

Title	欧陽予倩と広東戯劇研究所(上)
Author	松浦, 恆雄
Citation	人文研究. 45 卷 5 号, p.449-470.
Issue Date	1993
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学文学部
Description	

Placed on: Osaka City University Repository

欧陽予倩と広東戲劇研究所(上)

松 浦 恆 雄

はじめに

本稿は、前稿⁽¹⁾のあとを受け、欧陽予倩(一八八九—一九六二)が、一九二九年から三一年まで所長を務めた広東戲劇研究所での活動について考察する。まず、欧陽予倩が二一年に南通伶工学社を離れたあと、広州に招聘されるまでの足取り⁽²⁾を正確に押え、招聘先の広東の演劇界の流れを、晩清期から概観する。その上で、欧陽予倩の広東戲劇研究所での活動が、広東の演劇界にとって、どのような意義を持つものであったのかを考えてみたいと思う。

一、上海・南京・広州

欧陽予倩は、南通から上海に戻ってからは、基本的には、再び京劇の名女形として舞台に復帰することになる。亦舞台、第一台などを転々とし⁽³⁾、余叔岩、馬連良、周信芳といった錚々たる南北の名老生と同じ舞台に立っている

ことから、彼の名声は、衰えるどころか、ますます威をふるっていたと言えよう。

復帰初日に演じた『人面桃花』の劇評は、すぐさま新聞に載り、「うた声の凄絶さ、表現の素晴らしさ、気を失う際に両膝をやや打ちふるわせて目の動きを少し止める様など、情理にかなった表現は、予倩の外には、見られぬ所であろう」と評された。天性のどの良さと正確な心理描写による芸風は、依然、健在であった。予倩演ずる杜宜春の歌詞を刷り込んだ紙も、「戯目」(当日の上演演目を記したチラシ)と共に配られ、観客の理解を助けた。その後、『青梅』、『玉堂春』、新編『臥薪嘗胆』など、予倩の劇評は、次々と『申報』の紙面を賑わした。

新舞台では、当時大流行を見せていた連台本戯を手掛ける。汪優游、沈冰血、予倩の三人の共編になる新編歴史物『徽欽二帝』を頭本から五本まで演じ、劇評も『申報』だけで計十九本も掲載される。歐陽予倩は、この劇のため様々な舞踊を創作した。頭本では、崔妃に扮し、「字舞」という七人の舞いと「佳人剪牡丹舞」という八人の舞いを中心となって踊り、二本では、李師師に扮して、鏡を持つての「対舞」が、絶賛された。第一台でも、周信芳と連台本戯『漢劉邦統一滅秦楚』(二、八本)を演じている。

この間、予倩は、話劇の活動にも積極的に参加し、話劇の台本も二本(『澆婦』、『回家以後』)書き上げており、むしろ、こちらの活動の方に、芸術的自負心を託していたように見える。一九二二年末、汪仲賢(優游)の紹介で、成立したばかりの上海戲劇協社に加入。翌二三年二月には、戲劇改進社の名目で、笑舞台を借りて『趙閻王』を上演した洪深と、その舞台を見に行き知り合いとなり、のち、彼を戲劇協社に紹介する。

また、南方大学や両江女子師範で戲劇学を講じ、両江女子師範では、学生を指導して自作の『澆婦』を上演、勤業女子師範からは、同校の義務劇に参加した関係からか、二人の女子学生を戲劇協社に紹介している。同年九月二十二、二十三日には、戲劇協社の第二回公演として、洪深の監督指揮の下、胡適の『終身大事』を男女共演で、

『澆婦』を男だけの上演で行ない、男女共演の自然さを強く訴えるが、欧陽予倩は、その化粧を担当した⁽¹⁴⁾。ただ、この時の『澆婦』は、洪深の改作であつたらしく、十二月九日には、男女共演で原本通りの『澆婦』が再演されている⁽¹⁵⁾。ここにも、予倩の自負がうかがえよう。一九二五年五月三十一日には、欧陽予倩が、大連公演中に翻訳したイプセンの『傀儡之家庭』が、同じく戯劇協社によって昼夜二回舞台にかけられ、女権運動拡大の好材料として、女子学生層から大歓迎を受けた⁽¹⁶⁾。

一九二六年初め、欧陽予倩は、興味本位の連台本戯の舞台に見切りをつけると(一九二六年一月六日以降)、ト万蒼の紹介で、香港から上海へ移ってきたばかりの民新影片公司に入る。欧陽予倩の民新への加入を最初に確認できるのは、一九二六年三月である⁽¹⁷⁾。

民新では、ト万蒼の監督した『玉潔冰清』の脚本を手掛け、ト万蒼の退社後は、監督に迎えられて、『三年以後』、『天涯歌女』を撮った⁽¹⁸⁾。この三作は、いずれも試写会から満員の盛況で、『三年以後』の封切り日には、上映の回ごとに立見でも入場できない客が、三、四百人も出る騒ぎであつた⁽²⁰⁾。

欧陽予倩は、この時期、上海民新影戲専門学校の設立にもかかわっている。侯曜が校長、徐公美が教務長、欧陽予倩、田漢、唐槐秋、芳信らが各科の教務にあつた⁽²¹⁾。こうした学校の設立は、自らの俳優をほとんど持たなかつた民新が、映画撮りを順調に進めるための人材確保の方策であつたかも知れないが、「映画を教育の工具とし、映画工作者が自重し、努力し、芸術的価値の高い映画を撮れるよう⁽²²⁾」考えていた欧陽予倩の意に適つたものでもあつたはずだ。

