

平成 30 年度愛知県立大学大学院国際文化研究科

学位（課程博士）申請論文

ドラマをめぐる実験：改革開放後の中国小劇場演劇研究

愛知県立大学大学院国際文化研究科

国際文化専攻

榊原真理子

平成 31 年 3 月

目 次

序章

1. 目的	1
2. 問題関心と研究方法	1
3. 中国演劇について	3
4. 小劇場演劇の変遷	3
5. 中国における小劇場演劇、および建築としての小劇場	4
6. 射程	6
7. 意義と特色	7
8. 構成	8
注	11

[舞台実践編] 14

第1章 李六乙——中国伝統演劇の血脈

1. 伝統に根ざす演出家	15
表：李六乙演出作品一覧	16
2. 李六乙の演劇観	
(1) 伝統演劇とのかかわり	17
(2) 「民族化」と「写意」	18
3. 李六乙の創作	19
(1) 『ワーニャ伯父さん』(2015)	20
(2) 『偶人記』(2002)	21
4. 京劇の演技について	22
5. 伝統を援用しながら実験へ	24
注	25

第2章 孟京輝——実験・商業の混淆、その背景の文化政策

1. 実験と商業のはざま	29
表：孟京輝演出作品一覧	30
2. 孟京輝の活動	
(1) 作風	31

(2) 蜂巢劇場	31
(3) 商業成功を収めたロマンス 3 部作	32
(4) 不評作品と日本経験	33
(5) 「憤青」として——『私は×××を愛する』『阿 Q 同志』……	33
3. 中国における営利興行	35
(1) 営利興行管理条例	35
(2) 国立話劇団の運営の転換	37
4. 興行をめぐる政策	
(1) 文化体制改革	37
(2) コンテンツ審査	38
(3) 文化と政治イデオロギー	41
5. 商業と政治イデオロギーとともに	41
注	42
資料：管理条例および管理規定原文抜粋	46

第 3 章 牟森——ポストドラマ演劇の展開と挫折

1. 立ち止まった先駆者	49
2. 牟森の演劇活動	50
(1) 演劇活動停止後	50
(2) 演劇活動の最盛期	50
(3) アマチュア演劇・学生演劇からの出発	51
3. 牟森の「行為芸術」	53
(1) 『ゼロの記録』(1994)	53
(2) 『エイズと関連する』(1994)	55
4. 牟森の演劇性と記号	
(1) 人物とドラマの见えない上演	56
(2) ポストドラマ演劇に照らして	58
5. 観客と乖離した前衛性	59
注	60

第4章 林兆華——不条理演劇、および「救世主」ゴドーの造形

1. 不条理と向き合って	63
2. 戦後の演劇——不条理演劇	
(1) ベケット作『ゴドーを待ちながら』について	64
(2) 不条理演劇について	65
3. 中国における不条理演劇	
(1) 受容と評価	66
(2) 『ゴドーを待ちながら』の舞台実践	67
4. 林兆華演出『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』(1998)	68
(1) 林兆華の人物像	68
(2) チェーホフ作『三人姉妹』解題	69
(3) 『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』演出方法	69
5. 批評と林兆華自己評価	73
6. 林兆華たちのゴドー像	75
7. 中国の「到来を期待されないゴドー」	76
注	77

[前史・理論編] 80

第5章 ブレヒト・叙事的演劇の受容

1. 話劇の新しい方法として	81
2. ブレヒトと叙事的演劇	
(1) ブレヒトの軌跡	82
(2) 叙事的演劇について	82
(3) ブレヒトと中国／日本	84
3. 創作の実践例——高行健と孟京輝	85
4. ブレヒト受容の変遷	
(1) 受容の変遷	86
(2) 近年のブレヒト評価	87
5. 背景の中独関係	88
6. 中国に親和し、「ゆるやかな逸脱」として好まれるブレヒト	89

注	89
第6章 スタニスラフスキー・リアリズム演劇の受容	
1. 話劇の「伝統」として	93
2. スタニスラフスキー・システムの概況	
(1) 〈システム〉にまつわる誤解と困難	93
(2) 〈システム〉について	95
3. 〈システム〉の受容と評価	96
(1) 20世紀後半・ブレヒトとの相対化	97
(2) 文化大革命時期・四人組による批判	99
(3) 建国後の時期・絶対化した受容	99
(4) 初期の紹介・翻訳・試行	101
4. 手堅い「伝統」として	102
注	103
第7章 リアリズム演劇の脈絡——様式からイデオロギーまで	
1. 中国のリアリズムをふりかえって	109
2. リアリズム演劇の概況	110
3. 黄佐臨「“演劇観”雑談」(1962)	112
4. 周揚「より多くの優秀な文学芸術作品のために奮闘する」(1953)	113
5. 鄭君里「リアリズムの上演体系の確立」(1941)	114
6. 胡適「イプセン主義」(1918)	
(1) 「イプセン主義」の主張	116
(2) イプセン作『人形の家』と胡適	117
(3) 近代におけるイプセンの役割	118
7. 時代毎の責務を伴ったリアリズム	119
注	120
終章	127
1. 営利興行を成立させる希求	127

2. ドラマ（戯曲）とリアリズムの解体の実験	128
3. ドラマ創造の奮闘	129
4. 観客席を見渡して	130
注	131
参考文献等	134
初出一覧	142

凡 例

- ・原則として書籍・視聴覚資料・文学作品・公演の名称は『 』を、論文・記事・ウェブサイトの名称は「 」を用いて表記した。
- ・日本語でないテキスト（作品名含む）を日本語で引用・表記したものは、原則として引用者の訳による。作品名で日本語の翻訳名称が定着しているものは、先行研究に従った。
- ・引用中の「……」は引用者による省略、「／」は著者による改行である。引用中に「 」がある場合、適宜“ ”に置き換えたところがある。

序 章

1. 目的

本博士論文は中華人民共和国における小劇場演劇の具体像を描き出そうとする試みである。1980年代以降に興った小劇場演劇の創作の素材と感性を解釈し、どのような上演がいかに展開されてきたかを明らかにするとともに、そのルーツ、すなわち小劇場演劇以前の20世紀の中国演劇が世界の演劇を受容しながら変容してきた過程について、読み解くことを目的とする。

2. 問題関心と研究方法

今日、演劇実践、あるいは演劇研究が戯曲^{ぎきょく}1の忠実な再現への関心だけに立脚するものではないことは、もはや普遍的な前提である。広義での演劇が一回性で複製不可能な、極めて限定的な立ち合い、体験であることは古今を通して変わらない。だが、近代演劇と現代演劇は、劇作家によって書かれた戯曲の支配下にあるか、そうでないかによって隔てられる。西洋演劇を中心とすれば、大まかには19世紀末のイプセンから戦前までが近代演劇、戦後が現代演劇とみなされる。西堂行人はこの近現代演劇の区別について、「戯曲の再現」を至上のものとし、「戯曲の立体化以上のものがなく」、「俳優はすでに書かれたことを“忠実”に舞台に置き直す“代理人”であるという様相から、「劇場でなければできない何かをそこで“現前”させ」、観客が「不確定要素の詰まった“生きた場所”にこそ演劇の極上の楽しみを見出す」様相への変容だと述べている²。

中国現代演劇は改革開放後、とくに戯曲構造、演技などの技巧的な面で大きく変容した。戯曲の筋を分断し、第三者が叙述し、観客に直接話しかけ、俳優が観客席に下りて行って演じさえするなどのさまざまな演出手法に見るとおり、中国演劇も観客に対しどんどん開かれたものになった。演劇が戯曲に集約されることが稀有となった現代演劇では、演出家の役割が拡大し、上演はますます刹那的で捉え難いものとなっている。演劇を文学でなく一つの営為として多角的総体的に捉えなければならないのは、必須である。

複雑な上演様相を呈し、観客に対し開かれ始めた改革開放後の中国における演劇は、観客にとってもはや傍観者としての立ち合いや体験ではなく、観客が上演を構成する一部となる、参加や交流になっている。特に既成の演劇からの逸脱を目指し、しばしば小規模に行われる「小劇場演劇」はある種の暗い密室での体験共有で、得も言われぬ刺激があり、北京で

は嬉々とした表情の若者たちが劇場に続々と足を運んでいる。演出家はソーシャル・ネットワーク・サービス（SNS）で随時情報発信、意見交換をしている。劇場では、アフタートークでしばしばメッセージアプリ「微信」のアカウントが観客に告げられ、即座に情報が共有される。中国においてこうした小劇場演劇はいかに興り、今日活躍する演出家たちは何を考えながら創作してきたのか。

ただ、こうした演劇に関心を持ち、深く研究を掘り下げようとするとき、やはり従来のように、死去して評価が広く定着し、全集や伝記が出版された作家、演出家を対象に据え、活字化・メディア化された資料・史料を発掘してゆく考証的研究であることが必要なのであろうか。もちろん同時代のすべての上演の鑑賞、サイバー空間にあふれる過剰な情報は到底網羅しきれものではない。しかし、劇場に赴いて自ら観劇した体験は限られたものであっても貴重な知見となり、より明確に演劇の諸相をとらえる土台となり得る。瞬時に現れては消える演劇には、同時代の目からその時点でできる限りの調査、研究を行い論考を著すことの価値が十分にあるのではないだろうか。

本稿は演劇研究の観点に立ち、演劇を戯曲、俳優の身体、舞台美術、音響等の諸側面から総合的多角的に捉える。演劇研究は伝統的に戯曲を対象とする文学として位置づけられてきたが、近年はオースティン（John Langshaw Austin, 1911-1960）³の「パフォーマティブ performative」（行為遂行的）という語をキーワードに、上演の様相（パフォーマンスあるいはプレイ、および舞台美術、照明、効果、舞台機構など）と文学の様相（ドラマ、戯曲）が差別化されて進みつつある⁴。本稿は戯曲を含めた上演全体を一つの作品（work）にとらえ、上演の様相にとくに着目するが、必ずしも文学の様相を軽視するものではない。「パフォーマンス performance」⁵は今日、元来の意味であった路上での見世物・舞台上演から、人の文化行動、工学的な性能・効率までを含む広範で多様な概念となっている。本稿で用いる「パフォーマンス」は芸術・芸能の意に限定する狭義である。

本稿はまた、ハンス＝ティース・レーマン（Hans-Thies Lehmann, 1944-）のポストドラマ演劇（postdramatic theatre）⁶の概念を援用する。レーマンはドラマ（戯曲）をあくまで上演の一部であるとみなし、時空間や身体を要する行為・実践として演劇を捉え直して、1960年代以降の、ドラマを絶対視しない、あるいはドラマが存在しない欧米の新しい舞台形式を「ポストドラマ演劇」と特徴づけた。筆者ももとより演劇について論じるには、とくに上演の様相を捉える必要性があると考えられる。

3. 中国演劇について

中国演劇は大きくは「伝統演劇」と「話劇」に区別される。伝統演劇は古代の宗教儀礼を源流としながら主には元代 14 世紀頃から発展した種々の地方劇で、京劇がその代表的なものである。身振り、発声、曲調、俳優の身体の装飾などにおいて類型化した一定の決まり、歌唱、伴奏などを伴う演劇全般である。話劇は 20 世紀において外国演劇を模範としながら模索される中、1924 年に上海で上演が成立し、1960 年代にかけて発展した、対話の台詞、型のない身体表現などによるリアリズム演劇である。「話劇」は中国語「huaju」である。日本の「新劇」に当たる語と言われる。だが、語義が「新劇」より妥当で語としても簡潔でもあるため、日本における中国演劇研究においてはそのまま「わけき」と読み比較的定着している。「話劇」の日本語訳としては、「現代演劇」が妥当である⁷。改革開放後は「児童劇 ertongju」（子供向けの劇）、「音楽劇 yinyueju」（ミュージカル）などさらに細かい劇種も確立しているが、大きな区分としては話劇に包括されるものである。

4. 小劇場演劇の変遷

では小劇場演劇と呼ばれるものはどのような演劇であるか。

「小劇場」の興りは、19 世紀末のフランスのアントワーヌらを端緒としたヨーロッパの自由劇場運動に遡る。従来の大袈裟な演技やウェルメイド・プレイ（都合よくうまくつくられた脚本）、有名俳優を据えて興行を支えるスター・システムなどによる卑俗的な演劇を、舞台装置や照明の技術革新、イプセンの近代的な戯曲などとともに、写実的な自然主義、リアリズムの方向へ革新しようとした近代演劇確立の芸術運動である⁸。自由劇場（1887-1896）はアントワーヌが創設したパリの小劇場で、近代演劇が伝播するとともに各国でも自由舞台（独）、独立劇場（英）、モスクワ芸術座（露）などが次々とつくられた。日本でも小山内薫と二代目市川左團次がロンドンで見た舞台協会（独立劇場の後身）をモデルとして、新劇の自由劇場（1909-1919）を設立した⁹。中国では日本の自由劇場などの影響から、話劇の蠕動である「文明戯」の動きの一つとして、上海で民衆戯劇社（1921-?）、南国社（1928-?）が起こった。

その後 1960 年代以降にも小劇場、前衛演劇は各地で盛んとなった。ニューヨークの商業演劇に反発して興ったオフ・ブロードウェイ、オフ・オフ・ブロードウェイがよく知られている。日本では、1960 年安保闘争の怒りのエネルギーからくる社会運動としての上演や、新劇の超克を目指した演劇運動が興った（寺山修司、唐十郎らによるいわゆる第 1 世代）。

学生劇団やアルバイトの演劇愛好者たちが制約ある経済事情に見合った小規模空間において、小規模な組織による小劇場演劇、テント演劇、野外演劇などを展開し、アンダーグラウンド演劇（アングラ演劇）または小劇場演劇と呼ばれ、流行した。1980年代からは、娯楽性あふれる商業的な傾向へと続き、近年の第5世代までを数えている。

小劇場演劇の含意を比較的狭義に捉えた場合、主に経済的事情による比較的小さな規模・形態に、反伝統、反主流、反商業、反体制、芸術を通しての社会運動などを旨とした演劇の歴史的文脈を伴った演劇となる。なお日本の小劇場演劇は1960年代以降の系譜に加え、1920年代の小山内薫・土方与志らの築地小劇場（1924-1928）から始まる新劇の流れ¹⁰もある。新劇はさまざまな外国の演劇理論・様式を吸収したが、基本的には戦前戦後ともリアリズムの確立と発展を目指したものである¹¹。1960年代以降の小劇場演劇は、新劇やリアリズムの破壊を目指して興ったものであり、新劇などのリアリズム演劇とは相容れない。今日、小劇場と言う場合、主に戦後のものを指す。

5. 中国における小劇場演劇、および建築としての小劇場

中国では、およそ1980年代に小劇場の提起や上演が徐々に行われ始め、1990年代以降から小劇場演劇という概念が定着し始めたようである。まず物理的にも心理的にも俳優と観客の距離の近い上演空間の規模そのものに関心が向けられた。1981年に曹禺（1910-1996）によって多くとも200席ほどの小劇場の長所が論じられ¹²、1985年の南京市話劇団の小劇場を最初に、各地で小劇場が建築され始めた。1980年代には、話劇の創作や観客減少の状況を受けて今後の在り方を議論する「演劇観討論」も起こり、従来の画一的なリアリズムを超克しようとする動きとして、ブレヒト、不条理演劇などの受容が模索された。

1982年の『非常信号』（林兆華演出、高行健・劉会遠作¹³、北京人民芸術劇院）を初動とし、その後続く小劇場での上演を、中国では一般に小劇場演劇と呼んでいる。『非常信号』は、北京人民芸術劇院（略称、北京人芸）において不条理演劇『ゴドーを待ちながら』（ベケット作）を模した高行健による『バス停』に着手しようとした林兆華らが、北京人芸院長であった曹禺より、まずリアリズムに近いものからと言われたことで試行した作品である¹⁴。貨物列車に乗り込んだ職のない青年とその友人たちとのやりとりというストーリーが貫かれつつ、戯曲構造は回想や想像のシーンによってリアリズムの時系列の整合性が解かれている。様子を見るために定員百人ほどの「排练厅」で内部上演が行われ、好評となり後に北京人芸3階「宴会厅」（現在の北京人芸実験劇場）で正式に上演、さらに大劇場（首都劇

場)で上演された¹⁵。小さな空間における演劇実践であっただけでなく、画期的にリアリズム演劇という既成の様式の打破が試みられたという点で、今日、中国における初の小劇場演劇として話劇史の記念碑的作品となっている。『バス停』はこの後 1983 年に上演され、同年の精神汚染一掃運動において批判された。こうした模索はこれら 2 作品を含め当時「探索演劇」と呼ばれ、文化大革命終結後の話劇不振の決定的な打開にはならないものの 1980 年代を通じて継続した。

1989 年の六四天安門事件後は思想の引き締めが強くなり、上演活動も委縮したが、1990 年代、時代の影響を受けた青年の怒りのエネルギーから、リアリズムを覆した作品で学生演劇から出発した牟森と孟京輝が頭角を現し、注目を集めた。すでに北京人芸において中堅であった林兆華も北京人芸での仕事と並行して自らの演劇団体を組織し、新奇的な非リアリズムの創作へと手を広げていった。とくに孟京輝は「何が探索だ、探索すべきことなどない、実験しなければダメだ」¹⁶と自らの演劇を実験演劇、先鋒演劇と称した。牟森は外国各地の演劇祭に招聘されて高く評価されたほか、民間劇団として活動した点でも先駆であった。およそ北京における牟森と孟京輝の活動から小劇場演劇は本格化した。

1990 年代の小劇場演劇は上演が増加し、演目も実験的なものからリアリズムで大衆的なものまでを含む、多様なものになった¹⁷。これには二つの背景があると指摘されている¹⁸。一つは経済的要因で、国立話劇団の運営方法が独立採算に移行したことにより、制作上経済効率のよい小劇場への注目が高まったことである。もう一つは話劇の観客層の変化で、テレビなどのメディアとの競争の中、芝居は万人を集客し難くなり、人々が好みに応じて選び取るようになったという背景である。2000 から 2010 年代、経済発展した社会において小劇場演劇はいっそう活発化している。政府は文化振興政策の推進、助成に力を入れており、民間団体による劇場設立、興行の増加も進んだ。

建築としての小劇場にも触れておきたい。何をもちて小劇場と言うか、あるいは大劇場と言うかに明確な基準はないが、いくつかめぼしい劇場の客席数を挙げてみると、343 席（アントワヌの自由劇場）¹⁹、70 席あまり（1966 年喫茶店 2 階に開場の早稲田小劇場）²⁰、299 席以下（ニューヨークのオフ・ブロードウェイ。ブロードウェイの規格以下）²¹、200 席（北京人芸実験劇場）²²、363 席（孟京輝の蜂巢劇場）²³となる。中華人民共和国建国後に建てられた中国の劇場は組織機関（「単位」）や学校のホール（「礼堂、会堂」）、公共の娯楽施設（「文化宮、倶楽部、影劇院」）、国立劇団の専用劇場等、ほとんどがキャパシティの大きい大劇場である²⁴（たとえば、北京人芸の首都劇場は 927 席）。国立話劇団の小劇場は、

劇団の二つ目、三つ目の専用劇場として主に 1980 年代半ば以降に徐々に新しく建てられた。国の予算で国の劇団だけが上演を行い利益の追求が禁じられてきた興行状況の間隙から、孟京輝らのような非正規の民間の上演が興り、追認的に規制が緩和されるに伴って、これらは外部への貸し劇場としても機能した。

すでに触れたように、小規模であることは限られた経済事情の中で着手や転換がしやすい。それだけでなく、俳優と観客が近いことによる独特な一体感、臨場感の利点がある。加えて近年は、いわゆるコラボなど領域横断的な活動の一つであろう、小劇場で京劇を上演する「小劇場京劇」なども出現している。どんな小劇場作品でも 19 世紀末以来の小劇場の帯びていた理念があるとみなされる、あるいは主張する曖昧な認識も流布しているようである。だが、坂手洋二（劇作家、演出家。1962- ）が「演劇の歴史というのは、劇場を発見してきた歴史でもあった」²⁵と述べるように、文化大革命終結後、中国演劇が小劇場を見出してきた過程は、商業演劇の流行も含め確かに新しい段階の中国演劇史を形作ってきたものであった。

1982 年から 2010 年代にかけての中国におけるこうした小規模空間での実験的な演劇の呼称は複数あり、「探索演劇、実験演劇、先鋒演劇、小劇場演劇、小話劇」などと称されている。これらはほぼ同義で、政治と深く結びつき画一的になったリアリズム演劇への反動から興った新しい演劇であることも共通している。対話の台詞、決まりごとのない身振りによって演じ、ドラマを進めるという従来のリアリズム演劇の基本的な性格を土台にしつつ、だがリアリズムにこだわらない奔放な戯曲構造や演出を個性として繰り広げられてきた。1980 年代は探索演劇、その後は実験演劇、先鋒演劇の呼称がよく用いられたようだが、近年では小劇場演劇が比較的定着している。小話劇はあまり聞かないが、話劇と結びつけた派生語であろう。本稿では中国でのこうした改革開放後の演劇のことを統一的に小劇場演劇と呼ぶこととする。

6. 射程

小劇場演劇は北京、上海の都市部において特に盛んだが、首都・北京の上演数が遥かに多く、国内でもっとも盛んといえる。筆者も 2006 年から 2018 年現在にかけて断続的に北京に足を運び観劇を重ねた。北京において小劇場演劇が盛んである状況と筆者の知見の範囲に基づき、本稿は北京における上演を対象とする。小劇場演劇は 1982 年の林兆華演出『非常信号』以来の演劇であるというのが定説である。本稿は序・終章を除く 7 章のうち、前半

〔舞台実践編〕の4章では、1982年から2018年までのおよそ37年を視野に収めつつ、北京を拠点に活動する4人の演出家を取り上げる。この4人の演出家の作品分析については、厳密には1990年頃から2018年までのおよそ30年となる。後半「前史・理論編」の3章では、中国小劇場演劇のルーツである20世紀全体の話劇について、外国演劇の受容を中心に検討する。

7. 意義と特色

中国小劇場演劇についての主要先行研究は次の4点がある。

①瀬戸宏『中国の現代演劇：中国話劇史概況』（東方書店、2018）

20世紀から21世紀にかけての中国現代演劇、すなわち話劇の通史を台湾・香港・マカオも含めて著した学術書で、日本語による唯一の中国話劇についての網羅的研究である同著者の『中国演劇の二十世紀：中国話劇史概況』（東方書店、1999）の改訂版である。やはり話劇に関するもっとも詳細で網羅的な研究となる。話劇史の全体像の把握を目的としたもので、著書全体のうち小劇場演劇に関する論考は自ずと一部に限られる。

②呉保和『中国当代小劇場演劇』（上海遠東出版社、2016）

中国小劇場演劇を主体に扱った中国語学術書ではもっとも新しい。北京、上海、南京を射程とし、小劇場演劇について勃興初期、1990年代、21世紀と三時期に区切って述べた上で、それらの作品テーマの傾向、表現技法、社会背景について分析したものである。小劇場演劇の含意を広くとらえ、実験性の強いものから商業化したものまで大量の作品に言及しており、網羅的な小劇場演劇史の書と言える。

③陶慶梅『当代小劇場三十年（1982-2012）』（社会科学文献出版社、2013）

呉保和②と並んで、中国小劇場演劇を主体に扱った中国語学術書として新しい研究で、社会学の観点および制作現場の立場から述べたものである。著者は劇場建設、興行の運営、演劇祭の計画などに関わったことがあり、フィールドワークの知見や調査報告資料を用いている。主要な側面は、北京市内の劇場の状況・公演数などの統計、劇団運営スタッフのロング・インタビューなど具体的資料の提示にある。

④陳吉徳『中国当代先鋒戯劇：1979-2000』（中国戯劇出版社、2004）

本稿で称する「小劇場演劇」を「先鋒演劇」（アヴァンギャルド演劇）と定め、改革開放政策後から2000年までの演劇事象について、多くの戯曲を事例に分析した研究である。中国先鋒演劇の前衛性は外国におけるそれと異なり、「芸術様式の実験性」（可視的な様式の改

変)、「思想内容の急進性」(不可視的な戯曲テーマの改変)、「主体者の本土性」(演劇の創作者の中国らしさ)、「存在場所の周縁性」(演劇業界における先鋒演劇のマイナーさ)が特徴であると、作品例を多数挙げながら結論を導き、さらに個別の事例として高行健(作家)、林兆華(演出家)、牟森(演出家)、孟京輝(演出家)、過士行(作家)の5人の各論を述べている。著者が2002年に南京大学に提出した博士論文に加筆、出版したものである。

以上の先行研究に鑑みると、本稿はまず日本語による本格的な中国小劇場演劇研究であると位置付けられる。本稿の対象は北京に限るものの、瀬戸宏^①の小劇場演劇を扱った第12章、第13章を押し広げつつ残る空白を埋め、各論を深く掘り下げることが試みた。日本語による中国小劇場演劇研究の先駆として、中国演劇研究に一石を投じるものである。

日本ではまた一般においても、中国演劇というと京劇(伝統演劇)が想起され、同時代の中国演劇についての知見・関心が薄い状況がある。筆者自身も、中国演劇について研究していると、それは京劇かとしばしば問われてきた。本稿はおよそこの30年間のリアルな中国演劇像を提示することにより、日本における「中国演劇=京劇」という固定イメージを払拭し、今日の異文化理解を深めることに貢献する。

呉保和^②、陶慶梅^③、陳吉徳^④との相関では、中国演劇を中国の外側からあらためて分析・考察した上で、孟京輝の上演禁止、政府機関によるコンテンツ審査など、中国国内の論考では取り上げられる機会の少ないトピックを扱った(第2章)。文化政策面を掘り下げることによって、中国における演劇の興行をめぐる制度構造、文化と政治イデオロギーの関係など、中国小劇場演劇のより内在的なロジックを明らかにした。

8. 構成

本稿は序章・本論7章・終章から成る。本論7章は、演出家の舞台実践(第1~4章)と、その前史や演劇理論(第5~7章)の2部構成とする。

第1章から第4章は「舞台実践編」として、中国小劇場演劇において評価と知名度の高い演出家4人に着目しつつ、切り離すことのできない周辺事象も取り上げる。李六乙と「民族化」、孟京輝と文化政策、牟森とポストドラマ演劇、林兆華と不条理演劇、これらを並行して考察する。

第5章から第7章は「前史・理論編」として、中国において小劇場演劇が興った土壌である20世紀の現代演劇について検討する。第5章では、主に文化大革命終結後から1990年代にかけて受容されたドイツのブレヒトの叙事的演劇を、第6章ではブレヒト以前のソ連

のスタニスラフスキー演劇の受容についてひも解く。第7章では第5,6章をふまえて、中国におけるリアリズム演劇の変遷について検討する。終章では本論全7章を総括し、中国小劇場演劇の特質について指摘する。各章の要旨は次の通りである。

[舞台実践編]

第1章：李六乙——中国伝統演劇の血脈

李六乙（1961- ）は一風変わった作風で注目されてきた演出家である。中国小劇場演劇の主だった演出家たちが過去の話劇からの逸脱を試みてきたのに対し、李六乙は京劇などの伝統演劇をしばしば取り入れてきた。李六乙の演劇観や作風を整理し、その背景を考察する。インタビューを基に、李六乙が重んじる話劇の「民族化」、伝統演劇の特質である「写意」を読み解く。そして、李六乙が伝統演劇の表現方法を用いるのは、能動的な「民族化」の継承であり、忠実な写実に特化してきた既成の話劇を解体する実験でもあることを考察し、それが視覚的側面に集約されていること、観客に好評であるとは限らない状況を指摘する。

第2章：孟京輝——実験・商業の混淆、その背景の文化政策

孟京輝（1965- ）はお笑い、スピーディな対話と劇展開、迫真のメロドラマなどの作風で若者に支持されてきた演出家である。他方では、商業主義との批判、難解で不評だった作品、上演が当局に許可されなかった作品もあった。孟京輝の軌跡からは、演出家個人が主催するカンパニーの存在、演出家が国立話劇団とカンパニーを兼業する状況、上演の実務面に関わる文化政策の変化など、中国の興行をめぐる社会環境が見えてくる。孟京輝の軌跡を手掛かりに、文化政策やコンテンツ審査について整理し、文化とイデオロギーの議論を考察する。

第3章：牟森——ポストドラマ演劇の展開と挫折

牟森（1963- ）は「自由職業人」「アマチュア演劇人」などと呼ばれる演出家・俳優である。1980 から 90 年代に斬新な舞台を次々と上演してとくに国外において高い評価を得、中国演劇史の文献では必ず紙幅の割かれる記念碑的人物となっている。だが、1997 年頃には創作に行き詰まって演劇活動を止めた。その後 2013 年に活動を再開したが、小劇場演劇シーンにおける主要なほかの演出家の積極的な活動とは、際立って対照的である。作品の検討を通して、牟森の舞台が徐々に精彩を失った理由や小劇場演劇の実験の状況を考察する。

第4章：林兆華——不条理演劇、および「救世主」ゴドーの造形

中国において、不条理演劇の『ゴドーを待ちながら』は批判から再評価を経て受容された。文学面の研究が数多く著される一方で、翻訳劇や翻案劇の公演数は決して多くなく、またす

べてが好評であったわけではない。中国における不条理演劇の受容を振り返りつつ、一般的に救世主と認識されるゴドーとその到来を待つ行為が舞台ではどのように表象されたのか、林兆華（1936- ）作品を中心に明らかにする。そのゴドー像は救いある超越的な存在ではなく卑小化もしくは消滅し、決別や諦念とともに造形されていたことを指摘する。

〔前史・理論編〕

第5章：ブレヒト・叙事的演劇の受容

中国小劇場演劇の端緒であるドイツのブレヒト（1898-1956）の叙事的演劇への関心と受容について検討する。ブレヒトは、中国において主に文化大革命終結後から1990年代末にかけて受容された。ブレヒトに強く影響を受けた例として高行健および孟京輝の舞台実践に言及した上で、中独関係の変遷などをふまえながら、中国のブレヒト受容は従来のソ連演劇の受容への反発を契機としたこと、ブレヒトへの関心はブレヒトの理論と中国演劇との親和性に集まりがちであり、ブレヒト議論の余地がいまだ多くあることを指摘する。

第6章：スタニスラフスキー・リアリズム演劇の受容

ブレヒトへの関心を引き起こす契機として、ソ連のスタニスラフスキー（1863-1938）のリアリズム演劇の受容があった。建国後の1950から60年代を中心に、中ソ関係の影響下において積極的に受容された後、批判や再評価を繰り返した。スタニスラフスキーの演劇とは、〈システム〉と呼ばれる世界的に高く評価されている俳優教育法によるリアリズム演劇である。〈システム〉の概況を把握した上で、中国での〈システム〉受容の過程を検討し、今日の〈システム〉の評価を考察する。

第7章：リアリズム演劇の脈絡——様式からイデオロギーまで

中国小劇場演劇が勃興する土台となった20世紀のリアリズム演劇の系譜について、四つの議論から明らかにする。対象とするのは①1962年黄佐臨の発言「“演劇観”雑談」、②1953年周揚の社会主義リアリズムに関する報告「より多くの秀でた文学芸術作品の創造のために奮闘する」、③1941年鄭君里の論文「リアリズムの上演体系の確立」、④1918年胡適の論文「イプセン主義」である。リアリズムの概況を俯瞰した上で、以上四つの議論を取り上げ、話劇におけるリアリズムの時代毎の特徴および今日の位置付けについて指摘する。

終章

以上の章の検討を総括して見出される中国小劇場演劇の三つの特質を整理し、①営利興行を成立させる希求、②ドラマ（戯曲）とリアリズムの解体の実験、③ドラマ創造の奮闘があることを指摘する。また、観客層に目を転じ、観客が大卒以上で比較的富裕な若年世代で

あることを確認した上で、今日の中国小劇場演劇の新たな相貌として一部の熱心な人々の楽しみとしてのカルチャーであることに言及する。

なお以上のように、本稿は著述を逆の時系列で構成する。本文は新しい時期から古い時期へとたどりながら論じている。一般的には時系列の順に著述し、部分的に小結をまとめながら、次の段階にどうなっていたのかを提起して進めてゆくのが自然である。だが、本稿ではあえてそのベクトルを反対方向に向け、現段階から始め、前の段階ではどのようなか、とひも解いてゆく方法をとった。一つには本稿が同時代のマテリアルを扱っているゆえ、まず提起すべきは小劇場演劇の今日の相貌であると考えたためである。本稿で取り上げる演出家4人もまた、出発点はそれぞれさまざまだが、いずれも現役で活動しており、新しい活動ほど注目される。現段階を共通の起点として遡ることとすれば、演出家を扱った4章に統一性を持たせ、読みやすくなるものと考えた。もう一つには、人物を論じる場合、前置きとして家系や子供時代など中心的内容からやや遠い事柄から触れることに常々疑問を感じていたため、そうした論述の順序を解消する狙いもある。全体の章の配置も、まず実際の上演活動について論じた章「舞台実践編」を示し、活動時期あるいは注目され始めた時期が比較的最近である人物から、活動が早かった人物へと移る順番とした。その後、前史や演劇理論を述べる「前史・理論編」に入り、やはり時代を遡ってゆく述べ方とした。

ただし、当然ながら厳密に逆時系列で述べることはできないため、いずれの章も段階を区切りながら遡り、区切った狭い範囲の中ではある程度本来の時間の流れに沿って述べている。同時代を扱う本稿の論述が、関心の高い最近の状況に口火を求めることにより、多少なりとも読みやすさが得られることを期した。

このようないささか異色な試みとともに、中国小劇場演劇の具体像に迫ることを目指したい。

注

¹ 文学テキスト（脚本形式で書かれた文学作品）、ドラマと同義。後述するレーマンの先行研究を援用するため、「ドラマ」も併用する。中国語「戯曲 xiqu」（京劇などの伝統演劇の意）は日本語と混同しやすいため、本稿では用いない。

² 西堂行人「戯曲／上演」（佐和田敬司・藤井慎太郎・冬木ひろみ・丸本隆・八木斉子編

- 『演劇学のキーワード』ペリかん社、2007) 18-19 頁
- 3 英・哲学者。発話行為を事実を叙述するもの (constatives) と行為を遂行するもの (performative) に大別した、言語行為論を提唱した。
 - 4 毛利三彌「序 演劇論の変貌：二十世紀から二十一世紀に向けて」(毛利三彌編『演劇論の変貌：今日の演劇をどうとらえるか』叢書「演劇論の現在」論創社、2007) 13-14 頁
 - 5 日本でのパフォーマンス研究は高橋雄一郎著『身体化される知：パフォーマンス研究』(せりか書房、2005) が詳しく、パフォーマンスを芸術・芸能、日常のコミュニケーション、儀礼・祭祀の三つに大別している。
 - 6 レーマンは独・演劇学者。ハンス＝ティース・レーマン著、谷川道子・新野守広・本田雅也・三輪玲子・四ッ谷亮子・平田栄一郎訳『ポストドラマ演劇』同学社、2002。
 - 7 瀬戸宏『中国の現代演劇：中国話劇史概況』東方書店、2018、i - iv 頁
 - 8 菅井幸雄「近代演劇の諸傾向」(津上忠・菅井幸雄・香川良成編『演劇論講座』第2巻演劇史外国編、汐文社、1976)
 - 9 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、1978、225-226 頁
 - 10 河竹登志夫は「小劇場的近代劇」、「小劇場的な新劇」と概括している(河竹登志夫、前掲、221-226 頁)。
 - 11 河竹登志夫、前掲、225-226 頁
 - 12 曹禺「我对戲劇創作的希望」(『劇本』1981年4期)、陶慶梅『当代小劇場三十年(1982-2012)』社会科学文献出版社、2013、33 頁を参照。
 - 13 「劉会遠との合作とされているが、実質的には高行健の作品」(飯塚容、前掲、221 頁)
 - 14 解璽璋・解宏乾編著『北京人芸戲劇博物館』同心出版社、2012、192 頁
 - 15 解璽璋・解宏乾編著、前掲、196 頁
 - 16 「孟京輝的訪談」(DVD『孟京輝的戲劇』、孟京輝戲劇工作室監制、九州音像出版公司、2008)
 - 17 飯塚容「中国の小劇場演劇：近二十年の歩み」(『演劇学論集』41号、2003) 224 頁
 - 18 飯塚容、前掲、224 頁
 - 19 菅井幸雄「近代演劇の諸傾向」(津上忠・菅井幸雄・香川良成編『演劇論講座』第2巻演劇史外国編、汐文社、1976) 117 頁
 - 20 風間研『小劇場の風景：つか・野田・鴻上の劇世界』中央公論社、1992、35 頁
 - 21 大平和登、荒井良雄著『ブロードウェイ！ブロードウェイ！』朝日新聞社、1985、166

頁

- 22 「北京人民芸術劇院」 (http://www.bjry.com/overview/list_31.html)
- 23 「孟京輝戲劇工作室」 (<http://mengjinhui.com.cn/theatres.jsp>)
- 24 王悦「市場化経営下我国劇場的設計思路更新研究」(清華大学博士論文、2011)「第2章 第1節 計画経済時期的劇場類型(1949-1978年)」参照。
- 25 別役実・坂手洋二「対談 世界と交信する ゴドーを待たないで!!」(『國文學』52卷8号、2007) 11頁

[舞台実践編]

第1章から第4章は「舞台実践編」として、中国小劇場演劇において評価と知名度の高い演出家4人に着目する。まず舞台の上演に目を向けることで、中国小劇場演劇に迫りたい。対象とするのは、李六乙、孟京輝、牟森、林兆華である。4人は中国小劇場演劇の先駆であり、牟森を除けば今日も小劇場演劇シーンを牽引する存在である。4人の活動からは、創作の技法や文化政策の状況、外国演劇の影響などもわかる。そこで、李六乙と「民族化」、孟京輝と文化政策、牟森とポストドラマ演劇、林兆華と不条理演劇、これらを並行して考察する。

第1章 李六乙——中国伝統演劇の血脈

1. 伝統に根ざす演出家

李六乙（りろくいつ／LI Liuyi, 1961-）は一風変わった作風で注目されてきた演出家である。小劇場演劇の主だった演出家たちは、文化大革命以前（主に1950～60年代）に主にソ連演劇の受容により培われた話劇の正統である、実際の生活のような真实性を重んじるリアリズムからできるだけ離れ、型破りな作品を作ることを試みてきた。これに対し、李六乙はしばしば、話劇よりもずっと古い遺産である伝統演劇（京劇など）や中国伝統思想を基礎として創作してきた。背景として、李六乙の軌跡を見ると、哲学を好み、川劇（四川の伝統演劇）俳優を父に持ち、自身も伝統演劇の研究に従事した経歴を持つことがある。

先行研究では、李六乙の特質とは人に立ち戻ること、すなわちさまざまな人物を通して自分自身や生死を深く見つめることである、としばしば強調されている¹。だが、これは李六乙自身が公に述べていることであり²、加えて演劇は人（俳優と観客）を欠いては成立しない芸術ゆえ、そこに人への強いまなざしがあることも自明である。また伝統演劇風であることが強調されるために、李六乙の演劇観や作品の特徴は今一つ見えづらいものになっていると思われる。

本章は、李六乙の演劇観や作品の特徴を整理し、その背景を考察することを目的とする。李六乙のインタビューを基に、李六乙が重んじる話劇の「民族化」、伝統演劇の特質である「写意」について読み解く。そして李六乙の作品例として、話題性の高かった『偶人記』（陳健秋作、2002）、近年の作である北京人民芸術劇院の『ワーニャ伯父さん』（2015）を検討し、京劇を例にあらためて写意の様相を確認する。結びとして、李六乙が伝統演劇の表現方法を用いるのは、能動的な民族化の継承であり、忠実な再現に特化してきた従来の話劇を解体する実験でもあることを考察し、それが視覚的側面に集約されていること、必ずしも観客に好評であるとは限らない現状を指摘する。

