

表現主義から見た『原野』

(神戸大学大学院) 姜 小凌

一. 問題の提起——『原野』評価をめぐって

中国現代演劇史上、曹禺ほど評価の分かれる劇作家は少ないと思われる。そして曹禺の60年にわたる創作生活の中で『原野』ほど激しい論争を引き起こした作品はないだろう。『原野』は曹禺の南京滞在期間中(1936年8月～1937年8月)に執筆された三幕劇である。このシナリオは1937年4月に《文叢》誌上で連載が始まってから今年で六十一年になるが、この作品に関する論争はいまだに継続中であると言えよう。その議論を整理するのはかならずしも容易ではないが、ここでは建国前と後に大別して、比較的重要な論文を簡単に紹介してみたい。

最も早い『原野』論は李南卓の文章である⁽¹⁾。李氏の評価は全体として否定的である。李氏によると曹禺はオニールの創作に強い影響を受けているという。例えば、『雷雨』の周冲が「大海」、『白帆』に憧れる描写はオニールの『地平の彼方』(Beyond the Horizon 1918年)の中の兄弟が“天外”の世界に憧れるのと共通の性格をもっている。そして『原野』では『皇帝ジョーンズ』(The Emperor Jones 1920年)の影響が顕著であると指摘するのである。さらに両作品はともに表現主義の技巧を用いているがオニールが成功を収めたのに対して『原野』の方は失敗作であるという手厳しい評価を下しているのだ。南卓によれば『原野』の各登場人物は性格に特徴を欠くという大きな欠陥をもっている。例えば、焦母という盲人の老婆は極悪残忍という印象以外に他の特徴が全く見られないと述べている。曹禺の作品には共通した欠点があり、それは「あまりにも欧米の作品に接近しすぎ

ている」というのが南卓の結論である。

楊晦の『曹禺論』⁽²⁾全面的に『原野』を否定している。その主要な論点は次のようなものであった。

「『原野』は曹禺の最大の失敗作である。(中略)曹禺は『雷雨』の神秘的象徴的雰囲気から抜け出して『日出』のような現実を反映する社会劇を創作したが今度は又神秘的な古い道にもどってしまった。(中略)『原野』の中では現実的な問題つまり農民の復讐の物語がきわめて神秘的抽象的におどろおどろしく、現実離れたものに、人間性が希薄なものに描かれている。(中略)作者は農民の実際の生活及び農民革命の意義をよく知らないのだ。“原野”“老樹”“黒い森”などの象徴的な描写は確かに演劇の役割を弱めている」

ここで注目したいのは周恩来の曹禺に関する論評である。建国前、周恩来は『雷雨』『日出』『北京人』などのシナリオに高い評価を与えた。

「多くの作家は都会で生活する人間を比較的信頼を持って描くことができた。愛憎も明確であった。従って旧社会に対する認識は非常に深く、多くの優秀な作品が創作された。例えば曹禺先生の《日の出》《北京人》のような作品である。」⁽³⁾

しかし、周恩来は1962年2月の講話で「曹禺の三部作の中では二作(『日の出』『北京人』——引用者)が良い作品であるが、『原野』はやや劣る」と結論づけた⁽⁴⁾。周恩来のこの発言は『原野』否定の方向を完全に定着させたといっても言い過ぎではないだろう。

建国以後、文革開始までの“十七年文学”と呼

ばれる期間に編纂された中国現代文学史の中で（大学中文系の教科書も含めて）の『原野』批判の論調はほとんど王瑤の次のような言葉の延長線上に展開されている。

「作者が農村を注視したことは視野の拡大を示しているが、題材を取り扱う時に多くの神秘的、象徴的色彩を混入させてしまった。」⁽⁵⁾

そして「文革」期間中は曹禺自身と彼のすべての作品も徹底的に批判され抹殺されてしまうのであった。

「文革」終結直後も『原野』に対する評価の変化は見られなかった。

「作者は農村の階級闘争を熟知していないので主観的想像によって非現実的な人物を作り上げた。多くの神秘的象徴的要素が加わり、心理状態や良心の呵責等の抽象的観念の追求に傾斜したため作品の現実性が失われた。これは作家のリアリズム創作の道における挫折といえる。」⁽⁶⁾

1980年代に入ると改革開放政策の実施に伴って、思想開放も本格化し、曹禺研究も活発になった。そんな中で冷遇されていた『原野』に関しても数多くの論文は発表されたが、否定的な意見は依然として見られる。その代表は田本相の「『原野』論」である。

田本相は中国有数の曹禺研究家で、彼の曹禺研究における貢献はきわめて大きい。しかしながらこの「『原野』論」に限っては積極的な姿勢、新しい観点が見られず完全に伝統的なリアリズムの理論を用いて『原野』を否定している。

田本相によれば、「『原野』が描いているのは農民仇虎の復讐から自殺に至る悲劇である。（中略）このような悲劇の物語を中国の農民たちが党の指導のもとで偉大な解放運動を行っていた三十年代末期の歴史的背景の中に置いてみると、『原野』の思想は相当曖昧で弱々しく、具体性を欠いているように見える。（中略）『原野』創作の意図から

