

焦菊隱 「演出家・作家・作品」¹⁾

焦菊隱「導演・作家・作品」(1979 年)

演出家と作家

劇作家が文学的手段を運用して紙の上に書いた作品を、私達は“文学戯曲”と呼ぶ。演出家がそれを芸術手段を運用して舞台の上に再創作すると、それは“舞台戯曲”として確定する。この時になって、作家が創作した社会的意義は、すべて完成したことになる。演劇創作の実践過程も、総て完成したことになる。文学のその他の形式、たとえば小説、詩歌、エッセイの創作は、読者と対面することを求めるだけである。演劇はさらに観客と対面することを求める。演劇はより複雑で、より延長された創作実践過程を備えているのである。戯曲の真の価値は、読んで人を感動させることだけではなく、より重要であるのは、上演して同じように人を感動させる、或いはより感動させることにある。

ネミロビチ・ダンチェンコは、演出家を戯曲の解釈者と称した。この解説は、あまり完全ではない。忠実に作家の作品を観客の前に形象化させようとするならば、演出家が解釈者であるだけでは、必ずしもその任に堪えない。演出家は客観的な解釈者ではなく、作家の化身であるべきである。演出家は作家の身分で、文学手段ではなく芸術手段で、作品を舞台の上にもう一度“書か”なければならない。演出家と作家の間には、独特の集団創作関係がある。これは一般的な単純な協力関係ではなく、創作者と解釈者の関係でもない。これは、演劇実践に特有の、創作から延長して再創作となる集団労働関係である。

この創作労働の中で、矛盾が存在する。だから、その実践過程は、対立が統一される過程である。

演出家と作家が、矛盾を避けてこの独特の創作実践を完成させようとするのは、実際的ではなく、不可能であり、無益でもある。毛主席が我々に教えている。「対立が統一される法則は、宇宙の根本的法則である。この法則は、自然界、人類社会や人々の思想の中で、普遍的に存在しているものである。矛盾している対立面は、統一もあれば闘争もあり、これによって事物の運動と変化を推進するのである。」

文学芸術の創作の中で、とりわけ劇作家と演出家の集団創作過程の中で、同様にこの対立もあれば統一もある根本法則が存在している。演出家と作家の生活基盤はそれぞれ異なっており、生活への認識と理解はそれぞれ異なり、どのように生活を反映し、どのように創作者の主導的思想を表現するかなどの美学的観点も、それぞれ異なっている。彼らの芸術的風格も、それぞれ異なっている。矛盾は必然的に存在する。戯曲が出来あがると、上演を準備しない場合を除いて、作家と演出家のさまざまな矛盾は、すでに始まっている。

演出家は多くの矛盾の矛先が集中する点的である。俳優、舞台美術家、舞台管理人員、行政幹部（財政予算や人事配置などの問題で）および劇場経営人員（新演目上演の日程設定などの問題で）は、不可避免的に演出家と矛盾が発生する。演出家と作家の間の矛盾は、演出家と俳優の矛盾と同じように、正常な現象とみなすべきである。正確な態度と方法で、それを解決する必要がある。この集団創作労働の中の独特な芸術法則を探し当てさえすれば、順調に対立は統一となり、文学作品を舞台上に輝きをもって体現させ、演出家の芸術的魅力を通じて、作家の文学的魅力を十分に発揮させることが出来るのである。

演出家の守るべき事

作家はいつも演出家が気ままに作品を書き直すことを恨んでいる。作家達に理由が無いわけではない。別の状況もある。戯曲が演出家によって一字も削られなくても、上演されると作家は依然として極めて不満なのである。私が考えるに、この二つの現象は、同一の根本的な問題を説明している。演出家は作品を深くは理解していないということである。ちょうど演出家は自己を“戯曲の解釈者”に限定しているために、演出家は自ずと自己の解釈を作家の意図に変え、自己の興味で作品の風格を変えるのである。書き直すか書き直さないかは、表面的なことにすぎない。実質的な問題は、演出家が作家の化身になり得ているかどうかである。

演出家が気ままに作品を書き直す状況は、確かに重

1) [訳注] 翻訳に際しては以下を底本とした。『焦菊隱戲劇論文集』、上海文芸出版社、1979 年、6 頁～30 頁。

大なる場合もあることは認めなければならない。しかも、チェホフやオストロフスキーのような偉大な作家の著作でも、しばしば勝手に書き改められる。従って、まず演出家が文学戯曲に対する基本的な守るべきことを提出するのは、よいところがある。

一、戯曲に大きな修正をおこなう場合は、演出家は意見を作家に提供し、作家自身が手を下すべきである。作家の正式な委託を受けて、演出家は初めて書き直すことができる。

二、主題、人物、矛盾をよりはっきりと際立たせるために、演出家は戯曲のある部分を加工し、あるいは軽微な調整をおこなう必要も、責任もある。

三、作家がもし自己の見解を堅持するなら、演出家は願おうと願うまいと、最後には原稿に基づいて上演すべきである。

四、定評ある名著、現代作家の遺作、内外の古典戯曲は、一部を削ることが出来るだけであり、一字も書き改めてはならない。

同時代の作家の作品に大きな改訂をおこなう時は、やはり彼らの同意を得るのがよい。

五、外国の現代作家の作品は、削ることができるだけであり、書き直すことはできない。訳文が適切でない場合は、原文を参照し、詳細に推敲しなければならない。いかなる口実を用いても台詞、場面や筋を勝手に書き改めることがあってはならない。

演出家の削除権利は、慣例からみると、大きい。作家もしばしば演出家にこの自由を与えている。確かに、戯曲は時に長すぎることがある。上演時間全体は、場面転換や休憩時間を含めて、長くても三時間を超えることはできず、圧縮はたいへん必要である。しかし、削除は、同様にいかに戯曲を体現するかと関係している。抜き出しがおこなわれると、しばしば全体に影響する。シェイクスピアの戯曲は、上演時には圧縮する必要がある。しかしシェイクスピア演劇の多くの特徴の一つは、筋が複雑なことである。いくつかの副筋が主筋と絡まりあい、非常に緊密で巧妙である。目的は主筋を際立たせることにある。どの副筋を削るにしても、非常に手間がかかる。たとえば、過去に西方で上演した『ハムレット』は、一般にノルウェイの王子フォーティンブラスの筋を削っている。私が思うに、非常に損失が大きい。ハムレットの弱点は、ただちに決断し、行動に移すことができないことである。だから、彼は最後には生命を失い、王冠と国土をも失った。修養と見識が遠くハムレットに及ばないフォーティンブラスは、決然とした意志と積極的な行動を持っているので、数百名の兵士だけに頼って、強大なポーランド人が占領している領土を奪回し、

デンマークの王位をも獲得した。これは鮮明な対照である。この筋を削ると、主題思想が弱められてしまう。

演出家の四つの戒め

私はいつも、自分が戒めとすべき四つのことを考える。

第一に、生活にいつもは深く入らず、あらゆる階級、あらゆる人間を観察研究し体験しようとはしないことを戒める。文学芸術の唯一の源泉である生活の問題を解決しなくては、演出芸術の根本問題は解決できない。日常の仕事の中で、生活から出発することを忘れさえしなければ、基本的に形式主義や自然主義に向かうことはない。

