

『犬だんなの涅槃』をめぐって

瀬戸 宏

1986年10月11日より首都劇場で上演が開始された北京人民芸術劇院「犬だんなの涅槃」は87年に入っても上演が続き、公演回数が百三十回を超えるという大きな成功を収めた。87年の話劇界は年初のブルジョア自由化批判の影響を受けてか低調なものに留まったためこの「犬だんなの涅槃」は86.7年を通しての優秀作とあっていいであろう。私も87年3月にこの劇を観て強い感動を受けたことを、はっきり覚えている。

日本に戻ってから私は「中国当代文学研究会会報No4」(87.9)掲載の小塩恵美子、江上幸子両氏のこの劇に関する文章を読む機会があった。お二人の所説からは学ぶ所も多かったが、一方で演劇的側面の分析が充分ではない点に物足りなさをも感じた。そのことを編集部に話す機会があったところ、その旨を書くようにとの依頼を受けた。

ここ数年中国話劇界では、建国以後の話劇に根強く存在している公式化、概念化傾向を正す真摯な努力が続けられているが、「犬だんなの涅槃」はその中でも明らかにリアリズム再生の方向に属する。登場人物はすべて固有名詞をもっており、劇中には歌もダンスもない。作者が真にせまった典型的人物形象を通して人民共和国建国後の典型的農村の真実を再現しようとしていることは、一見して明らかであろう。

この劇は、北方(おそらく河北)のある農民の土地に対する執着を軸に建国直前から現在(11期3中全会以後)までの彼の運命を描いたものであるが、作者の錦雲によれば、主人公の犬だんな(陳賀祥)は土地を取られて発狂し文革中に死亡した彼のおじ(姑夫)がモデルになっているという。犬だんなの性格の根本をなすものは土地への執着であり、犬だんなという奇怪なあだ名自体彼の父親が二畝の土地を賭けて子犬を生きたまま食べて落命したところから来ているのであるが、犬だんなの形象は決して単純ではなく、この点は特に地主の祁永年との関係に現れている。

犬だんなはかつて祁永年の家で作男をしていた時、門楼につるされ麻縄でぶた

れたことをいつまでも忘れない。しかしそれは決して単純な「階級的怒り」ではない。共産党によって生活が安定した犬だんなは後妻を娶り、馬を買い土地を買い、怨みのこもる門樓を手に入れ、さらに祁永年の印鑑まで奪おうとし、自らを祁永年に近づけようとする（もっとも読み書きについては彼は祁永年に倣おうとはしない）。祁永年にしても、文革中紅衛兵に殴り殺された彼の亡霊が犬だんなに「食べるのを惜しみ、使うのを惜しみ、金をためて土地を買うのを知っているだけで、一生苦勞のしどうしだった」と語るように、犬だんなと格別に隔絶した生活を送っていたわけではない。犬だんなにとって祁永年は「打倒」の対象であるだけでなく、手を伸ばせばすぐ届く成りあがりの対象でもある。

このような犬だんなや祁永年を公式的な階級性で説明することはもはや困難で犬だんなの形象が話劇の宿痾であった概念化、公式化の域を相当程度に脱していることは、この例からも明らかであろう。また、作者が長く農村にいたため農民の言語や思考様式を熟知しておりそれを劇中に豊富に取り入れていることも、ここで指摘しておいてよい。

しかしながら、「犬だんなの涅槃」はまたイプセンに代表される古典的なリアリズム演劇のスタイルでもない。この劇は冒頭が門樓に火をつけようとする犬だんなの姿で始まっており、劇全体が彼の回想という形をとっている。劇の筋は犬だんなの意識の流れにそって進み、場所や時間も無理のない程度に自由に移動する。祁永年の幻覚を登場させて犬だんなの内面心理を形象化させその表現をはかっていることも、古典的なリアリズム演劇にはみられないものである。また、犬だんなの独白のあいまなどにしばしば息子の陳大虎が口をはさんで説明を加えるが、これもブレヒトの作品によくみられる手法である。舞台装置も写実的なものではなく、布製の門樓がつりさげられ、それが照明の調節でシルエットのように浮かびあがっているなど、簡潔で象徴化されたものである。これはまた、劇中の時空間の自由な移動を保証している。

