

中国伝統演劇教育における科班の成立とその展開

有 澤 晶 子

はじめに

中国伝統演劇は、表現者の音声言語表現である歌唱、念（せりふ）、身体表現である做（所作）、打（立廻り）いずれをとつても極めて高度に磨かれた様式美すなわち型をもった表象である。型は完成された独自の表現様式をもっているが、それは社会の美意識や時の試練を経て伝承される。

この芸の伝承は本質的に、口伝心授あるいは口伝身授という不立文字に近い方法がとられてきた。ただしその伝授のしくみは、宮中の組織的な制度を除くと、師匠と弟子という徒弟制度が長くつづいた後、清の時代にはじめて科班という専門の教育組織ができ、その後学校制度がとって代わる。本稿では組織的な教育機関として存在した科班の成立過程をたどりながら、科班の教授法のしくみとその内容および特徴を検討したい。そして一対一を基本形とした徒弟制をやめ、組織の中で伝統の継承者を養成する科班が、伝統の伝承にどのような歴史的役割りを果たしたのかを明らかにしたい。

一 伝統演劇教育における科班の成立

「科班」という名称が、養成機関を示す言葉として用いられるようになった経緯は、科挙の権威を借用し命名したともいわれるが、管見のおよぶかぎりでは未だ特定できない。科の意味は明確に定義づけられてはいないが、遡れば元曲等の中で動作やしぐさの意味としても用いられている。班は組織の意味がある。したがって科班とは、伝統演劇を学ぶための権威ある組織ということになる。

科班の成立要因をとらえると、それは演劇史のうえで京劇の誕生と密接にかかわっている。京劇は中国伝統演劇の中でも、その成立は遅く、一九世紀初頭の清の光緒年間に盛んとなった。ただしその後の伝播は早く、しかも広範囲にわたった。

清の前半期に北京で盛んであった演劇は、明の時代から雅さを特徴として伝承されてきた昆劇であった。しかし京劇が興り北京の舞台を席巻する勢いを呈し、公演組織である「戲班」は必然的に多くの演者を必要とするようになった。それは個人単位での伝承方式の許容範囲をこえる状態をひ

きおこし、組織的な養成をおこなわなければ運営が難しい状況に迫られた。そのことは京劇の興った北京に限定してみると科班と京劇の戲班との推移との対比から裏づけられる。(表1)

尚、表における「昆乱」とは昆劇、乱彈の併合を意味し、皮簧と二簧はいずれも京劇の前身の呼称である。また民国時代の戲班の多さは一人の役者が複数の戲班を兼ねるなどの特殊な状況があるためで、戲班のあり方が異質なため比較対照からは除く。

表からは京劇の発展と科班の数の増幅には相関関係があることがわかる。そのことは、科班が伝統の継承教育に必要不可欠であったことを裏づけると同時に、科班が実践直結型の役者養成機関の性格の強いものであったことをも示唆している。

科班は歴史的にみれば戦禍のつづく不安定な社会情勢の中で、一九四八年(民国三七年)劇場(戲園)の閉鎖とともに終焉を迎える。その後の伝承教育は、新たな社会体制のもとで、国の統一した学校制度のなかにくみ込まれていくことになる。一方、

表1 新興科班と新興戲班の推移 (清嘉慶年間～民国)^①

| 班 | 年間 | 嘉慶 | 道光 | 咸豐 | 同治 | 光緒 | 宣統 | 民国 |
|----|------------|--------|---------|--------|------------------|--------------|----|-----|
| 科班 | 京劇 | - | - | - | 1 (皮簧) | 12 | 4 | 8 |
| | 他劇種 | 2 (昆乱) | 2 (昆乱1) | 1 (昆乱) | 5 (乱彈1 昆乱2) | 13 | 3 | 2 |
| 戲班 | 京劇(含他劇種併合) | - | - | 1 (皮簧) | 1 (皮簧) 5 (二簧) | 21 9 (二簧) | 2 | 101 |
| | 他劇種(含劇種不明) | 15 | 7 | 9 | 6 | 13 | 8 | 29 |

科班で育った役者は、演劇界の骨幹として舞台にたち、あるいは学校制度に参与していくが、同時に各々自己変革を迫られることになる。そのことは科班が技芸偏重型の制度であったがために、伝統演劇が社会的な作用を担わねばならなくなる一九四九年以降の時代の要請には応えきれなかったものとみることができるといえる。

二 科班以前の徒弟制度の伝承

伝統演劇の継承は、科班ができる以前は、長らく個人的レベルでの徒弟制度によっておこなわれてきた。まず、徒弟制度の具体的な方法と特性を検討し、その可能性と限界とを指摘したい。

民間における徒弟関係すなわち師匠と弟子との関係には二つの形態がある。ひとつは血縁関係のない個人が戲班で活躍している役者を師と拝するもので、「投師学芸」とよばれる。その師匠の門下生となるためこれを「手把弟子」とよぶ。もう一つは、師匠と弟子との間に血縁関係のある場合で、演劇一家すなわち「梨園一家」とよばれる役者あるいは楽師の家系における師弟関係である。これは代々相伝の形をとるので「芸学家伝」とよばれ、弟子は梨園一門ということで「門里出身」とよばれる。いずれの場合も、師匠対弟子の一対一の継続的な関係が基本形としてある。

