

『雷雨』の舞台指示

——曹禺戯曲研究への一つの模索

白井啓介

1. はじめに
2. 戯曲の中での舞台指示
3. 『雷雨』の場面指定
4. 『雷雨』の行為指定
5. 曹禺の舞台指示の特質
6. 終わりに——曹禺戯曲研究の方法

1. はじめに

『雷雨』を始めとする曹禺の戯曲作品は、中国初の本格的近代劇として高い評価を獲得している。その研究も、わが国においては、1935年の東京での『雷雨』初演の際、影山三郎が『帝国大学新聞』に「中華演劇を理解せよ」との観後評を公にして以来、50年に及ぶ曹禺研究の歴史を有しており、また中国においても、劇評から作品論、作家論にいたるまで膨大な数の研究が発表されていることは、すでに周知のとおりである¹⁾。

ただしこうした曹禺研究は、いわゆる悲劇の構図の分析、人物像と人物関係の検証、さらに人民共和国建国後の中国では社会的意義や階級闘争史観からの作品分析へと向かい、つまり文学研究の中での作品論、特にテーマ論が主流を占めてきたのではなかろうか。この中では、戯曲本としての完成度がどの程度であるかについての評定は、いまだ全面的とは言えないように見える。言葉を換えて言えば、曹禺の作品は何を表現したかが主として取り沙汰され、いかに表現されたかは、十分に検討されてこなかったのではないか。

もちろん、これを演劇論として舞台処理の練達度から考察することも行われてはいる。しかし中国話劇作品は、上演の下敷きとなる台本としての性格を備えるだけで、それを「読む戯曲」*read drama* として享受することはできないかという問題意識は、従来あまり重視されてこなかったように見える²⁾。このことは、文学作品の一分野たる戯曲作品を評価する上では、黙過できない側面

ではないだろうか。本稿ではこのような視点に立ち、曹禺の戯曲作品を、特に『雷雨』の舞台指示 (stage direction) を主たる考察対象として検討を試みることにする。

2. 戯曲の中での舞台指示

曹禺の作品の分析に入る前に、戯曲として記述される場合の舞台指示は、どのように見なされるのかを整理しておこう。一般に舞台指示は、概ね次のとおり説明される。

- 1) 舞台指示 (ト書き) とは、戯曲の本文中に挿入された作者による一種の注意書きで、台詞のように俳優の口を経て述べられることはなく、観客の目にふれることもない。その内容は、俳優の動き、舞台面、舞台効果に関する指示からなる。
- 2) 歴史的に見れば、舞台指示は元々公衆のためではなく、俳優や演出家のために記され、ギリシャ劇には全然なく、シェイクスピアやモリエールの作品にはごく簡単な指示しかみられない。
- 3) 近代劇にいたり、広く戯曲を読む読者を対象とし詳細なト書きが記されるようになった。イブセンがその代表者で、特に後期の諸作においてト書きはもはや単に必要物というより作品と切り離せない要素となった。その若干のト書きはモノローグの代用と説く者もある³⁾。

しかも、舞台指示が重要な役割を占めるようになるのは、近世から近代以降の作品に顕著な傾向であるため、舞台指示と舞台上の行為の比重が増加することが、自立したジャンルとしての演劇の独立性を測るバロメーターとも見なされるのである⁴⁾。

さて、以上のように説明される舞台指示であるが、本稿では、次の2種類に大別して扱うこととする。

I. 場面指定

II. 行為指定

Iの場面指定とは、各幕の冒頭でその幕の情景、場面、場所を指定するものであり、舞台面、舞台効果に関するものである。IIの行為指定は、人物の動作、行為をそのつど指示するものであり、俳優の動きや境遇に関するものである。この行為指定は、さらに2種に細分され、一つは舞台への出入りを示すもので、もう一つはその場でどのような行為や情景が展開されるかを描写するものである。今ここでは前者を(1)出入指定、後者を(2)叙述的指定と呼んでおくことにす

る⁵⁾。

ところで、演劇の独立性を示すバロメーターとも言われる舞台指示の増加の傾向は、西欧演劇の古代から近代への変遷にのみ限られるものではない。中国の新劇の歴史の中で、文明新戯の時期から現代話劇への変遷の中にも、明らかにその傾向は見ることができる。たとえば、かつて考察を試みた文明新戯から現代話劇への変遷の中にも、すでに心理の内奥に分け入った、その時その場でしかありえない特定の行為への詳細で綿密な指定に向かう趨勢が窺えるのである⁶⁾。