民新の上海での再出発を示す「宣言」に、映画の趣旨の純正さと作品の優美さを極力追求することを謳つていた⁽²³⁾。予倩は、監督第二作目の『天涯歌女』では、主演俳優の演技、衣裳及び背景などに細心の注意を払つた外、カメラ

にわざわざ日本人技師を採用し、中国初のソフトフォーカスの画面を作り、部分的にカラーを導入、字幕は、白鵝画会の画家に仕上げてもらうなど、⁽²⁵⁾映画の技術面からも、作品の芸術性を支えた。『天涯歌女』が、純芸術映画と喧伝されたのは、こうした予倩の取り組みによる。しかし、民新は、次の仕事として、『孫行者大鬧天宮』の制作を求めた。⁽²⁶⁾結局、予倩は、民新も辞し、一九二七年五月から再び旧劇の舞台に戻る。彼は、大舞台で『觀世音得道』(三、四本)、『義妖伝』(頭、八本)、『俠客奇中奇』(頭、二本)などの連台本戯に出ることとなった。⁽²⁷⁾

欧陽予倩は、大舞台のように三日ごとに新しい芝居を演じねばならないような環境では、演劇改革など到底不可能であることを痛切に認識させられ、演劇改革を進めるには、以下の二点に拠る外ないと結論した。

一つは、劇場経営の外にいる演劇の専門家が、犠牲的精神で自己の主張を貫徹すること。二つは、政府が補助金を出して模範的な小劇場を建設すること、である。⁽²⁸⁾

この欧陽予倩の主張は、演劇仲間にはよく知られていたようで、明中「初期運動的南国」⁽²⁹⁾には、田漢が全て自前で演劇活動を進めたのと対照的に、余上沅は資本家の力を頼りにし、「欧陽先生はいつも政府の力を借りて大規模な『国民劇場』をやろうと考えている」と述べられている。

その後の欧陽予倩は、一九二七年八月、田漢に誘われ、南京国民政府の政治部芸術科で国民劇場の設立に携わることが、内戦の影響で、計画は三日で潰える。上海に戻ってきてからは、上海芸術大学の文学系の教授に招かれ、のち、戲劇科(舞台劇系と電影劇系)が増設され、翌春の正式開設を待たずに、⁽³⁰⁾授業が始まる。欧陽予倩は、そこで教鞭を執り、十二月には、同大学が主催する上海芸術魚龍会に出演し、周信芳と共に自ら京劇より改編した話劇『潘金蓮』を演じた。

翌二八年六月頃、広東の陳真如軍長から欧陽予倩に、広東で粵劇改良の仕事を手伝って欲しい旨の打診が幾度か

を演じた。
翌二八年六月頃、広東の陳真如軍長から歐陽予倩に、広東で粵劇改良の仕事を手伝って欲しい旨の打診が幾度か

あり、十月初めには上海で広東省政府主席李済深に会い、広東へ同道することまで決まる⁽³¹⁾。

十月二十一日(重陽節)、欧陽予倩は、洪深、田漢、朱穰丞との連名で、戯劇協社、南国社、辛酉社のメンバーを召集、三社合同の組織として戯劇運動協会の設立を決定した。席上、欧陽予倩は、広東行きのことにも触れ、「ただ私の目的を達せんがためであって、場所はどこでもよかった。思うに、私が広東にいようと、漢口にいようと、演劇の進歩(に努める気持ち)やその目的は、きっと皆と同じはずだ。数年後には、私は必ず新しい創作を行なうであらう」(括弧内は引用者)と抱負を語った⁽³²⁾。

十一月十七日、欧陽予倩は、李済深と共に広東へ向かうフランス郵便船上の人となり、二十日午前六時、香港着。香港から鉄道で同日午後七時、広州に到着した⁽³³⁾。

二、広東の演劇界(晩清——一九二八)

では次に、広東における演劇の状況について、白話劇を中心に、晩清から広東戯劇研究所の成立する直前(一九二八年末)までを概観しておきたい⁽³⁴⁾。

広東の演劇界に新しい動きが起こるのは、晩清期の革命運動と密接な関係がある。晩清期には、多少の時間の前後はあるが、全国各地に演劇改革の運動が起こっている。有名なのは、上海の文明新戯、西安の易俗社の秦腔改革、成都の戯曲改良公会の川劇改革、そして広東の志士班の粵劇改革である。最後の広東の例については、馮自由「広東戯劇家与革命運動」⁽³⁵⁾(以下「馮」と略)に詳しい。そこに挙げられた采南歌、優天影、振天声、現身説法社、移風社、現身説法台、振南天などの劇団は、いずれも革命の宣伝や風俗人心の变革を題材にした新劇⁽³⁶⁾を演じる粵劇の劇団であった。彼らは、長衣を着^(G)、互いに同志と呼びあい^(A)、旧劇団が移動に用いる「紅船」ではなく、緑船を用い、

欧陽予倩と広東戯劇研究所(上)

営業公演よりも、革命宣伝の義務劇を多く行なった。劇団の組織者は、興中会会員やジャーナリストなど社会的地位が高く、革命運動の指導的立場にある人々であった。例えば、采南歌創設にあたって、最初の提起者となった程子儀は、陸軍学堂を起こしたこともある社会教育に志を持つ人物(「馮」)。最大の出資者であった李紀堂は、大資産家の三男で、資産の十分之八、九を革命につきこんだ。劇団の中心人物となった陳少白は、孫文と義兄弟の契りを結んだ革命初期の「四大寇」の一人であった。

