

中国における高行健研究

楊 曉 文

On the Studies of Gao Xingjian in China

Yang XIAOWEN

一

拙稿「華文作家としての高行健」（共著『南腔北調論集 中国文化の伝統と現代』所収、東方書店、2007年7月1日初版第1刷発行）を、筆者は次のように結んでいる。

アジア（台湾、香港、日本など）、欧州（フランス、スイス、イタリアなど）において高行健に関する紹介（翻訳を含めて）と論評が数多く行われているにもかかわらず、その本家本元である中国では、高の作品は発売禁止のままである。しかしながら、彼の創作に対する評論活動は皆無でもないようだ。入手可能な資料をもとに、中国における高行健研究の実態の解明が進められるべきである。

（前掲書、904 ページ）

まさに「入手可能な資料をもとに、中国における高行健研究の実態の解明」を進めようとするのが、本論文のねらいである。

二

中国における高行健研究を語ろうとすれば、彼が中国を離れる前とその後の二つの部分にわけて考えなければならない。というのは、彼が渡欧した直後の1989年の「6・4事件」を境目に、彼に対する中国での論評に大きな変化が見られたからである。

本論文は中国における高行健に関する研究を客観的に、学術的に研究しようとするものである。

この章において「6・4事件」前の中国における高行健研究について論じようとするが、それを始めるにあたって、まず高行健とはどういう人物であるか、その略歴から書き始めねばならないであろう。

高行健は1940年、中国江西省の贛州に生まれ、幼少時代、演劇俳優だった母親から芸術の薫陶を受けていた。高校卒業後、高は俳優になろうとして戯曲学院の試験を受けた。身長は1メートル70センチ以上という条件をクリアできず、やむを得ず北京外国語学院に入り、フランス語を専攻することになったが、学校のアマチュア劇団で脚本を書いたり演出を手がけたり芝居を演じたりもした。「文化大革命」中、山村でいわゆる「再教育」を受けさせられた後、北京に戻った。1976年、「四人組」が逮捕され、「文化大革命」にピリオドが打たれた。1979年から、高行健は翻訳・通訳の仕事をするかたわら、絵に手を染めて個展を開いたり、以下のような小説を発表したりしていた。

短編小説	「友達」	1981 年
	「雨、雪、その他」	1981 年
	「路上」	1982 年
	「二十五年後」	1982 年
	「海上」	1982 年
	「花輪」	1983 年
	「円恩寺」	1983 年
	「母親」	1983 年
	「河のむこうに」	1983 年
	「靴職人とその娘」	1983 年
	「花豆」	1984 年
	「侮辱」	1985 年
	「公園で」	1985 年
	「交通事故」	1985 年
	「無題」	1985 年
	「おじいさんに釣竿を買う」	1986 年

中編小説集

『赤い嘴をしたハト』 1984 年 北京出版社

以上のような小説よりも、彼がこの前後、雑誌『隨筆』の「詩文漫步」欄に「文学創作雜記」として連載したのち単行本の形で花城出版社から刊行された『現代小説技巧初探』のほうが、以下のように文学史的に高い評価をうけている。

この高行健著は小冊子ではあったが、自己言及を重ねるフランス文学の営みを、シュールリアリズムやヌーヴォーロマンまでの歩みに即してその表現技法の特徴を紹介した上で、「近代化〔原語「現代化」〕」された社会には「近代化」された文学が必然であり、欧米の「現代派」「現代主義」を排除せずに、そこから学ぶ姿勢の必要を主張して話題となった。

(宇野木洋『克服・拮抗・模索 —— 文革後中国の文学理論領域 ——』、世界思想社、2006 年、164 ～ 165 ページ)

欧米の文芸理論や表現方法、たとえば、「意識の流れ」を分かりやすく中国に紹介した高行健のこの『現代小説技巧初探』に対して、日本ではもうひとつの見方がある。

『現代小説技巧初探』は現代小説の研究書ではない。古今東西の文学作品を基礎に、そして多くを欧米の現代文学に材料を求めて、小説創作の新しい手法を探求したものである。これはこれまでの文学研究の空白を埋めるもので、「現代社会の新しい矛盾や疎外現象を探求したり、人間性や内面世界の探求に有益」であり、ここで展開されている表現についての新しい試みは、参考にすべき価値はあると思われる。中国で強い反発があったことも想像できる。精神汚染批判のなかでは厳しい批判にさらされた。「創作の自由」を謳いあげた中国作家協会第四回大会以後も批判されていることからうかがえるし、またそれだけ影響が大きいことを示している。

(『中国文学最新事情 文革、そして自由化のなかで』サイマル出版会、1987 年、172 ～ 173 ページ)

「研究書ではない」といっておきながら、「文学研究の空白を埋めるもの」と位置づけたのは自己撞着のきらいが無きにしも非ず、といわざるをえないが、全体的に高行健の試みを好意的に評価してい

たことはうかがわれる。

以上見てきたように、高行健の『現代小説技巧初探』に対して、日本ではやや高く評価する傾向にあったようだが、当時の中国では、むしろ異なる方向性を示していた。彼の小説創作、文芸理論探求よりも、彼の劇作のほうが、人々の注目をあびていた。当時の中国で発表されていた高行健に関する評論のほとんどは彼の劇作についてのものであったし、『高行健戯劇研究』（許国荣編 1989年6月北京第1版、中国戯劇出版社）なる彼の戯作についての研究書も出版されていたからだ。もっとも、ここでいう「劇作」とは彼が1987年末に中国から国外へ出る前のそれをさしているのである。