師から弟子への伝承すなわち芸を授ける「授芸」は、「口伝心授・口伝身授」によって身をもって教え、身をもって体得するものである。したがってその特徴のひとつは、「演技はその道のプロが専門に学ぶもので、軽々しく人に伝えようとはしない」というように、特定の弟子に段階的に教える秘伝ということが重視される点にある。しかも、「絶版本や秘本は火の

中に投げ入れて灰にしたとしても次世代には伝えない⁽⁴⁾という状況もあり、さらに「名役者にいたっては教えを受けるなどさらにできない。多くの絶妙な演技や多くの芸術上の成果は人とともに絶え墓穴に葬られた⁽⁵⁾」ともいわれる。芸は秘するものであり、その伝承は特定された者にだけ伝えるものであった。

明の文人李開先（一五〇二—一五六八）による『詞譜』の記載からは、当時のそういった伝承方法の様子の一端を知ることができる。それは当時活躍していた名芸人である周全らと直接交流して見聞したことをもとに記述したもので、「天下に名だたる」⁽⁶⁾周全が二人の弟子に口伝心授の方法で教えている様子が順をおって克明に記されている。ただしここでは身体演技については言及しておらず、歌唱についてのみである。それによると、まず弟子に一、二曲を試しに唱わせ、各人の音の領域と音色にもとづいて役柄を決める。そして次にそれぞれの役柄の歌唱を教えていく。

「教えるのは必ず夜になってからで、師と弟子は相對して座り、線香を一本点す。師はこれを執つて、高く挙げれば声は之に随つて高くなり、線香が止まれば声も止まり、低い場合も同様である」⁽⁷⁾。これによつて「抑揚の中にあつて節をとり」、唱えるようになっていく。線香を用いない場合は、口で説き、「一心に説くを聞き、一心に詞を唱い、相奪うこと免れず」といふ真劍勝負の様子がうかがえる。これらを経てはじめて「もし目で線香を見れば、唱う詞は心と口とが相応ず」といふほど身について自然と心情がこもり口をついてでてくる境地にまで到達することがわかる。歌詞はあつても曲の譜面はなく、単に詞の傍らに一筆加えるだけで曲調はもつぱら身体で覚える、という歌唱の習得方法もその一端を示している。

夜という時間設定も、静寂をもとめるからであろうか、師と弟子の真劍勝負のような緊迫した雰囲気の中で、視覚聴覚といった感覚をときすまし、身をもつて一字一句を身につけていくという口伝心授、口伝身授の方法の一端が知れる。しかもそれは排他的、秘技的であることがわかる。そのことは同時にこの方法の有効性をも示している。なぜならば、師匠が伝えようとする芸を確実に弟子に伝えることができ、師匠はその弟子の習得を直接見定めることができるからである。

これらのことから伝統演劇教育における徒弟制度の伝承方法の特徴として、以下の三項目をあげることができる。

まず第一にその伝承単位は、師と弟子という一対一を基本とする。この場合、必ずしも血縁は問われないが、弟子は師に身を投じ運命共同体のような性格をもつ。

第二に、芸の伝授においては秘伝を基本とする。師匠の芸風を確実に弟子に伝承させ、自らの芸を途絶えさせないという意味においては効果的なしくみである。

第三に芸の伝授の方法は口伝心授・口伝身授によつてなされ、それは本来、少数数の育成にもつともみあつた方法であるともいえる。

以上あげた伝承方法の特徴は、同時にそれぞれ反面的要素も抱えている。第一に対しては、師に身を投じる弟子は、師匠の意図や意志に支配され、役柄も芸風も学ぶ内容は固定されるという不自由さを免れない。弟子は師の教えのとおりを真似るといふことが前提であり、個人の勝手な解釈や独創性のはいる余地はない。

第二に対しては、秘伝の伝承如何は師が決定するため、その伝承範囲は

極めて小さく少人数にとどまり、しかもすべての弟子がその享受を受けるとは限らない。

第三に対しては、文字に残さないことによって伝えられないで消滅してしまう危険性を避けられない。

このように徒弟制度のもつ特性は、一方では京劇の勃興による役者の需要の急増に應えられないという限界を示すものでもあった。したがって多くの役者を短期間で養成する必要性に迫られ、その社会的要求が組織的な伝統の養成機関である科班をうみだしたのだといえる。

三 科班における芸の伝承

清の光緒年間には需要に應えて科班は急速に数多く誕生したが、その維持期間はさまざまであり、わずか数年で廃止となったものもあって、必ずしも役割りを果たし得たとはいえない科班も少なくない。そういったなかで富連成社は光緒三〇（一九〇四）年に設立され、(当初は「喜連陞」と命名) 民国三十六（一九四八）年まで、その存続期間は四四年間と最も長く、しかも優れた人材を最も多く輩出し成果をあげたことで知られる。また、科班のなかでも富連成社だけが、その建学の三〇年を経た時点で自らの歴史『富連成三〇年史』（芸術出版社 中華民国三二年二月）を明文化している。これらのことから富連成社を科班の典型とみることができる。そこで科班の伝承教育の具体的な方法を富連成社の教育内容を通して検討していく。

