

1920年代の中国における 黒岩涙香『野の花』の受容

—— 無声映画『空谷蘭』を中心に

張玉

✉ zhangyu791126@126.com

Kuroiwa Ruiko's novel *Nonohana* was translated by Bao Tianxiao into Chinese, and its Chinese version *Konggulan* was widely popular with Chinese readers. In 1920s, mass culture production and consumption boomed in Shanghai. Under this background, Bao Tianxiao was invited by the Mingxing Film Company to have the silent film *Konggulan* adapted. In making the film, the producers tried to create a common space by depicting the events of the same era and rebuild the social moral order by telling stories that met the public's aesthetic tastes. Entering the consumer stage, with the joint efforts of the Mingxing Film Company, major newspapers, and popular magazines, the movie *Konggulan* became the heated topic of that era. In addition, both commons and intellectuals got involved in this topic through movie appreciation and comments, which set off a *Konggulan* consumption boom. This is regarded as a typical example of the mass culture production and consumption boom in Shanghai in the 1920s.

Keywords Nonohana(野の花), Konggulan(空谷蘭), Film(映画), Mass Culture (大衆文化), Production and Consumption(生産と消費)

1 はじめに

黒岩涙香(1862-1920)は本名が周六で、多彩な顔をもった才人であった。ジャーナリスト、実業家として明治時代のメディア界に大きな役割を果たした。自ら創刊した『萬朝報』(1892-1940)は1900(明治33年)年ごろまで、東京で発行の新聞中、最高の部数を誇っていた¹。また、翻訳小説家、「探偵小説の父」としてよく知られている。「法廷の美人」を皮切りに彼は70種ほどの翻訳を手がけているが、前半(1888-1893)は探偵小説、後半(1893年以降)は通俗小説、人情小説または家庭小説に重点をおいている。明治20年代を叙した文学史に、探偵小説流行の1節を掲げさせたのは、まったく黒岩涙香ひとりの力といっても過言ではない²。そのほかにも多方面に興味を持ち、「天人論」という人生哲学入門書を著し、「小野小町論」という史的研究書を書き、都都逸を改良して「俚謡正調」、五目ならべを理論化して「聯珠」と改称、現代平仮名表記の百人一首などの創始者でもあった³。

『野の花』は黒岩涙香がイギリス女流作家バーサ・エム・クレイ(Bertha M. Clay)の家庭小説*A Woman's Error*をを翻訳した小説である。1900(明治33年)年3月10日から11月9日まで『萬朝報』に連載され、1909(明治42年)年1月2日に『野の花・前編』、5月2日に『野の花・後編』が扶桑堂から発行された。『野の花』の梗概は以下のとおりである。イギリスの子爵瀬水洌と田舎弁護士の娘である澄子が親の反対を押し切って結婚したが、澄子が上層社会の礼儀などに詳しくないために、嘲笑の対象となる。子爵夫人になりたかった子爵の従妹である品子と子爵の情事を発見した澄子が、自分によく似た侍者を連れて違う電車に乗って家出した。しかし、侍者が電車の事故で死亡したことで、皆は澄子が亡くなったと勘違いをする。その後、澄子は辺鄙な田舎で過ごしていたが、推薦で、後の子爵夫人の品子の学校に勤めることになった。品子が澄子の息子の良彦を恨んだため、良彦の薬を奪って死なせようとしたが、良彦の介護をしていた澄子に露見した。後に品子は馬から落ちて死んだが、澄子が子爵と和解して再び仲が良い夫婦になった。

『野の花』は包天笑によって『空谷蘭』という書名で中国語に翻訳され、1910年4月11日から1911年1月18日まで234回にわたって上海の『時報』に連載された。この翻訳小説は1914年に新日社、また民鳴社という劇団によって同じ題名の文明劇として上演され、「初演時から満員の盛況で、以来、この劇は新劇界で重要な位置を占めるに至った」⁴と評価されている。更に1925年に明星映画会社によって同じ名前でも無声映画に改作された。シナリオは包天笑が明星映画会社に依頼されて作ったものである。無声映画『空谷蘭』は1926年2月13日から14日間上海の中央大劇院で上映され、観客にも大盛況であり、興業収入は中国無声映画時代における最高記録を作った。以上から分かるように、黒岩涙香

1 山本武利『近代日本の新聞読者層』(東京：法政大学出版局，1981)，p.95.

2 中島河太郎「日本推理小説史」(『日本推理小説大系』第1巻 明治大正集，東京：東都書房，1960)，p.276.

3 伊藤秀雄『黒岩涙香』(東京：三一書房，1988)，p.2.

4 天笑「空谷蘭至今之歴史」(『明星特刊』第8期，1926)，p.2.

の小説『野の花』は中国の清末民国時代において翻訳小説から文明劇として上演され、また映画化され、当時の大衆文化に大きな影響を及ぼした。無声映画『空谷蘭』は中国における黒岩涙香の小説『野の花』の受容の一環を担っている。

映画というものが1896年に初めて中国の上海に伝わり、その後、次第に南から北へ、沿海から内陸へ広がった。1905年に中国最初の無声映画『定軍山』、1931年に中国最初のトーキー『歌女紅牡丹』が制作された。『中国無声映画史』によると、中国の無声映画は萌芽期(1905-1921年)、探索期(1922-1926年)、成長期(1927-1931年)、成熟期(1932-1934年)、衰退期(1935-1936年)に分けられる。1925年に制作され、1926年に上映された無声映画『空谷蘭』は中国無声映画の探索期における恋愛映画の1つで、貧富の差、身分制度を反映する恋愛映画の中で、一番影響が大きかった⁵という。

無声映画『空谷蘭』について、封敏(1997)は映画で中国の社会生活と伝統的な道德観・審美感に合わせるために、人間関係とストーリーの結末が改作されたと指摘しているが、具体的にいかに改作されたかについては説明していない。董新宇(2006)は『野の花』、『空谷蘭』をイギリス小説と比べて分析したが、『野の花』と『空谷蘭』の比較研究をしていない。加えて、徐紅(2011)と虞吉(2013)は映画学の角度から無声映画『空谷蘭』について研究したが、受容過程における変化について触れていない。日本では、飯塚容(1998)は中国における『野の花』の変容過程を述べたが、無声映画『空谷蘭』の変化について地名と侍者の死に触れただけである。飯塚容(2006)は大量の史料を利用して、『空谷蘭』が文明劇から映画に至った過程を述べたが、その過程における変化について触れていない。以上から分かるように、『野の花』の映画化における具体的な変化、また変化の原因、影響などについての詳細な研究はまだ行われていない。

では、中国における黒岩涙香『野の花』の受容の一環として、『野の花』から翻訳された小説『空谷蘭』がなぜ1920年代の中国で無声映画『空谷蘭』に改作されたのか、小説『空谷蘭』と比べて無声映画『空谷蘭』にどんな変化が生じたのか、また、どうしてそのように改変したのか、当時の観客はどのように受け入れたのか。以上の問題意識をもって、当時の社会的文脈を解明した上で考察してみたい。小説『野の花』から小説『空谷蘭』への翻訳については別稿で論じる。

2 1920年代の上海における大衆文化の生産・消費ブーム

対外貿易、工業などの著しい発展によって、上海は20世紀初頭に国際的な大都市となり、西洋風の高層ビル、デパート、喫茶店、公園、競馬場、ダンスホール、映画館など、近代的な建物が次々と出現した。商工業の発展や内戦の影響で、大勢の人が上海に流入してきたために、上海の人口は大幅に増加し、20世紀初頭に100万人、1919年に200

⁵ 鸚蘇元・胡菊彬『中国無声電影史』(北京：中国電影出版社，1996)，p.155.

