

# 胡適

## 「文学進化の観念と演劇改良」<sup>1)</sup>

胡适「文学进化观念与戏剧改良」（1918年）

昨年、私は演劇改良についての私見を一篇書くと書いたが、思いがけずこの一年が瞬く間に過ぎてしまい、この文章を未だ書き上げていない。「新青年」が今期の号で正式に演劇改良の問題を取り上げたので、今回ばかりは書かないわけにはいかないだろう。幸いにも、傅斯年君が演劇改良の各方面についての考えを述べた一万字以上もの論文があり、そこで私が言いたい事を皆言っており、しかもはっきりと分かりやすく述べている。そのため私のこの「演劇改良についての私見」はあえて明らかにしなくてもよいのだ。今期は二篇の附録もついている。ひとつは欧陽予倩君の「私の演劇改良観」、もうひとつは張繆子君の「私の中国旧劇観」である。このほか、傅君が後に書いた「再び演劇改良を論ず」もあり、張君が旧劇を弁護した文章を評論している。その次の宋春舫先生の「近世名戯百種目」は、西洋の有名な劇作を百作品選び、我々が中国新戯の翻訳作品を作る模範本となっている。今期はこのように多くの演劇に関する文章があり、まさに「演劇改良号」となった！私はこれらの多くの文章を見て、いてもたってもいられず、このような興味深い討論に参加したいと思ったので、演劇改良問題の一部分を自分のテーマとし、「文学進化の観念と演劇改良」を書くことにした。

私が昨年の初めに帰国した時、張之純の「中国文学史」を読み、その中にこのような一文があった。

崑曲の盛衰は国家の興亡と結びついているがゆえに、道咸<sup>2)</sup>以降、この調はだんだんと衰えた。中興<sup>3)</sup>の歌は未だ終わらず、国内の人々の心は既に無くなった。識者は秦腔が極めて盛んであることを災いの前兆だとしている。この言葉は激しいものであるが、原因が無いわけでもない。昇平が見たければ、崑曲を復活させるべきである。「楽記」には、昇平は万巻の政治書にも勝るとの言葉がある。（下巻181頁）

このような議論は「文学史」の中に現れ、師範学校の「新教科書」にも用いられている。私は外国から戻ったばかりの頃、このような現状を見て本当に不思議であった。このような議論の病根は、全て歴史観念が無いところにあり、それゆえ一代の興亡と崑曲の盛衰が因果関係にあると見なすのではなからうか？ ゆえに「昇平が見たければ、崑曲を復活させるべきである」と言うのだ。もし崑曲を復活させて昇平に戻すなら、総統の命令ひとつと、いくつかの警察庁の威力があれば、国内の劇場で崑曲を歌わせることができ、中国はすぐに「昇平<sup>4)</sup>」になるのではないだろうか？ 私は、現在文学を語る人の多くは歴史進化の概念が無いことを示すために、この例を挙げた。歴史進化の概念が無いので、「現代人」であっても、「古人」の古い文章を作ろうとする。二十世紀の人であっても、秦・漢・唐・宋の言葉を話す。現行の西皮二黄の芝居を崇拜し、「中国文学美術の結晶と認める」人たちにとって、演劇の問題について論じ、反駁するのは、ばかばかしいことなのだろうか？ 現在の皮黄劇は良くないと分かっているにもかかわらず、根本的な改革を主張しようとせず、崑曲を復活させることばかり主張する人々もいる。現在、北京の崑曲の文盲の大家は、毎日オウムのように崑曲を歌い、無聊の名士はこれを鼓吹し、これが改良演劇だと思い込んでいる。彼らは皆、文学興廢の道理が分からず、崑曲の衰亡にはその原因があることが分からないのだろうか？ 崑曲が道咸の時代にその身を保てなくなり、滅亡した後は決して再興出来ない事を知らないのである。だから私は、崑曲の復活を主張する人と皮黄を崇拜する人は、どちらも文学進化の観念が欠乏していると言うのである。

さて、今から文学進化の観念の意義について話そう。この観念には四つの意義があり、一つずつ重要な教訓を含んでいる。

一つ目は文学進化の総論である。文学とは人類の生活状態を記したものであり、人類の生活は時代と共に変化

1) [訳註] 翻訳に際しては以下を底本とした。陳独秀主編『新青年』5巻4号（戯劇改良専号）、群益書社、[1918年、10月]、308-321頁。大安影印版、[1962年12月]、331-344頁。