70年代の末、80年代初頭の中国においては、文化大革命の残した心の傷跡や、文革後に出現した新しい人物や事象などをとりあつかう、いわゆる「新時期文学」の隆盛によって小説創作の空前の繁栄がもたらされ、「影視」、つまり映画とテレビも映像のもつ強いインパクトで文芸市場に参入してきた。これらとは比べてみると、戯のほうは閑散として観客も少なく、ある種の危機に見舞われていた。

そこへ、高行健が登場してきたのである。

80年代の初め、演劇界に高行健という人が現れた。高行健は時代に逆行する人間だと見做された。

演劇の世界では高行健という名前が知られていない。しかし、彼は小説を書き、文学理論についても書いた。彼は繁栄を謳歌している文学の世界から出てきて演劇界に入ったのである。演劇界は荒涼としていて、そこにいる人々の多くが右顧左眄していた。

彼はどうしたのだろう。

（前掲した『高行健戯劇研究』、253ページ）

たしかに、当時の中国においては好景気の文学界から「斜陽産業」の演劇界への高行健の変身が、上記の「彼はどうしただろう」のように、あまり理解されなかっただろう。しかし、筆者からすれば、彼におけるこの変身はある意味では必然性を有していた。幼少時代、演劇俳優であった母親から受けた薫陶は彼における戯曲への憧憬を強くし、大学時代にみずから脚本を書き演出を手がけ実際に舞台にも立った経験は彼における、いつか演劇界へと飛翔していく基盤を準備していた。だからこそ、文学界から演劇界への高行健の変身は必然の成り行きであったと評すべきであろう。

問題のポイントは、変身というアクションよりも、変身の中味、つまり、変身後、彼がなにを成し遂げたかにあるだろう。幼少時代に受けた薫陶、大学時代に培った基盤、文学創作と文芸理論探求によって身につけた素養、外国語というツールを通して世界の演劇界からキャッチした情報とその動向への敏感な反応、これらがあわせて変身後の高行健の演劇界での活躍を可能にしたのである。

以下、演劇界入りした高行健の収めた成果とそれに対する中国での研究を具体的に見てみたい。

『非常信号』

（中国語原題『絶対信号』、高行健・劉会遠作）

大型文芸雑誌『十月』の1982年第5号に発表し、同年11月5日より首都劇場三階の食堂を劇場として公演されたこの『非常信号』は、中国小劇場演劇の第一号となった。内容的には、金ほしさに列車強盗をはたらこうとする就職待ちの青年（中国語では「待業青年」）を経験豊かな年長者・老車掌が感化する、という当時としてはそれほど新しいものでもなかったようだが、演出的には、舞台は貨物列車の緩急車（いわゆる車掌車）にするだけで、照明と音響を活用することによって時空の変換や心理描写を自由自在にする画期的な作品となった。それまでプロット重視の中国の作品とどこが違うかは、作者の高行健による以下のような「上演についてのいくつかの提案」から読み取ることができる。

- 一、この戯曲は冒頭から一種の状況をつくりだすことを意図しており、劇中人物はすべてその状況のもとで行動するほかないのである。だから、プロットの展開はふつうの意味での筋とはちがって、物語を叙述する必要はない。演技、演出上の処理は、主としてこの状況のもとでの人物間の関係を明確にし、積極的な行動を生みだすことである。この劇の稽古の過程で、できれば最初は戯曲中のせりふを使わず、俳優に状況のもとで行動させ、それに必要な即興の言葉が口をついて出てくるようにすることを提案する。俳優がこういう状況のなかで生活できるようになるのを待って、あらためて稽古をはじめなのだ。
- 二、この劇が重んじるのは人物の心理活動だが、一般の心理劇とはちがう。人物内心のボドテキスト〔潜在せりふ〕発掘に力を費やす必要はないし、ましてそういうボドテキストはほとんどすでにせりふに書かれており、問題はその心理活動をどう舞台上に鮮明かつ正確な動きとして表現するかである。
- 三、望むらくは劇中の音響リズムを六人目の人物として処理すること、それは劇中人物と同じように生き生きと積極的で、たんなる音響伴奏の役割を果たすだけではない。それは劇中人物の心理行動全体の外的表現であるとともに、人物と観客の通わす体験の架け橋でもある。
- 四、劇中の演技にははっきりと三つの層がなければならない。回想、現実、想像である。三種類のちがった色の照明で区別してもよい。演技は、人物が回想のなかにいるときは、やや平静で抑制され、一種の距離感がなければならない。想像のなかの演技は、衝動的で力づよい。だが現実のなかの人物の演技は素朴で真実でなければならない。
- 五、人物の想像の場面は、その人物から出発すべきで、その人物の想像のなかに現れる他の人物たちは彼の仮想にすぎず、彼ら本来の姿とはちがうのだから、俳優の演技は区別されなければならない。
- 六、俳優が人物の内心活動あるいは心の交流を表現するとき、京劇演技のなかの傍白および黙劇のいくつかの技巧を使ってもよいが、けっして型になってはいけない。
- 七、この劇の人物の言語は自然さと素朴さを求め、語句のうわべの修飾を求めてはならない。この種の言語は役の身体行動と心理活動に結びついてはじめて表現力をもつものだから、俳優は、せりふの処理にあたって、せりふと身体行動および心理活動の生きた関連をさぐるべきである。
- 八、演技は劇場の芸術である。この劇の上演はその意味での劇場性を強調する。真実の追求が劇場性を埋もれさせぬよう希望する。俳優は京劇俳優に学んで、即興の劇場効果を喚起しなければならない。