万人、1920年代の末に300万人にも達した⁶。膨大な流入人口の増加につれ、大衆文化へのニーズが爆発的に増大した。1920年代に至って、上海は大衆文化の生産・消費ブームを迎えたと言ってよい。

文学界において、1915年に文言を否定して、白話を提唱し、旧文学を否定して、新文学を提唱する新文化運動が始まった。文学革命の先駆者たちは批判精神をもって、1917年から当時の社会で相当の影響を持っていた「内幕もの」「鴛鴦蝴蝶派小説」を批判していた。従って新文学は旧文学から青年学生を読者として奪ったのに対して、旧文学は市民社会の下流に転戦し、通俗化に向かって進んだ。1917年から1926年まで鴛鴦蝴蝶派の雑誌は60種もあり、この時期に恋愛小説が大量に書かれた⁷。通俗文学は上海を舞台として、この都市で生じたいろいろな事件をめぐって、各階層の人々のありさまを描いたため、市民読者に親しまれていた⁸。鴛鴦蝴蝶派の作家が1920年代に更に映画界に加入することによって、大衆文化への影響力を一層高めた。

アメリカ商業部海外代表の『中国の映画市場』(1927年)というレポートによると、上海には映画館が26軒あり、中国全国の映画館数(106軒)の4分の1を占めていた⁹。映画を見に行くことは当時上海の人々にとってモダン生活の一部となっており、「毎日百万人が楽しみに行くところ」¹⁰として、映画館は当時上海の人々の生活の中で重要な位置を占めていた。このような爆発的な映画鑑賞ニーズに応じて、中国影戲研究社(1920)、上海影戲会社(1920)、新亜映画会社(1921)、明星映画会社(1922)、大中華映画会社(1923)、百合映画会社(1924)、神州映画会社(1924)、天一映画会社(1925)など、各映画会社も1920年代に続々と誕生してきた。「1925年に中国に映画会社¹¹が175あり、140あまりが上海にあった」¹¹。これらの映画会社によって「1922年から1926年まで香港・台湾も含めて、中国全国で制作された映画が全部で300本近くあった。1922年から1923年まで毎年10本余り、1924年に30本以上、1925年に90本以上、1926年に120本以上も制作された。映画制作は右肩上がりに伸び、史上最初の全盛期を迎えた」¹²。映画制作の過程において、鴛鴦蝴蝶派作家と見られる包天笑が1924年に明星映画会社に依頼され、映画会社の脚本担当になったことをはじめとして、同派作家の周瘦娟、朱瘦菊、徐小青、嚴独鶴、江紅蕉などが次々と映画会社に入り、映画の脚本作成や映画の宣伝に参加することになった。

映画の流行とともに、映画雑誌も1920年代に雨後の筍のように次々と現れてきた。例として、『影戲雑誌』(1921)、『晨星』(1922)、そして各映画会社の特刊(『明星特刊』(1925. 5)、『神州特刊』(1925. 7)、『長城特刊』(1925. 9)、『天一特刊』(1925. 10)など)が挙げられ

6 鄭祖安『百年上海城』(上海：学林出版社，1999)，p.230.

7 錢理群・温儒敏・吳福輝『中国現代文学三十年(修訂本)』(北京：北京大学出版社，2012)，pp.72-73.

8 範伯群『中国近現代通俗文学史新版下巻』(南京：江蘇教育出版社，2010)，p.461.

9 陳明遠『文化人的經濟生活』(上海：文滙出版社，2005)，p.130.

10 上海通社『上海研究資料統編』(上海：上海書店出版社，1984)，p.532.

11 朱劍・汪朝光『民国影壇紀実』(南京：江蘇古籍出版社，1991)，p.23.

12 鵬蘇元・胡菊彬『中国無声電影史』(北京：中国電影出版社，1996)，p.108.

る。1921年から1926年まで発行された映画雑誌も30誌近くに達した¹³。映画雑誌には映画の撮影情報、シナリオ、評論、読者の意見などが掲載された。映画雑誌のほかに、新聞にも映画コラムが設けられた。1921年に上海の『申報』が『影戲叢報』を発行した。また婦人雑誌も映画と俳優のニュースや写真を掲載するようになった¹⁴。

上海ではこの時期に通俗文学雑誌も続々と創刊された。1922年から1926年まで『星期』(1922年、包天笑が責任編集者)、『星』(1922年、范煙橋が責任編集者)、『快活』(1922年、李涵秋が責任編集者)、『紫蘭花片』(1922年、周瘦娟が責任編集者)、家庭雑誌(1922年、江紅蕉が責任編集者)、『紫葡萄画報』(1925年、周瘦娟が責任編集者)、『紫羅蘭』(1925年、周瘦娟が責任編集者)、新上海(1925年、徐卓呆が責任編集者)、良友(1926年)など40種も挙げられる。これらの通俗文学雑誌には通俗小説だけでなく、映画俳優の写真や活動なども掲載された。映画俳優が当時の人々の共通の話題になっていたからである¹⁵。

これらの雑誌や新聞は市民に映画情報を提供するだけでなく、映画文化への参加を促したと見られる。映画館に映画を見に行くことや映画雑誌を読むこと、俳優の生活に関心を持つことは都会市民の趣味の一種になっていたといえよう¹⁶。映画をみることは市民だけではなく、当時の文化人にとっても重要な娯楽活動であった。魯迅、田漢、洪深、劉呐鷗、穆時英なども映画を好んだという¹⁷。

このように、鴛鴦蝴蝶派の作家たちは大衆文化としての通俗小説と映画の脚本の制作者者、都会の市民は通俗小説と映画の消費者、新文学者などの文化人は単なる映画の消費者になっているといえる。つまり、1920年代の上海において、通俗文学、映画、そして雑誌・新聞の相互連携で、大衆文化が大量に生産され、文化人・一般市民によって消費された。つまり、大衆文化の生産・消費ブームが1920年代の上海で形成されていたのである。

3 大衆文化の生産・消費ブームと無声映画『空谷蘭』の制作

1922年創立の明星映画会社はなかなかいい脚本がなかったため、流行小説に目を向けた。明星映画会社の鄭正秋は新民劇社にいたときに、既に小説『空谷蘭』を文明劇に改作して、大きな人気を博したのである。鄭は以前から何度も監督として小説『空谷蘭』を映画化したいと考えていたが、体調の問題により、最終的には張石川に監督を依頼した¹⁸。無声映画『空谷蘭』を撮影する動機について鄭正秋は詳しく論じている。

