

# 傅謹 「新中国『禁演』五十年史略論」<sup>1)</sup>

傅謹「近五十年“禁戲”略論」

中国史上、政府によって禁演条例が公布されるのは、演劇の誕生した時代にまで遡ることができるであろう。さまざまな禁令は、疑いなく国家の意思表示の表れであり、その時代の国家イデオロギーを理解する上での一つの視角を提供してくれるだろう。近現代中国においてもまたしかりである。しかし、中国演劇の上演は、極めて濃厚な民間性を帯びている。多くの伝統演目が広範囲にわたって上演されるのは、正に民衆に深く愛されているからなのである。ゆえに政府の禁演令も、往々にして実際の上演状況に合致しないことがある。そこで、政府の禁演処分と「禁演演目」の不断の流伝の間には、そして国家の意志と民間において可能な限り自らの手で情感や娯楽の形式を選択しようとする願望との間には、ある種の緊張が生まれ、社会の価値体系の多元性が体現されるのである。現代中国における禁演処分とその実質的な効果に関する研究は非常に興味深い課題であるといえよう。

## 一 50年代初期の26禁演演目

中国50年来の禁演処分の歴史はドラマ性に富んでいる。

それは中央人民政府の成立に始まる。しかし、これ以前にも短い序幕がある。1948年11月23日『人民日報』<sup>2)</sup>に掲載された社論「計画的段階的に旧劇改革工作を進めよう」は、建国後の「旧劇改革」のため、その基本方針を定めたものである。中国当代史をいささかでも研究したことのある学者ならばよくご存知のことと思うが、『人民日報』は決して独立したメディアではない。その社論は、1948年末においても広範な華北地区一帯において政府の法令に等しい影響力を有していた。この点は、その文章の文言やその後の実際の影響からも伺うことができる。

この社論は、「旧劇改革」を重要な歴史的任務と位置付け、「旧劇改革の最初の仕事は、旧劇の演目を審査し、

良し悪しを区別することである。……。人民に必ず害を及ぼす演目或いは害多く利の少ない演目は、禁演処分にするか或いは大幅な修正を加えなければならない<sup>3)</sup>と指摘している。この社論で「有害」な演目の例として具体的に名前の挙がったのは、「九更天」、「翠屏山」、「四郎探母」、「遊龍戲鳳」、「醉酒」の五演目である。しかし、社論は明らかに、禁演のためのある原則を提示しただけであって、のちに政府機関が正式に公布する禁令のように、明確な法規に基づいた文書ではなかった。

そのため、当代中国の禁演の歴史とその変遷に対する考察は、文化部が1950年から1952年の間に、相次いで法令により禁じた26演目より始めることも可能である。1980年6月6日に文化部が下達した「禁演演目」の上演を停止する通知<sup>4)</sup>においても、依然として、1950年から1952年の間に中央が法令により26演目を禁演にした決定を各地で厳格に執行するよう繰り返し述べている。この通知は、今なお各地の文化部門において効力を持ち続けている。それは、本世紀後半のほぼ50年間、紆余曲折に富む演劇領域における発展過程の中で、唯一貫した連続性を備えた禁演令でもあった。

50年代の初め、文化部の26演目に対する禁演令は、「戯曲改進委員会」<sup>4)</sup>の成立に始まる〔本訳稿の用いる「戯曲」は伝統演劇の意、以下同じ〕。

1949年に成立した中央人民政府文化部は、戯曲改進局を設けた。翌年7月、文化部は、戯曲界の代表的な人物と戯曲改進局の責任者を招き、共同で「戯曲改進委員会」を組織し、「演劇改革」の最高顧問機関とした。文化部副部長周揚を主任とするこの専門機関は、7月11日午後に関開かれた最初の会議で、初めて中央政府の名義により12演目の禁演を公布した。それらは、「殺子報」、「九更天」、「滑油山」、「奇冤報」、「海慧寺」、「双釘記」、「探陰山」、「大香山」、「関公顯聖」、「双沙河」、「鉄公鷄」、「活捉三郎」などである。この後、1951年6月7日、文化

1) [訳註] 翻訳に際しては以下を底本とした。傅謹『二十世紀中国戯劇の現代性と本土化』、国家出版社、2005年、199-251頁。

2) [訳註] 『人民日報』：中国共産党中央委員会の機関紙。1948年6月、華北解放区党機関紙として創刊。1949年本部を北京に移し、同年8月、中央機関紙となる。

3) [原註] 「有計劃有步驟地進行旧劇改革工作」(社論)、『人民日報』1948年11月23日。

4) [訳註] 戯曲改進委員会：1950年7月、文化部が演劇界の代表的な人物42名を招聘して組織した演劇改革の顧問的性格を帯びた委員会。委員長は周揚。委員には16名の俳優が含まれる。1951年3月、戯曲改進委員会は文化部芸術事業管理局に吸収され、その人員は新たに成立した中国戯曲研究院に加入した。

部は「大劈棺」の上演を停止させる禁令を公布した。7月12日、文化部は京劇「全部鍾馗」の禁演を命じたが、その文言には崑曲「鍾馗嫁妹」は保留すべしとの但し書きが添えられた。1951年11月5日、文化部は東北文化部が「黄氏女遊陰」、「活捉南三復」、「活捉王魁」、「陰魂奇案」、「因果美報」、「僵尸復讐記」など評劇の6演目を禁演することに同意する文書を発布し、京劇「薛礼征東」、「八月十五殺鞑子」の2演目を少数民族地区では上演しないことを決定した。1952年3月7日、文化部は、熱河省文教庁が「全部小老媽」（「老媽開嘮」「槍斃小老媽」の二演目を含む）の禁演を求める報告に同意することを通知した。1952年6月21日、文化部は天津市文化局の報告を受けたあと、京劇「引狼入室」を禁演とするよう東北文化局に指示を出した<sup>5)</sup>。

上述の26演目がまさにのちに文化部が多くの文書で言及するところの「禁令により上演を禁止した」禁演演目である<sup>6)</sup>。

文化部が50年代に上述の26演目を禁令により禁止した歴史的役割を、現在の時点から振り返るには、これらの禁演令自身を通して、それが実際に含んでいた二重の意味を理解しなければならない。一つは、それは確かに、表面的に理解すれば、一部の演目に対する禁演令だったことである。しかし、別の面からみれば、そこにはもう一つの意味が含まれていた。すなわち、この26演目以外の多くの演目に対する慎重な態度である。ある意味で、後者の含意は、のちの人からは無視されやすいが、より一層重要である。というのは、それは当面する各地方政府がほしのままに大量に禁演処分を行うという問題に対して、より寛容的な芸術政策を提起することを意図していたからである<sup>7)</sup>。1951年の有名な「五・五」指示<sup>8)</sup>は、こうした政策の方向性をより明確に体现していた。周恩来が署名し発布したこの指示は、各地において「戯曲改革」に従事する際、「主として、広範な役者との協力関係に頼り、彼らと共同で台本を審査し、修正し、編集することに頼り、かつ新聞雑誌の適切な戯曲批評の展

開に頼らねばならない。一般的に言って、行政命令や禁演といった方法に頼ってはいけない。人民に重大な害を及ぼし禁演にしなければならない演目については、中央文化部が統一的に処理し、各地で勝手に禁演にはならない<sup>9)</sup>と指摘している。

この意味から言って、文化部の26演目の禁演処分や政務院の「五・五指示」は、ある演目を禁演処分することに重点があるというより、好き勝手に禁演処分に対する禁令を発布することに重点があったと言える。これは全く根拠のない説ではない。1950年3月以前の各地における禁演処分の状況をざっと振り返れば、当時の中央人民政府の禁演問題における主要な傾向を容易に理解することができるからである。

上述した『人民日報』1948年11月23日の社論に述べられた計画に照らして、各地は解放されるとすぐに陸続「旧劇改革」に着手した。しかし、各地の解放された時期が異なり、新政府の文化工作を掌握する指導者の文化観念にも相違があったため、「旧劇改革」を進めるにあたって、禁演処分を始める時期もその程度もまちまちであった。

東北は解放が比較的早い地方であったが、東北で実施されたのは、相対的にかなり厳しい禁演方針であった。例えば、朱穎輝はこう述べている。「1949年12月10日に開催された第一回東北地区文学芸術界聯合会代表大会において、数年のうちに旧劇の毒を消滅させるという呼びかけがなされた。この誤った提起は、幾らかの地方においてしばしば偏った現象を引き起こした。例えば、錦州では、一定期間内に順次禁演処分を行なう方法が採られた。通化県では、禁演により評劇の演目が6つしか残らなかった。……天津専区に属する漢沽県の京劇、評劇は10演目しか上演を許さなかった。禁演演目があまりにも多すぎ、役者は演じる芝居がなく、大衆は見る芝居がなくなり、劇場は維持できなくなった。ある地方では、幹部がその場で無理やり禁演を命じたため、大衆と衝突し、大衆と政府とが対立する様相を呈し、非常

5) [原註] 上述した禁演処分の決定は、それぞれ新華社1950年7月27日電「中央人民政府文化部成立戯曲改進委員会——確定戯曲節目審定標準」、「中央文化部通令停演『大劈棺』」(1951年6月7日)、「中央文化部禁演『全部鍾馗』、崑曲『嫁妹』应予保留」(1951年7月12日)、「中央文化部為同意評劇『黄氏女遊陰』等六劇及同意京劇『薛礼征東』等兩劇不在少数民族地区演出由」(1951年11月5日)、「中央文化部禁演評劇『小老媽』的通知」(1952年3月7日)、「中央文化部查禁京劇本『引狼入室』的指示」(1952年6月21日)による。

6) [訳註] 文化部の禁演処分にした26演目は、「文化部開放全部禁戲」(『戯劇報』1957年第10期)によれば、以上の24演目の外に、川劇「蘭英思兄」、「鍾馗送妹」の2演目が加わる。

7) [原註] 文化部による26演目の禁演処分は、さらに演目審査の許可権を明確に文化部に限定し、当時多くの部門が自由に劇団の公演に干渉する事態を出来る限り改めようともしている。広西省の1953年のある資料によれば、当時自由に劇団の上演演目に干渉した部門は、文教科以外に、公安局、派出所、工商科、税務局、工会などがある。「中共広西省委宣伝部為加強党的領導、消除對劇團領導混亂現象的指示」、『中国戯曲志・広西卷』中国ISBN中心、1995年、632、633頁。

8) [訳註] 「五・五」指示：1951年5月5日、周恩来総理が署名し下達した政務院の「關於戯曲改革工作的指示」のこと。通称、五・五指示。「改戲、改人、改制」がその根幹である。

9) [原註] 「政務院關於戯曲改革工作的指示」(1951年5月5日)、『人民日報』1951年5月7日。

に悪い影響をもたらした」<sup>10)</sup>。東北文協の創刊した『戯曲新報』<sup>11)</sup>において、演目審査に言及した文章は、「伐子都」など120あまりの京劇の演目と「因果美報」など46の評劇の演目が上演できなくなっていると指摘している<sup>12)</sup>。しかも、1951年9月30日、東北人民政府文化部が中央文化部に提出した報告の添付文書によれば、遼西省が1950年3月までに禁演処分にした京劇、評劇の演目は300演目以上にのぼる<sup>13)</sup>。華北地区の「戯曲改革」も、同様にして比較的早く進展し、あらゆる演目が禁演演目と許可演目の二つに分けられた。第一次全国文代会が開催される1949年までに、審査の結果、有益な或いは無害で正式に劇団の上演が許可されたのは、解放区で創作された新編歴史劇10演目と現代劇10演目を除くと、63の伝統演目しか残らなかった<sup>14)</sup>。華北地区の劇種の多さから相対的に言えば、僅かに83演目しか上演が許可されないというのは、当然、想像しがたいほどの少なさである。これ以外にも、徐州では、200あまりの演目を禁演処分にし、山西省上党では、もともと300あまりあった演目が、禁じられてわずかに2、30演目しか残らなかった<sup>15)</sup>。安徽省では、解放されたばかりの頃、多くの地区で公安機関や各級幹部が行政命令により強制的に上演を禁止する事態が出現し、役者は上演活動ができなくなり、劇団が解散する事態にまで至った。特に都市部では、「旧演目」を大量に禁演処分にする現象が普遍的に見られた。阜陽では、京劇の数十演目が禁演処分とされ、陽山では、100以上の梆子の演目が禁演処分となった<sup>16)</sup>。すなわち、文化部が1950年に12演目の禁演処分を布告し、政務院の「五・五」指示が公布されるより以前においては、禁演処分の最も重要な課題は、田漢の言うように「多くの地方で禁演処分に全く基準がなく、多くは左に片寄りすぎている。或いは禁演演目が多すぎ、役者の生活が成り立たなくなっている。或いは強制的な命令によるので、大衆の不満を引き起こしている」<sup>17)</sup>ことだったのである。

もちろん、各地の状況は一様ではない。夏衍は、1950

年に過去一年間の上海における状況を振り返ってこう述べている。「一年來の上海での戯曲改革工作では、禁演処分にした演目はひとつもなかった」<sup>18)</sup>。しかし、彼はすぐにこのようにも付け加えている。個別の地区では禁演処分があったであろうし、特に上海以外の地域で禁演処分となった演目は、上海でも禁演となる可能性があり、禁演の基準は統一されていない、と。上海のように基本的に禁演処分をしなかった地区は非常に少なかった。禁演の必要性について、公開の場で異議を唱えることも非常にまれだった。当時の状況に照らせば、「戯曲改革」における禁演処分の尺度が、厳しい側へと大きく傾いていたことは、疑う余地がない。