その采南歌の学徒たちの農村での上演風景が記録に残っている。それによると、「村に着くと、体操服に革靴で、軍楽に和して高らかに愛国の歌を歌い、列を組み、村を一周してから、舞台上上がった。まず、滑稽なやりとりで、その日に演ずる芝居の主旨、出来事を、おおよそ説明し、観客にしかと解らせるのである」という。学徒たちの身なりや愛国歌を歌いながら行進する様は、程子儀の陸軍学堂での経験がそのまま応用されているようにも思える。

采南歌が二年足らずで解散した後、黄魯逸等が組織する優天社、優天影からは、劇団の組織者である志士たちが自ら舞台に立ち、「志士班」と呼ばれた。優天影は、鄭君可(花旦)や姜雲俠(丑)という傑出した俳優を擁し、強い影響力を誇った。鄭君可の行く先々は、空前の盛況であったという。優天影は、宣統元、二年の間に広西省梧州にも公演に出かけるが、公演はいずれも大入り満員、事態を怪しんだ官憲の妨害に遭ってようやく広州へ返ったという。梧州の同盟会会員は、宣統三年、優天影に倣って、優者勝劇社(「物競天択」の意を取る)を組織した。優天影の影響の一斑をうかがうことができよう。ただし、優天影は、一九〇八年、清朝政府に禁止され解散のやむなきに至るので、梧州公演は光緒末年のことであろうか。その後、黄魯逸は、再び香港で優天影を復活させるが、支援者だった陳景華(広州警察庁長)が、広東都督龍光済に殺害されるに及び、広州行きもならず解散した。優天影は、一九二四年にもう一度復活する。以前の優天影と区別するため、その年の干支を冠して、甲子優天影と呼ぶ。筆者が

甲子優天影の存在を最後に確認できたのは、一九二四年八月十九日、河南戲院で、全場に「特別新景」(特製の背景幕)を配したという『路不拾遺』(昼)と『女招待阿英嫌疑命案』(夜)の公演である(『広』同日)。すでに「志士班」とは無縁な舞台であったであろう。

「志士班」でも、はつきりと白話のみによる演劇の成立を確認できるのは、一九一一年春、香港に誕生した振天声白話劇社である。「白話配景劇之濫觴」と言われ、陳少白が『自由花』、『賭世界』、『父之過』、『愚也直』などの台本を編んだ(「馮」)。「梨影」雑誌(一九一八?)に掲載された『父之過』(全七幕のうち第一幕のみ)の台本を見てみると、まず、角書きに「警世新劇」とあり、「劇情」と「登場人物」の紹介があって、背景説明、台本本文と続く。家庭教育の重要性を説いた芝居で、表題の「父之過」というのは、家産を息子に蕩尽されたのは、家庭教育を怠った父親の誤りである、という意味である。歌詞は全くなく、セリフだけで舞台は進んでゆく。また、セリフは全て広東方言である。「戯中演説」と言われる極めて長口舌のセリフ(最長のもは一千字に及ぶ)も散見される。背景には、布幕を用い、画家の関惠儂が描いたという。「観客は初めて見る背景のある新劇に、すこぶる興味を覚えた。当時は拡声器はなかったが、座席の遠い観客にも、聞えないということはなかった。舞台の幕が引かれるや、水を打ったように静まりかえった⁽⁴²⁾」らしい。

振天声白話社は、陳少白の四作以外にも、『虐婢報』、『博浪槌』、『黒獄紅蓮』、『夢後鐘』など、優天影、現身說法社、天演台といった「志士班」と共通する演目も持っていた^(F, G)。このことから考えると、振天声白話劇社は、セリフ劇だけではなく、粵劇も演じていたと思われる。

以下、白話劇系の劇団に絞って主要な劇団を紹介すると、まず、琳琅幻境社は、一九〇七年に香港に成立^(D)。成立年については、新聞の「遊芸消息」に左のような記事が見える。

「琳琅幻境社は、香港に成立して二〇年、清朝時代は、よく革命戯を演じて清政府に容られず、清政府はしばしば香港政府に禁止を請うた。よってこの名を得たのである。」(『広』民16・6・18)

民国十六年(一九二七)から二十年前だから、一九〇七年でぴたりと合う。馮自由が振天声のあとに琳琅幻境が成立したと記述しているのは(「馮」)、恐らく、誤りであろう。

琳琅幻境は、杜冠洲が社長、陳少白が名誉社長となり、俳優には、陳非儂、謝盛之、胡津霖等を擁して、「演技の精巧さと俳優の優美さで、久しく社会に喧伝された」(『広』民14・6・28)という。音楽担当四名、背景担当の画家二名の他、「開戲師爺」と呼ばれる座付作者も四人(黎鳳縁、林介仁、蔡了縁、鄧英⁽¹³⁾)を抱えていた。また、琳琅幻境の人員には、香港の「商界や洋行の職員が多かった」ともいう(笑霜「批評広州的劇社(二)」(以下「笑(二)」と略)『広』民14・9・9)。

彼らは、団結も堅く⁽¹⁴⁾、「志士班」の面目を最後まで保ち続けた劇団であった。一九二五年の省港大ストライキの際には、労働者と行動を共にして英国政府の暴逆に反対し、拠点を香港から広州に移し、前年に焼失した衣裳、背景幕等を新たに買い替え、香港琳琅幻境から中国琳琅幻境と名を改めて演劇活動を続けるという決意を示した(『広』民15・5・3)。一時、出費がかさみ劇団の維持が困難になるが、社長杜冠洲が私財を投げ売って支えた⁽¹⁵⁾というのは、この時期のことであろう。

