

# 李漢俊と表現主義（上）

——ロシア未来派との関係及び翻訳意義を巡って——

工 藤 貴 正

はじめに

- I 1921年、李漢俊訳の『小説月報』掲載の「表現主義」の翻訳3篇に関して
- II 日本に伝播したロシア未来派と表現主義の流行
- II 芥川龍之介の三者対談及び李漢俊の現実・社会主義認識を巡って
- III 無産階級文芸の表現手法としての可能性

おわりに

はじめに

管見の限りではあるが、李漢俊（1890-1927）に関する研究は、歴史研究の側は日本留学期の事跡の調査や1921年7月23日に李漢俊・兄李書城（1882-1965）宅に集まって行われた中国共産党第1回代表大会（中共一大）で上海代表として出席した李漢俊の発言の意義、およびその後に共産党を離党ないしは除名された理由の解明に関心が偏っている<sup>1)</sup>。一方、文学研究は日本文学研究者側からの論考に偏している。それは、芥川龍之介（1892-1927）が大坂毎日新聞社の特派員として、1921年3月30日上海に上陸し、7月13日陸路で天津を離れるまでの約4ヶ月間を中国に滞在し、その間に李漢俊と対談したことに起因する。芥川が中国旅行の印象を帰国後に綴ったのが『支那遊記』（東京・改造社、1925.11初版）であるが、本書に収録される『上海遊記』の中で、芥川と李人傑との対談が描かれる。その後、李人傑なる人物が李漢俊であることが判明して以来、芥川研究には「中共一大」に上海代表として出席した社会主義者・李漢俊と接触したという観点が、さらには広く社会主義全体との関わりを見据える視角が加わり新たな論考が出現している<sup>2)</sup>。

現在出版されている「李漢俊」を冠する研究書の中、田子渝『中国共産党創始者—李漢俊』<sup>3)</sup>がさまざまな視点から論考を展開している。本書は全7章からなり、李漢俊の一生の事跡と業績を、(1)日本留学（1904-1918）

に関すること、(2)マルクス主義・社会主義を紹介導入したこと、(3)中国共産党創設への貢献と脱党および除名の問題に関すること、(4)時事評論、文学評論や外国文学の翻訳などに見られる文筆活動に関すること、(5)労働運動の指導に関することの五項目に分けて要領よく整理、分類し、考察を加えている。

その中、李漢俊が中国近現代の文学・文芸に及ぼした意義とその評価に関する研究は、現在に至るまで田子渝がこの著書の第4章「時事評論与文学芸術」に著わした「文学評論」と「外国小説与話劇」に頼るのみである。

李漢俊が草創期の中国共産党の一員として熱心に社会主義を中国に導入浸透させようとしていたことは周知の事実としてすでに認識されているものの、1921年に初めて表現主義を中国に紹介、導入した人物であるという事実は、ここに示した田子渝以外の研究ではまったく扱われない。例えば、中国における表現主義研究の専門書である『表現主義与20世紀中国文学』(2000)ですら、李漢俊のことはまったく認知していない<sup>4)</sup>。

そこで、本稿では、李漢俊がなぜ表現主義を中国に紹介、移植させようとしたのかという問題を同時代的に進行した日本での表現主義の受容の意義を中心に考察し、さらに社会主義の文芸論であるプロレタリア(無産階級)文芸論との関わりから考察を加えたい。このことを以て、彼が中国に導入しようとした最先端で斬新な二つの理想主義——社会主義(政治手法)と表現主義(表現手法)がその後どのような運命を辿ったかを考察するための最初の論考に位置づけたい。

紙幅の関係上、本稿では『小説月報』掲載の李漢俊による「表現主義」の翻訳3篇についてと、1919-21年日本に伝播したロシア未来派と表現主義が同一視されていた状況について紹介しておく。

## I 1921年、李漢俊訳の『小説月報』掲載の「表現主義」の翻訳3篇に関して

李漢俊は、1890年(清光緒16年)4月28日湖北省潜江に生まれ、1902年兄李書城が清国政府官費留学生として東京弘文学院速成師範科に入学し、その2年後の1904年に14歳で来日する。彼には、フランス語からの翻訳があるが、おそらくフランス語は東京の教会学校(東京神田教会、現・カトリック神田教会)で初めて学び、私立暁星中学校に入学してからも継続

していたのだろう、と推測される。その後、第八高等学校（大学預科）に進学、1915年7月東京帝国大学土木工科に入学し、入学後間もなく清国政府官費留学生となっている。在籍中に、マルクス主義経済学者河上肇と知己となり交流し、マルクス主義を受容したと言われている。

また、1918年7月帝大卒業後帰国し、中学で教職につきながら上海の『星期評論』、『民国日報』の副刊『觉悟』などの刊行物に著作や翻訳を発表している。1920年5月、陳独秀が上海で設立した共産主義支部組織に参加し、中国共産党の発起人の一人になる。12月に陳独秀が広州に赴任すると、上海の共産主義支部組織の仕事の責任を負い、同時に雑誌『新青年』の編集の仕事にも参加している。

1921年4月25日前後に芥川龍之介と対談のあった上海のフランス租界の望志路（Rue Wantz）と貝勒路（Rue Admiral Bayle）に交差する所に位置する李漢俊宅では、2ヶ月後の7月23日、中国共産党の第1回全国代表大会が開かれ、彼は上海支部代表として出席する。

ところで現在のところ、李漢俊は、原名は書詩、字は人傑、号は漢俊であり、筆名に海鏡、海晶、厂晶、人傑、先進、漱石、汗、鏡、海、均などがあることが判明している<sup>5)</sup>。

中国で最も早い表現主義の紹介者、移植者が李漢俊であることの証はこの筆名が重要な証拠となる。

## 『小説月報』掲載の「表現主義」の翻訳3篇に関して

### (1) 海鏡訳「雰嵐（Sturm）運動」

中国における初めての「表現主義」の紹介は李漢俊である。彼が1921年6月の『小説月報』（12巻6号）で欧州大戦後のベルリンに起こった表現主義の運動を「雰嵐（Sturm）運動」（シュトゥルム、嵐）と訳題し、雑誌『解放』の海外特派員であった黒田礼二のレポート「伯林通信『スツルム』運動」（『解放』3巻3号、1921.3）という文章を「海鏡」という筆名で中国語に逐語訳したことに始まる。翻訳ではドイツ語のままで表記されている詩や参考資料も丁寧に中国語に訳されている点は特筆に値する。

