

国劇の黄昏－中華文化と本土文化の狭間で－

平 林 宣 和*

1：はじめに

伝統、あるいは民族、民俗といったことばによって修飾される演劇は、それが属するとされる共同体の「文化」をめぐる言説によって、美学的なそれとは別の位相にある意味を絶えず付与され続けている。

台湾には1945年に創り出された外省人、本省人という二つのサブグループがあり、それぞれが異なった、時に相反するエスニシティを保持している。両者はさらに細かなエスニックグループに分かれ、また時とともにその境界は曖昧になりつつあるが、大まかな枠組みにおいては、各々が中華文化（中国大陸の正統文化）と本土文化（台湾文化）を、自らのアイデンティティの核として保有すると考えられてきた（若林正丈、1998、379頁）。

それらの「文化」は、日常的に実践される具体的文化とは異なり、「我々の共同体に属する人間は、こうした文化を持っている（はずである）」とする創られた「自己表象」であり、「言語」や「歴史」と同様にエスニシティやナショナリズムの核を構成する言説の集積である。いうまでもなくこうした「文化」は常に本質主義的な傾向を持ち、さらに時と場合に応じて政治的な機能を発揮する。

現在台湾の伝統演劇は、外来の大陸劇種と在来の本土戯劇という二つグループに区分されている。この分類は必ずしも各々の歴史を正確に反映してはいないが、中華文化か本土文化か、という前述のスケールの中では、極めて明確なカテゴリーとして意識され、前者には大陸劇種の代表として京劇や崑劇が、後者には土着の演劇とされる布袋戲や歌仔戲などが属している。それぞれの演劇は、各々が属する「文化」の象徴的な構成要素として、常に「意味の上塗り」を施されているといっていよう。

こうした「意味」は、時々の情勢によって急速に厚みを増す場合もあれば、時の経過とともに徐々に剥離してしまう場合もある。台湾において、エスニシティの核

* 広島経済大学経済学部講師

としての「文化」に所属する形で演劇が語られ始めるのは20世紀の後半からであり、さらに中華文化と本土文化のパワーバランスが顕在的な問題となり始めたのは1970年代以降であった。小論の目的は、台湾の京劇に付与された国劇という名称と、中華文化の粹という「威信」が、本土文化の勃興、およびそれと連動する政治変動によって、徐々に剥がれ落ちていったプロセスを記述することにある。

さて、小論のタイトルである「国劇の黄昏」は、京劇そのものの単純な衰退を意味しているのではない。それは京劇の国劇としての文化的位置づけが否定され、歌仔戲や布袋戲などの本土戯劇と変わらない、台湾に数多ある伝統演劇の一つという文化的ポジションへ再定位されてゆくプロセスを指し示している。これに関して、1970年代末から本土戯劇研究を先導してきた邱坤良が、この分野の研究推進の拠点となった雑誌『民俗曲芸』創刊号に寄せた以下の文章に注目してみよう。

大陸の平劇が台湾へ伝播したことを示す信頼するに足る資料は、宣統3年（1911年）のものが最も早い。これは京都鴻福班の台北淡水戲館における上演の際の記録である。この時から民国37年までの三十数年の間に、おおよそ二十余りの大陸平劇団が台湾に来て上演を行ったが、それらの多くは大して名の知られていない海派の劇団であった。しかし長らく異民族統治下にあった台湾の民衆には熱狂的に迎えられ、台北ばかりではなく、中南部にも常時上演に赴いていた。その影響で、台湾の民間にも民衆が組織した平劇子弟団が多く出現し、地域の祭の際に上演された。たとえ彼らの演技がいい加減なものであっても、このことから、祖国から来た「京音」、「正音」に対する民衆の憧れを見いだすことができるだろう。（中略）しかしながら、国を挙げて平劇を普及させようという掛け声のもと、平劇はあたかも上流社会あるいは外省人の専有物でしかないかのごとくで、本省の民衆の中にも平劇を好む人が多くいるということは考慮されていないようだ。どうやら彼らは歌仔戲や布袋戲しかわからない、と思われているらしく、平劇と民間活動との結合や、平劇をかつてのように民間に流布させるといったことには全く思慮が働いていない。これは誠に理解しがたいことである。（邱坤良、1980、5頁）

