

# 中国の女方の現状

## 一 中日古典劇の比較

中国の古典劇である京劇は、一般的には日本の古典劇である歌舞伎と並べられることが多い。最近の研究によると、中日ともに研究者の間では、対比するのなら京劇は日本の能楽とする方が、音楽劇・歌舞劇としての共通性をはっきりしてよいと考えられ始めているようである。私もその考え方を支持するが、舞台の女性役を男性が演じる場合に限定すると、仮面劇の能楽よりも、歌舞伎と京劇を直接対比した方が考えやすいと思われるので、ここでは歌舞伎と京劇の女方の比較演劇学的考察を試みることにしたい。

現代の京劇と現代の歌舞伎とを直接比較して、その差異や共通点を問題にしても実のところあまり意味はない。それぞれに何百年の歴史があつて、独自の展開過程をもつており、かつ相互の交流につ

## 向井芳樹

いては、ほとんど論じられたことがない。能楽と中国古典劇の関係は、影響問題を含めて、すでに多くの研究が重ねられているが、歌舞伎の方はそれが鎖国の時代の産物でもあり、京劇の歴史が二百年と、歌舞伎よりも短いという歴史的な事実があることもあつて、影響関係は余り無いのだと、一般的には考えられている。

京劇はたしかに北京で始められてからは二百年の歴史であるが、中国古典劇全体では、例えば昆曲の五百年を初めとして、漢劇の三百年など、その他の地方古典劇はそれらに続く長い歴史をもつており、一方、絵画・文献や遺物・遺跡などが一千年を越える古典劇の歴史を物語っているもので、それから日本が受けた影響関係については、調べ直す時期に来ていると思われる。例えば、隈取の成立などについても、無造作に関係有りとか、関係無しとか言われているが、それらを含めて調べ直す必要があると思われる。

それぞれの国の演劇史の流れの中での展開の様相を押さえながら、比較演劇学的研究が進められる時が来ている。

ここでは、女方の場合に限って考えてみたい。日本の歌舞伎の女方的な問題については、比較するとときの日本独自の背景の問題についてなどは、特に論じないで、中国の女方（中国語では「旦角」がこれに相当する）の問題を論じて、行くことにしたい。

一九九三年八月から九四年八月までの一年間、在外研究を許されて、主として北京に滞在して、中国演劇の世界を存分に楽しんだが、中国戯曲学院に宿を借りて、その学生達と交流していると、彼らが中国古典劇の危機を真剣に憂えているのに出会い、かつて歌舞伎の危機を憂えていた自分と重ねながら、他人事ではないという思いを強く抱いた体験が、私に手探りながらも、中国古典劇の危機の問題を考える契機になった。中国戯曲学院の劇作コースの学生達に講義した「中日古典劇の危機」（全体の講義内容は、後に李均洋の翻訳で、一九九四年五月刊行の雑誌『当代戯劇』季刊二号に発表された）の中から、女方の問題を論じた部分に限って、ここでは詳述することにしたい。

## 二 女方と旦角

「女方」は、「女形」とも書くが、演劇史的には、女歌舞伎・若衆

歌舞伎・野郎歌舞伎と変えられて行く中で、舞台での女性役を演じる役者につけられた役柄の名称である。男性で女性役を演じる役者の名称として固定したもので、女性だけで上演しているの宝塚歌劇の「男役」や「娘役」の名称などと比較してみると、歴史的に既に固定しているものであることが判る。

中国の古典劇では、日本の「女方」に相当するのは「旦角」の語句である。舞台上に登場する女性役の全体を指すもので、それが細分化された「花旦」・「青衣」・「鬪門旦」・「武旦」・「刀馬旦」・「老旦」・「彩旦」などの総称である。現在では、女優が女性役を演じることで一般化しているので、男性がこの「旦角」を演じるときには、わざわざ区別して「男旦」という名称を使用している。

もともとは、歌舞伎と同じで、京劇の舞台には男性しか登場しなかったから、特に「男旦」という単語は、その当時は使用する必要は無かったはずであるが、中華人民共和国の建国以後は女性の舞台登用を積極的に進め、「男旦」の廃止の方向を、国家の文化改革・演劇改良の方針として決定していたので、「男旦」の廃止などの古典劇の改革が外部的な力によって強行されることになった。

中国では解放以前から、女性の京劇の舞台進出は少しはあったらしいし、上海付近の地方古典劇『越劇』のように女性だけで上演する古典劇がかなりの歴史をもつて行われていたが、舞台上の女性役

を男性が演じるのは古い歴史をもつ事実として、解放までは主流として続いて来ていた。

特に八十年程前に「梅蘭芳」という女方の名優が登場して、京劇の歴史を大きく変えた。一九九四年から彼の生誕百年の記念行事が数多く行われつつある。彼の登場するまでは、老生・老旦（壮年・老年の男女役）の歌唱を中心とした長い京劇の歴史があったが、彼の登場によつて舞台では脇役が多かつた女性役の花旦・青衣が中心に活躍する芝居に大半が書き換えられたらしい。この近代における京劇の大きな変化を考えると、「男旦」の評価や継続性の問題に関しては、もつと慎重に扱う必要があつた。

