神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

# 雛形から完成形へ
# ー洪深と中国話劇の「近代」形態の構築ー


| メタデータ | 言語: jpn |
| --- | --- |
| | 出版者: |
| | 公開日: 2019-12-20 |
| | キーワード (Ja): |
| | キーワード (En): |
| | 作成者: 裴, 亮 |
| | メールアドレス: |
| | 所属: |
| URL | https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2511 |

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

# 雛形から完成形へ

## ―洪深と中国話劇の「近代」形態の構築―

裴　亮（白井　魁　訳）

### 1.「近代話劇」の「近代」とは何か――形態変遷史からの再検討

二十世紀中国の「話劇」史は形態変遷史の一つの典型であり、すなわち古典形態から近代形態へ転換する過程の歴史であった。学生演劇から文明戯へ、アマチュア演劇（愛美劇）から民衆演劇（戯劇）へ、国劇から話劇へといった、それぞれの形式の推移の背後には、演劇の概念あるいは思潮の変遷が見える一方で、もう一方では、演劇実践者が時代の要求に応じて演劇形態を土着化していこうとするたゆまない探求が表れてもいた。文学史家は中国話劇の発展の歴史を早期話劇と近代話劇の二つの段階にわけており、十九世紀末に誕生・勃興した新劇や文明戯などを早期話劇と呼び、早期話劇芸術の衰微後、新文化運動が興ってから誕生したものを近代話劇と呼んでいる。[1] 十九世紀末に勃興した学生演劇や文明戯などは、初期にはすでに話劇の最も基本的な要素を備えて誕生し、発展の過程で話劇様式が形成される基礎を築きあげていた。しかし早期話劇の実践者たちは外国の劇を手本とするにあたって無批判にあるいは行き当たりばったりな受容を進めることも多く、理性的な周到さと科学的な選択に欠けていたため、高度な発展を遂げるには至らなかった。よって初期の学生演劇であれ、文明戯や南開新劇などの劇であれ、どれも近代的な話劇の標準に至らない過渡的な演劇にすぎず、これが中国話劇の初期の形態であった。[2]

「五四」文学革命は文言文を主流とした古典形式を打破し、また外国から近代の文学様式と技法を引き入れることに力を尽くし、文芸形式に対し革新性を有した改革をおこなった。この「古きを除き、新しきを迎える」といった歴史の過程の中で、イプセン（Henrik Ibsen, 1828-1906）を代表とする西洋の写実主義の演劇との衝撃の中で育まれた「近代話劇」は、二十世紀初期には中国の

1　柏彬（1991）『中国話劇史稿』上海：上海翻訳出版公司、1 頁

2　例えば陳白塵と董健は次のように指摘している。「全体的な歴史発展の過程からみれば、文明新劇はわが国の近代演劇史上欠くことのできない中間部分でもあり、それはわが国の演劇が古典形態から近代形態へ向かう過程のひとつの特殊な形態でもある」（『中国近代劇史稿』、中国戯劇出版社、1988 年、89 頁）

演劇舞台上での中心的様式となっていた。[3]「近代話劇」の勃興は、中国の伝統的な文芸ジャンルの構造の中で周縁的位置にあった演劇を、近代的な文芸ジャンル構造での中心の位置に移動させもした。この過程は長い歴史を有した文芸ジャンルが、ある一時期において連続性を保った変化を起こしたということではなく、それまで存在したことのない新しい状況の発生であり、一種の新しいモダニティをもった文芸ジャンルの勃興であった。そのため、話劇というこの総合的芸術形態の確立は、二十世紀初期中国において新しい文学芸術の表現形態が形成されたことの証左といってもよいであろう。

演劇史を発展段階で区分することは必要であるが、実際の状況は往々にして、文学史家が提示するこうした段階的呼称が広範に運用されると同時に、その区分基準はしばしば使用者によって選択的に軽視されてきた。「早期話劇」と「近代話劇」の間の境界について、その突然変異が起こった時間の連接点を精確に描き出すことはできないが、いま中国話劇の勃興と発生に言及しようとするならば、より緻密な区分をしなければならない。文明戯の起こりは中国早期話劇の発端と言っていいであろうし、中国近代話劇の誕生は必然的にそれ自身の独特な形態の基準を有していた。中国話劇の近代形態の発生と構築という問題を提示することは、決して中国話劇の誕生がいったい何月何日から正式に始まったのかを議論しようというものではない。より思考に値するのは、「話劇」という一種の西洋の芸術様式が、中国で「文明新劇」から「近代話劇」に発展していく土着化の過程の中で、どのような人物や作品、そして概念が、この転換過程の中で決定的な作用を果たしたのか、という問題である。初期の学生演劇・文明戯・新劇などが決して完全な意義の上での近代話劇ではなかったという説を受け入れるならば、中国話劇の近代形態の構築を論じるにあたって、我々はその「近代」を、いかなる意義の上での「近代」と考えるべきなのだろうか。

先行研究の中で、「芸術形態」の観点から中国話劇がいかにして古典から近代への形態転換を遂げていったのかに言及したものは、話劇史や演劇史といった専門史の分野に比較的多く集中している。葛一虹は『中国話劇通史』の中で「上海戯劇協社の洪深演出による『少奶奶的扇子』の成功は、中国話劇が舞台実践の上で文明戯の束縛と困惑から真に脱却したことを示しており、ついには比較的完全な近代話劇の芸術形態を創造した」と述べている。[4] 日本の中国話

3 「近代話劇」とは、欧米で言う所の「近代演劇」を指し、一般的にはイプセンの演劇作品を始まりとした演劇で、古代ギリシャ・ローマの古典演劇とは異なる。参考：『英漢戯劇辞典』（成都：四川人民出版社、1990 年）の中の“modern drama”記述事項より解釈。

4　葛一虹主編（1990）『中国話劇通史』北京：文化芸術出版社、1990 年、第 64 頁

劇研究の専門家である瀬戸宏は、『中国話劇成立史研究』の中でこの説を継承し、「上海戯劇協社『若奥様の扇』上演――話劇の成立」の一章を設けて、脚本のプロットの中国化翻案の改変、男女の同じ舞台での共演、国語の使用、観劇評論などのそれぞれの角度から、洪深の脚本・演出による「少奴奴的扇子（若奥様の扇）」〈本稿で言及する作品名については、瀬戸宏『中国の現代演劇』を参考に邦訳を添えた。以下同〉が中国話劇の確立において果たした重要な役割を検討した[5]。文学史で要求される執筆形式および紙幅の関係上、先行研究の議論の多くは「少奴奴的扇子」のみに集中してきた。「少奴奴的扇子」が中国話劇の公演史上において転換点としての意義を有することは確かであるが、一方で「中国話劇が初期文明戯から近代話劇に至るまでに経た形態転換と概念の確立」の問題を完全には解決できておらず、さらなる検討の余地がなおも存在する。董健は「中国戯劇現代化的艱難歴程」の中で次のように指摘する。演劇について言えば、「近代化」の基本的な定義には三つの条件がある。第一に、その核心の精神は十分近代的でなければならない（すなわち民主の意識・科学の意識・啓蒙の意識などを含む、「近代人」の意識に合致すること）。第二に、その言説体系は「近代人」の思惟モデルと一致していなければならない。第三に、その芸術表現における物質的外殻と記号体系およびそれが昇華した「風格〈原文：神韻〉」は「近代人」の審美要求に符合していなければならない[6]。

