

博士学位論文

『沙家浜』研究

2013 年度

駱 丹

熊本学園大学大学院

国際文化研究科国際文化専攻

『沙家浜』研究

第一部、序章	1
一、研究目的、意義と方法	1
二、本論文の構成	2
三、先行研究	4
第二部、『沙家浜』の文芸叙述史	18
第一章、ドキュメンタリー文学と回想録	18
第一節、時代背景	18
第二節、『你是遊撃兵団』	19
第三節、ドキュメンタリー文学『血染着的姓名』	21
第四節、回想録『火種』	28
第二章、滬劇『蘆蕩火種』	30
第一節、滬劇と上海市人民滬劇団	30
第二節、滬劇『蘆蕩火種』の誕生と芸術成果	33
第三節、文牧と滬劇『蘆蕩火種』	37
第四節、滬劇『蘆蕩火種』が成功した原因	41
第五節、「四人組」粉碎後滬劇『蘆蕩火種』の再生	44
第三章、京劇『蘆蕩火種』	47
第一節、北京京劇団	47
第二節、汪曾祺と京劇『蘆蕩火種』	47
第三節、主要的役者	50
第四節、京劇『蘆蕩火種』の改作と上演	55
第五節、文芸の舞台裏の政治的分岐	59
第六節、1964年京劇現代劇競演大会の初お目見え	64
第四章、革命模範劇『沙家浜』	82
第一節、「模範劇」という言葉の起源の探求	82
第二節、毛沢東と模範劇	86
第三節、江青と『沙家浜』	93
第四節、『沙家浜』の「模範化」の過程	100
第五節、『沙家浜』と「三突出」	120
第六節、京劇『沙家浜』と滬劇『蘆蕩火種』の比較	129
第七節、模範劇の魅力に対する分析	135
第五章、交響楽『沙家浜』	141
第一節、交響楽と中央交響楽団	142

第二節、交響楽『沙家浜』の誕生	144
第三節、交響楽『沙家浜』に対する江青の修正指示	148
第四節、交響楽『沙家浜』の芸術的成果	152
第六章、模範劇フィルム『沙家浜』	154
第一節、模範劇フィルムの伝播の概況	154
第二節、模範劇フィルムを撮影する前の大修正	156
第三節、模範劇フィルム『沙家浜』の誕生	159
第四節、模範劇フィルムから引き出された思考	167
第七章、小説『沙家浜』	171
第一節、小説『沙家浜』事件始末	171
第二節、小説『沙家浜』が形成した人物像に対する分析	178
第三節、小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の内容比較	182
第四節、小説『沙家浜』批判から模範劇成立の社会的基盤の考察	185
第八章、テレビドラマ『沙家浜』	189
第一節、テレビドラマ『沙家浜』の紹介	189
第二節、テレビドラマ『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の比較	192
第三節、「紅色経典」の改作について	200
第三部、結論	204
参考文献	215

『沙家浜』研究

第一部、序章

一、研究目的、意義と方法

中国では現代文学研究者の多くが文革文学¹に対して本能的に反発を抱くか、まったく無視するかのどちらかである。そして、文革期の鮮明な政治傾向を持っている模範劇に対してもあまり注意を払わない。現在、時代の経過とともに学問に対する政治の干渉も弱まってきており、文革期の模範劇の研究に対しても真摯に向き合う時期に来ていると思う。しかし文革文学に関する研究は、文革研究の他の領域に比べると、それに従事する研究者が明らかに不足している。文革期の文学は軽視すべきものではなく、この時期の文学は全部の現代文学史の一部に属するため、その存在がなければ完全な文学史を構成することはできない。そのため、文革文学をその他の時期の文学と同等のものと見なして研究すべきで、軽視すべきではない。

本論文は、「革命模範劇」（以下、模範劇と書く）についての研究である。模範劇は、中国では一般的には濃厚な政治傾向を持つ文化現象で、研究の価値などが無いものと考えられている。しかし、文革文学を研究の価値あるものとする立場に立てば、模範劇は文革文学の重要な一ジャンルであり、芸術作品の一つであると考えてそれを研究することには、重要な意味がある。模範劇は中国現代史の中の特殊な段階の代表的作品であり、軽視することのできない、また外すことのできない芸術の歴史の記録である。模範劇の現代戯曲発展における特徴は芸術追求に集中しており、そしてその中に存在する問題を反映しているため、模範劇の芸術上の得と失を総括することは、中国芸術史においても意義がある。そのため、これらの特殊な芸術作品を改めて考察する必要がある。これが、本論文を書くに当たっての筆者の立場である。

本論文は『沙家浜』を直接の研究対象とする。『沙家浜』は模範劇として世間に知られているが、その昔と今を知る者はほとんどいない。八つの模範劇の中で『沙家浜』は二つの作品を占めている。『沙家浜』はドキュメンタリーの文学から始まって、回想録、滬劇²、現代京劇、革命模範劇、交響楽、模範劇フィルム、小説とテレビドラマ

¹ 本論文では、文革期（1965－76）に創作された文学（作品、批評、文学評論）を「文革文学」と呼び、文革後に書かれた文革を題材にした文学を含めない。この問題の詳しい考察については、岩佐昌暉『文革期の文学』、花書院、2004年を参照。

² 滬劇は、上海方言を使用して上演される伝統的な歌劇。詳しい考察は滬劇『蘆蕩火種』の章で紹介

といった文芸形式を経て、その舞台となった場所は愛国主義教育基地となり、沙家浜地区の経済発展に貢献した。このように多様な形式上の変遷を経た文芸作品に対して、それを詳しく紹介し考察した専門書は現在までにまだ一冊も現れていない。筆者はこれが文学研究における損失であり、文芸史上における研究の空白であると考え。この空白を埋めるため、筆者は『沙家浜』研究」という課題を選定し考察研究を行う。これが本論における研究意義である。

『沙家浜』は多くの文芸形式によって表現されてきた。それはこの作品が強大な生命力（芸術価値と社会的意義）を持つことを物語る。本論文は、『沙家浜』のいくつかのテキストに対する考察を通して、その背後の芸術的価値と社会的意義を探究し、更に文革文学の重要な文学ジャンルの一つとしての模範劇が立脚する社会的基盤を探究しようとする。そのため、以下の方法を運用して、問題を分析し解決を図る。

(一)、文献法。関連情報の資料を収集し、先進的な理論と経験に基づき、問題を解決する。

(二)、比較分析法。同一の事物の異なる段階、異なる状況の比較を重視し、異なる事物の相違および相違が存在する原因を分析する。

(三)、実証分析法。実証を以て研究事物が何であるか、具体的な特徴、意義を研究し分析して、実践的に応用して問題を解決する。

(四) 学際的研究法。文化学、演劇学、映画学、ジャーナリズムなどの多くの学問の理論、方法と成果を運用して、全面的に本研究に対して総合的研究を行う。

二、本論文の構成

本文は三部構成である。以下、本論文に対する簡単な紹介を行う。

第一部の『序論』は、主に本論文の研究背景と意義、現在までの先行研究の状況、問題点と独創性、研究目標、研究意義、研究方法と論文の骨組みについて簡単な紹介を行う。

第二部の「『沙家浜』の文芸叙述史」は本論文の主体で、併せて八章から成る。第一章では『沙家浜』の最初の文芸形式が歌曲からドキュメンタリー文学と回想録へと発展したことを紹介する。同時に時代背景を紹介して、次章の研究のための下準備を行う。

第二章は滬劇『蘆蕩火種』が誕生した過程とその芸術的成果を紹介する。

第三章は滬劇『蘆蕩火種』が京劇に改作された過程及びその上演の状況を紹介する。また改作過程における江青と彭真の対立を明らかにすることで、文革が爆発する前夜における文芸舞台裏に隠された政治的分岐点を探究する。多くの学者は滬劇から京劇までの過程を同一の形態として考察しているが、滬劇『蘆蕩火種』は直接、模範劇『沙

する。

家浜』に発展したのではなく、まず、京劇『蘆蕩火種』を経て模範劇『沙家浜』に発展したのである。筆者は本章で京劇『蘆蕩火種』と模範劇『沙家浜』をそれぞれ分けて、京劇『蘆蕩火種』に対する詳しい考察を行った。これは本論文のオリジナリティの一つである。さらに、本章で筆者は1964年京劇現代劇競演大会の上演状況を考察した。その中で発見した問題点に対して考察と訂正を行い、模範劇『沙家浜』を研究する基礎的な土台となるようにした。

第四章は本文の重点部分であり、主に模範劇『沙家浜』に対して考察と分析を行った。本章の中で、筆者はまず「模範」と「模範劇」の呼称の出現に着目して、『沙家浜』を例にとり、毛沢東、江青と模範劇の関係を探求した。江青と模範劇の関係については、すでに多くの学者が研究を行っているが、毛沢東と模範劇の関係については話題にされたことがない。文学史において、模範劇が形成される過程はずっと曖昧な状態のままである。現代劇から模範劇になるのには、一つの過程があるはずである。本章で筆者は現代劇がどのように模範劇に発展したか、その過程を考察し分析した。これは現代劇の「模範化」の過程とも言える。そして、筆者はまた「三突出」理論がどのように誕生したかについて考察を行った。そして『沙家浜』において「三突出」がどのように具体化されているかを考察し、客観的な角度から「三突出」を評価した。さらに比較分析法によって京劇『沙家浜』と滬劇『蘆蕩火種』に対する比較を行い、模範劇が長い時間を経過してもなぜ衰えを見せないか、その原因を探求した。

第五章は交響楽『沙家浜』の誕生経過とその芸術成果を考察した。

第六章は模範劇フィルム『沙家浜』³の考察を行った。本章の中で、筆者はまず『人民日報』を情報源として模範劇フィルムの伝播の概況に対する帰納と整理を行った。更に模範劇フィルム『沙家浜』がテレビ画面複製フィルムからカラーフィルムに発展する過程を考察して、「样板戯電影」と「样板戯影片」の違いを明らかにした。ここではジャーナリズムの角度から分析を行った。

第七章は小説『沙家浜』に対して考察を行った。まず小説『沙家浜』が引き起こした「文学事件」の経緯を振りかえった。次に小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の関係を考察して、批判にさらされた原因を分析し、その中から模範劇が立脚した社会的基盤を探究した。これは本論文のハイライトにあたる部分である。

第八章はテレビドラマ『沙家浜』の状況を紹介し、『沙家浜』がその多くの文芸形式のどの作品から改作されたかを考察した。テレビドラマ『沙家浜』と模範劇『沙家浜』に対する比較をまとめ、「紅色経典」⁴としてのテレビドラマの絶賛放送とその人気によって、その原因を探究した。

第三部は『結論』である。付録として「今日の沙家浜」の状況を紹介した。今日の

³ 本文では、“样板戯影片”を「模範劇フィルム」と訳し、“样板戯電影”を「模範劇映画」と訳す。詳しくは第六章で紹介する。

⁴ 「紅色経典」とは、広範な影響力を持ち、革命史と英雄的人物を描いた革命史を題材にした革命文芸の典範作品である。詳しくは第八章で紹介する。

沙家浜の愛国主義教育基地としての状況を紹介します。沙家浜は、歌曲、ドキュメンタリー文学、回想録、滬劇、京劇現代劇、革命模範劇、交響楽、模範劇フィルム、小説、テレビドラマ等の多数の芸術の舞台となり、最後に愛国主義教育基地となり、観光資源として開発され、沙家浜地区の経済発展に貢献した。『沙家浜』の多数の芸術形式に対する考察を総括して、残された課題と今後の研究の展望を述べる。

三、先行研究

本節では鄧文華、馬淑貞と李松の研究⁵⁾に基づいて、本研究に関する現在までの研究状況を紹介します、考察する。

一、模範劇に関する先行研究

ほぼ 50 年前に、革命模範劇は、文革という特定の歴史的条件下で誕生したが、それ以来ほぼ 50 年近く経つのに、人々の視野から遠ざかるどころか、逆にこの数年は国内外の学者に注目され、ホットな研究領域になっている。模範劇は文革期のものであるため、政治的に敏感な対象であり、また人々はそれに複雑な感情を抱いていた。そのため、80 年代中期以前は、中国当代文学の領域で人気はなかったが、思想的タブーの解放につれて、人気のある研究対象になってきた。本節では研究の視点と研究の段階から、模範劇に関する先行研究を全面的に整理してみようと思う。

(一)、研究の視点から

文革文学の重要な構成要素としての模範劇は、それが生まれた時代の特殊性と自身が持っている鮮明な政治性のため、さまざまな評価がなされている。模範劇に関する研究には大体二つの視点がある。一つは、政治と道徳の角度から模範劇を否定する立場である。もう一つは、文学と芸術の角度から模範劇を肯定する立場である。否定者は、模範劇は文革の一部として、文革の終結とともに歴史の墓に入るべきだと思っている。馮英子はこう指摘している。「文化大革命は否定されたから。文化大革命の寵児としての模範劇を、様々な理由を探して肯定するべきではあるまい」⁶⁾。このような観点を持っている代表人物は馮英子、巴金、王元化などである。⁷⁾否定者はほとんど文革中に「非人道的」な迫害を経験していた人々であり、筆者は彼らの態度と立場を理解できる。陳沖⁸⁾は「模範劇は政治上の歴史事件である」から、政治の問題が存在する模範劇は否定するべきだと思っている。肯定者は、模範劇と模範劇の政治的現象は

⁵⁾ 鄧文華、「样板戲研究 40 年」、『社会科学戦線』、第 6 期、2006 年。馬淑貞、「40 多年來“样板戲”的研究述評」、『清華大学学報』、第 2 期、2009 年。李松、「近十年來革命“样板戲”研究述評」、『中央戲劇学院学報』、第 1 期、2007 年。

⁶⁾ 馮英子、「是鄧非劉話“样板”」、『團結報』、1986 年 4 月 26 日。

⁷⁾ 巴金、「样板戲」、『隨想錄』、人民文学出版社、1997 年。王元化、「論“样板戲”及其他」、『文匯報』、1988 年 4 月 29 日。

⁸⁾ 陳沖、「沈渣泛起的“藝術主体”」、『文芸自由談』、2001 年、第 3 期。

同一のものではなく、江青もまた模範劇の真の創造者ではないと考える。よって、文革は否定されたが、模範劇は否定されるべきではないと思っている。その典型的な代表的人物に高波、孫書磊、傅謹、張磊などがいる。⁹高波の見方は、一切の道徳的感情的成分を排除して、模範劇の芸術「本体」から出発し、公平に模範劇を見るべきだというものである。傅謹は模範劇と現代劇の継承関係、模範劇と江青の間関係及びその創作原則等に対して「観念論」、「陰謀理論」の分析を区別して行い、可能な限り歴史の立場に立って客観的な評価を行っている。

この二つの観点は鋭く対立し、それぞれ持論があり、道理があるようだが、実際にはともに不十分である。巴金等を代表とする文革の体験者達は、自己の非情の遭遇から模範劇を糾弾するのだが、これもまた文革の中で迫害を受けた多くの知識人の心の声を代表している。彼らの模範劇に対する態度は、より多くは社会の発展のために歴史の証言を提供することである。だが、彼らの糾弾する「模範劇」はすでに実際の模範劇から離れており、かれらの発言の多くは模範劇に対する怨念を通して文革時代の武断的な政治的言語環境に対する不満を表現しているのである。高波等を代表とする肯定者は、一種の相対性理論の範囲の中で模範劇の内容を考察しているようであるが、「一切の道徳と感情的成分を排除」し、ただ模範劇の芸術的本体から出発して考察を行うのみでは、また多かれ少なかれ単純化とごちなさがあるため、我々是对立する両者の間の関係を統一して論証してみるべきである。

(二) 研究の時間段階から

時間上から見ると、模範劇に関する研究にはかなり顕著な段階的な特徴があり、大体以下の四つの歴史段階に分けることができる。

第一段階、文革期（1966—1976）。

すべてが政治化されていた文革期には、特定の歴史条件影響と束縛のため、模範劇の学術的な研究を行うことができず、ほとんど政治的な称揚しかできなかった。だから、文革期の模範劇に対する研究は、ほぼ本当の意味上の「研究」とは言えない。また、このような「研究」も、新聞報道か社説の形式で現れ、更に「集団の知恵の結晶」と称していた。しかし、文献学と叙述学の角度から見ると、このような文章でも考察し研究する価値があると思う。それらの文章は特有な歴史叙述の形式でもう一つの「真実」を記録しているからである。例えば、『談京劇革命』（『京劇革命を語る』）、『中国革命歴史的壯麗画面—談革命様板戲的成就和意義』（『中国革命歴史的壯麗な画面—革命模範劇の成果と意義を語る』）、『人民文芸的優秀様板』（『人民文芸の優れた模範』）、『京劇革命十年』¹⁰などがその例であり、『革命様板戲論文集』（『革命模範劇

⁹ 高波、「平心而論様板戲」、『粵海風』、2004年、第1期。孫書磊、「芸術和芸術的歴史—試論様板戲批評史中的本体失位」、『大舞台』、2002年、第1期。傅謹、「様板戲現象平議」、『大舞台』、2002年、第3期。張磊、「初瀾未平—様板戲再批評」、『中国戲曲学院学報』、2005年、第8期。

¹⁰ 江青、「談京劇革命」、『紅旗』、1967年、第6期。初瀾、「中国革命歴史的壯麗画卷—談革命様板戲

の論文集』、『京劇「紅灯記」評論集』、『京劇「沙家浜」評論集』¹¹などの文集は、より一層そうした特徴を備えている。

1965年6月、中国劇作家協会は『紅灯記』に関する200編の評論文章の中から、41編の文章を選んで、『京劇「紅灯記」評論集』を編成した。一つの演劇のために評論集を出版したのは、まず先鞭をつけるためだった。10月、中国劇作家協会は今度は『京劇「沙家浜」評論集』を編集、出版した。1965年5月、江蘇省文聯の資料室、南京大学の中文系の資料室は『革命現代戯資料類編』（『革命現代戯資料集編』）を編纂し出版した。模範劇という名が定まった後、各模範劇も何冊かの評論集を出版した。中央の権威的出版社である人民出版社から出版されたものもあり、各省、市の地方出版社で出版されたものもある。それ以外には、いくつか総合的な評論集も出版した。例えば、1974年上海人民出版社が出版した『革命様板戯学習札記』（『革命模範劇の読書メモ』）、1975年北京人民出版社の『京劇革命十年』、南京大学の中文系が編集した『革命様板戯評論選』（『革命模範劇評論選集』）、1976年上海人民出版社の『革命様板戯評論集』（『革命模範劇評論集』）、人民文学出版社の『革命様板戯論文集』及び模範劇フィルムフィルムの評論集『還原舞台、高于舞台』のようなものがそれぞれある。

第二段階、文革終わってから80年代中期まで。

この約十年間は、模範劇の研究は「政治上のタブー」とされたため、ずっと「禁止区域」となっていた。同時に文革に関する資料の開放程度もある程度に模範劇に対する研究の広さと深さに影響した。模範劇は中国当代文学史の領域でもほとんど無視された。だから、この段階は模範劇の研究上の空白期とも言える。しかし、文学史の意味での研究の空白は世の人々が模範劇について口を噤んで何も言わなかったということではない。以下に紹介するのはほとんど文革が終わった直後に社会各界から噴き出した模範劇に対する批判である。謝鉄驪らが書いた『“四人幫”是摧殘革命文芸的劊子手』（『“四人組”は革命文芸の死刑執行人だ』）¹²、人民文学出版社批判組の「江青是欺世盜名的政治扒手」（「江青は世間をだまして不当な名声を得る政治的すりだ」）¹³、『沙家浜』の阿慶嫂を演じた趙燕俠の『從「沙家浜」的誕生看江青的摘桃派嘴臉』（『「沙家浜」の誕生から江青の政治ゴロの面目を見る』）¹⁴等の文章は、江青が芸術家達の成果を剽窃したとみなし、模範劇は江青とは関連がないふりをしようとしている。

この時期、政府も「文化部批判組」を成立させ、文革期間の文芸思潮と文芸理論、現象に対して改めて整理して、模範劇の価値を見積もろうとしている。1977年2月13日の『人民日報』が文化部の批判組の『還歷史以本来面目』（『歴史の本来の姿を返

的成就和意義』、『紅旗』、1974年、第1期。初瀾、「京劇革命十年」、『紅旗』、1974年、第7期。

¹¹ 中国戲劇家協会編、『革命様板戯論文集』、中国人民文学出版社、1976年3月。中国戲劇家協会編、『京劇「紅灯記」評論集』、中国戲劇出版社、1965年。中国戲劇家協会編、『京劇「沙家浜」評論集』、中国戲劇出版社、1965年。

¹² 「“四人幫”是摧殘革命文芸的劊子手」、『人民日報』、1976年11月10日。

¹³ 「江青是欺世盜名的政治扒手」、『人民日報』、1976年11月22日。

¹⁴ 「從『沙家浜』的誕生看江青的摘桃派嘴臉」、『人民日報』、1977年1月2日。

せ』という文章を公表した。八つの模範劇の発生の過程（改作された「母本（もとの作品）」との関係を含む）と江青が剽窃した過程を、歴史的に回顧した。模範劇と江青を代表とする「極左」勢力との無関係を装っている。この文章はある意味で政府の角度から江青と模範劇の関係を明確した。これもその後の研究に対して江青は模範劇の成果を剽窃したという基本的な考えを定めたものである。こうして、文革後、長期間にわたって「剽窃論」が模範劇に関する評価の主な考えになった。この基本的な考えは現在まで影響を与えており、そのために理性的、客観的に評価と認識ができないという結果をたもらしている。

第三段階。80年代中期から21世紀（1986—2000）まで。

80年代中期から、模範劇に関する研究が始まった。最初はほとんど過激な感情的な否定であるが、その後はだんだん心が穏やかで落ち着いた学術的な検討に変ってきた。十年間ほこりに埋もれていた模範劇が、どうして突然に研究者の関心を引き起こしたのか。起因は模範劇の抜粋がテレビ局で放送されたからである。1986年中央テレビ局の春節交歓会の番組で、劉長瑜が歌った『紅灯記』の抜粋の『都有一顆紅亮的心』を放送した。これが社会に広範な関心と討論を引き起こし、学术界でも長年期にわたって少しずつ忘れてきた模範劇に対する新たな関心を引き起こした。

劉起林は『样板戲現象』¹⁵の中で、この論争は劉長瑜、鄧友梅、張賢亮等の激しい論戦と巴金の『样板戲』¹⁶から始まって、間に1988年林黙涵への訪問録『周恩来総理的關懷、芸術家的創造』¹⁷等の文章があり、最後に王元化の「論“样板戲”及其他」¹⁸で慌ただしく幕が下ったと指摘している。恵雁氷の『“样板戲”研究』¹⁹は、この論争の焦点は「模範劇」が新しく生まれ変わることができるかどうかの問題である。当時の社会転換期の総合特徴の影響を受けて、この論争は基本的には感情的、道徳的な方面で継続していると指摘した。巴金の『样板戲』は一世代の知識人の悲惨な歴史的記憶を述べたものだが、ある程度の合理性がある。しかし、単に個人の悲しみや苦しみの境遇のみに頼って、文化大革命の政治に対する憎悪を文学現象としての模範劇への敵視にまで延ばすのは、やはりに見識が狭いし、その上、客観的に文学批評の理性的な準則と公正な尺度から逸脱していると筆者は考える。この角度から見ると、これらの言論は文革期の政治イデオロギーを主とした文学の構想の延長であり、客観的に文学の独立性を政治イデオロギーと区別していないと思う。

80年代中後期の論争を経て、90年代後期に入ると、模範劇の研究には「過渡」的特徴が明らかに現れ、「感情批評」から「学術批評」に移り変わった。1991年1月19日『文芸報』の報道によると、1990年「記念徽班進京二百周年（安徽人の劇団北京進

15 劉起林、「“样板戲現象”：政治文化訴求蠶食審美的病態生命体」、『理論与創作』、2004年、第6期。

16 巴金、「样板戲」、『随想録』、人民文学出版社、1997年。

17 林黙涵訪談録、「周総理的關懷、芸術家的創造」、『中国文化報』、1988年。

18 王元化、「論“样板戲”及其他」、『文匯報』、1988年。

19 恵雁氷、『“样板戲”研究』、中国社会科学出版社、2010年。

出二百年記念)」の京劇競演大会が北京で開催され、上演された『蘆蕩火種』、『紅灯記』は大きな「センセーション」を巻き起こした。1996年の『芸術百家』第3期の劉艷の『“样板戲” 觀衆与烏托邦』(『模範劇』の觀衆とユートピア)はユートピア文化の理論の角度から觀衆の精神状態を整理し考察した。1997年5月の『明報・加西版フォーラム』は王元化の『样板戲有芸術價值嗎』(『模範劇に芸術價值があるか』)という文を發表して、模範劇の「芸術價值」に疑問を提出した。1997年第3期の『上海戲劇』が『從美学上对“样板戲” 說“不”』(『美学上から「模範劇」に対して「NO」と言う』)を掲載した。これらは依然として「感情批判」の範疇に属しているが、やはり多少「芸術價值」に触れている。その後、1997年第11期と1998年第11期の『人民音楽』がそれぞれ呉贛伯の『“样板戲” 沒有價值了嗎』と張沢倫の『京劇音樂的里程碑』を發表した。この二つの文章は音樂の角度から模範劇が存在する理由を論証して、模範劇が一定の芸術價值を持っていることを否認できないとみなし、限度内で模範劇を肯定した。1999年第4期『文芸理論与批評』は譚解文の『三十年来是与非』は、初めて「どのように江青と模範劇の關係を評価するか」という觀點を提出したが、これは模範劇の研究過程で極めて敏感で回避できない問題であった。作者はこれについて明確に答えなかったが、この文章の出現は模範劇に対する研究がだんだん理性化と學術化に傾いてきたことを表明して、新世紀以後の模範劇研究に新しい可能性を提供するものだった。

この研究段階では、上述した文章以外、いくつか模範劇の研究に関する文章²⁰が雑誌に掲載され、それと同時に模範劇研究の専門書も出版された。『人生大舞台：“样板戲” 内部新聞』(『人生の大舞台：“模範劇” の内部ニュース』)²¹、『样板戲出台内幕』(『模範劇出現の内幕』)²²、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』(『模範劇の苦難の歴史：江青・模範劇及び内幕』)²³がある。これらの専門書は模範劇に対して集中的に客観的な紹介を行い、芸術上の価値を肯定し、今後の模範劇に対する研究に貴重な情報と資料を提供している。1999年南京大学の劉艷は博士論文『“样板戲” 与 20世紀中国語境』(『“模範劇” と 20世紀中国語境の言語環境』)²⁴を完成して、模範劇を20世紀文化の言語環境の骨組の中に入れ、模範劇と特定文化の言語環境の内在關係を切口として、模範劇の英雄像の創作及び模範劇と京劇の關係を考察した。筆者が把握した資料の中で、これは初めての模範劇の研究を題としての博士論文であり、模範劇の研究を學術の角度に引きさされて、研究の深さと広さを広げたものである。

第四段階。21世紀(2000—2012)。

²⁰ 筆者は収集した資料は以下の通りである。黎舟、「飄風驟雨不終日」、『戲劇芸術』、1994年、第2期。楊健、「革命样板戲的歴史發展」、『戲劇』、1996年、第4期。王元化、何満子等の漫談、「從美学上对样板戲說“不”」、『上海戲劇』、1997年、第3期。儀平策、「样板戲的審美効应与傳統戲曲改革」、『理論學刊』、1998年、第1期。

²¹ 許晨、『人生大舞台：“样板戲” 内部新聞』、黄河出版社、1990年。

²² 顧保孜、『样板戲出台内幕』、中華工商連合出版社、1994年。

²³ 戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年。

²⁴ 劉艷、『“样板戲” 与 20世紀中国語境』、南京大学博士論文、1999年。

新世紀に入ってから、市場経済の持続的な発展に従って、模範劇に関する研究も多元共生の構造と様式が現れている。

第一、伝統的な意味での肯定と否定の論争が引き続いている。

例えば、譚解文²⁵、陳沖²⁶、葉櫟²⁷などが模範劇の芸術価値に対して論争を行った。2003年には董健、南帆などは激烈な言葉で模範劇と「文化大革命」の内在的な精神の繋がりを述べ、²⁸模範劇は芸術価値があるかどうかの論争を引き起こした。

第二、模範劇の商業化。

1992年の正月に、北京テレビ局は「烽火頌—革命題材現代京劇選」と題して、『沙家浜』と『紅灯記』等の八つの模範劇を含む特定のテーマの番組を放送した。²⁹2000年12月13日—14日、中国京劇院は北京音楽庁で『沙家浜』などの八つの模範劇の一部を舞台稽古したが、これは文化大革命が終息後二十数年後八つの模範劇が初めて集団的に登場したものだ。9割以上の観衆の年齢は40歳以上、約2、3割の観衆は初めてミュージック・ホールに入って京劇を観賞した人々である。北京京劇院は『沙家浜』を再びリハーサルしてから、「模範劇の貸し切り上演」を行った。2001年12月に江蘇省南京で第3回中国京劇芸術祭を開催した。『智取威虎山』の『打虎上山』（虎を打ちに山に入る）と『紅灯記』の『痛説革命家史』（革命の家史を痛説する）が上演され、好評を博した。³⁰今回の芸術祭は文化部が主催した国内で最大規模の京劇祭である。中央テレビ局も生中継をした。今回の芸術祭の影響を受け、南京の各大劇場は大々的に『紅灯記』全幕を上演し始めた。この傾向は南京から他の都市に向って広がって行った。2001年1月20日、交響楽『沙家浜』が北京中山音楽ホールで演じられた。³¹指揮は湯沐海である。このような模範劇の再編再演の下に隠れていたのは、模範劇が持っていた巨大な商業市場である。

2003年に入って模範劇の商業宣伝の事件が出現した。2003年雑誌『江南』の第1期が薛榮の中編小説『沙家浜』を発表した。作品は人間性の角度から出発して阿慶嫂などの人物像を作り直した。模範劇の支持者から見るとこれは徹頭徹尾商業宣伝の行為で、理解できず許せないものだった。小説『沙家浜』が批判を受けたのと同時に、模範劇が再度ブームになった。2004年に大規模な模範劇に関する商業運営を引き起こした。『林海雪原』と『紅色娘子軍』等の原作に対する改編を行った。³²模範劇それ自身に対する改編ではないけれども、多かれ少なかれ様々な関係がある。

²⁵ 譚解文、「样板戲：横看成嶺側成峰」、『文芸報』、2001年、第3期。譚解文、「样板戲過敏症与政治偏執狂」、『文学自由談』、2001年、第5期。

²⁶ 陳沖、「沈渣泛起的“芸術主体”」、『文芸自由談』、2001年、第3期。

²⁷ 叶櫟、「権力与道德」、『文学自由談』、2001年、第11期。

²⁸ 董健、丁帆、王彬彬、「“样板戲”能体表“公序良知”和“民族精神”嗎?」、『文芸争鳴』、2003年、第4期。

²⁹ 賀衛方、『法邊餘墨』、法律出版社、2003年。

³⁰ 『南京日報』、2001年12月17日。

³¹ 『北京晨報』、2001年1月21日。

³² 詳しくはテレビドラマ『沙家浜』の章で紹介する。

第三、模範劇の国際化。

1998年、ドイツハイデルベルクで模範劇に関する学術シンポジウムが開催された。同年11月『智取威虎山』はニューヨークマンハッタンのベース大学の下城劇場で上演された。1999年に中央バレエ団がアメリカを訪問して、代表作品の『紅色娘子軍』が33の都市で巡回公演した。2003年10月6日、中央バレエ団がフランスの中国文化年を招かれて公演した時、世界的名声を有する「メゾン・ド・ラ・ダンス(Maison de la Danse)」は進んで『紅色娘子軍』を上演演目として指定した。6場を連続上演し、毎回とも満員になった。同年、この劇イタリアでも公演した。2004年の冬、オランダ籍の中国系監督である袁欣婷が記録フィルム『模範劇』を撮影し始めた。これは第一部文革期の模範劇に関する記録フィルムである。2005年に米国ニューヨークブロードウェイで模範劇『智取威虎山』³³が上演された。以上の公演の情報は、模範劇がすでに国都の城門を出て、世界の関心を受けて、国際化に踏み出したことを物語っている。

第四、模範劇が再び政治に奉仕する。

2011年6月5日中国共産党の創立90周年を迎えるために梅蘭芳大劇場では『沙家浜』を上演した。2013年6月29日中国共産党の建党92周年の祝賀の贈り物として、梅蘭芳大劇場で北京京劇院一団の『沙家浜』を上演した。2013年7月1日『盛世中華紅色經典—名家名段大型京劇の演唱會』（繁栄する中華の革命的典範—著名俳優による京劇有名場面の大歌唱会）を開催した。『智取威虎山』、『沙家浜』、『紅灯記』、『平原作戦』、『紅色娘子軍』、『白毛女』等の演目の抜粋個所が上演された。

さらに一つの注目に値する現象は、新世紀に入って以来陸続と模範劇研究に関する修士、博士学位論文が現れたことである。筆者が収集した2000年から2012年までの資料の限りでは、博士論文が5編、修士論文が30編あり、整理すると下の表(一)の如くである。

表(一)

博士論文			
1、卞敬淑	《文革时期样板戏研究》	华东师范大学	2001年
2、金鹏	《符号化政治——並以文革时期符号象征秩序为例》	复旦大学	2002年
3、祝克懿	《语言学视野中的“样板戏”》	复旦大学	2004年
4、邵宇彤	《“样板戏”研究》	东北师范大学	2007年

³³ 斯麦特、「样板戲再演揭歷史隱痛」、《亜洲周刊》、2002年8月11日。

5、惠雁冰	《“革命样板戏”研究》	兰州大学	2009年
硕士学位论文			
1、李莉	《论样板戏的文本、表演与生产》	西南师范大学	2004年
2、马研	《论样板戏作为艺术存在的“合理内涵”形成的基础》	吉林大学	2005年
3、徐希锦	《“革命样板戏”剧照研究》	福建师范大学	2006年
4、王惠民	《文革样板戏现象中的记忆、叙事与权力》	西北师范大学	2006年
5、王晓芳	《从样板戏到样板戏电影》	福建师范大学	2007年
6、钟蕊	《革命话语和“样板戏”中的“英雄”修辞幻象》	福建师范大学	2007年
7、王明良	《毛泽东的人格理想与样板戏的表达》	山东大学	2007年
8、杨建玲	《试论“样板戏”对舞台剧走上银幕的启示》	山西大学	2007年
9、周夏奏	《被模造的身体》	浙江大学	2007年
10、高康	《从“样板戏”到电视连续剧》	暨南大学	2007年
11、张晶晶	《样板戏〈红色娘子军〉研究》	中央民族大学	2008年
12、范贵清	《革命样板戏意象系统论析》	福建师范大学	2009年
13、张毓秋	《样板戏创作模式的全面移植》	南京艺术学院	2010年
14、杜晓娜	《“样板戏”故事的角色类型、功能结构及分类》	复旦大学	2011年
15、郑声	《“样板戏”钢琴改编曲的历史读解与批判》	浙江师范大学	2011年
16、宋姗姗	《传统戏曲文化对样板戏人物塑造的影响》	安徽大学	2011年
17、王丽丽	《文化生产与国家乌托邦的建构》	辽宁大学	2011年
18、赵申	《文革“样板戏”研究》	江西师范大学	2012年
19、陈倩	《样板戏的改编与流度》	山东大学	2012年
20、郭秦云	《“文革”时期“样板戏”的传播与接受研究》	延安大学	2012年

まさに上文で述べた通りだが、新世紀に入る前は文革模範劇に対する研究はやはり

一定の論争性、困難性と複雑性を備えており、文学研究の全体という大きな背景の下では、文革模範劇の研究は依然として「地雷原」の中にあり、学位論文の執筆者たちは文革期の模範劇を論題として選定したため、文章が相手にされず、甚だしくは長期にわたって「冷遇を受ける」危険に直面していただけにとどまらず、論文が審査と口頭試問を通過できるかどうかという実際の問題にも直面していた。新世紀に入って以来、改革開放が深まるにつれて、文学思想は次第に開放され、研究領域とその深度も不断に開拓され、文革模範劇も更に深く研究されるようになった。現代文学のその他の領域と比べて、模範劇に対する学界の関心はやはり低い、少ないながらも修士、博士学位論文が現れ始めた。これも我々に希望を抱かせ、引き続き文革期の模範劇がさらに多くの学者の注意を引き寄せ、研究の視野も益々広がることを信じさせた。これによってわれわれはイデオロギーが次第に緩やかになりと新しい理論ツールの獲得及び人々の文学に関する理解の視野の変化にともない、程度の違いはあるが模範劇研究の発展が進展していく様子を目にするようになった。

二、八つの模範劇に関する先行研究

1967年5月1日から6月17日まで、『紅灯記』、『沙家浜』、『智取威虎山』、『海港』、『奇襲白虎団』、バレエ劇『白毛女』、バレエ劇『紅色娘子軍』、交響楽『沙家浜』が首都の北京で「合同公演」を行った。この八つの作品の合同公演は当時最も権威がある『人民日報』、『解放軍報』、雑誌『紅旗』に極力広く誇張して宣伝され、そして5月23日毛沢東『在延安文芸座談会上的講話』の発表25周年の盛大な祝典という時機を借りて、この八つの作品を「八つの革命模範劇」と称し、「プロレタリア文芸の手本」として、中国大陸の各家々に周知させた。³⁴前文で、筆者は先輩達の模範劇に関する先行研究を紹介した。本節は、『中国知識資源総庫』³⁵を主な情報源とし、筆者が把握した情報の範囲内、文革期の政治賛歌を捨てて以降の、八つの模範劇の具体的な研究状況を整理紹介してみよう。

(一)、『紅灯記』に関する先行研究

この五十年以来、八つの模範劇の中で、『紅灯記』に関する研究が一番多く、研究の視野と角度も一番広い。これまでのところ、筆者が収集できた範囲では、模範劇『紅灯記』に関する文章は69編ある。そのうち、ピアノ演奏劇『紅灯記』に関するものは9編ある。例えば、向乾坤の『鋼琴伴唱「紅灯記」浅析』（『ピアノ演奏劇「紅灯記」の簡単な分析』）、郭晨曦と王進の『論鋼琴伴唱「紅灯記」的民族化（上）』（『ピアノ演奏劇「紅灯記」の民族化を議論する（上）』）などである。『紅灯記』の創作過程の角度

³⁴ 詳しくは模範劇『沙家浜』の章で紹介する。

³⁵ 『中国知識資源総庫』は、CNKIシリーズと国内外の加盟数2600余りのデータベースを収容しており、全ての文章と各種の知識情報データは5000万を超え、現在全世界最大の知識資源データベースの集大成である。

から研究する文章は 16 編あり、師永剛等の『第一部样板戲「紅灯記」背後的故事』(『第一部模範劇「紅灯記」舞台裏のストーリー』)、王飛の『現代京劇「紅灯記」誕生的前前後後』(『現代京劇「紅灯記」誕生の一部始終』) などである。音楽の角度から『紅灯記』を研究する文章は 19 編あり、王承植の『現代京劇「紅灯記」音楽琵琶声部的分析与研究』(『現代京劇「紅灯記」の音楽の琵琶声部に対する分析と研究』)、劉正維の『京劇「紅灯記」音楽的情感描繪』(『京劇「紅灯記」の音楽の感情描写』) などである。紅色經典をテレビドラマに改編する角度から研究する文章は 7 編あり、張麗軍と楊存昌の『「紅灯記」電視劇与新世纪紅色文化重構』(『「紅灯記」ドラマと新世纪の紅色文化の再構造』)、張麗軍の『論電視劇「紅灯記」的美学理念和芸術功能』(『ドラマ「紅灯記」の美学理念と芸術機能を議論する』) などである。阿甲、江青などの人物關係を論じた文章は 15 編あり、黃維鈞の『阿甲談「紅灯記」』(『阿甲が「紅灯記」を語る』)、沈国凡の『江青剽窃「紅灯記」的前前後後』(『江青が「紅灯記」を剽窃する一部始終』)、艾英旭の『「紅灯記」中李玉和扮演者錢浩亮的曲折人生』(『「紅灯記」の李玉和を演じた錢浩亮の曲がりくねる人生』) などである。『紅灯記』と關係がある学位論文は 3 編あり、すべて音楽の角度から研究を行ったものである。2006 年天津音乐学院滕潔の修士論文『鋼琴伴唱「紅灯記」初探』(『ピアノ演奏劇「紅灯記」を初めて考察する』)、2010 年湖南師範大学尹飛の修士論文『現代京劇「紅灯記」的音樂創作特色』(『現代京劇「紅灯記」の音樂創作の特色』)、2011 年東北師範大学周明堯の修士論文『鋼琴伴唱「紅灯記」中三首唱段的和声研究』(『ピアノ演奏劇「紅灯記」の中の三つの和声に関する研究』) である。

(二)、『沙家浜』に関する先行研究

『沙家浜』に関する専門的な研究文献は極めて少ない。研究者はほとんど論文の形式で『沙家浜』に対する探求を行っているが、総合的で全面的な深く突っ込んだ著作がない。筆者が収集した定期刊行物の文章は 42 編ある。その中で『沙家浜』の創作、人物の作成、音楽の角度から研究した文章は 9 編ある。例えば、袁成亮の『革命現代京劇「沙家浜」誕生記』(『革命現代京劇「沙家浜」の誕生』)、劉陽揚の『汪曾祺改編「沙家浜」的背後』(『汪曾祺が「沙家浜」を改作する背後』)、李曉天の『陸松齡与京劇現代戲「沙家浜」音樂創作』(『陸松齡と京劇現代劇「沙家浜」の音樂創作』) などである。これ以外は、ほとんど小説『沙家浜』が引き起こした論争に関する探究である。例えば李存照の『小説「沙家浜」引起社会広範關注和強烈不滿』(『小説「沙家浜」は社会に広範な注意と強烈な不滿を引き起こした』)、張秀英の『小説「沙家浜」与样板戲「沙家浜」比較談』(『小説「沙家浜」と模範劇「沙家浜」の比較』)、金鑫の『從經典走向世俗—論小説「沙家浜」的大眾傳播謀略』(『經典から世俗へ：小説「沙家浜」のメディア戦略を論ずる』)、李曉峰の『小説「沙家浜」争鳴的再思考』(『小説「沙家浜」論争の再思考』)、焦洪濤の『「沙家浜」重写中的文化衝突』(『「沙家浜」再創作の』)

中の文化衝突』、莫雲の『従小説「沙家浜」談文学創作的底線』(『小説「沙家浜」から文学創作のボトムラインを論ずる』)などである。

惠雁氷の『“样板戲”：高度隱喻的政治文化符号体系—以「沙家浜」為例』(『“模範劇”：高度な隱喻的政治文化記号体系—「沙家浜」を例にして』)は、劇作の構造形態から『沙家浜』を分析して、模範劇『沙家浜』は高度に記号化の意味をもった単方向の政治文化の隱喻システムであると指摘した。馬西超の『従「沙家浜」到“沙家浜”』(『「沙家浜」から“沙家浜”まで』)は『沙家浜』から「沙家浜」までの「芸術のテキストから文化資源に変化する」文化現象には研究の価値があると指摘した。趙勇的『紅色經典劇改編的困境在哪里—以「沙家浜」為例』(『紅色經典劇を改編する困難はどこにあるか—「沙家浜」を例にして』)は、「郭建光」の人物像がテレビドラマの中で淡彩化された現象を指摘した。張秀英の『小説「沙家浜」と模範劇「沙家浜」の比較』と張在中の『思温「沙家浜」事件』(『「沙家浜」事件を再検証』)は、小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』を比較して、小説が論争を引き起こした社会的背景と大衆的心理を重点的に分析し、模範劇と小説の各自の功罪と得失を分析し、この事件が我々に残した思考をまとめた。これ以外何人かの学者も小説『沙家浜』について論述した。これらは本文の関連の章節で、詳しく紹介する。

中国大陸以外、『沙家浜』に対する日本での研究状況はどうだろうか。

筆者が収集した資料から見ると、日本の学者は主に『沙家浜』の改訂と改作の過程を比較的重視している。最初の『沙家浜』に関する文章は中沢信三の『革命現代京劇「沙家浜」の改訂について』³⁶である。中沢の文は1967年9月に人民文学出版社刊行の初版と1970年5月に同社刊行の修訂本と比較して、具体的にどういう部分がどのように修正されたかを検出した。1979年の修訂本に見られる郭建光の序列の上昇、郭建光の英雄像の強調、武装闘争の強調、反面人物のうたの減少、毛沢東第一主義の強化などが指摘された。また、谷美喜子の『「沙家浜」の改編』³⁷では、1964年6月に出版された現代京劇『蘆蕩火種』から1970年版の『沙家浜』までの三つの脚本の改編状況を考察して、1967年版と1970年版の大きな違いとして「民衆の死」の場面の多さが指摘された。また谷美喜子は1964年6月と1967年9月の版本では、胡伝魁は「胡伝葵」の名前で登場したと指摘した。この名称について、大野陽介の『模範劇「沙家浜」の成立とその劇作術』³⁸は滬劇『蘆蕩火種』では胡伝奎、京劇版では胡伝葵、『沙家浜』では胡伝魁だと指摘した。³⁹これは中国の研究文章の中で、言及されたことがない発見である。また大野陽介は1964年版と1970年版の劇の構成とストーリー

³⁶ 中沢信三、「革命現代京劇『沙家浜』の改訂について」、『漢学研究』、第10号、日本大学中国文学会、1973年、1-18ページ。

³⁷ 谷美喜子、「『沙家浜』の改編」、『火輪』、第16号、北海道大学文学部中国文化論講座研究室『火輪』発行の会、2004年、21-40ページ。

³⁸ 大野陽介、「模範劇『沙家浜』の成立とその劇作術」、『語学教育部ジャーナル』、第5号、近畿大学語学教育部、2009年、47-61ページ。

³⁹ 本論文では便宜上、その名称を胡伝魁で統一する。

を対比して、郭建光の形象が極限まで高められた模範劇『沙家浜』でも、阿慶嫂は常に郭建光以上の存在感を持っている。つまり、『沙家浜』の魅力とは、阿慶嫂の形象にあったと指摘した。

また、谷美喜子の『現代によみがえる革命模範劇』⁴⁰は小説『沙家浜』の事件を振り返って、引き起こした批判と検討を紹介しているが、批判を引き起こした原因について、深く触れてない。

(三)、『智取威虎山』に関する先行研究

筆者が調べた定期刊行物の文章の中で、『智取威虎山』に関するものは10編しかない。その中に模範劇『智取威虎山』の創作、テキスト、改編及び文芸思想の角度から研究した文章は6編あり、袁成亮の『現代京劇「智取威虎山」誕生記』(『現代京劇「智取威虎山」の誕生記』)、戴嘉枋の『「智取威虎山」台前幕後多磨難』(『「智取威虎山」舞台前と舞台裏の多い苦しみ』)、姚丹の『“無産階級文芸”理論、実践及其効初分析—以样板戲「智取威虎山」為中心』(『「プロレタリア文芸」の理論、実践と効果に対する始めての分析—模範劇「智取威虎山」を例とし』)、周夏奏の『從現代戲到样板戲:「智取威虎山」与身体規訓的演變』(『現代劇から模範劇まで:「智取威虎山」と身体の規律と訓練の変遷』)、張節末の『「智取威虎山」六個版本的美学分析』(『「智取威虎山」六つのバージョンの美学の分析』)、原小平の『從「林海雪原」的改編看社会語境对創作的影響』(『「林海雪原」の改編から社会言語環境が作品創作にもたらした影響を見る』)である。音楽の角度から研究した文章は2編あり、秦萌の『革命交響音楽「智取威虎山」音楽分析』(『革命交響楽「智取威虎山」の音楽の分析』)、郝志宇の『浅析京劇样板戲「智取威虎山」中「打虎上山」音樂的芸術性』(『模範劇「智取威虎山」の「打虎上山」の音楽の芸術性を簡単に分析する』)である。模範劇フィルム『智取威虎山』を研究した文章は2編ある。黄迎の『禁錮与突破—由戲曲電影「智取威虎山」談样板戲電影鏡頭語彙』(『禁固と突破—芝居映画「智取威虎山」から模範劇フィルムのシーンの語彙を見る』)と応観の『「智取威虎山」拍摄内幕』(『「智取威虎山」撮影の内幕』)である。

(四)、『奇襲白虎団』に関する先行研究

文革後、模範劇『奇襲白虎団』に関する先行研究二つしかない。袁成亮の『現代样板戲「奇襲白虎団」誕生記』(『現代模範劇「奇襲白虎団」の誕生記』)と秦嶺の『創作「奇襲白虎団」的幕後英雄』(『作品「奇襲白虎団」の舞台裏の英雄』)である。

(五)、『海港』に関する先行研究

⁴⁰ 谷美喜子、『現代によみがえる革命模範劇』、『火輪』、第17号、北海道大学文学部中国文化論講座研究室内『火輪』発行の会、2004年、84-94ページ。

文革後の模範劇『海港』に関する文章で、筆者の収集したのは一つだけである。それは追憶の性質の『我参与修正样板戯「海港」始末』（『私が模範劇「海港」の修正に参加した始末』）である。作者は張士敏であり、2006年第8期の『書齋』に掲載された。

(六)、バレエ劇『白毛女』に関する先行研究

筆者が集めた文革後に書かれた模範劇バレエ劇『白毛女』と関係がある文章は8編ある。楊潔の『芭蕾舞劇「白毛女」与胡蓉蓉的民族芭蕾探索』（『バレエ劇「白毛女」と胡蓉蓉の民族バレエの探求』）、竜玉の『論芭蕾舞劇「白毛女」的音楽形象』（『バレエ劇「白毛女」の音楽形象』）、鴻昀の『“二位一体”視域下的当代芭蕾舞劇經典—「白毛女」』（『“二位一体”の視野の下での現代バレエ劇經典—「白毛女」』）、楊潔の『黄佐臨对舞劇「白毛女」的芸術構思』（『バレエ劇「白毛女」に対する黄佐臨の芸術構想』）、呉情の『歌劇和舞劇「白毛女」的吊詭』（『オペラとバレエ劇「白毛女」の吊詭』）、孫聞浪の『江青插手芭蕾舞劇「白毛女」』（『江青、バレエ劇「白毛女」に介入』）、信芳の『芭蕾舞劇「白毛女」誕生始末』（『バレエ劇「白毛女」誕生の経緯』）、馬淑貞の『六十年「白毛女」研究述評』（『「白毛女」に関する六十年の研究の解説と評論』）である。

(七)、バレエ劇『紅色娘子軍』に関する先行研究

筆者の集めたバレエ劇『紅色娘子軍』に関する文革後の文章は11編ある。陳群の『浅谈芭蕾舞劇「紅色娘子軍」的欣賞要点』（『バレエ劇「紅色娘子軍」の鑑賞の要点を語る』）、鄒聯豊の『一部歴久弥新的紅色經典—芭蕾舞劇「紅色娘子軍」賞析』（『一つ長い間が経ってもますます新しい紅色經典—バレエ劇「紅色娘子軍」の鑑賞』）、呉瓊の『舞劇「紅色娘子軍」音楽研究』（『バレエ劇「紅色娘子軍」の音楽の研究』）、邱爽の『試論芭蕾舞劇「紅色娘子軍」美的特質』（『バレエ劇「紅色娘子軍」の美的特質を論じる』）、張晶晶の『样板戯「紅色娘子軍」研究』（『模範劇「紅色娘子軍」研究』）、果蕾の『浅谈芭蕾舞劇「紅色娘子軍」音乐的創作特点』（『バレエ劇「紅色娘子軍」の音楽創作の特徴を語る』）、郭貝若の『由「紅色娘子軍」論中国芭蕾舞劇的特色』（『「紅色娘子軍」から中国のバレエ劇の特色を論じる』）、湯其林の『芭蕾舞劇「紅色娘子軍」的音楽与舞踊探析』（『バレエ劇「紅色娘子軍」の音楽と舞踊の探索』）、羅長青の『“紅色娘子軍”的文芸叙述史』（『「紅色娘子軍」の文芸の叙述史』）、恵声の『中国芭蕾舞劇「紅色娘子軍」』（『中国のバレエ劇「紅色娘子軍」』）、袁成亮の『現代芭蕾舞劇「紅色娘子軍」誕生記』（『バレエ劇「紅色娘子軍」の誕生記』）、顧保孜の『「紅色娘子軍」主演劉慶堂的沈淪之路』（『「紅色娘子軍」の主演の劉慶堂の沈淪の道』）である。

(八)、交響楽『沙家浜』に関する先行研究

交響楽『沙家浜』に関する研究は、模範劇『沙家浜』の節で述べたから、省略する。

上文で明らかなように、八つの模範劇の作品一つ一つに対して焦点を絞り、系統的に研究したものは少ない。筆者が入手できた先行研究の中では、多くが作品の音楽に対する研究、もしくは関係する人物に対する紹介と描写及び背景についての物語等であり、文学史の角度から考察を行った研究は少ない。十年間の文革文学に対する研究の中にはまだ着手されていない空白の領域があるが、八つの模範劇の中で、『沙家浜』はそのうちの二つを占めており、その価値と地位の重要性は明らかである。筆者が『沙家浜』を選定したのは模範劇に占める重要性に着目したからであり、研究を行うのは、この研究領域の空白を埋めるためである。この目的を果たすために、この研究では模範劇の特殊な文芸形態としての『沙家浜』を扱い、以下の作業を行なう。

- 1) 『沙家浜』の多くのバージョンの変遷を考察する。
- 2) その誕生、改編、最盛、衰退から復活に至るまでの全歴史過程の記述を行なう。
- 3) 新世紀以降、小説『沙家浜』が引き起こした文壇ショックについて記述する。
- 4) 沙家浜地区は後に度重なる放送によって有名となり、最終的には観光と娯楽が一体化した愛国主義教育基地にまで発展する。その変遷を究明する。
- 5) 筆者は『沙家浜』のこの全変遷過程の記述、考察、究明を通して、文革文学の重要な一環としての模範劇の文学史上の地位を探り、それによって文学史上の研究の空白を埋めたいと思う。

第二部、『沙家浜』の文芸叙述史

第一章、ドキュメンタリー文学と回想録

第一節、時代背景

抗日戦争（1937年7月—1945年8月）新四軍第6団⁴¹団長だった葉飛は『鉄流東進』⁴²の中で、以下のように回想している。1939年2月、陳毅は周恩来から第六回中央委員会全体会議の指示をうけて、新四軍6団を東へ向ける作戦命令を出した。陳毅は任務を出した時、「第六回中央委員会全体会議の指示によると、敵の後方に向って思い切り発展して、日本侵略軍に抵抗して反撃する。我々は銃と給料を国民党に頼っているのではだめだ。独立自主の路線で軍隊を発展させ強大にならなければいけない。あなた達は今回東路に行って、まず軍隊を発展させ、次に武器を手に入れて自分を武装して、第三に資金を調達する。一言で言えば、つまり人、銃、金である。ある人はそれを日和見主義だと言うが、それは違う。それらがあつてこそ、抗日ができるのではないか」と言った。

東進作戦の任務を担当する新四軍6団は、敵の後方で3年間ゲリラ戦を堅持した元の閩（福建）東紅軍遊撃隊から成立した。国民党の保守反動派が口実を設けて東進を妨害するのを防止するために、陳毅は6団を共産党の影響を受けた現地の地方武装部隊である「江南抗日義勇軍」（「江抗」と略称する）に合流させることを決定して、「江抗」の名義で東進させた。1939年5月の初めに6団が東進した後に、日本傀儡軍に打撃を与えると同時に地方抗日武装部隊を接收改編した。

1939年9月には、わずか四か月の東進作戦で、「江抗」はすでに東進初期の1000余人から5000人以上に発展し、武器の装備も大いに強化した。この時、国民党の3戦区はこの「江抗」が新四軍であることを発見したから、そこで新四軍軍部に強大な圧力を加えて、横暴に「江抗」が西に撤退するよう求めて、その上で「忠義救国軍」を集中して「江抗」と決戦する準備を行った。

10月、陳毅は大局を見て「江抗」が西に撤退して蘇北（江蘇省北部）に展開するよう命令した。これが演劇作品の始まり大部隊が移動する歴史的背景である。

天気が非常に暑かったため、臨機応変に戦い、戦闘は頻繁に行われた。新四軍は西へ撤退したとき陽澄湖畔の常熟県に後方病院を設立し、相次いで劉飛、夏光、黄烽等36人の負傷兵を置いて行った。負傷兵の劉飛は後の回想録『火種』の中で、

⁴¹ 中国の軍隊の編成は以下のようになっている。師＝師団、旅＝旅団、団＝連隊、營＝大隊、連＝中隊、排＝小隊、班＝分隊。本論文では中国語原文のままとする。

⁴² 魏碧海、『鉄流東進—八路軍115師征戦紀実』、解放軍文芸出版社、2005年。

「我々を置いて行ったのは、単に身体条件が良くなかったからだけではなく、主力部隊の頻繁な移動について行けなかったためであり、重要なのは党が火種を東路に残しておく必要があったということである」と書いている。

劉飛の回想録『火種』と崔左夫の『血染着的姓名』（血に染まった姓名—36名の負傷兵の闘争の記録）の叙述によれば、負傷兵は主力部隊と遠く離れた敵の後方において、現地の党組織と人民群衆からの支持と援護に頼って、傷病を治療しながら、日軍、偽軍、国民党軍と渡り合っている。後方病院は常に移転せざるをえなかった。村落に着くたびに、負傷兵は分散して民間人の家に割り振られた。農家の客間、厨房、牛小屋、ブタ小屋、柴や草を置く小屋、湖の中の小舟などはすべて負傷兵の身を隠す所になった。戸板は病床に、蚊帳をつると手術室になった。敵の掃討に遭遇すると、皆負傷兵を船に運び、蘆蕩⁴³に移動した。敵がいなくなってから、村に戻った。時には、負傷兵は敵に長時間にわたって蘆蕩に閉じ込められ、常に蘆根、オニバスの実、小魚、小エビ、蟹等で飢えをしのがざるを得なかった。

常熟県委員会、蘇州県委員会と地元の大衆は常に危険を冒して、封鎖を突き破り、負傷兵に食品や服、薬を送ってくる。時には移動に間に合わず、党組織と大衆は負傷兵と医療関係者をその場に隠すこともあった。医療関係者はよく現地の百姓に化けて、大衆の家に分散した負傷兵の怪我を治し患部の薬を交換した。党組織と大衆の援護や助けで、負傷兵は続々と健康を回復しただけではなくて、その武装部隊を新たに作りあげた。1939年11月末、上海の党組織は同志を派遣して毛主席が書いた小冊子『抗日遊撃戦争的戦略問題』を持ってきた。そして負傷兵を主体として部隊を再建して、現地で闘争を堅持するという活動の指示を伝達した。1939年12月の初め、新四軍の負傷兵を骨幹とする江南抗日義勇軍の東路指揮部が常熟東塘寺で創立された。夏光が司令を担当し、任天石が副司令を担当して、蘇州、常熟、太倉の一帯で抗日戦争を堅持し、東路地区の抗日闘争は再度発展して強大になった。

1940年4月には、部隊はすでに400人以上に発展した。この時、新四軍3支隊の副司令員譚震林は新四軍軍部から派遣されて、劉飛等を率いて常熟で蘇（江蘇省）南東路地区の抗日戦争を指導し、蘇常太と澄錫虞⁴⁴の二つの抗日根拠地を徐々に作り上げた。部隊はまた急激に発展し、1940年11月に部隊は3000余人に拡大した。1941年2月、部隊は新四軍6師18旅と改編された。

第二節、『你是遊撃兵団』

最も早く36人の負傷兵の事績を描写したのは歌曲『你是遊撃兵団』（君はゲリラ兵

⁴³ 蘆蕩とは蘆の茂み、蘆の湖沼のことである。本論では便宜上、蘆蕩をそのまま使う。

⁴⁴ 蘇、常、太、澄、錫、虞地区とは、1940年5月、譚震林が江南人民抗日救国軍の東路指揮部の司令員兼政治委員を担当した後に、創建した蘇州、常熟、太倉、江陰、無錫、常熟を中心とする抗日遊撃根拠地である。

団)である。⁴⁵

一、『你是遊撃兵団』の形成

『你是遊撃兵団』は抗日歌曲であり、『沙家浜』の形成の最初の源である。それは過鑿青⁴⁶が作詞して、黄葦⁴⁷が作曲した。1943年10月、当時新四軍6師18旅52団の宣伝係長を担当した過鑿青は華中魯迅芸術学院音楽学科に來た黄葦と52団の団史を話し、52団が当時の36人の負傷兵から発展して強大になった経過を話した。二人は一緒に一つの歌曲を書こうと決定した。間もなく、過鑿青が作詞し、黄葦が作曲した『你是遊撃兵団』が誕生した。1943年に初めて歌うと、すぐ新四軍6師18旅に広く伝わった。今日まで、この部隊は何回も組織編成を変えたが、この歌は今なお依然として175団(即ち「沙家浜」団)の団歌である。1991年2月に黄葦は回想記の中で、『你是遊撃兵団』は実際には17団の団史であり、この団は陽澄湖畔で傷を療養した36人の負傷兵から発展して強大になってきたと書いた。歌詞ができた後に、52団の政治処主任の彭冲が修正したが、今も依然として歩兵第60師175団の団歌である。⁴⁸

二、『你是遊撃兵団』の歌詞

次は『你是遊撃兵団』の歌詞を原文のまま引用して紹介する。

阳澄湖畔，虞山之麓，三九年的严冬，三十六个伤兵病员高举共产党的旗帜，在暗影笼罩着的鱼米之乡，埋着头流着血呀流着汗，辛苦地耕耘着被野狗蹂躏的田园，东路人民的救星生长了，游击队变成了民抗，民抗又锻炼成一支强大的江抗，江抗，江抗，你不断的战斗，你的威名震彻了江南，你的钢刀刺破了敌汪心房。啊！游击兵团，游击兵团，你是党的模范游击兵团。啊！游击兵团，你是战胜日寇的怒潮啊，啊！———游击兵团游击兵团游击兵团，啊！游击兵团，你是大江南北的解放信号！

江抗江抗，不断成长，钢铁的十八旅，在共产党的培育之下开辟了光辉的根据地，粉碎了残酷的扫荡清乡，冲破了层层竹篱笆，保存了有生力量胜利地渡过了长江，你的旗帜又插遍江高宝，敌伪匪走向了死亡，战斗的一分区千万人民在欢唱，欢唱，欢唱，你艰苦的斗争，党的基础已蒂固根深，党的力量已无比的坚强。啊！游击兵团，游击兵团，你是党的模范游击兵团。啊！游击兵团，你是战胜日寇的怒潮啊，啊！———游击兵团游击兵团游击兵团，啊！游击兵团，你是大江南北的解放信号！⁴⁹

⁴⁵ 「從一首歌到一台戲」(一曲の歌から歌劇へ)、『常熟文史：紅色經典沙家浜』、第34輯、2005年、81—82ページ、参照。

⁴⁶ 過鑿青(1915—1978)、江蘇無錫県人。1938年に仕事に参加、1940年に中国共産党に加入、1943年10月、新四軍6師18旅52団宣伝係長を担当した。1977年～1978年に江蘇師範学院の党の核心小組の組長、革命委員会の主任となった。

⁴⁷ 黄葦、華東野戦軍の有名な作曲家である。2005年に抗日戦争の勝利60周年を記念するため、上海音楽出版社は『戦火中の歌声』のタイトルで、黄葦が新四軍6師18旅52団の時に創作した100余りの歌曲を特集で発行した。

⁴⁸ 中国人民解放軍部隊軍歌匯集、中国軍史西陸网(HP) <http://club.xilu.com/zgjsyj/replyview-819697-5309.html>、アクセス日2012年11月28日、参照。

⁴⁹ 中国人民解放軍部隊軍歌匯集、中国軍史西陸网(HP) <http://club.xilu.com/zgjsyj/replyview-819697-5309.html>、アクセス日2012年11月28日、参照。

三、歩兵第 175 団の組織沿革の紹介

この節では歩兵第 175 団の組織沿革を年表形式で簡単に紹介する。

- (1)、1939 年 11 月、36 人の負傷兵（その中の半数が新四軍の元の 6 団の将兵である）を骨幹として、「江南抗日義勇軍東路司令部」（即ち新江抗）を創立して、そして特務連を創立した。
- (2)、1940 年 4 月、特務連は編制を拡大して新江抗第 2 支隊になった。
- (3)、1940 年 11 月、新江抗第 2 支隊は編制を拡大して「江南抗日救国軍指揮部」第 2 縦隊になった。
- (4)、1941 年 2 月、第 2 縦隊は新四軍第 6 師 18 旅 52 団と改編された。
- (5)、1942 年 11 月に再編して、52 团团部と 1 營（軍隊の編成単位、大隊に当たる）は変わらず、54 団 1 營を 52 団第 2 營に変えて、元の 51 団 2 營と 54 団の一つの連が合流して第 3 營にした。52 団は蘇中根拠地の四つの主力の団のひとつであった。
- (6)、1945 年 7 月、52 団は蘇中軍区教導第 1 旅第 1 団に変えた。
- (7)、1945 年 11 月、新四軍第 1 縦隊 2 旅 4 団と改名された。
- (8)、1946 年 7 月、山東野戦軍第 1 縦隊 2 旅 4 団となった。
- (9)、1946 年 10 月、1 營と 3 營は合流して第 1 營になり、軍部の特務団から一つの營を移動してきて 4 団第 3 營となった。
- (10)、1947 年 1 月、4 団は華東野戦軍第 1 縦隊 2 旅 4 団と改名された。
- (11)、1949 年 1 月、第 3 野戦軍第 9 兵団 20 軍 59 師 175 団と改編された。
- (12)、1998 年 10 月、175 団は編制を収縮して歩兵第 60 旅第 1 營となった。⁵⁰

第三節、ドキュメンタリー文学『血染着的姓名』

一、作者崔左夫

歌が知られるようになってから、たくさんの人がこの歴史を描こうとした。その中で最も詳しいのは従軍記者の崔左夫が建国後に書いたドキュメンタリー文学『血染着的姓名——36 個傷病員闘争紀実』（以下『血染着的姓名』と記す）である。

崔左夫（1927. 12. 13—2007. 2. 24）、江蘇省東台县の人、新四軍の長い経験を持つ戦士、有名な軍隊作家である。新四軍が東進した後に拼茶師範学院⁵¹で勉強し、卒業した後に推薦されて新四軍 1 師の蘇中公学で勉強した。1944 年から新四軍第 1 縦隊で団報師報の編集を担当して、新華社の華東第 1 支社の記者、軍報の編集長、師の宣伝科長、団の副政治委員などの職務を歴任した。建国初期、上海文化工作出版社

⁵⁰ 中国人民解放軍部隊軍歌匯集、中国軍史西陸网（HP）<http://club.xilu.com/zgjsyj/replyview-819697-5309.html>、アクセス日 2012 年 11 月 28 日、参照。

⁵¹ 江蘇省南通市如東県にある学校。

は彼の最初の報告文学集『勝利的創造者』を出版した。1951年3月に華東人民出版社は彼の第二冊目の報告文学集『淮海前線目撃記』を出版した。抗米援朝の時、志願軍を慰問する代表を護送し帰国の途中、不幸にも負傷して、3等7級の障疾軍人になってしまった。病院で、左手を使って『戦闘在長津湖畔』という本を完成して、抗米援朝戦闘の過程を記録して、中朝の軍民の情誼を反映した。出版された後に朝鮮民主主義人民共和国の3級国旗勲章を獲得した。その後、報告文学と短編小説を創作する多産期に入った。1956年に書いた『錢塘風雨』は中国作家協会の短編小説選に入選し、『一号電台員』は総政治部の優秀作品賞を得、『没有戰鬥的勝利』は南京軍区の優秀作品賞を得た。1955年に中国作家協会浙江分会に加入した。

1957、崔左夫はドキュメンタリー文学『血染着的姓名——36個傷病員闘争紀実』を完成し、これが後に改作され滬劇『蘆蕩火種』となった。1982年出版の『中国大百科全書・戯劇卷』は、滬劇『蘆蕩火種』について、「脚本は崔左夫が書いた通訊『血染着的姓名』に取材した」と書いている。それ以後の極左思潮の影響で、崔左夫の作品は20年以上批判を受けてきたが、「四人組」粉碎後の1979年12月18日に至って、『解放軍日報』は崔左夫の『錢塘風雨』などの作品のために名誉回復の公告を発表して、名誉を回復した。1979年、崔左夫は部隊から離れて黄石に移り、冶鋼三中の校長、後に黄石市作家協会の名誉主席を担当した。1996年に崔左夫は20年の軍史の『百傑之旅』の中の『新江抗在東路崛起』と『淮海大戦中の鉄軍風采』の部分の執筆と整理を担当した。抗日戦争50周年には、中国和平出版社が崔左夫の30数万字の報告文学と短編小説『血染着的姓名』を出版した。そのために、中央テレビ局は特別番組『情系陽澄湖』を放送した。建軍75周年には、崔左夫が創作した第五番目の著作『鉄軍風采』が出版された。上海東方テレビ局は彼を招いて沙家浜部隊を訪問させ、『「沙家浜」的首位宣伝者』の特別番組を作製して、2002年の人民解放軍建軍記念日に上映した。2003年に中国文聯出版社が崔左夫の小説集『在硝煙和死亡的邊上』を出版し、2005年に作家出版社が彼の『1930 江南抗戰春天』を出版し、2006年5月に作家出版社はまた彼の『血染着的姓名——崔左夫軍旅作品選』を出版した。崔左夫は黄石市の第一期十大文化名人の称号を受け、退職後副地区長、庁長クラスの幹部の待遇を享受している。

二、『血染着的姓名——36個傷病員闘争紀実』

以下、本節では崔左夫の回想⁵²に基づいて、『血染着的姓名』の成立過程を見ていきたいと思う。

崔左夫の追憶によれば、1948年11月13日、彼は戦地記者の一員として、淮海戦役の取材に参加した。華東野戦軍1縦隊の司令官の劉飛に出会うと、劉飛は「この

⁵² 崔左夫、「血染着的姓名——憶郭建光、阿慶嫂等英雄形象的由来」、『大江南北』創刊号、1985年8月15日、86-90ページ。

部隊の前身は新四軍 18 旅 52 団であり、初期の多くの戦闘の中心人物は江南抗日義勇軍が東路作戦で置いてきた 36 人の負傷兵であり、彼らの経歴は面白いので、将来あなた達の中の誰かが書くべきだ」と言った。八、九年の時を隔てた 1957 年の夏、崔左夫は蘇南（江蘇省南部）で紅 13 軍と中国共産党常熟県委員会の史料、及び無錫軍分区がとりまとめて編集した蘇南作戦史を探し集めた時、思いがけず劉飛の言った概要の材料を獲得した。その後、蘇、常、太、澄、錫、虞の地区を二か月ほど取材に歩き、多くの物語と言い伝えを聞いた。また過鑒青、包厚昌⁵³、施光華⁵⁴、黃葦などの各氏を訪問して、彼らの意見を聴取した。特に蔣淑芳⁵⁵はきわめて真剣に一週間続けて自ら思い出を語った。そこで、1957 年の秋、崔左夫は『血染着的姓名』の初校を完成して、200 部余が印刷され、関係部門の人々に参考のため提供した。

この原稿が完成した後、間もなく上海滬劇団の副団長兼党支部書記の陳栄蘭と脚本家の文牧が、南京軍区政治部に抗日伝奇劇を編纂できる素材を収集にきた。崔左夫と陳栄蘭はかつての戦友で、『血染着的姓名』の原稿を彼らの参考のために提供した。彼らは読み終わると興奮さめやらず、この原稿を上海に持ち帰り、文牧によって抗日劇に書き替えられた。改編されたこの台本は、当初『碧水紅旗』と名付けられた。

内容の簡単な紹介：1939 年 5 月 1 日、新四軍の元の 6 団は葉飛、呉焜、劉飛、喬信明に統率され、陳毅の戦略配置によって江南抗日義勇軍（略称の「江抗」）の名義で、無錫、蘇州と上海近郊に東進して抗日闘争を展開した。1939 年 9 月、新四軍江南抗日義勇軍は西に撤退した時、数十人の負傷兵が現地の党組織と人民群衆の援護の下で、陽澄湖畔に隠されて引き続き治療を受けた。間もなく、元の 6 団の營級の作戦参謀である夏光が初めて負傷兵を招集して会議を行い、負傷兵の名前を登録した。その後百数人が出入りしたが、36 人の負傷兵は今回の登録を基準とした。

この他に、この会議ではさらに連絡暗号「螞蟻爬、劈里撲」を確定した。「螞蟻爬、劈里撲」は常熟県内の小商人のかけ言葉であり、「ア리가山に登れば、パチパチ叩き落とす」という意味である。そこで山と似た音の「三」、落と似た音の「六」を使って「三六」と言うこととした。「三六」は県委員会が与えた臨時のコードである。傷の痛みと飢餓は負傷兵に異常な苦痛を与えたが、彼らは飢餓がどんなに忍び難くとも蘆の根と蟹を食べることは出来なかった。蘆は天然の防壁であり、もし相当食べてしまえば自分を敵の眼前にさらしてしまうことになり、蟹はもし生で食べればお腹を壊すが、火を通して煮て食べれば煙を出すことになり、敵を

⁵³ 包厚昌（1911—1992）、江蘇無錫人。1938 年に中国共産党に加入して、江南抗日義勇軍の政治委員、新四軍の第 6 師団の政治委員、蘇中第 6 軍分区の司令員、中国共産党の蘇常太の工作委員会の書記、華中工作委員会江南工作委員会の副書記を担当した。建国後に、無錫市市長、中国共産党無錫市委員会の第一書記、江蘇省委員会の書記、江蘇省の副省長、省第四屆政協の主席を歴任した。中国共産党の八大の代表だった。

⁵⁴ 施光華（1909—）、もとの第 3 野戦軍第 10 兵団第 29 軍 85 師 254 団の政治委員を担当して。解放後に南京政治学院の顧問を担当した。

⁵⁵ 蔣淑芳は 36 人の負傷兵が怪我で休養した時、任天石が創立した後方臨時病院の看護婦だった。

呼び寄せてしまうからである。この種の環境を克服するために、茶館の主人胡広興の甥である胡小龍は、秋の寒い湖水の中に身を沈め、両手で船底を押し、船を湖の中心に入れ、再び蘆の浅瀬まで航行し、連夜 36 人の負傷兵を張家浜まで移動させた。張家浜では、村民が積極的に負傷兵を救護していた。董家浜の東来茶館は連絡の効果を発揮していて、茶館の主人胡広興が自分で編集した「茶歌」⁵⁶は工作を報告する隠語であった。1939 年 11 月 6 日、この 36 人の負傷兵が中核となりとし、江南抗日義勇軍東路司令部と特務連を創立した。桐城戦闘、楊樹園戦闘など数回の戦役の勝利を得て、大量の日本軍の武装部隊を消滅させた。皖南事件の後、「江抗」東路指揮部隊は新四軍第 6 師第 18 旅に改編されて、4000 人余の規模となった。この部隊は蘇南大地を縦横無尽に駆け回って、蘇南東路の抗日根拠地を創建し、大量の日本軍を殲滅した。

三、36 人の負傷兵を遡る

戦争の年代においては、部隊の移動や人員の出入りが激しかったため、最初に 36 人の負傷兵を記録したリストはすでに失われている。近年、老同志会議と相互の確認を通して、ようやくリストが確定し、二十集團軍「沙家浜連」連史館(名誉室)と沙家浜革命歴史記念館内に二つのリストが陳列されるようになった。今まで残った負傷兵の名簿のうち、万中原⁵⁷が掌握した名簿の中には呉有民があり、劉義竜がない。沙家浜革命歴史記念館が掌握した名簿の中には呉有民がなく、劉義竜がある。これ以外の名前は皆一致している。負傷兵名簿が載っている資料に『沙家浜戲里戲外』⁵⁸という本がある。これは『蘆蕩泛舟叢書』中の一冊で、編集長は沙家浜の鎮長の朱亜輝だった。そのことから『沙家浜戲里戲外』が提供した 36 人の負傷兵の名簿は沙家浜革命歴史記念館から来たものと推測できる。しかし『沙家浜戲里戲外』と万中原が統計した名簿は完全に一致している。どうしてこのような食い違いがあるか、具体的なことは今後筆者が考察したい。様々な原因で、筆者は沙家浜革命歴史記念館に行って自ら考証をすることができなかった。本文で引用したのは『沙家浜戲里戲外』に載った名簿である。この貴重な名簿を通して、次に 36 人の負傷兵の足跡を追跡することにする。

1、戦争年代に犠牲になった 7 名

葉誠忠、1914 年生まれ、福建周寧人。若い頃紅軍に参加して、1939 年に新四軍に従って江南に東進し、排長を担当した。戦闘で負傷し、陽澄湖の後方病院で傷の

⁵⁶ 原文「饭后茶消食，酒后茶解醉，午茶能提神，晚茶能入睡，空心茶使人心慌，过量茶令人消瘦，淡味茶清香养人……」

⁵⁷ 万中原は『沙家浜戦士足跡』の実行の編集長で、彼はこれに対して比較的詳しい調査と考証を行ったことがある。

⁵⁸ 陳培元、『沙家浜戲里戲外』、古吳軒出版社、2006 年。

療養する期間に何度も軍功を立て、後に新四軍 18 旅 52 団 1 營の副營長を担当した。1944 年 1 月 5 日、營の戦士を率いて大官庄を攻撃した時に犠牲となった。わずか 30 歳だった。

張世万、閩南老紅軍、新四軍の元の 6 団の排長だった。1942 年 2 月に新四軍 6 師 18 旅 52 団の營長となり、その後浙江東路遊撃縱隊 2 大隊の大隊長を務めて、ほどなく余姚丈亭の戦闘の中で不幸にも犠牲となった。

謝錫生、閩南老紅軍。1939 年に部隊に従って蘇常太地区に東進し、上海虹橋飛行場を急襲する戦闘、滄墅関駅などの戦闘に参加した。新四軍が西に撤退した時に負傷して、1940 年 2 月 8 日、陽溝淩戦闘中犠牲となった。

王新明、別名王明星、王明典。1914 年福建省連江県生まれ、1930 年に革命に参加、1934 年に紅軍に参加、閩東獨立師の偵察排長を担当した。抗日戦争の時期に閩東獨立師が「江抗」新四軍支隊 6 団と改編され、王新明は排長となり、主として南京一帯の敵の輸送線と通信設備の破壊活動に従事し、「新四軍孤胆英雄」と讃えられた。皖南事件の後に、新四軍 6 師 18 旅 54 団の参謀長、55 団の参謀長、団長を歴任した。1941 年 7 月 23 日に「清郷」⁵⁹反撃作戦の中で不幸にも被弾し犠牲となった。

狄凡、別名狄公、1920 年に江蘇省溧陽に生まれた。1938 年 8 月新四軍に参加、6 団の東進に従って、蘇、常、太、澄、錫、虞地区を転戦した。1941 年秋命令を受けて靖江地区まで北に撤退したが、当時 18 旅 52 団 3 營の教導員であった。1945 年 3 月に新四軍蘇浙軍区 1 縱隊に転任し、1 營の教導員を担当した。天目山戦役の中で不幸にも砲弾に当たり犠牲となった。

戦士の康金竜、袁阿毛も戦闘中で犠牲したが、具体的な資料はしばらく検索することができない。

2、建国後に、病没した 20 人の同志

劉飛、次の節で詳しく紹介を行う。

夏光、1909 年に湖南省武岡に生まれた。抗日戦争の時期に新四軍第 1 支隊の参謀、第 1 支隊 6 団の作戦参謀、「江抗」東路司令部の司令員、参謀長、「江抗」東路指揮部縦隊長を歴任した。皖南事件の後に、新四軍第六師 18 旅の参謀長、新四軍蘇中軍区 1 軍分区の参謀長、蘇中軍区教導部の参謀長、新四軍蘇浙軍区第 4 縱隊の参謀長を歴任した。1940 年 11 月に譚震林が『大衆報』の上で発表した『東路一年』の中で「もし夏光同志の一人で事に当たる闘争精神と、当時の環境で機知をもって機敏に対処する機知機敏な能力がなければ、今日のこのような順調な発展はあり得なかった」と指摘した。解放戦争の時期に、華中野戦軍司令部参謀

⁵⁹ 清郷運動は抗日戦争時期に日本兵が華中占領区で実行した残酷な粛清する方法である。具体的な措置は「軍事清郷」、「政治清郷」、「経済清郷」、「思想清郷」である。

処の処長、華東野戦軍司令部参謀処の処長を歴任した。建国後に、華東海軍学校の校長、第2、第5海軍学校の校長、南京化学工業学院の副院長、中国共産党江蘇省委員会党史資料収集委員会の副主任を歴任した。1961年には広西工業学院の初代の院長を担当した。2012年1月22日に病没した、享年103歳。

黄烽、福建省福安県の人、1916年生まれ。元の名は黄宝澄。上海滬江大学卒業後、1938年に新四軍に参加、「江抗」東路司令部政治処副主任などの職を歴任した。戦闘中負傷し、陽澄湖の後方病院で療養した。その後新四軍6師18旅52団政治処主任、7中軍区団政治処主任、団副政委、新四軍1師2旅5団政委を歴任。解放戦争時期に、華中野戦軍7縦隊59団政委、華東野戦軍10縦隊32旅政治部主任、29軍86師副政委などの職を歴任。建国後、空（空軍）11師政委、志願軍空軍突撃指揮所11師政委、福州軍区空軍政治部主任などの職を歴任。1964年に少将に昇進した。2級独立自由勳章、2級解放勳章を得た。2001年9月1日、福州で病没。

呉立夏、1911年福建省霞浦県に生まれた。1933年に紅軍に参加して、新四軍6団1營2連の連長を担当し、葉飛団長に従って東進の任務を実行した。夜襲滸墅関戦役（滸墅関駅夜襲戦役）、火焼虹橋機場戦役（虹橋飛行場焼き打ち戦役）などに参加した。皖南事件の後、新四軍6師18旅1支隊の副隊長、5団の副營長、營長、団の副参謀長を歴任した。解放戦争の時期に、華東野戦軍1縦隊の副団長を担当して、有名な萊蕪戦役、孟良崗戦役、淮海戦役、渡江戦役と上海解放の戦闘に参加した。新中国が成立した後に、福建軍区第三軍分区の参謀長、警備団の団長、永安軍分区の参謀長を歴任した。1956年に部隊から転業して三明焦化廠の廠長、三明行政公署民政局の局長兼転業軍人事務室副主任などの職を歴任した。1995年11月、病没。

費介成、常熟滸浦人。1939年に新四軍の東進の時に革命部隊に参加して、部隊が西に撤退した時に負傷した。その後、2級独立勳章、3級解放勳章を獲得した。1969年に病気で上海警備区の副処長の職から離れ休養していたが、1985年12月7日に病没。

何彭福、後に何雲と改名した。1921年、寧徳蕉城区霍童鎮に生まれ、1937年閩東紅軍遊撃隊に参加して、葉飛將軍に従って北上して抗日した。1939年に「江抗」で劉飛、夏光の二人の將軍の警備員を担当した。陽溝淩戦闘の中で夏光を援護するために負傷して、1945年6月に浙江省孝豊県の戦闘の中で再度負傷した。野戦病院に従って東北に移転して仕事をした。1964年北京政治学院で学習した時に、毛沢東、朱徳、周恩来、劉少奇などの党と国家の指導者の接見を受けた。建国後に、上海師範学院組織人事処の部長、上海呉涇火力発電所の党委員会の副書記、西南電力建設局第二工程公司の党委員会書記、上海電気供給局紀律検査委員会の書記などの職を担当した。1998年8月16日、上海で病没。

錢卓雲、1925年2月、上海川沙に生まれた。1939年に「江抗」に参加して、前後して排、連、營の機要⁶⁰員を担当した。1945年から蘇中軍区5分区司令部の機密の部長、華中軍区1分区司令部機要科の副課長、華東野戦軍4縦隊10師司令部の機要課長、21軍司令部機要科の副課長を歴任した。解放後、重慶民生修造船廠の党委員会の副書記などの職を担当した。「反右派」の運動の中で「右派」とされた。1980年から1985年まで、南通港務局党委員会の副書記を担当した。2001年、病没。

何剛、1926年6月上海生まれ。1934年4月に新四軍に参加して、新四軍6団の班長、「江抗」東路司令部の服務団員、新四軍6師18旅教導隊の副排長、18旅52団の文化教員、偵察参謀、華東特種縦隊戦車第5団の作戦参謀、副参謀長、中国人民解放軍戦車26師の作戦課長、華東海軍司令部岸防部の作戦課長、海軍学院院務部管理处の処長などの職を歴任した。1980年に離れ休養して、2007年7月22日に亡くなった。

葉耀卿、1910年1月、江蘇省宿遷県に生まれ、1939年年頭に新四軍に参加、部隊の東進に従って負傷した。班長、排長、参謀長を歴任した。萊蕪戦役、孟良崮戦役、淮海戦役と上海解放の戦役に参加した。建国後、駐徐州鉄路軍の輸送の代表を担当した。1965年に離れ休養して、1987年10月17日、病没。