邱がこの文章で言わんとしているのは、京劇を国劇として他の劇種より一段上の場所に位置づけるのはおかしい、他の本土戯劇同様、それを本来置かれていた場所に戻すべきだ、ということであろう。ここで邱は国劇ということばをあえて用いていないが、その点にも当時の邱の意図が端的に表れている。二十二年後の現在、邱が

ここで述べた主張はほぼ現実のものとなり、京劇は台湾の「上流社会あるいは外省人の専有物」、すなわち国劇という特殊なポジションを放棄し、本土戯劇の一つとして下野せざるを得なくなったのである。以下、各々の時代を追いながら、現在に至るまでの国劇の黄昏のプロセスを記述していこう。

2：日治時期から1960年代まで

台湾に初めて京劇が伝播したのは、布政使司の唐景崧が母親の誕生日に上海から京劇団を招聘した光緒17年（1891年）とされている（徐，2000，11頁）。このときは一般向けの興行ではなく、いわゆる堂会戯という形の招聘であり、正式な商業的公演の開始はさらに先のこととなるが、いずれにしてもこの時を端緒として台湾の京劇史が幕を開けることになる。以降日本統治時代に大陸から台湾を訪れた京劇団は上海の劇団が大部分を占め（徐，2000，25頁）、また演じる芝居もいわゆる海派京劇がほとんどであった（王安祈，2002）。京劇は当時「正音」とも呼ばれ、一般に「雅」なものとして認識されていたが、実際に演じられていたのは海派の連台戯や武戯が中心であり、その実情はいわゆる正統とはほど遠いものであったと思われる。また専業俳優だけではなく子弟団や芸旦によって演じられるなど、その受容の形はおおよそ通俗的なものであり、その点で京劇は在来劇種と比較して特に突出した存在ではなく、他劇種とほぼ横並びの併存関係にあったといっていよう。

さて、台湾の京劇に「国劇」という名称と価値が付与され、それが実際に機能し始めるのは、国民党遷台以降のことである（平林，2002）。またこの価値付与と連動して、台湾の京劇が「国劇」として最も繁栄したのは、1960年代から1970年代にかけてであった（王安祈，2002）。

1945年から1948年まで、すなわち国民党遷台直前の台湾の京劇は、台湾で組織された地元劇団、顧正秋劇団など大陸から巡業に来た劇団、「振軍劇団」のような軍隊内の一部の劇団によって担われていたが、戦後の混乱期ということもあり、興行的にはふるわなかった。この状況を一変させるのが、遷台後の国防部国劇隊の誕生である。国防部国劇隊は軍隊直属の劇団として組織され、主な劇団としては、大鵬国劇隊（1950年設立）、海光国劇隊（1954年設立）、陸光国劇隊（1958年設立）の主要三劇団のほか、明駝国劇隊（1961年設立）、大宛国劇隊（1954年設立）、龍吟国劇隊（1954年設立）、干城国劇隊（1964年設立）等が挙げられる。当時の台湾には、民間京劇団が存続していけるだけの社会的条件が整っていたとはいえ、国軍内部に劇団を設立するという特殊な措置によって、京劇はようやくその生存の基盤を保ち得たのである（王安祈，2002）。

さて、軍隊内の京劇団には一律に「国劇隊」という名称が与えられていたが、当時この「国劇」ということばに込められていた意味は、おおよそ以下の通りである。

- 1：中華民国は中華文化の正統を継ぐ国家であり、これを復興する任務がある。
- 2：国劇には中華文化の伝統的な価値観を宣揚し、人々を教育する機能がある。
- 3：したがって、中華文化復興のために、国劇を保護育成し、発展させなければならない。