このような舞台指示は、舞台の実際では観客の目に、それと分かる形では現れず、まさに「所作は、戯曲の中にト書きの形で指示があるとしても、俳優による現実の所作との間の差は極めて大きい」⁷⁾のである。そしてこの差があるからこそ、戯曲作品を分析するには、台詞だけでなく舞台指示の記述のあり方を吟味し、意味を解明することが重要になろう。そこには、舞台に再現される以前の、劇作家の原意図が生々の形で、演出家の解釈や俳優の再現というフィルターを経ることなく記述されているからである。しかも近代の戯曲作品の舞台指示には、台詞に優るとも劣らぬメッセージが盛り込まれており、たとえ上演用の台本を読む場合でも、作家の原意図を明らかにするには、舞台指示にも細心の注意を払わねばならないのである。

曹禺の戯曲の場合で言えば、多くの『雷雨』の享受者は、特に外国の享受者は、ほとんどが実際に舞台上演の形で再現された作品を「見る」のではなく、舞台指示を含めた文字表現としての作品を「読む」形で享受しているはずである。このように「読む」ことを中心に考えれば、戯曲に記述された舞台指示の表現上の特徴を解明する必要は、ますます高まるのである。

さらに言えば、曹禺自身も『雷雨』執筆当初には、この作品が上演されることは期待し得なかった環境にあったようで、次のとおり「読む」ことを想定してこの作品を執筆したと述懐しているのである。

「写《雷雨》的时候，我没有想到我的戏会有人排演，但是为着读者的方便，我用了很多的篇幅释述每个人物的性格。」⁸⁾

詳細な舞台指示を付した近代劇の代表格とされるイプセンの戯曲も、実際は出版された戯曲本で享受された度合いが高いが、これにならって『雷雨』を「読む」戯曲として考察し、さらにその舞台指示に注目するのは、あながち無意味なことではなからう。

3. 『雷雨』の場面指定

戯曲の舞台指示を検討する場合、『雷雨』のように再三改訂が行われた作品では、一体どの版を基準とするかが問題になる。また、それがどのように変遷したかも、興味あるテーマではある。ただ本稿では、当面その変遷に焦点をあてる余裕もないので、いくたの版の中、単行本初版をテキストとして取り上げることとする。一つには、『雷雨』の出版としては最も新しい1988年版『曹禺文集』第1巻⁹⁾ 載録の版が初版本であり、その『曹禺文集』の出版を曹禺自身が校閲して許諾したこと、いま一つは、曹禺自身が改訂の際にこだわった序幕と尾声を残した版である、という2点を考慮してのことである。

さて『雷雨』の舞台指示であるが、通例どおりまず冒頭に場面指定が記され、また登場人物の初登場の箇所、その人物についての詳細な記述が行われる。

まずは、各幕の冒頭に掲げられる場面指定から見てゆくことにしよう。

序幕の冒頭では、すでに教会附属の病院と化したかつての大邸宅の状況が、3ページにわたって記述される¹⁰⁾。その中に、室内装飾の指示として次のような記述がある。

- ㉑ 古式的西洋木飾，令人猜想这屋子的前主多半是中国的老留学生，回国后又富贵过一時的。〔5—10〕¹¹⁾
- ㉒ 左边也开一道门，两扇的，……偶尔有人穿过，它好沉重地在门轨上转动，会发着一种久磨擦的滑声，象一个经过多少事故，很沉默，很温和的老人。〔5—14〕

㉑では、第1幕以降で展開する世界の仕掛けを匂わせ、いわば種明かしの役割をはたしているようにも見える。また㉒は、比喩を用いて舞台設定を指定しているが、舞台上に現実にこの指定に基づく舞台を実現するとなると、相当悩まざるをえないものである。

第1幕では、冒頭の場面指定は1ページほどで、比較的外面的な指定が多く、実用的な指定と言える。ただし、一連の場面指定の末尾に来る次のような指定は、どうだろう。

- ㉓ 屋中很气闷，郁热逼人，空气低压着。外面没有阳光，天空灰暗，是将要落暴雨的神气。〔17—2〕

蒸し暑く、息苦しいほどに空気が垂れ込めた状況を舞台に再現することは容易ではない。その困難さもさることながら、この雷雨を暗示する指定は、注目しておくべきだろう。井波律子が指摘するとおり¹²⁾、『雷雨』劇中の事件や言

