

氏名	魏名婕		
生年月日			
本籍	中国		
学位の種類	博士(文学)		
学位記番号	社博甲第89号		
学位授与の日付	平成19年3月22日		
学位授与の要件	課程博士(学位規則第3条第3項)		
学位授与の題目	中国近代劇成立期における日本新劇運動の受容 —春柳社を中心に— (The Reception of Modern Japanese Theatrical Movement in the Formative Period of Modern Chinese Drama — Centering on Chunliu Society —)		
論文審査委員	委員長	上田正行	
	委員	大瀧幸子, 上田望 西村聡, 木越治	

学位論文要旨

学位論文は「中国近代劇成立期における日本新劇運動の受容」のタイトルの下に、春柳社の演劇活動に焦点を当て、その日本演劇受容の諸相と近代的諸要素を究明しようとするものである。

中国の近代劇は学生演劇から発した。その一つは20世紀初頭、上海にある基督教系の学校や新式学校の学生により上演されたものであり、もう一つは、それと平行して日本留学の学生により上演された新しい演劇形態のものである。この「新しい演劇形態」は、伝統劇が扱わなかった題材を取り上げ、歌唱、伴奏、舞踊、立ち回りを抑え、伝統劇特有のリズム感のあるセリフの発声方法の代わりに、日常生活に近い会話、表情、仕草などを主な表現手段とする演劇形式である。1928年、この新しい演劇ジャンルは「話劇」という呼称で定着したが、それまでは、新戯、文明戯、文明新戯、時裝新戯などと呼ばれていた。

明治39年(1906)の末、日本に留学している清国学生達は文芸協会に刺激を受け、「春柳社文芸研究会」という総合的文芸研究団体を設立し、新演劇の研究を本格的に始めた。翌40年、春柳社はフランス近代劇の代表作とも言える『椿姫』(2月)と、アメリカの奴隷制度をテーマにした『アンクル・トムの小屋』(6月)を上演した。これらの近代劇の試演は、直ちに中国本土に伝えられて演劇改良の提唱者に大きな刺激を与え、後年、中国近代劇の成立に大きく貢献した欧陽予倩(1889～1961)、陸鏡若(1887～1915)の出発点となったため、中国近代劇の始まりとされている。

1935年、曹禺(1910～1996)の『雷雨』の上演は中国近代劇の確立と見なされているので、1907年から1935年までの期間は中国近代劇の成立期とされている。

1940年代後半から始まった中国近代劇成立史研究は広範で多角的であるが、イブセンの中国登場(1918年)を境に二つの段階に分けられ、イブセン以降を重視する傾向が見られる。近年、前後二つの段階を同じ比率で扱う研究があるが、それは文明戯六大劇団(春柳・新民・民鳴・啓民・開明・文明)を総合的に概括したものである。春柳社研究は専門書がないというのが現状である。

本論文が先行研究の多くと異なるのは、対象を春柳社だけに絞ったことと、脚本(劇文学)研究にありがちな従来の話劇成立史研究に対し、人物考証と演目考証という両面から調査を行ったことであ

る。人物考証に関しては、当時日本の各教育機関（東京帝国大学、東京美術学校、東京俳優養成所、文芸協会及びその所属演劇研究所）の文献と新聞雑誌（「演芸画報」、「早稲田文学」、「都新聞」など）に掲載された春柳社に関する劇評・談話録などを基本資料とした。更に、今までほとんど重視されていなかった人の交流関係を重点に分析した。演目考証に関しては、上演当時の状況を全面的に検証するために、作品分析と演出に関する状況の調査をほぼ同じ比率で行った。現存の上演台本が少ないため、公演の舞台写真、辻番付、筋書、新聞報道などを蒐集して詳しく分析し、演目の底本となった作品と照合しながら、脚本と演出という二つの角度から検証した。