表：李六乙演出作品一覧

初演年	作品名（中国語原題）	原案または作者	ジャンル、備考
2018	ハムレット（ハム雷特）	シェイクスピア	話劇
2017	茶館（茶館）	老舍	話劇
	リア王（李爾王）	シェイクスピア	話劇
2016	縛られたプロメテウス（被縛的普罗米修斯）	アイスキュロス	話劇
	桜の園（桜桃園）	チェーホフ	話劇
2015	ワーニャ伯父さん（万尼亞舅舅）	チェーホフ	話劇
	日の出（日出）	曹禺	歌劇
	小城の春（小城之春）	費穆	話劇
2014	白鹿原（白鹿原）	孟冰	話劇（林兆華と共同演出）
2013	オイディプス王（俄狄浦斯王）	ソフォクレス	話劇
2012	アンティゴネ（安提戈涅）	ソフォクレス	話劇
	セールスマンの死（推銷員之死）	ミラー	話劇
	ケサル王（格薩爾王）	チベット族叙事詩	話劇
2011	大地の歌（大地之歌）	マーラー	交響楽および声楽
	家（家）	巴金	話劇
	愛の印象（愛情的印象）	李健鳴	話劇（小劇場。李健鳴と共同演出）
2010	金鎖記（金鎖記）	張愛玲	現代京劇
	梅蘭芳華（梅蘭芳華）	京劇の演目数作	京劇
2008	牡丹亭（牡丹亭）	湯顯祖	バレエ
	梁紅玉・巾幗英雄戦争3部曲第3部（梁紅玉・巾幗英雄戦争3部曲第3部）	中国の伝説	京劇（小劇場）
2007	下周村（下周村）	平田オリザ・李六乙	香港・東京でも公演（平田オリザと共同演出）
2006	私の一生（我這一輩子）	老舍	話劇
	北京人（北京人）	曹禺	話劇
2005	供述（口供）	徐偉	朗読
2004	花木蘭・巾幗英雄戦争3部曲第2部（花木蘭・巾幗英雄戦争3部曲第2部）	中国の伝説	京劇（小劇場）
2003	穆桂英・巾幗英雄戦争3部曲第1部（穆桂英・巾幗英雄戦争3部曲第1部）	中国の伝説	京劇（小劇場）
2002	偶人記（偶人記）	陳建秋	昆劇（小劇場）
	白蛇伝（白蛇伝）		豫劇（河南伝統演劇）
	万家灯火（万家灯火）	李龍雲	話劇（林兆華と共同演出）
	テーブルと椅子（一桌二椅）		伝統演劇（小劇場）。日本で公演（利賀フェスティバル2002）
2000	非常麻将（非常麻将）	李六乙	話劇（小劇場）
	風月無辺（風月無辺）	劉錦雲	話劇（林兆華と共同演出）
	原野（原野）	曹禺	歌劇（小劇場）
1998	雨が上がり青空が見える（雨過天晴）	李六乙	話劇（小劇場）

1997	莊周試妻（莊周試妻）		話劇（英語）
1996	紅河谷（紅河谷）	王梓夫	話劇（林兆華と共同演出）
1995	軍用列車（軍用列車）	ロシチン	話劇
1987	セチュアンの善人（四川好人）	ブレヒト	川劇（四川伝統演劇）
不詳	海祭（海祭）		呂劇
不詳	喜狗娃爛漫曲（喜狗娃爛漫曲）		眉戸劇
不詳	山郷羅鼓（山郷羅鼓）		柳琴劇（山東・江蘇伝統演劇）
不詳	亘古一王（亘古一王）		評劇（東北・華北伝統演劇）
不詳	おしゃべり張大民の幸せな生活（貧嘴張大民的幸福生活）		評劇
不詳	宰相劉羅鍋（宰相劉羅鍋）		京劇

出所) 筆者作成。改編、再演は含まない。1980～90年代前半の部分は正確な情報が確認できなかったため、大まかなものとなる。

2. 李六乙の演劇観

(1) 伝統演劇とのかかわり

2018年現在57歳である李六乙は北京人民芸術劇院の演出家であり、舞台美術を担当することもあり、また自身のカンパニー³「李六乙戯劇工作室」も1996年より主催している。出自、足跡としては、川劇俳優を父に持ち、中央戯劇学院で話劇を学び、中国芸術研究院戯曲研究所において8年間研究に従事していた。生まれは1961年、四川省で、家庭では「箸の置き方ひとつから大変厳格で、幼少期の李六乙は哲学の世界に没頭することで自由を得ていた」少年で、「伝統演劇の手法を取り入れる背景には、幼少期のこうした経験がある」ということである⁴。

上演録画が残る李六乙の作品はわずかに限られるため、本章では李六乙自身の言説、先行研究および批評を李六乙を知る主な手掛かりとしたい。それらからは、李六乙の創作について次のように概括できる。李六乙の作品は主に苦難の人物を描き、生への強い意志、生命の賛美をテーマとしている。衣装、身体表現、音楽、発声などの様式において、さまざまな地方伝統演劇の要素を組み合わせてアレンジした、古風かつ自由な作風が評価されてきた。それと同時に、ときにそれらが違和感や不毛な印象を与えて評価が低いことがある。伝統演劇の方法に基づく簡素な舞台美術や衣装、身体表現を多用することにより、独特の冷ややかな美の世界がある。昨今の滑稽で奇抜な演出で注目を集める商業化した演劇に難色を示す観客に、ことに高く評価されている。また李六乙自身も、観客への迎合、商業主義を批判している。

李六乙は伝統演劇と話劇との関係や、実験的な演劇について、次のように述べている。

前世紀 50 年代、北京人芸演出家の焦菊隱が演出した『虎符』という話劇があります。焦菊隱は常に話劇の民族化に力を尽くしてきた先鋒でした。フランスに留学し、たくさん作品を翻訳し、西洋の芸術、西洋の哲学に通じていました。その後帰国して、中華戯劇学校を作り、中国伝統演劇をこよなく愛しました。だから焦菊隱は伝統演劇、中国文化についてとてもよく理解していました。50 年代に焦菊隱が『虎符』を演出した頃は、外国から来た芸術を自分たちの芸術にしたいと考えていた……探索の段階でした。……伝統演劇の本質はとてもシンプルです。その写意性、その変幻自在さ、その自由。これは一つの芸術の方法であり、また美学の格調です。しかし、ここに真に含まれているものは何か。それは中国哲学の思想です。⁶

演出の仕事は二つです。一つは文学を知ること、もう一つは演劇を知ること。演劇を知ることとは演劇そのものを知ること——演劇とはいったい何か、あなたの演劇の観念は何かということです。このことについては、何千年も西洋人には自らの伝統があり、それを踏襲してきた道を歩んでいます。ですが、私たちの道はどう歩むべきでしょうか。……黄佐臨、北京人芸の焦菊隱、林兆華、彼ら名演出家たちがしたことは簡単に言えば「中国化」、つまり演劇の民族化——いかに演劇作品を中国の美感、趣、味わいに富ませたものにするかです。だから彼らの作品は独自に歩んできました。この 20 年、この道が中国演劇の道だと常に思ってきました。とくにここ十何年か西洋のいわゆる名演出家の作品をたくさん観ました。私たちが彼らの方法に続いたら、西洋の人々以上にうまくやることはできません。彼らには数千年の歴史があります。私たちの数千年の歴史はわが中国哲学の下に生まれた美学思想で、これが私たちのものです。⁷

演劇のさまざまな手段、形式は演技ほど重要ではありません。演劇の改変・革命はすべて演技にあります。すべての俳優の欠落しているものと才能を見つけ、俳優たちの演技の潜在能力を引き出すことが演出家の手腕です。⁸

(2) 「民族化」と「写意」

ここに出てくる「民族化」「写意性」とはどのようなものか。

「民族化」は、元来西洋演劇の模倣から始まった話劇を、中国らしいものにする、あるいは中国化する模索であると言える。1956 年、伝統演劇の吸収の必要性が周恩来によって提

起され、歴史劇『虎符』（1957）、『蔡文姬』（1959）などが、半伝統演劇風の独特な話劇が焦菊隱によって創作された。歴史を題材とし、伝統演劇の衣装、演技などを話劇に取り入れた作品であるが、民族化は話劇創作において今日まで積み残されてきた一つの課題であると言える。李六乙が、このように中国独自の伝統を重んじるのには、文化大革命以前の話劇が、中ソ関係の影響下においてソ連のスタニスラフスキーの演技方法⁹を積極的に取り入れ、実際の生活のような写実性を目指す演技によるリアリズム演劇に極端に特化してきたという背景がある。そうした外国由来であり当時あまり普及していなかった話劇に対し、民族化が提起、実践された。北京人芸演出家の焦菊隱は、文化大革命中に批判されたが、後には、ソ連演劇を受容するとともに、民族化を実践したことで高く評価されている。

「写意」は今日のところ、日本では適切な訳語はいまだない。「写意」とは古くは余上沅が1920年代に伝統演劇の特徴として提起し、後に1960年代黄佐臨（第7章3および注16で詳述）があらためて主張したもので、中国では伝統演劇の特質を表す語として定着している。元は美術用語で、写実的でない主観的な描写のことである。陳世雄は、「写意」と相似する語「仮構性」（原文「假定性」）に「写意」は包括されるものと言えるため、「仮構性」に置き換えるのが妥当である、と述べている¹⁰。仮構性は何かということ、1980年代に起こった話劇の在り方をめぐる議論の中で頻出するようになった語で、演劇のイリュージョンを作り出す演出、舞台上の作り事の行為や言語を心理的に本物のように受け止めさせる効果を指すと思われる¹¹。

李六乙は民族化を継承してゆくべきだと考え、それは中国の哲学や歴史をふまえたものであるべきだと述べている。その方法として、伝統演劇とのかかわりがあり、伝統演劇の特質である写意性、そして変幻自在さ、自由を、とくに演技の面で応用することを重要視してきたと言える。

3. 李六乙の創作

李六乙は実際の創作でも、とくに俳優の身体表現、舞台美術の面で伝統演劇を多く取り入れてきた。近年のいくつかの作品においても伝統演劇のような簡素な舞台空間、抽象的で禁欲的な演技が特徴的であると指摘されている。そのうち、まず李六乙の所属先である北京人芸の作品をしてみる。

(1) 『ワーニャ伯父さん』(2015)

2015年『ワーニャ伯父さん』も抑制的な演技、簡素な舞台空間が特徴的であった。『ワーニャ伯父さん』はロシアの作家チェーホフ（Anton Pavlovich Chekhov, 1860-1904）作の戯曲で（1897出版）、大劇場の北京人芸首都劇場にて上演された。田舎で元の義弟の領地を管理する仕事を長年懸命にし、教授である元義弟を尊敬してきた中年男ワーニャが、都会から戻った元義弟が俗物になり、また領地を売り払おうとしていることを知って、自己の人生の不遇さに打ちひしがれ、元義弟に失望して激怒する物語である。最後にワーニャは元義弟と和解し、ワーニャの姪は悲嘆にくれる伯父を慰め二人は未来に希望を託し生きてゆこうとする。

上演では、俳優たちは「生ける屍」¹²のようにうろうろとし、基本的に静かで、台詞は対話の相手ではなく虚空や観客に向かって話され、静止しているときは彫刻のようであった。人物は皆区分けされた位置で個々の空間だけの中において、ほとんど独り言の対話は冷ややかな疎外感を感じさせ、複雑な内的世界が表れづらいものになっていた¹³。また舞台は簡素な空間であった。具体的な情景を示すものは何もないがらんとした場に、何脚もの椅子が並べられているが、そのうちのいくつかは脚が異様に長く、座面が遥か高いところにある。舞台美術も李六乙が担当した。椅子の高さとは、批評によると、秩序のレベルや、才知が駆逐された世界の隠喩で、高い座面のある上の方と、下方である舞台上の空間を区別し、舞台上は情感がゼロの状態であることを暗示するということである¹⁴。ほかに、人物造形も淡泊であった。ワーニャの元義弟の若い後妻エレナは、ワーニャが人妻であることを恨めしく思いながら片想いする相手であり、チェーホフの原作でははつらつとした美人、ワーニャたち疲れた中年男を骨抜きにする蠱惑的な存在として描かれている。だが、李六乙演出では、退屈な生活の中、夫がいる身でありながらあえて自ら男たちの視線を受け止めるという、エレナの誘惑的な側面が弱化していた¹⁵。

インタビューで、李六乙は『ワーニャ伯父さん』の制作過程について述べている。

（俳優の身体の——引用者）彫刻的な感じは意図的でした。チェーホフの上演でもこういうものがありました。人はその瞬間に立ち止まり、固まり、その一瞬の息の止まるエネルギーが情景を作り上げます。これは私が意図をもってやったもので、チェーホフの醍醐味を十分に体現できます。ない中にあるもの、無形の中の有形です。……舞台上の行き来はとても魅力的だと思います。この魅力は無数の空間変化を生み出せるところ

にあります。スタニスラフスキーは俳優を選ぶのに、俳優に来て戻るという一通りを歩かせました。それでよい俳優か悪い俳優かがわかったのです。中国伝統演劇でも、滑らかな歩みで人物の内心を表現します。……劇の始まりは、椅子を1脚そこに置くことです。後ろには赤い壁、一筋のうっすらとした光。壁は元からあるもので、長い期間が経って色褪せています。……この壁と、前にあるいわゆる「希望」は両極の状態にあります。無数の影が壁に落ち、永遠に前を塞ぎます。人はもっとも偉大で、またもっともちっぽけです。クライマックスまでに現れるのはすべて人の小ささと無力さです。けれども、人はやはり称えるべきもので、人を称えることは命を称えることです。最後に水の中に至るのは（ワーニャの元義弟の後妻エレーナが舞台上の人工池に入って遊ぶこと——引用者）、自然に還ることを象徴しています。「上善若水」（上善は水のごとし。老子の言葉、理想的な生き方は水のようなものであることの意——引用者）とは中国の哲学です。¹⁶

(2) 『偶人記』(2002)

もう一つ、伝統演劇色豊かで話題性も高かった作として、2002年『偶人記』を見てみたい。『偶人記』は昆劇（または昆曲。江蘇省の地方劇）のテキストを基に創作された、話劇、昆劇、曲芸が混在する作品で、「小劇場伝統演劇」「現代昆曲」と呼ばれる。「偶人」は木製の操り人形のことで、仙女と人形の物語である。仙女が地上の人間の人形劇に遊びで出たところ、登場人物の愛情物語に心打たれ、すべてを投げ打って操り人形を買い占めて生きる人間にしたが、人間になった人形たちは身勝手に暮らし仙女にたかるばかりであった。仙女はやむなく彼らを人形に戻し、一人孤独のままであるという内容である。京劇俳優、評劇俳優も起用して昆曲の旋律や伴奏、ピアノ、外国の舞踊などが用いられた¹⁷。音楽は伝統的な楽器のほか、ピアノや弦楽器も用いられ、舞台の隅での生演奏であった。音楽は現代音楽風で、背景音楽としてときに不協和音を奏でていた。人物の衣装は伝統演劇のものであったり、太極拳風のもの、チャイナドレス風のものなどであったり、アレンジされたものであった。操り人形も用いられるが、人形は黒子が持って操作し、俳優が人形の役を演じるときはパントマイムのように無言の演技をするなど、仙女、人形、人間化した人形という特異な身体が表現された。李六乙は中国木偶劇団（中国人形劇団）の人形デザイン・制作者の劉霽を出演者として招き、劇の視覚的インパクトと趣きをいっそう強めたということである¹⁸。批評では、視覚的な効果は、美しくきらびやかで観客の目を疲れさせるものでもあったが、美感と新鮮

さに満ち、全体は統一的に構成されていたと評されている¹⁹。

こうした李六乙の創作は、明確に伝統演劇を基礎、あるいは素材としている。とくに舞台美術と俳優の演技は、忠実な再現を目指すリアリズムの方向と異なることが、確認できる。またその性格は、視覚的な効果によく現れている。シンプルな舞台美術や衣装、禁欲的な演技であれば、中性的で荒涼とした雰囲気を作り、一方、見栄えのする衣装であれば、色彩的なインパクトがある。李六乙自身、われわれは目下、美感の再構築が欠落している、演劇に「美しい」ものがなければならないのは、もっとも基本的なことだと述べているとおり²⁰、李六乙の演出は美しさを中心に追求したものであろう。

4. 京劇の演技について

ところで、実際の伝統演劇の演技も、李六乙のように抑制的で低調なものであろうか。李六乙の強調する、伝統演劇における写意性、変幻自在さ、自由はどのようなものかについても、京劇を例に確認しておきたい。

京劇はおよそ 18 世紀末から 19 世紀半ば、清代に安徽省の地方劇である徽劇が北京で広まり、皇帝から庶民まで好まれ盛んになったものといわれる。20 世紀も毛沢東をはじめとする政治家から庶民までが好んだ娯楽であったが、権力による政治宣伝、大衆教育の道具としての役割も不可分で、とくに文化大革命時期には革命発揚の手段となった。政治的な経緯、各時代の名優などはここでは深く触れないが、京劇はおよそ 19 世紀以降、広く人々の生活に密着してきた娯楽であり舞台芸術である。

京劇を構成する要素には、①行当（役柄）、②場面（はやしかた）、③劇本（脚本）、④声腔・念白（うた・せりふ）、⑤臉譜（くまどり）、⑥砌末・行頭（衣装・かぶりもの、⑦程式（動きのきまり）、⑧舞台、⑨観客」がある²¹。とくに俳優の身体にかかわる④声腔・念白（うた・せりふ）、⑦「程式（動きのきまり）」について見てみる。説明を抜粋すると、それぞれ次のようである。

歌唱の次に喉の善し悪しがあからさまになってしまうのは、念白・道白と呼ばれる台詞である。これには方言白、京白、韻白の三種がある。／その芝居が生まれた地方の方言でしゃべるのを、方言白という。これは丑だけが口にする。京劇の場合、原則として北京語で話され（京白）、主役を演ずる役者が主として歌詞で伝えようとする劇の主題、さらには劇の進行情況を、おかしな身振りと客と共通することば（方言）とで伝える。

……客にも分かるように日常使われる平易なことばで、劇の主題を解説するという重要な任務を担っているのが丑であり方言白、ということになる。／……（韻白は——引用者）韻律をつけた台詞のことで、丑以外の行当の台詞で使われる。これら行当は、主として歌唱劇を展開するわけだが、韻を踏んだ歌唱に合わせるかのように、台詞にも韻を踏ませ、語調も発音も音楽化させている。／方言白、京白、韻白が交互に語られることで、舞台に弛緩と緊張とが起こるし、客を飽きさせない。

……

京劇とは写実ではなく、あくまでも役者の体技が舞台の上に表現する象徴の世界である。極端なまでに美的に抽象化された人間の体の動きは、次の段階で美的にデフォルメされる。そのデフォルメされた動きを、より引き立たせるために道具の類は極端なまでに単純化してしまう。同時に大道具もまた、原則として舞台から取り払われる。

生活の動作をデフォルメ（誇張・変形）して形作られた、伝統的に規定されている一定の身振りが、すなわち京劇における型（原文「程式」）である。型には音楽や発声にかかわる音楽上のものだけでなく、俳優の演技上のものがある。たとえば、馬の乗り降り、門扉の開け閉め、船を漕ぐ、階段の上り下りといった行為は次のようになる。

両手で門を開ける動作をし、扉を両側に押し開け、敷居を跨ぐ動作をする。閉める時は敷居を跨いで屋敷の中に入り、体の向きを正面に向き変えて両手を扉で閉め、門をする動作をする。二階に上がる時は、やや中腰になり足早にトントントンと階段を上るイメージ。二階から下りる時はこの反対。かくして、一階が二階に二階が一階に、まさに瞬時にして変化する。

船を漕ぐ時は櫂をデフォルメした槳という小道具を持ち、これをまるで櫂を操るように動かしながら舞台を歩く。……船に乗る場合は、船頭役がこの槳を差し出す。と、これに触れてポンと飛び乗る動作をし、その後、船頭と客は体を前後にユラユラ。これで船の揺れを表そうというのだ。

房をつけて綺麗に飾った馬鞭〔鞭〕が馬を表す。たとえば武将が「帶馬（馬引け）」と命令すると、馬童〔従者〕が馬鞭をまっすぐに立てて持って登場する。そして、そこにさも馬がいるかのようにたてがみを撫ぜる動作を繰り返す。武将は馬鞭の上端についた輪に右の小指を差し、馬鞭を一旦背中に回し、両足を開きかげんにしてやや腰を下ろ

す。これで乗馬が完了だ。後は、右手を真っすぐ伸ばし、馬鞭を前後に軽く振る。これでみごとな乗馬姿。

馬から下りる時は、右手の馬鞭で両足の先を交互に軽く打つ。その後、両手をくるくると回し、たづなを縛りつける動作をし、馬鞭を右手から放す。

ここに例示した動作だけを使ってもう一度説明してみると、たとえば二階から駆け下りて門を開けて外に飛び出す。そこで馬に乗り、次に船に移り、それから下船して再び乗馬し、門から家に飛び込んで二階に駆け上がる——これだけの動作がまさに瞬時に可能となるのも、程式という演技技術があればこそであり、程式があるからこそ、同じ舞台空間が瞬時にして二階になり、門になり、駿馬を疾駆させる大平原になり、水ぬるむ春のクリークにも変化するのである。

このように、京劇では俳優が「指の形、目の動き、体捌き、歩き方」などで情景や環境も表現する。水や雲を描いた旗などの小道具で、神仙の世界や激しい波といった情景描写を補ったり、黒子（原文「検場」）が登場して道具の設置などを行ったりすることもある²²。ほかに、「亮相」（見得。俳優が一瞬静止して、観客に鑑賞時間を与える）、「水袖」（衣装の白い袖部分を操って、感情を表す）、「自報家門」（俳優が登場したときに自己紹介をする）といったものもある。

京劇が特に抑制的であるということはない。しかし、劇を構成する種々の要素や情報は記号化、規範化され、比較的集約された表現になる。李六乙の指す「自由、写意性、変幻自在さ」は、このような演技や舞台美術における具象性や細部描写の希薄さであり、その希薄さは観客の想像力で補われて劇が成立してきたという、伝統的な、暗黙の約束事への了解、鑑賞の習慣であろう。

5. 伝統を援用しながら実験へ

話劇は1907年を起源とし、1世紀ほどの歴史があるが、21世紀以降の中国における比較的新しい研究においても、「舶来品」と定義され、中国のものではないという認識がある。これは李六乙の以上の言説を見ても、明白であろう。実際、李六乙は話劇の民族化に力を注いでいる。2012年に中国製演劇計画（原文「中国製造戯劇計画」）を立ち上げ、テーマを持った6作品『アンティゴネ』『オイディプス王』『縛られたプロメテウス』『ケサル王』（上・中・下）の制作を発表した。そのテーマは、「文明再訪の旅、歴史に還り、「人」そのものに

還り、それらの現代文化環境における現実的意義を討議する」ことである²³。『アンティゴネ』『オイディプス王』『縛られたプロメテウス』は古代ギリシア悲劇、『ケサル王』はチベットの族叙事詩である。2016年にかけて、国家大劇院、北京人芸首都劇場、香港新視野芸術祭などにおいて上演された。明確に民族化とは謳っておらず、民族化の定番ともいえる中国の歴史劇、中国知識人作家の文学でないものの、「中国製」と冠されたことには、李六乙なりの意欲的な民族化の追求があることが見出せる。

李六乙の民族化の方法としては、中国の伝統演劇に根差し、とくに俳優の身体表現、舞台全体の視覚的な美感を重視し、大きな改変を施している。改革開放後、新しい演劇を模索する演出家たちが、忠実な再現に特化してきた従来の話劇の解体を試みてきたことに鑑みると、李六乙の創作は堅実な話劇の再構築でなく、既成の枠を逸脱する実験でもある。それらが議論とともに観客に受け止められていることも、大胆な実験であることを証明していよう。本章で取り上げた2作品にかぎってみても、『ワーニャ伯父さん』の情緒やつながりの乏しい演技を問題視して「チャーホフのファンにとっては、このような『ワーニャ伯父さん』は間違いなく受け入れられないものである。彼らの目にはこれはチャーホフへの裏切りであろう」²⁴、『偶人記』で、昆劇をしきたりどおりに歌う俳優、本物の人形、人形を演じる俳優、どれもが一緒に舞台上で踊っているのは、ごたごたしすぎである²⁵といった評がある。

李六乙は写意性を話劇に活かしたが、京劇のような躍動感や通俗さとは相容れない作風であった。『ワーニャ伯父さん』のような、俳優の演技や表情を淡泊なものにさせたことによる効果などをさらに分析するには、より多くの作品の資料、あるいは観劇の経験を要する。本章は民族化と京劇の俯瞰、2作品の検討に留まったが、李六乙の美にこだわる実験が十分に垣間見えたであろう。

注

¹ 陳吉徳「每一次実験必将探尋新的精神典型：李六乙論」（『戲劇芸術 上海戲劇学院学報』2018年1期）、「李六乙：回帰常識就是革命」（『新華航空』2010年11期）

² 李六乙「戲劇現状：観衆、批評、実験」（『四川戲劇』2005年2期）、黄海碧「從莎士比亞的戲劇文本到李六乙的戲劇空間：浅評話劇『李爾王』的当代性轉換」（『東方芸術』2017年11期）56頁

- 3 演出家個人の劇団は多く「戲劇工作室」に個人名を冠した名称で、しばしば英語名が併記されている。李六乙戲劇工作室は「Li Liuyi Studio」、孟京輝戲劇工作室は「Meng Jinghui Theater Company」、林兆華戲劇工作室は「Lin Zhaohua Theatre Studio」である。本稿では平易な日本語として、演出家個人主催の劇団を「カンパニー」（興行を行う一座としてのユニットの意）と表記する。
- 4 菊池領子「李六乙作非常麻将解題」（話劇人社中国現代戯曲集編集委員会編『中国現代戯曲集』第5集、晩成書房、2004）65頁
- 5 1905-1975。文化大革命では批判された。第6章3（3）で後述。
- 6 「費穆版『小城之春』電影放映 李六乙深度解讀芸術民族化」2016年3月8日掲載（「北京天橋芸術中心」<http://www.tartscenter.com/news/818.html>）（2019年3月1日確認。本章で示すURLは以下同様）
- 7 李健鳴・李六乙（対談）「我們的話劇舞台朝西方看太多了：從話劇『小城之春』和『櫻桃園』説起」（『文匯報』2016年8月9日011版）
- 8 于奥「讓話劇的子彈再飛一会儿：訪著名話劇導演李六乙」（『中国芸術報』2011年5月23日008版）
- 9 スタニスラフスキー・システムと呼ばれる俳優教育法。第6章で詳述。
- 10 陳世雄『三角對話：斯坦尼、布莱斯特与中国戲劇』厦門大学出版社、2003、371頁
- 11 明確な定義はないため、代表的な論考を参考に概括した。瀬戸宏「中国・演劇観をめぐるとの討論について」（『中国の同時代演劇』好文出版、1991所収）、陳世雄「結語：在新的 heights 上對話」（前掲所収）。なお訳語「仮構性」は瀬戸宏に従った。
- 12 李静「李六乙的契訶夫」（『雨花』2016年2期）35頁
- 13 解璽璋「如何沈悶，為何沈悶？：我看李六乙版『万尼亞舅舅』」（『北京日報』2015年2月5日018版）
- 14 李静、前掲、36頁
- 15 李静、前掲、36頁
- 16 陳然「李六乙 到現在還在討論懂不懂是不是很可笑」（『新京報』電子版 C08-C09 版、2015年1月28日、http://epaper.bjnews.com.cn/html/2015-01/28/content_559618.htm?div=-1）
- 17 周伝家「喻世・警世・醒世：小劇場戯曲『偶人記』印象」（『中国戲劇』2002年3期）21頁
- 18 陳吉徳、前掲、9頁

- 19 周伝家、前掲、22 頁
- 20 李健鳴・李六乙（対談）、前掲
- 21 樋泉克夫『京劇と中国人』新潮選書 1995、32 頁。以下、「程式」について主に『京劇と中国人』を参照。
- 22 樋泉克夫、前掲「七 無から無限の有を生む：程式・砌末・行頭」を参照。
- 23 白瀛「李六乙的古希腊悲劇抗争」（『中国文化報』2013 年 1 月 8 日 006 版）
- 24 周健森「契訶夫的“背叛者”」（『北京日報』2015 年 2 月 5 日 018 版）
- 25 陳吉徳、前掲、12 頁

第2章 孟京輝——実験・商業の混淆、その背景の文化政策

1. 実験と商業のはざままで

本章は、中国国家話劇院の演出家・孟京輝（もうけいき／MENG Jinghui, 1965¹）を例に見ながら、興行¹をめぐる文化政策について整理することを目的とする。

孟京輝は演劇大学院在学中から、当時前衛的であった不条理演劇を演出して注目されてきたほか、中国国家話劇院に所属する傍ら自らのカンパニーや小劇場を運営し、近年では上海・杭州にも拠点を置き、全国巡演も展開している。その作風はお笑いコント風、スピーディな対話や劇展開、シリアスなメロドラマなどで、若者の共感を得て長年人気を集め続けてきた。鄒紅は、孟京輝は1990年代初め頃までの業界内部だけが関心を示して一般の観客には難解で近寄り難かった小劇場演劇のイメージを刷新し、多くの観客を取り込んだと評価している²。同時に、孟京輝は商業主義であると批判されてきた。また他方では、難解さや陰鬱さで不評だった作品、上演そのものが許可されなかった作品もあった。孟京輝は実験と商業どちらにおいても評価、批判されてきた演出家である。

こうした孟京輝の軌跡からは、演出家個人が主催するカンパニーの存在、演出家が国有話劇団体と自身のカンパニーと兼業して活動する状況、上演の実務面に関わる文化政策の変化など、中国における興行をめぐる社会環境が見えてくる。以下では、まず孟京輝の作品をいくつか取り上げ、その実験から商業までのふり幅について触れる。そして、背景である文化政策の変遷、およびコンテンツ審査について整理する。結びとして、政府による「文化市場」「文化産業」の創出・振興により、演劇が経済とより密接になったこと、文化とイデオロギーについて考察する。

表：孟京輝演出作品一覧

初演年	作品名（中国語原題）	原案または作者、備考
2018	シェイクスピアと狼（莎士比亞和狼）	シェイクスピア『じゃじゃ馬馴らし』
	太陽とこめかみ（太陽和太陽穴）	ブレヒト。ミュージカル
2017	九または二分の一愛（九又二分之一愛情）	
	最も危険な愛し方（愛在歇斯底里）	シェイクスピア『夏の夜の夢』
	若き野獣（年輕的野獸）	ヴェーデキント
2016	臨川四夢（臨川四夢）	湯頭祖（『牡丹亭』『南柯記』『紫釵記』『邯鄲記』）
	卵（蛋）	ブルーガコフ『運命の卵』
	彼には回転式銃二丁と白と黒の目があった（他有兩把左輪手槍和黑白相間的眼睛）	フォー
2015	悲しみよこんにちは（你好，憂愁）	サガン
	水たまりの人魚姫（死水辺の美人魚）	
	メイド（女僕）	ジュネ『女中たち』
2014	幸福論（尋歡作樂）	ラッセル
	セチュアンの善人（四川好人）	ブレヒト
2013	見知らぬ女の手紙（一個陌生女人的來信）	ツヴァイク
2012	活きる（活着）	余華
	ばか者カーニバル（混小子狂歡節）	
	銃、嘘と薔薇（槍，謊言和玫瑰）	エルドマン
2011	桃色オフィス（桃色辦公室）	
	花嫁（新娘）	モリエール
	初恋（初恋）	
	ヒトラーの腹（希特勒的肚子）	
	ロミオ&ジュリエット（羅密歐&朱麗葉）	シェイクスピア
	蝶変身記（蝴蝶變形記）	デュレンマット
2010	柔らかい（柔軟）（悲觀主義三部曲）	廖一梅
	三つのオレンジへの恋（三個橘子的愛情）	イタリア民話
2009	空中庭園暗殺事件（空中花園謀殺案）	ミュージカル
2008	愛は死より冷酷（愛比死更冷酷）	ファスビンダー
2007	ドン・キホーテ（堂吉珂徳）	
	二匹の犬の生活と意見（兩只狗的生活意見）	メイル『愛犬ボーイの生活と意見に』にヒントを得た
	情事（艶遇）	廖一梅・史航
2006	鏡花水月（鏡花水月）	西川
	魔の山（魔山）	児童劇
2005	琥珀（琥珀）（悲觀主義三部曲）	廖一梅
2004	迷宮（迷宮）	児童劇
2002	愛情の帰着についての最新観念（關於愛情帰宿の最新観念）	黄紀蘇
2000	シェイクスピアのリア王の実験（実験莎士比亞之李尔王）	シェイクスピア
	南京虫（臭虫）	マヤコフスキー
1999	海賊版ファウスト（盜版浮士徳）	ゲーテ
	恋するサイ（恋愛的犀牛）（悲觀主義三部曲）	廖一梅
1998	アナーキストの事故死（一個無政府主義者的意外死亡）	フォー
	悪口横丁（壞話一条街）	過士行
1997	愛情のアリ（愛情螞蟻）	黄紀蘇
1996	百年の孤独の八年目——万歳万歳万々歳（百年孤独之第八年——万歳万歳万万歳）	ガルシア＝マルケス
	十二夜（第十二夜）	シェイクスピア
1995	鞭をおけ・シュベイク（放下你的鞭子・沃伊采克）	田漢・ブレヒト

1994	私は×××を愛する (我愛 XXX)	孟京輝・黄金罡・王小力・史航 1995に日本公演	
1993	バルコン (陽台)	ジュネ	
	思凡 (思凡)	明代昆曲、ボッカッチョ。1992『思凡・双下山』として上演もあり。 1994に日本公演	
1991	ゴドーを待ちながら (等待戈多)	ベケット	在学中の作
	禿の女歌手 (禿頭歌女)	イヨネスコ	
1990	真夜中の動物園 (深夜動物園)		
	昇降機 (昇降機)	ピンター	

出所) 筆者作成。改編、再演は含まない。

2. 孟京輝の活動

(1) 作風

2018年現在53歳である孟京輝は、中国国家話劇院（1992年の就職当時は中央実験話劇院）の演出家であると同時に、カンパニー（孟京輝戯劇工作室・1997年設立）を主催し、自主的な制作も行っている。このほかにも小劇場（北京・蜂巢劇場³、2008年オープン）を運営し、近年では上海・杭州にも拠点を置き、全国巡演も展開している。1990年代初めの大学院在学中の頃から演出をしてきた。就職して間もない頃の作品『思凡』（1993）は、タブー視されていた性描写、複数のストーリーを分断しながら組み合わせるコラージュ（切り貼り）の劇構造、笑いをとる滑稽なコント風シーンなどのある、当時斬新なもので、出世作として知られている。その後も、同様にお笑いコント風、スピーディな対話や劇展開を基調とするほかに、ライブ風の歌唱・生演奏、恋愛メロドラマなどの作風も開拓して若者の共感を得て、長年人気を集めて続けた。筆者も2000年代後半から北京において断続的に孟京輝作品をいくつか観劇してきたが、チケットの売れ行きよき、劇場の外に立つ大勢のダフ屋、ほぼ若者で満員の客席、近年はほぼ週替わりで並行して2、3か所の劇場で異なる公演が行われていることなど、上演頻度の高さ、人々の孟京輝作品への関心の高さを間近に見た。孟京輝は、小劇場を看板とする演出家として名前が筆頭に挙がる一人であると言える。

孟京輝は人気を集めてきた一方で、商業主義との批判も強い。また他方では難解さや陰鬱さで不評だった作品、上演そのものが許可されなかった作品もある。孟京輝は実験と商業どちらにおいてもさまざまに評価、批判されてきた。

(2) 蜂巢劇場

孟京輝の上演の状況は、好評であった作品がリメイクされながら長年にわたり不定期に再演されており、複数のレパートリー（定番演目）が定着している。実際、孟京輝の蜂巢劇

場 2008 年オープン当時の記事によると、「劇場収入を安定させ、劇場のファン層を拡大するために、若者たちの恋愛のバイブルとして人気の高い『恋愛的犀牛』『恋するサイ』——引用者）をブロードウェイのように長期上演し、その合間に実験劇を上演したり、様々なイベントに利用するという運営戦略」⁴が用いられている。チケット価格は、オープン当時「100 元・150 元・200 元の三種類（週末は 50 元増し。50 元の学生席あり）」⁵（当時それぞれ約 1,500 円・約 2,250 円・約 3,000 円）であったが、2018 年現在では、公演により異なるが 4、5 種類ほどの区分があり、概ね 50 元、100 元、160 元、220 元、380 元（それぞれ約 800 円、約 1,600 円、約 2,600 円、約 3,600、約 6,200 円）となっている⁶。近年では、日本でいう SS 席に当たる前から数列の中央部分が新たな価格帯として設けられ、最安の席の学生指定がなくなった形である。

（3）商業成功を収めたロマンス 3 部作

孟京輝の大学院在学中のものを含め 45 作ほどある作品中、もっとも人気があるものは、『恋するサイ』（1999）、『琥珀』（2005）、『柔らかい』（2010）などである。孟京輝カンパニーの SNS ウェブサイトに掲載されている、2011～2012 年に行われたオンライン投票結果⁷によると、「2012 年一番観たい孟京輝カンパニーの作品は？」「最近のあなたが一番観たい孟京輝の作品は？」という質問に対し、以上の 3 作品が突出して投票数が多く、ほぼ同じ投票数であった。

これら 3 作品は、同じく中国国家話劇院の脚本家である妻・廖一梅による脚本の夫婦共作で、「悲観主義三部曲」と称される。『恋するサイ』はすれ違う狂おしい恋を描いた小劇場作品、『琥珀』は死んだフィアンセの心臓を移植された男に近づいた女が男と恋に落ちるストーリーの大劇場ミュージカル、『柔らかい』は性転換手術して女になりたい男と男勝りな担当女医の危うい関係、そこに男の友人である道化的な女装男が加わった 3 人のやりとりを描いた大劇場作品である。いずれもシリアスな愛や性をテーマとしつつ、随所に滑稽なやりとりや歌唱、ダンスが組み合わされており、悲喜劇両方の性格を持つ娯楽性の高い通俗的な作品といえる。特に『恋するサイ』が広く知られており、興行成績も孟京輝の作品中もとてもよい。『恋するサイ』は 1999 年初演から 2018 年 1 月時点まで、上演期間 19 年、計 89 都市において観客動員数延べ 100 万人、上演回数計 2,500 回を記録した⁸。また通常はカンパニーの俳優であるところ、『琥珀』『柔らかい』には主役に袁泉、劉燁、郝蕾ら、全国的に知名度のあるスター俳優が起用された。瀬戸宏は『琥珀』を孟京輝の一つの大きな転換点と

し、「2005年『琥珀』で商業主義を完成させた」、「『琥珀』は散漫で大劇場の空間に耐えられる質ではなかった」、と指摘している⁹。

(4) 不評作品と日本経験

こうしたいわゆる大衆受けする作品の合間には、不評であった作品も散見する。代表的なものは、観客がガラス越しに舞台を見、ヘッドホンで音声を聞く形態で無感情な演技が披露された『愛は死より冷酷』(2008)、ノイズの音響や苦しげな歌唱が挿入され、ストーリーの結末が散漫な『愛の帰着についての最新観念』(2002)、ストーリーがない無感情な朗読劇『鏡花水月』(2006)などがある。これらにはストーリーや表象が難解、人物に共感し難いなどの特徴がある。『愛は死より冷酷』のアフタートークの様子¹⁰の映像¹⁰では、身振り少なく無感情な俳優であったことに対し、そんな演技なら普通の人にもできる、とても演技などと言えない、と舞台上の孟京輝に疑問を投げかける観客がいた。

作風の変化には日本での経験が影響したようである。1997、98年の日本への遊学で実験演劇についての考えが変わった、と孟京輝自身が対談で述懐している。当時の心境は概ね次のようにまとめられる。「自分の鬱積したものを言い表しても、気分がいいのは自分だけで評価してくれる人はわずかであろう。日本から帰国して、『悪口横丁』『アナーキストの事故死』『恋するサイ』を作った。もっと多くの人と交流する必要がある、身勝手なものでも美学的に人に受け入れられねばならない。1960年安保闘争から始まり1970から90年代にかけてたちまち発展した日本の小劇場演劇は、東京だけでも一晩に多くの上演がありとても観切れるものではなかったが、観客の多い実験演劇もほとんど観客がいない実験演劇も観た。ブロードウェイでも香港でもかつて実験演劇だったものは主流となって商業化し、非主流はあまりない。主流が大きければ周縁も豊かになる。主流が貧弱であれば周縁の土壌も限られ、後退するのだと、日本で思い至った。だから主流と周縁をあえて同時進行してゆく」。

11

(5) 「憤青」として——『私は×××を愛する』『阿Q同志』

日本での観劇経験より前は、孟京輝は「憤青」(憤怒する青年の略)を自称し、実際の演劇活動にもその性格が表れていた。1990年代に上演が許可されなかったもの、上演実施においてトラブルがあった作品『私は×××を愛する』(1994)、『阿Q同志』(1996)がある。

『私は×××を愛する』は「私は～を愛する」という構文の台詞の繰り返しにほぼ終始す

る朗読劇である。「～を」の部分を書き換えながら、古典文学のもじり、20世紀中国の全体主義の歴史の強調、改革開放後の新しい事象への言及などを表現し、社会を揶揄した作品である。『私は×××を愛する』を自主公演した後、孟京輝は1995年の日本の小劇場タイニエアリス（2015年閉館）のアリスフェスティバルに招聘され、『I LOVE XXX』¹²の演目名で日本公演を行った。だが、日本公演は所属する中央実験話劇院から事前に受けていた制止を聞き入れず、独断で自身の旧カンパニー戯劇穿幫（1993年設立）を率い実施したものであった。事後に叱責を受け、孟京輝が上司に宛てて、事の経緯と自己批判をしたための自筆始末書が脚本集¹³に収録されている。『私は×××を愛する』はその後、2013年からリメイク・再演されている。依然孟京輝の代表作の一つとして必ず挙がる作品である。しかし、中国国家話劇院公式ウェブサイトの孟京輝のプロフィール紹介文に24の代表作品名が挙げられている中には、記載がない。

