

『紅樓夢』の戯曲改作における王熙鳳像 ——『紅樓二尤』と『王熙鳳大鬧寧国府』を中心に——

呉 雨 彤

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生文明学専攻
〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 小説『紅樓夢』の百二十回本が刊行された翌年（1792 年）から、それに基づいた演劇作品が続々と登場した。意外なことに、原作で重要な役割を担う王熙鳳については、約百年間ほぼ扱われてこなかった。本論文では、20 世紀になってから王熙鳳が主役として登場する作品である京劇『紅樓二尤』、京劇・越劇『王熙鳳大鬧寧国府』の脚本を中心として、それらを小説と比較し、小説から戯曲への改作の特徴を探究し、王熙鳳がどのように戯曲の世界に取り入れられているのかを考察した。まずは、登場人物のセリフの中の「一様の人」という言葉の変遷を切り口として、戯曲作者は、一つの言葉を巧みに使うことを通じて、封建社会における女性の境遇や父権家庭での妻妾の対立の核心に触れ、その作品は、現代的な視点から小説を見直す役割も果たしていることを分析した。続いて、小説と戯曲におけるストーリー設定の異同を比較し、異なる芸術形式の表現方法をそれぞれ分析し、それと戯曲改作時の時代背景と作者の創作意図がいかに作品に登場する王熙鳳像に影響したかを探求した。「王熙鳳戯曲」の登場は「紅樓夢戯曲史」において重要な意味をもつと同時に、新たな立ち位置からの解釈によって観客の興味と関心を引き起こし、改めて原作の小説の普及と受容を促すという積極的な意味をもっている。

初 め に

栄華を極めた貴族家庭が崩壊してゆく様を描いた『紅樓夢』は、その高い文学性と奥深さを以って中国小説の中で最も高く称賛される傑作の一つとされるのみならず、それが刊行されるやいなや、小説『紅樓夢』に基づく演劇作品が続々と登場し、現在に至るまで「紅樓戯」と呼ばれる一つの重要なジャンルとなっている。

小説『紅樓夢』の百二十回本が刊行された翌年（1792 年）、仲振奎によって作られた「葬花」が現在知られている最古の「紅樓戯」であり、これはのちの仲振奎作の長編戯曲『紅樓夢伝奇』における「葬花」という一幕の前身だとみられる。この作品をはじめとして、清代に「紅樓戯」が続出し、テキストが現存する作品は、諸説あるが十部以上は存在する。阿英編『紅樓夢戯曲集』¹⁾には

孔昭虔『葬花』、仲振奎『紅樓夢伝奇』、万荣恩『瀟湘怨伝奇』、呉蘭徴『絳蘅秋』、許鴻磐『三釵夢北曲』、朱鳳森『十二釵傳奇』、呉鎬『紅樓夢散套』、石韞玉『紅樓夢』、陳鐘麟『紅樓夢伝奇』、周宜『紅樓佳話』の十部が収録されている²⁾。

民国期になると、すでに全国的な人気劇種であった京劇を主とした「紅樓戯」が一大ブームを起こした。陶君起の『京劇劇目初探』³⁾には 22 部の紅樓夢戯曲作品の演目が収録され、一粟の『紅樓夢書録』⁴⁾にも 28 部の京劇作品が記載されている。重なる部分もあるが、当時京劇だけでも合わせて三十部以上の紅樓夢戯曲が上演されていたことがわかる。朱小珍『紅樓夢戯曲演出史稿』の整理によると、民国期の川劇、秦腔などの「地方劇」における「紅樓戯」も少なくとも 40 部ある。記録を見てゆくと、この時期の京劇「紅樓戯」は梅蘭芳、欧陽予倩、荀慧生の三人に主導されていたといっても過言ではない。清代の「紅樓戯」と

比べると、賈宝玉と林黛玉のほか、晴雯、襲人、鴛鴦など小説では主要人物とはいえない登場人物にも目が向けられ、多様化されていった傾向がみられる。

1949 年以降、『紅樓夢』の戯曲改作も新しい時代に入った。京劇、崑劇などに限らず建国後の新しい劇種においても「紅樓戯」が作られ、作品数も内容も相当豊富になり、特に「文革」結束後の 1978 年の「改革開放」以降、バラエティーに富んだ「紅樓戯」が次々と登場してきた。

ところで、「紅樓戯」の発展を振り返ってみると、原作ではその役割の重要性にせよ存在感にせよ、必要不可欠である王熙鳳は、演劇の舞台では約百年間ほぼ扱われてこなかった。清代までの紅樓戯における王熙鳳は、『紅樓夢戯曲集』に収録されている十作品に顕著なように、登場が少ないだけでなく、セリフも歌詞も一幕にわずか二、三行しかないことが多く、全く主要人物としては扱われていない。

そして民国時代に入り、王熙鳳が主役として登場する作品がようやく現れる。京劇の名手たちによって上演された紅樓夢戯曲の内、タイトルから王熙鳳が主役だということが分るものの、残念ながら脚本や内容が今日伝承されていないものも多くある。この時期の作品で、後世に大きな影響を与え今なお上演されている作品は、1932 年に創作され初演された荀慧生の『紅樓二尤』である。

後には、それまでの紅樓夢戯曲とは異なる題材や表現方法を取り入れた作品が登場し、陳西汀の京劇作品『王熙鳳大鬧寧國府』（1963 年作、1979 年上海京劇院により上演）と『王熙鳳与劉姥姥』（1987 年作、同年『劉姥姥与王熙鳳』の題名で上海京劇院により初演）、また徐棻の川劇『王熙鳳』（1963 年作、1979 年成都川劇院により初演）と『紅樓驚夢』（1985 年作、1987 年成都川劇院により初演）を始めとして、王熙鳳が主役となる作品が増えた。

これまでの紅樓夢戯曲に関する研究を振り返ってみると、作品の整理や校訂のみにとどまっていたり、「役者中心制」であった民国時代の演技の分析に重点が置かれていたりする傾向が見られる⁵⁾。特に現代の、王熙鳳を主役とする作品に対

しての分析は、充分に行われているとはいえない。王熙鳳が主役として登場する特定の演目についての劇評、またその作品を劇作家の創作世界の一部分として分析するものがほとんどであり⁶⁾、「王熙鳳戯」というジャンルを意識して脚光を当てているものではない。

本論文では、「紅樓戯」における「王熙鳳戯」に注目し、中国における伝統的な女性教育の方針に反した「妬婦」である王熙鳳が、演劇の世界でどのように受け止められてきたのかを究明したい。そして小説『紅樓夢』における登場頻度が賈宝玉、林黛玉にも劣らない重要人物がなぜ百年にもわたり演劇舞台に登場してこなかったのか、舞台上の王熙鳳像はいかに変容し、小説『紅樓夢』における王熙鳳像とどのような異同があるのか、またその原因がどこにあるのかを探求していきたい。主な研究対象は、「主流」劇種の演目として全国的な範囲で影響力を持ち、かつテキストが存在する、あるいは今なお舞台上で上演されているという条件を満たすものとして、陳墨香と荀慧生の脚色した京劇『紅樓二尤』の後半部分と、陳西汀原作の京劇・越劇『王熙鳳大鬧寧國府』⁷⁾とし、両作品が共に取り扱っている小説『紅樓夢』第六十五回から第六十九回までのストーリーについて、小説とも比較しつつ、戯曲改作の背後に潜むものを探りたいと思う。テキストを入口として、小説から戯曲への改作の特色を探求し、特に中国の伝統的な文化の中では好まれない「妬婦」である王熙鳳がどのように戯曲の世界に取り入れられているのかを中心に考えてみたい。

一、「一樣の人」というセリフに含まれる意味の変化

小説『紅樓夢』に、「你我是一樣の人」（あなたと私は同様なんですもの）というセリフがあるが、それは王熙鳳が尤二姐のことを知って秘かに彼女の居所へ行く場面の描写である。「一樣」は「同様」の意で、「一樣の人」は「同じ（ような）人」を意味する。

