

# 陶晶孫のプロレタリア文學作品の翻譯（續）

——人形座、築地小劇場との関わり——

中 村 みどり

## はじめに

1929年初めに日本から歸國した後、陶晶孫は上海の東南醫學院の教壇に立ち、一方でプロレタリア演劇運動に深く関わった。創造社のメンバーとともに同年秋には藝術劇社を結成し、また自ら人形劇團の木人劇社を組織している。これらの劇團の上演演目や東京留學中に築地小劇場で實習を受けたというメンバーの回想を手がかりとして、上海の演劇運動が日本のプロレタリア演劇と連動していたことは、重ねて指摘されてきた<sup>1)</sup>。しかしながら、1926年から歸國前まで東京で醫師として勤務していた陶がどのように日本のプロレタリア文藝運動に接していたかは、不明な點が多い。東京に滞在した期間は、陶が日本新感覺派の文體とともにプロレタリア色を帯びた作品にも興味を持ち始めた時期に重なる。このため、東京時代の文藝活動は、大正期と昭和初期の文學から強い影響を受けた彼の作品の特色を知る上でも看過することはできない。

歸國した陶が、郁達夫から編集を引き継いだ文藝誌『大衆文藝』の誌面を左傾化させるとともに、同誌に自己のプロレタリア的な戯曲などを掲載したことは知られている。だが、それ以前に、陶は數編の創作と翻譯作品を張資平が編集する文藝誌『樂群』に發表している。このことは從來言及されたことがなかったが<sup>2)</sup>、陶の翻譯作品の多くはプロレタリア演劇に関連し、またその一部は彼が東京滞在中に翻譯を手がけたものである。前稿「陶晶孫のプロレタリア文學作品の翻譯——『樂群』を中心として——」（『中國文學研究』第33期、2007年）では、これらの翻譯作品の中で陶が東京時代に翻譯したことが確認できた三作品を取り上げ、原作がいずれも、日本のプロレタリア文藝團體と関わりのある左派文藝家の作品であることに觸れた<sup>3)</sup>。前稿の續篇にあたる本稿では、『樂群』の性質について補足した上で、同誌に掲載された陶の残りの翻譯作品

五編を紹介する。陶が目指したプロレタリア演劇運動の特色を再考することを目的とし、前稿に續いて本稿では、東京における陶と人形座、藝術劇社とのつながり、および當時の彼の文學的な嗜好について先行研究を踏まえつつ考察したい。

## 1. 『樂群』を取り巻くネットワーク

張資平は1928年に創造社を脱退して上海で樂群書店を設立し、同年10月に創刊した文藝誌『樂群』は翌年1月に半月刊から月刊に切りかわり、1930年3月まで刊行された。同誌では、若手メンバーを中心に革命文學を強く主張する後期創造社とは距離を置き、プロレタリア文藝作品を紹介していたことはすでに述べた。本章では、『樂群』に関わった人々の交流について觸れ、陶が作品を発表した當時の同誌の性質について言及したい。

上海北四川路の内山書店には、クリスチャンであった内山完造夫妻の温厚な人柄や書籍の豊富な品揃えに惹かれ、現地在住の日本人のほか、魯迅をはじめとする日本留學を経た中國の文化人もまた頻繁に出入りしていた。やがて、一部の常連が集まり文藝漫談會を開催するようになり、1927年7月には同人誌『萬華鏡』が創刊されるに至った。同人には、中國人では歐陽予倩、田漢など演劇関係者のほか、鄭伯奇、郁達夫、王獨清、そして陶晶孫など創造社の初期メンバーが名を連ねている<sup>4)</sup>。郭沫若も内山書店の常連の一人であった。一方、日本人は内山完造を中心として、豊田紡績會社社員で京劇研究家の塚本助太郎、醫師でゲーテ研究家の石井政吉など市井の文藝愛好者が参加した。なお、『萬華鏡』の内容については本稿の主旨から外れるため、別稿に譲ることとしたい<sup>5)</sup>。

1920年代に入ると、谷崎潤一郎や金子光晴など多くの日本の文化人が上海を訪れるが、その窓口となったのが内山書店と文藝漫談會の日中の同人であった。上海に長期滞在し、風來坊のような生活を送っていた前衛畫家の宇留河泰呂（うるがわやする、1901-1986年）もまた文藝漫談會の常連であった。通稱「パンさん」と呼ばれた彼は、大正期の新興美術運動に参加し、1926年に「單位三科」を結成、パリを最終目的地として1927年に上海に渡り、同地に三年ほど滞在した。文藝漫談會で聲をかけられた宇留河は、『萬華鏡』や郁達夫が編



集した『大衆文藝』の創刊號（1928年9月）、魯迅の知り合いの著書などの装丁を手掛けたことが明らかにされている<sup>6)</sup>。また、1928年と29年の魯迅日記には宇留河の名が何度か記され、彼が宇留河の個展で一枚の油繪を購入したことも窺える<sup>7)</sup>。

