

[要 旨]

本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。

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、忠実な写実の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、戦後、戯曲を重視しなくなった「ポストドラマ演劇」の特徴に照らして考察する。

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結論付ける。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となっていることに言及する。