

中国での翻訳劇の上演 —1929年から1937年までの場合—

夏 嵐

近代劇の中国版である「話劇」の発生は20世紀の初頭に溯ることができる。ドラマツルギー、戯曲の作り方、舞台での演じ方、観客との関わり方などいろいろな面で、中国の伝統演劇と異なるこの新興の演劇形式は、試行錯誤を繰り返しながら、1930年代に入ると、大きな進歩を見せはじめた。その進歩のうちでもっとも注目すべき点は、近代劇の舞台建設の完成につれて、「現在」を表現する近代劇を正確に上演することができるようになり、成熟した舞台が次々と完成されたということである。その中で、翻訳劇（翻案も含む）はかなりの割合を占めていた。翻訳劇の上演が集中的に行われるようになったのは、1929年前後で、この時期の翻訳劇は量のみならず、質の上でも、これまでのものをはるかに凌駕していた。著者の関心はこの時期以降の話劇にあり、本論では特に、一貫して研究の重点としてきた翻訳劇に注目し、上演をめぐる状況を詳細に究明したいと思う。

なお、本論が時間の下限を1937年までとするのは、日中戦争の勃発で、翻訳劇や話劇という演劇形式を取り巻く社会環境、または演劇界内部の事情などがこれまでと大きく変わり、戦時中の演劇活動を戦前の延長戦上で論ずるのは無理があるからである。という訳で以下、便宜上、1929年から1937年までを「三十年代」と称する。

二十年代末からの文学芸術の大衆化、プロレタリア化の論議の盛り上がりを受けて、文学芸術の一部としての話劇も、民衆化・大衆化・プロレタリア化の波にあらわれる。三十年代に入って、話劇劇団は次第に職業化し、都会の大劇場への進出を果たして、確実に観客の獲得に成功した。これまで話劇を観たことのなかった人々も話劇の劇場に足を運ぶようになったことは画期的な出来事だといえる。このような社会の変動に伴い、話劇観客の構成も変化を見せはじめ、話劇自身、庶民化・大衆化の性格を持つようになり、いっそうオープンになりはじめたと思われる。

観客が多様化し、より庶民的な娯楽の一つとなった話劇の舞台では、実は、翻訳劇がかなり頻繁に上演されていた。例を挙げてみよう。

①二十年代に結成して活動し、話劇史上では重要な存在である劇団「戯劇協社」と「南国社」は、三十年代に入って、一回しか公演しなかったが、その一回の公演はいずれも翻訳劇であった。

②中国ではじめて結成された左翼劇団「芸術劇社」（1929年結成）の公演演目五つの中、翻訳劇が四つもあった。

③欧陽予倩の主宰する広東戲劇研究所（1929年設立）の附属戲劇学校の、数年間の公演について、責任者の胡春水は「翻訳と翻案の戯曲は大多数を占める」と認めている¹⁾。

④知識人が多い「北平小劇院」の現在知られている演目の五分の二は翻訳劇であった。

⑤1919年の「五四新文化運動」以後に結成されたはじめてのプロの話劇団「中国旅行劇団」は（以下、「中旅」と略す）、1937年までの四年間、38の演目の中、翻訳劇が23本で、全体の60%を占めた。

⑥途中からプロの劇団に転じた「上海業余劇人協会」は9本の劇を公演したが、その中、翻訳劇が6本に及んだ。

⑦1935年に設立された「国立戲劇専門学校」は、戦争勃発までの13回の公演で、29の演目をこなしたが、そのうちの約65%を占める19本は翻訳劇である。

⑧1937年3月に、多くの劇団が参加する「上海話劇集団春季聯合公演」が行われたが、その演目の「大半は外国の演目だ」という²⁾。

1920年代末から現れはじめた翻訳劇のこのような上演の好調ぶりは、中国における近代劇が二十世紀初期の「文明戯時代」に誕生したばかりのまだまだ未熟なものであることを考えれば、いろいろな意味で、興味深い現象である。急進的な左翼の演劇団体にせよ、観客の獲得を重要視するプロの劇団にせよ、それぞれ目的や趣旨などは違うかもしれないが、積極的に翻訳劇を取り入れる点では、一致していた。

一、翻訳劇の上演を取りまく環境

文学・芸術の民衆化、大衆化は、長い間、多くの関心が寄せられてきた課題であり、早くも二十年代から広範囲な論議がなされ、三十年代に入ると、関心度はさらに高まり、劇壇にももちろん、その影響が及んでいた。三十年代、演劇界におけるいわゆる大衆化の展開は概ね、二つの経路によって行われたと思われる。一つは、左翼関係の演劇団体およびその上演活動で、もう一つは、政治的色合いが薄く、比較的政治的には中立の演劇団体およびその上演活動である。

もともと「大衆化」についての論争の中では、「民衆」、「大衆」という言葉がよく用いられてはいたが、その言葉が果たしてどのような人々を指すかについては、まだ一致した認識がなく、それほど明白な概念ではなかった。しかしここきて、左翼関係の演劇団体は「大衆」とは、プロレタリアだとはっきりと打ち出し、社会の底辺にいる人たち、つまりプロレタリアに演劇というものを返すべきだと訴え、「プロレタリアのための演劇」を目指そうとした。

例えば、1931年に結成された「中国左翼戲劇家聯盟」（以下「劇聯」と略す）の綱領は次のように唱えている。

本聯盟は都会の無産階級の群衆の中に深く入り込み、単独上演、労働者の上演活動の援助、労働者との共同上演、という三つの方法で、プロレタリアの演劇運動をリードする。とるべき演劇形式は、労働者の知識水準で十分理解でき、かつ喜ばれることを原則とする。(中略)できるだけ旅芸人たちを組織して、広範囲に「労働者の中へ行こう」という活動を行う³⁾。

この綱領からも分かるように、劇を演じる側そして観る側のいずれもが、労働者であるべきだと彼らは主張するのである。ここから、「労働者」というこれまで話劇の観客ではなかった人たちが、はじめて話劇の観客として現れた。言い換えれば、綱領の目標が実現されれば、話劇と無縁だった労働者たちの前にも、馴染んできた従来の「旧戯」と異なる話劇という新しい形式の演劇が開かれるのである。