第二に、マルクス・レーニン主義、毛主席の著作やマルクス・レーニン主義の美学を深く学ぼうとしないことを戒める。政治を学習することは、我々を正確に生活の現実を認識するようにさせる。マルクス・レーニン主義美学を学習することは、我々を正確に生活の現実を反映できるようにさせ、生活の現実をどのように反映させるかをわかるようにさせる。

第三に、文学を学ぼうとしないことを戒める。演出家が自己を“舞台芸術”の狭い天地に限定するならば、彼は多くとも名職人にすぎない。演出家が“舞台技巧”を運用して作家と“協力”するだけなら、芸術を生み出し得ない。上演の芸術性は、演出家の文学芸術素養、とりわけ文学素養の標識である。詩歌を多く読み、名曲名画を多く鑑賞し、小説・エッセイとりわけ古今内外の演劇名著を多く読むことによって、演出家の芸術風格はここからゆっくりと栄養を得て形成されていく。もしさらに時折創作の練習をすれば、作家の苦労を理解できるだけでなく、作品の風格の理解にも非常に役立つであろう。

第四に、戯曲を精読しないことを戒める。一つの劇のけいこの全過程の中で、演出家は三つの要点をつかまなくてはならない。作家が表現しているのはどのような生活か、作家はなぜこのような生活を表現しようとするのか、このような生活を作家はどのように表現しているのか、である。前の二点は、比較的容易に把握できる。後の一点は、非常に緻密におこなうことを必要とする。最初に戯曲をちょっと分析して、その後はそばに放り出してしまいうようでは、舞台芸術という複雑な仕事は行うことができない。演出家は必ず繰り返し絶え間なく戯曲を精読しなければならない。ある人物の台詞からその人物の思想、性格と行動を掘り起こし、さらにその他の台詞からこの人物に対する態度と行動を探り出し、更に一歩進んでこの人物の思想行為を描き出す。シェイクスピアの戯曲には、この種の人物の“自己説明”と人物間の“相

互説明”の台詞で充満している。戯曲を精読することだけが、作家の文学手法と風格を理解させ、そのあと自己の芸術手法を運用して、自己の芸術風格を表現することができるのである。

さらに作家のその他の著作を研究する必要もある。もし可能であるなら、最も良いのは作家と日常的な接触を保ち、作家の気質、性情、教養、生活および習慣・好みを知れば、作家の芸術風格を更に良く理解できるだろう。

演出家は仕事の中で、三つの体験をしなければならない。一つは生活の体験である。芸術創造のために根柢をさがすためである。二つは俳優の体験である。俳優が人物形象を創造するカギを見つけ出すよう指導し助けるためである。三つは、作家を体験し、作家の創作個性を体験し、作家の執筆当時の思想感情の状態、すなわち内心の創作状態を体験し、作家の創作原動力、創作の激情、作家の内心の視界の中で人物形象が発酵し誕生する契機を体験することである。演出家はこれらを体験して、初めて舞台で劇を処理して「心に欲することに随い、矩をこえず」ということになるのである。

演出家の構想は、作家の構想を基礎としなければならない。この独特の集団的創作は、演出家の構想と作家の構想が一致していることを求めている。老舍同志はいつも、作家の内心に現れた人物の面貌を生き生きと演出家に語ってくれる。郭沫若同志は、演出家の構想のいくつかをくみ取りもした。たとえば『蔡文姬』の中で書いた「胡笳十八拍」のいくつかの場面である。これは、演出家を作家の創作境地に引き入れる道なのである。

過去に、我が国の作家の筆になる人物は、少なからぬものが作家が熟知している俳優あるいは演出家の芸術風格の特徴と結びついて書かれたのである。このような戯曲は、俳優や演出家に、作家の創作であるだけでなく、自己の芸術創造と血縁関係にあると感じさせるのである。

上演の三要素

上演の芸術的魅力は、主に以下の三要素を備えていることにある。

具体的で鮮明な外在形象。

名著が人に繰り返し読まれ忘れがたいのは、それが生き生きとした人物形象を描いているからである。読者に最も深い印象を与えるのは、人物であってひとかたまりの筋ではない。読者は鮮明な人物形象から、物語の筋を連想するのである。『水滸伝』『三国演义』『紅樓夢』などの本の芸術的魅力は、ここにある。よい上演も、同じ

ようにこの魅力を備えるべきである。劇を演じるには、具体的な舞台形象、とりわけ鮮明な外在形象に依拠し、唯一それに依拠し、人物の思想感情を観客に伝えなければならないのである。スタニスラフスキーは、舞台人物形象の創造を五段階に区分した。俳優の内心に人物の内心世界の姿が生み出されること。俳優の内心に人物の外在面貌の姿が生み出されること。俳優が自己の思想感情を用いて人物の思想感情を体験すること。俳優が自己の身体を用いて人物の外在行動を体現すること。最後に、俳優が自己の創造した人物の外在行動を通して、内心の体験を観客に伝え、観客の内心に同様の体験を引き起こさせること。第五段階に到達してのみ、芸術創造は完成するのである。いわゆる人の心を打つに足る芸術形象とは、人物の魂を提示するに足る外在形象である。具体的に鮮明な人物形象がなかったら、生き生きとした筋や場面もなく、主題思想を表現することもできない。これが、エンゲルスの言った「傾向は特別に語るのではなく、自ら場面と筋から流れ出すようにしなければならない」ということである。

言語性に富んだ行動²⁾。

古代ギリシャは俳優を行動する人、劇場を行動する場所と呼んだ。イギリスのゴードン・クレグは、典型的な唯心主義の演出家であったが、彼のある言葉は極めて道理がある。「観客が劇場に来るのは、二時間一万字以上の台詞を聞くためではなく、行動を観るためである。」この言葉は、演出家、作家を問わず、大きな注意喚起である。人物の外在形象は、その人物の行為、行動举止、姿表情の総和である。舞台の人物の一举一動そのものが語りかけることができ、初めてその人物の内心の活動状態を示すことができるのである。舞台行動の語りかけが強烈で、よく響き渡り、正確であればあるほど、人物の内在形象はますます具体的に鮮明に表現される。この言語性に富んだ行動を、我々の用語では「行動言語」と呼ぶ。上演は行動言語を主要な媒介とする。西洋に「行動は言語よりも響き渡る」という俗語がある。舞台芸術にもこの規律が存在する。行動がまず人物の思想を高らかに正確に語ってこそ、台詞は人の心に深く入ることができるのである。たとえば、ある人が名月を見ている時、まず頭をあげ、顔には鑑賞している表情が浮かぶ。それから、観客がその人物の心情を理解するのとはほとんど同時に、「この月はなんと丸いのだろう」という声を発する。概念化した上演になるのは、永遠に言語性に富んだ行動が欠けているからである。

2) [原注] 舞台行動は、以前舞台動作と訳す人がいた。“舞台動作”と“動作性”などの術語は、かつて一時期普遍的に使用された。ここでは“行動”に統一した。

言語性に富んだ行動は、行動性に富んだ言語から得られる。これは後で詳述する。

詩意。

西洋古典文学は、演劇を詩の範疇に入れている。我が国の古典あるいは現代伝統演劇も、詩である。話劇は一般に散文で書くので、もとより無理に詩とみなす必要はない。しかし、話劇は詩の形式ではないが、詩意を欠くことはできない。上演にはいっそう詩の境地を欠くことができない。

