

現代ベトナムにおける歌舞劇カイルオンの変容

—文化政策を通して—

北 澤 直 宏*

The Transformation of the Vietnamese Opera “Cai Luong”: Through Cultural Policy in the Socialist Republic of Vietnam

KITAZAWA Naohiro*

This paper clarifies the historical transition of Cai Luong, also known as the Vietnamese Opera, through cultural policy in the Socialist Republic of Vietnam. Cai Luong, which formed and developed in the early 20th century, was popular in the southern region. It was also actively performed during the socialist era after 1975. However, this resurgence occurred because it was positioned as a political tool to “educate” the people.

In what is known as the subsidy economy period (*thời bao cấp*), Cai Luong experienced many changes; however, the management of the troupes rapidly became unstable after the reforms of the Doi Moi period. Underlying this instability was the fact that government support had been reduced in a market-oriented economy. Furthermore, Cai Luong, which had already lost its creativity and competitiveness during the subsidy economy period, did not have the same power of appeal for the public as television.

It is true that from the 1990s, the government increased support for Cai Luong and, from 2010 onward, it has paid more attention to intangible culture. However, there is no way to change the fact that culture is still a political tool in Vietnam. So, if Cai Luong has lost its imaginative force and innovation, this is a sure sign that the Vietnamese government’s cultural policy is working well.

1. は じ め に

本稿は、ベトナム社会主義共和国における文化政策から、カイルオン (cải lương) の変遷を明らかにするものである。このカイルオンとは、20世紀初頭のベトナム南部で誕生し発展した歌

* 東洋大学国際観光学部, Faculty of International Tourism Management, Toyo University
2023年7月31日受付, 2025年5月2日受理

舞劇である。名称自体が漢越語の「改良」に由来しているように、祭礼や農作業の合間に演じられていた民謡ドンカータイトゥー (đòn ca tài tử)¹⁾ や古典劇トゥオン (tuồng)²⁾ に、同国と歴史的関係が深い中国の戯曲やフランスの話劇を取り入れた総合舞台芸術として今日に至っている。

その起源には諸説あるが、資産家チャウ・ヴァン・トゥー (Châu Văn Tú) がメコンデルタにおいて、叙事詩『金雲翹 (Kim Vân Kiều)』の翻案として同名の演目を公演した1918年を始まりとすることが多い [Hội Đồng Lý Luận Phê Bình Văn Học Nghệ Thuật TP.HCM 2019; Nguyễn Đức Hiệp 2017: 95]。ここで好評を博したカイルオンは、1920年代には各地に専用劇団や劇場が新設されるなど拡大を続け、1960年代には多くの名優を輩出し最盛期を迎えた。その人気は1975年から始まる社会主義体制下においても変わることはなく、1983年には全国に147ある劇団の中でカイルオンを専門とする団体は76と半数を占め、1989年にホーチミン市内で上演された61作品の内カイルオンが41を占めるほどであったという [Lê Chí Trung 1990: 6; Nguyễn Thị Minh Thái 1983]。

ベトナム南部を象徴する折衷文化の賜物とみなされていることもあり、この歌舞劇については研究者³⁾だけでなく、作家や俳優などの担い手、愛好家らまでもが多くの文章を記している。中でも大きな影響力を有しているのが、南部文化の研究者であり文筆家でもあったヴオン・ホン・センの回顧録であり、これはカイルオン史を俯瞰するうえでの必読書となっている [Vương Hồng Sển 1968]。しかしその影響が大き過ぎるが故に、1960年代までの歴史描写はセンの記述をなぞる傾向が強く [Nguyễn Đức Hiệp 2017; Nguyễn Tuấn Khanh 2018]、とすると作家・俳優・劇団・演目など諸情報の羅列に終わってしまいがちである。これは大衆人気の拡大とともにカイルオン劇団が乱立し、それらが分裂と再編を繰り返してきたことにも起因しているのだが、それが結果的にカイルオンを南部文化の象徴でありながらも非常に捉え難い存在とさせてきた。

またこのベトナム南部は、1975年の解放によって大きな転換を強いられた地域でもある。1954年の南北分断以降はベトナム共和国（通称：南ベトナム、以下では共和国と略）として資本主義陣営に属していたが、ベトナム戦争の敗北と南北統一に伴い共和国は崩壊、その後は否が応でも社会主義化が推し進められてきた歴史があるからである。この社会主義期の文化事

-
- 1) 19世紀にベトナム南部で形成されたアマチュア音楽で、楽器演奏に合わせて男女が歌うことを特徴とする。中でもメコンデルタのパクリュウ省は、この民謡にまつわる博物館やモニュメントを建設するなど、中心地として知られている。
 - 2) ベトナム宮廷で演じられていた演劇が民間に広まり、特にベトナム中部・南部において親しまれてきた演劇。中国の影響が随所に見られ、『三国志演義』に代表される題目のほか、役柄ごとに所作や衣装・化粧が定められている点など共通項が多い。
 - 3) そのほとんどはベトナム人あるいは越僑の手によるものであるが、外国人研究者による成果としては、1970年代前半のカイルオン関係者に聞き取り調査を行なったハウクの博士論文を挙げることが出来る [Hauch 1972]。貴重な証言が多く含まれる一方、本人も認めているように調査の性質上内容には齟齬もみられる。

情については、当時より新聞報道や雑誌記事にて断片的な語りは散見されるものの、ベトナム共産党の正しさを伝えるものや、多様性ならびに文化的価値の強調 [Nguyễn Thị Minh Ngọc, Đỗ Hương 2007] といった文脈への偏りが目立つ。

このような見方は今なお主流ではあるが、近年になり、社会主義化以降の状況としてカイルオンの盛衰が語られる機会も増えつつある。人により時代区分や命名に差異はあるが、⁴⁾彼らに共通しているのはカイルオン 100 年の歩みを、① 20 世紀前半までの発展と拡大、②戦時下における社会主義革命への貢献、③ドイモイを経た現在までの状況、という 3 つの時期に分けて捉えている点であろう。中でも③の時期に関しては「南北統一ならびに平和の到来により活性化したものの、間もなく経済的な理由から苦境に陥った」[Đỗ Dũng 2022: 192; Nguyễn Mộng Long 2019] など、社会主義体制下におけるカイルオンが、必ずしも発展・拡大の一途を辿ってきたわけではない旨が示唆されている。

かつては多くの人から親しまれていたカイルオンであるが、諸々の調査が示しているように、⁵⁾ 昨今その人気は過去のものと化しつつある。このような現状を理解するためには、経済だけではなく政治の影響も考慮に入れる必要があるが、ベトナム国内でそのような指摘が生じないのはある意味では当然であろう。たとえ文化政策に疑問があろうとも、独裁体制堅持を目的とする検閲制度が機能している同国において、党ならびに政府批判を展開することは不可能に等しいからである。

これらを踏まえたうえで、改めてカイルオンに着目することの意義を述べておきたい。上記の歴史区分にも共和国期が含まれていない事実が示しているように、この歌舞劇が根差すベトナム南部は、歴史的・地理的要因から社会主義政府の公定史観から外されてきた地域である。そのような視点は文化にも当てはまり、カイルオンも共和国期のものは反動的・退廃的とみなされ、顧みられることは極端に少ない。しかし政治体制の転換とともに、それまで親しまれてきた娯楽が忘れ去られ、すぐさま人々の関心が新たなものに移っていったとは考え難いことも事実である。では、南部文化の象徴であるカイルオンは、解放からの半世紀どのように存続してきたのか、その変遷と背景を明らかにすることは、公定史観とは異なる視点から同国現代史を捉え直す一助となるだろう。

旧共和国の首都サイゴンにして、現在では経済の中心地でもあるホーチミン市は、ベトナム

4) たとえば研究者であるタンは、誕生と発展 (1954)・戦時下 (1954-1975)・南北統一後 (1975-1986)・ドイモイ以降 (1986-) に分けている [Huỳnh Quốc Thắng 2022: 23]。一方、俳優ゴックは、発展期 (1918-1945)・革命期 (1945-1986)・市場化期 (1986-) と区分し [Trần Minh Ngọc 2022: 36]、ホーチミン市の文学芸術理論批評評議会もまた研究者の言説を借りる形で成長期 (1930-1945)・黄金期 (1955-1975)・社会主義期 (1975-) と歴史を振り返っている [Hội Đồng Lý Luận Phê Bình Văn Học Nghệ Thuật TP.HCM 2019: 10-11]。

5) たとえば 2014 年、ホーチミン市で 400 名超を対象とした調査では、カイルオン映画・音楽の愛好者は何れも 5% ほどであったことが報告されている [Nguyễn Thị Trúc Bạch 2018: 53-55]。

南部文化の中心地として知られている。そのため本稿執筆に当たっては主に、ベトナム舞台芸術家協会（Hội Nghệ Sĩ Sân Khẩu Việt Nam）の専門誌『舞台（*Tập Chí Sân Khẩu*）』の内1977年から2020年までの発行分と、ホーチミン市舞台協会（Hội Sân Khẩu TP.HCM）が発行している『ホーチミン市舞台（*Tập Chí Sân Khẩu TP.HCM*）』の1983年から2005年分を用いている。執筆者が判明しているものは雑誌記事として扱っているが、中には無記名の報告類も散見されるため、その場合は出版年と号数・記載ページ数を記すに留めた。これに加え、作家や俳優による自伝や寄稿文の中から当時の状況を読み取ることも可能であるため、これらも参考としている。

また、上記の理由からカイルオンでは南部方言が用いられることが多いが、その日本語表記が定まっていないため、本稿では表記が定着している一部人物を除き南部出身者の名前も標準語である北部の発音に沿って表記している。

2. 社会主義体制下における舞台

2.1 解放直後

1975年4月、ベトナム労働党（1976年からは共産党、以下では党と略）による南部解放とその後続く社会主義化は、ベトナム南部社会に大きな変化をもたらした。政治体制の転換やそれに伴う混乱に加え、政権を掌握した南ベトナム共和国臨時革命政府（以降：臨時革命政府と略）がどのような方針を採るのか、あまりに未知数だったからである。これはカイルオンを含む舞台芸能も同様であり、解放と同時に各地の劇場は閉鎖され、劇団も解体されることになった。しかし実のところ、舞台活動が停止していた期間はさほど長くはない。八月革命ならびに建国記念日を祝うべく、解放から3ヵ月後となる8月には劇団公演は再開されていたからである。人民芸術家の称号をもつレ・トゥイー（Lê Thủy）は後年、この時期に関して「（解放から約1年半後に）当局より呼び出され、学習会の後に活動が許可された」旨を述べている[Báo Người Lao Động 20160430]。準備期間を考慮に入れば、6月中には劇団単位での動きが再開されていたと考えて間違いはないだろう。

管見の限り、最初期に舞台公演を復活させることが出来たのは、1975年7月31日のフォン・ムア・トゥー（Hương Mùa Thu）劇団と、翌8月1日のタイン・ミン&タイン・ガー（Thanh Minh-Thanh Nga）劇団である[Báo Sài Gòn Giải Phóng 19750801]。これらの劇団は、かねてから存在していた民営劇団がそのまま活動を再開したものであったが、特に後者は1940年代から活動が続けていた老舗のひとつであり、創設者夫妻の娘タイン・ガー（Thanh Nga）は1958年には10代半ばにしてカイルオンの最高賞タイン・タム賞（Giải Thanh Tâm）を受賞するなど、“舞台の女王”と称えられるほどの名優であった。その後は8月中に複数の劇団が新規設立されるなど舞台活動は活況を呈すようになり、1977年にはホーチミン市内だ

けでも 20 の劇団に 1,600 人の関係者が所属していたという [Trọng Anh 1977: 19].