目標を実現するために、左翼の演劇団体は、従来の上演様式や唯一の上演様式にこだわらなかった。

生々しい現実と結びつけて、大衆の新たな生活と新たな感情を組織するのは、われわれの第一の使命である。移動劇場、時事演劇、巡回劇団、およびすべての工場・農村の大衆演劇の組織などは、われわれが普及・推進しなければならない行動の目標である。⁴⁾

できるだけ多くの手段を通して、話劇の上演にとりくもうというのである。実際、結成してわずか半年ほど、ただ二回の公演のみで政府当局に取り締まられた「芸術劇社」は、江蘇省の南通市へ出向き、現地の劇団の公演を手伝った。上海では、「劇聯」のもとで、「大道劇社」、「無名劇人協会」、「藍衣劇団」など、数多くの劇団が結成され、工場で労働者の前で話劇を演じたり、または労働者を動員して、劇場まで話劇を観に行かせたりするなど、精力的に話劇を労働者のもとへ届けようとした。

よく指摘されるように、プロレタリア革命のために、積極的に観客を教育・扇動するという考えが、常に左翼劇団のこれらの行動の背景にある。そのためか、このような演劇活動の持続性と芸術性などが、制約されるのは事実である。しかし客観的に見れば、演劇側がこれほど自ら進んで労働者を観客として配慮することは、誕生間もない話劇の歴史上、未曾有のことである。その政治的傾向はともかくとして、話劇の観客層がこのような上演活動によって拡大されたことは、事実として評価されるべきであり、話劇の新しい観客づくりに、左翼の演劇団体は大いに貢献したといえよう。

それと同時に、この時代の話劇観客の大衆化を手助けしたもう一つの重要な要素として、政治的色合いが薄く、比較的中立的な演劇団体およびその上演活動で、主に商業化したプロの劇団の活動が考えられる。

二十年代から中国各地で現れた同人劇団「愛美劇団」（「アマチュア劇団」）という劇団形式は、その後の活動において、上演に支障をきたすほどの不備が次第に露呈し、多くの演劇人がこのままでは新しい時代の需要には対応しきれなくなるという危機感を抱いていた。近代劇の舞台建設の完成につれて、1933年秋の「中旅」の結成を皮切りに話劇劇団のプロ化が相次いだ。その中には、「中旅」のように、はじめからプロの劇団として活動をスタートさせた劇団もあれば、あるいは「上海業余劇人協会」のように、途中でアマチュア劇団から切り替えた劇団もあった。

プロの劇団である以上、観客を獲得するため、全力を挙げて公演を行うことは当然、最優先課題となる。詳細は後述するが、近代劇の舞台建設の完成は、その公演活動に十分な可能性をもたらしたため、それによって、話劇が都会の大劇場入りを果たし、一般社会に向けて演じられるようになったのである。度重なる公演を通じて、話劇は徐々に一般社会に浸透し、特に都会の一般市民にも知られ、受け入れられるようになった。その中で、「中旅」の果たした役割は特に大きい。

「中旅」（全称「中国旅行劇団」）は1933年秋に、プロの劇団として南京にて結成され、1947年に解散されるまで、計14年間の長きに亘って話劇活動を行っていた。主宰者の唐槐秋は若い頃フランスに留学し航空学を学んだが、留仏中も学生演劇に参加し中国でのプロ演劇を夢見ていたという。唐は1925年末に帰国し、官僚などとして働く傍ら、田漢主催の文芸団体「南国社」のメンバーとなり、「南国」の舞台に立ったり、田漢と当時新しく興ったばかりだった映画事業に首を突っ込んだりしていたが、中国でのプロの話劇という夢を捨てきれず、とうとう私財を投じて「中旅」を結成した。「中旅」は「少奶奶的扇子」（イギリスのオスカー・ワイルド作「ウィングミア夫人の扇子」により翻案）、「梅羅香」（アメリカのE.Walker作The Easiest Wayにより翻案）、「茶花女」（フランスのデュマ作「椿姫」により翻案）、「雷雨」、「日出」（以上二作、曹禺創作劇）などをはじめとする数多くのレパートリーを持ち、北京、上海、天津、香港など各地を回って話劇を上演し、絶大な人気を博した。「中旅」は、その存続時間の長さ、演目および育てた俳優の多さ、政治的に基本的に中立を保ったことなどによって、話劇史上において、特別な存在として注目される。また何よりも、特に記すべきことは「五四」後をはじめでのプロの話劇劇団として、話劇流行に先鞭をつけたことである。

この「中旅」の舞台を観た演出家の馬彦祥はいう。

「椿姫」、「ウィングミア夫人の扇子」、「梅羅香」など「中旅」劇団のこの度の公演の演目は、もともと、外国の戯曲の中でも大変有名な作品で（中略）、これらの公演の観客は（中略）以前は多くは「旧戯」を好んでいたのだが、今や次第に、話劇を演じる劇場に足を運ぶようになってきた。⁵⁾

また、劇作家で劇評論家の李健吾は「中旅」について以下のように評する。

設備は粗末でありながら、自らの実力で、多数の観客の共感を得ることができた。これらの老若男女の観客は、それまでは、話劇とはなにものかをまったく知らなかったのである。⁶⁾

天津では、二人の女性ファンが「中旅」の泊まるホテルに出向き、自らの高価な羽毛の扇子を「少奶奶の扇子」の小道具として女優の楊君莉（芸名白楊）に寄贈し、「雷雨」が上海の「カ爾登大戲院」（現長江劇場）で公演される際には、入場券を買い求めるために、徹夜で列をつくる観客がいたそうである。それほど、話劇の公演は観客の関心を引いたのである。これまで話劇の上演を許さなかったカ爾登大戲院、蘭心大戲院などといった由緒のある大劇場も「中旅」の公演をきっかけに態度を改め、以後、話劇の上演に門戸を開いた。それにより、話劇の都市の大劇場入りが実現したのである。

