

田漢と日本（一）

——「近代」との出会い——

小谷 一郎*

田漢，字を寿昌という。中国近代劇の始祖の一人で，中国国歌「義勇軍行進曲」の作詞者でもある彼を取り上げる意味について，ここに改めて述べるまでもないであろう。

この田漢と日本との関わりは深い。田漢は，1898年3月12日，湖南省長沙県東郷花果園田家塢茅坪に長男として生まれた。父の名は田禹卿，母の名は易克勤という。田漢は，1916年湖南省長沙師範学校卒業後，叔父易梅園について来日した。彼は，それ以後最終的に帰国する1922年まで，足掛け7年もの間，日本で生活した。田漢18歳から24歳までの間である。田漢と日本との関わりは，彼が人生の中で最も掛け替えのない青春時代を日本で過ごしたというだけではない。田漢は，この間，はじめて「近代劇」，「近代文学」に接触した。田漢は，日本留学時代に少年中国学会に加入，少年中国学会会員として機関誌『少年中国』に処女作「瓊瑤隣与薔薇」をはじめ多くの評論，詩，翻訳，戯曲を発表したほか，21年6月，東京郁達夫の下宿で成立した文学団体創造社の結成に参画し，機関誌『創造』季刊創刊号に出世作である独幕劇「咖啡店之一夜」を発表，作家，演劇人としての第一歩を踏み出した。

田漢が留学していた当時の日本は，後述す

るように，第一次世界大戦を間に挟む関東大震災前の「大正日本」と要約できよう。本稿は，田漢と日本との関わりを，田漢が留学していた当時の日本，「第一次世界大戦を間に挟む関東大震災前の『大正日本』」という視点から捉え直してみようとしたものである。

田漢研究は1998年の田漢生誕百年を機に新たな段階に入った。田漢研究は，田漢が文化大革命でいち早く批判されたために，79年田漢が「名誉回復」するまで皆無に等しかった。80年代に入って田漢研究を後押ししたのは，83年から87年にかけて刊行された中国戯劇出版社刊の『田漢文集』全16巻だったが，その名が示す通りあくまで「文集」であり，田漢の全作品を収めたものではなかった。だが，この度，田漢生誕百年を記念して『田漢全集』が企画され，2000年12月，花山文芸出版社から『田漢全集』全20巻が刊行された。そこには，「文集」に収録されていなかった田漢の諸作品，日記，書簡，文革中の手記なども収められており，『田漢全集』の刊行は内外の田漢研究にとって大きな励みとなった。同時に，田漢の伝記的，実証的研究も進み，92年12月には8年もの歳月をかけた張向華編『田漢年譜』（中国戯劇出版社）が出版された。今日までこれ以上の「田漢年譜」はない。だが残念なことに張向華は94年病のために亡くなった。田漢論としては，董健の『田漢伝』（北京十月文芸出版社，96年12月）

* 小谷に・いちろう，埼玉大学教養学部教授，中国近現代文学

を第一に挙げたい。この田漢論は、93年から3年の歳月をかけたこれまた労作で、教えられることが随所にある。1936年生まれの彼は、67歳のいまも南京大学文学院院长として健在で、私は2003年春南京を訪ねた際、氏にお会いすることができた。

だが、いまそれらの仕事を「田漢と日本」ということで見た場合、そこには、後述するような問題点もまた認められる。それは舞台が日本であっただけに、中国ではそれを裏打ちする材料に乏しく、いきおい田漢その人の言葉だけに寄り掛かざるを得ないという事情によるものである。とすれば、それを補うのは日本側の研究者に課せられた課題でもあろう。

なお、本稿は先に中文で発表した一文「田漢与日本」に、その後の新資料を含め大幅な加筆を加えたものであることをお断わりしておきたい¹⁾。

(一)「近代」との出会い

シネマ・ファン

先にも述べたように、田漢は1916年湖南省長沙師範学校を卒業後、叔父易梅園について日本に来た。田漢の叔父易梅園は名を象という。彼は田漢の母易克勤の弟で、のちに田漢の妻となる易漱瑜の父でもある。田家は、田漢8歳の時に父田禹卿が死亡、没落した家を女手一つで支えてきたのが母易克勤だった。その時、彼らを支え、援助してきたのが易梅園である。田漢が日本に留学できたのも、折しも易梅園が湖南省留日学生經理処經理員に任命されたからだった。その時の田漢は天にも上るような気持ちだったろう。田漢はのちに、日本に向かう時の思いを、「私の心は幼

子のような喜びと、宗悫ばりの壮大な夢と、詩人のような想像とに充ち溢れ、『別れ』という言葉が持つ深刻な意味など少しも感じていなかった」と書いている²⁾。

田漢が来日した当時の日本は、第一次世界大戦を間に挟む、関東大震災前の「大正日本」である。第一次世界大戦は1914年7月のサラエボ事件をきっかけに始まった。日本はこれを「天佑」と捉え、8月ドイツに宣戦を布告、ただちに山東半島に出兵し、ドイツ権益を手中に収め、翌15年には袁世凱政権に対華21カ条要求を突きつけた。戦場とならなかった日本は、第一次世界大戦の戦時物資の供給などによって貿易収支が黒字に転じ、黒字幅は1915年が1億7585万余円、16年3億7104万余円、17年5億6719万余円と急速に増大した³⁾。日本はこれによって「列強」の仲間入りを果たす。田漢が来日した当時の日本は、第一次世界大戦の「恩恵」によって経済的にある「繁栄」と「安定」とを誇っていた時である。そしてそれは同時にまた、やがて来るロシア革命の勃発、第一次世界大戦の終結などを契機として「新時代到来」、「人類解放」、「社会改造」の気運が世界的な規模で巻き起こる「前夜」でもあった。

田漢が来日した時、東京は軍需景気に沸き返り、街にはのちに「大正ロマン」と称せられる「都会的」、「近代的」諸相が満ち溢れていたはずである。そのシンボルともいべきものが「自動車」、「活動写真」、「カフェー」だった。時の新進作家で、のちに田漢とも関わりを持つ佐藤春夫は、18年6月、雑誌『中央公論』が行ったアンケート「『自動車』と『活動写真』と『カフェー』の印象」に対して、「自動車」には「何となく淡い悲しみを漂わすガソリンの匂いを残していく」と答

え、「カフェー」については「日本の風俗がだんだん欧化する一現象の象徴」と言い、「活動写真」については「これら三つのうちでは、(いや、もつと外のを沢山に加えて見ても)、私は活動写真が一番好きです。私はあれを考える時、今の時代に生きて居ることの恩沢を、初めて少々感じます。あれは人間の物質的発明のなかのごく少数な最も永遠的なものの一つだと、私には思へます」と答え、絶賛している⁴⁾。田漢は、日本に発つ前、郷里で友人の呂鏑嘉を訪ね、いずれは一緒にヨーロッパへ留学しようと約束したという⁵⁾。こうしたヨーロッパ留学まで夢見ていた田漢が、東京の「都会的」、「近代的」諸相に魅せられていくのは、もはや時間の問題と云っていいであろう。

