

消失した中国実験演劇をめぐる考察

——牟森の軌跡をたどって——

榊原 真理子

はじめに

中国において一九八〇年代（改革開放の時代）に至って興った演劇に「探索演劇」「実験演劇」「先鋒演劇」「小劇場演劇」「小話劇」がある。これらはほぼ同義で、それまでに築かれた、政治と深く結びついたリアリズム演劇への反動から興った新しい演劇を指す。台詞をしやべり対話でドラマを進めるといふ従来の演劇の基本的な性格を土台にしつつ、だがリアリズムにこだわらない奔放な戯曲構造や演出を個性として繰り広げ、主に採算の取りやすい小規模な劇場で展開されてきた。八〇年代は探索演劇、その後は実験演劇、先鋒演劇の呼称がよく用いられたようだが、近年



はしばしば小劇場演劇と呼ばれる。小話劇はほとんど聞かないが、台詞劇が「話劇」と呼ばれていることと小劇場を結び付けた派生語であろう。本稿では中国でのこうした新しい演劇のことを統一的に小劇場演劇と呼ぶこととし、主に九〇年代、小劇場演劇を形作り牽引してきた代表的な作り手である牟森（ぼしん一九六三）の軌跡をたどりながら、その実況の一端を明らかにすることを目的とする。

演出家・作家であり、俳優となることもある牟森は、「自由職業人」「アマチュア演劇人」「独立演劇制作者」などと呼ばれている。今日の日本語で呼称するならば、いわゆる「クリエイター」であろう。一九八〇～九〇年代に斬新な舞台を次々と上演してとくに国外において高い評価を得、話劇史の文献では必ず紙幅の割かれる記念碑的人物と

なっている。だが、九七年頃には創作に行き詰まって上演活動を止めた。その後は二〇一三年に上演活動再開に踏み切るまで、依頼を受けて細々と舞台監督をしたり、リアリズム作品を演出したりするほかは、会社運営や執筆にシフトし演劇から遠ざかった。これは小劇場演劇シーンにおけるほかの代表的な演出家、林兆華（一九三六—）、孟京輝（一九六五—）、李六乙（一九九一—）らが時を経ることにますます積極的に手広く上演を展開しているのとは、際立って対照的である。

牟森のこのような挫折の理由を分析した論考^①によると、一つには牟森作品は国外では高く評価されたものの国内ではそれに及ばないという、地元観客との乖離があり、もう一つには作品の素材を「個の告白」以外に見出せず、過去の作風の繰り返しに墮し創作を続けられなくなった、まさに行き詰まりがあった。牟森自身は「自分を超えられず、創作がとても辛かった」と語っている。また、ほかの作り手たちは国の劇団に所属して手堅い作品で足場を確保しながら、自ら組織する民間資本のスタジオにおいて制約を離れた自由な創作も手掛けていくという（そうせざるを得ないにしろ）、創作領域の使い分けをしてきたが、牟森は人材、劇場、待遇等の条件の整った国の劇団には所属せず、資金繰りのできるプロデューサーもいなかった。創作条件の違いも挫折の一因と思われる。

牟森は主に北京で活動してきたが、その後、二〇一三年に上海において創作を再開する。「西岸二〇一三建築与芸術双年展」という上海西岸のイベントのオープニングとして、一九九三年の話題作である『彼岸／彼岸』についての中国語文法討論^②（原題『彼岸／關於彼岸的漢語語法討論』）の再演依頼があったのに対し、牟森は温めつつあった『上海オデュッセイア』（『上海奧德賽』）を『彼岸／彼岸』について中国語文法討論を凌駕するものとして提案し、約四〇分の叙事劇である「雲演劇」を上演した。それはまた過去の作品である『ゼロの記録』（『零檔案』）や『彼岸／彼岸』についての中国語文法討論の再演でもあった。

牟森をめぐっては、創作活動の中止の理由を論じたものも含め論考がすでに多くあり、詳細も検討されている。主には、牟森の作品を「小劇場演劇」の先駆として、その抽象性の高さからポストモダン・パフォーマンス・アート（中国語では「行為芸術」）であると位置付け、前衛性を高く評価するか中国の観客との乖離を論じている。そこで、本稿では牟森の作品は劇場の舞台で展開される演劇であることに立ち戻り、演劇性と表象の視点から考察してみたい。以下では、まず前提となる一九八〇〜九〇年代の中国小劇場演劇の歴史を俯瞰した上で、活動中断後から今日までも含めて牟森の経歴と作品の軌跡をたどる。次に、牟森の代表作である九四年の『ゼロの記録』と『エ

イズと関連する』の上演を、映像や劇評を基に確認する。そして、牟森作品から排された演劇性と表象の検討を通して、牟森の作品が徐々に精彩を失った理由や小劇場演劇の実験の状況を考察したい。

一 中国小劇場演劇前史概況

「小劇場」の興りは、一九世紀末のフランスのアントワーヌ (André Antoine, 1858-1943) らを端緒としたヨーロッパの自由劇場運動に遡る。従来の大袈裟な演技やウエルメイド・プレイ (都合よくうまくつくられた脚本)、有名俳優を据えて興行を支えるスター・システムなどによる卑俗的な演劇を、舞台装置や照明の技術革新、イプセンの

近代的な戯曲などとともに、写実的な自然主義、リアリズムの方向へ革新しようとした近代演劇確立の芸術運動である。⁽⁵⁾自由劇場 Théâtre Libre (一八八七—一八九六) はアントワーヌが創設したパリの小劇場の名称で、近代演劇が伝播するとともに各国でも自由舞台 (独)、独立劇場 (英)、モスクワ芸術座 (露) などが次々とつくられた。日本でも小山内薫と二代目市川左團次がロンドンで見た舞台協会 (独立劇場の後身) をモデルとして、新劇の自由劇場 (一九〇九—一九一九) を設立した。⁽⁶⁾中国では日本の自由劇場などの影響から、話劇の蠕動である文明戯の一端とし

て上海で民衆戯劇社 (一九二一?) が起こった。

その後一九六〇年代以降にも小劇場、前衛演劇は世界各地で盛んとなった。とくにニューヨークのオフ・ブロードウェイが有名である。日本では、六〇年安保闘争の怒りのエネルギーからくる社会運動や新劇の解体を目指した演劇運動が興った。学生劇団やアルバイトの演劇人たちが制約ある経済事情に見合った小規模空間での演劇、テント演劇、野外演劇などを展開し、小劇場演劇またはアンダーグラウンド演劇 (アングラ演劇) と呼ばれた。「小劇場」は単なる建築としての劇場の規模や形態に、反伝統、反主流、反商業、反体制、芸術を通しての社会運動などを旨とする演劇の歴史的文脈を伴って、そう呼称される。今日「小劇場」という場合、主に戦後のものを指す。