(一) 教育内容

科班には短期間で多くの役者を養成することが急務として求められた。

中国伝統演劇教育における科班の成立とその展開

富連成社では第一期生は七三名に達している。この規模は個人ベースでの徒弟制では不可能であり、単独で大型の演目を作ることが十分可能な、しかも一つの戲班を形成するだけの人数的要素を満たしている。

教育理念や目標に関しては、開設期間をとおしてかかげられてこなかった。富連成社の長である葉春善は創設当初、建学にあたっての宣言として「ただ伝統演劇界の後の世代を養成し、長く絶やさぬ」⁽⁸⁾ためであると述べるにとどまっている。また、葉盛長の回想では、「一心にただ祖師に替わって道を伝え、戯芸を代々相統していく」⁽⁹⁾ことに

あつたと述べている。つまり、芸を絶やさず伝承

していくという実践にその目的があつたといえる。

教育内容として具体的には、伝承者としてふさわしい人間性を培う戯徳、舞台実践を重視した専門教育があり、それに比重は小さいが途中から文化教育が加わっている。その教育システムを富連成社史および当時教育に従事した役者の回想録、卒

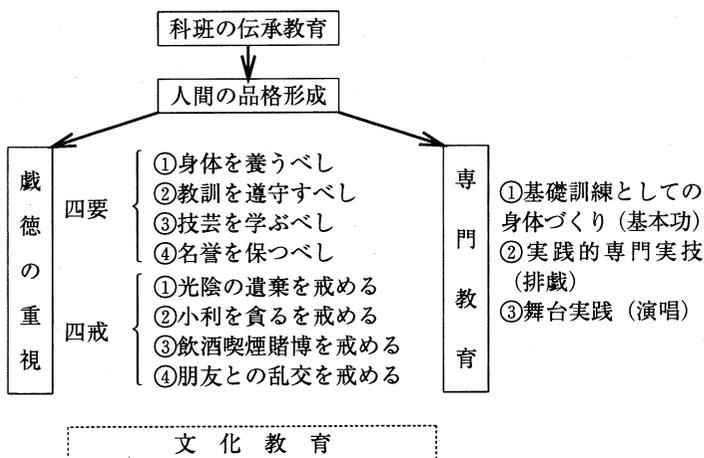


図1 富連成社の教育システム

業し役者に大成していった出身者の回想録などをもとに図示すると図1のようにまとめられる。

この図が示すように、伝承は、まずそれを伝える師と受ける弟子との人間性が重要になる。そして、戯徳と専門教育という二本柱によってこのシステムは成り立っている。以下このシステムを詳細にみていく。

(一一一) 戯徳

富連成社ではまず、芸をおこなう主体である人間の品格形成が重視されている。葉盛長によると富連成社は開設の第一日めから「科班は芸を伝えるのみならず、人を育てるものである」と明言され、「芸が高ければさらに徳は高くなければならない」ということがよく認知されていたとある。

役者にとっての人間的な徳、すなわち「戯徳」を重視し、教育に反映させていたことは、それに関する訓辞を富連成社の長である葉春善が、三〇年来かわらず、数日おきに課外時間に全学生を集めておこなっていたことからわかる。(日本ではこの年齢層の呼称は児童及び生徒にあたるが、富連成社では生徒より学生の呼称を多用しているため、本稿では以下「学生」で統一する。)

「戯徳」を養うには日常の中で基本的習慣として身につけなければならない。そのため、訓辞は口調のよいようにまとめられ、大書し貼り付けられていた。葉盛長によると「幼い頃には写したものを身辺にもちあるき、常に読み返しては自戒していた」というから、生徒の心得を培う効果をおげるものであったらしい。

それは、「四要、四戒」すなわち四つの遵守すべきことと四つの戒めを連ねている。四要は「身体を養うべし」、「教訓を遵守すべし」、「技芸を学

ぶべし」、「名誉を保つべし」などで、四戒は「光陰の遺棄を戒める」「小利を貪るを戒める」「飲酒喫煙賭博を戒める」「朋友との乱交を戒める」などとなっている。⁽¹²⁾

その後の後継者である葉盛長はこれに対して、当時の社会状況のなかでは、「個人の人生に対する善悪是非を基準とする理解と体験によって」⁽¹³⁾ 学生に求めることしかできなかったのだという評価をしている。

徳育に関しては、富連成社の創設からの主幹教師であった蕭長華も「芸高きは徳高きに如かず」と常に明言していた。⁽¹⁴⁾

戯徳の教育は、学生が道をふみはずさないようにという単なる配慮にとどまらず、芸を学ぶことへの心構えを培うものであったといえる。またひいては将来の役者の芸質や芸品にもかわってくるものでもあり、芸の成就と社会的評価には必要不可欠な教育だとする考えがわかる。このような戯徳教育の強調は、富連成社の教育の特徴のひとつである。

役者の現状は、徐慕雲が「改良中国戯劇意見書」の中で批判した「役者は学ばず術もなく、世界の趨勢に対してはもとより無知といえる。すなわち国家の政体の如何なるものかをまったく知らない」という状況が一般的であった。また「一部の良からぬ役者の演技は放蕩さわりなく、勝手気ままであるべき上演の範疇をこえている。情愛物語となれば表情は露わで、勝手にアドリブをいれ、少しも配慮がなく社会教育への影響は浅からぬものがある」といった芸品、戯徳に対する指摘は頻繁であった。⁽¹⁶⁾