ではそもそも、当時の文化政策はいかなるものであったのか。党の綱領においては往々にして政治・経済とともに重要視される文化であるが、実際には後回しにされ続けてきた点も否めない。今井の指摘にあるように、1970 年代後半になっても 1943 年に定められた文化大綱 (Đề Cương về Văn Hóa Việt Nam) が基本方針に据えられていただけでなく [今井 2002], 求められている文化の在り方そのものが「党の指導の下で、社会主義リアリズムに立脚する」という曖昧なものに過ぎなかったからである。そのため、ベトナムにおける文化の位置付けを考察しようにも「党の下で、何よりも民族独立と社会主義建設に奉仕するもの」[今井 2002: 91] という、漠然とした枠組み以上のものを見出すことは難しい。⁶⁾ たとえば 1975 年 6 月の会議において、臨時革命政府は文化面における喫緊の課題として「反動的文化の根絶と、民族・民主・ロマン・先進的文化の発揮」を挙げているが、どのような議論を経てこれが導き出されたのか、批判と理想が具体的に何を指しているのか、曖昧な点が多過ぎるのである。

とはいえ、党の南部文化に対する厳しい評価は疑いようもない。その象徴ともいえるのが 1976 年 12 月に開催された第 4 回党大会であり、ここで党は長らく資本主義陣営に属していた南部の社会主義化を急ぐ旨を決断するが、これは戦時体制の善悪二元論に基づくものであった。そのため南というだけで激しい批判の対象となり、当時の最高権力者であるレ・ズアン (Lê Duẩn) もまた「我が国の南部は、植民地主義や 30 年にも及ぶ戦争の影響から、文化・思想に深刻な後遺症が残されている」[Lê Duẩn 1977: 113] と、その退廃ぶりを糾弾している。

しかし一方で、同じ敵性文化の産物でありながらも文学や音楽とは異なり、カイルオンが規制らしい規制を受けてはこなかったことも事実である。たとえば南部解放から数年間は、南部の文芸作品に対する批判が高まり、取り締まりが強化されていた時期である。にもかかわらず、なぜカイルオンは先述のように早期再開が許可されていたのか。想定されるのは、何者かの意向が働いていた可能性であろう。後述するように、南北分断後であっても北部では独自のカイルオンが続けられており、脚本家や俳優の中には党员やそれに近い立場の者も少なからず含まれていた。たとえば作家マイ・クアン (Mai Quân) や俳優フイン・ガー (Huỳnh Nga) はそのような人物であり、彼らは実際に社会主義体制下の南部演劇界で委員長や団長といった責任ある立場を得ている。しかしながら彼らに、果たして党の文化政策に意見出来るほどの政治力があったのか、そもそもカイルオンをはじめとする舞台関係者に対する影響力があったのかを考えると、首をかしげざるを得ない。

6) 共和国期の文化政策に関する蓄積は少ないが、文学批評の変遷を辿った田中の論文には、民主共和国においては否定され言及すら困難であった文学者に対する論評が、共和国では比較的自由に行なわれていた様子が描かれている [田中 2023]。これは南に制約がなかったことを意味せず、むしろ 1955 年から 63 年にかけての第一共和政期には上演を禁止されたカイルオン作品も存在しているが、文芸活動の自由がある程度保証されていた一端を示すものであろう。

一方で南部の舞台関係者の中にも、党との関係に近い者もいた。党は南北分断後の1954年から翌55年初頭にかけて共和国に幾人もの工作員を潜入させており、その影響を受けて制作・上演された作品も一定数あるからである。中でも祖国統一を願い1955年に上演された《ザイン河を埋めて（Lấp Sông Gianh）》は、公演初日に爆弾テロで多数の死傷者を出したこともあり象徴的な存在とされているが[Bùi Kinh Lăng 1980]、だからといってこの作品が党の意向のみで作られていたわけではない点には留意が必要であろう。実際、祖国統一の悲願はイデオロギーに縛られるものではなかったうえに、演出家を務めていたズイ・ラン（Duy Lân）であつても党員ではなく、また俳優ヒュー・フオック（Hữu Phước）に至っては後にフランスに活動拠点を移している。確かに共和国期を通しては、トロツキーに影響を受けた作品を上演し処分を科されたナム・チャウ（Năm Châu）、党幹部をかくまったタイン・ガー、革命戦士との個人的な付き合いが語られるキム・クオン（Kim Cương）のように、社会主義陣営との距離が近かった名優も散見される[Dương Hoài Dung 1994: 12; Khô Gia Trường 1996: 11]。しかし個人の心情までは推測に頼らざるを得ず、たとえ今日の語りを参照したとしても、党員資格を有し実際に政治力を行使していた人物までは確認出来ないのである。

むしろ考慮に入れるべきは、有力政治家の中にカイルオン愛好家がいた可能性であろう。共和国期の女優であるフン・ハー（Phùng Há）によれば、南部出身の党幹部であり1991年から1997年にかけ首相を務めたヴォー・ヴァン・キエット（Võ Văn Kiệt）は、正にそのような人物であつたらしい。彼女によれば1981年、当局の介入（後述）により各劇団が脚本不足に陥った時期があつたが、当時ホーチミン市党委書記であつたキエットがそれを聞き「極力脚本に介入しない」との方針を採用したことで、数十の作品が上演可能となったという[Phùng Há 2002]。実際にキエットがどこまでカイルオンに興味をもっていたのかは不明であり、その決断を裏付ける行政資料も確認出来ていないが、掲載媒体が機関誌である点、語っているのがキエットと親しかったフン・ハーである点、更にキエット存命中のインタビューである点から判断するに、事実無根の話とは考え難い。

2.2 劇団組織の再編

1975年8月から複数の劇団が活動を開始していたとはいえ、それは自由な舞台活動が可能であつたことを意味しない。同じく8月以降、臨時革命政府は厳しい検閲を繰り返すようになっており、共和国期に発行された書物の流通・販売ならびに所持が処罰の対象とされた結果、多くの書籍が没収・廃棄され、それを執筆した作家らも再教育キャンプに送られているからである。つまり社会主義体制下における文化とは、あくまでも党により管理されるべきものに過ぎなかった。

そもそも北部では、社会主義共和国の前身である民主共和国（通称：北ベトナム、以下では民主共和国と略）期となる1960年代から各劇団の国営化が進められていた。これに対し、共

和国における劇団は資産家や作家・俳優が率いる民営であり、運営や活動の一切は彼らの判断に基づくものであった。そのような南において、いかに政府主導の管理体制は受け入れられ、それは後のカイルオン界にどのような影響をもたらしたのか。そこに、少なからず混乱があったことは想像に難くない。

カイルオン脚本を多く執筆した作家クイ・サック (Quy Sác) を父にもち、自身も演出家であるグエン・モン・ロン (Nguyễn Mộng Long) によれば、解放と南北統一を経た 1970 年代後半、ホーチミン市のカイルオンは大きく 3 つの系統から構成されていたという [Nguyễn Mộng Long 2019: 82]。1 つ目は、北から南に入ってきた者たちである。南部で誕生し発展したカイルオンであるが、1927 年には北部への巡業公演が行なわれるなど早くから全国的な広がりを得ていた。そのため 1954 年に南北が分断された後の北部であっても、南から集結 (tập kết) した者やその影響を受けた北出身の役者らによってカイルオンは上演されており、彼らの一部が戦後になって南部に拠点を移していたのである。2 つ目は、南部の中でも党の影響力が強い解放区で活動していた者たちである。いわゆるゲリラであるため戦時中は爆撃に晒されることも多く、舞台公演の時間や場所には制限が多かったとされるが、それでも戦時下の慰みとして各地に劇団が設立されていた [Lê Duy Hạnh 2008: 35]。

言うまでもなく、かねてより社会主義陣営に属してきた上記 2 系統の人々は、政治的に“正しい”者たちである。そのため彼らは国営や省営、あるいは文芸工作団 (Đoàn Văn Công) と呼ばれる軍属の劇団に所属し、各演目の作成費用から俳優の給金まで、全てが国家丸抱え (bao cấp) の下で活動することが可能であった。このような丸抱えによる舞台活動は、これまでも民主共和国で採用されてきた運営の形であり、少ない観客数であっても安定した長期運営を実現させられることが利点であった。しかし政治的な質が求められることから選定基準は厳しく、特に国営ともなるとホーチミン市内で指定されていたのは僅か 2 団体に過ぎなかった。⁷⁾

残る 1 つの系統は、共和国期より活動していた者たちである。そこには既に南部カイルオン界で名声を博していた作家や俳優も含まれていたが、彼らは社会主義体制下においてはあくまでも外様であった。そのため、かねてより存在していた劇団を再編した集団劇団 (tập thể) への所属が求められたのである。その中には先述のフン・ハーやナム・チャウなどの名優らが集結したサイゴン第 1 劇団や、第 4 回党大会に招待され芸を披露したことで知られるキム・チュオン (Kim Chường), タイン・ガーが率いる劇団も含まれていた [Nguyễn Mộng Long 2019: 82-83]。

これらの集団劇団はかつての民営劇団を核としていたが、その運営は共和国期のものとは異

7) 当時国営劇団に指定されたのは、南ベトナム解放民族戦線時代から活動していた劇団を改編した文芸工作団と、北部で活躍していた劇団を母体とするチャン・ヒュー・チャン劇場 (Nhà Hát Cải Lương Trần Hữu Trang) のみであった。

なっていた点には留意が必要である。集団劇団であっても、財政・人事から演目・演出に至るまで党から派遣された幹部の指導を受けねばならず [Đỗ Dũng 2003: 71-72]、国営劇団と同様に当局の管理下に置かれていた。しかし国営劇団が活動資金の全額を支給されていたのに対し、集団劇団では成果に応じて一部が支給されるに留まっていたのである。そのため集団劇団にとっては公演の成否が重要視され、結果として多くの集団劇団は、集客が見込める馴染みの演目を上演していかざるを得なかった。その中には、社会主義政府が敵視する「悲哀や愛情を過度に強調した、黄色い歌 (nhạc vàng)⁸⁾」や「華美な衣装」を伴う演目も含まれていたが、1980年代になってもこれらの人気は高く、政府は人々の啓蒙が一向に進まない現実に頭を悩ませている [Phạm Thanh Văn 1988]。