より体系的に春柳社の組織的性格、春柳派演劇が受けた日本新劇諸運動の影響及び中国近代劇の確立に果たした役割を解明するために、以下の通りに本論文を構成した。

「序言」では、先行研究を概説し、本論文の基本的視点、基本資料と研究方法について説明した。

第一章「春柳社文芸研究会の結成」では、複数の視点から春柳社の組織的性格を分析した。

まず、日清戦争以降の日本留学熱、明治30年代後期日本劇壇の一連の動きを外因とし、中心メンバーのそれぞれの経歴、芸術的素養、また、日本の詩人、画家、演劇人との関わりを内因として、春柳社結成の背景を検討した。清末の日本留学生派遣熱と日本新劇運動の胎動期が重なる中で春柳社は誕生したと言えるが、その結成に導いた決定的な出来事は、李叔同（1880～1942）、曾孝谷（1873～1936）らの留学生が文芸協会の発会式に参加し、新しい演劇に開眼したことであった。春柳社の背後に、藤澤浅次郎という有力な支持者がいたことは既に検証されているが、藤澤が文芸協会会員であったことは新たな発見であった。

春柳社と文芸協会の会則を比較すると、両組織はともに文学、美術、演劇を含めた文芸全般にわたる組織であり、設立の目的、事業内容において共通点が多く、特に、組織形式上においては春柳社は文芸協会を踏襲していることを明らかにした。

春柳社の約10年の沿革史を、初期の活動（1906～1908）、演劇修業時代（1908～1912）、職業演劇時代（1912～1915）という三段階に分け、第二章から第四章まで、それぞれ考察していく。

第二章「学生演劇における『近代』の芽生え」では、フージュヴァール（『椿姫』の一部）、『黒奴額天録』（『アンクル・トム的小屋』に取材）、『生相憐』（3幕、底本が不明、フランスを舞台）という初期春柳社の公演を考察した。当時の台本は残されておらず、上演内容も不詳だったため、新聞記事、観劇回想、番付、舞台写真などを活用して当時の舞台を最大限に再現するという研究方法を採用した。その上に、脚色の底本となった原作（小説）を精読し、両者を照合しながら作劇者の原作に対する取捨選択を分析し、その作劇精神や上演の動機を追究し、更に脚色と演出における近代的要素を検証した。

『椿姫』は写実的な風俗劇でありながら、単に面白いだけの空疎な芝居とは一線を画す作風を以てフランス近代劇の基礎を築いた作品である。春柳社がその作品の時代性に敏感に反応し、一座の旗揚げとして選定したことは高く評価すべきである。春柳社は若い男女の熱烈な「愛」を中心に表現した原作から、マルグリットとデュヴァル（恋人アルマンの父）との二人の対面だけを取り上げて演じたのである。ここでは「愛」の主題は、狭義的な男女の愛を超越し、親子の愛、後に更なる大きな人間愛へと昇華していく。春柳社はデュマの脚色についての知識がないまま、独自に上演台本を作成したと推論した。

『アンクル・トム的小屋』は辛い境遇にも耐えながら、ひたすら主人に忠実に仕えた奴隷トムの波乱の人生とその悲惨な死を主軸とし、ジョージ一家が命がけの逃亡を遂げ、ついに自由な国に辿り着き奴隷という身分から解放されたことを副軸とした構成である。作品に「人間に従うよりも、神に従うべきだ」というような基督教的精神が終始一貫している。これに対し、『黒奴額天録』（5幕、曾孝谷脚色）においては、ジョージ一家の逃亡を主軸、トムという人物を脇役とした劇構成となっており、基督教徒の服従、忍耐という性格は徹底的に覆されたのである。大詰めでは、原作に書かれたジョージらと奴隷主側との偶発的な衝突（第17章）を奴隷達が奴隷主を殺すという結末に変えられた。春