二人對見了禮，分序坐下。平兒忙也上來要見禮。二姐見他打扮不凡，舉止品貌不俗，料定

必是平兒，連忙親身攙住，只叫：“妹子快別這麼著，你我是一樣的人。”鳳姐忙也起身笑說：“折死了他！妹妹只管受禮，他原是咱們的丫頭。以後快別這麼著。”⁸⁾

「二人は向かい合って挨拶すると、順序よく席に着きます。平兒も急いで近寄って挨拶しようとし、二姐は彼女の装いが特別で、立居振舞も容貌も垢抜けしているのを見て、平兒に相違ないと判断し、急いでみずから引き寄せて言いました。「あなた、そんなふうになさるのはおやめになって！あなたとわたしは同様なものですもの。」熙鳳も急いで立ち上がって笑いながら言いました。「もったいないお言葉！あなたはかまわず挨拶をお受けになってください。その子はもととわたくしたちのお付きの子なんですから、今後そんな風になさってはダメですよ。」⁹⁾

平兒は「通房大丫頭」として、召使と妾の間の地位のはずであるが、尤二姐は妾として、初対面の挨拶で自分は平兒と同じ地位・身分だと言っており、それは彼女の謙遜や遠慮を示し特別な意味はないのだが、この「一樣の人」という言葉は戯曲の改作において、数人の作者によって違う意味を与えられ、何度も変化している。

京劇『紅樓二尤』の王熙鳳と尤二姐との初対面の場面で、尤二姐が王熙鳳に挨拶したとき、王熙鳳は、

哎哟妹妹，你我都是一樣之人，妹妹這麼客氣，不是要把姐姐我折死嘛！

(あらあら妹よ！そもそも私達は同じですもの、妹よ、あなたがこんなに気を遣うと、私はどうしようもないわ！)

と言う。この「一樣之人」は「一樣の人」と同じ意味であり、「一樣の人」を言い出す人物が変わった一方、言われる相手も変わった。尤二姐の謙遜を示す言葉から、王熙鳳が故意に謙遜してはかりごとに長けていることを強調する言葉になった。とはいえ、このような言葉のわずかな変化は、作品全体から見ると、根本的な違いをもたらしてはいないと言えるであろう。その後の陳西汀の脚本¹⁰⁾（上海京劇院、台湾国光劇団の京劇バージョンと、寧波小百花越劇団の越劇バージョン）では、

ほぼ『紅樓二尤』のこのセリフを踏襲している。

「一樣の人」がある種深みをもつのは、京劇『紅樓二尤』の、その後の争いの場面からである。

賈璉：啊，二娘的衣服怎麼你穿上了。

秋桐：什麼她的，你拿錢買的誰不許穿哪！

賈璉：一樣之人，你不要欺壓與她呀！

秋桐：誰欺侮她了！

賈璉：還不與我脫下來！

秋桐：脫下來就脫下來，我還不愛穿呢。平兒，給我脫下來。

(平兒與秋桐脫衣)

王熙鳳：秋桐，這話二爺說的對，都是一樣的人，你可別欺侮她。你雖然是大老爺賞的，你可哪兒比得了她呀，她是二爺的心尖子，你可別拿著雞蛋往石頭上碰！

秋桐：你這就不對了。不該長他人的志氣，滅我的威風，你怎麼拿我比雞蛋哪！

(中略)

平兒：都是一樣的人，你可不能欺侮她。

秋桐：欺侮她是好的，惹急了我還揍她呢！

平兒：你敢打！

秋桐：不敢？我說打就打，你瞧著吧！

(秋桐把尤二姐揪倒在地。)

(賈璉：おや？どうしてお前が二姐の服を着ているんだ？)

秋桐：何が彼女のものよ、あなたのお金で買ってしまったもの、着てはいけない道理はないわ！

賈璉：同じ身分だろう，彼女をいじめちゃだめだ。

秋桐：誰が彼女をいじめたっていうの？

賈璉：まだ脱がないのか！

秋桐：脱げというなら脱ぐわよ。平兒，脱ぐのを手伝ってちょうだい。

(平兒が秋桐に服を脱がせてやる)

王熙鳳：秋桐，それはご主人様のおっしゃる通りだよ。同じ身分なんだから，いじめちゃだめよ。あんたは珍さまのところから遣わされてきたけど、あの子にかなうわけがないだろう。あの子はご主人様ご寵愛の人なんだから、身の程知らずにあの子の恨みを買ったら、卵を石にぶつけるように、ひとたまり

もないよ。

秋桐：そんなわけではないよ！あいつの
 ことを持ち上げてあたしのことを見下しちゃい
 けない。どうしてあたしのことを卵なんてい
 うのさ。

(中略)

平児：そもそも二姐さんも秋桐さんも同じ
なのですから、いじめてはいけませんよ。

秋桐：いじめるなんていい方だよ。腹が
 立ったら殴ってやるわ！

平児：殴るですって！

秋桐：殴れないと思ってるの？殴ると言っ
 たら殴るのさ、見ててごらん！

(秋桐が尤二姐を地面に引きずり落とすし
 ぐさ)

この段のセリフのやり取りに、「一様的人」が
 三回も出てくる。一回目は賈璉のセリフで、主人
 である賈璉は最高権力者として家庭内の秩序を守
 らなければならないのだが、「同じ」妾である秋
 桐が尤二姐をいじめるため、それは道理にはずれ
 るとして、秋桐に警告を下しているのである。二
 回目は、王熙鳳が夫を支持し、秩序を守る体裁を
 とっているが、実のところは夫に嫌われている秋
 桐を刺激し、更なる激しい衝突を挑発している。
 「同じ」だと言っているが、微妙なニュアンスで
 「同じではない」ことを強調している。三回目は、
 正義感のある平児が「同じ」であるはずの家庭内
 の地位をよりどころに、尤二姐を守ろうとしてい
 るもとらえられる。

ここで三回出てくる「一様的人」は、言葉自体
 から見ると、主に各人の家庭内における地位につ
 いて言っているが、平児のセリフになると、単な
 る同情の裏に女性として同じ苦しみに悩む者の心
 情が吐露されている。残念なことにこの場面では、
 道化役の秋桐の滑稽な言動で観客の注意が分散さ
 れることもあり、そもそも明確には示されていな
 いフェミニズムの意識がここではそれほど目立た
 ない。

京劇『王熙鳳大鬧寧国府』の舞台になると、秋
 桐は、尤二姐が息絶えてさえもまだ大声でいじめ
 罵る。それを見ていられなくなった平児が制止し
 ようとする：

平児：哎哟！我的姑奶奶，你別沒完沒了的
 了，人家都昏過去了。

秋桐：昏過去了？她裝死，哪兒那麼容易發
 昏哪，她呀！見了二爺就好了。

平児：哎哟哎哟，你也不怕被人家聽見笑掉
 大牙呀！二爺不上你屋裡去，有本事找二爺去
 呀！幹嘛欺負一個病人哪，咱們，咱們都是一
樣的命啊。

(唱) 薄命人理應當相諒相憐。

(平児：ああ、お前さんは！もういい加減
 になさいよ。二姐さまは気を失ってしまったわ。

秋桐：意識を失った？死んだふりをしてる
 のさ、そんな簡単に気を失うもんか。こいつ
 は、ご主人様に会えばまた元気一杯になるの
 さ。

平児：まあまあ、人様に大笑いされるわ
 よ！ご主人様があなたのところに行かないと
 言うのなら、ご主人のところへ文句を言い
 に行けばいいでしょう？どうしてこんな病人を
 いじめるの？私たち、私たちは同じ運命なん
だから。

(歌) 薄命な者は許し合い憐れみ合
うべき。)

ここでは、『紅樓二尤』の継承と見ても良いが、
 「一様的人」が「一様の命」になっている。社会
 的身分や家庭内の地位など外的なものの強調から、
 内なる心情の共鳴になっていると言えるだろう。
 次に歌詞に「薄命な者」が出てくるように、「同
 じ運命」を「薄命」、「同じ者」を「薄命な者」と
 理解しても良いであろう。ここで、最も苦しみの
 大きい尤二姐を守ってやる平児は、ひとえに彼女
 の良心から同情をよせるのであるが、「同じ薄命
 な者」ということを強調し、同じ妾の立場のうら
 悲しさを更に感じさせる。