田漢は、日本に来たその年から「シネマ・ファン」になった。田漢はのちにこう書いている。

私は東京へ来たその年からシネマ・ファンになった。6、7年間に見た映画は100本以上にもなる。⁶⁾

田漢はまた、こうも言っている。

私が東京で勉強していた時はちょうど欧米映画の成長期で、日本が懸命に追いつこうとしていた時期だった。私は多くの時間を神田、浅草界隈の映画館の中で費やした。近眼になったのもそのためである。⁷⁾

1916年といえば、チャップリンの映画が日本で次々と上映されるようになったのもこの年である。しかしながら、田漢の文章にはな

ぜかチャップリンの映画のことはあまり出てこない。日本へ来たばかりの田漢に鮮烈な印象を与えたのは、アメリカ、ブルーバード映画社が制作した「シューズ」(原文、「鞋子」)である⁸⁾。

映画「シューズ」は、原題を「Shoes」、邦題を「毒流」という。監督はフィリップス・スモーレイ、主演女優はメリー・マクラレンである。この映画は1916年10月28日浅草帝国館で封切られた⁹⁾。当時の浅草は劇場、映画館、寄席などが立ち並ぶ庶民の憩いの場で、その中心が「六区」である。「シューズ」が封切られた帝国館は、六区の松竹館と富士館の間にあった。田漢はこの「シューズ」を「浅草帝国館」で見たという¹⁰⁾。とすれば、田漢は東京に来てまだ2ヶ月も経たない中に、もう浅草に出入りしていたことになる。

日本映画に詳しい田中純一郎の『日本映画発達史・I』(中央公論社、1957年2月)に依れば、当時の日本映画界は「過渡期」で、「出来そこないの活動写真を作るよりは、眼もあやな素晴らしい規模を持つ外国映画」を買い入れた方が、採算上も安全性が高いので、「自社映画は二次的となり、興行映画の七十パーセント以上」が輸入映画によって賄われていた時代だった。輸入される映画の中心は、第一次世界大戦の勃発までヨーロッパ映画だったが、戦争が勃発すると戦場となったヨーロッパ映画の制作は滞り、それに取って代わったのがアメリカ映画だった。第一次世界大戦の勃発は映画の面でも大きな変化をもたらした。輸入されるアメリカ映画では、ユニヴァーサル映画社の「連続活劇」ものが大人気を博した。「連続活劇」ものとは、探偵小説的筋立てで、一篇の終わりには必ず危機一髪となり、次篇への興味を繋いでいくと

いうものだった。当時の映画館は、どこでも「そのプログラムの一部には、必ず連続活劇の第何篇かが加えられてあった」という。「連続活劇」ものは、日本における映画の普及と大衆化に大きな役割を果たした。

「シューズ」を制作したブルーバード映画社は、このユニヴァーサル映画社の中にある一プロダクションである。ブルーバード映画は、「一篇の映写時間を五十分程度とし、人生や恋愛に憧れをもつ夢多い青少年の、やわらかい情操に向くように、ロマンティックな物語を骨子」とした「明るい人情劇風なねらいを持った映画」だった。ブルーバード映画は、「日本映画では空想もできないような、美しい自然の背景の前で、若いアメリカの俳優たちが演じる夢のような場面が多く、また、都会の片隅であるかなきかに生活する平凡な人生の平凡な姿が、自然のままにうつし出されたりして、忘れようとしても忘れがたい印象を与え」、やがて来る「日本映画の青春期」、映画芸術協会の作品や「松竹蒲田」の作品などに少なからぬ影響を与えたとされる¹¹⁾。

「シューズ」は、この「都会の片隅であるかなきかに生活する平凡な人生の平凡な姿」を描いた作品である。主演女優メリー・マクラレンが演じたのは、貧しい勧工場の売り子エバである。エバは一日9時間の労働を終えて帰る時、いつも靴屋のショーウィンドウの前に佇み、美しい靴に見とれていた。エバの靴は破れ、靴下が覗いていた。家には失業者の父、年中ボロをまとっている母、弟妹たちがエバの働きで暮らしていた。ボール紙を切り抜いて靴底の穴を塞いでいるエバ。そんなエバに、友達のアンが、今夜ブルワールの酒場に来てみれば、と耳打ちする。1週間が経

ち、エバは母親に週給を渡すが、靴は今週も買って貰えそうにない。エバの心をブルワールの酒場が誘惑する。その日エバはいつになく遅く新しい靴を手にして家に帰った。だが、エバはいままで経験したことの無いほどいやな思いをした。母の胸に泣き崩れるエバ。そこに父親が晴々とした顔で帰ってきて、仕事が見つかったと話す。エバは悔しい思いに泣きながら、皆と夕食につく。

18歳の田漢はこのエバの涙に感動した。田漢は、その日の日記に「私が今井銀行に預けているお金の半分を彼女に分けてあげられないのが悔しい」と記したという¹²⁾。

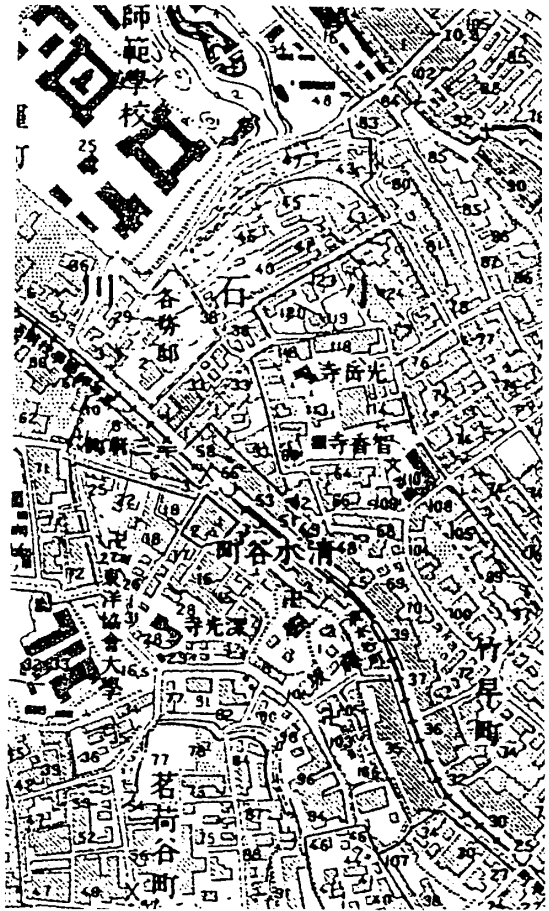
「シューズ」はブルーバード映画の傑作の一つと言われる。当時の映画雑誌『活動之世界』は「シューズ」を、「活動写真が芸術と云ひ得るなら、この写真の如き正にそれであろう。従来映画と比較して見ても、江戸時代の戯作者の作物から、急に自然派文学に接した心地がする」と言い、田中純一郎も「平凡な現実の生活を、写実的な表現で、逆に人々の心を捉えた」と肯定的な評価をくだしている¹³⁾。田漢もまた「シューズ」の「作者と監督の着眼点の新奇さ、描写の深刻さ」に驚いている¹⁴⁾。