柳社が唱えた救済精神は、「神の救済」を信ずるよりも、むしろ「自己の救済」を信ずるべきだという反基督教的なものである。人種間、階級間の対立は深刻な社会問題であり、闘う以外に解決の方法はないと春柳社は観客に伝えようとした。中国に基督教文化の土壌がないということが改作の理由だが、当時は辛亥革命の前夜であることを考えると、このメッセージは重大な意味を持つのである。

初期春柳社の演劇は、題材としては愛、寛容、平等、自由など伝統劇に見られない近代的テーマを取り上げており、演出では背景、メイクアップ、衣装、道具、劇音楽などにおいて画期的な改革を行った。これらの調査結果を初期春柳社の演劇活動が中国近代劇の発端と見なせる有力な根拠として提示した。

第三章「春柳社と日本演劇人達」においては、陸鏡若の人物考証をベースにし、『熱涙』、『血蓑衣』、『愛海波』という演劇修業時代の公演を分析した。これらの筋書、劇評またはプログラムを基本資料として脚色と幕割り、配役などの上演の詳細を検証し、日本での上演との相違を比較した。

『熱涙』、『血蓑衣』の底本は、それぞれサルドー原作、田口掬汀脚色、河合武雄、伊井蓉峰らが出演した『熱血』（即ち『トスカ』）、村井弦斎原作、静間小次郎一派が上演した『両美人』である。春柳社がこれらの演目を上演した意図は、革命の宣伝ではなく、新演劇の試演のためであり、純粋に芸術のためであるという姿勢は明確ではあるが、フランス大革命を背景とした『熱涙』、日本自由民権運動を背景にした『血蓑衣』の上演によって、自由、民主を求めようという観客の革命意識が高まった。政治的色彩が濃かった『熱涙』、『血蓑衣』と対照的に、『愛海波』はホール・ケイン原作、松居松葉脚色、新派大合同の『ボンドマン』を底本とし、兄弟愛をテーマにしたものである。政治の束縛から逃れ、家庭劇へと転じようとする変化は注目すべきことである。

陸鏡若の日本での観劇は明治36年（1903）の『オセロ』にまで遡ることができることから、その演劇志向は川上・藤澤一派の「正劇運動」時代から形成されたと推測できる。俳優養成所と文芸協会演劇研究所のそれぞれの授業内容、使用テキスト、教師陣を調べることにより、陸鏡若の演劇修業の内容を確認し、日本演劇人達と親密な関係にあったことが新たに判明した。俳優養成所では藤澤のほかには小山内薫にも師事し、この系統に属する脚本家の佐藤紅緑、田口掬汀、俳優の静間小次郎らと顔馴染みだった可能性が充分にあると推論し、文芸協会演劇研究所では坪内逍遙のほかには、土肥春曙、島村抱月に師事したことも確認できた。また、『月魄』、『人形の家』などの舞台で河合武雄、伊井蓉峰、松井須磨子らの名優と共演していたことも判明した。なお、『東京帝国大学一覽』を調査した結果、陸鏡若が文科大学哲学科の選科生として在籍していたことも確認した。同時期に文科大学の教員を勤めた漱石が小説『それから』において陸鏡若らの演劇活動を取り入れたことは特に意味深い。

1914年、新劇専門誌『俳優雑誌』に掲載された「伊浦生之劇」において、陸鏡若は逍遙の演説を通し西洋劇の歴史と現状、ことにイブセン劇を中国読者に紹介した。逍遙の弟子として中国劇壇に登場した陸鏡若は、中国における最初のイブセン紹介者となり、ヨーロッパの古代から近代までの演劇史、ヨーロッパ諸国の代表的劇作家を紹介した第一人者でもあった。

第四章「春柳社の職業演劇時代」では、新劇同志会の結成と春柳劇場の開場を考察し、上海での演劇活動を全体的に概括した上で、演目の比較分析を行った。社会劇、家庭劇の代表作としてそれぞれ『社会鐘』（佐藤紅緑作『雲のひゞき』）と『不如帰』（徳富蘆花原作、柳川春葉脚色）を選定し、原作と比較し、作劇者の取捨選択の意図を究明した。更に、上演の動機や観客の反応などの周辺状況について考察した。