いかなる角度から中国話劇のモダニティの特徴を解析するとしても、話劇の基本的特色を十分に考慮すべきであろう。すなわち、テクスト形式と演劇概念、および舞台形式の有機的結合が、話劇という形態の全体性・複雑性そして独特性を構成しているのである。だからこそ、単純に理論的観念・テクストの題材あるいは舞台形式などのうち、一つの視点のみを選んで近代話劇の評価基準を整理しようとしても、視野の広さや正確さにおいて不十分なものとなってしまう。形態学の理論方法は、そのような分岐を補ってくれる。「形態学」という言葉は生物学と言語学の領域から借りてきたものである。二十世紀中期、西洋の文芸理論家たちは形態学を文学芸術研究の領域に導入し、芸術作品の特徴の構成・構造形態および内部世界に対し、科学的に叙述することを主張した。ソ連の美学者カーガン（M. S. Kagan, 1921-2006）の『芸術形態学』はその理論体系を定めた著作である。カーガンは芸術形態学の任務は三つあるとみなしている。第一に、芸術形態学の分類の原則と基準を打ち立てること。第二に、芸術形態の内部組織の規律を示すこと。第三に芸術形態の生成過程を通時的に考察し、芸術形態の発展法則を把握すること。それによって芸術発展にお

5　瀬戸宏（2005）『中国話劇成立史研究』東京：東方書店、359-288 頁を参照。
6　董健（2004）「中国話劇現代化的艱難歴程」、『戯劇与時代』、北京：人民文学出版社、8 頁

ける未来図を予測し展望するのである。[7]「形態」は多層構造を具えた体系として存在している。この概念は「有形の」外部的・物質的な表現形態を指すと同時に、非直観的な「無形の」内部形態をも含んでいる。よって、形態学の視点で近代話劇の芸術形式に切り込むならば、それを多層的な構造を具えた体系であるとみなすことが求められる。マクロな角度によって、通時的に話劇の形態変遷の過程を把握し、話劇の発生・発展および存在方式に対し、科学的な叙述を試みる必要がある。本稿では、話劇形態学の理論的体系を直接築き上げることを目指すのではなく、カーガンの芸術構造に対する分析を、一種の概念と方法に転化させる。すなわち、評価システムとしての価値形態、認知システムとしての観念形態、構造システムとしての様式形態、および記号システムとしての理論形態の四つの形態レベルから総合的に考察していく。

以上の問題に対する思考に基づき、本稿は芸術形態学の視点を導入し、早期形態から近代形態への過渡期に重要な作用を果たした、中国話劇の創始者である洪深（1894-1955）に、関心の焦点を置く。中国演劇が古典形態から近代形態へ向かっていく転換期に、洪深が中国近代話劇の発展を推し進める中で生み出した、彼の関連作品や実践活動、および理論的著作を論述の中心的対象と定める。その上で、近代話劇形態発生の歴史的過程を整理することを通して、洪深の演劇実践と中国話劇に見る近代形態の発生との間に横たわる関係を考察する。またこれを通して、洪深の近代話劇における歴史的意義および後世の中国話劇の発展路線に与えた影響を再検討することを試みる。

## 2.「近代様式」の創立：完全なる「リアリズム」の演劇モデル

洪深が帰国後、近代話劇の正規演劇体制を構築する上で挙げた成果は、主に洪深がハーバード大学の演劇クラスで系統的に学ぶことで蓄積された知識と経験のたまものであった。演劇理論の専門家であるジョージ・ピアース・ベーカー教授による「English 第 47 番」のクラスは主に実践を核心とした演劇プログラムで、とりわけこの「English 47」が特別だったのは、それ専用の実験劇場となる「47 Workshop」をも付設していたことである。これにより、学生たちは授業で学んだ作劇方法をすぐさま劇場で練習し実践することができた。洪深はボストンの Copley Square Theater という小劇場で全方位的な研修を行い、劇場の営業と管理方面での技能を学ぶことができた。[8]該博な演劇の知識、体系的な演劇理論、劇場での公演業務という実務経験を具えたことで、洪深はヨーロッパのリアリズム演劇理論と実践に基づいて中国近代演劇を創立するた

7　莫・卡岡（1986）『芸術形態学』（凌継堯、金亜娜訳）、北京：三聯書店、16 頁
8　洪深「戯劇的人生」、孫青紋編（1986）『洪深研究専輯』、杭州：浙江文芸出版社、21 頁

めの才能と可能性を手にした。1922 年、洪深は帰国した。1923 年 7 月、欧陽予倩の紹介を経て戯劇協社に加わり、そして舞台稽古主任に任命された。入団すると、ヨーロッパのリアリズム演劇の公演をモデルとして中国話劇の劇壇を改革することに力を入れ始めた。

### 2.1　男女共演の定型と舞台稽古制度の導入

洪深はまず改革の突破口として、リアリズムの原則に反する、男性が女性の役を演じる制度の廃止を試みた。話劇が中国に導入された初期は、伝統的な封建社会思想および旧劇形態の影響を受けて女性は排除されており、演者はみな男性であった。ハーバードで正規の演劇教育を受けていた洪深は、戯劇協社に入り舞台稽古主任を務めるようになってから、男性が女性の役を演じる封建陋習の廃止こそ、完璧な表現芸術を実現させ、リアリズム演劇を打ち立てるための要（かなめ）であると自覚的に認識した。洪深がいかに男女共演の「終身の大事／結婚騒動（終身大事）」と、男性が女性の役を演じる「気の強い女（溌婦）」の二つの劇を巧妙に配置することを通して、観衆に男女共演を受け入れさせたか、その具体的な過程については、瀬戸宏がきわめて詳しく考察しており、ここではこれ以上贅言を尽くさない。[9] 強調しなければならないのは、一度男女共演が成功したからといって、男女共演制度が定型化されたわけではなかったということである。この後、洪深はまた二度にわたり（1923 年 9 月 30 日、12 月 9 日）男女共演の形式で「溌婦」を公演した。また、1924 年 1 月 19 日に舞台稽古した谷剣塵の「心獄」、2 月 1 日・3 月 3 日に演出した汪仲賢の「よい子（好児子）」はどれも男女共演であった。ここに至って、男女共演はついに戯劇協社で認知された制度として固定されるようになったのである。そして「少奴奴的扇子」の上演成功に至って、ついにこの理念が上海演劇界でも認知され、普及することとなった。

男女共演のほかに、洪深にとってさらに重要であった改革目標は、文明戯における伝統であった即興の演技をやめて、西欧演劇の演出方法を学ぶことであった。具体的に言えば、芸術創作に加わるスタッフは事前に脚本をじっくり読み込んで分析し、脚本のテーマや思想を十分に理解しているという基礎の上で、厳密に舞台稽古に臨まなければならない。彼はこれが脚本の精神を表現し、真の話劇舞台芸術を打ち立てるうえで、極めて重要な点である、とみなしていた。戯劇協社に入って初めての指導以降、洪深は真剣に舞台稽古の原則を遂行しつづけた。かれは「唐越石君へ宛てて舞台稽古と舞台装置を論ず（致唐越石君論排演及布景書）」の中で次のように指摘している。

9　瀬戸宏『中国話劇成立史研究』、前掲、373-379 頁

舞台稽古には必ず道理がある。道理とはなにか？すなわち劇中の主義のことである。対話や動作、表情、化粧、舞台装置の力はそれぞれこれを伝達するが、その過程でとくに脚本の本旨を理解しなければならない。劇の筋はほんの少しでも増やしたり減らしたりしてはならない。（中略）「終身大事」と「溌婦」はともに喜劇であるが、脚本家の手段および目的はそれぞれ異なる。舞台稽古をする者がその意を表現していないようであれば、舞台稽古をしていないことと実に等しいのである。（排演必有其道焉，道者為何？即将劇中之主義，対話、動作、表情、化粧、布景之力一一為之伝出，而其間尤宜了解編劇之本旨，於劇情不可有絲毫之増減，（中略）《終身大事》与《溌婦》同為喜劇也，而編劇者之手段及目的則各不相同，排演者如不将其意達出，則与未排演者実等耳。）[10]