二・三十年ほど前は、梅蘭芳とその子息・梅葆玖の他には「男旦」はいないと言うふうに日本には伝わっていた。その政策のために「男旦」は中国の古典劇からは減んでしまつたのではないかと、私なども単純に考えていたときがあつた。

社会主義国家の方針だから、京劇の「男旦」の伝統も国策に合わないという理由で消されたのは事実であろうと思つていた。しかし、京劇の伝統の柱になる中心の演技継承の問題を担う「男旦」が、そんなに簡単に外側からの力だけで消滅するはずが無い。伝統的な芸術の継承の問題を考えると、一千年も前から続いている男性による女性役の演技術が、「男旦」無しで果たして可能なかという問題

があつたはずである。当然、「男旦」は引き続いて存在して来たのである。

断つておかねばならないのは、「老旦」の役者が演ずるはずの老婦人役や「彩旦」の演じる道化の要素のある若・中年の女性役を、男性の「丑角（道化役）」が演じることがよくあることである。日本の歌舞伎や現代喜劇の世界でも、道化役の中老年の婦人には同じことが行われているが、この場合は、日本でも彼らのことを「女方」とは言わないように、これらを演じる俳優たちを中国でも「男旦」とは言わない。この種の役柄は、むしろ「男旦」専門の俳優は演じないのが通例である。この領域の問題については、ここでは触れないことにする。

### 三 温如華・中国最後の女方

一九八七年六月、私は北京で、当時一番若い世代の「男旦」の温如華に出会つた。小生の名優・劉雪濤と偶然に知り合つた私は、彼に「誰か京劇の俳優で会いたい人がいるか」と聞かれた時に、すぐに京劇の「女方」がいるのなら、その方に会いたいと答えた。当時の知識では実際には思つていなかったのだが、その実情を知りたいという思いで希望を申し出た。

彼は翌日、自分の弟子の一人だといって、温如華を引き合わせて

くれた。一目で女方だと判る雰囲気の三十年代後半の俳優であった。温如華は小生の若い男性役を兼ねていたので、劉雪濤の小生役の弟子（芸術上の養子だとも称していた）でもあった。もちろん、有名な男旦の俳優・張硯秋の弟子でもあり、希少価値の旦角役の俳優であった。

彼は「男旦」廃止の理由に、女性に扮するような「軟弱な男性」を排斥する政治的・社会的な風潮があり、日常生活・言動は意識的に男性的であるように努めていると語った。彼が旦角を自分の役柄として少年時代に選んだ時には、既に白い目で見られる風潮が始めているときで、ごく少数の同じ役柄を希望した仲間と大変苦勞したとも言った。第三者の証言によれば、もともとは温如華も小生の学習しか戯曲学校の時代には許されず、後に彼一人が旦角を希望して、個人的に学習を始め、その存在が例外的に許容されて来たらしいことが判った。

一九八七年の当時には、彼以外の「男旦」は存在していても、もう舞台上に活躍することは許されないような状況で、他の役柄（若い男役の小生・老人役の老生）に転向したり、転・廃業したりしていたらしい。彼だけが残り得た詳しい理由についてはよく判らないのだが、彼は上演の回数は少ないが、小生の役や「男旦」の青衣役で舞台上に立つ機会があり、北京京劇団第一団に所属して俳優生活を続

けていた訳であった。現在は、民間企業がスポンサーになった新しい北京丹農京劇団に所属していて、外国（台湾・香港）・国内の地方の公演や映画・テレビの出演（青年役が多い）の仕事をしている。彼の師匠にあたる有名な「男旦」の俳優・張君秋も、梅蘭芳の次の世代の名優だが、老齢化のために記念公演以外は上演は無くなっているが、それでも何年かに数度は舞台上立つことはあったらしい。

一九八九年に、日本で「劇団四季」の新劇「M・バタフライ」が上演され、映画「エム・バタフライ」やその翻訳小説「M・バタフライ」なども続いて日本に紹介された。この芝居や小説のモデルになった京劇の「男旦」は、事件当時四十代の俳優で、温如華の仲間でもあり、彼はこの人物をよく知っているとのことであった。それは一九八六年、スパイ容疑でフランスの外交官ベルナル・ブルシコと中国の京劇俳優シー・ペイ・ブ（時佩撲）の二人がフランス法廷で裁判を受け、それぞれに六年の有罪判決を受けた事件である。ブルシコはシーを女性だと信じていたが、裁判で初めて男性であることを知ったという。一九六四年に北京で当時十九歳のシーに出会い、始めは少年の姿をしているが、本当は女性であるという彼の説明と美しい舞台姿に騙されて、女性だと信じていたらしい。

しかし、中国でしらべたところ、実在の人物である彼を知ってい

る人はたくさんいた。容姿は端麗で、美男子だが、女性的と言う程ではなく、日常生活まで女性化していたと証言する人はいない。彼は北京青年京劇団に所属していた秘書のような職員で、俳優ではなく、わずかに小生の役をしたことはあるが、楊貴妃の役などの旦角を演じたことは一度もなく、舞台でもまた、実生活でも女性の服装をしたことはないはずだという。解放後から文革にかけて、社会的にもそうした状態や行為は許されていない。そのように彼は突出した俳優でもなかったらしいので、中国では今でも彼のスパイ容疑は信じられていない。ただ、文革中に外国に出国、外国（国名は不明）の女性と結婚し、頭髪と目の色の違う赤子を連れて帰国したという事実はあつたらしい。現在の所在は、中国には帰国していないらしく、知っている人はいない。