見れば、彼はもともと積極的に農民の悲劇的運命を探求し、技術面で新しいものを作り出そうとした。しかし結果的には表現主義の文芸思潮の枠に嵌まり込んでしまった。これは確かに重大な教訓である。」⁽⁷⁾ 人民共和国成立以後の中国の文学批評は全体として政治主義に災いされて、狭溢なりアリズムを唯一の基準とする状況が打破されていない。田本相の観点はそうした大多数の評論家を代表するものと思われる。

周知のように現代中国では演劇にとどまらず小説、詩などすべての文学芸術が“政治”と密着している。この現代中国文学および芸術における特殊な性格は文化大革命によって形成されたわけではなく、さかのぼれば1930年代の左翼文学・左翼演劇にいきあたる。そして、その形成過程で毛沢東の「延安文芸座談会での講話」（1942年5月23日）の果たした役割はやはり無視できない比重をもつ。ここでその「講話」の具体的な内容を詳述する余裕はないが、その主な論点は、文芸は「工」（労働者）、「農」（農民）、「兵」（兵士）のためにあるという見方と作品評価における政治的、社会的意義の重視に要約できるだろう。

「講話」が三十年代以降の左翼的文芸運動の主張、すなわちリアリズム重視と文芸の公式化、概念化を一段と助長したことは間違いない。又、建国の直前に開かれた第一回全国文代会（中華全国文学芸術工作者代表大会1949年7月2日～7月19日 北平）が中国の文学芸術家は「毛主席の文芸方針のもと」に活動するという趣旨の決議を行ったことによって文芸は政治宣伝の道具という性格が確固たる伝統となり文革後ひいては今日まで引き継がれているのである。

この状況は演劇界・映画界においてとくに深刻である。これはシナリオ『原野』批判にもつながっていった。

次に日本の曹禺研究者の『原野』論について述べたい。

その一つは五十年代に曹禺研究を始めた佐藤一郎の「近代への実験——曹禺の原野について」⁽⁸⁾である。佐藤氏は次のように述べている。

「『原野』は不思議な世界である。中国の近代文学を見渡して、かくも特異な風貌を備えた作品は他にはほとんどみあたらない。」「…二十世紀文学の形式に、極限にまで接近している、『原野』のような作品にあっても、その主題は中国の現実を追っている。」

佐藤氏は仇虎の焦家に対する復讐に「社会的背景はある。仇虎の家は小作であり、焦家は地主の家である。しかも縦の関係が個の独立を許さないほど極度の力として動きながら、一方で階級対立の面をも含んでいる」と述べている。

この見方は従来の中国の「階級分析」とはあまり変わらないが、佐藤氏はさらに洪深の『趙閻王』と曹禺の『原野』を比較して、「『趙閻王』は歴史性を内容に与えてはいるが手法の直輸入の嫌いはいなめない。しかし『原野』にあっては第二幕までの主題の展開によって、第三幕の形式に必然感を生み出している。(中略)曹禺の神秘的な情熱によって、他の誰の手によるよりも見事に第三幕を自己のものとしている。」と曹禺の創作の水準に高い評価を与えている。

もう一つは七十年代後半以降、曹禺に関しての多数の論文を執筆している飯塚容の『原野』論である。1977年、飯塚氏は、「オニール・洪深・曹禺——中国におけるオニール劇の導入」⁽⁹⁾という論文を発表し、歴史的、社会的な角度から洪深と曹禺がいずれもオニールの影響を強く受けたことについて詳しく分析したうえで、その影響の結晶である『趙閻王』と『原野』を高く評価していた。特に『原野』について「曹禺の『原野』とオニールの劇作がいかに強い結びつきを持っているかが分かる。しかもこれらの共通項は物語の展開に何ら不自然さを生じさせない。全体に多少西洋文学的雰囲気漂うのは曹禺の場合、仕方のないこと

だけれども、そこにあるのはまぎれもなく独自の作品世界である。彼は西洋文学に関する広い知識を、完全に自分のものとして消化していた。」と述べている。

8年後の1985年、飯塚氏は、「『原野』の再評価」という論文を発表した⁽¹⁰⁾。彼は建国前後の『原野』論をまとめて、「リアリズム至上の文学基準の下で『原野』は失敗作の烙印を押され、日のあたるチャンスがなかった。曹禺その人の名声は高まったが、代表作として挙げられるのは決まって『雷雨』『日出』『北京人』だった。」と述べて、曹禺研究史上の問題点を指摘している。

氏は八十年代以降の『原野』論数篇を追いかけたうえで、中国では文学評論の分野における制限がまだ厳しいが「『原野』の再評価でとにかく曹禺研究は新段階を迎えた」と述べ『原野』の再評価の重大な意義を強調している。飯塚氏は外国の中国文学研究者の立場から、これまでの『原野』論に初めて公正な判断を下したと言えよう。