2) [訳註] 咸豊と並称される、清の文宗の治世中に使われた年号。1851年-1861年。

3) [訳註] 中興：いったん衰えたものを再び盛んにする。

4) [訳註] 昇平：ここでは天下泰平の意。

し、文学も時代と共に変化するため、ひとつの時代にはその時代の文学がある。周や秦には周や秦の文学があり、漢や魏には漢や魏の文学がある。唐には唐の文学、宋には宋の文学、元には元の文学がある。三百篇の詩を詠んだ詩人は元曲選を作れず、元曲選の雑劇作家も三百篇の詩を作れない。左邱明は水滸伝を作れず、施耐菴も春秋左伝を作れない。これは文学進化の概念における一つ目の教訓であり、最も分かりやすいので、詳しい例を引いて証明しなくてもよい。(古人の袁枚や焦循など、この道理を知っていた者は多い。)

文学進化の観念の二つ目の意義。どの分野の文学も数年で発達し、完成したのではなく、極めて微かな起源からゆっくりと徐々に進化し、発達して地位を確立した。時にこのような進化は、道半ばで阻止され、進歩が止まる。ある時はこの種の文学は様々な束縛を受けて自由に発展できない。そのため、この種の文学の進化の歴史は全て、束縛から逃れ、自由を勝ち取る歴史なのである。またある時は、このような文学における拘束を取り除けば、この種の文学が自由に発達できるのである。時にこのような文学革命は部分的に成功するだけで、全ての圧迫と束縛の枷を除くことはできず、その後あたりまえのものとなり、纏足をした女性のように反抗しないだけでなく、纏足をしなければ美しくないと思いこむようになるのだ!これは各種の文学進化の変遷における大勢である。西洋の演劇は自由に発展し進化した。中国の演劇はただ部分的に自由にした結果である。王国維先生の『宋元戯曲史』を読んでいただきたい。中国の演劇は古代の「歌舞」から(歌舞は姉妹関係にあり、歌の舞とも言う。Ballet Dance)変化して芝居が豊かになり、その後様々な曲芸が加わり、再び変化して物語と滑稽の両方を演じる雑戯となったのを見ていただきたい。(王氏は唐・宋・遼・金の滑稽戯を一種の独立した演劇とし、歌舞戯とは異なるものとしている。小生は、これは間違いではないかと思う。王氏が引用したそれぞれの書物に記載されているユーモアは、歌舞戯から独立したものとは限らない。しかしユーモラスなアドリブの中に婉曲な諷刺の意味を持つものがあるため、それぞれの書物にこのユーモアの部分を特記し、その他の記すに値しない部分を省略しているのだ。元雑劇の中には多くのユーモアがある。今の京劇も時勢を風刺するユーモアを自由に入れている。もしこれを記す人がいれば、後世の人は林步青や夏月珊のユーモアだけを見て他の部分を見ず、単独の滑稽戯だと疑うかも知れない。)その後、「叙事」体は「代言」体に変わり、遍数は折<sup>5)</sup>数に変わり、韻律の極めて厳格な