黒田の「伯林通信『スツルム』運動」は、ヨーロッパ大戦後のベルリンの街頭の到る所に貼られる「戦争前に流行した立体派や未来派クービズムス フツリズムスに近い奇々怪怪

の<sup>ファンタスティック</sup>奇想的と言はうか、<sup>グロテスク</sup>怪異的と言はうか、一寸口では言ひ様のない」表現派の広告絵を眼にし、破壊に懲り懲りして、しかも未来派に飽き足らず、印象派を排して創造したと称する表現主義の芸術とは、奇怪な妄想か変態的な色情主義に過ぎないだろうとの先入観をもって取材した表現派展覧会とスツルム踊りの取材記事である。結局、フランツ・マルク『牛』やベッヒシュタイン『女』には期待通りの表現派の特徴を看取り、「今日は独逸人にお銭がないから此の様なスツルムなんて自棄<sup>やげ</sup>な運動が起るんですよ」という切符売りの女性の言葉に、絵画、彫刻、舞踏、芝居、詩、男性同士の恋愛などに及ぶスツルム（嵐）と呼ばれる運動は戦争による経済生活と思想生活の破壊が招いた変態的なエロチズムであることを確信する、という趣旨である。

さらに、1921年8月の『小説月報』（12巻8号）は「德国（ドイツ）文学研究」の専門欄を設け、次の論文4篇の翻訳を掲載している。

『小説月報』（12巻8号、1921.8）「德国文学研究」

- 山岸光宣著・海鏡訳「近代德国文学的主潮」
- 金子筑水著・厂晶訳「『最年青的德意志』の芸術運動」
- 片山孤村著・李達訳「大戦与德国国民性及其文化文芸」
- 山岸光宣著・（程）裕青訳「德国表現主義的戯曲」

## (2) 海鏡訳「近代德国文学的主潮」

ここに「ドイツ文学研究」と銘打ってはいるが、実際には近年のドイツで大いに隆盛しているという「表現主義」の特集である。この4篇の中、李漢俊は筆名「海鏡」を使い山岸光宣「近代独逸文学の主潮」（『中央文学』5年3号、独逸文化号、1921.3—出典は筆者、以下同じ）と、筆名「厂晶」で金子筑水「『最も若いドイツ』の芸術運動」（『早稲田文学』183号、1921.2）の2篇を中国語に逐語訳している。まず、山岸「近代独逸文学の主潮」は以下のように要約される。

山岸「近代独逸文学の主潮」は、ドイツ近代文学思潮の変遷を概説したものである。ドイツ近代文学もゾラの紹介からの自然主義に始まり、さらに一層事象を細密に描写し微細な変化まで再現し、芸術の表現的技巧に貢献したとされるホルツとシユラーフの二人に代表される徹底自然主義へ、既成の社会・道徳・信仰に反抗し写実的対話にまで腐心したハウプトマンの新劇、ハ

ウプトマンに比べ世人からは接し易い普遍的理想的な色彩を帯びるゾーデルマンの演劇、因習を打破した新しい因習を作ったとされるデルメールの自然主義攻撃によって、個人・主観・利己・無政府・象徴主義的芸術の先駆者ニーチェが出現しそれ以降芸術至上主義へ、そして享樂の都会ウイーンを舞台に出現した劇作家のホフマンスタール、シュニツラーの新浪漫主義へ、さらに高踏的な芸術の非を鳴らし、芸術と民衆や文化の交渉を試み、明と暗、神と悪魔などの二律背反する根源に対し、自己の内面に見出した獣性を異性への愛によって合一融和を試みた詩人デーメルへと辿る。その後、芸術を娯樂ではなく教化のために供し、自国文化のために芸術的要素も犠牲にして祖国の伝統に帰ろうとする新古典主義と因習を打破しようとするものの自然主義の日常茶飯事とあらゆる手法を軽侮し、性格の心理描写や境遇の細密描写を取り入れず、俗衆・偽善・無知・物質主義に反抗的奮闘を成し、劇の急激な場面変化を特徴としたウェーデキントに到り、一時的な反動的現象として情熱派と郷土芸術を生み出している点に触れる。そして最後に、最近のドイツ文壇に現れた最も注目すべき現象が表現主義であり、新古典主義と同様に自然主義と新浪漫主義に反抗するが、新古典主義が国民的、伝統主義的であるのに反して、戦争で目覚めた人道主義的、世界主義的傾向を有している。また、自然主義と新浪漫主義は外部から印象を取り入れる印象主義の芸術であると見なし、この消極性の欠点を補って、積極的に向かおうとすることから、印象主義に対して表現主義の名が出て来たたと概説している。

### (3) 厂晶訳『『最年青の徳意志』的芸術運動』

金子の『『最も若いドイツ』の芸術運動』は、現在出現している「最も若いドイツ」(Das jüngste Deutschland)と銘打たれた青年芸術家たちの新運動を支える精神や理念と理論とを分析した論考であり、李漢俊が翻訳、紹介した作品の中では、社会主義や無産階級文芸論との関わりで最も重要な論考でもある。表現主義の芸術が「狂喜歡喜の芸術即ちエクスタシーの芸術と名づけられる」と説明される際に必ず持ち出される表現主義の主張する靈魂又は精神の意義については後で触れるので、ここでは運動の理念について纏めておく。

『『最も若いドイツ』の芸術運動』において、金子はドイツで現在勃興しつつある青年芸術家の芸術運動が「単にドイツ芸術界の新運動であるのみなら

ず、深く世界的な時代精神に立脚した最も根底の深い且最も意義ある一大文化運動の発端であるとも考へられる。来たるべき二十世紀の新文化は、或は此の種の運動が端緒となつて、自然に其の中から生まれるのではないかとさへも想像される」との予見を提示している。その理由は、「此の運動が一種の芸術運動として目立つたのは、ほぼ大戦争の中頃からで」、「ドイツ人の中には、次第に戦争の本質を認めて、漸く之れに反対する者が増してきた。戦争は要するに官僚や資本家に縁故の深い極めてマテリアリスチックな又極めてブルータスな腕力沙汰に過ぎない」と気づき、「十九世紀の物質的文明に対する反抗」で「革命的な文化運動」であり、「今日のドイツの青年芸術家は、明らかに十九世紀の自然科学的な産業主義的な資本主義的な自然主義的な機械主義的な文明に対して、真正面から戦を宣言してゐる」からであるとする。そして、一般的なこれまでの表現主義とは違い、「最も若いドイツ」の芸術運動すなわち「ドイツ青年の所謂表現主義 (Expressionismus) は、印象主義 (Impressionismus) 又は自然主義 (Naturalismus) に対して、特に名命された全然別種の傾向を意味する」もので、「芸術の第一義」が「主観の十分自由な積極的な表現そのものでなければならない」として、「客観界からの解放」「物的束縛からの解放」すなわち「自然からの解放」(Los von der Natur!)を第一モットーとし、「物質的な機械的な自然主義的な資本主義的なものは、ことごとく之れを排斥しようとするのであるから、最も顕著な意味に於て物質的資本主義的な近代文明に対しては、表現主義者は絶対に之れに反対しようとする」と再三再四繰り返して説明するのである。

