

中国古典劇『曾根崎殉情』の形成過程

——文学脚本から演出脚本へ——

李 國 勝

はじめに

一九八八年の夏、中国の武漢で漢劇団によって初めて上演された『曾根崎殉情』は、向井芳樹先生と中国側の脚本家方月仿氏が脚色した近松門左衛門の代表作『曾根崎心中』によっている。同年の一月に尼崎市で日本での初公演が行われた。中国古典劇の様式で上演された『曾根崎殉情』に関して書かれたものには、『湖北日報』・『武漢晩報』の報道・紹介新聞記事のほかに、『武漢劇壇』・一九八八年第四期（方月仿）、『劇本』・一九八九年第九期（崔偉）、『武漢劇壇』・一九八九年第四期（李国勝）、『楚天劇論』・一九八九年第四期（黄振元）、『武漢劇壇』・一九九二年第一―二期（邵興）、『中国戯劇』・一九九二年第三期（方月仿）などの掲載論文・記事がある。脚本のものとして、今は手元に向井芳樹先生の、原作を現代日本語

訳した手稿と方月仿氏の脚色した八八年五月の文学手稿本、六月の演出手稿本のコピー及び『武漢劇壇』の文学脚本、『劇本』（中国戯劇出版社）の演出脚本、『近松門左衛門・井原西鶴選集』（人民出版社版）がある。文学脚本と演出脚本（上演用台本）とは脚本家の方月仿氏が名づけたから、拙稿ではそれに従う。

向井芳樹先生が『曾根崎心中』を現代語に訳したのは一九八七年七月のことで、同年九月に私はその中国語訳を完成した。その二ヶ月後の一月に『近松門左衛門・井原西鶴選集』の本が出版された。その中の『曾根崎鴛鴦殉情』は先学の銭稻孫氏が五八年岩波書店出版の『日本古典文学大系』の『近松浄瑠璃集・上』の原本をもとに翻訳したものである。中国語訳の『曾根崎鴛鴦殉情』は忠実に訳した古典風な立派な訳文である。翌年の八八年一〇月に脚本家方月仿氏が私の訳文と銭氏の訳とを参考に脚色した『曾根崎殉情』の

文学脚本は『武漢劇壇』に登載され、八九年九月に『曾根崎殉情』の演出脚本は中国戯劇家協会の『劇本』に載せられた。そして、向井芳樹先生が近松門左衛門の原作に合わせるように歌を五七五調に、台詞を日本の台本風に翻訳された「中国漢劇『曾根崎殉情』——日本公演上演台本——」^②もある。それは八八年の六月の演出手稿本

によったものである。『武漢劇壇』の文学脚本は演出手稿本より四ヶ月後の出版で、『劇本』の演出脚本は一年三ヶ月の後の出版であった。

基本作業としては中国語の演出脚本を、近松の原作と比較し、そして方氏が脚色した際に参考にした錢稻孫氏の訳文『曾根崎鴛鴦殉情』と比較してみる必要があるが、『曾根崎殉情』と近松の原作とのことについては、向井芳樹先生が論じられたから、ここで触れない。今度は主に方月仿氏の手稿本を参考に、『武漢劇壇』の文学脚本と『劇本』の演出脚本に焦点を合わせ、その違うところを見て行きたい。その改作過程における作者の構想と中国の芝居作りの方法をうかがい知ることができ、また、中国ではどういう風に近松の『曾根崎心中』を受け入れ、消化吸收したかという横顔を覗くことができそうである。

さて、八八年五月の文学手稿本と『武漢劇壇』の文学脚本と、六月の演出手稿本と『劇本』の演出脚本とは、句読点・文字がたまに

少し違うだけで、ほぼ同じである。必要な時以外は手稿本を参照しないで、『武漢劇壇』の文学脚本と『劇本』の演出脚本を中心に考えたい。

第一場（再会）

登場人物の設定については、八八年一〇月『武漢劇壇』の文学脚本（以下は文学脚本と略し、記号として○印を使う）も、八八年五月の文学手稿本と八八年六月演出手稿本も、最初の登場人物一覧のところに「天満屋」の花車とお春（遊女）二人しか設定していなかったが、八九年九月『劇本』に登載された演出脚本（以下は演出脚本と略し、記号として●印を使う）だけはもう一人の阿恵（遊女）を設定している。しかし、面白いことには、文学脚本にも八八年五月の文学手稿本と八八年六月演出手稿本にも、設定から外されたお恵がお春と一緒にお茶を持って登場する場面がある。お恵の突然の現出は内容による必要からだったのか、舞台演出の時に、花車とお春だけが登場すると、遊廊の雰囲気寂しくなり、またお客の扱いに対しても、欠けるようで、複数のお客になると、お茶を入れる時に、遊女が一人だけでは舞台上の人物配置がアンバランスになるためか、いずれにしても、演出上の問題と思われる。

