

Title	宝塚少女歌劇における中国戯曲の受容：歌劇『琵琶記』を中心に
Author(s)	馮, 縁
Citation	待兼山論叢. 芸術学篇. 2022, 56, p. 49-71
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/94872
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

宝塚少女歌劇における中国戯曲の受容

—歌劇『琵琶記』を中心に—

馮 縁

キーワード：宝塚少女歌劇／大正期／中国戯曲／『琵琶記』

はじめに

大正時代の宝塚少女歌劇（1940年、「宝塚歌劇」と改称）で上演された「中国物」には、中国の古典文学から取材をした作品が多く、歌劇『西遊記』（1919年）や歌劇『邯鄲』（1921年）など小説を原作とした作品の他、歌劇『琵琶記』のような中国の古典戯曲¹⁾をもとにした翻案もある。

『琵琶記』は中国の元末明初（14世紀後半）に成立した長編戯曲、江戸初期日本に伝来し、江戸中期に刊行された秋水園主人編による『画引小説字彙』²⁾の援引書目にも名が見える。明治末期から、西洋思想の影響を受けた日本の漢学者たちは中国の古典戯曲に対する近代的学問分析に関心を向けるようになり、歌劇『琵琶記』が宝塚少女歌劇により初演される1923年3月に至るまで、『琵琶記』の原作戯曲書の梗概を整理したり、詞章の注釈をつけたり、創作背景を考察して分析したりする文章を数本発表したことに加え、西村天因訳本と塩谷温訳本という二種の『琵琶記』の日本語の完訳テキストも完備してきた。

一方で、宝塚少女歌劇は1927年に日本初のレビュー『モン・パリ〈吾が巴里よ〉』の成功上演を契機に第一期黄金時代を迎える前に、和洋折衷主義をすすめながらも、古今東西の様々な脚本の題材に挑戦して異文化の演劇要素を学んで吸収しており、中国戯曲に対する受容もこの時期に積極的に行う

こととした。

先行研究では、日本における中国戯曲の受容について、江戸時代から大正時代にかけて俗文学としての中国戯曲書の伝来経緯や訳注状況を調査した研究がしばしば見られるが、演劇としての中国戯曲の日本での翻案上演を議論した論考は極めて少ない。また、1920年代は宝塚少女歌劇にとって試行錯誤を重ねる時代である。この時期に行われた多くの試みは大変貴重であり、それ以後の宝塚作品の創作にも強い影響を及ぼしているにもかかわらず、今までの研究では十分に扱われてはこなかった。

本稿は、宝塚少女歌劇における本格的な中国戯曲の翻案の第一号でありながらも過去の研究ではほとんど関心を向けられてこなかった歌劇『琵琶記』について、その上演背景の考察や原作との比較を手がかりに分析するものである。

第一節では、中国戯曲である『琵琶記』の原作を取り上げて、そのあらすじと主題を概観する。第二節では、近代日本における『琵琶記』原作の翻訳・紹介状況を整理し、歌劇『琵琶記』の誕生背景を検討してみる。その後、第三節では宝塚少女歌劇の歌劇『琵琶記』をめぐる具体的な上演分析を行う。最後の第四節では、原作との比較を通じて、宝塚版『琵琶記』の個性を明らかにしたい。

1. 「南曲の祖」としての『琵琶記』

『琵琶記』は全体で四十二場（齣）を持つ³⁾。作者高明は字を則誠といい、浙江省温州府生まれ、元代（1271年～1368年）順帝の至正四年（1344）進士試験に合格し、士大夫階級の戯曲作家の第一人者として知られている。以下はまず全体のあらすじを説明する。

主人公の蔡邕は、字を伯喈といい、陳留郡（現在の河南省）出身の書生である。彼は、美しく徳性が優れているヒロイン趙五娘と結婚、その2ヶ月

後に、父の蔡公に科挙の受験を強いられる。そのため、両親と妻を隣家の張太公に託し、独りで都の洛陽へ行き、試験で見事に及第を果たす。

丞相牛太師は蔡邕を見込んで、彼に一人娘の牛氏を娶ようと強要する。蔡邕は拒否したがったが、皇帝の申し出を断りきれず、牛氏と再婚した。

一方、陳留郡にて飢饉が起こった。夫と連絡が取れない趙五娘は舅姑を養うが、自分は毎日糠しか食べられないほどである。蔡母と蔡公はこのことを知ると衝撃を受け、病気で倒れて亡くなってしまふ。趙五娘は髪を売って葬式の費用を稼ぎ、素手で穴を掘り、裾で土を運び、舅姑の墓を造る。土地神は趙五娘の貞節に感動し、白猿使者と黒虎將軍を遣わし、蔡公と蔡母の墓を完成する。葬式後、趙五娘は尼の姿に扮し、琵琶を弾きながら洛陽へ夫をさがしに行く。

上京した趙五娘は丞相府で牛氏の協力により、蔡邕との再会を果たす。両親の惨死を聞いた蔡邕は毅然として辞官をし、二人の妻——趙五娘と牛氏を連れて故郷に帰り、喪に服す。

三年後、蔡邕の孝行、趙五娘の貞節、牛氏の賢良を表彰するために、朝廷は蔡邕には中郎將の位を授け、妻の趙五娘と牛氏にはそれぞれ陳留郡夫人と河南群夫人の位を与える。こうして、蔡家は天下の名門となる。⁴⁾

『琵琶記』の第一場の冒頭部分では、「正まさに是れ風化この體ふうくわに關たいらずんば、縦たひ好よくとも也またいたづら徒然なり⁵⁾」と、作者の高明はこの戯曲が一つの教訓談であることを最初から明示している。言い換えると、『琵琶記』はただ観客を喜ばせるために書かれたのではなく、観る人を教化する役割も期待されている、ということである。劇中の二人の主要人物である、蔡邕と趙五娘は孝子賢婦の典型として描かれる。全体を貫く「孝行」という主題が儒教を土台とする中国封建社会の倫理観と見事に合致していた点は、『琵琶記』が中国の明清時代に庶民階級に人気を博したのみならず、知識人、または統治階級に至るまで受け入れられた要因だと考えられる。

