

摩登的末世感？——1940年代上海大眾戲劇裡的機器人與未來想像

羅仕龍 | 國立清華大學

【摘要】

「機器人」的概念在古代中國已與戲劇表演產生連結，《列子·湯問》裡能歌善舞、通曉人情的機器人即是個例子。隨著二十世紀的機械技術與摩登文明發展，「古典」的機器人在現代劇場裡伴隨技術進步而「現代化」。1920年代在歐洲造成話題的「robot」文學主題不但引起中國讀者注意，並於1940年代連同其他通俗娛樂手法成為上海戲劇的噱頭之一。然而，何以1940年代的中國戲劇演出會特別關注機器人？機器人是作為高貴人性的對照，抑或是未來文明的進步想像？機器人的形象是如何在舞台上呈現或表演？又與其他演員有什麼樣的互動，並且在觀眾群中造成哪些迴響？機器人題材與元素如何介入娛樂市場？在上一次的論壇中，我整理了二十世紀前半期中國文藝界對於西方機器人概念的理解，列舉幾個劇場演出實例以說明他們如何運用機器人元素或題材。本次研討會我除了嘗試進一步瞭解同時期東亞地區的機器人想像與展示之外（例如1935年日治台灣「始政四十週年紀念」博覽會上的機器人），主要更將聚焦在苦幹劇團於上海演出、由石揮導演的《機器人》一劇，從恰佩克（Karel Čapek, 1890-1938）的小說、劇本譯介以及演出紀錄切入，期望能更充分理解中日戰爭後期戲劇對於機器人和人性的闡釋，以及「機器人」如何作為一種科幻的、商業的娛樂元素而被運用在中國現代戲劇裡。

關鍵詞：機器人、恰佩克、話劇、大眾戲劇、二十世紀戲劇

如果我們將 1930 年至 1945 年間的上海視為一種「摩登」的都市文化象徵，並且迄今仍對其現代性的追求有所好奇，那麼就不能繞過大眾與通俗的戲劇。李歐梵在其經典著作《上海摩登》中特別關注電影所扮演的角色，指出「通俗劇」(melodrama) 作為一種電影的模式及其與市民生活的聯繫，然而卻沒有特別著墨當時電影與戲劇之間的密切關聯。且不論「通俗劇」原本即是淵源自舞台戲劇的概念與類型，二十世紀前期的中國電影與戲劇工作者常在創作場域交流，對於兩種表現形式互有影響。以知名電影導演費穆為例，他曾導演顧仲彝改編自莎劇《李爾王》的話劇《三千金》，並且將電影工作的習慣帶入該話劇的導演工作之中。反過來說，顧仲彝的劇作原本是為舞台編寫，預計提供中國旅行劇團演出，後期則又受到費穆的介入而調整了原作的情節鋪排與人物呈現。本文並非要特別分析顧仲彝的改編劇作如何融入大量通俗戲劇元素以改寫莎翁經典，也不是要研究費穆等電影工作人員與話劇舞台的關係，而是以此為引，指出 1930-1940 年代話劇在上海娛樂市場裡的位置。話劇不僅本身作為一種娛樂形式，直接反映出大眾的興趣與關注議題，另一方面也不免受到電影主題與技法的影響，更不用說許多演員既參與電影也參與話劇的演出。尤其重要的是，話劇在上海的大眾文化語境下，不可避免地將取材對象擴及西方。上海的「摩登」舞台上，有大眾戲劇的一席之地。

從文學經典到話劇舞台，兩者之間的距離有時可以天差地遠——晚清中國所對西洋戲劇改譯已經很清楚地說明了這一點。值得玩味的是，五四以降乃至 1940 年代的中國話劇是如何繼續將西方戲劇的元素挪為己用？從文學閱讀轉化到大眾戲劇的過程中，上海的戲劇工作者與觀眾如何與西方的觀念或關注議題相調和？更重要的是，當時作為重要文化交流場域的海，如何以大眾戲劇為介質，將市民與世界的脈動串接起來，使市民進而成為全球脈絡下的「世民」(「世」界的公「民」)？在兩次大戰之間的世界與中國，有沒有哪些共同關心的議題反映在戲劇演出裡？在動盪的局勢裡，作為國際大都會的海，如何通過戲劇想像人類共同的未來？市民生活對於機械文明與科技的興趣，有沒有反映在戲劇的演出裡？如果戲劇在一定程度上可以折射出觀劇大眾的喜好與關注，那麼同時期西方乃至人類文明所注意到議題，是否可能藉由戲劇舞台的跨文化流動進入中國，進而產生各種(儘管是未必明顯的)思想擾動？此外，晚清中國取徑日本以接收西方戲劇的文化經驗，雖然在五四以後在很大一定程度上直接對接歐美劇場，但在 1940 年代戰爭時期的海，是否在挪用或改編西方文學與戲劇作品時，與日本文化產生任何連結？

一、機器人的想像

古代中國典籍已可見「機器人」的概念。《列子·湯問》有工匠名為偃師，向周穆王進獻能歌善舞的「倡者」，惟妙惟肖，與真人幾乎無異，甚至還會「瞬其目而招王之左右侍妾」，似有與宮中姬妾調情之意。在這一篇取材自佛經的故事裡，可以看出機器人不但要有與人相仿的行動能力，其最引人關注的更在於心智能力。周穆王見「倡者」向侍妾頻送秋波，進而「試廢其心」，以確認這不過是人工之巧。及至晚清，《中西聞見錄》、《益聞錄》等報刊中，多有介紹西方機器人神妙之報導。不論是中國或西方的機器人，亦不論機器人生產隨著時代演進而將技術發展到什麼地步，若從戲劇表演的角度來看，「機器人」就是極具舞台魅力的一種載體：一方面，它不但可以充分展現舞台機械技術；另一方面，機器人既如真人卻又非真，雖非真人卻能如假包換，此一機器人本質所引發的身份「真實」與「虛構」問題，恰好也很能與戲劇表演的本質相呼應。

也就是說，機器人之所以值得在晚清民國的現代戲劇研究框架下討論，並不完全是因為它在機械制作技巧方面的純熟，因為這些工匠之巧，原本並非中國民眾感到陌生事物。焦菊隱曾在一篇散文中提到，他在 1926 年的大年初一這一天天覺得無聊，所以出門去逛廠甸，進而回想起六七年前去逛廠甸時，順便在洋貨鋪買了個小機器人，一上緊絃就會在桌上跳起來的趣味回憶。¹諸如此類的工藝技術可制作機器人，也可以制作任何一種外型的機器玩具。然而機器人除了動作之外，其具有心智能力與否，除了涉及何為人的定義之外，也牽涉到當時中國戲劇對於真實與虛擬等問題的思考。眾所周知，二十世紀前半期正值中國戲劇改良論戰最盛之際。反對舊劇者，往往批評其背離現實，無法見容於以寫實主義為進化標竿的現代需求。那麼，像機器人這樣一種似真人卻非真人的角色在舞台上出現，究竟是符合寫實的舞台美學要求呢？抑或是在寫實與虛擬之間，留下更寬廣的戲劇表現空間呢？

在研究晚清民國戲劇舞台上的機器人之前，筆者先大致梳理民國初期民眾對於西方機器人的想像與理解。1920 年，上海《東方雜誌》在「科學雜俎」欄位刊出〈機器人〉一文，文旁附圖，說明遠在世界另一端的美國如何落實機器人的制作。文中說道，「機器人之說雖甚滑稽，至近代已多信其可能。美國舊金山之自木克孫博士（Dr. Nixon）曾以十二年之時間，造成一機器人。狀如途中之所示，其名曰懿色斯（Isis），呼之則能應，平常坐繡榻，衣華服，彈琵琶，能彈六十四種調子。自其外表觀之，儼然一絕世佳人，惟腦中所貯無灰色物質，惟輪軸及藥水而已。其全體有輪千餘枚，胸腔中有輪三百餘枚，誠最精巧之制作也。據木自克孫博士自述，此機器人舍語言外，凡生人能為之事，彼殆無不能為云」。²這

¹ 焦菊隱，〈逛廠甸〉，《京報副刊》第 414 號，1926 年 2 月 18 日，頁 8。

² W，〈機器人〉，《東方雜誌》第 17 卷 16 號，1920 年 8 月 25 日，頁 82。按「灰色物質」應該就是今日所說的「灰質」，為中樞神經系統中大量神經元聚集之處。

段介紹首先認為機器人的想法甚為「滑稽」，以致於美國一旦有科學家耗費時間造成之後，頗能引起轟動。這個機器人美則美矣，一般的表演、應對也難不倒它。腦中雖然有輪軸與藥水可幫助它應付日常各種需求，唯一的缺陷是不能言語。機器人無法使用語言，造成它與人類之間最大的區隔，而這樣的心智能力，就成為同時代人想像未來重要的元素，期望未來的機器人能克服這項技術要求。1933年5月，廣為中國讀者熟知的上海《良友畫報》刊載一張照片，乃是「1950年時之機器人模型」，「記劃此人將來成功時，可自己講話行走及吸煙吹火等，與真人無異」。³這張照片除了中文說明之外，亦附有英文說明，比中文略多了一點細節。從英文的說明可知，這個1950年代的未來「機器人」稱為 technocratic man，發明者是 Earl Kent。查考同一時期的西方報刊，⁴可知這個「機器人」名為 Mr. Ohm Kilowatt，頗有動力十足之感。其身形比常人更高些，一般女性需足墊板凳才能與其耳目同高。媒體攝影時，還特地安排一位年輕女性售貨員 Betty Davis，站上板凳告訴 Mr. Ohm Kilowatt 說購物時找換的零錢已經備妥。綜合以上的中外報導可知，1930年代的讀者對於未來世界的機器人仍頗有正面想像，而其中的關鍵點在於它會說話，並且瞭解人類的語言，可以通過語言配合市民生活的需求（例如報導中涉及的商業買賣行為）。有意思的是，西方報刊將 Mr. Ohm Kilowatt 定位為「1940年代的機器人」，似乎預告它在短短不到十年之內就可與人類共存。不過《良友畫報》卻把這個機器人定位在1950年代，足足比西方推遲了一個十年。

在二十一世紀的今天，通曉人類語言、能以語言與人類溝通的機器人概念在很大程度上已經被人工智慧（AI）取代。對於今天的人們來說，心智能力之具備與否，未必需要與人體造型相結合。反過來說，1930年代的中外讀者，對於機器人的想像，則是要同時具備心智能力（如語言）以及行動能力（如走路、吸煙等）。在中國傳統戲劇的框架下來說，並非沒有具備行動能力的「假人」——京劇《大劈棺》裡的紙紮人「二百五」就是一個例子。「二百五」當然不是機器人，其行動來自於莊子施法造就，帶有神怪想像元素的趣味，而與機械文明、未來科技無關。當現代戲劇遇到未來的機器人，是如何處理人性、科技的議題呢？究竟只是作為一種舞台呈現的趣味，還是在其中體現戲劇真實與虛構的辯證，又或者是寄寓市民觀眾對於未來世界的想像呢？

二、機器人與恰佩克

³ 《良友畫報》第76期（1933年5月31日），頁36。

⁴ 例如1933年2月21日的《朴次茅斯時報》（*Portsmouth Times*）第8頁，刊有〈1940年的機器人？〉（*Technocratic Man of 1940?*）一文，文中所刊照片與《良友畫報》刊印者相仿。

晚清民國諸多戲劇作品取材自西方文學，其中有根據原文直接翻譯搬演者，也有融合中國元素以改寫者，期望能更適合觀眾的口味。與科幻小說譯介不同的是，戲劇作品搬上舞台時牽涉到更多技術與視覺呈現問題，此一挑戰即使在二十一世紀的劇場依然存在，遑論二十世紀前半期的中國話劇。

今日我們常用的「機器人」(robot)一詞，首見於捷克作家恰佩克(Karel Čapek)於1921年首演並出版的劇本《羅素姆的萬能機器人》(*Rossum's Universal Robots*，一般縮寫為R.U.R.，以下言及本劇時簡稱《R.U.R.》)。目前較容易查詢到的英譯本略有刪節，情節共分四幕。就筆者現階段所能查詢到的資料，無法確知二十世紀前半期是否有完整中文譯本。不過，1924年的《小說月報》刊載的〈現代世界文學略傳(五)：卡萊爾·捷貝克(Karel Capek)〉一文裡，對於該劇有簡略的說明：