そして、徳兵衛に対する九平次の呼びかけ方が問題である。「徳

兵衛兄弟・「徳公子」と「賢弟」・「徳賢弟」の二区分した呼称については、文学脚本と八八年五月文学手稿本では、九平次が徳兵衛と二人だけの場合も、お初にいる場合も、徳兵衛のことを「徳兵衛兄弟」とか「徳公子」と呼んでいる。演出脚本と八八年六月演出手稿本では、その六個所の「徳兵衛兄弟」・「徳公子」を「賢弟」・「徳賢弟」に変えた。但し、一個所だけ「徳兵衛、徳公子」と呼んだ例があるが、九平次が徳兵衛を「天満屋」へ連れていってお初に紹介する時であった。当事者同士の時とお初にいる時とは状況が違うから、それに応じて使い分けているのは正しい。「賢弟」・「徳賢弟」は内側の親しい感じの呼称であり、「徳兵衛兄弟」・「徳公子」は改まった時の呼称として第三者のお初に紹介する時に礼儀正しい態度を見せる為の適切な表現であるといえる。八八年五月の文学手稿本と文学脚本の場合は、場面を区分せずに「徳兵衛兄弟」・「徳公子」と称することは、改まった堅苦しい感じになり、また、「徳兵衛兄弟」・「徳公子」を同時的に混用するのは厳密性に欠ける。「公子」は若様の意味で、ここの「兄弟」は自分よりも年下の男子に対する親しい呼びかけ（日本語の君〈くん〉にあたる）である。両者はまったく異なる身分だからである。日本語で表す場合は「徳兵衛様」とか「徳様」という風に訳すしかない。

次に、「徳兵衛哥」から「徳郎」の呼び方になつたお初の心の

変化は文学脚本と演出脚本とは、違うものである。お初は九平次が徳兵衛を紹介した時、幼い時から一緒に育つた徳兵衛を兄弟としての敬意表現で「徳兵衛哥」と呼んだ。この最初の「天満屋」で会つた時の呼び方は文学脚本も演出脚本も同じである。しかし、演出脚本と八八年六月演出手稿本では、お初は「井筒女」の歌謡を歌つた後に、心を込めながら恥ずかしげに「徳郎、我……对不起你！」と言つた。「徳兵衛哥」（兄貴）から「徳郎」（郎）は女性が夫または恋人を呼ぶときの言葉で、日本語の「あなた」にあたる）に変わったのは感情の昇華した証拠である。文学脚本と八八年五月の文学手稿では、ずっと後の第三場の「求神」（神に祈る）のお寺の再会の時から「徳郎」と呼ぶようにしている。お初の徳兵衛に対する呼び方から、彼女の心の奥底の愛情を読み取ることができる。第一場で、彼女が「哥」から「郎」に変えたのは、やはり「井筒女」を歌っているうちに、過去の愛情物語に心を打たれて心情が昂ぶつていった結果であり、そして、ずっと前から徳兵衛を愛している真情の現れでもあった。

文学脚本と演出脚本の第一場を比較してみると、句点、句読点などを除けば、文字、語彙、表現は四〇数个所書き直されている。もし句読点などを含めば、約七〇個所にもなるが、ここでは読点・句点の違いからくる問題に触れない。そのうち、大きくカットされて

いる部分は次の三個所である。

第一に、登場してきたお初と九平次・徳兵衛が挨拶を交わす部分である。徳兵衛とお初との親しげな挨拶を聞いた九平次は（不機嫌そうに）「おい、果たして古い知り合いの再会なのか、これは面白い、実に面白いもんだなあ……」（お春に当たり散らして）お茶はもうよし。お酒をくれ。俺は飲みながら、曲を聞くんだ」と言った。お春は恭しく、はいはいと承諾しながら、下手へ下がってお酒を取って登場する。お初は（作り笑いしながら）「九平次様、貴方はいつものおなじみ様ですから、好きな曲をお決め下さい」と言った。

このような展開の文学脚本に対して、演出脚本の方では「九平次は（不気嫌そうに）おい、果たして古い知り合いの再会なのか、これは面白い……お初、今日は何かい曲を歌ってくれないかなと言った。お初は（作り笑いしながら）九平次様、貴方はいつものおなじみ様ですから、好きな曲をお決め下さい」と言った」と簡略になっている。

徳兵衛を「天満屋」へ連れて行った九平次は、徳兵衛とお初との同郷出身者としての親しみを見ると、嫉妬するのが無理ないが、しかし、すぐお春に怒りを露骨に表に出すのは、行き過ぎかと思われる。或いは後で徳兵衛を騙してお金を取る悪賢い性格に合わないとも思われ、筋の展開からにしても、九平次をすぐさまにこんなに短気な