月刊『樂群』第1卷第1期（1929年1月）から第6期（同年6月）の表紙デザインはこの宇留河が擔當したものである。ボブカットの裸體の女と書物を手にした男の姿を輕妙なラインで描いた二種類の表紙繪と目次には、



「PAN UR」あるいは「Pan」と宇留河の名前が記されている<sup>8)</sup>。また『樂群』第1卷第1期と第3期（1929年1月、3月）の樂群書店の廣告からは、同社が出版したUpton Sinclair作・易坎人譯の『石炭王』と『資平小説集』のイラストも「日本名畫家 Pan Ur」、すなわち宇留河に依頼していたことが窺える。さらに第1卷第1期には、張資平の長篇小説「最後的幸福」の題名を冠した宇留河のイラストも一頁を割いて掲載されていた<sup>9)</sup>。當時、樂群書店は北四川路吟桂路（現在の秦關路・長春路東側近邊）、すなわち内山書店の近くに位置し<sup>10)</sup>、宇留河と親しかった金子光晴によれば、張資平もまた書店の常連であった<sup>11)</sup>。

おそらく内山書店での交流を通して張資平は宇留河に仕事を依頼したのであろう。

なお、『石炭王』の原作は、アメリカの資本主義社會の暗黒を告發し、世界的な人氣を博した社會主義の作家シンクレア（Upton Sinclair、1878-1968年）の『King Coal』（1917年）である。易坎人は當時日本に亡命していた郭沫若の筆名であり、1928年11月に刊行された同翻譯書は、1929年3月に再版、1930年5月の時點では四版を重ねており<sup>12)</sup>、シンクレアの人氣ぶりを示している。日本



では、シンクレアの譯書は1920年代前半から盛んに出版され、戯曲「二階の男」(『The Second-Story Man』1912年)はプロレタリア演劇運動のなかで繰り返し上演された<sup>13)</sup>。その影響を受けて中国でも、陶らが参加した藝術劇社の旗揚げ公演(1930年1月)では同戯曲が選ばれた。一方、翻譯という点においては、後期創造社の若手メンバーであった馮乃超と郁達夫が1928年に各自『拜金藝術』(『Mammonart』1925年)を部分的に翻譯している<sup>14)</sup>。しかしながら、『民國時期總書目(1911-1949)外國文學』(書目文獻出版社、1987年)を確認する限り、シンクレアの作品の完全な譯書として中国で最初に刊行されたのは、上記の樂群書局より刊行された『石炭王』であった可能性が高い。陶もまた同時期に郁達夫の紹介でシンクレアの『密偵』(『100% : The Story of a Patriot』1920年)の翻譯を手がけており<sup>15)</sup>、『樂群』第2卷第8期(1929年8月)の廣告からは、同様に樂群書店から刊行される予定であったことが窺える<sup>16)</sup>。

上記のことは、『樂群』は後期創造社とは距離を置いていたが、陶晶孫や郭沫若など創造社結成以來のメンバーとは關係を保ち、かつ彼らが出入りする内山書店を中心とした日中の文化人のネットワークにも連なっていたことを示している。

## 2. 『樂群』に掲載された翻譯作品

本章では、『樂群』に陶が掲載した八編の翻譯作品のうち、前稿では觸れなかった五編の作品について紹介したい。

### (1) 松本淳三「慈善」(第1卷第4期、1929年4月)

主要人物は貴婦人と紳士、浮浪者の3名の寸劇である。豪華なダイヤを指にはめた貴婦人が慈善事業のため街角に立って花を賣っている。夜會服を着た紳士は媚を賣る貴婦人に流し目を送りながら貧しい人にと大金を手渡す。飢えた浮浪者が現れてお金を乞うが、この裕福な男女は不愉快な表情を露わにしてその場を立ち去る。怒り、かつ落膽した浮浪者の姿を捉えて幕は閉じる。なお、管見の限り、「慈善」の原作の初出誌などは不明である<sup>17)</sup>。

松本淳三(1895-1950年)は、1921年に再刊された『種蒔く人』に同人として参加し、また日本最初のプロレタリア詩誌とされる『鎖』(1923-1924年)の



同人でもあった詩人・作家である。『文藝戦線』などにもプロレタリア詩を寄稿し、当初、松本の青春の情感を詠んだ作品は、「現在の無産青年」による「デカダン文藝」として評價されたが、のちには「少女雑誌の投稿欄」の「選外佳作」に相應しいとプロレタリア陣營から批判を受けることもあった<sup>18)</sup>。1928年には日本大衆黨結黨に参加し、文藝界を離れている。