この事件に対して、DAVID HENRY HWANG が歌劇『マダム・バタフライ』のイメージを重ねて戯曲化したのが『M・バタフライ』で、一九八八・八九年にアメリカ・イギリスなどで上演され、評判になり、劇団四季の日本公演になった。これを DAVID CRONENBERG が一九九三年にアメリカで映画化した。それが日本にも紹介された訳である。「男旦」の現実からは少し離れた脚色があるので、「男旦」の存在だけを問題にしておく。

現在でも、「男旦」の俳優だった老俳優はかなり存在しているが、

著名な俳優でも舞台での活躍は、特別の節目の公演以外にはないらしい。戯曲学校の教員には男旦の技術を伝えるためにかなりの男旦が残っていることも判明した。

あまり紹介されたことがないので、知られていないが、さらに若い娘役の花旦で、中国では大変に有名な「男旦」の俳優・宋長栄（五十代）が地方の京劇団に存在しており、その舞台の市販ビデオを見ることができた。大変に可憐な侍女役の「紅娘」が持ち役として有名で、舞台の終了後に彼の舞台姿に憧れた若者達が、その「紅娘」の女優の出現を待ち受けていたが、劇場から帰る彼には誰一人気づかずに、出て来ない「紅娘」役の女優をいつまでも待ち続けたという挿話が記録されている。小柄な姿態と初々しい演技と高い可愛い声の歌唱とで、現在でもテレビなどに出演しており、どうして日本に紹介されなかったのか不思議である。

このように、「男旦」は中国の現在の京劇に存在しないのではなく、ただ、私たちの側に情報が不足していただだけの事であった。

#### 四 男旦の養成

ただし、温如華以後には「男旦」は養成されていないのは事実である。

彼が最後の「男旦」であることは、昨年七月に放映された「男

旦問題」の特集の中央電視台の番組で、梅蘭芳以後の男旦の数十名の登場俳優名を列記したタイトルの一番最後に温如華の名前が書かれていた事でも明らかである。

国家政府の方針を受けて、中国各地の戯曲学校や中国戯曲学院などの後継者の養成コースでは、「旦角」の俳優養成は女性に限られており、実際には若者や少年の中には「男旦」の希望者も無く、かつ養成側も意識的にそれを希望する学生・生徒は採用しないのが方針だといふのである。

私の住んでいた中国戯曲学院には、多くの俳優が教師として勤務しており、自分の得意の演目を二・三人の学生に対人方式で教えていた。その中には数人の「旦角」専門の男性教師がいた。全部が六十代以上の男性俳優・教師であった。しかし、学ぶ生徒は女性に限られていた。武術を専門にする「武旦・刀馬旦」の男性教師が、女性の教師に交じって教鞭を取っていたのである。地方劇団（地方の京劇・その他の地方古典劇の両方）に所属している若い俳優たちが、北京の京劇の技術を習得しようと、北京にある中国唯一の国立の演劇専門大学である「中国戯曲学院」にやってくる。彼らは女性の若い教師に学ぶよりは、彼女の先生であった「男旦」だった老教師に学ぼうとするようである。しかし、教師の方は高齢化しているために、機敏な行動を要求される武術の具体的な技術を教えるときには、

弟子である若手の女性教師の力を借りないといけないようになりつつある。

男性が創造して来た技術（男旦による発声・演技）を一度女性を通過して伝えることには、やはり問題が残っているようで、何がどこがということを私には明確に出来ないが、「男旦」の技術は「男旦」によって伝えることを必要としていると思われる部分がありそうである。

「男旦」の武術の得意な俳優の演技を、「武松打店」などのビデオで見るとよく区別が分かるのであるが、女性が「武旦」で演じているのと比べると、激しさの点で数段の違いが見られる。設定として女性が男性よりも強いという演目は、「武旦」などの武術の演目が多いが、実際にはどうしても芝居の展開上負けていることが歴然としている場合が多い。体格や体力や武術に明確な段差があるにもかかわらず、女性が強いのは、芝居の性格によっては許容されるが、「武松」のような『水滸伝』の英雄の場合には、彼と対等に戦える相手の女性という設定の場面になるのだから、普通の女優の「武旦」では、その激しさが十分には表現できないことが多いが、「男旦」の「武旦」の場合にはそれが可能で、すごい迫力の舞台を演じることがありうるようで、「男旦」だから作ることの出来たもの（演目・演技）が明らかに存在することが分かる。もちろん、女性

の武旦の技術が男性に比べて劣っているということではない。可憐・優美な女性の魅力を生かした武旦の舞台も数多く作られていることも事実である。しかし、消えつつある「男旦」の魅力を中心にした演目を残す必要もあるはずである。だから、「男旦」の養成問題は急務になるはずであるが、この問題については後にまた触れたい。