二. 表現主義とオニール

表現主義(Expressionism)は十九世紀末のドイツ、スウェーデンが発祥地で次第に欧州各国とアメリカに広まり、特に1905年～1920年のドイツで発展した。最初は美術の領域に限られていたが、やがて演劇や詩、小説などの分野をも席卷することになった。この流派の特徴は人間のさまざまな潜在意識の発掘である。この目的を達成するために非理性を主張し、心理的モノローグと幻覚や夢などの主観的描写を用いる。代表的な劇作家にスウェーデンのストリンドベリ(1849～1912)、イギリスのワイルド(1854～1900)、ドイツのカイザー(1878～1945)、トラー(1893～1939)がいる。ドイツ以外でこの運動の影響を受けた人にアメリカのユージン・オニール(1888～1953)がある。

この流派の劇作家はベルクソン(Henri Bergson

1859～1941)の直観的創造性、フロイト(Sigmund Freud 1856～1939)の精神分析法、ショーペンハウエル(Arthur Schopenhauer 1788～1860)の芸術直観説、ボードレール(Charles Baudelaire 1821～1867)の象徴主義の美学思想から大いに影響を受けた。この流派は客観的現実的な典型描写をしない。事物の内的本質と深く内面に隠された魂と人間の原始的な永遠の本質を明らかにしようとするのである。その最も顕著な特徴と言えば、人間のさまざまな潜在意識の発掘である。この目的を達するために表現主義演劇は非理性を主張し、心理的モノログ、幻覚と夢幻などの主観的描写を用いる。

表現主義演劇の舞台の特徴と言えば、さまざまな照明の変幻によって不可思議な夢幻の境地を作り出すこと、そして抽象的で特異な舞台美術の手段を適用して観客の心に感動を与えることである。

周知のようにさまざまな外国の文芸思潮が中国の文化界に流入してきたのは「五四」時期のことである。民族も時代も傾向も異なる各種の演劇思潮がほぼ同時に「五四」期の中国に流れ込んだが、その中でも注目に値するのは表現主義演劇の流入であろう。

それらの中には英国のワイルド(Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde 1856～1900)の『まじめが肝心』(1899年著、王清、孔襄我訳 1923年)、『サロメ』(1892年著、田漢訳 1923年)、『ヴェンダミア卿夫人の扇』(1892年著、潘家洵訳 1926年)、ベルギーのメーテルリンク(Maurice Maeterlinck 1862～1949)の『青い鳥』(1907年著、傳東華訳 1923年)、スウェーデンのストリンドベリ(Johan August Strindberg 1849～1912)の『令嬢ジュリー』(1888年著、張毓桂訳 1922年)などがある。

ここで述べておきたいのは初期の中国現代演劇におけるユージン・オニールの影響である。欧米の表現主義の劇作家の中で最も中国現代演劇に影響力があつたのはオニールだと言えるだろう。

「五四」期から一九四〇年代末にかけて、オニールの名前は終始中国の文学者の関心の的だった。1922年5月の「小説月報・海外文壇消息」欄には次のような「アメリカ文壇近況」が紹介されている。

「……戯曲の方面では、新しい作家として Eugene O'neill が確実に人気がある。米国の演劇界における一流の人材と言えよう」

これは中国における初の本格的なオニール紹介である。1934年、洪深と顧仲彝は『皇帝ジョーンズ』を共訳している。

1908年から1938年にかけての30年間に『天外』(古有成訳 1933年、日本訳名『地平の彼方』)、『奇異的挿曲』(王実味訳 1936年、日本訳名『奇妙な幕間狂言』)、『加立比斯之月』(古有成訳 1930年、日本訳名『カリブの月』)などのシナリオが翻訳され、出版された。

オニールの中国の信者と呼ばれる洪深と曹禺にはその創作におけるオニールの影響がきわめて大きく、文学評論家の注目を集めた。

洪深(1894～1955)はアメリカ留学期間(1916～1922)オニールと同窓生で(同じハーヴァード大学で演劇専攻)、その影響を強く受けた。1922年、帰国後すぐに九幕劇『趙閻王』を創作した。この劇は中国の『皇帝ジョーンズ』と呼ばれる。洪深は「『皇帝ジョーンズ』を換骨脱胎して『趙閻王』を書いた」¹¹⁾のである。

オニールの『皇帝ジョーンズ』は黒人ジョーンズの内面心理の動きにより、人間の運命を描いた悲劇である。ジョーンズは白人によってアメリカへ連行され、奴隷となった。白人の残酷な虐待に耐えられず白人の車掌や看守らを殺した後、未開の島に逃亡した。そこで皇帝と自称し、原住民を酷使する。原住民が謀反を起こし、追跡されたジョーンズは森の中に逃げ込んで、飢餓、恐怖、暗黒、疲労を体験するうちに人間としての良心が次第に蘇り、自責や懺悔の感情に強くとらわれ精神

に異常をきたし、最後は兵士に殺される。劇全体に象徴的事物、音声、そしてジョーンズの幻覚、独白などの表現主義の技法を運用することにより、ジョーンズの必死な姿、心の中の困惑と恐怖を描き、表現主義の代表作と認められている。