当時排長を担当した葉克寿、金耀宗、文書の李朱、戦士の李之毅、張英、李立根、陳明、巫中、金輝、薛才如、陳金栄は建国後、相次いで亡くなった。

3、現在まで健在な1名

36人の負傷兵の中で、今も健在なのは一人だけ、呉志勤である。

呉志勤、1923年2月、無錫谷川南村に生まれ、1939年5月、新四軍に参加、「江抗」2路に従って東進し、部隊の文化教員になった。夜襲滄墅関戦役、火燒虹橋機場戦役などに参加した。1939年に江陰顧山戦役で右の足にひどい傷を受けて、部隊の西への撤退に従うことができず、沙家浜で療養した。負傷兵の中で最も若かった。抗日戦争、解放戦争と抗米援朝の数百回の戦闘の中で、前後6回負傷し、独立勲章、解放勲章、朝鮮国旗勲章などの百数枚を獲得した。1966年4月、24軍70師の後勤部政治委員から無錫地方に転業して、無錫政協の副主席を担当した。

2013年5月18日の『揚州晩報』は、無錫市档案馆から提供された資料によって、呉志勤を取材し、「沙家浜『18顆青松』原型僅剩一人、90歳『尖刀排長』再憶圍剿『胡伝魁』」と題とした報道を掲載した。

⁶⁰ 機要とは重要で機密の意味である。日本語の機密に当たる。

第四節、回想録『火種』

1957年7月、中国人民解放軍建軍30周年を記念するために、『紅旗飄飄』⁶¹雑誌社は全軍の高級将校に革命の回想録募集の呼びかけを出した。その時莫干山で療養中の上海警備区副司令員劉飛は知らせを受け取ると、当時他の35人の負傷兵と沙家浜で療養して敵と闘った往事を思い出し、感情が高ぶり、回想の文章を執筆しようという強烈的な欲求が自然とわいた。そこで彼は病氣中口述し、夫人の朱一、秘書の高松が記録整理し、長編の回想録『火種』が完成した。この回想録は情感のこもった文章で当時敵の後方で闘い続けた36人の新四軍負傷兵の英雄的な形象、人民大衆と人民解放軍の深い情を再現した。この回想録は出版されず、その一部が『陽澄湖畔』という名前をつけて、南京の雑誌『雨花』の1961年の第7期と上海の雑誌『萌芽』の1965年の第9期に掲載された。⁶²

回想録『火種』の作者の劉飛(1905.12.29-1984.10.24)は、元の名は劉松清、湖北省紅安県八里湾鎮羅家田の人である。1926年9月、漢口埠頭労働組合に加入、ストライキ闘争と帝国主義に反対する運動に参加した。翌年5月、故郷に帰って農民運動に参加し、郷ソビエトの主席を担当した。11月に黄麻武装蜂起に参加した。1929年に劉飛は赤衛軍の連長を務めて、紅軍に協力して地主武装集団を襲撃した。1930年1月、劉飛は全連の戦士を率いて中国工農紅軍に参加し、同年の6月に中国共産党に加入した。第二次国共内戦の時期には、中国工農紅軍第四軍10師29団の班長、排長、連長、營の政治委員、第11師32団の政治処主任、師供給部の政治委員、第30団の政治処主任、第12師34団の政治委員、独立師政治部の主任、師総務処の処長、団党委員会書記、師党委員会書記、軍供給部政治委員などの職を歴任した。長征の中で3回草地を通り抜けた。抗日戦争が爆発した後に、劉飛は江南新四軍に派遣された。1939年5月、劉飛は新四軍3支隊政治部の組織科長、3支隊6団の政治処主任、江南人民抗日救国軍の政治部主任を受け継いで担当して、黄土塘、滄墅関などの戦闘を組織し参加した。9月、部隊が西に撤退する途中、劉飛は江陰顧山で戦闘中負傷した。1940年2月に傷がなおった後、新四軍江南指揮部に帰り、譚震林などに従って東路前線に戻って、団長、旅団長、縦隊司令員を歴任した。建国後に、皖(安徽)南軍区の司令員、南京軍区公安軍の司令員を歴任した。1955年に中將の称号を授与された。1956年に中国共産党八大の代表に当選して、1957年に上海警備区の副司令員を担当し、1980年に南京軍区の顧問を担当した。1984年10月24日、病没、享年80歳。

⁶¹ 『赤旗飄飄』は1957年5月に、創立された。内容が豊富で、革命の指導者、革命の烈士、有名な英雄の人物の事績重大な歴史事件の追憶もあれば、無名の英雄及び革命闘争の中で各方面の生活を記述した文章もある。題材が多様で、伝記、小説、回想録、普通の叙述文などがある。作者の出所は主に3種類、第一種は老革命家、例えば朱徳、董必武などである。第二種は革命の洗礼を受けた普通の革命戦士である。第三種は羅広斌などのような革命作家である。1957年5月の出版から1962年の廃刊まで、『赤旗飄飄』は前後あわせて16集を出版、総発行部数は230万冊以上に達した。

⁶² 王有海、「劉飛將軍与沙家浜」、『福建党史月刊』、2003年、第7期、参照。

劉飛は抗日戦争中の1939年10月、36人の負傷兵と10余名の医療関係者を指揮して陽澄湖畔に留まり、日本軍や国民党軍と戦った経緯を崔左夫に語り、劉飛の提案のもと、崔左夫はドキュメンタリー文学『血染着的姓名』を完成させた。文牧がこの原稿を基礎にして、書いた脚本は当初『碧水紅旗』と名付けられた。脚本を完成させた後、文牧と陳蘭榮は劉飛を訪問し、脚本を劉飛に手渡し審査認可を求めた。劉飛は自分の回想録『火種』を二人に見せた。劉飛の回想録『火種』の影響を受けて、最初に『碧水紅旗』と名付けた脚本を『蘆蕩火種』と改名した。

『沙家浜』は一つの演劇として、プロット、人物はすべてフィクションだが、なおかつ文革期という環境の下で、「高大全」⁶³の弊害を免れるのは難しかった。しかし、この演劇が根拠とした新四軍と江南の人民がともに勇敢に戦ったという歴史は、忘れるべきではない。今のところ、「沙家浜団」と呼ばれる済南軍区某部175団は、依然として『你是遊撃兵団』を団歌にしている。1992年、常熟はもとの蘆蕩郷（横涇鎮）を、沙家浜鎮に改名し、そして「沙家浜革命伝統教育館」を建立した。これらの一切は、当時のあの苦難に満ちた歴史を忘れないためである。

⁶³ 気高く、偉大で、全能的なプロレタリア階級の英雄像。牧陽一、松浦恒雄、川田進、『中国のプロパガンダ芸術』、岩波書店、2000年、133ページの訳、引用。

第二章、滬劇『蘆蕩火種』

滬劇『蘆蕩火種』は上海市人民滬劇団が創作し上演した優れた現代劇であり、京劇『蘆蕩火種』、『沙家浜』の原本であり、それは滬劇の舞台ないしは全国戯劇界でも大きな影響を持っていた。

第一節、滬劇と上海市人民滬劇団

本節では『上海滬劇志』⁶⁴、『中国戯曲志・上海巻』⁶⁵と中国滬劇網⁶⁶の叙述に基づいて、滬劇と上海市人民滬劇団を見ていきたいと思う。

一、滬劇

滬劇は漢族の地方劇の一種であり、江蘇、浙江、長江デルタの呉語地区の灘簧⁶⁷に属する。上海浦東民謡の東郷調から発展し、清末に上海灘簧を形成し、そのうち、蘇州灘簧の影響を受けた。その後、文明戯（初期の新劇）の公演の形式を採択し、小型の舞台劇の申曲⁶⁸に発展した。1927年以降、申曲は文明戯と時事劇を公演し始めた。1941年に上海滬劇社が成立し、上海の略称が滬となったため、申曲は正式に滬劇と改名した。越劇は上海市当地の特有な劇ではなく、英語で“Shanghai Opera”と称しているが、実際は上海と浙江省一帯の地方劇のことを指している。滬劇の英語での表現は“Songhu Opera”になる。香港・マカオ・台湾の海外地区では、滬劇があることをよく知られておらず、“Shanghai Opera”が越劇であることだけを知っている。それ以外に、滬劇をもう一つの表現の“Huju Opera”で呼んでいる。滬劇には主に長腔長板、三角板、賦子板の板式⁶⁹がある。メロディーが優美で、江南の郷土の息吹に富み、現代生活を表現するのが得意である。優れたレパートリーには『羅漢銭』、『蘆蕩火種』、『一個明星的遭遇』などがある。2006年5月20日、滬劇は国务院の許可を経て、第一陣国家級非物質文化遺産の名簿に登録された。

1941年上海滬劇社が成立し、申曲を滬劇に変え始めた。この時期の申曲は新劇と映画の大きな影響を受け、上海滬劇社が上演した一番目の演劇は改作されたハリウッド映画『魂断藍橋』⁷⁰である。それ以後、滬劇は名著、新劇あるいは映画などに基づいて改作した演劇をたくさん上演した。例えば小説は『秋海棠』、『駱駝祥子』、『家』など、新劇は『上海屋檐下』、『雷雨』など、映画は『乱世佳人』、『鉄漢嬌娃』、『ロミオ

⁶⁴ 汪培、陳劍雲、蘭流編集、『上海滬劇志』、上海文化出版社、1999年。

⁶⁵ 中国戯曲志編輯委員会、『中国戯曲志・上海巻』、中国 ISBN 出版社、1996年。

⁶⁶ <http://www.chinahuju.com/>、アクセス日 2012年5月12日。

⁶⁷ 灘簧は曲芸のジャンルの一つである。前灘と後灘に分かれる。前灘は昆劇を取り入れ、昆劇の歌詞と曲を大衆向きにアレンジしたもので、後灘は民間の花鼓戯を題材にしたものである。役者は3～11人（必ず奇数である）で、役柄ごとに自ら楽器を使いテーブルを囲んで座って歌う。

⁶⁸ 申曲とは、滬劇の別称で、つまり滬劇である。

⁶⁹ 板式とは伝統演劇の音楽のテンポとリズムの形式である。

⁷⁰ 邦題は『哀愁』で、原題は“Waterloo Bridge”である。

とジュリエット』) などである。

40年代以降、滬劇は話劇⁷¹と映画の影響下で、脚色と演出の制度を築いた。上演では人物の性格の描写に注意し、歌、演奏、演技の有機的結合を探求した。歌唱芸術の方面で、個人の歌唱の特徴を最も表現できる長腔長板を主とし、各種の流派が現れた。そして映画『桃李劫』を『恨海難填』に改作し、上演は成功を獲得し、同年撮影が行われ演劇の記録フィルムになった。

新中国が成立した後、滬劇は改革と発展の新しい時期に入った。1951年、上海市文化局演劇改革事務所は滬劇界の主要な役者を招集して座談会を開催した。滬劇が現代劇を上演することに対して肯定と支持を与えた。上海の各新聞雑誌も評論を發表し、滬劇が現代劇を創作し上演することを発展的方向にすべきだと考えた。

1953年に最初の国家による滬劇の上演団体が成立した。上海人民滬劇団(上海滬劇院の前身)である。広範な滬劇の役者、脚色演出者、演奏者、舞台美術などのスタッフが積極的に現代劇を創作し上演し、多くの革命史と現実的な生活を表現するレパートリーが登場した。例を挙げると、『羅漢銭』、『白毛女』、『星星之火』、『鷄毛飛上天』、『黃埔怒潮』、『蘆蕩火種』、『紅灯記』、『被唾棄的人』等がある。滬劇の音楽の節回し、演技のレベル、監督のレベル、舞台美術設計などはすべて新陳代謝の効果を起こすことができた。その中の『羅漢銭』、『星星之火』は映画フィルムを撮影が行われ映画フィルムとなり、影響が比較的大きい。

文革後、滬劇はだんだん活気を取り戻し、有名な滬劇の芸術家が舞台に戻り、芸術の春が光り輝いた。滬劇の舞台で続々と新人、新しいレパートリーが現れた。例を挙げると、『金綉娘』、『張志新之死』、『日出』などがある。

『上海滬劇志』と『中国戯曲現代史』⁷²によれば、1982年上海滬劇院の基礎に上海滬劇団を成立し、初代院長は丁是娥で、現在の院長は茅善玉である。滬劇は上海地域文化の典型的な代表であり、異なる側面から近現代の中国大都市の様相と状態を反映し、成長する過程でとても強い生命力と活力を表した。近年、近代化の加速的な発展に従い、滬劇の芸術はますます深刻な生存の危機に直面し、上演する市場は日々縮小し、観衆も減少し、滬劇のスタッフの収入は低く、人材の流失と断層の現象が出現し、江南地域の元からあった数十の滬劇の上演団体は現在ただ三つだけが残り、力強い措置による滬劇の芸術の保護と救援は一刻の猶予もなく、やらざるを得なくなった。

二、上海市人民滬劇団

『中国戯曲志・上海卷』と『上海滬劇志』⁷³によれば、上海市人民滬劇団は滬劇の

⁷¹ 台詞劇に当たる。

⁷² 汪培、陳劍雲、蘭流編集、『上海滬劇志』、上海文化出版社、1999年、1-3ページ。高義龍、李曉編集、『中国戯曲現代史』、上海文化出版社、1999年、138-139ページ。

⁷³ 中国戯曲志編輯委員会、『中国戯曲志・上海卷』、中国 ISBN 出版社、1996年、518-519ページ。汪培、陳劍雲、蘭流編集、『上海滬劇志』、上海文化出版社、1999年、46ページ。

公演団体である。1953年2月に成立した。上芸劇団と中芸劇団を合併して構成し、全人民所有制である。初代団長は流沢、副団長は解洪元、芸術委員会の主任は邵浜孫、副主任は丁是娥、石籐英である。1953年8月から年末まで、第3期の訪朝慰問団を準備して参加し、華東総分団第三文工団に編入され、汪培は団長を担当し、解洪元、邱勝奎は副団長を担当し、『羅漢銭』などの演劇を公演した。1954年7月から1966年6月まで、新任の副団長の陳蘭榮が仕事を主管した。1956年から湯重敵、郭清康、陳劍雲、董源は副団長を歴任した。1955年10月から部隊文工団から復員し、そして高等芸術学院・芸術大学を卒業する新しい文芸工作者を続々と吸収した。全団は人事、秘書、総務の三つの係、文学、芸術の二つの組、役者、音楽、舞台美術の三つの隊を設けた。主要な芸術メンバーは脚本家の文牧、宗華、張幸之、李智雁、白沈、余樹人、監督の莫凱、藍流、楊文龍、作曲の何樹柏、万智卿、舞台美術の魏征、侯維暢、演奏者の朱介生、役者の丁是娥、解洪元、石籐英、邵浜孫、籐愛琴、夏福麟、籐恵琴、俞麟童、楊雲霞などがある。

1961年にまた資料研究グループを増設し、理論と史料を研究する管理活動を強化した。前後して共に百作近くの演劇を創作して演じ、主に現代劇であるが、伝統的な演劇と新編歴史劇もある。主な作品に『羅漢銭』、『白毛女』、『小二黒結婚』、『王貴と李香香』、『女兒心』、『龍須溝』、『金黛萊』、『雷雨』、『家』、『馬蘭花』、『故郷の戦士』、『母親』、『演員日記』、『星星之火』、『朶朶紅雲』、『鷄毛飛上天』、『金沙江畔』、『蘆蕩火種』、『巧遇記』、『駱駝祥子』、『秋海棠』、『反逆の女性』、『大雷雨』、『庵堂相会』、『陶福増休妻』、『借黄糠』、『借妻堂断』、『楊乃武と小白菜』、『甲午海戦』、『楊三姐告状』などがある。その中の多くの演劇は第一回全国演劇競演大会、華東地区演劇競演大会及び上海演劇界青年報告公演大会の公演が創作、上演、出演、音楽、舞台美術などの奨励を得て、また何度も文化部主催の現代劇の選抜公演に参加した。『羅漢銭』、『星星之火』は次々と演劇フィルムに撮影され全国で上映された。『蘆蕩火種』は京劇『沙家浜』に改作された。

1958年と1960年は二度上京して現代劇の公演に参加し、全国現代劇の創作、上演を堅持する「四面紅旗」の中の一つの称号を獲得した。1960年、全国文化教育戦線先進部門に選ばれ、籐愛琴が代表として全国文化教育戦線群英会に出席した。1963年12月、『蘆蕩火種』が中国共産党北京市委員会に招待され、上京して模範を示す公演を行った。1973年1月、愛華滬劇団と合併して、上海滬劇団が成立した。革命委員会の主任は殷功普で、副主任は汝金山、韓玉敏、張清である。1978年8月、丁是娥が団長を担当し、董源、陳劍雲は副団長を担当した。劇団は芸術室、行政の事務室と役者、音楽、舞台美術の三つのチームを設けた。主要な芸術メンバーは、脚本家の余雍和、何俊、宋之華、曹静卿、文牧、余樹人、楊文竜、監督の楊文龍、藍流、周中庸、王興仁、王育、作曲家の万智卿、朱介生、舞台美術設計の潘根才、侯維暢、造型設計の計麗娟、演奏者の楊妙康、唐仁忠、役者の丁是娥、石籐英、邵浜孫、王盤声、韓玉敏、

張清、沈仁偉、諸慧琴、沈慧中、許癩華、馬莉莉、汪華忠、陸敬業、張杏声、徐伯涛、陳瑜などである。創作、上演した演劇は『紅灯記』、『湖雲山』、『向陽商店』、『崢嶸歲月』（後に『苦難の歷程』と改名）、『銀錠飛転』、『金綉娘』、『少奶奶の扇子』、『張志新の死』、『救救她』、『明星の遭遇』など 30 近くある。その中の一部は上海演劇祭の中で創作、公演、出演、音楽などの賞を得た。『一個明星的遭遇』は全 5 回の連続ドラマ『璇子』に改作された。1982 年には規模を拡張し上海滬劇院となった。

第二節、滬劇『蘆蕩火種』の誕生と芸術成果

一、滬劇『蘆蕩火種』の誕生

滬劇『蘆蕩火種』は上海市人民滬劇団によって集团的に創作され、文牧が執筆した。舞台芸術とプロットを設計する必要があったため、劇団は蘆蕩の中に隠れていた 36 人の負傷兵が異常に苦しい条件の下で敵と闘争した実績を、茶館の女将阿慶嫂が 18 人の負傷兵を掩護するために知恵と勇気で勝負した実績に変えた。芸術が現実を超える昇華は実現できた。2005 年 10 月 28 日の『解放軍報』の報道によると、その時、脚本家の文牧が 36 人の負傷兵を 18 人の負傷兵の舞台人物像に変えたのは、「新四軍十八旅」の部隊番号に心理的な暗示を受けたためである。しかし、上海滬劇院の芸術室主任の褚伯承は、上演する舞台の制限によって 36 人の負傷兵を 18 人に変えたと述べた。⁷⁴

脚本⁷⁵の内容は大体以下の通りである。1939 年の秋、新四軍が南方へと転戦した。新四軍某部は命令に従い転戦を決め、18 人の負傷兵を隠すという任務を春来茶館の女将で実際の身分が地下連絡員である阿慶嫂に任せた。彼女は当地の村民達と一緒に負傷兵達を蘆蕩に隠した。日本軍が長い間捜査したにも関わらず、負傷兵の痕跡は見つからなかったため、ひそかに変節していた「忠義救国軍」の司令である胡伝魁と教官の刁徳一に捜査任務を任せた。漢奸の刁徳一は阿慶嫂が負傷兵を隠していると疑った。それでも、阿慶嫂は巧妙に対応し、刁徳一の陰謀を思いのままにさせなかった。また、刁徳一は港の封鎖を命じ、負傷兵を死ぬまで閉じ込めようと企んでいた。県委員会の責任者である陳天民が漢方医に変装して、県委員会の指示を伝えるために茶館を訪れ、漢方薬の名前を利用して阿慶嫂にできるだけ負傷兵を紅石村へと移動させるという指示を下した。負傷兵達が紅石村で怪我を回復させ、再び武装して戦力となった。この時、胡伝魁は変節を明らかにし、日本軍の通訳担当者の妹と結婚することを決めた。阿慶嫂はお祝いのふりをして、遊撃隊が変装した劇団を手引きして結婚式場で大騒ぎを起こし、敵を全滅させた。同劇は伝説的な物語や生き生きとした芸術的人

⁷⁴ 褚伯承、「滬劇現代戲的強大生命力—滬劇『蘆蕩火種』創作經驗探索」、『鄉音魅力—滬劇研究和欣賞』、上海社会科学出版社、2004 年。

⁷⁵ 1959 年、滬劇『碧水紅旗』劇本、劇団内部油印、簡称“油印本”。1964 年、滬劇『蘆蕩火種』劇本、上海文化出版社、簡称“滬劇本”。1980 年、滬劇『蘆蕩火種』録像、上海電視台、簡称“復排本”。

間像を用いて、日中戦争の中で、新四軍が江南へと転戦し、人民の力を借りて敵に打撃を加える軍民の魚と水のような親しい感情や中国共産党の指導のもとで、新四軍が必ず中日戦争の勝利を達成することを称えたものである。

脚本の創作から舞台での上演まで、どのような芸術創作のプロセスを経たか、本節では考察と問題解決を行う。

1958年9月、戯曲現代劇の題材の領域を拡大するために、上海市人民滬劇団の党支部書記兼副団長の陳栄蘭⁷⁶と陳劍雲⁷⁷は一緒に南京軍区政治部に行き「建軍三十周年投稿募集組」から50編以上の定稿ではない投稿作品を得た。『血染着的姓名』、『挺進上海郊外』、『夜襲滄墅関』、『火焼虹橋機場』等の作品がある。その中に崔左夫が書いた「江抗」（即ち「江南抗日義勇軍」）の36人の負傷兵が闘争した実績を表現した『血染着的姓名』という文があった。脚本家の文牧は『血染着的姓名』を読んだ後、この募集原稿によって、抗日伝奇劇を創作できると考えた。この構想が陳栄蘭の支持を得て、彼女は陳劍雲が文牧と同伴して「江抗」の36人の負傷兵の一員だった劉飛と夫人朱一を訪問することを委任した。朱一は彼らに抗日闘争に関する史料を紹介し、また劉飛に代わり、文牧、陳劍雲が20軍59師175団⁷⁸を取材するための紹介状を書いた。彼らは建団十九周年の記念活動に参加し、軍史展覽館を見学し、36人の負傷兵の名簿、任天石の普段着の写真と葉澄中が生命を犠牲して奪ってきた96式の重機関銃を見て、先輩の上級指導者和其他のメンバーが紹介した戦闘の物語を聞いた。部隊の特別号に掲載され、劉飛が書いた『陽澄湖畔』を読んだ。これらは、文牧が『蘆蕩火種』を創作し執筆するのに基本的な素材を提供した。文牧は創作メモの中で、「この中から私はとても大きい教育と啓発を受けて、私の生活の感受性も豊かになった。上海に帰った後、すぐ『蘆蕩火種』の下準備と構想を考え始めた」と書いている。

1959年10月に、文牧は最初の原稿『碧水紅旗』を完成させ、後に『蘆蕩火種』と改名した。脚本は陳栄蘭が若干の修正を行い、1960年1月にリハーサルを開始し、1月27日に共舞台⁷⁹で初公演を行った。監督は楊文龍である。1960年の初公演の陣容は、丁是娥が阿慶嫂を演じ、解洪元が郭建光を演じ、石筱英が沙婆さんを演じ、李廷康が陳天民を演じ、夏福麟が胡伝魁を演じ、貢中浩が刁徳一を演じるというものであった。1960年3月7日に初公演が終わった。⁸⁰

1963年初春、『蘆蕩火種』の製作グループの主要メンバーは脚本に対して一度大規模な修正を行った。滬劇『碧水紅旗』劇本と滬劇『蘆蕩火種』劇本⁸¹を比較すれば、阿

⁷⁶ 陳栄蘭、その時に上海市人民滬劇団の党支部書記兼副団長を担当して、もとの20軍文工団の団員だった。

⁷⁷ 陳劍雲はその後汪培、蘭流と一緒に『上海滬劇志』を編集した。

⁷⁸ この部隊は陽澄湖畔の「江抗」の36人の負傷兵から発展して強大になった部隊である。

⁷⁹ 共舞台は、1927年に建築され、上海大世界の隣に位置している。前世紀30年代にそれは2027席の観衆席があって、有名な上海四大京劇舞台の一つであった。

⁸⁰ 中国戯曲志編輯委員会、『中国戯曲志・上海巻』、中国 ISBN 出版社、1996年、199ページ、参照。

⁸¹ 1959年、滬劇『碧水紅旗』劇本、劇団内部油印、簡称“油印本”。1964年、滬劇『蘆蕩火種』劇本、上海文化出版社、簡称“滬劇本”。

慶嫂が地下闘争を主とするプロットを明確にし、回数と人物の方面で割合大きな変動と添削を行った、二幕の「蘆蕩」の劇の一つに合わせ、「審沙」的一幕を強化する等の修正を行ったことを明らかにした。今度の修正は、この劇の内容を更にタイトにしているようだった。その中の『智闘』、『開方』等は、人々に深い印象を与え、登場人物の阿慶嫂、沙婆さん、胡伝魁、刁徳一等の人物像は生き生きと描かれ、さらにたくさんの有名な役者のそれぞれ特色を持った演出により、公演は大いに観衆の歓迎を受けた。

1960年の初公演から1963年まで、滬劇『蘆蕩火種』は3回の大規模な修正がなされた。1964年初に上京して公演する前まで、大小の修正稿が合計で12ある。その後、1964年3月5日に上海で改めて上演し、370幕を連続し上演し、観衆は延べ56万人に達した。⁸²同一の劇目が同一の劇団によって七か月連続して上演され、長い間にわたっても衰えることがないのは、解放後十五年来の上海の戯曲界で初めてのことである。1964年10月、滬劇『蘆蕩火種』の脚本は上海文化出版社によって出版され、上海市人民滬劇団による集団的創作、文牧の執筆」と署名された。

二、滬劇『蘆蕩火種』の芸術成果

1963年12月22日、上海市人民滬劇団は北京市委員会の招待に応じて、上京し『蘆蕩火種』を公演した。12月31日、「青芸」劇場で公演を始めた。この期間、『蘆蕩火種』は北京駐在軍に慰問公演をし、肖華、彭少輝、劉志堅等部隊の指導者が出席して鑑賞し、そして舞台上がって役者を慰問した。⁸³

最も人の心を奮い立たせたのは、1964年1月23日の夜、国家主席の劉少奇と李先念、薄一波、羅瑞卿、張鼎丞等の党と国家の指導者が一緒に『蘆蕩火種』を観覧し、そして上演が終わった後に、舞台上がって劇団の責任者、脚本家、役者と一人一人握手し、「よい芝居だった」と続けて述べ、上演の成功を祝賀した。⁸⁴これは『蘆蕩火種』の北京での公演が盛況で最高潮に達し、大いに劇団のメンバーが革命の現代劇を演じる情熱を鼓舞した。

首都での公演を終え名誉と共に上海へ戻った後、1964年3月5日から1964年12月まで、『蘆蕩火種』を美琪大劇場で9ヶ月続けて公演し、上演回数は計300あまり、観衆は延べ56万3千人に達し、前後して3600余りの機関部門が劇場から団体の切符を購入、あるいは座席を全部予約した。たくさんの観衆が次から次へと手紙を送り、観覧希望を出した。1960年春の初公演から計算すれば、『蘆蕩火種』は共に580余りの上演回数をこなして、観衆は延べ82万人に達した。⁸⁵

『蘆蕩火種』を上演すると、観衆と世論の好評を得た。劇団が何回も開催した座談

⁸² 蔣星煜、『文壇芸林備忘録』、上海遠東出版社、2006年、305ページ。

⁸³ 汪培、陳劍雲、蘭流編集、『上海滬劇志』、上海文化出版社、1999年、31ページ。

⁸⁴ 「劉主席觀看滬劇『蘆蕩火種』」、『人民日報』、1964年1月24日。

⁸⁵ 中国滬劇網、<http://www.chinahuju.com/>、アクセス日2012年6月26日。

会の上で、みんな口をそろえて同じく、「よりリアルに抗日戦争期の江南遊撃隊の活動を表現し、より深く軍民関係を描写し、芸術に対する処理も民族の特色をかなり備え、非常に観衆を引きつけている」と肯定した。⁸⁶戯劇理論家の何慢⁸⁷はこの劇が「新しい筆遣い」で新四軍と人民が一致団結して抗日戦争を戦ったことを描写したと考え、芸術上の革新に対しても高い評価を行った。首都における『北京晩報』、『光明日報』なども次から次へと熱意あふれる報道と評価を行った。

1963年12月31日の『光明日報』は、『蘆蕩火種』が頭の回転が速く勇敢な地下連絡員の人物像を描いたことを称賛した。1964年1月3日にはまた馮少白の文章『把革命的火種点燃起来』（革命の火種を点火し始める）を掲載した。1963年12月31日の『北京晩報』は「写工農兵、演工農兵」（労農兵を書く、労農兵を演じる）と題し、上海市人民滬劇団の紹介をした。1964年1月5日の『人民日報』は戯劇理論家の戴不凡の劇評『看滬劇「蘆蕩火種」』を載せ、『蘆蕩火種』に対して詳細な分析を行った。文章は該当劇の「物語が込み入った多くの姿や、激しい起伏、それは常に窮地に至り行き止まりの中で、苦境の中にあっても希望または村の境界を探し出した。それは伝奇の色彩に富んでおり、……この「伝奇」は敵と味方の双方が錯綜し複雑かつまた尖鋭な矛盾闘争の生き生きとした描写である」⁸⁸、「滬劇が革命史上のそれらの充滿した複雑で尖鋭な闘争を表現している題材の時には、またますます思い通りになった」⁸⁹ことを述べている。有名な京劇役者の趙燕俠も「学習滬劇団、創造新人物」（滬劇団に学んで、新しい人物像を創造する）という文章を書いて、丁是娥が二つ身分を持っている地下連絡員の阿慶嫂を成功裏に演じたと称賛し、自身が「多くの啓発を受けた」⁹⁰と述べた。その後、またわざわざ丁是娥に手紙を書いて教えを請う。

『蘆蕩火種』が招待に応じて上京し公演する際、中国劇作家協会と劇協北京分会準備委員会は1964年1月9日に特別テーマの座談会を組織し、この劇の公演に対して熱烈な討論を行い、それが革命的樂觀主義精神を発揚し、人々に革命的伝統教育を施し、とても意義があると称賛した。「これらの現代劇は現実生活の中から来たもので、新しい生活の息吹を持って、古い習慣を踏襲せず、大胆に革新し、芸術にもたくさんの創造があり、オリジナルなレパートリーであり、濃厚な地方の特色がある」と指摘した。北京の戯劇界は現代生活を表現し、社会主義革命と建設を表現し得た上海人民滬劇団の成果に対して高い評価を与えた。文化部芸術局長の周巍峙は会議の司会を担当し、「上海滬劇団は四回上京し、上演ごとにより進歩した」⁹¹と称賛した。

⁸⁶ 『新民晩報』、1960年2月18日、参照。

⁸⁷ 何慢、「不滅的火焰」、『上海戯劇』、1960年、第2期。

⁸⁸ 原文：“故事曲折多姿，波澜起伏，它常常是在山穷水尽疑无路的时候，翻出个柳暗花明又一村的境界来。它是富有传奇色彩的，……这个‘传奇’是敌我双方错综复杂而又尖锐的矛盾斗争的一幅生动写照。”

⁸⁹ 原文：“沪剧在表现革命史上那些充满复杂尖锐斗争的题材时，也是越来越得心应手了。”

⁹⁰ 『人民日報』、1964年1月5日、参照。

⁹¹ 『北京晩報』、1964年1月10日、参照。原文「沪剧团四次来京，一次比一次进步」

第三節、文牧と滬劇『蘆蕩火種』

一、脚本家文牧

周良材の『悼念文牧』と褚伯承の『優秀的戯曲作家、模範的共産党員一記文牧』⁹²の叙述に基づいて、文牧を紹介していきたいと思う。

文牧（1919. 8. 17-1995. 6. 23）、元の名前は王文爵、又は王瑞興、上海市松江県人。幼い頃から当時流行っていた灘簧の芸に興味を示し、よく放課後に対子戯⁹³の公演を見に行った。小学校を卒業後、米屋の見習いとして働き始めた。彼はどうしても曲芸への情熱をあきらめきれず、1936年に米屋を辞め、正式に弟子入りし、上海オペラの演技を勉強し始めた。これから十数年の間、役者としての勉強や、劇団の創設、港での商売、それに脚本を書くことなど様々なことをし、南北に自分の足跡を残した。1948年に丁是娥、解洪元により設立された上芸滬劇団に入団し、翌年に脚本家を兼任し、文牧というペンネームで活躍し始めた。1952年に専任脚本家となり、上海滬劇団や人民滬劇団委員会の副主任を歴任した。中国劇作者協会の会員、上海作家協会の会員である。

劇団に身を捧げたほぼ六十年間、文牧は滬劇に深い感情を持ちながら、芸術上の追求を堅持し、実直な仕事ぶりを続けてきた。役者としても真剣で少しもいい加減なところがなく、『赤葉河』という劇では王大富の役を円満に演出したため、1950年の春節に行われた上海第一回地方劇競演で俳優一等賞を受賞した。文牧は早くから滬劇脚本執筆の志があった。彼はよく休みの時間を利用し、勤勉に本を読んでいた。また、幕表劇の執筆や稽古により、豊富な創作経験を積み重ねるようになった。正式に脚本家として活躍してから、現代劇の創作に力を入れ、それぞれ異なる期間において、優秀な作品を創作し、滬劇の繁栄と発展に貢献してきた。1950年に彼が書いた現代劇『好児女』は上海第二回地方劇春節競演イベントで脚本とグループ賞の二つの栄誉賞を受賞した。後に、彼は趙樹理の短編小説『登記』を宗華、幸之と一緒に改編し、解放後に農村婦女が立ち上がったことを反映した現代劇『羅漢銭』を創作し、観衆の中にまた強い反響を呼んだ。更に、1952年北京で行われた第一回全国演劇競演大会で当該劇は毛沢東、周恩来も公演を見に来るほどの大成功を果たして、脚本家達は中央文化部から脚本賞を授与された。その後、当時の上海海燕映画撮影所により映画化され、全国で上映することにより、滬劇の影響を全国へ広げた。1954年彼は汪培と協力して、劉飛翔の小説『春』をベースに滬劇の『金黛菜』を創作し、米軍の侵略と勇敢に戦う朝鮮の労働婦女の感動的な人間像を成功裏に作り出し、華東演劇競演大会で脚本賞を受賞した。1958年、彼と宗華らが共同創作した中国の民間教師の人民教育に対する忠誠と奉献を称える現代劇『鶏毛飛上天』は観衆達に深く愛された。その後彼が

⁹² 周良材、「悼念文牧」、『上海文化史志通讯』、第38期、1995年、39-41ページ。褚伯承、「優秀的戯曲作家、模範的共産党員一記文牧」、『上海文化史志通讯』、第38期、1995年、42-43ページ。

⁹³ 対子戯、「二小戯」とも称され、戯曲の名詞である。

創作した現代劇『蘆蕩火種』も再び注目される業績をあげた。

二、文牧と滬劇『蘆蕩火種』

文牧はなぜ現代劇の創作においてこれほど多くの卓越的な成果をあげ得たのか、それは長年にわたって民衆の生活に深く入り込んだことと切り離せない。

彼が米屋で見習いをやっていた頃や港で商売していた頃はよく街の茶館でニュースに耳を傾け、真剣に当時の生活を観察していた。そこで、当時の社会の色々な職業の人物像を良く知り、民衆の生き生きとした言葉を上手く覚え、創作時に手際よく脚本を書けるようになった。更に解放後、文牧はいつも自ら農村、工場や軍隊へ赴きそれらの生活を体験した。彼は軍隊創設三十周年のために募集した文章『血染着的姓名』から啓発を受け、地下工作者が新四軍の負傷兵を救出する題材を表現しようという強い意欲を持つようになった。脚本を書くために当時の生き残りである 36 人の負傷兵に何度もインタビューしたり、当時陽澄湖地域で戦っていた部隊を対象に素材の収集を行ったり、現地の民衆と軍隊の指導者達に昔のことを語ってもらったりなどして、『蘆蕩火種』の創作において強固な生活基盤を打ち立てることができた。生活における長期的な蓄積や、適切なインタビュー・フォローがなければ、文牧は阿慶嫂、郭建光、沙婆さん、胡伝魁、刁徳一という生き生きとした、独特な個性のある人間像を描き出すことができなかつただろう。

文牧の『「蘆蕩火種」創作札記』（『「蘆蕩火種」の創作メモ』⁹⁴）の中の詳細な記載に基づき、人物の誕生に対して以下の考察を行い、同時に『蘆蕩火種』と崔左夫『血染着的姓名』に対して比較分析を行う。

陳栄蘭の意見により董家浜東来茶館の主人である胡広興を女将である阿慶嫂に変更し、出演者を丁是娥にした。しかし主人から女将への変更はそれほど簡単ではなく、劇全体に影響を及ぼすこととなった。

第一、主人がいれば、女将がまず胡伝魁と刁徳一を相手にすることはないため、主人をどこかへ行かせなければならない。しかし主人がいなくなると、胡伝魁は若い女将に対して邪念を起ささないだろうか。すると女将と胡司令との関係をもっと親密にさせ合理化させなければならない。文牧は崔左夫の文章の中で蒋看護婦がシートで葉澄中を隠したプロットを加工し、以前胡司令が日本軍と戦闘して捕まりそうな時に、阿慶嫂が彼を大きい水がめに隠したことがあったと設定した。それによって、阿慶嫂の機転の良さを表現するほか、胡司令が多少恩義に感ずることも示した。そういう設定になると、胡司令の勢力に遠慮し、阿慶嫂に対し悪い考えを抱く人はいなくなる。そして刁徳一も遠慮しなければならない。

第二、茶館には女将一人に青年である甥がいるのはあまり適切ではないため、胡小龍を沙七龍に変えて、その母の沙婆さんという役を加えた。崔左夫の文章の中の趙阿

⁹⁴ 文牧、「蘆蕩火種」創作札記、『大江南北』創刊号、1985年8月15日、参照。

山の身の上を沙七龍に溶け込ませて、沙氏の母子は新四軍の家族になり、阿慶嫂の助手という役割を与えた。そこで陽澄湖畔の民衆が新四軍を擁護し、負傷兵をカバーしたなどの実績を阿慶嫂という役で集中的に表現した。

第三、阿慶嫂の「智闘」は現地の状況や敵内部の対立を手取るように分かるように行った。いわゆる己の事を知り、相手のことも知る。しかも阿慶嫂は観察力や分析力を持ち、機転の利いたきっぱりとした人物であり、それはトリックの仕掛けだけでなく、敵内部の対立や矛盾を上手く利用し、自分を保全したことによって表現している。刁徳一という人物像は文牧が以前に会った様々な人から作り上げた人物である。この土地の無頼漢だった刁徳一は、新四軍と当地の民衆との間の魚と水の感情をよく知っていたため、村民を殴ってけがをさせるのではなく、湖に出して漁をさせれば、新四軍の負傷兵は民衆が船で迎えて来たと思い、自分で蘆蕩から出て来るだろうと考えた。これはなかなか大変な陰謀である。しかし村民達は騙されず、どうしても船を出さなかった。実は蘆蕩にいる新四軍の負傷兵達もこのわなに簡単に引っかかることなく、特に沙七龍が茶館に帰ったきり、蘆蕩に戻ってこなかったため、きっと何かがあったはずだと考えた。しかし阿慶嫂は漁船を出して、蘆蕩に隠れている負傷兵達が騙されるのを心配していた。さらに村民達の心配そうな顔を刁徳一に発見されれば、更に危険だと考えた。すると焦っている阿慶嫂は漁船を湖に出させないことを決めた。胡司令は粗野で横暴な人間であるため、銃を取り出して「行かないやつは撃ち殺す」と脅かした。阿慶嫂はそれを聞いて臨機応変に草の帽子や急須を湖に投げた。すると胡司令の部下が発砲した。阿慶嫂は蘆蕩に身を隠している負傷兵達が銃声を聞いて、警戒心を高めることを願っていた。崔左夫の文章の中で胡広興は日本軍が一匹の船が去っていたことに気が付き、村民を湖の中に入らせ、その船を追うように命じたのを見て、真っ先に水に飛び込んだ。すると村民達も次々と水に飛び込んだ。文牧はこのプロットを借りて加工し、阿慶嫂が当地の民衆に緊密に頼っていることを描きだしたのである。刁徳一と知恵を戦わす阿慶嫂は胡広興を原型にしたものの、大いに胡広興の範囲を超過している。

文牧は生活体験で知り合った様々な人の特徴を集中、誇張し、芸術的な手法で概括し典型化させた。また、この劇の登場人物の名前もなかなか工夫をかけて作られている。

第一、最初は阿慶嫂でなく、胡広興の名前から興を取って、阿興嫂と呼んでいた。しかし中国語の声調では「嫂」は上声で、その前の字が「X」より「Q」であれば、もっと力強く聞こえるため、興「XING」ではなく、慶「QING」にした。

第二、胡司令の名前である胡伝魁だが、「伝」は声調が二声であるため、「魁」が強調される。それにこの人物がでたらめなことをする根性があるため、「胡」という姓を付けている。

第三、刁徳一の名前からその狡猾で卑劣な人柄を表現している。

第四、犠牲になった、または健在である英雄を記念しようと、できるだけ劇中の人物に関連付けている。例えば、郭建光の「光」は夏光の「光」を、陳天民の「天」は任天石の「石」と民抗の「民」を引用してつけられたものである。

元福州空軍政治部主任の黄烽の回想録⁹⁵は、「私は当時の負傷兵傷病者の一員で、火種を保存するために、陽澄湖畔の多くの人民が生命の危険を冒していろいろな方法を考えて私達を保護してくれた……」と述べた。劇中の18名の負傷兵は実際に36名いた。ほとんど福建省東部の出身である。劇中の「春来茶館」は実際には「東来茶館」で、主人は胡広興である。彼と甥の胡小龍は茶館の運営と地下連絡活動に関することをやっていた。劇中の「阿慶嫂」は実際には茶館主人の妻の「阿興嫂」であるとも述べている。

文牧の『「蘆蕩火種」創作札記』の紹介と経験者である黄烽の叙述で、明らかになったのは、阿慶嫂が完全に虚構の人物像であり、劇中の重要な人物を実際の生活の中の人物と同一視してはいけないということである。郭建光が新四軍の第五路軍参謀長の夏光であると言ったり、当時の新四軍の六団政治処主任の劉飛であると言ったり、当団の党総支部書記の黄烽であると言ったりした人もいるが、実は郭建光は文芸作品の中の人物像で、全ての英雄群像の代表である。黄烽が言ったように「劇中の人物はすべて芸術によって作ったものであるため、番号に合わせて一致させる意味はない。第五路軍参謀長の夏光は負傷兵の中で重要な役割を果たし、彼は負傷兵を率いてしっかりと陽澄湖の人民の助けを借り日本軍と堅忍不拔の闘争を行ったため、作者が創作する際は彼の名前の『光』という字を使った。しかし政治幹部の郭建光の人物像は英雄的グループ全体の代表」である。そのため、明らかなのは、郭建光は36人の負傷兵の輝かしいイメージの如実で集中的な体现であり、ある人が郭建光であり、ある人が阿慶嫂であるとは言えないということである。胡伝魁と刁徳一も芸術像として存在し、仮に現実の生活の中にこの芸術像の影があっても、絶対に現実の特定の人物と同一視してはいけないのである。

崔左夫の『血染着的姓名』は目新しく、伝奇的で、特色があるが、既成の『智闘』のようなプロットがない。文牧は『中国革命史講義』を繰り返し入念に読み、時代背景⁹⁶を明確にした。敵、頑固派、偽軍が相互に結託しながら矛盾していることを反映すべきである。地下工作者は敵の状況を調べ、「忠義救国軍」の内部矛盾を使って、知恵と計略で負傷兵を掩護した。『智闘』が核心部分であり、難度が高く、『智闘』の中の人物の性格は必ず定型化しなければならず、対立矛盾が激化し始めることを明確にし、それによって劇全体の基調を決めた。劇全体の下準備と構想は文牧の生活の見聞と経験的蓄積から離れず、「港町を往来して商売する」、「茶館で日を過ごす」経歴がなければ、阿慶嫂と胡伝魁などの人物像は創造できなかった。1995年の初めに、文牧

⁹⁵ 陳挺、黄烽、『閩東健児征戦録』、福建教育出版社、1992年、第二部、参照。

⁹⁶ この時期、日本の首相である近衛文麿が声明を発表し、汪精衛が投降を宣告する電文を送ったため、国民党では国共合作以来、初めて反共の高まりが起こった。

は自分の病状がひどくなったことを知った後、消極的に待つのではなく、積極的に病魔と抗争していた。彼は再び蘆蕩に戻り、当時の足跡を探し、『蘆蕩火種』の続編を書き、陽澄湖と沙家浜地区の激しい変化を謳歌して、滬劇の事業に最後の貢献をするのを期待していた。しかし残念なのは、病魔は最後に非情にも彼の生命を奪い取り、一世を風靡した著名な滬劇の劇作家は永遠に我々の下から離れ、我々は永遠にその優秀な作品で滬劇芸術の発展に卓越した貢献を与えた有名な脚本家を懐かしむよりほかにないのである。

第四節、滬劇『蘆蕩火種』が成功した原因

前節で述べた芸術成果は、滬劇『蘆蕩火種』が独特の魅力を持っていることを説明している。本節では、筆者はこの劇の魅力を発掘し、更に滬劇『蘆蕩火種』が成功した原因を分析する。

一、堅実でしっかりした生活基盤

この作品の創作体験に言及する時、文牧は「私は南方の茶館の生活に関することをよく知っている。私は思い通りに『擺出八仙桌、招待十六方、墨起七星竈、全靠嘴一張』（『四角いテーブルを並べ、十六人を招待し、七星竈を作り、皆をもてなす』）を書いた。阿慶嫂が茶館のような特定の環境の中で胡伝魁、刁徳一と闘争を展開するのも順調に書くことが出来た」と述べている。更に「崔左夫の文がどうして私を引きつけたのか。それが目新しく、伝奇的で、特色があるためだが、もし私の生活の蓄積がなかったならば、たとえ貴重な募集原稿の材料を積み上げて私の共鳴は引き起こされなかつたらう」⁹⁷と述べている。

前節では執筆者の文牧の豊富な生活の見聞と芸術的造詣を紹介した。生活は芸術の源で、現代劇の創作は更に生活の啓発と蓄積から離れられない。滬劇『蘆蕩火種』は下準備から誕生まで、同様に生活からの変化が富んでいる過程を体験した。その芸術の魅力は執筆者の基盤のしっかりした生活の蓄積から来たものである。脚本を構想する時、文牧は絶えず自分の生活の感銘を部隊へ取材に行った時に得た創作素材の中に十分に注ぎこみ、両者を有機的に結び付け、滬劇『蘆蕩火種』を創作する堅実な生活の基礎を構成した。新四軍の負傷兵を掩護する闘争は劇の主要なプロットになった。あの生き生きとした『智闘』の場面は、大体は彼がその年の茶館の内外での見聞と生活の蓄積から来たものである。

生活から芸術まで、滬劇『蘆蕩火種』の創作は一度に昇華と飛躍を体験した。この

⁹⁷ 文牧、「『蘆蕩火種』創作札記」、『大江南北』創刊号、1985年8月15日、参照。原文「崔文为什么吸引了我，不止是它新鲜、传奇、有特色，但假如没有我的生活积累，即使有一大堆宝贵的征文材料也引不起我的共鸣」

昇華と飛躍は作者の堅実でしっかりした生活の基盤の上に成立したため、以前の滬劇の現代劇が一度も達してない新しい高度にまで登ることができた。部隊から間接的に獲得した生活経験と自身の若い頃に直接獲得した生活経験の両者は互いに浸透し融合し補充し、芸術的創造に豊富な源と強大な動力を提供した。そして最後に全国的に広く世間に知れ渡り、長い間持続できる強大な生命力を持った現代劇になった。

二、独自の芸術的構想

滬劇『蘆蕩火種』は演劇現代劇の創作の上で重要な突破を得たが、そのもう一つの肝心な点は作者が独自の芸術的な構想を持っていたからである。

脚本⁹⁸は阿慶嫂に党の地下連絡員、また江南の小鎮茶館の女将の二つの身分を与えた。この二種類の役は見たところ調和しにくい身分を一つに融合させ、そこで自然に一幕、一幕がすばらしく何度見ても飽きさせず、人を興奮させるよい芝居を形成している。阿慶嫂の独特な個性と気質も鮮明に人々の目の前に現れている。新四軍の負傷兵を掩護するために、彼女は茶館の女将の身分で出迎えたり見送ったりし、お茶をいれてたばこを差出し、八方美人なように見えて、情熱的で周到であると同時に、また言葉と顔色で人の心をうかがって、敵情を分析し、対策を考えている。その土地の元締めである刁徳一を何一つ把握できなかったが、胡伝魁が日本軍に投降した真の状況を掌握していた。このような処理は人物に対する損害をもたらさず、かえって矛盾を転化させる過程で、阿慶嫂の個性的なまばゆい輝きを射出させた。敵が彼女に赤ランプを掛けるように迫った後、負傷兵の安全のために、非常に危うい状態の際、笠をかぶり急須を湖の中へ投げ捨て、敵を誘惑して声を聞かせ発砲させ、負傷兵に情報を知らせる目的を果たした。敵が厳密に湖の中の船を封鎖した時、彼女はまた沙七龍をかばい入水して船を出し、水を湖の中にもちまける音で敵を騙した。最後に敵は沙婆さんを家に戻し、人を派遣して阿慶嫂と彼女の関係を尾行、監視した。思いがけず外に出ると、阿慶嫂は沙婆さんと掴み合いの喧嘩をし、これは刁徳一をも五里霧中に落とし、彼らの陰謀は徹底的に破綻した。毎回ほとんど抜け出せない窮地に直面しながら、阿慶嫂はすべての危機を平穏に変え、意表をついて勝利することができた。これらの曲折に満ち、人を感動させる芝居の場面の描写の中で、阿慶嫂の地下黨員としての機敏な性格は十分に表現されている。

褚伯承が言ったように、現代劇の創作は昔から免れがたい一つの共通した欠点がある。それは正が邪を抑えず、悪役がよく生き生きとして真に迫り、進歩的人物の活力が不足し、いつも弱々しく力なく作られることである。⁹⁹滬劇『蘆蕩火種』が創作上で最も人目を引く突破はこの定説を打ち破ったことである。一号人物¹⁰⁰はよく作られ、

⁹⁸ 1964年、滬劇『蘆蕩火種』劇本、上海文化出版社。

⁹⁹ 褚伯承、「滬劇現代戲的強大生命力—滬劇『蘆蕩火種』創作経験探索」、『郷音魅力—滬劇研究和欣賞』、上海社会科学出版社、2004年。

¹⁰⁰ これは「三突出」によって、序列が一位の人物、唯一無二の完璧な英雄人物として書かれた人物で

真に信用できる優秀な地下工作者の阿慶嫂の生き生きとした人物像を成功裏に創作した。

上述したように、この劇は實際を離れて神話的英雄的人物をひたすら描くのではなく、阿慶嫂を、思うままに大自然を支配する大きな力と悪党をねじ伏せる力を持っているスーパーマンのように描写したのでもない。逆に、できるだけ彼女を生活化、大衆化、郷土化している。

三、出演上の創新と突破

褚伯承の叙述¹⁰¹によれば、阿慶嫂役の女優である丁是娥は舞台の上で正確に人物像を表現するために、絶えず茶館の女将の動作などを観察してまねをした。多くの地下闘争を反映した本も読み、部隊に行き生活を体験する時にまた部隊の偵察英雄に教を請い、何度も脚本家、監督及び他の役者と検討し相談した。これにより、徐々に阿慶嫂のイメージは丁是娥の脳裏の中で充実してきた。彼女は茶館の女将と地下連絡員の間で、一部を以て全体を考え、人物に抛り所を失わせることはできないと考えた。阿慶嫂の服装、舞台姿、一挙手一投足は確かに茶館の女将に似ており、敵に応対する時も多少の義侠心を持っている。しかし心の中で、阿慶嫂は敵に対する恨みが骨髓に達しており、常に負傷兵を救い出す機会を探し、ずっと高い警戒心と責任感を維持している。そこで、人物像を深く理解した後、丁是娥の演技はきめ細かく正確で、みごとに阿慶嫂のイメージを形成した。

当然、滬劇『蘆蕩火種』がこのような芸術成果を取ったのは、役者が努力し性格が鮮明な人物のイメージを形作っていたことと切り離せない。特に地下連絡員である阿慶嫂の機転の利いた勇敢で真に迫る英雄のイメージと切り離すことは出来ない。人物の配役のイメージの樹立は、台本がもちろん基礎を提供するが、出演者が成功裏に演技することもまた極めて重要である。役者が農村や部隊に行き生活を体験したことで、正確に配役を理解し把握し、演出を成功させるために重要な保証を提供した。

四、制作レベルの全く新しい突破

演劇の成功はほとんど脚本、監督、音楽、美術等の各方面の革新と突破のお蔭であると思うが、筆者は実際の舞台を見ていないので、中国滬劇網¹⁰²の叙述に基づいて、以下の考察を行う。

監督の楊文龍は各種の芸術手段を運用し、この劇の伝奇的な色彩を努力して強化していたため、全ての劇の公演は非常に人々を引きつけた。例えば、彼は全体のスタイルの把握において、異なる造型、手配と節回しを運用し、阿慶嫂、刁徳一と胡伝魁の

ある。

¹⁰¹ 褚伯承、「滬劇現代戲的強大生命力—滬劇『蘆蕩火種』創作經驗探索」、『郷音魅力—滬劇研究和欣賞』、上海社会科学出版社、2004年。

¹⁰² 中国滬劇網、<http://www.chinahuju.com/>、アクセス日 2012年6月26日、参照。

各自の内心的活動を描写し、地域の特色を強調して、アパレルの造型、せりふの節回しから舞台セットまで、すべて濃厚な江南水郷の趣があることを求め、人々を信用させる丁寧さが感じられる。

それ以外に、音楽、節回し、舞台美術設計などの方面でも、すべて革新と突破がある。例えば、プロットの需要に適応するため、高揚するメロディーを割合多く運用している。舞台セットの方面では、『突圍転移』の場面において、舞台上の戦士たちが大きな波がとうとうと流れる中で耐え難く勇敢に前進する場面は、映画効果が持っている手法を大胆に運用し、感情と風景の融合、豊富な戯劇情緒の効果を取り入れている。

上述したように、この劇は当時抗日軍民が勇敢に闘争する雄大な情景を掻い摘んで表現し、それによって人民戦争が必然の勝利を取るという主題を鋭く提示した。当時の観衆に刻苦奮闘の革命精神を発揚し、革命的英雄主義、革命的樂觀主義精神を発揚するという伝統教育を与えた。脚本の創作は堅実でしっかりした生活の基盤に根を下ろしている。まず題材上は抗日伝奇劇に位置づけられ、作者は独特な芸術構想を運用し、伝奇劇が必要なサスペンス性とプロット性を提供した。次に、役者は正確に人物イメージをとらえ、人物の性格がずっとプロットの発展をコントロールし、更に芝居衝突の中から十分な描写を得た。同時に、芝居の制作レベルの方面で、音楽の節回しから舞台美術設計まで全く新しい突破によって向上させた。そこで、このような現実的教育意義のあるレパートリーは、また観衆を引きつける伝奇、サスペンスのプロットを持っており、役者の巧みで完璧な演技と高い水準の制作によって、上京公演に招かれ党と国家の指導者の称賛を得られるようになった。連続上演ができ、多くの大衆を引きつけたのは、容易に理解できる。

第五節、「四人組」粉砕後滬劇『蘆蕩火種』の再生

1976年10月、「四人組」が粉砕され、文芸工作者は全国人民と一緒に「第二次解放」を歓呼すると同時に、上海滬劇団¹⁰³も再生を獲得した。たくさんのレパートリーが続々と整理して上演された。劇団の全員は改めて精神を奮い起こし、新しい劇の創作と公演に取り組んだ。1980年2月、党の第十一回五中全会の公報が発表され、元国家主席の故劉少奇の冤罪事件が再審査され、国家の主要指導者の一員としての名誉を回復された。劉少奇を懐かしむ実際の行動として、上海滬劇団は滬劇『蘆蕩火種』の公演を回復することを決定した。今回は楊文龍、周中庸が監督を行い、解洪元が芸術指導を担当し、丁是娥、石篠英、邵浜孫、俞麟童などの有名なベテランの役者がすべて積極的に再公演に参加し、ベテランの役者は若手を率いて、1964年1月の23日劉少奇が観覧した当時の様子に基づいて上演するように、滬劇『蘆蕩火種』の芸術の特

¹⁰³ 1973年1月、上海人民滬劇団と上海愛華滬劇団は合併して、上海滬劇団になった。

色を再現しようとしていた。¹⁰⁴

1980年4月8日の晩、滬劇『蘆蕩火種』が延安劇場¹⁰⁵で再び上演され、メディアなどは熱意あふれる報道をした。「丁是娥の阿慶嫂が改めて舞台に立ち、観衆と役者は非常に興奮した」、「火種は消えず、春風はまた生まれ、我々は熱烈に春来茶館のあの紅灯が滬劇の舞台で永遠にきらめくのを期待している」¹⁰⁶と述べた。

張春橋は滬劇『蘆蕩火種』を京劇『沙家浜』に基づいて修正するように指示した。陳蘭榮は滬劇が武劇に適さないと考え、張春橋と意見が合わなくなったため、「四人組」の攻撃と迫害を受けるようになった。「四人組」粉碎後、滬劇『蘆蕩火種』の特色を守るために「四人組」及びその残党に攻撃された陳蘭榮が名誉を回復された。1979年3月に平反大会¹⁰⁷を開催し、上海市文化局、党と政府の指導者と上海滬劇団の全てのメンバーは中国共産党の優れた黨員、幹部である陳蘭榮に心をこめて哀悼を捧げ、党と滬劇の事業のために重大な貢献をしたことを追想した。¹⁰⁸

ベテランの役者の助けにより、滬劇『蘆蕩火種』には一代また一代と新しい継承者が現れた。褚慧琴、陳瑜、汪華忠、徐伯涛、韓玉敏などもみごとに公演に参加して、舞台のバトンを引き継いだ。その後、滬劇舞台の何度かの公演の中で、中堅の役者が滬劇『蘆蕩火種』の全体或いは一部分を上演し、優れたレパートリーになった。その伝奇的なストーリーとすばらしい歌は群衆の中で広く伝えられた。1985年8月15日、抗日戦争勝利40周年を記念するために、人民大舞台¹⁰⁹で滬劇『蘆蕩火種』の『智闘』が上演された。¹¹⁰

それから滬劇の上演団体は何度も『蘆蕩火種』を復元して上演した。毎回広範な観衆の熱烈な歓迎を受けた。¹¹¹更にその影響ははるか文芸舞台を越えて、この劇中の阿慶嫂、郭建光、刁徳一、胡伝魁などの主要人物が、すでに全国で広く世間に知れ渡り、聞き慣れて詳しく説明できる典型的な人物のイメージとなった。この劇中に隠れている巨大な人文的価値と市場の潜在力を人々は再び認識し、広く深く掘り下げている。当時新四軍の負傷兵が活動した郷鎮はすでに『蘆蕩火種』の中でつけられた地名「沙家浜」によって再び命名され、また現地には割合大きい規模のリゾートと記念館が開発、建設され、その名を求めて来た何千何万の国内外の観光客を受け入れている。地方は劇によって有名になり、劇の影響力の助けを借りて、今日の沙家浜は遠くまで名の知られた愛国主義教育基地と有名な観光地となり、巨大な社会的影響が発生するだけでなく、その上にますます高い経済効果を作り出している。

¹⁰⁴ 中国滬劇網、<http://www.chinahuju.com/>、アクセス日 2012年6月26日。

¹⁰⁵ 現在の名は共舞台である。

¹⁰⁶ 『解放日報』、1980年3月22日—4月9日、参照。

¹⁰⁷ “平反”とは誤った判決や政治的決定を破棄することである。

¹⁰⁸ 汪培、陳劍雲、蘭流編集、『上海滬劇志』、上海文化出版社、1999年、32—34ページ。

¹⁰⁹ 人民大舞台は上海最初の京劇の上演場所である。1906年に建てられ、大舞台とも呼ばれる。

¹¹⁰ 中国滬劇網、<http://www.chinahuju.com/>、アクセス日 2012年6月26日。

¹¹¹ 中国滬劇網、<http://www.chinahuju.com/>、アクセス日 2012年6月26日。

滬劇『蘆蕩火種』が誕生してから再生されるまでの紆余曲折の過程を見渡し、はっきり分かったことは、滬劇『蘆蕩火種』の影響は時が経つにつれて弱く消えてなくならずに、逆に長い時間を経てますます新しいクラシックレパートリーとして、徐々に広範な大衆の心の中に深い印象を刻み込んだということである。これも「野原を焼いても草は枯れず、春風が吹くとまた生き返る」¹¹²という言葉をまさに証明したものとと言える。

¹¹² 中国語の「野火烧不尽，春风吹又生」。

第三章、京劇『蘆蕩火種』

多くの人は汪曾祺と模範劇の感情上の絡み合いを直接的に模範劇『沙家浜』と同等とし、例えば、柴建才の『試論汪曾祺与样板戲的複雜情結』¹¹³の文章は、汪曾祺の模範劇創作時の心理状態を分析する際に、汪曾祺は文革期に彼の創作観念と反する模範劇を創作したが、これは汪曾祺が政治を恐れている心理状態下で、文学が政治に従属する「新しい文学規範」に対して疎遠である上に屈服している芸術態度の体现であると指摘した。しかし実際には、最初に滬劇の脚本を京劇『蘆蕩火種』に改作したのは、まだ絶対的な政治任務とは言えない。創作者達は頤和園竜王廟に送られて創作の構想を練ったが、彭真をリーダーとする北京市政府委員会は創作者と演出者に自由な創作空間を与えたのであり、政治を恐れた心理状態下で政治に従属した創作を行ったとは言えない。京劇『蘆蕩火種』に対する政治の関与は、厳格な意味で全国京劇現代劇競演大会が終わり、江青が毛沢東の京劇『蘆蕩火種』に対する修正意見を持って北京京劇団に来てから正式に始まった。この時から、京劇『蘆蕩火種』は『沙家浜』に名を変え、模範化の過程も始まった。よって、本文で京劇『蘆蕩火種』と『沙家浜』を区別し、それぞれに対する考察を行う。まず、本節で京劇『蘆蕩火種』の誕生、修正及び関連する創作者と演出者の状況を紹介し、これを以て同一の芝居の違う段階における運命について考えてみる。

第一節、北京京劇団

1955年12月に成立した北京京劇団は馬連良が指導した馬劇団と譚富英、裘盛戎主演の北京京劇二団で構成され、それらが合併して設立した。建国初期は、老生¹¹⁴、花臉¹¹⁵の劇を中心とし、旦角¹¹⁶劇は若手の役者である李世濟、羅惠蘭が重要な役割を演じていた。1957年1月、張君秋を主力とする北京市京劇三団と合併し、馬、譚、張、裘の四人が協力し合い作業が始まった。それぞれの得意な劇を上演する以外に、『龍鳳呈祥』、『四郎探母』、『秦香蓮』及び新規の『趙氏孤児』などの劇を上演した。1960年12月、趙燕俠がリーダーである北京燕鳴京劇団も北京京劇団に加入し、これで、一時期大評判となった馬、譚、張、裘、趙の五人は「五大リーダー」¹¹⁷となった。劇団は李多奎、馬富禄などの各役柄、各流派の傑出した役者を集め、二十世紀の五、六十年代において北京京劇団は最も影響力を持つ演出団体であり、京劇第一団と呼ばれた。

1964年、全国京劇現代劇競演大会上において、北京京劇団の趙燕俠、譚元寿主演の

¹¹³ 柴建才、「試論汪曾祺与样板戲的複雜情結」、『名作欣賞』、2009年、第10期。

¹¹⁴ 京劇でひげをつけて中年以上の男性を演じる役柄。

¹¹⁵ 古典劇の役柄分類の一つと通称。顔に色とりどりの隈取りをする。

¹¹⁶ 伝統劇の女性に扮する役。

¹¹⁷ 汪曾祺、「馬譚張裘趙」、『文匯月刊』、1990年、第2期。

『蘆蕩火種』と馬連良、裘盛戎、趙燕俠主演の『杜鵑山』を上演した。この二つの演目は全て一致した好評を得ており、特に『蘆蕩火種』は毛沢東等の党と国家の責任者に鑑賞され称賛を得て、一時期演劇界と芸能界に名を知られた。文革が始まってから、『蘆蕩火種』は『沙家浜』に名称を変更し、模範劇を演じるように決められ、北京京劇団も模範団に変えられた。然るに本団の創始者である団長馬連良は残酷に追い出され、惨めにも迫害され、冤罪を晴らすことができずに亡くなった。¹¹⁸

1979年2月、北京京劇団と北京市京劇団（梅、尚、程、荀の四大名旦が各自指導していた流派劇団）は合併し、北京京劇院を設立し、国家重点京劇院団となり、中国最大規模の京劇実演芸術団体ともなり、国内演劇領域では全局面に影響力を持ち、重要な地位にあって、海外においてもその名が知られた。

第二節、汪曾祺と京劇『蘆蕩火種』

一、汪曾祺

汪曾祺（1920. 3. 5-1997. 5. 16）は江蘇高郵人で、中国現代文学史上において有名な作家、随筆家、劇作家であり、北京流派作家の代表的人物である。城鎮の旧式地主の家庭の出身で、小さいときから良好な伝統教育と芸術のよい影響を受けた。1939年西南連合大学の中国文学科に入学、沈從文の指導の下で勉学に励んだ。汪曾祺は1940年に小説を書き始め、当時、中国文学科教授だった沈從文の指導を受けた。1943年に卒業後、昆明、上海で教鞭を執った。1948年に出版された小説集『邂逅集』は文壇の注目を受けた。¹¹⁹楊毓珉によると、¹²⁰汪曾祺は1950年北京に戻り、『説説唱唱』編集部で日常業務を担当し、老舎、趙樹理の執事だった。1955年『民間文学』雑誌社に移り、編集部主任を担当した。1956年に京劇脚本『范進中舉』を創作し、北京市演劇競演の脚本部門で一等賞を獲得した。これは汪曾祺が書いた最初の脚本である。1958年汪曾祺は右派のレッテルを貼られ、張家口農業技術研究所で労働改造処分を受けた。1962年、右派のレッテルを外され、友人である楊毓珉の助けで、再び北京に舞い戻ってきた。北京京劇団では専任脚本家となった。汪曾祺が北京京劇団に入ってから、初めて書いた脚本は『王昭君』である。この演劇の王昭君が故郷を別れる心理状態に対する描写はとても美しい。残念ながら、面白くないプロットが多く、観客の心をつかみにくく、観客動員率が高くないため、4、5日上演した後で休演してしまった。汪曾祺が劇団に入った後、二番目に書いたのが滬劇『蘆蕩火種』の改作だった。

二、汪曾祺と京劇『蘆蕩火種』

¹¹⁸ 馬龍、『我的祖父馬連良』、團結出版社、2007年。

¹¹⁹ 汪曾祺の全ての著作は伝統的な演劇、小説と散文の三部分に分かれる。全部で約250万字あり、その中で伝統的な演劇はただ十分の一を占めるのみで、小説、散文は10分の9を占める。本節の中ではただ汪曾祺の演劇方面の業績のみを紹介する。

¹²⁰ 楊毓珉、「往事如煙——懷念故友汪曾祺」、『中国京劇』、1997年、第4期。

京劇『蘆蕩火種』が『沙家浜』と名前を変更し、「模範」としての地位も次第に確立する過程で、汪曾祺は修正作業にも参与したが、政治思想によって創作構想がコントロールされ、編集者の創作思想を完全に表すことができなかった。本節では汪曾祺と模範劇になる前の京劇『蘆蕩火種』との関係を主に紹介する。これは、別の角度から見ると、単純な文学形式としての京劇『蘆蕩火種』を分析し理解するのに役に立つと考える。

北京京劇団は滬劇『蘆蕩火種』を改作する任務を受けてから、汪曾祺、楊毓珉、蕭甲、薛恩厚の四人で創作チームを迅速に設立した。チームでの話し合い、分担執筆が行われたが、そのうちの主な箇所である『智闘』と『授計』は汪曾祺が執筆したものである。¹²¹汪曾祺は京劇『蘆蕩火種』を改作する過程で、脚本の文学性を重視した。長年、京劇界では京劇の脚本はただ役者が感情を表現する枠組を提供しているだけであるという噂が広く伝わっていた。事実その通りである。京劇が現れてから、文学性が稀薄で用いられる言葉が雑であるなどの欠点が存在した。この状況下で、汪曾祺の訓練を積んだ文学的スキルは重要な役割を果たした。

例えば『智闘』の中で、刁徳一は、阿慶嫂が言った「司令常來又常往、我有心背靠大樹好乘涼」（司令のごひいきあればこそ、大樹のかげで休めるわたし）を押さえて、陰険に「新四軍久在沙家浜、這顆大樹好乘涼、妳與他們常來往、想必是安排照應更周詳」（新四軍は長く沙家浜にいたが、この大樹が頼れるはず、あなたは彼らとお馴染みで、もっと細々世話を焼いたに違いない）と歌う。この時の阿慶嫂は刁徳一の残忍な下心を見抜いて、怒りが胸中に燃え盛ったが、顔色にはおくびにも出さず、「星起七星竈、銅壺煮三江。擺開八仙桌、接待十六方。來的都是客、全凭嘴一張。相逢開口笑、過去不思量。人一走、茶就涼、有恁麼周詳不周詳」（粗末なカマドで、川水沸かす。茶机並べて、人呼び寄せる。来れば皆お客、頼るは舌三寸。会えば会釈し、別れりや忘れる。客が帰れば、茶も冷める。お世話どころじゃありません）と歌った。この部分の歌詞は阿慶嫂の茶館の女将としての職業的特徴を正確に表す同時に、刁徳一に婉曲に小言を言い、言い返したのである。刁徳一自身も阿慶嫂の「話につけ入るスキがない」ことに敬服せざるを得なかった。この段落の歌詞は阿慶嫂の鋭敏さを表すとともに、劇作家たちの巧妙な構想も明らかに現している。

汪曾祺が書いた歌詞は通俗的でわかりやすく、韻を踏んでおり、極めて適切であり、そして、口語的である。例えば「人一走、茶就涼」（客が帰れば、茶も冷める）のような名言警句はほとんどの人が書けないものである。汪曾祺の『蘆蕩火種』に対する貢献といえば、真っ先にあげなければならないのは「語句の練磨」である。汪曾祺は古典文学の素養に対する深い基礎と基礎的なスキルを身に付けていたからこそ、優雅で濃厚な京劇の味わい深さを歌詞に浸透させることができたのである。京劇等の伝統的な芝居は演出をパターン化するために、劇中人物の性格の豊かさの内在的当惑ともつれ

¹²¹ 楊毓珉、「往事如煙——懷念故友汪曾祺」、『中国京劇』、1997年、第4期。

合いを犠牲にした。京劇『蘆蕩火種』の創作過程で、「人物としての意識」を強化し、「役柄としての意識」を薄めた。特に歌詞は生活の息吹と人物の性格の呼吸を満たした。まさに汪曾祺自身が「私の考えは簡単である。ただ京劇は京劇らしく書き、歌詞も京劇の歌詞らしくに創作するということである。京劇の歌詞は基本的に叙述であり、景色や叙情をあまり表し過ぎず、通俗であれば十分である」¹²²と言った。例えば「人一走、茶就涼」のような通俗的な歌詞はたくさんのひとに民間のことわざであると誤解されやすい。「風声緊雨意濃空低雲暗、不由人一陣陣坐立不安」（風音急に雨もよう、空に垂れ込める雲暗く、いても立てもいられぬ不安）も通俗的でわかりやすく語句であり、京劇の歌詞にぴったりで、口語的で生活の質感を兼ね備えている。『蘆蕩火種』は『沙家浜』に名前を変更し、模範化されてからは、元々ある質朴さ、丁寧さの魅力がある歌詞も豪語壮語に取って代わられた。

江青は汪曾祺が書いた優雅で、濃厚な京劇の味わいのある歌詞を称賛している。彼女がもし深い古典文学の基礎的技能と素養を持っていなければ、ここのように完璧な境界に達することができないということがよく分かる。汪曾祺は右派のレッテルを外され、「牛棚（牛小屋）」¹²³からも「解放」されたが、江青は依然として彼に警戒心を持っていた。しかし、汪曾祺の優れた才能は称賛していたため、江青は彼に対し「使用の制御」を行っていた。政治が京劇『蘆蕩火種』に関与を続けるに連れて、汪曾祺が若い頃に持っていた芸術創作に対する熱情は徐々に衰退していった。しかしながら、あの特殊な時代に、汪曾祺一人だけが窮地に巻き込まれたのではなく、すべての知識人は皆同じ運命に遭遇したのである。彼らは元々人と抗争するような性格ではなかった上に、繰り返された政治運動や、いわれのない打撃が文化大革命期の知識人にどんな境遇にも甘んじて従う思想を誕生させた。どんな境遇にも甘んじなければ、どうしたらよいかわからなくなるからである。

第三節、主要な役者

この節では、『蘆蕩火種』の主要な人物を演じた役者たちについて概説する。

一、阿慶嫂を演じた役者

（一）、趙燕俠

趙燕俠は1928年、河北に生まれ、京劇の代々伝わる名門の出身である。京劇の巨匠である荀慧生の指導の下で研鑽を積んだ。「荀派」の女形の役者の芸術の基礎を受け継ぎ、自身の特徴を結び付け、「趙派」を設立した。彼女は16歳の時、京劇『十三

¹²² 汪曾祺、「関于『沙家浜』、『八小時以外』」、1992年、第6期。原文「我的想法很简单。一是想把京剧写的像个京剧。写唱词，要像京剧唱词。京剧唱词基本上是叙述性的，不宜过多的写景、抒情，而且要通俗」

¹²³ 文化大革命中に、「牛鬼蛇神」と呼んで批判した人々を押し込めた場所である。

妹』、『大英潔烈』と『翠屏山』の三つの演劇によって有名になった。そして上海天蟾舞台に多額の報酬で招かれた。1947年、19歳の趙燕俠は「燕鳴社」を設立し、北京、天津、上海などの公演で主役を担当した。新中国成立後、「燕鳴社」は「燕鳴京劇団」となった。1960年に北京京劇団に入り、彼女は数回、馬連良、譚富英、裘盛戎などの芸術家と共演した。

1995年、関連する機関が趙燕俠のために「趙燕俠舞台生活六十周年」の祝賀活動を開催した。¹²⁴趙燕俠は北京工人クラブで『壁波仙子』、『玉堂春』、『紅梅閣』、『白蛇伝』の四つの重要な演劇を続けて演じた。当時彼女は、すでにほぼ70歳であったが、深い芸術的技術を持ち、ミニマイクを使わずに、劇場の後列と2階から上に座っている観客にもはっきり聞こえるように演じて、人々を感心させた。陸定一はかつて1982年に彼女の『燕舞梨園——趙燕俠舞台生涯』という本の前書きで、「梨園世家女，苦練芸超人。義俠十三妹，冤獄玉堂春。此身无媚骨，不屑伍奸蠹。塑造阿慶嫂，京劇天地新」という詩を書いた。これもまさに趙燕俠本人の人格と芸術の鮮やかな描写である。

趙燕俠の阿慶嫂に対する描写は成功している。彼女は自叙伝の中で、阿慶嫂に対する描写について、¹²⁵「劇中の阿慶嫂は中国共産党の地下党員で、この人物の本質は強靱、機転、果敢である。彼女の表の身分は茶館の女将で、人物の外在的表現は敏捷、周到、果敢である。最初に、役を作る方法は伝統と役柄によって、昔から身につけていた「花旦」¹²⁶の多くの仕草を運用したが、人物の思想と感情に対して探求するのが足りず、表現が軽くなってしまった。その後、市委員会の指導者の指示と手配のおかげで、劇団に随行して部隊を訪れ生活を体験し、多くの収穫を得た。戦士たちはお互い非常に深く敬愛しているが、口頭ではあまりそれを表さないことに気づいた。ある戦士は他人に善行を行っても、何も言わずに、自分で何もしなかったように振る舞う。これは阿慶嫂を連想させた。すべての動きは茶館の女将であるが、敵に應對する時はまるで渡世人のようなしぐさである。しかし、内心では彼女は敵を嫌い、常に負傷兵を救出する機会を探している。当時、私は比較的正確に阿慶嫂の精神状態を把握し、こういう人物の性格と生活を表すのに適した京劇の伝統手法を選び、四、五ヶ月間リハーサルを繰り返し、徐々に、この革命の英雄像を比較的正確に描くことができるようになった」と記述している。

ちょうど趙燕俠が政治の上で絶えず進歩を求め、芸術の上で絶えず突破を求めている時、文化大革命が始まった。趙燕俠は江青を不快にさせたため、1966年11月28日に首都文芸界万人大会において、名指しで批評された。「現行反革命」、「戲霸」（戯劇界のボス）と批判され、「独裁の対象」になった。趙燕俠がほぼ10年間、舞台を離れるように強制された。『沙家浜』のカラーフィルムが撮影される時、趙燕俠はすでに上演の権利を剥奪されていた。これは戯曲界でも、映画界でもすべてにおいて残念な

¹²⁴ 劉建国、「趙燕俠の坎坷芸術人生」、『中国戯劇』、2010年、第11期。

¹²⁵ 許晨、『人生大舞台：“样板戲”内部新聞』、黄河出版社、1990年、147-148ページ。

¹²⁶ 女形。活発な若い女性の役。

ことであった。

(二) 劉秀栄

劉秀栄は1935年に生まれ、北京人である。旧名は維蔓である。1947年、北平四維戲劇学校に入り、1949年に中国戯曲学校に転校した。1956年に卒業後、中国戯曲学校実験京劇団に配属された。1967年、北京京劇団に転勤し、京劇団が京劇院になった後、中国京劇院三団の主役になった。1980年、中国共産党に入り、かつて中国劇協第三回の理事を担当したことがある。劉秀栄は1950年代初頭から王瑤卿の恩恵と教訓を受けるのが最も多く、「王派」の中で舞台芸術が最高の青年の後継者と認識された。彼女はまじめな「王派」芸術を継承する上で、更に多くの新しいキャラクターを作成し、『破洪州』、『金鎖恩仇』、『沈海記』と現代劇『四川白毛女』、『沙家浜』などの劇中で多くの革新を行った。彼女はまた革新の精神が富んでおり、そして他人の長所を広く吸収することに注意を払っていた。蕭長華から『拾玉鐲』、『大英傑烈』を学び、尚小雲から『失子驚瘋』を学び、俞振飛、言慧珠から『百花贈劍』、『奇双会』を学び、そして「梅派」劇の『霸王別姫』、『貴妃醉酒』などを上演した。1952年の第一回全国戯曲競演大会上において、『白蛇伝』で俳優賞を受賞した。1957年の第六回世界青年芸術節で、『春郊試馬』により金メダルを獲得した。

江青は早くから趙燕俠に不満を持っていた。京劇『沙家浜』の修正が始まったばかりのとき、1963年の京劇演劇記録フィルム『穆桂英大戦洪州』の中で才能を発揮した新鋭の劉秀栄を気に入り、当時、中国戯曲学校の教師だった劉秀栄を北京京劇団に異動させ、阿慶嫂のB役にした。趙燕俠と交代した後、彼女は代わりに阿慶嫂を演じた。しかし、劉秀栄は文革運動の中で、趙燕俠と同じグループの「革命造反派」のレッテルを貼られ、「黒尖子」(黒いエリート)、「毒苗子」(毒の芽)として衝撃を受けた。同じく阿慶嫂の役者の地位から外された。

(三)、洪雪飛

洪雪飛(1942-1994)は、上海で生まれ、杭州で育った。1958年、北方昆曲劇院に入り、正旦¹²⁷を学んだ。韓世昌、白雲生、馬祥麟などの指導の下で研鑽を積んだ。後に姚伝薈、周伝瑛から指導を受けた。その後、新編演劇『晴雯』の中の襲人という役によって才能を発揮した。1966年、北京京劇団にレンタル移籍し、京劇を歌うようになった。文革が終わってからは再び北方昆曲劇院に戻った。1984年、中国共産党に入り、第四回全国人大代表だった。1985年『長生殿』、『三夫人』によって第二界全国戯曲梅花賞を獲得した。

趙燕俠と劉秀栄が次々と阿慶嫂を演じる資格を取り消された後、北京京劇団の旦角の俳優の中には適切な候補者がいなかった。それから、何度も調査し、ついに北方昆

¹²⁷ 伝統劇の主役の女形。

曲劇団の若手の役者である洪雪飛を発掘した。そして 1967 年から、洪雪飛が阿慶嫂を演じるようになった。¹²⁸洪雪飛は阿慶嫂を演じることで頭角をあらわした若手の役者であるため、個人の資格においても舞台上演の経験においても、もちろん趙燕俠、劉秀榮より格下である。しかし彼女は真面目に学び、昆曲と京劇に精通するようになり、京劇団に出向した後に重要視された。洪雪飛は自らの独特な高くてよく響く声によって、徐々に江青と製作グループに認められていった。その後、この劇がカラー演劇記録フィルムで撮影されると、全国の観衆は繰り返し上映された模範劇フィルム『沙家浜』を通して、洪雪飛が演じた阿慶嫂を認識し彼女を熟知する様になった。洪雪飛は阿慶嫂の腕力、果敢、知恵に溢れ、巧みに応対する女将のイメージを、絶妙で、最高の水準によって上演した。その優れた演技は観衆の好評と喝采を獲得した。

20 世紀の 80 年代後期に入り、十数年間消えていた八つの模範劇は、また復活した。『沙家浜』は人々によく知られている劇の物語で、「紅色經典」の一つと言われた。元の現代京劇の形式で、再び多くの人々の情熱の記憶を呼び起こし、そして劇の中の多く伝わり衰えることのない有名な段落は、観衆に好感と歓迎を以て深く受け入れられた。洪雪飛は阿慶嫂の役で有名になり、この人物像は文革期に多くの庶民の家に入り、有名な演劇俳優となった。よって、模範劇が復活した現代において、洪雪飛もよく各種の文芸公演に招待され、彼女の「智闘」はもう何回も歌われているが、観客は何度聞いても飽きないのである。残念なのは、洪雪飛が 1994 年 9 月 14 日に新疆のカラマイ油田へ公演に行く途中、交通事故に遭い亡くなったことである。当時、全国の大メディアはそれぞれ重点的に報道を行い、ほとんどすべてのタイトルは「阿慶嫂洪雪飛」であり、多くの人たちがこの特殊な年代における有名な演劇の役者に対し深い同情と懐かしむ気持ちを喚起させたのであった。

二、郭建光を演じた役者

高宝賢 (1927-2004)、高宝賢は郭建光を最初に演じた役者であった。建国前に、高宝賢は「譚派」の創始者である譚富英の劇団に参加し、1954 年馬長礼と同日に正式に譚富英を師にし、第一の弟子になった。20 年余り、ずっと先生の側に従って、「譚派」の秘伝をもらった。その後、役割の必要性のために、譚元寿は高宝賢に取って代わり、郭建光を演じ始めた。

譚元寿は 1928 年に生まれで、北京人、梨園の名門の出身である。曾祖父である譚鑫培は京劇老生譚派の創始者であり、祖父の譚小培、父親の譚富英はいずれも譚派を継承した。長男は譚孝曾で、譚孝曾の息子の譚正岩はすでに譚派を継承し、唯一無二の七世代の梨園の名門である。戯曲界で、譚家はまたとない伝奇である。譚元寿は譚

¹²⁸ 1966 年 2 月、北方昆劇院は取り消され、一部の若手の役者は「模範団」としての北京京劇団を充実させ、そこには役者（洪雪飛が上演した舞台版『沙家浜』のプログラムの中に北方昆劇院の 8 人の役者がいる）以外に、また楽団、舞台と行政の管理人員を含む。北方昆劇院の HP を参照。
<http://www.beikun.com/home.php>（アクセス日：2011 年 6 月 9 日）。

派五代目の継承者で、現在譚派の代表的人物である。

1952年、譚元寿は中国人民解放軍京劇団に入り、1953年に北朝鮮に行き、志願軍を慰問した。北京に戻り、父親の譚富英が、馬連良、趙君秋、裘盛戎等の名家と北京京劇団を設立した。譚元寿は譚鑫培の絶えず革新的、創造的、積極的なパイオニア精神を継承し、実践を通して伝統の譚派芸術を今の時代の生活において表現した。1958年、彼は相次いで現代劇『紅岩』、『杜鵑山』、『節振国』などの主演となり、特に映画化された『沙家浜』の中で描かれた新四軍指導員の舞台イメージは演劇界で名を揚げた。文革終結後、譚元寿は北京京劇院の主力俳優であり、更に国粹芸術を伝え広めるため、相次いで20近い伝統劇の録音、録画を行った。それによって京劇事業の発展に巨大な貢献をした。2013年6月8日に「第二屆中華非物質文化遺產傳承人薪火傳賞」を獲得した。

譚元寿が演じた郭建光は非常に成功し、当時の彼に代わることのできる人はおらず、ずっと譚元寿が一人で演じた。その時の譚元寿はすでに評判をかなり得ていたが、彼にとって現代劇を公演するのは初めてだった。そこで彼は生活、人物から出発し芸術の創造を努力して行い、節回しの上で革新とそれまでの歌い方の限界を破り突破を行い、固有の節回しの特徴を抜け出し、音楽によって役を作った。

