

優秀修士論文概要

中国の「八〇後」作家顔歌の創作について

徐 曉 璇

1. 問題意識

「新概念作文大賽⁽¹⁾」から始まった「青春文学⁽²⁾」のブームは急速に市場を席卷し、郭敬明、韓寒を代表とするそれらの作品はベストセラーになっている。それとともに、80年代生まれ（「八〇後」）の若手作家に関する研究は「青春文学」の書き手に集中している。当時の文学市場の多くの「青春文学」の作品は、主に青春・キャンパス・反逆・憂鬱などのキーワードをテーマにし、学生読者の共感を引き起こすことをセールスポイントとする。それに対して、多数派の作家や評論家は作者たちが若すぎ、作品も学生時代の経験に基づいて書くことを主としていて、文学的な意味合いが欠けていると主張している。

しかし、デビュー10年余りの後、八〇後作家集団の発展は明らかに分化している。青春文学に満足せず、デビューから一貫して「文学性 (literariness)」を求め、本格的な文学作家を目指している八〇後作家もいる⁽³⁾。そうした作家たちは、一定の伝統的な文学素養を備えていると同時に、ある程度青春文学の市場化の影響を受けている。一方、これらの作家の一部は、デビュー初期から既に意識的にキャンパス題材を避けて創作している。彼らの作品には青春文学の特徴があるが、明らかな文学的実験の傾向も見られる。

八〇後作家の顔歌もその一人である。「青春文学」の書き手の一人とみなされているが、明らかに「青春文学」に収まりきらない特徴を備えている。顔歌は中国四川大学の比較文学専攻出身で、2008年1月に魯迅文学院第7回全国青年作家高級研修班に参加した。2012年博士在学中に訪問学者としてデューク大学を訪れており、英米文学の理論と文学作品に対して深い理解を持っていると認識されている。文学研究者と作家という二重の身分を持つ顔歌の作品には、強い実験性が見られる。そして、デビューから十数年間、顔歌は数々の作品で次々に新たな実験を重ねている。

そこで、本論では、『我們家』以前の前・中期創作を中心に、小説の構造・構成・語りのスタイルな

(1) 雑誌『萌芽』と北京大学などのいくつかの大学が主催する年に一度の30歳以下限定の文学賞。初回は1998年に開催され、2020年まではすでに22回も開催されている。(公式サイト：<http://www.mengya.com/xingainian/>)

(2) 「青春文学」とは、同世代の作者が若者を描いた作品である。その呼び方は新概念作文大賽に起源している。多くの受賞者が20世紀80年代以降に生まれているため、「八〇後作家」「新概念作家群」などと名づけられている。また、彼らの初期の作品の範囲がほとんどキャンパスにとどまっているため、「校園写手」とも呼ばれ、その作品を総称して「青春文学」と呼ばれている。新概念作文大賽でデビューした作家の大部分は青春文学の代表的作家である。例えば韓寒、郭敬明、張悦然などがいる。

(3) 江冰 等『新媒体時代的80後文学』人民出版社、2014年などがそう評価している。

どの分析を通じて、顔歌の作品の実験の実相とその独自性を明らかにした。

2. 研究の背景

既存の先行研究資料は、主に2種類に分けられる。一つは顔歌を八〇後作家グループの中に置き、この作家グループの作品と特徴を検討する研究であり、もう一つは長編小説『我們家』と短編小説集『平楽鎮傷心故事集』を中心にし、その中の方言創作と舞台である平楽鎮の世界観に関する研究である。残念ながら、前者は顔歌についての認識は依然として「八〇後青春文学」の枠組みに捕らわれており、後者の研究は顔歌の早期の重要な実験的小説作品への言及が少ない。更に、前述の評論家たちの顔歌に対する評論は、主観的な評価だけに留まり、詳しい内容分析や、そのように評価する根拠は述べられていない。例えば、白燁は複数の場所で顔歌は80年代の作家の中では才能が抜群だと言及しているが、調べられる限りでは紙幅の短い評論文と感想文だけで、本格的な論文を発表していない。

一方、顔歌本人は複数のインタビューで、ウィリアム・フォークナや川端康成など作家の影響を受けていると語っており、ジョナサン・フランゼンなどの作家に対する愛着を何度も表現しているが、残念なことに、これまで、顔歌における上記作家に関する受容研究資料もほとんどない。

