

# 歌劇『白毛女』の版本についての一考察

——1962年改作脚本を中心に

関 浩 志

## 0. はじめに

中国青年出版社から歌劇『白毛女』が、《百年百種優秀中国文学図書》という叢書の一冊として刊行された。奥付には2000年7月出版とあるが、その「前言」から、1962年に改作上演された脚本を載録したものであることが分かる。

1962年の改作上演以降、1989年に刊行された《延安文芸叢書》第八巻<sup>(1)</sup>にも、歌劇『白毛女』の脚本が収められているが、これは1954年10月に人民文学出版社が出版した改訂本にほぼ基づいたものであることは、両脚本の校合から明らかである。このためこの中国青年出版社の版本は、これまで公開されず今日初めて日の目を見たものであると言えるだろう。

本稿ではこの2000年出版の1962年改作脚本に基づき、上演の実像及び改作の意味について考察する。

## 1.0 2000年版本について

### 1.1 版本の系譜における位置

1945年の延安での初演後、歌劇『白毛女』は各地で上演されてきたが、その過程で幾度となく改作されていることは周知のとおりである<sup>(2)</sup>。その結果、各改作を反映した脚本が、現在複数の版本として残されている。以前それら版本を5種に類別し分析を試みたが<sup>(3)</sup>、中国青年出版社から刊行された脚本は、それらとは別の改作脚本であることは前述の通りである。そこで本稿ではこの改作脚本を5種の版本<sup>(4)</sup>につづく第6種目とし、「版本VI」と称する。

### 1.2 報道にみられる改作箇所との異同

これまで1962年の改作脚本の姿を伝えるものは、新たに創作された賀敬之作詞・馬可作曲の「恨是高山仇是海」、「我是人」2曲の譜面が当時の新聞紙上<sup>(5)</sup>に掲載されたのみであった。

脚本部分については、活字化されてこなかったため、その全体の詳細は不明であった。しかし改作の要点や上演の様子は、上演後開催された座談会の公開記録<sup>(6)</sup>及び当時の新聞報道から、僅かではあるが窺い知ることができる。

座談会の席上、演出担当の舒強がその上演時間の短縮を改作に先立ち目標の一つに掲げていたという発言は興味深い。当初よりいずれかの場면을削除しようと意図されていたからである。

改作上演に関する報道<sup>(7)</sup>及び馬可の回想<sup>(8)</sup>で指摘されている改作箇所を整理しまとめると次のようになる。

- ①黄世仁が喜兒を騙し売る筋立てを改作
- ②喜兒の下山の筋立てを改作
- ③喜兒が洞窟から救出され、同郷の人たちと再会する場面<sup>(9)</sup>の復活
- ④王大春が“白毛仙姑”を究明する筋立てを改作
- ⑤穆仁智が大衆に対する流言蜚語の場면을削除
- ⑥王大春が穆仁智を殴打する場面の削除
- ⑦黄世仁が奶奶廟で白毛女に遭遇する場面の削除

これらの点を版本VIに対校し、その該当箇所を挙げると、①第三幕第一場(53-54頁)、②第四幕第一場(66-68頁)、③第五幕第二場(87-88頁)である。

しかし④から⑦にあるような改作、もしくは削除の痕跡は確認できず、改作以前の姿がほぼ残されている。さらにこの一連の改作を経て、第四幕第一場と第五幕第二場の合併、第五幕第一場は圧縮された結果、全四幕の構成で上演されたとされるが、版本VIではそれ以前のままの五幕構成<sup>(10)</sup>であることを内容分析に入る前に指摘しておかなければならない。即ち版本VIは、1) 1962年の改作脚本ではある一方、2) 上演時に削除もしくは圧縮した箇所を、復活させ載録した脚本であると考えられる。脚本改作の当事者である賀敬之も、「もし今後時間が十分にあったなら、後半二幕の芝居は新たに書き下ろし、今回のような改作であるべきではない<sup>(11)</sup>」と改作に問題があったことを認めているように、上演後の新聞紙上の批評や座談会等で、改作や削除された場を惜しむ声が非常に強く、中でも⑦はその代表的な場面であった。このような事情を踏まえ、公刊された版本VIでは、削除及び改作した場面等を載録したのであろう。

