

李漢俊と表現主義（下）

——無産階級文芸の表現手法としての可能性——

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
 - III 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
 - IV 無産階級文芸の表現手法としての可能性
- おわりに

前稿に引き続き、李漢俊は現在の中国をどのように認識し、現状を変革するにはどのような文芸が必要であると考えており、そのような考え方と「表現主義」は如何に結びつくのかを考察してみる。

III 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

日中兩國の時代感覚に俊敏な二人の才人が1921年のほぼ同じ時期の上海を観察した文章がある。

一つは、14歳で来日し1918年に28歳で帰国した李漢俊（1890-1927）が上海の貧民窟をみて描いた触覚的な「随感録」（一一〇）「国内を駆けずりまわってこそはじめて眼が開くのではないか」（「跑到内地纔睜開眼睛麼？」『新青年』9巻1号、1921.5）であり、もう一つは、芥川龍之介（1892-1927）が体験した臭覚的な中国観を記した『上海游记』（『大阪毎日新聞』1921.8.17～9.12、21回に亘り連載、後に『支那游记』に収録）である。

芥川が初めての中国取材旅行で得た印象は、「現代の支那なるものは、詩文にあるような支那じゃない。猥褻な、残酷な、食意地の張った、小説にあるような支那である」（八城内）という夢想化していた中国を実体験して吐露した言葉である。芥川が抱いた「猥褻」で、「残酷」で、「食意地の張った」中国という感慨と、李漢俊の「随感録」（一一〇）で語った中国への感慨には、日本という同質の文化背景のもとに青春を過ごし、ともに

俊英過敏なる感性を有した二人の若きインテリに相通ずる思いが滲み出ている。

李漢俊の「随感録」は後に詳しく述べることにして、まず、芥川龍之介が『上海游記』で描いてみせた三人——章炳麟(1869-1936)・鄭孝胥(1860-1938)・李人傑すなわち李漢俊との対談から読み取れる中国の政治的状况から概観していこう。

(1) 芥川龍之介と章炳麟・鄭孝胥・李漢俊との対談

小澤保博は『上海游記』にそれぞれ一章を割いて登場する章炳麟(十一)・鄭孝胥(十三)・李人傑(十八)という三人について、「芥川龍之介の上海訪問時の面談の顔ぶれを見るとその人選の卓越している事に驚かされる。その後の支那の運命を左右する政治的立場を異にする人物の人選が、成された。大阪毎日新聞上海支局の総力を挙げて企画、立案であったであろう」¹¹⁾と述べて、創作上の局面打開のために単身異国に乗り込んだ芥川が政治的な立場や意図を明確に意識して三人の人物像を描いていることを分析している。

章炳麟との対談：「支那の赤化」を巡って

章炳麟との対談はフランス租界にある章の自宅で行われた。週報『上海』の主筆西本省三(1877-1928)が通訳を務め、「話題は徹頭徹尾、現代の支那を中心とした政治や社会の問題だった」とある。象徴的な描写は、「冴え返る雨天」と称したほど厳しく冷え込む余寒の日に、暖を取るものがないもない部屋で、「薄いセルの間着」を着て冷たい「角張った紫檀の肘掛椅子」に坐る芥川が、「鼠色の大掛兒シヤクワールに、厚い毛皮の裏のついた、黒い馬掛兒マアクワールを一着して」「暖さうに、悠然と足を伸ばしてゐる」章太炎先生(太炎は号)の姿に健羨し、壁に掛けられた剥製の鰐が仕合せに思えるほど寒さに打ち震えながら話を拝聴するというシーンである。

このシーンを「寓意的な記述」と分析した小澤保博は、孫文、黄興と並び「革命三尊」と呼ばれた章炳麟は「滅満興漢」の理想に燃えて清朝政府を倒した後に明確な青写真を持つ事無く、混乱と無秩序を招来した責任者であるのに、政治的な混乱、文化的な後退は清末期より甚だしいと発言し、混乱の支那の現状に責任を感じないらしく自信に満ちて政治論を展開、止まらない、と象徴的に読解、理解する¹²⁾。要するに、死して寒さも感じな