#### (4) その他の表現主義の翻訳、紹介

1921年8月の『小説月報』の「ドイツ文学研究」の専門欄に掲載された残り2篇の片山孤村と山岸光宣の論文も紹介しておく。

李達訳「大戦与德国国民性及其文化文芸 (大戦とドイツ国民性及びその文化と芸術)」の原典は片山孤村「大戦と独逸国民性—文化及び文芸」(『中央文学』5年3号、1921.3)であり、程裕青訳「德国表現主義的戯曲 (ドイツ表現主義的戯曲)」の原典は山岸光宣「独逸に於ける表現主義的戯曲」(『早稲田文学』185号、1921.4)であり、両者とも丁寧な逐語訳である。先にこの2篇の概要を示しておく。

### 李達訳「大戦与德国国民性及其文化文芸」

片山の「大戦と独逸国民性—文化及び文芸」は、大戦後のドイツで起きている自暴自棄、風俗の頹廢と道徳の壊敗の状況で、無識不徳の戦争成金や奸商が跋扈し、彼らより成る有産階級と社会主義に浸潤されて道義観を一変した中産階級や労働者と窮民より成る無産階級とにより伝統的な文化と優秀な国民性が崩壊しているが、これは一時の病的現象にすぎないとする。なぜなら、ドイツ人が劣悪な環境に打ち克ち育て上げた強盛な生活意志、不撓不屈の執着心、根気と精力と向上心に富み、向内性又は深奥性（Innerlichkeit、インネリカイト）の心的な民族的特性を有しているからだとしている。そして、戦争の影響を反映する顕著な二つの精神現象として、一つはシュペングラー（Oswald Spengler, 1880-1936—著者）の『西洋の滅亡』（*Der Untergang des Abendlandes*, 1917）が西欧文化の破滅期が到来していることを説き、もう一つは戦後ドイツ文壇には表現主義の提唱があることを指摘している。片山は『西洋の滅亡』が一時の失望落胆が厭世的傾向を帯び自国文化に懐疑を抱いたものであろうと判断しているのに対し、「表現主義の運動は一時の流行たるにとどまらず、独逸の文芸に深く且永続的影響を与へ、戦争の体験と相俟つて嶄新な、深刻な、偉大な或物を作り出す一因となりはすまいかと思はれる。独逸の文壇は将来が観物である」とする見解を示している。

### 程裕青訳「德国表現主義的戯曲」

山岸の「独逸に於ける表現主義の戯曲」では、戯曲が芸術の中で最も表現主義の文芸として適当であることを述べている。理由はこうである。

自然からの印象を排斥して、作家の自我とか理想とかを外に表現しようとした主観的な新傾向が広義の表現主義であり、これは人間の精神は単に外からの印象を接取するだけでなく、自我により改造して新しいものを創造するというものである。世界大戦の悲惨な体験により人間の矮小さを感じ、人生の歓喜から遠ざかったドイツ人には、新しい理想の国土の出現を企て、人道主義に傾き、自然からの客観的な印象を主とし自然の模倣である印象主義に対する反動的現象が生じた。これが表現主義であり、芸術中で殊に奮闘を対象とする戯曲が表現主義の文芸として最適だとする論旨である。

そして、ワルテル・ハーゼンクレーフェル（Walter Hasenclever）の「息子」（*Der Sohn*, 1913）と「アンティゴネ」（*Antigone*, 1917）、ゲオルク・カイゼル（Georg Kaiser）の「カレーの市民」（*Die Bürger von Calais*, 1920）、フリッツ・ファン・ウ



ンルー (Fritz von Unruh) の「一つの時代」(Ein Geschlecht, 1918)、ラインハルト・ゲーリンク (Reinhard Goering) の「海戦」(Seeschlacht)、ハンス・ヨースト (Hans Johst) の「寂しき人」(Der Einsumst, 1917) の作品紹介がなされ、纏めとして、表現主義の戯曲に二種あり、一つは幕の区別のないもの、もう一つは幕の区別がありしかも多くの場面に分かれ、また、場面の間の関係が弛緩だが、急激な変化を生じていることなどを挙げている。

## II 日本に伝播したロシア未来派と表現主義の流行

1921年7月の『小説月報』(12巻7号)には、筆名「海鏡」を用いた「後期印象派と表現派(後期印象派と表現派)」という表現主義を解説する文章が掲載されている。

「後期印象派と表現派」は、「1、俄羅斯表現主義的展覧会(ロシア表現主義の展覧会)」、「2、表現派の種類(表現派の種類)」、「3、後期印象派就是表現派(後期印象派すなわち表現派)」の三項からなり、この中で李漢俊は「表現主義」あるいは「表現派」とは何かを説明する。

その際、彼の現在に至る表現主義の理解をその典拠となった書籍が、黒田礼二「伯林通信『スツルム』運動」、山岸光宣「近代独逸文学的主潮」、梅沢和軒「表現主義と新六法主義」(『新公論』36巻5号、1921.5)と吉野作造編輯『新芸術』(民友社、現代叢書、1916.10)であることを示し、その上で、この著作が梅沢和軒「表現主義と新六法主義」の大意を掻い摘んで解説したものであると述べている。

梅沢の「表現主義と新六法主義」は、「1、露国の表現派展覧会」「2、伯林の表現派展覧会」「3、表現派の種類」「4、後期印象派は表現派である」「5、文人画の復興」「6、佛訳芥子園画伝」という構成からなり、李漢俊が大意を抄訳したのは「1」から「4」までである。そこで先ず、梅沢の「表現主義と新六法主義」の概略を示しておく。

梅沢は1921年4月5日に東京日日新聞社楼上で「露西亞の表現派展覧会」を瞥見する。彼は表紙にフィアラー氏の筆による一見して未来派だと判る手が四本、足が三本の裸美人の舞踏の図により運動美を表現した目録を購うとともに、展覧会の絵画を黒田の「伯林通信『スツルム』運動」で述べる表現派絵画との比較から違いを指摘する。出展されている絵画について、「表現



派と云ふのは、本来は後期印象派のことで、英国の批評家は後印象派と称してゐたが、大陸では表現主義、表現派と名づけられてゐる。然るに未来派あり、印象派もあり、後印象もあり、クラシツクもあり、立体派もある。それでも表現派と云へるのですか」と世話人の若い男にたずね、「表現派を標榜してゐるものの、ブリュリュク氏も、フィアラー氏も、俱に去年は未来派と称してゐたさうな、世話人らしい男が、表現派の何物たるかを知らずに、表現派の展覧会をやつてゐるなどは、頗る不表現的であると評してよい」と断ずる。そして、表現派とは何かを説明するが、ただ梅沢の主意はそこにはなく、彼は明の董其昌（1555-1636）に始まる南宗文人画の復興は、「独逸の表現主義者が物質文明に反抗して、精神主義を絶叫するのと、彼我相共鳴する所がある」、「大戦後の表現主義者が、真に東洋画の『気韻』の何物なるかを理會する時、始めて『恍惚の芸出』も意義あるものと為るであろう。謝赫が唱道した六法（Six Canons）は新しき解釈に依つて、表現主義以上の立派な理想と為るであろう」という識見を示している。