富連成社の戯徳教育は意識の有無にかかわらず、こういった社会の批判や要請にこたえるものであったといえる。

(一一二) 専門教育

富連成社では、創設後から三〇年間は、役者養成を目的とした専門教育が主な教育内容である。それは科班の一般的な状況であり、科班以前の役者が徒弟制においてやはり専門だけを学び、それを即舞台実践に結びつけてきたという慣習を温存している。

専門教育の内容は、大きく分類すると三つの柱からなっている。それは、伝承を演じるための身体の条件をつくる基礎訓練と、具体的な演目を演じるための実践的な専門実技、そして舞台実践である。これらは七年間通しておこなわれるが、その学習比率は学習歴によつて異なる。最初の二年間は、基礎訓練に重きがおかれ、その後は実技と実践に比重をおいた時間配分となる。以下、その柱となる三つの各内容の詳細から科班の伝承教育方法を検討する。

①基礎訓練としての身体づくり（基本功）

高度な身体表現が求められる伝統演劇では、基礎訓練とはいってもすべては身体を演技のできる条件に整えるために伝承されてきた特殊な身体づくりのメニューで構成される。したがつて武行の教師二人の監督の下、全員に課される。重点的におこなわれるのが「毬子功」であり、特に足腰の柔軟性をつくる伝統的な身体訓練方法をその内容とする。同時にそれは、古代の戦闘や格闘といった実際の演技描写の場での立廻りや踊りに常用される基本の型でもある。さらに、手や足の訓練である「手法」、「腿功」なども同時におこなった。この訓練の特徴は、伝統を演じるための身体をつくることとそれがそのまま型の伝授でもあることだ。これによつて、これまでの徒弟制では不可能だったバランスのとれた身体づくりをおこなうことを可能にしている。身体ばかりでなく発声練習、声の維持「喊噪」「吊

噪」といった訓練も毎日おこなわれた。

また、身体づくりは、「武功は三六〇の朝よく練習すべし」「拳は手を離れず、曲は口を離れず」とされ、型の練習、歌唱の練習を片時も怠らないようにと戒められ、継続的で不断の練習が求められた。さらにそれは、「人を驚かす芸を練るには須く苦練すべし」といわれ、厳格な練習によつてはじめて身体の自由を獲得できるとされたことから、練習の厳しさには定評があった。このような訓練は、集団での組織的な場があつてはじめて可能になる。

②実践的専門実技（排戯）

基礎訓練の過程で、各自の条件にあわせて専攻する役柄が定められたあと、教師は学生に対して芸を伝授する「授芸」をおこなう。その方法は、任意の演目を選定し、その演目の役作りをするかたちで、一演目づつ完結され「芸の多さは身を圧せず」として蓄積していく。演目のレパートリーの蓄積は、すなわち芸の蓄積でもある。演目選定の順序は学生の身体づくりの完成度、芸の習熟度、理解度などを考えて構成される。最初は「折子戯」すなわち長編からダイジェストをとりだした短編からはじまり、次第に中型の長さと同規模の演目、さらにストーリーの複雑で登場人物も多い大型の演目、というように段階をふんでいる。最初に演目の内容や人物像を教え（説戯）、そしてそれぞれの役の芸を伝授する。一演目に要する時間は十数日から一ヶ月あまりで、武戯の大きかりなものは一ヶ月から二ヶ月かける。「台上の一秒は台下の十年の功」とされて、芸の習熟度が要求された。この他、京劇の演技のもとになる昆劇の教育もおこなっており、速成ではない芸の本質を学ばせようという意図がみえる。

この段階での教育の特徴は、全員に対して主役脇役すべての役に習熟させる配慮がなされ、それぞれに幅広い芸と応用力とを身につけさせることにある。

③舞台実践（演唱）

伝授継承された演目は、実際の舞台で実践をおこなった。それは「学んでは演じる」⁽²⁰⁾というように、実践が重んじられ、練習即実践という直結型の方法がとられた。劇場公演にいくことを「上館子」とよび、隊列を組んで足を運んだ。毎日正午の開演で夕方六時まで長時間の公演がおこなわれている。大型の通し演目か、あるいはおよそ七〜九本の異なる演目を演じる「老七出」とよぶ構成で演じている。その内容は以下に示すように多岐にわたっている。⁽²¹⁾

- 第一演目 小武戯（立廻りのある少人数の演目）
- 第二演目 老生戯（老け役の歌唱を中心とした演目）
- 第三演目 鬧妖戯（異界のものに扮する武旦の立廻りが多用される演目）
- 第四演目 玩笑戯（道化の演目）
- 第五演目 武生戯（武生役の立廻り中心の演目）
- 第六演目 青衣老生戯（青衣と老生の歌唱を中心にした演目）
- 第七演目 大武生、群戯（多人数の大型立廻り演目）

