

論文

クロスメディア「劉三姐」の超域性と越境性

——戦後日本におけるアダプテーションを中心に——

楊 韜

〔抄 録〕

本稿では、中国発の舞台芸術である『劉三姐』の日本上演にあたって施されたアダプテーションをめぐる諸問題を分析し、その実態と背景を考察した。日本版『劉三姐』の上演において、千田是也・梁夢廻・林光・ペギー葉山らの個々人と東京労音・俳優座などの諸団体が関与している。日本版の創作プロセスにおいて、舞台衣装の特徴や音楽のスタイルに関する考察から、舞台が全面的に「非中国的なもの」という根本的なコンセプトに基づく製作方針によって仕上げられるたことが分かる。しかし、その裏には、もっと原曲を多く取り入れ、より中国らしさを表現できるような要望に対して、日本版『劉三姐』の創作・上演を担う組織には、そのような力量を備えていない厳しい現実的な事情／制限もあった。

キーワード：『劉三姐』、千田是也、労音、アダプテーション、戦後冷戦期

0 はじめに

本稿の目的は、中国発の舞台芸術である『劉三姐』の日本上演にあたって施されたアダプテーションをめぐる諸問題を分析し、その実態と背景を考察するところにある。そのうえで、超域性と越境性といった視点から、文化芸術の記号でもあり、同時にクロスメディアの性格を有する『劉三姐』の特質を包括的に再検討することを目指す。具体的には、以下三つの側面から論を展開する。第一に、中国側の「劉三姐」とはどのような文化現象なのかを紹介する。第二に、日本側の「劉三姐」の産出に携わった製作関係者（千田是也・梁夢廻・林光・ペギー葉山ら）や団体（東京労音・俳優座など）の関与、および実際の日本公演を調査し、その詳細を明らかにする。第三に、日本版『劉三姐』に対する反響（評価や批判）、および関係者たちの反応（釈明や反論）の双方を分析し、そこでの焦点を考察する。最後に、上記の三点を踏まえ、改めてクロスメディアの性格を有する『劉三姐』の超域性と越境性に関する考えを加える。な

お、筆者の調査の限りでは、日本版『劉三姐』に関しては、現時点において、当時の舞台映像や音声データが確認できていない。公演時の舞台の様子を確認できないゆえに、この舞台の表象分析に困難を生じていることをあらかじめ断っておく。

1 「劉三姐」について

劉三姐は、（現・広西壮族自治区を中心とする）中国西南地域の少数民族に代々伝わる伝説の女性主人公である。現在でも多くの人々に語られている「劉三姐」とは、この女性をめぐる物語である。無論、地域や時代によって物語の内容に違いがあり、詳細が異なる箇所も多い。伝説によると、劉三姐は唐の時代に現れた少女であり、彼女は歌がうまく、「歌の神様」と呼ばれていた。壮族は歌う民族であり、「歌圩」という古代日本にもある「歌垣」に類似する風習をもち、老若男女が即興的に山歌を歌い、自分の意思を伝える。時には、大勢の人々が参加して、「対歌」という所謂「歌合戦」を繰り広げることもある⁽¹⁾。壮族の「歌圩」文化および「劉三姐」物語の成立の経緯について、村松一弥は「相聞歌ではあるが、機智に富んだ内容が多く、この形式を利用して、地主や役人を風刺する唄もよく作られ、それが近代にまでいたっている。（中略）劉三姐はこの形式の歌の名手として有名になり「歌仙」とよばれるにいたった女性で、劉三妹あるいは劉三娘などともよばれ、広西チワン族の各地に彼女の廟がたてられている。現在でもチワン族は歌合戦の前に、「劉三妹、歌神さま、どうか上座におつき下さり、わしを助けて下さいませ」ととなえるという。」⁽²⁾と概説している。鄭天健によると、歌の神様である劉三姐をめぐる物語は広西の各地・各民族の中で代々伝えられ、多くの地域で彼女に関する遺跡や民間人によって建てられた廟が残されている。また多くの州・府・県の地方誌にも、彼女に関する記述が見られる。明・清以降、屈大均・張爾翮・王士禛などの文人も劉三姐に関する文章を書いた。広西以外にも、広東・湖南・貴州などの地域は、劉三姐の出身地として名乗りを挙げている。このようなことから、劉三姐の知名度と影響力の大きさが分かる。このような昔から民衆に歓迎されている伝説上の人物をドラマ化し、より完全により鮮明に芸術的キャラクターを塑造することは、長年にわたる多くの人々の願望であった⁽³⁾。

演劇（戯劇）などの創作や改編においては、個人創作／改編は一般的だが、『劉三姐』は集団創作と言ったほうがいだろう。その理由は、歌舞劇『劉三姐』の構想・創作・完成の一連のプロセスにおける「彩調」という手法を取り入れられたことにある。さきの村松一弥によると、「一九五九年、広西の柳州彩調団というチワン族地方戯曲劇団が、この伝説により広西民間流行の彩調を基礎にチワン族山唄をとりいれて作った「劉三姐」が評判となった。六〇年春には、この劉三姐を題材とし、チワン族の民族音楽（中略）による新歌劇をつくるコンクールがひらかれ、広西チワン族自治区全区で一〇〇〇余のアマチュア劇団が十余の劇種の数十本の「劉三姐」作品を上演した。この間、一九万二五〇〇余首のチワン族民謡が集められたという。

そのしめくりとして四月には同自治区の中心南寧市でこれら各劇種による二十本の「劉三姐」作品公演が開かれ、そのうち、各作品の脚本と音楽の長所をとりいれて決定本が作られた。この母体となったのは、柳州市「劉三姐」脚本創作班の作った脚本の第三稿である。(中略) 喬羽が書いた映画版『劉三姐』の脚本の一部も取り入れた。」⁽⁴⁾この柳州市創作班による第三稿は、一般的に『劉三姐』の決定版と看做されているが、実はその前にはすでにほかの様々なバージョンも存在していた。たとえば、歐陽予倩が1929年に雑誌『戯劇』第4期に発表された四幕歌劇『劉三妹』や、鄧昌伶が1953年に創作した神話劇『劉三姐』などが挙げられる。無論、これらのバージョンは柳州版『劉三姐』のような影響力はなかった⁽⁵⁾。1960年以降、歌舞劇『劉三姐』は広西から全国各地へ巡演を広げた。また、20以上の地域にある80余りの劇団はそれぞれ地方版の『劉三姐』を公演するようになった。それらは、京劇・評劇・豫劇・越劇・川劇・黄梅劇など約30以上の地方劇として仕上げられた舞台である⁽⁶⁾。さらに、1960年代半ばにかけて、日本・インドネシア・マレーシア・シンガポールなどの諸外国でも複数回にわたり公演を実現した⁽⁷⁾。当時、中国国内で『劉三姐』の舞台を鑑賞した演出家の増見利清は、現地を観劇したときの感想を残している。「訪中新劇団が武漢人民芸術劇院を訪問した際に、その講堂で「劉三姐」の一場面が特に上演されました。この歌舞劇のクライマックスである「歌くらべ」の場面でした。カラッと素朴で美しく、楽しい舞台でした。とりわけ「劉三姐」を演じた女優さんが、「ここと思えば、又あちら……」と舞台狭しとばかり飛び廻りながら、しかもらくらくと歌い上げていたチャーミングな姿は印象的でした。日本でオペラやミュージカルといわれるジャンルにつきものの異和感が、広西州の民話と民謡をもとに構成された色彩豊かなこの歌舞劇の舞台からは全く感じられませんでした。」⁽⁸⁾増見利清は、中国では複数の歌舞劇を観たが、それらの共通点として、「テーマが鮮明で実にいきいきと楽しく、流動感に溢れていること」⁽⁹⁾を挙げている。訪中新劇団のメンバーのなかで、増見利清と一緒にこの武漢での『劉三姐』舞台を観た千田是也は、まさにのちの日本版『劉三姐』の生み親となる。一方、増見利清は日本版『劉三姐』の演出助手を務めた一人であることも、後述する日本公演プログラムに掲出されたスタッフ一覧から分かる。歌舞劇『劉三姐』とほぼ同時期に映画『劉三姐』も製作され、舞台公演と相まって広く知られている。映画『劉三姐』は中国国内で高い人気を誇っただけでなく、1960年代以降東南アジアを中心に、50以上の国々で上映され、中国映画の海外興業成績のトップを取めた⁽¹⁰⁾。映画『劉三姐』の海外進出は当時イギリスの植民地であった香港から始まった。1962年5月、香港南方影業公司の導入によって、香港の普慶影院と麗都影院で公開され、42日間にわたり上映され、香港の観衆に歓迎された。映画にある、健康美と個性を有するキャラクター、民族特色のある山唄、桂林の美しい風景などが、観衆たちの心を掴むことに成功した。その後、香港で繰り返し複数回の上映が行われた。香港での上映を皮切りに、シンガポール・マレーシア・タイなど東南アジアの国々で上映され、中国系住民を中心とする現地の人々にも好評であった⁽¹¹⁾。

2 戦後日本におけるアダプテーション

ここから、本稿の本題である戦後日本における『劉三姐』のアダプテーションに入る。日本では、『劉三姐』の舞台を「歌舞劇」や「ミュージカル」、さらに「音楽劇」や「中国歌劇」などと呼ばれていたことがあるが、ここでは文脈を保つため便宜上、統一して歌舞劇と呼ぶ。ただし引用時、一次資料にある「ミュージカル」や「音楽劇」といった表現を保留する。

(2-1) 日本における公演状況

まず、初演の様子について当時の新聞報道記事から確認しておこう。1961年12月25日の『読売新聞』は「中国の音楽劇『劉三姐』を上演 東京と大阪の労音が来春」と題する予告記事を掲載し、次のように報じている。「東京と大阪の労音が来年二月から四月にかけて、中国の音楽劇『劉三姐』を上演する。この作品はさきころ「訪中新劇団」として中国に行った千田是也が、直接舞台をみて取材したもので、こんどの公演はその台本をもとに作曲家の林光が新たに編曲。出演者はペギー・葉山のほか、藤原歌劇団の坂本博、俳優座、前進座の座員たちが加わり、公演予定は二月十日からの文京公会堂を皮切りに、三月が大阪、四月に東京で再演される。」⁽¹²⁾その後、実際の舞台公演が行われると、『毎日新聞』（1962年2月23日）や『朝日新聞』