ここで最後に述べているのは東洋画優位論の立場である。この点についてはここでは詳しく触れないが、1930年1月号の『東方雑誌』に掲載された豊子愷「中国美術在現代芸術上の勝利（現代芸術における中国美術の勝利）」「中国的絵画思想（中国の絵画思想）」「東洋画六法の理論的研究（東洋画六法の理論研究）」などの一連の論文では、西洋美術に対する中国美術優位論へと展開し、美術に止まらず中国伝統演劇の優位性にまで展開することだけ記しておく。

次に、李漢俊の「後期印象派すなわち表現派」がたとえ他人の論考の抄訳的理解とはいえ彼自身の理解には間違いのない。そこで次に、李漢俊が建てた章構成に即し各章の内容を要約し、その後の日本における「表現主義」の受容とその展開の状況を示しておく。

### 「ロシア表現主義の展覧会」

「ロシア表現主義の展覧会」の内容は以下のように整理される。

1921年4月にロシアの画家ブルリュークとフィアラにより『東京日日新聞』社の楼上で「ロシア表現主義の展覧会」を開催された。しかし、この展覧会に陳列された191点の絵画には、印象派あり、古典派あり、立体派あり、

未来派あり、後期印象派ありで、ドイツの「シュトゥルム展覧会」のような官能的で、近代人の苦悶懊悩を表現し尽くした作品は少なかった。ゴーギャンの『タヒチの女』を思わせるような『小笠原の女神』のような絵画やその他二三の作品を除けば、全体的には表現主義の特質を探しあててはできなかった。その後、ブルリューク自身の言説から明らかになったが、ブルリュークはロシア未来派の始祖で、前回ベルリンで表現主義展覧会を開いたカンディンスキーやマックス・ペヒシュタインなどの人たちと同派であり、「シュトゥルム」のなかの多くの画家がかつては未来派であったことが了解できる。

梅沢や李漢俊が言っている「ロシア表現主義の展覧会」とは何か。これは「露国表現派絵画展覧会」のことである。

### 日本における「未来派」と「表現派」の同一視とその受容と展開を巡って

この展覧会は1920年10月1日から1922年8月16日まで日本に滞在したロシア未来派の父ダヴィト・ブルリューク (David Burliuk, 1882-1967) の作品を主軸において展示された「日本に於ける最初のロシア画展覧会」の延長にある展覧会であった。ここで興味深いことは、日本における「未来派」から敷衍された「表現派」の受容が現実味を帯びた肉体を伴い入ってきたのは1920年10月からで、それは絵画の分野からであり、さらに1917年のロシア革命とも複雑に連動しながらロシア・シベリア経由で導入されたという事実である。

そこで、ブルリュークの来日から「露国表現派絵画展覧会」開催までの足跡を概観してみよう。

1917年のロシア革命と国内戦のためシベリアとウラジオストック滞在中を余儀なくされていたロシア・アヴァンギャルド運動の指導者の一人、ロシア未来派の画家ブルリュークは、ヴィクトール・パリモフ (Victor Palimov, 1888-1929) と共に1920年10月1日の未明「御用船筑前丸」で敦賀に着港した。この事実を1日づけの大阪毎日新聞夕刊は「(未来派の父) 露国画伯来朝」、その目的はモスクワと極東の美術協会が合同してウラジオストックで結成したグループの会員「四十四名」を代表して、会員たちの300余点を紹介かたがた日本の美術会と交流することであると報じていた。2日東京朝日新聞朝刊は「携えて来た作品は未来派、写実派、写生派、

取交ぜ三百余点、そのうち私が画いた莫斯科の革命だけでも廿一点ある」というブルリユークの談話を載せ、4日東京日日新聞は「未来派四割、印象派三割五分、写実派二割五分の割合」で構成されると伝えていた。また同年10月14日から30日まで東京・京橋区南伝馬町の星製菓の3階で「日本に於ける最初のロシア絵画展覧会」と名付けた展覧会を開催している。出品者は27名、出品点数は473点（ブルリユーク150点、パリモフ58点）であるが、未来派の画家を別としてほとんど素人近い農民画家やブルリユークの息子も参加するなど種々雑多のごった煮であり、評価に値すると見なされたブルリユークとパリモフを除けば有島生馬は「幼稚、浅弱、無識、拙劣」（「パリモフの芸術（上）」『読売新聞』1920.10.20）という酷評を下している<sup>6)</sup>。

ところで、ブルリユークはウラジオストックで編成した家族中心としたメンバーを「東方部隊」（妻マリアと二人の息子、妻の妹リジア・エレネフスカヤ、画家のパリモフ、画家のフィアラとその妻マリアンナ・ブルリユークなど）と称していた。李漢俊の文章に登場するフィアラとは、ブルリユークの妹の夫で、1921年に来日したチェコの画家ワツラフ・フィアラ（Vaclav Fiala, 1896-1980）のことである。また、ブルリユークはロシア革命後のシベリア出兵（1918-1922）のさなかに来日し、ロシア未来派の中心実物として新聞を賑わしていたため彼には絶えず警察権力の監視の目が光っていた。ブルリユークは「東方部隊」の残りの家族を呼び寄せ一家離散の状況を解消させると同時に、執拗な官憲の監視から逃れ、創作の活力を取り戻すために、1920年12月18日横浜から「日本郵船肥後丸」で小笠原父島に渡航している。ブルリユーク一家のほかにも、パリモフ夫婦、フィアラ夫婦なども一緒に渡航し小笠原父島扇村に一軒家を借りて「ロシア人画家のコロニー」がつくられている。この時にブルリユークもパリモフもフィアラもかなりの数の作品を描き、1921年4月2日から4日まで東京日日新聞社楼上で「小笠原の自然と人生」と題してブルリユークとフィアラによる「露国表現派絵画展覧会」が開催されている<sup>7)</sup>。

なぜ日本の官憲が未来派のブルリユークたちを危険人物として監視したかの理由は、黒田礼二の示した「伊太利のミラノに起つた未来派の芸術が盛んに北方の露西亜に採用され、遂に固定芸術破壊の提唱から今日の如き旧来の社会生活の一切を粉碎する様なポリシエキズムを生み出したと同様に、巴里の片隅に最近呱呱の声を挙げた表 現 派 エクスプレシヨニスムの芸術が今日の独逸人