当時の言説から推察するに、この時に行なわれた劇団組織の改編は、演者主体による舞台実現を目的としていた可能性が高い。たとえばメコンデルタに位置するハウザン省においては「省の指導の下で労働者（俳優や裏方）を搾取する興行主を排除し、労働者らが自らの職に専念できるよう地位向上を実現させた」[Võ Hồng Quang 1986] 旨が誇られているからである。しかし実際のところ、舞台活動に制約をもたらすこの改編が、舞台関係者らにさまざまな葛藤をもたらしていたことも否めない。キム・チュオンをはじめ集団化とともに一線を退いた者が出てだけでなく、後述するように海外に活路を求めた関係者も少なくないからである。

2.3 演目への介入

政府による管理強化は、演目に対しても行なわれた。そもそも共和国時代のカイルオンでは、神霊や王侯貴族に焦点を当てた神話・伝説ものや、武術の達人が敵を打ち倒す武侠作品が人気を博していた。しかし社会主義体制下においては、これらは荒唐無稽な空想話や外国作品⁹⁾と断じられ、代わりにベトナム民族精神を主題とする歴史劇や、新しい時代を描いた現代劇が推奨されたのである [Trần Minh Phượng 1986]。

そのためにも求められたのが、社会主義を体现するような脚本の執筆であった。そこで各地方政府は、作家らに政治学習ならび創作の場を提供することで、その執筆活動を後押ししようとしていたようだ。これは創作合宿 (trại sáng tác) と呼ばれるもので、工業や農業・労働者・地方の魅力といったテーマの下で作家や芸術家を集め、数日かけ現場を視察、場合によっては創作場所を提供し、後日その成果を収めさせるものである。要は政府が資金を拠出することで、演劇・文学・絵画・映画・写真などの諸分野において当局の意向に沿った作品を生み出す

8) 共和国期に流行した音楽を指しており、これに対するものとして社会主義期に入り発表された「赤い歌」も存在する。両時期における言語の変化については田原が [田原 2016]、社会主義体制下における「黄色い歌」に関しては大泉が分析を加えている [大泉 2020]。

9) 1970年代後半の演劇界では、ポゴージンによる『クレムリンの大時計』などソ連由来の演目は上演・評価される一方で [Nguyễn Thị Minh Thái 1977]、資本主義陣営に属していたアメリカや香港、当時外交関係が悪化していた中国については否定的に語られていた [Đỗ Dũng 2003: 74]。

うとする試みであった。

これにより、カイルオンでも社会主義革命や現代社会をテーマとする脚本制作が急がれることになり、1977 年までの 2 年間だけで 80 にも上る新規作品が上演されているが [Trọng Anh 1977]、突如として新たな作品の創出を求められた作家たちは、当局からの抽象的な指示に苦戦していたようだ。そのため合宿の成果として執筆された脚本であっても上演に至るものは少なく、たとえば 1979 年にはホーチミン市文化通信局副局長が「20 人の作家に脚本を書かせたが、4 つしか上演されなかった」「創作合宿に 30 人が参加し 17 作品が執筆されたが、3 分の 1 しか採用されなかった」と、期待していたほどの成果が得られなかった旨を述べている [Bùi Kinh Lăng 1979]。

実際、この時期に制作された作品の大多数は、今日となっては語られることすら稀である。当時よりその理由として指摘されているのは、どれも話の筋が似通っている点である。これは特に現代劇で顕著であり、たとえ社会主義革命を象徴する革命戦士や労働者が登場したとしても、「①ある勇敢な党幹部によって、敵支配下の都市に革命精神が持ち込まれる。②戦士が敵組織に潜入し、情報を掴む。③機を見て蜂起、敵をせん滅し革命の旗を掲げる」[Trọng Anh 1977] という、専門誌や愛好家が嘆くほどに単調かつ現実離れた作品が量産されたのであった。

しかし数えるほどではあるが、中には今日においても繰り返し上演されるような作品も存在している。たとえば歴史劇の中では、1 世紀に中国（後漢）に抵抗した徴姉妹を主題とした《メリンの太鼓 (Tiếng Trống Mê Linh)》（初演 1977 年）や、10 世紀の王妃ズオン・ヴァン・ガーを描いた《太后ズオン・ヴァン・ガー (Thái Hậu Dương Vân Nga)》（初演 1978 年）が知られている。この両作品の主演はティン・ガーが務めていたが、特に後者は彼女が 1978 年に殺害された際、複数の劇団が同演目での追悼公演を行なうなど一大ブームを引き起こした [Nguyễn Ngọc Bạch 1981; *Tập Chí Sân Khấu* 1978(6): 38]。また同じく歴史劇としては、18 世紀に初めてベトナムを統一した西山朝を扱った《西山の旗の下で (Dưới Cờ Tây Sơn)》（初演 1976 年）の評価も高い [Trọng Anh 1977: 19]。

一方の現代劇では、筋道が決まっている社会主義革命を描いた作品よりも、人間賛美や社会批判を伴うヒューマンドラマ (tâm lý xã hội) の方が親しまれていたようだ。中でも解放戦線の幹部でもあった作家チャン・ヒュー・チャン (Trần Hữu Trang) による、封建社会における農村の苦難を描いた《リュの生涯 (Đời Cô Lụa)》（初演年不明）、因習に翻弄された女性トー・アイン・グエットの生涯を辿る《トー・アイン・グエット (Tô Ánh Nguyệt)》（初演年不明）は傑作とされているほか [Nguyễn Mộng Long 2019: 87]、貧困や困難の中での人々の美德を強調した《絹織物橋のたもとで (Bên Cầu Dệt Lụa)》（初演 1976 年）も主演ティン・ガーの好演もあり時代を代表する作品に数えられている [Đỗ Dũng 2003: 87]。しかし、当時のヒット作は特定の有名俳優に依拠したものであったうえに、チャンの作品は共和国時代から

幾度も上演されてきた定番であり、《絹織物橋のたもとで》であっても民話を翻案したものであった。つまり、これらは元々南部社会で親しまれていた人物やテーマでもあったのである。

政治的理由から推奨されたテーマがある一方で、制約を受けたジャンルも存在しており、特に標的とされていたのが1960年代に台湾や香港から流入し人気を博していた中国由来の武侠作品であった。中でも剣劇は激しく批判され、中越戦争が勃発した1979年には上演自体が全面的に禁止されている。これら中国要素を多分に含むカイルオンはホークアン (cải lương Hồ Quảng)¹⁰⁾ と呼ばれ、これを得意としていた団体としてはフィンロン劇団とミントー劇団の名を挙げることが出来る。関係者の逮捕・投獄までは行なわれなかったが、解放後は両劇団とも中国的要素を排除しベトナム由来であることを強調すべく古典トゥオン (cải lương Tuồng Cổ) への改称が強いられただけでなく、1982年には3ヵ月の“学習”が求められ、更に各地での慰問公演を要請されている [Hoa Lư 1983]。この時期に古典トゥオンが直面していた惨状は、後に「開演から30分で客が退席し始めた」と語られるほどで、その要因としてはホークアン時代には魅力であったはずの剣劇や鳴り物が控えられていたことが指摘されている [Ngọc Liên 1991: 4]。

また数こそ少ないが、《ドンクアンのグエン・チャイ (Nguyễn Trãi ở Đông Quan)》(初演1980年)のように、当局の判断で上演禁止とされた作品も存在している。これは15世紀に中国(明)と戦い、黎朝の建国に貢献するも後年処刑されたグエン・チャイに着目した作品であるが、劇中で描かれた権力争いの醜さが党内の現状を暗喩しているとみなされ処分が科されることになった。この決定の背後にいかなる判断があったのかは不明であるが、在米の文学批評家であるグエン・フン・クオックは、中央大衆動員委員会副委員長チャン・バイック・ダン (Trần Bạch Đằng) の意向が大きかった可能性を指摘している [Nguyễn Hưng Quốc 2014: 251]。

作家であり党幹部としてサイゴン市党委書記を務めたこともあるダンは、立場により評価が大きく分かれる人物であるが、解放後の文芸界が置かれた状況を理解するうえでの重要人物である点に疑いはない。今も続く日刊紙『サイゴン解放』の創刊やラジオ局の開設に携わるも、その後は閑職に追いやられたこともあり、1970-80年代の彼は複数の紙面上でしばしば文芸批判を展開していたからである。当時のダンにさほどの権力があったわけではないが、そもそも党内で文芸に素養のある人物が限られていたことに加え彼自身の思想が強かった点、南部出身の大物政治家らと親しかった点を考慮に入れば、前述のクオックによる指摘も無下には出来ないだろう。

2.4 あるべき俳優像

新しい時代に即した変化を求められたのは、演者も同様であった。そもそも共和国の演劇界

10) 中国の地名である「湖広」に由来していると考えられる。長江や洞庭湖など水資源に恵まれた同地方は、古くから神話や伝説の舞台となってきたことで知られている。

では集客力を有する俳優が大きな権限をもっており、劇中の歌唱や演舞といった演出においても俳優の魅力をより引き出すことが何よりも重視されてきた。しかし社会主義体制下では、これが「独りよがり」と断じられ、北部の様式にならない舞台全体の調和が重んじられるようになったのである。¹¹⁾

この時期、政府関係者やそれに近い人物がしばしば苦言を呈しているのが、南出身の俳優らの表現力欠如である。革命に貢献した俳優グエン・ゴック・バイック (Nguyễn Ngọc Bạch) の批判はその典型であり、「よく歌いよく演じていたとしても、それは旧体制下で持ち上げられてただけで、能力はない」「ただ拳や空手を使うばかりで、思想や風格が欠如している」[Nguyễn Ngọc Bạch 1978, 1981] と、華美さや荒々しさが共和国時代の残滓として敵視されていた様子がうかがえる。これに対し、新たに求められていた俳優像は「観客を啓蒙すると同時に、労働者を演じられる人物」[*Tập Chí Sân Khấu* 1977(7): 28] であったが、それまで神霊や王侯貴族を演じることが重視されてきたカイルオンにおいて、工員や農民を演じる術が培われていないのは、ある意味当然でもあった。

にもかかわらず、管見の限り実名とともに批判されていた俳優までは確認出来ず、実際に長期間再教育キャンプに送られた者がいたわけでもなさそうだ。推測するに、社会主義政府が俳優たちを「雇われ労働者」とみなしていたことに加え、あくまでも役者として脚本どおりに演じる立場であったことが幸いしたように思われる。とはいえ当時ハウザン省の高官であり、後に文化通信省次官にまでなったヴォー・ホン・クアン (Võ Hồng Quang) は、省の取り組みとして「未熟な演者に対する教育や郊外公演を通じた矯正を実施した」旨を報告しており [Võ Hồng Quang 1986]、このような扱いに忌避感を抱くカイルオン関係者がいたことは想像に難くない。実際、1970 年代後半からは海外に拠点を移す舞台関係者が相次いでおり、1986 年にはフランスでパリ難民芸術家協会 (Association des artistes réfugiés de Paris) が結成されている [Huỳnh Ái Tông 2018: 355-356, 526, 552]。

では新時代にふさわしい人材は、どのように育成していけば良いのか。共和国時代のカイルオンは、各々が劇団に所属しそこで舞台に出演しながら技術を学んでいくものであり、いわば徒弟制が採用されていた。そのため、演劇一家に生まれ早くから研鑽を積んだ者や才能ある者は 10 代半ばで花形役者となることも珍しくはなく、実際にフン・ハーは 18 歳、タイン・ガーは 12 歳から座長を務めている。しかしこのような徒弟制は、新政府にとっては封建制の残余に過ぎず、これに代わる“科学的”な制度として教育機関の創設が求められたのである [Tạp

11) 北部と南部のカイルオンを比較する際、往々にして北部のものは「組織と理論が確立されているため、脚本・演技・演出・音楽・教育・美術において優れている」と評される。これに対し南部では作家や俳優の影響力が大きい旨が強調されるが [Lê Duy Hạnh 1996]、その語りが暗黙の内に北部を上位に置いているのは明らかであろう。

Chí Sân Khẩu 1983(5+6): 37]. 結果、早くも 1976 年にはホーチミン市に第 2 舞台芸術学校（現：ホーチミン市舞台映画大学）が設立されたのであった [Nguyễn Thị Minh Ngọc, Đỗ Hương 2007: 245].