この劇団が最も得意としたのは、白話劇『梁天来』で、その劇中劇に粵劇『山東響馬』を挿演して好評を博した。「夜演梁天来金殿伸冤、加插鑼鼓戯」と「遊芸消息」にも明記されている(『広』民15・5・18、6・21)。鑼鼓戯とは粵劇のことである。白話劇の劇中劇に粵劇を演じたことには、陳非儂の証言もある⁽¹⁶⁾。このような上演方法を白話鑼鼓戯(或いは鑼鼓白話戯)と言うが、こういう呼び名が存在すること自体、こうした上演形態の普遍性を示唆していよ

う。

また、琳琅幻境の演目には、『家庭恩怨記』があるが、これは、春柳劇場など上海の文明新戯の演目である。同じく『辛亥革命党人碑』も王鐘声等の『新茶花』ではないかと疑われている⁽¹⁷⁾。特に、民国以降については、上海の影響を考慮に入れねばならないだろう。筆者が琳琅幻境の活躍を最後に確認できたのは、一九二八年五月十九日に開かれる同盟会懇親会での上演を予告する記事である(『広』民17・5・16)。

一九一二年には、香港の胡炳南、胡国英等が、広州に覚世鐘全女班白話劇社を創設した。女性ばかりの劇団の嚆矢である。この劇団の特徴は服装にあり、当時の服装をそのまま用い、正面人物(善人)には、蘭、牡丹、バラ等の植物を刺繍し、反面人物(悪人)には、鶏、鯉、水蛇等の動物を刺繍して区別したという⁽¹⁸⁾。この衣裳の用い方には、新劇の写実性と旧劇の象徴性とを分かつたに、新しい上演形態を模索していた当時の白話劇のあり方が、よく示されていると思う。

一九一四年には、琳琅幻境のメンバーの一部が中心となって、澳門に民樂社を設ける。のち広州に戻ってくるが、琳琅幻境とは俳優の融通をつけあったり、兄弟劇団のような存在であった⁽¹⁹⁾。一九二五年五月二十八日には、両劇団で『沙三少殺死譚亜仁』を演じているのもその表われであろう(『広』同日)。最もすぐれた演目は、『愛河潮』と『自由女嫁堂官』であったという(『笑』二)『広』民14・9・9)。また、その演目の一つ『殺子報』は、上海の民鳴社、開明社のレパートリーである⁽²⁰⁾。

一九二〇年夏、春柳社の何侠(同盟会員)が上海から広州に戻り、闕涤華、林叔香等と国難余生社を結成、『温生才刺孚琦』や『蔡鐔雲南起義師』などを上演した⁽²¹⁾。欧陽予倩が、広東の白話劇は、光緒末年に春柳社の社員が日本から帰国して広州、香港で文明新戯を上演したのが最初だと記すのは、時間の前後はかなりあるが、或いは彼の

この活動に拠るのであろうか。何侠は、一九二六年三月十五日に教育局が開いた戯劇審査委員会に出席し、新旧演劇の改革に関する意見等を提起している(『広』民15・3・17)。広東の演劇界の重鎮的存在として考えられていたようである。

さて、この頃には「志士班」は、すでに本来の任務を終え、演技の質も低下し、隆盛時には三十数班を数えた劇団も、その多くは解散、分裂して粵劇に吸収されていった。例えば、優天影の解散後、鄭君可は、広州で天演台を組織し、小生王と称せられた名優白駒栄が弟子入りしてくる。同じく優天影の姜雲侠は、祝華年班へ、李少帆(丑)は、人寿年班へと移って行く。歐陽予倩は、こう述べる。「文明戯は、広東では十分に発展しなかった。始まってほどなくすると、粵劇と結合してしまった。例えば、『優天影』や『琳琅幻境』という二つの劇団は、最初は新戯を演じていたが、のちには皆、梆子、二黄を歌い、粵劇に投降してしまった。⁽⁵⁰⁾」

また、一九二四年、上海の広舞台で行われた広東新戯大会が、赤字を出して上演打ち切りになったが、上演演目が時宜に合わなかったためだとい⁽⁵¹⁾う。一時は、名優を輩出して、春柳社にも劣らぬ舞台を謳⁽⁵²⁾われた「志士班」の時代も、残念ながら、すでに終わっていたと言わざるを得ない。

それでは、「志士班」が粵劇界にもたらした最大の功績とは、何であったのか。それは、広東方言を用いて、平喉と言われる地声での歌い方を採用したことにある。それまでの粵劇では、舞台用語として桂林話に近い「戲棚官話」が使用されていたが、^(H)「志士班」は、宣伝効果を高めるために「戲棚官話」から全面的に広東方言に改めた。広東方言が使用されるに伴い、平喉と言われる地声での歌い方が普及した。作り声の高い調子と広州方言の低い調子とが抵触するためである。旧劇団も、これに倣って、方言と平喉を用い始める。これは、伝統演劇特有の作り声の発声から、近代演劇の自然な地声の発声へと変化する先取りであったとも言える。京劇でも、時装戯は北京音を

用い、天津では、天津方言も用いていた。⁵³ 演劇改革の流れは、広東においても、確かに、ありのままの生活の再現を目指す方向へ進んでいたのであった。しかし、この粵劇改革の流れからは、結局、話劇に匹敵する白話劇は、生まれてこなかった。

上海では、一九一四年に、新劇の新派(セリフ劇)と旧派(伝統劇の新劇)とを厳密に弁別する論が、次々に現われる。それまでは、両者を分かつた新劇と呼んでいたのに対して、彼らは、伝統演劇を改革した新劇は、新劇の旧派に過ぎず、詰まる所、新劇の宗旨にはふさわしくないことを述べる。⁵⁴ こうした論からは、新劇の新派の方向こそ、演劇改革の進む道であると、彼らが考えていたことがわかる。我々は、このような認識の中に、五四以降の話劇に繋がる萌芽を見出すべきであろう。広東の白話劇は、新劇の旧派であり、その多くの劇団は、旧派であることを、広東の観客に芝居を見てもらうためには必要なことだとさえ考えていた。男女の共演は、実現されておらず、きちんとした台本も少なく、通常の上演形態は、「幕表制」(口立て式)を取っていた(戸「白話劇話」『広』民15・5・15)。広東では、新劇の新派を強く意識した白話劇団の出現は、ずっと遅れるのである。