かくして、主に政治的には立場の異なる左翼とプロの話劇団体両方の努力によって、三十年代において、話劇は以前よりも開かれた演劇形式となり、その観客層も比較的大衆化した。それ以前の話劇のいわゆる主流というものは、ほとんどアマチュアで、ある程度、実験性を持っていたと言ってもいい。しかし三十年代になると、知識人や学生などの昔からの観客のほかに、都会の一般市民、労働者、時には農民という新たな観客も現れたため、話劇はかなりの程度で、庶民性を持つようになったのである。いままで、話劇とはなにかを知らなかった庶民までも、観劇が可能となった。話劇がこのようにいっそう人々に開かれていくことは、三十年代の話劇劇壇におけるいわゆる「大衆化」の実際だと考えられる。本論の考察対象となる翻訳劇はすなわち、このような環境の中で演じられていたのである。

二、翻訳劇が多く演じられる理由

前述のように、三十年代には、翻訳劇が非常に盛んに演じられていた。翻訳劇なくしては三十年代の話劇は語れないと言っても過言ではない。事実、左翼劇団にせよ、プロの劇団にせよ、積極的に翻訳劇を取り入れて上演する点は、同じだった。翻訳劇がこれほど盛んに演じられる理由として、まず考えられるのは、二十年代に引き続き、優秀な創作劇が依然として不足していたことである。

三十年代における創作劇は質量ともに、二十年代よりかなり向上しつつあり、特に量的に見ればもはや少ないとは言いがたかった。しかしそうはいうものの、優れた作品、特にプロ化の公演に適した「多幕劇」（一幕以上の戯曲）が量産されるほど増え、舞台の需要を満たすようになったとは考えにくいのが実情である。

統計を見てみよう。1985年に出版された『中国新文学大系・戯劇集（一）』には、1930年から1937年までの8年間の34本の中国人創作の戯曲が収録されているが、これらの作品は、ある意味、三十年代を代表する創作劇であるといえる⁷⁾。そのうち、「一幕物」は19本にのぼる。また、多くの劇団にレパートリーとされ、日中戦争勃発までに、もっとも多く演じられたとされる創作劇の「雷雨」が、発表されたのは1934年で、同じく曹禺の作品で、もう一つ大ヒットした創作劇「日出」の発表は、それよりもっと遅い1936年であった。このほか、質的に成熟し比較的芸術性が高く、なお且つ上演率の高い創作劇「這不過是春天」（李健吾作）は1935年に発表され、「回春之曲」（田漢作）は1935年に、「上海屋檐下」（夏衍作）は1937年に、それぞれ発表され、舞台での上演も、その前後のそれほど遠くない時期であった。つまり、比較的質の高い創作劇が現れるのは三十年代後半以降であり、話劇の舞台で、大規模に創作劇が演じられるようになったのは概ね1940年代からだと考えられる。それ以前には、創作劇不足、とりわけ優れた創作劇の不足は、事実上、大きな問題として存在していたのである。

それに加えて、この時期では、一部在来の劇作家の思想面の変化が目立ち、戯曲の創作にも影響を及ぼした。作家を取り巻く時代や社会環境などを考えれば、これはむしろ自然なことであり、作家個人が時代や社会の激動を敏感に感じれば感じるほど、こうした変化は起こりやすいといってもいいのだが、この中で、もっとも代表的なのは、二十年代から戯曲の創作を続けてきた話劇界の重要な存在である田漢の場合である。

1930年、田漢は「我們的自己批判」（「われわれの自己批判」）を発表し、その中で、「曖昧な態度を放棄し、自分はどの階級の利益を代表するかをはっきりと認識しよう。」⁸⁾と述べ、自らブルジョア的過去を清算し、新しい方向に転じることを明白に宣言した。

その後の田漢の創作は、確かに題材面では広がりを見せ、また以前にはなかった力強さ、現実を見つめる勇氣、ストレートに愛憎を表現するシンプルでありながら人を感動させる洗練度の高さなどは、以前よりひと際目立った。しかし、そういったプラスの結果ばかりがもたらされたのではなかったようだ。彼の転向後の作品を厳しい目で見るとある。

最近の田漢は突然、変わった。今までの「情」の事業をたたみ、新興演劇の道に向かって歩き始めた。しかし彼の天分はもともと叙情に向いているので、今さらその才能で社会劇を書いたところで、どこもかしこも力不足が否めない出来で、さらに技術の低さから、往々にして、非常によい題材でも非常につまらなくなり、またさらにここかしこに挿入される講演もどきのセリフからは、作者の力量のなさがいっそう見て取れる。⁹⁾

厳しい批評だが、少なくとも一部の評論家の意見が反映されている。事実、田漢のその後の作品は、「中旅」のようなプロの劇団によって上演されることがほとんどなかった。これはき

わめて象徴的な出来事であるといえよう。ただでさえ優秀な創作劇が不足するなか、重鎮の田漢の作品の思想的傾向が、特にプロの劇団の傾向とはズレが生じ、劇団の戯曲選択の幅がいつそう狭まったのである。さらに、この時代、「転向」した作家は田漢だけではなく、多くの作家が自分自身に転向を求めていたと指摘しておきたい。その結果、多かれ少なかれ作品に影響を及ぼしたであろうことは想像に難くない。

1935年より、緊張が高まる社会情勢から、「救亡」（民族救助）を主旋律とする「国防戯劇」が大々的に提唱され始めた。雑誌『生活知識』社の編集した「九・一八以来国防戯劇編目」によれば¹⁰⁾、1936年2月の時点では、「国防戯劇」と認められる作品が三十数本にとどまり、これでは「もちろん、当時の緊迫した需要を満たすことができず、人々は新たな「国防戯劇」の出現を切に期待している」という状況であった¹¹⁾。その後の社会情勢の深刻化につれて、在来作家と新人作家により、「国防戯劇」の戯曲は大量生産され、かなりの量に達した。しかし演劇界をあげての運動とはいえ、すばやく社会現実を表現し、民衆喚起に役立とうという思いが強いとはいえ、時間的にも限られていたため、間に合わせの作品が多く、芸術上の配慮が十分にこなされていなかったのが実情である。事実、話劇の中心地である上海で、「労働者の前でもっとも多く演じられ、去年一年間で、百回以上も演じられた」¹²⁾とされる上演頻度の高い「国防戯劇」は、「転変」、「走私」、「咸魚主義」、「漢奸の子孫」、「東北之家」、「賽金花」、「放下你的鞭子」など、数えるほどしかない。