一方、洪深の『趙閻王』は九幕という長い劇である。主人公は軍閥戦争時期の兵士趙大という人物。趙大は軍隊の残酷な生活に耐えられなくなり、隊長の金を奪って森の中に逃亡した。疲れ果てた趙大はそれまでの自分の罪を徐々に思い出し、逃げ回るうちに良心の呵責を感じ始めた。そして結局、追跡してきた兵士に殺されてしまう。

『趙閻王』が技巧的にも内容的にも『皇帝ジョーンズ』を援用していることは明らかである。これについて洪深本人も次のように述べている。

「『趙閻王』はオニールの『皇帝ジョーンズ』の背景と事実を援用した。例えば森の中を走り回るところ、神経錯乱による幻覚や太鼓の音——題材そのものの意義以外には何ら取るべきところがない。」⁽¹²⁾

三.『原野』における表現主義の芸術的魅力

イギリスの著名な文芸理論批評家であるR・S・Furness氏は《表現主義》という著書の中で表現主義に関して次のように述べている。⁽¹³⁾

「表現主義の観点は次の諸方面に表される。それは真実や模倣を脱し抽象化と自主的色彩と隠喩に憧れる運動である。完全に個人的であるというより、むしろ典型的で本質的なことへの関心である。それは強烈に表現と創造を要求し、様々な形式と規範を無視する。表現主義は特に狂喜と絶望を重んじ一種誇張的で奇異な傾向に憧れる。又、表現主義には一種神秘的、ひいては宗教的要素が含まれる。又ときどき天啓のような暗示が現れる。(中略)表現主義は伝統に背いて新鮮で奇異なものを渴望する。表現主義の中には否定できな

い傾向がある。それは自然と真実と規範から抜け出し、原始、抽象、激情、鋭い叫び声への傾倒である。この傾向は演劇と叙情詩の中で最も顕著である。」

このような表現主義演劇に対する理解の上によって『原野』と表現主義の強い内的、芸術的関連性を見てみよう。

第一に、そこには濃厚な神秘的象徴的雰囲気具备了描写が見られることである。

序幕のト書きはその典型と言えよう。

秋の日の夕暮れ。

大地は憂いに沈み、生命をその中に隠している。土の香が漂い、作物の根は土の中で密かに成長している。大きな木が黄昏の中で乱れた髪のように枝を伸ばし、秋の蟬がその上で力なく羽根を震わせている。太い幹は年を経て、亀裂だらけ。木は果てしない原野に聳え立つ。厳粛、陰悪、反抗そして憂鬱を象徴するその姿はまるで縛られたプロメテウスが岩山に磔られたようだ。(序幕)

外を見ると、一面果てしない草原である。厚い雲が低く黒々と地平に立ちこめている。……夕方の風に吹かれて遠くの電柱が続けざまにヒューッという凄まじい音を立てている。……次第に風が止むと、夕陽の輝も消え、あたりに秋の霧が立つ。草原は暗く沈んでいる。(第一幕)

森は暗く、彼方にボーッとした霧が荒野から湧き起こるのが見える。それは黒いヴェールとなって森の原始的な残酷さを覆い隠す。森は神秘的である。……森には原始的な生命が満ちている。森は天を突き、巨大な枝葉が空の星を遮っている。……ここには生命の恐怖、原始人が想像した謎が棲んでいる。(第三幕)⁽¹⁴⁾

果てしない闇夜——憂いに沈んだ大地——恐ろしい原野。そして、この原野に横たわる鉄道や巨

大な樹、いずれにも象徴性が込められている。この背景描写に農村の生活と田舎の雰囲気を見ることは不可能だろう。むしろこの大自然は宇宙の神秘であり、原始的な環境の中に野生と特異な性格が感じられるのである。

第二に、従来、この劇は作家の主観的想像によって書かれた部分が多く細部の描写にリアリティーがないと指摘されてきた。

「『原野』のストーリーと細部には多くの不合理な所がある。両足に鎖をつけたまま脱獄した仇虎はどうやって汽車から飛び降りたのか？ 彼は焦閻王に復讐するために帰ってきたが焦閻王はあいにく死んでいた。(中略) これらの不合理な点はすべて現実生活のロジックに符合していないことを示している。」⁽¹⁵⁾

「仇虎はなぜ出口を見つけられなかったのか？ 彼と金子は森の中で次々に幽霊を見るが、これは事実と反するし理屈にも合わない。彼も金子もその土地の人間だから、たとえ彼が道を知らなくても金子が知らないはずはない。」⁽¹⁶⁾

指摘される通り『原野』の細部に非現実的な描写が多ことは確かである。例えば、囚人仇虎は両足に鎖をつけられているがどうやって脱獄し又汽車に乗ったのか？ 囚人でありながらどうしてたくさんの装身具を持っていたのか？ どうして銃を持っていたのか？ 原野に何故焦家は一軒だけあるのか？ 真夜中に何故太鼓の音が聞こえるのか？ 仇虎と金子二人は家の近くの森の中で一晩中必死で逃げ回っていたが、なぜ出口がみつからなかったのか？

すでに述べたようにリアリズムが生活の真実の反映を要求するのとは違って、真実の描写を求めず、現実の再現よりも本質の探究を強調し主観的意志を「表現」しようとするのが表現主義の最も顕著な特徴である。このため極度の単純化、抽象化、変形が生まれる。