これを見ると、生、旦、淨、丑のいずれの役柄も主役となる演目が配置され、文と武すなわち歌唱と立廻りの比率はおおよそ均等であり、どの生徒にとっても実践の場を与えられることが可能だったことがうかがえる。舞台実践は、教学面からだけでなく科班の場合にはその維持のためにも毎日公演せざるを得ない状況を負っている。そのため、古い演目だけではレ

パートリーの数が間に合わず、競って新しい演目を練習しなければならなかったとある。⁽²²⁾たとえば富連成社の長である葉春善の第三子で自らも武丑の役者であった葉盛章は多くの演目を脚色している。富連成社が演じて蓄積した演目は三三五本にも及んでいる。葉盛長は、科班時代の七年間で二二〇本にのぼる演目を学んだという。これはおおよそ一ヶ月で平均三本の新演目を学んだことになり、極めて高い速修度を示している。

蕭長華はこの舞台実践の効果を「千回学ぶは一見に如かず、千回見るは一回の練習に如かず、千回の練習は一回の公演に如かず」⁽²³⁾とのべており、実際の舞台にたつという体験の重要性を示している。この舞台体験が効果的なのは、演技者と観客との間に、「観客は役者の鏡と喻える」⁽²⁴⁾という関係即ち、役者は観客の反応によって、自らの芸の完成度や表現の習熟度への評価を鏡効果のように明確に把握することができるからにはかならない。

（一―三）文化教育の増設

富連成社開設から三〇年間は、専門の教育がすべてであったが、民国二〇（一九三一）年九月に「教育科」即ち、一般教育の増設をおこなった。増設に関する宣言によるとこの科を設ける契機は、社会の変化にあり、芸に対して社会が求めるものが多様化しており、その時勢の需要に應えるためであるとしている。そして「蓋し学識が進まずば則ち芸術は精通し難し」⁽²⁵⁾との考えが前提になっている。ここでいう社会の変化とは演劇改革や社会的地位の改善といった改良運動の各地での勃興と、同時に伝統演劇の価値を見直し、理論づけようとする社会的気運の高まりを指している。

その内容は、一年めの学生に対し一律に二時間をあて、国語や一般常識などを必修科目としている。卒業間近な学生には特別クラスを設け、毎日

一時間の自由選択科目で、国語、一般常識、千字文などを学ばせた。この千字文というのは、随の時代から伝統的な初学のテキストとしてある一般的知識を千字文で著したものだ、韻文調であるため、この当時の学生にとっては古典の常識を学ぶことを意味しているだろう。

その四年後に富連成社の長をついだ葉龍章は科班制度の改革をおこなうなかで文化関連授業をさらに重視し、識字と文化の授業を担当する専門の教師を招いている。ここで特徴的なのは、その題材に演目に関連する史料を使っており、あくまでも伝統を継承するための補助的役割りを担っていることである。このほかに、一般の学校でおこなわれるような公民(三民主義)、算数、簡明歴史などの授業も加えている。こういった文化科目は、役者の教育水準の向上をはかったものであり、それはひいては社会的地位の向上につながるものとして認識されている。⁽²⁶⁾

以上富連成社の教育内容をみてきたが、全体をとおして、伝統を実質的に継承していく実技実践者の養成教育をめざしたものとなっていることがわかる。その特徴は次の三つにまとめることができる。

ひとつには、個人の適正や能力を試みる機会が幅広くもうけられており、適材適所の選択がおこないやすくなっていることがあげられる。

そして二つめは、伝承教育は、伝承された身体づくりからはじまって、特に演技と歌唱の伝承においては、段階的に難易度をみきわめた教育がほどこされている。

三つめは、組織の特徴を生かして、構成メンバーを学生によって構成できるため、練習は舞台上演という実践と直結しており、早くから舞台を体験できる。また戯徳の教育と一般教育は、主に芸を演じる学生の人間形成

をめざし、伝統の伝承者の芸品に通じるものにとらえられる。

(二) 指導方法

科班における教師と学生の関係は、学生は科班にはいるとまず最初に「例外なくぬかずいて師を拝する大札をおこなう」⁽²⁷⁾とあり、意識の上では、徒弟制の師と弟子の厳格な関係を踏襲している。

富連成社の五期にわたる教師と学生の比率は、教師对学生の人数比で、第一期は一六対七三、第二期は二〇対六五、第三期は一八対九四、第四期は一五対一〇三、第五期は一七対一三三となっており、平均して学生三人から九人に一人の教師がつくという割合で、比較的少人数教育がなされていたことがわかる。ただし、武戯の教師の割合が多く、その他の役柄の教師は不足するといったかたよりはあったようだ。このような比率は、旧来の徒弟制にあった密着型の指導を可能にしている。

伝統の伝承の道を修めるための人材の選抜は、種々の方法でおこなわれ、適正が判断される。まず入学においては、六歳以上一〇歳以下という年齢制限を設けている。それは、「よい役者というのは、幼少時の訓練効果のもたらす才能の結実がなければ成功しない」⁽²⁸⁾(蕭長華)といった考え方もとづいている。

