

## 中国話劇史上の翻案現象について

### —— 1949年までの場合

夏 嵐

(一)

中国の話劇史上に、翻案作品が大量に存在していることはよく知られる事実である。1908年に出版された最初の翻訳劇「夜未央」、「鳴不平」から、1949年まで、数百種ののぼる外国戯曲の中国語訳の中には、原作に従って忠実に翻訳するいわゆる「直訳」のものほかに、「翻案」がかなりの割合を占めている。また舞台においては、1906、1907年前後という話劇の発生の初期から、四十年代の終わりまでの数十年間、翻案作品の上演が多い上、長く続いた。

これらの翻案作品には、外国の小説から脚色したものもあれば、外国の戯曲から翻案したものもある。前者の例には、趙清閣の「此恨綿綿」がある。戯曲の形式をとってはいるが、実はイギリス女性作家エミリー・ブロンテの小説「嵐が丘」を脚色したものである。後者については、詳細は後で述べるが、実に枚挙にいとまがないほど多い。また、物語の背景や人物についての描写は改めるもの（そのほとんどは背景を中国に、人物名を中国風に改める）、筋は基本的に原作のままであるものもあれば、原作の筋まで大いに増減され、底本があると思われないほど、翻案者の「創作」が多いものもある。

もともと、翻案作品の底本には小説と戯曲があるが、原作から得たヒントをもとに「創作」が行われ、新たな作品が生まれた点は同じであることから、本論では、底本のジャンルを問わずに、「翻案」という言い方で統一しておく。概ね、翻案のパターンは次の三種類に分けることが出来る。

1. 翻訳と翻案が共にある。

シェークスピアの「マクベス」を例にとれば、少なくとも次の数種の翻訳・翻案が挙げられる。

- A. 鄭正秋編：「巫禍」、鄭正秋編『新劇考証百出』所収、1919年、上海新中華圖書集成公司
- B. 戴望舒訳：『麥克倍斯』、1930年、金馬書堂出版
- C. 張文亮訳：『墨克白糸與墨夫人』、1930年、青野出版社出版

- D. 梁実秋訳：『馬克白』，1936年，商務印書館出版
- E. 周荘萍訳：『馬克白』，1938年，啓明書局出版
- F. 李健吾翻案：「王徳明」（上演時「乱世英雄」と題する），1946年雑誌『文章』掲載
- G. 曹未風訳：『馬克白斯』，1944年，文通書局出版（貴陽）  
1946年，文化合作股份有限公司出版（上海）
- H. 朱生豪訳：『麦克佩斯』，1947年，世界書局出版

2. 翻案を翻訳するあるいは更に翻案する。

例を挙げれば，トルストイの『復活』を，フランスのバタイユが翻案したものを底本にした翻案は以下の通りである。

- A. 田漢翻案：「復活」，1933年，『晨报』掲載  
1936年，『新民報』掲載
- B. 陳綿訳：『復活』，1937年，商務印書館出版
- C. 夏衍翻案：『復活』，1943年，美学出版社出版

3. 最初から翻案の形で現れる。

このパターンは前の二つのパターンと重なる部分が多く，そのほとんどの場合は，上演するためのものであった。「女店主」（焦菊隠がゴルドーニの「宿屋の女主人」を翻案したもの），「欲魔」（欧陽予倩がトルストイの「闇の力」を翻案したもの），「人之初」（顧仲彝がバニヨルの「トパーズ」を翻案したもの）などがその例である。

このように，翻案はいろいろなタイプに分けられるが，上演のためにつくられたものが多数を占めている。

翻案（Adaptation）は，中国特有の現象ではない。アメリカに留学して，西洋演劇文学と劇場芸術を専門に学び，1925年帰国後「国劇運動」を提唱した余上沅は，当時多量に出現した翻案について次のように述べる。

翻案は，決して新境地を開く新しい事業ではなく，古今の戯劇家にも，この仕事を試みた者は多い。演劇の復興の初期には，戯曲の翻案は特に多い。（中略）翻案は永遠に存在する価値はないが，初心者模範となる点，また観客が理解しやすいという点では，相当な価値を有する。<sup>(1)</sup>

一般論として，翻案は多くの国に見られる現象であり，特に新しい文化を取り入れようとする時に，多く現れるものである。また特に舞台上演に際しては，直訳より翻案の方がよく選ばれる。早期話劇の発生に大きな影響を与えた日本に，西洋演劇が入って来た当初，西洋の戯曲や小説を翻案したり脚色したりする作品が現れ，また実際演じられており，そのうち，人気を博したのも少なくなかった。例えばシェークスピアの作品，明治から大正にかけての舞台は翻案の舞台がほとんどで，昭和になって，やがて翻案が減って行き，忠実な翻訳が主流となっ

たのである。具体例を挙げれば、「じゃじゃ馬ならし」の場合、明治44年の初演から大正9年までは翻案劇で、大正15年に再び演じられた際、初めて坪内逍遙の訳本が使われ、以来翻訳劇の形となったのである<sup>(2)</sup>。また、「翻訳劇専門」と銘打って旗挙げをした「築地小劇場」は、1924年の初演から1929年の分裂まで、翻訳劇の上演数が90本にも達するが、うち翻案はほとんどない<sup>(3)</sup>。

一方中国では、舞台の翻案に対する需要が長らく続いた。話劇の萌芽期である「文明戯時代」には、外国戯曲の翻訳・出版がまだたいへん遅れていたにもかかわらず、舞台での翻案の上演はそれと対照的に盛んだった。また四十年代になっても、翻案劇の舞台が衰退するどころか、むしろ好調だった。一般に、オスカ・ワイルド原作の「ウィンダミア夫人の扇」を洪深が翻案し、1924年、アマチュア劇団「上海戯劇協社」が上演した「少奶奶的扇子」が、中国においてはじめて樹立された近代劇の舞台だと考えられている。また他方では、創作劇の成長がいろいろな原因で若干遅れるが、三十年代の半ばになれば、質量共に一定の水準に達していた。つまり、舞台が直訳の作品あるいは創作劇を正確に上演するのに必要な条件は、三十年代の半ばでは既にある程度整っていたのである。普通、翻案が翻訳や創作劇に取ってかわられていくのは自然な流れと考えられるが、日中戦争勃発後、外国戯曲の翻訳・出版が明らかに減少する中、翻案は依然として必要とされ、上演され出版されていた。