この間の状況をちょうど反映しているのが、『新青年』九卷二号(一九二二年六月)に掲載された「新劇底討論」である。広東省立高等師範学校の学生蘇熊瑞が、学内の劇団、幻幻劇社と共楽社の演ずる『情因恨果』及び『自由恋愛』を見て、社会改革の責任を負う最高学府の劇団でありながら、極めて低俗で、社会心理に媚びた演技、筋立ての芝居だと論難する文を寄せた。この投稿に共鳴した陳公博や亜魂による、学生演劇を含めた白話劇に対する批判が、同号に掲載されたが、注目すべき点を三箇所引用する。

「流行り言葉で台本を作るのでなければ、新名詞を濫用する。劇中人物の身分がどうであれ、登場するや、新志士の演説のように、自由よ、解放よと口から出るを幸いどなりちらして、観客がすっかりいやになってしまうま

でやめない。」(陳公博)

「女性解放について語ったかと思うと、三從四徳を語り、社会主義を主張したかと思うと、偏狭な愛国を主張する。」(亜魂)

「(使用人役の俳優が)どれもこれもマヌケ面で、やたらにドタバタ、宙返りしたり、主人の歓心を買おうとした。この手の情理に合わぬ演技は、時間の無駄であり、見る者に吐き気を催させるに十分である。」(亜魂)

これらの議論は、いずれも上海の文明新戯に対する批判にも共通することに気付くであろう。第一点目については、歐陽予倩によく似た経験がある。激烈派正生の顧無為と共演し、歐陽予倩が彼の恋人役を演じていた時のことである。「私たちは、花園で出会った。彼は観客に向かって一大演説をぶち、嵐のような大喝采である。しゃべり終わると、振り向いて私に言った、『オレは言うだけ言った、次はお前だ。』」⁽⁵⁵⁾

第二点目は、例えば、上海の民鳴社の劇が、政治宣伝の革命劇から、ウェルメイドな家庭劇に転身していったことに代表される、文明新戯の演目の質的变化に見合う批判の論点である。

三点目は、これも文明新戯に類似した現象がある。「当時、各劇団の文明戯は、皆滑稽な男の使用人をよく使った。顔に変てこな化粧をし、赤い辮髪を高く挙げ、主人がどんなに真剣な話をしていても、脇でギャグをやる。観客を笑わせることに目的があり、それがふさわしいか否かは問わないのである。」⁽⁵⁶⁾

こうした広東の白話劇と上海の文明新戯との上演様式の類似や、前述した演目の一致などを考えると、上海の影響は、無視できない。粵劇は、晩清期から上海での公演を行っており、一九一〇年には、粵劇の専門劇場ができる⁽⁵⁷⁾。彼らが上海の演劇界の動向に全く不案内だったと考えるのは、不自然であろう。陳公博は、女子白話劇の乱立⁽⁵⁸⁾も上海の悪影響の一端だとし、陳独秀は「広東のここ数年の新劇が、以前に及ばないのは、恐らく、上海の大新劇

家の影響を受けたのであろう」(附識)と皮肉っている。⁵⁹⁾

こうした新劇の旧派的性格を保持しつつ、広東の白話劇は、「志士班」から学生劇団、業余劇団へと受け継がれてゆく。最も早い学生劇団は、嶺南大学に誕生する(剣霞「談広州之白話劇」『広』民14・8・29)。欧陽予倩が広州に招かれて、二度目に見た白話劇が、陳受頤博士が監督をした嶺南大学の女子学生が演ずる『女知』であった。「彼女たちの台本は、ややぎこちないが、会話は淀みなく、自然であった」と、欧陽予倩は好意的に記している。

嶺南大学の後、光華医学校の光華劇社、高等師範話劇部、教忠師範、一中青年劇社、南中劇社など多くの学校に白話劇団が成立する。黄埔軍官学校にも、血花劇社が成立する(一九二五年一月十八日⁶¹⁾)。複数の学校の学生による劇団も、星期六俱樂部、広東新学生社などができてゆく(「笑(二、五、七)」『広』民14・9・9、14、16)。

これら数ある学生劇団の中でも注目すべきは、木鐸劇社である。一九二二年秋、広州市第一甲種商業学校の成立一周年記念会の余興のために作られた白話劇社が中心となって、国民大学や執信女中、南武中学などの演劇愛好家を結集して一九二四年に結成された⁶²⁾。木鐸劇社は、初めて男女共演を提唱した劇団であった。当時は、劇評家でさえ、木鐸劇社の男女共演を見て、「劇団員の選択には、慎重を期さねばなるまい」(「笑(七)」『広』民14・9・16)と考えていた頃であっただけに、その意義は大きかったと言わねばならない。

ただ、一般に言って、学生劇団の水準は、それほど高くはなかったようである。欧陽予倩は、一九三〇年に、「広州の学校劇は、以前は嶺南大学だけが素晴らしかった」と記している⁶³⁾。高師の白話劇社の水準も、前引した蘇熊瑞の寄稿に見える通りであった。

広東の白話劇の歴史の中で、最初に話劇の意識を持った劇団は、民間劇社であろう。「民間劇社為党紅会籌款演劇」(『広』民15・5・24)という記事に、「成立よりまもなく半年になる」という記述が見えることより、民間劇社

