

## 植民地における演劇と観衆

台湾語通俗演劇の興起を中心に

石婉舜／訳・近藤光雄

「なんと新鮮な節回しだろう？」弦歌が急に変化し、そこからほかの節回しが歌い出される。こうして瑞生の心は更に落ち着かなくなった。まるで自由奔放な小鹿が飛び跳ねているかのように。

——楊守愚『瑞生』（一九三二年）

はじめに

「歌仔戲」は、台湾文化の一つの象徴である。その初期形態は田舎で演じられる小芝居であったが、一九二〇年代には劇場のなかで、今日広く知られている大演劇へと変貌を遂げ、一九三〇年代、舞台の主流演劇となった。戦後の一九六〇年代には、劇場のなかで衰退するも、映像や音楽などメディアと融合し新たな活力を得、一九八〇年代に本土意識が高まるなか、再び舞台に登る機会を手にした。日本統治時代にあたる一九二〇、三

〇年代は、歌仔戲の誕生にとって重要な時代である。これはちよと、台湾社会における初期工業化、都市化の時期に相当する。歌仔戲の観衆の土台を築いたのは、まさに新興市民階層であった。これに関連して言えば、「歌仔戲」についてこれまで数多く研究されてきたものの、日本統治時代のものに限って深く掘り下げた研究は少ない。これは、演劇資料が少ないことに因るものであろう。しかし、ここ十余年の間、日本統治時代のレコード資料が次々と発掘され、また重要な新聞、雑誌がデータベース化されたことを受け、日本統治時代における歌仔戲を

巡る議論の場が徐々に開かれつつある<sup>1)</sup>。本稿は、これに踏まえつつ、歌仔戲がなぜ日本統治時代に盛んになったか、その条件とは何か、如何なる過程を経たか、そのことと植民地統治、植民地社会との関係はどのようなものであったか、といった問題を問い直したい。言いかえれば、日本統治時代において歌仔戲が田舎から劇場に進出し、更に普及し流行する現象を研究対象とし、演劇と社会との間を橋渡しした当時の劇場関係者、劇団、観衆の動向について考察するものである。本稿では、劇場というハードの部分のみならず、役者、芸術表現、演目といったソフトの部分にも注目する。本稿での考察が、日本統治時代における歌仔戲の社会文化的意義を再認識し、植民地台湾における市民文化の一側面を窺い知る手助けとなれば幸いである。

## 一 劇場の普及と市民観衆の登場

清朝統治下にあった台湾の漢人社会において、節氣ごとに神様を祭祀する酬神劇が演劇の主要形態であった。演劇は当時、民衆を集めて規則、禁令を公布する役割を担うこともあったが、その内容は中国大陸における土着の演劇の延長線上にあるものであった<sup>2)</sup>。日本が台湾を統治した最初の二十年間、台湾社会は、まず、乙未戦争における抗日の動乱を経験し、これに続く

二年間に渡る国籍選択の期間を経た。そして、植民者の飴と鞭の政策のもと、人々は支配者が交代し異民族統治が始まるという事実にはさほど抵抗を示さなくなり、規則正しい生活を早く取り戻したいと願うようになった。一九一〇年以降、民間各地で神迎祭が行われるようになり、また、新興都市では台湾人の娯楽への要求も現れ始め、そのため中国大陸の劇団が台湾と中国を行き来する現象が現れた<sup>3)</sup>。

台湾における劇場の建設は、日本人が自らの需要を満たすために始めたものであった。当初、台湾人は資金を出し合い土地を借り、一時的な演劇舞台を設置することもあれば、日本人から劇場を借り受け、日本人劇団が使用しない時間帯を利用して、一時的に茶園として演劇活動を展開することもあった。台湾全島に劇場を普及させた人物は高松豊次郎である。彼は日本の民間人として台湾に渡り、植民地に住む台湾人と日本人を対象に率先して劇場を建設し、演劇や映画を媒介として植民地における教化と産業開発に力を注いだ。一九〇八年の基隆座劇場をはじめ、高松豊次郎は台湾南北の八カ所（これらいずれも、後に台湾の主要都市へと発展した）に十五ほどの劇場を建設し、台湾全島に劇場を普及させるための礎を築いた<sup>4)</sup>。

植民地における産業組織の調整、交通整備、都市計画の影響を受けて、台湾の人口は農村から都市と周辺の町へ集中するよ

うになった。一九一〇年代から徐々に現れ始めたこうした都市化現象は、一九二〇年代には顕著となり、一九三〇年代には急速化した<sup>5)</sup>。日本統治時代における劇場の普及状況について、権威的かつ信頼の置ける、太平洋戦争期のデータしか残されていないため<sup>6)</sup>、筆者は更に『台湾日日新報』に掲載された報道をもとに日本統治時代における劇場の数を割り出し、概算値として以下に図示した。これは、政府筋の統計データが存在しないなか、劇場の建設は地方において一大事業であり新聞は必ず詳細に報道するであろうとの推測から、筆者が当時最大の発行

表・日本統治時代の劇場の普及状況

統計の時期区分	劇場の数の概算値
一九〇四—〇六年	(十六)
一九一四—一六年	(三十一)
一九二四—二六年	(三十二)
一九三四—三六年	(八十一)
一九四四年	百六十八

※この表にある「劇場の数の概算値」とは、『台湾日日新報』の二種類のデータベース(台北・大鐸資訊、台北・漢珍數位圖書)から統計し、得たものである。あくまで「概算値」であるため括弧付きで示しており、一九四四年の『台湾興行場組員名簿』から得たデータと区別している。

量を誇る『台湾日日新報』を材料に、劇場の数を統計したものである。データ処理に際しては、十年を一区切りにし、そこから固定した三年間を選び出し検索にかけ、その間新聞に登場した劇場の数を統計する、という方法をとった。建設の噂や要求のあった劇場、または市民センターなどの公共空間の数は統計データには含めていない。統計の結果、劇場の普及の度合と都市化の過程とがほぼ一致しており、台湾全島の劇場は一九二〇年代中期以降、十年ごとに数が倍増する傾向にあることが明らかとなった。

注目すべきは、日本統治時代における劇場活動は終始演劇を中心とするものであったが、高松豊次郎が活躍したときから、演劇のみ上演する劇場、映画のみ放映する劇場、演劇の上演と映画の放映を兼ねた混合式劇場という三種の劇場が現れ始めたことである。一九四四年の『台湾興行場組員名簿』によれば、当時、演劇のみ上演した劇場は五十四カ所、映画のみ放映した劇場は三十一カ所、混合式劇場は八十三カ所だったという。このデータは映画が急速に普及したことを物語っている。劇場をめぐる全体の環境は、近代演劇の発展を検討する際疎かにできない部分である。

多くの劇場が建設されると、劇団は大量の演目を提供しなければならぬ。しかしながら、台湾の既存の劇団は、神を祭祀

するときに活躍する「屋外劇団」が大半で、資金投入と各分野の分業とを必要とする「屋内劇団」比べれば、上演するための条件が明らかに不足していた。劇場が普及した当初、日本人が盛んに日本から演目を持ち込んだが、これに乗じて台湾本土の興行組織も数を増やし、上海や福州など中国沿岸都市で流行した演目を大量に取り入れた<sup>7)</sup>。

劇場や劇団は一般的には、劇の上演期間より二、三日前、役者が街をねり歩きチラシを配布するよう手配し、劇の宣伝を行う。劇場が割引招待券を発行し、機関や業者に配布することもあった。「連台本戯」という長篇ものが流行したとき、劇団は劇の最終幕で場を盛り上げ、張り詰めた雰囲気を出し、あらゆる技巧を駆使し観衆の関心を引こうとした。更に、この時間帯に劇場を開放し、無料で入場できるようにした。劇場はこうしてさまざまな方法で観衆の心を掴もうとした。観客がその後も劇場に足を運び、同時に新しい観客を呼び込むことを狙ったのである<sup>8)</sup>。

