

氏 名	シャ 夏	ラン 嵐
学位(専攻分野)	博 士 (文 学)	
学 位 記 番 号	文 博 第 179 号	
学位授与の日付	平 成 13 年 3 月 23 日	
学位授与の要件	学 位 規 則 第 4 条 第 1 項 該 当	
研究科・専攻	文 学 研 究 科 中 国 語 学 中 国 文 学 専 攻	
学位論文題目	中国話劇史上における翻訳劇及びその上演 ——1949年まで——	

論文調査委員 (主 査) 教 授 川 合 康 三 教 授 平 田 昌 司 教 授 中 務 哲 郎

論 文 内 容 の 要 旨

中国の話劇を考察する際、翻訳劇は無視できない存在である。伝統演劇の戯曲形式と異なる文体で新しい内容を表現することはもとより、中国における近代劇の舞台建設、及び創作劇の成熟にまで深く関わって、大変重要な役割を果たしたからである。ある意味では、翻訳劇がなければ話劇そのものが成り立ちにくかったとも言える。このため、翻訳劇に注目して検証するのは話劇史研究の上で、意味のあることだと思われる。

中国における最初の翻訳劇(劇本の翻訳)は、ポーランドの作家 Kampf. L 作、李石曾の訳の「夜未央」(Am Vorabend)であり、1908年、「萬国美術社」という出版社によって刊行された。同じ年に、フランスの作家モリエールの作品とされる「鳴不平」(原作名は不明)も、やはり李石曾の翻訳で、萬国美術社によって出版された。この二つの作品については、早い時点で、既に絶版となり、いずれも初版のテキストそのものは現在見るのが不可能であるが、中国における外国戯曲の翻訳は、概ね1908年から、つまり今世紀の初め頃からなされ始めたことが分かる。一大文学現象ともなっていた翻訳小説の登場よりは、三十数年遅れていたのである。

本論はこの翻訳劇が最初に中国に現われてから、1949年までの四十年あまりの歴史を、多角的に考察するものである。まず、序章では、翻訳劇の研究の現状を述べる。次に四章に分けて、それぞれ文学作品としての外国戯曲翻訳の実際、その変形である翻案現象、舞台での上演の実際及び創作劇との関わり、という面から検証を試み、翻訳劇を立体的にとらえる。終章は前四章から導き出された事実によって結論をまとめ、また本論の性質上の制約を指摘する。

第一章は「文学作品としての外国戯曲の翻訳」と題し、主に翻訳及びその出版に関して述べる。

「五四」新文化運動以前に掲載・出版された早期の翻訳劇は、数量が限られている上、ほとんどが文言で訳されており、演じられるより読み物としての性質が強かった。また、その多くは原作の摘訳で、完全な作品ではなかった。当時は、外国書物の入手はそう容易なことではなかった上、外国演劇を良く知る人材もいなかったのも、翻訳されたもので人々に強い印象を与えた作品はほとんどなく、むしろ二、三流の作品が多かった。原作者名、原作名が不明な場合もしばしばであった。全体的に、この時期の翻訳劇はさほど人の注目を引くものではなく、ひそやかな存在であった。

「五四」新文化運動が始まると、多方面から厳しく批判される中国伝統演劇にかわる新しい演劇を創造するために、西洋演劇、より具体的には西洋の近代劇が手本とされ、外国演劇に対しての翻訳・紹介も一気に増え始めた。本論の統計では、1908年に最初の翻訳劇が出版されてから1915年10月に雑誌『新青年』がはじめてオスカー・ワイルドの「意中人」(「理想の夫」)を掲載するまでの七年間に、発表・出版された翻訳劇が19種であったのと対照的に、1915年から1920年にかけての五年間には、49種の外国戯曲が翻訳されている。そして、さまざまな国の作品が訳されるようになり、翻訳者の人数も数倍に増えた。

一方で、かなりの間、外国戯曲の翻訳は主に作品の文学性、思想性が重視され、上演自体についてはあまり重視しなかったため、翻訳劇は「読まれる」ものという性格が強かった。三十年代に入って、ようやく舞台上演のために翻訳された作品