譚元寿が自ら総括したように、「うちの劇団の一部の同志は軍隊での生活を体験し、人民の子弟兵と一般群衆の血肉の関係がどんなものか、少し体得することができた。そのため『転移』的一幕の中で、いくらかの比較的正确な思想と感情が生まれ、人物像も比較的生きてものとなった。」「軍隊で生活した時、接触した戦士達はすべて鍛えあげた鋼鉄のようだった、……この愛憎のはっきりした階級の感情は、自分を激まし、『堅持』的一幕の中の繁雑で変化する節回しに、思想感情面の根拠を持たせ、人物の思想感情を表し、英雄像を樹立する要求に近づかせ始めた」¹²⁹と述べた。

三、その他の役者

胡伝魁を演じた役者である周和桐(1920—1986)は、建国後、馬連良劇団に参加し、その後北京京劇団に移籍し、長期に馬連良、譚富英、裘盛戎などと協力し公演を行った。基礎的な技能が高く、演技が真に迫り、彼によって作られた胡伝魁のイメージは鮮明で、観衆の賞賛を多く受けた。

刁徳一を演じた役者の馬長礼(1930—)は、譚富英の弟子で、また馬連良の養子であり、またまじめであり、楊宝森の節回しを研究したことがあった。刁徳一の外見が温和で上品であり、内心が狡猾なスパイのイメージを真に迫って描写した。

¹²⁹ 譚元寿、「塑造郭建光的英雄形象」、『文匯報』、1965年5月17日。原文「“我们团里一部分同志深入生活，对人民子弟兵和基本群众的血肉关系，有了些体会，因此在《转移》一场戏里，我开始有了一些比较准确的思想感情，人物也比较活了。”“深入生活时，所接触到的战士都是百炼成钢的，……这种爱憎分明的阶级感情，激励着我，使我《坚持》一场里的那段繁复多变的唱腔，有了思想感情上的依据，开始接近了表达人物思想感情和树立英雄形象的要求”。」

第四節、京劇『蘆蕩火種』の改作と上演

一、北京京劇団が滬劇『蘆蕩火種』を改作する任務を受ける

1963年5月3日、江青は杭州勝利劇場で上海人民滬劇団の滬劇『蘆蕩火種』を観覧した。その後、人を派遣し、上海市文化局を通じて、人民滬劇団から滬劇『蘆蕩火種』の脚本を受け取り、北京に送った。¹³⁰同年の秋、滬劇『蘆蕩火種』を現代京劇に改作する任務を北京京劇団に任せた。

北京京劇団が滬劇『蘆蕩火種』を京劇に改作する任務を受けた時間については、いくつかの叙述がある。汪曾祺の『関于「沙家浜」』¹³¹と許晨の『人生大舞台』¹³²は、北京京劇団は1963年冬に改作の任務を受けたと指摘している。『風雨人生样板戯』¹³³は、改作する任務を受けた時は1963年春であると指摘している。『江青文選』¹³⁴は1963年秋に江青が滬劇『蘆蕩火種』を改作する任務を北京京劇団に任せたとしている。『江青文選』は江青の文章、演説と指示に対する文集であり、出版時期は1969年で、当時の政治背景の下で、筆者が指導者の講話と指示などの内容を安易に歪曲することはできず、繰り返し事実の確認をしたものであると思われるため、大いに参考にできる真実性があると考えられる。

間違いの有無を確認するため、筆者は当時の関連報道を調査した。1967年5月18日の『北京新文芸』に掲載された「江青同志と京劇『沙家浜』」は、「1963年秋、江青同志は心を込めて滬劇『蘆蕩火種』等の脚本を選び、劇団に推薦し、そしてみんなに毛主席の『実践論』、『矛盾論』等の輝かしい著作を学習するように指示した」¹³⁵と述べている。『江青文選』だろうが『北京新文芸』だろうが、すべてその当時の資料であり、誰も新聞雑誌上で偽情報を発表し「破壊革命样板戯」（「模範劇を破壊する」）のリスクを冒すようなことはしないと思われるため、筆者はこれを一次資料だと考える。1964年9月3日の北京市文芸工作会議の総括報告の中で、北京市委員会宣伝部部長の李琪は「北京市委員会宣伝部の文芸工作の指導には確かに欠点が多い。例えば、革命現代劇の上演については去年の下半年に至ってやっとその指導を始めた」¹³⁶と述べている。以上の分析から、筆者は本文で北京京劇団が滬劇『蘆蕩火種』を京劇に改作する任務を受けた時期は1963年秋であると考えられる。¹³⁷

¹³⁰ 汪培、陳劍雲、蘭流編集、『上海滬劇志』、上海文化出版社、1999年、30ページ、参照。

¹³¹ 汪曾祺、「関于『沙家浜』」、『八小時以外』、1992年、第6期。

¹³² 許晨、『人生大舞台：“样板戯”内部新聞』、黄河出版社、1990年、31ページ。

¹³³ 鳳凰衛視『鳳凰大視野・風雨样板戯』番組製作グループ、『風雨人生样板戯』、中国友誼出版公司、2006年、69ページ。

¹³⁴ 吉林省通遼師範学院中文系編、『江青文選』、1969年10月、194ページ。

¹³⁵ 「江青同志与京劇『沙家浜』」、『北京新文芸』、1967年5月18日。原文「1963年秋、江青同志精心选择了沪剧《芦荡火种》等剧本，推荐给剧团，并指示大家学习毛主席的《实践论》、《矛盾论》等光辉著作」

¹³⁶ 原文「市委宣传部领导文艺工作是有不少缺点的，例如演革命现代戏，到去年下半年我们才开始抓」

¹³⁷ しかし、食い違ふ可能性もあるから、また更に真実で正確な史実の資料が見つかることができるのを期待する。

二、改作の過程

北京京劇団は滬劇『蘆蕩火種』を京劇現代劇に改作する任務を受けた後、すぐ対応して行動を開始し、創作チームを設立し、汪曾祺、楊毓珉、蕭甲、薛恩厚の四人で改作することを決めた。滬劇の台本の基本が比較的良かったため、四人の脚本家はわずか数日の期間でより良い台本に改作して完成させた。元の劇が地下活動を称賛する主題を強調していたため、劇名を『地下連絡員』に改めた。それから舞台稽古を始めた。蕭甲と遲金声が監督を担当し、琴師¹³⁸、李慕良などは節回しを設計して、趙燕俠が阿慶嫂を演じ、高宝賢が郭建光を演じ、周和桐が胡伝魁を演じ、ある道化の役者が刁徳一を演じた。¹³⁹

『样板戲的風風雨雨』¹⁴⁰によれば、最初に発表された『地下連絡員』は慌ただしく取り掛かったため、北京市長の彭真、参謀総長の羅瑞卿と江青が出席して鑑賞したりハーサルは、上演効果が良くなく理想的ではなかった。非常に失望した江青は舞台上がって役者に接見した時、表情をこわばらせ一言も発しなかった。その後、彼女は関心を示さず、南方へ療養に行った。反対に彭真をリーダーとする北京市委員会、北京市政府はこの劇の基本はよいと考えていたため、何度も時間を割いて劇団に赴き、彼らに気を落とさずに、更に精を出してこの劇をよくするように励ました。王彬彬が指摘しているように、¹⁴¹彭真がこの見事ではない『地下連絡員』に興味を持ったことは、容易に理解できる。彭真は長期にわたり地下活動に従事したことがあり、劉少奇が「白区工作」¹⁴²を指導していた時の古参の部下である。地下活動を直接表現し謳歌しているこの現代劇は、彼に親近感を自然と感じさせたであろう。彼が「この劇は基本が良い」と考えたのは、恐らくこの劇の筋が良いことを指している。

この「基本がよい」劇の夭折は見るに忍びなく、彭真は政務が多忙を極める中において何回も劇団を訪れ励ましと支持を与えたが、励ましと支持は単なる空論ではなかった。台本は、脚本家たちを邪魔しないために、北京市委員会は特別に頤和園に一定期間住まわせた。広々とした昆明湖と美しい山の景色、この江南の陽澄湖に似た鏡のような湖と青々した山は、脚本家達の創作意欲を奮い立たせ、大きな作用が起こるのは疑いようがなかった。劇の中の第二幕の郭建光のあの広く世に知れ渡った「朝霞映在陽澄湖上、芦花放稻谷香岸柳成行……」（「朝焼けが陽澄湖上に映り、蘆の花が咲き、粳米が香り、岸の柳が列を成している……」）という歌い回しは、その時期に雛形が作られたものである。ある脚本家の笑い話によると、郭建光が沙婆さんに対して言った「一日三餐有魚蝦……心也寬、体也胖」（「一日三食に魚と海老があり、……心も広

¹³⁸ 琴師は戲曲における弦楽器の伴奏者である。

¹³⁹ 戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年、53ページ、参照

¹⁴⁰ 戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年、53ページ、参照。

¹⁴¹ 王彬彬、「“样板戲”『沙家浜』的風風雨雨」、『文史博覽』、2006年、第19期、参照。

¹⁴² 白区とは反動勢力の支配地区である

く、体も太る）」という感激の言葉も、彼らが頤和園に住んだ時の真実のあるがままの描写と称するに値する。同時に北京市のある関係部門はまた劇団が部隊で短期間兵士となり、生活を体験するように手配した。これはずっとただ古人を演じ、英雄的人物の生活に詳しくない役者たちが、舞台上で現代劇を演じる上で大きな助けを提供した。¹⁴³この種の指示と配慮の下で、何人かの脚本家は指導者の期待に背くことなく、彭真等の人々を非常に満足させる台本を完成させた。

1964年1月中旬、茶館的一幕を削除し、一部の物語のプロットを変え、進歩的な人物の内容を一幕増やし、三人のキャストの出演者を調整して、最後の修正を完成させた。¹⁴⁴

新たに脚本を改作した後、北京京劇団は演出の陣容も調整した。趙燕俠が阿慶嫂を演じ、譚元寿が郭建光を演じ、周和桐が胡伝魁を演じ、馬長礼が刁徳一を演じた。北京市委員会は北京京劇団が順調に改作の任務を完成できるように、良い創作環境を提供する以外にも、1963年12月12日に、特別に上海市人民滬劇団の『蘆蕩火種』の製作グループを招いて上京させ公演させた。1964年1月、上海市人民滬劇団の『蘆蕩火種』の製作グループは文化部に招待され、上京して公演し、北京に駐在している部隊を慰問した。北京京劇団の『蘆蕩火種』の役者たちはこの機会を利用して、繰り返し観察学習を行い、滬劇団に謙虚に教えを乞い、京劇『蘆蕩火種』の演技力の向上に努めた。一心不乱に加工して質を向上させ、ひたすら鍛えたことで、この劇は台本、監督から演技まで、面目を一新させた。¹⁴⁵

このように、彭真をリーダーとする北京市委員会からの強い関心と支持があり、北京京劇団の『蘆蕩火種』の全ての役者の努力と協力があった以上、新たに改作された京劇『蘆蕩火種』は、脚本のプロット的设计だけでなく、役者の配置からも、素晴らしい現代劇になることに疑いの余地はなく、その成功はあらかじめ示されたのも同然だったと言えよう。

三、改作を完成させた後の上演

多方面からの援助と鼓舞の下で、北京京劇団はついに滬劇『蘆蕩火種』を京劇『蘆蕩火種』に改作できた。1964年3月11日、彭真などの北京市の指導者と1964年の年京劇現代劇競演大会を担当していた中央宣伝部の指導者の林黙涵と一緒に京劇『蘆蕩火種』を鑑賞し、大変気に入って、すぐに公開上演を許可した。3月31日の初公演は、康生が出席して観覧した。4月10日、李富春、李先念、薄一波、譚震林、楊尚昆及び各省・市の財政と貿易を担当している書記達と部長達が京劇『蘆蕩火種』を観覧した。4月中旬、江青は上海から北京へ急いで引き返し、京劇『蘆蕩火種』の公演を観覧した。江青は劇団が彼女の許可をもらってないのに早めに公演したことに、大変な不満

¹⁴³ 戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年、53ページ、参照。

¹⁴⁴ 陳徒手、『蘆蕩火種』的幕後風雲』、『炎黃春秋』、2010年、第11期、参照。

¹⁴⁵ 戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年、54ページ、参照。

を持っていたため、次に一連の修正案を提出した。4月27日の夜、党と国家の指導者の劉少奇、周恩来、朱徳、鄧小平、董必武、陳毅、陸定一、鄧子恢、聶榮臻、および国防委員会の副主席の張治中が、京劇『蘆蕩火種』を観覧した。¹⁴⁶ 7月23日、毛沢東と国家のその他の指導者の彭真、譚震林、康生が京劇『蘆蕩火種』を観覧した。上演が終わった後、毛沢東などは舞台上昇って役者達と親切で握手し、そして一緒に記念写真を撮った。¹⁴⁷

5月10日『人民日報』の報道によると、北京京劇団が新たに創作した現代劇『蘆蕩火種』は3月末に初上演から、すでに20回公演を行い、毎回とも満員になった。更に多くの観衆の需要を満足させるため、北京京劇団は引き続き公演すると同時に、またもう一つ新しい『蘆蕩火種』の上演グループを作り、それはほとんど青年の役者が担当した。概算統計によると、3月31日に公演してから、京劇現代劇競演大会が開幕する前夜の5月30日まで、京劇『蘆蕩火種』は合計30公演を行い、観衆は5万人数を超えた。¹⁴⁸ 首都の文化芸術界と広範な観衆は京劇『蘆蕩火種』の公演の好評をもって迎えた。これらのことから、それが革命闘争の生活を見事に表現し、革命の英雄像を作り、芸術上に多くの新しい創造があり、革命の京劇であると評価されたことが分かる。

注目に値するのは、この劇に対する宣伝力は以前の現代劇を大いに上回ったことである。4月5日にはテレビ局が中継し、7日には中央ラジオ放送局も全劇の録音を放送した。北京のいくつかの新聞も専用のコラムを掲載し、比較的長い文章を組み合わせてムードを高め、週に二、三回それを掲載した。

5月8日『北京日報』は京劇『蘆蕩火種』が成功した原因を分析する社説を発表した。京劇現代劇『蘆蕩火種』は見事に現代生活と闘争を表現したが、伝統の京劇の中に込められた趣も失っておらず、「現代劇でもあり、京劇でもある」、「京劇が現代生活を表現する」という見事な試みであるとたたえた。しかし、「もし今から『蘆蕩火種』でのたくさんの方の方法（それは成功しているけれど）を一つの枠にしてしまえば、発展を制限することになる」¹⁴⁹と客観的に指摘した。江青は4月中旬の公演を鑑賞してから、積極的にこの劇の修正と加工に介入し、常に彭真、李琪などと意見が合わなかった。北京市委員会と「中央首長」の対峙と衝突は、常に製作グループに何をどうしたらよいか分からなくさせた。¹⁵⁰

¹⁴⁶ 「党和国家領導人看京劇『蘆蕩火種』」、『人民日報』、1964年4月28日、参照。

¹⁴⁷ 「毛沢東主席同其他領導人觀看京劇『蘆蕩火種』」、『人民日報』、1964年7月24日、参照。

¹⁴⁸ 「京劇『蘆蕩火種』受到觀衆好評」、『人民日報』、1964年5月10日、参照。

¹⁴⁹ 原文「如果现在就把《芦荡火种》的许多做法（虽然它是成功的）当成一个框子，那就会限制了发展」

¹⁵⁰ 叶介甫、「李琪と江青の殊闘争」、『文史精華』、2011年、第2期、参照。

第五節、文芸の舞台裏の政治的分岐

京劇『蘆蕩火種』の改作の舞台裏には、人に知られていない相違が多くあった。江青と李琪、彭真の関係の変化から見ると、いくつかの文革政治闘争の糸口を多少見ることができる。それによって、どうして文化大革命が北京の副市長の呉晗を批判することから始まったか、矛先を北京市委員会に直接向けたかを明らかにできるかもしれない。一つの芝居でしかないにもかかわらず、多くの指導者の関心を引きつけ、そしてその文芸の舞台裏に複雑な政治闘争が隠されている。以下、本節では改作の背景から見えてくる政治闘争について述べる。

一、江青と彭真

江青が滬劇『蘆蕩火種』を北京京劇団に推薦してから、彭真をリーダーとする北京市指導者もこの劇に非常に関心を持ち、北京市委員会宣伝部長の李琪にこの劇に関することを担当するように命じた。李琪は北京京劇団に「京劇という古い形式の劇が現代劇を舞台稽古する時、京劇の特色を持ちながらも、その時代の姿も持つべきだ」と指示した。彭真、江青らは一緒に改名された『地下連絡員』の初リハーサルを見た。見終わった後に、「江青はその場で意見を述べなかったが、帰った後に直ちに電話をかけてきて、この劇に対してむやみに非難をおこない、公演を許さなかった。そこで、すでに販売した3会場の劇の切符を払い戻すよりほかなかった。」「江青の意見によって、劇名を『蘆蕩火種』に戻して、修正と加工を行った。」¹⁵¹

1964年4月中旬、江青は上海での療養から帰った後、修正した京劇『蘆蕩火種』がすでに現代京劇の中で「一つの鮮やかで美しく優れたもの」になっていることに気付いたが、許可を得て対外公演をしたことに、非常に激怒した。この時江青が激怒した理由は以下のようなものだったと思う。

まず、江青はこの劇は自分が北京京劇団に推薦したのに、自分の意見を求めずに対外公演を始めたことは、彼女を無視することだと考えた。

次に、この劇は修正した後にこのように成功したが、江青は俳優経験者としての芸術的な感性により、この劇が必ず京劇の現代劇の中において素晴らしいものになることを予感した。そこで、江青はこの素晴らしい作品が自分と無い関係であることを許せなかった。

第三に、彭真をリーダーとする北京市委員会がこの劇の修正に対して極めて大きい配慮と支持を与え、この劇を北京市委員会の名義に組み入れた。江青はこの演劇成功の手柄が他人の手に渡ることを座視できなかつた。まして優秀な芸術的業績と生命力をはっきりと示した素晴らしい劇であればなおさらである。

そこで、江青は自分と京劇『蘆蕩火種』の関係を作り始めた。まず、修正意見を出

¹⁵¹ 叶介甫、「李琪と江青的殊闘争」、『文史精華』、2011年、第2期、参照。

し、その指示によって修正をやらせた。江青は劇団に多くの修正意見を出した。例えば、『茶館』的一幕と刁小三が蘆蕩へ行くプロットを削除した。この修正に対して、李琪は賛成せず、このように修正すれば「だめになる」と思っていた。李琪はまた劇団の関係者に「江青の話もすべて聞き入れなければならあいわけではない。江青は気性がよくない、疑い深いである」と言った。李琪は「江青が勢力を笠に着て横暴非道なふるまいをすることを認めなかった。江青は何度も李琪を誘って劇を見たり会議したりしたが、彼はできるだけ口実を設けて断った。」¹⁵²

上述の内容から明らかなように、李琪と江青の間には非常に大きい対立が存在していた。李琪は江青を全く相手にしなかったが、これは李琪の背後にいた彭真をリーダーとする北京市委員会の眼中に江青がないことを意味している。体面を重んじる江青は厚遇を得られず、その上メンツが丸つぶれになってしまった。これにはもちろん江青は承服できなかった。よって、江青は李琪に嫌悪感を持つと同時に、彭真をリーダーとする北京市委員会に対する憎しみも深くなった。

江青は劇団に一連の修正指示を下达した後、「詳しい状況をよく知っている彭真は劇団が再び江青からの肉体的精神的な苦痛を避けるように、わざと巧妙な手配をしたかどうかは分からない。1964年4月27日の夜、党と国家の指導者である劉少奇、周恩来、朱徳、鄧小平、董必武、陳毅などは京劇『蘆蕩火種』を観劇し、まだ江青の意見によって修正されていないままの元の状態で上演した劇を盛んに褒め称えた。劉少奇をリーダーとする中央首脳部の態度によって、デリケートで、威張り散らして人を顎で使う江青は言動を慎まざるを得なかった。その上、全国京劇現代劇競演大会がすでに目前に迫っていたため、『蘆蕩火種』がまた余計な問題を起こして多くの修正を行うことはできなかったため、江青は「しょうがない。時間があれば、またゆっくり磨き上げることにしよう」¹⁵³と憤然たる態度で言わざるを得なかった。

彭真の行為は、明白に劉少奇をリーダーとする党中央首脳部の勢力を借りて江青を抑えるためであった。傅謹が指摘したように「まさに彭真のようなベテランの政治家は地方の政治家のように毛沢東の言うことを何でも聞くということはなく、毛沢東をそんなに恐れていなかった。彼らには常に自分の考えがあり、江青を神のようにあがめ奉ることはなかった。」¹⁵⁴

以上の資料より、筆者は以下のように推測する。京劇『蘆蕩火種』に関する修正は党中央のトップの権力争いに関わっており、党内の複雑な政治闘争を予知していた。江青と彭真の争いはただ表面的な利益衝突を示しているが、その本質的な争いが幕を開けようとしていた。しかし江青の「度量」では、絶対に穏便に片づけることはできなかった。この時、彭真は劉少奇に劇を見せ、これを利用して江青の京劇『蘆蕩火種』

¹⁵² 叶介甫、「李琪と江青の殊闘争」、『文史精華』、2011年、第2期、参照。

¹⁵³ 戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年、56ページ、参照。

¹⁵⁴ 鳳凰衛視『鳳凰大視野・風雨样板戲』番組製作グループ、『風雨人生样板戲』、中国友誼出版公司、2006年、78ページ、参照。

に対する関与を抑えたが、その後、江青は毛沢東に劇を見せ、これを利用して劉少奇と彭真を抑圧することができた。これで、「報今日之仇」（「当日の仇を討った」）のである。

史料によると、1964年5月27日の『中共北京市委關於毛主席對文芸問題批示情況的第二次報告』（『毛主席の文芸問題に対する指示情況に関する中国共産党北京市委委員会の第二回報告』）の中で京劇『蘆蕩火種』を改作し、公演が成功できた経験を割合大きい紙面で紹介した。しかし、1964年8月14日、北京市委員会宣伝部長の李琪は北京市の文芸活動会議上での総括報告の中において、この劇に対してただ一回簡単に言及しただけだった。

筆者はその原因について以下のように推測する。この二つの報告の時間はそれぞれ京劇現代劇競演大会の開幕前と閉幕後である。競演大会の期間に、江青は『談京劇革命』という演説を発表し、毛沢東の承認と支持を得て、それと同時に大会で大好評を受けた『紅灯記』と『蘆蕩火種』の脚本を自分が推薦したことを根拠に、言動に正当で十分な理由があり文芸革命の旗を受け取った。競演大会が終わってから、江青は激しく大規模な京劇革命を始めた。江青は京劇革命で実験的試みを行うという名義を以て、徐々に北京市委員会の京劇団に対する指導権を排除した。8月14日の李琪の報告の中で、北京市委員会と京劇『蘆蕩火種』の関係が自然と話題にならなかったのはそのためである。これから容易に明らかなのは、江青と北京市委員会の闘争で、競演大会が終わった後に、江青はもうすでに優位に立っていたということである。それは、彭真をリーダーとする北京市委員会の暗い運命をも予知していた。

二、毛沢東と北京市委員会

さらに深く考察すれば、江青と彭真の関係は深い意味で毛沢東と北京市委員会の関係であると考えることができる。この時の江青は初めて頭角をあらわし、毛沢東の支持に頼りきっているが、この時の江青が代表していたのは毛沢東であり、毛沢東の最前線におけるスポークスマンであったと理解することができる。

実際に、毛沢東は北京市委員会の文芸活動に対し不満を抱いていた。1963年12月12日、毛沢東は華東局第一書記兼上海市委員会第一書記柯慶施の「曲芸活動に力を入れる資料における寸評」を直接彭真、劉仁に見せる指示を出した。このような状況は以前にはないことである。

此件可一看。各种艺术形式—戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会主义经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这要从调查研究着手，认真地抓起来。¹⁵⁵（これは見るに値する。各種の芸術形式、戯

¹⁵⁵ 薄一波、『若干重大決策与事件的回顧』（下巻），中共中央党校出版社，1991年、1220—1221ページ

劇、曲芸、音楽、美術、舞踏、映画、詩と文学などは、問題が少なくなく、人数も多く、社会主義の改造は多くの部門の中で、今に至るまで効果がひどくわずかである。多くの部門は今に至るまでやはり「死人」が統治している。映画、新詩、民歌、美術、小説の業績を低く評価できないが、その中の問題も少なくない。戯劇などの部門に至っては、問題はさらに大きい。社会主義の下部構造はすでに変わり、この基盤服務の上部構造の一つである芸術部門は今に至るまで大問題である。（これは調査研究から着手し、ちゃんと強化する必要がある。）

「柯慶施同志曲芸工作を強化する」の一文の下に、毛沢東はやはり以下のような注解を加えている。

许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非多多怪事。¹⁵⁶多くの共産党員が熱心に封建主義と資本主義の芸術を提唱するが、社会主義の芸術を提唱することには熱心ではないのは、多々不思議な現象ではないか。

ここから明らかなように、毛沢東は彭真をリーダーとする北京市委員会の文芸工作に対して大きな不満を持っている。江青は正に鋭い政治的嗅覚をもとに、毛沢東と同一戦線に立ち、毛沢東の最前線のスポークスマンとして、北京市委員会の文芸工作を「改革」した。毛沢東が文芸に関する指示をした後、彭真はすぐ北京市委員会の指導者を招集し、迅速に行動し始め、彭真自らが北京の文学芸術工作に力を入れ、毛沢東が表彰した上海に頑張って追いつくように努力することを表明した。そして積極的に1964年全国京劇現代劇競演大会を準備し、「写社会主義」（「社会主義を描く」）、「演現代戯」（「現代劇を演じる」）という革命的スローガンを打ち出した。しかし、彭真は毛沢東に批判された後に、直ちに調整し、更に「現代劇を演じる」という決心をも表し、一心に党中央と毛沢東に自分の行動と態度を表したが、江青を軽視した。

中国で古くから伝わる言葉の中に、「唯女子和小人難養也」（「女子と小人は養い難し」）¹⁵⁷がある。競演大会が終わった後江青の地位はすでに昔と同じではなく、「文芸革命の旗手¹⁵⁸」として活躍していた。競演大会の期間に、毛沢東は京劇『蘆蕩火種』を観劇し、「武装闘争を突出させる」、「『沙家浜』と改名したほうがいい」などの提案を出した。¹⁵⁹毛沢東のこのように明確な指示と江青の「阿慶嫂を突出させるかまた郭建光を突出させるかは、どの路線を突出させるかの大問題に関わることである」のようにエスカレートさせた解釈に、北京京劇団はまじめに従うしかできなかった。この時、彭真の一番賢い対応方法は「手を引いてほったらかしにする」ことだった。しか

ジ、引用。

¹⁵⁶ 薄一波、『若干重大決策与事件的回顧』（下巻），中共中央党校出版社，1991年，1220-1221ページ、引用。

¹⁵⁷ 出典は『論語』陽貨篇で、原文は「唯女子与小人、為難養也、近之則不遜、遠之則怨」、意味は「女子と小人とだけは取り扱いにくいもので、これを優しく近づけると無礼になり、疎遠にして冷たくすると恨まれてしまう」である。

¹⁵⁸ 旗手は指導者、先達者のことである。

¹⁵⁹ 詳しくは革命模範劇『沙家浜』の一章で考察する。

し、この劇の最初のリハーサルの際、彭真は自身の地下闘争生活の経験を表現したこの劇は、「基本が良い」ものであり、江青が勝手気ままに加工修正することを黙認していいはずがないと思っていた。そこで、彭真は依然としてこの劇に関心を寄せ、しばしば劇団に「対抗的な提案」を持ちこんだ。彼はやはり元の脚本の中の地下闘争の部分を残すよう努力しようと思っていたのである。

彭真は毛沢東の指示によって『蘆蕩火種』を『沙家浜』と改名した後、北京京劇団の二隊に引き続き修正前の京劇『蘆蕩火種』を上演するように指図した。有名な役者である王玉蓉が阿慶嫂を演じ、朱景華が刁徳一を演じ、郝慶海が胡伝魁を演じた。毛沢東の指示に反するような、この「大逆無道」の措置によって、毛沢東はおそらく北京市が「針挿不進、水潑不進的独立王国」（「閉鎖的で、排他性が強い独立王国」）¹⁶⁰であるという見方を更に強めたと考えられる。同時に、すでに京劇『沙家浜』を直接指導していた江青の彭真に対する恨みを更に深まったに違いない。

彭真のこの「大逆無道」の措置は、文革期の文章においても指摘されている。『在延安文芸座談会上的講話』照耀着『沙家浜』的成長」（『延安文芸座談会上の講話』が『沙家浜』の成長を照らす）¹⁶¹という文は、「旧北京市委員会」に対して以下のように糾弾している。「江青同志が私達を率いて、加工修正し、困難な創作を行う過程で、旧北京市委員会は絶えずその作業を妨害し、破壊した。『蘆蕩火種』から『沙家浜』へと変わる過程は、京劇革命が深まり発展に向かうことを意味し、階級敵による破壊もますます狂気じみてきた。当時、旧北京市委員会の文化活動を担当していた某指導者は何度も陰で人を唆し、でたらめにも『改めるのはよせ。これは大衆の中で影響力がある劇だ。良い芝居を改悪するな』などと言った。……『沙家浜』がすでに定型に近づいた時、またも劇団のもう一つの上演グループに『蘆蕩火種』の古い脚本通りに演じさせた」。

文革期には、毛沢東の指示に対してはいかなる疑問を持つことも、それを変更することもが出来なかった。彭真のこの種の行為は、公然と毛沢東の指示に対抗したものであり、当然毛沢東を怒らせた。彭真はなぜこのようなことをしたのか。彼がなぜこのようなことが出来たかは、本論の主題ではないので論じない。ただ容易に理解できるのは、毛沢東と劉少奇の「四清」¹⁶²問題における分岐が次第にはっきりするにしたがい、劉少奇の古参の部下の彭真が、文芸領域において微弱な抗争をしたということ

¹⁶⁰ 1965年12月に毛沢東は北京市委員会に対して出した指示から引用。

¹⁶¹ 北京京劇団『沙家浜』劇組、『在延安文芸座談会上的講話』照耀着『沙家浜』的成長、『紅旗』、1970年、第6期、参照。原文「在江青同志领导我们修改加工，进行艰苦的创作过程中，旧北京市委不断地干扰破坏。从《芦荡火种》到《沙家浜》，意味着京剧革命向纵深发展，而阶级敌人的破坏也越来越疯狂。当时旧北京市委主管文化工作的某负责人就多次煽阴风，胡说什么‘不要老是改。这是个有群众影响的戏，不要把一个好戏改坏了’。……在《沙家浜》已经接近定型时，又叫剧团的另一个演出队仍按《芦荡火种》的老本子演」

¹⁶² 林小波は「“四清”運動中の毛沢東と劉少奇」という文章の中で、「南下座談会の際、劉少奇は毛沢東の調査研究方法が時代遅れであると提議した……」と述べた。『党史博覽』、2003年、第12期。

だろう。

上述の分析を通して、最初に提出した問題、文革はなぜ共産党北京市委員会の批判から始まったのか、なぜ文革が始まった後、第一に「彭真をリーダーとする旧北京市委」を壊滅させたのか、その理由の一部を明らかにできたと思う。1966年5月1日、彭真は党籍を剥奪され、一切の仕事を停止させられた。1966年8月5日、毛沢東は『砲打司令部：我的第一張大字報』（『司令部を砲撃しよう：私の最初の壁新聞』）という文章を発表し、極めて厳しい言葉で劉少奇をトップとするいわゆる「資産階級司令部」を批判した。そのあとすぐに、史上空前の文化大革命が始まった。ほどなく、共産党中央は劉少奇の党籍を剥奪した。劉少奇が徹底して打倒されたこの年、『沙家浜』と改名した製作グループが模範団を成立した。これらの政治的もめごととはすべて『蘆蕩火種』（『沙家浜』）の舞台裏で起ったことである。演劇はこのような繁雑かつ複雑な政治闘争の一部を担うこととなった。それは演劇本体の文芸的、社会的役割を大きく逸脱させるものだった。

第六節、1964年京劇現代劇競演大会の初お目見え

1964年6月5日から7月31日まで、文化部は北京で1963年京劇現代劇觀摩演出大会（1964年京劇現代劇競演大会）を挙行政した。

1964年の京劇現代劇競演大会の開催は、京劇改革が新しい段階に到達したことを象徴している。6月6日の『人民日報』の報道は、「今回の全国で注目されている京劇現代劇競演大会は、解放後の京劇工作者が現代劇を演出する新たな見せ場であり、京劇界のこれまで例のない大規模な活動である。」と指摘している。8月1日の社説は、「今回の競演の勝利は、我が国の文学芸術の革命化を促進しなければならず、文芸戦線の社会主義革命を最後まで行わなければならない」と指摘している。陸定一は「…京劇の中に一輪の革命の生花を咲かせることが必要である。即ち、「五四」運動以来の革命闘争の事績を表現することであり、全国解放後の階級闘争と生産建設の現代劇を表現することが必要である。まさにそれゆえに、今回の競演は一つの良き発端である」と述べている。彭真はこの大会における講話の中で、京劇を五つの方面から改革しなければならぬ。多数の労働者、農民、兵士（革命の知識人を含む）のために奉仕し、生きている人、現代人を演じ、一つの統一した京劇芸術スタイルで「革命の思想内容」を演じ、「戦略の上で軽視、戦術の上で重視」しなければならないと指摘している。

1964年の京劇現代劇競演大会はこのような重要な役割を持っており、「革命模範劇」研究を深化させるためには、この京劇現代劇競演大会の研究を行わなければならない。筆者はそのため、1964年の京劇現代劇競演大会に関する資料を集めてきたが、その中で一つの問題があることを発見した。それは、大会に参加した機関、劇団と上演した劇目の数字に言及した複数の文献で、文献の執筆者達がそれぞれ違うことを述べてい

ることである。一体事実は何か。本節は『人民日報』、『戯劇報』等の新聞雑誌を主な資料とし、1964年競演大会に対して調査と考察を行った。その報告である。既存の成果を継承し、更にそれを発展させるのが本文の目的である。

一、競演大会に参加した機関、劇団と演目に関する考察

1964年8月1日の『人民日報』の「京劇現代劇競演大会は北京で閉幕」と題した報道によると、「新華社31日、我が国の戯曲改革の歴史上重要な意義を持っている1964年の京劇現代劇競演大会は今日の午後首都で勝利のうちに閉幕した。…今回の競演大会は二ヶ月を費やし、文化部に直属する機関と18の省、市、自治区の29の劇団、2000人以上が参加し、計35の演目を上演した。…」と述べている。『人民日報』の報道は新華社31日の記事を情報源としているため、主催機関から直接得た情報だと考える。ところが1964年の『戯劇報』における今回の競演大会に関する文章によると、同じ事柄が「文化部に直属する機関と18の省、市、自治区の29の劇団、2000人以上及び各地の観摩団の300人以上がこの大会に参加した。35の演目を上演した…」¹⁶³と書かれている。数字が食い違っているのである。そこで、この競演大会について書かれた他の文献も調べてみたが、驚くべきことにその数字はさまざまであった。表（一）は文献の出版年の順に基づき、そこに記述された数字をまとめたものである。

表（一）

¹⁶³ 「毛沢東思想的光輝勝利 社會主義新京劇宣告誕生一記一九六四年京劇現代戲觀摩演出大會」、『戯劇報』、1964年、第7期、14-21ページ。

作品	機関	劇団	演目
『中国共産党執政四十年』 ¹⁶⁴	未提示	29	37
『1976：狂乱的文学年代』 ¹⁶⁵	19	28	37
『中国当代文学史』及び修訂版 ¹⁶⁶	9	28	38
『中国当代文艺思想史論』付録 ¹⁶⁷	19	28	37
『中国当代戯曲文学史』 ¹⁶⁸	未提示	未提示	37
『国家的儀式—中国革命戯劇的文化透視』 ¹⁶⁹	未提示	29	36

以上のように引用した資料は、今回の大会に参加した機関、演目、劇団について、それぞれ違うことを述べている。なぜこのような食い違いが生じたのか。特定の原因と根拠があるかどうか。以下はこの問題についての考察である。

(一)、参加した劇団に関する考察

参加した劇団数が、表（一）の三つの資料が述べている「28」か、他の二つの資料が述べている「29」かであるが、結論から言えば 1964 年の京劇現代劇競演大会に参加した劇団は「29」である。1964 年 8 月 1 日の『人民日報』の「京劇現代劇競演大会、北京で閉幕」と題した報道の中で、参加した「29」の劇団を具体的に列挙している。次に、『人民日報』の報道を原文のまま引用する。

“讲话结束，乐队奏起欢乐的乐曲，沈雁冰代表文化部向参加这次观摩演出的二十九个剧团授予纪念状。这二十九个剧团是：山东省京剧团、上海京剧院、北京京剧团、北京实验京剧团、黑龙江省哈尔滨市京剧团、上海市戏曲学校、上海青年京昆剧团、内蒙古自治区艺术剧院京剧团、北京京剧二团、河北省天津市京剧团、黑龙江省戏曲学校实验京剧团、云南京剧院一团、江西省南昌市京剧团、陕西省京剧院、湖北省武汉市京剧团、宁夏回族自治区京剧团、江苏省京剧团、吉林省长春市京剧团、青海省京剧团、新疆维吾尔自治区乌鲁木齐市京剧团、广西僮族自治区京剧团、山东省淄博市

¹⁶⁴ 馬齊彬、陳文斌、林蘊暉、叢進、王年一、張天榮、卜偉華編寫、『中国共産党執政四十年』（1949-1989）、中共党史出版社、1991 年、245 ページ。原文「大会历时两个月，有 29 个剧团、两千多人参加，共演出了『芦荡火种』…等 37 个剧目」

¹⁶⁵ 楊鼎川著、『1967：狂乱的文学年代』、山東教育出版社、1998 年、38 ページ。原文「文化部在北京举办规模空前的全国京剧现代戏观摩演出大会，19 个省市自治区的 28 个剧团演出了《红灯记》…等 37 个剧目」

¹⁶⁶ 洪子誠、『中国当代文学史』、北京大学出版社、1999 年 8 月、194 ページ。及びその 2011 年 7 月の修訂版、169 ページ。原文「来自 9 个省、市、自治区的 28 个京剧团演出了 38 台“现代戏”（指表现现代生活的戏曲剧目）」

¹⁶⁷ 柏定国、『中国当代文艺思想史論』（1956-1976）、附録〈中国文艺重大問題紀事年表（1956-1976）〉、中国社会科学出版社、2006 年、316-317 ページ。原文「…参加演出的有 19 个省、市的 28 个剧团，演出了《芦荡火种》…等 37 个剧目」

¹⁶⁸ 謝柏梁、『中国当代戯曲文学史』、高等教育出版社、2006 年、139 ページ。原文「…6 月 5 日到 7 月 31 日，全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行，一共上演了 37 个剧目」

¹⁶⁹ 胡志毅、『国家的儀式—中国革命戯劇的文化透視』、廣西師範大学出版社、2008 年、168 ページ。原文「…来自全国各地的 29 个京剧团演出了 36 个现代京剧…」

京剧团、山东省青岛市京剧团、中国京剧院一团、河北省唐山市京剧团、河南省京剧团、中国京剧院二团、中国京剧院四团、贵州省贵阳市京剧团。当这些剧团的代表先后走上主席台领取纪念状，周恩来总理等领导人同他们握手时，全场响起了雷动般的掌声。”

(二)、参加した機関に関する考察

次に参加した機関はどうだろうか。

引用した六つの先行研究の中で、三つは参加した機関を提示していない。二つは「19の省市自治区」、「19の省、市」と述べている。もう一つは「9の省、市、自治区」と言及している。しかしながら、『人民日報』と『戯劇報』の報道は「文化部直属の機関と18の省、市、自治区」と指摘している。なぜこのような食い違いがあるのか。『矛盾文集』¹⁷⁰には、当時の文化部長であった沈雁氷の競演大会開幕式における開幕の挨拶が収載されている。それによると、「…今回の競演は、解放後、最大規模の現代を題材にした戯曲の競演であり、最初の京劇現代劇の競演でもある。今回の競演に参加するのは、19の省、市、自治区の28の京劇団であり、大、小合わせて37の演目を上演する予定である。…」とある。

よって、参加した機関が「19」と述べている先行研究は、沈雁氷の開幕の挨拶を参照したものと考えられる。しかし、沈雁氷の開幕式における講話は、この競演の計画を述べたものであって、実際の状況によって幾つかを変更する可能性があり、これのみを根拠とすることはできない。『中国当代文学史』及びその修訂版はすでに参加した機関を「9」と述べているが、この数字は実際のものとかかなり離れているため、これについて特定の根拠があるかどうか、筆者は現時点ではまだ考察できていない。印刷のミスである可能性もある。

以上のように引用した資料における、参加機関に関する記述は、『人民日報』及び『戯劇報』の報道とかかなり相違があるため、筆者は更に多くの考察と推定を行う。まず、『人民日報』が報道した29の劇団を基に、以下の考察を行う。

先行研究における問題は、参加した文化部直属の機関がどの位あるか、また、どの省、市、自治区が参加したかである。この二つの問題が明らかになれば、参加した機関の問題についてはおのずと明らかになる。まず、筆者は文化部直属の機関について考察を行う。文化部の公式ホームページに掲載されている文化部直属の機関は以下の通りである。

文化部信息中心、中国艺术研究院、中国国家图书馆、故宫博物院、中国国家博物馆、中央文化管理干部学院、中国文化传媒有限公司、中国国家京剧院、中国国家话剧院、中国歌剧舞剧院、中国东方演艺集团有限公司、中国交响团、中国儿童艺术剧院、中央歌剧院、中央芭蕾舞团、中央民族乐团、中国美术馆、中国国家画院、中国对外文化集团公司、中国数字文化集团有限公

¹⁷⁰ 沈雁氷、『矛盾文集』第27巻、人民文学出版社出版、175-180ページ。

司、中国动漫集团公司、文化部恭王府管理中心、文化部文化艺术人才中心、文化部离退休人员服务中心、文化部艺术服务中心、国家清史纂修领导小组办公室、中外文化交流中心、文化部民族民间文艺发展中心、文化部全国文化信息资源建设管理中心、中国艺术科技研究所。

(<http://www.ccnt.gov.cn/> 2012年5月2日)

これらの文化部直属の機関は、文革と改革開放を経た 21 世紀のものであり、1964 年当時とは大きく異なるものであることに違いない。従って、この一覧は単なる参考でしかないにも関わらず、ここに中国国家京劇院（以下、中国京劇院と省略する）の名があるのは大きな手掛かりである。中国京劇院は 1955 年 1 月に成立してから、文化部に直属する国家の劇院である。¹⁷¹上演した 29 の劇団の中には、中国京劇院一团、中国京劇院二団、中国京劇院四団が存在する。とすれば、今度の競演大会に参加した文化部直属の機関は中国京劇院一团、中国京劇院二団と中国京劇院四団であると推定して間違いないだろう。同様に考察すると、どの省、市、自治区が参加したかも明らかになる。その結果をまとめると、以下の表（二）のようになる。

表（二）

省、市、自治区	劇団
1、北京	北京京劇団、北京実験京劇団、北京京劇二団
2、上海	上海京劇院、上海市戯曲学校、上海青年京昆劇団
3、江蘇	江蘇省京劇団
4、湖北	湖北省武漢市京劇団
5、雲南	雲南京劇院一团
6、河北	河北省天津市京劇団、河北省唐山市京劇団
7、黒竜江	黒竜江省ハルビン市京劇団、黒竜江省戯曲学校実験京劇団
8、吉林	吉林省長春市京劇団
9、青海	青海省京劇団
10、陝西	陝西省京劇院
11、内モンゴル	内モンゴル自治区芸術劇院京劇団
12、新疆	新疆ウイグル自治区ウルムチ市京劇団
13、河南	河南省京劇団
14、山東	山東省京劇団、山東省淄博市京劇団、山東省青島市京劇団
15、寧夏	寧夏回族自治区京劇団
16、江西	江西省南昌市京劇団
17、広西	広西チワン族自治区京劇団
18、貴州	貴州省貴陽市京劇団

¹⁷¹ 中国国家京劇院HP、http://www.cnpcoc.cn/cn_index.asp、参照。アクセス日 2012 年 5 月 2 日。

表(二)から分かるように、1964年京劇現代劇競演大会に参加した機関は、文化部直属の機関の3劇団(中国京劇院に属する一団、二団、四団である)と18の省、市、自治区(北京、上海、江蘇、湖北、雲南、河北、黒竜江、吉林、青海、陝西、内モンゴル、新疆、河南、山東、寧夏、江西、広西、貴州)からの26劇団、合計29の劇団である。

2011年9月出版の李松『「样板戲」編年史・前篇』は「全国京劇現代劇競演大会は北京で開幕し、7月31日に閉幕した。二ヶ月を費やし、全国から5000人以上の文芸工作者が参加し、文化部直属の機関と18の省、市、自治区の2つの劇団が参加した。25個大規模な演劇と10個小規模な演劇を上演した。…」(173ページ)と述べている。参加した機関と上演した演目に関する記述は『人民日報』、『戯劇報』の報道と完全に一致する。しかし、ここで述べられている「2つ」の劇団については、具体的な根拠が示されていないため、現時点では考察不可能である。誤植の可能性もある。同書は同ページの同段落において「今回の競演大会に参加したのは文化部直属の機関と北京、上海、天津、江蘇、湖北、雲南、河北、黒龍江、吉林、青海、陝西、内モンゴル、新疆、河南、山東、寧夏、江西、広西、貴州等の19の省、市、自治区の29の劇団及び全国の各省、市、自治区と部隊の30の観摩団である。合わせて2400人以上が出席した。35の演目を上演した…」(174ページ)と続けて述べている。以上の引用した二つの文章は同段落にあるが、内容には相違があり、前後が矛盾している。同書は年月日の順に史料を配列し、史実を記述すると同時にそれらについて解説をしたものである。本文が引用した二箇所は「史実」か「解説」か、はっきりとした説明がないが、内容から判断すると、「史実」の記述である可能性が高いと考えられる。同書は参加した「19」の省、市、自治区を詳しく列挙しており、それらは今までの先行研究にはなかった内容である。しかし残念なのは、それらに詳細な根拠が提示されていないことで、そして「天津」と「河北」¹⁷²を分けて計算し、一つ増えて19になってしまった。

(三)、上演した演目に関する考察

上演した演目数について、表(一)の四つの先行研究が「37」と述べ、一つの先行研究が「38」と述べ、もう一つの先行研究が「36」と述べている。「37」と述べた先行研究は、前述の沈雁氷の競演大会の開幕式における「…今回の競演は、解放後、最大規模の現代を題材にした戯曲の競演であり、最初の京劇現代戯の競演でもある。今回の上演に参加するのは、19の省、市、自治区の28の京劇団があり、合わせて大、小

¹⁷² 天津、1949年1月15日に中央直轄市に設定され、1958年2月11日に河北省(省轄市)省管轄の都市に変えて、1967年1月に直轄市に回復された。

(<http://zhidao.baidu.com/question/21047962.html> アクセス日2012年5月2日)。会議を開催する時間は1964年であるため、その時に天津市は河北省に從属して、だから李松の『「样板戲」編年史・前編』は「天津」と「河北」を分けている言い方は正しくない。

37の演目を上演する予定である。…」という講話に基づいていると考えられる。しかし、「37」の演目を上演する予定とあるが、『中国共産党執政四十年』では、「…江青が公演に関与したため、『紅旗譜』と『朝陽溝』が否定された…」¹⁷³と指摘している。よって、二つの演目が否定され、「35」の演目を上演したことになる。『紅旗譜』は「間違った路線を褒め称える」と指摘され、『朝陽溝』は「形式上どっちつかずで得体が知れない」と指摘された。否定された具体的な原因については、現時点で関係する資料を入手できなかったため、今後考察を行う予定である。よって、「37」と述べた先行研究が沈雁氷の開幕の挨拶を参照したことは明らかであるが、「38」、「36」と述べた先行研究もあり、それについては、現段階で根拠を明らかにすることはできなかった。それらについては、今後、考察を行う必要があると考える。

二、上演した演目の具体的な状況に関する考察

『人民日報』と『戯劇報』の資料に対して収集し整理する時、筆者は毎回公演する番組予告に気づいた。合計で14枚がある。番組予告は演目の劇名、所属する機関、上演する時間、上演する方式及上演する場所を詳しく紹介している。以下の表（三）は、それに基づいて筆者が1964年京劇現代劇競演大会に上演した35の演目の具体的な状況を整理したものである。研究にわずかでも貢献できれば、幸いである。

（表三）

¹⁷³ 馬齊彬、陳文斌、林蘊暉、叢進、王年一、張天榮、卜偉華編寫、『中国共産党執政四十年』（1949-1989）、中共党史出版社、1991年、245ページ。

	演目	劇団	上演場所	上演時間
1	『智取威虎山』	上海上演団	民族宮ホール	6月6日日場、7、8日晚場観摩、5、9日晚場公演
2	『革命自有後來人』	黒竜江省ハルビン市京劇団	二七劇場	6、7、8日晚場観摩、5、9日晚場公演
3	『箭竿河辺』	北京実験京劇団	天橋劇場	5、6、7日晚場観摩、8日晚場、9日日場公演
4	『奇襲白虎団』	山東省京劇団	人民劇場	6日日場、7、8日晚場観摩、5、9日晚場公演
5	『蘆蕩火種』	北京京劇団	北京市工人クラブ	5、6日晚場、8日日場観摩、7、9日晚場公演
6	『六号門』	河北省天津市京劇団	二七劇場	11、12日晚場、15日日場観摩、13、14日晚場公演
7	『洪湖赤衛隊』	北京京劇二団	天橋劇場	11、12日晚場、14日日場観摩、13、15日晚場公演
8	『戦海浪』	上海上演団	人民劇場	11日日場、13、15日晚場観摩、12、14日晚場公演
9	『櫃台』	上海上演団	人民劇場	11日日場、13、15日晚場観摩、12、14日晚場公演
10	『送肥記』	上海上演団	人民劇場	11日日場、13、15日晚場観摩、12、14日晚場公演
11	『審椅子』	上海上演団	人民劇場	11日日場、13、15日晚場観摩、12、14日晚場公演
12	『千万不用忘記』	黒竜江省戯曲学校実験京劇団	北京市工人クラブ	12日日場、13、14日晚場観摩、11、15日晚場公演
13	『草原英雄小姉妹』	内モンゴル自治区芸術劇院京劇団	民族宮ホール	13日日場、14、15日晚場観摩、11、12日晚場公演
14	『延安軍民』	陝西省京劇院	天橋劇場	17、18日晚場、20日日場観摩、19、21日晚場公演、24日晚場観摩
15	『強渡大渡河』	江西省南昌市京劇団	人民劇場	17日日場、19、21、24日晚場観摩、18、20日晚場公演
16	『李双双』	江西省南昌市京劇団	人民劇場	17日日場、19、21、24日晚場観摩、18、20日晚場公演
17	『柯山紅日』	湖北省武漢市京	北京市工人ク	18日日場、19、20、24日晚場観摩、

		劇団	ラブ	17、21 日晩場公演
18	『戴諾』	雲南京劇院一団	民族宮ホール	19 日日場、20、21 日晩場観摩、17、18 日晩場公演、24 日日場観摩
19	『耕耘初記』	江蘇省京劇団	北京市工人クラブ	27 日日場、28、29 日晩場観摩、26、30 日晩場公演
20	『紅岩』	新疆ウイグル自治区ウルムチ市京劇団	天橋劇場	26、27 日晩場、29 日日場観摩、28、30 日晩場公演
21	『五把钥匙』	吉林省長春市京劇団	二七劇場	26、17 日晩場、30 日日場観摩、28、29 日晩場公演
22	『杜鵑山』	寧夏回族自治区京劇団	人民劇場	26 日日場、28、30 日晩場観摩、27、29 日晩場公演
23	『草原両兄弟』	青海省京劇団	民族宮ホール	28 日日場、29、30 日晩場観摩、26、27 日晩場公演
24	『掩護』	河南省京劇団	天橋劇場	7 月 2、3 日晩場、5 日日場観摩、4、6 日晩場公演
25	『紅管家』	河南省京劇団	天橋劇場	7 月 2、3 日晩場、5 日日場観摩、4、6 日晩場公演
26	『好媳婦』	河南省京劇団	天橋劇場	7 月 2、3 日晩場、5 日日場観摩、4、6 日晩場公演
27	『紅嫂』	山東省淄博市京劇団と山東省青島市京劇団	二七劇場	2、3 日晩場、6 日日場観摩、4、5 日晩場公演
28	『再接鞭』	江蘇省京劇団	二七劇場	2、3 日晩場、6 日日場観摩、4、5 日晩場公演
29	『紅灯記』	中国京劇院一団	人民劇場	3 日日場、4、5 日晩場観摩、2、6 日晩場公演
30	『節振国』	河北省唐山市京劇団	北京市工人クラブ	2 日日場、4、6 日晩場観摩、3、5 日晩場公演
31	『烈火裏成長』	広西チワン族自治区京劇団	民族宮ホール	4 日日場、5、6 日晩場観摩、2、3 日晩場公演
32	『杜鵑山』	北京京劇団	北京市工人クラブ	9 日日場、10、11 日晩場観摩、8、12 日晩場公演
33	『紅色娘子軍』	中国京劇院四団	二七劇場	8、9 日晩場、12 日日場観摩、10、11 日晩場公演
34	『苗嶺風雷』	貴州省貴陽市京	民族宮ホール	10 日日場、11、12 日晩場観摩、8、9

		劇団		日晩場公演
35	『千万不要忘記』	中国京劇院二団	人民劇場	8 日日場、10、12 日晩場觀摩、9、11 日晩場公演

注：日場 13:30、晩場 19:30、觀摩場不售票

第一輪：6 月 5 日-9 日（5 個劇目 1-5）

第二輪第三輪：6 月 11 日-24 日（13 個劇目 6-18）

第四輪：6 月 26 日-30 日（5 個劇目 19-23）

第五輪：7 月 2 日-6 日（8 個劇目 24-31）

第六輪：7 月 8 日-12 日（4 個劇目 32-35）

三、『人民日報』の競演大会に関する報道¹⁷⁴

次に、それぞれの演目について、筆者は『人民日報』に載った報道を整理してみよう。合計で 86 である。次は各演目に関する報道をまとめたものである。

1、『智取威虎山』

- 1、6 月 6 日《在革命的新事物面前》（京剧现代戏随感）（葛杰）
- 2、6 月 15 日《出人意外，在人意中——谈几出现代戏里的新唱腔、新动作、新手法》（姜妙香）
- 3、6 月 15 日《音乐上的革新和创造——京剧现代戏观摩散记》（李慕良）
- 4、6 月 16 日《英雄有用武之地》（京剧现代戏随感）（乐于时）
- 5、6 月 21 日《服装・道具・布景——京剧现代戏舞台美术欣赏》（鲁田）
- 6、6 月 22 日《革命生活的内容，京剧艺术的形式》（陈其通）
- 7、7 月 4 日《时刻警惕阶级敌人的阴谋——京剧〈五把钥匙〉观后》（张为）
- 8、7 月 6 日《努力创造革命战士的英雄形象——评京剧〈智取威虎山〉取得的成就》（附照片）（李希凡）
- 9、7 月 15 日《一场文化的大革命》（曹禺）
- 10、7 月 25 日《认真继承传统，大胆突破传统》（武汉市京剧团演员 高盛麟）

2、『革命自有后来人』

- 1、6 月 8 日《革命红旗代代传——看京剧〈革命自有后来人〉》（附照片）（林缘）
- 2、6 月 14 日《为有源头活水来》（京剧现代戏随感）（易和元）
- 3、6 月 15 日《出人意外，在人意中——谈几出现代戏里的新唱腔、新动作、新手法》（姜妙香）
- 4、6 月 15 日《音乐上的革新和创造——京剧现代戏观摩散记》（李慕良）
- 5、6 月 17 日《演现代戏六年的体会》（黑龙江省哈尔滨市京剧团 梁一鸣）
- 6、6 月 19 日《三点体会》（史若虚）
- 7、6 月 19 日《既改造戏，又改造人》（萧盛萱）
- 8、6 月 19 日 人物赞 奶奶和铁梅《革命自有后来人》（田 汉诗，阿 老画）

¹⁷⁴ 大会の開催期間 6 月 5 日—7 月 31 日の報道だけに限る。

- 9、6月21日《服装·道具·布景——京剧现代戏舞台美术欣赏》(鲁田)
- 10、6月22日《革命生活的内容,京剧艺术的形式》(陈其通)
- 11、6月24日《首先是自己的革命化》(余振飞)
- 12、6月28日《京剧艺术的发展》(尚小云)
- 13、7月15日《一场文化的大革命》(曹禺)
- 14、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》(毛秉权)
- 15、7月21日《唱出时代的感情——京剧现代戏观摩随感》(张君秋)
- 16、7月22日《继承和创新——京剧现代戏观摩学习心得》(辽宁省观摩团 候星)
- 17、7月30日《革命人爱看革命戏》(本报记者 姜德明)
- 18、7月31日《浅谈京剧现代戏念白》(李慧芳)
- 19、7月31日《戏词通俗是京剧的本色》(林兮)

3、『箭竿河边』

- 1、6月9日《量体裁衣——看京剧〈箭竿河边〉》(附照片)(颜长珂)
- 2、6月15日《出人意外,在人意中——谈几出现代戏里的新唱腔、新动作、新手法》(姜妙香)
- 3、6月19日 人物赞 老庆奎《箭竿河边》(田 汉诗,陈今言画)
- 4、6月22日《革命生活的内容,京剧艺术的形式》(陈其通)
- 5、6月24日《首先是自己的革命化》(余振飞)
- 6、6月28日《京剧艺术的发展》(尚小云)
- 7、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》(毛秉权)
- 8、7月31日《浅谈京剧现代戏念白》(李慧芳)

4、『奇袭白虎团』

- 1、6月7日《体现人民战士的英雄风貌——看〈奇袭白虎团〉有感》(剧评)(黄克保)
- 2、6月10日《取长补短共同提高——再谈观摩、学习、提高》(京剧现代戏随感)(葛杰)
- 3、6月11日《祝贺〈奇袭白虎团〉演出的成功》(中国评剧院演员席宝昆、魏荣元、陈少舫)
- 4、6月13日《现代戏里见功夫》(京剧现代戏随感)(葛杰)
- 5、6月13日 人物赞 严伟才《奇袭白虎团》(田 汉诗,华克雄画) 李大娘《奇袭白虎团》(田 汉诗,阿老画)
- 6、6月14日《为有源头活水来》(京剧现代戏随感)(易和元)
- 7、6月15日《出人意外,在人意中——谈几出现代戏里的新唱腔、新动作、新手法》(姜妙香)
- 8、6月15日《音乐上的革新和创造——京剧现代戏观摩散记》(李慕良)
- 9、6月16日《英雄有用武之地》(京剧现代戏随感)(乐于时)
- 10、6月19日《三点体会》(史若虚)
- 11、6月19日《在京剧里表现工农兵》(谭富英)
- 12、6月21日《要熟悉工农兵生活》(王连平)

- 13、6月21日《京剧发展的康庄大道》(附照片)(徐兰沅)
- 14、6月21日《服装·道具·布景——京剧现代戏舞台美术欣赏》(鲁田)
- 15、6月22日《革命生活的内容,京剧艺术的形式》(陈其通)
- 16、6月24日《提供了好经验》(赵桐珊)
- 17、6月24日《首先是自己的革命化》(余振飞)
- 18、6月28日《小谈群众角色和群众场面》(湖北省观摩团 汪洗)
- 19、6月28日《京剧艺术的发展》(尚小云)
- 20、7月2日《京剧表演程式也要革命》(湖南观摩团)
- 21、7月4日《京剧花脸的广阔前途》(附照片)(袁世海)
- 22、7月7日《革命的现代戏使京剧获得新生》(陕西省观摩团 蔡正芳)
- 23、7月15日《一场文化的大革命》(曹禺)
- 24、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》(毛秉权)
- 25、7月21日《京剧现代戏的启发》(叶浅予)
- 26、7月22日《继承和创新——京剧现代戏观摩学习心得》(辽宁省观摩团 候星)
- 27、7月31日《浅谈京剧现代戏念白》(李慧芳)

5、『蘆蕩火種』

- 1、6月6日《在革命的新事物面前》(京剧现代戏随感)(葛杰)
- 2、6月7日《喜听京剧唱京音》(文化街头)(林兮)
- 3、6月8日《把革命和继承结合起来——谈京剧〈芦荡火种〉》(附编者按)(附照片)
- 4、6月9日 人物赞 阿庆嫂《芦荡火种》(左海诗,洪炉画) 郭指导员《芦荡火种》(左海诗,洪炉画)
- 5、6月10日《新编京剧不必墨守旧韵》(文化街头)(林兮)
- 6、6月13日《现代戏里见功夫》(京剧现代戏随感)(葛杰)
- 7、6月15日《出人意外,在人意中——谈几出现代戏里的新唱腔、新动作、新手法》(姜妙香)
- 8、6月19日《在京剧里表现工农兵》(谭富英)
- 9、6月22日《革命生活的内容,京剧艺术的形式》(陈其通)
- 10、6月24日《首先是自己的革命化》(余振飞)
- 11、6月26日《路子打开了》(孙盛文)
- 12、6月28日《小谈群众角色和群众场面》(湖北省观摩团 汪洗)
- 13、6月28日《京剧艺术的发展》(尚小云)
- 14、7月2日《京剧表演程式也要革命》(湖南观摩团)
- 15、7月4日《京剧花脸的广阔前途》(附照片)(袁世海)
- 16、7月4日《对旦角现代戏的感想》(福建省观摩团 袁灵云)
- 17、7月10日《量体裁衣——观摩学习随记》(孙浩然)
- 18、7月15日《一场文化的大革命》(曹禺)

- 19、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》（毛秉权）
- 20、7月21日《唱出时代的感情——京剧现代戏观摩随感》（张君秋）
- 21、7月25日《京剧〈芦荡火种〉剧本改编的成就》（陶雄）
- 22、7月30日《革命人爱看革命戏》（本报记者 姜德明）
- 23、7月31日《既有革命内容，又有京剧风格》（陕西省京剧团 史美强）
- 24、7月31日《浅谈京剧现代戏念白》（李慧芳）
- 25、7月31日《戏词通俗是京剧的本色》（林兮）

6、『六号門』

- 1、6月16日《表现工人的革命斗争——谈京剧〈六号门〉的演出》（附照片）（范凡）
- 2、6月19日《三点体会》（史若虚）
- 3、6月21日《服装·道具·布景——京剧现代戏舞台美术欣赏》（鲁田）
- 4、6月22日《培养工农兵感情，塑造英雄人物》（河北省天津市京剧团演员 李荣威）
- 5、6月22日《革命生活的内容，京剧艺术的形式》（陈其通）
- 6、7月4日《京剧花脸的广阔前途》（附照片）（袁世海）
- 7、7月7日《革命的现代戏使京剧获得新生》（陕西省观摩团 蔡正芳）
- 8、7月15日《一场文化的大革命》（曹禺）
- 9、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》（毛秉权）
- 10、7月30日《革命人爱看革命戏》（本报记者 姜德明）
- 11、7月31日《既有革命内容，又有京剧风格》（陕西省京剧团 史美强）
- 12、7月31日《戏词通俗是京剧的本色》（林兮）

7、『洪湖赤衛隊』

- 1、6月13日《“看天下劳苦人民都解放”——京剧〈洪湖赤卫队〉观后》（附照片）
- 2、6月16日《英雄有用武之地》（京剧现代戏随感）（乐于时）
- 3、6月21日《服装·道具·布景——京剧现代戏舞台美术欣赏》（鲁田）
- 4、6月22日《革命生活的内容，京剧艺术的形式》（陈其通）
- 5、6月28日《京剧艺术的发展》（尚小云）
- 6、7月7日《革命的现代戏使京剧获得新生》（陕西省观摩团 蔡正芳）
- 7、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》（毛秉权）
- 8、7月30日《革命人爱看革命戏》（本报记者 姜德明）

8、9、10、11、『戰海浪』、『櫃台』、『送肥記』、『審椅子』

- 1、6月14日《在革新的道路上——谈四出精彩动人的现代戏短剧》（附照片）（林涵表）
- 2、6月16日《我演钱二嫂》（童芷苓）（《送肥记》）

- 3、6月21日《服装·道具·布景——京剧现代戏舞台美术欣赏》(鲁田) (《站海浪》)
- 4、6月22日《革命生活的内容,京剧艺术的形式》(陈其通)
- 5、6月28日《小谈群众角色和群众场面》(湖北省观摩团 汪洗) (《站海浪》)
- 6、7月4日《对旦角现代戏的感想》(福建省观摩团 袁灵云) (《送肥记》)
- 7、7月7日《革命的现代戏使京剧获得新生》(陕西省观摩团 蔡正芳) (《站海浪》、《柜台》)
- 8、7月15日《一场文化的大革命》(曹禺)
- 9、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》(毛秉权) (《送肥记》)
- 10、7月30日《革命人爱看革命戏》(本报记者 姜德明) (《柜台》)
- 11、7月31日《浅谈京剧现代戏念白》(李慧芳)(《站海浪》)

12、『千万不要忘记』

- 1、6月10日《新编京剧不必墨守旧韵》(文化街头)(林兮)
- 2、6月19日《富有地方色彩的京剧——看京剧〈千万不要忘记〉的演出》(附照片)(张胤剑)
- 3、6月22日《革命生活的内容,京剧艺术的形式》(陈其通)
- 4、7月4日《京剧花脸的广阔前途》(附照片)(袁世海)
- 5、7月17日《教育好下一代——看京剧〈千万不要忘记〉》(附照片)(焕子)

13、『草原英雄小姊妹』

- 1、6月17日《红色少年的赞歌——试评〈草原英雄小姊妹〉》(附照片)(景孤血)
- 2、6月21日《服装·道具·布景——京剧现代戏舞台美术欣赏》(鲁田)
- 3、6月22日《革命生活的内容,京剧艺术的形式》(陈其通)
- 4、6月28日《京剧艺术的发展》(尚小云)
- 5、7月2日《京剧表演程式也要革命》(湖南观摩团)
- 6、7月4日《对旦角现代戏的感想》(福建省观摩团 袁灵云)
- 7、7月7日《革命的现代戏使京剧获得新生》(陕西省观摩团 蔡正芳)
- 8、7月15日《一场文化的大革命》(曹禺)
- 9、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》(毛秉权)
- 10、7月22日《继承和创新——京剧现代戏观摩学习心得》(辽宁省观摩团 候星)
- 11、7月31日《既有革命内容,又有京剧风格》(陕西省京剧团 史美强)

14、『延安军民』

- 1、6月24日《革命人民不可征服——京剧现代戏〈延安军民〉观后感》(附照片)(艾克恩)
- 2、6月26日《抒革命战士之情》(陕西省京剧院 尚长荣)
- 3、6月28日《小谈群众角色和群众场面》(湖北省观摩团 汪洗)
- 4、7月4日 人物赞《延安军民》中的李老爹、张连长 (艾克恩诗,华克雄画)
- 5、7月7日《革命的现代戏使京剧获得新生》(陕西省观摩团 蔡正芳)

- 6、7月15日《一场文化的大革命》（曹禺）
- 7、7月31日《既有革命内容，又有京剧风格》（陕西省京剧团 史美强）

15、『強渡大渡河』

- 1、6月28日《可贵的努力，有益的尝试——看南昌京剧团的两出现代戏》（附照片两张）（李行）
- 2、6月28日《小谈群众角色和群众场面》（湖北省观摩团 汪洗）
- 3、7月7日《革命的现代戏使京剧获得新生》（陕西省观摩团 蔡正芳）
- 4、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》（毛秉权）

16、『李双双』

- 1、6月28日《可贵的努力，有益的尝试——看南昌京剧团的两出现代戏》（附照片两张）（李行）
- 2、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》（毛秉权）

17、『柯山紅日』

- 1、6月21日《看京剧〈柯山红日〉》（剧评）（季文）
- 2、6月30日《演麦力生老人的体会》（高百岁）
- 3、7月10日《从旧韵白到新京白》（林兮）
- 4、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》（毛秉权）

18、『戴諾』

- 1、6月21日《服装·道具·布景——京剧现代戏舞台美术欣赏》（鲁田）
- 2、6月24日 人物赞 戴诺（叶浅予画，袁鹰诗）
- 3、6月26日《景颇山上的金凤凰——谈谈关鹤鹑在〈戴诺〉中的艺术创造》（附照片）（刘乃崇）
- 4、6月28日《小谈群众角色和群众场面》（湖北省观摩团 汪洗）
- 5、7月2日《我怎样演〈戴诺〉中的文帅》（云南京剧院 徐敏初）
- 6、7月4日《京剧花脸的广阔前途》（附照片）（袁世海）
- 7、7月10日《感人的形象——戴诺》（哈尔滨市京剧团演员 张蓉华）
- 8、7月15日《一场文化的大革命》（曹禺）
- 9、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》（毛秉权）

19、『耕耘初記』

- 1、7月2日《新的生活，新的喜剧——京剧〈耕耘初记〉观后感》（附照片）（郭汉城）
- 2、7月4日《京剧花脸的广阔前途》（附照片）（袁世海）
- 3、7月12日人物赞《耕耘初记》（江城诗，洪炉画）
- 4、7月30日《革命人爱看革命戏》（本报记者 姜德明）

20、『紅岩』

- 1、7月4日《京剧花脸的广阔前途》（附照片）（袁世海）
- 2、7月6日《生动的革命传统教育——看京剧〈红岩〉》（附照片）（李行）

21、『五把鑰匙』

- 1、7月4日《时刻警惕阶级敌人的阴谋——京剧〈五把钥匙〉观后》（张为）
- 2、7月4日《京剧花脸的广阔前途》（附照片）（袁世海）
- 3、7月21日《多姿多彩的舞台美术设计》（毛秉权）

22、『杜鵑山』

- 1、7月30日《豪情浓墨绘英雄——观摩京剧现代戏〈杜鹃山〉学习笔记》（附照片）（何曼）
- 2、7月21日《京剧现代戏的启发》（叶浅予）
- 3、7月25日《认真继承传统，大胆突破传统》（武汉市京剧团演员 高盛麟）

23、『草原兩兄弟』

- 1、7月17日《草原牧民的赞歌——谈京剧〈草原两兄弟〉》（附照片）（温凌）

24、25、26、『掩護』、『紅管家』、『好媳婦』

- 1、7月7日人物赞《掩护》、《好媳妇》、《红管家》中的春兰父女、队长淑芳、会计聂小江（水拍诗，苗地画）
- 2、7月10日《努力表现新时代的劳动人民——看河南省京剧团演出的三个小戏》（附照片三张）（缪俊杰）

27、『紅嫂』

- 1、7月12日《光辉的形象，动人的歌唱——看京剧〈红嫂〉与〈再接鞭〉》（附照片两张）（唐真）
- 2、7月25日《认真继承传统，大胆突破传统》（武汉市京剧团演员 高盛麟）

28、『再接鞭』

- 1、7月12日《光辉的形象，动人的歌唱——看京剧〈红嫂〉与〈再接鞭〉》（附照片两张）（唐真）

29、『紅灯記』

- 1、7月8日《革命永似长江浪——观摩京剧现代戏〈红灯记〉学习笔记》（附照片）（何曼）
- 2、7月12日《心红艺更精》（红线女）
- 3、7月15日《一场文化的大革命》（曹禺）
- 4、7月21日人物赞《红灯记》（杜若湘诗，马克木刻）
- 5、7月22日《沿着党指引的方向高歌猛进》（中国京剧院演员 高玉倩）
- 6、7月31日《戏词通俗是京剧的本色》（林兮）

30、『節振国』

- 1、7月7日《光辉的革命英雄形象——谈京剧〈节振国〉的人物塑造》（附照片）（沈晓）
- 2、7月15日《为京剧舞台上的工人形象欢呼——煤矿工人座谈京剧〈节振国〉》
- 3、7月15日《一场文化的大革命》（曹禺）
- 4、7月31日《戏词通俗是京剧的本色》（林兮）

31、『烈火裏成長』

- 1、7月12日《深入生活的结果——谈〈烈火里成长〉中先进人物的塑造》（附照片）（龚啸岚）

32、『杜鵑山』

- 1、7月30日《豪情浓墨绘英雄——观摩京剧现代戏〈杜鹃山〉学习笔记》（附照片）（何曼）
- 2、7月18日《杜鹃山上的英雄歌——简评北京京剧团演出的〈杜鹃山〉》（附照片）（张胤德）
- 3、7月21日《京剧现代戏的启发》（叶浅予）
- 4、7月25日《认真继承传统，大胆突破传统》（武汉市京剧团演员 高盛麟）
- 5、7月31日人物赞 《杜鹃山》 （陈今言画，秦嘉诗）

33、『紅色娘子軍』

- 1、7月18日《京剧舞台上的〈红色娘子军〉》（附照片）（王照慈）
- 2、7月31日人物赞 中国京剧院四团《红色娘子军》（陈今言画，秦嘉诗）

34、『苗嶺風雷』

- 1、7月17日《一出具有民族特色的好戏——看京剧〈苗岭风雷〉》（附照片）（杨景辉）

35、『千万不要忘記』

- 1、7月17日《教育好下一代——看京剧〈千万不要忘记〉》（附照片）（焕子）

以上整理した結果から見ると、『革命自有後來人』、『蘆蕩火種』、『奇襲白虎団』、『智取威虎山』などの演目に関する報道が一番多い。これらの演目は人気があつて、社会に巨大な影響を与え、注目を引きいた。その上、社会各界から好評を受け、認知を得ることができた。それは後の革命模範劇のために、社会的評価の基礎を作るものであつたと言える。

四、結論

以上は『人民日報』と『戯劇報』の報道に基づいて、先行研究における1964年京剧現代劇競演大会の参加機関、劇団、演目に関する考察である。先行研究の中には

データが食い違っているものもあれば、正確に記述しているものもあった。だが、いずれも基本的な一次資料を参照せずにかかれいるような印象を受けた。研究者として自戒しなければならぬと感じた。

本節で報告した内容は 1964 年京劇現代劇競演大会に関する先行研究の記述における数字の相違という小さな問題にすぎないが、筆者はこれを出発点として、今後の研究生活で着実かつ慎重に一次資料を調査収集し、研究成果を発表していきたい。

第四章、革命模範劇『沙家浜』

第一節、「模範劇」という言葉の起源の探求

模範劇の正式名称は「革命現代劇」で、革命現代京劇、革命現代バレエ劇及び革命現代交響楽を含む。そもそも「革命」という言葉と「戯劇」とを結びつけたのは、毛沢東であった。延安時代に、毛沢東は『逼上梁山』を見終わって、とても喜んで、脚本演出者の楊紹萱、齊燕銘に宛てた手紙の中に「あなた達のこの始まりが旧劇革命の画期的な始まりになる」と書いた。¹⁷⁵ 周恩来は1964年京劇現代劇競演大会上の発言の中で、第十回中央委員会全体会議の上で毛沢東が言った「社会主義に奉仕する現代革命劇を演じることを提唱すべきだ」を引用して、また周恩来はこの会議の講話において「革命現代劇を演じる」と略称していた。この時から、「革命現代劇」という名称は京劇現代劇の代わりに広範的に使われている。¹⁷⁶

一、「様板」という言葉の出現

1965年3月16日の上海『解放日報』の上で、『本報評論員』の署名による、「認真地向京劇『紅灯記』學習」を題とする短評の中で、初めて「様板」（模範）という言葉が現れた。文の中に「……この劇を見た人は、彼らのあのような戦闘の政治的情熱と革命の芸術的力量に強く鼓舞されて、異口同音に、『よい芝居。よい芝居。』と称賛した。これは京劇革命化の一つのすばらしい模範であろう。上海の演劇工作者は更に相争って京劇『紅灯記』に学ぶと表明している。」とある。これは「模範」という言葉が新聞雑誌に掲載された最初の例である。おそらく「模範」という言葉が斬新で格別であり、また確かにがこの優秀な京劇現代劇に対する賛美や経典、範本としたいという人々の気持ちに符合していたため、「模範」という言葉はすぐに上海の演劇界の関係者に認められた。

1965年3月22日、北京の『光明日報』は上海の有名な越劇芸術家の袁雪芬が『紅灯記』を称賛した「精益求精の様板」という文章を掲載した。文章の中に「……『紅灯記』を見て、私は更に革命現代劇をうまく演じるために、まず真面目に自己改造しないといけないと深く体得した。……中国京劇院の同志達の勤勉な労働は、私達のため模範の効果を發揮してくれて、私は上海の広大な観衆とおなじな気持ちを持って彼らに感謝する。」と述べた。「模範」という言葉の影響は北京にも波及した。1965年の北京『戯劇報』の第3期は、『比学趕帮、演好革命現代戲』のという全段抜き大見出しの下、本紙評論員も解説・評論において、「私達は、全国各地の各種類の劇が、まずあれらの古い劇でも、すべて毛沢東思想の輝きの下、労農兵大衆のしっかりした生活

¹⁷⁵ 『毛沢東文集』第三卷、人民出版社、2001年、88ページ、参照。

¹⁷⁶ 謝柏梁、『中国当代戯曲文学史』、中国社会科学出版社、1995年、246ページ、参照。

を基礎として、苦しい芸術労働によって、優秀な作品、優秀な公演を創造し、鍛え出し、当地区にある地方劇に模範を樹立しかつ、『紅灯記』とその他の優秀な演劇に追いついて越えて、演劇の全戦線での「比学趕幫」の運動をだんだんピークに押し進めていくことを望んでいる」と呼び掛けた。

「模範」という「大衆的」な意味を豊かに含む言葉を用い、これを「経典」、「手本」等の概念に代替させた。そこには、明らかに模倣、複製として生かすという含意があったようである。¹⁷⁷『部隊文芸工作座談会紀要』では、政府と軍隊の指導者が「人力、物力、財力を組織」し、「すばらしい模範を作り出すこと」が一つの戦略的任務として提起された。「このような模範が生まれ、この方面で成功した経験が生まれてこそ、説得力があり、しっかりと陣地を占領することが出来、反動派の棍棒を打ち落すことが出来る」としている。

二、「模範劇」という言葉の出現

1966年初の『林彪同志委託江青同志召開的部隊文芸工作座談会紀要』では、十七年の文芸工作を全面的に否定した同時に、革命現代京劇が新たに現れて盛んにするとなったことを称賛した。『紀要』では「样板戲」（「模範劇」）という言葉を使っていないが、江青が「精魂を傾けて育成した」いくつかの「革命現代京劇」を革命文芸の手本と称した。

革命模範劇が正式に出たのは、1966年11月28日に「中央文化革命小組」が開催した「首都文芸界無産階級文化革命大会」からである。『中央首長講話』¹⁷⁸の資料によって、周恩来と江青は大会に挨拶の中で、京劇改革を話題にする時、それぞれ「模範」という言葉に言及した。周恩来は「この数年来、京劇改革、バレエ劇改革、交響楽改革、彫塑改革は、すべて画期的な業績を得た。これは文芸の革命化、大衆的、民族革命化の一つの大きい飛躍であり、これらの模範の影響と垂範のもとで、すでにいくつかの革命の文学芸術の優れた作品が誕生した」と言った。江青は「毛沢東思想が方向を指し示して導く中、ごく短い数年内で、みなさんの革命現代劇を創造する工作は、確かに成績が取って、全国の京劇改革に模範を樹立してあげた」と言った。その後、当時の「中央文革小組」の組長の康生は、「京劇『紅灯記』、『智取威虎山』、『海港』、『沙家浜』、『奇襲白虎団』、バレエ劇『紅色娘子軍』、バレエ劇『白毛女』、交響楽『沙家浜』の八つの作品は革命模範劇である」と宣言した。これは人々が常に言うところの「八つの革命模範劇」である。

1967年5月1日から6月17日まで、『文芸講話』発表二十五周年を記念するため

¹⁷⁷ 「複製化」は、「文革」の急進的な文芸の「大衆文化」的性格の特徴である。「模範」式の演劇（「模範劇」）、絵画（例えば『毛主席去安源』）、歌曲（大量の『毛沢東語録』を歌詞とした歌曲）、『大海航行靠舵手』などの流行歌曲）、彫塑（『収租院』）などはすべて大量の複製によって大衆に「普及」した。この種の複製には、移植、改編、踏襲、模造などの方式を採用した。洪子誠著、岩佐昌暉・間ふさ子編訳、『中国当代文学史』、東方書店、2013年、279ページ、引用。

¹⁷⁸ 『中央首長講話』、浙江大学紅衛兵編輯部、1967年、参照。

に、京劇『紅燈記』、『智取威虎山』、『海港』、『沙家浜』、『奇襲白虎団』、バレエ劇『紅色娘子軍』、バレエ劇『白毛女』、交響楽『沙家浜』が首都北京で、「合同公演」を行った。当時「中央文化革命小組」のメンバーだった陳伯達、姚文元は「京劇革命」、「模範劇」の意義、及び「京劇革命」における江青の位置と役割に対して、極めて高い評価を与えた。陳伯達、姚文元は、江青が「一貫して毛沢東の文芸革命路線を堅持し守り」、「先頭に立ち」、「文芸革命のいばらの道を切り開く人となり」、「指導し発動した京劇革命、その他の演技芸術の革命は、ブルジョア階級、封建階級の反動的な文芸の最も頑強な砦を攻め落とし、一群の斬新な革命京劇、革命バレエ、革命交響楽を創造し、文芸革命のために輝かしい模範を樹立した」¹⁷⁹と称賛した。

この八つの演劇の合同公演は、その当時最も権威あるメディアであった『人民日報』、『解放軍報』、雑誌『紅旗』の極力の宣伝宣揚を経て、江青と「模範劇」の名前は不可分のものとなった。そしてその年の「5・23」の毛沢東の「文芸講話」の二十五周年を記念する盛大な祝典をきっかけとして、「模範劇」は「無産階級の手本」として中国大陆で広く世間に知れ渡っていて、人の心に深く入り込んだ。

1967年5月10日の『人民日報』、『解放軍報』及び当年第6期の雑誌『紅旗』は、それぞれ1964年6月23日に京劇現代劇の出演者との座談会での江青の演説を掲載して、『談京劇革命』と題名を付けた。¹⁸⁰同時に掲載したのは雑誌『紅旗』の社説『歡呼京劇革命的偉大勝利』¹⁸¹である。この社説は「京劇革命は、我が国のプロレタリア文化大革命の進軍ラッパを吹き鳴らした。これは我が国のプロレタリア文化大革命の偉大な始まりである。これは毛沢東思想の偉大な勝利であり、毛主席の『文芸講話』の偉大な勝利である……江青同志の演説は、毛沢東思想を用いて京劇革命の偉大な意味を詳しく述べ、毛主席の京劇革命の指導方針を発揮した。この演説は、マルクス・レーニン主義、毛沢東思想を運用して京劇革命の問題を解決する重要な公文書である」と指摘した。

「模範劇」という言葉は政府が宣伝する際の正式の言葉としても、初めてこの中国共産党中央の代弁者としての社説の中で引用された。「京劇革命はすでにいくつかの豊かな果実が現れた。『紅燈記』、『智取威虎山』、『海港』、『沙家浜』、『奇襲白虎団』などの京劇模範劇の出現は、最も貴重な収穫である。それらは京劇の優秀な模範だけではなく、更にプロレタリア文化大革命のそれぞれの陣地における「闘批改」¹⁸²の優秀な

¹⁷⁹ 陳伯達、姚文元の講話は、1967年5月24日の『人民日報』、5月25日の『解放軍報』に掲載された。

¹⁸⁰ 多くの文章では江青のこの演説を「江青1964年7月在京劇現代戲觀摩演出人員座談会上的講話」としているが、筆者の調査によれば、この演説の時間が行われたのは1964年6月23日である。根拠は以下の二つである。第一、1964年6月24日に、毛沢東が「64年京劇現代戲觀摩演出大会」の事務室が江青の座談会上の演説記録を審査に送付した公文書に、「すでに読んだ、よく話した」という指示を書いていること。第二、薄一波が『若干重大決策与事件的回顧』の中で、「江青の6月23日の発言に対して、毛主席もとても賞賛して、6月26日に‘すでに読んだ、よく話した’」と指摘していること。薄一波の『若干重大決策与事件的回顧』(下巻)、中共中央党校出版社、1230ページ、引用。

¹⁸¹ 京劇革命の偉大な勝利に歡呼する。

¹⁸² 闘争、批判、改造である。

模範である。京劇革命のこれらの光り輝く業績は春雷のように全部の芸術舞台を震動させた。それはプロレタリアの百花がすでに満開になる時期がやってきたことを意味している。……」と述べた。

『人民日報』などの大手各紙は、20日余りにわたって人目を引く紙面で、「江青同志の講話和『紅旗』雜誌社論給各地軍民巨大鼓舞」¹⁸³と題する報道を掲載した。5月23日の『文芸講話』発表25周年を記念する祝典の前後、更にこの宣伝をピークへと持って行った。提灯記事的な社説及び模範劇製作グループの人員の「創作体得」が絶えず新聞に載った。5月24日『人民日報』は「八つの模範劇が北京で同時に上演される」ことを報道する時、「これら重大な階級闘争の中で誕生した革命現代京劇、革命バレエ劇と革命現代交響楽は、プロレタリア文芸の宝庫で光芒を四方に放つ明珠である。それらの誕生は、プロレタリアの新しい文芸の発展に輝かしい手本を樹立した。人類の文芸史上に前例のないこれらの革命模範劇は、労農兵に奉仕し、プロレタリアの政治に奉仕し、社会主義に奉仕する鮮明な政治的内容と強烈な芸術の影響力によって、すべてのブルジョアジー、修正主義と封建主義のいわゆる芸術の顔色をなからしめた」と称賛した。