『阿 Q 同志』（1996）は、魯迅の小説『阿 Q 正伝』（1921）の翻案である。魯迅の小説は、自尊心ばかり高く何のとりえもない農民・阿 Q が、その自尊心ゆえに身を亡ぼす物語である。『阿 Q 同志』では、1920年代（新文化運動）、1960-1970年代（文化大革命）、1990年代の精神科病院の三つの設定での阿 Q の振る舞いが演じられる。「同志」という語が付け加えられたことの政治的影響が好ましくないとして、文化部により稽古が中止となった¹⁴。2010年に至って、脚本を所収した脚本集が出版されたことにより、内容をうかがい知ることができる。またインタビューでは孟京輝は次のように述べている。

政治的空氣が張り詰めていました。彼ら（文化部——引用者）は『阿 Q 同志』というタイトルにしたことを好みませんでした。これが文化部の神経に触りました。ふざけていると思われました。またロック音楽を加えて1960年代の設定にしました。脚本は審査を通りませんでした……2年のうちにはこの舞台は可能になるでしょう……私が中国か外国の会社から大金を稼ぐことができるようになったとしても、上演は脚本が許可されなければなりません……以前は自分を抑えていましたが、制限ある状況の中で自分の道を見つけ、芝居を演出しまた不快感と距離を置くことがおもしろいと思いました。……中国で完全な自由は必要ありません。必要なのは知恵と情報です。今は自分のしたいことができると感じます。（1996年、映画の審査規定が厳格になり、1997年には主要な脚本が却下されたことを受けて——引用者）演劇に発展の機会を与えてもらいました。プロパガンダの機械として、演劇は今、政府にとって映画よりも下級の位

置付けです。今だからこそ、わずかな人々しか演劇に注目しておらず、演劇はより自由になっています。¹⁵

孟京輝の学生時代を見ると、演劇の出発点にたどりつく。大学時代と卒業後に一旦就いた教員の仕事をしていた頃の1987年前後に、アマチュア劇団に遊びで参加したのが始まりである¹⁶。アマチュア演劇を積極的に行っていた牟森（第3章で詳述）と出会い、牟森の「蛙実験劇団」に参加し、俳優として出演した。その後演劇に夢中になり、教職を辞めて演劇大学院（中央戯劇学院）に進学した。在学中、演劇にのめり込み始めた時期に経験した、1989年六四天安門事件のハンストへの参加、怒りの気概も、孟京輝の演劇の原動力の一つであろう。卒業作品である『ゴドーを待ちながら』（1991）は、「劇の最後にゴドーを待ちきれない二人が窓ガラスをたたき割るなど、天安門事件の青年たちの行き場を失った荒々しいエネルギーの発露として演出されていた」、と瀬戸宏は述べている。瀬戸宏はまた、孟京輝は1998年頃から作風が大衆受けを意識したものに変わり、体制批判の要素が薄らいだことを指摘し、「事件の与えたエネルギーを、一〇年で消費し尽したのかもしれない」¹⁷と述べている。

3. 中国における営利興行

以上俯瞰した孟京輝の軌跡からは、民間の個人が興行することの制約、演出家が国立話劇団と個人主催のカンパニーを兼業する状況、上演の実務面に関わる文化政策など、中国の興行をめぐる社会環境が見えてくる。この節では、改革開放後に中国で起こった民間営利興行の様子を見てみる。

(1) 営利興行管理条例

中国では2018年現在、個人が営利興行を行う場合、行政法規の定める要件を満たして、興行を行う法人（俳優を有する劇団などのパフォーマンス団体、または興行の企画運営を請け負う会社）を設立する必要がある。演劇を含む営利興行に関する行政規として、2016年改正版「営利興行管理条例」（原文「営業性演出管理条例」）¹⁸および2017年改正版「営利興行管理条例実施細則」（原文「営業性演出管理条例実施細則」）¹⁹がある。「条例」では営利興行の定義や範囲、営利興行団体設立の要領、法的責任と違反した場合の罰則などが、「細則」では具体的な要件と事務手続きが定められている。

まず「条例」は営利興行について、次のように定義している（引用において、原文の「営

業性演出」「演出經紀」「表演」「演員」はそれぞれ、「營利興行」「興行代理業」「パフォーマンス」「演者」と訳す)。

「実施細則」(2017) 第2条

營利興行とは營利を目的とし、以下の方法で公衆のためにその場で文芸パフォーマンスを行う活動を指す。

- (1) チケットの販売または援助を受ける
- (2) 興行団体または個人の報酬を支払う
- (3) 興行のためにメディアで宣伝あるいは製品の販売をする
- (4) その他の營利方法で興行を組織する

新規に營利興行を行う場合、パフォーマンス団体は「その業務に相応する専門職能の演者と機材設備を有し」、興行代行会社は「3人以上の専門職能の興行代理業人員とその業務に相応する資金を有」した上で申請し、許可を得ることが定められている。(第6条)

「条例」には団体設立に際し、外国からの投資の扱い、香港・マカオ特別行政区および台湾からの投資の扱いの定めもある。いずれも興行代行業に限り可能だが、外国または特別行政区・台湾に対して制限があり、内地投資者の投資比率が51%を下回ってはならず、内地の者が経営主導権をもたなければならないなど、国内を優遇する措置になっている。

以上の2016・2017年の「条例」「実施細則」は、1997・1998年公布の同条例および同細則が改正されたものである。1997年に初めて正式に民間の興行が許可され、興行団体や興行代理業機構の設立の要件・手続きが定められた。1997年から2017年までに「条例」は4度の改正(2005, 2008, 2013, 2016)、「実施細則」は5度の改正(2002, 2004, 2005, 2009, 2017)が行われた。

1997年に民間營利興行の規制緩和に至った経緯を見ると、演劇上演は従来「文化事業」(原文同様)であり、国による公共利益のための組織であった「事業単位」(原文同様)しか上演が許可されていなかった状況がある。建国後、社会主義建設が進められる中1953年に公布された「中央人民政府文化部全国劇団工作の整頓と強化についての指示」²⁰により、私営を含む全国の劇団組織と政府によるその管理についての整備・強化が定められた。ただし、「指示」では劇団の運営面に関しては、徐々に独立採算できるよう「企業経営」の方針とし²¹、単純に政府予算に依存すべきでないとしている。演劇の事業単位は国立話劇団²²と

総称できる。北京では国立話劇団は、孟京輝の所属する中国国家話劇院（1956～2001年は中央実験話劇院）、北京人民芸術劇院などがある。

改革開放後の1980年代以降は経済成長と外国文化の流入の中で、非正規に行われる民間上演が盛んになり始め、追認される形で前述の「条例」「実施細則」の新制度が整備された。画期的に立ち上げられた個人の劇団に、林兆華「戯劇工作室」（1990）、孟京輝旧カンパニー「戯劇穿幫」（1993）、牟森「戯劇車間」（1993）、鄭錚「火の狐劇社」（1993）などがあり、これらは「体制外」と呼ばれる²³。こうした個人カンパニーは必ずしも法人化したものではなく、興行主名義を公的団体に有償で借りることで手続きをクリアしながら、上演を行っていた。本格的には、2005年の文化部など公布の「文化部・財政部・人事部・国家税務総局、民営文芸パフォーマンス団体を激励し発展させることについての意見」²⁴により団体設立や営利興行が解禁となった²⁵。李六乙が法人を設立し政府系団体名義であった自主興行を自己名義とすることが可能になった2002年「実施細則」改正も、営利興行を促進した²⁶。

（2）国立話劇団の運営の転換

市場経済化の中で、国立話劇団も一元的な「文化事業」ではなくなった。2003年、国務院「文化体制改革試点における文化産業の発展および経営性文化事業単位の企業化を支持する二つの規定についての通知」²⁷により、「経営性文化事業単位」（民間資本が参入できる文化事業単位）の運営について、税制優遇によって企業化を促進し、「文化産業」発展を推進することが定められた²⁸。国立話劇団の企業化とは瀬戸宏によると、次のようである。

劇団を管理する各地方政府文化部門の実務部分が〇〇（地名）演出集团公司などの名称で企業化され、劇団を含む上演団体はこの演出集团公司の子会社として自らも企業（公司）化する形態が多くなった。企業化といっても完全な民営化ではなく、株式の過半数から百パーセントは政府が保有する国有企業の形態であるが、採算性の追求はより強くなった。ただし演劇の場合は完全な独立採算は成り立たないので、各級政府の財政援助が存続に不可欠であることは変わりはない。²⁹

4. 興行をめぐる政策

（1）文化体制改革

以上の民間興行をめぐる法規整備、文化事業の運営方法転換の背景を巨視的に見ると、改

革開放後の一連の文化政策である「文化体制改革」がある。文化大革命終結後の1978年から改革開放政策に伴って今日まで、段階的に実施されている。「文化」に関わる領域はというと、国家統計局「文化及び関連産業分類」(2018)³⁰によると、大分類として1 報道情報サービス、2 コンテンツ創作生産、3 創意デザインサービス、4 文化マスメディアルート、5 文化投資運営、6 文化娯楽余暇サービス、7 文化補助生産および仲介サービス、8 文化意匠生産、9 文化消費端末生産がある。この大分類の下に43の中分類、146の小分類があり、コンテンツからハード面の製造業、サービス業まで今日の多種多様な文化に関わる形態が包括されている。うち演劇(「話劇 huaju」)は2018年時点では「2 コンテンツ創作生産」の中分類「創作パフォーマンスサービス」の小分類「文芸創作およびパフォーマンス」に、興行(「演出 yanchu」)は「7 文化補助生産および仲介サービス」の中分類「文化経営代理サービス」の小分類「文化活動サービス」に入る。

文化体制改革は2001年のWTO(世界貿易機構)への加盟をふまえながら、中国の経済やプレゼンスを強化してゆく政策が進められ、文化を国の重要「産業」として振興すると同時に、外国資本・外国文化の流入の中で保護してゆく(「文化安全」(原文同様)と呼ばれる)、「ソフト・パワー」³¹重視が図られてきた³²。最近の政策としては、2009年に国務院「文化産業振興計画」が発表された。文化が鉄鋼、自動車、紡績、整備製造、船舶、IT、軽工業、石油化学、非鉄金属、物流に次ぐ、中国の11番目の重要産業として位置づけられ、文化市場の整備、文化創新の能力向上、文化消費や文化企業育成などの目標や任務が定められた。「文化市場」(原文同様)は1988年、「文化産業」(原文同様)は2000年に公式になった新しい概念である³³。

文化体制改革は総じて、1942年毛沢東の延安「文芸講話」以来の「党がメディアを管理するという思想は現在に至るまで変わりはない」³⁴もので、コンテンツやサービスを含めたメディアの管理・組織、制度等の整備、助成になる。前の節で見た法規や体制の整備も、上演の実務面、組織の運営方法など、上演を成立させるハードに関わる側面である。ソフト(脚本)に関わる側面はどのようなものであるか、以下で見てみる。

(2) コンテンツ審査

2018年末現在、中国では文化観光部(文化和旅遊部、2018年3月文化部と国家観光局が統合)、国家新聞出版広電総局、工業情報化部(工業和信息化部)の三つの政府機関が文化領域の統括を行っており、前述のような実務と合わせてコンテンツも管理している³⁵。ここ

での「コンテンツ」とは、文学、芸術、文化事業、出版（図書、新聞、定期刊行物、視聴覚製品、電子出版物）、出版の著作権、ラジオドラマ、テレビドラマ、映画、アニメ、ソフトウェア（ゲーム）などのことで、範囲はおおよそ教養・娯楽・芸術にかかわる創作物・情報媒体・出し物である。本章は文化観光部発足以前の内容であるため、「文化部」を用いる。

パフォーマンス（話劇、伝統演劇、ミュージカル、舞踏、演奏、歌唱、雑技等）は文化部（日本の文化庁に当たる）の管轄となっている。役割は、文化・文学・芸術についての、方針・政策・法規の研究・制定とその実施の監督、管理、指導、支援、研究、計画、推進などである。前の節で見た条例などの法規も国務院や文化部から公布されている。

演劇コンテンツに関わる規定を見ると、先に取り上げた 2016「条例」第 25 条に次のような禁止事項がある（この節の本文・注で引用する条文について、章末に原文を付す）。

営利興行は以下のような表現（原文「情形」——引用者）があってはならない。

- (1) 憲法が定めた基本原則に反対するもの
- (2) 国家統一・主権および領土保障を脅かし、国家の安全を脅かし、または国家の栄誉と利益を損なうもの
- (3) 民族憎悪・民族差別を煽り、民族風俗習慣を侵害し、民族感情を害し、民族団結を壊し、宗教政策に違反するもの
- (4) 社会秩序を乱し、社会の安定を壊すもの
- (5) 社会の公衆道徳または民族の優れた文化伝統を害するもの
- (6) 猥褻・ポルノ・邪教・迷信をまき散らすまたは暴力を誇張するもの
- (7) 他人を侮辱または誹謗し、他人の合法的權益を侵害するもの
- (8) パフォーマンスの方法が恐ろしく、残忍で、演者の心身の健康を損なうもの
- (9) 身体の欠陥を利用するまたは身体の変異等を見せる方法で集客するもの
- (10) 法律・行政法規の禁止するその他の表現

これらの規定は 2005 年に改定されたものである。それ以前は(1) (3) (6) (8) ~ (10) であった。改正で (2) (4) (5) (7) が追加された。

「文化部涉外文化芸術パフォーマンスおよび展覧管理規定」(2004)³⁶⁾にはもう少し多い 28 の項目が定められている。対象は、中国と外国の政府あるいは民間主導の、営利または非営利のパフォーマンスと展覧（美術、工芸、写真等）、それらの文化交流である。表現の

様式や感覚が異なる外国との関わりにおいて、規定が若干具体的になったと思われる。自ずと国内の興行にも当てはまる。このうち禁止事項を引用してみる³⁷。

第17条 以下の内容の文化芸術パフォーマンスおよび展覧の企画で出国することを禁じる：

- (1) 国家の利益とイメージを損なうもの
- (2) 国家の対外方針と政策に背くもの
- (3) 我が国の民族団結と国家統一に不利益であるもの
- (4) 封建的迷信と愚かな習俗を宣揚するもの
- (5) パフォーマンス上国家の尊厳・人格を損ない、または芸術上卑俗で粗悪なもの
- (6) 訪れた国家または地域の宗教信仰と風俗習慣に背くもの
- (7) 我が国と他の国の関係を損なう恐れがあるもの

第19条 以下の内容の文化芸術パフォーマンスおよび展覧の企画で来華することを禁じる：

- (1) 我が国の国家制度と政策に反対し、我が国の国家イメージを中傷するもの
- (2) 我が国の社会の安定に影響するもの
- (3) 我が国の民族の分裂を作り出し、国家統一を壊すもの
- (4) 我が国の内政に干渉するもの
- (5) 思想が墮落・退廃し、表現形式が低俗で狂乱したもの
- (6) 迷信、ポルノ、暴力、テロ、麻薬・覚醒剤使用を宣揚するもの
- (7) 観客の心身の健康を損なうもの
- (8) 我が国の社会道徳規範に背くもの
- (9) 我が国と他の国の友好関係に影響し得るもの
- (10) 法律と行政法規が禁じるその他の内容

第20条 文化部は、国際的に流行し、芸術表現手法が特有であるが、我が国の民族習俗に合致しない、または比較的大きな社会的議論がある芸術品の類を持ち込むことを制限する。この類の企画は公開の興行または展覧を行うことはできず、国内の専門家の参考と相互研究に供するのみである。

(3) 文化と政治イデオロギー

このような思想統制の背景として、中国では「文化」がイデオロギーと深く関わるものであることが指摘できる³⁸。近年では、2014年10月15日に、習近平が人民大会堂の文芸座談会での講話において、「文芸事業は党と人民の重要事業であり、文芸戦線は党と人民の重要戦線である」、「文化は民族の生存と発展の重要なエネルギーである」などと述べ、文学、演劇、映画、テレビ、音楽、美術等の文芸領域について、社会主義のための文芸、その質の向上などを強調した³⁹。

また中国にとっての「文化」の定義の一端は、「国家は、人民に奉仕し、社会主義に奉仕する文学・芸術事業、新聞・ラジオ・テレビ事業、出版・発行事業、図書館・文化館その他の文化事業を振興して、大衆的文化活動を繰り広げる」という中華人民共和国憲法にも確認することが出来る（第22条第1項）⁴⁰。

遡れば、国家による文化の主導は、文芸は労働者・農民・兵士に奉仕せよという1942年の毛沢東の延安「文芸講話」がある。毛沢東は1940年の新民主主義論で「新しい政治力、新しい経済力、新しい文化力は、いずれも中国の革命力であり、それらは古い政治、古い経済、古い文化に対抗するものである」⁴¹とも述べている⁴²。

5. 商業と政治イデオロギーとともに

孟京輝の活動を手掛かりに、中国における興行の社会環境について検討した。民間の興行は、文化政策の強化とともに、一定の条件と手続きを定めた制度が整備され、国立話劇団に所属する演出家は所属団体の制約を離れた比較的自由的な自主公演を行うことができるようになった。一方で、コンテンツ審査は依然行われ続けてきた。2005年の「営利興行管理条例」改正では禁止条項がさらに増え、2014年には習近平により、自由な環境を引き締める一歩踏み込んだ文化の統括強化が図られた。

なお「条例」第24条に、「営利興行は“中国”、“中華”、“全国”、“国際”等の文言を冠してはならない」という禁止事項もある。国のプレゼンスやイデオロギーが文化と強く結びつけられる一方で、興行は「中国」「中華」等を名乗ってはならないことは、興味深い事象であろう。

1990年代の孟京輝には、「憤青」（憤怒する青年）を自称していたとおおり、観客に理解されないことや体制側と摩擦を起こすことをよしとしていた姿勢がみられるが、日本遊学などを経て時代とともに大衆的で無難な作風が多くなったことも事実である。孟京輝のカン

パニーも実質的には中国国家話劇院傘下のものであることが指摘されており⁴³、体制側か否かの線引きも曖昧にみえる。ただ、孟京輝は市場化した興行やコンテンツ審査とともにありつつも、演劇への情熱が年齢を重ねても衰えない。また別の作風へと転じるポテンシャルを秘めている演出家であることも否定できないであろう。

毛沢東の文芸についての発言の元をたどると、レーニンからの引用であることにたどりつく。20世紀半ばのソ連、ドイツ、イタリア、中国の美術に共通する全体主義を論じたゴロムシトクは、「文化とイデオロギーの同一視、芸術活動と政治的課題は切り離すことができないという理念」をもつ毛沢東の言葉には、「オリジナルなところは何もない」と指摘し、「同じことを言うのならゲッベルスやヒトラーを引用することだってできただろう」、と各国に通じる全体主義の様相と、毛沢東が文芸に革命的側面を付加したことを見出している⁴⁴。

公権力による検閲は、日本で終戦まで行われていた秩序維持・風紀取り締まり、新聞法、出版法による表現の規制を彷彿とさせる。戦後、日本では検閲は憲法第21条で禁止されたが、他方で出版倫理協議会、放送倫理・番組向上機構等の第三者機構による倫理面のある種の自己規制があり、その役割の線引きは常に議論されている。検閲の定義と歴史についてはテーマが大きすぎるため、本章では以上に留めることとするが、表現への干渉を中国だけの問題にとらえることは短絡的であり、どこにでもさまざまな形であり得ることに留意する必要がある。

注

¹ 「興行」とは、来場客から徴収する料金の収入を得て、音楽、映画、芸能、演劇、スポーツ等の出し物を催すこと、ショービジネス。「興行」は「演出 yanchu」に該当する語とする。なお、日本語では「興行」は営利の意を含んでおり、非営利あるいは必要経費以上の収益を得ない場合に「慈善興行」「学生興行」などと言うのに対し、中国語では営利の場合、「営業性演出 yingyexing yanchu」と言うようである。したがって、「営利興行」は厳密には意味が重複するが、中国語の逐語訳として用いる。「演出 yanchu」には「上演」、「公演」の意味もある。本稿では、一定期間にわたって上演される劇演目を一つの単位とみなす場合、「公演」を用いる。

² 鄒紅「孟京輝：以激情与戲謔营造实验话剧的感性魅力」（張仲年主編『中国实验戏剧』上

海人民出版社、2009) 253 頁

- 3 「映画館を改築し、500 万元（当時約 7,500 万円——引用者）を投じて造られた、座席数 385 の蜂巢劇場は、中国初の、演出家個人が管理運営する劇場」（河田聡美「「和諧なき社会」の孤独」話劇人社『幕』68 号、2009 年、17 頁）。
- 4 河田聡美、前掲、17 頁
- 5 河田聡美、前掲、17 頁
- 6 チケット販売会社「中票在線」を参照 (<https://www.chinaticket.com/>) (2019 年 3 月 1 日確認。本章で示す URL は以下同様)。
- 7 「投票」 「孟京輝戲劇工作室豆瓣」 (<https://site.douban.com/mengjinghui/room/459429/>)。
- 8 「恋愛的犀牛：我們 3000 場見！」 2018 年 1 月 12 日（「孟京輝戲劇工作室官方微信」 http://yiker.trueart.com/20117056/yikerdynamic_1.shtml）
- 9 瀬戸宏『中国の現代演劇：中国話劇史概況』東方書店、2018、251-252 頁
- 10 iCNTV 人物官方頻道「人物 先鋒戲劇導演孟京輝」 2013 年 6 月 13 日公開（「YouTube」 <https://www.youtube.com/watch?v=wt3ehU9UPoE>）
- 11 孟京輝編著『先鋒戲劇档案（増補版）』（作家出版社、2011）393-396 頁を要約。
- 12 金世一・李知映・沼上純也編著『小劇場タイニイアリス：ここは演劇の不思議の国』芸術新聞社、2015、172 頁
- 13 孟京輝編著『先鋒戲劇档案（増補版）』（前掲）
- 14 Bettina S. Entell, “Post-Tian’anmen: A New Era in Chinese Theatre, Experimentation During the 1990s at Beijing’s China National Experimental Theatre/CNET” (ハワイ大学博士論文) (University of Hawai’i at Manoa, 2002, <https://scholar.space.manoa.hawaii.edu/handle/10125/3016>) 41 頁
- 15 Bettina S. Entell、前掲、41 頁
- 16 孟京輝が当時を回顧した対談では、大学在学を「1987、88 年」、教職時を「1986 年」と述べ、時系列に矛盾がみられる（孟京輝編著『孟京輝先鋒戲劇档案』新星出版社、2010、253 頁および 111 頁）。大学 4 年次は 1987 年、就職 1 年目は 1988 年に当たる。本稿では 1987 年前後とする。
- 17 瀬戸宏、前掲、252 頁
- 18 国務院 2016 年 2 月 6 日改正（「匯法網」 <https://www.lawxp.com/statute/s1765957.html>）。

- 19 文化部文化市場司 2017 年 12 月 15 日改正（「中華人民共和國文化和旅遊部 政府信息公開」http://zwgk.mct.gov.cn/auto255/201801/t20180108_830566.html）。
- 20 「中央人民政府文化部關於整頓和加強全國劇團工作的指示」1952 年 12 月 26 日。
- 21 「話劇は一九五〇年代からその全盛期も含めて、ついに独立採算を打ち立てることが出来ないまま今日に至っているのである」（瀬戸宏、前掲、154 頁）。
- 22 「中国では地方政府は中央政府の下部機構という形態なので、地方政府管轄劇団も国立劇団になる」（瀬戸宏、前掲、246 頁）。喬麗『陣痛与重生：国有文芸院团体体制改革研究』（吉林出版集团股份有限公司、2015）は、音楽、舞踏、雑技、曲芸などの団体も含めての通称である「芸術院団 yishu yuantuan」を、公営と私営に区別し、公営を「国有文芸院団 guoyou wenyi yuantuan」としている。
- 23 瀬戸宏、前掲、232 頁
- 24 「文化部、財政部、人事部、国家税務総局關於鼓勵發展民營文芸表演团体的意見」2005 年 11 月 4 日（「中華人民共和國文化和旅遊部 政府信息公開」http://zwgk.mct.gov.cn/auto255/201111/t20111103_472282.html）
- 25 瀬戸宏、前掲、254 頁
- 26 菊池領子「知られざる中国舞台芸術最前線」（「国際交流基金 Performing Arts Network Japan」2004 年 12 月 6 日掲載、http://www.performingarts.jp/J/overview_pre/0411/1.html）1 頁
- 27 「国务院弁公厅關於印發文化体制改革試点中支持文化產業發展和經營性文化事業單位轉制為企業的兩個規定的通知」2003 年 12 月 31 日（「匯法網」<https://www.lawxp.com/statute/s540301.html>）。
- 28 国立話劇団の体制改革の過程について、喬麗（前掲、19-24 頁）を参照。
- 29 瀬戸宏、前掲、246 頁
- 30 国家統計局「文化及相關產業分類（2018）」2018 年 5 月 9 日（「国家統計局」http://www.stats.gov.cn/tjsj/tjbz/201805/t20180509_1598314.html）
- 31 米・国際政治学者ジョセフ・ナイ（Joseph Samuel Nye, Jr., 1937- ）が提唱した。ハード・パワー（軍事力）に対し、社会や文化の国際的影響力をいう。
- 32 文化体制改革の概況については、渡辺浩平「中国文化産業の「越境」の意味すること：華人文化産業投資基金（CMC）を事例として」（『境界研究』特別号、2014）、および古川健「文化強国をめざす中国：現代中国における文化改革發展の流れと文化政策の動向について」本編第 I・III 部（財団法人自治体国際化協会、2013）を参照。

- 33 渡辺浩平、前掲、46 頁
- 34 渡辺浩平、前掲、45 頁
- 35 中国のコンテンツ管理機構について、日本貿易振興機構（ジェトロ）「中国コンテンツ業界に関わる行政機関・業界団体および法令調査」2005 年 3 月（「日本貿易振興機構（ジェトロ）」<https://www.jetro.go.jp/world/reports/2005/05001016.html>）を参照。情報としてはやや古いが、新版の調査レポートは出ておらず、中国コンテンツ産業を管理する政府機関とその業務に関する網羅的な資料としてはもっとも新しいものと言える。団体名、法律を適宜確認した上で依拠した。
- 36 「文化部涉外文化芸術表演及展覽管理規定」2004 年 7 月 1 日（「中華人民共和國文化和旅游部 政府信息公開」http://zwgk.mct.gov.cn/auto255/200910/t20091029_472359.html）。1997 年に公布されたものの改正版。第 16～20 条は改正前と同じ。
- 37 残りは奨励事項。
- [第 16 条] 以下の文化芸術パフォーマンスおよび展覽の企画で出国することを激励する：(1) 中華民族の優れた伝統文化を広く発揚するもの。(2) 我が国の現代化建設の成就を宣伝するもの。(3) 今日の我が国の文化芸術水準を体現するもの。(4) 国家統一と民族団結を守るもの。(5) 中国と世界各国の人々との友情の促進に利するもの。
- [第 18 条] 以下の文化芸術パフォーマンスおよび展覽の企画で来華することを激励する：(1) 優れたもの、世界水準を有するもの。(2) 内容が健康的で、芸術上参考となるもの。(3) 伝統文明・民族民間のもの。(4) 公衆の芸術鑑賞の水準向上に利するもの。(5) 我が国と他の国との友情を促進するもの。
- 38 渡辺浩平、前掲、45 頁
- 39 習近平「在文芸工作座談会上的讲话」2015 年 10 月 15 日（中共中央文献研究室編『十八大以来重要文献選編（中）』中央文献出版社、2016、118-139 頁）
- 40 古川健、前掲、本編第 I 部、27 頁参照。
- 41 毛沢東「新民主主義論：一一、新民主主義の文化」1940 年 1 月（毛沢東選集刊行会編訳『毛沢東選集第 4 卷』三一書房、1952 年）266 頁
- 42 イーゴリ・ゴロムシトク著、貝澤哉訳『全体主義芸術』水声社、2007、246-249 頁を参照。
- 43 陶慶梅『当代小劇場三十年（1982-2012）』社会科学文献出版社、2013、140 頁
- 44 イーゴリ・ゴロムシトク著、貝澤哉訳『全体主義芸術』水声社、2007、246-249 頁

資料：管理条例および管理規定原文抜粋（簡体字中国語）

【国务院《营业性演出管理条例》（2016年2月6日修正版）】

第二十四条

.....

营业性演出不得冠以“中国”、“中华”、“全国”、“国际”等字样。

.....

第二十五条 营业性演出不得有下列情形：

- （一）反对宪法确定的基本原则的；
- （二）危害国家统一、主权和领土完整，危害国家安全，或者损害国家荣誉和利益的；
- （三）煽动民族仇恨、民族歧视，侵害民族风俗习惯，伤害民族感情，破坏民族团结，违反宗教政策的；
- （四）扰乱社会秩序，破坏社会稳定的；
- （五）危害社会公德或者民族优秀传统文化的；
- （六）宣扬淫秽、色情、邪教、迷信或者渲染暴力的；
- （七）侮辱或者诽谤他人，侵害他人合法权益的；
- （八）表演方式恐怖、残忍，摧残演员身心健康的；
- （九）利用人体缺陷或者以展示人体变异等方式招徕观众的；
- （十）法律、行政法规禁止的其他情形。

【文化部市场司《文化部涉外文化艺术表演及展览管理规定》（1997年6月27日文化部令第11号颁布，2004年7月1日文化部第32号修订）】

第十六条 鼓励下列文化艺术表演及展览项目出国：

- （一）弘扬中华民族优秀传统文化的；
- （二）宣传我国现代化建设成就的；
- （三）体现当今我国文化艺术水平的；
- （四）维护国家统一和民族团结的；
- （五）有利于促进中国同世界各国人民之间友谊的。

第十七条 禁止有下列内容的文化艺术表演及展览项目出国：

- (一) 损害国家利益和形象的；
- (二) 违背国家对外方针和政策的；
- (三) 不利于我国民族团结和国家统一的；
- (四) 宣扬封建迷信和愚昧习俗的；
- (五) 表演上有损国格、人格或艺术上粗俗、低劣的；
- (六) 违反前往国家或地区宗教信仰和风俗习惯的；
- (七) 有可能损害我国同其他国家关系的；
- (八) 法律和行政法规禁止的其他内容。

第十八条 鼓励下列文化艺术表演及展览项目来华：

- (一) 优秀的、具有世界水平的；
- (二) 内容健康、艺术上有借鉴作用的；
- (三) 传统文明、民族民间的；
- (四) 有利于提高公众艺术欣赏水平的；
- (五) 促进我国同其他国家间友谊的。

第十九条 禁止有下列内容的文化艺术表演及展览项目来华：

- (一) 反对我国国家制度和政策、诋毁我国国家形象的；
- (二) 影响我国社会稳定的；
- (三) 制造我国民族分裂，破坏国家统一的；
- (四) 干涉我国内政的；
- (五) 思想腐朽、颓废，表现形式庸俗、疯狂的；
- (六) 宣扬迷信、色情、暴力、恐怖、吸毒的；
- (七) 有损观众身心健康的；
- (八) 违反我国社会道德规范的；
- (九) 可能影响我国与其他国家友好关系的；
- (十) 法律和行政法规禁止的其他内容。

第二十条 文化部对国际上流行，艺术表现手法独特，但不符合我民族习俗或有较大社会争议的艺术品类的引进，进行限制。此类项目不得进行公开演出或展览，仅供国内专业人员借

鉴和观摩。

第3章 牟森——ポストドラマ演劇の展開と挫折

1. 立ち止まった先駆者

演出家・作家であり、俳優となることもある牟森（ぼうしん/MOU Sen, 1963-）は、「自由職業人」「アマチュア演劇人」「独立演劇制作人」などと呼ばれている。1980から90年代に斬新な舞台を次々と上演してとくに国外において高い評価を得、話劇史の文献で必ず紙幅の割かれる記念碑的人物となっている。だが、1997年頃には創作に行き詰まって上演活動を止めた。その後は2013年に上演活動再開に踏み切るまで、依頼を受けて細々と舞台監督をしたりリアリズム作品を演出したりするほかは、会社運営や執筆にシフトし演劇から遠ざかった。これは小劇場演劇シーンにおける代表的なほかの演出家、林兆華、孟京輝、李六乙らが時を経る毎にますます積極的に手広く上演を展開しているのとは、際立って対照的である。

牟森のこのような挫折の理由を分析した論考¹によると、一つには牟森作品は国外では高く評価されたものの国内ではそれに及ばないという、地元観客との乖離があり、もう一つには作品の素材を「個の告白」以外に見出せず、過去の作風の繰り返しに墮し創作を続けられなくなった、行き詰まりがあった。牟森自身は「自分を越えられず、創作がとても辛かった」と語っている²。また、ほかの演出家たちは国立劇団と自身の主催カンパニーを兼業し、生活基盤や制作環境の上でより多くの選択肢を確保しながら創作をしてきたが、牟森は人材、劇場等の条件の整った国立劇団に所属せず、資金繰りのできるプロデューサーもいなかった。創作条件の違いも挫折の一因と思われる。

牟森は主に北京で活動してきたが、2013年に上海で一旦創作を再開した。ただそれは過去の作品の再演依頼であり、逆提案して新作を上演したものの、その内容はやはり過去の作品の踏襲であった。

牟森の演劇をめぐっては、創作活動の中止の理由を論じたものも含め論考がすでに多くある。主には、牟森の作品を小劇場演劇の先駆としつつ、その抽象性の高さからポストモダニズムの「パフォーマンス・アート」であると位置付け、前衛性を高く評価するか中国の観客との乖離を論じるかである。そこで、本章では牟森の作品は劇場の舞台で展開される演劇であることに立ち戻り、演劇性と記号の視点から牟森の作品を考察する。以下では、牟森の軌跡を振り返った上で、牟森の代表作である『ゼロの記録』（1994）、『エイズと関連する』（1994）を映像や批評を基に検討する。そして、牟森作品の特質として上演が演劇性と記

号が排されていることを指摘し、牟森の作品が徐々に精彩を失った理由、そこから見えてくる小劇場演劇の特質を考察する。

2. 牟森の演劇活動

2018年現在55歳の牟森は主に1990年代に実験、先駆、先鋒などと評された、新進気鋭の演劇クリエイターであった。1997年頃からは演劇活動を停止した。牟森の過去の評価の高さと活動停止後の話題性の低さにはギャップがあり、1990年代に話題になった作品が線引きとなっている。

(1) 演劇活動停止後

2000年代は、北京人民芸術劇院の林兆華に招かれて『万家灯火』『趙氏孤児』などの制作に参加したり、広州話劇団に招かれ『最高利益』というリアリズム作品を演出したり、あるいはドイツ映画の膨大な解説を書いたりして、自主的な演劇活動からは遠のいていた。活動再開に至ったのは、2013年、「西岸2013建築与芸術双年展」という上海西岸³のイベントのオープニングの依頼であった。反響の大きかった1993年の作品である『彼岸／彼岸についての中国語文法討論』（高行健・于堅原作）の再演依頼があったのに対し、牟森は書きかけていた上海の歴史叙事である『上海オデュッセイア』を『彼岸／彼岸についての中国語文法討論』を凌駕するものとして提案し、約40分の「雲演劇」（「雲戯劇 yun xiju」）を上演した。「雲演劇」とは牟森によると、「ある空間、メディア横断的、つながりを超えた、大規模、テーマ方式」⁴の演劇である。すなわち、上海の歴史をテーマに照明、映像、管弦楽、声楽、語り、ダンスなどで構成される総合芸術的な上演であった。しかし、それは彼岸を探すというテーマが語られたり鉄筋に刺さったりんごが並べられたりした、過去の作品『彼岸／彼岸についての中国語文法討論』、『ゼロの記録』の踏襲でもあった。

近年の新たな活動には、中国美術学院副教授・跨媒体芸術学院展演系主任教授の職、2018年4月の『一句頂一万句』（劉震雲の小説原作。国家大劇院戯劇場。北京の民間劇場である鼓楼西劇場のオープン4周年記念制作）がある。いずれもほかの演出家が自身のカンパニーで主体的に創作をするのとは、やや性質が異なるように思われる。

(2) 演劇活動の最盛期

1990年代の最盛期の牟森の作品を見てみると、『ゼロの記録』（于堅原作。1994）、『エイ

ズと関連する』(1994)、『黄花』(1995)、『紅鯉魚』(東京初演、ヴァルージャン原作。1995)、
『ある晩の記憶についての調査報告』(1995)、『病院』(1996)、『アジアの想像、あるいは
讃歌あるいは練習曲について』(1996)、『吐露』(馬原原作。1997)などがある。多いとき
で年に3作品の公演を行った。『吐露』以後、上演活動を停止した。これらは牟森の主催す
るカンパニー戯劇車間によって行われた。

これら戯劇車間の一連の作品には、ストーリーがなく、即興で断片的な台詞(詩)を述べ
たり身振りやダンスをしたりする反演劇的な特徴がある。固定した脚本はなく、今日、上演
の実態を把握することは容易ではない。だが、『彼岸／彼岸についての中国語文法討論』『ゼ
ロの記録』『エイズと関連する』などの代表的なものは非売品ながら映像が残されているた
め、批評が数多くある。批評を参照して上演の様子とその評価をまとめると、次のようにな
る。戯劇車間の作品はパフォーマンス・アーツ(演劇、音楽、ダンスなどの上演芸術。「表
演芸術 biao yan yishu」)としてよりは、時空間を共有しながら身体でテーマを表現するパ
フォーマンス・アート(演劇と美術の中間的領域の芸術。「行為芸術 xing wei yishu」)⁵とし
て位置付けられる。『彼岸／彼岸についての中国語文法討論』は即興の激しい身振りを主体
とし、『ゼロの記録』は俳優自身の父親の半生を無感情につぶやく形式であり、『エイズと関
連する』では舞台において調理、即興のつぶやき、労働者による壁の工事が行なわれた。ス
トーリーと人物像のある、従来のリアリズム演劇を覆したこれらの作品は、観客に驚愕、衝
撃をもって高く評価された。とくに『ゼロの記録』は会場の都合で国内では上演されなかつ
たものの、外国において上演され、数々の演劇際にも招聘された。牟森はほかに、日本にお
いても1995年、瀬戸宏(当時摂南大学助教授)と坂手洋二の手配によりワークショップな
どを行ったり、1997年、東京の小劇場タイニイアリス(2015年閉館)の招聘で『紅鯉魚』
を日本人俳優を起用して上演したりしたことがある⁶。

1997年の『吐露』は失敗作と評され、それ以後、牟森は自らの作品を演出することをや
めた。話題となった作品も、他方では素人俳優の起用、ストーリーのないただの展示的行為
に違和感を覚えるとの声もあった。演劇活動の一旦のピリオドとなった『吐露』に至っては
牟森自身失敗だったと述べている⁷。

(3) アマチュア演劇・学生演劇からの出発

こうした牟森の出自は、アマチュア演劇であった。1985年北京師範大学卒業後⁸、牟森は
チベット自治区話劇団に就職したかと思えば、北京に舞い戻ってアルバイトをしたり林兆

華のカンパニーに参加したりしながら舞台を手掛けるなど、いわゆる「北漂」⁹の生活であった。その頃上演した作品は『作文』¹⁰(在学中の初演出・脚色の作。ワイケルト原作。1984)、『イルクーツク物語』(卒業記念作品、アルブゾフ原作。1985)、『三人姉妹』(チベットから北京へ戻った後の作、チャーホフ原作。1987)など6作品あり、いずれも外国の作であった。牟森のこれらの舞台は上演する毎に口こみで評判が伝わったり関心を持った観客が出資を名乗り出たりして、一つまた一つと展開された。観客の中には林兆華、陳顛(演出家)、徐曉鐘(当時中央戯劇学院院長)、また俳優としての参加者には孟京輝(第2章で詳述)がおり、出資者には駐中アメリカ大使館という有力団体もあった¹¹。

そうした口こみの評判はアメリカ合衆国広報文化交流局からアメリカ訪問に招聘されるまでになり、1991年、牟森はアメリカの8都市を回ってアメリカ演劇の見聞を得た¹²。アメリカ訪問では、中国の演劇教育で20世紀半ばに受容したスタニスラフスキー・システムという俳優訓練法を伝統的に継続しているのに対し、アメリカではスタニスラフスキー(第6章で詳述)を基にした「メソッド」が行なわれているのを見たことが大きな収穫だったようである。

また、いずれも長く継続していないものの、大学在学中は未来人演劇団(1985)、チベットから北京へ戻った後は蛙実験劇団(1987)、アメリカから戻った後はまたラサへ赴き西藏戯劇工作室(1992)のカンパニーも立ち上げた。1993年には、コーチを受け持った北京電影学院演員交流培訓中心で、4か月間、京劇俳優、ヨガ講師、コンテンポラリーダンス講師を招いたレッスン¹³も含め、身体を緩めて自己を解放することを教えた¹⁴。その修了作品として、『彼岸／關於彼岸的漢語語法討論』(高行健・于堅原作)を上演し、戯劇車間を立ち上げた。

死ぬこともできないし、毎日つまらない仕事をして家庭生活を送っていくこともできない、それならば好きなことをするだけだ、と語る北漂生活の様子は、呉文光が撮ったドキュメンタリー映像『流浪北京』¹⁵(1990)で垣間見ることができる。

