

<b>Title</b>	欧陽予倩と伝統劇の改革：五四から南通伶工学社まで
<b>Author</b>	松浦, 恆雄
<b>Citation</b>	人文研究. 40 卷 6 号, p.399-427.
<b>Issue Date</b>	1988
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学文学部
<b>Description</b>	

Placed on: Osaka City University Repository

## 欧陽予倩と伝統劇の改革

——五四から南通伶工学社まで——

松 浦 恒 雄

一

欧陽予倩(一八八九——一九六二)が生まれたのは、湖南省瀏陽である。瀏陽と言えば、戊戌の政変で刑死を遂げた譚嗣同と同郷になる。同郷どころか、予倩の祖父欧陽中鵠(字は薺菴)は、譚嗣同の師にあたる。その書香名門の家に生まれた予倩が、演劇を自身生涯の事業と定めるには、余程の決断が要ったものと思われるのだが、予倩は、やすやすとその垣根を乗り越えてしまった。ただし、家柄を重んじる祖母には、予倩が役者となったことは、固く秘されたままであった。社会に染み付いた暗愚な偏見からくる役者へのさげすみを敢ていとわぬ心情と、また二十年代末以降は、断って舞台へは立たなくなる心情とは、相当に複雑なものがあつたであろう。自伝文学として、また晩清から民国初期の演劇資料としても一級の価値を有する『自我演戯以来』<sup>①</sup>の末尾に、予倩は、「私は役者にすぎない。一

人の平凡な役者にすぎない。たとい今はもう舞台上に立って演じなくてはならなかったものの、一人の役者にすぎないのである。」(二三二頁)と書き留めている。

歐陽予倩が舞台上に立たなくなつてからも、生涯一役者としての自己の立場を堅持し続けたことに、予倩の伝統劇改革の論が、同時代の新文学者たちからは、数段抜きん出た論たり得た理由があると私は思うのだが、今一度、先述した、予倩の複雑な意識のあり様を伝える一段を抜いておきたい。予倩の息子(正確には兄の子を養子にもらつた)山尊の回想である。

「確か、一九二七年のある日、借金取りが家に居座つての取り立てに会い、母はやむなく一筆書いて私に劇場の父のもとまで届けさせ、何とか手立てを講じてもらおうとした。まだ昼時分で、舞台はちょうどマチネをやっていた。観客は、ほんの数える程しかいなかった。私は楽屋へ父に会いに行った。父はもう化粧を終え、黒い服と白いスカートを着け、かつらのかぶりものを戴せていたが、度の強い近視メガネをかけて、外国書を読んでいた。私は母のしたためたものを渡した。父はそれを読み終えると、苦笑を浮かべて書物に挟みこんだ。そして、言った。『客席へ回わつて芝居を見るか? 別に見る程のこともないが。』『御碑亭』だ。思想が古くさいからな。』<sup>②</sup>

すっかり身づくろいを済まし、出番を待つだけの役者が、メガネをかけて外国の書物を読んでいる図というのは、実に面妖ではないか。出番を待つ役者なら、精神を落ち着け、これから扮する役の心準備を静かに仕上げてゆくのが通常であろう。だが、その役になり切ることをどこかで踏みとどまらせる意識がある故に、予倩はメガネをかけ、洋書を手にしていたのであろう。役者として、自堕落な生活から破滅していった新劇(文明新戯)俳優に対する強い反感、旧態依然たる伝統劇への不満、しかし、それを演じなければならぬ自身への矛盾した心が、充分に読み取れる。ここには、予倩の役者自身の蘇りを目指す意識が確かに存在するのである。

話はひとまず、五四時期の伝統劇批判から始めてゆきたいと思う。

一

五四新文化運動の一環として位置付けられる伝統劇批判の跡をたどってゆく前に、新文学側の伝統劇に対する意識について一瞥しておきたい。その格好の資料となるのが、錢玄同が伝統劇保守派に立つ張厚載に浴びせかけた次の言葉である。

「しかし、私は今まだ人類のまともな事業を行ないたいと思っており、『顔にかかれた凶案』（臉譜を指す——引用者）を研究する時間などどこにもない。張君から今後再び教えを賜っても、お答えしないからあしからず。」（傍点は引用者）

錢玄同に言わせれば、伝統劇の研究など、「人類のまともな事業」ではあり得ないわけで、道楽者の暇潰し程度の意識しか持ち合わせていなかったようなのである。

こうした意識は、抗日戦争が始まり、「旧形式の利用」が叫ばれるまでは、相当色濃く残っていた（叫ばれてからも依然根強くあったけれども）。

例えば、一九四〇年一月に書かれた歐陽予倩「改革桂戲的步驟」には、このような一節がある。

「なぜ旧劇を改革するのか——もしも、五、六年前に旧劇改革を言い出していたなら、進歩的な若い芸術家たちに、改良主義のレッテルを貼られ、『葬送』<sup>①</sup>されていたに違いない。」

一九四〇年の五、六年前だから、ちょうど抗日戦争の始まる前の文壇の雰囲気伝えてくれているわけであるが、

「旧劇を改革すること」でさえ、これ程強い反発を買う下地があったことは、十分に注意してよいであろう。

さて、五四時期の伝統劇批判の二大陣営と言え、当然、『新青年』と『戯劇』であろう。『新青年』は、伝統劇批判の口火を切り、五巻四号（一九一八年十月）を「戯劇改良專号」とし、演劇改革の急先鋒となつて、もっぱら伝統劇の全面否定と西洋の新劇の提唱に努めていた。一方、『戯劇』は、時期的には『新青年』よりやや遅れ（一九二一年五月創刊）、すでに新劇（文明新戯）の衰退期であつたことを反映し、伝統劇、新劇の両者を批判する上に、新劇の再生を模索していた。『新青年』も『戯劇』創刊の翌月、遅まきながらも、新劇批判を展開している。

まずは、『新青年』派から、胡適、傅斯年、周作人等それぞれ異なる視点からの伝統劇批判に耳を傾けてみよう。胡適「文学進化観念与戯劇改良」<sup>⑦</sup>は、詰まる所、一時代には一時代の文学があるとして、現代が白話文学の時代であることを述べた「建設的文学革命論」と同一の観念に立つ。歴史的パースペクティブの上に立った伝統劇批判である。約言すれば、一時代には一時代の演劇がある、ということになる。伝統劇の特徴である楽曲、臉譜、台歩、武把子などは、全て滅びるべきはすのものが現在にまで残留した「遺形物」にすぎず、全て廃すべきだという。そして、現在は、まさしく西洋の演劇の時代であり、「西洋でこの百年来、発達し続けてきた新観念、新方法、新形式を採用」してこそ、「中国演劇を改良進歩させる希望」がもてるというのである。

胡適がいう所の西洋の演劇とは、イプセン等の近代劇を指す。更に絞れば、劇の力を借りて、社会の抱える矛盾、暗黒面を暴露しようとする所謂社会問題劇となろう。『新青年』が「イプセン特集号」を刊行した意味も、胡適が「終身大事」という自由恋愛をテーマにした稚拙な新劇の台本を敢てものした意味も、皆そこにあつた。

胡適は、西洋の演劇との比較から、中国の演劇には悲劇がないことをその思想的欠点として指摘し、中国演劇の冗長な台本作りを三一致に基づくコンパクトなものにすべく提唱したが、これも中国に近代劇を導入する際必要な、内