5月下旬の二報一刊¹⁸⁴は、更に史上初めていくつかの模範劇の脚本の全文を掲載し何枚かの模範劇の舞台写真、舞台のスケッチも掲載した。このように、模範劇は中国人にとってもはや避けることのできない社会生活の注目点となっていた。

その後すぐに、『人民日報』の社説「革命文芸的優秀模範」¹⁸⁵は、初めて「八つの革命模範劇」のリストを並べた。京劇『紅灯記』、『智取威虎山』、『海港』、『沙家浜』、『奇襲白虎団』、バレエ劇『紅色娘子軍』、『白毛女』、交響楽『沙家浜』である。洪子誠が言ったように、¹⁸⁶社説とこれらの演説は、「文革」における模範劇に関する叙述方式と評価の基本を確立した。

八つの模範劇の合同公演は、6月17日まで毛沢東、林彪、周恩来などの中国共産党中央の指導者が出席して『智取威虎山』を観覧するのをメルクマールとして、ようやく円満に終了した。新聞雑誌の報道によると、「今回の合同公演は37日間、公演218回、約33万人の観衆が鑑賞した」と指摘した。今回の合同公演のお蔭で、またメディアの威勢良い宣伝を通じて、模範劇は、当時の中国大陆において誰もが知るものとなり、プロレタリアの新しい文芸の地位を確立した。1969年4月、模範劇の宣伝と普及を中心工作とする「労農兵の文芸運動」が全国で繰り広げられた。10月19日、『人民日報』は哲平署名の『学習革命样板戲、保衛革命样板戲』の文を掲載し、各省の地方劇団の模範劇上演は「修正してはならず、政治上と芸術上の品質を保証せねばならない」、「模範劇の移植」について、「必ず慎重に従事しなければならず、許可を得なけ

¹⁸³ 江青同志の演説と『紅旗』雜誌の社説が各地の軍民に巨大な鼓舞をもたらした。

¹⁸⁴ 『人民日報』、『解放軍報』および雑誌『紅旗』。

¹⁸⁵ 1967年5月31日の『人民日報』に掲載。

¹⁸⁶ 洪子誠著、岩佐昌暲・間ふさ子編訳、『中国当代文学史』、東方書店、2013年、引用。

ればならない」と指摘した。その後、模範劇の経験は美術、映画などの他の芸術形式にも浸透、普及しはじめた。

「模範」の表現方法はすべての芸術をモデル化にする荒唐無稽なスローガンであり、模倣、複製として提供するという含意に富んでいる。模範劇経験の名のもとに提出された「三突出」を主とするいわゆる創作の原則は、いくつかの成功した経験を絶対的に創作戒律成功した、すべては中国の文芸に対して極めて悪い影響をもたらした。模範劇は文革時期に非常に優越して神聖な地位を持ち、「プロレタリアの文芸の新紀元を切り開いた」と称賛された。特殊な歴史の時期に誕生した特殊な芸術の作品として、模範劇は極めて強い政治的傾向を持たされた。模範劇は江青、文革との密接な関係によって、文革が終わった後の模範劇に関する論争に伏線を敷くこととなった。

第二節、毛沢東と模範劇

現在まで多く模範劇を研究する学者は江青と模範劇の密接な関係を指摘しており、江青に対して絶対に否定する人もいるし、否定すると同時に江青は模範劇の創作過程の中で少しは貢献をしたと言う人もいる。しかし、毛沢東と模範劇の関係を話題にする人はほとんどない。毛沢東は1942年の『文芸講話』の中で自分の文学主張を明らかに述べている。文学は政治に従属しかつ政治に影響することを指摘し、文学創作は何を書くか、どのように書くかについて規定した。例えば題材の選択、題材に対する処理、文章の書き方、芸術の風格などである。毛沢東の文芸主張によれば、文芸創作は必ず労農兵の生活を表現し、先進人物と英雄典型を作ることを重視し、生活の「明るい面」を描写し、「賛美を主とし」なければならない。模範劇は正に毛沢東のこの文学主張に迎合するという前提の下で誕生したものである。従って、筆者は毛沢東と模範劇は必ず密接な関係を持っていると考える。現在までのところで、毛沢東と模範劇に関する史実的資料には限りがあるが、やはり毛沢東と模範劇の関係を探求して分析してみよう。

一、毛沢東の文芸政策

毛沢東の文芸政策は全面的にマルクス、エンゲルス、レーニンとスターリンの四人を真似たもので、この四人の文芸理論の総合体とも言える。この四人の文芸理論と政策の実行は、毛沢東の文芸思想と政策に対して巨大な影響を与えた。¹⁸⁷ マルクスとエンゲルスの文芸観が大雑把に言えば、上部構造に属する芸術は経済土台に対して影響を発生する産物であるというものである。レーニンの文芸政策の中で最も重要な原則は「党性原則」であり、その中心的意味は、文芸は必ず共産党の政権の「歯車とボ

¹⁸⁷ 詳しくは、『馬克思恩格斯論芸術』、『馬克思、恩格斯、列寧、斯大林論文芸』を参照。『馬克思恩格斯論芸術』、中国社会科学出版社、1960年。北京大学中文系編、『馬克思、恩格斯、列寧、斯大林論文芸』、人民文学出版社、1980年。

ルト」、つまり「道具」の役割をしなければならない。スターリンは上部構造に属する芸術は土台に奉仕するものであるため、芸術は新しいことを強固にして古いことを消滅する闘争の道具だと考えていた。そこでスターリンは「社会主義リアリズム」¹⁸⁸の創作方法を提起し、それはそれからの共産世界の重要な芸術の創作方法になった。

毛沢東はマルクス・レーニン主義と中国の現実的な状況を結合することを提唱して、更にスターリンの主張を強調した。基礎と上部構造の関係について、毛沢東は『矛盾論』の中で、「政治文化などの上部構造が経済の土台の発展に障害を与える時、政治上と文化上の革新が主要な決定的なものになる」¹⁸⁹と指摘した。『新民主主義論』の中では、また「一定の文化（観念形態としての文化）は一定の社会の政治と経済の反映であり、また社会の政治と経済に必ず大きな影響を与えるものである」¹⁹⁰と指摘した。そこから、「文芸は政治に従属するが、反って政治にも多大な影響を与える」¹⁹¹に発展した。『文芸講話』は、毛沢東の文芸思想と文芸政策の中で最も代表的な公文書である。1943年11月7日、中国共産党中央宣伝部は『关于執行党的文芸政策的決定』¹⁹²により、『文芸講話』が中国共産党中央の文芸政策になることを確立した。「全党はこの公文書を研究するべきで、それによって文芸の理論と実際の問題に対して正しい認識を一致して獲得して、過去の各種の誤った認識を直すようになる。全党の文芸工作者はこの公文書の指示を研究して実行し……文芸を更に民族と人民の解放事業に奉仕させるべきである」と指摘した。¹⁹³

それ以後、文革が終わるまで、『文芸講話』は中国共産党の文芸政策の規範となり、芸術家全体の創作思想を統一させる最高の指導原則になった。毛沢東が本当の目的は、文芸を政治に従属させて、次第に文芸の階級意識を確立し、階級闘争を文芸のルートを通じて人民群衆の思想の深い所までに広めて、そこから政治統治の目的に達して、政権の強固さを守ることであった。

二、毛沢東と京劇

毛沢東は権謀術数の政治家でもあり、意気盛んな詩人であるため、情緒の誇張と表現を重視する。正にこの二重の身分のゆえに、毛沢東は文芸の方面において文人の気持ちで文芸の独特な美感と価値を鑑賞し味わい、同時に、政治家の責任によって文芸の奉仕の機能を求めることになった。

¹⁸⁸ 北京大学中文系編、『馬克思、恩格斯、列寧、斯大林論文芸』、人民文学出版社、1980年、247ページ。具体的な内容は以下の通りである。社会主義リアリズムは、ソビエト文学とソビエト文学批評の基本的な方法として、作家が現実に対してその革命の発展の中から偽りのない、歴史的、具体的な描写を行う事を要求するものである。同時に芸術の描写の真実性と歴史の具体性は社会主義精神によって思想から人民の任務の改造と労働教育を行い結びつけられる。

¹⁸⁹ 毛沢東、「矛盾論」、『毛沢東選集』第一巻、人民出版社、1991年、326ページ、参照。

¹⁹⁰ 毛沢東、「新民主主義論」、『毛沢東選集』第二巻、人民出版社、663-664ページ。

¹⁹¹ 毛沢東、「在延安文芸座談会上的講話」、『毛沢東選集』第三巻、人民出版社、866ページ。

¹⁹² 党の文芸政策の実行について。

¹⁹³ 中央档案馆編、「中央宣伝部關於執行党的文芸政策的決定」、『中共中央文件選集』、第十四冊、中共中央党校出版社、1992年、107-110ページ。

京劇は、毛沢東の余暇生活の中一つ大きい楽しみであった。李銀橋は「西柏坡で三大戦役を指揮していた時、彼が頭を休める方法は京劇のレコードを聞くことであった。特に高慶奎の『逍遙津』、言菊朋の『臥龍吊孝』、程硯秋の『荒山泪』である。興が乗ると、自ら『群英会』を鼻歌で歌うこともある。」と回想している。¹⁹⁴過去何回も毛沢東の警備の仕事を担当した王芳は「京劇を聞くのは毛沢東の最大の楽しみと精神的享樂である。毛沢東はほとんど京劇の名家の公演を観覧しない、他人の邪魔をするのをひどく恐れているのだ。彼の身の周りの工作人員はいくつかのレコードを手に入れた。当時のすべての京劇の名家のレコードは、彼のところにあった。毛沢東は京劇を聞くのが好きだから、食事をする時、私達はそれをかけて、彼の頭を少しリラックスさせる。」と回想で言った。¹⁹⁵京劇を聞くのが好きであるのと同時に、毛沢東は京劇に対して比較的深い研究を行っている。彼自身は「京劇に関して、私は素人で、鑑賞しかできない」と言ったが、¹⁹⁶ 実際にこれは彼の謙虚な話であった。毛沢東の英文秘書の林克は「毛主席は京劇芸術が好きで、京劇の起源、それぞれの流派の特徴、各派の有名な役者の家柄と上演特色について、よく知っている。更に脚本の歴史の典故をもよく知っている」¹⁹⁷と行った。研究を深めたのは好きだということから発している。京劇に好感を持っているので、深い研究を行ったのだ。1958年8月の北戴河中国共産党中央政治局の拡大会議上で、毛沢東は高慶奎の『逍遙津』を使って仕事の方法を語った。「一定時期、何件の事しかをやることができないのは、『逍遙津』を歌うのと同時にほかの劇を歌うことができないのと同様だ。」と行った。¹⁹⁸上述した内容によって明らかになるのは、この時の毛沢東の京劇に対する態度は「愛好者」の立場から出発しているだけではなくて、「劇を利用して事を言う」（借戲說事）であり、文革の思想はすでに糸口が現れ始めていた。

結局のところ毛沢東は普通の演劇の観衆、普通の知識人ではなく、党と国家の指導者であり、政治家である。そのため京劇を鑑賞する時、政治の需要という一面も避けがたく現れてきた。これは、毛沢東の演劇改造の主張、特に演劇の内容の改造という点に突出して現れた。毛沢東は『文芸講話』¹⁹⁹の中で、「過去の時代の文芸形式にいてもわれわれは決して利用を拒むものではないが、これらの古い形式がわれわれの手に入った場合には、改造され、新しい内容を付け加えられて、革命の、人民のために奉仕するものになるのである。」²⁰⁰「われわれの要求するものは、政治と芸術との統一、内容と形式との統一、革命的な政治内容と、できるだけ完璧な芸術形式との統一である」²⁰¹と指摘している。政治家としての毛沢東が文芸の内容が現実的な政治に奉仕

¹⁹⁴ 陳晋、『毛沢東与文芸伝統』、中央文献出版社、1992年、278ページ。

¹⁹⁵ 王芳、「毛沢東愛聴京劇」、『湘潮』、2007年、第8期。

¹⁹⁶ 毛沢東、『毛沢東文集』第4巻、人民出版社、1996年、325ページ。

¹⁹⁷ 林克、『我所知道的毛沢東』、中央文献出版社、2000年、80ページ。

¹⁹⁸ 李銳、『“大躍進”親歴記』下巻、南方出版社、1999年、99ページ。

¹⁹⁹ 毛沢東、『在延安文芸座談会上的講話』、『毛沢東選集』第三巻、人民出版社、866ページ。

²⁰⁰ 毛沢東著、竹内好訳、『文芸講話』、岩波書店、1956年、22ページ、引用。

²⁰¹ 毛沢東著、竹内好訳、『文芸講話』、岩波書店、1956年、47ページ、引用。

する機能を強調したことがわかれば、我々は毛沢東がどうして建国後いくつかの伝統の演目に対して多くの批判を行い、積極的に現実の生活を反映する現代劇を提唱したかが容易に理解できる。現実的な政治の需要が目的の一つである。

新中国成立後、政治制度上にあつては中国共産党の指導的地位を確立させ、経済の領域ではだんだんと社会主義経済制度を実現させ、思想の領域でも同様に社会主義的改造が必要だと毛沢東は考えていた。そこで全国で現代劇の創作ブームを巻き起こしたが、効果は明らかではなく、毛沢東はイデオロギーの領域で重大な問題が存在していると考えた。このような状況で、毛沢東は1963年11月に『戯劇報』と文化部に対して二回の批判を提出した。その後1963年12月12日と1964年6月27日に文学芸術に対して二つの指示を行った。この二つの指示はその時公には発表しなかった。1966年に雑誌『紅旗』の第9期が改めて毛沢東『延安文芸座談会上的講話』を掲載する時に加えた編者注『無産階級文化大革命的指南針』²⁰²の中で、初めて毛沢東の1963年と1964年の文学芸術に対する二つの指示を正式に公開した。テーマは「毛主席『关于文学艺术的批示』」²⁰³である。毛沢東のこの二つの指示がなされた後、文化部と中華全国文学芸術界連合会及び所属するそれぞれ各協会は再度思想整風を行った。

三、毛沢東と模範劇

現在までのところ、毛沢東と模範劇の作品創作の関係を明らかにする史料は非常に限られている。中国共産党中央文献研究室はひとそろい13冊の『建国以来毛沢東文稿』²⁰⁴を出版した。その中には、模範劇の内容に関わる草稿が3編ある。この3編の草稿はすべて江青が毛沢東に呈上し、毛沢東が直接に添削したものである。本節はこれらの限られた材料を突破口にして、更に模範劇『沙家浜』に関する材料を使って、毛沢東と模範劇の関係の探求を試みる。

(一)、『紀要』に対する毛沢東の修正

1966年2月2日から20日まで、江青は林彪の委託によって、上海で部隊の文芸工作に関する若干の問題について部隊の人員と談話を行い、その後でこの座談会上の談話の内容を整理した。それが、『林彪同志委託江青同志召開的部隊文芸工作座談会紀要』（以下『紀要』と略記）である。この年の4月10日、中国共産党中央がこの文章を配布する前に、毛沢東は少なくともそれに対して二回の修正を行った。²⁰⁵ 具体的な修正は14か所である。これにより、彼は中国共産党中央が配布することを自らが重視していることを示すとともに、配布される内容を非常に重視しているこ

²⁰² プロレタリア文化大革命の羅針盤。

²⁰³ 毛主席の文学芸術に対する指示に関して。

²⁰⁴ 『建国以来毛沢東文稿』、中共中央文献研究室、1996年、第12、13冊。

²⁰⁵ 『建国以来毛沢東文稿』、中共中央文献研究室、1996年、第12冊、29ページ。

とを明確に示すことができた。この修正過程で、毛沢東は同時に、いくつかの内容も加えている。これらの修正内容と新しく加えられた内容は、毛沢東の個人の考えを直接反映している。指示や修正を加えられない内容については、毛沢東にとっては問題がなく賛成することができるものであるということを示している。或いは、毛沢東はこれらの内容を公衆に公布することを黙認したとも言える。

以下は『紀要』の中の模範劇と関係がある部分である。

(……また比較的成功を博した二つの革命的な現代京劇〈白虎連隊を奇襲する〉と〈威虎山奪取〉を觀賞した。そうすることによってわれわれは毛主席の文学・芸術思想への理解をいっそう深め、社会主義文化革命にたいする認識を高めた。) ²⁰⁶ (この三年らい、社会主義の文化大革命にはすでに新しい情勢があらわれている。革命的な現代京劇が生まれたことはそのもっともきわだったあらわれである。……そのほこ先のむかうところ、京劇というこのもっとも堅固なとりでも、思想内容から芸術形式にいたるまで、きわめて大きな革命がおこり、それがまた文学・芸術界の革命的な変化をひきおこすさきがけとなった。革命的な現代京劇〈紅灯記〉〈沙家浜〉〈威虎山奪取〉〈白虎連隊を奇襲する〉やバレエ〈赤軍女性中隊〉、交響曲〈沙家浜〉、塑像〈小作料取立所〉などは、すでに広範な労働兵大衆の承認を得ており、内外の観衆のきわめて大きな歓迎をうけている。これは初めての壮挙であり、社会主義文化革命に深遠な影響を及ぼすであろう。このことは、京劇というこの最も堅固なとりでも攻め落とし、革命化することができるし、バレエ、交響曲のような外来の古典的芸術形式も改造して利用することができるものであり、ましてその他の芸術の革命に対してなおさら確信を持つべきだということをも力強く立証している。ある人は革命的な現代京劇は京劇の伝統を捨て去り、京劇の基本的技巧を捨て去るものだと言っている。事實はそれと正反対で、革命的な現代京劇こそ京劇の伝統を批判的に受け継ぎ、真に、古いものを退けて、新しいものをうち出しているのである) ²⁰⁷

以上の模範劇と関係ある内容については、毛沢東は全く修正していない。しかし、『紀要』の修正という行為自身が毛沢東のこの事に対する関心を示しており、かつその内容を黙認しているということをも示している。

²⁰⁶ 日本語訳は、坂田完治、溝口喜郎訳、『文革期文学概説：1966年—1976年の文学』、九州大学言語文化研究院、2001年、99ページ、引用。原文「“……又看了《奇袭白虎团》、《智取威虎山》两出比较成功的革命现代京剧，从而加深了我们对毛主席文艺思想的理解，提高了对社会主义文化革命的认识”。」

²⁰⁷ 日本語訳は、坂田完治、溝口喜郎訳、『文革期文学概説：1966年—1976年の文学』、九州大学言語文化研究院、2001年、101—102ページ、引用。原文「“近三年，社会主义的文化大革命已经出现了新的形势，革命现代京剧的兴起就是最突出的代表。……使京剧这个最顽固的堡垒，从思想到形式，都发生了极大的革命，并且带动了文艺界发生革命性的变化。现代京剧如《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等和芭蕾舞剧《红色娘子军》、交响音乐《沙家浜》、泥塑《收租院》等，已经得到了广大工农兵群众的批准，在国内外受到了极大的欢迎。这是对社会主义革命将会产生深远影响的创举。它有力地证明：京剧这个最顽固的堡垒也是可以攻破的，可以革命的；芭蕾舞、交响乐、雕塑这种外来的古典艺术形式，也是可以加以改造，来为我们所用的，对其它艺术的革命就更应该有信心了。有人说革命现代京剧丢掉了京剧的传统，丢掉了京剧的基本功。事实恰恰相反，革命现代京剧正是对京剧传统的批判地继承，是真正的推陈出新。”」

(二)、江青の演説草稿に対する毛沢東の修正

毛沢東は1966年の江青の「北京無産階級文化大革命大会」での演説原稿に対して、事前に少なくとも二回以上修正を加えた。第一回は11月24日から27日までの間、第二回は11月28日であった。毛沢東は事前に江青の演説の原稿を修正して、それからやっと彼女に正式の場所で発表させた。その中には模範劇に関する修正が3か所あるが、その内容は次の通りである。まず毛沢東は「最も改革しがたいといわれる京劇にも、新しい作品が現れた」²⁰⁸と一言加えた。それ以外に、毛沢東は江青が最初に書いていた「北京京劇一団は首先接受我提出的京劇革命光榮任務的一個單位」の中の「我提出的」の4つの文字を削除した。また「這是妳們團里一批想革命的演員和其他工作人員和我一塊努力」の後、「在別人首創的基礎上加工或改制」を加えた。²⁰⁹これらの毛沢東が自分で加えた内容は、彼の考えを直接示している。毛沢東は京劇が改革しにくい芸術形式だと思っていたが、しかしこれを書いた時、京劇はもう改革されており、新しい作品も出ていた。ここで言う「新しい作品」とは、新しい演目ではなくて、新しい形式を採用して改作した京劇作品である。その上毛沢東は模範劇の功労が誰に属するののかという点にも比較的関心を持っていたが、彼は江青が京劇改革を彼女自身が提出したことを公に話してほしくなかったため、「我提出的」の4つの文字を削除した。同時に、毛沢東は先人が京劇改革に捧げた貢献を抹殺せず、「在別人首創的基礎上加工或改制」という語句を加えた。原稿の中の京劇改革に関する他の内容について、毛沢東は修正しなかった。例えば、江青が「京劇改革は旧中央宣伝部、旧文化部の長期的に共産党を反対し社会主義を反対する指導、改革を破壊しよう等の重なる困難と妨害を突き破って行ったものである」²¹⁰と指摘した点などである。

前の『紀要』の内容に関する分析と同様、毛沢東が修正していない内容は彼が関心を持たないため無視したのではなく、彼がこれらの内容に対して問題がなく受けられると思っている部分なのである。

この修正という行為から見ると、毛沢東は江青が京劇革命を行うことを非常に支持している。その他の角度から見れば、江青の演説原稿は毛沢東に修正された後によく対外的に公布して実施されたのであるから、これは江青が毛沢東を代表して演説をしたのであり、この時の江青は毛沢東のスポークスマンであった。こうした状況から判断して、江青のいわゆる規模が雄大ですさまじい京劇革命は、その背後の本当の指導者は毛沢東であると筆者は考える。

²⁰⁸ 原文「就是号称最难改革的京剧，也出现了新的作品」。

²⁰⁹ 『建国以来毛沢東文稿』、中共中央文献研究室、1996年、第12冊、165ページ。

²¹⁰ 原文「京剧改革是经过冲破旧中宣部、旧文化部长期的反党反社会主义的领导，试图破坏改革等重重困难和阻挠搞起来的東西」

(三)、毛沢東と二つ演劇の改名

1、毛沢東と『智取威虎山』

江青は1969年8月31日に毛沢東に1通の手紙を呈上した。手紙の内容は、『智取威虎山』を『智取飛谷山』に改名する。劇の中の主役の楊子榮を梁志彤に改名するというものだった。同時にこの劇の原著『林海雪原』の作者曲波は政治傾向に問題があると訴え、原著は党の指導を突出させていない、戦争の正義の性質と非正義の性質を区別していない、偵察工作を神秘化させて、楊子榮を地方の匪賊より匪賊らしく書いたと指摘した、などである。しかし毛沢東は読んだ後に、「及ぼす影響とても大きいので、劇名と主要人物の名前や地名はしばらく変えないほうがいい。小説の作者に対する批判もしばらく延期する」²¹¹と考えた。

この手紙から明らかなのは、江青は模範劇『智取威虎山』に関する細部の変更でも毛沢東に指示を仰がねばならず、これは毛沢東がこの劇のことをよく知っているということを示している。一つの演劇の改名のような小さく細かいことまでも、国家の指導者に指示を仰いで決めてもらわないといけない。これは本当に普通では考えられないことである。

2、毛沢東と『沙家浜』

1964年7月の京劇現代劇競演大会で上演された京劇『蘆蕩火種』は優秀な演劇として注目された間違いない。7月23日、毛沢東はこの劇を観覧したのち、非常に賞賛して、さらなる修正意見を出した。「兵の音楽的形象は元気が満ちていない。こういう筋書きだと、結末はドタバタ劇になってしまう。劇全体が風格の違う二つのものになる。新四軍が全面から進撃するように改めるべきだ。修正は難しくないが、修正せず今のままだでも大丈夫で、良い劇である。劇名は『沙家浜』とするとよい、物語はすべてここで発生したからである」と指摘した。1964年9月、これらの意見は江青によって薛恩厚、肖甲等に伝達される時に、「毛主席の戦略思想」を体现するために、「武装闘争の作用を突出し、武装の革命で武装の反革命を消滅することを強調する」とまとめられた。更に、「阿慶嫂を突出させるかそれとも郭建光を突出させるかは、どの路線を突出するかという大問題と関わる」というところまで高められた。²¹²そこで指導員郭建光が阿慶嫂に代わってトップの人物になり、彼がどのように全体の局面を指揮かを突出するか、同時に軍隊の形象と軍民関係の表現を強化することに力がそそがれた。このために、念入りに節回しを設計し、見得

²¹¹ 『建国以来毛沢東文稿』、中共中央文献研究室、1996年、第13冊、62ページ。原文「牵动太大，至少暂时不要改动戏名和主要人物名字，地名暂时也不宜改动。对小说作者的批评也宜从缓。」

²¹² 汪曾祺、「關於『沙家浜』、『八小時以外』」、1992年、第6期。李樹謙、『毛沢東の文芸世界』、遼寧教育出版社、1993年、175ページ。戴嘉枋、『樣板戲的風風雨雨：江青・樣板戲及内幕』、知識出版社、1995年、55-56ページ。原文「兵的音乐形象不饱满；后面要正面打进去，现在后面是闹剧，戏是两截；改起来不困难，不改，就这样也可以，戏是好的；剧名可叫《沙家浜》，故事都发生在这里。」「要突出武装斗争的作用，强调用武装的革命消灭武装的反革命」「突出阿庆嫂，还是突出郭建光，是关系到突出哪条路线的大问题」

と立ち回りの場面を手配し、終わりの所で旅回りの一座に変装し、機を見て敵を殲滅させるという伝奇的な味わいを持つ内容を、敵を急襲して殲滅させるというものに変えた。

以上から、毛沢東は模範劇の中の人物の改名、物語が発生した地点の名前、音楽の節回しなどの細部の場所に対してすべて修正の意見を出すことができ、彼がこれらの模範劇の具体的な内容、細部などを熟知していることが容易に見て取れる。熟知していなければ関連する具体的な事柄について分析することもできないし、正しい判断を下すこともできない。ここから明らかになるのは、毛沢東は模範劇をよく知っているということだ。更に筆者は毛沢東は舞台裏で力を入れて模範劇を支持していると考える。そうでなければ模範劇が存在する可能性もなく、更に公演して、全国で「学習革命模範劇」のブームを巻き起こすこともできないことからである。

毛沢東と模範劇の創作の関係について、毛沢東が具体的な創作に参加したかどうかと証明できる資料は現在のところあまりない。しかし現在まで収集した資料から見ると、毛沢東は模範劇の存在を知っており、彼が関心を寄せる範囲は模範劇に関する文芸思想原則に限らず、ある演劇をどう改題するか、登場人物の名前、場所の名前などを含む具体的なこともよく知っている。1966年から1969年までの時期から、毛沢東は江青が模範劇に関する言論を公表することを阻止せず、むしろ彼女が問題を決定して、判断することすら助けている。毛沢東は模範劇の存在を知っていただけではなく、それを気につけ、ある程度模範劇創作の決定に参加したことは十分に証明できる。更に毛沢東はある変更に対して最後の決定権を持っていることも証明できる。

第三節、江青と『沙家浜』

一、江青と模範劇

どのように江青と模範劇の関係を評価するか、これはきわめて敏感な問題で、我々が模範劇を研究する時にまず出会う回避できない問題である。

江青と模範劇の関係に関して、現在までの研究成果は江青が模範劇の創作成果を略奪したことを強調している。彼女が模範劇を紅色経典とした実際の貢献を話題にするものはほとんどない。譚解文の『三十年来是与非——样板戲三十周年祭』²¹³は、江青の模範劇に対する貢献に言及したが、ただ基本的な判断だけに留まって、史実の上から深い分析を行っていない。いくつかの文章は江青が模範劇の創作と上演を自らで指導したことがあり、創作から伝播と評論に至るまでそれぞれの段階で参画したことを

²¹³ 譚解文、「三十年来是与非——样板戲三十周年祭」、『文芸理論与批評』、1999年、第4期。

認めてはいるが、しかしより多く言及したのは江青の模範劇に対する粗暴な干渉であり、野蛮で気が荒くて横暴で、風変わりで意地の悪くて、敏感で疑い深くて、頑固で独りよがり、喜怒哀楽なしの彼女の性格がスタッフに多くの傷害と困惑をもたらしたことを含む。江青の秘書を担当したことがある楊銀禄は「江青は確かに病気があった、きわめて敏感な人で、感情が非常に細くてもろくて弱くて、このような人は禁忌がとでも多いと思われる」²¹⁴と指摘している。

模範劇創作に対する江青の貢献は、多くの学者が肯定の見方を持っている。例えば、『沙家浜』の主要創作者の一員の汪曾祺は「模範劇は江青と関係がなく、江青は何もしておらず、模範劇は他人が創作したもので、江青はただみんなの労働成果を『剽窃』したという言い方がある。私はこのような言い方が非科学的だと思っている。これは事実と合わない。江青はもとより自分の手で何もしなかったが、しかし模範劇は確かに彼女が「力を入れて」出てきたものである。彼女の力の入れ方は全面的、具体的、徹底的で、台本のテーマ選び、場面分け、歌詞の推敲、演出、舞台芸術、服装から、鉄梅の服の継ぎ、沙婆さんの家の前の柳の木に至るまで、事の大小を問わず、最後までやり遂げ、期限までに完成させ、お茶を濁したりし、意見に逆らう事を許さなかった。」²¹⁵と指摘した。従って、江青がいなければ模範劇も出て来なかったとも言える。文革期間、主流のマスコミは江青がプロレタリア革命の文芸旗手だと繰り返し宣伝した。大げさにおだて上げてこびへつらう成分を除き、江青のリーダーシップの効果を全く排除してはいけない。もちろん、汪曾祺は模範劇と江青の間にはっきり一線を画して、これを模範劇が再び出現する理由にすることにも賛成ではない。この観点について、汪曾祺と王元化²¹⁶の見方は一致している。主要製作者であり、目撃証言者でもある汪曾祺の見方は弁証法的で、適正である。彼は事実に基づいて真実を求め江青の模範劇に対する貢献を評価して、その上模範劇における文革の遺伝子をも見落としていない。徐景賢も『十年一夢』の中で、「今振り返って見ると、もちろん江青の意見は優れている場所がかなりある。何と言っても彼女は芸術が分かるから、彼女が演劇の芸術方面で専門家であることを認めるべきだ。彼女は京劇も歌えて、また劇の創作をやったこともあり、映画を演じたこともあるため、いくつかの比較的に的を射た意見を出すことができた……」²¹⁷と指摘した。

江青は模範劇の創作について一体どのぐらいの程度役割を果たしたのか。どのよう

²¹⁴ 楊銀禄、「秘書楊銀禄回憶：江青的日常生活方式」、『文史精華』、2009年、第11期。

²¹⁵ 汪曾祺、「關於『沙家浜』、『八小時以外』」、1992年、第6期。原文「有一种说法：样板戏跟江青没有什么关系，江青没有做什么，样板戏都是别人搞出来的，江青只是‘剽窃’了大家的劳动成果，我认为这种说法是不科学的，这不符合事实。江青诚然没有亲自动手做过什么，但是样板戏确实是她‘抓’出来的。她抓的很全面、很具体、很彻底、从剧本选题、分场、推敲唱词、表导演、舞台艺术、服装、直至铁梅衣服上的补丁、沙奶奶家门前的柳树，事无巨细，一抓到底，限期完成，不许搪塞违拗」

²¹⁶ 王元化、「論样板戲及其他」、『文匯報』、1988年4月29日。

²¹⁷ 徐景賢、『十年一夢』、時代國際出版社、2006年、337ページ。

に江青の芸術観念を評価するか。傅謹『“样板戲現象”平議』²¹⁸に、とても深く詳しい陳述がある。彼は「江青が模範劇を通じて、イデオロギーの内包を宣伝したのは、彼女の見解でも、彼女の創造でもない。江青の芸術観念も彼女の一人で獲得した秘訣ではなくて、かなりの部分において、彼女の芸術観念及び好みは、正に 20 世紀初に流行った西方の、特に旧ソ連の芸術理論と当時の独特な政治文脈の結合の産物である。当時のたくさんの政治家と芸術家の言葉の中に、我々は似た理論観念を見つけることができる。芸術を極端に政治化にさせるのは江青に限らず、当時江青が模範劇の創作と改作を行うことを支持したのはあれら悪名高い「陰謀家」にとどまらず、毛沢東からのほとんどすべての中央の高層指導者が含まれる。実は「三突出」も江青の個人の発明ではなくて、少なくとも数年かけて彼女と于会泳、姚文元などが一緒に創造し、だんだん整って定型化したものである。京劇の舞台の上で真実の舞台セットを運用し、演技の上で人物を体験して生活に近づけることを一方的に強調する。これらは京劇の伝統的な表現手法と矛盾しているため、必ずある程度舞台上の美的観念の混乱をもたらした理念は、更に 20 世紀 30 年代から強い勢いで流行し、「進歩的」とあがめられた演劇観である。傅謹の観点は、筆者が見るところ江青と模範劇の関係に関する論述の中で、最も客観的で詳しくはつきりと述べられたものである。

江青は『紀要』中で、「この三年来、社会主義の文化大革命はすでに新しい情勢が現れて、革命現代京劇の興起はその中の最も際立った代表である。」と指摘した。模範劇は文化大革命の政治路線の文芸上の実践であるし、文革路線を宣伝する道具であるので、文革思想の遺伝子が自然と付いている。実は、江青が行政の力を運用して全力を投入して模範劇を指導する前に、模範劇が突破しようとした芸術の難題はすでに演劇の指導者の議事日程上で言及されていた。

1951 年江青は李進の名前で『武訓傳』調査団に参加した。同行した袁水拍は『人民日報』文芸部の責任者で、調査団の文芸工作を担当している。調査レポートはとても長くて、内容は「武訓と同時の現地の農民革命指導者の宋景詩」、「武訓の人柄」、「武訓学校の性質」、「武訓の高利貸しの搾取」、「武訓の土地の搾取」の五節に分かれている。この長いレポートの題名は『武訓歴史問題調査記』で、毛沢東が審査決定の時につけたものである。1951 年 7 月 27 日から 28 日までの『人民日報』に連載する前に毛沢東が書き直し添削した。²¹⁹明らかに、正に江青が文芸の方面で示した政治の嗅覚は、毛沢東に江青に対して更に政治的信頼を持たせた。毛沢東は周揚と話した時、「生活上で江青と私は気が合わないが、政治上にやはり私に助けてくれる。彼女は政治上にとっても鋭い」と言ったことがある。

江青の人格の発展過程から見ると、政治闘争の需要は彼女を一步一步、徹頭徹尾「政

²¹⁸ 傅謹、「“样板戲現象”平議」、『大舞台』、2002 年、第 3 期。

²¹⁹ 李家驥、「随江青参加武訓歴史調査」、『新聞午報』、2007 年 7 月 7 日。李家驥は毛沢東のボディガードを担当したことがある。

政治化された人間」²²⁰にした。江青が主席夫人としての特殊な地位にあり、それから解放軍の文化顧問と全軍文革小組の顧問となって、さらに中央文革小組のメンバーで、文芸組組長を兼任したことである。彼女は模範劇の創作及びその時の中国文芸の全体に対してとても大きい影響をもたらした。極限に達した権利に支えられた芸術行為はほとんど再現できない奇異な現象をもたらした。一方では芸術を完全に政治化して、「模範劇を行うのは階級闘争を行うことだ」と公言して、プロレタリア独裁の戦略的措置である。厳しい文化独断の専制主義を実施して、また個人の好き嫌いですべてを左右した。一方では客観的に全国の最もすぐれた芸術力量を集中させ、すべての必要経費と代価を惜しまず芸術上の腕に縊りをかけて精細に彫刻するのを求めて保証したこと。さらに江青は役者出身という芸術専門家の身分で様々な必ず従わなければならない合理的或いは不合理な意見を出し、京劇というこの伝統的な民族芸術に、文革の特殊な年代の中で前例のない普及を獲得させ、伝統劇の現代ものの創作という課題を集中的に試させた。

要するに、筆者は、政治が江青を作り上げ、そして損なったと考える。毛沢東の各種の暗示、明示は、江青には尖鋭で難しいとは思えなかった。元々感動的な物語は、あまりに多くの政治的要素を加えすぎて、最後には偽りでどうしたらよいか分からなくなってしまった。党と政府の高級指導者が共同で劇の修正に参加したのは、あまりに滑稽なことだが、それはかつて党の文芸関係者に対する配慮が人を感動させたことに代表されるように、これは一種の病的な状態であると言わざるを得ない。

二、江青の『談京劇革命』

1964年6月23日、江青は『談京劇革命』をテーマとする演説を発表して、正式に「京劇革命」のスローガンという理論を出した。この文は1967年5月の雑誌『紅旗』と全国の各大手新聞雑誌で発表された。

この文はまず京劇革命の必要性を論述した。江青は建国以来、演劇の舞台の上は「すべて皇帝・王様・将軍・首相、才子佳人であり、封建主義のものであり、ブルジョアジーのものである。このような状況は、我々の経済の土台を保護できず、我々の経済的土台に対して破壊性効果を発揮することができる。」「劇場は人民を教育する場所である」と指摘した。江青のこのような観点は、政治的な教化が演劇の唯一の機能であると考えたものだ。これも文革時期の著しい時代的特徴である。伝統的な演劇は教材であり、劇場は即ち教室である。文革模範劇の多種のテキストの普及と伝播を通じて、全中国は精神を統治する大きい劇場になった。このため、「革命現代劇」を提唱するのは、その最も重要な任務は「建国十五年来の現実的な生活を反映して、我々の戯曲の舞台上で現代の革命英雄を作り出す」ことである。即ちプロレタリアの労農兵をブ

²²⁰ 閻長貴、「江青一九六七年的行止」、『党史博覽』、2004年、第7期。原文「1967年、江青反复说她是‘政治化了的人’，从她实际的行止和表现看，确实确实像个‘政治化了的人’。江青的生活方式为什么会有这样的变化？这是一个值得深思的问题」

ブルジョアジーに取って代わって舞台の上の主演にさせるのである。「現代劇は現代の英雄人物を作るだけではなく、更に党が誕生してからの革命闘争における英雄人物を作る」。プロレタリアの英雄人物を作るのを模範劇の主要な目標とし、『文芸講話』における労農兵に奉仕して、労農兵を表現するという宗旨を貫徹させた。彼女は引き続いてどのように着手する方法を出して、現代劇の創作に対して三つの綱要的観点を提出した。江青は肝心な点は「脚本」だと考え、第一には、必ず創作に力を入れなければならないとした。プロレタリアの英雄像を作ることができて、初めてプロレタリアは文芸の領域でブルジョアジーに対する独裁を実現することができる。第二には、京劇のその他の劇の種類に対する「移植」である。移植する標準は「まず政治傾向が良いかどうか、次は当劇団の条件と合うかどうかというものである。第三には、進歩的人物を作ることである。「悪役を書くのは容易で、特に鑑賞する人もいるが、進歩的人物を描写するのは容易ではない。いくら難しくても、先進的な英雄人物を作り上げなければならない。」²²¹と指摘した。道化役の形式で現れるいくつかの悪役は演劇的の構成要素を多く持ち、かつ舞台的魅力に富んでいる。これはむしろ江青が非常に警戒したことで、決して道化役に主客転倒させず、力を入れて進歩的人物を描写すべきだとした。

ここから容易に明らかになるのは、江青の京劇革命に関する理論は毛沢東『文芸講話』とぴったり合っていて、「政治標準第一、芸術標準第二」とするものである。そこに含まれる目的は依然として階級闘争と権力闘争である。毛沢東は江青のこの演説に対して賛成と指示を表し、審査に送付された演説記録の上で「もう読んだ、よく話した」と指示を書いた。江青は『談京劇革命』を発表した後、自らを京劇革命の発動者、指導者であると見なして、上部構造を改革の名を借りて、党派の権利の核心に入り、京劇芸術の発展と京劇現代劇の創作を政治に奉仕する道を歩ませるように仕向けた。

三、江青は『沙家浜』の創作修正の過程で何をしたか

江青は模範劇と関係がなく、ただみんなの労働成果を『剽窃』したという言い方がある。筆者はこのような言い方は非科学的で、事実と合わないと考える。江青はもとより自分の手で歌詞を書いたこともなく、劇的一幕を演出したこともないかもしれない。しかし、江青の参画指導がなければ、模範劇は全国最も優秀な脚本家、監督、役者を集められなかった。江青の影響力がなければ、模範劇は中央から地方までの重視を得ることはできなかった。従って、客観的な角度から言えば、模範劇は間違いなく江青が力を入れて出てきたものであった。「江青同志が心血を注いで模範劇を育成した」という言い方は、当時の社会環境においてはいささか阿諛諂いのきらいもあるが、ある程度は道理があると思う。汪曾祺が言ったように、江青の力の入れ方は全面的、具体的、徹底的で、台本のテーマ選び、場面分け、歌詞の推敲、演出、舞台芸術、服

²²¹ 江青、「談京劇革命」、『紅旗』、1967年、第6期。

装から、鉄梅の服の継ぎ、沙婆さんの家の前の柳の木に至るまで、事の大小を問わず、最後までやり遂げ、期限までに完成させ、お茶を濁したりし、意見に逆らう事を許さなかった。模範劇の作品はほぼ彼女が命令を下達して創作するか修正したものであり、あるものは彼女が直接脚本を推薦したものである。創作の過程で、彼女はとてもきめ細かく関与した。毎回劇を見た後に必ず指示を出した、そのため北京京劇団は彼女が『沙家浜』に対して出した指示と意見をタイプ印刷して装丁したが、それは一冊の大きな本になった。²²²

(一)、脚本の推薦

1963年5月3日、江青は杭州勝利劇院で上海人民滬劇団の滬劇『蘆蕩火種』を観覧した。間もなく、人を派遣して上海市文化局を通じ人民滬劇団から滬劇『蘆蕩火種』の脚本を取り寄せ、北京に送った。当年の秋、滬劇『蘆蕩火種』に対する改作の任務は北京京劇団に与えられた。

(二)、脚本に対する修正

江青が脚本に対して出した修正意見は、正しいものもあれば、道理の通じないものもあった。例えば、『智闘』においては、元々は阿慶嫂と刁徳一の二人だけの脇ゼリフだったが、江青の意見により胡伝魁を中に入れて、それぞれの脇ゼリフを歌い、内心の考えと相手への評価を三人輪唱の形で表現するようになった。よって、劇でよく使われる一人の脇ゼリフを三角形の三人脇ゼリフにさせ、舞台の案配に創造性のある革新を持たせただけでなく、現代劇の中で最も代表的意味を有する心理外化と人物間衝突の模範となったのだ。

『江青文選』²²³の叙述によれば、江青は負傷兵は村民達の稲刈りを手伝い、郭建光が沙婆さんの前では子供のように年長者に対して尊敬と親しみを見せるべきだと指摘した。また郭建光は蘆蕩に隠れる際偵察兵を湖の向こうへ行かせるべきで、座して死を待つてはならないとの指摘もした。もちろん、幾つか不適當で笑うべく指摘もあった。例えば、「朝霞映在陽澄湖上、芦花白早稻黄緑柳成行」の一句に対し、この三種類の植物は一つの季節に同時にあるはずのないと指摘した。脚本家はやむを得ず「朝霞映在陽澄湖上、芦花放稻谷香岸柳成行」と修正して、通過させた。今考えてみると、修正前後の違いはあまりないだろう。第六幕『授計』において、阿慶嫂が歌う前のあるセリフも修正された。原句は「この大雨で湖の水がにわかにならぬ、うつつとした重い黒雲が空を覆い、この水郷の江南も息を苦しめたね。のちにはさぞより大きい風雨が訪れるだろう。同志達は蘆蕩に隠れてもう五日目だ、どうすれば彼らを救出できるのだろうか」²²⁴であった。しかし江青は「文言の言葉ばかり」と指摘して、「刁徳一

²²² 汪曾祺、「關於『沙家浜』、『八小時以外』」、1992年、第6期。

²²³ 吉林省通遼師範學院中文系編、『江青文選』、1969年10月。

²²⁴ 原文「一场大雨，湖水陡涨。满天阴云，郁结不散，把一个水国江南压得透不过气来。不久只怕还有

が入たり、出たりしているに胡伝魁が中でカルタ、私が付き合うしかなく外に出られない。七龍と阿詳が同志達にお米を送りに行ったきり、帰っては来ない。同志達は蘆蕩に隠れてもう五日目だ、どうすれば彼らを救出できるのだろうか」と修正せよと脚本家に言った。修正後のセリフは確かに文言っぽくないのだが、ぎゃくに「白話」になりすぎであろう。模範劇が「話劇（台詞劇）に歌を加えたもの」だと評価されたのも無理はないだろう。

（三）、節回しと舞台美術設計に対する修正

『江青同志論文芸』²²⁵の叙述では、江青は音楽によって新四軍の指導員郭建光を強調せよ、楽隊に西洋楽器の「ファゴット」と「ベース」を加え、音楽で良役と悪役を区別させよとも指摘した。彼女はほかの劇場から専門家達を招き、逐語・逐句的に節回しの推敲に協力させた。稽古中には、節回しが決まったらすぐにその録音を江青のところへ送り、江青により段落ごとに審査・決定されるのだった。第二幕『転移』の、郭建光の「朝霞映在陽澄湖」の唱について、二つのプランがあったが、江青がその中から李金泉が設計した西皮原板を選んだ。また、八方手を尽くして郭建光の人物像を作り上げ、組みとなる節回しや優れた歌がなければならないという指示も江青から出された。

舞台美術設計の面について、江青は「奔撃」などの舞踊の振り付けは必ず「主人公としての英雄人物像」を表現しなければならないと指示した。結局この指示はあらゆる模範劇の舞踊振り付けに対しても非常に重要な指導原則となった。また、江青は舞台の写実景を極めて重視した。例えば沙婆さんの家の前の柳のために、美術担当者がわざわざ江南の柳を見に杭州に行ったのだ。セリフの「山と水、眠っている村庄を通り抜けた」に対して、実際に山があるかどうかを確認するために担当者を常熟へ行かせたこともあった。江青の以上のような厳しい審査の結果、背景の造形や人物造形などあらゆる舞台美術設計はすべて現実生活から来て、概括・美化され、できるだけ芝居の情景と関連付けられたのだ。しかし、本物を芸術上のリアリズムと同一視し、現代生活の真実感を表現するには写実的な背景を使わなければならないとしたために、次第に模範劇の舞台は統一した写実背景による処理方式ばかりとなってしまった。創作思考の活発性や多様性の邪魔をしてしまい、また写実的な舞踊美術スタイルとフィクションの印象的な伝統劇的演技との関係を根本的に解決することはできなかった。

また、江青は「英雄の登場は、完璧な彫像でなければならない。あらゆるシーンにおいて、最適のセリフや、最高の音楽、最も立派な振り付け、それに舞台における最も重要な立ち位置、最も目立つ照明や衣装などによってヒーローを熱烈に称え

更大的风雨呀。亲人们在芦荡里，已经是第五天啦。有什么办法能救亲人出险哪！」

²²⁵ 『江青同志論文芸』、中華民国国際関係研究所、1974年。

なければならない。」²²⁶と指示した。したがって、そういった照明や音楽などによって郭建光の登場には凜然とした正気を浮き上がらせた。郭建光の表情には闘志がみなぎり、どんな困難があっても彼のリードできっと乗り越えられると観衆を思わず信じさせる。それに対して、悪役の胡伝魁の顔は陰気で暗く、刁徳一の顔は真っ白で、漢奸の代名詞である髭を蓄えている、更に陰険で暗い目つきの組み合わせによって、ひと目で悪役であると判断することができたのだ。悪役の造形は伝統芝居にある「道化役」によく似ている。このように肯定的な人物を美しく、否定的な人物を醜くすることは模範劇の舞台設計上において消すことのできない概念化と記号化の痕跡である。

要するに、模範劇には確かに江青の不良な動機が込められている。江青が模範劇を行おうとする動機は単純ではないが、しかしある意味から言えば、まさにこの単純ではない動機のゆえ、彼女は「心血を注ぐ」をやり遂げることができた。その上、ある程度から言えば、もし主流政治の強い牽引や、出演者の全力を尽くす努力がなければ、伝統的な演劇の現代化はなく、一連の現代劇の逸品が現れることもなかったと思う。『沙家浜』は江青が介入する前にもう存在していたが、しかし政治の力の統合により、さらに当時の中国国内の一流の人材が一堂に集められ、文批武闘（文芸理論で批判し武力で闘争し）、自身難保（自分のからだも保証できない）の状況下で、自分の一生の勉強したものを貢献して芸術で道を開くしかなかった。従って、『沙家浜』は江青が介入する前に形成されたが、江青の手で完成したとも言える。これは否定できない事実である。

第四節、『沙家浜』の「模範化」の過程

一、現代劇から模範劇へ

文革の中の八つの模範劇に関して、基本と実質性の問題がいくつかある。例えば、どうしてそれらが選ばれて模範になったか。「模範」になるのはどんな条件を備えなければならないか。或いは、「模範」になる標準は何か。それらはどのような模範化の過程を経たか。どうやって模範になったか。これらの問題を注意し探究するのは非常に必要で、意義があると筆者は考える。

世界のいかなるの事物もわけもなく発生することはなく、その成長に適した客観的な環境と歴史的条件があり、形成発展の歴史過程がある。模範劇も同様であった。模範劇は天から降ってきたものでも、一晩の間に突然形成されたものでもなく、それ自身の形成の過程がある。すべての模範劇は創作から上演まで、しっかりした音楽の節回しからきちんとした舞踏動作まで、繰り返し修正して、精細に彫刻する過程を経て

²²⁶ 許晨、『人生大舞台：“样板戲”内部新聞』、黄河出版社、1990年、127ページ。

形成されたものである。さかのぼれば、模範劇はほとんど 1964 年京劇現代劇競演大会で上演された優秀な演劇を修正して加工したものである。つまり模範劇は現代劇の基礎の上で発展して来たものである。それでは現代劇はどのようにして模範劇に発展するようになることができたのか、どのように模範劇に発展したかが、本節での考察の内容である。

この問題に解答しようとするならば、我々はまず現代劇とは何か、現代劇は模範劇のどんな構成要素を備えているかを明らかにしなければならない。関連資料の整理によって、主に以下のようである。

(一)、現代劇とは

現代劇は、同時代の社会生活を題材とする演劇である。現代生活を反映するのは中国演劇の優良な伝統であった。例えば、元代の雜劇『竇娥冤』、『拜月亭』、明朝の伝奇劇『鳴鳳記』、『清忠譜』、清朝の伝奇劇『桃花扇』など、すべて同時代の時事を描写した演劇である。辛亥革命の前後に、王鐘声などが創作して演じた革命を宣伝する新しい演劇、梅蘭芳と周信芳などが創作し演じた現代の衣裳の新しい演劇はすべてその同時代の現代劇と言える。これらの演劇はほとんど当時の政治あるいは社会の現実を反映して、革命的で先進的な思想を宣伝した。中国共産党の指導下でも、さまざまな革命時期の任務の達成に協力するため、各根拠地でそれぞれ現代劇の公演が行われた。中華人民共和国成立後も、全国各地で次から次へと現代劇が創作され演じられた。

1951 年、中央人民政府政務院が発表した『关于戏曲改革工作的指示』（戏曲改革工作に関する指示）は、「地方劇特に民間の簡単な演劇は、形式が比較的簡単で活発で、現代生活を反映しやすく、しかも大衆も受け入れやすいので、特に重視すべきだ」と指摘した。それ以後、多くの地方劇は現代劇を上演することを堅持し、同時に京劇など歴史が長い大演劇も多くの有益な実験をした。

1963 年 12 月 19 日中国京劇協会第四回常務理事会が開催された後、全国各地で、現代劇を書き、現代劇を演じるという一大ブームが巻き起こり、かつてないほどの広がりや深まりをみた。中年と青年の役者の反響が強烈だっただけでなく、たくさんのベテランの演劇芸術家さえ次々に参加して、自ら舞台に立ったり、演出指導をしたりした。中国の演劇の王としての京劇もその役目は大きかった。京劇は歴史が長く、基礎が深く、組織が雄壮であるからだ。彼らは積極的に現代劇を創作し上演活動に身を投じ、その他の劇に極めて大きな影響をもたらした。それはやがて全演劇界の様相を変えるに違いなかった。

1952 年第一回全国戏曲競演大会、1960 年現代題材戏曲競演大会、1964 年京劇現代劇競演大会などの全国的な競演と各省、市などの競演の提唱と推進、歴史題材と現代題材の「両方の上演」²²⁷及び新編歴史劇、整理して改作された伝統劇、現代劇の「三者並挙」の演劇政策の提出によって、それぞれ種類の演劇に多く優秀な現代劇が生み

²²⁷ 原文「两条腿走路」、直訳すれば、二本足で歩む。

出されることになった。

(二)、現代劇の特徴

現代劇はいくつかそれ自身の特徴を持っているが、これらの特徴はちょうど文革の政治的求めに適っていた。文化大革命は史上前例のない内部動乱とし、始められ、そして十年の長期間続いたが、頼ったのは人々に「神化」された精神を絶えず注ぎ込むことだった。このような精神の支配下で、人々は闘志を満たして、信念を固めた。しかしこのような精神を人々の思想に注ぎ込むあるルートが必要であり、そこで模範劇が誕生した。

まず、現代劇が表現する生活の内容と主題の傾向は闘争精神に貫かれているが、このような闘争精神は重大な社会内容と歴史の発展過程を背景とする民族的、階級的な対立と衝突でもある。現代劇のこの特徴は文革中に尊ばれた闘争精神とリズムが非常に合う。現代劇を強力に提唱した 60 年代の前期には、中国の社会環境はとても複雑であった。

1962 年 8 月の北戴河会議で、毛沢東は二回の講話を行い、階級がまだ存在し、社会主義中国には階級矛盾と階級闘争があることを強調した。²²⁸9 月 24 日から 27 日まで北京で開催された第八回十中全会では、毛沢東は開会式で、階級闘争は「年々、月々、日々、大会を開くたびに、党代表大会を開くたびに、全会を開くたびに、一回開けば一回語らなければならない」²²⁹と提議した。毛沢東のこの指示は、全国の主な工作の重心を「階級闘争」に移動させ、主な矛盾も人民の「階級矛盾」に変わっていった。1963 年 12 月 12 日と 1964 年 6 月 27 日、毛沢東は文化芸術界に対して二つの指示を出し、「階級闘争」は文化芸術界にまで拡大した。そのためこの時代背景の下で誕生した現代劇は、ほとんど尖鋭で、激烈な階級闘争あるいは民族衝突を表現する精神の軸に貫かれている。滬劇『蘆蕩火種』と京劇『蘆蕩火種』は激烈な民族矛盾に尖鋭な階級矛盾の闘争が入り混じるさまを表現した。それは、阿慶嫂、郭建光などのプロレタリアの前衛戦士、および共産主義精神の教育下で自覚した労農兵大衆の、自分を犠牲にする献身的な闘争精神を賛美している。全劇は 2 本のプロットの軸に貫かれている、一つは地下連絡員の阿慶嫂と胡伝魁、刁徳一が直面する複雑な曲折の闘争である。もう一つは、郭建光等の負傷兵が取り囲まれ、闘争、包囲を突破することから隊列が強大になるまでの発展過程である。阿慶嫂の線は演劇における衝突の主線で、郭建光の脇線もなくてはならず、二つの線は互いに補完し合っていて、しかも軽重は明らかだ。脚本家のこのような処理は、明らかに戦士の広大な闘争生活と主題の深さを描くことに役立つ。滬劇『蘆蕩火種』と京劇『蘆蕩火種』のプロットに対する配置は、

²²⁸ 李晨主編、『中華人民共和國実録』第二巻、「曲折与発展：探索道路的艱辛 1962-1965」、吉林人民出版社、733-734 ページ。

²²⁹ 李晨主編、『中華人民共和國実録』第二巻、「曲折与発展：探索道路的艱辛 1962-1965」、吉林人民出版社、745-746 ページ。

演劇が闘争生活と主題深化を表現するという社会的意義の要求を体現したものだと言えよう。

次に、現代劇における指導者と英雄に対する崇拜が、文革の「個人崇拜」政治の必要に適合したことである。

建国以来、極左思潮に感染し教条主義が猖獗するという社会思潮が存在していたため、文芸作品の中で指導者を称揚し、英雄を表現することが流行っていた。特に60年代に入ってから、文化芸術界が「写真实論」、「現実主義深化論」、「中間人物論」を批判した後、英雄人物は更に文芸作品が唯一表現する対象になった。このような背景の中で誕生した現代劇において特にそうである。作品が力を入れて賛美する阿慶嫂、郭建光と沙婆さんなどの人物は、民族闘争の中で現れた進歩的英雄である。これらの人物の英雄行為の精神の源は毛沢東思想である。毛沢東思想賛美及び毛沢東思想の教育の下で成長した英雄人物を賛美することを中心内容とする現代劇は、文化大革命期の熱狂的な指導者崇拜、英雄崇拜という現代の迷信思想とリズムが合っている。これも模範劇がこの種の現代劇を選んで改作の基礎とした重要な原因の一つである。

第三、現代劇は演劇の形式として、伝統的な演劇と同様、大衆化、パターン化の特徴を持っている。この特徴も文革時期の時代精神とリズムが合っている。

例えば、演劇上演の格式化、演劇人物の没個性化、演劇の節回しとせりふの条理化などは、すべて一定の規範性とモデル性を示しており、模範性とも称される。これは文革時期に極限的な形而上学の思想方法の制約下で現れた文芸創作のパターン化、演劇人物の没個性化、人物の言語の理念化や文芸形式の公式化などと、すべて通じ合うところがある。特に演劇形式の大衆化という特徴は、更に文革時代の政治に受け入れられた。そのため、このような大衆向きの演劇を選んで文革精神を宣伝することは、ちょうど文革時期の政治の必要に適い、順当な効果を挙げた。

最後に、現代劇は「政治闘争の道具」という属性を持っている。

現代劇という課題は階級闘争を「年々、月々、日々、大会を開くたびに、党代表大会を開くたびに、全会を開くたびに、一回開けば一回語らなければならない」時代背景の下で提出されたものである。その階級闘争が次第に拡大化になるあの年代において、古人の恩と恨を表現する伝統演劇では当時の闘争需要に全く適応することはできない。そのため、現代の闘争生活を表現することを内容とし、労農兵の英雄人物を表現の対象とする現代劇は、階級闘争の「道具」と「武器」として提唱された。「社会主義時代を表現する現代劇は、…直接に目の前にある社会主義革命と社会主義建設を推進する重要な武器である」²³⁰とみなされた。現代劇を演じるかどうかは「イデオロギー上の激烈な階級闘争である」²³¹と指摘された。当時の中国劇協の指導者も「現代劇

²³⁰ 何明、「提唱現代劇」、『紅旗』、1964年、第2期と第3期。原文「反映社会主义时代的现代剧，……是直接推动当前社会主义革命和社会主义建设的一个重要武器」

²³¹ 「把文芸战线上的社会主义革命进行到底」、『人民日报』、1964年8月1日。原文「演不演现代戏“是意识形态上一场激烈的阶级斗争”

に対する態度がどうであるかを、演劇戦線における階級闘争の具体的な反映であるとみなすべきだ」²³²と指摘した。

これより分かるのは、現代劇が歴史の舞台に押し上げられた、その原因はたぶん政治闘争の必要ではあっても、芸術の自然法則が招いたものではない。芸術を発展させる必要があったとしても、その効果は政治の必要よりずっと弱い。現代劇は登場すると、その「道具」、「武器」という身分がすぐ確定された。そこで、現代劇を模範に改造し、文革精神を宣伝させ、文芸創作の規範とする「道具」と「武器」の役をさせることは、文革政治の必然的な選択になった。

二、「模範化」の加工と修正

当然、現代劇は文革前の演劇改革の産物として、文革の政治の必要に完全に適合することはあり得ない。文革の政治が最も評価したのは、その政治化、理念化された構成要素、および多数の字が読めるあるいは読めない大衆庶民に容易に受け入れられるその形式のみである。現代劇から模範劇へと、修正と加工を行う過程は当然必要だ。本節では盧勇の考察²³³に基づいて、『沙家浜』の「模範化」の過程を例にして、模範劇の特徴を分析し、更に「模範」の基準を考察してみよう。

(一)、主題深化、政治突出

京劇『蘆蕩火種』は模範劇『沙家浜』の前身であり、1964年の台本の重点は阿慶嫂を物語の主軸とする地下闘争を表現するものであった。1967年模範劇の台本は新四軍の戦士、特に指導員の郭建光の影響を極力表現して、武装闘争の重要性を強調した。例えば『堅持』において、1964年の台本における郭建光は新四軍の負傷兵を率いて蘆蕩の中に身を隠すが、薬が不足し、食糧が足りず、困難が次々と重なって、情報が一時遮断され、手をこまねいて阿慶嫂などの救助を座して待つことしかできない。1967年の台本は、郭建光が沙家浜に人を派遣して敵情を偵察に行くというプロットを増やした。そして偵察員に「阿慶嫂を訪ねるな」と言い付けるなどの細部のプロットを増やした。それによって、新四軍の能動的な精神と指導員が周到な配慮をすることを表現した。更に劇全体の武装闘争を主とする物語の主軸を極力突出させた。1967年の台本は『奔襲』、『突破』、『聚殲』などの場面を潤色して加えた。京劇の伝統的な激しく格闘する立ち回りは、新四軍戦士と敵が刀対刀、銃対銃で行う戦闘情景を積極的に表現し、特に新四軍が敵を殲滅する主な能力を突出して表現し、戦士たちが勇敢に敵と戦う革命精神をほめたたえている。阿慶嫂が彼らのために送った情報は、敵を殲滅するのに奮闘している時に重要な協力的な役割を果たした。それは武装闘争と地下闘争の主従関係を体現している。最後の場面は、従来の新四軍が変装して結婚式場に侵入

²³² 曉地、『「文革」之謎』、朝華出版社、1993年、182-183ページ。原文「应该将对现代戏的态度如何，看成是阶级斗争在戏剧战线上的具体反映之一」

²³³ 盧勇、「理性審視下的樣板戲」、《四川戲劇》、第2期、2007年。

して敵を殲滅するという内容から、不意打ちの夜襲に変え、大軍を用意して、新四軍戦士の粘り強い戦いぶりに対する描写を通じて、武装闘争の主題を再度深化させている。

この修正から見ると、多方面で武装闘争を突出させ、主題の政治性、戦闘性を高めるのが、『沙家浜』を「模範化」させる修正の主要な内容である。沙家浜の軍民の敵に対抗する闘争を背景として、毛沢東の「革命の主要任務と最高の形式は武力によって政権を奪い取ることであり、戦争によって問題を解決するものである」²³⁴及び「武装した革命によって武装した反革命を反対する」²³⁵という思想を具体的に体現した。それによって主題思想が高まり深まった。これは主に政治を突出させる毛沢東文芸思想の産物である。模範劇が表現した闘争は、すべて敵と味方の闘争であり、人民内部の闘争ではない。模範劇が伝達する闘争哲学は形勢が厳しいという雰囲気を作り出すことに有利であるため、文革の政治の必要に合致した。このような武装闘争の闘争精神は、現実的な生活の路線闘争の中に運用され、主題を深化する現実の教育的意義を持つようになった。

上述したように、「模範化」された文革の演劇は、闘争哲学を体現していた。模範劇は至る所闘争で満たされ、闘争を表現している。江青は「演劇をやるのは階級闘争を行うことだ」²³⁶と公言したことがある。ある演劇或いはある節回しを広めること、ある細部の変更さえすべて鋭い闘争を経て出してきたものである。演劇は更に「イデオロギーの領域の階級闘争」を表現せねばならず、プロレタリアの英雄人物が必ず階級闘争、路線闘争の鋭い対立衝突の中で作られなければならないからである。このような文革精神の本質を含む闘争哲学は、演劇における階級闘争が現実的な階級闘争の実現を助長するものである。

(二)、イデオロギー誇張の強化

武装闘争を主題にまで高めることが毛沢東軍事思想を体現したことだと言うとすれば、台本のせりふの中に毛沢東語録を加入するのは、毛沢東思想を更に昇華し貫徹させることである。これによって、毛沢東の権威と地位は全面的に樹立され、それによってイデオロギーの誇張が強化された。

第二幕の『転移』の中で、郭建光は以下のように歌う。毛沢東は言っている。「軍隊は民衆と一体とならなければならない、民衆に軍隊を自分の軍隊として見せ、この軍隊は天下無敵で、日本帝国主義など取るに足らない」。²³⁷1967年版の扉には、毛沢東語録の「革命戦争は大衆の戦争であり、大衆を動員して初めて戦争を行

²³⁴ 「戦争と戦略問題」、『毛沢東選集』第2巻、人民出版社、529ページ。原文「革命的中心任务和最高形式是武装夺取政权，是战争解决问题」

²³⁵ 毛沢東、『「共産党人」発刊詞』、1939年10月。原文「以武装的革命反对武装的反革命」

²³⁶ 原文「搞戏就是搞阶级斗争」

²³⁷ 原文「军队须和民众打成一片，使军队在民众眼睛中看成是自己的军队，这个军队便无敌于天下，个把日本帝国主义是不够打的。」

うことができ、群衆を抛り所にして初めて戦争を行うことができる」²³⁸という文が註として加えられている。第五幕の『堅持』の中で、郭建光はこう歌う。毛沢東は我々に教えている。「有利な状況と劣勢から主体的に回復することは、『もうひと頑張りする』という努力の中で生まれる」ということは、しばしば存在する。」²³⁹模範劇ファイルの最初の部分も毛沢東語録を以て画竜点睛にしており、文革期特有の放送方式で読み上げており、その声は高く響き厳粛である。模範劇ファイル『沙家浜』の最初の部分にも二節ある。一つ目は、「革命戦争は大衆の戦争であり、大衆を動員して初めて戦争を行うことができ、大衆を抛り所にして初めて戦争を行うことができる」²⁴⁰で、二つ目は「中国では、武装闘争から離れれば、プロレタリアートの地位、人民の地位、共産党の地位はなく、革命の勝利はない」²⁴¹である。この断固とした革命の言葉の背後には、明らかにイデオロギー闘争の峻烈さと緊迫感が漏れ出ており、同時にまた毛沢東の個人的権威を確立させ、模範劇に濃厚な文革の痕跡を留めている。

結末の修正もイデオロギーの現在性を明確化した。模範劇『沙家浜』の最終シーンは、新四軍が敵を殲滅した後、阿慶嫂が驚愕する敵を前に、頭を上げて名乗り出る。「わたしは中国共産党の党员だ。あなた達は日本帝国主義の手先、民族の裏切り者だ」。²⁴²その後、革命隊列の前列に立って、一緒に見えを切って、劇全体は終わる。しかし模範劇に変える前の台本の中では、戦闘を堅持し革命を続けるために、阿慶嫂は身分を暴露せず、捕虜達の中に引き続き残り、涙を浮かべ、頭を下げて、護送されて終わる。模範劇のイデオロギーの表現方法の厳密さ、明確さとは異なり、元の台本の配置はもう少し質朴で、観衆に残させた感じは、生活が継続する限り、沙家浜において革命は続いていき、終わることがないというものであった。

ここから容易に明らかになるのは、「模範化」された文革の演劇は、個人崇拜と現代の迷信思想を体現したということだ。模範劇は全く現実的な政治闘争に協力するために、毛沢東の絶対的な権威を宣伝している。模範劇の中の主要な英雄人物はいくら勇敢でも、いくら知恵をもっているも、それはすべて彼が毛沢東思想で武装した戦士であるからなのだ。英雄人物は自分で克服できない困難に出遭った時、偉大な指導者の毛沢東を思い浮かべさえすれば、改めて戦闘の勇氣と力で満たされるようになる。従って、すべての困難の解決は戦えば必ず勝つ毛沢東思想のおかげだ。模範劇の中では、英雄人物が直接に毛沢東語録を詠唱するか、みんなを率いて毛沢東の著作を学ぶか、或いは『東方紅』のバック・ミュージックか、光芒が四方に放たれる赤い太陽、朝焼けなどの舞台の背景設計で、その意図を表現する。これは、毛沢東思想に対する

²³⁸ 原文「革命战争是群众的战争，只有动员群众才能进行战争，只有依靠群众才能进行战争」

²³⁹ 原文「往往有这种情形，有利的情况和主动的恢复，产生于‘再坚持一下’的努力之中」

²⁴⁰ 原文「革命战争是群众的战争，只有动员群众才能进行战争，只有依靠群众才能进行战争」

²⁴¹ 原文「在中国，离开了武装斗争，就没有无产阶级的地位，就没有人民的地位，就没有共产党的地位，就没有革命的胜利」

²⁴² 原文「我是中国共产党党员！你们这些日本帝国主义的走狗！民族败类」

舞台の宣伝と教育である。ある程度から言えば、「模範化」によって作り直された模範劇は文革時期の指導者に対する領袖崇拜と現代の迷信思想という時代精神思想を伝達しているのである。

(三)、無産階級英雄の典型を作る

模範創作の核心問題は熱意をこめて、様々な方法を考えてプロレタリアの英雄像を作ることである。文芸が政治に奉仕する主な表現とは、支配階級を代表する英雄人物の芸術のイメージを重点的にきちんと作り、支配階級の世界観を宣伝する目的を達成するものである。しかし、階級闘争の背景の下で、英雄を階級により区別する政治人、タイプ人を作って、更にこれを「模範モデル」の基準にするのは、実際には文化の専制である。

京劇『蘆蕩火種』は伝奇的な描写と感情の有機的な融合を重視して、それによって演劇過程の始終を貫いた。事情が複雑で何が何だか分からず、神秘的で理解できない雰囲気の中で、愛憎がはっきりした抗日の民族感情と軍民の水魚の情を突出させた。それによって観衆は目新しく面白い筋の曲折感と興奮して変化に富む感情をずっと維持することになった。『沙家浜』に変わった後、物語の主軸を移すため、郭建光は一号人物²⁴³に昇格させられて、重傷を負って蘆蕩の中に身を隠しても、依然として心中の信念に頼って、困難と危険を恐れない。これは英雄人物の何をも恐れない革命の楽観主義精神を体現しているのだが、多少強引である。苦境の中では、人間は本能的に一抹の恐れや不安を抱き、助けを得ることを渴望するものだ。しかし人間的な思想、感情の変化は郭建光などの英雄人物には全く見られない。阿慶嫂は江南の小鎮茶館の女将として、毎日客を出迎え送り出しており、どうしても「渡世人」の雰囲気が醸し出されることは避けがたい。『沙家浜』は阿慶嫂のこの特質を取り除いて、現実的な生活の基礎から離れてしまった。人物形象があまりにも理想化されて、生活の息吹から遠ざかってしまった。

上述したように、模範劇に作り直された作品の中の人物は、生活の基礎を失って、極端に高められ、理想化された。「三突出」(後出)の原則によって、肯定的人物の密度がわりに大きくて、塑像のような見得、及び人物の精神活動と英雄的な気概とが舞台上の動作と表情に誇張されて表現された。英雄人物は恐れを感じず、欠点がなく、憂え悲しみもなく、更に人間性のもっとも基本的な喜怒哀楽さえもなく、個人の感情と欲求にも関わらないと描写された。生活の息吹から遠ざかった役は概念化、記号化され、人物の「肉体」から引き離され、革命の「形象記号」となった。精神の上で故郷を失い、生活から遠く離れて、ただ政治のイデオロギーの立場、標語、スローガンなどに頼って存在するイデオロギーの記号になった。恐れもなく情欲もすべてない

²⁴³ これは「三突出」によって、序列が一位の人物、唯一無二の完璧な英雄人物として書かれた人物である。

絶対的に理想化された人物のイメージになった。高くて大きくて、完璧な英雄のイメージは確かにみごとに作られたが、しかし模範劇のストーリーを展開させていく人物を高度に理念化された儀式と形象にしてしまった。普通の民衆との距離を引き離して、これらの人間的息吹を持たない英雄は永遠に想像の空間世界の中で生活することになり、演劇芸術の自身が伝達するべく精神から離れて、確かに「政治標準第一」になってしまった。

「模範化」のための修正は、作られた人物と同じように、必ず作品の芸術的表現力の没個性化、劇のプロットのパターン化などを招く。「無産階級英雄の典型を作るのは社会主義文芸の根本的な任務である」ため、無産階級英雄の典型は必ずいくつかの共通の特徴を持つはずだ。かつこれらの共通の特徴は強化するしかなく、弱めることは許されない。弱めて取り除かなければならないのは英雄人物が持っている「非無産階級」の不純物である。こうして、模範劇の中の無産階級英雄像は階級性しかなく、人間性、人情などがなくなることになった。極端な表現は以下のようなものである。ほとんどすべての女性英雄が夫も家庭も持たない。彼女たちの性格は非常に男性化し、断固として、思い切りが良くて、男らしく勇ましい。このように、人民が目にする英雄像は全部同じ調子で、同じ姿で、同じ思想を持っている。困難と危機に直面しても恐れなくて、勇敢に突き進んで、未来に対していつも自信満々で、成功は間近である。階級敵に直面した時は、いつも小さな事まで明察して、断固として闘争している。人民内部の矛盾に対していつも順序立てて上手に教え導いて、深い誠意がこもっている。これらの無産階級英雄の典型的な人物は、背が高く、大きく完璧と見えるが、実は個性がなく、血肉もなく、概念化・記号化の化身になっているのである。

(四)、感覚の刺激の強化

「模範化」への改作の過程において、人物造形も公式化、記号化に向かった。肯定的人物はずばぬけて背が高く、顔立ちが整い、りりしい顔つきで、堂々とした態度である。悪役はほとんど低くて小さくて下品で、こそこそして、顔が痩せ細って醜くて、おどおどしている。身なりの上でもとても明らかで、肯定的人物はほとんど暖色できれいな色を使って、色合いが明るい。悪役はほとんど寒色で暗い色を使って、色合いが薄暗い。それぞれ二種類の人物の異なる性格の本質と内心世界を象徴している。このような概念化、記号化された造型は観衆に強烈な感覚器官の刺激をもたらして、すぐに善悪を見分けることができる。英雄人物は剛直で、あらゆる信頼に値するという第一印象を人々に与え、民衆に毛沢東思想でゆるぎなく党と共に歩むという信念を奮い立たせた。悪者人物の造形設計は、観衆を嫌な気持ちにさせ、これと闘争したいという決心をゆるぎなくさせた。

「模範化」による修正と加工を通して、文革政治の必要に適した模範劇が気運に乗

じて生まれた。このような演劇のスタイルは、闘争を尊重し、領袖を称揚し、英雄を崇拝する政治化の命題と公式化、概念化などの文革前の現代劇に存在した「左傾」の創作傾向が極点に達したもので、原作にあった生活を源とする真実性が大きく弱められた。模範劇が文革の政治に奉仕したがゆえに、文革の烙印を押されたのは、疑えない事実である。

譚元寿はフェニックステレビのインタビューを受けた時、「我々はその時非常に厳格であった。多くても、少なくても駄目で、どの程度までをするのか。どこに立つのか、先程までどこに立っていたか、その後戻ってきたとき、やはりどこに立たなければならないのか、全ての一挙手一投足に非常に厳しかった。例を挙げて言うと、この手、私のこの手をどのように指すのか、明日再びこの手を演じるのもこのように指さなければならない、少し違っても駄目だった。よって、そのいわゆる模範団、模範劇は、少し違っても駄目で、まるで機械の様だが、良い一面もあり、要求が非常に高く、観衆も高い要求をしており、指導者は更に高い要求をしたため、我々は当時確かに緊張していた。毎回の演技は全て緊張し、内心びくびくし、良くない演技をすることを恐れ、ひいてはもし間違っただけで演じればさらに大変だという感じだった」²⁴⁴と語っている。

模範劇の表現方法はすべての芸術のモデルにするでたらめなスローガンであり、模倣、複製として生かすという含意を富んでいる。模範劇経験を名義にして提出した「三突出」を第一とするいわゆる創作原則は、いくつかの成功した経験を絶対的な創作戒律とすることまで含め、いずれも中国の文芸に対して極めて悪い影響をもたらした。当然のことながら、まず傷つけたのは模範劇の自身である。モデル化の道程は芸術的思惟を束縛し、また芸術的規律にも違反し、長期にわたって単一の芸術形態に頼ってきた民衆は、必然的に模範劇の鑑賞に対して反応の鈍さや飽きを生じ、それが「模範」の道をますます狭くさせ、当時すでにその幕引きと必然的終結が予知されていた。譚解文はかつて「模範劇の主な問題は、劇の中にはなく、その模範の定位上にある。芸術の動力はその久しく止むことのない追求にあり、模範の定型化は即ちその生命力の終結である」²⁴⁵と述べた。

しかし、模範劇になった演劇を一通り眺めたとき、我々は一つの事実に気付く。つまり、模範劇は「模範化」の作り直しをされたが、原作の中の基本的なプロット、主要人物、核心事件、基本的な劇的衝突などの演劇の基本的な様相と状態は根本的に変化していない。『沙家浜』は武装闘争を突出させるために郭建光を一号人物に昇格させ、彼に唱を加えたが、この人物は阿慶嫂の輝きを奪うことができなかった。この劇が本当に観衆を勝ち取るのは依然として阿慶嫂という人物像及び『智闘』、『斥敵』においてのすばらしいパフォーマンスである。阿慶嫂、胡伝魁、刁徳一の性格はまちまちであり、配役もそれぞれ異なるが、しかし正に異なる利益から出発し他人の身にな

²⁴⁴ 鳳凰衛視『鳳凰大視野・風雨样板戯』番組製作グループ、『風雨人生样板戯』、中国友誼出版公司、2006年、96ページ。

²⁴⁵ 譚解文、「三十年来是与非——样板戯三十周年祭」、『文芸理論与批評』、1999年、第4期。

る腹を探り合う暗闘こそ、善人役と敵役がしばらく政治の価値判断を排除した文脈の中で生き生きとした智慧の対峙を展開させたものである。だからこそ、今日に至るまで『智闘』は依然として観衆が最も好む一段であり、多くの学者に「それぞれの模範劇の中でほとんど唯一知力を有する一段」²⁴⁶と称されている。

上述の考察を通して、明らかになるのは、演劇の「模範化」の過程において演劇が「政治化」された過程である。それは演劇に全くそれ自身が積載しうる能力を超えた社会の政治的機能を引き受けさせた。

これにかんがみて、この様に考えることができるだろうか、模範劇とその前身である現代劇を比べると、質的な違いはなく、違っているのは理念化、政治化の程度のみである。模範劇は現代劇の中の政治化の色彩と理念の成分を発展させた。しかしこれらの政治化の要素は、基本的に文革前にすでに形成された現代劇の基本的な容貌を留めており、現代劇に本質的な変化を生じさせてはいない。ここから、現代劇と模範劇の関係を以下のように総括してみることができる。現代劇は模範劇の雛形であり、模範劇は現代劇の基礎の上に加工改作されてできたものであり、模範劇は美化、神化された現代劇である。

三、京劇『蘆蕩火種』から『沙家浜』へ

(一)、改名

1964年7月の京劇現代劇競演大会で上演された京劇『蘆蕩火種』は間違いなく優秀な演劇として注目を集めていた。7月23日、毛沢東はこの劇を観覧して、非常に賞賛し、作り直しの意見を出した。「兵の音楽的形象は元気が満ちていない。こういう筋書きだと、結末はドタバタ劇になってしまう。劇全体が風格の違う二つのものになる。新四軍が全面から進撃するように改めるべきだ。修正は難しくないが、修正せず今のままでも大丈夫で、良い劇である。劇名は『沙家浜』とするとよい、物語はすべてここで発生したからである」と指摘した。1964年9月、これらの意見が江青によって薛恩厚、肖甲等に伝達される時に、「毛主席の戦略思想」を体現するために、「武装闘争の作用を突出させ、武装した革命で武装した反革命を消滅させることを強調する」とまとめられた。更に、「阿慶嫂を突出するかそれとも郭建光を突出するかは、どの路線を突出するかという大きな問題と関わる」という政治の高度にまで高められた。²⁴⁷そこで指導員郭建光が阿慶嫂に代わってトップの人物になり、思案をめぐらして彼がどのように全体の局面を指揮するかを突出させ、同時に軍隊の形象と軍民関係の表現を強化した。このために、丁寧に節回しを設計

²⁴⁶ 師永剛、張凡、『样板戲史記』、作家出版社、2009年、141ページ。

²⁴⁷ 汪曾祺、「關於『沙家浜』、『八小時以外』」、1992年、第6期。李樹謙、『毛沢東の文芸世界』、遼寧教育出版社、1993年、175ページ。戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年、55-56ページ。

し、見得と立ち回りの場면을配置し、終わりの所で伝奇性に富んでいる一座を変装して機を見て敵を殲滅する内容を急襲、突破と直接に敵を殲滅するに変えた。

(二)、京劇『蘆蕩火種』から『沙家浜』へ

市文化局局長の趙鼎新は1965年9月の市人民代表大会の発言において、当時の舞台がいこの状況を回想した。「『蘆蕩火種』から『沙家浜』まで、4回の大修正と数限りない小修正を経て、一つの動作、一つの歌詞、一つの節回しであっても、絶え間ない推敲を行って加工した。ある時期には、30回の公演をして29回作り直し、ほとんど毎日作り直しをやっていた」²⁴⁸と彼は語った。関連する資料の整理によって、京劇『蘆蕩火種』から『沙家浜』への作り直しは、おもに以下の方面に体现されている。

まず、郭建光を一号人物に昇格させ、阿慶嫂は二号人物になった。このような変動はいわゆる原則の問題を体现しており、武装闘争が地下闘争を指導するのか、地下闘争が武装闘争を指導するかという問題である。

第二、これと対応して、もとの物語の主軸の全体的配置を変え、阿慶嫂の地下闘争を主とする以前の物語の主軸と併せて二つの主軸とし、両方とも重視する。そして最後に重点を新四軍の負傷兵の物語に置いた。

第三、郭建光に大きい段の節回しを与えることで、例えば、第二幕『転移』の『祖国的好山河寸土不讓』と第五幕『堅持』の『毛主席党中央指引方向』などは、彼の心理活動と精神状態を描写し、手を尽くして郭建光の英雄像を際立たせている。

第四、「三突出」の創作原則によって、一方では舞台美術造形などの手段を通して主要英雄人物を際立たせ、一方では副次的な人物のシーンを大幅に削る。北京京劇団『沙家浜』の製作グループは舞踊を改作する経験を総括する際に、「突撃排の戦士を表現すると同時に郭建光を際立たせている、整然と一致した動作の中で郭建光を目立つ位置に置いて、目的性が同じの動作の中で高低と角度の違いを利用して、郭建光を戦士と同等に扱うと同時に区別を行って、郭建光に単独で見得を切る機会を持たせた」²⁴⁹と強調した。ある学者は以下の統計を行った。「もともとの滬劇『蘆蕩火種』の中で、七龍（後に四龍となった）のシーンはとても多い。「序幕」を含む12幕において、七龍は8幕の中にシーンがあり、第四幕が主に彼の機転と勇敢を表現して、更に担当した食糧を送る任務がきわめて困難だということも表現した。彼は57回の対話に参加して、67の歌詞がある。しかし『沙家浜』の中で、七龍のシーンは4幕しかなく歌詞

²⁴⁸ 陳徒手、「『蘆蕩火種』的幕後風雲」、『炎黄春秋』、2010年、第11期。原文「市文化局局长赵鼎新在1965年9月市人代会发言中回忆了当时排演的磨合情形：“从《芦荡火种》到《沙家浜》，中间经过了四次大修改和无数次小修改，一个动作，一句唱词，一句唱腔，都经历了不断的推敲加工。有一段时间，演出三十场就改了二十九场，几乎天天修改」

²⁴⁹ 北京京劇団『沙家浜』劇組、「『在延安文芸座談会上的讲话』照耀着『沙家浜』的成長」、『紅旗』、1970年、第6期。原文「在表现突击排战士的同时突出郭建光，在整齐一致的动作中使郭建光居于一个显著的位置，在目的性一样的动作中利用高低和角度的不同，使郭建光和战士既统一又有区别，使郭建光有单独亮相的机会」

は4つまで減らされた。8回の対話に参加したけれども、10回は一文のみの参与であった」²⁵⁰と指摘した。

第五、阿慶嫂が知恵を闘って勝利を得たというもとの結末を、新四軍の戦士達が全快した後大部隊の進軍に協力して、さらに阿慶嫂の地下は闘争と呼応して、武装闘争で敵を消滅させるという結末に変えて、武装闘争の重要性を際立たせた。新しく増やした最後の3幕『奔襲』、『越牆』(後に『突破』と『聚殲』に変わった)は「京劇のトンボ、飛び跳ね、戦い、打ちの武功を十分に発揮して、戦士達が、勇敢で機敏で戦いに長けている勇ましい姿を表すと同時に、郭建光の綿密に躊躇わず決断する指揮の才能を際立たせた。このように修正した後、新四軍の戦士の闘争中の従属的地位を変え、しかも彼らの劇的衝突の中の行動性を強化したため、新四軍の戦士達の英雄の群像を、積極的に表現する機会を持ちえた。」²⁵¹