この三段論法は国劇の価値が論じられる際にたびたび提示されるものであり、たとえば陳立夫の以下のようなことばにも、それが典型的に現れている。

陳資政（訳注：中華文化復興運動推進委員会副会長の陳立夫）はまたこのように述べている。「中略…国劇は芸術の精華を集め、自ずから暗黙の内に道徳仁義の宣揚に威力を発揮する。これがその尊ぶべきところである」。この言に従うと、国劇芸術を振興することができれば、あらためて道徳を整えることができ、道徳が整えられれば、文化の復興が可能となる。それゆえ国劇芸術は、今日の文化建設の上で非常に重要な役割を担っているのである。（王元富，1982，11-12頁）

このように京劇は、中華文化の粹を体現するという任務を帯び、そのエッセンスとしての伝統演目、および国威発揚のための一部演目の上演を課されることになった。こうした国劇をめぐる価値観が最も強化されるのは、1960年代半ば、大陸の文化大革命発動へのリアクションとして、台湾こそ正統中華文化の担い手であるという自覚が非常に強固となった時期である。この時期の国劇をめぐるのは、その興隆を支えるいくつかの動きがあった。その一つは、国防部総政治作戦部が1965年に国軍新文芸運動を提唱したことである。毎年十月に実施される金像獎大競争においては、各役柄から冠軍を選出し、金像獎と賞金一万元を与えるという活動が展開された。ここで上演された競争戯とは、国軍の士気を鼓舞するために編まれた新編劇である。⁽¹⁾ また同じ年に国光劇場を改造した国軍文芸活動中心が開場、各国劇隊の常打ち小屋となり、以後一般向けに定期的な上演が開始されたのである。

さらに文革発動に対抗する形で中華文化復興運動がスタートし、1967年7月には中華文化復興運動推進委員会が成立、国劇の称揚はその活動の一環として位置づけられた（屠義方，1981，309頁・台湾省政府新聞処，1990，421頁）。またこの時期に三軍劇隊の付設学校、すなわち小大鵬（1954年開設）、小陸光（1963年開設）、小

海光（1969年開設）、および復興戲劇学校（1957年開設⁽²⁾）等の卒業生が各国劇隊の隊列に加わり始め、制度、人材、理念など複数の側面で、台湾の国劇は最盛期を迎えることになったのである。この時期の国劇に対する中華文化の粹という文化的、政治的な価値付与に関して、王安祈は以下のように述べている。

「伝統演目を上演すること」と「老戲の復活上演」という二つの重点項目の背景は、政府の遷台後の文化全体、さらには政治の趨勢と密接な関係がある。中共の「革命」文化に対して、台湾の国民党政府は「正統」の継承を自らの任務とし、採択した文化政策もまた「伝統の復興」であった。京劇の観客の大部分も、芸術的観点はその政治的立場と一致しており、対岸の共産党が伝統演劇を任意に改造することに不満を持ちつつ、一方で細心の注意を払って台湾京劇の正統な地位を守るべきだと考えていた。当時の大部分の劇評家が常に念頭に置いていたのは、すべて「北平の富連成科班では云々」といったことであり、伝統的なものを正統と見なす文化的気風は非常に明確であった。（王安祈、1996a、90－91頁）

国民党政府の提示した中華文化の正統という自己表象は遷台以降一貫して存在していたが、1960年代には大陸の文化大革命に対抗する形でより一層明確なものとなり、京劇に対する「国劇」としての価値付与も、これに合わせて一つの頂点を迎えることになるのである。この趨勢に変化が兆し始めるのは、台湾社会全体が大きな転機を迎えた1970年代であった。

3：台湾本土戯劇の台頭

1970年代初頭の国連脱退に始まる一連の出来事が、台湾の人々を「尋根」、すなわちアイデンティティ探しへと向かわせたことは衆知の事実である。とりわけ文学の領域では、1970年代前半に現れた郷土文学に対する関心の高まりが、「尋根」の具体的な現れとしてよく知られている（陳正醜、1981）。ただしこの時代の「尋根」は、現在思われているほどに台湾本土文化一辺倒ではなく、その対象は中華文化と本土文化の両方にまたがるものであった。また当時政策的に保護された演劇は依然として国劇のみであり、その他の本土戯劇は政策上やはり等閑視されたままであった。その傾向は1962年に放映が始まった「電視国劇」への対応においても顕著に見られる。電視国劇はゴールデンタイムにコマーシャル抜きで全編通して放映されていたのに対し、方言番組については、一日の放映時間のうち15%を超えてはならず、また30分以上放映してはならないという制限が設けられていた。このように1970年