（1962年4月22日）などの全国紙の紙面にその様子を伝える報道記事が出されている。地方での様子に目を向けてみると、以下の評価もみられる。「高知でのもっとも大きい音楽組織は高知労音だが、その労音は、この一年に三つの大きな仕事をしている。（中略）その二、労音ミュージカル『劉三姐』の大成功。明るく大衆的、生活的な内容がうけ、同労音七年の歴史のなかで、もっとも高い評価をかち得たという。」⁽¹³⁾この記述から、四国の高知県のような地方では、東京や大阪などの大都会と違って日常では音楽劇やミュージカルなどを触れる機会は比較的少ないと推測できるが、労音による活動の地元における影響力はかなり大きいことも見て取れる。この記述の指す『劉三姐』が初演舞台なのかそれとも再演舞台なのかについては不明だが、いずれにせよ地方公演時の人気ぶりがうかがえる。

日本版『劉三姐』の初演舞台で主役を務めたペギー・葉山はのちに、往年の舞台活動に関する回顧文を1986年11月30日の『読売新聞』へ寄せている。ペギー・葉山は「あの時この人 ペギー・葉山 5 充実感あったミュージカル『劉三姐』」と題する回顧記事のなかで、次のように当時の心情を述べている。「大阪と東京労音の初の共同制作で出演者は六十人を超える大ミュージカルです。私は他の仕事をやめ、これに集中しました。2月15日から三か月間、60回の公演は大成功でした。私の芸能生活の中で最も充実感があって「いい仕事をした」と納得したものです。ぜひ、もう一度やってみたいわ。（中略）『劉三姐』は翌年、全国公演に移る予定でしたが、私は参加できなくなりました。今も残念です。東京と大阪での『劉三姐』公演で疲れ切っていたのに、すぐブラジル公演に出かけ、体をこわしたのです。当時は肝臓が悪いといってい

たのですが、実は・・・。」⁽¹⁴⁾また、歌手生活50周年の記念コンサートを開催することになった際に、ベギー葉山は2000年9月21日の『週刊新潮』第2268号の「週刊新潮掲示板」欄に「50年を振り返って思い出深いのが昭和37年のミュージカル『劉三姐』です。まだ中国との国交がない時代のことで、中国について知ることからのスタートでしたが、終わった時には皆、涙涙のお別れでした。7月に出した50周年記念アルバム『夢よ歌よ友よ』（キングレコード）でも今回の舞台でもそのミュージカル愛の歌『百まで生きましょう』を歌っていますが、当時を思い出して懐かしくなりました。当時共演した皆様、この機会に是非、同窓会を開きませんか？御連絡をお待ちしています。」と『劉三姐』舞台に対する思い出を語っている。そして、数か月後の2000年12月21日の『週刊新潮』第2281号の「週刊新潮掲示板」欄に東京都杉並区在住の橋本真理生という方から「私も常々『劉三姐』出演者の一人としてベギー葉山さんを囲んでの同窓会を願っておりました。当時の仲間に記事のコピーを送ったところ、賛同が多くありました」との返事が掲載されている。この橋本真理生という方が、日本版歌舞劇『劉三姐』の舞台にどのような関わりがあったのか定かではないが、下記に一部再録する「日本公演プログラム」のなかに名前があった「平石真理生」であり、のちに「橋本」へ改姓し「橋本真理生」と名乗ったと推測できる。「日本公演プログラム」のキャスト一覧の最後に「異郷人」の役者として三人の名前が記されている。それは、泉座の弓場俊二、新人会の川村和彦、平石真理生である。なお、国立映画アーカイブのサイトでも新藤兼人監督の映画作品『第五福竜丸』（新世紀映画、1959）にも平石真理生が出演したことが確認できる⁽¹⁵⁾。筆者の調査した資料から、50名を超えるスタッフがこの舞台に携わったことが分かる。以下に、その詳細を紹介しておく。

日本版歌舞劇『劉三姐』は、役者を中心に多くのスタッフを動員して、実は大規模な舞台となっている。筆者は、国立国会図書館（東京本館）の音楽・映像資料室に所蔵されている蘆原英了コレクションから当時の公演プログラム冊子（パンフレット）を精査し、この公演にかかわる人員や組織（劇団）の詳細を確認した。以下、一部を抜粋して再録しておこう。なお、本稿ではこの冊子資料のことを統一して「日本公演プログラム」と略称する。

〈スタッフ〉

訳：梁夢廻、改修：岩田宏、音楽：林光、演出：千田是也、振付：小林安雄、指揮：若林弘、林光、装置：伊藤熹朔、衣装：千田是也、照明：篠木佐夫、音響効果：中村準一、京劇指導：高瀬精一郎（前進座）・嵐芳夫・金越、舞台監督：西木一夫、舞台監督助手：八田満穂、演出助手：増見利清・森本紘史、照明助手：秋本道男、
演奏：シャンブルサンフォニエッタ＋7、大道具製作：俳優座劇場舞台美術部、
小道具：藤浪小道具株式会社、かつら：奥松かつら店、衣装：俳優座衣装部

〈キャスト〉

劉三姐（りゅうさんちえ）：ベギー葉山
劉二（りゅうある 三姐の兄）：広沢英雄（同人会）
老漁夫：雁坂彰（泉座）
小牛（しゃおにゅう；狩人 三姐の恋人）：坂本博士（藤原歌劇団）
韋婆さん（うえいさん；三姐のお婆さん）：辻伊万里（俳優座）
蘭芬（らんふえん；三姐のいところ）：大蔵坦子（二期会）
春姐（ちゅんちえ；三姐のいところ）：島田和子（二期会）
冬妹（とんめい；三姐のいところ）：松本久美（新人会）
亜木（あーむ；村の若者）：砂川稔（二期会）
亜祥（あーしゃん；村の若者）：梅原秀次郎（二期会）
莫海仁（もうはいれん；地主）：永田靖（俳優座）
莫進財（もうちんつあい；海仁の手下）：宮部昭夫（俳優座）
莫福（もうふう；海仁の手下）：原勉（同人会）
王婆さん（わんさん）〈口入れ屋〉：三浦尚子（二期会）
陶（たお）秀才：滝沢真佐之
李（り）秀才：中野伸逸（俳優会）
羅（ろ）秀才：湯沢省三（二期会）
役人：関忠亮（二期会）
村の若者：矢野宜（俳優座）・横田悠三（いちょう座）・星亜男（いちょう座）・小松幸雄・神野光（同人会）
村の娘：辨官雉枝・板橋七生（仲間）・野口幸子（新人会）・伊藤弘子（いちょう座）・鼓城澄子（いちょう座）・山形真紀子（いちょう座）
莫家の下男：木島新一（青年座）・光枝正夫（青年座）・照内敏晴（同人会）・乳原正裕（仲間）
莫家の女中：成田光子（新人会）・中野卯女（仲間）・橋本朔子（同人会）・高野杏子（同人会）
刺客：田中俊行（松山バレエ団）・田村豊成（東京青年バレエ団）・宇南山宏・辛川二三生（同人会）・久保田忠佑（仲間）・片桐裏二（仲間）・岩塚献（泉座）
異郷人：弓場俊次（泉座）・平石真理生・川村和彦（新人会）
その他の東京混声合唱団所属者：原田史郎・橋本秀・太田哲・沼野稔・石田了・ヤングワタル・大館紅美子・中島淑子・中野洋子・鉄本延子・上村育子・中里千枝子

以上は、舞台に携わったスタッフおよび彼らの所属団体の情報の一部を再録したが、この日本公演プログラムの内容は非常に豊富であり、簡単に紹介しておく。冊子の第2頁には、「日本の音楽劇としての「劉三姐」と題する千田是也の解説文が掲載されている。第3頁には、

「劉三姐」役を務めたベギー葉山と「小牛」役を務めた坂本博士の写眞が大きく掲載されている。第4～5頁には、キャスト全員の写眞一覧があり圧巻である。第6～7頁には、林光による「百家争鳴の苦与楽 『劉三姐』作曲断想」の感想文が掲載されている。第8～9頁には、小泉文夫による「中国の打楽器」の随想文がある。第10～12頁には、「民衆が描き民衆が望んだ英雄「劉三姐」と「中国における『劉三姐』の創作」の二編の文章に、「北京で上演された「劉三姐」の舞台から」と題する写眞も添付されている。全体的には、この冊子には、キャストなど重要な舞台公演情報を示す一方、中国発の歌舞劇『劉三姐』に関する紹介や解説もふんだんに取り入れ、観衆たちの理解を一層促進させる役割を果たしているように見て取れる。

ベギー葉山が主演を務めた『劉三姐』初演は好評のうち無事に終了した。翌1963年以降の再演は規模を拡大し、全国公演となった。そして、再演にあたってはベギー葉山から中沢桂、真理よし子、市原悦子へと主役が交代された。1963年6月24日の『読売新聞』紙面に「俳優座に打ちこんで 市原悦子、ハッスル」と題する記事が掲載され、この時期すでに頭角を現し、のちに大女優となる市原悦子の当時の様子を「『劉三姐』は昨年、ベギー葉山によって初演されたものの再演だが、市原は「芝居の中で歌うのと違って、こんどは歌が中心ですからナマハンカなものではダメですし、同時に歌を通じ芝居の内容を伝えるというむずかしさがあります」と語っているが、「三文オペラ」の練り直し、「劉三姐」に対する心構えなど、緊張の連続のようである」と紹介されている。