が現れた。この傾向は以後ずっと続き、特に四十年代に大量に現れた翻案作の中には、上演のためにというケースが大いにあった。戯曲の翻訳が舞台での上演と結び付いたことは、演劇が総合芸術だという視点から見れば、大きな進歩であろう。

中国で白話によって、完全な戯曲の形式でシェークスピアの作品を翻訳したのは、劇作家の田漢で、雑誌『少年中国』の1921年第6期に「哈孟雷特」（「ハムレット」）を発表した。以後1937年までの18年間、シェークスピアの作品は全部で11種が翻訳されており、1938年から1949年までの11年間には、「再訳」を含めて、28種が翻訳・出版された。時期的に、ちょうど日中戦争、中国国内戦争の時期と重なっており、厳しい戦争中の意外な収穫とも言える。しかしいろいろな事情で、中国語のシェークスピア全集は、中国大陆では1964年になってようやく完成した。しかもそれは複数の者による翻訳であった。台湾では、全集が出版されたのは1967年。翻訳のほかに、シェークスピア作品の翻案も早くからなされ、しかも実際に演じられていた。言うまでもなく、中国語に翻訳された外国の戯曲作品の中、シェークスピアの作品が一番多かったのである。

外国戯曲が翻訳される際、その翻訳の元となるものは、本来書かれた言語と関係なく、英語版が圧倒的に多い。このほか、日本語訳を通じて翻訳するケースも多かった。また、原作からかけ離れたタイトルが付けられたり、あるいは一つの作品について異なるタイトルで出版されたりする場合があります。原題が分かりにくいだけでなく、混乱を生じさせたこともしばしばであった。

第二章は「翻訳の変形：翻案」と題し、文学作品としての翻訳劇を扱う第一章に引き続き、翻訳の変形である翻案を、実際の例を通じて考察する。

中国における外国戯曲の翻訳は、実はかなりの割合が翻案の形で現れている。この翻案現象は外国戯曲の中国移入の開始と同時に始まり、四十年代になってもおさまることがなかった。それどころか、一層人々が喜んで取る表現手段となり、またよく演じられもした。翻案現象の長続きした主な原因は、話劇の主要観客である一般市民の知識水準がそれほど高くなかったことにあると思われる。理解するのにある程度の知識の準備を必要とする直訳の翻訳劇を上演した場合、彼らが果して理解できたかどうか、また彼らに受け入れてもらえたかどうかは疑問だからである。長い間、このような観客の構成が変わらなかったで、翻案現象も長らく続いていたのである。

外国の戯曲あるいは小説が如何に翻案されていたか実例を挙げる。

洪深の翻案した「少奶奶的扇子」はワイルドの「ウィンダミア夫人の扇」によるものである。1924年に翻案作が発表される際、既に二種の直訳本が存在していた。そのいずれも上演に適さなかったため、翻案に着手したのである。劇全体の筋は大きく変わっていないが、中国で起きた出来事のように工夫がなされている。翻案作は対話が流暢で、しゃれていて、対話だけで成り立つ当時の話劇の舞台にとっては、目新しく、独特であった。実際、翻案する、つまり脚本づくりの段階で、洪深は観客を引きつけるために、セリフの増減、場面のカット、詳細なト書き、キャラクターの描写など多くの面において、細心の注意を払って実際の上演に配慮していた。その結果、先行訳と比べて、翻案作の方は、上演の適性をなによりも重視していた。

李健吾の翻案した「王德明」はシェークスピアの「マクベス」によるものである。この作品も大筋は「マクベス」のプロットに従うが、劇全体の背景、人物などが中国化されている。また、王の侍讀が実の子を太子とすりかえる「換子」のディテールが新たに設けられている。元雑劇の「趙氏孤児」を容易に思い起こさせるこのディテールが、作品を観客にとって親近感のあるものにした一方、シェークスピア作品特有のルネッサンス精神と異質的なもの、つまり封建的価値観が肯定的に描かれているのは、原作より時代遅れだと言わざるを得ない。

全体的に、中国人作家による翻案作品は、舞台での上演効果が特に重視されており、観客を引きつけるための工夫が多くなされ、その結果、原作からはみ出すような新たな内容もしばしば生まれていたのである。