新興市民階層はこのとき、演劇活動における観衆の土台を形成しつつあった。客席は当初より、値段によって三つないし四つに分類され、社会集団における観客間の関係が映し出されていた。「演劇鑑賞」は一九二〇、三〇年代、徐々に市民の日常的な消費対象となり、また個人や家庭にとっても一般的な娯楽

であった。一九二〇年代、当時流行した歌仔戲に偏見を持った文化人さえも、それ以降劇場とは縁を切ったわけではない。むしろ、彼らこそ劇場の常連客で、歌仔戲を鑑賞する機会に恵まれていた。この頃相次いで発掘された著名人の日記には、新旧の知識人が演劇活動に関わっていた様子が記録されている。彼らは、あるいは一人で、あるいは家族や同僚とともに劇場に出かけ、劇を楽しんだ。ときには、劇場は曖昧な恋情を育む場所ともなった。日記での記述によれば、知識階級の観賞する演目は多種多様で、中国式の演劇のほか、日本式や西洋式の芝居もあったという<sup>9)</sup>。新聞報道を読めば、今日の人でも劇場の活気づいた様子を想像することは困難ではない。客席は興奮した騒がしい雰囲気包まれ、場内では座席の奪い合いや視野が遮られたことによる口論やけんかが繰り返され、体臭や子供の小便などいろいろな臭気が混ざり合い漂っていた。終演後、才色兼備の役者が大勢の演劇ファンに取り囲まれる情景は、劇場外でよく見られる「出し物」であった<sup>10)</sup>。

新聞社は、これまで不定期に上演情報を伝えていたが、劇場での演劇活動が発展するにつれ、広範な読者／観衆の便を図ろうと、固定した紙面を提供し随時上演情報を更新するようになった。新年を迎えると、劇場関係者は新聞に広告を掲載し、読者／観衆への新年のあいさつも怠らない。また、演劇活動に欠

かせない品々を提供している織物業や衣服業などの業者は、垂れ幕を贈って舞台の目立つところに掛けたり、演劇のチラシを店頭で置いたり壁に張ったりと、お互いに宣伝し合うある種の互恵関係を形成した<sup>11)</sup>。つまりとところ、一九〇八年に高松が劇場を建設し普及事業を始めてから三十年の間、劇場は都市化とともに急速に数を増やし、台湾全島のあらゆる都市と周辺の町にまで広まった。このとき拡大しつつあった市民階層が、演劇活動の確固たる土台を築きあげたのである。その過程において、劇場と関係を結んだのは演劇や映画の関係者ばかりでなく、新聞産業、交通運輸業、更には劇場と繋がりのある商工業者などもいた。劇場における演劇活動に促され経済活動が日増しに発展するさまは、演劇活動がますます台湾社会に溶け込んでいったことを意味したのである。

## 二 歌仔戲の生成

劇場が普及していくなか、本来台湾東北部の蘭陽平原で流行した「本地歌仔」が台北に伝わった。その後、神迎祭が各地で行われ、鉄道、道路などの交通機関が徐々に整備されるにつれ、瞬く間に台湾西岸各地に広まった。こうした演劇は当初、固定した呼び名を持っておらず、一九一〇年代前後の新聞では、

「車鼓（戯）」、「歌仔（陣）」、「歌戯」、「歌劇」、「白字戯」と呼ばれることが多かった。今日の学者は、後の歌仔戯の原形であると考え、これを「老歌仔戯」と名付けている。「老歌仔戯」は、農閑期に上演される子弟劇という性質上<sup>12)</sup>、初期にはすべて男性役者が劇中人物に扮した。劇の規模も小さく、二、三人の役者と数人の楽師がいれば上演が可能であった。音楽や節回しは「七字仔調」、「大調」、「雑念調」などと、民間歌謡の風格に富んでいる。演技は台詞よりも節回しが多く、演劇音楽の体系では「民歌聯唱」に属する。プロットは、説唱文学を融合させた内容（「歌仔」説唱のこと）である。演目は少なく、『陳三五娘』、『三伯英台』、『呂蒙正』、『什細記』の四種が代表的なものとされている。後の歌仔戯の役者が稽古を積むときの基本演目でもある<sup>13)</sup>。

現存する「老歌仔戯」のテキストから、蘭陽平原に満ち溢れた開拓精神と力強さが、どのようにして初期の歌仔戯の劇場のなかで徹底的に解放されたのか、見て取ることができる。『三伯英台』の台詞を例示しよう。

英台は人に生まれてとても光栄で、二つの胸を差し出しましょう。梁兄さん早く見にいらっしやい、わたしの胸に広がる光景を<sup>14)</sup>。

男性が扮する祝英台は、区別するために髪に赤い花を付けることもあった。「彼女」の台詞は上品でもロマンチックでもなく、むしろ大胆にして開放的で、人々からかう淫らなものである。これは、祭祀における熱狂的な雰囲気と両々相俟って、ますますよい効果を収めている。役者の言葉や動作は、喧しく笑いさざめく野次馬の男女の様子に刺激され、演じれば演じるほど劇は激しさを増し、放埒で自由奔放なものとなる。演劇が観衆に歓迎された様子は想像に難くない。一九〇六年、宜蘭の鸞書には、このような生き生きとした記述がある。

#### 「戒淫歌論」

ああ、淫らな節回しが現れてから、正しい道が減んでしまった。この潮流が流行ると、人々はうそ、いつわりを弄し、またこれを好み、素晴らしいものとみなした。劇を見ようとする者は、必ず役者を招いたもので、役者は指定された場所で劇を演じるのであった。そして弦を掻き鳴らし笛を響かせ、琴を弾き拍子を取る。観客は友人を呼び寄せ大勢で観賞し、出費を一切惜しまない<sup>15)</sup>。

以上の記述は「老歌仔戲」の現地での盛況ぶりを物語っている。

る。演劇はもはや神迎祭に限られたものではなく、依頼があればすぐに出向いて上演するものとなった。鸞書は上演の様子を次のようにも描いている。

役者は一瞬にして役柄を変え、女に扮した。小屋を出ると、頭を振り腰をくねらせ、脚を引きずり歩き、まるで骨なしのようだ。見つめられると唇を噛み、微笑もうとすると顔を覆う、心が落ち着かない様子で、小躍りして喜んでいる。節回しを口にするや、たちまち声を裏返す、まるで卒中のように。男でもなければ女にも見えず、しげしげ眺めていると化け物や妖怪にすら思える。お前、そんな恰好で恥ずかしいのか。劇はがやがやと騒がしく、台詞は一つも上品なものはない。良き家柄の者は、役者の節回しが聞こえると、川の魚が灯火に群がるように集まってくる。変装した役者の姿を見ては、まるで花々の間をさ迷う蝶々のようにそこから離れがたく、そばで拍子を取りながら節回しに調子を合わせる。「婦娥が下界に降り立った」と叫び妖言で人々を惑わし、隣近所の老若男女を共々見に来させる。逸早く駆けつけた者は愛いごとを忘れることができるのだという。

このように「老歌仔戲」における女形の演技は生き生きと描

かれている。「脚を引きずり歩き、まるで骨なしのよう」とは、女性の弱々しくしなやかな姿態を喩えたもの。「見つめられると唇を噛み、微笑もうとすると顔を覆う、心が落ち着かない様子で、小躍りして喜んでいる」とは、女性が恥じらい怯え、驚き感う目つきや容貌を表したものの。「口を開け声を張り上げると、たちまち声を裏返す、まるで卒中のよう」とは、女性らしい節回しをまねて、観客に性別を識別させにくくするための所作を述べたもの。鸞書の最後には、「その役者よ、天神の譴責を畏れないのか、あの世の刑罰を恐れないのか」とあり、話題が一転して役者に直接「刑罰」と戒めが下される。

