

阿 Q の 台 詞

——中国話劇を考察する視点として

白 井 啓 介

1. はじめに——問題の発端
2. 小説と話劇の阿Qの台詞の距離
3. 台詞の類別と陳白塵本の台詞
4. 3種類の話劇本『阿Q正伝』
5. まとめ——中国話劇を考察する
視点としての台詞論

1. はじめに——問題の発端

1981年の魯迅の生誕百周年を期して、建国後長らく実現されなかった魯迅の小説作品の、舞台化、映画化がすすめられた。この一連の作品として、映画作品では『薬』『傷逝』、そして『阿Q正伝』があった¹⁾。

このうち『阿Q正伝』は、原作に忠実に脚色されたシナリオで、脚色の陳白塵が自ら語るとおり、「誰にでもできることをしたにすぎない²⁾」というほど原作のイメージを色濃く残したものであった。陳白塵は、続いて話劇の脚本も書き下ろしているが、これも映画のシナリオを下敷きにして、「舞台本と映画本とは、舞台の制約をうける箇所がやや異なる以外、なんら変わることはない³⁾」ものとなっている。

こういう映画であり、話劇の脚本でありながら、その作品に接した際、私はそれまで抱いてきた阿Q像とは異なるある種の違和感を感じていた。それはつまり、阿Qはこれほど口の達者な「油滑」な人間像かという疑問であり、そもそも阿Qはこんなにおしゃべりなのか、という疑問でもあった。

魯迅はかつて、王喬南が『阿Q正伝』を映画化した『女とパン』というシナリオを書いた際、阿Qには映画化の要素がないと否定的な態度を示し、「これを舞台に登らせてしまうと、滑稽だけが残ってしまう⁴⁾」と述べたことがある。陳白塵の手で映画化され、舞台化された『阿Q正伝』は、はたして魯迅自身が危惧したとおりの「滑稽だけが残ってしまう」欠陥を露呈したものなのか、またそうであるならばその原因は何なのか。

本稿では、こうした疑問を手掛をりとして、特に阿Qの「おしゃべり」という側面に注目した上で、阿Qの台詞のありかたを考察することによって、中国話劇における台詞の問題を検討したいと思う。

従来、中国話劇の台詞は、台詞論や演劇構造として考察されることが少なく、伝統劇との影響についても演劇運動としてのみ研究されるきらいがあった。これに対して、台詞の機能を視点に据えて中国話劇を検討することもあながち意味のないことではなからうと思われる。こうした分析によって、中国話劇の演劇としての特徴が明らかにされなければならないし、現在到達している水準を検討する視点を与えるだろうと考えるからである。

2. 小説と話劇の阿Qの台詞の距離

原作とそこから脚色された作品とのイメージの相違という事態は、文芸作品の映画化、あるいは舞台化にはしばしば持ち上がる問題であろう。それは、一般的には、脚色者の原作への理解、解釈の問題がからみ、また脚色された映画なり舞台なりの表現方法の違いによる制約や表現手段の拡張、さらには演技者の特徴や表現による付加的イメージ等々に由来するものと考えられる。ここでは、これらの一般的な場合を念頭に置きつつ、先にも述べたとおり、阿Qの「おしゃべり」に焦点を当てながら、主として話劇の脚本を見ることによって、阿Qの台詞そのものを考察して行きたいと考える。

すでに陳白塵の「舞台本と映画本とは、舞台の制約をうける箇所がやや異なる以外、なんら変わるところはない」との言葉があるとおり、映画と舞台（話劇）の台詞の処理そのものについては、ほとんど異同は認められない。そこで、本稿では陳白塵の脚色による話劇『阿Q正伝』（以下陳白塵本と略す）を、彼の脚色の代表として扱うことにする。