男にするのは不自然である。九平次らしい九平次と言えば、やはり演出脚本に描かれた通り、嫉妬するのを抑えて、「今日は何かい曲を歌ってくれないか」と男の度量を見せるのが、むしろ自然である。

言葉づかいや読点記号の手入れも真剣にされている。「老相好」を「旧相好」に、二度繰り返し返された「有趣、有趣……」を一度の「有趣……」に、「新相逢啊、啊？」の読点記号「。」を「新相逢啊！ 啊？」の記号「！」に直したところから、推敲に推敲を重ねたことが推察され、次に、「陪笑」と「陪笑」の違いに気づかずに使った点である。「陪笑」は明らかな間違いで、「陪」は「お供する、お付き添いする」という意味で、「陪笑」は「作り笑い」のことであるから、「陪笑」は誤用であるに違いない。文学脚本、八八年五月の文学手稿本、六月の演出手稿本のどれを見ても、「陪笑」となっているが、演出脚本だけ正しくなったのは後でこの誤用に気づいたのであろう。そして、お初の歌った『井筒女』の男主人公「在原業平」の名前は、文学脚本と演出脚本のどれでも、「原業平」になっている。恐らく、中国人の姓名が殆ど三字である習慣からの考えによっただらうと思う。

○ お春：（涙を拭ってひっそりとした雰囲気を作る）九平次様、お初の歌った『井筒女』は素晴らしいでしょう。

九平次：(心にもないことを言う) 素晴らしい、素晴らしい、とても素晴らしい。

● 九平次：「百年のよしみを結ぶことを願い、死ぬるも一つの墓に」。よし、よく歌った。お初、九平次の俺はお墓を共に出来ないが、只今夜を求めろ……」

第二に、お初が「井筒女」を歌った後、徳兵衛とともに涙を覆い隠し、お春が九平次に歌のすばらしさを聞き、九平次が応酬ぶりの答えをするというところ(○の部分)は演出脚本(●の部分)では全部削除された。つまり、歌った直後に徳兵衛とお初がすぐ悲しい気分浸たり、涙を流すようにすると、彼らの内面的な苦痛と深い愛情が軽くなり、劇の展開を破壊することになりやすい。そして、九平次が歌に反応しないのを目にしたお春がその気まずい雰囲気の調和をはかろうとするのでは、道理に合わない。だから、演出脚本では、お初の歌を聞いた九平次がすぐ「百年のよしみを結ぶことを願い、死ぬるも一つの墓に」の歌詞を賞賛しながら今晚の交歓を求めるといった反応に出た。この方が情理にかなっているように思える。

○ 徳兵衛：(万感胸に迫るように) ああ、(歌う) お初の涙湧く如く、わが気も重くなるばかり／幼きころの出来事は去来忽忽たり／互いに兄妹と親しんで悲喜を共にし／古き井戸辺

で井筒をかこつけ、山海と誓盟す／井筒にならない、在原業平に学んで、二人の心傾慕すれども／一別以後、互いに妓楼で逢うとは思ひもよらぬこと／喜びや、悲しみや、苦痛や／……ああ、全ての思いは夢幻の中にある

お初：(続いて歌う) 只、年貢は年々重くなるばかり／只、家は貧しく歳々空しくなるばかり／只父母の病は重くなるばかり／只お初の不運はつづくばかり／妓楼で涙を隠して笑いを見せ／古き井戸辺の誓盟をふところ深くおさめたり／只、清流が脂粉を流し去り／貴方様よ、天地の果てまで永く相い従ふを望むのみ

徳兵衛：お初、お前の話を聞くからは、身請けの願いがあるならむ。

お初：もし身請けされれば、必ず貴方と永く契りを結んで、生死を共に。

徳兵衛：(激情にかられて) お初！

第三に、以上の文学脚本の第一場の最後は、演出脚本ではすべて削除されている。文学脚本より数段短くなっている。省略の理由は徳兵衛とお初のこの歌は、お初の最初に歌った「井筒女」と内容が重複しているからでもある。