13 張真『銀幕艷史：都市文化与上海電影1896-1937』(上海：上海書店出版社，2012)，p.96。

14 李欧梵『上海摩登：一種新都市文化在中国(1930-1945)』(北京：人民文学出版社，2010)，p.99。

15 範伯群『中国近現代通俗文学史新版下巻』(南京：江蘇教育出版社，2010)，p.464。

16 丁亜平『電影的踪跡：中国電影文化史評』(北京：中国編訳出版社，2005)，p.8。

17 李欧梵『上海摩登：一種新都市文化在中国(1930-1945)』(北京：人民文学出版社，2010)，p.103。

18 鄭正秋『攝空谷蘭影片的動機』(下)(『明星特刊』第7期，1926)，p.2。

『野の花』が1910年に有名な作家の包天笑によって小説『空谷蘭』に翻訳されて以来、大きな人気を博した名作である。名作を映画化する利点は「知っている人が多い」こと、「観客が映画を見たら昔からの友達に会ったように興味深くなる」ことにある¹⁹。それゆえ、映画の興業収入が多くなる。これはつまり、鄭正秋が言っている「営業主義」のことである。そして、「小説『空谷蘭』の内容は一時代に限らぬ価値がある。一言で言えば家庭内問題であるが、分けて言えば、いくつかの小さな問題が含まれている」²⁰。具体的には、「婚姻問題」、「家庭組織問題」、「恋愛問題」、「親子愛の問題」、「教育問題」という5つの問題を挙げることが出来る。「中国の社会状況は『空谷蘭』で描かれているものとはほぼ同じだと思っているから、映画化すれば、必ず有益だろう。この映画ができれば、きっと中国映画に新紀元をもたらす。『空谷蘭』こそ東洋的で価値ある映画だからである」²¹。つまり、小説『空谷蘭』は当時中国の社会問題を反映しているので、それを映画化しようとしたと鄭は述べている。これは鄭正秋が言っている「良心」のことである。

明星映画会社の取材基準について、「取材が営業主義の上に少し良心を加えるという主張は、わたしたちの向来の慣例である」と鄭正秋が指摘した²²。映画『空谷蘭』は正に小説の知名度により興業収入を高めるという「営業主義」の上に、社会問題を指摘して、「人生を創造する能力」「社会を改正する意義」「社会を批判する性質」²³を有する映画を作るという「良心」を加えたものである。従って、明星映画会社は小説『空谷蘭』の映画化に着手したのである。

それで、鄭正秋が包天笑を明星映画会社の脚本担当に誘って、小説『空谷蘭』から簡単なシナリオを書くことを依頼した²⁴。このような経緯から、鴛鴦蝴蝶派作家としての包天笑が映画界に加入したのである。

無声映画『空谷蘭』は1925年に明星映画会社によって制作され、1926年に上映された。シナリオは包天笑、監督は張石川、撮影は董克毅、説明(字幕)は鄭正秋、出演者は張織雲(紉珠・翠児の二役)、楊耐梅(柔雲)、朱飛(紀蘭蓀)などである。

明星映画会社が小説を映画に改作する過程で、どんな変化が生じたのか。無声映画『空谷蘭』は現存していないが、そのシナリオと字幕はまだ残っている。それを利用して、翻訳小説『空谷蘭』と比べて分析を行う。

19 鄭正秋「撮空谷蘭影片の動機」(上)(『明星特刊』第6期, 1925), p.1.

20 鄭正秋「撮空谷蘭影片の動機」(上)(『明星特刊』第6期, 1925), p.1.

21 鄭正秋「撮空谷蘭影片の動機」(下)(『明星特刊』第7期, 1926), p.2.

22 鄭正秋「中国影戲的取材問題」(『明星特刊』第2期, 1925), pp.1-6.

23 鄭正秋「我所希望於觀衆者」(『明星特刊』第3期, 1925), pp.1-2.

24 包天笑『鉤影樓回憶錄』(北京: 中国大百科全書出版社, 2009), pp.544-546.

3.1 共同空間を描く

小説『空谷蘭』と比べると、無声映画『空谷蘭』における人物関係及び場所は改作がなされている。翻訳小説『空谷蘭』ではイギリスの田舎弁護士陶村正毅の息子である陶村時介が中尉子爵蘭孫に従ってインドに出張しその守備隊に入ったが、国のために戦死した。無声映画では、中国杭州の世家少年、紀蘭蓀がアメリカで留学している間に、不幸なことに、一番仲が良い同級生である嘉興出身の陶時介が病気でアメリカで亡くなったと改作された。小説におけるインドに出兵する英国の中尉と兵士という関係が、無声映画ではアメリカに留学する中国の世家少年と同級生という関係に変わったのである。また、無声映画『空谷蘭』の字幕から見れば、災民を救済する話題が2度も登場している。

前部字幕には「紀氏の親戚が集まって災民救済のことを相談している」とあり、後部字幕には「蘭蓀：今人々は苦しい状況におり、外に貧しい人が多いので、一歳の誕生日祝いにお金を使わないで、貧しい人々を救済しよう」²⁵と書かれている。小説のテキストと比べて、災民救済の内容は映画に新たに加えられたものである。

これらの改作によって、映画シナリオ担当の包天笑と字幕担当の鄭正秋は中国の観客に共同空間を描いた。その理由を考えるために、当時の中国における社会状況を見ていく。

包天笑が明星映画会社の鄭正秋の依頼に応じて、無声映画『空谷蘭』のシナリオを書いたのは1924年(民国13年)である。その年に「アメリカが移民法を發布して、アジア学生の留学を制限しようとする。アメリカの移民法とアメリカに行く留学生が多すぎるため、アメリカへの留学生の派遣を中止せよと教育部が各省に知らせたが、直ぐにキャンセルした」²⁶。通達文は以下のような内容であった。

調べによると、近年私費でアメリカに留学する者が増え続けている…18ヶ月間の合計で、アメリカへの私費留学生が欧米への私費留学生総数の67%を占めている。本部の調べによると、私費でアメリカに留学する人が多いのは、アメリカの学校に入るのが簡単で、国内における学年の資格でアメリカのクラスに編入して受講できるし、2、3年足らずで卒業資格を取得して帰国した者が非常に多いからである。だから、私費でアメリカに留学する人が大変多い。

查近年来自費生赴美者络绎不绝……合计十八个月间，赴美自费生约占欧美自费生全数百分之六十七。本部查考自费生多赴美留学之原因，缘入美国学校甚易，且可以国内学年资格，插班听讲，不及二三年而取得毕业资格归国者甚多，所以自费生趋之若鶩²⁷。

「庚子賠款こうしばいかんでアメリカへの留学生を中心に、北洋政府時期(1912-1928年)にアメリカ

²⁵ 包天笑「空谷蘭」(『当代電影』第2期, 1995), pp.116-120.