文化部の禁演令と政務院の「五・五指示」が發布されて以降の実際的な効果から、この二つの連続性のある政府文書の出発点を見て取ることができる。

少なからぬ地区の役者が、禁演処分になった演目を次々と上演するという方法によって、彼らの「五・五指示」に対する理解を示した。河北省の1951年戯曲改革工作の報告書には、中央の戯曲改革政策を貫徹してからは、「基本的に行政命令によって禁演処分にするという左に片寄りすぎた情緒を元に戻した」という。それ以前の河北省では「単純な行政命令により禁演処分とする現象が最も深刻に現われていた。ある者は、もともとあった劇団を解散させ、衣装櫃を打ち壊してしまった。ある者は、劇団が省境を越えるのを認めなかった。こうした露骨な排斥活動は、左に片寄りすぎた情緒の支持のもとで生まれたものである。演目の審査は、多くの地区が勝手に進めており、ある地区では北平の解放初期の文管会が公布した55演目を基本的な禁演演目としていた。さらに勝手に演目の禁止を認める命令を出したり、審査制度を設けたり、或いは一定の範囲を設けたりした。戯曲改革の意義を著しくそこない歪曲する、混乱した現象が現れた」<sup>19)</sup>。同じ報告書の中で、各地が政務院の「五・五指示」を伝統演目の解禁だと理解したことにより、いわゆる「旧演目を上演する」ブームが巻き起こり、もと

10) [原註] 張庚等主編『当代中国戯曲』第一編（該編は朱穎輝が執筆）、当代中国出版社、1994年、36頁。

11) [訳註]『戯曲新報』：1949年、東北文芸協会が瀋陽で創刊した演劇新聞。

12) [原註]『中国戯曲志・遼寧卷』中国 ISBN 中心、1994年、12頁。

13) [原註]「東北人民政府文化部報告」（1951年9月30日）添付文書「東北各省市禁演、停演劇目初歩調査資料」、『中国戯曲志・遼寧卷』中国 ISBN 中心、1994年、511頁。

14) [原註] 沙可夫「華北農村戯劇運動和民間芸術改造工作——在中華全国文学芸術工作者代表大会上的讲话」、『第一届全国文代会紀念文集』。

15) [原註]『当代中国戯曲』当代中国出版社、1994年、36頁。

16) [原註]「皖北人民行政公署關於戯劇改革工作的指示」（1950年12月4日）、「皖北人民行政公署文教処關於戯曲改革工作情况的報告」（1951年8月）、『中国戯曲志・安徽卷』中国 ISBN 中心、1995年、706-716頁。

17) [原註] 田漢「為愛国主義的人民新戯曲而奮闘——1950年十二月一日在全国戯曲工作会議上的報告摘要」、『人民日報』1952年1月21日。

18) [原註] 夏衍「關於戯改工作的一些初步意見——在華東戯曲改革工作幹部會議第七次大会上的讲话」、『戯曲報』1950年第3卷第5期。

19) [原註]「河北省關於戯曲改革工作執行情况的報告」（1951年）、『中国戯曲志・河北卷』文化芸術出版社、1990年、779頁。

もと政策にあわせた新作しか上演していなかった劇団の多くが、今や伝統演目を上演する地方劇の劇団に早変わりしているとも指摘している。東北地区の多くの役者は、これは「演目の大解放」を意味するとはっきり認識していた。

当時の歴史的背景から見れば、文化部が三年以内に、26演目の禁演令しか公布しなかったのは、いささか人を驚かせる事実である。もし「戯曲改進黨委員会」の作業効率が極めて低いというのでなければ、それは次のように解釈することしかできないであろう。すなわち、一部の戯曲界の当事者をも含むこの委員会は、禁演演目の数を最低限にとどめようと考えていた、ということである。この26演目の状況から判断して、これは、全国で上演されるあらゆる演目に対し全面的かつ深い研究と評価を進めた結果であるとはとても言えず、対象とする劇種の範囲も非常に限られていたことは、間違いない。さらに指摘すべきことは、1950年に12演目の禁演を公布したあと、次々に禁演が布告された14演目のうち、11演目は、東北文化局が禁演処分を願い出たものであるということである。これ以外に、地方政府が禁演処分を願い出て文化部が同意したのは、上海市文化局が願い出た「全部鍾馗」1演目だけである。また、東北文化局が中央に禁演処分を願い出た演目数だけでも、中央が認めた演目数を遙かに越えていた。

しかし、別の面から見れば、文化部が禁演演目を26演目に限定したからと言って、全国各地で禁演処分に遭ったのがこの26演目だけで、それ以外の演目が自由に上演を許されていたわけでは決してない。文化部が上述した禁令を公布したあとも、各地では、依然として、文化部の公布した禁演演目より遙かに多い禁演令が存在していたのである。一部の地区では、禁演演目の範囲が非常に広範囲に及んでいた。こうした地域的な行為は、明らかに中央の許可を受けていないものである。しかしながら、こうした現象の存在が我々に喚起するのは、50年代初期に文化部と政務院が各地での勝手な禁演処分を糾そうとした努力の成果を、あまり高く見積ってはならないということである。

その原因は、文化部の禁演通知であれ、政務院の「五・五指示」であれ、いずれも各地で「戯曲改革」を展開することを前提とし、しかも各地で「戯曲改革」の最も重要な戯曲の演目審査を進める際、禁演処分と上演停止の問題に触れざるを得ないからである。

西北地区では、西北軍政委員会文化部の主催する演目審査工作が、各劇種のうち、教育意義があり上演可能な52演目（多くは新しく創作された演目）を含め、そのまま上演可能な演目132演目、少し修正を加えたあと上演可能な49演目、上演を停止する64演目を列挙した。1952年6月に作成されたこの演目審査決定には、さらに次のような補充説明がなされていた。「老解放区（陝甘寧辺区の如き）で早々に禁演処分を受けているか、禁演処分を受けていなくても大衆の自覚が高まりすでに放棄された旧演目は、今回の禁演演目に挙がっていても、それを再上演することは認めない」<sup>20)</sup>。ここに明らかのように、この地区において実際に禁演処分に遭った演目は、64演目よりも遙かに多かったに違いないのである。しかも演目審査問題について中央文化部に上呈された報告書には、わざわざ次のようなことが記されていた。「こうした上演停止演目は、各劇団が自覚的に進んで提出してきたものであり、民主的な検討を加え演目ごとに議論をした結果承認されたものである。ゆえにこの決定には大衆の基礎がある。しかも西北各地の役者は、二年来、各級人民政府の指導のもと、不断に学習し、思想認識が大幅に向上し、比較的深刻な問題のある演目はいずれも自ら演じないか修正を加えている。ゆえにすでに上演停止を決定した演目は解禁を布告する必要のない演目ばかりである。……劇団や役者は自らの認識により新しい台本が足りないと感じており、人民に有害な演目を解禁すべきだとも感じていない。一般的な戯曲の役者の反応からすれば、『政府は芝居の取り締まりが厳しすぎる』といった様子はうかがえない。逆に、北京、南京、上海などの大都市で、「全部玉宝釧」、「王春娥」、「四郎探母」などの芝居が依然上演され続けていることに驚きを禁じ得ないのである」<sup>21)</sup>。

上述した西北地区における「上演停止」を宣告された64演目のうち、文化部が禁演処分にした演目は、6演目に過ぎない。このことから分かるのは、該地区の政府が称する「上演停止」は、文言上は中央人民政府の称する「禁演」とは異なるものの、実質的には何の区別も無いということである。しかも該部が文化部に上呈した報告書には、その他の地区の演目審査の尺度が甘すぎることに對する明らかな不満が窺われるのである。

西北地区と同様、非常に多くの地区には、中央の演劇工作方針に対する不満や無理解を示す心情が普遍的に存在していた。文化部と政務院の指示は、着実に執行され

20) [原註]「西北軍政委員会文化部關於戲劇節目審査結果之決定」(1952年6月)、『中国戯曲志・陝西卷』中国ISBN中心、1995年、874-878頁。

21) [原註]「西北軍政委員会文化部關於西北区執行戯曲審定問題的報告」(1951年12月24日)、『中国戯曲志・陝西卷』中国ISBN中心、1995年、873頁。

てはなかったのである。1951年、馬彦祥は、非常に多くの地区で、政策に反して禁演処分を行っている事態を次のように指摘していた。「ある地区の文教機構においては、戯曲改革幹部の不足や、指導者の戯曲改革工作に対する重視が不十分なため、中央の政策に対して全く注意を払わず、相変わらず自分たちの主観的願望のままに禁演処分を行い続けている。例えば、皖南宣城県では、今年さらに40あまりの演目が禁演処分を受けた。同区南陵県でも20あまりの演目が禁演処分を受けた。宣城県では、今年の端午節に「白蛇伝」（中央は一再ならずこれは神話演目であると指摘してきた）を上演したところ、県委員会の指導上、舞台上に蛇の姿が登場するのは封建迷信を宣伝することになるとして、ただちに上演停止が命じられた。また、川南滬州市では、政務院の「五・五指示」公布後一ヶ月も経たないうちに、当地の公安局が川劇「梅籠鎖」、「挑簾裁衣」の2演目を禁演とした（これは政務院の「戯曲工作は各地の文教主管機構による統一的な指導を行わなければならない」という指示の精神にも違反している）。中南区高安県文教科は、今年の3月、各郷幹部に対して「改良を加えていない旧演目は一律上演を停止する」と指令した。こうした現象は、一般の中小都市や農村部では相当普遍的に存在しているのである」<sup>22)</sup>。

東北文化部が1951年9月に中央文化部に上呈した報告書には、該地区瀋陽市は「解放当初、京劇の100演目あまり、評劇の60演目あまりを禁演処分としていた。1950年3月、中央の偏向修正後、役者に禁演の誤りを説明し解禁にした。現在では、中央が公布した上演停止演目以外は、一律上演を認めている。しかし、公営劇団の役者は自覚が比較的高く、毒素の比較強い演目は、多く自動的に上演停止となっている（個別の新たに来た旅役者は除く）」。「この報告書はさらに憚ることなくこうも言っている。熱河省では京劇と評劇をそれぞれ50演目あまりも禁演にしていたが、今に至るも、解禁されたのは京劇6演目、評劇5演目に過ぎず、「解禁の方法も、基本的に指導者の呼びかけにより、消毒と改編を経る。しかし、個別の県や区や村では、飢饉による節約のため、また戯曲を全面否定する考えの者がいるなどの理由により、地方によっては、いまだに禁演処分が続いている。これはひとつの偏向である」。報告書はさらに、各地で「役者が自主的に上演を停止」したり、「役者の自覚が高く自主的に演じないことを申し出ている」演目も少な

らずあることをわざわざ付け加えている。旅大市の場合には、もともと京劇6演目を禁演処分にしていただけで、偏向を正したあとは全てを解禁にしたにもかかわらず、「役者が自主的に暫時上演を停止した」ものが12演目もあるという<sup>23)</sup>。

1953年、山西省政府は、主席裴麗英と二人の副主席が署名し発布した、戯曲政策を糾すことに関する指示において、こう指摘している。各地の戯曲改革の過程において「政策の思想的境界が明確でなく、各地に若干の比較的深刻な政治的偏差が存在した。……戯曲芸術工作に対する真剣で慎重な指導に欠け、芸術工作の特徴を無視していた。イデオロギーの改造が長期にわたることを認識せず、我が国の戯曲芸術の遺産が豊かな内容を持つだけでなく、人民性（歴史上の労働人民の生活を反映し、人民の意志を代表し、当時の社会の暗黒を暴露する）やリアリズムの手法を備え、維持し発揚しなければならないことを理解していないのである。反歴史主義的観点で戯曲に対応し、「一切の戯曲は封建的芝居である」というのを口実に、ほしいままに禁演処分を行うのである。中心的工作中に歩調を合わせるよう盲目的に戯曲芸術に要求し、芸術形象の創造過程や芸術風格の養成を重視せず、一面的に上演内容に工作上の要求や政治スローガンを詰め込むように求め、概念化、公式化した作品が「政治性、思想性が強い」と誉めそやされる。よって優れた芸術作品の生産を大幅に阻害することになった。さらに深刻なのは、反歴史主義的観点から台本をみだりに修正し、戯曲工作上の混乱を引き起こしたことである」<sup>24)</sup>。山西省政府のこの文書は、確かに当時の演劇工作に存在した、政務院の「五・五指示」に背反する傾向を深刻かつ的確に指摘している。文化局ではなく、省政府が出馬して、上述の傾向を批判し、糾そうとしているところに、この問題の深刻さと省政府の重視する姿勢を見てとることができる。しかしながら、この後においても、こうした現象が徹底的に根絶されることはなかったのである。

そもそも文化部と政務院は、一貫して力を併せ「偏向を矯正」しようとしていたが、「戯曲改革」の指導方針と「偏向を矯正」することの間には、解決しようのない内在的矛盾が確かに存在していた。そのため、各地に中央の指示を遵守させ、解放初期の禁演処分を濫発する事態を収束させることはできたが、「戯曲改革」の展開は、依然として各地の地方政府と文化部門の演劇領域における中心任務であり、「戯曲改革」の基本精神に反す