動は密接な連関性をもち、用意周到な伏線が敷かれるのが特長である。しかし、それらの伏線は、台詞として外在化されて舞台上に現出されなければならない。第4幕で四鳳と周冲とが続けざまに感電死する事件では、第2幕で蘩漪が魯貴に電線の修理を指示する台詞が用意されるのである。第1幕において、雷雨の前兆を知らしめる伏線としては四鳳の次の台詞が最初になる。

四凤：…天气这样闷热，回头多半下雨。〔18—24〕

しかし、読者としての我々は、この台詞の出現に先立って、すでに舞台指示の記述を読むことによって雷雨を予知してしまう。

次に第2幕の場面指定では、次のような時の推移が示され、雷雨への兆しがさらに明瞭に指示されるのである。

㉔ 午饭后，天气很阴沉，更郁热，湿潮的空气，低压着在屋内的人，使人成为烦躁的了。〔68—2〕

第3幕では、場面が杏花巷十号の魯貴の家が変わるので、再び詳細で3ページ半にわたる長い場面指定が記述される。まず魯貴の家の外部環境から筆は起こされるのである。

㉕ 下面是鲁家屋外的情形：车站的钟打了十下，杏花巷的老少还沿着那白天蒸发着臭气，只有半夜才从租界区域吹来一阵好凉风的水塘边上乘凉。虽然方才落了一阵暴雨，天气还是郁热难堪，天空黑漆漆地布满了恶相的黑云，人们都象晒在太阳下的小草，虽然半夜里沾了点露水，心里还是热燥燥的，期望着再来一次的雷雨。〔119—4〕

前半部の匂いを舞台に再現することが、至難の業であることは言うまでもない。後半部は、雷雨の再度の到来を予測させる記述であるが、これも舞台でいかに再現するのかという点から見れば、観客よりも読者を想定したすぐれて叙述的な描写と言えらる。

第4幕は、再び周家の情景に戻るため、冒頭の場面指定は、要点的な最小限のものとなる。ただし、伏線となるべき記述はきちんと書き込まれている。

㉖ 外面还隐隐滚着雷声，雨声淅沥可闻，窗前帷幕垂下来了，中间的门紧紧地掩了，由门上玻璃望出去，花园的景物都掩埋在黑暗里，除了偶尔天空闪过一片耀目的电光，蓝森森的看见树同电线杆，一瞬又是黑漆漆的。〔158—5〕

最後の尾声では、再び序幕に戻るため、ここでの場面指定は簡略になり、幕が開いた時に舞台は暗いこと、教会のミサの合唱とオルガンの音が聞こえるとの指定だけになる。

4. 『雷雨』の行為指定

次に行為指定の方だが、ここでは主として、人物が初登場する箇所記述される叙述的指定を見ることにしよう。

序幕では、年老いた周僕園が登場するが、この場面で彼と特定させない配慮からか、外形を描写するのみの指定に止まっている。

① 一位苍白的老年人走进来，穿着很考究的旧皮大衣。进门脱下帽子，头发斑白，眼睛沉静而忧郁，他的下颏有苍白的短须，脸上满是皱纹。〔8—5〕

第1幕は、主要な登場人物が次々と現れるため、その人物の叙述は詳細かつ長大な分量を占めるものとなる。たとえば、最初に登場する四鳳の叙述は1ページ弱に及ぶが、その中には次のような記述を含んでいる。

② 四凤约有十七八岁，脸上红润，是个健康的少女。她整个的身体都很发育，手很白很大，走起路来，过于发育的乳房很显明地在衣服底下颤动着。〔17—9〕

③ 她全身都非常整洁，举动虽然很活泼，因为经过两年在周家的训练，她说话很大方，很爽快，却很有分寸。〔17—13〕

④ 她很爱笑，她知道自己是好看的，但是她现在皱着眉头。〔17—21〕

②の記述は、四鳳という人物をどのように位置づけるかを巡って、その後の加筆改訂の中で揺れ動く部分であるが、著者が当初意図した四鳳像をよく示すものであろう。③では、外面から一歩立ち入って、彼女の行為を律する持続的な規律性、あるいは挙措のマナーのありかたを規定していると言えよう。④にいたっては、四鳳の少女としての羞恥心と自意識に彩られた、重層的心理を描写していると見て良いだろうし、③と合わせて見れば、この人物がかなり好意的に扱われていると受け取ることが許されるような記述である。

