

話劇史における翻譯劇とその上演

——一九三〇年までの場合——

夏 嵐
京都大學

中國で最初に出版された翻譯劇は一九〇八年に李石曾の譯したポーランド作家 Lukasi の三幕のドラマ「夜未央」及びフランス作家 Morrie の「鳴不平」で、萬國美術研究社から刊行されたものである。以來、劇の翻譯は絶えず行なわれてきた。本格的に翻譯劇が多く現われたのは五四時期で、『新青年』、『新潮』など新文化運動を推進する複数の雑誌が劇の翻譯に積極的に取り組んでからであった。五四時期、外國の文學作品の翻譯紹介は新文化を創造する仕事の一環として考えられ、劇の翻譯も傳統の戯曲と異なる新たな劇をつくるための一つの手段として位置づけられた。二十年代に入って、翻譯劇の量はさらに増え、一九三〇年

末までに⁽²⁾、筆者の統計では、二〇ヶ國四六一の外國劇が中國語に翻譯されている。⁽³⁾ ロシア、イギリス、日本、フランス、ドイツ、ノルウェー、インド、アメリカなど世界中のほとんどの劇作家、作品が翻譯により紹介されたのである。一方、上演の方は少し違っていた。五四以前という、劇を文學として翻譯したものがまだまだ十分でない時期に、上演は、はやくも一九〇七年に春陽社による「黒奴籲天錄」を以て上海で始まりを告げ、以來翻譯劇の上演が頻繁に行なわれていた。早期春柳劇場を除いて、この時期にはほとんどの上演に臺本はなかったが、残された資料から統計によると、五四までに、翻譯劇の演目が五十三にのぼる。⁽⁵⁾ 一方、五四以後は、四〇〇を超えるぼう大な量の翻譯にもかわらず、上演された翻譯劇は演目でわずか三十四本にすぎなかった。⁽⁶⁾ この三十數本の演目の中、中國の創作劇に多大な影響を與えて、二十年代中に十二作も譯されたイブセンのものも「玩偶之家」(「人形の家」)ただ一つが記録されているにすぎない。⁽⁷⁾ また、一九三〇年の時点で九種が正確に譯され、世界各國で廣く上演されているシェークスピア

アの劇は「威尼斯商人」(「ベニスの商人」)しかこの中に含まれていない。これは大體同じ時期に、新しい劇を創造するという同じ目標をめざしていた日本の築地小劇場の四年半で九十にも及んだ翻譯劇の舞臺と比べると、實に對照的である。さらに、時間的に見れば、五四から二十年代の前半にかけて、上演は文明戲の賑わいから一氣に急減し、數年間はほとんど皆無の状態であつた。その後ようやく少しずつ回復し、上演が次第に増え、一九二九年から一九三〇年にかけて、翻譯劇が比較的集中的に演じられるようになる。

ここで問題にしたいのはその時間と量のズレである。つまり、なぜ文明戲時期の翻譯劇の上演は多いのか、なぜ五四からその上演は却つて少なくなったのか。また、各時期に、文學的な翻譯は舞臺での上演とどんな關係を持つのか。さらに、上演數の増減の變化は何を意味するのか。以上の問題の解明によつて一九三〇年までの翻譯劇をどのように位置づければよいのか。本文ではこれらの問題を追つて考えてみたいと思う。

話劇史における翻譯劇とその上演(夏)

(一) 劇の文學的翻譯の概況

一九一八年六月の『新青年』四卷六號の「易卜生專號」を外國劇の本格的な翻譯紹介の發端とすれば、それまでの翻譯は質的にも、量的にも満足できるものではなかつた。

最初の翻譯劇の出現は一九〇八年に遡り、その後、劇は續けて譯され、『小説月報』、『婦女雜誌』、『大中華』、『小説時報』、『小説叢報』、『小説大觀』、『娛閑錄』、『新青年』といった雑誌に掲載されるようになり、出版もされたが、なじみのない怪しい文體と思われることもあり、人々の注意を引ける存在ではなかつた。内容の面では、當時の中國の社會現實を思わせるポーランド、ベトナムの「亡國」やフランス大革命といったものがよく見られ、譯者はなによりも民衆教育の手段としての劇の效用に着眼し、國民に教訓あるいは激勵をあたえられればと期待し、演劇そのものの姿を伝えようとする意識はかなり薄かつた。又、當時外國書物の入手はそう簡單ではなく、たまたま中國に入つてきた二、三流の作品が大半を占めている。

また、これらの譯文が實際の上演に向いていないことも明らかである。創刊早々、「小説月報」は「多情之英雄」や「殘疾結婚」などと題する翻譯劇を載せたが、「摘要して譯し、すべて完全な作品ではない」というものがほとんどで、筋だけを述べ、幕ごとに章回小説のように副題がつけられている。「威廉退尔」、「愛之花」、「鶯兒」といったものは文言で譯され、上演するどころか、一定の知識水準に達した者でなければ讀むのさえ難しいものであった。このように、翻譯劇が少ない上に文言文や不完全な摘要で表現されていることから、この時期の劇の翻譯がまだ非常に貧弱であったことがわかる。

轉機を迎えたのは思想、文化面に計りきれない變化が起つた五四時期である。舊文化が社會近代化の大きな障害であることを知り、社會の先端に立つ知識人は新文化創造の必要性を痛感したのである。廣範圍に及ぶ文學革命がこの背景の下で廣げられ、傳統演劇の革命も必要とされた。必ずしもだれもが舊戲曲は時代遅れのまったく「一無是處」の存在であるとは思っていなかったが、清末から始まった

「戲曲改良」運動を経て、この時期になって、新時代の新たな劇はそのまま傳統舊戲から生まれることはありえないという認識が廣く浸透するに至つた。そこで、外國に目をつけて、傳統戲曲と異なる演劇を學ぶことが自然に持ち込まれたのである。

周作人は言う、「建設については、ヨーロッパ式の新劇を興すしかほかに方法がない」⁽⁹⁾。當時の社會環境を考えれば、これはおそらく彼一人の考えとは限らず、多くの知識人に共通していただろう。外國劇は従つて五四時期の文學革命を背景に、學ぶべき外國文化の一部として、自國の新しい劇を作るために、意識的に翻譯されるようになった。

また、白話文體の確立、口語と書面語との統一は劇の翻譯にこれまでにない表現の可能性をもたらしたため、數えきれないほど多くの雑誌、新聞が翻譯劇を掲載し、單行本としての刊行もかなり活發になった。二〇年代に入ると、譯者は新文化運動の中心人物が多かつた五四時期と變わつて、普通の知識人も劇の翻譯に従事するようになるとともに、譯された作品の數は急増し、シネークスピアから表現主義

にいたるまで、幅廣く實績をあげた。

當時からこれらの翻譯に計畫性、系統性が缺け、譯文が粗末で、勝手に原文を加減することが多いという指摘があったものの、しかし概ね、劇の文學的翻譯は五四以來、外國文化の紹介という方向に沿って一貫して進展し、「選ばれた原料はすべて上質で優れていて、永久な藝術的な價值がある。思想の面では、殊に中國に役立つ。彼らは娛樂的着眼ではなく、文學的、社會的着眼で自分の原料を選ぶ。」という鄭振鐸の評價はやはり適切で、これらの翻譯を通じて確實に外國の劇作品、劇作家を中國の讀者に紹介することができたと言えよう。この膨大な量の翻譯を支える翻譯陣に宋春舫、潘家洵、沈性仁、濟之、茅盾、田漢、洪深、歐陽予倩などの譯者がおり、有意義な仕事をこなしたのである。

(二) 五四以前の翻譯劇の上演はなぜ

多かつたのか

一方、上演は同じペースで進まなかつたことについては

話劇史における翻譯劇とその上演(夏)

前にも觸れた。五四時期を大體の境とし、その前後の舞臺において、翻譯劇の上演狀況はそれぞれ違う。

五四以前、翻譯劇を積極的に上演したのはいわゆる文明戲である。近代劇の若干の要素が初歩的に見られるのが従来の舊戲と異なる點であり、とりわけその寫實性が當時の觀客の目に新鮮にうつつたのである。舊戲と對照して、「新劇」と呼ばれているが、舊戲より進歩的又は先進的であるところから、「文明戲」、「文明新戲」とも稱されている。辛亥革命前から文明戲は精力的に活動を廣げ、數多くの現實性を備えた演目を上演し、上海、北京から内地までその名が響き、一九一三年から一九一六年にわたって頂點に達したと思われる。しかしその後衰退しはじめ、二十年代に生き延びる劇團もあつたが、「遊藝場で生計を立て、前途が完全に行き詰まつた。」¹²といわれる有様となつてしまつた。この文明戲による翻譯劇の上演は、大體辛亥革命前後から一九一六年までの間に集中し、演目は五十數本という相當の量に達した。

この時期に翻譯劇が多く上演された第一の要因として考

えられるのは、大きな社會變動の下に存在するオーブンの觀客層である。

二千年の封建帝政の滅亡を身を以て經驗し、目まぐるしく變わりつつある世の中に身を置く民衆は、外界に對して無關心のはずがない。革命後しばらく、翻譯小説の出版數が顯著に上昇し、一九一四—一九一五年ごろに、一つの出版數の頂點をなしたことは、社會全體が自國以外の世界に對して敏感にしかもオーブンのなっており、よその世界を知ろうという需要が擴大していたためと考えられる。一方、一定の知識水準を要するこの種の活字メディアと比べて、翻譯劇は一種のエンターテイメントとして、より一般の民衆に受け入れられやすかつたようだ。傳統的に、劇というものには中國では娯樂性が強く、いくら知識水準が低くても、たとえ字さえ讀めない人も劇を見ることには別に支障はなく、自分なりの楽しみを味わえるのである。この娯樂性から、劇は大衆的なものであるという性格を持つ。歐陽予倩によれば、この時期の觀客に社會の中上層の人たち、學生のほか、一般市民もいた。翻譯劇について、社會の中上