大曲は字句を増減でき、宮調<sup>6)</sup>を変えられる元曲となった。そして中国演劇は三度変化して、ほぼ完成した構造をもつ元雑劇となった。元雑劇はほとんど完成されたものではあったが、まだ多くの欠点があった。(一)どの作品も四折に限られている、(二)どの折も一つの宮調に限られている、(三)どの折も一人で歌うように限られている。その後南戯<sup>7)</sup>はこれらの制限を全て取り除き、一つの劇の長短を定めず、一折の宮調を定めず、歌い手を一人に制限しないようにした。雑劇の制限は厳格すぎるので、数人の大家を除いて、多くは事実をそのまま語るだけで、変化に富んだ詳細な描写をする腕前は持っていない。そこで演じられる人物はまったく生気がなく、生活と人情の描き方は細やかさや身近に感じさせる技術が欠けている。その後の伝奇は様式がより自由になったので、人や物事の描き方、愛情の描写、どの分野においても大いに進歩した。試しに例を挙げてみる。李漁の『蜃中楼』は「元曲選」の中の『柳毅伝書』と『張生煮海』の二作品を合わせたものだが、『蜃中楼』の筋がより面白くなっているだけでなく、劇中の人物ひとりひとりが生き生きと描かれ、それぞれみな異なる個性を持っている。例えば、元雑劇の中の錢塘君は筋に関わる人物であるにもかかわらず丹念に描かれていないが、李漁は『蜃中楼』の「献寿」という折の中で、錢塘君をなんと痛快に、なんと面白く描いていることか!これこそ一つの進歩である。また、元雑劇の『漁樵記』は朱買臣について描いており、後に南戯『爛柯山』の基になるが、『爛柯山』の中で描かれている人情や世事は『漁樵記』より遙かに勝っている。『痴夢』を読んでみれば二つの作品の違いが分かる。また、崑曲の『長生殿』と元曲の『梧桐雨』は同じ話を書いたものだが、両者を比べると『梧桐雨』の叙事は簡潔だが、感情の描き方は『長生殿』には遠く及ばない。演劇の文体から見ると、雑劇の文学の経済性は後の及ぶところではないが、文学としての感情の描き方の技術を見ると、雑劇は崑曲には及ばない。例えば『長生殿』の「弾詞」の折は、元代の人が作った『貨郎旦』の焼き直しだが、異なる手法が使われると無限の興亡盛衰の感慨が描き出され、感動的な文章となる。以上に挙げた三つの例-『蜃中楼』『爛柯山』『長生殿]-は、皆雑劇が南戯や伝奇に変化したことを示すものである。様式については元代の緻密さには及ばないものの、より自由な様式になったため、愛情表現は確かに大きく進歩し、演劇史における一種の進化と言える。伝奇が京劇へ変化したことについては、個人的に見ても進歩したと言

5) [訳註] 折：元雑劇的一幕

6) [訳註] 宮調：中国古代の楽曲の調。

7) [訳註] 南戯：中国古典地方劇の一つ。南曲ともいう。南宋の初期、浙江省温州あたりに始まったもの。

えるだろう。

伝奇の病は楽曲ばかりに偏り過ぎるところにある。伝奇が極めて流行していた当時は、お抱えの歌童や楽部の演奏を楽しんでいた。しかしこのような劇は上流階級の人々だけの楽しみであり、大衆の文学にはならなかった。その上、脚本の折は制限が無く、その多くは長すぎるものであった。全てを演じることは出来ず、どの作品もハイライトの部分、例えば『西廂記』の「拷紅」、『長生殿』の「聞鈴」「驚變」などを何折か抜粋しなければならず、その他の何折かは誰も問題にしなかった。分割した後は、文人士はこれを楽しめたが、社会の一般庶民はますます拠る所がなく、分からなくなった。伝奇の優雅な劇は広く演じられなかったが、各地方の「土劇（土着の劇——訳者注）」は続々と盛んになり、安徽には徽調、湖北には漢調、広東には粵戯、四川には高腔、北京には京調、陝西には秦調があった。全て見てみると、各地の地方劇にはおよそ五つの共通した傾向がある。(一) テーマは元明以降の「雅劇」（新たに編纂されたものもある）から取材しているが、全て平易な言葉に改められている。(二) 音楽がより簡単になり、以前の様々な複雑な曲調は徐々に淘汰され、いくつかの簡単な調が残されているだけである。(三) 上の二項目によって、曲中の言葉がとても分かりやすくなった。(四) 劇の長短は「雅劇」より制限がなくなり、より自由になった。(五) 中には連台<sup>8)</sup>の長い劇も多いが、短い劇の傾向がとても強いので、中には『三娘教子』や『四進士』のような、大いに脚色された短い劇がある。これら五項目の性質から見れば、ここ百年のうちに崑曲から変化してきた「俗戯」は、中国演劇史上の一大革命と言えるだろう。およそここ百年の政治的な大乱、暮らしの変化、お抱え楽部の減少は、皆「俗戯」の流行と大いに密接な関係がある。「俗戯」の中の京調は、後に清の西太后ら有力者の奨励を受けて、中国演劇界で最も人気のある劇となった。しかしこのような俗戯の運動はみな中級下級社会で起きたものであり、文人士とは関係がなかったので、劇中の言葉はとても浅薄で、椰子腔<sup>9)</sup>には更に意味の通じない言葉が多い。俗戯の内容は、中級下級社会で流行したため、この社会の様々な因習を含んでおり、『四進士』のような有意義な劇は少ない。その上、劇作家や演劇人の多くは皆学識のない人なので、俗戯の中には舞台上の陋習が最も多く残されている。これは皆、現