い鱈の剥製と憐れなほど寒さに震える芥川の姿に革命の混乱のうちに死した中国民衆と今も生きながらえている民衆の姿を投影させ、一方、政治的な実践を引退し学究生活に温温と沈潜し、寒さに震える人のことなどには何の気づかいもしないで滔々と自説を披歴する章炳麟とが対比的に描かれていると読むのである。一見、頓珍漢で滑稽感を湛えるこのシーンの描写の解釈としては卓見であろう。

章炳麟の現在の中国の政治状況に関する認識は次の二点である。

- (1)支那の国民は、元来極端に趨る事をしない。この特性が存する限り、支那の赤化は不可能である。成程一部の学生は、労農主義を歓迎した。が、学生は即ち国民ではない。彼等さへ一度赤化しても必ず何時かはその主張を抛つ時が来るのであろう。何故と云へば国民性は、——中庸を愛する国民性は、一時の感激よりも強いからである。
- (2)支那を復興するには、どう云ふ手段に出るが好いか。この問題の解決は、具体的にはどうするにせよ、机上の学説からは生まれる筈がない。古人も時務を知るものは俊傑なりと道破した。一つの主張から演繹せず、無数の事実から帰納する、——それが時務を知るのである。時務を知つた後に、計画を定める、——時に循つて、宜しきを制すとは、結局この意味にほかならない。

中国近現代の歴史の変遷をすでに認知している私たちにとって、章炳麟の「支那の赤化は不可能である」と断定した言葉は彼の死後およそ十年後にして見事裏切られることを知っている。と同時に、「支那を復興するには」「一つの主張から演繹せず、無数の事実から帰納する」という認識と「赤化しても必ず何時かはその主張を抛つ時が来る」という認識は、前者は毛沢東（1893-1976）が『実践論』『矛盾論』（1937）、『抗日遊撃戦争の戦略問題』『持久戦論』（1938）、『新民主主義論』（1940）、『延安（文芸）講話』（1942）などの帰納法的理論で手を替え品を替え共産党内部の組織固めを行い建国へと導き、さらに国共内戦で国民党に勝利した後は『土地改革法』（1950）に基づき地主から没収した土地を約三億人にも及ぶ農民に分配し、「耕者有其田」（耕す者がその土地を所有すべきである）が実現したことで人心を掴んだという事実、後者は1992年鄧小平（1904-1997）が『南巡講話』後に本格的な資本主義化を図ったという事実を知っている私たちからすれ

ば、章炳麟が半世紀以上も先の国家の変遷までを見通した先知先覚（預言者）的な哲人の正確な中国認識を有していたという事実は否定できまい。

鄭孝胥との対談：「共和制」と「英雄の出現」を巡って

鄭孝胥との対談には、彼と親しく交遊し熱烈な清朝復辟論者として知られ、週報『上海』紙上でも中華民国共和制を攻撃していた西本省三は参加していない。通訳に大阪毎日新聞社上海支局の記者村田孜郎（?-1945）と上海東方通信社波多野博をつけて鄭の自宅で行われた。こんな清貧ならば私も処したいと二度書かれているほど、芥川の予想よりもずっと立派な住まいと暮らしぶりであった。

まず、芥川の観察から鄭孝胥は「マントル・ピースの上には、左右一對の焼き物の花瓶に、小さな黄龍旗が尾を垂れてゐる。鄭蘇戡（蘇戡は号一筆者）先生は中華民國の政治家ぢやない、大清帝国の遺臣である」と彼の政治的立場がさりげなく紹介された上で、次のように語られる。

鄭孝胥氏は政治的には、現代の支那に絶望してゐた。支那は共和に執する限り、永久に混乱は免れ得ない。が、王政を行ふとしても、当面の難局を切り抜けるには、英雄の出現を待つばかりである。その英雄も現代では、同時に又利害の錯綜した国際關係に処さなければならぬ。して見れば英雄の出現を待つのは、奇蹟の出現を待つものである。