以上のような修正を経て、京劇『蘆蕩火種』は『沙家浜』になった。そこから、「労働兵に歓迎される模範劇」²⁵²になったのである。

(三)、改名後決定稿の情況

1965年3月18日から20日まで、作り直された『沙家浜』の決定稿の脚本は『人民日報』に三日連続で掲載された。「編者付記」は「現代革命京劇『蘆蕩火種』は去年の全国京劇現代劇競演大会の優秀な演劇の一つである。半年来、何度も公演の実践を経て、観衆の意見を絶えず吸収して、比較的大きい加工と作り直しを行い、武装闘争の効果を強調して、劇の筋をより歴史の真実に合わせた。今『沙家浜』と改名して改めて公演する。脚本を担当した同志達は、読者と文化芸術界の同志たちが貴重な意見を出して、更なる作り直しに資すことを歓迎する」²⁵³と述べた。1965年4月中旬、北京京劇団は重慶から上海に来て再び『沙家浜』のリハーサルを行った。江青は劇場に来て審査してパスさせ、「模範」と定め、メーデーに上海人民大舞台で公演するのを決定した。「模範劇」の名称はそれから呼び始めた。²⁵⁴『沙家浜』の「模範」の地位は正式に確立された。

5月以降、『沙家浜』は上海、北京などで上演され、広く好評を博した。5月7日の『解放日報』は論説員の『京劇革命化的又一个样板——向京劇「沙家浜」学习』

²⁵⁰ 祝克懿、『語言学視野中的「样板戲」』、河南大学出版社、2004年、283ページ。原文「在原始沪剧《芦荡火种》中，七龙（后改为四龙）戏份很多。连同‘序幕’在内的12场戏中，七龙8场有戏，第4场还主要是表现他的机智勇敢和担任送粮任务的艰巨。他参与了57轮对话，有67句唱词。可是在《沙家浜》中，七龙的戏份被减到只有4场戏，4句唱词，尽管参与了18轮对话，但有10轮都是以独词句的结构形式来参与的」

²⁵¹ 郭漢城、「試評京劇『沙家浜』的改編」、『人民日報』、1965年3月18日。

²⁵² 北京京劇團『沙家浜』劇組、『「在延安文芸座談會上的講話」照耀着「沙家浜」的成長』、『紅旗』、1970年、第6期。

²⁵³ 原文「現代革命京劇《芦荡火种》是去年全国京劇現代戲觀摩演出大會的優秀劇目之一。半年来，经过多次演出的实践，不断吸取观众的意见，作了较大的修改加工，强调了武装斗争的作用，使剧情更加符合历史真实。现在改名为《沙家浜》重新公演。编剧同志们表示，欢迎读者和文艺界的同志们提出宝贵意见，以便进一步修改」

²⁵⁴ 汪曾祺、「關於『沙家浜』、『八小時以外』」、1992年、第6期。

という一文を掲載した。「革命現代京劇は一連の包括的な概念で、革命の内容と改革を経た方式を含み、両者の統一を反映しており、毛沢東の要求する“政治と芸術との統一、内容と形式との統一、革命的な政治内容と、できるだけ完璧な芸術形式との統一である”の模範であり、それと旧京劇は同一のカテゴリーには入らず、一緒に論じてはならない。これは真のプロレタリアート革命である。これはプロレタリアートの芸術である。これは毛沢東思想の偉大な勝利である」と指摘した。

「現代革命京劇『蘆蕩火種』から「革命現代京劇」『沙家浜』まで、この見たところ簡単な言葉遣いの変位は、実際にその中に隠しているイデオロギーの変化がその端緒を現し始めたものである。「京劇改革」から「京劇革命」までと同様に、京劇の現代劇も改革を行い、京劇革命の客観的な情勢の要求を満足させて、革命的な京劇現代劇へと改革される。イデオロギーの峻烈性と緊迫性がすでに全部現れたことは確かである。

江青は講話の中で、「一つの民族は自分の先端のものがあるべきだ。これは普及した基礎上的のものである」、演劇の革命は「とても入念な仕事、厳粛な仕事だ」、「模範劇は普通で2、3年の作り直しが必要だ」、「他人の介入と直しを許さず、私と大衆と一緒に作り直すのみである」、「それを立たせるには、内容が革命的なだけでなく、芸術上でもしっかり立つことができるべきだ、さもないと人に古いものを復活される」、「『沙家浜』の音楽をちゃんと直せず、しっかり歌わないで、模範劇フィルムは撮影できない」、「もひとつも雑に昔のようなものを出したら、やはり打倒される、むしろこの八つで舞台を占領させるほうが良い、この八つの模範劇はすでに皇帝・王様・將軍・首相とブルジョアジーを舞台やスクリーンから追い出しているのだ……それらには多くの欠点があり、検討する必要がある場所も多いが、しかし世界でも震動を起こすものであった」²⁵⁵と強調した。そこで、1969年の「九大」の後、『沙家浜』は再び作り直しを始めた。1970年の『文芸講話』発表28周年を記念する公演の後、引き続き脚本を作り直して、歴史の背景、環境、情景、人物の精神活動に対して明確な規定をした。1979年5月、『紅旗』雑誌は『沙家浜』の定型本を発表した。1971年、長春映画製作所はこの劇を模範劇フィルムに撮影して、9月から公開上映した。

1970年5月、『沙家浜』の定型本は、雑誌『紅旗』に掲載された。『沙家浜』の定稿作業について、汪曾祺は回想で「多くの同志は『模範劇』に対する『定本』に興味があり、私にどのような事情なのか聴いてくる。それは以下の様である。人民大会堂のホール（安徽ホールだと記憶している）。上にはテーブルを置き、座っているのは江青、姚文元、葉群（恐らくまだ人がいたが、はっきりしない）。向かいには長テーブルがあり、劇団員と私が座っている。それぞれの人の前には大きな文字の台本があった。後ろには彼女の模範団の『文芸戦士』の一群である。劇団の役者から台詞ごとに代わ

²⁵⁵ 1967年11月12日、江青、陳伯達在中央直属文芸系統座談会的講話。1969年5月13日、江青对中国京劇団等单位部分人員的講話。

る代わる台本を読んだ。ある程度の段落を読むと、江青は『ここはちょっと変えなければいけない』と言う。当時はそれで改めなければいけなかった。これはまるで『法廷で対座している』のようであった。彼女は聴いて『よろしい』と言った。これは『勅旨に対応している』ようだった。この仕事は、はしこさがなければ対応できなかった²⁵⁶と述べた。

1959年の滬劇『碧水紅旗』の創作とけいこから、1960年滬劇『蘆蕩火種』の初公演を経て、再び1963年に京劇現代劇『蘆蕩火種』に移植・改作されて上演、再び1965年に磨き上げられて革命現代京劇『沙家浜』として定型化され、さらに1971年に模範劇フィルムが撮影されて全国に広められ、一つの上海の地方劇は、ついに右に出るものがない革命模範劇になった。この進展の過程で発生した様々な変化、変化の源と誘導体の影響は、持続的に中国社会の政治、文化実践の風雲の世の変転を暗示して、その意味はかなり深い。特に社会实践の苦境にから来る政治アイデンティティーの焦りのなか、「革命的武装闘争」が極力強調され、これを借りて政党の文化指導権の「革命」から「執政」までの合法性と正当性を強固なものとし、模範劇に代表される革命文芸の実践を通して、新たにこれと相適応する総体性と普遍性の政治アイデンティティー及びその文化様式を確立することを試みるのが期待された。

四、『沙家浜』の人物像の分析

『沙家浜』は模範化の過程で、登場人物も次第に「模範」化して、一種の政治の記号になった。本節では先行研究に基づいて、登場人物の舞台姿、動作、体つきなどの方面から肯定的人物と悪役に対して帰納を行い、『沙家浜』の模範化の進展を更に補っていかうとするものである。

(一)、郭建光

郭建光の舞台姿は濃い眉毛に大きな眼、まっすぐな鼻にかたちよく整った口、立派な体格で英気に溢れている。衣装は、兵帽に新四軍の灰色の制服、袖口が巻き上げられ下の白いワイシャツの袖が見えており、左腕に新四軍の赤い腕章をして、腰に革のベルト、すねにゲートル、草靴に赤い毛糸のボールを結ぶなどすっきりした姿で彼の組織性と規律性を表現させた。振り付けの面では、郭建光の決めポーズは左手に銃身を握り、右手の掌を45度斜め上にあげ、左足を前にして右足と「丁」の形を作り、両眼はキラキラと鋭くして前を正視し、闘争状況と革命の未来に成算があることを表した。部隊行進中の郭建光は時に部隊の先頭で馬に跨るような立ち方で右手に銃身を握ったまま敵の動静を展望し、左手の掌を後ろへ、戦士達に焦らず待てと合図する姿勢をとったりし、部隊の真ん中に右手に平目に銃を握り、左掌を斜めに広げ、しゃが

²⁵⁶ 汪曾祺、「関于『沙家浜』、『八小時以外』」、1992年、第6期。

んだ兵士たちが月を取り巻く体勢を取っていた。そして戦闘の時、彼は勇気に溢れ大胆で、プロレタリア革命英雄の人間像は紙上に躍如たるものであった。

(二)、阿慶嫂

郭建光と比べて、阿慶嫂は抗戦時期の正規部隊の作戦に協力する補助的な役割をにない、階級の秩序の調和において特殊な役割を發揮する組織の末端黨員を代表していた。彼女の舞台姿は青地に白い模様の上着に青いズボン、ブルーグレーのエプロンを身に着け、丸い髻に赤いかんざしを挿し、てきぱきとさっぱりした女将の姿をしていた。

「紅色」は文革時期には正義や革命それに光明を象徴するものであった。郭建光の赤い腕章や、草靴にある赤い毛糸のボール、銃身に巻きつけられた赤い絹それに肩にかけて二つの赤いラインがついたタオルなどによって、「紅色」の意味が伝わってくる。そして阿慶嫂の髻にさした赤いかんざしも、彼女の地下工作者の身分と相互確認の関係を構成している。また、阿慶嫂が終始身につけているブルーグレーのエプロンも自然に新四軍の灰色軍服と符号化の政治対応関係を構成し、阿慶嫂の身分を暗示するだけでなく、階級秩序における彼女の位置や階層を示すものでもある。体を斜めに向け、両手を握り、前を正視したり耳を傾けて静聴したりするのは阿慶嫂が舞台上においてよく取る姿勢である。郭建光がすぐにも手を挙げて高く長い声を発するのと違って、阿慶嫂は常に舞台のそばに立っているが、これは、革命陣営での彼女の従属的な地位を意味するものであった。

(三)、否定的な人物像

『沙家浜』の中の否定的な人物という、胡伝魁や刁徳一、黒田、刁小三などがいる。名前から見ると、暗い色を意味する漢字を入れたことによって、みな陰険悪辣で生ける屍のような人間であり、社会秩序の破壊者であることを暗示している。音声から見ると、仄声ではなく、ほとんどが力量感の乏しい平声で構成され、彼らの卑劣な内心と絶体絶命の境地を暗示するものである。

舞台姿の面では、「醜い」のが彼らの共同な特徴であり、政治美学のロジックから見れば、人間の形象の欠陥はその人の道徳や身分における欠陥を直接に反映するということになる。また、衣装においても自然と素朴唯物を重んじる共産党の黨員とは大変な隔たりがあり、階級秩序の正反対側を体現したものである。

例えば、胡伝魁が軍務を執行する時は軍服の姿で、国民党の帽章によって彼が投降・妥協した事実を奇妙に風刺している。また、胡伝魁は緞子生地 of 長衣に銀鎖の懐中時計をつけたダークブルーの上衣、その平服姿は伝統的な中国式な身なりであり、上階層である地主階級の腐敗や墮落した生活作風を暗示して、伝統的な社会構造を変えようとする共産党黨員の審美理想と対立的な関係を構築することで、彼らの精神面における

反現代性を示したのだった。悪役の振り付けや表情面も、よくあちこち動き回って落ち着かない歩き方をしたり、前後の見境もなくなるほど怒ったり、後退して口を大きく開け恐れて驚き呆れた顔などの特徴をよく表現し、落ち着きのある穏やかな表情はほとんどない。『智闘』においても、参謀長の刁徳一は一見練達で悪辣に見えるが、阿慶嫂との勝負の中で、少しも度胸を見せず、オロオロするばかりである。更に差し押さえた船がなくなった時に恨めしさと恥ずかしさで怒り出すなど、あらゆるところで力がひどくかけ離れて受動的な位置にあることを示した。たいへん興味深いことは、最後の『殲敵』においては、日偽軍は反抗もせず、獣のように逃げまどいながら退却してしまい、新四軍の逞しい勢いに耐えられず、何らかの魔法をかけられたみたいに争うように手を挙げて降伏した。一見凶暴残虐に見える日本軍の黒田大佐は刀もださずに郭建光との腕力勝負に熱中した末、地面に倒れてしまった。これらの振り付けは言うまでもなく人民戦争の威力を強化させるために設計されたものであり、階級的力量がひどくかけ離れていることを表すことで階級秩序の特性や等級関係を反映するものであった。

五、「模範」として確立された後の伝播と普及

一、模範劇の普及と拡大

1967年6月17日『人民日報』はトップ記事として「把样板戲推向全国去」のローガンを出し、正式に模範劇を普及させるラッパを鳴り響かせた。中央文革は具体的な措置、保証を用いて、模範劇の全国への普及を開始した。重大な祭日および記念日にはすさまじい勢いで模範劇公演が生まれ、普段は模範団が各地を巡って公演することにして、身軽で農山村に行って労農兵に公演し、模範劇の影響を拡大した。1968年と1969年の国慶慶典では、堂々たる模範劇の彩り車が天安門から通過しながら、「毛主席の革命文芸路線勝利万歳」の図景を展示した。模範劇は定稿ができると、『人民日報』、『紅旗』および各地の新聞に全文発表し、社説、評論、訪問なども相次いで掲載する。1970年7月15日『人民日報』はトップ記事で『做好普及革命样板戲的工作』と題する短い評論を発表した。「革命模範劇の普及作業をうまく行いたいなら、真面目に革命模範劇を勉強しなければならない」、この時から、「革命劇を勉強し、革命人になる」は文革期間に政治生活の重要な内容となった。模範劇組と役所が立ち上げた模範劇を勉強する文芸団体による各地の公演が始まった。江青は創作チームを構成し、大量の文章を書いて、模範劇の宣伝などを行っていた。ラジオ放送局も革命模範劇を中心にした番組を連続で聴衆に放送した。出版部門も大量な模範劇の脚本、楽譜、スチール写真などの宣伝品を出版した。レコード会社は各地での勉強が便利のように大量の模範劇レコードを吹きこんだ。中小学校教材は模範劇の一段で国語教材を編成し、大学専修コースも模範劇の文学創作、文芸理論課程のカリキュラムを編成した。映画制作社は模範劇カラーフィルムとテレビ記録フィルムを撮影し、各地で上映したばかり

りでなく、国の放映隊を通して、何度も山を超え、農山村に赴き、辺境放牧地に足を踏み入れ、山村歩哨所などにまでも、模範劇の英雄影像是隅々に到るまで伝わった。街と農村の各職場や機関の毛沢東思想宣伝隊は本地区或いは本会社の模範劇の学習任務を監督し、模範劇を勉強する座談会、公演会を開いて、模範劇の経験を普及し、地方劇も次々と模範劇を移植し、朝鮮、日本などにも訪問に出かけた。²⁵⁷

1970年3月、中共中央は国務院文化組を設立し、模範劇の普及作業に関して統一に管理、強調を行うこととした。模範劇の演出、模範劇印刷品の出版、模範劇フィルム撮影、発行などはすべて文化組の作業重点である。地方では、毎年数回に渡って、模範劇を勉強し、移植交流会を行い、「革命模範劇学習クラス」も開かれた。同時に、文化部は地方劇は模範劇の創作原則の指導の下、模範劇を移植する事ができ、自らの劇に対して「革命化改造」をしてよいという呼びかけを出した。²⁵⁸そこで、各地で次つぎと「模範劇を移植し学習する」クラスを成立した。1971年国務院文化チームは全国津々浦々で革命模範劇の普及と学習をするために、9の具体的な措置を制定した。²⁵⁹1974年4月24日『人民日報』が発表した『進一步普及革命样板戲』という文芸評論は、「力を尽くして、革命模範劇を移植しよう」との呼びかけをだし、続いて、河北梆子、昆劇、滬劇、豫劇、粵劇、花鼓戲等の地方劇も積極的に模範劇を移植する活動に参加した。

中央および地方の各級の組織は上演、移植を全力で支持するだけではなく、群衆の鑑賞や視聴なども非常に重視し、例えば1974年から1975年5月まで、各地の城郷と農村で『智取威虎山』、『紅灯記』、『沙家浜』、『海港』、『奇襲白虎団』、交響楽『沙家浜』、ピアノ伴奏『紅灯記』などの模範劇カラーフィルムを大規模に上映した。それ以外にも、演出団体、フィルム放映隊を構成して、工場、農村、辺境、歩哨所などへ赴いて、広大革命群衆のために、模範劇を演出し、模範劇フィルムを上映した。群衆にとって、模範劇を鑑賞することは単なる暇つぶし、娯楽活動ではなく、厳粛な「政治任務」となった。文革十年間、模範劇は舞台、スクリーン、ラジオなどを通して、村にかならずある拡声器を通して、昼夜兼行で、どこであろうとけたたましく響いていた。

二、模範劇『沙家浜』の普及と拡大

『沙家浜』は「模範」の地位に確立した後、普及と拡大が始まった。

上海の演劇界、文化芸術界がより良く『沙家浜』に学ぶことを推進するため、『文匯報』は『向京劇「沙家浜」學習』のコラムを設けて、上海の演劇工作者が『沙家浜』を学ぶ体得や『沙家浜』の成功の経験を研究する文章を掲載した。『沙家浜』

²⁵⁷ 馬少波等主編、『中国京劇史』下巻、中国戯劇出版社、2000年、1946-1959ページ、参照。

²⁵⁸ 余従、王安葵、『中国当代戯曲史』、学苑出版社、2005年、550ページ。

²⁵⁹ 馬少波等主編、『中国京劇史』下巻、中国戯劇出版社、2000年、1948ページ、参照。

は、上海で公演した時、上海の演劇界、文化芸術界にはまたもう一つ先進を学ぶブームが巻き起こった。彼らは真剣に『沙家浜』の公演を参観して、『沙家浜』を学習する感想を話し合い、同時にいくつかの学習チームを組織して、それぞれ北京京劇団の同志たちに『沙家浜』の芸術表現の経験と音楽の創作の経験を学んだ。滬劇『蘆蕩火種』の中で阿慶嫂を演じた著名な女優である丁是娥は、『沙家浜』の中から最も深い感受性と最も深刻な教訓を得て、北京京劇団の同志達は活動の中で政治を突出させ、政治標準第一、芸術標準第二を堅持し、なおかつ具体的に業務実践を貫徹したと考えた。彼女は「これが『沙家浜』が成果を得ることのできた根本的な原因であり、また我々は貴重な経験をはっきり学んで手にしなければならない」²⁶⁰と語った。

『沙家浜』がその他の模範劇と一緒に普及・拡大されたのはすでに紹介したが、本節で、筆者は『沙家浜』に関する情況に絞って紹介しよう。

まず、『沙家浜』は粵劇、花鼓戲に移植された。

1974年5月21日の『人民日報』は『粵劇的新生——記広東省粵劇団学習移植革命样板戲「沙家浜」』の報道を行った。広東省粵劇団による『沙家浜』の移植は5年間を費やし、大きい作り直しを7回行った。移植された粵劇『沙家浜』は広範な労農兵、特に粵語地区の観衆の大歓迎を受け、模範劇の推進につれ、『沙家浜』の移植を通して、粵劇は新生を獲得したと同時に、『沙家浜』の普及もできた。1974年8月22日の『人民日報』が発表した新華社記者の文章である『地方劇移植革命样板戲好』では、湖南花鼓戲の『沙家浜』のことに触れ、これは模範劇が全国でますます普及していった生き生きとした描写であることを指摘した。

次は、物語を語る。

1974年8月13日の『人民日報』が発表した『普及样板戲的一種好形式』は、模範劇を学習すると同時に、積極的に模範劇を移植して、模範劇の物語を語るべきだと考えた。物語を語る形で英雄人物を描き出し、人物の声や表情と動き等を述べることを通して、英雄人物の内心世界を表す。例えば『沙家浜』の『軍民魚水情』を改作する際は、物語を語る手法を参考にし、革新改造を行った。郭建光に対して、「郭建光は白い竹布の短い上着を着て、灰色の長いズボンを穿き、左手の上の傷口はまだガーゼが巻かれ、彼は威風堂々と舳先に立ち、眼光は輝き、途中陽澄湖畔の美しい景色を遠くに眺め、まさに蘆の花が咲き、稲がさわやかに香り、岸の柳は列を成していた。」²⁶¹のような描写を行った。人物の内心世界を描く時、物語の特徴を發揮し、英雄人物が闘争のピークにあるとき、彼の英雄行為を述べながら、内心の思想活動も重点的に行わねばならず、英雄の崇高な精神境界を述べなければならない。これで、英雄人物の

²⁶⁰ 丁是娥、「在芸術實踐中堅持政治標準第一」、『文匯報』、1965年5月11日。

²⁶¹ 原文「郭建光上身穿一件白竹布短衫，下身穿一条灰色长裤，头颈上围着一条白毛巾，左手腕上面的伤口还包扎着一段纱布，他英姿勃勃地站立在船头上，目光炯炯，一路上远望着阳澄湖畔的美丽景色，真是芦花开放，稻谷清香，岸柳成行。」

明るくて輝かしい形象は聴衆の心中に深い心象を残すことができる。革命物語は口頭文学であり、脚本より口語化、通俗化しているため、文化程度があまり高くない庶民でも理解しやすく、これが模範劇が奥深くまで普及するのを保証した。

第三に、切手と連環画²⁶²である。

美術界では、1970年前後に模範劇『沙家浜』を題材とする一連の連環画が『文匯報』などの重要新聞に発表された。模範劇は連環画の陣地を占領する重要な成果になった。1971年3月に「海軍美術作品展」を宣伝する活動の中では、画家たちが模範劇の経験を勉強して美術創作に従事した経験を重点的に紹介した。模範劇の経験を勉強するのは画家たちが必ず自覚的に執行する芸術の法規になった。実際に1969-1971年では、美術界の絵画の題材は一度は偉大な領袖と模範劇を範囲として、限定されていた。模範劇を絵画の法定の題材とする一方、美術学院が唯一教える内容になった。同時に、演芸、小説、詩歌等の面でも模範劇の経験を学習し手本とする活動が次第に展開されていった。切手の面では、1968年2月2日、新華社は「文5」²⁶³切手を発行するために、千文字あまりの報道を発表したが、この文章の長さは新華社が暦年発表した切手に関する文章の中でめったにないことである。当文章のタイトルは『毛主席的革命文芸路線勝利万歳』、小見出しは『郵電部発行一套革命样板戲記念郵票』である。²⁶⁴文章の最後に「この切手の九個の図案は：第一図、毛主席の革命文芸路線勝利万歳。第二図、革命現代京劇『紅灯記』。第三図、革命現代京劇『智取威虎山』。第四図、革命現代京劇『沙家浜』。第五図、革命現代京劇『海港』。第六図、革命現代京劇『奇襲白虎団』。第七図、バレエ劇『紅色娘子軍』。第八図、バレエ劇『白毛女』。第九図、交響楽『沙家浜』である。文章の真ん中の段落では、すでにこれらの八つ模範劇の位置をこのような順番で並べて論述していた。

上述の部分をまとめると、模範劇の定型と普及拡大に伴い、模範劇の中で描かれたプロレタリア英雄人物、例えば『沙家浜』の中の新四軍指導員郭建光を主とする劇中人物のイメージは、異なる形式、例えば宣伝画、彫像、磁画、葉書、切手、マッチ箱などで、毛沢東語録の教条的語彙に結合させ、用意周到に、民衆の日常生活の中に浸透していった。全国各地への模範劇の歌唱教育放送を通して、知らず知らずにまた民衆のイデオロギーの領域を占領した。このような、物質から精神に至る政治の芸術における宣伝教育が、毛沢東の指導的地位をしだいに強化する結果をもたらしたのは、想像に難くない。文革の期間において、国家機構は衝撃を受け、社会秩序は著しく破壊されたが、依然として中国共産党と毛沢東の絶対的指導者の地

²⁶² 小型の連続絵物語。

²⁶³ 「文」字の切手は中華人民共和国の切手の一種で、その中の「文」字の切手はまた文1—文19に分けられて、文5は「毛主席の革命文芸路線勝利万歳」という意味である。

²⁶⁴ 『解放軍報』、1968年2月3日、引用。

位を揺り動かすことは出来なかったが、これはかなりの程度において模範劇の大きな普及のたまものであると言わざるを得ない。

第五節、『沙家浜』と「三突出」

一、「三突出」登場始末

「三突出」はプロレタリア文化大革命期の文芸の指導理論の一つである。最初に于会泳が1968年5月23日の『文匯報』に発表した『讓文芸舞台永遠成為宣傳毛沢東思想的障地』の中で提起され、江青などの賛成を受けてから普及した。「文芸作品がプロレタリアの英雄人物を創造する時に必ず従わなければならない原則である」と称された。本節では、戴嘉枋の『様板戲的風風雨雨』²⁶⁵の叙述に基づいて、「三突出」の登場始末の考察を行い。

(一)、「三突出」の誕生

1942年5月23日、毛沢東が『文芸講話』を発表した。建国後は毎年「5・23」の度に、各種の記念の活動を行ってきたが、1968年の「5・23」『文芸講話』発表二十六周年の記念活動を行う際に、「プロレタリア階級文芸のモデル」である模範劇の誕生一周年を記念することを新規の内容として追加した。各新聞雑誌社は次々と重厚な文章を用意し、模範劇を主題として、毛沢東の革命文芸路線が偉大な勝利と実り多い成果を上げたことを謳歌した。『文匯報』は真っ先に矢面に立ち、于会泳に文章を書いて貰うことを約束した。このような特殊な時期に、『文匯報』が重厚な記念的文章の完成を于会泳に任せたことは、実に深い熟慮を経たものである。まず、于会泳は『文匯報』のトップクラスの作者であり、彼は上海の音楽に精通する教師の中でも文芸理論を文章化することができる人であり、1965年、『文匯報』は于会泳の『紅灯記』の音楽に関する分析研究の長文²⁶⁶を掲載し、江青の愛顧を受けた。次に、于会泳は上海文化改革委員会の主任および上海音楽学院改革委員会の副主任を担当し、実際には上海の二つの「模範団」の責任者でもあった。最後に、最も重要な点は、文革以前に「京劇革命」を行う最初期において、于会泳は江青、張春橋の直接的な指導のもとでこの仕事に従事し、顕著な成績をあげ、重視されていたことである。彼は実際の仕事の経験があり、江青の「文芸革命」の精神を、深く理解することもできた。以上の事から見ると、当時の文芸環境の下で『文匯報』が1968年の「5・23」記念活動の重要の執

²⁶⁵ 戴嘉枋、『様板戲的風風雨雨：江青・様板戲及内幕』、知識出版社、1995年。

²⁶⁶ 于会泳は『文匯報』で「從『紅灯記』談開去一戲曲音樂必須為塑造英雄形象服務」（『紅灯記』から語る：戲曲音樂は英雄のイメージを描写するために奉仕しなければならない）という文章を発表した。彼は、京劇が革命現代劇を演じなければならないなら、もとの京劇音楽、節回しに対して必ず重大な改革をしなければならず、元の古かった物は現代劇の内容に適応できないと考えた。于会泳はそれぞれの京劇現代劇のためにセットの節回しを設計しなければならず、セットの節回しが広く伝わるようにしなければならないという提言を行った。

筆を于会泳に任せたのは、最も妥当且つ正確な選択であった。

1968年5月23日、『文匯報』は于会泳が執筆した『讓文芸舞台永遠成為宣傳毛沢東思想的陣地』を掲載した。当該文章は当時のすべての「造神」の文章と同じく、指導者の「偉大な功績」を謳歌するとともに、江青および彼女が指導した「文芸革命」についても、「江青同志が私たちに指導し、勇気を奮い起こす歳月のことを思い出すと、心中の激動を押されなくなり、江青同志の京劇革命中の偉大な功績は歴史の発展につれて、ますます深い認識を得られた。彼女こそ、最も動揺しない立場、最も敏感な政治的嗅覚で帝国主義、封建主義、修正主義を攻撃する突破口であり——京劇という頑固な堡壘を選んだ。彼女こそ、最も頑固な戦闘的精神で広大な革命的群衆を率いて、突撃をかけ、敵陣を陥れ、転倒した歴史を繰り返す、毛沢東思想に文芸舞台を占領させ、プロレタリア階級文化大革命の戦闘の幕を開けた。彼女こそ、最も熾烈な革命的激情で、世界を震撼した八つの革命模範劇を聳え立たせた」などと賞賛した。

しかし、この文章の中で、最も注目される場所は、于会泳が江青の話を借りて、革命文芸の重要な理論と「三突出」の原則を創始したというところである。原文では以下の通りである。「江青同志は繰り返すと強調した。毛沢東思想で武装したプロレタリア階級の英雄の人物像が必ず京劇の舞台を占領し、京劇の舞台が毛沢東思想を宣伝する陣地にしなければならない。彼女は、共産党の指導の下で、社会主義の祖国の舞台上、最も重要な位置を占領するのが労農兵ではなく、それらの歴史の本当の創始者ではなく、国家の本当の主人ではないというのは、想像もできないことであると言った。彼女は、私たちの演劇の舞台では現代の革命的英雄の人物像を描き出さなければならない。これこそ重要な任務であると指摘した。」「私たちは江青同志の指示の精神に従って、人物を創造する重要な原則を「三突出」に帰納する。即ち「あらゆる人物の中では正面人物を、正面人物の中では英雄人物を、主要英雄人物の中で最も重要な中心人物を突出させるのである。江青同志の以上の指示の精神は社会主義文芸を創作するのに最も重要な経験であり、毛沢東思想を武器とした、文学芸術の創作規律に対する科学的な総括である。」

これは「三突出」を初めて世に知らせ、江青の文芸思想に対し総括を行い、江青の文芸指示を系統的な理論の高度に引き上げたものと言える。于会泳はこの文章の中で「三突出」は江青の指示の精神の鼓舞の下でまとめられたものであると指摘し、自然に「三突出」の発明権を江青に譲り、人々に江青が文芸革命を指導する途上で原則的な理論の要点を打ち立て、プロレタリア階級の新しい文芸に対し、規範的な理論を樹立したことを認識させた。こうして、于会泳はこの理論を提議したことで、江青にますます信頼されることになった。江青の意によって、中共中央の権威的な雑誌『紅旗』1969年第11期に『努力塑造無産階級英雄人物的光輝形象』が掲載された。当該文章は一方で于会泳の「三突出」を踏襲しながら、一方で于会泳の言い方に対して修正を行っている。文章は『林彪同志委託江青同志召開的部隊文芸座談会紀要』が提起した

「労働兵の英雄的人物を描写するのは、社会主義文芸の根本的任務である」を強調し、同時に当該文章は「あらゆる人物の中では正面人物を、正面人物の中では英雄人物を、主要英雄人物の中では中心人物を突出させるのは、革命文芸創作を指導する根本的原則である」と指摘し、そして「三突出」は創作原則であり、革命的リアリズムと革命的ロマンチズムを結び付ける創作方法を運用し、プロレタリア階級の英雄の典型を描写する重要な原則であり、プロレタリア階級の党の原則の社会主義文芸創作中における体现でもあったと考えた。

これ以降、「三突出」は模範劇の共生物として、文化大革命期に中国文芸の經典理論となり、文芸創作における決して違反できない金科玉条にもなった。特に1972年から1974年の間、模範劇が広く宣伝される中で、「三突出」という言葉は頻繁に雑誌に現れ、「プロレタリア階級文芸創作に必ず従わなければならない原則」として、行政的に普及した。模範団の経験総括に対しても、「文芸黒線回潮」（文芸の黒い線復活の風潮）の批判にたいしても、文芸領域と関わる文章はすべて、「三突出」を理論の根拠にすることになった。「三突出」に対して、当時の文化部は「柔軟に応用することは厳禁であり、毛主席革命文芸路線の高度な自覚性を執行しなければならず、真剣に勉強し、運用し続ける」、さもなければ、「毛主席の革命文芸路線を執行しないことと判断される」²⁶⁷と指示した。「三突出」等の創作理論の登場、普及は、模範劇が芸術領域での最高地位と唯我独尊の巨頭的地位をいっそうに確固たるものにし、正統的な、唯一無二の芸術的權威に至らしめた。

事実上、「三突出」の創作原則の基本思想は、早くも1964年全国京劇現代劇競演大会時の評論の中にすでに現れていた。例えば、プロレタリア階級英雄が高大形象（高尚で大きな人物像）であるのは歴史の主人であり、歴史の主導者であり、「演劇衝突の発展を推進するのが、常に正面の英雄人物であり、敵を受動的な地位に陥らせる」存在からである。²⁶⁸「我々が革命現代劇を行うのは、主に正面人物を謳歌するためである。」英雄人物の高大形象を際立たせるために、常にこれらの英雄的人物が「敵に対し見晴らしのきく有利な地勢を占め」²⁶⁹ように表現し、「作品は必ず英雄人物を中心に書き、プロットは英雄的イメージを描写するために設置する。逆に正面人物に対する描写が暗く、反面人物に対する描写がいきいきとしていることは絶対に許されない」²⁷⁰とした。このようにあらゆる手を尽くして正面人物、英雄人物を突出させる。「三突出」の創作原則の基本思想は早くも1964年の段階ですでに形成されていたのである。

²⁶⁷ 文化部批判組、「評“三突出”」、『人民日報』、1977年5月18日。原文「推动戏剧冲突发展的，总是正面的英雄人物，而让敌人处于被动的地位」

²⁶⁸ 顔長珂、「漫談『節振国』の人物塑造」、『北京文芸』、1964年、第8期。原文「推动戏剧冲突发展的，总是正面的英雄人物，而让敌人处于被动的地位」

²⁶⁹ 艾明、「前仆後繼革命人—京劇現代戲『紅灯記』漫話」、『北京文芸』、1964年、第8期。原文「为了突显英雄人物的高大形象，要时时表现这些英雄人物“对敌人的居高临下”」

²⁷⁰ 「高举毛沢東文芸思想紅旗、發展社会主義的戲劇藝術」、『寧夏文芸』、1964年、第3期。原文「“我们搞革命现代戏，主要是歌颂正面人物”“作品必须围绕英雄人物去写，每个情节安排，都应该都是为了塑造英雄形象。相反的，如果把正面人物写得暗淡无光，把反面人物写得活龙活现，这怎么行呢？”」

しかしながら、人間の生活は鮮やかで多様で美しく、生活を反映する文芸創作の方法も勿論多種多様であるはずである。「三突出」は文芸創作のモデル化の方法として、その中の一つに過ぎず、他の人間の生活の感情、思想を反映する文芸創作の方法に取って代わることはできない。「三突出」を文芸創作の唯一の原則とし、絶対化し、その上で模範劇の中の英雄的人物に対して「高大全」のイメージを描写するモデルの作用を加え、および「階級闘争」の主題を始終貫き、優れた、或いは上手でない図解も加え、その結果、文化大革命の文芸を「似たり寄ったりで個性がなく、皆が口を揃えて同じことを言う」ような、単調で、貧しい状況に陥れたと考えられる。

(二) 于会泳について

于会泳(1925-1977)は山東乳山の人で、音楽家。文化大革命期の風雲児的な政治人物である。模範劇の音楽創作に参加し、江青に才能を認められ、スピード出世で、中共九大(第九回全国代表大会)の代表にもなり、九大主席団成員、國務院文化組長、中共第十期中央委員、中華人民共和国文化部長でもあった。1976年10月、「江青反革命集団」のメンバーと判断され、隔離され審査を受け、査問期間に服毒自殺した。官職は文化部長まで昇進したが、本節では于会泳の政治的な是非を探究せず、客観的に于会泳の芸術上における榮譽と成果のみを紹介し、政治的な是非を以て彼の人物を論じない。

1964年、于会泳は膠東文化協会文芸団に参加し、文芸団で歌詞に曲をつけ、脚色し、及び多種の民族楽器の演奏などを勉強した。後に『膠東民歌集』を整理し出版した。1949年8月、上海中央音楽学院音楽教育専修クラスに派遣され、成績が優秀であったため、中央音楽学院華東院校の音楽工作団で創作組長を任され、その後は同校の民族音楽研究室民間音楽コースで研究員および教員となった。1956年、上海音楽学院民族音楽理論教育研究組長を担当し、1962年、音楽理論コース副主任を担当した。この期間、民族音楽を研究すると同時に、民歌、演芸、京劇、地方劇および西洋古典音楽などもそれぞれ幅広く研究し、『山東大鼓』、『膠東民間歌曲選集』、『陝北榆林小曲』、『單弦牌子曲分析』等の音楽作品を発表し、民族管弦楽合奏曲『關将令』も創作した。『关于我国民間音楽調式的命名』と『关于辨別調式問題』という二本の論文を書き、音楽理論界で注目され、彼の学説は普遍的に認められた。彼の著作である『民間曲調研究』、『腔詞關係研究』は、上海音楽学院の専攻と専修科の教材に指定された。

1964年の京劇現代劇競演大会の後、現代劇ブームが湧き起こった。于会泳は『上海戲劇』に2万字余りの「关于京劇現代劇音樂的若干問題」²⁷¹という文章を発表した。京劇現代劇の節回し設計に対して、具体的な考えを提案し、上海文芸界の注目するところとなった。そして、1965年、于会泳は上海京劇院に派遣され、『海港』、『智取威

²⁷¹ 「关于京劇現代戲音樂的若干問題」は二部構成で、それぞれ1964年の『上海戲劇』第6期と第7期に掲載された。

虎山』という二つの作品にも精力を注ぎ、伝統的な京劇の節回しを西洋音楽と緊密に結びつけ、設計した一段は本格的な京劇と遊離せず、新しい開拓と突破を生んだ。『杜鵑山』、『龍江頌』等の京劇の音楽創作に参加し、「今日痛飲慶功酒、壮志未酬不休、来日方長頭身手、甘酒熱血寫春秋」のような現在でも世に知られ、好まれた一段の作詞作曲者は于会泳であり、今聞いてもスマートな中にも激しさが感じられる。

歴史の角度から見ると、于会泳の考えは確実に模範劇に対して、深い影響を与えた。模範劇の最も目立った芸術的成果はプロットと描写された人物ではなく、音楽の節回しの方面の創新である。著名な演劇評論家である傅謹は「今の我々が模範劇を創作する過程で、于会泳の芸術的思想と江青の芸術的理念を完全に分けることはできないが、文化大革命以前に于会泳がそれぞれの場所で発揮した中国音楽に対する理解からみると、彼が非常に高い芸術の才能と十分な理論を身に付けていることは疑う余地がない。彼と長期的に演劇の音楽創作をしている劉吉典の京劇音楽領域における貢献は疑いを差し挟む事ができない。模範劇の音楽上での成果は、彼らの才能を十分に表していることである。特に模範劇の音楽創作の過程で、いかにうまく声と感情、流派と人物、情趣とイメージなどの三方面の関係を処理するかを探索し、どうすれば新しい手段で出来る限り我が国の芸術自身の魅力を発掘することができるか等は、長期的に多くの芸術家がぜひとも解決したい難題である。模範劇は徹底的にこの問題を解決したとは言えず、ビッグバンドと西洋楽器の使用、拍子木の代わりに指揮の形で文武を整合する方法は専門領域内で一層探索する余地がたくさん存在している。但し、最終的な結果から見ると、模範劇は音楽の節回しの方面では確実に成功を収めていると認める」²⁷²と指摘した。

すべての事物は矛盾した複雑なものであり、両面性を持ち、打倒された物も同様に美しい一面を持っており、この美しい一面は現実的には確かに苦難に満ちているかもしれない。于会泳は政治問題で過ちを犯したが、音楽の節回しにおける才能を認めないわけにはいかない。筆者は于会泳の芸術的造詣と追求に対して、客観的に肯定すべきだと考える。同時に我々も于会泳が実は一つの典型であり、その時代の大勢の人々の人生の縮図であり、彼の経歴を通して、特定の社会的、政治的環境の中における、多くの芸術家の運命を垣間見ることができると考える。

(三)、「三突出」の評価

京劇の芸術における主要な特色の一つは登場人物に対する誇張と臉譜化（ステレオタイプ化、ワンパターン化）である。

模範劇の組織者と創作者が主要な英雄に対して「三突出」を、悪役に対して「漫画式」の創作手法を使うのは、実は京劇の芸術創作特有の規則を尊重したためである。このような方法が成功していることは、実践的に証明されている。「三突出」の原則

²⁷² 傅謹、「“样板戲現象”平議」、『大舞台』、2002年、第3期。

の運用は、人物に焦点をあて、順序をはっきりさせ、伏線を与え、中心人物に引き立たせる。これはピラミッド式の人物を描写する方法である。もし「三突出」がなければ、どうしても楊子榮、郭建光、李玉和等の人々を発奮させて、まばゆく輝いている人物像を発生させることはできない。もし「三突出」を実行しなければ、板式²⁷³が柔軟で順序が豊富な節回しを一番目の人物像に手に集中しなければ、「迎來春色換人間」（智取威虎山）、「胸有朝陽」（智取威虎山）、「朝霞映在陽澄湖上」（沙家浜）、「管叫山河換新装」（智取威虎山）などの民衆に今までに伝わって歌われた経典の歌の一段は存在しない。

人々は、常に「実践は真理を検証する唯一の基準である」と言う。模範劇は我々にたくさんの貴重な芸術を享受させ、人々に有益であることに変わりはなく、この角度から言えば、筆者は「三突出」の功績が消えることはないと考える。「三突出」は模範劇の重要な芸術の基礎の一つで、「三突出」がなければ模範劇もないと言える。客観的に模範劇を評価すべきであり、客観的に「三突出」を評価すべきである。「三突出」を杓子定規に使い、その他の芸術も模倣しなければならないように強制させたが、これは文芸に対する管理政策の問題であり、支配階級の願望であり、文化的独断に属しているが、「三突出」自身と関係がなく、別個に考えるべきだと筆者は考える。

「三突出」のこのような創作方法は、古くからあり、とても以前から使われていたが、文革期に提起され強調された。旧劇の包拯、楊家将などはすべて「三突出」の産物であり、文革期の「三突出」は英雄の典型を創作する有効な方法として、過度に非難するほどでもないと言うことができる。鄭巍²⁷⁴は文章の中で、アメリカで制作された大規模な映画の中の個人英雄主義について言及している。彼はアメリカの大規模な映画がアメリカの映像文化の重要な構成部分で、アメリカが対外的に自国の文化を伝播する重要な方法と道であり、アメリカの大規模な映画の一つ一つすべてにアメリカ式の価値観と思惟方法が含まれていると指摘している。個人英雄主義はアメリカの文化観念の核心的な構成要素の一つで、そしてアメリカの大規模な映画の中で十分な体现を得た。アメリカの大規模な映画の中には、そのほとんどに英雄の位置づけがあり、このモデルは模範劇の中の「三突出」のモデルと非常に似ている。これから分かるのは、「三突出」は模範劇の専属ではなく、文革の産物もではなく、古今東西で広範に使われていたものであるということである。「三突出」自身はただ芸術表現の手法であり、いかなる政治的な意味も決してない。芸術表現の手法の成功と失敗、損と得は、落ち着いて冷静な態度で探求すべきであり、大勢で「原理原則の上を走る」必要はない。そのため、筆者は「三突出」に対する討論が芸術の範疇を超えて政治の方面に入るべきでないと考える。政治の方面に立ち入るのは正常な現象ではない。

模範劇が「三突出」を採用すべきであるかどうかについては、必要であると実践

²⁷³ 板式は伝統的な演劇の音楽の中の拍子とリズムの形式である。

²⁷⁴ 鄭巍、「従美国大片談美国的個人英雄主義」、『電影文学』、2013年、第6期。

的に証明されている。模範劇が実践の試練を経て、今に至るまでずっと依然として公演団体と観衆の歓迎を受けているのは、模範劇が強大な生命力を持って、特にそれ自身がみごとな長所を持っていることを説明している。模範劇は「三突出」を主要な表現手段とするため、「三突出」も客観的に対処されるべきである。一つの作品の変更はすべてよりよい方面に向かって改善すべきである。模範劇の歌の一段、歌詞とせりふの修正は、すべてより革命的な方向に向かって修正されるべきである。少なくともそれが当時の情勢にとって理想的な効果であるべきだった。芸術は生活から生まれ、生活より高い。もし卑俗な詞曲が多すぎたならば、高く大きく輝かしい英雄像がなかったなら、すべては生活の中の普通の人物像であったならば、観衆の崇拜を引き起こすことはできず、また「模範」の重任を担うこともできなかつたろう。指摘しなければならないのは、文革期に「三突出」を文学と他の芸術形式が必ず守らなければならない創作原則にしたが、これは文化的独裁行為だったということである。社会の各界はすでに共通認識を形成し、そして各種の批判を通じて誤った影響力を排除している。

よって、すべての模範劇と「三突出」の芸術自身を否定する行為は、多くの先入観にとらわれた偏見の意識のせいであると思う。何と云っても「三突出」は多くの政治的要因に関わっているだから、個人的経験の違いによって、「三突出」を嫌うことがあるのも、理解できることである。

二、『沙家浜』の中の「三突出」

模範劇の中で、英雄人物が悪役と直接接触し、鋭く対立する時、『沙家浜』を例に、「三突出」の文芸理論がどのように体現されたか、悪役がどのように英雄人物を突出させるかの考察と分析を行う。これが本節で解決したい問題である。

「三突出」は『沙家浜』の人物像に対して以下のような根本的解説を行った。

阿慶嫂、沙婆さん、沙七龍などの群衆はすべて肯定的正面人物である。肯定的正面人物の中で 18 人の負傷兵の英雄人物を突出させている。この 18 人の英雄の中では、更に主要な英雄人物の郭建光を突出させている。

容易に分かるのは、「三突出」は『沙家浜』の「模範化」の修正に対して一つの完璧な理論を打ち立てたことだ。18 人の負傷兵が全快した後、突撃小隊を構成し、大衆の協力の下で、主力部隊を援護し、敵のアジトをまっしぐらに叩き壊して、偽政権部隊を殲滅し、沙家浜を解放した。劇が終わる時、突撃小隊と主力部隊が合流し、そして群衆と一緒に赤旗がはためいている舞台背景の下で一緒に「中国共産党万歳！毛主席万歳！」と歓呼する。当然、修正された後の『沙家浜』は「武装闘争を強調し、武装の反革命を消滅し、軍民関係を強化した演劇」という指示を達成したが、脚本家達は政治路線の「最重要任務」を達成した。『沙家浜』の修正は、政治路線を見事に際立たせ、完璧な政治的意識を宣伝する演劇となった。しかしそれが滬劇におけるような神

業的な結末を捨て、代わりに長距離を進軍し一気に攻め込む形にしたのは、多少無理があり強引に見える。それに、突撃小隊が壊滅させたのは劇中の偽政権部隊ではないことは、新四軍『血染着的姓名——36個傷病員の闘争紀実』に書かれた史実で明らかである。しかし、京劇『沙家浜』の影響が全中国に至った時に、滬劇『蘆蕩火種』のこの「火種」はすでに消え、人々に徐々に忘れさられた。演劇の真実はなんと不可思議な物かと感嘆せずにはられない。

『沙家浜』の第四幕『智闘』の中で、阿慶嫂と刁徳一は互いに探りを入れ合うのだが、刁徳一や胡伝魁との微妙な勝負の中で、阿慶嫂が巧妙に優位に立っていた。八方手を尽くして阿慶嫂を探ろうとした刁徳一を相手に、阿慶嫂が向こうの来歴を探りながら、自分の身分を隠そうとする。例えば、刁徳一は阿慶嫂に対する警戒心を消すために狡猾に故意に胡伝魁の命を救ったことを褒め、自分が抗日の軍隊だと思わせるためにわざと日本人を鬼子と呼ぶ。それに対して、阿慶嫂は自分は江湖の義侠心のために胡司令を救ったのだ。後ろ盾になってもらいたいとの私心もあり、もちろん胡司令自身の幸運もあるからだと応える。次に刁徳一は更に阿慶嫂と新四軍との関係を探ろうとする。「沙家浜に長く駐在した新四軍という大樹なら下の日陰が涼しいだろう。君は彼らとの付き合いが長いから、きつともっと行き届いた世話をしてあげただろう」と刁徳一が聞き出す。だが、阿慶嫂は「みんなお客さんなので、接客で話したことがあるだけ。人が去れば茶は冷めます。行き届いたなんてとんでもないことです」と巧妙に応える。言葉から見れば阿慶嫂は敵の話に次々と反駁している。また態度から見ると、「人が去れば茶は冷める」という言葉のところで故意に手に持っていた茶碗の中に残ったお茶を捨てて、敵に反撃する。対話中、阿慶嫂は一般民衆の様に見せかけるために、眉を吊り上げ冷ややかに敵に向かうのではなく、親切に微笑み、適当なときを見て反撃するしかなかった。目つきや仕草から知恵に溢れて、度胸のある人だと観客に示すのである。舞台に立つ位置から見れば、監督は阿慶嫂を舞台の前に、刁徳一と胡伝魁を舞台の後ろにした。化粧も阿慶嫂の顔を赤く、刁徳一と胡伝魁をダークブルーにした。高低、大小、明暗を比較することで、英雄人物を突出させたのである。

英雄人物と主要な英雄人物は演劇において共に重要な役割を担っているが、やはり区別があり、中でも主要な英雄人物の方を重点的に突出させている。

英雄人物である阿慶嫂は刁徳一や胡伝魁などの否定的人物と一緒にいる際は、すべてのことに優位に立っていた。しかし主要な英雄人物である郭建光と一緒にいる時、指令を出すのは阿慶嫂ではなく、郭建光である。例えば、第二幕の『転移』において、療養中の郭建光は阿慶嫂から日本軍の掃討がはじまったとの情報を受け、直ちに反応しすべてを手配する。第九幕の『突破』において、阿慶嫂や新四軍戦士たちと一緒に敵を攻撃する時も郭建光が行動を指示する。また、二人と一緒に舞台に立つと、郭建光がいつも舞台の前や中央で、眉をひそめ、まなざしを固め、尽きることのない自信にあふれた模範劇の英雄ならではの典型的な表情で、変化に乏しい表情から機知をみ

せる阿慶嫂と比べて、より「三突出」の中の主要な英雄人物の基準に適合している。その他に、郭建光には劇中に長い一段があり、リードもあるが、阿慶嫂にはなく、他の人物と共に舞台にいる時だけ演唱する。郭建光だけが毛沢東や党中央から指示をもらうことはもう一つの明らかな特徴である。例えば、第五幕の『堅持』の中で、郭建光は「有利な状況と劣勢から主体的に回復することは、『もうひと頑張りする』という努力の中で生まれるということは、しばしば存在するのだと毛主席が我々にお教えになりました」と言い、戦士達に蘆蕩で堅持するように呼びかける。

以上の分析から、模範劇の中の主要な英雄人物は英雄人物よりも更に突出させていると考えられる。

もう一つ注目すべきことは、主要な英雄人物は「三突出」の理論の徹底だけによって成功を突出させたのではなく、主要な英雄人物の人物像の造形にも頼らなければならない。それは、主に演技によって表現され、特に「見えを切る」ことで示される。他の人物と比べて、主要な英雄人物の初登場には必ず見えを切る場面があり、別の幕や場面でも現れることが多い。例えば、眉をひそめ、目を大きくキラキラと鋭く光らせ、昂然として前方へむけて、手を握ったり遠方を指したりする姿は郭建光がよく取る登場シーンである。このように類型化された主要な英雄人物の登場シーンは観衆に強い印象を残した。その結果、このような形で登場する人物は、必ず主要な英雄人物であると簡単に判断できるようになり、「三突出」理論のような一段一段の「突出」のしかたよりも直接的に登場人物の人物像を作り上げることができる。

郭建光は『沙家浜』が模範化される際の加工と修正の変化過程で徐々に突出していった人物である。模範化の過程で、郭建光に多くの大段の独唱と音頭を加え、また負傷して他人の手を借りて登場するもとの場面を、郭建光自身が英気に満ちている場面に変えた。更に、彼と阿慶嫂が一緒にいる時、前述したように、すべて郭建光から指示を出すようにして、郭建光が舞台の上で重要な位置を占めるようにしている。このようであっても、「三突出」の応用は予想された効果に達していない。

関連する評論から見ると、例えば文革期に出版された『京劇「沙家浜」評論集』に掲載された文章では、ほとんどが『沙家浜』の政治性を強調し、郭建光の武装革命の大筋を突出させていたが、少しも阿慶嫂の輝きを弱められず、阿慶嫂の重要性が郭建光より高く作られなくても、彼らの重要性の優劣は付け難かった。観客と後世の角度から見ると、郭建光のシーンは阿慶嫂より多いが、阿慶嫂はその機知に富む人物像で更に大きな称賛を受け、当時の全国的な「模範劇を学ぶ」という大衆的な公演の中で、みんなが最も好んだのはやはり阿慶嫂と胡伝魁、刁徳一の『智闘』的一幕である。演出家の蕭甲が言ったように「3回目の修正を受けた『沙家浜』は構造の上で更に簡潔だが、やはり郭建光の人物像を創作する方面で演劇衝突の表現が不足し、反って阿慶嫂が演劇衝突を全身に集めた人物として依然としてこの劇のトップのキャラクター

であり、観衆に深い印象を残した」²⁷⁵と指摘した。

ここから分かるのは、「三突出」による『沙家浜』の模範化の修正を行っても、阿慶嫂の観客の心の中での地位を変えることができなかつたということである。以上の点から、「三突出」は『沙家浜』の中で徹底しておらず、成功していないと考える。

第六節、京劇『沙家浜』と滬劇『蘆蕩火種』の比較

一、先行研究

1993年、ほとんど同時に宋光祖が「開不败的蘆花——滬劇『蘆蕩火種』と『沙家浜』対読」²⁷⁶を、著名な学者である陳思和教授が『民間的沈浮：從抗戰到文革文学史的一個解釈』²⁷⁷を發表した。この二つの文章はすべて滬劇と京劇のこの二つの演劇に対して比較研究を行ったものである。陳思和の文章は滬劇『蘆蕩火種』に高い評価を与えた。特に『智闘』などの幕は真剣に民間文芸の養分をくみ取り高い芸術の効果を得ており、そして民俗学の角度から滬劇『蘆蕩火種』の豊かな生活内容と深い文化的基盤に対してきわめて高い評価を与え、京劇に改作された時に大量の精華をなくしたと指摘した。宋光祖の文章は更に具体的に滬劇『蘆蕩火種』において、独特な筋を設計し、知恵比べの達人である阿慶嫂、陳天民と刁徳一等の人物像を創作することで得た芸術的效果を指摘し、特に陳天民が医者に変装し、9種類の民間薬「防風、水香、没薬、当帰、天冬、寄生、紅花、石蜜、村醪」を使い、古人の「沓付」の形式を借り、阿慶嫂に「防水没、当天寄紅石村」と指示した。そして、すぐに負傷兵を移し、敵の陰謀を撃破したことを指摘した。また宋光祖の文章は、京劇『沙家浜』の改作の中で、『審沙』のような一部の場所と阿慶嫂の人物像が原著の基礎の上で更に正確に生き生きとしている描写を除いて、原著がすでに得た芸術的成果を大量になくし、特に中心人物の配置の角度の上で、あくまで中心人物を阿慶嫂から郭建光に変えて、「改作の仕事が段々と落とし穴に入り」、滬劇の原作の主旨を捉えていないのは、「嘆かわしいことではないだろうか」と指摘した。周錫山は「滬劇『蘆蕩火種』と京劇『蘆蕩火種』、『沙家浜』は、音楽の節回しと当時の演技のレベルの上で、それぞれに長所があり、芸術の特色も異なっているが、芸術のレベルは互角である。しかし文学のシナリオの方面で、京劇本は明らかに元の滬劇の原作に及ばない」²⁷⁸と指摘した。

²⁷⁵ 鳳凰衛視『鳳凰大視野・風雨樣板戲』番組製作グループ、『風雨人生樣板戲』、中国友誼出版公司、2006年、87ページ。原文「经过第三次修改的《沙家浜》虽然在结构上更加简洁，但依然在塑造郭建光的形象上缺乏了戏剧冲突的表现，而相反，阿庆嫂这个戏剧冲突集于一身的人物依然是该剧的一号人物，给观众留下了深刻印象」

²⁷⁶ 宋光祖、「開不败的蘆花——滬劇『蘆蕩火種』と『沙家浜』対読」、『東方芸術』、1993年、第1期。

²⁷⁷ 陳思和、「民間的沈浮：從抗戰到文革文学史的一個解釈」、『上海文学』、1994年、第1期。

²⁷⁸ 周錫山、「京劇『沙家浜』對滬劇『蘆蕩火種』的侵權与改編得失」、『上海戲劇』、1997年、第2期。

筆者は、以上の学者の分析は道理がないわけではなく、しかし些か主観的な臆断できると考える。二つの演劇は公演の際すべて大変高い評価を得ている。二つの演劇には、共に、それぞれ独特の魅力があると考えられる。京劇『沙家浜』は滬劇『蘆蕩火種』から改作されたが、これは演劇界と学术界において周知の事実である。1964年の京劇本『蘆蕩火種』の前書きは、「滬劇本はいくつかの鮮明な人物の性格を描写し、劇的な筋に富むプロットを配置し、我々の改作に対して手厚い基礎を提供してくれた」、「我々の改作の仕事は滬劇の基礎の上で行ったものである。人物、プロットに対して少し変更を加えた以外、変更は主に京劇の公演に適合させるためである」と言明した。両者はこのような関連が存在しているため、本節の中で、京劇『沙家浜』と滬劇『蘆蕩火種』の比較分析を行うが、どちらが優れ、どちらが劣っているかを探究することを目的とするのではなく、客観的な角度から整理し、両者の異同を明らかにしようと思う。

二、脚本の比較²⁷⁹

滬劇『蘆蕩火種』で、はっきりと見て取れるのは阿慶嫂を主役にし、彼女の知勇兼備を集中的に表現していることである。京劇『沙家浜』では模範劇の「三突出」の創作理念の下で、郭建光をトップキャラクターに昇格せざるを得ず、彼の唱と話しを強化している。しかし全劇のプロットから見ると、阿慶嫂は間違いなく最も肝心な人物である。滬劇を京劇に移し替える試みは、ほぼ滬劇の基礎の上に忠実に行われ、練り上げられ、京劇として完成させられた。だが、滬劇は地方劇であるため、リズムがわりに速く、容量も比較的に大きかった。そこで劇は簡潔化のために圧縮された。例えば、滬劇の『序幕』を第一幕に改め、エンディングの「劇中劇」を簡潔な短いアクション劇に改め、医者程謙明の処方箋を推測し、処方箋にこめられた指示を理解するのを医者阿慶嫂がその場で行動の指針を受渡しするように改めた。この他に、京劇の小規模な修正もかなりの意味を持ち、例えば刁小三が少女の風呂敷を強奪しようとし、阻止された時、少女が阿慶嫂の保護を求めざるを得ないようにさせるのだが、この場面は滬劇の中で天子九が春来茶館をかき乱し、阿慶嫂を連れて行かせるように言いふらすより更に当を得ている。再び例えば、阿慶嫂が刁徳一のためにたばこの火をつける時、滬劇には何の転換もないが、京劇では「刁徳

²⁷⁹ 『蘆蕩火種』から『沙家浜』までの演劇のシナリオ及び舞台の公演状況に対する比較分析に際して、主に以下の8種類を根拠とした。

- 1959年、滬劇『碧水紅旗』脚本、劇団内部油印、簡称“油印本”。
- 1964年、滬劇『蘆蕩火種』脚本、上海文化出版社、簡称“滬劇本”。
- 1980年、滬劇『蘆蕩火種』録画、上海電視台、簡称“復排本”。
- 1965年、現代革命京劇『沙家浜』脚本、『人民日報』、簡称“京劇本”。
- 1967年、京劇『沙家浜』録音、中国唱片上海公司、簡称“録音本”。
- 1970年、革命現代京劇『沙家浜』脚本、人民出版社、簡称“定型本”。
- 1971年、革命現代京劇『沙家浜』映画、長春電影製片廠、簡称“样板戲”。
- 1974年、『革命样板戲劇本匯編』（第一集）、人民文学出版社。

一が謝絶し、自分でライターの火をつけ」、「少し考えてから、たばこの箱を開けて阿慶嫂にたばこを吸ってもらおう」ように処理をしており、刁徳一の暗く狡猾な企みと、様子をうかがって究明する心理を更にクローズアップすることができている。

(一)、エンディングに対する処理

滬劇『蘆蕩火種』は文牧が脚本の初校を完成させた後、役者、観衆、専門家の提案を聴き、絶えず加工を行い、修正した。例えば『智闘』、『開方』の二つの幕において、阿慶嫂の歌詞を増やし、阿慶嫂が水を入れる音で沙七龍が（京劇本の中では沙四龍に改名）飛び込む音をごまかし、衛生員の役を追加したりした。すべて順々に完成したため、1964年、上海文化出版社が正式に脚本を出版する時には、すでに7年が経過していた。²⁸⁰以上のことから、京劇に移植する前に、滬劇『蘆蕩火種』がすでに多くの推敲を重ねていたことは明らかである。

京劇『沙家浜』と滬劇『蘆蕩火種』の最大の違いは、エンディングに対する処理である。滬劇は結末において一幕の「劇中劇」を設けた。謝柏梁、『中国当代戯曲文学史』によれば、²⁸¹胡伝魁が結婚すると聞き、阿慶嫂は、彼に派手で盛大な宴会を催し、劇団にラッパを吹き琵琶を弾かせて彼が大物であることを示してみせるように勧めた。そして、これらの準備を引き受けた。十数日後、郭建光が戦士たちを率いて蘇州の劇団と糸竹会に変装して、堂々と衣装や楽器の箱を担いで、手に劇に使う刀を持ちながら沙家浜に入って来た。黒田、胡伝魁と刁徳一がこの「蘇州の劇団」に新四軍の情報を尋ねた時に、「劇団の興行主」を装った郭建光はその機に乗じて、遊撃隊の郭司令が劇団を尋問してから通過を許可し送ってくれた話を作り上げ、劇団員に扮した十八名の抗日英雄が「もうすぐ沙家浜を攻撃し、漢奸を全滅させるだけでなく、陽澄湖の周辺にいる日本軍も一掃する」ということだと伝えた。そう言い終わるやいなや、郭建光たちは、現場にいる日本軍の大佐や偽満軍らを捕虜にし、寺の中で待ち伏せていた日本軍も全滅させた。

このエンディングは、いきいきとし真に迫っている。しかし、次第に模範化に向かって発展する京劇に改作された後、毛沢東が「こういう筋書きだと、結末はドタバタ劇になってしまう。劇全体が風格の違う二つのものになる。新四軍が全面から進撃するように改めるべきだ。武装闘争の作用を突出させ、武装した革命が武装した反革命を消滅させることを強調すべきだ」という指示を出した。劇の終わりが修正させられたのは少し惜しいが、筆者は良いかどうかの判断は「観る人の立場によって異なる」と考える。公平に見ると、京劇の終わりは確かにとっても簡単である。前半は長い曲折があるのに、最後に突然「突破」を成功させるのは、少し安易に見える。生活の息遣

²⁸⁰ 沈恵如。「汪曾祺戯曲作品探究」、『東呉中文研究集刊』、2002年、第9期。

²⁸¹ 謝柏梁、『中国当代戯曲文学史』、中国社会科学出版社、1995年、160-161ページ。

い、民間の意味合いと歴史の真実の方面から評価すれば、元の劇の終わりのほうがより生活の真実と芸術の真実の論理に符合する。しかしそれが当時の政治の論理に合わないため、政治の論理の刃物の下ゴーストになった。しかしながら、模範劇はもともと特定の意識の骨組みの中で創立されたため、多くの演劇の芸術原則を放棄せざるを得なかった。

(二)、歌詞の比較

京劇の改作で最も人々に称賛されたのはやはり歌詞の精練と鑄造である。これは脚本家の汪曾祺がシナリオの文学性の上でとても精を出したためである。次に、『智闘』、『斥敵』の二つの幕における阿慶嫂と沙婆さんの歌の一段を比較し、探求と分析を行う。

滬劇『蘆蕩火種』	京劇『沙家浜』
『智闘』	『智闘』[西皮流水]
摆出八仙桌，招待十六方	垒起七星灶，铜壶煮三江
砌起七星炉，全靠嘴一张	摆开八仙桌，招待十六方
来者是客勤招待	来的都是客，全凭嘴一张
照应二字谈不上	相逢开口笑，过后不思量
	人一走，茶就凉
	有什么周详不周详
『斥敵』[賦字板]	『斥敵』[二黃原板]
八一三，日本鬼子打上海	八一三，日寇在上海打了仗
杀人放火奸淫掳掠似虎狼	江南国土遭沦亡
杀得尸骨如山堆，鲜血遍地淌	尸骨成堆鲜血淌
烧得一片是焦土，到处是荒凉	满目焦土遍地火光
新四军，东进江南来抗日	新四军共产党来把敌抗
老百姓当然欢迎都敬仰	历尽艰辛、东进江南、深入敌后，解放集镇与村庄
你们是忠义救国军	红旗举处歌声朗
忠在哪里义在何方	百姓们才见天日光
我问你救的是哪一国	你们号称忠义救国军
为啥不救中国帮东洋	为什么见日寇不发一枪
汉奸走狗卖国贼	我问你救的是哪一国
我早就识透你们狗心肠	为什么不救中国助东洋
你有理，对着百姓当面讲	为什么专门袭击共产党
不讲理，把我千刀万剐也无妨	你忠在哪里义在何方

新四军一定会到此来	你们是汉奸走狗卖国贼
你们的狗命也活不长	少廉鲜耻，丧尽天良
	你有理，敢当着百姓们讲
	纵然把我千刀万剐也无妨
	沙家浜总有一天会解放
	且看你们这些走狗汉奸好下场

以上の比較によって我々が容易に見て取れるのは、滬劇の歌詞は本来の姿で、質素で、口語的で、生活感があるが、京劇の改作は比較的整然とし、リズムカルで、韻律的で、規格的である。地方劇は質朴で自然であるように気を付けるため、字句の精錬にこだわらない。しかしながら京劇のような古い演劇は従来文学性が劣り、言語が粗い欠点があるため、新しく改作された京劇の脚本家達に力を発揮できる空間を与えた。汪曾祺は『沙家浜』の作品の中で言葉を精錬し文章を考える腕前を発揮し、模範劇『沙家浜』の文学性を高めた。

三、人物像の比較

多種のバージョンの脚本と公演を比較してから、容易に見て取れるのは、主人公が阿慶嫂から郭建光になったが、観衆の心の中で、最も人目を引く力を持つのは依然として阿慶嫂であるということである。本節では、関連する資料の整理に基づいて、阿慶嫂を例に、異なる脚本の中で体現された人物像の変化に対する比較分析を行う。

地方劇『蘆蕩火種』から模範劇『沙家浜』までの阿慶嫂の最も味わいに富む変化は、前者の革命的立場と階級的感情は人物の自らの経験と生活の真実味から生まれてきたが、知恵、度胸と識見も長期の豊富な闘争生活の経験の鍛練から生まれてきたものである。このような革命者が体現した革命の自覚は、人々に「歴史感」と「境遇感」を自然に与える。

例えば滬劇『開方授計』的一幕においては、阿慶嫂の個人の境遇に対する述懐があり、そこで「恨みが消えず積み重なり、革命の意志は鋼より硬くなった。私は十歳で日和紡績工場に行き、そこで十数年苦しめられ、外国人経営者の威圧的ないじめを嫌というほど受け、ごろつきの現場監督の血痕が点々とした命を縮める鞭に耐えてきた。党が私を啓発してくれたおかげで、今はまるで雲を蹴散らしたような毎日だ。組織に参加し革命を行い、八一三事変で私は陽澄湖のそばに派遣された。十八人の同志は私と同じ。我々のように苦勞をした人の心はしだいに繋がっていった。…たどえ困難が何重にも目の前に重なっても、私は同志たちが蘆蕩で危険な目に遭わないように、あらゆる手段で船を獲得する。」と述べている。

話によると、²⁸²丁是娥は人物の内心世界を表現するために、自発的に脚本家にこの

²⁸² 褚伯承、「滬劇現代戯的強大生命力—滬劇『蘆蕩火種』創作経験探索」、『郷音魅力—滬劇研究和欣

歌の一段を加えるように頼んだとのことだった。正に人物自身の成長の歴史の中で蓄積し発生した革命の自覚と階級の感情は、彼女に地下黨員としての責任感と使命感を特にはっきりと重々しく体現させた。毎回苦難に満ちた歳月を振りかえり、個人の記憶を再び温めると、彼女の内心を不撓不屈なものにし、死んでも悔いがない願望と勇気を引き起こさせる。このように繰り返し循環すると、しっかり肝に銘じて忘れない歴史の記憶と生活体験の中から生まれてきた革命の自覚は、彼女が闘争を堅持する内在的精神の基礎と力の源になった。

模範劇『沙家浜』は阿慶嫂の身分を「党支部書記」にまで高め、「任命」の方式で彼女が普通の地下黨員の「自覚」の程度と異なるのを直接明らかにした。

『授計』の同様の場面で、阿慶嫂も激情に満ちて「彼らは革命の貴重な財産であり、十八人と我々は繋がりが緊密である。連絡員は五百キロの重責を負っていて、程書記は出発する時、彼に再三頼んでいた。危険と災難に遭って手の施しようがないというわけにはいかない。党が長年育ててくれたことに対してどうして背くことが出来ようか。……どうすればよいのだ、どうすればよいのだ、どうすればよいのだ。事がここに至ってはどうしようもない。……（耳元で『東方紅』の楽曲が鳴り、自身が倍増する。）毛主席！あなたの指導があれば、大衆の知恵があれば、強敵に打ち勝って難関を乗り越えることができるのです」と叫んだ。そして、「阿慶嫂の必勝の信念は、大衆の知恵から来て、偉大な毛沢東思想から来たものである」²⁸³と明確に指摘した。

ここで、深い感情を込めて自分の生い立ちから、党に育てられて今に至ったことを述べるまで、またあらゆる手段で船を獲得する決心から指導者に態度表明をするまで、彼女の個人化、生活化の叙述は高い政治のイデオロギー化の叙情に譲歩し、徐々に抽象化され中身もなくなり、段々と激しくなるように見える。生活内容を減らして革命の崇高さと純粋さを突出させ、革命の激情によって生活内容の流失と欠乏を埋め、「革命」をあらゆる模範劇の共通の主題と主役にした。このように、具体的な生活と個人の生い立ちの経験を離れ、或いは人物の特定の歴史環境を離れ、直接身を政治イデオロギーの強光の下に現わし、阿慶嫂はついに模範劇の舞台上の「英雄」、いわゆるインカーネーションになった。

まさにある批評家が総括したように、「阿慶嫂の機智は、絶対に諸葛孔明式の個人の才能の発揮と異なり、党の策略思想の具体的な体現であり、彼女の勝利は党の策略思想の勝利である。党の思想は英雄の性格の魂と力の源である。断固として党の方針と政策を実行し、革命に対して無限に忠実な人であって初めて、大知大勇の英雄になることができる」²⁸⁴のである。ここで、指導者は革命者の最高の最も純粋な精神の委

賞』、上海社会科学出版社、2004年。

²⁸³ 紅光（汪曾祺のペンネーム）、「人民戦争の勝利凱歌—革命現代京劇『沙家浜』修改過程中的一些体会」、『人民日報』、1970年1月11日。原文「阿庆嫂的必胜信念，来自群众的智慧，来自伟大的毛泽东思想」

²⁸⁴ 丁学雷、「突出武装闘争、加强英雄形象」、『解放日報』、1965年5月10日。原文「阿庆嫂的机智，绝不同于诸葛亮式个人才干的发挥，而是党的策略思想的具体体现，她的胜利就是党的策略思想的胜利。」

託と力の源になり、革命者は指導者の思想の忠実で熱烈な受信者、伝達者と執行者になる。すべては当然であり、それで闘争の中で勝利を得るのも必然であり、運命付けられたものである。このような必然性と決定性に満ちた演劇の上演過程は、模範劇中の事件と人物を高度に理念化された儀式と人物像と化したのである。

第七節、模範劇の魅力に対する分析

世論における模範劇の善悪に対する評価はまちまちであるが、人々の模範劇に対する関心と情熱は弱くなっていない。何故このような現象が現れたのか。筆者は模範劇の一部の演劇は時間の選択を経ても、依然として芸術的魅力があると考える。模範劇は再び公衆の関心を引き起こし、ある程度外部の推力によって力を得たが、最も主要な原因は模範劇それ自身が人々の関心を引き起こす魅力を十分に持っているため、これは否定できない事実である。その次に、「政治標準第一、芸術標準第二」の文芸政策の下で誕生した模範劇は、政治的基準と芸術形式が共に基準に達していたと言える。そこで、政治的角度、文学芸術の角度のいずれから見ても関わらず、模範劇は全否定された歴史の文化形態ではない。中華文化史の上で創造性と革命性を持つこの文芸形式に対して、批判的な研究を行うことはできるが、もっとこの中に豊富にある積極的な文化的意義を掘り起こす必要があると考える。

模範劇は「国劇」として知られる京劇に依存し創作し上演されたいくつかの演劇である。京劇は歴史的伝統が比較的濃厚な全国的な規模の大きい劇の一種であるため、模範劇の反映する中国の伝統的な演劇に対する継承と発展の状態は、必ず人目を引くに違いない。また、政治のコントロールを受けたが、芸術家達は依然として努力し芸術の創作規則に従い、人物の描写、プロットの構造と言語の方面で成功した点があるかと考える。本節において、模範劇『沙家浜』を例に、模範劇の魅力について考察分析を行う。

一、模範劇の芸術的価値における魅力

模範劇は当時の最も良い脚本家、監督、役者と舞台美術の工作者を集中させ、「十年で一つの演劇を磨きあげ」、力を尽くして精細に彫刻した。胡星亮は「御用創作スタッフは江青が『心血を注いで』演劇を行うことにももちろん媚びへつらったが、模範劇が節回し、舞踊、音楽、舞台美術上で更に良いものを求めたのは事実である。これらは、模範劇の芸術の革新をとて高いレベルに引き上げた。中国の演劇の近代化とバレエ劇などの西洋の演劇の中国化のために豊富な経験を蓄積させた」²⁸⁵と指摘した。

党的思想是英雄性格的灵魂和力量的源泉，只有坚决执行党的方针政策，对革命无限忠诚的人，才能成为大智大勇的英雄。」

²⁸⁵ 胡星亮、『二十世紀中国戲劇思潮』、江蘇文芸出版社、1995年、322—324ページ。

模範劇の製作を10年引き延ばし、一国の力を傾けた。この過程で、尋常ではないほど多くの人材を集中し、品質を保証し、および芸術を国家の政治の行為として対応し、おろそかにせず更に良いものを求めた。これらのすべては模範劇の製作上の品質の保証において、社会の常態の下では到達不可能な水準を提供した。例えば、作家の汪曾祺、詩人の聞捷等の文学者は模範劇のシナリオのために言葉を精練し、手直した。于会泳は管弦楽を担当し、李徳倫は交響楽を担当し、殷承宗はピアノの伴奏を担当する等、各領域の優秀な人材を、模範劇を製作する芸術の作業の中に組み入れた。また、一切の芸術的手段を集中させた。例えば照明、舞台、位置、人物関係、節回し、メロディーの格調などは、すべてプロレタリア英雄人物の描写に奉仕するのである。音楽設計上においては、優美なメロディーを求め、できるだけ高く、広く、空高く進み、最大限にプロレタリア英雄人物の広く高遠な共産主義思想を表現している。よって、模範劇の持つ芸術的価値に対する否定は認められるものではないと考えられる。

総じて言えば、封孝倫²⁸⁶が指摘したように、模範劇は中国文芸の世紀的な美意識の変化の全過程を濃縮している。第一に、写意から写実への変化は、古典美意識の思想からの変化（和諧から崇高へ向かう変化）をはっきり示している。第二に、現実から浪漫への変化は、崇高な美学思想の第一期から第二期に至る変化（悲劇期から英雄期への変化）を明示している。第三に、英雄期自身の生き生きとした英雄、人々の英雄から異化された英雄、神格化された英雄に至る変化を顕示している。

二、模範劇の政治的魅力

「政治標準第一、芸術標準第二」の文芸政策の下で誕生した模範劇には濃厚な愛党、愛国の思想及び毛沢東思想の実践に溢れており、これも改革開放初期の中国の政治環境の需要に符合し、平和的転覆を防止すること、及び党の指導を堅持する当時の政策に合致している。このため、胡志毅²⁸⁷は「国家の儀式」を視角にして文革時期の模範劇を透視した。いわゆる「国家の儀式」とは、国家の統治者が発動し、民衆がやむなく参与するか意識的に参与する政治（或いは革命）の運動である。²⁸⁸文化大革命もこのような運動の中の一つで、それは一度神をつくる（個人崇拜の）運動である。この時、演劇は次第に国家の儀式に跳ね上がり、更に国家の体制までに組み入れられ、国家のイメージになる。ある意味、模範劇はユートピアの政治として、上から下まで展開された狂喜の精神の体现であり、それは個人の記憶、集団記憶になるだけでなく、「国家のイデオロギー」と関係がある人民の記憶であり。そこでは、模範劇の復活と再演は、儀式の繰り返しであり、それは人々に絶えず思い出させ体験させる。このような記憶と体験には歴史的意味があると言える。

²⁸⁶ 封孝倫、『二十世紀中国美学』、東北師範大学出版社、1997年、299ページ。

²⁸⁷ 胡志毅、『国家的儀式-中国革命戲劇的文化透視』、広西師範大學出版社、2008年、13-90ページ。

²⁸⁸ 郭于華主編、『儀式与社会変遷』、社会科学文献出版社、2000年、364ページ。

三、模範劇の文学的魅力

(一)、民間性

模範劇の多数は以前すでに完成した非情に知名度の高い作品を改作し移植することを通じて完成されたものである。このような演劇における民間性の創作方法は、実際に芸術のオリジナルな成果を絶えず累積する方法で、作品の成功率と成育率を保証しており、そして異なる時間と空間に広く伝わる要求に基づいて作品を絶えず適応、改善、高揚させる。これらのオリジナルな作品の中には民間文化の魅力が隠れており、非常に強い吸引力を持つ「民間性」の美意識を形成した。これに対して陳思和は、「民間の美意識に対する信頼と借用は、おそらく模範劇が成功した条件の一つであるかもしれない」²⁸⁹と述べている。明らかに、模範劇の芸術の品質もこのような優秀な作品に対する移植のおかげであると考えられる。

ここでは『沙家浜』の改作を例にして考察分析を行う。

当時の江青の考えは、阿慶嫂を際立たせるか、それとも郭建光を際立たせるか、どの路線を際立たせるかという大問題だった。このため、『沙家浜』の製作グループはできるだけ郭建光のシーンを強め、彼をもとの劇の主役である阿慶嫂を圧倒する一号人物にした。もし郭建光が政治的記号であれば、阿慶嫂は政治的記号と民間的記号を同時に兼ね備えている。それは阿慶嫂が党の地下通信員であり、また江南小鎮の茶館の女将という二つの身分を持っているためである。同様に胡伝魁にも二つの記号があり、彼は民間的英雄という民間的記号を持っており、「忠義救国軍」の司令官という政治的記号も持っている。しかしながら、演劇の中で、大多数の観衆を引きつける人物は政治的身分ではなく、民間的身分の人物である。濃厚な民間性の興味があるため、陳思和が言ったように「最後に模範劇は改作されたが、阿慶嫂の三名の男との固定的な関係はやはり全て直すことはできない。郭建光が絶えずシーンを奪い取っても、中身がなく味気ない豪語を増やす以外に、芸術に積極的な要素を加えることができなかった、春来茶館の女将の主役の地位を変えることはできない。阿慶嫂が代表する民間的記号でなくなれば、『沙家浜』における自身を失い、たとえ最高指示が劇名を『蘆蕩火種』から『沙家浜』に変えたとしても、たとえ『三突出』の理論が散々唱えられたとしても、『沙家浜』の舞台上では依然として同時に二つの主要な英雄人物が存立しており、かつ本当の主役はこの世間の女であるほかない」。²⁹⁰ 同時に、このような『沙家浜』自身にあった民間芸術の魅力は、『沙家浜』に巨大な芸術的美意識の効果を持って来させ、決して政府に依存し強制的に普及と拡大を行うだけではないと言える。

(二)、伝奇性

²⁸⁹ 陳思和、「民間的沈浮：從抗戰到文革文学史的一個解讀」、《上海文学》、1994年、第1期。

²⁹⁰ 陳思和主編、『中国当代文学史教程』、復旦大学出版社、1999年、168ページ。

伝奇性を重視するのは演劇の優れた伝統の一つである。演劇は古代に「伝奇」とも言い、「無奇不伝」という言い方がある。

『沙家浜』の人物設計において、阿慶嫂の神秘的な身分と胡司令を救助する義挙、指導員郭建光の遠大な見識、戦いに長け、沙四龍が外で無邪気で見かけによらず優秀で、水の下で船を押す優れた才能、刁徳一の意地が悪くどんよりし、胡伝魁の無能と匪賊としての義侠心などの人物設計は、肯定的人物と悪役が渡り合って、闘争する過程で、肯定的人物の伝奇的な特色を形成すればするほど濃くなっていった。プロット上において、『沙家浜』の中の阿慶嫂は茶館を開くのを援護し、彼女の並外れた智能と胆略で敵と味方の中で渡りあい、敵を利用し、新四軍の負傷兵を保護し、そして部隊に協力し最後は敵を殲滅した。このプロットの筋は極めて伝奇的な特色に富み、それによって中国の普通の観客に好意的に深く受け入れられた。彼女の知恵は主に実際の状況次第で変化が発生するため、観客はとりわけこのような実用的な知恵、実践的な知恵を鑑賞して感心するのである。劇の中で設けた「闘智」は、大多数の観客の知的な推理により少し高いが、しかしとても理解しやすく受けがよく、唐突な感がない。このような設計は観客をととてもよく引き付けることができ、人に楽しまれる。この角度から言って、『沙家浜』の中で知恵と武勇を闘わすのは伝奇性の具体的な体现であると考えられる。

(三)、言語の芸術性

京劇の歌詞はほぼ叙述的で、情景の描写と感情の叙述が多すぎるのはよくない。現代劇として、言語の処理において、一方では现实生活への同調を求め、より一層大衆化させるが、同時に形式上韻律化及びできるだけだけの詩化を求めている。

『沙家浜』の歌詞は多くの詩の趣で感情表現の成分が増加しており、大衆的で分かりやすく、ぴったり一致して韻を踏み、広げるのが親切で、更に生活化、口語化の特徴を高く備え、「人一走茶就涼」のような警句が現れている。汪曾祺は『沙家浜』の創作を回想した時に言及したが、²⁹¹歌詞をいっそう生活的、個性的にするために、また元の歌詞の形式と韻律（二二三、三三四）を突破することができるようにするため、蘇軾の詩情によって、「墨起七星竈、銅壺煮三江」のような「五言流水」²⁹²を創作し、とても良い効果を上げた。この角度から見ると、模範劇の言語は、言語の詩化のスタイルの上でも、また言語の音楽性の上でも、およびこのような言語形式の演劇に対する特殊な表現の方面であっても、すべて一定の効果を獲得したと考える。

四、模範劇の音楽における節回しの魅力

²⁹¹ 汪曾祺、「関于『沙家浜』、『八小時以外』、1992年、第6期。

²⁹² 五言とは五つの文字のセンテンスである。流水とは京劇のテンポである。リズムをきつく促し、すべての文の間が中断するのは明らかではなく、叙述性がより強いメロディーであり、気楽で楽しい、あるいは意気軒昂とした情緒を表現するときに用いる。

汪人元は「演劇の創作が本当に成功を獲得し、一時の熱狂とセンセーションが存在せず、芸術上の有効な積み重ねとなることができ、すなわち劇場のレパートリーになり芸術家と観客が共有し、長期にわたって好まれ、観客は劇場の中で観賞するのが好み、また劇場を出た後、その劇を長い間心にとどめ、口で歌い広めることができるような演目は必然的に成功した伝統劇音楽の中にある。模範劇は長年文革の特殊な政治的環境から隔離された後も、依然としてある演目は観客から認められ愛好されるが、その鍵はまさにその音楽上の成果と魅力にある」²⁹³と述べた。