在行われている俗戯の大きな欠点である。しかし俗戯は中国演劇史において、確かに革新的傾向、過渡的な地位があり、これは埋もれさせてはならない事である。文学の歴史を研究する者はこのような改革の傾向をはっきり認識し、この傾向が現在行われている俗戯において完全に目的を達したことがないばかりか、逆に旧劇の様々な陋習に束縛され、通俗的でなく意義もない、劣悪な演劇となって今に至っている事を認識しなければならない。以上に述べた中国演劇進化の小史の教訓とは、中国演劇は千年来、楽曲面からの様々な束縛から離脱しようと努力したものの、旧習を守りすぎるために未だ自由とあるべき地位に達することができていない、ということである。中国演劇の将来は、文学進化の傾向について理解でき、人の力でそれを鼓吹し、中国演劇の進化を阻む悪習から一日も早く離し、徐々に自然に、さらに上の地位に到達させる手助けができる人の手に委ねられている。

文学進化の三つ目の意義。文学の進化は一つの時代を経るたび、その前の時代が残した多くの無用な記念品を携えている。このような記念品は先の幼稚な時代には有用なものであったが、その後だんだんと用いなくともよくなった。しかし、人類の旧習を守る惰性によって、依然としてこれらの過去の時代の記念品を保存している。社会学において、このような記念品は「遺形物」(Survivals or Rudiments<sup>10)</sup>)と言う。例えば男性の乳房のような、形は残っているが作用は既に失われ、なくしてもよいがなくなならないものを「遺形物」と呼ぶ。演劇について言えば、古代演劇の中核部分は全て音楽と歌であり、アドリブやセリフは一つの小さな部分に過ぎない。その後、元人の雑劇の中でセリフは極めて重要な部分を占めるようになった。『老生児』『陳州糶米』『殺狗勸夫』等の雑劇は長さが数千字にもなるセリフがあり、このような脚本は歌詞を廃止し、全てセリフを用いてもよいのだが、歌詞が廃止されることはついになかった。元・明代の頃、既に「終曲無一曲<sup>11)</sup>」の雑折があり、例えば屠長卿の『曇花』のセリフからは(臧晉叔元曲選の序を見よ)、当時完全に曲を廃止してセリフを用いていたことがわかる。しかし、その後はセリフが少なくなるほど歌詞が増え、明代以降、李漁を除いてよいセリフを書ける者はいなくなった。そのため、中国演劇進化史において、楽曲の部分は徐々に廃止されてもよいものであったのだが、いまだに残されており、「遺形物」と

8) [訳註] 連台：何回かに分けて上演する長編の芝居。

9) [訳註] 椰子腔：戯曲の声調のひとつ。秦腔は代表的なもの。

10) [訳註] 『新青年』原文には“Survivals or Rudiments”とあるが、『胡適文存』では“Vestiges or Rudiments”となっており、「遺形物」の訳としては後者の表記に近い。