このように、中国の話劇史上の翻案現象は実に特徴的で注目に値する現象だと思われる。それをテーマにした研究はほとんど無く、あるとしてもたいてい、何かを論ずるついでにそれに触れ、話劇の「民族化」、「大衆化」の一つの手段、もしくはその結果としてとらえるか、あるいは翻案を一種の創作方法として認めるかである<sup>(4)</sup>。その中で、話劇史における翻案作品の位置づけや、創作劇への影響などの問題はしばしば注目されてはいるが、翻案現象が中国でこれほど長続きした事実の根底に、一体何があったのかは、明らかにされていない部分が依然として多く残されている。

話劇の発生から数十年間という長い間、翻案現象がなぜ、衰えを見せずずっと存在し続けていたかという問題を提起する前に、まずなぜ翻案現象が現れるかという基本的な問題をクリアしなければならないだろう。読者や特に観客に受け入れられやすい。また作者（翻案者）が戯曲作法、技巧などを効率的に学ぶことができる。さらに、創作劇が量・質共に舞台の需要に追いつかない。完璧ではないが、一応、翻案現象が起きる理由としてこの三つが考えられ、それはまたほとんどの国に共通する理由でもあろう。しかし中国における翻案現象の長続きの原因については、話劇を取り巻く環境や、演劇そのものに対する認識など背景にある特有の事情を考えなければ、結論が見えてこないと思われる。このため、本論は中国の話劇史上の翻案現象に焦点を当てて、掘り下げてみることにしたいと思う。

(二)

長期にわたって翻案が盛んであった現象を考察するに当たっては、まず話劇観客の構成を知ることが重要な意味を持つと考えられる。なぜなら中国には、年齢、性別、社会階級、知識水準の高低を問わず、全国民に親しまれ、楽しまれている根強い人気の伝統演劇が、昔から存在しているからである。

表現の内容と手法が中国伝統の戯劇文学と異なる外国の戯曲を理解するには、ある程度の知識が必要である。文学作品としての外国戯曲なら、読めることだけで問題のかなりの部分がクリアされるが、一旦舞台上演するとなれば、自ずとある程度の知識水準に達した観客が要求されるのである。このため、ある程度の知識水準に達した観客が存在するかどうか、問題のカギを握る。

では、翻案劇を含む話劇の観客層は、一体どのような人たちで構成されているだろうか。時期を追って、観客の構成を考察してみよう。

初期話劇は「文明戯」、「文明新戯」と呼ばれ、二十世紀の初頭に発生し、1914年前後にピーク期を迎えた。この文明戯は後に悪趣味的演劇の代名詞にもなって、墮落してしまったが、当初、点在していた近代劇の要素を僅かながら育て、いわゆる「旧戯」という伝統演劇しか知らない観客に、写実性によって新鮮な印象を与え、伝統演劇と異なる新しい演劇形式の最初の基礎を築いた点で、話劇史上、重要な意義を持つ。しかし、演劇専門の人材がおらず、結局この文明戯に携った人の多くは、「旧戯」関係の人々であった。ごく一部を除いて、彼らは近代劇を理念から演じ方まで、ほとんど分からなかったのである。

また劇場事情も思わしくなかった。1908年、上海に建設された中国最初の新式劇場「新舞台」は、日本の新富座をモデルにして、舞台背景のほかに、当時では目新しいまわり舞台や仕掛けなどをこしらえた点は注目されるべきだが、本来文明戯専門の劇場ではなかった。実際、文明戯（後に話劇となるが）専用の劇場は長らく存在せず、30年代の半ばになって、上海の「カ爾登大戲院」（現長江劇場）が経営方針を改めて、もっぱら話劇の上演に転じるまでは、中国には話劇だけを上演する劇場がなかったのである。これは長い間、中国で欧米式の近代劇を建設しようと目指す人たちの悩みのタネの一つでもあった。

このように、文明戯は展開する空間、つまり上演の劇場を伝統の京劇、昆劇などの上演する場所と共有する一方、また「南欧北梅」（南に欧陽予倩、北に梅蘭芳）とも言われる京劇俳優の欧陽予倩のように、両方の舞台に立つ俳優が多かった。文明戯は劇場、俳優を伝統旧戯と共有することで、自然と、観客も共有することとなった。前にも触れたように、この伝統旧戯の観客には読書人や官僚などのような知識水準の高い人もいるが、同時に字さえ読めない農民、都会の一般市民、女性などの人も少なかった。

大連市の人口は十三万人だが、そのうちの九万人が苦力で、残り四万人の中、九十パーセントが商人であり、知識人の数が最も少ない。正直な話、私の演目はどちらかと言うと知識階級向きで、大連の一般市民の好みに合わない。<sup>(5)</sup>

欧陽予倩はもともと京劇の女形出身で、後に話劇建設に大きく尽力した人物でもある。彼の地方都市大連の話から、京劇を観る当時の観客の構成と嗜好が一部、伺える。数字の統計上、正確さには再考の余地があるかもしれないが、大まかな全貌は見えるのである。それは文明戯の舞台を観る観客の構成と嗜好でもあると思われる。

ここでは、新たな観客層として現れた女性観客に注目したい。周知のように長い間、中国では女性の観劇は厳しく制限されていた。茶館や戲院（劇場）といった男子だけが出入りする公共の場はもちろんのこと、「堂会」のような家庭の敷地内で行われる上演に際しても、限られた場所で、限られた演目しか女性の観客は観ることができなかった。しかし二十世紀の初頭から、特に都会では女性が観客として伝統旧戯また文明戯の劇場に姿を現すようになった。このような女性観客の出現は、単に演劇の観客層が拡大したとだけを意味するのではなく、演目そのものにまで影響を及ぼすことにもなった。女性観客は男性観客とは好みが異なり、特に女性観客に人気のある演目もあれば、その逆の場合もある。それは時には興行の成績を左右するものであった。文明戯で日本の「不如帰」から翻案された出し物について、欧陽予倩が当時上海で上演した際の様子を次のように述べている。

「不如帰」は日本の徳富蘆花の小説である。（中略）この小説は当初、日本で大いにセンセーションを巻き起こし、新派劇にも脚色されて、至るところで大人気を博した。（中略）戯曲は（馬）絳士によって翻案されたが、上演の際、かなりの部分が変わってしまった。というのは当時の翻案にはまだ中国に合わない風習や習慣などがあったからだ。（中略）この劇を観に来る女性が多いため、（中略）それで男性の観客も多く来てくれた。<sup>(6)</sup>

欧陽予倩によれば、彼が地方巡演で大連に行った1923年に、元日は大連では妓女たちの観劇日であったという。また上海や武漢などの都会での日ごろの上演では、妓女はよくみに来る（遊びに来る）人たちであった<sup>(7)</sup>。琴・棋・書・画のいずれにも優れ、「風流才子」と歴史に逸話を残した妓女は文学作品によく描かれてきたが、実際はそのような妓女は少数派である。もちろん妓女は女性観客の一部に過ぎないが、もともと女性教育がほとんど存在しない中国社会では（例外除く）、女性は教育水準が低い一群であったと言っても過言ではない。この彼女たちの好みや教育水準が演じるものにある種の影響を与えたと考えられる。