このように「犬だんなの涅槃」には、非写実的演劇の要素がかなり採り入れられ、効果をあげている。そしてこの点には、非写実的傾向を支持する「新しい観点の人」だけではなく、「典型的環境の中で典型的形象を塑像するという伝統的演劇観点の人」からも「固有の様式にこだわらず、伝統を尊重するという基礎の上にとって伝統を豊富化し発展させた」（王育生）と高い評価が与えられた。「犬だんなの涅槃」の舞台は老演出家の刁光覃と新進演出家の林兆華の共同演出であるが、文献を読む限りでは、林兆華が中心になったようである。そしてこの林兆華は、現在中国話劇界で写実的傾向打破の旗手とみなされている高行健の既上

演作品のすべてを手がけてきた演出家なのである。この劇の非写実部分の演出には、林兆華の高行健作品演出の経験が反映しているのであろう。こうして、この「犬だんなの涅槃」は、傾向の異なった劇評家の双方を満足させただけでなく、「（北京）人芸の近年來の探索、創新の一つの小到達点」（徐曉鐘）とも評価されたのである。

舞台芸術としての「犬だんなの涅槃」を語る時、それが俳優によって舞台上で表現される以上、その成功の大きな要因として、二時間を出ずっぱりに近い状態で演じた主演俳優・林連昆の努力と奮闘があることは、誰も否定できまい。

林連昆は、第七場の父の墓の前での独白（これはハムレットの例の独白と同じ長さだそうである）について、次のような経験を語っている。始めは木の棒を墓にみたくてそれに向かって語りかけるというやり方であったが、それでは長すぎて観客に平板な印象を与えるので、さまざまな試みの結果、「戯曲」に学んで観客を父親とみなして直接観客に語りかける方式をとった。つまり、舞台を客席と切り離す“第四の壁”を打破したということで、ここにも非写実的手法が採用され効果をあげているのである。しかしそれは人物の心理状態を伝達する最も適当な形式として選択されたのであって、写実か非写実かを観念的に問題にしているのではないのである。この独白は、劇中で最も精彩を放つ場面の一つとなった。

また、この劇の半分以上が犬だんなの発狂状態の中で演じられる以上、「舞台上でいかにこの人物の“発狂”を把握するかは、この人物の形象を把握するカギである」とも林連昆は述べている。彼によれば、犬だんなの発狂後の病態は五段階に分かれる。第一段階は土地を失い巨大な打撃を受けた時で、発狂の高潮期、第二段階は妻の金花がたえきれずに村の幹部李万江のもとに走った頃で、相対的安定期、李万江に風水坡での耕作を許され心理的安定を得た頃が第三段階で、病状の好転期、文革後土地や馬が戻ってきて「心中の積怨が解脱を得た」時が第四の回復期、そして息子たちが邪魔な門楼を壊そうとするのを知った時が最後の再発狂期である。このように、林連昆は犬だんなを「気違い」として概念的に演じるのではなく、状況やそれに伴う犬だんなの心理の変化に応じて「発狂」の様相を「軽瘋、狂瘋、文瘋、武瘋…」（王宏韻）というように様々に演じわけている。演じわける演技力があるということでもある。中国の劇評家が異口同音に彼の演技を絶賛しているのは決して理由がないことではない。

以上、「犬だんなの涅槃」の演劇的側面について述べてきたが、ここで文学的側面に戻って、二点ほど指摘しておきたい。一つは劇中で重要な位置を占めている犬だんなの発狂についてである。この点について、張先という若い劇評家は、

土地を取られた後の犬だんなの心理世界は極めて複雑で、その内面の格闘は「完璧な魂」の塑像への良好な条件をあたえるはずであるのに、「作者はこの方面を避け、犬だんなを気遣いとして処理してしまった」と述べている。

童子竹も似た観点から、作者は犬だんなを発狂させることによって合作社入社を消極的に拒否させたが「犬だんなの入社拒絶の悲劇性は、あれらの喜び勇んで入社し農業合作化を熱烈に歓迎した人たちの悲劇性の強烈さには遠くおよばない」と指摘している。つまり彼らは、作者は犬だんなを発狂させることによって外界との正常な関係を断ち切ってしまう、そのことによって作品は合作化以後の農村の人間関係を充分には反映できなくなってしまったというのである。

しかしながら、二人の論旨にはやはり無理があるように思われる。犬だんなの発狂には十分な必然性があり、読者や観客になんら違和感を抱かせるものではないからである。確かにこの作品で大躍進や文革を支えた農民のあり方が描かれているとは言いがたく、それがこの作品の弱さだと言えないこともないが、作者の狙いが土地にしがみつき土地を奪われる農民の悲劇を描くことにある以上、二人の主張はないものねだりではなかろうか。「平均主義思想や個人迷信思想」（童子竹）は、また別の作品のテーマであろう。