2014年『成都日報』のインタビューで、顔歌は「私はいつも、自分自身が自分の最も良い評論家だと言っています。戴月行⁽⁴⁾が顔歌の最も良い評論家なのです。どの作家にも一人か何人かの評論家がいる、ともに成長すれば良いと思いますが、私はこのようなパートナーが見つけれなくて、結局自分がパートナーになりました⁽⁵⁾。」と言っている。顔歌の四川大学卒業時の修士論文のタイトルも『平凡の世界——談顔歌の小説和小説創作』（未公開）である。こうしたことは、文学評論学界の中では、しっかりと八〇後作家と彼らの作品を理解したい人がいないことを示している。評論家の多くは、「八〇後」というラベルを見た時、「青春文学」と同じものだ当たり前のように思っており、その中の優秀な作品とすれ違いを起こしている。そこで、本論文は、上記のような研究の欠落を埋めることを考えた。

3. 論文の構成

本論文は合計六章からなる。第一章では顔歌小説実験の舞台となっている永安城—平楽鎮の世界観を紹介した。第二章から第五章では代表的な長編小説を中心に、それぞれで行われている文学的実験を具体的に分析し、第六章で結論を述べた。

第一章「永安城—平楽鎮」：様々な文学実験を行うため、顔歌は2つの舞台を用意している。1つは謎めいた現代的な都市永安城であり、もう1つは四川西部の小さい町平楽鎮である。『関河』の後、ほとんどの作品は、永安城または平楽鎮を舞台とする。『異獣誌』と『声音楽団』の永安城から、『五月女王』と『我們家』の平楽鎮まで、顔歌はこの二つの都市を舞台に自分の文学世界を構築している。しかも、物語の舞台とただけではなく、顔歌は、同じ空間で異なるストーリーを描くことを通じて、自分

(4) 顔歌の本名である。

(5) “我常説自己是自己最好的評論家、戴月行是顔歌最好的評論家。我希望每个作家都有一个或几个評論家、大家共同成长、但我找不到這樣的搭檔、我就成了自己的搭檔。”『顔歌：写作最終為了抵抗孤独、想写能放坟頭的書』『成都日報』、2014年3月24日。ネット版は中国新聞網に収録されている。<http://www.chinanews.com/cul/2014/03-24/5987273.shtml>

中国の「八〇後」作家顔歌の創作について

の創作技術を磨いた。つまり、「永安城—平楽鎮」は顔歌小説の実験場とも言える。

第二章『閩河』：非線形の時間の軸と6人の主人公の叙事視点の変換を通じて、漢建安十三年（西暦208年）から、趙延熙元年（西暦333年）までの125年間を背景に、史官一族である広陵杜家の盛衰を描いている。小説の章節は時間順で配列されておらず、欠片のように散らばっている。読者はすべての章節を読んだあと、自分で時間順を再配列しなければ、物語の真相は見つけられない。つまり、『閩河』は小説の時間の実験と言える。小説全体は歴史の中で主人公とその一族をフィクション化する作品として、厳密な伝統的歴史小説ではないが、小説叙事においては純文学的な取り上げ方と技巧が採用されている。

第三章『異獣誌』：小説空間の並置を通じて、永安城に住んでいる9種類の獣の物語を記録している。永安城は出口のない空間である。小説の各章の物語は、明らかなタイムラインがなく、単独で展開している。9つの物語は、互いにほとんど関係がなく、唯一の共通点は「永安城で発生した」ということと「獣」というテーマだけである。それらの順序を並べ替えても、小説全体のテキストに本質的な違いは生じない。つまり、『異獣誌』は小説の空間の実験と言える。

第四章『五月女王』：この小説では、二重の二重構造という実験をしている。顔歌はメインストーリー（A）で主人公袁青山の平凡で悲劇的な生涯を描き、サブストーリー（B）で平楽鎮町民の人物誌を描いている。更に、ストーリーBの中に、平楽鎮の黒い歴史を暗示するストーリーCが隠されている。ストーリーB自身は潜在的な二重構造であり、さらにストーリーBとストーリーAによる二重の二重構造で小説全体を構成している。

第五章『声音楽団』：3つの物語から構成される。本論文ではそれぞれ『声音楽団1』『声音楽団2』『灰色の「声音楽団」』（灰色のページに印刷されているため）と呼ぶ。『声音楽団2』の作者は『声音楽団1』の登場人物であり、『声音楽団1』の作者は『灰色の「声音楽団」』の主人公である。『灰色の「声音楽団」』の主人公は、自分の秘密を告白するため、『声音楽団1』の物語を創作した。そして、『声音楽団1』の主人公は自身の秘密を『声音楽団2』の物語に隠している。3つの物語は1つの真相を語り、三重入れ子の構造になっている。