「葛藤の本質を明確にして、それをできるかぎり強烈で直截に表現することに力点がおかれている。自然主義は外界の細部を詳細にわたり綿密に積み重ねていくことで写実的な絵画を描こうとしたので、本質的に印象派風であったわけだが、この傾向が最大の表現性を求めて細部を放棄したところに、表現主義が生まれたのである。」⁽¹⁷⁾

こういう意味から言えば『原野』の中の不可解な細部の描写が作者の表現と主観的想像と意思伝達的手段であることは疑いえない。表現主義の美学と原則とまさに合致しているのである。

第三は、リアリティーよりも超現実的な人間関係と家族間の葛藤の描写を重視していることである。

すでに述べたように、従来、中国では反映論の立場から、『原野』は「階級闘争」と「農民の闘争」の描写が不十分であり、それが『原野』の最大の欠陥であると論じられてきた。これはこの劇をめぐる論争の焦点でもある。例えば、十四院校編著の《中国現代文学史》では、

「作者は唯心的宿命論思想の影響を受け、農民の生活を熟知せず、農村の階級闘争を理解していなかったため、正確にこの闘争の階級の本質を表せなかった。この劇は土豪劣紳に対する農民の闘争を不可知な運命に対する個人の反抗に帰し、……陰惨で恐ろしい原始的な雰囲気を誇張したために闘争の階級の本質を覆い隠し、正義と非正義の境界を混同させ作品中の人物とりわけ仇虎という人物の形象にリアリティーを失くし、作品の思想的意義を大いに弱めてしまった。」⁽¹⁸⁾と記している。

繰り返し『原野』を読んでみても批評家の指摘する二つの要素は見つからない。換言すれば、この作品は農村の階級関係、地主と農民の矛盾衝突という事実をわれわれに提供するものではない。まず仇虎と焦大星、仇虎と焦母の対話からして仇、

焦両家の間に階級対立の関係がないことは明らかである。

仇虎の家は昔「広い良い土地」を持っていた。仇虎の父仇栄は「食いしん坊の博徒」であったため、借金地獄に陥ったのである。焦閻王は機に乗じて仇家の土地を強奪した。もし階級分けをすれば「広い良い土地」を持っていた仇家はどう見ても圧迫された貧農には属していないだろう。次に、仇、焦両家は昔から義理の親戚関係にあった。仇虎と焦母は義理の親子で仇虎と大星は義理の兄弟であり非常に親密な関係であった。両家の間にはどう見ても階級対立の関係はなく、そこに見られるのは全くの私怨である。両家の人々は狂ったように互いに殺し合い相手を破滅させると同時に、自らも破滅に至るのである。この意味から言えばこの劇は単なる現実の再現の域を超えているといえよう。つまり、仇虎の復讐の動機と行動は目覚めた農民の地主階級に対する反抗ではないのである。

第四、リアリズムが客観的状況と人物の真の姿を再現するのとは異なって、この作品では人物の内面心理の複雑さや豊かさを掘り下げること重点が置かれている。

8年間の積もりに積もった復讐心ゆえに仇虎は脱獄したのである。ところが、作者は仇虎を窮地に追い込んでしまう——復讐の相手である焦閻王はすでに死んでいたのだ。この情勢の変化により仇虎は新たな選択を迫られた。(1)こうなった以上、復讐の念を捨てる。(2)新たな復讐の目標を選ぶ。彼の行動の目標はもう存在していないが、「父の負債は子が返済する」という観念に支配され、人間としての理性を失った仇虎は復讐の目標を閻王の息子焦大星に移した。憎しみに燃える仇虎は激しい心の葛藤の末、罪のない焦大星を殺してしまう。仇虎が心の中で「彼は閻王の息子なのだ」という事実を繰り返し確認しているのは、自己の凶悪な行動に理屈を与えるためである。大星は幼い

時から仇虎と仲のよい兄弟だったのに、父の罪業のため殺さねばならなかったのである。また焦家の血統を絶やすために、大星と先妻の子小黑子（焦家唯一の継承者である赤ん坊）を焦母の手を借りて殺害した。

曹禺はまず仇虎が復讐行動を起こす前の複雑で矛盾した内面心理を虚実ないまぜに表現している。この行動の前に仇虎の頭の中では“善”と“悪”，“理性”と“非理性”の格闘があり、主人公の魂の戦い、死の願望、生の欲求に明確な輪郭を与えている。これは表現主義の原点である。第二幕を見てみよう。

花金子：（婉曲に）でも、大星は良い人よ。

仇 虎：（頷いて）そうだ。あいつはアリ一匹踏みつぶすこともできない。

でも——（心の中で戦いながら）でもな、フン、あいつは閻王の息子なんだ！

花金子：（さらに婉曲に）大星はあなたに尽くしてくれたでしょう。遠くに行ってしまったあなたのことをいつも心配していたのよ。虎子、あなたたちは子供のころから友だちなんでしょう。虎子！