容と形式について述べたものであった。

つまり、胡適にとつての演劇改良とは、伝統劇を全廃し、それに取って代わるものとして、西洋の近代劇、とりわけ社会問題劇を提唱することに外ならなかったのである。

一方、傅斯年「戲劇改良各面観」<sup>⑨</sup>は、傅の考える演劇観を規準にして、伝統劇に対する批判を技術と文学の両面から、細かく進めていったものである。

傅斯年の考えでは、「真正の演劇とは、純粹に人間の動作と精神の表現」であり、演劇の構成要素たる動作と言葉は、いずれも「人間の通常の」動作、言葉によらねばならないという。即ち、傅斯年の考える演劇は、人生の忠実な再現を目指す写実劇である。この点は胡適と同様なのだが、傅斯年は、その写実劇の規準でもって、全く演劇的質の異なる伝統劇を分析し、批判したのである。ために、登場する囚人がそれらしい衣裳を着けていないとか、崑曲「思凡」は、一人の独唱で、これは芝居とは言えない、広義のうただということを書き、こうした「証拠」から、伝統劇の改革、いや必要性を説いたのである。当然、その批判は、実質的意味の乏しいものとならざるを得なかった。言うまでもないことだが、伝統劇に登場する囚人に、特定の囚人服があるわけではなく、また崑曲「思凡」は、旦角の演じる芝居の中でも、難曲の一つに数えられる名劇であることは、「男怕夜奔、女怕思凡」の語が示している。

結論として、傅斯年の考えた演劇発展の道筋は、旧劇→「過渡戲」(時裝新戲)→新劇という具合になる。傅斯年のいうには、現在は、「過渡戲」を提唱する新劇の預備段階で、この時期に社会批判の台本を多く編み、新劇主義を鼓吹する機関を作つて大いに宣伝に務めるべきだといふのであり、しかも、その重点は台本にあって、優れた台本の創作が、新劇時代への移行の要だとするのである。

成程、胡適の論よりは数段つっこんだ論となつたものの、演劇の文学的側面のみを過度に強調し、肝腎の台本を演

じる側の問題がすっかり欠落していた。傅斯年も「劇才を育成する」ことに言及しているものの、その比重は、全篇を通せば極めて軽く、また「育成」法にも無関心であった。傅斯年の求める写実劇の台本が、従来の伝統劇の役者の手にあまることは、梅蘭芳の「過渡戯」が結局は失敗に終わったことによっても明白であるが、傅斯年には、まだ、そこまで見通す眼がなかったのである。

最後に周作人は、前二者と異なり、同時期の彼の文学論とも相通する人道主義的観点からの伝統劇批判を行なった。つまり、伝統劇の内容が、「淫蕩、殺人、皇帝、鬼神」といった世道人心に害があり、人間性を抑圧する封建迷信思想を鼓吹することになる点を批判し、そっくり「欧州式の新劇」に取って代えることを求めたのである。<sup>⑩</sup>

以上の各論からも簡単に見て取れるように、『新青年』派は、西洋近代劇の中国への導入に対して極めて楽観的である一方、伝統劇に対しては、全くといってよい程理解を示そうとしなかった。前述の伝統劇に対する態度も、この時以来のものである。『新青年』派は、伝統劇を封建的精神の温床と見做して殲滅させることばかりに急であった。演劇改良と言いつつ、実際には、改良の視点は欠如し、社会運動としての意義しか持ち得ていなかったのである。彼らと張厚載との間に起った論争も、何ら建設的発展を遂げなかったが、その最大の原因は、やはり、前述したような、『新青年』派の社会運動を優先した安易な論の立て方や伝統劇に対する無知にある。彼らの論が、「思想の批判をもって、演劇の芸術批判に代えた」と言われるのも、無理のない所であろう。

『新青年』派の批判が、演劇自身を改革する態度に欠けていた事の、何よりの証拠となるのは、数年後には、胡適が、周作人が、そして劉半農が、次々と伝統劇をそのままでは無いにしろ、肯定する側へと殆ど何の抵抗もなく移行してしまうことである。胡適は、張厚載の「新文学家与旧劇」<sup>⑪</sup>の中で、梅蘭芳の大ファンとなっていることが語られ、周作人は「中国戲劇的三条路」<sup>⑫</sup>で、劉半農は「『梅蘭芳歌曲譜』序」<sup>⑬</sup>で、それぞれ伝統劇の存続すべきことを述

べている。

では、五四時期の伝統劇批判を、彼らは実際どういう気持ちで進めていたのか。劉半農は、もともとが鴛鴦蝴蝶派出身で古風な面のある新文学者であるが、彼の言でもって、その当時の批判者たちの心情の一端を見ておきたい。

「十年前、私は『新青年』に文章を書いて旧劇に反対した者だ。その当時反対したのは、ちょうど旧劇が中国の舞台で占める地位が、あまりにも優越的で、あまりにも独占的であったから、それに多少の打撃を加えねば、新派の白話劇には、断じて頭を出す機会がなかったからである。」<sup>⑧</sup>

ここからも、当時の伝統劇批判が、極めて感情的、かつ便宜的な性質を有していたことが伺える。

ただ、劉半農は、新派の白話劇がすでに一定の勢力を獲得した現在、「旧劇に対して、すでに攻撃的態度をとる必要はない、攻撃しないばかりか、旧劇が發展をとげることを希望している。旧劇が既存の長所を保存し、既存の欠点を補って、次第と完全なる演劇になることを大いに願っている」というのである。この視点からようやく本来の意味での伝統劇批判も可能となり、演劇改良も意味をもってこよう。

さて、もう一方の『戲劇』は、以下に引く有名な「民衆戲劇社宣言」(のち新中華戲劇協社と改称)をもって出発している。

「芝居を見るのが暇潰しの時代は、今や過去のものとなった。劇場は、現代社会において確かに重要な地位を占めており、社会を前進させる車輪であり、社会の病根を捜し出すX線である。」<sup>⑨</sup>

この一節より知れる通り、『戲劇』も、『新青年』同様、演劇の社会的効果に着目して演劇改革を考えていたことは間違いないが、その同じ立場から、伝統劇に対する批判ばかりでなく新劇(文明新戯)に対しても、「姿はかけ離れているが精神は同じ」「旧劇」<sup>⑩</sup>であると手厳しい批判を加えた点が異なっていた。そして、そこにこそ演劇観の深化

が見て取れるのであるが、そのことは、その深化によって誕生すべき新しい演劇を「新中華戲劇」と称し、新劇の二文字さえ用いなくなったことに象徴されている。

では、その「新中華戲劇」と旧来の演劇との相違点は、どこに求められるのか。新中華戲劇協社の宗旨には、「近代的、教化的、芸術的演劇を提唱し研究する」という。この宗旨に特徴的なのは、わざわざその芸術的側面に言及していることで、まさしくここに「新中華戲劇」創出の鍵がひそんでいる。即ち、この芸術性こそ、「新中華戲劇」が商業主義に墮した俗悪な伝統劇や新劇との断絶を明示し得る唯一のあかしだからである。

『戯劇』は、芸術的な「新中華戲劇」を創出するため、数多くの建設的提言を掲載していて、非常に興味深いのであるが、本稿の論旨からは外れるため、伝統劇批判のみに限って考察を進めてゆきたいと思う。