第六章の結論の章では、顔歌の小説において「形式」が「テーマ」より優先されている現象を取り上げ、その特徴を「八〇後」作家のポストモダニズム的創作モチベーションと合わせて総括した。そして、ほかの八〇後作家の作品、及び叙事スタイルと比較し、顔歌小説の語り方と構造上の独自性を明らかにした。最後に、これからの新しい段階・英語創作とまもなく完成する平楽鎮シリーズの最後の一作について展望を述べた。

2015年から、顔歌はアイルランドのダブリンに定住し、英語圏で生活し始め、現地の多くの文学活動やシンポジウムに参加している。その後、顔歌はイースト・アングリア大学（University of East Anglia）でCreative Writing MFA課程を修め、英語で小説を創作し始めている。

2021年までに、顔歌は小説『我們家』（The Chili Bean Paste Clan, Balestier Press, 2018）と『異獣誌』（Strange Beasts of China, Tilted Axis Press, 2020）の英語版の翻訳に参加した。一方、顔歌は中国語・平楽鎮と四川方言を諦めるつもりはないと述べている。これからの英・中二言語創作がどんな新しい可能性をもたらすのか、筆者は期待している。

優秀修士論文概要

三宝の舞台に見る「ミュージカル」形態の模索

——三宝ミュージカル作品群の構造と製作過程から——

張 敏 行

1. 研究背景と問題意識

三宝ミュージカルは中国の作曲家三宝が作曲を担当するミュージカル作品群の総称である。三宝はそれまで国立の歌劇団によって製作、運営されてきた中国ミュージカルの自画自賛の状況を打破して、市場を意識した作品を他に先駆けて発表した。音楽の対称性や表現形式の固定が求められる『白毛女』などの伝統歌劇と区別されるエンターテインメント性を備え、市場を重視した「中国ミュージカル」のイメージを確立した一人である。

三宝が演出及び作曲を担当した最初のミュージカル『金沙』が上演されたのは2005年のことだ。メディアに大々的に取り上げられたこの作品は「中国初のミュージカル」と言われ、中国にとって初めて大衆に注目されたミュージカル作品である。

それから2014年に上演された『聶小倩與寧采臣』まで、三宝ミュージカルは演出手法、ナンバーと台本の構成などが大きく変化している。三宝は自分の作品は全てミュージカルを模索するための実践であることを述べた。筆者は三宝の作品の変化が、まさに彼が言う「模索」を体現しており、彼の「ミュージカルとは何か」という問いに対する答えの変化であると考えられるようになった。

三宝ミュージカルの先行研究を検索すると、個別な作品に対して論を展開するものはあるが、三宝ミュージカルの変化に着目して作品群を対象に論を展開する研究はまだ現れていない。このような状況を踏まえて、本論文では三宝ミュージカルの『金沙』、『蝶』、『三毛流浪記』、『鋼的琴』、『王二的長征』、『聶小倩與寧采臣』の六つの作品を取り上げて作品の構成と製作背景の変化を研究することを通して、三宝ミュージカルに見られる「ミュージカルとは何か」という問いに対する答えの変化を明らかにした。

2. 論の構成

本論文は四章構成である。

第一章：形式の模索：『金沙』を例に——「音楽劇」と「ミュージカル」の混合

第一章では、『金沙』で三宝が描き出した「ミュージカル像」とは何かを明らかにした。『金沙』が生まれた時に中国ミュージカルはまだ混沌とした状態にあった。有志の者たちがアメリカ・ミュージカルに関する知識を中国の演劇業界に伝授していたとは言え、ミュージカルというジャンルに対してまだその形をうまく掴み取れてはいなかった。『金沙』における音楽性を重視する特徴にはまさにアメリカ文脈の「ミュージカル」という概念が十分に定着できていなかった当時の中国の状況が現れている。この作品は物語よりも音楽の存在感の方が強く、三宝の個人音楽会だと評価された。確かに『金沙』は、統

合性を主張するオペラ作曲家のワーグナーが当時批判した、音楽を目的とし、ドラマを蔑ろにした「原因なき効果」⁽¹⁾が見られる。音楽を目的とする本作品の「非統合性」を確認した上で、作品の中に隠れひそむ「中国的な音楽劇」と「西洋ミュージカル」概念の混同があることを示した。

第二章：製作方式の模索：『蝶』を例に——メガ・ミュージカルとの出会い

『蝶』は中国の製作団体と西洋ミュージカルの製作団体とともに製作した合作ミュージカルである。第二章では、『蝶』で試みられたメガ・ミュージカル製作形式への模倣を検討するとともに、中国と外国製作団体の合作で発生した矛盾から三宝ミュージカルと西洋ミュージカル概念の差異を明らかにした。

