「百花斉放」からは、ほど遠いことに間違いはない。

## 一、

一方、我々は建国初期に「推陳出新」の理念に基づいて創作され、高い芸術的成果を収めた多くの演劇作品があらわれたことにも、目を向けなければならない。その一方で、伝統演目の改編によってこれら優秀な演劇作品が創作されたにしても、やはりそれが演劇事業の繁栄を十分には保証できなかったということにも、注目しておきたい。たとえば歴史的な観点からみて、ある時代の演劇の成果は、少数の高水準な代表作によって表現されるでしょう。なおかつ一群の優秀作品を創作するという目的は、特定の組織的な方法によって、また少数の優秀な演劇人によって実現できるとしよう。ならば、現実的な観点からみて、演劇事業の繁栄を促進させることはさらに困難であり、さらに多くの前提条件を必要とするだろう。演劇事業の繁栄は、少数の代表的な優秀作品を必要とするだけではいけなく、全国各地の多種多様な演劇上演に基づきながら、その業界全体を一定の水準に保つ必要があるのだ。したがってそれは、演劇業界に従事する者全員の意欲をつき動かすものでなくてはならず、また演者と観衆の間に、似通った審美趣味に基づく共感がなくてはならない。だから、いかなる政府においても、「百花斉放」の繁栄現象を創り出すことは、「推陳出新」よりもずっと困難なのだ。ましてや、建国初期の政治と芸術を巡る特殊な状況下においては、「百花斉放」を行き渡らせる困難はさらに大きいものだっただろう。

「改戯、改人、改制」の三改<sup>27)</sup>を含む「戯曲改革」には、多くの伝統演目が「推陳出新」の名義のもと様々な批判、整理、改造を受けてきた背景があった。いうなれば、伝統演目の「推陳出新」によって改編、創作された新たな

23) [訳注] 旧時の芝居の一座のこと。後述されている「班子」も「戯班」も同様。

24) [原注] 本院本科各系同学（全国省軍級以上文工団在職幹部）現在文芸問題的調査資料匯集之一、1950年9月19日、中央戯劇学院教務署編印、文化部芸術局档案、卷宗号、長期、1950年第7号。

25) [原注] 西安市軍政委員会呈文化部報告、「旧劇劇目審査の経験」、文化部芸術局档案、卷宗号、長期、1950年第8号参照。

26) [原注] 尹春保「我对挖掘伝統劇目的感想」（『湖北省孝感専区首期戯曲会演会刊』第5期、1956年10月27日。湖北省芸術研究所档案、卷宗号、1956年2・6・6。

27) [訳注] 1951年5月5日に中央人民政府政務院により発表された五・五指示にみられる、以後の戯曲改革を規定する方針。改戯とは演目の改革。演技も審査の対象になった。改人とは役者への政治教育。改制とは演劇界の習慣の改革。



作品は、「戯曲改革」という大きな背景のもとに出現したといえる。また、伝統演目の選別、批判と改編は、「戯曲改革」の重要な構成要素であったともいえよう。確かに「百花斉放、推陳出新」は、常にひとまとまりとして、政府演劇部門の指導方針だとみなされていた。そして建国初年から始まる「戯曲改革」こそが、現実的な価値を備えた演劇分野における政府の活動だった。つまり、少なくとも1949年以後の数年間、政府の演劇界への管理と規制は「戯曲改革」を巡って展開されていた。しかし、「戯曲改革」の根本的な動機と最終的な目標は、「百花斉放」の理念と合致していたわけでは必ずしもなく、全く異なることもあった。「戯曲改革」の根本にある動機は、伝統演目が主に上演されていた当時の現状についての、あからさまな不満と批判だった。その最終目的は、組織、演目から上演作法に至るまで、中国演劇をほぼ全面的に改造することにあった。またそれと同時に、演劇を民間的、自律的なものから、政府主導によるイデオロギー体系の一部へと改造することにあった。この目的の方向性は、当然ながら、演劇に自律性を、役者達にさらなる自由な表現の場をもたらすような「百花斉放」の意図とは、正反対のものだった。「戯曲改革」の指導理念は、演劇の芸術性そのものとは直接に関係のない、ある基準に合致する作品の存在を肯定し、激励し、許可するだけだった。この基準では、演劇の内容に、階級的立場を守ること、封建迷信、性差別、民族差別に反対することが含まれ、忠孝節義など、伝統的な倫理道徳への批判もなされた。形式については、卑猥で血なまぐさいもの、恐怖を煽り不潔とされる演技の手法や、検場<sup>28)</sup>など西欧演劇の原則にあわない上演方法が含まれた。さらには連台本戯<sup>29)</sup>、機関布景<sup>30)</sup>などの、過度に商業化を追求するとされた現象をも含んでいた。もし本当にこうした基準に照らして伝統演劇を厳密に評価し、この厳しい基準をクリアした演目のみが上演できるとするなら、「百花斉放」はそれこそ絵に描いた餅になってしまうだろう。