層の人たちおよび學生の關心が、どこにあるかはいろいろ考えられるが、數少なくない一般市民にとっては、翻譯劇の大きな魅力は「泰西」、「東瀛」についての情報源でありながら楽しく觀られるというところにあるに違いないだろう。

「大きな政治的社會的變動の後、ちようと民衆は喜んで指導を聞き、訓練を受けたいと願った時期である。彼らは劇場に入り、ただ劇を觀るだけではなく、喜んでより多くの新事實を知りたく、より新しい論議を聞いたがった。

……第一次革命はようやく成功し、フランスの『熱血』から譯したような愛國心を呼び起こす劇は民衆が觀ようとしたものであった。當時民衆は興に乗って、世界中の先進國家に挑まんとするところであり、あらゆる外國の状況を反映するもの、例えば『不如歸』、『空谷蘭』のような劇も人々が觀ようとしたのであった。¹⁴と洪深は當時の觀客の關心をこのように述べる。革命という社會の大變動は翻譯劇の上演に大きな可能性をもたらしたのである。

觀客の向こう側にいる演劇人自身も興奮し、社會變革に

積極的にのりだした。春陽社の王鐘聲は革命黨として殺され、進化團の任天知は度々逮捕の危険にさらされ、春柳社同人の數人がかつて新政府に奉職したことがあるほど演劇人は革命に熱心だった。西洋演劇をシェークスピアからリアリズム演劇まで系統的に中國に紹介する夢を抱く人は、恐らく陸鏡若一人にすぎず、翻譯劇を手段として觀客に愛國、革命、外國の實情などの新觀念を教え込もうという意氣込みは多分當時の演劇界全體に共通していたことだろう。この中で、もっとも注目したいのは進化團である。彼らの劇中には演説を行なったりする「言論派老生」という役まであり、劇のプロットから離れても社會や政治に關する演説を始めてしまう。「普通に考えればこれは劇を破壊する行爲である。しかしこれは、當時の觀客に非常に歡迎され舞臺に對する大きな魅力にさえなったようである。」¹⁰⁵ というように、熱心な觀客が演劇人の傳えたいものを抵抗なく受けとめたのである。この時期、「黒奴籲天錄」、「熱血」、「美人心」、「犧牲」、「祖國」など愛國、革命を主題とする劇が全國各地で演じられ、「反響を呼んだのは、演劇側も當

話劇史における翻譯劇とその上演（夏）

時の状況の中で意識的に上演したことが觀客の嗜好と一致したためである。これらの劇は、決まったレパートリーで、演じやすいために、繰り返して出されたという一面もあるが、當時の状況及び好奇心の強い觀客の存在は、やはり大きな要因だと考えられるだろう。

又、新しい内容の翻譯劇を表現する手段の方も魅力的であった。舞臺裝置や洋服など物理的な新しさに加えて、文明戲が觀客が關心を持つ「現在」を表現できることは、舊戲しか見たことのない觀客に大きな感動を與えた。「その時、一種の新しい演劇形式でまるで本當の生活のように生き生きと演じ、時には感動させる場面もあったので、觀客に歡迎されたのも無理はない。」¹⁰⁶と歐陽予倩はこのように文明戲の人氣の原因を語り、翻譯劇もそのおかげで、受け入れられやすいようであった。

上演が多かった理由として第二に考えられるのは文明戲劇團の興行形態である。

最初に中國で翻譯劇を上演した王鐘聲の導いた春陽社が非商業的劇團であったが、その後同じ性格を持つ劇團がな

く、ほとんどの文明戲劇團は職業劇團として活動をスタートさせた。商業劇團である以上、観客を確保することを生存の第一前提とする。いつも同じだしものならば、いくら現実性が高くても観客から飽きられてしまう。「當時、どこにいても、日ごとに演目をチェンジしねばならなかった。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、平均二回繰り返しでも一ヶ月分に足らなくて、だから新しい戯曲をもっと作らざるを得ない、……いつものものだけでは維持できないのである。」¹⁷⁾

と歐陽予倩は當時の様子を證言する。劇團側が観客のニーズに合わせようとしたことは當然考えられる。

變化のある舞臺に缺かせないのももちろん新しい臺本である。しかし、これは決して簡単なことではなかった。作品を創作するにはまず時間がかかるし、舞臺實踐の傍らだからエネルギー的にも限界がある。歐陽予倩はいう。「痴萍と冥飛（春柳劇場の座付き作家）も舞臺の手助けをし、夜遅くなって、やっと時間を得て、脚本を書いたり、説明書をつくったりして、いつも夜明けまで仕事をしていた。」¹⁸⁾

藝術的自覺が比較的の高い春柳劇場に、正確な臺本のある創作劇は「家庭恩怨記」ただ一つだけがあり、「幕表」（プロット、主な對話だけを書き記し、完備していない臺本）のある創作劇も十數本に過ぎなかった。¹⁹⁾ 創作劇がわりと多いこの春柳劇場でさえ、なかなか餘裕がなかったようだ。『新劇考證百出』を調べれば、この時期、ほかの各劇團の自作も少ないという事實がわかる。このままでは、常に新しいものをという求めに答えられたとはとても思われない。

そこで、考えられたのは中國の物語（例えば、小説、筆記、民間傳説など）の劇化と翻譯劇であった。なにしろ、このようなものを上演するなら、原作に従うかあるいはある程度手を入れれば問題が解決され、新しい可能性が生まれてくるからだ。例の春柳劇場に、『紅樓夢』や『聊齋』などから劇化したものが三十本位あり、翻譯劇が二十數本あった。進化團、新民社、民鳴社などほかの劇團においても、兩者は全體の演目の中でかなりの量を占めていた。

「當時も外國の劇から翻譯したものや外國の小説を脚色したものが多過ぎると思っていた。」²⁰⁾ 歐陽予倩が回想して

いるように、翻譯劇は活發であり、その勢いが實に強かつた。²⁰ 中國の物語に取材した劇に比べて、翻譯劇の方が外國の風習や人情などの内容面の新しさに富んでいるとはいえず、翻譯劇ならではの演劇的意義が見えにくく、手間のかからない中國の物語の劇化と同じように、翻譯劇は結局豊富な演目を確保する一つの手段に過ぎなかった。

こういった翻譯劇は二つのタイプに分けられている。一つは外國の小説を脚色したもので、もう一つは外國の劇を翻譯したものである。晩清から始まった小説の翻譯は、この時期ではかなりの量となっており、原材料として脚色するに十分な可能性を持ち、「黒奴領天録」(米國)、「茶花女」(フランス)、「白牡丹」(英國)、「無名之英雄」(國籍不明)などの小説が多數脚色された。後者については、「猛回頭」(日本佐藤紅緑の「潮」)や「窃國賊」(シエークスピアの「マクベス」)などが数えられる。早期文明戲劇團のリーダーの多くは日本留學經驗を持ち、日本の新劇を通して西洋演劇を認識したケースがほとんどなので、彼らはよく日本人の譯を通じて英國やフランスなどほかの國の作品を譯したりす

る。例えば、「熱血」はそもそもフランス人サルドゥーの「トスカ」という作品であるが、中國語の原本となつたのは日本人田口菊町の譯本であつた。同じ例が幾つもあり、この時期に上演された翻譯劇の一つの特徴とも言えそうである。

(三) 五四以後の翻譯劇の上演はなぜ 少なかったのか

五四を経て、意識が一新され、初めて翻譯劇が公演されたのは一九二〇年一〇月の「華倫夫人之職業」であつたが、失敗に終わった後、翻譯劇の舞臺が極端に減り、一九二四年に至って、洪深の「少奶奶的扇子」が舞臺に出るまで、翻譯劇の公演はほとんどなかった。もちろん、文學的翻譯の量をもつて、舞臺の數をチェックするのは妥當ではないし、かつ舞臺での上演が文學的翻譯よりおくれることも十分考えられるが、盛んだった文明戲の舞臺の後にあつて、又、史上かつてない活發な劇の文學的な翻譯を背景に、さらになによりも新しい劇作りを強く意識しただけに、十數

年間に三十數種の翻譯劇しか上演されなかつたのはさすがに少ないと思われるだろう。

これについて、次のような原因が考えられる。

第一に、文學的翻譯は多くなつてきたが、舞臺の準備が未だ出來ていなかった。というのは近代演劇觀念の樹立から必要な人材や劇場關連まで各方面にわたつて、翻譯劇とりわけ中國にもっとも必要とされているリアリズムのドラマを適切に演じられるような演劇條件が未だ整つていなかったのである。

「中國では、もう一つ嘆かわしいのは女性は男性と一緒に劇を演じることができないことだ。文明國家の中、男女共演できないのは恥ずかしいけれども、ひどいけれども中國だけだろう。」とロシア詩人エロシニコは男女共演が法律で禁止されている北京で學生演劇を観た後嘆いた。また、アメリカで演劇を専門として留學して歸國した洪深が、一九二三年上海戲劇協社に入る時、直面したのも「男扮女角」という現實だった。北京、上海といった大都市でさえ男女共演ができないことは、中國の話劇舞臺が近代演劇の