ここで「薄命」というのは運命に恵まれていな
 いというより、当時の社会背景における女性たち
 の惨めな宿命だと理解したほうが良いかもしれな
 い。小説『紅樓夢』を振り返ってみると、作者の
 多用する識語や榮枯盛衰の描写など、あちこちに
 宿命に対する感慨が見られる。後に賈邸が崩壊し
 女性たちが路頭に迷うのも、権勢を誇った貴族家

庭がすっかり落ちぶれ二度と元へ戻れぬことによる彼女らの悲劇的な宿命である。尤二姐の悲劇はもとよりその優柔不断な弱い性格に深く関わっているけれども、この場面では、特に当時の社会において無力な女性たちの絶体絶命の状況を描き出している。支えとなる後ろ盾もなく、自力で自分を守ることもできず、そもそも自己決定権がないのである。「苦尤娘賺入大觀園（苦尤娘 賺されて大觀園に入り）」「鴛鴦女誓絶鴛鴦偶（鴛鴦の女誓って鴛鴦の偶を絶つ）」「美優伶斬情歸水月（美しき優伶 情を斬りて水月に帰す）」という回目は、一見女性らが自ら決めた道のように読めるが、実はそれ以外に選択肢がなく、自分の思い通りにはならないのである。ここでの「薄命」は、力の弱い女性が自分の運命を決められない時代の悲劇である。召使の平児、妾の秋桐、尤二姐は同等の立場の薄命であるが、大觀園のお嬢様や名門の奥様である王熙鳳にも後に同じく「薄命」が待っているのである。

京劇『紅樓二尤』の結末では、秋桐は王熙鳳にそそのかされて尤二姐を殺した後、下僕の来旺の妻に身分を落とされる。それまで道化役として滑稽な言動を繰り返していた秋桐が物分りのよい顔で、

你好厲害呀！你利用完了我了，也叫我走。走就走，不走我也跟尤二姐一樣！

（あなたはたいしたもんだ。あたしのことを利用し終えたらすぐ追い出すなんて。出て行けというなら行くさ、行かなかったらあたしも尤二姐と同じこと。）

と言う。小説には秋桐の行く末ははっきりと書かれていないが、王熙鳳の常日頃のやり方を考えると、決ずや良い結末ではないに違いない。悲惨な死を遂げた尤二姐と比べれば、地位の低い秋桐が下僕の妻になればそれで十分なのかもしれない。間抜けな秋桐がこのときなぜこれほど賢く悟れたかはともかくとして、このセリフから、戯曲の作者が複雑な人間関係の争いで結局誰も自分の身を守れないことを諷刺していることが窺える。どうにもこうにもやりきれない苦痛が、越劇『王熙鳳大鬧寧国府』では更に強調されている。秋桐がやって来ると、王熙鳳は陰で嘲笑う。

笑吧！笑吧！賤人的今天就是你的明天！

（思う存分笑えばいい。この下種女の今日の姿が、お前の明日の姿だよ！）

尤二姐が虐待されて倒れたとき、秋桐は一瞬目の覚めたような様子で、

兔死不免狐也悲，她今日可是我明朝？

（兔が死ぬと狐が悲しむ。彼女の今日の不幸は、あたしの明日の姿じゃないの？）

と自問する。この時の秋桐は、この不公平な争いで勝てる可能性はまずないとすでに自覚しているが、騎虎の勢いから後に引けず、

唉，想這些又有什麼用呢？我還需打起精神備惡戰，搶到那護身符才算高。

（まあ、そんなことばかり考えたって何になるのさ、次の厳しい戦いに備えなくっちゃいけない、「お守り」を手にしたほうが勝ちさ。）

策略で自分を守るしかないのである。

「お守り（護身符）」というのは、一体何を指すのか。王熙鳳の手先となり一時的な信頼を手に入れること、尤二姐を殺して自分の道を切り開くこと、真の権力者である賈璉の寵愛（ちょうあい）を獲得すること、一日も早く後継ぎを産んで自分の力を強めることなどである。一夫多妻制の家庭で、「唯一神」の如き存在の夫をめぐって妻と妾たちとの間に争いが起きるのも当然である。

二爺不上妳屋裡去，有本事找二爺去呀！幹嘛欺負一個病人哪，咱們，咱們都是一樣的命啊。

（ご主人様があなたのところに行かないというのなら、ご主人様のところへ文句を言いに行けばいいでしょう？ どうしてこんな病人をいじめるの？ 私たち、私たちは同じ運命なんだから。）

この平児のセリフは、この時代の社会背景や身分制度の範囲内ではあるが、父権家庭の中で知恵を絞って夫の寵愛を手に入れようとする妻妾たちの矛盾の核心を暗示したものである。

移り気で薄情者の賈璉、自分の夫が奪われる恐怖と嫉妬に支配され人殺しまでしてしまう王熙鳳、争いで命を奪われる尤二姐、進退きわまった局面で苦しむ平児、王熙鳳に利用され行く末のわから

ない秋桐。登場人物の裏側に、当時の社会と家庭内における男女不平等がはっきりと窺える。

小説『紅樓夢』は長い間「反封建的」な作品として解れてきた。民国時代「紅学」の発展と京劇の流行とは重なり合って進行する。『紅樓二尤』は、こうした新しい思潮が生まれ、演劇を通じて自由と民主を唱える作品が生み出された風潮の中で創作されたのである。一方、一九四九年以降の紅樓夢戯曲の創作も、創作者の個人的な思想などを反映した「反封建的」なものが多数あった。そう考えると、賈宝玉と林黛玉が封建的な家庭を罵る場面や、召使たちが階級制度を非難する場面があったとしても、それは突飛なことではないと言えよう¹¹⁾。『王熙鳳大鬧寧国府』については、この時期の作品にありがちな、物語の時代背景や人物の身分にふさわしくないセリフを言わせたり、「階級闘争」の思想に強くこだわることなく、当時の社会風潮の中で可能な限り客観的に封建社会の矛盾を指摘している。惨めな運命で死んだ尤二姐に対する同情を引くだけではなく、加害者でありまた被害者でもある秋桐と王熙鳳にまで関心をよせている。

例として挙げたこの二部の戯曲改作では、「同じ者」「同じ運命」という語を巧みに使うことを通じて、観客の共感を引き起こす切口とした。そこには時代の推移とともに、現代的な視点から作品を見直す傾向が見られ、再解釈によって観客を一層深く思考させる役割を果たしたものとして高く評価でき、小説作品と戯曲作品の関係を考える上でも大きな意味を持つものと言える。

二、ストーリー設定などからみた 王熙鳳像の変化

1. 清代の「紅樓戯」における王熙鳳像

第一章では、王熙鳳が主要人物として登場する「王熙鳳戯」の二作品を中心に分析を行ったが、「王熙鳳戯」が現れる前の、清代の「紅樓戯」に登場する王熙鳳はどのような様相を呈していたのか、ここで簡単にまとめてみる。

現存する清代の「紅樓戯」戯曲のうち、孔昭虔の「葬花」は林黛玉が落花を埋葬する一場面だけ

を描写した短編作品で、許鴻磐の『三釵夢北曲』は晴雯、黛玉、宝釵三人（三釵）だけが登場する。他の作品の中で、王熙鳳の登場が最も多いのは、最も長い作品である陳鐘麟の『紅樓夢伝奇』で、全体の四分の一の幕に王熙鳳が登場しているものの、セリフも歌も少なく、それが一幕にわずか二、三行であることも多く、小説ほど重要な人物として扱われていないと言えるであろう。

また、王熙鳳自身が主人公となる筋書きを取り上げたものは比較的少ない。ちなみに賈瑞のストーリーは『絳蘅秋』と陳鐘麟『紅樓夢伝奇』の二部で取り上げられており、この二部では鮑二の妻のことも取り上げている。また、尤二姐のことを取り上げているのは陳鐘麟『紅樓夢伝奇』一部しかない。王熙鳳をめぐる筋立ては殊に簡単で、その幕（場面）の主人公として登場する場合もあるが、その人物像はマイナス面を強調するものばかりで、例えば仲振奎『紅樓夢伝奇』の第十八齣「搜園」に登場する王熙鳳の自己紹介では、