（『中国現代戯曲集』第三集、晚成書房、2000年10月30日第二刷発行、205～206ページ）

こうした作者の創意工夫は中国の批評家たちに充分理解された。叶廷芳は次のように述べている。

『非常信号』は初めて首都の舞台を震撼させてそれを「傾かせ」もした、もっとも有力な「信号」であった。この劇は初めて試験的に小劇場の形式で上演され、いわゆる「第四の壁」に徹底的に抵抗し、意識の流れと内心の独白を舞台にもたらし、時空の制約も受けなかった。
（叶廷芳「芸術探検的“尖頭兵”——高行健の戯曲理論と創作掠影」、前掲した『高行健戯曲研究』15ページ）

しかし、高行健の戯曲第二作・『バス停』（中国語原題『車站』、雑誌『十月』の1983年第3号に発表）が上演されるに至って、中国の評論家たちの理解が分かれることになった。

まだリアリズムの域を出ない『非常信号』と比較した場合、『バス停』の寓意性はいっそう際立つ。

『バス停』

郊外のバス停。

バスを待つ爺さん、娘、鉄砲玉、メガネ、母親、大工の親方、馬主任、そして一言もしゃべらない沈黙の人。

いくら待ってもバスは来ない。彼らはずっと待つ。いつのまにか沈黙の人はバスをたった一人待たずにみんなの目指す町へと出発。

大雨が降った。

大工の親方が工具袋からシートを取り出した。人々はシートの中にめぐり込み、雨宿り。やがて雪も降った、雹も降った。

ようやくバス停の標識に停留所の名前がないこと、バス停はとくに廃止になったということに人々は気づく。

バスを待っている間に、一ヶ月、一年、そして十年の歳月が流れ去った。白髪になるまで待たせおって、と怒る人も出てきた。

ついに、全員、助け合いながら一緒に町へと出かけようとする……。

このような、どの国（実際、この劇中のある人物をその国にふさわしい人物に変えて外国で上演されたケースもあった）にでも起こりうるような人間社会の不条理を高行健は『バス停』という劇を通してあらわそうとした。が、当時の中国においては、この内容よりも表現形式上（演技面）における新たな試みが注目された。その試みについて彼はつぎのように語った。

- 一、これは多声部演劇の試みである。時として二三人、最多で七人が同時に台詞を言う。対話も多声部になることがある。目下のところ、出版印刷の通常の形式に制約があり、シンフォニーの楽譜の表現形式を借用することができないので、読者にはいささかの不便が生じよう。だが幸い芝居は見るものであるから、この種の不便はむしろ演劇を豊かにする表現手段となる。
- 二、シンフォニーと同様、各声部の強さは一様でない。つねに主旋律があり、ハーモニーおよび器楽構成は、その色彩を豊かにするためのものである。そうでないと主客転倒を招く。演出者は自己の理解に基づいて、異なった処理をしてくまわない。
- 三、演劇も一種の時間的芸術であるから、音楽におけるさまざまな楽曲形式を同様に借用できる。本劇は部分的にソナタとロンドの形式を借用し、通常行われているイブセン式のプロット構成に替えた。演出者はこれらの部分の処理にあたって、オーケストラの指揮者のように、注意力をより多く劇全体の情緒の起伏に集中すべきである。
- 四、音響（もちろん音楽もその中に含まれる）は、あからさまな解説になってはいけない。本劇における音響は、ドラマの情景と結びつき、より多く対位法を採用している。調和のとれた組み合わせと不調和の対比により、音響もひとつの独立した役柄となり、劇中人物とも観客とも対話を繰り広げる。ゆえに、もし作曲が可能であるなら、沈黙の人の音楽的形象は同一のモチーフから出発して、各種の変奏を生むのがよい。
- 五、演劇性と詩趣は、伝統劇の中ではもともと双子の姉妹であった。本劇は現代演劇と現代詩をひとつに融合させようと企図している。俳優の演技も、このような詩趣を自然に表現するように配慮してもらいたい。
- 六、本劇は演技面で細かい写実性を追求しなくてよい。むしろ重んじるべきは、ある種の芸術的抽象性である。内面的写実性と言ってもいい。これは伝統劇、たとえば梅蘭芳の『貴妃醉酒』や周信芳の『徐策跑城』の伝神達意、真に迫った演技の中に手本を見出せるであろう。しかしまた、現代社会の生身の人間にも近くなければならないから、誇張はいらない。

- 七、本劇は、動の演技と不動の演技の結合を企図している。動くべきときには、身体動作の鮮明さを心がける。動かないときには、ほとんど静止した造形物となってよい。台詞だけで訴えるのである。
- 八、人物の台詞は、その意味が明瞭な場合もある。だが、時には舌足らずで意を尽くしていない。ただしゃべることのみを目的としているのだ。ちょうど、バスを待つうちにその理由を忘れてしまうように。これもまた、その人物に備わった喜劇性なのである。ゆえに後者の台詞の処理にあたっては、その意味を明らかにしようとしてはいけない。
- 九、本劇は小劇場、集会場、および露天広場での上演に適している。額縁式の舞台上演するならば、演技スペースを横に広くとり、奥行きは深くしない方がよい。
- (『中国現代戯曲集』第二集、晚成書房、2000年10月30日第2刷発行、112～113ページ)