## 2.0 1962年の改作上演について

新中国成立以降、中国共産党の文芸に対する政策は、様々な紆余曲折を経てきたが、1962年には、文芸界に対し新たな方針が示されている。

2月17日、周恩来は「北京の新劇・歌劇・児童劇作家に対する講話<sup>(12)</sup>」、3月6日には、陳毅が広州で開催された座談会において「全国の新劇・歌劇・児童劇創作座談会における講話<sup>(13)</sup>」とそれぞれ講話を行い、作品の公式化、概念化に反対し、脚本創作等をめぐり、既成作家たちを鼓舞した。4月30日には中共中央宣伝部・國務院文化部が「当面の文学芸術工作の若干の問題に関する意見草案<sup>(14)</sup>」いわゆる文芸八条を示し、百花齊放・百家争鳴の方針の執行を一步進め、創作時間を保証し、労働と休息を統合することなどを規定した。この一連の動きは、周恩来らが次第に極左的傾向が強まる文芸界の状況を憂慮し、文芸工作者の保護、舞台創作の活性化を促す目的で、このような方針を示したものである。

しかしこの方針は、同年9月に開催された中共第八期十中全会において毛沢東が「絶対に階級闘争を忘れてはならない」と提起したことにより、有名無実と化してしまう。

まさに1962年の歌劇『白毛女』の改作上演は、このような文芸政策及び政治的推移の過程を背景として、毛沢東の『延安の文学・芸術座談会における講話』20周年の記念事業の一環として取り組まれたのであり、このような文芸政策の変化がこの時の改作に何らかの影響を与えた可能性が高いという点には、特に留意すべきであろう。

改作作業では、延安当時の創作関係者である舒強（演出）、賀敬之（脚本）、馬可（作曲）が中心となって行われ、1945年に初演の舞台に立った王崑、陳強、李波らもその作業に参加している。上演は中央歌劇舞劇院が主体となり、主な役は新旧の俳優が競演する形で行われた。このことから上演規模が大きかったことが窺われる。

〔配役〕 喜 児：王崑、郭蘭英／楊白勞：前民、羅民池

黄世仁：陳強、于夫 / 張二嬸：劉燕瑾、閔坤凡、郝偉彤

黄 母：李波 / 趙老漢：李進

穆仁智：方元 / 王大春：張揚

舞台稽古には45日間を要し、公演は6月30日から天橋劇場において始まった。初日当日是北京人民廣播電台、天津人民廣播電台の両ラジオ局により舞台中継され<sup>(15)</sup>、7月2日には周恩来も観劇しており<sup>(16)</sup>、この上演が注視されていたと言える。

### 3.0 人物像の書きかえ

人物像の変更には、

- 1) 各登場人物の台詞等から確認できる点
- 2) 各登場人物の扱い（ト書き・描写等）や、他の登場人物との関わり、それに付随する筋立てから確認できる点
- 3) 俳優の演技（所作・表情）上の演出から確認できる点

等の三つの側面が考えられる。

改作に際し舒強が「人物同士の矛盾と闘争を舞台の構図で十分に表現し、舞台上での間によって舞台上の構図の表現力を強化し、観客に人物同士の関係と矛盾及び闘争に対する印象が深まるように心がけた<sup>(17)</sup>」と回想しているように、人物像に関する変更があったことが示唆されている。

以下、喜児、楊白勞、趙老漢<sup>(18)</sup>の脚本上における各人物像の変化に着目し、順次考察する。

#### 3.1 主人公の人物像の変化

##### (1)喜児像について

版本Vまでの脚本5種では、主人公である喜児の「女性像」としての側面が、

- i) 地主の虚言に動揺する「純朴」な貧農の一少女の姿
- ii) 地主の虚言による幻惑から「覚醒」し、闘志を漲らせる姿
- iii) 地主の虚言を看破し、己の階級を「自覚」し闘おうとする姿

と段階的に変化している<sup>(19)</sup>。この過程を経て、喜児に当初内包されていた無垢な少女像は変質を遂げ、新中国成立による社会状況の安定化とは対照的に、舞台上では強い女性像が打ち出されていた。