文中からは洪深が、脚本に基づいた舞台稽古を通してはじめて、正確に脚本を表現するという目標を達成できると主張していることが見て取れる。そのため、舞台稽古の過程では、洪深の役者に対する要求は非常に厳格であった。この点は「終身大事」の中で田太太を演じた女優の王毓清が上演後に語った経験談から、その一部分がうかがい知れる。

今回の正式上演以前での十数回の舞台稽古の中で、個性・発音・しぐさについてはどれも厳しい規定を受けました。……まだ練習に入る前は、当社の舞台稽古の頻度を耳にして、たいへん面倒だと感じていました。私は以前学校にいたころ、夏休みや冬休みのたびに、演劇の出演もあって、舞台稽古のステップについては、たいへんおろそかにしていました。それこそ事前の脚本も、大体の筋を少し知ってるくらいでいい加減にやっているにすぎませんでした。ところが思いもよらないことに、このような「指示要領」をうけてみて、特に面倒に感じなかっただけでなく、むしろ舞台稽古の頻度が多ければ多いほどよいと感じたのです。なぜなら私たちは演劇技術上での技能、エッセンス、価値を完全に表現し、観衆が演劇に対して無量の快感を生じさせようとするのであれば、自分たちの姿勢や表情、発音および各種動作のすべてについて一生懸命積み重ねる必要があり、細心に推測し徹底的に研究することが不可欠なのです。[11]

ここでは洪深が戯劇協社で厳格な舞台稽古を行ったディテールが具体的に説明されている。それだけでなく、洪深のいわゆる舞台稽古制度が、文明戯の悪い影響を一掃しリアリズム話劇を打ち立てるうえで、重要な作用を持つことを、役者がすでに理解し始めていることがはっきりと映し出されている。もし「溌婦」と「終身大事」の舞台稽古が、洪深が重点を男女共演の制度を確立することにおいていたとすれば、1924 年 2 月の「好児子」の舞台稽古をした時には、

10　洪深「致唐越石君論排演及布景書」、上海『時事新報』、1923 年 10 月 23 日
11　王毓清「我入戯劇協社以来的経歴」、上海『時事新報』、1923 年 9 月 23 日

彼の仕事の重点は自身が制定した演出の制度を打ち立て、全面的に実施することへと移り始めていた。

> 彼の団員全体に向けた「三箇条の約束」とは、次のようなものである。役者は厳粛に稽古と向き合わねばならない。遅刻や早退、理由のない欠席をしてはならない。同時に役者には、脚本への統一認識を討論したのちに、必ず台詞を熟読してから稽古をすることを求める。リハーサル場では、役者は必ず演出家の指揮に従うこと。自分勝手に事をはこび、自由気ままに「展開」してはならない。舞台での上演時には、なおのこと脚本の台詞から外れたり、興味の赴くままに各自のインスピレーションにたよって、でたらめに話をでっち上げたりすることはゆるされない。[12]

「好児子」の演出過程の中で、洪深は自身が制定した制度を実践しながら、演者に対し全方位的な訓練をおこなった。前半における脚本理解、演出家による説明、舞台稽古時期の発声および姿勢の訓練から、後半における舞台上のブロッキングに至るまで、なにもかも入念に準備した。このような苦心の舞台稽古は、世間の非難からやがて大きな賞賛へという転換を生み出した。1924 年 2 月、『申報』に「観戯劇社演『好児子』述評」という観劇記が掲載され、洪深の舞台稽古の過程を見学した感想が述べられた。

> 劇団員のセリフ、声の高低や緩急、それらはことごとく洪君による指導で、ひとつの言葉でさえ、十数回も練習し、そのほかにも、一挙手一投足にいたるまで、すべて一定の段取りがある。（中略）劇団員は動作や表情に、ぎこちなさやわざとらしい感じが無くなっているだけでなく、このうえなく熟達し入神の域に達している。口を開き、発音することひとつとっても、そこここに美感を含み、余韻もある。筋書きは起伏と曲折に富み、くっきりと際立つところもあれば、隠れた筋がふいに現れることもある。どぎつくわざとらしいところは少しもなく、極めて自然な妙がある。（中略）そこで私はまた考えが一変した。演劇はやはり舞台稽古をしなければならない、もし舞台稽古をしないのであれば、劇は必ずや無秩序になり、名作を生み出すことは不可能なのだと。[13]

演出制度は最後には「好児子」公演ののちに、戯劇協社内部で固定されていった。洪深の舞台稽古に関するさまざまな決まり事および劇団での稽古の過程は、十全な舞台稽古の制度が欠乏していた時代において、大きな創造性と革命性を有していたことは言うまでもない。「好児子」の公演は、洪深の演出制度

12　魯思（1983）「洪深先生二三事」、『新文学史』第 1 期
13　銭小雲「観戯劇社演『好児子』述評」、『申報』1923 年 2 月 11 日

が戯劇協社のなかで確立されたことを示しているといっていいであろう。

## 2.2　写実的舞台美術の芸術化革新

舞台装置の問題について、洪深は戯劇協社に入ってから非常に重視しかつ絶えず思索するようになっていた。かれはかつて「致唐越石君論排演及布景」という文章の中でわざわざ次のように言及している。

> 舞台装置というのは、劇の意義および精神を際立たせることのできるものである。「終身大事」と「溌婦」は喜劇として同じであるが、その意義および精神がことなるために、舞台装置もまた大きく異なる。けだし、「終身大事」の意は荘重であり、写実的装置を用いるのがよい。写実とは、厳粛さを示すものである。「溌婦」の寓意は諧謔にあり、その意の主たるものは諷刺で、ゆえに奇異（Fantastic）な舞台装置を用いるのがよい。（布景者，可以烘托劇之意義及精神者也。同一為喜劇之《終身大事》与《溌婦》，因其意義及精神之不同，布景亦即因之而大異。蓋《終身大事》之意荘，布景宜用写実，写実者，示鄭重也，《溌婦》寓意於諧，意主諷刺，故宜用奇異（Fantastic）之布景。）[14]

協社の団員の多くは、「演劇を初めて知った人」であるために、舞台技術の方面においては、「まだたいへん幼稚で、舞台の配置、照明の色調、舞台の小道具や化粧など、どの方面においても深く追求した経験を持っていない」[15]。そのため、洪深は「好児子」の公演を演出し終えた後、厳格な舞台稽古を堅持すると同時に、舞台芸術の方面でも多大な努力をした。「協社の演劇はそれまでのやり方から一変し、技巧の方面についても全力を尽くした。たとえば、舞台芸術は必ずリアルさを求め、照明は調和が求められた」[16]。そのため「舞台装置を作り、道具を運び込み、照明装置を設置することなどは普段木工職人や雑用係に頼っていたが、今はどれも自分達でやる」ようになっただけでなく、自発的に西洋の演劇から「舞台装置、照明、大道具・小道具の技術、化粧や衣装の技術を処理する」方法を学ぶようになった[17]。このように全力で舞台技術を学びそして高めることに努力した結果、「少奶奶的扇子」の上演で、素晴らしい成果をおさめた。ある観客が観劇後に発表した評論では、「少奶奶的扇子」の舞台装置の「美感」と「リアルさ」を次のように評している。

---

14　洪深「致唐越石君論排演及布景書」、上海『時事新報』、1923 年 10 月 23 日
15　顧仲彝「戯劇協社的過去」、孫青紋編『洪深研究専輯』、前掲、第 70 頁
16　顧仲彝「戯劇協社的過去」、孫青紋編『洪深研究専輯』、前掲、第 70 頁
17　洪深（1959）「現代戯劇導論」、『洪深文集』第四巻、北京：中国戯劇出版社、67 頁