まず阿Qの台詞がどのように与えられているか、その一端を見よう。たとえば、阿Qが自分も趙の姓だと言い出し、趙旦那の屋敷に呼び出された一節についてである。

A 話劇脚本⁵⁾

阿 Q （满面笑容，拱起双手连连躬身作揖）恭喜太爷！ 恭喜太爷！

赵太爷 （一声怒吼）浑帐！ 你在这儿胡说什么？

阿 Q （如梦方醒，收了笑容，声音微颤，双膝略屈，似乎是行礼）太……
爷，我……

赵太爷 （抢前一步）你是我本家么？

〔赵白眼慌忙接过水烟袋〕

阿 Q （不敢回答）……

赵太爷 （更逼进一步）你说？ 你姓赵么？（挥起右掌，对准阿Q的左颊打了一巴掌）你配姓赵？（又对他右颊再搨一巴掌）你敢姓赵？

以上の場面では、映画と話劇の脚本とでは、行動指定のト書きの部分の違いを除くと、台詞は寸分違わぬほど一致している⁶⁾。確かに陳白塵の言葉のとおりである。

次に、この場面の由来である原作小説の相当箇所を見ると、以下のとおりである。

B 原作小説⁷⁾

那知道第二天，地保便叫阿Q到赵太爷家里去；太爷一见，满脸溅朱，喝道：

“阿Q，你这浑小子！ 你说我是你的本家么？”

阿Q不开口。

赵太爷愈看生气了，抢进几步说：“你敢胡说！ 我怎么会像你这样的本家？你姓赵么？”

阿Q不开口，想往后退了；赵太爷跳过去，给了他一个嘴巴。

“你怎么会姓赵！ ——你那里配姓赵！”

以上の話劇脚本の台詞を原作小説と比べてみると、概ね「誰にでもできることをしたにすぎない」というほどの脚色にも見える。しかし、子細に上記のAとBの台詞に当たる部分とを対照すると、原作小説と話劇脚本との間には、一つの大きな距離が存在することが判明する。それは、阿Qの台詞の多さとして現れているのである。このことは、話劇本にある以下の台詞を見れば明らかである。

A (1) 恭喜太爷！ 恭喜太爷！

(2) 太……爷，我……

この台詞は、映画にも話劇の脚本にも共通して阿Qに与えられているが、この2句は、いずれも原作のBには実際の発言、つまり直接話法としては存在しないものである。わずかに2句の台詞が追加されているからといって、それほど大きな比重を占めるとは考えにくいかもしれない。また、確かにこのような台詞が加えられることが許される場面であるかもしれず、脚色としては無難な処理と言えるかもしれない。しかしこのことが、全編を通じて見た場合に、原作小説とそれから脚色された舞台、もしくは映画との印象を大きく分けるもの

なのではなからうか。

小説『阿Q正伝』における、阿Qの発言のあり方に注意を向けてみれば、このことがさらによく納得できるだろう。

小説では、他の登場人物との対話シーンとして脚色しうる場面は、実は意外に多くないのだが、その中でたとえば、第四章「恋愛的悲劇」で阿Qが呉媽に言い寄る場面は、一応の対話を構成できる数少ない場面である。原作では次のとおりに記述される。

呉媽……〔中略〕……和阿Q谈闲天：

“太太两天没有吃饭哩，因为老爷要买一个小的……”

“女人…呉媽…这小孤孀…”阿Q想。

“我们的少奶奶是八月里要生孩子了…”

“女人…”阿Q想。

阿Q放下烟管，站了起来。

“我们的少奶奶…”呉媽还唠叨说。

“我和你困觉，我和你困觉！”阿Q忽然抢上去，对伊跪下了。⁸⁾

この中、阿Qが実際に発話しているのは、最後の“我和你困觉，我和你困觉！”だけで、その他はすべて“阿Q想”として指定された、いわば間接話法であり、彼の心の動きにすぎない。これに対して、映画も話劇脚本も、呉媽に応える形で台詞を与え、さらに“阿Q想”と指定される心の動きの部分をも台詞化しているのである。たとえば、先にあげた陳白塵本では以下のようになる。