舞臺を如何に疎遠にしていたかを物語っている。俳優らの演技は文明戯色が濃く、「決してドラマの中の人物を表現しようと思はず、むしろひたすら力を盡くして、優伶の眞似をする。」²⁴これではとても寫實的な翻譯劇を適切に演じられるとは思えない。また、演出家を中心に、正確に書いた臺本に基づいて、嚴密な稽古を積み重ねてからこそ、劇をはじめて舞臺に出すというプロセスを、實行しようという意識もない。「我々の舞臺は、俳優、演出家にせよ、セツティング、照明と化粧にせよ、一切すべて、觀客も含め、すべて文明戯の水準を越えていない。」と培良は一九二六年になつても、批判の口調が嚴しい。基本的に、二十年代の前半は演劇界が舊戲や文明戯と異なる新しい劇をつくるのに必要な手段を探る基礎段階であり、近代演劇へ向かつてゼロから出發する準備期である。どうやって翻譯劇を適切に演じるのかは理論から實際まで全く新たな課題であつた。

一九二四年戲劇協社による「少奶奶的扇子」の上演は、はじめて新しい舞臺像を比較的に完べきに作り出したが、ハーバード大學での留學經驗を持つ洪深個人の努力が大きな

要因で、話劇界全體にわたつての定着はしつにまた長い道を歩まねばならないのである。時は一九三〇年になつても藝術劇社は「専門の人材が足りなく、俳優の訓練が不十分で、演劇に對する理解が淺く、各部門の交流も乏しかった。」と、演劇活動の捗らない原因は自身の演劇的な準備が不十分なところにあるとしている。

また、新しい演劇人材の深刻な不足はさらに舞臺の未熟さを増大させた。歐米や日本で演劇の勉強をした人は少なくないが、大抵理論面での提唱が論議にとどまつて、實際の舞臺まで身を投じたのは余上沅、趙太侔、熊佛西、洪深、歐陽予倩、田漢など數人に過ぎなかつた。汪仲賢が洪深への手紙でこう言う、「新文化が興隆して以來、演劇を論ずる人が多くなつてきたが、大半は机上に兵を論ずで、舞臺に上がつて實行しようとする人は少なく、それを専門の學問として研究する人はさらにない。」實際、二十年代に入つて、劇の翻譯に従事する知識人が多くなつたにもかかわらず、舞臺で活躍している人の多くはやはり徐半梅、陳大悲、谷劍塵、汪優遊など文明戲出身の「舊劇人」であつた。

話劇史における翻譯劇とその上演（夏）

彼らは熱意を確かに持つていたかもしれないが、新しい近代演劇に關して、どこまで正確に理解できたかはとても氣になるところである。「翻譯劇を上演するのに、困難は觀客がわからないことではなく、演じることなのだ。セツティングや服装はもちろん完備しにくいだが、これはまた極めて小さな問題だ。最も難しいのは専門の俳優と演出家がないことだ。」と歐陽予倩はいう。これについて、もっともいい例は一九二〇年一〇月、上海の「新舞臺」の夏月潤、汪仲賢らによる「華倫夫人之職業」の上演であつた。

回数が多い稽古や、コストのかかつた新しいセツティングや、複数の新聞を通じての宣傳のしかたなどは當時では珍しいが、演出家の不在、男性役者の女装、方言と北京語の混在、人物の名前の不一致、口授によるせりふ忘れなどの缺陷は、ただの技術問題ではなく、西洋の寫實劇を一體どう演じるのか、つまりこの種のドラマを演じるのに必要な知識そのものが缺けていたことを思わせる。かつてない寫實劇はかつてない表現手段を必要とし、その緊迫さは何よりも明らかに寫實の翻譯劇の場合に現われる。「華倫夫

人之職業」は「純粹な寫實派の西洋劇が初めて中國社會と接觸した²⁹」という歴史的重要性を持つにもかかわらず、舞臺條件が整っていないため、成功の必然性が乏しく、結局期待される通りに「改革思想」、「宣傳文化」の使命を果たせず、そのかわり翻譯劇の難しさと新しい舞臺の未熟さを鮮明にさらけ出しただけであった。

人材問題が意識され、一九二二年から北平人藝戲劇専門學校、後に國立北京藝術専門學校戲劇系、續いて國立北平藝術學院戲劇系、上海では南國藝術學院などの養成所が設立されたが、人事關係や學術觀點といった問題でストップしたり、又は政治、社會環境の影響でやめさせられたりと、教育に連續性と一貫性が乏しく、新しい演劇人材の育成は思うようにいかなかったのである。

一九二二年に結成された上海民衆劇社の提唱による「愛美劇運動」(英語 Amateur の音譯)はたちまち全國に廣がり、その呼びかけで各地で非營利的劇團が多く結成された。そもそも經營の束縛から解放され、有志が集まり、藝術のために腕を磨き、將來は高水準の職業演劇を目指すという發

想だが、結局望む通りの肝心な實驗的な場を作り出せず、それどころかほとんどの劇團が十分な援助を得られないため、經濟的に苦しめられ、次から次へと劇を舞臺に出す餘裕がなかった。もちろん翻譯劇だけの問題ではないが、文化的、制度的な諸條件が未だ整備されていない後進的な中國社會で、「愛美」の形で演劇活動を行なうのは事實上とても難しく、「かの非商業的劇場にも、設備と日常の支出がかかるし、かの專業でない演劇人はまた各自でほかに生計を維持しなければならぬのだ。結成はもとより容易ではないが、長續きはさらに難しい。アマチュアの劇團は營利を目的としないが、現代社會に於て、損をしすぎると、仕事ができなくなるのである。」という洪深の言葉から、各劇團の味わたった苦勞が伺える。思えば、戲劇協社が「少奶奶的扇子」、「第二夢」、「威尼斯商人」などを二回上演したように、南國社が同じ劇を(例えば「未完成的傑作」や「父歸」)繰り返して演じた一因としては劇團の「愛美」の性質も考えられるだろう。

「愛美劇運動」はその非商業性という點で、先の文明戲

時代の商業劇團と全く異質であるかにみられるかもしれない。しかし筆者は近代演劇の創造という次元からみれば、兩者の間に重要な連続性が認められると考える。五四以後、商業目的を持つ劇團も少なくないが、しかしそれらの劇團は當初の文明戲の新鮮な生命力、革命性および創意を失っており、商業利益を追求し、全體の内容も藝術水準も取り上げる値打ちがなくなってしまった。一方、これと平行して、五四以後、始めての職業話劇團「中國旅行劇團」が結成する一九三三年までの十數年の間、近代劇を創造するという劇壇の流れをリードしたのは「愛美劇團」であった。それはかつて文明戲時代の商業的劇團が舊劇とは異なる、新しい近代演劇の最初の基礎を築いたその上に立って、近代演劇の創造に本格的にのりだしたのである。従って商業的、非商業的という明確な對比があるにもかかわらず、文明戲と愛美劇とは共通する性格を持っている。

「我々に五つの困難があり、五つの大事なものが不足している。一に臺本がない、二に俳優がない、三に金がない、四に劇場がない、五に観客がない。」と洪深はいう。少し

話劇史における翻譯劇とその上演(夏)

誇張かもしれないが、話劇界の直面する現實でもある。傳統舊戲、また文明戲と違つたりアルな會話を中心とする話劇という演劇形式で翻譯劇を適切に演じられる條件が整うまで、長い間舞臺は未熟であつた。

第二に、翻譯劇はあくまで勉強のための手段であり、大多數の關心は劇文學に集中し、舞臺の方は創作劇に期待をかけていた。

「五四」から、舊戲の思想と主義の保守、「荒唐」及び形式つまり舞臺の不合理が共に激しく批判を餘儀なくされたのは周知の通りである。西洋式の演劇を學んで新たな劇を創造するという考えはその解決方法とされ、やがて劇も詩や小説のように外國文學の一部として翻譯、紹介されるようになったことは前述したが、解決は問題の半面にだけ向いていたように思われる。本來、舞臺を含めてはじめて演劇となるわけで、「主義」だけの問題を解決すれば形式上の問題は自然に解決してしまうわけではないが、舊戲の思想面の缺陷に對し、一般に西洋劇を手本とする一方、舞臺をどうするかについてはあまり論議がされていない。

「もしもまず思想の面から中國の戲劇を改革しないならば、舞臺藝術などはただ空き殼にすぎず、實際大して進歩は見込めない。新しい演劇家は今必要だが、新しい戯曲家ととりわけ必要である。」また、「舊戲を改革し、新劇をつくるのに、重要なのは劇の内容で、形式は第二である。おおげさに言えば、内容さえ改善されたら、鑼鼓（舊戲の伴奏に使われる樂器）唱工（歌うという舊戲の演技の一）を排除しなくてもいいのだ。」という意見が出されるほど、舞臺については輕視されていたのである。一方では、劇文學の創造について、譯すべき名作をリスト・アップし、それを手本にしようとしきりに提唱されている。選ばれた劇作は提言者によって多少違いがあるが、共通のものがやはり多かった。しかし一步進んで、どんな劇をどのように上演するのかについて提言した人はほとんどいなく、翻譯劇の舞臺を適切に批評した人も茅盾、瞿世英などわずか數人に過ぎなかつた。