(2-2) 日本版と中国版の台本を比較して

筆者が把握した範囲では、以下の三種類の『劉三姐』台本を確認できている。以下、それぞれ「柳州版」・「梁夢廻版」・「岩田宏・林光版」と略称して、この三種類の台本の版本を説明しておく。

まず、「柳州版」とは、柳州市『劉三姐』劇本創作組創編／広西僮族自治区『劉三姐』会演大会改編『劉三姐』(中国戯劇出版社、1961)である。次に、「梁夢廻版」とは、梁夢廻が上記の「柳州版」を底本として翻訳し、二回に分けて『悲劇喜劇』に掲載されたものである。即ち、柳州「劉三姐」劇曲創作小組原作／広西僮族自治区「劉三姐」コンクール大会脚色／梁夢廻訳『劉三姐 八場歌劇 〈その一〉』、『悲劇喜劇』第145号(早川書房、1961)、柳州「劉三姐」劇曲創作小組原作／広西僮族自治区「劉三姐」コンクール大会脚色／梁夢廻訳『劉三姐 八場歌劇 〈その二〉』、『悲劇喜劇』第146号(早川書房、1961)である。最後に、「岩田宏・林光版」は、おそらく岩田・林が千田是也と労音側からの依頼を受けて、さらに上記の「梁夢廻版」を参考して、新たに作った改編版台本だと推測する。筆者が確認したのは早稲田大学演劇博物館所蔵のもので、即ち、岩田宏・林光『劉三姐：7場のミュージカル』(早稲田大学演劇博物館所蔵台本、1962)である。この台本の表紙には「2001年4月4日 中川モモコ氏寄贈」と書かれている⁽¹⁶⁾。

以下、一部の事例から台本（台詞）の比較を見てみよう。

表1 三種類の台本の比較事例

〈柳州版〉	〈梁夢廻版〉	〈岩田宏・林光版〉
<p>〈例1〉唱山歌，这边唱来那边和，山歌好比春江水，不怕滩险湾又多。</p>	<p>山の歌を唱いませ、こちらに合わせてむこうも歌う。春の河のように、早瀬や急流なんのその。</p>	<p>やまのうたは こだまのうた こちらがうたえば むこうもうたう こだまのうたはこいのうた こいといっしょにかわをのほろう</p>
<p>〈例2〉小姑娘，你唱得好，唱得好，把我这七十岁的老头迷住了。 劉：老伯，你莫夸奖我妹子了。 莫夸我，画眉取笑小阳雀，黄嘴嫩鸟才学唱，绒毛鸭仔初下河。</p>	<p>娘さん、うまい、大したもんだ。七十にもなるわしでさえ、ぞっこん参ったよ。 おじさん、そんなに妹をほめないでください。 かわいい子ひばりも、黄色い嘴、歌おぼえたばかり、あひるの子も泳ぎ始めたばかり。</p>	<p>嬢さん いい声だね わたしは今年70だが 年甲斐もなく うっとりしちまった それに 歌の文句がいいなあ どこでおぼえたのかね 劉：おじいさん そんなに妹をほめないで下さい あまりほめると 手がつけられなくなりますから ほめないで わたしのうたをひばりのくちはまだきいろい</p>
<p>〈例3〉良田万顷我嫌少，老婆九个不嫌多。 今后你们要是靠上莫家这棵大树，那就风吹不怕，雨打不掉了。别处财主要我死，这里财主要我活；往日只见锅煮饭，今天看见饭煮锅。</p>	<p>良田何百町、まだ欲しい。妻妾九人、いくらでも欲しい。この莫海仁を、貧乏人が人喰いとぬかす。憎い奴らめ！フン！穀物が倉に満ちさえすりゃ、黄金が万とたまりさえすりゃ、人喰いだろうと、かまやせぬ。 これからは、莫家の大樹によってさえいりゃ、雨風もなんのそのだぞ。 よその地主は私を殺す、ここの地主さん私を助ける。鍋がごはん炊くのはよくあること、今日のはまあ、ごはんが鍋を炊くわ。</p>	<p>はたけいちまん ちょうぶ めかけはくにん おれのはぞみ じゃ ほどとおい おれのさいふ じゃ あきがある かねでも おんなでも いっぱいやってこい よくのかわざいふに これいじょうもうはいれんと いうくらい 〈これからは充分に面倒を見て下さるそうだ。ありがたいことじゃないか。寄らば大樹のかげということもある。〉 よそのだんなはころせというわ ここのだんなはたすけてくれる なべがごはんをたくのがふつう ごはんがなべをたけるかしらね</p>
<p>〈例4〉老爷请莫见怪，我三妹性情执拗，不取敢…… 不！你三妹聪明过人，若能陪伴老爷，那我就称心如意了。</p>	<p>旦那、気を悪くなさらないで下さい、妹の奴は片意地な奴ですが、決して…… いや、とても利口な人だ。わしの話相手になってくれたら、満足じゃがな。</p>	<p>〈旦那、どうか気をわるくなさらないで下さい。妹は意地っ張りですが、でも……決して……〉 〈いや、なかなかりこうな人だとおっしゃっておられる。話し相手になって欲しいという御希望だ。〉</p>

<p>〈例5〉出个迷子给你猜，什么长年土中埋？一旦出头惊天地，谁不知我是高才。你是竹笋在山间，脸皮厚来嘴巴尖，肚里空空无料子，只好挖来换臭钱。</p>	<p>謎を出すから解いて見よ、育ち盛りを土に埋れ、頭をだすや天地を驚かし、高い才能知らぬものなし、そは一体何ものぞ？それは山の筍よ、面は厚く口先とがり、腹の中はからっぽのぼ、掘って売るしか値打ちない。</p>	<p>〈では小生はなぞなぞで・・・〉 これはいったいなんだろう そだちざかりはつちのなか あたまをだせばみんなびっくり たかいあたいでみうりする それはおやまのたけのこね あついつらのかわ とがったくち きものをはがせば なんにもない 秀才さんにそっくりよ</p>
<p>〈例6〉莫逞能，三百条狗四下分，一少三多要单数，看你怎样分的清。九十九条打猎去，九十九条看羊来，九十九条守门口，还剩三条・・・ 呵！怎么样，三条什么？ 狗奴才。</p>	<p>安心するのはまだ早い。三百匹の犬を四つに分け、一つは少く三つを多くし、奇数でなければならぬ、さて、いかに分けるかの？ 九十九匹は狩にいく、九十九匹は羊の番、九十九匹は門番で、また三匹の・・・ あ！何と申す、三匹の何だ？ 犬畜生よ！</p>	<p>〈では小生は数学で・・・〉 三百匹きのいぬがいる これをよつつにわけなさい みんなきすうになるように なんびきづつだね 劉三姐？ 九十九ひきかりにゆく 九十九ひきひつじのばん 九十九ひきるすばんで あと三匹は 〈三秀才挿話 なんだなんだあと三匹は？〉 いぬの秀才！</p>
<p>〈例7〉你聪明，一条大船几多钉？一箩谷子几多颗？问你石山有几斤？ 是聪明，大船数个不数钉，谷子论斤不数颗，你抬石山我来称。</p>	<p>そなたは利口でござろう？大船には釘が何本ござる？一吠の米は何粒ござる？岩は何貫匁ござるかの？ 利口ですとも！船は一艘二艘と数え、釘では数えぬ。米は拵で数え、粒では数えぬ。お前が岩を持ち上げたなら、計って進ぜましょう。</p>	<p>そんならおしえていただきたい ふねにはくぎが何本あるか こめ一俵は何つぶか 大きないわは 〈あなたはばかね〉 ふねは一艘二艘とかぞえ くぎなんぼんとはかぞえません おこめはますではかるものよ いわのめかたはすぐわかる</p>
<p>〈例8〉秀才只会吃白米，手脚几曾沾过泥，一块大田交给你，怎样耙来怎样犁？ 耙田犁地我试过，牛走后我来走先。 谁和你们讲耕田种地，要讲・・・就讲天文地理。</p>	<p>秀才は白米を食べるだけ、畑におりたこともない。田圃を貸して上げましょう、どうやって馬鋤を使う。どうやって鋤を使う？ まあお聞き、拙者の田畑限りなし、鋤や馬鋤はよく承知。拙者は前を歩き、牛があとでござる。 田畑の話なぞおかしくて、それより・・・天文地理でも語ると致そう。</p>	<p>そんなら天下の秀才さん はたけをあなたにかしましょう うしをつかってたがやすときは あなたとすきとどっちが前？ わたしとうしとどっちが前？それはもちろんもちろんもちろんわたしがまえだ！ 〈下らん田畑の話なぞ。それより天文地理の話はどうだ〉</p>

<p>〈例9〉你讲地来就讲地，你讲天来就讲天，天上为何有风雨？地上为何有山川？哪一个要和你们讲天比地，我们讲眼前。讲眼前，眼前眉毛几多根？问你脸皮有几厚？问你鼻梁有几斤？</p>	<p>天でも地でも、さあどうぞ。空にはなぜ風雨があり、地にはなぜ山河がある？ そんな天や地を語りたいと思わぬ、眼の前の事を語るのじゃ。では眼の前の事と致しましょう。眉毛は何本ありますか？お前の面の皮は何寸ある？お前の鼻は何貫匁ある？</p>	<p>天でも地でもさあどうぞ なぜかぜがふく あめがふる？なぜかわがある やまがある？ 〈そんな天地のことはどうでもよろしいもっと目の前のことを語りたい〉 〈じゃ 目の前のこと〉 まゆげは何本ありますか？ あなたのつらのかわはなん寸？ あなたのはなは何貫目？</p>
<p>〈例10〉你的山歌算什么，山歌怎比我家财多，舍得黄金三百两，要你冇嘴难唱歌。知道你家钱财多，见着什么抢什么，抢米粮，抢田地，抢房屋，抢马骡，假借风水霸茶山，强抢民女做小婆，只有嘴巴抢不去，留着还要唱山歌！你敢造反。哈哈！莫大老爷，管他反也好，正也好，反正你是输了。</p>	<p>お前の歌が何だ、わしの財産とは比べられぬ、三百両も金を掴ませりゃ、口があっても唱えまい。財産あるのはよく承知。見たもの何でも奪いとる、米を奪い、田畑奪い、家を奪い、馬奪う。迷信かついで茶山を乗取り、娘をさらって、妾に、だが、口だけは奪えない、いくらでも唱えますよ。反抗する気か！莫旦那、反抗とでも何とでも思っ結構。とに角お前さんの負けじゃ。</p>	<p>〈お前の歌が何だ。わしの財産と比べものになるか〉 うたはわたしの財産だけど あなたのおかねはうたにならない うさぎをうばい はたけをうばい それでもうたは うたはひとつもでてこない 〈お前らはわしに反抗する気か！〉 〈旦那、もうどっちから見ても あんた方の負けだよ。歌合戦はこれで終わり。〉</p>