よく知られているように、明の太祖皇帝朱元璋（1328-1398）は特に『琵

琵琶記』を愛好し、「感歎して曰く、五經四書は五穀の如く、家家缺くべからず、高明の琵琶記は珍羞百味の如く、富貴の家豈缺くべけんや⁶⁾」という高い評価を残したことがある。そして、明代嘉靖年間（16世紀中期）に活躍していた戯曲家魏良輔が自らの著書『曲律』において、「『琵琶記』は高則誠により書かれたもの。『拜月亭』⁷⁾の後に発表された作品であるとはいえ、南曲の祖として認められるべきである⁸⁾」と述べており、明代末期に刊行された凌濛初刻『琵琶記』の序文では、「散仙が天上から来る。客は酒と料理で彼を招待し、『琵琶記』を演じて喜ばせる。客曰く：これは南戲の祖、大変素晴らしい作品である。散仙曰く：この戯曲の詞章が美しいし、曲調も高雅である。南戲の祖であることが信服している⁹⁾」と書き表している。

上述の引用で言及した「南曲」と「南戲」は呼び方が少し異なっているが、両方とも宋元時代以後中国の浙江省温州府を中心とする江南地方で盛んとなり、南方の音調を基調とする伝統戯曲を指す言葉である。それと相対的に、北方（今日の北京周辺の地方）の音調で作られた戯曲は「北曲」と名付けられた。また、「南曲」は「北曲」と共に、中国戯曲の基盤を構築したのである。

明代中期、中国民間の印刷業が空前の繁栄期を迎えた。それを契機に、当時上演されていた多くの戯曲は戯曲書に記録・出版され、劇場でしか楽しむことができなかつた演劇から、いつでもどこでも鑑賞できる文学へと変貌を遂げた。「南曲の祖」と認められる『琵琶記』は長い間、大人気演目として、異なる時期・印刷局により刊行された版本が極めて多い。それらの戯曲書は中国各地で流布していただけでなく、唐船によって隣国の日本に伝入するようにもなった。

2. 近代日本における『琵琶記』の受容

江戸時代に残した中国からの輸入書記録における戯曲書の題目について整理した先行研究では、「1655年、即ち明暦元年、清順治12年、琵琶記二本

(二冊、孫鑛批評・潤色による『硃訂琵琶記』、孤本。この版本は実際に孫氏の名を借りて刊行されたもの。批評が陳眉公評本と基本的に一致しており、原版が凌氏朱墨刻本による)¹⁰⁾という『琵琶記』の最初の渡日記録が見られるが、実際の伝入時期は恐らくそれよりも前だと考えられる。

『西遊記』や『水滸伝』など、『琵琶記』とほとんど同時期に日本に輸入された中国の小説(白話小説)は、歌舞伎・講談の題材としてよく取り上げられたことで、またたく間に一般層で名を馳せ、人気を博した。それに対し、娯楽性に乏しく、小説よりも難解な教訓談である『琵琶記』は、江戸期の日本では高い関心を持たれなかった。この状況は少なくとも明治末期まで続いたようである。

管見の限りでは、『琵琶記』を研究対象として取り上げた最初の日本語の著書は、明治30年(1897)刊行の『支那小説戯曲小史』(以下「小史」と略称)である。歴史家・俳人の笹川臨風(1870-1949)により著された「小史」は、「日本で初めて中国俗文学を研究対象とした歴史的著作¹¹⁾」と言われており、第二篇の第四章と第五章では、『西廂記』と『琵琶記』を紹介したうえで、『琵琶記』を以下のように評価している。

其脚色より云へば西廂の單純なる一個の情史の如きものに非ず。趙五娘の苦辛艱難に遇て猶挫けざる節操を寫し、孝烈千古に師範とすべきを描き出して妙云ふべからず。獨り彼の蔡伯喈や誠に云甲斐もなき小心卑怯の痴漢なり。作者は之を全忠全孝となせども終に不孝不義の形跡を有するものに非ずや。作者は之を不孝不義たらしむるに忍びざりに似たり。故に脚色上無理なる處少からず。此一曲や誠に目出度して勸善の旨義に最も適し、風化上偉大なる影響ありと雖蔡は我れ終に其旌獎せらるゝ所以を見ず、獨り趙五娘の舞台となり畢り、之に配するに牛氏の賢を以てしたるのみ。¹²⁾

『西廂記』とは、元代の王実甫により作られ、元宰相の娘崔鶯鶯と貧しい

青年張生との恋愛物語を描いた北曲である。『西廂記』と『琵琶記』はそれぞれ北曲と南曲の最高傑作と公認されており、その優劣をめぐる明清時代の中国劇評論家の間で長い論争を行っていたことがある。笹川をはじめとする日本近代の『琵琶記』研究者たちの文章の中で引用した李卓吾（1527-1602）¹³⁾ や陳眉公（1558-1639）¹⁴⁾ などの批評文はいずれもその時代の産物である。自ずと、彼ら自身の議論中でも自然に両作品を比べるようになった。

笹川によれば、作者の高明が不忠不義のことをやるばかりの蔡伯喈（蔡邕）を全忠全孝の典型と描いたことで、脚色上無理なところが少なくないと記しており、「趙五娘の苦辛艱難に遇て猶挫けざる節操」と「牛氏の賢」こそ、本作品の見どころだと指摘している。

また、中国文学研究者である久保天随（1875-1934）も「琵琶は西廂と異にして、専ら趙五娘の節義を傳するを主とし、その妙言ふべからざるも、なほ結構上、多少不自然の跡あるを憾まざるを得ず¹⁵⁾」と、笹川とかなり似ている観点を述べたことがある。なお、久保はさらに『琵琶記』での蔡邕と『西廂記』での張生の人物像を比較し、「蔡邕の意志薄弱にして精神氣魄なき、さながら、西廂の張生と相似たるものあり、両者の正色、全く同一の模型に出てたるも、一奇なり¹⁶⁾」と、両者の類似性をまとめることに至った。