『戯劇』の伝統劇批判は、基本的には、『新青年』と同じ全面否定である。鄭振鐸の「光明運動的開始」<sup>⑭</sup>も、矛盾の「中国旧戯改良我見」<sup>⑮</sup>も目新しい論はなく、伝統劇を芸術と思想の両面から徹底的に否定したものにすぎない。ただ、陳大悲は、伝統劇の技芸の非人間性を訴え、蒲伯英は、傅斯年という「過渡戯」まで否定してしまった点<sup>⑯</sup>などが、多少異なっているようか。いずれにしろ、彼らは、その上で、伝統劇に取って代わるものとして、「新中華戲劇」を提唱するのである。『戯劇』にも、やはり伝統劇に対して理解を示そうとする契機は微塵もなかった。ましてや、伝統劇から新しい演劇の可能性を引き出そうなどは考えてもいなかった。彼らにとっての演劇改革とは、伝統劇の全面否定に外ならなかったのである。この考え方が当時の主流であったことはまず間違いない。

では、当時、伝統劇に理解を示す新文学者は、旧劇保守派の張厚載のような例外を除いては、誰もいなかったであろうか。

最も早い時期に、新劇と伝統劇との演劇的質の相違に気付いて伝統劇の存続を認めたのは、宋春舫ではなかった

か。彼は、「戯劇改良平議」<sup>②</sup>で、「中国が白話劇だけにたよって、他の一切を棄てることができるかどうか、私にはわからない。(中略)中国の演劇は、数百年來、音楽との関係を離れたことがなく、音楽が中国の演劇の主腦たることは疑いない。」と述べている。また、伝統劇を激しく否定する「激烈派」と伝統劇をそのままそっくり守ろうとする「保守派」の両者に批判を加えたのち、「伝統劇をいかに保存するか、新劇を如何に提唱するかは後日暇を得て詳論したい。」という。結局詳論されることはなかったが、こう述べる宋の演劇観は、『新青年』派と大きく異なっていたことだけは確かである。このことが、『新青年』の「戯劇改良專号」に、宋春舫の「近世名劇百種目」は掲載されたが、胡適よりも、傅斯年よりも西洋の演劇に詳しいはずの宋に專論がないことの理由ではないかと思う。宋春舫は、社会問題劇のような退屈な芝居はやめて、フランスの大衆演劇作家スクリーブの作品などをどんどん上演すべきだといっているのである。<sup>③</sup>『新青年』の編集者としては、こうした論調を誌上に登載するのは、やはり抵抗があったであろう。もう一人、伝統劇に対して強い興味を示していた新文学者は、田漢である。時期的には、『戯劇』よりも更に遅れるけれども、彼は、宗白華宛の手紙にこう記している。

「小生の考えでは、中国の伝統劇は、まことにまたその固有の優越性を有しており、小生には無視すべからざるものである。(中略)小生は、中国式の歌劇を創作し、この考えを實驗してみたく思う。」<sup>④</sup>

田漢は、余上沅等の国劇運動が尻すぼみに終わったあとも、「新国劇運動の第一声」<sup>⑤</sup>を發表、魚龍会での『潘金蓮』の上演を、新国劇運動の第一歩と見做している。田漢は、新しい歌劇の創造と新劇との二本立てで演劇運動を推し進めてゆこうとしていたのである。残念ながら、田漢のこの試みも、運動として定着はしなかったけれども。

最後にもう一人、宋春舫や田漢以上に伝統劇への理解が深く、単なる思想批判に終わらない演劇改革を考えていた人がいる。歐陽予倩である。この時期の歐陽予倩は、舞台での盛名に流されることなく、自らの実践を通して、伝統

劇をどう生かし、改革すべきかに真剣に取り組んでいた。とりあえずは、その当時の予倩の動向を追う所から、論を進めてゆきたい。

三

周知のように、歐陽予倩は、一九〇七年、日本の中国人留学生で組織された劇団春柳社に加入し、正式に演劇との関係を結ぶ。帰国後も、新劇同志会、社会教育団、文社などで新劇（文明新戯）を上演して、上海、蘇州、常州、無錫、長沙などを回った。一方、日本留学時から、呉我尊等に京劇を学び、上海では、票房（素人俳優の練習場）「春雪社」にも加入して、腕を磨いていた。

一九一四年以降、歐陽予倩は、上海の劇場を転々として渡り歩きつつ、技芸に磨きをかけ、新劇と伝統劇の両方に精通した俳優として名を成し、「南北馳名、新旧大家」と称される。一九一八年二月からは、新舞台入りし、南通伶工学社に移ってゆくまでここで務めることになる。

欧陽予倩は、とりわけ紅樓夢劇で名を売<sup>補注①</sup>り、北の梅蘭芳と並称されていた。のども良く、仕草にもたけていたが、惜しむらくは美貌に欠け、もし予倩に美貌さえあれば、「まさに蜚声南北にあらわれ、蘭芳と頡頏するに足れり」と評された。芝居の腕前だけならば、梅蘭芳に一步も譲らなかつたわけである。

丹桂第一台が、一九一七年に欧陽予倩を招いた時の広告を見てみると、「その社会心理研究の修養は深く、人格解積の力は豊かである」といい、更に汪笑儂の言を引いて「予倩の芝居の一半は研究より得たものだ」と述べている。<sup>②</sup>確かに人物理解の的確さ、演技の肌理の細やかさは、群を抜いていたようであり、知性派俳優として尊重されてい

たようだ。「剣気凌雲劇話」にはこういふ。

「宝蟾送酒は、欧陽予倩の得意な芝居の一つである。彼が宝蟾を演ずるや、ただに狡猾な女性の心を、ひとふしひとふしに伝える。言葉のよく達せぬ所は、表情の助けを借り、表情のよく尽さぬ所は、身振り、仕草を借り、眉語、視聴覚を借る。」

また、春柳旧主「欧陽予倩」には、こういふ。

「近来なお恋愛劇をもって長ずるが中流及び中流下層社会の女性心理において、とりわけ緻密な演技をする。恐らく、彼は、従前より、人格分析及び脚本解釈力において、普通の者より優れるため、演技の際、豁然と貫通するのであろう。」

上述してきた欧陽予倩の演技の細やかさというのは、伝統劇の演技の程式（型）にはないもので、彼が長く染まっていた新劇に拠るのであろうが、それをうまく伝統劇に持ち込んで、微妙な性格描写に効果を発揮した。「宝蟾送酒」を他の役者が演ずると淫戯になったというのも、予倩の演技が、伝統劇の程式（型）だけの演技を越えていた証拠である。実際の舞台の上での程式（型）による演技との整合感も、劇評を見る限りでは、うまく処理されていたと思われる。無論、目新しさも手助ったことではあったであろうが、「欧は新劇を演ずること久しく、劇の筋に密着して、独特の処有り」と言われ、「その形式において、常に自分の考えを加える、これは即ち、新劇の精神をもって、旧劇の範囲に加えたのである。」と言われるのは、正にこの点である。

欧陽予倩は、俳優として長年舞台を務める中から、伝統劇には是非とも改革が必要なこと、また、どこから改革に着手すべきなのか、体の中で反芻、凝縮されていっていた。予倩には、「常に旧劇界を革新し、真の芸術を実現せんとする志がある」ことは、劇評家たちにも知られ、彼自身もこう人に語ったという。