出所：筆者作成。

例5と例6の台詞は、劉三姐の機知と勇敢に富む個性を最もうまく表現しているものとして高く評価できる。この二つの節については、村松一弥は透徹した解説をしている。「李秀才というのは御用文人のひとり。地主の飼い犬になるぐらいだから、ロクな才能もないが、いっばしの文人きどりでそっくりかえっている。こういう手あいは、たいいてい、いくら高等文官試験をうけてもたいした成績は得られず、多くは銭を出して資格や官職を買うものが多かった。中国では「満腹の文章」などというように文才は腹にたくわえると表現される。腹の中はすっからかん、とは見かけだけで真の文才はないことである。相手は出したナヅ（その答はチワン人が好んで食べるタケノコ）に対して、即座に答えを出し、しかもその内容は以上のような事情をとらえた痛烈な風刺にみちたものなのだ。しかも、間と尖と銭と、ちゃんと脚韻をふんでいる。」⁽¹⁷⁾しかし残念なことに、村松一弥が指摘している言葉の脚韻現象は、やはり日本語に訳した際に反映できなくなっていることは三種類の台詞を比較すればすぐに気づくだろう。一方、三人の秀才を権力者（地主）の飼い犬として風刺している点に関しては、日本語に訳しても問

題なく理解されるだろう。

(2-3) 日本版舞台化の発端と背景

すでに前節で千田是也は日本版『劉三姐』の生み親であることに触れたが、ここではやや詳しくその経緯を確認しておこう。千田是也はその発端となった出来事について、以下のように振り返っている。「私も偶然一昨年でしたか、訪中新劇団と一緒に中国に参りましたときに、ちょうど『劉三姐』が大変評判になっていて、完全な上演はついにみれなかったんですけども、武漢の人民芸術劇院を訪問したときに、そこの歌劇団の養成所の生徒が、『劉三姐』の一部、一番最後の「うたまつり」の場面、あそこをみせてくれました。それをみて大変面白く思い、日本でも上演してみたいと思い、いろいろ資料なども集めてもらうようにおねがいしました。」⁽¹⁸⁾ 同じく、日本版『劉三姐』の関係者である林光の証言もみてみると、中国からネタを持ち帰ってきた千田是也のその後の行動も記している。「安保闘争の余波静まらぬ1960年の秋、中国訪問公演を行った日本新劇団のメンバーが、武漢の人民歌劇団の好意によって、特に上演された「劉三姐」歌合戦の場を観劇したのがそもそもの始まりであったという。「ぼくは音楽はヨワイ」とか何とか言いながら日本最初の本格ミュージカル「可愛い女」を演出したりしている千田是也氏は、このときひそかに「劉三姐」にツバをつけたらしい。明けて1961年春、それとは別個に、梁莫廻氏は日本語訳「劉三姐」を雑誌「悲劇喜劇」に発表した。さっそく日本語台本をそえて千田メッセージが大阪労音へとんだ。「どうかね！」ここで終わればたいしたことはなかったのだが、今度は大阪からメッセージが東京労音へまいもどった。「どうかね！」そしてついに記念すべき、共同企画となったわけなのだが。」⁽¹⁹⁾ ここでさらに訪中新劇団の日記を確認すると、1960年10月12日の行動歴が細かく記録されている。「午前九時から武漢人民芸術劇院の施設を見学。院長程雲氏は歓迎のあいさつを述べた後、劇団の状況と沿革について、即ち話劇団、歌劇団、歌舞団の三つの劇団と、武漢劇院、中南劇院の二つの劇場と、芸術加工工場、弁公室、各団の訓練室の施設を持ち、計七百五名の劇院である旨を説明。各訓練班の基礎訓練を参観。附属劇場でオペラ「劉三姐」の舞台けい古を観劇。そのあとふたたび程雲氏からこの劇院の歴史、仕事の内容、経済的問題などについて話を聞き、十二時三十分辞去。」⁽²⁰⁾ 日記から分かるように、一行は武漢人民芸術劇院での半日の滞在中、断片的であろうが、たしかに『劉三姐』の舞台を鑑賞していた。しかし、ここでの舞台鑑賞は僅か短い時間でのことであったにもかかわらず、帰国後すぐさまに行動を起こし、日本版『劉三姐』の舞台を作ることまでにつながった千田是也の決断力ならびに行動力には注目したいものである。さきの林光の証言から分かるように、ミュージカル『可愛い女』をいち早く演出したことも千田是也の決断を下した要因の一つである。また、ちょうど梁夢廻が「恵みの雨」として台本を翻訳してきたことも重要な要因であったといえる。さらに、第一次訪中日本新劇団が中国を訪れたときの中国側の状況との関連も考えられる。この時期前後の中国というと、1957年以降打ち出された

「三面紅旗政策」、即ち「総路線・大躍進・人民公社」というスローガンのもと社会主義建設を進行し、言い換えれば、いわゆる「第二次五か年計画」の実施最中であつた。少なくとも千田是也の目に映つた「中国像」や彼が肌で感じられた中国民衆の精神面の状況、そして武漢人民芸術劇院で観た「劉三姐」の舞台稽古における躍動感は、少なからず彼に刺激を与えたと言えよう。

3 日本版『劉三姐』舞台の諸問題をめぐって

(3-1) 様々な反響

日本版『劉三姐』の舞台公演が行われると、様々な反響が出たなか、舞台全体に関しては好意的な評価がある一方、主に音楽と出演俳優といった二点に関しては批判的な意見も多かった。この節では、一般向け新聞紙・音楽専門ジャーナル・日本共産党系ジャーナルといった性格が異なる三種類の活字メディアから、その批判的な意見を具体的に取り上げるが、日本共産党系ジャーナルに関しては性質上の特徴を考慮して、最後のところで別枠として扱う。

まず、全国紙『毎日新聞』（1962年2月23日）は「ドラや太鼓など中国楽器をふんだんに使った音楽（林光）は、民話のもつ叙情性と力強さをうたいあげ、ダイナミックに劇をリードする。演出（千田是也）も主題歌を観客に歌唱指導しながら劇に参加させるところなど、音楽の力強さがうまく生かされている場面である。クライマックスは歌合戦の場。やとわれた三人の役人をペギーが歌の機知でやりこめるカケ合いがミュージカルでなければ生まれない面白さといえよう。ただ欲をいえば、全的に出演者の演技に不統一が目立つのが惜しい。「混成班」という配役にも原因はあろうがもっとテーマをつかんだ内面的な表現が出ていれば、いっそう見ごたえのある舞台になったろう。」と舞台の様子を伝え、記者から見た問題点を指摘している。この記事はおおむね舞台を評価しているように見られるが、その実、出演者の演技における不統一の問題を指摘している。

次に、音楽専門ジャーナルに掲載された専門家たちの意見も確認してみよう。たとえば、作曲家・音楽評論家の菅野浩和は次のように評している。「ほかに変わったところで、歌舞劇「劉三姐」という、中国の物語りに基いて林光が作曲した舞台作品が、一般公開ではなくて、労音によって上演されたが、東洋の物語りをもとに娯楽的要素の多い、いわばミュージカル風の作品を作った意図は面白い。林光の作曲の上とか、主演のペギー葉山や坂本博士にいろいろ問題点はあったが、何しろ原作がよいのと、千田是也の演出が要を得ていたので、なかなか楽しい舞台作品となった。」⁽²¹⁾この記事では音楽（作曲）や出演俳優には不満なところがありながら、菅野浩和はおおむね日本版『劉三姐』の舞台を「面白い」と好評価している。とりわけ、演出担当である千田是也の功労を讃えている。しかし、別の場所では菅野浩和は大木正興との会談のなかで、「中国のドラなどを入れて、エフェクトとして中国の感じを出そうとしてので

すが、音階やハーモニーあまり工夫がっていないので、中国的ならんとするのか、日本的というのか、林光のふつ^マの調子でいくのか、どうも中途半端なんです。(中略) ペギー葉山の劉三姐ですが、ペギーはどうも都会的なんです。けれども主役の魅力でもたせていましたが、それに対する坂本博士は「どうも雰囲気のない舞台で感心しない」⁽²²⁾と、やはり音楽創作の中途半端さや主演の二人(ペギー葉山と坂本博士)に対する不満が現れた。自身がプロの作曲家であり、また実際に多くのオペラや音楽劇の製作に携わっている菅野浩和によるコメントは、当時の音楽専門家を代表とした意見として理解すべきだろう。