ブルーバード映画社は、その後、イプセンの「人形の家」などを製作した。田漢がこの時ブルーバード映画「シューズ」に心惹かれ、日本に来て忽ちの中に「シネマファン」になったのは、単なる偶然ではないであろう。田漢は、そこに祖国中国では触れ得ぬ新しい時代の息吹き、潮流を敏感に感じ取っていたはずである。田漢が映画「シューズ」に見たもの、それは「中村イプセン」といわれた中村吉蔵の言う「境遇の発見」、「社会の発見」、「近代生活の恐れと喜び」と通ずるもの

であろう¹⁵⁾。これが示すように、田漢にとっての「シネマ」とは、明らかに「近代」への窓口のだったのである。

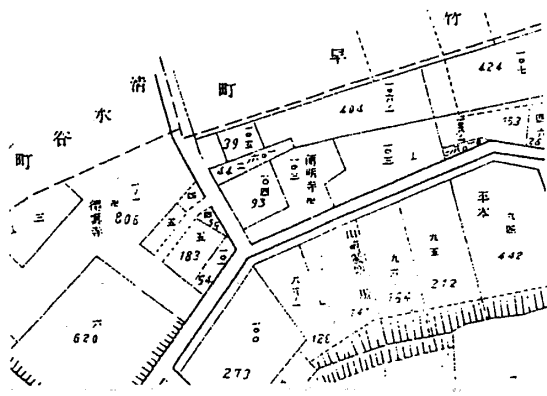
茗荷谷町96——湖南省留日学生経理処

田漢は、叔父易梅園夫妻と一緒に東京へ着くと、小石川区茗荷谷にあった湖南省留日学生経理処に住んだ。この湖南省留日学生経理処については、それが小石川区茗荷谷町にあったことは早くからわかっていたのだが、所番地がわからず長い間特定できなかった。だが、2003年2月汲古書院から出版された小野信爾『五四在日本』によって、それが明らかになった。小野信爾『五四在日本』は、外務省公文書館蔵などの資料を丹念に調査し、「五四運動前後の留日学生の状況と運動の態様」について、多くの資料を基に具体的に掘り起した10年以上にも互る仕事で、原資料などを載せた「注」が本全体の3分の2あまりを占めている。湖南省留日学生経理処の住所は、「第三章 五四運動」の「注（1）」の中に出てくる。この「注（1）」は、1918年日中共同防敵軍事協定に反対する中国人日本留学生の帰国運動の中で、上海に帰国した人々が組織した「救国団」の機関紙『救国日報』が、19年段階で組織の強化を図ったことを示す原資料「外秘乙第132号 大正8年2月18日『救国日報通信員等二関スル件』」である。湖南省留日学生経理処の所番地は、その中の「救国日报社特約駐東通信員氏名」に、「救国日報」の通信員となった田漢の所番地として「小石川区茗荷谷町96 湖南省経理所」と記されている。



地図1

ここで「地図1」をご覧ください。「地図1」は1925年（大正14年）の東京市小石川区のものである。地図のほぼ中央「清水谷町」とあるその下に深光寺という寺がある。この深光寺の下にある通りを右斜め下方向に行くと「卍」印があって、これが伝明寺で、その左下に「96」という数字が見える。ここが「小石川区茗荷谷町96」である。「地図2」は1912年段階の小石川区茗荷谷町の地積図である。「96」番地は伝明寺のほぼ斜め向かいに位置している。現在の地番は「文京区小日向1丁目27番15号」。ここはいま営団地下鉄の操車場になっている。



地図 2

内線は、茗荷谷の駅を過ぎると次の後楽園までしばらく地上線となる。菅団の操車場はその窓越しに見ることが出来る。「茗荷谷町96」はその下である。



写真 2 現在の「藤坂」。



写真 1 現在の「小石川区茗荷谷町96番地」。写真左手にあるのが伝明寺、右手に見えるのが菅団の使用している建物の一部で、その上の部分がすべて菅団の操車場となっている。「茗荷谷町96番地」は伝明寺の斜め向かいにあった。

一日、私もそこに出かけてみた。地下鉄茗荷谷駅を出て、現在の茗荷坂を下りて行くと、拓殖大学の正門の前で道が二手に分かれる。左手の道の角にあるのが深光寺。左に折れ、地上線となっている地下鉄丸ノ内線のガードをくぐると、ほどなく左手に伝明寺が見える。もともとの茗荷谷は、小石川と小日向の二つの台地に挟まれたかまぼこの底のような谷だった。だが、その面影はいまはもうない（「写真 1」参照）。地下鉄丸ノ内線が作られる時、そこから出た土を、地上線とほぼ同じ高さにまで堆く積み上げて作られたのがいまの菅団地下鉄の操車場である。地下鉄丸ノ

田漢が東京にいた頃、東京の主要な交通機関は、東京市の経営する路面電車、つまり市電だった。田漢が来日した1916年、現在の山手線、当時の省線電車は、まだ東京市を一巡するものではなく、神田・上野間が繋がっていなかった。神田・上野間が開通するのは関東大震災後の25年11月のことである。「乗合バス」はまだ市民の足ではなかった。「バスガール」が女性の新たな職場への進出、「新しい女性」と謳われる、まだそういう時代だった。

ここでもう一度、「地図 1」をご覧いただきたい。伝明寺のところに春日通りに抜ける藤坂という坂がある（「写真 2」参照）。この坂を上って春日通りへ出ると市電の線路が走っていて、すぐ左手に清水谷町駅がある。田漢はここで市電に乗ったのであろう。ここから本所方面行きの電車に乗れば、春日町、本郷三丁目、湯島、御徒町を經由して乗り換えなしで厩橋まで行ける。厩橋駅で下り、小伝馬町方向から来た市電に乗り換えれば、次が駒形、その次が浅草寺の入り口雷門である。

既橋から歩いて市電2駅分しかない。田漢はこうして浅草まで行ったのであろう。東京に来て2ヶ月にもならない田漢が浅草を闊歩できたのもこれで頷けよう。

田漢にとって市電は格好の交通手段だった。神田へ行きたいければ、清水谷町から市電に乗り、春日町の交差点から飯田橋方向に向かえば神田に行けた。伝通院前から小川町方面へ出ることも出来た。上野公園に行きたいければ、上野広小路駅で下りればよかった。また、田漢がその後進んだ東京高等師範学校は留日学生経理処から歩いてわずか5分ほどの距離である。「茗荷谷町96」とはそういう位置にあった。

田漢が通った東京高等師範学校、後の東京教育大学は、学部、大学院修士時代の私の母校である。私が入学したばかりの頃、大塚駅前から本所へと向かうこの電車線はまだ残っていた。地下鉄というものを知らなかった私は、それに馴染むまで、地上の見えるこの電車に乗って大学に通った。

小野信爾『五四在日本』は、単に湖南省留日学生経理処の所在地を教えてくれるだけではない。先の資料は、田漢が19年の時点でも経理処に住み、『救国日報』に参与していたことをも示している。田漢の叔父易梅園は1917年11月湖南省民政庁庁長となり帰国した¹⁶⁾。『五四在日本』には易梅園に関するものも出てくる。だが、これらについては別稿で論ずることにしたい。