詩意は言葉や形式の華麗さから出てくるのではない。もちろん押韻でもない。創作者が事物に対して深い感情や激しい情緒を生み出し、激情をもって描写し、心の底から刻み込めば、詩意はおのずと流れ出すだろう。作家が理性だけに頼って創作すれば、演劇の体裁をもった論文ができあがるだけである。作者自身がまず感情をこめてこそ、観客は心を動かすのである。演出家がまず感情をこめてこそ、舞台というキャンパスに人の魂を揺り動かす人物を描き出せるのである。これが詩意である。

創作に関するいくつかの問題

何人かの青年作家は、創作経験が欠けていることに苦しみ、稽古場に行って舞台技術の知識を学ぼうとする。作家が舞台規律を理解することは、もとより良いことである。しかし、これは唯一かつ最も有効な方法ではない。劇作学を学ぼうとする人もいる。しかしながら、昔から今までの演劇大家は、いずれも大学劇作科の卒業生ではない。彼らはまず燃える生活の中で鍛えられてきたのである。彼らの創作の技巧は、劇文学の宝庫の中から苦勞して学んできたものである。古人は「賦を千首読めば、自ずから善く賦を為す」と述べた。名著を多読し、名著を熟読する。名作家の劇作を熟読する人は、劇作の名作家になれる可能性がある。

さらに創作実践を堅持しなければならない。創作は、生活を反映した小品の練習から始めなければならない。生活から芸術に通じる橋は、“習作”である。俳優は基本技術を練習し、小品を演じる。画家はデッサンを練習し、習作をやる。作家がコント練習をせずに作品を創作することができるだろうか。随時生活体験を断片に、さらにはいくつかのわずかな対話として書き留めておくことは、文学構想の能力を鍛えるだけでなく、創作の技巧を鍛えることもできる。偉大な作家が習作をしないことはない。レフ・トルストイは『戦争と平和』を創作する前に、まずセバストーポリ戦争を書く練習をした。チェーホフはいつも生活の断片、いくつかの対話や一二人の民間の語彙をノートしていた。ゴーリキーがこの面でおこなった労働は、より驚かされる。丁西林先生は、

一幕劇から多幕劇へと発展した。洪深先生は翻案脚色から創作技巧の手がかりを探し当てた。

戯曲は文学形式の中で規格が最も厳格で最も書くのが難しい形式である。戯曲はまず空間と時間の制限を受ける。ここで言う空間と時間の制限が指しているのは、決して“三一致”ではない。三一致は三つの単一を要求する。すなわち、時間、場所と行動の一致である。劇全体の物語は必ず二十四時間以内に、同一地点（多くとも一つの都市を出ない）で発生し、筋の発展（行動）は、悲劇的なものと喜劇的なものが混ざってはならない。この古典主義、とりわけ二世紀古典主義の時期に墨守された“三一致”は、十九世紀にロマン主義によって早くも打ち破られた。今日、我々は“三一致”の束縛を受けないが、劇作の基本的規格は守らないわけにはいかない。小説を書く場合は、同一時間内に二つの場所、二つの事件を書くことができ、同時に客観世界と人物の主観世界を並列して叙述することもできる。さらに編年史的描写をして、読者が次々と読み進めていくこともできる。戯曲は、必ず数十立方メートルの舞台空間の中で、わずか二時間半以内に上演し終わらなければならない。限られた舞台空間と時間処理を無限のものにするには、演出家の才能をみななければならない。空間と時間の制約の下で完全な人物を描き出し、生活の意義を描き出すのは、作家の才能である。

もちろん、戯曲にはそのほかの規律もある。創作を初めて習う人は、必ずまず規律を守ってこそ、規律破壊とそのあとの規律創出ができる。たとえば字を習うのに、まず横と縦、腕の浮かし方と筆先の置き方を学び、手本の模倣を経て、一人前となる可能性がでてくる。最初、規律は作者に対して確かに束縛である。しかし長い間運用していると、規律は余裕を持って扱える道具となることができる。たとえば、詞曲を書くのに、表現力を制限するようにみえる平仄・音韻・音调は、作者がそれを活用しさえすれば、逆に詩人にとって必要不可欠な手段となり、しばしばよりよく詩の境地を形作ることができる。

規律を守る根底に立って、規律破壊も必要である。まず平板で陳腐な舞台技術の枠を突破しなければならない。作家が行動性に富んだ言語を書きさえすれば、作品を舞台でどのように処理することもできる。昔から、舞台上演の方法と形式は、基本的に戯曲の内容と創作の形式につれて変革されてきた。私はかつて郭老（郭沫若）に、現実を反映した詩劇を書くよう提案したことがある。劇の筋と演出処理を考慮しすぎる必要は無く、人物の口を借りて、できるだけ郭老の党・社会主義に対する澎湃とした政治的情熱を歌いあげ、詩を書くように書きさえすれば、舞台に新しい上演形式を呼び起こすことが

できるだろう。

次に、伝統的な劇作方法上の規律を打破しなければならない。たとえば、以前は劇を書くのに、いつも第一幕で全劇の重要人物をいちいち紹介していた。アメリカの有名な演出学教授アレキサンダー・ディーンは、第一幕を“平行な場面”と呼んだ。その意味は、第一幕はただ並行的に人物を紹介する場面にすぎないということである。だから、西洋の劇作理論は、第一幕の末尾は、最大の“心配事”だと言う。矛盾の最初の主要な結び目は、この時提出できるだけで、それが結局どのように発展するかは、観客に第二幕を見るようにさせなければならないのである。第一幕はあのように多くの人物を紹介するので、いきおい冗長になってしまう。紹介には、また矛盾を書く分量も必要である。人物がただ紹介されるだけで矛盾の中で登場しなかったら、必ず光り輝くことがなくなってしまう。これが、多くの戯曲の第一幕が簡単には優れたものにならない原因である。『胆剣篇』³⁾ 第一幕の范蠡と王孫雄の問答は、人に与える印象が深くはない。しかし范蠡がひとたび伍子胥を脅迫すると、観客はもう彼を忘れることが出来ない。ダンチェンコは、自分には理想があり、このような戯曲が出現することを望んでいる、と言った。第一幕がすぐに劇の盛り上がりで、発砲の類の行動があるのである。彼は私に同感だと思う。

レフ・トルストイに創作の秘訣を尋ねた人がいた。彼の答えは、秘訣は三つある、筆をとらない、筆をとらない、第三はやはり筆をとらない、だった。これは、一人の作家として、書く必要は無いと言っているのではなく、創作の原動力が強烈ではなく、ただ理智に頼るだけでは良い作品は書けない、と言っているのである。創作の原動力は、作家の創作の激情である。作家は生活に自己の思想があり、思想が活発化してみなぎる熱情となり、熱情が活発化して衝撃の力となるのである。この力はひとりでは、のどに魚の骨が詰まり吐き出さないではいられないのと同じように、作家に迫るだろう。

文学の虚構は巨大な感情によって生み出される。

形象による思考は、生活の記憶と関連している。生活の記憶が豊富になればなるほど、形象による思考もますます活発になる。老舍先生は、彼の『茶館』第一幕で書いた二十数人の人物はみな、彼が人相を見、文字占いをした者たちだと言った。生活の記憶はまた永遠に情緒の記憶を伴っている。生活の記憶が豊富になればなるほ