舞台装置：戯劇協社は、自ら舞台装置を製作している。今回の「少奶奶的扇子」で作られた舞台装置は、話の筋に符合するだけでなく、「美」の一文字に言い尽くされている。色彩の調和は言うまでもなく、第一幕では秀雲が母の陳夫人に言われて廊下で落日を眺めるシーンがあるが、夕日の照り返し、セットのリアリティは、実に類を見ない素晴らしさである。第二幕および第三幕の夕暮れの景色は、月光と室外の風景がかすかに映えていて、味気なく拙劣な斧鑿の痕もない。光学に対する知識なしでは、ここまでの達成は望めまい。旅館の舞台装置は斜めの三角形となっており、わが国の舞台ではあまり見られない。扉や窓は、どれも本物が使われており、書き割りでお茶を濁したりするような愚は犯していない。このなかに身を置いたとしたら、これが舞台上での仮設に過ぎないとは思えないだろう。第二幕の舞踏会では、色紙や紗の提灯が吊るされている。[18]

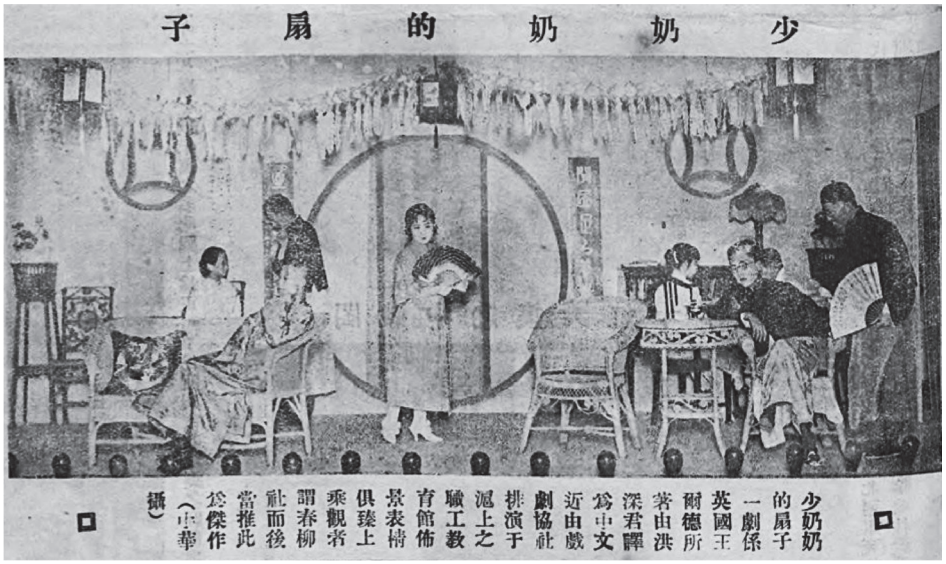
ここで、「少奶奶的扇子」の実際の脚本における舞台指示の説明と照らし合わせてみたい。洪深が改訳した脚本は全部で四幕あり、それぞれの幕の前には舞台設計の配置と説明が詳細になされている。洪深が執筆時に「演出家」の身分にも留意し、「舞台」の視点から創作することで、舞台感に溢れる脚本を作り上げていたことがはっきりとわかる。第三幕を例に取ると、説明文からは次のような舞台装置であったことがおおよそ想像できる。

第三幕：メインとなる背景：旅館内の特等客室
配置：左の隅を小部屋で仕切り、壁に門があり、中は浴室となっている
右側の一角にはベッドを置き、ベッドの前に青いカーテンが吊るされている
右の壁のカーテンのすぐ脇に、外の部屋に通じる扉があり、扉の右に机を置く
左の壁には長い窓があり、窓を開けばベランダがあり、窓の左には鏡のついたたんすがある
室内は左側に寄せて小さな丸い机といくつか椅子を置く
装飾：壁にはごたごたと西洋画、美人画ポスター（月份牌）、旅館規則、広告などがかかっている

以上が脚本中の文章による説明であるが、それなら具体的に舞台上での装置は作者の精密な構想を実現できていたのだろうか。『時報図画週刊』（1924 年 5 月 11 日 200 期）に発表された劇の写真から少しばかりうかがい知ることができる〈次頁〉。

洪深の舞台説明と結び付けてみれば、この劇の写真がおそらく第三幕のシーンの一つだとおおよそ判定することができる。写真の中からは十分に強いリアリティと情景を感じることができ、特等客室の精巧で手の込んだ優美さ、舞台

18　銭冷雲「評戯劇社『少奶奶的扇子』」、『申報』、1924 年 5 月 8 日




配置の科学的合理性は、どれも適切に再現されていて、脚本の雰囲気をしっかり伝えている。すでに西洋の典型的なリアリズム劇の舞台美術の相貌を具えているということができるだろう。

洪深は上演成功後の 1925 年に『少奶奶的扇子』の脚本が刊行されたとき、序文を記しているが、その中で「第四の壁」と「自然主義と写実主義」の問題に言及している。舞台美術の「真実らしさ」の問題に関して、いわゆる真実らしさは決して舞台上で絶対的な真実を追究するということではない、と洪深は指摘する。たとえば彼によると、「月下を歩くならば、フィルムを一枚張って、電灯をいくつか置く。部屋に入ったら、三面に壁を設けて、一つの面は開けておく。これで背景は配置できるが、同時に決して真実ではない（況歩月下，則軟片一張，電灯数盞；入一室，則三面有牆，一面空虚，則布景又非真）」。「真実らしさというものは、必ずしも真実の事物ということではなく、ただ観衆がこれに対し、情理に合うと思えればそれでよい（象真云者，非謂事必真実，只観衆対之，覚其合於情理斯可以）」。そのため舞台での真実は絶対的な現実生活の再現ではなく、芸術性によって真実を描き出そうとすることであった。「描写とは、対象を寸分漏らさず直接丸写しする必要はなく、その過程で大いに増減の選択をしてよい。往々にして事実は芸術的ではなく、人がこれを描き出すことを経てやっと芸術となるものである（描摹不必如直抄之絲毫不走，其間大可増減選択，往往有事実非美術，経人描摹之乃成美術）」[19]。洪深は、舞台の真実と生活の真実における絶対的な統一を追求する自然主義の観念を捨て去るべ

19　洪深（1957）「『少奶奶的扇子』序録」、『洪深文集』第一巻、北京：中国戯劇出版社、458-459 頁

きだと考えていた。真の舞台芸術は自然主義ではなく写実主義の原則を採り、芸術的に真実を再現すべきであると考えたのである。

以上の史料から、洪深の舞台美学が追求し守ろうとしたのは、人々の日常における対話や身体行動・身振りを材料とし、芸術化された舞台表現を形式とすることを通して、真実の生活と精神の思想を表現することであったということがわかる。「少奶奶的扇子」の上演成功は、「五四」以来追及されてきたイプセンを代表とするリアリズム劇のモデルの中国における成熟を表している。男女共演が一定の形となり、演出制度は確立され、演者は登場人物の形象を築き上げる方法を理解し始め、そして舞台美術の技術は飛躍的な発展を手に入れた。すなわち、「ヨーロッパ劇の影響を受けた近代話劇――つまり完全なリアリズム舞台芸術モデルとしての――が形成された」のである。[20]