たしかに高行健の強調している「多声部演劇の試み」に人々は注目し、そしてこの試みを肯定的に評すべきだという認識も共有していた。

ところが、この作品は発表されてまもなく、中国では西側から流入した資本主義的なイデオロギー、思想傾向、文化現象を批判する「精神汚染」に反対するキャンペーンが展開されたため、ベケットの『ゴドーを待ちながら』の好ましくない影響を受けたなどとして叩かれることになったが、高行健のために弁護する文芸批評家もいて、以下のように高行健の『バス停』とベケットの『ゴドーを待ちながら』とを比較し、前者が後者への盲目的な崇拜、機械的な受容による産物ではないことを主張していた。

『バス停』

- 1、喜劇である。
- 2、登場人物はとても個性的である。
- 3、プロットもあれば、人物間の衝突もある。
- 4、戯曲における時空の流動性をいかし、リズム感に富んでおり、多声部による声の組み合わせを演出。

『ゴドーを待ちながら』

- 1、悲劇である。
- 2、登場人物は何の個性ももたない。
- 3、プロットもなければ、劇的衝突もない。
- 4、対話の劇、言語の芸術

(前掲した『高行健戯劇研究』、184ページ)

よく知られているように、ベケットはアイルランド生まれのフランスの劇作家であり、1953年初演の不条理劇『ゴドーを待ちながら』によって現代前衛劇の先鞭をつけた人物であった。上記の弁護者は高行健の『バス停』とベケットの『ゴドーを待ちながら』の違いを際立たせようとしたが、「対話の劇、言語の芸術」という点においては、むしろ二つの劇が一致しており、なによりも高行健自身はベケットの『ゴドーを待ちながら』の影響をうけたことを認めていたのである。

ゆえに、ベケットの影響の有無よりも、当時の中国において『バス停』がどう研究され、これに対してどのような理解がなされていたかを明らかにするほうが、より建設的であり、より有意義であろう。

まず張毅の理解について見てみよう。

この脚本をまじめに読みさえすれば、これはあの十年にわたる大災禍に対する独特な深い思考で

あるとともに、ユニークな芸術的概括であったことに気づくであろう。

(張毅「論高行健戯劇的美学探索」、前掲書所収、42 ページ)

ここでいう「十年にわたる大災禍」とは 1966 年から始まり、1976 年に終わりを告げた世界的に知られる中国の文化大革命を指す。『バス停』のなかにつぎのような場面と台詞があった。

メガネ (時計を見て、大いに驚き) まずい!

娘が近くへ行き、時計をのぞき込む。音楽は以下、読み上げられる数字に合わせてリズムを刻む。

メガネ (時計の表示ボタンを次々に押しながら) 五月、六月、七月、八月、九月、十月、十一月、十二月、十三月 ——

娘 一月、二月、三、四 ——

メガネ 五月、六月、七月、八月 ——

娘 合わせて一年八ヵ月。

メガネ さっきまでが一年だったから。

娘 二年と八ヵ月ね ——

メガネ 二年と八ヵ月……いや! ちがう。三年と八ヵ月。いや! ちがう。五年と六ヵ月……いや、七ヵ月、八ヵ月、九ヵ月、十ヵ月……

一同、愕然として顔を見合わせる。

鉄砲玉 イカレちまったな。

メガネ ぼくは正常ですよ!

鉄砲玉 おまえのことじゃない。機械が狂ったと言ってるんだ。

メガネ 狂うってことはないですよ。腕時計は時間を計測する精密機械ですからね。そして時間は、人間の精神の正常異常に左右されたりしない!

娘 黙っててくれない? お願いだから!

メガネ 邪魔しないでください。いや、そんな問題じゃない。時間の流れは、邪魔できませんからね! ほら、みなさん。この時計を見てください。

一同、メガネを取り囲み、時計を見る。

メガネ 六年 —— 七年 —— 八年 —— 九年、しゃべってる間に十年たってしまった!

(前掲した『中国現代戯曲集』第二集、94 ~ 95 ページ)

文化大革命を経験した者ならわかることであるが、1966 ~ 1976 年の間、社会の秩序が乱されて、一種の無政府状態に陥っていた。ほとんどの学校は「学級崩壊」の危機に見舞われた。教師が批判の対象となったため、学ぶべきこともなく、若者は喧嘩か暴力に青春のエネルギーを発散させていた。労働者、農民、兵士たちは何のための「革命」を深く考えることもなく派閥闘争、はては個人的な仇を討つための血みどろのたたかいに明け暮れていた。

かくして、若者が遊んでいる間に、インテリが批判されている間に、労働者・農民・兵士たちが無意味な「革命」を進めている間に、十年間の歳月がむなしく流れてしまい、長い歴史を誇る中国文化

が破壊されてしまった。文化大革命は結果的に、文化大破壊だった。

この意味において、『バス停』で驚かれ嘆かれた「しゃべってる間に十年たってしまった！」の「十年」は文化大革命で浪費された「十年」、と張毅は理解したようだ。それは彼自身の苦い文革経験に基づいたものであったろうし、文革に対する深い憎悪の感情と文革を反省しようとする切実な気持ちから生まれたものに違いないだろう。

だが、張毅と異なる意見の持ち主も現れた。

夏剛はつぎのように『バス停』を見ていた。

『バス停』は小さなところから取りかかり、大きなところに目をつける。人々は町へ行こうとする。バスを待つ。そして去ってゆく。平凡で何の変哲もないようであるが、これらを通じて、他人に寄りかかろうとする群集心理を風刺し、進取の精神を称賛する。言葉は平易だが、意味は深い。（夏剛「当代啓示録——高行健話劇世界面面観」、前掲した『高行健戯劇研究』、55 ページ）