珠情玉韻虎狼心、嚇鬼瞞天計最深。笑裡有刀君莫怕、把持威福到而今。（略）主持家政、一例嚴明、順我者生、逆我者死。（略）人道心機太過、我言天道難知。

（珠玉の如き美貌ながら虎狼の心を持ち、悪霊を驚かせ天を欺くほど深い計略を巡らす。笑みの陰に刀が潜むが恐れなくておくれ、権力を盾に今日まで生きてきた。（中略）家政に采配をふるい、信賞必罰。私に従う者は栄え、逆らう者は亡ぶ。（中略）人は私を謀りごとばかりめぐらすと言うが、世の中ははかり知れないもの。）

と述べており、その一端が伺える。呉蘭徴『絳蘅秋』の「珠聯」における王熙鳳の歌詞は：

【黃鐘 醉花陰】眼見男兒何足數、一種聰明天賦。（略）心辣口還諛、掩袖工夫、收不盡瓶兒醋。

（【黃鐘・醉花陰】男など取るに足らぬ、私のこの生まれつきの聡明さ。（略）心が悪辣であろうとも口は甘く、鄭袖のように敵の美女を始末してやろうと、やきもちをやいているのはこの私。）

また独白では：

卻有絶世聰明，擅狐媚鴛鴦之技

（絶世の聡明さで、狐のように人を惑わす技に長じている）

と述べている。王熙鳳に自分の「聡明さ」を繰り返して語り、一見肯定的であるようにもみえるが、「権力欲の強さ」や「陰険さ」の強調された表現を考え合わせてみれば、作者はやはり諷刺と批判の方をより効果的に表現していることがわかるであろう。

これらほとんどの作品が賈宝玉と林黛玉のラブストーリーを中心に物語が展開するため、このうち『瀟湘怨伝奇』『十二釵傳奇』『紅樓佳話』と仲振奎『紅樓夢伝奇』の四部の作品では、百二十回本小説と同じく、王熙鳳をはっきりと恋愛を破滅させる悪役として描いている。この描写の仕方も後世の紅樓夢戯曲に大きな影響を与えた。

2. 尤二姐の最期の場面

前述のように、本文で分析する「王熙鳳戯曲」の代表的な作品はいずれも王熙鳳と尤二姐の対立に重点を置いている。小説に描写された王熙鳳が尤二姐を虐待する過程は、戯曲改作にはほぼ取り入れられているが、尤二姐の赤ん坊や尤二姐の死に関する設定は細かく異なっている。

小説の第六十九回は「弄小巧使借劍殺人 覺大限吞生金自盡（小巧を弄し 借劍を用いて人を殺し 大限を覚り 生金を吞んで自ら逝く）」のタイトルで、尤二姐が王熙鳳に指図された召使たちに虐待され、生活ができないほど苦しんだ上、王熙鳳の流した噂で名誉を汚され流産してしまうというストーリーを描いている。大きな苦痛を受け絶望した尤二姐は自殺を図る。

病已成勢，日無所養，反有所傷，料定必不能好。況胎已打下，無可懸心，何必受這些零氣？不如一死，倒還乾淨。

「病気はすっかり本格的になり、回復の兆しが見えるどころか、逆にひどくなっていく。恐らくもうダメだろう。ましてお腹の子は流れてしまったし、心残りもない。こんな風に人からチクチク苛まれるくらいなら、いっそ死んだ方がましだ。かえってさっぱりするもの。」

この事件の本質は、王熙鳳が陰で精神的、肉体的に尤二姐を虐待し、為す術のない窮地に陥った尤二姐を自殺に追いやるものである。尤二姐の死は王熙鳳の仕業であるし、王熙鳳の待ちに待った結果でもあるが、「少説些有一萬個心眼子」（「一万もの心眼がおありになる」）という王熙鳳であるからこそ、尤二姐に直接手を下さない。張華のような身分の低い貧民なら暗殺も厭わないが、大觀園に住む尤二姐を正面から殺害するのは難しい上、謀に長けている王熙鳳にとって直接手を下す必要はないのである。

胡太医によって出された薬を飲んだのが、尤二姐が流産する直接の原因である。そもそもこの胡太医は何者なのか。第五十一回「胡庸医乱用虎狼藥（胡庸医 乱りに虎狼の薬を用う）」で、風邪を引いた晴雯のためにたまたま招かれた胡太医が登場するが、はじめて賈府に入ったようで、賈府の様子がさっぱりわからない上、処方したものもそれほどよくないようである。まさにタイトル通り「庸医」である。第六十九回では、賈璉が尤二姐のために医者と呼ぶ場面で、

誰知王太醫亦謀幹了軍前效力，回來好討蔭封的。小廝們走去便請了個姓胡的太醫名叫君榮進來。

「ところが王太医は前線で功績を上げることを求めて留守にしていました。戻ってきて蔭封に与るのを有利にするためです。（王太医が不在ということで）小者たちは出て行くと、姓は胡、名は君榮という太医を呼んで来ます。」

と記されている。この状況から、下僕らが再びこの「胡庸医」を招いたのは晴雯のときと同じく単なる偶然に過ぎないことがわかる。胡太医が尤二姐の顔色を見ようとする、

賈璉無法，只得命將帳子掀起一縫。尤二姐露出臉來。胡君榮一見，魂魄如飛上九天，通身麻木，一無所知。

「賈璉は仕方なく帳を揚げて隙間を作らせ、二姐はチラリと顔を覗かせます。胡君榮はひと目見た瞬間、魂は九天の彼方に舞い上がったようになり、全身がしびれて、まったく訳がわからなくなります。」

つまり、このやぶ医者に遭遇した尤二姐は実に気の毒であるが、王熙鳳の仕業であるとはっきりとは言えない。

ところが、『王熙鳳大鬧寧国府』になると、王熙鳳の指図により胡太医が妊娠中絶の薬を出すように設定されている。『紅樓二尤』と川劇『王熙鳳』では更に大きな改編が見られ、前者では王熙鳳が秋桐を指図して尤二姐の新生児に湯をかけて殺し、更に尤二姐に毒薬を飲ませる。また後者では、王熙鳳が尤二姐に妊娠中絶の薬を飲ませ、皆の前で辱め、自害にまで追い詰めるのである。小説と比べると、手段は異なれどいずれも王熙鳳の尤二姐に対する「虐待」を「殺害」に、すなわち王熙鳳を「間接的主犯」から尤二姐に実際に危害を加える「直接的主犯」に改めたのである。特に『紅樓二尤』は前半と後半に分かれており、主人公は尤二姐と尤三姐姉妹であるので、ただ脇役に過ぎない王熙鳳を純粋な悪役に仕立てることで、後半の主人公である尤二姐の哀れな運命を際立たせる効果がある。これらの改編には、もちろん作者の意図や感情も含まれているが、その根底には、小説と演劇という表現様式の根本的な違いが反映されている。これは、第三章で述べたいと思う。

3. 王熙鳳の加害の動機

小説での「間接的主犯」にせよ、戯曲での「直接的主犯」にせよ、王熙鳳が尤二姐を死に追い詰めたのは事実である。現代の観客から見れば、賈璉をとりまく王熙鳳と尤二姐との争いは、テレビドラマなどでもありふれた単純な「不倫騒動」にしか見えないかもしれないが、実はその裏に幾層にも重なる原因が潜んでいる。長編小説である『紅樓夢』では、このエピソードに至るまで、それ以前の何十回もの物語を背景とした様々な原因が伏線として書かれているのに対して、戯曲改作では小説ではっきりしていなかった伏線を明示した上で、新しいコンフリクトも創作した。

まずは王熙鳳の身分に注目してみよう。「鐘鳴鼎食」(鐘を鳴らして食事の時間を知らせ、祭器としても使える鼎を並べて食事すること、富貴名門の家柄を指す)の貴族家庭を取り仕切っている王熙鳳は強力な権力者である一方、それを支える

のは、賈母の気に入られること、王夫人の支持、賈璉の妻としての身分などであり、これらが不可欠な条件である。しかし、封建社会の貴族家庭では、賈探春の言っているように、己の利益のための駆け引きが存在し、