『蝶』は、メガ・ミュージカルの模倣を通して、音楽と歌詞（台詞）の統合を目指す試みだった。外国製作団体の導入は、中国のミュージカル製作において長い間「ミュージカルの規範」とされてきたメガ・ミュージカルの製作経験を借りるためであった。三宝はメガ・ミュージカルの「歌い通し」の製作形式を導入して、西洋ミュージカルにみられる音楽と歌詞の統合を行なった。前作『金沙』で欠如していた統合性の改善は見られたが、西洋ミュージカル経験が豊富な外国の製作団体との衝突は絶えなかった。

第三章：演出の模索：『三毛流浪記』『鋼的琴』を例に——統合ミュージカルへの道

第三章では、『三毛流浪記』と『鋼的琴』の二つのミュージカルがどのように音楽と歌詞の統合性を実現しているかを考察した。『三毛流浪記』では三毛の食事に対する渴望を軸に物語を展開し、『鋼的琴』ではピアノを作ることを軸に物語を展開している。『金沙』及び『蝶』が、プロットが一つの軸に沿って展開されていないため難解だと言われてきたのと対照的に、この二つの作品は明確な目的性に伴う「起——承——転——結」の構造を採用している。また、「三宝の個人音楽会」と呼ばれてきた音楽の優先はこの二つの作品からは見られない。音楽と台詞は渾然一体となり、統一したミュージカルを作り出している。観客を主人公と一喜一憂を共有させることで演劇空間に巻き込む手法は、三宝ミュージカルの新たな段階に入ったシンボルと言えることを示した。

第四章：新たなミュージカルの模索：『王二の長征』『聶小倩與寧采臣』を例に——統一的理念を超えて

第四章では『王二の長征』と『聶小倩與寧采臣』の二つの作品がどのように差異化の技法を運用し、主流の統合されるミュージカルと区別される舞台を実現しているかを考察した。

『王二の長征』はコンセプト・ミュージカルに分類される作品である。王二の旅を手がかりに断片的な物語が示されるが、プロットは緩く、小さなエピソードを積み重ねて全体のテーマを表現するコラージュ的な技法を採用している。また、アンサンブルや劇中人物のナレーションまたは合唱で物語を受け手＝観客に説明することによって、整理された一つの物語ではなく、断片的にそれぞれの劇中人物に起こった異なる物語を構成している。

一方『聶小倩與寧采臣』は、アンサンブルである小倩の女鬼仲間が歌うことによって主人公である寧采臣とは区別した世界観を構築し、二重構造の演劇空間を作り出した。歌はこのような二重構造を作り上げるために機能し、アンサンブルと劇中人物の音楽を区別して交互に入れ替わることで二つの世界観

(1) 山下純照・西洋比較演劇研究会 編『西洋演劇論アンソロジー』 月曜社 2019 (p260)

三宝の舞台に見る「ミュージカル」形態の模索

が重なり合い支え合う関係性を作り出している。この二作品における差別的技法の運用から、三宝製作団体は諸要素によって構成された、総合芸術としてのミュージカルに対する認識の深まりが見られる。

分断、統合、差異の三つの段階を歩いてきた三宝ミュージカルは、実践を通して西洋概念のミュージカルへの理解が深まっている。中国ミュージカル実践の先駆として、三宝ミュージカルは実に短い時間で大量なミュージカル形式を試みた。試行錯誤を重ねた後、三宝ミュージカルは中国概念における音楽劇から完全に脱却して、西洋概念におけるミュージカル作品となった。

優秀修士論文概要

明代戯曲における夢の演劇的表現

陶 雋 卿

本論文は明代戯曲の夢に注目し、夢場面の処理を通して、明代戯曲の演出の特徴や、その特徴が成立した経緯の究明を研究の目的とする。その中でもとりわけ才子佳人劇は夢戯曲の演劇性が舞台上で最も発揮できると考え、明代才子佳人劇を主に、他の題材も論じながら劇本を使用して夢戯曲が舞台上でどのように夢を表現するかを分析する。