この面談からおよそ十年後の満州国建国に際して、鄭孝胥は初代の國務院総理として溥儀を支えている。また、この対談のおよそ六ヶ月後に死去した嚴復（1854-1921）が袁世凱（1859-1916）を支持したのは、彼が武力革命を鎮圧する実力を有し、「武力革命に傾く国民党を花壇に暴れこんだ牛にたとえ、その暴れ牛を曳いて連れ去る人間に袁世凱をなぞらえた。彼にとって除くべき政党は、人民を戦乱に巻き込む国民党と共和政体だった」¹³⁾という理由からであるとされている。同様に、西欧のような議会主義が通用する市民社会の基盤が成立していない中国では、鄭孝胥も「支那は共和に執する限り、永久に混乱は免れ得ない」と判断するのである。

そこで必要とされるのが、内に対し絶対的なカリスマ性を有し、外に対する国際外交にも長けた英雄的な政治家の出現である。芥川は帰国後に1923年1月から1925年11月まで『文芸春秋』（第1年第1号～第3年第11号）

に連載した「侏儒の言葉」の中で、『支那游記』（所収「上海游記」「江南游記」「長江游記」「北京日記抄」、改造社、1925.11初版）で書き尽くせなかった断片的な思いを捉え、「今日の支那の最大の悲劇は、無数の国家的羅曼主義者即ち『若き支那』の為に鉄の如き訓練を与へるに足る一人のムツソリニもゐないことである」（「侏儒の言葉」支那）と吐露している。

欧州大戦後のイタリアでは、戦費を外債（イギリス、アメリカ、フランスなど）に依存していたため戦勝国であったにもかかわらず深刻なインフレと財政難に見舞われ大量の失業者が出現していた。さらにロシア革命の影響もあり労働者や貧農など社会に対する不満勢力の支持を得て社会主義勢力が拡大していた。そのような状況下で、帰還兵士や旧参戦論者を中心に1919年3月にミラノで成立した「イタリア戦闘者ファッショ」は、社会党や共産党との武力対立を繰り返す一方、地主たちに「土地の社会化」「農業の国家経営」を認めないようすることを保証する代わりに広い土地を貧農たちに長期貸し出しするように説得し、地主たちと同様に貧農たちも自分たちと同じ陣営にいるのだというプロパガンダを打ち出すことに大成を取め、1921年6月には「土地はそれを耕す者の所有とすべきである」という綱領を発表した。11月に「ファッショ」を改組し「国家ファシスト党」が成立、ベニート・ムッソリーニ(1883-1945)が総統に就任する。ファシスト党は、党員に帰還兵士、イタリアの参戦を主張した旧参戦論者、フィリッポ・マリネッティ(1876-1944)自身や彼の創立した「未来派」のメンバー、中間層農民などで構成され、資本家、地主、王国の軍部、官僚などの支援も受け勢力を拡大し、一党独裁の専制君主ムッソリーニの下、イタリア王国はファシストによる立憲君主制を維持することに成功している。さらに言えば、第二次大戦終結後の1945年4月28日、ムッソリーニが戦勝国に裁かれることなく、情婦クラレッタ・ベタッチと共に秘密裏に殺害され、二人ともどもミラノのロレート広場に遺体が晒されたことは、保田與重郎(1910-1981)がムッソリーニを評して「犠牲がなければ、民族的な英雄にはなれない」と語ったように、彼が殺害され晒されたことは彼の罪名を清め、汚名を雪ぐ結果となった。そのことにより、戦後のイタリア人にとってムッソリーニは憎悪と崇拜の対象という二重の心理をもたらすこととなった¹⁴⁾。

このような理解の基礎に立てば、芥川がいう「国家的羅曼主義者即ち『若き支那』の為に鉄の如き訓練を与へるに足る一人のムツソリニもゐない」

とは、先に指摘したように「若き支那」が金子筑水『『最も若いドイツ』の芸術運動』で言うところの「若いドイツ」と同じ意味であり、現代思想の最前衛に立つ青年知識人を指し、彼らを堅固に鍛え挙げ統率する「英雄」的な独裁者が中国にはまだ現れていないと言っているのである。一党独裁の「英雄の出現」は毛沢東を待たねばならないが、彼もその功績と所業ゆえに崇拜と憎悪の対象として彼の意志に反し遺体は未だ記念堂に静に晒されている。