こうしたことから我々がみてとれるのは、「百花斉放」の方針にみられる芸術理念と、「戯曲改革」が体现する芸術精神の間には、少なくとも二つの大きな差異があるということだ。まず一つ目に、そこには政府の役割についての、明らかに異なる理解があった。政府の責任と義務とは、あらゆる芸術家に自由競争の舞台を用意することで、適切な規範と指導を提供するという前提のもと、

民衆自らの芸術鑑賞の嗜好と需要に基づき自由に選択させる。こうした選択による芸術自身の淘汰によって、演劇の健全な発展を促すことが、「百花斉放」の意味するところだとしよう。ならば「戯曲改革」は、直接的な政府の行動に依拠する。それは、制度の改造から伝統演目の改編、新演目の創作など、政府による具体的な芸術行為を通じて、政府の意図に合致した作品を民衆に与え、その観賞の嗜好を変えてゆこうとするのだ。二つ目に、そこには芸術の役割についての、全く異なる理解があった。「百花斉放」が、芸術についてのより寛容な理解を意味するものだとしよう。たとえば、娯楽と気晴らしのために芸術を鑑賞する公衆の態度を認めるような社会が正常だとする。それなら、芸術がもつそうした文化消費の役割も、やはり正常だといえるだろう。一方、「戯曲改革」が継承したものはといえば、「五四」以来の急進的知識人により、政治と軍事を補うためのプロパガンダ、あるいはイデオロギーの道具と見なされてきた芸術の役割にほかならなかった。

こうした二つの異なる芸術観がぶつかりあえば、その勝敗は明らかだろう。建国初期、演劇界で指導権を握っていた文化官僚には、その出身からいっておよそ次の二種類があった。一つは「左翼演劇運動」<sup>31)</sup>に携わっていた人々である。彼らの中には、抗戦時期の後方や沦陷区、および抗戦後の国統区で話劇〔セリフ中心とする近代劇〕の創作上演を行っていた知識人がいた。また延安やその他の解放区で演劇活動を行っていた文化人も含まれていた。もう一つは、軍隊や各地方政府で宣伝工作に携わっていた「文工団」<sup>32)</sup>である。建国後、こうした形態は質的な変化を起こした。政府が直面したのは、数十万人の人員を擁する巨大な規模の役者集団であり、また数億にも達する全国の観衆達だった。その上、「左翼演劇運動」も文工団も、役者と観衆の間に自然と形成された市場化の関係とは、これまで何の接点も持てなかった。それにも関わらず、こうした新しい局面にたいし、政府当局も演劇の管理に携わる文化部門も、必要な理論と経験を明らかに欠いていた。したがって、建国後少なくとも数年間は、「左翼演劇運動」は、依然として文化部門幹部が常用するキーワードの一つとなっていた。しかも、民衆の文化娯楽の核だった演劇上演と文工団式のイデオロギー宣伝とをいかに結合させるかという問題は、現実の社会では短期間で解決できるものでは決して