序論では本論文の研究目的、先行研究、問題の所在、本論の流れや構成について記す。これまでの先行研究は夢戯曲を文学、思想などの視点から分析するものが多く、演劇としての立体的な分析は少ない。数少ない演劇研究にも多くの問題が残っている。例えば異なる夢戯曲作品にどのような異同点があるのか、どのような結論に至ることができるのか、「夢を表現するために睡魔神を使うのは戯曲界の古い規則である」(『戯曲研究』、1991年第38編) ことの根拠は何かなどの課題が挙げられる。研究対象は上演形態を問わず、明代において夢の場面が実演される戯曲作品である。本論は三部構成である。第二章「夢の演劇的表現」では明代戯曲の夢の表現方法を体系的に分析する。第三章「才子佳人劇における狂言回し」では第二章で扱った表現方法のうち「狂言回し」という項目について、更に具体的に成立時期と原因を究明し、また上演における活用や疑問点などを明らかにする。第四章はまとめて結論を出す。

具体的に、第二章「夢の演劇的表現」は戯曲の劇本において使用された夢の表現方法を一つずつ説明し、そこから見られる明代の時代性や特徴を明確にする。明代の夢戯曲は夢の場面を表現する際に、基本的に3つの手段がある。

1つ目は仕草であり、とりわけ睡眠を象徴する寝るしぐさと目覚めるしぐさに頼る。これらの仕草には二通りの活用され方がある。他人主役型と没入式型である。他人主役型は役者が寝る動作を夢の始終に貫き、夢時空の象徴として観客に提示する。その間、夢の内容はすべて別人(同一キャラクターでも魂の形で)が演じる。最後は目覚める動作で夢の終わりを括る。没入式型は主役本人が夢に参加し、寝る→夢の中で目覚める→夢の中で寝る(目を瞑る)→現実で目覚めるという繰り返しの動作を以て夢を現実につなげていく。前者は共演人数が多く要求され、舞台場面のコントロールが必要になる。後者は臨場感を増やせるが、演出を作る際に二度寝、二度起きを設置しなければならない局限性がある。また仕草の中では、「(睡介夢生介)」「寝るしぐさ生を夢見るしぐさ」という風な演じるには難しいが読者がイメージしやすい、言わば読者向けに作られるものもあるのが明代戯曲の特徴だと考えられる。

2つ目はセリフであり、言葉で寝る動きを表すことや言葉で見た夢を振り返ることが挙げられる。まず明代の戯曲舞台は舞台装置が極めて簡単であり、場面の転換などを言葉で説明することが多い。例えば『牡丹亭還魂記』の杜麗娘は寝る前に「身子困乏了、且自隠幾而眠。」(体が眠くなって、机に伏せてひとまず寝よう。)とあり、夢に入る前触れをキャラクターの口を介して観客に説明する。またセリフで振り返るといえるのは、囲碁の試合後に棋譜を再現するように一度発生したことを考え直すことである。

例えば杜麗娘が夢から醒めたあと「哎也天那今日杜麗娘……晝眠香閣忽見一生成可弱冠……忽值母親來到喚醒將來我一身冷汗乃是南柯一夢……」（あらまあ今日は杜麗娘が…部屋で昼寝をしている時突然二十歳程度の書生を見て…母親が急にきて私を呼び起こし冷え汗をかきました。南柯の夢だったとは…）と夢の出来事を一通りセリフで振り返る場面があり、次の展開に繋げるほか観客に理解を深めさせる効果もある。

3つ目は狂言回しを介して夢を導入する方法である。狂言回しとは夢の話を引き出すためだけに特別に設置され、夢の進行を専門に務める役柄のことを指し、基本的に3つの要素があると考えられる：1. 観客に見えて、劇中人物に認識されないこと。2. 不思議な力を持つ設定である。3. 才子佳人劇に限定する。1番に関して、狂言回し自体が物語の内容と関わりがなく、進行を専門とするナレーションに近い役割を持つからだ。夢の世界を作るために登場し、劇中人物と絡まないゆえ、当然夢以外の題材に使われる場合もないと考えられる。2番に関して、狂言回しは「夢を見せる」使命を背負うため、神や鬼のような不思議な力を持つキャラクターとして設定される。3番の才子佳人劇に限定するのは、夢は男女がデートをする場所であり、第三者の狂言回しは主人公らの話から離脱して、異次元の視点から観客に演じることができるからだ。夢を描く公案劇や神仙度脱劇はいずれにしても天を代表する仙人の正義、力強さを無視することができない。しかし才子佳人劇の主旨は男女の恋愛を描くことであり、仙人を謳歌することではない。その他ジャンルの劇と才子佳人劇との違いは、前者は神仙を描く夢であり、後者は神仙で描く夢であることだ。したがって筆者はストーリーから離脱できる狂言回しは才子佳人劇の夢にしか存在しないと主張する。このような高度な演劇性を持つ役柄は戯曲において非常に珍しく、夢戯曲が生み出した新たな演出方法であると考えられる。夢と現実を分ける指標として観客に状況を分かりやすく理解させるほか、劇的な効果をもたらすことができる。