つまり、文明戯は伝統旧戯と展開する空間及び観客を共有するもので、この時代に新たに現れた女性観客に象徴されるように、その観客層は幅が広く、社会の末端まで含む人々で構成されていたのである。

二十年代に入ると、話劇は新しい局面に入った。この時代に見られる最大の特徴は、「愛美」



(中国語で、アマチュアという意味)活動の形での真の近代劇の創出であった。「五四」新文化運動を経て、欧米のような近代劇を中国で創出する必要性は一層認識され、その実現に向けて、多くの知識人が立ち上がったのである。文明戯は二十年代に入ってもまだ上演されることもあったが、さすがに衰える一方であった。洪深の提案で後に「話劇」と名づけられた新しい演劇の歴史は、ここから始まったのである。それはこれまでの商業演劇とは違って、アマチュアベースで多くの困難の中で行われていた。舞台上演にまで関心を持つ人は決して多くはなかったが、社会の先端に立つ知識人の参加は大きな意義を持っていた。

学生、知識人およびその周辺が中心になって話劇を演じ、見るようになっていた。銀行員、出版社社員らによるアマチュア劇団や、数え切れないほど多くの学生劇団の存在は、この事実を物語っている。近代劇の創出はまだ初期の段階にあり、舞台での演じ方から、戯曲の作り方まで、新しいことの連続であった。1923年、アメリカ演劇留学から帰国した洪深が目にしたのは、「男扮女装」つまり女形が活躍する現実であった。理想と現実とがかけ離れた状況で、洪深はアメリカ劇作家オニールの作品からヒントを得て、女性の人物が一人もいない作品「趙閻王」を書いた。また、ある上演会では、女優の出る作品の後に、女形の出る作品をおくようなプログラムを組み、女形の不自然さを見る人に印象づけようとした。1924年、洪深はオスカー・ワイルドの「ウィンダミア夫人の扇」からの翻案である「少奶奶的扇子」の舞台で大きな成功を収めたが、これは後に近代劇の舞台の確立とみなされるようになる。この芝居の成功後は、「男扮女装」も姿を消し、男女共演が一般的になったのである。これは話劇草創期の一つの逸話に過ぎないが、創建初期段階の困難を垣間見ることができる。

さて、この困難を一步一步乗り越えて、洪深たちによって少しずつ創り出されていった話劇は、一体どのような人たちが観ていたのだろうか。

社会人からなるアマチュア劇団と比べて、この時代に多く見られ、頻繁な上演活動を行っていた学生劇団は活動範囲が小さく、上演の回数は少ないものの、その影響が限られてもいる。演出は先生、社会人などの場合が多いが、演技するのはほとんど学生である。学園祭、遊芸会などの際に、学校内の講堂やホールで演じられ、観客に外部の人は少なく、学生たちの家族や周辺の人々がほとんどであった。学生演劇をよく演出していた演出家の応雲衛が言う。

そもそも、僕が戯曲を選ぶ基準は「演劇のための演劇」というところにある。長い会話の多い「冷戯」は、僕はあまり演出したくない。賑やかなのをやりたい。学生演劇の観客の大半はその家族で、特に女性が多く、どうしても彼女たちを満足させなくてはいけないのだ<sup>(8)</sup>。

ここでも、女性の観客に注目したい。前述の文明戯時代と比べて、ここで言及される女性観客は幾分社会的階級が高く、一定の教養ひいては知識を有する人であると想像できる。とはいえ、「20年代の女性」という立場上、さほど高いレベルは期待できそうもなく、演じる学生

と同じような知識水準を期待することは無理だろう。

この時代に活躍する劇団には、学生劇団のほかに、アマチュア劇団がある。有志の集まりで話劇の上演に励み、その舞台のほとんどは一般社会に公開されていた。新聞に公演の広告を出したり、アンコールで公演を追加したり、営利を目的としないが、社会の一般民衆、特に上海、北京のような大都市の市民を対象に、活動していた。彼らの舞台の観客には、読書好きな学生もいれば、好評のうわさを聞いてわざわざ来る人もいた。さらに、偶然話劇をみた人もいた。例えば、1929年春、田漢の主宰する劇団「南国社」は南京で旅行公演をする際、晓荘で急速農民観客に舞台を見せることになった。このために、田漢はいつもの演目の代わりに、急いで農民向きの戯曲を書いて上演した<sup>(9)</sup>。

田漢が農民向けには新しい戯曲を書いたことは、全体的に、この時代には、話劇というものはまだまだ一般民衆になじみは薄かったことを示している。公演とはいえ、「少奶奶的扇子」のようなセンセーションを巻き起こした幾つかの舞台を除いて、ほとんど注目されていなかった。つまり、この時代には、話劇は実験的色彩が濃く、まだ社会に浸透していなかったと言ってもよい。

以上見てきたように、「五四新文化運動」後の20年代は、中国版の近代劇の創出の実験期であった。実験はいろいろな困難の中で行われ、まだまだ社会全体の認知を得ておらず、むしろ狭い範囲の中でしか観られていなかったし、この狭い範囲の中でさえ、話劇を理解できる観客ばかりではなかったのである。

戦争勃発までの30年代は、話劇が大きな発展を遂げた時期であった。1933年秋、「五四新文化運動」後初のプロの話劇団「中国旅行劇団」（以下「中旅」と略す）の結成は象徴的な意義を持つ。「中旅」は精力的な地方公演を通じて、社会一般観客の話劇に対する理解を深め、その結果、話劇が特に都市部でよく観られるようになった。一方、左翼演劇運動のもてで、話劇が群衆を啓発する格好の手段とされたため、都市にいながらもなかなか話劇と接する機会が無かった労働者たちも、観劇が可能になり、「藍衣劇社」のような労働者の劇団ができるまでになった。さらに、「雷雨」、「日出」をはじめとする成熟した創作劇の出現で、話劇舞台は内容が一層充実し、観客を惹きつけるだけの魅力を持ち始めた。実験中だった近代劇の創出はここに来て、ようやく社会一般に認識され、受け入れられるようになったのである。

話劇の大衆化の過程において、「中旅」の果たした役割は大きい。「中旅」は演劇専門家で中法大学教授の陳綿の協力を得て、プロの話劇劇団として、演目のドラマ性を重視し、一般観客の獲得に成功した。劇団主宰の唐槐秋は言う。

