

巴金『家』のテクスト變容

—小説・戯曲・映畫をめぐって—

本論は巴金の初期の代表的小説である『家』が、文學テクストから演劇脚本、あるいは映畫脚本へと書き換えられる過程で、どのような解讀がなされ、その結果テクストとしてどのように變容していくかを考察するための第一歩として、各テクスト成立の経緯と物語變容を検證することを目的とする。

一、文學テクストの成立と變遷

『家』の執筆動機と経緯について、後年の回想で巴金は次のように説明している——一九二八年パリでエミール・ゾラの『ルーゴン・マツカール叢書』に觸發されて断片的な文章を書き始め、一部を後に『家』に取り込んだ¹⁾が、當時はまだ小説『滅亡』の連作計畫だけで、『家』そのものの構想はなく、やがて一九二八年一月フランスからの歸國途次、家を題材とする『春夢』を書こうと決め、歸國後の一九二九年夏に成都から上海へ出てきた長兄にその計畫を話し、その後手紙でも言及した²⁾。『家』初版に「代序」として収録した「呈獻給一個人」では、チャールズ・ディケンズの『デイヴィッド・カッパーフィールド』のような小説をという長兄の激勵を紹介しているが、「第十版代序」

の『家』を書こうとした當初、私は小説の構造をざっと考えてみた。まず腦裏に浮かんだのは自分が見慣れた顔であり、それから多くの忘れられぬできごとが次々と浮かび、更に少年時代を過ごした場所が浮かんだ³⁾という巴金自身の言葉が示しているように、西洋文學に啓發されながらも巴金が描こうとしたのは、自分の成長過程で體驗した中國の傳統的家制度と、その中に生きる新世代の若者の姿であった。

小説『家』は當初新聞連載小説として發表され、後に單行本として出版されているが、新聞連載という發表形態が小説構造や物語敘述に影響を與えることはほぼなかったと思われる。そもそも巴金が上海の新聞『時報』に小説を發表するのも、偶然の結果と言つてよい。フランス留學中に書いた中編小説『滅亡』が一九二九年『小説月報』に發表されて以降、一躍脚光を浴びる作家となった巴金だが、『家』發表以前は短編小説とアナーキズム關係の翻譯が多く、『滅亡』以降一番長い作品は中編小説『死的太陽』だけである。『家』は實質的に巴金にとって最初の長編小説であり、しかも初めての新聞連載小説であった。連載實現のきっかけはエスペラントにあった。

エスペラント學習者の火という名前の友人を通じて、上海『時

山口 守

報』編集者が連絡をよこし、『時報』に連載小説を書いてくれな
いかと頼んで来た。毎日約千字掲載することだった。『春夢』
がとうとう現実となると考えた。連載小説を書いた経験はなかつ
たが、そんなことに構わず、すぐに引き受けた。まず「總序」を
書き、更に最初の二章（「兩兄弟」・「琴」）を書いて、火という
名の友人を通じて新聞の編集者に届けて検討してもらった。編集
者が承諾したので、私はそのまま書き続けた。「總序」を書き終
えた後、『春夢』を『激流』と改めることに決めた。物語は構想
し終えていなかったが、主題はすでに存在していた。

『家』（連載當時は『激流』、その後単行本化される際『家』と改題）
が連載された『時報』は、當時の上海新聞界で『申報』や『新聞報』
のような大新聞と比べると販賣部数が少し落ちる中堅新聞と言うべき
地位にあり、發行部数は巴金の『家』（『激流』）の連載が始まった一
九三一年に三萬五千部との統計がある。一九三〇年代の中國全土の人
口が約四億人という点から見れば、もちろん壓倒的に少ない数字だが、
當時の上海市内人口が約三百萬人で、しかも識字者が多いとは言えな
い社會状況を考慮に入れ、更に日刊紙の連載という点から見れば、上
海市内を中心の中堅新聞としての地位に相當した讀者は確保できてい
ただろう。ただ讀者にとってこの連載小説は實に讀みにくい形態の連
載方法を採用していた。

連載期間は一九三二年四月一八日から一九三二年五月二二日まで約
四〇〇日間、連載回数は二四六回なので、單純計算では平均して毎週
四、五日掲載されていたことになるが、實際には休載の曜日は固定さ
れていない。連載開始後の三ヶ月間など二ヶ月に數日しか休載がなく、
ほぼ連日掲載されていたが、八月になると休載が増え、やがて十一月

二八日を最後に一旦連載が中止されて、次に復活するのは二カ月後の
一九三二年一月二四日のことである。新聞連載小説が理由説明もなく
突然二ヶ月も休載するのは通常考えられないが、その背景には九一八
事變勃發による報道姿勢の變化があった。

連載復活の一九三二年一月二四日の再開説明では『時報』は巴金
先生の創作小説『激流』を昨年六ヶ月にわたって發表したが、九一八
事變が起きて、國難關係のニュースをより多く掲載するために、小説
連載のスペースがなくなり、二ヶ月近く休載となった。讀者及び作者
にお詫び申し上げる。今日からは紙面の一部をこの小説のために割き、
毎日連載して五、六週間以内にすべて掲載し終える豫定である」とあ
る。だがこの説明にもかかわらず、豫定通りに完結するどころか、實
際には連載が再開された六日目の一月二九日から再度約二ヶ月の休載
期間が生じて、三月一六日に何の説明もなく突如また連載が再開され、
一九三二年五月二二日によく最終回が掲載される結果となった。
豫定通りの掲載が不可能になったのは、上海で二二八事變が起きたた
めだろうが、前後二回、約四ヶ月の休載は、熱心な讀者であっても讀
み続けるためには忍耐力を必要とする。更に巴金の回想によれば、新
聞社は連載にそう熱意がなかったような印象を受ける。

誰も原稿催促に來なかつたし、新聞の状況もはっきりしなかつ
た。だが情勢が緊迫し、デマが亂れ飛び、住民は絶えず租界に移
り住んだり、故郷に戻ったりした。いつ何時、附近の日本海軍陸
戦隊が閘北區に「奇襲」をかけるかもしれない。私は十分な
創作の時間がある一方、「單身避難」の準備をしなければならな
かった。それ以外に、ゆっくり書き続けていると、小説がどんど
ん長くなることに氣付き、新聞社が不満を言ってくる心配があつ

たので、速やかに小説を完結させる方がよいと思つた。早めに物語を收束させようとして、瑞珪が死ぬ場面まで書いたところで、新聞社から手紙が来て、小説が長すぎて最初の豫定字數をすでに越えていると文句を言われた。

交渉しても埒が明かないと考えた巴金は、最終的に原稿料は要らないから最後まで掲載してほしいと申し出た結果、結末まで掲載されたと同文で述べている。これから推察できるように、少なくとも『時報』側は巴金の『家』(『激流』)をそう高く評價していたわけではない。別の文章で巴金は、『時報』の編集者が交代し、元の編集者が暇を取って故郷に歸ってしまった後に、連載打ち切りの打診が『時報』からあつたと述べているので、掲載の開始が編集者との個人的關係から始まつたことも背景にあるかもしれない。