「近代劇」との出会い

田漢は日本に来るまで「近代劇」を見たことがなかった。田漢が「近代劇」に接触するのも東京においてである。

田漢は33年5月に書いた「創作経験談」の

中で、次のように書いている。

東京に来てみると、たまたま島村抱月と名女優松井須磨子の芸術座運動の全盛期で、上山草人と山川浦路の近代劇協会も盛んに活動していた。さらに、五四運動によって引き起こされた新文学運動の大潮流が国内外に澎湃とし始め、私も本格的な戯劇文学の研究を開始した。¹⁷⁾

日本の「近代劇」、すなわち新劇運動は坪内逍遙の易風会、のちの文芸協会に始まり、1909年小山内薫、二世市川左団次等の自由劇場第1回公演、森林太郎訳、イプセン作「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」の成功、13年の島村抱月、松井須磨子等の芸術座の旗揚げによって全盛期を迎える。その金字塔とも言えるのが14年3月に帝国劇場で行われた芸術座第3回公演、アンリ・バタイユ脚色、島村抱月訳並びに舞台監督によるトルストイの「復活」である。「復活」は大当たりに当たって、解散寸前にまで追い込まれていた芸術座は息を吹き返し、「復活」の上演回数は解散までの6年間に444回にも及んだ¹⁸⁾。松井須磨子はここで「元小間使カチューシャ」を演じ、彼女が唱う劇中挿入歌、相馬御風作詞、中山晋平作曲の「カチューシャの歌」は大人気を博した。「カチューシャの唄」は翌15年にレコード化され、日本における流行歌の始まりとなった。東京ではラッパ式の蓄音機が奏でる「カチューシャ可愛や、別れのつらさせめて淡雪とけぬ間に / 神に願いをララかけましょか」という曲が此処彼処で流れていたはずである。芳賀徹・小木新造編の『明治大正図譜・第3巻・東京三』（筑摩書房、79年3月）は、「カチューシャの唄」の魅力を

「大正日本の情感が立ちのぼってくる唄」、
「感傷性とハイカラさ、なにか切ないいじらしさがその身上だろう」と語っている。田漢も東京でこの「カチューシャの唄」を耳にしたはずである。

中国の伝統劇には「唱」が入る。そこからすると、劇中挿入歌とは中国人である田漢には馴染みやすいものだったのかもしれない。田漢は劇の雰囲気、気分を醸し出すため、劇中に音楽、音を多用している。たとえば、処女作「瓊瑛璘与薔薇」の中で主人公秦信芳が弾くバイオリンの調べと歌女柳翠の「唱」、二作目「靈光」の冒頭で遠くの教会から聞こえてくる鐘の音、ピアノ、賛美歌、出世作「咖啡店之一夜」の中に出てくる盲目の詩人ケレンスキーが弾くギターの調べ、さらには22年に書かれた「郷愁」の幕開きと同時に流れてくる口笛の音など、いずれの作品においても劇中に音楽を使っている。この手法は1930年代に花開いた映画の中でも同じである。たとえば、田漢が作詞したのちの中国国歌「義勇軍行進曲」は、田漢作、夏衍脚色の映画「風雲儿女」の挿入歌である。田漢は中国近代劇の中に音楽と音を持ち込んだ。田漢のこの手法は彼の好きな伝統劇との関係もあっただろうが、それを劇の基調、雰囲気を形作るものとして用いるやり方は、間違いなく日本の近代劇から田漢が学んだものであろう。

さて、田漢は、20年2月29日郭沫若に宛てた手紙の中で、彼が日本で見た近代劇について、「かつて有楽座で4、5回劇を見たが、『Merchant of Venice』（ヴェニスの商人——小谷。以下同じ）を見た時、『Lady Windmere's Fan』（ウィンドミヤ夫人の扇）を見た時、『Uncle Vanya』（叔父ワーニャ）を見た時、

……を見た時も」云々と書いている¹⁹⁾。

ここに見える有楽座で上演された「ヴェニスの商人」とは、近代劇協会の第11回興行「ヴェニスの商人」のことである。田漢が日本で見た近代劇の中で、現在確認できる最も早いものがこれである。近代劇協会第11回興行は18年6月5日から10日間東京有楽座で行われた。いまこれを、当時のパンフットを丁寧に保存、収集し、それをもとに明治、大正の新劇運動を掘り起こした田中栄三の『明治大正新劇史資料』（演劇出版社、64年12月）で補ってみると、近代劇協会第11回興行の出し物は、生田長江全訳、シェイクスピア「ヴェニスの商人」五幕八場、小山内薫訳、ストリンドベリ「犠牲」一幕である。主宰者である上山草人はこの時「シャイロット」役を演じた。

田漢に「珊瑚之泪」という詩がある。「珊瑚」とは、上山草人の妻で俳優でもあった山川浦路の妹、上山珊瑚のことである。この詩は、零落した上山珊瑚を痛んで田漢が書いたもので、田漢は、詩の「抜」で珊瑚のことを、「新女優K女士は、芸名が珊瑚、病を押して『項羽と劉邦』の虞を演じ昏倒して以来、貧困と病に冒された。先頃、前途有望であった舞台生活をすでに去り、芝入口の路地裏で老母と眉墨を売っていると耳にした。私は彼女の演劇をたくさん見た。その芸風は楚々として可憐、かつ堅実であり、識者の刮目するところであったが、いまかかる境遇にあるとは、惜しまれてならない」と書いている。また詩では、上山珊瑚を木々に降り積もった雪、「白珊瑚」に準え、陽に融けゆくさまを、「ごらん、あの切れ切れに流れているのはすべて珊瑚の泪なのだ」と詠っている²⁰⁾。

だが、この近代劇協会第11回興行は、田漢

が日本で見た最初の「近代劇」という以外の何ものでもない。田漢と「近代劇」の出会いというべきものは、島村抱月、松井須磨子の芸術座と河合武雄率いる公衆劇団との合同公演である。

芸術座と公衆劇団の合同公演は、歌舞伎座で18年9月5日から12日間行われた。この公演は、芸術座にとっては会社組織の松竹と組み、大劇場に進出することによって、「興行劇」は松竹にまかせて、自らは「研究劇」に立ち向かうための最初の公演であり、公衆劇団からすれば第3回公演、劇団として最後の公演となった。出し物は、芸術座側が「童話悲劇」と銘打たれた「楠山正雄氏訳」「ゲルハルト、ハウプトマン作」「沈鐘」五幕、公衆劇団側が「松居松葉氏作 舞台監督」「現代劇」「神主の娘」三幕、「アナトール・フランス作」「坪内士行氏抄訳」「喜劇」「唾の女房を持てる男」一幕である²¹⁾。田漢はこれを公演初日の9月5日に見た²²⁾。この合同公演は、『「沈鐘」は序幕の初めが殊に面白く且つ重大であるから観覧者は必ず第一幕開幕までに入場着席あらんことを切に希望する』という島村抱月の考えから午後4時に開場となった。「沈鐘」の開演は午後5時で、8時までに演じ終え、後の3時間で公衆劇団側の「神主の娘」と「唾の女房を持てる男」が上演された²³⁾。松井須磨子はこの時、「沈鐘」の「森の精ラウテンデライン」と「神主の娘」の香栖家の次女「朝江」を演じた。