同じく冒頭から登場する魯貴の叙述は、四鳳とは対照的な印象の記述が行われる。

⑤ 他的嘴唇，松弛地垂下来，和他眼下凹进去的黑圈，都表示着极端的肉欲放纵。〔18—2〕

⑥ 和许多大家的仆人一样，他很懂事，尤其是很懂礼节。他的背略有点佝偻，似乎永远欠着身子向他的主人答应着“是”。〔18—4〕

また魯大海については、初出の箇所では、外面的描写を主としながら、人物性格に関わる規定も行われる。

⑦ 他身体魁伟，粗黑的眉毛几乎遮盖着他的锐利的眼，两颊微微地向内凹。显

着颧骨异常突出，正同他的尖长的下巴一样地表现他的性格的倔强的。〔25—19〕

周冲に対しては、初登場の箇所では人物の外形よりも心の中を点描する形で、その人物像を描写する手法が取られる。

⑧ 他身体很小，却有着大的心，也有着一切孩子似的空想。〔30—10〕

⑨ 他年青，才十七岁，他已经幻想过许许多多不可能的事实，他是在美的梦里活着的。〔30—11〕

次に、この劇の主要人物の一人である周蘩漪の登場する場面での指定を見よう。周蘩漪は、この作品の中では、表面は物静かで優美でありながら、報われぬ愛に苛まれる屈折した複雑な心理を持つ人物だが、このことは舞台の展開の中で、次第に台詞と事柄の発見とによって明かされてゆくべきことである。ところが曹禺は、登場するやいなや読者に対して、この人物を次のように委曲を尽くして描写するのである。

⑩ 眉目间看出来她是忧郁的，在那静静的长的睫毛的下面，有时为心中的郁积的火燃烧着，她的眼光会充满了一个年轻妇人失望后的痛苦与怨望。她的嘴角向后略弯，显出一个受抑制的女人在管制着自己。〔39—11〕

⑪ 她是一个中国旧式女人，有她的文弱，她的哀静，她的明慧，——她对诗文的爱好，但是她也有更原始的一点野性：在她的心，她的胆量，她的狂热的思想，在她莫名其妙的决断时忽然来的力量。〔39—18〕

⑫ 两颊的笑涡也显露出来的时节，你才觉得出她是能被人爱的，应当被人爱的，你才知道她到底是一个女人，跟一切年青的女人一样。〔40—2〕

⑬ 然而她的外形是沉静的，忧烦的，她会如秋天傍晚的树叶轻轻落在你的身旁，她觉得自己的夏天已经过去，西天的晚霞早暗下来了。〔40—7〕。

⑬のような比喩を用いて人物の心境を描写することは、曹禺の一つの特徴であり、読者としてこれを読む側にとっては、容易に理解しやすいものではあるが、これを行為指定として見た場合、舞台上に再現するにははなはだ実現が難しい指定と言えるだろう。

もう一人の主要人物である周萍にいたっては、その初出の場面での行為指定は、3ページ半に及ぶ長大な指定が記述される。しかもその叙述は、大半が彼の外形描写ではなく、心にわだかまる恐れや葛藤、満たされぬ心の空洞、さらには四鳳を愛するにいたる心理的経緯が克明に述べられるのである。たとえば次のような記述である。

⑭ 和他谈两三句话，便知道这也是一个美丽的空形，如生在田野的麦苗移植在

暖室里，虽然也开花结实，但是空虚脆弱，经不起现实的风霜。〔53—5〕

⑮ 他要把自己拯救起来，他需要新的力，无论是什么，只要能帮助他，把他由冲突的苦海中救出来，他愿意找。他见着四凤，当时就觉得她新鲜，她的“活”