仇 虎：（頷く）ああ、あいつは俺を実の兄貴と思ってた。（唇をかみ、急に吐き出すように）だが、今は、フン、あいつは閻王の息子なんだ！

焦花氏：（耐えられず）だめよ、仇虎！ だめ、大星にそんなことしちゃ、私にも優しいのよ！

仇 虎：（あっさりと）だったらなおさら始末しなくちゃな！——（低く、苦しげに）閻魔の息子なんだから、⁽⁹⁾

最後は仇虎の理念の中の善”が“悪”に負けた。

作者はきわめて巧みに殺人後の仇虎の内面心理を描いている。第三幕で仇虎と金子の二人は黒い森の中を逃げ回っているうちに人間の理性と良心

が徐々に回復し、懺悔と自責の念に苦しみ始める。そして金子は人を殺した後の仇虎の手を洗わせようとしたが、仇虎は「洗わなくていい、この手の血は洗ってもきれいにしない」と言う。そして彼は金子に「いま黄金でいっぱい土地に行けるのはおまえだけだ。」と言いながら深い罪悪感を抱いて自殺する。

第五、人物の奇怪な外見の描写を通して、特異な心理を表すのは表現主義のもう一つの特徴である。ところが、『原野』の登場人物に対する怪異な色彩と性格の分裂があるため生き生きとした個性と典型性を欠いているという批判がある。

「『原野』の人物の性格は生き生きとした個性を欠いており、また強い典型性も欠いている。(中略)『原野』の人物の性格はいずれもある共通した特長と欠陥をもっている。人物の性格がいずれも怪異な色彩を帯びていること。(中略)人物の心理の変態と精神のアンバランスはともに社会的因果関係を欠いているのだ。(中略)次に、人物の性格が分裂していること。」²⁰⁾

これは『原野』に対する誤解から生まれた批判である。すでに述べたように人物の外見と心理の異変、怪異など、それこそがまさに表現主義の追求する美学であるからだ。

「びっこ」「盲人」「弱虫」「白痴」などの人物を暗い原野に置き、彼らの野性的で、凶悪で、文明未開の特異な心理と性格を際立たせ、観客もしくは読者に強烈な印象を与えることが『原野』の世界における曹禺の意図だったと思われる。ここで強調したいのは金子という女性像である。仇虎が全く二、三十年代の中国の農民の典型人物でないとすれば花金子も決して典型的な中国農村の女性ではない。

彼女の性格には『雷雨』の繁漪、『日出』の陳白露の性格がうかがえる——放縦で奔放、反抗心が強く野性的な美しさが見られる女性である。繁

漪が不倫の愛により命を維持し、白露が青春を売って生活するのと同じく、金子は仇虎とのあいびき、出奔で自由を求める。

曹禺はどのようにこの女性を描いているのか。「序幕」のト書きを見よう。

彼女は眉間に気性の激しさを隠している。…
…なまめかしい女だ。

真黒な髪、ぼつてりとした唇、長い眉。キラキラ光る黒い瞳の奥には妖しい魅力と気性の激しさが溢れている。ふっくらとした顔……背はさほど高くないが、すらりとした体つき。歩く姿は自信たっぷりで何かしら風情がある。²¹⁾

彼女は幼年時から、原野の花のように育ってきた。この野性的で、放縦で、あだっぽい容貌と特異な性格はどうしても純朴な田舎の女性の部類には入らない。焦家の嫁になってからは夫の臆病さに不満を持っている。凶悪で猜疑心の強い盲人の姑の虐待にも耐えなければならない。大星はただの“善良な男”に過ぎず、金子は夫から愛情の満足を得られない。

けれども、仇虎の出現によって、金子はすぐにその吐け口を見つけた。仇虎と一緒に10日間は金子にとって歓喜に満ちた10日間であり、抑圧されてきた性的欲望に満足が与えられた10日間でもあった。「焦家ではもう死んでいた」のに、仇虎と一緒にいるうちに「また生き返った」のである。彼女の内面には賢明で、狡猾な性格も隠されている。だが焦母と本質的に違うのは、この狡猾さが生まれつきのものではなく、恐ろしい焦家の重圧の下で徐々に身につけた性格だということだ。

もし、封建主義に抑圧された農村の女性という角度から金子の不倫と出奔を見れば、その行為は当然反封建、個性解放の行為としか受け取りようがないだろう。しかし曹禺が意図したのはこのような息苦しい家庭に生きている金子の賢明で、狡猾で、勝気な性格を描き出すことだったと思われる。

る。

第六、イリュージョン、幻覚の描写である。従来、評論家が一番強く攻撃したのは『原野』の第三幕である。

「現実の社会、ひいては歴史の過程を忘れた原始人は、“恐れ、悔恨、原始的恐怖に交互に襲われ”，太鼓の音に震え上がり、幻想の中の人間、幽霊、閻魔を見た。……そして農民の意識と心理には現れるはずのない幻覚を生じた。(中略)これらの原始的な森、森の中の太鼓の音、神秘的な迷路、恐怖、姿を変える人間と幽霊の幻影等主観的な事物はすべて観念的なものである。」⁽²³⁾