笹川の「小史」では、『琵琶記』のあらすじを紹介する時に、和訳がない中国語のセリフをそのまま引用したことはしばしばある。その一方、久保の部分は早稲田大学の講義録から引用した内容である。つまり、上述の2つはいずれも学術的な文章であり、一般には容易なものではなかったであろう。

1900年以降、中国戯曲の講座を開講している大学が増えてくることになったが、『琵琶記』関係の学術論文も徐々に増えてきた。こうした風潮の影響を受け、一般を対象とする『琵琶記』紹介は、数が少ないながら増えていく。それらの中ではマスメディアで『琵琶記』関係の文章を掲載した第一人者といえば、やはり幸田露伴（1867-1947）のほかには挙げられない。

1903年、『女学世界』の1月号に登載された露伴の「支那第一戯曲の梗概」

(以下「梗概」と略称)は、『琵琶記』の物語全体を叙述体に整理したものである。本文の冒頭部分にて、露伴は自分の創作動機について以下のように説明している。

さて其支那戯曲の中でも琵琶記などは先づ最も優れたものの一つで、西廂記と共に支那戯曲中の第一位に置かるゝものです。最も西廂記は其の艶麗富瞻な點に於て勝り、琵琶記は其の樸茂敦厚の點に於て勝つて居りますが、畢竟するところ西廂記は、張生といふ男と鶯々という美人との間の纏綿の私情を敘したもので、琵琶記の方は、蔡生という男と其妻趙氏との上にかゝる孝義の談を描いたものですから、何様しても西廂記の方が人に悦ばれ易い譯で、琵琶記は些面白く無く思はれ勝でありさうな理由があります。併し戯曲としては眞面白くさり過ぎたやうな題目を把つて作り出したところの其琵琶記が、水の滴るやうな艶気のある其西廂記にも負け切らない。(略)

實は先日此雑誌の編輯長から、何か面白い昔話を寄せて呉れぬかとの御依頼に就きまして、それには烏有の談ではあるが清淨無垢な此の琵琶記の梗概を御話し致したが宜かろうとの考へから起こつたことです。其の評論めいたもの、及び高則誠といふ作者が何故に琵琶記を作つた歟等の御話しは、これを他日に譲ることに致しませう。¹⁷⁾

『女学世界』は、明治34(1901)年から大正14(1924)年にかけて、博文館により刊行されていた女性向け雑誌である。創刊号の「発刊の辞」¹⁸⁾をみれば、本雑誌が当初良妻賢母主義を中心とする女学校教育の補足として機能を果たすことを期待されていることがわかる。こうみれば、良妻趙五娘の孝義を描いた教訓談の『琵琶記』は、確かに女子学生に紹介される最適な物語であり、『女学世界』の刊行主旨と見事に合致している作品だといえる。

「梗概」が発表された約十年後、『琵琶記』の初の日本語の完訳本が遂に誕生した。翻訳者は西村天囚(1865-1924)、明治大正期に活躍していたジャー

ナリスト、『大阪朝日新聞』の主筆として有名である。この訳本は主に近刊彙刻伝奇の「陳尾公評本」を底本にしたものと推測できる。¹⁹⁾

1913年4月15日『大阪朝日新聞』の朝刊で、天囚は「此の頃支那戯曲研究の傾向が見ゆるやうだから此に名曲琵琶記の内容を明日の紙上より紹介する事とした²⁰⁾」という連載予告を発表した。そして、4月16日から5月5日まで、彼はまず十数回の「序論」を通じて、日本における中国戯曲の研究現状、中国戯曲の成立史、「北曲」と「南曲」の特徴及び差異、中国人の戯曲観、『琵琶記』の誕生契機など、いくつかの項目を分けて背景知識を紹介した。次に、5月6日には『琵琶記』正文部分の和訳に入り、翌月の19日までに連載し続けた。最後、6月20日の最終回では、明清時代の中国文学者・劇評論家の『琵琶記』評価を集めて翻訳をした。同年の6月、西村天囚はまた連載の内容を『訳本琵琶記』という私家製本に整理・刊行され、当時京都に滞在していた中国文学者王国維（1877-1927）を誘い、「訳本琵琶記序」を書いた。

新聞紙が非常に幅広い読者層を狙っていることを考慮し、天囚は『琵琶記』を翻訳する際に、基本的に口語的で平易な言葉を使った。しかし、『訳本琵琶記』は完訳とはいえ、実際に原文の内容を省略したり、要約したりした部分が少なくないことで、²¹⁾後に刊行される塩谷温（1878-1962）の訳本と比べれば、未熟だと考えられる部分がまだまだ多い。

塩谷温、号は節山。1902年に東京帝国大学文科大学漢学科を卒業した。その後大学院へ進学し中国文学研究に従事し、1905年学習院教授、1906年東京帝国大学文科大学の講師、そして在任のままドイツ、清国への留学を経て、1912年に帰国する。1920年に文学博士号を獲得、同年東京帝国大学教授となり、生涯中国文学研究を行っていた。²²⁾

本業がジャーナリストである西村天囚と比べれば、塩谷温は日本近代の最も正統的な漢文学研究を代表している翻訳者である。彼の『国訳琵琶記』は、節山生識（生没年不詳）作による「支那戯曲の沿革」、及び宮原民平（1884-1944）訳『国訳西廂記』と一緒に、1921年刊行の『国訳漢文大成・

文学部』第9巻に収められた。

正文前の「琵琶記例言」から、本訳本は清人毛聲山評「第七才子書琵琶記」を底本として使用したことが分かる。天囚訳本の粗末さに反して、塩谷訳本は原文を一字一句訓読体に訳し、注釈を丁寧につけたもので、研究目的で作成された和訳本であると考え得る。

塩谷温に続き、宮原民平と笹川臨風も前後1925年と1939年に『琵琶記』の完訳本を刊行し、戦後さらに浜一衛（1909-1984）訳本が1959年に生まれた。ところが、井上泰山が第二次世界大戦までの日本における中国古典戯曲の訳注状況を調査した上でつけた結論のように、そのほとんどがレーゼドラマとして訳出紹介されており、演劇として上演された例は極めて稀である。²³⁾ もちろん、『琵琶記』の場合も例外なく、本稿で取り上げた宝塚少女歌劇による改作以外の日本国内での翻案・上演記録はほとんど見当たらない。