多くの「国防戯劇」が創作されているにもかかわらず、この僅かな十数本だけが繰り返し上演される矛盾の背後には、ほかの大多数の作品が上演できるレベルにはまだ達していない事実が潜んでいる。さらによく上演されていたこの僅かな十数本の作品をチェックすると、「独幕劇」という一幕物がかなりの割合を占めていることがわかる。「中国で国防戯劇建設のスローガンが掲げられて以来、はじめての収穫となる偉大な劇作」といわれた「賽金花」（七場時代劇、夏衍作）が¹³⁾初演されたのは、1936年末であった。

このように、少なくとも三十年代の前半には、創作劇、とりわけ優れた創作劇が不足する現状が続き、舞台の上演にも支障をきたした。この状況を救うために、翻訳劇が選ばれて演じられていたのである。

既に述べたように、「中旅」がはじめて結成されて以来、話劇劇団のプロ化は次第に本格化し、二十年代の劇団形態とは大きく異なっていくのである。話劇を演じることを職業とする以上、劇団経営の良し悪しが劇団の進む方向を左右するのは当然なことである。ここからは、この時代に翻訳劇がよく演じられる第二の理由が見えてくる。

二十年代の著しい上昇傾向に比べて、三十年代の外国戯曲の翻訳は安定期を迎え、比較的落ち着いた状況を呈している一方、新しい翻訳家が現れたり、スウェーデンなどそれまであまり注目されなかった国の戯曲が紹介されたり、欧米や日本諸国の左翼劇作家の作品が多く翻訳さ

れたりして、戯曲の文学作品としての翻訳は依然として健在で、翻訳に選ばれる作品も多様性に富んでいる。「五四」以来の翻訳の業績に加えて、三十年代では、翻訳された外国の戯曲がかなり蓄積されていたのは事実である。本論の統計では、1937年の時点で、中国語に翻訳されている外国の戯曲が600本以上に達している。同一の原作戯曲に複数の訳本があるというケースもかなり多く、訳本単位で計算すれば、この数字はさらに増える。

つまり、優れた作品の少ない創作劇と競合しているのは、このような豊富な量を有する翻訳劇であった。二十世紀初頭の「文明戯」時代を振り返ってみれば、戯曲の翻訳は舞台の上演とは直結していなかった。つまり、一般の翻訳は舞台のためではなく、読む人のためになされ、舞台はまた別のルートを通して翻訳劇を上演していた。もし三十年代でも、実際の翻訳が舞台とは関係せずに存在していたならば、これだけ豊富な翻訳劇はそれを読む読者だけのもので終わっていただろう。しかし、三十年代では、舞台はすでに文学的創作や翻訳に緊密に関わるようになっていた。舞台上演のために翻訳され、または舞台が積極的に翻訳作品を取り入れるというサイクルができていた。このため、豊富な量を有する翻訳劇は、上演演目の選択肢となる可能性が十分にあったと思われる。左翼の劇団ならば、興行面の心配が比較的少なく、芸術性がそれほど優れていない作品でも、政治的思想的配慮から舞台に出すことがあるが、プロの劇団は、そうはいかない。公演を確実にし、観客を確保することは劇団そのものの存亡につながる死活問題なので、できるだけ量質ともに満足のできるものを求めて上演するのは当たり前である。翻訳劇はもってこいの存在であった。翻訳の段階で、ある意味での選考を経て、ある程度、「質」が保証されている上、十分に選択できる量の豊富さも魅力的であるからだ。観客確保の重要な手段として、プロの劇団が翻訳劇に目をつけるのは自然の流れであった。

「中旅」の場合を見てみよう。1933年末に結成されてから1937年までの4年間、劇団の演目の60パーセントを翻訳劇が占めていることは前にすでに述べた。この時期の劇団の方向に大きな影響力を持つ、中法大学教授である陳綿自身が、フランス演劇に対する並みならぬ愛着を持っていたという特殊な個人的要因もあって、「中旅」の演目はフランス劇が多いが、それよりもっと現実的な要因は、劇団自身の経営状況であると思われる。南京、北京、天津、鄭州、上海、漢口などの各地を巡回して公演を行っていたが、発足当初、メンバーはわずか6人で、初舞台はこの6人全員が舞台に立った。座付き作家がいるどころか、存続するのに大変厳しい状況に立たされていた。

彼らの生活は貧しかった。経済的に苦しいので、北京に到着後、三回も住居を移した。(中略) 食べるものさえない貧しさで、時には友人たちの援助で、やっとなんとか食にありつくことができた。服はいつも共用で、舞台用衣装さえも借りものであった。¹⁴⁾

一座の運営、各団員の生活などはすべて公演による収入でまかなうので、観客と公演の確保はアマチュア劇団より、もっと実生活に密着する切実な問題であった。その後、公演は次第に客入りがよくなり、劇団の状況は次第に変化する。

天津での公演の成功は、「中旅」の興行成績を劇的に向上させた。一日の収入が数百元に達することもしばしばで、この時から、劇団規則で、劇団収入百元ごとに、団員一人が一元の報酬を得ることになった。¹⁵⁾

公演が成功するか否には、彼らの生活がかかっているというわけである。このような事情からも、彼らが翻訳劇を取り入れるのはごく自然な流れであろう。南京でのデビュー公演は翻訳劇の「梅羅香」で、北京での初公演も同じく「梅羅香」と翻訳劇の「女店主」（「宿屋の女主人」）であり、天津での初演も同じく「女店主」で、上海での初演は翻訳劇「茶花女」、「梅羅香」と創作劇「雷雨」であった。翻訳劇を上演するだけではなくて、デビュー公演あるいは新しい都市での初演という節目ごとに、創作劇でなく翻訳劇を選んで演じることから、劇団の社会的立場を確立させるためにも、翻訳劇がいかに重要な役割を果たしたかが伺える。