李漢俊との対談：「プロバダング」を巡って

1921年4月25日前後、芥川龍之介は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貝勒路樹德里三号の李人傑すなわち李漢俊宅（兄李書城夫妻と同居）で対談を行っている。同伴者は村田孜郎である。ここが二ヶ月後の7月23日、平均年齢27.8歳の「若き支那」の各7支部代表13名とコミンテルン中央代表マーリン（Maring 本名：Hendricus J. F. M. Sneevliet, 1883-1942）とイルクーツクのコミンテルン極東書記局ニコリスキー（Nikolsky 本名：Neiman-Nikolsky Vladimir Abramovich, 1898-1943）を加えた15人が出席し開かれた中国共産党の第一回全国代表大会の正式な会場となった場所である。ちなみに、李漢俊は上海支部代表として、毛沢東は長沙支部代表として出席していた。

芥川は三人との対談で感じたそれぞれの特徴のある風貌を書き留めているが、章炳麟と鄭孝胥については次のように記す。

章炳麟：氏の顔は決して立派ぢやない。皮膚の色は、^{ほとんど}殆^{くちひげ}黄色である。口髭^{あごひげ}や顎髭^{あごひげ}は気の毒な程薄^{とつこつ}い。突^{とつこつ}兀^{そび}と聳^{ひたい}えた額^{こぶ}なども、瘤^{こぶ}ではないかと思ふ位である。が、その糸のやうに細い眼^めだけは、——上品な縁無しの眼鏡の後に、何時も冷然と何時も微笑した眼^めだけは、確かに出来^{でき}合^あひの代物^{しろもの}ぢやない。

鄭孝胥：氏は一見した所、老人に似合はず血色が好い。眼も殆^{たいてい}青年のやうに、朗^{ほがらか}な光を帯びてゐる。殊に胸^そを反^{さか}らせた態度や、盛^{じえすちゆう}な手真似^{てまね}を交^かへる工合^{ぐあひ}は、鄭垂氏（鄭孝胥の長男一筆者）よりも反つて若^{わか}しい。

この時、章炳麟52歳、鄭孝胥62歳、芥川30歳である。章炳麟は若造芥川がどのような状況に置かれているかなどには一切気を使うこともなく淡々と持論をたれていたのに対し、鄭孝胥は芥川が煙草を銜えると立ち上

がってマッチの火を移してくれるという気づかいを示したためか、両者の外見から受けた印象は対照的であった。一方、李人傑こと李漢俊は実際には32歳であったが、芥川の「李氏を訪ねた後、書き留めて置いた手控へ」には年齢、外見、立場、日本語力について次のように書かれている。

- * 村田君と共に李人傑を訪ふ。李氏は年未二十八歳、信条よりすれば社会主義者、上海に於ける「若き支那」を代表すべき一人なり。
- * 数分の後、李人傑氏来る。氏は小づくりの青年なり。やや長き髪。細面。血色は余り宜しからず。才気ある眼。小さな手。態度は頗る真摯なり。その真摯は同時に又、鋭敏なる神経を想察せしむ。刹那の印象は悪しからず。恰も細且強韌なる時計の弾機に触れしが如し。
- * 李氏は東京の大学にみたから、日本語は流暢を極めてゐる。殊に面倒な理屈なども、はつきり相手に会得させる事は、私の日本語より上かも知れない。

芥川は李漢俊の才能と特徴を即座に見抜いている。芥川が李漢俊を現代思想の最前衛に立つ『『若き支那』を代表すべき一人』、すなわち「信条よりすれば社会主義者」であり、「日本語は流暢を極め……面倒な理屈なども、はつきり相手に会得させる事は、私の日本語より上かも知れない」と短い対談の中で彼の才能を見抜きこのような文章を現在に残したことは、章炳麟や鄭孝胥との対談からも見て取れたように、芥川龍之介を特派員に抜擢した毎日新聞の選択眼の素晴らしさを讃えるべきだろう。そして、興に入ると芥川の文体はコンパクトな漢文訓読体になり、二人の間答のなかから李漢俊の(A)思想性と現状認識から予想される理想的将来像と(B)それを実現するための文芸・芸術の方向性が次のように記述される。