中国では、およそ一九八〇年代に小劇場の提起や上演が徐々に行われ始め、九〇年代以降に小劇場という概念が定着したようである。まず物理的にも心理的にも俳優と観客の距離の近い上演空間の規模そのものに関心が向けられた。八一年に曹禺によって多くとも二百席ほどの小劇場の長所が論じられ、八五年の南京市話劇団の小劇場を皮切りに徐々に小劇場が建設され始めた。

中国での小劇場の提起を一旦振り返っておくと、一九八一年より起こった「演劇観論争」である。この話劇をめぐる論争は文化大革命終結後、話劇の創作不振、観客不入り

の危機状況からその打開の道や不振の理由が演劇関係者や研究者によって論じられた、一連の議論である。議論の発端は六二年の黄佐臨による「『演劇観』雑談⁽⁸⁾」というリアリズム以外の演技や演出方法を提起した発言であったが、八〇年代に話劇の再建が深刻な課題となった中、表現形式だけでなく、創作テーマや人物造形など多岐にわたって議論された。集約的には、当時の作り手や識者たちが直面したのは、それまでに確立された政治宣伝としてのリアリズム話劇という「伝統」の扱い方であった。二〇世紀半ばの話劇は、中ソ関係の影響から主にソ連のリアリズム演劇を積極的に受容することで発展した。したがって八〇年代には、その画一的なリアリズムを超克しようとする動きが起こり、ブレヒト、不条理劇、モダニズムなどの受容が模索された。

一九八二年の『非常信号』（『絶対信号』、林兆華演出、高行健・劉会遠作、北京人民芸術劇院）を初動とし、その後続く小劇場での上演が、今日中国で用いられる小劇場演劇を指す。『非常信号』は、北京人民芸術劇院（以下、北京人芸と記す）において高行健のベケット作の不条理劇『ゴドーを待ちながら』を模した『バス停』（『車站』）に着手しようとした林兆華らが、北京人芸院長らよりまずリアリズムに近いものからと言われたことで試行した作品である。貨物列車に乗り込んだ職のない青年とその友人たち

とのやりとりというストーリーが貫かれつつ、戯曲構造は回想や想像のシーンによってリアリズムの時系列の整合性が解かれている。様子を見るために北京人芸内の一角を利用した内部公演から始められ、好評となり後に北京人芸三階「宴会庁」（現在の北京人芸実験劇場）で正式に公演、さらに大劇場（首都劇場）で公演された。⁽⁹⁾小さな空間における演劇実践であっただけでなく、画期的に伝統の打破が試みられたという点で、今日、中国における初の小劇場演劇として話劇史における記念碑的作品となっている。『バス停』はこれに続いて八三年に上演され、翌年、精神汚染一掃運動において批判された。だが、こうした模索はこれら二作品を含め当時「探索演劇」と呼ばれ、話劇不振の決定的な打開にはならないものの八〇年代を通して継続した。その中でやがて他メディアとの競争という点からも観客の体感指数の高い小劇場という上演形態が着目され、劇場の増加や民間劇団の出現へと連動していった。

一九八九年の六四天安門事件後は思想の引き締めが強くなり、上演活動も委縮したが、九〇年代、時代背景を受けた青年の怒りのエネルギーから、リアリズムを完全に覆した作品で学生演劇から出発した牟森と孟京輝が頭角を現し、注目を集めた。すでに北京人芸において中堅であった林兆華も北京人芸での仕事と並行して自らのスタジオを組織し、新奇的なモダニズムの創作へと手を広げていった。

牟森の評価は外国各地の演劇祭に招聘されたほどであったほか、国の劇団に所属せず、民間劇団として活動した点でも先駆的であった。およそ北京における牟森と孟京輝の活動から小劇場演劇は本格化した。

ところで、建築としての小劇場にも少し触れておきたい。何をもって小劇場と言うか、あるいは大劇場と言うかに明確な基準はないが、いくつかめぼしい劇場の客席数を挙げてみると、三四三席（アントワーヌの自由劇場）、一〇〇席未満（六〇年代の早稲田小劇場）、二九九席以下（ニューヨークのオフ・ブロードウェイ。ブロードウェイの規格）、二〇〇席（北京人芸実験劇場）、三六三席（孟京輝の蜂巢劇場）となる。中華人民共和国建国後に建てられた中国の劇場は組織機関（単位）や学校のホール（礼堂）（公会堂）、公共の娯楽施設（文化宮）「倶楽部」「影劇院」、国立劇団の専用劇場等、ほとんどがキャパシティの大きい大劇場である（たとえば、北京人芸の首都劇場は九二七席）。国の劇団の小劇場は、劇団の二つ目、三つ目の専用劇場として主に八〇年代半ば以降に徐々に新しく建てられた。国の予算で国の劇団だけが上演を行い利益の追求が禁じられてきた興行状況の間隙から、市場経済の時代、民間の上演が興り、追認的に規制が緩和されるに伴って、それらは外部への貸し劇場としても機能した。かつてアントワーヌの自由劇場や日本の小劇場演劇（六〇年代以降）

がそうであったように、小規模であることは限られた経済事情の中で着手や転換がしやすい。また、俳優と観客が近いことによる独特な一体感、臨場感の利点もある。そのため、民間の小劇場も増加していく一方で、九〇年代当初の伝統の超克や実験の理念は置いていかれるまま上演の商業化が急激に進んだ。加えて近年は、いわゆるコラボなど領域横断的な活動の一つであろう、小劇場で京劇を上演する「小劇場京劇」なども出現している。どのような小劇場作品でも一九世紀末以来の小劇場の帯びていた理念があるとみなされる、あるいは主張する曖昧な認識も流布しているようである。だが、坂手洋二（劇作家、演出家。一九六二—）が「演劇の歴史というのは、劇場を発見してきた歴史でもあった」と述べるように、文革終結後、中国演劇が小劇場を見出してきた過程は、商業演劇の流行も含め新しい段階の中国演劇史を形作ってきたものであった。

二 牟森の演劇活動

前節で見たような小劇場演劇が展開していく経緯において、牟森は主に一九九〇年代に実験、先駆、先鋒などと評された気鋭の演劇クリエイターであった。無名の若者がどのようにして演劇活動を展開し、高い評価を得るようになり、また活動に行き詰まるに至ったのか。この節では、牟