ど、情緒の記憶もますます活発化し、形象による思考もますます活発化する。私たちの現実生活の中で、このような情況は珍しくない。ある人が嫌いである、反感は深い、彼のことを口にするたびに、彼のある種の表情挙動を思い起こす、彼の表情挙動は、嫌悪の気持ちを引き起こす、この嫌悪の気持ちは、またより多くのその他の挙動行為に思い至らせる、そこで彼に対する嫌悪の気持ちはますます高まり、耐えきれずに友達に向かってこの人物について語る。この時、あなたの語り口は生き生きとして目に見えるようであり、非常に人を引きつけるだろう。

理智は永遠に形象による思考に大門を閉ざす。人物が一面的に書かれていたり発展がないのは、ただ作家が論理的に文学構想を進め、冷静に人物の思想性格を分析し配置しているだけだからである。彼の構想の中で、人物形象は静止している。書かれた人物も、自ずと静止しているだけである。これは、俳優が不正確な方法で人物を創造するのと同じである。俳優はしばしば人物性格の“種”を探し求める段階に留まっている。種は結局は種である。それはさらに根を生やし、芽を出し、成長し、幹を伸ばし、枝を出し、花を咲かせる。それは異なった土壌の中で、異なった気候と陽光の下で、異なった風雨の慰めあるいは打ちのめしの中で、無数の変化を起こし、不均等な発展をとげる。作家もただ人物性格の“種”を書くだけではだめである。“種”は幾筆かで書き終わる。第一幕で“種”を書き、第二幕であるいは更に“種”を書こうとすれば、第三幕ではついに書き続けられないであろう。同一の人物は、異なった遭遇の下で、異なった面貌があるべきである。人物のさまざまな面貌の総和が、性格である。張飛は粗野で乱暴な性格がある。しかし、ある種の情況のもとでは、彼は細心で機知に富み、あるいは柔和に変わりうるだろう。またある種の情況では、彼は細心で機知に富み、柔和であるので、自分に困難と悩みをもたらすだろう。これが、広大な観客が喜び永遠に忘れない張飛の性格なのである。

田漢同志の筆になる関漢卿は、詩人、劇作家であるだけでなく、医者でもある。文人であるだけでなく、やくざな気質も備えている。豪邁、勇敢であり、おとなしくもある。これは、性格が多面的な人物形象である。『関漢卿』⁴⁾ 第一幕で、彼は朱小蘭が恨みを含んで殺されたことに、限りなく失望して言う：「これは何の世界だ！」

3) [訳注]『胆剣篇』は、曹禺・梅阡・于是之が1961年に発表した歴史劇、執筆は曹禺。同年北京人民芸術劇院で焦菊隱・梅阡の演出で上演。越王勾踐、呉王夫差の歴史故事に取材している。訳注で出取り上げた以下の作品は、協同演出も含めて焦菊隱が中心的な役割を果たしている。

4) [訳注]『関漢卿』は田漢が1958年に発表した歴史劇。同年北京人民芸術劇院で上演。演出は焦菊隱・欧陽山尊。元代の劇作家関漢卿を描いた歴史劇。

また万感の感慨を込めて自分を責める：「ああ、私は他人の風邪や咳きを治すことができるだけなのか」しかし、彼が書会の友人謝小山や芸人欠耍俏に出会った時、作者は彼にもう引き続き憤慨と自責することをさせず、彼にただちに「南呂四塊玉」の歌詞を語らせ、しかもあのように“やすらかで面白”く語るのである。第二幕、関漢卿は憤慨の心情を抱いて朱帘秀に朱小蘭事件を語り出す。そして『窦娥冤』を書き天地鬼神と汚職官吏を呪い罵ることを決める。別れるとき、朱帘秀とのびやかに自嘲して言う。「……五医、六工、七匠、八娼、九儒、私は作家をやると君たちよりまだ下だ、医者をやると、君たちよりずっと上だ。ハハハハ。」

朱帘秀「ハハ、そうでしたか。ではお引き留めいたしません。すぐれた腕で病氣をお治しになり、お金を稼がれますよう、私の関先生！」関漢卿はまた冗談で言う「君をみてやろう！」生き生きとした人物、豊多彩な人物が、書かれている。

人物形象は、早くから作家の構想の中で生きた姿で出現すべきで、そうならば書いても静止したものにはならないだろう。人物の性格は環境の変化に伴ってその外貌が変化しなければならない。性格の“種”は、最もカギになる矛盾の契機が目の前に迫った中でのみ、集中し際立って表現されるだろう。甲の環境で、人物表現が最も際立っているものは、“種”ではなく性格の第二の面かもしれない。乙の環境で、性格の第三の面が最も際立ち、第二の面は副次的な地位に退くかすべて隠されてしまうかもしれない。多面的な、発展のある性格を書くには、作家の構想の中で多様な生活環境が出現しなければならない。

広大な世界名著の中で、私はいつも青年劇作家にまず二人の偉大な作家の著作を推薦したいと願っている。シェイクスピアとゴーリキーを熟読すべきである。

戯曲には二種類の書き方がある。一つは、人物を描くことから出発し、筋の描写に至るものである。もう一つは、筋の構想から出発して、人物の描写に至るものである。両者は道は違うが目的は同じで、いずれも血肉を持った人物を創作するためである。人物の描写に重点を置くと、時には筋を犠牲にすることをまぬがれない。戯曲に複雑で曲折した筋がないと、また豊多彩な人物の性格を描くのは難しい。しかし筋の描写に重点を置くと、時には人物が犠牲になることもある。

シェイクスピアの創作の道は、筋の設定を通して人物を描写するものである。彼の作品の中には、曲折し複雑な筋があるだけでなく、生き生きとした人物もあり、神、化け物や鳥、獣さえ生き生きと描かれている。エンゲルスはラサールを批判すると同時に、彼にシェイク

スピアを多く取り上げ、シラーをあまりとりあげないように勧めている。シラーの人物（たとえばベルリヒンゲン）は、歴史、時代と階級の背景からかけ離れている。人物はいつもその時代と階級の制約を受けているのである。ちょうどエンゲルスが言うように、人物行動の動機は「あの彼らを表面に浮かび上がらせた歴史的潮流の中から汲み取られてきた」のである。シェイクスピアの創作特徴は、まさに人物を特定の環境の中に置くことである。すなわち、特定の歴史時代と特定の社会階級階層の中に置き、人物にこれらの制約を受けて行動させるのである。しかし私たちが創作するときは、よく環境をおろそかにし、人物には依拠するところがないという感がよくある。主観世界は客観世界の反映である。人物が生活している千変万化の客観世界を描かなかつたら、この客観世界を反映し改造しようとする人物の主観世界を描くことはできない。典型環境を書いてのみ、典型人物を書くことができるのである。人物を典型環境の中に置いてのみ、人物は典型行動をとるのである。人物の典型性格を書くには、同じ典型人物を多くの異なった生活環境の中に置き、その人物がいかに行動するかを見なければならぬのである。人物と人物の関係と矛盾を書くには、多くの異なった性格の人物をおなじ典型環境の中に置き、彼らがいかに相互に対峙し、いかに各自がこの環境に対峙するかを見なければならぬのである。シェイクスピアは典型環境を通して典型人物を際立たせているのである。