このように連載が途切れがちだったこと以外に、當初毎回千字という約束で始まつた『家』の連載は、常識では考えられない掲載方法を採っていた。一回ごとの連載は當初四段組、後に三段組の紙面スペースだけが機械的に設定され、その大きさに見合う行數だけを収めるため、文章の途中や、ひどい時は單語の途中で切つて次の回に繋がる體裁の連載だった。例えば七七回の最後の文字は「鳴」で終わり、翌日七八回の冒頭が「鳳」で始まるので、並べて讀んで初めて「鳴鳳」という人物の名前であることが判明するという、讀者に極めて不親切な連載方法を採用していた。従つて二度にわたる長期休載以外に、そもそも通常の連載期間内であっても多くの讀者を獲得できる體裁の小説ではなく、また連載という形式が小説構造や物語敘述に大きな影響を與えたとは考えられない。

巴金自身も長兄の自殺を知らせる電報を受け取つた一九三一年四月

一九日當時を回想した文章の中で「當時私は關北寶山路寶光里に住んでいて、電報は午後届いたが、第六章を書き終えたばかりで、まだ新聞社へ送つていなかった。新聞社は山東路望平街にあり、三、四章書き終えると新聞社の文書受付室へ届けたが、毎回送付した原稿は一〇日間から二週間使用できた」と述べていることから、連載形式が小説構造に影響を與えたとしても、章立て構造になつてゐること程度であり、長兄の自殺や九一八事變、一二八事變など、一年以上の長い執筆時間の間に来た出來事が物語内容にどのように影響したかを檢證する以外、連載という發表形式の意味を考察して、その意義見出すことは困難である。

こうして連載を終えた『家』(『激流』)が開明書店から單行本化されるのは、一九三三年五月のことだ、この段階で著者自身によつて最初の書き換えが行われているが、全體が四〇章からなる構造は變わらない。『時報』版の第三・四章が單行本では一つの章としてまとめられて第三章になつてゐるが、『時報』版の第四〇章が開明書店版では第三九・四〇章に分割されているので、結果として全體の章數に變わりはない。細かな字句修正以外に、開明書店版の第七、二二、二八、三二、三五、三六に大幅な書き換えがあるが、物語内容そのものがはつきり變化しているわけではないので、開明書店版は『時報』版を構造的に組み替へてはいるが、物語内容はその延長線上にあると考えてよい(これ以降各章に言及するときは開明書店版に據るものとする)。

開明書店版は一九三三年から一九五一年まで三三版を重ねているが、途中にも更なる書き換えが行われている。

まず一九三六年『家』の續編である『春』を執筆するにあつて自ら再讀した結果、「誤植の字を一つずつ修正し、その他に五頁を新た

に組み直した」第五版を出すことになったが、大幅な書き換えは見られない。次に書き換えが行われるのは、第一〇版を出す一九三七年のことである。僅か一年足らずの間に五版を重ねたことで、この時期に読者が飛躍的に増加したことが判明するが、續編『春』がこの間の『文季月刊』に連載されたことが大きな理由として考えられる。この時の書き換えは小説全體にわたり、形式面では『時報』連載時であった各章の題名が削除され、更に「今回五、六年前に書いた小説を、辛抱強く最初から最後までひとわたり手を入れた」と巴金自身が述べているように、人物形象に關わる部分で書き換えが行われているが、小説の構造全體や主題に關わる大幅な書き換えは見られず、修正は基本的に文章表現や微細な人物造形に限られている。

この第一〇版で興味深いのはむしろ新たに書かれた序文で、この中で巴金は不公平な運命に對する反抗が『家』執筆の動機であり、長兄自殺の電報を受け取った夜に『家』の全體構造を最終的に決めたと告白している點が、小説『家』の成立に關わる著者の説明として参考になる。この説明に依據すれば、『家』は『時報』における連載という形式に物語構造が左右されず、第八章完成時にすでに全體構造が定まっていたことになる。この第一〇版がその後長く『家』のテキストとして認知され、一九五一年まで多くの讀者に讀み繼がれることになる。一九四一年に第二二版が出版されているが、一九三七年七月以降抗日戰爭が大規模に進行して、出版業事態が困難に直面する中でも四年間に一二版を重ねている事實は、續編『春』(一九三八)・『秋』(一九四〇)の出版により『家』への關心が高まったこと以外に、戰爭期に大量印刷が困難だったことなど、平常時と比べて文學を巡る狀況が變化していたことや、ナショナルリズムとの關係など様々な分析が可能だ

が、詳細な検討は今後の課題として残る。

やがて人民共和國體制下でこの開明書店版が改訂されて、一九五三年六月に人民文學出版社から新版が出版される。一九五二年三月から從軍作家として朝鮮へ赴いていた巴金は、同年十月に歸國後、民國期に發表した小説の改訂に取り組み、『家』を始めとして『新生』、『海の夢』、『愛情三部曲』、『憩園』、『旅途隨筆』、『還魂草』などの改訂に取り組んで、翌五三年に續々と新版を出版している。『家』の改訂を説明した文章の中で「自分の意思に基づいて」改訂したと巴金は述べているが、この時期に民國期の小説を改訂して出版することは、社會主義體制下において過去の小説に新たな形を與えることで、自らの文學の社會主義改造を巴金が目指していたと考えられる。巴金は「『家』はすでにその歴史的任務を終えている。そこでいっそ本來の姿のままにしておくことにした。それでもひとわたり修正を加えたが、用字が不適切な部分を改めるに留め、同時に餘計な語句を削除した」と述べているが、單なる字句訂正以上のことが、この改訂では行われている。例えば、長兄の人物像が最初にまとめて描かれる第六章を見ると、開明書店版にある「彼は胡適主義者にすぎない。それどころか胡適の『イペセン主義』という箇所が全面削除されている。また第三章の覺慧を感じていた」という箇所が全面削除されている。また第三章の覺慧と祖父の和解を描いた部分では、開明書店版の覺慧が布團から差し出された祖父の手を握ってベッドの横に跪く場面や、祖父の言葉に感動して覺慧が泣き出す姿など、覺慧と祖父の家族愛が描かれていた場面が削除され、封建世代の代表である祖父が近代青年である覺慧に謝罪するという對照的な二人の姿を描いた敘述へと大きく變化している。物語構造の基本的枠組みこそ變化しないが、人物造形や表現方法の変

更に、異なる國家體制下における書き換えの特徴がよく表れていると言えるだろう。

更にこの人民文學出版社版を元に改訂を加えた一九五八年五月の『巴金文集』第四卷『家』でも、語句修正以上の書き換えが行われ、社會主義體制下の『家』のテキストがこれで確定したといえる。當時巴金は、同じ『巴金文集』に収録された『春』の改訂に關して、曹禺の戯曲『家』に啓發されて物語を書き換えたと説明しているが、巴金『家』→曹禺『家』→巴金『春』と作者や作品を超えてテキスト變容が受け継がれていくほど、巴金は改訂にこだわりがない。

人民文學出版社初版から『巴金文集』版までの間に、胡風事件と反右派闘争があり、いずれも巴金は胡風や「右派」を批判する側に回っていたことで、この『家』改訂問題がそうした政治状況と關連しているのと見るのが自然だが、巴金の場合更に一九五八年三月から六二年八月まで全一四巻で刊行された『巴金文集』（人民文學出版社）の刊行途中に、巴金作品批判運動があったことが、改訂問題と直接關わっているのではないかと推測できる。一九四九年以降、巴金の民國期の作品に關する個別の評論は散見するが、集中的に現れるのは反右派闘争直後で、巴金がアメリカの作家ハワード・ファスト (Howard Fast) に同情を込めた批判を行った「法斯特的悲劇」²⁴⁾を發表したことも、巴金批判が強まる要因の一つだった。