！他发现他最需要的那一点东西，是充满地流动着在四凤的身里。〔54—15〕

⑯ 经过她那有处女香的温热的气息后，豁然地他觉出心地的清朗，他看见了自己心内的太阳，他想“能拯救他的女人大概是她吧！”〔55—10〕

このように心理描写や内心の矛盾を、舞台進行に先立って描写される周蘩漪や周萍、そして四鳳に対して、やはり重要な位置を占める人物である周樸園と魯侍萍についての叙述の指定は、きわめて対照的である。第1幕で登場する周樸園と第2幕で登場する魯侍萍への指定は、簡略でしかも外形の描写がほとんどを占めるのである。以下は、その中の例外的な、やや心理に関わる記述である。

⑰ 年轻时一切的冒失，狂妄已经为脸上的皱纹深深遮盖着，再也寻不着一点痕迹，只有他的半白的头发还保持昔日丰采，很润泽地分梳到后面。〔58—9，周樸園〕

⑱ 远远地看着，依然象大家户里落魄的妇人。她的高贵的气质和她的丈夫的鄙俗，奸小，恰成一个强烈的对比。〔82—11，侍萍〕

もちろん、周樸園と魯侍萍の人物像が『雷雨』全体の中で不鮮明でないことは言うまでもない。むしろ、対話と独白とによってその人物の心理や来歴が明かされているのである。つまり、極めて演劇的な人物造形が行われ、かつ成功したものと見るべきであろう。

5. 曹禺の舞台指示の特質

以上、『雷雨』の舞台指示の実例をいくつか挙げ、特に特徴が見られる例に限って見てきた。ここでは、これらを通して窺える曹禺戯曲全体の中での舞台指示の特徴について展望してみることにした。

すでに見たとおり、『雷雨』の場面指定では、まず実際の舞台を形成する道具立てなどの指定としては、比喩的でイメージは豊かなものの現実性に困難を感じずるものや(例⑮)、文字記載を読む行為としては情景を結ぶことが容易であり理解しやすいが、実際の場面には実現しにくいもの(例⑱)が目につく。また、舞台の進行に先立ち、事件の発端や伏線となる要素まで叙述される(例⑳)。

また行為指定のほうは、その時その場でしかありえない行為を叙述するより

も、一般的習慣的行為を記述することで、その人物の習性や行動の型を示しつつ性格を規定し、人物像を結ばせるもの（例③、⑥）、心理の奥底にまで立ち入って描写し、その人物を理解させようとする叙述（例④、⑪、⑮、⑯）、さらには比喩的な描写によってその人物の境遇を例示するもの（例⑬、⑭）等が目を引く。これらの叙述的指定は、いわばいずれも小説などの読む行為を前提とした作品の記述方法と、ほとんど同一の地平に立つものと見て良いのではあるまいか。

そうであるならば、舞台上演されるための舞台台本としてだけ見ても、『雷雨』は俳優や演出家に対して、人物造形にあたっての高度な文学的想像力を要求するものであり、役作りにはその人物の出自、来歴、心の内奥、生活環境等の要素を熟知した上で、これら外形には現れない潜在的な人間性を内側から肉付けしてゆくことを求める戯曲であると言えよう。しかし、いま一つの「読む」戯曲としての視点からみれば、この戯曲はすぐれて文学的な叙述、描写力を備え、小説のように読むことで作品世界が享受される、いわば読者を前提とした文学作品であることが判明するのである。

もしも、これらの人物についての叙述的指定がなければ、舞台上演にあたる俳優や演出家の人物理解に影響を及ぼすと同時に、「読む」戯曲を享受する読者にも、人物の個別の細かな心理や性格、さらには台詞に潜む言外の意図や屈折した心情等が、理解しにくいものとなるだろう。すでに銭谷融が、以下のように述べているとおりでである。

「作者が帮助演员掌握人物说话时的动作和语调而写的一些舞台指示，也极为出色。这些指示是和人物的台词不可分割的，它们本身就是台词的延伸，台词的一部分。有时，要没有这些指示，我们就很难领会人物台词的含义和情味。」¹³⁾

より正確には、舞台上に実現される台詞の延長というよりも、作品の地の文の叙述と見なすべきものであろう。しかし、台詞と一体となって人物像を形成する重要な要素となっていることは疑いない。

各幕の冒頭に付される場面指定も、人物を描写する叙述的指定も、このように詳細で、時には比喩を交え、時には人物の境遇の例示によってその性格付けを行うことで、『雷雨』という作品は、「読む」戯曲としての性格を高めていると考えられよう。まさに孫慶昇が述べるとおり、「劇本的可読性和吸引力」を強める要因となっているのである¹⁴⁾。