- (A)李氏云ふ。「現代の支那は如何にすべきか？ この問題を解決するものは、共和にあらざれば復辟にあらざれば。這般の政治革命が、支那の改造に無力なるは、過去既に之を証し、現在亦之を証す。然らば吾人の努力すべきは、社会革命の一途あるのみ」と。こは文化運動を宣伝する「若き支那」の思想家が、いづれも呼号する主張なり。
- * 李氏又云ふ。「種子は手にあり。唯万里の荒蕪、或は力の及ばざらんを惧る。吾人の肉体、この労に堪ふるや否や、憂ひなきを得ざる所以なり」と。言

ひ畢^をつて眉^{ひそ}を顰む。予は李氏に同情したり。

* 李氏又云ふ。「近時注目すべきものは、支那銀行団の勢力なり。その背後の勢力は問はず、北京政府が支那銀行団に、左右せられんとする傾向あるは、打消し難き事実なるべし。こは、必しも悲しむべきにあらず。何となれば吾人の敵は——吾人の砲火^{ほうくわ}を集中すべき的は、一銀行に定まればなり」と。

(B)李氏又云ふ。「社会革命を齎^{もたら}さんとせば、プロパガンダに依らざるべからず。この故に吾人は著述するなり。且覚醒せる支那の士人は、新しき智識に冷淡ならず。否、智識に餓えつつあり。然れどもこの餓を充すべき書籍雑誌に乏しきを如何。予は君に断言す。刻下の急務は著述にあり」と。或は李氏の言の如くならん。現代の支那には民意なし。民意なくんば革命生ぜず。況んやその成功をや。

* 予云ふ。「予は支那の芸術に失望したり。予が眼に入れる小説絵画、共に未だ談ずるに足らず。然れども支那の現状を見れば、この土^どに芸術の興隆を期する、期するの寧ろ誤れるに似たり。君に問ふ、プロパガンダの手段以外に、芸術を顧慮する余裕ありや」と。

* 李氏云ふ。「無きに近し」(ここまで、下線はすべて筆者)と。私の手控えはこれだけである。

李漢俊は今後の中国は国民党が指導する共和制でもなく、清朝が復辟し立憲君主制を施行することでもなく、社会革命すなわちロシア革命を模した共産主義革命が必要なことを力説している。

また、「支那銀行団」とは「新四国借款団」を指すが、中国政府に対するすべての借款を単独借款ではなく国際借款団のもとで行うことを旨とし、アメリカ主導で1920年5月に成立したのが「新四国借款団」(米・英・仏・日)であった。1920年7月14日に発生した直皖戦争により奉天派の張作霖の救援により直隸派の呉佩孚は安徽派の段祺瑞に勝利し、戦後の北京政府は直隸派と奉天派の連合政権となり、この北京政府に金銭的な支援をしたのが「新四国借款団」である。李漢俊は「吾人の敵」「吾人の砲火を集中すべき的」は、この「一銀行」すなわち「新四国借款団」という中国に巢喰う国際資本主義の一団であり、その排除が必要だと語るのである。

そして、この軍閥と国際資本主義という内憂外患を取り除くためには、

李漢俊のような「若き支那」の思想家が「著述」を通して社会革命をもたらすための「民意」を中国に浸透させることが急務なのであり、その時の表現手法は「プロパガンダの手段以外に、芸術を顧慮する余裕ありや」と逆に、芥川が李漢俊から質問されている。

芥川の手控えは、「如何にもきびきびしたものだ。一しよに行つた村田君が、『あの男は頭が好かもんなあ。』と感嘆したのも不思議じやない」と、李漢俊への印象が残されている。

芥川龍之介と李漢俊の対談の6年後、1927年7月24日未明、芥川は田端の自宅で致死量の睡眠薬（青酸カリ説もある）により自殺している。一方、国民党広西派軍閥の胡宗鐸（1892-1962）を武漢衛戍司令部司令とする西征軍が武漢に攻め入り、日本租界に身を隠していた李漢俊は租界警察に捕まると、1927年12月17日夜9時、武昌公安局員により詹大悲（1887-1927）と共に銃殺刑に処せられている。奇しくも、二人は同じ年に逝去している。