一九五八年後半以降の巴金作品批判は政治運動の一環として展開され、そのうち北京師範大學中文系と武漢大學中文系の學生によるものは『巴金創作評論』と『巴金創作試論』²⁵⁾の二冊にまとめられている。いずれも共産黨側からの指令に基づいて展開された、民國期の巴金の文學創作を「世界觀」の觀點から批判する運動であって、テキスト改

訂問題や評論のレベルではなく、作家の政治的立場そのものを一方的に問題視している。「自分の意思に基づいて」という巴金の言葉の背景に、こうした政治運動があることを知っておく必要がある。

その後文革中は周知のように巴金の作品は「毒草」として批判對象となっていたので、出版されることはあり得なかった。文革收束後に執筆活動を再開した巴金は、『巴金選集』全一〇巻に『家』を収録する際、再び書き換えを行うが、「先月の改訂は直した箇所が一番少なく、また最後の改訂になるだろう」²⁶⁾と述べている通り、『巴金文集』版とほぼ變わりがない。やがて人民文學出版社が一九八六年から九四年にかけて全二六巻の『巴金全集』を出版する際、第一巻に収録した『家』が最後の確定したテキストになる。これは『巴金選集』版を踏襲したものであり、五三年人民文學出版社版の延長線上にあるテキストと言える。

以上述べたことをまとめると、『家』には大きく分類して『時報』版と開明書店版と人民文學出版社版の三系統のテキストが存在していることになる。巴金自身は晩年の回想で『家』は少なくとも八回は修正した²⁷⁾、「修正した『家』は初版本より缺點が少なくと私は一貫して考えている」²⁸⁾とテキスト修正に關する立場を表明しているが、ここで問題としているのは、どのテキストが妥當なのかということではなく、文學テキストの變容によって様々な解讀がなされ、また各テキストの同時代における解讀でさえ個性と集團性があるという點である。そこで以下に紹介する戯曲化、映畫化の過程を考える際、どの時期のテキストを作家や脚本家がどのように読んでいたかを確認しながら考察する必要がある。

二、戯曲化

小説『家』の演劇脚本は地方劇まで入れればかなりの數になるだろうが、ここでは『家』の代表的戯曲化作品として、曹禺と吳天の手になる二種類の戯曲『家』を取り上げて、兩者を比較しながらその解讀方法の違いを考えてみたい。一般的に『家』の演劇脚本として知名度があるのは曹禺の戯曲『家』だが、これには戯曲作家としての曹禺の知名度や巴金との個人的關係が影響していることも否めない。一方、曹禺の作品ほど注目されなかった吳天の戯曲『家』については、「吳天改編の『家』は失敗作品ではないが、原著に過剰にこだわっているため、忠實であるように見えて逆に見劣りがする」との批評のように、作家としての個性が鮮明に表れず、また登場人物の造形に作者独自の解釋が見られないという批判はあるが、逆にそれ故に原作の小説にあった多角的視點や重層的物語構造を再現しようとした努力はもっと評價されるべきだろう。

吳天の戯曲『家』の單行本は戦後の一九四七年になって出版されているが、實際の執筆はこれより早く、抗日戦争中の一九四〇年末か一九四一年年明けのことと思われる。單行本の「後記」(一九四一年九月執筆)で「一年前の今日、私は友人の勧めと、劇社の要請を受けて『家』の改編を始めた。三ヶ月かかり、最後の一ヶ月は嚴寒の冬の夜を耐え忍び、苦しみの極限の中で執筆した」と執筆経緯が説明されていることから判断して、戯曲化は吳天周囲の人間の働きかけによるもので、劇の上演を目的として執筆されたことが分かる。同じく「後記」で「離れたところにおいて、出版期日も迫っているので、原著者の貴重な意見を求めることはできなかった」とあるので、発表以前に原著者巴金が原稿に目を通した戯曲ではなかったことになるが、「改編した

後、健吾、于玲、西禾三先生が注意深く校閲してくれた。特に健吾先生が上演に際し、綿密に點檢して簡潔なものにしてくれたことを私は忘れられない」と、巴金の友人の名前を挙げているので、無關係な第三者の手による戯曲化でもない。三人のうち陳西禾と李健吾はそれぞれ『家』の續編『春』と『秋』の戯曲化を擔當したことがあり、李健吾の自傳に據れば「本來巴金との約束では私が『春』を改編することになっていたが、後に陳西禾が取り替えてほしいと言ったので、承諾して『秋』を改編した」とあるので、李健吾が吳天に助言しているとすれば、吳天が小説『家』を戯曲へ書き換えることを巴金が知っていた可能性はある。初演は上海劇藝社によって一九四一年二月、フランス租界内にあった辣斐 (Raffles) 劇場で行われた。「後記」によれば、「上演後、觀衆や世論の評判が良く、三ヶ月連續公演となった」とあり、これだけを見ればある程度成功した戯曲と言えるが、その翌年一九四二年に曹禺の戯曲『家』が發表されたからは、あまり顧みられることがなかった。

一方曹禺が『家』を戯曲化するにあたって、原著者巴金が深く関わったことは、様々な資料から明らかである。曹禺逝去後に書いた回想で巴金は、四川省江安の國立戲劇專科學校で教鞭を執っていた曹禺を一九四〇年一月中旬に訪ねた時に、「上海で公演した『家』(吳天改編、上海劇藝社公演)について話が及んだ時、彼は自分も改編してみたいと言った。私はやってみるのがいいだろうと勵ました」と『家』の戯曲化計畫を相談したことを記している。曹禺の場合はすでに發表された吳天の戯曲『家』を受けて創作に取り組み、また發表にあたって原著者巴金自身が戯曲の原稿を讀んでいる點で、吳天の執筆・發表狀況と異なっているが、小説解釋もまた大きく異なっている。

演劇が一回性の身體藝術として臨場性や空間性を持っていても、文學テクストより盛り込む情報が遙かに少ない以上、戯曲化するには演劇の時間や空間条件の中で、小説の何を取り、何を捨てるかを考えなければならぬ。後年受けたインタビューの中で曹禺は「巴金の小説『家』を讀んだ時、一番深く感動し、思想的共鳴を感じたのは、封建的婚姻に對する反抗だった」、「『家』の原著は覺慧という人物の封建的家庭に對する反抗と革命への情熱を書いているが、戯曲『家』は封建的婚姻に對する反抗を重視して突出させ、覺新、瑞珏、梅の三人の善良な青年の婚姻における不幸を描いた」と語つたとされている。さらに曹禺は「巴金同志に送って見てもらった時、とても不安だった。私の改編に賛成してもらえないのではないかと心配だった。粗筋や人物は大體原作に基づいているものの、結局はいくつか異なる部分があった。我が舊友巴金同志は讀み終えた後、喜んで認めてくれた」と述べているが、「大體原作に基づいている」というのは、個々の場面に限られ、全體構造は大きく書き換えられている。比較するために吳天と曹禺の二つの戯曲の構造を並べてみる。(括弧内は小説の該當章)