這篇劇本是一篇諷刺的理想的劇本，說R.U.R.工廠能製造「機器人」和真人一樣會做事，只是不能傳種；因為有了這些機器人，真人已經無用，日久就漸減少，終於絕滅，只剩下了許多機器人，做地球上的主人翁。但是機器人用久了仍會廢朽，而又不能傳種，豈不是終於又要絕滅麼？幸而有一個雄的「機器人」和一個雌的「機器人」發見了笑樂與憂愁的秘密，於是「生命之環」又復開始，新人類又蕃〔繁〕殖起來了。⁵

以上這段描述的最後一句，將機器人發現人性之後，繁衍出了「新人類」；而機器人之所以不能長久統治，正因為他們的機械損壞一如人類有著生與死。兩相對照之下，似乎是人之異於機器人者幾希。故事情節描述之間並未明顯見到文章作者對於未來的不安想像，而更像是藉由此題思索人與人性究竟為何。從報刊文章與廣告可以得知，《R.U.R.》在對日戰爭期間的1944年2月25日搬上舞台首演，並且更名為《機器人》。實際演出雖然是在1944年，但早在1943年11月，報刊即已透露石揮即將演出本劇的消息。主要原因是苦幹劇團在北京演出失利，南返上海在巴黎劇院演出。此前石揮在藝光演出的《福爾摩斯》獲利甚豐，進而打算自編自演一齣題為《機器人》的戲，「是個科學理想的笑劇。」⁶在同一篇報導裡，作者評述道，「石揮是最會標新立異的，(……)無疑地，在《機器人》中將有更多的花樣可看哩！上海人心好奇，預料《機器人》的生意很不會錯」。此篇報導的內容有諸多揣測且不符合事實之處，例如《機器人》並不完全是由石揮自編，而是改編自恰佩克劇本，且不見得是笑劇。不過，這篇報導卻也點出《機器人》吸引上海大眾戲劇市場的特點將會是標新立異，花樣層出不窮以滿足上海觀眾的好奇。

《機器人》在上演前三、四個月引起的話題，或許對其實際演出的目的有些助益，因

⁵ 沈雁冰、鄭振鐸，〈現代世界文學略傳(五)：卡萊爾·捷貝克(Karel Capek)〉，《小說月報》第15卷第5期，頁137。

⁶ 阿蘭，〈石揮的新花樣：機器人〉，《力報》，1943年11月16日。

為苦幹劇團有一系列「申報助學義演」劇目，而《機器人》就是這一系列演出的第四齣。⁷《機器人》雖沒有出版中譯本，但比對《R.U.R.》的英譯本，可以看出《機器人》確為《R.U.R.》改編而來，只是細節到底缺漏哪些則不得而知。以下根據英文譯本，分幕說明《R.U.R.》劇情：

【第一幕】來自英國、「牛劍大學」畢業的高材生海倫娜（Helena Glory，乃知名葛洛禮教授之女）到美國參訪 R. U. R. 公司的機器人。公司總經理多曼（Harry Domain）先生話說從頭，解釋機器人的發展歷程。1922 年起，老羅塞姆（Rossum，生理學家）花了 10 年時間，發明出人造人，但因為壽命不長，造成浪費，後來其子發明出第二代機器人，可大量生產，器官都由人造，而機器人則得以大量取代人工。事實上，前來接待海倫娜的女侍、家僕都是機器人，但海倫娜完全看不出來，以致於後來出現幾位真人科學家時，海倫娜還以為他們是機器人。為證明他們看似與真人無異，實則內裡根本不是人類，於是多曼要拆解女僕機器人給海倫娜看。海倫娜這才驚呼，她是代表歐洲人道聯盟前來了解機器人的工作狀況，沒想到竟然遭受如此「不人道」的待遇。她堅持應該保障機器人的權益，甚至安裝靈魂，保障他們男女之間的相愛自由。反之，多曼並不是反對讓機器人像人，例如他安排機器人性別，其實是為了滿足人類社會對於職業分工的想像；又如他讓機器人有痛感，只是希望機器人不致於不慎把身體損毀而不自知，導致成本增加。最後，多曼向海倫娜求婚，被海倫娜斷然拒絕。

【第二幕】五年後。R. U. R. 公司預備生產國族機器人，讓不同國族或品牌的機器人互相憎恨。原因正繫於老羅塞姆的秘密之一，是讓機器人有「心跳」。另一方面，雖然人類人口未增長，但因為人類習慣有機器人的生活，無法停產。有些機器人甚至有了人的情意。例如機器人雷迪爾斯（Radius）要求主人把它給報廢，因為他覺得人類光說不練，只會下指令，而他由於大腦比別的機器人大，所以不想聽命。隨著對人類「二心」的機器人增加，終於造成機器人群集反叛，有意向人類宣戰。海倫娜燒掉所有舊的紙張與錢財，預備逃難。

【第三幕】機器人聚集，步步進逼圍攻人類。人與機器人對峙之間，只剩隔著通電流的柵欄。海倫娜坦承她害怕機器人，因為機器人跟人太不一樣。海倫娜進而提議，要求蓋爾醫生（Dr. Gall）試著改變他們，給他們製造靈魂，使他們跟人一樣。眾人一方面以為機器人想奪權正因為他們想變成人，另一方面又想到，既然機器人無法像人一樣自行繁衍後代，則勢必在二十年之內滅族。多曼感嘆，因為當初製造機器人是為了希望讓人可以擺脫奴隸般的勞動，達到人人平等。有人提議找出老羅塞姆的製造機器人秘方（也就是「生物源」biogen 以及「奧姆加酶」enzyme Omega），用它來跟機器人交易，換取活命。但大家也知

⁷ 古英，〈《機器人》：所謂五百年後新奇世界〉，《社會日報》，1944 年 3 月 14 日。

道，如此一來，將是導致人類滅族。兩難的道德困境之下，眾人決定先保全自己個人的性命。但是，當多曼去找秘方時卻找不到，原來海倫娜已經將其燒毀，原因是她原本希望大家能放棄這一切，放棄機器人的製造事業。如今秘方盡成灰，眾人獲救無望，只能坐困愁城。伯曼（Berman）自告奮勇，把錢財拿去給機器人以換取大家活命，卻不慎在穿越欄杆時被電死，壯烈犧牲。由雷迪爾斯帶頭的機器人陸續攻進屋內，除阿奎斯特（Alquist）之外都殺光，要留他來服侍機器人。

【第四幕】地球上只剩下阿奎斯特一人，每天鬱鬱寡歡。機器人逐漸壞去，生產的東西越來越多，卻再也沒有人類使用。雷迪爾斯懸賞高價，希望地球上唯一的人類阿奎斯特可以告訴他們如何製造機器人後代。阿奎斯特完全不知，只能咒罵機器人。雷迪爾斯承諾提供機器人給阿奎斯特，任其解剖，以便發現繁衍後代的奧秘。普里姆斯（Primus）和海倫娜無意中前來，看見許多實驗設備。阿奎斯特發現他們互相愛著對方，以為是殘存的其他人類，後來才知道是蓋爾醫生生前改良的機器人品種。阿奎斯特有意解剖其中之一，誰知道另一位竟會護著他，願為他犧牲。這時阿奎斯特彷彿看見神的大能，引用《聖經》文句，將他們視為新的亞當與夏娃。

恰佩克《R.U.R》劇本的關鍵，便是「人性」乃區隔人與機器人最大的差異。劇本裡注意到機器人的生命（自行繁衍後代）以及心智（機器人的思考）問題，而機器人之所以無法成為人，是因為機器人的思考總是以解決問題為出發點。只有當機器人不以解決自身問題為重，而可以不經思索就決定犧牲自己時，機器人才開始有了「人性」，而這樣的人性並非通過製造而來，而是連結到上天的賦予。

前文述及《列子·湯問》裡的機器人，雖然模仿真人惟妙惟肖，但他並沒有真正的情感，頻送秋波只是工匠手藝的展現而已。京劇《大劈棺》裡的「二百五」雖非機器人，而原本只是莊子用以監視其妻的紙紮人，卻在後世的改編裡，讓他從旁觀者的角色逐漸因為莊妻田氏羞愧而亡而感到不捨，這其中增加的元素就是人性。人與非人之間的差異，中國歷來多有思想之辯，並非本文深究之處。對於中國讀者或觀眾而言，羅塞姆先生的機器人之所以顯得不同，主要原因或許有三：(1)故事場景設於未來（劇情設定在「1922年後10年」，亦即本劇演出完畢十年以後的事情），既非取自史實，亦非根據古代典籍改編。此一對於未來想像的興趣，或可源自晚清以來梁啟超《新中國未來記》一類的書寫。(2)機器人的「人性」建立在男女愛情的基礎之上，而非人皆有之的惻隱之心。此一對於愛情的推崇，及其與人性自主的解放，又與晚清民國以降的婚戀自由思想有關。(3)大規模、工業化生產的機器人與人之間的戰爭，招致人類的全面毀滅。此一戰爭陰影，一方面可聯繫到二十世紀初期的第一次世界大戰，另一方面自然也跟中國在1930年代起所處的戰爭狀態有關。

不過，如前所言，筆者並未查找到《R.U.R.》在二十世紀前半期出版的完整譯本，故而僅能就演出迴響探究之。下文另行詳述。

《R.U.R.》雖然是在 1944 年通過舞台演出的方式進入中國觀眾視野，但恰佩克的劇作《亞當—創造者》卻已在 1934 年刊於《矛盾月刊》，譯者為顧仲彝。顧仲彝譯介歐洲劇本的成果頗豐，且又有改譯西洋經典的成果。⁸《亞當—創造者》捷克文原題 *Adam stvořitel*，英文多譯為 *Adam the Creator*，出版於 1927 年。中譯本的問世距離原作出版時間並不久，原因可能在於顧仲彝本人對於西洋戲劇的興趣，同時也跟當時關注東歐等小國文學的風潮有關。《亞當—創造者》的劇情較為簡單，乃主角亞當欲摧毀世界並以新世界代之，劇中他與諸多行業的人士以及擬人化的思想概念辯論，並與上帝的聲音對話。《亞當—創造者》的主題雖然與《R.U.R.》有些相近之處，但就劇情鋪陳來說更偏向哲理的討論，而無商業競爭、機器人戰爭等較具舞台張力的元素。此外，雖然恰佩克在《亞當—創造者》之前已因《R.U.R.》而在歐美頗有名氣，但顧仲彝在譯介時似乎並未特別著重說明，僅於劇名標題處附上作者「捷克 Karel 與 Josef Capek 作」。

Karel 與 Josef 兩位「恰佩克」兄弟之名，亦可見於吳興華譯介的短篇小說。1941 年第 5 期、第 9 期的《西洋文學》裡，吳興華分別翻譯了《生命的火燄》和《園丁的一年》兩篇短篇。⁹在《生命的火燄》譯文之首，吳興華撰有簡短的作者介紹，提到「卡貝克兄弟無疑的是現代捷克最惹人喜歡的作家。(……)卡瑞爾生於 1890 年，(……)受杜威及威廉詹姆士的影響很深，後來改以寫作為業。他的作品多得不可勝數，其中包括劇本：如 *R.U.R.*、*Adam the Creator* 等，(……)他的散文小品尤其可愛，最著名的有《園丁的一年》*A Gardener's Year* 及《英國通信》《西班牙通信》《荷蘭通信》等趣味橫生的旅行記。本篇是他們弟兄二人合作的作品之一。由此可以看出他們想像力的豐富，筆調的簡潔有力，及合作的美妙。除短篇外，卡貝克兄弟又曾合作劇本多種。(……)卡瑞爾有時作小畫也頗有風致。卡瑞爾於去年聖誕去世」。

僅從吳興華的介紹與選譯作品來看，很難把「可愛」、「趣味橫生」的恰佩克與描繪人類末世與機器人的恰佩克聯想到一起。此外，從吳興華羅列的英文劇名來看，亦非不知恰佩克的《R.U.R.》與《亞當創造者》兩劇。只是為何吳興華在羅列恰佩克其他作品時都列出中文，而《R.U.R.》、《亞》兩劇卻只有英文，或許是吳興華有意營造出恰佩克的另一種