『沙家浜』の『堅持』の節回しにおいては、[二黄導板]—[回龍]から[慢板]に転じ、[快三眼]—[原板]から[散板]と呼ばれるセットへの節回しのテンポを設計し、順序感を強めるのと同時に、感情の内容を集中的に表現するのに役立たせている。セットの節回しとは、導板、回龍、原板及び快板などの多種のテンポで構成される大きい段の節回しである。模範劇のセットの節回しは、思想内容が豊富で、テンポの変化が割に多く、歌詞の段階が鮮明で、節回しの幅が比較的大きい等は、英雄人物の重要な精神の側面を表現し、プロレタリア英雄像を造る重要な手段である。汪人元が言ったように、一般的に言うと、核心の歌の一段はすべて二黄の節回しがあり、その節回しは厳粛で、重厚で、感情を述べるのが強いため、英雄人物の崇高な精神世界を表現するのに比較的適合している。一方、メロディーに対しては創造と発展を重視する。例えば『奔襲』の一幕の重点的な歌の一段の最後の文の [散板]の中で「此一去」の三つの文字に対して[嘎調]²⁹⁴を使用し、メロディーの方法上で楊派²⁹⁵の立ち役の特徴がある歌い方と余派²⁹⁶の『戦太平』の中の高揚した歌い方などを吸収し、メロディーを発展するのを通じて人物像を作るのは、演劇の新しい表現形式を増やした。

五、模範劇の舞台美術造形における魅力

舞台美術の方面において、模範劇は伝統的な京劇の背景において「一桌二椅」²⁹⁷式の方法と人物造型において役柄化の方法をがらりと変え、写実の話劇に参考にし、典型化を求める過程で濃厚なスタイル化の特色を形成した。

関連する資料の整理によって、『沙家浜』は、景観造型上では十分に天幕²⁹⁸、平台²⁹⁹、照明、音響効果などの手段を運用し、モデルとなる人物が活動する典型的な環境を作る。例えば、水天一碧の蘆蕩などの写実的な背景は模範劇自身がスタイル化を追求する特徴を表現した。雨雲が垂れ込め危険な情勢を象徴し、晴れわたった空で気持ちののびのびするのを象徴し、紅霞万丈で毛沢東思想の光芒を象徴する等は、伝統的な京

²⁹³ 汪人元、「京劇“样板戲”研究」、『戲曲研究』、2007年、第1期。

²⁹⁴ 「嘎調」とは通常音域を超えた歌う高音を言う。

²⁹⁵ 「楊派」は楊小楼に創建され京劇の武生の流派である。

²⁹⁶ 「余派」は余叔岩に創建された京劇の流派である。

²⁹⁷ 一つのテーブル、二つの椅子。

²⁹⁸ 舞台で空を表現する大きな幕。

²⁹⁹ 移動や昇降の可能な作業台。

劇の背景の単一化より、探求と変革を行い、見事であると言える。人物造型の方面において、伝統的な京劇の没個性化した化粧と規格化された服装を取り消し、取って代わったのは筋書と人物の身分によって設計された服装である。阿慶嫂は典型的な江南の女性の人物像で、頭の後で髻をし、プリントされた綿布のシャツとズボンを身にまとい、ひざまでのエプロンを結んでいるのは、茶館の女将の身分にふさわしいものである。これらの芸術形式の方面の創造は、演劇の変革と創新に対して積極的な意味がある。同時に、以前、京劇にたいしてあまり関心を持たなかった多くの若者たちを引きつけた。彼らは模範劇が表現している簡潔さ、明快さ及びその中に含んだ近代的な美意識の要素を好んだ。

上述したように、本節では『沙家浜』を例に模範劇の魅力を帰納した。模範劇が創作された時代はすでに我々から遠さがりもうすぐ50年になる。しかし、その中の演目と節回しは現在までまだ生きている。模範劇は政治の烙印を押されたが、それは細密に彫刻された、比較的完成された芸術作品である。文革中にはその身に各種のまぶしい光の輪の如き評価と称賛が与えられたにもかかわらず、文革後に出現したのはそれに対する非難と批判であり、模範劇の引き起こした美意識の変化は客観的に存在する歴史的事実である。歳月の流れに伴い、更に理性的、冷静な眼で模範劇を取り扱い評価し、次第に人為的で感情的な要素を排除し、その芸術的本質に接近しつつある。模範劇が永久不変の魅力及び後世が努力して及ぶところのない芸術的高さを備えているかどうかは、歴史の検証を待たなければならない。

第五章、交響楽『沙家浜』

八つの革命模範劇の中に演劇でないものが一つ入っている。革命交響楽『沙家浜』である。

交響楽『沙家浜』は中央交響楽団が現代京劇『沙家浜』を改作、京劇の音楽と歌、交響楽と合唱などの形を組み合わせ、中国の伝統演劇の音楽を基礎にした、中国初の大規模声楽作品である。八つの模範劇の中で、『沙家浜』は世間の鑑賞の習慣に合わず、且つ同名の京劇が入選したので、他の七つ作品と比べると、広く伝わらなかった。交響楽『沙家浜』は事実上革命現代京劇『沙家浜』の題材と音調を元に創作した大規模声楽組曲であり、様式上では西洋の「清唱劇」³⁰⁰に属している。当時世間の鑑賞習慣を考慮すれば、一般の人は「清唱劇」という様式を知らず、西洋音楽に始めて接する多くの中国人にとって、交響楽と認識された。故に通俗的な名称である「交響楽」を使用した。一方、この作品の楽器部分の「交響性」も顕著であるから、「交響楽」と呼ばれるのも当然である。

中央交響楽団の指揮者韓中傑は「舞台の背景は三階建の高さほどの毛沢東の彫像、十万の民衆が通りに向かって立ち、音楽が始まると雷鳴のような拍手が聞こえる。行く先々で、道の両側に並んで人々に歓迎され、意気高揚」³⁰¹と南方巡回公演の様子を追憶している。当時は、ただ新しい芸術形式で舞台を豊かにしただけではなく、毛沢東が提出した「古為今用、洋為中用」（「昔のものを今に役立て、外国のものを中国に役立てる」）というスローガンに呼応したことに意義があった。毛沢東の「洋為中用」³⁰²というスローガンに呼応するために、交響楽『沙家浜』の全ての出演メンバーは中央楽団が担った。創作及び出演メンバーの弛まない努力を経て、西洋管弦楽団、京劇銅鑼などの四つの伝統的な打楽器と声楽唱法から転業した京劇役者たちが演じる交響楽『沙家浜』が上演された。

芸術的には、交響楽『沙家浜』は交響楽の雄大な氣勢の上に、京劇の基本的風格も維持し、当時の民衆に見るもの聞くものすべてを新鮮に感じさせた。この作品は歳月の洗礼を受け、今日まで五十年間ずっと伝わって来た。この五十年間、交響楽『沙家浜』を含む、文化大革命時代の文芸作品は種々の要素のため、深い時代の痕跡をきざみ、日々歴史の塵埃に覆われ、次第に世間から忘れさられた。現在では、二十世紀に創作された中国音楽声楽の著作を論ずる時のみ、時々交響楽『沙家浜』に触れる機会があるが、ただ簡単に短く紹介と評価されるだけである。明らかに、このように歴史を軽視することは妥当ではない。当時の社会的影響にしても、音楽創作上の、芸術的成果にしても、当代文芸史上独特な地位をもつものであり、軽視することはできない。

³⁰⁰ 清唱劇とはオラトリオの中国語の訳である。

³⁰¹ 師永剛、張凡、『样板戲史記』、作家出版社、2009年、163ページ。

³⁰² 外国のものを中国に役立てる

そこで、本節では交響楽『沙家浜』の誕生と、その影響について詳細に考察し、更に文芸と政治の関係を研究し、当代文学史の今後の研究に少しでも貢献したい。

第一節、交響楽と中央交響楽団

以下、本節では中国国家交響楽団の公式ホームページ³⁰³に掲載されている資料に基づいて、交響楽と中央交響楽団について考察してきたいと思う。

一、交響楽

交響楽はドイツ、オーストリア、イタリア等の欧米古典音楽の発祥国から、工業社会の発展につれ、王侯貴族の「宮廷音楽」とイタリア歌劇序曲から進展変化した新型音楽形式である。ソナタの様式特徴を持ち、管弦楽団によって演奏される大型器楽組曲で、構成は広大、深い意味を潜ませ、社会生活と人類思想の内容を概括することによぐれ、普通は四つの楽章によって構成される。交響楽 (sinfonia) という名称はギリシア語から名付けられ、「一緒に響く」の意味を持っている。簡単に言えば、交響楽は各種楽器の表現効能を十分に発揮させ、音楽形象を描き出し、交響楽団で大型組曲を演奏する形式を用いる、純楽器³⁰⁴の音楽様式である。ウィーン古典楽派の代表であるハイドン、モーツァルト、ベートーベンなどの音楽家は、交響楽の発展史上多大な貢献をした。ハイドンは交響楽の規範形式を確立し、双管で編成された楽隊チームを採用し、多様な主題を発展する手法を展開した。モーツァルトの音楽はきれいでなめらかで、構造が緻密できちんと整って、ポリフォニーの要素を含む基調の和声の風格と旋律化の展開手法を持ち、作品の表現力を豊かにした。ベートーベンはその作品の中にフランス大革命時代の先進思想と戦闘熱情を入れた。主題の比較と動力があるハーモニーを運用し、ソナタ形式を演劇的な構造形式にし、更に「第九交響曲」の中に人の声を入れ、ロマン主義交響楽に先鞭をつけた。

その後、シューベルト、シューマン、メンデルスゾーン、ブラームス等が古典楽派の伝統を受け継ぎ、多くの優秀な交響楽を創作した。ハンガリーの音楽家であるリストは「交響詩」を創始したが、これこそ交響楽を濃縮したものである。総じていえば、十七世紀以来、たくさん音楽家の努力によって、交響楽という形式は大いに発展し、音楽会の中の輝く明珠になった。たくさん著名な演奏団体は世界で好評を得た。例えば、指揮家であるカラヤンが率いているベルリンフィルハーモニー管弦楽団、小澤征爾が常任指揮を担任しているボストン交響楽団、アバトが指揮しているロンドン交響楽団およびウィーンフィルハーモニー管弦楽団などはそれぞれ非常に著名な演奏団体であり、各国の聴衆に喜ばれた。

我が国は五四以降、専門の訓練を受けた肖友梅、黄自などの音楽家達、特にその後の冼星海などが、交響楽を創作し始めた。比較的成功的なのは冼星海が 1941 年に創

³⁰³ 中国国家交響楽団、<http://www.cnso.com.cn/>、アクセス日 2012 年 6 月 10 日。

³⁰⁴ 楽器だけによる。

作した第一交響楽「民族解放交響楽」と第二交響楽「神聖之戦」である。その後、延安で中央管弦楽団が創立され、まだ 29 歳の李徳倫³⁰⁵が指揮を担当する。しかしながら、交響楽の真の繁栄期は全国解放後である。³⁰⁶

二、中央交響楽団

1956 年、中央交響楽団が北京で成立し、交響楽隊と合唱隊及び独唱独奏チームと創作チームで構成され、全国一流の優秀な音楽人材を集めた。李徳倫が交響楽隊の首席指揮者となり、演奏チームを率いて、全国の各大都市に赴いて、コンサートを開き、世界的に有名な作曲家であるベートーベン、リストなどの交響楽作品をたくさん演奏した。中国の作曲家である黄自、聶耳、冼星海、賀緑汀等の作品も演奏した。これらの作品はみな聴衆から広く歓迎をされた。

しかし、60 年代入ってから、中国文芸界の「政治の雰囲気」が日に日に濃厚になり、「左」の思潮が日増しに中国文化界を覆うようになり、「反右派」、「民族化」、「革命化」、「土洋之争」（「伝統と外来の争い」）などの急進的なスローガンが、音楽界でやかましく論ぜられた。世界の古典の名曲は「資本主義」、「修正主義」と疑われ、中国音楽は革命民族音楽の方向に向きを変え、西洋楽はだんだん見捨てられ、触れることさえもできなかった。1963 年以後、中央交響音楽団は基本的に外国の楽曲を演奏しなくなった。中央交響音楽団は漫画交響組曲である『回撃』を集団で創作した。漫画にあわせて、『瘟神旅行小曲』等の 4 段、計 15 のサブタイトルに分けて、帝国主義及びその手先の醜悪な姿や人民の打撃を受けた惨めな様子などを表現した。漫画によって音楽の内容を人々に理解させ、帝国主義反対を宣伝し、交響音楽が政治闘争に参加できることを証明した。1963 年 12 月、毛沢東は文芸問題に関する最初の文芸指示を出し、文化部門は一時音楽芸術学校の西洋楽器専攻を中止し、地方と部隊の文芸団体の「洋楽隊」も次々に公演を停止した。

このような政治的背景の下で、中央交響楽団は将来の見通しが立たず、歩むことすら困難になった。わずかの隙間に生存を求め、楽団の担当者は「三化」³⁰⁷に活路を求めた。「革命歌曲大連奏」を行い、当時の音楽舞踊史詩『東方紅』をモデルに、歌劇『白毛女』の楊白勞の主題を演奏して旧社会の苦難を表し、その後抗日救国、全中国開放、社会主義好と続き、最後に管弦が一斉に鳴り響き『大海航行靠舵手』（『大海を行くには舵手に頼る』）を演奏すると、毛沢東の金色に耀く画像がホリゾントに出現し、「毛首席万歳」を歓呼する声上がる。このような得体の知れない公演は、明らか

³⁰⁵ 李徳倫（1917 年 6 月 6 日—2001 年 10 月 19 日）、北京人、中国の著名な指揮者、「中国交響楽の父」と褒め称えられる。中国交響楽団の顧問、中国音楽家協会副主席などを歴任した。1980 年に中国文化部から「指揮栄誉賞」を受賞した。1986 年にハンガリー政府文化部から「リスト記念勲章」を授与された。

³⁰⁶ 馬洪剛、「論中国交響乐的発展史—回顧“百年交響楽”之路」、『音楽生活』、2011 年、第 2 期、参照。

³⁰⁷ 「三化」とは、制度化、規範化、手順化である。

に交響楽本来の芸術的軌道を逸脱し、生命力も発展の前途もあるわけがない。

第二節、交響楽『沙家浜』の誕生

一、交響楽『沙家浜』の誕生始末

『江青文選』³⁰⁸の記録によれば、1965年1月27日晚、江青は中央楽団に来て、交響楽隊が演奏した『歌唱祖国』を聞いた。楽団の指導者と談話した時、まず毛沢東の「没有調査就没有发言权」（「調査がないと発言権がない」）を引用して、その後楽団の楽器がとても良く「完全に人民に、革命に奉仕ができる」、「資本主義の音楽を私も少し聞いたことがあるが、いわゆる『経典』の作品はいくつかしかない、その後あまり出ていない」と指摘し、楽団は資本主義の音楽に追従しないで、自分のものを作るべきで、「あなた達は演劇から着手し、……京劇をやってみたらいい」、「明日北京京劇団が改作した『蘆蕩火種』のリハーサルをするから、私はあなた達を招いて見に行ってもらおう」と言った。こうして、1月28日、楽団は北京市工人クラブで京劇『沙家浜』の試演を観覧した。見終わった後、江青は李徳倫に考えが何かあると聞き、李徳倫は「この劇に交響楽隊で音楽を付ければ、もっと効果ができる。しかし、交響楽隊が京劇の公演を伴奏するのは、現在まだ自信がない。何段か書いて少し試して見て、主要な段落をつないで、一つの作品にすることができる。将来歌の部分を取り除いて、劇の主要な段落をつないだら一つの交響楽の卡戯³⁰⁹を作ることができる」と答えた。江青は聞き終わると、「とても良い、あなた達が伴奏を書いたら、譚元寿に歌わせよう」と言った。

楽団に帰った後、李徳倫はバイオリンの楊牧雲、ビオラの鄧中安と相談し、三人で創作グループを構成して、交響楽隊で伴奏する声楽組曲『沙家浜』の創作を試み、先に『堅持』の一幕のいくつかの歌の部分を一組の合唱に改作して、管弦楽隊を使って伴奏することに決めた。1ヶ月稽古をしたが、あまり理想的な効果が得られなかった。そこで楽団の指導者の賛成を得てから、有名な作曲家羅忠鎔を加えた。彼は和声、復調、曲式と楽器の組み合わせが得意であった。

1965年3月、中央楽団は「堅持」の舞台稽古を始め、4月にリハーサルをした。「これは京劇ではあるが、単なる京劇ではない、大規模な交響楽団が前奏曲を演奏し終わると、ベルカントの歌唱技法により厳しく訓練されたテノールがピロードのような和やかで艶のある歌声で、休養中の郭建光が蘆蕩で食料や薬が不足し、敵情も不明な状況の中で、湖を見渡ししながら、乱れる思いを[二黄導板]の曲調で歌い始める。続いて、テンポの速い演奏により風雨急襲の雰囲気の中、合唱団の一人が「暴風雨が来たぞ」と呼んだ途端、郭建光が悲憤慷慨、高らかに「泰山の頂点に立つ一本の青松に学び」と

³⁰⁸ 吉林省通遼師範学院中文系編、『江青文選』、1969年10月、251-252ページ。

³⁰⁹ 卡戯は戯劇の一種に属し、それは戯劇の発展の過程の中で声楽を模倣した器楽作品である。

[噴訥³¹⁰西皮導板]で歌い始める。合唱団は急に早いテンポで情感のこもった勇壮な混声合唱が、勇猛邁進する勢いを「泰山の頂点に立つ一本の青松に学べ、大空にそびえ立ち、……」と轟くように歌う。特に合唱は複数の音調の歌い方を取り入れて、異なるパートの歌声が次々に沸きあがり、最後の賞賛の寓意に溢れた楽章により、18名の新四軍傷病兵が困難に満ちた環境の中で風雨をものともせず、天地と戦う英雄の気概を表した。観客を感動させ、しかも京劇とは違う強い芸術的魅力が伝わった。リハーサルに出席した関係部署の責任者たちは、目新しく感じ、これを芸術上の革新だと公認した。³¹¹交響楽団が伴奏した「堅持」のリハーサルが成功したと聞いた江青は李徳倫に「あなたと中央楽団は手柄を立てた。これは西洋音楽民族化の有益な試みだ。しかしまだ充分ではない。国慶節に全劇を上演できるよう頑張れ」³¹²と言った。

時はすでに1965年4月、国慶節に劇全体を上演するのは、一段落の歌は良くて、劇全体を行うのは口で言うほど容易ではない。その上わずか半年の時間しかない。楽団の指導者と李徳倫はたいへん困った。「楽団はすぐに創作グループを構成して、李徳倫が組長を担当し、高経華が政治組長、羅忠鎔が業務組長で、メンバーは楊牧雲、鄧中安の外、打楽器の談炯明を加えた。時間に間に合わせるために、創作グループは先に三つの段落を創作するのを決定し、みんなを動員して着手するほかなく、一人で一段落を書くよう手分けした。『軍民魚水情』は談炯明が担当し、『掃蕩』（後に『敵寇入侵』になった）は楊牧雲が執筆し、『智闘』は羅忠鎔と鄧中安が担当した。『堅持』の経験があったため、この三つの段落の改作はたいへん順調だ。『掃蕩』以外、二つの段落は独唱か掛け合いの歌ばかりだから、楽団は歌うのを試みた後、張雲卿が郭建光を演じて、梁美珍が阿慶嫂を演じ、林寄語が沙婆さんを演じ、陳宝慶が胡伝魁を演じ、徐一之が刁徳一を演じる独唱の公演チームを確定した。そして楽譜が出来上がると、すぐに稽古を始めた。阿慶嫂の音楽的イメージを強化するために、創作グループはまた彼女に一段落の『授計』の歌の一段を加えた。」³¹³

『模範劇的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』の叙述によれば、創作の過程で、創作グループは音楽劇として、音楽の中で魅力のある合唱はまだ十分な力を発揮しておらず、分散した幾つかの歌の一段は、なお問題点を要領よく簡潔に示し、テーマをはっきりと指摘できる「見せ場」を欠いていると感じた。そこで彼らは『序曲』を増加することにした。『序曲』はできあいの京劇のシナリオと曲譜がないため、歌詞から音楽まですべて創作しなければならない。歌詞は王旋伝が創作したが、作曲は鄧中安と楊牧雲の構想が違うため、彼らがそれぞれに作曲した後、羅忠鎔に任せて統一的に書き直すことにした。羅忠鎔は改作の過程で、わざわざ北京京劇団に行き、節回しを専門的に創作する陸松齡に修正してもらった。『序曲』の歌詞の中で、元の「三九年、

³¹⁰ 日本語のチャルメラに当たる。

³¹¹ 戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年、113-114ページ。

³¹² 戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年、114ページ。

³¹³ 戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年、114-115ページ。

陽澄湖畔、新四軍と大衆の情は魚と水のように深い……」を、陸松齡は即興で[二黄慢板]を借りてハミングで歌い、優美な深い情を表した。序曲があって終わりが無いのはよくないから、楊牧雲と王旋伝がまた協力してエピローグを書いて、後に『勝利』と変えた。武装闘争が革命の勝利を得たのを強調するために、エピローグの前に、羅忠鎔は『奔襲』をまた追加した。最後に、羅忠鎔は合唱及び楽団のオーケストレーションを完成させた。

こうして、全員の協力と努力のお蔭で、1965年国慶節の前夜9月25日、中央楽団の交響楽隊の伴奏による『沙家浜』の全幕のリハーサルが、李徳倫の指揮で、ついに中央音楽学院の講堂で行われた。時間が切迫していたため、創作グループのメンバーは作品が依然としてあまりに粗雑すぎると思っていたが、江青はリハーサルを見終わった後、満足そうな表情を見せ、創作グループのメンバー全員と接見し、「これは意義のある試みで、外国の物を中国で役立てる上で意義のある試みである」³¹⁴と言った。李徳倫は江青に国慶節に上演可能かどうかうかがいを立て、江青は「何も言うことはない。一年に一つ出せばいいだろう」³¹⁵と述べた。そこで、1965年10月に、正式に公演した。この作品は元の劇の主要なプロットをまとめて、『序曲』、『軍民魚水情』、『掃蕩』、『智闘』、『堅持』、『授計』、『斥敵』、『奔襲』、『勝利』の九つの楽章に分けられている。

70年代の初め、模範劇フィルムを撮影する前に、交響楽『沙家浜』に大きな修正を行った。1971年初、國務院文化組は交響楽『沙家浜』の決定稿を作ることを決定した。気ままに直すことはできなくなり、総譜を整理した後すぐに模範劇フィルムの撮影を始めて、総譜を出版することを決めた。今回の修正は『序曲』、『軍民魚水情』、『堅持』、『奔襲』、『勝利』を残し、『掃蕩』、『智闘』を除き、『敵寇入侵』、『槍声報警蘆葦蕩』を新しく加え、同時に、一部の楽章を書き直して、更にいくつかの楽章を改善して、悪役の刁徳一と胡伝魁のすべての歌を除いた。筆者から見れば、『智闘』の一幕は『沙家浜』の中で比較的優れた部分であり、取り消したのは本当に惜しいことだと思う。³¹⁶

二、呼称の争い

交響楽『沙家浜』は、管弦楽団の演奏による合唱曲であり、形式的にはオラトリオに最も近い。1965年、中央楽団が公演する際、交響合唱『沙家浜』という名称を使用した。江青が文革の指導的文芸理論となった『林彪同志委託江青同志招開的部隊文芸工作座談会紀要』で、交響楽『沙家浜』という名称を用いたため、これが通行することとなった。

³¹⁴ 「江青同志对交響音楽『沙家浜』的部分指示」、『井冈山』、1967年、第2期。

³¹⁵ 吉林省通遼師範学院中文系編、『江青文選』、1969年10月、254ページ。

³¹⁶ 詳しくは、模範劇フィルム『沙家浜』の章で紹介する。

作品の音楽様式上の呼称は、小さい論争を引き起こした。『江青文選』³¹⁷の叙述によれば、中央楽団の音楽家達は、この作品は京劇音楽と合唱、交響楽と演技が互いに結合したもので、交響楽隊はもちろん舞台情景の下地準備と描写に巨大な効果を及ぼしたが、主題は声楽であると考えていた。そこで、「京劇『沙家浜』清唱劇」と呼ぶのを提案する人も、「京劇『沙家浜』交響合唱」と呼ぶのを提案する人もいた。「京劇『沙家浜』清唱劇（歌コンサート）」などと呼ぶのを提案する人もいる。これらの提案中で、「清唱劇（オラトリオ）」の声が比較的高かった。いわゆるオラトリオは本体西洋音楽の体裁に属し、管弦楽団伴奏による独唱、重唱及び合唱を含んだ多楽章の大型声楽組曲であり、16世紀末に西洋で形成され、その代表作の絶対的の大部分は『聖書』を題材にしており、オラトリオの元々の意味は祈祷と宗教事務の討論を行う個人の祈祷室を指していた。音楽家達はこの作品の音楽の体裁が「オラトリオ」に属するとはっきり分かっていたが、討論の中で、李徳倫は「清唱劇（オラトリオ）はやはり劇であるが、人は『劇と呼ぶならなぜ演技をしないのか』と言うだろう」と言った。その他の人は「清唱劇（オラトリオ）は本当の劇ではないだろう。オラトリオはやはり比較的好い呼び方だが、交響楽合唱は本題から外れている。主要なのは節回しであり、郭建光等の独唱であり、交響楽合唱と呼ぶのはたぶんよくない」と反駁した。

呼称の問題について、李徳倫は江青に伺いを立て、江青は「『沙家浜』はどうか。これなら簡単だろう。……中央交響楽団が上演すればいいし、必ずしも独唱、合唱、交響楽という必要はなく、あなたたちが上演すればいい。……『沙家浜』と名付けよう。あなたたちのオリジナルのスタイルで上演するのだ。そんなに多くの表題はいらない」³¹⁸と言った。

最後に、公演の前に専門家と学者が繰り返し討論を行った後、サブタイトルを加えて、「交響合唱」という呼称に決めた。この呼称は多少どっちつかずだが、人々が一目で分かることができ、含まれている意味が大体明らかになる。そこで、国慶節に正式に公演するポスターでは、「交響合唱『沙家浜』」と名付けた。³¹⁹しかし、1965年10月3日『人民日報』の『中央楽団演出「沙家浜」清唱劇』を題とした報道によると、³²⁰国慶節の期間、中央楽団は初めて北京で交響楽隊の伴奏による『沙家浜』の京劇清唱劇を上演した。すべての清唱劇の上演時間は70分だった。それは独唱、合唱、器楽の描写及び朗誦を織り交ぜて、順序に従って『沙家浜』の主なストーリーを表現した。

1966年初の『林彪同志委託江青同志招開的部隊文芸工作座談会紀要』の中で、この作品を「革命文芸作品」の系列に組み入れて、「革命交響楽『沙家浜』」と呼称した。明らかなのは、これが江青等の審査認可を通過し、毛沢東の暗黙の了解すら得

³¹⁷ 吉林省通遼師範学院中文系編、『江青文選』、1969年10月、259ページ。

³¹⁸ 吉林省通遼師範学院中文系編、『江青文選』、1969年10月、260ページ。

³¹⁹ 李松、『“样板戲”：編年与史実』、中央編訳出版社、2012年、217ページ。

³²⁰ 「中央楽団演出『沙家浜』清唱劇」、『人民日報』、1965年10月3日。

たということで、この作品は「定性」³²¹を与えられ、いかなる変更も行うことが出来ないものとなった。文革の特殊な年代には、少しでも変更を加えれば「破壊革命样板戯」（「模範劇を破壊する」）の罪名を負うことになるのだ。

このように、交響楽隊の伴奏する『沙家浜』は、「『沙家浜』清唱劇」、「京劇『沙家浜』交響合唱」、「京劇『沙家浜』清唱音楽会」、「『沙家浜』（中央楽団による公演）」、「交響合唱『沙家浜』」、「中央楽団演出『沙家浜』清唱劇」などの中から討論を経た後、最終的に『紀要』の中で「交響楽『沙家浜』と決定された。

音楽界の専門家にとって、多分「交響楽」という呼称は、少し「どっちつかず」の感がある。しかし別の角度から言うと、当時の文芸の目的は「労農兵に奉仕すること」であり、人民が舞台の主人公でなければならない。当時の労農兵の鑑賞水準と文化水準から見て、「オラトリオ」などは高尚な芸術の範疇に属する。当時の人民の鑑賞習慣を考慮すれば、普通の人には「オラトリオ」のような体裁をほとんど知らないわけで、初めて西洋音楽に触れる中国人にとって、それを交響楽と称しても大きな問題がなかったと思う。更に、当時「封、資、修」³²²に反対していたから、「オラトリオ」という呼び方は許されなかっただろう。だから分かりやすい「交響楽」を使用するようになった。一方、この作品は楽器の部分の「交響性」も顕著で特色があり、「交響楽」と称しても全く問題はないと考える。

第三節、交響楽『沙家浜』に対する江青の修正指示

本節では、筆者は『江青文選』³²³、『江青同志論文芸』³²⁴、『江青同志対交響音楽「沙家浜」的部分指示』³²⁵及び『中央首長講話』³²⁶を根拠とし、江青が交響楽『沙家浜』に対して行った修正指示を見てみたい。これらの資料によれば、江青の指示は以下のようなものである。

一、洋為中用³²⁷

1965年1月27日、江青は中央楽団交響楽隊が演奏した「歌唱祖国」を聞いてから、李德倫に「楽器はいい、完全に人民や革命に奉仕することができると思う」³²⁸と言っ

³²¹ 政治の性質を特定する。

³²² 封建主義、資本主義、修正主義の略称。

³²³ 吉林省通遼師範学院中文系編、『江青文選』、1969年10月。

³²⁴ 『江青同志論文芸』、中華民国国際関係研究所、1974年。

³²⁵ 「江青同志対交響音楽『沙家浜』的部分指示」、『井冈山』、1967年、第2期。

³²⁶ 『中央首長講話』、浙江大学紅衛兵編輯部、1967年。

³²⁷ 外国のものを中国に役立てる。

³²⁸ 吉林省通遼師範学院中文系編、『江青文選』、1969年10月。原文「乐器很好嘛，我看完全可以为人民、为革命服务」

た。また、楽団が民族音楽あるいは西洋音楽をするべきかの争論に対して、「いろいろ争ったと思うが、私から見れば、革命という肝心なことに触れていないようだ。私は資本主義の音楽を何曲か聞いたことがあるが、いわゆるクラシックの作品は数曲だけだ、その後はいいものがなかなか出していない。だからもう未来がない、もう没落だ。資本主義の音楽はいずれ死亡するが、あなた方は西洋人と一緒に死んではならない。我々は独自のみちを歩み、自分のものを作ろう、失敗しても大丈夫、転んだら立ち直ればいい」、「思いきって独自のみちを歩まなければならない、まさか楽団の発展はここまでではあるまい。自分で道を探り出すべきだ。自分の民族らしいスタイルを持つべきだ。」と「資産階級の上昇時期に作られた作品のうち、いまでも民衆に愛される作品は歌劇であれ、舞劇であれ、その数は二十を超えない。彼らは数百年の間でそれぐらいの能力しかなかった。崇拜することない。封建階級は数千年の間に僅かばかりのものを作っただけだ。我々は数年間頑張れば、やれる」、「一連のもの、まずはそれを成り立たせることだ。それは大したことではない。まずは演出して、さらに時間をかけて磨くのだ、こうした道が正しい」³²⁹などと言った。

二、交響楽の発展の道に対する指示

江青は中央楽団交響楽の発展の道について指示を下した。楽団は工農兵に属する民族化の音楽を演奏し、京劇の現代劇のモデルに従い、交響楽に革命の道を歩かせるという内容である。具体的には「あなた方は演劇からスタートしてよい、……京劇はたくさんの方劇の良いものを吸収して、比較的長い発展過程を経たもので、音楽的には河北梆子³³⁰よりもさらに豊かな表現を持っている。……試しに京劇をやればよい。……「沙家浜」からスタートしてよい、先ずは幾つかの段落の伴奏をやってみて、あとはあなた方自身で楽団独自のものを書けばよい」³³¹と指示した。1965年9月25日、リハーサルを見た後、江青は「これは行ける道だと思う、伴奏により独唱や合唱と楽団を結びつけばよい。「過門」³³²でもよい、だってあなた方楽団は舞台とはあまり関係ない、昔のような派手な「過門」とか、たっぷり参考にしてよい。……古いしきた

³²⁹ 吉林省通遼師範学院中文系編、『江青文選』、1969年10月。原文「“我看争来争去就缺少‘革命’二字。资本主义的音乐我也听过一些，所谓‘经典’作品也就是那么几个，以后也就别再搞出什么东西来，它已经没有什么发展了，已经没落了。资本主义的音乐是要死亡的，你们不要跟着洋人去死，我们要走自己的路，应该搞自己的东西，搞错了也不要紧，摔倒了再爬起来。”“胆子要大一些，一定要走自己的路，难道乐队的发展就到此为止了吗？要自己摸一条路出来，我们有自己的民族风格嘛！”“资产阶级上升时期的作品，到现在还能够被群众欢迎上演的作品，歌剧也好，舞剧也好，大概不会超过二十个。他们那么几百年也不过那么一点本事，我们迷信它干什么呢？封建阶级几千年搞了那么一点玩意儿，我说我们用几年的时间加把劲，可以搞。”“一系列东西。先使它站住，这个你们不要害怕，先演出，再慢慢磨，这样路子对”。」

³³⁰ 河北省の地方劇。

³³¹ 吉林省通遼師範学院中文系編、『江青文選』、1969年10月。原文「你们可以从戏曲着手，……京剧吸收了许多剧种的好东西，发展的时间比较长，它比河北梆子在音乐上更丰富。……你们可以搞京剧试试看。……你们可以搞《沙家浜》，可以先搞几段伴奏试试看，以后也可以按照你们的意思写一个乐队的东西。」

³³² 間奏。

りのままではいけない。新しいものを出さずに封建階級のものを完全に反映してはいけない。批判を恐れなくていい。英雄人物のイメージさえ歪んでない限り、批判には耐えられる」³³³と指示した。

三、役者に対する指示

(一)、郭建光

江青は、郭建光役を演じた張雲卿は「若干の気概があるが、[嘎調]³³⁴の高いところまでなかなか行けない」と指摘して、「声を張り上げて歌え」とアドバイスした。また、郭建光は民衆をリードする役目であるため、重要な時は合唱団をリードすることもあり、例えば「泰山の頂上に立つ一本の青松に学べ」という段落では、腰掛けにたたせて、合唱団のそばでリードさせるようアドバイスした。また、沙婆さんと郭建光が歌う段落では、民衆がすべてを歌うのではなく、軍民関係を強調するために、最後に郭建光が「あなたのような革命的なお婆さん」と独唱するようにアドバイスした。

(二)、阿慶嫂

阿慶嫂を演じた役者は梁美珍と陳瑜の二人がいた。江青は前者に対して「声を張り上げて歌ってください」、後者に「音質があまり良くないから、聞いて不快や疲れを感じさせる、特に二黄慢板³³⁵のところえです」、そして『『風声が緊迫する』の段落では阿慶嫂の合唱が多すぎる」と指摘した。また阿慶嫂の服装に対しては「阿慶嫂は小娘ではあるまいし」とか、「でも阿慶嫂の年齢なら、派手な衣装は合わないね」との意見を述べた。

(三)、刁徳一

刁徳一という役に対して、江青は次のように評価した。悪役としての衣装や造形は「鬼の色」で、これでよい。しかし「刁徳一をもっと陰険にして欲しい。美しい旋律ではなく、もっと卑劣さが感じられるようなメロディーにしてくれ、伴奏の方はもうすでに注意を払っていると思うが、もっと陰険狡猾な雰囲気表現を表現してくれ」と述べた。

四、音楽、節回し、舞台設計に対する指示

(一)、音楽について

音楽の方面において、江青は「劇として音楽形象ができていし、風格も悪くない」

³³³ 吉林省通遼師範学院中文系編、『江青文選』、1969年10月。原文「我看是条路，你们这个乐队通过独唱、合唱，乐队结合起来。过门可以发展，你们与舞台上没有什么大关系，过去那些‘花调’过门，你们完全可以参考。……不要按老规矩么！完全反映封建阶级的东西不出新怎么行？不要害怕，不要怕人家批评，要顶得住，只要不歪曲英雄形象」

³³⁴ 嘎調とは通常の歌う音域を超える高音である。

³³⁵ 京劇の節回しの一種。

と肯定すると同時に、「一組の撥弦楽器を加えれば良い。こうすれば低音、中音と高音がみんな揃うから、恐れないで独自の道を歩もう、楽団の発展はここで止まるわけではないし、独自で道を探り出そう、民族の特色がなければならない、しかし民族に限られる国粹主義のわけでもない」とか、楽団にはチャルメラを加えても良い、「導板によく合うし、二黄もチャルメラを使ったらより素晴らしくなる」との意見を出した。さらに「民族の音楽を熟知した上に、西洋の音楽も徹底的に研究すべきだ、大衆がすぐに歌え、しかも歌いたがるような素晴らしい歌を作ろう」、「二黄から少し西皮へ変える」という音楽の構造で人物像を作るべきだ、郭建光が一句をリードしてから、導板に戻って、音楽のクライマックスに到達させる。次は軍歌進行曲で時代の息吹を強調するのだ、音楽の完全性を保つために、「序曲」に軍歌を使うなら、「結末も『新四軍軍歌』を使うべきではないか」とアドバイスした。

(二)、節回しについて

節回しの方面では、「台詞回しをもっと練習する必要がある。現代劇の役者にしてもセリフの音楽性を念頭に入れなければならない」、「弾み」があるべきだ。白話で朗誦詞を書くべきだともアドバイスした。「京劇には韻をふんだリズムカルなセリフの韻白と北京語を使ったセリフの京白があるからこそ、話劇³³⁶との区別がつけられるのだ、京劇現代劇はセリフが長いと言う人もいるが、それは二つの勘違いだ、そもそも我々は話劇に歌唱や舞蹈つまり打を加えたものを行っているのだ。違うところは「韻白」と「京白」だ。これからはだんだんに京劇の特徴という「韻白」を取り除いていくべきだ。だから、わざわざ「中州韻」³³⁷というものをやらなくていい、もっと大衆化されたらずっとよいではないか。」と述べた。また、発音については、「女声をもっと研究する必要があるのだ。西洋のソプラノも、中国の京劇も裏声だ。これに対して、我々はセリフを話すから、地声を入れたほうがいい。歌にしても、西洋人の発声法は良くないと思う、現代の英雄人物から遠く離れているからだ。」と言った。それに、江青は「過門に合わずに、歌声に落ち着きが足りない」と言って、役者がリズムにおいて問題があると指摘した。

(三)、舞台設計等に対する指示

役者に対して、「歩くときは舞台の歩き方ではなく、身振りがあって良いが、現在人らしい歩き方にしてほしい」、「蘆蕩の背景にはモーターボートのイメージを入れて敵がいるぞとの緊張感を作ったほうがいい、でないとも自然と戦っているように見える」と指摘した。

³³⁶ 台詞劇に当たる。

³³⁷ 中州は今の河南省を指す。中州韻とは、近代の戯曲韻文の基本となる韻部のことである。北方語を基礎として、韻の分け方には各地の特徴があるが、「皮黄戯」の「十三辙」に近い。張再峰、「中州韻和湖広音」、『中国戯劇』、2011年、第7期、参照。

以上整理すると、江青は交響楽『沙家浜』に対する修正に大変関心を持っており、修正指示は全面的、具体的、徹底的で、交響楽の発展から、役者、音楽、節回し、舞台美術設計に至るまで、事の大小を問わず、全面的なものである。これから見れば、江青が交響楽『沙家浜』の創作と修正に心血注いで力を投じていたのは明らかである。これは否定できない事実である。

第四節、交響楽『沙家浜』の芸術的成果

交響楽『沙家浜』は当時大きな反響を引き起こし、「交響楽、合唱音楽の領域の中で革命化、民族化、大衆化の旗幟を高く掲げて新しい勝利を得た」³³⁸とされた。それは我が国の伝統的な演劇の音楽の遺産を利用して多声音楽を創作して、かつ我が国の民族的特色のある大型音楽の体裁を発展させたものだった。この角度から言えば、交響楽『沙家浜』は合唱に対する配置にしても、楽器に対するオーケストレーションにしても、慎重に同名の京劇の音楽によりよい芸術の輝きを与えた。『序曲』、『堅持』、『勝利』の合唱は、生き生きと書かれ、管弦楽隊も京劇の音楽の全体の風格とよりよく結び付けた。大型声楽組曲として、作曲家は原作の素材に対する取捨選択、独唱、重唱、合唱、混声コーラスなどの声楽形式の有機的な組み合わせを、入念に行った。それによって全曲の十の楽章の音楽は、風格が前後一貫し、人物像も双方の鮮明な対比を際立たせ、その上音楽の展開の筋道が終始明らかで、構造が厳格で、段階が変化に富んでいて整然として乱れないものとなった。当時の条件の下で、確かに比較的高いレベルを代表した優秀な音楽作品である。

交響楽『沙家浜』は、ほとんどすべての肯定的人物の節回しを残す一方、『序曲』、『堅持』、『奔襲』、『勝利』などの楽章では、作曲家は大量の交響合唱の段落を創作して、全体の作品が京劇の味わいだけではなく、人々を奮い立たせる芸術の影響も備えていて、深い印象を与える。その中で大幅に修正したのは『授計』的一幕である。もとの独唱から、合唱を独唱に変えた。

筆者はやはり独唱から、合唱に変更した改訂版のほうが良いと思う。なぜならば、この段落が表現したのは敵軍が蘆蕩を封鎖し、蘆蕩の中の新四軍の負傷兵と連絡が取れない阿慶嫂のやきもきする気持ちである。「風声緊雨意濃空低雲暗、不由人一陣陣坐立不安」（風吹きすさび雲たれこめて雨もよう、なぜか不安でいたたまれない）のような歌詞である。これらの合唱は、適切に憂鬱な雰囲気を作って、阿慶嫂の内心の焦慮を如実に表現して、阿慶嫂の独唱のために下地を準備する。引き続いて、阿慶嫂の独唱「親人們糧歛藥尽消息又斷……」が合唱と交替で現れる。最後に、合唱の引立ての下で、阿慶嫂は「毛主席、あなたの指導と群衆の知恵があるか

³³⁸ 『人民音楽』“編者按”、『人民音楽』、1965年、第6期。

ら、私は必ず強敵に打ち勝ち難関を突破することができます」という独唱を以て当該場面を終わらせた。独唱と合唱の形式は、交響合唱の魅力を保つだけでなく、群衆が阿慶嫂と同じように新四軍の負傷兵を心配し、そして共に負傷兵を救援する計略を求めるのを予告した。これがとてもいい処理で、1971年版が独唱の方法のみを採用するのは、あまり適切ではないと考える。

「洋为中用」の文芸政策の下で誕生した交響楽『沙家浜』は、すでにもう50年が経とうとしているが、この大型交響楽隊の伴奏による「紅色経典」は、依然として人々を奮い立たせ感激させ、人々に新四軍戦士が敵に反抗して打撃を与え、勇敢に戦うあの激しい歳月と忘れがたい月日を連想させる。また、伝統京劇の節回しの風格と異なり、より強いメロディー性、よりはっきりした言語、そして交響楽の形式感³³⁹によって、中国の交響楽の中で風格がきわめて独特な作品になった。芸術の面から言えば、交響楽『沙家浜』はその優美なメロディーで、完全な構造、京劇と交響楽の結合、高らかな響きと優雅の融合によって、中国の音楽史上の独特な作品になった。それは特定の歴史的時期の傑作で、交響楽の民族化に貢献し、比較的高い芸術的成果をもっている。その芸術の美は、永遠に多くの音楽愛好家の心の中に残るであろう。

³³⁹ 交響楽の形式感と作品の中の抽象的な音楽形式が異なる心理の効果を生み出し、それによって観賞者に美意識が生まれる。

第六章、模範劇フィルム『沙家浜』

周知のとおり、中国語の「文芸」は文学と映画、演劇、美術などの芸術を総称している言葉であるが、文革時期の「文芸」において映画は重要な位置を占めており、それゆえ文革後に、文革時期の映画は「文革の重灾区（重大な被害を受けた分野）」³⁴⁰と呼ばれてきた。そのもっとも極端な例が「样板戯影片」³⁴¹だと言える。この分野の研究には辻田智子と阿部範之のものがある。辻田智子³⁴²は文革時期に作られた劇映画の研究は90年ごろからなされるようになり、そのほとんどは概論的に述べたものであると指摘している。阿部範之³⁴³は『智取威虎山』を例にして模範劇の映像化を考察した。これ以外の模範劇フィルムに関する研究はあまりない。本節で、筆者は模範劇フィルム『沙家浜』を中心に、成立過程について考察してみたいと思う。

江青は映画の問題に関する談話³⁴⁴を発表して、その時の68本の部隊と関係がある映画に対して評価を行って、建国した後に撮影した映画はなんと三分の一が批判を受けた。1967年5月から6月までの合同公演の成功は、江青に1本の強心剤を注射したようで、彼女は直ちに革命模範劇を迅速に映画化し、これによって京劇革命の成果を強化し、革命模範劇の影響を拡大しようと計画した。こうして、「样板戯影片」と呼ばれる一種の映画が、濃厚な政治の雰囲気の下で登場した。

「样板戯影片（模範劇フィルム）」を「样板戯電影（模範劇映画）」と称する人もいる。これは中国映画の文革期における特殊形式である。筆者はこの種の曖昧な呼称は、十分正確ではなく、「模範劇フィルム」と呼ぶのが最も適していると考ええる。筆者の理解する「模範劇フィルム」は映画の手段を利用して記録した一種の舞台劇であるため、この形で制作された一連のフィルムを「模範劇フィルム」と呼ぶ。その特徴は、映画の中で主人公も「ズームアウト」することができ、悪役も「クローズアップ」することができる。筆者は「模範劇フィルム」の呼称は「模範劇映画」の呼称よりも更に正確であると考ええる。そこで、本文では「样板戯影片（模範劇フィルム）」という言い方を使用する。

第一節、模範劇フィルムの伝播の概況

³⁴⁰ 胡星亮、張瑞麟主編、『中国電影史』、中央広播電視大学出版社、1995年、285ページ。

³⁴¹ 本文では、“样板戯影片”を「模範劇フィルム」と訳し、“样板戯電影”を「模範劇映画」と訳す。

³⁴² 辻田智子、『文革期文芸の一考察：「春苗」の書きかえを中心として』、京都産業大学論集、人文科学系列42号、2010年、35-53ページ。

³⁴³ 阿部範之、『中国映画史における政治と映像：文革期を中心に』、『一橋論叢』、2004年、第3号、178-193ページ。

³⁴⁴ 『江青同志論文芸』、中華民国国際関係研究所、1974年。

本節で、『人民日報』の報道を資料として、模範劇フィルムの伝播の概況を整理する。

『人民日報』の報道によると、革命模範劇を普及して発展させる過程で、創作と演出部門の文芸工作者たちは毛沢東の文芸方面に関する論述を学び、模範劇を移植する作業に積極的に協力した。移植する部門の役者と一緒に情熱をもって稽古、歌唱し、脇役を助け、舞台上で同じように練習し、交流を深め、お互いに励ましあって協同で進んだ。映像メディアは模範劇を普及する最も便利な宣伝手段である。1970年8月10日『人民日報』の報道によれば、広範な労農兵はテレビ記録フィルムである『智取威虎山』、『紅灯記』を褒め讃えた。1970年10月10日『人民日報』新華社は、テレビ記録フィルム『白毛女』が大観衆と対面したと報道した。1971年1月18日『人民日報』はテレビ画面複製フィルムである『沙家浜』がテレビ実況中継されて世に問われたと伝えている。1966年から1976年までの模範劇フィルムの中では、京劇が11部、舞劇が4部、他にはピアノ協奏曲『黄河』のカラーフィルム、ピアノ演奏劇『紅灯記』のカラーフィルム、革命交響楽『沙家浜』のカラーフィルムなども含まれている。³⁴⁵以下は、1970年から1976年までの撮影状況である。

1970年、京劇『智取威虎山』、『紅灯記』の撮影が完成。

1971年、京劇『沙家浜』と舞劇『紅色娘子軍』の撮影が完成。

1972年、京劇『海港』、『龍江頌』、『紅色娘子軍』と舞劇『白毛女』の撮影が完成。

1974年、京劇『杜鵑山』、『平原作戦』の撮影が完成。

1975年、舞劇『草原児女』、『沂蒙頌』の撮影が完成。

1976年、『礮石湾』、『紅雲崗』の撮影が完成。

1974年4月28日の新華社の報道によると、「批林批孔」（林彪・孔子批判）運動の展開下で、模範劇を更に普及させるために、5月1日から5月23日まで、全国各地で模範劇フィルムを集中して上映し始めた。上映期間中、全国各映画館、放映隊（上映チーム）は『智取威虎山』、『紅灯記』、『紅色娘子軍』、『白毛女』、『沙家浜』、『龍江頌』、『海港』、『奇襲白虎団』等10部の模範劇カラーフィルムを集中して上映した。また模範劇フィルムの影響を受けて『火紅的年代』、『艷陽天』、『青松嶺』、『戦洪図』など4作のカラーフィルムを撮影した。更に模範劇フィルムの普及作業を続けるために、今回の上映活動の中で、各地の関係機関は各種の上映部門を組織した、特に16ミリと8.75ミリの映画の放映隊は、積極的に農村や末端組織に出かけ、模範劇フィルムを鑑賞したりし、学習したいという多数の労農兵群衆の強い要求を満足させた。

1974年5月22日の新華社の報道では、「批林批孔」運動を経て、模範劇がより一層普及、発展したと伝えている。革命現代京劇『智取威虎山』、『紅灯記』、『沙家浜』、『海

³⁴⁵ 李松、『“样板戲”：編年与史実』、中央編訳出版社、2012年、222-484ページ。

港』、『奇襲白虎団』、革命現代舞劇『紅色娘子軍』、『白毛女』、革命交響楽『沙家浜』など八つの模範劇の後、その当時数年間、文芸舞台の上ではピアノ演奏劇『紅灯記』、ピアノ協奏曲である『黄河』、革命現代京劇『龍江頌』、『紅色娘子軍』、『杜鵑山』、『平原作戦』及び革命交響楽『智取威虎山』等の革命模範劇作品が誕生した。革命現代舞劇『沂蒙頌』、『草原児女』は試演中で、他の一部作品は修正と創作中であった。社会主義文芸の成果を普及するために、多数の模範劇が舞台から銀幕に転換された。そのころ撮影されたばかりの模範劇フィルム『杜鵑山』、『平原作戦』は、間もなく全国で上映された。各地は劇団を組織して北京へ赴かせ革命模範劇を学習し、模範劇を銀幕に移し、全国各地で上映し、誰にもわかるようにした。『人民日報』の報道によると、文革中、湖北省黄陂県の22の人民公社はすべて映画放映隊を設立し、上映箇所は500箇所あまりに増加した。映画放映隊が至るところに設立されたため、革命模範劇フィルムは辺鄙な山村にまで普及し、貧農下層中農の大歓迎を受けた。

1975年5月22日の新華社の報道は、毛主席『文芸講話』発表33周年の記念活動を行うために、文化部は5月23日から、全国各地で模範劇フィルムを上映することにしたと伝えている。今回の上映会に参加した14部の模範劇カラーフィルムは革命現代京劇『智取威虎山』、『紅灯記』、『沙家浜』、『海港』、『龍江頌』、『紅色娘子軍』、『奇襲白虎団』、『杜鵑山』、『平原作戦』、革命現代舞劇『紅色娘子軍』、『白毛女』、革命交響楽『沙家浜』、ピアノ演奏劇『紅灯記』、ピアノ協奏曲『黄河』などであった。これらのフィルムは新たに複製プリントされ、上映期間中は全国の都市部での上映以外に、放映隊が組織され農村や鉱山等で、労農兵のために上映された。5月23日から労農兵のために新しいフィルムも上映し、その中にはその頃撮影できた革命現代舞劇カラーフィルム『沂蒙頌』、『草原児女』、カラーフィルムの『激戦無名川』、カラー美術作品の『渡口』、及びカラー記録作品と科学教育フィルムなどがあつた。模範劇フィルムの出現に連れて、大量の映画評論も勢いを増し、当時の文芸評論界で主流を占めるようになった。

以上、『人民日報』から、模範劇を見るという行為は政治学習の一環になったことが分かる。文革のイデオロギーは全面的に全国の公共生活と個人生活を制御した。外部から取り入れる情報の出所を断ち切ることで、内部では多様なマスコミの手段を利用して情報を注ぎ込んで行っている。それによって思想を制御して、個人の言葉の空間を制御する。

第二節、模範劇フィルムを撮影する前の大修正

最初に映画に撮られたのは模範劇『智取威虎山』と『紅灯記』である。江青が基本的に成熟したと考えた作品だった。指導や経験を積むのに都合が良いので、この二つの作品は北京で撮影を行った。それから、模範劇の撮影は中国共産党中央が予想した

以上に時間がかかり一番早く公開した模範劇フィルム『智取威虎山』にしても、関連する資料の報道をまとめると、1968年11月北京へ赴いてから、1970年10月1日の上映公演まで、およそ二年かかっている。その中の重要な原因の一つは江青が「模範劇フィルムは広範な革命大衆が革命をつかみ、生産を促進するのに影響してはいけない、作成したフィルムの上映時間は短時間のもので、2時間以内でなければならない」³⁴⁶という重要な指示を下したためだった。当時の模範劇の上演時間はほとんど3時間であったため、大幅に修正せざるを得なくなり、修正が非常に難しくなったことは疑問の余地がない。模範劇は多くの文芸工作者たちが心血の結晶を注ぎ尽くしただけではなく、何回もの修正を経て、すでに完璧な芸術作品となり、もし修正を続ければ、「一分伸ばすと長く感じ、一分減らすと短く感じる」となってしまう。そして、本来の上演の時間の三分の一も減らした上に、且つ劇の本来の芸術の精華と輝きも保たなければならないとなれば、作業がますます難しくなるのは間違いないことである。それで、八つの模範団は天地が引っくり返るような大修正を始めた。

次は、『样板戲的風風雨雨』³⁴⁷に基づいて、模範劇フィルムを撮影する前の大修正に対して、考察分析を行う。

一、京劇『沙家浜』に対する修正

京劇『沙家浜』に対する修正は1969年中国共産党第九回全国代表大会（「九大」と略記）後に始まった。ここまでには、北京京劇団の『沙家浜』も修正を行ったが、阿慶嫂を演じる趙燕俠を洪雪飛に変更した。九大期間中、江青と代表たちは京劇『沙家浜』を鑑賞した。見終わって、江青は非常に不満で、この劇は締まりがなく、ダラダラとして「外殻だけしか残っていない」と考えた。それで、製作グループにすぐ修正するよう、そして厳密に2時間以内に制限するようにと命令した。

北京京劇団は元の脚本家である汪曾祺と薛恩厚が解放され、他の元の脚本家の楊毓珉、監督の遲金声と合流し、作品の修正を行った。李慕良以外には、李金泉を招いてきて、節回しを修正すると同時に、陸松齡は『智取威虎山』の音楽と対照して、楽隊を新たに編成して、管弦楽隊をも利用した。当時の上海、山東の模範劇の舞台セット、舞台照明が精緻で美しいのに対して、北京の模範劇はまだほとんど粗雑で設備も完全ではなかったため、劇団は舞台美術にかなり工夫をした。

幸いにも京劇『沙家浜』の基礎は優れていて、修正するよりむしろ少し調整と強化を行った。修正はすべて『智闘』の中のいくつかの歌の場面を入れ替えたもので、順調に流れて理にかなっている。党の指導を際立たせるために、偽医者に扮して打ち合わせに来た程書記のため一曲付け加えた。『奔襲』の立ち回りでは、塀を飛び越えて庭に入ったりする、ぞくぞくさせるような動作も付け加え、終盤頃には天幕に小さな

³⁴⁶ 『江青同志論文芸』、中華民国国際関係研究所、1974年。

³⁴⁷ 戴嘉枋、『样板戲的風風雨雨：江青・样板戲及内幕』、知識出版社、1995年。

太陽を掲げたりした。唯一大変工夫したのは上演する時間を二時間以内に短縮した修正である。京劇『沙家浜』は文革前に毛沢東が鑑賞する時に時間が長すぎ疲れないように、周恩来の指示に従って、一回短縮したことがある。但し、郭建光の人物像を目立たせるために、彼のシーンを加え、時間を延長した。今回の修正では、監督の遅金声は演劇の下稽古するたびに、ストップウォッチで時間を測っていた。余計な部分や時間を無駄にする些細なセリフは全部取り消され、動作も煩瑣なところを削除した。どの場面も短縮が十分ではなく、通し稽古の時でさえ、ストップウォッチで時間を確認していた。上演する時間が確実に二時間以内になって、やっと修正終了を宣言した。

修正を行ってから、京劇『沙家浜』は1970年5月に正式な上演の定稿本が完成した。長春映画制作所に送られてフィルムが撮影されたのに続いて、1971年9月にカラーフィルムが公開上映された。

二、交響楽『沙家浜』に対する修正

元の交響楽『沙家浜』の4名の作曲家は「ペターフィクラブ」³⁴⁸のメンバーになり、「牛棚」³⁴⁹に閉じ込められた。江青が提出した修正意見は、先ず『序曲』の中に『新四軍軍歌』のメロディーを使用したことに非常に反感を持ち、当時の新四軍の軍長陳毅元帥等の「年寄り」たちのために功績や人徳を無闇に褒め称えるための歌であると考へた。また『序曲』中の元からある「三九年、陽澄湖畔……」は譚震林のことを示している、その功績を高く評価したのは創作者が下心をもって入れ込んだ反革命のものだと述べた。終わりの部分では京劇の節回しを使ったことにも嫌悪感を表し、全部取り消した。他に、『智闘』の幕を取り除くようにと強く要求し、「悪役が多すぎ、面白くない。悪人は舞台に出してはならない」と言った。周恩来はこのことを知ってから、「赤い花は美しいが、それでも緑の葉に支えられねばならない」と同意しなかった。修正作業は更に難しいものとなった。

江青の修正指示が伝達されたので、元の脚本家たちが処罰されることは間違いなく、その上「模範劇を破壊する」元凶になってしまった。修正作業はやむを得ず他の王酩、施万春、戴宏威に頼むことにした。『序曲』の修正はまだ比較的容易であり、『新四軍軍歌』のメロディーは『三大紀律八項注意』に入れ替えられ、『新四軍軍歌』のその時代特有の雰囲気は減少したが、『三大紀律八項注意』は江西紅色革命根拠地時期に生まれた紅軍の歌曲であるため、政治上強い反応を招いたり、議論を引き起こすことはなかった。『序曲』中間部分は本来は始めと終わりの意気軒昂な情感と抒情的な段落の「三九年、陽澄湖畔……」と対比させるために、李徳倫は于会泳を招いて、修正を行ってもらった。于会泳は聞いた後、メロディーはほとんど問題なく、基本的に修正せず、歌詞を修正して、「三九年」を削除した。終りの合唱は王酩が書き直し、戦闘を

³⁴⁸ ペターフィクラブとは知識人に創立され、政府の政治主張などに反対するクラブである。

³⁴⁹ 文化大革命中に、「牛鬼蛇神」と呼んで批判した人々を押し込めた場所。

表現する一つのセクションを削除した。

一番難しいのは、『智闘』を残すかどうかの問題だった。江青と周恩来の意見が食い違ったため、楽団の人たちは板ばさみとなり非常に困った。その後、周恩来は「これらは全部私個人の意見であり、最後にどうするのか、やはり江青の意見を聞いてください」と言った。それで、楽団の人たちは嫌々ながらあきらめて、『智闘』を削除した。

1971年の初めに、国務院文化組が交響楽『沙家浜』の基本定稿を決めたので、勝手に修正することはできなくなり、総譜を最終的に整理してから、模範劇フィルム撮影が始まり、総譜が出版された。この決定を下してから、中央楽団指導小組副組長、指揮者である李徳倫は、当初は時間が慌ただしく、作品のできが粗雑になり、内容にも技術的問題が存在した。一回だけ聞けばごまかして切り抜けることができるかもしれないが、もし映画として長期的に保存することになれば、総譜も出版することになり、内外の専門家に細かく研究されれば、世間の物笑いの種になってしまうのではないかと考えた。李徳倫はこれらの危惧を楽団組長に伝え、総譜を整理する際に、大幅な修正を行わなければならないと、そして、原作者によって総譜の整理作業を行うことを慎重に提案した。組長は軍代表であり、模範劇の質に対して、責任を負っていたので、原作者の羅忠鎔、楊牧雲を「解放」することに同意した。この二人は施万春と一緒に作品に対して本格的な「整理」を行うように指示された。それで、彼ら三人は作品全体の旋律の大小数十箇所を修正を行った。楽隊の楽器もたくさん替えさせた。「整理」という修正を通して、確かに作品の質は向上した。

交響楽『沙家浜』は模範劇フィルム撮影を始める前に長い期間があり、江青は上演する時に劇の服装を着用しなければならないと要求した、それで、交響楽団も合唱隊の役者にしても、一律に当年の新四軍の服装に従って、帽子をかぶり、軍服を着て、ベルトをしめて、ゲートルを巻きつけていた。

以上のような修正を行ってから、1972年3月に、交響楽『沙家浜』のカラーフィルムが公開上映された。

第三節、模範劇フィルム『沙家浜』の誕生

1968年になって、八つの模範劇はすべて中国の文芸舞台の上で世に知られた革命文芸経典作品となり、中国文芸舞台で鑑賞を許される数少ない精神の食糧となった。供給不足による渴望が人々の心の中での模範劇の評価を高めることとなった。文革初期の凶暴な政治に流されバラバラになった多数の文芸団体は、模範劇を上演する能力と希望を失った。模範団は8団体のみで、8億の観衆の需要を満足させることはどうもできない。それで、中共中央の検討を経て、計画的に続々と模範劇フィルムを製作して上映させることを決定した。模範劇フィルムを撮影すると同時に、撮影設備を

導入し、またテレビ芸術作品も撮影し、模範劇フィルムをうまく撮影できるように経験を積む一方で、テレビ局もいち早く上映することもできたため、大衆の待ちきれない要求を満足させることができた。

一、テレビ画面複製フィルム『沙家浜』

『沙家浜』は舞台からスクリーンに移されたが、その間一つの特異な移行形態があり、それが即ち我々が言ったテレビ画面複製片³⁵⁰である。それはテレビ伝播を基礎にした一つ新しい転換の試みである。一番早い模範劇画面複製フィルムは、1968年9月30日に上映したピアノ演奏劇『紅灯記』であり³⁵¹、最初の模範劇フィルム『智取威虎山』より二年ほど早かった。

「テレビ画面複製フィルム」の定義及び解釈などに関して、筆者には目下参考にできるような文献資料がない。映画関係の研究者に問い合わせた後に以下のように理解した。「テレビ画面複製フィルム」は舞台劇の上演を録画し、劇場の上演を復元するためだけのもので、あらゆる映画のカッティング、人物の特写などの技術的処理をせず、観衆が「テレビ画面複製フィルム」を見ている時、劇場で舞台劇を観覧しているのと同じように、カッティング、ナレーションがないものである。この知識に関して、筆者は今後「模範劇フィルム」の研究の中で、深く掘り下げて考察を継続するつもりである。

京劇『沙家浜』のテレビ画面複製フィルムは、1970年に北京テレビ局で撮影製作されており、白黒で、計14本がある。北京京劇団『沙家浜』の製作グループが脚本を書き、監督は莫宣、王嵐、撮影は文英光、王俊嶺、白鳴宏、配役は、郭建光は譚元寿が、阿慶嫂は洪雪飛が、沙婆さんは万一英が、程謙明は賀永瑛が、沙四龍は張敦義が、刁徳一は馬長礼が、胡伝魁は周和桐が演じた。³⁵²

二、模範劇カラーフィルム『沙家浜』

一番最初に映画の形式で撮影した模範劇カラーフィルムは『智取威虎山』である。新聞、ラジオなどの報道手段の宣伝を通して、『智取威虎山』の撮影に十分な世論の基盤を確立した。このような状況だったので、『智取威虎山』が最初の模範劇フィルムになるというのも当然であった。

模範劇カラーフィルム『沙家浜』は、長春映画製作所で計14本が撮影制作された。北京京劇団によって集団改作され、監督は武兆堤、撮影は舒笑言、録音は于開章、北京京劇団が公演した。配役は、郭建光は譚元寿が、阿慶嫂は洪雪飛が、沙婆さんは万

³⁵⁰ 本文では「テレビ画面複製フィルム」を「テレビ画面複製フィルム」と訳す。

³⁵¹ 『人民日報』は1968年9月30日に掲載した二つの文章を参照した。解放軍某部王先福、「工人階級英雄形象鼓舞我們前進—歡呼彩色記録片鋼琴伴唱『紅灯記』」。及び、広州部隊文体戰士、「工人階級の英雄頌歌—贊彩色記録片鋼琴伴唱『紅灯記』」。

³⁵² 中国電影資料館、中国芸術研究院電影研究所編、『中国芸術影片編目』（下冊）、文化芸術出版社、1981年、957ページ、参照。

一英が、程謙明は賀永瑛が、沙四龍は張敦義が、刁徳一は馬長礼が、胡伝魁は周和桐が演じた。³⁵³

1971年9月19日、革命現代京劇『沙家浜』のカラーフィルムは、長春映画製作所によって撮影制作された。9月21日から、第四番目の模範劇カラーフィルムとして、北京と全国各地で続々と上映された。『人民日報』の報道によると、³⁵⁴このフィルムの撮影製作に参加した長春映画製作所『沙家浜』の撮影グループと北京京劇団『沙家浜』の製作グループの革命文芸工作者は、真剣に毛主席のプロレタリアの文芸路線を実行し、フィルムを撮影する過程で、他の兄弟職場の強力な協力を得て、各種の困難を克服して、ついに革命現代京劇『沙家浜』をカラーフィルム撮影が成功した。カラーフィルム『沙家浜』の撮影制作の成功と上映は、大多数の労農兵大衆の願望を満足させるためと模範劇を更に普及させることに貢献した。

三、模範劇カラーフィルム交響楽『沙家浜』

1972年2月12日の新華社電によると、³⁵⁵中央新聞記録電影製片廠が三つの短編によって構成されるカラー記録フィルムを撮影した。このフィルムはピアノ演奏劇『紅灯記』、ピアノ協奏曲『黄河』、革命交響楽『沙家浜』を含む計13本がある。監督は沙丹、撮影は張沼濱等、照明は田金生、フィルム編集は黄毓芬である。その中のカラーフィルム交響楽『沙家浜』の配役は、曹連生が郭建光を演じ、梁美珍が阿慶嫂を演じ、林寄語が沙婆さんを演じた。李徳倫が指揮をとった。フィルムの中で、郭建光が『軍民魚水情』を歌って、沙婆さんが『斥敵』を歌った。『紅灯記』においては、李玉和が『雄心壮志冲雲空』を歌い、李鉄梅が『仇恨入心要发芽』を歌って、李婆さんは『血債還要血來償』を歌った。『黄河』においては、『黄河船夫曲』など³⁵⁶を演奏した。以上がいっしょとなり、独特な芸術的カラーフィルムとなった。

3月から、交響楽『沙家浜』のカラーフィルムは公に上映を開始した。1972年3月2日の『人民日報』は第4版のコラムで、『新的探求新的收穫——贊鋼琴伴唱「紅灯記」、鋼琴協奏曲「黄河」、革命交響楽「沙家浜」』と『敢闘争敢勝利緊握槍——革命交響楽「沙家浜」彩色影片觀後感』の二編の文章³⁵⁷を掲載して、これが強力な宣伝となった。

四、粵劇カラー記録フィルム『沙家浜』

³⁵³ 中国電影資料館、中国芸術研究院電影研究所編、『中国芸術影片編目』（下冊）、文化芸術出版社、1981年、961ページ、参照。

³⁵⁴ 「革命現代京劇『沙家浜』彩色影片撮制完成」、『人民日報』、1971年9月20日。

³⁵⁵ 「革命現代舞劇『白毛女』等兩部彩色影片撮制完成」、『人民日報』、1972年2月13日。

³⁵⁶ 中国電影資料館、中国芸術研究院電影研究所編、『中国芸術影片編目』（下冊）、文化芸術出版社、1981年、970-971ページ、参照。

³⁵⁷ 辛景、「新的探索 新的收穫——贊鋼琴伴唱『紅灯記』、鋼琴協奏曲『黄河』、革命交響音楽『沙家浜』」、及び、中国人民解放軍濟南部隊政治部宣伝隊、「敢闘争敢勝利緊握銃——革命交響音楽『沙家浜』彩色影片觀後感」、『人民日報』、1972年3月2日。

徐蘇靈³⁵⁸の叙述によると、いわゆる「戯曲芸術片」は伝統劇の舞台芸術記録フィルムを指す。ここで言う「芸術片」と我々が通常の意味で言う「art film」は異なっており、ここで示すのは舞台上演の記録であり、よって本文では「芸術片」を「記録フィルム」と訳す。

1974年から1975年7月まで、第二陣の模範劇と準模範劇のカラーフィルムが新しい劇映画の中に混じって続々と上映された。それらは『平原作戦』、『杜鵑山』、『紅色娘子軍』（京劇）、『沙家浜』（交響楽）、『沙家浜』（粵劇）と二つの新しい革命現代バレエ劇『草原児女』と『沂蒙頌』の合計七つである。

1974年1月19日の新華社電によると、珠江映画製作所は同名の京劇革命模範劇『沙家浜』を改作した粵劇カラー記録フィルムを撮影した。計14本がある。監督は于得水、撮影は劉洪銘、李生偉、美術は黄沖、莫仁楫、張之楚、録音は林光である。配役は、郭建光は容剣平が、阿慶嫂は紅線女が、沙婆さんは仇小氷が、程謙明は黎国榮が、沙四龍は張智強が、刁徳一は関国華が、胡伝魁は王中玉が演じた。³⁵⁹

以上、『人民日報』の報道³⁶⁰によって明らかになったのは、カラー伝統劇記録フィルム『沙家浜』の上映が、粵語（広東語）が使われる地区の広範な大衆にこの種の大衆的な芸術形式をそなえた模範劇を通して、革命模範劇を視聴及び理解させて、更に革命模範劇を普及させたということである。これは地方劇の革命を深くすすめるために必ずや積極的な影響を発生させたに違いない。

五、模範劇カラーフィルム『沙家浜』の撮影創作過程

模範劇フィルムを撮影する時には、最も良い技術陣を集め、同時にコストを惜しまず、米国から直接に輸入してきた最も良いフォトフィルムを使った。模範劇の宣伝については舞台写真の重要性を考慮に入れて、江青は当時新華社対外記者組の組長を担当していた張雅心を撮影グループに転任させ、撮影に専念させた。江青はいかなるコストと代価も惜しまずに、模範劇フィルムと舞台写真をうまく撮影するようにと指示した。張雅心は、その当時新華社の記者は一年毎に三本のカラーフォトフィルムの分配しか受けられなかったが、模範劇の舞台写真を撮影する時は自由に使えたと叙述している。³⁶¹張雅心はよく大きい包みを背負って、毎回一、二百ぐらいのコダック・フィルムを手にしていた。器材面でも最も良いものを使っていた。全国でハッセルブラッド（Hasselbald）のカメラは三台しかなかった。江青が一台、石少華³⁶²が一台、張

³⁵⁸ 徐蘇靈、「試談戯曲芸術片的一些問題」、『中国電影』、1956年、第2期。原文「所谓的戏曲艺术片是指戏曲的舞台艺术纪录片」

³⁵⁹ 中国電影資料館、中国芸術研究院電影研究所編、『中国芸術影片編目』（下冊）、文化芸術出版社、1981年、1002ページ、参照。

³⁶⁰ 朱文、「移植革命样板戲的優秀成果—評彩色戯曲芸術片『沙家浜』」、『人民日報』、1974年2月25日。

³⁶¹ 張雅心口述、華二撰文、「離样板戲最近的人」、『中国撮影家』、2007年、第12期。

³⁶² 石少華、その時最も有名な撮影家。中央ニュース撮影局の副事務総長兼ニュース撮影所の所長、新

雅心が一台を持っていた。1972年、模範劇の撮影現場で一年中写真を撮っていたため、家庭を顧みることができず、張雅心は党組織に故郷の職場に戻りたいと申請を出した。北京市市長呉徳が乗り出して張雅心の二人の親、張雅心夫妻と三人の子供の家族の七人すべて北京に転入させた。

1972年10月から1973年3月まで、「国務院文化組」は北京で「拍攝革命様板戲影片座談会」を開催した。11月14日、長春映画製作所は座談会上で革命模範劇フィルムの撮影で体得したことを語った。座談会の談話記録³⁶³をもとに、本節では、模範劇フィルム『沙家浜』の撮影創作過程をまとめて整理する。

(一)、監督について

模範劇の魂である革命精神や革命に対する激情をフィルム全体の構想に入れて表現する。模範劇を映画化させるにあたり、シーンの仕分けや角度、そして背景別の変化により、舞台場面の何を選択するか、そして何を目立たせるかの問題が浮かんできた。監督は場面を分けて、矛盾衝突を表現しなければならないし、敵味方を問わず、また重要か次要かを問わず、登場する人物だけを撮影してはいけない。撮影場面の数や背景については、あらゆる登場人物が主要英雄人物より一步下がらなければならない。どのようにして主要英雄人物を目立たせ、肯定的な人物を引き立たせ、そして否定的な人物を脇役にするかをよく把握しなければならない。それに主題思想を正確に反映しなければならない。

主要英雄人物を突出させるために重要なシーンや、重要な歌の部分、そして重要なセリフ、重要なパフォーマンスをアレンジし、一連の素晴らしいシーンを設計した。シーンの遠近、長短、上下、静動との弁証的な関係を正確に解決し、模範劇の音楽やパフォーマンスのテンポと合致するような正確で鮮明な生き生きとした映画言語やテンポを作り出したことによって、主要英雄人物の高大なイメージを作り上げた。

英雄人物の革命への情熱を強調し、歌の部分の連続性を保つために、シーンを頻繁にカットせずに、より多くの長回しや移動カメラを利用したとともに、全景と遠景のシーンにより革命の氣勢や英雄の気概を反映し、クローズアップと近景により人物の精神世界を丹念に表現した。

プロレタリアの英雄人物の革命的激情そのものは革命模範劇の魂である。革命的激情を表現するために、撮影中監督は役者を上手に導いて協力しなければならない。革命的激情そのものは美である。

(二)、撮影、照明について

撮影、照明においては、光や、色、構図と移動カメラなどの撮影造形の芸術手段を手間を惜しまずに利用して、「三突出」の原則を徹底したことによって、主題思想を

華社ニュース撮影部の主任、中国の撮影協会の主席、新華社の社長などを歴任した。

³⁶³ 甘肅師範大学中文系現代文学教研組編、長春電影製片廠「革命様板戲影片撮制総結匯編内部材料」、『学習革命様板戲資料匯編』、1974年7月。

印象深く示した。最高の光線で、最も調和のとれた色、最も美しい構図によってプロレタリアの英雄像を作り上げた。模範劇フィルム of 基調の処理については、「小橋に流水」を捨てて、「大河が東へ流れる」という勢いを表現した。光の処理においても全体的なデザインをした。光源にこだわったとはいえ、光源に拘泥することはなかった。光は非常にきれいで、影の乱れは出なかった。

模範劇カラーフィルムの撮影中に、従来の平坦すぎる光線を使う癖を克服し、適切に大きな光の対比を利用することにした。強力なトップライト、輪郭ライト、サイドライトなどの手段を使用することによって、鮮明な明暗対比ができた。また、豊かな色調のグラデーション、明るい光線、立体感の強い効果によって、ハンサムで、力強く眩いほど立派である英雄のイメージを作り上げた。特にキャラクターの内心世界の描くのに必要不可欠なキャッチライトの使用にも注意を払っていた。撮影中に折中感光の枠を破り、適切な条件下において、暗い部分だけを感光させた。結果として人物と景色の立体感が強化され、画面における影の色調が明快となり、影の部分の段階が豊富で、色の再現性もよかった。

撮影の構図の面では、「正が邪に勝てぬ」と「両者で折半して分ける」などの間違っただ傾向に反対した。画面の配分や角度の上下、位置の高低や形象の大小などの各分野はもちろんのこと英雄人物が敵を圧倒する勢いを作り出した。様々な手段によって、英雄と敵との間で対比を作り、賛否の評価を引き出し、高低を明らかにした。

色の処理に対しても全体的な考慮と設計が行われた。色彩使用は、実際の生活から、規定の状況に応じて、更に概括的で洗練されたリアルな色を使用した。従って、雰囲気は更に良く表現され、人物も引き立たせることができ、強烈な魅力を持つようになるのである。色が非常に明快で豊富であり、ソ連修正主義のカラー映画がいつも追求していた暗い色調で色彩感の乏しい枠組みを破ることができた。英雄人物を作ることに着目して、暖色と寒色のコントラストを十分に活用し、違うシーンでの色の対比に注意しながら、同一シーンの中での色の対比や肯定的な人物と否定的な人物との間の色の対比にも念を入れていた。夜景を撮影する時にも、色を研究していた。色の再現、特に緑色の再現に対して、十分に注意を払っていた。色々な技術手段の利用によって、緑色が正確に、グラデーションをつけ、しかも環境と季節の区別が付くようにスクリーンの上で再現させた。

(三)、美術について

美術方面において、景物は典型的な人物のために典型的な環境を作り出す必要な条件である。背景は現実生活より高いレベルのものでありながら、そのデザインは現実生活から離れてはいけない。現実生活と合致させるにしても、自然主義になってしまうのはいけない。革命的リアリズムと革命的ロマンチズムを結びつける創作方法を用いることで、歴史の真実に合わせながら、鮮明な時代感覚がある。背景は必ずプロ

レタリアの英雄人物のために仕えなければならない。景色が人物よりも観衆の視線を奪ってはいけない。さらに主題の思想や、生活から出発して、正確な形象や、豊富な色、そして環境に相応しい雰囲気などの造形手段を利用して英雄人物を引き立たせた。英雄的人物が悪役と共に登場しても、あらゆる造形手段を利用して英雄人物のイメージを目立たせるのである。旧社会における労働人民の生活環境の処理については、労働人民を醜くしてはいけない、しかし旧社会を美化してもいけない。悪役の処理については、必ずその腐敗して没落した階級の本質を明らかに批判しなければならない。

景色の色は非常に豊富で鮮明で調和がとれたものであった。景色にはグラデーションや、立体感それに奥深さがあった。いわゆる、立体景色と絵画景色そしてスライド景色を有機的に結びつけることができた。要するに、背景の道具は英雄人物の精神世界が革命的なムードを作り出すのをはっきり示すためのものである。従って、背景は生命力があって初めて、英雄人物を更に力強く引き立たせることができたのである。できるだけ景色をもって人を描き、景色をもって感情を表し、景色と感情が溶け合うようにさせなければならなかった。

衣装のデザインについては、時代感覚と生活の息吹を非常に感じさせるもので、色も非常に豊富であった。つぎあて一つでも、生活に依拠するものでなければならぬ、しかもきれいに仕上げなければならない。背景と人物では、肯定的な人物と否定的な人物、そして大衆と英雄との関係においても、主要的英雄人物を目立たせるために色を調整しなければならなかった。

(四)、化粧について

化粧の面では、英雄人物の造形を優美で力強く、そしてハンサムにさせるためには、世間知らずのお坊ちゃまの「卵の殻」みたいな冴えない顔色にさせなかったし、逆に自然主義にもさせなかった。真実さと人物像の美しさに常に気をつけていた。役の性格、役者の特徴によって、あらゆる化粧方法を使って、英雄人物を美化した。また、悪役を醜くすることにも力を入れたことによって、彼らの凶暴さや虚弱した階級の本質を明らかにすることができた。しかしながら、造形上では、規定の状況や、役の性格や身分によって、それぞれに違う処理をしなければならず、できるだけ限取の型にさせないことを念頭に入れなければならなかった。

1971年10月26日の『人民日報』は長纓と署名の『英雄壯美、銀幕生輝——贊革命現代京劇「沙家浜」彩色影片』と題する文を掲載した。その中では、「カラーフィルム『沙家浜』は武装闘争と地下工作の関係を正しく処理した。全体の構造の配置から武装闘争という物語の主軸を強力に際立たせ、地下工作という補佐の筋を過不足なく表現している……シーンの運用、光線の処理、場面の管理、景物の手配は、すべてこの創作思想に奉仕している……模範劇フィルムは郭建光と阿慶嫂を描写する時、半分ず

つ対等に描くのではなく、劇全体の中心人物の郭建光が重点的に際立たせている」と指摘した。第一幕の「接応」における郭建光と阿慶嫂の登場を例に挙げてみる。阿慶嫂が小さい木の後ろにある小道から画面に入ってきて、上半身見得を切り、周囲の動静を注意ぶかく観察していた。赤い色の衣装が和やかな装飾光の中で、周囲の木や竹林の緑色とは鮮明な対照をなすことで、観衆に深い印象を残した。しかし、阿慶嫂の登場はまた郭建光の登場の下地を用意したのであった。画面が土の坂や竹林へ伸ばし、郭建光が竹林の中から元気よく歩いて近づいてきた。速いショットでその見得を切る場面をクローズアップした。彼が高いところに立ちながら、キラキラとした鋭い目で下を見渡して、薄い灰色の軍服に、新四軍の鮮やかな赤い腕章と青くツヤツヤとした林の茂みや竹林とは色の対照を成して、力強く役を引き立たせた。画面の角度から見ると、郭建光が近景で阿慶嫂が中景であった。また、登場した場所から見ると、前者が高いところで、後者が平地であった。光線の対比から見ると、郭建光の方がもっと明るかった。こうしたことによって、阿慶嫂を表現すると同時に郭建光の英雄イメージをもっと突出させた。

六、模範劇カラーフィルム『沙家浜』の中の「三突出」

模範劇フィルムを撮影する過程で、江青が模範劇を通して触れ回ろうと努めたイデオロギーの内容は、大体 20 世紀初から流行している芸術理論と当時の独特な政治文脈の結びついたものである。江青はそれを模範劇の中で徹底的に実行して、模範劇を模範化にする過程に勢いをつける効果を果たそうとした。江青は終始模範劇フィルムの撮影過程を重視していた。彼女はわざわざ撮影グループの人員を組織して外国の映画といくつかの「毒草」映画を観覧した。模範劇フィルム一つ一つの撮影を完成させた後、江青は何人かの国家の指導者に審査に来てもらったが、これらは中国映画の発展史上でかつてなかったことである。1973 年 1 月 14 日、江青は芸術工作者を接見して、模範劇フィルムの撮影に対して指示を出した。そのあとすぐに、それぞれの撮影グループは経験総括と思想検討を行って、主要な英雄人物像を形象化する時、「三突出」を核心にすることを決めた。

カラーフィルム『沙家浜』の『堅持』の一幕を撮影する時は、主要な英雄人物郭建光を描く重要な場であった。撮影当初、撮影グループは本当らしさを追求するために、蘆蕩に閉じ込められた郭建光は食糧も弾薬もなくなり、外との音信も中断したのだから、役柄から痩せて、きれいであってはいけないなどして「苦しさ」を強調すべきだと考えた。撮影中にたとえ役者の顔が汗まみれで、化粧が崩れても、化粧直しはしなかった。その方がよりリアルに見えると考えたのだ。しかし、江青はフィルムを審査するときに、これを修正主義の「写実論」だ、毛主席の革命路線を体現するような英雄人物を革命への情熱もなく、輝きも持たない、痩せて老けた人物にしてしまったと指摘し、これはフィルム撮影の失敗だと強く批判した。その後、撮影グループは再び

設計を直した。結果として、観衆は次の画面を見ることができた。暗い光線の中で、空が高く、雲が低く、無限に広がる蘆蕩で、役者に明るい光線を当てることによって、英雄人物の困難に屈しない革命的樂觀主義を表現させ、この十八名の新四軍負傷兵を青い松のような高大で雄偉な姿を引き立たせることができたのであった。

英雄人物の刻苦奮闘を表現する時には、英雄人物の革命的樂觀主義の精神を際立たせなければならない。郭建光の革命英雄主義に対する気高い感情を突出し、戦士らを率いて水郷での豪邁な気概を表現するために、場面のカットや、ライトなどの面において、真剣な設計を行い、郭建光の核心となる「聴対岸……」という歌う部分では遠近、上下でつよいテンポのある一連の場面を設計することによって、郭建光の困難に屈しない革命的樂觀主義精神とその崇高なる思想の境界を示した。

英雄人物の刻苦奮闘を表現するには、その造形を美しくさせなければならない。郭建光の舞台形象において、服につきがあててあるとしても、さっぱりしていなければならない。また、英雄人物を清潔できれいに見せるために、撮影や光の効果、それに化粧などあらゆる有効な手段を使って、郭建光の若くて、ハンサムで力強い人物像を作り上げなければならない。

また、英雄人物の刻苦奮闘を表現するには、環境雰囲気も英雄人物の崇高なる精神の境界に仕えなければならない。『蘆蕩』の幕では、伸ばしたシーンや、シーナリーショット、煙などの芸術手段によって、出来るだけ蘆蕩が霧に隠れて視線がはっきりしてないような陰しい雰囲気を示した。こうした陰しい環境と英雄人物の革命気概を対比させることによって、互いに補完するような芸術的效果を作り出し、郭建光の革命的樂觀精神をよりはっきり示すことができたのであった。³⁶⁴

上述の引用によって明らかになったのは、『沙家浜』のカラーフィルムは模範劇『沙家浜』がすでに成型した基礎の上でスクリーンに運ばれたものであるから、撮影する時に、シーン、光線、色彩の運用にかかわらず、人物の化粧、服装、道具の使用でも、必ず「三突出」の創作原則を体現しなければならないということである。