今一つは、犬だんなの“涅槃”についてである。“涅槃”という仏教用語を用いて犬だんなの帰結を示した点について、作者・演出家は上演パンフレットで「セミが殻をぬけるような、あの悲しみから歓びに復するという意味」を示したかったと述べている。涅槃という語の解釈は措いて、これを見る限り彼らは犬だんなが門樓を焼くことによって新しい農民として再生することを希望していると考えざるほかない。

ところで本誌No.4で小塩、江上両氏は「時代の移り変わり＝新しい事象・人物が期待を浴びて出現するという観点」や息子の陳大虎を「先進分子」、犬だんなを「落後分子」とする見方に違和感を感じると述べている。私も同様の感想を持つ。そして、恐らくはこれが日本人の平均的な受け取り方であろう。

しかし、中国の評論を読む限り、陳大虎が先進分子かどうかについては疑問をもつ人が多いが、犬だんなが「時代に遅れた一部の農民の典型」（葉廷芳）である点については論者の見解は一致している。もとより「犬だんなの涅槃」の文革後の場面については、作者も認めているように弱さがあり、門樓を焼いたところで犬だんなが“涅槃”できるか（田本相）、あるいは犬だんなが門樓を焼くはずがない（林克敏）という意見もあるのだが、犬だんなの位置づけについては疑問をさしはさむ人はいないのである。評論家がそう考えているだけではない。作者

それに演出家、主演俳優も同様の見解を述べているのである。

私たち日本人が犬だんなの中に「時代が変わっても脈々と続くあまりにも変わらない庶民」(小塩恵美子)を見ようとするのに対し、現在の中国人は犬だんなをむしろ時代と密着したものとしてとらえようとするようだ。このような印象の違いは何を意味しているのだろうか。もし私がこの劇の演出家であれば、中国の演出家は時には作品を書きかえる権限を持つのであるから、犬だんなを門樓とともに焼死させて時代に翻弄された庶民の悲劇を完成させるのであるが。

「犬だんなの涅槃」参考文献

- ①方華《小説在戲劇浸透—〈狗兒爺涅槃〉讀後》 《劇本》86.6
- ②童道明《新的戲劇現實主義—話劇〈狗兒爺涅槃〉觀後》
《光明日報》86.11.13
- ③顧驥《話劇舞台上的現實主義藝術力量—淺語“狗兒爺”的典型意義》
《人民日報》86.11.24
- ④錦雲、林兆華、唐斯復《踩着收穫的泥土 注視農民的命運—三人談〈狗兒爺涅槃〉》
《文匯報》86.12.5
- ⑤林連昆《關於“狗兒爺”的創作》 《光明日報》87.1.4
- ⑥王育生、張先、徐曉鐘、譚霽生、王宏韻《〈狗兒爺涅槃〉五人談》
《戲劇評論》87.1
- ⑦育生、宏韻《如飲甘醇—贊林連昆演狗兒爺》 《戲劇報》87.1
- ⑧馮英子《北方庄稼漢的人生寫照—在京觀話劇〈狗兒爺涅槃〉》
《新民晚報》87.1.12
- ⑨斯南《狗兒爺的團場合適嗎》 《戲劇報》87.2
- ⑩董子竹《要真正作高層次的回歸—評話劇〈狗兒爺涅槃〉》 《文論報》87.2.11
- ⑪徐曉鐘《蟬兒脫殼欣欣然—北京迎春聯合演出三台新戲引起的思考》
《戲劇報》87.3
- ⑫錦雲《生活不負我》 《戲劇報》87.6
- ⑬肖丁《話劇〈狗兒爺涅槃〉反應強烈》 《作品與爭鳴》87.8
- ⑭錦雲、林兆華、王宏韻、馮其庸、葉廷芳、王蘊明、林克欽、吳乾浩、康浩興
《開拓探索創新 反映戲劇創作》 《文藝研究》88.1
- ⑮小塩恵美子《話劇〈狗兒爺涅槃〉を觀て—北京から》
《中国当代文学研究会會報》第4号 87.9
- ⑯江上幸子《シナリオ〈狗兒爺涅槃〉を讀んで—東京から》 同