咱們倒是一家子親骨肉呢，個個像烏眼雞似的，恨不得你吃了我我吃了你。

(わが家ときたら骨肉を分けた間柄であるにもかかわらず、めいめいが黒い目の鶏よろしく、お互い血眼になって食うか食われるかを演じているではありませんか！)

争いが止むことはなく、王熙鳳の地位はすでに様々な脅威に直面している。

尤二姐の出現はその脅威の一つである。中国の伝統的な宗法制度のもとでの婚姻の目的は、「上以事宗廟，而下以繼後世也」¹²⁾であるから、跡継ぎを産むために妾をもつことには立派な名分があり、妾が息子を産むと、正妻の地位がどれほどの脅威に直面するかは言うまでもないことである。『王熙鳳大鬧寧国府』のセリフと歌詞には、以下のようなものがある。

她要是真的生出一個兒子來的話，那我，我可置於何地呢？……這尤二姐是寧国府的親戚，如今有孕在身了，我不能生兒子，賈璉無後，我要是這麼一鬧，倘若老祖宗把她收了一個正式的二房，那，那我又能怎麼辦呢？……(歌)非是我心腸歹，我豈能叫你生子得勢我遭災？

(もしも彼女が本当に男の子を産んだら、わたしは、わたしは身を置く場所さえもなくなっちゃうよ。(中略)尤二姐は寧国府の親戚だし、今妊娠もしている。わたしに息子のできないせいで、主人に跡継ぎもないし、もしわたしがこうして大騒ぎして、お祖母様があの子を正式な妾として認めたら、そうしたら、そうしたらわたしはどうすればいいの？(中略)わたしの心が悪辣なんじゃない、お前が男の子を産んで権力を握れば、わたしは酷い目に遭う、どうしてそんなことができようか。)

また、王熙鳳が尤二姐の妊娠中絶を企んでいるとき、このような歌詞も歌っている。

小賤人若把那孽種生了，榮國府長孫媳權位要動搖。

(あの下種女があの子どもを産んだら，榮國府の跡継ぎの嫁の地位が揺らぐことになる。)

これらの言葉から，息子のいない王熙鳳の恐れと苦痛がうかがえる。小説の作者と当時の読者は同じ時代にいるので，このような家族制度や社会背景は言わずとも分かるはずであるが，民国以降の芝居の観客は何百年もの隔たりがあり，登場人物の立場や状況について観客により明確な理解を促すには，小説ではわざわざ説明する必要のない王熙鳳の心理をあえて強調する必要があったのではないかと考える。

息子のいない妻の妾に対する恐怖心が王熙鳳の一つ目の動機だとしたら，妻として，自分の愛する夫が他の女性に奪われるという苦痛がもう一つの動機になる。

現代の恋愛や結婚とは違い，当時の夫婦は互いに賓客に対するように相手を尊重し合う関係が模範とされ，逆に情熱的な恋愛は道德的には非礼なものだと見られるのである。その結果，官能的な描写が多い『金瓶梅』のような「世情小説」とは違い，『紅樓夢』の筆致は抑制が効いており，僅かな性的描写も作者によって「皮膚濫淫」（肉欲に溺れる）とされ批判されている。そうではあるものの，小説では王熙鳳と賈璉の若夫婦の睦まじさが幾つかの場面で婉曲的に描写されている。そうした睦まじい夫婦の間にいきなり第三者が侵入することは，王熙鳳にとっていかなる苦痛かが想像できる一方，小説では王熙鳳の怒りの感情ばかりを描写している傾向がみられる。

繊細な感情表現を特徴とする越劇はその長所を生かし，モダンな舞台で多様な表現形式を活用している。第四場では賈璉と尤二姐が暗闇で睦まじく語り合いながら退場し，側にいた王熙鳳は衝撃のあまり倒れそうになる：

也曾經似膠漆如影隨形，不經意思愛圖景換了人。只聽新人歡笑聲，誰憐酸澀舊人心。

(互いに離れられないほど親密だったのに，いつの間にかその恋愛の景色の人物が代わってしまった。新しい恋人の笑い声を聞くばかりで，以前愛されたわたしの寂しい心を憐れ

む人はいない。)

退場した二人の話し声はまだはっきり聞こえていて，悲しんでいた王熙鳳はついに怒り出し，扇子を投げ捨てる：

王熙鳳眼中不容一粒沙，此一番偏偏插進針一根，這一針，紮得損，直刺心肺痛煞人，這一針，紮得狠，黃連暗吞難吭聲。

(恋敵を絶対に許さないこのわたしが，今回は思いもよらず針で刺された。この針があまりにも深く刺すので，わたしの心臓ははり裂けるほど。この針があまりにも辛辣に刺すので，わたしはひそかに苦しみ泣き寝入り。)

感傷的な悲しみと，その後に爆発する怒り。このはっきりとした対照的な描写は当然観客の共感呼びやすい。京劇の『王熙鳳大鬧寧國府』では，尤二姐が墮胎してしまったことを聞いた賈璉が慌てて去って行ったため，王熙鳳は切歯扼腕して，次のように歌う。

二爺對我冰雪樣，哭賤人卻好似他喪了親娘，怒向心頭逐波浪，斬草除根定主張。

(わたしのことを冷たく冷たく扱う旦那様，あの下種女のためにまるで実母を亡くしたようにワンワン泣いている。怒りはついに心頭に発し，草を刈り根を取り除いて後顧の憂いをなくすよう，わたしはいよいよ決意を固める。)

賈璉の二人に対する対照的な態度がはっきりと描写されているが，観客の印象に残るのはおそらく王熙鳳の恨みと凶悪さの方であろう。彼女の気持ちに共感さえ出来なければ，殺人犯の王熙鳳が同時に被害者でもあることに気づくことも難しい。

京劇の方が，比較的シンプルな描き方で物語をわかりやすく見せているといえる。越劇『王熙鳳大鬧寧國府』では「劇本移植」という方法が用いられ，京劇の構成に基づき，さらに繊細な筆致で大量の修辭などを使って王熙鳳の感情や心理を細かく描いている。劇作者である陳西汀と越劇の改作者である蔣東敏が，小説を拠りどころとして，王熙鳳の言動の動機を各側面から分析し，それぞれ観客に訴えたいものを巧みに描き上げたことがわかる。

三、王熙鳳が歩む小説から演劇舞台への道 —— 戯曲改作の裏に潜むもの

前述の通り、初めての「紅樓戯」の誕生から王熙鳳が主要人物として演劇舞台に登場するまで約百年が経過し、戯曲作品での王熙鳳の登場の仕方や人物像のあり方などにもさまざまな違いが生じている。ここで戯曲作品の作者の叙述などを参照しながら、その変化が生じた原因を分析し、作者の創作動機や時代背景について考えてみたい。

1. 清代の紅樓夢戯曲と王熙鳳の登場

現存する清代の紅樓夢戯曲のうち、『紅樓夢戯曲集』に収められている十部を例としてみれば、孔昭虔『葬花』は林黛玉が落花を埋葬する一場面だけを描写した短編作品で、許鴻磐『三釵夢北曲』では晴雯、黛玉、寶釵（三釵）だけが登場する。それ以外の八部の作品には全て王熙鳳が登場しているが、そのすべての作品において主要人物としては扱われていない。例えば、全般的に登場が少ないうえ、最も長い作品である陳鐘麟『紅樓夢傳奇』では、全体の四分の一の幕に王熙鳳が登場しているものの、セリフも歌も少なく、一幕にわずか二、三行であることも多い。小説ほど重要な人物として扱われていないと言えるのであろう。ところで、これらほとんどの作品が賈宝玉と林黛玉のラブストーリーを中心に物語が展開することから、王熙鳳をはっきりと恋愛を破滅させる悪役として描写している。この描写の仕方のも後世の紅樓夢演劇に大きな影響を与えた。この傾向が現れる原因を以下のように分析してみる。

①小説の愛読者としての戯曲作者の創作意図

清代の仲振奎は『紅樓夢伝奇』の自序で、

壬子秋末、臥疾都門、得《紅樓夢》於枕上讀之、哀寶玉之癡心、傷黛玉、晴雯之薄命、惡寶釵、襲人之陰險、而喜其書之纏綿悱惻、有手揮目送之妙也。同社劉君請為歌辭、乃成《葬花》一折、遂有任城之行、厥後錄錄、不遑搦管。丙辰客揚州司馬李春舟先生幕中、更得《後紅樓夢》而讀之、大可為黛玉、晴雯吐氣、因而有合兩書度曲之意、亦未暇為也。