吳天『家』

- 第一幕…大晦日の一族の集まり。覺新と瑞珏と息子海兒の登場。叔父たちの墮落。覺慧の反抗。(二、九、一一—一三、三三)
- 第二幕…元宵節前日。覺慧と鳴鳳の戀愛。琴と陳劍雲來訪、覺民との戀愛關係。梅を忘れられぬ覺新の苦惱。馮樂山の偽善者ぶり。市街戦勃發。梅が高家に避難。(三、七、一〇、一二、一四、一六、一八—二〇、二二)
- 第三幕第一場…覺新、覺民それぞれの戀愛問題。鳴鳳の絶望。(一

- 〇、一二、一五、二二)
- 第二場…覺新、梅、瑞珏の苦惱。鳴鳳の自死。(二六、二二、二四、二六)
- 第四幕第一場…祖父の誕生日。覺慧の反抗。馮樂山の姪との結婚を強要され家を出る覺民。妥協を重ねる覺新。叔父たちの墮落。梅の死。(三〇—三三)
- 第二場…病床の祖父。迷信にこだわる一族。覺慧の反抗。祖父の謝罪。覺民の歸宅。祖父の死。(三四—三五)
- 第五幕…禁忌のために妊娠中の瑞珏が城外へ追われる。覺慧は覺新、覺民、琴に家を出て上海へ行くことを告げる。瑞珏の死。(三六—三八)

曹禺『家』

- 第一幕第一場…結婚を強要される覺新。瑞珏との結婚式當日の高家の様子。女性の悲運の様々な例。(一)
- 第二場…結婚式後の夜。覺新と瑞珏の對話。
- 第二幕第一場…二年半後。仲むつまじい覺新と瑞珏。覺慧と鳴鳳の戀愛。妾に出される鳴鳳の絶望。(二〇、一六、二二)
- 第二場…二時間後の深夜。市街戦の勃發と高家の混亂。(二〇—二三)
- 第三場…十數日後。避難していた梅、覺新、瑞珏のそれぞれ苦惱と愛。(二四)
- 第三幕第一場…三ヶ月餘り後。鳴鳳の死により家に對する憎しみが強まる覺慧。結婚を強要されて家を出る覺民。目上の者に妥協するしかない覺新。梅の死。馮樂山の偽善者ぶり。(三〇—三四)

第二場：二ヶ月餘り後。祖父の死。覺民の歸宅。覺慧と周圍の對立。(二三五)

第四幕：一週間後。妊娠している瑞珏が城外へ追いやられる。兄覺新に家を出ることを告げる覺慧。瑞珏の死。(二六一—二三八)

二つの戯曲の構造を見れば歴然としているが、兩戯曲とも後半部分は似ていても、前半が大きく異なっている。曹禺の『家』は覺新・瑞珏・梅の戀愛悲劇を中心に物語を組み立てたため、他の戀愛悲劇や覺慧の活動を中心とした社會との接點が後景化されている。そもそも小説『家』は、五四運動直後の一九二〇—二一年を時代背景として、いくつかの戀愛問題を同時進行させることで、異なる生き方をする三兄弟とその周圍の人々の生き方の對照を鮮やかに浮かび上がらせ、戀愛の自由が個人の自立問題と不可分であることを描いた點で、多くの若者の心を惹きつけることができた。

まず覺新・瑞珏・梅の三者をめぐる愛情悲劇は、梅と瑞珏の死で封建制への批判と悲劇性をいっそう強めている。覺民と琴による戀愛の自由を獲得する戦いは、覺民自身の家への反抗よりも、一人の女性として自立して生きたいと願う琴の存在によって意義深くなり、戀愛の自由が女性の自立なしには成立し得ないことを提示している點で、女性の革命を積極的に主張している。これに優柔不斷なニヒリスト陳劍雲の琴への片思いが加わることによって、自立しない男を拒否する女と、自立に失敗した男の對照が鮮明になり、自立に目覺めた果てに敗殘者となった男が社會の餘計者として周縁に生きざる得ない姿をも描き出している。覺慧の戀愛は身分差を超える點で、三兄弟の中で最も困難な道を辿り、最終的に鳴鳳を救うという私的な革命よりも、社會

巴金『家』のテキスト変容

運動という公的な革命を優先する道を選んだ覺慧が、家における革命者としては敗北して、家という共同體を拒否して新たな共同體創出の夢を抱いて家を出る結末を迎えることになる。

曹禺の『家』がこのうち覺新の戀愛悲劇を中心に据えて戯曲に改編したことに對して、「原著の精神をより突出させ、主題思想の藝術表現力を強化するためである」と評價するのは一面的に過ぎる。巴金の『家』が様々な戀愛の形や青春群像を描いていたのに對して、曹禺の『家』は特定の愛情悲劇を中心に描き、吳天は不十分ながら原著にある複數の視點や重層的な物語構造を舞臺上で再現しようとした。そこにはテキスト解釋と戯曲の完成度の違いがあるだけで、「原著の精神」把握の的確さを論じるには別の議論が必要である。

但し小説『家』が包含していた多角的な視點や重層的な構造を再現せず、單線的に覺新を中心とした戀愛悲劇に描いた曹禺の戯曲『家』は、抗戰期の政治・文化状況を背景に、反封建や近代創造の文脈の中で、戀愛や婚姻の不自由という現實問題を焦点化して、同時代の人々の熱い支持を受け、演劇としては大きな成功を収めた。初演は一九四三年四月一八日、重慶の銀社劇場において中國藝術劇社によって行われ、演出は章泯、出演俳優は金山、張瑞芳らが登場し、吳天『家』の上海公演時と同じく三ヶ月連續公演という盛況で、『家』は計八六回公演を行い、九萬人の觀衆を動員したが、公演回数と觀衆数は抗戰期重慶の劇場公演の最高記録を作り出した。當時の重慶の人口は九四萬人なので、市民の十分の一が『家』を見たことになる^⑧と言われる。

その後、七月一二日に留桂劇人實驗團が桂林の「廣西劇場」で歐陽予倩の演出により公演、八月初めにはまた留桂劇人協會が桂林で田漢、熊佛西の演出で公演、九月には抗敵演劇二隊が陝西興集で公演等々、

數ヶ月の間に各地で何度も公演が行われたことが、曹禺の『家』公演に對する演劇人の熱意や觀衆の支持を示していると同時に、その元となる巴金の小説への關心の高さをも示していると見てよいだろう。この時期の巴金「激流三部作」の影響力は意外なところに及び、日本帝國主義の傀儡國家であつた滿洲國でも巴金の『春』が公開出版されている。こうした「激流三部作」の完結、小説『家』の大量出版、『家』の戯曲化、『家』公演の廣がり、映畫化という流れが、一九四〇—四三年に集中していることから、抗日戰爭やナショナリズムという文脈における近代化の視點拔きにこの問題を考えることができないことがはっきりしている。

三、映畫化

小説『家』は二〇世紀中國文學の中で最も映畫化回数が多い小説の一つで、現在まで二種類の言語で四回の映畫化が行われている。各作品を時系列的に並べると次のようになる。

①『家』（國語）：一九四一年上海「中國聯合影業公司、新華影業公司」

- ・制作：張善琨
 - ・監督：卜萬蒼、徐欣夫、楊小仲、李萍倩、嶽楓、吳永剛等の集團演出
 - ・脚本：周貽白
 - ・俳優：袁美雲、陳雲裳、梅熹、劉瓊、姜明、胡蝶、顧蘭君、陳燕燕、王引、韓蘭根、殷秀岑、王元龍、李紅
- ②『家』（廣東語）：一九五三年香港「中聯電影企業有限公司」
- ・監督：吳回