第三章は「演じられた翻訳劇」と題し、主に舞台で演じられた翻訳劇を対象に、時代順に問題を考察するものである。

翻訳劇が最初に上演された今世紀はじめの文明戯時代では、翻訳作品ががなり限られていたにもかかわらず、その上演は盛んであった。「辛亥革命」によって引き起こされた開放的な社会的雰囲気及びオープンな観客層の存在、文明戯劇団の興業形態つまり職業劇団であったことなどが主な原因として考えられる。一方、その後五四新文化運動が推進され、外国戯曲の翻訳がかつてない勢いで行われたのと対照的に、舞台での上演はかえって少なくなった。しかもこの状況は二十年代の後半まで続いた。このようなズレが生じた背景には、上演のための舞台の準備がまだできていなかったこと、翻訳劇はあくま

で勉強の手段であるため、上演自体はそれほど重要視されなかったこと、全体的に翻訳された作品の規模、訳文の質などの面において、上演に適しない部分が多かったこと、新興の映画業に演劇人材が流出したことなどの要因がある。このように翻訳劇の上演の頻度を左右する原因が、文明戯時代の単なる外的要素から、「五四」以後の内的要素へシフトしたことによって、翻訳劇自身の演劇的意義の確立ができたと言える。

三十年代は、近代劇の舞台建設の完成、優秀な創作劇の不足などの理由で、翻訳劇が大変好調に演じられていた。それと同時に、左翼とプロの話劇劇団双方の努力によって、話劇は以前より開かれた演劇形式となり、観客層も比較的大衆化していった。その大衆化した観客にも、翻訳劇を受け入れてもらうために、外国戯曲の「改編」つまり翻案の手段は、翻訳劇における受容問題を解決する妥協の道として、この時代から、大いに用いられた。これは劇を演じる側が劇を観る側を鮮明に意識することによって生じた出来事であり、実用的で、合理的でもあった。全体的に、舞台の需要という内的要素にせよ、劇団の生存（特にプロの劇団）という外的要素にせよ、三十年代では、翻訳劇が確実に必要とされていた。

1937年の日中戦争から1949年にかけて、長期に亘る戦争が翻訳劇ひいては話劇全体を取巻く環境を大きく変えた。翻訳劇の上演はこの時代では減少し、演じられたものの多くは、戦前に翻訳されたものであり、新たに翻訳された作品が比較的少なかった。翻訳劇の上演には、ある程度の物質条件が要求されるため、戦時中では大きな困難となっていたことのほか、創作劇の成熟が最大の原因となって、演目上、翻訳劇に依存していたままでの状況が変わり、翻訳劇がある意味で、つなぎのようなものとなり、創作劇のカバーしていない空間で活躍し、興行を円滑に進めるのに一助をなしたのである。中国における近代劇の建設にあたって、翻訳劇が主役から脇役へと変貌したことは、中国で外国演劇を翻訳紹介する最初の目的の実現でもある。

演じられた翻訳劇は演目上の特徴があった。もっとも注目を引くのは、「五四」以来の思惑に沿って、新鮮な主義や思想を鮮明に反映した劇より、ドラマ性が強く、物語が起伏に富み、観客が引きつけられ易い「安全な」ものが、演目の中で大多数を占めていることである。長い間、翻訳劇の文学的価値及び社会的効用を重要視する多くの翻訳者が、舞台への関心を持たなかったのと対照的に、実際の舞台に関わる人たちは劇には娯楽性が欠かせないと主張していた。このため、舞台は自分なりの道を歩んできた。劇団のプロ化も加えて、舞台の自主性と傾向性が一層鮮明になり、話劇はやがて成熟したエンターテインメントとして、一般観客に受け入れられた。