もっとも、共和国時代より名声を得ていた俳優の多くは、社会主義体制下においても尊重されていた。たとえば先述のフン・ハーであっても、民族的には華人であっただけでなく、一時期ながらも共和国で首相を務めたグエン・カーン（Nguyễn Khánh）の継母でもあり、新政府にとっては極めて危険な人物だったはずである。そのため当局の監視下に置かれていた可能性は高いのだが、それでも彼女は演劇界の重鎮として扱われており、しばしば意見を求められコメントを発信することも珍しくはなかった。たとえば 1985 年のインタビューにおいて彼女は、社会主義化以降に生じた変化を「かつてカイルオンは、利潤しか追いかけていなかった。革命後は認識を改め、芸術の役割を知ることとなった」[*Tập Chí Sân Khẩu* 1985(4): 43] と振り返っている。政治状況や時代背景を考慮に入ればこの発言を鵜呑みにすることは難しく、強いられた筋書きであったと思われるが、影響力がある彼女の口からこのような内容を発することには大きな意味があったはずである。

またこの時期、「解放前は金銭、解放後は教育」といった二項対立は珍しいものではなく、政府もしばしばこれを強調している [Võ Hồng Quang 1986]。これが前提としているのは、共和国時代に存在していた給与格差であろう。既に述べたとおり、かつての俳優は大きな影響力を有しており、集客の見込める大スターともなると契約額が高くなるのは当然であった。これを良く思わない社会主義政府は、舞台関係者の給与を等級制度とし、それぞれの等級に応じた出演料を支払う形としたのである。断片的な語りから推測するに、この等級は A と B の 2 つしかない極めて単純なものであったらしい。A に属するのは主役級の俳優や歌手であり、1 公演当たり 10 ドンが支払われることになっていた。¹²⁾ 一方の B は脇役やダンサー、裏方から構成され、5 ドンが支払われることになっていた。しかし実際のところ、同じ俳優という職業の中でも演技力や集客力には実力差が存在する。すると当然、集団劇団の中には高額報酬で集客力のある俳優を囲い込むものも出現し、結果として 1 公演当たり 1,000 ドンと規定の百倍を稼ぐ者すら出現していたという [Nguyễn Ngọc Bạch 1981].¹³⁾

12) A に属していたホン・ガーは後にこの時期を振り返り、「解放後暫く生活の見通しが立たない中、劇団から声がかかり、舞台で生計を立てられるようになったことは嬉しかった」と述べている [Hồng Nga 1992]。もっとも、今までとは異なる演目に苦労しただけでなく、給金の低さから生活は苦しかったようだ。

13) ここで参考となるのは、中国における伝統演劇における演出の変遷である。そこでは社会主義化前後にみられる変化として、脚本を二の次とし看板役者を引き立てんとするスター制から、理論的根拠とともに芝居を管理する監督制への流れが生じていたという [清水 2021: 238]。その背景にはスターを中心とする演劇スタイルが、利己的かつ給与格差を招くとの批判が存在していたが、同様の言い回しはベトナムでもみることが出来る。1970 年代後半の中越関係は悪化していたとはいえ、民主共和国期のベトナム政府は中国政府の政策を参照しており、演劇に対する姿勢もこれを踏襲していた可能性が高い。

以上のように、社会主義化に伴い数々の制約が課されたにせよ、にもかかわらず舞台活動そのものは禁止されてこなかった点は、どのように理解すべきだろうか。ここで振り返りたいのは、南のカイルオンが長らく剣劇や演舞に代表される娯楽性に特化し、かつ作家よりも役者に重点を置いてきた事実である。実際、南における脚本は簡単な流れを記した数ページ程度のもものが多く、台詞や所作・舞踊など演出の細部は役者の判断に委ねられる部分が大きかった。そもそも主義主張が入り難かったことに加え、仮に社会批判を伴う比喻・暗喩があったとしても過去の舞台作品まで辿ることが難しかったことが、カイルオンの待遇に影響している可能性は高いのである。

3. 文化政策の限界と緩和

3.1 顕彰制度の充実

文化に対する管理強化を推し進めていった社会主義政府であるが、これは大衆人気のあったカイルオンを「人々を教化する道具」と位置付け、その役割を果たすことを期待していたからでもある。しかし一方、観客たちにとってのカイルオンはあくまでも娯楽であり、依然として人々は「有名なスターを、定番の筋書きで観ること」を好んでいた。当局が考える文化芸術と観客の嗜好との間に乖離があったことは明らかであり、このようなギャップに対し当局はしばしば「党が新しい生活や人物像を示しているにもかかわらず、なぜ依然として外国の封建的な題材に人気が集まるのか」[Trọng Anh 1977] との疑問を投げかけている。このような傾向は違法公演が多かった地方において深刻であり、この不適切な流れを是正すべく、1980年代初頭には全国を網羅するような管理体制の構築が求められるようになっていった。そこで進められたのが、ベトナム舞台芸術家協会の再整備だったのである。

1957年の民主共和国にて、「民族と革命を基礎とする舞台の発展」を目的に設立されたベトナム舞台芸術家協会であったが、実のところ戦時下においては機能していなかった。しかし戦後、改めて注目を集めた同協会は、1983年には2回目にして初となる全国大会を開催したのである。大会では中央政府を代表して文化次官ヴァン・ファック (Văn Phác) が演説を行っており、そこでは今後の重要課題として①全国組織の設立、②文化行政の専門家養成、③舞台の質向上の3点が挙げられている [Tập Chí Sân Khấu 1983(5+6): 35-38]。この方針は広く共有されたようで、その後まもなく協会では各種委員会や地方支部の設立といった組織化が図られると同時に、長らく曖昧なままとなっていた会員の把握作業も進められていくのであった [Tập Chí Sân Khấu 1985(3): 61-65]。また地方においても、省政府傘下の劇団に対し質の改善が求められるようになっていくが、それに対する報告には「省政府の指導ならびに投資により、かつては質が悪かった劇団の活動が向上した」[Lê Chí Trung 1986; Võ Hồng Quang 1986] というような内容が目立つ。具体的な成果については疑念が残るが、少なくとも文化

省の方針に沿った取り組みが展開されていたことは事実といえよう。

また 1980 年代は、作家や俳優を対象としたコンテストが整備されていった時期でもある。その代表格ともいえるのが 1980 年、南北統一後に初めて開催された舞台専門者を対象とする全国大会（Hội Diễn Sân Khấu Chuyên Nghiệp Toàn Quốc）であり、これは文化通信省ならびにベトナム舞台芸術家協会が組織した顕彰事業であった。原則 5 年おきに開催される同大会は広く舞台芸術一般を対象とするものであったが、その後は各省単位でカイルオンのような部門別、プロ・アマ別などの各種コンテストが乱立していく。¹⁴⁾ 政府は、このような事業を「文化・芸術に対する支援」に位置付けているようだが、大本となった全国大会の趣旨を見る限り、その目的が演劇界そのものの活性化ではなく、当局が考える“正しい”演劇を生み出す点にあったことは明らかである。そのためコンテストでは革命や英雄を主題とした演目が推奨される一方、野蛮な内容や伝説をモチーフとした話は推奨されず、外国作品に至っては出場自体が不可とされていた [Hoàng Châu Ký 1983]。

加えて同時期、長年にわたり活躍した芸術家に対する称号授与も行なわれており、初回である 1984 年には、40 名に対し最高榮譽である人民芸術家の称号が与えられている [閣僚会議議長決定 1984]。その中でカイルオン関係者は 6 名を占めているが、4 名は党員あるいは北を拠点とする人物であり、彼らは民主共和国時代からカイルオンを担ってきた者たちであった。残る 2 名はフン・ハーと、彼女と同じく共和国時代から一線で活躍していたバー・バン (Ba Vân) であるが、両名とも当時 80 歳を超えており、既に目立った舞台活動を行なっていない。当局がこの重鎮 2 名を通して南部演劇界を懐柔しようとしていたのかまでは定かではないが、少なくとも両名は政治的に正しい俳優とみなされていたようだ。

そして当然、このようなテコ入れの数々は、必ずしも演劇市場の活性化には寄与するものではなかった。先に述べたように、政府が考える演劇と観客が求める姿との間に乖離があったことに加え、芸術学校における教育も十分な効果を上げていなかったからである。各種報告においても「若い世代が育ち、学識が深くなっている」との評価が散見されるが [Cát Vũ 1995; Hồ Ngọc 1996]、それはあくまでも社会主義思想に基づく評価であった。そのため無事に卒業を迎えたとしても、歌唱力・演技力ともに現場で求められる水準には達しておらず、所属した劇団で改めて弟子入りせざるを得なかったのである。1987 年には、過去 10 年間に学校でカイルオンを専攻した学生 51 名の内、3 分の 1 が既に舞台を去っていたことが報告されており [Phạm Thanh Văn 1987]、社会の舞台演劇に対する関心が低下しつつある状況も否定出来なくなっていた。

14) 共和国においても顕彰制度は存在しており、特に有名なものとして 1958 年に設立されたタイン・タム賞を挙げることが出来る。しかしこれは愛好家タイン・タムが設立したものであり、政府主導ではなかった。

そして何より、肝心のベトナム舞台芸術家協会が、自らにどのような役割が求められているのを理解していなかった。確かに大会を開催し組織拡大こそ実現させたが、それはあくまでも政府の指示を受けた結果である。実際の権限や活動内容に関しては曖昧なままであったことから、1990 年には同協会から書記局宛に「活動や権限に関し、法的根拠を定めて欲しい」との陳情書まで提出するほどであった [Tập Chí Sân Khấu 1990(110): 36-37]。