代においてもなお、国劇が安定した地位を保ち続けられる環境が、政策レベルにおいては依然として存続していたのである。とはいえ、本土文化の一環として本土戯劇に着目し、その存在を台湾人自らのアイデンティティの一部としてシンボル化する傾向が、この時期から明確な形を取り始めたのも事実である。それが最も早くかつ顕著に表れたのは、アカデミズム内部での本土戯劇研究の台頭であった。

邱坤良によれば、本格的な台湾本土戯劇研究の先駆けは、1973年に文化大学芸術研究所音楽組の研究生、張炫文によって書かれた修士論文『台湾歌仔戲音楽研究』とされる（邱坤良，1997a，26頁）。それまで本土戯劇は台湾のアカデミズム内部においてまともな研究対象と見なされていなかったが、この修士論文以降、本土戯劇を対象した修士論文が陸続と執筆されていくのである。邱坤良はこの現象を文化大学戯劇系教授の俞大綱の影響と見ているが、やはり文化大学戯劇系出身であった邱自身も、1979年に『民間戯曲散記』という本土戯劇を対象とした書物を執筆している。さらに、この時期における本土戯劇研究の本格化を象徴するのが、1980年の邱坤良編集による雑誌『民俗曲芸』の創刊である。『民俗曲芸』は本土戯劇を扱った論文を多数掲載し、この領域に関心を持つ研究者に活躍の機会を与えるとともに、以後の様々な関連書籍出版の先駆けとなったという点で、正に画期的なものであった。後にこの動きは民間に飛び火し、やがては文化、教育政策として具体化されるに至るのである。

1980年代に入ると、本土戯劇に対する関心はより広範な拡がりを見せ、官民ともに様々な組織、団体が現れ始める。中でも比較的早い時期に組織されたのは、台北の西田社布袋戲基金会であった。1985年に台湾大学の理工系教授三名によって設立された西田社は、布袋戲の保護と普及を主旨とし、老芸人による教習班を組織するなど、当時の布袋戲普及の橋頭堡的存在となった。また、こうした動きに呼応して、布袋戲の亦宛然、小西園、五洲園など、いわゆる「明星」劇団が出現している。これらの劇団は本土戯劇の「样板」として、より「本土戯劇らしい本土戯劇」を上演し、政府の助成を受けつつ公的文化芸術活動の常連となるなど、台湾内外で盛んに上演活動を展開した。こうした民間の動きと連動する形で、政府の側でも本土戯劇に対する様々な施策を実施するようになる。

最も大きな転機としては、1981年の行政院文化建設委員会（以下文建会と略称）の設立が挙げられるだろう。文建会はほぼ日本の文化庁に相当し、これまで国防部と教育部に任されていた演劇をめぐる政策の多くは、以後この文建会が担当することになる。設立後の文建会は、本土戯劇を中心とした民間芸能の祭典である「民間劇場」を定期的に開催、人間国宝制度を整えて本土戯劇の老芸人を表彰するなど、

時代の要請を受けつつ本土戯劇の振興のための様々な施策を行ってきた。

また少し遅れて教育政策の中でも、本土戯劇重視の傾向が顕著に見られるようになる。たとえば1994年には、教育部管轄の京劇俳優養成学校である復興劇校に歌仔戯の教育課程が設置されている。また台湾全土の小中学校で本土戯劇が教育課程の中に取り入れられるなど、義務教育レベルにおいても本土戯劇普及のための施策が採られるようになった。加えて、学校教育の外部で実施された本土戯劇の芸人養成プログラムも1990年代には一定の成果を上げ始めている。たとえば教育部によって行われた李天祿の技芸伝習計画により布袋戯を学んだ学生達が、弘宛然という布袋戯劇団を組織、劇場だけではなく廟会など在来の文化的文脈の中で上演活動を行っている。また歌仔戯においても、廖瓊枝の弟子達が組織した歌仔戯劇団、薪伝歌仔戯が同様に野台戯の上演活動に取り組んでいる。以上のように、1980年代から1990年代にかけて、文化教育政策における本土戯劇重視の施策は、常に拡張の一途とたどってきたのである。この状況は、1990年に書かれた邱坤良の以下の文章が企図したところを、ほぼ忠実に現実化しているといつてよいだろう。