筆者は張毅の論点よりも、夏剛のそれに近い見解をもっている。「重んじるべきは、ある種の芸術的抽象性である。内面的写実性と言ってもいい」（「上演に関する提案」）と作者が指摘したように、具体的な物語——人々がいつまでも来ないバスを待ち続ける——を通して、なぜ人々が待つのか、言い換えれば、何が人々を待たせるのか、そして「待つ」という行為を持続させる内的心理、時間とはなにか、ひいては人生とはなにかを見る者に深く考えさせる抽象的な思想性、人類に共通する普遍性を有しているからこそ、今日から見ても、『バス停』は深い意味をもつ作品である。

『野人』

（『十月』の1985年第2号に掲載）

中国の文芸批評家・丁道希は、つぎのようなキーワードでもって『野人』をまとめようと試みたのである——

詩情
現実
夢幻
社会
歴史
哲理
生態
人生
愛情
愚昧
迷信
文明
および野蛮
科学
婚礼
『暗黒伝』
早魃
追儼の舞
モダンダンス
外国人

山間地の住民
「草取りの唄」
「十人姉妹の歌」

野人
主任
隊長
科学者
洪水
虫魚
天地玄黄
太古の宇宙
趙錢孫李
周呉鄭王……

（丁道希「縦横正有凌雲筆，俯仰随人亦可憐——高行健戯劇創作初論」、前掲した『高行健戯劇研究』、181 ページ参照）

丁道希のまとめが『野人』の内実にあっているかどうかは高行健の説明によって検証してみよう。

- 一、この劇は、現代演劇に伝統演劇の精神をよみがえらせようとする試みである。つまり、台詞のみで成功を勝ち取るのではなく、伝統演劇が主張する「歌、台詞、しぐさ、立ち回り」という表現手段をすべて、存分に活用しようと企図している。よって演出は、俳優の固有の条件に応じて、それぞれの特徴を発揮させるようにして構わない。扮装を重視してもよいし、身振りを重視してもよいし、歌声を重視してもよいし、演技を重視してもよい。歌える者は歌い、踊れる者は踊る。もっぱら朗誦を目的とする場面もある。したがって、この作品は完全なる演劇と言うこともできる。
- 二、演出と舞台美術は、舞台の上だけにとらわれてはいけない。劇場空間全体を利用するべきである。芝居は劇場全体で進行し、劇場は俳優と観客が出会う場所となる。可能な限り、観客には芝居に参加してもらう。観客と舞台を画然と切り離してはならない。
- 三、この劇は、上演時の劇場性を重視している。劇場に迫真の環境を作り出すことは企図せず、むしろ観客には芝居であることを意識させなければならない。さらに、観客との接触と交流を通じて、劇場内に親しみと熱気のあるあふれる雰囲気を作り出す。観客は楽しい芝居に参加することで、祭りのような気分を味わう。もちろん、観客に感動と思索の機会を与える静かな場面もある。
- 四、この劇では時と場所が頻繁に変わるので、写実的な背景の使用は不要だし、不可能である。場面の切り替えは、照明と音楽によって観客に気づかせる。もちろん、さらに大切なのは俳優の演技である。どこまで台詞をしゃべり、どこまで芝居を演じるか。主として演技を通じて環境にリアリティーを持たせ、観客を納得させなければならない。
- 五、この劇は、いくつかの異なる主題の交錯によって「複調」を構成し、「対位」の手法を用いている。台詞が時として多声部になるだけでなく、台詞と音楽も一種の多声部を形成する。同じ場面で、対位的に表現されることもある。ちょうど、交響楽が総体としての音楽を追求するように、この劇も総体的な上演効果を狙っている。この劇の主張も、複調による多声部の対比や繰り返しで表現されることになる。
- 六、この劇は、台詞と音楽の多声部を試みると同時に、視覚に強く訴えることを重視している。踊りやシルエット、そして回想の場面を反復することで、重層的な視覚イメージを作り上げる。演出家と舞台美術家は、これらの場面をアレンジするときの視覚イメージについて、漢

代のレンガに施された彫刻や版画の構図を参照するとよい。両者の違いは、それらが平面的であるのに対して、芝居は劇場空間全体で展開する点にある。

- 七、主題が複調となり、多声部の手法を運用するとなると、当然ながら演技にも重層性が求められる。たとえば、俳優はまず芝居に入る前に劇場内の観客と交流する。芝居に入ったあとは、俳優という立場から観客に向かって朗読する。演じる役柄は生身の人間の場合もあれば、森林の監視員が死ぬシーンや博士が辱めを受けるシーンのように、背景のシルエットに過ぎない場合もある。また、原始人の踊り、木こりの踊り、野人の踊りなど、ストーリーとは無縁の独立したシーンもある。これら種類の異なる場面では、演技に濃淡をつけ、誇張や変形の程度を調整して、違いを際立たせなければならない。
- 八、劇中の民俗的要素は、すべて長江流域の農村と山林地区に取材している。したがって、人物、服飾、音楽はいずれも、中国南方の特徴を表していなければならない。中国北方の農村や山村の民俗風習とは大きな違いがある。上演時には、このような非インテリ文化に手を加えて民俗的な色合いを消すことがあってはならない。
- 九、「十人姉妹の唄」の音楽は、湖北省神農架地区の婚礼の唄を参考にするといよい。「草取りの唄」と「棟上げの唄」は、神農架地区や荊州地区の同様の仕事唄が参考になるだろう。「雨乞いの踊り」は、江西省東北部の鬼やらいの踊りや道教の一派が行う邪気を払う宗教儀式が参考になる。木彫りの仮面の製作に当たっては、貴州博物館が所蔵する黄平県の巫術に用いる仮面を参照すること。伝統劇の隈取りのようにしてはいけない。原始人については、浙江省博物館が展示する河姆渡人を参照すればよい。野人については、中国「野人」調査研究会が配布した、目撃者による「野人」復元図に依拠すればよいだろう。劇中に引用した『暗黒伝』は漢民族の叙事詩で、神農架地区文化館の胡崇峻氏が発見したもの、全文が整理出版される予定である。早魃の神を舞台上に再現できるなら、身の丈二尺あまり、半裸で、頭のとっぺんに目がついた、操り人形にすべきである。
- (『高行健戯曲集』、晩成書房、2003年、66～67ページ)