は、一九二六年初めに組織されたことがわかる。国民党婦女部長の何香凝が中心になり、朱執信夫人の楊道儀を主任に据えた。この劇団は、「幕表制」を廃し、台本通りのセリフや演技を行ない、男女共演も実現していた。

現在、確認できる上演演目は、『棠棣之花』（『広』民15・3・27、9・18）、『聶女』（『広』民15・3・20、3・27、10・23）、『山河淚』（『広』民15・3・27、9・18）、『王昭君』（『広』民15・5・24）、『少奶奶的扇子』、歌舞『革命与恋愛』（『広』民15・9・18）などである。ちょうど広東大学文学部長に赴任してきていた郭沫若の台本を多く舞台化し、郭自身も観劇に訪れている。⁽⁶⁴⁾

民間劇社は、「広州唯一の革命化、芸術化した新劇社」（『広』民15・3・27）であると見做され、公演のたびに社会の高い評価を受けていた（『広』15・10・23）。ただ、あまりに上演内容の水準が高すぎて、「一般観劇者の共感を得にくいであろう」（『広』「白話劇話」『広』民15・5・15）とも言われた。しかしながら、一方で、所謂「白話鑼鼓戲」も演じていたといいい、一般観客への浸透も考慮に入れないわけにはゆかなかったようである。これは、民間劇社が「大規模な革命の宣伝工具」（『広』民15・3・27）となるためには、避けられないことであつたらう。例えば、貧しい労働者階層を主要対象とした劳工白話劇社の場合、国民党が接收して工人劇社と名を改めると同時に、粵劇の劇団に変わってしまった。⁽⁶⁵⁾ 一般の広東人にとって、白話劇はまだなじみの薄い劇だったのである。民間劇社は、一劇団中に、新劇の新派と旧派とを併存させてはいたけれども、その台本を尊重した上演方法には、確かに話劇への志向を認めることができるであろう。

この時期の劇団でもう一つ注目すべきは、文化新劇社である。この劇団は、広州で初めて、国語で白話劇を演じた劇団である（『広』民15・1・27、2・2）。その後、武漢、上海より俳優を招いて大明星劇社と名を改め（『広』民15・3・17）、「文化運動と国語宣伝」を劇社の宗旨に掲げる（『広』民15・3・21）。この劇団の組織には、国民党の

後押しもあつたようである。最初は、革命劇『蔡松坡』、愛国新劇『安重根刺伊藤侯』などを上演しているが(『広』民15・3・19)、すぐに『珍珠塔』、『蝴蝶杯』、『碧玉簪』など旧劇からの改編とおぼしき演目を続々と演じ始める(『広』民15・3・21、4・7)。「西太后」の上演の際には、背景幕に宮中を再現し、実際に宦官を呼びよせ、莊嚴派、閨閣派、滑稽派、呆兒派など文明新戯の役柄分担を受け継ぐ俳優を招いていること(『広』民15・4・24)から見て、用いる言葉が広東方言から国語に変わっただけで、演劇自身は、旧来の白話劇にいささかも変わらなかったことがわかる。

民間劇社の後を更に発展させ、広東に話劇と称するにふさわしい白話劇が生まれるには、一九二九年三月、南国社話劇部の公演後に起こった芸術話劇運動を待たねばならなかった。

(待統)

[注]

(1)「欧陽予倩と伝統劇の改革」(『人文研究』第四十卷六分冊 一九八八)。

(2)欧陽予倩の足取りについては、『申報』(以下『申』と略)を基礎資料とし、欧陽予倩『自我演戯以来』(神州国光社 一九三九)、蘇関鑫『欧陽予倩年表』(『欧陽予倩研究資料』中国戲劇出版社 一九八九)などを参照した。記述に際しては、すでに確定している事実は、極力重複を避け、新事実の発掘や公演の年月日の確定などに意を用いた。よって、欧陽予倩の足取りを全面的には記述していないことをお断りしておく。

(3)この間の欧陽予倩の動きを劇場中心に追うと以下のようになる。新舞台(22・7・5、勤業女子師範の義務戯)↓亦舞台(23・1・17)↓2・1〔主な共演者(以下略)余叔岩、朱琴心、李春来〕、2・2↓2・6〔三麻子、李春来〕、2・9↓4・18〔馬連良、楊瑞亭、三麻子〕↓杭州第一舞台、南京(?)↓新舞台(23・8・18)↓24・10・1〔趙君玉、張月亭、劉漢臣〕↓亦

舞台(24・10・28) 12・25 (趙君玉、潘月樵、汪優游) ↓大連(?) ↓第一台(25・5・6) 26・1・4、うち25・7・4

8・28まで病欠(麒麟童、高百歳、王靈珠)。

(4) 「記歐陽予倩之人面桃花劇」(『申』民12・1・19)。

(5) 「歐陽予倩昨晚登台」(『申』民12・1・18)。

(6) 「記歐陽予倩之青梅劇」(『申』民12・1・28)、「記歐陽予倩之玉堂春劇」(『申』民12・2・3)、「記予倩新排演之『臥薪嘗胆』」(『申』12・3・6)。

(7) 「新舞台『徽欽二帝』之評論」(『申』民12・12・12)。

(8) 「『徽欽二帝』劇中之精采」(『申』民12・11・30)、「二集『徽欽二帝』元旦已開演」(『申』民13・1・4)。

(9) 「趙閻王」の公演については、『申』民12・2・2、2・4、2・5に報道記事が載り、2・5、2・6に笑舞台の広告、2・6に前日の試演の劇評が載る(公演は2・6)。葛一虹主編『中国話劇通史』(文化芸術出版社 一九九〇)や「歐陽予倩年表」(前出)の記載は、誤りである。