四十年来、政府は京劇を支持する事に対して金銭を惜しまなかった。教育部に復興劇校と劇団が設けられているほか、国防部には大鵬、陸光、海光の三つの劇校と劇団があり、さらに海軍の陸戦隊は飛馬豫劇団という大劇団を養っていたのである。これに対して、台湾本土戯劇は長い間自生自滅の環境に置かれ、1960年代以降、歌仔戯や布袋戯のテレビ番組が大流行した際も、政府がそれらに与えたのは愛護の眼差しではなく、番組内容、時間枠、言語などの様々な制約であった。(中略)

現在台湾の演劇界に最も切実に必要なのは、劇団を持った演劇専門学校を設立し、本土戯劇の俳優やスタッフを養成することによって、民間の演劇活動に活気を与えることである。これは私立の、あるいは民間の劇団が単独で引き受けることのできない事業である。政府が京劇や豫劇の学校、劇団を設立できるのであれば、台湾本土戯劇の訓練を行う学校を作れない理由はない。(邱, 1997, 89頁)

この文章は、文建会が国劇普及のために計上した八百万元の予算が、民進党の働きかけによって削減されたことを受け執筆されたものである。この事実からうかがえるように、上述のような本土戯劇をめぐる一連の動きは、1980年代の戒嚴令解除や民進党の躍進など、台湾の政治状況とパラレルの関係にある。本土戯劇の存在感は、そのまま本土文化を自らのアイデンティティの核と見なす人々の政治的な発言力の

強化とともに増していったものであり、そこには文化の政治性が陰に陽に表れているとあっていいだろう。そしてアカデミズムの側から実質的にこれらの動きを主導していった邱坤良は、現在国立芸術学院の院長であると同時に陳水扁総統の国策顧問を務めている。こうした演劇、文化、政治の三者間の複雑な絡み合いが、本土戯劇を文化の殿堂へと導き入れ、反対に京劇を国劇としての地位から引きずり下ろすことになるのである。

4：国劇の黄昏

さて、こうした1970年代に始まる本土戯劇の文化的、政治的な地位向上に反比例する形で、国劇はついに黄昏の時を迎えることになる。直接には後述する1995年の三軍国劇隊の解散がその最大の節目となるが、国劇という概念が瓦解していく兆候自体は1970年代末から観察されるようになる。その発端のひとつは、国劇隊から分離した民間京劇団の登場であり、最も早期の例としては、大鵬国劇隊の花旦俳優であった郭小莊主催による「雅音小集」が挙げられる⁽⁴⁾だろう。1979年に組織されたこの劇団は、京劇の純粹芸術化と現代化を志向し、矢継ぎ早に新作京劇の上演を敢行、一時期若年層の間では「尋根」の心理と連動した一種の流行現象が巻き起こった。当時の郭小莊自身にどの程度の確信があったかははっきりしないが、「雅音小集」の結成は、伝統演目と競賽戯を中心とした国劇隊の政策的上演活動から距離を置いた、それまでとは全く異なる選択肢を指し示すことになったのである。以後、1986年の呉興国による「当代伝奇劇場」の旗揚げをはじめ、盛蘭国劇団（1987）、新生代劇坊（1989）、龍套劇団（1987）、国民大戯班（1985）など、国劇隊から分離した民間の京劇団が複数出現し、国劇隊の求心力は徐々に失われていくことになった。また、国劇の普及に一定の力のあったテレビ国劇も、これら民間劇団の出現とほぼ同時期の1980年代半ばに、二十数年にわたる歴史を終えることになる。