²⁶ 舒新城『近代中国留学史』(上海:上海書店出版社, 2011), p.183.

²⁷ 上同, p.55.

留学ブームが起こった。アメリカでの中国人留学生の人数が急激に増加し、1911年にわずか650人であったものが、1914年に1300人、1917年に1500人、1924年に1637人に達した。1925年から1928年にかけては、毎年2500人ほど来ていた。中国人留学生がアメリカ各地に広がっていると人々は驚いた様子で語っている²⁸。

つまり、1920年代の中国でアメリカ留学ブームが形成されていた。このブームを実感していた当時の観客に「インドへの出兵」ではなく、「アメリカへの留学」という背景を提供した。

同様に、映画の字幕に難民救済の話題を加えたのも、当時、実際に起こった事件を映画で再現していた。民国時代において、水害、旱魃、地震、風害、病災、飢饉など各種の災害がしばしば同時に発生した。民国14年(1925年)に雲南大理で地震が二度もあって、被害が非常に大きかった。また、四川省で飢饉が起り、被害は80あまりの県に及び、餓死者は3000万人に達した。そこでは、家を失くした人も数えきれないほどいた。8月には黄河南岸で水害が発生し、難民が200万人に達した。さらに、四川省で疫病が流行し、患者が20万人もいたという²⁹。自然災害だけでなく、戦争で発生した被害も大きかった。「民国以来、内戦が絶えず、民国元年から民国22年まで、国内の戦争が約700回以上もあった。戦争で死亡・負傷者、あるいは逃亡者も数え切れなかった」³⁰。1925年に上海で5・30事件があり、また各地で軍閥が割拠し内乱が頻発していた。戦争で人々が困窮を極めたことは容易に想像できる。

つまり、1925年には自然災害や内戦が頻発しており、その被害が大きかったため、難民が非常に多かった。映画に社会的事件として難民救済の話題を新たに加えたことによって、観客の生活空間と関連付けることができるのではないか。角度を変えていえば、難民救済をみんなに呼びかけようとするためでもあるだろう。つまり、鄭正秋が言っている「良心」のことである。

まとめていうと、「アメリカ留学ブーム」、「難民救済」という同時代の「事件」を映画に持ち込むことによって、映画は観客が普段生活している「共同空間」を描くことになっている。こうして、観客の共感が容易に得られるようになっているのだ。

3.2 大衆の好みに左右される

小説では子爵夫人は「善人」で、子爵の従妹は「悪人」である。無声映画では、新たに加えたシーンを通じてこの「善」と「悪」の対照を一層際立たせている。

例えば、男性侍者が喧嘩していることに対して、紉珠の「善」と柔雲の「悪」が明確に描かれている。

²⁸ 李喜所『中国留学通史民国卷』(広州：広東教育出版社、2010)、pp.1-2.

²⁹ 鄧雲特『中国救荒史』(北京：商務印書館、1937)、p.43.

³⁰ 同上、p.102.

柔雲：お前らはいいやつじゃない。出て行け！
柔雲：この二人のやつらはばかで、もう解雇した。
蘭蓀：あなたは何で自分の権利を放棄する一方であるのか。
紉珠：人の生計を絶つようなひどいことはわたしにはできないの。
(柔云：你们俩都不是好东西，一起替我滚蛋！
柔云：这两个东西太放肆，我已经把他们的生意都歇了。
兰蓀：你为什么只顾放弃主权，不肯来管呢？
紉珠：这种断人家饭碗的辣手，我是下不来的。)³¹

また、小説には紉珠の子である良彦が柔雲に侮辱されて、母の肖像画の下で泣くシーンがある。このシーンは映画では、良彦が「母の肖像画の下で泣いている。柔雲はその泣き声が弟さんによくないと言って、良彦を追って棒で叩いた」³²と改変されている。これによって、柔雲の「悪」は一層強調され、より分かりやすく形で描かれている。

そして、最後に「人生はどうして争う必要があろうか。どうせ土に帰る身の上じゃないか。」(人生何必苦相争，终局无非归黄土)という字幕が新たに加えられた。それは、柔雲が死ぬ前に紉珠に言った話からも窺われる。

柔雲：以前の様々なこと、許してください。しかし、この世界に蘭蓀を愛している人はわたしとあなただけである。前はあなたはわたしに譲ったことがある。今はわたしがあなたに譲ろう。
柔云：以前种种，请你原谅，不过世界上爱兰蓀的人，就是我和你两个。你让过我了。唉！我现在要让你了³³。

このように、映画では、二人の女性(一人が善人、もう一人が悪人)が一人の男性を争う「三角関係」が描かれ、最後に善が悪に勝った。

このような改作は当時の大衆の好みに左右されて生じたと判断できる。上述したように、1920年代の上海では、流入人口の増加、そして、近代化に伴って余暇時間の増加のため、大衆文化の生産・消費ブームが形成されていた。通俗小説、雑誌、新聞などが20年代に著しく発展した。映画も上海に伝わって以降、急速に大衆文化の重要な位置を占めることになる。映画館は物質的にも文化的にも都市生活の中で「映画を見に行こう」という新しい習慣をもたらした。当時、上海では映画の観客は二種類に分かれていた。学歴が高い知識層と中上層市民は主に外国映画を見たが、低学歴の中下層市民は中国映画を見た。この中下層市民は伝統的価値観に基づいて視野が狭く、知識と文芸観賞のレ

31 包天笑「空谷蘭」(『当代電影』第2期, 1995), p.116.

32 原文は“哭于母像之下。柔云恶其哭，谓将不利于其弟，迫而杖之。”である。(包天笑「空谷蘭」『当代電影』第2期, 1995), p.118).

33 包天笑「空谷蘭」(『当代電影』第2期, 1995), p.122.

ベルも低かった³⁴。「大多数の観客は曲折したストーリーと賑やかなシーンが好きだ。女の人が好きなのは感動的なシーンであり、涙を流したら十分だ。」と当時の観客の心理について指摘されている³⁵。

映画監督の張石川は「専ら小市民観客の心理を探って、手を尽くして彼らの好みに迎合する」³⁶のだと述べている。字幕担当の鄭正秋は「どんな話が彼らを感動させるのか、どんな材料が彼らを刺激するのか、何が彼らの好きなものであるか、何が彼らの嫌いなものであるか」と、「観客の心理がよく分かる」のだという³⁷。従って、明星映画会社の制作者は大衆の好みに合わせて無声映画『空谷蘭』を作ったに違いない。