28) [訳注] 黒子と同じく、幕を下ろさず道具類の出し入れをするほか、幽霊役の登場の際鬼火を焚くなど特殊効果も担当する。

29) [訳注] 一日に一本から数本ずつ、幾日にも分けて連続して上演する本戯（長篇戯曲）。多くは舞台装置に工夫を凝らした。

30) [訳注] 舞台の転換や特殊効果を生み出すための機械仕掛けの舞台装置。

31) [訳注] 民国時期、共産党の方針のもとで行われた演劇活動。

32) [訳注] 軍隊や政府機関に所属し、宣伝活動の一環として文芸工作を行う組織。

なかったのである。

建国初期における国家および文化部門に所属する文化政策立案者達の、演劇が担うべき役割についての理解は、コストを度外視する戦時下のイデオロギー宣伝の道具に止まっていたといえるだろう。平和な時代に向きあい、民衆に娯楽を提供し、芸術を享受させ、そうして生計を立ててゆくような特定の業務に変えてゆくことは、いまだ実現できていなかった。そして、「百花斉放」政策はこれにより、かなり妨害されてしまうことになった。前者からすれば、主流イデオロギーに合わない演劇作品を全て根絶やしにし、演劇の創作と上演部門を全て巨大な国家機構の一部にすることは、確かに、政治の理想にかなった状態といえよう。しかし後者からすれば、演劇の上演は、数十万人の人員を擁する特殊な業務であり、また一般民衆の日常的な文化娯楽生活とも複雑な関係を持っていた。「左翼演劇運動」や「戯曲改革」が要求するように、演劇が本当に徹底的にイデオロギー化されてしまうのなら、民衆の興味を引きつけることなどできるはずがない。また演劇の繁栄という目標も達成できず、役者の生活を上演収入によって保障することなどできようはずがない。したがって、「戯曲改革」の出発点は建国初期の国家の意志に適うものであったが、その反面、文化政策立案者達の思いも寄らない結果を導くことになった。それはつまり、特殊な業務である演劇上演活動の深刻な衰退であり、こうして引き起こされる役者達の困窮問題だった。

20世紀50年代中期、全国各地の演劇業界は、どこでも相当に厳しい状況に陥っていた。浙江金華專署文化局は、1955年の演劇工作総括で、次のことを率直に認めている。「今年、ごく少数の劇団を除き、一般の劇団はどれも芸術の生産がとても遅れている。新しくて良い芝居が少なく、質もよくない。大衆の政治意識と芸術鑑賞の水準が共に高まるなかで生まれた新たな要求を、満足させることができてない。だから入場率が急落し、最盛期が閑散期となってしまっている。これは、いそぎ解決しなくてはならない深刻な問題だ」。さらには、「県域にみるべき芝居があるほかは、解放後6年来、広大な農村地域の農民は芝居をほとんどみることがないというような、不公平な現象が引き起こされている」<sup>33)</sup>。しかし新作の芝居の前稽古を急いだところで、決して問題の解決にはならなかった。湖北応城県漢劇団の総括報告では、

次のように述べている。劇団はおよそ「旧劇を整理することは骨折り損だし、よそから新作を移植してきたほうがよい」と思っている。したがって、伝統演目をきちんと発掘し、整理することができていない。慌てて懸命に新作を稽古し、旧作の代わりに新作をあてることで、上演演目の矛盾を緩和しようとする。実のところ、このようにすれば上演演目はますます少なくなり、質も劣化する。観衆の要求にも応えられなくなり、劇場の入場率もますます下がり、劇団の生活はどんどん苦しくなっていくのだ<sup>34)</sup>。1956年に、中央は500万元を捻出し、役者の救済費用にあてた。さらに同年、財政部と文化部は合同で、文化娯楽税を二年間免除するという通達を出さざるをえなくなってしまった。

数十万人の役者が困窮に陥るという状況は、社会的安定にも、イデオロギーにも、かなり大きな圧力をかけた。少なくとも20世紀50年代初期、こうした圧力は、「戯曲改革」を主体とする従来の演劇政策の合理性について政府に再考を迫り、また必要な調整をせざるをえなくさせた。これこそがつまり、中央政府が何度も「偏向の矯正」に関する文書を発布し、最終的にはあらゆる禁止演目の解禁宣言にゆきつく出発点となった。

### 三、

遅くとも1956年には、政治色の極めて濃厚な「戯曲改革」がすでに深刻なマイナス効果をもたらしていることを、中央政府は明確に意識するようになっていた。したがって、イデオロギーの改造と、演劇業界の自然な発展のあいだで、ある種のバランスを保ってゆくことになった。しかし、すでに施行されている「戯曲改革」の行程を実質から変えてゆくことは、極めて困難だった。中央政府文化部門は、度重なる文書の発布と会議の実施という方法により、ほぼ50年代全体を通じて「偏向の矯正」を進めていかざるをえなかった。