第四章は「成長する創作劇」と題し、多くの中国人作家の作品を読みながら、中国におけるヨーロッパ式悲劇の成立過程を検証する。

中国伝統式の悲劇はヨーロッパ式悲劇と異なる理念を持ち、表現方法も違う。このため、中国におけるヨーロッパ式悲劇の創作は新しい事業である。本編は「衝突」をキーワードとして、悲劇でよく表現される人物の死という結末に注目し、その死の持つ悲劇的意義を考察する。1934年に発表された曹禺の四幕悲劇「雷雨」が最初に完成されたヨーロッパ式悲劇であり、その後の中国作家の悲劇創作は成熟の途についた。悲劇を例として、創作劇の成熟過程を考察することは、翻訳劇の上演量の増減を理解するのに、一つの角度を提供し得る。四十年代の創作劇が質量ともに高いレベルに達したのに伴い、翻訳劇の存在感は次第に薄れていったのである。

本論は翻訳劇の翻訳・翻案の仕方から、その上演の仕方や、読者・観客の受容、並びに創作劇とのかかわりにまで、詳細に検証するものであり、目的は、翻訳劇を立体的に且つ全面的にとらえることによって、1949年までの翻訳劇の果たした役割の実態を浮き彫りにすることである。ただし、当時の実際の舞台を観ることができず、文字史料にしか頼れないことは、本論の研究に困難と制限をもたらしたことも合わせて指摘しておきたい。

論文審査の結果の要旨

西欧近代の文化との接触は中国旧来の文化に大きな変容をもたらすとともに、新しい文化を生み出していったが、「話劇」、すなわち日本の新劇に相当する演劇も、西欧の近代劇の流入によって中国に誕生したものの一つである。本論文はその話劇を対象として、20世紀初頭に導入されてから、中華人民共和国が成立する1949年を下限とする、ほぼ半世紀にわたる展開のありさまを探究したものである。中国の伝統的な演劇が歌を中心としているのに対して、話劇は登場人物のせりふによって劇が進行するものであり、それゆえに「話劇」と称されたのであるが、そうしたまったく新しい形式の演劇が成立するに当

たって、欧米・日本の戯曲の翻訳が決定的な作用を及ぼしたことはいうまでもない。「翻訳劇」は「創作劇」が成熟する段階に至るまで、話劇の中心を成すものであり、そのために本論文は話劇のなかでも翻訳劇に焦点を絞っている。このように話劇の誕生から完成に至るまでの通時的な展開を全体として考察した研究はこれまで稀であり、様々な紆余曲折を経ながら発展していく話劇の大きな流れを明らかにしたことが、本論文の特色の一つである。

話劇は演劇として上演されることによって完結するものであり、文字だけを手段とする戯曲はその一部にすぎないが、従来の研究では上演にまで立ち入ることは少なかった。論者は話劇を「総合芸術」として捉え、舞台・演技・観客といった上演を構成する諸要素の全体を視野に入れることによって、話劇を総体として把握しようと努めている。それが本論文のもう一つの特色となっている。上演はその場限りで消えていくものであるから、実際の舞台の様子を考察することは本質的な困難を伴うが、論者は当時の劇評などを手だてとして、実際の上演のありさまを再現しようと試みる。また観客の存在は、演劇を成り立たせるうえで大きなファクターであり、それについてもどのような階層の人々が観劇したか、可能な限り追跡している。演劇を考察するに際して、上演を重視する論者の視点は、戯曲に偏っていた従来の演劇研究から大きな一歩を踏み出したものといえよう。

翻訳劇上演の最初のピークは、辛亥革命（1911年）から五四運動（1919年）までの時期に見られる。しかし「文明戯」と称されるこの時期の上演は台本すら完備されておらず、近代劇を演ずるにふさわしい舞台装置も整わず、新しいものに対する観客の渴望に応じて、中国古来の物語の翻案、西欧の小説・戯曲からの翻案によって演目をそろえていたものであった。何よりまず翻訳された戯曲が少なかったのである。

五四運動のあと、翻訳劇の台本は急激に増加したが、逆に上演される翻訳劇は減少したという、一見奇妙な現象が生じる。それは翻訳者が上演に対して無関心であり、もっぱら読まれる文学として翻訳に携わっていたこと、上演の場では近代劇を演ずるための俳優、演技、舞台装置などがまだ未熟であったこと、そうした理由を論者は挙げている。とはいえ「文明戯」が中国伝統劇の観客をそのまま引き継いでいたのに対して、この時期から知識人が演劇に関心を抱くようになり、西欧近代劇の本格的な移入が始まって、たとえば1924年の「少奶奶的扇子」（オスカー・ワイルド “Lady Windermere's Fan” の翻案）の上演が、それまで男優が女装していたのを廃して初めて男女共演を実現したことが近代劇への転換を端的にあらわしているように、次の時期の興隆への準備は確実に進んでいた。