田漢は、「沈鐘」を見て、言い知れぬ感動と興奮に襲われた。田漢は、先の20年2月29日郭沫若に宛てた手紙の中で、次のように書いている。

私はネオ・ロマンティックの戯曲「沈

鐘」を見て以来、今でもラウテンデライン、ハインリヒの印象は生き生きと残っており、同時に神秘的活力もまた、その時から、私の内部生命の川の中に流れ続けている。私は、私たちがもし芸術家たろうとするなら、人生の暗黒面を暴露し、この世の一切の虚偽を排斥し、人生の基本にしっかりと立ちながら、さらに人々を芸術的境地に引き入れ、生活を芸術化 (artification) させる、すなわち人生を美化 (beautify) し、人々に現実生活の苦痛を忘れさせ陶醉と法悦が渾然一体となったような境地に引き込まなければならぬ。そうでなければ任務をまっとうしたことにはならないと思う。

そして田漢は、この後「沈鐘」のラスト、死に臨んだ鋳物師ハインリヒが森の精ラウテンデラインの口づけを受け、ラウテンデラインの腕の中で「空に高く。日の鐘が鳴る。ああ、日が、日がそこに——夜は長い」と呟き、「曙の虹の光」の中、幕が下りていく場面を引き、「沈鐘」は、「もともとは芸術生活と現実生活との衝突の悲劇」を描いたものなのに、「悲苦を覚えるどころか、ハインリヒ同様、私たちの魂も『エクスタシーの境地』に引き込まれて行く」と書いている²⁴⁾。

このように、芸術座と公衆劇団の合同公演、ハウプトマン「沈鐘」との出会いは、田漢にとって文字通り「近代劇」との出会いであった。

田漢の「近代劇」に対する急激な傾斜は、彼が「沈鐘」から受けた激しい興奮と不思議な力を源としている。田漢は、これ以降「近代劇」の本格的な勉強と脚本の収集を開始した²⁵⁾。

「神主の娘」について

ところで、田漢は、この時「沈鐘」と一緒に見た「松居松葉作並びに監督」**「神主の娘」**について、先に引いた20年2月29日付郭沫若宛書簡の中で、坪内逍遙等の文芸協会に始まる日本でのズーデルマン「故郷」の上演経過に触れた後、こう書いている。

この劇は、のちに大正3年（民国3年）8月歌舞伎座で演じられ、松井須磨子がマグダ、武田正憲がシュワルツ、中井哲が牧師を演じた。大正7年9月この劇は「神主の娘」と改められ「沈鐘」と一緒に上演された。松井須磨子がマグダの妹マリイを演じた。私が見たのはその時である。それは9月5日の夜のことで、帰る時には秋雨が降り、街灯が地面に映えていた。²⁶⁾

そして田漢は、この後、続けてご丁寧に「故郷」の作品内容まで郭沫若に紹介している。この手紙が書かれたのは20年2月29日、件の合同公演の日から数えてわずか1年半後のことである。このため、田漢が「沈鐘」と一緒に見た「神主の娘」とは、長い間、ズーデルマン「故郷」の「翻案劇」と思われてきた。たとえば、張向華編『田漢年譜』は、「18年9月5日」の項に、「夜、東京歌舞伎座で島村抱月監督、松井須磨子主演の『沈鐘』『故郷』を見て、須磨子の『故郷』のラストシーンの演技に『忘れられない印象』を受けた」と記し、董健『田漢伝』もまた、「ズーデルマン『故郷』の翻案劇」と書いている。だが、これは、田漢の言葉を鵜呑みにし、それを他の資料で確認しなかったための誤りである。かくいう私も同じで、私は86年に書い

た「創造社と日本——若き日の田漢とその時代」（伊藤虎丸・祖父江昭二・丸山昇『近代文学における中国と日本』汲古書院、1986年10月、所収）の中で、これをズーデルマン「故郷」の「翻案劇」と書いている。

私がこの問題に気づいたのは、故伊藤虎丸先生の手引きで資料集『田漢在日本』²⁷⁾を編むために、何気なく田中栄三『明治大正新劇史資料』（前出）を手にしていた時だった。そこには、18年9月の芸術座と公衆劇団との合同公演「神主の娘」について、「ハンキン作『最後のドムラン家』の翻案」とある。驚いた私は、すぐに早稲田大学坪内博士記念演劇博物館に問い合わせを出し、確認に赴いた。幸いなことに、早稲田大学演劇博物館には、その当時歌舞伎座が出していた『パンフレット』（注21参照）が保存されていた。それには、「神主の娘」について「松居松葉氏作 舞台監督」、「現代劇『神主の娘』三幕」とある。「神主の娘」は、上演時のパンフレットでは、「松居松葉作」とあるだけで、それが「翻案劇」であることなど、どこにも記されていないのである。ここから、私の中には、それが松居松葉の「創作劇」なのか、それとも「翻案劇」なのかという新たな疑問まで生じてきた。

「神主の娘」を「翻案劇」ではなく、純然たる「松居松葉作」とするのは、同館所蔵の松居松葉の作品集『松葉脚本集』（菊屋出版部、1915年）も同じである。では、これがいつ頃から「翻案劇」と言われるようになったのであろうか。じつは、これを示す資料も早稲田大学演劇博物館に保存されていた。

それを裏付けてくれたのは、1918年10月1日発行の『演芸画報』第5年第10号所載の「灰野庄平」名になる演劇時評「帝国劇場と

歌舞伎座」である。これを探し出してくださったのは早稲田大学演劇博物館の吉田克己氏である。吉田克己氏には、記して心からお礼を申し上げたい。灰野は、そこで、彼が見た「神主の娘」について、「公衆劇団の方では『神主の娘』と『唾の女房を持てる男』を演じた。『神主の娘』はハンキンの『最後のドムラン家』の翻案ださうである。坪内氏の翻訳と松居氏の翻案とを讀較べて見た。そして翻案の手腕に敬服した。日本の現代に材を取つたと云はれても何の不審も起らない位無理がなく出来上つて居る」、「俳優はすべて所謂新派劇の俳優でない様に、素直に神妙に働いて居たのは嬉しい。松本の宮司などは申分のない出来である。村田の秋野もいゝ。岩田の行方は予期した程よくはなかつた」と書いているのである。吉田氏は、私に、田中栄三が『明治大正新劇史資料』において「神主の娘」を「ハンキン作『最後のドムラン家』の翻案」としたのも、おそらくこれに依るものではないかとの考えを示された。私もまったく同意見である。ついでにいうと、「ハンキン作『最後のドムラン家』」とは、後述の坪内逍遙訳にあるように「最後のド・ムラン家」とするのが正しい。

次の問題は、「松居松葉作」と『パンフレット』に記されている「神主の娘」が、ハンキン作「最後のド・ムラン家」の「翻案劇」なのか、それとも松居松葉の「創作劇」なのかどうかという問題である。このため私は、『松葉脚本集』所収の「神主の娘」と坪内逍遙訳、ハンキン作「最後のド・ムラン家」²⁸⁹とを讀み比べてみた。