さらに台湾国劇にとって大きな衝撃となったのは、戒厳令解除後の大陸との緊張緩和にともない、1992年から大陸の京劇団の訪台公演が行われるようになったことである。大陸の劇団の力量は圧倒的であり、袁世海など「大師級」の俳優が陸続と台湾を訪れたことによって、台湾の国劇はそのレベルの差を痛切に意識させられることになった。またこの時期から台湾の俳優達の大陸俳優への弟子入りが相次ぎ、さらに1994年には復興戯校が大陸の京劇教師を初めて台湾に招聘、翌1995年には北京市戯曲学校から12名もの教師が台湾に招かれている。大陸の革命文化に対し、中華文化の「正統」を守るはずだった台湾の国劇は、大陸の京劇を目の当たりにすることにより、その「正統」としての地位を一種の虚構として自覚せざるを得ない状

況となったのである。

そして最終的に国劇の黄昏をよりあからさまな形で示すことになったのは、国防部国劇隊の解散である。国劇隊の解散に先立って、1985年に三軍国劇隊付設の各俳優養成学校が国光劇芸実験学校として一つに合併され、また三軍国劇隊と並ぶ軍中京劇団であった明駝国劇隊は1984年にすでに解散していた。以後は陸海空の三軍国劇隊のみが軍中京劇団として活動を続けていたが、1994年12月の行政院の決定に基づき、翌1995年6月に三軍国劇隊は解散、国光劇団一団に合併し、復興劇団と同様に教育部に所属することになったのである。国光劇団の設立は同年7月1日、各劇団から選抜された81人が新劇団に移行し、陸軍所属の飛馬豫劇隊も同10月に解散して国光劇団に吸収された（林静芸、1995、113頁）。ここに至って国軍内の劇団は完全に消滅、⁽⁵⁾国劇の名を冠した一連の国劇隊は、その歴史の幕を閉じることになったのである。

三軍国劇隊を縮小合併して出来上がった国光劇団の以後の活動は、京劇を国劇としてのポジションから離脱させ、台湾在来の演劇の一種として「本土化」させることを一貫して志向している。その方針は、従来の「大陸属性、懐旧情懷」を脱し（王安祈、1996b、99頁）、台湾の本土文化の一構成要素として民間に溶けこむことであり、具体的な施策として、台湾三部曲の上演、各地の廟会での野台戯公演などの活動が行われてきた。台湾三部曲は、『媽祖』（1998）、『鄭成功與台湾』（1999）、『廖添丁』（1999）の三つの新編演目を指し、いずれも従来の京劇の演目としては考えられない、台湾本土を題材として扱った作品である。また台北の劇場から離れ、北港、鹿港、澎湖島などで野外の廟会戯を演じることにより、布袋戯や歌仔戯などと同様の文化的文脈に身を置くという試みもたびたび実施されている。こうした活動によって京劇が布袋戯や歌仔戯と同様、民間に根ざした正真正銘の本土戯劇になるかどうかは疑問だが、少なくとも国光劇団のこれらの活動は、冒頭の引用文で邱坤良が述べた「平劇と民間活動との結合や、平劇をかつてのように民間に流布させるといったことには全く思慮が働いていない」とする批判に、十数年を隔てて答える形になっている。このように国民党遷台から五十年を待たずして、台湾の京劇は国劇としての政治的、文化的威信を捨て、台湾本土文化への同化の道を歩み始めたのである。

5：結 語

以上のように、1980年代から1990年代にかけて、政治と連動した中華文化と本土文化の間のヘゲモニーの移行があり、それに付随する形で、京劇に付与されてきた

「中華文化の正統」としての価値付けは風化していった。現在は、「国劇」という名称も公式な場では使われなくなり、大陸と同じ京劇という呼称が一般化しつつある。また、2002年春に部分的にオープンした宜蘭の国立伝統芸術中心では、台湾在来の全ての演劇が同列に扱われており、京劇もそこではあくまで数多ある演劇の一つに過ぎない。国劇隊解散と同年の1995年に設立計画がスタートした国立伝統芸術中心は、文建会の近年における一大プロジェクトであり、この施設の出現自体、在来の各種演劇の扱いに関する、行政サイドからの一つの総括的回答と見なすことができよう。

