

# 曹禺戯曲の舞台指示

—『日出』から『北京人』まで—

白井啓介

1. はじめに
2. 国外戯曲の舞台指示記述
3. 『日出』の舞台指示
4. 『原野』の舞台指示
5. 『蛻変』の舞台指示
6. 『北京人』の舞台指示
7. 結びにかえて——曹禺戯曲の舞台指示の特質

## 1. はじめに

すでに筆者は、曹禺の戯曲の特質を解明するために、その舞台指示（ト書き）に着目して、『雷雨』の記述上の特質の分析を試みた<sup>1)</sup>。そこで明らかにしえた点は、曹禺戯曲が「読む」ための戯曲としての特質が強く、そのために戯曲の記述において、通例をはるかにしのぐ紙幅が費やされ、かつ心理の深奥にまで立ち入るような分析的記述が行われ、そのことがまた「読む」ことを助ける働きをしている構造を持つことである。そして、その記述は、『雷雨』が処女作であるがための稚拙さによるものと言うより、曹禺が戯曲を記述する根本的姿勢ではないかと推測させるものがあるのである。しかも、こうした戯曲記述のスタイルは、「愛美劇」と呼称される中国現代話劇の各作品にも、ある程度共通の特質を形成しているのではないかと疑わせるものでもある。戯曲の記述についての独立のスタイルが確立

されてはいないゆえの試行錯誤と言うべきなのか、はたまた語り物を母体とする小説の語り口の影響を色濃く残している、過渡的段階の弊害のゆえと見るべきか、問題は中国現代話劇の文体論にまで関わる重大な要素を孕み、即座には解決しえない多面性を秘めていると言えよう。

そこで本稿では、これに続いて先の論及で明らかになった諸点を確認するためにも、基本的な視点は同一ながら、さらに曹禺戯曲の他の作品に範囲を広げて検討を行うこととする。

またさらには、曹禺が影響を受けたと指摘される国外の戯曲作品の舞台指示の記述の状況をも、併せて検討の範囲に加えてみることにする。これは、一つには曹禺の戯曲記述の方法が彼独自のものであるか、またはなにがしかの影響によるものであるのかを見るためであり、いま一つには、曹禺の戯曲執筆の特質を欧米近代戯曲の執筆法の潮流との対比において考察してみたいと考えるからである。

舞台指示の定義と区分については、すでに前述の『雷雨』の記述上の特質の分析を試みた拙稿に述べたので、ここでは詳しい説明を省くが、大別して場面指定と行為指定とに分け、行為指定を細分して出入指定と叙述的指定とに分けて扱う。本稿で着目するのは、この中の場面指定と、行為指定の中の叙述的指定、特に人物初登場の場面の人物描写が中心となる。

本稿でも、曹禺戯曲のテキストは、『曹禺文集』第1巻（中国戯劇出版社、1988年12月）と第2巻（同、1989年4月）とに載録された単行本初版による。特に注記しないかぎり以下の引用でのページ数と行数とは、すべてこの『曹禺文集』のものである。

## 2. 国外戯曲の舞台指示記述

中国への近代戯曲の紹介は、1907年に始まる春柳社等の文明新戯が辛亥革命後に衰退するのに代わって、五四運動以降欧米作品を直接導入する形で始まる“愛美劇”運動に移行する中で、積極的に取り入れられてゆくこ

とはすでに知られている。1918年6月の『新青年』第4巻第6号でイブセン特集が生まれ、『人形の家』が羅家倫の翻訳で紹介され、陶履恭訳の『人民の敵』が連載されるが、続いて同年10月の第5巻第4号では演劇改良論争が展開される。この同じ号には、宋春舫による「近世名戯百種目」が掲載され、イブセンのみならずデンマーク、スカンジナビア、オランダ、ドイツ、フランス、イタリア、イギリス等のヨーロッパ近代戯曲の作品名が英語で列挙され、欧米近代戯曲の名作の摂取が準備されることになる。この後の1920年代に近代戯曲の紹介翻訳は盛んになるが、実際に作品が翻訳出版されたのは、一説によると20数カ国の200作品にも上ると言われる<sup>2)</sup>。この中で、比較的多く閲読され、また上演される機会が多かったのは、やはりイブセン、オスカー・ワイルド、バーナード・ショウなどであった。例えばイブセンの『人形の家』『幽霊』『人民の敵』は、それぞれ『娜拉』『群鬼』『国民公敵』として潘家洵の訳で1921年に出版されており、ワイルドの『ウィンダミア夫人の扇』が同じく潘家洵の訳で、1926年に翻訳出版されている。またバーナード・ショウの『ウォーレン夫人の職業』も、潘家洵の訳で1923年に出版されているという<sup>3)</sup>。

ここでは、このように中国に翻訳紹介された欧米戯曲の中で、曹禺の戯曲創作になにがしかの影響を与えたのではないかと推測される作品の舞台指示の状況を概観しておこう。一般に戯曲作品の中の舞台指示は、近代に入ってから戯曲を読む読者を想定して重視されるようになったものだが、ことにイブセンの後期の作品からその比重を増すと見られている。中国で翻訳出版されたイブセンの前記諸作でも、舞台指示は作品を読解する上で重要な要素となっているが、その記述は、場面指定ではまだ客観的な舞台上の指定であり、叙述的指定の人物描写についても、その心理状況などにあまり深入りしたものではない。これらの作品より10年後に執筆された『ヘッダ・ガーブレル』(1890)あたりになると、人物の指定がやや多くなりはそのもの、登場人物の中の主人公となるヘッダ・テスマンの記述でも、

「29歳。容姿端麗な気品のある女。皮膚が白い。青みがかった灰色の目

は、あくまで澄みきって、冷たい光をたたえている。髪は栗色で、美しい陰影はあるが、そんなに豊かではない。」<sup>4)</sup>

といった程度の、容貌外形の比較的客観的な描写に止まっている。

次にイプセン主義を標榜したバーナード・ショウの『ウォーレン夫人の職業』を見てみよう<sup>5)</sup>。主人公となるウォーレン夫人の娘のヴィヴィの人物描写は、次の通り記述されている。

(1) She is an attractive specimen of the sensible, able, highly - educated young middle - class Englishwoman. Age 22. Prompt, strong, confident, self - possessed. 273 - 18<sup>6)</sup>

また、その母親であるウォーレン夫人は、次の通りの記述が与えられている。

(2) Mrs Warren is between 40 and 50, formerly pretty, showily dressed in a brilliant hat and a gay blouse fitting tightly over her bust and flanked by fashionable sleeves.

(3) Rather spoilt and domineering, and decidedly vulgar, but, on the whole, a genial and fairly presentable old blackguard of a woman. 281-9

(2)は外形と容姿を比較的客観的に描写しているが、(1)と(3)ではその人物の性格や心理を規定する記述が認められると言えよう。

もっとも、ショウの作品の中では比較的初期の作品に属する『ウォーレン夫人の職業』に対して、後期の作品での舞台指示の記述では、少し様相が異なる。もっと詳細な描写を行い、作者の辛辣なコメントや人物を観察する多面的で奥深い視点を盛り込むようにも変遷する。たとえば、ミュージカルの原作ともなった『ピグマリオン』の中心的人物の一人であるヒギンズ教授の人物描写の舞台指示は、次の通り記述される。

(4) He is of the energetic, scientific type, heartily, even violently interested in everything that can be studied as a scientific subject, and careless about himself and other people, including their feelings. He is, in fact, but for his years and size, rather like a very impetuous baby

“taking notice” eagerly and loudly, and requiring almost as much watching to keep him out of unintended mischief. His manner varies from genial bullying when he is in a good humor to stormy petulance when anything goes wrong; but he is so entirely frank and void of malice that he remains likeable even in his least reasonable moments.  
685 - 10

「彼は、年令や身体こそおとなであるが、まるで物心のつきかけた手におえない赤ん坊のように、なにかおもしろそうなものを見つけては熱中し大騒ぎするので、よく見はっていないと、とんでもないことをしてかしかねない」<sup>7)</sup>との記述に、ショーの面目躍如といった面が窺えると同時に、概念的な類型的人物描写から脱して、ヒギンズという人物を特定するに十分な個性豊かな舞台指示と言えるだろう。