⁸ 關於顧仲彝的改譯作品，可參考：(1) 羅仕龍，〈巴若萊《馬賽三部曲》的譯介與二十世紀東亞劇場史的邊界〉，周慧玲主編《2019 跨域借鏡產學對話：想像下一波臺灣現當代戲劇史論文集》。桃園：國立中央大學戲劇暨表演研究室「表演臺灣彙編」25，2020 年（Readmoo 平台：<https://readmoo.com/book/210168303000101>）。(2) 羅仕龍，〈金錢世家掌上珠——顧仲彝《三千金》對莎劇《李爾王》的改編〉，台灣莎士比亞學會、中央大學崑曲博物館主辦「2021 崑劇與莎劇國際學術研討會」，2021 年 5 月 21-22 日（未正式刊印）。

⁹ 1941 年第 5 期，頁 516-522。1941 年第 9 期，頁 346-349。這兩篇短篇小說亦收錄在吳興華，《石頭與星宿：譯文集》，桂林，廣西師範大學出版社，2017 年，頁 22-39。

形象。

三、苦幹劇團與《機器人》

相較於吳興華在譯介恰佩克時所側重的文學價值，上海的戲劇舞台更看重機器人可製造的效果，並將機器人與連台機關本戲結合在一起。以上海共舞台（1930年成立，1933年更名為「榮記共舞台」）為例，1937年7月演出《火燒紅蓮寺》期間，便在舞台上安排了機器人。¹⁰《申報》所載《火燒紅蓮寺》的演出廣告兼有圖文，不但強調其「情節別開生面」，並大肆渲染其機關佈景，例如「一場佈景並不閉幕」以展現其「大變十四變」；佈景以「賽金鋼鑽」制作，第十四集的「佈景石硬要比上集多上三倍」。同一欄位的廣告上除了有佈景照片以及白玉崑、楊菊顯的劇照之外，一旁還有機器人的照片，明白標註其為「機器人」，字型與字體大小同「大變十四變」、「賽金鋼鑽」，可見同為噱頭。機器人的照片造型近似前文所引1933年《良友畫報》刊出之機器人照片，方頭塊耳，身形高大，可見當時中國戲劇舞台對於機器人的普遍想像，近於一般通俗畫報所呈現的機器人樣貌。《火燒紅蓮寺》的機器人照片旁另有文字，言其為「驚人發明」，看點在於「鐵骨骷髏，當場變化」。此處文字說明特別強調其鋼鐵材質，恰與佈景的賽金鋼鑽呼應，言其精心打造而非任意敷衍，但堅固之間又可靈活巧妙，展現舞台技術。雖然無法進一步確知榮記共舞台的機器人是真的使用機械操作，抑或只是以真人演員穿著道具服裝展現，但至少可以知道機器人在《火燒紅蓮寺》這一類通俗演出裡並未缺席。或許機器人在劇中不過就是類似十八銅人之類的操作，但冠以機器人之名號與外型，讓舞台展演更見驚奇。同年7月5、14日，上海《申報》的廣告解答了上述榮記共舞台的機器人演出疑問。據廣告詞指出，《火燒紅蓮寺》裡可以見到「電力機器人」，不但「魁梧異常，行動自由」，而且通過「電力指揮，行動自由」，「肚中出火，到處殺人」。即便上述的宣傳可能只是噱頭，但或可想像劇中機器人的身型大小以及操作模式。更值得注意的是，機器人在此並非善類，或許也沒有什麼主體的思想，而只是純粹用來殺戮的工具。舞台上諸如此類的機器人，其實與一般怪獸、兇猛動物的功能差異不大，都是人類用來幫助自己完成殺害目的的工具。1946年8月21日，上海《申報》登載金城與金都戲院播映《機器人與猩猩王》的電影廣告，凸顯其驚險刺激的武打場面。這一類型的戲劇、電影制作，多半是強調搏鬥之驚心動魄，看一片「勝看十部打武巨片」。雖然可以達到大眾娛樂市場的需求，但在議題的開展性則相當有限。

《火燒紅蓮寺》取材自1928年的同名電影，而電影則改編自平江不肖生的《江湖奇

¹⁰ 上海《申報》廣告，1937年7月1日，第27頁。

俠傳》。「機器人」在這類型的電影中，主要仍是在傳統的武俠故事框架裡，以其鋼鐵不壞之身以及渾身各種機關，極盡功夫之能事。然而，1944年2月25日首演於上海巴黎戲院的《機器人》，則是取材自恰佩克的劇本，而很有可能突破了過去的機器人故事框架。根據首演當天的上海《申報》廣告，該劇是由苦幹劇團全體演員演出，編劇包括石揮、周清鏗、司徒燕生，導演則由石揮擔任。廣告詞稱其「驚奇獻演，一切新奇」，劇中呈現的是「五百年後新世界」，觀之可以「賽過夢遊仙境，眾稱不虛此行」。從廣告中可以看出，全劇的重點是標榜未來世界，此一機器人並非只是既有的巧奪天工，而是存在於想像未來裡的驚奇之物。從廣告所附的插畫看起來，所謂「五百年後」的機器人與此前報刊媒體或戲劇演出想像的方頭大耳、身形魁梧機器人，並沒有什麼太大差異。儘管如此，首演仍然成功吸引到觀眾。1944年2月27日，已連演三天的《機器人》在《申報》的廣告欄位打出如此宣傳：「前晚昨日三場狂滿」、「破天荒科學理想劇」、「五百年後新世界：是神秘世界！是機器人世界！」、「絕頂恐怖，幼童謝絕」。相較於《火燒紅蓮寺》裡「到處殺人」的恐怖機器人，苦幹劇團《機器人》劇中所呈現的機器人依舊恐怖，但絕頂恐怖的原因已大不相同。苦幹劇團《機器人》之所以恐怖，主要是由於數量眾多，使得五百年後的未來世界已成為「機器人世界」，神秘得難以為今人所想像，是上海舞台「破天荒」呈現出五百年後的科學世界。對於一向求新求變的上海觀眾來說，機器人或許已經不是什麼太少見的舞台元素，但在舞台上竟然可以看到五百年後的科技世界，則是耳目一新。

《R.U.R.》於1921年在歐美演出造成轟動後，雖然劇本並未立即被譯介到中國，但恰佩克與這齣戲則是被視為表現主義的代表作之一。1926年《晨報星期畫報》刊載了《R.U.R.》的佈景。¹¹其中一張充滿了幾何美感，配圖說明「Karel Capek 為表現派編劇家，此圖係所著《R.U.R.》之佈景模型，(……)後牆布滿機械，大半可以轉動，恰合劇情」。另一張則是取自史丹福大學學生排演版本，劇中人站立舞台底部的布幕前，右手平舉持刀，燈光由下往上投射，在布幕上造成極大的人影效果，配圖說明「《R.U.R.》一劇，現在美國各校頗為風行。(……)戲劇在佈景、導演方面，均有各出心裁之可能」。儘管這份報導很清楚地將《R.U.R.》定位為表現主義的作品，但顯然1944年二戰期間苦幹劇團在把《R.U.R.》改為《機器人》演出時，並不全然是從表現主義的美學特點為出發，對舞台進行一定程度的改造。其中最主要的原因，自然涉及表現主義在西方國家對於寫實主義的反思，然而在二十世紀的中國話劇舞台上，由於戲劇美學發展脈絡與淵源的不同，苦幹劇團的《機器人》則更著重於現代文明的想像。

《申報月刊》復刊第二卷第9號的「自由談」刊有〈並非單純的劇本荒問題〉一文，

¹¹ 《晨報·星期畫報》第一卷第43期「晨報副刊戲劇特號」，1926年7月11日，頁3。

提到當時劇場界使用的噱頭，便以《機器人》為例。從同時期的報刊報導來看，《機器人》的演出應該還算是成功的，至少能引起一定程度的話題。其中有些評論對《機器人》的舞台與佈景相當肯定，例如《東方日報》將它比作海派京劇，「奇奇怪怪的裝飾，噱天噱地的佈景，這都是該劇引人入勝的地方」。¹²《文友》雜誌同樣肯定其舞台技術，認為「最值得介紹的，是這次演出與人以視覺上和聽覺上的新穎的感覺。舞台技術各部門都發揮了至高的效能，（……）取消了一切佈景上慣用的平片，取而代之的是流動的線和彎曲的面的巧妙的組合與配置，在這裡沒有三面堅壁截住視線的去路，與人以空間擴〔闊〕達的感覺。（……）燈光幫助畫面的變化不少，（……）全劇僅用『司巴脫』（Spotlight）一種，其他的條燈頂燈都未採用，配合了情節的發展，燈光時刻在變化中」。¹³《申報月刊》在1945年回顧前一年在上海、北平、南京、蘇州四地演出的戲劇時，明白羅列「民國三十三年上海地區重要的劇團」之中有苦幹劇團在內。文中進一步指出，「最近各劇團演劇的重點，多安置在技術的向上與進步方面，頗注意於改進照明、佈景、道具等技術，並以音樂的伴奏，加強演出的氣氛，其效果相當美滿」。¹⁴由此亦可以推知，包括《機器人》在內的1940年代戲劇演出中，舞台、燈光、音樂等技術已經很可以達到觀眾的需求，且在大眾戲劇演出之中都已經是基本必備條件。

如果一般觀眾對於演出有什麼特別不滿意的地方，多半集中在機器人的造型上頭。這個道理其實不難理解。如果上海觀眾是抱持著看噱頭的心態來看《機器人》的演出，那麼標榜「五百年後之地球」的《機器人》，若是無法給予觀眾未來感，恐怕是很難說服上海觀眾的。例如1944年3月4日《社會日報》的評論便明白指出，「服裝多似紙製者」。¹⁵同年3月14日，《社會日報》另一篇評論則更加直白，說道：

《機器人》所介紹的卻並沒有什麼新奇，「所謂五百年後的新奇也不過如此而已」，這是我看過以後的第一個印象。（……）「五百年以後的新世界」，這一類戲，在銀幕上搬演，也許能夠賣弄一點攝影的技巧，介紹一些新奇的機械來吸引觀眾；在舞台上，這些自然是談不到的，藉著燈光，映出了一些死的機器人的影子，和兩個輪盤的旋動，只是顯出了舞台環境的貧乏，而不能使人明白這些東西的用意所在！（……）背景都是機器人公司的辦公室，裝置寒酸得很，絲毫沒有什麼新奇。服裝簡陋得很，這自然又是限於物質條件的支配。

《機器人》裡登場的演員很少，曹韋的「一七八五〇〇」號機器人，只是機器而已。陳平金剛、機器人甲乙，也許就是兩個馬糞紙搭成的「機器人形」。¹⁶

¹² 易易，〈新劇漫評：《機器人》·噱頭至上！技巧至上！〉，《東方日報》，1944年2月27日，第4頁。

¹³ 賽德爾，〈《機器人》（劇評）〉，《文友》，1944年第二卷第九期，頁37。

¹⁴ 周雨人，〈中國劇壇近況〉，《申報月刊》復刊第三卷第4號，1945年4月16日

¹⁵ 盈盈，〈《機器人》〉，《社會日報》，1944年3月4日，第3頁。

¹⁶ 古英，〈《機器人》：所謂五百年後新奇世界〉，《社會日報》，1944年3月14日，第4頁。

另有一則《海報》的評論則說道，「《機器人》給予觀眾的只是一些奇怪的裝置、變幻的燈光，和幾個非人非物式的人物在台上走動而已」。¹⁷以上兩段評論很清楚解釋了《機器人》的不足之處，在於其裝置、服裝之簡陋，完全無法說服觀眾這是未來機器人統治的世界。於此便可以理解，何以部分觀眾會特別欣賞苦幹劇團《機器人》（甚至是歐洲在 1920 年代演出的表現主義風格《R.U.R.》）佈景，因為它不以寫實方式描繪未來感，而更以抽象的圖象營造氛圍，讓觀眾浸潤在想像之中，而非要眼見為憑，預見五百年後的世界文明。於此同時，全劇最具未來感的道具，正是看不見、不需寫實表現的「無線電」。例如《東方日報》指出，「全劇借重無線電播音和『無線電透視』的地方很多，這是導演的聰明的地方」。¹⁸《文友》的評論也指出，「作者在劇中靈活地應用一具無線電來聯繫許多戲，這種方法既聰明又新穎」。¹⁹這些評論固然點出《機器人》的巧思，但未嘗不是側寫了戰爭時期的大眾戲劇為了因應觀眾需求以及物質條件限制，因而不得不做出的調整。