三〇年代に入り、翻訳と上演の双方に関わる人が増えて、翻訳・上演が一体のものとなっていく。また欧米で演劇を学んだ人々が中国で広めていった近代劇の舞台や演技もしだいに浸透するに至る。こうして翻訳劇が盛んに演じられる時期を迎えるが、それはまた創作劇がまだ未成熟であったという事実を示すものでもある。話劇の普及に大きな役割を果たしたもののとして、論者は1933年に結成されたプロの演劇集団「中国旅行劇団」のもつ意義を強調している。中国の各都市をまわったこの劇団の活発な上演活動が、話劇を一般の人々に広めていくのに大きな役割を果たしたというのである。それとならんで左翼の劇団の活動も話劇の隆盛に貢献したものであった。

1937年の日中戦争の開始以後、地域ごとに分かれていく演劇の状況がそれぞれにたどられるが、総じて翻訳劇は減少していく。論者はその理由を創作劇の勃興に結びつけている。なかでも曹禺の『雷雨』（1935年初演）は話劇史において画期的な意義をもつものと強調している。ヨーロッパの悲劇を中国に取り込んだストーリー構成、登場人物の会話の完成度など、ここに初めて近代劇としての成熟が見られるという。そしてそれは話劇のなかで翻訳劇が果たしてきた役割が後退する結果にもなった。

このような展開を跡づけるなかで明らかになったことは、書かれたものとしての戯曲の生産と実際に上演された演劇の状況とが一致しないという事実である。これはレーゼドラマだけを対象としていては気付くすべもない指摘であろう。両者の齟齬をもたらしているものとして、論者は観客の存在を挙げている。それぞれの時期の観客の質的相違が、どのような演劇が上演されるかの違いを生じている。演劇がエンターテインメントとしての面を本質的に備え、観客の反応や要求が直接に影響を及ぼすものであることに論者は注意を促している。

上演を考慮することにはもともと資料的制約があるとはいえ、こうした視点を用意することによって中国の近代演劇に対する理解が格段と深まったことは確かである。論者の着眼と困難な資料捜求の労は価値あるものと言わなければならない。

演劇が近代中国の文化事象の一部である以上、それは他の分野の変貌とも重なり合っているもので、さらに大きな範囲か

ら演劇の展開を見れば、より豊饒な考察が開けたであろうが、論者は禁欲的と思われるほどに論点を演劇に限定している。五十年にわたる話劇の展開を論じること自体、大きなテーマであるために、論旨が放恣に流れないように留意したというが、ここで明らかにした事実が文化全体の広がりの中でのどのような意味をもつか、今後さらに考究を進めるべきであろう。

また、論者のいう「翻訳劇」には翻案が相当な部分を占めているが、翻案の程度も様々で、あまりに大きな改変を被ったために原作が突き止められないものすらある。これは日本の築地小劇場の上演が原作に忠実な翻訳劇を中心としたのと鮮やかな対比をなしている。ここに論者は中国と日本との文化の本質的な差異を示唆するが、しかし示唆するだけにとどまり、それ以上踏み込もうとしない。ここにも日中文化の比較につながる大きな問題が含まれているかに思われる。

このような蜀を望む思いを抱かせるのも、本論文が扱う問題が大きな広がりと可能性を含んでいるからこそであろう。話劇の研究に絞れば、本論文は半世紀に及ぶその展開の実態を、上演を重視する視座を設けることによって、新たな様相のもとに描き出しえている。論文末尾に付けられた付表「刊行された外国戯曲一覧——1949年まで」も、今後の翻訳劇研究にとって貴重な資料として活用されよう。

以上、審査したところにより、本論文は博士（文学）の学位論文として価値あるものと認められる。

2001年3月1日、調査委員3名が試験を行った結果、合格と認めた。