「老歌仔戲」における、性別をかく乱させる演出や、自由で開放的な身体表現は、宗教組織の著名人から忌み嫌われたほか、台湾全土に広まるなか、言論界の多大な関心を集める一方で、その非難に曝されることもあった。一九一〇年代の『台湾日日新報』社会面には、「老歌仔戲」に関する消極的な報道が目立ち、「淫戯」、「淫齣」と呼ばれた。当時最大の文学結社であった「崇文社」は一九一八年末と一九二〇年中頃、二度にわたって演劇に関する原稿を募集した。テーマはそれぞれ、「淫戯淫書禁革議」、「戲劇改良論」であった<sup>16)</sup>。

歌仔戲が初めて劇場で上演されたのは一九二〇年代初期であったが、それが勃興した重要な年は大正十三年（一九二四）で

あったと考える。演劇学者の大先輩である呂訴上と小説家の張文環は、日本統治時代に発表した文章、作品のなかで、こぞってこの時点に言及している<sup>17)</sup>。初めて劇場の舞台に登った歌仔戲は、劇場の外部にあった「老歌仔戲」を土台に形成されたため、上演された当初は当然、卑俗な言語や音楽、滑稽な嘲笑など、老歌仔戲の一連の様式を継承することとなった。想像できるように、廟の縁日で上演される演劇の熱狂的な雰囲気は、たとえ主流社会で許容される色情の範囲を超えていようと、注意を受けるだけで寛大かつ容易に見逃してもらえないこともあれば、品位を損なわないものとして大目に見てもらえることもあろう。しかし閉鎖的な屋内舞台では、役者の常に生き生きとした肉体表現も含め、その一挙手一投足に視線が注がれる。こうして劇場は、人間の情欲を掻き立てる最適な公共の場となったのである。劇場は公共空間であって個人が暇つぶしをするための個室ではないが、一般家庭にとって重要な娯楽の場であることに変わりはない。歌仔戲における色情の演出は人を困惑させやすいため、主流社会から攻撃され、風俗警察の取り締まりを受ける対象ともなった。

一九二〇年代後半、歌仔戲の演出に対する言論界の攻撃は、正に弾丸が飛び交い砲火が轟くほど激しいものであった。取り締まりにはそもそも消極的であった警察も介入を強化するよう

強制された。『台湾日日新報』にあるように、歌仔戲はこのとき、「地方における議論の禁止／警察による現場の取り締まりと上演禁止命令／劇団の自粛と後の上演の再開」を繰り返した。つまり劇団は、取り締まりを受け上演禁止を言い渡されると、ほとんどの場合、劇を改良し新たに作りかえることによって、活力を取り戻したのである。歌仔戲は劇場という環境のなかで、ほかの種類の演劇や芝居と逸早く融合したため、本来歌仔戲とは相容れない本土職業劇団（北管、南管、京劇団）によって共演、改編されることもあった。

### 三 「台湾語通俗演劇」の勃興

歌仔戲が都市の観衆をとりこにする以前、劇場の外で行われる廟の縁日において、すでに「老歌仔戲」が流行していたが、しかし当時、劇場のなかで台湾語のみを使用した演劇は、高松豊次郎が成立させた「台湾正劇」しかなかった<sup>18)</sup>。しかし一九三〇年代に入ると、台湾全土の劇場の数は倍増した。その一方で、一九二〇年代に台湾に渡った計三十二もの中国の劇団は、このときには六団体へと激減し、渡来ブームはすでに過ぎ去っていた<sup>19)</sup>。これに取って代わったのが歌仔戲団であった。台湾総督府文教局が一九二七年に行った演劇調査によれば、登録さ

れている全台湾の劇団は百十一団体で、うち歌仔戲団は十四団体である。この調査によって、「歌仔戲」は新しい演劇として初めて政府筋の公式文書に現れたのである<sup>20)</sup>。日中戦争前夜まで十年足らずの間、台湾全島の歌仔戲団の数は「大小三百団」<sup>21)</sup>ほどに達し、二十倍も増えた。つまり、一九二〇年代中期から一九三〇年代日中戦争前夜までの間は、歌仔戲団の数が爆発的に増えていった時期であり、また都市演劇として生まれた歌仔戲が迎えた最初の黄金期でもあった。

当時、歌仔戲団の上演した劇は、「歌仔戲」に限られていたわけではない。一九四〇年代の文献や、当時の老役者による口述資料、レコードによれば、このとき主に上演された劇には、「新劇」や「新歌劇」も含まれていたという。三者の差異や区別は後述する。これらの劇は、「台湾語」<sup>22)</sup>を使用し、「通俗」的な内容を打ち出し、市民観衆の大きな支持を勝ち取るようになった点で共通しており、そのためこれを「台湾語通俗演劇」として広義に解釈すべきであると考ええる。

以下、「音楽性」、「取材と形式」、「舞台技術」、「いわゆる『活劇』」などの角度から、一九二〇年代末期から一九三〇年代中期にかけて、「台湾語通俗演劇」の見せた外部的特徴を明らかにする。



## 一 音楽性

当時、劇団における舞台裏の楽師と表舞台の役者は、伝統音楽やレコードの各業界と盛んに交流した。とりわけ舞台裏の楽師は積極的に同業者と交流を深め、絶えず古い節回しを変化させ、新たなものへと作りかえた。レコードという新しいメディアの伝播とも相俟って、歌仔戲は未曾有の局面を迎えた<sup>23)</sup>。

「新劇」と記されたレコードであっても、プロットのなかに登場人物の小歌が数多く挿入されたこと、あるいは場面を盛り上げるために音楽が用いられたことから見れば、劇場では「歌仔戲」や「新歌劇」に限らず、「新劇」もまた歌曲や音楽といった方法によって表現されたのであり、留意に値する。

音楽の流源は多種多様である。舞台では、新旧が入り交じり、中西が混ざり合い、和漢が溶け合うという、渾然一体とした音楽スタイルが創り出された。例えばレコード『彰化奇案』（「歌仔戲」と標記）は、「七字調」、「雜念調」及び南、北管系の曲調を兼用し、同時に民間小調「丟丟銅仔」も納めている。また『紅鶯之鳴』（「新劇」と標記）は全幕、古調「蘇武牧羊」を貫いたが、シューマン「トロイメライ」が挿入されていた。『回陽草』（「新劇」と標記）は全四曲で、流行小曲と和漢風小調が混ざり合っていた<sup>24)</sup>。

ここで言及しておきたいのは、これまで音楽研究者が、「哭

調」こそ日本統治時代における新編歌仔戲を代表する節回しであるとともに指摘してきたことである<sup>25)</sup>。今日に至っても、一般の人は歌仔戲と言えば「哭調」を連想する。残されたレコードからは、「哭調」は「歌仔戲」に限らず、「新劇」にも用いられたことが分かる<sup>26)</sup>。「哭調」が大量に創り出され伝播した時代的要因については、第四章で検討したい。

## 二 取材と形式

歌仔戲はほかの演劇形態の既存の演目を多く取り入れ成長してきたが、その内容と題材はほとんど、漢人社会のなかで数千年もの間流布されてきた神話伝説、歴史物語、仏教物語、民間奇聞軼事などに由来するものであった。劇団はこれを「古冊戲」と呼んだ<sup>27)</sup>。劇団はまた、本土社会からも題材を得ていた。例えば、漢人の移民時代からの集団記憶に取材した『鄭成功開台湾』、『甘国宝過台湾』、『彰化奇案』（「林投姐」の物語）などがある。また一九一〇年代、すなわち高松豊次郎の時代から伝わってきた『台湾正劇』を取り入れた『可憐之壯丁』、『無情之恨』、『周成過台湾』、『洪礼讓』などもある<sup>28)</sup>。更に現代の世態人情を描いた『人道』や、社会的な事件を舞台化した『台南運河殉情記』などもある<sup>29)</sup>。地元の劇団が本土社会から題材を得たこのような演劇は、数こそ少ないものの、台湾における演劇