陸鏡若が紅緑の作品に特別な思い入れがあったのは、その通俗性に着眼したからである。しかし、差別、偏見を無くそうという人道主義的な立場から成り立った『雲のひゞき』は単なる新派の通俗劇とは異なった新しい作品である。作者本人も「社会劇の瀬踏みをするつもりで新派劇を書いた」という発言をしている。『社会鐘』は中国で上演される際に、「社会劇主義」演劇として宣伝されており、陸鏡若が『雲のひゞき』を社会劇として中国に紹介しようとした姿勢は明らかである。

中国における『社会鐘』の位置について複数の角度から考察した。まず、単行本が発行されたこと

から『社会鍾』を新劇脚本文学化の発端と見てもよいと思われる。また、紅緑がイブセン式の社会劇を模倣するつもりで『雲のひゞき』を書いたとすれば、『社会鍾』をイブセン現象の波及として捉えても無理がないと論じた。陸鏡若が文芸協会でイブセンの作品を学んでいた可能性が高いので、『雲のひゞき』を翻訳する際にイブセンを意識していたと推論した。そして、春柳社は『黒奴籲天録』の舞台稽古をしている期間中(明治42年2月～5月)、稽古指導者である藤澤浅次郎が出演した『雲のひゞき』(同年3月、本郷座)を観劇していたに相違ない。『雲のひゞき』は『黒奴籲天録』の脚色、舞台演出に影響を与えたという独自の観点を提示した。『雲のひゞき』を観劇した時点で受け継いだ社会批判という演劇精神は、春柳派演劇の原点であり、中国近代劇の方向でもあったと結論づけた。

脚本『不如帰』の執筆者は馬絳士である。中国における小説『不如帰』の受容と馬絳士の経歴を考察した後に、馬絳士本と柳川本を照合し、前者の幕割り、場割りは後者に忠実に従っていることが判明した。劇空間、登場人物を中国風に置き換え、時代を日露戦争中に設定し、中国の舞台上演不可能と思われる小道具についての細かいト書きが削られている。

馬絳士本の大詰めは、新派の舞台を踏襲せず、蘆花の原作を参考にし、中国人観客を傷つけないように婉曲に訳したことが判明した。そして、片岡中将の、「前途遼遠ぢや」という軍人らしいセリフを削り、「頭を抱えて泣き出す」という仕草を入れ、陸軍中将としてではなく、一人の父親としての男性像を見せてくれる。

春柳社の『不如帰』における女性像の変容が意味深い。浪子はいわゆる才色兼備な理想的女性として作り上げられている。この点については、馬絳士本の康嚨英は原作や柳川本と一致している。ところが、不治の病を抱えている弱々しい容姿と反対に、ヒロインの姓は「健康」から「康」をとり、名の嚨英は「巾嚨英雄」という言葉から二文字をとったと考えられ、力強い女性を連想させる。そして、康嚨英の気の強さが馬絳士本の随所に鮮明に描き出されている。強く自己主張をして男女平等などを唱え、いわゆる「強い女」や「新しい女」が舞台に登場してきたのはイブセン劇以降のことであろう。このような「強い女」としての一面は蘆花の原作や柳川本、同時代の中国新劇舞台にはなく、春柳社の独自の創作だった。

康嚨英は新式教育を受け、強い女性として育てられてきたにもかかわらず、結局家父長制の犠牲となったという悲劇的色彩が原作より強く描かれた。また、康嚨英の姑を原作以上の悪玉にして、家庭内における「新」と「旧」との衝突を意図的に描き出した。1910年代前半の中国においては封建社会から資本主義社会に転換しようとしている時代であり、自由・民主など西洋的思想が少しずつ入り込んできた頃であった。馬絳士本により描かれた「新」と「旧」との衝突が観客の共感呼んだと容易に想像できる。