この数年移動して演じた経験から、中国話劇の作家に、幾つかの願いをせざるを得ない。まず第一に、広汎な一般市民観客の獲得及び話劇の影響の拡大のため、新しい戯曲の内容は、これらの主要対象にもっと近づけてほしい。インテリ向きすぎるもの、彼らの生活からあま

りにもかけ離れたものは、彼らには受け入れ難い。<sup>(10)</sup>

創作劇の話だが、「中旅」の演目はドラマ性が強く、複雑なプロットにさらに男女の恋愛が絡み、全体的に政治的色彩が薄いという特徴から、唐槐秋の発言は単なる創作劇への提言ではないと分かる。それは翻訳劇・翻案劇を選ぶ際の基準でもある。事実、活動した14年間の間、「中旅」は大きな主義や説を主張する作品より、観客が惹きつけられやすいような面白い作品の方を、選んでいたのである。結果、天津で「少奶奶の扇子」を上演する際、ある貴婦人が小道具として、高価な扇子を主演の新人女優白楊に贈り、話題を呼んだ。上海では、「雷雨」の入場券を求めため、観客が徹夜で列を作ったという<sup>(11)</sup>。それまでは、伝統演劇の上演にこそこのような人気は見られたが、話劇には見られなかった。「中旅」はそれほど、話劇というものを一般観客にまで広げていたのである。その一般観客のほとんどは、それまでには話劇の劇場に入ったことは一度も無かった。上海の「カ爾登大戲院」が、「中旅」の興行で潤い、話劇専門の劇場に転向したため、「話劇専門の劇場がない」状況は終わりを告げた。

左翼演劇運動も話劇の大衆化に貢献した。労働者を組織して観劇させ、有名な反帝作品を演じて、扇動・宣伝・啓発の効果が大きかった。舞台上演の途中で、警察の取り締まりをうけたこともあったが、話劇を政治主張を訴える手段としながらも、結果として、話劇そのものの影響の拡大に繋がったと思われる。特に労働者たちにとっては、これによって初めて話劇観劇の機会を得られることになった。

1932年初から5年半にわたり、劇作家の熊佛西が河北の定県で行った農民演劇活動は特記すべき事柄である。話劇の大衆化を重要視して、熊佛西は農民たちと共同生活しながら彼らに話劇の舞台に見せた。いうまでもなく、話劇は農民たちにとって新鮮な衝撃の連続であった。舞台の内容より、照明や写実的なセッティング、歌われるのではなくしゃべられるせりふなどは、伝統演劇しか知らなかった農民たちからすれば、実に面白いものであったに違いない。

主に、「中旅」をはじめとする職業化した劇団および左翼劇団らの精力的な演劇活動によって、話劇は初めて広く一般の市民観客に知られ、観られるようになった。この結果は話劇創出の目指したものだだったが、30年代になってようやく実現できたことによって、話劇が実験室を脱出したと考えてもよいだろう。

中日戦争の全面的な勃発は、これまでの中国を大きく変貌させ、話劇の取り巻く環境も大きく変わった。国民党統治下の「大後方」、日本軍に占領された「淪陷区」、共産党統治下の「解放区」と、中国全土が少なくとも三つの異なる地域に寸断され、大衆化したばかりの話劇は本来ならさらなる展開を見せ、大衆化と同時に質の向上が期待されたが、社会的激変の中で、そうする余裕もなければ、それを許せる環境でもなくなった。結局、話劇はそれぞれの地域で違う様相を呈し、これまでのような論じ方ではカバーできなくなる部分が生じてくる。特に共産党統治下の「解放区」での話劇は、多くの意味でこれまでの話劇とは内容が異質であるため、



本論では以下の論述は「解放区」の部分を除き、「大後方」と「淪陥区」に限定する。「淪陥区」は特に「孤島」時期及び完全陥落後の上海に焦点を当てる。

戦争開始後の話劇界は、全民抵抗を呼びかけるために、複数の「抗敵演劇隊」が結成され、全国各地に赴き、短いが煽動力の大きい活報劇や街頭劇などの形式で抗戦の宣伝をするのに余念がなかった。話劇界あげての行動なので、規模が大きいのは言うまでもなく、その影響もかなり大きかった。まとまった劇場内で、まとまった物語をというのではなく、むしろ道端や農村の露天広場で、「急就章」のような作品を演じるのだが、話劇という形式自体、かつてない広範囲で人々に見られ、知られることとなった。「抗敵演劇隊」の舞台を見て、話劇に惹かれ、それを志した人もいたほどである。

戦争が進むにつれ、戦時の首都となった重慶に演劇人が集まり、1941年ごろ、重慶にある話劇劇団数は数十個にのぼった。そのうち、「中国芸術劇社」、「中華劇芸社」などは特に影響が大きく、話劇を演じられる劇場も「抗建堂」、「国泰」など6、7ヶ所に達した。特記すべきことは、この時期の重慶にある劇団の多くは最初からプロの劇団として活動を始めていたことである。また、戦争で映画産業が衰退する中、話劇の舞台に優秀な人材が集中した。戦争開始前の話劇の延長線にある重慶の話劇は、どんな舞台でもこなせるレベルに達していた。1941年の冬季に始まって、四回にわたる「霧季公演」は、こういった人的、技術的事情を背景に行われ、演目が計118種にのぼった。霧の多い冬の重慶としては、この四回にわたる「霧季公演」は大きなイベントであった。演出術から見ても、演技から見ても、質の高い舞台が少なからずあった。これらの舞台を楽しんだ人には、文化人のほかに、多くの一般市民観客がいた。一部の舞台はこの一般の市民観客の嗜好に迎合するために、内容までを犠牲にしたという批判を受けたことから、話劇にとって一般市民観客はすでに大きな存在になっていることが伺える。

また、1944年冬から春にかけて、桂林では「西南劇展」が開かれた。規模は四回にわたる「霧季公演」ほどではないが、「大後方」の話劇にとって、これも一つの大きな行事であった。

一部の劇団が上演した外国の劇は、芸術的にもこだわりがあり、追求するものがあり、興行成績にも注意を払ったが、現実味に欠けていた<sup>(12)</sup>。

と、一部の演目の問題点が指摘される反面、この「西南劇展」においては、話劇の舞台は芸術的水準を保った上、商業的には観客の嗜好が重視され、よって観客動員数が大きいという事実も浮き彫りになっている。これは、多くの「大後方」話劇の傾向と言っても過言ではない。

一方、上海においても話劇の上演が好調であった。多くのプロの劇団の公演のほかに、多数のアマチュア劇団が新たに結成され、数ヶ月にわたる「日曜日公演」を実現させたほど、他の被占領地と異なって、上海では話劇の演劇活動が途絶えることがなかった。