第三章「才子佳人劇における狂言回し」は才子佳人劇に見られる狂言回しという表現方法について更に深掘りしていく。まず、小説『涓塘奇遇記』が改編された戯曲シリーズを見ると、狂言回しは無い→有る→発展するという過程を経験した。元の小説『涓塘奇遇記』は主人公王生は長い期間に渡り娘との逢瀬を夢に見る話であり、全文を見ても彼らの夢場面に第三者は出現しなかった。時系列でいうと1作目の改編戯曲に当たる雑劇『王文秀涓塘奇遇記』も夢の進入に関しては「気づけばそこにいた」という自然な状態のままになっており、狂言回しの要素はまだ見られなかった。2番目に当たる改編作品雑劇『涓塘夢』は場面の構築が急激な変化を迎えた。夢遊神と鬼という新規のキャラクターが加わった。彼らの出番としては、最初に自己紹介をし、主人公の因縁のためにこれから夢を見せるという宣告をして退場すること、また最後は娘の両親に扮して乱入する形で夢を終わらせることである。これは本論文が指摘した狂言回しの典型的な例に当たる。3番目の作品『異夢記』は『涓塘夢』に基づいて改編した伝奇作品である。『異夢記』は『涓塘夢』の夢遊神を引き継いだ上、狂言回しは観客と交流があり、より場面に馴染む形で自分の使命を終えられた立体的な人物となった。『異夢記』における狂言回しの表現は明らかに豊かになり、逆に言えば『涓塘夢』の狂言回しはそれに比べて初歩的な段階にあると考えられる。この一例は狂言回しという表現方法の発展の縮図でもありと考えられる。すなわち、狂言回しは明代中期以降より新たに現れ、発展してきた演出方法ではないかということが考えられる。

この説を踏まえて、ほかに狂言回しが見られる作品を調べ、その年代を比較した結果、嘉靖年間の『玉玦記』より以前の例は見られなかった。また『玉玦記』の分析により、夢を司る神（夢遊神、睡魔神など）の姿を借りて夢を導入するという方法がまず明中期あたりに現れ、その後発展して才子佳人劇の狂

明代戯曲における夢の演劇的表現

言回しに定着したという結論に至った。『玉玦記』の睡魔は劇中人物として成り立っているため、本論文が定義した狂言回しと完全には一致しないが、『玉玦記』辺りが狂言回しの最初の形に思われる。形成原因について可能な原因は2つあり、一つは明伝奇の副末開場の影響を受けた可能性であり、もう一つは民間信仰の盛行に連れ戯曲における鬼神の需要が上がったという可能性である。一方狂言回しのような鬼神キャラクターは、これまでぼんやりとしたイメージの形で存在してきたが、やはり明代中後期よりはじめて具体的な登場人物として戯曲に現れたことがわかった。狂言回しの誕生は総じて明代南戯の繁栄や民間信仰の流行りと密接な関係があると考えられる。

なお、本論文で討論した狂言回しの定義や特徴などは、あくまで現存の劇本から逆算してまとめたものであり、他の題材の夢戯曲（神仙度脱劇、公案劇など）との区別を明確するために書いたものである。『牡丹亭還魂記』の花神の例を挙げると、主人公の運命を告げる→夢を見守る→夢の終わりを主人公に知らせるという狂言回しの機能を發揮した。しかし花神は第二十三齣「冥判」にも登場し、杜麗娘の死に関する尋問を受けた場面もあり、劇全体を見渡すと「使い捨て」の役ではなく、きちんとしたやり取りがある普通の劇中人物に当たる。したがって狂言回しは時代の進みに連れ発展しており、必ずしも本論文の定義にぴったりな形で現れるわけではないことが分かった。今後は狂言回しの形成原因について、民間信仰や文人流派など戯曲の背後にある歴史を更に研究する必要がある。