## 3. 近代の「観念」とその「価値」をめぐる言説
## ――「モダニティ」、「主義」そして「教化」

「観念」の一語は日本語からきたものである。日本人はそれを用いて英語の idea を翻訳し、その後中国に伝わり、近代漢語の語彙として固定された。[21] しかし英語の idea の語源は idein（意味は観察である）で、そこには二つのレベルでの意味がある。一つ目は人が目にする事物の典型的な特徴の外見を指し、二つ目にはその中で示された内在的な特徴あるいは本質的内容を指す。[22] 近代話劇観念の構築を完全に再現しようとするのであれば、当然、この二つのレベルでの問題を解決せねばならない。簡単に言えば、一つ目はなにが「話劇」であり、二つ目はいかにして「近代」たりえるのか、ということである。前者が指すのは「話劇」それ自身の様式的特徴に関する問いで、つまり話劇の外部形態に対する規定的な定義である。後者が指すのは「近代話劇」が示す内在的特徴と本質に対する問いで、つまり「古典的」ではなく「モダン」であることに関する解釈である。

### 3.1 「近代」の名を正す：「現代戯劇導論」

近代話劇における「近代観念」の構築に対する洪深の貢献は、「正しい定義づけをおこなった」点で重要な意義を持つ、理論的文章の「現代戯劇導論」に集中して反映されている。「現代戯劇導論」は 1935 年 4 月 23 日に書かれ、洪

20　柏彬（1991）『中国話劇史稿』、上海：上海翻訳出版公司，65 頁
21　馬西尼著、黄河清訳『現代漢語詞彙的形成――十九世紀外来詞研究』（1997）上海：漢語大詞典出版社、212 頁
22　『観念史大辞典』、訳序、台北：幼狮文化事業股份公司、1988 年

深が 1935 年に良友図書公司より出版された『中国新文学大系』第九集『戯劇集』に書いた序文であり、十節に分かれている。洪深は豊富な史料を運用し、清末の演劇改良の開始から最初の十年の話劇創作、理論および劇団運動の実績までを整理し、中国近代演劇の形成およびその発展進化に対し、簡明で要領を得た分析とすこぶる説得力のある描写をおこなった。もし「中国の新演劇から話劇までを語る（従中国的新戯説到話劇）」ことが中国「話劇」に対する命名であったとみなせるとすれば、「現代戯劇導論」は中国近代演劇の「近代」的特徴を体系的に総括することで、中国近代話劇の「モダニティ」を正しく定義づけたと言ってよいであろう。

事実、洪深は 1934 年に『文学季刊』第三期に発表した「ギリシャ悲劇（希臘悲劇）」の中で、ギリシャ悲劇の発展由来および重要な作家に対し考察を行った際、すでに「モダニティ」の観念を提示していた。彼はギリシャ悲劇がとくにエウリピデスの作品が価値を有していることの重要な根拠は、作品の中に「モダニティ」を有していることにあると指摘している。

> 我々の今日の物質と精神生活は、どれも過去の人々が我々に伝えてきてくれたものである。この立場に立てば、我々から見て、ギリシャの悲劇は今日やはり研究する価値がある。そして三大悲劇詩人の中で、とくにエウリピデスの作品が、「モダニティ（摩登性）」に富んでいるのだ！[23]

文中の「摩登」という言葉は英語における“Modern”の音訳で、「摩登性」は現在一般的に言う「モダニティ」のことである。西洋演劇の「モダニティ」を高く評価していたがゆえに、洪深は西洋の標準体系を以て中国の演劇発展を検討する時に、「モダニティ」のまなざしを必然的に帯びることにもなった。そのため洪深は、「従中国的新戯説到話劇」を発表した六年後、「話劇」からさらに一歩価値判断へと踏み込んで「近代演劇」と呼ぶこととなった。

では洪深は具体的に中国近代話劇における「モダニティ」をどのように認識したのか。言い換えれば、中国の近代話劇はいかにして「近代」的であったのか。洪深は「現代戯劇導論」における冒頭の三節で中国近代演劇誕生の歴史、文化そして政治背景を主に論述し、それを新文化運動および五四運動の大きな歴史の枠組みの中に置いた。これは「モダニティ」を時間的に規定しただけでなく、「五四新文学運動勃興以前の国内外の情勢を列挙し、この運動の反帝国主義的・反封建的性質を説明した」[24]点でより重要であった。それに伴い、洪深

23　洪深「希臘悲劇」『洪深文集』第四巻、前掲、367 頁
24　「現代戯劇導論」を『洪深文集』に編入した田漢の言葉。『洪深文集』第四巻、前掲、1 頁

は多くの史料に対する描写と整理を通して、中国演劇における「モダニティ」の二つの重要な本質――反封建と反帝国主義――を規定したのである。近代話劇が「重要で価値がある」のは、世故と人情についての理解と批評を示し、人生に対する正しい主張を提示することで、人を教え導くことができる」からである。[25] それならば、中国近代話劇の「モダニティ」の重要な価値とは、それが中国近代社会における「反帝・反封建」の時代精神を明示してみせることにあった。

洪深の中国演劇の「モダニティ」に対する考察は、内容と形式の両方に目が行き届いていた。彼の演劇観念の中では、もとより内容上で「人々を教え導くことができる」のを演劇の優劣の判断基準としていたが、同時に、演劇が人々を教え導く方法は「たいへん玄妙である」と指摘してもいた。中国の旧劇のように一言二言お説教くさい文句や後悔の台詞を入れておざなりの勧善懲悪劇にするわけにもいかないし、早期の新劇のように演者に舞台でスローガンを貼ったり叫ばせたりするわけにもいかない。演劇が人々を教え導く目的を発揮しようとするなら、固有の芸術手段に頼らなければならない。よって、中国演劇の形式面における「モダニティ」の特徴を考察する際、洪深がまず言及したのは演劇が「人の心を打つストーリーを使用して人々の本能を教え導く」こと、すなわち演劇の脚本面での芸術特徴であり、とくに西洋の写実主義の脚本を中国話劇の「ひとつの劇の本」とする理論を強く主張した。そのつぎに、洪深は近代演劇の形式上での一つの重要な特徴、すなわち「舞台上での演劇」であって「紙面上での演劇」ではないことを特に強調した。「現代戯劇導論」を通して、洪深の中国演劇の「モダニティ」に対する説明を一言で概括するならば、「反帝・反封建という時代内容と近代的編・導・演〈脚本・演出・演技〉体制の完璧な結合」ということになるだろう。[26]

### 3.2 「主義」と「教化」: 近代演劇の核心的価値

1919 年「五四」新文化運動ののち、洪深は実業によって国を救う道をあきらめ、演劇を学ぶことを選んだ。彼はハーバード大学の演劇クラスに転入し、ベーカー教授に師事し、演劇を専攻した。「English 47」の授業で、彼はベーカー教授の主張に深く影響を受けた。「ひとつの劇で最も主要なものは、中心となる思想である。その作者が人生を経験し、人生の刺激を受けたことで、社会に対して抱く、一つの主張、見解、哲学である。簡単にいえば、つまり彼が大衆に対して述べようとする言葉である。（中略）この言葉は正しくなければ

25　洪深「従中国的新劇説到話劇」、孫青紋編『洪深研究専輯』、前掲、178-179 頁
26　范方俊（2003）『洪深与二十世紀中外現代戯劇』、北京：文化芸術出版社、298 頁

ならない。それが社会を改良できるものであってはじめて、この劇が価値あるものとみなされるのである」[27]。ベーカー教授が教えるこのような「人生のため」という主張は、まさにイプセンのリアリズム演劇観からとったものであった。西洋の教育体制の下での正規かつ体系的な演劇教育を受けたが故に、洪深はイプセン主義を彼の初めて選ぶ演劇観念として受け入れ、また演劇実践の各方面においても影響を受けた。洪深が演劇実践の効用を強く訴えるのは、まさに演劇が社会教化に役立つという道具性を強調しているのだと言える。これは彼が近代演劇の近代的価値を考えていたことを示すだけでなく、彼の近代話劇発展の方向性に対する選択を反映してもいた。