プロの劇団と違って、左翼の演劇団体は作品の、あるいは作者本人の政治的傾向にこだわることが多い。前者と比べて、後者の上演した創作劇のほうがはるかに多いが、その創作劇の大半は短時間内に書かれた短い作品で、反帝国主義、民衆喚起などという鮮明な主題を持っており、時には衝撃的でさえある。このため、劇団がしばしば取り締まれる危険性にさらされていた。このような創作劇は扇動力が大きく、即効性も認められるが、芸術の面では不備な部分が多く、左翼の演劇団体自身もその芸術レベルの向上を切に望んでいた。実際、創作の実績が芳しくないのはプロレタリア演劇を提唱する人たちも認めている。そういう意味では、左翼の演劇団体も優秀な創作劇が不足する局面に直面していたのである。そこで注目されるのは、やはりプロ劇団の場合と同じく翻訳劇であった。

しかし一方では、翻訳劇の選択にあたって、左翼の演劇団体は従前からの主張から離れようとしなかった。演出家の章泯がいう。

外国の戯曲をわが国の舞台に紹介するには、条件なしでいいはずがない。一方では、戯曲そのものの芸術的価値を配慮しなければならないし、同時に、それがわが国に多少なりとも関わりを持つように配慮しなければならないのである。劇の上演に健全な社会的効果を持たせなければならないのである。¹⁶⁾

章泯の言葉はまだ冷静に聞こえるかもしれないが、左翼の「芸術劇社」の主張はよりストレー

トだった。

モリエールの喜劇を今の時代に上演すれば、当然のことながら、無味乾燥でつまらない。たとえチャーホフの劇を上演しても、隔靴搔痒で、まったく観客の気分を盛り上げることはできない。(中略) 演劇を必要とする時代がやってきた。(中略) その使命はプロレタリアのイデオロギーを高揚させ、ブルジョアの演劇戦線を奪い取ることである。¹⁷⁾

このような強気の宣言のもとで、「梁上君子」(「二階の男」)、「月之初昇」(「月の出」)、「嬰兒殺戮」(「嬰兒殺し」)、「西線無戦事」(「西部戦線異常なし」)、「怒吼吧，中国」(「吼えろ支那」)などなどの劇が演じられた。その中の「西線無戦事」はドイツ作家レマルクの小説を日本の左翼演出家村山知義が脚色したものを、中国語に翻訳した劇であり、上演にあたっては、

この戯曲は翌1930年3月21日から、上海の「芸術劇社」という急進的な劇団によって、陶晶孫の翻訳、葉況(ママ)の演出、許幸之の舞台装置で上演された。劇場は北四川路の演芸館。私は要求に応じて、演出、装置、効果などに関する資料を提供した。¹⁸⁾

という経緯もあり、「赤き三十年代」における、世界的なプロレタリア演劇の潮流の中での、中国の左翼演劇活動という側面をうかがわせる。当局の「芸術劇社」に対する取り締まりがきびしくなったため、劇場探しは大変であった。結局上演は日本人経営の「上海演劇館」(現永安映画館所在地)で行われ、観客が中国では珍しい座敷で舞台を観たという。

このように、プロの劇団にせよ、左翼の劇団にせよ、趣旨や目的、量などはそれぞれ異なるものの、優れた創作劇が不足する厳しい現実を前に、豊富な蓄積を有する翻訳劇を選ぶという行動は同じであった。

翻訳劇が多く演じられた理由の第三に、近代劇の舞台建設の完成が、翻訳劇の正確な上演を可能にしたことがあげられる。

演劇評論家の張庚は「中旅」について、次のように評する。

この劇団が安定した地位を得た理由は、話劇発展に必要な主観的条件と客観的な条件のいずれもがそろっていたところにある。客観的条件は、大都市には、話劇を愛好する観客が既に相当数いたこと、主観的条件は、話劇の長きにわたる苦闘の過程で、演技、演出、舞台美術各方面の実力が、すでに相当なレベルに達していたことである。¹⁹⁾

事実、これは単に「中旅」だけを成功させたばかりでなく、その時代における話劇全体の成

功にもつながった。その実態について、もはや当時の実際の舞台を観る事はできないが、文献をたよりに、ある程度は、当時の舞台の実像に近づくことができると思われる。幾つかの例を見てみよう。

1933年、「戯劇協社」の「怒吼吧，中国」の上演については、「演出の技巧について言えば、事前の準備も十分で、人材も結集されており、成功していると言える。（中略）セッティングは、中国の舞台でこのようなセッティングができることは実に称賛に値する。」と²⁰⁾、内容の面では、大幅な削除によって、原作の「反帝」の色がかなり薄められたと厳しく批判する左翼の劇評論家もが、その演出とセッティングのよさは認める。

また、1935年の「上海业余劇人協会」の舞台に関しては、「1935年上海の「金城大戲院」で公演された「回春之曲」は、（中略）個人の技術の進歩が十分に発揮されたものといえよう。」と²¹⁾、評される上、アカデミー式の人材育成より、実際の演劇活動の中から育った俳優全体の演技がすでに「相当、成熟にまで修業している」といわれる²²⁾。さらに、舞台技術の進歩も著しかった。

洪深が1924年に完全に書き割りを使って以後の十数年間に後、舞台美術が大きな進歩を遂げた。この時期には、写実的なセッティングがすでに高いレベルにあった。（中略）この時期の大道具の係はすでにパルプやリンネルの断片などの材料を使って、立体的な背景をつくることができた。（中略）これは、セッティングの技術が少なくとも上海においては、比較的成熟していたことを意味する。²³⁾

1924年、洪深の演出した「少奶奶的扇子」が、話劇史上において初めて近代劇の新しい舞台の形を作り上げたというのは、周知の事実だが、その後の浸透・普及の道のりは長かった。三十年代に入って、話劇の舞台が各方面にわたって、次第に成熟を遂げた。1933年に「戯劇協社」が「怒吼吧，中国」を公演したことは既に触れたが、その舞台について、次のような劇評が書かれている。

「戯劇協社」は（中略）どの劇も、長い時間をかけて、厳しいリハーサルをしてはじめて舞台に出すのである。セッティングの近代化、照明や服装の調和なども、空前の奇跡であった。²⁴⁾

実は、舞台の各方面に配慮し、演出家のもとで厳密なりハーサルを重ねてから、はじめて舞台に出すという、洪深の演出した「少奶奶的扇子」で始まったプロセスは、単に当の舞台を行った「戯劇協社」のみがその後も実践し続けただけではなく、三十年代では、このプロセスを踏