更に、譯者の多くも劇の文學面にかなり熱心であるが、舞臺までは關心を持たなかつたようだ。「ぼくの劇を翻譯

する動機は文學的鑑賞によるものにすぎない。この劇が譯された後、一體演じられるかどうかときたら、僕には誠に選別の能力がない。だから僕は紹介する値打ちのあるロシア劇を選択するに際して、二つの基準しか持っていない。一つは劇の文學的藝術的良さ、もう一つは劇の内容が中國のいまの社會に合うことだ。」と謙遜の反面、舞臺について無關心な濟之の態度はじつに典型的である。「いま、純粹な新しい劇を提唱する人はもう少くはないが、しかしかの劇關係の新作を開いてみれば、某劇の主義がいかに新鮮とか、某劇の思想がいかにすばらしいとかばかりで、ある劇の演じる方法がどうかを論ずる人はまずいない。言い換えれば、紙面上の演劇理論があるだけで、舞臺上の演劇の實際がない。文章は Drama に偏って、決して Theater 的ではないのである。」と舞臺實踐に携わる汪仲賢の不満は前者とまさに好對照である。

「劇を翻譯する人は必ずしも本當の演劇研究者ではないので、彼らはただ文藝作品を紹介する氣持ちで『良き譯』との理論を守りながら仕事をしている。」と田橋は後にな

って問題をこのように考える。實際、「新劇を改革するに
は、今日一般の新劇家に期待をかけないほうがいい。……
中國今日一般の新劇家は、數人を除いて、該博な學問もな
ければ、善良な品行もなく、どこに行つても決まって不名
譽なことをし、社會に歡迎されていない。……新劇を改革
するには、知識階級が提唱するほうがいいのだ。」と當初
からすでに知識人の力を借りなければ新しい劇づくりは困
難だとの論議が聞こえるが、現實には文學的、理論的知識
を持つ知識人の舞臺にまで參與する行動はなかなか見られ
ず、改善は容易に進まなかつた。

しかし、大きな期待が寄せられた「華倫夫人的職業」
(一九二〇年一〇月)の上演は失敗に終わり、關係者に大きな
ショックを與えた。いくら舞臺への關心が薄くても、問題
の解決に向かわざるをえない。これに對し、答えは大體二
通りであつた。一つは「演劇は藝術のためであり、主義の
ためではない」という發想から、觀客の受け入れを第一の
要素とすべし、いまの中國舞臺にふさわしいのは「佳構劇」
(Well-made Play)であるとの宋春舫說、及び劇の翻譯は勉

話劇史における翻譯劇とその上演(夏)

強のためであり、本當の目的は高水準の創作劇を上演する
ことだとの考えであつた。しかし宋氏自身も言ったように
「考えてみれば、當時の學者たちは理想主義的過ぎ、必ず
イブセン、バーナード・ショウのような人であつて、初め
て紹介する價值があると思ひ込んでいた。もしも當時『*Verre d'eau*』などを譯し、上演すれば、今日では外來劇の
成績は『閻瑞生』と同じくらいになつたかもしれない。」と
いう彼の意見は當時から同調する人が少なく、一九三五年
になつても洪深はまだ「宋氏のこの主張は、かの新文化運
動に従事する人々の西洋劇を翻譯紹介する本意を忘れたも
のだ。『非主義』や『非學說』といつた、ただ人を喜ばせ、
机を叩いて驚嘆させるものを中國に持ち込むことに、何の
必要があるのか。」と彼の論理に疑問を抱く。

結局、翻譯劇からは「思想」と技巧を學べばよく、創作
した劇を上演するのが理想的だという考えが優勢であつた。
「僕はある劇社の演じたイブセンの名劇を觀た。上演が終
わつて、満場の觀客はなにを演じたのかわからなかつた。
後に、僕は劇團の團員に聞いたら、誰にも譯がわからない。

……演劇は、もし中國の劇場で上演するなら、西洋の戯曲をそのまま持つてくるより、自分で創作した方がいいのだ。⁴³」というような論議が實際早くもなされ、廣く賛意を得ている。「中國演劇が世界の文藝界の中に自分の地位を求めようとすれば、急いで臺本をつくる人材を育成し、幾つか西洋のと同じレベルの臺本を創作すべきだ。これこそが本當の新劇創造だ。」⁴⁴といった考え方は實は新しい劇についての未來像でもある。「西洋戯曲はその文學的な價值は別として、單に我々が戯曲つくる際の見本としてはいいんだが、上演すべきものではないのだ。」⁴⁴と瞿世英は明白に翻譯劇の上演に異議を唱える。「我々は完全な翻譯劇を期待するが、できなければせめて翻譯劇に反對することはない。しかし何よりも大事なものは、創造の面において努力することだ。少しでも多くの創作を世に問うことこそ、祝うべきことなのだ。」⁴⁵という歐陽予倩の發言から翻譯劇の與えられた役割が一目瞭然である。

つまり、翻譯劇の文學的面が重視され、そこにある思想、技巧こそ學ぶところではあるが、實際に演じられるものは

やはり創作劇が望ましいとする。陳大悲の「英雄與美人」、「幽蘭女士」、「愛國賊」などのような平凡な劇作は頻繁に演じられ、南國社が田漢の同じ作品を何回も公演に出したことはまさにこの創作劇重視との考えの下での出來事であろう。言い換えれば、當時本當に重視されたのは舞臺を含んだ演劇的な翻譯劇ではなく、ただ文學的な翻譯劇であつた。

第三に、上演にあまり適しない規模の小さい劇作が數多い上、全體の譯文の質も十分ではないので、上演に困難となつている。

外國語能力の制限か、それとも紙面の都合か、とにかくこの時期に規模の小さい翻譯劇が多かつた。翻譯者又は讀者にとつて問題にはならないかもしれないが、しかし上演に至ると一回の上演にあたって適當な量を考えざるを得なくなつてくる。當時の演じられた翻譯劇をチェックしてみると、ほとんどが一定の長さを有するいわゆる「多幕劇」であり、多く譯されている一幕物などは上演に適する一定の長さを持たぬためか、わずかに過ぎなかつた。量的に上

演に不向きという事情から、結局上演できるものを選択餘地が狭くなつてしまつたのである。

これだけではなく、譯文の質も満足できるものではない。劇には口語や方言や辭書にない言葉が多く使われており、外國語を正確に理解し、その上でいかに適切に中國語に譯すのか難しいところである。どこまで直譯するか、どのようにな意譯するかはまさに譯者を悩ませるタネである。五四を経て、文言での譯がまず見られなくなり、口語と書面語が統一され、文體は合理的で自然な表現に近付いたとはいへ、すぐに圓熟の域に達するわけではなく、むしろ多くの譯文は言い回しがまずいか、あるいは言葉使いが文言的であつたりして、文體がこなれていず、そのたどたどしさはだれの目にも映る。實際、良い臺本の少ない現實は二十年代を一貫して、上演の直面する問題となつてゐる。

このように、長さの點でかなりの量の翻譯劇は上演の可能性が薄れてしまい、おまけに優れた譯が少ないことはさらに上演の困難さを増したのである。

第四に、翻譯劇を觀客はどのように受け入れたのかに問

話劇史における翻譯劇とその上演(夏)

題がある。

舊戲の社會末端までという觀客構成とは多少違つて、話劇の觀客には學生、教師などインテリが含まれているが、知識レベルの低い一般市民もやはり存在している。まったく外國の出來事に基づいて作られた翻譯劇だが、舊戲の舞臺に慣れ、後進の中國以外のよその世界とは隔たつてゐる大多數の觀客の習慣に合わないことは十分ありうるもので、彼らが理解できるかどうかはなかなか把握しにくいものであつた。失敗のリスクをかけて、容易に翻譯劇を上演することは當然なかつたであらう。

陸明悔は「創造新劇諸君商榷」において次の見解を示した。「僕個人の見識と經驗によれば、もしも西洋の戯曲をそのまま中國の舞臺に移して演じるとしたら、絶対に不可能だ。社會が受け入れるには、改造をせねばならないのだ。我々は普通の觀客の立場になつて考えてみようと思はずに、ただ彼らが水準が低いと責めるばかり、これでは新劇が永遠に民衆まで普及できないだらう。」⁴⁶一々列挙しないが、同じ意見を持つ人は少なからず存在する。本來、そのまま

の翻譯劇を觀客が受け入れにくいという事實は中國にしかないわけではなく、廣く言えば、外國劇を受け入れる途中、自國の社會、文化狀況がそれとどれぐらいかみ合うのかによって多くの國で起る現象ではあるが、しかし中國においては、觀客の教育水準や鑑賞の習慣や民族性などが原因で抵抗がかなり強く、たとえ前述のように辛亥革命で比較的オープンになっている觀客に對しても、上演側は細心に「當時の譯本はまだ中國の風習に合わないところがあるので、俳優自身が勝手にこれを改めた。」と手を加えなければ「純粹な外國戯曲を好まない」という觀客に受け入れられない恐れがあるのである。「華倫夫人之職業」が「中國化」の工夫をしたのにそれでも失敗するのは思いもかけないことであつた。このように、翻譯劇の上演は實に勇氣のいる仕事であり、觀客の受容を十分に考慮してからの行動でもあり、あえて上演しようとするば、つい「改譯」(Adaptation)つまり翻譯案という妥協案に頼りがちである。「南國社」の幾つかの舞臺を除いて、この時期ほとんどの翻譯劇が「改譯」の形で登場するもののためであろう。