生まれは遼寧省營口市である。文学少年で1980年に北京師範大学中文系に入学した。だが、学業に身が入らず休学したり復学後も履修がやり直しとなったりしつつ、在学中は仲間を集めて専ら課外での演劇活動に精を出した。学内では名の知れた人物であったようである。

3. 牟森の「行為芸術」

牟森の創作のピークであった 1994 年の 2 作品『ゼロの記録』『エイズと関連する』について、上演の様子がどのようなものであったか、この節で見てみる。上演の録画（『ゼロの記録』）¹⁶、主だった批評のほか、『ゼロの記録』の原作者であり、『エイズと関連する』に俳優として出演し、また間近で牟森の創作を見守ってきた友人である詩人の于堅（1954- ）の回顧のブログも参照する。

(1) 『ゼロの記録』（1994）

『ゼロの記録』は于堅の長詩を原作とした、モノローグ、語りの劇である。

この劇の演出家は牟森という。彼は一年前ぼくに、長詩『ゼロの記録』を劇にして上演したいんだと言った。ぼくはすごくその劇に出て演じてみたいんだけど、と彼に聞いてみた。彼は何も言わなかった。その後、ある日、彼はいきなりぼくに聞いてきた。『ゼロの記録』で演じたいなら何を演じるんだい。ぼくは自分を演じてみたいと答えた。彼はまた尋ねた。何か言いたいとしたら何を言うの。ぼくは父親のことを一番言いたいと答えた。ぼくは雲南で生まれた。そしてそこで育った。物心ついた頃から、ぼくは父は悪い人だと知っていた。毎朝 7 時半に父は出勤した……

男が一人、舞台の上でこのように語り始め、自分の記憶にある父親の話をもとに続けていく。だが、話をする背後ではもう一人の男が溶接作業を始める。すさまじい音を立てて鉄筋を機械で切断したり火花を散らして溶接したりし、男の話声を無遠慮にかき消していく。話をする男は騒音が起こる度にぎょっとしたように口をつぐみ、迷惑そうなそぶりを見せる。また、女が一人、音声の再生装置のスイッチを入れて詩（于堅の『ゼロの記録』）の朗読を流してやはり男の話をも断断し、男はまたその度にスイッチを切る。しかし、男の話も溶接作業も女の詩の再生も、互いに負けじと続けられていく。

やがて、舞台には溶接作業で出来上がった直立した鉄筋の林が現れ、その先端にりんごが串刺しにされる。もう一人、別の男がやってきてノートを読み上げ始め、先にいる男の話の邪魔をするが、最初の男は最後には張り合うことをやめて男と声をそろえて一緒にノートを読み上げていく。そして、二人は読み終わると、狂ったようにりんごを送風機の中に放り込む。りんごは高速のプロペラによって瞬時に微塵に砕け果汁が吹き飛ぶのだった。

原作者である于堅は、「震撼、刺激、わずかな血と肉である個人と鉄との格闘、舞台はぼくが青年時代に仕事したことがある溶接工場みたいだった。……牟森は演劇の天才だ。彼は新演劇を創造した。彼の舞台は張り詰めたもので満ちていて、強烈な空間と現場の感覚があり、今日まで国内でこれを超越した者はいない。その頃パフォーマンス・アートをやる人はいなかった。牟森は最初のチャレンジャーになるだろう」¹⁷と語っている。

『ゼロの記録』は第1回ブリュッセル国際芸術祭での上演で好評となり、その後招聘されて各国で上演された。北京では、予定していた円恩寺影劇院の近隣居住の姚依林（共産党幹部）死去の喪を受けて上演が禁じられたため、国内で上演されたことは一度もなかった¹⁸。以下は、具体的に舞台を描写した批評である。

一見してわかるように、この劇は日常生活の狂気と荒唐無稽さを描いている。北京の演出家牟森は詩人于堅の『ゼロの記録』をこの劇の名前と脚本とした。テーマは転覆的ではないものの鋭く深い。劇は個人が触れることのできないファイルに記録されたある人間のあらゆる細々とした情報を描き、詳しい明細書を羅列している。作者本人の経歴であるかのように。……その詩がひたすら機械台の録音機から流れてくるのが聞こえ、注意を引く。同時に、俳優は始終元気よく自分の物語を語り、少年時代を思い返す。……ほかの二人の俳優の主な役割はひたすら叙述者の話の腰を折ることである。彼らは機械で大きな音を立て、再生装置のスイッチを入れる。叙述者が止まると、観客の眼前に手術の映像が現れる。ファイルは人の生活の外側だけでなく、人体の内部構造も記録していた。クライマックスでは、女優がトマトとりんごを鉄筋の上に刺し、もう一人の俳優が前に出て来て自分の物語、ある愛の物語を語り始める。それは最初の叙述者の話を中断させる。二人の声は徐々に合わさって一つになる。そして、彼らは女の「果樹」を破壊し、りんご（若さと魅惑の象徴）とトマト（弱さの象徴）を潰し、送風機に放り込み、粉々にしてしまう。¹⁹

牟森はずっとグロトフスキーの「時間を彫刻する」という思想が好きだった。映画『ぼくの村は戦場だった』の一場面である地面一面にりんごがある風景を見て、頭の中に鍛圧プレス機でりんごをいくつも押しつぶしてジャムのようにする場面が浮かんだという。……それ（りんごが鉄筋に刺さった風景——引用者）が何を表しているかということ、牟森は誰もが自分が感じたものがその答えだ、彼自身にとっては、鉛色の鉄筋とりんご

が触れ合うことはスタートで、それが自分の成長と経験に関係があり、道理ではっきり言えるものではないと考えていた。²⁰

于堅も「国内初のパフォーマンス・アート」と称したように、『ゼロの記録』は演劇の枠組みがぼやけ、身体やオブジェを使った展示行為であったことがわかる。『ゼロの記録』はヨーロッパ、アメリカ、オーストラリアなどで計 70 回余り上演された。

(2) 『エイズと関連する』(1994)

次に、『エイズと関連する』の舞台の様子を、牟森の友人であるという劉淳の文章から参照してみる。于堅はこの作品に俳優の一人として出演した。作品は即興劇で、題名の「エイズ」と内容はあまり関係がない。

……一列一列あった観客席がなくなり、工事現場から運んできた工業用の足場と鋼鉄板が観客席の上に覆いかぶさっていた。舞台と観客席は一枚の平面に、一つになっていた。椅子何百脚かが組み立てられた鉄の板の上に並べられ、観客の視線の先は前を向いていた。そこには三つのドラム缶が火がよく燃えるかまどに変えられ、大きなまな板、肉切り包丁、大きなせいろ、大きな鉄鍋、肉挽き機に舞台に引いてきた水道管など、見たところ学校か工事現場の食堂の厨房を思わせるような情景だった。俳優 13 人がどの食堂の職員も着ているような白い作業着をまとっていた。この「厨房」では皆忙しく自分のことをしていた。野菜を洗い、肉を切り、肉を挽き、小麦粉を混ぜ、包子を蒸し、肉団子を揚げ、肉を煮込み、しゃべり、茶を飲み、タバコを吸い、笑う・・・俳優はメイクをしておらず、いわゆる標準的な台詞もなく、純粹に炊事係が学生か労働者に昼食を準備しているみたいだった。彼らは本当に作業をした。彼らのいわゆる演技とは食事を作ることだった。その間、彼らはとりとめなくしゃべり、よもやま話をし、話はあちこちにそれ、支離滅裂で、ひどくなまっていた。観客の左右と後ろには 13 人の出稼ぎ労働者、本物の出稼ぎ労働者がいた。手に道具を持ち、音楽が流れる度に彼らは動き出してコンクリートでレンガの壁を積んだ。1 時間半後、彼らは道具を放り出して皆厨房みたいな演技のエリアに入って来て、長方形のテーブルを囲んで席に着き、テーブルの上の焼肉、肉団子、包子をすっかりたいらげた。この情景は私にダヴィンチの「最後の晚餐」を思い起こさせたが、「最後の晚餐」と何の関係があるのだ。おそらくもっと多

くの観客は観終わった後こう尋ねるだろう、大勢が食事を作って、しゃべっている、エイズと何の関係があるの、と。²¹

また、于堅の記録でも上演の経緯や様子が仔細に語られている。たとえば、パンフレットには「これは初めてのオープン方式の上演です。やりたい人がいれば、誰でも舞台上がって自分のことを語ることができます」と書かれており、またエイズは劇の一部分であるとして、エイズの常識解説や「過去 12 か月間で何人と性的関係をもちましたか」などといったアンケートが付いていた。于堅は演出についても次のように記録している。

……13 人が焼肉を作り、肉団子を揚げ、包子を蒸すというこれらの行為は、少なくともある種の「日常」や「習慣」、「伝統」を意味していた。これが劇の主体部分で、それが同時にもっと強烈だったのはある種の「無関係」だということだった。観客席の両側と後ろでは、牟森が呼んだ出稼ぎ労働者 13 人がコンクリートでレンガの壁を作る。牟森は、それは古代ギリシア劇のコーラスだと言っていた。レンガの壁の意味は「包囲」を築き、「閉鎖」を築くことで、舞台の方の動きとの「無関係」でもある。それはまた同時に「生産」と「繁殖」であり、人に「逃避できない」とさえ思わせる。それは観客席を受動的なエリアにすることであり、伝統的な観察の仕方、自在な感覚、優越感、そして「無関係」を消失させることだ。声は混乱して、やかましく、細々として、とぎれとぎれで、中心がなく、テーマがなく、食堂で聞こえてくる「無関係な」おしゃべりのようで、実際のところつまりあらゆる公共の場所で聞こえて来るおしゃべりなのだ。²²

この即興劇は、ストーリー、人物描写、情景描写などを包括する脚本がないという点がとくに指摘されてきた。そしてやはり、鉄板、ドラム缶、機器などのオブジェが多く使われ、台詞は聞き取りづらいようで、台詞よりも料理する、食べるという行為が主体となっている。さらに観客からの飛び入り参加も呼びかけられている。パフォーマンス・アートの傾向は『ゼロの記録』からさらにまた増した作品となった。

4. 牟森の演劇性と記号

(1) 人物とドラマの見えない上演

『ゼロの記録』の批評は外国のものであるが、「深く感動させる自由の叫び」「素朴で飾り

気のない中国演劇」などと高く評価された²³。牟森自身はこう語っている。

『ゼロの記録』は可能性に満ちた演劇です。構想から稽古、そして今までの構成はみな可能性に満ちています。この点から言うと、これは依然として未完成の作品です。この劇は成長についてのもので、ぼくたちには誰にも皆自分の成長があり、同じでありまたまったく違う。だから、その可能性はまだあって、誰でもやりたければ舞台上がって自分の成長を語っていい。これは自分についての劇で、俳優が扮する他人の劇ではありません。²⁴

『エイズと関連する』の反響には次のようなものがある。

伝統的なプロレタリアだが高雅な資産階級の鑑賞趣味を持つ観客は、その晩大いなる恥辱を味わった。ぼくは「春の祭典」の初演の晩みたいに、集団で抗議され退場されるかと思っていた²⁵。だが、人々は上の空のように劇の終わりを待った。劇が終わると拍手したが、ぼくは当惑した。拍手の音はただ叩いているだけで、人々もそれをわかっているか拍手に参加しているかだった。その後、拍手した人がぼくに、こんなの誰でも演技できる、と言った。もちろん本当の観客もいて、面識もない中年の人がぼくと握手しながら、きみたちみたいに生きられたらどんなにいいか、と言った。あるカナダ人の観客は、怖くなった、あなたたちが何をしようとしているのかわからなかった、と感想を話してくれた。²⁶

終演後の様子を述べたものをもう一つ引用する。

終演後に 30 分観客と交流する時間があった。舞台上がって俳優たちと写真を撮る観客がいたが、多くが友人だった。業界の人間が言うには、劇作家の過士行は彼らと座談したいと思っていたが、興味がわからず途中で帰り、北京人民芸術劇院演出家の林兆華も同じ理由で帰ったそうだ。²⁷

二つの作品が外国においてよい評価を得、また不可解にもとらえられたのは、ストーリーや深く造形された人物がない上演だったことが大きな理由である。特徴のない無名の人間

を、同様にどこにでもいる素人の人間が演じた。『ゼロの記録』の原題『零档案』の「档案」は、中国人誰もが持つ経歴の公的記録、個人情報のことであり、上演は「ゼロの档案」として「不好聴」（耳障りな、おもしろくもない）な男の半生が語られる。そしてりんごが果実の状態から、鉄筋に刺され、果汁がしたたり落ち、機械でつぶされ、最後は送風機の風の中に放り込まれる過程を経る。これは人間の歩みになぞらえることもできる。前述した外国の批評の「素朴で飾り気のない」や「自由な叫び」とは、ありふれた無名の人間をさらけだしたこと、人物や場を形作る記号の消失を指すのであろう。

牟森の作風には演劇性、記号が排されている特徴がある。演劇性とは、演劇と日常の境界線を設け、演劇に身を委ねることである。俳優が観客席を歩き回ったり観客に話しかけたりする作品では、境界線が揺らぎまた抵触していると言えるが、やはり演劇と日常の区別は存在する。しかし、牟森の作品では素人が起用され、上演に物語や特定の個人が存在しないため、観客は自己の側と舞台上で起こっていることとの区別を認識しづらく、境界線は極めて曖昧になる。また、上演には人物の服装、身振り、舞台美術、台詞に託された情報など、人物や事象を具体化する記号も極めて少ない。鉄筋に刺さったりりんごも料理を作りながら世間話がつぶやかれる状況も、演出家が託したイメージはとくになく、観客個々人に還元されることが意図されている。

(2) ポストドラマ演劇に照らして

こうした作風は、レーマンが提示するポストドラマ演劇（postdramatic theatre）²⁸の特徴と合致すると見ることができる。ポストドラマ演劇は、演劇の中心となり演劇を支配するのは文学テキスト（ドラマ、戯曲）でなく、時空間や身体を要する行為・実践として演劇を上演の側面からとらえ直し、1960年代以降の、戯曲を絶対視しない欧米の新しい演劇を概括した概念である。レーマンは著書の「記号の密度との戯れ」²⁹という節で、メディア文化で「情報と記号の恒久的な爆撃」に慣れると、精神の動きが鈍化して情報の受け止め方が平板で表層的になると指摘した上で、「この日常生活における記号の爆撃的氾濫に対して、ポストドラマ演劇は拒絶の戦略で向かい合うのだ」と述べている。そして、そこでは記号が制され、「沈黙・緩慢・反復・持続という「何も起こらない」時空間」があり、「記号密度の乏しい演技は、手がかりにする素材が少ないという前提を前に創造的にならざるをえないような、観客自身の活動を引き出そうとする」と説く。

話劇が久しく戯曲文学とリアリズムを基礎とし、そこで守られてきた演劇の約束事、すな

わち典型的あるいは個性的な人物がおり、時系列に進み、因果関係や筋がある、また観客と舞台の間には壁があり俳優と観客は直接交流しないなどを前提としてきたことを考えると、1990年代において、牟森の演出は極めて斬新であったであろう。

5. 観客と乖離した前衛性

牟森の演劇は脚本がない即興劇であること、上演の目的が「日常」を舞台上に表すことであり、とりとめのない即興の台詞、台詞とあまりかかわりのない行為がただ現前されるものであった。個の発信というテーマや即興性もさることながら、特徴としてもっとも顕著であるのは演劇性、記号の過少であった。上演と日常が区別される意識、すなわち演劇性、そして具体的な舞台装置や台詞に現れる記号は上演において重要な役割を果たす。だが、牟森の作品では上演内容は観客個人々に還元されることが意図されており、舞台上に現前するものに付随する物語や記号はない、「ゼロ」に近い状態になっていた。

牟森は『エイズと関連する』の後、同じ作風の繰り返しに陥り、3年後に上演活動を停止した。自分を超えられなかった、と牟森自身吐露するように、牟森の手法はもはや新しさや驚きをもって迎えられることはなくなり、むしろ厭きられたといえる。人々が牟森の舞台に関心を失い、また牟森自身も歩みを止めた理由には、次の三つが考えられる。

一つ目は中国における鑑賞の習慣、「俳優」の認識である。京劇がそうであるように、演劇とは俳優の技能を堪能するものであり、俳優とは専門的な訓練を積んだプロとみなされている。中国にはそのための教育機関、演劇、舞踏、音楽、映画、メディアにかかわる教育機関や大学が軍の学校を含め多数ある。牟森は演劇的なもの、芝居がかったものを好まず、舞台での行為や発話を日常の状態に近づけようとした。一度採用した俳優も稽古の段階で意に沿わないとして手放して友人ら素人を起用し、素のまましゃべらせたり何かをさせたりしてむしろ演技をさせなかった。だが、前の節で触れたように、こんなものは誰でも演技できる、といった観客の反応は、素人が舞台に立つことへの釈然としない感情を示している。いわば素人集団によって上演される牟森の作品が精彩を欠くものと映ったことは否めない。

二つ目は記号の過少による観客の心的負担である。牟森の作品では台詞は断片的でとりとめがなく、聞き取りづらいものでさえあった。舞台上の人物たちが誰であり、どのような人間関係で、何が行われているのか、観客は辛抱強く台詞に耳をそばだて、それを手掛かりに現前する状況を理解しようと思いを続けなければならない。眼前で俳優の口からはっきりなされる説明や筋立てなどのイリュージョンに誘導されるままに、身を任せられる作品、

記号と情報に溢れた作品と異なり、観客は忍耐を強いられることになる。もちろん言語の比重が少ないことは負ではなく、むしろ外国ではそれゆえに『ゼロの記録』は受け入れられた。だが、牟森作品では素人俳優の起用も相俟って、パフォーマンス・アートの新鮮さを維持するのは難しかったようである。

三つ目の理由は、牟森自身の関心のあり方である。牟森の関心は演劇そのもののおもしろさではなく、演劇をいかに演劇らしくなくするかにあった。個の発信や発露、演劇の日常化という意味において『ゼロの記録』は高く評価された。だが、『ゼロの記録』が「こじらせ」気味になった『エイズと関連する』は、その個の発信や日常が観客にどこかきまり悪さを覚えさせ、演劇でなくとも可能であるような印象を与えたように思われる³⁰。一方で牟森はその後、演劇においてほかのテーマを見出すに至らなかった。果たして、牟森の関心は 2006 年に映画の解説を書いた頃から、歴史の叙述、執筆へと移行し、上海の歴史を描いた『上海オデュッセイア』を執筆した。それもまたビジュアル・アートに近いパフォーマンス・アートであった。牟森の関心の方向は、孟京輝が演劇という芸術様式そのものに魅せられ、言語を思いのままに装飾したり娯楽性を高めたりして、上演にこだわり続けてきたのとは大きく異なる。前節で触れた、『エイズと関連する』の終演後に設けられた観客との交流の時間が内輪での写真撮影に終始し、演劇を議論する場とならなかった一件も、牟森の関心の在り処を示していよう。牟森が見つめたのは演劇ではなく、その先にあるテーマの方であったのではないか。

牟森は演劇大学出身でなく、演劇の専門的知識に明るくなかったことが、かえって自由な作品を生み出させることになったのであろう。とりとめなく平凡な個人の半生を吐露するというテーマへの関心は、今日見られるような、インターネット上に逐次私生活をアップロードしていく SNS 文化を先取りしていたともいえる。ただ、牟森の実験は確かに失われた。

注

- 1 劉淳「走向自由：牟森和他的戲劇」（『黄河』1997年6期）、張鑫「牟森研究綜述」（『美与時代』2009年下半月11期）、陳吉徳「牟森：消解与重構」（『戲劇文学』2002年5期）、陶慶梅「第3章第2節 牟森：戲劇作為對抗」（『当代小劇場三十年（1982-2012）』社会科学文献出版社、2013）、瀬戸宏「牟森に関するノート：『ゼロの記録』を中心に」（『南腔北調論集：中国文化の伝統と現代 山田敬三先生古稀記念論集』東方書

- 店、2007)、瀬戸宏「天安門事件二〇年と最近の中国演劇界」(AICT [国際演劇評論家協会] 日本センター編集委員会編集『シアターアーツ』(第二次) 40号、晩成書房、2009) など。
- 2 万佳歆「牟森十年没虚度：長“武功”很幸福」(「中国新聞周刊網」2013年11月6日、<http://culture.inewsweek.cn/20131106/detail-73982-1.html>) (2016年6月15日確認)
 - 3 上海の徐匯濱江地区、綿延浦江西岸に開発された芸術文化地区。パリ左岸、ロンドン南岸になぞらえられている。
 - 4 牟森『『上海奥徳賽』叙事報告』(『芸術評論』2013年11期) 18頁
 - 5 カールソンによると、パフォーマンス・アートの「いちばん共通している形は、一人の俳優が、登場人物を演じるのではなく、運動、身振り、そしておそらく個人的な経験を通して、観客と直接結び付くようなものである。それは、飾り立てた装置と文学テキストに書かれた「登場人物」を前提とする昔ながらの劇には生み出せない、ある種の人間的な親しさを探求するもの」である(マーヴィン・カールソン著、岸田真訳「演劇研究の新しい状況」毛利三彌編『演劇論の変貌：今日の演劇をどうとらえるか』叢書「演劇論の現在」論創社、2007、41頁)。
 - 6 瀬戸宏「牟森に関するノート：『ゼロの記録』を中心に」、前掲、598頁
 - 7 万佳歆、前掲、「牟森十年没虚度：長“武功”很幸福」
 - 8 厳密には単位認定退学に相当すると思われる。休学中に大学が単位制に切り替わったため最終的に単位不足となり、出されたのは「肄業証書」(履修証明書)であった(劉淳、前掲、163頁)。
 - 9 北京で奮闘する地方出身者を言う。主に芸術関連でチャンスをねらいながら厳しい暮らしをする若者。
 - 10 原作 *Der Klassenaufratz* は1954年のラジオドラマ。原作者のドイツの作家・外交官のワイケルト(Erwin Wickert, 1915-2008)は当時駐中大使。
 - 11 水晶「北京実験戯劇」(『中国実験戯劇』張仲年主編、上海人民出版社、2009) 46頁
 - 12 劉淳、前掲、163頁
 - 13 水晶、前掲、47頁
 - 14 劉淳、前掲、164頁
 - 15 呉文光『流浪北京』1990(「愛奇芸」http://www.iqiyi.com/w_19rrxdnful.html) (2019年3月1日確認。本章で示すURLは以下同様)
 - 16 牟森演出『零档案』(ゼロの記録)上演録画(1994、ブリュッセル。瀬戸宏撰南大学名

誉教授所蔵)に依拠した。

- 17 于堅「彼岸」(「于堅的ブログ」1993年6月執筆、2009年2月掲載、http://blog.sina.com.cn/s/blog_4889207c0100cf13.html)
- 18 瀬戸宏「牟森に関するノート：『ゼロの記録』を中心に」(前掲)597頁
- 19 牟森「關於演劇『零档案』：關於小劇場演劇三十周年之際」(『芸術評論』2012年12期)15-16頁(文中のベルギー*De Morgen*紙批評中国語訳を翻訳して引用。批評は1994年5月10日付)
- 20 水晶、前掲、48頁
- 21 劉淳、前掲、171頁
- 22 于堅「戯劇作為動詞：与艾滋有關 第2部分」(「于堅的ブログ」1995年3月執筆、2006年5月掲載、http://blog.sina.com.cn/s/blog_4889207c010003tr.html)
- 23 劉淳、前掲、169頁
- 24 劉淳、前掲、168頁
- 25 引用者注：ストラヴィンスキーのバレエ音楽「春の祭典」の初演(1913)が失敗に終わったことを指す。
- 26 于堅「彼岸」(前掲)
- 27 水晶、前掲、49頁
- 28 レーマンは独・演劇学者。ハンス＝ティース・レーマン著、谷川道子・新野守広・本田雅也・三輪玲子・四ッ谷亮子・平田栄一郎訳『ポストドラマ演劇』同学社、2002。
- 29 ハンス＝ティース・レーマン著、前掲、113-114頁
- 30 瀬戸宏は「牟森は“旧課題”を二〇世紀の八〇年代末から九〇年代に再び提出した。これは、この“旧課題”がこの時代に依然として通じる普遍性を以っていたからである。だが、個性を解放した後はどうなるのか。彼はこの問題に答えていない。五四時期に魯迅は「ノーラは家出してどうなったか」という問題を提出した。牟森は魯迅の問いに答えることができず、自己の新しい芸術の道を探し出すことができなかつた。だから彼は自己の旧作の内容を繰り返すほかになく、最後にはこの演劇創作を中断してしまったのである。」と指摘する(瀬戸宏「天安門事件二〇年と最近の中国演劇界」前掲、40頁)。

第4章 林兆華——不条理演劇、および「救世主」ゴドーの造形

1. 不条理と向き合って

中国における外国演劇受容は、多くは政治背景を直接的動機としながら、イプセン、シェイクスピア、チャーホフ、スタニスラフスキー、ブレヒトなど世界的に広く知られる外国演劇を模範とし、その水準に伍していこうとするものであった。「不条理の演劇」と定義され、戦後20世紀を代表する演劇として知られるベケット (Samuel Beckett, 1906-1989) 『ゴドーを待ちながら』(パリ・バビロン座、1953 初演) もその一つである。

『ゴドーを待ちながら』をはじめとする不条理演劇がいかにかに中国に受容されたかについての先行研究はすでに多くある。それらは受容の過程を、①1960年代の否定・批判の時期、②1980年前後からの肯定へ反転した時期、③1990年代以降の学術研究・芸術探索が掘り下げら始めた時期の三つに区分し、1990年代以降の上演作品を3段階目に包括させて「西洋の不条理演劇」は中国で順調に消化・発展を遂げたと論じるものが多い¹。ただ『ゴドーを待ちながら』は文学面からの研究が数多く著されてきた一方で、翻訳劇や翻案劇の上演の数は決して多くなく、またすべてが好評であったわけではない。

一般的に救世主として認識されるゴドー像は、実際の舞台ではどのように表象されたのか。本章は不条理演劇受容を振り返りつつ、林兆華演出『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』を例にとり、中国におけるゴドー像の造形について明らかにする。広く名を知られ、またいち早く不条理演劇の演出を手掛けた林兆華(りんちょうか/LIN Zhaohua, 1936-)のゴドーの造形を参照すること、またその作品は著名な経歴の中でとくに不評であったことから、林兆華のゴドーの造形を通して中国演劇のより現実的な状況が見えてくるものと考えられる。

以下では、ベケット作『ゴドーを待ちながら』について確認し、『ゴドーを待ちながら』をめぐる先行研究をふまえながら、中国における不条理演劇の受容を俯瞰する。次にチャーホフ作『三人姉妹』の解題に触れた上で、林兆華演出『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』の演出方法、上演の批評と林兆華インタビューを検討する。そして演出意図を考察し、中国におけるほかのゴドー劇にも触れる。結びとして、文化大革命終結後、中国において西洋の文脈を超えた「ゴドー待ち」へのアプローチが行われてきた中で、そのゴドー像は救いある超越的な存在ではなく卑小化もしくは消滅していることを指摘する。

2. 戦後の演劇——不条理演劇

(1) ベケット作『ゴドーを待ちながら』について

戯曲『ゴドーを待ちながら』は、1906年アイルランドに生まれ、1937年にパリに移住し、英語、仏語などで創作を行ったノーベル文学賞受賞（1969）作家のサミュエル・ベケットにより書かれた。ベケットの代表作であり、後に不条理演劇の代名詞ともなった。1953年のパリでの初演時は9割方は無視または敵視されるという不評で、1割は熱狂的な賞賛であったというが²、その後も世界各地で上演されている。今日では、20世紀の演劇に非常に大きな影響を与えた名作として位置づけられている。

内容は、二人の男、ヴラジーミルとエストラゴンが、終始手持ちぶさたに言い合いながら、道端でゴドーという人物をただ待っているというものである。全2幕から成り、基本的に第2幕は第1幕の繰り返しで同じような対話が反復される。ゴドーを待ちわびている二人のところに、ポッツォとその荷物持ちラッキーという二人が通りかかり、また去る。ほかにゴドーの使いだという少年も短く登場する。だが少年は「ゴドーは明日来る」という言伝を残すのみで、ゴドーは最後まで登場することはない。第1幕と第2幕の時系列的関係、二つの幕に登場する少年が同一人物であるかは不明である。

この戯曲はストーリーの排除、パーソナリティの喪失、意味の非連続（コミュニケーション・ギャップ）、時空間の不確かさなどの特徴を持つ。カミュやサルトルが理論的な人物とプロットによって不条理な状況を描いたのに対し、ベケットは演劇そのものを筋が通らない、馬鹿げたものとした。イギリスの演劇学者エスリン（1918-2002, Martin Esslin）はこのような特徴を持つ戯曲をアダモフやイヨネスコらと併せて取り上げ、戦後の新しい演劇傾向として、1961年に『不条理の演劇』³*The Theatre of the Absurd*と題した評論を著した。これにより不条理演劇という呼称が一般化した。

最後まで来ることのないゴドーが何者であるかをめぐっては、さまざまな議論や創作が行なわれてきた。定説は、作品中にキリスト教に言及した台詞が多いことから、ゴドーはgodのもじりであり、現代人はニーチェの言う「神は死んだ」後の時代、世界の終末を前に神の再来を待ち続けている、というものである⁴。また、ベケット自身はゴドーとは何かという問いに対し、「もし私が知っていたら、作品のなかでそれを述べていたでしょう」⁵と答えたという逸話もたいへん有名である。

(2) 不条理演劇について

エスリンによると、不条理演劇とは次のように概括できる⁶。それは「現代人に人間の条件の真の姿を直視させ」⁷ようとするものであり、その真の姿とは現実に無自覚に生きる人間の営みの不条理性と、人間の生きる現実・条件そのものの不条理性である。そして不条理演劇は、人物の運命の表明、知識の伝達、イデオロギーの主張、物語の叙述、問題の道徳的解決などに一切かまうことなく、ただ個人の根源的で不条理なシチュエーションをあられもなく提示し、風刺的に批判する。不可解で曖昧なそのシチュエーションや人物に対し、観客は自己を同化させることができないから、極めて客観的かつ冷静にそれを眺め、不条理の不幸を滑稽に思う。物質的満足、偽装した情報などによって精神的喪失感を忘れようとする現代において、「あらゆる無意味さをもつ現実に直面」することがこれまでになく求められており、その現実を「自由に、怖れずに、幻影を抱かずに受け入れ——そしてそれを笑うことができる能力」⁸こそが人間の尊厳である。

不条理演劇という枠組みは、20世紀末以後は特別視されなくなった。だが、今日では不条理な劇構造、すなわち因果関係、山と落ちのないような断片的で不可解なシチュエーションだけを提示するといった創作は、ことさらに意識されることなく演劇表象の一部となって表れるようになっている。

なお『ゴドーを待ちながら』は、日本にも大きく影響した。1960年から80年代、小劇場演劇（アングラ演劇）に多大なインパクトを与え、多様な「ゴドー待ち」の翻案作品が生み出された。扇田昭彦は、『ゴドーを待ちながら』の日本初演（1960）から1980年頃までにおけるゴドーを意識した一連の創作を30作品余りも挙げながら、日本演劇に色濃く映り込んだゴドーという姿なき存在とその到来を待つ人々の構図の影響を論じている⁹。

「不条理」という語について付言しておきたい。theatre of the absurd の中国語訳は「荒誕派戯劇」である。日本語では、エスリン著作の absurd は「不条理」と訳され普及したが、absurd が本来持つ「馬鹿馬鹿しい、滑稽な」といった意味があまり反映されておらず、難解な印象を与えるという疑問の声は多い。瀬戸宏は日本語訳より中国語訳の方が原義に近いだろうと指摘している¹⁰。日本でもっとも『ゴドーを待ちながら』の影響を受けたと言われる別役実（劇作家、1937-）も、「しっちゃかめっちゃか劇」と呼ぶとわかりやすいと提案している¹¹。

3. 中国における不条理演劇

(1) 受容と評価

ベケットをはじめとする不条理演劇の中国における受容は、フランスの前衛演劇について批判する 1962 年の論文を最初¹²に、伝統的リアリズム演劇や社会の現実を否定するものであるなどとした批判が主であった。この中国の初期の見方について、瀬戸宏は『ゴドー』の内容とマルクス・レーニン主義の世界観は相いれないとされており、マルクス・レーニン主義では「ゴドーは必ず来るのであり、ゴドーがどのような人物かもわかっている」¹³のであったと述べている。一方で 1965 年に『ゴドーを待ちながら』などの翻訳が内部発行の単行本で出されるなど、紹介も徐々になされるようになった。文革終結後になるとさまざまな外国文化の受容が一気に進み、不条理演劇もその一つであった。1978 年、中国社会科学院外国文学研究所が開催した全国外国文学研究規畫会議において、不条理演劇は西洋社会の混沌や矛盾、失望といった屈折させられた心理を表した芸術であるが、西洋社会の現実の矛盾が示され、変わることへの期待がこめられたものである、と正式に再評価され¹⁴、それ以降翻訳や評論、論文の発表が相次いだ。

しかし、依然積極的な受容と、「不健康」、「有害」とみなし批判する論考¹⁵が混在した。これは、文化大革命終結後に起こった、話劇が創作の質の低下、観客減少に陥った危機状況を打開し、話劇を再起させていこうとする一連の議論「演劇観討論」とつながりがある。「演劇観討論」において主に二つに整理される、話劇をめぐるリアリズムという形式の革新を主張する流派と、画一的になった描写や人物造形をあらためようとする流派が、それぞれ不条理演劇を活路とみなしたり批判対象としたりしたためである¹⁶（「演劇観討論」の端緒である黄佐臨「演劇観」雑談」および「演劇観討論」について第 7 章 3 で詳述）。また、1983 年の精神汚染一掃キャンペーンを契機としても受容が縮小した。

だが、瀬戸宏は 1984 年以後に不条理演劇の紹介の著述が減少したことについて、精神汚染一掃キャンペーンや「演劇観討論」を理由として挙げながらも、根本的原因是「一つには、読者・観客の一般的鑑賞水準が不条理劇のような表現形式を受け入れるにはまだ十分でないということもあるかもしれない。さらにはもう一つ、中国の現代芸術や思想には、主体性の確立などいわば“近代”の課題と“確信の危機”すなわち社会的目的意識の喪失など“現代”の課題が併存しているが、現状では“近代”の課題の方が優勢のようだ」¹⁷と 1991 年の時点において掘り下げて指摘している。

「演劇観討論」は 1987 年に収束した¹⁸。六四天安門事件後は、「社会主義の時代精神を反

映することが、主旋律になるべきである」という中国共産党のキャンペーンにより強い思想引き締め新时期となったが、その中でも不条理演劇を学ぶべき対象とする演出家たちがおり、大学内の公演など内部上演という形で上演が行われ始めた。こうした実験的な演劇を行う動きは1990年代活発化し、小劇場演劇として流行していった¹⁹。

不条理演劇への関心は評論、文学研究においてとくに高まっていったようである。中国学術データベース(CNKI)の検索で抽出される「等待戈多」(ゴドーを待ちながら)をキーワードとする著作は1990年代後半から増加し、毎年数十件を数える。普遍的な名作として認知され、2000年に『ゴドーを待ちながら』は教育部の「大学中文科学部生専門閲読書目」100部の一つになり、2002年に大学生必読の叢書として出版された²⁰。

この後、2011年雲南出版社が『ベケット選集』(1冊)、2013年湖南文芸出版社が『ベケット作品選集』(11冊)、2016年より『ベケット選集』(22冊)を刊行した。いずれも『ゴドーを待ちながら』が収録されている。湖南文芸出版社版は余中先の新訳である。

ただ他方では、近年著された論考に王晓華「後上帝時代的等待者：対荒誕派戯劇『等待戈多』文本分析」²¹、陶子「『等待戈多』及其在中国的命運」²²などもある。前者は『ゴドーを待ちながら』はあくまで西洋の思想・演劇であると述べ、後者はキリスト教の視点から分析すべきであると述べている。21世紀以降にも「ゴドー待ち」を中国に置きかえ可としない読みがあることは、興味深いものであろう。

(2) 『ゴドーを待ちながら』の舞台実践

上演の状況を見てみると、管見による中国の主なゴドー関連舞台は次のとおりである(年は初演。再演は含まず)。

- 2015 馮遠征演出『ゴドーを待ちながら』(天津大劇院小劇場)
- 2014 羅巍演出『ゴドーを・待ちながら』(北京・隆福劇院)
- 2007 孟京輝演出『二匹の犬の生活と意見』(『ゴドーを待ちながら』と形式のみ相似。北京・東方先鋒劇場)
- 2006 呉興国演出『ゴドーを待ちながら』(京劇による舞台化。台湾・当代伝奇劇場の中国公演。上海・話劇芸術中心芸術劇院)
- 2006 顧雷演出『ゴドーを待ちながら』(大学戯劇節・北京理工大学太陽劇社、北京人民芸術劇院小劇場)

- 2004 Gate Theatre 大門劇団、*Waiting for Godot* (アイルランドの劇団の中国公演。北京人民芸術劇院首都劇場)
- 2001 張献ほか演出『ゴドーを待ちながら』(上海・真漢咖啡劇場)
- 2000 李六乙演出『非^{フェイ}常^{チヤン}麻^マ将^{ジャン}』(『ゴドーを待ちながら』と形式のみ相似。北京人民芸術劇院小劇場)
- 1998 任鳴演出『ゴドーを待ちながら』(北京人民芸術劇院首都劇場)
林兆華演出『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』(『ゴドーを待ちながら』翻案。北京人民芸術劇院首都劇場)
- 1991 孟京輝演出『ゴドーを待ちながら』(中央戯劇学院卒業公演)
- 1986 陳加林演出『ゴドーを待ちながら』(上海戯劇学院卒業公演)
- 1983 高行健作・林兆華演出『バス停』(『ゴドーを待ちながら』と形式のみ相似。北京人民芸術劇院首都劇場)

以上は取りこぼしもあるかもしれないが、少なくとも話劇史において広く認識されているものについて網羅した。1983年の高行健作・林兆華演出の『バス停』は高行健が「ゴドー一待ち」の構図を模しただけのものであったが、精神汚染一掃キャンペーンにおいて批判された。翻訳劇としての『ゴドーを待ちながら』の中国初演は1986年の陳加林演出、大学の公演であった。1980年代は話劇自体が不振の状況にあり、六四天安門事件後は思想引き締め²³の時期であった。1998年にゴドーの翻案作品が続いたのは、前年の中国共産党第15回全国代表大会が「改革派の勝利に終わり政情が安定したことと密接な関係がある」と瀬戸宏は指摘する。しかしその後、アイルランドと台湾の劇団による巡演を含めても、ゴドーを舞台化したり影響を受けたりした上演は決して多くないと言える。

4. 林兆華演出『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』(1998)

実際の上演はどのようなものであったのか。林兆華演出『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』(1998)を一例としたい。前提として、林兆華の人物像、もう一つの原作であるチェーホフ作『三人姉妹』の解題にも触れておく。

(1) 林兆華の人物像

2018年現在83歳の林兆華は北京人民芸術劇院の長老的演出家であるとともに、1982年

『非常信号』の演出で、中国小劇場演劇の先駆として知られる。1978年（42歳）から話劇演出を始めたその一方で、カンパニー林兆華戯劇工作室（1990設立）で実験的な創作活動を展開し、また京劇の演出も手掛けている。作風は主に「責任畑」である北京人芸でのリアリズムを基調とした比較的保守的なもの、「実験畑」である林兆華戯劇工作室において制作される新奇性に富むモダニズムのものに二分される²⁴。生まれは天津、1936年である。

林兆華は常々リアリズムに懐疑的な目を向けており、北京人芸上層部や文化体制への批判もよく語っている。あるインタビューでは、「演劇史は一部の学者が政府の認めた作品を取り上げて作り上げたものであって、政府の認めなかったもので優れたものは無数にある、これほど大きな国で多くの作品がある中で北京人芸が老舎『茶館』だけを名作としているのは恥だ」などと文化体制を痛烈に批判している²⁵。これと同時に、林兆華戯劇工作室での活動について、資金の限界から非常に疲れるとも吐露している。

（2）チェーホフ作『三人姉妹』 解題

『三人姉妹』は19世紀末に活躍したロシアの作家チェーホフ晩年の戯曲で、1900年モスクワ芸術座のために書かれ、1901年にスタニスラフスキー演出で初演された。田舎町で暮らす三姉妹とその義姉の4人の女性を中心に描かれている。姉妹宅の居間や庭を舞台に、そこを姉妹を取り巻く人々が行き交い、それぞれの愛情や仕事にまつわる不満、希望、すれ違いが対話によって繰り広げられていく。姉妹はそれぞれ、懐かしいモスクワへ戻ることや田舎町で出会った男たちとの新しい生活を夢見るが、男たちはやがてある者は命を落とし、ある者は去っていき、いずれも実現することない。新しい活路を与えてくれそうなものがすべて去った後にも、希望を持ち生きていこうと姉妹が互いを励まし合うところで、幕が閉じられる。