まえて、舞台全体のアンサンブルを整えるというやり方が確実に話劇界全体に浸透した。これにより、創作劇を含む話劇舞台全体がメリットを得るようになり、写実劇の多い翻訳劇は新しい表現手段の確立によって、更なる自由を得たといえよう。

このように成熟した舞台はまた逆に、質の高い戯曲を必要とした。優れた創作劇が不足する以上、翻訳劇は取り入れられるのは自然の流れである。演劇評論家の張庚は「上海業余劇人協会」を論じる際、次のようにいっている。

元舞台人だった多くの映画俳優が、(中略)再び舞台に戻り、ほとんど一致して名作の上演を要求し、彼らの相当成熟した演技を十分に発揮しようとした。²⁵⁾

演技が成熟しているとされるこれらの俳優の所属する「上海業余劇人協会」は、事実、積極的に世界的な名作を演目として選んだ。後に「上海業余実験劇団」と名を変えて、プロの劇団に転じる際のデビュー公演に「娜拉」(「人形の家」)が選ばれ、二回目の公演は「欽差大臣」(「檢察官」)であった。いずれも翻訳劇で、その後の公演も翻訳劇が続いた。これは一劇団の例に過ぎないが、舞台の方からも逆に自発的に翻訳劇を必要とする傾向は実に注目に値する。

三、折衷の道：「改編」

一般に、外国の出来事を描写する翻訳劇を観るには、ある程度の知識の準備が必要と思われる。概ね、観客は知識レベルが高いほど、翻訳劇に対する理解が得られやすく、ゆえにそれを受け入れる可能性も大きいと考えられる。しかし既に述べたように、三十年代における中国での翻訳劇の上演が、好調である一方、観客層はよりいっそう大衆化が進んでいた。翻訳劇の隆盛と観客の大衆化、一見調和が難しい二つの側面はいったい、どのようにして共存を維持し、三十年代の話劇舞台を支えていただろうか。

当時の翻訳劇の演目を調べる際、「改編」という文字がよく目につく。この「改編」とは、すなわち翻案のことである。これほど多くの翻案がつくられた理由については、既に論じたことがある²⁶⁾。本論では、翻訳劇における受容問題を解決する妥協の道としての翻案に限定して考えたい。

「五四」新文化運動以来、外国の戯曲の翻訳が盛んに行われてきたが、中国の舞台で、実際にどのように演じるかについては、あまり論議されてこなかった。ただ、観客の受容、上演の実際などの考慮から、翻案推進が基本的に主流であった。早くも二十年代に、次のような理由が語られていた。

私個人の知識と経験によれば、西洋の戯曲をそのまま少しも改めず中国の舞台に移して演じるのは、絶対に不可能だ。社会に受け入れてもらおうと思えば、改造の手続きを踏まなければならないのだ。われわれは普通の観客の立場になって考えてみようと思わずに、ただ彼らが水準が低いと責めるばかり、これでは新劇は永遠に民衆に普及することはないだろう。²⁷⁾

原作のままではないと、作品の精髓が損なわれてしまうと危惧する人がいる一方、三十年代に入ると、劇団のプロ化、民衆喚起などの理由で観客の大衆化が進むなか、原作のままより翻案を上演する流れはさらに勢いを増した。「西劇中演」（外国の劇を中国の伝統演劇のやり方で演じる）を提唱する人さえもいた。

話劇家たちは外国の戯曲に対し、多少融通をきかさなければならぬ。(中略)ストーリーは、外国にしかなく中国人が興味を持たないものは適当に削除し、あるいは中国人には当たり前でも、外国にないつまり戯曲にはない内容を適当に加筆する。場と幕は、(中略)京劇北京流の「場子穿插」(場と場の中の挿し話)を劇のストーリーに応じて、適当に取り入れる。(中略)劇の題名は、本来の意味を保つことを原則に、新しい題名をつける。劇全体の意味を概括し、現代人が内容を想像しやすいものがよい。(中略)人名は少し短くして、二文字あるいは三文字にする。(中略)言葉は、「西劇中演」である以上、芝居の決まり文句を使わなければならない。²⁸⁾

このように、翻案の細部まで細かくこだわるのである。極端な意見かもしれないが、直訳の翻訳劇よりも翻案のほうに期待する傾向が、鮮明に伺える。

上演された翻案は概ね原作の大筋に沿っており、人名や地名や出来事およびその場所などが中国風にアレンジされる。セリフやそのしゃべり方、服装などももちろんそれなりに中国らしくなっている。前出の「少奶奶の扇子」はその好例である。この翻案がつくられたのは1924年で、初演されたのも1924年だが、「中旅」の上演によって、その影響がさらに拡大され、戦前もとても多く演じられた翻訳劇の一つといわれている。この劇における翻案手法の活用は、またほかの多くの翻案作品にも見られたように、観客の受容の促進に一役を買ったと思われる。

考えてみれば、新しい演劇の大衆化あるいは民衆化が叫ばれて久しい。これには、前述のように、左翼の演劇団体が積極的に力を入れてきた。このほかに、プロの劇団、また一般の演劇家と演劇団体も努力していた。地方にも出かけ、農民を対象に演劇の実験を試みた人もいれば(劇作家、演出家熊佛西)、大衆化の一環として学校演劇に励んだ団体もある(劇団「摩登社」)。さらに、「その地位を支えるのは三階の天井敷の群衆である」といわれる²⁹⁾、説書家や灘黄家(蘇州、上海などの地の民間演芸をやる人たち)や京劇の俳優などに習うべきだと主張する人もい

る（蘇汶）。

また、現実として、両者の調和は不可能で、その努力をあきらめた方が賢明だという人もいる。

現在は、新しい演劇は「旧戯」に、「旧戯」は新しい演劇に近寄ろうとする傾向があるが、結局は共倒れになってしまう。なぜなら、両者の間の距離は離れすぎ、跳び越えられるものではないからだ。（中略）演劇運動に従事する友よ、この灰色の現実を受け入れよう。（中略）絶対に両者を同時に得ようなどとは思わないこと、これが一番大事なことだ。³⁰⁾