「明末遺恨」という劇は三十日間連続して上演され、話劇上演の従来の記録を破らんばかりで、(中略)大量の伝統旧戯の観客を話劇の劇場に引き寄せた<sup>(13)</sup>。

また、

上海で演じられる劇のうち、(中略)大半は恋愛物である。(中略)いま上海で、京劇を上演する劇場は四、五軒に過ぎないが、話劇を上演する劇場は八軒もある<sup>(14)</sup>。

と、上演日数、観客数及び劇場の数、いずれも記録的なものである。もともと、上海は中国映画の発祥の地であり、映画が一種のエンタティーンメントとして一般市民の莫大な人気を博していた。しかし戦争開始後、輸入映画の数が著しく減った上に、太平洋戦争が勃発により、上海で上演される映画のうち、大多数を占めるアメリカ映画が禁止されることになった。また、最盛期では、年に百本以上も製作されていた国産映画は、戦争のため、頼ってきた輸入フィルムの手入が極めて困難となり、製作が激減してしまった。映画の衰退でできた商業の「真空地帯」に、話劇が入り込んだのである。つまり、新種のエンタティーンメントとして、話劇はビジネスの側面を持ちながら、かつての映画に取って代わったのである。1942年、劇団「上海劇芸社」は創作劇「秋海棠」を上演し、連続4ヶ月超満員のロング・ラン記録を作り出した。また前出の「中旅」は、1944年の一月から八月にかけて、三つの劇場で同時公演を行った。これらの例から、話劇が如何に好調だったかが伺える。この好調な話劇ビジネスが成り立った背景には、一般の市民観客の存在が大きいことは言うまでもないだろう。

見てきたように、文明戯時代から四十年代まで、話劇の観客構成は変化しながらも、都市部の一般の市民観客はほとんどずっと存在しつづけていた。このような一般の市民観客を前に、どのような出し物なら受け入れられるかは、演じる側にとっては、考えなければならないことだし、工夫しなければならないことでもあった。

### (三)

では、一般の市民観客で構成される観客層には、いったいどんな問題があるのか。彼らがいることで、どんなことが起こるだろうか。

1947年出版の『上海市年鑑』によれば、1946年12現在の戸籍統計では、上海市の総人口は383万39人で、その内、小学校から高等教育(大学及びそれに相当する教育)までの教育を受けた人は、総人口の約43%を占めるのみである<sup>(15)</sup>。上海は中国では、教育水準の比較的高い都市であったが、それですらなおこのような状況であるならば、全国的に考えると、一般市民の知識水準も決して楽観できるものではないと考えられる。

言い換えれば、話劇の主な観客は実は知識水準の高くない一般市民であった。彼らの知識水

準が話劇の形式や話劇の内容に、さまざまなハンディをもたらすことは、容易に想像できる。このような観客の構成が変わらない限り、翻訳劇を理解するのにある程度の知識の準備が必要だという問題も存在し続けるはずである。問題を解決する手段として翻案が多く用いられていたが、一般市民の知識水準の向上は長らく実現できなかったため、翻案も解決策として長らく続いていたのである。

もともと、外国の戯曲は外国小説と同じく、読み物として翻訳されていた。最初の文言の翻訳は不完全なものが多く、物語の大筋しか分からなかった。それは舞台とは接点を持たず、実際に演じられたものは劇団関係の人が訳したもので、別系統で行われていた。「五四」の新文化人たちは、先進的な欧米の演劇を紹介することを文学革命の一環として、特に戯曲の文学的価値に着眼した。舞台に関心を持たない翻訳者たちは外国戯曲を文学作品として、直訳或いは限りなくそれに近いやり方（例えば人名や呼び方などだけは中国風に直す）で翻訳を行い、文語的言い回しが多いという読み物としての性格が強く、また上演に不向きな一幕も多いという点は、「五四」後もさほど変わらなかった。しかし、二十年代の後半になると、翻訳は観客のいる劇場で上演するためにもなされるようになり、上演のためというケースが増え、その場合の多くは翻案の形であった。つまり上演のためなら翻案の方が都合がいい。言い換えれば、翻案は上演に向いており、観客が直訳より翻案を好むことを、演じる側ははっきりと意識していた。

実は、洪深の翻案作「少奶奶的扇子」に先立ち、ワイルドのこの作品には、すでに二種の直訳本が存在していた。それについての洪深の発言は示唆的である。

この戯曲に既に二種類の翻訳があるが、いずれも上演に向かない。問題は恐らく、逐語訳で、言外の意を伝えることができていないことである。言葉が一風変わっていて、普通に聞かれる語気ではなく、俳優が喋りにくい。(中略) このため、章句を細かく見れば大した誤りはないが、劇全体を見れば、どうも「神味」に欠けているようだ<sup>(16)</sup>。

上演のために筆を執ったこと、先行の直訳は上演に不向きだということは、実は「少奶奶的扇子」のみならず、多くの翻案の成り立つ理由でもあった。演じる側にとって、観客の知識水準や鑑賞習慣は、配慮されなくてはならないものである。つまり、受け入れられやすいような工夫を施すことによって、はじめて大衆のニーズにマッチするのである。話劇の大衆化が進む中、工夫がさらに必要となってくる。

しかし、観客の知識水準が比較的高いとされる二十年代にも、翻案の上演が実はしばしば見られるのはなぜであろうか。現に、翻案の名作とも言うべき「少奶奶的扇子」が翻案され、初演されたのは1924年で、その舞台は中国初の近代劇の舞台とされている。また、盛んなアマチュア演劇の中でも、翻案劇がよく演じられていた。この事実を、ここまで検証してきた翻案劇の長続きの原因と矛盾するように見える。

二十年代とは、中国での近代劇の舞台創出にはじめて手がつけられた時代である。「五四」新文化運動後、はじめて演じられたのは翻案ではなく、翻訳劇の「ウォーレン夫人の職業」であった。「社会改造」、「思想宣伝」と自負するこの劇の上演が、結局失敗に終わったことは周知の通りである。その失敗の原因の一つは、近代劇は一体、どのように演じるかがまだ理解されていなかったためだと考えられる。その失敗は、舞台の未熟さが正確に近代劇を演じることができない現実を浮き彫りにしたのである。