ゴーリキーの創作の道は、人物を書くことに重点がある。劇の筋は、人物の思想性格の発展と人物相互の矛盾の結果である。彼は絶対に筋のために人物を犠牲にしない。筋は永遠に人物によって左右される。ゴーリキーの劇の筋は、しばしば曲折は少なく、時にはあまり一貫しておらず、表面の論理性も強くはない。彼自身も常に自己のいくつかの作品を「いくつかの情景劇」とし、多幕劇とは言わなかった。しかし、彼の劇の筋は非常に真実さをもって書かれている。そして人物の真実さはさらに人を驚かせる。最大の特徴は、人物がすべて彼ら自身の意志に基づいて行動しており、作家の意志によって動いているのではないことである。彼らは皆、極めて豊富で複雑なまたひとときも停止しない思想活動をおこなっている。彼のあらゆる人物はみな、極めて鮮明で強烈な願望を持っており、積極的に方法を考え鋭く相手を変え、周囲の世界を変えようとする。ゴーリキーは、典型人物を通して典型環境を紹介するのである。

特にゴーリキーに学ぶべきであるのは、彼の言語芸術である。彼の言語芸術は、簡潔で練り上げられ、行動性に富んでいるという二大特徴がある。

ゴーリキーは天才的に大衆の言語を文学の言語に精練しただけでなく、ここから大衆の言語を高めた。さらに最も精練された文学言語とした。これは、彼が一方では生活を非常に良く知っていたからであり、他方ではまず極めて豊富な人物の思想活動を掌握し、それからこれらの思想活動の核心を台詞に書いたからでもある。表面的に見ると、彼の台詞はあまり繋がっておらず、論理性がなく、停滞し、時にはあまりよくわからない。しかし、あれこれの短い台詞、さらに一字にこだわるべきではない。そこには、無限の豊かな思想活動が埋蔵されている。それらの内在連携や生活の論理性は、強いのである。

老舍同志の戯曲も、言語が精練され行動性も強い。『茶馆』第一幕で、作家は幾筆かで二、三〇人の異なった性格と異なった挙止の人物をはっきりと描き分けている。とりわけ馬五爺である。短い三つの台詞だけで、西洋の宗教に依存した小ゴロツキの内心活動を描き出している。

言語の行動性

作家が言語を行動性に富むよう求めることは、台詞で行動に替えることを求めることではない。たとえば、人物が彼が何をするかを言うが観客は彼がすることがみえない。ただ人物が筋を語るだけでは、観客は舞台上で筋が見えない。集中的に概括して人物の内心の複雑できめ細かい思想活動を説明する台詞が、行動性があるという。台詞一つを聞かせると、すぐに多くのその人物の心の中に存在してはいるが語られることのなかった話がわかる。これが、言語に行動性があるというのである。

言語の行動性とは、言語が代表する人物の豊富で複雑な思想活動である。

作家はまず自己の内心の視界の中で、彼の人物がどんな環境の中で何を考えているか、何をしているかを明瞭に見て、それから概括する言語で書きあげて台詞とする。つまり、作家は行動性をもった台詞を書こうとし、演出家はこのような台詞の中から人物の多くの舞台行動を掘り出すのである。

ゴーリキー『エゴール・ブルイチョーフとその他の人々』第一幕のある場面を例に挙げよう。ブルイチョーフはちょうど食堂で一人でシュエラを叱っている。

シュエラ　じゃあなた－教えて。わかるように。あたしが邪魔されないように。

ブルイチョーフ　ふん、これは……教えられることじゃないて！ おまえはなんだ、アクシーニヤ？ どうして

しょっちゅううろついておる、何をさがしてる？

クセーニヤ　お医者さんがいらしたし、バーシュキンも待っています。アレクサンドラ（注、シュエラの簡称）、スカートをお直し、なんて坐りかたなの？

ブルイチョーフ　（座って）そうか。お医者さんに入ってきてもらいなさい。横になるのはよくない、横になっているともっとつらい。ああ……すぐに出て行きなさい、シュレノーク（注、シュエラの卑称）！ 足の関節をはずすなよ。気をつけろ！

医者　こんにちは！ ご気分はいかがですか。⁵⁾

これは極めて行動性に富んだ対話である。この短い対話の中から、あらゆる人物の心理活動が見えるだけでなく、彼ら各自の性格も見え、さらに彼らの間の関係や過程の雰囲気もみることが出来る。ゴーリキーは人物がいつ登場したかすら書いていないが、しかし私たちはすでにはっきりとクセーニヤ（アクシーニヤ）がいつ入ってきたか見ている。彼女は、ブルイチョーフが「おまえはなんだ、アクシーニヤ？」と行った時入ってきたのではない。次の言葉「どうしてしょっちゅううろついておる、何をさがしてる？」は、はっきりと書いている。クセーニヤはもっと早く入ってきたのである。ブルイチョーフはガンを患っており、一家はみな彼がまもなく死亡することを知っており、彼の遺産を争おうと計算している。ブルイチョーフは彼が別の女に生ませた私生児シュエラを最も愛している。彼の妻クセーニヤは、遺産がシュエラの手落ちるのを最も恐れている。今日、医者が時間通りに診察に来た。経営を管理しているバーシュキンも来た。クセーニヤは食堂に入ってブルイチョーフに通知する。彼女はこっそりと入ってくる。いつも夫を最も恐れているからだ。彼女は愚かで小心な「役立たずの悪い心の人」で、いつもブルイチョーフに叱られている。彼女が入ってくると、彼ら父、娘が話をしているが見える。こっそり聞こうとするが、ブルイチョーフにみつかるのも怖い、そこで彼ら父、娘の後ろで何かしているふりをしている。彼らが何を話しているか、はっきり聞こえるのである。

私がこの劇を上演したとき、ドアに近いところにソファー二つと低い丸テーブルを並べ、テーブルには新聞や雑誌を置いた。クセーニヤはそこでこっそりと本や雑誌をめくり、ソファーの上のクッションを別のクッションの上に置き、さらにそのクッションをこちらに持ってきた。ブルイチョーフはシュエラに「ふん、これは……

5) [訳注] 1956年北京人民芸術劇院上演。ここでの『エゴール・ブルイチョーフとその他の人々』訳文は、『筑摩世界文学大系 52・ゴーリキー』収録の湯浅芳子訳を使用した。ただし、二つ目のブルイチョーフの台詞冒頭にある（座って）は、湯浅訳では（立ち上がる）とあるが、焦菊隱が引用した中国語訳（坐起来）に基づき（座って）とした。

教えられることじゃないて！」と言った時、やっとクセーニヤに気がつく。彼は彼女の人となりがよく分かっているの、彼女は盗み聞きしていることがわかった。そこで気まずそうに「おまえはなんだ、アクシーニヤ？」と尋ねる。しかし愚鈍なクセーニヤはやはり行ったりきたりして、ものをさがすふりをしている。ブルーチョーフの不快さはますます強まり、大声になる。「どうしてしょっちゅううろついておる、何をさがしてる？」この叫びに似た声は、すぐにクセーニヤを驚かせ、どのように答えてよいかわからず、なすすべなく「お医者さんがいらしたし、バーシュキンも待っています。」と答えるしかない。そこで馬脚を現してしまう。しかし彼女は恥ずかしさが変化した体いっぱいの怒りをシューラにぶつけ、シューラに怒りを込めて説教する。「アレクサンドラ、スカートをお直し、なんて坐りかたなの？」この台詞から、彼女がふだんシューラをどんなに嫌っているか、またシューラは性格が荒っぽく気ままに座る粗野な子どもであることもわかる。ブルーチョーフは、この女に怒っても仕方がないと思い、すわりながら冷淡に「そうか」と言う。しかし座るのを待ってもクセーニヤはまだぼんやりとして動かないので、彼は突然荒々しく「お医者さんに入ってきてもらいなさい」と叫ぶ。クセーニヤは驚いて飛ぶように出て行く。ゴリーキーはここでまた彼女がいつ退場したか書いていないが、ブルーチョーフがこの台詞を言い終わったばかりの時、医者はずでに登場して「こんにちは」とあいさつする。彼女は確かに「お医者さんに入ってきてもらいなさい」の時に退場したはずだということがわかるのである。ブルーチョーフの次の台詞「横になるのはよくない、横になっているともっとつらい」は彼が病気の痛みをこらえていることを説明している。「ああ……」は座った後、肝臓ガンが彼に与えた痛みがひどいのである。シューラはこの時あわてて近づいて彼を助け、あるいは彼に抱きついて慰めようとしていることがわかる。医者はこの時入ってきたのである。医者が入ってくると、ブルーチョーフはシューラに「すぐに出て行きなさい、シュレノーク！」と言う。シューラは飛び跳ねながら、出て行く。だからブルーチョーフは可愛がりつつ叱って「足の関節ははずすなよ。気をつけろ！」と言うのである。最後のこの台詞は、三つのことを表現している。シューラの個性、シューラの行動、ブルーチョーフのシューラに対する態度である。