つまり、理想と現実が調和できない以上、民衆には幾分改良された彼らの好きな「旧戯」を、少数の芸術趣味が一致する人には新しい演劇をというのである。

たしかに、それぞれの主張はそれなりの説得力があり、それぞれの努力もある程度の成果が上がっている。しかし、どれも観客の一部だけに偏っている感が強いと言わざるを得ない。まず観客の水準を高めるか、それとも民間芸能の表現手段を借りて観客に、新しい演劇の新しい内容をまず知ってもらおうか、どちらを当面の急務とするかについては、長年にわたって、いろいろと論議が繰り広げられてきたが、一致した意見がなかなか得られないのが実情であった。この難局に対し、演劇人自身も矛盾を感じ、それに悩まされ、思う通りに話劇の大衆化が進まないことに焦っていた。

しかし翻案策は、立場の異なる多くの劇団が一致して取り入れた。「文明戯」時代から始まった外国戯曲のこの対処方法が、新しい時代になっても、相変わらず重宝されたのである。事実、話劇大衆化の手立てとして、広範囲に行われた翻案の工夫は実に効果的、合理的だった。観客に受け入れられやすいこのような工夫が施されることによって、外国戯曲の受容が抱える諸問題がとりあえず解決され、大衆のニーズに応えることができたのである。全部ではないが、三十年代の翻訳劇はこのようにして、「改編」という折衷の道を経て、大衆化が進む中、広く演じられていたのである。

四、シェークスピア作品の上演

三十年代は多くの意味で、多重の性格を持つ時代であった。前述のように、中国における近代劇の舞台水準は、この時代ではかなりのレベルに達していた。本来なら、話劇の更なる繁栄が期待できるはずだったが、その反面、中国社会の直面する危機は深刻さを増す一方だった。

この時期に、シェークスピア作品の上演が極少ないことは興味深い。管見の限りでは、1937年6月、「上海業余実験劇団」による「羅密欧与朱麗葉」（「ロミオとジュリエット」）と、「国立劇専」の第十三回公演として南京で演じられた「威尼斯商人」（「ベニスの商人」）との二本だけである。例の「中旅」は十数年という長い存続期間中、またそれに続く戦時中の「孤島」

上海にて、同時に三つの劇場で公演を展開するという異例とも言える上演体制をとる中でも、シェークスピア作品の上演は一、二本の翻案のほか、原作のままの上演がなかった。なぜシェークスピア作品の上演はこのように少なかったのだろうか。

一般に、シェークスピア作品を上演するには、それにふさわしい高水準の文学的翻訳がまず必要であると考えられる。

シェークスピアという名前は、最初は、宣教師たちによって中国に紹介された。清の咸豊6年（1856年）、上海墨海書院の出版した『大英国誌』には、次の記述がある。

エリザベス時代には、詩文が最高の境界に達し、いまだにそれを超える時代はない。知識人では、錫的尼 (Sidney)、斯本色 (Spenser)、拉勒 (Lyly)、舌克斯畢 (Shakespeare)、培根 (Bacon) などが有名である。³¹⁾ (ローマ字は筆者)

ここでいう「舌克斯畢」は、すなわちシェークスピアのことである。清末、民国以降、シェークスピアの紹介がより頻繁に行われるようになるが、「沙基斯庇爾」、「葉斯壁」、「沙克皮爾」、「索士比爾」などと、いろいろな訳名が使われて、現在一般にいう「莎士比亞」という訳名の使用は、梁啓超の『飲氷室詩話』が最初だと言われている。

古文家林琴南、魏易がラムの『Tales From Shakespeare』から翻訳した『英国詩人吟遊燕語』(1904年出版)が、一気にシェークスピアの人気を高め、中国読者に感動を与えた。ほかにも、シェークスピア戯曲の物語を語りなおす人がいたが、いずれも文言の小説の形であり、シェークスピア作品の真の姿が伝わらなかった。「五四」新文化運動後、ようやくシェークスピア作品の翻訳の意義が高いレベルで再認識されるようになり、アメリカで演劇の勉強をして帰国した余上沅が雑誌『新月』に稿を寄せ、世界各国のシェークスピア翻訳の状況を紹介した後、中国でのシェークスピア翻訳の重要性を唱えた。

中国新詩の成功、新演劇の成功、ならびに新文学の成功は、シェークスピア翻訳を一つの起点とするべきだ。³²⁾

白話を用いた完全な戯曲の形式でのシェークスピア翻訳は「五四」新文化運動以降のことで、最初の翻訳者は劇作家でありながら、演出家でもある田漢であった。彼が最初に翻訳したのは「ハムレット」(1921年)と「ロミオとジュリエット」(1923年)である。その後、翻訳が進むにつれ、詩人や劇作家などが次々とこの仕事に携わり、さらに三十年代半ばになると、「中華教育文化基金董事会」のもとで、シェークスピア全集翻訳という大規模なプロジェクトが立ち上がり、多くの専門家がメンバーとなった。しかしこのプロジェクトは諸般の事情により所

期の成果を挙げられずに、戦争の勃発を迎えてしまった。結局、1937年までの18年間、シェークスピア作品は全部で11種が翻訳され、そのうち、一種の作品につき、複数の訳がある場合もあるし、また翻案もあった。

シェークスピアの翻訳が戦争開始後から四十年代にかけて、好調に転じたことは幾分意外にも思われるが、これについて稿を改めてその詳細を論じたい。1937年までの翻訳の蓄積は、理想とはいえないが、舞台上演の演目としては、選択肢になりうる数ではあった。特記すべきことは、田漢、戴望舒、高昌南、梁実秋等の翻訳は、現在の観点からみても、優れており、洗練された文章でなされていたということである。

なお、シェークスピア作品の上演には技術的に高いレベルが要求されることは言うまでもない。それを演じようとするならば、いろいろな意味で余裕のある環境が保障されなければならない。しかし三十年代は、社会情勢が緊迫していく中で、そのような余裕は日に日に得難くなっていた。

「戯劇協社」もあなたも変わった。演劇団体と観客の視線も方向を変えた。「九・一八」（「満州事変」）と「一・二八」（「上海事件」）の後の商工業の不況や、農村の破産をしょっちゅう聞かされる今日では、われわれはもはや少奶奶の扇子なんぞに気をとめる気持ちではなくなったからだ。われわれの視線は紳士や少奶奶らの暢気さから中国の怒りの叫びに転じた。³³⁾