（壬子年（1792年）の晩秋、都で病に臥し、『紅樓夢』を手に入れて寢床でこれを読んだ。宝玉のひたむきな愛情を哀しみ、黛玉と晴雯の薄命を傷み、宝釵と襲人の腹黒さを嫌い、その小説のやるせない情感と成熟した文章の余韻に夢中になった。同じ文人会の劉氏に頼まれて歌詞を書き、『葬花』的一幕が出来たが、すぐに任城に行くことになり、その後、繁忙のうちに歳月を送り、筆を執る時間もなかった。丙辰年（1796年）に揚州司馬李春舟先生の幕僚を務めている間に、さらに『後紅樓夢』を手に入れて読み、黛玉と晴雯のために意趣返しができたような気持ちですっきりし、それゆえ、『紅樓夢』と『後紅樓夢』を合わせて曲を作ろうと思ったものの、時間がなくそのままになっている。）

と、自分の創作意図をはっきり語っている。

『三釵夢北曲』の作者である許鴻磐も序言で、余謂讀《紅樓夢》以為悲且恨者、莫如晴雯之逐、黛玉之死、寶釵之寡、乃別出機軸、以三人為經、以寶玉為緯、倣元人百種體、為北調四折、曰勘夢、曰悼夢、曰斷夢、曰醒夢、因謂之《三釵夢》。

（私にとって、『紅樓夢』を読んで悲しみ憤慨させられるのは、晴雯の放逐、黛玉の死、宝釵が寡婦となることである。新しい構想を打ち出して、この三人を縦糸、宝玉を横糸として組み立て、元曲の体裁を真似て、北曲の四幕ものとした。「勘夢」「悼夢」「断夢」「醒夢」という四幕で構成し、『三釵夢』と名付けた。）

と、創作動機を述べている。許鴻磐は三人の女性の運命と、賈宝玉との絆を写意的な手法で描いた。作品の内容や構成は小説『紅樓夢』のあらすじに沿ったものではないが、根本的な創作動機はやはり小説の読後の自分の感想や感情を吐露するものである。

『絳蘅秋』の作者呉蘭徴は自分の人生の感傷を表現すべく『紅樓夢』を題材として創作したが、自らが林黛玉に共鳴することやセリフの中の自己投影などがはっきりと見てとれる。呉蘭徴は当時有数の女性作者として、女性の人物がとりわけ多

い『紅樓夢』の改作において、独特の感情表現で人物を繊細に描写した¹³⁾。

このように、『紅樓夢戯曲集』に収録されている作品から見てとれるのは、小説の読後の感想や感慨を述べるために自発的に戯曲作品を書くことが、清代の紅樓夢戯曲創作の代表的な趣向の一つである、ということである。また、小説に対して不満のあるところを改め、結末をハッピーエンドにしたり、自分の嫌悪する人物（襲人など）を再創作で非難するなど、作者独自の考えで比較的自由に改作している傾向もみられる。これらの作品群のストーリーについては王熙鳳と直接大きく関わることはないため、王熙鳳を主要人物として特に登場させる必要はなかったのも、賈宝玉と林黛玉の結婚を破滅させる悪役として登場させることだけで十分だとみられていたようである。

②改作における「簡略化」の傾向

『紅樓夢伝奇』の作者である陳鐘麟が改作時に、『紅樓夢』全書、頭緒較繁、且系家常瑣事、不能不每人摹寫一二闕、殊難于照應。¹⁴⁾
 (『紅樓夢』全体は膨大なストーリーから構成され、家庭生活の細かいエピソードばかりなので、一人一人にわずかな歌をあてがうのがやっとで、なかなかすべてを配慮するのは難しい。)

と頭を悩ませているように、『紅樓夢伝奇』は『紅樓夢戯曲集』の中で最も長い作品となり、ストーリーが散漫であるとも指摘されている。これに対し、ほかの作品はほとんどが賈宝玉と林黛玉のラブストーリーに集中し、特に林黛玉の悲劇的な運命に焦点を当てている傾向が見える。

もう一つ注意すべきことは、『葬花』と『三釵夢北曲』以外の作品は全て伝奇作品である。伝奇作品は「伝奇十部九相思」と言われるように、生と旦の恋愛や結婚などの題材に長けているということであるため、貴族家庭の細部まで生き生きと描写している長編の『紅樓夢』を「簡略化」して賈宝玉と林黛玉のラブストーリーに集中するのは比較的創作しやすいと言える。小説では賈府で大いに活躍していた王熙鳳は舞台上で居場所を失ってしまい、二人の結婚の邪魔をする存在でしかないものである。

③戯曲の表現方式と文人の美意識

徐扶明『紅樓夢与戯曲比較研究』¹⁵⁾では『紅樓夢戯曲集』に収められた十部の戯曲のうち同じ題材を描いた幕を整理し、その結果、林黛玉のエピソードが群を抜いて首位を占め、特に「葬花」はほぼ全ての作品に描かれていることが示されている。作者の述べている創作動機からも、戯曲作者の文人たちが詩文に才能があり美貌で繊細な少女である林黛玉を偏愛することはわかる。特に青春や移りゆく美に対する感傷を描く「葬花」という名シーンは伝奇作品においても優美な文辞で細かく表現でき、それは「才子佳人」の題材を描く文人伝奇の特長の一つでもある。王熙鳳には脚光をあてず、林黛玉を賛美する傾向は、伝奇という戯曲の表現方式の制限を受けると同時に、文人の美意識にも関係があると思われる。

伝奇ほか中国の伝統演劇でもう一つ無視できないのは脚色の問題である。登場人物が極めて多く、特に女性の多い『紅樓夢』を演劇舞台上で上演するのは、戯曲作家にとっても劇団にとっても非常に困難なことである。そのため、清代の紅樓夢戯曲では、主役ではない王熙鳳は貼、小旦、雑旦といった役柄で登場することが多く、「衆」の一人に過ぎない場合もある。それも戯曲作者が脚色のバランスを取ってこうした脚色になっていると見ることもできる。特例として注目すべきなのが仲振奎の『紅樓夢伝奇』で、登場する王熙鳳は「副浄」である。悪役の王熙鳳に対する作者のマイナスのイメージがここからもはっきりとわかる。

2. 民国期以降の「王熙鳳戯」の誕生

清代に紅樓夢演劇が一時的に流行ったにもかかわらず、その演目のほとんどが崑曲であったため、それらは清末に崑曲の衰退とともに退場した。紅樓夢演劇の次のブームは民国時代まで待たなければならなかったが、そこでは王熙鳳もようやく主要人物として登場することができた。それでは、「王熙鳳戯」が誕生したのはなぜ民国期であったのか。

①京劇をはじめとする演劇市場の繁栄

民国時代は京劇の「黄金時代」だと言える。京劇市場が盛況で、役者たちは激しい競争の中でこ

ぞって新作を出し観客の獲得に力を入れた。紅樓夢演劇のブームはまさにこの時期に起きたのである。同時期に、伝統演劇を改良する試みが全国的に見られ、紅樓夢演劇のうちでも欧陽予倩の「文明戯」や梅蘭芳の「実景舞台」などにおいて新しい試みが見られる。このような激しい競争を背景に、「葬花」などのような演目だけでは観客を満足させられなくなり、「細分化」すなわち賈宝玉と林黛玉のラブストーリー以外の登場人物やストーリーに注目する傾向が『紅樓夢』の改作に現れるようになる。梅蘭芳が1916年に名作『黛玉葬花』を上演し、同年に晴雯の物語の『千金一笑』、翌年に『俊襲人』を上演している¹⁶⁾。欧陽予倩は『紅樓夢』を題材に『黛玉葬花』、『黛玉焚稿』、『晴雯補裘』、『寶蟾送酒』、『饅頭庵』、『鴛鴦劍』、『大鬧寧国府』、『摔玉請罪』、『鴛鴦剪髮』の九部もの演劇作品を創作し¹⁷⁾、小説でそれほど重要な人物ではない宝蟾や智能児まで主役として登場させ、演劇界に新しい風を吹かせた。激しい競争の中、目新しい作品が次々と生み出されていったが、「紅樓戯」が多様化していったのもこうした役者が様々な趣向を凝らしたことによると見てよいだろう。さらにこの三人は役者でありながら、戯曲創作にも深くかかわっている。荀慧生も「北京、天津、上海等地戲班爭排紅樓夢戯」¹⁸⁾（北京、天津、上海などの劇団が争って紅樓夢戯を演じる）状況の中、『紅樓二尤』を創作して上演し、「當時我是有意地脱出窠臼」（当時私は意識して既成の型から脱した）と述べているように、観客に新鮮な体験をもたらすべく努力している。清代の何十齣にも至るほどの戯曲作品とは違い、この時期の紅樓夢戯は試作のような趣で、比較的短い。『申報』などの新聞雑誌に掲載された広告などからもわかるが、「王熙鳳毒設相思局」「大鬧寧国府」などのエピソードも独立した演目となり、家庭内の瑣事を描いた演劇の流行りも王熙鳳が主演として登場するチャンスをもたらした。