さらに例をいくつか挙げてみよう。

一、行動性のある言語は、主題思想を際立たせることができる。

『茶館』⁶⁾ 第一幕（下線部は原文圈点）

〔舞台説明－馬五爺は人目につかない隅に一人で座って茶を飲んでいる。……〕

用心棒の一人、二徳子がちょうど入ってきて、常四爺の言葉を耳にはさむ。

二徳子（寄ってきて）それは誰にいちやもんつけてるんだい？

常四爺（したてに出るのをこころよしとせず）わたしに聞いているのかね？金を払って茶を飲んでいて、人に指図されるすじあいはないだろうが。

松二爺（二徳子をしげしげと見て）失礼ですが、營のお役人さんですね？さあ、かけてお茶をいただきますよ、わたしらも世間に出す顔なんですから。

二徳子 役人だろうとなかろうとおまえの知ったことか！

常四爺 威張りたかったら。外人相手にやっていらっしやい。やい、外人はてごわいぞ！英仏連合軍が円明園を焼き払ったが、貴殿はおかみの禄を食っておられるのに、そいつらと一戦ましえるのをついぞ見かけませんでしたな！

二徳子 外人をやっつけるやっつけないはさておいて、まずおまえにお行儀を仕込んでやろう！（腕力をふるおうとする）

ほかの客は相変わらずそれぞれ自分のことに余念がない。王利発がいそいで駆けつけてくる。

王利発 みなさん、みんな世間であわせる顔だ、おちついて話しましょう。徳旦那、あなたは裏の方へどうぞ！

〔二徳子は王利発の言葉に耳もかさず、バツとふた付き湯呑みを払いのけ、湯呑みがこわれる。返す手で常四爺の衿をつかみかかる。〕

常四爺（身をかわし）なにをするんだ？

二徳子 なにをするだと？外人に手出しできないからって、おまえにも手出しできないことはあるまい？

馬五爺（腰かけたままで）二徳子、たいした威勢だな！

6) [訳注]『茶館』は、老舎が1957年に発表した現代劇。1958年北京人民芸術劇院で上演。演出は焦菊隱・夏淳。北京の茶館を舞台に、清末、民国初、革命直前の三つの時期を描いた作品。文革後に再上演され、高い評価を受け、中国話劇を代表する作品の一つとみなされる。訳文は黎波訳（『老舎珠玉』収録）を参照した。

二徳子（ぐるりと見回し、馬五爺を見付け）これは、馬五さん、こちらでしたか？ っていうっかりして、おみそれしました・・・（そばに行き旧式の礼をする）

馬五爺 用があったらおだやかに話すものだ。どうしてすぐ手荒な真似をするんだらうね？

二徳子 はっ！ おっしゃるとおりで！・ちょっと裏へまいりますんで。李三、こちらのお勘定はおれが申し受けたぞ！（裏の方へ歩いてゆく）

常四爺（そばに寄っていき、馬五爺に不平をこぼそうとする）こちらさんはものの分かる方だ、理非を聞かせてください！

馬五爺（立ちあがり）まだ用があるので。では！

作家はこのキリスト教に依拠した小ゴロツキに三回しか話をさせていない。毎回短い一言でしかないが、このえせ外人の威風を描き出している。封建主義と帝国主義という二つの大山も、際立たされている。満族人は役所で役人をしているゴロツキを恐れ、ゴロツキはキリスト教に依拠している者を恐れる。当時の中国での外国人勢力も、画竜点睛のように描かれている。

二、行動性のある言語は、人物性格を際立たせる。

『茶館』第一幕（下線部は原文圈点）

あばたの劉 ……松二さん、（懐中時計をとり出して）これをごらん下さい！・

松二爺（時計を受けとり）見事な時計だ！

あばたの劉 聞いてごらん下さい、カチカチいってるとでしょう！

松二爺（聞く）いくらするのかね？

あばたの劉 お気に召しましたか？ じゃあ旦那におゆずりしますよ！ 一言、五両！ たっぷり楽しんで、あきていらなくなったら、おあしはそっくりお返ししますよ！ 品は本場もの、骨董品ものだ！

……………

あばたの劉 松二さん、この時計持っておいでなさいよ、このご時世には、こういうりゅうとした舶来の時計をつけてると、人の目がちがってきますよ！ そんなものじゃないんでしょうか、ねえ旦那？

松二爺（時計は気に入ったが、値が張るので）私…

あばたの劉 まあ二、三日お持ちになって、おあしの方はまたの日ということぞ！

松二爺の全部で二言と一字の台詞から、表面をとりつ

くろうだけでなくなんと困窮した人であるかがわかる。彼はこの懐中時計が極めて好きだが、買うことをためらっているし、買う力もない。戯曲ではあばたの劉が彼に数日持たせるが、事実上彼は必ずまったく何も言わずに時計をもどすであろう。

三、行動性のある言語は、人物関係を際立たせることができる。

『関漢卿』第三場

関漢卿はアハマ二十五公子に奪い去られた劉二妞を救うために、急いである方法を思いつき、故意に阿母が彼に送った金銀宝石を拒絶する。

阿母 少なすぎるのですか？

関漢卿 どういたしまして。

阿母 先生が私の病気を治してくださいましたのは、たいへんなことですよ。どうしてお礼しない道理がありません。先生にはほかに何か願い事があるのでしょうか。わかりました。自慢するのではなくて、空の星、竜宮の宝物以外は、人の世にある良いものなら、お出しするようにいたしましょう。言ってください。結局何がお望みなのですか。

関漢卿 口にすると、けちらなければよいが。

阿母 けちるわけがありません！

関漢卿 私は白壁黄金はほしくはありません。ただお宅の上燕がほしいのです。（二妞をみる）

阿母 ハハ、先生の眼力は確かですわ、私たちの秋燕を見初めるなんて。ただ秋燕は（貴婦をみて）使い物にならないのではと。

貴婦（阿母に耳打ちして）おばさん、大丈夫です。

阿母 そう、大丈夫、大丈夫。……

アハマの二十五公子は二妞を奪い取って、表面上は彼の妻（貴婦）に与えて侍女（秋燕と改名）とするが、実際には彼女を独り占めしようと考えているのである。貴婦は阻止のしようがないのをちょうど憂えていたが、ちょうど関漢卿が秋燕をほしいと指名したので、全力を尽くして阿母が同意するよう煽動したのである。阿母はこの孫の嫁を最も寵愛していたので、すぐに同意したのである。これらの人物関係がなかったら、関漢卿は成功するはずがなかった。