第五に、簡單に言及するが、映畫業の興隆も一因と考えられる。

これによって演劇人材が流出したりすることは建設していく途中の話劇舞臺にとって見逃せない衝撃である。そもそも中國の演出家中心制を樹立したとされる洪深だが、一九二五年から明星影片公司に入り、「編導」の仕事をするようになった。ちょうど「少奶奶的扇子」の上演によって「パフォーマンズの動作と發音の技術、セッティング、照明、大小道具の技術、化粧と服裝の技術、廣告宣傳の技術まで、すべて満足できる實踐が得られた。」⁴⁹という時であつて、これ以上の實踐が多くなされれば話劇舞臺の成熟にプラスな効果をもたらしたに違いないが、彼の映畫界入りは、戯劇協社の後退に拍車をかけ、「第二夢」(英 James Barrie 作、洪深譯)を演じる時(一九二六年)、「劇場の雰囲気が悪くて、ルーズで、秩序が弛んでいて、……残されたのはユーモアではなくただの滑稽だつた。……會話が單調で、表情も生き生きとしていなかった。」⁵⁰と指摘されるように、「演技と管理方面、すべてレベルが落ちた。」⁵¹のである。

また、話劇界のほかのリーダーである田漢や歐陽予倩なども大體同じ時期に映畫の仕事に乗り出し、新しい表現手段を求めようとした。よかれあしかれ、少なくともエネルギー的に分散され、樹立されたばかりの比較的完備した新しい舞臺の實踐を全力をあげて續けられなかった。話劇舞臺全體に對して映畫の影響が及んだので、その一部である翻譯劇は從つてこの衝擊から逃れられなかったのである。

四 創作劇のそばに存在する翻譯劇

一つの統計がある。五四以來の翻譯劇の三十四本の演目に對し、創作劇の演目は四十六であった。翻譯劇の上演に影響する諸要素を分析する際、上演の伸びない一因に創作劇が重視されているからと先に指摘したが、この統計を見れば、當時の創作劇もさほど量産されていたわけではなく、翻譯劇がそれを補っていた實態が浮かび上がってくる。

胡適の「終身大事」をもつて新しい話劇創作の濫觴とするのが一般的だが、南開中學校の張彭春の「新村正」にこの榮光を與える説もある。⁶² いずれにせよ、話劇の文學的創

話劇史における翻譯劇とその上演(夏)

作は歴史が短い。話劇という新形式を使って創作する經驗のない在來作家たちにとって、あるいはこの新形式を最初の出發點とする新人作家にとって、これは決して容易にできることではなく、上演に十分な演目を提供できる創作の成熟に至るまで、かなりの時間がかかったと推測できる。

培良の『中國戲劇概論』によれば、一九二六年の時點では、創作劇はまだ成績の乏しい領域であった。「外國劇を紹介した最初から現在に至るまで、我々の業績はどこにあるのでしょうか。一回でも満足できる舞臺があるのでしょうか。一作でも成功といえる戯曲があるのでしょうか。……三十人

にも足らない劇作家の中で、半数ぐらいの人は一本しか作らなかつたし、そのうち三分の二は一幕物であつた。⁶³ 創作劇として演じられた演目には「英雄與美人」、「一只馬蜂」、「蘇州夜話」、「名優之死」、「醉了」、「一片愛國心」、「壓迫」などの作品があるが、一幕ものが多數を占め、「多幕劇」と稱するもののなかにも、「實際一幕物の規模と重みしか持たない。」⁶⁴といわれるありさまで、内容が貧弱であつたり、藝術性が不十分であつたり、往々にして新しい舞臺

創造に大量の上演實踐を必要とする演劇界の需要に十分に答えられなかったのである。全體的に二十年代の創作劇は模索する最初の段階にあり、質量ともにまだ未熟であり、本當の成熟は三、四十年代を待たねばならないのである。

これはすなわち新舞臺の創造にかかわることであり、深刻な意味を持つ。前述のように、二十年代は近代的舞臺がゼロから樹立された時期であり、言うまでもなく十分な舞臺實踐が必要とされ、もしもこの時期に翻譯劇が存在しなかつたら、創作劇が成熟しない限り、十分な舞臺實踐が行なわれる可能性もなく、よって創造中の舞臺が空洞化してしまい、たとえいくら理論を完備し、新しい舞臺を創造しようとしても實際とは結び付けられないので、近代演劇の話劇舞臺の確立が遅れてしまったことが想像できるだろう。

しかし、翻譯劇は存在した。この翻譯劇を通して、中國ではじめて近代的舞臺が樹立されたことは論議の餘地のない事實である。それは即ち英國作家 Oscar Wilde の四幕喜劇 *Lady Windermere's Fan* を元に、洪深が翻譯し、一

九二四年四月及び六月に戲劇協社によって上海で公演された「少奶奶的扇子」であつた。創作劇ではなくて、翻譯劇をもって西洋式の舞臺を完成させたことはなにを意味するだろうか。この問題を解決するために、「少奶奶的扇子」を脚本から舞臺演出まで檢證してみたい。

「この戯曲にすでに二つの譯があるけれど、いずれも上演に合わない。恐らく字面にこだわり過ぎて、言外の意味を表せなくなった所に缺點がある。また、言葉が新奇で、普通のものではなく、役者が讀みにくい。更に、劇のプロットに深くかわる言葉や原作が工夫を凝らした字句を譯作は無造作に逃してしまつた。結局、細部では間違っていないようだが、劇全體を見れば、やはり『神味』が缺ける氣がする。」と翻譯案者兼演出家の洪深が言う。原作と比べれば、「少奶奶的扇子」の上演を意識した卜書きの多さと詳細さにまず氣がつくのである。まず中心人物金女士（原作の Mrs. Erlynno）登場の例を見てみたい。

洪深はこう描寫している。

金女士走到門口。稍爲立定。她服飾甚華美，而態度甚

端莊。風流嫵媚、却自能令人敬愛。說話機警、見人氣、可知閱歷已深。她對徐少奶奶低低的鞠躬。

徐奶奶見金女士如此風度、手中握的扇子、慢慢地落在地上了。亦不覺還了一禮。金女士翩然走入、急到徐夫人面前、將地上翡翠扇子拾起。

金女士：(呈還扇子) 徐奶奶、您的扇子掉啦。

少奶奶：哦、多謝！(覺得有點兒不好意思、轉身尋劉伯英說話去了、)

金女士：子明、少奶奶真好。倆們真是好一對兒。

一方、Mrs. Erylne が登場する場面の原作は次の通りである。

Lord W. starts. MRS. E. enters, very beautifully dressed and very dignified. LADY W. clutches at her fan, then lets it drop on the floor. She bows coldly to MRS. E., who bows to her sweetly in turn, and sails into the room.]

LORD D. You have dropped your fan, Lady Win-dermere. [Picks it up and hands it to her.]

話劇史にちりる翻譯劇とやの上演(夏)

MRS. E. [c.] How do you do, again, Lord Win-dermere? How charming your sweet wife looks! Quite a picture!

原作では、Mrs. Erylne (金女士) について、服装、動作、表情などの外的描寫があるが、内的なものに觸れていないため、登場する時點では、彼女のこれからの行動に注目せねば、いかなる展開になるのかは判断できない。しかし洪深作では、噂でしか知られなかった、初めて登場する人物の性格や人柄といった内的なものを描寫し、更に作者の彼女に對する評價を出してしまい、これからのプロットの行方さえ微かに仄めかしているように感じさせる。ほかの所でも、洪深がかなり詳しくその時、その場での人物の心理、感情についての卜書きを長く加え、時には直接作者の評價や理解まで打ち出し、傳統式小説や戯曲の「點評」も思わせる。⁽⁵⁾ これによって、個人個人の想像でできる餘地が狭く限られ、作品の餘韻が薄れてしまう恐れがあるが、その反面、人物の性格や行動や一層鮮明に浮き彫りにされ、それに對する理解も、比較的しやすくなってきたことは否

定できないようである。

また、原作のせりふを増減したり、變更したりすることもよくある。例えば、第三幕の終わりに、原作では妻に何かの異變を感じた夫は言う。

What moves behind that curtain? [Rushed towards the curtain C.]

洪深はこう譯している。

幔子怎麼會動？誰藏在床上。(拼命掙脫，撲向床去。)

ここは、原作なみの緊迫感が保たれた上、原作にない内容も加えられ、ベッドにだれかが隠れているという設定が、人々の俗っぽい好奇心を密かに煽るかのように見える。ほかに、夫の所に歸るかどうか迷っているLady Windermereの長い獨白は洪深に削除され、そのかわり觀客が關心を持つ彼女と金女士とのやり取りの場面がストレートに出され、緊張感がダイナミックに持續されている。

一々列舉しないが、このように、演出効果を十分考慮した詳細な舞臺指示と場面やせりふの増減によって、ワイルドの原作より洪深作は色彩が濃密になり、會話を中心とす

る話劇の表現に未だ慣れていない觀客との距離を幾分縮めることができたのである。そしてこのかなりの工夫がされた脚本は、またこれまでにない舞臺形式で表現されたのである。

上演に際して、劇團は演出家洪深の下で、時間をかけて、綿密な稽古を重ね、實際の窓や扉のついた立體裝置及びリアルな照明を設け、相應しい音楽と服裝を全體のムードにあわせ、男女の俳優たちに最善の演技を求め、新聞などの宣傳廣告を含めて、舞臺の完璧さを追求しようとしていた。その一風變わった舞臺裝置と照明、及び堪能な役者たちの演技は客受けがよく、公演は八回に及んだ。實際の舞臺が再び見られないことは、この研究に大きな困難をもたらしたのは言うまでもないが、當時の文字資料によれば、上演は相當な出來榮えだったとわかる。一般的に、舞臺照明と裝置の變化、演出家の成立という二要素は、舞臺近代化のしるしだと思われている。この觀點から見れば、「少奶奶の扇子」の舞臺は、散發的に芽生えてきた近代演劇の各要素を見事に集大成し、それを一つの全體として舞臺に