舞台の未熟さは、いろいろな面で、翻訳劇のそのままの上演に支障をきたした。例えば女優の不足や、演技の未熟さなどは、プロットの変更に繋がりがかねない。「少奶奶的扇子」の第三幕で、原作にあった女主人公の長い独白を削除した一因は、当時、この長い独白のあるシーンを演じきる女優がいなかったからだという。また、後で述べるが、この時期は、創作劇もまだまだ未熟で、舞台の上演に必要な演目を提供できる段階には達していなかった。このように、演じる側にとって、近代劇の舞台の未熟さの故に、翻訳劇をそのまま上演することが困難である一方、創作劇の未熟の故に、十分な創作劇を上演するのも不可能である。こんな中で、翻案が選ばれたのである。

#### (四)

これまで、話劇の観客層について、年代順に見てきたのだが、もちろんこれが、翻案が長く存在し続けた唯一の理由ではない。大まかに、次のような要素も考えなければならぬと思われる。

まず、創作劇との関連である。

創作劇だけでは、上演の需要に追いつかない。これは文明戯時代から三十年代半ばにかけての大きな問題であった。

文明戯はせりふ劇である。これは伝統演劇と大きく違うところである。当時ではまだ正確な戯曲に基づいて上演するものではなく、大まかな筋が書かれた紙を貰って、俳優が本番で即興でせりふを足して演じていく所謂「幕表戯」の形であった。簡単のように見えるが、商業化の劇団にとって、常に新しいものを出して、観客を確保するのは容易なことではなかった。

当時、どこにいても、日ごとに演目を変えなければならなかった。もちろん、受けのいいものを繰り返して演じてもいいが、六、七本に過ぎないので、平均二回繰り返しても一か月分に足らず、新しい戯曲をもっと作らざるを得ない、(中略)少数のお決まりの演目だけでは維持できないのである<sup>(17)</sup>。

と、歐陽予倩は当時の様子を証言する。作品を創るにはまず時間がかかるし、舞台実践の傍

らの仕事だからエネルギー的にも限界がある。

痴萍と冥飛（春柳劇場の座付き作家）も舞台の手助けをし、夜遅くなって、ようやく脚本を書いたり、説明書を書いたりする時間ができ、よく夜明けまで仕事をしていた<sup>(18)</sup>。

芸術的自覚が比較的高い春柳劇場でも、正確な台本のある創作劇は「家庭恩怨記」ただ一つで、「幕表」のある創作劇も十数本に過ぎなかった。当時の演目を多く集録した『新劇考証百出』によれば、この時期、各劇団の自作創作劇が少ない事実がわかる。

そこで考え出されたのは中国の物語（例えば、小説、筆記、民間伝説など）の劇化と翻訳劇であった。前者には、古典小説『紅樓夢』や『聊齋』などを劇化したものがあり、後者に関しては、厳密に言えば、翻訳劇ではなくいろいろと手を入れた翻案であった。手間の少ない翻案は、豊富な演目を確保する手段であった。

「五四」新文化運動以降、近代劇の建設が急務とされ、創作劇にかけられた期待は大きかった。しかし、それは未経験の事業で、上演に十分な演目を提供できるレベルに達するまでには、時間がかかった。事実、二十年代に演じられた創作劇の多くは、一幕ものであり、「多幕劇」と称するものも、「実際一幕ものの規模と重みしか持たない」といわれる作品があり、全体として、内容が貧弱で、芸術性が不十分で、往々にして新しい舞台創造に大量な上演実践を必要とする話劇界の需要に、十分に応えることができなかったのである。このような状況は三十年代の半ばまで続き、曹禺の「雷雨」、「日出」の発表をもって、創作劇の成熟がようやく訪れたといえる。三十年代、ほぼほとんどの話劇劇団が「雷雨」を上演したことがあり、極端な話、劇団の存続が危うくなると、「雷雨」を上演すれば挽回できるというほど、「雷雨」をはじめとする創作劇は存在感をまし、舞台の需要に応えるようになりはじめた。

しかし、間もなく勃発した日中戦争は創作劇の更なる成熟を遅らせた。戦争中という厳しい環境の中での創作は容易なものではないのだ。1938年からの数年間、質の高い話劇戯曲が極少ないのは事実である。その後、時間が経つにつれて状況も落ち着き、創作劇は次第に増えていった。

一方、長い間、「劇本荒」（戯曲の貧困）が話劇界の頭痛のタネであった。「劇本荒」という言い方は、戯曲の全体の量が少ないという意味もあるが、多くの場合、優れた或いは舞台にあう戯曲が不足するという意味で使われていた。

創作はこの六年間で進歩している。（中略）千百種の脚本のうち、リアルで、個性的で、よく練れた言葉の創造もまことに多い<sup>(19)</sup>。

と、「千百種の脚本」とは1944年現在の不完全な統計である。決して少なくない数だが、それでも「劇本荒」だと言われていた。要は、優秀な戯曲が足りないのであった。

特に四十年代に入って、話劇舞台全体の水準の向上に伴って、劇団間の競争も厳しさを増した。劇団は存続をかけて、シーズンなしで、年中上演をしなければならなかった。一例だが、



1944年1月から8月にかけて、「中旅」が麗華、緑宝、美華という三つの劇場において、同時に公演をしていた。普通ではなかなか考えにくいことであろうが、舞台に対する需要が大きかったことがうかがえる。

さらに、本来最も待ち望まれていたのは創作劇である。欧米の演劇が翻訳・紹介されたのは、中国自身の新しい演劇を創りだし、優秀な創作劇を生み出すためである。

中国の演劇が世界の文芸界で自分の地位を求めようとするならば、急いで戯曲をつくる人材を育成し、いくつか西洋と同じレベルの戯曲を創作すべきだ。これこそが本当の新しい演劇の創造であろう<sup>(20)</sup>。

というのは、実に至極もつともな考え方である。しかし、現実では、そう簡単にはいかない。そこで考案されたのは翻案である。つまり、根強い創作劇重視の風潮の中、翻案は折衷の道でもあった。そのままの直訳を上演すれば分かりにくいなら、新たな創作を加えることで、それを分かりやすくするのである。その「新たな創作」は多かれ少なかれ、限られた条件の中でのせめてもの努力だと言っても過言ではない。

第二、種々の規制・統制である。

様々な時代、統治者によって、いろいろな審査制度が敷かれ、それによって自由な創作・上演は大きく制限された。傾向性の強い創作ならまず通らないし、イデオロギーの関係で、ある特定の趣向を表現せねば認められない。つまり、演目一つ一つに、厳しいチェックが入るのであった。事前に上演の許可をもらい、安定した興行を行うことは、プロの劇団にとって特に重要であった。左翼劇団のように、上演の途中で取り締まられ、或いは人員が検挙されるというトラブルにあうことは、どうしても避けたいものである。反帝の名作「怒吼吧，中国」（日本語訳「吼えろ，支那」）のような劇が演じられたのは、租界が多い上海の特殊な事情があったからである。事実、「中旅」の演目をみれば分かるように、翻案作品の多くは、政治的色あいが薄く、物語が起伏に富み、ドラマ性が強いという傾向にある。つまり翻案作品は、「安全」で、面白くて、観客が惹きつけられやすい上、審査を簡単にクリアできる。「淪陷区」の上海で、翻案作品の上演が特に多かった一因は、ここにあると言ってもよいだろう。