劇全体を通して表現主義の色彩が最も濃いのがこの第三幕である。森の中に逃げ込んだ仇虎は頭の中が混乱し、さまざまな幻覚を見て独白する。

しばしば指摘されるように、この一幕はオニールの『皇帝ジョーンズ』の影響を強く受けている。『皇帝ジョーンズ』の一節を見てみよう。

「彼(ジョーンズを指す——引用者)の背後で、はっきりした形をもたない恐怖の幻影が、森の深い暗闇の中から、のっそり出てくる。その幻影は、真っ黒で、形がなく、ただざらざら光る小さな眼だけが見える。(中略)彼の前の地面にいる形のない生物から、低い嘲笑のさざめきが、木の葉のサラサラとそよぐ音のように、聞こえている。彼らは、身をねじらすようにして、彼の方へうごめいてくる。ジョーンズは、足もとを見ると、恐怖の叫び声をあげてとび退きざま、ピストルを引き出す——(震え声で)なんだ？ だれだ？ 貴様はなんだ？ 失せやがれ、でないと、ぶっ放すぞ！ きかねえのか？ 発砲する。閃光、大きな銃声。そのあとはもとの静寂に戻る。ただ、遠くから、調子の速くなった。」太鼓

の音が聞こえてくるだけである。」⁽²⁴⁾

一方、『原野』にも森の中を必死に逃亡する仇虎の意識が次第に混乱してきたところで次の描写がある。

[仇虎は森の中から出る。恐れ、悔恨、原始的恐怖が交互に彼の心を襲い、この瞬間にはほとんど彼の性格を変えてしまう。幻覚が更に強まり、彼はまるで石のようにぼんやりとそこに立っている。]

焦花氏：行きましょう。

仇虎：行こう（やはり動かない）

焦花氏：（催促して）行きましょうよ。

仇虎：（頭を上げて）ほら、あれはなんだ？

焦花氏：太鼓でしょう。

仇 虎：そうだ、太鼓、太鼓だ！（ブツブツと太鼓の音をまねる。）“トン、トン……”

焦花氏：ねえ、どうして動かないの！

仇 虎：（左を見て）ほら、あっちから人が来る！

焦花氏：（わけがわからず）何ですって！

（中略——引用者）

仇 虎：本当さ、やつが——やつがきた（さらに不思議そうに見つめている）

焦花氏：（恐ろしくなって）虎子！

仇 虎：ほら、見ろ！

[ここで、人形が左側から静かに登場、形状は仇虎が述べた通り傘をもち、ちょうちんをさげている。傘が上半身を隠し、下半身の青いズボンだけが見える。人形は立ち止まる。]

仇 虎：おい、その人、この森を出る道を教えてくれ。

焦花氏：虎子、おどかさないでよ、あなた誰としゃべっているの？

仇 虎：おまえ、目の前の男が見えないのか？

焦花氏：見えないわ。

（第三幕ト書き）⁽²⁴⁾

亡き父親，妹，焦閻王，また，判官（閻魔大王の配下にあって生死をつかさどる官），小鬼，そして焦母が小黑子の死体を差し上げるなどのさまざまな幻覚は舞台上の音声，焦母の悲惨な泣き喚く声，太鼓を叩く音，「妓女告状」の悲歌とあいまって効果的に恐怖の雰囲気を作り出している。

ジョーンズが原住民の追跡により森の中に迷い込んだ時の恐怖と幻覚，仇虎が森の中で出口が分からなくなり，いろいろな幻覚を目にした時の恐怖の心理の描写には確かに共通の性格があると思う。

四．結び

『原野』の内容な愛憎をテーマとした復讐の物語である。技巧面では劇の随所に主人公仇虎の回想，幻覚が現れ，時間と空間は自由に移動する。人物の内面心理を形象化すること，そして舞台装置が原始の世界を連想させる象徴的なものであることなどはオーソドックスな表現主義の手法である。

曹禺が表現主義の超自然，超現実，神秘的，象徴的原始的などの美学に強い関心を寄せていたことは次の本人の文章から明らかになると思う。

「『雷雨』とともに訪れた感情が私に宇宙の多くの神秘的物事に対する言葉で言えないほどの憧れを抱かせた。（中略）感情面で『雷雨』が象徴しているのは私にとってのある神秘的魅力であり，しっかりと私の心を掴む魔手である。『雷雨』が示しているのは因果でもなく，応報でもなく，私の感じている天と地の間の“残忍”である。（中略）私の感情が激しく私に表現を迫るのはただ宇宙のこの方面への憧れだけである。」²⁹

『原野』に実現されていたのは人間の精神と魂，理性と感情の領域の大きなひろがり，幻想，幻覚，無意識にまでふくめて遍歴することである。

曹禺は長期にわたる文学的，演劇的修養を積ん

だ劇作家である。彼の家庭環境と大学生活は西洋文化への接触に有利な条件を提供した。彼の西洋崇拝意識には，それなりの理由がないわけではない。従って非常に自然な形でそれらの作品からの影響を自分の作品の中に生かすことが可能だったと思えるのだ。彼の初期の代表作『雷雨』，『日出』，『原野』にはそれぞれ表現主義の影響が見られるが，最も集中的にその技法を取り入れたのは『原野』だと言える。