22) [原註] 馬彦祥「1951年の戯曲改革工作和存在の問題」、『人民戲劇』1951年第3巻第8期。

23) [原註]「東北各省市禁演、停演劇目初步調査材料」、『中国戯曲志・遼寧卷』中国ISBN中心、1994年、511-514頁。

24) [原註]「山西省人民政府關於端正戯曲政策的指示」（1953年6月22日）、『中国戯曲志・山西卷』文化芸術出版社、1990年、773、774頁。

る演目に対し、「上演停止」（たとえ暫時の上演停止であれ）や、役者が率先して上演停止を求めるといった方法により、實際上、上演禁止となる事態を真に制止することはできなかったのである。その上、文化部の禁演演目の及ぶ範囲には、明らかに任意性があった。それは、ある統一された基準によって全国各地で上演されている万をもって数える演目の内容に対し全面的な評価を加えたあとになされた結論とは言い難かった。幾らかの地区で自ら「上演停止」を決定した演目は、文化部の禁演演目と性質が同じか近い演目であったり、場合によっては同様の基準に照らせばいっそう禁演にすべき演目であったりしたため、実質的には、少しも文化部や政務院の指示の精神に違反していないというのが実情であった。このように、文化部や政務院は、禁演処分の許可権を中央に集中させるという措置によって各地で大規模に行われている禁演処分の偏向を糾そうとしたのだが、その結果は、必然的に、初志からは程遠いものとなった。そのため、その後の数年にわたって、文化部と「戯曲改進黨委員会」は、知恵を絞ってくり返し同様の「偏向の矯正」に努めなければならなかったのである。

## 二 1957年：重要な転換点

1950年から52年までと同様、1953年以降においても、各地の「戯曲改革」の状況は、非常に複雑であった。前述したように、文化部と政務院の「五・五指示」による「偏向の矯正」を経て、各地における勝手な禁演処分は、目に見えて改善された。しかし、状況は依然として理想には程遠く、中国における当時最も権威のあるメディアが極めて厳しい批判を行った。

過去の三年にわたって、中央、各大行政区、各省の文化工作の主管部門では、中央の戯曲改革の政策を、真剣に隔々まで伝達しておらず、その結果、各地の戯曲工作幹部に対する真剣で日常的な教育が欠落したままになっている。現在に至るまで、中央の戯曲改革政策の各地における実施状況は、極めて不満足なものである。当面する各地の戯曲改革工作における深刻な欠点は、主要には戯曲遺産に対する二種類の誤った態度に現れている。一つは、粗暴な態度で遺産を取り扱うことである。もう一つは、芸術改革上における保守的態度を採ることである。この二つの誤った態度が戯曲改革工作を前進させる主要な障碍となっており、断固として反対せねばならない。

各地の戯曲改革工作者には、優れた工作者が少な

くない。彼らは現地の役者と力を合わせて、正しい態度で遺産を取り扱い、成果を勝ち取っている。しかし、少なからぬ戯曲工作幹部は、長期にわたって自己の政策水準、思想水準、文芸の素養を高めようとせず、しばしば容認しがたい粗暴な態度で戯曲遺産を取り扱う。彼らは民族戯曲の優れた伝統、民族戯曲の持つ強烈な人民性やリアリズム精神が、全く理解できていない。逆にしばしば、そこには封建性が含まれているということを口実にして、全面否定してしまうのである。中央人民政府政務院の「戯曲改革工作に関する指示」に公然と違反し、いかなる照会もせず、勝手に禁演処分をしたり、形を変えた様々な禁演処分を採り、役者の生活に困難を生ぜしめ、大衆の不满を引き起こしているのである。彼らは台本を修正したり改編したりする際、役者と緊密に協力しあい慎重に事を進めるのではなく、主観的な一知半解の知識で、大衆の中に長く伝わっている歴史的物語や民間故事に対して、軽挙妄動の態度を採り、勝手に改める。よって反歴史主義や反芸術の誤りがしょっちゅう発生し、歴史的真實や芸術の完全性を破壊しているのである」<sup>25)</sup>。

1952年以降も、各大行政区や大行政区が撤廃されたあとの各省では、文化部と政務院の指示の精神に照らし、引き続き「戯曲改革」の状況について当地で審査した演目の基本状況を文化部に報告していた。こうした報告書において、各地が中央に提示したり申請したりした、上演停止か禁演にする演目と修正せずに上演を許可する演目は、報告された全演目のごく一部を占めるにすぎない。修正しなければ上演できないと認められた演目が、大部分であった。すなわち、上演禁止と上演許可との間には、極めて広いグレーゾーンが一貫して存在しているということである。それがいわゆる修正しなければ上演できない演目である。こうした演目を如何に取り扱うかによって、50年代以来の上演禁止がどのレベルに達していたのかをはっきりさせることができ、伝統演目がどのような運命をたどろうとしているのかのキーポイントとなるのである。

湖北省を例にしてみよう。湖北省政府文教庁は、中央文化部が審査決定した禁演演目を公布するとき、「中央文化部の指示を経ず、深刻な思想的毒素を有するそれ以外の演目であっても、中央文化部に申請して審査を受け禁演や上演停止の判断が下るより以前において、政務院の指示に基づき、各地で勝手に公にまたは形を変えた

25) [原註]「正確地对待祖國的戯曲遺跡」(社論)、『人民日報』1952年11月16日。

禁演処分や上演停止を行ってはならない」<sup>26)</sup>と明確に通告していたにもかかわらず、状況は依然楽観を許さなかった。1956年、湖北で行われた戯曲観摩上演大会の通知の伝えるところによると、湖北省の上演演目における問題は少なくなかった。「様々な清規戒律や多すぎる行政の干渉により、本来あるべき支持と発展を得ることのできなかつた劇種もある。たくさんの優秀な伝統演目や上演芸術が埋もれてしまうか、間もなく失われようとしている。現在の上演演目は極めて単調で乏しい情況に陥っている」<sup>27)</sup>。『戯劇報』<sup>28)</sup>が1956年第7期に発表した「遺産を発掘、整理し、上演演目を豊かにしよう」という題の社論は、さらに各地での伝統演目に対する粗暴な取り扱いを大量の事実を挙げて実証したあと、こう記している。「政府の法令に基づき、禁演処分には必ず文化部の批准を経なければならない。そのため、近年、法令を遵守せず大胆不敵にも禁演処分を行う現象を肅正した。しかし、形を変えた禁演は依然として横行している。指導の責任を負う幾らかの幹部は、しばしば個人的な感情に任せて自分の気に入らない演目に対して、「遂行」しようのない修正意見を提起する。完全に否定してしまうこともある。この演目はじっくり考えて研究しなければならないと言ったままお蔵入りさせたり、役者を召集して会議を開き、役者には大量の演目を「自ら上演停止」するよう説得したり、新聞雑誌上で粗暴な批判を行ったりする。それ以降、役者はそうした演目をもう二度と上演したいとは思わなくなる。無理やり上演したとしても「自信も意欲も無く」おっかなびっくりである。これらはすべて、戯曲役者が「婉曲な粗暴」や「一言で斃す」と称しているものである。これが近年、上演演目の極端な減少を招き、劇場の入場者数が普遍的に下降し、多くの観客の戯曲工作に対する大きな不満の原因となっているのである」<sup>29)</sup>。まさに張庚が次のように批判している通りである。「我々が演目を評価する際、特に伝統演目に対して、思想上の混乱が存在している。この混乱は、当面する戯曲の舞台において演目が乏しく単調であることの原因の一つである。或いは主要な原因であると言っても良いだろう。しかも演目の単調、乏しさは、目下の戯曲芸術が発展する障碍ともなっているの

である」<sup>30)</sup>。

中国演劇の上演演目には、非常に強い継承性がある。多くの演目は、幾世代にもわたる役者の時間をかけた彫琢を経ている。そのため、戯曲改革の幹部と現在の役者が、数年の内に、大量の演目にすべて修正を加えることにより、イデオロギー面で当局者を満足させると同時に、舞台と観客の審査にも耐えうるようなレベルに到達することは、ほとんど不可能なことである。1952年に行われた「第一回全国戯曲観摩上演大会」<sup>31)</sup>とその後各大行政区、一部の省市で開催された戯曲観摩大会は、もとより各地の伝統演目の改編に良い機会と手本となるサンプルを提供した。しかし、修正によりこうした観摩上演に参加することのできた演目は、詰まる所、全伝統演目中、ほんの一握りに過ぎない。それに加えて、こうした演目は、各地域の様々な劇種に繰り返し移植されるため、異なる劇種の演目が夥しく重複するという現象が引き起こされた。当時、民間では演目の単調さを諷刺する口頭禪が流行した。「新聞開いて見るまでもなし「梁祝」「西廂」「白蛇伝」。しかも「全国戯曲観摩大会」に参加した23劇種の82演目も、その相当部分が様々な批判を受けていた。つまり、当時進められていた「戯曲改革」は、確かに必要ではあったが、それは必然的に相当長年にわたる任務であり、大多数の劇種で数年の内に十分に多くの演目を修正し完成させることは不可能であった。しかもほんの僅かなすでに修正を終え、当局の認可を得た演目だけに頼っていたのでは、演劇の上演市場も繁栄のしようがないのである。

こうした不可避の事実に向かい合う中央と地方には、二つの選択肢が残されていた。一つは、そうした「毒素」があると認められながら、いまだ修正が加えられていない演目に対して「上演停止」という方法で対処することにより、事実上の禁演処分とし、戯曲改革工作を主宰する人々がそれらを満足のゆくよう修正するのを待つことである。二つ目は、文化部が明文によって禁演処分としていないあらゆる演目について、役者や観客が受け容れることのできる、より優れた修正本が出現するまでは、たとえ「毒素」があるとしても、これまで通り上演を認めることである。

26) [原註]「湖北省人民政府文教庁關於禁演十四齣戲目的通令」(1951年8月)、『中国戯曲志・湖北卷』文化芸術出版社、1993年、611頁。

27) [原註]「湖北省人民政府關於舉行湖北省第一屆戯曲観摩演出大会の通知」(1956年8月17日)、『中国戯曲志・湖北卷』文化芸術出版社、1993年、617頁。

28) [訳註]『戯劇報』：中国戯劇家協会の機関誌。1950年4月、「人民戯劇」の題名で創刊され、1954年1月、「戯劇報」と改名。88年7月からは「中国戯劇」と改名され、現在に至る。

29) [原註]「発掘整理遺跡、豊富上演劇目」、『戯劇報』1956年第7期社論。

30) [原註]張庚「打破清規戒律、端正衡量戯曲劇目的標準——在文化部召開的第一次全国戯曲劇目會議上的專題報告」(1956年6月28日)。

31) [訳註]第一回全国戯曲観摩上演大会：1952年10月から一カ月にわたり、戯曲改革の成果を披露するため、文化部が北京で開催した上演大会。全国各地から23劇種、37劇団が82演目を上演した。

現実の状況から見ると、こうした両極端の状況がいずれも存在した。しかし、地方政府が後者の道を選んだとき、毒素のある伝統演目の上演問題を「自由放任」し、仕事への情熱と能力不足の現われであると、容易に見なされ、批判を受けることになる。相対的に言えば、前者の道を選んだ場合は、様々な言い訳を見つけることができる。問題は明らかに、伝統演目の大部分を占めるのが、いわゆる「修正後上演可能」な演目であるということである。それならたとえ地方に禁演処分の権利がなかったとしても、各地方の文化部門は、望みさえすれば、依然として「まだ修正を加えていない」という十分なる理由を用いて、それらの演目を上演できなくさせるか、役者に演じないよう「勧める」ことができる。このようにすれば、中央の禁演処分における政策規定に背かないばかりか、実際に禁演処分を達成することもできる。

客観条件の制約のもと、各地において短期間の内に迅速に十分な修正を加えた演目を演劇の舞台に提供することが不可能である以上、このような二つの異なる道を選択した結果は、十分予想のつくものである。禁演演目による真の制約が、文化部の公布した26演目に限られていれば、上演演目が豊富多彩であることは、もとより予期しうることであるが、当時盛行していた理想主義的な追求には悖る。しかし、もし毒素を有する全演目が修正を経て始めて上演が許されるとするならば、演劇の舞台を浄化する目標を達成することはできるものの、上演演目の貧困化をもたらすことは必然である。

ある意味において、これは、政治的理念と娯楽の需要との間の激しい矛盾であると要約できるだろう。我々が今日接触可能な歴史的文献を考察すると、非常に奇妙な現象を発見する。文化部を代表とする中央政府は、多くの自治区、省の地方政府よりもこの衝突を調停したいと望んでおり、しかも調停の困難な場合、より民間の娯楽の需要の方に傾くか、場合によっては政治的理念の幾分か犠牲をも辞さないということである。この方向性は、50年代初めの「偏向の矯正」文書に現れているだけでなく、その後、幾度も伝統演目を掘り起し整理する作業を迅速に進めるよう要求する文書を各地に配布したことや、1956年6月1日から6月15日まで、文化部が北京で第一回全国戯曲演目工作会議<sup>32)</sup>を開催したことにも表わされている。この度の会議では、「清規戒律を打破し、伝統戯曲の演目を広げ豊かにする」ことが提起さ