次に、曹禺が最も影響を受けたと指摘されるユージン・オニールの場合を見てみよう。オニールは、中国での翻訳紹介はイブセンやショーより遅れるが、1924年には『地平線のかなた』や『皇帝ジョーンズ』が紹介されていたという<sup>8)</sup>。1930年代に入ると、顧仲彝による『天辺外』と題する翻訳を含めて複数種類の翻訳が出版されており<sup>9)</sup>、20年代から40年代末にかけて合計17作のオニール作品が出版され、9作が上演された。その中には『地平線のかなた』『奇妙な幕間狂言』（中国語訳『奇異的插曲』）『喪服の似合うエレクトラ』（同『悲悼』）の人气が高く、何種類もの翻訳が続いたという<sup>10)</sup>。このオニールの舞台指示は、詳細で比較的長大な記述が行われる傾向があるが、それでも『地平線のかなた』などでは、まだあまり多くはない。これに対して、『奇妙な幕間狂言』での人物描写は、詳細であるばかりでなく、それぞれの人物の個性が他のものとは截然と区別されるような記述となっている。たとえば主人公ニーナの父親であるリーズ教授が登場する際の人物描写の舞台指示は、次の通りである。

(5) Professor Leeds enters, a pleased relieved expression fighting the flurried worry on his face. He is small, slender man of fifty - five, his

hair gray, the top of his head bald. His face, prepossessing in spite of its too-small, over-refined features, is that of a retiring, studious nature. He has intelligent eyes and a smile that can be ironical. Temperamentally timid, his defense is an assumption of his complacent, superior manner of the classroom toward the world at large. This difense is strengthened by a natural tendency toward a prim provincialism where practical present - day considerations are concerned (though he is most liberal — even radical — in his tolerant understanding of the manners and morals of Greece and Imperial Rome!). This classroom poise of his, however, he cannot quite carry off outside the classroom. …… 636 - 26<sup>11)</sup>

複雑な内心が現れた表情に始まるものの、これに続く外形の容姿、髪の毛、目つきなどの具体的な記述は、いわば人物描写の定型といえるものである。そして、この後の「臆病な性格を持つ彼の唯一の防御は、教場での落ち着いた優越的な態度を、一般世間に対して、とることである。この防御は、実際的な現実問題に関しては、堅苦しい偏狭さに陥り易い為に一層強められる（尤も希臘や羅馬帝国の風習道徳の理解に於いては頗る寛大で、極めて自由主義的で——否、急進的でさえあるが！）然し乍ら、彼のこの教場での態度を彼は教場外で完全に押通すことは出来ない。」<sup>12)</sup>と叙述される箇所では、一見したところ人物の性格やこれから展開する事柄と無関係のように思わせながら、実に的確でよくその人柄を彷彿とさせる記述になっているのである。

さらに、舞台の設定や道具立てなどを指示する場面指定にも目を向けておこう。『雷雨』への影響も指摘される『楡の木陰の欲望』の冒頭の指定である<sup>13)</sup>。

(6) Two enormous elms are on each side of the house. They bend their trailing branches down over the roof. They appear to protect and at the same time subdue. There is a sinister maternity in their aspect, a

crushing, jealous absorption. They have developed from their intimate contact with the life of man in the house an appalling humaneness. They brood oppressively over the house. They are like exhausted women resting their sagging breasts and hands and hair on its roof, and when it rains their tears trickle down monotonously and rot on the shingles. 318 - 14

単に家の両側に楡の木があるとの描写に止まらず、「その姿には不気味な母性——押しつぶすようにしてまで後生大事にわが物にしようとするところが感じられる」と、この楡の木が作品の中でないう象徴的役割とともに作品の結末までを、事件の進行を暗示するかのよう提示する。また、「重苦しく家をおおっている様子は、ちょうど疲れきった女が、たるんだ乳房と両手と髪の毛を屋根の上にやすませているようである」<sup>14)</sup>という記述は、実際の舞台造形として再現することが実に難しい場面指定と言えるのではあるまいか。

以上、曹禺と比較的関連の深い欧米戯曲の舞台指示のあり方を概観した上で、次に曹禺の各作品の舞台指示を検討してゆこう。

### 3. 『日出』の舞台指示

『日出』の舞台指示は、まず定石どおり各幕の冒頭に記される場面指定から見よう。

第1幕の舞台は、都会のホテルの部屋。ここに居住する陳白露という社交界の華である23歳の女性の部屋である。彼女を巡って何人もの男性が交錯することになるが、その出だしの舞台についての場面指定は、1.5ページほどの紙幅が割かれている。

(a)幕开时, 室内只有沙发旁的阅读灯射出一圈光明。窗前的黄幔幕垂下来, 屋内的陈设看不十分清晰, 一切丑恶和凌乱还藏在黑暗里。234-6

この記述が唯一何か暗示的な匂いを漂わせる以外は、その他はほぼ舞台

の設定や道具立ての配置などを指定するもので、型通りの場面指定と見てよい。

第2幕は、主人公たちの華やかな都会生活を、いかにも浮草のごとき虚飾に満ちた生活として描くためであろうか、これと対比的な世界を暗示する。このために劇作家は、建設工事の地ならしの歌を挿入するよう指定しているのである。

(b)他们用一种原始的语音来唱出他们的忧郁，痛苦，悲哀和奋斗中的严肃，所以在下面这段夯歌——《小海号》——里找不着一个字，因为用字来表达他们的思想和情感是笨拙而不可能的事。282—16

第3幕では、場面が変わって場末の妓楼となるため、場面指定はまた大幅に記述が加えられる。3ページ半ほどの場面指定は、妓楼とその周辺環境を子細に描写し、具体的な道具立ての指定というよりも状況説明的記述が多数を占める。その中には、いささか劇作家の主観が混じる断定的な叙述も見える。

(c)这一条胡同蚂蚁窝似地住满了所谓“人类的渣滓”，她们都在饥饿线上奋斗着，与其他瘪着肚皮的人们不同的地方是别的可以苦眉愁眼地空着肚子，她们却必须笑着的。345—11

(c)は、妓女たちの描写としては同情的感情が混入しているとするべきだろうが、この種の世界は不道德ではあるが同情すべき哀れな境遇だと、あまりに定型的な見方に流れすぎているとも言えようか。

第4幕は、再び第2幕と同じホテルの一室に場面が戻るため、場面指定は1ページ半ほどの簡略なものとなる。

次に行為指定の中の人物描写を見ることにしよう。まず最初に登場する人物は、この作品の数多い人物の中で、比較的中心をなす人物である陳白露である。彼女は、かつては夢見る純真な乙女であったが、今は踊り子として男性のダンスの相手をしたり酒席の相手をして、金持ちの男性に依存する生活を送っているが、そのことが幼なじみの方達生との間の対話で提示される前に、登場するやいなや次のように記述される。

- ①她的眼明媚动人，举动机警，一种嘲讽的笑总挂在嘴角。神色不时地露出倦怠和厌恶；这种生活的倦怠是她那种漂泊人特有的性质。234—14
- ②她爱生活，她也厌恶生活。生活对于她是一串习惯的桎梏，她不再想真实的感情的慰藉。这些年的漂泊教聪明了她，世上并没有她在女孩儿时代所幻想的爱情。生活是铁一般的真实，有它自来的残忍！习惯，自己所习惯的种种生活的方式，是最狠心的桎梏，使你即使怎样羡慕着自由，怎样憧憬着在情爱里伟大的牺牲（如小说电影中时常夸张地来叙述的），也难以飞出自己的生活狭之笼。234—17
- ③因为她试验过，她曾经如一个未经世故的傻女孩子，带着如望万花筒那样的惊奇，和一个画儿似的男人飞出这笼；终于，象寓言中那习惯于金丝笼的鸟，已失掉在自由的树林里盘旋的能力和兴趣，又回到自己的丑恶的生活圈子里235—1
- ④当然她并不甘心这样生活下去，她很骄傲，她生怕旁人刺痛她的自尊心。但她只有等待，等待着有一天幸运会来叩她的门，她能意外地得一笔财富，使她能独立地生活着。235—6