このように、国家、民族の生存に関わる危機が深刻さを増す中、演劇界も大きな影響を受けて激動するのである。

研究上の立場からなら、シェークスピアのいかなる作品を演じたところで、何も悪いことはない。問題は一方では古典の名作を研究し、外国の演劇を紹介しながら、われわれの国、民族が今どのような状況に置かれているかを忘れてはいけないことだ。³⁴⁾

評論家杜漸の言葉からは、芸術的良心、社会的責任のいずれも、強く問われていることが伺える。つまり、シェークスピア作品を上演するのに必要な、余裕のある客観的な環境が得られないばかりでなく、主観的にも、演劇人たちもそのような作品ばかりに目を向けてはいらなかったのである。このような状況の中、単にシェークスピア作品の舞台を世に問うことが難しくなっただけではなく、話劇界全体も多くの可能性を失ったのである。一例を挙げれば、二十年代にはなお「専演難劇」（難しい劇を専門に演じる）とする「辛酉劇社」が存在していたが、三十年代に入ると、このような劇団も姿を消してしまった。もちろんほかの要因もあるのだが、

「五四」以来営々と歩み続けてきた話劇は三十年代において、これまでと大きく異なる環境に取り巻かれ、少しずつ変容しながら、曲がり角に差しかかったといえよう。この時代のシェークスピア作品の上演状況も、このような社会的背景と無縁ではなかったのである。

五、まとめ

以上見て来たように、観客層がより大衆化したにもかかわらず、翻訳劇の舞台の隆盛が衰えなかった事実は、二十年代に引き続き、三十年代においても、翻訳劇は相変わらず重要な存在であったことを意味すると思われる。

演じられた翻訳劇は、また翻案の形が多く、完全に原作のまま上演するまでには程遠かった。が、その一方では、舞台が正確に近代劇の表現をできるようにになれば、自然に質量ともに比較的高い水準の戯曲を要求するようになるので、翻案を含む翻訳劇はかなりの程度でその要求に応えられた。また、劇団の演目を充実させるためにも、群衆啓発を果すためにも、翻訳劇は都合のいい存在であった。つまり、演劇の内的要素および外的要素のいずれもが、翻訳劇を切に必要としていた。三十年代の文学作品としての戯曲翻訳の勢いは、二十年代ほど強くはなかったものの、舞台においては翻訳劇の時代が開花したのである。

注

- 1) 胡春冰：「広東戯劇研究所之現在與将来」、『戯劇』2巻3,4期合刊号,1931年2月
- 2) 葛一虹主編：『中国話劇通史』,文化芸術出版社,1990年
- 3) 「中国左翼戯劇作家連盟最近行動綱領」、『文学導報』1巻6,7期合刊号,1931年
- 4) 適夷：「新階段的演劇活動」、『文芸新聞』1931年10月
- 5) 馬彦祥：「話劇與旧劇」。ただし、著者が見たのは洪忠煌作「中国旅行劇団史話」(『中国話劇史料集・第一輯』に収録,文化芸術出版社,1987年)の引用である。
- 6) 李健吾：「観茶花女後」、『大公報』1935年6月8日
- 7) 『中国新文学大系(1927-1937)・戯劇集』,上海文芸出版社,1985年
- 8) 田漢：「我们的自己批判」、『南国月刊』2巻1期,1930年
- 9) 劍嘯：「中国的話劇」、『劇学月刊・話劇専号』2巻7,8期合刊号,1933年8月
- 10) 『生活雑誌』1巻10期,1936年2月
- 11) 葛一虹主編：『中国話劇通史』,文化芸術出版社,1990年
- 12) 崔嵬：『大公報・元旦増刊』,1937年1月1日
- 13) 「賽金花座談会」、『文学界』創刊号,1936年
- 14) 洪忠煌：「中国旅行劇団史話」、『中国話劇史料集・第一輯』,文化芸術出版社,1987年
- 15) 同上
- 16) 章泯：「關於世界名劇的介紹」。ただし、著者が見たのは葛一虹主編『中国話劇通史』(文化芸術出版社,

1990年) の引用である。

- 17) 葉沉：「戯劇與時代」, 『芸術月刊』 1 卷 1 期, 1930年 3 月
- 18) 村山知義：『村山知義戯曲集・上・解説』, 新日本出版社, 1971年
- 19) 張庚：「半個世紀的戦闘経歴——中国話劇運動史的一个輪廓」, 『戯劇論叢』 第三輯, 1957年
- 20) 楊邨人：「上海劇壇史料・下編」, 『現代』 4 卷 3 期, 1934年 1 月
- 21) 張庚：「中国舞台劇的現階段——業余劇人的技術的批判」, 『文学』 5 卷 6 期, 1935年 12 月
- 22) 同上
- 23) 李暢：「中国近代話劇舞台美術片談」, 『中国話劇史料集・第一輯』, 文化芸術出版社, 1987年
- 24) 同 9
- 25) 同 21
- 26) 夏嵐：「中国話劇史上の翻案現象について」に参照, 富山大学人文学部紀要第 43 号, 2005年 8 月
- 27) 瞿世英：「演完泰戈爾的齊得拉之後」, 『戯劇』 1 卷 6 期, 1921年 10 月
- 28) 徐凌霄：「西劇中演之各問題」, 『劇学月刊』 2 卷 6 期, 1933年 6 月
- 29) 蘇汶：「民衆芸術的内容」, 『現代』 5 卷 4 期, 1934年 8 月
- 30) 周作人：「中国戯劇的三条路」, 『東方雜誌』 21 卷 2 号, 1924年 1 月
- 31) 戈宝権：「莎士比亚的作品在中国」, 『世界文学』 1964年 第 5 期
- 32) 余上沅：「翻譯莎士比亚」, 『新月』 第 3 卷 5, 6 期合刊号, 1930年 5 月
- 33) 茅盾：「從<怒吼吧, 中国>説起」, 『生活週刊』 8 卷 40 期, 1933年 1 1 月
- 34) 杜漸：「戯劇運動的危機」, 『中流』 2 卷 6 期, 1937年 6 月