## 五 男旦の技術

例えば、中国古典劇の特徴は、劇中の「歌唱」・「発声法」にある。中でも花旦・青衣の歌唱は、もともと男性が女性に扮して歌うために工夫した発声法で歌われる。現在の女性の俳優が歌う場合でも、その「男旦」の発声法を取り入れなければならない。女性が地声で歌えるのは、老婦人役の「老旦」などの場合に限られている。男性の俳優の場合でも、「老生」の俳優は地声もよく、歌唱力に優れた人が多く、歌唱を中心の演目が京劇の伝統的な演目の中心を占めていたという歴史的な事実がそれをよく物語っている。「小生」の発声も女性役の発声法に近い高い発声法をとるので「老生」の発声とは異なっている。

女性俳優は男性「男旦」の工夫した裏声の伝統的な発声法で歌わねばならないから、歌唱の学習のために、始めは男性の教師に学ぶ

必要があった。現在は当然女優の先輩や教師から学ぶのが一般的で普通であるが、さかのぼって源流の基礎を学ぶということになると、中年以上の女優は「男旦」の先輩や教師から学び始めただけでなく、現在も学んでいるのである。これは京劇に限られたことではなく、中国の古典劇全部に共通する問題である。

日本ではあり得ないことだが、こんな例がある。北方昆曲劇院に所属する有名な女優・洪雪飛が、古典劇である自分の「昆曲」の歌唱の学習に行くのだが、その相手は大学の老教授で、音楽や古典劇・昆曲の専門家ではない。いわゆる素人ではあるが、若いときから古典劇が好きで、専門家と同じ程度の歌唱力と発声法を身につけている人であった。中国語では芝居が好きで、よく芝居を見て、自分でも演じたり、歌ったりする人のことを「票友」というが、その「票友」について専門の俳優が専門の発声の技術を学んでいるというのである。これは単にその技術が高いからだけではなく、「男旦」の技術を学ぶためにはもう「票友」の優れた人に頼らねばならないほど、「男旦」俳優がいなくなったことを物語っているのである。専門家の意識で、素人に学ぶ姿勢には、俳優たちの謙虚さの他に、伝承の状況の逼迫した状態がうかがえるのである。

また、女性らしさの表現については、女性の姿態は胸部や臀部の豊かさに一つの特徴がある。男性が自分の肉体で、女性の美し

さを表現しようとするれば、それは男性の自分には無いものであるから、歌舞伎の場合などは胸部や臀部に膨らみを与えるために乳布団などの「詰め物」をする。

京劇やその他の古典劇では、中国の伝統的な美意識にも深くかわるところであるが、胸部や臀部の特徴は、むしろ目立たないようにするのが通例である。若い女優は当然胸部に豊かな膨らみを自然にもっているもので、それを隠そうとせず自然に振る舞うと、指導の教師からはそれを目立たないようにしなさい、胸を反らさないで、前かがみになるとかの目立たない姿勢に変えることを指示されるらしい。舞台の女性の服装を見ても、特に女性の胸や腰の肉体的特徴を誇示するような工夫のデザインや仕掛けは見られない。これらむしろ「男旦」の美を、そのまま肯定した伝統的な中国の美意識が有効であることを物語っていると考えられる。

「戯劇春秋」（一九九三・四）の胡芝鳳の論文は、古典劇の演技の様式の問題を論じて、「男旦」の演技の伝統的な様式を批判している。即ち、「男旦」の姿勢について、前かがみになって膝関節を曲げて、男性としての身長の高いのを隠すようにするという古くからの方法があるが、胸を隠そうとするのと同じで、現在の美意識からみて良くないという意見もある。女性らしさの感じ方の変化をどう捉えるかの問題である。

腕・手先・指の表現も中国古典劇の演技表現の特徴の一つであるが、その先端や細部はほとんど止まっていることがないほど、微妙に繊細に動くことで女性の美しさを表現している。「蘭花指」と名付けられた指先の表現は正に蘭の花を思わせる、華麗で可憐な美しさを表現している。これの表現のために「男旦」は特別の訓練が必要であった。女優の場合でも同じで、幼児の時代から熱い湯の中で指をしなやかに曲げるための繰り返しの習練が要求されていたし、いろいろらしい。

歌舞伎や歌舞伎舞踊で女方が工夫した手や指先の表現ももちろん女性らしさを強調するものであるが、こちらの方は、なるべく小さく女性らしく見える事が第一義的表現であり、表現の方向性は少し違いますが、共通していると思われる。「男旦」の女性らしさ表現の工夫の一つである。

また、日本の女性の歩き方の特徴は、和服の裾の制約もあって、「内股歩き」であると思われる。しかし、これは歌舞伎の女方が女性らしさを見せるために工夫したもので、それを江戸時代の若い女性達が真似をしたのだというのが、武智鉄二説の指摘するところである。中国の場合はどうか。興味のあるところで、調べて見た。「旗袍」という清時代からの中国の伝統的な女性の衣服はその裾に和服に似た制約をもっている。彼女たちの歩き方が「内

「股歩き」ではないことは明らかである。まず、第一歩は「左足」から踏み出して、「外股歩き」が男女に共通する原則的な歩き方である。これは多分、伝統的な古い古典劇・京劇の舞台が、日本式に言うと下手（舞台の向かって左側）に登場口・登場門があり、そこから幕を上げて登場人物が出てくるのが最初の「出」であるので、そこから舞台上に登場する場合、中央に進もうとすれば当然左足からということになる。