れた。そのうち「清規戒律」の一語は、のちに盲目的な禁演処分に対する批判の用語としてしばしば用いられるところとなった。6月27日、文化部の責任者は、上演演目を豊かにする問題について新華社の記者に講話を発表し「戯曲の上演演目を豊かにし、演目の貧困状況を改変することは、当面する戯曲芸術事業の最重要課題となっている」と指摘した<sup>33)</sup>。上述した会議と公開の場における表明とは、中央政府が演劇の上演演目をさらに広げ豊かにしようとする決意のほどを示すものであった。

1956年に開催された第一回全国戯曲演目工作会議のあと、文化部は、11月8日付けで「現在の演目工作の状況に基づき、上演演目を豊かにし、広げる方針を提起する。この方針に基づき、まず過去に明文によって上演を停止していないにもかかわらず、様々な原因により久しく上演されていない大量の伝統演目を掘り起こし、整理し、改編を加えるなどして迅速に再上演しなければならない。……過去に上演停止を公布した演目は、文化部の明文による上演許可が出るまでは、公演は認めない。各地において、もしその中のある演目、もしくはある幾つかの演目に対し、検討の結果、修正を加えて上演可能であると判断した場合、修正した台本を文化部に報告し、審査、批准を経たあとであれば上演することができる」<sup>34)</sup>と各地に通知した。この通知は、1956年戯曲演目工作会議後、各地において伝統演目を掘り起し、整理し、復活上演する歩調をさらに速めるよう決定した。

この趨勢は、1957年に突然の転換を余儀なくされた。この一年は、1950年と同様、近50年の禁演処分の歴史上、極めて研究に値する一年となった。

この一年の吟味に値する重要な出来事は、1957年5月17日、文化部が50年代初めに禁演を公布した26演目の「解禁」を宣告し、「文化部の「禁演処分」を解除する問題に関する通知」を公布したことである。この通知は、1950年代初めの禁演処分が「戯曲芸術の発展を妨げた」ことに鑑み、「すでに明文により解禁した「烏盆記」と「探陰山」以外にも、以前禁演処分としたすべての演目を一律開放する」ことを決定した。この通知は、各級文化主管部門に配布され、秘密文書扱いにもならなかった。それは、この解禁の決定が「各地の文化芸術事業単位（民間職業劇団を含む）に通知される」<sup>35)</sup>ことを明確に求めていたからである。

これより以前、文化部は、第二回全国戯曲演目工作会

32) [訳註] 第一回全国戯曲演目工作会議：1956年6月、各地の文化行政機関の禁演処分による演目不足を解決するため、文化部が召集した会議。上演演目を大幅に拡大することが提唱された。

33) [原註] 『当代中国戯曲』当代中国出版社、1994年、766頁。

34) [原註] 「文化部關於以前文化部公布停演的劇目在未經文化部明令恢復前不要公演、可將修改本報部審核批准後上演的通知」（1956年11月8日）。

35) [原註] 「文化部關於開放「禁戲」的通知」（1957年5月17日）。

議<sup>36)</sup>を招集したばかりであった。4月27日、文化部副部長の劉芝明<sup>37)</sup>は、会議の席上、「大胆に手を緩め、戯曲の演目を開放しよう」と題する総括発言を行った。この度の会議で提起された「大胆に手を緩め、戯曲の演目を開放する」戯曲工作方針について、なぜ「大胆に手を緩め」なければならないのか、及び「手を緩めて1949年以前の状況に逆戻りさせることにならないのか」という問いに答え、「もし解放初期に毒を禁じる方法を探らなければ、良い花を咲かせることができなかつたように、今日においては、競争の方式を探らなければ、良い花をより多くより良く咲かせることができないのである」と指摘した。文化部を代表して行われたこの総括発言において、彼は50年代初め以来一貫して批判を受けてきた「連台本戯」<sup>38)</sup>や「幕表戯」<sup>39)</sup>も「花」であり「それらの存在も許すべきである」と公開の場で認めたのである<sup>40)</sup>。『人民日報』は、わざわざ同じ日に「大胆に手を緩め、演目を開放しよう」と題する社論を発表し、文化部が禁演処分を解く通知を公布するための事前の世論工作を行い、この通知にさらなる重みを付け加えたのである。

この度の解禁は、文化部が1956年、57年に相次いで開催した二度にわたる全国戯曲演目工作会議の産物であると見なすことができる。この解禁が世に問われたことは、その当時の演劇界の「百花斉放、百家争鳴」に一つの歴史的注釈を提供することになった。

しかしながら、この通知の効用は非常に短期間であつ

た。中国当代史の特殊性により、たとえ政府が公布した正式文書であっても、たちまちのうちに紙くずと化してしまうのである。

1957年7月21日、ちょうど全国人民代表大会に参加していた戯曲界の代表である梅蘭芳、周信芳、程硯秋、袁雪芬、常香玉、陳書舫、郎咸芬の7名<sup>41)</sup>の著名な役者が連名で『戯劇報』に投書し、「悪い芝居を上演しない」という提案を行ったのである。この提案は明らかに、禁演処分を解禁する上述の通知の発せられたあと、全国各地で一旦は禁演処分を受けた演目が大量に上演されるようになった現象に対して行われたものであった。『人民日報』は四日後、迅速に「毒草があれば闘わねばならない」と題する社論を発表した。この社論は、毛沢東の言葉「批判を加えず、誤った思想が至る所に氾濫するのを傍観し、市場を独占するに任せているのは、当然、よろしくない。誤りがあれば批判しなければならない。毒草があれば闘わねばならない……我々は大衆と共に香る花と毒草を慎重に見分け、共に正確な方法で毒草と闘うことを身につけなければならない」を引用し、そのあとにこう記されていた。「これは我々が人民に害毒を及ぼす悪い芝居に対して採るべき態度であり、我々が一切の毒草に対して採るべき態度でもある」<sup>42)</sup>。文化部は直ちに書面で、全国各地の文化部門に劇団を組織して、真剣にこの七名の著名な役者の提案を学習し討論するよう求めた<sup>43)</sup>。

注目に値するのは、全国各地の新聞雑誌が、各地の著

36) [訳註] 第二回全国戯曲演目工作会議：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ともに、禁演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。

37) [訳註] 劉芝明：1905-1968。遼寧省蓋州の人。本名陳祖譽。延安平劇院院長として京劇改革を指導。建国後、中央文化部副部長、全国文聯副主席などを歴任。京劇「逼上梁山」の創作に参加。

38) [訳註] 連台本戯：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。

39) [訳註] 幕表戯：脚本がなく幕表（幕割と幕ごとの登場人物、荒筋を書いた一枚物の表）だけで上演する芝居。路頭戯とも言う。

40) [原註] 劉芝明「大胆放手、開放戯曲劇目——在第二次全国戯曲劇目工作會議上的總結發言」、『戯曲研究』1957年第4期。「幕表戯」は民間の非常に多くの劇団が普遍的に採用している上演方式を指す。役者の演技は、完全な台本に頼らず、簡単な「幕表」即ち上演提綱にだけ基づく。あらゆるセリフ、場合によっては歌詞も、役者が舞台上で自由に創作する。

41) [訳註] 梅蘭芳：1894-1961。原籍江蘇省泰州の人。北京生まれ。代々の京劇役者の家に育った京劇の女形。四大名旦の一人。梅派創始者。1915年に古装戯を創始して以来、京劇界のトップに立つ。1931年国劇学会を組織。日本、アメリカ、ソ連で海外公演を行う。建国後、中国戯曲研究院院長、中国京劇院院長などを歴任。代表作に「太真外伝」、「霸王別姬」など。

周信芳：1895-1975。浙江省慈溪の人。京劇老生俳優。芸名麒麟童。麒派創始者。7歳で芝居を学び、舞台に立つ。海派京劇の代表的存在。麒派創始者。建国後、上海京劇院院長、中国戯劇家協会上海分会主席などを歴任。代表作に「徐策跑城」、「宋士傑」など。

程硯秋：1904-1958。滿族。北京の人。京劇の女形、四大名旦の一人。程派創始者。1930年中華戯曲専科學校の創設に参加。建国後、中国戯曲研究院副院長。代表作に「荒山淚」、「鎖麟囊」など。

袁雪芬：1922-2011。浙江省刺州の人。越劇女優。袁派創始者。1933年に四季春越劇科班に入る。42年より越劇改革を進め、44年に雪声劇団を組織。建国後、上海越劇院院長、名誉院長などを歴任。代表作に「淒涼遼宮月」、「祥林嫂」など。

常香玉：1922-2004。河南省鞏県の人。豫劇女優。常派創始者。1937年、中州戯曲研究社を組織、「六部西廂」を上演。48年、香玉劇社を組織。建国後、56年、河南豫劇院院長。代表作に「花木蘭」、「拷紅」など。

陳書舫：1924-96。河北省東鹿の人。川劇女優。幼い頃より京劇を学ぶが、7歳より川劇に改める。13歳で成都三慶会に加入。建国後、成都川劇院、四川省川劇院に所属。代表作に「柳蔭記」、「秋江」など。

郎咸芬：1935-。山東省寿光市の人。呂劇女優。1951年に濰坊市文工団に入団、52年に山東省呂劇団に移る。62年より院長。54年華東地区戯曲觀摩演出大会で俳優一等賞を受賞。代表作に「李二嫂改嫁」、「苦菜花」など。

42) [原註] 「有毒草就得進行闘争」（社論）、『人民日報』1957年7月24日。

43) [原註] 文化部（五七）文陳芸字第七〇一号文書、未公開。

名な役者の「悪い芝居の上演を拒否する」という表明や「観衆」からの強い批判を次々と掲載し<sup>44)</sup>、しかも彼らの提案が糾弾する「悪い芝居」の範囲が1950年代初めに文化部の公布した26演目の禁演処分を遥かに逸脱している時、こうした表明を組織し掲載する新聞世論は、あたかも人々に以下のことに警戒するよう忠告しているかのように見えることである。つまり、文化部が禁演処分を解禁したのはうわべだけのことに過ぎない、政府の立場からは、このような姿勢で演目の繁栄を促進させなければならないものの、そうした姿勢を政府の演目開放の本意であると誤認して、次々と禁演演目を上演する劇団や役者は、思想の進歩した役者や「広範な観衆」に反対され唾棄される運命にある、ということである。当時の新聞雑誌を覆い尽くした批判の文章から分かるのは、文化部が解禁したあと、かつて禁演にされた26演目を上演するという現象が普遍的に存在したことである。しかし公に批判されてからは、国营劇団の多くがこうした演目を上演する勇気を失っただけでなく、非国营劇団の上演もまた地下に潜らざるを得なくなったのである。

三ヶ月も経たないうちの、手のひらを返したような『人民日報』の二篇の社論は、1957年の夏に起こった「反右派」闘争やこれに相前後する全イデオロギー領域における情勢の急変を容易に想起させる。このような急変は、1957年5月に文化部が演目を解禁したときには予想もしなかったことであり、演目解禁の真の意図に見合うものでもなかった。しかし、1957年のこの転覆の実際的な効果は、政府が極めて寛容な自己形象を見事に樹立しながら、イデオロギー面での代価を支払う必要がなかったということにある。もともと行政手段によって実現すべき演目のコントロールが、今や、国家化した劇団やその党团组织に対する体制化の方法によって、役者の行為をコントロールしたり、社会を支配する能力を日増しに高めている世論を通して、ある演目を禁演にして舞台形象を「浄化」する目的をより有効に実現したのである。いわゆる「婉曲な粗暴」と「一言でこれを斃す」の手法も、新たな水準に達したのである。

大量の演目が禁演処分にされたり、事実上上演を禁止されたりする一方、関係部門のこれらの演目の解禁のための多くの文書や専門家の呼びかけは、殆ど功を奏しなかった。この事実は、50年代から60年代にかけての社会全体の、演劇や芸術の領域における主導的な価値のあ

り方を十分に表わしている。しかし、上演演目が普遍的に貧困化する現象は、近50年において、一貫して演劇領域の人々の関心の的であり続けた。たとえ風雲急を告げる1957年であっても、演劇の舞台をいかに充実させるかは、依然として演劇領域の工作に実際的な責任を負う文化部門が苦悩を強いられた重要な課題であった。現代物や新編歴史劇を大量に創作することは、上演演目の不足を補い、当時のイデオロギーの要求に最も見合った措置だと見なされた。とりわけ現代物の創作が重視された。

1958年3月5日、文化部は「大いに創作を繁栄させることに関する通知」を發布し、現実を反映し英雄を歌いあげる台本を迅速かつ大量に創作するよう求めた。1958年6月13日から7月4日まで開催された「演劇は現代生活を表現する座談会」では、「現代物を要とする」呼びかけが提起され、全国の演劇工作者に「三年間戦って大多数の劇種や劇団の上演演目における現代物の比率がそれぞれ20%から50%に達するよう努めよう」と求めた<sup>45)</sup>。そこで、現代物の創作数が当時、奇跡的に不可思議なまでに上昇した。この演劇創作における「大躍進」運動では、指導者、専門家、大衆の「三結合」の演劇創作の方法が提唱され、全国的に「皆が手をつけて」大衆創作に従事した。不完全な統計によれば、この一年間に江蘇省一省における台本の創作、改編総数は、破天荒なことに一万本を突破した。その大多数は「大躍進を歌いあげ、革命史を回想する」もので、様々な中心任務に緊密に結びついた演目であった<sup>46)</sup>。河南省の報告によれば、「大躍進と人民公社化以来、台本創作は空前の盛況を呈した。1958年前半年だけで、2346本の台本が創作され、そのうち31本が全省現代物彙報上演に参加し、265演目は出版され広められた」<sup>47)</sup>。創作の基礎の上に、福建、浙江、広東、湖北、吉林、河南、湖南等の省で相次いで現代物コンクールが開催され、江西、河北などの省でも現代物を主とする戯曲観摩上演が開催された。