①は、彼女の容姿を肉付けして描写したものと見えるが、②や③は、陳白露という女性の現在の倦怠感の心情を形成する背景であり、舞台に実際に再現されることのない隠れた側面である。このことを、1ページ以上の紙幅を費やして、劇作家は戯曲の読者に提示し説明してゆく。④にしても、その後の劇中の展開の中で、彼女が金に困りながら決して金に魂を売るような人間ではないことが判明するが、金持ちの男性に言い寄られながら最後の誇りを失わないことを、予め説明しているようである。

続いて登場する幼なじみの方達生と留学帰りの張喬治は、年格好と容姿の描写のみであり、妓女に売られてこの部屋に逃げ込んできた小東西も、比喩的描写や心情を示す記述を含みながら、ほとんどその容姿と服装の描写に終始しているものである。一方、白露に言い寄る銀行頭取の潘月亭については、多少の内情説明的な描写が加わる。

- ⑤潘经理——一块庞然大物，短发已经斑白，行动很迟缓，然而见着白露，

他的年纪，举动态度就突然来得如他自己的儿子一般年青，而他的最小的少爷已经二十出头了。270—7

ところが、第2幕に入ってから登場する銀行の下級書記の黄省三と、裕福な有閑婦人である顧八奶奶の描写になると、それぞれに対する劇作家の思い入れが顔を出すことになる。

⑥人瘦如柴，额上的青筋象两条小蛇似地隐隐地跳动着，是一个非常神经质而胆小的人。……他这样谦卑，不自信，他甚至于疑心自己的声音都是为人所不耐的。其实，他的年纪不算大，然而这些年的忧虑，劳碌，失眠，和营养缺乏使他衰弱有如一个老人。纵使还留着一些中年的模样，但我们会惊讶一个将近四十的人，他的背怎么会拱成一道桥，受点刺激，手便如风里的枯叶不停地颤抖起来，而鬓角堆起那样多白发了。289—18

⑦她总是兴高采烈地笑。笑有种种好处，一则显得年青些，二则自己以为笑的时候仿佛很美，三则那耀眼的金牙只有在笑的当儿才完全地显露出来。于是嘴，眼睛，鼻子挤在一起，笑，笑，以致于笑得令人想哭，想呕吐，想自杀。她的眉毛是一条线，耳垂叮当地悬着珠光宝气的钻石耳环，说起话来总是指手画脚，摇头摆尾，于是小棒锤似地指头上的宝石以及耳环，光彩四射，惹得人心发慌。由上量到下，她着实是心广体胖，结实得象一条小牛，却不知为什么，她的病很多，动不动便晕的，吐的，痛的，闹个不休。295—21

⑥は、下級の勤め人で貧乏のどん底にある哀れな人物の模範を、委曲を尽くして描写しているかのようであり、⑦になると、ほとんど悪意さえ感じられるほどの嫌悪感に満ちた描写と言えよう。次に登場する、やはり銀行の行員で、頭取の秘書を勤める李石清の描写も、劇作家のこの人物に対する嫌悪と哀れみとが滲み出ていると見てよいだろうか。

⑧李石清由左门上。他原来是大丰银行一个小职员，他的狡黠和逢迎的本领使他目前升为潘月亭的秘书。他很萎缩，极力地做出他心目中大人物的气魄，却始终掩饰不住自己的穷酸相，他永远偷偷望着人的颜色，顺从而谄媚地笑着。他嘴角的皱纹呆板板地如木刻上的线条，彫在那卑猥而又不甘于贫贱的面形上。当他正言厉色的时候，我们会发现他额上有许多经厉的皱纹，一条

一条的细沟，蓄满了他在人生所遭受的羞辱，穷困和酸辛。在这许多他所羡慕“既富且贵”的人物里，他是时有“自惭形秽”之感的，所以在人前，为怕人的藐视，他时尔也扭捏作态无中生有地夸耀一下，然而一想起家里的老小便不由得低下头，忍气吞声受着屈辱。他恨那些在上的人，他又不得不逢迎他们。于是愤恨倒咽在肚里，只有在回家以后一起发泄在自己可怜的妻儿身上。他是这么一个讨厌而可怜的性格，313—15

この他、顧八奶奶の若い愛人である胡四、李石清の妻や妓楼の老妓女翠喜、ホテルのボーイの王福升等にも叙述的指定が与えられるが、ここでは省略する。『日出』の舞台指示としては、以上見た通り場面指定では情景の客観的描写が比較的基調をなし、人物描写においても読者に予断を与えかねない人物評価を含んだ記述が見られはするものの、『雷雨』との比較では、概ね無理がない程度の叙述と言えるように思う。ただ、この劇中で比較的大きな役割を占め、登場場面も多い方達生の人物描写が、先にも触れたとおり、他の人物の長大な分量の描写に比べてごく簡単で手短なことが、注目される場所である。人物描写は、その人物の来歴や心理のありかたを冗長なほどに長々と記せば良いものではなく、むしろ人物の心の奥底で揺れ動き、あるいはある結末にいたる心の推移などは、劇の展開につれて対話や事件の発見の中で提示されることのほうが、演劇的であると言えよう。つまり舞台指示で示されるものは、実際の舞台にはそれと記述されたままの形では登らないのであり、その意味では演劇内ではなく、演劇外の要素となるからである。

この点から見れば、『日出』の舞台指示は演劇内的に処理されるものであり、舞台の進行に寄与するためのものと見られよう。つまり、「読む」戯曲としてだけでなく、演ずるための戯曲という側面をも充足する指示と言える。方達生の人物描写が簡潔なことも、彼は陳白露との対話によってより多くを表白し、観客も読者も対話の中から彼の人となりや結末に向けて決断を固めてゆく心の動きをある程度理解しうるからだと、考えておくことも可能ではあろう。

#### 4. 『原野』の舞台指示

次に『原野』の舞台指示の状況を見ることにしよう。この作品は、初演以来評価が二分され、美のアイデアを表現しており完成度が高いと評価する者がある一方、オニールの『皇帝ジョーンズ』（中国訳『瓊斯皇帝』）の受け売りであり、人物の心理が過度に分析的であり機械的で個性に乏しく、図解式の表現に終始しているとも評される<sup>15)</sup>。これらの点も考慮に入れた上で、以下にまず舞台の冒頭に記される場面指定から見てゆこう。

まずは序幕での場面指定の記述である。ここでは1ページ半ほどの分量で、中心人物である仇虎が逃亡してきた原野の場面が設定される。

(d)秋天的傍晚。大地是沉郁的，生命藏在里面。泥土散着香，禾根在土里暗暗滋长。477-2

(e)巨树有庞大的躯干，爬满年老而龟裂的木纹，矗立在莽莽苍苍的原野中，它象征着严肃，险恶，反抗与幽郁，仿佛是那被禁桎的普饶密休士，羁绊在石岩上。477-5

(f)铁轨铸得象乌金，黑黑的两条，在暮霭里闪着亮，一声不响，直伸到天际。它们带来人们的痛苦，快乐和希望。有时巨龙似的列车，喧赫地叫嚣了一阵，喷着火星乱窜的黑烟，风掣电驰地飞驰过来。但立刻又被送走了，还带走了人们的笑和眼泪。陪伴着这对铁轨的有道旁的电线杆，一根接连一根，当野风吹来时，白磁箍上的黑线不断激出微弱的呜呜的声浪。477-13

(g)远处天际外逐渐裂成一张血湖似的破口，张着嘴，泼出幽暗的赭红，象噩梦，在乱峰怪石的黑云层堆点染成万千诡异艳怪的色彩。478-7

(d)は、情景の客観的な描写というよりも、暗喩としてなにがしかが仮託されていることは明らかだろう。(e)も同様に、すでに象徴性が込められていることが暗示される。(f)では、この原野に横たわる鉄道が、無限の未来へと導く暗喩であり、その脇で動くことなくじっと建ち続ける電信柱も、これまた閉塞した村社会や家に呪縛される人間の象徴であることは、容易に察しがつくだろう。そして(g)も、この劇の展開してゆく結末を暗示して