11) [訳註] 終曲無一曲：曲の間中一曲も無い。

なったのである。この他、臉譜、のど、足のはこび、立ち回り等は、全て「遺形物」であり、とうに用いなくてもよいものだが、受け継がれて今も改められていない。西洋の演劇も古代には多くの幼稚な段階、例えば「合唱」(Chorus)、仮面、間奏、わきぜりふ (aside)、立ち回り等……を通過してきた。しかし、これらの「遺形物」は、西洋ではとうに歴史上の古跡となり、全て徐々に淘汰された。これらのものがきれいに淘汰されて、ようやく純粋な演劇が生まれるのである。中国人の保守性は最も強く、保存する「遺形物」は最も多い。皇帝はいなくなったものの、総統の時代に依然として地に墓を作り、毎年天を崇め孔子を祀る。これは皆「遺形物」である。再び本題に戻ろう。現在の新式舞台には背景があるので、ドアの開閉や門の敷居を跨いだりする動作はしなくてもよくなったはずだが、これらの動作は依然として存在しており、あげくのはてには完璧にしつらえた先祖を祭る堂の中で、馬に乗って鞭をふるったりしている。また、立ち回りの如きは、元々古代の角抵<sup>12)</sup>等の芝居の名残であり、完全に成立した演劇においては居場所がないはずである。元曲選の百作品のうち、三、四作品だけが立ち回りの場面をさせるのであり、この三、四作品の武劇の中で『単鞭奪槊』<sup>13)</sup>と『気英布』<sup>14)</sup>の二作品は、両方とも戦を見ている人が戦場の情景を口述する形式を用いているので、舞台上で立ち回りをして戦の情景を完全に描き出さなくてもよいのである。このような虚構の描き方は劇作における大きな進歩である。中国の劇作家がこのような虚構の方法を発明した六七百年後も、舞台上では依然とんぼ返りをしたり、棒を振り回したり、刀をかざしたり、槍を振り回したり、立ち回りをひけらかしていようとは誰も思うまい。これらは皆、「遺形物」によるおかしな現状である。この「遺形物」をきれいに除いてしまわない限り、中国演劇が完全に革新する望みは永遠に無い。現在の劇評家が文学進化の道理を理解していないとは、誰が思おうか。このような時代遅れの「遺形物」が演劇の進化を阻害していることも知らないとは、誰が思おうか。これらの物が演劇そのものに全く関係が無く、歴史が経た遺跡に過ぎないことも知らないとは、誰が思おうか。依然としてこれらの「遺形物」——臉譜、のど、はこび、立ち回り、歌唱、銅鑼、鞭、兵士の役等——を中国演劇の精華とする者がいる。これは文学進化の観念の欠乏による大損害である。

文学進化の観念の四つ目の意義。ある種の文学は、時

に一つの地位にまで進化を遂げると、そこで進化が止まる。異なる種類の文学と互いに接触し、比較すると、目に見えぬところで影響を受けたり、或いは意識的に相手の長所を吸収することによって、再び進歩を続ける。このような例は世界の文学史においても枚挙にいとまがない。例えばイギリス演劇は、エリザベス女王の時代には極めて発達し、ジョンソン (Ben Jonson) やシェイクスピア等の名著がある。その後イギリス人はシェイクスピアを非常に崇拝し、全てが彼に覆われたので、十九世紀のイギリスの詩と小説は進歩したものの、演劇においては傑出した著作がない。ここ三十年でヨーロッパ大陸の新劇の影響を受け、ようやくバーナード・ショー (Bernard Shaw)、ジョン・ゴールズワージー (John Galsworthy) らの名著が現れた。これは一例である。中国文学はこれまで外国の高級な文学とは接触がなく、接触したものは皆、文学的勢力が無いものであった。中国文学が外国から受けた影響を細かく見ていくと、その影響が少なくないことがわかる。六朝から唐に至る三四百年のあいだ、西域 (中央アジア) 各国の音楽、歌舞、演劇は非常に多く中国に取り入れられた。加えて、亀茲楽<sup>15)</sup>の「撥頭」戲 (旧唐書楽音志には、撥頭は西域の胡人が創ったものとある。) の如きは、極めて明確な例である。(宋元戲曲史第九頁を見よ。) また、唐宋以降の曲調、例えば伊州、涼州、熙州、甘州、氐州は、曲目を見ると明らかに西域から取り入れられた曲であると証明できる。このほかにも中国の詞曲の中にどれだけ外国の要素があるのだろうか！ 現在舞台上で用いている楽器の六七割は外国の楽器であり、最も重要なのは「胡琴」であるのは言うまでもない。そのため、中国演劇の変遷には、実に無数の外国文学美術の勢力が関わっていると云ってもよい。ただ、惜しいことにこの千年あまり、中国演劇と接した文学や美術は皆とても幼稚なものであったので、中国演劇が外から受けた良い影響は少なくないが、悪い影響も多い。現在の中国演劇には、西洋の演劇と直接比較参考できる材料がある。もしこの研究に専念できる人がおり、相手の長所を取り入れ、自らの短所を補い、昔の様々な「遺形物」を取り除き、西洋のここ百年で発展し続けてきた新たな概念、新たな方法、新たな形式を採用すれば、中国演劇にも改良進歩の希望が持てるのである。ここではこのような「比較文学研究」によって得られる高度な方法と観念については述べないが、ごく簡単な利点を二つ挙げておく。