五百年後的未來世界如何於舞台上表現，繫於現實世界的劇場條件。然而為何在戰爭期間要搬演《機器人》，除了前述種種市場的、財務的原因之外，或許更折射出戰時一般大眾對於人性的渴望。上海《申報》劇評表示：

劇作者似乎深恨人類的自私和殘酷，所以在這樣的科學文明的時代，人們卻依舊充滿著種種褊狹、庸俗、腐化的意識形態社會依然在商人的手裡，科學家依然受著種種牽制。。作者諷刺得最無情的，就是機器人暴動的一幕，人類已經瀕於滅絕了，工廠會計主任還瘋狂地想用金錢賄賂機器人，希圖逃命。但天真純潔和仁愛究竟戰勝了一切，當末一幕一對男女小機器人在音樂悠揚聲中，冉冉昇向天際，燈光照著他們，顯得極其愴怳迷離，有如仙島中的祥雲靉靆，這時全院掌聲雷動，而《機器人》全劇的主題——人類未來的希望，也就顯明地點出來了。²⁰

類似的意見所在多有。例如《上海影劇》的評論指出：

作者以詩人的熱情、聖哲的悲天憫人的懷抱，加上預言家的明睿的智慧，寫出人類思想與情感的趨向，它排斥自私，排斥殘忍，而指出千古不變的一條真理，使人類永生的是愛。

《機器人》的劇情是浪漫而瑰麗的，確有一個嚴肅而震撼人心的主題。²¹

以愛為名、以人性為依歸的戲劇，無論在二十世紀中期或今天看起來，都不是太出人意表的主題。然而，一旦將其置放在未來想像的框架下來呈現，無疑是當時大眾的想望。這個想望既是帶有烏托邦色彩的，卻又影射了人類文明的毀滅性，同時結合了現代上海市民對

¹⁷ 史萊，〈影劇漫評：不適合現代的《機器人》！〉，《海報》，1944年3月8日，第4頁。

¹⁸ 易易，〈新劇漫評：《機器人》·噓頭至上！技巧至上！〉，《東方日報》，1944年2月27日，第4頁。

¹⁹ 賽德爾，〈《機器人》（劇評）〉，《文友》，1944年第二卷第九期，頁37。

²⁰ 姚錦城，〈人類未來的希望：《機器人》觀後感〉，上海《申報》，1944年3月4日。

²¹ 勞杜，〈《機器人》〉，《上海影劇》，1944年。

於機械與文明現代性的嚮往。凡此諸多元素結合起來，讓《機器人》的演出在二十世紀前半期的上海大眾戲劇舞台上，佔有一個特殊的位置。

四、小結

從歐洲到上海，從《R.U.R.》到《機器人》，恰佩克在劇中反覆辯證的人與人性、人類與神性的問題，到了巴黎劇院的苦幹劇團演出時，不可避免予以中國化。²²有意思的是，如果中國在未來世界同樣被機器人所控制，那麼這是否可以連結到晚清以來中國進入世界秩序的想望呢？如果捲入世界的戰爭（不論是未來世界的戰爭抑或《機器人》演出期間的二次世界大戰）暗示著中國與世界脈動的同步，那麼這樣的未來是否就是晚清以來的中國所想要的呢？

苦幹劇團《機器人》或許仍試著保存原劇的情節主幹，但從報刊的評論與雜感看起來，觀眾接收到的訊息，卻更具體地集中在人類之間的互信互愛。單就「機器人」這項現代文明的產物來說，觀眾顯然也是有相當期望的，否則就不會在不少評論裡看到關於「機器人」造型與制作的失望。觀眾固然期望在機器人身上看到某種「未來感」，然而觀眾的失望或許也不見得有理，須知劇中的機器人乃是大量生產的產物，用以承擔當時大部分工作，進而取代並消滅了人類。以目前我們對於大量生產的想像來說，大批大量的機器人似乎必須更趨向單一、普遍、均質的造型與功能，以便人類可以對他們集體操控（雖然最後的結局並非人類對其有效控制）。無論如何，就橫向的連結來說，苦幹劇團《機器人》是以自己的方式改譯演出《R.U.R.》，屬於晚清民國的跨文化交流；就縱的繼承來看，苦幹劇團《機器人》在一定程度上呼應了中國古代的機器人或自動機械的構想。在研究跨文化戲劇以及大眾戲劇舞台的演出時，苦幹劇團的《機器人》都是個值得繼續深究的文字與演出文本。

另一個可以延伸的討論，則是將視野拓展到日治時期的台灣。1921年，恰佩克兄弟劇作《蟲的生活》（*The Insect Play*）出版。該劇雖然並非以機器人為主角，但卻同樣思考人性與非人性、社會制度等問題。1925年4月，日本東京築地小劇場上演該劇並出版劇本。²³台灣宜蘭人士黃天海（1904-1931）於1930年間，受「台灣新劇第一人」張維賢（1905-1977）之邀，在當時剛成立的「民烽演劇研究會」講授戲劇課程，並著手翻譯本劇，以筆名「孤魂」發表在《明日》雜誌，可惜未竟全功。從這段史實可以看出，恰佩克的劇作在當時東亞地區有著互相流通的現象。雖然目前尚未確知日治台灣是否有演出《機器人》的記錄，

²² 古英，〈《機器人》：所謂五百年後新奇世界〉，《社會日報》，1944年3月14日，第4頁。

²³ 以下關於《蟲的生活》在日本本土與日治台灣的演出記錄，皆由清華大學台灣文學研究所石婉舜副教授提供，謹此誌謝。

但從劇作家研究的角度來說，恰佩克作品裡的主題思想、文字風格、舞台表現方式等，的確在當時的東亞地區都有相當迴響。雖然台灣地區《蟲的生活》譯介是以知識份子活動為主導，而並不是像苦幹劇團《機器人》那樣，有著較為顯著的商業色彩。但，日治台灣的知識份子之所以從事戲劇創作與譯介，很重要的目的之一也正要將其進步思想（不管是政治、社會、文化或藝術方面的進步）推介給「大眾」。且不論這些不同地區、不同劇本、不同演出之間是如何呈現未來的世界，亦不論是大眾通俗或知識菁英，然而可以確定的是，這些戲劇作品都寄託著當時東亞地區的創作者對於現代的探索與想像，這是我們在重新思考「上海摩登」或「東亞摩登」時所不容忽視的。

引用書目

- W。1920。〈機器人〉。《東方雜誌》。第 17 卷 16 號（1920 年 8 月 25 日）。82。
- 古英。1944。〈《機器人》：所謂五百年後新奇世界〉。《社會日報》（1944 年 3 月 14 日）。4。
- 史萊。1944。〈影劇漫評：不適合現代的《機器人》！〉。《海報》（1944 年 3 月 8 日）。4。
- （佚名）。1937。上海《申報》廣告（1937 年 7 月 1 日）。27。
- （佚名）。1933。《良友畫報》第 76 期（1933 年 5 月 31 日）。36。
- （佚名）。1926。「晨報副刊戲劇特號」《晨報·星期畫報》第一卷第 43 期（1926 年 7 月 11 日）。
- 3。
- 沈雁冰、鄭振鐸。〈現代世界文學略傳（五）〉。《小說月報》第 15 卷第 5 期。134-137。
- 吳興華。2017。《石頭與星宿：譯文集》。桂林，廣西師範大學出版社。
- 吳興華譯。1941。《生命的火燄》。《西洋文學》。第 5 期。516-522。
- 吳興華譯。1941。《園丁的一年》。《西洋文學》。第 9 期。346-349。
- 易易。1944。〈新劇漫評：《機器人》·噱頭至上！技巧至上！〉。《東方日報》（1944 年 2 月 27 日）。
- 4。
- 阿蘭。1943。〈石揮的新花樣：機器人〉。《力報》（1943 年 11 月 16 日）。4。
- 周雨人。1945。〈中國劇壇近況〉。《申報月刊》復刊第三卷第 4 號（1945 年 4 月 16 日）。110-114。
- 姚錦城。1944。〈人類未來的希望：《機器人》觀後感〉。上海《申報》（1944 年 3 月 4 日）。4。
- 勞杜。1944。〈誠意介紹：《機器人》〉。《上海影劇》第 2 期（1944 年 3 月 25 日）。15。
- 焦菊隱。1926。〈逛廠甸〉。《京報副刊》第 414 號（1926 年 2 月 18 日）。8。
- 賽德爾。1944。〈《機器人》（劇評）〉。《文友》。第二卷第九期。37。
- 羅仕龍。2020。〈巴若萊《馬賽三部曲》的譯介與二十世紀東亞劇場史的邊界〉。《2019 跨域借鏡產學對話：想像下一波臺灣現當代戲劇史論文集》。周慧玲主編。桃園：國立中央大學戲劇暨表演研究室「表演臺灣彙編」。25。（Readmoo 平台：<https://readmoo.com/book/210168303000101>）。
- 羅仕龍。2021。〈金錢世家掌上珠——顧仲彝《三千金》對莎劇《李爾王》的改編〉。「2021

崑劇與

莎劇國際學術研討會」。台灣莎士比亞學會、中央大學崑曲博物館主辦。(2021年5月21-22日)。未正式刊印之會議論文集。

(Anonymous).1933. "Technocratic Man of 1940?," *Portsmouth Times*, Feb. 21, 1933, p8.

モダンな終末感？——1940年代上海大衆演劇におけるロボットと未来像

羅仕龍（国立清華大学）

【要旨】

「ロボット」の概念は中国において古くからあり、また、演劇との関係も見られる。『列子・湯問』に登場するロボットは、その一つの例である。20世紀に入り、機械技術と現代文明が発達するにつれ、劇場内の「古典的な」ロボットも「現代化」しつつあった。1920年代に欧州で話題となった「ロボット」文学というテーマは中国の読者の関心を呼んだ。また、1940年代の上海演劇界では、他の通俗娯楽と共に客寄せの手段となった。では、1940年代の中国で行われた演劇公演で、なぜロボットが注目されたのだろうか。ロボットは高貴な人間性と対比したものなのか、それとも未来に向けて文明が進歩したというイメージなのか。ロボットのイメージは、舞台上でどのように提示され演じられたのか。また、ロボットと俳優は互いにどのように作用しあい、観客はどのような反応を示したのか。さらに、ロボットというテーマと要素は、娯楽市場にどのように作用していったのか。前回のシンポジウムでは、20世紀前半の中国の演芸シーンにおける西洋ロボットへの理解をまとめ、事例を挙げながら劇場での応用を説明した。本発表ではさらに視野を広げ、同じ時期の東アジアにおけるロボットの想像と展示（例えば1935年に日本統治下の台湾で「始政四十周年記念」博覧会で展示したロボット）について明らかにしたい。また、苦幹劇団が上海で上演した演出家石揮による『ロボット』に焦点を当て、カレル・チャペック (Karel Čapek, 1890-1938) の小説・脚本の翻訳や上演から切り込み、日中戦争後期における演劇のロボットや人間性に対する解釈や、「ロボット」がいかにサイエンスフィクション的、商業的な娯楽要素として中国の現代演劇に運用されたことをより深く認識しようと試みた。