「演技と劇評、台本の三つは、根本的に改革しなければならない。営業及び人材養成の道にも、隨時留意し研究すべきである。」<sup>②④</sup>

予倩は、劇作家として多くの芝居を編み、俳優として舞台でその台本を演じた。また、俳優としての彼は、多くの劇評家に論評される対象ともなり、劇評の持つ役割をも実感できる立場にいた。こうした体験に基づいた実際的な論をなし得た所が、彼の演劇改革観のすぐれた点であった。

では、歐陽予倩の「予之戲劇改良観」<sup>②⑤</sup>から、そうした点に留意しつつ、予倩独自の論点を明らかにしてゆこう。

「予之戲劇改良観」において、歐陽予倩が目指していた演劇というのは、伝統劇に改良を加えた歌劇風の演出に、西洋社会劇のドラマツルギーを取り込んだ演劇のようである。予倩は、現況の伝統劇には、大いに不満は懐いていたものの、封建的陋弊を払拭できさえすれば、そこから中国の新しい劇を醸成し得る可能性を否定しはしなかった。彼にとつての演劇とは、文学、美術、音楽及び人身の言語、動作を組織した総合芸術としてあり、それに、「必ずや一種の社会を代表し、或いは一種の理想を發揮し、もつて人生の難題を解決し、誤まった思潮を轉移させることができ」思想の骨子を貫いたものであった。単純な比較ではあるが、ここに一応ワーグナーの影響を見ておくことは、必要だろう。彼自身、この頃ワーグナー等の伝記を読んで、「西洋歌劇の方法を京劇中に運用すること」<sup>②⑥</sup>について考えていたし、少し遅れて書かれた「德国的歌劇」<sup>②⑦</sup>でも、ワーグナーに言及している。いずれにしろ、写実劇一辺倒の『新青年』や『戯劇』の論者とは、大いに異なる演劇観を予倩が持っていたことは事実である。予倩のこの演劇観に比較的近いものとしては、かなりのちになるが、余上沅の「国劇」がある。

さて次には、歐陽予倩の演劇改革観についてであるが、彼は大きく書面上の問題と実際上の問題との二つに分けて考えている。

書面上の問題では、台本、劇評、劇論の三つを挙げる。この三者については、多少ニュアンス、深淺の差はあるものの、傅斯年も論及しているので、前述の内容を踏まえて比較も行ないたい。

まず、台本では、外国の台本の翻訳、模倣から始めることをいうが、これは傅斯年とほぼ同じである。ただ、傅斯年は、台本の執筆を新劇新興の最緊要点とし、強い社会批判の意図を含ませているのに対し、予倩は、「わかりやすい文章で美しい思想を表わす」というのみで、傅斯年ほどの力点を置いていない。

劇評では、従来の技術の議論に終始する不完全なものではなく、台本と人情の理に基づいて立論すべきであり、社会心理学、論理学、美学、劇本学の知識を持たねばならず、劇場や俳優を監督し、改良促進の責を負うと、その近代化を謳った。

周劍雲「三難論」中に「評劇之難」があり、これによると、劇評は、大小新聞の発達によって、ここ十年来（本論の発刊は一九一八年）定着してきたものだということであるが、今、その従来の劇評の型を見てみよう。「粉墨月旦」から、「譚鑫培之烏龍院」の出だしを訳出すると以下の如くである。

「譚氏の四平調は清圓婉転を極め、他人の及ばざる所である。試みに所見の『烏龍院』についてその特異点の甚だ多き所を論じてみよう。

(一)登場時の『大堂では退堂鼓を打ち終わり、衙前に来たり宋公明』の二句は、從容閑適として、暇をみての散歩の心が表出されている。

(二)『あの日大街を閑遊してより』の一段中には、他人よりも『富貴は人の所有にあらず、天の神の定めるところ』の二句が多い。この天の字の節回わしは、流動とらえがたきを極める。(以下略)

このように、文戲(うた中心の演目)であれば、俳優のうたいかた、うたにこもる感情から歌詞の異動による良し悪しま

で、実に精緻な観察がなされ、しばしば過去の名優の演じかたとの比較が行なわれる。

歐陽予倩の感じた不足は、台本全体としての整合性、緊密性、劇中人物の内心とうたの歌詞との微妙な関係に及ぶ分析（単にうたいかたという技術論に終始しない）であった。同論の(七)では、「この芝居は、遊戯の作であり、種々の滑稽なる表情がある。とは言え、つまる所は生角の芝居に属し、丑角のものではない。故に、莊重さを諧謔の中に寓さねばならない。他人がこの芝居を演ずれば、これを誇張しすぎてしまう者が多い。」<sup>(4)</sup>という。つまり、「生角」という役柄の芝居である以上、「烏龍院」は「生角」の演技の品格を守るべきだとするのであり、「烏龍院」に登場する宋江が問題とはされていない。一方、予倩は、「烏龍院」（坐樓殺惜）に、宋江と閻惜姣との間に展開される男女の生々しい愛憎をめぐるドラマツルギーを看取し、そこから編劇の素晴らしさを称賛する。<sup>(4)</sup>無論、こうした京劇の台本の近代的解釈の方がすぐれているというのではない。だが、京劇に新たな息吹きを吹き込まんとする時、確かに強力なアンチ・テーゼとはなり得ていた。この方法も一定の効果はあり、のちに公演される『潘金蓮』も、同様の近代的解釈を京劇の台本に適用して成功した例である。この両者間の径庭、歴然たるものがあるのは、容易に看取されるであろう。尚、傅斯年も従来の劇評の陋拙さを批判しているが、建設的意見はみられない。

最後に劇論については、精確な演劇論の確立を求め、それに対する社会的同意を得ることで、真の演劇を醸成しようとした。予倩より三年遅れて陳独秀は、新劇の進歩のためには、多くの人が西洋で長期間実地訓練を受けることと社会的に文学、美術、音楽に対する素養が高まることを条件とし、これらによって醸成される新劇に理解を示す層のことを「新劇閥」と呼んだが、予倩が劇論の確立によって求めたのは、正にこの「新劇閥」ならぬ「演劇閥」の形成であった。これを傅斯年流に言い直せば、新劇主義の鼓吹となるのであろうが、陳や傅には、やはり社会運動としての意識が強すぎ、演劇自身の改革を目指す視点に乏しかったことは否めない。

一方、實際面では、新しい台本を新しい意識で旧套にはまらず上演できる俳優がいて始めて伝統劇の改革も可能となることから、新しい伝統劇俳優の養成を目指した。ここには、すでに、商業演劇からの独立を目指したアマチュア演劇の失敗を乗り込める契機が含まれていたと思う。欧陽予倩は、四、五年の学制を敷いた「俳優養成所」による俳優自身の蘇りを演劇改革の根底に据えたのである。

「俳優養成所」は、その命名からして、藤沢浅次郎の東京俳優養成所の影響があるのではないかと思う。予倩の親友陸鏡若は、藤沢の養成所にいたことがあり、予倩も顔をのぞかせていたふしがある。この「俳優養成所」は、欧陽予倩が早くも一九一六年に、話劇の演劇学校を企画していたことより、夙願であったことが知れ、と同時に、藤沢の養成所の影響も、その時にまで遡り得る。

話劇の演劇学校としては、王鍾声の「通鑑学校」が最も早い時期（一九〇七年）のものとして知られるが、予倩等の企画した前年（一九一五年）、民鳴社の顧無為が「劇学館」を、「民興社の蘇石癩が「石癩譚劇所」を企画していることから、新劇最盛期の副産物的流行であったのかも知れない。