坪内訳で讀んだ「最後のド・ムラン家」は、全三場で、「スチーヴン王の時代」から続き「壁には累代の当家人々の肖像が長々

と連続して掛けられている」名門の「ド・ムラン家」を舞台に話が展開する。一方の「神主の娘」も全三場で、「藤原時代」から「千年以上」も続いた「床の間には源頼朝が香栖の祖先に贈りし古文書の横軸をかけ、其前に古色蒼然たる三個の舞樂の仮面を三方に載せて、恭しく安置」している「香栖神宮」の宮司「香栖家」を舞台に話が展開する。そしてラストはいずれもが「マグダ」の妹「マリイ」、²⁹⁰「神主の娘」では松井須磨子演じた次女「朝江」の台詞で終わっている。これに対し、ズーデルマンの「故郷」は全十三場で、ハンキン作「最後のド・ムラン家」とは似ても似つかない。このように「松居松葉作」と言われる「神主の娘」とは、明らかにハンキン作「最後のド・ムラン家」を下敷きにしたものである。

さて、残る問題は、田漢がこの「神主の娘」を、なぜズーデルマン「故郷」の「翻案劇」と思い込んだのかであるが、これについてはもはや神のみぞ知るとしか言いようがない。魯迅は、田漢のことを「馬馬虎虎」（「でたらめ、いい加減」という意——小谷）と言っている²⁹¹。それは同時にまた真っ正直で、屈託のない田漢その人の魅力でもあるのだが、研究者泣かせでもある。

田漢が日本で見た「近代劇」

田漢が芸術座と公衆劇団の合同公演に続いて見たのは、近代劇協会第12回興行、「オスカア・ワイルド作、谷崎潤一郎訳」、「ウキンダミア夫人の扇」四幕、谷崎潤一郎作「信西」一幕、「ソログウブ作、昇曙夢訳」「死の捷利」三幕である。近代劇協会第12回興行は1918年9月6日から10日間、有楽座で上演された²⁹²。

以下は、田漢が日本で見たと思われる「近代劇」について、それを田中榮三『明治大正新劇史資料』で補い、私なりにまとめたものである。田漢は、途中で退席もしないかぎり、これらの劇をすべて見たはずである。

- (1) 近代劇協会第11回興行，18年6月5日から10日間，有楽座
 - ・「ヴェニス商人」五幕八場，シェイクスピア作，生田長江全訳
 - ・「犠牲」一幕，ストリンドベリ作，小山内薫訳
- (2) 芸術座・公衆劇団合同公演（松竹提携第1回公演，芸術座第10回公演，公衆劇団第3回公演），18年9月5日から12日間，歌舞伎座
 - ・「沈鐘」童話悲劇五幕，ゲルハルト・ハウプトマン作，楠山正雄訳
 - ・「神主の娘」三幕，松居松葉作並びに監督（ハンキン作「最後のド・ムラン家の翻案」）
 - ・「唾の女房を持てる男」一幕，アナートル・フランス作，坪内士行抄訳
- (3) 近代劇協会第12回興行，18年9月6日から10日間，有楽座
 - ・「ウィンドミア夫人の扇」四幕，オスカー・ワイルド作，谷崎潤一郎訳
 - ・「信西」一幕，谷崎潤一郎作
 - ・「死の捷利」三幕，ソログウプ作，昇曙夢訳
- (4) 新劇協会第1回公演，19年6月16日から3日間，有楽座

- ・「轢死」一幕，長田秀雄作
- ・「叔父ワーニャ」四幕，チェーホフ作，瀬沼夏葉訳

- (5) 新劇協会第2回公演（民衆座第1回公演と称する），20年2月11日から7日間，有楽座
 - ・「青い鳥」七幕十場，メーテルリンク作，楠山正雄訳
- (6) 新国劇東京興行，21年6月5日初日，明治座
 - ・「カレーの市民」三幕，「独逸表現派ゲオルグ・カイゼル作」，新関良三訳
 - ・「父帰る」一幕，菊池寛作
 - ・「国定忠治」通俗劇，四幕七場

この中，(1)(2)(3)(4)は，すでに引用した1920年2月29日付，田漢，郭沫若宛書簡に見えるもので，(5)と共にいずれもが有楽座で上演されたものである。

田漢が足繁く通った有楽座は，数寄屋橋畔の東京市麹町区有楽町2丁目3番地にあった。有楽座が出来たのは明治41年，1908年秋である。有楽座は「十数万円の建築費を投じたドイツ風の洋館木造建築」で，三階から成り，「定員九百名」，「二階に食堂を設け，三階の他は全部靴草履で入場し得」，「入場料は切符制度」，祝儀等は無しという，「日本初の椅子席番号付き」の「洋風劇場」だった。この有楽座は「欧米に於けるセアター・オブ・バラエティー（演芸会又は寄席の如きもの）に類する高尚な娯楽を供するのを目的」とし，また支配人新免弥継が「当時彭湃として起った新劇運動に理解のあった人」で，多くの新劇団がここで旗揚げ公演を行った。有楽

座は1920年冬帝国劇場株式会社に経営権が移るが、続く支配人久米秀治も新劇への援助を惜しまず、有楽座は「新劇の発祥地」とも言われている³¹⁾。田漢と有楽座の関わりは深い。たとえば、1920年10月20日、田漢二作目の戯曲「霊光」が中国人留学生の手によって上演されたのもここ有楽座である³²⁾。

先に「珊瑚之泪」という詩を引いたが、(1)(3)(4)には、いずれも上山珊瑚が出演している。上山珊瑚は、(1)「ヴェニス商人」で「ジェシッカ」、(2)「犠牲」では「三女テレイザ」、(3)近代劇協会の第12回興行の「ウインドミヤ夫人の扇」で「ウインドミヤ夫人」、(4)新劇協会第1回公演の「叔父ワーニャ」では「娘ソオニャ」を演じた³³⁾。田漢は、上山珊瑚が出演したこうした劇を見ていた。補足すると、「珊瑚之泪」の「抜」に見えた上山珊瑚が虞美人を演じた「項羽と劉邦」とは、1921年7月1日から4日間、有楽座で上演された研究座第4回公演、長与善郎作「項羽と劉邦」九幕のことである。所も同じ有楽座であり、田漢がこの劇を見ていた可能性も否定できない。

ついでに、「珊瑚之泪」の執筆時期についても補いを入れておきたい。この詩は、23年4月発行の『少年中国』第4巻第2期に組詩「江戸之春」の一つとして掲載された。制作年月日の記されていないこの詩について、『田漢文集』、そして『田漢全集』も同じように「1920-1922」としているが、これはもう少し狭まって「1921・7-1922」ということになる。こうしたことは組詩「江戸之春」の他の詩についても言えるのだが、それらについてはいまは措くことにしたい。

上記の中、既述の(2)を除くと、注目すべきは、(5)の新劇協会第2回公演、民衆

座第1回公演であろう。新劇協会とは、畑中藜波が主宰した劇団である。田漢は、これを1920年2月16日の夜、鄭伯奇と見た。鄭伯奇は、当時京都三高の学生で、田漢と同じ少年中国学会会員。鄭伯奇は田漢とそれまで手紙での往来しかなかったが、この時春休みを利用して上京していた。田漢は「青い鳥」を見た時の感動を、郭沫若にこう伝えている。