『三人姉妹』の解釈としては、姉妹の「美しい夢が、俗悪な、日常的な現実のなかで次第にしぼんで枯れてゆく」、「暗い陰鬱な物語」であるが、また同時に、多くの登場人物たちが「世紀末の知識人の弱点を表す、ある意味では滑稽な人物として」も描かれている、悲喜劇の「一種混合的な人生劇」であるというものが主流とされている²⁶。

（3）『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』 演出方法

『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』²⁷は林兆華らの私的な資金によって制作された。「実験畑」の方に属する作品になる。1998年4月から約1か月間、北京人芸の首都劇場（2階

席まで、927席)で上演されたが、チケット売れ行き不振で資金難となり予定期間を数日残して中止となった²⁸。あらすじは原作をほぼ踏襲しているため、この節では主に演出面を検討する。演出の特徴は、常に高くほの暗い場所において顔が判然としない男の声のみの登場、床に水を張った舞台装置、寒々とした暗い照明、棒立ち・棒読みする三姉妹の無機質な演技、同一の俳優が舞台上で突如別の役に切り替わる点などである。

タイトルに「・」があるように原作の二つは融合していない。2作は人物設定や台詞はほぼ原作のままコラージュ(切り貼り)され、再び一つの戯曲となっており、2作のシーンが唐突に入れ替わりながら進行する。林兆華はこの構想について、「ちょうどその頃、急に突飛な考えが浮かんだ。『三人姉妹』と『ゴドーを待ちながら』を一つにしたらこれはおもしろいんじゃないか! 愛よりも、待つことの方が人生永遠のテーマだ」²⁹と自著の中で振り返っている。

上演時間は約100分で、『三人姉妹』のシーンが多く割合を占める。『ゴドーを待ちながら』の方は主役の二人(ヴラジーミルとエストラゴン)以外の人物、およびキリスト教に関わる台詞がほとんど削除されている。俳優はほぼ全員ずっと舞台上に出たままで、一つの物語が進行する間もう一つを担う俳優は黙ってじっとしている。とくに三姉妹は舞台中央にある数メートル四方の小上がり状の台の上におり、始終限定された空間に留まっている。台の周りには水路のように一定の間隔で足首程度の深さの水が張られている。三姉妹以外の俳優はときに舞台から退場したり水の中に入ったりもするが、やはり舞台上に上がることはない。

シーンの切り替わりはたいへん唐突である。台詞を試みる³⁰。

オーリガ(長女): お父さまはちょうど一年前、それもこの五月五日の、あなたの“名の日”³¹に亡くなったのね、イリーナ。あの日はひどい寒さで、雪がふっていた……。

イリーナ(三女): モスクワへ行きましょう。

オーリガ: ちょうど今ごろのモスクワは、もう花がみんな咲いて、ぼかぼかして、日ざしがあふれているわ。

このような対話が続いたかと思うと、男が駆けて来て『ゴドーを待ちながら』のシーンが始まる。

ヴラジーミル：そんな考えにとりつかれちゃならんと思ってわたしは、長いこと自分に言いかせてきたんだ。ヴラジーミル、まあ考えてみる、まだなにもかもやってみたわけじゃない。で、……また戦い始めた。

エストラゴン：手伝ってくれ！

……

ヴラジーミル：さあ、もう行こう。

エストラゴン：だめだよ。

ヴラジーミル：なぜさ？

エストラゴン：ゴドーを待つんだ。

ヴラジーミルとエストラゴンはまた『三人姉妹』の登場人物にもなる。ヴラジーミルは歩くうちに中佐ヴェルシーニン（姉妹一家の友人）、エストラゴンは男爵トゥーゼンバフ（三女イリーナの求婚者）となって話し始める。

ヴェルシーニン：お目にかかれて仕合せです、——ヴェルシーニンです。ようやくこちらへ伺えて、じつにじつに嬉しく思います。大きくなりましたねえ！ まったくどうも！

イリーナ：どうぞおかけになって。あたくしたちも、嬉しく存じますわ。

そして、舞台の片隅の暗がりにある梯子の上の踊り場のようなところに男が一人おり、姿はよく見えず声だけで時折登場する。姉妹宅に出入りする老軍医、三姉妹を三人称で物語る語り手、ゴドーの言伝を伝えに来る使いの少年など役柄はさまざまに切り替わる。巻舌音のないなまりのある中国語かつ棒読みのその声は、各シーンが唐突に分断しながら進むこと以上に、冷淡な印象と違和感を伴う。

男の子（梯子の上の声）：あの！ ……ゴドーさんが今晚は来られないけれど、あしたは必ず行くからって言うようになって。

ヴラジーミル：それだけかい？

男の子：ええ。

このように上演は最後まで二つの原作が入れ替わりながら進んでいく。以下に比較的名な台詞を上演の流れに沿っていくつか挙げておく。

ヴェルシーニン：お茶が出ないのなら、何かおしゃべりでもしますか。

トゥーゼンバフ：どんなことを？

ヴェルシーニン：空想ですよ。われわれが死んだあと、二、三百年後の生活はどんなものか。

トゥーゼンバフ：未来ねえ。未来の人は気球で飛行するようになるでしょうし、背広の型も変わるでしょう。もしかすると第六感というやつを発見して、それを発達させるかもしれない。しかし生活は、やっぱりむずかしく、謎にみち、しかも幸福でしょう。その時代の人もやっぱり、「ああ、生きるのは辛い！」と、嘆息するでしょうが——同時にまた、ちょうど今と同じく、死を恐れ、死にたくないと思うでしょう。

ヴェルシーニン：……なんとかして君に証明して見せたい——幸福なんかありはしない、ありはしない、ということね。われわれはただ、働いて働きぬかねばならぬので、幸福というのは——われわれのずっと後の子孫の取り前なんですよ。

……

ヴラジーミル³²：いいかげんにやめてもらおう、時間のことをなんだかんだ言うのは。ばかげとる、全く。ほかの日と同じようなある日、あいつは口がきけなくなった。わしは目が見えなくなった。そのうち、ある日、わたしたちは耳が聞こえなくなるかもしれん。ある日、生まれた。ある日、死ぬだろう。同じある日、同じある時、それではいかんのかね？ 女たちは墓石にまたがってお産をする、ちょっとばかり日が輝く、そしてまた夜。それだけだ。

エストラゴン：目が見えない！

ヴラジーミル：その代わり未来が見通し³³かもしれないよ！

……

オーリガ：……ああ、わたしのかわいい妹たち、わたしたちの生活は、まだおしまいじゃないわ。生きていきましょうよ！ 楽隊の音は、あんなに楽しそうに、あんなに嬉しそうに鳴っている。あれを聞いていると、もう少ししたら、なんのためにわたしたちが生きているのか、なんのために苦しんでいるのか、わかるような気がするわ。……それがわかったら、それがわかったらね！

……

エストラゴン：ああ、そうか。じゃあ、行くか？

ヴラジーミル：だめだよ。ゴドーを待つんだ。

エストラゴン：どのくらいになるかな。

ヴラジーミル：そうだな、五十年くらいかな。

エストラゴン：人はゆっくり年をとる。

ヴラジーミル：習慣は強力な弱音器だ。何の話だったっけ。

5. 批評と林兆華自己評価

当時の批評、演出家自身のインタビューの主だったものから、この作品の反響を確認したい。まず批評を示す。

芸術という名目で観客を劇場へ来させ、自分の退屈極まりないもじもじした態度を学べ、自分のたわごとを延々と続ける病的な発作を觀ろと強要している。これは観客に対するこのうえない侮辱であり、芸術そのものの恥すべき墮落である。——林林「林兆華・玩『酷』子弟・票房毒藥」(『上海戲劇』1998年6期)

この舞台には演出家林兆華の多くの財力、才能が費やされたものの、ストーリーが原作の叙事的プロットを消し去り、意図的に人々を口を開き難い静けさと、口を開きたくともつぐんでしまう憂鬱のなかに引き込んだ。そのため演出効果が停滞していると感じられ、この模索の価値を大いに認めていた観客もいたが、「わからない」、「とても重苦しい」という意見もあった。——田本相・宋宝珍「1998年首都話劇論評」(『広東芸術』1999年3期)

林兆華演出については、『ゴドー』と『三人姉妹』を結びつけることに無理がある、という意見が私が接した人の間では多かった。しかも舞台は美しいけれども平板で、一般観客に耐えがたい思いをさせたという。……劇評も見当たらず、ある評論家は私に「演劇評論界のこのような冷淡さは、林兆華の劇では極めて珍しいことだ」と語った。——瀬戸宏「任鳴と林兆華の『ゴドー』」(『シアターアーツ』9号、1999)³⁴

金儲けが横行し過剰に演出・宣伝するこの時代に、林兆華は芸術家の勇気をもって舞台上に現れ、何のためらいもなく自らの道を歩み、十分に若者の手本となった。このような先輩がおり、われわれは光栄で誇りに思い芸術の尊厳を感じる。自身のささいな損得のための落胆や興奮など取るに足りないことだ。——孟京輝（林兆華口述、林偉瑜・徐馨整理『導演小人書（全本）』）³⁵

次に林兆華のインタビューである。

当時、易立明（『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』舞台美術家——引用者）と話していましたが、私は好きになってくれる人は多くないだろう、だいたい40～50%くらいの観客だろうと言っていました。一つにまとめ終わると、これはレベルの高い芸術作品だと思いました。自信がありましたが、こんなに少しの観客しか観に来ず、興行成績がこんなにひどいとは思ってもみませんでした。……演劇業界の批評で聞いたのは、二つの劇を一つにするとほろくなものじゃないと思った人がいたと。（中略）たとえば、『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』は、ある人が「どうしてこんなふうにしたんだ。これでも演劇と言えるのか」と聞いてきました。……『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』の興行成績が惨敗だとわかったとき、数十人しか観に来ていないことに直面し、私も堪え難くなって、当然もっと多くの人に観に来てほしいと思いました。——「訪問林兆華」（呉文光（聞き手）『先鋒戯劇档案（増補版）』）³⁶

たくさんの教授がこの舞台を鼻で笑いましたが、思いがけず大学1年の学生が数人、4、5回観てくれました。……『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』で私が打ち立てた方向性は良く、深みのあるものでした。ただ、高い境地に通じるいくつかの道は、あなたが最良の選択をできるかどうかによって決まるでしょう。——「林兆華訪談録」（張馳（聞き手）『戯劇文学』2003年8期）

以上の批評とインタビューからは作品の具体的な印象、舞台の雰囲気、演出家と観客のそれぞれの視点をうかがい知ることができるため、異なる見方のものを混ぜながらできるだけ多くここに引用した。批評は賞賛と批判にわかれている。前者は一部の学者、演劇関係者などによる。大胆な実験的手法への賛辞である。後者は雑誌の批評で、観客のわかりづらか

ったという不満、困惑の声を反映している。学者、演劇関係者の多くも批判的であった。一方、演出家自身は自信にあふれ手応えを得ていた気持ちを語っていたが、同時に観客に選り好みされるだろうとの予想もあった。

6. 林兆華たちのゴドー像

林兆華は二つの原作に救いを待つという同じ主題を見出し、それらを重ね合わせていた。作品中の『ゴドーを待ちながら』に着目すると、ヴラジーミルとエストラゴンの時空間は薄暗い舞台の上、無表情な姉妹とともに、姉妹のモスクワ行きという結局絶たれてしまうはかない望みや、最後に残った侘しい田舎暮らしのイメージをまとっていた。その中で、ゴドーの造形、すなわちゴドーが来るのか来ないのか、どのような存在であるかという未知数の表象は、次第に姉妹の閉塞的な日常の中に限定され、卑小化していったように思われる。『三人姉妹』にしても、不条理演劇との「コラボ」でバランスをとるためなのか、常に棒読みで狭い台の上に立ち尽くすばかりの「不条理」な三姉妹となった。

この演出について、林兆華は「不条理が不条理になっていない、やるせなさがやるせなさになっていない——というのがわれわれの現実だ」³⁷と語っている。「われわれの現実」というこの舞台の表象——不可解な切り貼りの構図、冷淡で閉塞感をまとった三姉妹、その三姉妹に重なって広がりや欠いたゴドーは、林兆華らの生きる社会の反映であると読み取れる。またあえて原作のスタイルを解体することには、一面的にリアリズム演劇を重視する話劇の現状に一石を投じようとした意図もあったのではないか。

なお中国のゴドー作品の例を加えてほかに二つ簡単に見ておくと、やはりゴドーの造形は超越的な救いの存在ではない。孟京輝は六四天安門事件による引き締めの影響を受け、1991年に中央戯劇学院の卒業作品として『ゴドーを待ちながら』³⁸を上演した。全体は概ね原作を踏襲しているが、最後に「あの人」という役名の男がふらりと登場し、言葉を発する機会もなくヴラジーミルとエストラゴンに組み伏せられ締め上げられて息絶える。そして二人は何事もなかったのように男を打ち捨て、再びゴドーを待ち続ける。現れても抹殺されてしまう平凡で非力な人物である。李六乙の、ゴドーを待つという戯曲構造を模した『非常麻将』³⁹ (2000) はサスペンス風でユニークである。マンションの一室で男3人が麻雀をしようと4人目の男を今や遅しと待っているが、退屈しのぎに話すうち、やがてどうやら4人目の男は生死が判然としないばかりか、そもそも3人が各々4人目の男の殺害を企てていたことがわかる。最後に玄関のチャイムの音だけがして、何かが入って来たらしいが、3人

はただ卓について麻雀を始め、再び4人目の男を待つ。4人目の男は殺意の対象であり、来ないことが前提であった。林兆華も含めていずれもどこか懐疑的で冷静な視点によるゴドー像であろう。

7. 中国の「到来を期待されないゴドー」

ベケットが後年になって1975年、『ゴドーを待ちながら』を自ら改訂・演出した側面を分析した堀真理子は、次のように指摘している⁴⁰。『ゴドーを待ちながら』はベケットが戦争で被災した体験やトラウマに基づきながらも、具体像のない普遍化した創作であり、後年の改訂ではさらに時空間、パーソナリティが曖昧になった。それゆえ、『ゴドーを待ちながら』は「異なる時代に異なる場所で、戦争や災害で被災した人びとの物語になりうる」。「ベケットの創作の過程でいわば無場所と化した『ゴドー』の風景は」、「人びとのトラウマ的記憶」を呼び覚まし、「向き合うことを可能とする」。「だから『ゴドー』は二十一世紀の今もなお色あせることがないのである」。だが、中国ではやや様相が異なるようである。

以上みてきたのは、『ゴドーを待ちながら』——すなわち、物語のない状況で不確実な救いを待ち続ける人間の虚しさとおかしみ、という戯曲構造に対する中国的アプローチである。1960年代に中国に初めて不条理劇が紹介されて以後、中国にとってまず、『ゴドーを待ちながら』は西洋資本主義社会の苦悶と疲弊であり、社会主義の思想や芸術に不利益なものであった。文化大革命終結後、こうした解釈は依然存在したが肯定的評価も進み、初めて西洋の文脈を越えた「ゴドー待ち」の意味が問われ始めた。以上の検討からみる限り、文学面の研究に関心が集まり多くの著述が活字となる一方で、実際の劇場の現場の方では、必ずしも上演が盛んになり観客も強い関心を寄せてきたわけではなかった。

中国演劇におけるゴドーの造形には、卑小化もしくは消滅という興味深い特徴が見られた。林兆華作品および前章で触れた二つのゴドー作品では、いずれもゴドー像は救いある超越的な存在ではなく、日常的で非力なものであった。このようなゴドー像の卑小化には、到来するであろう救世主への決別や諦念がある。

果たして孟京輝と李六乙はその後新たなゴドー劇は制作していない。孟京輝は、『ゴドーを待ちながら』と同じく上演が難航した作品である『私は×××を愛する』(1994 自主公演)を2013年に改編・再演しているが、『ゴドーを待ちながら』は新版制作に着手したもの(2003)や構想(2014)がありつつも再演には至っていない⁴¹。李六乙は元来、不在の4人目の男を殺意の対象としており、新たなゴドー像が造形されることは考えにくい。

林兆華はその後、シェイクスピア、イプセンなどほかの名作に多く関心を寄せつつ、2017年、19年を経て『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』の再演を全国で行った。ただ、来ない救世主を待つという不条理をあらためて再提起するためというよりも、林兆華自身が高齢になった近年、過去の失敗作の汚名返上をする意図もあったのではないか。全国巡演36箇所という大規模な再演になったことは、誰かが来るのを待つことなく出向いてゆくという演出家の攻めの姿勢が窺われる。救いの到来とそれを待つ者という構図にしみじみとしてばかりもいない、したたかな中国演劇の様相が見えてくるように思われる。

注

- 1 陳増榮「荒誕派戯劇在中国的訳介、研究与伝播」（『戯劇文学』2010年5期）、施清婧『中国舞台上的塞繆爾・貝克特：跨文化戯劇演出研究（1964-2011）』*Samuel Beckett on Chinese Stage(1964-2011): A Study of Intercultural Performances*（南開大学出版社、2015。中国語題目の英語図書）など。
- 2 サミュエル・ベケット著、安堂信也・高橋康也訳『ゴドーを待ちながら』（ベスト・オブ・ベケット1）白水社、1990年、190頁
- 3 マーティン・エスリン著、小田島雄志訳『不条理の演劇』晶文社、1968
- 4 マーティン・エスリン（前掲）、および高橋康也による解題（サミュエル・ベケット著、前掲）でも、神やキリスト教との関連性について触れている。
- 5 マーティン・エスリン、前掲、31-32頁
- 6 この段落はマーティン・エスリン「第七章 不条理の意義」（前掲）を参照。
- 7 マーティン・エスリン、前掲、322-323頁
- 8 マーティン・エスリン、前掲、322-323頁
- 9 扇田昭彦「ゴドーの変身：小劇場演劇と現代」（『文学』53号、岩波書店、1985）
- 10 瀬戸宏「中国演劇と不条理劇」（瀬戸宏『中国の同時代演劇』好文出版、1991）160頁
- 11 別役実『うらよみ演劇用語辞典』小学館、2003、52頁
- 12 瀬戸宏（前掲、161頁）によると、程宜思「法国先鋒派戯劇剖視」（『人民日報』1962年10月21日）。
- 13 瀬戸宏「任鳴と林兆華の『ゴドー』（AICT〔国際演劇評論家協会〕日本センター編集委員会編集『シアターアーツ』9号、晩成書房、1999）92頁
- 14 陳増榮「荒誕派戯劇在中国的訳介、研究与伝播」（『戯劇文学』2010、5期）15頁

- 15 陳嘉「談談荒誕派劇本『等待戈多』」(『当代外国文学』1984年1期)、尹岳斌「略論『等待戈多』及其它」(『益陽師專學報』1983年1期)など。
- 16 瀬戸宏「中国演劇と不条理劇」、「中国・演劇観をめぐる討論について」(瀬戸宏『中国の同時代演劇』前掲)を参照。
- 17 瀬戸宏「中国演劇と不条理劇」(瀬戸宏『中国の同時代演劇』前掲)169頁
- 18 瀬戸宏「中国・演劇観をめぐる討論について」(『中国の同時代演劇』前掲)131頁
- 19 この段落は、瀬戸宏『中国演劇の二十世紀』(東方書店、1999)211-213頁を参照。
- 20 瀬戸宏『中国の現代演劇：中国話劇史概況』東方書店、2018、243頁
- 21 『深圳大学学报』人文社会科学版2000年5期
- 22 『芸術評論』2004年7期
- 23 瀬戸宏「任鳴と林兆華の『ゴドー』」(前掲)092頁
- 24 王翠艷・鄒紅「林兆華：在沈鬱冷靜中打造實驗話劇的理性風格」(張仲年主編『中国実験戯劇』上海人民出版社、2009)237頁
- 25 インタビュー「年代訪：我們年代的心靈史」10期「戯劇導演林兆華：這個国家……愛戯劇嗎？」2012年12月6日(「鳳凰網」<http://culture.ifeng.com/niandaifang/special/inzhaohua/>) (2019年3月1日確認。本章で示すURLは以下同様)
- 26 チェーホフ著、神西清訳『桜の園；三人姉妹』新潮社、1990、247-249頁
- 27 DVD『林兆華工作室戯劇作品集』(中国人民大学出版社、2012)収録の上演を対象とした。
- 28 5月5日までの予定公演が4月29日で中止となった(瀬戸宏「任鳴と林兆華の『ゴドー』」前掲、94頁)。
- 29 林兆華口述、林偉瑜・徐馨整理『導演小人書(全本)』作家出版社、2014年、297頁
- 30 引用する台詞の日本語訳は神西清訳及び安堂信也・高橋康也訳(前掲)に依拠し、その上で上演に沿って適宜補足・修正した。キャストは次のとおり。ヴラジーミルとヴェルシーニン：濮存昕、エストラゴンとトゥーゼンバフ：陳健斌、オーリガ：龔麗君、マーシャ：陳瑾、イリーナ：林叢、梯子の上の声(チェブトイキン、男の子ほか)：吳文光、ナターシャの声：楊青。
- 31 神西清原注：(訳注 天使の日ともいう、当人の洗礼名と同じ名の聖人の命日。それをロシアでは誕生日のように祝った)
- 32 引用者注：原作では第2幕ポッツォの台詞。
- 33 安堂信也・高橋康也原注：ギリシア神話のティレシアスを始めとして、予言者はしばし

ば盲目であった。

- 34 瀬戸宏「任鳴と林兆華の『ゴドー』」(前掲)、094 頁
- 35 林兆華口述、前掲、303 頁
- 36 呉文光(聞き手)(孟京輝編著『先鋒戲劇档案(増補版)』作家出版社、2011) 381-383 頁
- 37 林兆華口述、前掲『導演小人書(全本)』308 頁
- 38 (上演録画)「孟京輝導演話劇『等待戈多』中央戲劇学院表演技」(「愛芸奇」http://www.iqiyi.com/w_19rtgof86d.html) を参照。
- 39 録画『非常麻将』2000 年(飯塚容中央大学教授所蔵)、菊池領子・飯塚容訳「非常麻将」(話劇人社中国現代戯曲集編集委員会編『中国現代戯曲集』第 5 集、晩成書房、2004 年) を参照。
- 40 堀真理子『改訂を重ねる『ゴドーを待ちながら』: 演出家としてのベケット』藤原書店、2017
- 41 2003 年に SARS (重症急性呼吸器症候群) の流行により中止となった『百人はゴドーを待ちながら』、および 2014 年のインタビューで短く語った新版『ゴドーを待ちながら』の構想。

[前史・理論編]

以上の「舞台実践編」4章では、主に観客席から見た舞台上演について述べた。ここからは、こうした小劇場演劇が中国において勃興し盛んになったのは、どのような土壌と契機があったからなのか、20世紀の話劇へと目を転じたい。すでに中国小劇場演劇前史に少しずつ触れてきたが、ここからは「前史・理論編」として、以下3章で中国小劇場演劇のルーツを具体的にたどる。

小劇場演劇の端緒はまず、文化大革命前夜の頃から1990年代末にかけての、ドイツのブレヒトの演劇への関心と受容にある。そして、ブレヒトへの関心は、1960年代まで猛烈に受容されたソ連演劇・スタニスラフスキーに基づく話劇が盛んであったから生まれたものであった。話劇の基調となり、ブレヒト、スタニスラフスキーを包括する「リアリズム演劇」には、中国においてさまざまな変容過程と議論があった。

緊迫した舞台から距離を置き、小劇場演劇のルーツを探ることとする。

第5章 ブレヒト・叙事的演劇の受容

1. 話劇の新しい方法として

第4章において不条理演劇の受容について述べたが、中国で小劇場演劇のような実験的な演劇が興る過程において、ブレヒト (Bertolt Brecht, 1898-1956) の演劇も比較的目的新しく、20世紀の話劇の可能性を広げるものとして不可欠なものであった。ブレヒトは20世紀前半、欧州やアメリカでの亡命生活を経ながら活動し、感情移入を妨げる「異化効果」の演劇を提唱したドイツの劇作家・演出家である。不条理演劇のベケットと並ぶ、20世紀演劇の代表的な人物として知られている。

中国においてブレヒト受容は関心が高く、多くの先行研究がある。代表的なものは陳世雄で¹、中国のブレヒト受容の流行を、①ドイツ民主共和国 (東ドイツ、略称東独) との外交樹10周年を機に政治的にブレヒト作品の上演・報道のニーズの起きた1959年、②黄佐臨 (第7章3および注16で詳述) がブレヒトの重要性を提唱した1962年、③1970年代末からは1990年代に至るまでの三つに区分した²。また、受容において功績があるのは、理論研究では黄佐臨、作品上演では陳顛 (演出家。1929-2004) ら、劇作では高行健 (1940-) として、詳細を挙げている。陳世雄はほかに、王曉華³と周憲⁴の研究に言及し、1990年代には一連のブレヒトの流行に対する否定と反駁が行われたと指摘している⁵。

中国におけるブレヒト受容は中ソ関係の破綻前後から2000年代にかけて一つの大きな流れを形成している。細かな時代区分にそれほど大きな意義は見出せない。また、20世紀の外国演劇受容は政治や外交情勢の影響と切り離せないはずである。中独関係との連関を掘り下げる必要がある。他方、日本とブレヒトとのかかわりを参照することもできよう。

以下、ブレヒトの提唱した演劇理論について概括し、ブレヒトと日本のかかわりに若干触れた上で、1980年代以降ブレヒトに大きく影響を受けた例として高行健および孟京輝の舞台実践に言及する。次に中独関係の変遷について検討する。結びとして、中国におけるブレヒト受容は従来のソ連演劇の受容への反発を契機としたこと、ブレヒトへの関心はブレヒトの理論と中国演劇との親和性に集まりがちであり、ブレヒト議論の余地がいまだあることを指摘する。

2. ブレヒトと叙事的演劇

(1) ブレヒトの軌跡

ベルトルト・ブレヒトは、1898年ドイツのバイエルン地方、アウクスブルク（当時のドイツ帝国、後の西ドイツ、現在のドイツ連邦共和国）に生まれ、1956年に58歳で東ベルリン（当時の東独）に没した劇作家・演出家・詩人で、左翼演劇家・マルクス主義者であった。観客に理性的な思考を促すことを目的とした、物語を端的に報告しようとする演劇を考案した。ブレヒトは自らこれを「非アリストテレス演劇」「叙事的演劇」と呼んだ。不条理演劇のベケットとともに20世紀を代表する演劇家であるといわれる。

生涯にわたって創作・改作した戯曲は30作あまり、演劇創作に傾倒していく過程では、チャップリン（Charles Chaplin, 1889-1977）の映画、ピスカートア（Erwin Piscator, 1893-1966）の政治演劇（または左翼演劇）⁶、ヨーロッパ、ソ連を巡演した中国の京劇、日本の歌舞伎などに強い影響を受けた。また、政治思想面でも外国の影響が強く、演劇に関する著作のなかでレーニンの『弁証法の問題について』や1937年8月に毛沢東が延安で講演した「矛盾論」に触れている⁷。

20歳から詩作や劇作を始め、ベルリンに移った後に、ナチスが政権を掌握したため1933年（35歳）にデンマークへ亡命した。そこからスウェーデン、フィンランド、アメリカのカリフォルニアなどを転々とする15年余りの亡命生活を送った後、1948年（50歳）、東ベルリンに帰国した。帰国後は劇団「ベルリーナー・アンサンブル」を結成し、より実験的で弁証法的な演劇活動を展開した。代表作に『三文オペラ』、『ガリレイの生涯』、『セチュアンの善人』などがある。

(2) 叙事的演劇について

ブレヒトが自らの演劇を呼称した「非アリストテレス」とは、アリストテレスが『詩学』においていうカタルシス——劇中の人物への感情移入することで観客が人物の感じている恐怖や悲しみに同化し、それによってその感情を払拭する、精神浄化の効果——からの乖離を指す。ヨーロッパの演劇は伝統的にリアルな劇中に深く感情移入し、共感するリアリズムが主流だった。だがブレヒトは、演劇の舞台は所詮物理的な意味での舞台であって、舞台上に現れる空間や出来事は所詮作り事であるのだから、そのことを観客に知らしめ、ドラマへの同化でなく客観的で理性的な思考や判断を促すことが大事だと考えた。そこで、あえてさまざまな手法を用いてドラマの流れを分断し、観客が我に返り、上演を批判的に眺められる

演劇を目指した。ドラマを描写して劇中のプロットに観客を巻き込むのではなく、ドラマを端的に語り示す演劇である。

こうした叙事的な手法を、ブレヒト自身は1940年執筆の『街頭の場面：叙事（的演）劇の一場面の基本形』において次のように解説している。

どこかの街角でありがちな出来ごと……即ち、ある交通事故の目撃者が、事故のおこったてんまつを、あつまった人々に実演してみせるのである。なみいる人々は、その出来ごとを見なかったかもしれないし、目撃者と意見を異にする、事件の〈見方が違う〉だけのことかもしれない——肝腎なのは、なみいる人々が事故についてなんらかの判断をくだせるような仕方で、運転手乃至事故の犠牲者乃至両者のしたことを、実演者がやってみせることなのだ。⁸

このような着想は、まず、ベルリン時代（1920年代）、当時演劇が冷遇され、ほかに美術、文学などを含めても、スポーツ観戦の方が芸術よりもずっと人気があったという状況から起こった。この頃、ブレヒトもボクシング観戦に入れ込んでいたが、競技場では観客の反応にも引き付けられていた。トレーニングを積んだアスリートたちは自らの行いを楽しみながら競技に臨み、観客はその試合をつぶさに観察し、経過を楽しみ、一緒に判決を下している。ブレヒトは自分の演劇も同様たるべきだと考えた⁹。加えて、当時ドイツで好評を得ていたピスカートアの政治演劇にブレヒトは強い影響を受けた。叙事的演劇の原型は、すでにピスカートアが映像、観客への直接的な語りかけなどの手法を実践していたものであるが、ブレヒトがそれに「異化効果」（*Verfremdungseffekt*）¹⁰と命名し、新しい概念として提唱した。再び『街頭の場面：叙事（的演）劇の一場面の基本形』よりブレヒト自身の解説を引いてみる。

上演の対象である人間相互間の出来ごとに、人目に立つもの・説明を要するもの・当然自明とはゆかぬもの・ただ単にあるがままとは云えぬものというきわめ付きをあたえることのできるようなテクニクである。この効果の目的は、観客に、社会の立場に立って効果の多い批判ができるよう、しむけることである。¹¹

そして、『演劇術のあたらしい技法』（1940年執筆）からも、ブレヒトの次の文を参照し

たい。

(異化効果を——引用者)用いる前提は、舞台と観客席が一切の〈魔法めいたもの〉から洗い浄められ、〈催眠術の場〉が生じないことである。……ことさらしく舞台を観客席にむけて仕切り、その結果舞台の出来ごとはじつさいに・観衆が立ち会わずにおこるのだと思い倣す、あの第四の壁という考え方はむろん捨ててかからなければならない。¹²

こうした異化効果を起こす手法として、語り手、コーラス、劇中の人物による直接的な観客への語りかけ、映像、音楽、字幕、寓意などがある。

(3) ブレヒトと中国／日本

ブレヒトの演劇は中国及び日本の演劇にも影響を受けた。市川明の検証によると、ブレヒトは1930年にベルリンで「カブキ」と称する剣劇役者筒井徳二郎一座の巡演を、亡命中の1935年にモスクワで梅蘭芳(京劇)の巡演を、それぞれ鑑賞した¹³。その後、「中国の俳優術における異化的効果」¹⁴(おそらく1936-1937年執筆)と題した中国の伝統演劇の演技や手法についてのまとまった文章を著した。ほかの著作においても、中国の伝統演劇の俳優が用いる「型」(「程式 chengshi」)に関する記述が見られる。市川明は、ブレヒトが中国演劇に日本の歌舞伎舞台の花道があると混同しているとして、「ブレヒトに、中国と日本の区別がきっちりなされていたとは思えない」と指摘している。だが、少なくとも「中国の俳優術における異化的効果」のなかの中国の俳優の「性格は特定のマスク、つまり簡単な色分けで表される」という記述は、京劇の「臉譜」(lianpu。隈取り)を指していると思われる。多くの先行研究においても、この著作は京劇論あるいは中国演劇論として扱われている。これらを総合すると、ブレヒトは中国と日本両方の伝統演劇から大きな示唆を得ている。

またブレヒトの劇作では、しばしば中国が題材として取り上げられている。『処置』(1930年初演)の舞台は奉天(現在の瀋陽)、『セチュアンの善人』の舞台は四川(Sichuan。独語はSezuan)である。ほかにも、『演劇のための小思考原理』(1948年執筆)の「補足」では、「ある矛盾の二つの側面のうちのひとつが、必ず主要である」¹⁵という毛沢東の「矛盾論」を用いて自論を補足している¹⁶。『処置』に登場するアジテーターたちの一連のセリフ、「中国共産党の活動を支援する」、「中国の労働者たちに、古典理論家と宣伝活動家の教えをもっ

て行くのだ。共産主義の基本原則を。無知な人々に彼らの境遇を教え、虐げられたものに階級意識をもたらし、階級意識にめざめたものには、革命を経験させるのだ」¹⁷なども、中国を視野に入れた共産主義者としての側面が確認できる。

3. 創作の実践例——高行健と孟京輝

ブレヒトに強く影響を受けた作り手には、高行健と孟京輝がいる。

高行健は1989年の六四天安門事件を機に亡命して以降は、フランス国籍の華人作家として知られるが、それ以前は北京人民芸術劇院の劇作家であった。1982年初演の『非常信号』（高行健・劉会遠作、林兆華演出）はそれまでのリアリズム演劇からの逸脱を狙った新しい演劇として、小劇場演劇の起点となった。

高行健は学生時代に『演劇のための小思考原理』を読んで以来、それまでスタニスラフスキーに傾倒していたのがブレヒトへと変わった¹⁸。ブレヒトの語り示すという叙事的な手法に感銘を受け、『非常信号』『野人』などの戯曲を書き、ブレヒトの技法を実践した。陳世雄は高行健を劇作においてブレヒトの影響を受けた典型例だとしている¹⁹。とくに好評を得て広く知られているのは『非常信号』である。叙事的なセリフや、リアリズム演劇における「三一致の原則」²⁰を打破した、現実、想像、回想の交差によって進行するプロットのほか、舞台の四方を囲む観客席の配置なども、異化効果の採用や「第四の壁」²¹の解消として見ることができる²²。

今日『非常信号』を見ると、想像や回想のシーンが挟まれることにより戯曲の構造は比較的自由になっているものの、戯曲全体の整合性や演技の表象は目立って逸脱したものではなく、古典的なリアリズムといえる。しかし、高行健はベケットにも影響を受け、先立って『ゴドーを待ちながら』の形式を模した『バス停』を書いていた。『非常信号』は、『バス停』がリアリズムから大きく逸脱したものであることが指摘されたため、比較的リアリズムを踏襲したものとして書かれた譲歩の作でもあった²³。

もう一人、演出面においてブレヒトの影響が濃厚であったのは演出家の孟京輝（第2章で詳述）である。ブレヒトに傾倒していたイタリアの劇作家ダリオ・フォー（Dario Fo, 1926-2016）の戯曲の翻案作『アナーキストの事故死』は、異化効果が明確に取り入れられている。冒頭の観客への挨拶、場面転換に挿入される解説、俳優が演技中観客席に下りていく、寓話の挿入、コーラス、字幕、映像などがあるが、それらによって折にふれて観客の客観的な視点を思い起こさせるよう工夫されている。替え歌や古典話劇のパロディなど、ときおり

過剰とも思える装飾的な演出もあるが、問題提起して終わるクライマックスはブレヒトの批判や思考を促す叙事的演劇に則っていると思われる。

以上の二人は、もちろんブレヒトだけでなく、スタニスラフスキー（第6章後述）、ベケット（第4章）、アルトー（Antonin Artaud, 1896-1948）²⁴、ピンター（Harold Pinter, 1930-2008）²⁵などさまざまな演劇家の影響も強く受けているが、1980年代から2000年代にかけて、ブレヒトをとくに意識し創作に強く反映した代表的な演劇家と位置付けられる。

4. ブレヒト受容の変遷

(1) 受容の変遷

ブレヒト受容の過程を区切るとすると、黄佐臨の活動、あるいは1959年の東独との外交関係樹立10周年記念が一つの転換点であろう。1959年、東独との外交関係樹立10周年記念で、上海人民芸術劇院において黄佐臨演出でブレヒト作『肝っ玉おっ母とその子供たち』が中国で初めて上演され、この上演やブレヒト演劇を紹介した記事が書かれた²⁶。この上演は観客が4割以下の失敗であったということである²⁷。黄佐臨はまた1962年3月に文化部及び中国戯劇家協会共同開催の「全国話劇、歌劇、児童劇創作座談会」（広州会議）にて、従来のリアリズム演技を絶対化した話劇様式に問題提起し、ブレヒトを紹介する「“演劇観”雑談」の発言を行った（第7章3後述）。この発言はそれまで単一的であった話劇様式について問題提起した点で高く評価されている。だが、スタニスラフスキー対ブレヒトという短絡的な構図を打ち出したことになり、叙事的な手法で観客の覚醒や思考を促すブレヒトの理念を中国人の覚醒と階級闘争へと結び付けた理論が展開された。卞之琳（1910-2000）は同年に「ブレヒト演劇印象記」²⁸を雑誌『世界文学』に連載し、ブレヒトはマルクス主義やプロレタリア革命と社会主義及び共産主義を推進する演劇家であることを強調した文章を発表した。

文化大革命終結後は、1979年陳顛と黄佐臨出演による『ガリレイの生涯』が「ガリレイの生涯と文革期の自己の姿を重ね合わせた知識人観客の強い支持を受けた」²⁹。全面的にブレヒトの叙事的演劇の手法に則ったわけではなく、主演俳優の要望により、スタニスラフスキー・システムとブレヒトの叙事的手法を半々に採用したものだということである³⁰。1982年の高行健・劉会遠作、林兆華演出『非常信号』もブレヒトの影響を受けたものであることは、前の節で触れた。『非常信号』は、様子を見るために定員百人ほどの「排练庁」で内部上演が行われ、後に北京人芸3階「宴会庁」（現在の北京人芸実験劇場）で正式に上

演、さらに大劇場（首都劇場）で上演され、好評であった³¹。1980年代はまた、あらためて黄佐臨の提起したブレヒトが注目され、〈システム〉³²と叙事的演劇が比較されながら、話劇の在り方についての「演劇観討論」が盛んになった（第7,8章後述）。文化大革命を境に、ブレヒトのとらえ方が左翼思想の側面から演劇様式の側面に転じたことは注意すべきことであろう。

黄佐臨が話劇の単一的な様式を問題視したのは、1950から60年代、密接な中ソ関係の影響下において、社会主義リアリズムと結びつけられたソ連の俳優教育法の受容が猛烈に行われたからであった。〈システム〉と呼ばれるスタニスラフスキーの俳優教育法である（第7章後述）。1934年にソ連政府の唯一公認の芸術様式となった社会主義リアリズムは、1953年の第2回中華全国文学芸術工作者代表大会において中国でも公式の文芸の指針となった³³。

1959年以前は中国建国をまたいでも、雑誌上での紹介、翻訳の散見程度であった。諸説あるが、ブレヒトが中国で最初に紹介されたのは1930年前後、最初に戯曲が翻訳されたのは1940年代である³⁴。

（2）近年のブレヒト評価

あらためてブレヒト受容を検証する研究が、1990年代後半から2000年代にかけていくつか著されている。陳世雄は、1962年広州会議での黄佐臨の理論展開を、芸術を階級闘争の「工具」とする「工具論」だったと指摘している³⁵。周憲は広州会議での黄佐臨の発言を「黄佐臨現象」と称し、さらに、そこでのブレヒトはイデオロギーとしての「左派革命演劇家」であり、1980年頃以降のブレヒトは叙事的テクニックとしての「様式革新の先鋒派芸術家」であるとして、中国におけるブレヒト像は知識人や演劇家たちがそれぞれの文化社会環境のなかで作上げた想像である、と痛烈に批判している³⁶。

ブレヒトのテクニックや理論面についての研究もある。王晓華はベントリー（Eric Bentley, 1916-）らのブレヒト論を援用して異化効果の従来認識方法に対して反駁しているが、異化効果は本来喜劇の手法であってスタニスラフスキー・システムのような普遍性はない、と述べたうえで、高行健が実践した手法は単に舞台を総合性の芸術にただけで、観客に異化をうながす効果はない、「ブレヒトの異化効果」の異化である、と指摘している³⁷。

5. 背景の中独関係

ブレヒト受容のきっかけの一つでもあった、中国とドイツの外交関係とはどのようなものであったのか、検討しておきたい。中独関係は、山口和人によると、戦後から 21 世紀初めまで、経済分野を中心に相互依存・対話の活発化と、チベット弾圧などで立場の相違による関係悪化とを繰り返しながらも、長期的には比較的安定的で良好な関係を築いてきた。一つには利害関係のない地理的要因、もう一つには日中関係のような深刻な歴史問題がなく、外交に影響を及ぼすことがなかったためである³⁸。