四、行動性のある言語は、豊富な連想を引き起こすことができる。

『龍鬚溝』⁷⁾ 第三幕第一場

[北京解放後、1950年夏、人民政府はちょうど龍鬚溝を修理している。あいにく、大雨が降って、溝の水がまた住民の庭にあふれた。派出所はみんなを付近の高いところにある小茶館に移して休息させ、お湯を準備してみんなに飲ませたり足を洗わせたりしている。アホの程もやってきて積極的に手伝いしている。

アホの程 …… (突然思いついて) 趙じいさん、水は足りてますか。水道のカギは俺たちが持っているんだよ。便利だな。

この数句の台詞は、すぐに観客に多くのことがらを思い起こさせる。アホの程のような人が、解放前にどのようにつらい目に遭ったか、旧社会はどのように人を化け物に変えるか、新社会はまたどのように化け物を人に変えるか。アホの程は解放後どのように仕事に参加しようとしているか、人民政府はどのように人材を活用しているか、第二幕で趙じいさんはアホの程にどのように水道管理を紹介しようとしたか、である。……第三幕のこの台詞だけで、幕の後ろの劇が充分生き生きと目に見えるようであるだけでなく、アホの程のすべての歴史を一つながりにしているのである。

五、行動性のある言語は、人物の矛盾を際立たせることができる。

『胆剣篇』第五章、夫差と勾踐が対面する場面

夫差 姑蘇で一別して、二十年だ！

勾踐 勾踐はずっと大王を奉り、戦々兢兢として、怠ることはできません。

夫差 やるべきことを忘れなければいい。呉と越は一水の隔たりで、朝出発し夕方には着くことができるではないか。

この対話は、表面的な礼儀の下に、極めて鋭い矛盾が潜んでいる。二人は互いに腹を探り合って暗闘し、対話を続けていく。この隠された矛盾は一步一步表面化して

くる。

演劇の描写は、空間と時間の束縛を受ける以外に、小説と比べて更に二つの規格の制約を受けなければならない。

小説は人に生活の連想を生み出させる。読者は自己の生活経験を通じて、作家の筆の下の人物形象を自己の想像の中で再現する。演劇は、人に直接感受させなければならない。人物形象は観客の想像の中で再現されるのではなく、観客の眼前に具体的に現れる。小説の読者は、理性的な分析を通して人物を理解する。演劇の観客は、直感的に、感性的に人物を認識する。読者は人物の思想行為をあまり理解していない時は、本を閉じてゆっくりと推測することができる。舞台上演では、観客は観るとすぐに分かなければならず、一刻の遅れもありえない。彼らにぐるぐる回りをして推測させることはもっと不可能である。人物形象は小説の読者すべての頭の中では、基本的に一致している。しかし具体的な理解の上では、細部の分岐の存在は許される。十人の読者が『紅樓夢』を読み終わると、林黛玉という人物が彼らに与える印象は、基本的に同じである。しかしもし彼らが画家であれば、描かれたものは大同小異の十人の林黛玉であろう。舞台に現れた人物は、千、百の観客に同一で唯一の理解を求める。

小説は想像を引き起こす芸術である。演劇は感覚を引き起こす芸術である。

演劇の第二の特徴は、第三者の解釈を許さないことである。いわゆる第三者とは、作家である。小説の中では、永遠に解説者としての作家の身分が存在する。たとえ自述体であろうと。作家が時代、環境、風景や人物の心理活動を描写するのである。作家はさらに人物を一時そばに置き、自分から読者に向かって分析をし、哲理を語り、それから再び描写してもよい。たとえば『復活』の中で、ネフリュードフが監獄へ行ってカチューシャを探し出し、彼女の大きな変化に震撼する時、トルストイは相当に長い紙幅を用いて、一人の純潔な少女がどのようにしてこのように厚顔無恥に変化していったか分析している。演劇はこのようであることはできない。すべての人物の思想行為、すべての時代生活環境は、すべてそれ自身によって具体的な形象として、行動として、舞台に出現する。すべては上演され、観客にみられ、観客にすぐに完全に理解されなければならない。

一部の青年作家は、しばしば第三者を用いてあらゆる人物に代置する－人物の行動は人物自身ではなく、作家

7) [訳注]『龍鬚溝』は、老舎が1950年に発表した現代劇。1951年北京人民芸術劇院で上演。演出は焦菊隱。北京の不潔など龍鬚溝とその周辺に住む人々の革命前と革命後の変化を描く。大きな成功を収め、老舎は人民芸術家の称号を与えられた。

が設定したものである。人物の言語も、人物自身ではなく、作家が代行し請け負ったものである。時には、人物の思想性格が台詞の中に書かれておらず、人物表や“ト書き”の中に書かれていたりする。人物表やト書きは、スライドで観客に見せることはできないのである。

なぜ戯曲を読むと非常に感動するのに、上演はあまり感動させないのか。一方では、もとより演出家が深く作品を理解しておらず、十分に舞台での再創作を完成していない可能性がある。他方では、作家が人物の行列に割り込み、或いは人物は人物自身に依拠して自己を提示できるだけであること、そして観客に直感的に感受させるしかないことを忘れている可能性もある。これら为了避免のために、作家も力を尽くして言語が行動性に富むよう書かなければならないのである。

行動の言語性

演出の職責は、文学言語を舞台行動に変えるだけでなく、これらの行動に言語と同等の表現力を備えさせなければならないのである。さらに作品の中で読むとあのよう生き生きと人を感動させる部分、あるいはあのよう書いてこそ境地に達した部分を、上演して同じように人を感動させ、同様に境地に富むようにしなければならないのである。これは修正が必要である。このように、言語を舞台行動に変えるだけではなく、時にはさらに元の戯曲の言語を修正加筆したり変更したりして、舞台上の行動に文学言語性を備えさせ、上演全体があたかも作家の原作であるかのようにすることができるのである

四つの例を挙げて説明する。

一、『関漢卿』第一場の舞台説明はこうに書かれている。

〔元世祖（フビライ）至元十八年（一二八一）の大都。〔城壁近くの小酒屋の街角で、多くの人が列を成して、引き回しの行列を見ている。

〔ウーウーという長いラッパの音の中で、馬隊の旗や傘に取り囲まれて馬に乗った蒙古の監死官が飛ぶように走り抜けていく。それから、竹の板が響き、役人が高く叫ぶ。「どけ！、どけ！」

〔しばらくして壊れた鑼鼓の音が響き、長い羽を高く差し処刑用の刀を持った処刑役人と驟馬の車で頭をたれ髪を振り乱し、背中に死刑囚の標識を差した女性犯人が通り過ぎる。後ろには続いて一人の老婦人が大声で叫んでいる。「おまえ、おまえ、ああ、私の子を助けて！ これはだめです！」等々。絶え間なく狼や虎に似た役人たちに罵られている。「婆さんどき