ほかに1962年2月22日に文京公会堂で『劉三姐』の舞台を観た音楽評論家の安倍寧もかなり長文の評論を出した。安倍寧は、「主役の歌をセンター・マイクから完全に解放した」⁽²³⁾として、「日本のミュージカル史上画期的意味を持つことになるかも知れない」⁽²⁴⁾と評価する一方、「音楽は、プロットにもまして起伏にとほしいのである。(中略) とりわけ、リズムの変化を自由自在につけられないことが、私には、たまらなく退屈な原因になっていたように思う。(中略) 主演のペギー葉山は、「可愛い女」に次ぐ、千田演出とあって、すっかり神妙な舞台だったが、どこことなく、精彩がない。」⁽²⁵⁾と自ら観劇して感じた問題点を提起した。一方、同じく音楽評論家の寺西春雄は「林光の音楽は、やはり東京人(江戸っ子ではない)の洗練されたひびきをもっている。もちすぎているとでもいおうか、もとよりそこには、ずいぶんくふうしたあとが感じられ、またはっきりとみてとれるのだが、全部あらたに作曲するのだったら、もっと率直に、むしろ自分のペースあるいは感覚に生きてしかるべきではなかったか。中国的という一つの規制をみずから設定して、そこに音楽をあてはめてゆくような、いわば一種の安易さが、僕には感じられてならなかった」⁽²⁶⁾と述べており、林光が「中国的」という「負の輪」に束縛されず、先入観から捉えてしまった創作上の制限を思い切って放棄し、もっと大胆に創作活動に取り組むべきだと激励したように思われる。

『毎日新聞』の記事にしても、菅野浩和や安倍寧による評論記事にしても、そこで書かれている批判的な意見には共通している点があった。俳優の舞台上における演じ方に関する意見もあったが、もっとも批判的となっていたのはやはり日本版『劉三姐』の音楽の問題であった。以上、日本で製作・上演された『劉三姐』に対する様々な意見について、批判的なものを中心に、複数ピックアップして確認してきた。ここからは、当事者たちによる釈明・反論・主張なども併せて確認し、日本版『劉三姐』の製作上におけるコンセプト、ならびにそのコンセプトから生まれた基調(独自性)を考察したい。

(3-2) 舞台衣装から日本版『劉三姐』のコンセプトを確認する

『劉三姐』は少数民族が主人公とする舞台であるゆえに、その民族性が鮮明に表現されている。中国側には、映画も製作されており、比較的に当時の登場人物の民族的特徴を確認しやすい。しかし、最初に説明した通り、筆者は現時点において、日本版『劉三姐』上演時の舞台映

像や音声を確認（入手）できていない。唯一の手掛かりとして、労音側史料や当時の演劇専門誌などに掲載されている舞台写真が残っている。日中双方の舞台写真を用いて、登場人物の舞台衣装を比較し、確認してみよう。まず、中国の代表的なグラフィック誌である『人民画報』を確認すると、1960年第26号には舞台『劉三姐』の紹介記事があった。そこに、伝統的な中国風の衣装を着た主人公劉三姐が歌うシーンの写真が掲載されている。そして、三人の秀才や周りに集う民衆たちといったわき役たちも伝統的な中国風の衣装で登場している。（図版1・図版2を参照）



図版1 中国版『劉三姐』舞台写真
出所：『人民画報』1960年
第26号



図版2 中国版『劉三姐』舞台写真
出所：『人民画報』1960年第26号

次は、日本側の資料だが、筆者が確認したところ、『東京労音運動史』のような東京労音側が編纂した資料集のほかに、演劇専門誌である『テアトロ』や『新週刊』、さらに音楽専門誌である『音楽の友』などには当時の舞台写真が掲載されている。



図版3 日本版『劉三姐』舞台写真
出所：『テアトロ』第31巻第9号（1964年9月）



図版4 日本版『劉三姐』舞台写真
出所：『新週刊』第2巻第20号（1962年5月）

上記の複数の写真をみると、日本の伝統的な衣装ではないのは明白だが、中国側と同じような衣装にも見えない。(図版3・図版4を参照) どこかの異民族を表現しているような恰好ではある一方、はっきりとした判断が難しい。前述した日本公演プログラムには、この舞台の衣装は俳優座衣装部が担当したと記載されている以外、関連情報はほとんどない。河盛成夫によると、「一九六二年上演、大阪・東京労音製作のミュージカル『劉三姐』では、この中国の民衆の衣裳、僮族の民族衣裳は総て、木綿地に模様のアプリケを入れて作られた」⁽²⁷⁾とのことである。木綿を用いた理由は、おそらく独特な味が出やすいところにある。また、中国側と大きく異なっている点として、登場人物たちがみな頭を布で包んでいるところが挙げられる。(図版4を参照) 千田是也をはじめ、林光も増見利清も、日本版『劉三姐』の製作に携わった関係者のなか、実際に中国で中国側の舞台を観たわけなので、もし中国側と同じような衣装を作ろうとしたら可能だと思われる。にもかかわらず、日本風でもなく中国風でもない衣装を取り入れたのは、やはり最初からそのような方針だったであろう。この点については、以下、千田是也が書いた文章からも確認できる。「演出する立場から、私は、初めから一かんして「たんなる翻訳劇にはしたくない。日本人の生活感情というものの上にとって、その中で、中国的な風格を生かしたい」という考えをもっていた。そして、台本そのものの内容、音楽の面、衣裳の面など、すべてにわたって、この観点から、日本の音楽劇『劉三姐』をつくり上げることに努力した。」⁽²⁸⁾ この文章は千田是也が1962年2月の東京労音機関紙『ひびき』に寄せたものである。そこで千田是也は、「中国的な風格を生かしたい」としながらも、はっきりと「日本の音楽劇」としての『劉三姐』を作ろうとの考えが述べられている。これは実際に非常に重要なポイントであり、次に取り上げる音楽スタイルや曲風の問題にも直接に関わる点である。いわゆる日本版『劉三姐』の「非中国的なもの」という根本的なコンセプトはここで明白に示されたと言える。言い換えれば、つまり『劉三姐』の舞台が全面的にこのようなコンセプトに基づく製作方針によって仕上げられることになる。

(3-3) 音楽のスタイルから日本版『劉三姐』の基調(独自性)を再確認する

衣装の問題に続いて、歌舞劇としての『劉三姐』舞台で最も注目(批判)された要素、即ち、音楽や歌の問題を論じずにいられないだろう。また、この側面から日本版『劉三姐』の製作時にどのような困難に直面したかを知ることができる同時に、林光を中心とした音楽創作担当者たちがどのような思考をもって、最終的に日本版『劉三姐』の基調(独自性)を産出したのかを再確認したい。

日本版『劉三姐』を作ろうと発案したのは千田是也だが、音楽担当の林光が中心的な役割を果たしたと言えよう。歌舞劇という舞台の性質上、音楽(作曲)は、役者たちによる台詞を発声するタイミング、同時に振付者による動作/動きの考案も変わってしまうほど、非常に重要な要素である。そのうえ、東京労音側と大阪労音側の間に、歌舞劇としての創作理念において

異なる見解も示されたことが加え、日本版『劉三姐』の音楽創作の難しさについて、担当者である林光は当初から大変悩んだようだ。日本公演プログラムには、林光による「百家争鳴的苦与楽 『劉三姐』作曲断想」という感想文が掲載されているが、そこに漏らした彼の当初からの苦悶を見てみよう。「とくにミュージカルに関しては、長年にわたる試行錯誤の光栄ある歴史をもつ大阪労音が、その延長上に求めたイメージと、直接全曲レコードとぶつかってその鮮烈な印象に惚れ込んだ東京労音が、原作の再現という当然の願望からひき出したイメージとの間には、ほとんど絶望的なくらい、ひらきがあった。けれどもまた、「劉三姐」の魅力は、絶望的であるからといって上演をあきらめるにはあまりに強かった。ほくたちスタッフは、この二つの異なったイメージの間をとるのではなく、全く別な角度から、問題を解決し上演を実現することを決意せざるを得なかった。それは原作「劉三姐」が、ほくたちにあたえる、音楽的、演劇的充足感、つまり、ああ面白かった、たんのうしたという感じを、今日、日本のほくたちが実際に持っている感覚、実際に支配できる技術を駆使して舞台につくり上げるにはどうしたら良いか、ということから出発すること以外になかった。」⁽²⁹⁾ 上記の林光による感想から分かるように、日本版『劉三姐』を、原作の再現として作るか、それとも斬新さを与えて新しいものとして作るかは、大きな課題であった。林光は再三に思慮したうえ、「原作の再現という誘惑は大きい。だが、発声、言語、楽器、音楽的表現の習慣、すべてが異なる日本で、いわば「ほん訳による上演」がされたとして、一種の風俗的興味以上に、原作のもつ今日性ユーモア等が見事につたえられるだろうか。」⁽³⁰⁾と自問自答を繰り返していた。この自問自答のなかで、やはり「すべてが異なる日本で」作ることに当たっての現実的な困難は段々と鮮明に浮上してきたようだ。この点は、千田是也はもっと具体的に述べている。「原曲に忠実にやるということについてなんですけれど、それができなかった原因は音楽を聞く人たちに中国の音楽がなじまないなんてことよりも、中国的な唱法のできるうたい手がない、中国の楽器をちゃんと演奏できる人がいないということです。現実にもものをつくっていく上ではこれはたいへん重要な問題です。楽器を演奏する方は華僑の人たちの楽団もありますが、大抵はアマチュアなので、労音の五十日間の、しかも大阪まで行ってやる公演をおねがいはできない。やれないということは、こういう仕事をやっていく上での絶対的条件になります。」⁽³¹⁾ 原作（原曲）の再現として作る場合、音楽関連の担い手が不足という深刻な問題があった。数か月にわたり継続する舞台であるゆえに、上演し続けるに不可欠なマンパワーの確保が不可能だった。この点は、演出家の千田是也が最も心配していたことであろう。ほかに、千田是也は音楽と言葉の関係、ここではつまり日本語台詞に合う音楽を作らなければいけないという考えもあった。「これまで外国のオペラを翻訳していろいろやってきましたが、その翻訳と いうものに私は疑問を持っています。これは楽器偏重のヨーロッパ・オペラそのものの弱点ともいえますが、音楽的要素が重要視されすぎて、歌っていることばの意味がほとんどわからない。ことばの意味と音楽との結びつき、それがほとんど考えられていない。（中略）私ども、日本に新しい音