第二場（無理な縁談）

○ 九右衛門：何も言うな。どんな言い訳をしても、春を売る女郎

を我が平野屋に入れるのは無理だ。

徳兵衛：叔父様、お初が遊廓に身を落としたのは止むを得ない

ことですよ。

九：正直に言うと、我が九右衛門の家はな、代々農業や商売一

筋の町家なんだから、決して遊女の為に家の名譽を汚さない
ることを許さん。

九右衛門の妻：（有めて）徳兵衛、貴方はもう若くはないのだ

から、もう結婚すべきです。私の姪お芳と……

徳：お芳？ おばさん、もう彼女のこと言わないでください。

九：無礼なこと！

九妻：徳兵衛、よく言うことを聴きなさい。私今日は折角お芳

の家へ行ってきたの。彼女の家から三貫目の銀をもらって
きた。この縁談を承諾したらどう？ これから、叔父さん

の作業はどうせ、貴方がたお二人のものになるわよ。

徳：おばさん、私の心にはお初しかいません。死んでもこの縁

談に従いかねます。お許し下さい。

九：（我慢できない様子で）無礼な奴。聞いておくが、この縁

談にいったい従うか従わないか。

徳：死んでも、従いかねます。

九：（怒りのあまり、身震いする）死んでも、従いかねる。死

んでも、従いかねる。よし。両親の死に別れてから、俺が

不孝のお前を引き取り、成人させたのだ。お前は早々二貫

目の銀子を出して平野屋を出て行け。

徳：叔父様……

九：俺はお前の叔父ではない。

徳：（折り入って頼む）叔父様、私はこんな沢山の銀子をどう

して一時にすぐ出すことが出来るでしょうか。

九妻：彼にしばしの余裕を与えて下さい。貴方様。

九：今日は七日。よし。来月の今日、銀子を持ってこい。期限

を過ぎるなら大阪の町を追い出す。もう我慢はできない。

徳：（意固地に）叔父様、この話は本当？

九：本当。

徳：果たして。

九：もちろん。

以上の文学脚本の一節の内容を演出脚本ではだいたい縮めている。

九右衛門の、明らかに重なっている二回の縁談反対の話を一回にま

とめ、九右衛門の妻の「もう結婚すべきです。私の姪のお芳と……

…」の話と徳兵衛の「もう彼女のことを言わないでください」の頼みを削除した。文学脚本では九右衛門の妻と徳兵衛との会話内容を重複している。演出脚本の方が文学脚本より洗練された感じになっている。でも、以上の重複程度なら、文学脚本としては不自然なほどのことではなく、日常会話の実情に合致している展開である。

文学脚本の徳兵衛の「叔父様、お初が遊廓に身を落としたのは止むを得ないことですよ」に対して、演出脚本の「叔父様、お初の両親が重病になり、年貢の為に身を落としたのは止むを得ないことですよ」の方が理由を陳述しているものとして良いように思う。

九右衛門の妻の言った「徳兵衛、よく言うことを聴きなさい。私今日は折角、従姉妹のお芳の家へ行ってきたの。彼女の家から三貫の銀子をもらつてきた。この縁談を承諾したらどう？ これから、叔父さんの家業はどうせ貴方がたお二人のものになるわよ」とは反対に、「中国漢劇『曾根崎殉情』——日本公演上演台本——」の翻訳では、「徳兵衛、聞きなされ。今日は、私は結納の三貫目持ち、お芳の家を尋ね、めでたく縁を取り結ぶ。この縁談に従えば、お前ら夫婦に、平野屋の家業をつがすが、どうするぞ」となっている。つまり、三貫目について、お芳の家からもらつてきたのか、九右衛門の妻が持って行ったのかはまったく違っている。そして、演出脚本の「死んでも、従いかねる。死んでも、従いかねる。両親の死に

別れてから、俺が不肖のお前を引き取り、成人させたことを忘れたな。二貫目の銀子を出して、平野屋を出て行け」と九右衛門が養育費としてのお金を請求することに対して、「中国漢劇『曾根崎殉情』——日本公演上演台本——」では、「死んでも、聞かれぬ。死んでも、聞かれぬ。お前は親に死に別れ、俺が引き取り、成人させて、今日あるを忘れしや。また、良し。お前は早々に、結納の銀二貫目、取り戻し来よ。その上、俺と平野屋、捨てるが良い」となっている。要するに、日本語訳の筋から見れば、九右衛門の妻の方から三貫目をお芳の家へ持って行って縁談を結んだが、徳兵衛が呑み込めないでいるのに対して、九兵衛門が三貫目のお金を返せと怒っていることになる。それは向井芳樹先生がわざと原作の設定に合わせて翻訳されたのである。そうしないと、日本で公演される時に、日本の観客が原作の知識抜きで理解するのは難しいと考えられたからである。そのお金のいきさつについては、原作では、徳兵衛がお初に話した通り、「内儀の姪に二貫目付けて、夫婦にし、商ひさせうといふ談合。去年からのことなれど、そなたといふ人持ちて、なんの心が移らうぞ」といったものである。お金の話は二回しか持ち出されていない。「徳兵衛の憂き苦勞」の縁談の時と「九平次の逆ねだれ」の九平次に貸した二貫目を返してもらう時の二箇所である。お初の身請けのお金が幾らであるかについては原作では触れていない。しか