さらに、入学時に二段階方式でその資質をチェックしている。

まず第一段階は、容貌、体格、健康状態が諮られる。梨園の子弟ですでに学習経験のある者に対しては、歌唱を唱わせる。そうでない場合は、発声により声の条件を見る。せりふを復誦させ発音の正確さ、口の形、歯、舌に問題はないかを見る。動作を模倣させ、足腰の柔軟性をみる。ここを通過して暫定入学となる。科班の伝承は、すでに家単位で伝承をこえて、

社会の需要にこたえるために門戸をひろげた。それゆえに、伝承継承者への登竜門として将来への展望の有無を見定める資質を重視したこのような徹底した選抜をおこなった。

次の第二段階は、三ヶ月から半年をかけて資質の有無が厳しくチェックされ、入学の可否がきまる。こういった厳格な選抜は、高度化した伝統の伝承を可能にするための前提条件として不可欠の要素であったといえる。しかも科班という組織の中での選抜は、複数の目によっておこなうため、より客観的に適切な道を選ばせることを可能にしている。

在学のことを「座科」とよび、その期間は、梨園の家系の子息であれば三年から五年という例外はあるが、契約には「梨園（演劇）を修学して生計をたて七年を満期とすることを言明する」となっている。また「在科期間中は一切の衣食住はすべて科班が負担し、故なく帰宅することを禁ず、また中途退学を禁ず」と明言されている²⁹⁾。社中の規則や訓戒の遵守がともめられる集団教育は、生活全般にわたり、心身の形成すべてを科班にゆだねることになる。このようにしてはじめて、短期間で高度な伝承を身につけることを可能にしている。

その習得は段階的におこなわれ、大きく三段階のステップをふんでいる。第一段階は、入学直後からのおよそ半年間で、最も重要な時期とされる。それは、資質を見抜き役柄を決定する時期にあたるためだ。それによって学ぶ内容はもとより将来の方向性が決定される。

まず、全学生は武功（拿頂、跑虎跳、毬子）を練習し、その脚力が験される。半年後に教師は学生の各自の体型、容貌、声質など資質によって専攻する役柄の生、旦、淨、末、丑をきめる。全員に同様の基礎訓練がほど

こされることから、個別の徒弟制よりもより選択の幅をひろげることができる。教師には各自の資質や適正を見抜くだけの目が求められる。

第二段階は専攻学習で、特定の役柄を専門とする教師に従う。個別の演目を練習素材として役柄の演技を学ぶのだが、演目内での配役はすべて教師によって決定され振りあてられる。最初は役柄が適当か否かを試すためにそれぞれに歌詞とせりふを教え、次に歌唱を教える。不適當とされれば役柄をかえることになる。

演目の習得の過程をみると、まず、配役を教師が掲げる。（題綱）そして歌詞を読めるようにし、音読し、節回しを習い、その上で演技をつける。熟練してきたら鑼鼓の伴奏をつけてリズムをとり、化粧衣裳なしのアテレコをおこなう。（響排）この間は、それぞれ役柄ごとに個別に練習する。

全員あわせるリハーサルの時期は教師が随時決める。このような個別練習と全体練習とをバランスよく時期をみながらおこなって全体を統括するには、科班という組織的な場があることによって可能となる。個人的な徒弟制の場合、一般には演者同士が演技を合わせたり舞台上にたつ前のリハーサルなどはなく、人の舞台を見て覚えることが多い。科班では、リハーサルによって、間違いのないところまで練習を積んで舞台上にたつので、舞台の水準を飛躍的にあげることができた。

また、従来の徒弟制では、特定の師が演じる範囲で教わり真似て演じるしかなかったが、科班ではこのように自分に適切な役柄のなかで、多様な人物像を演じる機会が得られ、演技の幅もひろがるように配慮されている。また、科班では特定の流派を学ぶのではなく、正統的な演技を身につける

という方向性が強く示されている。

第三段階は、舞台での実際の公演となる。公演は初期のころには演目が完成するたびにまず堂会で演じた。堂会は公開公演というより私的な規模上演で試演ともいえるものである。その上で劇場（戲園）で演じた。配役は、入学当初は全員が群衆役（跑龍套）を担当する。その後主役、脇役、

群衆のいずれを担当するかはその力量による。⁽³⁰⁾結果として各自が「配役でできないものはなく、演目でできないものはない」という芸の幅の広さを身につける教育効果をあげている。

以上の専門教育のシステムを図示すると図2のようになる。

このほか、科班でも徒弟制でもその後批判の対象になったのが、一般的におこなわれていた体罰式で覚えさせる「打戯」という方法である。たとえば武功の場合、動作がまちがっていれば勿論打たれるのだが、「怠けているかどうかにかかわらず、だれもがみな打たれた」とある。また文戯の場合も師匠が口伝身授によって歌詞、節回しなどを教え覚えさせるにあたって、少し