優秀修士論文概要

葉憲祖戯曲研究

劉 洋

本論は葉憲祖を研究対象にして、彼の戯曲創作について考察を試みたものである。

序章ではまず第一節で葉憲祖の生い立ち、交遊、および一部の名の知れた作品を簡単に紹介した。葉憲祖が晩明の劇壇で活躍し、戯曲作品を数多く生み出し、プロの劇作家に匹敵するものである。現在存在が確認できる範囲では、伝奇六種と雑劇二十四種を創作した。このうち『鸞鏡記』『金鎖記』伝奇二種と雑劇の十二種が伝存している。次に第二節で、葉憲祖に関する先行研究を俯瞰し、問題点の洗い出しを行った。研究の数はいまだに少なく、葉憲祖を専門的に研究するのはただ数人の研究者に限られ、研究の角度も限られている。研究の焦点は主に葉憲祖の一部の作品のみに当てられ、例えば『三義記』『涓塘夢』『琴心雅調』は海外に所蔵されている孤本であるため、ほとんど取り扱われることはなかった。また、葉憲祖の作品の風格や主題などに関しては、従来の研究では往々にして作者本位に議論されており、彼の生涯と経歴と過密に結び付けさせる傾向があり、テキストそのものからの分析が欠いている。第三節では本論文の目的と葉憲祖の戯曲作品を研究対象とする意義、第四節で本論の構成を紹介した。当時の劇壇において、葉憲祖は人気劇作家として衆目を集めており、その存在を無視することはできない。彼は同時代の戯曲家と多くの共通性を持っていると同時に、自分の個性を備えていた。彼の戯曲創作はある程度当時戯曲の変化発展についての諸問題に答えることができる。戯曲は葉憲祖にとっていかなる存在であるのか、彼は戯曲制作にどのように取り組んでいたのか、葉憲祖の戯曲に関していかなる新たな認識が得られるのか、本稿はこれらの問題を多角度から捉え、考察することを目的とした。

第一章「葉憲祖の戯曲制作理論と実践」では理論と実践の両方から葉憲祖の戯曲創作を考察した。第一節で戯曲形式と戯曲言語の二つの角度から、「格律」と「本色」という二つのキーワードを選び、葉憲祖の戯曲理念と作品の特徴を概観した。葉憲祖は呉江派の一員として、格律を重視し、また戯曲が文人化・レーゼドラママしていた時代背景の下、本色の戯曲言語を好んでいる。第二節で「レーゼドラマ」と対比して「上演作品」を中心に、葉憲祖の舞台演劇としての戯曲の性格を重視する特徴を捉え、葉憲祖の戯曲創作の実態を考察した。自分の手元に劇団を所有していた葉憲祖は、戯曲のテキストから舞台への転換を実現させることができ、戯曲の演出に積極的に貢献している。彼の作品はただ机の上で読まれるものではなく、舞台に密着した存在である。第三節で葉憲祖の雑劇体制に対する探索に焦点を当て、折数、創作様式、音楽体制などの方面から分析を行った。葉憲祖は明代の雑劇の体裁の変化に極めて鋭敏で、変化に適應するだけでなく、更に変化の風潮を導き、より自由に表現することを可能にする形式を積極的に探ってきた。明代においては、雑劇の創作が元雑劇の厳密な規範を守らなくなり、伝奇との境目が曖昧になる傾向があった。伝奇も雑劇も創作した葉憲祖は雑劇の体裁において自分なりの大胆な探索と実践を行った。

第二章「葉憲祖の改編——三種の孤本雑劇をめぐる」は日本内閣文庫所蔵の三種の孤本雑劇『三義

記』『涓塘夢』『琴心雅調』を選んで、三節に分けて葉憲祖が既存の原典に対する二次創作の様相を考察した。第一節では『三義記』を原作の小説『劉方三義伝』と比較研究し、登場人物、情節、叙述の視点と思想内容などの方面から分析した。『三義記』はもともと孝義をテーマにした『劉方三義伝』に基づき、「三義」の名を受け継いでいるが、才子佳人物語の叙事要素が加えられ、愛情喜劇に変容し、原作と中身が大きく異なっている。第二節で『涓塘夢』を原作の小説『涓塘奇遇記』、さらに同じく『涓塘奇遇記』をもととする雑劇『王文秀涓塘奇遇記』と伝奇『異夢記』と比較した。『三義記』が原作から離れ、原作の雰囲気をほとんど帯びていないというなら、『涓塘夢』の改編はいたるところに原作の影響を示しており、原作の字句も多く襲用されている。同じ題材の他の戯曲は皆多かれ少なかれ元の設定を変え、女主人公を深窓の令嬢、男を科挙功名に熱中する才子にし、ストーリーを最も典型的な才子佳人物語の枠組みの中にはめる。それに対し、葉憲祖の『涓塘夢』はもとの小説の設定に忠実している。『涓塘夢』は夢の奇異さをもって情の力を描き、晩明の情を重んじる文芸思潮の影響を受けたものであるに違いない。第三節で『史記』の司馬相如と卓文君の記載を主たる比較対象として『琴心雅調』を分析した。主に「文君當壚」「文君新寡」などの史実に対する処理から反映される戯曲の主題と思想内容に対し評価を試みた。葉憲祖が『琴心雅調』を作ったのは司馬相如に伝を立てる意があり、文人の婚姻と功名に対する究極の理想を相如に託している。それゆえ、彼は文君が完璧であることを望んでいる。夫婦仲がいいこと以外に、文君の貞潔もこのような完璧なイメージを構成する一部である。もし『三義記』『涓塘夢』は普通の市民家庭で青年男女の束縛されがたい「情」を描き、市民大衆に愛され受け入れられるのであれば、『琴心雅調』は文人雅士の「情」を書き、史伝に彩りを添え、葉憲祖と似たような文化背景と社会的地位を持つ集団の中で流通しているものであると結論づけた。