これは能楽の「橋懸かり」からの「出」に共通するので、左足はともかく、左側が登場の位置であるという問題は中国に起源を求めなければならないかもしれない。

男女の歩き方の違いは、花旦のような小娘の「小走り歩き」の場合や、花臉（隈取）のある英雄・豪傑・悪党・妖怪・神霊の大股の「豪快な歩き方」の場合などの違いはあっても、一般的には判然とした男女の違いは無いようである。

ただ、中国戯曲学院編『戯曲把子功』という武器などの持ち物を携える演技の基本を説明した書物によると、持ち物を持って立つ「基本姿勢」には、女性は「右足」が前に、男性は「左足」が前になるのが、男女の違いであるらしいことが判明した。しかし、京劇などの全部の古典劇に共通するものではないらしく、そのような違いは無いのだと主張する俳優たちもいるほどである。「女性が立つ

基本姿勢」の時に、後ろの左足の「踵・カカト」を少し上げて色気を見せるのは決まりのようで男性との明らか違いである。手に持つ物（武器・役柄で決った持ち物・僧侶の拂子・馬鞭）の種類によって、左右の足の前後が決まると教えてくれた人もある。舞台では複数の登場人物は左右対称に並ぶので、対称の関係から左右の足の前後は一定しないと教えてくれた俳優たちもいた。

しかし、舞台でそれらがいつも忠実に守られていた訳ではない。

規律の厳しい劇団や少年時の教育をつかさどる教育機関である戯曲学校などでは、原則が守られているが、そうでない所も多い。花臉の俳優は隈取を頭の上まで描く必要があるため、頭髪を剃るほどに短くするのが約束である。丑角の道化役の俳優も「武丑」という武術を主として見せる者は、頭を剃るような状態を保っているのが約束らしい。それを若い俳優や学生に強制することが困難であるらしく、大半の劇団や中国戯曲学院などは、若者の自由に任せているのが現状である。特に気合を入れる必要のあるコンクール（比賽）の時や卒業試験の前には、さすがに花臉や武丑の若者は頭を剃っている。それをしていないと鬘が外れたり、頭部の冠り物が外れたりしやすいからで、その必要性を彼らはよく心得ていたわけである。

日常生活では、外見を気にするので、丸刈りの頭は著名な康万生（花臉・天津京劇三団）や朱世慧（丑角・湖北省京劇団）の場合を

除いては、ほとんど見られない。もちろんその彼らでも日常生活ではベレー帽のような帽子を被るのが常である。中国戯曲学院の教師に來ている俳優の中には、学生が丸刈りを嫌がつて、長髪にしたいと宣言し、実際に止めてしまった俳優教師を身近かで見たこともある。伝統的な演劇の技術や習慣の見直しを迫るような、若者達の古いものへの反撥が現れており、伝承の危機が迫っていることがこんな部分からも感じ取ることが出来る。

しかし、コンクールに参加する若い俳優達が、直前に何人も頭髮を剃りスキンヘッドになったのを見た、いざと言うときには伝統に帰る姿もあつたわけである。

舞台の上での姿勢に男女の別のあることは、全部が男性俳優の場合の過去の時代には、特にその差異を強調しておく必要があつたはずである。正確な調査を完了すれば、過去の立つ姿勢の基本形の區別は明らかにすることが出来そうであるが、現在はその可能性を指摘しておくに止めざるを得ないのは残念である。

## 六 旦角の化粧

中国古典劇の女性役である「旦角」の化粧法には特徴がある。目の回りが紅色が強調され、日本の歌舞伎の女方のように「白粉」

による白さが強調されるのと大変対比的である。日本人から見ると目の「赤い」強調があまりに強く感じられて、個人毎の違いが判明し難くなるほどであるのに対して、日本の白粉を強調する「白い」顔は、中国人から見ると「死人か幽霊」のように気味が悪い化粧法だということになる。紅色が若い生命力の表現であるからと言うのが理由である。

花旦・青衣の女優は扮装する個別の人物が異なる場合でも、青衣・花旦という役柄の中では化粧の型は一定で、女優の一人一人は自分の顔かたちに合わせて、それぞれに化粧法を個人別に変えてはいるが、役柄の中での個別の変化はないのが原則である。

一度、邱玲という漢劇の女優の青衣・花旦・武旦など四役（『宇宙鋒』・『貴妃醉酒』・『霸王別姬』・『扈家庄』）の扮装写真を撮るのに立ち会つたことがあるが、髪や飾りや衣装や持ち物を取り替えることはあつても、最初に一度した顔の化粧は役の変化があつても、そのまま変えなかつた。それは時間の都合などによるのではなく、変える必要がないからであつた。その意味では「仮面」と同じで、近代演劇の個人別の化粧法とは異なるものであつた。

もちろん、「男旦」の場合でも同様で、写真などを比べても判明するが、一つの自分にあつた美しい化粧が確定していれば、その基本がどの演目でも繰り返されているのである。

さらに面白いことに出会った。女性の役（花旦・青衣）と二枚目の青年役（小生）とはほとんど同じ顔の化粧法をしている。若い男性の方は額の真ん中に小さな三角形の紅色を付けるのが、女性の化粧法との違いで、眼の回りの紅色や頬の色や唇の塗り方は男女の区別がない。もちろん、頭髪部の鬢や飾りが男女の違いを示すので、顔の化粧だけが終了した段階の比較でないと、この共通性は発見できない。