の趣味と傾向とにしつくりと当て嵌つて、次に来る可き何物かを期待しつつあるが如き形成となつて居る。」(「伯林通信『スツルム』運動」139頁)という認識的に確に現れている。同様に「表現主義」「表現派」も「未来派」の延長にあり、公的権力からは危ない存在に位置づけられていたことは想像に難くない。

李漢俊が梅沢の大意を著した「ロシア表現主義の展覧会」の記述はその絵画の鑑賞記録であり作品の手法と印象を述べたものであった。

「露国表現派絵画展覧会」と銘打っているだけあって「両君とも線や色彩に於いて不躱な程端的で一種の表現派と言へ」、「朱や紫紺の生々しい色のリズムが到る処にのたうち廻つてゐる」(「堤生」「小笠原の風物」『東京日日新聞』1921.4.2)という仲間内で持ち上げる評価はあったものの、全体としては、「写生の風物画」や「印象派風のもの」には見るべき佳いところがあったとする皮肉(「露国画家の展覧会」『東京朝日新聞』1921.4.6)であり、「未来派」のものは「一向にダイナミックでない」とか、「フィアラはブルツクのお弟子位にしか見えぬ」(柏「三つの露国画展覧会」『中央美術』7巻5号、1921.5)と概ね不評だった。

ところで、井関正昭「日本の未来派」の指摘<sup>8)</sup>が、当時の状況を的確に分析しているので以下に整理しておく。

1920年という年は「未来派美術協会展」と「日本における最初のロシア絵画展」の二つが交錯しながら東京と関西で開催され、日本の未来派にとって画期的な年となった。ロシア展を主催したブルリュークは「ロシアの未来派はイタリアの未来派の主張やカンディンスキー流の主義あるいは象徴派立体派をすべて合わせたものである」とロシア未来派を規定している。ブルリューク自身の画風も通常立体派といわれるように、表現主義やフォーヴィズムのロシア的な変化に未来派の表現法をとり入れたものだったが再現的な形象から離れるものではなかった。イタリアの未来派の理論とはかなり違ったロシア未来派の理論を聞いて日本の前衛画家たちは戸惑ってしまったが、いっそその統合といった表現にならざるをえなかったといつていい。いいかえるとロシアを通して日本にやってきたイタリアの未来主義は、その本来の理念を逸脱して理解されただけでなく、ロシア・アヴァンギャルド全体の理解も日本の画家たちの理解を逸脱してしまったといえよう。西欧文化を取り入れる時の日本の文化的土壌のいつもの混乱と曖昧さを露出しているといっ

ていい。

### 「表現派の種類」

次に、李漢俊は梅沢の整理した「表現派の種類」でその流派を三種に分けて次のように整理する。

- ・ 第一は、活動を描写すること特徴とするアメリカ主義（Americanism）で、アメリカ主義の活動主義ともいうことができる。この派は、イタリアミラノに発生した、工場、飛行機、軍艦などの物質文明の機械的活動に殊に興味を示す。この派はマリネッティ（Marinetti）の未来派が単に物質力を表現したのと同じに、暴徒の騒動、無政府主義者の葬儀、（パンパン踊—これは意味不明と見えて訳されていない、筆者）などを題材にしたに過ぎず、ドイツの表現主義のような特色はなかった。
- ・ 第二は、野蛮人と罵られたゴーギャン（Gauguin）がパリの爛熟した文明を嫌悪し、実際に南洋タヒチにわたり島の原住民の娘を娶り、原始的な生活を営んでいるが、その後継者の原始的、異国情調の作品は、ゴーガンのもものと大差ない。
- ・ 第三は、「恍惚の芸術（亡我的芸術）」と呼ばれる一派で、この派の思想が表現派の中心思想であると謂われる。金子筑水氏は、表現派に特殊な靈魂と精神の概念を中心に次のように紹介する。

「自然の束縛から脱して、靈魂又は精神に無限の力若くは無限の可能性を認めたと此の派の特徴である。無限に自由に、無限に偉大に、無限に能動的活力を備へたが人間の精神と観られる。斯やうに人間の靈魂を本質的に見つめてみると、畢竟それは宇宙靈魂又は世界靈魂と根元を同じうするもの、寧ろ此の宇宙靈魂と合致すべき微妙な活体であることが自得される。即ち個的靈魂が物質的束縛を離れ、深奥な宇宙靈魂に接して、そこに最深最奥の神秘的諧和が感ぜられるとき、所謂エクスタシーの状態（亡我的状態）は忽焉として起こってくる。此のエクスタシーの状態（亡我的状態）は、人間の靈魂が最も本然的な精髓的な状態に復歸して、最も靈活に最も本源的に人生を体得した状態に外ならない。芸術はすべて斯くの如き本然的状态から産まれるものでなければならない。精神の最も深く最も神秘的な活動が芸術の内容でなければならない。斯くしてまた芸術は須べからくエクスタシーの表現（亡我的表現）であり発揚（亡我的発現）でなければならない

い」と。(『早稲田文学』183号、83頁)

### 「後期印象派すなわち表現派」

最後に、「後期印象派すなわち表現派」は梅沢が紹介する吉野作造編輯『新芸術』「第一章 新興美術」の「第二節 新印象主義」「第五節 後期印象主義」などの説明を利用して基本的な表現主義、表現派の概念を次のように解説する。

フィンセント・ファン・ゴッホ (Vincent van Gogh) などは後期印象派である。絵画において自然主義に反抗したのが印象派であるが、後期印象派という名称はイギリスの批評家たちが命名したもので、本来適切な呼び名と言えない。一般的には、印象派の系譜はジョルジュ・スューラ (Georges Seurat) やポール・シニャック (Paul Signac) の点描画すなわち新印象派へと受け継がれるので、いわゆる後期印象派は表現主義 (Expressionism)、表現派 (Expressionist) と称すべきであり、欧州大陸ではおおかたこの名称が使われる。

以上が李漢俊「後期印象派すなわち表現派」における表現主義の紹介である。

日本における表現主義の移入は、1912年以降「未来派」「立体派」「表現派」「後期印象派」「カンディンスキー」などの絵画及び絵画論の紹介を中心とする美術運動に始まり、1920年10月の未来派の画家ブルリュークの来日を契機に加速的に受容が早まる。1921年2月以降、表現主義は絵画から転じて演劇、映画、詩などの分野と領域での紹介へと展開している<sup>9)</sup>。

中国特に魯迅における表現主義の受容に厨川白村が大きく貢献していたことはすでは指摘<sup>10)</sup>しているが、1921年における日本での表現主義概念の浸透については、例えば、魯迅が翻訳底本に使用したのは厨川白村の死後刊行物として出版された単行本『苦悶の象徴』(改造社、1924.2.4初版)と初稿「苦悶の象徴」が掲載された雑誌『改造』(3巻1号、新年号、1921.1.1)との対比から表現主義への基礎的な理解が判別できる。1924年の単行本には次のような一文がある。