森の経歴や作品を追ってみたい。

牟森は一八〇センチ以上もある偉丈夫で、どの写真を見ても若い頃から丸刈りか坊主頭にメガネをかけた僧侶のような風貌をしている。一九六三年遼寧省營口市生まれ、文学少年で八〇年に北京師範大学中文系に入学した。だが、学業に身が入らず休学したり復学後も再履修となったりしつつ、在学中は仲間を集めて専ら課外での演劇活動に精を出した。学内では名の知れた人物であったようである。

一九九二年(一九九歳)頃までの経過はたいへん流動的である。大学を出た後チベット自治区話劇団に就職したかと思えば、北京に舞い戻ってアルバイトをしたり林兆華のスタジオに参加したりしながら舞台を手掛けるなど、いわゆる「北漂」の生活であった。その間上演した作品は『作文』(《課堂作文》一九八四、在学中の初演出・脚色作。ワイケルト原作)、『イルクーツク物語』(《伊尔庫茨克的故事》一九八五、卒業記念作品。アルブゾフ原作)、『三人姉妹』(《三姐妹》一九八七、チベットから北京へ戻った後の作。チェーホフ原作)、『犀』(《犀牛》同年、イヨネスコ原作)、『兵士の物語』(《士兵的故事》一九八八、音楽劇。原作・台本ラミューズ、音楽ストラヴィンスキー)、『偉大なる神ブラウン』(《大神布朗》一九八九、オニール原作)で、いずれも外国の作であった。牟森のこれらの舞台は上演することに口コミで評判が伝わったり関心を持った観客

が出資を申し出たりして、一つまた一つと展開された。観客の中には林兆華、陳顛(演出家)、徐曉鐘(当時中央戲劇学院院长)、また俳優としての参加者には孟京輝がおあり、出資者には駐中国アメリカ大使館という有力団体もあった。そうした口コミの評判はアメリカ合衆国広報文化交流局からアメリカ訪問に招聘されるまでになり、一九九一年、牟森はアメリカの八都市を回ってアメリカ演劇の見聞を得た。また、いずれも長く継続していないものの、在学中は未来人演劇団(一九八五)、チベットから北京へ戻った後は蛙実験劇団(一九八七)、アメリカから戻った後はまたラサへ赴き西藏戲劇工作室(一九九二)も立ち上げた。「死ぬこともできないし、毎日つまらない仕事をして家庭生活を送っていくこともできない、それならば好きなことをするだけだ」と語る北漂生活の様子は、呉文光が撮ったドキュメンタリー映像『流浪北京』(一九九〇)により今日でも垣間見ることができる。

アメリカから戻った後の一九九二年のラサでの西藏戲劇工作室から九七年(三四歳)の『吐露』(《傾述》、馬原原作)までが、牟森の本格的な演劇活動である。アメリカ訪問では、中国の演劇教育で二〇世紀半ばに受容したスタンラフスキー・システムという俳優訓練法を伝統的に継続しているのに対し、アメリカではスタンラフスキーを基にした「メソッド」が行われているのを見たことが大きな

収穫だったようである。スタニスラフスキーとメソッドの違いをここで仔細に検討することはできないが、アメリカのメソッドは、スタニスラフスキー・システムに影響を受けたストラスバーグらがそれを発展させ、映画界でも広く普及したもので、特徴として個人の体験や感情を素材に役作りをする⁽²⁵⁾。個人の記憶を追体験しさらけ出すことになるメソッドは俳優の心的負担が大きいのと言われる。牟森は帰国後メソッド的な演技を実践し、再び話題作を手掛けていった。

一九九二年、牟森はまず西藏戲劇工作室で「さまざまな俳優訓練法」を試した。具体的には、続けて九三年にコーチを受け持った北京電影学院演員交流培训中心での俳優方法実験クラスのような内容であろう。ここでは、四カ月間、京劇俳優、ヨガ講師、コンテンポラリーダンス講師を招いたレッスン⁽²⁶⁾も含め、身体を緩めて自己を解放することを教えたということである⁽²⁷⁾。その修了作品として、『彼岸／関於彼岸的漢語語法討論』（高行健および于堅原作）を上演した。このとき、上演団体の名義が必要だったこともあり、戲劇車間が立ち上げられた。

その後は戲劇車間で毎年続けて、一九九四年に『ゼロの記録』（于堅原作）、『エイズと関連する』（《与艾滋有關》、即興劇）、九五年に『黄花』、『紅鯉魚』（東京初演）、『ある晩の記憶についての調査報告』（《關於一個一夜的記憶的調

査報告》）、九六年に『病院』（《医院》）、『アジアの想像、あるいは讚歌あるいは練習曲について』（《關於亞洲的想像、或者頌歌或者練習曲》）、九七年に『吐露』と、多いとまで年に三作を上演した。そして『吐露』を最後に上演活動を停止した。

これら戲劇車間の一連の作品には、ストーリーがなく、即興で断片的な台詞（詩）を述べたり身振りやダンスをしたりする反演劇的な特徴がある。固定した脚本もなく、今日、上演の実態を把握することは容易ではないが、『彼岸／彼岸についての中国語文法討論』『ゼロの記録』『エイズと関連する』などの代表作は非売品ながら映像が残されているため、劇評も数多くある。劇評から上演の様子とその評価をまとめると、次のようになる。戲劇車間の作品はいわゆる舞台上演であるパフォーマンス・アーツ（演劇、音楽、ダンスなどの上演芸術。中国語では「表演芸術」）としてよりは、時空間を共有しながら身体でテーマを表現するパフォーマンス・アート（演劇と美術の中間的領域の芸術。中国語では「行為芸術」）として位置付けられている。『彼岸／彼岸についての中国語文法討論』は即興の激しい身振りを主体とし、『ゼロの記録』は俳優自身の父親の半生を無感情につぶやく形、『エイズと関連する』では舞台において調理、即興のつぶやき、労働者による壁の工事が行われた。ストーリーと人物像のあるリアリズム演

劇を覆したこれらの作品は観客に驚愕、衝撃をもって高く評価された。とくに『ゼロの記録』は会場の都合で国内では上演されなかったものの、外国において上演され、数々の演劇祭にも招聘されたことで知られる。日本においても九五年、瀬戸宏（摂南大学教授）と坂手洋二の手配によりワークショップなどを行ったり、九七年、タイニイアリス（東京の小劇場。二〇一五年閉館）の招聘で『紅鯡魚』を日本人俳優を起用して上演したりしたことがある。