し、脚色した文学脚本と演出脚本の第三場ではお金のことについて、徳兵衛が自分で貯蓄した一貫目、お初の貯蓄した一貫目、古里から借りた三貫目、合計五貫目の銀子でお初を身請けしようというように設定したり、また、演出脚本では九平次が騙し取った五貫目を含む十貫目を天満屋へ持って行ってお初を買い切りするというように具体化した。古里からの三貫目の借金は徳兵衛の身分なら、返せるはずのないことに一切考えていない。

中国古典劇の「杜十娘怒沉百宝箱」・「玉堂春」などには、主人公の遊女が自分の蓄えた金を出して相手の男を助けた例がある。恐らく、脚色した時、お初に貯蓄した一貫目があるという設定の根拠になつたのであろう。

文学脚本の「俺が不孝のお前を引き取り」と演出脚本の「俺が不肖のお前を引き取り」は「不孝」と「不肖」が中国語の発音（*bu xiao*）と同じになっているが、意味が違うものである。親不孝の「不孝」より人徳のない「不肖」の方が適切である。

文学脚本の最後の「期限を過ぎるなら、大阪の町を追い出す」という九右衛門の話に対して徳兵衛は「この話は本当か?」「果たして」と聞いたのだが、演出脚本では九右衛門の「俺は貴方の叔父ではない」に対して、徳兵衛は聞いたのである。いわば、聞く時のポイントが異なっている。

第二場では、文字・語彙・表現から書き添えと削除まで、手入れたのは約五〇箇所もある。

第三場（神に祈る）

第三場の始めにある九平次が歌う歌謡の内容は殆ど同じだが、微妙なところに違いがある。演出脚本では、文学脚本と八八年五月の文学手稿本、六月の演出脚本の「我を悩ましめるお初、新交に出会って旧交を忘れ去る」を「我を悩ましめるお初、俺と情誼をいったん捨つるらむ」に直された。徳兵衛と九平次とお初との関係はもともどちらが新交で、どちらが旧交なのかの問題である。新・旧交の表現となると、九平次のひとりよがりて全体の筋とちよつと合わないようである。また、「彼女今日神廟へ行くを知りて」の「神廟」は原作に合わない宗教上のミックスチャーである。次の文学脚本と演出脚本のお初の歌にも同じ混乱が生じている。

○● お初（歌う）……お見渡し下され／観世音菩薩の三十三箇所
の霊山、霊水、伽藍寺廟の化身／今日のうちに大融寺、長福廟、重願寺、本誓廟、心光、大寛、金台、大蓮寺等に参詣して福徳円満、長寿なるを祈る

原作の西国三十三所のうち、稻荷の宮・神明宮・稻荷の神社、新御霊のほかはみなお寺である。銭稻孫氏の訳文も原作に忠実に翻

訳したのであるが、文学脚本と演出脚本に廟と寺を混じって使っているのは、中国側の無神論の影響による無頓着の結果と言えるかも知れない。「伽藍」は梵語、仏道を修業する所、お寺の意味で、「廟」はもとより先祖や神を祭る所で、「宮・観」と同様道教に属するはずのものである。例えば、香港の九龍半島の「黄大仙廟」、「天后廟」、「青松観」、シンガポールの「天徳宮」、「揚天宮」、北京の「白雲観」、武漢の「長春観」、蘇州市の「玄妙観三清殿」、湖北省の「紫霄宮」などはその類である。民間では一般に仏教・道教の二教

混乱の現状が見られ、「寺廟」を一つの言葉として使われるのは普通である。改作の中にこれを混用されたことについては特に触れる必要はないと思うが、厳密に使い分けた方がいいと思われる。以上からすると、第三場のテーマは「求神」（神に祈る）ではなく、「拝仏」（仏に拝む）にすれば、より適切であろうと思われる。

○ お初：（敬虔に歌う）観世音菩薩様よ、観世音菩薩様／人の面を觀て人の声を聴き給ふ／お初の生まれながらの哀れな運命／年十九ばかりにて娼門に入る／作り笑ひして歌えど、陰で泣く／古きを送り新しきを迎え取るは心悲し／此の一生死ぬほど冷たしと言えども／幸いに徳兵衛が現れたり／我が運命の不幸を嫌わず／百年の夫婦を結ぶを願うとて／言を聞けば生まれ変わるが如し／言を聞けが花が春に逢う

が如し／神に拝みて仏の如護を求む／身請けの成就を守り
／我が夫婦の愛が末永く続き／連理の枝分かつたざるを守り
賜え

以上の文学脚本のお初の歌は演出脚本にまったくないので、明らかかな削除された部分である。これだけでなく、徳兵衛の十八句の歌をも省いている。その十八句の歌内容は第二場での叔父さんとおばさんとの無理な縁談の話である。それを数行の短い会話に短縮した。