楽劇をつくろうとする以上、やはり意味が大事だ。意味を伝える上では、日本のことばを生かすような作曲でなければならない。こういうことが新しい音楽劇運動の根底にある。」⁽³²⁾ 上記千田是也の記述から、彼がその長年の経験から、台詞の翻訳／改修時に、音楽的要素と言語的要素のバランスを重視していることが分かる。当然のことだが、特定の言語（言葉）から生まれるそれに一体化しているリズム感がある。異なる言語を音楽と合わせて用いる表現には、その元来の独特なリズム感までも再現することは困難であろう。従って、外国語へと改編する場合、音楽（曲の楽譜）を、翻訳された台詞に合わせて新しく作る必要がある。ゆえに、「日本の音楽劇としての『劉三姐』」に対する千田是也の「こだわり」というか、「意地」というか、とりわけ、（音楽やそれによって生まれるテンポなどよりも）台詞の（日本語による）意味を正確に伝達し、理解してもらう念が強く働いたと思われる。

最終的にはどうなったのか。林光は、次のような製作方針を決め、また特殊な規則を設けて音楽の創作を始めようと、最終的な判断を下した。「音楽は全部作曲した。ただ、そこにひとつの枠をもうけた。それは原作「劉三姐」及び、その他の中国の音楽からみちびき出されたところの制限されたスタイル、つまり五音音階を基礎にしたメロディーとか、半音のうごきを原則としてつかわないハーモニーとか、特殊な間のとりかたといったものからできている。そして、作曲はまずその枠の中ではじめられる。ただし、劇の発展、人物の感情のたかまりや変化などにしたがって、音楽の展開が激しくなりその枠からはみ出そうとするときは、自由にはみ出して良いことにした。波が静まればできるだけ早くまた枠の中にもどって行くようにした。それをこの「劉三姐」の作曲だけに通用する特殊な規則にしたのである。」⁽³³⁾ 最終的には、すべてを新しく作曲するという方法で、日本版『劉三姐』のオリジナル音楽が出来上がった。先述した菅野浩和は、林光の作曲に対して「中途半端」だと問題提起をしたあと、「妙に中国的にしようとしなくて、日本の作曲家なら日本の手法で書いたっていいと思う」⁽³⁴⁾ とのアドバイスも送っている。ここでは、芸術家たちの間に問題を共有し、一緒に解決法を考える、といった批評と協力を同時に行う一面も見られたわけだ。しかし、実際に初演を経た後でも、「中国でつくられた歌舞劇『劉三姐』の原曲によって上演すべきだとか、もっと原曲を多く取り入れるべきだとかいう希望」⁽³⁵⁾ は寄せられた。次の全国公演を前に、これらの希望意見に対して、千田是也は次のように釈明を繰り返した。「できるだけそれにこたえたいと思ったのであるが、実際問題としてその面の専門家はきわめて少なく、わずかにアマチュアの人びとの研究的集まりがあるだけだったので、原曲そのものを取り入れることはとうていできなかつた。そしてまた中国でつくられた『劉三姐』は、僮（チワン）族の民話と、潮劇という中国西南地方の民間芸術を骨子としてつくられているので、それらのものがほとんど研究されていない日本でそのまま再現することは不可能だった。まして私たちはもともと『劉三姐』にヒントを得て明るく美しく健康な日本の創作音楽をつくるという立てまえで集められたアンサンブルなので、原曲を歌ったり演奏したりする力を欠いていた。その力を一年足らずで片手間にやしなうという

ことも不可能であった。』⁽³⁶⁾ここでも千田是也は、自身の悔しい思いを語っているように思われる。つまり、中国版『劉三姐』を再現するように舞台化してほしいという観衆の声には真摯に耳を傾けたいが、日本版『劉三姐』の創作・上演の組織にはそのような力量を備えていない事情がある。そして、「短い時期での大規模な改修をおこなうには、時間もエネルギーも不足だった」⁽³⁷⁾ことを認めている。

日本版『劉三姐』の創作において、多くのスタッフがいるが、言うまでもなく以下の五人はそのかなめ的な役割を果たしている。演出担当の千田是也、音楽担当の林光、台本（翻訳）担当の梁夢廻、台本（改修）担当の岩田宏、振付担当の小林安雄。舞台の最終責任者である千田是也の主張は最も強い影響力をもっているだろうが、基本的にはこの五人による集団作業だったと理解するのは妥当であろう。以下は、林光が挙げた一例である。「たとえば、第2場で三姐が「ああ、気の毒な竜の神様……」と歌うところをほくは岩田宏が台本を書いたとき恐らく想像しなかったように作曲したが、小林安雄はそれをまた、ほくが全く想像しなかったようなシーンに振り付けてしまった。更に千田さんが小森君の意表について修正したのだが、出来上がってみるとこのシーンは一体だれが最初に考えたのか、もと通り分解することはもはやできず、実際に舞台で観、かつ聴くほかない。」⁽³⁸⁾上記林光が述べているように、各担当者は千田是也からの（大きい方向性にかかわる）指示を受けると同時に、各自の考えたアイデアを取り入れ、千田是也が再調整して最終的に仕上げていく創作の流れが見られる。このプロセスにおいて、主要担当者の各自の想像力を最大限引き出せるように総動員している点、林光の言葉を借りると、即ち「最後に、ほくたちがこの日本版「劉三姐」についていささか自負しているのは、音楽、演劇、舞踊といったものをただよせあつめただけではなく、必然性ある結びつきにしようとしたことである。」⁽³⁹⁾というところにも注目すべきであろう。

（3-4）「アカハタ系（日本共産党系）」評論家に対する反論

前節では、千田是也の「日本の音楽劇『劉三姐』をつくり上げる」という強い意志の下、「非中国的なもの」としての日本版『劉三姐』の独自性について確認してきた。ところが、この日本版『劉三姐』の創作に関しては、前述した『毎日新聞』や『音楽の友』のような音楽専門ジャーナルから様々な意見が出たと同時に、日本共産党中央委員会思想文化誌である『文化評論』の誌面にはやや辛辣な意見が掲載されている。メディアの性質の違いから、この節では別枠として、この点（日本共産党系活字メディアに現れた批評）についても触れておきたい。

『文化評論』第7号には、「林光の音楽も、あれはあれで充分観客を楽しませつつ、この劇の積極的な成果に加わっているが、中国の歌の味を伝えているかということ、北京放送などで聞き知っているものとはだいぶちがう様だ。主演、助演の人々のうたい方についても同じことがいえる。これらの点については扮装や装置などを中国らしくやっているからには、やはり今少し研究を重ねる余地も方法もあるのではないか。」⁽⁴⁰⁾との意見があった。また、『文化評論』第

8号には、小沢玲子という人による「討論と提案：『劉三姐』について」の長文が掲載され、そこで主に「革命性・闘争性」をめぐる主張に関する批判的な意見が述べられている。たとえば、日本版『劉三姐』公演前の1961年中国文化代表団の一人として来日した周巍峙副団長の発言を引用しながら、「『劉三姐』を素材とするならば、たとえそれが、日本の聴衆をよるこぼせるためであったとしても、中心テーマがぬけては意味がない。私達の現状にあわせてみても、“禁歌”の場面は、一昨年安保闘争で、国会をとりまくデモに警官が「うたうな！」と歌声をとめる暴挙にでたのと同じものを感じる。ただおもしろおかしくというだけで、中国の本場の『劉三姐』との共通性が理解できるかどうかは、疑問に思った。」⁽⁴¹⁾と、日本の社会運動（安保問題）との関連性から疑問を投げ、中国版『劉三姐』にあった封建性に対する闘争的な側面をもっと重視すべきと批判している。また、中国の音楽誌『人民音楽』の記事から「不断の闘争を通じて表現される『劉三姐』の英雄的性格は、同時に音楽手段を運用して闘争を表現し、かつとうを表現している。音楽は英雄的人物の性格を發展させる主要手段であり、これがつまり歌舞劇『劉三姐』の芸術方法の最も鮮明なる特徴」としている⁽⁴²⁾を引用しながら、英雄としての「劉三姐」を表象する／できる（日本版の）音楽を求めている。ほかにも「安保闘争で先頭になつて行動し、歌もつくった林光氏であり、新中国も一度は訪問して中国音楽の風格にふれて、わかっているはずだと思うのに、『劉三姐』はなぜテーマからそれた「独自の音楽」をつくりあげてしまったか残念に思っている。」⁽⁴³⁾と直接林光を名指して、彼が作ったオリジナルな音楽に対する遺憾を表明している。

これらの意見を、先述した菅野浩和や安倍寧によるコメントと比較してみれば、その批判の矛先が異なっているし、芸術批評としての次元もかなり違うように感じる。周知のように、戦後、とりわけ1950～1970年代において、日本国内のいわゆる「戦後民主主義」の運動、中でもとくに労働者サークル文化運動においては日本共産党の影響は無視できない。当然、日本共産党の政治指針およびそれに準ずる文化的活動の方針のもと、戦後の文化運動に対する（日本共産党側から）様々な意見が発表されている。他方、日本の知識人のなかで、いわゆる「中国革命」に対する高い関心を持ち、関連の論述や討論も盛んに行われている。ゆえに、中国発の歌舞劇『劉三姐』のアダプテーションがいわゆる「アカハタ系（日本共産党系）」の文芸評論家から注目されやすいことには別に驚きはない。しかし実は、このような日本共産党側からの「批判」は、第一線で活動する文化人の輦轡を買ってしまうこともある。千田是也はそのなかの一人である。「私自身もそういう「表現論ぬき」の「実践論ぬき」の演劇批評の被害は、いやというほどちょうだいしている。たとえば、昨年の春、「労音」のために中国の音楽劇『劉三姐』を演出したときなども、中国式の唱法のできる歌手や中国楽器の奏者が日本にはほとんどいないという事実や、中国語から日本語への歌詞の翻訳の技術上の困難や、いま日本で求められている音楽劇の中での言葉と音楽、さらに踊り、動作、舞台美術などの正しい関係や、これまで西洋音楽に馴らされて来た「労音」の聴衆の感受性や、そういうことには一切おさまら