老婦人役（老旦）の場合も、日本との違いが大きい。発声法が他の旦角と違って、地声で歌うのが特徴で、男性の老人役（老生）と同じで聞かせるのが中心の役柄であるが、化粧法は日本の老婦のようにはほとんど皺を描いたりせず、砥粉色の薄い茶色が基調で、ほとんど年寄りの感じがしない。身振りでも極端には腰を曲げたりはしない。動作がゆるやかであること、頭髪部に白髪を使用して、髪飾りが地味であることなどが老人を表していることになっている。

古典劇の学習を開始し始めた戯曲学校の少年・少女の時代に、それぞれの生徒の役柄を声質（地声の善悪や発声法の可否）によつて決定するので、十歳代の前半で老人役の場合などは男女ともにその時点で決まってしまう。その時には少女の場合などは何日も泣き続けたという話を聞いた。皆は当然華やかな青衣・花旦などの役柄を演じたいわけである。声がよくない場合、体格や動きに恵まれた者

は武生・武旦に決められるようで、この時点の決定は自分の希望ではなく、教師がその素質や能力によつて決めてしまい、それがいわば俳優の一生を決定してしまうのである。途中で役柄の変更を希望しても、資質が理由であるから、ほとんど変更は不可能である。

顔付きは愛らしく、可愛らしいのだが、声質が優先の条件で決まるようである。花旦・青衣に相應しい容姿・容貌の少女でも、声質によつて老旦がよいと決められてしまうので、歌唱力が特に優れている少女が多い。始めての観客には可愛らしい「おばあさん」を見ても年寄りの母親や老婆と思うのは困難なときがあるほどである。

年配の俳優が老旦である場合は、例えば代表的な王樹芳のような北京京劇団所属の有名な俳優の場合には、小生の男役もこなせるし、歌唱力は優れているために、「清唱」という衣装を着けなくて、京劇の「さわり」の歌だけを聞かせる独唱会をししばしば催すほどである。女性が花臉や小生の男性の役をこなすのは、京劇にも地方古典劇にもその例が散見できる。許容されており、評判になる場合もある。反対の「男旦」に厳しいのに比べれば、ゆるやかで、男装の麗人を登場させる演目もいくつか存在しているらしい。

男性の老生の場合でも、その歌唱力が特に優れている場合には、テレビ出演も多く、多くのファンを有しているようである。「老生」は老人の役と狭く限定するのではなく、歌舞伎の実役・立ち役をも兼

ねていると考えねばなるまい。

## 七 小生と旦角

先に触れたが、小生と女性役の化粧法が共通していることに關して、面白いエピソードがある。一九九四年の春に北方昆曲劇院が香港公演に出掛けることである。派遣する人数に制限があるために、貴婦人や女將軍には侍女・女兵が四人ずつ付くのに、その人数が足らなくなった。侍女や兵士は四人か八人が決まった人数である。その人数を合わせるために、脇役の俳優が男女を選ばずに、その役に割り振られることがある。

女性が男の兵士になる場合もあり、男性が侍女になる場合もある。女性が兵士になる場合は可愛らしい兵士ですむのだが、男性が侍女になる場合は、そう簡単ではない。「男旦」の存在が日常的なものであるのなら、補充は容易であるが、「男旦」はいないのだから、日常の訓練稽古のない男性俳優が、果たして簡単に侍女役を演じることができのだろうか、という不安が私にはあった。

北方昆曲劇院の場合は、小生の若い俳優（温宇航）がその役を命じられた。普段から侍女の役を演じたこともなく「男旦」の経験ももちろん一度もない若者であった。ところが、周りの先輩は心配しない、彼は小生だから簡単にできるといのである。まず化粧は共

通している、動作も二枚目と若い娘役とは共通しているからと言う訳である。

本人は恥ずかしくて、立ち稽古のときも嫌々そうに手順を合わせるだけで、衣装を付けてする舞台稽古（「彩排」という）のときも、彼だけは侍女の衣装をつけなくてやったのである。それを責任者達は許容していた。やじ馬根性の私には不安が残った。

しかし、本番の香港公演では、無難にこなして観客は侍女の中に男性俳優が一人交じっていたことに気づかなかつたという。

彼は小生の俳優の中でも、演技力の優れた若者で、若者の中では指導的な立場にあつたが、女性の役を演じさせられたことを嫌がってはいないが、大変に恥ずかしくており、香港のときの写真を見せてほしいといつても、断固拒否された。

特別の訓練もなく、また本人もあまり好んでいなくても、侍女程度の女性の役は簡単にこなせるところに京劇の歴史や「男旦」の歴史の蓄積がうかがえる。

「纏足」という清時代からの女性の足を緊縛する特別な習慣があつた。幼児のときから、足首から下を布で縛り成長させないようにして、小さな足に変形させてしまう習慣であるが、男性が強制した女性美の趣味によるもので、封建制度の悪弊だとして、解放後は禁止され、古典劇の世界でもそれを取り入れた演目の上演は禁止され、