の発展を表す重要な要素で、研究者にはとても興味深い。

数多くの記録が演劇形式に触れているように、当時の劇団は「歌仔戲」のほか「新劇」も上演した。呂訴上によれば、台湾正劇練習所が解散した後、「歌仔戲」の演目のなかに改良戯（台湾正劇——筆者注）がよく組み入れられた。例えば『賽牡丹』劇団はどこの上演場所でも数日間は改良戯を上演した<sup>30</sup>。一九三〇年代人気絶頂の歌仔戲の立役者蕭守梨（一九二一—一九九七）によると、彼が舞台上上がった二十一歳（一九三一年）のとき、古冊戯が主に上演されたほか、民間物語もあり、『林投姐』、『洪礼謀没落』といった台湾民間物語に取材した新劇も上演された<sup>31</sup>という。新劇運動家の張維賢は一九三六年末、これと似たような説明を行っており、「歌仔戲」の時のたまの現代劇が歓迎されてゐる」と述べている<sup>32</sup>。

「新歌劇」は「歌仔戲」同様、その特色は「歌」にある。ただし、「新歌劇」で歌われるものは演劇における節回しではなく、近代西洋音楽の影響を受けて生み出された、あるいは流行音楽に倣った旋律である。レコード資料から推測して、「新歌劇」という舞台形式は遅くとも一九三〇年代まで残っていたが、惜しいことにその演目は詳らかではない。コロムビア・レコードには、「新歌劇」と標記された一連のレコードがある。例えば『不落花』、『望春風』、『雨夜花』などは<sup>33</sup>、ほとんど自由恋

愛と個人の解放を追い求める新しい女性像を作品の中心人物とするもので、過去の舞台における伝統的女性像から遠く懸け離れている。

総体的に見れば、「歌仔戲」は伝統的なものに回帰する傾向があり、対する「新劇」と「新歌劇」は比較的近代生活に対応できるものとなっている。とはいえ、「新劇」と「新歌劇」は創作された数が少なく、最も人気のあるものはやはり「歌仔戲」であった。伝統的なものに回帰する傾向にある演劇が、台湾語通俗演劇における全演目の大半を占めたことについて、それは、歌仔戲は既存の演目を改作するためすばやく生産され蓄積も速いが、「新劇」と「新歌劇」は新たに創り出されるため蓄積されにくく数量も自ずと少ない、という状況に起因すると考える人もいるかもしれない。この理解はある程度実状を説明しているとしても、問題の鍵はむしろ、それが観衆の支持を勝ち得たか否かにあると筆者は考える。これについては第四節で展開したい。

### 三 舞台技術

呂訴上は一九四一年、舞台技術の発展をこのように説明している。

元來は背景なしの芝居であつたのが、これよりして一枚画の背景画（高さ七尺、幅十尺）を使用するやうになり、次第に種類を増して、場面毎に取り換へるまでに至つた。昭和三年に旗挙げした「瀛洲賽牡丹歌劇団」が、そのバックに加速的变化景を用ひて、大いに觀衆を喜ばしたものである<sup>34</sup>。

引用文中にある「瀛洲賽牡丹歌劇団」とは呂訴上の父親が經營していたものである。歌仔戲は場面ごとの区切りが多いため、斬新さと変化を迫り求める商業競争のもと、劇団は次第に場面が入れ替はるごとに背景を切り替え、場面と背景に一体感を持たせるようにした。背景を持たない、あるいは一つの背景で劇を演じ切るような、屋外舞台上演された昔の歌仔戲に比べ、この方がよりリアルである。呂訴上はまた、当時「劍客が空高く舞い上がり空から劍光を放ち、二五〇キロメートル範囲内の人を打ち倒した」という場面もあったと触れており、このときの舞台ではすでに宙乗りの設備がある程度整備され、電力で演出効果が作り出されていたことが窺える<sup>35</sup>。

興味深いことに当時、演劇の場面に映像が挿入される「連鎖劇」もあった。劇団は、劇場という環境では演じ切れない部分をあらかじめ映像に残し、劇を上演するときに場面展開に応じて映像を流し、劇に繋ぎ合せた。今日の言い方では「実験劇

場」、「マルチメディア劇場」となるだろう。「連鎖劇」は一九一〇年代日本人によって初めて持ち込まれたもので、一九二三年「連鎖台湾改良劇宝萊団」が『世界無敵之凶賊廖添丁』を上演したとき<sup>36</sup>、また一九二八年「江雲社」歌仔戲団が『楊國頭巡按』、『江雲娘脱靴』を上演した際、これが採用された<sup>37</sup>。

劇の長さについては、当時「連台本戲」と呼ばれる長編歌仔戲が逸早く形成された<sup>38</sup>。一九二〇年代には団員数が五十人を上回る大規模な劇団が現れた。台南丹桂社、桃園江雲社などがそれにあたる<sup>39</sup>。舞台演出における多彩な顔ぶれと壮大なスケールが想像されよう。

#### 四 いわゆる「做活戲」

「做活戲」とは劇団の業界用語で、一般的には「幕表戲」と呼ばれている。これは、劇の各幕の綱要（幕表）のこと）以外には台本すらなく、役者と樂師との相互影響、即興性を重視した演劇形式である。古今東西の演劇においてさほど珍しいものではない。役者は通常、稽古を積むとき「四大齣」の基礎訓練を受ける。台詞、節回し、舞台での身のこなし方を一つ一つ十分に身につけ熟練の域まで高め、後のデビューに備え基礎を固める。役者が稽古を終え正式に舞台上に立ったとき、ほとんどの場合、劇団の講談師が「幕表」に沿って劇の内容を説明してか

ら上演を始める。舞台の上で吐くべき台詞、取るべき動作、歌うべき旋律など、すべて役者の即興に委ねられる。このとき、役者の基礎と日頃蓄積された教養、業界で言うところの「腹内」が極めて重要となる。というのも、豊かな「腹内」がなければ、全く予知することのできない舞台の状況に臨機応変に対応し、かつ演技を披露することができないからである。幾度も「活戯」を経験し、才能を開花させた役者のほとんどが、舞台をリードする者、あるいは劇団の大黒柱や立役者である<sup>40</sup>。このように、当時の演劇は役者を中心に創作され、役者の即興的表現力が演劇における最も重要な価値、目的とされたのである。これは知識人の間で秘かに芽生えつつあった「台本中心」、「監督中心」といった意識とは明らかに異なる。

演出の即興性が強調されたことで、役者たちの口語表現に飛躍的な進歩、向上が見られた。「四句連」と「相褒結構」は、歌仔戯における言語表現の構成素、かつ常用されるジャンルとして、機知と「腹内」の豊かさを表現する場となった。「四句連」は役者が台詞を吐くときの韻の踏み方（四句共に同一韻）で、役者の素養の一環とされる<sup>41</sup>。「面白くもあり、韻を踏んだ四句も作れる」ことの要求されるこの話術は、劇場に楽しい雰囲気をもたらし、たとえ観客が劇に感動し涙する瞬間でも、瞬時にしてその泣き顔を笑顔に変えるのであった。「相褒結構」