また近頃独逸で唱へられる エクスプレシオニズム 表現主義と称するものの如き、その主張は

要するに、文芸作品を以て単に外界の事象から受入れる印象の再現に非ずとなし、作家の内心に宿れるものを外に向つて表現するに在りといふに帰着する。それが従来インプレッションニズムの客観的態度の印象主義に反抗して、作家主観エクスプレッションの表現を強調することは、輒近の思想界が生命の創造性を確認するに至つた大勢と一致したものだと思ふべきだらう。芸術は飽くまでも表現であり創造である。自然の再現でも模写でもない。（改造社・単行本『苦悶の象徴』六「苦悶の象徴」63-64頁）

しかし、この一文は1921年1月1日発行の雑誌『改造』に掲載の初稿版「苦悶の象徴」には含まれていなかった。この文章は下記の雑誌版の※で示す位置にあった。

ベルグソンと同じやうに精神生活の創造性を認めた伊太利のクロオチェの芸術論によれば、表現は芸術のすべてであると説かれてゐる。即ち表現とはわれわれが単に外界からの感覚や印象を他動的に受入れるのではなく、内的生活のうちに取入れたさういふ印象や経験を材料にして、新しい創造創作をすることである。かういふ意味に於てわたくしは上に述べた絶対創造の生活即ち芸術が、苦悶の表現であることを言ひたい。（『改造』雑誌版「苦悶の象徴」六「苦悶の象徴」33頁）

人生の大苦患、大苦惱、それは夢の場合に欲望が扮装し変装して出てくると同じやうに、文芸作品に於ては自然人生の色々な事象な身に纏うて象徴化して現はされる。これを以て単に外的事象の忠実なる描写であり再現に過ぎないと見るが如きは、謬れる皮相の見だ。だから極端なる写実主義や平面描写論は、空理空論としてほとにかく、実際の芸術作品に於ては無意義のことである。ゾラのやうに極端な唯物主義の描写論を唱へた人ですら、その作『労働』、『木の芽だち』等に現はれた理想主義は明らかに彼自らの議論を裏切つてゐるではないか。かれは自分の欲望の帰着点である理想を、その作品に於て暗示してゐるではないか。※（『改造』雑誌版「苦悶の象徴」六「苦悶の象徴」37-38頁）

1921年2月以降『中央文学』『早稲田文学』『新潮』『解放』などが系統的に「ドイツ表現主義」を特集しており、厨川白村は初出『苦悶の象徴』発表後に日本における「表現主義」の流行に遭遇し、その内容を広く俯瞰



しながら「再現」と「表現」の違いを解説に敷衍されたと思われる。その具体的な結果が先に示した補充の説明となったのであろう。

『東京日日新聞』は1921年4月2日から4日まで会期で出品されたブルリュークとフィアラの「露国表現派絵画展覧会」を盛り上げるため2日に「堤生」「小笠原の風物」という短い展評で斬新な線と色彩に評価を与え、6日に「支那記者団の本社参観」という記事で同社三階の会場写真を掲載しているが、この「支那記者団」に上海から李漢俊が参加して実際に取材していないことはすでに明らかである。そして、ここまでの考察を通して、日本で発行された文芸雑誌に遍く目配りをし、表現主義の流行に敏感に感じ取っていた李漢俊であったればこそ、1921年からの『小説月報』の刷新と呼応しながら、6月号から8月号に掲載の表現主義に関する論文の翻訳や紹介を行っていた。またこのことは、日本における表現主義の流行と同じ程度に進展したかどうかの問題は問わないでおけば、中国においても日本とほぼ同時期に日本経由で表現主義が移殖されていたという事実については異論を挟むことはないであろう。

以上ここまで論じてきたのは、1920年にシベリア経由で直接にロシア未来派の絵画が渡来していたという機会にも恵まれ、1921年には大戦後のドイツで流行していた表現主義に関心が注がれるや忽ち絵画以外にも演劇を中心に流行が始り、知識人たちが競って表現主義とは何かの理解に努めようとしていた日本での状況であり、日本と同時進行で中国に伝えたのが李漢俊であったという事実である。

中国で受け容れられた表現主義が変容を経て日本以上に重要な文芸論の意味合いを帯びてくることになるが、それは奇しくも1921年という中国共産党の創立と同時であったこともその後に重要な意味を有することになる。

## 注

- 1) 李漢俊研究に関する代表的なものに次のようなものがある。
  - ・ 胡華主編「李漢俊」『中共党史人物伝』第11巻、陝西人民出版社、1983.11
  - ・ 田子渝『李漢俊』河北人民出版社、中共一大代表叢書、1997.12
  - ・ 羅仲全編『中共一大代表李漢俊』四川人民出版社、2000.5

- ・ 石川禎浩『中国共産党成立史』岩波書店、2001.4
  - ・ 田子渝『中国共産党創始者——李漢俊』武漢出版社、2004.10
  - ・ 羅仲全編『譜写世紀光輝篇章的潜江兩兄弟——李書城・李漢俊』武漢出版社、2005.7
  - ・ 田子渝「对李漢俊脱党与被开除党籍的歷史考察的辨正」『党史研究与教学』2007.5期
  - ・ 譚璐美『中国共産党を作った13人』新潮新書359、新潮社、2010.4
- 2) 芥川龍之介研究における社会主義者・李漢俊と接触したという観点及び広く社会主義全体との関わりを見据える論考として次のようなものがある。
- ・ 青柳達雄「李人傑について—芥川龍之介『支那游記』中の人物」『言語と文芸』103号、桜楓社、1988.9
  - ・ 单援朝「上海の芥川龍之介—共産党の代表者李人傑との接触」『日本の文学』8集、有精堂出版、1990.12
  - ・ Shan Yuanchao: Akutagawa Ryūnosuke in Shanghai and Contact with LiRenjie, a Representative of the Communist Party, 『国際東方学者会議紀要』35冊、1991.3
  - ・ 関口安義『特派員 芥川龍之介—中国でなにを視たのか』毎日新聞社、1997.2
  - ・ 関口安義『よみがえる芥川龍之介』NHK ライブラリー207、日本放送出版協会、2006.6
  - ・ 小澤保博「芥川龍之介『支那游記』研究（上・中・下）」『琉球大学教育学部紀要』75・77・78、2009.8・2010.8・2011.2
  - ・ 藤井貴志「芥川龍之介と社会主義」『芥川龍之介—〈不安〉の諸相と美学イデオロギー』笠間書院、2010.2
- 3) 田子渝『中国共産党創始者—李漢俊』武漢出版社、2004.10