キーワード：ロボット、カレル・チャペック、話劇、大衆演劇、20世紀の演劇

もし我々が1930年から1945年の上海を一種の「モダン」な都市文化の象徴とみなし、今なおそのモダニズムの探求に対して好奇心を抱いているのであれば、大衆・通俗演劇を避けることはできないだろう。李欧梵はその代表的著作『上海モダン』において、映画の登場人物に注目し、映画のモードとしての「通俗劇（メロドラマ）」と当時の市民生活との繋がりを指摘するが、映画と演劇の間の密接な関係には着目していない。「通俗劇」は元々舞台演劇の概念とタイプに由来するが、二十世紀前半の中国映画と演劇の従事者は常に創作の現場で交流し、表現形式において相互に影響を与えていたことについては論じていない。有名な映画監督費穆を例にすれば、かつて彼は顧仲彝がシェイクスピアの『リア王』より改編した話劇『三千金』を演出し、映画制作の習慣をその話劇の演出に持ち込んだ。逆に言えば、顧仲彝の劇作は、元は舞台のために創作され、中国旅行劇団の上演に提供する予定であったのを、後に費穆の介入を受け原作のストーリーの配置と人物様相を調整したのだった。本論は決して顧仲彝の劇作が、いかに大量の通俗演劇の要素を取り込み、シェイクスピアの古典を改編したのかを特に分析しようというのではない。また費穆等の映画従事者と話劇の舞台との関係を研究するものでもない。この例を挙げたのは、1930年—1940年代の話劇の上海の娯楽市場での位置を指摘するためだ。話劇はそれ自身が一種の娯楽形式であり、直接大衆的な興味と注目すべき議題を反映しているばかりか、もう一方では映画の主題と技法の影響を受けることも免れないのである。多くの俳優が映画や話劇の上演にも参加していたことはさらに言うまでもない。とりわけ重要なのは、話劇が上海の大衆文化という文脈において、題材を得る対象を西洋に広げていくことを避けることができないということだ。上海の「モダン」な舞台には、大衆演劇という場が存在したのである。

文学の古典から話劇の舞台まで、両者の間の距離は時に天地の差ほどもある——清末の中国が西洋演劇の改訳に対してすでに明確にこの一点を説明している。玩味するに値するのは、五四以降ないし1940年代の中国話劇がいかに西洋の演劇要素を自己のものとして用い続けるかということだ。文学から大衆演劇へと読解が転化する過程で、上海の演劇従事者と観客がいかに西洋の観念や関心のあるテーマと相調和させるか？さらに重要なのは、以下の点である。当時の重要な文化交流の場としての上海が、いかに大衆演劇を媒質とし、市民と世界の脈動をつなげていき、市民を全世界の脈絡における「世民」（「世」界の公「民」）へと進化させるか？二度の大戦の間の世界と中国が、どういった共通の関心あるテーマを演劇の上演に反映させたのか？流動する情勢の中で、国際大都市としての上海が、いかに演劇を通して人類の共同の未来を想像するのか？市民生活の機械文明と科学技術に対する興味が、いかに演劇の上演に

反映されているのか？もし演劇が一定の程度で大衆の好みや関心を投影することができるならば、同時期の西洋ないしは人類文明の意識するテーマを、演劇舞台の文化越境により中国へと流入し、さらに各種の（必ずしも明確ではないかもしれない）思想の動揺を産出することができたのかどうか？それ以外に、清末中国が日本の西洋演劇を受容した文化経験を吸収し、五四以降は相当程度欧米劇場と直接結びついていたが、1940年代の戦時下の上海では、西洋文学や演劇作品を流用もしくは改編した際に、日本文化といかなる繋がりが生じたのか？

ロボットのイメージ

古代中国の書籍にはすでに「ロボット」の概念がみられる。『列子・湯問』には偃師という名の職人が、周の穆王に歌舞の得意な「倡者」を進呈したとあり、真に迫っており、本物の人とほとんど変わらないばかりか、さらには「その目を瞬き王の左右の側女に手招きをした」というから、宮中の側女と戯れる意があったかのようである。この一篇は仏教の故事から題材を取っており、ロボットが人と似通った行動能力を有するばかりか、さらには最も興味深いのはその思考能力である。周の穆王は「倡者」が側女に度々秋波を送るのを見て、「試しにその心を廃し（筆者注——心臓を取り出した）」たことから、これは人工の技に過ぎないと確信したのである。清末には『中西聞見録』や『益聞録』等の新聞雑誌に、西洋のロボットの神妙さを紹介する多くの報道がある。ロボットが中国のものであろうと西洋のものであろうと、時代の進化と技術の発展がどのような程度にあろうと、演劇表現という角度から見れば、「ロボット」は極めて舞台的な魅力を備えた担体である。一つには十分に舞台の機械技術を展開することができること、もう一つにはロボットが本物の人のようなではあるが本物ではない、本物の人ではないが偽物の人に成り代わり得る、ロボットは本質的にその身の「真実」と「虚構」の問題を引き起こし、あたかも演劇表現の本質と相呼応するかのようである。

つまり、ロボットが清末から民国の現代演劇研究の枠組みにおいて論じる価値があるのは、機械制作技術方面の熟達のためではない。こうした職人の技は、もともと中国の民衆が見慣れぬものではなかったからだ。焦菊隱はある散文の中で、1926年の旧正月の元旦、退屈なので外出し店をぶらつき、六七年前にやはりぶらついていたついでに洋品店で小さなロボットを買ったこと、糸を張ると机上で跳びあがったという面

白い思い出を思い出したと書いている。¹例えばこのような工芸技術は小さなロボットを制作でき、いかなる外形の機械玩具も制作できよう。しかしロボットは動作以外に、思考能力を備えているかどうか、人とは何かという定義にまで触れるほか、当時の中国演劇の真と偽などの問題に関わる考え方にまで及ぶ。周知のように、二十世紀前半はまさに中国演劇改良論争の最盛期であった。旧劇反対者は、往々にしてその現実との乖離を批判し、写実主義を進化の模範とする現代の需要を容認するより仕方ないとした。では、ロボットのような本物の人間のようにそうではない役柄が舞台上に表れたら、写実的舞台美学の要求に符合するのだろうか。あるいは写実と仮想の間に、より幅広い演劇表現空間を残しているのだろうか。

清末から民国の演劇舞台でのロボットを研究する前に、筆者はまず民国初期の民衆の西洋ロボットについてのイメージと理解を整理してみよう。1920年、上海の『東方雑誌』の「科学雑俎」欄に「ロボット」という一文が掲載された。図も添えてあり、遠い世界のもう一端のアメリカがいかにロボットの制作を実行したかを説明している。文中で言うには、「ロボットというのは甚だ滑稽であるが、近代にはすでに多くがその可能性を信じている。アメリカのロサンゼルスにニクソン博士 (Dr. Nixon) はかつて十二年の時をかけて、ロボットを作りあげた。途中に示されるように、その名をイシス (Isis) といい、呼べば応え、普段は刺繍された寝台に座り、中国服を着て琵琶を弾き、六十四種の音色を弾ける。その外観は、まるで絶世の佳人であり、ただ脳のなかに蓄えている灰色の物質はなく、輪軸と水薬だけである。その全体は千枚以上の輪からなり、胸腔には三百枚の輪がある。誠に最も精巧な作りである。ニクソン博士が言うには、このロボットは言葉を話せない以外は、およそ生きている人のなすことはでき、ほとんどできないことがないという。」²この紹介ではまずロボットという考えを「滑稽」とし、そのためアメリカで科学者が時間を費やし作り出したロボットは、後に騒動を引き起こした。このロボットは美しいことは美しく、一般的な演技や応答も難しくはない。脳には車軸と水薬が日常のさまざまな要求に応じるよう助けているが、唯一の欠点は言語不能であることだ。ロボットは言葉を用いる術がなく、それが作られたものと人類との最大の違いであり、このような知的能力は同時代人がイメージする未来の重要な要素であり、未来のロボットが技術的要求を克服できることを期待している。1933年5月、広く中国の読者に知られた『良友画報』に一枚の写真が掲載された。「1950年のロボット模型」、「これが将来成功した時、自ら話し歩き煙

¹ 焦菊隱「遊廠旬」、『京報副刊』第414号、1926年2月18日、p.8。

² W「機器人」、『東方雑誌』第17巻16号、1920年8月25日、p.82。「灰色の物質」は今日で言う「灰白質」であり、中枢神経系の大量の神経の集中する部分であろう。

草を吸い火を噴く等、本物の人と変わることがない」³とある。この写真には中国語の説明以外に英語の説明も付いており、中国語の説明よりも詳しい。英語の説明から分かるのは、この1950年代の未来の「ロボット」は technocratic man と呼ばれ、発明者は Earl Kent である。同時期の西洋の新聞雑誌を調査すると⁴、この「ロボット」の名は Mr. Ohm Kilowatt で、動力は十分備えている。その背丈は常人よりもさらに高く、一般女性が踏み台に乗ってやっと同じ目線になるほどだ。メディアの撮影時、わざわざ若い女性販売員の Betty Davis を配置して踏み台に立たせ、Mr. Ohm Kilowatt に買物の釣銭の準備ができたと言っている。中国内外の報道から分かるのは、1930年代の読者が未来世界のロボットに対して頗る肯定的なイメージを抱いていることで、そのキーポイントはロボットが話せるのか、人類の言葉を理解し、言葉を通じて市民生活の要求に合わせられるか（例えば報道で言及された商業的な売買行為のように）ということである。おもしろいことに、西洋の新聞雑誌では Mr. Ohm Kilowatt が「1940年代のロボット」として位置付けられ、ほとんどわずか十年もたたない短い間に人類と共存できると予告しているのだが、『良友画報』ではこのロボットを1950年代に位置付けており、西洋よりもちょうど十年遅れていることだ。

二十一世紀の今日、人類の言語に精通し、言葉で人類とコミュニケーションができるロボットの概念はすでにほぼ人工知能（AI）に取って代わられた。今日の人々にとっては、思考能力を備えているかどうかは人類の造形と結びつく必要は全くない。言い換えれば、1930年代の中国内外の読者のロボットに対するイメージは、思考能力（言語のような）や行動能力（歩く、たばこを吸う等）を同時に備えていることであつた。中国伝統演劇の粹組みから言えば、決して行動能力を備えていなくはない「偽人」——京劇『大劈棺』に登場する紙製の人間「二百五」が例となろう。「二百五」はもちろんロボットではないが、その行動は荘子の術により作り出され、神仙妖怪イメージの要素といった面白味を備え、機械文明や未来の科学技術とは無関係である。もし現代演劇が未来のロボットに出会ったとしたら、いかに人間性、科学技術といったテーマを処理するのだろうか。結局のところ単なる舞台表現の面白さとしてだけ、またはその中にある演劇的真実や虚構の弁証としてなのか、あるいはまた市民観客の未来世界へのイメージに仮託するのだろうか。

³ 『良友画報』第76期（1933年5月31日）、p. 36。

⁴ 例えば1933年2月21日の『ポーツマスタイムズ』（Portsmouth Times）p. 8に、「1940年のロボット？」（Technocratic Man of 1940?）という一文が掲載され、文中の写真は『良友画報』に掲載されているのと似ている。

ロボットとチャペック

清末民国期の多くの演劇作品は西洋文学に題材を取った。原文を直接翻訳して演じたものや、中国的な要素に合わせ改編したものがあるが、観客の好みにより合うようにと望んだからである。科学幻想小説の翻訳紹介と異なるのは、演劇作品は上演する際、より多くの技術や視覚表現といった問題に波及することだ。この挑戦は二十一世紀の劇場であっても依然存在しており、二十世紀前半の中国話劇は論ずるまでもない。

今日私たちが常用する「ロボット」(robot)という語は、チェコの作家チャペック(Karel Čapek)が1921年に初演し出版した戯曲『ロズムの万能ロボット』(Rossum's Universal Robots'、一般にはR.U.R.と略される。以下同劇を『R.U.R.』と略)が初出である。現在では比較的容易に英訳本を調べられるが、部分的に削られ、全四幕になっている。これは筆者が現段階で調査した資料で、二十世紀前半に完全な中国語訳本があったかどうかを確かめる術はない。しかし1924年の『小説月報』に掲載された「現代世界文学略伝(五):カレル・チャペック(Karel Capek)」の一文中、この作品について簡単な説明がある:

この戯曲は諷刺に満ちた理想的な戯曲である。R.U.R.工場が「ロボット」を製造、本物の人間と同様に行動できるが、子孫を残すことだけはできない。このロボットができたために本物の人間は無用のものとなり、日がたつにつれ次第に人間は減少し、ついには絶滅を迎える。残った多くのロボットが地球上の主人公となるが、ロボットは長く使用すれば老朽化し、子孫を残せないために絶滅するのではないか? 幸い雄の「ロボット」一体と雌の「ロボット」一体が喜怒哀楽の秘密を発見し、「生命の環」が再び巡り始め、新人類が繁殖していくのだった。⁵