- ・脚本：吳回
 - ・俳優：吳楚帆、張瑛、張活游、紫羅蓮、梅綺、黃曼梨、小燕飛、容小意、林妹妹、石堅、盧敦、李月清、周志誠、黃楚山、檸檬
- ③『家』（國語）：一九五六年上海「上海電影製片廠」
- ・監督：陳西禾
 - ・脚本：陳西禾、葉明
 - ・俳優：孫道臨、張瑞芳、張輝、魏鶴齡、王丹鳳、黃宗英、章非、汪漪

④『鳴鳳』（國語）：一九五七年香港「長城影片有限公司」

- ・監督：程步高
- ・脚本：魏博
- ・俳優：石慧、張錚、鮑方、李次玉、姜明、洪亮、陳思思、劉戀

小説『家』の映畫化で一番早い一九四一年『家』は、前章で檢證した吳天の戯曲『家』の成立・公演とほぼ同時期であり、その点だけでも抗日戰爭と切り離してこの映畫化を考へることができないことが明らかである。抗戰期の上海は「孤島」と呼ばれる租界を抱えているだけで、香港のような植民地ではなかったので、日本の勢力が進出する餘地が残され、上海には中華電影や中華聯合制片片のような日本人脈の映畫會社が設立された。一九四一年に上海で『家』を制作した張善琨もそうした流れの中の人物である。但し當時の上海映畫界は政治的にも文化的にも相當複雑で、抗戰期である以上、愛國・救國をテーマとする映畫が増えるのは當然だが、國民黨・租界當局の檢閲や日本軍の監視がある狀況では、自由に抗日宣傳映畫を撮ることは容易ではなかつ

た。張善琨が制作した映畫『木蘭從軍』(一九三九)が古典物語の形を取っていても、觀家からナショナリズムを鼓舞する映畫として歓迎される文脈に、上海映畫界の複雑性が表れている。

また抗戰期の上海映畫に大テーマ物と並んで戀愛映畫が多いとの見方もあるが、映畫資本の側は規制に配慮しながら短期投資に見合う作品を制作するために「商業的題材の使用に熱心になる」一方、監督・脚本家・俳優など制作側は創意工夫で規制を潜り抜けて表現の主體性を確保しようとしたと思われる。古典物や戀愛物の隆盛には恐らくそうした背景があることが考えられる。だが上海とて戰爭と無關係ではあり得ず、やはり多くの映畫人が上海を離れ、一部は香港へ逃れた。「その中には劇作家も含まれていた。この時期の上海は『脚本不足』に直面していた。オリジナルの映畫脚本が不足している状況の下で、多くの映畫投資商は中國内外の文學名著に目を向けた」という説に従えば、戀愛と家の問題を扱って多くの青年讀者から支持されていた巴金の小説『家』・『春』・『秋』が選ばれることは自然の成り行きであった。

この映畫の脚本を書いた周貽白や數名の監督の小説解讀の方向性は、同時期の吳天の戯曲『家』と似通っている。まず冒頭に大晦日の一族の集まりを設定して登場人物を自然に紹介する設定は、吳天の戯曲と同じである。更にこれ以後の物語の展開は原作小説とほぼ同じで、プロットの省略よりもむしろ補充が多く、吳天『家』よりも遙かに原作小説に近く、小説の物語をほぼ全面的に映像で再現しようとする意圖がはっきり見える。この『家』映畫化を受けて、上海では一九四二年に更に『春』と『秋』を原作とする映畫が制作され、「激流三部作」がすべて映畫化されている。

巴金『家』のテキスト変容

一九四〇年代初頭にこうした映畫が「孤島」上海で制作される意義は、巴金が一九三九年から四〇年にかけて上海で『家』の續編『秋』を執筆する意圖を「抗戰以後はどうなるのか、抗戰中に封建に反対しなければならぬなら、抗戰以後も封建に反対しなければならぬ」と回想する視點から理解できるのではないだろうか。つまり抗戰期における文化創造とは、單なる愛國・祖國防衛のためではなく、抗日戰爭を戦うことが中國人一人一人の自立と近代化實踐の一過程であるという、國防文學論戰における魯迅や巴金の立場と共通した認識をそこに見ることができるのである。

社會主義體制成立後の一九五六年上海で製作された映畫『家』の監督と脚本を擔當したのは、抗戰期に『春』を戯曲化したことのある陳西禾で、彼は原著者巴金の友人でもあり、映畫脚本の初稿と第四稿を巴金に見せているので、原著者の作品解讀に近い立場の人物のように思えるが、映畫公開後に意見を求められた巴金は、「映畫はただ物語を語るだけで、何も人の心を動かす芝居がない。脚色・演出の同志は原著の解讀に力を注いだようだが、『藝術の再創造』の仕事をするべきことを忘れてしまった。自分の責任を放棄したので失敗したのである」と、吳天『家』への一部評價を思い起こさせる否定的な見解を述べ、小説『家』の書き換え姿勢にも通じる、當時の政治状況を反映しているかのような發言を行っている。ただ一般的には「映畫『家』は原著に忠實であり、含蓄に富み簡潔で、感動的であることで、映畫界や世の人々から賞賛されている」との評價がある程度流布しているように思う。この作品は「原作小説の主要人物や主要な粗筋をほぼ残し、覺新の部分を減らさずに、當時の廣範な青年觀家の審美傾向と審美追及に基づいて、覺慧を比較的重要な地位に置いている」と評されるよ

うに、曹禺の戯曲『家』の覺新の愛情悲劇の部分を残しながら、覺慧と鳴鳳の悲戀をも描き込むことを志向したようだが、物語の中心はやはり覺新で、実際には小説の中の多角的な視點や、重層的な構造は再現されていない。

一方戦後香港でなぜ多くの巴金作品が映畫化されたかという問題は、これまで検討が十分になされてこなかった。また制作された映畫に關しても、例えば一九五三年香港で制作された廣東語映畫『春』（注63参照）が翌年同じく香港で制作された『秋』と共に國語に吹き替えられて、一九五七年中國國內で上映され、『春』が文化部選定の「一九四九—一九五五年優秀影片獎」を受賞しているのだが、なぜ民國期に上海で制作された國語版『春』（一九四二）・『秋』（一九四二）ではなく、戦後香港で制作された廣東語版『春』（一九五三）・『秋』（一九五四）の吹き替え版を社會主義中國で上映したのか、その解明は今後の研究に待たなければならぬ。ここではまず戦後香港の「文藝片」と呼ばれる文學作品を原作とする映畫に巴金原作の作品が多い理由を、社會的文脈から考えてみることにする。

一九五〇年から五九年までに香港で制作された映畫は約二二〇本、そのうち廣東語映畫が一五三〇本、國語映畫が四五二本、残りが他の地方言語映畫という統計があるが、一九七〇年に逆轉するまで香港では廣東語映畫が多数派であり、とりわけ一九五〇年代には廣東語映畫が國語映畫を壓倒する。但し戦後初期に香港映畫産業が確立してくと、市場としてのマレーシアやシンガポールなどから投機資本が流れ込み、「一片八公司」と揶揄されるような粗製濫造の廣東語映畫が増え、制作本数の増加は作品水準の向上に直結するわけではなかった。