しの「アカハタ」の音楽時評家によって、林光に新しく音楽をつくらせたのは中国の民族音楽にたいして失礼であろうなどと、まるで私たちが中国の民族音楽を無視し、軽蔑しているかのような批評をちょうだいしたし、やはり昨年、土方与志記念合同公演のために私が演出したゴリキイの『その前夜』にたいする例の『文化評論』の演劇時評家S氏の批評も、演劇創造の実際に即しているとは申しかねる。⁽⁴⁴⁾上記は、日本版『劉三姐』をめぐる『文化評論』の批判に対する千田是也の反論である。文中に言及された演劇時評家S氏とは、誰なのか。当時の状況を知る菅孝行は、千田是也と「アカハタ系」評論家との論争は「主に共産党の文化理論家のエース菅井幸雄（および菅井と思しき匿名批評S）との間で交わされた」⁽⁴⁵⁾と明かし、当時の様子を「菅井は共産党の文化政策が許容するリアリズムの多様性の範囲を逸脱する作家に次々批判を加えた。（中略）千田は菅井に猛烈に反撃した」⁽⁴⁶⁾と述べている。上記千田是也の反論では、舞台現場の直面する困難や芸術の受容性における注意点を無視してひたすら批判する「アカハタ系」文芸評論家を嫌悪し彼らによる批判に対してうんざりしている様子がうかがえる。しかし千田是也は、戦前に左翼演劇運動に参加した時すでに当時の活動方針や運動路線に異論を唱える人物であった。このような経歴を考えると、「アカハタ系」文芸評論家が求めている「革命性」や「革命表象」に対して、千田是也がキッパリと拒否／拒絶を示す行為があっても不思議ではない。

このような対決的な状況となってしまった原因とは何か。少なくとも、上記千田是也の反論から、政治活動家（これを兼ねる文芸評論家も含め）と芸術者（演劇人や音楽人）のそれぞれの「使命感」が異なることや、それによって生じた「分岐点」が原因の一つとして感じられる。「アカハタ系」評論家としては、「政治第一」と「革命主題」に対する執着という使命感を持っている。彼らの行動パターンには、つねに現実主義と革命闘争を強調する（場合によっては強く求める）傾向が見られる。一方、千田是也たちのような芸術者には芸術性とそれを生む主体意識に対する矜持を持っている。「政治第一」や「革命主題」に執着するあまり、反面、場合によっては芸術家の創作主体性及び芸術活動に不可欠な柔軟性を奪ってしまう危険が生じると考えられる。日本版『劉三姐』の創作プロセスにおいて、千田是也にせよ林光にせよ、創作における自らの主体性を重要視し、または中国側の原作／原曲に拘らず、自らの創作活動における柔軟性／開放性を強く主張している。このように、双方の理念や使命感の違いから、対立的な構図が生じたと考える。しかも、日本版『劉三姐』の件だけでなく、いくたびの「アカハタ系」評論家からの（千田是也側からみれば理不尽な）批判の連鎖によって、双方の衝突を段々と増幅させるような結果をもたらしたと思われる。菅孝行は、当時日本共産党がその一政党としての方針を多くの民間団体に強制するような現象に異議を唱えた千田是也のスタンスを、「共産党に寄せられる戦前からの革命幻想のシンボルとしての権威を傷つけぬよう配慮しながら、共産党の強引な組織運営に対しては、多様な異論を認める統一戦線論の立場に立って抵抗した」⁽⁴⁷⁾と千田是也の苦心を指摘している。しかし、千田是也の戦前からの日本共産党との間

の確執、そしていわゆる「アカハタ系」評論家たちとの論争は、演劇思想史においても非常に興味深い問題であり、ここでの深入りを避け、別稿に譲りたい。

4 結びに：「劉三姐」の超域性と越境性

最後に、超域性と越境性といった視点から、以上述べてきた内容を再整理して、クロスメディアとしての『劉三姐』の特質を再確認しておく。また、『劉三姐』をめぐる考察プロセスにおいて派生的な事象や問題も多く浮上してきた。紙幅の関係上本稿ですべて検討することはできないが、今後の課題として提起しておく。

日本版歌舞劇『劉三姐』の創作・公演は一つの実験として見てよい。その発端は千田是也の中国訪問中に武漢で鑑賞した中国版の舞台稽古だった。感激した千田是也は帰国後、労音に声掛けして、梁夢廻の翻訳・林光の作曲・岩田宏の改編を揃えたうえ、ペギー葉山をはじめとする各団体に所属する俳優たちを総動員して「非中国的なもの」としての舞台を実現した。基本は労音の会員に限定された観衆を対象としながらも、この舞台は大きな反響を呼んだ。そこで、受け手側から主に俳優と音楽の問題をめぐる評価と批判が現れた。また、原作（中国版）に対する見方あるいは距離感などに関しても意見の隔たりがあった。最終的には、千田是也を中心に、林光らの作り手側は、諸々の現実的な制限の下、まったく新しい『劉三姐』という「日本の音楽劇」としての実験的作品を作り上げた。

『劉三姐』を一種の文化記号あるいは芸術コンテンツとして看做す場合、言語・文化・メディア媒体の様々な側面における関連現象をあらためて「劉三姐」に当ててみると、そこから見られる特質は超域性と越境性である。古代にあった壮族の伝説や歌圩といった民俗誌的現象から出発し、近代に生まれた欧陽予倩の四幕歌劇や鄧昌伶の神話劇などを経て、現代の柳州版歌舞劇として完結する。映画も製作され、香港・シンガポール・マレーシア・タイなどの国々で上映されている。アイコンとしての「劉三姐」は、地域／国家を越えるだけでなく、時代も越えている。一方、本稿で中心的に取り上げた日本版歌舞劇とそのアダプテーションにおいて、千田是也・梁夢廻・林光・ペギー葉山らの個々人と東京労音・俳優座などの諸団体が関与している。日本版の創作プロセスにおいて、舞台衣装の特徴や音楽のスタイルに関する考察から、舞台が全面的に「非中国的なもの」という根本的なコンセプトに基づく製作方針によって仕上げられるたことが分かる。とりわけ、「日本の音楽劇としての『劉三姐』」に対する千田是也の「こだわり」は顕著に現れた。千田是也の方針に全力で応じる林光は、日本版の作曲だけに通用する特殊な規則を設け、すべてを新しく作曲するという方法で、日本版オリジナル音楽を仕上げた。しかし、その裏には、もっと原曲を多く取り入れ、より中国らしさを表現できるような要望に対して、日本版『劉三姐』の創作・上演を担う組織には、そのような力量を備えていない厳しい現実的な事情／制限もあった。他方、日本版『劉三姐』をめぐる千田是也と日本共

産党系評論家たちとの論争現象は、戦後冷戦期特有の芸術評価に関する分岐点にも結び付くものであった。総じて言えば、単に異なる言語による文化コンテンツの産出に留まらず、壮族という少数民族による口承文学（文芸）の再現・壮族のエスニック・アイデンティティーの表象・異国文化に対する理解・舞台を中心とするアダプテーションの詳細・異国における文化コンテンツの産出環境・戦後冷戦期の政治思潮とそれによって呈する芸術の傾向など、様々な事象や側面が絡み合っている。言い換えれば、ここでの「超域性」と「越境性」とは、もはや単純な地理的・時代的・芸術ジャンル別の区分としてだけでなく、戦後の精神的・思想的な断面が交差・重畳する状態ともいえる。そこには、アダプテーションの実態とともにその時代の痕跡が投影されている。また所々に「戦後日本」と「戦後中国」のそれぞれの国や社会の型も一部垣間見える。クロスメディア「劉三姐」はまさにこのような超域性と越境性の具現化として看做すべきであろう。

本稿では、戦後冷戦期における日本版『劉三姐』のアダプテーションに関する一次資料の調査から出発し、その舞台をめぐるいくつかの問題を考察してきたが、また多くの課題も残っている。まず、中心的な役割を果たした千田是也はベルトルト・ブレヒトの研究者としても名高い演劇研究者である。ベルトルト・ブレヒトの演劇と中国演劇との関係も演劇史における課題の一つである。千田是也はこの舞台を果敢に取り上げ実現しようとした動機の一つに、彼のチャレンジ精神が関係していると仮定するなら、その根底には彼のベルトルト・ブレヒトに対する理解、或いはブレヒトから受けた影響も一因だったのではないと思われる。次に、戦前から戦後にかけての千田是也と中国の接点も気になる点である。千田是也には、戦前のドイツ時代に一緒にアジプロ劇をやったことがある廖承志⁽⁴⁸⁾と出会い、戦時下上海での映画（『上海の月』）ロケを経験し、さらに戦後新劇訪中団のメンバーとして訪中した経歴がある。これらの諸要素も千田是也の戦後における中国発舞台芸術との関与に影響しているように思われる。すなわち、日中国交断絶期の文化交流に投影された演劇者たちの戦争観ならびに中国認識を、戦前から戦中、さらに戦後冷戦期にかけてのスパンで再確認することも重要だろう⁽⁴⁹⁾。最後に、日中舞台芸術交流史における細部にいたる諸事実、たとえば、各劇団と労音側との関係、梁夢廻を代表とする在日中国系演劇人の活動、1950年代以降の「うたごえ運動」との関係などに関しても、継続的な調査と考察が残っている。これらについては今後の課題としたい。

〔注〕

- (1) 壮族の伝説・文学・歌圩ならびにこれらの民俗誌的文化産物と劉三姐とのかかわりに関しては、西澤治彦（1985）・楊敬娜（2018）・陳雅然（2019）・曹咏梅（2021）などを参照されたい。
- (2) 村松一弥（1965）、156頁。
- (3) 鄭天健（1961）、143頁。
- (4) 村松一弥（1965）、156-157頁。
- (5) 『中国歌劇史』（2011）、404-405頁参照。
- (6) 謝金嬌（2023）、19頁。