呉媽（机密地）你知道么，老太婆两天没吃饭啦！可也是假的，女人的本事嘛，一哭、二饿、三上吊！

阿Q（惊奇地）为什么？

呉媽（回身看看，更悄声地）老浑蛋要买小老婆啦！

阿Q（大感兴趣，凑近呉媽问）他有了老婆，还要买第二个？

呉媽你说这浑蛋有多浑！

阿Q（也愤愤然）我一个老婆还没有，他倒……

呉媽（只顾诉说）还有，少奶奶八月里要生孩子啦！

阿Q是呀！他倒要抱孙子了，还要买小老婆……

呉媽嗨！你这个蠢货！晓得那是他孙子还是儿子？

阿Q（不懂。旁白）女人…儿子…这小孤孀呉媽真有意思。…

呉媽（自顾说）有钱的男人都浑蛋，不象我们庄稼人。

阿Q（盯着呉媽）呉媽，我可是庄稼人。

吴妈 （叹息）唉！我那死鬼男人要不是死得早…

阿Q （忽然对着吴妈跪下）吴妈，我和你困觉！…

吴妈 （一惊）什么？

阿Q 我和你困觉，吴妈！⁹⁾

原作に比べて、阿Qの実際の発話は5倍も増えていることになるし、阿Qの受け応えはだいぶ軽やかであることに気がつく。

小説での阿Qの発話は、大体が“我们先前——比你阔的多啦！你算是什么东西！”やら“你还配……”といった負け惜しみの捨てぜりふ以外、まっとうな対話を構成する発話は少なく、むしろ、“阿Q想”や“他心里想”という形で、彼の心の中を間接的に伝えるものが多いと言える。最も阿Qを象徴する台詞のように見られる“我总算被儿子打了，现在的世界真不象样……”でさえ、“心里想”と記述される部分である。こうした原作における阿Qのことばの内化という技法¹⁰⁾は、魯迅が意図して採用した仕掛けであろうと思われるが、これを話劇として、台詞主体の表現方法で再構成するのは、確かにはなはだ困難なものではあろう。

魯迅が自ら述べている諸点以外にも¹¹⁾、『阿Q正伝』の映画化と舞台化を難しくしている要素としては、こうした内在言語を顕在化して、台詞によって展開せざるをえない点をあげてよかろう。そして、このことに注目しないかぎり、阿Qが「おしゃべり」に向かうのは、避けようがないと言わざるをえない。魯迅が衰牧之の脚本に対して、脚本を底本として台詞はそれぞれの地方のことばに置き換えればよいと提案をした¹²⁾底意には、阿Qを一地域の代表に限定してほしくないとの考えがあったからだが、逆に言えば、そのために魯迅が採用した技法が、阿Qのことばの内化だったはずである。

現代の劇作家の中でも一流と見なされる陳白塵でさえ、原作での阿Qのことばが内在化されている仕掛けを見失ったというべきなのだろうか。あるいは、阿Qの心理を伝達する方法として、他に良策を持たなかったと言うべきなのか。さらには、中国話劇の台詞に対する関心、ないしは演劇手法への探究が、まだ普遍的には高まっていないということの現れと見るべきなのか。このことが、一つの大きな注目点になると思われるので、以下に台詞論としての視点を借りて、さらに考察を加えてゆくことにしよう。

3. 台詞の類別と陳白塵本の台詞

ここでは、台詞論として優れた分析を示す諸研究を借りて、台詞とはどのよ

うな範疇をもつものなのか、一応のアウトラインを描き¹³⁾、そこから陳白塵本の台詞のあり方をさぐることにしよう。

台詞は、一般形態としては次のように分類することが可能である。

1. A) モノローグ（ひとりきりの台詞，非コミュニケーション）
 - a) ひとりごと
 - b) 無言の行動（理由の説明）
 - c) ものおもい
 - d) 昔語り
 - B) 旁白（舞台上の周囲の人には聞こえない）←—内的パロールの外化＝
心の中のことば
 - C) 長台詞（ディアローグの一部）
 - D) デュオ，二重モノローグ（一つのことを二人で；交わることのないことば）
2. E) 事件報告
 - F) 宣言・演説
 - G) 口上
3. H) ディアローグ