その中で一九四九年四月に「粵語電影清潔運動宣言」を發表して映

畫文化の向上を目指す人々が現れた。吳楚帆、白燕、李晨風ら一六四名が署名したこの宣言に「國家民族に貢獻を果たし、社會の期待に背かぬようにしたい。國家民族の利益に背き、社會に害をもたらし、人心を悪化させる映畫を撮ることを止め、二度と人にも自分にも背くことのないようにしよう！願わくは榮光が粵語映畫と共にあらんことを、恥辱が粵語映畫から絶縁されんことを」との一節があるが、これが植民地香港に生活しながら、祖國憧憬を鮮明に表現したナショナル・アイデンティティのマニフェストである點に注意したい。というのも、この宣言の中心となった人々によって、巴金の『家』・『春』・『秋』が映畫化されるからである。

一九四九年の「清潔運動」、及び傳統劇と現代演劇の俳優の役割分擔を目指す「伶星分家」運動を経て、五〇年代になると四大公司と呼ばれる中聯・新聯・華僑・光藝の四社が設立され、多くの優れた廣東語映畫を制作するようになった。中でも一九五二年一月に設立された中聯電影企業有限公司（中聯）は、同人組織という斬新な運営形態の映畫會社というだけでなく、「清潔運動」のリーダーの一人吳楚帆を社長に、李晨風を脚色・演出部の主任として發足して、「南國話劇の傳統と廣東語映畫産業をより深く結合させた。五四時代の話劇傳統——例えば反封建、戀愛の自由の提唱、知識人の苦惱や不遇、現實社會の混亂や不公平——が中聯の多くの作品のテーマとなった」と言われるように、單に左翼知識人の「南下」によるものでも、或いは映畫産業の商業主義的運営の實行でもなく、兩者の影響を受けながら、香港映畫人の主體的實踐として映畫制作を行う集團であった。言わば戦後香港映畫のモダンティを創造する基地として機能したのであった。その中聯が一九五二年會社設立と同時に、自らの映畫制作の方向性を

示して最初に制作に取り組んだのが、巴金の小説を原作とする廣東語映画『家』であった。

翌五三年に香港で公開されたこの映画は大ヒットとなり、中聯の經營を軌道に乗せただけでなく、戦後廣東語映画や「文藝片」の確立に大きな貢獻を果たした。吳楚帆は當時を回想して「その収入は春節に上映した歌謡映画の何倍にも上り、映画館は連日満員で、チケット賣り場に長蛇の列が途切れることなく續いた。この長蛇の列は映画館業者の文藝映画に對する價值觀を改めさせた」と述べているが、確かに當時の報道を見ると、『家』は七日に上映開始後、豫想外に初日の収入が三萬四千ドル餘り、二日目が初日より更に多くて三萬七千ドル餘りに達した。恐らく三日目の収入はこれよりもっと多くなるだろう。「消息筋に據れば、『家』の制作費は一二萬ドル餘りだが、現在の客入りを元に計算すると、將來決算の時に『家』は香港・九龍地區の上映で若干の利益を得るだろう」とある。五〇年代の香港廣東語映画の制作費は三萬香港ドルから八萬香港ドルだが、中聯は映画作品の質を向上させるために、それまでの廣東語映画が九〇分で三〇〇カット（國語映画は五〇〇カット）だったのを、四〇〇―五〇〇カットに増やしたため、制作費が大幅に上昇したと言われる。だが映画『家』の興行成績はその高額な制作費を超える利益を中聯にもたらした。興行収入から逆算して、香港・九龍地區の住民二二四萬人の一八％がこの映画を見たとの資料がある。

『家』がこれほどの成功を収めた理由は、香港文化の歴史的文脈による以外、やはり制作者と觀衆の雙方の意圖や期待が凝集したと考えるのが妥當だろう。制作者の立場から見れば、植民地香港において假想であれ現實であれ、祖國憧憬を基礎とした近代性志向の社會意識が

巴金『家』のテキスト変容

あっただろうし、觀客の立場からすれば、倫理擁護であれ倫理批判であれ、戀愛や家庭を描いたドラマを鑑賞する欲求があったということだろう。巴金原作の小説に限っても、戦後香港で映画化された作品は、「激流三部曲」以外に『愛情三部曲』・『寒夜』・『火』・『憩園』と戀愛や家庭問題をテーマとした作品が多い。一九一三年に香港で映画制作が始まってから二〇世紀中に映画化された所謂「五四文學」作品は全部で三三本あるが、そのうち三割弱の九本が巴金の小説を原作として

廣東語映画『家』は主演男優が社長の吳楚帆であり、主演女優が「清潔運動」や會社設立同人に名を連ねていた白燕であることから分かるように、集團制作的な側面はあるが、小説を脚本に改編したのは監督を兼ねた吳回であった。この時吳回たちが使用した廣東語脚本は、完成した映像と比較すると、撮影時の改編によって更に内容が變更されていることが分かるが、大幅な改編ではなく、またここでは文字資料の方が小説と比較しやすいので、この未公刊の脚本に従ってテキストの變容を考えてみる。まず映画脚本という性質上、小説とも戯曲とも異なり、撮影用シーンによって物語が區切られ、また演技指示の爲か、各登場人物に對する説明が、年齢から性格に至るまで詳細に脚本の冒頭に掲げられている。これら登場人物の顔ぶればほぼ原作の小説に従っていて、一九五六年映画『家』と異なり、一九四一年映画『家』に似て、原作にかなり忠實な人物設定になっているが、描かれる物語にはそれまでの戯曲や映画にはない、獨特の解釋が施されている。

全體は七〇シーンによって構成されているが、同一シーンで複数のカットがあるため、形式的には八八に區切られている。物語の粗筋の全體的展開は小説とほぼ同じだが、物語の中心人物が覺慧になってい

る點が、他の諸テキストと最も異なる點で、このテキスト解釋の姿勢が一九五七年に制作される『鳴鳳』に繋がるのではないかと想像できる。冒頭、家の概観の次に覺新と瑞珏の新婚生活が描かれる點は、曹禺の戯曲『家』や一九五六年映畫『家』と似ているが、その内容はシーン一から二〇までの中で半分程度を占めるに過ぎない。シーン二一から三八までが覺慧と鳴鳳の悲戀の物語になっていて、小説の第二六章の内容が忠實に映像化されているように見えるが、獨創的なのは、シーン三二で入水自殺を圖る鳴鳳を覺慧が池に飛び込んで救おうとし、更にシーン三三から三八までで甲斐なく遺體となった鳴鳳が棺に入れられ、屋敷の裏口から運び出される場面が描かれる點である。シーン三九から最終シーン七〇までは、主として小説の第三〇章から三七章までの物語展開にほぼ沿っている。全體として見ると、小説にも戯曲にも他の映畫にもない、覺慧と鳴鳳の新たな物語の創作が、この廣東語映畫の一番大きな特徴と言つてよい。