②知識人の参入と名優のために創作された新作劇

京劇の名手たちが輩出したこの紅樓夢戯の勃興期に、もう一つ無視できない要素は知識人の参入である。中国の長編小説の最高傑作だとみなされている『紅樓夢』を戯曲に改作して上演するには、

まず小説の内容に精通していなければ難しい。この時期に「紅樓戯」を特によく演じた三人の役者を例に見てみると、梅蘭芳とその周りにいる「梅党」とよばれる知識人たちはチームを組んで創作に携わっており、欧陽予倩は幼少期から厳しい伝統教育を受けたのち日本留学した経験もあり、荀慧生は陳墨香ら劇作家と長年緊密な共同創作関係を持っていた。

また、欧陽予倩の自叙に次のような記述がある、當時因為有些文士研究《紅樓夢》，號稱紅學，所以紅樓戯非常盛行。在上海除我之外，演的人甚少，所以一演必然滿座。¹⁹⁾（当時、「紅学」と呼ばれる『紅樓夢』の研究をやっている文人らがおり、『紅樓夢』戯は非常に流行っていた。上海では私以外に紅樓夢戯曲を演じる人が少なく、公演すると必ず満席になった。）

民国時代に入ると、学術界では王国維、胡適などの学者を筆頭に『紅樓夢』を研究対象とする「紅学」ブームが起こり、『紅樓夢』への関心が高まった。こうした『紅樓夢』の人氣が舞台上の「紅樓戯」のニーズを促したことは間違いない。

一方、清代の紅樓夢戯曲も文人の創作であるが、『紅樓夢戯曲集』の作品は上演記録があっても、作品の構成や文辞から見ると、やはり書齋で読んで楽しむ「案頭戯」（レーゼドラマ）の傾向が強い。自分の感想を述べるような創作姿勢も、この時期の知識人の創作とは全く趣きが異なる。「役者中心制」の京劇の黄金時代に誕生した紅樓夢戯は、当然上演のためのもので、知識人である戯曲作家が名優のために書いたものがたくさんあり、欧陽予倩は自ら脚色して自ら上演している。『紅樓二尤』では、荀慧生は前半では尤三姐に扮して登場し、花旦らしい活発で洗練された芸を見せる一方、後半では淑やかで気弱な尤二姐を演じて雰囲気を一変させ、京劇界で喝采を博した。役者の芸風や氣質を把握した上で、それにふさわしい登場人物を描き上げて脚本を作る手法は、作品の成功と人氣につながった。

③「反封建」の思潮

荀慧生は『紅樓二尤』の創作動機についてこう語っている。

我喜歡讀《紅樓夢》，尤二姐，尤三姐的故事尤其給我留下了不可磨滅的印象。我一直稱道尤三姐那種敢愛敢恨，活潑爽朗的性格。也同情尤二姐因善良柔弱而遭受蹂躪，摧殘。我早就有把她們搬上舞台的想法，但一直沒能實現。1924 年以後，北京，天津，上海等地戲班爭排紅樓夢戲，我也開始編寫排演了《紅樓二尤》，了卻我的夙願。當時我是有意地脫出窠臼，而且也想通過這樣的故事反映男女不平等的社會制度的黑暗和在舊式婚姻束縛下，婦女們不幸和悲慘的命運。尤二姐，尤三姐雖然是兩個性格完全相反的人物，但她們都不能擺脫封建制度的魔掌；同時也揭露了封建士大夫，王公貴族荒淫無恥的生活。

（私は『紅樓夢』を読むのが好きで，特に尤二姐，尤三姐の物語は私に忘れ難い印象を残した。私はずっと尤三姐のように好き嫌いをはっきりしていて陽気で爽やかな性格が好きであるし，尤二姐が善良でか弱いばかりにいいじめられ虐待されることにも同情するのである。私はずっと前から彼女らの話を舞台上演しようと思っていたが，なかなか実現できなかった。1924 年以後，北京，天津，上海などの劇団が争って紅樓夢劇を演じ，私も『紅樓二尤』を創作して上演し，その夢を叶えた。当時私は意識して既成の型から脱し，またこのような物語を通じて，男尊女卑の社会制度の闇と，封建社会の結婚制度の束縛による女性たちの不幸で悲慘な運命を描き出そうとした。尤二姐と尤三姐とは性格は正反対ながら，彼女らはどちらも封建制度の魔の手から逃れることができなかった。また同時に，封建士大夫や王侯貴族の淫乱無恥な生活をも暴露した。）

当時の新しい思潮と共に演劇を通して自由と民主を唱える作品も誕生し，悲慘な運命により絶命する『紅樓夢』の登場人物の描写を通して封建社会を批判するのも，当時一つの代表的な表現方式であった。こうして，尤二姐姉妹に対する同情から，王熙鳳は尤二姐を苦しめる封建社会の代表として『紅樓二尤』に登場することとなった。

以上，清代の『紅樓夢傳奇』から民国時代の

『紅樓二尤』までの百年余りの間，紅樓夢劇における王熙鳳の役割と人物像が変遷してきたその要因を考察した。一方，本文の研究対象の一つである『王熙鳳大鬧寧国府』は，中華人民共和国成立後，紅樓夢劇の創作と上演が激増した時期に誕生した。しかし，紅樓夢劇は一時的に数多く作られたものの，秀作だと言えるものは決して多くはなく，50 年代は言うまでもなく 90 年代に至っても，小説本来の主旨から離れ，芝居の中で登場人物に封建社会を直接批判するような不自然なセリフを言わせるようなものも多かった。作品の中で「封建社会の矛盾を暴き出す」ということは，もともと必ずしも陳腐な，文化大革命的な傾向というわけではない。問題は作品における創作者の技法や，作品としての仕上がりバランスなどにある。特に『紅樓夢』の改作では，まず小説全体の主題や各描写の作者の意向などを正確に把握することが前提であり，登場人物の言動が時代背景や身分に相応しいことが重要である。この点から見れば，『王熙鳳大鬧寧国府』は，自然なストーリーの流れで小説の内容を再現し，さらに現代的な視点で新しい解釈の付加された作品であり，その代表的なものであるといえる。従来の価値観から脱して，現代的な感性で人間性を重視した人物像の見直しが行われ，そうして誕生した「王熙鳳戯」の秀作は，この新しい時代ならではの模索の成果だといえる。

終 わ り に

小説の戯曲改作は，いわゆる二次創作の一種ととらえられ，さらにその改作から翻って，小説の受容がどのように変遷してきたのかも窺い知ることができる。繰り返し上演され人口に膾炙している「紅樓夢戯曲」によって，小説『紅樓夢』の影響力がさらに強まったことは間違いない。また，『紅樓夢戯曲集』に収録されているような，広い範囲で上演されることはなかったと思われる清代のレーゼドラマ『案頭之書』も，小説『紅樓夢』の読者でもある戯曲作者が改作という行為によって，これまでの批評や詩作などと異なる方式で小説読後の感想や感慨を述べており，小説『紅樓