今日では、彼のプロレタリア詩はダダイズム的な要素とアナキズム的な傾向を有していたことが指摘されている<sup>19)</sup>。松本の詩を手にとると、その鮮やかな色彩感覚は、次に述べる新感覺派の鈴木彦次郎の作品を想起させるものがある。このような詩人の手による戯曲「慈善」は、上流階級の人間の偽善ぶりを風刺的に描いてはいるが、階級の對立を前面に強く打ち出すことはなく、むしろ都會的な色合いと輕妙な筆致が目につく小品に仕上がっている。後述するように、陶は文體や表現に凝ったプロレタリア作品を好む傾向があった。「慈善」の翻譯においても、陶はこの小品が有する垢抜けた雰圍氣に惹かれたのではないかと思われる。

## (2) 鈴木彦次郎「狗狐之爭」（第1卷第5期、1929年5月）

都會の上流階級の年若い男女を主人公とした一幕ものの戯曲である。東京の山の手らしき住宅地の洋館を舞臺とし、洋館に逃げ込んだ狐を互いに自分の愛犬だと譲らない令嬢と青年の諍いに執事や女中、家の主人を巻き込ませ、ユーモラスに描いている。原作は『文藝時代』1926年8月號に發表された鈴木彦次郎の戯曲「犬爭狐騒動」であり、『樂群』に掲載された陶の翻譯作品のうち、プロレタリア色を帯びない作品はこの一作のみである。

鈴木彦次郎（1898-1975年）は、新感覺派の作家が集った『文藝時代』の同人である。中西康代氏の論考によれば、陶の最初の創作集『音樂會小曲』（1927年）に收められた短篇小説「兩情景」の文章と内容は、鈴木彦次郎の短篇小説「薔薇と襟足」（『文藝時代』1925年7月號）を摸倣しているという<sup>20)</sup>。「薔薇と襟足」は、音樂會の客席の美しく着飾った男女の姿を、各場面を映像ショットのようにつなげて描いた作品であった。また中西氏は、陶が自身と同じように病身であった鈴木が描く「明るい生命感」に好意を抱いていたのではないかと推測している。なお、「犬爭狐騒動」の短い會話文は特に實驗的な文體ではない

が、潑刺とした印象を與える。これらのことを踏まえると、陶は鈴木の瀟洒な作風に對する共感から「犬爭狐騒動」を翻譯したと考えられる。なお、同戯曲では、洋館の音楽室からチェロとピアノの音が流れ続けるという音響の指示が記されている。幼少期からピアノを習い、九州帝大のオーケストラで金管楽器と弦楽器を演奏し<sup>21)</sup>、東北帝大では指揮を擔當した陶は、上海の藝術劇社で音響を擔當した。あるいは陶は上演を想定して、この戯曲の音響にも興味を覺えたのかもしれない。

### (3) 「演劇雜記」(第1卷第5期、1929年5月)

この雜記は、陶の演劇に關する見聞をまとめたものである。陶が日本で入手した情報を中國語に譯したものであるため、ここでは他の翻譯作品と一緒に紹介したい。

各章は二百字から七百字程度でまとめられ、「一 由十九世紀到二十世紀初」(19世紀から20世紀初頭まで)、「二 梅意爾赫利特」(メイエルホリド)、「三 演出者」(演出家)、「四 木人戲」(人形劇)、「五 斯脫林特堡的俳優藝術」(ストリントベリの俳優の藝術)、「六 假面」、「七 女演員雜記」(女優に關するメモ)、「八 再說演出者」(再び演出家について)、「九 關於拍手」(拍手について)からなる。前稿で觸れたとおり、一、二章では、ヨーロッパの現代演劇の改革者であるドイツのラインハルトとソ連のメイエルホリドに關する紹介が記されていた。これらの紹介文の一部は、1927年9月に來日したメイエルホリド劇場演出部のスタッフが勞農藝術家連盟の研究所で行った講義内容に重なるものであった。また前稿では、四章で陶が日本で觀劇した人形劇の種類を紹介していることをもとに、プロレタリア演劇としての人形劇を陶が東京で觀劇したのではないかと推測した。

さて、三章から九章の概要は以下のとおりである。三章と八章では、舞臺における「演出家」の重要性を説いている。俳優は「演出家」の指示を傾聴すべきであり、優れた「演出家」は理論に加えて舞臺の各方面に通じていなければならないことが述べられている。音楽の素養のある陶らしく、演出家と舞臺の關係を指揮者とオーケストラに例えて説明している。五章では、ストリントベリの俳優論が紹介され、俳優は自己の役柄に埋没し、戯曲の中の世界を再現さ



せる力が必要なことが記されている。なお、ストリントベリ（August Strindberg、1849-1912年）は、大正期の日本で自然主義劇の作者としてチェーホフと並んで愛讀されたスウェーデンの作家である<sup>22)</sup>。彼の戯曲は築地小劇場でも1924年から翌年にかけて數回上演された<sup>23)</sup>。またストリントベリ関連の文章は、築地小劇場の廣報誌『築地小劇場』で頻繁に掲載され、同劇場の俳優であった千田是也はストリントベリの『俳優論』を翻譯し、戦後に刊行している<sup>24)</sup>。六章では、ヨーロッパの假面劇の歴史について觸れ、その起源はアニミズムの儀式であったことなどが紹介されている。七章と八章では、専門家の評價の高い女優が必ずしも觀客に愛される譯ではないこと、小劇場の俳優は觀客の拍手に甘んじて演技を磨くのを怠ってはいけないという戒めが記されている。