以上の分類の中で、1に属するモノローグを考える場合、中国の演劇では京劇などのいわゆる伝統劇を想定してみれば、大体了解できるだろう。特に伝統劇における「唱」は、台詞の機能という点で見れば、ほとんど上記の分類のモノローグに収まるものであろう。この「唱」の占めた位置の大きさが、話劇を含めた中国演劇総体に今なお影を落としていることは注目しておく必要があるだろう。

ところで先の阿Qの台詞の中、話劇本の阿Qが呉媽に言い寄る一節での“女人…儿子…这小孤孀吴妈真有意思。…”は、下書きにも指定があるとおり、この分類に当てはめて考えれば、1のB) 旁白として位置するものである。この同じ場面でのその他の台詞は、ほとんど「二重モノローグ」に属すると考えられよう。ここで言う「二重モノローグ」とは、『せりふの構造』¹⁴⁾の定義を借りるとこういうことになる。

「ディアローグの常態における二人の人物の相互の態度は、一つの問題をめぐっての相異なる利害の衝突である。今ここで我々がとり上げようとしているのは、一つは利害の対立が完全になくなった状況のつくり出す台詞であり、もう一つは利害というよりも関心が二つに分裂してしまった状況のつくり出す台

詞である。前者をデュオと呼ぶが、後者は二重モノログと呼ばれている」(同書p.91)

陳白塵本での阿Qの台詞の中、ことに“他有了老婆，还要买第二个”以下の台詞は、もはや呉媽との対話という側面を離れ、阿Q一人の心の中の呟きに近い「モノログ」となっており、呉媽とは「関心が二つに分裂してしまった状況」と見られるのである。

一方、『演劇学の基本問題』¹⁵⁾によれば、イブセンを代表とする近代劇では、モノログからディアログへという趨勢を持ち、モノログの減少に代わるものとしては二つがあげられる。第一にはディアログであるが、これは「常態」としての対話ではなく、『『腹心の者、もしくは聴き手役』を相手に対話をさせて、見物人につたえたいことをくたくたくしゃべらせるというやりかた」(同書p.377)である。前述の「二重モノログ」も、この技巧の発展型として位置づけられる。第二には、ト書き(舞台指示)であり、イブセンの場合「すべてではないにしても、そのいくつかはあきらかにモノログの代用をとめているといえるであろう。しかもそれが戯曲のせりふとはべつな、余計なものというより、おおくは戯曲プロパー(本体)ときってもきれない有機的関係にたつものとみられる」(同書p.387)と言う。

以上のモノログから「聴き手役」を配したディアログ、そしてト書きへという趨勢の中で、先の陳白塵本の阿Qの台詞を見ると、どうなるだろうか。

陳白塵本での阿Qの台詞は、一見したところ原作の発話を忠実に再現しているかに見える。しかし、阿Qの心理内部の内的言語まで、すべて台詞として顕在化させてしまったがゆえに、台詞そのものも数多くなり、観客側からすれば、阿Qがのべつ幕なしにしゃべり続けている「おしゃべり」と映ることになる。さらにその台詞は、阿Qの行動に動機を与えるためにも多用され、呉媽なり他の人物を「聞き手役」として内的言語を発露させ、またはモノログとして開陳される。「二重モノログ」にしても、その代表格とされるベケット『ゴドーを待ちながら』のように、交わらないモノログのその交わらないさが、作品のテーマそのものを構成する場合と比べ、阿Qと呉媽との交わらないことばは、ただ阿Qが言い寄る行動の動機説明のためにのみ仕組みられているように見えるのである。