しかし、極めて明らかなように、かくも膨大な数の創作演目は、演劇舞台上の上演演目の貧困を緩めることにはつながらなかった。粗製濫造された現代物の多くは舞台化することもできなかった。無理やり上演したものが忽ちのうちに淘汰されてしまった。台本の量の激増は、演目の貧困を救う鍵とはならず、ついに関係部門は深く考えこまざるを得なくなった。翌年、文化部の党組織は、

44) [原註]『戯劇法』1957年第14期に発表された「毒草必須剷除——周信芳等著名演員就上演壞戲的問題發表意見」等。

45) [原註]「以現代劇目為綱——戯曲表現現代生活座談會確定戯曲工作方針」、『戯曲報』1958年第15期。

46) [原註]『中国戯曲志・江蘇卷』中国ISBN中心、1992年、33頁。

47) [原註]周奇之「慶祝建国十周年繁榮河南省戯曲芸術事業」、原載『奔流』1959年第8期、『文化芸術十年成就資料彙編』(内部参考)下冊、中華人民共和國文化部辦公庁研究室編印、1961年5月印行、403頁。

拡大会議を開催し、1958年の演劇工作における伝統演目軽視の問題を検討した。田漢も文章を発表して指摘した。「我々は一本足や一本半の足では歩くことができない。必ず二本足で歩かなければならない」<sup>48)</sup>。「現代物を要とする」から「二本足で歩く」に戻ったこの綱領上の変化は、確かに意図するところがあった。田漢の文章の趣旨は、正しく上演可能で、広く観客に歓迎されている伝統演目は引き続き重視しなければならないという点にあったのである。

これより、伝統演目の掘り起しと整理、上演工作の重要性が、再度浮上して来たのである。こうしたことが、1961年、文化部に「戯曲、曲芸の伝統演目、曲目の掘り起し工作に力を入れることについての通知」〔本訳稿の用いる「曲芸」は説唱芸能の意〕を發布するよう促し、各地の戯曲役者に「衣裳櫃の底に蔵しているものを引っ張り出し」て、あたうる限り拘束を受けずに、もとの状態のまま伝統演目を思い出し、教授するよう励ましたのである。再び伝統演目を掘り起し、整理することが、演劇領域における重要な任務と見なされたのである。

### 三、1978年：二つ目の転換点

多くの演劇界人士は、1956年から1957年までと、1961年から1962年までの期間が、近50年来の演劇史上で最も規制の緩やかな時期であったと考えるだろう。ただ残念なのは、それがあまりに短かすぎたことである。短かすぎてその緩やかな雰囲気のもたらす成果をほとんど感じ取れないくらいである。この緩やかさは、1962年末で終わった。

1962年10月10日、文化部党組は、中央宣伝部に「演目工作を改善し重視することに関する報告」を上呈し、当時、「上演演目が当面の情勢の必要に対応できていない」と考え、例えば「四郎探母」のように「投降主義を弁護するような演目が……多くの地方で一貫して「回令」まで演じられている」ように、解放初期に禁演処分を受けた演目がまたぞろ上演され、「かつて取り除いた醜悪なる舞台形象や低級な趣味の演技がまた現われている」など「注目に値する消極的な現象」を例に挙げ<sup>49)</sup>、演目工作を重視し、演劇工作者の認識を高めなければならないと提起した。11月22日、中央はこの報告を各地の党委員会に転送した。12月6日、文化部は各地の文

化行政部門及び劇団に通知を出して、この報告内容を貫徹するよう求めた。これ以降、文化部が演劇領域において演じる役割に、質的な変化が生じた。以前のように断固として伝統演目を上演する権利の擁護に尽力することはなくなった。と同時に、この文書は、一つの新しい決定を行った。それは、伝統演目を禁演処分にする許可権を省、市、自治区の文化行政部門に降ろしたことである。

50年代初期の文化部が禁演処分の許可権を中央に集中させ、できるかぎり伝統演目が禁演処分を受ける可能性を抑えていたことを思い起こすならば、禁演処分の許可権を下に降ろすことが何を意味するかは想像に難くない。現実には忽ちのうちにこの新しい政策に一つの回答を示した。例えば、湖北省文化局は、すぐさま1962年末に省内の各地に連台本戯「孟麗君」を上演停止にするよう打電した。翌年2月には、正式文書の形で文化部に上呈し、文化部は3月28日、この文書に同意した（これ以前には文化部が「孟麗君」のような演目の禁演処分に同意することは全くあり得ないことであった）。その後すぐ、湖北省文化局は、該省戯曲工作室に委託して、漢劇、楚劇などの地方劇の14演目の禁演処分を提起させ、6演目の上演停止を勧告させた。これらの演目の半分は、文化部が正式に公布した26禁演演目以外のものであった<sup>50)</sup>。しかも1963年以降、禁演演目の範囲は拡大する一方であった。1964年、山西省文化局は、これ以前においては「一方的に掘り起しと継承を強調し、内容の革新を軽視したため、少数の劇団が修正を加えていない旧演目を再び上演することになった」<sup>51)</sup>と考え、各劇種の伝統演目220あまりを禁演処分とすることを明文により規定した。こうした現象は、各地で行われる伝統演目の禁演処分の規模を、50年代初期の趨勢に近づけた。異なるのは、この時点での禁演処分が、中央からの厳しい批判を受けることがなくなったことである。逆に、演劇などの部門は今なお「死人が支配している」<sup>52)</sup>という毛沢東の文書への書き込み指示の存在が、伝統演目を禁演処分にする理論的根拠となったのである。

中共中央が、1963年3月29日、転送を許可した文化部党組の「『鬼戯』を上演停止にすることに関する指示を仰ぐ報告」は、50年代初めの禁演令以降、中央の最高指導層から出た、調査可能な最重要禁演文書である。文化部党組が3月16日に上呈したこの報告書は、中央

48) [原註] 田漢「從首都新年演出看兩条腿走路」、《戲劇報》1959年第1期。

49) [原註]「文化部党組關於改進和加強劇目工作的報告」(1962年10月10日)。

50) [原註]「湖北省文化局關於文化部批覆同意我省停演連台本戯『孟麗君』報告的通知」、《湖北省文化局關於禁演和勸告停演劇目的請示報告》、《中国戯曲志・湖北卷》中国ISBN中心、1993年、622-626頁。

51) [原註]山西省文化局「關於加強戯曲傳統劇目的意見」(1964年6月19日)、《中国戯曲志・山西卷》文化芸術出版社、1990年、781-789頁。

52) [原註]毛沢東「關於文芸問題的兩個批示」、《人民日報》1967年5月28日。

が「全国各地の都市部と農村部とを問わず、幽霊の形象が現れる様々な「鬼戯」の上演を一律停止する」ことに同意するよう求めている。この禁演令とこれ以前に文化部が禁演処分にした26演目との最も根本的な違いは、あるジャンルに属する演劇作品の上演を禁止するものであって、具体的な演目の禁演処分ではなかった点にある。禁演演目を決定する許可権がすでに地方政府に降りているため、各省市は、その知らせを聞くとすぐさま行動を起こし、次々と各地における禁演演目を公布した。例えば、陝西省は、直ちに55演目の鬼戯を禁演処分とする通告を公布している。この通知のさらに注目すべき点は、1962年末が持つ近50年来の禁演史上における分水嶺とも言うべき意義を、さらに一つ付け加えたことにある。それは、禁演処分の対象に変化が生じ始めたということである。

1962年以前における関係部門の禁演処分をめぐる論争は、主要には伝統演目を禁演にするか解禁するかという点に集中していたとするならば、1963年以降は、一貫して伝統演目の継承と上演に尽力してきた文化部の態度が変化し、禁演処分の許可権が降ろされたことによって、伝統演目を禁演処分にするか否かの議論は日増しに減少し、50年代以降に新たに創作された演目が禁演の対象として注目されるようになったのである。この変化のメルクマールともなる出来事が、1963年の「鬼戯」を禁演処分にする通知なのである。この禁令は、大量の伝統演目にも影響が及ぶものの、主要な対象は、孟超<sup>53)</sup>という演劇界のベテラン脚本家が創作した新作「李慧娘」であった。それは、一方では幽霊の登場する伝統演目にも「思想内容が比較的良く、上演芸術にも特色のある」ものがあることを肯定しながら、もう一方では「新編の台本（例えば「李慧娘」）がまた大いに幽霊を宣揚しているにもかかわらず、評論界も大いにこれを讚美し、「有鬼無害論」まで提起して鬼戯の上演を弁護している」<sup>54)</sup>ため、是非とも反撃を加えなければならないと指摘している。大量の伝統演目は、単にとぼっちりを食っただけの池の魚の如くであった。

1965年11月10日、『文滙報』には、姚文元<sup>55)</sup>の「新編歴史劇「海瑞罷官」を評す」が発表され、「文化大革命」の序幕が切って落とされたが、近50年来の禁演史

もまた、新しい段階に入った。これ以降、広い中国大陆において、「模範劇」以外のあらゆる演劇作品が上演を制限されるか禁演処分の憂き目に遭った。これは中国史上、演劇に対する最大規模の、そして最も成功した禁演処分であり、当代中国の禁演処分を確かに「歴史上前例のない」高みに押し上げた。しかし、この禁演処分は、正式な政府の文書に確実な材料を捜し当てることができない。それが依拠するのは、毛沢東のこれまでの、とりわけ1966年前後の演劇工作に対して行われた文書への書き込み指示、各種の権威ある世論メディアに掲載された批判の文章、及び権力者の恣意的な表明だけなのである。例えば、姚文元の「海瑞罷官」を批判する文章の演劇領域における影響力は、おそらく解放初期の政府の禁令を遥かに越えていたであろう。

1966年6月、ある新聞が「「海瑞罷官」は批判を継続しなければならない」という題の文章を発表し<sup>56)</sup>、そのなかに「周信芳の反党反社会主義の真の姿が暴露された」という一文があっただけで、湖南省文化局は、緊急に文書を発令して、全省各文化部門に周信芳等のレコードの購入と使用を停止するよう求めた<sup>57)</sup>。文化大革命時期の禁演処分の状況は、今に至るも正式な統計はなく、この時期の禁演処分の実情が権力者の望んでいた効果に到達していたのかどうかを証明し得るような確実な材料は存在しない。我々はいくらかの周縁的地区で依然として伝統演目の上演活動がわずかに存在していたことを知るだけである。筆者の管見によれば、浙江省温州市の山間部、及び福建省莆田、仙遊一帯の山間部で、こっそり伝統演目を上演したため囚われの身となった役者がいた。伝統演目がなお根絶されたわけではなかったことがわかる。しかし、このような上演は、極めて危険な政治的冒険を犯すことになるため、非常に稀な例であることは間違いない。

文化大革命時期に禁演処分に遭った演目は、伝統演目と新編歴史劇にとどまらない。実際には、伝統演目は60年代半ばからすでに舞台の外に放逐されていたため、それらの蒙った批判は、逆に最も少なかった。一方、新編歴史劇と文革前に創作された現代物は、主に文革初期に批判を受けた。文革期間中に批判を受け、かつ禁演処分を受けた演目というのは、1971年以降に創作された

53) [訳註] 孟超：1902-1976。山東省諸城の人。本名、孟憲啓。太陽社、左聯、上海芸術劇社などに参加。建国後、戯劇出版社副総編集長、人民文学出版社副総編集長などを歴任。代表作に崑曲「李慧娘」など。

54) [原註]「文化部党組關於停演「鬼戯」的請示報告」(1963年3月16日)。

55) [訳註] 姚文元：1931-2005。浙江省諸暨の人。中共黨員（のち除名）。文革中、中央文革小組成員、上海市委第二書記などを歴任。1981年、四人組の一人として、最高人民法院により20年の禁固刑を受ける。著書に「魯迅——文化革命的巨人」など。

56) [訳註] 方澤生「「海瑞上疏」必須継続批判」(『解放日報』1966年5月26日)を指す。

57) [原註]「湖南省文化局關於立即停止購買和使用周信芳等人的唱片和一切宣揚封建主義、資本主義毒素唱片的緊急通知」、『中国戯曲志・湖南卷』文化芸術出版社、1990年、710頁。

新しい演目であった。例えば、晋劇「三上桃峰」、湘劇「園丁之歌」などが1974年に批判を受けたことは、文革中の非常に代表的な事件であったと言える。劇団を編成し直して作られた、全国各地の毛沢東思想宣伝隊は、いずれも普遍的に京劇や地方劇によって「革命模範劇」を移植した。こうした移植も極めて厳密な審査を経なければならなかった。ほんの少しでも型が崩れてはならず、さもなければ、批判と禁演処分を免れなかったのである。