その訓練も行われなくなった。

しかし、その幼児の時のままの小さな足にはかせる小さな可愛い靴が、実用品としてではなく、土産物として現在でも作られている。当時の実物は北京の瑠璃街の古物店ではかなりの高価な土産物として売られている。しかし、女性に苦痛を押し付ける野蛮な習慣として、新中国では廃止・禁止され、京劇の舞台に取り入れられていた「纏足」を再現する芸はなくなっていった。

「纏足」の芸を京劇が再現するためには、小さな木靴を作り、それにバレエのトゥ・シューズをはくようにしてつま先をくくり付けて歩くというもので、本物の「纏足」よりも多分苦しいのではないかと思われる高い技術のいる芸である。

当然、現在まで禁止されていたのだから、その技術は消えてしまったのかと思われていたが、実は残っていた。東北の京劇団の武旦・青衣を兼ねたベテラン女優の一人が復活させ、北京で上演し、評判になった。テレビなどで、その訓練の厳しさが紹介され、中国雑技を越えるような曲技を見せられて、「男旦」が開発した技術が女性の俳優によつて伝えられた実例に感動した。

一九九四年の春節祭の京劇紹介の中央電視台のテレビ番組に、今度は若い「武生」（武術専門）の男性俳優が、この「纏足」の芸を、衣装を着けないで、足の仕掛けをみせながら演じているのを見た。

彼は当然「男旦」ではないのだが、女性役の演じる困難な技に自発的に挑戦して見事に成功したと言う訳である。彼が「男旦」として、実際の舞台でこの技の演目を見せる予定はないというが、伝統的な技術を伝えたいという思いが、この苦行を克服させたいらしい。「男旦」を復活させる用意が、自然発生的に出来つつあるのではないかとと言える。

## 八 男旦の養成は可能か

男旦の滅亡を座視して待つのかと言う問題は、中国の京劇を中心とする古典劇の世界で注目され始めている。一九九四年の七月に二週間にわたって「菊楽苑」という京劇専門の番組が特集を行った。

男旦に反対する人は、男性が女性に扮するのは、少女のときに見たが、それ以来大変気持の悪い思いをしたので反対であるという、体質的に受け入れられないと言うものであった。さすがに女性の権利を主張して「男旦」に反対するという文革当時の意見は影を潜めているようであった。賛成の意見は伝統の保持のために今を逃しては伝承の断絶の危機が訪れるという、私などにも思いつくことの出来る正論が中心であった。しかし、古典劇を取り仕切っている中国政府文化部を動かすほどの迫力はなく、危機意識は広がりそうにも見えなかった。

一九九三年の秋には『霸王別姫』という香港の映画が中国で評判になった。日本では九四年に「さらば、我が愛」と翻訳されて上演されたが、カンヌ映画祭で騒がれたほどには問題にならなかったらしい。香港の同名のシナリオ（女流作家・李碧華・一九八一年作・一九九二年改訂）を映画化したものであったが、「男旦」問題を考えるよい材料を提供してくれている。

解放前からの京劇の世界が舞台で、少年・程蝶衣が京劇俳優に売られるような形であり、相手役の少年・段小楼と成長して中国の現代史の中の五十年を生き続ける物語であるが、幼年期・少年期・青年期とそれぞれに俳優を代えて、その成長を描いている。主人公が「男旦」であったから、少なくとも三人の俳優が「男旦」の成長過程を演じることになった。幼年や少年の「男旦」はいないのだから、北京などの戯曲学校の生徒が選ばれたらしい。特に少年期の俳優はそのまま成長すれば、素晴らしい「男旦」の俳優になりそうな素質・資質を見せて好演した。青年期以後の蝶衣を演じたのは、香港のスター張國榮（レスリー・チャン）であるが、もちろん彼は現代の歌手で、「男旦」ではない。

昆曲の『思凡』という戯曲は、若い尼が親のために強制された現在の尼僧の身を嫌がって、還俗するもの（『薛海記』の一場面）であるが、その中の歌唱の部分に「女の身でありながら、どうしてこ

のような男の僧衣を身につけているのか」と嘆く所がある。この『霸王別姫』の映画では、少年期の『思凡』の舞台の訓練の時に、それを「男の身でありながら、どうして女の衣装を身につけるのか」と「男旦」の身の上を嘆くように、いつも詞句を間違えて歌い、親方に厳しく折檻されるシーンを創っている。本意ではなく「男旦」の修行をさせられているという設定であって、効果的であった。男旦俳優の温如華の少年期にも周りからは、「男旦」志望であることを変人・奇人扱いをされたというから、それらに似た体験を描いていることになる。

成人した役は、香港の人気歌手・張國榮が演じたのだが、彼は京劇の歌唱力がないので、『霸王別姫』などの歌唱の部分は、中国京劇団所属の男旦・温如華が吹き替えることになった。いくら歌手でも、速成では京劇の男旦の歌唱は出来ないと言う訳である。その他、舞台の振りや動きにも吹き替えの案が出たらしいが、さすがにそれでは主演俳優の意味がないというので、張國榮が頑張ったという。これらの事実は、「男旦」の温如華の存在が香港や台湾にまでも知られていた証拠であると同時に、「男旦」の芸の難しさを示す証拠の挿話であったと言える。