おさめ、厳密な意味での近代演劇の舞臺を完成したと言っても過言ではないようだ。

「少奶奶の扇子」の上演によって、演劇界は變化を見せはじめた。「洪(深)君は入社以來、男女共演制を實行し、……『少奶奶の扇子』の後、新劇の男女共演の必要性は、次第に人々に認識されるようになった。」と歐陽予倩が言う。男女共演は演劇の側面に過ぎないが、しかしここから、「少奶奶の扇子」は、確實に社會の承認を得ている事實がわかる。新しい演劇形式、新しい演劇規則が「少奶奶の扇子」を出発点とすることは、この舞臺の、延ては翻譯劇のかけがえのない意義であろう。

更に、「少奶奶の扇子」以外のこの時期の翻譯劇の上演狀況を見てみよう。戲劇協社の合わせて十六回の公演で翻譯劇の演目は六つに及び、南國社が「父歸」、「未完成的傑作」、「白茶」、「莎樂美」、「卡門」といった翻譯劇を續々と演じ、「專演難劇」と稱する辛酉創社を選んで演じたのは「狗的跳舞」「文舅舅」であり、藝術劇社の五つの舞臺はその四つが翻譯劇であった。また、上演されている創作劇

話劇史における翻譯劇とその上演(夏)

と違い、二三本を除いてすべての翻譯劇は一定の長さを有するいわゆる「多幕劇」であった。つまり、この時期に翻譯劇はかなりの頻度で演じられていた。

「藝術のための藝術という立場から……いろいろ考えた末に、古典劇を選び、西洋名作を紹介しよう」と決定した。……演じられるものがあることはなにも演じないことよりはましだと思ふから。……そこで、シェークスピアの『ベニスの商人』を上演することにした。」と戲劇協社はこのように翻譯劇を上演する理由を説明する。又、南國社が「莎樂美」の上演にあたって、「決してこれが我が國現時點の客觀環境に何か役に立つのではなく、從來「中國の演劇運動は今まで劇文學を改良する試みだけをしたが、舞臺藝術に關心を拂った人は多くない」ため、これをもって、「我々はこの點で全力を注いで先覺者の後についていきたい。」と言明する。このような思惑から、まず演劇藝術のために翻譯劇が必要だというニュアンスが伺えるし、そして適當な創作劇がないという實情も浮かんできた。事實、各劇團にとって、本當の新しい演劇の意義を理解するため

にも、舞臺藝術を實踐するためにも、翻譯劇が重要な存在となっていた。

「日中戦争以前、……我々の劇創作の面において、質量のいずれも翻譯作品に及ばなかった。……正直に言つて、翻譯劇が我々の作家に影響しただけではなく、戯曲不振の中で創作の乏しさを補ってくれた。」と田橋はいう。確かに、未熟さによる創作劇の不足が翻譯劇によって補填され、さらにこの翻譯劇が中國で初めて近代的舞臺をつくりだした。こういったことは確實に翻譯劇の重要性を感じさせるものである。

(五) 各時期文學の翻譯と上演の關係

五四以前の舞臺つまり文明戲の舞臺は見てきたように翻譯劇の上演が盛んだつた。しかし、「新青年時代になつてようやく正式に西洋劇を紹介するようになった。それ以前、馬君武、梁啓超の譯した劇もあるが、知られていないせい⁸³か、あまり注意されていなかった。しかも文言での譯文なので、舞臺とか創作とかとは關連していない。」と培良は

いう。既存の翻譯劇が少なく且つ舞臺に合わないため、演劇界は上演のために自分で劇を譯さざるをえない、あるいは外國小説を脚色せねばならない局面に立たされた。事實、「愛海波」、「猛回頭」を譯したのは春柳劇場のリーダーたる陸鏡若であり、「血蓑衣」と「尙武鑿」は進化團によるものであり、「窃國賊」をはじめて世に出したのは藥風劇社であつた。列舉しないが、このように演劇者は同時に譯者であり、數少ない文學的翻譯は實際の舞臺とはなかなか接點がなかつた。

本質的に、この時期に大量の翻譯劇を上演させたのは外的な要因である。革命という社會環境及び劇團運営という商業需要が最大の理由であり、演劇界内部から演劇的な理由で自發的に翻譯劇を選択したりしなかつたりしたわけではない。陸鏡若は西洋演劇を系統的に紹介したが、早く死んだため實現できなかったので、翻譯劇の上演は結局ほとんど外部の要求によるものに過ぎない。求められれば上演するというパターンは必ずしもよい循環につながらず、むしろ外的條件が變われば、思わぬ方向に走つてしま

う可能性がある。事實、そうだった。多く指摘されたように文明戯は品質が低下しつつ、人氣も次第に失い、わずかな數年間でたつとつ低俗な演劇の代名詞にまでなつてしまひ、惡名を背負つた以上、文明戯が取り上げた翻譯劇がいくら革命に役立ち、いくら觀客の興味を引こうと、いづれも客離れの局面を回避できず、これ以上上演される可能性はなくなつたのである。

もしも文明戲段階の劇を、演じられるため、つまり觀客のために譯されたとすれば、五四以後の翻譯劇は、讀まれるため、つまり讀者のために譯されたという傾向が強い。劇はもはや低俗なジャンルとされず、むしろ小説や詩のように外國文學の一部とされ、大量に増えていくうちに、譯者イコール演劇者のパターンが崩壊し、ほとんどの譯者は上演の關心を持たずに譯し続けると同時に、演劇者は文學的翻譯を利用するようになつた。翻譯劇を通じて西洋演劇を勉強するという仕事は、ある意味でその前半は譯者の大半を占める知識人によつて外國から中國へとなされ、その後半は演劇者によつて書齋から舞臺へとなされたと言つ

話劇史における翻譯劇とその上演(夏)

てもいいが、全過程をこなす人は余上沅、洪深、田漢、歐陽予倩など數人に過ぎなかつた。新話劇舞臺の建設に知識人不在ということは特徴的である。

上演について、何よりも舞臺の未熟という演劇に内在する缺陷が現われた。五四以前の翻譯劇は演劇としての意義がほとんど問われておらず、従つて演劇的な準備もほとんど不要であつたが、五四を経て翻譯劇に新しい意義が與えられ、これではじめて宣傳の手段、あるいは演目を豊富にする手段という外的需要から脱皮し、本當の新しい劇づくりのために意識的に必要とされ、そして演じられ、それ自身の演劇的意義についてようやく認識が生じたのである。ここでは外的要素はすでに根本的な影響力を持たなくなり、舞臺近代化の準備の完成につれて、二十年代末に翻譯劇の上演が次第に多くなつてきたことはまさにこのためにほかならない。文明戲時代と違つたこの演劇自體の内的要求は實に大きな意味を持つ。

(六) 翻譯劇の意義

ここまで五四前後の翻譯劇の上演にかかわる要素及び各段階の特徴を見てきたが、この解明はいったいどんな意味を持つだろうか。また、これまでの翻譯劇について、話劇史においてどう位置付けをしたらよいのだろうか。引き續き考えてみたい。

話劇というものは中國において完全に新しい演劇様式であるため、創造には時間がかかった。この仕事は日本で結成した春柳社から早くも始まり、「現在」というものを寫實的に表現できる演劇が舊戲のほかに存在することを中國の觀客に教えてくれた。この中、大いに活躍した翻譯劇は時代、社會の要求に答えようという形で、翻譯劇ならではの情報を廣く傳え、點在する近代演劇の要素をわずかながら育てつつ、舊戲と異なる新しい演劇形式の最初の基礎を築いた。これに對し、二十年代には翻譯劇の参加でこの新しい演劇を正確に行なうための全般にわたる近代化の創造が始まったのである。舞臺創造という内的な制限によって

翻譯劇は大いに演じられなくなり、文學として翻譯された劇目のわりに、五四以前の上演が多くて、その後の上演がかえって少ないという事實としてあらわれるが、しかしこの減少は翻譯劇がはじめて演劇的になったことを意味する。上演が多かれ少なかれ、原因が外的要素から内的要素へとシフトしたこと自體は新しい劇つまり話劇づくりに畫期的な一步を踏み出したことを象徴し、翻譯劇自身の演劇的意義の確立ができたと言えよう。

創作劇の未熟が原因で、翻譯劇がなければ、話劇の舞臺は想像できないほど寂しかったにちがいない。文明戲から二十年代末にかけて中國の話劇舞臺は近代化が芽生え、準備ができてくる時期であるため、翻譯劇の上演は單なる話劇舞臺にバラエティーを加えただけではなく、舞臺自體の成熟を完成させるために大變大きな役を擔ったものである。「華倫夫人之職業」の上演が失敗に終わったことは周知の通りだが、五四後の近代演劇の試みの始まりはほかでもなく翻譯劇をもって幕開きとし、また近代演劇の諸條件を満たした初めての舞臺は「少奶奶的扇子」という翻譯劇の上

演で實現されたこと、さらに文學的翻譯が多いわりには演じられたものが少ないとはいえないもの、未熟な創作劇と比べれば決して少ないとはいえないことから、翻譯劇が新しい舞臺の創造にいかにも重要な意味を持っていたか、理解できよう。