『野人』は高行健の野心的な作品であった。

彼のそれまでのリアリズム的な作風の劇作を集大成する形で、内容的にも、表現形式的にも当時の中国の劇の通常を打ち破って大胆に総合的な芸術に仕上げたものである。この劇と小説『靈山』とは同じ高行健の長江流域を転々と放浪する長旅に基づいていながら、異なる表現手法により、違う角度から作風の同じでないものになっていった。この両者についての比較研究は今後さらに進められていくべきである。

以上のような、高行健の出国前の劇作に関する論評以外に、まだいくつかの触れておくべき論点があった。

そのひとつは、高行健作品における「ユーモアのセンス、あるいは広義に解釈する喜劇的要素」(「童道明『絶対信号』和『野人』之間」、前掲した『高行健戯劇研究』、137ページ)である。

たしかに、高行健の出国前の作品は一見してお説教じみた部分もあるが、観客の笑いをさそうようなところもあり、そういうところこそ、彼のウイットに富んだ才能が遺憾なく示されるのであった。たとえば、『バス停』全体の構想にブラックユーモアの色彩を帯びるところがあり、その台詞を読んでいくと、笑いが止まらない。一例を示すと

馬主任 いいさ！ 今後は一切、このおれをあてにするなよ！

爺さん 商業組合の馬主任でしたな？

馬主任 (もったいぶって) なんだね？

爺さん 運伝手と知り合いで？

馬主任 別の男に変わってた。いまいましい実用主義ってやつさ。

爺さん それで主任さんの御機嫌をそこねたんですな。

馬主任 くそっ、もういい。薄情者め。今度バス停の担当者が来たら、おれ様が公の立場で処分してやる。(タバコを取り出し) 吸うかね？

爺さん (タバコの銘柄を判別しながら) いや、結構。老眼鏡を忘れちまって。

馬主任 「大前門」さ。

爺さん こいつは、なかなか手に入りませんな。

馬主任 その通り。おととい、バス停の担当者が来たときに二十カートン譲ってやったが、まったく何てやつらだ。

爺さん わしにも一カートン、お願いしますよ。

馬主任 品不足だから、難しいな。

爺さん 「大前門」もコネがないと買えない。どうりで止まるはずのバスも止まらないわけだ。

馬主任 どういう意味かね？

爺さん 別に。

馬主任 別にとは、どういう意味かね？

爺さん 別に意味はない。

馬主任 別に意味はないとは、どういう意味だ？

爺さん 別に意味がないってのは、別に意味がないってことさ。

馬主任 別に意味がないってのが別に意味がないってことだってのには、意味があるだろう？

爺さん どういう意味があるって言うのかね？

馬主任 別に意味がないってのが別に意味がないってことだって言う背景には、明らかに意味がある！ 主任である私が率先して裏口取引をしろと言いたいんだろう。ちがうかね？

爺さん あんたが自分で言ってるんじゃないか。

(前掲した『中国現代戯曲集』第二集、79～80 ページ)

同じバスを待つ人たちの異なる微妙で複雑な内面を垣間見させる場面であった。

馬主任と爺さんの台詞は漫才的であり、滑稽であり、一見無意味ですらあったが、実のところ深い意味がそこに隠されているのだ。

商業組合の馬主任は実権を握り、その権力を利用することで私利を図る幹部の典型だ。ここでは、手に入りにくいタバコをバス停の担当者に売ったことで恩を売り、バスを使う際便宜を図ってもらおうとした。このことを背景に、同じくバスを待つ人のなかで、この幹部は優越感を大いに感じていた。

爺さんは一般の民間人の気持ちを代弁している。幹部を前に、その権力をうらやむ一方、その権力による不正をにくむ。本当の気持ちを幹部に伝えたいが、ストレートに言うのがはばかれる。そこで、意味あいまいな「別に」が登場してきたのである。

そこに、本当に「意味」があるのか、それともないのか。

ないとすれば、馬主任は執拗なまでに爺さんに説明を求めることもなかろうが、あるとなると、どういう意味なのだろう。

実際、そこにはつぎのような、いくつかの「潜台詞」(言外の意味)が見え隠れしている。

「敢怒不敢言」(腹の中では怒っているが、言葉には出さない)、すなわち、幹部は権力を持っているがために、その権力によって民衆が報復されてしまう恐れがある。だから、爺さんは最初、「別に」と言葉少なであった。

「旁敲側撃」(正面から説明せず、側面から婉曲に表現する。それとなく遠回しにいう)。幹部に対し、直言できない立場にある民衆はよくこの戦法をとる。爺さんの「別に意味がないってのは、別に

意味がないってことさ」は実際のところ、「別に意味があるってことさ」、ということであった。

これは「不言而喻」（言わずともわかる。自明である）でもある。爺さんの本心からすれば、それをいうだけで、馬主任を非難する「別な」意味が相手に理解されないこともなく、きちんと伝わるはずである。