ただし、このような舞台指示の特質は、『雷雨』のみの特徴に止まるもので

はない。この問題は、その後の『日出』『原野』『蛻変』『北京人』等の作品の舞台指示の詳細な検討によって検証されるべきであり、ここでは大まかな予測を述べるに止めるが、『雷雨』での舞台指示に見られた特質は、他の曹禺戯曲でも大なり小なり認められるものである。確かに多少の変化は見られ、やや簡潔な記述に向かいはするが、それはつまるところ文体上の洗練という程度に止まり、心理描写や人物の性格規定といった叙述が、舞台指示として行われることに変わりはない。しかも、いささか饒舌と言えるほどに紙幅を費やして描写されることも同様なのである。たとえば、『北京人』での曾思懿や曾文清が登場する場面での長大な叙述的指定を見れば、容易に了解されるだろう。

再び『雷雨』に立ちかえて言えば、この作品はその記述の未熟成熟を別に論ずべき余地を大いに残すが、「読む」戯曲としての性格が一半を占める文学的叙述に富む作品であると言えよう。そしてその中で曹禺が記述する舞台指示は、本人の弁のとおり子細な、あるいは過多とも言えるほどの描写で、「読む」ための機能を担っており、それが大きな特質をなすと言えるのではなかろうか。

6. 終わりに——曹禺戯曲研究の方法

以上、曹禺の『雷雨』の舞台指示を取り上げて、その「読む」戯曲としての性格を考察してみたが、これによって曹禺戯曲が当初から成熟した優れた作品であったと、性急に断言する意図はない。舞台指示の多寡が近代的戯曲のパロメーターとは言え、それだけで戯曲の成熟や優劣が単純に測れるものではない。本稿では、その種の評定を下す前の基礎的考察として、舞台指示の表現としての特質を確認することに目的があり、評定は保留しておくこととする。ただ、曹禺戯曲全般の表現上の特質については、先に予測を述べたとおり、少なくとも舞台指示に限って言えば一貫したものがあり、いささか書き過ぎの傾向がなくもない。しかし、描写過多となれば曹禺一人の特質とは言い切れず、愛美劇運動以降の中国現代話劇の戯曲記述の中に類例を見出すことも可能であろう。こうした全般的特質の解明に向かうためにも、本稿で試みたような「読む」戯曲としての視点から、作品記述のあり方を検討することが、効力を持たないと言えないばかりか、むしろ避けて通れぬ側面になるはずだと思うのである。

また、すでに述べたとおり曹禺の戯曲はそれぞれ何回かの加筆改訂が行われているが、その変遷をたどる上では、本稿で試みたような舞台指示の叙述のあり方の検討という手順は、不可欠なものに思える¹⁵⁾。本稿では、わずかに『雷雨』の初版本の舞台指示のみを考察したに過ぎないが、それでも『雷雨』の作

品実体のいま一つの側面をある程度明らかにしたとともに、今後の展開への契機を内包した考察になりえたとも考えている。

その意味では本稿は、今後さらに曹禺戯曲の全体像の再考察へ進むべき研究の中で、さらには、ひとり曹禺の問題としてではなく、中国話劇の戯曲記述法の問題として探究される全体的考察の中に位置付けられるべきものとする。