以上、模範劇フィルム『沙家浜』について書かれた文献を紹介してきた。模範劇フィルムがテレビ画面複製フィルムから、模範劇カラーフィルム『沙家浜』、模範劇カラーフィルム交響楽『沙家浜』、粵劇カラー記録フィルムまでの異なる形式を用いて同じ物語の内容を表現している。模範劇を「移植しても原型が失われない」のも、明確に模範劇の「模範的」地位を表している。

第四節、模範劇フィルムから引き出された思考

³⁶⁴ 長春電影製片廠『沙家浜』撮製組、「革命現代京劇『沙家浜』」影片撮製小結。李松、『“样板戲”：編年与史実』、中央編訳出版社、2012年、386-387ページから、引用。

模範劇フィルムが誕生した後、政治宣伝の重要な道具になったのは、映像の伝播力が他の手段より大きかったからだ。1964年に公布された『文化部關於加強電影藝術片創作和生產領導的意見』³⁶⁵は、「映画芸術は最も大衆性がある芸術であるし、最も普及しやすい文化娯楽の一種である。一部の優秀な映画は、短期間で何千万もの各階層、各方面からの観客を獲得することができる。映画芸術の創作は必ず多くの面から広範な大衆の多種多様な需要を満足させなければならない」と指摘した。社会の受け手の映画に対する強烈な期待及び映画の強大な宣伝効果は、模範劇フィルムがイデオロギーの主導権を獲得した重要な条件である。

新中国成立後、中国の映画界は「『武訓伝』批判」や「『清宮秘史』批判」など激しい政治の荒波にさらされてきた。文革初期に、文革前の17年の映画界に対して全面的な批判を行い、批判された映画は幾百部に達した。きわめて少数の「老三戦」³⁶⁶のような映画を除いて、ほとんど死刑を言い渡されてしまった。それぞれの映画製作所は全面的に中断して、1973年まで各映画製作所は1部の劇映画さえ撮影することも許されていない。模範劇を芸術の上で最後に定型化させて残すために、江青は模範劇を映画撮影することを決定した。模範劇フィルムの自身も、映画を撮影する模範になって、それ以後の劇映画の撮影に重大な芸術的影響を引き起こした。

1967年11月9日と12日の『江青同志在北京文芸座談会上的講話』の中で、江青は文芸の普及問題に言及した時、「私達の革命模範劇は、各種の道筋を通して広まっているが、主に映画を撮影することで全国の隅々まで普及させるのだ」³⁶⁷と言った。模範劇フィルムの製作はどのように行ったか。李松の考察³⁶⁸によって、主に以下のである。

まず、国家が主導して、最も優秀な創作人員を集中する。

撮影師の李文化³⁶⁹は江青の指導のもとで模範劇フィルムを撮影したことを振り返って、細かく語っていた。「1967年9月、軍宣伝隊の責任者狄福才同志が銭江、成蔭、謝鉄驪と私を呼び出して、江青が皆さんと話があると伝えてくれた。その頃、私たちは毎晩工場で雑魚寝していた。その夜十時頃、狄福才が私たちを連れて、釣魚台へ向かった。みんなが自己紹介を終えてから、江青は「あなた達を工場から解放したのは模範劇を映画化するためです」と言った。みんなは次々に発言して、これからの模範劇フィルムを撮影する任務に大変な情熱を示した。江青は「あなた達ならきっといい

³⁶⁵ 1961年6月8日から7月2日まで、文化部は北京新僑飯店で全国のフィクション映画作品の創作会議を開催し、大躍進以来、映画活動の経験と教訓を総括し、「双百」の方針、映画創作を繁栄させる改善措置を徹底的に討論した。会議は『映画芸術フィルム創作と生産の強化に関する意見』を通過させ、それは「電影二十五条」と略称され、後に「電影三十二条」に修正された。

³⁶⁶ 「老三戦闘」とは『地雷戦』、『地道戦』、『南征北戦』を指す。

³⁶⁷ 中共中央辦公庁、國務院秘書庁文化革命連合接待室編印、『無産階級文化大革命有關文件匯集』（第五集）、1968年。

³⁶⁸ 李松、「“样板戲”電影的生產与伝播」、『戲劇之家』、2011年、第5期。

³⁶⁹ 李文化、「在江青帶領下觀摩美国電影」、『南方週末』、2009年6月3日。

ものを出してくれると思う。その前に、先ずは私の直々の指導のもとで、幾つかのアメリカ映画を見せてあげる。アメリカ映画の内容と思想ではなく、主にそのノウハウや技術を勉強させるためだ。例えば、造形、ライト、場面、管理、背景のデザインなどをプロレタリアート映画の撮影に使うのだ。最後に、彼女は「力を蓄積するためには、外国の良い技術を真似して我々の革命事業に使わせてよい」と言った。それから結構長い間に渡り、江青は私たちと一緒に釣魚台の映写室でアメリカ映画を見ていた。中にはアカデミー賞入賞の作品が少なくなかった」と言った。

このことから明らかになるのは、模範劇フィルムをうまく撮影するために、江青が自ら役者、監督及び他のスタッフを選定したことである。江青は文革運動の中で「反動學術權威」や「牛鬼蛇神」、「白專道路的黒干将」³⁷⁰などの名目で打倒された有名な芸術家、監督、撮影師や美術師らを「解放」した。その中で最も有名な人物を挙げてみると、監督には成蔭、謝鉄驪、謝晋、桑弧、蘇里、王炎などがいた。撮影師は銭江、沈西林、李文化などで、美術師に寇紅烈、陳翼雲、曉濱などがいた。撮影の方法においては、江青は資産階級の芸術を何度も激烈に批判した態度を一変させ、門戸を開いてハリウッドを含めたすべての西洋諸国の映画芸術の成果を吸収した。

その次に、強大な模範劇フィルムの規模を創立した。

1969年から1972年までの間、国家は力を入れて模範劇フィルムを普及させることによって、「観劇の困難」という問題を解決した。北京映画撮影製作所、八一映画撮影製作所、そして長春映画撮影製作所などメイン撮影製作所が中心となり、謝鉄驪などが監督として数多くの模範劇舞台を撮影して、全国的に発行、上映した。また、三百種以上の地方劇が模範劇を真似して、様々なレコードを制作して販売した。模範劇フィルム、レコードの録音、それに地方劇に移植する際はいずれにしても絶対に模範劇の型から離れてはいけないと要求され、そうでなければ由々しい政治的問題として問われることになるのであった。

第三、苛酷な模範劇フィルムの審査と監督制度を創立した。

フィルム創作やフィルム制作の分野において、文化大革命の初期に始まった大きな政治批判運動のせいで、フィルム創作者が政治に従順で服従しがちな心理を形成してしまった。この時期、いずれの模範劇フィルムの撮影グループでも中央から地方まで幾重にも政治審査を通過しなければならず、しかも軍宣隊あるいは工宣隊の全面的な監督を受けなければならない。スタッフ達は軍隊のような管理モデルで管理された。江青も直々に幾つかの模範劇フィルムの創作と撮影を指導した。フィルム創作者達は完全に主体的な個性を失ってしまい、結果として作品を政治と一体化した拡声器にすることだけが彼らの使命であった。

³⁷⁰ 政治に無関心で研究に没頭する反動的なやり手。

章新強は、³⁷¹模範劇フィルムは伝統劇映画様式として芸術と美学の伝承において自己発展の内在的動力を持ち、それによって「シーナリーショット」の観点に対して質疑を提出している。模範劇フィルムの創造的表現は、本来の伝統劇の構造、プロット、場面分けと幕分けの包括性にあり、シーンを利用して形成される視覚効果は、英雄人物の高大さを突出させている。模範劇の音楽的、舞踏的特徴、および主演の役者の特徴に基づいて、ロングシーンなどの焦点を定めた撮影技術を運用していると考えている。

中国映画芸術研究センター研究員の酈蘇元は「『文革』映画の英雄主題は確かに特定の時代の思想の産物であるが、17年間の映画創作中における極左思想と関連がないわけではない。そのことは過度に政治に協力し、過度に英雄人物を美化する傾向をひどく膨張させ極端に発展させた。その影響と作用は、文化大革命が終結かつ消失しても、徹底的に排除されておらず、それにはさらに月日を要する」³⁷²と指摘した。

中国映画芸術研究センターの副研究員呉迪は、³⁷³この基礎の上に、模範劇フィルムを百年の中国映画史の座標軸の中に置くと、模範劇フィルムの占める位置がまるで新旧時期の映画を連結した橋梁のようで、その前に17年の映画があり、その後ろに1977年から現在に至るまで、まだ新時期の映画が続いていると考えている。よって、橋梁として、それは前のものを受け継ぎ、後のものを導き、踏襲し、盛んにし、前の17年の主流理念を集中させ、開放し、指導し後の映画の主旋律、特に革命歴史フィルムと英雄の模範的題材に影響を与えている。この橋梁自身も歴史であり、それが中国の銀幕を統治したのは八年の長きに達した。歴史自身は歪曲され、隠蔽されうるが、分断することはできず、模範劇フィルムは突然現れたものではなく、体制、文化とイデオロギー等の内外の要素の総合的作用の下において時代に生成されたものである。それは前の十七年の映画の発展の結果であり、歴史の必然的産物である。よって、模範劇フィルムは新中国のイデオロギーの鎖を打開する鍵だけではなく、その中に新中国映画史の核心的な機密を含んでいる。この鍵を自分のものにし、この機密を解くことは、中国映画史を書き換えることを意味している。まさにこの様であったため、模範劇フィルムはその前の物を受け継ぎ後の物を導く思想の意義と独特の美学の特徴を以て歴史に記載された。歴史とは現代史であり、それぞれの時代は書き換えられており、文学史はまさに一ページ一ページと新たに書き換えられており、映画史もまた同様の運命から逃れることができない。

³⁷¹ 章新強、「様板戲電影是空鏡頭嗎？」、『戲文』、2005年、第3期。

³⁷² 酈蘇元、「当代中国電影創作主題的伝移」、『当代電影』、2009年、第5期。原文「‘文革’电影的英雄主题固然是特定时代的思想产物，但与十七年电影创作中的极左思潮不无关联，是过于强调配合政治、极力美化英雄人物创作倾向的恶性膨胀和极端发展，它的影响与作用，并未随着文化大革命的结束而消失，彻底清除，看来还需待一些时日」

³⁷³ 呉迪、「叙事学分析：様板戲電影的機制/模式/代碼与功能」、『当代電影』、2001年、第4期。

第七章、小説『沙家浜』

2003年浙江省の文学雑誌『江南』（後述）は第一期に青年作家薛栄³⁷⁴による約3万字の中篇小説『沙家浜』を掲載した。小説は発表されてすぐ広く社会的な論争を引き起こした。マスコミや世論はこれまでに例のない注意を払い討論を行い、論争はめったにない「文学事件」となった。2月18日『浙江日報』が蕭河の『小説「沙家浜」は何を宣揚しているか』を掲載したのを皮切りに、『中国文化報』、『中国青年報』、『工人日報』、『文匯報』、『大江南北』³⁷⁵などの雑誌が次々と大量の批判文を掲載した。学术界でも、文学評論家が反応して、関連の評論を発表した。各界の報道及び関連する評論から見ると、マスメディア、沙家浜鎮、旧新四軍、文牧の家族などが強い制止と非難を行い、高度の政治問題にさえなったことが分かる。文学界の批判は相対的に穏やかだったが、「マイナス」の評価は「プラス」より多く、「否定」する者は「肯定」より多かった。小説『沙家浜』事件は、実は騒動型の「文学事件」ではなく、私たちにもう一度「模範劇」を再考させる「文学事件」である。21世紀の今日、社会環境と人文環境も大きく変わった今こそ、より客観的に穏やかな気持ちでこの事件について再分析と評価を行う必要がある。筆者は、小説『沙家浜』はただの文学作品であり、政治的視点から見ずに、文学の角度から評論し、作品自体を分析すべきだと考える。なぜ大量の批判と質疑がこのように噴出したのか。単に盲目的に小説『沙家浜』を模範劇『沙家浜』と結び付けて比較するのでは、二つの作品の関係を客観的に考察できないからである。そのため、本章は小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の関係を分析し考察する。小説『沙家浜』が批判された原因を分析し、更に模範劇が依っている社会的基礎の考察も行う。

第一節、小説『沙家浜』事件始末

一、『江南』雑誌社について

『江南』雑誌社は1980年杭州で設立され、浙江省作家協会、浙江日報社によって主宰された。翌年雑誌『江南』を創刊し、中篇小説の発表を主とし、含みのある長篇小説とその他の体裁の文学作品を併せて掲載した。1982年10月に形や規模が大きい青年文学季刊に変更し、1983年8月に休刊した。1984年10月に復刊し、最初は季刊

³⁷⁴ 薛栄（1969～）、浙江人。第9期の上海文学賞、『中国作家』の“大紅鷹”文学賞、浙江省の優秀な文学作品賞を獲得した。短編小説集『等一個人發瘋需要多久』を出版した。代表的な作品は『記念碑』、『呼吸道』、『教育詩』、『藍玻璃』、『送瘟神』、『回家』等がある。嘉興市作家協会の副主席、事務総長を歴任したことがあった。

³⁷⁵ 2月22日の『中国文化報』は張山の「勸君莫罵阿慶嫂」を掲載した。2月27日の『工人日報』は一刃という署名の「從戲說到胡說」を掲載した。2月27日の『中国青年報』は童大煥の「文学應該保持尊嚴和体面」を掲載した。4月25日の『文匯報』は郝鉄川の「小説『沙家浜』不合理不合法」を掲載した。『大江南北』雑誌は第4号から第7号まで特別なコラムを設置して、掲載した関連の文章が合計で35編があり、ここで一つ一つ列挙しない。

で、1985年1月に隔月刊に変更した。三十余年粘り強く堅持し発展した結果、現在すでに『江南』（隔月刊）、『江南・長編小説月報』（隔月刊）、『詩江南』（隔月刊）の三雑誌によるトロイカ方式を形成し、江南、全国に広がる「大江南」文学スタイルを確立している。高光、陸再炎、張盛裕、汪浙成、張曉明らの人たちが『江南』雑誌社で編集長を歴任した。現在の編集長は袁敏、副編集長は鐘求是である。現在雑誌社には編集部、発行部、事務部門と江南文学会館があり、正規の職員が9人いる。雑誌の類型は「純文学」刊行物である。³⁷⁶

2003年小説『沙家浜』が掲載された時、雑誌の編集長は張曉明³⁷⁷、副編集長は謝魯渤³⁷⁸だった。副編集長の謝魯渤もこの小説の責任者である。

小説『沙家浜』が論争を引き起こした後、多数の質疑の声に直面して、編集長の張曉明は小説『沙家浜』がパロディーではなく、文革期の「高大全」という文学モデルを否定する芸術の探索であると述べた。張曉明は記者の取材を受けた時、「これは模範劇『沙家浜』と同名の小説である。周知のとおり、模範劇『沙家浜』は「高大全」という精神による作品で、歴史環境に合わない作品である。この小説はただ「高大全」という形式を否定する実験的文芸創作に過ぎない。作者は人間性の角度だけで、当時の歴史条件の下で行われた創作に立脚した。これは「パロディー」と関係がない。」と言った。同小説の責任者、『江南』雑誌社の副編集長謝魯渤は「当初、この小説を読んだ時、良いと思い、小説は完全に現実生活における人の本当の気持ち（感情）から始まり、合理的で心理的な角度から阿慶という主要人物を分析したが、小説の中の阿慶嫂は二次的な人物になった。我々がこの小説を載せる理由は、ただ一つの実験的で理性的な創作を行いたいからである」³⁷⁹と述べた。

二、作者の薛栄について

薛栄³⁸⁰（1969～）、浙江人、高校生の時から詩を書き始め、その後小説を書き始めた。10年間中学の地理の教師を務めた。第9回上海文学賞、『中国作家』「大紅鷹」文学賞、浙江省の優秀な文学作品賞などを受賞したことがある。その中短編小説は年度小説ランキング及び多種年度選集に入選した。作品集としては短編小説集『等一個人発

³⁷⁶ 『江南』雑誌社HP (<http://www.jiangnan.org.cn/about.asp>) を参照、アクセス日2012年11月6日。

³⁷⁷ 張曉明（1945～）、江蘇泗洪人。中国共産党の黨員。1970年に北京大学を卒業した。中国作家協会の会員。中国作家協会浙江分会の書記処の書記を担当した。長編小説『末代大学生』、中編小説『青山遮不住』等を書いた。その時に、『江南』雑誌の編集長を担当している。

³⁷⁸ 謝魯渤（1949～）、山東萊蕪人。1987年に武漢大学の作家クラスを卒業した。1975年に作品を発表して始めた。1983年に中国作家協会に参加した。長詩『雪地里的冬青』、詩歌『密密的小樹林』（合集）、『日落回家』、短編小説集『自己的季節』、『沈吟的碼頭』、『旧地重遊』、長編ドキュメンタリー文学『城北風景』、散文集『独洗蒼苔』などを書いた。『浙江作家報』の編集長を担当した。その時、『江南』雑誌社の編集部主任、副編集長を担当している。

³⁷⁹ 『江南時報』の特派員の友仁、『江南時報』、2003年2月27日。

³⁸⁰ 薛栄に関する資料は、中国作家網のHP (<http://www.chinawriter.com.cn/>) を参照した。アクセス日2012年11月6日。

『瘋需要多久』を出版した。中篇小説『記念碑』は中国小説学会が主催した「2000年度中国小説ランキング」に入選し、後に『中国中篇小説年鑑』の巻頭に収録された。2001年には、浙江省第四回青年文学の星賞にノミネートされた。中篇小説を多数創作し、『呼吸道』は『上海文学』2005年第十二期に、『教育詩』は『長城』2008年第一期に、『藍玻璃』は『上海文学』2008年第一期に掲載されている。2011年の『帰家』は『文学教育』第三期に掲載された。2009年、浙江省作家協会の契約作家になった。また嘉興市作協副主席、秘書長に就任した。

2009年11月21日、文芸新聞社、中国作家協会創研部、中国青年出版社、『收穫』雑誌社及び浙江省作家協会は李森祥と薛栄の長編小説『疫病神を送る』の研究討論会を北京で共同開催した。中国作家協会党組織のメンバー、書記処書記何建明、中国共産党浙江省委員会宣伝部の副部長、浙江省作家協会党組織の書記呉天行、中国青年出版社副編集長の李師東、『收穫』副編集長程永新が出席した。研究討論会の席上で、評論家と学者は、近年、浙江の文学界はずっと文学のリアリズム精神の提唱を堅持して、より良いリアリズム小説を創作する行動を実施しているが、『疫病神を送る』は正にこの行動の中の重要な収穫である。この小説は現代小説の歴史に対する叙述を特に優れた形で実現した。多くの小説は事件の叙述によって書かれるが、『疫病神を送る』は人物の性格を形成する中で完成し、歴史を「個性」の中で復活させた。

著名な文学評論家の何西来³⁸¹は「薛栄の2005年からの小説8本を細かく読むと、薛栄は小説を書く素材によって、物語を作り上げ、想像を通して細部まで深く掘り下げて詳述し、自己の生活の蓄積と情感の蓄積を活性化させ、新たに一つの芸術世界を作り上げている。またこの世界は相当なレベルで彼の芸術を表現できていると思う。……薛栄の小説は、題材領域は広範囲に及び、彼の描く人物は、社会の下層階級であるが、多種多様な職業と仕事に属している。一人の青年作家として、彼は真面目な生活の蓄積と観察から出発し、重点を異なる人物の運命の掘り下げ方や違った局面の人間味の展示上に置くことができる。これは堅実な広い道である」と述べた。

筆者は作者の薛栄に関して調査した際、発見したのは、2002年から2005年までの期間、薛栄と薛栄の作品に関する報道はほとんどないこと、更に文学評論家が作品を評論する時にすべて「2005年以降の8編の小説」を特に強調していることが分かった。これが2003年『江南』第1期が小説『沙家浜』を掲載した後の「文学事件」と直接に関連があるかどうか、筆者にはまだ分からない。しかし明確になったのは、小説『沙家浜』発表後、ほぼ二年間薛栄に関する情報がないことである。

³⁸¹ 何西来は(1938～)、陝西臨潼人、有名な文学の批評家である。1958年に西北大学の中国語学部を卒業して、中国社会科学院文学研究所の助理研究員、副研究員、研究員、中国社会科学院文学研究所の副所長、大学院の文学学部の主任、『文学評論』の副編集長、編集長、魯迅文学院などの客員教授を歴任した。1958年に作品を発表して初めて、1983年に中国作家協会に参加した。専門書は『新時期文学思潮論』、『文格与人格』、『新時期文学与道德』(編集長)、『論北京人芸演劇学派』(共著)などがある。論文集は『探尋者的心踪』、『文学的理性与良知』、『文芸大趨勢』、『京華論評』(共著)、『記実之美』などがある。散文集は『横坑思縷』、『虎情悠悠』等がある。

三、小説『沙家浜』に関する批判

『江南』が2003年の第1期に小説『沙家浜』を掲載してから、すぐ広く社会の関心を引き、新聞雑誌や文学評論家も次々と反応をした。本文は新聞雑誌の報道と学術的文章を整理し、改めてこの「文学事件」を遡ってみる。

(一)、刊行物と報道

2月18日の『浙江日報』が蕭河の「小説『沙家浜』は何を宣伝しているか」を発表した。これが最初の批判的報道である。小説は「政治的錯誤がひどい」、「ひどく人民の感情をひどく踏みにじり、人民の心の中の英雄像を中傷した」と指摘した。

2月22日の『中国文化報』は張山の『阿慶嫂を罵らないよう勧告する』を発表した。彼は其中で「中編小説『沙家浜』の創作態度は明らかに厳粛ではなく、この時代の抗日戦争の歴史に対する認識と逆の方向へ向かっている。私達は再び「高大全」の創作方法で英雄人物を作るわけにはいかないが、それは気の向くままに英雄を侮辱してもいいということの意味してはいない」と指摘した。

2月27日の『工人日報』は一刀という署名の『パロディーから根拠のない話まで』を発表した。これは「すでに広く世間に知れ渡り、人々の心の中に根を下ろした人物と歴史」に対する「でたらめな修正と冒瀆」であり、「この風潮が長引けば、民族の先進的な文化を壊すだけではなく、更に今後正規の歴史、文化教育はすべて問題になる」と指摘した。

2月27日の『中国青年報』は童大煥の『文学は尊厳と体面を維持すべきだ』を発表した。小説『沙家浜』の作者と編集責任者が「思いもよらない話で人を驚かせるために、またセールスポイントを探すために、少しも他人の尊厳と感受性を顧みないようになっている。これは我々の社会の文化の病態がすでに驚くほど深刻な状態であることを物語っている」と厳しく叱責した。

2月28日の『工人日報』は滬劇『蘆蕩火種』の著作権を持つ文牧の家族のこの事件に対する態度を報道した。80歳近くの文牧夫人篠恵琴は様々な理由で記者による直接的な取材を受けず、他人を通して自分の意見を述べた。記者は本来の意図に基づいて整理して報道した。「このような文字或いは文章の出現には反対で、このような行為に対して非常に憤慨している。もしあなたが作品を創作するのなら、できるだけ自分の力で生活に深く入り込み、材料を探し集めなさい。『蘆蕩火種』の登場人物たちの本名を利用する必要はない。このやり方は完全に原作を醜悪化している。文牧の『蘆蕩火種』は英雄人物を賛美して、社会の中の真善美を賛美するものである。現在の社会はこれらを必要とし、尊重している。ではこの小説の作者の目的は何であろうか。意図と動機は何であろうか。私はこれに非常に憤慨しており、法律によって控訴する権利を保留する」と言った。

3月、沙家浜鎮、上海市新四軍歴史研究会はそれぞれ『江南』雑誌社に抗議書を提

出した。沙家浜鎮の抗議書は「常熟市沙家浜の百万の人民」の名前で出された。抗議書の中で「私達は法的手段によって訴訟する権利を保留している。沙家浜鎮はすでに起草した起訴状の中で被告に権利侵害の停止、刊行物の回収、謝罪、悪影響の除去、原告の経済的損害 10 万元の賠償を求めると書かれていた。

3 月から、『江南』は毎月上海の新四軍研究会から送られてくる雑誌『大江南北』³⁸²を受け取っていた。雑誌には小説『沙家浜』に対する批判的な文章を大量に掲載していた。『大江南北』はこの時、『江南』にこの雑誌を小説の作者薛栄に渡すことを求めている。

3 月 5 日、『大江南北』雑誌社と新四軍の老戦士は小説『沙家浜』を評価し分析する座談会を開いた。

4 月 5 日、沙家浜の人民代表、文化芸術界の人士と「沙家浜」部隊の老戦士は上海社会科学院で小説『沙家浜』を非難する座談会を開催した。

4 月 8 日、『沙家浜戦士足跡』³⁸³という本の編集委員会は『江南』に公開状を提出した。手紙の中で「抗日戦争の歴史は、江蘇南東路地区の沙家浜の抗日の歴史を内包している。それは、中国共産党の指導の下で新四軍と沙家浜の人民が血まみれになって奮戦し、前の者に続いて次々と突き進み、鮮血を以て書いたものであり、我々の沙家浜部隊の生存者は証言することができ、沙家浜の人民も証言ができる。輝かしい歴史は歪曲することは許されない」と書いた。

4 月 9 日、浙江作家協会は浙江省新四軍研究会の新四軍の老幹部 2 名を『江南』編集部に招いた。『江南』編集長の張曉明は小説『沙家浜』掲載に対する自己批判を行い、2 名の新四軍の老幹部に直接自己批判書を手渡した。この二人の老幹部とは浙江省新四軍歴史研究会の浙江東分会理事の范執衷と会員の周知中である。また周知中は浙江省作家協会の退職幹部である。

4 月 25 日の『文匯報』は郝鉄川の批判文章「小説『沙家浜』が不合理で不合法である」を発表した。これは小説が「圧倒的多数の人々に認められた民族精神を極めて大きく踏みこじった。正にこの点で、現代の民法の「公序良俗」の原則に違反している」と指摘した。

社会の各界の不満の声がだんだん強烈になったため、浙江省作家協会と『江南』雑誌社は調整して対応せざるを得なくなった。その結果、(1) 2 月 19 日、24 日、28 日および、3 月 12 日に、浙江省作家協会は続けて 4 回『江南』雑誌の編集長、副編集長

³⁸² 月刊雑誌『大江南北』は上海市新四軍暨華中抗日根拠地歴史研究会の主催によって、1985 年 8 月に創刊した。革命史料刊行物である。革命史を宣伝し、愛国主義精神と優良な伝統を發揚するのを目的とする。内容は大体歴史、現実、文芸の 3 種類に分けられる。2002 年に第三屆華東地区優秀な定期刊行物に選ばれ、中国定期刊行物協会によって「全国百家期刊閱覽室」へ贈呈する刊行物に選ばれた。

³⁸³ 『沙家浜戦士足跡』の作者は劉石安で、2002 年 4 月 1 日に学林出版社から出版された。この本は人々に「沙家浜」部隊と称される中国人民解放軍 175 団の経験者の回想の文章、175 団の歴史に関する草稿、戦地への取材などを収録してできたものである。その内容は 36 人の負傷兵から「清卿」を反抗する闘争、水害に対する緊急措置を行う「沙家浜」部隊などまでを含む。

が出席する党組織の拡大会議を行った。『江南』第一期は販売を停止した。(2)『江南』雑誌が7月15日に出版した『江南』第4期は、見返しのはっきりした位置に『江南』雑誌社の名義で「小説『沙家浜』を掲載した私達の学習と認識」という書面による謝罪文を掲載した。

これで、小説『沙家浜』が引き起こした「文学事件」はようやく少し静まった。

(二)、学術的な文章

『沙家浜』はドキュメンタリー、滬劇、革命現代京劇、交響楽、模範劇フィルム、小説、テレビドラマなどいくつかの文芸形式で表現された。筆者が『沙家浜』に関する先行研究を整理した際に発見したのは、『沙家浜』と関する学術的文章がほとんど小説『沙家浜』のみを問題にしており、これ以外の文芸形式にはほとんど深く言及してないことである。ここから分かるのは、これは正常ではない現象であり、文芸研究史に空白があるということである。これも筆者が論文の研究方向を決定した理由の一つである。本節では小説『沙家浜』に関する資料の整理を行う。

李存照の「小説『沙家浜』は社会に広範的な注意と強烈な不満を引き起こした」³⁸⁴は、小説が、その発表後すぐ社会に広範な注意と強烈な不満を引き起こし、英雄人物を醜悪化して、人民大衆の心の中の一つ核心的な価値観を動揺させたことを指摘した。鮑煥然の「魅力を取り去った『英雄人物』は何故こんなに苦しい立場になるか：中編小説『沙家浜』を生み出した文化的環境と文脈を見抜く」³⁸⁵は、小説『沙家浜』は同名の模範劇を再創造して、「経典」を解析するという名のもとに、流行りの「装い」でセールスポイントを求めていると指摘した。

2004年、『鞍山師範学院学報』第1期は、小説『沙家浜』をテーマとする討論を行った。王珩、劉剛の「模範劇『沙家浜』から小説『沙家浜』まで」³⁸⁶と王鴻卿の「小説『沙家浜』論争の背後」³⁸⁷は、小説『沙家浜』がある意味から、模範劇『沙家浜』に対する転覆であると述べていると考えた。その積極的な意義は、「パロディー」の方式によって、文芸の真諦に対する模範劇の損害をきちんと整理したことにある。消極的な意義は、「人間性」に対して一面的、欲求的な処理を行ったことで、人々がこの数年来の文芸、文化思潮上に存在する矛盾をどのように見ているかを暴露したことである。張秀英の「小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の比較」³⁸⁸と杜繡琳の「小説『沙家浜』の解析と再構築」³⁸⁹は、小説の長所と短所を客観的に分析している。小説『沙家浜』の誕生は文学界で一定の積極的な意味を持っていると指摘した。「模範劇の文

³⁸⁴ 李存照、「小説『沙家浜』引起社会広範關注和強烈不滿」、『文芸理論与批評』、2003年、第3期。

³⁸⁵ 鮑煥然、「去魅之後的“英雄人物”為何如此尷尬——中編小説『沙家浜』產生的文化語境透視」、『武漢理工大学学報』、2003年、第6期。

³⁸⁶ 王珩、劉剛、「從樣板戲『沙家浜』到小説『沙家浜』」、『鞍山師範学院学報』、2004年、第1期。

³⁸⁷ 王鴻卿、「小説『沙家浜』爭議的背後」、『鞍山師範学院学報』、2004年、第1期。

³⁸⁸ 張秀英、「小説『沙家浜』与樣板戲『沙家浜』比較談」、『鞍山師範学院学報』、2004年、第1期。

³⁸⁹ 杜繡琳、「小説『沙家浜』的解析与重構」、『鞍山師範学院学報』、2004年、第1期。

学自身には亀裂と矛盾が存在しているため、人物は人間性で、隠しごまかしてはいけない空洞があり、小説の解析と同時にされる再構における人物関係及び感情やもめごとは、より具体的に歴史的な真実の様相を呈している。」筆者にとってこの二つの文章は多くの教示に富むものだった。

金鑫の「経典から世俗へ：小説『沙家浜』のメディア戦略を論ずる」³⁹⁰は、メディアの角度から、小説『沙家浜』が「経典」という助けを借りた目的は、大衆の目を引きつけるため、メディア戦略であることを指摘した。李曉峰の「小説『沙家浜』論争に関する再思考」³⁹¹は、小説『沙家浜』は文学のテキストにすぎず、作品創作中の損得に対して文学的基準で、文学的範疇内で討論と論争を行うべきであり、あらゆる文学の範疇を超えて批判するのは、文学の自律性に背くものであると考えた。焦洪涛の「『沙家浜』再創作の中の文化的衝突」³⁹²と莫雲の「小説『沙家浜』から文学創作のボトムラインを論ずる」³⁹³は、「経典」に対するパロディーは人間性の美を宣伝すべきで、歴史の伝統を尊重すべきであり、文化の立場をしっかりと守るべきだと指摘した。張在中の「『沙家浜』事件を再検証する」³⁹⁴は、『沙家浜』の騒動経過を振り返り、『沙家浜』の模範劇と小説の二種類のテキストの違いを比較した。小説が論争を引き起こした社会的背景と大衆的心理を重点的に分析し、模範劇と小説それぞれの功罪と得失を分析し、この事件が我々に残した思考をまとめた。張在中の文章も、筆者にとっても大きな教示をもたらした。張海濤の「現代性と性別表現の二つの空間：芝居『沙家浜』から小説『沙家浜』まで」³⁹⁵は、性別の記号の角度から阿慶嫂の人物像を分析して、小説『沙家浜』に対する討論を更に深い段階に引き上げた。

上述したように、小説『沙家浜』が登場してから、社会では広く論争が引き起こされた。社会の各界の報道および評論から見ると、マスメディア、沙家浜鎮、老新四軍、文牧の家族などの態度は、強烈な制止と非難を行い、高度問題にさえなったことが分かる。それに対して、文学界の批判は相対的に穏健だが、「マイナス」と評価するものは「プラス」より多く、「否定」するものは「肯定」より多い。小説『沙家浜』は文学作品の一つに過ぎず、政治的な視点や方法を基準に検討すべきでなく、文学的な角度から評論すべきで、作品自体によって分析すべきだと筆者は考える。そこで、筆者は以下の節で文学的な角度から、小説『沙家浜』の人物像を分析し考察を行う。

³⁹⁰ 金鑫、「從経典走向世俗—論小説『沙家浜』の大衆伝播謀略」、《鞍山師範学院学報》、2004年、第1期。

³⁹¹ 李曉峰、「小説『沙家浜』争鳴的再思考」、《昭烏達蒙族師專学報》、2004年、第2期。

³⁹² 焦洪涛、「『沙家浜』重写中的文化衝突」、《文芸争鳴》、2011年、第3期。

³⁹³ 莫雲、「從小説『沙家浜』談文学創作的底線」、《武警学院学報》、2004年、第5期。

³⁹⁴ 張在中、「重温『沙家浜』事件」、《平原大学学报》、2005年、第3期。

³⁹⁵ 張海濤、「現代性与性別表述的二個空間—從戲劇『沙家浜』到小説『沙家浜』」、《戲劇文学》、2012年、第1期。

第二節、小説『沙家浜』が形成した人物像に対する分析

滬劇『蘆濤火種』だけでなく、その後この基礎の上で再創作し生まれた現代京劇『沙家浜』も、述べられている内容がただのストーリーであり、決して歴史ではない。これは芝居の創作で、文学の創造である。文学的創造は生活の中から生まれたものである。しかし、文学創造は生活を反映しているが、生活と等しくないため、屈折して出てくるのはただの歴史の痕跡であり、決して歴史の事実ではない。新四軍の抗日戦闘の内容を描いた現代京劇『沙家浜』は文学の再創造であるが、文学的に想像して作り出したものであるため、決して歴史的事実ではない。作品の中に出てきた阿慶嫂、郭建光、胡伝魁は文学の創造であるが、本当の歴史的人物ではない。そのため、模範劇『沙家浜』の想像で書いた芝居の内容と題材が小説の形で再創作されるのは、明らかに常識に合うものである。この作品が存在する合理性がある以上、本節の中で筆者は小説が作り上げた人物像に対して分析と考察を行い、創造された人物像に「ひどい政治的な過ち」があるかどうか、本当に「中国人民の感情を踏みつけ、人民の心の中の英雄像を中傷した」のか、「情欲、性欲を満たした」のかを考証する。

一、阿慶

「彼女がこのようなら、私にはどうしようもない」小説は阿慶のこの言葉で始まる。この言葉は阿慶のもの寂しく救いようのない嘆息のようであり、小説にある重く沈んだ苦しい雰囲気を終始一貫して纏わせており、背景の音楽が同様にゆっくりとある悲劇的雰囲気を形作っている。阿慶の口や心の中のこのような嘆息は合計四回表れている。一回目は胡司令官が阿慶嫂を強姦した時、阿慶は気が弱く、ベッドと妻を譲って、その屈辱とどうしようもないという気分が一度嘆息となって表れる。二回目は彼と頼り合って生き、また彼と同じく声帯を壊している雄鶏を殺すように迫られた時、阿慶は友達を保護する力と、自分の尊厳を守る力がなく、その憤慨とどうしようもなさが嘆息となって表れた。三回目は、阿慶嫂と郭建光に不倫の関係が発生した時、阿慶の悲しい心は更に悲しくなり、彼は自分と胡、郭を比較した後、このような嘆息しか出なかった。四回目は許三爺が殺されて、阿慶が殺人犯と疑われた時である。

小説を詳細に読んでから明らかになったのは、阿慶の性格が非常にはっきりとしていることである。自分の妻の目には堂々たる立派な風采を持つ男ではないが、外で一人の寡婦を探して、息子をませた。臆病だが、自分の生命に望みがないと分かった時、自分を犠牲にして日本軍のトーチカを爆破した。家庭に愛はなく、息子が殺され、傷も癒されない状況の中で、阿慶がトーチカを爆破した英雄になったのは、必然性的で、情理にも合っている。このような小人物が最後には英雄になったが、阿慶がもし自分の病気が完全に治るのを知っていても、トーチカを爆

破しに行ったかどうかは分からないが、これは正に小人物の真実の一面を体現している。英雄となる業績をあげるかどうかは一定の偶然性がある。言うなればこれが道理であろう。今の社会を見ると、社会と生活の圧力に迫られ、どうしようもないことが多すぎるぐらいある。どうしようもなく人の言いなりになる生活をしている男は、小説『沙家浜』の阿慶の人物像から少しでも自分の影を見つけ、わずかでも共鳴することができるのではないだろうか。

二、阿慶嫂

小説『沙家浜』が作り出した人物の中で、一番論争を引き起こしたのは阿慶嫂のイメージの変更である。多くの批判的文章は、人々に機知に富み、勇敢で、革命的で、英雄的な女として印象付けられている阿慶嫂を小説が「潘金蓮」式の「放埒な女」として描写していることを、著しく「人民の心の中の英雄を中傷している」と指摘した。だが、本当にそのように言えるだろうか。この項では、作品の内容から、阿慶嫂の情感を分析し、阿慶嫂に対する以上ような認識を再検討したいと思う。阿慶嫂と彼女と色恋沙汰を起こした男との間には、一体どのような心情と感情があったのか、阿慶嫂の情感的世界を分析したいと思う。

阿慶嫂は胡伝魁に関してこう言っている「正直に言うと、私と胡さんは内縁の関係、ただの内縁の関係です。彼は果敢に日本軍と戦い、人柄が豪気で、うちの阿慶が、元気がなく、度胸もないのと大違い。だから私は胡伝魁と手を組みました。村の人の噂など気にならない。今日は減らず口が人を殺し、明日は日本兵が機関銃を掃射して、みんな閻魔大王に会いに行ってしまうのよ。誰が誰を恐れると言うの。」

ここから分かるのは、阿慶嫂が胡伝魁に身を委ねたのは無理があるとは言えず、当時阿慶嫂の心を動かしたのは胡伝魁の権勢と武力だけであり、特に胡伝魁が日本兵と戦う勇気があったからである。これは阿慶嫂の心中では非常に重要なことだったと言える。「日本兵が銃器で掃射すれば、皆閻魔に会いに行く」ため、好きなものを崇敬し、この種の戦争のもたらした情欲による歪みもある種の情理の中の必然である。

阿慶嫂と郭建光に関して「彼女の考えは胡伝魁と郭建光の顔の間をいったりきたりしており、彼女は蘆蕩の中の強火で焦げた顔が誰なのかははっきり分かるが、いつの間にか心の中は残念な気持ちでいっぱいになっている。……阿慶嫂はこれには他の原因、はっきり言えない原因があることが分かっている。」

阿慶嫂は郭建光に心を惹かれて惚れ込んだ。阿慶嫂は郭建光が好きだが、郭建光の気の弱さを見ると、「彼の手を抜け出して、階段に上がった。」その後、郭建光が胡伝魁にしっぽを振るという行為によって、阿慶嫂は心の中の英雄像を毀損させられ、彼女の郭建光に対する気持ちは次第に冷えていった。これらの描写から、阿

慶嫂はまだ心の中の英雄、本当の男を探していることがわかる。情が動くのは、当然また興味深い。

阿慶嫂と阿慶に関しては、阿慶嫂は阿慶に対して最初から軽蔑しており、彼女は阿慶の低くて小さい体と鈍い様子を嫌っていた。しかし自分が不妊症であるため阿慶に対して恥ずかしくて申し訳ないという気持ちを抱いている。阿慶との婚姻生活はうまくいっているとは言えないが、お互いなくてはならないほどに頼り合って生きている。最後に、阿慶は自分を犠牲してトーチカを爆破に行くことを決め、一心に死を求める。この時から阿慶嫂は夫のことを大切に思い始めた。だが、阿慶がもう長く生きられないこともはっきり分かっているため、阿慶嫂は残念に思い、彼を捨てがたいのだが、どうしようもない。「彼がこのようななら、私にはどうしようもない」というのは、阿慶嫂の絡み合う内心の感情の真実の描写である。この時、阿慶嫂が阿慶に抱いた深い男女間の愛情は、崇敬から引き起こされたものである。

阿慶嫂の感情の世界には、あるはっきりしない渴望と追い求める感情がずっと存在している。筆者はとりあえず普通の女性としての恋に対する追及だと理解している。実際には、これも心の中の英雄と本当の男に対する追及である。よく考えれば、これは女性の人生における最も基本的な性と愛の渴望と欲求であり、どれも美しいと言えるもので、我々は彼女の人生を批判する権利を持っていない。

三、郭建光

小説の郭建光のイメージに対する描写も、多くの非難と批判を受けた。

「郭建光はもう長い間男性の目で異性を見ることはなかった。今日彼はにわか意識を取り戻したように、阿慶嫂の後ろ姿を注視して、一瞬何を話すのかを忘れていた。」小説の中の郭建光は、新四軍の指導員として、重傷で苦しい立場に追い込まれており、ここの描写は彼女の軟弱でどうすることもできない状態を表している可能性もあるが、これは人間性の自然の対応である。英雄でも、男女間の愛情を持っているが、特に重傷を受けた状況の下では、より関心をもってほしいと願っている。このような、阿慶嫂から救助と保護が与えられた。彼の心が全く動かないはずがない。そして、阿慶嫂と郭建光の間には感情の葛藤がある。この関係の中に真の感情が注入されれば、必然的に温かさと甘美が訪れる。

日本人に捕われた負傷兵を救援するためには、ただ郭建光一人だけの力では実現できない。彼は自分が置かれている立場をはっきり分かっているため、胡伝魁にお世辞を言い、歓心を買わなければならない。彼自身が言ったように、今の状況で、頼りになるのは阿慶嫂と胡伝魁しかいない。これには違和感がなく、特殊な状況の下で特殊な心理が現れるのは自然である。郭建光の目標はとても明確であるが、彼が胡伝魁の歓心を買うのは自分自身が利益を得るためでもなく、胡伝魁に阿慶嫂を譲ってもらうためでもなく、胡伝魁の力を借りて新四軍の負傷兵を救けるためであ

る。郭建光の出発点と動機から見ると、捕われた負傷兵を救援する際に、自力で救げできない場合は、「すべての団結できる力と団結する」³⁹⁶。この大局を念頭においている行為はある意味、革命的英雄主義³⁹⁷の体現であるとも言える。

四、胡伝魁

胡伝魁は小説の中ではがさつな男と見なされているが、「正義感があつて、豪気がある」。町で胡伝魁と郭建光が開戦する噂が流れた時、胡伝魁は「新四軍とは戦わない。日本兵と戦う」と公然と言った。胡伝魁の体の中は時として正義であり、時として邪悪な盗賊の気質があるが、彼は主観的な意識の上では抗日である。新四軍との関係にややあつれきがあった。その上、胡伝魁は郭建光などの新四軍を蘆蕩の中に隠したことを日本軍に報告したスパイの許三爺を殺した。その目的はもっと多くの武器と弾薬を手に入れ自分の力量を強大にするためだが、最後はやはり胡伝魁の部隊は日本軍と直接戦い、ついに敵を殲滅するのである。筆者から見ると、いかなる動機と目的を持って、抗日の戦場で命を惜しまず突き進み、肝心な時期に国と故郷を守る壮挙を行えば、英雄と言え、賛美する価値がある。いわゆる「英雄の出身を問わず」³⁹⁸、民族の生存のため困難や危険に勇敢に立ち向かう者は、皆英雄である。もちろん、これも党派や身分とは関係がない。

以上のことから、筆者は『沙家浜』の中の阿慶、阿慶嫂、郭建光と胡伝魁の人物像について以下のように考える。阿慶嫂と郭建光のイメージは、文革という特殊な年代背景の下において、その独特な言語体系と情感構成によって、社会の各階層と日常生活の隅々に浸透するに至り、一種の内在的方式によって全ての人の記憶の深いところに浸透していき、的確に言えば、「深く人の心に入り込んだ」。しかし文革はすでに終わり、五十年近く経過し、現代社会は寛容な社会であるべきで、主流の思想と一致しない少数の思想でも、その存在を認めるべきである。人は毎日鏡に映すように、鏡の中の世界を通して自己を認識している。思想も同様に、主流の思想は自分の思想と一致しない思想を通して自己の状態をはっきりと見なければならぬ。このような点から、筆者は阿慶嫂、郭建光等の芸術的人物が模範劇『沙家浜』とは異なる形象でこの小説作品の中に出現していると考え、小説『沙家浜』に表現されたもう一つの価値の選択方向の存在も正常であると考え。

³⁹⁶ 1956年4月29日、毛沢東はラテンアメリカのいくつかの国家の党代表との談話、引用。

³⁹⁷ 中共中央文献研究室編輯委員会編輯、『朱徳選集』、人民出版社、1983年、117ページ、引用。原文：朱徳指出：“革命的英雄主义，是视革命的利益高于一切，对革命事业有高度的责任心和积极性，以革命之忧为忧，以革命之乐为乐，赤胆忠心，终身为革命事业而奋斗，而不是斤斤于个人打算；为了革命的利益和需要，不仅可以牺牲自己的某些利益，而且可以毫不犹豫地贡献出自己的生命。革命是为群众的事业，又是群众自己的事业，而革命的英雄主义，必然是群众的英雄主义。”

³⁹⁸ 出典は明代の詩人である楊基の『感懷』で、原文は「英雄各有見、何必問出处」で、あらゆる人は英雄になる可能性がある。身分の高低、出身の貴賤、顔の美醜を以て英雄を比較、評価すべきではなく、彼の社会に対する貢献を以て考察すべきであるという意味である。

第三節、小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の内容比較

一、内容の比較

(一) 内容概略

模範劇『沙家浜』の粗筋はこうである。抗日戦争期に、十八名の負傷兵を率いていた新四軍某部指導員の郭建光が、自分のけがのため沙家浜で休養していた。同じ頃、沙家浜にいた「忠義救国軍」司令の胡伝魁と刁徳一は抗日のふりをして、実は密かに日本兵に降伏していた。地下党員の阿慶嫂は沙婆さんを代表とする進歩的な抗日の大衆の力を借りて、敵と勇敢に戦い、負傷兵を巧妙に匿い、最終的に頑強な敵を打ち負かした。

それに対し、小説『沙家浜』のストーリーはこうである。抗日戦争期の陽澄湖沙家浜鎮で、主人公の阿慶と妻の阿慶嫂が「春来茶館」を共同経営している。阿慶は体が小さく、度胸も小さいため、何でも言われた通りにする人である。阿慶嫂には生育能力がなく、子供がいない。阿慶には高家村の高升平の寡婦である章翠花との間に七歳の私生児がいる。阿慶嫂の方も胡伝魁司令、新四軍某部指導員の郭建光とそれぞれ男女の関係を持っていた。阿慶はこのような環境下で生活しており、男としての尊厳を持っていたが、いかなる気概も持っていなかった。ある日、阿慶が金根を連れて放牧に行った時、日本兵に見つかり、息子の金根は日本兵に撲殺され、阿慶も日本兵の銃弾で負傷する。日本兵に連行された負傷兵を救うために、郭建光は阿慶嫂の取り持ちで胡伝魁と密かに話し合いを付け、団結して計画を練り、日本兵のトーチカを破壊する準備をし、捕えられた負傷兵を救出した。最後に、息子の金根がすでに銃殺されたことを知り、自分もまた毒の銃弾が当たって残された時間が多くない阿慶は、誰が身を捨ててトーチカを爆破しに行くかで郭建光と胡伝魁が言い争っているのを聞き、勇敢に事に当たり、最終的には犠牲になった。阿慶が犠牲になった後、小説のエンディングは、阿慶嫂が胡伝魁に嫁ぎ、郭建光は一人で大部隊を探しに去って行くことを暗示して終わる。

(二) 共通点と相違点

共通点：二つの作品の名前は『沙家浜』と呼ばれ、両方とも沙家浜での抗日物語を叙述している。阿慶嫂、郭建光、胡伝魁という共通したキャラクターがいる。

相違点：小説は人物に阿慶を増やし、阿慶の経歴によって全文のプロットの発展の本筋を一貫したものにしている。新四軍と地下党員が日本軍と戦うことで、胡伝魁と連合して共同で抗日を行うように変わっている。阿慶嫂と胡伝魁、郭建光の間の男女の関係の叙述を増やしている。

以上二作品の内容の比較を通じて分かるように、小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』はただ物語の発生背景が同じだけではなく、何人かの人物の名前も同じであるが、叙述している物語のプロットと発展の筋立てはまったく異なっているのである。

二、小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の関係に関する考察

模範劇『沙家浜』は滬劇『蘆蕩火種』から改作されたものである。『蘆蕩火種』は上海市人民滬劇団が集団で脚本を書き、文牧が執筆し、1960年1月に共舞台で初演を行った。³⁹⁹文牧はその創作メモの中で明確に「これは実写実話ではなくて、架空のものである」⁴⁰⁰と述べている。したがって、模範劇『沙家浜』はただの芝居の物語であるが、歴史的事実の叙述と記載ではなく、演劇創作の文学分野に属する。虚構の戯劇内容と題材の基礎の上で小説として再創作が行われるのは、確実に「自由」である⁴⁰¹。阿慶嫂と郭建光等の芸術的人物のイメージが他の価値傾向をもって別の作品中に存在することを許すべきである。二つの作品は物語の発生背景は同じであるが、叙述している物語のプロットはまったく異なっている。その点から見ると、この二作品の間には必然的な関係がなく、二つの作品はそれぞれ独立した存在で、対等、並列の関係であると筆者は考える。

しかし、このそれぞれ独立した二作品には互いに密接な繋がりがある。中国共産党は中国を統一して中華人民共和国を建国した当初、人民を統合するために、様々な「神話」を作らなければならなかった。それらには偉人たる「リーダーの神話」、「革命英雄の神話」、「解放軍の神話」などを含む。これらの「神話」によって、革命や共産党に対する人民の期待と信頼を生み出し、人民の意志を統合しようとしたのである。ある面から見れば、解放後の多くの文芸作品はこれらの神話を創造するために作られた。これは『文芸講話』で指摘した文芸が誰に奉仕するかの「文芸道具論」の具体的な体现である。模範劇もまたこの時代の背景の下に生まれた、高度な政治化と国家イデオロギーによる文芸形式である。だから、模範劇の作品はその創作成立時に、「三突出」、「高大全」等の文芸創作理論に従い、この理論の制約の下で、「高大全」の英雄の形象を突出させ、加えて大きな力で英雄の形象を創作し描写したが、反対に、英雄の完全なイメージを作るのに関係がない内容は、放棄するのである。例えば英雄の家庭生活、個人的感情、趣味などは、英雄像を描く際の要素にはならないのである。英雄の人間像を、彼の思想の伝達手段と形象符号にならしめるため、人間が本来持っている

³⁹⁹ 汪培、陳劍雲、蘭流編集、『上海滬劇志』、上海文化出版社、1999年、84-85ページ、参照。

⁴⁰⁰ 文牧、『蘆蕩火種』創作札記、『大江南北』創刊号、1985年8月15日。

⁴⁰¹ 「醜化阿慶嫂争論的背後小説『沙家浜』作者打破沈黙」、『江南時報』、2003年2月27日。原文「在接受特约记者北信的采访时，小说作者薛荣说道“京剧《沙家浜》我是特别熟悉，一直以来就，它给我的总体感受是一个女人与三个男人的关系，在以前的创作中，这种关系表现为革命关系，而在现实生活中，只有这种关系是不正常的，还应该有关夫妻关系以及另外的人性化的关系，因此，能不能将他们可能存在的这些人性的关系虚构出来，进行新的创作。再想，在小说创作上我是有这个自由的，因此就写了”。

はずの七情六欲と人倫の常を失わせる。よって、筆者は模範劇の作品は実は単純化された芸術創作であると考え。模範劇の創作は生活の基礎が軽視されており、また人間性も隠蔽されている。この種の隠蔽性がすなわち模範劇の最大の欠点である。しかし、別の角度から見ると、模範劇を「模範」たらしめているのは、「人間性」のない「超人化」された英雄的人物の存在である。そのような英雄こそが民衆の革命の情熱を喚起させ、観衆を革命思想によって教育し、観衆の精神世界に「紅色」革命のプラスのエネルギーを注入させることが出来るからである。よって、人間性を隠蔽していることは模範劇の芸術的欠陥であるが、当時に人間性を隠蔽された「超人化」もまたまさに模範劇本体の魅力の所在である。これは矛盾であるが、整合できない矛盾である。

『沙家浜』は八つの模範劇の一つとして、同様に隠蔽された芸術的欠陥を持っている。阿慶嫂には夫がないが、各種勢力と派閥の間でやりとりをする活発さと機智に富んでおり、郭建光に家族はいないが、智勇兼備で、恐れるところがなく、万能の超英雄的イメージが紙上にありありと表れている。ところが、小説『沙家浜』は人物のイメージに新たな創造を行い、阿慶に再び「担ぎ屋」をさせず、体は「高く大きく」なく、性格はおとなしく何でも言うがままで、肝っ玉が小さい小人物である。しかし、そのような阿慶が最後に日本兵のトーチカを爆破した英雄になった。阿慶嫂には夫を持たせたが、「日本兵が銃器で掃討すれば、皆は閻魔に会いに行く」のような戦乱の時代において、阿慶嫂は夫の阿慶とは正反対の、自分の心の中で崇拜する真の男、真の英雄をずっと探し求める女性として描かれた。阿慶嫂のような歪んだ情欲もこの戦争によってもたらされたもので情理の必然である。新四軍指導員の郭建光は他の負傷兵が捕虜にされ、自分も重傷を負って、行き詰まり苦境にいる。弱さが現れるのは情理の必然である。正統の歴史観では、抗日したのは共産党で、国民党は抗日に消極的だった。ところが小説では、国民党を代表する胡伝魁も自身から積極的に抗日している。小説のこのような人物構成から見て、筆者は小説『沙家浜』が模範劇『沙家浜』では隠されて表現されなかった人間性の描写を補充し、模範劇の高度に政治化された文芸形式が触れることが出来なかった人間性の描写を増加させた。これは解放後の文芸創作の空白を埋めるものであると考えている。この角度から見ると、小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』は互いに補い合う関係にあると言える。

以上、小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』を比較し、両作品の関係を考察し分析した。二つの作品を単純に表面だけから見ると、歴史背景は共通で、「阿慶嫂」、「郭建光」、「胡伝魁」という主要人物の名前は同じであるが、それ以外に特別な関連はない。よって、筆者はこの二つの作品の間に必然的な繋がりはなく、平等並列な関係であると考え。しかし、作品の創作形式から見ると、小説『沙家浜』は模範劇『沙家浜』では隠されていた人間性の描写を想像して作り出し、模範劇の中

の「高大全式の英雄」に血肉の情感を持たせ、七情六欲を持たせ、高いところにおいて、俗世間の煮て作った食物を食べない「神」の存在から、浮世に戻し、日常生活の世界に戻させているのである。つまりこの二つの作品の間には相互補完の関係があると考えるのである。

第四節、小説『沙家浜』批判から見る模範劇成立の社会的基盤

小説『沙家浜』は登場してから、かなりの批判を受け、一部の文章は政治的な問題にさえしたほどで、いずれも小説には「重大な政治的錯誤」がすると考えている。本節は小説が批判を受けた原因を分析し、そこから模範劇の成立する社会基盤も考察する。

一、小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の関係の混同

上述した通り、筆者は小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の間に必然的な関連がなく、相互補完の関係を持っていると思う。即ち、形式の上で関連はないが、内容的には補完し合っていると思う。しかし多くの批判文章の中で、批判が集中しているのは、小説が阿慶嫂と胡伝魁、郭建光、三者の男女の関係の描写を増やしていること、阿慶嫂を「潘金蓮」式の人物として描写していることであり、これを「人民の心の中の英雄のイメージを損なっている」としている。ここで明らかなのは、この批判の立脚点が模範劇の中の「阿慶嫂」、「郭建光」、「胡伝魁」を小説の中の「阿慶嫂」、「郭建光」、「胡伝魁」と同一視していることである。実は彼らはただの文芸創作中の人物イメージとしての存在であり、共通の名前を持っているだけである。異なる作品に生きている、同名だが、同一の人物ではない。よって彼らは一度に集まったことはなく、模範劇『沙家浜』の中の「阿慶嫂」が時空を超えて小説『沙家浜』の中に入り込み、胡伝魁、郭建光と男女関係を持つことなどできない。ある学者は、小説は「新しく瓶詰した古い酒」⁴⁰²に属すると考えている。筆者もやはり「瓶」や「酒」で例えようと思うが、「瓶」はもとの古い「瓶」ではなく、「酒」はその「酒」ではないため、小説の中で作り出されたイメージを模範劇が作り出した環境の中に入れて、評価するのは、非科学的であると考えられる。

二、利益衝突

雑誌『江南』が小説『沙家浜』を発表したのは2003年である。中国は20世紀の70年代末に改革開放を開始し、1992年に鄧小平が南巡講話を行って社会主義市場経済制度を確立した。2003年に至ると社会主義市場経済は社会の各経済領域に浸透し、この「市場化」の条件下で、最大の経済的、物質的利益を追求することが、各

⁴⁰² 原文「新瓶装旧酒」。

業界がまず考慮しなければならない要素となった。これは考察するに値する状況である。小説に対して批判を行う一派は、二つの作品の人物関係を混同している可能性があるが、そのほかにいま述べたように経済的利益追求の必要から、小説批判を行った可能性があるのではないだろうか。

まず小説を批判したのはどのような人なのかを見てみよう。更に、小説の発表と経済的利益追求との間に、何らかの利害衝突が存在するかどうかを分析し、それが小説を批判する理由になることができるかどうかを考察してみる。

批判文章を整理して見ると、小説をボイコットし批判した一派は以下の人々である。①新四軍の老戦士、②沙家浜鎮政府と現地の民衆、③文牧の家族、④江浙地域の一部新聞や雑誌などであることが分かる。なぜこの一派の人達の反応はこんなに激しいのか。①まず、沙家浜の闘争に参加したことのある新四軍の老戦士にとって、小説の表現と伝達された情報はこれら老兵士の人生の経歴とおそらく符合しなかった。なぜなら、建国当時からずっと宣伝されてきたのは、すべて新四軍こそが正面から抗日を行ったという「神話」であり、人民に誇示してきたのがその戦闘、組織、活動、忠誠と言った能力であったのに、小説はそれを否定的に書いた。そこで老戦士たちは自己の大切な感情の記憶を守るために、小説に反対したのである。③の文牧の家族も同様である。この点は、筆者は理解できる。彼らつまりは戦争の体験者であり、小説の創作は歴史的事実と同じではないが、我々は十分な尊重を与えるべきなのである。沙家浜鎮は「紅色」の観光基地を確立し、全国の愛国主義教育モデル基地となった。②沙家浜鎮政府と現地の人々は京劇『沙家浜』の中の「完全な英雄のイメージ」を持つ阿慶嫂、郭建光という二枚看板に頼って観光客を呼び込み、企業を誘致して資金を導入している。沙家浜にとって紅色旅行が成功するかどうかがこの地方発展の最大の要因なのである。常熟市風景庭園、旅行管理局局長の陳建平はかつて「紅色旅行は普通の意味の旅行と同じで、市場、収入があってようやく持続発展することが出来る」⁴⁰³と言ったことがある。小説『沙家浜』は世間で「風流版」『沙家浜』と呼ばれているため、沙家浜鎮長朱亜輝もまた娯楽媒体によって「風流鎮長」と称された。『南方週末』記者の取材を受けた時に彼は「この小説が我々に与えた影響は、やはり相当なものでした。現在も観光客はきますが、彼らにこれらのものの形を説明する時、彼らはもうこれまでのような尊敬の念を感じる事が出来なくなっています。もし我々の後代の青少年が小説のような教育を受けたなら、我が民族の歴史は書き換えることになるのでしょうか。中華民族の精神的支柱が何かはうまく言えなくなってしまいます」⁴⁰⁴と言った。このよう

⁴⁰³ 記者馮穎、「旅游風起蘆蕩 遊客心動沙家浜」、『中国旅游報』、2009年9月18日。原文「红色旅游与普通意义上的旅游一样，有市场、有收入才能做到可持续发展」

⁴⁰⁴ 記者王寅、研修生の杜斐然、「『江南』登載就小説『沙家浜』的書面道歉信」、『南方週末』、2003年7月18日。原文「这个小说给我们带来的影响还蛮大的，现在有些游客到我们这里来参观，跟他们讲解这些原型的时候，（他们）已经无法产生那种肃然起敬的感觉了，如果我们的下一代青少年接受了（小说）这种教育的话，我们的民族历史会不会改写，中华民族的精神支柱是什么（就不好说了）」

な「輝かしくない」イメージは沙家浜の人々が企業を誘致して資金を導入し、現地の経済を発展させるには不利であり、現地の旅行の効果と利益の崩落を招き、市場競争力を失い、従って経済効果と利益に影響を与えるのである。こうした点では④の新聞雑誌も現地政府や民衆と共通の立場に立たざるを得ない。これらの新聞雑誌は現地政府や民衆読者に支えられているからである。

しかし、小説はやはり文芸創作であり、歴史の記述ではない。愛国主義教育基地としての沙家浜の現地の人々はそれを理解し、更に寛容な心を持ち、理性的、科学的に歴史に向き合い、歴史の事実と作品の表現の虚構を客観的に取扱い受容する必要がある。沙家浜の人々が当時勇ましく戦った歴史的事実は小説によって変えられることはない。人民の革命英雄に対する崇拜の情も一つの小説によって弱まることはないし、歴史的地位もいかなる文芸の虚構と創作によっても動揺することはない。本当に大きな山は震撼を受け止め耐えることが出来るのである。

小説『沙家浜』事件からもう十年が経過し、徐々に忘れ去られようとしている。本節は文学作品自体の角度から、小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』を比較し、二つの作品の関係を分析した。最後に結論をまとめれば以下ようになる。第一に、両者には必然的な関連がなく、対等並列な関係であり、文学創作の角度からは相互補完の関係である。第二に、多くの読者は両者の間のこのような関係を正しく処理できず、二つの作品の中の人物を混同し、小説発表後、多くの批判を招いた。第三に、小説が批判を受けた原因は模範劇の中に隠された人間性の描写を増やしたからであり、またまさに小説が模範劇の不足したところを補完したために、批判を受けたのだ。第四に、このことから小説が批判を招いたのは、模範劇が一つの矛盾した総合体であるだったからと説明できる。文革が終わると、模範劇は人物描写の中に「人間性」もなく、現実生活の基盤もないとして否定と批判を受けた。しかし、この否定され批判された「人間性」のない描写こそ、まさに模範劇の「模範」たる点であった。第五に、小説『沙家浜』事件を通じ、模範劇の魅力はより明らかになり、模範劇成立の社会的基礎がより明確になったと言える。第六に、小説が批判されたのはそういう文学的理由だけではない。市場化の条件の下で、各業界は経済利益の追求を直接的もしくは間接的な目的と見なす風潮が生まれた。小説も市場経済の潮流のもとで多く売れ、利益をあげることを求める文化商品となった。小説『沙家浜』も文化商品としての性格を持たざるを得ない。ある観点からすれば、この小説が人物を新たに創作する際に、紅色旅行基地の英雄のイメージを「破壊」したのも、「文化商品」としての価値を高めるための策略だったと言える。小説はこれによって沙家浜の現地住民の不満を引き起こしたが、これもまた情理の中の出来事である。第七に、だが我々の社会が寛容な社会であるならば、主流思想と一致しない思想の存在を許容すべきであり、小説に対して「限りなく原理原則の上を走る」と

いう文革式の考え方を適用する必要はなく、文学に自己発展的自由と空間世界を持たせ所属させるべきであると考え。

第八章、テレビドラマ『沙家浜』

抗日戦争勝利 60 周年及び建国 60 周年の到来に際し、「紅色經典」に基づいて改作されたテレビドラマが大量にテレビのスクリーンに現れた。改作された後の「紅色經典」に対する人々の評価はまちまちで、比較的にみごとに改作されたものもあるし、著しく原作の「紅色」の精神に背いたものもある。そこで、中国国家廣播電影電視総局⁴⁰⁵は 2004 年 4 月 9 日と 5 月 25 日に、『關於認真對待「紅色經典」改編電視劇有關問題的通告』及び『關於「紅色經典」改編電視劇審查管理的通告』をそれぞれ公布して、以下のことを要求した。「映画とテレビドラマの製作部門が『紅色經典』を改作する際には、必ず原著の核心精神を尊重し、人民大衆がすでに形成した認知の位置付けと心理的期待を尊重しなければならない。また『紅色經典』に対して低俗な描写、冒瀆、捏造を行うことは決して許されず、『紅色經典』のテレビドラマの創造、生産の健全な発展を保障すること」⁴⁰⁶と要求した。これら「紅色經典」から改作された一連のテレビドラマの中で、『沙家浜』はすこぶる好評を受けた作品の一つである。関連する報道によると、テレビドラマ『沙家浜』は北京地区で最高次の視聴率が 13%に達し、平均の視聴率も 10%を超えた。その他の地区における視聴率もだんだん高くなっていった。テレビドラマ『沙家浜』が「紅色經典」のテレビドラマ改作ブームの中で頭角を現すことができた大きい原因の一つはそれが基本的に原著の「紅色精神」⁴⁰⁷に従ったからである。登場人物の人物関係及びプロットの発展は原著とほぼ同様である。同時に、この基礎をもとに大胆な改作と試みが行われ、劇中の主要人物の見の回りに当代人の精神的興味を発見することができ、当代人が期待する視野と合致するし、また当代人の審美的嗜好と一致する。本章では、テレビドラマ『沙家浜』を考察し、「紅色經典」の改作に対して更なる分析と探求を進めたい。

第一節、テレビドラマ『沙家浜』の紹介⁴⁰⁸

一、主要製作人員

マニファクチャーは白路明、周莉、楊昇華、王健康、朱梓源、朱洪である。

スケジュール・プランナーは李依群である。

総合プロデューサーは朱梓源、朱春燕である。

⁴⁰⁵ 中国国家放送映画テレビ総局。

⁴⁰⁶ (<http://www.sarft.gov.cn/>) を参照、アクセス日 2012 年 12 月 28 日。

⁴⁰⁷ 「紅色精神」は、愛国主義を以て核心とする民族精神を指す。中国共産党第 17 回全国代表大会は民族精神を、愛国主義を以て核心とし、統一して団結し、平和を愛し、勤勉で勇敢であり、自ら努力してたゆまない事等の具体的な精神の表れであると説明し解釈した。

⁴⁰⁸ テレビドラマの DVD に関する情報と内容は

(http://v.youku.com/v_show/id_XMTQwNjE5MDA0.html) を参照、アクセス日 2012 年 10 月 9 日。

パブリッシャーは朱洪である。
プロデューサーは潘曉、茅善玉、王娟である。
シナリオライターは高景文である。
プロデューサー・マネージャーは劉勇である。
製作チーフは、郭曉華である。
監督は沈星浩である。
アート・デザイナーは路奇である。
芸術総監督は黄蜀芹である。
作曲家は徐沛東である。
テーマソング・シンガーは宋祖英である。
筆頭主演は陳道明、許晴、任程偉、劉金山である。
共同主演は程前、方子哥、劉仲元、張成好、張志彤、劉波である。
共同撮影製作は中国新四軍暨華中抗日根拠地研究会、瀋陽テレビ局、江蘇省ラジオ・テレビ局、中国共産党常熟市委員会、常熟市人民政府、北京幻聡映像文化有限会社、北京朱氏連合マスコミ有限会社である。

二、テレビドラマ『沙家浜』はどの原著から改作されたか

中国国家広播電影電視総局が公布した『關於認真對待「紅色經典」改編電視劇有關問題的通知』⁴⁰⁹によれば、「映画とテレビドラマの製作部門が『紅色經典』を改作する際には、必ず原著の核心精神を尊重し、人民群衆がすでに形成した認知の位置付けと心理的期待を尊重しなければならない。また『紅色經典』に対して低俗な描写、冒瀆、捏造を行うことは決して許されず、『紅色經典』のテレビドラマの創造、生産の健全な発展を保障すること」⁴¹⁰と要求されたため、テレビドラマ『沙家浜』の脚本家と監督達は取材を受けた時、完全に原著に忠実に行うと表明した。

こうなると、問題は更に複雑になってきた、人々がすぐに「あなたが絶対的に忠実とする原著は一体どの原著であるか」と問い詰める。前文で述べたように、テレビドラマ以前に、『沙家浜』はドキュメンタリー文学、回想録、滬劇、京劇現代劇、模範劇、交響楽、模範劇フィルム、小説まで、すでにたくさんのバージョンがあった。それではテレビドラマ版（版本）『沙家浜』は一体どの原著によって改作を行ったのか。趙勇⁴¹¹はこの問題に対して既に分析し解決したが、以下はそのまま引用し訳する。

テレビドラマ版『沙家浜』は崔左夫のドキュメンタリー文学と劉飛の回想録に関して一言も触れていないが、これはもっとも最初の原著がまったく脚本家と監督の視野の内不在を意味している。テレビドラマのクレジット・タイトルでは一行の字

⁴⁰⁹ (<http://www.sarft.gov.cn/>) を参照、アクセス日 2012 年 12 月 28 日。

⁴¹⁰ (<http://www.sarft.gov.cn/>) を参照、アクセス日 2012 年 12 月 28 日。

⁴¹¹ 趙勇、「紅色經典劇改編的困境在哪里」、『文化与詩学』、2008 年、第 1 期。

幕「当劇は上海滬劇院の文牧氏の執筆創作による滬劇『蘆蕩火種』から取材した」⁴¹²と打ち出している。しかし様々な形跡から明らかになることは、これはただ一種の製作上の考慮によるもので、実際にはテレビドラマと滬劇版の原著とは別に関係がないということである。文牧の後代の人はテレビドラマの製作者と訴訟を起こし、高景文はうっかり真実をもらした。「訴訟は今のところ社長の問題である。もし私に聞かれるなら、私は『蘆蕩火種』を見たことがなく、ただ『沙家浜』を見たことがあるだけだ。彼が私を訴えるのはおかしい。訴えたとすればまず北京京劇院を訴えるべきだ。私の知る限りでは、物語はたくさんの人で作ったもので、文牧はただ執筆しただけだ」⁴¹³と言った。それでは、京劇版『蘆蕩火種』はどうか。やはり同じように関係がない。一例を挙げれば、テレビドラマの結末では依然として武装闘争の重要性が際立っているが、これは京劇版『蘆蕩火種』の内容と異なる。それは更に小説版『沙家浜』の内容とも大きく異なる。小説が辿った運命はテレビドラマの改作版への警告、つまり脚本家と監督に「もしあなたが大胆にもパロディー化すれば、必ず酷い結果を招き、きわめて大きい損失をこうむる結果となるだろう」と注意を促す役割を果たしている。これらのことから、テレビドラマの作者、演出者は模範劇『沙家浜』を原著としていることが分かる。

テレビドラマの主題歌『春来沙家浜』に「星起七星竈、……」の歌詞とメロディーを援用し、エンディング曲『18顆青松』は模範劇『要学那泰山頂上一青松』の完全な転用である。主人公の顔立ち、体つきと服装も模範劇の中演技者ときわめて似せるよう努めている。例えば郭建光を演じる任程偉は譚元寿のように大柄で勇ましく、胡伝魁を演じる劉金山は周和桐のようにそそっかしく、体格はがっちりして逞しい。陳道明は更に1枚の模範劇のレーザーディスクを現場に持ってきた。それは刁徳一を演じる馬長礼の表情や動作に繰り返し磨きをかけるためだった。『智闘』的一幕の中で、許晴は模範劇の中で阿慶嫂を演じる洪雪飛と同じように、青いプリント模様の上着を着ている。人々の歴史の記憶を呼び起こすために、テレビドラマの第22回と第27回は模範劇の中の第四幕の『智闘』と第七幕『斥敵』の細部とせりふをそのまま用いている。更にもとの歌の歌詞をテレビドラマのせりふに替えたり、或いはナレーションの形式で京劇の歌の一段を直接にテレビドラマの中に移し、それに事柄を叙述する機能を与えたりしている。例えば、胡伝魁が刁徳一に阿慶嫂は自分の命を助けてくれた恩人であると紹介する時に、「想当初、老子的隊伍才開張……」という京劇の歌詞が聞こえてくる。すべては模範劇『沙家浜』を原著としていることを意識的に視聴者に伝えようとしている。作者、演出者が原著に忠実であるというのは即ち模範劇という

⁴¹² 原文「本劇取材于上海沪剧院文牧先生执笔创作的沪剧《芦荡火种》」。

⁴¹³ 張守剛、「高景文、『沙家浜』没」戲説」、(http://cul.history.sina.com.cn/o/2006-05-28/021015.orl.cn/)、アクセス日2012年6月19日。原文「官司目前是老板的事。你要问我的话，我没看过《芦荡火种》，只看过《沙家浜》，他告我有什么道理？要告的话先告北京京剧院。据我所知，故事是很多人凑在一起搞的，文牧只是执笔」

原著に忠実だということである。

このテレビドラマの内容においては基本的に模範劇『沙家浜』と同様で、歴史的背景、人物のイメージ、プロットの構成まで、ほぼ模範劇『沙家浜』の拡大と発展だということである。人物の形象を例にとると、許晴が演じる阿慶嫂は少し艶やかで若く見える以外、刁徳一、胡伝魁、郭建光などの人物のイメージはほぼ模範劇と大体似通っている。プロットの上で、『智闘』などの段落は、せりふさえ観衆がとっくに聞き慣れていて詳しく説明できる歌詞をそのまま用いた。内容の上の具体的な相違はテレビドラマ『沙家浜』と模範劇『沙家浜』を比較する節の中で詳しく述べる。

第二節、テレビドラマ『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の比較

上述のように、テレビドラマ『沙家浜』は現代京劇の模範劇から改作されたものであるということは明らかである。テレビドラマ（中国語で電視劇と呼ぶ）と京劇は大きく言えば、いずれも「劇」であるが、しかしそれはやはり異なる性質と体系の芸術形式である。本節では、趙勇と肖鴻婷⁴¹⁴の考察に基づいて、テレビドラマ『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の比較分析を行う。

一、物語内容の比較

1、模範劇『沙家浜』

上演時間2時間余りの模範劇『沙家浜』には、三つの物語の柱がある。第一に、指導員郭建光をはじめとする負傷兵が極めて劣悪な蘆蕩という環境の下で粘り強く、命令を待つこと。第二に、沙家浜鎮の党支部書記、地下秘密工作者としての阿慶嫂が胡伝魁、刁徳一と智勇を闘わすこと。第三に、沙婆さんなどの革命大衆が負傷兵を掩護する行為及び阿慶嫂の何ものも恐れない精神。

十幕でこの三つの柱を表現し、その上また敵と味方の二元対立の図式を採用したため、ストーリーの表現はあまりにも簡単になり、概念化の傾向が著しい。人物像では、善か悪かどちらかという観念を前提に描写が行われている。例えば、郭建光は共産党員は俗世間の一般人とは異なるという「高大全」の形象を代表している。また、胡伝魁、刁徳一は悪役の陰険、残酷を代表している。その物語構造の開始、発展、クライマックス、結末における人物や出来事の矛盾対立関係の設定は、単一化が目立つ。物語は主に阿慶嫂と胡伝魁、刁徳一との矛盾をめぐって展開するのであり、正義と邪悪の勝負が中心となっている。それ以外の対立関係は明らかに表現されておらず、矛盾関係の設定が比較的単一化しているのである。

⁴¹⁴ 趙勇、「紅色經典劇改編的困境在哪里」、『文化与詩学』、2008年、第1期。肖鴻婷、『「沙家浜」的文化符号学解構研究』、華南理工大学、修士論文、2010年。

2、テレビドラマ『沙家浜』⁴¹⁵

テレビドラマ『沙家浜』はもと二時間余りの革命模範劇から、30回の連続ドラマまでに拡大されたため、その容量の大きな芸術的特質とマスメディアの持つ優れた特質を発揮することになった。テレビドラマ化されたことにより更に多くのストーリーを取り込み、たびたび矛盾や衝突を起こしながら多様な展開をみせた。改作された後のテレビドラマ『沙家浜』は役柄の性格形成においてより一層整い充実しており、人物関係の設定も更に入り組んで複雑になった。

テレビドラマ『沙家浜』は人物設定と物語の持続性の上で非常に大きな改善と増加を行った。例えば、地下党員の白秀成、阿慶嫂の身の若い店員の阿貴と阿福、刁徳一の父親の刁老太爺、刁徳一の家管理人の刁管家、胡伝魁の妻の黄春、匪賊の蔣福順、胡伝魁の父親の胡大、日本兵の小野などの人物を加えた。これは劇の対立関係を多元化させた。例えば、胡伝魁の妻の黄春を登場させることで、阿慶嫂が陽澄湖封鎖という苦境から脱する問題を解決した。ストーリーを新たに展開させた。刁老太爺の阿慶嫂に対する信頼により、阿慶嫂は彼を利用して刁徳一と闘うことができた。同時に、阿慶嫂と胡伝魁の情誼は阿慶嫂が村民を救援する可能性をもたらした……。

要するに、対立関係の設定の多元化は、テレビドラマのストーリーの発展にかなり大きい想像の空間を提供して、観衆の注意力を引きつける有効な手段となった。

二、イデオロギーを弱める

テレビメディアはメディア方式であり、テレビドラマは視覚文化を伝播する最も主要な番組形態として、人々を大量の想像力に頼る文字媒体の段階と決別させ、感性に回帰させ、日常生活の中に帰らせた。ストーリーの矛盾関係及び視覚と聴覚から見ると、テレビドラマに登場する人物像や風物が元の形に近づいたことは疑いようがない。

例えば、テレビドラマ『沙家浜』の中で、陳道明が演じた刁徳一は典雅な中国服を身にまとい、唐傘を手にし、典雅な書生のイメージで現れ、あれこれと悪巧みを行う場合でも、瀟洒な風采を備えていた。郭建光が登場する時もまたその年代の典型的な中国式の上着を着てズボンを穿いており、まさしくその年代の極めてごく普通の庶民の姿であった。テレビドラマの中では、模範劇の中や、京劇にあった型と規範はもはやなく、あまりに多くの審美的想像力がなくても理解でき、テレビドラマの人物が人々に自分の身の辺の人と同じように感じられるのである。

まさに前文で指摘したように、模範劇『沙家浜』は、強烈な政治的象徴の表現であり、感情を現わし考えを述べることで、政治的雰囲気誇張する効果を果たしていた。しかし、テレビドラマ『沙家浜』の中では、政治的誇張の代わりに日常生活の感情表

⁴¹⁵ テレビドラマのDVDに関する情報と内容は

(http://v.youku.com/v_show/id_XMTQwNjE5MDA0.html)を参照、アクセス日 2012年10月9日。

現を重視している。例えば、テレビドラマ『沙家浜』の第18回で、阿慶嫂が心の奥底から発した独白は、テレビドラマの画面の細部、言語の細部、クローズ・アップを借りて、草木生い茂る沙家浜の蘆蕩の傍らで、人々の哀れをさそう女が石の上に座り、どんなに強い女でも疲れる時もあると嘆く場面を描写している。感情と景物がとけ合って、適切な芸術的効果を生み出している。これは明らかに演劇のような芸術形式では達することができない効果である。要するに、この場面はテレビドラマが内包する情報量を格段に増加させ、濃厚な生活の彩りを現わすものであった。

三、原著に忠実に配置構造を整える

脚本を担当した高景文は、「郭建光のシーンを書くのは最も難しかった。模範劇の中では、彼は完全無欠の人物像であった。京劇の中の最もすばらしい『智闘』は彼と基本的に関係がなく、部隊が蘆蕩に入ってから彼に関する物語がやっと始まるが、しかし蘆蕩を堅く守ることだけでは、あまり多くのドラマは生まれない。その時私は智慧を絞ってじっと考えた。一体郭建光をどのように描くか、彼をもっとユーモラスな人物に、もっと普通人のようにするか。例えば、仕事ではない時には、彼も小王と冗談を言ったり、老馬（国民党の古参兵の馬喜財）と服をかえて着たりする。彼の話は少し大げさだが、しかし、戦闘となると勝れた働きをする。小凌が死んだ時、彼はとても長い革命的性質の講話を行った。これはその当時の歴史の状況の下では、合理的で、無理にでっち上げたのではない。」⁴¹⁶と語っている。

この発言から見ると、脚本家は非常に努力しており、問題が適切に解決できるのを望んでいる。しかし実際の効果は依然としておおむね満足できる。郭建光を中心にする物語の軸は元々匿名の状態、あるいは郭建光の巨大な影に覆い隠された負傷兵達を舞台の全面に出した。更に、革命隊伍の中に絶えずちょっとした過ちを犯す国民党の古参兵の馬喜財という人物を加え、これによって物語のストーリーを形成する基本要素とした。しかし一方、「怪我の養生はテレビドラマにはならない」のだ、傷を治療したり注射したり薬を飲んだりするのは確かに物語のとしての価値がないから、この方法では依然としてこれらの「要素」が大した効果をあげないということになる。一方、もとの主題によって文章を作り、この基礎の上に派生した物語はやはり「主題先行」の産物であり、このような物語は明らかに「うそっぱちだ」の嫌疑を免れ得ない。

高景文が表現が「とてもよくできた」と認めた一幕を例にすると、沙四龍は老馬と砂銃を訓練していた時暴発して、誤って新四軍戦士の小王を傷つけた。沙婆さんは家

⁴¹⁶ 張守剛、「高景文、『沙家浜』没”戯説”」、(http://cul.history.sina.com.cn/o/2006-05-28/021015_or1.cn/)、アクセス日2012年6月19日。原文「写郭建光的戏最难了。在样板戏中，他是高大全的形象。京剧中最精彩的《智斗》和他基本没有关系，部队进了芦苇荡他开始有戏，但光坚守芦苇荡，也没多少戏。当时我就苦思冥想，到底怎么写郭建光，让他更幽默一点、更平民一点。比如不是工作的时候，他也跟小王开玩笑，跟老马换穿衣服；他说话有点夸夸其谈，但打仗的时候很能打；小凌死的时候，他有大段的革命性讲话，这在当时的历史情境下，是合理的，不是硬凑」

のおきてに従い息子を全身傷だらけになるまで殴った。郭建光はこの件を聞いてから戦士達と一緒に雨中でひざまずいて許しを請い、沙婆さんは大いに感動した。沙四龍の負傷した体には治療が必要だが、彼は負傷兵の薬品が不足していることを知っているのので、郭建光の好意を拒絶した。この一幕は非常に感動的に撮影されており、確かにかなりの芸術的効果がある。しかしその目的は模範劇の「軍民魚水情」の主題から演繹されたものである。模範劇の中で、「軍民魚水情」は主に『你待同志親如一家』の歌のひとつくさりを通じて表現されているだけで、具体的な内容が描かれているわけではない。内容は空っぽである。テレビドラマ『沙家浜』はただこの空洞の主題に少し具体的内容を与えたに過ぎない。同様に「主題先行」だが、それぞれ前者はオリジナルであるが後者はこれを引き継いでいったものである。表面は新しいが中身は古く、形式だけを変えて内容を変えない。こういうことに過ぎない。

さらに興味深いのは、原作に忠実に従うため、郭建光を主軸とする物語のストーリーの中では、脚本担当と監督は模範劇の中の毛主席語録の引用と言った幾つかの特別な創作方法により作られた政治的で革命的なセリフをそのまま用いたが、中に歴史の真実に反するものもあった。例えば、模範劇の第五幕『堅持』の中で、郭建光は言った。「同志たち、みんなで頭を動かして方法を考えるなら、どんなに大きな困難でも必ず乗り越えられる。毛主席が教えているように「有利な状況と劣勢から主体的に回復することは、『もうひと頑張りする』という努力の中で生まれる」ということは、しばしば存在する。テレビドラマの第24回では、郭建光が阿慶嫂、葉排長と一緒に船に乗っている時、次の会話がかわさされている。郭建光は「我々の境遇はますます困難になるだろう。我々の戦闘力は実は非常に弱い。我々目下の状況は、国民党が日本軍のように、同時に我々に銃をむけているのだ。日本人の銃口に立ち向かわなければならず、また背後の国民党の銃口にも立ち向かう必要がある。これは極めて守勢に立っており、また非常に危険な戦略的環境にいると言うことだ。しかし、私は次のような論述を覚えている。有利な状況と劣勢から主体的に回復することは、『もうひと頑張りする』という努力の中で生まれる。こういう状況はしばしば存在する」と言うものだ。それを聞いた葉排長は、「素晴らしい言葉ですね、誰が言ったのですか」と質問する。「毛主席だ」と郭建光が答える。この話は、第28回の中も郭建光がもう一度繰り返す。