さらにもう一点、版本Vに至る改作過程での重要な変更として、地主の子どもを身ごもったまま追っ手から逃れた山でのa) 出産後の生活場面が全面的に削除され<sup>(20)</sup>、そして山から救出されるその後の場面において、版本IVまでは母に寄り添っていたb) 子どもが完全に抹消された<sup>(21)</sup>。即ちこの一連の改作により、主人公の母性的側面が消失したのである。

このa)、b)の改作は、観客に子どもが地主と貧農の接点という表象として捉えられることを忌避したための処置と考えられる。その結果、この両者の間には一線が引かれ、その対立関係がより明確にされた。さらにそれまで主人

公に内包されていた母性的側面が消失したことにより、その性格（闘争性）が他の登場人物と比べ、一層際立つことにつながったのである。

版本VIでは喜児像変更上、重要であるこの二点を踏まえ、以下のような台詞の書きかえが散見された。

資料A（下線部筆者）

版本V第三幕第三場 [66頁]

黄世仁 老穆，看见没有？

穆仁智 没有！

……（中略）……

黄世仁 一个丫头！又有了身子，  
她跑到哪里去？

穆仁智 她跑不了！少东家！

版本VI第三幕第三場 [62頁]

黄世仁 老穆，看见没有？

穆仁智 没有！

……（中略）……

黄世仁 一个打得半死的丫头片子，  
她跑到哪里去？

穆仁智 少东家，她跑不了！

版本Vまでは、地主に凌辱された後、主人公が子どもを身ごもったことは、様々な場面での各登場人物の台詞等から看取できたが、版本VIでは資料Aに例示したようにその点が一つ一つ改められたため、地主の子どもを身ごもったと暗示すらされない。即ち版本VIでは、主人公はc) 地主の子を身ごもらない、とすることで、版本Vにおける身ごもった子どものその後について、撞着していた点を完全に解決し、物語全体の整合性が図られた。この処置はまた、たとえ一時といえども地主階級の血統との交わりを示す主人公の妊婦姿という形象を許さず、被抑圧階級である貧農の純血性の保持を明確な形で表現し、不可侵の表象として、その闘争性を強化するため、行われたものと考えられる<sup>(22)</sup>。

この点は、後述するバレエ『白毛女』への翻案創作にも大きな影響を与えた可能性が高い。また詳細は不明だが、プロレタリア文化大革命（以下文革）末期、江青の指示により、試作された文革版『白毛女』<sup>(23)</sup>の筋立てにあったとされるような、張二孀とともに山にこもり武装闘争を繰り広げる苛烈な闘争性を帯びた主人公の人物像が、1962年の改作段階ですでにその傾向が看取できることから、文革発動前後の文芸思潮の連続性という意味で興味深い。

### 3.2 周辺の人物像の変化

#### (2) 楊白勞像について

楊白勞は、当時の舞台上におけるその人物形象に関し、「人物の性格上に反抗的一面を強化し、軟弱な一面を削ぎ落とした<sup>(24)</sup>」と俳優の演技（表情・所作）に対する演出上の変更が指摘されており、この人物像の強化が図られたこ

とが窺える。その台詞上においても、この点を裏付けるような以下の書きかえが行われている。

資料B（下線部筆者）

版本V第一幕第三場 [28-29頁]

楊白勞 睡着啦。喜儿，喜儿！

……（中略）……

（昏迷地，稍停，決心已定）

唔，我还有点豆腐的卤

水，我喝了它吧……（喝

卤）我再喝点凉水……

（喝水，脱下身上棉衣给喜

儿盖上。跑出门外，跌倒在

雪地里，死去。）

版本VI第一幕第三場 [28-29頁]

楊白勞 睡着啦。喜儿，喜儿！

……（中略）……

（昏迷地，稍停，決心已定，

取卤水罐饮下。又饮冷水。

脱下身上棉袄盖喜儿身上。）

我……我死……也要死到

黄家大门口去！……

（挣扎出屋门，风雪扑来，

不支，倒地死去）

版本Vまでの楊白勞は、辛酸を嘗め尽くした貧農の悲哀そのものを具現化した表象として、その人物像には大きな変化が見られなかった。しかしその演技上の演出変更や資料Bのような台詞の書きかえにより、地主に対する憎悪の念を舞台上で明確に表明させることで「楊白勞の形象は忘れがたく<sup>(25)</sup>」観客の脳裏に刻みつけられた。またその一方で、貧農の憎悪の対象としての地主の存在も、より際立つことにつながった。