文学脚本の対話の中の原文では、お初が徳兵衛を呼ぶ時に「徳郎・徳兵衛君」を、徳兵衛がお初を呼ぶ時に「初娘」・「夫人」を呼んでいた。呼び方は統一していない。「徳郎」の「郎」は女性が夫または恋人を呼ぶ親しい呼称で、「徳兵衛君」の「君」は普通男性に対する尊称である。「初娘」の「娘」は昔、既婚の中年女性または未婚の若い女性のことを指すが、「夫人」は言うまでもなく、既婚の女性のこと、古代は諸侯など官吏の妻の呼称であるが、後に一般の人の妻に対する尊称となった。だから、「徳兵衛君」とか「夫人」は不適切な呼称ということになる。そして、既に前に出た五頁目の話をもう一度持ちだしたりするのは、冗長な話になり、また、お初が徳兵衛の服を持ち帰って洗って上げるなどの話をしたりするのは、遊女の身分或いは遊廓のしきたりに合わない内容で、ま

まったく現代人の日常生活からの考えとしか思われぬ。演出脚本ではそういう冗長な部分と不合理な内容を削除した。ところが、これらのことだけではなく、文学脚本の話の筋もかなり違っている。

第三場の内容はもととお寺に來ている二人の話から始まっていることに設定しているのに、徳兵衛が「寺廟へ菩薩に拜みに行つて楽しましよう」とお初をお寺へ引つ張つていく展開で、二人の出会つた場所はお寺ではなく、途中であるということになり、首尾が矛盾してくる。

また、子授け観音の前に立ち止まつた時には、文学脚本ではお初が子授け観音様のお名前を徳兵衛に聞いたことにしているのに対して、演出脚本では正反對に徳兵衛がお初に聞いた形になっている。そして、この観音様の名前を聞くシーンでは、文学脚本ではお初↓徳兵衛の言葉のやりとりが三回、演出脚本は徳兵衛↓お初のやりとりが六回となっている。そこから、演出脚本ではそういう冗長な部分と不合理な内容を削除し、二人のからかうやりとりをポイントとして書き足したことが分かる。

文学脚本と演出脚本を比べてみると、第三場の内容上、カットした歌の部分が二箇所、書き直した部分が六箇所、他の文字・語彙・表現などの添削が約六〇箇所である。

第四場（借金を取り立てる）

第四場の終わりの徳兵衛の歌の長さが大分違っている。文学脚本は歌の内容が格闘の場面や事件の経緯をより子細に表されているが、演出脚本はそれを舞台の進行に合わせて、含蓄的な数句の言葉に縮め、特に徳兵衛に歌わせず、舞台裏の人に徳兵衛の心境を語り出すように歌わせた。歌の長さはともかくとして、演出脚本の舞台裏の人に歌わせた、浄瑠璃の太夫の語りに共通するもので、このナレーションのような処理はいかにも効果的なものだと思われる。

第四場は他の場に較べると、あまり手入れをしていない。文字と語彙の書き直しは多く、併せて約四〇箇所である。

第五場（悲しい出会い）

○ 一幕啓。初娘正在縫制嫁衣。

初娘：（唱）明月漸上高樓、晚涼初。一片清光瀉地、情懷柔。

初七夜、心更切、思悠悠、幾番疑是郎至、人影疎。

〔徳兵衛破帽掩面、蹣跚上場。〕

徳兵衛：（唱）寂寥黄昏時候、淚暗流。一頂破笠遮面、難掩羞、

欲見她、怕見她、更添愁、千言万語欲訴、步又留。

初娘…(唱) 盼郎想郎窺密口、灯火如簇、忽見一人好面熟……

〔幕啓。初娘正在縫制嫁衣。〕

初娘…(唱) 月牙兒面含笑漸上高樓、瀉清光懷柔情令人思悠悠。

連日來飛針走線織錦繡、千根針万条線描我心圖。与徳郎結

紅繩恩愛已久、喜初娘得知已平生亦足。初七晚心更切頻眺

窗口、盼徳郎来接奴偏偏人影疎……

〔徳兵衛蹣跚上場。〕

徳兵衛…(唱) 初娘她倚門樓苦将我候、欲見她怕見她天滿樓前

步又留。

初娘…(唱) 望眼欲穿盼郎至、忽見一人好面熟。

以上の歌の部分から分かるように、お初の歌については文学脚本より演出脚本の方は詳しく描かれているが、徳兵衛の歌については少し簡略化されている。そして、文学脚本全体においてはこの歌の中国語だけは殆ど三字となっている。三字の表現は難しいようで、どうしてここの部分だけが三字になるかはよく分からない。昔の三字の『三字経』、四字の『詩経』のほかに中国古典劇の歌の中に三字の表現はある事はあるが、多いほどではない。文字が少なくなる、表現が難しくなるはずである。