もちろん、この結果がもたらされた原因としては、陳白塵の阿Q像への認識が根底にあるが、今ひとつには、演劇の要素としての台詞に対する探究が十分であったかという問題も絡んでくるだろう。特に、上に見た台詞の諸形態を

その機能により分析し、モノログなりディアログなりの担うべき場合と、それ以外の方法で伝達すべき場合とのかねあいについての模索や試行が行われようとしたか否かが問われなければならないだろう。

ただ、このことが陳白塵一人の特性であるのか、あるいは中国話劇が共通に備える性格であるのかという疑問が生ずることにもなる。そこで次に、陳白塵も参照したと思われる2種の話劇本と対照することで、阿Qの台詞の処理のあり方を見ることにしよう。

4. 3種類の話劇本『阿Q正伝』

ここでは、陳白塵本と以下の2種類の『阿Q正伝』を比較参照することにする。

A 田漢『阿Q正伝』（5幕）1937年作、同年5～6月『戯劇時代』に発表、同年12月初演¹⁶⁾。

B 許幸之『阿Q正伝』（6幕）1937年作、同年4月～5月『光明』第2巻第10号～同12号に連載。1939年単刊、初演¹⁷⁾。

先に陳白塵本で引いた、阿Qが呉媽に言い寄る場面をそれぞれ見てみよう。

A 田漢本

吴 妈 太太有两天没有起来吃饭哩。

邹七嫂 怎么几天没有起来，太太生病了吗？是什么病？

吴 妈 病是没有是什么病，就是心里有点儿不高兴。

邹七嫂 是吗？咳，象你们太太这样还有什么不高兴的？大少爷是个秀才，现在二少爷又中了洋秀才，家里南庄买地，北庄买田，仓里有米，河里有船，一年到头，不愁吃不愁穿的，要说还没有抱孙子吧，大少奶奶的喜八月间就要养了，福禄寿喜，样样俱全，一个女人还有什么不足的呢？

吴 妈 太太也不是有什么不足，她是跟老太爷生气。

邹七嫂 噢，他们俩老夫老妻的，还生什么气？

吴 妈 这说起来也要怪太太的命太好了，家里一有了钱，老太爷的心可就野了。

邹七嫂 怎么说，难道外面说老太爷要讨小的话是真的吗？

吴 妈 怎么不真？这个消息也不知怎么传到太太的耳朵里去了，把太太可气苦了。这几天香也不烧了，佛也不念了，说修来修去，修得丈夫讨小老婆了。今天老太爷又去请了几次，太太总是不肯起床，快饿了两整天

了。

邹七嫂 啊呀，那怎么行！让我去劝劝她吧。你太太有点肯听我的话的。

吴妈 对哪，昨天我给她送燕窝粥去的时候，她还问我邹七嫂为什么不来哩。

邹七嫂 是吗？那你们太太一定有什么事拜托我的。巧儿来呀！

〔阿Q正逗着巧儿玩，邹七嫂拉她女儿进去了。〕

吴妈 （摆好碗碟，扫了几下地，坐在长板凳上，伸了一个懒腰）啊呀！

真是把我给累死了，谁给我捶捶腰就好啦。啊Q，烟抽好了没有？一会儿就拿这盏灯舂米去。舂到差不多了的时候，你也早点回去了吧，太晏了，我真懒得给你关门。

阿Q （呆望着她好半天）吴妈……（他忽然抢上去对她跪下了）我同你困觉，我同你困觉。

B 許幸之本

吴妈 ……………〔省略〕……………

（低声地）太太又有两天没吃饭了，因为老爷要买一个小……

阿Q （惊疑地）买一个小？

吴妈 对了，买一个小，这老畜生也真是老作怪，太太又要大闹一场喽！

阿Q （从嘴拔出烟袋杆）太太闹什么？顶多也不过是跳井吧！报应！

吴妈 真是报应。（丢下纺机，指手划脚地说着）你知道吧？前年，老爷同豆腐西施杨二嫂勾搭上了，杨二要用刀砍他，后来，花了两个臭钱才算了事。去年老爷硬要把小丫头凤仙收房，凤仙起初不肯，老爷给她做了一身新衣服，打了一副银手镯，就做了收房丫头。可是太太不答应，不到三个月硬把凤仙给撵跑了。后来……（迟疑了一会，涨红了脸，低下头去弄衣服）