いると見える。このように、暗示や暗喩の底が簡単に割れやすい憾みはあるものの、外形の状況説明よりは、曹禺がなにごしかの暗喩を仮託するための場面設定が行われ、舞台上の道具立て等の上演のための指定というよりは、「読む」戯曲として見た場合に寄与するところの多い場面指定と言えるかもしれない。

第1幕は、場面が焦大星の家に移るので、家屋内の状況とその外部の雰囲気指定のために2ページほどのスペースが割かれる。

(h)外面有成群的乌鸦在天空盘旋，……盘旋，……不断地呼啸，……风声略息，甚至于听得见鸟的羽翼在空气里急促地振激。渐渐风息了，一线阳光也隐匿下去，外面升起秋天的雾，草原上灰沉沉的。厚雾里不知隐藏着些什么，暗寂无声。……508-6

第2幕も、同じ家屋内のため記述は多くはないが、焦大星の母親が夫である焦閻王の祭壇を祭る場面となるため、神秘的、荘重な空気を表現することを目的とした記述が多数を占める。

第3幕になると、場面は仇虎が、かつての恋人で現在は焦大星の妻となった焦花氏を連れて逃げてきた森林であり、第1景から第4景まで、分かれ道や池の畔、廟の脇へと少しずつ転換し、第5景では再び序幕の原野へと戻る。ここでの場面指定は、森林の樹木の描写や池の状況についての指示よりも、この森の持つ神秘性、覆い被さるような圧倒する威圧感などを繰り返し描写する。

#### 第1景

(i)这里盘踞着生命的恐怖，原始人想像的荒唐；于是森林里到处蹲伏着恐惧，无数的矮而胖的灌木似乎在草里伺藏着，象多少无头的战鬼，风来时，滚来滚去，如堆一黑团团的肉球。626-21

#### 第2景

(i)惨森森的月亮，为黑云遮了一半，斜嵌在树林上，昏晕晕的白光照着中间的洼地，化成一片诡异如幽灵所居的境界。天上黑云连绵不断，如乌黑的山峦，和地上黑郁郁的树林混成一片原野的神秘。643-15

第5景

(k)乌云透了亮了，幻成一片淡淡的墨海，象一条火龙从海底向上翻，云海的边缘逐渐染透艳丽的金红。浮云散开，云缝里斑斑点点地露出了蔚蓝，左半个天悬着半轮晓月，如同一张薄纸。微风不断地吹着野地。672—22

(l)大地轻轻地喘息着，巨树还那样严肃，险恶地矗立当中，仍是一个反抗的魂灵。四周草尖光熠熠的，乌黑畅道闪着亮。远处有野鸟和布谷在草里酣畅地欢鸣。673—5

(k)と(l)は、やや象徴性を備えた表現ながら、それまでの森林の中の息詰まる逃避行から場面が転換することを指定する記述としては、さほど具体性に乏しいものとも言えないように見える。

次には、行為指定の人物描写を見よう。まず序幕から登場するのが仇虎である。

⑨他怔住了，头朝转那声音的来向，惊愕地谛听。他蓦然跳起来，整个转过身来，面向观众，屏住气息瞩望。——这是一种奇异的感觉，人会惊怪造物者怎么会想出这样一个丑陋的人形：头发象乱麻，硕大无比的怪脸，眉毛垂下来，眼烧着仇恨的火。右腿打成瘸跛，背凸起仿佛藏着一个小包袱。筋肉暴突，腿是两根铁柱。身上一件密结纽袷的蓝布褂，被有刺铁丝戳些个窟窿，破烂处露出毛茸茸的前胸。下面围着“腰里硬”，——一种既宽且大的黑皮带，——前面有一块瓦大的铜带扣，贼亮贼亮的。他眼里闪出凶狠，狡恶，机诈与嫉恨，是个刚从地狱里逃出来的人。479—11

比較的具体的に外形の造作や容姿を描写していて、『雷雨』や『日出』の人物描写のような心理についての比喩的表現は、あまり目立たない。しかし、社会や人間関係の束縛から脱した原始的な力に溢れ、反社会的存在の象徴としての仇虎の描写に、劇作家のこの当時の嗜好が見えよう。この後、例えば「人会惊怪造物者怎么会想出这样一个丑陋的人形」の部分などは書換えが行われ、仇虎が善良なる存在へと転換されてしまう<sup>16)</sup>。しかし、むしろこのような邪悪さを秘めた存在として規定することにこそ、より一層原野が内包する原始的生命力の象徴を託することができるのではあるまいか。

この後、白傻子に次いで、焦花氏と焦大星、その母の焦母が序幕の中に登場する。いずれも多少の背景説明や心理形成の経緯が叙述されるが、概して容姿や外形の描写に中心があるようで、分量としても多い。もちろん、その中でも人物の心理や境遇についての説明的叙述は存在している。

⑩女人长得很妖冶，乌黑的头发，厚嘴唇，长长的眉毛，一对明亮亮的黑眼睛里面蓄满魅惑和强悍。脸生得丰满，黑里透出健康的褐红；身材不十分高，却也娉娉婷婷，走起路来，顾盼自得，自来一种风流。……她的声音很低，甚至于有些哑，然而十分入耳，诱惑。490-10

⑪他畏惧他的母亲，却十分爱恋自己的艳丽的妻，妻与母为他尖锐的争斗使他由苦恼而趋于怯弱。他现在毫不吃力地背着一个大包袱，稳稳地迈着大步。……490-22

⑫她有着失了瞳仁的人的猜疑，性情急躁；敏锐的耳朵四方八面地谛听着。她的声音尖锐而肯定。她还穿着丈夫的孝，灰布褂，外面罩上一件黑坎肩，灰布裤，从头到尾非常整洁。……497-17

⑩が焦花氏であり、⑪が焦大星、そして⑫が焦母であるが、⑩には彼女の容姿が描写されるだけでなく、それに対する評価判断（「诱惑」）の要素も混入する。⑪は、母と妻との葛藤に疲れた彼の精神の疲弊した状況を説明しているのであり、この舞台指示を読む読者は、この段階ですでに母と妻と大星の三者の危うく鼎立した関係の末路を予想してしまう。⑫では、盲人の性質についての劇作家の予断と決めつけが見られるようにさえ感じられる。『原野』の舞台指示は、このような説明的叙述や劇の展開に先立って人物の命運を予知させてしまう人物描写を含みながら、しかし全体としては外形や容姿、場面状況についての客観的指定が大勢を占めると見てよいだろう。「人物の心理が過度に分析的であり機械的で個性に乏しく、図解式的表現に終始しているとも評される」ものの、実際の舞台指示の人物描写では、類型的性格付けやお決まりの人間性評語はむしろ影をひそめ、容姿や行動を客観的に描写することで、人物を指定している傾向にあると言えそうだ。

## 5. 『蛻変』の舞台指示

次に、『蛻変』の舞台指示を見ておこう。この作品は、抗日戦中の1940年に発表され出版されたものだが、当初から評価は高かったようで、洪深も「かりに10篇の抗日戦争必読戯曲を挙げるとすれば、10篇を越えない範囲に限定すれば」としてこの『蛻変』を必読本の列に加えている<sup>17)</sup>。ただし洪深のこの評価は、演劇が抗日戦争の宣伝のための社会教育の役割をはたすべきである、との視点に立っていることと切り離して考えるべきではなかろう。良きにつけ悪きにつけ、この作品にはそうした社会運動や政治動向との関連の中に成り立つ、戯曲作品そのものとはやや離れた外的な要因が、深く関与していることを無視できない。

まず、舞台の道具立て等を示す場面指定から見よう。4幕構成で第1幕と第2幕が1938年、第3幕が翌年、そして第4幕がまたその翌年という形で、時間の推移の中に事態の変遷を示してゆくことになるが、第1幕の冒頭では、この劇が舞台とする病院が置かれている環境や状況、そして時代の雰囲気までが、変遷の出発点として子細に叙述される。