中国と東独の外交樹立は 1949 年 10 月、両国の建国時であった³⁹。当時、中国にとっては真っ先に外交を結ぶべき社会主義国の「兄弟」であり、東独にとっても中国は「兄弟」であり、アジアにおける社会主義国の重要拠点だった。加えて 1955 年からは、バンドンのアジア・アフリカ会議への中国の参加によって、中国は東独と第三世界をつなぐ交流拠点ともなった。同年 12 月には、友好協力条約を調印した。スターリン批判を受けて中ソ関係が変わり始める 1956 年以降、東独は長期的に見れば「長兄」ソ連を重視しながらも、ウルブリヒトによる大躍進政策賞賛など、随所で中国との良好関係の保持あるいは争いの回避などの態度を示していた⁴⁰。

文化大革命時期においては、ヴェントカーによると、中国は東独とはイデオロギーのずれから小競り合いや関係の冷え込みが続き、その一方でドイツ連邦共和国（西ドイツ、以下西独）と関係を樹立した。西独は、中国に「自らをドイツないし中国の唯一の合法的な代表と認める国家とのみ外交関係を結ぶ」⁴¹ことを要求していたため、東独と外交関係を結んでいた中国とはしばらく外交関係はなかった⁴²。だが、1960 年代末に西独が上記の要求を取り下げ、1972 年、西独と中国の外交が樹立した。西独の中国接近やベトナム戦争、中ソ関係のさらなる冷え込みなどを背景に、東独はベトナムに武器供給するなど一時反中国の路線をとった。だが、1980 年代、対中外交における西独との競合関係を意識し、東独は中国との貿易拡大を狙って再び関係改善を図り、指導部の対話や民間の交流が増えた。1989 年の六四天安門事件のときも東独は中国政府の武力弾圧を支持した。

1990 年になると、東西ドイツが統一する。これにより中国にとってドイツ政府は旧西独政府一つとなり、また、コール政権によってアジア外交重視が計られた。1990 から 2000 年代は、指導者によっては、チベット弾圧に対する厳しい批判（1996 年、コール首相）や、首相の北京五輪開会式の欠席（2008 年、メルケル首相）⁴³など関係の緊張も生じたが、経済貿易拡大と対話の促進は進められ、中独は長期的また基本的には積極的に密接な関係を

築いてきている。

6. 中国に親和し、「ゆるやかな逸脱」として好まれるブレヒト

中国でブレヒトの本格的な着目や受容が始まったのは1962年以降で、その主な契機はそれまで主流だったソ連のスタニスラフスキーへの反動、そして中国共産党の革命イデオロギーを補強する政治アイテムとしてだった。1980年代以降にはブレヒト本来の理論に関心が集まり、高行健らの作家や演出家によって多くの実践が舞台で行われるようになり、政治的な性格が払拭されたといえる。

中国において文化大革命終結後ににわかにブレヒト受容がピークを迎えた背景を考えてみると、そこには政治的にも共振していた中独関係の存在が見えてくる。ブレヒトの国・ドイツと中国は長期的には共生する「兄弟」関係、部分的には「長兄」ソ連をも出し抜く共鳴関係にあったことが、ブレヒト受容の追い風となっていたと見るのが妥当だろう。部分的というのは、1956年のスターリン批判で路線変更したソ連に対し、毛沢東とウルブリヒトが接近するとともにソ連離れし、反右派闘争を含めて中独のイデオロギーが共鳴していた時期、1980年代以降、中独関係が経済貿易拡大を背景に再び良好に転じた時期である。

本国のドイツでは1970年代頃から「ブレヒト疲れ」が叫ばれるようになり、岩淵達治は、「日本はブレヒトの先進国みたいなところがあったけど、それだけ衰退期に入るのも早かった」⁴⁴と述べている。2000年代、中国でもブレヒトはすでに古典的と位置付けられるようであるが、1990年代から2000年代にかけて行われている陳世雄、周憲、王曉華、胡星亮⁴⁵らの一連のブレヒト研究はいまだブレヒトへの関心が強く、学術議論が活発であることをうかがわせる。ただ、中国におけるブレヒト研究は、叙事的演劇の異化効果のテクニクに関するもの、中国でのブレヒトの人物像などが中心で、作品論などは中国にとって比較的受け入れやすい『セチュアンの善人』以外はあまり多くない。近年の創作においても、孟京輝を含め、技巧的には異化効果にあふれるが文脈は一つのドラマで貫かれている、ブレヒト的な上演が多く見られる。中国におけるブレヒト議論の余地はまだあり、創作における受容もいまだ活発であると思われる。

注

¹ 陳世雄『三角対話：斯坦尼、布莱希特与中国戲劇』（厦門大学出版社、2003）313-342

- 頁。ブレヒトおよびスタニスラフスキーの受容についての論考として、もっとも詳しい。
- 2 靳娟娟による分類では、1950年代、1970年代末、1980年代初め、ブレヒト生誕百年にあたる1998年前後、ブレヒト没後50年にあたる2006年の五つの時期に分けられる（靳娟娟「中国布莱希特十年研究綜述：1999-2009」『雲南芸術学院学報』2011年2期、28頁）
 - 3 「対布莱希特戯劇理論的重新評価」（『外国文学評論』1996年1期）
 - 4 「布莱希特対我們意味着什麼？：布莱希特対中国当代戯劇的影響」（『戯劇 中央戯劇学院学報』1996年4期）
 - 5 陳世雄、前掲、331-341頁
 - 6 プロレタリアの階級闘争、プロパガンダを目指し、芸術によって政治を行おうとした演劇。革命や労働者の問題を題材とし、映像、アクロバット、演説、シャンソン、風刺絵などで、観客に直接語りかける斬新な手法を採用し、20世紀のさまざまな演劇に影響を与えた（山口泰代「ピスカートア：演劇理論とその実践」『大阪明浄女子短期大学紀要』3号、1988）。
 - 7 『演劇のための小思考原理』（1948年執筆）、および『演劇の弁証法』（1953年執筆）（千田是也訳『ベルトルト・ブレヒト演劇論集1 真鍮買い・演劇の弁証法・小思考原理』河出書房新社、1973）。
 - 8 ベルトルト・ブレヒト著、小宮曠三訳『ブレヒト演劇論』ダヴィッド社、1963、27頁
 - 9 ブレヒト著、小宮曠三訳、前掲、192頁
 - 10 「異化という訳語はある面で正しいと思われる」が、ブレヒトの「異化」には「同化」も含んだ両義的性質があり、単純に「同化」の反義語とみなされてしまう「異化」という訳語は都合が悪い、また、観客と演じる事柄との距離感を自在に操るはずの柔軟な効果が失われる恐れがあるとして、ブレヒトの意を汲むならば「異常化の効果」と訳すのがより適切である、という小宮曠三の指摘がある（ブレヒト著、小宮曠三訳、前掲、203-206頁）。また原文の省略形に則って「^{ヴァ}V効果」と呼ばれる場合もある。本稿での用語は広く定着している「異化効果」を用いた。
 - 11 ブレヒト著、小宮曠三訳、前掲、36頁
 - 12 ブレヒト著、小宮曠三訳、前掲、47-48頁
 - 13 市川明「ブレヒトと日本／中国：叙事詩的演劇への道」（『Arts and media』1、大阪大学大学院文学研究科文化動態論専攻アート・メディア論研究室、2011）

- 14 千田是也訳、前掲、141-152 頁
- 15 千田是也訳、前掲、315 頁
- 16 『演劇のための小思考原理』の本文（千田是也訳、前掲、311 頁）において、自らが提唱する示す演技と感情移入・同化の演技を相矛盾するものとし、感情移入の方を「〈矛盾の主な側面〉」として、「排他的に問題にしすぎた」と述べている。
- 17 岩淵達治訳「処置」（千田是也・岩淵達治訳『ブレヒト教育劇集』未来社、1988）
- 18 陳世雄、前掲、320 頁
- 19 陳世雄、前掲、320 頁
- 20 劇作において、時、場、筋がそれぞれ単一であること。
- 21 舞台と観客席の間にあるとされる壁。俳優は舞台上で観客の存在を意識せずに演じることが求められる。第 6 章 2（2）で後述。
- 22 水晶「北京実験戯劇」（張仲年主編『中国実験戯劇』上海人民出版社、2009）25-26 頁
- 23 林兆華口述、林偉瑜・徐馨整理『導演小人書（全本）』作家出版社、2014、61 頁
- 24 フランスの俳優・作家・演出家。演劇と戯曲（文学テキスト）が同一視される演劇のあり方に異を唱え、身体による演劇である残酷演劇の理念を提唱し、後の演劇に影響を与えた。
- 25 英・俳優、劇作家。イギリス不条理演劇の劇作家として著名。2005 年ノーベル文学賞受賞。
- 26 陳世雄、前掲、314 頁
- 27 瀬戸宏「中国のブレヒト：その輪郭」（瀬戸宏『中国の同時代演劇』好文出版、1991）179 頁
- 28 卞之琳「布莱希特戯劇印象記」（『世界文学』1962 年 7, 8 期）
- 29 瀬戸宏『中国の現代演劇：中国話劇史概況』東方書店、2018、208 頁
- 30 周憲、前掲、38 頁
- 31 解璽璋・解宏乾編著『北京人芸戯劇博物館』同心出版社、2012、196 頁
- 32 用語として山括弧を用いた表記は、コンスタンチン・スタニスラフスキー著、岩田貴・堀江新二・浦雅春・安達紀子訳『俳優の仕事：俳優教育システム第一部』（未来社、2008）に倣った。
- 33 瀬戸宏「中国での社会主義リアリズム導入を巡って：中華人民共和国期を中心に」（『現代中国』92 号、日本現代中国学会、2018）23-24 頁
- 34 陳世雄によると、最初の紹介は趙景深 1929 年「最近德国的劇壇」『北報』（前掲、314

頁)。周憲によると、張黎の考証に基づくとして、最初の紹介は趙景深 1930 年『現代世界文壇鳥瞰』上海書局、最初の戯曲翻訳は「告密的人」(『第三世界の恐怖と貧困』。藍天訳『解放日報』1941 年 8 月 24-26 日)。「布莱希特对我们意味着什麼? : 布莱希特对中国当代戲劇的影響」『戲劇 中央戲劇学院学報』1996 年 4 期)。

- 35 陳世雄、前掲、316 頁
- 36 周憲「布莱希特对我们意味着什麼? : 布莱希特对中国当代戲劇的影響」(前掲) および「布莱希特的中国鏡像」(『外国文学研究』2011 年第 5 期)
- 37 王曉華「对布莱希特戲劇理論的重新評價」(『外国文学評論』1996 年第 1 期)
- 38 山口和人「ドイツの对中国外交戦略」(『レファレンス』726 号、国立国会図書館調査及び立法考査局、2011 年 7 月)
- 39 中華人民共和国外交部档案馆・人民画報社編輯「解密外交文献・德国篇」(『解密外交文献: 中華人民共和国建交档案: 1949-1955』中国画報出版社、2006)。東独側の正式な信任状受理は 1950 年 10 月。
- 40 ヘルマン・ヴェントカー著、岡田浩平訳『東ドイツ外交史 1949-1989』三元社、2013、212-217 頁
- 41 西独側の呼称で「ハルシュタイン・ドクトリン」。
- 42 西独は同時に台湾の中華民国も外交上不承認だった(山口和人、前掲、33 頁)。
- 43 親中派だったシュレーダー前首相がメルケル首相を批判し、出席(山口和人、前掲、36 頁)。
- 44 岩淵達治・五十嵐敏夫、前掲、150 頁
- 45 「布莱希特在中国的影響与誤讀」(『外国文学評論』2007 年 4 期)

第6章 スタニスラフスキー・リアリズム演劇の受容

1. 話劇の「伝統」として

中国におけるブレヒトの叙事的演劇（第5章）への関心と受容の契機は、主にソ連のスタニスラフスキー（Konstantin Sergeevich Stanislavski, 1863-1938）の演劇への反発にあった。スタニスラフスキーの演劇の理念・方法は、〈システム〉と呼ばれる。混沌とした演技というものを初めて科学的に理論立ててとらえた俳優養成法である¹。スタニスラフスキーは1922年から24年にアメリカ・ヨーロッパに巡業し、外国で著作を英語で出版したことにより名が広まった。今日も、〈システム〉は世界的に一定の評価があり、演劇の教育や創作で用いられている。

中国では、1916年にスタニスラフスキーの紹介が始まり、日中戦争開始前後から中ソ関係の破綻前後までにかけて、過熱気味の研究・実践が多く、話劇関係者によって行われた。孫維世（1922-1968）、焦菊隱ら、話劇史に名を残している演出家たちがその代表である。同じ社会主義国のソ連に学んだ中国では演劇の受容は必然的であったと同時に、インパクトも格別なものであったといえる。〈システム〉は中ソ関係の悪化と文化大革命、文化大革命終結、その後のブレヒト受容の時期において、ブレヒトと相容れない演劇として批判対象となったり再評価されたりを繰り返した。世界的に見ると、今日、スタニスラフスキーは政治色を帯びているという誤解や時代遅れとの見方がある。しかし、中国では20世紀の話劇を築いた「伝統」、「正統」として、一定の評価を保っている。

〈システム〉の影響・受容というと、スタニスラフスキーの教え子だったメイエルホリド（Vsevolod Meyerhold, 1874-1940）²、〈システム〉を応用したストラスバーク（Lee Strasberg, 1901-1982）³など西洋におけるものがよく知られている。中国の状況については中国国内では盛んに論じられてきたが、日本語による研究はわずかである。本章では中国におけるスタニスラフスキー受容の状況を把握し、スタニスラフスキーをめぐる議論を検討する。

2. スタニスラフスキー・システムの概況

(1) 〈システム〉にまつわる誤解と困難

スタニスラフスキーは1863年に生まれ、1938年に死去したロシア（ソ連）の俳優、演出家である。「明確でシステムチックな俳優トレーニングを構築した二十世紀最初の演劇人」

4として、20世紀、世界的に注目された。ただ、その〈システム〉を見極め正しく理解することは容易ではないようである。

〈システム〉とは、架空の演劇学校で演技クラスを受講する学生・ナズヴァノフがその様子を綴る一人称の日記、という形式を用いて、スタニスラフスキーが「説明するのではなく描写」⁵した演技上の原則や禁忌、俳優の身体と心理に関する分析などで、俳優教育法、またその著書のことである。総括的には、自然な情緒表現や身体を重んじたリアリズムである。しかしその理解をめぐるのは、著書を一読すればわかるというわけではない、〈システム〉やスタニスラフスキーに対する先入観や誤解、それらを招く物理的な困難がある。ロシア語版〈システム〉を日本語に翻訳した訳者の一人、堀江新二は、〈システム〉にまつわる誤解として次の3点を挙げている。

第一に、スタニスラフスキーの演劇観がリアリズム（社会主義リアリズム）路線の芸術観であるという誤解。第二に、テーブル稽古で作品の思想や理念の研究から始めるという誤解。そして第三に、なによりも演技は「感情」から入る、演技とは「役への感情同化」であるという誤解である。⁶

1点目は、1934年にソ連政府が社会主義リアリズムを唯一公認の芸術様式とした点である。これにより、ソ連政府はモスクワ芸術座を保護し、スタニスラフスキーを同調者とみなした。実際は、ソ連政府最高指導者スターリンの意図は、当時名声を得ていたスタニスラフスキーを社会主義の促進に利用することであったが、1930年代、ソ連の報道はスタニスラフスキーを「演劇における“社会主義リアリズム”の先駆者」⁷と称えた。スタニスラフスキーは自身はこのような権威化は意に反しただけでなく、「隔離と保護」という政策の下、死去するまでの晩年の4年間、幽閉生活を送った。カーニックは、「国際的な名声がなかったら、スタニスラフスキーは一九三四年にスターリンが彼に課した国内にいながら亡命生活を送るという以上の苦しみを受けていたかもしれない」⁸と述べている。

2点目のテーブル稽古の誤解とは、〈システム〉の一部であるテーブル稽古や戯曲についての討論のプロセスが煩雑かつ冗長的で、時間の制約のある実際の稽古に適さないととらえられている点である。これについて堀江新二は、「俳優自身の主体的で能動的な創造を第一に考えていたスタニスラフスキーは、“外からの”理屈や理論で、頭でっかちに役作りをすることの無意味さを訴えている」ため、「問題はそのタイミング」である、〈システム〉の

訓練や稽古は「演劇大学で四一五年かけて基礎固めされ、その後劇場（劇団）に入ってから
も続けられる長いスパンをもったものだ、さらに、稽古では一本の芝居を数か月かけて完成
させていく」ものである、〈システム〉を読むには、ロシアの演劇事情を考慮に入れる必要
がある、と解説している⁹。

3点目は、〈システム〉の演技とは没我的に役になりきることととらえられていることで
ある。〈システム〉では感情作りが優先で、俳優自身の精神面が軽視されているともいわれ
てきた。だが、スタニスラフスキーは身体の技術の重要性も熱心に訴えている¹⁰。堀江新二
はこの点について、行動、感情、形象自体、どれもそれだけを演じてはいけない、正しく行
動すれば、それが正しい欲求を生み、それがさらに正しい情感を呼び起こす、というスタニ
スラフスキー自身の言葉を引用して誤解を解いている¹¹。

物理的な困難としては、〈システム〉について書かれた著作が非常に長いことがある。2012
年時点の最新の日本語訳では、文庫本3冊¹²、ハードカバー本3冊¹³の計6冊となる。また
1930年代、次のような初版の出版事情も〈システム〉の誤解を助長する一因となった。〈シ
ステム〉の著作は、1936年、アメリカで初版（英語）が出版され、スタニスラフスキーは
その際、英訳者のハプグッドを法定代理人とした。1938年にはロシア語版が出版されたが、
各国語への翻訳出版には、著作権の関連で印税の支払いや煩雑な手続きが必要になるロシ
ア語よりも英語が底本として使われ、世界へ広まった。だが、ハプグッド版には出版社の提
示した枚数の縮小という条件をのんだ因縁があった。岩田貴（『俳優の仕事』訳者）によれ
ば「スタニスラフスキー自身がハプグッド夫人に自由裁量権を与えたいが、ハプグッド
夫人が自分の判断で削除を行なえるほど〈システム〉を理解していたとは思えない。事実、
重要な箇所が削除されていたり、基本タームの訳語に統一がなかったりと、ハプグッド版に
は多くの問題点が指摘されている」¹⁴ということである。

とはいえ、20世紀、〈システム〉を足掛かりに多くの演技論が生まれた。スタニスラフス
キーに影響を受けた演劇家として、すでに触れたメイエルホリド、ストラスバークのほかに、
マイケル・チェーホフ（Mikhail Aleksandrovich Chekhov, 1891-1955）¹⁵、ブレヒト（第
5章で詳述）、コポー（Jacques Copeau, 1879-1949）¹⁶、ブルック（Peter Brook, 1925-）
¹⁷らが挙げられる。このような派生をホッジは「他家受粉」¹⁸と呼んでいる。

(2) 〈システム〉について

著書は序論である自伝部分（『芸術におけるわが生涯』）と、学生と教師のやりとりで進め

られる演技方法の講釈がある。カーニックのまとめに従えば、〈システム〉のレッスンのプロセスは次の6つの部分から成る¹⁹。

- (1) 集中（人前での緊張感をなくし、集中することの鍛錬）
- (2) 想像力（戯曲の架空の生活や人物を内面に思い描く鍛錬）
- (3) コミュニケーション（俳優同士、俳優と観客間の交流の認識）
- (4) 感情の認識（戯曲の認識のための全体会議と、単独での登場人物理解）
- (5) 行動のスコア作り（登場人物の行動の認識）
- (6) 行動による分析（戯曲構造の把握）

〈システム〉では発話、テンポ・リズムの解釈、「もしも」を想像した行動、筋肉の緊張の解放、舞台上で起こる心理変化など、俳優の身体と心理について訓練する様が具に描かれている。スタニスラフスキーは「第四の壁」を用いている。「第四の壁」とは舞台を囲む4番目の壁として、観客と舞台の間にあるとされる隔てのことで、俳優はこの第4の壁があるものとし、その向こう側の観客の存在を忘れなければならない。そのくらい舞台上のことに集中した状態になるべきであるということである。²⁰

またスタニスラフスキーは、アマチュアと職業演劇を区別し、職業としての演劇もさらに「プロの自覚をもって芸術に取り組む人」と「単なる職人仕事に過ぎないと考える人」の2種類がいるとし、「本物の芸術に取り組み、しかもプロに不可欠な技術と職人技を備えた俳優を教育すること」を課題とした。この俳優教育もまた二つのタイプ「見世物の劇場」と「追体験の場」とに分け、「追体験の場」を「人生の真実に迫り、信頼性が高く」、上演に生命を与える力があるとみなし、イプセン、チャーホフなどに取り組んだ²¹。

今日では〈システム〉はすでに古典、旧式という認識もあるが、俳優が学ぶべきもっとも初歩的な演技の基礎としてその価値を十分に維持しているとの見方が浸透している。今日、中国だけでなく、イギリスの王立演劇学校で〈システム〉に基づいた演技クラスが開講されていることもその裏付けの一つである²²。

3. 〈システム〉の受容と評価

中国における〈システム〉への強い関心、議論の紛糾は、主に四つのポイントに区分できよう。①20世紀後半・ブレヒトとの相対化、②文化大革命時期・四人組による批判、③建

国後の時期・絶対化した受容、④初期の紹介と試行、である。新しい事象から振り返りながら検討してみる。

(1) 20世紀後半・ブレヒトとの相対化

〈システム〉の近年の評価については、陳世雄は2003年の著書において、上海戯劇学院の「斯坦尼斯拉夫斯基体系新論」が「国家社会科学基金項目」となったこと、〈システム〉が約50か所も引用されている『戯劇表演基礎』（梁伯龍・李月主編）が「高等芸術教育‘九五’国家級重点教材」となっていることなどを示して、活発な議論と多様化の中にも、〈システム〉の優勢的なポジションが確認できる、と述べている²³。また中央戯劇学院表演系教授の張仁里は、学生との質疑応答形式を用いた演技法指南の著書（2008）で次のように述べている。

以前の一時期、スタニスラフスキー・システムの理論は古くなった、時代遅れになった、と考える人がいたが、今日まで、これよりも科学的で、これよりもシステムチックで、これよりも効果的かつ実用的な演技システムは現れていない。……スタニスラフスキー・システムの論点のいくつかは、彼が創作中だった時代の歴史的限界、および当時の対立理論に攻撃を受けていたことから、過激さや誤りが生まれ、疑わしかったり難解だったりした。だからほかの新鮮なものごとと同じで、スタニスラフスキー・システムもある程度の時期になると、老化し、時代遅れとなる部分があっただろう。これは不思議なことではなく、一種物事の発展のきまりでどの理論体系も例外ではない。ただ、スタニスラフスキー・システムについて言えば、その総括する演技の原理・原則は、芸術の規律を体験することであり、わずかな優れた俳優が総括した実践経験に替わるものであることは、目下否定できない。²⁴

ほかに、『斯坦尼斯拉夫斯基全集』全6巻が、鄭雪来・林陵・史敏徒らによる翻訳で中国電影出版社より2012年1月に出版された。1981年から1986年に同訳者の鄭雪来らで出版されたものの新版である²⁵。以上は21世紀、スタニスラフスキー再読の状況を示すものであろう。

こうした再読の背景を見ると、文化大革命後に話劇のあり方をめぐって起こった、複数の演劇様式についての一連の議論「演劇観討論」がある。1970年代終わりから1980年代、

演劇様式について再評価や省察が繰り返しなされ、話劇の創作低迷や観客減少の危機的現状からの再起が模索されたものである。〈システム〉は長所短所ともに議論の大きな根源であり、〈システム〉と対照的な存在への着目としてブレヒトの叙事的演劇の受容があった。〈システム〉、ブレヒトのほか、梅蘭芳の伝統演劇とが併せて議論され、今後の話劇のあり方の議論へと広がった。

「演劇観討論」は、リアリズムという様式自体の革新を主張する流派と、画一的になった描写や人物造形についてテキストの面であらためようとする流派に分かれ、1987年まで続いた²⁶。議論が活発化したきっかけの一つは、1962年に黄佐臨による、当時単一的に〈システム〉に依拠していた話劇様式の再考の提起である（第7章3後述）。「演劇観討論」は演劇関係者らが〈システム〉とブレヒトを中心に、演劇様式を批判対象としたり再評価したりしながら、比較して議論を重ね、演劇様式を客観的に相対化した過程でもあった。

1950年代後半から1960年代初めは百花齊放・百家争鳴と反右派闘争²⁷で文芸が左右された時期であったが、このほか、「民族化」の創作、俳優の演技をめぐる議論もあった。1956年、国務院総理周恩来により話劇の伝統演劇吸収の重要性が指摘²⁸され、伝統演劇に学んだ衣装や演技を取り入れた話劇が作られるようになった。この創作で評価が高かったのは焦菊隱である²⁹。〈システム〉を積極的に学んだ焦菊隱や孫維世は〈システム〉を絶対視してはならないとも考えていた。

1961年から1962年には、「俳優の矛盾」についての論争が起こった。伝統演劇の俳優が決められた「理想の手本」に基づいて演じることは、18世紀フランスのディドロの要求そのものだと述べた論文が発表されたのに対し、俳優の感情作りを強調する論文が発表された³⁰。ドゥニ・ディドロ（1713-1784）は従来悲劇と喜劇に分かれていたジャンルを、そのどちらでもない一つのドラマという概念として主張し、「第四の壁」を提唱した人物である。ディドロの要求というのは、ディドロが俳優の演技について外形を重んじる役作りを主張していたこと³¹を指して述べていると思われる。この議論では、伝統演劇の価値が再確認され、〈システム〉一辺倒にならない幅広い流派の吸収と話劇自身の洗練が目標として見定められた。張守慎によって、「俳優が肉体と精神の間に越えられない壁を作ることは不可能だ」³²とする両者の融合が提起され、一旦総括がなされた。議論が活発になった時期だったが、1962年に毛沢東が革命の継続を唱えたのに伴い、社会動乱の中で議論は自然消滅した。

(2) 文化大革命時期・四人組による批判

以上の議論、相対化に至ったのは、文化大革命の極端な批判、それ以前のやはり極端な受容があったからでもあった。文化大革命の時期は周知のように多くの文芸が批判され、革命模範劇の例外を除き、上演も消失した特殊な時期であった。〈システム〉は、1956年スターリン批判や、続く中ソ関係悪化の影響下において、激しい批判対象となった。1966年に江青が座談会でスタニスラフスキーを指名攻撃し³³、1969年の『紅旗』誌に「スタニスラフスキー“システム”を評す」³⁴という批判文をきっかけにスタニスラフスキーを批判した文章の発表が急増した³⁵。

江青ら四人組がスタニスラフスキーを批判したのには、政治的な動機があった。四人組の一人であった張春橋（1917-2005、当時中共上海市委文芸工作部長）が1956年、上海戯劇家協会成立大会において、当時の強引なスタニスラフスキー受容を指摘し、スタニスラフスキーを否定する発言をしたのを演劇大学の教授らに否定されたことと、孫維世（周恩来養女）への個人攻撃であった背景を陳世雄は指摘している³⁶。孫維世は1939年から1946年にソ連留学し、中国で初めてソ連で〈システム〉を学んだ演出家である。中国青年芸術劇院の演出家、中央戯劇学院の教職などを務め、批判対象となった後は1968年10月に47歳で獄中死した。

また、瀬戸宏は、「その批判の根本は、スタ・システムの「役に入る」を否定するところにあった。個人の内面心理を俳優が掘り下げて表現することを否定したのであるが、模範劇のように抽象化された「階級性」に基づき人物表現をおこなう立場に立てば、個性の表現をめざすスタ・システム批判は必然的であったろう」³⁷と指摘している。

(3) 建国後の時期・絶対化した受容

〈システム〉はどのように受容されたのかを見ると、建国後の1950年代において、批判と同じくらい盛んな受容のピークがあった。その状況も文化大革命時期と同様に直接的な政治影響下にあった。

背景には1934年にスターリンにより、社会主義リアリズムがソビエト芸術の基本原理と提唱され、唯一公認の芸術様式であったこと、中国建国に伴い中ソ関係が緊密化したことがある。建国後、ソ連社会主義に学んで計画経済、工業・インフラ建設などが推し進められる中、文芸においてもソ連の様式が学ばれ、社会主義リアリズムが積極的に取り入れられた。公式には1953年の第2回中華全国文学芸術工作者代表大会（略称、文代大会）において、

郭沫若が開会の辞で、文芸は社会主義リアリズム（原文「社会主義現実主義」）の方向に従うことを宣言し、周揚が「より多くの優秀な文学芸術作品のために奮闘する」、「かつて我が国の映画市場を占めていた反動墮落思想と俗悪で下品なアメリカ映画はとうに人民に唾棄された。多くの観衆は国家の映画会社の映画、高度な思想性と芸術性を有したソ連と人民民主国家の映画をもっとも熱心に好んでいる」、「ソ連文学作品の翻訳を含め、新しい文学作品の販路は解放以前の10倍から20倍に増えた」³⁸と報告した（周揚報告について第7章4でも詳述）。第2回文代会の開幕の辞で、社会主義リアリズムは1942年の毛沢東延安「文芸講話」以来の基本方向だと述べられている。だが、これは「文芸講話」中のプロレタリア・リアリズム（原文「無産階級現実主義」）を社会主義リアリズムに置き換えたものであり、この頃より「文芸講話」は「社会主義リアリズムの内容を述べたもの」となった³⁹。スタニスラフスキーが社会主義リアリズムと結び付けられたものになったことは、前節で述べた。1950年代前半はソ連の文芸作品の出版、上演が大量に行われた⁴⁰。

中国建国後、1952年に創設された北京人民芸術劇院は、曹禺、焦菊隠を含む創設者4人によって「モスクワ芸術座のような世界トップレベルで、かつ独自の風格のある話劇団になること」⁴¹という目標が設定された。モスクワ芸術座はスタニスラフスキーとネミロヴィチ＝ダンチェンコ（Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko, 1858-1943）⁴²が創設した劇場である⁴³。1953年から57年頃は、スタニスラフスキーの出版物に加え、ソ連から盛んに専門家が招かれ、学校での演技クラスの開講や上演現場での勉強会や討論会などが催された、〈システム〉が積極的、かつ強行的に学ばれた⁴⁴。

このような行き過ぎた状態は、〈システム〉の方法や概念だけがそのまま舞台上に持ち込まれたり、「役を生きる」ことが演技の極端化や低俗化を招いたり、真実味に乏しい演技が多く生まれることとなり、必ずしも成果が上がったわけではなかった。演技方法や俳優の技術もまったく異なる伝統演劇に無理矢理〈システム〉を当てはめて、演劇自体を混乱させることもあった⁴⁵。

〈システム〉に取り組んだ代表的な演劇家には、焦菊隠、孫維世、欧陽山尊、舒強、金山、李默然、胡偉民、馬科らがいた⁴⁶。とくに焦菊隠が〈システム〉の研究と実践において功績がある。焦菊隠は演劇学校・大学の教職やパリ留学、アマチュア劇団の演出、ネミロヴィチ＝ダンチェンコなどの翻訳、〈システム〉や演出に関する論文執筆などをしてきた教師、学者であり、1952年から北京人芸の演出家であった。文化大革命の批判の中1975年に71歳で病死した。焦菊隠1947年演出の『夜の宿』（ゴーリキー原作）⁴⁷は、最初の〈システム〉

の成功例であった^{48・49}。

1907年の留学生の演劇、アマチュア演劇から始まり、1924年の上演の成功で成立した話劇は、1950、60年代に〈システム〉を糧として発展した。伝統演劇に対し、話劇は新しい演劇の位置づけとなるが、文化大革命の分断を経た1950、60年代の話劇は今日から見ると伝統と呼ばれ、焦菊隠がその最たる功労者とみなされている。

(4) 初期の紹介・翻訳・試行

1950、60年代の〈システム〉の盛んな受容以前には、20世紀前半の半世紀において紹介、創作における試行、翻訳が行われていた。1935年から1952年頃は舞台での実践と翻訳・出版が、1910、20年代は紹介が行われた時期であった。

1930年代は、中国共産党が政治闘争に利用するために、文化活動の組織や活性化に力を入れた時期であり、多くの話劇団体が創立し上演が行われた。話劇史の一つの指標、曹禺の『雷雨』上演もこの時期、1935年初演である。

〈システム〉の最初の試行や翻訳は章泯(1906-1975)、鄭君里(1911-1969)によって行われた。章泯は鄭君里から『演員自我修養』(邦題『俳優の仕事』)の英語版を手に入れて読み、実践として上海業余劇人協会で『ノーラ』⁵⁰の上演を行った⁵¹。章泯は俳優たちに、役の外見だけでなく、深い分析と体験をとおして役の精神生活を創造せよ、と要求した演技指導をし、ノーラの夫・ヘルメル役を演じた俳優趙丹は、イプセンのヘルメルをうまく、奥深く再現したということである⁵²。鄭君里は1937年に『演員自我修養』(前2章)の翻訳を発表した⁵³。この後も鄭君里は同年、〈システム〉を紹介したボレスラフスキー(Richard Boleslavsky, 1889-1937)の『演技六講』を刊行⁵⁴、1941年に〈システム〉研究の成果である論文「リアリズムの上演体系の確立」を発表し、話劇様式の確立を提起した⁵⁵(第7章5で詳述)。1943年には、章泯と共訳で『演員自我修養』をあらためて単独刊行した。その後の〈システム〉関連の翻訳には、1941年、叔懋翻訳のロシア語版からの『演員自我修養』(前5章)、1942年、式之翻訳の『我的芸術生活』(〈システム〉序論。邦題は『芸術におけるわが生涯』)、1945年、焦菊隠訳の『文芸・戯劇・生活』(ネミロヴィチ＝ダンチェンコの著作。邦題は『モスクワ芸術座の回想』⁵⁶)がある。

スタニスラフスキーは1922から24年に、財政困難とメイエルホリドらの前衛的な演劇に押されるようにして、モスクワ芸術座を率いてヨーロッパ、アメリカを巡業して成功を収めた⁵⁷。〈システム〉序章に当たる『芸術におけるわが生涯』の英訳をアメリカで出版したの

は1924年である。1920年代、歐陽予倩（1889-1962）、宋春舫（1892-1938）らが、スタニスラフスキーやモスクワ芸術座を紹介する文章を発表した。

もっとも初期にスタニスラフスキーが中国で紹介されたのは、新文化運動の頃の1916年、許宋慶著『西洋演劇史』である⁵⁸。新文化運動は、雑誌『新青年』で胡適によるイプセンの紹介、伝統演劇の批判が組まれるなど、外国の演劇への関心や伝統演劇の打倒が強く示された、話劇の萌芽であった。

4. 手堅い「伝統」として

芝居といえば、歌唱や立ち回りの技を味わう伝統演劇であった中国において、20世紀初めの西洋由来の台詞劇の登場は大きな戸惑いと期待感をもって迎えられた。新しい芸術が育まれ成熟してゆくには、国内の土壌や素材以外に、洋務運動で唱えられた「中体西用」論のように外国の「技術」や「武器」が必要であった。20世紀前半には、スタニスラフスキーの演劇が世界的に有名になっており、学ぶべきはソ連の演劇であったことも相俟って、話劇界が一斉に惹きつけられたのは当然であると思われる。文化大革命の特殊な時期を除けば、話劇界はほぼ世紀を通して〈システム〉を学び、取り入れてきたことになる。背景に、中ソ関係の影響、政治の干渉があったことは指摘するまでもない。

〈システム〉自体に目を向けると、演劇学校の生徒が授業に出て、教師やクラスメイトとのやりとりを通して演技を学んでゆく、という著書の形式も、〈システム〉が受け入れられることになった一つの理由ではないかと思う。冗長的ではあるが、手取り足取りともとれる著作には、とくに20世紀半ばの話劇にとって教育的価値があったのであろう。

歴史の流れの中からは、話劇の力強い自律的な動きも認めることができる。〈システム〉の正しい理解や実践が困難なブームの時期には、焦菊隱や孫維世、1957年に反右派分子とされた上海戯劇学院の教員らによって、客観的な視点を保ちながら、〈システム〉のよりよい実践、不足面の補足強化、中国人のやり方により適合させていくアレンジが行われた。このほか、1958年に梅蘭芳が〈システム〉は伝統演劇にとっても大きな助けとなると発言し⁵⁹、阿甲（1907-1994）は1956から62年にかけて〈システム〉と中国伝統演劇の関連について研究した論文を発表した⁶⁰。「俳優の矛盾」の議論もあった。ブームかと思えばすぐにタブーになったりするような政治と連動した危うい趨勢の中で、〈システム〉は常に話劇の糧であった。

こうした盲目的な〈システム〉絶対視、批判や再評価の繰り返しは、話劇にとって非効率

なものだったとみえるかもしれない。だが、スタニスラフスキー自身、自己批判と軌道修正を繰り返しながら〈システム〉を作り、結局未完成⁶¹に終わったという〈システム〉自体の性質を考えれば、特段不思議なこととは思えない。〈システム〉は伝統演劇やほかの演劇様式を深く研究する契機となり、文化大革命終結後から 21 世紀にかけて小劇場演劇を派生させた。今日の話劇は、ブレヒトの叙事的演劇、写意主義の伝統演劇などとの混淆がもはや珍しくなくなった。しかしながら、〈システム〉の謳うような写実性・真実性を追究する演技、リアリズム演劇は、依然として話劇のスタンダードであるように思われる。〈システム〉はやや優勢を保ちながら 21 世紀に至っている。

注

- 1 「……初めてというだけでない。演技というものの意味や、その知的・感情的・身体的プロセスについての〈科学〉を深く掘り下げて徹底的に究明した者はスタニスラフスキー以降ひとりも出ていない。」(コンスタンチン・スタニスラフスキー著、567 頁)。
- 2 露・俳優、演出家。スタニスラフスキーの教え子だったが、後に異論を唱えて独立した。ソ連共産党に迫害され、1940 年銃殺刑となった。
- 3 米・演出家。1948 年、ニューヨークでアクターズ・スタジオを創設、メソッド(スタニスラフスキー・システムを応用した方法)を実践した。
- 4 アリソン・ホッジ編著、佐藤正紀訳『二十世紀俳優トレーニング』而立書房、2005、38 頁
- 5 シャロン・マリー・カーニック「第 1 章 スタニスラフスキイ・システム：俳優のためのさまざまな道」(アリソン・ホッジ編著、前掲) 44 頁
- 6 堀江新二「訳者あとがき」(コンスタンチン・スタニスラフスキー著、堀江新二・岩田貴・安達紀子訳『俳優の仕事 第三部：俳優の役に対する仕事』未来社、2009) 460 頁
- 7 シャロン・マリー・カーニック、前掲、41 頁
- 8 シャロン・マリー・カーニック、前掲、42 頁
- 9 堀江新二「訳者あとがき」(コンスタンチン・スタニスラフスキー、前掲『俳優の仕事 第三部：俳優の役に対する仕事』) 465 頁
- 10 演劇史において、俳優が役作りをする際、要は気持ち=感情作りと行動=身体の外的技術のどちらを重視すべきか、という議論がある。この問題はまず、行動、感情のどちらかを優先するあるいは比重を傾けるという点を争うものではなく、演技のきっかけをど

ここに求めるかというものにすぎないととらえるべきであろう。スタニスラフスキーは、最終的には、行動と感情の相互作用の重要性、精神と身体の密接な関係を認識している。だが、そこに至るまでスタニスラフスキーは感情と外的行動のどちらを出発点とするか、重心をおくべきはどちらかについて判断が揺れているのもまた事実である。この議論は演劇史において長らく争われてきており、古くは18世紀にディドロ（Denis Diderot, 1713-1784、仏・劇作家、哲学者）、コクラン（Constant-Benoit Coquelin, 1841-1909、仏・俳優）らが外側から入る演技を主張した後、レッシング（Gotthold Lessing, 1729-1781、独・劇作家）が外的行動が感情を引き起こすことができると結論づけた。中国でも1961-1962年に「演員の矛盾」（俳優の矛盾）という形で論争が起き、張守慎が心身の融合を提起して一旦結論が出された（本文で後述）。

- 11 堀江新二「訳者あとがき」（コンスタンチン・スタニスラフスキー、前掲『俳優の仕事 第三部：俳優の役に対する仕事』）466-467頁
- 12 スタニスラフスキー著、蔵原惟人・江川卓訳『芸術におけるわが生涯』上・中・下、岩波文庫、2008
- 13 コンスタンチン・スタニスラフスキー著、岩田貴・堀江新二・浦雅春・安達紀子訳『俳優の仕事：俳優教育システム 第一部』未来社、2008年6月、コンスタンチン・スタニスラフスキー著、堀江新二・岩田貴・安達紀子訳『俳優の仕事：俳優教育システム 第二部』未来社、2008年10月、コンスタンチン・スタニスラフスキー著、堀江新二・岩田貴・安達紀子訳『俳優の仕事 第三部：俳優の役に対する仕事』未来社、2009年7月。
- 14 岩田貴「訳者あとがき」（コンスタンチン・スタニスラフスキー、前掲『俳優の仕事：俳優教育システム 第一部』）572頁
- 15 ミハイル・チェーホフ。作家アントン・チェーホフの甥。俳優、演技教師。1928年に亡命。
- 16 仏・演出家。脚本の神聖さを説き、劇団を率いてシェイクスピアやモリエールを専門に上演した。
- 17 英・演出家。ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーなどで活動。現代最高の演出家の一人に数えられる。
- 18 アリソン・ホッジ「序論」（アリソン・ホッジ編著、前掲）24頁
- 19 シャロン・マリー・カーニック「第1章 スタニスラフスキイ・システム：俳優のためのさまざまな道」（アリソン・ホッジ編著、前掲）34-74頁