〔阿Q站起来掏出烟包来装烟，走到石磨旁，脚翘在石磨上打火刀火石〕

阿Q 这老杂种，作孽作得太多了，怪不得秀才得了痲病呢。……报应。

吴妈 你说大少爷吗？他痲病已成真了。我们少奶奶……

阿Q （回过头来问）秀才老婆怎么样？

吴妈 你还不知道？我们少奶奶有了肚子，八月里就要生产了。

阿Q 真的吗？（按了把烟斗）这么说，秀才又要生个痲病鬼了。

吴妈 算了吧，凭这痲病鬼还能生孩子吗？据说是假洋鬼子的。

阿Q （气愤愤地把烟袋杆往竹椅上一敲）妈妈的假洋鬼子真不是个好东西，弄上秀才老婆，又勾引小尼姑。

吴妈 得了吧，小尼姑？哪个尼姑不跟和尚私通啊？

阿 Q （性欲冲动了的样子，两只眼睛瞪着吴妈）可是吴妈……你……你是好人……你是好人……

吴 妈 （心慌地低下头，用手理着纺纱机）我们少奶奶八月里就要生产了。

〔阿Q放下烟袋杆，突然从石磨旁站起来。吴妈由心慌而发急〕

吴 妈 （低着头故作镇静地唠叨着）我们少奶奶八月里就要生产了……我们少奶奶……

阿 Q （忽然抢上去，对吴妈跪下）吴妈！ 我同你睡觉！ 我同你睡觉！

以上の田漢本では、原作小説のその場面には現れない鄒七嫂を登場させ、「聴き手役」をつとめさせることで、対話を成立させる技法をとっている。呉媽と鄒七嫂との対話によって、これを聞く阿Qの心の動きが推測され、次の阿Qの行動が突発的なものでありながら、観客や読者にはつじつまの合う説得力をもつことに成功している。また許幸之本では、呉媽と阿Qとで対話を形成しているが、これは当初の対話から、徐々に二人の間の関心が異なる「二重モノログ」へと移行するものとも見える。ただし、阿Qの“可是吴妈…你…你是好人…你是好人……”以下のやりとりでは、呉媽に“心慌地低下头，用手理着纺纱机”とのト書きを与えたため、二人の心理は必ずしも乖離したものとはなっていない。展開の繋がりを重視した措置と言えようが、しかし阿Qの行動が予測可能なものになってしまう欠点も生ずる。陳白塵本は、むしろ許幸之本に近く、より一層「二重モノログ」性を明確化していると見られる。このため、陳白塵本は阿Qの言い寄る行動を、呉媽から見て、きわめて唐突と感じさせることができるものとなっているのである。

阿Qという人物像をいかに捉えるかに関わることでもあるが、田漢本が最も阿Qを「おしゃべり」とはしない扱いをとっている。このことは田漢の阿Q理解の高さの証と見るべきなのか、あるいは劇作家としての台詞に対する優れた見識を示すものと言えるのだろうか。ただ、田漢本を含めていずれも、阿Qの「内的パロール」を顕在化させる手法として、「聴き手役」を置いた対話であれ、二重モノログであれ、ト書き以外の手法で対処しているのである。以上の陳白塵本を含む3種の『阿Q正伝』で見ると、中国話劇における人物の内的言語の顕在化の手法は、まだ検討の余地を残すものと言えようか。