権力を利用して不当な取引をしてきた幹部の馬主任の執拗なまでの詰問は、まさしく「此地無銀三百両」（隠そうとして繕い、かえって馬脚を現すたとえ。笑い話から生まれた語句）。聞けば聞くほど、自分自身の隠そうとすることを露呈してしまう。最後に、彼の口から、「主任である私が率先して裏口取引をしてると言いたいんだろう。ちがうかね？」と、とうとう告白がなされた。

すると、爺さんは落ち着き払って、冷ややかにこれを笑う、「あんたが自分で言ってるんじゃないか」と。

かくて、「別に」ないところに、「別な」意味のあることが観客の笑いの中から生まれてくるのであった。

中国の文芸批評家たちは高行健を論じる際に、ある点には、必ずといってよいほど、言及する点がある。

わが国の最高の外国語大学のフランス語学部の卒業生として、彼は外国、とくに欧州の現代劇に通暁している。

（叶廷芳「芸術探検的“尖頭兵”——高行健の戯劇理論と創作掠影」、前掲した『高行健戯劇研究』所収、7ページ）

高行健には強みがある——フランス語ができる。この強みを中国の現代文学の流れのなかにおいて見る場合、その特殊な価値が見えてくる。

（李龍雲「戯劇随想——在高行健劇作討論会上的發言」、前掲書、210ページ）

同時代の作家のなかに、高行健のような外国語専攻出身の者が実に少なかった。

高は北京外国語学院のフランス語科でフランス語を学び、1962年に卒業すると、国際書店に就職し、フランス語の翻訳を担当するようになった。以後中国語によるフランス文学についての論考（たとえば、「フランス現代文学の苦しみ」、『外国文学研究』1980年第1号）、文芸理論研究（前述の『現代小説技巧初探』）、小説創作（前述の『赤い嘴をしたハト』など）を経て劇作家としての地歩を固めていったのであるが、ふつう中文系（中国文学学部）の出身者や独学で国語の力を身につけてきた、いわゆる工農兵（労働者、農民、中国解放軍兵士）出身者が大多数をしめる人民共和国の作家のなかで、外国語そのものを専門とし、その後中国語の作家に「転向」した高行健は紛れもなく異色な存在であった。このことが、ある意味では後の彼のフランス及び欧州での活躍の基盤を準備したことになり、ひいては彼にノーベル文学賞をもたらす一つの要因となった。

これまで述べてきたことを踏まえて、「精神汚染」批判キャンペーンなどが原因で批判された以外に、出国前の高行健及びその創作に対する中国の研究は以下のようにまとめることができるのではないと思われる。

I、「見て分らない」ような立場にたった研究（前掲した『高行健戯劇研究』228ページ参照）。

これは、高の作品が内容的には深遠な抽象性、哲学性、論理性を有し、形式的には種々様々な外国の表現技巧や中国の伝統的な表現技巧を取り入れた総合的な、試験的な芸術であることと無関係ではないだろう。

II、困惑・混迷の度合いを深めた研究

Iと関連するが、高行健のいろいろな芸術的「冒険」を前にして、研究者たちはそれらをどう

評価すればよいのかの基準をもっていないため、「反対の票を投じようとするれば、わからないと風刺されるかもしれないし、賛成の一票を入れようにも、正直なところそのよさがわからないのが実情だ」(前掲書 107 ページ)。その結果、高行健の一連の作品に対して、賛否が分かれてしまうのは当然の成り行きであったかもしれない。

Ⅲ、全体的な傾向

全体的に見てみれば、文芸界も演劇界も出国前の高行健を温かい眼差しで見守っていた論調が一般的であった。高による文芸理論専門書『現代小説技巧初探』の出版後、当時の中国文壇の重鎮だった王蒙はそれを高く評価していたし、高の劇作に関する研究をあつめた『高行健戯劇研究』は肯定的な批評が大多数であった。

三

では、出国後の高行健に関する中国での研究はどのようなになっているのであろうか。

1987 年の年末に、高行健は招聘を受けてドイツに渡り、翌年の 88 年よりパリに住むようになった。89 年、中国で「6・4 事件」が起こったことを知り、それを強く意識した劇作『逃亡』を発表し、事実上、「異なる政治的見解を持つ者」となった。これに関しては彼の説明を見ておきたい。

これは政治哲学心理の劇であり、現在の政治事件をただ反映するだけのあの社会的リアリズムの劇として演じるべきではない。

(高行健「この劇の上演についての二、三の説明と提案」、『中国現代戯曲集』第一集、晚成書房、2000 年 10 月 30 日第二刷発行、77 ページ)

高はまず、『逃亡』なる作品は政治と関係のある「政治哲学心理の劇」と定義している。それから「現在の政治事件をただ反映するだけのあの社会的リアリズムの劇として演じるべきではない」と断っているが、「一九八九年十月 パリにて」(前掲書 77 ページ)という『逃亡』が創られた背景を考え合わせれば、「現在の政治事件」とは明らかに 1989 年 6 月 4 日に起こった「天安門事件」を指している。そして、「ただ反映するだけ」の劇にすべきではないとしても、「現在の政治事件」を「反映する」ことを念頭に置いて『逃亡』が創られたことは実情だったであろう。『逃亡』発表後、高はヨーロッパの演劇界と中国文学関係の研究機関によるフォーラムなどを主な活動の舞台として、精神的に劇や小説の創作を展開してきた。1998 年に、フランス国籍を取得し、2000 年、初の中国系作家としてノーベル文学賞を受賞した。