洪深は「現代戯劇導論」の中で、「人生のための芸術」のリアリズムであろうと、「芸術のための芸術」の芸術至上主義であろうと、どちらも中国近代演劇のための奮起や努力の現れとみなしていた。もし「主義の雑多がモダニティの突出した特徴である」[28]という観点に合理性があるのであれば、洪深の中国近代話劇の近代的価値に対して行った判断も――すなわち「近代話劇が重要で価値があるのは、主義を持つためである」――まさに多くの「主義」に身をもって接し理解した基礎の上に打ち立てられたものであった。早期の重要な話劇理論の文献である「従中国的新劇説到話劇」の中で、洪深は「新劇」・「文明戯」・「アマチュア劇」および「話劇」に対し比較や弁別、分析を行ったのちに、話劇の近代的価値をとくに強調してつぎのように述べた。

> 近代話劇が重要で価値があるのは、主義を持つためである。〈それらは〉世故人情に対する理解と批評、人生に対する哲学、そして行為に対する攻撃あるいは賛成である。――おおよそよい脚本は、つねに人々を教え導くことができるものである。しかしその教え導く方法とは、たいへん玄妙なもので、中国の旧劇のように一言二言お説教くさい文句や後悔の台詞を入れておけば、それでもう勧善懲悪になるわけではない。また演者に舞台でスローガンを貼ったり叫ばせたりするわけにもいかない。話劇が人を教え導く方法とは、物語を考えついたり捜し求めたりして、我々の発揚したい主義をその中に乗せ、舞台の上で観衆の前に、敷衍していく必要があるのだ。[29]

ここには洪深の近代話劇に対する「形式」と「内容」、あるいは「形式」と「功能」の間の関係に対する説明が反映されているが、さらに重要なのは、古典戯曲や後期文明戯と区別される、近代話劇特有のモダニティの本質に対する

27　洪深「欧尼尔与洪深――一度想象的対話」、孫青紋編『洪深研究専輯』、前掲、200 頁
28　劉小楓（1988）『現代性与中国社会』、上海：三聯書店、を参照。
29　洪深「従中国的新劇説到話劇」、孫青紋編『洪深研究専輯』、前掲、178-179 頁

思考である。古典戯曲や観衆の好みに迎合した後期の文明戯は、創作の出発点および演劇の本質において、どれも娯楽性を帯びており、演劇は一種の娯楽の道具とみなされていた。しかし近代話劇の近代たる所以、近代の価値を具えている所以は、それが自身の独立した芸術品性を有していることにある。芸術家が話劇を創作することは、もはや観衆を楽しませることを出発点や目標としていなかっただけでなく、話劇を方法として採用しながら「発揚したい主義」に基づいて「人を導」こうとするものであった。

洪深の近代話劇の価値に対する思考は、さらに彼の「旧劇」・「文明戯」・「旧劇改良」に対する理性的な批判と省察の上にも反映されており、これは同じプログラムの二つの側面を示していた。すなわち批判と再構築であり、まさに旧来の価値選択に対する批判継承を通してこそ、新しい価値追求を構築することが出来るということであった。

「五四」新文化運動の初期に、銭玄同、周作人、劉半農、胡適らの文芸界の著名人はみな旧劇に対する猛烈な糾弾を行う文章を相次いで発表した。その言論はまったく同じではなかったものの、みな旧劇（文明戯も含む）を徹底して排除し、革新しなければならないと考えており、ここ百年来の西欧話劇の新しい概念、新しい方法、新しい形式を採用してはじめて、中国演劇が進歩する希望を持つことができると述べていた。[30] 洪深は文明戯と旧劇に対して単純化された過激な批判をすることについては意見を保留していたため、「現代戯劇導論」の中で文明戯の発生を具体的な時代や社会の特徴と要求と関連させ、文明戯は辛亥革命の前夜に誕生したものであって、資産階級による民主革命の実践の一部分であったと指摘した。そして文明戯と新劇に対し歴史的な整理を行った際、よりいっそう文明戯初期の革命性の意義を強調して次のように述べた。すなわち文明戯は、「完全に北劇の規範にそむき、北劇の範囲を脱却してまったく別の新劇を建設し」、舞台上で「清新で、健全な」思想を鼓吹し、根深い封建勢力を攻撃したことで、大きな功績を残した、という議論である。[31] 当然、その功績を肯定すると同時に、文明戯が日増しにネガティブな面を助長したことについては、洪深は深刻な言葉で痛烈な批判を行っている。「開始以降すぐに封建勢力と妥協し、自身の使命を自身の手で打ち負かしてしまった。そして本来新旧の入り混じった形式によって改良主義の思想を伝播していたのが、後には完全に封建思想の鼓吹者となってしまった」。[32] ここから判断するに、洪深の旧劇と文明戯に対する批判の出発点はほかでもなく、文明戯の芸術形式が次

30　柏彬（1991）『中国話劇史稿』、前掲、第 44 頁
31　洪深「従中国的新劇説到話劇」、孫青紋編『洪深研究専輯』前掲、170-171 頁
32　洪深「中国戯劇的改良」、洪鈴編（2005）『洪深文抄』、北京：人民文学出版社、132-133 頁

第に現実の人生から離れていき、真実の人生を表現するという演劇芸術の精神に背離したこと、早期の社会進歩に対する助力を消し去り、時代遅れの主義の担い手および鼓吹者に堕落してしまったことにあった。

上述したように、洪深の文明戯と旧劇改良に対する批判は近代話劇の新しい価値を構築するためであった。しかし、単純に「主義がある」という点だけで、近代話劇の近代価値に対する洪深の説明を全面的に理解することはできない。「現代戯劇導論」の中で、近代演劇の意義に言及する際、洪深は民衆戯劇社の蒲伯英がイギリスの近代演劇家エドワード・ゴードン・クレイグを引用して近代劇の意義を「教化の娯楽」に帰結させる見解を示したことに強く同意し、蒲伯英による評価を引用している。

> 我々は近代の演劇について、一方ではこれを「教化の娯楽」、もう一方では「教化のための芸術」と呼ぶべきである（中略）。彼らはこのような教化を「再生的教化」と呼んでいる。すなわちそれ〈演劇〉が民衆の精神を、常に自由に創造した新しい境地で活動することを可能にする、いわば輪廻再生と同様の能力を持つからである。他の死的教化のように、人の脳を占拠して、なかなか差し替えられないのとは異なる。我々はここから次のように認定することができる。再生的教化は、人類の最高の教化である。再生的教化を発展させることは、近代演劇の職責である。娯楽の機会を利用し、芸術の機能を以て再生的教化を発展させることが、近代演劇の完全なる意義なのである。[33]

この観点に対する洪深の高い評価からわかるのは、「主義」を有する話劇によって「再生的教化」を行うことこそ、洪深にとって最も完全で、最も理想的な近代話劇の価値追求だったということである。ここで洪深が強調する「教化」は決して観衆に無理やりおしつけるものではなく、話劇を通して直接観衆に「大声で呼びかける」というものでもなかった。話劇それ自身は観衆にひとつの思考の契機、ひとつの空間、ひとつの教室を与えるにすぎなかった。「演劇はそもそも人生の衣食住の一切の些事と言語をつづり合わせてできているにすぎない。しかし演劇がつづり合わせることで生まれる、起承転結や因果を含むひとこまは、たしかに観衆がこういった事物から、人生の意義や目下の生活の進むべき方向を見出すことを可能にする」[34]。このほかに、「教化」の実現の過程の中で、洪深はとくに観衆の主観能動性を重視していた。洪深の見る演劇は、「本物の人を舞台上で用い、観衆の前で、人生の表現を模倣し、観衆に自