最後の一文はロボットが人間性を発見したおかげで「新人類」が繁殖するとあるが、ロボットが長らく統治できないのは機械の損壊が生じる——人類に生と死があるように——ためである。人とロボットを比較すれば、両者に異なるところはほとんどない。あらすじの説明の行間には執筆者の未来に対する不安がはっきりと表れているわけではないが、こうした題材によって人間、人間性とは一体何なのかを思索しているかのようだ。雑誌の文章と広告から分かるのは、『R.U.R.』が抗日戦争期の1944年2月25日に舞台上で初演されたことであり、そのタイトルは『ロボット』であった。実

⁵ 沈雁冰、鄭振鐸「現代世界文学略伝(五):カレル・チャペック(Karel Capek)」、『小説月報』第15巻第5期、p.137。

際の上演は1944年だが、1943年11月に雑誌上で石揮が本作品を演出するというアナウンスが見られる。上演が遅れた主な原因は苦幹劇団が北京公演に失敗したため、南に戻り上海のパリ劇院で上演した。これ以前に石揮は芸光で『ホームズ』を上演して大きな利益を得て自作自演の『ロボット』上演を計画、この作品は「科学理想の笑劇である。」⁶と述べている。この報道では筆者が「石揮は最も勇敢に革新的な創造をするであろう。……疑いなく、『ロボット』においてさらに多くの演技を見られるであろう。上海の人々は興味津々で、『ロボット』の上演もすばらしいものと予想する」と書いている。こうした報道の内容は多くは推測に基づくもので、事実と合致しないところもある。例えば『ロボット』は石揮が自ら創作したのではなくチャペックの戯曲を改編したものであり、笑劇とは限らないのである。しかしこの報道は、『ロボット』が上海大衆を惹きつけ、演劇市場の特徴が革新的な創造をすることにあり、様々な舞台が次々と現れ、上海の観客の興味を満足させていることを示しているのである。

『ロボット』上演の三、四か月前に起きた話題は、実際の上演の目的を知るの少しは助けとなるかもしれない。苦幹劇団は「申報助學義演」演目シリーズをもっており、『ロボット』はこのシリーズの第四弾であったからだ。⁷『ロボット』の中国語翻訳本は出版されなかったが、『R. U. R.』の英訳本と対照すると、『ロボット』は確かに『R. U. R.』から改編された作品ということが分かる。ただ細部の異動は知る由もないが。以下、英訳本に基づき、幕毎に『R. U. R.』の内容を説明しよう。

【第一幕】イギリスから来た「ケンブリッジ大学」卒業の高等人材ヘレナ（Helena Glory、著名なグローリー教授の娘）はアメリカのR. U. R会社のロボットを訪問する。会社の代表であるドミン（Harry Domain）はロボットの発展史を語る。1922年から、ロッサム（Rossum、生理学者）が10年の時間を費やしロボットを発明したが、寿命が長くないため浪費となり、後にその子が第二世代のロボットを発明した。大量生産ができ、器官はすべて人造で、人にとって代わることができる。実際、ヘレナを接待した女中や、下僕はみなロボットであったが、ヘレナは全く気付かなかったばかりか、後に本物の科学者数人が登場した時には彼らをロボットと思うほどであった。見た目は本物の人間と同じであるが、中身は人間ではないことを証明するため、ドマンはヘレナに女中のロボットを分解して見せる。これでやっとヘレナは驚く。欧州人道聯盟を代表してロボットの就業状況を理解しにやって来たヘレナは、ロボットがこのような「非人道」的な待遇を受けているとは思ひもしなかった。彼女はロボットの權益を

⁶ 阿蘭「石揮の新花様：ロボット」、『力報』1943年11月16日。

⁷ 古英、『『ロボット』：所謂五百年後新奇世界』、『社会日報』、1944年3月14日。

守るべきであるとし、魂も具えて彼ら男女間の自由恋愛さえ保障するよう主張する。ドマンはロボットを人間のようにすることに反対しているのではなく、例えば彼がロボットに性別を与えたのも、実際は人類社会がもつ職業の性別分業に対するイメージを満たすためであった。またロボットが傷みを感じるようにしたのは、体を破損しても分からず、修理のコストを増やすのを避けるためだった。最後にドマンはヘレナに求婚するが、ヘレナは拒絶する。

【第二幕】五年後、R. U. R 会社は民族ロボットの生産を計画、異なる民族やブランドのロボットが互いに憎み合うようにさせる。原因はロッセムの秘密の一つのためであり、ロボットに「心の動き」を与えたのだ。一方で人類の人口がまだまだ増えないのは、人類がロボットのいる生活に慣れたためで、ロボット生産を中止することはできなかった。そして人間的情緒さえ持つロボットも現れた。例えばロボットラディウス (Radius) は主人に自分を廃棄処分にするよう要求する。人間は口先だけで何もやらず、ただ指令を出すだけ、彼の脳は他のロボットよりも大きいため、こうした人間の命令を聞きたくないからだと言う。人類の「二心」に対するロボットが増加、ついには群れをなして反旗を翻し、人類に対して宣戦布告する。ヘレナはすべての古い書類や金銭を処分し、逃亡の準備をする。

【第三幕】ロボットは集結して徐々に人類を攻める。人とロボットが対峙する間には、通電した柵があるだけだ。ヘレナはロボットを恐れていることを素直に認める。ロボットは人とかけ離れているからだ。ヘレナはガル博士 (Dr. Gall) にロボットを変えるよう求め、彼らに心を与え、人と同じようにすることを提案する。人々はロボットは人間になりたいために権利を奪おうとしていると思い、しかしロボットである以上子孫を残す術はなく、二十年以内には滅亡するに違いないと考えた。ドマンは当初製造したロボットは人を奴隷のような労働から抜け出させ、人々の平等を求めるものだったと感嘆する。誰かがロッセムのロボット製造の秘密（「生物の源」 biogen でもあり「オメガ酵素」 enzyme Omega でもある）を探し出して、それをロボットとの交換条件として生き延びる取引をしようと提案する。しかし皆はそうしたところで人類は滅亡に向かっていることを分かっていた。どの選択肢も選べぬ苦境下で、人々はまず自分自身の生命を守ることにする。ドマンは秘密を探しに行くが見つからない。ヘレナがすでに焼却してしまっていたのだ。彼女は皆が一切を放棄し、ロボットの製造事業も放棄することを望んでいた。今となっては秘密も灰になり、人々が救われる望みもなく、ただ困り果てるばかりだった。ブスマン (Berman) は勇み立ち、金銭をロボ

ットに渡すことで皆の命と引き替えようとするが、柵を越えようとした時に不注意で感電死し、壮絶な犠牲を遂げる。ラディウスが先頭に立ちロボットが次々と室内に攻めて来る。アルクイスト (Alquist) 以外は殺され、彼はロボットに服従した。

【第四幕】地球上の人類はただアルクイスト一人のみが残され、毎日鬱々としていた。ロボットは次第に壊れていき、生産されるロボットは増えていったが、使用する人類はもういない。ラディウスは高額の懸賞金を用意し、地球上唯一の人類アルクイストが、彼らにどのようにロボットの子孫を作るのかを伝えることを望んだ。アルクイストは全く分からず、ただロボットを罵倒するばかりだった。ラディウスはロボットをアルクイストに提供して解剖させ、子孫を残す奥義を発見できるようにした。アルクイストは彼らが互いに愛し合っていることを発見し、生き残りの他の人類だと思ったが、それはガル博士が以前改良したロボットだった。アルクイストはそのうちの一人を解剖しようとするが、もう一人が彼を守り、代わりの犠牲となることを願う。この時アルクイストは神の力を見たかのように、『聖書』の節を引用し、彼らを新たなアダムとイブとみなしたのだった。

チャペックの『R. U. R』の鍵は、「人間性」が人とロボットを分ける最大の違いであることだ。戯曲ではロボットの生命（自分で子孫を残す）や智慧（ロボットの思考）の問題に留意しており、ロボットが人間になれないのは、ロボットの思考が常に問題の解決を出発点としていることによる。ロボットとして自身の問題を解決することに重きをおくのではなく、思考を経ずに自分を犠牲にすると決めた時、ロボットにはじめて「人間性」が芽生える。こうした人間性は決して製造されてできたものではなく、天啓に結び付けられる。

前述した『列子・湯問』のロボットは、本物の人を模倣した生き写しであったが、真の感情を持っておらず、しきりに秋波を送るのは職人の技術を見せているだけである。京劇『大劈棺』の「二百五」はロボットではないが、もともとは荘子とその妻を監視するのに用いた単なる紙製の人間であったのを、後世の改編において、次第に彼を傍観者という役柄から荘子の妻田氏が羞恥心から亡くなったのを惜しむ気持ちを感じさせるために加えた要素が人間性であった。人間と非人間の差異については、中国には従来から多くの論があり、本文で深く追求するところではない。中国の読者や観客について言うなら、ロッサムのロボットと明らかに異なる主な原因は以下の三点にあるだろう。(1) 物語の場面設定を未来に置いている（設定は「1922年の10年後」であり、十年後の状況を演じて終了する）、史実よりなるものではなく、古代の典籍に

基づく改編でもない。こうした未来のイメージに対する興味は、清末以来の梁啓超の『新中国未来記』のような記述に基づくのかもしれない。(2) ロボットの「人間性」が男女の愛情の基礎の上に築かれ、非人間がみな惻隱の情を有している。こうした愛情に対する崇拜、及び人間性の自主的解放は、清末民国以降の婚姻の自由思想と関連している。(3) 大規模工業化生産されたロボットと人との戦争が、人類の全面的壊滅を招いた。この戦争の影は、一方では二十世紀初頭の第一次世界大戦に繋がり、もう一方では中国で1930年代に起きる戦争状態と関連している。だが、前述したように、筆者は二十世紀前半に出版された『R. U. R.』の完全訳本を調査しておらず、そのため上演の反響を追究するに止める。

『R. U. R.』は1944年に舞台上演という方法で中国の観客の目に触れたのだが、チャペックの戯曲『アダム——創造者』が1934年の『矛盾月刊』に掲載されており、その訳者は顧仲彝だった。顧仲彝は欧州の脚本翻訳実績が多く、その上西洋古典の改訳もしている。⁸『アダム——創造者』のチェコ語の原題はAdam stvořitel、英語では多くAdam the Creatorと訳され、1927年に出版された。中国語の訳本が世に出たのは原作の出版より間もなく、その原因として顧仲彝本人が西洋演劇に対する興味を抱いていたためであり、同時に当時東欧などの小国の文学が注目された風潮とも関係があったのだろう。『アダム——創造者』の内容はややシンプルだ。主人公アダムは世界が滅亡し新世界に変わることを望んでいる。劇中で彼は様々な職業の人々や擬人化された思想概念と論争し、神の声とも対話する。『アダム——創造者』の主題は『R. U. R.』と近い部分があるが、より哲学的な討論に偏向しており、商業的競争やロボット戦争など舞台張力としての要素はない。チャペックは『アダム——創造者』の前に『R. U. R.』により欧米で知られていたが、顧仲彝は翻訳時にこれに関する説明は入れず、劇名に作者「チェコのKarelとJosef Capek作」と記すのみであった。

KarelとJosef Capekの二人は「チャペック」兄弟の名であり、呉興華の訳した短編小説にその名を見ることができる。1941年第5期、第9期の『西洋文学』では、呉興華は『生命の炎』と『園丁の一年』の二編の短編を翻訳した。⁹『生命の炎』の訳文の冒頭、呉興華は短い作者紹介を書き、「チャペック兄弟は疑いなく現代のチェコで

⁸ 顧仲彝の改訳作品については、以下を参照。(1) 羅仕龍「パニョル『マルセイユ三部曲』の翻訳紹介と二十世紀東アジア劇場史の境界」、周慧玲主編『2019 越境と参照の産学対話：イメージ下の台湾現代当代演劇史論文集』、桃園、国立中央大学戯劇暨表演研究室「表演台湾彙編」25、2020年(Readmoo参照。<https://readmoo.com/book/210168303000101>)。(2) 羅仕龍「金銭世家掌上珠——顧仲彝『三千金』のシェイクスピア劇『リア王』に対する改編」、台湾シェイクスピア学会、中央大学崑曲博物館主催「2021 崑劇と莎劇国際学術研討会」2021年5月21-22日(未刊行)。