このように「演劇雜記」には、上演側の視點に基づいた具體的な舞臺情報の斷片が集められている。次のことを手がかりとすると、これらの情報は、築地小劇場に出入りする演劇人から得たものであったことが推測される。

三章と八章では「演出家」という言葉が繰り返し用いられており、三章では「中國に古くからある“導演”の二文字は、ここで述べる演出の意にややそぐわないと思うので、“演出家”を用いる」と斷っている。「演出家」とは、當時は築地小劇場内で使われた独自の言葉であった。創始者の一人の小山内薫がヨーロッパの演劇運動から影響を受けて、日本では「舞臺監督」と稱していたフランス語の「レジイ」の役割の重要性を説き、それに合わせて「演出家」と呼び改めさせたという<sup>25)</sup>。なお、それまで大道具部と小道具部で分擔していた舞臺音樂の擔當を「効果」と名付けて獨立させたのも、築地小劇場が最初であった<sup>26)</sup>。

また、六章で觸れているヨーロッパ経由の假面劇は、日本では、築地小劇場に舞臺裝置家と俳優として参加し、かつ後述するように、陶の木人劇社に影響を與えた人形座を結成した伊藤熹朔・千田是也（本名は伊藤罔夫）兄弟が先驅的に上演している。ロシア革命後のヨーロッパでは新たな演劇運動が起こり、舞臺の單純化と様式化を唱え、人形劇や假面劇に総合的舞臺藝術として新しい生命を吹き込んだのがイギリスの演出家ゴルドン・クレイグであった。彼の薫陶を受けた伊藤兄弟はシュニツレルの假面劇「猛者」を上演し、同劇を觀劇した小山内薫は、伊藤熹朔に假面の創作を依頼し、築地劇場で1926年4月末

から5月にかけてイエエツの「砂時計」を假面劇として上演したという<sup>27)</sup>。

すなわち、「演劇雑記」に記された情報は、陶が東京で築地小劇場と関わりのある演劇人と交流を持ち、上演に関する具体的な知識を得ていた傍證となり得る。そしてまた陶が日本の演劇運動を通して演劇の世界的な新動向の把握を試みようとしていたことを示している。

#### (4) 「動物革命 梅資雜来姆第二場」(第1巻第6期、1929年6月)

陶の翻譯は、ドイツのユダヤ系作家イワン・ゴル (Ivan Goll、1891-1950年) の風刺劇「メツザレム」(Methusalem) の第二幕にあたる。同戯曲は十幕からなり、ドイツの資本家メツザレム一家の強欲ぶりとメツザレムが民衆に打倒されるまでの過程を、登場人物の「意味のずれた」會話を通して滑稽かつ風刺的に描いている。第二幕では、メツザレムが客間で居眠りをしている間、敷物や剝製の動物が動き出し、メツザレムをはじめとする人間打倒を叫ぶ。

イワン・ゴルは表現主義の洗禮を受けた詩人・作家であり、道德や理性など外面的な形式や倫理を否定し、表現の誇張を通して人間の本質を描き出すことを目指した作風で知られている。「メツザレム」はゴルの代表作であり、1922年にベルリンで假面劇として初演され、假面と衣裝はベルリンのダダイズムの中心にいた畫家ゲオルゲ・グロッスが擔當した。なお、日本では伊藤兄弟が中心となった人形座が1927年12月に築地小劇場で第三回公演として上演している<sup>28)</sup>。築地小劇場の文藝部員であった久保榮が作成した人形座の脚本『メツザレム 或は 永遠のブルジョア』(原始社、1928年)によれば、第二幕の冒頭は次のようにはじまる。

鸚鵡 兄弟 兄弟、そこに居るか！

郭公 よして呉れ 四海同朋主義なんざあ眞つ平だ。獨逸の鳥は、かう歌ふんだ。「わが鳴きごえは、雷の……」——“Es braust mein Ruf wie Donnerhall……”

鸚鵡 自由だ……平等だ……博……博……博……

郭公 はく……はく……はくしよい！ 遁太の鉤鼻め！

鸚鵡 パルドン、わたしは神秘主義者だ、一元論者だ、フロイド學者だ。だが、君は何んだ？<sup>29)</sup>



動物たちが團結して支配者を倒すという明快な筋書き自體は、前稿で取り上げたプロレタリア童話「林中獅子的故事」（『樂群』第1卷第2期、1929年2月）の筋書きを髣髴させる。だが、引用文のとおり、逆にその文章は極めて入り組んだ臺詞で構成されている。なお、陶の中國語譯は原始社版の久保榮譯の表現の細かいニュアンスを汲み取っており、ドイツ語の原本ではなく同書を底本としたと思われる<sup>30)</sup>。のちに陶が上海で出版した人形劇戯曲集『木人劇 儂子的治療』（現代書局、1930年）には、この「動物革命」とともに「メツザレム」の第四幕にあたる「梅資雜來姆 第四場」も収められていた<sup>31)</sup>。以上のことを踏まえると、陶は「動物革命」を木人劇社での人形劇上演用に翻譯したと考えられる。