3. 歌劇『琵琶記』の上演について

歌劇『琵琶記』は、1923年3月20日から4月10日にかけて、宝塚少女歌劇団春季季組公演の一部として新歌劇場（後に「宝塚中劇場」と改称）で初演、²⁴⁾ 高明『琵琶記』の後半、つまり第三十四場（齣）「寺中の遺像」、第三十五場「両賢相逢う」第三十六場「孝婦眞に題す」、第三十七場「書館の悲逢」、及び第三十九場「散髪歸林」を抽出した二幕構成の劇である。あらすじは以下の通りである。

第一場（幕）

洛陽の名刹弥陀寺の本堂前。三人の浮浪者が障碍者を偽装して乞食をしている。法会を行う日。参詣者に邪魔にならないように、住持の五戒和尚は小僧たちに命じて乞食たちを追い払う。

弦楽器のピチカットで演奏する琵琶らしい音楽を伴い、趙五娘は琵琶を抱いて登場する。長い旅を重ねた五娘の乞食らしい姿を見ると、小僧たちは早

く帰りなさいと彼女をせきたてる。趙五娘は、良人の上京から舅姑が故郷の飢饉で亡くなるまでの悲惨な経歴を語る、そして、背に負う舅姑の絵を持ち出し、この寺で追善会を行いたいと願うが、布施をする金が持たないため、住持に断られる。布施の費用を稼ぐために、趙五娘は弥陀寺の前で琵琶を弾く、しかし二人の酔客にいじめられる。断念した趙五娘は舅姑の絵を扉に掛け、跪いて礼拝する。

この時、蔡邕は多数の従者に囲まれて華やかに登場する。前日使者を派遣して遠い国へ老いた両親を迎えに行った彼は両親の旅中の平安を祈るために弥陀寺へ来たのである。

趙五娘は周りの乞食を通じて、この従者に囲まれている人こそ、自分の行方不明の良人蔡邕であることを知り、狼狽して逃げる時に舅姑の絵を忘れてしまう。

蔡邕は偶然にその絵を拾う。女乞食の孝義に感服し、彼は絵を預かって牛府に帰る。

第二場（幕）

牛府内の書斎。蔡邕は弥陀寺で聞いた女乞食の話をも妻の牛氏に告げ、不孝で意志の弱い自分を責め続け、運命の無情を呻く。

蔡邕が官署へ行く間、趙五娘は彼をさがすために牛府へ来る。牛氏は親切に趙五娘を接待する。二人の相談を通じて、牛氏は目の前の女が蔡邕の旧妻であることを気づく。自分と再婚した後蔡邕の実家で行われた様々な不幸を聞いた牛氏は自らの罪深さを嘆く。すべては運命のせいだと五娘は牛氏を慰める。

牛氏の協力の下で、趙五娘は蔡邕の人格を試す。誤解を解けて再会した蔡邕と五娘は泣きながら抱き合う。

大勢の従者を連れて登場する牛大師は、趙五娘の賢徳を褒め、自分の罪を反省し、五娘と蔡邕に謝る。「趙氏の如く牛氏を愛し、牛氏の如く趙氏を愛せよ」と牛大師は語る。最後に、趙五娘は「恋しのわが背子」を歌いなが

ら、蔡の左に跪く。牛氏は「いとしの背の君」を歌いながら、右に跪く。従者たちは三人を囲んで、舞を舞う。

(幕)²⁵⁾

脚本の改作を担当した赤塚浜荻（生没年不詳）という名の劇作家は、1918年から1923年までの間に宝塚少女歌劇のために喜歌劇『新世代』（1918年）、お伽歌劇『花咲爺』（1919年）、喜歌劇『膝栗毛』（1919）、歌劇『魔法の種』（1920年）、歌劇『万寿の姫』（1922年）、歌劇『琵琶記』という、全部6本の作品を創作したが、詳細な個人資料がほとんど残されておらず、劇団内部の関係者、あるいは誰かの筆名ではないかと推測しかできない。

その一方、振付の阪東のしほ（生没年不詳）²⁶⁾は、1922年宝塚少女歌劇に加わった日本舞踊阪東流の家元である。「作者訪問・其五／阪東のしほさんと水田茂君のこと」という丸尾長顕の訪問記録によれば、阪東のしほは歌舞伎役者坂東秀調（二代目）の娘、同じく宝塚少女歌劇の演出家・振付家を務めていた水田茂の母であることがわかる。²⁷⁾1925年からは振付師として劇作家の堀正旗（1895-1953）と協同して様々な作品を制作していたうえ、時に脚本執筆を任じられることもあり、歌舞伎の少女歌劇化に熱心だっただけでなく、歌劇『司馬温公』（1925）、『天上の悟空』（1929）、『悟空は強い』（1930）など、数少ない「中国物」を創作したこともある。要するに、阪東のしほを宝塚歌劇史上初の女性演出家・脚本家と称しても過言ではないだろう。

中国の伝統戯曲は「写意」の芸術といわれ、舞台装置があっても「一卓二椅」²⁸⁾の程度で、場面の転換や環境作りなどが全部登場人物のセリフ、または身振りで実現する。歌劇『琵琶記』は中国戯曲の翻案とはいえ、第一幕の弥陀寺の本堂が「一面の甄しきかはら、左右に太き丸柱、それに聯がかゝつてゐる、堂の扉は、左右に開かれてゐ、殆ど眞暗な堂内に燈火がちらつく、梁に『彌陀寺』の扁額、建物總體に施された丹青の彩色が支那らしい印象を與える²⁹⁾」、第二幕の蔡邕の書齋が「主人常用の机椅子、接客用の卓子椅子几帳

等の準備必要。なるべく贅澤なるがよろし³⁰⁾」という、抽象的で中国演劇らしい舞台装置と逆にして、リアルな大道具を大量に使用することによって、華やかさと贅沢さを追求する舞台であった。



【図1】歌劇『琵琶記』での蔡邕と趙五娘
(出典：『宝塚少女歌劇脚本集』34号、
1923年3月)