1966年から1976年までの10年間、とりわけ1971年以降に新しく創作された演目は、多くがその時代に特有の烙印を押されており、時代や場所が変われば、ほとんど上演されることはない。1976年、10年の長きにわたった文革体制が解体を告げた。しかし、イデオロギー領域においては、文革体制は、依然として明確な遅延性を備えていた。文化大革命収束後においても、文革期間中に批判された演目、とりわけ文革前にすでに禁演処分を受けていた伝統演目が、すぐには解禁されることがなかったことが、その顕著な例である。

1977年5月、京劇「逼上梁山」が北京で上演された。これは、文化大革命後、初めて北京の舞台に現れた古装の芝居であった。「逼上梁山」が例外的に北京で上演可能だったのは、当然、それがかつて毛沢東の高い評価を得ていたからであった。その後、文革中に批判を受けたごく少数の最も著名な演目、例えば「海瑞罷官」や「謝瑤環」なども時折舞台に姿を見せた。伝統演目が再び演劇の舞台に戻る転機は、1978年6月、中共中央宣伝部の一号文件が、文化部党組の「優秀な伝統演目の上演を次第に復活することに関する指示を請う報告」を転送してからである。この後ようやく、文革中に禁演処分を受けた大量の伝統演目と新作演目が各地で復活上演されることに、政策と法令の根拠ができたのである。

しかし、文革体制の崩壊は、中央宣伝部の正式の文件が下達されるより前に、各地の劇団が主動的に文革中に流行した観念の壁を突破して、幾らかの伝統演目を試演する可能性をもたらした。早くも1977年5月、四川省内江市と達県地区の川劇団は、自発的に崑曲から改編した「十五貫」を上演したところ、観衆は潮のごとく押し寄せた。しかし、正式の解禁通知がなかったため、上演

停止を迫られた。そのため、両劇団は、國務院文化部に上書して訴えた。翌月、文化部芸術局指導小組が四川省文化局に次のような回答を打電した。「内江市川劇団が「十五貫」を上演できるか否かを問い合わせたことについてであるが、「十五貫」は、毛主席と周総理が生前肯定したものである。何時開放するかについては、中央はまだ正式な決定と通知を行っていない」<sup>58)</sup>。この返答の文言は、どちらとも取れるものであったが、二つの劇団が、その意を汲んで該劇の上演を続けるには十分であった。

当然、1978年、中宣部の一号文件が下達されて以降も、各地では伝統演目の開放問題については、依然として疑心暗鬼の状態が続いていた。1978年8月25日、山西省文化局は、「演目管理を強めることについての意見」を下達して、8つの「優秀な伝統演目」と20の折子戯、及び20の小さな劇種の伝統演目を慎重に開放した<sup>59)</sup>。湖南省文化局は、1978年9月19日、文章を發布して8つの伝統演目の上演を復活させたが、それと同時に「以上の8演目は、省劇団がその中のある箇所と個別の文言に対して修正を加えたものである。各地で上演する際には、省が審査した台本を基準とする。その他、優秀な伝統演目を復活上演する過程において、各地では上演演目と上演回数の全体を掌握し、革命現代劇の主導的地位を突出させるように努めなければならない」<sup>60)</sup>と強調した。湖北省委員会宣伝部は、1978年6月14日に21号文件を發布し、省文化局臨時党委員会が1978年6月13日に上呈した「優秀な伝統演目を順次復活上演する」指示を請う報告に同意した。21号文件は、京劇20演目、漢劇9演目、楚劇7演目を含む、復活上演のための参考演目候補案を提示した。1979年1月4日、文化局は「優秀な伝統演目をさらに復活上演しよう」という文章を發表し、第二次参考演目候補案として、京劇31演目、漢劇20演目、楚劇17演目を公布した。しかし、文章中にわざわざ「上演演目の管理工作を強めなければならない。是非とも条件を作り出し、4、5年内に次第に現代革命題材の演目が主となるよう努めねばならない」と提起していた<sup>61)</sup>。川劇が伝統演目を上演する時は、「まず内部で上演する。次に新聞に広告せずに公演する。さらにその次に新聞に載せるが演目名を載せない、という順であ

58) [原註]『中国戯曲志・四川卷』中国 ISBN 中心、1995年、45頁。

59) [原註]山西省文化局「關於加強劇目管理的意見」(1978年8月25日)、『中国戯曲志・山西卷』文化芸術出版社、1990年、792、793頁。

60) [原註]「湖南省革命委員会文化局關於恢復上演我省第一批優秀傳統劇目的通知」(1978年9月19日)、『中国戯曲志・湖南卷』文化芸術出版社、1990年、717、718頁。

61) [原註]「中共湖北省委宣伝部轉發省文化局臨時党委關於我省戯曲劇團逐步恢復上演優秀傳統劇目若干問題的請示報告」(1978年6月14日)、「湖北省革命委員会文化局關於進一步做好恢復上演優秀傳統劇目的幾點意見」(1979年元月4日)、『中国戯曲志・湖北卷』文化芸術出版社、1993年、628-634頁。

る。三中全会〔1978年12月〕以降になってようやく、伝統演劇の上演演目が次第に拡大してきたのである<sup>62)</sup>。

演目解禁当初は、まだ文革時の恐怖が抜けきっていなかったが、あらゆる上演演目における伝統演目の占有率は、やはりとどめ難く加速度的に年を追って増加する明確な趨勢を示していた。当時の中国戯劇家協会の責任者であった趙尋の洩らしたところによれば、伝統演目を開放して三年目の1980年7月、中国劇協が戯曲演目工作座談会を開催したとき、伝統演目はすでに演劇の舞台を完全に占領しており、「1979年の前半年は、大多数の劇団が上演した伝統演目は、全上演演目の半数を越えていた。後半年の上演演目は大部分が伝統演目になっていた。今年の前半年には、ほとんど百分の九十パーセント以上を占め、新編歴史劇と現代物は百分の数パーセントを占めるに過ぎなかった<sup>63)</sup>。各地から参加した今回の演目工作座談会の代表も、それぞれ異なる心情から、当時の伝統演目上演の基本的状況を述べていた。広東代表の郭秉箴はこのように指摘している。「1977年に伝統演目の上演が復活して以来、伝統演目がどんどん多くなり、現代物が少なくなる一方であった。今年の前半年から5月までの不完全な統計によれば、全省で上演された全演目の内、伝統演目が406、外国劇が4、現代物が34（そのうち話劇が13、さらに山歌劇、採茶劇などの小劇種は、伝統演目がないかあっても僅かであるため、現代物の占める割合が依然として比較的大きい）、文明戯が7である」。江蘇省の代表梁冰はよりいきいきとした言葉で1977年以来の三年間の上演演目の状況を帰納した。「1977年は一本足だった。上演演目は基本的に現代物だった。下部の劇団は「十五貫」を上演するにも指示を請ねねばならなかった。1978年は「二本足」或いは「三併拳」だった。伝統演目、新編歴史劇と現代物が鼎立していた。1979年は別の「一本足」に変わった。基本的に伝統演目である。今年に入ってからも、依然としてこの足が主である。我々の上述した九つの地区、市、県（徐州などの四つの地区、蘇錫常など四つの省直轄市と常熟県を指す——引用者）の専門劇団の調査によれば、今年の前半年に上演した伝統演目は327、一方、現代物は22で、約百分の七を占めるに過ぎなかった<sup>64)</sup>。ここに至って、50年代から60年代にかけて、大量に禁演処分となった演目は、すでに各地の劇団が自動的に解禁していたのである。

関係部門は、文化部が1957年に禁演演目を解禁した

通知を正式には撤回していないが、その通知が存在したという事実さえ、確かに意識的、無意識的に無視されていたのである。そのため、1978年以降、各地で次々と上演された伝統演目について見ると、その中には、50年代初めに文化部によって明文により禁演処分とされ、1957年に再度解禁されたあの伝統演目が含まれていた。文化部は、1980年6月6日、「禁演演目」の上演を停止する通知を下達して、50年代初めに禁演処分にした26演目を改めて禁演処分とした。この通知は、中国政府の演劇に対する禁令の範囲が、50年代初めの水準に戻ったことを明らかにした。しかし、この通知と文化部の50年代初めの禁演令の意味する所は、全く異なっている。文革以後の政府が公に公布した唯一の禁演令として、それは確かに文字通り、文中に列挙した26演目の上演を禁止するためのものであり、50年代初めに禁演演目を公布した時に備わっていた、各地で濫りに行われていた禁演処分を制限しようとする意図は全く含まれていなかった。

このような重大な区別が、1980年に開催された演目工作座談会と50年代に中央が開催した幾度かの演目工作会議の指導思想の間にも、同様に存在したのである。先に開催された幾つかの演目工作会議は、そのいずれもが、戯曲界人士のさらに大きな演目選択の空間を勝ち取る願望を代表しており、最後にそれを実現したと言えるのであれば、伝統演目がちょうど観衆の広範な共感を獲得しつつあった1980年に開催された会議では、多少なりとも、演劇の上演領域をより政府の意志に従わせるべく、主流イデオロギーに合ったより多くの創作演目を用いて、伝統演目一辺倒の局面を打開しようとしていたと言えるだろう。

1978年の転換点ののち、伝統演目は一旦は光り輝いたものの、もはや50年代のような水準に戻ることはなかった。改革開放以来、とりわけ90年代以降、伝統演劇は創作演目の挑戦の前に敗北したわけではなかったが、確かに多様な力の極めて大きな圧力を受け、上演空間が急激に縮小した。例の禁演演目ですら、すでに市場の需要を失ってしまったのである。これは現実に変化が生じてしまったのである。政府によるイデオロギー領域の日増しの開放と、伝統演目の上演の減少というこの二つの趨勢が、50年代に現れていた民衆娯楽の需要と当局の政治理念との間にあった衝突を大きく緩和させた。そのため、劇作家を組織してより多くの新作を創作さ

62) [原註] 伍陵「認清形勢立志改革穩步前進」、中国戯劇家協会研究室編『戯曲劇目工作座談会文集』中国戯劇出版社、1982年、48頁。

63) [原註] 趙尋「三年來戯曲劇目工作的成績和問題——戯曲劇目工作座談会引言」、中国戯劇家協会研究室編『戯曲劇目工作座談会文集』中国戯劇出版社、1982年、28頁。

64) [原註] 梁冰「解放思想立志改革」、中国戯劇家協会研究室編『戯曲劇目工作座談会文集』中国戯劇出版社、1982年、53、54頁。

せ、様々な表彰制度を通して劇団が新作演目を上演するよう誘導する以外に、政府は、伝統演目を禁演処分とするような注意を払う必要がほとんどなくなった。別の面では、80年代初め、話劇「ベテレン師」や豫劇「虚偽の災い」のような作品は、依然として世論の一致した批判を受け（こうした批判の政治的背景は言うまでもない）、上演停止に追いこまれたが、八十年代中頃以来、新しい演目は、しばしば創作過程において政府部門の干渉を受けるようになったため、禁演処分を受ける可能性のある演目は、まだおむつの中にいる間に恐らくは夭逝してしまったのである。そのため、上演後に禁演処分を受けるという現象は、逆に減少する傾向にあった。当然ながら、このような演劇作品への禁演処分が形式的に減少したことは、演劇政策とその環境が緩められる傾向にあることを意味しない。恐らくはまったく逆なのである。

しかし、我々は依然としてこのように言うことができる。1978年以来、各地の禁演演目は、確かに文化部が50年代初めに公布した26演目に限定されている、ということである。50年代の戯曲改進黨委員会の禁演令がそれからほぼ50年が経過し、ようやく真に現実のものとなった。しかもかくも異なる背景のもとに現実のものとなった。これは、当時の政策制定者たちも、予想もしなかったに違いない。

#### 四、むすびと比較

近50年来の禁演処分の歴史を振り返ってみて、我々はほぼ以下のことを見て取ることができた。この幾度も繰り返された禁演処分の過程において、中央政府の演じた役割は極めて微妙だったということである。文化部が50年代初めに26演目を禁演処分としたことは、禁演問題の核心的問題であり続けた。禁演演目は、この26演目から徐々に拡大してゆき、文革時期に最高潮に達し、最後はまたもとの26演目に戻った。歴史は簡単な回帰線を描いているわけではないが、この中には極めて複雑な意味が含まれている。

1949年以降の十数年間、伝統演目はしばしば地方による禁演処分を受けたが、中央政府はしばしば各地で伝統演目を掘り起し、整理し、上演することを奨励してきた。とりわけ1952年から57年、1962年から63年にかけての時期は、中央政府が各地で伝統演目の掘り起しと整理工作の進捗を大いに推進したのであるが、そこには非常な切迫感があった。伝統演目の掘り起しと整理に重点を置いた背景には、各地の劇団、観衆、戯曲専門家たちの上演演目の貧困に対する強い不満があった。上演演目の貧困は、民衆の文化生活と娯楽の要求に影響を及ぼすだけでなく、より直接的には演劇に関連する職業の存

続に関わる。各地の禁演処分の状況から見れば、40年代末以来、各地の地方政府は、一貫して演劇領域における極めて厳格なイデオロギーのコントロールを実施してきた。少なくともそのようなコントロールを実施しようと意図していた。しかもそのコントロールが実現する方向にどんどん進んでいった。しかし、たとえこのような厳しいコントロールのもとにあっても、終始別の異なる声が存在していた。地方政府にとっては、多少なりとも自らとは異なる力が存在していたということである。その声は、純粹に民間の自発的なものであったが、しばしば戯曲政策を制定、執行する指導者の最高層からの支援を受けることができた。