(m)南京失守前数月、许多机关仓惶搬到后方来。于是一个省立的后方医院，也随着惶乱的人群，奉命迁移到后方一个小城。院长，医官，职员，差役，都扶老携幼，带了他们所能搬远的箱子，柜子，碗儿，罐儿，以及公文档案，医药用品，辗转流徙，逃到数千里外的一个异乡。174—2

(n)搬来几将三整月了。刚到的时候，大家的情绪颇为激昂，组织宣传队，训练班，全院的人都精神抖擞，十分活跃。过了不久，上面的人开始和当地士绅往来密切，先仅仅打牌酗酒，后来便互相勾结，做国难生意。主客相约“有难同当，有福同享”。于是在下面的也逐渐懈怠，务于苟且。久之全院的公务人员仿佛成了一座积满尘垢的老钟，起初只是工作迟缓，以后便索性不动。174—15

(o)抗战只半年，在这个小小的病院里，历来行政机构的弱点，都一一暴露出来，迫切等待政府毫不姑息地予以严厉的鞭策，纠正和改进。176—4

(m)は、明らかに事情説明というか時代性や社会環境全体を解説した記述であり、(n)は、事柄が展開する場所に絞り込んだ上での、この芝居が始まるにあたっての前提である。戯曲を読む読者にしてみれば、この記述はこれから始まる劇の背景を知る上で必要な情報を提供していると言えるが、上演舞台には直接登らない事情であり再現されにくい要素である。(o)も、やはり事情説明ではあるが、(m)や(n)に比べ、ある程度の価値判断を基にした記述である。あるいは劇作家の願望と言っても良いだろう。第1幕は、こうした場面指定が2ページ以上にわたって記述された後に、ようやく劇の進行する舞台である病院の事務室の具体的な描写に入るのである。

第2幕は、同じ病院の診察室。作品の中心となる丁医師の診察室を、ここでは概ね客観的に、舞台での道具立てを中心に描写する。

第3幕では、改組が行われて沈滞した雰囲気が大きく改善されつつある病院の状況を、次のように描写する。

(p)从那时起到现在，整整一年有半。医院里的行政人员易旧换新，变动很大。工作中，多少惨痛的牺牲，使人们在不断的经验与学习里逐渐树立一个合理的制度。这制度有了守法的长官偕同下属来遵随，大家工作的态度和效能，也慢慢入了正轨。现在院里的公务人员，权责划清，系统分明而且勤有奖，惰有罚，一年来，奉公守法，勤奋服务的风气，已经启导造成，虽然勇于负责的进取精神，还有待培养。304—5

この記述は、第3幕全体に共通する雰囲気であり、この空気を前提として第1場から第3場までの具体的な室内配置等が、別に指定されることになる。そのための要としての状況設定の指定が、(p)の記述なのである。

さらに第4幕は、その後10ヵ月を経た病院の状況を指定する。

(q)这时我们已看出抗战中事实的迫切需要，逼使此机关的长官再不能以个人的好恶亲疏，为进退人员的标准，于是大批不得力的人员，遭受了不可避免的淘汰，而今日的干部大半是富有青年气质的人们。感谢贤明的新官吏如梁公仰先生者，在这一部分的公务人员的心里，已逐渐培植出一个勇敢的新的负责观念。大家在自己的职责内感到必需（如梁专员所说的）“自动找事做，

尽量求完全”。开始造成一种崭新的政治风气的先声。370—10

(r)所以制度成，风气定，做事的效率也日见激增。大批的治愈伤兵，受了身体上和心理上的治疗与陶冶，变成更健全的民族斗士，或者转院，或者归集中管理处，或者迫不及待，自动请求提前入伍。种种表现出前因后果的事实，证明在抗战过程中，中国的行政官吏，早晚必要蜕掉那一层腐旧的躯壳，迈进一个新的时代。371—8

(q)は、場面指定の範囲を大きく越えて、ほとんど状況見聞報告のようである。さへあり、(r)にいたっては、抗日戦中の後方の活力を失った組織の改革を願う劇作家の願望、または理想的な方向を訴えるアピールのようである。場面指定の中に、ここまで直接的に自己の主張を書き込むところに、『蜕变』の舞台指示の一つの特徴があると言えよう。それでは人物描写の方はどうなのかを、次に見ることにしよう。

この作品では、登場人物が多いことは多いが、その色分けが比較的鮮明である。まずは、病院長の秦仲宣の描写から見てみよう。

⑬院外人和秦院长谈过话的，绝少不惊服他遣词用字的巧妙的。他与外人谈起事来——自然对院中下属也如此，不过总变些花样，不太显然——有一个特征，在一般情形下几乎是一律地模棱两可，不着边际。“大概”“恐怕”“也许”这一类的词句，一直不离嘴边。和他谈上一点钟，很少听见他肯定地说出什么办法来，总是在不痛不痒模模糊糊的口头语里莫明其妙地作了结束。院中盛行两句打油诗：“大概或者也许是，我想恐怕不见得”就是为纪念秦院长的“言语”天才而咏的。固然他对于院中下属——尤其是低级职员——是另一种气派和口吻，但对公事的精神则内外无论，总是一致。199—21

⑭所以他遇着大事要办，只好应付一下，小事就索性置之不理。等到事情办得出了差池，而下属又无其他对付方法，必须“请示”，逼到他头上的时候，他就强词夺理，把一切责任推到下属身上，发一顿院长威风，乱骂一阵，以“不了了之”的态度依然莫明其妙地作了结束。反正现在是省立医院，上面不来督察，得敷衍一阵，就敷衍一阵。200—8

典型的な事なかれ主義として叙述されるが、⑬の記述がややユーモラス

であるのに対して、⑭の方ではもっと非難が込められ、度し難い小人物が人の上に立った場合に起こりうる、責任逃れの構図が示される。しかし、この院長をただ事なかれ主義の標本としてだけ記述しているわけではなく、この人物の苦衷に言及する叙述も行われて、必ずしも一面的に院長を非難攻撃する姿勢ではない。ただし、この⑬⑭の人物描写を一読すれば、この人物への判断評価は歴然としており、好悪も善悪も登場するやいなや先天的に与えられていると言えよう。次に、この院長と内縁関係にある「偽組織」と呼ばれる女性の描写である。

⑮“伪组织”年岁有二十七、八，出身暧昧，早年斫丧过甚，到了现在面容已有些衰老。她瘦骨棱棱，一身过份艳丽的衣服，包起里面丑陋的肉体。她厚涂脂粉，狭长脸，眼泡微微有些肿，红嘴唇里露出一颗黄晶晶的金牙。她的眼睛很大，生得水灵灵地迷人，如今看人有时还不免那种“未免有情”的神经。她染上很深的恶嗜好，她的声音时而有些啞哑。342-17

この記述は、ほとんど外形の容貌の描写に徹しているものだ。ただ、ここには、劇作家のこの女性に対する好悪が明らかに現れている。華美な服装と厚化粧で醜い肉体を包み隠し、眼が魅力的で人を誘うところがあるものの、アヘン吸引で嘎れ声という具合に、ほとんど暗黒街の情婦やボスの間を渡り歩く女性のお決まりの姿のように指定されるのである。さらに、秦院長の甥であり病院の庶務主任である馬登科の描写を見よう。

⑯马主任素来聪明自负，一种踌躇满志的神色，咄咄逼人，全院中几乎无人不厌恶，尤其是直属他手下的孔秋萍。他好吹善捧，浅薄空虚，年岁三十二，而“狡”“伪”“私”“情”的旧习性已经发挥尽致，不可救药。幼时无教育，年长又和腐敗的老父执们久处，耳濡目染，都是蝇营狗苟的勾当。214-3

口先だけ達者で、周囲からは鼻つまみ者であることが指定されるが、⑯の記述では、その生い立ちからして、善や正義とは無縁の、とうてい讚美されることのない人物と描写されている。かなり明確に否定されるべき人物として登場することになる。

この3者に対して、病院の沈滞と不正を追求して良心的医療を進める側

の代表者として、丁医師が登場する。

⑰她性頗偏急。自从加入了这个后方医院，她已一再约束自己，学习着必要的忍耐和迁就。然而尽管在医务上有时作不得已的退让，她私下认定在任何情形下她决不肯迁就到容忍那些腐败自私的官吏的地步。她所受的高深的科学教育不但使她成为中国名医，并且使她养成爱真理，爱她的职业所具有的仁侠精神的习性。226—17