#### (5) 江馬修「黒人的兄弟」（第1卷第7期、1929年7月）

日本郵船會社の國際航路船を舞臺とした、白人の黒人に對する人種差別を描いた物語である。セイロン島出身の寶石商である年若い兄弟はエジプトで商賣を濟ませ、安堵して日本船の三等室に乗り込む。ところが、同室のイギリス人の男は威壓的に振舞い、侮辱を受けた兄は抵抗する。兄弟は日本人の船員に保護されるものの、イギリス領のコロンボ到着を目前にイギリス人の男に脅迫され、絶望のあまり海に身を投げてしまう。日本人の船員はコロンボのイギリス人官吏に訴えるが、事件は黙殺される。コロンボの黒人たちがイギリス人の男を乗せて去ってゆく船に向い、復讐を口々に叫ぶところで物語は終わる。

原作は江馬修（1889-1975年）の短篇小説「黒人の兄弟」である。『戦旗』1928年5月號に掲載され、のちに1930年に戦旗社から出版された日本プロレタリア作家叢書『阿片戦争』に収録された。江馬はヒューマニズムの作家として文壇に知られたが、關東大震災に遭遇した後には社會主義に目を向け、プロレタリア作家同盟中央委員、『戦旗』編集委員を歴任した。この「黒人的兄弟」は藤枝丈夫原作の「黄塵」（『樂群』第1卷第3期、1929年3月）とともに、のちに陶の翻譯集『盲目兄弟的愛』（上海世界文藝書社、1930年）に収められた<sup>32)</sup>。なお、陶はほかにも江馬修原作、村山知義改補の戯曲「阿片戦争」を翻譯して『大衆文藝』第2卷第1期（1929年11月）に掲載している。

黒人を主人公とした登場人物の配置、ヨーロッパ系白人の黒人に對する人種

差別と植民地支配の告発というストーリーは、後述する村山知義が創作し、かつ陶が中國語に翻譯した人形劇「やっぱり奴隷だ」に重なるものがある。

### 3. 翻譯作品における傾向

本章では、前章で取り上げた『樂群』に掲載された陶の翻譯作品における傾向について、人形座との関わりに觸れながらまとめたい。小谷一郎氏の論考では、『大衆文藝』第2巻第3期（1930年3月）で組まれた人形劇特集、および陶による人形座第一回公演の上演作品「誰が一番馬鹿か」の翻譯などに着目し、木人劇社と人形座を結びつけ、陶の人形劇を日本經由のものとして位置づけている<sup>33)</sup>。ここでは、人形座をはじめとする新興人形劇における表現形式の追求について補足したい。

原作の發表時期などから考えると、『樂群』に掲載された翻譯作品の多くは、陶が東京時代に手がけたことが推測される。東京で『音樂會小曲』を脱稿した後、陶が戯曲を中心としたプロレタリア文學作品へ目を向けつつあったのは確かである。しかしながら、「慈善」は都會的で輕妙な筆致の作品であり、「メツザレム」はドイツ表現主義の影響を受けた難解な文體で構成された戯曲であった。日本語への翻譯者であった久保榮は、同戯曲を「『論理の否定』の法則によって、臺辭と臺辭との間の論理的な連絡が全然顧慮されていないから、全曲の外観は、新聞の切抜や燐寸のペエペアを貼りまぜたダダイズムの繪畫に酷似している」と述べ<sup>34)</sup>、また原作者の言葉を借りて、「在來の一切の劇術を超絶した新しい戯曲——即ち『超戯曲』と稱している<sup>35)</sup>。

陶の「動物革命」の翻譯の背景には、人形座の影響らしきものが窺えるが、そもそも、人形座のもととなった人形劇グループは、二十世紀のヨーロッパ演劇への憧憬をもとに結成された演劇好きの青年たちの集いであった。イギリスの演出家ゴルドン・クレイグの舞臺藝術を中心とした演劇運動については前述したが、築地小劇場の創始者となる土方與志は模型舞臺研究室を主催し、そこへ通っていた東京美術學校在學中の伊藤熹朔は舞臺美術への興味から弟の千田是也とともに人形作りを始めた。伊藤兄弟は仲間とともに1923年にメーテルリンクの男女の愛の傷痕を描いた「アグラヴェーヌとセリエット」を人形劇として試演し、藝術関係者の注目を集めたという<sup>36)</sup>。人形座に参加した藤田嚴



は、第一章で紹介した宇留河泰呂など前衛藝術家の集った「單位三科」のメンバーでもあり、同グループ内で實驗的な人形劇や假面劇を上演していた<sup>37)</sup>。このように日本の新興人形劇は當初、新しい時代の藝術形式の模索として勃興したものであった。