一九九七年の『吐露』は失敗作と評され、それ以後、牟森は自らの作品を組織することから遠ざかった。話題となった作品も、一方では素人俳優の起用、ストーリーのなただの展示的行為に違和感を覚えるとの声もあった。最後の作品となった『吐露』に至っては牟森自身失敗だったと述べている³⁰。

『吐露』以後は一九九〇年代のような多作、直接の演劇活動はなくなった。二〇〇二、三年は北京人芸の林兆華に招かれ、『万家灯火』『趙氏孤児』などの制作に参加したり、広州話劇団に招かれ『最高利益』というリアリズム作品を演出したりした。二〇〇六年はドイツ映画の膨大な解説を書いている。ここから牟森は舞台演出より歴史の叙述へと関心が移り、執筆を始めた。

二〇一三年（五〇歳）、上海において創作を再開する。『西岸二〇一三建築与芸術双年展』という上海西岸のイベ

ントのオープニングとして、一九九三年の話題作である『彼岸／彼岸』についての中国語文法討論』の再演依頼があったのに対し、牟森は書きかけていた上海の歴史叙事である『上海オデュッセイア』を『彼岸／彼岸』についての中国語文法討論』を凌駕するものとして提案し、約四〇分の『雲演劇』を上演した。「雲演劇」とは牟森によると、「ある空間、メディア横断的、つながりを超えた、大規模、テーマ方式³¹」である。すなわち、上海の歴史をテーマに照明、映像、管弦楽、声楽、語り、ダンスなどで構成される総合芸術的な上演であったが、それはまた「彼岸」を探すというテーマが語られたり鉄筋に刺さったりんごが並べられたりした、『彼岸／彼岸』についての中国語文法討論』や『ゼロの記録』の踏襲でもあった。

三 牟森の「行為芸術」

——『ゼロの記録』『エイズと関連する』

では牟森の創作のピークであった一九九四年の二作、『ゼロの記録』『エイズと関連する』を取り上げ、その舞台の様子がどのようなものであったか見ていきたい。上演『ゼロの記録』の録画³²、代表的な劇評のほか、『ゼロの記録』の原作者であり、『エイズと関連する』に俳優として出演し、また間近で牟森の創作を見守ってきた友人である

詩人の于堅（一九五四—）の回顧のブログも参照する。

『ゼロの記録』は于堅の長詩を原作としたもので、一種のモノローグ、語りの劇である。

この劇の演出家は牟森という。彼は一年前ぼくに、長詩『ゼロの記録』を劇にして上演したいんだと言った。ぼくはすぐその劇に出て演じてみたいんだけど、と彼に聞いてみた。彼は何も言わなかった。その後、ある日、彼はいきなりぼくに聞いてきた。『ゼロの記録』で演じたいなら何を演じるんだい。ぼくは自分を演じてみたいと答えた。彼はまた尋ねた。何か言いたいとしたら何を言うの。ぼくは父親のことを一番言いたいと答えた。ぼくは雲南で生まれた。そしてそこで育った。物心ついた頃から、ぼくは父は悪い人だと知っていた。毎朝七時半に父は出勤した（後略）

男が一人、舞台の上でこのように語り始め、自分の記憶にある父親の話を長々と続けていく。だが、話をする背後ではもう一人の男が溶接作業を始める。すさまじい音を立てて鉄筋を機械で切断したり火花を散らして溶接したりし、男の話し声を無遠慮にかき消していく。話をする男は騒音が起こるたびにぎよっとしたように口をつぐみ、迷惑そうなそぶりを見せる。また、女が一人、音声の再生装置

のスイッチを入れて詩（于堅の『ゼロの記録』）の朗読を流してやはり男の話を分断し、男はまたそのたびにスイッチを切る。しかし、男の話も溶接作業も女の詩の再生も、互いに負けじと続けられていく。

やがて、舞台には溶接作業で出来上がった直立した鉄筋の林が現れ、その先端にりんごが串刺しにされる。もう一人、別の男がやってきてノートを読み上げ始め、先にいる男の話の邪魔をするが、最初の男は最後には張り合うことをやめて男と声をそろえて一緒にノートを読み上げていく。そして、二人は読み終わると、狂ったようにりんごを送風機の中に放り込む。りんごは高速のプロペラによって瞬時に微塵に砕け果汁が吹き飛ぶのだった。

原作者である于堅は、「震撼、刺激、わずかな血と肉である個人と鉄との格闘、舞台はぼくが青年時代に仕事したことがある溶接工場みただった。（中略）牟森は演劇の天才だ。彼は新演劇を創造した。彼の舞台は張り詰めたもので満ちていて、強烈な空間と現場の感覚があり、今日まで国内でこれを超越した者はいない。その頃パフォーマンジャーになるだろう」と語っている。

『ゼロの記録』は第一回ブリュッセル国際芸術祭での上演で好評となり、その後招聘されて各国で上演された。北京では予定していた円恩寺影劇院の近隣居住の姚依林（共

産党幹部）死去の喪を受けて上演が禁じられたため、国内で上演されたことは一度もなかった。³⁴⁾

以下は、具体的に舞台を描写した劇評である。二箇所から引用してみる。

一見してわかるように、この劇は日常生活の狂気と荒唐無稽さを描いている。北京の演出家牟森は詩人于堅の『ゼロの記録』をこの劇の名前と脚本とした。テーマは転覆的ではないものの鋭く深い。劇は個人が触れることのできないファイルに記録されたある人間のあらゆる細々とした情報を描き、詳しい明細書を羅列している。作者本人の経歴であるかのように。（中略）その詩がひたすら機械台の録音機から流れてくるのが聞こえ、注意を引く。同時に、俳優は始終元氣よく自分の物語を語り、少年時代を思い返す。（中略）ほかの二人の俳優の主な役割はひたすら叙述者の話を折ることである。彼らは機械で大きな音を立て、再生装置のスイッチを入れる。叙述者が止まると、観客の眼前に手術の映像が現れる。ファイルは人の生活の外側だけでなく、人体の内部構造も記録していた。クライマックスでは、女優がトマトとりんごを鉄筋の上に刺し、もう一人の俳優が前に出て来て自分の物語、ある愛の物語を語り始める。それは最初の叙述者の話を中断させる。二人の声は徐々に合