以上のような経緯により、中国においては、高行健の作品は発売禁止となっている(もっとも、海賊版などのルートを経由してある程度入手可能であるし、インターネットを通じて高行健関係の情報入手もできるようになっている)。

さて、中国における出国後の高行健についての研究であるが、上述した政治的な原因に加え、高行健作品の入手困難も手伝って、出国前の『高行健戯劇研究』のような学術専門書もなければ、国レベルの学術誌における高行健関係の論文も見当たらない。

しかし、出国後の高行健に関する研究は皆無でもない。筆者が資料収集を行った結果、中国におけるつぎのような研究成果を入手することができたのである。

王麗花 「高行健：社会転型下の戯劇実験」 (『遼寧師專学報(社会科学版)』2000 年第 4 号)

賈冀川 「高行健——中国話劇芸術的叛逆者」 (『戯劇』所収、2002 年第 2 号)

余傑 「二十世紀中国文学的双子星座——沈從文和高行健文学道路之比較」 (『社会科学論壇』所収、2002 年第 10 号)

陳吉徳 「奔向戲劇的“彼岸”——高行健論」

(『戲劇』所収、2003 年第 1 号)

薛支川 林阿娟「破与立——高行健 80 年代探索劇初探」

(『黔东南民族師範高等専科学校学報』、第 21 卷第 1 号、2003 年 2 月)

以下、こうした資料のなかで論理性と学術性の比較的高い陳吉徳の「高行健論」を中心に、中国における出国後の高行健研究に考察を加えていきたい。

陳論文は(1)総合性(高が出国後の 1991 年に発表された劇作『生死界』を例として挙げていることは、作者がそれを目にした可能性があったことを示唆する)、(2)仮定性、(3)劇場性という三つの角度から、高行健における「完全なる演劇」とのコンセプトにアプローチしている。それは中国の伝統的な戯曲にルーツをもっているが、西洋からの影響も強く受けている、と陳論文は見ている。さらに陳はつぎのように論を展開していく。

高行健といえば、わたしたちは、政治という複雑で敏感な話題に触れなければならない。特に、高行健が 2000 年度のノーベル文学賞を受賞してから、わたしたちはもうこの問題を避けて通るわけにはいかなかった。

(前掲した陳吉徳論文、『戲劇』2003 年第 1 号、58 ページ)

こうした観点から陳論文は高行健の世界における政治性を分析し、さらにその作品が受けた宗教、とりわけ禅の影響に言及して、最後に、高行健およびその創作の問題点を二つ指摘した。その一つは、高行健の劇作が舞踊、雑技、マジックなどを融合させ、伝統演劇が重視する歌、台詞、しぐさ、立ち回りといった表現手段を一体化することで「一つの問題が生じた。すなわち、叙事の混乱である」(同上 60 ページ)。

この指摘はけっして新しいものではない。早くも高の出国前の劇作が発表された際、そのような論評がすでに数多く出されたからだ。高の作品がもつ哲学的な抽象性、総合的な芸術を目指そうとする表現形式の斬新さなどがあまり理解されていなかったことに起因しているのではないだろうか。

もう一つは、高行健の作品における政治的傾向の問題である。政治は諸刃の剣である、と前にも述べたように、わたしたちは政治を拒絶することができない。高行健は拒絶するばかりでなく、ほとんど反動的になっている。例えば彼がフランスに居を移した後に書いた『逃亡』は 89 年の政治事件を背景とし、迫害から逃げて他人から逃げて自我から逃げ切れないというのを主題にしている。これを、わたしたちは批判すべきである。

(同上、61 ページ)

このように政治に絡めて文芸批評を行う傾向がある一方、出国前の高に対する研究に見られたように演劇史的、演劇理論的に高行健の試みを論じようとする動きも出始めている(前掲した王麗花論文、賈冀川論文、薛支川・林阿娟論文を参照のこと)。これは、高行健が出国したあとの中国における彼についての研究の実状である。

四

2000 年度のノーベル文学賞を高行健に授与するにあたって、つぎのような授賞理由がスウェーデン王立アカデミーによって発表された。

世界に認められ、深い洞察力と言語的才能を兼ね備えた作家として、中国語による小説と戯曲に

新境地を切り開いた。

(The Nobel Foundation 2000)

ここでの「小説」はなによりも、まず高行健が書いた二篇の長篇小説——『靈山』と『ある男の聖書』を指しているのである。

これまで見てきたように、出国前の高行健研究にせよ、出国後の高行健研究にせよ、中国におけるそれらは、もっぱら彼の戯のほうに集中している。劇作の分野における高の成果を評価しようとする姿勢は評価できるが、彼にノーベル文学賞をもたらした決定的な要素であった小説面の業績をなおざりにしているのも事実である。その意味で、余傑による「二十世紀中国文学的双子星座——沈從文和高行健文学道路之比較」(『社会科学論壇』所収、2002年第10号)は中国での高行健研究の空白を埋めるものであるといえるだろう。

余論文は沈從文と高行健を放浪の体験、文体の改革、古代文明と少数民族文化への憧憬、といった視点から比較し、中国文学を世界のレベルへと高めた作家として二人を位置づけた。具体的な比較には議論の余地が残されているが、高行健の小説を視野に入れた、中国での数少ない研究の一つとしての意味は認められよう。

小説家、劇作家であると同時に、高行健は文芸理論家であり、画家でもある。それらの側面について考察を加えたうえで、総合的、立体的に論理を展開でき得る、全方位的な高行健研究が今後の課題となるであろう。

付記

本稿は平成19年度科学研究費補助金(基盤研究(C)課題番号18520263)の交付を受けて行った研究成果の一部である。