33　蒲伯英「戯劇之近代的意義」、洪深の引用による。『洪深文集』第四巻、前掲、22 頁。
34　洪深「戯劇的方法」、孫青紋編『洪深研究専輯』、前掲、193 頁

身で認識・判断をさせ、結論に向かわせる」というものであった。[35] 当然、洪深もけっしてただひたすら価値の側面を追求していたわけではなく、価値を表現する上での形式面における芸術的形式そのものもまた十分重視していた。彼は「作劇者が自身の主義を、必ず一度迂回させ、感動的な物語や美しい背景のなかに隠さねばならないのも、これが理由である」と主張している。[36]「感動的な物語」と「美しい背景」とは、演劇における脚本の形式および舞台表現を指していた。それなら、逆にもしよい形式を伴わなければ、「あからさまで端的な、道徳や政治や宗教の宣伝や鼓吹となってしまい、往々にして芸術の低下により、かえって自身の目標を失敗させてしまう」。そのため、話劇は先進的な「主義」を以て「教化」の作用を実行し、「強化」の目的を芸術の審美過程の中にそっと隠し実現しなければならないのである。

## 4. 「近代理論」の構築：「リアリズム」演劇理論の体系化

1920 年代に学業を終えてアメリカから帰国した洪深は、中国話劇の近代転換に力を尽くしたが、その演劇実践はおもに戯劇協社を指導管理し、南国社に参加し、復旦劇社を指導するといった面に現れており、話劇創作の第一線に身を投じてきた。そして洪深の中国近代話劇の理論体系の構築は、基本的に「編・導・演」〈脚本、演出、演技〉から舞台管理や経営に至るまで、演劇理論の各方面をカバーしていた。1930 年代からは、洪深は西洋の演劇理論に対する自身の研究の深化と、自身の演劇実践に対する総括とを結びつけ、多岐にわたる理論的な著作を続々と出版・発表した。1934 年の『洪深戯劇論文集』と『編劇二十八問』、1935 年の『電影戯劇表演術』、『電影戯劇表演術図解』、『電影戯劇的編劇方法』および「現代戯劇導論」がそれである。話劇の演出術、演技術、脚本執筆術の方面での全方位的な理論の総括を通して、洪深はリアリズム話劇の主潮における重要な理論的枠組みを構築しはじめた。本稿では「体系化の構築」の視点に絞って、洪深の理論体系の中で綱領性を備えた核心を描き出すことを試みる。

### 4.1　演技論：「想像力」と「感情の動作」を核心とする

演技理論の創建は洪深の演劇理論体系のなかで最も革新的意義を具えている部分と言ってよいであろう。まず、中国古典戯曲理論は従来「文〈文章や語句〉」を重視するだけで、演技理論に関してはあまり重視されてこなかった。そのうえ、異なるジャンルや流派の演劇技巧は流派ごとに門外不出とされ、口

35　洪深「戯劇的方法」、孫青紋編『洪深研究専輯』、前掲、182 頁
36　洪深「従中国的新劇説到話劇」、孫青紋編『洪深研究専輯』、前掲、179 頁

伝式の伝播方式を形成していて、そのため古典戯曲の演技理論は閉鎖され秘匿された状態となっていた。次にもう一方では、近代西洋演劇様式が導入されてから、アカデミズム出身の理論家たちが重点的に翻訳・紹介してきたのはどれも演劇様式それ自体あるいは演劇創作の理論に関するものであって、演技理論の建設はおざなりにされていた。洪深は自身の演技経験を結びつけ、一連の演技に関する理論的学説を著述・出版した。これらは、中国近代演劇演技理論の体系化、開放化そして科学化の嚆矢であったといえるであろう。

洪深の演技理論に関する研究や検討をおこなった文章のうち最も初期のものは、どれも1934年に出版された『洪深戯劇論文集』に収録されている。この時期の洪深の理論的観点は基本的にやはりアリストテレスの「ミメーシス説」より出発しており、演劇が模倣する人生はある個体のそれだけでなく、一種の普遍性を帯びた人生である、と述べている。ここから演者に「世の中を研究」し、「役柄を掘り下げる」ことを重視する基礎の上に「役を作り上げる」ことを要求した。しかし洪深は完全に「ミメーシス説」に限定させることもしなかった。演劇表現は人生の一種の仮定的情景であって、その本質は芸術家による審美的芸術創造であると指摘し、ならびにその審美的創造の過程において想像力の運用が重要であると強調した。「演技の芸術の根本は、劇中の環境を想像し、かつ仮に存在する刺激を感じることにある」[37]。演者の想像力と仮定性に対する重視は、一般的な演技理論が単に人生の模倣や役柄の体験ばかりを重視するのと比べれば、たいへん大きな進歩を有している。そしてその後出版された『電影戯劇表演術』こそ洪深の演技理論体系の中で最も重要な部分であり、両書はともに洪深の「情動の動作」、「想像力が審美想像に参与すること」を特色とするリアリズム演技理論の体系を打ち立てた。

はやくも1919年には、ジョージ・ベーカーが出版した『ドラマティック・テクニック』の中で、演劇の「動作中心」説を提示し、ならびに演劇における動作を異なる性質の作用ごとに、「形態動作」、「内心動作」、「静止動作」などの類型に分けた[38]。ベーカー教授の学生として、洪深はその影響を受け、『電影戯劇表演術』の中で特別に「動作」という一章を割いて検討した。洪深は師の説を継承した基礎の上に、自身でそれを超越する部分をも築いていた。彼は演劇の動作に言及するとき、情緒を帯びた動作を強烈な演劇性を具えた高級な形式の動作とみなした。彼は演劇の動作を三種に分類している。一つ目は自然人の動作である。二つ目は日常生活の動作である。三つ目は感情を有したときの動作である。彼は、演者がとくに研究と訓練に当たるべきは、人物の精神世界

37　洪深（1934）『洪深戯劇論文集』、上海：天馬書店、121頁
38　喬治·貝克（1985）『戯劇技巧』、北京：中国戯劇出版社、41頁

における騒乱を示すことのできるより高級な動作形態、すなわち感情を有したときの動作である、とみなしていた。これだけならば、洪深の「感情の動作」はけっしてそれまでの「動作説」を本質的に超えるものとはならなかったであろう。真に素晴らしいのは、洪深が実際に演技の経験を持っていたために、動作の「真の感情」の有無とコントロールの問題において見せた超越であった。洪深は「感情のない動作は不完全である」が、感情が本物すぎても「かえって演技を妨げてしまう」と指摘している。そのため彼は次のように主張している。第一に、舞台稽古のときは、感情が真であればあるほどよい。第二に、舞台上で実際に上演するときは、本物の感情のすべてを用いてはならない。第三に、しかし感情は可能な範囲で、真であればあるほどよい。[39]

洪深は人生の真実の反映や、想像力の運用、そして感情の伝達という三つの方面から、審美創造に参与する想像力と、感情の触発や伝達とが、演者の表現芸術の創造と深化に対して重要な意義と価値を具えているということを解説したのである。

### 4.2　演出論：真実性と総合性の「イメージの再具現化」

「戯劇導演的初歩知識」は洪深の最も後期における、最も重要な理論的著作である。「シナリオライティング」、「演技」、「舞台」の理論は、「演出理論」の構想と枠組みの下で整合がとられている。