わさって一つになる。そして、彼らは女の「果樹」を破壊し、りんご（若さと魅惑の象徴）とトマト（弱さの象徴）を潰し、送風機に放り込み、粉々にしてしまう。³⁵⁾

牟森はずっとグロトフスキーの「時間を彫刻する」という思想が好きだった。映画『ぼくの村は戦場だった』の一場面である地面一面にりんごがある風景を見て、頭の中に鍛圧プレス機でりんごをいくつも押しつぶしてジャムのようにする場面が浮かんだという。（中略）それ〔引用者注〕りんごが鉄筋に刺さった風景〕が何を表しているかという点、牟森は誰もが自分が感じたものがその答えだという。彼自身にとっては、鉛色の鉄筋とりんごが触れ合うことはスタートで、それが自分の成長と経験に関係があり、道理ではつきり言えるものではないと考えていた。³⁶⁾

于堅も「国内初のパフォーマンス・アート」と称したように、『ゼロの記録』は演劇の枠組みがぼやけ、身体やオブジェを使った展示、あるいは行為と言えることがわかる。ヨーロッパ、アメリカ、オーストラリアなどで計七〇回余り上演されたということである。

次に、『エイズと関連する』の舞台の様子を、牟森の友人である劉淳の文章から参照してみる。于堅はこの作品に

俳優の一人として出演した。作品は即興劇で、題名の「エイズ」と内容はあまり関係がない。

(前略) 一列一列あつた観客席がなくなり、工事現場から運んできた工業用の足場と鋼鉄板が観客席の上に覆いかぶさっていた。舞台と観客席は一枚の平面に、一つになつていった。何百脚もの椅子が組み立てられた鉄板の上に並べられていた。観客がまつすぐ前を見ると、そこではドラム缶が三つかまどとなり、火が燃え盛っていた。大きなまな板、肉切り包丁、大きなせいろ、大きな鉄鍋、肉挽き機に舞台上引いてきた水道管など、見たところ学校か工事現場の食堂の厨房を思わせるような情景だった。俳優一三人がどの食堂の職員も着ているような白い作業着をまといつていた。この「厨房」では皆忙しく自分のことをしていた。野菜を洗い、肉を切り、肉を挽き、粉を混ぜ、包子を蒸し、肉団子を揚げ、肉を煮込み、しゃべり、茶を飲み、タバコを吸い、笑う……俳優はメイクをしておらず、いわゆる標準的な台詞もなく、純粹に炊事係が学生か労働者に昼食を準備しているみたいだった。彼らは本当に作業をした。彼らのいわゆる演技とは食事を作ることだった。その間、彼らはとりとめなくしゃべり、よもやま話をし、話はあちこちにそれ、支離滅裂で、ひどくなまっていた。観客の左右と後ろに

は一三人の出稼ぎ労働者、本物の出稼ぎ労働者がいた。手に道具を持ち、音楽が流れるたびに彼らは動き出してセメントでレンガの壁を積んだ。一時間半後、彼らは道具を放り出して皆厨房みたいな演技のエリアに入つて来て、長方形のテーブルを囲んで席に着き、テーブルの上の焼肉、肉団子、包子をすつかりたいらげた。この情景は私にダ・ヴィンチの「最後の晩餐」を思い起こさせたが、「最後の晩餐」と何の関係があるのだ。おそらくもつと多くの観客は観終わつた後こう尋ねるだろう、大勢が食事を作つて、しゃべつてゐる、エイズと何の関係があるの、と。⁽³⁷⁾

また、于堅の記録でも上演の経緯や様子が仔細に語られている。たとえば、パンフレットには「これは初めてのオープン方式の上演です。やりたい人がいれば、誰でも舞台上がって自分のことを語るができます」と書かれており、またエイズは劇の一部分であるとして、エイズの常識解説や「過去一二月間で何人との性的関係をもちましたか」などといった詳細すぎるアンケートが付いていた。于堅は演出についても次のように記録している。

(前略) 一三人が焼肉を作り、肉団子を揚げ、包子を蒸すというこれらの行為は、少なくとももある種の「日常」

や「習慣」、「伝統」を意味していた。これが劇の主体部分で、それが同時にもっと強烈だったのはある種の「無関係」だということだった。観客席の両側と後ろでは、牟森が呼んだ出稼ぎ労働者一三人がコンクリートでレンガの壁を作る。牟森は、それは古代ギリシア劇のコラスタと言っていた。レンガの壁の意味は「包囲」を築き、「閉鎖」を築くことで、舞台の方の動きとの「無関係」でもある。それはまた同時に「生産」と「繁殖」であり、人に「逃避できない」とさえ思わせる。それは観客席を受動的なエリアにすることであり、伝統的な観察の仕方、自在な感覚、優越感、そして「無関係」を消失させることだ。声は混乱して、やかましく、細々として、とぎれとぎれで、中心がなく、テーマがなく、食堂で聞こえてくる「無関係な」おしゃべりのようで、実際のところつまりあらゆる公共の場所で聞こえてくるおしゃべりなのだ。⁽³⁸⁾

この即興劇は、ストーリー、人物描写、情景描写などを包括する脚本がないという点がとくに指摘されてきた。そしてやはり、鉄板、ドラム缶、機器などのオブジェが多く使われ、台詞は聞き取りづらいようで、台詞よりも料理する、食べるという行為が主体となっている。さらに観客の飛び入り参加も呼びかけられている。パフォーマンス・

アートの傾向は『ゼロの記録』からさらにまた増した作品となった。

四 牟森の演劇性と表象

二作品の特徴とはどんなものか。具体的な評価や牟森自身の演出意図を参照しながらあらためて抽出してみる。

『ゼロの記録』の劇評は外国の現地のものになるが、「深く感動させる自由の叫び」「素朴で飾り気のない中国演劇」など軒並み高く評価されたということである。⁽³⁹⁾ また、牟森自身はこう語っている。

『ゼロの記録』は可能性に満ちた演劇です。構想から稽古、そして今までの構成はみな可能性に満ちています。この点から言うと、これは依然として未完成の作品です。この劇は成長についてのものです、ぼくたちには誰にも皆自分の成長があり、同じでありまたまったく違っています。だから、その可能性はまだあって、誰でもやりたければ舞台上がって自分の成長を語っていい。これは自分についての劇で、俳優が扮する他人の劇ではありません。⁽⁴⁰⁾

確かに、一人の男の生活を少しづつたどっていく『ゼロの記録』の詩の内容は、誰にでも当てはめて考えることの

できるものである。ファイル、すなわち「檔案」は、中国人誰もが持つ経歴の公的記録、個人情報のことである。「ゼロ」の「檔案」と称して、「不好聽」（耳障りな、おもしろくもない）な男の半生が語られる。そして、りんごは純粹な果実の状態から鉄筋に刺し込まれ、果汁がしたり落ち、機械でつぶされ、最後は送風機の風の中に放り込まれる。