こうした「偏向の矯正」とは、二つの内容を含んでいた。一つは、建国初期に中央から地方まで続々と現れた、政策を図解する方式で勝手に伝統演目を改編するような、目先の利益を求める作品の矯正である。これは政治とイデオロギーに基づき、演劇の芸術価値を犠牲にするものとみなされた。1951年からは、これらの作品は「反歴史主義」<sup>35)</sup>の名目で批判を受けた。もう一つは、さらに重要である。伝統演目をむやみに上演禁止にする

33) [原注] 浙江金華專署文化局、「金華專署1955年工作概況」、金華市档案館档案、卷宗号、1983・3・5。

34) [原注] 応城漢劇団「応城漢劇団の挖掘与整理工作」『湖北省孝感专区首期戲曲会演会刊』第1期、1956年10月。湖北省芸術研究所档案、卷宗号、1956年2・6・6。

35) [訳注] 舞台上の歴史的事物を政治的功利性のために歪曲して表現するものとして、当時批判された立場をいう。後述されている楊紹萱はその代表とされた。

という各地に広くみられた現象に対応するため、中央政府は、地方政府が勝手に演劇業界に制限を加えるのを取り締まる有効な手段を一貫して模索した。1950年7月、中央政府の名義ではじめて、12個の演目を禁演処分にする決定が發布された。その主な動機は、芝居を禁止することにあるのではなく、各地域で禁戯が多発していた現象を正すことにあった。これは、戯曲改進黨<sup>36)</sup>の楊紹萱<sup>37)</sup>が文化部にむけて上申した文書の附注に説明されている通りである。すなわち、禁戯のほかには「どの演目が上演可能かどうかは決定しない。決定すれば、多くの芝居を上演不許可にしてしまうに違いない」とある<sup>38)</sup>。1951年の、かの政務院「五・五指示」には同じく偏向を正す内容が含まれており、そこでは次のことがはっきりと指摘されている。各地域が「戯曲改革」に従事するとき、「主として、大勢の役者の協力に依拠し、彼らと共同で脚本を審査し、改訂し、創作し、なおかつ、新聞雑誌や出版物に依拠し的確に戯曲への批評を行うべきである。一般に、行政命令や禁演に依拠した方法はとるべきではない。人民に対して重大な害を為す芝居を禁演にすることは、中央文化部の一括処理によるのであり、各地域が勝手に禁演にしてはならない」<sup>39)</sup>。禁演処分の権限を中央政府に集中させる構想はまさに、当時の各地域が伝統演目に粗暴な態度をとり、禁止演目が多くなりすぎた現象にたいして下した決定だった。さらに、1956年に文化部が主催した第一回全国戯曲演目工作会议<sup>40)</sup>は、当時各地域で実施された演劇政策には制限が多すぎ、演目の欠乏や芸人の困窮を引き起こしていた現象に対応して開催された。張庚<sup>41)</sup>は会議の基調発言で、次のようなことをするべく指摘している。「演目の評論について、とりわけ伝統演目の分野には些か思想上の混乱がみられるようであり」、「こうした混乱は目下、戯曲舞台上の演目が欠乏し単調になっている原因の一つと

なっており、さらには主な原因の一つになっている。その上、演目の欠乏と単調は、目下のところ、戯曲芸術の進歩、発展を阻害してもいる」<sup>42)</sup>。1957年4月に開催された第二回全国戯曲演目工作会议<sup>43)</sup>および、同年5月17日の文化部『「禁止演目」を解禁することに関する通知』にみられる指摘は、さらにはっきりしている。ここでは、すべての禁止演目を解禁するのは、以前の禁演処分が「多くの規則をつくり出し、戯曲芸術の発展を妨げ」<sup>44)</sup>てきた現象を矯正するためとしている。1960年5月3日、齊燕銘<sup>45)</sup>が文化部を代表して提議した「三并举」の方針<sup>46)</sup>も、ある意味では、大躍進時期に提唱された「現代物を以て綱と為す」といった極端な観念の行き過ぎを正すものだった。その後、「三并举」もやはり多くの演劇人によって、「百花齊放、推陳出新」の方針を全面的に体现しているものではないとみなされることになるのだが<sup>47)</sup>。