12) [訳註] 角抵：中国古代の相撲のような遊戯。

13) [訳註] 『単鞭奪槊』：『尉遲恭単鞭奪槊』の略称。

14) [訳註] 『気英布』：『漢高皇濯足気英布』の略称。

15) [訳註] 亀茲楽：亀茲 (キウウジ、またはキジ=古代西域の国名。現在の新疆ウイグル自治区の庫車 (クチャ) 一帯) の芸能。

## (一) 悲劇の観念

中国文学に最も欠けているのが悲劇の観念である。小説でも演劇でも、いつもハッピーエンドである。今の劇団は劇を演じ終えるといつも男女ひとりずつ出て来てお辞儀をし、これを「団円」と言い、これこそ中国人の「団円迷信」の代表的なものである。少数の文学者はこのような団円の迷信を打破しようとした。例えば『石頭記』の林黛玉は賈宝玉と団円にならず、『桃花扇』の侯朝宗は李香君と団円にならない。しかしこのような結末を中国の文人は許さず、『後石頭記』や『紅樓夢』等の本では林黛玉を棺桶から掘り出して賈宝玉と団円させ、顧天石の『南桃花扇』では侯公子と李香君をその場で団円させてしまうのである！ また、『朱買臣棄婦』は、元々「覆水盆に返らず」を主題にした作品であったが、元代の人は『漁樵記』を、後の人は『爛柯山』を作り、どうか朱買臣夫婦を円満にしようとした。また、白居易の『琵琶行』は、元々「同じく是れ天涯淪落の人、相い逢う何ぞ必ずしも曾て相識らん」の二句が書かれていたが、元代の人が創った『青衫淚』は琵琶娼婦が舟を飛び越え、白司馬と団円するのである！ また、岳飛が秦檜に殺された事件は千古の大悲劇であるが、後の人が書いた『説岳伝』では、岳雷が指揮をとって金兀朮を打ちのめし、王になる団円となっている！ このような「団円迷信」は、中国人の思想が薄弱である確かな証拠である。本を書く人は、世の中の大部分は意のままにならない事が占めていることを分かっており、世の中は是非善悪がさかさまにならない限り生離死別することを知っているが、それでも彼らは「この世の恋人は皆夫婦になる」ようにし、善悪をはっきりさせ、報いを明らかにしようとする。彼らは目を閉じて世の中の悲劇惨劇を見ようとせず、天が成すでたらめや残酷さを真面目に書こうとせず、紙上で愉快な話を書くことだけを考えている。これこそウソの文学である。一步進んで言えば、ハッピーエンドの文学は読み終わってからせいぜい一種の満足感を感じさせるだけで、読者を深く感動させることは決してできず、徹底的な自覚に導くこともできず、根本的に考えさせ、反省させることもできない。例えば『石頭記』では林黛玉は死に、賈宝玉は出家して和尚になるように書かれている。このような不満の残る結末であってこそ読者を悲しませ、感嘆させることができ、専制的な家父長制の罪悪に気づかせることができ、人生の問題と家族や社会の問題について反省させることができる。もし、この愛し合っている男女が「無感情な夫婦の縁」を成就させ、円満に、何事も思いのままになるのだとしたら、曹雪芹はなぜこの大作を書く必要があったのか？

この作品の語るに足る「余韻」は何か？ そのような「団円」の小説や演劇は、根本を言うならば、ただ頭が単純で思考能力が薄弱な文学であり、読者に考えさせ、反省に導くこともできない。西洋の文学は、ギリシャのアイスキュロス、ソポクレス、エウリピデスの時代から極めて深奥な悲劇の観念があった。悲劇の観念とは。第一に、人の最も真摯で深い感情は、喜びあふれる時ではなく、悲しみに暮れ、どうしようもない時に起こることを知る。第二に、他人が悲惨で哀れな境遇に遭うのを目にした時、心から同情する気持ちが起き、個人の悲喜哀楽は全て一時的にこの心からの高尚な共感の中に消えてしまうことを知る。第三に、世の中には悲哀で残酷な境遇ばかりだが、天地が無慈悲で「運命に翻弄される」のではなく、（これはギリシャ悲劇の中で最もありふれた観念である）社会の悪が個人の意気地をなくさせ、人格を墮落させ、罪悪に陥れ、自ら抜け出せなくすることを知る（これは近世の悲劇で最もありふれた観念である）。このような悲劇の観念があるがゆえに、深い思考と意味を持ち、激しく感動させる、猛省させるような文学が生まれるのである。このような観念は、我々中国のウソや欺瞞、思想の浅い文学を治療する妙薬なのである。これが比較文学研究の、大いに有益なところである。