1994年4月27日 改稿

注

- 1) この点については飯塚容「日本における曹禺研究史 附・日本における曹禺研究資料目録」(『中央大学文学部紀要文学科』第69号, 1992年2月)が詳しい。本稿でも、曹禺研究史の概要を把握する上で、この飯塚論文の多大な恩恵に欲した。また中国での研究状況を知る上では、「中国現代作家作品研究資料叢書」として出版された『曹禺研究資料(上)(下)』(田本相, 胡叔和編, 中国戯曲出版社, 1991年)が、最近の成果まで含めて比較的完備した形で概況を伝えている。
- 2) この着想は、田代慶一郎が『謡曲を読む』(朝日新聞社, 1987年初版)で提起した読む作品としての戯曲という視点に触発されている。
- 3) 小島元雄『演劇学の基本問題』第1章第4節「演劇学の課題と領域その2」(風間書房, 1969年) pp. 83の記述に基づく。
- 4) たとえば佐々木健一は、『講座美学4・芸術の諸相』「演劇」(東京大学出版会, 1984年)の中で、次のように述べている。「戯曲は台詞を記したものであり、意味論的な内容に関するかぎり、俳優が発する台詞はそのまま戯曲の中にある。それに対して所作は、戯曲の中にト書きの形で指示があるとしても、俳優による現実の所作との差は極めて大きい(戯曲に記された上演に関する指示のすべてを、便宜的にト書きと呼ぶことにする)。台詞は文学としての戯曲に属し、所作は演劇に属するように見える。古代の戯曲にト書きはないし、所作を指定する詳細なト書きが現われてくるのは近世のことである。ト書きと所作の比重の増加は、芸術ジャンルとしての演劇の独立性のバロメーターのように見える」(同書pp. 152)。ただし本稿で検討するとおり、「読む」戯曲としての観点から言えば、所作は「演劇に属する」ものであっても、それを記述した「ト書き」は、必ずしも「演劇に属する」ものとは言えない。
- 5) すでに拙稿「文明新戯と現代話劇の劇本——中国話劇史研究札記(2)」(『愛知大学文学会論叢』第71輯, 1982年)で参考にした際にも注記したが、再度明示しておく、この分類は、外山滋比古「ShakespeareのStage Direction」(『シェイクスピアと近代』研究社, 1977年, 所収)の分類によっている。本稿で言う「場面指定」と「行為指定」とは、それぞれ外山の分類するLocalizing s.d. とActional s.d. に当たる。また「出入指定」と「叙述的指定」とは、それぞれExists and Entrances s.d. とDescriptive s.d. に相当する。
- 6) 前掲「文明新戯と現代話劇の劇本——中国話劇史研究札記(2)」では、文明新戯から

現代話劇へと変遷する時期の3種の戯曲（『不如帰』『新村正』『少奶奶的扇子』）を、その構成、舞台指示の面から考察し、ことに舞台指示（ト書き）の変遷では大きな動きがあることを明らかにしている。

7) 注4)に同じ。

8) 曹禺『雷雨』序 1936年1月（『曹禺文集』第1巻、中国戯劇出版社、1988年、所収）pp. 218

9) 中国戯劇出版社、1988年刊。

10) 本稿では、『曹禺文集』第1巻をテキストとし、以下に言及するページ数と行数は、すべてこのテキストの該当箇所である。

11) [5—10]とは、第5頁の10行目であることを指す。以下の引用の出所表示はすべてこの方式である。

12) 井波律子『雷雨』論——その原像を求めて』（『金沢大学教養部論集・人文科学篇』15、1977年、所収）pp. 43～pp. 44

13) 銭谷融「曹禺戏剧语言艺术的成就」（『社会科学战线』1979年第2期原載）。本稿では『雷雨』人物談』（上海文芸出版社、1980年）所収のものによる（同書pp. 164）。ただし銭谷融は、これに続く一節で「在曹禺同志的这些出场介绍、环境描写和舞台指示中，也象在他的台词中一样，我们感到最突出的一点，就是作者的内心视觉的鲜明。」（pp. 165）とも述べており、必ずしも本稿が考察する視点と同じではないことが判明する。

14) 孫慶昇『曹禺論』（北京大学出版社、1986年）。孫慶昇は、次のように述べて、中国での曹禺論の中では珍しく曹禺戯曲の「読む」戯曲としての性格を論じている。

「曹禺的“舞台指示”比一般剧作家写得详细具体，特别是对人物，从外貌到内心，从性格到环境都能做整体的介绍或深得要领的描绘，并且文笔优美，情文并茂，一方面可以帮助读者理解剧情和人物，一方面也增强了剧本的可读性和吸引力。曹禺的剧本拥有广大读者，这同他在语言上达到的成就是分不开的。」（同書pp. 200）

15) 曹禺の戯曲の版の違いによる異同の状況は、すでに吉田幸夫が以下の研究を公にしている。

1. 「曹禺の“雷雨”と“北京人”の修改について」（『現代中国語総合研究会会報』2、1967年）

2. 「『日出』の修改について」（『北九州大学外国語学部紀要』20、1970年）

この中で吉田幸夫は、A：1936年本、B：1951年本、C：1954年本、D：1959年本を比較検討しているが、主として台詞の異同状況のみであり、本稿が検討したような舞台指示は考察の対象に入れられていない。

（文教大学）