【図2】歌劇『琵琶記』での牛氏
(出典：『歌劇』第36号、
1923年3月、79頁)

舞台装置の次に、登場人物の装束を見てみよう。歌劇『琵琶記』の初演からは約百年も経たので、現存の写真資料は、門田芦子(1905-1974)を演じる蔡邕、有明月子(1905-没年不明)を演じる趙五娘、住江岸子(1904-1996)を演じる牛氏という3人の分しかない。写真の中で、門田芦子を演じる蔡邕(図1、左)は頭に黒い幞頭(頭巾)を被り、襟、袖口と裾で縞模様を飾る長衣を着る書生らしい姿である。そして、左手で

琵琶を抱き、右手でバチを持つ趙五娘(図1、右)は、髪が中央から分けられて後ろで簡素に結う、身に長くて白い喪服をつけ、喪服の中に深色のドレスをあてる。趙五娘の素朴さと対照的に、丞相の娘牛氏(図2)は手に美しい羽扇を持ち、髪を集めて頭のてっぺん近くで双髻を作って髪飾りを飾る。モノクロの写真だけで服の色を判別することは難しいが、その様式が趙五娘の喪服より複雑で、華やかであることは明らかである。

現在のところ、歌劇『琵琶記』の演出上に京劇や昆曲を代表とする中国伝統戯曲の上演形式を取り入れているようには見受けられな

い。『歌劇』で掲載された公演評によっても、当時に歌劇『琵琶記』が中国戯曲の代わりに、中国小説の改作だと考えられていたことが確認できる。

「琵琶記」は何だか取りとめのつかない、まるで牛の涎のやうにだらだらと長いばかりで一向掴みどころのないものでした。脚本そのものによつてこれといふクライマックスがないのも、あの長い支那の小説の原作を、二場に纏めて脚色したのですから無理からぬことだとは思ひますけれど、それにしてもあれに振りをつけられた阪東先生の氣苦勞もなかなか容易なことではなかつたろうと思ひます。³¹⁾

劇評の作者山本住雄は、堀正旗のペンネームだといわれる。彼は歌劇『琵琶記』の翻案上の失敗を指摘しているばかりか、「二場の舞臺面は大理石のやうに見える柱や壁などか、支那といふよりも印度邊りのものらしく思われ、背景のドロップは日本の庭園といったやうな感じを抱かせられました³²⁾」と、この東洋的なイメージが交錯する舞臺では、最も重要な中国的な雰囲気逆になされてしまったことも指摘している。

なお、同雑誌の投書欄を読めば、観客からは「(歌劇『琵琶記』)は殊に第一幕がだらだらして、倦怠をさへ覚えさせた³³⁾」という、堀と同じ脚本の退屈さを述べている感想があれば、「第二場は美しかつた。住江さんのあの衣裳、何ともいへません。もう少し脊が高かつたらどんなにと、惜しく思ひました³⁴⁾」「琵琶記の舞臺装置はほんとによかつた、如何にの支那の建物らしく大きくてドツシリと落着いてゐる、柱なんか一寸ほんとの大理石かと疑ふ位だ、下の敷石も大變よかつた、いつもまつ黒によごれた板ばかり見てゐる故か一層綺麗だつた。(中略)今度の舞臺装置はあこがれを除く他は皆よかつたがそのよいなかでも琵琶記と夜の潮³⁵⁾が秀れてよかつたやうに思ふ³⁶⁾」などの役者の装束の可愛らしさ、またはリアルな大道具で構築された舞臺の素晴らしさを称賛している感想も寄せられている。要するに、観客には歌劇『琵琶記』の演出に対する印象が賛否両論であつた一方で、脚本関

係の評価は否定的なものが圧倒的に多かった、ということが明らかである。

不評作とはいえ、歌劇『琵琶記』は現在知られている高明『琵琶記』の日本における唯一の上演例として、当時まだ成長期にあった宝塚少女歌劇にとっては、一つ重要な試みであるのがもちろん、中国戯曲の海外受容を研究する際にも、重要な一例だと考えている。

では、1923年に初演されたこの歌劇『琵琶記』はどのように原作を改作したのか。また、そうした改作は日本近代の『琵琶記』研究の成果とどのような関連があったのだろうか。これらの問題を明らかにするために、以下では歌劇『琵琶記』と原作との比較を行う。

4. 歌劇『琵琶記』と原作の比較

周知のように、今日の宝塚歌劇は5つの組に分けられ、宝塚大劇場と東京宝塚劇場で行われるいわゆる大劇場公演の作品は原則として各組の男役トップスターを演じる人物を中心にして展開していく。つまり、『ベルサイユのばら-オスカル編-』など特殊の例を除けば、宝塚歌劇により制作された舞台作品の主人公は基本的に男性と決まっている。が、こういう男役トップを中心とする宝塚のスターシステムは戦後になってはじめて成り立ってきた制度であり、「男役」さえも誕生していない³⁷⁾ 1923年に上演された歌劇『琵琶記』には適用することができない。

高明『琵琶記』における登場人物の脚色を見れば、蔡邕が生、趙五娘が旦、牛太師が外、牛氏が貼旦である。言い換えると、蔡邕と趙五娘がそれぞれ男性主人公と女性主人公に該当し、牛太師が老人役、牛氏が若い女性の脇役、ということである。

しかし、宝塚の改作によって歌劇『琵琶記』での蔡邕は、原作の主人公と違うものの、第一幕の後半、第二幕の冒頭、そして第二幕の結末の部分でしか登場しない、存在感がかなり弱められていると思われる。それに対して、原作でただの脇役であった牛氏は、華麗な装飾で宝塚の舞台上に目立つ

ようになっただけでなく、彼女の「賢」に関する描き方が原作より詳細になった。

例えば、趙五娘が牛氏の前に自らの身分を明らかにする場面をみよう。原作の第三十五場（齣）「両賢相逢う」の場、趙五娘は布施をもらう尼に偽装して牛府へ来る、牛氏と相談する際に、自分が祭白諧という牛府で働いている使用人の妻と嘘をつき、話題をわざと牛氏の夫の旧妻の方へ導き、「もし将来その旧妻と仲良く付き合うことができないならどうしますか」という質問を投げることで、牛氏の態度を探る。牛氏からは、「我情願くは他に譲りて他の下に居らん³⁸⁾」という答えを聞き、彼女が旧妻と仲良く付き合うように、妾になってもかまわないことを確認した趙五娘は、遂に牛氏の前で自分の身分を明らかにした。