やがて、千田是也が東京帝大のマルクス主義藝術研究會と接觸し、プロレタリア演劇に参加するようになると、同研究會から辻恒彦や佐野碩、小川信一などが人形劇グループに加わり、新たに「人形座」と命名されたこのグループは、社會運動と結びついた人形劇を目指すようになる<sup>38)</sup>。その第一回公演は1926年9月に築地小劇場で行われ、辻恒彦が譯したドイツのウィットフォーゲルの風刺劇「誰が一番馬鹿だ」が上演された<sup>39)</sup>。「ゲオルグ・グロスの政治風刺畫そっくりの人形をつくったり、幕切れに資本家の人形を本物の泥靴で蹴っ飛ばしたり、人形芝居というので檢閲が油斷した隙を狙って大いに氣勢をあげ」た公演は、新興人形劇ブームに火をつけ<sup>40)</sup>、同公演の影響のもと村山知義が書き下ろした人形劇が「やっぱり奴隷だ」（『文藝戦線』1927年7月號）であった<sup>41)</sup>。この第一回公演の人形制作では、先に觸れた「メツザレム」の上演にも関わった畫家ゲオルゲ・グロス（George Grosz、1893-1959年）の風刺畫のデザインを取り入れており、思想の宣傳とともにその表現形式にも力を注いでいたことが窺える。

そもそも陶が東京滞在中に翻譯した「やっぱり奴隷だ」も白人對黒人の圖式を明確に描いてはいるが、ヨーロッパの洗練された雰圍氣を漂わせるプロレタリア戯曲であった。主人公のフランスの植民地セネガルの黒人兵は、第一次世界大戰で敗戦國となったドイツで白人の妻を娶る。やがて子供が生まれ、彼は子孫が白人になったことを喜ぶ。だが、その婚姻は「黒人の血」を利用したフランスの對ドイツ民族劣化政策であったことに気づき、「やっぱり奴隷だ」と叫ぶところで幕が下りる。作中には抵抗の場面もそのような臺詞も登場せず、むしろ「ペパミントと煙草をのみながら」主人公を誘惑するフランス人士官の愛人が登場し、黒人兵たちは「俺達は活動寫眞で見た。／エッフェル塔を、／神様のやうなフランスの娘つ子を」とパリへの憧憬を語り、「猛烈な速度で戦場の跡を疾驅している」急行列車の中で主人公はマンドリンを弾いている<sup>42)</sup>。このようにドイツ留學を経て、前衛美術の旗手として活躍した村山ならではの

の、ヨーロッパの猥雑さも含めた華やかでスピード感溢れる描寫はこの作品にモダンな精彩を與えている。

以上のように、陶が東京で翻譯した作品の多くはプロレタリア色を帯びてはいるものの、その中には洗練された文體と都會的な雰圍氣を兼ね備えた作品も少なくなく、そのような作品を陶が好んでいたことを示している。新興人形劇における既成概念を超えた新たな藝術形式に對する追求は、陶のモダンな筆致の文藝作品に對する嗜好とも重なっていたと思われる。

#### 4. 最後に

新感覺派の鈴木彦次郎の都會的な戯曲を『樂群』に掲載しているように、東京時代の陶は『音樂會小曲』の瀟洒な世界から突如方向轉換したのではなかった。あくまでも彼の感性を生かした独自の視點から、プロレタリア文學に向き合いつつあったと言える。陶が『樂群』に作品を發表したのは、同誌が創造社の初期メンバーや内山書店を中心とした日中文化人のネットワークにつながり、また創造社が閉鎖された後に若手メンバーが創刊した急進的な社會科學系の雑誌とは異なり、第一次世界大戰後の新思潮を幅廣く受け入れていたからだと推測できる。

ところで、陶が翻譯した「メツザレム」と「誰が一番馬鹿だ」は、人形座の全三回の公式公演のうち築地小劇場で行われた第一回と第三回公演の上演作品にあたる<sup>43)</sup>。さらに、陶の人形劇戯曲集『木人劇 儂子的治療』の冒頭に置かれた「誰最蠢」（誰が一番馬鹿だ）の舞臺寫眞は、紛れもなく人形座の第一回公演の寫眞を用いたものである<sup>44)</sup>。これらのことを踏まえると、陶が人形座の存在を意識していたことは間違いなく、あるいは彼は、築地小劇場で行われた人形座の公演を觀劇した可能性も十分にある。藝術劇社に参加した中國人留學生たちは、1928年から29年の間に東京で青年藝術家連盟を結成し、村山知義や藤枝丈夫など日本の左派演劇人と親しく往來し、村山たちが同連盟で演劇講座を開催したこともあった<sup>45)</sup>。そのような交流の中に陶の姿もあったかもしれない。しかしながら、陶のプロレタリア文藝への歩みは、當時の日中左派演劇人の交流の影響を受けながら、それと同時に、彼自身の根底にある文學的感性に沿って進められていたと考えられる。陶のモダンな感覺は、歸國後の木人劇