中央政府が何度も「偏向の矯正」を行ってきたのは、「百花齊放」政策が社会の末端に向かえば向かうほど、その徹底した執行が困難になるためだった。我々がみてとれる「偏向の矯正」とは、多くの場合、末端の「粗暴」で「杓子定規」な態度についての矯正だった。つまり、「急進」的な態度についての矯正であり、末端が違法演目の上演を放任しすぎることへの矯正ではなかった。こうした現象から理解できるのは、「推陳出新」政策がこれまで社会の末端で何の障害にも遭わなかった一方で、「百花齊放」の命運はというと、これとは正反対だったということだ。この方針の普及は、とりわけ社会の末端での普及はかなり難しく、末端であればあるほど、イデオロギーの衝突を原因とした反発を受ける。建国初期の演劇分野では、次のような現象が容易にみとれた。すなわち、末端の幹部の思想、芸術水準と創作能力の限界により、全ての地区が「戯曲改革」の基準に合った作品

36) [訳注] 1949年11月文化部の下に設置された戯曲改革を担う機関。当時の局長は田漢、副局長は楊紹萱、馬彥祥。

37) [訳注] (1893-1971) 河北省涿鹿の人。劇作家。1940年、延安で中共入党。延安平劇研究院院長などを務める。43年、戯曲改革の鎗矢となる京劇「逼上梁山」の創作を指導。建国後は、文化部戯曲改進黨副局長等を歴任。

38) [原注] 1950年7月20日、楊紹萱が禁演の基準及び劇目を文化部に上申した報告の説明を参照。文化部戯曲改進黨檔案、卷宗号、永久、1950年第1号。

39) [原注] 「政務院關於戯曲改革工作的支持」1951年5月5日、(『人民日報』1951年5月7日)。

40) [訳注] 各地の文化行政機関の禁演処置による演目不足を解決するため、1956年6月に文化部が召集した会議。ここでは、上演演目の数を大幅に拡大することが提起された。

41) [訳注] (1911-2003) 湖南省長沙の人。演劇理論家、教育家。30年代より上海で左翼演劇運動に携わる。38年、延安の魯迅芸術学院演劇系主任。建国後は、49年、中央戯劇学院副院長、53年には中国戯曲研究院副院長を歴任、戯曲改革とその研究に従事した。

42) [原注] 張庚「正確地理解伝統戯曲劇目的思想意義」、(『張庚戯劇論文集(1949-1958)』、中国社会科学出版社1981年版)第224頁。

43) [訳注] 第一回と同様の目的で1957年4月に北京で開催された。第一回開催後、51867演目が発掘されると共に禁止演目の解禁が提起され、上演演目の貧困は基本的に解決された。

44) [原注] 「文化部關於開放“禁戯”的通知」1957年5月17日。

45) [訳注] (1875-1962) 河北省高陽の人。京劇理論家、劇作家。梅蘭芳の中心的ブレイン。京師同文館で独語、仏語を学び、後に欧州留学。1931年に北平国劇学会を組織し、会長に就任。北京解放前夜に中国を出国し香港を経て台湾に移住。代表作に時装戯「一縷麻」、古装戯「天女散花」など。

46) [訳注] 戯曲は、現代物、時代物、新作の歴史物の三つを同時並行で創作、上演していこうとする方針。

47) [原注] 朱穎輝「關於“新編古代戯”」(『福建戯劇』1986年第3期)。



を創作あるいは改編できたわけではない。末端に行くほど「推陳出新」の成績が上がらず、地方の文化当局や劇団は、定評ある外地の新作演目を大量に移植して、「推陳出新」方針を体現しようとした。そのくせ、「戯曲改革」の理念に少しでも適っていないとされた作品への制限対策とその手段は、実に多種多様だった。こうした現象から、次のように理解できる。つまり、末端政府の文化幹部は、イデオロギーの領域での過ちを犯さないようにしたのであり、演劇事業の繁栄と発展を促進しようとしたわけではなかった。両者がぶつかりあえば、彼らははっきりと前者を選んだのである。その理由は、「百花斉放」の要求と「戯曲改革」の基本理念の間に、大きな差異があっただけではない。伝統演劇への批判とその改造を指導する「戯曲改革」は、主流イデオロギーの支援を得、十分な理論的資源を具えることができた。それに対し、異なる形式、観念と価値観を許容する作品が併存し自由に競争し、異端とされる作品の生存権を承認し尊重するという「百花斉放」のスローガンに含まれる芸術観には、十分な思想と理論資源が終始欠けていた。したがって各地方政府で文化部の演劇政策を特に支持する文化主管部門が、中央の文書には明示されていないグレーゾーンに遭遇すれば、彼らは当然のことさらに厳格な措置を講じ、緩やかな芸術環境をつくるという方向には向かわなかった。建国初期の政府文化部門は「百花斉放」という芸術環境を作りだそうとし、そのために多くの努力がなされてはいた。しかし結局、政治が芸術と市場に直面し、せざるを得なかった妥協には、非イデオロギー的な芸術の鑑賞役割と娯楽役割についてははっきりとした認識が欠けていた。また同時に、芸術の自律性への肯定が、全くと言っていいほど欠如していた。政治に至上価値をおく環境においては、まさにそれこそが原因となり、こうした妥協の必要性は、人々に理解され共感されたいものだった。したがって、各レベルの地方政府が「百花斉放」方針を十分に理解できだろうと期待するのは、非現実的なのだ。彼らが理解できず共感もできない政策を、自発性や積極性を保ちつつ執行しようとしても、私達がそこに何の期待も持てないのは当たり前のことなのだ。