## (五)

では、どのようにして翻案が行われたのか、どのようなものが観られていたのか。1924年に洪深の翻案した「少奶奶的扇子」、及び1945年に李健吾の翻案した「王德明」は、実態を知る手がかりになると思われる。

「少奶奶的扇子」はイギリス劇作家オスカー・ワイルドの *Lady Windermere's Fan* を洪

深が翻案したもので、1924年の『東方雑誌』に掲載された。洪深自らはこれが翻訳ではなく「改訳」（翻案）だと称する。この作品について、拙作「話劇史上の翻訳劇——1930年までの場合」で、詳しく論じたので、参照されたい<sup>(21)</sup>。ここでは、李健吾の翻案した「王徳明」を見ることにする<sup>(22)</sup>。

「王徳明」は、李健吾がシェークスピアの四大悲劇の一つである「マクベス」をベースに翻案した作品である。作品は1945年、劇団「苦幹」によって上海で上演され、その後脚本は、1946年1月から7月にかけて、雑誌『文章』に掲載された。上演が先で、掲載（出版）が後という順番は、翻案が上演のために行われた可能性を示唆している。

「王徳明」の物語の背景は中国歴史上の「五代」に設定される。武将の王徳明は李宏規の反乱を平定する際、功績を建てたため、義父の常山王王焮に抜擢され大いに昇進する。しかし次第に膨張する欲望はそれだけで満足せず、妻の独孤秀と共謀して、自宅に泊まる常山王を殺害し、自ら王となる。王位を守るため、敵対者、無辜の人を次々と除去してしまう。更に災いを根絶するため、常山王の幼い太子を探し出して殺そうとする。太子の伺讀であった李震が我が子をもって太子の身代わりとし、令箭を騙し取って、太子を安全な城外に送り出す。その後、王徳明の妻独孤秀が「心痛病」で死に、王徳明自身も復讐の義兵に殺される。翻案はサブタイトルを「六場悲劇」とし、名前のある登場人物が十七人にものぼる。

1945年、上海の辣斐大戲院（現長城映画館）に於いて、「乱世英雄」と名を改めたこの翻案作が初演された。戦時の上海で有名な「苦幹劇団」による上演で、黄佐臨が演出し、その夫人の丹尼が独孤秀に、話劇の人気男優張伐と石揮が交替で王徳明に扮した。演目の選定について、黄佐臨が次のように言っている。

「苦幹」（劇団）時代は、私が演劇の法則を模索する時代であった。「苦幹劇団」は同人劇団であり、客の入りが悪ければ存続できない。このため、我々がその頃に選んで演じたのは、ドラマチックで、キャラクターが鮮明で、筋立てがしっかりして、多かれ少なかれ、社会的意義がありながら中国の状況にあって、観客が受け入れられるような世界的名作の改編ものであった<sup>(23)</sup>。

というように、「王徳明」が選ばれて演じられたのは、この翻案作に観客を惹きつけるような魅力があるからである。実際、多くの面で、シェークスピア原作の面白さを保った上、中国の観客にとって親近感のある作品でもある。

粗筋で分かるように、翻案作の「王徳明」には、伺讀の李震が実の子と太子とすりかえるという「換子」の設定が新たに設けられている。紀君祥作の元時代の雑劇「趙氏孤児」が思い起こされるこの設定が、シェークスピア作の翻案作の中に出現することは、一体どのような意味を持つだろうか。

元雑劇の「趙氏孤児」の背景は春秋時代の晋国である。趙家の門客である程嬰が実の子をもつ

て、命の危険にさらされる趙家の孤児と換え、奸臣屠岸賈の捜査から逃れ、孤児を成人に育てる。成人後の孤児は真相を知り、復讐を果たす。この物語は宋元時代から舞台上で広く演じられ、近代京劇の「八義図」（こと「搜孤救孤」）もこの物語を源とし、京劇及び他の地方演劇の舞台上でよく演じられ、一般観客に大いに親しまれてきた。つまり、この設定は中国の観客にとって馴染みの深いものであり、シェークスピアとの距離を縮めるのに有効な手段となり、また王徳明の暴虐ぶりをより鮮明に浮き彫りにしている。この設定を付け加えたことによって、原作のマクベスがマクドルフ一家を殺害するくだりに劣らず、翻案は感動的なものになっている。

また、人物の内心の矛盾についても、翻案は力を注いで描写している。中心人物の王徳明とその妻の独孤秀はもちろんのこと、「換子」を余儀なくされた李震も、激しい心理的矛盾の中に置かれている。我が子に対する愛、王徳明統治に対する憎悪、先王に対する忠誠心、太子に対する責任感などが、李震という人物の中で激しく衝突し、この衝突に巻き込まれる李震の苦しみ、希望、決心は読者並びに観客にリアルに伝わってくるのである。

しかし一方、「換子」という新しい設定がまたシェークスピア的でないものをもたらした。

常山王の王焮は性格がひねくれていて、無能で、不死の霊薬ばかりを求める君主として描かれており、劇の冒頭に起きた反乱も王自身が悪党を重用した結果である。このような君主のために、僅か十歳の幼い我が子を犠牲にするのは、通常感情と理性にとっては不可解である。李震にこの王のために太子を守る決心をさせたのは封建的君臣道徳という価値観にほかならなかった。

劇の背景は中国の古代にあるとは言え、「マクベス」の翻案であるため、原作が自然に比較の対象となる。翻案の反映する封建的価値観が、斬新なルネサンス精神とはまったく異質なものであることは明らかである。実際、「換子」の設定が人を感動させるのは、李震が王の忠臣として、「大義滅親」する行動ではなく、一人の人間として、極度に傷つきながらもその境遇から逃れることができない現実である。

つまり翻案が肯定的な人物として描いた新しい人物は、封建的価値を謹んで守る人物であった。原作を参照すれば、大きな違和感が生じてくると思われる。なにしろ、原作が有する、人間の価値を尊重するルネサンス精神は、肯定的タッチで描かれている翻案の人物のもつ精神とは異質なものであり、しかも後者はより時代遅れのものであるからだ。