3.2 政治局 5 号決議

1986 年 12 月に開催された第 6 回党大会は、市場経済の導入や西側諸国との関係改善を目的とするドイモイ（刷新）政策を採択したことで知られている。そしてこのような規制緩和の流れは文芸界にも及んでおり、翌 1987 年には政治局 5 号決議が採択され、自由な創作活動が肯定されている [政治局 5 号決議 1987]。今日となつてはその効力に疑念を呈さざるを得ない決議ではあるが、一時的ながらもドイモイからほどなくこのような風潮が生まれ、更に政治局決議という形で結実していた事実は注目に値する。本決議の背後にはどのような目的があり、その限界はどこにあったのか。これを推し進めた元党幹部チャン・ド（Trần Độ）の回想録から、この時期の文化政策を追っていくことにしたい。

ドは、中將まで上り詰めた軍人ながら文化方面への造詣も深く、戦後 1976 年から 1980 年にかけては文化省次官を務めていた人物である。彼の記述によれば 1981 年、文化文芸委員会委員長としてソ連で開かれたワークショップに参加し、同国における文化政策の限界を知った彼は、母国が直面していた文化の惨状を懸念するようになっていたという。これを打破するために、彼は「作家個人の才能（tài năng）」、「作家活動を成り立たせるための原稿料制度（tiền）」、「自由な創作活動（tự do）」と、ベトナム語の頭文字から成る 3 つの「T」を提唱するようになり、中でも最も重視していたのが創作活動であった [Trần Độ 2000: 119-122, 140-142]。

このような危機感を抱いていた彼にとって、ドイモイは願ってもない転機であった。かねてより懇意であった書記長グエン・ヴァン・リン（Nguyễn Văn Linh）に働きかけたドは、1987 年 10 月 7 日から 8 日にかけて、詩人や作家など文芸界の代表者 100 名が最高権力者である書記長に直接意見を述べられる対話会合を組織している。この会合は 2 日で 15 時間に及び、冒頭でリンが述べた「なぜ解放後の文芸界には活気がないのか」との疑問に対し、代表者たちからは忌憚のない意見が述べられたという [Trần Độ 2000: 125-126]。同書には各人の見解が記されているが、特に目立つのは「思想のパオカップ（sự bao cấp về tư tưởng）」のように、党が意識的・無意識的に創作活動の方向性を統制してきたことへの批判であり、結果として南北統一から既に 10 余年が経ちながら、依然として祖国・党・人民とその仇敵ばかりを主題とせざるを得なかった、ベトナム文芸界の限界が指摘されている [Trần Độ 2000: 133]。この会合はリンを動かすには十分だったようで、¹⁵⁾ それから間もない 11 月 28 日には、リンの署名とと

もに政治局 5 号決議が出されたのであった。¹⁶⁾

この決議により、一時的ながらも文芸界が「ハノイの春」と呼ばれるほどに活性化したことは事実である [今井 2002: 93]。それはカイルオンを含む演劇界においても例外ではなく、当時の専門誌では「文学・文芸をより発展させることを目的とした、ドイモイならびに時代の要求に符合した改革」[Trần Độ 1988a] との特集が組まれている。中でも強調されているのは経済活動の解禁と創作活動の自由化であり、ドモ翌年に改めて「政治局 5 号決議により、各協会・団体が経済活動を行ないその利益を基金とし活用していくことが可能となった」旨を記している [Trần Độ 1988b]。

しかしながら、そこには限界が存在していた。そもそもド自身が「法律に反せず、反動的・退廃的でもないこと」を前提としていたように [Trần Độ 1988b]、政治局 5 号決議であろうとも創作活動の完全な自由化までは認めておらず、そして実際に咎められていくからである。同じ社会主義陣営に属する東欧諸国の政治状況が不安定化していたことも背景にあったと考えられるが、かねてより存在していた政治局内における意見の相違が表面化し、更に書記長であるリン自身が一部作品の批判に加担したことで [Trần Độ 2000: 152]、ベトナムにおける創作の自由は有名無実化していったのであった。

また、現場の担当者たちがこの決議をどこまで徹底しようとしていたのかも疑問が残る。小規模の民営劇団設立が許可され劇団の数こそ増加しているが、脚本以前のテーマに対する批判は継続されており、人気がある野史や伝説を扱った演目は当局に「芸術性に乏しい」「冗長で内容が頭に入らない」「見せるためだけの武術ばかり」「服装ばかりが派手」と酷評され、現代劇を増加させていく必要性ばかりが訴えられているからである [Phạm Thanh Văn 1988]。このような傾向はコンテストの応募条件にも見ることが出来、一応は「題材指定なし」としながらも、そこに「新しい人間像や新しい社会、ベトナム民族文化を描く革命伝統と社会心理を優先する」と、旧来と何ら変わらぬ方針が付け加えられるのが常であった [Trần Đình Ngôn 1993]。

15) 現代ベトナムの政治過程について詳細を記しているフィ・ドゥックは、この時のリンの思惑について「自分に有利な政治的影響を狙って、自分がトップに立つ政治機構ではなく、報道界と文芸界を対話の相手に選んだ」と分析している。全国レベルでの業務経験が乏しいまま書記長に就任したリンが、自らがドイモイの旗振り役であることをアピールし権威を確立するうえで、この文芸界との会合はリン自身にとっても重要だったからである [フィ・ドゥック 2021: 24-26]。

16) 政治局 5 号決議冒頭では、1975 年以降、価値ある文化文芸作品がほとんど生み出されてこなかった事実が問題視されている。その原因は、具体的な方針を示してこなかった党にもあるとされ、各文化・文芸団体が自らで資金を調達出来るよう経済活動を許可しただけでなく、財源として著作権制度を確立させることや、自由な創作活動の重要性が強調された。しかし同時に、「マルクス・レーニン主義の原則の上に、ベトナム新文化は建設される」「文化・文芸の担い手は、文化面における党の戦士でなければならない」など、社会主義思想を強く押し出した表現もみられる。

3.3 劇団運営の破綻

ここまで述べたように、1980 年代は社会主義政府が採用していた文化政策に限界が見え始め、改革が模索されていた時期である。しかし結論から述べれば、ドイモイならびに政治局 5 号決議は文芸界を活性化させるどころか、複数の劇団に活動停止や解散を迫るものとなった。もっとも、創作の自由に対する制限はかけられて久しく、これが状況悪化を招いたわけではない。劇団運営を直撃したのは、国家丸抱え終了に伴う財政支援の打ち切りであった。

そもそも 10 年以上にわたり推奨され続けてきた現代劇の人気は依然として乏しく、その間にカイルオン界を牽引するような人物も不在となっていた。このような状況は一連の文化政策によりもたらされたが、それと同時にベトナムにおける娯楽が変化し始めていたことも見逃せない。1980 年代後半、舞台衰退の引き金となったのはカセットやビデオの流通であり、これはドイモイ後に越僑への販売目的で民間企業の参入が進んだ結果でもあった。その出演料はビデオ 1 本当たり 250 万ドン、カセットへの録音 1 回で 25 万ドンと高額であったが、そもそも出演出来る俳優は限られていたうえに、続いて出現した海賊版の影響から舞台活動全体の活性化に寄与するものではなかった [Cầm Liên 1993; Phạm Thị Thùy Dương 1994]。また、テレビ放送の拡大と普及も大きな影響を与えており、南部各省においてテレビ局が開設され放送番組が増える中で、カイルオンは「毎日テレビで放映されており、人々は自宅で鑑賞することが出来る」[Nguyễn Minh 1999] ようになっていった。これらはカイルオン人気が健在であるために生じた変化であったが、一方では観客が劇場に赴く機会を奪うものでもあったのである。

このような傾向は都市部において顕著であり、1990 年代に入るとカイルオンに限らず舞台の観客数は減少し、劇場の閉鎖も相次いでいる。¹⁷⁾ 当然ながら集団劇団はその影響が大きく、集客のために有名俳優を起用すると今度はそれが給与格差をもたらしなど [Lê Chí Trung 1990]、この時期から劇団運営の不安定化が加速していくのである。そのため 1993 年には、ホーチミン市内において恒常的に活動しているのは古典トゥオンを得意とするフィンロン劇団とミントー劇団を含む 3 劇団に限られ、他の劇団は経営難から地方への巡業を行なわざるを得なくなっている [Trần Thị Yến 1993]。この時期、依然としてカイルオン人気は高い一方で有名俳優が少ないメコンデルタやベトナム中部への巡業は盛んに行なわれていたが、これは一定の稼ぎが見込める反面、慣れない環境から劇団員が事故や病気に見舞われることも珍しくはなく、数ヵ月にわたる巡業生活から退団する者が出るなど、劇団にとってはもろ刃の剣でもあった。¹⁸⁾

17) これに伴い、劇場の数自体が減少している。1993 年時点で、かつて市内に 9 つあったカイルオン劇場の内 7 館は閉鎖あるいはビリヤード場や映画館として転用されており、残る 2 館であっても開いているのは月の半分程度となっていた [Trần Thị Yến 1993]。

18) たとえば 3,000 万ドンの負債を抱えていたサイゴン第 3 劇団は、1991 年 3 月から 7 月にかけベトナム中部で巡業を行ない、計 115 公演で 2,650 万ドンの利益を得たとされる [Tập Chí Sân Khấu TP.HCM 1991(79): 20]。

このような状況下においては経営破綻に陥る劇団が続出し、¹⁹⁾ 1990 年から 1994 年の間だけでも、解散を余儀なくされたカイルオン劇団の数は全国で 70 にも上っている。これは関係者たちの生活悪化をも意味しており、生活苦から休業・廃業を決断する者や、トラブルに巻き込まれる者が続出しているのだが、その極めつけともいえるのがナム・ザオ (Năm Giao) による暴行・脅迫事件であった。当時ホーチミン市の裏社会を牛耳っていた悪名高い人物、ナム・カム (Năm Cam) の庇護を受け歓楽街の用心棒として存在感を高めていたナム・ザオは、1990 年代半ばには高利貸を営む傍らキャバレーやビアホールを営業し、舞台関係者と近い関係を築くようになっていた。そして間もなく、彼らに金を貸すと同時に、脅迫や暴力を伴う強引な取り立てを繰り返すようになったのである。1998 年にナム・ザオは逮捕されたものの、特に関係が深かったフィンロン劇団の被害は大きく [Tập Chí Sân Khấu TP.HCM 1998(393): 6-7, 1998(396): 6-7]、そこからは人気劇団であっても資金繰りに苦勞せざるを得なかった、当時の苦境を垣間見ることが出来る。

このような資金難は、政府の庇護を受けている国営劇団であっても例外ではなかった。文化事業に対する予算が削減されたことで、国営劇団も給与未払いや設備機器の老朽化に悩まされ、活動を停止させた劇団も複数あるからである。当初は過度な営利活動を「芸術性の喪失」とけん制していた政府であるが、人民教化を期待していたはずのカイルオンが急激に凋落していく様は予想外だったようだ。1990 年代半ばからはその復活を模索するようになり、各地方政府は国営・省営・民営を問わず大型投資を行なうことで各劇団の再建を試みている。その額は地方ごとに異なるが、特に金額の大きいロンアン省やドンナイ省では年間 10 億ドン以上が人材育成費・人件費・設備更新費として投じられ、他省でも 2-5 億ドン程度の支援が行なわれていたという [Khô Gia Trường 1994a, 1994b]。