⁹ 1941年第5期、pp.516-522。1941年第9期、pp.346-349。この二編の短編小説は呉興華『石頭と星宿：翻訳集』(桂林、広西師範大学出版社、2017年、pp.22-39)に収録。

人々に愛される作家である。……カレルは 1890 年生まれで、……デューイやウイリアムズの影響を深く受け、後に創作を生業とした。彼の作品は枚挙にいとまがなく、その中には戯曲を含む。例えば R. U. R.、Adam the Creator 等である。……彼の散文小品はとりわけ愛すべきもので、最も有名なのは『園丁の一年』A Gardener's Year や『英国通信』『スペイン通信』『オランダ通信』等趣にあふれた旅行記である。本編は彼ら兄弟二人の合作作品の一つである。作品からは彼らの想像力の豊かさ、筆致は簡潔で力がこもり、合作の素晴らしさが見いだせよう。短編以外に、チャペック兄弟は戯曲も多く合作している。……カレルは時に小品も非常に味わいがある。カレルは昨年のクリスマスに逝去した。」

呉興華の紹介と言及した作品からみただけでは、「愛すべき」、「趣にあふれた」チャペックと人類の終末とロボットを描いたチャペックを一人物として連想するのは難しい。このほか、呉興華が挙げた英文の作品名から『R. U. R.』や『アダム——創造者』の二作が分かる。その他の作品は中国語名を示しただけで、『R. U. R.』と『アダム』の二作にだけ英文を付けたのは、呉興華が意図的にチャペックの別の姿を作りあげようとしたのかもしれない。

苦幹劇団と『ロボット』

呉興華がチャペックを翻訳する際、文学的価値に偏重したが、上海の演劇舞台ではよりロボットの作り出す効果を重視し、ロボットと続き物の芝居とを結びつけた。上海の共舞台（1930 年成立、1933 年「栄記共舞台」と改名）を例にとると、1937 年 7 月には『火焼紅蓮寺』の上演期間に、舞台上にロボットを配置した。¹⁰『申報』に掲載された『火焼紅蓮寺』の上演広告には図と文章が添えられ、「ストーリーは新境地を開く」と強調したほか、舞台装置についても大いに宣伝している。例えば「一場の背景で幕を下ろさず」、「大規模変化は十四変」、セットは「ダイヤモンドで作ったに劣らず」、第十四集の「背景の石は前集より三倍の多さ」等である。同じ欄の広告には背景の写真や白玉崑、楊菊賢の写真の他、傍らにロボットの写真もあり、「ロボット」とはっきりと表記してある。字形や字体の大きさは「大十四変化」、「ダイヤモンドに劣らず」という文句と同じであることから、見せどころであることが分かる。写真のロボットは前述の 1933 年の『良友画報』に掲載されたロボットに似ており、四角い頭に四角い耳、背が高い。当時の中国演劇の舞台におけるロボットに対する普遍的なイメー

¹⁰ 上海『申報』広告、1937 年 7 月 1 日、p. 27。

ジであろう、一般の通俗的なグラフ雑誌に表れるロボットの様相に近い。『火焼紅蓮寺』のロボット写真の側には「驚く発明」「鉄骨髑髏、実演変化」という文字がある。文字の大きさを見ると、この部分は特にその鋼鉄の材質を強調しており、背景のダイヤモンドに劣らずと呼応し、いい加減な作りではなく念入りに設計され、堅固さと柔軟性があり、舞台技術の巧みさを表わしている。栄記共舞台のロボットが本当に機械操作であったのか、本物の人である俳優が小道具や衣裳で表現したのかを確認する方法はないのだが、しかし少なくともロボットが『火焼紅蓮寺』のような通俗的な上演の中でも出番を欠いてはいないということが分かるだろう。ロボットは鉄の十八羅漢の類の造作に似ているに過ぎないが、ロボットという名と外見を冠し、舞台をより奇怪なものとして表現していたのかもしれない。同年7月5、14日の上海『申報』の広告で上述の栄記共舞台のロボットに対する疑問の答がある。広告では、『火焼紅蓮寺』では「電力ロボット」と見えるのだが、「立派な体格で尋常ではなく、行動は自由」とあるばかりか、「電力指揮、行動自由」により「腹から火を出し、あちこちで人を殺める」とある。上述の宣伝が謳い文句にすぎないとしても、劇中のロボットの大きさや操作方法は想像できるのではないだろうか。さらに注意したいのは、ロボットが善の類ではなく、もしくは何の主体的な思想も持たず、ただ純粹に殺戮の道具であることだ。舞台ではこのようなロボットが、実際には普通の怪獣や獰猛な動物の機能とさほど変わりなく、人類が殺害という目的を自ら完成するのを助ける道具として使われる。1946年8月21日の上海『申報』では、金城と金都戲院で放映する『ロボットと猩々王』という映画の宣伝が掲載され、スリリングで刺激的な戦闘場面にハイライトを当てている。こうしたタイプの演劇、映画の宣伝は、多くが手に汗握る格闘を強調しており、これ一作を見れば「十作の武闘巨編にも勝る」とある。大衆娯楽市場の要求を満たすことはできても、テーマの発展性には相当限りがあった。

『火焼紅蓮寺』は1928年の同名映画に材を取ったが、映画は平江不肖生の『江湖奇俠伝』を改編したものである。「ロボット」はこうした類の映画では、主に伝統的な武俠物語の枠組みの中で、鉄鋼で壊れない体や全身の仕掛けで、あらん限りのカンフーの力を尽くすのである。しかし、1944年2月25日に上海パリ戲院で初演された『ロボット』は、すなわちチャペックの戯曲に材を取ったものだが、過去のロボットの物語の枠組みを打ち破った。初演当日の上海『申報』の広告によれば、この演目は苦幹劇団の全俳優により上演され、編劇は石揮、周清鏗、司徒燕生、演出は石揮が担当する。謳い文句には「驚奇献演、一切新奇」とあり、劇中で表現されるのは「五百年後の新世界」で、これを見れば「仙境を夢遊するにもまさり、多くの人が行った甲斐がある」と。広告から見いだせるのは、重点が未来の世界を標榜したことにあり、この

ロボットがすでにあるような天然の美を凌ぐほど巧みであるばかりでなく、想像する未来の中で存在する驚くべきものであることだ。広告に付された挿絵からみると、いわゆる「五百年後」のロボットは以前のメディアや芝居で上演され想像されていた四角頭の大耳で、体躯の大きいロボットと大した違いがなかった。そうであっても、初演は観客を惹きつけ成功した。1944年2月27日、すでに連続三日間上演していた

『ロボット』は『申報』の広告欄で「一昨日の晩と昨日の三ステージは満員」、「破天荒な科学理想劇」、「五百年後の新世界：神秘世界だ！ロボット世界だ！」、「絶頂の恐怖、児童お断り」といった宣伝を打ち出した。『火焼紅蓮寺』のは「あらゆるところで人を殺める」恐怖のロボットで、苦幹劇団の『ロボット』劇でも依然恐怖として表現されたが、最高潮の恐怖の原因は異なっている。苦幹劇団の『ロボット』の恐ろしさは、主に数の多さにあり、五百年後の未来世界がすでに『ロボット世界』になっているという、当時の人々には想像しがたい得体の知れなさにある。上海の舞台の「破天荒」さが五百年後の科学世界を現出させたのである。新奇で変化に富んだものを求める上海の観客について言えば、ロボットはもう見慣れない舞台要素ではないが、舞台上で五百年後の科学技術世界を見られることで耳目を一新したのである。

『R. U. R.』は1921年に欧米で上演されてセンセーショナルを巻き起こしたが後、中国ではすぐに翻訳紹介はされなかったが、チャペックとこの作品は表現主義の代表作の一つとみなせる。1926年の『晨报星期画報』に『R. U. R.』の背景が掲載された。¹¹ その中の一枚は幾何学的な美感に満ちており、「Karel Capek は表現派の劇作家であり、この図はその作である『R. U. R.』の背景模型である。……背面をロボットで満たし、大半が身動き可能で、劇の内容にぴったりだった」という説明を添えている。もう一枚はスタンフォード大学の学生のリハーサル本からで、劇中人物が舞台の底、スクリーンの前に立って右手で刀を持ち、ライトを下から投射して、スクリーン上に巨大な人影が作り出されるたもので、「『R. U. R.』という作品は、現在アメリカの各校で流行している。……この作品は背景、演出面でそれぞれ工夫できる。」と説明している。こうした報道ははっきりと『R. U. R.』を表現主義の作品として評価しているが、1944年の第二次世界大戦の期間、苦幹劇団は『R. U. R.』を『ロボット』として改編し上演した際に、全く表現主義の美学的特徴からは出発せずに、舞台の進行に対して一定の改造を加えた。その最も主要な原因は、表現主義は西洋国家の写実主義に対する反省と関わっているが、二十世紀の中国話劇の舞台は、西洋とは演劇美学の発展経路と淵源とが異なるためであり、苦幹劇団の『ロボット』は、より現代文明のイメージ

¹¹ 『晨报・星期画報』第一卷第43期、「晨报副刊戲劇特号」1926年7月11日、p. 3。

を重視しているのである。

『申報月刊』副刊の第二巻第9号の「自由談」に「決して単純ではない脚本欠乏問題」と題した一文があり、当時の劇場界で使用する仕掛けについて、『ロボット』を例として言及している。同時期の新聞雑誌報道から見るに、『ロボット』の上演は成功したとみるべきで、少なくともある程度話題を提供できた。その中である評論は『ロボット』の舞台と背景を相当肯定している。例えば『東方日報』が海派京劇と比較して「奇奇怪怪なる装飾、滑稽なる背景、これはみなこの舞台が人を惹きつける部分である。」¹² 『文友』雑誌でも同様にその舞台技術を肯定し、「最も紹介に値するのは、今回の上演が人に視覚上、聴覚上、斬新な感覚を与えたことだ。舞台技術の各部門は至高の効果を発揮した。……一切の背景の見慣れた平面を取り消し、それに代わったのは流動的な線と湾曲した面の絶妙なる組み合わせと配置である。ここには三面の硬い壁で視線の行く先を遮ることなく、人に空間の広大な感覚を与えている。……照明は画面の変化の多くを助け、……全体ではわずかに「スポットライト」(Spotlight)のみを使用し、その他のボーダーライトやサスペンションライトなどは用いず、ストーリーの展開に合わせ、照明も時時刻刻と変化した。」¹³と記載している。『申報月刊』が1945年にこの一年の上海、北平、南京、蘇州の四か所で上演された演劇を回顧した際に、「民国三十三年上海の重要な劇団」の中に苦幹劇団を挙げている。文中ではさらに「最近の各劇団は演劇の重点を、多くが技術の向上と進歩に置いている。特に照明、背景、道具等の技術の改良と進歩に注意し、音楽による伴奏、上演の雰囲気高め、その効果を相当素晴らしいものになっている」と指摘している。¹⁴ これから推測できるのは、『ロボット』を含めた1940年代の演劇上演において、舞台、照明、音楽等の技術がすでに観客の要求に達しており、尚且つ大衆演劇上演においては基本的な必須条件であったということだ。

もし一般の観客が上演に対し何か特に不満な部分があったとすれば、大多数はロボットの造形に集中している。これは実際、理解しがたくはない。もし上海の観客が笑いを求める気持ちを抱いたまま『ロボット』の上演を見たら、「五百年後の地球」の『ロボット』を吹聴し、観客に未来感を与えられなかったとしたら、おそらく上海の観客をうならせることは難しいだろう。1944年の3月4日の『社会日報』の評論がこうした点を明白に指摘している。「服装はほとんど紙製のようだ」と。¹⁵ 同年3月14