この他に、原作では、マクベスは己の欲望に導かれて破滅の道を進む人物として描かれる一方、ルネサンス期の人文主義精神を反映した英雄であるという面も大きい。彼は「黒い巨人」、「黒い英雄」であり、善悪を超越した偉大さを持つ。彼の有する勇敢、気概、動揺、恐怖、詩人気性、敏感、倦怠、疑念など全ての側面は、どれ一つでも欠ければ、「巨人」、「英雄」のイメージが損なわれることになる。しかし、マクベスを書き換えた王徳明は、上述の精神的側面を持っているとはいいがたい。実際、彼の精神的多面性はかなりの程度で弱化されてしまい、

貪欲、動揺、恐怖、崩壊などの面、特に悪に尽くす面は表現されてはいるが、英雄としての面は弱められており、一人の暴君としか映らず、原作の多彩な人物像と比べれば、実に単調だといわざるを得ない。

しかし、中国観客の好みを考えれば、これはむしろ自然で、受け入れられやすい人物の作り方である。中国の伝統劇である「戯曲」の研究家阿甲が言う。

「戯曲」の舞台での勧善懲悪は極めてはっきりとしている。一人の人間をたたえるなら、いつも素晴らしいものを彼一身に集中させ、(中略)一人の人間を批判するなら、いつも醜悪なものを彼一身に集中させ。(中略)民間芸人の善悪に対する美学的な判断は、人物の造型(例えば隈取り、仕草など)だけに反映されるのではなく、舞台全体の処理にも反映され、特に善玉と悪役の舞台での配置・移動は、はっきりしたコントラストを示している<sup>(24)</sup>。

中国伝統舞台の一つ大きな特徴は、はっきりとする善悪の区別、鮮明な人物の区分ということである。人物の性質がいったん決まれば、その後はほとんど変わることはない。これは単なる民間芸人つまり演劇の作り手だけの態度ではなく、より重要なのは、これが観客つまり演劇を観る側の態度でもあることである。この種の鑑賞態度は、平面的で、類型化され、単純化され、内面的精神の変化の乏しい人物に慣れていて、またこのような人物を必要としている。伝統劇の舞台によく見られる極端にいい人、極端に悪い人というような人物は、正にこのような鑑賞態度から生まれたものである。

「王徳明」において、主人公の王徳明の描写について、多彩で立体的であるとはとうてい言いにくい。これは翻案者の李健吾自身、無意識のうちに人物にこのような性質を与えたか、それとも彼は観客の好み、習慣を意識してこのような人物を創ったかは、定かではないが、観客の好み把握され、その期待に答えられたことは明らかである。

このように、「マクベス」の翻案作である「王徳明」は、いろいろと手を加えられるうちに、シェークスピア原作になかったものが増えたり、あるいは原作にあったものが消えたりして、新しい作品として生まれ変わった。中国の観客にとっては、それで分かりやすく、身近な存在となったのは事実である。

ちなみに、文明戯時代にはすでに「マクベス」の翻案は、複数にあったとみられる。しかし残念なことに、「巫禍」、「窃国賊」と、名前が残るだけで、いずれも戯曲は現存せず、実際の内容を知ることができない。

「マクベス」をはじめとするシェークスピアの作品は、かくして中国に入り、変形して演じられていた。中国の観客は、自分のよく知っている形、翻案を通じてシェークスピアを知り、親しんできたのである。話劇史上に多く存在する他の翻案もこれと同じ様につくられて、演じられていたと思われる。

## 終わりに

外国戯曲の翻案は、長い間中国に存在していた。本論は以上の検証で、その長く存在しつづけた原因を突き止め、また、実際の翻案作品に即して、原作にどのような変化が起こったか、その変化した内容は中国の観客にとっていったいどういう意味を持ったかについても、考えてみた。結果、中国の一般市民観客の存在が翻案を必要とする最大の力で、翻案作者はそれに応えようとしていたことが明らかになった。創作劇の成熟に伴って創作劇の上演は次第に多くなっていくが、一方で、いろいろと手を加えられながら、翻案作品も必要とされつづけた。一般市民観客の質が長い間それほど変わらなかったため、翻案は長く命脈を保ったのである。

## 注

1. 余上沅：『戯劇論集・論改訳』、北新書局、1927年
2. 滝静寿編著『シェイクスピアと狂言——東西喜劇比較研究』による。新樹社、1992年
3. 大笹吉雄『日本現代演劇史・大正昭和初期篇』による。白水社、1986年
4. 陳白塵、董健主編『中国現代戯劇史稿』（中国戯劇出版社、1989年）、陳青生著『抗戦时期的上海文学』（上海人民出版社、1995年）などはその例である。
5. 欧陽予倩：『自我演戯以来』、中国戯劇出版社、1959年
6. 欧陽予倩：『自我演戯以来・回憶春柳』、中国戯劇出版社、1959年
7. 欧陽予倩：『自我演戯以来』、中国戯劇出版社、1959年
8. 応雲衛：「我怎样導演」、『戯劇時代』1巻3期、1937年8月
9. 徐慕雲『中国戯劇史』による。上海古籍出版社版、2001年
10. 唐槐秋：「中国戯劇運動之展望・三十六」、『戯劇時代』1巻1期、1937年5月
11. 洪忠煌『中国旅行劇団史話』による。『中国話劇史料集・第一輯』、文化芸術出版社、1987年
12. 葛一虹編：『中国話劇通史』、文化芸術出版社、1990年
13. 李宗紹：「一年来孤島劇運の回顧」、『戯劇與文学』1巻1期、1940年1月
14. 趙景深：「最近上海的話劇」、『戯劇時代』1巻6期、1944年10月
15. 『民国三十六年上海市年鑑・上海市民教育程度統計』による。
16. 洪深：「少奶奶的扇子・序」、『東方雜誌』第21巻第2期、1924年
17. 欧陽予倩：『自我演戯以来・回憶春柳』、中国戯劇出版社、1959年
18. 欧陽予倩：『自我演戯以来』、中国戯劇出版社、1959年
19. 劉念渠：「戦時中国的演劇」、王瑤編『中国新文学史稿』（下）に収録、上海文芸出版社、1982年
20. 明悔：「與創造社諸君商榷」、『戯劇』1巻1期、1921年5月
21. 夏嵐：「話劇史上の翻訳劇——1930年までの場合」、京都大学文学部中国語学中国文学研究室編集『中国文学報』第五十一冊、1995年10月
22. 本論で使う「王徳明」のテキストは、雑誌『文章』1946年第1期——第7期による。
23. 黄佐臨：『導演的話・前言』、上海文芸出版社、1979年
24. 阿甲：『戯曲表演論集』、上海文芸出版社、1962年