欧陽予倩等の企画したのは、「星綺演劇学校」という名称で、その目的は「芸術性のある新劇家」を養成することにあつた。発起人には、予倩の外、玄哲、汪優遊、朱双雲が加わっている。授業科目には、脚本、劇史、小説及脚本之研究与作法、世界文芸思潮、中国音楽及旧劇、西洋音楽及跳舞、化粧術、審美学、美辞学、心理学などが設けられ、教員としては、呉稚暉、包天笑、玄哲、汪優遊、欧陽予倩、楊塵因、陸露沙、馬叔鸞、張冥飛、余谷氏などの名前が挙げられていた。① 一見、鴛鴦蝴蝶派とのつながりが相当濃厚であり、予倩の紅樓夢劇を編んだ楊塵因や張冥飛の名もみえる。また、話劇の俳優の養成を目指しながら、授業科目に、「中国音楽及旧劇、西洋音楽及跳舞」が編入されていることも、予倩独自の演劇観を反映して注目に値する。総じて、「星綺演劇学校」は、東京俳優養成

所がその多彩な授業科目によって、「登場に充分なる技能」ばかりでなく、「俳優たるに必須の学問技芸」をも教授せんとした意図に、ピタリと沿った運営方針を打ち出していたように思われる。

ただし、実際にどれ程の学生が集まったのか、また開校したのか否かも不明である。『自我演戯以来』に、一言も出てこないのも、計画倒れの公算も極めて高い。

こうした経過から考えて、予倩の「俳優養成所」は、「星綺演劇学校」の運営方針を、やや科班風の伝統劇俳優の養成所に組み入れる所に成立するものであったろう。即ち、学生に対して「常識及び世界の変遷」にも注意させる一方、「卒業後若干年は服務しなければならない」という科班まがいの規則も加わっていたのである。

以上、欧陽予倩の「予之戯劇改良観」は、当時としては唯一、理論と実際の両面にわたった周到なもので、当然、最も秀れた改革論であったと言わねばならない。

欧陽予倩は、こうした演劇改革の志を懐いたまま、低俗な観客の趣味に迎合する一方の新舞台で、「新旧大家」として舞台を務めねばならなかったのである。

#### 四

一九一九年五月、欧陽予倩は、同郷人の紹介で南通へ義務劇に行ったのがきっかけで、南通の名士張謇と知り合う。そして、その張謇から科班と劇場を造りたいとの要請を受けた予倩は、自身の意を容れてもらった上で快諾、翌六月末には新舞台を辞した。

欧陽予倩が南通行きを引き受けたには、無論、新舞台での上演に嫌気が差していたこともあったが、更に次のよう

な野心もあった。

「一、比較的知識のある俳優を養成して、知識のない俳優にとってかえる事。

二、巡業できる団体を組織して、四方に出かけて自分のつくった芝居を上演する事。

三、二黄戯を徹底的に改造する事。」(一三九頁)

歐陽予倩は、「予之戯劇改良観」にいう改革方案を実現すべき自分の自由になる学生と劇場とを、商業的利益に煩わされずに持ちたいと考えたのである。予倩にとって張謇の申し出は、正に渡りに舟であった。

歐陽予倩は、すぐ北京へ行き、張謇が熊希齡に托して募集したという学生をふるいにかけて南通へ送り込んだあと、日本へ演劇視察に行くが、東京の帝国劇場と大阪の文楽座を見ただけで、病いを得、一ヶ月程入院のち、匆匆に上海へ戻っていった。

恐らく、歐陽予倩の南通入りが遅れたためであろう、張謇等はすでに崑曲の名旦施桂林を招いて、崑曲の科班として動きはじめていたようだ。

歐陽予倩は、それを全面的に改革し、近代的な学校制度を導入して、伶工学社とし、学生の練習場に伶工演習場を附設した。学校長には、張謇の名を置いていたが、実質的には、副校長の予倩が一切をとりしきっていた。予倩は伶工学社の運営についてこう言う。

「伶工学社のやり方は、第一には、彼らに読み書きができることを求めた。故に、私は、比較的秀れた国文の教師を招き、しかも、社会常識に対しても、注意させた。私は、あらゆる科班の方法を打破し、すっかり学校の組織に照らして、別の方法で、学生を教育した。」(一四〇頁)

旧来の科班の人身売買にも似た契約、技芸だけを体罰に物言わせて詰め込む教育方針から産み出される俳優<sup>②</sup>に対す

る不満は、「星綺演劇学校」以来の考えであり、「予之戲劇改良觀」を経て、伶工学社にまで一貫しているのがわかる。また、本稿末の「伶工学社総課程表」<sup>⑤</sup>を参照していただきたいが、伶工学社は、五年制を敷き、授業時間の約半分が、旧劇、新劇の練習以外の一般教養科目で占められている。これまた「星綺演劇学校」の運営方針、即ち間接的に東京俳優養成所の影響を認めることができる。新劇、旧劇の別なく、これ程組織だった学校制度を導入し、カリキュラムを組んだ俳優学校は、伶工学社が初めてであろう<sup>⑥</sup>。

歐陽予倩は、こうした運営方針を徹底させるため、校内のあちこちに次のような信条を書いた紙を貼りつけていたという。

「第一条：伶工学社は社会のために尽力する芸術団体であり、個人の歌童養成所ではない。

第二条：伶工学社は演劇改革の俳優を養成するのであって、科班ではない。」（一四一頁）

歐陽予倩は、自身の演劇改革の抱負を一気に花開かせる根本に、俳優自身の蘇りを置いたのであるが、それは、以上述べてきたように、学生の一人一人が社会的常識、社会的自覚を備えた上で始めて可能となるものであった。確かに、ここには、五四の気風に染まった予倩の自画像があったろう。

伶工学社から遙かに遅れる一九四〇年、焦菊隱は、旧劇学校を計画する際、旧来の長所を保存した上で、まず、知識のない学童を常識のある公民に教育し、その一公民たる俳優に演劇の教育上の責任をわからせ、自覚的に伝統劇を革新させるようにし、尚かつその俳優がとりわけ舞台上では秀れた俳優たるべく務めねばならないと述べた<sup>⑦</sup>が、歐陽予倩の伶工学社は、実に二十年も以前に、その考えを先取りしていたのであった。

一方、劇場も、更俗劇場という名前にふさわしい嶄新なものが用意されていた（前台経理・薛秉初、後台総管事・查天影）。一九一九年の重陽の開演に合わせて竣工、劇場の構造は、すっかり上海の新舞台を模倣し（但し廻わり舞

台はなし)、二階には休憩室を設け、梅蘭芳と欧陽予倩の二人を記念して、梅歐閣とした。<sup>⑧</sup>

『申報』には、更俗劇場開場の案内が登載されたが、<sup>⑨</sup>ここで特筆すべきは、欧陽予倩がまとめたという規約である。千二百の客席のうち、中央から舞台に向かって右側の座席は奇数、左側は偶数とし、観客に好む位置を自ら選択できるようにし、服務員の接客態度も客側からクレームをつけてよいことになっていた。しかし、観客への注文も厳しく、場内を清潔に保つべく、吐痰は禁止、飲食店は別に設けられ、場内での脱帽を義務づけた。