沫若！私は本当に幸福だ。ネオロマンティック・ドラマをこの新劇のふるわなくなった日本で「沈鐘」の外に最近また「青い鳥」を見たんだ。メーテルリンクの「青い鳥」は人々に迎えられている作品で、イギリス、フランス、ロシア、アメリカはいうまでもなくどの国で翻訳、上演されなかったことがあるだろうか。日本にも翻訳はあったが——私は二種類の日本語訳を見たことがある——上演されるのはこれが初めてである。以前、上山草人夫妻の近代劇協会が上演しようとしたが、舞台意匠、衣裳、さらには演出方法が非常に難しく、結局上演されなかったと聞いている。しかしそれが今回とうとう民衆座の諸君——電気装置と舞台監督をした畑中藜波君（去年彼が新劇協会のアントン・チェーホフの『伯父ワーニャ』で医者演じたのを見たことがある）、衣裳及び舞台意匠を担当した田中婦一君——によって演じられた。この劇は2月11日から17日まで有楽座で上演された。私はこれを16日の夜に見たんだ。³⁴⁾

田漢は、先にこの「青い鳥」を英訳でざっと読んだことがあった。だが、その時の田漢には劇のイメージがつかめなかった。田漢

は、パン、火、犬、猫、光、うさぎ、時間、星などが擬人化されて出てくるこの劇をどうやって上演すればいいのか分からなかったからである³⁵⁾。

民衆座「青い鳥」公演の登場人物は総勢約80名、従来にないスケールで、多彩な登場人物を色分ける電気装置を使った演出技術などが大きな反響を呼んだ。「チルチル」役を演じたのは若き日の山田五十鈴、「ミチル」役は夏川静江である³⁶⁾。田漢はこの劇を見て、「多くの見識、情緒を与えられたばかりでなく、たくさんのイメージをかき立てられた」と言っている³⁷⁾。

(6)の新国劇は沢田正二郎が率いた劇団である。新国劇は、1917年4月東京新富座で旗揚げ公演を行ったが、非常な不入りで、関西に渡り、その後沢田正二郎が「剣劇なるものを創始して、自身の刀で斬り合うのが人気」となり、大阪・浪花座を拠点に公演を行っていた。沢田は、「演劇半歩前進主義」を唱え、通俗劇の間に「罪と罰」などのような作品を入れることを忘れなかった。新国劇東京興行は、その沢田正二郎が東京での成功をかけた興行だった³⁸⁾。田漢は、これを東京高等師範学校文科第三部（英語）の同級生で、文学団体創造社にも参加する方光燾と一緒に見た³⁹⁾。田漢は「カレーの市民」について「表現派の舞台上の成功」と記している⁴⁰⁾。

ドイツ表現主義と言えば、私などはすぐ映画「カリガリ博士」を思い出すのだが、田漢も「カリガリ博士」を見ている。田漢は、「カリガリ博士」を21年6月、郭沫若と一緒に神田の新声館で見た⁴¹⁾。

田中純一郎『日本映画発達史・I』によれば、「カリガリ博士」は、21年5月13日キネマ倶楽部で封切られた。田漢は、郭沫若に

「これは見なければならぬ」「どうしてもこの映画を見てから福岡へ帰れ」と言ったという⁴²⁾。田漢は、ドイツ表現主義について、「彼らの運動は単に理論上の勝利にとどまらず、実際に芸術に斬新な様式 (style) を付け加えた」と言い、映画「カリガリ博士」についても、「該派にそれなりの敬意を払っていた私は、このドイツで制作された表現派の映画によって、該派に対する信仰が確かなものになった。私が芸術というものに触れて以来、こんなに先鋭的で幻想的な美に触れたことがあつただろうか！これほどまでの興奮と戦慄を感じたことがあつただろうか！」と高く評価している⁴³⁾。

さて、新国劇東京興行だが、田漢が新国劇東京興行を見た意味とは、むしろこれから述べることにあろう。問題は、田漢がこの時「カレーの市民」と一緒に見た菊池寛「父帰る」である。田漢は、菊池寛「父帰る」の翻訳を、1921年10月1日発行の『少年中国』第3巻第3期に発表し、その後も菊池寛の「屋上の狂人」、「海の勇者」を『少年中国』に訳出して、24年12月に「温泉場小景」を加えた『日本現代劇選・1』「菊池寛劇選集」を上海中華書局から出している⁴⁴⁾。じつは、この切っ掛けとなったのが、新国劇東京興行の「父帰る」なのである。

「父帰る」を先に翻訳したのは、一緒に新国劇東京興行を見た方光燾の方だった。方光燾が訳文を田漢に見せたのは、21年の夏休み前のことである。方光燾は、その後夏休みを利用して帰省した。田漢は、方光燾の訳文を、手元に2ヶ月ほどどうっちゃったままにしていた。だが、8月11日にそれを精読し、「この劇は中国の劇壇に紹介する必要がある」と感じて、方光燾訳で問題があると思った箇所

を手直しして『少年中国』に発表したのである⁴⁵⁾。田漢が菊池寛の作品と出会ったのにはこうした経緯がある。

田漢が日本で「近代劇」に接触した時期は、田漢自身「この新劇のふるわなくなった日本」と言っているように、日本の「近代劇」が下り坂にさしかかっている時だった。上山草人率いる近代劇協会は、19年2月有楽座での第13回興行（シェイクスピア作、坪内逍遙訳「リヤ王」三幕十場）を最後に解散し、上山草人と山川浦路は映画での成功を夢見、ハリウッドへと旅だった。畑中藜坡の新劇協会もまた「青い鳥」公演後、畑中藜坡が映画会社「国活」と関係し、3年6ヶ月もの間休演した。そして、芸術座は、主宰者島村抱月が1918年11月5日、当時大流行していたスペイン風邪で死亡、「芸術座の華」と謳われた松井須磨子はそれを追って19年1月芸術座第12回公演の最中に舞台裏の小道具部屋で自殺した。芸術座はこの後まもなくして解散する⁴⁶⁾。

田漢は松井須磨子のファンであった。田漢と同じ少年中国学会会員で、中国近代詩成立の過渡期を彩る詩人の康白情に「送客黄埔」（『少年中国』第1巻第2期、19年8月15日）という詩がある。この詩は、夏休みを利用して帰省する田漢たちを、康白情たちが黄埔江の埠頭で見送った時のことを詠んだものである。そこには、「私たちは話した——日本の20年来の演劇ことを 『日本の光、花、愛である』 須磨子のことを」とある。その場にいた一人、黄日葵は20年7月6日夜、訪ねてきた友人と酒を酌み交わした後、「人生に対する悲哀」を覚え、壁に掛けてある須磨子像を見つめ、「題須磨子Sumako像」という詩を書いた。詩には、自殺した松井須磨子のこと

が、「須磨子よ！日本の花、光、愛である須磨子よ！あなたの生だけが『人生』であり／あなたの死だけが笑みを捨てた死なのだ」と詠われている。そして、詩には次のような「註」が付いている。