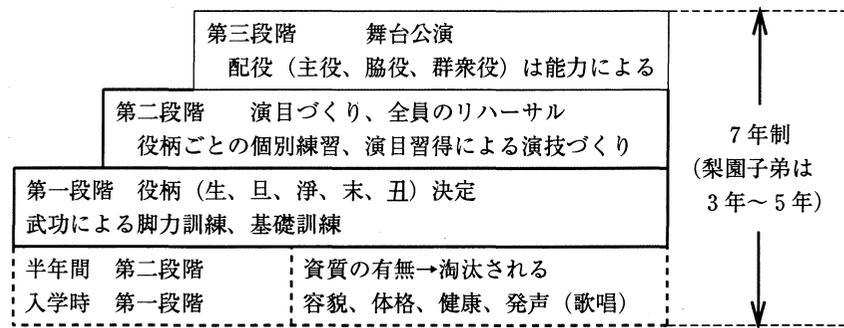


図2 専門教育のシステム

はずれたり忘れたりすると打たれている。「打って教えるのは口で教えるに如かず」という考え方が支配的だった。その背景には身体で覚えることの大切さと同時に「梨園界は文学知識があまりに浅く、あて字や訛った音はそれに従ったままで改めず、文意さえも通らなくなる」という批判にみられるような、教師の側の知識学識の欠如も一因にあり、旧来の弊習を踏襲したものであろう。

このように科班の教育方法は、最大限に個人の資質をのばし、個別の伝承の芸を、総合的に組み合わせ、身体づくり、専門性いずれにも偏りのない正統的な伝承教育を受けることを可能にするものとなっている。

富連成社の教育は、「三多一少」といわれる。三多とは、学生の学ぶ演目の数の多いこと、観劇の多いこと、これはすなわち舞台実践のさいに、他の先輩の演技を観察し習いとることを意味する。さらに演技実践の多いことの三点を教育の特色と自認している。一少とは、中途で修学を放棄する学生の少ないことを指す。

これらはちょうど徒弟制における不足を補うものとなっている。徒弟制から科班への移行によって、芸の習得の幅の広さを獲得でき、同時に量的にも飛躍的な数の演目を演じることを可能にした。このような効率の高い組織的な教育は、「皆身を以て手本となり、専心して志を致し、余すところなく後続の芸術の人材を育成」という姿勢によっておこなわれており、徒弟制の特徴であった特定の者への秘技伝授という性格を一変させた。

このことは伝統演劇の伝承において、人教的にも内容的にもより幅の広い芸の普及を可能にしたといえる。しかしそのためにはまた、制約もついでいる。学生はせりふ、歌唱、動作、立廻りすべてを教師が教えたその通

りに踏襲せねばならず「少しもそれることはできない、さもなくば打たれる」という状況があった。教学は、「ただ正統な歌唱、正統な調子が求められる」、その他の流派を学ぶことは許されなかった」とある。⁽³⁷⁾これは、科班が特定の個性よりも堅固で正統な基礎力を身につけることに重点を置いたことの結果であり、正統的な演技を着実に身につけ、将来そこから応用できる利点を見いだそうとした。それは反面、独自性や個性を生み出すためには、卒業後にあらためて旧来型の師を拜する方法で、さらなる技芸を学ばなければならぬという状況をも生むこととなった。そのことは科班の限界を示している。

以上、富連成社をとおして科班の伝承教育を考察してきたが、その特徴をまとめてみると以下のように集約できる。

第一に、科班の誕生の歴史的必然性は、京劇という新興伝統演劇の盛行により、旧来の徒弟制度では、その伝承の範囲や効率面での限界を認識せざるを得なかった。伝承の幅をより広く、しかも全体の質を総合的に高めるためには、組織だった教育が不可欠であり、科班はその需要に応えたものといえる。

第二に、科班は、七年制とはいえども、幼少時からの舞台実践第一主義の立場をとり、役者を世におくりだすために、少人数教育と実践教育によって体系的に組織化された役者養成機関である。

第三に、科班の教育内容は、戯徳とよんだ人格形成と、専門教育との二本の柱から成り立っている。この心身両面での育成をおこなう基本的な考え方は、人格形成の面ではその目的が個人レベルか社会的レベルかの違いはあるが、科班から学校制度へ移行する際の伝承システムの土台となった。

第四に、徒弟制においては秘伝伝授がその中心的伝承方法であったが、科班という組織化された養成機関における伝承は、芸を幅広く全面的に発展させることに重点がおかれ、正統的な演技の伝承を旨とした。

第五に、組織的でしかも正統的な演技の伝承を重んじたことによつて、演技の幅の広さや全面的な発展にはすぐれた効果を見せたが、独自性や個性といった創造性の面では、科班の外で更に研鑽を積まなければならないという限界も存在した。

おわりに

科班は個人レベルでの人間形成と組織化された専門教育によつて、民間において初めて伝統の伝承教育機関として時代の要請に応えるものとなった。科班における伝統演劇の教育は、伝統の伝承の流れからみると、秘伝の公開を促し、伝承をより幅広い教育システムへと発展させていく契機となった。

ただ一方で、科班の方法だけでは創造性をのばすには制約があり、徒弟制のもつ個性重視の手法を取り入れることの必要性も無視できない。

こういった利点と欠点とを抱えながらも、科班は、次につづく学校制度へと移行していくための重要な起点となった。それは伝統の伝承教育の組織化の可能性を明示するものでもあった。また、まだ不完全とはいえども、文化教育を重んじる方向性も示唆していた。