というジャンルは本来「歌仔」説唱に由来し、通常代弁体の対話形式で表現され、男女間の往来、応答、秋波を叙述する際に多用される<sup>42</sup>。役者の機知が試される舞台での即興的表現は、文字に頼らないため、役者には、豊かな才能や見識、洗練された口語表現、鋭く機敏に観衆の感情を汲み取りそれに反応する能力が要求される。こうしてこそ即興的な効果が得られるのである。

演劇は、劇を演じる役者と観衆とが構築する共同体（community）のなかで、自らの成立条件を獲得する。上演される演劇はその場で生み出されるもので、このため役者は必ず言葉、肢体、声、舞台演出を通して、即座にかつ効果的に観衆と心を通わす必要がある。歌仔戯における「做活戯」舞台では、そのことがより一層明確に求められる。まさにこうした理由から、歌仔戯団が舞台での演劇において採られる形式更には取り上げられる物語の内容について、そこに含まれる代表的な要素を、舞台上と観客席にいる共同体メンバーが自らの内奥を投影したもものとして分析することができよう。

#### 四 感情共同体——「泣き」の美学と「懐旧」

##### 一 「泣き」の美学

一九三二年、彰化の人楊守愚は『台湾新民報』に短編小説『瑞生』を発表した。瑞生は、家族を養い暮らしを立てようと大都市にやってくるが、不景気な時代の衝撃を受け一夜にして失業する、その後も職にありつくことができず、終に身を落ち着ける場所すら失ってしまう、という物語である。作者は、近代都市に欠かせない装置としての劇場を物語の後半に登場させ、作品の結末に相応しい場面を設定した。困窮と零落の真つただ中にいた瑞生はこのとき、誤って偽札で勘定を払ったため堪え難い屈辱を受けた直後で、無意識のうちに暗い横町を通り抜け、灯火のあかあかと光る劇場の入り口に来ていた。中から漏れてくる管、弦楽器の音や歌声に魅せられ、そこから離れがたく行ったり来たりしていた。

なかの節回しはなんとなく彼の耳に入ってきた。高らかに響き渡るもの、滑らかで抑揚のあるもの、艶めかしく愛情のこもっているもの。あぁ！新しい哭調、これは彼が一番聴きたかったものではないか。それに、あの女優、そう、声を聞けば正体が分かるってやつだ、艶めかしくあだっぽいなに違いない。涼しい目もと、人を酔わせる微笑み……瑞生は心を奪われ、夢中になり、すべてを忘れ去ってしまった。この声色に刺激されて、彼のかつての青春の心が蘇った。

「中に入って行きたい、陶酔に浸りたい、この声色から慰めを得たい……」<sup>43</sup>

作家の独特な鋭い観察眼から見た「歌仔戯」は、エリートが作り出した言論とは全く異なる姿を持っている。役者の演技の魅力、節回しと情調の美しさが、紙上に躍如としている。気落ちして元氣のない瑞生の心は、節回しを聞くや否や、たちまちむかし観客席にいたときのことを思い出し、生への欲望が呼び覚まされたのである。

歌仔戯の発展史において、一九二〇、三〇年代は各種様々な「哭調」節回し（「哭腔」のこと）が創り出された時期でもあった。「哭腔」とは、感情が込み上げてきたときに泣きながら歌う、芝居気たっぷりの特殊演技のことで、芝居のひとつとくさりによく見られる。役者は、泣き声で息を抑え、胸を叩いてしゃくり上げる状態で節回しを歌い上げ、咽び泣く様子を表現しなければならぬ。一九二〇、三〇年代に新たに生まれた歌仔戯の歌い直し——「哭腔」のなかで、呼び名に「哭」が付くものだけでも、「七字哭」、「壳葉仔哭」、「宜蘭大哭（正哭、とも言う）」、「艋舺哭（小哭調、とも言う）」、「彰化哭（反哭調、とも言う）」、「台南哭（九字哭、とも言う）」、「改良大哭調（涙未乾

調、とも言う）、「運河哭」、「鳳凰哭（愛姑調、とも言う）」などがあり、実に数多い。ほかにも、悲しみ嘆き、感情を述べたてる性質のものもあり、同様に「哭腔」に分類されている。

「三盆水仙」、「文明調」、「留書調」、「暗中悲調」、「鸞鶯啼調」、「清風調」、「霜雪調」などがこれにあたる<sup>44</sup>。台湾「第一苦旦」の名声を持つ廖瓊枝女史はかつて、「歌仔戲は、宜蘭から泣いたまま艋舺まで行き、そのまま彰化まで行く、更に泣きながら台南に辿り着く、こうして台湾を泣いて回った」という冗談が演劇界に流行っていたことを語っている。彼女はまた、戦後初期の劇団の二枚目や女形は、三、四曲以上もの「哭調」をこなす実力を備えていなければならなかったとも追憶している<sup>45</sup>。筆者が推測するに、このような状況は少なくとも日本統治時代にはすでに形成されていたのであろう。

一九三〇年代の流行曲作詞者の陳君玉が言うには、「一言で言うくと、歌仔戲は哭調が主流なので、その著名な役者はみな涙もろい」<sup>46</sup>。悲哀の情はあらゆる人が持っているものだが、果して人間は如何なる社会、如何なる環境のなかで、「泣き」の表現を重視し、「泣き」を聞きたがり、「泣き」を称賛し、「泣き」を味わうようになったのか。つまるところ、「泣き」の美学の生まれる社会的条件とは何か。もう一度『瑞生』を振り返ってみたい。

家族と自分を忘れ、飢餓と宿無しを忘れ、蔑視され侮辱される痛みも忘れてしまった。瑞生はこのとき、本当に人が変わったようだった。心酔し切って、声色に誘惑され、彼は無我夢中の蝶々となり、額縁に嵌った書画にある花に纏わり付きたいとひたすら思い描いていた。意識を失くしたかのようだが、とても興奮しているようでもあった。彼は行ったり来たりするなか、目を凝らして、強烈に光を放つ劇場に幾度も視線を投げかけるのだった<sup>47</sup>。

「哭調」が流行したのは、多くの女性客に支持され承認されたからであると多くの研究者は考えているが、日本統治時代、女性の無職者数が全体の大半を占め、劇場に通う暇があったこと<sup>48</sup>に加え、一般的なイメージでは女性は、「哭調」の特質が存分に発揮される家庭もの、愛情ものを好む傾向にある、という筆者の推論が合理的なものとすれば、「哭調」流行の原因をただ女性の支持のみに帰結させるのは、単純化ひいては偏った見方と言わざるを得ない。楊守愚『瑞生』は重要な手掛かりを与えてくれたが、それは、男性作家の筆遣いが、「哭調」によって容易に表現された女性的なやかさを際立たせたことである。失業する前、まだ営業員の職に就いていたとき、瑞生は

「数か月前だって、何度もここに足を運んだのに」、失業し落ちぶれると、「哭調」が彼の憧憬を掻き立てた。歌仔戲の舞台はこのとき、まるで深い痛手を負った心を癒し、慰め、潤す故郷のようである。日本統治時代の「哭調」のもたらした共鳴は、性別をも越えた普遍性を持っていたはずである。

一九三〇年代に入ると、台湾社会は明らかに植民地主義の抑圧体制のもとにあった。政治面では、植民地統治による思想言論への弾圧が、過去十年間の自由、解放と明確な対照をなし、一九二〇年代の啓蒙思潮の洗礼を受けたあとでは、人々はすぐにも植民地体制の不当さ、不合理さに気付いた。経済面では、農家における経済難、負債状況の悪化、また一九三〇年代における「農業台湾」から「工業台湾」への政策転換により、大都市にやってきて就職の機会を求めている人々はほとんど、家計の重荷を背負っていた。これに世界的な経済恐慌の衝撃も加わり、市民階層のなかで比較的裕福なブルジョア階級は、差し迫る貧困、危機迫る失業に突き当たることはないにせよ、投資に失敗し財産を失うかもしれない事態に、一抹の不安を抱いていたはずである<sup>⑧</sup>。社会的に「二等の国民」である被植民者の境遇は言わずと知れたもので、ある程度の教育を受け公務員の職に就いている者でも、種族の烙印が押され、公平かつ正常な昇進の道が閉ざされるのであった。このほか、家族と土地との紐