- (7) 中国大陸以外の国や地域における歌舞劇『劉三姐』の公演情況について、覃忠盛 (2008)・張堅 (2013)・謝金嬌 (2021b)・謝金嬌 (2023)などを参照されたい。ただし、日本における『劉三姐』公演について、上記諸先行研究においては当時中国側の僅かな報道記事しか参照されていないため、かなり簡潔な紹介に留まっている。本稿では、日本側の一次資料を調査・発掘したうえ整理・分析を行っているゆえに、はじめて日本版『劉三姐』公演の情況を明らかにしたと言えよう。
- (8) 増見利清 (1961)、63頁。
- (9) 増見利清 (1961)、63頁。
- (10) 張堅 (2013)、19頁。
- (11) 中国国内外における映画『劉三姐』の伝播情況について、張堅 (2012)・張堅 (2013)・謝金嬌 (2021a)などを参照されたい。
- (12) 『読売新聞』、1961年12月25日。
- (13) 『高知年鑑 昭和40年版』、159頁。
- (14) 『読売新聞』、1986年11月30日。
- (15) 国立映画アーカイブ (nfaj.go.jp)、2023年10月8日最終確認。
- (16) 中川モモコは千田是也の娘である。
- (17) 村松一弥 (1965)、156頁。
- (18) 『千田是也演劇論集 第4巻』、158頁。
- (19) 日本公演プログラム (1962)、6頁。
- (20) 尾崎宏次・木下順 (1961)、235-236頁。
- (21) 菅野浩和 (1962)、59頁。
- (22) 菅野浩和・大木正興 (1962)、66頁。
- (23) 安倍寧 (1962)、155頁。
- (24) 安倍寧 (1962)、155頁。
- (25) 安倍寧 (1962)、155頁。
- (26) 寺西春雄 (1962)、67頁。
- (27) 河盛成夫 (1967)、103頁。
- (28) 『千田是也演劇論集 第4巻』、156頁。
- (29) 日本公演プログラム (1962)、6-7頁。
- (30) 日本公演プログラム (1962)、7頁。
- (31) 『千田是也演劇論集 第4巻』、160頁。
- (32) 『千田是也演劇論集 第4巻』、162頁。
- (33) 日本公演プログラム (1962)、7頁。
- (34) 菅野浩和・大木正興 (1962)、66頁。
- (35) 『千田是也演劇論集 第5巻』、204頁。
- (36) 『千田是也演劇論集 第5巻』、205頁。
- (37) 『千田是也演劇論集 第5巻』、204頁。
- (38) 日本公演プログラム (1962)、7頁。
- (39) 日本公演プログラム (1962)、7頁。
- (40) 著者不明 (1962)、94頁。
- (41) 小沢玲子 (1962)、136頁。
- (42) 小沢玲子 (1962)、136-137頁。
- (43) 小沢玲子 (1962)、137頁。
- (44) 『千田是也演劇論集 第5巻』、45-46頁。
- (45) 菅孝行 (2007)、81頁。
- (46) 菅孝行 (2007)、81頁。
- (47) 菅孝行 (2007)、20頁。

- (48) 廖承志は、中華人民共和国建国後、中国青年芸術劇院の院長を務め、しかも AA 連帯会議（アジアアフリカ会議）の中国側の中心人物である。
- (49) 『劉三姐』に続き、1964年に千田是也が中国の話劇史を反映する名作『戯劇春秋』を東京で上演した。筆者は、このような一連の動きを、戦前から始まった日中演劇界の交流の脈動としてみており、一時的に中断となった脈絡が戦後にどのように繋がるのかを注目すべきだと考える。『戯劇春秋』について、拙著（2022）を参照されたい。

〔文献一覧〕

〈日本語（五十音順）〉

- 安倍寧「素朴なあまりにも素朴な…：ミュージカル「劉三姐」を見て」『音楽の友』第20（4）号（音楽之友社、1962）
- 岩田宏・林光『劉三姐：7場のミュージカル』（早稲田大学演劇博物館所蔵台本、1962）
- 尾崎宏次・木下順二編『古い国新しい芸術：訪中日本新劇団の記録』（筑摩書房、1961）
- 小沢玲子「討論と提案：「劉三姐」について」『文化評論』第8号（新日本出版社、1962）
- 高知新聞社編『高知年鑑 昭和40年版』（高知新聞社、1964）
- 菅孝行『戦う演劇人：戦後演劇の思想』（而立書房、2007）
- 菅野浩和「音楽会みたりきいたり——2月の音楽会評」『教育音楽』第6巻第4号（音楽之友社、1962）
- 菅野浩和・大木正興「会談」『音楽の友』第20（6）号（音楽之友社、1962）
- 千田是也『もうひとつの新劇史—千田是也自伝』（筑摩書房、1975）
- 千田是也『千田是也演劇論集 第4巻』（未来社、1987）
- 千田是也『千田是也演劇論集 第5巻』（未来社、1983）
- 曹咏梅「真間の手児奈と劉三姐：歌垣と伝説人物の形成」『東アジア比較文化研究』第20号（東アジア比較文化国際会議日本支部、2021）
- 陳雅然『花婆の世界：チワン族における花婆信仰習俗について』（関西大学博士論文、2019）
- 寺西春雄「歌舞劇〈劉三姐〉／東京労音月例会」『音楽芸術』第20巻第6号（音楽之友社、1962）
- 東京・大阪労音共同製作『歌舞劇・劉三姐：東京労音2・4月例会』（国立国会図書館音楽・映像資料室蘆原英了コレクション所蔵公演プログラム、1962）
- 東京労音運動史編さん委員会編『東京労音演奏会記録集 1953～1994年の例会プログラム』（東京労音、2003）
- 東京労音運動史編さん委員会編『東京労音運動史 1953～2000年の歴史』（東京労音、2004）
- 西澤治彦「中国における壮族文学の研究情況」『桜美林大学中国文学論叢』第10号（桜美林大学文学部、1985）
- 日本演出者協会編『海を越えた演出家たち』（日本演出者協会、2012）
- 林光『死滅への出発：評論集』（三一書房、1965）
- 増見利清「「劉三姐」の舞台」『悲劇喜劇』第145号（早川書房、1961）
- 村松一弥『中国の音楽』（勁草書房、1965）
- 河盛成夫「舞台衣裳の問題点」『テアトロ』第290号（カモミール社、1967）
- 柳州「劉三姐」劇曲創作小組原作／広西僑族自治区「劉三姐」コンクール大会脚色／梁夢廻訳『劉三姐 八場歌劇 〈その一〉』、『悲劇喜劇』第145号（早川書房、1961）
- 柳州「劉三姐」劇曲創作小組原作／広西僑族自治区「劉三姐」コンクール大会脚色／梁夢廻訳『劉三姐 八場歌劇 〈その二〉』、『悲劇喜劇』第146号（早川書房、1961）
- 楊敬娜『中国と日本の歌垣に関する文化人類的研究』（広島大学博士論文、2018）
- 楊韜『重畳たるタクティクス：日中戦争期の話劇をめぐって』（汲古書院、2022）
- 著者不明「時評 音楽：「三つのむかしこ」、「劉三姐」」『文化評論』第7号（新日本出版社、1962）

〈中国語（ピンインローマ字順）〉

陳北鷗「『劉三姐』在日本」、『戯劇報』1962年第3期

- 陳北鷗「日本上演の中国戯劇」、『上海戯劇』1981年第3期
広西壮族自治区文化局編『広西舞蹈選』(上海文芸出版社、1978)
黄婉秋『我与劉三姐』(広西人民出版社、1988)
柳州市『劉三姐』劇本創作組創編／広西壮族自治区『劉三姐』会演大会改編『劉三姐』(中国戯劇出版社、1961)
毛巧暉「現代民族国家話語与『劉三姐』的創編」、『民族芸術』2016年第2期
覃忠盛「『劉三姐』震撼中外的人文内涵」、『欽州学院学報』第23(5)号、2008年10月
謝金嬌「電影「劉三姐」在香港的傳播与接受」、『歌海』2021年第6期(2021a)
謝金嬌「民族芸術經典的建構与傳播：歌舞劇『劉三姐』60年的命運軌跡与啓示」、『文化与傳播』2021年第10期(2021b)
謝金嬌「從民間文芸到“新的人民文芸”：“十七年”時期『劉三姐』戯劇創作探析」、『歌海』2023年第2期
張堅「論電影「劉三姐」在香港三次公映及其影響」、『賀州学院学報』第28(1)号、2012年3月
張堅「20世紀90年代前劉三姐文化品牌海外傳播過程及其國際化策略研究」、『賀州学院学報』第29(1)号、2013年3月
鄭天健「關於『劉三姐』的創作」、柳州市『劉三姐』劇本創作組創編／広西壮族自治区『劉三姐』会演大会改編『劉三姐』(中国戯劇出版社、1961)
『中国歌劇史』編集委員会主編『中国歌劇史 上』(文化芸術出版社、2011)

〔付記〕

本稿は、以下二回の口頭発表の内容をベースに追加調査で発掘した資料の一部を加えて文章化したものであり、会場でコメントを寄せて頂いた関係者各位へ感謝したい。①「戦後日本における中国発舞台芸術のアダプテーション：歌舞劇『劉三姐』を例に」、国際シンポジウム「建国初期中国を移動する身体メディア・プロパガンダ」(東京大学、2022年9月3日)；②「越境的舞台実践：試論歌舞劇『劉三姐』在戦後日本的再創作与接受情況」、国際シンポジウム「口語・書写・数字化：媒介与文学的多様化」(中国社会科学院・広西百色学院、2022年11月26日)。なお、本研究は科学研究費【基盤研究(A)『冷戦時東アジアを移動する身体芸術メディア・プロパガンダ：潜伏する文化記憶』(研究代表者：星野幸代)】の研究分担金の交付を受けて行った研究成果の一部である。

(よう とう 中国学科)

2023年11月9日受理