脚本『社会鍾』と『不如帰』は、原作を忠実に翻訳した上で観客の気持ち、当時の中国事情などを考慮に入れつつ、意図的なアレンジも加えた。つまり、単に日本の演劇を移植するのではなく、それを一つの手段として社会転換期の中国における種々の社会問題、家庭内の問題を提示しようとした。

「結論」では春柳派演劇の特徴を次のように引き出した。第一は、春柳派演劇には近代人の内面の葛藤や、個人と家庭及び社会の問題に正面から取り組み、伝統的な中国演劇に見られない視点と人生観が存在していたという点である。第二は、「話術」(セリフ術)を主な手段としてストーリーを展開させていくことである。第三は、春柳派演劇はより近代社会に適合する興行方式や演出形態を生み出し、文学と美術と音楽を統合して近代的な劇的空間を作り上げたことである。

春柳派は斬新な題材、リアルな舞台表現法、写実主義的芸風及び真面目な職業的態度を以て中国近代劇の成立に重要な役割を果たした。その演劇活動は中国近代劇——話劇の源流であったと言ってよい。話劇は中国社会全体の近代化の流れから生まれたものであり、近代の精神を最も純粹に反映した演劇形式であるため、春柳社の歩みを通じて中国演劇の近代化のプロセス、ひいては中国社会全体の近代化のプロセスを見通すこともできよう。

Abstract

The Chunliu Society, a student organization which was founded in Tokyo, did a lot of research on literature, and also provided a series of theatrical activities. Those activities played a decisive role in the foundation of modern Chinese drama. The purpose of this paper is to research on how Chunliu Society was influenced by Modern Japanese Theatrical Movement, from 1906 to 1915.

論文審査結果の要旨

「日本留学生が中国近代文学を作り上げた」という郭沫若の言は、従来、魯迅らの小説や評論を中心に考えられてきたが、実は演劇の世界でもそう言えるということが本論文で明らかになった。

本論文は中国近代劇（話劇）成立期における様々な問題点を日中両国に残る資料を駆使して論じたものであるが、特に留学生が日本の新劇運動から学び取ったものに焦点が当てられ、それらが中国近代劇成立において如何に作用したかを中心に論じられている。具体的には、1) 日本演劇人との交流と新劇理念の摂取、2) 留学生による春柳社の結成、3) 新劇運動と中国近代化との関係、4) 個々の上演された脚本（劇本）の検討、5) 帰国後の活動等が有機的に論じられていて、新見、創見に富み、また、新資料の発見もあり学界に寄与するところ大きいものがある。

論者は時代を春柳社結成の1906年（明39）から解散の1915年（大4）までに限定し、これを更に三期に区分する。1) 初期春柳社時代（1906～1908）2) 演劇修業時代（1908～1911）3) 職業演劇時代（新劇同志会結成後）（1912～1915）。初期の中心は李叔同、曾孝谷、黄輔周らであるが、1908年（明41）あたりからは陸鏡若が中心となり、彼の死で春柳社の活動に終止符が打たれる。この僅か9年間の活動期に中国近代劇成立期の凡てが圧縮されていると論者は見ている。

先ず、日本新劇運動の受容であるが留学生達が来日した明治30年代は日本でも新劇運動が様々な形で展開されており、留学生達に多くの刺激を与えたことが指摘されている。殊に、それまで旧劇しか見ていなかった学生達には科白劇（話劇）が新鮮に映ったことと、そこに見られる近代性が祖国の現状と対比されて強く意識された点が強調されている。具体的な運動では文芸協会の設立（1905、明38）、自由劇場の創設（1909、明42）等による西洋近代劇の上演も新鮮であったが、今一つ重要であったのは新派演劇との繋がりであり、中でも中心人物の一人であった藤澤浅次郎との関係にスポットが当てられている点が特筆される。藤澤は川上音二郎と正劇運動を興すが（1903）、論者はそれ以前の川上の壮士芝居時代から日本の新劇運動の開始を見ており、新派の伝統の中にも留学生を惹きつける多くのものがあったことを指摘している。自国の現状を見た時、新派的演出やテーマが翻訳劇に勝るとも劣らない魅力であることを留学生達は直観的に見抜いていた。この自由な受容態度が初期春柳社の特質であり、そこに彼等の新劇観の幅の広さを論者は見ている。