社の公演や藝術劇社で音響を擔當したプロレタリア演劇活動にも引き繼がれている。このことに関しては別稿で改めて論じることとしたい。

## 注

- 1) 近年の陶晶孫に関する論考では、小谷一郎「一枚の寫眞から——歸國前の陶晶孫、陶晶孫と人形劇のことなど」（『中國文化』第59號、2001年）、太田進「陶晶孫とプロレタリア文學」（『季刊中國』2008年夏季號）において、陶の人形劇の仕事と創作人形劇「勘太與熊治」「羊的素描」に焦點をあてて論じている。
- 2) 盧正言「陶晶孫著譯作品目錄」（張小紅編『陶晶孫百歲誕辰記念集』百家出版社、1998年）では、『樂群』に掲載された作品の題名についてのみ觸れている。
- 3) 同論では、「林中獅子的故事」（第1卷第2期、1929年2月）、藤枝丈夫「黃塵」（第1卷第3期、同年3月）、Tretshakof「Roar Chinese」（第1卷第4期、同年4月）について取り上げた。
- 4) 同人については、主に内山完造「文藝漫談會の思出」（『魯迅の思い出』社會思想社、1979年、初出は『老朋友』創刊號、1955年）を参照した。
- 5) 現存する『萬華鏡』の内容については、大橋毅彦他「第九回研究集會『特集 東アジアネットワークの中の横光利一』より《コロキアム》鄔其山・Lyceum・上海ゲッター」（『横光利一研究』第7號、2009年3月）が最も詳しく紹介している。1930年4月刊行の『萬華鏡』には、陶の人形劇脚本「羊的素描」の日本語譯が掲載されている。
- 6) 注5前掲書、飯倉照平・南雲智譯『魯迅全集18 日記II』（學習研究社、1985年）203頁譯注（一）、NHK“ドキュメント昭和”取材班編『ドキュメント昭和 世界への登場2 上海共同租界 事變前夜』（角川書店、1986年）96-100頁を参照した。本稿で用いたのは『萬華鏡』1930年4月號の表紙繪であり、注5前掲書からの引用である。
- 7) 1928年4月2日、11月15日、1929年4月27日の日記に宇留河の名が見られる。注6前掲書『魯迅全集18 日記II』254頁譯注（三）、嶋田英誠「魯迅故居であった一枚の繪」（『月刊中國圖書』第11卷第5號、1999年5月）によれば、1929年に購入した油繪「逆立ちする娘」は現在も上海の魯迅故居に飾られている。
- 8) 本稿で用いたのは『樂群』第1卷第3期（北京社會科學院藏）の表紙繪である。「PAN UR」が宇留河のサインであることは、吳孟晉氏にご教示いただいた。感謝の意を記したい。
- 9) 『最後の幸福』の初版は1926年に創造社出版から刊行された。
- 10) 書店の住所は月刊『樂群』第1卷第1號に據る。
- 11) 金子光晴『詩人』（『金子光晴全集第6卷』中央公論社、1976年）176頁。
- 12) 『中國現代作家著譯書目』（書目文獻出版社、1982年）、『民國時期總書目（1911-1949）外國文學』（書目文獻出版社、1987年）による。
- 13) 日本でのシンクレアの受容については、中田幸子『祖父たちの神々——ジャック・ロンドン、アプトン・シンクレアと日本人——』（株式會社圖書刊行會、1991年）に詳しい。同書によれば、例えば本格的なプロレタリア演劇を目指して結成