その後、学校教育制度の中における伝承教育が、どのように科班の長所と限界をくみとって発展させていったのかについては、稿をあらため明らかにしていきたい。

註

- (1) 『中国戯曲志』北京卷(下) 中国 ISBN 出版中心 一九九九年九月 七九
九〇八二四頁
- (2) 葉龍章「喜(富) 連成科班的始末」『京劇談往錄』北京出版社 一九九一年
六月 二五頁
- (3) 陳彥衡「旧劇叢談」張次溪編纂『清代燕都梨園史料』正續編 中国戲劇出
版社 一九八八年二月 八五二頁「身段為內行專門之學，不肯輕易傳人。」
- (4) 蕭長華口述 鈕驥筆記『蕭長華戯曲談叢』中国戲劇出版社 一九八〇年
一六頁「寧願把絕本、秘本拋之火盆，焚成死灰，也不肯傳給后人」
- (5) 前掲書(4)「至于名家大師就更搬請不動。許許多多的驚人絕技，許許多多
的芸術清品，隨人而死，葬于墓穴」
- (6) 李開先「詞諺」『中国古典戯曲論著集成』三 中国戲劇出版社 一九八〇年
七月 三五三頁「名聞天下」
- (7) 前掲書(6)三五三頁「教必以昏夜，師徒對坐，點一炷香，師執之，高舉則
聲隨之高，香住則聲住，低亦如之。」「惟在抑揚中節，」「一心聽說，一心唱
詞，未免相奪，」「若以目視香，詞則心口相應也」
- (8) 葉龍章「喜(富) 連成科班的始末」『京劇談往錄』北京出版社 一九九一年
六月 五七頁「只為培養教育梨園後一代，永統香烟」
- (9) 葉盛長口述 陳紹武記述『梨園一葉』中国戲劇出版社 一九九八年三月
二四三頁「一心只為替祖師爺傳道，讓戲藝代代相傳永續香烟。」
- (10) 前掲書(9)一九七頁「科班不仅要傳藝，而且要育人。」「藝高更要德高」
- (11) 前掲書(9)一九八頁「幼時曾有抄本存于身辺，時常翻閱借以自警。」
- (12) 前掲書(9)一九八、二〇四頁「要養身體」「要遵教訓」「要學技藝」「要保名
譽，」「戒拋棄光陰」「戒貪圖小利」「戒烟酒賭博」「戒亂交朋友」
- (13) 前掲書(9)二〇四頁「依拋個人對人生善惡是非標準的理解與體驗」
- (14) 前掲書(4)一四五頁「藝高不如德高」
- (15) 前掲書(1)一二九八頁「伶人不學無術，對於世界趨勢固屬不悉，即国家政
治若何，一概茫然。」
- (16) 前掲書(1)「中華民國三十四年北京特別市政府社会局令 演劇須守規範，
不得任意形露致傷風化」一三一〇頁「經一部不良伶人演來，則放蕩不羈，
任意演唱佚出範圍之外。倘遇色情故事，表情愈為頭露，隨意插料，打諢，
毫不顧忌，影響社会教育者殊非淺鮮。」
- (17) 前掲書(4)一四六頁「武功要練好，三百六十个早，」「拳不離手，曲不離口，
」「若得驚人藝，須下苦工夫」
- (18) 前掲書(4)一四七頁「藝多不压身」
- (19) 蘇移編注『中国京劇劇選注』中国戲劇出版社 一九九九年九月 一一四
頁「台上一分鐘，台下十年功」
- (20) 前掲書(9)三二二頁「學了就演」
- (21) 前掲書(9)三二七頁
- (22) 丁秉鐸「菊壇旧聞錄」中国戲劇出版社 一九九五年五月 三一八頁
- (23) 前掲書(1)一〇二頁「千學不如一看，千看不如一練，千練不如一串」
- (24) 前掲書(19)一一頁「界內人常把觀客比喻是演員的一面鏡子」
- (25) 唐伯弢編著『富連成三十年史』藝術出版社籌備處 中華民國三十二年二月
一四頁「蓋學識不進，則藝術難精」
- (26) 前掲書(8)一三二、二七頁
- (27) 前掲書(9)三〇二頁「不例外地行了磕頭拜師的大礼」
- (28) 梅蘭芳口述 許姬傳筆記『舞台生活四十年』第一集 中国戲劇出版社 一
九八〇年一月 六二頁「一個好演員，沒有不是靠幼工結實才能成功的」
- (29) 前掲書(8)三九頁「習學梨園生計，言明七年為滿，」「在科期間，一切食住
衣履均由科班負擔，無故禁止回家，亦不准中途退學」
- (30) 前掲書(8)四〇頁
- (31) 劉開昇「京劇表演藝術家侯喜瑞」中国戲劇出版社 一〇八頁 一九九六年
九月「無色不能，無戲不會」
- (32) 前掲書(8)六二頁「不論你是否偷懶，每人都要敲打一下」
- (33) 前掲書(19)九九頁「打倒了不如問倒了」
- (34) 前掲書(3)八五七頁「梨園內行文學知識太淺，白字訛音相沿不改，遂至文
義不通」
- (35) 前掲書(9)三三〇頁
- (36) 前掲書(8)六二頁「都是以身作則，專心致志，無保留地培養後輩藝術人材」
- (37) 前掲書(8)六二頁「不敢走跡一点，不然就要挨打，」「教戲學戲時，只求
字正腔圓，滿腔滿調，不准學習其他流派」