このような財政支援が、崩壊しかけていた舞台活動の下支えになったことは事実であろう。しかし人民芸術家であるレ・フイ・クアン (Lê Huy Quang) によれば、その成果は「毎年新しい演目が作成されたが、実際に上演されるのは 2-3 日のみで、その後は年末に活動報告がなされる程度」であったとされる。2019 年、彼はこのような状況を「国家丸抱えそのものではないか」と評しているが [Lê Huy Quang 2019]、正にそのとおりであろう。

4. 市場経済の中で

4.1 社会化と自給自足

ドイモイ後から 1990 年代にかけての文化政策を考察した今井は、この時期を大きく 3 段

19) たとえばタイン・ガー劇団であっても、1992 年には借金から事務所を手放しメコンデルタへの巡業を決断している [Tĩnh Tuấn 1992]。しかしこれは失敗に終わり、ホーチミン市当局も介入し再建を試みたが上手くいかず活動を停止させた。

階²⁰⁾に分け、その変化を「文化は経済発展の原動力として捉えられるようになったり、市場経済化に伴う弊害を補うべきものとして考えられるようになった」[今井 2002: 96]と分析している。その背後にあるのは、ドイモイ後に生じたさまざまな変化に対する、党の危機感である。多様性を認めながらも一党独裁体制を維持するためには、どうしたら良いのか。そこで強調され始めたのが民族文化や愛国心であるが、しかしそれは僅かながらも実現しつつあった自由な創作ならびに表現活動を、改めて規制するものでもあった。

中でも 1998 年 7 月に出された第 8 期 5 中総決議には、このような姿勢が顕著に表れている。そこでは、工業化・現代化が進展する一方、複雑化する世界情勢の影響から社会主義体制を否定する者までもが増加している旨が述べられており、そのような風潮は、「革命や戦争を否定的に捉える文芸作品にも見ることが出来る」と言う。加えて、社会に蔓延している金銭崇拝や商業主義の増加は外国からの悪影響に起因していることが指摘され、その是正のためにもマルクス・レーニン主義やホーチミン思想に基づく文化の建設が訴えられたのであった[第 8 期 5 中総決議 1998]。

また、1990 年代後半に生じたカイルオンの変化を理解するうえでは、上記決議の前年である 1997 年から提唱されるようになった、社会化(xã hội hóa)なる概念も重要である。これは 1996 年より意識されていた言葉ではあるが、1997 年 8 月の政府 90 号決議から注目を集めるようになり、以降この社会化の実現こそが「ドイモイ時代における、舞台芸術のあるべき姿」に位置付けられるようになった。その発端となった政府 90 号決議は、教育・医療・文化といった幅広い分野に言及したものであるが、その目的は「各活動を社会全体に広げること、人々がこれらの恩恵をより享受し、肉体・精神の成長を促す」こととされ、特に関わりが深い言葉として多様化と投資拡大の 2 つが挙げられている。決議によれば、前者は「さまざまな階級の人たちが、諸活動に参加出来る環境を整える」、後者は「人的・物的・金銭的な投資を拡大させていく」ことを意味しており、特に文化に対しては、経済界をはじめとする社会全体を巻き込んだ創作・供給・普及活動が求められている。これにより、「党の指導と国家管理の下で、国民がより文化を享受出来る環境を整えていく」旨が可能となるからである[政府 90 号決議 1997]。

実際にこれ以降、文化行政に携わる政府高官たちは事あるごとに社会化を唱えるようになっている。たとえば雑誌の特集においても、文化通信省次官チュン・キエン(Trung Kiên)による「社会化は、組織改組を目的に国が唱えている重要テーマ」との言葉が掲載されているほか、芸術局局長の見解として「予算集中により、能力のない劇団への丸抱えを廃止する必要が

20) 具体的には、以下 3 つの時期に分けられている。① 1987 年・政治局 5 号決議における文化面での改革开放、② 1993 年・第 7 期 4 中総決議でのグローバル化への対抗軸として民族文化の重視、③ 1998 年・第 8 期 5 中総決議における近代化・工業化が進展する中での愛国主義の強調[今井 2002]。

ある」，同副局長のものとして「予算を優れた劇団や劇場に集中させることが重要」とそれぞれの見解が記されている [Tất Thắng 1997]．ここから推測するに，社会化が演劇界に求めているものとは，政府の財政支援削減を目的とする各劇団の自活だったようだ．

しかし政府 90 号決議以降であろうとも，党・政府による指示には具体性が欠如し続いていた．そのため現在に至るまで，カイルオン関係者たちは幾度もシンポジウムや会議を開催し社会化の意味を議論しているものの，具体的な成果を出すには至っていないのである．舞台関係者が一步を踏み出せない実情は，舞台芸能に関する記事を多く執筆してきた新聞記者コー・ザー・チュオン (Khô Gia Trường) の記事にもよく表れており，そこには舞台関係者の要望として「資金面での援助だけではなく，定期的に方向性を示し，新作作成の指導をして欲しい」旨が記され，その理由としては浪費削減が挙げられている [Khô Gia Trường 1997]．今日のベトナムでは，限られた予算から新しい試みをなそうとしても，当局から否定されれば全てが水の泡となってしまう．繰り返される曖昧な決定や指示と，にもかかわらず機能している検閲制度によりこれまでも相当数の作品がお蔵入りし，それが少なからず劇団経営を圧迫してきたことが偲ばれる．

そして今日の文化政策は，この第 8 期 5 中総決議ならびに政府 90 号決議の延長上に置かれている．たとえば 2008 年に政治局が出した 23 号決議は，文芸界の変化を評価しながらも，「先進性や民族性が発揮されているとは言い難く，依然として質の高い作品は少ない」との課題を指摘したものである [政治局 23 号決議 2008]．そこでは若い世代を中心に悪しき商業主義が蔓延していることに危機感が示され，これに対処すべく「マルクス主義とホーチミン思想に基づいた，伝統的価値観」を推奨していく旨が記されている．もっとも，具体的な方法として挙げられているのは，文化芸術活動に対する資金援助や文化施設・教育機関の拡充に留まっており，そこに真新しさはない．

このような傾向は，2014 年の第 11 期 9 中総決議でも同様である．そこでは課題として文化行政の未整備が指摘されているが [第 11 期 9 中総決議 2014]，そもそも党・政府が求めている文化とは，上から指導・管理されたものにほかならない．田原の指摘にあるように，この文脈における文化とは「党の路線や主張，国家の政策および法律の順守」[田原 2016: 66] と同義であり，学問や芸術・宗教であっても“赤い”意味が加わっていることから，そこに多様性や独創性を期待すること自体が難しいのである．いくら新しい概念を提唱したところで，党ならびに政府が文化や芸術そのものに関心を有していない現状は隠しようもなく，関連法規の充実・専門家の育成・教育の質向上など，管理体制の細分化ばかりが図られてきたのは当然でもあった．

それを象徴しているのが，2007 年にホーチミン市で上演された《金雲翹》であろう．同市では 2002 年より「カイルオンの向上 (cải tạo nâng cấp cải lương)」なる曖昧な目標とともに，

カイルオンの再興に取り組んでいた。実際に行なわれたのは創作合宿の組織など従来の振興策に過ぎないのだが、少なくともこの取り組みにより脚本の質と量が改善されたらしく、その成果としては《金雲翹》の成功が挙げられている [Đỗ Dũng 2008]。しかしながら同作品が評価された点に注目してみると、豪華俳優の競演・かつてない規模の舞台芸術・オーケストラと古典音楽の融合・煌びやかな衣装であり [Nguyễn Thị Minh Ngọc, Đỗ Hương 2007: 263]、これらは彼らが敵視し続けてきた共和国時代の旧弊残滓と何ら変わるところはないのである。

4.2 国際統合と無形文化

今日のカイルオンは、滅多にない上演日であろうとも満席になることはなく、存続自体が危ぶまれるようになってきている。この背景には、管理をしたがる一方で文化自体への関心には乏しい党ならびに政府の介入があるのだが、これにより現場レベルでは課題や目標すら把握不可能となってしまう。翼賛団体であるために仕方のない側面もあるが、ベトナム舞台芸術家協会であっても当局の意向を会員に伝達する程度の役割しか果たせておらず、²¹⁾ 専門家もまた「脚本は国・政府に従うべきか、娯楽を重視すべきか」という極めて重要な問題に対して見解を示せていない [Hồ Ngọc 2003]。近年、カイルオンの語源である「改良」を意識し、時代に合わせた変化が意識されるようになってきているが、その一方でなされている「カイルオンは昔の演目だけを上演していれば良いのか、それとも理論や新しい演目が必要なのか」[Nguyễn Minh 1999] との問い掛けからは、業界の迷走具合をうかがい知ることが出来るだろう。

そのような中で数少ない朗報となったのが 2013 年、カイルオンと近い民謡であるドンカータイトゥーの、ユネスコ無形文化遺産への記載であった。この制度は、芸能・祭祀・工芸をはじめとする無形文化を顕彰し今後の発展を奨励するためのものであり、その記載に際しては各国による保護措置や担い手の同意が求められる一方、無形文化の価値自体は問われないことを特徴としている。そのため各国からの推薦が相次いでいるのだが、ベトナム政府もまたこの増加に熱心な国のひとつであり、特に 2009 年以降はほぼ毎年 1 件のペースで記載を実現させている。具体的な政策は各国に一任されているため、これを以てしてベトナム政府が無形文化の保護に力を入れているとはいえないのだが、近年はドンカータイトゥーを対象とした顕彰事業やアマチュア活動に関する報道も散見されることから、²²⁾ 少なくとも政府が文化事業の強調に価値を見出し始めていることは事実のようだ。

既に述べたように、舞台向けにアレンジされているとはいえ、歌唱部分においてカイルオンはドンカータイトゥーとの繋がりが深く、両者がまとめて語られることも珍しくはない。その

21) 実際、第 3 回大会 (1989) においては政治局 5 号決議、第 5 回 (1999) では第 8 期 5 中総決議、第 7 回 (2009) では政治局 23 号決議、第 8 回 (2014) においても第 11 期 9 中総決議の実現が掲げられているに過ぎない。

22) Báo Nhân Dân Online 20240120. <<https://nhandan.vn/loi-nghe-thuat-don-ca-tai-tu-toa-sang-post792895.html>> (2025 年 4 月 23 日確認)