現実の平板さをそのまま映し出す硬直したりアリズムに逆らって，中国現代戯劇の領域に本格的な表現主義の道を開いてきた曹禺戯劇の魅力とその豊かさはいまだかならずしも正当に評価されているとは思えない。階級的，社会的な観点のみにとらわれず，芸術面から虚心に『原野』を見直すことこそが曹禺研究の新たな出発になるのではないだろうか。

[注]

- (1) 南卓：『評曹禺的「原野」』，（《文芸陣地》第一巻第五号，1938年6月）。143頁。
- (2) 楊晦：「曹禺論」（『青年文芸』新一巻四期，1944年11月）13頁～14頁。
- (3) 周恩来：「延安的文芸活動」（『新華日報』1945年10月22日）。引用は『周恩来論文芸』（人民文学出版社 1979年第一版 北京）による。8頁。
- (4) 周恩来：「対在京的話劇，歌劇，児童劇作家的講話」（1962年2月17日 紫光閣にて），引用は同上 114頁。
- (5) 王瑤：《中国新文学史稿》上巻（開明書店 初版1951年9月）274頁。
- (6) 邵伯周主編：「簡明中国現代文学史」（天津人民出版社 1986年6月）287頁。
- (7) 田本相：「《原野》論」（《中国現代文学研究叢刊》1981年四期）124頁，125頁，140頁。
- (8) 佐藤一郎：「近代への実験——曹禺の『原野』

- について」(『三田文学』四十二巻八号 1952年) 24頁, 25頁, 28頁。
- (9) 飯塚容:「オニール・洪深・曹禺——中国におけるオニール劇の導入」, (『季節』五号, 1977年)
- (10) 飯塚容:「『原野』の再評価」(『中央大学百周年記念論文集(文学部)』1985年)
- (11) (注9に同じ) 11頁。
- (12) 洪深:『中国新文学大系・戯劇集・現代戯劇導論』引用は『洪深文集・四』(中国戯劇出版社 1959年6月)による。 91頁。
- (13) R. S. Furness:『EXPRESSIONISM』(London Methuen and Co, Ltd, 1973) 21頁。
- (14) 『曹禺戯劇集』第三種『原野』(文化生活出版社, 1937年8月初版)引用は1950年11月第十六版による。9頁, 59頁, 247頁。
- (15) (注7に同じ) 132頁～133頁。
- (16) 呂荃:「曹禺的道路」(『抗戦文芸』1944年九卷三～六期)引用は『呂荃文芸与美学論集』(上海文芸出版社 1984年10月)による。 184頁。
- (17) マーティン・エスリン:『演劇の解剖』第六章:「批評用語」佐久間康夫訳(北星堂書店 1991年10月) 99頁。
- (18) 十四院校編写組:『中国現代文学史』(雲南人民出版社 1986年6月) 364頁。
- (19) (注14に同じ) 27頁。
- (20) (注7に同じ) 133頁～134頁。
- (21) 『原野』序幕(注14に同じ) 27頁。
- (22) (注16に同じ) 187頁。
- (23) オニール:『皇帝ジョーンズ・毛猿』井上宗次訳 岩波書店 昭和28年12月 37頁～38頁。
- (24) 『原野』第三幕第一景(注14に同じ) 268頁～270頁。
- (25) 『曹禺戯劇集・雷雨・序』(文化生活出版社 1936年1月 初版)引用は1953年第二十六版による。4頁～5頁。
- * 本稿は日本中国学会第四十九回大会(1997年10月)での口頭発表に若干の改訂を加えたものである。

『中国研究月報』への投稿について

1. どなたでも自由に投稿できます。
2. 原稿は、中国及びアジア地域に関する論文、研究ノート、資料、書評などで未発表のものに限ります。
3. 原稿の標準枚数は、400字づめ横書き用紙で論文は50枚、書評は8枚、その他は30枚とします。なお、原稿はなるべくワープロでお願いします。その場合、プリントアウト原稿とフロッピー(MS-DOSのテキストファイル形式でセーブして下さい。それ以外の場合はワープロ機種名を明記して下さい。)をお送り下さい。
4. 原稿には、投稿者の所属および連絡先(住所、電話番号)を付記してください。
5. 採用された原稿は、すべて署名原稿として扱います。
6. 採用された原稿には、当研究所の規定により薄謝を支払います。
7. 掲載された論文などの抜刷を必要とする場合は、実費で作成します。
8. 原稿の送付先、連絡先 〒112-0012 東京都文京区大塚6-22-18

社団法人 中国研究所編集部 TEL 03-3947-8029 FAX 03-3947-8039

本誌の編集方針、企画等に関しては、下記編集委員会が審議しています。

1997年度編集委員会 委員長 並木 頼寿／常務委員:天児 慧, 宇野 和夫, 大里 浩秋, 加々美 光行,
國谷 知史, 栗原 純, 代田 智明, 園田 茂人, 田島 俊雄,
田畑 佐和子, 丸山 松幸, 三好 章, 村田 雄二郎