この過程は人間の歩みになぞらえることもできる。前述した外国での劇評の「素朴で飾り気のない」とか「自由な叫び」とは、そうした表象の消失、特別な人物でないありふれた無名の人間をさらけ出したことを指すのであろう。

一方、『エイズと関連する』の反響には次のようなものがある。

伝統的なプロレタリアだが高雅な資産階級の鑑賞趣味を持つ観客は、その晩大いなる恥辱を味わった。ぼくは「春の祭典」の初演の晩⁴¹みたい⁴²に、集団で抗議され退場されるかと思っていた。だが、人々はうわの空のように劇の終わりを待った。劇が終わると拍手したが、ぼくは当惑した。拍手の音はただ叩いているだけで、人々もそれをわかっているか拍手に参加しているかだった。その後、拍手した人がぼくに、こんな誰でも演技できる、と言った。もちろん本場の観客もいて、面識もない中年の人がぼくと握手しながら、きみたちみたいに生きられ

たらどんなにいいか、と言った。あるカナダ人の観客は、怖くなつた、あなたたちが何をしようとしているのかわからなかつた、と感想を話してくれた。⁴³

終演後の様子を述べたものをもう一つ引いてみたい。

終演後に三〇分観客と交流する時間があつた。舞台上上がつて俳優たちと写真を撮る観客がいたが、多くが友人だつた。業界の人間が言うには、劇作家の過士行は彼らと座談したいと思っていたが、興味がわかず途中で帰り、北京人民芸術劇院演出家の林兆華も同じ理由で帰つた⁴⁴そう⁴⁵だ。

二作に共通するのは、いずれもこれが演劇であるかという根本的な疑問であろう。とくに『エイズと関連する』は観客の反応を確認せずとも、一時間半、素人がただ料理を作りとりとめのない話をしかもはつきりと聞こえない状況で話すのを見聞きするというのは、その状況とともに、出演意図も理解し難いと感じるはずである。

明らかなのは、牟森の作風においてそもその演劇における演劇性、表象が排されていることである。演劇性とは、演劇と日常の境界線を設け、演劇に身を委ねることである。俳優が観客席を歩き回ったり観客に話しかけたりす

る作品では、境界線が揺らぎまた抵触していると言えるが、やはり演劇と日常の区別は存在する。しかし、牟森の作品では素人が起用され、上演に物語や特定の個人が存在しないため、観客は自己の側と舞台で起こっていることとの区別を認識しづらく、境界線は極めて曖昧になる。また、上演には表象も極めて少ない。鉄筋に刺さったりんごも料理を作りながら世間話がつぶやかれる状況も、演出家が託したイメージはとくになく、観客個々人に還元されることが意図されている。

中国演劇が久しくリアリズムを土台とし、そこで守られる演劇の約束事、つまり人物がおり、時系列に進み、因果関係や筋がある、また観客と舞台の間には壁があり俳優と観客は直接交流しないなどを前提としてきたことを考えると、一九九〇年代において牟森の演出は極めて斬新であつたであろう。

おわりに——中国小劇場演劇における実験の状況

以上、牟森の代表作『ゼロの記録』『エイズと関連する』の検討を通して、牟森の演劇は脚本がない即興劇であること、上演の目的が「日常」を舞台上に表すこととして、とりとめのない即興の台詞、台詞とあまりかかわりのない行為がただ現前されるものであることを見出した。個の発信

というテーマや即興性もさることながら、特徴としても顕著であるのは演劇性、表象の消失であった。上演と日常が区別される意識、すなわち演劇性、そして舞台装置や人の態度等における表象は上演において重要な役割を果たす。だが、牟森の作品では上演内容は観客個々人に還元されることが意図されており、舞台上に現前するものに付随する物語や表象はないというまさに「ゼロ」のような状態になっていた。

牟森は『エイズと関連する』の後、同じ作風の繰り返しに陥り、三年後には上演活動を停止する。自分を超えられなかつた、と牟森自身吐露するように、牟森の手法はもはや新しさや驚きをもって迎えられることはなくなり、むしろ厭きられてしまったと言える。人々が牟森の舞台に関心を失い、また牟森自身も歩みを止めた理由には、次の三つが考えられる。

一つ目は中国における「俳優」の認識である。まさに京劇がそうであるように、演劇とは俳優の技能を堪能するものであり、俳優とは専門的な訓練を積んだプロとみなされている。中国には演劇、舞踏、音楽、映画、メディアにかかわる教育機関や大学が軍の学校を含め多数ある。牟森は演劇的なもの、芝居がかったものを好まず、舞台での行為や発話を日常の状態に近づけようとした。一度採用した俳優も稽古の段階で意に沿わないとして手放して友人ら素人

を起用し、素のまましゃべらせたり何かをさせたりしてむしろ演技をさせなかった。だが、前節でも触れたように、こんなものは誰でも演技できる、といった観客の反応は、素人が舞台に立つことに積然としない感情を示している。いわば素人集団によつて上演される牟森の作品が精彩を欠くものと映つたことは否めない。

二つ目は表象の消失による観客の心的負担である。舞台装置、俳優の身体に表象がなければ、観客は人物や状況を属性に頼つて知るしかなくなる。そして、その属性の情報ほぼ台詞から得ることになる。だが、牟森の作品では台詞は断片的でとりとめがなく、聞き取りづらいものである。舞台上の人物たちが誰であり、どのような因果関係で、何が行われているのか、観客は辛抱強く台詞に耳をそばだて、それを手掛かりに現前する状況を理解しようと思考を続けなければならぬ。眼前で展開される俳優の口からはつきりなされる説明や筋立てなどのイリュージョンに誘導されるままに、身を任せられる作品、表象の情報に溢れた作品と異なり、観客は忍耐を強いられることになる。無論、言語の比重が少ないことは負なのではなく、むしろ外国においてはそれゆえに『ゼロの記録』は広く受け入れられたが、牟森作品では素人俳優の起用も相俟つて、パフォーマンス・アートの新鮮さを維持するのは難しかったようである。