- 20 〈システム〉のポイントについて、マイヤ・コバヒゼ著、鍋谷真理子訳『ロシアの演劇教育』（成文社、2016）175-211 頁を参照。
- 21 マイヤ・コバヒゼ、前掲、181-182 頁
- 22 Royal Academy of Dramatic Arts (RADA)、1904 創設、ロンドン。ウェブサイト参照 (<https://www.rada.ac.uk/short-courses/stanislawski-physical-action/>) (2019 年 3 月 1 日確認)。
- 23 陳世雄『三角対話：斯坦尼、布莱斯特与中国戲劇』厦門大学出版社、2003、341-342 頁
- 24 張仁里『表演考学教学問答』中国戲劇出版社、2008、250 頁
- 25 1958 年には 4 巻本の全集が中国電影出版社より出版されている。
- 26 瀬戸宏「中国・演劇観をめぐる討論について」（瀬戸宏『中国の同時代演劇』好文出版、1991）参照。
- 27 〈システム〉への疑問を呈した上海戲劇学院教員が「反ソ・反党・反社会主義リアリズム創作方法」だとされた例もあった（陳世雄、前掲、198 頁）。
- 28 1956 年 3 月、昆劇『十五貫』に関する座談会において、国務院総理周恩来は『十五貫』を観た後、『十五貫』には強い民族的風格がある。……話劇界は見習うに値する。私たちの話劇は民族伝統演劇が強い民族的風格があるのには及ばない。中国話劇はまだ民族伝統演劇の特徴を吸収してはいない」と述べた（于是之「探索者の足迹 北京人芸演劇学派国際學術検討会開幕詞」『中国戲劇』1992 年 8 期、7 頁）。同年 8 月、国家主席毛沢東が音楽従事者との談話の際、音楽創作においてわれわれ民族の芸術的特徴と形式を備えさせるべきだと提起した（焦世宏・劉向宏『經典人物 焦菊隱』中国戲劇出版社、2007、143 頁）。
- 29 代表作の『茶館』（1958）、『蔡文姫』（1959）は、今日も北京人芸において再演されることがある。
- 30 陳世雄、前掲、191-192 頁。論文は朱光潜「狄德羅的〈演員的矛盾〉」、司徒冰「論演員的矛盾」。
- 31 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、1978、43、128-129 頁
- 32 陳世雄、前掲、202-203 頁
- 33 陳世雄、前掲、231-232 頁
- 34 上海革命大批判写作小組「評斯坦尼斯拉夫斯基“体系”」（『紅旗』1969 年 6、7 期）（陳世雄、前掲、233 頁）
- 35 平林宣和「1969 年のスタニスラフスキーシステム批判：『光明日報』掲載のシステム批

- 判文献に関する覚書」(『演劇映像学 2008 第 1 集』2009) 486 頁
- 36 陳世雄、前掲、242-246 頁。および平林宣和(前掲) 487-488 頁参照。
- 37 瀬戸宏『中国の現代演劇：中国話劇史概況』東方書店、2018、196 頁
- 38 周揚「為創造更多的優秀的文学芸術作品而奮闘」1935 年 9 月 24 日、『人民文学』1953 年 11 期。「ソ連」がある部分を抜粋。
- 39 毛沢東秘書の胡喬木が改訂を行ったが、毛沢東は不満を表していたということである(瀬戸宏「中国での社会主義リアリズム導入を巡って：中華人民共和国期を中心に」(『現代中国』92 号、日本現代中国学会、2018) 23 頁参照)。
- 40 瀬戸宏「中国での社会主義リアリズム導入を巡って：中華人民共和国期を中心に」(前掲) 22-23 頁
- 41 焦世宏・劉向宏、前掲、2007、130 頁
- 42 露、演出家。
- 43 1898 年創設。座付き演出家・俳優がおり、劇団でもある。アントン・チェーホフ(Anton Chekhov, 1860-1904)、ワフタンゴフ(Evgeniy Vahtangov, 1883-1922)、ゴーリキー(Maxim Gorky, 1868-1936)などの俳優や劇作家を輩出した。当時ロシアで主流だった人工的で大袈裟な演技に反発し、実際の生活のような写実性・真実性を求める新しいリアリズム演劇が試みられた。
- 44 陳世雄、前掲、105-106 頁
- 45 呂双燕『中国話劇表演史論：民族表演体系的探索与構建』河北人民出版社、2009、155 頁
- 46 陳世雄、前掲、109-126 頁
- 47 露・作家 Maxim Gorky (1868-1936) の戯曲『どん底』(1901-1902)。
- 48 陳世雄、前掲、102 頁
- 49 焦菊隱の〈システム〉運用において、焦菊隱は 1952 年より前には『演員自我修養』の前半部分のみで後半部分を読まずに〈システム〉を実践したとして、役作りの方法において〈システム〉誤読があったことがしばしば指摘されている。だが、1952 年には焦菊隱は未読部分のロシア語版を手に入れており、主に〈システム〉入手の時期的な問題だったと思われる。
- 50 原文「娜拉」。1879 年、イプセン作『人形の家』。ノーラは女主人公の名。
- 51 呂双燕、前掲、104 頁
- 52 呂双燕、前掲、104-105 頁

53 呂双燕、前掲、107 頁。

スタニスラフスキー・システムの序論に当たる『芸術におけるわが生涯』は 1924 年（英語）と 1926 年（大幅改定したロシア語）、本論に当たる『俳優の仕事』第 1 部（前半）は 1936 年（英語）、1938 年（ロシア語）、第 2 部（後半）は 1948 年（ロシア語）、1949 年（英語）に出版された。（岩田貴「訳者あとがき」568-572 頁）（コンスタンチン・スタニスラフスキー著、岩田貴・堀江新二・浦雅春・安達紀子訳『俳優の仕事：俳優教育システム 第一部』未来社、2008 年 6 月）。したがって、底本は 1936 年、アメリカで刊行されたハプグッド訳英語版の『俳優の仕事』（前半）と思われる。

54 ボレスラフスキーはポーランドの映画監督、俳優。『演技六講』は *Six Lessons of Dramatic Art* (1933)。中訳の底本の言語は不明。

55 呂双燕、前掲、108 頁。原文「建立現実主義的演出体系」。第 7 章 5 で詳述。

56 ネミロヴィチ＝ダンチェンコ著、内山敏訳『モスクワ藝術座の回想』早川書房、1952

57 アメリカでは成功を収め人気を博したが、プラハ、ベルリン、コペンハーゲンのヨーロッパ公演は実際には「ロシア革命直後の雰囲気の影響された“政治的”関心のかたまりによるもので、決して“芸術的”な“成功”ではなかった」（スタニスラフスキー著『芸術におけるわが生涯』（下）、前掲、352 頁）。

58 呂双燕、前掲、103 頁

59 陳世雄、204 頁

60 陳世雄、211-214 頁

61 『俳優の仕事』第三部に当たる巻は、原稿の整理の段階で中断され、スタニスラフスキー死去により未完となった。

第7章 リアリズム演劇の脈絡——様式からイデオロギーまで

1. 中国のリアリズムをふりかえって

第6章で中国におけるスタニスラフスキーの受容について検討したが、話劇の様式であるリアリズムは、スタニスラフスキーのみの単純なものとは思われない。また、ブレヒト(第5章)とスタニスラフスキーの比較も、それほどシンプルに対置できるものではないであろう。本章では、話劇の基調となり中国小劇場演劇の土台でもある、20世紀のリアリズムについて、さらに把握したい。

というのも、中国では小劇場演劇も含めて、話劇は今日もリアリズムが主流であると言えるからである。2014年にイプセン『人形の家』が中国上演百周年を記念して¹、北京人民芸術劇院演出家の任鳴(1960-) ²演出で上演されたのをはじめ、21世紀の近年も、劇場の大小を問わず、国内外の古典文学作品を基にし、写実的な演出・演技をした上演は数多い。とくに北京人芸ではリアリズムに基づく曹禺『雷雨』、老舍『茶館』などの上演を毎年繰り返しており、今日でもリアリズムの舞台に強い支持があることを示している。

話劇におけるリアリズムとは、という疑問は、そもそも演劇のリアリズムとは、というあまりに大きな問いを含むものである。言うまでもなく、リアリズムの広く複合的な定義や来歴について体系的に述べることから始めるには、筆者の力は及ぶべくもない。そこで、本章では話劇のリアリズムをめぐる議論に目を向けたい。

話劇のリアリズムに関する詳しい研究には、胡星亮³、田本相⁴、周寧⁵、呂双燕⁶、阪口直樹⁷などがある。胡星亮は「批判的リアリズム」「プロレタリア・リアリズム」「社会主義リアリズム」「新リアリズム」の分類を示した。田本相は新文化運動から1930年代までの変遷を整理し、リアリズムには実利性、教育性、闘争性という効用があり、それが政治と合致したため文芸の主流になったと述べている。周寧は話劇「民族化」やモダニズムと絡めて20世紀のリアリズムを振り返り、これまでの理論構築は表面的なものに留まっていると揶揄した。呂双燕はスタニスラフスキー・システムを中心に、リアリズムの演技を仔細に検討している。そして、阪口直樹は社会主義リアリズムの導入や論争について、社会主義体制の確立と連動していたことを文学の側面から考証した。これらの研究は、リアリズムの変容過程に見出される特徴を正誤判断したり、卓越性もしくは欠陥・過失として強調したりする観点が多い。だが先行研究からは、中国において、リアリズムは時代毎に論争を伴いながら異な

った理念を持つ様式として受容され、形作られてきたことがわかる。

対象とするのは、①1962年、黄佐臨「“演劇観”雑談」、②1953年、周揚の社会主義リアリズムに関する報告「より多くの秀でた文学芸術作品の創造のために奮闘する」、③1941年、鄭君里の論文「リアリズムの上演体系の確立」、④1918年の胡適の論文「イプセン主義」である。これらの議論を検討しながら、中国におけるリアリズムに迫ることを試みることにする。

なお黄佐臨と関連する「演劇観討論」は瀬戸宏（1988）⁸と陳世雄⁹の論考が詳しい。また、中国におけるイプセン受容については瀬戸宏（2005）¹⁰と何成洲¹¹が仔細に検討している。本章では、方法としてのリアリズムの側面を改めて整理し、また胡適への影響が大きかったと考えられるバーナード・ショーについて言及したい。

2. リアリズム演劇の概況

リアリズムとは、写実・模倣を指向する芸術思潮を指す。古くは紀元前4世紀のアリストテレスの悲劇についての演劇論『詩学』に源流を求めることができる。美学的、芸術的な概念としては、およそ19世紀半ばのフランスの文学、美術から用いられるようになった。

19世紀後半にヨーロッパで興ってほどなく衰退した自然主義と、リアリズムの区別は必ずしも明確ではない。だが、自然主義はリアリズムをより科学的に緊縮したり隠れている私的な部分をさらけだしたりすることを旨とする、リアリズムの変質的派生であるとみて、リアリズムとの同一視を推奨しない向きが多い。誰が自然主義者であったかという振り分けは論者によって異なる。イプセンは一般的には自然主義戯曲作家と言われるものの、細かく見るならば、一部の作品において自然主義に近かったか重なっていたという程度になるろう。

イプセンは社会問題や家庭内の矛盾を戯曲に鋭く描き出したことで社会にセンセーショナルな影響を与え、新しい演劇を興隆させたことから、近代演劇の父と呼ばれる。20世紀初頭前後、新しい演劇が希求されていた西洋において、イプセンの影響はヨーロッパからロシア、アメリカ、日本、中国、韓国にかけて新劇団や上演を生み出していった。電気照明や鉄道などのテクノロジーの発達、自然主義などとも相俟って上演が波及していった一連の動きは近代劇運動、自由劇場運動などと呼ばれる。科学的な俳優教育法〈システム〉で知られるスタニスラフスキー（第6章で詳述）は、時期としてはこの運動の終盤の位置にある。

1930年代前半にスターリン体制下のソ連で確立され、中国をはじめほかの社会主義国にも広まった社会主義リアリズムも一種のリアリズムであるが、文化政策として策定された、

純粋な芸術とは異なる人為的なリアリズムとして始まったものである。理想とする真実を描く、イデオロギー色が濃厚な特殊なスタイルながら、多くの大衆的な作品が生み出された¹²。ソ連解体後、あるいは中国の文化大革命終結後においては、それらは時代の文脈から切り離され、新たな鑑賞対象として価値が見出されつつある。

ところで、「リアリズム」と一言と言っても、その議論は作品の対象と創作方法、どちらの側面を指しているのかが問題になる。前者は対象の認識論上の問題で、世界観とも換言でき、後者はその表現技法（^{ドラマツルギー}劇作法、俳優の身体、舞台装置など）の問題である。19世紀末の近代劇運動によって、戯曲が独自性を得るとともに、俳優や舞台装置なども発達するようになり、それらの連携を取る必要性から演出という機能が出現した。20世紀の演劇において、前述の二つの側面を一緒に論じようとする、両者を包括するリアリズムの範囲は曖昧で複合的なものになる。たとえば、叙事的演劇を提唱したブレヒト（第5章で詳述）、あるいは象徴的リアリズム、詩的リアリズムのなどのように形容詞を冠したものは、作品の対象としては現実を追及するが、表現技法は写実にはこだわっておらず、リアリズムの概念は比較的ゆるやかである¹³。また、対象の認識論上の問題としては、たとえば、イプセンの戯曲では夢は現実と区別される¹⁴。

他方、リアリズムとは現実そのものを目指しているのか、現実のように見えることを目指しているのかという区別も生じる。前者の場合は、過去の事件などを再現したドキュメンタリー演劇であるだろう。後者はイリュージョン演劇と呼ばれる。イプセン自身、読者に現実に起こったことと思わせること、すなわち「イリュージョン」を意図して散文形式で戯曲を書いた¹⁵と述べ、ほぼ同時代の音楽家ワーグナーとともにイリュージョン舞台芸術の代表とされているのは、広く知られるところである。

イリュージョン演劇はまた、その表現技法をめぐってブレヒトの提唱した叙事的演劇と対置される。イリュージョン演劇は観客が上演を本当の現実のように思い込み、人物やストーリー展開に感情移入することによって何らかの心理的作用を得る。それに対し、叙事的演劇は異化効果によって上演の構造をさらけだしたりプロットを分断したりして、観客が舞台に引き込まれるのを妨げ、理性的思考を促すことを指向する。

このようにリアリズムは対象と表現技法をめぐって議論は多岐に分かれ、その様相も曖昧で複合的である。本章では、リアリズムのこうした性質を念頭に置きつつ、以下の節で中国におけるリアリズムをめぐる議論を遡りつつ見てゆく。

3. 黄佐臨「“演劇観” 雑談」(1962)

大躍進政策の見直し・調整の時期であった 1960 年代初め、文芸政策も調整が進められ、1961 から 62 年、文化部や中国戯劇家協会などの会議が重ねて開催された。主に周恩来の発言をとおして芸術の民主や「百花齊放・百家争鳴」の継続を強調するとともに、創作の一層の充実が鼓舞された。そのような会議の一つに 1962 年 3 月に広州において開かれた「全国話劇・歌劇・児童劇創作会議」がある。そこで黄佐臨 (1906-1994) ¹⁶が「“演劇観” 雑談」¹⁷と題した発言を行った。当時はそれほど大きな反響はなかったということだが、1980 年代以降、これを端緒に話劇の在り方についての議論が興り、大きな論争に発展した。

黄佐臨の主張は、演出理論及び具体的な演技方法に分けられる。演出については以下のよう
にまとめられよう¹⁸。

- ・世界の演劇はスタニスラフスキー、ブレヒト、梅蘭芳の三大体系に分けられる。
- ・スタニスラフスキーは第四の壁を信じ、ブレヒトは第四の壁を否定する。梅蘭芳には第四の壁は存在しないため、否定するまでもない。
- ・この三者はリアリストであるが、芸術観では一致するが演劇観では一致しない。
- ・演劇の技法には二つの演劇観、イリュージョン演劇 (写実) と叙事的演劇 (写意) があり、加えて両者の混成もある。
- ・中国話劇における自然主義の役割はとうに終わったが、いまだに写実が唯一であると縛られている。われわれの狭い演劇観を打開し、話劇を発展させていくべきである。

そして、演技方法については次の 2 点にまとめられ、より理性的な演劇が主張された。

- ・伝統演劇の方法を援用すること。口上 (原文「自報家門」¹⁹)、わきぜりふ (原文「背躬」²⁰) など。
- ・ブレヒトの方法を援用すること。とくに俳優であり登場人物であるという二重の行為者性、叙述と状況がキャラクターよりも優先すること、現在を歴史化すること²¹。

黄佐臨が主に訴えているのは、ブレヒトの叙事的演劇、伝統演劇の方法の有用性、それらに対置するものとしてのスタニスラフスキー・システムの限界と時代錯誤性、スタニスラフスキーを絶対視する話劇界への批判である。

この問題提起が注目されたのは、発言当初の 1962 年ではなく 1980 年代であった。「演劇観討論」と呼ばれるこの一連の論争は 1981 年、上海戯劇学院の陳恭敏の論文「戯劇観念問題」から始まり、北京の中央戯劇学院と上海の上海戯劇学院の機関誌を中心に多くの論文が発表され、立場もそれぞれ南北に分かれたということである²²。議論はリアリズムという様式自体の革新を主張する流派（南）と、画一的になった描写や人物造形についてテキストの面であらためようとする流派（北）で、1987 年まで続いた²³。すべてを把握することは不可能だが、おおまかには、黄佐臨に端を発する理論、すなわちイリュージョン演劇と叙事的演劇の優劣争い、そして、表現技法と内容描写のどちらに話劇不振の原因があるのかという話劇の当時の状況の究明だったといえる。一連の関連論文は『戯劇観争鳴集』²⁴として 1986 年に 1 集、及び 1988 年に 2 集が刊行された。なお 2011 年に、北京と上海で総括の論文²⁵が発表されている。

4. 周揚「より多くの優秀な文学芸術作品のために奮闘する」（1953）

1949 年中国建国後は、社会主義建設の時代であった。文芸の領域でもそれに伴って大きく転換があった。社会主義リアリズムが「文学芸術の創作と批評全体の最高基準」として提唱された周揚（1908-1989）²⁶の報告「より多くの優秀な文学芸術作品のために奮闘する」²⁷は大きな転換点である。1953 年の中国文学芸術工作者第 2 次代表大会でのこの報告の頃から、文学、美術、建築などの領域において、著しく「公式化・概念化」²⁸した「社会主義における真実」としての英雄を描いた作品が出現した。天安門広場の人民英雄記念碑（1958 年落成）に刻まれたレリーフは、前傾姿勢で突進する兵士たち、逞しい裸の上半身をさらしこぶしを握り締める農民たちなどの英雄像が描かれた、社会主義リアリズムの美術作品の典型例である。1953 年以降は、1942 年に毛沢東が延安「文芸講話」で述べた文芸の指針としての「プロレタリア・リアリズム」も、「社会主義リアリズム」に置き換えられた²⁹。

社会主義リアリズムの概念について、瀬戸宏は次のように指摘する。

社会主義リアリズムは語中にリアリズムという部分があるため、リアリズムの一部または特殊なリアリズムと解釈する傾向が日本ではまだ存在しているが、実は両者は別の芸術概念とする見解が、今日の日本の美学・芸術学研究者の一般的傾向である。……社会主義リアリズムは現実をありうべき理想の形で描く、とされる。これに対して、リアリズムは現実を直視して現実をありのままに描く芸術理論だとされる。³⁰

社会主義リアリズムが多くの文芸作品を生み出したことも事実である。話劇においては社会主義リアリズムの直接的な影響より、スタニスラフスキー・システムの導入の過熱や、「民族化」の動きなどの二次的な動きの方が比較的大きいといえる。1953年の周揚報告の頃はインパクトがあったが、その前後を見ると、社会主義建設が本格化する以前は社会主義リアリズムの導入に消極的、1958年以降には革命的リアリズムと革命的ロマン主義の結合へと置き換えられている³¹。美術作品に見られるような明らかなビジュアルの変化も含めた、「公式化・概念化」の英雄を賛美・強調する社会主義リアリズム作品が極められるのは、文化大革命時代に江青が手がけた革命模範劇においてである。

建国後から文革開始頃まで（1950年代～1960年代前半）の話劇史は、文芸方針の策定や批判キャンペーンを繰り返して社会主義建設、国の求心力強化を目指す体制側と折り合いをつけていく過程でもあった。その中で「民族化」すること、「公式化・概念化」を克服することの二つは、社会主義リアリズムの副産物として注目される。前者は日本語では中国化と意識できる。外国演劇の模倣・移入から始まった話劇が中国に根付くようになるための模索として、とくに1950年代、焦菊隱³²によって中国の歴史などを題材として半伝統演劇風の独特の話劇創作が展開された。後者は「第四種劇本」（4種類目の脚本）として知られる。当時の「公式化・概念化」した労働者、農民、兵士の3種類の物語しかない脚本を批判して、真実の生活、人を描く4種類目の脚本こそがリアリズム精神の脚本だとして、黎弘が主張した³³。これはリアリズム回帰だとする論者³⁴もあり、話劇史における評価も高い。だが、第四種劇本の代表作とされる『カッコウがまた鳴いた』も、党の幹部による解決といった円満だが必然性のない結末が描かれており、第四種劇本も「公式化・概念化」の打破には限界があった³⁵と指摘されている。

5. 鄭君里「リアリズムの上演体系の確立」（1941）

1930年代から1940年代、とくに日中戦争期は、ナショナリズムの高まりなどを背景に話劇の劇作・上演が成長・充実した時期である。それとともに話劇界では演技やまとまった演劇理論の充実にも関心が向けられ始めた。「写実主義」と訳されたリアリズムも、1933年、瞿秋白（1899-1935）の提唱³⁶によって「現実主義」という訳語が用いられるようになった³⁷。1934年前後には、全国で刊行される演劇の雑誌は20誌あまり、出版された演劇理論の著作は『洪深戲劇論集』『予倩論劇』『宋春舫論劇』などを含め60冊あまりであった³⁸。

この状況下、左翼演劇を経て主に映画俳優として活動していた鄭君里³⁹が、重慶において1941年10月10日、『新華日報』に「リアリズムの上演体系の確立」（原文「建立現実主義的演出体系」）という文章を銭烈の筆名で発表した。これは話劇史においてそれほど大きく取り上げられるものではないが、中国におけるまとまった演劇様式の必要性を正式に提起したものと位置付けられている⁴⁰。

鄭君里は、1936年に英語出版されたスタニスラフスキーの俳優教育法〈システム〉の著作の翻訳をいち早く手掛けた人物である。スタニスラフスキーは1906年及び1922から24年、モスクワ芸術座の欧米巡演を行って好評を得、さらに英語版著作を出版して名が知られるところとなっていた⁴¹。この出版を受けて、中国でも〈システム〉俳優教育法が受容され始めただけでなく、1960年頃まで演技や演劇観の主流を占めた。「リアリズムの上演体系の確立」の内容について見てみる。

……われわれは演出のプロセス全体を通して表現されるリアリズムが不均衡に成長し、支離滅裂になり、分裂したものであることを認めざるを得ない！（第3段落）

近代の劇壇の歴史において、上演は単独の個人（あるいは職業組織）が独占してきたという事実は、集団の創作の意志が支配したものの十倍以上になる。大衆も知っているように、ゴードン・クレイグ⁴²（舞台美術家）、メイエルホリド⁴³（演出家）及びスターシステム⁴⁴の多くの名優は皆舞台を独占し、その個人の覇道がほかの舞台芸術家（たとえば、クレイグの「超人形」⁴⁵は俳優を駆逐した）を征服あるいは放逐した……。 （第7段落）

中国演劇の歴史と技術の条件は前述のような独裁者（クレイグら——引用者）を輩出する水準にはまだ達していない。（第8段落）

その客観的な主因は商業的実利観念が演劇を深く蝕んでいることだ、と私は思っていた。主観的な主因は、われわれが共通の世界観がないまま演劇創作に共通する一つの方法をまとめ確立しようとしていたことだ。換言すれば、われわれはリアリズムの上演体系を確立していないのである！（第10段落）

ポイントとしては、①話劇作品には優秀なものもあるが、そうでないものは従事者の認識が不揃いであり、共通した方法や方向性もなく、リアリズムに分裂を来していること、②上演は集団の統一された認識によって表現されるべきであること、③中国話劇のレベルでは一人のカリスマ演出家によってリアリズムを超越するような創作はまだできないため、既成のリアリズムの求心力を高め、集団全体で質の向上を目指すべきであること、これら三つにまとめられる。

鄭君里は、したがって「共同の創作方法であるリアリズムの演劇体系を確立することが必要」だと訴え、その具体的な目標を脚本、演出家、俳優、舞台装置など6項目にわたり提示した。要約すると、従事者は共通の世界観を持つこと、脚本は独自の表現方法とスタイルを有すること、中立的立場の演出家が上演を統率すること、俳優は客観的に役を批判すると同時に主観的に役を「体験」すること、舞台装置はあたかも写真であるかのようにくどい自然主義などを克服して単純化、典型の創出を目指すことなどである。

同月14日には、このテーマをめぐり「リアリズムの上演体系をいかに確立するか」という座談会が催された。熊佛西⁴⁶が編集長を務める『戯劇崗位』⁴⁷の主催で、鄭君里、陳鯉庭、陳白塵ら16人が参加した。この座談会の記録の出自がはっきりしないため内容の詳細を参照できないが、馬俊山によると、舞台イメージ及び俳優の役作りの不完全さ、話劇界における演劇観や創作方法の不統一、自然主義及び形式主義の克服、中国のリアリズム体系の確立などが議論された⁴⁸。

6. 胡適「イプセン主義」(1918)

(1) 「イプセン主義」の主張

中国におけるリアリズムをめぐる関心は、20世紀初め、新文化運動、話劇のもっとも初期にたどりつく。1918年6月、新文化運動の一環として『新青年』誌上に『イプセン特集号』(第4巻6号)が生まれ、イプセン⁴⁹の本格的な翻訳と紹介が大々的に掲載された。掲載されたのは、イプセンの戯曲の翻訳『人形の家』『人民の敵』『小さなエイヨルフ』、胡適⁵⁰の「イプセン主義」、袁振英の「イプセン伝」である。『新青年』は、陳独秀(1879-1942)によって1915年に創刊された雑誌である。知識人たちが寄稿して新文化運動の中心となり、民主と科学、古い道徳や文学の打倒が謳われた。胡適はそれを媒体に1917年、文学改革を提起し、新しい写実文学や西洋文学の受容を強く主張した。

「イプセン主義」で胡適は、イプセンの戯曲9作品⁵¹を引用しながら、現実に目を向ける

べきであると訴えた。まず、イプセンの作品中の家庭、法律、宗教、道徳、個人と社会の関係について述べ、そこに描かれた問題がすべて紛れもない現実であることを強調した。そしてイプセン自身の政治的立場に話を進め、最終的には、『人形の家』のクライマックスの有名な対話を引用し、建設的な利己主義、個の確立、それらによって社会をよりよくすることを主張した。しばしば引用される胡適の「イプセン主義」の主張の締め括りに当たる部分は、次のようである。

私は序においてイプセンの人生観はただ写実主義であると述べた。イプセンは家庭・社会の掛け値なしの状況を描き出し、読んだ者の心を動かし、われわれの家庭・社会はこんなに暗く腐敗していたのか、家庭・社会は本当に維新し革命せねばならない、と思わせた。——これこそがイプセン主義である。⁵²

イプセンについて確認しておく、その作品は一般に、前期または浪漫期（主に韻文で個人の自由の問題を扱う）、中期または写実期（主に家族を題材に社会の「問題」を描き、ドラマトゥルギーの発展が顕著）、後期または象徴期（深層心理の描写と抽象性が増す）の三つに大別される⁵³。胡適の主張の土台となった『人形の家』はイプセンの代表作として知られる、中期に書かれた社会問題劇に当たる。そして、胡適がほかに引用した作品も、9作品中7作品が中期のものだった⁵⁴。

(2) イプセン作『人形の家』と胡適

『人形の家』はどのようなストーリーか、以下、あらすじと意味付けを見てゆく。一言で言えば、夫婦間に起こる矛盾の話である。

主人公ノーラはクリスマスの飾り付けや買い物をする幸せな主婦、その夫ヘルメルは妻を猫かわいがりする銀行員である。夫は頭取就任が内定したところで、二人には子供が3人いる。ノーラが夫に頼んで、銀行内に古い友人の就職口を世話させたところ、代わりに弁護士クログスタがポストを追われることになった。納得できないクログスタはノーラの過去の秘密を握っていることを切り札に、夫に人事を撤回させようとする。ノーラは過去に夫の病気の療養費のため、文書を偽造してクログスタに借金していた。しかし、ノーラは脅されても、すべて夫のためにしたことなのだから、むしろ夫はその秘密に感激し、罪さえも喜んでかぶってくれるだろうと思っていた。思いどおりにならないクログスタがヘルメルに秘

密を伝えると、ヘルメルは妻のために名誉を捨てたりするものかと激怒した。が、クログスタが改心して借用書を破棄し、それで自分の立場が安泰になったとわかるや、手のひらを返して妻によい顔をする夫に戻った。ノーラはその様子を見て、夫は自分の思っていたような人物ではなく、自分も夫と子供の前では一人の人間ではなかったと悟り、夫と子供を捨て家を出るのだった。

このプロットのなかで、ノーラは「家庭」、ヘルメルは「男性権力」と意味付けられ、ほかの主な人物などは、クリスマス・ツリーは「家庭の幸福」、クログスタは「男性社会」、子供たちは「人形」の象徴である⁵⁵。有名な最後の家出のくだりは、しばしば「覚醒」「自己実現」「女性の解放」と意味付けられる。

胡適はとくにノーラの家出について次のように述べている。「『人形の家』に書かれているのは、ヘルメルのもっとも大きな誤りがノーラを“玩具”とみなし、彼女の自由意思を禁じただけでなく、家庭の責任も負わせなかったことにあること、それでノーラは結局自身の個性を発展させる機会がなかったのだということである」⁵⁶。ノーラの行為は、胡適のほかにも多くの作家に影響を及ぼした⁵⁷。

(3) 近代におけるイブセンの役割

なお今日では「誤読」だったという評価が定説である「思想家イブセン」への注目や「ノーラ劇」の流行は、「社会問題劇＝リアリズム話劇」という認識を生んだ⁵⁸が、これは中国に限ったことではない。世界各国でイブセンは戯曲作家である前に思想家、啓蒙家としてとらえられていた。日本でも 1924 年に、次のような指摘がなされている。

まづ彼は所謂新思想家として婦人解放論のお先棒として擔ぎ上げられた。……だから當時の讀書子は、イブセンが戯曲家であるか小説家であるか乃至所謂思想家であるか、それも知らずに抽象的な論議ばかりを聞かされる憂き目に遭はざるをえなかつた。かくしてイブセンは、その名が最も聲高に叫ばれた時に、最も迷惑な方法で傳へられる光榮に浴したわけである。彼がまづ第一に天成の戯曲家であり、靈妙な舞臺の藝術家である事を理解し得ない人々の手で、詩の領域以外に引きずり出されて紹介されたのである。

加えて、中国での啓蒙家イプセンの形成にはもう一つ要因があったと思われる。バーナード・ショー⁶⁰の評論『イプセン主義の真髄』 *The Quintessence of Ibsenism* (1891) である。タイトルに見るとおり、胡適の「イプセン主義」との連関もすでに指摘されている。実際にはその論拠をはっきり示したものは未見であるが、本文中、ショーがイプセン主義のポイントは“there is no formula”⁶¹ (処方箋はない) ことであると述べているのに類似して、胡適もイプセンは「世の中には“どんな病気も治す” 処方箋はない」(原文「世上没有“包医百病” 的仙方」) と知っていたと述べているのは、やはりショーの影響が窺われる。

『イプセン主義の真髄』は、ショーが「現代文学と社会主義」という自身の講演会(1890)の内容を基に著したもので、『人形の家』をはじめとするイプセン戯曲を通してショーの社会思想が述べられている⁶²。女性の義務や自由、理想主義と対置してのリアリズムが議論されイプセン作品の教条的意義が主張されているほか、基となった講演内容をめぐってはイプセン本人が訂正コメント⁶³を出すという経緯もあった。芸術評論とは性質がやや異なるといえる。

『人形の家』の上演は1923年の北京女子師範学校の上演など不評に終わったものをいくつか経て、1935年の上海業余劇人協会による『ノーラ』で正式に成功を収めたとされる。こうした過程を、瀬戸宏は「イプセンは中国で広く受容され上演されたのではなく新しい演劇を生み出す触媒であった」⁶⁴と指摘している。

7. 時代毎の責務を伴ったリアリズム

1980年代に起こった「演劇観討論」でも取り沙汰されたとおり、黄佐臨の発言には、たとえば「芸術観」と「演劇観」の区別、「リアリズム」の範囲など、用語の定義や解釈が曖昧で議論の余地がある。だが、黄佐臨は対話やストーリー、戯曲構造などは否定していない。基本的なポイントはイリュージョンをどう打破するかであると思われる。

この問題提起を成り立たせているのは、当時における叙事的演劇の異化効果の新鮮さである。今日でこそ、異化効果というのは頻繁に用いられるようになり、あまり「異化」とも思われなほどに定着しているが、当時のスタニスラフスキー・システムによる「役に生きる」自然な演技が主流になっていた話劇の状況には、インパクトを持つものであった。黄佐臨はそのリアリズムを疑問視し、リアリズムをとくに演技の側面から相対化した。

異化効果や伝統演劇とリアリズムをどのような関係性でとらえたらよいのかは、扱いに

くい問題であるが、黄佐臨の定義に従うならば、どちらも自然主義的に統一された緻密なイリュージョンを目指すわけではない、簡素化されたリアリズムであるといえる。異化効果や記号化された演技（伝統演劇における型）を用いながら、人間のリアルな生活や心情を表現するならば、それもやはり読み換えられたリアリズムになるであろう。

社会主義リアリズムの時期は、「第四種劇本」や焦菊隱による「民族化」など、形骸化を克服して芸術本来のリアリズムを探求していこうとする動きへ派生した。

鄭君里の意識においても、モダニズムの外国演劇と比較して自身の演劇の水準を相対化する目的があった。模倣の段階から進んだ、一定の規範や理論に基づいた様式に則った上演が目指された際、リアリズム以外の芸術様式は水準からして尚早であるとして、あらためてリアリズムが上演の柱に据えられた。鄭君里が依拠したのはリアリズムの統一性であったといえる。統一性はリアリズムにおいては戯曲の論理性、一貫した舞台空間と上演をまとめる枠組みである。中立的立場の演出家によって上演を統率させ、従事者が皆リアリズムに対して共通の認識を持つよう説いていることからわかるように、鄭君里はいかに一つ（のリアリズム）になるか、ということ問いかけ強調した。戦時下という時代と大いに関わりがあるものでもある。

胡適のリアリズム演劇の受容の動機は、すでに多く指摘されているように、新文化運動の知識人がイプセンを社会改革の思想および行動のモデルとみなしたことであった。イプセンの戯曲は生涯を通して大きく3段階の変化があるが、胡適は「イプセン主義」を『人形の家』をはじめとする中期の社会問題を扱った戯曲を引用してほぼ展開し、それらを写実主義すなわち「リアリズム」であると述べた。イプセンの戯曲が実際の上演として成立し始めるのは17年後、また、上演面をリードしていったのも多くは『新青年』とは直接関わりのない演劇家たちである。リアリズムは政治思想を形にするものとして出発した。

注

- ¹ 1914年初演とした百周年。瀬戸宏によると、1923年の北京・新明劇場における北京女子高等師範学校上演が、文献で確認できる初演（瀬戸宏『中国話劇成立史研究』東方書店、2005、237頁）。
- ² 北京人民芸術劇院院長。北京人芸の風格として、リアリズムを重視していることを公言している。

- 3 胡星亮『現代戲劇与現代性』人民文学出版社、2007
- 4 田本相「論中国現代話劇的現實主義及其流變」（『文学評論』1993年2期）
- 5 周寧「現實主義或現代主義：戲劇觀念的立場或方法：20世紀中国戲劇批評的基本問題之三」（『芸苑』2013年4期）
- 6 呂双燕『中国話劇表演史論：民族表演体系的探索与構建』華北人民出版社、2009
- 7 阪口直樹「中国の社会主義リアリズム：1958年における論争を中心として」（『大阪教育大学紀要』第24卷Ⅰ.人文科学第2号、1975）、「中国社会主義リアリズム体制の確立へ：胡風批判の一側面」（『大阪教育大学紀要』第25卷Ⅰ.人文科学第3号、1976）、「1975年の「文芸報」にみる中国社会主義リアリズム論の展開」（『大阪教育大学紀要』第27卷Ⅰ.人文科学第3号、1979）
- 8 瀬戸宏「中国・演劇観をめぐる討論について」（瀬戸宏『中国の同時代演劇』好文出版、1991）
- 9 陳世雄『三角対話：斯坦尼、布莱希特与中国戯曲』厦門大学出版社、2003
- 10 瀬戸宏、前掲、2005
- 11 何成洲「試論易卜生的“社会問題劇”及其对中国話劇啓蒙的影響」（『外国文学研究』1998年1期）
- 12 永田靖「第二部 修辞としてのソビエト社会主義リアリズム演劇」（『演劇学論集：日本演劇学会紀要』38号、2000）29-30頁
- 13 佐和田敬司・藤井慎太郎・冬木ひろみ・丸本隆・八木斉子編『演劇学のキーワード』ペリかん社、2007、181-182頁
- 14 テリー・ホジソン著、鈴木龍一・真正節子・森美栄・佐藤雅子訳『西洋演劇用語辞典』研究社出版、1996、453頁
- 15 原千代海『新版イプセン：生涯と作品』三一書房、1998、185頁
- 16 映画・話劇演出家。上海人民芸術劇院（上海話劇センターの前身）院長を務めた。北京人芸の演出家焦菊隱とともに「南黄北焦」と並び称される。
- 17 「漫談“戯劇観”」初出『人民日報』1962年4月25日。本稿では『上海戯劇』2006年8期（34-40頁）を参照した。
- 18 黄佐臨「漫談“戯劇観”」（『上海戯劇』2006年8期34-40頁）を引用者が要約した。
- 19 観客に直接自己紹介をすること。
- 20 劇中の人物が他の人物に聞こえない前提で、観客に語りかけること。
- 21 黄佐臨の原文に基づきながら、用語等についてピーター・トムソン「第5章 プレヒト

- と俳優トレーニング：われわれはだれのために演じるのか」（アリソン・ホッジ編著、佐藤正紀訳『二十世紀俳優トレーニング』而立書房、2005）220-221 頁を参照して引用者が要約した。
- 22 瀬戸宏「中国・演劇観をめぐる討論について」（瀬戸宏『中国の同時代演劇』好文出版、1991）を参照。
 - 23 瀬戸宏「中国・演劇観をめぐる討論について」（前掲）を参照。
 - 24 中国戯劇出版社編輯部編、中国戯劇出版社
 - 25 徐震「關於戯劇観討論的反思」（『戯劇』2011 年 2 期）、沈煒元「戯劇観論争其評価」（『戯劇芸術』2011 年 1 期）
 - 26 湖南省出身、文芸評論家、政治家。
 - 27 周揚「為創造更多的優秀的文学芸術作品而奮闘」（『人民文学』1953 年 11 期）8 頁
 - 28 中国語原文をそのまま用いた。日本語は類型化、あるいは没個性化と意識できよう。
 - 29 瀬戸宏『中国演劇の二十世紀：中国話劇史概況』東方書店、1999、144 頁
 - 30 瀬戸宏「中国での社会主義リアリズム導入を巡って：中華人民共和国期を中心に」（『現代中国』92 号、日本現代中国学会、2018）21 頁
 - 31 阪口直樹「中国の社会主義リアリズム：1958 年における論争を中心として」（『大阪教育大学紀要』第 24 卷 I .人文科学第 2 号、1975）92 頁
 - 32 1905-1975。北京人芸演出家。第 6 章 3（3）で詳述。
 - 33 黎弘「第四種劇本：評『布谷鳥又叫了』」（『南京日報』1957 年 6 月 11 日）
 - 34 黄寒冰「裂隙中的抗争：社会主義現實主義語境下的“第四種劇本”」（『芸術百家』2010 年 2 期）
 - 35 黄寒冰、前掲、196 頁
 - 36 瞿秋白の発言は、静華（瞿秋白の筆名）「馬克思、恩格斯和文学上的現實主義」（『現代』第 2 卷 6 期、1933 年 4 月。上海文芸出版社編『中国新文学大系 1927-1937』第 1 卷、上海文芸出版社、1984 所収）。
 - 37 瀬戸宏『中国演劇の二十世紀：中国話劇史概況』（前掲）62 頁
 - 38 張殷編著『中国話劇芸術舞台演出史綱』武漢大学出版社、2008、145 頁
 - 39 1911-1969、上海生まれ、映画俳優・監督。
 - 40 馬俊山『演劇職業化運動研究』人民文学出版社、2007、218 頁
 - 41 岩田貴「訳者あとがき」（コンスタンチン・スタニスラフスキー著、岩田貴・堀江新二・浦雅春・安達紀子訳『俳優の仕事：俳優教育システム 第一部』未來社、2008 年 6