(10) 「自我演戲以来」(前出)。

(11) 「研究戲劇学之又一校」(『申』民12・3・30)。

(12) 「『澆婦』新劇排演於両江女師」(『申』民12・5・4)。

(13) 「戲劇協社討論公演日期」(『申』民12・11・17)。

(14) 「戲劇協社第二次表演有期」(『申』民12・9・12)、「戲劇協社表演期中之職員」(『申』民12・9・17)、「戲劇学社表演新劇」(『申』民12・9・22)。

(15) 「『澆婦』劇將実行男女同演」(『申』民12・10・27)、「戲劇協社將演『澆婦』」(『申』民12・12・5)、「『澆婦』新劇今日

- 開演」(『申』民12・12・9)、「観演『滄婦』新劇後之評論」(『申』民12・12・11)。
- (16)「戲劇協社開會記」(『申』民14・1・6)、「戲劇協社近訊」(『申』民14・2・21)、「傀儡之家庭」明日公演」(『申』民14・5・30)。
- (17)「民新影片公司攝片消息」(『申』民15・3・13)。
- (18)「本埠增刊・劇場消息」(『申』民15・11・13)。
- (19)『玉潔冰清』は、一九二六年七月六日、『三年以後』は、同年十二月八日、『天涯歌女』は、二七年四月二十日、いずれも中央大戲院で封切り。
- (20)「本埠增刊・劇場消息」(『申』民15・12・9)。
- (21)「民新影戲學校之發起」(『申』民15・5・10)、「民新影校積極進行」(『申』民15・5・22)、「民新影戲學校考試新生」(『申』民15・6・1)。
- (22)歐陽予倩『電影半路出家記』(中国電影出版社 一九八四 第二版)。
- (23)「上海民新影片公司宣言」(『玉潔冰清』特刊 一九二六年七月)。程季華主編『中国電影發展史』(中国電影出版社 一九八〇)所引に拠る。
- (24)保衡「水銀灯下の生活」(『申』民16・1・1)。
- (25)保衡「『天涯歌女』完成記」(『申』民16・3・4)。
- (26)「本埠增刊・劇場消息」(『申』民16・3・4)。
- (27)大舞台(27・5・26)7・3(賈璧雲、趙如泉、毛韻珂)。
- (28)『自我演戲以來』(前出)。

(29) 『南国的戲劇』(萌芽書店 一九二九)。

(30) 「上海芸大添設戲劇科」(『申』民16・10・21)、「本埠増刊・各団体消息」(『申』民16・11・25)。

(31) 欧陽予倩「粵游瑣記」(『南国月刊』一卷二期 一九二九年五月、『欧陽予倩全集』第六卷 上海文芸出版社 一九九〇 所収)。
尚、筆者の確認したのは、『南国月刊彙刊』第一卷上冊(現代書局 一九三〇年三月、実藤文庫蔵)所収のものである。

(32) 王怡庵「話劇中興大会(上、下)」(『申』民17・10・26、27)。尚、張向華編『田漢年譜』(中国戲劇出版社 一九九二)が、一九二八年四月の項に編入している、話劇という名称が確定した予倩赴粵送行の集まりは、人物、内容、場所まで重なることから、この会のことを指すと思われる。

(33) 「李朱昨午返粵」(『申』民17・11・18)、「李濟深今晨可抵港」(『申』民17・11・20)、「李濟深等抵粵」(『申』民17・11・21)。

(34) 二章の記述は、『広州民国日報』(一九二三年八月〜一九二九年十二月、以下『広』と略)を基礎資料としたが、この影印本は、欠号が多く、重要な資料が漏れている可能性も否定できない。二次資料として利用したのは、以下の九編である。

A 謝彬籌「清末民初的粵劇改良活動」(『學術研究』一九八二年第一期)。

B 陳華新「粵劇与辛亥革命」(『広州文史資料第四十二輯・粵劇春秋』広東人民出版社 一九九〇)。

C 張福光整理「広東早期及抗戦前的話劇概述」(中国戲劇家協会広東分会、広東話劇研究会編『広東話劇運動史料集』第一集 出版年不詳)。もと「広東早期話劇概述」と題して『戲劇芸術資料』第三期に発表されたものを改題転載したものである。

D 黄徳深「広東話劇從辛亥革命至解放前的發展歷程」(『広東文史資料第三十四集』広東人民出版社 一九八二)。

E 謝燕章「大革命時期広東話劇活動拾零」(中国戲劇家協会広東分会、広東話劇研究会編『広東話劇運動史料集』第二集

出版年不詳)。

F 梁沛錦編撰『粵劇劇目通檢』(三聯書店香港分店 一九八五)。

G 賴伯彊、黃鏡明『粵劇史』(中国戲劇出版社 一九八八)。

H 顧樂真『兩廣戲劇交流考』(『戲劇藝術資料』第五期 一九八一)。

I 謝彬籌「近代中国戯曲的民主革命色彩和広東粵劇的改良運動」(『戲劇藝術資料』第二期 一九七九)。
これらの資料からの引用は、アルファベットの略号によって本文中に示す。

(35) 馮自由『革命逸史』第二集(台湾商務印書館 一九五三)。尚、この資料に拠りつつ、広東晚清演劇界の動きを紹介、分析した先行論文として、山田敬三先生『『戲劇界革命』の底流——清末の広東戯曲界をめぐって』(『未名』第十号 一九九二)がある。