このようにしてそれまで脆弱なだけであった楊白勞像は改められ、その死に際しても地主に対する憎悪の念を抱く不撓不屈の貧農像という別の側面が、新たに添加されることになったのである。

(3) 趙老漢像について

楊白勞の旧友で同じ貧農である趙老漢は、どうであろうか。

趙老漢は、張家口での改作時に<sup>(26)</sup>、紅軍の逸話がその台詞の中に盛り込まれ、「旧社会における農民の心の奥底に秘められた希望<sup>(27)</sup>」を表明することになった結果、共産党への傾倒もしくは期待感を内包する側面がこの人物像に添加された。

版本VIではこの点を発展させる形で、以下の台詞の書きかえに見られるように、趙老漢は地主の走狗を襲撃した貧農青年・王大春らの決死の行動を暴挙と

見なす姿勢から、称讃の対象として肯定的に評価し支持するようになった。

資料 C (下線部筆者)

版本 V 第二幕第二場 [42 頁]

版本 VI 第二幕第二場 [41-42 頁]

王大春 我娘呢?

赵老汉 大春呵。你娘回去啦。干什么慌里慌张的?

王大春 大叔, 不好啦! 大锁跟我把穆仁智打了, 叫人知道了, 大锁人抓住啦, 又追我来技术!

赵老汉 (惊。壹备地)  
咳! 年轻小伙子, 光傻大胆不行呀。我早知道你心里憋着一股子气, 可是你们也不看今天是什么世道。  
(决断地) 大春! 这儿不能待啦, 你要快走!

赵老汉 大春呵, 出了什么事啦?

王大春 大叔! 大锁跟我把穆仁智打了! 大锁叫他们抓住啦, 又追我来啦!

赵老汉 打得好! 好! ……可就是这个家你不能再呆啦, 你得赶紧走!

ここに観客は「北方農民の豪放で毅然とした気質<sup>(28)</sup>」を感じたものと思われる。即ち趙老漢は、若者の血気にはやった行動を暴挙と見なす保守的人物像から、地主に対する闘争(武闘)を称讃し、積極的に支持する人物像へと変更されたのである。

ここで確認した登場人物二人の変質は、次節で詳述するバレエ版における突出した人物像との関連において、大いに示唆を与えてくれるものである。

### 3.3 バレエ『白毛女』への連続性

文革中、歌劇『白毛女』は他の文芸作品同様批判にさらされる一方、前述したように文革版『白毛女』の創作が試みられたが、ついに上演されなかった。この文革中、革命模範劇の一つとして盛んに上演された演目にバレエ『白毛女』がある。この作品は1964年頃から上海舞踏学校<sup>(29)</sup>によって、歌劇版から翻案創作され、1965年に初演されている。このバレエ版において、前節までに取り上げた登場人物三人に注目すべき塑像化が、1967年夏到北京芭蕾舞学校が上演した記録である〈革命現代芭蕾舞劇《白毛女》音楽舞踏台本〉<sup>(30)</sup>等から窺える。

趙老漢はその人物設定が、貧農から共産党地下黨員へと根本的に変更された。つまり版本VIで添加されたように、地主に対する闘争に積極姿勢を示すが、具体的行動に欠くという曖昧な立場から、その思想的立場が明確にされたのである。

楊白勞は、その役柄に「喜兒の父親、敢于反抗汉奸恶霸地主阶级残酷剥削压迫的老贫农<sup>(31)</sup>」と記されているように、地主による酷い搾取や抑圧に毅然と抵抗する貧農として位置づけられた。そしてこれまで歌劇版第一幕第三場で、いずれの脚本においても、ニガリ（苦汁）を自ら仰ぎ死ぬことになっていたが、バレエ版では一転し、その第一場において、「地主黄世仁带着狗腿子穆仁智前来杨家逼债，并扬言要抢走喜儿抵账，杨白劳气愤之至，抡起扁担猛击黄、穆二人，但是寡不敌众，反而惨遭毒手<sup>(32)</sup>」とあるように、地主達に天秤棒を手に立ち向かい、勇ましく闘いを挑むものの惨殺されるという筋立てに変更されている。