映画では「善」と「悪」の対照を更に著しくして、最終的に「善」が「悪」に勝つ。柔雲は陰謀が洩れ、逃けている途中に、馬から落ちて死んだが、纫珠は蘭蓀と和解して再び仲が良い夫婦になった。このような因果応報は中国の観客の期待に副ったものである。「当時の上海の市民はこのようなプロットによる紆余曲折を経た男女の悲喜劇が好きだ」³⁸とシナリオ担当の包天笑が指摘したように、2人の女性が1人の男性を争う「3角関係」のストーリーも1920年代における上海の観客の好みである。「張織雲は悲劇的な人物を演じるのが得意で、纫珠を演じるのは彼女に向いている。この上に、柔雲を演じる楊耐梅の妖艶なパフォーマンスと対照すると、纫珠の悲劇的な運命がよく演じられている。この映画に恋愛の3角関係と親子の愛が交じっているので、大衆の好みによく合っている」³⁹という評論も出た。従って、当時の大衆の好みは無声映画『空谷蘭』の制作に大きな影響を与えたといえる。

3.3 社会の道徳的秩序を再構築する

翻訳小説『空谷蘭』では子爵がインドに3年間出張した後、帰国することになっている。母親は家で子爵がインドから帰るのを指折り数えて待っていたが、子爵は陶村時介の死際の頼みが気になっていたため、陶村の家へ寄ってから自宅へ帰ることにした⁴⁰。一方、無声映画では、蘭蓀がアメリカから直接家に帰って母親と会った後で、嘉興にある陶時介の家に行ったと改作された。つまり、親に無用の心配をさせない孝行息子が描かれているのだ。

同様に、翻訳小説『空谷蘭』で、だれも知らないうちに子爵夫人澄子が子爵の家を出て

34 鍾大豊「中国無声電影劇作的發展演变」(『当代電影』第1期, 1997), p.24.

35 中国電影資料館『中国無声電影』(北京: 中国電影出版社, 1996), p.606.

36 中国電影資料館『中国無声電影』(北京: 中国電影出版社, 1996), p.1522.

37 中国電影資料館『中国無声電影』(北京: 中国電影出版社, 1996), p.1220.

38 包天笑『鈞影樓回憶錄』(北京: 中国大百科全書出版社, 2009), p.549.

39 武烈珍『人散曲終——演芸名人的最後歲月』(北京: 中央党史出版社, 2007) p.25.

40 原文は「因又想他临死之际嘱托我的事情还没有办到。我趁此先到陶村的家里然后回家。借此稍为迂道一点儿, 也可以遨游乡村之间呼吸些新鲜空气」である。(包天笑『空谷蘭上冊』上海: 有正書局, 1924, p.10.

辺鄙な山村で1人暮らしすることになっている。しかし、映画では夫人纫珠が夫の家を出て、実家に帰ったことになっている。

その時纫珠が既に実家に帰って、父親が纫珠を見てびっくりした。お互いに出会ったことを話し合ったら、翠児が纫珠に間違えられたと分かった。纫珠は翠児が自分のことで死んだのを悲しんでいたが、これで紀氏の思いを断ち切ったのも幸いだと思っている。纫珠は父がなくなるまで面倒を見たいと父親に願った。父親はその決心が固いのを見て、許した。

时纫珠宁家已久，翁猝睹大惊。互述所遭，始知其误。纫珠虽悲翠儿之因己而死，而又深幸其自此可绝纪氏之念。请于父，愿侍终老。翁度其志不可夺，听之。

この場面では小説のプロットを大きく変えて、女性主人公が死んでいないことを先に教えている。この改作は、小説の推理を弱めたが、子が親に対する忠実な「孝」をリアルに描いたシーンとして感動的である。

映画では、小説のプロットを変えて、母親に心配させまいとする蘭蓀、父親が亡くなるまで面倒を見たいと願った纫珠の「孝」を描いた。これはなぜなのか。

中国の伝統文化は倫理道徳を重視する。中国は伝統的に「倫理をもとにする社会」⁴¹であると梁漱溟が指摘している。中国の『孝経』では「孝は徳の本なり」というように、「孝」は中国の倫理道徳で一番重要なものとされている。そこで映画化では、自由主義・個人主義を尊重するイギリスの家庭像を、「孝」を重んじる親子の情愛が濃厚な中国の家庭像に変貌させたと見ることができる。この家庭像は正に包天笑が唱えた「新政制を提唱、旧道徳を守れ」と軌を一にしている。中国の1920~30年代は、軍閥による連年の内戦で社会が動乱状態であった。当時の人々の古い文化的秩序は衰えてきていたが、新しい文化的秩序がまだできていない状況であった⁴²。この現状に直面して、社会的責任感が強い包天笑や鄭正秋らは映画を通じて、文化的秩序が混乱している民国時代の人々に、中国の伝統的道徳としての「孝」、また前節で述べた「善」を呼び起こして、道徳的秩序を再構築しようとしたのだと理解できよう。

以上の内容をまとめると、1920年代の上海における大衆文化生産・消費ブームの中で、鴛鴦蝴蝶派作家としての包天笑が明星映画会社の要請に応じて、明星映画会社に加入し、無声映画『空谷蘭』のシナリオを担当した。包天笑、鄭正秋、張石川らは無声映画『空谷蘭』の制作過程で、同時代の「事件」を描くことによって「共同空間」を提供した上で、大衆の好みに合うストーリーを語りながら、社会の道徳的秩序を再構築しようとしたのである。

41 梁漱溟『中国文化的運命』（北京：中信出版社，2010），p.134。

42 何春耕「儒家文化精神的認同与反叛——鄭正秋家庭/倫理情節劇電影的文化姿態」（『安徽教育学院学報』第20卷第5期，2002），p.51。

4 大衆文化の生産・消費ブームと無声映画『空谷蘭』に対する消費

1920年代の中国で無声映画『空谷蘭』がどのように消費されたのか。当時の新聞と雑誌に掲載された記事や映画評論などから分析してみよう。

無声映画『空谷蘭』は1925年から撮影され、1926年2月10日(旧暦の1925年12月28日)に上海の中央大戲院で試写会が開かれ、1926年2月13日に中央大戲院で初上映された。

1925年11月12日の『明星特刊』に鄭正秋の『撮空谷蘭影片的動機(上)』が掲載、1926年1月1日の『明星特刊』に『撮空谷蘭影片的動機(下)』と『空谷蘭』の広告が掲載された。つまり、明星映画会社は映画撮影の早い時期から既に無声映画『空谷蘭』を宣伝しはじめた。そのせいか、当時の各通俗雑誌や新聞には無声映画『空谷蘭』の情報がしばしば見かけられる。『画報』(1925年11月21日)、『紫葡萄』(1925年12月25日、1926年2月13日)、『遊芸画報』(1926年1月26日)、『美報』(1926年1月27日)、『戲劇映画』(1926年1月、明星会社発行)、『良友』(1926年2月15日)、『国聞週報』(1926年2月28日)、『凶画美報』(1926年3月13日)に無声映画『空谷蘭』のシーン写真、広告、シナリオと字幕、評論などが掲載された。同じ時期に『申報』(1926年1月9日に「『空谷蘭』業已攝竣」、1926年1月18・22に「影片『空谷蘭』本事」、1926年2月25日「『空谷蘭』開映盛況」)、『時報』(1926年2月23日「評『空谷蘭』」)、『新聞報』(1926年2月20日「『空谷蘭』述評」)、『時事新報』(1926年2月17日「談『空谷蘭』」)、1926年2月18日「捧『空谷蘭』」)、『年報』(1926年2月11日「『空谷蘭』影片是艺术的测验器」、1926年2月12日「觀『空谷蘭』開映以后」)⁴³など、各新聞社が無声映画『空谷蘭』の撮影の進捗状況、シナリオ、上映日の盛況、映画評論などを掲載している。その後1926年8月15日に『明星特刊』は「空谷蘭号」を発行し、無声映画『空谷蘭』のスタッフリストと俳優リスト、今までの歴史、広告、映画のシーン別に撮った写真を入れたシナリオと字幕を掲載している。