(36) 新劇の定義については、「改良戯曲であるか、話劇であるかを問わず、両者は共に、幕を用い、写実的な背景を使用し、当時の服装をそのまま着、演説があった」という袁國興「外来影響与中国近代戯劇変革模式的演進」(『戲劇芸術』一九九三年第一期)の意見に従っておく。

(37) 采南歌の創設については、これまで馮自由の記述(「馮」)に従って考えられてきたが、次のような異論も提出されている。番禺の韓善甫と順徳の潘景文の二人は、広州長寿寺鉄汁堂で「時敏学会」を起こし、革命思想の宣伝に努めていた。この活動が官憲の注意を引き、長寿寺の任職が警告を受けた。鉄汁堂を出た彼らは「時敏学会」を「時敏閱書報社」に改め、市民に新聞、雑誌の閲読の場を提供したが、粵劇の宣伝効果のほうが遥かに勝ることに気付き、資金を集め「天演公司」を組織。まず采南歌班を起こして学徒を育てることから始めたが、その運営にあたったのが、程子儀であった、という(G)。

(38) 陸丹林「感悼革命元老李紀堂」(『革命史譚』、『近代稗海 第一輯』四川人民出版社 一九八五 所収)。

歐陽予倩と広東戯劇研究所(上)

- (39) 陸丹林「四大寇中之陳少白」(『革命史譚』前出)。
- (40) 著先「論開智普及之法首以改良戲本為先」(『芝罘報』第七期 一九〇五、阿英編『晚清文學叢鈔 小説戲曲研究卷』中華書局 一九六〇 所収)。
- (41) 『廣東話劇運動史料集』第一集(前出)に付録として収める。
- (42) 建平「四十年前省港話劇運動片談」(『羊城晚報』一九五七・十一・十六)。Cより転引。
- (43) 黎鳳縁、蔡了縁については、春声「戲劇評論(八)」(『広』民13・7・8)に簡単な紹介がある。「同(九)」(『広』民13・7・9)に紹介する馮頤洲は、琳琅幻境の俳優であり、座付作者でもあったという。
- (44) 琳琅幻境の一九二六年六月十八日の公演には、謝盛之、胡津霖の名が見え(『広』同日)、二七年八月八日の公演には、「老民党謝盛之、胡津霖、洪志堅、陳偉民、朱晋存」等の名前が挙げられている(『広』同日)。創設時のメンバーが中心になって劇団を盛り立ててきたことがよくわかる。
- (45) 陳非農述、余慕雲筆録「粵劇六十年」(『大成』第七十一期)。梁沛錦『粵劇研究通論』(龍門書店 一九八二)所引に拠る。
- (46) 顧文勛『文明新戲』劇目滙覽(続完)。(『中国話劇研究』第四期、一九九二)。
- (47) 顧文勛『文明新戲』劇目滙覽(続)。(『中国話劇研究』第三期、一九九二)。
- (48) 注(47)に同じ。
- (49) 歐陽予倩「談粵劇」(『一得餘抄』作家出版社 一九五九)。
- (50) 注(49)に同じ。
- (51) 「広東新劇之近況」(『申』民13・1・13)。
- (52) 光磊室主「談滬上之広東新劇(一)」(『申』民14・3・5)。

(53) 洪深「從中国的『新戲』說到『話劇』」(『戲劇研究』第二期、『広』民18・2・23)。

(54) 袁国興「外来影響与中国近代戲劇變革模式的演進」(前出)。

(55) 欧陽予倩『自我演戲以来』(前出)。

(56) 注(55)に同じ。

(57) 姜斌「旧上海的広東戲」(『粵劇春秋』前出)。

(58) 覺世鐘の成功後、嶺海女子白話劇(C)、楽観女子白話劇、達観女子白話劇、我観女子白話劇社、香江幻花影女子白話劇社(『広』)などが、陸續誕生する。

(59) ただし、上海の影響を否定する挹秀「請問陳独秀」(『戲雜誌』第五、六号、一九二二年十一月、二三年一月)という反論も出ている。

(60) 欧陽予倩「用粵語演話劇」(『戲劇』一卷一号、一九二九年五月)。

(61) 「黄埔軍校大事記」(『黄埔軍校建校六十週年紀念冊』長城出版社 一九八四)。

(62) 「木鐸社舉行五週年紀念」(『広』民18・1・12)より、成立年を確定できる。

(63) 欧陽予倩「広州今日之学校劇」(原載『広』一九三〇年二月〔未見〕、『欧陽予倩全集』第四卷 上海文芸出版社 一九九〇所収)。

(64) 郭沫若自身は、血花劇社が上演したと記しているが(「帰去来」)、民間劇社と血花劇社とは、劇団員の貸し借りがあったというから、混同したのであろう。「作劇経験」(『十月』一九七九年第一期)では、廖夫人の指導下の劇団だったと記しているので、民間劇社で間違いないまい。

(65) 朱少秋口述、史向民整理「大革命時期的広州工人劇社」(『粵劇春秋』前出)。

欧陽予倩と広東戲劇研究所(上)

〔付記〕一九九〇年八月、筆者は広東戲劇研究所の旧址を尋ねて、広州を訪れた。広東省芸術研究所の黄鏡明氏は、初対面の筆者を手厚く接待して下さり、広東戲劇研究所の学生として、大陸では唯一人ご健在の陳西名氏に引き合わせて下さった。陳氏はご高齢にもかかわらず、筆者のためわざわざ旧址まで案内して下さった。黄鏡明氏、陳西名氏からは、『粵劇史』、『広東話劇運動史料集』第一集、第二集など貴重な資料の提供も受けた。筆者の怠慢により、三年の長きにわたり学恩に報いずきたことに深くお詫び申し上げると共に、両氏のご厚意に心からお礼を申し上げたい。