文芸協会との関係は初期春柳社にとって特に重要であった。1906年（明39）11月、歌舞伎座で打たれた文芸協会第1回演芸部大会の出し物は『桐一葉』『ヴェニス商人』『常闇』であった。この年の9月に東京美術学校選科に入学した李叔同、曾孝谷らはこれらに感激して、間を置かずに文芸協会に倣って春柳社文芸研究会を結成した。そして、その会則（目的、事業内容、組織、権利、入会方法）も文芸協会に倣った。後のリーダーである陸鏡若も1911年（明44）4月に文芸協会演劇研究所に研究生として入ったことを「文芸協会研究所日誌」で確認している。これらの細かい実証には多くの発見があり、付録として論文末尾に添えられた年表に活かされている。他にも陸が東京帝国大学文科大学選科生（1905～1910在籍、この間2回休学）であったことを「帝国大学一覽」で確認したり、藤澤が文芸協会会員であったことも確認しており、これらの多くの実証と発見がこの論文の価値を高めている。

次にこの論文の中心である春柳社の上演演目の詳細な検討の意義について触れる。論者は日本での上演演目を次の6本に絞っている。①『椿姫』『匏止坪決別之場』（1907.2 中国青年会館）②『黒奴顛天録』（1907.6 本郷座 『アンクル・トム的小屋』）③『生相憐』（1908.1 常盤館 フランス舞台、原作不詳）④『鳴不平』（1908.11 錦輝館 フランス劇、詳細不詳）⑤『熱涙』（1909.1or2 東京座 サルドゥの『トスカ』を脚色した田口掬汀『熱血』）⑥『血蓑衣』（1909.4 牛込高等演芸館 村井弦斎『両美人』）。1作1作が早稲田大学演劇博物館に残る資料（番付、脚本、漢訳本等）や当時の都新聞、朝日新聞、演芸画報、早稲田文学等の劇評を参考にしながら丁寧に追われており、その史的意義付けも的確に行われている。例えば『椿姫』のブーヅヴァール決別の場は漢訳「巴黎茶花女遺事」

から曾孝谷が脚色したと推測し、一般に受け入れられた純愛物語とは全く違った解釈をしていると述べている。マルグリットとアルマンの父デュヴァルの対面の場は対等な人間としての出会いであり、恋人の父と対等に話せなかった当時の中国人女性の立場を考えると画期的な意義を持つシーンだとしている。マルグリットが娼婦であることを考えると尚更である。ここに愛、名誉、寛容等の人間愛を見ようとしていたという新見を出している。同様な視点は『黒奴顛天録』にも見られ、曾孝谷の変わらぬ作劇精神が指摘されている。トムは従順なキリスト教徒ではなくイライザと共に逃亡し、勇敢な闘士として闘った人物に変換されている。階級対立、人種差別を明確に出して安易な解決を与えないところに特質を見出している。これら初期作品では決断力があり自立した女性像に大きな特質があるとしている。又、彼等は舞台芸術としての視覚性にも充分、意識的であったことに言及している。背景、メーキャップ・衣装・小道具、音楽等、日本の新劇運動から多くのものを吸収していたことが分かる。

3回の公演で李と曾が去り、後は陸が中心となって春柳社は活動を続ける。5回の『熱涙』は『トスカ』の翻案であり、政治と恋のメロドラマではあるが、歐陽予倩の言では「留学生間にあった革命への意欲にこのドラマは応えてくれた」と言う。確かに2年後の辛亥革命を目前に中国革命同盟会会員の中で反響を呼んだが、公使館から上演禁止令が出された。