実際こうした政治文化の環境で、常に「偏向の矯正」に尽力した中央政府を、また中央により「戯曲改革」を管理されている戯曲改進局を、開明さと冷静さを具えた例外的存在とみなすわけにはいかない。記録によれば、1950年10月から1951年3月までの間、戯曲改進局編

集室は全国戯曲工作会議を準備するほかに、河北、山西、察哈尔、湖北などの省および出版総署が送ってきた審査用56本の脚本を受理している。そこでは、三つの演目だけが比較的よい評価を得、部分的に改めれば合格とされ、ほかの10本の演目は、欠点はあるものの修正する余地があるとされた。その他の演目はどれもその内容、形式共に深刻な問題があるとされ、ほぼ否定された<sup>48)</sup>。ここから、戯曲改進局自体も、演目審査の基準はかなり厳しかったことがうかがえる。

20世紀50年代の演劇工作の成果を歴史的に評価するなら、以下のことがいえるだろう。すなわち、我々が見るべき問題は、政府の指導する「推陳出新」工作がいかほどの成績を収め、いかほどの新作を世に出したのかということではない。そうではなく、当時の政府の限りある人力物資では、政府の理念に合致する演目を十分に演劇業界全体へ提供するのに、かなりの無理があったということなのだ。こうした背景の下、「戯曲改革」の政治理念と芸術基準に沿うわけではない演目にいかに対処するかということは、つまり、政府の演劇理念に沿うとは限らない、或いは全く沿わない演目の上演を、はたして許可できるかどうかということなのだ。ここに、演劇業界が繁栄し発展できるかどうかの鍵があるのだろう。言いかたをかえ、演劇という芸術分野と業務の存在、その発展と将来性について言えば、「百花斉放」は「推陳出新」よりも、さらに重要なのだ。

「推陳出新」がかなり大きな成果を挙げることができた反面、なぜ「百花斉放」の方針が実現し難いものだったのか。我々はそれをもう容易に理解できるだろう。20世紀50年代初頭に毛沢東が「百花斉放」の方針を提唱したとき、はたしてそこに本心があったのか、それがどれほど本心から出たものだったのかを疑う必要はもちろんない。また、こうしたスローガンと、後に数十万の知識人が迫害を受けた「蛇を穴から誘い出す」<sup>49)</sup>といった陰謀とを、同列に論じる必要もない。私達が本当に解釈を必要とする現象とは、次のことである。それはつまり、たとえ政府（厳密に言うなら、この「政府」とは、特に中央政府を指すべきである）が、「百花斉放」という成語が意味するような、芸術分野における包容性や民主思想を主観的には具えていたとしても、この政策には必要な理論の後押しが欠けていたため、実現には至らなかった、ということである。「百花斉放、推陳出新」方針の、数十年にわたる実施過程にみられた様々な曲折が、すべ

48) [原注] 文化部戯曲改進局檔案の統計に依拠する。資料のソースは、文化部戯曲改進局檔案、卷宗号、長期、1950年第6号、第8号。

49) [訳注] 原文「引蛇出洞」。双百の直後に大量の知識人が批判される反右派闘争がおこなわれたが、これを毛沢東による策謀とし、比喩的に用いられる語。

てを証明している。私達はやはりあのシンプルで素朴な  
法則——演劇の生存と発展は、芸術の法則と市場の法則  
に符合していなければならない——ということを、何度

でも繰り返す必要があるのだ。

(訳：大野陽介)