舒琪は一九四一年版や一九五六年版よりも、一九五三年廣東語映畫『家』が優れている理由の一つとして、この鳴鳳が入水自殺をする場面を例として取り上げている。優劣に關するその意見の妥當性はともかく、鳴鳳の死をめぐる新たなテキスト創造の獨自性は高く評價してよいだろう。覺新の愛情悲劇を直線的に反封建に結び付けようとする解讀を拒否し、覺慧の戀愛問題を焦點化して、家の中で最も反抗的、情熱的な覺慧が、自ら愛する人を救おうとして失敗し、葬送の場にも立ち會う姿を描くことで、二つの時代に足を置くことで身動きが取れなくなる覺新と對照的に、反抗・挫折・出發と再生に向けて歩み出す覺慧の家における軌跡を鮮やかに表現している。この極めて獨創的な改編は、一方で原作にある覺慧の社會運動家としての側面を見えなく

する點で、覺慧の人物像を平面化してしまう弱點を示しているが、戀愛問題という觀點から見れば、自由戀愛が到達目標でなく、近代人の自我の出發點を指し示すという認識を表していると考えれば、小説『家』の非常に深い讀みに支えられた新たな物語創造にまで進んでいる。小説テキストの水準の高い解讀というだけでなく、戦後香港映畫人の主體性とモダニティの標識となる映畫であったと言つてよいだろう。五四文學からも香港商業映畫からも學びつつ、映像表現の獨自性と主體性を目指した映畫實踐が、戦後香港の觀衆から熱く支持されたことは、香港文化成熟過程の里程碑でもある。

以上一・三章で見てきたことをまとめて言えば、表面的な類型としては、曹禺の戯曲『家』と一九五六年映畫『家』は巴金の小説『春』・『秋』に繋がる愛情悲劇焦點化型、吳天の戯曲『家』と一九四一年映畫『家』は愛情悲劇複數比較型、一九五三年香港映畫『家』と一九五七年香港映畫『鳴鳳』は、香港文化の獨自性を反映した覺慧焦點化型に分類できるかもしれない。ただ小説・演劇・映畫は形式も情報量も鑑賞方法も異なるテキストである以上、平面的に比較して論じることができない。ここでは讀書行爲の自由度が高い小説テキストから、一回性の身體藝術であるために情報量が少ないが、凝縮性・即時性・臨場感に優れた演劇テキストへ、また單一方向的で商業主義の影響を受けるが、情報量が最も多い映畫テキストへ書き換えられる過程で、原作小説の何がどのように焦點化されたかを探り、それが各テキストの検討に資するだけでなく、原作小説の解讀の豊かな事實を検證することでもあることを確認して、詳細なテキスト間比較や他のテキスト發掘などは次の段階の研究に委ねたい。

注

- (1) 巴金「談『新生』及其它」、『巴金全集』第二〇卷、人民文學出版社、三九八—三九九頁。初版は『巴金文集』第一四卷、人民文學出版社、一九六二年八月
- (2) 巴金「關於『激流』」、『巴金全集』第二〇卷、六七五頁。初出は香港『文匯報』副刊「文藝」一九八〇年一月一〇日
- (3) 巴金「呈獻給一個人」、『巴金全集』第一卷、四三二頁。初出は『創化』第一卷一號、一九三二年五月一日
- (4) 巴金「關於『家』(十版代序)——給我的一个表哥」、『巴金全集』第一卷、四四二—四四三頁。初出は『文叢』第一卷第一號、一九三七年三月十五日、題名は『家』。
- (5) 巴金「關於『激流』」、前掲書、六七五—六七六頁
- (6) 二次資料ではあるが、秦紹徳『上海近代報刊史論』(復旦大學出版社、一九九三年)一八二頁の統計數字を見ると、一九三一年八月の國民黨中央宣傳部登記編制の全國日刊紙販賣數に據れば、『申報』一五萬部、『新聞報』一五萬部、『時事新報』五萬部、『大公報』三萬五千部、『時報』三萬五千部、『益世報』三萬五千部とある。
- (7) 「關係小説」、『時報』一九三二年一月二四日
- (8) 巴金「關於『激流』」、前掲書、六七七頁
- (9) 同前、六七七—六七八頁
- (10) 巴金「談『春』」、『巴金全集』第二〇卷、四二七頁。初出は『收穫』第二期、一九五八年三月二四日
- (11) 巴金「關於『激流』」、前掲書、六七六頁
- (12) 各版の異同に關する初歩的な研究として龔明德「巴金『家』的修改」(『巴金研究論集』一九八八年、重慶出版社)がある。
- (13) 巴金「五版題記」、『巴金全集』第一卷、四三六頁
- (14) 巴金「春」は『文季月刊』第一卷第一期—第六期、第二卷第一期連載

巴金『家』のテキスト変容

- (1) 一九三六年六月—十二月)。單行本は一九三八年四月開明書店より出版。
- (15) 巴金「關於『家』(十版代序)」、前掲書、四五二頁
- (16) 同前、四四一頁及び四四四頁
- (17) 巴金「關於『激流』」、前掲書、六八四頁
- (18) 巴金「『家』新版後記」、『巴金全集』第一卷、四五四頁。初出は『家』、人民文學出版社、一九五三年六月。なお後年巴金はこの見解を撤回している(『燭火集』序、『巴金全集』第一五卷、四七四頁)
- (19) ここでは巴金『家』(開明書店、一九四一年八月、二二版)四八頁より引用
- (20) 巴金「談『春』」、前掲書、四一九頁
- (21) 巴金「法斯特的悲劇」、『文藝報』第八期、一九五八年四月二六日。『巴金全集』第一九卷所收
- (22) 北京師範大學中文系巴金創作研究小組「巴金創作評論」、人民文學出版社、一九五八年二月
- (23) 武漢大學中文系三年級巴金創作研究小組「巴金創作試論」、湖北人民出版社、一九五九年九月
- (24) 巴金『家』、『巴金選集』第一卷、四川人民出版社、一九八二年七月
- (25) 巴金「關於『激流』」、前掲書、六八四頁
- (26) 巴金「爲香港新版寫的序」、『巴金全集』第一卷、四六五頁。同文は當初「隨想錄」一一三「爲舊作新版寫序」(一九八四年二月一日)として書かれ、『無題集』(三聯書店香港分店、一九八六年二月)所收。
- (27) 曹禺『家』、文化生活出版社、一九四二年二月
- (28) 吳天『家』、光明書局、一九四七年六月
- (29) 田本相「曹禺劇作論」、中國戲劇出版社、一九八一年二月、二四六頁
- (30) 吳天『家』、二四四頁
- (31) 同前、二四六頁