## (二) 文学の経済方法

私は「短編小説を論ず」の中で、「新青年」四巻五号「文学の経済」の道理について述べた。ここで述べるのは、演劇文学についてである。演劇は様々な文学の中で、最も経済を重んずるべきものである。なぜか？  
(1) 上演時間が限られている (2) 演者の精力と時間が限られている (3) 観客の時間が限られている (4) 上演時間が長いと、観客を飽きさせる (5) 舞台上の設備、例えば背景等は様々な困難があり、費用を節約するだけでなく手間を省かなければならない (6) 多くの事実やプロット、例えば千軍万馬の戦争の類は、舞台上でひとつひとつ演じる事はできない。このように様々な原因があるので、劇作の際は以下の経済的方法に注意すべきである。

- (1) 時間の経済 最も短い時間の中で、一つの事実を完全に演じる。
- (2) 人力の経済 演者を疲労困憊させてはならない、集中できなくなるほど観客を疲れさせてはならない。
- (3) 設備の経済 劇中の装飾や背景は劇場の設備の能力を超えてはならない。
- (4) 事実の経済 劇中の様々な事実は皆舞台上で演じる。演じられないプロットは全て間

接的な方法を用いるか、あるいは語りで補う。

我々中国の演劇は、最もこれらの経済的な方法を重んじていない。例えば『長生殿』は全本を演じ終えるのに少なくとも四五十時間、『桃花扇』全本は七八十時間もかかる。このような劇はこれまで全本を歌ったことはない、という人がいる。では、全本歌わないのなら、なぜ全本の劇を作る必要があるのか？ 連台十本、二十本、三十本の「新戯」については言うまでもない。これは時間の不経済である。中国の演劇界が最も恐れるのは「重頭戯<sup>16)</sup>」であり、いつも数人が交替しながら一つの役を演じる。例えば『双金錢豹』、『双四傑村』などである。これは人力の不経済である。中国の新たに開業した劇場は試験的に背景を作り、『四進士』には十の背景、『落馬湖』には二十五もの背景を使っている！（これは厳格な言い方である。しかし現在の劇場では、立ち回りの場面では背景を用いない。）これは設備の不経済である。また、中国の舞台では、机を飛び越える動作で壁を飛び越えることを表し、机の上に立つことで山を登ることを表す。四人の兵卒で千人の人馬を表し、二度回れば数十里の道を歩いたことを表す。数度のとんぼ返りと、いくつかの仕草で大戦を表す。このような愚かさや虚実は自分をだまし人をもだます不自然なやり方であり、これを見るとへどが出そうになる！ 舞台ではこれらの事実を演じることはできないのに、なぜこのようなプロットを無理やり劇の中に入れようとするのか？ 西洋の演劇は最も経済的な方法を重んじる。即ち、今期、張繆子君が「私の中国旧劇観」で外国の演劇は「三種連合」を最も重んじると述べているが、これこそが演劇の経済的な方法である。張君はこの三種連合を引用して中国の旧劇の身振りや歩き方など様々な型と比較しているが、これは大間違いである。三種連合は元々「The Law of Three Unities」といい、「三一律」と訳すべきである。三つの一とは即ち、(1) 一つの場所 (2) 一つの時間 (3) 一つの事実である。『三娘教子』になぞらえて例を挙げてみよう。『三娘教子』という劇は全編を通して機織り部屋を舞台に演じられ、必要な背景は一幕だけである。これが「一つの場所」である。この劇の時間は、学校が休暇に入って家に帰って来た期間だけであり、これが「一つの時間」である。この劇のプロットは、機織り部屋で子供に教育をする事実だけであり、これが「一つの事実」である。この劇は、ただこの時間を選び出し、一つの小さな場所で、一つの小さな物語を演じるだけだが、観客は劇を観て、この家