な、どきな！ 命が惜しくないのか？」

幕が開いた時、もし完全に舞台説明に書かれているように上演したら、朱小蘭が冤罪を被って処刑されるこの重要な場面が観客に与える印象は、読んだときのように人を動かさないであろう。この恨みを含んで処刑される場面は、必ず十分に、観客の魂を揺さぶるように演じなければならない。十分に演じるには、少し変更しなければならない。たとえば、囚人車を舞台でちょっと止めて、朱小蘭が役人や処刑役人に「裏通を通過して、大通りを通らないで」と老婆に知られないように求めさせるのである。この部分の劇は、必ず観客に涙を流させ、彼女に替わって苦しむようにさせなければならない。それから、劉おぼさんが関漢卿に朱小蘭の身の上と冤罪の状況を紹介するのを聞く時、観客は彼女のために不公平を憤るのである。そして関漢卿が一連の正義の行為をおこなう時、観客は彼に極めて大きな支持、極めて大きな賞賛を与えるであろう。

二、『関漢卿』第七場の舞台説明はこう書かれている――

〔玉仙樓の正官庁。

〔中書省平章アハマは大司徒ホーリフオスンと芝居を観ている。

〔朱帘秀は完全に元の歌詞の通りに上演しておりいかなる変更もないので、郝禎など責任者の官吏は、何回かアハマに説明と指示請求をしようとするが、大司徒ホーリフオスンがその座にいるので、話ができない。

〔アハマはすでに怒ってヒゲをもてあそび目を怒らす、やはり気を落ち着けてホーリフオスンに対応している。

この場の劇は、幕が開くと同時にホーリフオスンとアハマの互いにあしらうような対話である。対話は約三分間続く。終わりに舞台説明の詞がある。

〔ホーリフオスンはすぐにはこのおごり高ぶり傲慢なアハマに答える適当な遠慮した話がみつからない。この時、舞台での劇がまた彼らの意識に入ってくる。〔……………

戯曲を読むと、読者が最初に知るの「朱帘秀は完全に元の歌詞の通りに上演しておりいかなる変更もない」であり、そのあとアハマの対話を読む。だから、緊張した情景と人物の表情は紙面に生き生きと躍っている。しか

し、上演すると、観客は完全に「朱帘秀は完全に元の歌詞の通りに上演しておりいかなる変更もない」ことを知らないで、たとえアハマがヒゲをもてあそび目を怒らしても、観客はやはり理解できない。だから、演出家は方法を尽くして、舞台の行動を話で説明しなければならない。観客が状況を理解すると、幕が開くや朱帘秀を案じる筈である。後に閔漢卿が身を挺すると、観客は非常に感動し、賽帘秀が目をえぐられる時、観客は舞台に飛び上がってアハマと格闘しようと思うに違いない。ここからわかるように、戯曲に少し手を入れることと一字も改めないことには、その得られる効果はしばしば大きな違いがあるのである。

三、『茶館』第一幕の人物表にはこのように書かれている――

〔馬五爺－男、三十歳余り、キリスト教に依拠している小ゴロツキ〕

当時の実際の情況に基づけば、キリスト教に依拠している者は決して宣教師の衣装を着ていない。私たちは稽古の時、この人物に黒い長上着、黒いチョッキを着せ、黒いラシャの帽子をかぶせた。この黒いラシャの帽子が少し洋化しているほかは、他の人と違ったところはない。今日の観客だけでなく、劇中人物の常四爺も彼がえせ外人であることがわからない。彼は台詞が三つあるだけである。どのようにして観客自身に彼が西洋人の犬だとわからせるのか。効果を用いて彼を形象にしなければならない。彼が茶館を出て行こうとする時、遠くの教会の鐘の音が聞こえてくる。彼は観客に背を向けて、うやうやしく立って、帽子を取って、胸の前で十字を切って退場するのである。

四、『虎符』⁸⁾ 第二幕第二景、信陵君が侯嬴を探し、侯になぜ彼が三千人の食客を率いて趙を救うことに冷淡なのか尋ねる。

侯嬴 あなたがきつとたいへん不満であるに違いないことを知っている。

信陵君 別に不満ではありませんが、ちょっとよく理解できないのです。

侯嬴 そうだろう、私はよくわかっている。あなたはふだんあのように私を重んじた。しかしあなたが今

回やってきて、私は非常に冷淡だ。普通の人はいあまりよくわからない。あなたが去った後、私の娘さえもが、私を責めたのだ。

信陵君（微笑して）侯さんはどのようにあなたを責めたのですか。

侯嬴 彼女は、なぜあなたと一緒に行かないのか、と私を責めた。あの子は道理がわかっている、あなたが当時私を訪問した情景を一通り話した。彼女は言った。「公子はあなたのために大宴会を開いて客をもてなし、自分で馬車を御してあなたを迎えました。あなたはまったく遠慮無く彼の車に乗り、しかも町の中を大回りさせ、朱亥おじを訪問しました。公子はあなたに極めて礼を尽くし、非常にあなたを尊敬し、あなたを先生のように待遇しました。なぜ公子がこのたび身を捨てて難に付こうとしている時、あなたは彼と共に行こうとはしないのですか？」私は彼女に答えた。「私はこの夷門の監督者だ。責任がある。捨てることはできない。」彼女は言いました。「公子と共に去った有職の人はとても多いです。なぜ他の人は捨てることができるのに、あなたは捨てることができないのですか？」私はまた彼女に答えた。「私はもう年をとってしまった。七十歳の老いぼれだ。一緒に行っても役に立たないだろう。」彼女はまた言った。「唐雎先生は九十歳余りで一緒に行ったではありませんか。あなたよりももっと年寄りですよ。」彼女がこのように尋ねるので、私は答えようが無かった。彼女は終始私とけんかして、しばらくしてまた私は死ぬことを怖がっていると言い、しばらくしてまた女兵士になりたいと言いました。私はまる半日、彼女と仲直りすることがありませんでした。

信陵君……

信陵君が登場する前であっても、侯嬴のこの長台詞は、小さな劇になる。侯の娘に舞台の上で面と向かって侯嬴と論争させるのである。それでは、侯嬴はなぜ信陵君の出発にわざと冷淡なのか、なぜ居残りを堅持するのか、さらに侯の娘の性格は、より鮮明になりより際立つであろう。

芸術規律

話劇は、作家から言うと言語の芸術である。演出家から言う、行動の芸術である。

8) [訳注]『虎符』は郭沫若が1942年に発表した歴史劇。総演出・焦菊隱、演出・梅阡。北京人民芸術劇院が1957年に上演した舞台は伝統演劇の技法を取り入れており、話劇の民族化の模範として高く評価された。

作家が生活を反映する媒介は言語である。言語を書き出すのは、彼の手の中の筆である。作家は紙の上の言語を通して、読者の連想と想像を引き起こし、人物形象を彼らの心の中で活躍させる。演出家が生活を反映する媒介は行動である。行動を体現するのは、俳優である。演出家は舞台上の行動、声、光、色、リズムや空間と時間の処理を通して、観客に直観の感受を与え、人物形象を観客の眼前で活躍させる。

演出家は文学戯曲の再創作者であるだけでなく、運用する創作手段も作家とは異なる。これが矛盾を生み

出す。

作家は生活に依拠し、人物の豊富で複雑な思想活動を掘り起こし、具体的な行動的言語に精錬し、行動を表現する。演出家は作家の言語の中から、豊富で複雑な思想活動を掘り起こし、それらを組織して言語性を備えた行動とし、言語を体現する。これが言語と行動の間の弁証法的関係であり、すなわち演劇芸術の対立と統一の規律である。

(訳：瀬戸宏)