月) 568-572 頁

- 42 引用者注。Edward Henry Gordon Craig, 1872 -1966。英・演出家。
- 43 引用者注。Vsevolod Emilevich Meyerhold, 1874-1940。露・俳優、演出家。第6章の注2で詳述(第6章1(2))。
- 44 引用者注。人気俳優を中心に上演を構成し、商業的成功を成立させること。
- 45 引用者注。クレイグによる俳優理論。論文「俳優と超人形」において、俳優の没個性化を提唱した。これは当時俳優否定論ととらえられ反発を招いた。実際には、「クレイグが否定したのは、わがままな俳優、特に女優の存在、低俗な精神や一人芝居で自らを誇示する俳優」(加藤新吉「演出I 演出論史」、『演劇論講座第三巻：演出・演劇各論』汐文社、1976、85-86頁)である。「超人形」は、没個性で象徴的でなければならぬため、身振りや様式化された動きとなり、舞踏に近いものである(テリー・ホジソン著、鈴木龍一、真正節子、森美栄、佐藤雅子訳『西洋演劇用語辞典』研究社出版、1996、282頁)。
- 46 1900-1965、劇作家。農村での演劇の普及や演劇を通じた教育に尽力した。
- 47 1939-1942、重慶において刊行された演劇雑誌。政治、教育、演劇の一体化を主張した。
- 48 馬俊山『演劇職業化運動研究』人民文学出版社、2007、218-219頁
- 49 Henrik Johan Ibsen, 1828-1906、ノルウェーの戯曲作家。ノルウェー政府を疎んじ、36歳から63歳までイタリア、ドイツなどを転々とする「自己亡命」生活を送った。戯曲を韻文でなく散文で書き、理論構成の緻密なリアリズム劇を構築するとともに、身近な社会問題を題材としたことで社会に大きな影響を与えた。
- 50 1891-1962、安徽省出身。北京大学教授、駐米大使などを務めた後アメリカに亡命し、台湾で没した。
- 51 『あたしたち死んだ者が目覚めたとき』1899、『人形の家』1879、『幽霊』1881、『ロスマルスホルム』1886、『社会の柱』1877、『野鴨』1884、『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』1896、『人民の敵』1882、『海の夫人』1888(『易ト生主義』における引用順。なお、本稿ではイプセンの作品名は原千代海(前掲)に依った)。
- 52 胡適著、趙国华責任編輯「易ト生主義」(『胡適文存4』黄山書社、1996)434頁
- 53 毛利三彌『イプセンの世紀末：後期作品の研究』白鳳社、1995、111-112頁
- 54 瀬戸宏『中国話劇成立史研究』(前掲)232頁。また、「イプセン主義」を所収した『胡適文存』が出版された1921年の段階で、「イプセンの初期と晩年の著作は、すべてが写

実主義とはいえないが、私たちは彼の全盛期の著作を読んで、」という一文が挿入されたことも、胡適のイプセンに対するやや先走った認識を窺わせる（瀬戸宏訳「胡適「イプセン主義」 共同利用・共同研究拠点演劇映像学連携研究拠点「演劇研究基盤整備：舞台芸術文献の翻訳と公開」 http://www.waseda.jp/prj-kyodo-enpaku/trans/modules/xonips/detail_id_china10.html、1頁）（2019年3月1日確認）。

- 55 毛利三彌『イプセンのリアリズム：中期問題劇の研究』白鳳社、1984
- 56 胡適著、前掲、466頁
- 57 胡適以外の『人形の家』の影響について、劉洪濤は胡適に加え、ノーラをめぐる魯迅（1881-1936）、茅盾（1896-1981）、郭沫若（1892-1978）の見解四つを整理している。胡適がノーラの精神的覚醒、個人の意志や責任を重視していたのに対し、魯迅は覚醒に懐疑的だった。有名な問答だが、魯迅は「ノーラは去った後どうなったか」という問いに、「落ちぶれるか家に戻るか二つの道しかない」と述べ、まずは経済的自立のために闘わねばならないことを主張した。茅盾は1935年、南京で磨風社による『人形の家』の上演に出演した女性教員ら3人が「ふしだら」（原文「行為浪漫」）であるとして処分されたことを受けて、『「ノーラ」の紛糾』を著し、10年以上も前の五四運動で向上したはずの女性の地位は表面上のものだった、経済問題よりも重要な課題がある、と述べた。『人形の家』を模倣した作品「ノーラ劇」が多く現れる現象も起きた。胡適が『終身大事』を著したほか、陳大悲『幽蘭女士』、熊佛西『青春的悲哀』、歐陽予倩『潑婦』（1922）、曹禺『雷雨』（1934）、小説では魯迅『傷逝』、茅盾『虹』などが『人形の家』の影響を受けていると言われる。
- 58 劉平「現実主義話劇過時了嗎：由『玩偶之家』演出想到的」（『文芸報』2014年3月3日004版）
- 59 水木京太「日本に於けるイプセン」（築地小劇場編『築地小劇場第5号』復刻版、不二出版、1986）21頁
- 60 George Bernard Shaw, 1856-1950。アイルランド出身、イギリスで活躍。劇作家・評論家。社会主義者・ナチス支持者。
- 61 G. Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism : Now Completed to The Death of Ibsen* (Cambridge, U.S.A. : The University Press, 1913), p. 196.
- 62 日本バーナード・ショー協会編『バーナード・ショーへのいざない Welcome to the Shavian World』文化書房博文社、2006、88-91頁
- 63 「……記事の内容、ニュアンスが彼（イプセン——引用者）自身の言ったことと違って

いて、社会民主主義なるものを頭から彼が否定したようになっていた。彼は驚き、さっそくロンドン在住の知人に手紙を書き、その訂正を斡旋してくれるよう依頼した。イブセンの手紙はそのまま新聞に掲載されたが、それによると、彼は社会民主主義の党派には属さないと断ったのではなく、「自分はいかなる党派にも決して属したことはないし、今後も属さないだろう」と断ったというのである。」(原千代海 (前掲) 239 頁)

⁶⁴ 瀬戸宏『中国話劇成立史研究』(前掲) 243 頁

終章

本研究は中国小劇場演劇の具体像を見極めようと、今日の状況から手繰って、1918年の胡適までたどり着いた。以上の章での検討から、序章で提示した本稿の目的である「中国小劇場演劇の具体像」とは、どのようなものがみえてくるのか。そこには上演やドラマをめぐる三つの特質が見出せると考える。

1. 営利興行を成立させる希求

一つ目は、営利興行を成立させることの希求である。小劇場演劇はしばしば非許可の状況、体制の外側の領域で興行が試みられてきた。孟京輝の『私は×××を愛する』の無断訪日公演、思想統制に触れた『阿 Q 同志』は、上演規制をめぐる状況を知ることのできる例である。改革開放後、市場経済が発展するにつれ文化領域も市場化、産業化し、政府は文化体制改革の政策の下に国内文化の振興・支援・引き締めへと乗り出した。それに伴い元来反社会的な行為とさえみなされていた¹民間の営利興行が容認され、手続きや制限が設けられた上で誰もが可能な行為となった。時代の流れだけでなく、1990年代に牟森らが体制の外で上演を試みてきたことは、民間による上演の社会環境が整備されてゆく大きな促進力となった。国立話劇団が有する劇場は有償の貸劇場として機能し、さまざまなカンパニーが実験を行うことができる場ともなった。

ただ、演出家が国立話劇団とカンパニーと兼業する状況は、必ずしも独立した実験とも限らない。演出家は実験を目指しながらも、国立話劇団の職にあり、待遇や創作環境の安定を得てきた。孟京輝のカンパニーは実質的には、文化体制改革の商業重視に適応しかねた旧体制の中国国家話劇院が自社とは別個に進める形で設けた、話劇団体制下のものであると、陶慶梅は指摘している²。孟京輝の作品著作権は公式ウェブサイトによると、北方公園（北京）戯劇文化有限公司に帰す³。中国国家話劇院以外の演出家のカンパニーについてはわからないが、いずれにしても体制の内外の線引きは曖昧である。純粋な民間のカンパニーも存在するが、投資目的でクオリティが顧みられないもの、集客のために知名度のあるタレントを起用したもの、アマチュア出身の俳優で構成されるものなど、創作環境やクオリティの面で生存が厳しい。演出家が名実ともに知られるようになっても独立しないのには、あえて体制側に所属して管理されることで自由を得、また自らも体制の諸条件の利に与っていることがあるのであろう。体制側にとっても、管理下に置きつつカンパニーでの自由を与えて文化振興

を担わせていると言え、どちらも持ちつ持たれつの微妙な均衡を保っているようである。孟京輝の述べる通り、完全な自由は必要なく、有用な情報を活用してゆくことが実験演劇の源泉となるのかもしれない。

2. ドラマ（戯曲）とリアリズムの解体の実験

二つ目はドラマ（戯曲）とリアリズムの解体の実験である。中国小劇場演劇の一つの大きな方向性に、文化大革命以前のリアリズム演劇への反発があった。スタニスラフスキーによる演技理論は、社会主義リアリズムと相俟って、1950 から 60 年代、話劇の絶対的な規範となった。写実性・真実性を重んじる演技は、統一性ある戯曲や人物造形と深く結び付くものである。こうした画一的なリアリズム演劇を踏襲してゆくことに違和感と限界を覚えた作家や演出家が、その解体の試みを重ねてきた。その道筋は今日にも続く。破綻なきドラマの世界、統一感あるリアリズム、これらの分断、最小化、逸脱、転覆といった試みは牟森、林兆華が大胆に行っていた。李六乙はとくに演技の面で大きくアレンジを試み、筋は同じでもリアリズムの様相とは打って変わった印象の、抽象的なリアリズムのドラマに仕立てた。ドラマありきではないこれらの上演は、レーマンの提起するポストドラマ演劇の概念に合致し、中国小劇場演劇もイリュージョンやドラマからだけではとらえられない別種の段階にあることを示唆している。

しかしながら、中国においてはポストドラマ的な上演の評判はあまり芳しくない。筋がない即興的な上演の牟森の挫折、チェーホフを容赦なく切り刻み不条理の世界と結び付けた林兆華の実験の不評が端的な例である。また、若者世代の心をつかんで離さない孟京輝でも、理解可能な筋がなかったり情感に乏しい演技であったりする作品は、再演されることがほとんどない。観客のドラマへの期待は世界的には同様と言え、レーマンは 1960 年代から 1990 年代の欧米演劇を踏まえて、「大局的に見るなら、大多数の観客は、演劇に古典文学テキストの絵解きを期待し、たとえ“モダンな”舞台装置は受け入れても、理解可能な筋や意味、文化的な自己確証、感動的な観劇体験を当てにして、劇場に来る」⁴と指摘する。もちろん、ポストドラマ的な上演と、近代演劇から続くイリュージョンと統一性あるドラマの上演には何の優劣もないが、第 3・4 章で指摘したように、中国では演出家の想像以上に真実味のある演技、ドラマという虚構への同化・感情移入が好まれていると言える。演出家はドラマの扱いと向かい合うと同時に、それを受け止める観客の観劇の根強い習慣、固定観念とも向かい合ってきた。

近年の動向を言えば、北京ではやはり統一感あるドラマが作品全体を貫くものが優勢である。実験を自負する孟京輝でも、年々再演されるのは筋や繊細な人物造形があるものである。どれほど脈絡ないシーンや即興を繰り広げようと、折に触れて最初に提示したドラマが戻ってきて全体をまとめる。脈絡のないシーンの挿入は観客を飽きさせないための脱線のような位置づけになる⁵。本稿では扱えなかった民間の小劇場演劇の例として、比較的商業化していない小劇場の蓬蒿劇場、鼓楼西劇場、「商業化」の形容詞がしばしば伴うカンパニーの開心麻花があるが、管見の限り、これらの作品においては、ドラマはより前面に出ており、人間関係や心理描写がよく考慮されているように思う。第三者の叙述、観客との交流、映像等のメディアの併用などを伴いつつ整合性をもった筋のあるこうした作品は、ブレヒト的であると言える。レーマンはポストドラマ演劇を、ブレヒトが戯曲の筋を演劇の真髄としていたことに触れてポスト・ブレヒト演劇と言い換えているが⁶、その意味では、中国小劇場演劇の多くは比較的ブレヒト的であり、ポスト・スタニスラフスキー演劇と換言できるであろう。

3. ドラマ創造の奮闘

三つ目はドラマ創造の奮闘である。かねてより話劇は翻訳劇が多く、自国の作家の著作が枯渇していることが指摘されている。本稿で取り上げた4人の演出家も外国戯曲を原作とした作品が多く、そうでなければ、老舎などの古典的名作であるか、孟京輝のように仲間内で共同創作したものなどになる。小劇場演劇はドラマ、リアリズムを解体する実験をしながらも、まず壊すべきドラマを構築していかなければならない状況にもあった。

国内の作家による戯曲が乏しいのは、「商業主義の影響、劇作の経済的不遇など様々な要因が指摘されているが、中国国内では公然と語られることのない背景として、共産党・政府の引き締めがあることは否定できない事実であろう」と瀬戸宏は指摘する⁷。加えて、演出家たちのソ連演劇への拒否反応、伝統演劇の重視、あるいは孟京輝がある程度観客の嗜好に応じたドラマを採用し始めたのは、文化政策の推進とも無関係ではないと思われる。大局的には、話劇が扱うテーマは文化大革命以前や直後にみられた、歴史的人物、社会問題など大きなものである傾向から、日常の個別的な事柄へと移行した。以上の章で検討した中では社会批判（孟京輝『私は×××を愛する』）、人生賛美（李六乙『ワーニャ伯父さん』）もあり、恋愛（孟京輝『恋するサイ』など）、自分探し（牟森『ゼロの記録』）、人生の虚しさと希望の混在（林兆華『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』）のテーマもあった。思想統制ゆえに人

や社会を描くのがままならないとしたら、小劇場演劇を含む話劇は外国戯曲や古典文学のリメイクに依拠することがますます常態化するであろう。

第2章で2016年公布「営利興行管理条例」の内容をみたとおりに、興行の自由にはコンテンツ審査の規定という形の公権力による思想統制があり、もれなく管理下に置かれた自由である。元来国の文化事業として興行を担ってきた国立話劇団は、運営方法が変わっても党委書記が指導する政府系の公益団体である。話劇団にはそれぞれ自負する特色や伝統もあり、創作をめぐるのは、文化部の審査以前に「我が社的」であるように自己規制をしてきたであろうことは想像に難くない。初の小劇場演劇『非常信号』が、先んじて書かれていた不条理演劇的な『バス停』よりもリアリズム寄りのものをと指示されて書かれた作であったことは、その一例である。2014年に文化の概念そのものがトップダウンであらためて政治イデオロギーに重ね合わされたことは、カンパニーが国立話劇団体の「我が社的」な路線からは離脱できても、「我が党的」な路線から出ることは難しいことを意味していよう。ただ、(すべての国や地域ではないが)自由の権利が当たり前であるこの時代であるゆえに、検閲は公権力対一般市民という単純な図式とは限らず、中国以外でもさまざまな方向からさまざまな場面で、自己検閲も含めて行われている。イデオロギーの問題を超えて、引き続き考えてゆく必要がある。

以上、中国小劇場における、民間の営利興行の成立、および戯曲やリアリズムの解体と創造をめぐる三つの実験の特質を見出した。本稿は演劇を諸要素からなる上演としてとらえることをふまえてきたが、もっとも現実的だがもっとも見えにくい実験になるドラマ(コンテンツ)の創造を前面にする意味で「ドラマをめぐる実験」という題目とした。

4. 観客席を見渡して

最後に小劇場の観客席へと目を転じたい。観客席で周囲を見回してみると、そこには多くの若い世代の観客がいる。河田聡美は2008年に、「北京の小劇場演劇を支えているのは、経済的に裕福で流行に敏感な30歳前後のエリート・サラリーマン層、すなわち「小資」と呼ばれる若者たちである」⁸と指摘している。鄒紅による、1997年と1999年に北京人民芸術劇院と中央実験話劇院で実施されたアンケート調査結果(回答計683部)では、北京人芸の観客は18~30歳が約78%、大卒以上が約82%、中央実験話劇院の観客は18~30歳が約63%、大卒以上が約80%であった⁹。2000年代後半から最近にかけての管見の限りでは、小劇場演劇を観にくる人々は20~30代の若い世代が圧倒的に多く、一人で来場する観

客も大勢いる。

「少数の観客のためのとんがった舞台を指すだけでなく、作り手と観客がテレビやネットとは異なるコミュニケーション体験を模索し、語り合うための出会いの演劇となるのではないだろうか」¹⁰、とポストドラマ演劇の展望を説く新野守広の指摘は、中国小劇場演劇の空気感に重なるものがある。中国小劇場演劇は1980年代以後、市場経済化した社会、都会の環境で行われてきたこと、大卒以上で比較的富裕な若年世代が占める観客層に鑑みると、アメリカや日本での小劇場演劇が一時期、あるいは一部担っていたような、いわゆる反体制、反商業のイメージや役割とはまるでつながらないことが見出される。

演劇は情報技術が瞬く間に普及する中で、テレビ、映画、インターネットとは観客数、コンテンツ数、波及効果は比較にならない、経済効率の低いアナログ文化という位置づけになったが、それゆえアナログ性の長所が引き立つことになった。中国小劇場演劇の、牟森のような「北漂」のイメージは1990年代までにとどまり、政治的な議論はサイバー空間に移った。2000年頃からの小劇場演劇は若年世代の観客に合わせて彼らの関心事である恋愛や自分探しのテーマ、娯乐的出し物の傾向が主流を占めるようになり、商業化が懸念されて久しい。国立話劇団での実験は、古典作品のリメイクにおけるものが大半である。だが、商業と実験あるいは芸術が共起しない理由、実験が清貧かつ硬派な社会派でなければならない理由も見当たらない。小劇場演劇は、作る側、観る側ともに、好んで費用と時間を使い足を運んで劇場に臨む一部の者だけがかかわり、盛り上げてゆく「オタク」なカルチャーになりつつある。ここでのオタクはいわゆる「非モテ」で暗く社会性に乏しいようなイメージではなく、こと好きな領域に関しては情熱と豊富な知識を持ち、コミュニケーションスキル、実務処理能力を発揮するという、ポジティブなイメージの方である。こうした相貌も現時点で見極められる中国小劇場演劇の一つの具体像ではないだろうか。

注

¹ 「……利潤を得る目的で、巧みに口実を設け、無許可、偽装許可、借用許可、詐称許可等の多くの違法手段によって、国家劇団（院）、部隊および政府のその他の部門や産業部門の文芸団体の俳優職員を私的に招き、さまざまな営利共同単体を組織して興行活動を行う、興行代理業でない組織（原文「非演出經紀単位」——引用者）がある。……こうした興行はほとんどが粗製乱造で、舞台の格調は低く、人員構成が複雑であり、宣伝

広告は大げさで、チケット価格を吊り上げ、観客を騙し、興行収入を私的に分配し、脱税しており、社会に対し悪影響である。」（「国务院弁公庁転發文化部關於加強演出市場管理報告的通知」1991年2月22日（「匯法網」<https://www.lawxp.com/statute/s572523.html>）（2019年3月1日確認。本章で示すURLは以下同様）

- 2 陶慶梅『当代小劇場三十年（1982-2012）』社会科学文献出版社、2013、140頁
- 3 「孟京輝戲劇工作室」（<http://mengjinhui.com.cn/contactUs.jsp>）
- 4 ハンス＝ティース・レーマン著、谷川道子・新野守広・本田雅也・三輪玲子・四ツ谷亮子・平田栄一朗訳『ポストドラマ演劇』同学社、2002、19頁
- 5 孟京輝の人気のある作品では、『二匹の犬の生活と意見』『ヒトラーの腹』『空中庭園殺人事件』などが好例であろう。
- 6 レーマン、前掲、42頁
- 7 瀬戸宏『中国の現代演劇：中国話劇史概況』東方書店、2018、263頁
- 8 河田聡美「「和諧なき社会」の孤独」（話劇人社『幕』68号、2009）21頁
- 9 鄒紅『作家・導演・評論：多維視野中的北京人芸研究』（文化芸術出版社、2008）293-298頁参照。1997年4月および1999年10月実施。北京人芸、実験話劇院の一部の観客に対しそれぞれ400部、350部配布、うち回収し回答有効であったものはそれぞれ363部、320部、計683部。割合の数値はアンケート結果から引用者が算出した。
- 10 新野守広「ポストドラマ演劇とは？」（三島由紀夫作、新国立劇場運営財団営業部編集『綾の鼓；弱法師：近代能楽集』新国立劇場運営財団、2008）28頁

謝 辞

本博士論文は、独立行政法人日本学術振興会平成 29・30 年度科学研究費補助金（特別研究員奨励費、課題番号 17J09429）の助成を受けたものである。

参考文献等

文献

- 飯塚容「中国の小劇場演劇：近二十年の歩み」(『演劇学論集』41号、2003)
- 市川明「ブレヒトと日本／中国：叙事詩的演劇への道」(『Arts and media』1号、大阪大学大学院文学研究科文化動態論専攻アート・メディア論研究室、2011)
- 岩淵達治・五十嵐敏夫「連続対談：ブレヒト演劇の魅力と可能性：その受容の歴史と今日的有効性③ヨーロッパにおけるブレヒトの影響の変遷と現状」(『社会評論』27、小川町企画、2001)
- ヘルマン・ヴェントカー著、岡田浩平訳『東ドイツ外交史 1949-1989』三元社、2013
- マーティン・エスリン著、小田島雄志訳『不条理の演劇』晶文社、1968
- 大平和登・荒井良雄『ブロードウェイ！ブロードウェイ！』朝日新聞社、1985
- 風間研『小劇場の風景：つか・野田・鴻上の劇世界』中央公論社、1992
- 河田聡美「「和諧なき社会」の孤独」(話劇人社『幕』68号、2009)
- 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、1978
- 菊池領子・飯塚容訳「非常麻将」(話劇人社中国現代戯曲集編集委員会編『中国現代戯曲集』第5集、晩成書房、2004)
- 菊池領子「李六乙作非常麻将解題」(話劇人社中国現代戯曲集編集委員会編『中国現代戯曲集』第5集、晩成書房、2004)
- 金世一・李知映・沼上純也編著『小劇場タイニイアリス：ここは演劇の不思議の国』芸術新聞社、2015
- マイヤ・コバヒゼ著、鍋谷真理子訳『ロシアの演劇教育』成文社、2016
- イーゴリ・ゴロムシトク著、貝澤哉訳『全体主義芸術』水声社、2007
- 阪口直樹「中国の社会主義リアリズム：1958年における論争を中心として」(『大阪教育大学紀要』第24巻Ⅰ.人文科学第2号、1975)
- 阪口直樹「中国社会主義リアリズム体制の確立へ：胡風批判の一側面」(『大阪教育大学紀要』第25巻Ⅰ.人文科学第3号、1976)
- 阪口直樹「1975年の「文芸報」にみる中国社会主義リアリズム論の展開」(『大阪教育大学紀要』第27巻Ⅰ.人文科学第3号、1979)
- 佐和田敬司・藤井慎太郎・冬木ひろみ・丸本隆・八木斉子編『演劇学のキーワード』ペリカ

- ん社、2007
- 菅井幸雄「近代演劇の諸傾向」（津上忠・菅井幸雄・香川良成編『演劇論講座』第2巻演劇史外国編、汐文社、1976）
- コンスタンチン・スタニスラフスキー著、蔵原惟人・江川卓訳『芸術におけるわが生涯』上・中・下、岩波文庫、2008
- コンスタンチン・スタニスラフスキー著、岩田貴・堀江新二・浦雅春・安達紀子訳『俳優の仕事：俳優教育システム 第一部』未来社、2008
- コンスタンチン・スタニスラフスキー著、堀江新二・岩田貴・安達紀子訳『俳優の仕事：俳優教育システム 第二部』未来社、2008
- コンスタンチン・スタニスラフスキー著、堀江新二・岩田貴・安達紀子訳『俳優の仕事 第三部：俳優の役に対する仕事』未来社、2009
- 瀬戸宏『中国の同時代演劇』好文出版、1991
- 瀬戸宏『中国演劇の二十世紀』東方書店、1999
- 瀬戸宏「任鳴と林兆華の『ゴドー』（AICT [国際演劇評論家協会] 日本センター編集委員会編集『シアターアーツ』9号、晩成書房、1999）
- 瀬戸宏『中国話劇成立史研究』東方書店、2005
- 瀬戸宏「牟森に関するノート：『ゼロの記録』を中心に」（『南腔北調論集：中国文化の伝統と現代 山田敬三先生古稀記念論集』東方書店、2007）
- 瀬戸宏「天安門事件二〇年と最近の中国演劇界」（AICT [国際演劇評論家協会] 日本センター編集委員会編集『シアターアーツ』（第二次）40号、晩成書房、2009）
- 瀬戸宏『中国の現代演劇：中国話劇史概況』東方書店、2018
- 瀬戸宏「中国での社会主義リアリズム導入を巡って：中華人民共和国期を中心に」（『現代中国』92号、日本現代中国学会、2018）
- 扇田昭彦「ゴドーの変身：小劇場演劇と現代」（『文学』53号、岩波書店、1985）
- 千田是也訳『ベルトルト・ブレヒト演劇論集1 真鍮買い・演劇の弁証法・小思考原理』河出書房新社、1973
- 高橋雄一郎『身体化される知：パフォーマンス研究』せりか書房、2005
- ネミロヴィチ=ダンチェンコ著、内山敏訳『モスクワ藝術座の回想』早川書房、1952
- チャーホフ著、神西清訳『桜の園；三人姉妹』新潮社、1990
- 永田靖「第二部 修辞としてのソビエト社会主義リアリズム演劇」（『演劇学論集：日本演劇

- 学会紀要』38号、2000)
- 新野守広「ポストドラマ演劇とは？」(三島由紀夫作、新国立劇場運営財団営業部編集『綾の鼓；弱法師：近代能楽集』新国立劇場運営財団、2008)
- 日本バーナード・ショー協会編『バーナード・ショーへのいざない Welcome to the Shavian World』文化書房博文社、2006
- 原千代海『新版イブセン：生涯と作品』三一書房、1998
- 樋泉克夫『京劇と中国人』新潮選書、1995
- 平林宣和「1969年のスタニスラフスキーシステム批判：『光明日報』掲載のシステム批判文献に関する覚書」(『演劇映像学 2008 第1集』2009)
- 古川健「文化強国をめざす中国：現代中国における文化改革発展の流れと文化政策の動向について」本編第I-III部(財団法人自治体国際化協会、2013)
- ベルトルト・ブレヒト著、岩淵達治訳「処置」(ベルトルト・ブレヒト著、千田是也・岩淵達治訳『ブレヒト教育劇集』未来社、1988)
- ベルトルト・ブレヒト著、小宮曠三訳『ブレヒト演劇論』ダヴィッド社、1963
- サミュエル・ベケット著、安堂信也・高橋康也訳『ゴドーを待ちながら』(ベスト・オブ・ベケット1)白水社、1990
- 別役実『うらよみ演劇用語辞典』小学館、2003
- 別役実・坂手洋二「対談 世界と交信する ゴドーを待たないで!!」(『國文學』52巻8号、2007)
- テリー・ホジソン著、鈴木龍一・真正節子・森美栄・佐藤雅子訳『西洋演劇用語辞典』研究社出版、1996
- アリソン・ホッジ編著、佐藤正紀訳『二十世紀俳優トレーニング』而立書房、2005
- 堀真理子『改訂を重ねる『ゴドーを待ちながら』：演出家としてのベケット』藤原書店、2017
- 水木京太「日本に於けるイブセン」(築地小劇場編『築地小劇場第5号』復刻版、不二出版、1986)
- 毛利三彌『イブセンのリアリズム：中期問題劇の研究』白鳳社、1984
- 毛利三彌『イブセンの世紀末：後期作品の研究』白鳳社、1995
- 毛利三彌編『演劇論の変貌：今日の演劇をどうとらえるか』(叢書「演劇論の現在」)論創社、2007

山口和人「ドイツの対中国外交戦略」（国立国会図書館調査及び立法考査局編『レファレンス』726号、国立国会図書館調査及び立法考査局、2011年7月）

山口泰代「ピスカートア：演劇理論とその実践」（『大阪明浄女子短期大学紀要』3号、1988）

ハンス＝ティース・レーマン著、谷川道子・新野守広・本田雅也・三輪玲子・四ッ谷亮子・平田栄一郎訳『ポストドラマ演劇』同学社、2002

渡辺浩平「中国文化産業の「越境」の意味すること：華人文化産業投資基金（CMC）を事例として」（『境界研究』特別号、2014）

* * *

白瀛「李六乙的古希腊悲劇抗争」（『中国文化報』2013年1月8日006版）

卞之琳「布莱希特戲劇印象記」（『世界文学』1962年7、8期）

陳吉徳「牟森：消解与重構」（『戲劇文学』2002年5期）

陳吉徳「李六乙：回帰常識就是革命」（『新華航空』2010年11期）

陳吉徳「每一次実験必将探尋新的精神典型：李六乙論」（『戲劇芸術 上海戲劇学院学報』2018年1期）

陳世雄『三角対話：斯坦尼、布莱斯特与中国戲劇』厦門大学出版社、2003

陳増榮「荒誕派戲劇在中国的訳介、研究与伝播」（『戲劇文学』第5期、2010）

何成洲「試論易卜生的“社会問題劇”及其对中国話劇啓蒙的影響」（『外国文学研究』1998年1期）

胡適著、趙国華責任編輯『胡適文存4』黄山書社、1996

胡星亮「布莱希特在中国的影響与誤読」（『外国文学評論』2007年4期）

胡星亮『現代戲劇与現代性』人民文学出版社、2007

黄海碧「從莎士比亞的戲劇文本到李六乙的戲劇空間：浅評話劇『李爾王』的当代性轉換」（『東方芸術』2017年11期）

焦世宏・劉向宏『經典人物 焦菊隱』中国戲劇出版社、2007

解璽璋・解宏乾編著『北京人芸戲劇博物館』同心出版社、2012

靳娟娟「中国布莱希特十年研究綜述：1999-2009」（『雲南芸術学院学報』2011年2期）

李静「李六乙的契訶夫」（『雨花』2016年2期）

- 李六乙「戲劇現狀：觀眾、批評、實驗」（『四川戲劇』2005年2期）
- 林林「林兆華·玩『酷』子弟·票房毒藥」（『上海戲劇』1998年6期）
- 林兆華口述、林偉瑜·徐馨整理『導演小人書（全本）』作家出版社、2014
- 劉淳「走向自由：牟森和他的戲劇」（『黃河』1997年6期）
- 劉洪濤「易卜生『玩偶之家』在中國的四種讀法」（『湛江師範學院學報』2003年4期）
- 呂雙燕『中國話劇表演史論：民族表演體系的探索與構建』河北人民出版社、2009
- 馬俊山『演劇職業化運動研究』人民文學出版社、2007
- 孟京輝編著『孟京輝先鋒戲劇檔案』新星出版社、2010
- 孟京輝編著『先鋒戲劇檔案（增補版）』作家出版社、2011
- 牟森『上海奧德賽』敘事報告」（『藝術評論』2013年11期）
- 牟森「關於演劇『零檔案』：關於小劇場演劇三十周年之際」（『藝術評論』2012年12期）
- 喬麗『陣痛與重生：國有文藝院團體制改革研究』吉林出版集團股份有限公司、2015
- 沈煒元「戲劇觀論爭其評價」（『戲劇藝術』2011年1期）
- 水晶「北京實驗戲劇」（張仲年主編『中國實驗戲劇』上海人民出版社、2009）
- 陶慶梅『當代小劇場三十年（1982-2012）』社會科學文獻出版社、2013
- 陶子『『等待戈多』及其在中國的命運』（『藝術評論』2004年7期）
- 田本相「論中國現代話劇的現實主義及其流變」（『文學評論』1993年2期）
- 田本相·宋寶珍「1998年首都話劇論評」（『廣東藝術』1999年3期）
- 王曉華「對布萊希特戲劇理論的重新評價」（『外國文學評論』1996年第1期）
- 王曉華「後上帝時代的等待者：對荒誕派戲劇『等待戈多』文本分析」（『深圳大學學報』人文社會科學版2000年5期）
- 王悅「市場化經營下我國劇場的設計思路更新研究」（清華大學博士論文、2011）
- 吳保和『中國當代小劇場演劇』上海遠東出版社、2016
- 習近平「在文藝工作座談會上的講話」2015年10月15日（中共中央文獻研究室編『十八大以來重要文獻選編（中）』中央文獻出版社、2016）
- 徐震「關於戲劇觀討論的反思」（『戲劇』2011年2期）
- 于是之「探索者的足跡 北京人藝演劇學派國際學術檢討會開幕詞」（『中國戲劇』1992年8期）
- 張仁里『表演考學教學問答』中國戲劇出版社、2008
- 張鑫「牟森研究綜述」（『美與時代』2009年下半年11期）

- 張殷編著『中国話劇芸術舞台演出史綱』武漢大学出版社、2008
- 中華人民共和國外交部檔案館·人民畫報社編輯「解密外交文獻·德國篇」(『解密外交文獻：中華人民共和國建交檔案：1949-1955』中國畫報出版社、2006)
- 周伝家「喻世·警世·醒世：小劇場戲曲『偶人記』印象」(『中国戲劇』2002年3期)
- 周寧「現實主義或現代主義：戲劇觀念的立場或方法：20世紀中国戲劇批評的基本問題之三」(『芸苑』2013年4期)
- 周憲「布莱希特對我們意味着什麼？：布莱希特對中国當代戲劇的影響」(『戲劇 中央戲劇學院學報』1996年4期)
- 周憲「布莱希特的中国鏡像」(『外国文學研究』2011年第5期)
- 周揚「為創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥」(『人民文學』1953年11期)
- 鄒紅『作家·導演·評論：多維視野中的北京人藝研究』文化藝術出版社、2008
- 鄒紅「孟京輝：以激情與戲謔營造實驗話劇的感性魅力」(張仲年主編『中国實驗戲劇』上海人民出版社、2009)

* * *

G. Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism : Now Completed to The Death of Ibsen*, Cambridge, U.S.A. : The University Press, 1913

施清婧『中国舞台上的塞繆爾·貝克特：跨文化戲劇演出研究(1964-2011)』*Samuel Beckett on Chinese Stage(1964-2011): A Study of Intercultural Performances* (中国語題目の英語図書) 南開大学出版社、2015

新聞

解璽璋「如何沈悶，為何沈悶？：我看李六乙版『万尼亞舅舅』」(『北京日報』2015年2月5日018版)

李健鳴·李六乙(對談)「我們的話劇舞台朝西方看太多了：從話劇『小城之春』和『櫻桃園』說起」(『文匯報』2016年8月9日011版)

劉平「現實主義話劇過時了嗎：由『玩偶之家』演出想到的」(『文藝報』2014年3月3日004版)

錢烈「建立現實主義的演出體系」(『新華日報』1941年10月10日第5版)

于奥「讓話劇的子彈再飛一會兒：訪著名話劇導演李六乙」（『中国芸術報』2011年5月23日008版）

周健森「契訶夫的“背叛者”」（『北京日報』2015年2月5日018版）

視聴覚資料（DVD、ビデオテープ）

李六乙演出『非常麻将』2000（飯塚容中央大学教授所蔵）

『林兆華工作室戲劇作品集』中国人民大学出版社、2012

牟森演出『零档案』1994（瀬戸宏撰南大学名誉教授所蔵）

孟京輝戲劇工作室監制『孟京輝的戲劇』九州音像出版公司、2008

ウェブサイト（視聴覚資料、新聞記事を含む）

菊池領子「知られざる中国舞台芸術最前線」（「国際交流基金 Performing Arts Network Japan」2004年12月6日掲載、http://www.performingarts.jp/J/overview_pre/0411/1.html）

瀬戸宏訳「胡適「イプセン主義」早稲田大学演劇映像学連携研究拠点テーマ研究「演劇研究基盤整備：舞台芸術文献の翻訳と公開」http://kyodo.enpaku.waseda.ac.jp/trans/modules/xoonips/listitem.php?index_id=552014

日本貿易振興機構（ジェトロ）「中国コンテンツ業界に関わる行政機関・業界団体および法令調査」（「日本貿易振興機構（ジェトロ）」2005年3月、<https://www.jetro.go.jp/world/reports/2005/05001016.html>）

* *

陳然「李六乙 到現在還在討論懂不懂是不是可笑」（電子版「新京報」C08-C09版、2015年1月28日、http://epaper.bjnews.com.cn/html/2015-01/28/content_559618.htm?div=-1）

iCNTV 人物官方頻道「人物 先鋒戲劇導演孟京輝」2013年6月13日公開（「You Tube」<https://www.youtube.com/watch?v=wt3ehU9UPoE>）

万佳歡「牟森十年没虛度：長“武功”很幸福」（「中国新聞周刊網」2013年11月6日、<http://culture.inewsweek.cn/20131106/detail-73982-1.html>）

吳文光、『流浪北京』1990（「愛奇芸」http://www.iqiyi.com/w_19rrxdfu1.html）

于堅「彼岸」（「于堅的博客」1993年6月執筆、2009年2月掲載、http://blog.sina.com.cn/s/blog_4889207c0100cf13.html）

于堅「戲劇作為動詞：与艾滋有關 第2部分」（「于堅的博客」1995年3月執筆、2006年5月掲載、http://blog.sina.com.cn/s/blog_4889207c010003tr.html）

「費穆版『小城之春』電影放李六乙深度解讀芸術民族化」2016年3月8日掲載（「北京天橋芸術中心」<http://www.tartscenter.com/news/818.html>）

「孟京輝導演話劇『等待戈多』中央戲劇学院表演技」（「愛芸奇」http://www.iqiyi.com/w_19rtgof86d.html）

「年代訪：我們年代的心靈史」10期「戲劇導演林兆華：這個国家……愛戲劇嗎？」（「鳳凰網」2012年12月6日、<http://culture.ifeng.com/niandaifang/special/linzhaohua/>）

「国家統計局」<http://www.stats.gov.cn/>

「匯法網」<https://www.lawxp.com/>

「孟京輝戲劇工作室」<http://mengjingshui.com.cn/index.jsp>

「孟京輝戲劇工作室官方微信」http://yiker.trueart.com/20117056/yikerdynamic_1.shtml

「孟京輝戲劇工作室豆瓣」<https://site.douban.com/mengjingshui/>

「中華人民共和國文化和旅遊部」<http://zwgk.mct.gov.cn/>

* * *

Bettina S. Entell, “Post-Tian’ anmen: A New Era in Chinese Theatre, Experimentation During the 1990s at Beijing’ s China National Experimental Theatre/CNET”（ハワイ大学博士論文）（University of Hawai’ i at Manoa, 2002, <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/handle/10125/3016>）

初 出 一 覧

序章「4. 小劇場演劇の変遷」

「5. 中国における小劇場演劇、および建築としての小劇場」

「消失した中国実験演劇をめぐる考察：牟森の軌跡をたどって」より

「一 中国小劇場演劇前史概況」

愛知大学現代中国学会編『中国 21』46号、東方書店、2017、77-79頁

第3章：牟森——ポストドラマ演劇の展開と挫折

「消失した中国実験演劇をめぐる考察：牟森の軌跡をたどって」

愛知大学現代中国学会編『中国 21』46号、東方書店、2017、75-93頁。

（「一 中国小劇場演劇前史概況」の節を除く。）

第4章：林兆華——不条理演劇、および「救世主」ゴドーの造形

「中国におけるゴドーの造形：林兆華を中心に」

中国研究所編『中国研究月報』72巻4号、2018年4月、14-25頁

第5章：ブレヒト・叙事的演劇の受容

「中国におけるブレヒトの受容と評価」

愛知県立大学大学院国際文化研究科『愛知県立大学大学院国際文化研究科論集』15号、

2014、85-102頁

第6章：スタニスラフスキー・リアリズム演劇の受容

「中国におけるスタニスラフスキー・システムの受容と評価」

愛知県立大学大学院国際文化研究科『愛知県立大学大学院国際文化研究科論集』14号、

2013、137-156頁

第7章：リアリズム演劇の脈絡——様式からイデオロギーまで

「中国話劇のリアリズム：2014年版『人形の家』を手掛かりに」

愛知県立大学大学院国際文化研究科『愛知県立大学大学院国際文化研究科論集』17号、

2016、39-62頁