しかし、一方では、一九九五年は梅蘭芳の生誕百年にあたるので、記念の伝記映画が作られることになり、その配役が前年から中国で

は話題になった。幼年・少年時代の配役は簡単に決まったが、青年期の梅蘭芳はだれが演じるかは、なかなか決まらず難航したが、最終的には「男旦」の経験のない武生の若い俳優に決定した。私は当然梅蘭芳の三代目との評判のある温如華が選ばれると思っていたのだが、晩年を息子の梅葆玖が演じることが初めから決まっていたので、彼との「男旦」の重複を避けたかとも思われるが、問題は「男旦」の経験のない俳優にでも、梅蘭芳の青年期を演じられると判断した映画関係者の判断に注目する必要がある。実際には、横顔が梅蘭芳に似ていて好評であつたらしい。

「男旦」の技術や舞台を重視すれば、武生の俳優では舞台の演技は困難なはずであるが、梅蘭芳の日常生活の演技を重視するのなら、問題はないのだろう。「男旦」の技術を重く見るのか、軽くも見るのかは、私などの判断出来ない問題であつたらしい。

もう一つ興味深い「男旦」の問題があつた。外国の留学生が京劇を習得しようとする傾向は、近年増え続けている。西洋やアメリカの学生の京劇熱は大変なものであることは知られていたが、日本の学生や若者の京劇熱はこの数年顕著に過熱しており、東京に京劇専門の劇団が出来たりしている。中国戯曲学院にも世界中の優秀な留学生が京劇の学習に来ており、彼らが力をつけて来ているのを見て、大変に頼もしいという思いをした。武術を

習って、「票友（京劇ファン）」の京劇コンクールで好成绩を収めるものもいた。

そんな中に、昆曲という北京の古典劇に興味をもつ日本の留学生もいた。同志社大学の卒業生の女子留学生もその一人であつた。彼女は旦角の学習をして、昆曲の若者達のコンクール（首届全国昆劇青年演員交流演出大会・一九九四年六月・北京開催、中国全土の昆曲の劇団が若手の俳優を鼓舞するために行われた第一回目の青年比賽）に特別参加が許されて、一応の評価をうけた。

そうした留学生の一人に「男旦」に挑戦した日本人留学生がいた。阿部成浩君という当時二十歳の大学生だが、昆曲の「旦角」の演技と歌唱に興味をもち、習得に励んだ。昆曲の『牡丹亭』という有名な戯曲の花旦の令嬢役や『思凡』の尼僧役を学んだのである。指導したのは女性の昆曲の旦角の先生（北方昆曲劇院所属の女優）であつたが、彼は裏声の男旦の発声法を学び、繊細な令嬢・尼僧の振り身を身につけて、わずか一年の間に三種ほどの戯曲を習得した。彼も昆曲の青年コンクールに参加し、珍しさもあつて評判になった。

昆曲は蘇州辺りの地方劇であるが、早くから北京に出て来て、京劇の源流としての古さを誇っている。梅蘭芳も昆曲に多くを学んだ事でも有名である。北京の昆曲は北方昆曲劇院と名乗り、略称を「北昆」という。南京の江蘇省昆劇院を「南昆」、上海昆劇団のを「上

昆、江蘇省蘇昆劇団のを「蘇昆」などといって区別しているが、この昆曲青年コンクールに日本留學生が参加したので、特別に「日昆」の名称が出来た、「日本昆曲」の略称で、日本に数年前からある「日本昆曲友社」に敬意を表してくれたのであった。

昆曲ではあったが、中国ではまだ正式には始まっていない「男旦」の養成（素人相手だから、少し大袈裟ではあるが）を事もなげに許し、かつ素人の集団に略称の「日昆」を命名してくれたりした事は、中国古典劇の懐の深さを示すものと思われる。

日本の「歌舞伎」を外国人が上演した例が「カナデアン歌舞伎」などにあるが、歌舞伎の一流プロが直接教えた訳ではなく（アメリカや西洋に派遣された歌舞伎俳優による指導の例はあるが）、「歌舞伎」のプロのコンクール（日本ではあり得ないが）の同じ舞台上、素人を立たせる事などはあり得ないことである。

中国の京劇はその意味では、広く世界に窓を開いており、受け入れ態勢が整っている。もちろん、一般の受け止め方は厳しく、子供のときから十年近い訓練を受けて基礎が出来ると考えているので、一年や二年で少し出来るようになっても「票友」として認めているだけで、プロとは明らかに区別している。建前の交流の上での評価と実際の評価とは別であった。

それにしても、「票友」の世界で「男旦」の存在を許容し始めた

ことが、全体の「男旦」復活の導火線に成らないとは言えない。動き始めているものと期待したい。こうしたささやかな動きの中に、中国古典劇の伝統継承のための新しい変革の息吹を感じることができそうである。

投稿規定

国文学会機関誌「同志社国文学」は、会員諸氏の研究発表の場でありますから、進んでご投稿ください。枚数は四百字詰三十枚以内。第四十五号の締切は一九九六年九月末日厳守。ただし、掲載論文には限度がありますので、論文の採択は編集委員会に一任してください。