第五場の内容は心中前の出会いの悲しい場面である。演出脚本を見てみると、書き換えの手入れが一番多い。「原作の天満屋が少し

簡略化されているが、ほぼ忠実に再現されている」と言えそうである。ところが、「中国古典劇では舞台装置に机と椅子しか使わないので、縁の下に徳兵衛を隠すことが出来ない。そこで机の下に隠れることになる。中略、徳兵衛が死ぬことを覚悟して出て行くのを、お初が後ろから、花嫁衣裳を持って追い掛けていくように変わっている」^④ようである。文学脚本では徳兵衛の歌と台詞にはあまり悲しすぎ、前の話の重複しているところが多い。もしお初と九平次との会話を前半と後半に分けると、文学脚本では前半のやりとりが多く、演出脚本では後半のやりとりが多い。やりとりの内容を見ると、文学脚本の九平次は軽薄なところが表に出すぎて軽いイメージであるのに対して、演出脚本の九平次は賢い悪人の印象が強い。九平次は脇役とは言え、劇全体に関わる人物であるから、九平次をどのように描くかは大切なことで、悪人のずるさや陰険などところを真剣に取り扱っていたら、主役のことを際だてる引き立て役になる。特に悲劇の場合は最も然るべきである。物語の展開と密接に関連する劇の人物の描写または人物の会話には重みが無ければ、劇の重みも失われる。

そして、文学脚本では九平次は花車に渡した銀子は五貫目であるが、演出脚本では十貫目にまで増えた。第二場に述べたように、金銭の感覚が無いために江戸時代の金を勝手に増加した。文学作品と

言つても、昔の金のことなら、中国と日本のどちらに合わせてもいいが、ちゃんと調べた上に書かれた方がよいであろう。

「両脚本の長さで言うと、文学脚本より演出脚本の方はやや短い。

しかし、第五場だけは長い。演出脚本の第五場の語彙・文字・内容の添削というより、殆ど全体的な手入れであつた。

第六場（心中）

先ず、お初が『井筒女』を歌う場面と時間は両者では違っている。

文学脚本はお初がそれを歌つた後に、徳兵衛が森を心中の場所に決めた。演出脚本は心中の場所を決めてから、お初が徳兵衛の好きな『井筒女』を歌つた。舞台の公演を見た私は、やはり後者の方がいいと思う。勿論、天地、御堂、夫婦固めの互いの礼拝の場面及びお初が徳兵衛の為に『井筒』を歌つた場面は、文学脚本になく、演出脚本の設定した書き添えである。

演出脚本ではカットされた部分が数箇所ある。一つはお初が結婚用の赤絹を持ってきて、徳兵衛に被つてもらうという描写。昔、婚礼の時に花嫁が頭に赤絹を被つて籠に乗つて新郎のところに行くという習わしになっている。現代の中国映画の『赤い高粱』の始めの場面に現れたのはそれである。これはまったく中国の旧時の婚礼習慣で、赤絹を地方によって「蓋頭」「蒙頭袱」「盖頭紅」という。

これは日本人が観劇した時には恐らく分かりにくいところであろう。そして、習慣上のことから考えれば、お初が徳兵衛に「蓋頭」を被つてもらうのは非常識のように思える。一般に新婦のその「蓋頭」は新郎に取つてもらうのは普通である。

次は二人は心中しようと決心したが、まだ死ぬことが怖いという表現をとらせている点である。文学脚本に描かれたお初の「死んだ人の顔は怖いでしょう」とか、徳兵衛の「何故、死ぬか、何故、死ななければならぬか」とか、またお初が驚き恐れて「ああ、怖い。鬼影の火はあちこち点滅、冤鬼の魂の火は燃える」といった部分は、死ぬ直前の二人の恐怖の心情を表されている。実は生きていく道に希望もなく、生存を諦めて、心中を選んだ二人は、死ぬことを怖がらないはずである。中国の自殺と日本の心中とは当然同類のもではなく、中日民族の生死観も死の美学と理念も違うから、それを削除した演出脚本の扱いは穩当かつ的確なようである。

第六場の語彙・文字の手入れと内容の添削は約五〇数箇所ある。

むすび

日本の芝居も中国の戯曲も「総合芸術」である。中国の戯曲論家・故周贻白氏はこう語られている。「演劇は従来『総合芸術』と称し、或いは又『七番目の芸術』とも言われる。これはその中に芸