「お話」が判然としないパフォーマンス・アートの演劇、演劇性や表象を遠ざけた演劇は、牟森に限らず中国においてはいまだ敬遠されている様子もうかがえる。林兆華は一九九九年に『三人姉妹・ゴドーを待ちながら』（三姉妹・等待戈多）、チエーホフおよびベケット原作）というその名のとおり二つの古典的戯曲のシーンをランダムになぎ合わせた不条理劇を上演したが、そのコラージュ（切り貼り）の脚本と三人姉妹にさせた無感情な演技は、重苦しく理解できない、と甚だ不評であった。孟京輝は二〇〇八年の『愛は死より冷酷』（愛比死更冷酷）、ファスビンダー原作）で、俳優に感情を排した無機質な演技をさせ、舞台と観客席をガラスで仕切り、観客にはヘッドホンで俳優の声を聞かせるという方法をとつた。恋愛ストーリーやお笑いを前面に出した痛快な作風で人気を得てきた孟京輝であっただけに困惑した声が高かつたのか、そんな演技なら普通の人にもできる、とても演技などとは言えない、と終演後のアフタートークで孟京輝に食いがついていた観客もいた。これらも、中国においていわゆる演劇的でないものや、無感情な演技がプロらしくないとみなされあまり共感と呼ばない状況を示す例である。

とはいえ、新奇的な舞台の実験に対し中国が必ずしも排他的であるともいえない。林兆華は悲劇である『コリオレイナス』（大將軍寇流蘭）二〇一〇、シェイクスピア原

作)において、舞台上で長髪を振り乱して生演奏するヘビメタのバンド音楽を取り入れ、舞台を半分そのライブと化したものとした。また、孟京輝の『銃、嘘と薔薇』(『槍、謊言和玫瑰』二〇一二、エルドマン原作)では、室内を飛び続ける耳障りな蚊の羽音に睡眠を邪魔されるカップルが無言のまま延々と蚊と格闘し、やがて蚊の羽音がヘリコプターのプロペラの轟音にまでなる不条理でパフォーマンス・アートの新たなシーンがある。中国小劇場演劇の実験はこれからも続くはずである。

そして三つ目の理由は、牟森自身の関心のあり方にあると考えられる。牟森の関心は演劇そのもののおもしろさではなく、むしろ演劇をいかに演劇らしくなくするかにあった。個の発信や発露、演劇の日常化という意味において『ゼロの記録』は高く評価された。だが、『ゼロの記録』が「こじらせ」気味になった『エイズと関連する』は、その個の発信や日常が観客にどこかきまり悪さを覚えさせ、演劇でなくとも可能であるような印象を与えたように思われる。一方で牟森はその後も、演劇においてほかのテーマを見出すに至らなかった。果たして、牟森の関心は二〇〇六年に映画の解説を書いた頃から、歴史の叙述、執筆へと移行し、上海の歴史を描いた『上海オデュッセイア』を執筆する。また『上海オデュッセイア』は演劇上演ではなくビジュアル・アートの近いパフォーマンス・アートであった

た。牟森の関心の方向は、孟京輝が演劇という芸術様式そのものに魅せられ、言語を思いのままに装飾したり娯楽性を高めたりして、上演にこだわり続けてきたのとは大きく異なる。前節で触れた『エイズと関連する』の終演後に設けられた観客との交流の時間が、内輪での写真撮影に終始し、演劇を議論する場とならなかった一件も牟森の関心の在り処を示しているよう。牟森が見つめたのは演劇ではなく、その先にあるテーマの方であったのではないか。

演劇性や表象を排し自由な即興を繰り広げたり、素人や労働者が舞台に立ったりする上演は、一九九〇年代、演劇関係者も含めて中国の観客にとって衝撃的なものであったであろうことは想像に難くない。牟森は演劇大学出身者ではなかったから、演劇の約束事やスタニスラフスキーの伝統的な演技方法などを知らなかったことが、かえって自由な作品を生み出させることになったのであろう。とりとめなく平凡な個人の半生を吐露するというテーマへの関心は、今日見るような、インターネット上に逐次私生活をアップロードしていくSNS文化を先取りしていたとも言える。ただ、牟森の実験は確かに失われた。現在(二〇一六年)五〇代である牟森の今後の創作に注目するばかりである。

注

- 〈1〉主に、劉淳「走向自由——牟森和他的戲劇」(『黄河』一九九七年第六期)、張鑫「牟森研究綜述」(『美与時代』二〇〇九年下半年第一期)、陳吉徳「牟森——消解与重構」(『戲劇文学』二〇〇二年第五期)、陶慶梅「第三章第二節 牟森——戲劇作為對抗」(『当代小劇場三十年 1982-2012』社会科学文献出版社、二〇一三年)、瀬戸宏「牟森に關するノート——『ゼロの記録』を中心に」(『南腔北調論集——中国文化の伝統と現代 山田敬三先生古稀記念論集』東方書店、二〇〇七年)、瀬戸宏「天安門事件二〇年と最近の中國演劇界」(『シアターアーツ第二次』四〇号、二〇〇九年)など。
- 〈2〉万佳歆「牟森十年没虚度——長『武功』很幸福」『中國新聞周刊網』二〇一三年一月六日 <http://culture.newsweek.cn/20131106/detail-73982-1.html> (二〇一六年六月一五日確認)。
- 〈3〉上海の徐匯濱江地区、綿延浦江西岸に開發されたアートエリア。パリ左岸、ロンドン南岸になぞらえられている『西岸双年展』 <http://westbundbiennial.com/> (二〇一六年六月一五日確認)。
- 〈4〉「表象」は広範で多義にわたる概念で、一般的には表現行為、イメージを指す。本稿では狭義的に、何かを代表させる意として用いた。
- 〈5〉菅井幸雄「近代演劇の諸傾向」津上忠・菅井幸雄・香川良成編『演劇論講座』第二卷 演劇史外国編、汐文社、一九七六年。
- 〈6〉河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、一九七八年、二六九頁。
- 〈7〉曹禺「我对戲劇創作的希望」『劇本』一九八一年第四期(陶慶梅『当代小劇場三十年 1982-2012』三三三頁を参照)。
- 〈8〉黄佐臨「漫談『戲劇觀』」(『上海戲劇』二〇〇六年第八期)参照。
- 〈9〉一九六二年三月、広州「全国話劇、歌劇、兒童劇創作座談会」における発言。
- 〈10〉解璽璋・解宏乾編著『北京人芸戲劇博物館』同心出版社、二〇一二年、一九二頁。
- 〈11〉同右、一九四一—一九六頁。
- 〈12〉菅井幸雄、前掲「近代演劇の諸傾向」一七頁。
- 〈13〉梅山いさき「復活・早稲田小劇場と『ま館』」YOMI URL ONLINE ウェブサイト、二〇一四年六月一六日 http://www.yomiuri.co.jp/adv/wol/opinion/culture_140616.html (二〇一六年七月六日確認。URLは以下同様)
- 〈14〉大平和登・荒井良雄「ブロードウェイ! ブロードウェイ!」朝日新聞社、一九八五年、一六六頁。
- 〈15〉北京人民芸術劇院ホームページ http://www.bjty.com/overview/list_31.html
- 〈16〉孟京輝戲劇工作室ホームページ <http://mengjinhui.com.cn/theatres.jsp>