第三章「葉憲祖の創作——『四艶記』について」は葉憲祖の四つの雑劇の合集『四艶記』を中心に、葉憲祖の「改編」と区別する「創作」の態度を考察した。第一節でまず『四艶記』の題材を考察し、四つの劇、特に後の二種『丹桂鈿合』『素梅玉蟾』の独創性を明確にし、言葉、道具を使う手法および思想の面から『四艶記』の価値を確認した。葉憲祖の雑劇の中から最も葉憲祖の創作を代表できる一種をあげるのであれば、体制形式から新たに探索し、四つの物語の命名・アレンジ・構想に苦心して生み出した『四艶記』にはかならない。このような創作は既存のテキストに対する改編と違い、また前人の物語に対する踏襲でもない。おびただしい劇作家が手を染める才子佳人の題材は陳腐になりがちであるが、そこからいかに新味を出せるか。『四艶記』は葉憲祖が出した答えであろう。

第二節で継承関係を明らかにした上で、『丹桂鈿合』『素梅玉蟾』を『二刻拍案驚奇』と『蘇門嘯』所収の同題材の作品と比較研究し、葉憲祖の叙事と思想上の特色を探った。『二刻拍案驚奇』巻三と巻九は『四艶記』の『丹桂鈿合』『素梅玉蟾』に取材し、『蘇門嘯』の『鈿盒奇姻』『蟾蜍佳偶』は更に『二刻拍案驚奇』巻三と巻九を戯曲化したものである。葉憲祖は、『四艶記』を演劇として成立させているが、『二刻拍案驚奇』が演劇を小説に改作する際には、その舞台性を脱落させざるを得なかった。『蘇門嘯』はその舞台から乖離した小説のテキストに引きずられて、レーゼドラマとなったのである。思想上、『蘇門嘯』は名節意識と道徳観念に強く制約されている。それに比べて、『四艶記』の四作品は貞節に無関心で、実に晩明の至情観と個性解放の観念を反映している。

終章では以上の考察を通して得た本論の結論を述べた。葉憲祖は特色のある優れた戯曲家である。明代戯曲、特に明雑劇を進歩させたところは、曲律の厳密さや体制の多様さであれ、思想上に封建礼教に対する蔑視や情に対する関心であれ、すべて葉憲祖の作品に見て取れる。葉憲祖は「演劇」の作者であ

り、彼にとっては、戯曲の創作と上演は切り離されるものではなく、密接につながっているのである。葉憲祖の作品は「改編」と「創作」の角度から二分されることができる。彼の改編の傾向は多様であり、原典と関係している形も彼の題材に対する好みによって異なる。『三義記』『渭塘夢』の二つの作品の前代小説に対する改編は物語の伝播に貢献し、その後の戯曲創作にも影響を与えていた。葉憲祖は小説と戯曲の叙述方法の差異を把握しており、彼の改編は物語をより舞台上演の需要に適応させるものである。そして、史伝の記録に対し、彼は史実の処理に自分の特色を呈し、司馬相如と卓文君の物語を自分なりに表現することを試みる。葉憲祖の創作は『四艷記』を代表とし、『四艷記』中の四つの劇の命名・アレンジ・構想に苦心の意を注いだ。『丹桂鈿合』と『素梅玉蟾』はこれらの同題材の作品のもとになる可能性が高い。案頭文学の性格が強い『蘇門嘯』に比べ、葉憲祖の創作は「演劇」の特徴を持っている。湯顯祖、沈璟、徐渭などの大家の下にそれほど有名ではない明代の多くの劇作家の一人と思われることが多いが、葉憲祖とその作品の価値と特色は見直されるべきものである。