帯を断ち切った個人は、近代化への転換過程における家族関係、男女関係の変化に独力で立ち向かわなければならなかった。このように、植民地における新興都市の活気溢れる明るい表層の裏では、人々の背負いこむ圧力は以前に勝るもので、悔しさ、やりきれなさ、鬱屈、愁苦、仕方のなさ、悲しみ、恨みなど複雑化した様々な感情が自ずと現れるのであった。

「哭調」を歌う役者はもとより下層階級の出身で、零落した身の上のため、抑圧、軽蔑を受けた境遇は、新たな時代のなかでも改善、重視されることはなかった。植民地において重層的な抑圧を受けた彼らは、あるいは同時代の各流派の節回しに啓発され、あるいは独創によって、己の感情を「哭調」の解釈のなかに思う存分表現した。節回しに感情を託し、顕微鏡のように人生様々な悲哀、苦痛を拡大し、引き延ばした。一九三〇年代「哭調」を特色とする演目のなかで、これを組曲形式に構成するものが多かった。例えば、「悲しみを抱き惜しみを忍ぶ」ものから、「悲しみをこらえずすり泣く」ものまで、それから、「自制し難い」もの、更には「声に出して痛哭する」ものまで、このようにして感傷の過程を表現した。感情の緊張感が十分保たれ、熟達した役者にかかれれば、観衆がもの寂しく思い、心を痛め、感極まること間違いない。観衆は、残酷な現実から受け持った個人的な悲しみを舞台上に投影し、舞台の形象を通じてこれを

美へと昇華させ、劇中人物の辛酸に涙することで、胸中の鬱屈、愁苦を晴らした。演劇はほとんどの場合、善悪の因果応報あるいはハッピーエンドで幕を閉じ、悲嘆に暮れる心に最後の慰めと満足をもたらすのであった。

## 二 「怀旧」

この時期の台湾語通俗演劇は、「泣き」の美学を生み出したことで、当時の観衆は感傷に陥りやすいという大衆における感情の特質を垣間見せてくれたが、ほかにも演目の量によって「怀旧」という集団的情緒を表現した。

「怀旧」(nostalgia)とは過去の日々を憧憬を抱く感情である。「過去」とは時間上の「故郷」であり、現代に生きる人は、変化の絶えない「いま」がもたらす喪失感を「過去」に預け、これを美化し、空想化する。そのため、「怀旧」は現実には寄り添いながらもそこから逸脱する<sup>50)</sup>。一九二七年総督府が行った調査から見ても、発掘された歌仔戯のレコード目録から見ても、上演された台湾語通俗演劇のなかで「過去」に取材したものは実に豊富で、現在に取材したものを遙かに上回る。歌仔戯は、ほかの演劇の既存の演目を土台に逸早く発展を遂げたといえ、問題の鍵はやはり観衆の支持にある。呂訴上が一九四一年、日中戦争以前の歌仔戯を批判するときに挙げた『男人生子』を

見ることしよう。以下は、二十篇(日)余りにのぼる「連台本戯」の梗概である。

天の神の弟子である、うら若き童男と童女が恋に落ちたが、恋は神の御法度とあつて所罰され、下界に蹴落される、ところが、下界の人間界にあつて、その童女は或る忠臣の娘に生れかはる。樵夫が童男を生んで山の仙人の弟子として、大いに修業を積み、天下を行脚し、悪者を退治し、難民を救ひ前世の娘と会合し再び恋に落ちたが、悪仙人に殺され、恩師の復活術により再生し、帝王を救ひ、円満なる幸福の日を送る<sup>51)</sup>。

「劇の筋は滅茶苦茶だが、観衆には大変人気があった」と呂訴上に皮肉られたものだが、ここから、「御法度に触れての天降り」、「前世の因縁」、「弟子入りの奇縁」、「仙人の救い」、「死後の復活」、「守り神への忠誠」、「皇帝の表彰」といった一連の筋書きを導き出すことができる。舞台で絶えず複製され、今日では紋切り型にすぎない明らかに「使い古された出鱈目な節回し」でも、当時の観衆は興味津々であった。植民地の市民観衆にとって、変化のほどの計り知れない外部の世界に比べ、舞台という世界は、忠孝と節義、善悪の因果応報といった伝統的



な信仰、価値観を重んじ、相対的に安定を見せているため、時代の潮流に押し流される人々に心の安らぎを提供してくれる場ともなった。このほか、舞台演出（役者の扮装、服装、道具、舞台設備などを含む）や「七字調」に代表される五声音階の旋律は、直接観衆の視覚、聴覚を刺激し、五感に訴えかけ、人々が田園の地に思いを馳せ、文化的な郷愁の念を誘うのであった。

### 三 植民地体制下の「補償」作用

総じて言えば、一九三〇年代の台湾語通俗演劇における演劇関係者と観衆は、出演と鑑賞という共同体験を通して、ある感情共同体（affection community）を形成し、感傷、懐旧など集団的情緒を分かち合い、社会構造が劇変するなか互いの心に受けた痛みを慰め合う関係にあった。台湾語通俗演劇は、共同体メンバーが、農業から工業への社会の構造転換に不可欠な日ごろの辛い労働に追われたあと漸く得られるという自己補償のほか、植民地における種の補償作用——植民者に奪われた民族文化の主体性がこの間、それ自身の方法によって自らを保存し、成長させること——をも提供した。

しかし、台湾語通俗演劇の映し出したこのような集団的情緒は、民族解放と近代化を志向する植民地の知識人にとって、「感傷」であれ「懐旧」であれ反動的なものと思なされた。

現在の芸術は已に其の本来の面目を失ひ一種の怪物に化した。故に専ら形式に捉はれ少数の特殊階級に媚びるの玩具たるのみならず、反動の役割を演ずるに至り民衆を愚弄し、民衆をして永遠に彼等の主人に隷属を教ふるものと化したり。看よ現在のあらゆる文芸、演劇、音楽、美術等を何れも皆媚を呈する愚弄的反動工作ならざるなきにあらざる<sup>②</sup>。

無政府主義者であり新劇運動の旗手でもあった張維賢は、この時期の主流の劇場が植民地体制下における補償作用を提供し、すでに一九二〇年代における文化啓蒙と社会運動によって積み重ねてきたエネルギーをおびやかしていることに気付いていた。彼の対策は、すでに動き出しつつあった新劇運動における、脚本、演出、技術といった専門分野の土台をより一層固めることであり、こうして新たな模範を示そうとした。

もし、台湾語通俗演劇が植民地の市民大衆における「感傷」情緒に慰めと癒しをもたらすものとして、植民者に許可、黙認されたとすれば、一九三〇年代劇場でますます鮮明に現れる「懐旧」の雰囲気は、当時日増しに勢力を伸ばしつつあった同化主義に背馳し、終には植民者には耐え難いものとなったはずである。一九三六年七月、台湾総督府が「民風作興協議会」を

開催し「旧劇漸禁主義」を掲げると、間もなく日中戦争が勃発し、皇民化運動が厳格かつ迅速に進められた。このため、劇場の内部と外部とを問わず旧劇と歌仔戯が真っ先にその矢面に立たされ、芸術スタイルが「支那」の影響から遠く離れた新劇と新劇のみ、存続を許された。その過程において、劇場における感情共同体は統治者の意図に相反したため、双方の間で対峙し合う緊張関係が生まれた。こうなると、禁ずるに禁じ得ず、歌仔戯は活気を取り戻しつつあった。この実状は、統治者のみならず、知識人にも当初予想だに出来なかった事態である<sup>55</sup>。