ここから分かるように、無声映画『空谷蘭』の撮影中、試写会、上映時、上映後という各段階において、明星映画会社、各新聞社、各通俗雑誌社によって、新聞・雑誌という活字メディアを通じて、盛んに無声映画『空谷蘭』という共通の話題が作られていたのだ。当時の人々は新聞・雑誌にあふれた無声映画『空谷蘭』の話題に刺激され、自らも積極的に映画館に行って、この話題に参加したのである。

当時の記事や評論から窺えるように、無声映画『空谷蘭』が中央大戲院で正式に上映されて、「連日見に行く人が非常に多」⁴⁴く、「中央大戲院が映画『空谷蘭』を上映して以来、非常に賑わっている」⁴⁵。上海だけでなく、蘇州も同様であった。「3日に行ったら、満員だったので、4日と5日の切符を予約した。1日に2回上映される。その日に小雨が降って、やや寒かったが、観客はまるで潮が満ちる様に映画館に多数押しかけた。(略)第2回が始まる前に、映画館の前は、バス停で先を争って乗降する乗客のように、観客の出入り

43 李道新『中国電影史研究專題』(北京：北京大学出版社，2006)，pp.15-18.

44 「捧『空谷蘭』」『時事新報』(1926.2.18).

45 「評『空谷蘭』」『時報』(1926.2.23).

でひしめいていた⁴⁶。つまり、無声映画『空谷蘭』は中国各地で大歓迎されたのである。

無声映画『空谷蘭』の観客は一般市民だけでなく文化人もおり、いずれも映画評論に参加した。一般市民の目からみれば、映画『空谷蘭』はすばらしいシナリオ、すばらしい演技、すばらしい撮影という三つの長所をそろえている⁴⁷。まず、「『空谷蘭』は世界的に有名な小説でもあれば、有名な舞台劇でもある」⁴⁸。この小説は包天笑によって映画のシナリオに改作された。改作されたシナリオの中で、一番感動的な場面は良彦が柔雲に叩かれて糸珠の肖像画の下で泣くシーン、また柔雲の悪を描いたシーンだという。そのシーンを見て、泣いた観客がいるという⁴⁹。ここから、柔雲の悪をより強調した改作は当時の一般市民の好みに合ったことがよく分かる。次に、俳優の演技の素晴らしさ、撮影技術の進歩もよく評価された。特に、張織雲が1人で2役を演じるのが観客に印象的で、1926年8月にはじめての「映画皇后」に選ばれた。

文化人の評論を見れば、無声映画『空谷蘭』について賛否両論である。

まずは、無声映画『空谷蘭』は映画界の文化人に高く評価されたと思われる。最初、中国での映画上映は映画館の管理下にあった。更に、当時の映画館はほとんど外国人によって経営されていた。そのため、中国制作の映画は映画館の許可を求めて、高い賃料を支払ってはじめて上映することができた⁵⁰。1925年に明星映画会社は上海の「申江亦舞台」を購入して、「中央大戲院」と改名した。この映画館は「上海の各映画会社によって制作された最新の映画、特にすばらしい映画は必ず中央大戲院ではじめて上映されることになっている。従って、ここは中国制作の佳作を上映する映画館」⁵¹になった。無声映画『空谷蘭』は「1925年の旧暦12月28日(1926年2月10日)に中央大戲院で試写会が開催され各界の人々が招待された。観客は皆魅了された」⁵²。その後、旧暦の新年1日(1926年2月13日)に許可を求めて中央大戲院で上映され、昼夜14日間連日上映されることになった。つまり、無声映画『空谷蘭』は中央大戲院に認められた佳作だったと見られる。また、その後、明星映画会社に加入した当時の有名な監督、映画理論家である洪深が、無声映画『空谷蘭』を携えて北京の平安映画館でも上映することになった。「ほとんどの外国映画館は中国の映画を拒否する。中国人の経営する映画館でも拒否されることがある。これは彼らのせいではない。中国映画は確かに観賞に値するレベルに達していないからである。(略)今回『空谷蘭』が平安で上映できるのは平安が明星会社に特別な好感を持っているからではなく、今回制作した映画が確かに以前と異なる秀作だからである

46 範煙橋「<空谷蘭>之蘇州観」(『紫羅蘭』第1巻第12期, 1926), p.1.

47 中国電影資料館『中国無声電影』(北京: 中国電影出版社, 1996), p.1132.

48 同上。

49 「評<空谷蘭>」(『時報』, 1926.2.23).

範煙橋「<空谷蘭>之蘇州観」(『紫羅蘭』第1巻第12期, 1926), p.1.

50 艾青「明星影片公司与早期中国電影放映模式的開拓」(『電影新作』第2期, 2015), p.57.

51 「中央大戲院近訊」(『申報』, 1925.11.19).

52 「空谷蘭述評」(『新聞報』, 1926.2.20).

」と洪深が指摘した⁵³。そして、文学理論家としての陳源が『空谷蘭』の撮影技術の進歩と背景の素晴らしさも高く評価した⁵⁴。このように、無声映画『空谷蘭』は当時の低品質の映画と比べて、芸術的な完成度が一段と高かったという。

しかし他方で、無声映画『空谷蘭』について冷静に見る文化人もいた。陳君清が1927年の『文学周報』で「『空谷蘭』という映画の宣伝に誘惑されて、見に行ったが、結局半分だけ見たら、映画館を出て家に帰らなければならなかった。映画に対する印象はもちろんまったくくないのだ」と言っている⁵⁵。「外国の映画を見慣れている」陳源は、無声映画『空谷蘭』の撮影技術を評価したが、そのシナリオがつまらないし、俳優の顔に表情がないと指摘した⁵⁶。しかし、「少数の知識層の人たちは映画に含まれる意義を探ることが好きだ」から、「彼らを満足させる映画が非常に少ない。…幸いなことに、彼らは一番人数が少なく、映画事業の盛衰と関係がない。だから、映画館は一向に彼らに目を向けないのだ」⁵⁷。鄭正秋も「中国の今の時代から言えば、(映画の内容が)深過ぎるのも高過ぎるのもよくない。大多数の人のことを考慮に入れるべきだ。非常に少数の知識人のことを考えてはいけない」と述べている⁵⁸。結果として、明星映画会社が大多数の観客の好みに合わせて改作した無声映画『空谷蘭』は、多くの観客に大歓迎されることになった。以上を踏まえると、中国無声映画史において興行収入が過去最高となったことも納得させられよう。