このような政府のイデオロギーとは異なる声の最終的な源を捜し当てるには、もちろん、主に役者やその支持者たちによって構成される演劇界人士といった人々から手をつけねばならない。1950年、文化部は「戯曲改進黨委員会」を設立し、特に政務院の「五・五指示」の「改革を進めるには、主として、広範な役者との協力を頼り、彼らと共同で台本を審査し、修正し、編集しなければならない」という精神に基づいて進めたため、戯曲界の役者は、次第に戯曲改革工作に関わるようになり、これ以前に、各地で主として演劇界以外から来た「戯曲改革幹部」がこの工作に当たるという事態を改変し、芸能という職業（これもまた一つの利益集団と理解することができる）の代表的人物を体制内に取り込むことができ、出来る限り禁演処分の幅を小さくする方法を通して、彼らの生存空間を広げ、職業の存続に危険をもたらすかもしれない政策意図が通過し、しかも執政者が具体的に実施する工作方針となることを避けることができたのである。中央政府が地方政府に比べて比較的緩やかな演劇政策を実行する傾向にあったのは、中央や文化部においては、戯曲界人士の発言権がより大きく、より影響力があったためであることは明らかである。

しかしながら、近50年来の禁演問題に幾度も現われた反復には、依然として解釈の難しい面が存在している。それは、1950年3月より以前、一部の地区における大規模な禁演処分は、演劇を職業とする人々を確かに生存困難に陥らせていた可能性があるかも知れないが、禁演演目がわずかに26演目という言うに足りない数に限られ、しかも伝統演目に対する掘り起しも日増しに成果を挙げているという時に、どうして政府の厳しい禁令をかいくぐり、各地であれらの禁演演目を上演（或いはすっかり装いを改めて上演）しようとする劇団が必ず現れてくるのであろうか。1950年の地方の禁演処分に対する文化部の偏向の矯正、1957年の「解禁」、1961年の伝統演目に対する掘り起し、及び1978年の伝統演目上演の懲

などの政策が行われるたびに、どうして毎回禁演演目が大量に上演されるのであろうか。1956年と57年に連続二回開催された戯曲演目工作会議が最後にはついに1957年の徹底的な解禁へと導かれたのは、「26演目」のような小さな範囲の禁演処分であったとしても、全国的な劇団上演演目の貧困を招くに十分であるということなのであろうか。言い換えれば、「26演目の禁演処分」は、確かに民衆の演劇鑑賞の要求の根本に触れており、そのため、それらの演目に対する禁令が、必ず不可避的に演劇界全体の生存に影響を及ぼすということであろうか。

こうした問題は、あまりにも多くの芸術と社会心理学の範疇に涉ることが明らかである。しかし、このような複雑な問題の基礎の上に立って始めて、我々は近50年来の禁演処分の歴史に対して客観的な評価を下すことができるのである。というのは、それが関わるのは、演劇界の生計問題にとどまらないからである。政府と劇団との関係が体现しているのは、実際には、民衆の演劇に対する価値観と政府の主流イデオロギーとの間の相互関係なのである。そのため、社会全体の政府の禁演処分に対する反応のあり方を決めるのは、まさに民衆と政府というこの二つの主体が禁演処分という問題においてどちらが主導的傾向にあるか、及びこの両者の間の距離が一体どれほどであるかによるのである。

そこで我々がまず第一に議論しなければならない問題は、政府の禁演問題における行動が民心に真に合致しているかどうかである。

ある意味から言って、近50年来の社会生活の多くの領域において、極めて良く見られたように、民衆の多くの禁演演目に対する真の態度は、公の政府側の材料やメディアにおいて歪曲されている。或いは、ある出来事に対する複数の評価が民衆に存在するとき、政府にとって有利な、政府の態度に合致する評価が、つねに肥大化され、それが時代の主流であると称される傾向にあり、それに反する思想や観点は、抑えられ、少数の誤った、非主流の見解だとみなされる。しかし、回避しようのない事実は、50年代以来、禁演処分に関わる政府側の文書では、ある幾つかの禁演演目が次々に上演されると、「大衆は大いに意見があり」、ある禁演演目は上演時に「幹部と大衆」の反対と批判を受けたといったことが常に強調されることである。新聞メディアであれ、政府側文書であれ、党政府の役人は談話中に大衆からの投書を引用し、ある「悪い芝居」は一般民衆の歓迎を受けていないばかりでなく、逆に観衆に唾棄されていることを証明したがる。しかし、明文によっては上演を禁止されていないにもかかわらず、実際には、一貫して批判を被ってきた連台本戯を含む多くの禁演演目は、間違いなくチケッ

トの売り上げが頗る良いのである。

チケットの売り上げの良さが最も直接的に、最も説得的に、一般観衆のこうした演目に対する関心を証明している。主流イデオロギーと異なる歴史観を表現していたり、「封建迷信」の内容を含んだ演目が、まさに一般民衆の歴史に対する理解や願望を深く表現しているかもしれないということは一旦置くとしても、「色情卑猥」「淫蕩盗みを教える」などの理由で禁演処分に遭った演目であっても、民衆は芸術的ルートを通してある種の心理的エネルギーを解き放つ必要があるという社会的要求に適合しているため、広く歓迎され、流行してやまないのだと、言えないわけではないのである。まさに観衆が多く「禁演演目」に恒常的な興味を持ち続けているのに対して、絶対多数の新作演目に対しては冷淡な態度を取っていることは、疑いようのない方法で観衆の選択を表している。こうした選択は、劇団に対して、また演劇界全体の生存と発展の方向に対して、極めて重要な指標となるだろう。この意味から見て、比較的チケットを売り上げる力があり、実際には一般民衆に歓迎されている演目を禁演処分にするのは、間違いなく、民衆の上に無理やり付け加えられた、民衆の意志に反した行為なのである。一旦こうした禁演演目が解禁されると、すぐさま潮のように観衆が押し寄せるのは、まさに政府の禁演処分に対する民間の報復的反応なのである。

問題の二つ目は、そしてさらに重要な点は、50年来の各級政府の遵守してきた政治理念は、どのような方式で禁演処分という非常に具体的な政策領域に反映するかということである。

近50年来の禁演処分の歴史を振り返ると、我々はこのような現象を見出すことができる。それは、何ら基準の無い禁演処分が至る所に見出せるのに対し、禁演演目を解禁しようとする努力の方は、最高指導層の行政部門が行う努力であっても、それを実現するのは常に非常に困難を伴うということである。こうした現象が現れる重要な原因の一つは、伝統演目に対する禁令が、イデオロギー上の支援を得ることができさえすればよいのに対し、禁演演目を解禁しようとするには、同様の強力な理論的根拠を見出し難く、人々は各地の上演演目の貧困や演劇界の生存の困難などから、上演演目の解禁のために極めて力の乏しい理由を探し出すことができるだけだからである（専門家や役者はいくらかの禁演演目が民衆の歓迎を受けているという事実を公に述べることはできない場合もある）。こうした理由は、強烈な理想主義的精神の追求から、ソヴィエト社会主義理論傾向に悖る一切の演目の上演を禁止する理由と比べれば、疑いも無く極めて脆弱なものである。これは、50年代初めの「戯曲

改革」に関わる政策傾向それ自身が、各地方政府の禁演処分のために、最も直接的な根拠を提供していたのである。さらに、何年もの間、ソヴィエト式のマルクス＝レーニン主義以外に、中国の芸術理論家や政治家たちは、それ以外の運用可能な思想資源を殆ど持たなかったことも大きい。とりわけ自由主義という現代社会において極めて重要な思想資源が相当に欠乏していた。民衆の娯楽に対する要求も、真に正当な、勝手に奪うことのできない個人の権利であるとは見なされてこなかった。政府側は、自信満々に自分には権力があり、かつ一般民衆に代わって芸術と娯楽活動の方法と対象を選択する能力があると考え、自己の代表するものがまさに民衆（戯曲の役者や観衆を含む）の選択であると信じ、こうした代表性によって、あらゆる政令が民衆の心からの擁護を得ることができるよう民衆を導くに十分であると信じていたのである。そのため、禁演演目の決定は、常に解禁の決定よりも筋が通り力があり、逆に禁演演目を解禁にする行為は、禁演処分に比べて、より大きな政治的冒険を含むのである。このようなイデオロギーの背景に変化がない限り、あらゆる、いや、ごく僅かな禁演処分の動きも容易に連鎖反応を引き起こし、禁演処分の範囲を無限に拡大してしまうのである。

民衆と政府との間に、禁演処分をめぐるこれほど尖鋭な対立が存在し、そのため、ある演目に対する禁演令が、上演演目の豊かさのいかに影響を与える可能性があるとしたら、そのどちらになるかは、政府の禁演処分が26演目か、それとも260演目かという数量のレベルにあるのでも、行政命令という比較的「粗暴」な方法で禁演処分を行うのか、それとも「役者に上演停止を説得する」方法で禁演処分を行うのかという方法のレベルにあるのでもない。それは、禁演処分という政府の行為が一貫して主流イデオロギーの支持を受けているのに対して、民間のこうした禁令を突き破る力が普遍的に抑圧を受けているため、民衆と政府の二つの力が共同で構成する社会全体の価値が、バランスを欠くのが避けたいということにあるのである。しかし、この50年来、より厳格な禁演令を定め、執行する傾向にある執政者であれ、禁演の範囲を圧縮することを望む演劇専門家や演劇界人士であれ、こうしたアンバランスや、それがもたらすであろう結果については、おそらく十分には意識していない（或いは意識したがない）のである。

以上述べたように、一方では、民衆の禁演演目に対する本当の態度が著しく歪曲され、民衆の禁演演目に対する好みをメディアや政府側の報告によって一面的に簡にかけ遮ってしまう。また一方では、社会全体の主流イデオロギーは、明らかに禁演処分に有利に働くのであっ

て、その逆ではなく、それが禁演処分を行う側と禁演処分を批判し制限を加える側との間に、相互に対等な討論や論争が成立しないようにさせるのである。よって、中央政府が50年代初めに想定した目標、つまり、ほんの僅かな「明文によって禁演とする」演目を禁演にし、その基礎の上に、陸続と修正の必要な演目に対して改編を行い、イデオロギーの理想と演劇の繁栄との間に微妙なバランスを維持する目標を達成しようとするれば、近50年来の禁演処分を支配しているイデオロギー的背景を改変しなければならないのである。この改変を実現しようとするのは、改革開放から20年経った今日から見ても、やはりそれほど容易なことではない。

まさにこのようであるがために、近50年来の政府の禁演令が生んだ実際的効果が場合によっては法令公布者の希望を越えて長期間にわたり、中央政府が繰り返し、地方政府が政策の執行に力を入れ過ぎる現象の「偏向を矯正」しなければならない必要に迫られたとしても、我々は何ら驚きはしないであろう。

我々が近50年来の禁演処分の歴史を回顧したときに言及したように、中央政府であれ、地方政府であれ、共に同様の問題に遭遇するのである。つまり、ある演目に対する禁令は、劇団や役者によってしばしば破られ、禁演演目を上演する事件がしばしば発生する。これと逆の状況も存在する。政府は、演劇上演市場の繁栄を保護しようとする良好な意図でもって、主流イデオロギーに完全には一致しない演目の上演を容認するが、しばしば思想や行動の過激な幹部によってその実施を完全に貫徹することができなくなる。そのため、いかなる時代であっても、政府が推し進めようとする政策と社会の実際の状況との間には常にある程度の差が存在するのである。政府の公布する文書法令によるだけでは、社会の現実を完全に正確に認識するには不十分なのである。

演劇が誕生して以来、いつの時代であっても、禁演処分に遭った演目は、勇敢な違反者に会うことを免れない。これは、社会の活力の表現でないわけではない。しかし、より指摘すべきなのは、事実上、近50年来の禁演処分が、これ以前のいかなる時代の禁演処分も手にすることができなかったような成功を手に入れたことである。すなわち、政策の意志と社会の実際状況の間のギャップは、恐らくこれ以前のいかなる時代よりも小さかったであろう。その原因を求めれば、近50年来の禁演処分とこれ以前の禁演処分との最も重要な違いが、1949年前後から始まった「戯曲改革」が「戯曲の改革」にとどまらず、さらにその重要な部分に「人の改革」と「制度の改革」が含まれていたという点にあるのである。

まさに「人の改革」と「制度の改革」によって、役者

と劇団は、次第に厳密にコントロールされた社会のピラミッド型構造の中に包摂されていったのである。そのため、政府の意志はますます容易に実現することになった。こうした体制内の劇団にとって言えば、政府の意志に基づいて行い、観衆や演劇市場の意志に基づかないことこそが最も賢いやり方なのである。こうした体制に規範化された役者にとっては、こうした体制のイデオロギーの求めに応じてこそ、最大の社会的報酬を手に入れることができるのである。これにより、我々は始めて1957年のあの一幕、つまり政府があらゆる演目の解禁を宣告したあと、本来ならばこの解禁措置から利益を得るはずの梅蘭芳たち役者が、逆にこの解禁通知を一枚の空手形に変える重要な力となった、あの一幕を本当に理解することができるのである。この「悪い芝居を演じない」ことを提唱した著名な7名の役者たちが、ある種の脅迫やさらには暗示を受けていたことを説明するいかなる証拠も存在しない。しかし、彼らの「人大代表」〔人大は全国人民代表大会の略〕という身分がすでに十分ほど問題を説明しているのである。役者がかつてないほどの社会的地位（7名もの多くの役者が名義上国家の最高権力機関である「人大」に入ったのである）を獲得したことに連れ、役者の身分にもひそかな変化が起こっていた。梅蘭芳たちが極めて象徴的な官位を獲得すると同時に、さらに大きな範囲において、劇団が次第に党と国家の文化宣伝部門に直属する事業単位となったのであり、大多数の役者も次第に国家の幹部となったのである。