⑱抗战开始，她立刻依为所信仰的，为民族捐弃在上海一个名医的舒适生活，兴奋地投入了伤兵医院。早年在外国，和她同去就学的她所深爱的丈夫，既因病死去，以后医院事业便占据了她的心灵。现在她的十七岁正在求学的独儿，在开战之后立刻自动加入战地服务团，参加工作，她更是了无牵挂，按她一直信仰着的精神为着人们活着。226—24

この女性医師は、上海の名医としての恵まれた生活を投げうって、抗日戦の一翼を担うために奥地の病院にやってきた等の経緯が、⑱の記述には説明されているが、これらは、いわば人物の現在の境遇を形成する背景と言えるものだろう。馬登科の⑲の来歴説明の叙述と比べると歴然たる違いがあり、劇作家がどちらを支持しようとしているかは明らかである。また⑰に叙述される通り、現在はその志を得ていないが、しかし自らを律する高い倫理観を有すること、医者としての慈しみ深い心と真理を愛する精神を備えて、いわば近代中国を背負って立つ知識人の典型のような扱いと言えようか。この丁医師の孤立した奮闘に呼応して、政府から派遣される改革の調査幹部として、梁公仰が第2幕に登場する。

⑲他略微驼背，举止仿佛笨缓，但实际遇了大事，他行动走路既准且快。他目光含蓄而有神采，但他第一个印象并不引人注意。除非细细端相，一般人总看不出在他自然的收敛中，蕴藏着多少智慧，经历，了解和做事的精力。……他深知中国官场的人情世故，然而遇见他所痛心疾首的事情，他又忍不住恶毒地讽刺，甚至于痛骂，毫不假借。……277—9

曹馬が期待する理想の役人の位置を与えられて登場するこの人物は、しかし⑲の記述から見る限り、いささか控え目な描写にも見える。もちろん

ここでは、特に実際の業務を的確に処理し、必要とあれば傷病兵の搬送を自ら行い、役人風を吹かさないう実務型の役人として登場するために、指導者然とした姿ではないのである。梁公仰という人物は、むしろ対話や劇の進展の中の実際の行動によって、例えば親戚が訪ねて来ても特別待遇を与えない等の小節を交えて、その人柄を示す型とも見える。

この梁公仰と丁医師が、改革を推進する正義派とすると、先の院長らは保守派、打倒の対象としての位置付けが与えられるのである。この両者の間で、身を守るために躊躇したり逡巡し、またそれまでの鬱屈した境遇から自らの目標を見出して改革の側に立つ者など、徐々に病院改革と抗日戦の大きな流れに加わってゆく病院職員が、多数登場する。例えば、後に改組された病院でも熱心に働く謝宗奮は、次の通り描写される。

⑳他是一个二十七岁的青年，离学校不久。家贫，毕业后就在各机关谋生，赡养全家。抗战后决定在军队中服务，但为家人劝阻。最近介绍入后方医院，抱满腔热望，想为国尽力。现在事与愿违，心情颇为懊丧。185—22

この劇が目標とする、全民一致して抗日に立ち向かう方向を提唱するのに対して、初めから相応しい人物に位置付けられているのである。

以上のように、『蛻変』の舞台指示では、場面指定は作者の意志がかなり明瞭に盛り込まれ、また(m)(n)のように時代性や社会環境などが、作者の口から直接説明される傾向にあり、なおかつ(r)のように主張と呼べるものも書き込まれる。また人物の叙述では、善悪、好悪がかなり明瞭で、登場するやいなやその人物が善玉であるか悪玉であるか、戯曲を読むものには了解されてしまう記述が目立つ。嫌悪される人物は、生まれながらの悪者だったり(例⑯)、無責任な事なかれ主義であり(例⑬⑭)、支持される人物は、理想の高い人格高潔な知識人か(例⑰)、名誉や個人の幸福より公を優先し、公務に情熱をもって当たる役人である。実際に舞台に展開する対話や行為では、これらの人物の特徴はなおのこと顕著となるが、こうした舞台指示の記述でも、人物への判断評価が明瞭でありすぎると言えよう。『蛻変』は、洪深が「抗日戦争必読戯曲」に挙げたことから窺える通り、いささかプロパガ

シダ的色彩が匂う作品ではあるが、舞台指示の点でもこの特徴は現れていると言えよう。

## 6. 『北京人』の舞台指示

次に、同じく抗日戦中に発表され初演された『北京人』の舞台指示を見ることにする。この作品は、『蛻変』とは対照的に社会運動や政治的変動よりも、北京の旧家の崩壊を、棺桶の支払いを巡るもめ事の中に描くため、その舞台となる北京の伝統的家屋を詳細に叙述することから始まる。構成は3幕仕立てで、第3幕が第1景と第2景に分かれるが、時間的推移があるだけで、いずれも曾家の客間が舞台となる。

第1幕の冒頭の場面指定は、5ページにわたる長大なものだが、その大半は舞台となる曾家の客間を詳細に、客観的に描写する。もっとも、そこにはその家屋の来歴やいわれに関する叙述と、劇中の事態の進展を予測させる記述も込められる。

(s)讲起来这小花厅原是昔日一个谈机密话的地方。当着曾家家运旺盛的时代，宾客盈门，敬德公，这位起家立业的祖先，创下了一条规矩：体己的亲友们都照例请到此地来坐候，……437-4

(t)如今过了几十年了，这间屋子依然是曾家子孙们聚谈的所在。因为一则家世的光辉祖宗的遗爱都仿佛集中在这块地方，不肖的子孙纵不能再象往日敬德公那样光大门第，而缅怀已逝的繁华，对于这间笑谈坐息过王公大人的地方，也不免徘徊低首，不忍遽去。再则统管家务的大奶奶（敬德公的孙媳）和她丈夫就住在右边隔壁，吩咐和商量一切自然离不开这个地方。……所以至今虽然家道衰微，以至于连大客厅和西厢房都不得已让租与一个研究人类学的学者，但这一面的房屋再也不肯轻易让外人居用。这是曾家最后的一座堡垒。437-12

第2幕では、第1幕の夜の情景となり、いささか暗示的な比喩も見られるものの、概ね具体的な描写となっている。

第3幕では、1ヵ月ほどの時間が経過し、さらにこの旧家の家運の傾きが顕著になる様子を描写する。昔日の豪華な観菊の宴の様子を述べた後、現在のさびれた情景が、やや断定式に叙述される。

(u)象往日那般欢乐和气概于今在曾家这间屋子里已找不出半点痕迹，惨淡的情况代替了当年的盛景。现在这深秋的傍晚——离第二幕有一个多月——更是处处显得零落衰败的样子，隔扇上的蓝纱都褪了色，有一两扇已经撕去了换上普通糊窗子用的高丽纸，但也泛黄了。579—17

第3幕で3ページ余りにわたって記述される場面指定の中では、こうした屋内の情景描写が細やかである他に、邸の外で響く物音や物売りの掛け声等の描写にも、周到的な雰囲気作りの跡が見られる。第1幕でも、曾文清の飼う鳩が空高く飛ぶ際に発する笛の音が響きわたることを記述しているが、第3幕では、もはや単なる外界の物音ではなく、すでに曾家の没落を悲しむ怨嗟の声の象徴のような叙述となっている。

(v)在苍茫的尘雾里传来城墙上还未归营的号手吹着的号声。这来自遥远，孤独的角声，打在人的心坎上说说不出的熨贴而又凄凉，象一个多情的幽灵独自追念着那不可唤回的渺若烟云的以往，又是惋惜，又是哀伤，那样充满了怨望和依恋，在薄寒的空气中不住地颤抖。578—8

『北京人』の場面指定は、長く詳細で実に微細なところまで行き届くような記述であるが、冗長であるとか余分な添え物といった印象は、あまり与えない。確かに、(v)のように旧家の没落を予感させる描写が入ったり、(s)や(t)のように部屋の来歴を事細かに説明する記述も存するが、これらがさほど浮き上がってはいないように見えるのである。それは、この作品が「読む」ことを前提とした戯曲であるという性格が強いことと関連するし、舞台指示の叙述自体が十分読みごたえがあり、含蓄に富む情景描写であることにもよろう。