ただし、冒頭で述べたように国劇の黄昏はそのまま京劇の衰退を意味しているわけではなく、あくまで一つの価値観が消滅していった、ということに過ぎない。あるいは衰退そのものが事実であるとしても、そこには娯楽の多様化や観客の世代交代など、複数の社会的要因が絡んでいることは疑いないだろう。また一方で1990年代半ばの台北新舞台の開場など、京劇に対する民間の支援活動が依然として行われている点も指摘しておこう。

小論はおよそ30年に及ぶ国劇の黄昏のプロセスを限られた紙幅の中で追ってきたため、いきおいマクロな視点からの記述にならざるを得なかった。しかしこれに付随するミクロな状況の内部には、より微妙で複雑な問題が含まれている。たとえば本省人と外省人の演劇に対する好みは、双方の文化をめぐる政治的言説ほど単純に境界線を確定することができない。布袋戯芸人の李天祿に弟子入りする外省人もいれば、京劇を一貫して好む本省人もおり、そこには現時の各エスニシティ間の境界同様の曖昧さがある。このように観劇やアマチュア活動など演劇をめぐる人々の日常的な「実践」と、エスニシティに直結する言説化された文化の「語り」との間には、一定の乖離が見られる。この点については、また別の機会にひとつのトピックとして扱いたいと考えている。

【謝辞】小論の執筆に当たっては、国立清華大学の王安祈教授、および国立伝統芸術中心の柯基良主任に貴重な資料と情報の提供を受けた。また台湾大学曾永義教授、および台北駐日経済文化代表処文化組の楊桂香氏には仲介の労を執っていただいた。ここに深く御礼申し上げる。むろん小論の内容に関する責任は、一切筆者にある。なお、王安祈教授と柯基良主任へのインタビューは、それぞれ2002年3月20日、21日に新竹と台北にて行われた。

注

- (1) 王安祈(2002)によれば、新編劇と言われながらも、実際は国策に沿った内容の伝統演目を、名称を変えただけで上演する例が数多く見られた。
- (2) 票友王振祖により私立学校として開学、1968年に国立となり、教育部に所属した。

- (3) 台湾の演劇学校で養成された俳優たちは、大陸復帰後に京劇を再度振興する任務を帯びるとされた。(林洋港等, 1997, 693頁)
- (4) これより早期の民間劇団として、遊技場の今日世界の中に設けられた麒麟庁で上演を行っていた麒麟劇団があったが(1968)、大きな影響力を持つことなく解散した。
- (5) 同1995年6月に台湾四大老生の一人で大鵬国劇隊所属だった哈元章が逝去した。哈元章は富連成科班出身で、国劇の正統を代表する人物であった。これもまた一つの時代の終わりを象徴する出来事だったといえるだろう。
- (6) 柯基良主任の御教示による。民間ではまだ国劇という名称が使用されているが、政府の公的な文書などでは現在は一切使用しないことになっている。

参考文献 1 (中国語) :

- 林洋港等監修(1997)『重修台湾省通志 卷十芸文志芸術篇』, 台湾省文献委員会
- 林静芸主編(1995)『資料彙編／重要紀事』, 『中華民國八十四年度表演藝術年鑑』, 国立中正文化中心
- 邱坤良(1980)「現代社会的民間芸術活動」, 『民俗曲芸』第一期, 民俗曲芸雜誌社
- 邱坤良(1997a)『台湾劇場與文化變遷』, 台原出版社
- 邱坤良(1997b)「成立「台湾劇校」当務之急－從「国劇」予算被刪説起」, 『台湾戲劇現場：抗争與認同』, 玉山社
- ※原文は『中時晩報』, 1990年6月25日掲載, 後に本書に転載された。
- 台湾省政府新聞処(1990)『台湾光復四十五年專輯 文化建設篇 教育發展與文化建設』, 台湾省政府新聞処
- 屠義方(1981)「中華文化復興運動的實踐與展望」, 『三民主義在台湾的實踐 文化建設』, 台湾省政府新聞処
- 王元富(1982)『電視国劇論述』, 黎明文化事業公司
- 王安祈(1996a)『伝統戯曲的現代表現』, 里仁書局
- 王安祈(1996b)「生態調整之關鍵」, 林静芸主編『中華民國八十四年度表演藝術年鑑』, 国立中正文化中心
- 王安祈(2002)『台湾京劇五十年發展史』, 文化建設委員会伝統芸術中心(印刷中)
- ※本書については、著者である清華大学王安祈教授のご厚意により、出版前に第一章から第七章までの草稿を拜読させて頂いた。したがって、頁数などがまだ定まっていないため、本文中の注においては特に明示していない。
- 徐亜湘(2000)『日治時期中国戯班在台湾』, 南天書局