5. まとめ——中国話劇を考察する視点としての台詞論

以上で阿Qの台詞について見たとおり、陳白塵本における「おしゃべり」は、阿Qの内在言語まですべて顕在化させ、台詞化したこと、阿Qの心理内部の動

きを、他の手段を講ずることなく、直接台詞として表面化させたことに由来するものと考えられる。その際の手法は、ほとんどモノログであり、このように人物の内面心理を表出する手法としてモノログに頼る傾向は、中国話劇の台詞における伝統劇の痕跡を感じさせるものである。しかも、陳白塵に先立って阿Qを舞台に登場させた田漢も許幸之も、程度の差はあれ、等しくこの傾向を示していた。つまり中国話劇においては、内的言語であれ実際の発話であれ、人物の心理や性格、行動の動機に関わる要素は、台詞として顕在化せずには舞台に存立しにくい環境にあると言えるだろう。

ただし、モノログの適用ということであれば、他にも事例は多い。たとえば、「舞台指示が、普通の劇作家と比べて詳細で具体的であり、特に人物についてその外面から内心にいたるまで、性格から環境にいたるまで、総体としての紹介あるいは的確に要所をおさえた描写をなしえている」¹⁸⁾劇作家と評され、モノログからト書きへとという趨勢に乗ると見なしうる曹禺においても、モノログあるいは「二重モノログ」は、巧みに使用される。『雷雨』第2幕で、四鳳の解雇の件で周家を訪れた侍萍と、主人の周朴園との会話などは、その好例であろう¹⁹⁾。過去への追想が現実と接点をもつことで、かつての恋人同士であることを悟った二人が交わすことばも、本質的には心の中のことば＝内的パロールの外化だからである。

また、中国話劇の名作の一つと言える老舎の『茶館』で、第3幕の最後に3人が野辺送りをする場面での語りは、「一つの問題をめぐっての相異なる利害の衝突」よりも触発による連鎖とでも言える、いわばモノログの連続形式と考えるとよいだろう。

こうした、他の方法で表すことのできない場合のモノログに反対する意図は毛頭ない。また、モノログをもつ劇がモノログのない劇よりも劣り、ト書きに移行した作品の方が進歩していると、単純進化論風に画一的に決めつける立場を取るつもりもない。以上に見た阿Qの台詞が、かなりの程度でモノログに依存し、しかも台詞として表面化しなければ、人物の心理を表現できないということが問題なのである。

以上の考察は、まだ中国話劇の台詞のあり方を探る上での一つの視点を模索するものと言うべきではあるが、こうした諸点が中国話劇の台詞の一つの特性をなしていると仮定した上で、今後さらにト書きへの移行度を踏まえた検討が必要になろうと思われる。中国話劇のト書きについては、以前に初期話劇から現代話劇にかけての脚本上の変遷を跡付ける中で検証したが²⁰⁾、さらに現代話

劇と区分される作品の中で、ト書きとモノローグ、ディアローグとの関連において考察する必要があると考えるものである。

1991年4月30日改稿

注

- 1) 映画『阿Q正伝』は、脚本が陳白塵、監督は岑范、主演が殷順開により、上海電影製片廠の1981年度の作品として翌82年に出品された。
 - 2) 陳白塵『『阿Q正伝』改編者の自白』(七幕話劇『阿Q正伝』, 中国戯劇出版社, 1981年所収) p. 107。
 - 3) 注2) に同じ。同書p. 108。
 - 4) 1930年10月13日付け王喬南宛書簡(『魯迅全集』第12巻, 人民文学出版社, 1982年) p. 26~p. 27。注11) も参照。
 - 5) 七幕話劇『阿Q正伝』(中国戯劇出版社, 1981年) p. 6~p. 7。
 - 6) 映画シナリオについては、電影文学劇本『阿Q正伝』(中国電影出版社, 1981年) p. 7~p. 7 を参照。
 - 7) 小説『阿Q正伝』は、『魯迅全集』第1巻(人民文学出版社, 1982年) 所収のものによる。同全集本p. 488。
 - 8) 『魯迅全集』(注7) に同じ) p. 500~p. 501。
 - 9) 七幕話劇『阿Q正伝』(注6) に同じ) p. 23~p. 24。
 - 10) 阿Qのことばは紹興語かという異議申立て(注11) 参照) からしても、魯迅自身は阿Qのことばに対して相当の意を用いていたことが窺える。阿Qという形象の一部を構成するであろう彼のことばに対して、特定の方言を付与することを拒否しながら、しかし普遍的な共通語が未確立であった当時の状況の中で、魯迅の取った技法が、こうしたことばの内在化だったと考えてよいかと思う。
 - 11) 魯迅が、『阿Q正伝』の映画化および、舞台化について発言しているものとしては、次の書簡がある。
 - a 王喬南への書簡(1930年10月13日付, および同11月14日付)
 - b 答『戯』周刊編者信(1934年11月14日) この中、a では次のように述べている。