松井須磨子は日本の有名な女優で、早稲田大学教授であり日本有数の文学者島村抱月氏と相思相愛の関係にあり、昨年島村氏が亡くなると、彼女はそれに殉じた。当時の日本の論壇でこのことに言及しなかった者はいない。今年6月東京に行き、畏友田漢と会った時、彼は縷々私のためにそれを話してくれながら、慨嘆することしきりだった。いまここにある須磨子像は彼が贈ってくれたものである。この詩を読んで、彼は如何なる感慨を抱くであろうか。⁴⁷⁾

松井須磨子は、芸術座における「西洋文芸作品の演出を通して『新しい女性』としての自負、自覚を強め、舞台上上がる度により美しさを増した」と言われる⁴⁸⁾。妻子ある島村抱月との関係、そしてその死にしても、それを彩る以外の何ものでもなかったであろう。田漢にとって、松井須磨子とは、まぎれもなく「日本の光、花、愛」であり、「新しい女性」のシンボルだったのである。

[注]

- 1) 小谷一郎「田漢と日本」（伊藤虎丸監修、小谷一郎・劉平編『田漢在日本』北京・人民文学出版社、1997年12月、所収）。
- 2) 田漢「從悲哀的国里來」の「一 離郷的滋味」（『醒獅』周報第47期・『南国特刊』第1号、1925年8月29日。[13]）。引用部に見え

- る「宗愨」とは、南陽の人、南朝宋に仕え、若くして大志を抱いた人として知られる。なお、カッコ内の [13] とは、それが『田漢全集・第13巻』に収録されていることを示している。以下、それに同じである。
- 3) 『近代日本総合年表』(岩波書店, 1968年11月)。
 - 4) 佐藤春夫「自動車, 活動写真, カフェー」(『退屈読本・下』富山房百科文庫21, 1978年10月, 所収)。『退屈読本』の初版は1926年11月, 新潮社である。田漢は, 27年に上海内山書店で『退屈読本』を入手し, 27年5月1日雑誌『銀星』第8期に同じ題名からなる「咖啡店, 汽車, 電影戲」(『田漢散文集』上海今代書店, 1936年4月, 所収。[18])を發表した。雑誌『銀星』は筆者未見。ここでの『銀星』の巻号, 発行年月日は張向華編『田漢年譜』に依る。
 - 5) 注2に同じ。
 - 6) 田漢「鞋子」(『田漢散文集』前出, 所収。[18])。
 - 7) 田漢「一个未完成的銀色的夢」(『影事追懷録』中国電影出版社, 1981年3月, 所収。[18])。
 - 8) 注6に同じ。
 - 9) 田中純一郎『日本映画發達史・I』(中央公論社, 1957年2月)。
 - 10) 注6に同じ。
 - 11) 注9に同じ。
 - 12) 注6に同じ。
 - 13) 注9に同じ。
 - 14) 注6に同じ。
 - 15) 中村吉蔵「近代劇に現れたる婦人問題の種々相」(中村吉蔵『現代演劇論』豊国社, 1942年, 所収)。
 - 16) 『湖南省誌・第1巻』(湖南人民文学出版社, 1959年2月)。
 - 17) 田漢「創作經驗談」(『田漢散文集』前出, 所収。[16])。
 - 18) 田中栄三『明治大正新劇史資料』(演劇出版社, 1964年12月)。
 - 19) 田漢「1920年2月29日付, 郭沫若宛書簡」(田漢・郭沫若・宗白華『三葉集』上海亜東図書館, 1920年5月, 所収。[14])。
 - 20) 田漢「珊瑚之泪」(『少年中国』第4巻第2期 1923年4月。[11])。
 - 21) 芸術座・公衆劇団合同公演『パンフレット』。この『パンフレット』は, 「大正七年九月四日印刷」, 「大正七年九月五日発行」, 「編輯兼發行人 東京市日本橋区橋町四丁目十五番地 東政次郎」, 「印刷者 東京市小石川区久堅町百八番地 高橋賢治」, 「印刷所 東京市小石川区久堅町百八番地 博文館印刷所」で, 定価は「拾錢」。発行年月日から見て, これは公演期間中, 会場の歌舞伎座で売られたいたものであろう。『パンフレット』内には, 各演目ごとに, 配役と役者名, 演目の幕場ごとのあらすじが挿絵入りで紹介されている。ちなみに, 観劇料は, 「特等席」「東西棧敷及正面棧敷」が一人「金貳円貳拾錢」, 「壹等席」「東西高土間」が一人「金壹円八拾錢」, 「貳等席」「平土間及中棧敷」が一人「金壹円六拾錢」, 「参等席」「梅, 松, 鶴の側」が一人「金壹円」, 「四等席」「竹, 亀, 千代の側」が一人「金七拾錢」で, ここまでは「各等小物代」として, さらに「金拾錢」を要する。「五等席」「三階棧敷」は一人「金參拾五錢」である。
 - 22) 注19に同じ。
 - 23) 島村抱月「芸術座の事」(『抱月全集・第7巻』天佑社, 1920年1月, 所収)。

- 24) 注19に同じ。
- 25) 田漢は、注19の20年2月29日付、郭沫若宛書簡の中で、それまでに集めた「近代劇」は50種以上に及ぶと書いている。
- 26) 注19に同じ。
- 27) 注1参照。
- 28) 坪内雄蔵訳、ハンキン原作『最後のド・ムラン家』（広文堂書店、1920年7月。早稲田大学演劇博物館蔵）。
- 29) 魯迅「1934年2月20日付、蕭軍・蕭紅宛書簡」（『魯迅全集・第12巻』北京・人民文学出版社、1981年6月、所収）。
- 30) 注18に同じ。
- 31) 秋庭太郎「有楽座の旗揚げ」（木村毅編『有楽町今と昔』富山房、1980年10月、所収）。
- 32) 田漢「『靈光』序言——致李劍農先生一封信」（『田漢文集・第1巻』中国戯劇出版社、1983年11月、所収。[16]）。
- 32) 注18に同じ。
- 34) 注19に同じ。
- 35) 注19に同じ。
- 36) 注18に同じ。
- 37) 注19に同じ。
- 38) 注18に同じ。
- 39) 田漢「『父之回家』後記」（『少年中国』第3巻第3期、1921年10月1日。[14]）。
- 40) 田漢「カリグリ博士的私室」（『田漢散文集』前出、所収。[18]）。
- 41) 郭沫若『創造十年』（上海・現代書局、1932年9月。人民文学出版社『郭沫若全集・第12巻』1992年12月、所収）。
- 42) 注41に同じ。
- 43) 注40に同じ。
- 44) 田漢訳「海之勇者」（『少年中国』第3巻第11期 1922年6月1日）。同「屋上の狂人」（『少年中国』第3巻第12期、1922年7月1日）。
- 45) 注39に同じ。
- 46) 注18に同じ。
- 47) 黄日葵「題須磨子Sumako像」（『少年中国』第2巻第2期、1920年8月15日）。
- 48) 芳賀徹・小木新造編『明治大正図譜・第3巻・東京三』（筑摩書房、79年3月）。