原作で、ここは趙五娘の知性の一面を現す場面のはずだが、宝塚の改作によって、描かれる焦点が趙五娘から牛氏へと移動している。歌劇『琵琶記』の第二幕では、牛氏と趙五娘の間に以下の対話を行う。

牛氏 「(前略) そんなら貴女の尋ねる人つて言ふのが貴女のおつれあひなの」

趙五娘 「え、さうでございます」

牛氏 「なぜおつれあひは居所を貴女に知らせないの」

趙五娘 「三年前に両親と私とを残して置いて洛陽に出たつきり一度も消息をしないのでございます³⁹⁾」

牛氏 「えつ、(傍白) まあよく似た話だわ…… (略)」

(中略)

牛氏 「(前略) おつれあひは何をしていらつしやるかもわからないの」

趙五娘 (はつきりと) 「進士の試験に應じますために洛陽に上りましたがそれつきりどうしてゐるかちつともわかりません」

牛氏 「(前略) (傍白) すつかり同じだわ。…… (せきこんで) 貴女、若し其人が立派に出世をして二度目の奥様でもお持ちになつてゐらしつ

たらどう思つて」

趙五娘（一層はつきりと）「良人が私を忘れないでゐて、私が尋ねて来た事を心から悦んで呉れるなら、何もかも許しますわ」

牛氏（熱心に）「そして二度目の奥さんは」

趙五娘「私は良人を愛しますから良人の愛人をも愛したいと思ひますわ」⁴⁰⁾

原作と異なり、この会話の主導的地位を担うのは趙五娘ではなく、牛氏となっていることは明瞭であろう。牛氏に聞かれた質問に、趙五娘は隠すことなく、すべて素直に答える。そして、牛氏は先に趙五娘の身分を気づき、趙五娘の蔡邕新妻に対する態度を探った上で、自ら二人の関係を明らかにする。

上述のシーン以外にも、歌劇『琵琶記』はまた趙五娘の傍白を借りて、直接に牛氏の「賢」を讃美することをやる場面もある。

高明『琵琶記』で描かれた趙五娘は、美貌と美德を持っているのみならず、心が強い人で、蔡母に誤解される時も、他人にいじめられる時も、否定的な感情を表出することがない。要するに、彼女は中国封建社会の価値観に応じて生み出された理想の女性像である。しかし、歌劇『琵琶記』の脚本は、「かなり強い嫉妬心の湧くのを辛うじて制している⁴¹⁾」と趙五娘が牛氏を初めて会う時に抱いている嫉妬の感情を明示している。なお、前文で引用した相談場面の最後、牛氏の好意に感動した趙五娘は負の感情が晴れることとなり、「(前略)牛夫人の事と言へば、あの方はやさしい人だわ。私あの方が好きになつちまつた。妹のやうな気がするわ…⁴²⁾」と述べている。宝塚がここで原作にはない心理描写を加える目的は、おそらく趙五娘の人物像を豊富するためのではなく、側面から牛氏の賢を強調するためだ考えられる。

本稿の第2節で紹介した日本近代の『琵琶記』研究を通じて、当時日本の学者たちは蔡邕を評価する際に、「小心卑怯」「意志薄弱」など否定的に記しており、原作で両親と前妻を抛棄した男を「全忠全孝蔡伯喈」と評すること

が大変不自然であると何度も指摘している。その一方で、趙五娘と牛氏の人物像は「良妻賢母」の女性像と合致している。この二人の女性人物に対する評価はおおよそ肯定的である。『訳本琵琶記』における「両賢相逢う」の場で、西村天因は趙五娘が自らの身分を明らかにした後、「譯者云く此處は一部傳奇の最高潮で、陳眉公は女中の堯舜と評して居る⁴³⁾」という註釈を加える。堯と舜が中国古代の伝説中最も賢明的で、徳が高い帝王の二人である。つまり、趙五娘と牛氏を「女中の堯舜」とたとえることは、この二人の女性人物に対する最高の讃美ともいえるだろう。

以上を踏まえ、宝塚少女歌劇が『琵琶記』の三十四場（齣）から三十九場（齣）までの内容を翻案対象として取り上げ、歌劇『琵琶記』で男性主人公の蔡邕を周縁化し、第一幕で趙五娘の孝、第二幕で牛氏の賢に焦点を絞って脚本を作成した原因は、いずれも近代日本の『琵琶記』研究から影響を受けたからだと考えられる。

しかし、日本近代の研究者といい、宝塚少女歌劇の制作者といい、一つ大事なことを見過ごしている、あるいは、回避している可能性もある。それは高明『琵琶記』のもう一つの主題—父権社会と封建制度による一般民衆への圧迫であり、蔡家の悲劇を招いた最大の要因である。

『琵琶記』原作の第三十七齣「書館の悲逢」の最後、こういうセリフが記している。

[合] さんふじゅうため こ わざわい うみだ
三不従の爲に這の禍苗を生出せり。

[生] ただくんしんさんふじゅうため
只君親の三不従の爲に。

[旦] こつにく ふたつ せいとう
骨肉をして兩ながら西東せしむるを致せり。⁴⁴⁾

これは、本作品の中で行われた全ての惨劇の根源だと思われる「三不従」とは、科挙の応試を辞すれば父に従わないこととなり、牛氏との婚を辞すれば牛太師に従わないことになり、故郷に帰りたいくて官職を辞すれば皇帝に従わないことになる。それがそれぞれ代表している父権、強権と王権は、蔡邕

のような書生にとっていずれも力を尽くして反抗しようとしても反抗できない絶対的権力である。だから、「全忠全孝」の人になりたかった彼は何度も本心に背かなければならない境地にはまり込まれて、不忠不義のことをしながら、自分の道徳や良心から非難を受け続ける。これは蔡邕一人だけの悲劇だけでなく、封建社会に生きていた中国の下層出身の知識人たちに共通している苦悩ともいえる。