## 結び

劇場は近代都市に欠かせない装置である。植民地台湾における劇場は都市化につれ一九二〇年代中期から十年ごとに倍増する速度で普及した。故郷を離れ次々と都市へやってくる人々が新興市民階層を築き上げ、劇場で快楽に浸り、「暇」をつぶした。彼らを観衆の土台とし、歌仔戯は劇場のなかで生まれ、栄え、独特な意義を具えるに至った。

一九二〇年代中期から一九三〇年代の日中戦争前まで、高々十一、二年の間、全台湾の歌仔戯劇団は爆発的な成長を遂げ、大小合わせて三百ほどに達した。もし、高松豊次郎が「台湾正

劇」を成立させたことをその起点に据えれば、台湾語通俗演劇はここに至って、かつてないほどの勢いある発展を見せたことが見て取れる。これは、被植民者としての台湾人が短期間にして演劇という娯楽の主導権を手にしたことを意味している。劇団は創造力が豊かであり、その上演頻度の多い演目の中で、伝統に取材した「歌仔戯」の方が、現代に取材した「新劇」、「新歌劇」よりもはるかに観衆に歓迎された。劇団は「活戯」を取り入れ、稽古を積みこれを上演した。役者の即興能力の試される舞台は、役者と観衆とが面と向かって直接交流するものとしての演劇の特徴を余すことなく表現する場であった。役者と観衆は言葉、声、役者の肢体、舞台演出によって交流し、感情共同体を形成した。舞台での演出によって、こうした共同体の姿が初めて現れるのである。

悲喜こもごもの舞台では、各種様々な「哭調」節回しが数多く創り出され、地域、階級、性別を超えた「泣き」の美学」が形成された。歌仔戯における伝統回帰の傾向とともに、「哭調」は植民地の市民階層における煩悶、悲哀、懐旧に満ちた集団の情緒を露わにした。しかし、観衆のこうした苦悶、哀傷の思い、懐旧の念が劇場で発散されたため、台湾語通俗演劇は植民地体制下で、補償作用を提示することとなった。この現象は、近代化や、植民地からの解放を追い求める知識人と、積極的に

同化政策に取り組み植民者の両方から、反動的なものとも見なされた。歌仔戲によって体現されるこうした感情共同体は、誕生した当初から、被植民者である台湾人が内部、外部に抱える緊

張関係を孕んでいたのである。同時期の知識人がこのような感情共同体に気づいた後に採った行動とその結果については、紙幅の関係もあり論を改めることとする。

註

- (1) 日本統治時代のレコード資料で、発掘された後次々と整理され、出版、公開されたものは、主に以下の通りである。『聽到台湾歴史的声音——一九一〇—一九四五台湾戲曲唱片原音重現』(国立伝統芸術中心籌備処、台北、二〇〇〇年)。徐麗紗、林良哲『從日治時期唱片看台湾歌仔戲(上卷、探索篇、下卷、資料篇)』(国立伝統芸術中心出版社、宜蘭、二〇〇七年六月)。大阪国立民族学博物館蔵『日本コロムビア外地録音ディスクグラフィック——台湾編』(録音資料)。
- (2) 張啓豊『乾隆時期(一七三六—一七九五年)台湾戲曲活動管窺』(民俗曲芸)第一四六期、二〇〇四年二月、五一五〇頁。
- (3) 邱坤良『旧劇与新劇——日治時期台湾戲劇之研究(一九五—一九四五年)』(自立晚報出版社、台北、一九九二年六月)、九三一—〇六頁。徐亞湘『日治時期中国戲班在台湾』(南天書局出版社、台北、二〇〇〇年三月)、二五—二七頁。
- (4) 石婉舜「高松豊次郎与台湾現代劇場的揭幕」『戲劇研究』第一〇期、二〇一二年七月、三五—六八頁。
- (5) 吳偲萱「試初探台湾日治時代之都市化程度」(国立暨南国際大学経済学研究所碩士論文、南投、二〇一一年六月)、三八—五十五頁。
- (6) 葉龍彦『台湾老戲院』(遠足文化事業有限公司、台北、二〇〇四年二月)には、『台湾興行場組合員名簿』に登録されている劇場資料が転載されている。詳しくは同書七一—七六頁を参考されたい。
- (7) 徐亞湘『日治時期中国戲班在台湾』、二五—二七頁。
- (8) 楊守愚は小説『瑞生』のなかでこの状況を描写している。詳しくは施懿琳編『楊守愚作品選集(下卷)』(彰化県立文化中心出版社、彰化、一九九五年)、二七六—二七七頁を参考されたい。
- (9) 林獻堂『灌園先生日記』、張麗俊『水竹居主人日記』、『黃旺成先生日記』、『楊守愚日記』などすべてに、執筆者が演劇活動に関わっていた記述が見られる。
- (10) 「風何可長」(『漢文台湾日日新報』、一九〇九年五月一九日)。
- (11) 一九一九年、台南金寶興劇団が北上淡水劇場で劇を上演したとき、「舞台の前に新しく作られた垂れ幕が掛けられていた。大稲埕の各大店舗が、上演に際して贈った広告である」。詳しくは「金寶興班劇目」(『台湾日日新報』、一九一九年二月四日)を参考されたい。
- (12) 「子弟」は、素人役者の別称であり、通常、地方集落を土台に劇団を組織し、各種の演劇技巧を披露し、主として節氣ごとに神様を祭祀する酬神劇に協力し、神と人間を楽しませた。地方を団結させ、有事に助け合う意味をも兼ねていたため、これによって若い世代を教育した。詳しくは邱坤良『旧劇与新劇——

日治時期台湾戲劇之研究（一九五—一九四五年）『二四—二六一頁を参考されたい。』

- (13) 徐麗紗、林良哲『従日治時期唱片看台湾歌仔戲（上巻）』、『四—一〇三頁。林茂賢『歌仔戲表演型態研究』（前衛出版社、台北、二〇〇六年七月、六一—八八頁。』

- (14) 『歌仔戲四大劇之一——山伯英台（上巻）』（宜蘭県立文化中心出版社、宜蘭、一九九七年）には、『山（三）伯英台』の写本と口承本が計七種類収録されている。すべてにおいて、英台が山伯に胸を曝け出し女であることを打ち明ける場面がある。ここでは『邱万来蔵本』に拠っている。詳しくは『歌仔戲四大劇之一——山伯英台（上巻）』、『四〇頁を参考されたい。』

- (15) 詳しくは『治世真詮』（王見川、李世偉、高致華、闕正宗、范純武主編『台湾宗教資料集編 民間信仰・民間文化』第一輯第一二巻、博揚文化事業有限公司、台北、二〇〇九年三月、二二九—二四〇頁を参考されたい。以下同様。』

- (16) この二回の募集に入選した佳作は、一九九一年一月、及び一九二〇年七月—八月、前後して『台湾日日新報』に連載された。

- (17) 呂訴上は一九四一年に書いた文章の中で、歌仔戲が劇場で流行したのは大正十三年（一九二四）のことであると述べている。詳しくは呂訴上『台湾演劇の近情』（『国民演劇』第一巻第四期、一九四二年六月）、一五〇頁を参考されたい。張文環の小説『閩鷄』に、

「大正十三年と言えば、台湾歌劇の全盛期である」とある。詳しくは陳萬益主編『張文環全集』第二巻（台中県立文化中心出版社、豊原、二〇〇二年三月）、一四五頁を参考されたい。