参考文献 2 (日本語) :

- 陳正醜(1981)「台湾における郷土文学論戦(一九七七～一九七八)」, 台湾近現代史研究会『台湾近現代史研究』第3号, 龍溪書舎
- 平林宣和(2002a)「台湾における国劇概念－国民党遷台から1960年代まで－」, 中国都市芸能研究会編『中国都市芸能研究』第一輯, 中国都市芸能研究会
- 平林宣和(2002b)「国立伝統芸術中心簡介」, 中国都市芸能研究会編『中国都市芸能研究』第一輯, 中国都市芸能研究会
- 若林正文(1998)「台湾における政治体制變動とナショナリズム」, 可児弘明・国分良成・鈴木正崇・関根政美編著『民族で読む中国』, 朝日新聞社

その他の参考文献（本文中で直接に引用しなかった文献）：

- 焦桐『台湾戦後初期的戯劇』，台原出版社，1990年
教育部社会教育司編印『劇芸学校国劇科課程標準』，1989年
李浮生『中華国劇史』，金全印刷公司，1969年
林静芸主編『中華民國八十五年度表演藝術年鑑』，国立中正文化中心，1997年
林静芸主編『中華民國八十六年度表演藝術年鑑』，国立中正文化中心，1998年
林静芸主編『中華民國八十七年度表演藝術年鑑』，国立中正文化中心，1999年
林静芸主編『中華民國八十八年度表演藝術年鑑』，国立中正文化中心，2000年
柳天依『郭小莊雅音繚繞』，台視文化事業股份有限公司，1998年
呂訴上『台湾電影戯劇史』，銀華出版社，1961年
毛家華『京劇二百年史話 上・下卷』，行政院文化建設委員會，1995年
邱慧齡・傅禡『国光三年』，国光劇団，1998年
邱慧齡・傅禡『国光五年』，国光劇団，2000年
邱坤良『新劇與旧劇 日治時期時期台湾戯劇の研究（一九八五～一九四五）』，自立晚報社文化出版部，1992年
王安祈『国劇之芸術與欣賞』，行政院文化建設委員會，1989年
王安祈『国劇新編：王安祈劇集』，行政院文化建設委員會，1991年
王安祈『伝統芸術叢書；5 戯里乾坤大—平劇世界』，漢光文化事業股份有限公司，1998年
温秋菊『台湾平劇發展之研究』学芸出版社，1994年
文訊出版社編『光復後台湾地區文壇大事記要（增訂本）』，行政院文化建設委員會，1995年
行政院文化建設委員會『文化白皮書』，行政院文化建設委員會，1998年
中国文化大学中国之文化復興編纂委員會『中華民國建国七十年紀念叢書 中国之文化復興』，中国文化大学出版社，1981年
太田好信『民族誌の近代への介入 文化を語る権利は誰にあるのか』，人文書院，2001年
鈴木秀美「台湾地方劇の研究とその時代的背景」，東京都立大学人文学部『人文学報』253号，1994年
沼崎一郎「エスニシティと社会階層」，若林正文編『もっと知りたい台湾』，弘文堂，1998年

※小論は，広島経済大学平成11年度特定個人研究費助成による研究成果の一部である。