更に、それまでの観劇習慣であったかけ声など俳優への働きかけを通しての観客の芝居への参入にまで制限を加えた。「演劇の精妙なる所は、鑼鼓や絲弦の喧噪にはなく、言語表情の緻密さにある。言語表情の緻密なる所が即ち人情の機微にゆき届いた所である。どうか静聴し、さわぎ立ててその雰囲気をごわさぬようお願いしたい。」また、「拍手、かけ声は、もと演者の興を鼓舞するものである。ただ妙な声をたてたり口笛を吹いて他の観客の静聴をさまたげぬように願いたい」と申し入れたのである。

旧時であればよく行なわれた開場前の吉例の「跳加官」であるとか、観客からの「点戯」(注文上演)などを廃し、劇場や舞台上での旧弊はこれを一掃し、台本にも随時手を加えてゆくので、旧来の規準で計ってもらっては困るとも述べられている。<sup>⑩</sup>

欧陽予倩は、演劇改革を台本、劇評、劇論と俳優の四つの角度から進め、とりわけ俳優の蘇生を根本に据えていたことは、すでに述べてきた通りであるが、それらを容れる劇場自身の近代化及びそれに見合う観客側の変化をも求めた所が、「予之戲劇改良観」より一歩進み出た点であった。演劇の三要素といわれる俳優、台本、観客に劇場を含めた四要素の全てを射程に入れた演劇改革を構想し、着手したのは、実に欧陽予倩が初めてであった。ここに予倩の目指した演劇改革の見取り図は、一応完成をみたのであった。

しかし、その見取り図に照らした実行は、何しろ初めてのことばかりで参考に徴すべき前例もなく、全てが手さぐり状態であったから、思わぬ誤解や功を急ぐあまりの落とし穴に陥った。一時は、伶工学社の日本公演の話さえ挙がっていないながら実現には至らず、結局、伶工学社は、所期の目的を殆ど達成し得ないまま、歐陽予倩は上海へ引きあげてしまうこととなるのである。

では、伶工学社が不首尾に終わった原因は何処にあったのか。以下にその要因の幾つかをとりあげ考えてみたい。

まず第一には、旧勢力とうまく折り合いをつけることが出来なかった事がある。張謇が科班、劇場を造ろうと思いついたのは、「社会改良」に最も効ある演劇の改良を考えていたのだと張孝若は述べ、劇場名も確かに更俗劇場と名付けられていた。しかし、所期の目的を達し得ずして解散になったあとでは、「伶生の普段の技艺や崑曲の熟練ぶりは、地方に少なからぬ娯楽も提供し、先父の詩会や宴席にもしばしば興を添えた」と記されているように、相当に家楽班（お抱え劇団）的発想をしていたことが伺える。一切を歐陽予倩に任せていたとは言え、張謇やその取巻たちと予倩との意識の落差は決定的であった。「普通の科班なら三ヶ月で芝居が出来るようになるが、伶工学社では何時になつたら芝居を見れるのか」或いは「学生の国文の時間が多すぎはしないか」（一四二頁）といった不満が、常に燻っていたのである。こうした軋轢が最も表面化したのが、伶工学社と更俗劇場との関係である。張謇の言では、「劇場の入を資して以て伶生を贈給す」というが、両者の関係は、不鮮明である。更俗劇場の前台經理薛秉初は、査天影と共に学校を科班にしようと思っていたくらいであるから、当然、伶工学社を劇場に隷属せしめようと考えていたし、歐陽予倩は、その逆であった。結果的には、一九二二年夏から秋にかけて、予倩が伶工学社の学生を率いて漢口へ公演に行った留守に、薛秉初が、ひどい女優劇団と契約を結んでしまい、帰通後の学生の出演に不自由をきたしたのが直接の原因となって、予倩は同年末、南通を去る。

第二には、学生の質とカリキュラムの問題があろう。歐陽予倩は、学生が芝居馬鹿にならぬよう、社会性の強い雑誌を定期講読して、学生に読んできかせたが、学生には、他の教師のいう早く芝居を覚えて銭の取れる役者になれという言葉の方が、よく頭に入ったという。「予倩氏等の脚本に拠り、新劇を試みし事あれ共劇の精神を理解さす事容易ならず是れも今は多く採らざる処」だというのも、同様である。伶工学社に継いで近代的学校制度を導入した中華戯曲学校では、小学校卒業生を対象に入学試験を課して学生を絞り込んだことを考えれば、伶工学社の不首尾は明白である。また、大学生も入所した東京俳優養成所とは、格段に学生の質が異なるにもかかわらず、功をあげたような一般教養偏重の授業の組み方も問題である。前述のように、全く消化不良に陥るか、或いは「生徒中に篤学の者多く呉氏（呉我尊を指す——引用者）に就いて漢詩を学ぶ者あり、語学に精励する者あり、英語会話の自由なる者も既に二三ある由」と記す如く、教養は一応身につけながら、肝腎の芝居の方では、成功しなかったようなのである。確かに、崑曲も京劇も一通りこなせれば、四部合唱も、ピアノも少しは弾けたらしい。しかし、頭抜けた名優は、伶工学社からは、結局、誕生しなかった。

中華戯曲学校（七年制）の文化課には、国文、算術、戯曲史、歴史、地理、外国語などが設けられていたようだが、夜の八時から二時間用意されていたにすぎない。当然、朝、昼には、びっしりと科班さながらの厳しい芝居の訓練が組み込まれていた。中華戯曲学校が、次々と科班の雄富連成社出身の俳優にも負けぬ名優を産み出していったと比較すれば、伶工学社の俳優の演技のレベルは、遙かに低かったと言わざるを得ない。卒業年限も五年と七年で異なるため、単純な比較はできないものの、カリキュラムのアンバランスが、大きく学生の教育を妨げたであろうことも考えざるを得ない。

もう一つカリキュラムの問題に触れば、西洋管絃楽隊の設置である。南通では適切な教育が出来ぬため、学生を

上海へ送り出して技芸を身につけさせた。歐陽予倩の並々ならぬ意気込みが感じられるのだが、これが逆にあだとなり、西洋管絃楽隊の学生は、自らの方が芝居の学生より高尚だと思いなし、芝居の学生の方では、楽隊など役立たずだと見下すという具合に、学生同志間に亀裂が生じた。ただ、西洋管絃楽隊については、伶工学社では大失敗に終わったものの、広東戲劇研究所で再び試みているように、予倩の戯劇改革に深部で繋がるものであるだけに、予倩自身がおのちにこのことについて振り返っている所を、やや長くなるが引用しておきたい。

「私が南通に行った時は、『五四』運動の影響を受け、また幾つか進歩的な芸術理論（大半は日訳本）や歐洲近代劇を読んでいたので、多少は盲目的な西洋崇拜も免れなかった。が、同時に私は京劇も熱愛していた。私はベートーベン、ワーグナー、ビゼー等の伝記を読んで、西洋歌劇の方法を京劇中に運用することを考えた。（中略）私は伶工の学生に教養を求めた、つまり、京劇、崑曲に精通し、しかも多くの民歌、小唄がうたえ、また西洋音楽もわかるという。このような若い俳優がいれば、次第と京劇の面貌を変え、新型の歌舞劇となすことができる、私は非常にうまく考えを思い描いていた。しかし、いささか実際的ではなかった。とりわけ、あの時代に管絃楽隊をあんなに無理矢理やることは必要だった。」