洪深が「戯劇導演的初歩知識」で提示した演出理論は、舞台の「真実性」と「総合性」に対する展開をめぐるもので、すなわち舞台の「色、光、線、形、音、調」などの表現要素を用いて、脚本が一度創作した舞台の「イメージの再具現化」を実現することであった。洪深はまず演出家は「演劇の真実性を打ち立て」なければならないという観念を提示した。このような観念は美学の観点から言えば、「人生の幻覚を打ち立てる」と呼ばれ、上演側の観点から言えば、「人生に忠実である」と言い、観衆の角度からは「情理にかなう」と呼ばれる。しかし実際は一つのことであるに過ぎない。「上演の結果、観衆にその人物や物語には真実性があると思わせなければならない――物語は必然で、人物には生命がある、と」。[40] 洪深はこのような舞台の真実性を打ち立てるには、三つの方面から努力しなければならないと考えていた。第一に、「表面的事物の真実らしさ」を求めることで、それはつまり舞台上に「象（しょう）」〈似ている〉を達成することである。第二に、「人格や心理上の真実らしさ」を求めることで、それはすなわち舞台上の「象」の基礎の上で、演出が劇中人物の「行為」・「感情」

39　洪深（1959）『電影戯劇表演術』、『洪深文集』第三巻、北京：中国戯劇出版社、193-201 頁
40　洪深「戯劇導演的初歩知識」、『洪深文集』第三巻、前掲、417 頁

などを導き、観衆に情理に適っているとみなされるようにしなければならない。このような「人格心理」上での「象」は、舞台上での「より高度な真実」なのである。第三に、「外観や感覚の真実らしさ」を求めることで、それは総合的に舞台装置や光線などの要素を配合・運用し、舞台の時空や物語に観衆からの承認を得られるようにすることである。洪深はこの三者の中で、「最も基本となり最も重要なのはやはり人格心理」であり、「表面の事物」と「外観感覚」は「人格心理の真実性に奉仕するものである」とみなしている。[41] このような「人格心理の真実」をいかに実現するかということについて、洪深は「非写実」の方法を採用することを主張していた。つまりいわゆる「主観的には非真実であるが観衆に認識される」方法である。具体的に言えば、「代替の表徴」と「外観感覚」の二つの方法がある。これは洪深が「写実」と「写意」の舞台美学原則を総合して作り上げた理論であった。言い換えれば、それは「体験的」真実と「表現的」真実の結合であった。

「戯劇導演的初歩知識」の中で、洪深は彼の演出理論で最も重要な核心を提示した。それは、演出は「イメージの再具現化」であるということである。洪深は演劇芸術の独特性に基づき、舞台上演は脚本のイメージの再具現化であり、そのうえこのような第二次形象の伝達の方がより重要であるとみなしていた。舞台芸術の表現形式は演者の演技・舞台装置・照明設備・道具・服装・化粧などの舞台美術によって構成され、その美感効果は「色・光・線・形・音・調」などの諸舞台美学の要素の組み合わせと運用調節によって生み出される。舞台演出の美感は、演出家がこうした要素をいかに深く理解し把握しているかにかかっており、演出家が長い実践の中で獲得したこれら要素の使用に関する美学修養にかかっている。そのため、洪深は音楽・照明設備・舞台設計・道具など、舞台におけるツールの作用をそれぞれ説明したのち、こうした舞台美学元素の運用原則をとくに強調した。それはつまり調和ということである。第一歩としては、舞台要素それ自身の調和、第二歩は観衆の生理的感覚との調和、第三歩は芸術家が予期する美術効果との調和である。そして脚本内容と舞台様式との調和とは、各種の舞台ツールを総合的に用いて達成する最終目的であった。[42] ここから、洪深の舞台様式の技巧と舞台美学に対する検討は、もはや非常に具体的で現実的な段階まで深く踏み込んでおり、舞台美学上での実際的な問題に言及していることがわかる。彼のしっかりとした理論蓄積と豊富な舞台演出経験がここに示されているのである。

---

41　洪深「戯劇導演的初歩知識」、『洪深文集』第三巻、前掲、425 頁
42　洪深「戯劇導演的初歩知識」、『洪深文集』第三巻、前掲、510 頁

## 5. おわりに

洪深が 1920 年代以来中国近代話劇の「編・導・演」に対する全方位的な実践探索を行ってきたことは、彼の経験蓄積の基礎の上に、さらに全方位的な理論体系を構築するための土台を作り上げた。アメリカのハーバード大学に留学し、ベーカー教授に師事し、正規かつ体系的な演劇理論を学んだことは、洪深に西洋の演劇理論を十分に理解させることとなり、洪深が中国と西洋の両方の文化資源を吸収し参照するうえで理論的な準備を整えた。リアリズムに立脚し、また各種の演劇の流派を広く吸収して形成した洪深の演劇理論は、中国話劇の近代化の経過を力強く前進させ、中国・西洋が融合した近代話劇の演劇理論体系を打ち立てるための堅実な基礎を築き上げた。中国近代話劇の「編・導・演」の完全な体系化に対する洪深のゆるぎない探索と困苦に満ちた実践は、演劇の全体性と総合性に対する彼の独特な認識に端を発していた。

> 演劇家は豊富な生活経験、健全な人生哲学、十分な文章処理能力を持っていなければならない。これは詩人・小説家と同様である。しかし詩人や小説家たちはかれらの作品を紙の上に書くとき、その芸術創作における任務がすでに完了したとみてよいであろう。しかし、演劇家は、それでやっと三分の一を終えたばかりである。演劇家はさらにこの脚本を舞台に移さなければならない。舞台を処理する能力がないというわけにはいかないのである。舞台を処理する能力、それはつまり、舞台装置・照明・衣装・道具・化粧などの事物を適切に運用することである。またその脚本を数人の演者に託し、その描こうとする人生を芸術的に「甦らせ」なければならない。また彼は社会に対処する能力がなければならない。さもなくば、性格も才能も異なる者が一箇所に群がり、それぞれにその長所を発揮させるだけでも難しいのに、おたがいに協力し合わせて、脚本の意義を統一的に観衆に伝えることなど言うもおろかである。[43]

このような認識に基づき、洪深は始終三種の能力を高めることに力を入れた。それは、文章によって脚本を書く能力、舞台を処理する能力、社会活動能力である。洪深の総合性や開拓性に富む演劇実践の力によって、中国話劇は二十世紀初期に、斬新な局面を切り開き、早期話劇がいまだ実現していなかった使命を実現した。それは近代形態への転換である。具体的には以下のいくつかの方面でそれは実現された。第一に、価値形態からいえば、そこに体現される核心精神および価値観念は、リアリティを持って社会と人生を反映し、批判的に歴史と現実を見るものでなければならない。第二に、様式形態について。脚本の形態の上では、近代人の思惟特徴および精神の内面を体現する近代白話

43　洪深「現代戯劇導論」、『洪深文集』第四巻、前掲、53 頁

を創作の道具とし、対話と動作によって比較的集中した演劇の衝突を構成すること。そして演劇形態の上では、西洋の近代演劇の美学の影響を受け入れ、男女共演という近代の日常生活を表現する写実的手法を堅持し、近代演劇における脚本・演出・演技の体系を運用し、さらに舞台演出装置の近代化も行われたことで、話劇は総合芸術としての成熟を遂げ、真の意義での近代話劇の様式が誕生した。第三に、観念形態から言えば、話劇の芸術特徴とモダニティの内実に対し理論的総括を行い、「近代話劇」概念が確立された。第四に、土着化された近代話劇理論体系の形成である。まさにこの基準と意義において、洪深が彼の芸術実践の中で中国話劇の近代形態に対して行った全方位的な構築は、中国話劇の早期形態から近代形態へと向かった歴史転換に対し、決定的な歴史作用を及ぼしたのである。

**謝　辞**

本稿は武漢大学人文社会科学青年学術団体建設計画の助成を受けて完成した研究成果の一部である。

Keywords：洪深　近代話劇　芸術形態学　リアリズム　演出理論