された前衛座では、第一回～第五回地方巡演（1926年10月、1927年6月、同年8月、同年9月）にかけて「二階の男」を上演した。

- 14) 蘆田肇編『中國左翼文藝理論における翻譯・引用文獻目録（1928-1933）』（東京大學東洋文化研究所附屬東洋學文獻センター、1978年）によれば、馮乃超の譯は『文化批判』（1928年2月）に掲載され、郁達夫の譯は『北新』（1928年4月～1929年8月）に斷續的に掲載された。
- 15) 陶晶孫「一年間」（『日本への遺書』創元社、1952年）では、「郁の世話で私はシンクレアの「スパイ」を翻譯して暮しを立てた」と記している。なお、原作のイギリス版の題名は『The Spy』である。
- 16) 最終的に陶の譯書は1930年に北新書局から刊行された。
- 17) ダダイズム的な表現も戰闘的な臺詞も姿を潜めたこの作品は、おそらく作者の創作活動の中期にあたる1925年から1927年の間に發表されたと思われる。
- 18) 光造「無産青年とデカダン文藝—尾崎士郎、松本淳三の徒に與ふ—」（『種蒔く人』第4巻第18號、1923年4月）、野村吉哉「雜感二三」（『文藝戦線』第2巻第4號、1925年9月）。
- 19) 乙骨明夫「異色のプロレタリア詩人、松本淳三—現代詩人素描（六）—」（『國文白百合』6號、1975年）。
- 20) 中西康代「陶晶孫初期作品集『音樂會小曲』と新感覺派に關する一考察」（『東京女子大學 日本文學』第83號 伊藤虎丸教授記念號、1995年）。同論ではまた、陶を中國で最初に日本新感覺派の文體を作品に取り入れた作家として位置づけている。
- 21) 『九大フィルハーモニー・オーケストラ 50年史（1909-1959）』（九大フィルハーモニー會、1963年）によれば、陶は第二トロンボーン（第16回演奏會、1920年3月）、第二コルネット（第17-18回演奏會、1920年11月、1921年6月）、コントラバス（第20-21回演奏會、1922年5月、同年11月）を擔當している。
- 22) 大正後期から昭和初期にかけて『ストリントベルグ小説全集』（新潮社）、『ストリントベルグ戯曲全集』（新潮社）、『ストリンドベルグ全集』（岩波書店）が刊行されており、この作家の人氣が窺える。
- 23) 菅井幸雄編著「上演年表」（『新劇・その舞臺と歴史 1906⇒』求龍堂、1967年）によれば、築地小劇場ではストリントベリの作品は、「一人舞臺」「稻妻」（1924年11月）、「爛醉」（1925年6月）、「母の愛」「熱風」「ジュリイ嬢」（同年7月）、「ペリカン」（同年10月）を上演した。
- 24) 『《築地小劇場》解説／總目次／索引』（龍溪書舎、1980年）によれば、アウグスト・ストリントベルグ「様式化に就いて」（第1巻第5號、1924年10月）、「アウグスト・ストリントベルク小傳」（第1巻第6號、同年10月）、ストリントベルヒ「ジュリヤス・シイザア」（第2巻第1號、1925年1月）、「ストリントベルク作『爛醉』に就いて」「『爛醉』と覺醒」（第2巻第6號、同年6月）、「『母の愛』」「『令嬢ジュリイ』」「『伯爵令嬢ジュリイ』」「『令嬢ジュリイ』紹介から」「『熱風』」（第2巻第7號、同年7月）、ストリンドベルク「『母の愛』」（第2巻第8號、同年8月）が掲載された。なお、ストリンドベリ著・千田是也譯『俳優論』（早川書房、1952年）の第一章「俳優の藝術」は、「演劇雜記」第五章の題名「斯脫林特堡的俳優」



優藝術」と重なる。

- 25) 久保榮『小山内薫』（文藝春秋社、1947年）153頁。
- 26) 同上154頁。
- 27) 小山内薫「假面劇の試み」（『小山内薫全集』六卷、春陽堂、1929年）。
- 28) 久保榮『メツザレム 或は 永遠のブルジョア』（原始社、1928年）129、134頁。
- 29) 同上25頁。
- 30) 久保榮譯「メツザレム」は『世界戯曲全集』第十九卷（世界戯曲全集刊行會、1930年）と『新興文學全集』第二十卷（平凡社、1930年）にも收められたが、原始社版とはわずかに譯文の出入りがある。
- 31) 『木人劇 傻子的治療』の目次は、注1前掲太田論文で紹介されている。なお、『木人劇 傻子的治療』の初版本の貴重なコピーを太田進先生にお借りした。感謝の意を記したい。
- 32) 「黄塵」については、注3前稿を参照されたい。
- 33) 注1前掲小谷論文。
- 34) 注28前掲書135頁。
- 35) 注28前掲書131-134頁。
- 36) 川尻泰司『日本人形劇發達史・考』（晩成書房、1986年）363頁。
- 37) 五十殿利治『改訂版 大正期新興美術運動の研究』（スカイドア、1998年）740-746頁。
- 38) 千田是也『もうひとつの新劇史——千田是也自傳』（筑摩書房、1975年）115-116頁。
- 39) 同上116頁。
- 40) 同上116頁。
- 41) 注36前掲書223頁。
- 42) 村山知義「やっぱり奴隷だ」（『文藝戦線』1927年7月號）138、142、143頁。
- 43) 松本克平「若き日の舞臺空間への夢」（『新劇』伊藤熹朔追悼特集1967年6月號）によれば、人形座の第一回公演は1926年9月に築地小劇場で、第二回公演は同年12月に帝國ホテル演藝場で、1927年7月の朝日講堂での臨時公演をはさみ、第三回公演は1927年12月に築地小劇場で行われ、その後人形座は解散したという。
- 44) 高山貞章「人形劇の見解」（『テアトロ』1934年9月號）には人形座の第一回公演の寫眞が掲載されており、『木人劇 傻子的治療』の冒頭に掲載されたものと同じの寫眞であることが確認できる。
- 45) 小谷一郎「ふたたび一枚の寫眞から——王道源、そして「青年藝術家連盟」のことども——」（『日本アジア研究』第6號、2009年）。