¹² 易易「新劇漫評：『ロボット』噓頭至上！技巧至上！」（『東方日報』1944年2月27日、p.4。

¹³ 賽德爾「『ロボット』劇評」『文友』1944年第二巻第九期。P.37。

¹⁴ 周雨人「中国劇壇近況」『申報月刊』副刊第三巻第4号、1945年4月16日。

¹⁵ 盈盈「『ロボット』」『社会日報』1944年3月4日、p.3。

日の『社会日報』では、さらに率直に述べている。

『ロボット』が紹介しているのは何の新奇もなく、「いわゆる五百年後の新奇もこのようであるだけだ」、これが私が見た第一印象だ。……「五百年後の新世界」は、こうした劇が、銀幕で演じられ、撮影の技巧を売りにできるかもしれない。新奇な機械を紹介して観客の気を引くのだ。舞台上では、こうしたことは語れないものであり、照明を借りて死せるロボットの影、二つの環の旋回を映し出したが、舞台環境の貧しさを露呈させただけであり、こうした意図を人々に分からせることはできない！……背景はロボット会社の事務室だけで、貧乏くさく、少しも何の新奇さもない。衣装は粗末すぎ、これはまた限りある物質的条件に支配されているのだろう。『ロボット』に登場する役者は少なく、曹韋の「一七八五〇〇」号のロボットは、単なる機械である。陳平の金剛、ロボット甲乙は、二つのボール紙でできた「ロボット人形」みたいだ。¹⁶

『海報』の評論でも、「『ロボット』が観客に与えたのは奇怪な装置と変幻する照明だけであり、いくつかの人でも物でもない人物が舞台を歩き回るだけ」とする。¹⁷ 以上の二つの評論は『ロボット』の不足面を明確に説明している。その装置や服装のお粗末さ、これでは未来のロボットの統治する世界であるということを完全に観客に納得させることはできなかった。ここから理解できるのは、なぜ一部の観客は特に苦幹劇団の『ロボット』の（欧州では1920年代に表現主義スタイルの『R. U. R.』を上演している）セットに満足したのか。なぜなら写実方式で未来感を描くのではなく、抽象的な画像で雰囲気を作り出し、観客をイメージの中に入りこませ、目で見たことを証拠とするのではなく、五百年後の世界文明を予見したからだ。同時に、全体で最も未来感を備えた道具は、まさに見ることができず、写実的表現の必要がない「無線電」である。『東方日報』では「全体は無線放送と『無線での透視』を頼みとした箇所が多く、これは演出の賢い部分である」と指摘している。¹⁸

『文友』の評論も「作者は劇中で柔軟に応用した無線で多くの芝居をつなげたが、この方法は賢くまた斬新である」と指摘している。¹⁹ これらの評論は無論『ロボット』の巧みな方法を指しているが、戦争時期の大衆演劇が観客の需要や物質条件の制

¹⁶ 古英『『ロボット』所謂五百年後新奇世界』『社会日報』1944年3月14日。P. 4。

¹⁷ 史萊「影劇漫評：不適合現代的『ロボット』！」『海報』1944年3月8日、p. 4。

¹⁸ 易易「新劇漫評：『ロボット』噓頭至上！技巧至上！」（『東方日報』1944年2月27日、p. 4。

¹⁹ 賽德爾「『ロボット』劇評」『文友』1944年第二卷第九期。p. 37。

限に任せていたという側面を描いていないこともなく、やむを得ずなされた調整によるものであることを示唆している。

五百年後の未来世界をいかに舞台上に表現するかは、現実世界の劇場の条件による。しかし戦争期間になぜ『ロボット』を上演したのか、上述した種々の市場的、財政的な原因以外には、更に戦時下の一般大衆の人間性への渴望を反映していたのではないか。それは上海『申報』の劇評に表われている。

劇作家は人類の身勝手と残酷さを強く嫌悪しているかのようだ。それでこのような科学文明の時代に、人々が依然として様々な偏狭で、卑俗な、腐敗に満ちたイデオロギー社会が相変わらず商人の手中にあり、科学者は種々の牽制を受けている…作者が最も無慈悲に諷刺しているのは、ロボットの暴動的一幕であり、人類はすでに絶滅に瀕している。工場の会計主任は狂ったようにロボットに金銭の賄賂を送り、命乞いを試みる。しかし天真爛漫な純潔と仁愛は結局すべてに勝り、最後の一幕の一对の男女のロボットが音楽の抑揚の中で、ゆっくりと天空へと昇り、ライトが彼らを照らす。極めてぼんやりと朦朧としている仙界の島の中の瑞雲が立ち込めたようなこの時に、劇場中に拍手が鳴り響き、『ロボット』のテーマ——人類の未来の希望も鮮明に示現したのである。²⁰

類似の意見は多く存在する。『上海影劇』の評論を例にとろう。

作者は詩人の情熱、聖哲の社会への不満、加えて預言者の敏い英知により、人類の思想と情感の趨勢を描き出し、身勝手や残忍さを排斥し、永遠に変わらぬ一つの真理を示す。人類を不滅にさせるのは愛なのだ。『ロボット』の内容はロマンチックで美しいものであり、厳粛で人の心を震わすテーマを有している。²¹

愛を名目に人間性に帰着した演劇は、二十世紀の半ばか今日かに関わらず意表をつくテーマではない。しかしながら、未来イメージの枠組みの中に置かれて提示されたからには、当時の大衆の希望であることは疑いない。こうした希望はユートピア的色彩を帯びているが、人類文明の壊滅性も投影されており、同時に当時の上海市民が機械と文明の現代性に対する憧れとも結びついた。こうした多くの要素が結びつき、『ロ

²⁰ 姚錦城「人類未来の希望：『ロボット』観後感」上海『申報』、1944年3月4日。

²¹ 勞社『『ロボット』』、『上海影劇』1944年。

ロボット』の二十世紀前半の上海大衆演劇舞台での上演は、ある特殊な地位を占めることになったのである。

小結

欧州から上海まで、『R. U. R.』から『ロボット』まで、チャペックは劇中で人と人間性、人類と神秘性の問題を繰り返し弁証したが、パリ劇院の苦幹劇団の上演では中国化することを避けられなかった。²² 面白いことに、もし中国が未来世界で同様にロボットにコントロールされたとしたら、清末民国以来の中国が世界秩序に進出するという希望と結びついているのではないか。もし世界を巻き込む戦争（未来世界の戦争であろうと『ロボット』の上演された時期の第二次世界大戦であろうと）が、中国と世界の脈動の同時性を暗示しているとしたら、このような未来は清末以来の中国が望んだものなのだろうか。

苦幹劇団の『ロボット』は原作のストーリー軸を残すことを試みているのかもしれないが、期刊の評論や雑感から見れば、観客が受けとった報道は、より具体的な人間相互の信頼と愛に集中している。単なる「ロボット」という現代文明の産物から言えば、観客は明確に相当な希望を抱いてもいる。そうでなければ多くの評論に「ロボット」の造形や制作への失望が見られるはずはない。観客は無論ロボットの身体にある種の「未来感」を望んでいるが、それに対する失望も道理があるとは限らない。劇中のロボットは大量生産の産物であり、当時の大部分の仕事を請け負い、やがて人類に取って代わり、人類を消滅させるということも知っておかねばならない。今我々は大量生産に対するイメージから言えば、大量のロボットが単一で、普遍的で、均等な造形と機能を有するのは、人類が彼らを集団コントロール（最後の結論は非人類がそのコントロールに有効であったけれども）しやすくするためと。どうであれ、横軸の連携について言えば、苦幹劇団の『ロボット』は自らの方法で『R. U. R.』を改訳し上演したが、これは清末民国の文化を越えた交流に属している。縦軸の継承から見れば、苦幹劇団の『ロボット』は中国古代のロボットあるいは自動機械の構想とある程度呼応している。文化を越えた演劇や大衆演劇舞台の上演を研究する時、苦幹劇団の『ロボット』は文献と上演テキストを継続して研究するに値するものである。

もう一つ討論できることは、視野を日本統治時期の台湾にまで広げることだ。1921年に、チャペック兄弟の『蟲の生活』(The Insect play) が出版された。この作品は

²² 古英 『『ロボット』: 所謂五百年後新奇世界』『社会日報』1944年3月14日、p. 4。

ロボットを主役にしたものではないが、同様に人間性と非人間性についてや社会制度等の問題を思考するものである。1925年4月に、日本の東京築地小劇場でこの作品を上演し戯曲を出版した。²³ 台湾宜蘭の黄天海（1904-1931）は1930年に「台湾新劇の第一人者」張維賢（1905-1977）の招きにより、当時成立したばかりの「民烽演劇研究会」で演劇課程を講じ、この作品の翻訳に着手した。「孤魂」というペンネームで雑誌『明日』に発表した。惜しくも全訳は果たせなかった。こうした史実から分かるのは、チャペックの劇作が当時の東アジア地域で相互に流通する現象があったことだ。現在は日本統治時代の台湾で『ロボット』の上演があったのかという記録を確実に知ることはできないが、劇作家研究の角度から、チャペック作品中のテーマ思想、文章の風格、舞台の表現方法等は、当時の東アジア地区で確かに相当の反響があった。台湾地区の『蟲の生活』の翻訳紹介は知識分子の活動が主導したが、苦幹劇団の『ロボット』のようなものではなく、顕著な商業的色彩を帯びている。しかし、日本統治時代の台湾の知識分子が演劇創作や翻訳に従事する重要な目的の一つは、その進歩的な思想（政治、社会、文化や芸術方面の進歩に関わらず）を「大衆」に紹介することであった。かつこうした異なる地区、異なる戯曲、異なる上演間であっても、いかに未来の世界を表現したのか、大衆的通俗的、もしくは知的精鋭的であれ、確かなことは、こうした演劇作品に当時の東アジア地域の創作者が近代に対する探求と想像を仮託しているということだ。このことは私たちが新たに「上海モダン」あるいは「東アジアモダン」を考察する際に軽視することのできないものなのである。

（翻訳 鈴木直子、細井尚子）

²³ 以下は『蟲の生活』の日本本土と日本統治時代の台湾での上演記録について、清華大学台湾文学研究所の石婉舜准教授より提供を受けた。ここに謹んで感謝の意を表す。

参考文献

- 吳興華、《石頭與星宿：詠文集》、桂林、廣西師範大學出版社、2017年
- W、「機器人」、《東方雜誌》、第17卷16號、1920年8月25日、p. 82
- 古英、「『機器人』：所謂五百年後新奇世界」、《社會日報》、1944年3月14日、p. 4
- 史萊、「影劇漫評：不適合現代的『機器人』！」、《海報》、1944年3月8日
- 佚名、上海《申報》廣告、1937年7月1日、p. 27
- 佚名、《良友畫報》、第76期、1933年、5月31日、p. 36pp
- 佚名、「晨報副刊戲劇特號」、《晨報·星期畫報》、第一卷第43期、1926年7月11日、p. 3
- 沈雁冰、鄭振鐸、「現代世界文學略傳（五）」、《小說月報》、第15卷第5期、pp. 134—137
- 吳興華譯、「生命的火焰」、《西洋文學》、第5期、1941年、pp. 516—522
- 吳興華譯、「園丁的一年」、《西洋文學》、第9期、1941年、pp. 346—349
- 易易、「新劇漫評：『機器人』、噱頭至上！技巧至上！」、《東方日報》、1944年2月27日、p. 4
- 阿蘭、「石揮的新花樣：機器人」、《力報》、1943年11月16日
- 周雨人、「中國劇壇近況」、《申報月刊》、復刊第三卷第4號、1945年4月16日、pp. 110—114
- 姚錦城、「人類未來的希望：『機器人』觀後感」、上海《申報》、1944年3月4日、p. 4
- 勞杜、「誠意介紹：『機器人』」、《上海影劇》、第2期、1944年3月25日、pp. 15
- 焦菊隱、「逛廠甸」、《京報副刊》、第414號、1926年2月18日、p. 8
- 賽德爾、「『機器人』（劇評）」、《文友》第二卷第九期、1944年、p. 37
- 羅仕龍、「金錢生家掌上珠——顧仲彝『三千金』對莎劇『李爾王』的改編」、台灣莎士比亞學會、中央大學崑曲博物館主辦「2021 崑劇與莎劇國際學術研討會」、2021年5月21—22日、論文集未刊行
- Anonymous、「Technocratic Man of 1940?,” *Portsmouth Times*, Feb. 21, 1933, p8.
- 羅仕龍、「巴若萊『馬賽三部曲』的詠介與二十世紀東亞劇場史邊界」、《2019 跨域借鏡 產學對話：想像下一波台灣現代戲劇史論文集》、周慧玲主編、桃園、國立中央大學戲劇暨表演研究室「表演台灣彙編」25、(Readmoo 平台：<https://readmoo.com/book/210168303000101>)、2020年