田子渝によると、李漢俊が五四時期に上海で積極的に新文学運動に参加したのは、新文学運動が新文化運動の重要な組成部であり、その思想内容が複雑な現代意識により構成されていたからであり、そこで、最初は西洋近代文学の影響を受け、その後は共産主義の文化思想を添加したのだとする。

近代新文学は「人生のため」であろうと「芸術のため」であろうと、個性化した社会的価値と美学的な価値とを強調し、民衆の覚醒を喚起することと社会を改造することとを一つに結合させている。しかしながら、五四時期の新文学運動は全般的に功利を重んじる傾向があり、文学の社会的役割を過度に誇張し、亡国にも、興国にも利用できると考えられていた。このことは実際には当時大いに流行していたイデオロギーとしての救国論の文学領域におけるある種の表現であった。

李漢俊は唯物史観を文学領域に導入し、文学の社会的機能を社会座標の正

しい方向においた。文学芸術と文化、道徳、思想などのイデオロギーとは均しく上部構造に属し、経済生活はイデオロギーの基礎となる。観念的イデオロギーとなる文学芸術は必然的に経済的基礎の制約を受けるものだし、同時にまた、経済的基礎に反作用する。そこで、超階級的な文学芸術は存在しない。文学芸術は道徳、思想などと同様に、階級的色彩を有していて、特定される制作方法を離れて文学芸術を論じることができない、と考えていたと述べる。

田子渝によると、李漢俊の中国近現代の文学・文芸に対する貢献は、(1)マルクス主義文芸論の紹介、(2)没落・被圧迫民族の文学の理解および共感と同情、(3)ドイツ表現主義運動の紹介、(4)外国の小説と戯曲の翻訳の4点に整理される。

ここでは、(3)ドイツ表現主義運動の紹介について整理しておく以下の通りである。

ドイツ近代文学に対しては、李漢俊はその他の民族文学に対する以上の熱意をもっていたようで、彼は「後期印象派与表現派」(『小説月報』12巻7号、1921.7)を書き上げ、「狂飆運動」(『小説月報』12巻6号、1921.6)と「近代独逸文学的主潮」(『小説月報』12巻8号、1921.8)などの5篇の文章を翻訳(実際は紹介1篇、翻訳3編の計4篇—筆者)し、評価を加えて、読者にゲーテの故郷の文学に対するやや多めの理解をもたらしている。

表現主義は勃興して間もなく、その経歴や内容もまだあまりはっきりしていなかったが、一般論として、その出現は進歩的な評論家に重視された。まさに我が国の五四時期にニーチェがかつて毛沢東にも魯迅にも歓迎されたようにである。その原因はおそらく表現主義が帝国主義戦争に強烈に反対したという体験からくる感情にあり、李漢俊は「『最も若いドイツ』の芸術運動」(『小説月報』12巻8号)の翻訳を通して、この芸術運動に検討を加えている。本文では、「戦争は要するに官僚や資本家に縁故の深い極めてマテリアリスチックな又極めてブルータルな腕力沙汰に過ぎない。人生の本義は決して斯やうな暴力のたるに破壊されてはされてはならない」(金子筑水の原文)と指摘する。表現主義の作家たちは、戦争が人生を破壊したので、人生の復活をはかるためには、どうしてもこの「惨禍」を取り除かねばならないと意識するに至った。「斯やうな平和を望む心、又は人生の本然に返へらんとする苦悶が、先づ最初の芸術運動の出発点であつたらしい。人生の惨禍を画いたもの、広くヒUMANISチックな態度を主張したもの、此等が初期の此の運動の特徴であつたらしい」(金子)。

彼らは戦争に対する認識から出発し、さらに戦争の根源が資本主義文明(原文：十九世紀の物質的な文明)にあると看取するに至った。彼らは「資本主義文明(原文：十九世紀文明)は人生を全然邪路に導いたものである。人間

の貴い精神を擲げ出して、ひとへに之れを自然の暴力に委ねたが今日までの文明である。人間は全く自然の奴隷と成つてしまつた。本有の精神力は、殆ど全く其の力を失つてしまつた」（金子）。このような政治における要求が文学芸術に表現されて初めて表現主義や表現的芸術になる。この表現主義と伝統的な表現主義とは違う。これは青年ドイツの芸術運動であり、「内生命の表現」（金子）を体現し、「二十世紀の文化の革新に缺くべからざる何等か嶄新な意気精神が宿つている」（金子）。

評論家たちの表現主義に対する肯定には限界があり、彼らの芸術観が表現されている意志や精神に対してのみの批評である。表現主義者はかつて欧州文壇を席捲した自然主義を批判した。自然主義とは「外界若くは客観界からの印象を忠実に画く」（金子）ことであり、表現主義は創作上の指導的な思想においてまずこのような表現手法に反対し、新芸術は「自然からの解放」（金子）であると考え。芸術は生活の単純な再現ではなく、芸術は客観物の束縛を受けるべきではなく、客観からの印象は材料にすぎず、芸術は主観—すなわち人の精神（原文：人の靈魂）の自由な表現である。このような精神力を決定的な役割の位地におく創作原則は必ず芸術中心論を引き出し、表現主義の作家や芸術家は芸術の無目的性を標榜し、「無形式無秩序のままに事物の本来に飛入らうとしてゐる」（金子）ことを重視する。

表現主義者はドイツ戦後の社会生活の文学芸術における反映であり、ドイツの国民性も映し出している。とりわけドイツ青年は敗戦と分裂的な生活に直面し、「破壊に飽きて創建を欲する」（黒田礼二の原文）ものの、活路となる感情のはけ口が捜し出せずにいる。そこで、ドイツ青年を先鋒とする表現主義は、「中心のない生活、中心のない内容」を表現する文学芸術の流派として誕生した。

以上、田子渝から見た李漢俊の表現主義の解釈であるが、ここで、ゴチックで示しているのは原文の解釈ではなく、田氏の解釈である。

4) 中国における「表現主義」研究の専門書である以下の2冊においても、中国への最初の「表現主義」の翻訳・紹介者が李漢俊であることは認識できていない。

- ・ 呉中傑・呉立昌主編「表現主義」『1900-1949: 中国現代主義尋踪』国家社会科学基金研究項目、上海学林出版社、1995.12
- ・ 徐行言・程金城『表現主義と20世紀中国文学』20世紀中国文学研究叢書、安徽教育出版社、2000.12

5) 李漢俊(1890.4.28-1927.12.17)の略歴は、徐友春主編『民国人物大辞典』(増訂版、河北人民出版社、2007.1)の記述を中心に、以下の文献を資料に筆者が整理した。