注

(1) 本論で言う翻譯劇は、外國のドラマを中國語で翻譯したり、翻譯したり、外國の小説を中國語で脚色したりしたあらゆる戯曲もの（ここは話劇史上のもの限定）を指す。五四以前の「文明戯」（後述）時代に演じられたものの多くはそもそも臺本が存在しないか、あったとしても現存していないため、その實態を知るのには不可能である。又、嚴密な意味では、ほとんどは未だ正確な翻譯ではなく、中國の觀客に理解してもらうための工夫がされていて、翻譯というより、翻譯の意味合いが強い。翻譯・翻譯案は區別しがたいので、本論では外國の劇あるいは小説からできたものだと確認できれば、「翻譯」という言葉を使う。

(2) 中國の話劇史は一九〇六年に日本で結成された春柳社の上演活動をもってはじめて發足したとされている。本論はこの通説に賛成し、これ以前の状況を研究對象としない。また、三十年代に入ると、左聯の結成によって劇壇がさらに左傾し、様々な變化が生じて、翻譯劇の状況もいろいろ以前と異なっ

話劇史における翻譯劇とその上演（夏）

てくるため、本文はとりあえず一九三〇年を境とする。
資料出所：

『漢譯東西文學作品編目』 蒲梢編 眞善美書店 一九二九年四月

『中文戲劇書目』 應飛編 『戲劇』第二卷六期 廣東

戲劇研究所 一九三一年六月

『中文雜誌索引』 廣州嶺南大學圖書館編 一九三五年

『中國戲劇運動』 田禽著 商務印書館 一九四四年一月

『民國時期總書目・外國文學』 北京圖書館編 書目文

獻出版社 一九八七年

『一九二七—一九三七日本現存短期／零本中國雜誌記事總目』 東洋學文獻センター叢刊

(4) 話劇史上最初の翻譯劇の上演はもちろん春柳社の日本での「黒奴領天録」の舞臺であるが、本論は中國國內で出版、上演された翻譯劇を考察對象と限定するので、従って王鐘聲、任天知の春陽社による上海での「黒奴領天録」を翻譯劇最初の上演とする。

(5) 『新劇考證百出』（鄭正秋編、上海中華圖書集成公司一九一九年出版）の統計では、當時演じられた「西洋新劇」というものは計三十三種あって、その中、シェイクスピアの劇作が大多數を占めている。しかし、本論のデータベースを収集するために、當事者の書いた回想録及び當時の新聞記事を調べた

ところ、『新劇考證百出』に普通の「新劇」とされているいくつかのものは(例えば、「茶花女」、「蘭因絮果」、「迦茵」、「夜未央」など)同じく「西洋新劇」であることがわかった。従つて本論は『新劇考證百出』と別の資料をもとに参照し、いまの数字をまとめたわけである。多年前の出来事で、残される資料も十分でないため、この数字は必ずしも精確とはいえないが、全体の翻譯劇を三十から五十ぐらいと考えたらよいだろう。ちなみに、關係するほかのデータも數種の資料に基づいている。

- (6) この演目はおもっぱら社會で公演に用いられるものを指す。本文の對象とした五四後の演劇團體は非商業的に社會で公演を行ない、近代演劇の觀念を受け入れ、その形式を樹立しようとする劇團あるいは團體である。また、全國の演劇活動を對象とするのは極めて難しい。數少ない地方演劇はむしろ中心地の影響に左右され、全體への影響は薄い。本文では特に説明を加えない限り、上海、北京兩地の演劇活動を取り上げる。關係するデータについても同じ。
- (7) 一九二八年に南開中學校はイブセンの「娜拉」、「人民公敵」を學校内で上演したことがあるが、公演ではないのでその演目は計算に入れられない。
- (8) 「摘要撰譯、均非完本」 阿英『晚晴文藝報刊述略』古典文學出版社一九五八年三月
- (9) 「建設的一面、也只有與歐洲式的新戲一法。」周作人「論

舊劇之當廢」「新青年」五卷四期

(10) 「所選的原料、都是極好的、極精粹的、在藝術上有

他們的永久的價值、在思想

上、對於中國尤特別有補助

他們不以消遣的眼光、而以

文學的眼光、社會的眼光來

選擇他們的原料。」鄭振鐸

「現在的戲劇翻譯界」戲劇

一卷二期一九二二年六月

(11) 「談文明戲」 歐陽予倩

『自我演戲以來』中國戲劇

出版社一九五九年

(12) 「在游藝場里謀生、前途

是絕无了。」董每戡『中國

戲劇簡史』商務印書館一九

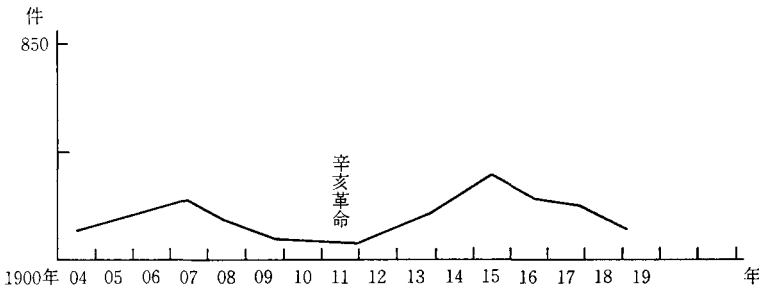
四九年七月

(13) 「清末民初小説のふたこ

ぶラクダ」(樽本照雄『清

末小説論集』、法律文化社

一九九二年二月)では、次の



の推移を示している。

このグラフから、一九一一年の辛亥革命後、翻譯小説の出版が急増し、一九一五年から一九一六年にかけて、ピークに達したことがわかる。このことは、つまり革命によって、社會全體の自國以外の世界への關心が高まっているのを意味する。

(14) 「在一个政治和社會大變動之后，人民正是極願聽指導，極願受訓練的時候，他們走入劇場里，不只是看戲，并且喜歡多曉得一點新的事實，多聽見一點新的議論……第一次革命，好容易成功，凡是可以激發愛國心，如譯自法國的「熱血」等戲，也是人們所要看的。那時人民與高望奢，正欲與世界大國，較長爭強，凡是敘說外國的情形，如「不如歸」，「空谷蘭」等戲，也是人們所要看的。」 洪深「從中國的新戲說到話劇」「廣州民國日報」一九二九年二月

(15) 「陸鏡若について——中國近代演劇史ノート」 瀬戸宏、「演劇學」十八號、早稻田大學演劇學會一九七七年

(16) 「在那个時候用一種新的戲劇藝術形式，好像眞實的生活一樣生動地表演出來，而且有些場面相當動人，就無怪其會受到當時觀衆的歡迎。」 歐陽予倩「回憶春柳」 中國戲劇出版社一九五九年

(17) 「當時無論在什麼地方，必須每天換戲——當然有些戲比較受歡迎的可以反復替換着演，可是六、七個戲，每個戲平均翻譯兩次頭也不够一個月的節目，所以必須有更多新編的戲，……」

話劇史における翻譯劇とその上演(夏)

全靠少數幾個老節目決不能維持。」同(14)

(18) 「痴洋和冥飛也帮着演戲，夜晚纔有工夫編戲、寫說明書，他們往往弄得將近天亮纔睡。」 歐陽予倩「自我演戲以來」中國戲劇出版社一九五九年

(19) 同(16)

(20) 「我們當時也想到，用外國戲改編和用外國小說改編的戲太多，……」同(16)

(21) この時期に演じられた翻譯劇が全體の演目の中で占めた割合を數字で示すべきではあるが、そのための資料は残っていない。ただ『新劇考證百出』を例とすれば、翻譯劇が三分の一を占めていることがわかる。この一端から翻譯劇の全貌をうかがえるだろう。

(22) 中國が受け入れようとする西洋演劇はほかでもなくリアリズム演劇であった。従って、本文でいう近代化はすなわちリアリズム演劇の樹立である。

(23) 「在中國還有一樣可嘆的，是女人不能和男人一同來演劇。

在文明各國中，女人不和男人一同演劇的是，雖然可羞，雖然可慘，只有中國了。」 エロシエニコ「北京大學學生演劇和燕京女校學生演劇的記」晨報副刊 一九二三年一月六日

(24) 「并不想表現出 Drama 中的人物來，反而鞠躬盡瘁的，只是竭力的在那里學優伶的模樣。」同(23)

(25) 「我們的舞臺，無論演員、導演者、布景、光綫和化妝，一切的一切，連觀衆也在內，都還沒有超出文明戲的水平綫。」

向培良『中國戲劇概評』上海泰東書局一九二九年七月再版

(26) 「專門人纔缺少、演員少訓練、對於戲劇的理解缺少、各部缺少聯絡。」葉沉「戲劇運動目前的誤謬與今後的進路」『沙

淪』一卷一期一九三〇年六月

(27) 「國內自新文化盛行以來，談戲劇的人雖然很多，可是大半是紙上談兵，想跳上舞臺去實行的人很少，而肯把戲劇作專門學去研究的人更是沒有。」洪深『中國新文學大傑·戲劇集·導言』上海良友圖書公司一九三五年初版，上海文藝出版社一九八一年復印

(28) 「翻譯劇的排演困難，還不在觀客不懂而在表演的困難。布景服裝不容易完全，這還是極小的問題。最難的是沒有專門的演員和導演。」歐陽予倩「戲劇改革之理論與實踐」『戲劇』一卷一期一九二九年五月