「私の意見としては、じつは『阿Q正伝』には舞台化や映画化できる要素がないと思います。これを舞台に登らせてしまうと、滑稽だけが残ってしまうでしょう。一方私がこの作品を書いたのは、本当は滑稽や哀れみを目的としたものではありません。作品の中の事情は、おそらく今の中国の“スター”には、表現しきれないと思います。」
- また、b では袁牧之の脚本に対する見解として次の3点を述べている。
- ① 未荘は紹興に設定すべきか。
 - ② 阿Qのことばは紹興語か。
 - ③ 紹興以外の人が見て分からないものでは困る。やさしいことばで、どこのこと

ばにも適用できるようにするのがよい。

12) 前掲の注11) ③を参照。

13) ここで参照している台詞論は、以下の2書である。

(1) 佐々木健一『せりふの構造』(筑摩書房, 1982年)

(2) 小島元雄『演劇学の基本問題』(風間書房, 1969年)

14) 注13)を参照。

15) 注13)を参照。

16) 1937年の『戯劇時代』に連載発表された後、1958年中国戯劇出版社から単行本が出版されたようだが、ここでは『田漢文集』第5巻(中国戯劇出版社, 1983年)所収の版に拠っている。同書p. 29~31。

17) 『光明』に初出の版とは、やや異同が見られが、ここでは1980年11月30日付けで著者の改訂を経た改訂版(中国戯劇出版社, 1981年)に拠っている。初出版では、呉媽と阿Qの対話が密接に絡んで応答しあっている傾向が窺えるが、80年改訂版のほうでは、それが削除され、阿Qの独り語り風の台詞に変えられている。たとえば、

阿 Q 这老杂种，作孽作得太多了，怪不得秀才得了癆病呢。……报应。

吳 媽 你说大少爷吗？他癆病已成真了。我们少奶奶……。

の一節は、初出版では阿Qの台詞が次の通りになっている。

阿 Q 秀才就不管吗？(歪过头喷着旱烟)

この改訂に、どのような意味を見出すかは、また別に検討を要することであろうが、本稿では、著者の改訂を経た点を尊重して、最新の80年版に拠ることとした。

18) 孫慶昇『曹禺論』(北京大学出版社, 1986年) p. 200。

19) ここで想定している台詞は、以下の一節である。

周朴园 (忽然严厉地) 你来干什么？

魯侍萍 不是我要来的。

周朴园 谁指使你来的？

魯侍萍 (悲憤) 命，不公平的命指使我来的！

周朴园 (冷冷地) 三十年的工夫你还是找到这儿来了。

魯侍萍 (憤怨) 我没有找你，我没有找你，我以为你早死了。我今天没想到到这儿来，这是天要我在这儿又碰见你。

なおこの台詞は、曹禺『雷雨』の劇本の中、初版本も1957年改訂版(中国戯劇出版社, 1980年)も異同はないが、ここでは後者の改訂版に拠った。

20) 拙論「文明新戯と現代話劇の劇本——中国話劇史研究札記(2)」(『愛知大学文学会文学論叢』第71輯, 1982年)。(文教大学)