- ・ 石川禎浩『中国共産党成立史』岩波書店、2001.4

- ・ 三田剛史『甦る河上肇——近代中国の知の源泉』藤原書店、2003.1
  - ・ 田子渝『中国共産党創始者——李漢俊』武漢出版社、2004.10
  - ・ 譚璐美『中国共産党を作った13人』新潮新書359、新潮社、2010.4
- 6) 五十殿利治「ブルリユークの来日」「日本に於ける最初のロシア画展覧会」『大正期新興美術運動の研究』「ダヴィト・ブルリユークと未来派美術協会[一]」別タイトル：*The Japanese Modern Art Movement and the Avant-garde 1920-1927*、スカイドア、1995.3初版／1998.6改訂版、132-143頁
- 7) 井関昌昭「ロシアの未来派」『未来派 イタリア・ロシア・日本』形文社、2003.6、348-362頁  
注(6)に同じ、「小笠原渡航とロシア作家コロニー」165-171頁
- 8) 井関昌昭「日本の未来派」『未来派 イタリア・ロシア・日本』形文社、2003.6、430-431頁
- 9) 日本における1921年からのドイツ表現主義の流行は次の資料によって跡づけされる。
- 森仁史ほか編「日本における表現主義文献目録」『躍動する魂のきらめき—日本の表現主義』栃木県立美術館ほか、展覧会カタログ、2009年
- 佐久間政一訳「印象主義と表現主義(上)(中)(下)」『中央美術』7巻1-3号、1921.1-3
  - 中井宗太郎「自然主義と表現主義」『制作』3巻2号、1921.2
  - 金子筑水「『最も若いドイツ』の芸術運動」『早稲田文学』183号、1921.2
  - 大津康「最近の独逸劇壇」『東京朝日新聞』1921.2.2-5
  - 山岸光宣「表現主義の芸術 最近独逸文壇の傾向(一)～(五)」『読売新聞』1921.2.8-12
  - 黒田礼二「伯林通信『スツルム』運動」『解放』3巻3号、1921.3
  - 小牧健夫「眼の音楽—ヘルマン・バルの表現主義」『新文学』16巻3号、1921.3
  - 金子筑水「現今独逸思想界の傾向—ドイツ思想界の活気」『中央文学』5年3号、独逸文化号、1921.3
  - 山岸光宣「近代独逸文学的主潮」『中央文学』5年3号、独逸文化号、1921.3
  - 片山孤村「大戦と独逸国民性—文化及び文芸」『中央文学』5年3号、独逸文化号、1921.3
  - 柴田勝衛「独逸新共和国の文芸」『中央文学』5年3号、独逸文化号、1921.3
  - 中村吉蔵「独逸の劇壇」『中央文学』5年3号、独逸文化号、1921.3
  - 菊岡進一郎「現代の独逸詩壇に就て」『中央文学』5年3号、独逸文化号、

1921.3

- 「表現主義のフィルム」『読売新聞』1921.3.27
- 片山孤村「新興独逸文学概観—表現主義の主張と由来」『太陽』27巻4号、1921.4
- 斎藤佳三「美術に於ける表現主義」『太陽』27巻4号、1921.4
- 山岸光宣「独逸に於ける表現主義の戯曲」『早稲田文学』185号、1921.4
- 川路柳虹「生活と芸術の一元化」『中央美術』7巻4号、1921.4
- 「表現主義の新映画」『東京朝日新聞』夕刊、1921.4.23-25
- 千葉亀雄「欧洲文芸思潮の推移と現状」『新潮』34巻5号、1921.5
- 梅沢和軒「表現主義と新六法主義」『新公論』36巻5号、1921.5
- 梅沢和軒「表現主義の流行と文人画の復興」『早稲田文学』186号、1921.5
- 谷崎潤一郎「最近の傑出映画『カリガリ博士』を観る（上）（中）（下）」『時事新聞』1921.5.25-27
- 新関良三「表現派解説」所収『カレーの市民』ゲオルク・カイゼル著、新関良三訳、新潮社、1921.6
- 水木京太「『カレーの市民』をみて」『読売新聞』1921.6.7
- 池田大伍「『カレーの市民』と『父帰る』」『演芸画報』1921.7
- 益田国基「表現主義の根本概念」『新潮』35巻1号、「表現主義論」專欄、1921.7
- 山本有三「反動的芸術」『新潮』35巻1号、「表現主義論」專欄、1921.7
- 新関良三「『カレーの市民』の解釈」『新潮』35巻1号、「表現主義論」專欄、1921.7
- 新関良三「表現派とは何ぞ」『文章倶楽部』6巻7号、1921.7
- 長谷川巳之吉「表現主義の映画」『新演芸』6巻7号、1921.7
- 梅村紫声「表現派映画『カリガリ博士』梗概」『新小説』1921.7
- 竹久夢二「表現派映画『カリガリ博士』の印象スケッチ」『新小説』1921.7
- 佐藤春夫「『カリガリ博士』を観て」『新潮』35巻2号、1921.8
- 桑木巖翼「表現主義及び理想主義」『太陽』27巻10号、1921.8
- 川路柳虹「ダダ主義とは何か（上）（中）（下）（下の下）」『読売新聞』1921.8.17-20
- 新関良三「『カレーの市民』翻訳と解説」『改造』1921.9
- 山岸光宣「輓近独逸文学思潮の変遷」『解放』3巻9号、1921.9
- 成瀬無極「表現主義の戯曲に就て」『解放』3巻9号、1921.9
- カンヂンスキー、灰野庄平訳「丘陵」「卓」『現代之美術』4巻6号、1921.9

- カンヂンスキー「表現派の形式問題」『現代之美術』4巻6号、1921.9
  - 村田良策「表現主義の方向」『現代之美術』4巻6号、1921.9
  - 茅野蕭々「表現主義について」『中央美術』7巻9号、1921.9
  - 山岸光宣「独逸文化の特色と独逸文学」『柏の木』創刊号、1921.10
  - 茅野蕭々「最近に於ける独逸の戯曲」『新演芸』6巻10号、1921.10
  - 林久男「芸術の胚胎より表現へ」『表現』創刊号、1921.10
  - 横山重遠「表現派の新人」『東京朝日新聞』1921.11
  - 村松正俊「芸術に於ける個性と民衆」『東京朝日新聞』1921.11
  - ピエール・リエーヴル「芸術の革新とデュファイの画風」『中央美術』7巻11号、1921.11
  - 茅野蕭々訳「表現派の詩」『詩聖』3号、1921.12
  - 村松正俊「近代芸術と非直感性」『中央美術』7巻12号、1921.12
  - 柳沢健「西欧文芸界に就いて」『東京朝日新聞』1921.12.4
  - 大槻憲二「エドワルド・ムンクの芸術」『内在』1921.12.6
- (●は本稿で扱った論文)
- 10) 拙著「魯迅と表現主義」『魯迅と西洋近代文芸思潮』汲古書院、2008.9