高度に体制化された社会系統を通して、芝居を禁止する政府の法令を貫徹することは、当然、これ以前の政府が向かい合った巨大でばらばらな構造の社会よりも容易で、効果的であろう。これにより、禁演処分の範囲が多くの劇団が生存できないくらいにまで拡大し、民衆が完全に芝居の上演を鑑賞する権利を奪われるような状況下においても、禁演処分に違反する演目を上演するような現象が大大的に発生することは、ほとんどなかったのである。「制度の改革」や「人の改革」を経たあとでは、あらゆる劇団や役者が、すぐさま政府側の意志の忠実な執行者となり、行政機械の一部となったとまでは言うことはできないものの、体制化の力というのは、人が自分の意志に基づいて事を行うことのベンチャーコストを大きくし、政府側の意志に基づいて事を行うことの収益を高めることにあった。こうした利益誘導を通して、より積極的に政府側の意志に迎合するようしむけるのである。これもまさに近50年来の政府が成功裏に相当多くの伝統演目を禁演にできたポイントの一つである。近50年来の大量の演目の禁演処分が、体制内の劇団や役

者に黙認されたからこそ、多くの劇種において演目の断層が出現したのであり、伝統演劇の資源の流失が非常に普遍的な現象となったのである。

しかし、我々は往々にして政府の禁演処分の成功が支払った高価な代価を無視しがちである。この種の代価は、前述した伝統演劇の資源の流失だけではなく、さらに劇団の国家化や役者の国家幹部化を特徴とする高度に体制化した社会構造によって、政府の意志が極めて容易に現実となり、民衆の自由な意志の表現空間が失われてしまい、引いては政府は民衆の真実の精神的な要求を発見しがたくなり、かつこの基礎の上に政府と民衆との相互作用を通して政策を調整し、政府の意志と民間の要求との間に巧みなバランスを維持することになったことである。そのため、近50年来の中国政府は、もとより成功裏にその禁演処分の目標を達成したのであるが、芸術学と社会学の面からみれば、これは決して喜ぶべきことではない。当然、近50年来の演劇領域における「人の改革」と「制度の改革」の具体的な過程は、専門的に研究すべき課題であり、筆者は別稿にて専論する予定である。しかし、ただ単に禁演処分の角度だけから見ても、これは「戯曲改革」同様、紆余曲折した過程であり、多くの反芻に値する点が存在するのである。

最後に我々は近50年来の禁演処分に対して歴史的評価を下さねばならない。このような評価を下す最も良い方法は、それを歴史上に存在した禁演処分と比較してみることである。1949年前後における、社会を主導する政治理念の違いを無視し、比較的抽象的な視線だけから本世紀の前後50年に及ぶ禁演処分の状況を比較することができれば、我々はそのに多くの類似点のあることに気付くであろう。

文化部戯曲改進黨委員会は、第一次禁演演目を公布するとき、演目中に凡そ以下の内容を含む者は必ず禁演処分とするか、修正を加えなければならないと明確に提起した。「(一) 人民に麻醉をかけ恐怖を抱かせる封建奴隸道德と迷信を宣揚するもの、(二) 淫毒奸殺を宣揚するもの、(三) 労働人民の言語や動作を醜悪化したり侮辱するもの」。政務院の「五・五指示」は、「凡そ侵略に反抗し、抑圧に反抗し、祖国を愛し、自由を愛し、労働を愛することを宣揚し、人民の正義およびその善良な性格を称える戯曲は励まし、推し広めなければならない。逆に、凡そ封建奴隸道德を鼓吹し、野蠻で恐ろしかったり、猥褻淫毒行為を鼓吹し、労働人民を醜悪化し、侮辱する戯曲は反対する」と指摘している。各地における禁演処分の範囲に大小の別はあるが、禁演処分にする必要があるかどうかを決定するときに基づく原則は、ほぼこれと同じである。そのため、50年代以来、各地において伝統

演目を禁演処分にした理由は、主に科学的価値傾向から出た「迷信」的色彩を帯びた演目の上演禁止、道徳的価値傾向から出た色情傾向と血なまぐさく恐ろしい演技のある演目の上演禁止、及び「労働人民」の立場から出た軽蔑の眼で最底辺の人を描いた演目の禁止であると言える。しかし、創作演目を禁演処分にするのは、多くは現実政治にその理由がある。

もし禁演処分を受けた演目という角度だけから見ると、科学的、道徳的、そして現実的、政治的理由から演劇作品を禁演にするのは、決して50年代から始まったことではない。1931年、浙江省政府が公布した「浙江省民衆娯楽審査暫定規定」は、演劇は教育庁、民政庁の批准を経て始めて上演でき、しかも以下の内容のものは必ず禁演とすることを規定している。「(一) 党義に違反し邪説を提唱するもの、(二) 扇動に近く治安に差し障りのあるもの、(三) 封建思想を提唱するもの、(四) 迷信を提唱するもの、(五) 誨盗に近く悪をなすよう導くもの、(六) 卑猥な描写で若者を誘惑するもの、(七) 状況が残酷で、人道を害するもの、(八) 個人や団体の状況を侮辱するもの、(九) その他観衆の心身を害するもの」<sup>65)</sup>。1932年、湖南省は専門的な戯劇審査委員会を組織し、以下のような状況の演目に禁演令を發布した。「(一) 本党の主義や政綱・政策に違反するもの、(二) 淫盗を教え善良な風俗をかき乱すもの。(三) 公共の秩序を妨害するもの、(四) 濃厚な迷信的色彩や封建思想を含むもの。(五) 国体と民族の色彩を侮辱するもの、(六) 社会教育を妨害するもの」等々である。この審査委員会は、1934年から1935年までの二年間に相次ぎ審査を行い、湘劇の21の伝統演目を禁演処分にした。理由の多くは「迷信的色彩が濃厚である」や「表情や台詞が淫蕩で猥褻である」であった。と同時に、さらに湘劇の26演目を並べ、改良を加えなければ上演は認められないと規定した。どのように改良するかを記した説明には、色情的な筋や仕草を削除するよう求める外に、幾つかの演目は、城隍廟や土地神、幽霊が出たり、八仙が現れたりする筋を削除するよう求められていた<sup>66)</sup>。

30年代初め、広西省政府は「戯劇審査通則」を公布し、1934年の修訂後、所属する各県政府及び省会公安局に訓令を發布して、「凡そ各種の戯劇、映画は、審査批准を経なければ上演することができない」と規定した。各種の演目は審査を経たのち、内容によって「上演を認め

る」、「改良」、「禁演」の三類に分けられ、そのうち「各種の戯劇、映画に以下のような内容が一つでも含まれていれば、禁演処分とするか改良を加えなければならない。(一) 中華民族を侮辱する意味が含まれているもの、(二) 共産主義の宣伝或いは階級闘争の鼓吹を中心としたもの、(三) 淫盗を教え、風化、公安を妨げることを中心とするもの、(四) 神怪や荒唐無稽、一般観衆を催眠状態に陥れ、危険性のある宗教迷信を発生せしめるもの」<sup>67)</sup>。これより分かるように、非常に具体的な政治理念を含む条文を除けば、本世紀の前後50年に現れた、明らかに異なる政治的立場以外には、禁演処分の基本的思想に決して本質的な違いはないのである。

当然、本世紀の前後50年の禁演処分にも、いささか明確な違いも存在する。幾らかの禁演演目は、これ以前には禁じられたことがなかったものである。それは「労働人民を醜悪化する」演目、「歴史を歪曲する」演目、それに「民族団結を阻害する」演目である。さらに「婚姻法」に悖る演目などもある。ある地区では「奴隸道徳を称える」ことを理由として「義僕劇」<sup>68)</sup>を禁演にし、「労働人民を軽視、侮蔑する」ことを理由として丑と旦の演じる二人芝居やあくどい使用人が主人を害する演目などを禁演にし、「一夫多妻を称える」ことを理由として男性主人公が二人の女性や数名の女性を携えて大団円に終わる演目を禁演にし、「民族団結」に考慮して、少数民族地区では、漢族の中央政府と周縁の少数民族との抗争を題材にした「薛礼征東」などの演目や「民族の叛徒を美化し、国を裏切り敵に身を投じた者のために弁護する」嫌いがあるため、ずっと議論が絶えない「四郎探母」を禁演にした。伝統演目によく見られる因果応報、男尊女卑、三従四徳などの観念も、しばしば禁演の理由となる。そのため、我々は一般的に、近50年来の禁演処分の実際の範囲は、1949年以前よりも広く、その尺度も厳密であると考えることができる。文化部が禁演処分にした26演目から見れば、その関わる範囲は、それ以前の歴代政府が發布した政令よりも拡大している。しかし、心慰められる事実は、50年代以来、中央であろうと地方政府であろうと、ある一つの劇種に対して禁令を下したことはないということである。これ以前においては、こうした現象はしばしば発生していた。例えば、1910年、山西太谷県政府は秧歌が「多く卑猥な言葉や俗曲を採り、風俗を紊乱させる」ため、文書を發布

65) [原註]「浙江省審査民衆娯楽暫行規程」(民国20年2月26日)、『中国戯曲志・浙江巻』中国ISBN中心、1997年、863頁。

66) [原註]「湖南省戯劇審査委員会審査規程」(民国21年8月23日)、「民国二十三、二十四年戯劇審査委員会審定禁演、改良湘劇劇目」、『中国戯曲志・湖南巻』文化芸術出版社、1990年、661、664-667頁。

67) [原註]「広西省政府修正戯劇審査通則訓令」(民国23年2月17日)、『中国戯曲志・広西巻』中国ISBN中心、1995年、627頁。

68) [訳註]義僕劇：主人に忠義を尽くす使用人が主人公となる芝居。「一捧雪」など。

して秧歌の演唱を禁じた<sup>69)</sup>。1913年、奉天省西安県では、禁令を出して蹦蹦戲を禁じた<sup>70)</sup>。1929年、武漢漢口市政府は、花鼓戲と四名文戲<sup>71)</sup>が「乱れた声色により淫や盗を教え、風俗を破壊し社会に毒を流し……淫靡なる声、卑猥なる姿は、どれほどの若い男女の意志を奪ったことか」という理由により、文書を発布して根絶させた<sup>72)</sup>。30年代の広西省桂林県では、長期間にわたって花調を歌うことが禁じられた。玉林県では、1935年に採花、勾嘴、牛戲を禁演にした<sup>73)</sup>。1931年、安徽省懷寧縣長徐夢麟は文書を発して黄梅戲が「言葉が卑猥で、風俗を破壊する」ため、一律禁演処分とした<sup>74)</sup>。1936年、綏遠省政府は秧歌の旧劇を禁演処分にした<sup>75)</sup>。類似した情況は、50年代以降には、基本的に現われていない。粵劇が清末期にすでに形成していた高度な商業化と時装化の上演様式は、50年代に強い批判を被った。しかし、

関係部門は、粵劇が伝統演目と上演様式を復活できるように指導したり援助したりする趨勢にあり、この劇種の生存空間を制約したり封鎖したりはしなかった。文化大革命中にあっても、ほとんどあらゆる伝統演目が「帝王将相才子佳人を称える」毒草だと見なされながら、これらの演目を有する劇種自身は、これらの具体的な演目と同時に放逐されることはなかった。逆に、京劇の「模範劇」の出現とその盛行につれ、各劇種が次々と「模範劇を移植」し始めた。これらの劇種は、存在し続けただけでなく、多くは文革各時期の権力者に重視された。この意味から言うと、近50年来の禁演処分は確かにより理性的な一面があったのである。それは禁演処分の対象を演劇作品の内容面に集中させ、伝統戯曲という形式に対しては、より寛容的だったということである。

(訳：松浦恆雄)

69) [原註]「禁止秧歌文」(太谷県民国9年布告)、『中国戯曲志・山西卷』文化芸術出版社、1990年、769頁。

70) [原註]「奉天省西安県知事公署布告」(民国2年8月21日)、『中国戯曲志・吉林卷』中国ISBN中心、1993年、586頁。

71) [訳註]四名文戲：四明文戲のこと。寧波灘簧の別称。のち甬劇と称する。

72) [原註]原載1929年『新漢口』雑誌第二巻、『中国戯曲志・湖北卷』文化芸術出版社、1993年、608頁より転載。

73) [原註]桂林県政府布告(民国22年)、玉林県政府布告(民国24年)、『中国戯曲志・広西卷』中国ISBN中心、1995年、626、631頁。

74) [原註]「懷寧県政府禁唱黄梅戲訓令」(民国30年2月)、『中国戯曲志・安徽卷』中国ISBN中心、1993年、703頁。

75) [原註]「禁演秧歌旧劇令」、原載1936年4月18日『察省国民新報』、『中国戯曲志・内蒙古卷』中国ISBN中心、1994年、570、571頁。