(29) 「純粹的寫實派的西洋劇本第一次和中國社會接觸」汪仲賢「優遊室劇談」『時事新報青光欄』一九二二年

(30) 「那非職業的劇場，也有設備與日常的開支；非職業的劇人，又須各自另有維持生計的方法。組成固不容易，而持久是更難了。愛美劇團，儘管不以牟利為目的，但在現代的社會里，蝕本蝕得太多的時候，工作就會不能進行的。」同(27)

(31) 「我們有五重困難，我們缺少五樣緊要的東西：一沒有劇本，二沒有演員，三沒有金錢，四沒有劇場，五沒有觀眾。」洪深『南國的戲劇』上海萌芽書店一九二九年

(32) 「若不先從思想方面根本改革中國的戲劇，舞臺藝術等等都

只是一個空架子，實際上沒有多大益處……新的演劇家是現在需要的，新的編劇家尤其需要。」雁冰「戲劇改良我見」『戲劇』一卷四期一九二二年八月

(33) 「改革舊戲創造新劇，所注重的是戲劇底內容。形式還是第二義。充類言之，只要內容改善了，就不廢鑼鼓唱工也可以。」蒲伯英「戲劇要如何適應國情」『戲劇』一卷四期一九二二年八月

(34) 例えば、宋春勳が「近世名戲百種」を作り、「新青年」に掲載した。このリストは十三ヶ國五十八人の作品に及ぶ。また、茅盾が「研究近代劇的一個簡略書目」を作り、五十三種の外國劇に及ぶ。

(35) 「我翻譯劇本的動機不過是根據于文學藝術的賞玩，至于這篇劇本譯出以後，究竟能演不能演，我實在沒有別擇的能力。所以我選擇俄國的劇本認為值得介紹的只有兩個標準：一劇本的文學藝術的佳妙，二劇本內容適合于中國的現社會。」濟之「譯黑暗之勢力以後」『戲劇』一卷六期一九二一年一〇月

(36) 「現在想提倡純粹新劇的人不能說不多了，但是翻譯那些關於戲劇的新著出來一看，不是說某劇的主義怎樣新鮮，便是說某劇的思想怎樣高超，絕對沒有人提起過某劇的表演方法是怎樣的。換言之，只有紙面上的戲的理論，而無舞臺上的戲劇的實際；多偏于 Drama 的文章，而絕對沒有 Theater 的。」

汪仲賢「隨便談·第九則」『戲劇』一卷三期一九二二年七月

(37) 「翻譯劇本的人未必是真正研究戲劇者，所以他們只抱着介

紹文藝作品的心理，堅持着『宜譯』的理論工作着。……」
田禽『中國戲劇運動・三十年來戲劇翻譯之比較』商務印書館
一九四四年一月

(38) 「改革新劇，不可望之于今日一般之新劇家也，……中國今日之新劇家，除三數人外，既無高深學問，又乏善良之品行。每至一處必作不名譽之事，為社會所不歡迎……改革新劇，宜由有智識階級提倡之矣。」蔣大椿『申報』一九二一年一月三日

(39) 『宋春舫論劇・中國新劇劇本之商榷』宋春舫著商務印書館一九二三年

(40) 「頗當時學者，太趨重于理想。以為人必如易卜生蕭伯納輩，而后始可有介紹之價值。設當時有人從事移譯司氏 Un Vere Ocean 等劇，演之于舞臺之上，則今日外來劇本之成績，或可與『閩瑞生』相提并論矣。」同(39)

(41) 「宋氏這種議論，是忘記那從事新文學運動的人介紹翻譯西洋劇本的本來用意了，那『非主義』『非學說』，僅僅使得人『意滿神移，拍案叫絕』的東西，弄到中國來，有什麼必要呢！」同(37)

(42) 「我看過有個劇社演過一套易卜生名劇，演畢之后，全場看客竟不知道他演的是什麼，後來我問問社員，誰知也是莫名其妙……關於戲劇一事，如果要在中國的劇場實行排演，與其在西洋的劇本搬過來，毋寧自己想办法去創作。」陳公博『新劇的討論』『新青年』九卷二期

話劇史における翻譯劇とその上演(夏)

(43) 「中國戲劇要想在世界文藝界中尋一個立錐地，應當趕緊造成編劇本底人材，作幾種與西洋有相等或較高的價值底劇本，這纔算真正的創造新劇。」明悔『創造新劇諸君商榷』戲劇一卷一期一九二一年五月

(44) 「我以為西洋劇本除自有其文學上的價值外，只能作我們編劇的模範，而不宜乎排演。」瞿世英『演完泰戈爾的齊得拉之後』『戲劇』一卷六期一九二二年一〇月

(45) 「我們很希望有完全的翻譯劇，不得已而思其次，至少不必反對改譯劇。最要緊還是要努力于建設。多有些創作出世，是所馨香祝禱的！」同(28)

(46) 「據我個人底眼光和經驗看來：如果拿西洋底劇本，老老實實一毫不改地搬到中國舞臺上來開演，是絕對的不能；要求社會容納，一定要經過一番改造的手續……我們不肯替普通看客設想，單怪他們沒有看戲程度，那是真的新戲一輩子都不會普遍到民衆去的啊！」同(44)

(47) 「因為當時譯本還有的不合乎中國的風俗習慣，演員自己就把它改了。」同(16)

(48) 「不歡迎純粹的外國劇本」同(16)

(49) 「表演的動作與發音的技術，處理布景、光影、大小道具的技術，化妝與服裝的技術，甚至廣告宣傳的技術，……都獲得了相當滿意的實踐了。」同(27)

(50) 「劇場空氣不好，太散慢，無秩序，……所剩的只有滑稽而不是幽默，……對話太呆板……表情很不靈活」同(27)

(51) 「表演和管理方面，一齊都退步了」同句

(52) 前者に柏彬著『中國話劇史稿』（上海翻譯出版公司、一九九一年版）があり、後者に陳白塵、董健主編『中國現代戲劇史稿』（中國戲劇出版社一九八九年版）がある。

(53) 「從最早介紹外國劇本到現在，……我們的成績在哪里呢？曾經有過一次滿意的表演沒有？有過一篇成功的劇本沒有？……我們只有不到三十個的劇作者，這中間半數是只作過一篇劇本的，而所作的三分之二是獨幕劇。」同句

(54) 「實際上只有獨幕劇的規模和分量」 陳白塵、董健主編『中國現代戲劇史稿』中國戲劇出版社一九八九年

(55) 「此劇雖已有兩種譯本，但皆不合表演之用。蓋病在按字而索，未能達出意外之意。造語別致，非通常習聞之口吻，演員念不上口。又其與劇情有關係之要言，原著慘淡經營，苦心凝練之字句，譯筆輕輕放過。故細譯章句，雖無謬誤，而統觀全劇，似覺欠缺神味也。」 洪深「東方雜誌」第二一卷二期一九二四年

(56) 『洪深文集·一』中國戲劇出版社一九五七年、以下同

The Knickerbocker Press 以下同

(57) 例えば以下のような卜書きである。

（張亦公）自己知道自己聰明。但是說話還不很討厭。

（劉伯英）對徐夫人確存非分之想，但言談舉止，尚不敢大膽放肆。此刻好像有機可乘，再也不肯放過。……一路說笑，無非借此打諢，既得暢言無忌，又可掩短

飾非。

（少奶奶）未必不知劉伯英存心不端，何以始終涵容，不肯斤絕呢？一則因為當時風氣使然，以肆言爲長于辭令，以利口爲善于交際，未便在言語上計較；二則深信她自己清白純潔，道德高尚，非但不至同污，大可感化他人，想要先從劉伯英小試；三則她骨里是喜歡劉伯英的。

(58) 例えば、顧仲彝の「戲劇協社的過去」（『戲』月刊第一期、一九三三年）によれば、「當時頗爲動，引起上海有閑階級對于話劇的注意。」また、茅盾も「文學與政治的交錯——回憶錄（六）」（『新文學史料』、一九八〇年一期）において、「有立體背景、有道具、有導演、有舞臺監督……當時就哄動了上海灘。」と述べる。

(59) 「自洪君入社，實行男女合演，……自演『少奶奶的扇子』後，新劇男女合演之必要，漸能爲人所信……」 歐陽予倩「劇本匯刊序」一九二五年

(60) 「站在爲藝術而藝術的立場上，……考慮的結果，決定走古典劇的方向，介紹西洋名著；覺得有戲演總比不演好。……便決定排演莎士比亞的名劇威尼士商人。」 應雲衛『中國話劇運動五十年史料集第二輯·回憶上海戲劇協社』中國戲劇出版社一九五九年

(61) 「並不是因爲她于我國現時客觀的環境有什麼必要，……中國話劇運動前此儘做了改良戲劇文學的嘗試，于舞臺藝術上注

意者不多。我們當在這一點上竭力以從請先覺者後。」 田漢

「我們自己的批判」「南國月刊」第二卷一期一九三〇年

(62) 「在抗戰以前，……我們的戲劇創作方面，無論在質與量上都不如翻譯作品來得好或多。……老實說，翻譯戲劇不單影響了我們的作家，而且在劇本荒的聲浪中也補救了我們創作上的貧乏。」同(61)

(63) 「新青年時代纔正式介紹過西洋劇本。以前雖然也有過馬君武、梁啟超譯的劇本，而那些劇本大概不爲人知，沒有被注意，而且也都是文言譯的，與舞臺或創作不發生關係。」同(62)