高い評価といい、低い評価といい、無声映画『空谷蘭』をめぐる議論が1920年代の中国で一般市民と文化人によって盛んに行われたことは否定できない事実となっている。このように、1925年から1926年にかけて、無声映画『空谷蘭』の撮影中、試写会、上映時、上映後という各段階において、明星映画会社、各新聞社、各通俗雑誌社によって、新聞・雑誌という活字メディアを通じて、盛んに無声映画『空谷蘭』という共通の話題が作られ、この話題に刺激され、当時の一般市民も文化人も積極的に映画鑑賞と映画評論を通じて、共通の話題に参加したのである。こうして、無声映画『空谷蘭』の消費ブームが巻き起こされたのだ。これは正に1920年の上海における大衆文化の生産・消費ブームの一部だけでなく、同時代の社会的文脈をよく表す一例でもある。

53 「空谷蘭与洪深先生」(『京報副刊』, 1926.3.11)。

54 陳西滢『西滢暇話』(南京: 江蘇文芸出版社, 2010), pp.159-162。

55 張斌寧『閱讀的快感』(西安: 西北農林科技出版社, 2014), p.95。

56 陳西滢『西滢暇話』(南京: 江蘇文芸出版社, 2010), pp.159-162。

57 中国電影資料館『中国無声電影』(北京: 中国電影出版社, 1996), p.606。

58 中国電影資料館『中国無声電影』(北京: 中国電影出版社, 1996), p.291。

5 おわりに

本稿では、1920年代における上海の大衆文化生産・消費ブームの中で黒岩涙香の小説『野の花』から翻訳された小説『空谷蘭』がどのように映画化され消費されたのかについて考察してみた。具体的にいうと、黒岩涙香の小説『野の花』は包天笑によって『空谷蘭』という書名で中国語に翻訳されて、人々に大いに受け入れられた。1920年代の上海で形成された大衆文化の生産・消費ブームに乗った明星映画会社は鴛鴦蝴蝶派作家の包天笑を誘って、一緒に小説『空谷蘭』を映画化した。生産者としての包天笑、鄭正秋、張石川らは無声映画『空谷蘭』の制作過程で、同時代の「事件」を描くことによって「共同空間」を提供した上で、大衆の好みに合うストーリーを語りながら、社会の道徳的秩序を再構築しようとしたのである。また、1925年から1926年にかけて、無声映画『空谷蘭』の撮影中、試写会、上映時、上映後という各段階において、明星映画会社、各新聞社、各通俗雑誌社によって、新聞・雑誌という活字メディアを通じて、盛んに無声映画『空谷蘭』という共通の話題が提供された。それに刺激を受けた当時の一般市民や文化人が積極的に映画鑑賞や映画評論を通して、無声映画『空谷蘭』という共通の話題に参加したのである。こうして、無声映画『空谷蘭』の消費ブームが巻き起こされたのだ。これは正に1920年の上海における大衆文化の生産・消費ブームの一部だけでなく、同時代の社会的文脈をよく表す一例でもある。

無声映画『空谷蘭』のほかに、1934年に明星会社によってトーキー『空谷蘭』も制作された。1935年に周剣雲、胡蝶らはトーキー『空谷蘭』『姊妹花』などを携えてモスクワの国際映画祭に出席した。その後、これらの映画がドイツ、フランスなどヨーロッパ諸国で上映された。トーキー『空谷蘭』ではまたいかなる変化がなされたのか、どのように受容されたのか。これらを探求することは今後の課題とする。

参考文献

- 伊藤秀雄(1988)『黒岩涙香』、東京：三一書房、p.2. Ito Hideo(1988) *Kuroiwa, Ruika*, Tokyo: Sanichisyobō, 2.
- 中島河太郎(1960)「日本推理小説史」『日本推理小説大系第1巻 明治大正集』、東京：東都書房、p.276. Nakazima Kawatarō(1960) *Nihon Suiiri Syōsetsu Shi. Nihon Suiiri Syōsetsu Taikai Daiikkan Meiji Taisyōsyū*, Tokyo: TohtoShobō, 276.
- 山本武利(1981)『近代日本の新聞読者層』、東京：法政大学出版局、p.95. Yamamoto Taketoshi(1981) *Kindainihon no Dokusyasō*, Tokyo: Hōseidaigaku Syuppankyoku, 95.
- 艾青(2015)「明星影片公司与早期中国電影放映模式的開拓」『電影新作』第2期、p.57. Ai, Qing(2015) *Mingxingyingpiangongsi Yu Zaocizhongguodiantying Fangyingmoshi de Kaituo. Dianyingxinzu*, Vol.2, 57.
- 包天笑(1924)『空谷蘭上冊』、上海：有正書局、p.10. Bao, Tianxiao(1924) *Konggulan Shangce*, Shanghai: Youzhengshuju, 10.
- 包天笑(1995)「空谷蘭」『当代電影』第2期、pp.116-120. Bao, Tianxiao(1995) *Konggulan. Dangdaidiantying* Vol.2,