毛主席語録は文化大革命の産物であり、その年代に非常に流行した政治的な言葉でもある。祝克懿の研究によると、模範劇の中に、直接引用したりし、或いは間接的に取り込んだ毛主席語録、毛主席の詩句は数えきれない。祝克懿は、これについて毛主席語録が政論の文体として大量の文芸文体の中に入り込み、その結果「文芸文体はオーバーウェイトとなり、呼吸困難や消化不良を」引き起こし、二種の文体が様式や特徴において衝突を起こすなどの一連の問題があった⁴¹⁷と指摘した。この観点から見

⁴¹⁷ 祝克懿、『語言学視野中的「样板戲」』、河南大学出版社、2004年、307ページ。

ると、模範劇「沙家浜」の中の毛主席語録はすでにその他の文体と衝突を起こしている。だがテレビドラマでは依然としてそれをそのまま二回も使った。監督がなぜそのように処理したか、その答えを得ることはできない。これはやはり原作に忠実にやろうという改作の指針が作用していると推測することができる。監督は引用をしたが、やはり幾分相違があると言うかもしれない。例えば、模範劇の中では郭建光は「呼びかけ」を通して、毛主席語録を出現させることができた。そして役者が「毛主席は我々に教えている」というセリフを言う時には、表情は晴れ晴れとなり目がキラキラと輝き、声も力強く響き渡った。しかし、テレビドラマの中の、郭建光は落ち着いた語調でこのセリフを言い、かつ葉排長を聞き手にすることによって、直接に毛主席語録を口にすぎちなさを避けた。このような処理は、模範劇の「高八度」⁴¹⁸の話し方を、テレビドラマの普通の話し方と変えたに過ぎないと思う。このようにセリフを「降調」⁴¹⁹させることは、模範劇の中の感情的な色彩を薄めるだけで、その精神的な本質はあまり異なっていない。

一つ指摘しておきたいことがある。模範劇の中の、郭建光のこの「呼びかけ」は「芦の根茎は食べられる」という一幕が下地となっている。しかし、模範劇のこの部分は、歴史の真実に反するものである。芦の根茎はもちろん食べることが出来るし、抜いてその場で食べると、その美味しさはアイスクリームに匹敵する。しかし『血染着的姓名』の記録によるとこうだ。「夏光などの責任者は芦の根茎を抜いて食べるのを断固阻止した。なぜかという、このびっしりと生い茂る芦は自然の障壁であり、芦が多ければ多いほど、日本傀儡軍が新四軍傷病兵を見つけることが難しくなるからだ。もし日々抜いていったら、芦は徐々にまばらになり、自分から敵前に姿をさらすことになる。そんなことは当然許されない」⁴²⁰と述べた。模範劇は新四軍戦士が闘争を堅持する姿を表現するために歴史の真実を無視した。これは今から見ると不思議なことであるが、テレビドラマはそのままこの部分を再現している。郭建光は芦の根茎を「食料」にまで高めて更なる詳しい説明を行い、⁴²¹次世代の人々に笑の種を残すこととな

⁴¹⁸ 高八度は、もともとは音楽の用語で、最も音調を指す。人の話し声がとても大きいことを形容する時に用いられる。オクターブが高い。

⁴¹⁹ 降調は音調を下げり、調子を下げることである。

⁴²⁰ 蒋星煜、「我所知道的『沙家浜』事件」、『檢察風雲』、2003年、第22期。

⁴²¹ テレビドラマには次の対話がある。林大根：「指導員、指導員、指導員。」郭建光：「何だ」林大根：「あ、この芦の根茎食べられるじゃないですか」郭建光：「もちろん食べられるよ。大根、よくやった、よくやった。」……郭建光：「同志諸君、これは何か知っているか。」戦士ら：「芦の根茎です。」郭建光：「ちがう、これは食料だ。これは我々の最も必要な時に大根同志が見つけた食料だ。諸君、私は林大根同志の功績を上申する。なぜなら、彼は最も困難な時に、最も積極的な戦闘精神を表したからだ。もし我々一人ひとりがこのような戦闘精神を持つなら、どんな困難でも乗り越えられる。一つ思い出した言葉を教えよう、しばしばこの種の状況はある。有利な状況と劣勢からの出来る回復は、『もうひと頑張りする』という努力の中で生まれる」。林大根：「指導員、これはどなたが言ったのですか。」郭建光：「どなたと思う？」林大根：「指導員ご自分が言ったのではないか。」郭建光：「私？これは百戦錬磨を経た人しか言えない。」戦士ら：「じゃあどなたですか、教えてください。」郭建光：「これは毛主席の

った。原作に忠実であろうとして、原作中のミスにまで忠実であろうとするなら、それではこのように書かれた革命の歴史はいったい信じられるのか疑うべきなのか、確かに深く考えさせられるのである。

阿慶嫂を中心として構成された物語と比較すると、郭建光の物語には不自然で堅苦しい場面が多々目立つ。前述したように、阿慶嫂の物語の柱には元々民間の伝奇的な色彩が多く取り入れられている。テレビドラマでは、脚本担当と監督はこの物語の柱をベースに主人公の物語を深める一方、阿慶嫂や胡伝魁、そして刁徳一の出番を大いに増やした。また、刁老太爺のように模範劇の中ですでに死んだ人物を生き返らせたり、刁小三や鄒寅生などもともとわずかなセリフしかなかった役を大いに大いに目立つようにしたり、土匪であったが保安隊員を経て、最後に新四軍に帰順した蔣福順や、変なアクセントでおかしな中国語を喋る日本の軍官小野、いつもそわそわした様子で刁老太爺に情報を報告している奴隷根性のかたまりのような刁管家など必要に応じてドラマのプロットを成す幾人かの人物を作り出した。このようにして、元々伝奇的色彩を持つドラマのプロットをより起伏に富むものとした。また、刁小三の髪分け方やその髪を振り回すしぐさ、小野が軍帽を外したあと現れた滑稽な髪型などによって、悪役の姿をおきまりの醜いものとした。また、小野が鄒寅生に黒田が脳神経切除手術を受けたことを教え、「悪漢といえども、隣人に危害を与えない」と言ったセリフなど、このストーリーラインの中で、揶揄や笑いを取る処理が行われた。

以上の分析から纏めると、監督はからかい笑わせるつもりでこの物語の柱を設計したのに間違いない。しかしからかわれた対象は否定的な人物であるため、厳しく審査されず、革命的観衆をも喜ばせたのであろう。結果として、この物語の柱に輝きを与えたのである。脚本を書いた高景文は「胡伝魁はスムーズにかけた、しかし肯定的な人物よりも輝くことを恐れて、あまり存分にはできなかった。当時は「正は邪を許さない」ということに気を使った。陳道明や劉金山そして程前……演じたのはすべて悪役である。見せ場はすべて悪役の方にあったのだ」⁴²²この問題において、高景文は全

言葉だ。」戦士ら：「毛主席？」郭建光：「そう、毛主席だ。毛主席は我々の領袖として、どんな戦も経験したことがある。もうひと頑張りすると言うのは必ずや数え切れない戦闘と困難を経てまとめられた経験則なのだ。」原文「电视剧中这一细节的对话如下。林大根：「指导员，指导员，指导员。」郭建光：「怎么了？」林大根：「你看这芦根不是可以吃吗？」郭建光“这芦根当然是可以啊。大根，好样的，好样的。”……郭建光：“同志们，这是什么？”众战士：“芦苇根。”郭建光：“不，这是粮食。这是大根同志在我们最需要的时候找到的粮食。同志们，我要为林大根同志请功。功就在于他能在最困难的时候，表现出最积极的战斗精神。如果我们每一个人都有这样一种战斗精神，天大的困难我们都是可以克服的。我想起了一句话，同志们！‘往往有这种情形，有利的情况和主动的恢复，产生于再坚持一下的努力之中。’”林大根：“指导员，这是谁说的？”郭建光：“想想看。”林大根：“你！”郭建光：“我？只有身经百战的人才可能说出这句话来。”众战士：“那是谁呀？说，告诉我们吧。”郭建光：“毛主席！”众战士：“毛主席？”郭建光：“是的，毛主席。毛主席是我们的领袖。他什么仗没打过，什么样的困难没经历过？坚持再坚持一下，一定是他在经历了无数次战斗和艰难困苦以后，总结出来的经验之论。”

⁴²² 張守剛、「高景文、『沙家浜』没”戲説」、(<http://cul.history.sina.com.cn/o/2006-05->

くの真実を語った。嘘偽りなく言えば、本当のことを語った。

政治的な配慮を脇に置いて見ると、模範劇の磁場は元々悪役の側にある。テレビドラマでも模範劇のように二つの物語の柱のバランスを保とうとしたものの、様々な設計や関連する処理により悪役の磁場のエネルギーを逆に増えさせたのであった。観衆はほとんどは悪役を見るためにこのテレビドラマをみたのではないか。従って、テレビドラマ『沙家浜』にはついに面白い情景が現われた。肯定的な人物はそれぞれ雄々しくハンサムであるが、一旦悪役と比べると、たちまち見劣りがする。例えば、許晴が演じる阿慶嫂は姉御肌が乏しく、他の悪役と輝きを争うことができなかった。それは演技に原因があるだけでなく、脚本担当や監督がその改作理念に拘り、肯定的な役のどこかに軽率な処置を行うことにはばかったためであろう。悪役は醜い風采を演じているが、一旦肯定的な役と比べて見ると、たちまちきらきらと輝きを発する。その二つの物語の軸の成分がほぼ同じウエイトを占めであり、どんな問題かはっきり言うことはできない。物事は比べてみればその優劣が自然に分かるというから、二つの物語の軸はどちらか優れているか、見るだけですぐ分かるだろう。

四、役の人間性に対する描写

人は文化的な生き物である。人の価値観と審美的嗜好は必ず周辺の環境の影響を受ける。文化の境地の変化に従って、人の思想と行為もこれにつれて変化が発生する。そのため、真実の人間はその人の性格は単純化、画一化してはならず、多元的な性格を持たなければならない。

刁徳一は模範劇『沙家浜』の中で正真正銘の否定的な役であり、陰険狡猾、邪悪の勢力の代表人物として観衆の前に姿を表した。しかし、テレビドラマ『沙家浜』では、読書人らしい品格をそなえ、鼓弓好きで振る舞いも上品な姿で登場した。彼は陰険な性格の持ち主でありながら、親孝行な一面もあった。父親が他界した時に、彼は部屋の中に閉じこもって泣いていた。「男は軽々しく涙をみせない。悲しみがまだそこまで至っていないからだ」⁴²³という。泣くことは人の思想感情を表現する最もよい方法であり、人間の正常な感情である。テレビドラマ『沙家浜』の中で多重の矛盾した性格を持つ刁徳一が、その芸術性を損なっていないばかりか、人間性を明らかにすることで、観衆に真実感を与え、深刻な印象を残したのであった。また、刁老太爺が息子を可愛がる感情は沙婆さんの息子を殴り殺した凶悪な地主イメージと隔たりが甚だしい。こうした人物に対する世俗化と人性化された描き方によって、役に対する観衆の既定の印象を変えて、二元的に対立する階級関係を多元的に共存する人物に変えた。そして英雄人物である郭建光と阿慶嫂も困難に直面して躊躇う時もあり、胡伝魁の移

28/021015.orl.cn/)、アクセス日 2012 年 6 月 19 日。原文「胡传魁太好处理了，我不敢太放开些，怕他抢戏。当时就怕‘正不压邪’。你看，陈道明、刘金山、程前……演的全是反面角色，磁场都在反角那边」

⁴²³ 中国の諺である。原文「男儿有泪不轻弹，只因未到伤心处」

り気で貪婪な世俗的人間味、刁管家と刁小三が茶番をやることなどすべてのことによって、「娯楽を追求するうちに元の教化機能は徹底的に瓦解し、ついには紅色經典作品の消費化の改造を最終的に完成させた。紅色經典作品はここにおいて他のなにものでもなく純粹な消費財となったのである」⁴²⁴。

模範劇の中では、男女の情、人のもろもろの情欲の感情は表現出来ておらず、私利私欲なく貢献するというプロレタリアの情誼が随所に見られるだけである。肉親の情については、模範劇の中では探すのが難しい。たとえ存在するとしても、茫漠としている。模範劇『沙家浜』も例外ではない。

模範劇の中では、阿慶嫂には夫がいるが、しかしその夫阿慶は、上海へ行って担ぎ屋をしているという設定である。沙婆さんと沙四龍は母子関係であるというだけで、彼らの家庭生活は伺い知るすべがない。逆に、沙婆さんと傷病兵の感情はひときわ強く打ち出され、同じ革命陣営の同志として肉親ではないが、肉親に勝るかのように描かれている。沙婆さんが人民子弟兵に対し最も誠実な最も私心のない慈母のような心を注いだのに対して、我が子に対してあるべき肉親の感情は少しも見られなかった。こういう設定はテレビドラマ『沙家浜』では徹底的に破られている。

テレビドラマの中では、沙婆さんの二人の息子と彼らの家庭生活に関するはなし、また沙婆さんの、重病にかかった二龍への心配と愛情、後に二龍が殺害されたと聞いてひどく悲しんだ、特に四龍を思い切り厳しく叩いた幕は非常に扇情的で、母親の道理をわきまえない子に対する、愛が深ければ深いほど、それを責める気持ちがより切実であるという深い母親の愛が余すところなく描かれている。また、阿慶嫂のそばにも彼女のことを母と呼ぶ「息子」が二人いて、阿福が母親を心配する気持ちや、母親の息子愛する気持ちもあって、生活する中で互に助け合い、共に困難や挑戦と戦ったことも描かれた。否定的な役である刁徳一さえ家庭生活のシーンがあり、彼の父親やいとこ、管家との日常生活が描かれている。彼は日本軍が大掛かり掃討にやってくるという聞いて、いち早く親戚に知らせ、避難を勧めたが、父が他界したと聞いて、こころから涙を流した。

これらは、この世の肉親の情がついに人々の生活の中に戻って、人々もカチカチの革命人から、人情のある正常な人間に戻ったことを明白に語っている。

テレビドラマ『沙家浜』における、英雄人物の郭建光にただよう神聖な色彩は悄然と淡くなり、加えられたのは凡人の生活の雰囲気である。彼はもはや近寄りたいたい人ではなく、一般人の服装をして、暇な時には戦士の老馬と冗談を言ったり、戦友と世間話をしたりする指導員になった。それ以外に、更に味わい深いのは胡伝魁の人物像に対する新たな描写である。模範劇『沙家浜』では、胡伝魁は俗っぽいとんまで能無しの匪賊の軍隊の司令官の姿で出現したが、これは敵対勢力の代表、人民の敵である。しかし、テレビドラマ『沙家浜』では、胡伝魁の形象はたいへん親しみやすく感じら

⁴²⁴ 唐小林、『消費時代“紅色經典”改編的文化闡釋』、花城出版社、2005年。

れて、自分の身近にいる人のように感じさせる。彼の言うこと、やること、なすこと、考えることなどは、すべて色濃く「平民性」を体現している。テレビドラマの中で、胡伝魁は二度結婚をしたが、毎回「大いに派手に」やった。彼は市民階層の劇中の代表として、自分の「幸福」と「満足」を求めた。きれいな嫁さんを望み、息子を望んだ。貧民の下層出身の小人物として、彼は小さい時から、いつか刁家のお屋敷に入って見てみることを望んでいた。そして自身の「努力」を通して、最後には夢が実現し、刁家のお屋敷に自由出入りすることができるようになりたかった。これらは大衆文化の社会的言語環境下で平民の生活と意識の心理に対する真実な表現で、人生における最も質素な俗世間の心理の願いである。しかし、これらは模範劇『沙家浜』においては見だすことができない。

以上、テレビドラマ『沙家浜』と模範劇『沙家浜』に関する比較をまとめた。単純にテレビドラマと模範劇の比較を行う事は出来ないと考える。テレビドラマと京劇は二つの異なる芸術であるから、異なる基準で評価すべきだと思う。京劇は舞台芸術であるだけでなく、その上写意（細かな具体的な表現をしない情趣の表現）、虚構なども行われる。それは生活の中から抽出されたものであり、型として高度に様式化された演技である。つまり人々がよく知っているうた、しぐさ、せりふ、立ち回りを通じて、生活を反映し、人物を描写し、様式美をより重視する。模範劇としての『沙家浜』の芸術価値は、おむね歌の節回し、音楽と舞踊に存在する。テレビドラマは写実の芸術である。よってこの二種類の作品を鑑賞する時は、比較すると同時に、このテレビドラマ版「沙家浜」を見てこれが京劇を参考にした上で、それにきちんと対応したかどうか、テレビ自体の表現方法を十分に使っているかどうか、同一の題材に新しい意味を与えたかどうかということまで、十分に考察が及んでいなければならない。

第三節、「紅色経典」の改作について

「紅色経典」の改作は2000年に現れ始めた後、2004年、2005年にブームとなった。50—70年代にある程度の影響を与えた革命を題材とする小説、映画、模範劇などは、すべて新しい芸術形式——テレビドラマとして、再度現れた。本節の「紅色経典」の改作とはこの現象を指していつている。「紅色経典」の改作に関する論文はあまり多くはないが、いくつかはやはり参考に値する。

『中国知識資源総庫』の中で、「紅色経典」の改作と直接に関連する博士論文は二つで、蘭州大学の任志明の『「紅色経典」影視改編与伝播研究』⁴²⁵と山東大学の李新の

⁴²⁵ 任志明、『「紅色経典」影視改編与伝播研究』、蘭州大学博士論文、2009年。

『論「紅色經典」文学中的「復仇」』⁴²⁶である。この論文では「紅色經典」の歴史的意義、美学の特徴、改作当時の言語環境及び改作における「興趣」との相違及び市場化の策略など多角度的に討論、研究と批判を行った。「紅色經典」の改作と関係がある修士論文は以下のようなものがある。例えば、張艷の『「紅色經典」改編中的女性形象』⁴²⁷は、「紅色經典」の中の女性イメージを研究対象にしており、もとの小説のテキストと改作された後のテレビドラマのテキストの比較的研究を通して、二つの時代における異なるテキストが女性のイメージを造型する上で現れる異なる文化の内包を明らかにした。楊新華の『消費主義文化語境中「紅色經典」的改編』⁴²⁸は、主に消費文化の言語環境から着手し、新世紀以来の「紅色經典」のテキストの改作を研究している。またその外、趙勇の『紅色經典劇改編的困境在哪里』等⁴²⁹は、主に「紅色經典」の改作の背景、原則、視聴者の受け入れ、メディアの伝播、改作の得失、改作の策略および改作の先行き、苦境などについて詳しく論述しており、本論文もこれらから一定の啓発を受けた。

一、「紅色經典」とは何か

「紅色經典」に対する各種の改作が多数現れたのに伴い、改作者の行為を制約し、いわゆる「紅色經典」の原著の完全性、厳肅性と經典性を維持するために、2004年4月下旬、中国国家廣播電影電視總局は『關於認真對待「紅色經典」改編電視劇有關問題的通知』を公布し、現在の「紅色經典」のテレビドラマ化の改作過程においては、「原著を誤って読み、觀衆を誤って指導し、市場に誤って解説される」という問題が存在しており、過度に「視聴率と娯楽性」を追求しているという認識を示した。そして「紅色經典」に対してかなり曖昧な定義を下した。つまり「紅色經典」とは「すでに評価が定まり、大衆が公認し、長く伝わってきた、影響が最も大きい、革命の歴史と英雄的人物を描写した評価の高い名作を指すというものである。更に、『林海雪原』、『紅色娘子軍』、『紅岩』、『紅日』、『紅旗譜』、『小兵張嘎』、『紅灯記』、『沙家浜』、『三家巷』など一連の作品を挙げた。

「通知」が出るや、注目の焦点は「紅色經典」という概念に移した。知識人の間では「紅色經典」の概念はずっと疑問が持たれていた。2002年に王彬彬は『樣板戲と「紅色經典」』⁴³⁰の中で、「紅色經典」という概念に対して疑問を呈した。代表的な観点を持つものとして、その他に上海復旦大学の陳思和教授の口述によって、『南方週末』上海駐在の記者張英が記録整理した一文『我不贊成紅色經典』⁴³¹がある。この文では

⁴²⁶ 李新、『論「紅色經典」文学中的「復仇」』、山東大学博士論文、2012年。

⁴²⁷ 張艷、『「紅色經典」改編中的女性形象』、四川師範大学修士論文、2008年。

⁴²⁸ 楊新華、『消費主義文化語境中「紅色經典」的改編』、蘭州大学修士論文、2008年。

⁴²⁹ 王春燕、「“紅色經典”研究綜述」、《海南師範大学学报》、2013年、第6期。張法、「“紅色經典”改編現象讀解」、《文学研究》。2005年、第4期。胡雯、『紅色經典改編与伝播』、西南大学、修士論文、2012年。趙勇、「紅色經典劇改編的困境在哪里」、《文化与詩学》、2008年、第1期。

⁴³⁰ 王彬彬、「樣板戲与“紅色經典”」、《文学自由談》、2001年、第5期。

⁴³¹ 陳思和口述、張英整理、「我不贊成“紅色經典”」、《南方週末》、2004年5月6日。

「紅色經典」という言い方は經典に対する風刺と再構築であると判断している。この文は更に「民間」、「商業」及び「主流言説」などの角度から、模範劇を含む「紅色經典」が特定の時期の体制側の主流言説が民間の隠された構造を借りて、宣伝の目的を果たした道具であると詳しく説明している。これは我々が「紅色經典」に対して醒めた認識を深めようとする主要な原因であり、模範劇を含むこれらの「紅色經典」が依然として一定の生命力を持つ原因でもある。この文は同時に「紅色經典」の改作、復活などの商業化の操作に対して疑問を投げかけた。これは必ずそれらが含んでいる民間形態の変質を招き、世俗におもね、観衆の好みに迎合する道具になると考えるという疑問を投げかけた。

一体「紅色經典」とは何かということをはっきりとしたいなら、筆者は我々が先ず「紅色經典」が発生した背景を考察しなければならないと思う。

新中国成立の初め、直面した一つの緊迫な問題はどのようにして民衆から新生国家及びその政権に対して承認を得るかということである。特に中国のような土地が広く、民族が多い国家にとって、どのようにして民族間で互いの受け入れを図るか、国家の安定を確保するか、これは極めて重要な任務であった。この任務を完成する有効な策の一つとして、「民衆が共有できる民族性的国家記憶を再構築し、政権の合法性を確定させる」⁴³²ことである。これが上述の「紅色經典」であり、当時の革命の歴史を題材とする作品が誕生した基本的な社会的言語環境である。

この様に見ると、いわゆる「紅色經典」というものは、主に中国大陸の群衆に広範な影響力を持つ革命史を題材にした中長編小説である。よって、本文の中で、筆者はひとまず「紅色經典」を「すでに定着した」、「影響画力が最も大きい」深遠な革命的影響力を持つ、革命史と英雄的人物を描いた古典的な革命史を題材にしたものと見なして処理する。

二、「紅色經典」のテレビドラマ『沙家浜』

中国の革命政権は紅色革命の基礎の上に確立した。数十年が経過したが、「紅色經典」に対する懐旧と称賛はずっと中断したことがない。今日に至るまで、「紅色經典」はまたやはり中国人が愛国主義教育を受ける重要な形式である。市場経済の今日、文化的資源は市場との結合を必要としており、それによってようやく理想的な効果を取めることが出来る。主流のイデオロギーの支持の影響の下、「紅色經典」は再び新しい様相で大衆の前に登場したのである。『沙家浜』は「紅色經典」の一つとして、改作後のテレビドラマとして多方面の好評を受けた。その原因については、第一にその創作者が紅色の時代の主旋律⁴³³と大衆文化の審美的趣味を一致させ、文化的資源とメディアの合作を実現させ、教育と娯楽を織り交ぜながら、現代

⁴³² 路文彬、『歴史現象的現実訴求』、百花洲文芸出版社、2003年、95ページ。

⁴³³ 国家の文化戦略の基調。90年代以降「多元化」の許容が文化戦略の基調となった。洪子誠著、岩佐昌暉・間ふさ子編訳、『中国当代文学史』、東方書店、2013年、540ページ、引用。

人の心理的欲求を満足させたことにある。第二に、人々の日常生活における濃厚な懐旧の念も「紅色経典」としての『沙家浜』が再び風靡した重要な原因である。

改作後のテレビドラマ『沙家浜』は、ドラマの中において当時の沙家浜鎮の様々な人物が共同の敵の前に一致団結して敵愾心を燃やす抗日の気骨に対して、全面的な描写を行い、数多くの「紅色経典」作品の中で限らない豊かさを持つ「人間」が、機械的に階級の集団とし単純化されている状況を突破した。例えばドラマの中の刁老太爺、彼は沙家浜の名士であるが、彼を民族の気骨を持ち大勢をわきまえ、息子が日本人のために仕事することに同意せず、最後に、刁徳一が「忠義救国軍」に入ったため、悔しさのあまり息絶えたように設計した。そのほか、胡伝魁の妻の黄春は、文化的教育を受けていない普通の主婦であり、更には言語行為において卑俗さがあるが、彼女は民族の大義において是非をはっきりさせており、胡伝魁の日本人への投降に対して十分不満であり、胡伝魁の目の前で頭を石にぶつけて自殺した。この種のヒューマニズムの精神と配慮は、「紅色経典」の時代には体现できなかったものである。時代という角度から見ると、「紅色経典」のテレビドラマへの改作は、時代の要請でもある。⁴³⁴

現代中国はすでに市場経済社会から計画経済に引き返すことはできない。経済の急速な発展は人と人との間の関係に微妙な変化を引き起こし、激烈な社会競争と複雑な人間関係の前で、人が往々にして欠いているのは物質的な糧ではなく、精神的な糧である。「紅色経典」の中に含まれる確固たる信仰、献身的な精神等の高貴な品質は、まさにこの社会の様々な人文的精神の欠如を補う貴重な糧である。模範劇からテレビドラマへの改作は、まさに『沙家浜』が「紅色経典」改作シリーズの一つとして、現代において伝播の価値を体现させたものである。テレビドラマの中で、人間性に対する深い発掘を行い、テレビドラマの文化的内情と芸術的魅力を多少でも乗り越えさせ、愛国主義の精神を大いに発揚するために、素晴らしい芸術的テキストを提供した。

文革期に誕生した模範劇『沙家浜』は現代人にとってはなじみがなく、意味が明確でないものであり、興味があるのは、新しい時期に創作されたテレビドラマ『沙家浜』であり、我々後世の文化人にとって、極めて可能性がありまた理解できないことである。『沙家浜』という文化的記号は、その他の形式を以て登場する可能性があり、残念なのは、我々が適切にその具体的な形式を予測できない。

⁴³⁴ 肖鴻婷、『「沙家浜」的文化符号学解構研究』、華南理工大学、修士論文、2010年、参照。

第三部分、結論

一、今日の沙家浜

模範劇『沙家浜』は、沙家浜という地名を瞬く間に全国に広めた。沙家浜について、「中国・常熟」⁴³⁵では以下のように紹介している。

沙家浜は江蘇省の常熟陽澄湖畔に位置している。模範劇『沙家浜』が全国で有名になるのに従い、この地は有名になったが、現在までの約 50 年の間、長い時間が経過してもその名声は衰えていない。『沙家浜』の名は広範に伝わり、それは沙家浜の人民にとってももちろん誇らしいことである。1971 年、蘆蕩村の人は自発的に「横涇地区抗日闘争展覽陳列室」を創立し、その後収集した文物は増え、「展覽館」へと発展した。1988 年 6 月、改築され「沙家浜革命展覽館」となり、1991 年、正式に「沙家浜革命伝統教育館」と命名された。全館の建築面積は 1300 m²である。ホールの陳列は合計五つに分かれ、600 枚以上の写真があり、48 の文物の遺跡があり、23 の上級指導者の題辞があり、道德教育の基地となった。

沙家浜の紅石村には春來茶館があり、『沙家浜』の中の「郭建光」のオリジナルモデルで江抗東路作戦処長だった夏光が自ら扁額の題辞を書いた。茶館は露天の舞台に面し、今も依然として毎日『沙家浜』を上演している。

沙家浜の今日の構造と名所はほとんど模範劇『沙家浜』の中のシーンをまねて作ったものである。沙家浜蘆蕩の景勝地は陽澄湖畔に位置し、交通が便利で、全国愛国主義教育模範基地である。京劇『沙家浜』で集めた史実、伝奇といった物語と沙家浜の人文的な歴史の積み重ねを内容とし、観光スポットを設置し、水、漁業、米作、耕作、戯劇を特徴とし、上演もしくは参与といった活動項目を設立し、観光客を集めている。『沙家浜』の物語探し、阿慶嫂、郭建光の足跡の追跡といった「人文的歴史観光」、「グリーン生態コース」は観光市場に名声を博した。ここには他に華東地域の最大の休暇村がある。

沙家浜は模範劇『沙家浜』で名が知られ、革命伝統教育区、紅石民俗文化村、横涇古町、湿地公園などの名所があり、観光としての紅色教育コース、グリーン生態コース、ゴールデングルメコース、映像文化コースが設けられている。

町は『沙家浜』によって設計されている。沙家浜が位置する鎮は本来が横涇鎮といい、今はすでに「沙家浜鎮」と名前を変えている。

「沙家浜」はただ滬劇『蘆蕩火種』によって作られた虚構の地名であるが、模範劇『沙家浜』によって名声は全国で広く知れ渡った。1981 年 5 月 10 日、省政府の許可を得て、横涇公社は蘆蕩公社と改名した。その後公社を解体し郷に変え、蘆蕩公社は蘆蕩郷に改名した。1992 年 3 月、江蘇省政府は常熟県の蘆蕩郷を正式に「沙家浜鎮」

⁴³⁵ 「中国・常熟」、<http://www.changshu.gov.cn/zgcs/>、アクセス日 2013 年 10 月 9 日。

に命名することを許可した。これによって、「沙家浜」は虚構から真実に転じ、確かに真実に存在する地名になり、革命の資源を多くの社会経済と文化の収益に転じさせた。

二、まとめ

(一)、各章の要約

本論文は『沙家浜』の文芸発展史を考察分析した。以下、結論に入る前に各章の内容を要約しておきたい。序章では、研究の視角と時間段階の角度から、模範劇に関する先行研究を考察し、また八つの模範劇の各作品に関する先行研究の考察を行った。模範劇に関する研究は、他の領域の研究に比べると、明らかに不足している。各模範劇作品に関する先行研究はほとんど音楽、もしくは関係する人物に対する紹介と描写及び舞台裏の物語等であり、文学史の角度から考察を行った研究は少ない。文革文学研究の中でも空白の領域であることを述べた。

第一章では『沙家浜』の最初の文芸形式の革命歌曲がドキュメンタリー文学と回想録に発展したことを紹介した。同時に演劇の実際の時代背景を紹介した。更に、筆者は『沙家浜戯里戯外』の名簿に基づいて、36名の負傷兵の具体的な状況の考察を行い、演劇が根拠とした新四軍と江南の人民がともに勇敢に戦ったという歴史を遡った。

第二章では滬劇『蘆蕩火種』を考察した。滬劇『蘆蕩火種』は上海市人民滬劇団によって集団的に創作され、文牧が執筆した。舞台芸術とプロットを設計する必要があったため、劇団は蘆蕩の中に隠れていた36名の負傷兵が異常に苦しい条件の下で敵と闘争した事実を、茶館の女主人阿慶嫂が18名の負傷兵を掩護するために知恵と勇気で勝負した物語に変え、芸術が現実を超える昇華を実現した。筆者の収集した資料は、滬劇『蘆蕩火種』の研究はほとんど滬劇『蘆蕩火種』の上海地方劇としての芸術性に関するものなどである。滬劇、上海人民滬劇団、滬劇『蘆蕩火種』の誕生過程、芸術的成果、成功した原因及び「四人組」を粉砕した後滬劇『蘆蕩火種』の再生を系統的、詳細に考察したものはない。本論文はその記述を目指した。

第三章は滬劇『蘆蕩火種』が京劇に改作された過程及び上演の状況を考察した。江青と彭真の改作過程における対立の記述を通じて、文革勃発前夜における文芸の舞台裏に隠された政治的分岐点を探究した。江青と彭真の関係は深い意味で毛沢東と北京市委員会の関係である。この時、江青が初めて頭角をあらわし、毛沢東の支持に頼ったのだが、当時江青が代表していたのは毛沢東であり、毛沢東の最前線におけるスポークスマンであった。多くの研究は滬劇から京劇までの過程を同一の形態として考察しているが、滬劇『蘆蕩火種』は直接、模範劇『沙家浜』に発展したのではなく、まず、京劇『蘆蕩火種』を経て模範劇『沙家浜』に発展したのである。筆者は本論文の中で京劇『蘆蕩火種』と模範劇『沙家浜』を分けて、京劇『蘆蕩火種』に対する考察を行った。さらに、本章の中で筆者は1964年京劇現代劇競演大会の上演状況を考察した。その結果、上演状況に関する従来の研究には一部誤りがあることを発見し、そ

の問題点に対して考察と訂正を行った。更にその誤りの原因も探究した。これは模範劇『沙家浜』研究の基礎的な資料整備へのささやかな貢献であると思う。

第四章は本論文の重点部分であり、主に模範劇『沙家浜』に対して考察と分析を行った。本章で、筆者はまず「模範」と「模範劇」の呼称の出現に着目した。「模範」とはすべての芸術の一つのモデル化に従わせようという荒唐無稽なスローガンであり、モデル化の道筋は芸術的思惟を束縛し、文革後期にすでにその必然的終結を予知していた。次は『沙家浜』を例にとり、毛沢東、江青と模範劇の関係を探求した。模範劇は江青、文革との密接な関係によって、文革が終結した後の模範劇に関する否定的な論争に伏線を敷くこととなった。江青と模範劇の関係については、すでに多くの学者が研究を行っているが、毛沢東と模範劇の関係について話題にされたことはほとんどない。本節では毛沢東が模範劇に対して最後の決定権を持っていたことを証明した。当代文学史において、模範劇が形成される過程はずっと曖昧な状態のままであった。現代劇が模範劇になるには、一つの過程がある。本章で筆者は現代劇がどのように模範劇に発展したか、その過程を考察し分析した。現代劇は模範劇の雛形であり、模範劇は現代劇の基礎の上に加工改作されてできたものであり、模範劇は美化、神化された現代劇であるという関係を明らかにした。これは現代劇の「模範化」の過程とも言える。そして、筆者はまた「三突出」理論の誕生始末に対する帰納と整理を行った。『沙家浜』の中の「三突出」を具体的に考察して、客観的な角度から「三突出」に対する評価を行った。模範劇は我々にたくさんの貴重な芸術を享受させ、人々にとって有益であることに変わりはなく、この角度から言えば、筆者は「三突出」の功績は消えることはないと考える。さらに京劇『沙家浜』と滬劇『蘆蕩火種』に対する比較を行い、模範劇が長い時間を経過してもなぜ衰えを見せないか、それ自身が持っている芸術的魅力を探究した。模範劇が永久不変の魅力及び後世が努力して及ぶところのない芸術的高度を備えているかどうかは、歴史の検証を待たなければならない。

第五章は交響楽『沙家浜』の誕生始末とその芸術成果を考察した。交響楽『沙家浜』は「洋為中用」のその時の条件の下で、確かに比較的高いレベルを代表した優秀な音楽作品である。交響楽『沙家浜』はある特定の歴史時期の傑作で、交響楽が民族化するように貢献し、人々を奮い立たせ感激させ、人々に新四軍戦士が敵に反抗して打撃を与え、勇敢に戦ったあの激しい歳月と忘れがたい月日を連想させる。この点から見ると、筆者は交響楽『沙家浜』はその政治性に関わらず、成功したと考える。更に、今後の研究に資料を提供するために、本章では筆者は江青が交響楽『沙家浜』に対して行った修正指示を整理した。

第六章では模範劇フィルム『沙家浜』に対して考察を行った。本章で、筆者はまず『人民日報』を情報源として模範劇フィルムの伝播の概況に対する帰納と整理を行った。更に模範劇フィルム『沙家浜』がテレビ画面複製フィルムからカラーフィルムに発展する過程を考察して、「样板戯電影」と「样板戯影片」の違いを明らかにした。筆

者の理解する「模範劇フィルム」は映画の手段を利用して記録した一種の舞台劇であるため、このモデルで制作してできた一連のフィルムを「模範劇フィルム」と呼ぶ。更に、模範劇フィルムは17年映画と1977年から現在までの新时期映画を繋ぐ橋梁であることを明らかになった。

第七章は小説『沙家浜』に対して考察を行った。まず小説『沙家浜』が引き起こした「文学事件」の始末を振りかえった。次に小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の関係を考察して、小説『沙家浜』と模範劇『沙家浜』の間には必然の関連がなく、相互補完の関係を持っていること、即ち、内容の上で関連がなく、創作形式の上の補完があると考えた。小説が批判にさらされた原因を分析し、その中から模範劇が立脚した社会的基盤を探究した。小説が批判を受ける原因が模範劇の中に隠蔽された人間性の描写を増やしたからであり、またまさに小説が模範劇の不足したところを補完したために、批判を受けたのだと結論付けた。したがって、模範劇の否定及び批判された「無人間性」の描写は、まさに模範劇の「模範」たるべき点である。これも模範劇が依拠する社会的基盤であると考えた。これは本論文のハイライトにあたる部分である。

第八章はテレビドラマ『沙家浜』の状況を紹介し、『沙家浜』がその多くの文芸形式のどの作品から改作されたかを考察したが、テレビドラマ『沙家浜』は模範劇『沙家浜』を原著として改編したことを明らかにした。テレビドラマ『沙家浜』と模範劇『沙家浜』に対して比較分析を行ったが、テレビドラマと京劇は二つの異なる芸術であるから、筆者は簡単にはテレビドラマと模範劇の比較を行う事は出来ないと考えた。また、本章では筆者は『紅色経典』とは何かを考察した。人々によく知られた、影響力の最も大きい古典的革命史を背景に、歴史と英雄的人物を描いた名作が「紅色経典」だと考えたのである。更に、テレビドラマの絶賛放送とその人気によって、「紅色経典」のテレビドラマの改作ブームの出現は、大きく見れば転換期の中国の多元化が互いに影響を及ぼして発展した結果であると考えた。

以上のように、本論文は『沙家浜』を研究対象として研究考察を行った。『沙家浜』を研究対象とした八つの革命模範劇の中で、『沙家浜』がそのうちの京劇と交響楽の二つを占めており、他の模範劇より重要な価値と地位を持つと考えたからである。更に、『沙家浜』は多くの変遷を経ながら、変ることなく、上演され、読まれていて、強大な生命力を持つことを示している。しかし、『沙家浜』に焦点を絞り、詳しく研究したものがないということは、文革文学研究において大変残念である。そこで、この研究の空白を埋めるために、『沙家浜』を選んで、その文芸上の発展史について考察しようと考えたのである。『沙家浜』研究を通じて、模範劇が成立した社会的基盤を探究し、更に模範劇の当代文学史上の位置づけを考察した。例えば第七章で述べたように、模範劇の中で隠蔽され表現されていない人間性の描写は文革時代の特殊の政治の産物である。ところが逆に小説『沙家浜』は模範劇が表現しなかった「人間性」

を補完したために、批判を受けることになった。このことは、模範劇が一つの矛盾した総合体であるためだと説明できる。文革が終わった時、模範劇は人物描写の中に「人間性」もなく、現実生活の基盤もないとして否定と批判を受けた。しかし、この否定及び批判された「無人間性」の描写こそ、実は模範劇の「模範」たるべき点なのである。小説『沙家浜』事件を通してみると、模範劇の魅力がより深く明らかになり、模範劇成立の社会基礎がより明確になるのである。このように、『沙家浜』の研究を通じて、文学の角度から模範劇に対する認識を深めることができた。

多くの人々は文革期が文学の断層だと考えている。筆者は文革文学の重要な一環としての模範劇はその前の17年文学と1977年以降の新時期文学を繋ぐ橋梁であると位置づけた。模範劇は「無産階級文芸の偉大な発端」と称されたが、17年文学と多くの関連を持っている。17年文学は1949-1966年、つまり建国から文革前の17年の文学を指す。17年文学は文芸思想上で『文芸講話』以来の伝統を受け続けた。多くの題材が革命歴史を背景としている。また、作品創作上に公私の二元対立のモデルを形成した。本論文の考察を通じて、模範劇も『文芸講話』の文芸政策に従い、同じ革命歴史を題材とし、「三突出」等の創作原則により、無人間性、家族と個人情感も持たないモデル化された英雄的人物を作った。文革期の文芸指導者たちは、それが模範劇は17年文学の発展であると考えた。しかし、この単一化、モデル化された模範劇は新時期文学（1976年文革以降の文学を指す）に生活の基礎を打ち立て、新時期文学の発展の力を蓄えたと考えた。以上のように、当代文学史上に模範劇は17年文学と新時期文学を連結した橋梁であると考えた。

（二）、『沙家浜』の生命力

以上、本論では『沙家浜』の文芸史の変遷を考察してきた。もう一度振り返ってみれば、『沙家浜』はドキュメンタリー文学、回想録、滬劇、京劇現代劇、革命模範劇、交響楽、模範劇フィルム、小説とテレビドラマという文芸形式を経て、その舞台は最後には愛国主義教育基地となり、沙家浜地区の経済発展を動かした。最初の歌から、演劇に至るまで、20年余りを経て、滬劇『蘆蕩火種』から模範劇『沙家浜』まで、更に新時期の小説とテレビドラマまで、数十年の度重なる困難を伴う変遷を経たが、これは『沙家浜』が強大な生命力を持っていることを物語っている。では、なぜ『沙家浜』はこんな強大な生命力を持つのか。最後にこの問題について述べ、論文のまとめとしたい。その理由について見ていきたい。

1、具体的な革命の歴史的背景を基盤としていること

『沙家浜』の源淵である1943年の革命歌曲『你是遊撃兵団』から、1957年崔左夫のドキュメンタリー文学『血染着的姓名』及び劉飛の革命回想録『火種』までは、当時敵の後方で闘い続けた36人の新四軍負傷兵の英雄的な形象、人民群衆と人民解放軍の深い感情を記録している。『沙家浜』は一つの演劇として、プロット、人物はすべ

てフィクションであり、なおかつ文革期という環境の下で、濃厚な政治的色彩を与えられ、「三突出」など創作原則の弊害を免れるのは難しかった。しかし、この演劇は新四軍と江南の人民がともに勇敢に戦ったという歴史上の事実を根拠としている。「沙家浜団」と呼ばれる済南軍区某部 175 団は、依然として『你是遊撃兵団』を団歌にしている。1992 年、常熟はもとの蘆蕩郷（横涇鎮）を、沙家浜鎮に改名し、「沙家浜革命伝統教育館」を建立した。ここには、至る所に『沙家浜』の物語と結び付けた「由来」を持つ場所がある。これは現実の『沙家浜』が芸術の『沙家浜』に接近し再構築されたためである。これらの一切は、当時のあの苦難に満ちた名誉ある歴史を忘れないためである。

演劇のプロットや登場人物が歴史的事実の基礎の上に作られ、高められた。だから広大な観衆の心の中で強大な魅力を持つことができた。これが『沙家浜』が強い生命力を現す強い基礎であると筆者は考える。

2、作品の芸術魅力

文革の八つの革命模範劇についての世論で評価はまちまちであるが、人々の『沙家浜』に対する関心と情熱は弱くなっていない。何故このような現象が現れるのか。筆者は『沙家浜』は時間の選択を経ても、依然として芸術的魅力があるからだ考える。再び公衆が関心を引き起こしたのは、ある程度外部の推力によって力を得たためだが、最も主要な原因は『沙家浜』自身が人々の関心を引き起こす魅力を十分に持っているため、これは否定できない事実である。

『沙家浜』は京劇に依存し創作し上演された演劇である。京劇は歴史的伝統が濃厚な全国的な規模の劇の一種であるため、『沙家浜』に反映されている伝統演劇の継承と発展の状態は、必然的に人々の注目を集めることになる。『沙家浜』は模範劇として文革期に幅広く改革されたが、集中的に探求した芸術上の問題も比較的多く、芸術の追求の上での自覚性も比較的強かった。そのため、政治から極めて大きな妨害と歪曲を受けたが、提唱者が芸術を熟知しており、それに参与した者も芸術を尊び崇めていたため、『沙家浜』は芸術の継承と発展の面で重要な経験と教訓を得た。例えば、脚本の文学性、上演の形式、節回しと音響効果において、伝統の京劇に対して有効な改造と発展を行い、革新した面が確かにあるのである。この過程で、通常ではありえないほど人材を集中し、品質を保証し、芸術を国家の政治行為として扱い、おろそかにせず更に良いものを求めた。これらのすべては模範劇の製作上の品質の保証において、社会の常態の下では到達不可能な高い水準を提供した。こうした理由で、『沙家浜』は政治の烙印を押されはしたが、細密に彫刻された、比較的完成した芸術作品である。こうして、中国の多く観客に受け入れられ、愛好されるようになったのである。

3、政治的関与

主流的政治の『沙家浜』に対する関与は、二つの段階で現れている。一つは、文革期の模範劇『沙家浜』の移植、修正、決定稿、改編、普及に対する関与である。それは演劇に繁雑かつ複雑な政治闘争を引き受けさせ、演劇本体の文芸的、社会的役割を大きく逸脱させたが、これは歴史上においてもきわめてまれである。

もう一つは、文革が終わった後の新时期に模範劇を復活させようと舞台裏で画策したことである。「政治標準第一、芸術標準第二」という文芸政策の下で誕生した『沙家浜』は、政治的基準と芸術形式共に基準に達したと言える。『沙家浜』は強い愛党、愛国の思想及び毛沢東思想と、その実践を内容としている。これも改革開放初期の中国の政治環境の必要に合致し、当時の「平和的転覆の防止」、および党の指導の堅持という政策に合致し、中国共産党の現行の愛国主義教育の要求に符合している。『愛国主義教育実施綱要』⁴³⁶は「中国史、特に近代史、現代史の教育を通して、…中国共産党が全国の人民を指導して、新中国を創立するために勇敢に奮闘した崇高な精神と輝かしい業績をよく理解させる」ことを要求している。毛沢東思想は建国の前後の歴史を貫くだけではなくて、更にイデオロギーの領域でも、重要な基礎的役割を發揮している。『沙家浜』は毛沢東の文芸思想を実行する手本として、中国の現行の愛国主義教育に対しても自然とその接続的な効果を發揮している。更に模範劇は愛国主義教育に資源と養分を提供したと言える。

4、堅実な社会基盤

小説『沙家浜』が批判を受けたのは、模範劇『沙家浜』との間の関係を混同したため、これは模範劇を改作した他の芸術形式の作品が、もとの劇の内容に背くなら、社会の認可を得られないこと示している。多くの「紅色経典」がテレビドラマに改作され、そ多くが世論の非難を受けるという状況下で、テレビドラマ『沙家浜』はすこぶる好評であった。これはテレビドラマ『沙家浜』が模範劇『沙家浜』に忠実に改作を行ったからで、世論の相対的認可を得ることができたのである。

小説が批判を招いたのは、すでに述べたように模範劇が一つの矛盾した総合体であるためだということができる。文革が終わると、模範劇は人物描写の中に「人間性」もなく、現実生活の基盤もないことから否定と批判を受けた。しかし、この否定及び批判された「人間性のない」の描写こそが、まさに模範劇である。模範劇は現実社会の複雑な関係の中から、ただ「敵/味方」の関係だけを抽出し、それが「敵/味方」の関係だけですべてが動く戦場という空間でどのように変化するかを描く。そこでは登場人物は記号化されていて、彼が個人的に何を考え、何を欲しているかなどという「人間的な感情」を描くことは不必要なのである。彼に必要なのは、敵として、或いは味方として行動するイデオロギーの道具となることである。「敵/味方」に記号化された登場人物たちが、勝つか負けるかの闘いを演じる。極端に言え

⁴³⁶ 中共中央發布、『愛国主義教育実施綱要』、1994年8月23日。

ば、そこに模範劇のドラマとしての本質があり、それを伝統劇のしぐさ、音楽と共に演じる場所に模範劇の魅力があった。このような「敵/味方」の対立矛盾という単純なドラマの構造と、人々が親しんできた伝統劇のしぐさ、音楽が模範劇の大衆的基盤だった。

小説『沙家浜』が批判を受け、テレビドラマ『沙家浜』が好評を受けたことで、模範劇の魅力がより深く明らかになり、新たに模範劇成立の社会的大衆的基礎がより明確になったのである。つまり、模範劇の影響が現在まで発展しているのは、それが今述べたような深い大衆の基盤を持っているためである。模範劇はその時代の特殊性を持っていて、文革の中で発展した模範劇自身に内包された魅力は否定することができないため、文革が終わっても模範劇は終わらないのである。

5、懐旧の気持ち

2004年12月18日に『文芸研究』雑誌社は北京で「『紅色経典』改編問題研討会」を開催した。会上で、中国作家協会や中国芸術院、北京大学などの二十名ほどの出席者がそれぞれの見解を示した。「紅色経典」のドラマ化は視聴率を見込んだものであると指摘した後、中国伝媒大学の苗楝教授は「『紅色経典』の内容は主流であると同時に、相当部分を占める四十歳以上の観衆は、当時のこれらの作品に対して、なお鮮明な記憶を持ち続けているのである」と指摘した。⁴³⁷これは、模範劇の「模範」性に対する意識と年齢の関係を示唆した。

『沙家浜』の各テキストに対する考察を通じて、筆者は普通の大衆が模範劇に対する強烈な懐旧の情緒を持っていることを感じた。ここで言う普通の大衆とは文革の体験者を含み、文革後に生まれた文革の非体験者をも含んでいる。

模範劇の復活再演について、文革の体験者達の態度はとても複雑である。模範劇自身に対する称賛より、むしろ文革時代の記憶が強いように思う。昔を懐かしむことで、彼らは過ぎ去った青春を偲ぶのである。文革の非体験者達は、多くが若い世代で、主流の政治が文革史を意図的に希薄化させ、若い人々の文革期の特殊な社会形態に対する理解を困難にさせている。彼らはただ単純に「劇」の角度から、曖昧な文革期の、「模範」と呼ばれる「劇」を観賞しているだけだった。今日の社会には腐敗、貧富の両極化などの一連の社会問題が存在しているため、70後⁴³⁸、80後、90後、甚だしくは00後さえも、社会に対して一種の不満を持ち、特に中年になった70後と80後は、社会と生活の巨大な圧力に耐えなければならない。同時に、内心では社会から認められ、社会の助けを得て社会から励まされたいと渴望し、模範劇の中の英雄のような人物が現れ自分を苦難に満ちた生活の中から救い出すことを渴望している。そしていかなる功利心も持たず、いかなる条件も出さず、いかなる報いも求めないプロレタリア

⁴³⁷ 『人民日報』、2004年12月24日。

⁴³⁸ 70後は70年代に生まれた人達を指す。以下の80後=80年代に生まれた人達、90後=90年代に生まれた人達、00後=2000年から2010年まで生まれた人達。

英雄人物が現れ、自分の生活を救ってくれることを渴望しているのである。ただの空想であっても、それにより社会生活の圧力によって窒息しそうになるほどに抑圧された精神世界から救われること望んでいるのである。貧富の差も少なく、党の指導を信じることでできた文革時代の記憶が、模範劇の観賞と共によみがえる。それによって現実を一時忘れられる。それが模範劇の大衆的基盤の一つである。

もう一つ注目に値する現象は、現在の文芸作品の中で、英雄主義の精神が次第に消失し、芸術的イメージの中にならず与太者気質、盗賊気質、女性的気質が氾濫していることである。この種の現象は、また次第に観衆の強烈な不満を引き起こしている。銀幕の舞台に満ち溢れるシナを作り、言うことがすべて低俗な人物たちを観る以外にない時、模範劇の中に英雄的気質と男らしい気質を充満させている芸術的イメージを見出すことで、長い間会わなかったが、徐々に再会し、心や目を楽しませる感覚を持つことができる。これも模範劇がまた新たに歓迎されるようになった原因の一つであろう。

人々の模範劇に対する態度を見渡した時、文革の体験者、非体験者に関わらず、皆模範劇に、その内容やテーマ以上のものを見ている。彼らはその中に多すぎる自身の感情を融合させ、模範劇が文革期に表れた後も、依然として芸術の社会的機能を担当させている。それと同時に、演劇文芸の影響領域を広げ、社会の思想に対しすべて重要な役割を發揮させている。

以上のようにみていくと、人々の『沙家浜』に対する態度は、つまり模範劇に対する態度にほかならないということになる。

1941年5月、毛沢東は延安幹部会議で、『改造我們的學習』（『我々の學習を改造せよ』）⁴³⁹という報告書を行い、「過ちは常に正確の先導」という観点を述べた。ここで明らかなのは、いかなる物事にも表裏の二つの効果があるということである。文化大革命は政治上左翼的で、全ての中国の民衆に災難をもたらしたが、模範劇は政治と芸術の統一、内容と形式の統一の上で、最も良い貢献と模範を示したと言える。その際に政治の影響を受け、せりふのローガン式対話あるいは歌詞は、すべて濃厚なイデオロギーに満たされた。しかしもう一つの方面から見ると、正に模範劇の内容と形式が、労農兵のイメージを突出させ、毛沢東の「文芸が労農兵に奉仕する」という主張を達成できるものとなった。その上模範劇の筋書きは文革前の史実の脈絡と合い、プロレタリア革命の光り輝く典型が明確になり、その表現芸術は今日の民衆受けられるものになっている。

模範劇が復活したことはそれ自身の魅力によるが、また一定の社会的原因も有している。これも筆者が繰り返し強調した、模範劇が深い社会基盤を持っていることを裏付けている。模範劇は文革文学の重要な構成部分である。例えばその他の17年文学

⁴³⁹ 毛沢東、「改造我們的學習」、「毛沢東選集」第一巻、人民出版社、1966年、761ページ。

などは模範劇のように演劇の価値を支配階級に重視される高度までに上げることはできなかった。まず、毛沢東などの文革の指導者階層は、模範劇の宣伝と鼓舞の効果が他の文芸形式より大きいことを見て取った。次に、毛沢東、江青等は演劇をとっても好んでいた。最後に、民衆の好みと支持は、模範劇の繁栄を保証した。これは支配階級に高く評価されたことと関係があるが、模範劇により強い大衆的基盤、より素晴らしいハイライトがなければ、ここまで盛んにはならなかった。

模範劇を扱うには、全体を鳥瞰する構想と心理が必要である。1979年11月、周揚は第4回の文代会で、「伝統的な演劇を運用して新しい人物と新しい生活を表現するのは時代と人民の要請である。革命現代劇の成果を重視すべきであり、四人組がこれらの成果を盗み取って歪曲し、更に模範劇を封じることによって、決してそれらにすべて否定的な態度をとるべきではない。我々は四人組がそれらに強制的に加えた汚染を徹底的に一掃し、革命現代劇の経験を正しく総括し、それらに再び光を放たせよう」⁴⁴⁰と言った。周揚の演説は我々が理性的に模範劇の歴史の筋道を整理し、合理的に芸術探求の経験をくみ取り、それによって伝統演劇の現代化の実験過程を再起動することに、依然として指向的な意義がある。

模範劇の発生と発展は上層の指導者と下層の民衆が共に推進した歴史の産物である。模範劇は中国芸術史上の例外であるため、それはまた特殊な歴史的価値を備えている。時間は継続しており、我々は模範劇の未来を予測することができないが、文学史をどのように書こうと、文革期の10年に一言も触れないことはやはりできない。それは1枚の白紙ではない。だから、文学史を書こうと思えば絶対に文革文学を飛び越えることはできないし、模範劇を軽視することもできない。模範劇は文革文学の重要な構成要素である。もし模範劇を単なる濃厚な政治傾向を有する文化現象にすぎないと見なすのではなく、芸術作品の一つと考えるならば、重要な意味を持つことになる。繰り返して言うように、模範劇は中国現代史の中の特殊な段階の代表的作品であり、軽視することのできない、また外すことのできない芸術の歴史を記録しているからである。それは大体、現代戯曲発展の芸術追求を集中させており、またその中に存在する問題を反映しているため、模範劇の芸術上の得と失を総括することは、中国芸術史においても意義がある。だから、これらの特殊な芸術作品を改めて考察する必要がある。

目下中国文革研究の最大の問題は、歴史的事実を無視し、感情に任せた判断が氾濫し、文革期の思惟を以て文革の現象を研究している。執政者の好みもしくは読者の嗜好に迎合するため、不思議な話を寄せ集めて歓心を買うことも多い。その意味について

⁴⁴⁰ 周揚、「継往開來、繁栄社会主義新時期的文芸」。叶長海編、『中国戯劇研究』、福建人民出版社、2006年、181ページ、引用。原文「运用传统戏曲来表现新的人物和新的生活是时代的需要，人民的需要。应当重视革命现代戏的成果，决不能因为四人帮曾经窃取和歪曲了这些成果并荒谬地封之为样板戏，而对它们采取一概否定的态度。我们要彻底清除四人帮强加在它们身上的污染，正确总结革命现代戏的经验，使它们重放光彩」

て、江青は大衆の興味を作り出すことが出来る記号となっている。元々不名誉な人物であった江青は絶えず「妖怪」扱いされた。

江青の秘書の閻長貴は「全面的に正確に江青を理解すること、これは重要な問題である。江青は文革中、一方で自身の 1930 年代の革命の経歴を吹聴した。例えば彼女は常に人に向かって自分は当時どのような地下活動をしたかを話し、私にも話した。一方ではまた必死に自己の 1930 年代の状況を隠し、彼女の当時の経歴を理解している人に対して、大いに暴威をふるい、残酷に迫害した。特に文芸界では、多くの人々が迫害されて障害者になり、またある人は死に追いやられた。しかし客観的にいうと、1930 年代の江青は肯定的評価に値する。当時の彼女は芸術形式を利用し、話劇、映画を上演し、さらに文章を書き、婦女の地位を向上させ、婦女の解放を得るべく奮闘し、日本帝国主義の侵略に反対し、多くの有益な仕事をした。彼女は愛国的、革命的、進歩的な若者だった。特に上海から延安へ、比較的心地よい都市から充分に苦しい地方に至り、更に彼女の革命性と進歩性を示した。江青の歩いた道は、当時の進歩的な若者がともに歩いた道である。「四人組」が粉碎された後、江青の延安時代及び 1930 年代に対する報道と宣伝の多くにはマイナスの側面があり、これは歴史的事実と符合しない」⁴⁴¹と彼女について全面的に評価するよう訴えた。閻長貴のこの比較的公正な論述は、文革研究批判の不公平に対して大いに有効である。

ここで、筆者は江青と模範劇に与えられた歴史的評価を覆すつもりはない。ただ歴史の尊重、实事求是の原則を守り、学術研究の角度から、歴史の現場を再建し、歴史的事実を復元したいだけである。今例に挙げた江青への評価は、革命模範劇についても言えることである。

筆者はこれまで、『沙家浜』の文芸発展史を考察したが、今後も引き続き革命模範劇の考察研究を発展させ、各模範劇の文芸発展史にも考察研究の範囲を広げたいと考えている。政治的角度から見るか、それとも文学芸術の角度から見るかに関わらず、模範劇は全否定されるべき歴史の文化形態ではない。中華文化史の上で創造性と革命性を持つこの文芸形式に対して、批判的に研究を行ってもいいと思う。この中に豊富にある積極的な文化的意義をもっと掘り起こす必要があると考えている。

⁴⁴¹ 閻長貴、向継東、「秘書眼里的江青」、『南方週末』、2009 年 8 月 12 日。

参考文献

中国語の参考文献(著者名の中国語読みのピンイン順)

- 艾明、「前仆後繼革命人—京劇現代戲『紅燈記』漫話」、《北京文芸》、1964年、第8期。
- 巴金、「樣板戲」、《隨想錄》、人民文學出版社、1997年。
- 柏定國、《中國當代文藝思想史論》(1956-1976)、附錄〈中國文藝重大問題紀事年表(1956-1976)〉、中國社會科學出版社、2006年。
- 薄一波、《若干重大決策與事件的回顧》(下卷)、中共中央黨校出版社、1991年。
- 鮑煥然、「去魅之後的“英雄人物”為何如此尷尬—中編小說『沙家浜』產生的文化語境透視」、《武漢理工大學學報》、2003年、第6期。
- 北京大學中文系編、《馬克思、恩格斯、列寧、斯大林論文選》、人民文學出版社、1980年。
- 北京大中文系文藝理論教研室編、《文學理論學習資料》、北京大學出版社、1981年。
- 北京京劇團『沙家浜』劇組、「『在延安文藝座談會上的講話』照耀着『沙家浜』的成長」、《紅旗》、1970年、第6期。
- 柴建才、「試論汪曾祺與樣板戲的複雜情結」、《名作欣賞》、2009年、第10期。
- 陳沖、「沈渣泛起的“藝術主體”」、《文藝自由談》、2001年、第3期。
- 陳晉、《毛澤東與文藝傳統》、中央文獻出版社、1992年。
- 陳培元、《沙家浜戲里戲外》、古吳軒出版社、2006年。
- 陳思和、「民間的沈浮：從抗戰到文革文學史的一個解釋」、《上海文學》、1994年、第1期。
- 陳思和、「民間的沈浮：從抗戰到文革文學史的一個解釋」、《上海文學》、1994年、第1期。
- 陳思和口述、張英整理、「我不贊成“紅色經典”」、《南方週末》、2004年5月6日。
- 陳思和主編、《中國當代文學史教程》、復旦大學出版社、1999年。
- 陳徒手、「『蘆蕩火種』的幕後風雲」、《炎黃春秋》、2010年、第11期。
- 陳偉忠、《從毛澤東思想論文革樣板戲》、淡江大學中國大陸研究所、碩士論文、2004年。
- 初瀾、「京劇革命十年」、《紅旗》、1974年、第7期。
- 初瀾、「中國革命歷史的壯麗畫卷—談革命樣板戲的成就和意義」、《紅旗》、1974年、第1期。
- 褚伯承、「滬劇現代戲的強大生命力—滬劇『蘆蕩火種』創作經驗探索」、《鄉音魅力—滬劇研究和欣賞》、上海社會科學出版社、2004年。
- 崔左夫、「血染着的姓名—憶郭建光、阿慶嫂等英雄形象的由來」、《大江南北》創刊號、1985年8月15日。
- 戴嘉枋、《樣板戲的風風雨雨：江青·樣板戲及內幕》、知識出版社、1995年。
- 戴錦華、《隱形書寫：90年代中國文化研究》、北京大學出版社、1997年、頁90。
- 丁是娥、「在藝術實踐中堅持政治標準第一」、《文匯報》、1965年5月11日。
- 丁學雷、「突出武裝鬪爭、加強英雄形象」、《解放日報》、1965年5月10日。
- 董健、丁帆、王彬彬、「“樣板戲”能體表“公序良知”和“民族精神”嗎？」、《文藝爭鳴》、2003年、第4期。
- 杜繡琳、「小說『沙家浜』的解析與重構」、《鞍山師範學院學報》、2004年、第1期。
- 封孝倫、《二十世紀中國美學》、東北師範大學出版社、1997年。
- 馮英子、「是鄧非劉話“樣板”」、《團結報》、1986年4月26日。
- 馮穎、「旅遊風起蘆蕩 遊客心動沙家浜」、《中國旅遊報》、2009年9月18日。
- 鳳凰衛視『鳳凰大視野·風雨樣板戲』番組製作グループ、《風雨人生樣板戲》、中國友誼出

版公司、2006年。

傅謹、「“樣板戲現象”平議」、《大舞台》、2002年、第3期。

甘肅師範大學中文系現代文學教研組編、長春電影製片廠「革命樣板戲影片攝制總結匯編內部材料」、《學習革命樣板戲資料匯編》、1974年7月。

高波、「平心而論樣板戲」、《粵海風》、2004年、第1期。

高義龍、李曉編集、《中國戲曲現代史》、上海文化出版社、1999年。

高偉哲、「由“政治劇場”與“黨派劇場”論中國文革之“樣板戲”」、中國文化大學藝術研究所戲劇組、修士論文、2006年。

顧保孜、《樣板戲出台內幕》、中華工商聯合出版社、1994年。

廣州部隊文體戰士、「工人階級的英雄頌歌—贊彩色記錄片鋼琴伴唱『紅燈記』」、《人民日報》、1968年9月30日。

郭漢城、「試評京劇『沙家浜』的改編」、《人民日報》、1965年3月18日。

革命現代京劇『沙家浜』電影、長春電影製片廠、1971年。

革命現代京劇『沙家浜』劇本、人民出版社、1970年。

現代革命京劇『沙家浜』劇本、《人民日報》、1965年。

郭于華主編、《儀式與社會變遷》、社會科學文獻出版社、2000年。

杭州大學東方紅兵團三縱隊政宣組編、《江青同志與革命樣板戲》、1967年7月。

郝鈇川、「小說『沙家浜』不合理不合法」、《文匯報》、2003年4月25日。

何白、「樣板戲之我見」、《中學語文網中網：戲曲教學》、

何慢、「不滅的火焰」、《上海戲劇》、1960年、第2期。

何明、「提唱現代劇」、《紅旗》、1964年、第2期、第3期。

紅光、「人民戰爭的勝利凱歌—革命現代京劇『沙家浜』修改過程中的一些體會」、《人民日報》、1970年1月11日。

洪子誠、《中國當代文學史》、北京大學出版社、1999年。及びその2011年7月の修訂版。

胡雯、《紅色經典改編與傳播》、西南大學、修士論文、2012年。

胡星亮、張瑞麟主編、《中國電影史》、中央廣播電視大學出版社、1995年。

胡星亮、《二十世紀中國戲劇思潮》、江蘇文藝出版社、1995年。

胡志毅、《國家的儀式—中國革命戲劇的文化透視》、廣西師範大學出版社、2008年。

滬劇『碧水紅旗』劇本、劇團內部油印、1959年。

滬劇『蘆蕩火種』劇本、上海文化出版社、1964年。

滬劇『蘆蕩火種』錄像、上海電視台、1980年。

惠雁冰、《“樣板戲”研究》、中國社會科學出版社、2010年。

吉林省通遼師範學院中文系編、《江青文選》、1969年10月。

江青、「談京劇革命」、《紅旗》、1967年、第6期。

姜莉莉、「中共對傳統戲曲藝術的破壞與大陸人民對“樣板戲”的抗拒」、《中共研究》、8卷12期、中共研究雜誌社、1974年。

蔣星煜、「我所知道的『沙家浜』事件」、《檢察風雲》、2003年、第22期。

焦洪濤、「『沙家浜』重寫中的文化衝突」、《文藝爭鳴》、2011年、第3期。

解放軍某部王先福、「工人階級英雄形象鼓舞我們前進—歡呼彩色記錄片鋼琴伴唱『紅燈記』」、《人民日報》、1968年9月30日。

金鑫、「從經典走向世俗—論小說『沙家浜』的大眾傳播謀略」、《鞍山師範學院學報》、2004年、第1期。

- 京劇『沙家浜』錄音、中国唱片上海公司、1967年。
- 黎舟、「飄風驟雨不終日」、『戲劇藝術』、1994年、第2期。
- 李晨主編、「曲折与發展：探索道路的艱辛 1962-1965」、『中華人民共和國實錄』第二卷、吉林人民出版社。
- 李翠芝、『現代革命京劇（樣板戲）中婦女形象之探討』、台北中国文化大学藝術研究所戲劇組、修士論文、1996年。
- 李存照、「小說『沙家浜』引起社会広範關注和強烈不滿」、『文芸理論与批評』、2003年、第3期。
- 李家驥、「隨江青参加武訓歷史調查」、『新聞午報』、2007年7月7日。
- 李銳、『“大躍進”親曆記』下卷、南方出版社、1999年。
- 李樹謙、『毛澤東的文芸世界』、遼寧教育出版社、1993年。
- 李松、「“樣板戲”電影的生產与傳播」、『戲劇之家』、2011年、第5期。
- 李松、『“樣板戲”：編年与史實』、中央編譯出版社、2012年。
- 李松、「江青与“樣板戲”的双向選抉」、『2010 海峽兩岸華文文学學術研討會論文選集』、中国現代文学学会、2010年。
- 李文化、「在江青帶領下觀摩美国電影」、『南方週末』、2009年6月3日。
- 李曉峰、「小說『沙家浜』争鳴的再思考」、『昭烏達蒙族師專學報』、2004年、第2期。
- 李新、『論“紅色經典”文学中的“復仇”』、山東大学博士論文、2012年。
- 李英明、『中国大陸学』、台北楊智文化出版社、1995年。
- 鄺蘇元、「当代中国電影創作主題的伝移」、『当代電影』、2009年、第5期。
- 林克、『我所知道的毛澤東』、中央文献出版社、2000年。
- 林默涵訪談錄、「周總理的關懷、藝術家的創造」、『中国文化報』、1988年4月27日。
- 劉建国、「趙燕俠的坎坷藝術人生」、『中国戲劇』、2010年、第11期。
- 劉起林、「“樣板戲現象”：政治文化訴求蠶食審美的病態生命体」、『理論与創作』、2004年、第6期。
- 劉艷、「“樣板戲”觀衆与烏托邦」、『藝術百家』、1996年、第3期。
- 劉艷、『“樣板戲”与 20 世紀中国文化語境』、南京大学博士論文、1999年。
- 路文彬、『歷史現象的現實訴求』、百花洲文芸出版社、2003年。
- 馬龍、『我的祖父馬連良』、團結出版社、2007年。
- 馬齊彬、陳文斌、林蘊暉、叢進、王年一、張天榮、卜偉華編、『中国共产党執政四十年』（1949-1989）、中共党史出版社、1991年。
- 馬少波等主編、『中国京劇史』下卷、中国戲劇出版社、2000年。
- 馬淑貞、「40 多年来“樣板戲”的研究述評」、『清華大學學報』、第2期、2009年。
- 毛澤東、「改造我們的學習」、「毛澤東選集」第一卷、人民出版社、1966年。
- 毛澤東、「矛盾論」、『毛澤東選集』第一卷、人民出版社、1991年。
- 毛澤東、「新民主主義論」、『毛澤東選集』第二卷、人民出版社、1991年。
- 毛澤東、「在延安文芸座談會上的講話」、『毛澤東選集』第三卷、人民出版社、1991年。
- 毛澤東、『「共產党人」發刊詞』、1939年10月。
- 毛澤東、『毛澤東文集』第四卷、人民出版社、1996年。
- 毛澤東、『毛澤東文集』第三卷、人民出版社、2001年。
- 毛澤東、『建国以来毛澤東文稿』、中共中央文献研究室、1996年。
- 莫雲、「從小說『沙家浜』談文学創作的底線」、『武警學院學報』、2004年、第5期。
- 逢先知、金沖及編集、『毛澤東伝（1949-1976）』、下卷、中央文献出版社、2003年。

- 期。
- 喬納森·阿普爾比等著、劉北成等譯、《歷史的真相》、中央編譯出版社、1999年。
- 青野、方雷、《鄧小平在1976—懷仁堂事變》、春風文芸出版社、1993年。
- 任志明、《“紅色經典”影視改編與傳播研究》、蘭州大學博士論文、2009年。
- 瀋惠如、《汪曾祺戲曲作品探究》、《東吳中文研究集刊》、2002年、第9期。
- 師永剛、張凡、《樣板戲史記》、作家出版社、2009年。
- 斯麥特、《樣板戲再演揭歷史隱痛》、《亞洲周刊》、2002年8月11日。
- 宋光祖、《開不敗的蘆花——滬劇《蘆蕩火種》與《沙家浜》對讀》、《東方藝術》、1993年、第1期。
- 孫書磊、《藝術和藝術的歷史——試論樣板戲批評史中的本体失位》、《大舞台》、2002年、第1期。
- 譚解文、《三十年来是与非——樣板戲三十周年祭》、《文芸理論與批評》、1999年、第4期。
- 譚解文、《樣板戲：橫看成嶺側成峰》、《文芸報》、2001年、第3期。
- 譚解文、《樣板戲過敏症與政治偏執狂》、《文學自由談》、2001年、第5期。
- 譚元壽、《塑造郭建光的英雄形象》、《文匯報》、1965年5月17日。
- 唐小林、《消費時代“紅色經典”改編的文化闡釋》、花城出版社、2005年。
- 童大煥、《文學應該保持尊嚴和體面》、《中國青年報》、2003年2月27日。
- 汪曾祺、《關於《沙家浜》》、《八小時以外》、1992年、第6期。
- 汪曾祺、《馬譚張裘趙》、《文匯月刊》、1990年、第2期。
- 汪培、陳劍雲、蘭流編集、《上海滬劇志》、上海文化出版社、1999年。
- 汪人元、《京劇“樣板戲”研究》、《戲曲研究》、2007年、第1期。
- 王彬彬、《“樣板戲”《沙家浜》的風風雨雨》、《文史博覽》、2006年、第19期。
- 王彬彬、《樣板戲與“紅色經典”》、《文學自由談》、2001年、第5期。
- 王春燕、《“紅色經典”研究綜述》、《海南師範大學學報》、2013年、第6期。
- 王芳、《毛沢東愛聽京劇》、《湘潮》、2007年、第8期。
- 王珩、劉剛、《從樣板戲《沙家浜》到小說《沙家浜》》、《鞍山師範學院學報》、2004年、第1期。
- 王鴻卿、《小說《沙家浜》爭議的背後》、《鞍山師範學院學報》、2004年、第1期。
- 王集從、《中共文芸論析》、台北黎明文化出版社、1979年。
- 王紹光、《理性與瘋狂：文化大革命中的群眾》、香港牛津大學出版社、1993年。
- 王寅、研修生の杜斐然、《『江南』登載就小說《沙家浜》的書面道歉信》、《南方週末》、2003年7月18日。
- 王有海、《劉飛將軍與沙家浜》、《福建黨史月刊》、2003年、第7期。
- 王元化、《樣板戲有藝術價值嗎》、《明報·加西版フォーラム》、1997年5月。
- 王元化、《論樣板戲及其他》、《文匯報》、1988年4月29日。
- 王元化、何滿子等の漫談、《從美學上對樣板戲說“不”》、《上海戲劇》、1997年、第3期。
- 魏碧海、《鐵流東進一八路軍115師征戰紀實》、解放軍文芸出版社、2005年。
- 文化部批判組、《評“三突出”》、《人民日報》、1977年5月18日。
- 文牧、《『蘆蕩火種』創作札記》、《大江南北》創刊号、1985年8月15日。
- 吳迪、《敘事學分析：樣板戲電影的機制/模式/代碼與功能》、《當代電影》、2001年、第4期。

- 吳贛伯、「“樣板戲”沒有價值了嗎」、《人民音樂》、1997年、第11期。
- 夏杏珍主編、《五十年國事紀要·文化卷》、湖南人民出版社、1999年。
- 蕭河、「小說『沙家浜』在宣揚什麼」、《浙江日報》、2003年2月18日。
- 曉地、「『文革』之謎》、朝華出版社、1993年。
- 肖鴻婷、「『沙家浜』的文化符號學解構研究》、華南理工大學、修士論文、2010年。
- 謝柏梁、《中國當代戲曲文學史》、中國社會科學出版社、1995年。
- 謝柏梁、《中國當代戲曲文學史》、高等教育出版社、2006年。
- 辛景、「新的探索 新的收穫—贊鋼琴伴唱『紅燈記』、鋼琴協奏曲『黃河』、革命交響音樂『沙家浜』、及び、中國人民解放軍濟南部隊政治部宣傳隊、「敢鬪爭敢勝利緊握統一革命交響音樂『沙家浜』彩色影片觀後感」、《人民日報》、1972年3月2日。
- 徐景賢、《十年一夢》、時代國際出版社、2006年。
- 徐蘇靈、「試談戲曲藝術片的一些問題」、《中國電影》、1956年、第2期。
- 許晨、《人生大舞台：“樣板戲”內部新聞》、黃河出版社、1990年。
- 許國惠、《樣板戲與文化大革命的政治》、香港科技大學人文社會科學學院、修士論文、2001年。
- 許偉芳、《樣板戲研究》、台北政治作戰學校政治研究所、修士論文、1973年。
- 許偉芳、「樣板戲的戲劇世界」、《復興崗學報》、第31期、政治作戰學校政治研究所、1984年。
- 閻長貴、「江青一九六七年的行止」、《黨史博覽》、2004年、第7期。
- 閻長貴、向繼東、「秘書眼里的江青」、《南方週末》、2009年8月12日。
- 顏長珂、「漫談『節振國』的人物塑造》、《北京文芸》、1964年、第8期。
- 楊鼎川著、《1967：狂亂的文學年代》、山東教育出版社、1998年。
- 楊健、「革命樣板戲的歷史發展》、《戲劇》、1996年、第4期。
- 楊新華、《消費主義文化語境中“紅色經典”的改編》、蘭州大學修士論文、2008年。
- 楊銀祿、「秘書楊銀祿回憶：江青的日常生活方式》、《文史精華》、2009年、第11期。
- 楊毓珉、「往事如煙——懷念故友汪曾祺》、《中國京劇》、1997年、第4期。
- 叶介甫、「李琪と江青の殊鬪爭》、《文史精華》、2011年、第2期。
- 叶櫓、「權力與道德》、《文學自由談》、2001年、第11期。
- 叶長海編、福建人民出版社、2006年。
- 一刃、「從戲說到胡說》、《工人日報》、2003年、2月27日。
- 儀平策、「樣板戲的審美效應與傳統戲曲改革》、《理論學刊》、1998年、第1期。
- 于會泳、「關於京劇現代戲音樂的若干問題》、《上海戲劇》、1964年、第6期と第7期。
- 于會泳、《讓文芸界永遠成為宣傳毛澤東思想的障地》、《文匯報》、1968年5月23日。
- 余從、王安葵、《中國當代戲曲史》、學苑出版社、2005年。
- 張策、「傳統還是時尚？紅色經典作品大面積襲來》、
(<http://www.people.com.cn/GB/wenhua/27296/2473866.html>)、アクセス日2012年6月29日。
- 張法、「“紅色經典”改編現象讀解》、《文學研究》、2005年、第4期。
- 張海濤、「現代性與性別表述的二個空間—從戲劇『沙家浜』到小說『沙家浜』》、《戲劇文學》、2012年、第1期。
- 張磊、「初瀾未平—樣板戲再批評》、《中國戲曲學院學報》、2005年、第8期。
- 張山、「勸君莫罵阿慶嫂》、《中國文化報》、2003年2月22日。
- 張守剛、「高景文、『沙家浜』沒”戲說”》、(<http://cul.history.sina.com.cn/o/2006->

- 05-28/021015.orl.cn/)、アクセス日 2012 年 6 月 19 日。
- 張秀英、「小説『沙家浜』与样板戲『沙家浜』比較談」、『鞍山師範学院学報』、2004 年、第 1 期。
- 張雅心口述、華二撰文、「離样板戲最近的人」、『中国攝影家』、2007 年、第 12 期。
- 張艷、「『紅色經典』改編中的女性形象」、四川師範大学修士論文、2008 年。
- 張在中、「重溫『沙家浜』事件」、『平原大学学報』、2005 年、第 3 期。
- 張沢倫、「京劇音樂的里程碑」、『人民音樂』、1998 年、第 11 期。
- 章新強、「样板戲電影是空鏡頭嗎？」、『戲文』、2005 年、第 3 期。
- 趙靜榕、「懷旧文化事件的社会学分析」、『社会学研究』、2005 年、第 3 期。
- 趙勇、「紅色經典劇改編的困境在哪里」、『文化与詩学』、2008 年、第 1 期。
- 鄭巍、「從美国大片談美国的個人英雄主義」、『電影文学』、2013 年、第 6 期。
- 中共中央办公厅、國務院秘書厅文化革命連合接待室編印、『無產階級文化大革命有關文件匯集』（第五集）、1968 年。
- 中共中央發布、『愛国主義教育實施綱要』、1994 年 8 月 23 日。
- 中共中央文献研究室編輯委员会編輯、『朱德選集』、人民出版社、1983 年。
- 中国電影資料館、中国芸術研究院電影研究所編、『中国芸術影片編目』（下冊）、文化芸術出版社、1981 年、頁 957。
- 中国戲劇家協會編、『革命样板戲論文集』、中国人民文学出版社、1976 年 3 月。
- 中国戲劇家協會編、『京劇「紅灯記」評論集』、中国戲劇出版社、1965 年。
- 中国戲劇家協會編、『京劇「沙家浜」評論集』、中国戲劇出版社、1965 年。
- 中国戲曲志編輯委员会、『中国戲曲志・上海卷』、中国 ISBN 出版社、1996 年。
- 中央档案館編、「中央宣传部關於執行党的文芸政策的決定」、『中共中央文件選集』、第十四冊、中共中央党校出版社、1992 年。
- 周錫山、「京劇『沙家浜』对滬劇『蘆蕩火種』的侵權与改編得失」、『上海戲劇』、1997 年、第 2 期。
- 朱壽桐、「样板戲的芸術缺失」、『朱壽桐論戲劇』、江西高校出版社、2002 年。
- 朱文、「移植革命样板戲的優秀成果—評彩色戲曲芸術片『沙家浜』」、『人民日報』、1974 年 2 月 25 日。
- 祝克懿、『語言学視野中的「样板戲」』、河南大学出版社、2004 年。
- 「把文芸戦線上的社会主義革命進行到底」、『人民日報』、1964 年 8 月 1 日。
- 「醜化阿慶嫂争論的背後小説『沙家浜』作者打破沈黙」、『江南時報』、2003 年 2 月 27 日。
- 「從一首歌到一台戲」、『常熟文史：紅色經典沙家浜』、第 34 輯、2005 年。
- 『大江南北』、2003 年、第 4 期から第 7 期まで。
- 「党和国家領導人看京劇『蘆蕩火種』」、『人民日報』、1964 年 4 月 28 日。
- 「革命現代京劇『沙家浜』彩色影片攝制完成」、『人民日報』、1971 年 9 月 20 日。
- 「革命現代舞劇『白毛女』等兩部彩色影片攝制完成」、『人民日報』、1972 年 2 月 13 日。
- 『革命样板戲論文集』、中国人民文学出版社、1976 年 3 月。
- 「江青同志对交響音樂『沙家浜』的部分指示」、『井岡山』、1967 年、第 2 期。
- 『江青同志論文芸』、中華民國國際關係研究所、1974 年。
- 「京劇『蘆蕩火種』受到觀衆好評」、『人民日報』、1964 年 5 月 10 日。

『馬克思恩格斯論芸術』、中国社会科学出版社、1960年。
「毛澤東思想的光輝勝利 社會主義新京劇宣告誕生—記一九六四年京劇現代戲觀摩演出大會」、『戲劇報』、1964年、第7期。
『毛沢東同王海容、唐聞生の談話』、1975年1月、王海容、唐聞生の追憶の資料、1976年10月17日。
「毛沢東主席同其他領導人觀看京劇『蘆蕩火種』」、『人民日報』、1964年7月24日。
『人民音樂』“編者按”、『人民音樂』、1965年、第6期。
「新中国舞台、影視芸術精品選」、『電影芸術』、1999年、第6期。
『中国知識資源総庫』、2011—2013年。
「中央楽団演出『沙家浜』清唱劇」、『人民日報』、1965年10月3日。
『中央首長講話』、浙江大学紅衛兵編輯部、1967年。
「高拳毛沢東文芸思想紅旗、發展社會主義的戲劇芸術」、『寧夏文芸』、1964年、第3期。
<http://www.paiai.com/Article>, アクセス日2012年2月6日。
「從『沙家浜』的誕生看江青的摘桃派嘴臉」、『人民日報』、1977年1月2日。
「『四人幫』是摧殘革命文芸的劊子手」、『人民日報』、1976年11月10日。
『江南時報』の特派員の友仁、『江南時報』、2003年2月27日。
「江青是欺世盜名的政治扒手」、『人民日報』、1976年11月22日。

日本語の参考文献(著者名の日本語読みの五十音順)

阿部範之、「中国映画史における政治と映像：文革期を中心に」、『一橋論叢』、第3号、日本評論社、2004年。
岩佐昌暲、『文革期の文学』、花書院、2004年。
大野陽介、「模範劇『沙家浜』の成立とその劇作術」、『語学教育部ジャーナル』、第5号、近畿大学語学教育部、2009年。
洪子誠著、岩佐昌暲・間ふさ子編訳、『中国当代文学史』、東方書店、2013年。
坂田完治、溝口喜郎訳、『文革期文学概説：1966年—1976年の文学』、九州大学言語文化研究院、2001年
谷美喜子、「『沙家浜』の改編」、『火輪』、第16号、北海道大学文学部中国文化論講座研究室内『火輪』発行の会、2004年。
辻田智子、「文革期文芸の一考察：『春苗』の書きかえを中心として」、京都産業大学論集、人文科学系列42号、2010年。
中沢信三、「革命現代京劇『沙家浜』の改訂について」、『漢学研究』、第10号、日本大学中国文学会、1973年。
牧陽一、松浦恒雄、川田進、『中国のプロパガンダ芸術』、岩波書店、2000年。
毛沢東著、竹内好訳、『文芸講話』、岩波書店、1956年。

新聞紙

『人民日報』(1949—1980)
雑誌『紅旗』(1949—1966)

『解放軍報』(1964—1968)
『解放日報』(1964、1965、1980)
『文匯報』(1964、1965、1968)
『文芸報』(1964、1952、1966)
『戲劇報』(1964、1966)
『光明日報』(1964—1967)
『北京晚報』(1963—1966)