次には、人物が最初に登場する所で記述される人物描写を見よう。『北京人』の場面指定は、比較的引き締まった印象のある叙述であったが、人物描写の方は、他の作品と同様に詳細で相当長大な印象を与えるものである。

その描写には、その人物の生い立ちや経歴に関する説明が詳細に語られるし、また性格や気質についても劇作家の断定を込めた記述が見られる。それは、これらの旧来の知識人家庭への自責や自己批判のようでさえある。例えば、第1幕冒頭から登場する曾思懿の描写を見てみよう。

㉑曾思懿，是一个自小便在士大夫家庭熏陶出来的女人。自命知书达礼，精明干练，整天满脸堆着笑容，心里却藏着刀，虚伪，自私，多话，从来不知自省。平素以为自己既慷慨又大方，而周围的人都是谋害她的狼鼠。嘴上上总嚷着“谦忍为怀”，而心中无时不在打算占人的便宜，处处思量着“不能栽了跟头”。一向是猜忌多疑的，还偏偏误认是自己感觉的敏锐：任何一段谈话她都象听得是恶意的攻讦，背后一定含有阴谋，计算，成天战战兢兢，好在自己造想的权诈诡秘的空气中勾心斗角。440-4

㉒总之，她自认是聪明人，能干人，利害人，有抱负的人；只可惜错嫁在一个衰微的士大夫家，怨艾自己为什么偏偏生成是一个妇道。441-3

㉑では、気位が高く虚栄心に満ち、それがため猜疑心と人間不信に凝り固まった旧家の奥方の心理を説明し叙述しているが、劇作家が知悉している世界の人物だけに、観念的に流れることなく、この女性でしかない個性が感じられやすい描写と言えるのではないか。㉒でも、この女性の勝気さと捌け口のない憤懣をつのらせる原因が説明されるが、これも現在の彼女の心理のあり方を理解するには、ちょうど分かりやすい例示と言えよう。ただし、これらの叙述的指定は、舞台指示というよりも演出家の演出ノートと呼ぶべき性質の記述ではないかと思える。つまり、俳優に状況を例示し、それにより心理を追体験させて役作りを完成させる、そのための補助的側面支援的記述のようであって、劇作家が登場人物を指定する人物描写にしては、あまりにも固定的で、身動きがとれないほど突きつめられた限定的指定になりかねないと思えるのである。

曾思懿の夫である曾文清の人物描写も、2ページ半にわたる長大なものだが、その大半は彼の生い立ちと、現在の洗練され風雅ではあるがすでに生命力を失うまでに爛熟した、生活様式の行きづまりの代表的存在として、

脱け殻のような彼の空疎さを描くのである。

⑳他生长在北平的书香门第，下棋，赋诗，作画，很自然的在他的生活里占了很多的时间。北平的岁月是悠闲的，春天放风筝，夏夜游北海，秋天逛西山看红叶，冬天早晨在霁雪时的窗下作画。寂寞时徘徊赋诗，心境恬淡时，独坐品茗，半生都在空洞的悠忽中度过。454-16

㉑又是从小为母亲所溺爱的，早年结婚，身体孱弱，语音清虚，行动飘然。小地方看去，他绝顶聪明，儿时即有“神童”之誉。但如今三十六岁了，却故我依然，活得是那无能力，无魂魄，终日象落掉了什么。……这是一个士大夫家庭的子弟，染受了过度的腐烂的北平士大夫文化的结果。454-22

北京の伝統的知識人の家庭を、いささか生命力に欠乏して行きづまったもののみ決めつけるきらいがあり、この曾文清の個の問題が拡散しすぎて、いささか渺茫としてしまう傾向もなくはない。

一方、この曾文清と詩の応答などで心を通わせながら、使用人のような扱いに甘んじなければならぬ従姉妹の憐方には、劇作家の思い入れがふんだんに盛り込まれる。

㉒憐方这个名字是不足以表现进来这位苍白女子的性格。她也就有三十岁上下的模样，出身在江南的名门世家，父亲也是个名士。名士风流，身后非常萧条；后来寡母弃世，自己的姨母派人接来，从此就遵守母亲的遗嘱，长住在北平曾家，再没有回过江南。474-11

㉓伶仃孤独，多年寄居在亲戚家中的生活养成她一种惊人的耐性，她低着头听着许多刺耳的话。只有在偶尔和文清的诗画往还中，她似乎不自知地淡淡泄出一点抑郁的情感。她充分了解这个整日在沉溺中讨生活着的中年人。她哀怜他甚于哀怜自己。她温厚而慷慨，时常忘却自己的幸福和健康，抚爱着和她同样不幸的人们。然而她并不懦弱，她的固执在她的无尽的耐性中时常倔强地露出来。475-6

登場するやいなや、生い立ちから辛抱強い性格、そして文清との関係までがことごとく叙述される。この女性が備える辛抱強さや無私の愛情、中国古典の詩文にも通じながら包容力ある温厚さをたたえる。これらは、中

国の女性に求められる徳性の代表格と言えるものであろう。劇作家は、このように憐方に同情を寄せつつ、そして哀れな境遇であるがゆえになおのこと、志操堅固にして旧来の道德観の中の正統的な女性像を、この人物に求めるよう指定していることになるだろう。

さらに、この曾家の当主である曾皓についての描写は、手厳しい。

㉗他吝啬，自私，非常怕死，整天进吃补药，相信一切益寿延年的偏方。过去一直在家里享用祖上的遗产，过了几十年的舒适日子。偶尔出门做官，补过几次缺，都不久挂冠引退，重回到北平闭门纳福。502-5

㉘他的自私常是不自觉的。譬如他对憐方总以自己在护养着一个无告的孤女。事实上憐方哀怜他，沉默地庇护他，多少忧烦的事隐瞒着他，为他遮蔽大大小小无数次的风雨。当他有时觉出她的心有些摇动时，他便猝然张惶得不能自主，几乎是下意识地故意慌乱而过分的显露老人失倚的种种衰弱和痛苦，期想更深地感动她的情感，成为他永远的奴隶。503-18

代々受け継いだ財産に寄りかかり、大した力を発揮せずに今までのうのうと過ごしてきた人物として描かれる。さらに、憐方の犠牲の上に成り立つ老人の安逸、その身勝手さを、実に手厳しく叙述しているが、いずれの描写も、この旧家の当主として威厳を備えて振る舞おうとする老人の内面が、いかに脆弱で空疎なものであるかを摘出しているようである。

このような曾家の人物に対して、部屋を借りる人類学者袁任敢とその娘袁圓とが配されるが、この父娘はまったく対照的存在として描写される。袁圓は、次の通りの健康そのものの潑刺娘としての姿が与えられる。

㉙她满脸顽皮相，整天在家里翻天覆地，没有一丝儿安闲。时常和男孩儿们一同玩耍嬉戏，简直忘却自己还是个千金的女儿。她现在十六岁了，看起来，有时比这大，有时比这小。论身体的发育，十七八岁的女孩也没有她这般丰满；论她的心理，则如夏午的乌云，阴晴万变。467-6

もちろんこの女性の生い立ちも、母を早くに亡くして人類学者の父の発掘調査の中で成長してきたとの記述が見えるが、このような容姿や素振りには、いわば中国の近代文芸作品に常用される新式女性の典型と言える形象

である。30年代や40年代の映画に登場する、常識と古い観念を打ち破る女性像は、だいたいこのような気質を与えられるのが常である<sup>18)</sup>。

以上に『北京人』の舞台指示をみたが、この作品では、この他曾皓の孫の世代に当たる曾霆とその妻の曾瑞貞、また曾文清の妹である曾文彩とその夫江泰などが登場するが、それぞれの人物描写はいずれも上記の人物と大きく隔たることはない。『蛻変』と比べて、その題材が曹禺の手慣れた世界のためか、人物描写も生硬さは少なく、特に没落してゆく側の人物の描写は、微細な点まで書き込まれ、破綻は少ない。それに対して、新旧対比の位置を持ち、新しい人間像として提示するはずの人物に、やや類型的な色彩が感じられると言えようか。いずれにしろ、他の作品と同様に、人物の来歴や生い立ち、またその人物に対する劇作家の好悪が込められた人物描写であることに変わりはない。場面指定の方が、比較的引き締まったものであったのに比べ、人物描写は、こなれたものもあり、またやや類型的で精彩を欠くものもあると言えよう。