「在来の旧劇に新しい生命を吹き込んで見たい」という「熱烈な理想を抱いて」いた<sup>⑩</sup> 欧陽予倩には、実際的か否かを考える余裕はなかったのである。当時の予倩の心情をよく伝えている一節である。

最後にもう一つ、伶工学社が成果をあげ得なかった理由としては、秀れた台本が編めなかったことを挙げねばならないだろう。欧陽予倩は、伶工学社の学生の芝居には、「俗悪すぎるものはないけれども、良いものも数えられない」（一四六頁）という評価しか下していないが、裏を返せば、秀れた伝統劇の改編本が出せなかったということになる。新編の二黄戯も、満足したものは一つもないと断言する。更には、伶工学社の学生の演じた崑曲「佳期拷紅」を見て、

その旧套通りなのに失望し、「伶工学社は人生に益のない旧戯の脚本を因襲しており、『新芸術を提唱する』という看板はかかっているが、等し並の古手物を売り、自己の標榜する宗旨に対してあまりにも忠実でないようだ」と批判する者まで現われた。無論、手を加えにくい崑曲「佳期拷紅」一出だけを見て、その結果を伶工学社の全ての芝居にまで及ぼして批判を加えているのは、筋違いも甚しいが、歐陽予倩の弱氣を読めば、批判を肯んじたい氣もしてくる。

だが、全く佳作がなかったかという、そうでもなさそうなのである。例えば、一九二一年八月十四日から十七日まで四日間、歐陽予倩は、伶工学社に籍を置いたまま、偶々上海へ戻ってきた際、新舞台の求めに応じて、新編『長生殿』を演じている。新聞に載った広告では、南通更俗劇場で上演して、大いに各界の歓迎を受け、外地から打電して上演を求めてきた程評判は良かったという<sup>③</sup>。

しかし乍ら、この作品は、同じく新聞の広告に、本来四本まであるけれども、歐陽予倩氏が忙しいため、残念乍ら、一、二本しか上劇できないと言うのであるが、実は、一、二本しかできていない未完の作ではなかったかと思われる。それが証拠には、一九二三年、上海の亦舞台に復帰した予倩は、やはり『長生殿』を幾度も演じているが、三、四本までは一度も演じていないのである。つまり、この時期の歐陽予倩は、新しい歌舞劇の創作のため、多くの試作を積み重ね乍らも、尚、満足のゆく作品を完成させるまでには至っていなかったようなのである。上海で大当たりをとった紅樓夢劇に匹敵するような実作を出すことができなかつたことが、伶工学社の改革が低調に終わったと判断せざるを得ない理由にもなっていると考えられる。

以上、伶工学社は、様々な横槍がはいりながらも、一応、歐陽予倩の見取り図通りに外見だけは整えられていた。が、機能する段になって、尚それにふさわしい内実を与えてゆくことが出来ぬまま、予倩は自己を取り囲む状況の悪化に失望して南通を去り、南通伶工学社も、一九二六年には閉じられてしまった<sup>④</sup>。歐陽予倩の演劇改革にかける

熱情は、この後も衰えることなく、広東戲劇研究所、そして広西省芸術館と引き継がれてゆくことになるが、それらについては、稿を改めることとしたい。

本稿では、今まで殆ど顧みられることのなかった歐陽予倩の五四時期の演劇改革論が、その実、当時としては最も秀れた論であった事を指摘するとともに、中国で初めて近代的学校制度を導入して運営された俳優学校である伶工学社の功罪を論じ、近代的な京劇改革の出発点であることを確認、かつその如くに京劇史上に位置付けておきたいと思う。

最近、劉静沅『京劇芸術發展史簡編』<sup>⑧</sup>が出版され、実に初めて伶工学社を京劇史上に位置付けようと試みた。しかし、紙幅の都合からか、ほんの数行の記述があるのみで、十分な評価が下されているとは言いがたい。また、これまで伶工学社については、歐陽予倩の『自我演戲以来』に準じて語られる事が多かったが、<sup>⑨</sup>本稿では、多少とも客観的にその実態を明らかにし得たのではないかと考えている。

【註】

- ① 歐陽予倩『自我演戲以来』（神州国光社 民国二十八年十一月）影印本。以下、本書からの引用は、頁数のみを引用後に加える。
- ② 歐陽山尊「戲劇、父親和我」（『南国戲劇』一九八四年三期）
- ③ 錢玄同の張厚載「臉譜」「打把子」への回答（『新青年』五卷四号 一九一八年十月）
- ④ 歐陽予倩「改革桂戲的步驟」（『歐陽予倩戲劇論文集』上海文芸出版社 一九八四年一月 所収）
- ⑤ 歐陽予倩「談文明戲」（『歐陽予倩戲劇論文集』前出 所収）
- ⑥ 「新劇底討論」（九卷二号 一九二二年六月）に載った蘇熊瑞、陳公博、亜魂等の文章がそれである。おもしろいのは、「私はその（旧戲を指す——引用者）優點がどこにあるのかわからない」（張厚載「新文学及中国旧戲」への回答、『新青年』五卷四号）と言っていた陳独秀が、「新劇底討論」の附識に、「非常に野蛮な中国戲」でさえ名優と呼ばれる人には「特別の天才」があ

るのに、新劇は全くとたためであると決めつけ、本当の新劇が生まれるまでは、中国の旧戲の改良を考える方が大切だと述べていることである。このことは、のちに触れる「新青年」派の変化とからめて興味深い。

- ⑦、⑧ 「新青年」五卷四号（一九一八年十月）
- ⑨ 周作人「論中国旧戲之広廃」（『新青年』五卷五号 一九一八年十一月）
- ⑩ 司群華「新文化運動時期的戲劇思想」（『戲劇芸術』一九八七年四期）
- ⑪ 「北洋画報」七号（一九二六年七月二十八日）
- ⑫ 「東方雜誌」二十一卷二号（一九二四年一月）
- ⑬、⑭、⑮ 「半農雜文二集」（良友圖書公司 一九三五年七月、上海書店 一九八三年十二月影印）所収。
- ⑯ 「戲劇」一卷一号（一九二二年五月）
- ⑰ 蒲伯英「戲劇要如何適應国情？」（『戲劇』一卷四号 一九二二年八月）
- ⑱ 「戲劇」二卷一号（一九二二年一月）
- ⑲ 「戲劇」一卷三号（一九二二年七月）
- ⑳ 「戲劇」一卷四号（一九二二年八月）
- ㉑ 陳大悲「我們為甚麼不該進旧戲院去？」（『戲劇』二卷一号）
- ㉒ 蒲伯英「戲劇要如何適應国情？」（前出）
- ㉓ 「宋春舫論劇 第一集」（中華書局 一九二三年三月）所収
- ㉔ 「中国新劇本之商榷」（『宋春舫論劇 第一集』前出 所収）など参照。
- ㉕ 田漢「會員通信」（『少年中国』四卷四期 一九二三年六月）
- ㉖ 原載は「梨園公報」一九二八年十一月八、十一日、「田漢文集」第十四卷（中国戲劇出版社 一九八七年二月）所収
- ㉗、㉘ 「申報」一九一七年三月三十一日広告欄
- ㉙ 一九一四年から南通伶工学社までの歐陽予倩の動きを、「申報」広告欄に基づき、劇場中心に追ってみると次のようになる。  
春柳劇場（14・4・15）→鏡舞台（15・1・1）→丹桂第一台（15・4・30）→春柳劇場（6・2）  
6・12）→民鳴社（6・24）→8・2？）→丹桂第一台（12・15）→16・7・29）→笑舞台（8・12）→17・2・28）→蘇州