- 116-120.
- 包天笑(2009)『鉞影樓回憶錄』,北京:中國大百科全書出版, pp.544-549. Bao Tianxiao(2009) *Chuanyinglou Huiyilu*, Beijing: Zhongguo Dabaikequanshu Chubanshe, 544-549.
- 陳明遠(2005)『文化人的經濟生活』,上海:文滙出版社, p.130. Chen Mingyuan(2005) *Wenhuaeren De Jingjishenghuo*, Shanghai: Wenhui Chubanshe, 130.
- 陳西滢(2010)『西滢暇話』,南京:江蘇文芸出版社, pp.159-162. Chen Xiyi(2010) *Xiyiingxiahua*, Nanjing: Jiangsuwenyi Chubanshe, 159-162.
- 鄧雲特(1937)『中國救荒史』,北京:商務印書館, pp.43-102. Deng Yunte(1937) *Zhongguo Jiuhuangshi*, Beijing: Shangwu Yinshuguan, 43-102.
- 丁垂平(2005)『電影的踪跡:中國電影文化史評』,北京:中國編譯出版社, p.8. Ding, Yaping(2005) *Dianying De Zongji: Zhongguo Dianyingwenhuashiping*, Beijing: Zhongguo Bianyi Chubanshe, 8.
- 範伯群(2010)『中國近現代通俗文學史新版下卷』,南京:江蘇教育出版社, pp.461-464. Fan Boqun(2010) *Zhongguo Jinxindai Tongsuwxueshi Xinbanxiajuan*, Nanjing: Jiangsu Jiaoyu Chubanshe, 461-464.
- 範煙橋(1926)『<空谷蘭>之蘇州觀』『紫羅蘭』第1卷第12期, p.1. Fan, Yanqiao(1926) *Konggulan Zhi Suzhouguan. Zilulan*, Vol.1(12), 1.
- 何春耕(2002)『儒家文化精神的認同與反叛——鄭正秋家庭/倫理情節劇電影的文化姿態』『安徽教育學院學報』第20卷第5期, p.51. He, Chungeng(2002) *Rujiawenhuajingsheng de Rentong Yu Fanpan: Zheng Zhengqiu Jiating / Lunlijingqiejudianyingde Wenhuaiztai. Anhui Jiaoyuxueyuanxuebao*, Vol.20(5), 51.
- 李道新(2006)『中國電影史研究專題』,北京:北京大學出版社, pp.15-18. Li Daoxin(2006) *Zhongguodianyingshi Yanjiuzhuanji*, Beijing: Beijingdaxue Chubanshe, 15-18.
- 李歐梵(2010)『上海摩登:一種新都市文化在中國(1930-1945)』,北京:人民文學出版社, pp.99-103. Li Oufan(2010) *Shanghai Modeng: Yizhong Xindushiwenhua Zai Zhongguo(1930-1945)*, Beijing: Renminwenxue Chubanshe, 99-103.
- 鵬蘇元、胡菊彬(1996)『中國無聲電影史』,北京:中國電影出版社, p.108. Li Suyuan, Hu Jubin(1996) *Zhongguo Wushengdianyingshi*, Beijing: Zhongguodianying Chubanshe, 108.
- 李喜所(2010)『中國留學通史民國卷』,廣州:廣東教育出版社, pp.1-2. Li Xisuo(2010) *Zhongguo Liuxuetongshi Mingguojuan*, Guangzhou: Guangdong Jiaoyu Chubanshe, 1-2.
- 梁漱溟(2010)『中國文化的運命』,北京:中信出版社, p.134. Liang Shuming(2010) *Zhongguowenhua De Mingyun*, Beijing: Zhongxin Chubanshe, 134.
- 錢理群、溫儒敏、吳福輝(2012)『中國現代文學三十年(修訂本)』,北京:北京大學出版社, pp.72-73. Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui(2012) *Zhongguo Xiandaiwenxue Sanshinian(Xiudingben)*, Beijing: Beijingdaxue Chubanshe, 72-73.
- 上海通社(1984)『上海研究資料統編』,上海:上海書店出版社, p.532. Shanghai Tongshe(1984) *Shanghai Yanjiuziliao huibian*, Shanghai: Shanghai Shudian Chubanshe, 532.
- 舒新城(2011)『近代中國留學史』,上海:上海書店出版社, pp.55-183. Shu Xincheng(2011) *Jindai Zhongguo Liuxueshi*, Shanghai: Shanghai Shudian Chubanshe, 55-183.
- 天笑(1926)『空谷蘭至今之歷史』『明星特刊』第8期, p.2. Tianxiao(1926) *Konggulan Zhijinzhilishi. Mingxingtekan* Vol.8, 2.
- 武烈珍(2007)『人歌曲終——演藝名人的最後歲月——』,北京:中央黨史出版社, p.25. Wu Liezhen(2007) *Rensanquzhong: Yanyimingrende Zuihousuiyue*, Beijing: Zhongyangdangshi Chubanshe, 25.
- 張真(2012)『銀幕艷史:都市文化與上海電影1896-1937』,上海:上海書店出版社, p.96. Zhangzhen(2012) *Yinmuyanshi: Dushiwenhua Yu Shanghai dianying 1896-1937*, Shanghai: Shanghai Shudian Chubanshe, 96.
- 張斌寧(2014)『閱讀的快感』,西安:西北農林科技出版社, p.95. Zhang, Binning(2014) *Yuedu de Kuaiile*, Xi'an: Xibei nonglinkeji Chubanshe, 95.
- 鄭正秋(1926)『攝空谷蘭影片的動機(下)』『明星特刊』第7期, p.2. Zheng Zhengqiu(1926) *She Konggulan*

- Yingpian De Dongji (Xia)*. *Mingxingtekan* Vol.7, 2.
- 鄭正秋(1925)「撮空谷蘭影片的動機(上)」『明星特刊』第6期,p.1. Zheng, Zhengqiu(1925) *She Konggulan Yingpian De Dongji (Shang)*. *Mingxingtekan* Vol.6, 1.
- 鄭正秋(1925)「中国影戲の取材問題」『明星特刊』第2期. pp.1-6. Zheng, Zhengqiu(1925) *Zhongguo Yingxi De Qucaiwentu*. *Mingxingtekan* Vol.2, 1-6.
- 鄭正秋(1925)「我所希望於觀衆者」『明星特刊』第3期. pp.1-2. Zheng, Zhengqiu(1925) *Wo Suoxiwangyu Guanzhongzhe*. *Mingxingtekan* Vol.3, 1-2.
- 鄭祖安(1999)『百年上海城』, 上海: 学林出版社, p.230. Zheng, Zuan(1999) *Bainian Shanghaicheng*. Shanghai: Xuelin Chubanshe, 230.
- 鍾大豐(1997)「中国無声電影劇作的發展演变」『当代電影』第1期. p.24. Zhong, Dafeng(1997) *Zhongguo Wushengdianyingde Fazhanyanbian*. *Dangdaidianying*. Vol.1, 24.
- 朱劍·汪朝光(1991)『民国影壇紀實』, 南京: 江蘇古籍出版社, p.23. Zhu, Jian·Wang, Chaoguang(1991) *Minguo Yingtanjishi*. Nanjing: Jiangsu Giji Chubanshe, 23.
- 中国電影資料館(1996)『中国無声電影』, 北京: 中国電影出版社, pp.291-1522. Zhongguo Dianyingziliaoguan(1996) *Zhongguo Wushengdianying*. Beijing: Zhongguodianyingchubanshe, 291-1522.
- 「中央大戲院近訊」『申報』, 1925.11.19. *Zhongyangdaxiyuan Jinxun. Shenbao*. 1925.11.19.
- 「空谷蘭述評」『新聞報』, 1926.2.20. *Konggulan Shuping. Xinwenbao*. 1926.2.20.
- 「評(空谷蘭)」『時報』, 1926.2.23. *Ping Konggulan. Shibao* 1926.2.23.
- 「捧『空谷蘭』」『時事新報』, 1926.2.18. *Peng Konggulan. Shishixinbao*. 1926.2.18.
- 「空谷蘭与洪深先生」『京報副刊』, 1926.3.11. *Konggulan Yu Hongshen Xiansheng. Jingbaofukan*. 1926.3.11.

張玉 Yu ZHANG

(中国) 長安大学外国語学部講師、北京師範大学博士課程。中日比較文学。「キャラクターからみる宮崎駿自然観の変化」(『電影文学』, 2012.1)、「伝統の再現 古典の吟味—滬劇『幽蘭夫人』の改作論」(『戲劇文学』, 2018.2)など。