## 7. 結びにかえて——曹禺戯曲の舞台指示の特質

以上に曹禺戯曲の各作品の舞台指示を見てきたが、いずれもかなり長大なスペースを割いて記述することが、大きな特徴の一つである。その記述は、場面指定では、舞台上の道具立ての指定という性格を大きく踏み出し、状況説明であったり、時代背景の説明であったり、また作品の展開を予知させる雰囲気や記述することさえある。また、作者の主観的判断が顔を現すような叙述も散見する。これらの表現は、どちらかと言えば、舞台の実際の配置に対する指定よりは、「読む」戯曲としての配慮が行きとどいたもので、暗喩や暗示による象徴的な描写が示すように、表現し叙述することそのものが、舞台に再現されることよりも大きな比重を占めていると考えられるのである。

人物指定にしても、外形や容姿を主に描写する作品もあるにはあるが、

やはり多くはその人物の生い立ちや境遇にいたる背景の説明であり、または劇作家による人物評定まで盛り込まれた記述である。もちろん、人物への好悪が書き込まれる例がないわけではないし、現実にはバーナード・ショーなどは辛辣な批評を込めた記述を行うし(例(4))、オニールの場合も、『奇妙な幕間狂言』のリーズのように(例(5))、人物への評価判断を込めた人物描写を行っている。しかし、この両者と比べて曹禺戯曲はどこが相違するののかと言えば、いささか固定的な価値観に基づいた評価が不用意に記述されすぎることではあるまいか。『蛻変』の丁医師に限らず(例(17)(18))、その対局をなす人物たちに対する描写(例(15)(16))では、このことが顕著であり、『原野』の仇虎の描写(例(9))が、後に書き換えられて善人然とした姿に変容させられる点などを考えれば、やはり曹禺の人物描写は、時代の許容する価値観の中に終始していると見て良いように思える。『北京人』で、没落する側の人物描写に精彩があるのに対して(例(22)(26)(28))、その対局として新しく生まれ出る側の人物(例(29))には典型的な硬直さが感じられるのも、この理由によるのであろう。

また記述の分量も、まったく無視できるものではない。たとえば、イブセンの『ヘッダ・ガーブレル』のヘッダなどは、29歳との指定だけで、彼女の置かれた移行期の不安定な心理を十分指定しうるし、彼女が最後に自殺する理由付けさえも行ってしまふ。これに対して、曹禺の戯曲作品の人物指定は、外形容姿に始まり、その人物が経てきた経歴やどのような性癖を持つかまでを長々と記述しながら、それでもなお、その人物以外にありえないような鮮明な人物像になりえない場合もある。曹禺の戯曲の人物で、これほど突きつめられた年齢指定が行われる例は、以上の作品の舞台指示の中には見出せない。

それでは、このような曹禺の舞台指示は、何によるものかという問題が残る。先に引用して、例証したショーやオニールの影響なのか、はたまた中国戯曲の独自の表現特質なのか、あるいは曹禺独自の性質なのか。少なくとも本稿での検討では、ショーやオニールの舞台指示の記述と曹禺作品

の舞台指示との間に、影響関係や相関関係は顕著には認めがたいということと言えるだろう。ただし、この問題をさらに探究するには、歴史的な因果関係を検討する必要があるだろうし、曹禺と同時期の他の劇作家の戯曲との対照をも経なければならぬだろう。さらには中国現代文学の他の分野の表現手法との対照も必要になろう。いずれ、稿を改めて別に考察することとして、本稿は、曹禺戯曲の舞台指示の特質の検討で任を終えることにする。

1994年10月1日脱稿

## 注

- 1) 拙稿『『雷雨』の舞台指示——曹禺戯曲研究への一つの模索』（『中国文化——漢文学会会報』第52号、1994年）
- 2) 田本相主編『中国現代比較戯劇史』（文化芸術出版社、1993年）第2編 二十年代、第1章概述、2. 外国戯劇的翻訳与介紹（葛聰敏執筆）の記述による。同書 pp. 117。
- 3) 前掲『中国現代比較戯劇史』 pp. 116による。
- 4) 原千代海訳『イブセン戯曲全集』第5巻（未来社、1989年）の訳による。同書 pp. 114。
- 5) 『ウォーレン夫人の職業』については、文明新戯と五四新文化運動以後の現代話劇（愛美劇）との端境期の1920年10月に、上海の新舞台で汪優游等による演劇改革を目指した上演が失敗に終わった経緯がある。これについては、瀬戸宏「上海・新舞台での『ウォーレン夫人の職業』上演をめぐる——中国近代演劇史ノート」（早稲田大学社会科学研究所『社会科学討究』第89号、1985年）の考察がある。
- 6) ショーの作品の引用は、『ウォーレン夫人の職業』は *THE BODLEY HEAD BERNARD SHAW*, Vol. I (LONDON, MAX REINHARDT, THE BODLEY HEAD LTD. 1979)、『ピグマリオン』は Vol. IV (同、1972) による。末尾の数字は、ページ数と行数を示す。

- 7) 翻訳は、『ベスト・オブ・ショー 人と超人／ピグマリオン』（白水社、1993年）所収の倉橋健の訳による。同書 pp. 185。
- 8) 孫慶昇『曹禺論』（北京大学出版社、1986年）pp. 247による。
- 9) たとえば顧仲彝の翻訳は、『新月』第4巻第4号（1932年11月）に掲載されている。
- 10) 前掲『中国現代比較戲劇史』第3編三十年代、第6章奥尼尔在中国の記述による。同書 pp. 391。
- 11) オニールの作品の引用は、いずれも *EUGENE O'NEILL COMPLETE PLAYS 1920 - 1931*（The Library of America, 1988）による。末尾の数字は、ページ数と行数を示している。
- 12) 翻訳は、井上宗次・石田英二訳『奇妙な幕間狂言』（岩波文庫、1993年復刻版）による。同書 pp. 18。
- 13) 前掲『中国現代比較戲劇史』pp. 356には『雷雨』は、イプセンの『人形の家』『幽霊』、オニールの『楡の木陰の欲望』『アンナ・クリスティ』『喪服の似合うエレクトラ』などと、それぞれ異なった次元で相似性と比較の対象たりうる要素を持っている。」とある。
- 14) 翻訳は、井上宗次訳『楡の木陰の欲望』（岩波文庫、1974年改訳、1984年）による。同書 pp. 7
- 15) 馬良春・李福田主編『中国文学大辞典』（天津人民出版社、1991年）の「原野」の項の記述による（田本相執筆）。同書 pp. 4793。
- 16) 秦川「談曹禺対『原野』的修改」（『四川大学学報』1982年2期原載）にこの点の詳しい対照が見える。ここでは田本相・胡叔和編『曹禺研究資料』（中国戯劇出版社、1991年）所収のものによる。同書 pp. 956。
- 17) 洪深は「抗戦十年来中国的戯劇運動与教育」の中で、次の9篇とともに『蜕变』を挙げている。1. 流寇隊長（王震之）2. 国家至上（老舍・宋之的）3. 心防（夏衍）4. 秋収（陳白塵）5. 秋声賦（田漢）6. 夜上海（于伶）7. 屈原（郭沫若）8. 忠王李秀成（歐陽予倩）9. 同志，你走錯了路！（姚仲明・陳波児等集団創作）。『洪深文集』第4巻（中

国戯劇出版社、1988年再版) pp. 252。

- 18) たとえば、孫瑜が監督した1934年の青春スポーツ映画『体育皇后』（聯華影業公司）で、黎莉莉が演ずる主人公の林瓔という女性像などは、まさしくこのタイプの潑刺娘の型である。