- 振市新劇社(3・1~3・24) → 丹桂第一台(4・4~8・25) → 笑舞台(10・26~18・1・29) → 新舞台(2・14~19・6・29)、尚、「欧陽予倩年表」(「欧陽予倩戲劇論文集」前出 所収)は、この間の記述の多くを誤っている。
- ②⑨、③① 周劍雲「劍氣凌雲虛劇話」(「鞠部叢刊」交通部書館 民国七年十一月 所収)
- ③②、③④、③⑥ 「春柳」第一年七期(一九一九年九月)
- ③③、③⑤ 周劍雲「欧陽予倩与趙醉梅」(「鞠部叢刊」前出 所収)
- ③⑦ 「新青年」五卷四号(一九一八年十月)
- ③⑧ 欧陽予倩「自我演戲以来(一九〇七——一九二八)」(中国戲劇出版社 一九五九年五月)第一〇六頁注①
- ③⑨ 「戲劇」一卷三号(一九二一年七月)
- ④① 「鞠部叢刊」前出 所収
- ④② 現在の京劇には滑稽な動作はないが、川劇「殺惜」には多く宋江を丑化した動作が見られる(拙稿「四川の芝居雜記」、「東亜」一九八六年一月号参照)。旧来の型を留めているのかも知れない。
- ④③ 欧陽予倩「談二黃戲」(「小説月報」十七卷号外 中国文学研究(下) 所収)
- ④④ 「新劇底討論」附識(「新青年」九卷二号)
- ④⑤ 欧陽予倩「談文明戲」前出
- ④⑥ 田中栄三「新劇その昔」(文藝春秋新社 昭和三十二年十月)には、「この間中国から来た梅蘭芳一行の劇団長欧陽予倩氏もこの学校にいたような話だったが、どうも思い出せない。藤沢先生の弟子分で本郷座の楽屋にいたことは確かである。」という。
- ④⑦ 閻折梧編、趙銘彝校「中国現代話劇教育史稿」(華東師範大学出版社 一九八六年五月)
- ④⑧ 「申報」一九一五年九月一日広告欄
- ④⑨ 「申報」一九一五年九月十一日広告欄
- ⑤① 「申報」一九一六年十月十四、十五日広告欄
- ⑤② 田中栄三「新劇その昔」前出、「明治大正新劇史資料」(演劇出版社 昭和三十九年十二月)など参照。
- ⑤③ 「東京俳優養成所規則」(秋庭太郎「日本新劇史」(上巻)理想社 昭和三十年十二月 所引)参照。
- ⑤④ 江上行「欧陽予倩和南通伶工学校」(「六十年京劇見聞」学林出版社 一九八六年十二月 所収)、井瘋兒「通州通信」(「支那

劇研究」第三輯 支那劇研究会 大正十四年五月 所収) など参照。

④ 「張季子九錄」「專錄」に、伶工演習場への題辭があり、その名称が知れる。尚、南通伶工学社の正式な開学は、劇場の開場より遅れて、一九二二年とするのが妥当であろう。

⑤ 科班の弊害については、焦菊隱「旧時的科班」(「焦菊隱文集 第二卷」文化芸術出版社 一九八八年一月 所収) に詳しい。

⑥ 蒲伯英「南通西安兩地戲劇教育底比較觀」(「戲劇」二卷三號 一九二二年三月)

⑦ 科班としては最も秀れた富連成社でも教育班が設けられ、「學生に普通課程、例えば國語、三民(即三民主義)、算學、簡明歷史等を教授した」(葉龍章「喜(富)連成科班的始末」、『京劇談往錄』北京出版社 一九八五年四月 所収) というが、伶工学社には遠く及ばない。尚、秦腔の易俗社については、まだそのカリキュラム表を入手できていないのでわからない。待考。

⑧ 焦菊隱「旧時的科班」(前出)

⑨ 徐則曹「南通京劇界狀況」(「戲劇月刊」一卷七期 一九二九年一月)

⑩ 一九一九年十月二十八日(旧曆九月五日) から十一月一日(旧曆九月九日) までの五回。

⑪ 梅蘭芳「舞台生活四十年第二集」(中國戲劇出版社 一九六一年十二月) に、更俗劇場内の風紀の良さが回想されている。また、宋春舫「改良中國戲劇」(「宋春舫論劇 第一集」前出 所収) には、更俗劇場側が、梅蘭芳の公演に際して、旧弊を除くべく三ヶ条を申し入れたとの記述が見える。

⑫ 「演藝畫報」九卷五號(大正十一年)

⑬ ⑭ 張孝若「南通張季直先生傳記 附年譜年表」中華書局 民國二十年訂正再版

⑮ 張馨「為更俗劇場停演告伶工学社」(「張季子九錄」「教育錄」)

⑯ 張馨「送子倩率伶生之漢口」(「張季子九錄」「詩錄」) に、「暑江正漲君遊漢、君約東回定過秋」の句がある。

⑰ ⑱ 井颯兒「通州通信」(前出)

⑲ 焦菊隱「今日之中國戲劇」(「焦菊隱文集 第一卷」文化芸術出版社 一九八六年三月 所収)

⑳ 王金璐「回憶中華戲曲學校」(「京劇談往錄」前出 所収)

㉑ 注㉑に同じ。

㉒ 村松梢風「新支那訪問記」(騒人社書局 昭和四年五月) 第七頁。

歐陽予倩と伝統劇の改革

- ⑦② 蒲伯英「南通西安兩処戲劇教育底比較觀」(前出)
- ⑦③ 「申報」一九二二年八月十三日廣告欄
- ⑦④ 徐則曾「南通京劇界狀況」(前出)
- ⑦⑤ 劉靜沅「京劇藝術發展史簡編」(安徽文芸出版社 一九八六年四月)
- ⑦⑥ 曹聚仁「紀念歐陽予倩」(『人事新語』香港益群出版社 一九六三年八月 所収)、葛芸生、盧嘉「歐陽予倩在廣東」(『戲劇藝術資料』總第六期 一九八二年三月)など。
- 補注① 歐陽予倩の紅樓夢劇を紹介したものに、曲六乙「歐陽予倩和紅樓戲」(『芸術、真善美的結晶(戲劇藝術論集)』長江文芸出版社 一九八〇年 所収)がある。

【附録】

伶工學社總課程表

年級	時間	科目	舊劇	新劇	劇本研究	國文	音樂	舞蹈	歷史
			○	○	○	○	○	○	○
一			二四	○	○	六	六	三	○
二			一八	○	○	四	九	四	二
三			一二	○	○	四	六	四	二
四			六	○	○	三	六	三	一
五			三	○	○	三	四	三	一

合 體 簿 美 教 算 理 外 地  
 計 操 記 學 育 術 科 文 理

四 三 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

四 二 ○ ○ ○ 一 一 ○ 一  
 博 中  
 物

四 二 ○ ○ ○ 一 一 一 四 一  
 心 博 中  
 理 物

四 二 ○ ○ ○ 二 一 一 六 一  
 社 物 外  
 論 理 學 理

四 二 ○ 一 一 二 一 一 六 一  
 倫 化 外  
 理 史 學 學

(蒲伯英「南通西安兩処戲劇教育底比較觀」前出より)