ため定期的にカイルオンの記載を期待する声も上がってはいるのだが、実のところ 2024 年時点でカイルオンはユネスコ無形文化遺産に推薦すらされていない。なぜ、このような対応の差が生じているのか。ここで参考としたいのは、ベトナム国内における無形文化保護の制度である。2012 年、中央政府により整備された国家無形文化遺産リストを見てみると、最初に登録された 33 物件の中には、当時既にユネスコから認められていた 6 件ならびに 2013 年と 2014 年に記載された 2 件が含まれている。そしてこれ以降、ユネスコへの推薦に先立つ形で国内リストに登録する流れが確立されていくのだが、2023 年 9 月時点における登録件数は 485 件にまで膨れ上がっている一方で、²³⁾ なぜかそこにカイルオンは含まれていない。

これはベトナム政府の判断であり不透明な部分も多いが、カイルオンが舞台芸術であることが少なからず影響しているようだ。国家無形文化遺産リストの芸能分野には、楽器演奏や民謡・舞踊は含まれている一方で、話劇やオペラのような舞台芸術は含まれていないからである。おそらく、この方針は 2011 年の第 11 回党大会で定められた外交政策「国際統合 (hội nhập quốc tế)」の方向性に沿ったものであろう。この政策は国際社会におけるベトナムの地位向上を目的としたものであるが、カイルオンの扱いを見る限り、ベトナム政府が考える伝統文化あるいは対外的に見せたい民族文化において、フランスや中国のような外来要素は必要とされていないからである。これが、カイルオンが伝統文化や民族文化のようで政策上はその括りから除外されるという現状を招き、この歌舞劇の立ち位置を不安定なものとさせてしまっているのである。

改めて考えるに、カイルオンは実に“器用貧乏”な存在である。その都度の流行を取り入れ大衆人気を獲得してきたが、独自性を打ち出そうにも諸外国の影響を受け形成された歴史を無視することは出来ないだけでなく、ドンカータイトゥーのような“伝統”と比べてしまうと、依然として「子ども (con đê)」や「根から伸びた樹頭 (cái ngọn của một cây)」との扱いを免れ得ないからである。²⁴⁾ しかし振り返れば、折衷文化がベトナム南部の象徴とされているように、このような節操のなさカイルオンの魅力であったはずである。現状打破のためにもカイルオン側からの自発的な工夫・変化が期待されるのだが、現行の管理体制下ではその可能性も皆無であろう。

2022 年になり、ホーチミン市がカイルオンのユネスコ無形文化遺産への記載に向けた働きかけを行なう旨を表明しているが、²⁵⁾ 何れにせよこれがカイルオンにとっての転機になるとは

23) Cục Di Sản Văn Hóa (文化遺産局) HP. <<https://dsvh.gov.vn/danh-muc-di-san-van-hoa-phi-vat-the-quoc-gia-1789>> (2025 年 4 月 23 日確認)

24) Báo Bạc Liêu Online 20150206. <<https://www.baobaclieu.vn/van-hoa-nghe-thuat/phan-biet-don-ca-tai-tu-voi-cai-luong-28641.html>> (2025 年 4 月 23 日確認)

25) Báo Phụ Nữ Online 20221230. <<https://www.phunuonline.com.vn/xay-dung-de-an-de-nghi-cong-nhan-cai-luong-la-di-san-van-hoa-phi-vat-the-quoc-gia-a1481898.html>> (2025 年 4 月 23 日確認)

考え難い。ベトナムの文化政策を見る限り、ユネスコへのアプローチは政府が国際的評価を求めているに過ぎず、カイルオンを含む文化そのものへの関心から生じたものではないからである。

5. お わ り に

本稿は、1975 年以降のベトナムで生じたカイルオンの変化を述べるものであった。南北統一を果たした社会主義政府は、当初よりイデオロギーに基づいた政策を採用し、娯楽として親しまれていたカイルオンをその管理下に置いた。この時に求められていたのは、人々を教化するような舞台芸術である。具体的には、社会主義革命の意義と党の貢献、社会主義を体現する新時代の表現が求められ、そのために劇団・脚本・俳優に対する介入が行なわれた。これらは創作ならびに表現の幅を狭めるものであったが、それでもパオカップにより 1980 年代までは多くの作品が制作・上演されたこともまた事実である。とはいえ、これは政府による丸抱えを前提としていたうえに、あくまでも娯楽に限られていた時期の話である。特定の思想や制約が強ければ娯楽性が失われていくのは当然でもあり、数少ないヒット作は有名俳優が登場する演目や馴染みの題材に偏っていたのが実情であった。

このような歪みは、ドイモイを経て表面化することになる。確かに、1986 年に採択されたドイモイや翌年の政治局 5 号決議を受け、文化に対する管理体制は緩和の兆しをみせた。しかし実際には、政府の財政支援縮小に伴い劇団活動が苦境に陥る一方で、検閲制度はそのまま残されていたからである。市場経済の導入とともに他の娯楽が台頭する中、管理されたまま古い娯楽と化したカイルオンから人々が離れていき、創作・表現の自由が乏しいベトナムから海外に活動拠点を移す舞台関係者が出始めたのは、仕方のない話だったのである。

ベトナム国内では長年にわたり、カイルオン衰退は脚本不足に起因していると考えられてきたが、そもそも文化の管理に重きが置かれている同国において、舞台関係者に主体性が求められてこなかった事実是否定出来ない。その結果として、ベトナム舞台芸術家協会のような組織だけではなく作家や俳優といった個人までもが、党に追従する以上の役割を果たせなくなってしまっている。しかし見方を変えてしまえば、これは正にベトナムの文化政策が“上手く”機能してきた結果にほかならない。

もっとも、このような事情は本来ベトナム国内に限られた話である。しかし近年のベトナム政府は、党の威光が及ばないはずの海外での影響力拡大に乗り出しており、そこでは文化に対する管理姿勢が顕著となっている。舞台芸能においてそれを象徴しているのが、かつての名作を翻案し 2016 年にフランスで上演された《トー・アイン・グエット・リミックス (Tô Ánh Nguyệt Remix)》であり、これはベトナム国内で活躍する俳優らが出演したカイルオン劇であった。ただ原作と大きく異なっていたのは、元々は耐え忍ぶ女性であったはずのグエット役

を、男性俳優がふてぶてしくも強い女性として演じることで面白さを強調した、喜劇作品としていた点である。公演自体は成功裡に幕を閉じたものの、これが間もなくホーチミン市当局の怒りを買って、「許可なく外国公演を行なった」「許可なく二次的著作物の創作を行なった」「原作を歪め、同一性保持権を侵害した」との理由で出演俳優らに罰金刑が科されることになったのである。²⁶⁾

概して著作権に寛容なベトナムにおいて、行政がこれに反応し取り締まること自体が珍しい出来事であったが、²⁷⁾ そもそも原作は1930年代に書かれたもので、原作者であるチャンも半世紀以上前に死去している。そのため当局が過敏に反応した理由は著作権法違反ではなく、「党が誇る傑作を許可なく改変した」「許可なく外国で公演した」という党本意の思惑に基づいている可能性が高い。それを踏まえれば、一連の対応により本公演がかえって世間の耳目を集めオンライン上で好評を博してしまったのは皮肉であるが、それは同時に、この歌舞劇の衰退要因と残された可能性を再認識する契機になったともいえるのである。

謝 辞

本稿執筆に際しては、フィン・ゴック・チャン氏から助言をいただいただけでなく、編集委員会ならびに査読者の先生方からも多くの有益なコメントを頂戴した。修正に多大なる時間を要したことをお詫び申し上げますとともに、ここに記して感謝したい。

引 用 文 献

日本語・英語資料

- 今井昭夫. 2002. 「ドイモイ下のベトナムにおける包括的文化政策の形成と展開」『東京外国語大学論集』64: 89-107.
- 大泉さやか. 2020. 「『南部開放』以後のベトナムにおける南ベトナム時代の歌謡の管理」『アジア研究』66(1): 21-36.
- 清水拓野. 2021. 『中国伝統芸能の俳優教育—陝西省演劇学校のエスノグラフィー』風響社.
- 田中あき. 2023. 「粛清されたベトナム語作家を巡る評価の変遷と連続性（1930s-2020s）—自力文団カイ・フンを事例に」『東南アジア研究』60(2): 210-235.
- 田原洋樹. 2016. 「ベトナムにおける『黄色い語』と『赤い語』に関する考察」『APU言語研究論叢』1: 62-70.
- ファイ・ドゥック. 2021. 『ベトナム—ドイモイと権力』中野亜里訳、めこん.
- Hauch, Duane Ernie. 1972. *The Cai Luong Theatre of Viet Nam, 1915-1970*. Ph.D. thesis, Southern Illinois University.

26) VN Express Online 20160516. <<https://vnexpress.net/tran-thanh-bi-phat-hon-32-trieu-vi-dien-to-anh-nguyet-phan-cam-3403875.html>> (2025年4月23日確認)

27) 遺族ではなくホーチミン市政府が俳優陣を起訴している点や、ベトナムの裁判制度に公平性が伴っていない事実を踏まえると、この裁判ならびに判決には疑問も残る。判例が非公開であるため推測に頼らざるを得ないが、政治的思惑に基づく処罰であったと考えるのが妥当であろう。