喜兒は、これまで歌劇版第二幕で、いずれの脚本においても、地主に凌辱されることになっていたが、バレエ版ではその立場は逆転し、その第二場において、「黄世仁又偷偷来调戏喜儿，被喜儿严词拒绝，打了他一个响亮的耳光，举起香炉砸他，黄世仁只好抱头而窜<sup>(33)</sup>」とあるように、激しく香炉を地主に叩きつけるという逆襲に出るのである。1967年に北京でこの作品を観劇した高橋和巳も「喜兒の反抗は堂々としていておよそ身ごもらされそうになかった<sup>(34)</sup>」と、その印象を残しているように、バレエ版では、地主が主人公の身体に触れることすら許されなくなったのである。さらに文革中には、この作品に改作が加えられ、「白毛女が二人も登場する<sup>(35)</sup>」筋立てのバレエ版もあったという。

以上のようにこの三者は、歌劇版の最終場面における、農民が地主を「圧倒する関係<sup>(36)</sup>」をはるかに凌駕し、いずれもその冒頭から、反動勢力である地主と激昂して闘う。その攻撃する様相は鬼神の如くであり、力強い立居振舞いは全場一貫している。1965年7月19日に観劇した周恩来と陳毅は、バレエへの翻案化を成功と称え、楊白勞や喜兒の反抗的性格の突出及び地主による楊白勞の惨殺等の処理に対し「情理に適う<sup>(37)</sup>」と肯定的に評価した。

バレエは、視覚的に理解される身体動作によって表現されるため、内面的苦悩や心の葛藤を台詞等で具体的に表現できる、他の舞台芸術のジャンルとは大いに異なる。このため1964年から始まったバレエへの翻案創作では、物語の筋も歌劇版に比べ簡略化され、身体動作だけでは表現しがたい内面的葛藤という



要素が捨象される一方で、歌劇版においてそれまで強められてきた地主に対する憎悪の感情が、そのまま激しい身体動作としてバレエ版に取り入れられた。このようにジャンルの違いによる点と、版本VIで一段と強化された人物像とが交錯した結果、地主と貧農両者の緊張関係は、バレエ版において極限にまで高められたと言えるであろう。

#### 4.0 おわりに

1945年の歌劇『白毛女』初演以降、特に新中国成立後の改作により、主人公である喜児を中心として、肯定的登場人物の「イデオロギーによる典型的人物の塑像化」、つまり「被搾取、被抑圧階級性」の強化が図られた。

1962年の改作では、版本Vまでに至る一連の改作を経て、最終場面で地主を圧倒する立場となった被搾取、被抑圧階級の肯定的登場人物たちだけでなく、それまで大きな変質が見られなかった楊白勞のような登場人物までも塑像強化の対象とし、人物像の再構築がなされたことは、前述したとおりである。

その後このような人物像強化の流れは、バレエ版に引き継がれていったのである。そして文芸の模範的形式として、「三突出」のような創作理論が強調された文革期の思想的背景の下、登場人物の中で肯定的な人物(複数)を“突出”させ、英雄的人物の中の主要な英雄を“突出”させねばならないという原則を満たした数少ない上演演目の一つとして、バレエ版が許容されていたものと考えられる。

以上のように、1962年改作脚本の公刊は、60年代の中国歌劇史の1頁を埋めるとともに、文革期の文芸の考察に際し、その前提となる重要な資料を提供したとも言えよう。さらに文芸全般における文革発動前後に一線を画するような安易な区分に対し、またその実際の位相上、個々の作品の比較を通じ、再検討が必要であることを示唆しているものと思われるのである。