〈17〉 王悦「市場化経営下我国劇場的設計思路更新研究」清華大學博士論文（二〇一一）第二章第一節「計画経済時期の劇場類型（1949-1978年）」参照。

〈18〉 別役実・坂手洋二「対談 世界と交信するゴドーを待たないで!!」『國文學』第五二卷第八号、二〇〇七年、一頁。

〈19〉 厳密には単位認定退学に相当すると思われる。休学中に大学が単位制に切り替わったために最終的に単位不足となり、出されたのは「肄業証書」（履修証明書）であった（劉淳、前掲「走向自由——牟森和他的戲劇」一六三頁）。

〈20〉 北京で奮闘する地方出身者を言う。主に芸術関連でチャンスを得ながら厳しい暮らしをする若者。

〈21〉 ドイツの作家・外交官のワイケルト（Erwin Wickert, 1915-2008）は当時駐中大使。

〈22〉 水晶「北京実験戯劇——張仲年主編『中国実験戯劇』上海人民出版社、二〇〇九年、四六頁。

〈23〉 劉淳、前掲「走向自由——牟森和他的戲劇」一六三頁。

〈24〉 呉文光、記録片『流浪北京』一九九〇年。『愛奇芸』（http://www.iqiyi.com/w_19rxdfnft.html）ほか、主要な中国の動画共有サービスサイトにおいて公開されている。

〈25〉 デヴィッド・クレイズナー「第七章 ストラスバーグ、アドラー、マイズナー——メソッド演技」（アリソン・ホッジ編著、佐藤正紀ほか訳『二十世紀俳優トレーニング』而立書房、二〇〇五年）参照。

〈26〉 水晶、前掲「北京実験戯劇」四七頁。

〈27〉 劉淳、前掲「走向自由——牟森和他的戲劇」一六四頁。

〈28〉 カールソンによると、パフォーマンス・アートの「いちばん共通している形は、一人の俳優が、登場人物を演じるのではなく、運動、身振り、そしておそらく個人的な経験を通して、観客と直接結びつくようなものである。それは、飾り立てた装置と文学テクストに書かれた「登場人物」を前提とする昔ながらの劇には生み出せない、ある種の人間的な親しさを探求するものである（マーヴィン・カールソン著、岸田真訳「演劇研究の新しい状況——毛利三彌編『演劇論の変貌——今日の演劇をどうとらえるか』論創社、二〇〇七年、四一頁）。なお、今日では「パフォーマンス performance」は、元来の意味であった路上での見世物・舞台上演から、人の文化行動までを含む広範で曖昧な概念となっている。上演の様相はオースティン（J.L. Austin）の「パフォーマティヴ performative」（行為遂行的）という語をキーワードに、文学の様相と差別化されていく研究が進みつつある（毛利三彌「序 演劇論の変貌——二十世紀から二十一世紀に向けて」同書、一三一—一四頁）。日本でのパフォーマンス研究は高橋雄一郎「身体化される知——パフォーマンス研究」（せりか書房、二〇〇五年）が詳しく、パフォーマンスを芸術・芸能、日常のコミュニケーション、儀礼・祭祀の三つに大別している。本稿では人間行動学的なパフォーマンスと区別するため、「パ

- フォーマンズ」という語を単独で使用することを控えた。
- 〈29〉 瀬戸宏、前掲「牟森に関するノート——『ゼロの記録』を中心に」五九八頁。
- 〈30〉 万佳歡、前掲「牟森十年没虚度——長〃武功〃很幸福」。
- 〈31〉 中国語原文「特定空間、跨媒介、超鏈接 大規模和主題式」。牟森『上海奧德賽』叙事報告『芸術評論』二〇一三年第一期、一八頁。
- 〈32〉 牟森演出『ゼロの記録』上演の録画（一九九四年、会場不詳。瀬戸宏撰南大学教授所蔵）に依拠した。
- 〈33〉 于堅「彼岸」『于堅の博客』一九九三年六月執筆、二〇〇九年二月掲載 http://blog.sina.com.cn/s/blog_4889207c0100cf13.html
- 〈34〉 瀬戸宏、前掲「牟森に関するノート——『ゼロの記録』を中心に」五九七頁。
- 〈35〉 牟森「關於演劇『零檔案』——關於小劇場演劇三十周年之際」『芸術評論』二〇一二年第一期、掲載のベルギー *De Morgen* 紙批評中国語訳を引用（一六一—一七頁）。批評は一九九四年のもの。
- 〈36〉 水晶、前掲「北京実験戯劇」四八頁。
- 〈37〉 劉淳、前掲「走向自由——牟森和他的戯劇」一七一頁。
- 〈38〉 于堅「戯劇作為動詞——与艾滋有关 第二部分」『于堅の博客』一九九五年三月執筆、二〇〇六年五月掲載 http://blog.sina.com.cn/s/blog_4889207c010003tr.html
- 〈39〉 劉淳、前掲「走向自由——牟森和他的戯劇」一六九頁。
- 〈40〉 同右、一六八頁。
- 〈41〉 引用者注：ストラヴィンスキーのバレエ音楽「春の祭典」の初演（一九一三）が失敗に終わったことを指す。
- 〈42〉 于堅、前掲「彼岸」『于堅の博客』一九九三年六月執筆、二〇〇九年二月掲載 http://blog.sina.com.cn/s/blog_4889207c0100cf13.html
- 〈43〉 水晶、前掲「北京実験戯劇」四九頁。
- 〈44〉 「人物 先鋒戯劇導演孟京輝」『CNTV 人物官方頻道』YouTube 二〇一三年六月一三日公開 <https://www.youtube.com/watch?v=wt3eHU9UPoE>
- 〈45〉 瀬戸宏は「牟森は〃旧課題〃を二〇世紀の八〇年代末から九〇年代に再び提出した。これは、この〃旧課題〃がこの時代に依然として通じる普遍性をもっていたからである。だが、個性を解放した後はどうなるのか。彼はこの問題に答えていない。五四時期に魯迅は「ノーラは家出してどうなったか」という問題を提出した。牟森は魯迅の問いに答えることができず、自己の新しい芸術の道を探し出すことができなかった。だから彼は自己の旧作の内容を繰り返すほかなく、最後にはこの演劇創作を中断してしまったのである」と指摘する（瀬戸宏、前掲「天安門事件二〇年と最近の中国演劇界」八四頁）。