術の成分が含まれ、詩歌・音楽・舞踏・絵画・彫塑・建築などの六項目の芸術を持つ所以である。いわゆる総合とはそれぞれの特徴を融合して、他の芸術と違った独立様式を形成されたことを意味する。演劇そのものは、詩歌・音楽・舞踏・絵画・彫塑・建築などの六項目の芸術からの組み合わせではない。詩歌などの六項目の芸術があつてから、演劇が誕生したのではない。換言すれば、詩歌などの六項目の芸術の性質は、或いは時間芸術、或いは空間芸術に属する。演劇は時間と空間の二つの芸術の性質を兼有する^⑤。一つの芝居を作るのが容易なことではないと私が解つたのは、漢劇の「曾根崎殉情」をきっかけに芸術創造の過程に参加してからである。舞台と創作の全過程及び各誌の評価については、今回は紙幅の関係で触れないが、別に書きたい。例えば、中日の脚本の心中の場面では、徳兵衛は刀を持つてお初に突き刺すことになっているが、漢劇の舞台ではお初が徳兵衛が突き刺すに忍びないのを見て徳兵衛の手を掴んで自分で刺した。そのすこしの違いは、監督の高秉江氏の愛情、人情、観客心理からの考えによつたものである。芝居は時間芸術と空間芸術の性質と、文学性と演劇性の二重性を併有するのである。先ず、その文学性である。脚本家の方月仿氏は日本の作品の改作が初めてなので、日本文学の知識を把握するために、私のところから謡曲・日本文学史の中国語訳と日本の作家に関する書籍を借りて熟読する

と同時に、中国古典劇の先学を訪ねたりした。そして、劇の監督などの関係者と一緒に向井芳樹先生から送つてもらつた「曾根崎心中」の浄瑠璃・歌舞伎・映画のビデオテープを繰り返して見た。八年二月ごろ、脚本の第一稿が出来上がった。それを向井先生に送つた。第二稿が出来た時に武漢で向井芳樹先生と打ち合わせていろいろと検討した。その脚本は四時間の舞台演出の計画で書かれたのであるから、日本で上演する場合は長すぎると向井芳樹先生は二時間の分量に縮める意見を出した。だから、第三稿の脚本は全部二時間分の分量になっている。しかし、物語の展開はそのままにして、歌と台詞の表現を簡潔に練り込んだ。今回の両脚本の比較を通してその洗練されたところを実感した。両脚本を読んだ時にも、舞台の演出を見た時にも、筋そのものに注意を奪われてしまつたから、あまり細部にわたる留意と検討を怠つていたが、今回の両脚本の比較の作業をする中で、三回の手稿本を除いて活字になつた文学脚本と演出脚本だけでも、文字・語彙を含む段落の書き換えを数百箇所も見つけようとは思ひもよらなかつた。両脚本の違いがこんなにあつたということについては、脚本家自身はどこまで意識しているのかは分からないが、推敲のあとをたどることが出来たと思う。単なる観劇と研究作業とはまったく別個のものであることを考えさせられた。文字上の推敲だけでなく、内容の構造や社会の風土・民俗などにお

いても、『武漢劇壇』の文学脚本より一年後の『劇本』の演出脚本の方が洗練されている。時間的に考えれば、当然のことであるが、改作する人にとっては、たゆまぬ努力と苦勞の証拠と言えよう。

近松門左衛門の代表作『曾根崎心中』のこの愛情悲恋物語は、初めて中国で受け入れ、武漢と北京の舞台上で上演された。中国の公演でも日本での公演でも観客たちが涙を流した事実は悲劇のもつ文学の力と劇芸術の力を反映したのではないかと思う。愛情の主題は恒久で、国境を越えるものである。この中日両国における文化交流・芸術上の大胆な試みと友好の合作については、一九八九年の『武漢年鑑』には、「武漢漢劇院が日本の名著によって脚色した、日本人民の封建勢力に反抗し、美しい愛情を求めることを反映された『曾根崎殉情』は上演され、古典劇の様式で外国の芝居を演じることも同じく人を感動させる魅力を持っている」「武漢漢劇院劇作家方月仿氏と日本同志社大学教授向井芳樹が協力して、日本の名著『曾根崎心中』を漢劇に脚色した。そして、漢劇青年実験団は舞台稽古して、一月の始めに日本へ赴いて公演され、各界の好評を得た」と記入されている。そして、日本の『演劇年表』には、「近松の『曾根崎心中』を中国古典劇に移して、武漢の若い劇団が演じた。脚本がよくまとまっていた。観音めぐりもいねいであり、上乘だった。崑劇の『マクベス』よりは成功した。一つの実験として銘記した

い」^⑥といった寸評が記載されている。

注

① 昭和三十四年に発行者である日本学術会議内日本学術振興会によって出版された『漢訳万葉集選』もある。その当時は錢稻孫氏が古稀の年であった。

② 同志社『国文学』向井芳樹 一九八九年三月二〇日 第三十二号。

③ ②に同じ。

④ ②に同じ。

⑤ 『中国戯曲発展史綱要』上海古籍出版社出版 一九七九年十月 第一版。

⑥ 『演劇年表・下』藤田洋 桜風社 平成四年六月三十日。