- (32) 同前、二四五頁
- (33) 林柯『春』(林柯戲劇集、文化生活出版社、一九四七年二月。林柯は陳西禾の筆名。李健吾『秋』(李健吾戲劇集VI)、文化生活出版社、一九四六年三月
- (34) 李健吾「李健吾自傳」、『咀華與雜憶』、中央編譯出版社、二〇〇五年四月、五三〇頁
- (35) 吳天『家』、二四四頁。この時演出を擔當した洪謨も「抗戰時期的上海話劇(二)——訪洪謨」(『新文學史料』二〇〇七年第二期、人民文學出版社)で同様の内容を證言している。なお邵迎建「上海抗戰時期話劇的攝動劇目及日本電影上映場數比較」(『話劇』二〇〇六年第四期、上海話劇藝術中心)に公演狀況の研究がある。
- (36) 巴金「懷念曹禺」、『再思錄』(增補本、廣西師範大學出版社、二〇〇四年四月、八〇—八二頁。初出は『人民日報』一九九八年五月一五日。なお巴金が同時期に杜宣にも戯曲化の許可を與えていたことが杜宣「兩都思翔」(『杜宣文集』第六卷、上海文藝出版社、二〇〇四年一月)四一八頁に見える。
- (37) 「曹禺同志漫談『家』的改編」、『曹禺研究資料』(上)、中國戲劇出版社、一九九一年二月、一八七頁。初出は『劇本』一九五六年第二期
- (38) 曹禺「爲了不能忘却的紀念」、『家』、上海文藝出版社、一九七九年一月、一二五頁。初出は『文匯報』一九七八年八月六日
- (39) 王正「從巴金的『家』到曹禺的『家』」、『曹禺研究專集』下冊、海峽文藝出版社、一九八五年一〇月、三九三頁。初出は『文學評論』一九六三年第三期
- (40) 田本相他編著『抗戰戲劇』、河南大學出版社、二〇〇五年八月、九九頁
- (41) 曹禺『家』の公演記録は田本相「曹禺年譜」(『曹禺研究資料』上冊、中國戲劇出版社、一九九一年二月)四五—四六頁を参照
- (42) 巴金『春』(激流之三)は初版が康徳八年(一九四一年)六月に、再版が十月に新京の啓智書店出版部から出版されている。
- (43) 李道新「中國電影史研究專題」、北京大學出版社、二〇〇六年三月、四八頁
- (44) 陸弘石『中國電影史1905-1949』、文化藝術出版社、二〇〇五年三月、一〇六頁
- (45) 張巍主編『中國電影專業史研究・電影編劇卷』、中國電影出版社、二〇〇六年一月、二二〇頁
- (46) 映畫『春』、一九四二年、中華聯合製片股份有限公司制作、監督・脚本：楊小仲、俳優：徐立、嚴化、王慕萍、周曼華、王丹鳳、陳琦、梁影、陳一粟。映畫『秋』、一九四二年、中華聯合製片股份有限公司制作、監督・脚本：楊小仲、俳優：李麗華、徐立
- (47) 巴金「關於『激流』」、前掲書、六八二頁
- (48) 巴金「談影片的『家』」、『巴金全集』第一八卷、一九九三年、六九四頁。初出は『大眾電影』第二期、一九五七年一〇月二六日
- (49) 同前、七〇三頁
- (50) 孟犁野「新中國電影藝術史稿(一九四九—一九五九)」、中國電影出版社、二〇〇二年九月、二五〇頁
- (51) 同前、同頁
- (52) 巴金の小説と廣東語映畫や文藝片に關する國內の先行研究としては、今のところ道上知弘「戰後初期の『廣東語文藝映畫』」(『香港におけるリテラシーの變遷と變異に關する社會言語學的研究』平成一六—一八年度科研費補助金成果報告書、課題番號16320088、研究代表者吉川雅之)があるにとどまる。
- (53) 廖志強「五〇到六〇年代香港粵語電影再解讀——意識形態的探討」、吳月華・陳家樂・廖志強『同窓光影——香港電影論文集』、國際演藝評論家協會(香港分會)、二〇〇七年六月、一八七頁

- (54) 鍾寶賢、『香港影視業百年』（三聯書店香港分店、二〇〇四年一月）
一七七頁の統計によれば、一九六八―一九六九年は廣東語・國語映畫本数が
八三對七二だったのが、六九―七〇年に六三對九五と逆轉する。
- (55) ここでは鍾寶賢「兩國傳統的變更與消長——李晨風和他的時代」、黃
愛玲編『李晨風——評論・導演筆記』、香港電影資料館、二〇〇四年四月、
二〇頁より引用
- (56) 同前、二三頁
- (57) 吳楚帆『吳楚帆自傳』、龍文出版社、臺北、一九九四年二月一五日、
一六〇頁
- (58) 『家』公映後の新消息』、香港『商報』一九五三年一月一日
- (59) 鍾寶賢、前掲書、一三九頁及び一四一頁
- (60) 余慕雲「巴金和香港映畫」（香港『文匯報』一九八四年一月三日）
に據れば、映畫『家』の興行収入は二八萬香港ドルに達し、續けて制作・
公開された『春』は一八萬香港ドル、『秋』は二五萬香港ドルの興行収入
を上げたと言われる。
- (61) 一九五三年映畫『春』公開時のパンフレットに『家』の収入に基づ
けば、香港・九龍兩地域の住民が二百數十萬人であることから、一・八
割が『家』を見たことになる（香港電影資料館、アーカイブ番號PR605
X）とある。
- (62) 家族ドラマとナショナル・アイデンティティを考察した先行研究に、
韓燕麗「ファミリー・メロドラマの政治學——一九五〇年代の香港『國
片』と變貌する母の表象」（『野草』第八〇號、中國文藝研究會、二〇〇
七年八月一日）がある。
- (63) 『家』を原作とする二本の映畫『家』（一九五三年）・『鳴鳳』（一九
五七年）以外に、巴金原作の香港映畫には以下の作品がある。（香港電影
資料館『展影』三〇、二〇〇六年一月―三月、及び『香港影片大全』第四
卷、香港電影資料館、二〇〇三年一月を参照）

巴金『家』のテキスト変容

- 『春』一九五三年、中聯、廣東語、監督・脚本…李晨風、俳優…吳楚帆、
白燕、容小意、張活游、羅細針、石堅、李月清、黎灼灼
- 『秋』一九五四年、中聯、廣東語、監督…秦劍、脚本…司馬才華（秦劍）、
俳優…吳楚帆、紅線女、張活游、容小意、林家聲、石堅、黃楚山、
周志誠
- 『寒夜』一九五五年、華聯、廣東語、監督・脚本…李晨風、俳優…白燕、
吳楚帆、黃曼梨、李清、黃楚山、馮奕薇、姜中平、李月清
- 『愛情三部曲』一九五五年、國際、廣東語、監督…左凡、脚本…何愉
（左凡）、俳優…吳楚帆、白燕、梅綺、容小意、黃曼梨、王鏗、姜中
平、黃楚山
- 『火』一九五六年、國際、廣東語、監督…左凡、脚本…何愉（左凡）、俳
優…紅線女、張瑛、梅綺、李亨、馮奕薇、姜中平、李月清、黎雯
- 『人倫』（原作『憩園』）、一九五九年、中聯、廣東語、監督…李晨風、脚
本…李兆熊、俳優…吳楚帆、白燕、張活游、黃曼梨、容小意、梁俊
密、黎小田、杜平
- 『故園春夢』（原作『憩園』）、一九六四年、鳳凰、國語、監督・脚本…朱
石麟、俳優…鮑方、夏夢、平凡、王小燕
- (64) 梁秉鈞・黃淑嫻編『香港文學電影片目』、嶺南大學人文學科研究中心、
二〇〇五年六月、二三三頁
- (65) 映畫『家』廣東語脚本はガリ版刷り原本が香港電影資料館に保存され
ている。アーカイブ番號CR1762
- (66) 舒琪「電影『家』、『春』評」、黃愛玲編『李晨風——評論・導演筆記』
六三一―六五頁。なお同文は映畫のシーンの詳細な分析を通じて香港映畫
『家』、『春』を論じた先行研究として大變參考になるが、一九四一年映畫
『家』と一九五六年映畫『家』の間の大きな相違を重要視しない點など、
個人的には異論が残る部分もある。