中国での春柳社公演は以下の如くである。①『愛海波』(1910.8 上海張園 ホール・ケイン『ボンドマン』の翻案)、『猛回頭』(1910.8 上海張園 佐藤紅緑『潮』の翻案)②『家庭恩怨記』(1912.3 上海青年会堂 陸鏡若作)③『社会鐘』(1912.7 謀德利劇園 佐藤紅緑『雲のひらき』の翻案、『レ・ミゼラブル』が種本)④『家庭恩怨記』『飛艇縁』『不如帰』(1914.4.15～17 春柳劇場柿落し)。『愛海波』は松居松葉脚色、新派大合同で演じられた『ボンドマン』(明42.11～43.4)の中国版である。脚本は残っていないが、早大演博に「模範新劇 愛海波説明書」(プログラム)があり、それと万物博士「支那の新演劇」(「歌舞伎」123号 明43.9)を基に考察を加えている。舞台はフィリピンになっていてスペインの総督も登場するが、要は異腹兄弟の出会いと出自にポイントがあり、後に『異母兄弟』と改題され春柳劇場で8回の公演を見る。万物博士は照明、衣装、音楽、背景等に新しさを見ており、劇団側にも「模範新劇」と銘打って新劇のモデルにしようとする意図が明確にあったとしている。確かにこの作には西洋、日本、中国が融合しており、中国新劇のスタートを考える時、象徴的な意味を持ったことが理解される。文芸新劇場の名の下の公演に論者は陸鏡若の家庭劇への転換の意図も見ようとしている。

家庭劇の方向は次の『家庭恩怨記』や『不如帰』上演に繋がり、もう一つの社会劇の方は『社会鐘』に繋がる。演目だけを見ても日本の新派劇のみならず、イブセン劇の影響が徐々に浸透しつつあることが分かる。以下、三作の分析が行われているが、春柳劇場の柿落しともなった『不如帰』の分析が特に見事である。

台本の柳川春葉本と馬絳士本との詳細な比較、ヒロイン幟英(巾幟英雄からの命名で女丈夫の意)の性格、家父長制下での婚姻、新旧思想の対立等、あらゆる角度から台本が検討され、中国民衆に如何に『不如帰』が切実なテーマであったかを実証している。そして、改めて台本、科白の重要性(それまでの中国演劇は幕表制=口立て芝居であった)と新劇のメッセージ性を強く印象付けたとしている。

これらの実践を通して改めて新劇の近代性をアピールしたとして以下の点を挙げている。1) 個人、社会、家庭等近代人の問題をテーマとした。2) 話術の確立 3) 演出法の新しさ(幕の使用、登場人物と幕数の制限、照明と背景、音響効果の活用)。

以上の外に付録として詳細な「春柳社演劇活動年表」と「藤澤浅次郎年表」が付されていて、研究者の便宜を図ってくれている。

論文は主に早大演劇博物館や国会図書館、東京都立中央図書館、上海市立図書館に残る多くの資料を駆使して実証に徹した点が高く評価できる。新資料で新事実が分かったことの意義は大きい。又、

日中両国の研究者の研究を十分に踏まえている点も評価できる。特に中国の研究者は日本の資料を見ていないので、日本での春柳社の活動が十分に押さえられていない。日本の研究者の研究も充分ではなく、この点でいくつかの発見があったことも強調しておきたい。ただ、研究が競合するところがあり、既発表の論文に気付かないで書かれたところがあったことも事実である。従来の日本側の研究では、かなり概説的になりがちな演劇史研究で作品を丁寧に1作1作、検討したところが本論文の最大の特徴であり、収穫であろう。今までの日中関係の成行き上、特に本国で軽視され勝ちであった春柳社の初期活動が改めて脚光を浴びる切っ掛けになるであろう点においても、本論文の果す役割は大きいと言える。

審査委員全員、博士（文学）の学位を授与するにふさわしい論文であると判断し、合格と判定した。