#### 注

- (1) 丁毅・蘇一平主編《延安文芸叢書》(第八卷：歌劇卷)、湖南文芸出版社、1989年、373-528頁
- (2) 朱萍〈歌劇《白毛女》在延安的創作排演史実核述〉《新文化史料》第2期、1995年
- (3) 関浩志「歌劇『白毛女』の創作と変遷」『東アジア地域研究』第8号、2001年
- (4) 本稿で比較参考した以下の版本5種には、通し番号Ⅰ～Ⅴを便宜上附した。

新華書店

1946年6月

……版本Ⅰ

- 韜奮書店 1947年7月再版(1946年11月出版) ……版本II  
 東北書店 1947年10月初版 ……版本III  
 新華書店 1950年7月修訂4版 ……版本IV  
 人民文学出版社 1957年8月北京第10次印刷(1954年10月北京第2版) ……版本V
- (5)《文匯報》1962年7月18日付  
 (6)〈座談歌劇《白毛女》的新演出〉《戲劇報》1962年第8期  
 (7)〈歌劇《白毛女》經過精心整理 昨以新面目與首都觀眾見面〉《文匯報》1962年7月1日付  
 (8)馬可〈關於《白毛女》的修改〉《文匯報》1962年7月18日付  
 (9)中央歌劇舞劇院の上演脚本では削除されていた。(前掲〈歌劇《白毛女》經過精心整理 昨以新面目與首都觀眾見面〉)  
 (10)版本I・版本IIは全六幕  
 (11)前掲〈座談歌劇《白毛女》的新演出〉  
 (12)周恩来〈对在京的話劇、歌劇、兒童劇作家的講話〉《文芸研究》第1期、1979年  
 (13)陳毅〈在全国話劇、歌劇、兒童劇創作座談会上的講話〉《文芸研究》第2期、1979年  
 (14)〈關於当前文学藝術工作若干問題的意見(草案)〉《文芸研究》第1期、1979年  
 (15)〈北京和天津電台 今晚聯合転播歌劇《白毛女》〉《北京晚報》1962年6月30日付  
 (16)王崑〈猶聞總理擘節声〉《新文化史料》第2期、1992年  
 (17)舒強《跋涉》中国文联出版公司、1993年、107-108頁(傍点は筆者による)  
 (18)この登場人物には、版本によって「趙老漢」もしくは「趙大叔」と二通りの呼称があるが、本稿では「趙老漢」の呼称に統一して使用する。  
 (19)前掲拙論  
 (20)版本I第四幕全三場(69-75頁)・版本II同幕全三場(68-73頁)相当箇所削除  
 (21)版本V第五幕第二場(90頁)  
 (22)主人公が地主によって凌辱される点は、版本VI第二幕第三場(47頁)においても認められ、それ以前の筋立てと変わっていない。  
 (23)王新民〈新中国的戲曲、話劇與歌劇〉《新中国文学五十年》山東教育出版社、1999年、365頁  
 (24)黄俊蘭《郭蘭英的歌唱藝術》人民音楽出版社、2000年、70頁  
 (25)前掲〈座談歌劇《白毛女》的新演出〉：劉佳的發言  
 (26)版本IIは、1946年頃に張家口において改作された脚本である。  
 (27)賀敬之の〈《白毛女》的創作與演出〉《賀敬之專集》江蘇人民出版社、35頁  
 (28)前掲〈座談歌劇《白毛女》的新演出〉：劉佳的發言  
 (29)脚色・演出：胡蓉蓉・傅艾棣・程代輝・林泱泱、作曲：嚴金萱  
 (30)〈革命現代芭蕾舞劇《白毛女》音楽舞蹈台本〉《大破大立》増刊、1967年9月  
 (31)《中国上海舞劇団 訪日演出》(訪日公演のパフレット)1972年

- (32)前掲〈革命現代芭蕾舞劇《白毛女》音樂舞蹈台本〉
- (33)同上
- (34)高橋和巳「新しき長城（下の1）」『朝日ジャーナル』6月4日号、1967年（『高橋和巳全集 第十二卷』河出書房新社、1978年所収）
- (35)佐藤忠男・刈間文俊『上海キネマポート』凱風社、1985年、28-29頁
- (36)前掲拙論
- (37)文学芸術研究所音舞室舞蹈組〈江青は破壊舞劇《白毛女》の罪魁禍首〉《舞蹈》第2期、1977年  
(筑波大学大学院)