族の歴史を知り、三娘が第三夫人であることを知り、夫は従軍したまま戻らず、第一夫人と第二夫人は再婚し、三娘だけが残され貞節を守って孤児を育て、この息子は三娘の実の子ではない事を知るのだ。これらのプロットはみな、子供が休暇で戻って来る極めて短い時間の中で描かれ、三娘の薛宝の口からひとつひとつ語られるので、十数年前の事から語り始める必要はない。これこそ演劇の経済なのだ。ただ、『三娘教子』の筋は簡単なので、「三一律」に偶然に一致したものの、難しいものではない。西洋のギリシャ演劇は「三一律」を最も厳格に守っている。近世の「一幕劇」もこの「三一律」を厳守している。その他の「分幕劇」は「一つの事実」一項目のみを守っているだけで、時間と場所の二項目については往々にして範囲を拡充し、ギリシャ劇の脚本のような厳格な制限はできなくなった。（『新青年』四巻六号以降のイプセンの『ノラ』と『国民の敵』の二作品を見れば分かる。）しかし、西洋の新劇は「三一律」を厳守できていないと言っても、脚本の経済的方法について極めて注意を払っている。五折以上の劇はなく、五幕以上の背景はなく、舞台上で演じられないプロットはない。張繆子君は、「外国で陸軍の劇を演じる時は必ず大劇場を建てる」と言う。これは門外漢の言葉である。西洋の演劇はこれまで「陸軍劇」などというものはない。古代にはまれに戦闘の劇はあったが、舞台の裏で叫び声を上げて戦闘シーンを演じていたに過ぎない。近代の演劇はこのような稚拙な方法は使わず、幕をひとつ隔てて、補足のセリフをいくつか言うだけで十分なのである。「元曲選」の中の『薛仁貴』は、まさにこの方法で書かれており、『單鞭奪槊』と『気英布』の二作品で用いられている、観戦者が詳細な報告をする方法と比べて、より経済的である。元雑劇は四折に限られているので、経済的な方法を重んじなければならない。ギリシャの名作には及ばないが、近世の新劇や、16、17世紀のイギリスやフランスの演劇の経済性とは比較できる。（ここでは単に体裁と段落のみを指し、劇中の思想と描写の技術は含まない。）南曲以降、劇作家は専ら詞章や音節に注目し、体裁の経済的な方法は完全に放棄したので、毎本三十、四十場もの冗漫な劇ができ、その後全本を分割しなければならず、前後のつながりがない細かな劇が無数にできてしまった！ 現在でも、大多数の劇作家は「始めから終わりまで」書く稚拙な方法を用い、何が「脚色」かも知らず、何が「演劇の経済」かも知らない。

このような愚鈍な演劇の方法を救うには、世界の演劇文学を研究するか、徐々に文学経済の観念を育むより他

16) [訳註] 重頭戯：旧劇で歌やしぐさに技量を要求される難しい芝居。

に道はない。これも文学の比較研究の利点である。

以上に述べた二点——悲劇の観念、文学の経済——は、どちらも簡単な例であり、西洋演劇文学を研究することによって得られる利点を明らかにしたに過ぎない。そもそも一国の文化が最も忌み嫌うのは、「衰え」である。「衰え」とは「無気力」になることであり、一旦この不治の病を発症したら治せる薬は無い。瀕死の状態の中で、生き延びる道はただひとつ。すぐに新鮮な「少年の血」を輸血すれば、老いを退け若さを取り戻す効果が望めるかも知れない。現在の中国文学は改革の気力が無

く、息も絶え絶えになっている！すぐに西洋の「少年の血」を注ぎ込まないと、既に手遅れになっているかも知れない。この病人の家の不肖の子孫がこの期に及んで医者診察を禁止し、薬の処方許さず、「中国人がなぜ外国の薬を飲まなくてはいけないのだ！」などと言おうとは、誰が思おうか。……ああ！（完）

\* 訳文下線部は原文では圈点。『胡適文存』版には圈点はない。

（訳・大江千晶）