だが、このような、原作で中国古代社会の深刻な現実を反映する部分が、宝塚少女歌劇による翻案ではすべて削除された。まず、作品中の全ての悲劇の根源は「三不従」の代わりに、「運命」となる。歌劇『琵琶記』の第二場では、蔡邕が両親を世話することができないことで自分を責める時に「何もかも運命だつたのだ⁴⁵⁾」と嘆き、後に牛氏が蔡父と蔡母の死を聞くと、自分の罪深さを懺悔する場面、五娘も「人は皆弱き者ぞ。運命の神には何人か、え克たん⁴⁶⁾」という理由で牛氏を慰める。さらに、原作で終始一貫蔡家の不幸に冷淡な態度を示している傲慢な上位者牛太師は、歌劇『琵琶記』で「(前略) 私は私のやつた事が非常な間違だつた事に気がついた⁴⁷⁾」「私は私の罪を自覚してゐる⁴⁸⁾」と自分の過失を積極的に反省する人に改作された。

こうみれば、もし高明『琵琶記』が写実主義的な人間ドラマだというならば、宝塚少女歌劇により翻案された歌劇『琵琶記』はどちらかという、甘い教訓的童話のような作品だと考え得るだろう。

おわりに

ここまで考察してきたように、歌劇『琵琶記』は中国戯曲の改作とはいうものの、それ以前に発表された中国小説を底本にした宝塚作品と比べれば、演出上にはまだ明らかに異なる部分が見当たらないことが分かる。1923年の初演前に、和訳『琵琶記』のテキストは天因訳本と塩谷訳本という2種も備えてきたが、いずれも読むために作成されたもので、上演台本としては非

常に使いにくいテキストである。それゆえ、歌劇『琵琶記』では「拙なる哉西河の守。胡ぞ皋魚に妬かざる。宗（ママ）弘既に以て義あり。王允何ぞそれ愚なる⁴⁹⁾」という趙五娘が蔡邕を探るために絵に書いた詩だけが、塩谷訳『国訳琵琶記』から直接引用した和訳であり、これ以外のセリフと歌詞が全部宝塚側の創作ものである。

1924年7月、4000人が収容できる宝塚大劇場が開場。そして、同年の11月と翌年の7月、この新築の大劇場では前後2名の京劇名優——梅蘭芳と緑牡丹（本名は黄玉麟、1907-1968）の来日公演を迎えた。これを契機に、宝塚少女歌劇における中国戯曲の受容は、舞踊、服装、舞台装置を中心とする上演様式の吸収という新しい段階へと進んだ。歌劇『琵琶記』はその前段階で上演作品として、未熟的で不評作とはいうものの、宝塚の中国戯曲に対する受容形式の多様性を示す一つの好例でもあるのではないだろうか。

※本稿の初出は国立台北芸術大学戯劇学院『戯劇学刊』第37号（2023年1月）である。

[註]

- 1) 本稿では、「中国戯曲」が歌、セリフ、しぐさという三つの基本要素によって構成される中国の伝統演劇、及びその脚本の総称として使用しており、「戯曲書」が文学作品としての中国伝統演劇の脚本を指すこととする。
- 2) 『画引小説字彙』とは、寛政3(1791)年に刊行、江戸時代の中国通俗文学ブームに応じて生まれた中国語辞書のような本である。
- 3) 明清時代(14世紀～19世紀)に流通していた『琵琶記』の戯曲書は現在熟知されている四十二齣の版本以外、また四十三齣の中箱本や、四十四齣の凌刻本などが存在している。各版本の物語はほとんど一緒であるが、細部の詞章を比べれば、異なっている部分がしばしば見られる。
- 4) 塩谷温訳「国訳琵琶記」『国訳漢文大成、文学部第9巻』、国民文庫刊行会、1921年により整理する。
- 5) 本稿で引用する『琵琶記』の原文テキストは、『国訳漢文大成 文学部第9巻』に収録された塩谷温訳による『国訳琵琶記』を利用する。塩谷、前掲書、1頁。

- 6) 国民文庫刊行会編『琵琶記解題』『国訳漢文大成. 文学部 第9巻』、国民文庫刊行会、1921年、1頁。
- 7) 『拜月亭』とは、元末の施惠作による南曲。全体で40場(齣)を持つ。
- 8) 侯百朋『琵琶記資料匯編』、書目文獻出版社、1989年、117頁。和訳は筆者による。
- 9) 同上、151頁。和訳は筆者による。
- 10) 黄仕忠「江戸時期東渡的中国戯曲文献考」『文化遺産』、2009年第2期。和訳は筆者による。
- 11) 杜軼文「笹川臨風(種郎)の中国文学研究」『二松学舎大学人文論叢』第80号、二松学舎大学、2008年、126頁。
- 12) 笹川臨風著『支那小説戯曲小史』、東華堂、明治30年、84頁-85頁。
- 13) 李贄。号は卓吾。明代末期の思想家、評論家。「小史」では、「雜劇院本は遊戯の上乗なり。西廂拜月は何の工か之れあらん。蓋し工は琵琶より工なるはなし」(笹川、前掲書、65頁)という李氏の評価を引用している。
- 14) 陳繼儒。号は眉公。明代末期の書家、画家、劇評論家。「西廂は是れ一幅着色の牡丹、琵琶は是れ一幅水墨の梅花、西廂は是れ一幅豔粧の美人、琵琶は是れ一幅白衣の大士」(笹川、前掲書、65頁)という批評は非常に有名であり、日本近代の『琵琶記』研究でよく引用される。
- 15) 久保天隨述『支那文學史. 下』([早稲田大學四十三年度文學科講義録])、早稲田大學出版部、明治44年、245頁。
- 16) 同上、245頁-246頁。
- 17) 幸田露伴「支那第一戯曲の梗概」『露伴全集』第二十四卷、岩波書店、1954年、377頁-378頁。
- 18) 「教育はひとり政府にのみ依頼すべきものに非ず、又学校にのみ依頼すべきものに非ず。弊館茲に本誌を發刊せむとするは、方今の女子教育の欠ける所を補はむとするの微衷に他ならず。(中略)あらゆる女子に必要な事柄を網羅し、学を進め、智を開くと共に、其徳を清淑にし、其情を優美にし、家政に通曉せしめ、女子に必要な芸能を自得せしめ、以て良妻賢母たるに資せむと欲す。」石渡尊子「雑誌『女学世界』に見る女性たちのキャリアデザイン：明治後期を中心として」『桜美林論考. 心理・教育学研究』、桜美林大学、2011年3月、25頁。
- 19) 天囚によると、「琵琶記は善本に乏しい、予は汲古閣六十種曲本と、近刊彙刻伝奇の陳尾公評本と毛聲山評本三種(略)を蔵して居るが、毛本は粗本で困る(中略)、妄意改刪したらしいのが第一の疵である。(中略)陳評本の釋義は簡略ではあるが便利である」という。この記述によって、天囚訳本の底本は恐らく陳評本であると推測している。天囚「南曲琵琶記 琵琶記縁起(下) 創作・各種流布本」『大阪朝日新聞朝刊』1913年5月5日、1頁。
- 20) 天囚「南曲琵琶記」『大阪朝日新聞朝刊』1913年4月15日、1頁。