- (18) 筆者はかつて、一九二三年に成立した「台湾民興社」は、のちに歌仔戲が「台湾正劇」を継承する際重要な役割を果たした団体であると指摘したことがある。石婉舜『搬演「台湾」：日治時期台湾の劇場、現代化と主体型構』（国立台北芸術大学戯劇学系博士論文、二〇一〇年一月、七八—八二頁に詳しく。』

- (19) 徐亞湘『日治時期中国戯班在台湾』、『二六頁。台湾総督府文教局社会課『台湾に於ける支那演劇及台湾演劇調』、『一—十三頁。』

- (21) 「大小三百団」という言い方は、呂訴上『台湾演劇の近情』、『一五一頁に拠る。このほか一九四〇年に西川満は、台湾語劇団は当時百六十余りあったと書いている。詳しくは西川満『皇民化劇を見て／芸能祭新劇コンクール』（『台湾日日新報』、『昭和十五年（一九四〇）十一月七日』）を参考されたい。西川満と呂訴上の言い方は、日中戦争と皇民化運動の影響のもと、劇団の数は四年間でほぼ半減したことを示している。』

- (22) 一九三〇年代のレコード、とりわけ現代に取材した新劇と新歌劇の対話の部分には、時おり日本語の語彙が混じることもあった。最もよく見かけるものは劇中人物の呼び方である。例えば、『閩桑』（文化歌劇『蓮英托夢』、民

- 博、赤リーガル T—一二二）、『呉桑』（新劇『運河奇案』、民博、黒リーガル T—一四六）などがある。ほかには、「科学之力」、「燦爛の鑽石」、「カ電話」、「自動車」、「新聞報」など、時代の特徴を示す新たな語彙もあった。これらの用語は、日常生活を部分的に反映したもので、当時の舞台における言語使用状況をある程度裏付けている。』

- (23) 長嶺亮子「一九三〇年代前後のレコードにみる歌仔戲と他芸能ジャンルの関係」（沖縄県立芸術大学音楽学研究所『ムーサ』第二期、二〇一一年三月、四三—五一頁。』

- (24) 『彰化奇案』（民博、赤リーガル T—一〇二）は「林投姉」の物語。「紅鶯之鳴」（民博、コロンビア海老茶、八〇三六）、文芸部伴奏、德音脚本。「回陽草」（民博、コロンビア海老茶、八〇三三六）、鄧雨賢作曲、李臨秋脚本。』

- (25) 徐麗紗、林良哲『従日治時期唱片看台湾歌仔戲（上巻）』、『一—七頁。』

- (26) 例えば新劇『運河奇案』（民博、黒リーガル T—一四六）において、主人公呉海水と女主人公金環が向かい合って泣き情死を決意する場面は、哭調によって表現されている。』

- (27) 蔡欣欣『台湾歌仔戲史論与演出評述』（里仁書局出版社、台北、二〇〇五年五月）、二〇五頁。』

- (28) 石婉舜「殖民地版新派劇の創成——「台湾正劇」的美学与政治」（『戯劇学刊』第二期、二〇一〇年七月、三五—七一頁。』

- (29) 東方孝義「台湾習俗——台湾の演劇」(『台湾時報』第二〇九号、一九三七年四月)、一九二二頁。
- (30) 呂訴上『台湾電影戲劇史』(銀華出版社、台北、一九六一年九月)、一七五頁。
- (31) 徐麗紗、林良哲『從日治時期唱片看台灣歌仔戲』(『台灣』、四九六—五〇三頁)。
- (32) 耐霜『台湾の演劇に就いて』主として台湾語による演劇(『台湾新文學』第一卷第九期、一九三六年一月)、三六頁。
- (33) これらの「新歌劇」は、シナリオの構成上、講師師を多く配し劇全体に行き渡らせている。その形式から見ればレコードのために作られたようだが、ほかに舞台版本があるか否か、定かではない。『不落花』(民博、コロムビア海老茶、八〇四〇二)、蘇桐作曲、陳君玉脚本。『望春風』(民博、コロムビア海老茶、八〇三九〇) 文芸部作曲、李臨秋脚本。『雨夜花』(民博、コロムビア海老茶、八〇三八二) 周添旺作曲、脚本。
- (34) 呂訴上『台湾演劇の近情』、一五〇頁。
- (35) 同右。
- (36) 『基隆座連鎖劇』(『台湾日日新報』、一九三三年十月四日)。
- (37) 呂訴上『台湾電影戲劇史』、二八三—二八五頁。
- (38) 石婉舜『黑暗時期』顯影——「皇民化運動」下的台灣戲劇(一九三六年九月—一九四〇年一月)。(許佩賢、柳書琴、石婉舜編『帝國的「地方文化」——皇民化時期台灣文化狀況』、播種者出版有限公司、台北、二〇〇八年)、一四五頁。
- (39) 台南丹桂社については「丹桂社旧正開演」(『台湾日日新報』、一九二六年二月四日)、桃園江雲社については「江雲社女優/演良俗宣伝戯」(『台湾日日新報』、一九二六年九月一日)を参考された。
- (40) 林鶴宜「歌仔戲」幕表』編劇的創作機制和法則(『成大中文學報』第六期、二〇〇七年四月)、一七一—二〇〇頁。林鶴宜『做活戯』的幕後推手——台灣歌仔戲之名講戲人及其專長(『戲劇研究』創刊号、二〇〇八年一月)、二二—二五二頁。
- (41) 王順隆「歌仔戲文的合撤押韻…以日治時期的歌仔戲老唱片為例」(徐麗紗、林良哲『從日治時期唱片看台灣歌仔戲』(上卷))、一六四—一七二頁。
- (42) 柯榮三『台灣歌仔冊中「相褒結構」及其內容研究』(國立成功大學台灣文學系博士論文、台南、二〇〇九年)、四〇頁。
- (43) 施懿琳編『楊守愚作品選集』(下卷)、二七六—二七七頁。
- (44) 徐麗紗、林良哲『從日治時期唱片看台灣歌仔戲』(上卷)、一一七—一二二頁。
- (45) 詳しくは、『包羅萬象歌仔調』(映像資料)第六回「哭調の世界」(廣播電視事業發展基金製作、台北、二〇〇八年)を参考された。
- (46) 陳君玉「日據時期台語流行歌概略」(『台北文物』第四卷第二期、一九五五年)、二二頁。
- (47) 施懿琳編『楊守愚作品選集』(下卷)、二七六—二七七頁。
- (48) 例えば一九三〇年代の台北では、女性の無職者数は女性の総人口数の八七・三パーセントを占め、男性の無職者数は男性の総人口数の四三・八パーセントを占めていた。詳しくは葉蕭科『日落台北城——日治時代台北市發展與台人日常生活』(八九五—一九四五)、『自立晚報文化出版部』(台北、一九九三年)、一二五頁を参考された。
- (49) 日本統治時期における台湾の經濟狀況について、本稿では主に以下の二冊を参考した。周憲文『日據時代台灣經濟史』(台灣銀行經濟研究室編、台北、一九五八年)。涂照彦『日本帝國主義下的台灣』(李明峻訳注、人間出版社、台北、一九九三年一月)。
- (50) 廖炳惠『閩鍵詞二〇〇』(城邦文化出版社、台北、二〇〇三年)、一七九—一八〇頁。
- (51) 呂訴上『台湾演劇の近情』、一五〇頁。
- (52) 張維賢「民鋒劇團趣意宣言」(『台灣總督府警務局編』『台灣總督府警察沿革誌』(三)、南天書局、台北、一九九五年)、八九三頁。
- (53) 石婉舜『黑暗時期』顯影——「皇民化運動」下的台灣戲劇(一九三六年九月—一九四〇年一月)、一一三—一七四頁。