夢』の受容の一つの進化形を作り出したといえるだろう。

本論文では、『紅樓夢』の戯曲改作における「王熙鳳戯曲」と小説『紅樓夢』との比較分析を通して、舞台上に長年登場しなかった王熙鳳がやがて登場するようになり、その後脇役から主役へと変わっていったことの背景に、戯曲作者の王熙鳳に対する見方の変化があったことを述べた。それは「無視」から「嫌悪」へ、そして「批判」から一人の女性・人間に対する「客観視」への変化である。特に『王熙鳳大鬧寧国府』は、京劇バージョンでも越劇バージョンでも、小説のイメージを裏切らない王熙鳳の人物像を描き上げると同時に、独自の発展を遂げて「紅樓夢戯曲」の代表的な秀作となっている。

戯曲改作において王熙鳳が注目されるようになったのは、それまでと異なる視点から小説を再創作した結果である。後世の作品中の王熙鳳像から、それぞれの作者の創作理念に潜在する思想的傾向も窺える。「王熙鳳戯曲」の登場は「紅樓夢戯曲史」において重要な意味をもつと同時に、新たな立ち位置からの解釈によって観客の興味や関心を引き起こし、改めて原作の小説の普及と受容を促すという積極的な意味も持っている。

注

- 1) 阿英『紅樓夢戯曲集』, 中華書局, 1978年1月
- 2) このうち、仲振奎『紅樓夢伝奇』は小説『紅樓夢』と『後紅樓夢』の両方の物語を改作しており、二巻構成であるが、『後紅樓夢』を改作した下巻は『紅樓夢戯曲集』には収録されていない。また、万榮恩によって作られたのは『醒石縁』という作品で、『瀟湘怨』(『紅樓夢伝奇』とも呼ばれる)と『怡紅楽』(『後紅樓夢伝奇』とも呼ばれる)の二部構成であるが、『紅樓夢戯曲集』に収録されているのは前半部分だけである。これらの収録作品のほか、楊恩壽の『婉孌封』があるが、小説の第七十八回のエピソードに登場する林四娘の物語を描いたもので、小説『紅樓夢』の本筋とそれほど関係がないと認められ、収録されていない。また、小説の第五回から第六回にかけて賈宝玉が太虚幻境に遊ぶ物語を改作した劉熙堂『遊仙夢』もあるが、戴霞は「阿英曾擬撰『紅樓夢伝奇十種述評』」(『紅樓夢学刊』2007年第五輯)で、鄭振鐸の収蔵していた『遊仙夢』を阿英が見ていなかったため『紅樓夢戯曲集』に収録されなかったと推論している。
- 3) 陶君起『京劇劇目初探』, 中国戯曲出版社, 1980年12月
- 4) 一粟『紅樓夢書録』, 古典文学出版社, 1958年4月
- 5) 胡勝 趙毓龍「試論荀慧生先生の「紅樓」戯曲——以「紅樓二尤」を中心」(『紅樓夢学刊』2012年第三輯), (台湾)李元皓「從黑膠唱片看京劇『紅樓夢』戯曲改編」(『紅樓夢学刊』2014年第三輯)など
- 6) 林涵表「試談童芷苓對荀派藝術的繼承與發揚」(『上海戯劇』1962年第九期), 王安祈「陳西汀與陳亜先 寫在台灣國光劇團赴京演出之前」(『中国戯劇』2004年第十期), 王安祈「双面魏海敏 談魏海敏在『王熙鳳大鬧寧国府』与『金鎖記』中的演繹」(『紅樓夢学刊』2017年第三期), 劉軒「旧酒新醅也味濃 談魏海敏在『王熙鳳大鬧寧国府』中的表演」(『上海戯劇』2017年第五期), 友燕玲「雛鳳清于老鳳声 談越劇『王熙鳳大鬧寧国府』的創新特色」(『中国戯劇』2007年第十期), 羅松「求新・求變・求真 記寧波小百花越劇團優秀青年演員謝進聯」(『中国戯劇』2008年第四期)など
- 7) 本論文で分析した『紅樓二尤』と『王熙鳳大鬧寧国府』のテキストは、DVD及びインターネット上に公開された映像資料によって整理したものである。
『王熙鳳大鬧寧国府』, (臺灣)国立国光劇團, 中国電視公司錄影, 2004年6月出版, 2007年12月三版
『越劇 王熙鳳大鬧寧国府』, 寧波市芸術劇院・小百花越劇團演出, 江蘇文化音像出版社出版, 揚子江音像有限公司總發行, 2008年
<http://tv.cntv.cn/video/C21826/4d057be9433b4496becd65bf557f04ca>
京劇音配像——荀慧生之『紅樓二尤』1/2 (2019年3月28日アクセス)
<http://tv.cntv.cn/video/C21826/d2bc98295486462256b024bd7432d943>
京劇音配像——荀慧生之『紅樓二尤』2/2 (2019年3月28日アクセス)
<http://tv.cntv.cn/video/C10301/ea2eddba749e4d19946c05e92268a5ed>
「CCTV 空中劇院」20130126 京劇『王熙鳳大鬧寧国府』1/2 (2019年3月28日アクセス)
<http://tv.cntv.cn/video/C10301/8d9416f5e8824263ae5c53d1b899788c>
「CCTV 空中劇院」20130126 京劇『王熙鳳大鬧寧国府』2/2 (2019年3月28日アクセス)
- 8) 本論文で引用する『紅樓夢』の原文は(清)曹雪芹『古本小説集成——脂硯齋重評石頭記(庚辰本)』(上海古籍出版社, 1991年)を参照している。以下省略。
- 9) 本論文で引用する『紅樓夢』の日本語訳は井波陵一訳『新訳紅樓夢』(岩波書店, 2014年1月)を参照している。以下省略。
- 10) 毛時安主編『大音希声 陳西汀劇作選』, 上海, 上海社会科学院出版社, 2005年5月

- 11) 例：1983年第二屆上海戲劇節で上演された京劇『晴雯』と『紅樓夢十二官』など
- 12) (漢)鄭玄注『禮記』第六冊・禮記卷第二十・昏義第四十四, 2頁, 中華再造善本・唐宋編・經部, 北京, 北京圖書出版社, 2003年7月
- 13) 華瑋『明清婦女之戯曲創作與批評』(75~82頁, 中央研究院中國文哲研究所, 2003年8月)に詳しい.
- 14) 阿英編『紅樓夢戯曲集』下冊 804頁, 中華書局, 1978年1月
- 15) 徐扶明『紅樓夢与戯曲比較研究』239~240頁, 上海古籍出版社, 1984年12月
- 16) 『梅蘭芳舞台生活四十年』, 團結出版社, 2006年1月
- 17) 『歐陽予倩全集』第六卷 67頁, 上海, 上海文藝出版社, 1990年9月
- 18) 『荀慧生演劇散論』143頁, 上海文藝出版社, 1980年8月. 以下省略.
- 19) 『歐陽予倩全集』第六卷 67頁, 上海, 上海文藝出版社, 1990年9月

**The Character of Wang Xifeng in Chinese Traditional Drama Adaptions of
the Novel *A Dream of Red Mansions*
—— Based on *Hong Lou Er You* and *Wang Xi Feng Da Nao Ning Guo Fu* ——**

Yutong WU

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary Traditional drama adaptations of *A Dream of Red Mansions* emerged one after another since the publication of the original 120-chapter novel in 1791. Curiously however, the character of Wang Xifeng, despite her importance in the novel, had not been taken up as a central figure for over one hundred years. Focusing on two representative plays that eventually appeared in the 20th century, which both consider Wang Xifeng as a main role, this paper examines how the character of Wang was adapted by comparing the plays with the original novel and by analyzing how the line *We are all the same* has been adopted as an approach to appeal the miserable condition women faced in a highly patriarchal society at the core of the conflicts between wife and concubines. Besides the differences in the methods of expression in literature and drama, the playwright's intentions and the historical background at the time of the play's creation are taken into account as important factors that affect the presentation of a character. The appearance of Wang Xifeng on the stage opened a new era in the history of *A Dream of Red Mansions*' dramatical adaptations by revealing a different angle of explication, which ultimately contributed to bring a wave of positive influence on the spread and reception of the novel.