- 21) 例えば、第三十六齣「孝婦真に題す」。この場は原文訳語の代わりに、要約だけを載せた。
- 22) 前川晶「塩谷温と『支那文学概論講話』について」『東京大学中国語中国文学研究室紀要』第4号、東京大学文学部中国語中国文学研究室、2001年4月15日、2頁を参照。
- 23) 井上泰山「元雑劇の伝来と受容に関する覚書」『中文研究集刊』創刊号、1988年12月、90頁。
- 24) 1923年1月22日、宝塚少女歌劇団の創設から使用をしていた公会堂劇場とパラダイス劇場は火災で全焼。その2か月後、新築された木造の宝塚中劇場で公演再開、同年の10月、4000人収容の宝塚大劇場の工事を開始する。小林公一（監修）『虹の橋渡り続けて：宝塚歌劇100年史 舞台編』、阪急コミュニケーションズ、2014年4月、35頁を参照。
- 25) 赤塚浜荻『琵琶記』『宝塚少女歌劇脚本集』34号、阪神急行電鉄、1923年3月。43頁 - 63頁により整理する。
- 26) 「坂東のしほ」と表記する場合もある。
- 27) 丸尾長顕「作者訪問・其五／坂東のしほさんと水田茂君のこと」『歌劇』80号、宝塚少女歌劇団、1926年11月、22頁 - 26頁。
- 28) 机一つと椅子二つ。
- 29) 赤塚浜荻、前掲書、44頁。
- 30) 同上、53頁。
- 31) 山本住雄「新しい木の香に喜びつゝ、一春季第一回公演を観て一」『歌劇』37号、歌劇発行所、1923年4月、42頁 - 43頁。傍点は筆者による。
- 32) 同上、43頁。
- 33) 智代子「高声低声」『歌劇』37号、歌劇発行所、1923年4月、96頁。
- 34) 同上。
- 35) 歌劇『琵琶記』と併演した歌劇作品。原作はメースフィールド、改修・振付は坪内士行である。
- 36) 潤澤「高声低声」『歌劇』37号、歌劇発行所、1923年4月、113頁。
- 37) 天野道映によると、宝塚の「男役」は、1927年日本初のレビュー『モン・パリ』と共に誕生し、さらに「白井レビュー」時代に確立してきたのである。その前の宝塚には「少女しかいなかった。宝塚は男役を想定していなかったといっている」という。天野道映『男役の方行：正塚晴彦の全作品』、青弓社、2009年1月、12頁 - 13頁を参照。
- 38) 塩谷温「国訳琵琶記」、『国訳漢文大成 文学部 第9巻』、国民文庫刊行会、1921年、279頁
- 39) 原作には、蔡邕と趙五娘の再会は三年後ではなく、六七年後のことである。

- 40) 赤塚浜荻、前掲書、56頁 - 57頁。
- 41) 同上、55頁。
- 42) 同上、58頁。
- 43) 天囚「南曲琵琶記」『大阪朝日新聞朝刊』1913年6月12日、p.1。
- 44) 塩谷温、前掲書、302頁。
- 45) 赤塚浜荻、前掲書、54頁。
- 46) 同上、58頁。
- 47) 同上、62頁
- 48) 同上、62頁
- 49) 同上、58頁。

(大学院博士後期課程学生)

SUMMARY

Takarazuka Shojo Kagekidan's Reception of Chinese Drama:
Kageki "*The Story of The Lute (Pipa Ji)*"

Yuan FENG

The Takarazuka Shojo Kagekidan, founded in 1914 and renamed the Takarazuka Revue in 1940, is a theatre company that, based in Takarazuka City, Hyogo Prefect, and in which all performers were unmarried girls. In the 1920s, the Takarazuka Shojo Kagekidan began to explore different themes and from of drama around the world and tried to incorporate them into the stages of Shojo Kageki. In addition to western drama works, Takarazuka Shojo Kagekidan's directors and dramatists were also interested in Chinese drama. During this period, many works, adapted from traditional Chinese drama were performed on the stage of Takarazuka Shojo Kagekidan, one of them was the Kageki *The Story of The Lute*, which premiered in March 1923,

The Story of The Lute, which is reputed as the "Father of Poetic Dramas", was carried to Japan at the Age of Edo. However, it has been discussed and studied as a literary work, not as a drama for a long time. The Kageki *The Story of The Lute*, produced by Takarazuka Shojo Kagekidan is the only record of its adaptation that we had known in Japan.

This paper first presents a synopsis and introduction of the Chinese drama *The Story of The Lute*. Then collates and investigates the translations of *The Story of The Lute* in modern Japan secondly. After the conclusion of this background research, this paper will analyze the performance of Kageki *The Story of The Lute* through documentary and photographic sources, and compare the text of Kageki *The Story of The Lute* with the original finally,