ベトナム語資料

1. 刊行資料

- Hội Đồng Lý Luận Phê Bình Văn Học Nghệ Thuật TP.HCM. 2019. Lời Tựa. Ban Tuyên Giáo Hội Đồng Lý Luận Phê Bình Văn Học Nghệ Thuật TP.HCM (chủ biên). *Nhìn Lại 100 Năm Sân Khấu Cải Lương Giá Trị Nghệ Thuật, Những Bất Cập và Giải Pháp*. NXB Văn Hóa-Văn Nghệ, 9–12.
- Bùi Kinh Lăng. 1979. Hướng Phần Đầu của Sân Khấu Thành Phố Hồ Chí Minh. *Tập Chí Sân Khấu* 5: 26–28.
- _____. 1980. Năm năm Sân Khấu Thành Phố Hồ Chí Minh. *Tập Chí Sân Khấu* 2: 3–6, 65–66.
- Cầm Liên. 1993. Chung Quanh Việc Làm Phim VIDEO Cải Lương. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* 142: 6–9, 23.
- Cát Vữ. 1995. 20 Năm Sân Khấu Thành Phố Có Những Điều Nghịch Lý. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* 230: 4–5, 7.
- Dương Hoài Dung. 1994. Nữ Nghệ Sĩ Kim Cương. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM*. 179: 12–13, 19.
- Đỗ Dũng. 2003. *Sân Khấu Cải Lương Nam Bộ*. NXB Trẻ.
- _____. 2008. Vài Suy Nghĩ về Thực Hiện Nâng Cấp Cải Lương: Nâng Cấp Nhưng Chưa Nâng Chất. *Tập Chí Sân Khấu* 9: 12–13.
- _____. 2022. Gánh Kim Chương và Vai Trò Nghệ Sĩ Ưu Tú Kim Chương. Trần Minh Ngọc (chủ biên). *Cải Lương Sài Gòn 1955–1975*. NXB Hội Nhà Văn, 170–192.
- Hoàng Châu Kỳ. 1983. Đường Lối Văn Nghệ của Đảng và Sân Khấu Truyền Thống. *Tập Chí Sân Khấu* 4: 5–7.
- Hồ Ngọc. 1996. Con Đường Phát Triển của Sân Khấu Việt Nam 50 Năm Qua. *Tập Chí Sân Khấu* 179: 2–8.
- _____. 2003. Vì Sao Xã Hội Hóa Sân Khấu Lại Khó Thực Hiện. *Tập Chí Sân Khấu* 5: 16–18.
- Hoa Lư. 1983. Hoạt Động của Một Số Đoàn Cải Lương Tập Thể của Thành Phố trong Năm Qua. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM*, 15, 34.
- Hồng Nga. 1992. Hồi Ký của Nữ Nghệ Sĩ Hồng Nga. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* 128: 8–9.
- Huỳnh Ái Tông. 2018. Tìm Hiểu về Cải Lương. <<http://www.vietnamvanhien.org/TimHieuVeCaiLuongSach.pdf>> (2025 年 4 月 23 日確認)
- Huỳnh Quốc Thắng. 2022. Phương Pháp Tiếp Cận Liên Ngành trong Nghiên Cứu Lịch Sử Sân Khấu Cải Lương. Trần Minh Ngọc (chủ biên). *Cải Lương Sài Gòn 1955–1975*. NXB Hội Nhà Văn, 15–30.
- Khô Gia Trường. 1994a. Đoàn Cải Lương Võ Thị Sáu sau Giai Đoạn Cùng Cỗ. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* 177: 19, 24.
- _____. 1994b. Hiện Tượng “Về Nguồn” ở các Đoàn Cải Lương Tỉnh. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* 193: 18–19, 24.
- _____. 1996. Đoàn Cải Lương Thanh Nga Chưa Xứng với Tên Gọi Một Nghệ Sĩ – Liệt Sĩ Tài Danh. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* 310: 10–11, 23.
- _____. 1997. 10 Đoàn Cải Lương Quốc Doanh Phía Nam Tồn Tại và Phát Triển. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* 339: 11, 15.
- Lê Chí Trung. 1986. Đoàn Cải Lương Vàm Cỏ (Long An) với Vở Diễn Mùa Hè ở Biển. *Tập Chí Sân Khấu* 7: 63.
- _____. 1990. Những Vấn Đề Sân Khấu 1989. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* Xuân: 6–7, 32.
- Lê Duẩn. 1977. Báo Cáo Chính Trị của Ban Chấp Hành Trung Ương Đảng tại Đại Hội Đại Biều Toàn Quốc lần thứ IV. NXB Sự Thật.
- Lê Duy Hạnh. 1996. Cải Lương Bắc, Cải Lương Nam. *Tập Chí Sân Khấu* 186: 19–21.
- _____. 2008. Những Hoạt Động của các Thế Hệ Nghệ Sĩ Sân Khấu Miền Nam. *Tập Chí Sân Khấu* số đặc

- biệt: 35–37.
- Lê Huy Quang. 2019. Hai Mươi Mùa Xuân Nhìn Lại Chặng Đường “Xã Hội Hóa” *Tập Chí Sân Khấu* 1+2: 24–25.
- Ngọc Liên. 1991. Cải Lương Tuồng Cổ Hình Thành và Phát Triển. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* 85: 4–5, 24–25.
- Nguyễn Đức Hiệp. 2017. *Nghệ Thuật Sân Khấu: Hát Bội, Đờn Ca Tài Tử và Cải Lương ở Sài Gòn và Nam Kỳ Cuối Thế Kỷ XIX đến 1945*. NXB Văn Hóa Văn Nghệ.
- Nguyễn Hưng Quốc. 2014. *Văn Học Việt Nam Dưới Chế Độ Cộng Sản 1945–1990*. Người Việt Books.
- Nguyễn Minh. 1999. Bài Toán Nào cho Cải Lương. *Tập Chí Sân Khấu*: 215: 22–23.
- Nguyễn Mộng Long. 2019. Sân Khấu Cải Lương Thành Phố Hồ Chí Minh 1975–1990 Một Thuở Hoàng Kim. Ban Tuyên Giáo Hội Đồng Lý Luận Phê Bình Văn Học Nghệ Thuật TP.HCM (chủ biên). *Nhìn Lại 100 Năm Sân Khấu Cải Lương Giá Trị Nghệ Thuật, Những Bất Cập và Giải Pháp*. NXB Văn Hóa-Văn Nghệ. 81–90.
- Nguyễn Ngọc Bach. 1978. Vai Trò các Đoàn Nghệ Thuật Nhà Nước trong Vùng Mới Giải Phóng. *Tập Chí Sân Khấu*: 6: 5–7.
- _____. 1981. Suy Nghĩ về Sân Khấu Thành Phố năm 1980. *Tập Chí Sân Khấu* 4: 43–45.
- Nguyễn Thị Minh Ngọc, Đỗ Hương. 2007. *Sân Khấu Cải Lương ở Thành Phố Hồ Chí Minh*. NXB Tổng Hợp TP. Hồ Chí Minh.
- Nguyễn Thị Minh Thái. 1977. Cừu Long Giang: Một Đoàn Kịch Cách Mạng trên Sân Khấu Sài Gòn. *Tập Chí Sân Khấu* 9: 52–57.
- _____. 1983. Ngày Hội của Sân Khấu Cải Lương Toàn Quốc. *Tập Chí Sân Khấu* 4: 16, 78–79.
- Nguyễn Thị Trúc Bạch. 2018. Nghệ Thuật Cải Lương Nam Bộ từ Sự Vận Động đến Phát Huy Giá Trị Văn Hóa trong Bối Cảnh Phát Triển Bền Vững. Nhiều Tác Giả. *Một Thế Kỷ Hình Thành, Phát Triển của Nghệ Thuật Cải Lương ở Việt Nam (1918–2018)*. NXB Sân Khấu, 45–67.
- Nguyễn Tuấn Khanh. 2018. Bước Đường của Cải Lương. NXB Tổng Hợp TP. Hồ Chí Minh.
- Phạm Thanh Văn. 1987. Đề Đào Tạo Một Lớp Diễn Viên cho Sân Khấu Cải Lương các Tỉnh Miền Nam. *Tập Chí Sân Khấu* 1: 30–31.
- _____. 1988. Sân Khấu Cải Lương các Tỉnh Phía Nam: Những Việc Cần Làm Ngay. *Tập Chí Sân Khấu* 89: 7–8.
- Phạm Thị Thùy Dương. 1994. Băng Casette Cải Lương. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* 172: 11, 23.
- Phùng Há. 2002. Một Chút Tâm Tình của NSND Phùng Há. *Tập Chí Sân Khấu* 12: 25.
- Tất Thắng. 1997. Xã Hội Hóa Hoạt Động Sân Khấu là Một Xu Thế Tất Yếu. *Tập Chí Sân Khấu* 195: 2–3.
- Trần Đình Ngón. 1993. Nghị Quyết IV và Sân Khấu Dân Tộc. *Tập Chí Sân Khấu* 144:5.
- Trần Độ. 1988a. Hiểu Rõ và Làm Đúng Nghị Quyết 05 của Bộ Chính Trị. *Tập Chí Sân Khấu* 92: 1–2, 34.
- _____. 1988b. Chính Sách Lớn Biện Pháp Cụ Thể và Dự Báo về Văn Nghệ Sau Nghị Quyết 05 của Bộ Chính Trị. *Tập Chí Sân Khấu* 93: 2–8.
- _____. 2000. *Đổi Mới, Niềm Vui Chưa Trọn*. NXB Văn Nghệ.
- Trần Minh Ngọc. 2022. Cải Lương – Một Nghệ Thuật Luôn Vận Động, Dung Nạp và Thích Nghi với Cái Mới. Trần Minh Ngọc (chủ biên). *Cải Lương Sài Gòn 1955–1975*. NXB Hội Nhà Văn, 31–38.
- Trần Minh Phượng. 1986. Sân Khấu năm 1985 và Vấn Đề Phản Ảnh Hiện Thực. *Tập Chí Sân Khấu*. 9: 6–10.
- Trần Thị Yến. 1993. Thực Trạng các Rạp Hát Cải Lương trong Thành Phố. *Tập Chí Sân Khấu TP.HCM* 151: 9, 15.
- Trình Tuấn. 1992. Hướng Giải Quyết Khó Khăn cho Đoàn Cải Lương Thanh Nga. *Tập Chí Sân Khấu*

TP.HCM 109: 20.

Trọng Anh. 1977. Sân Khấu Sài Gòn Hôm Nay. *Tập Chí Sân Khấu* 8: 19–21, 42.

Võ Hồng Quang. 1986. Sân Khấu Hậu Giang Cải Tạo và Xây Dựng. *Tập Chí Sân Khấu* 4: 18–19.

Vương Hồng Sên. 1968. *Hồi Ký 50 Năm Mê Hát*. NXB Phạm Quang Khải.

2. 党・政府決議

閣僚會議議長決定 (44-CT). 1984.1.25. Quyết Định của Chủ Tịch Hội Đồng Bộ Trưởng về việc Tặng Danh Hiệu Nghệ Sĩ Nhân Dân và Ưu Tú (đợt I).

政治局 5 号決議 (05-NQ/TW). 1987.11.28. Nghị Quyết về Đổi Mới và Nâng Cao Trình Độ Lãnh Đạo, Quân Lý Văn Học, Nghệ Thuật và Văn Hóa, Phát Huy Khả Năng Sáng Tạo, Đưa Văn Học, Nghệ Thuật và Văn Hóa Phát Triển Lên Một Bước Mới.

政府 90 号決議 (90-CP). 1997.8.21. Nghị Quyết về Phương Hướng và Chủ Trương Xã Hội Hóa các Hoạt Động Giáo Dục, Y Tế, Văn Hóa.

第 8 期 5 中総決議 (03-NQ/TW). 1998. 7.16. Nghị Quyết Hội Nghị lần thứ Năm BCHTW Đảng (Khóa VIII) về Xây Dựng và Phát Triển Nền Văn Hóa Viết Nam Tiên Tiến, Đậm đà Bản Sắc Dân Tộc.

政治局 23 号決議 (23-NQ/TW). 2008.6.16. Nghị Quyết về Tiếp Tục Xây Dựng và Phát Triển Văn Học, Nghệ Thuật trong Thời Kỳ Mới.

第 11 期 9 中総決議 (33-NQ/TW). 2014.6.9. Nghị Quyết Hội Nghị lần thứ Chín BCHTW Đảng (Khóa XI) về Xây Dựng và Phát Triển Văn Hóa, Con Người Việt Nam Đáp Ứng Yêu Cầu Phát Triển Bền Vững Đất Nước.

3. 省庁 HP・雑誌・新聞

Báo Bạc Liêu Online

Báo Người Lao Động

Báo Nhân Dân Online

Báo Sài Gòn Giải Phóng

Báo Phụ Nữ Online

Cục Di Sản Văn Hóa HP

Tập Chí Sân Khấu

Tập Chí Sân Khấu TP.HCM

VN Express Online