芥川の自殺の原因は、社会主義を標榜する「若き支那」の代表者としての李漢俊との対談に始まったと考えられる。それは、小森陽一が次のように指摘していることから明らかであろう。

関東大震災により、混沌が整理され見えるよう管理された近代合理主義の作品世界を支えた芥川が属していた資本主義の新中間層という階級は崩壊する。さらに、芥川文学の生命線であった江戸期の伝統に受け継がれた美の世界を表現する俳文の文章ではなく、志賀直哉に代表された飾り気のない自然な散文の文章世界が時代の主流となる方向へと変化した。その上、昭和はプロレタリア文学を要求し、社会正義のため階級のために書く次のジェネレーションが台頭し、次のジェネレーションが芥川を否定しただけでなく、次のジェネレーションの身になって自分を否定した。そこで、芥川は自殺を選んだのだらう¹⁵⁾、というものである。

(2) 李漢俊の現実・社会主義認識について

芥川は『上海游記』の中で、中国古典文学の世界を熟知する作家としての感性から「支那の乞食」を幻想的な仙人のように描き出したのに対し、李漢俊は同国人に対する同情と改革の情熱を注ぎながら、1921年5月発行の『新青年』9巻1号の「随感録」（一一〇）「内地を駆けずりまわったら眼が開くのではないか」の中で次のように語った。

悪臭が立ち籠め、褐色にくすんだボロ着が風に揺らめく大空の下、全身が糞尿に腫れ物を雑ぜたような黒い大地の上、つぎはぎだらけの着物に黄色い肌の瘦せて薄汚れた群衆がまとまりもなく集まっている。口やかましく道を行く者あれば、太陽のもと服を脱ぎ坐して虱をとる者、室内で布切れを片付ける者、汚らしい布団のなかで力なく呻く者もいる。こんな光景はおよそ誰しものが地獄の光景であり、決してこの世のものではないと思うであろう。これはその頃の華やかな上海の貧民窟の光景なのだ。(長沙の町の光景ではない。ただ、長沙の町にこんな光景があるかどうかは知らないのだが。しかし、わたしの故郷や国内のわたしが知っているところではまだこれ程の光景を見たことはない)。このての貧民窟が上海には少なくとも十か所以上あり、眼を開けている人であれば、それほど注意を払わなくても眼に入ってくる。しかし、上海に何年も住んでいてもこんな光景を見たことがないという人がいるが、その人は国内を駆けずりまわる必要がある。そうしたらこのことがまったく奇怪なことだと気づくだろう。まさか国内を駆けずりまわっても眼が開かないこともあるまい。

この文章が掲載された同号の『新青年』には、「随感録」(一一〇)「社会主義は人を貧しくするのか(社会主義是教人窮的麼?)」、(一一二)「進歩してきた(進了步了!)」、(一一三)「日本人はどうかご安心してください(日本人儘管放心就是了!)」という3篇を合わせ計4篇の李漢俊の文章が同時に掲載されている。

「随感録」(一一一)は、中国国内を駆けずりまわり、世の中にはこんな地獄の光景があり、人に非ざる生活をしている人がいることに気づくと、大いに慈悲心を起こし、こんな人たちを救済し、「人の生活」を営ませてもらおうと誓い立てる先生がいる。彼らはこんな人たちに「人の生活」をさせるには実業を發展させる必要がある、それには資本主義だと主張し、社会主義には反対する。なぜなら、社会主義では実業は發展できず、「人の生活」はおくれないと考えるからである。それなら、資本主義の極度に発達したイギリスやアメリカ、あるいは中国よりは発達している日本やロシアを駆けずりまわり、ロンドンやニューヨークや大阪やモスクワの貧民街で眼を大きく開けて見てもまだ資本主義を提唱するのか、という内容である。

また、「随感録」（一一三）は、最近バートランド・ラッセル（1872-1970）が中国に來たことによって、日本人は中国からラッセル思想を翻訳しなければならない、それは遣唐使時代の再現であり、また中国から文化を輸入しなければならないと悲観しているそうだが、どうかご安心ください。日本のある検事は「マルクスは無政府主義の提唱者だ」と言って、以前日本政府も社会主義を恐れて社会学の書籍すら禁止してはいませんか。1921年の中国政府も何やら主義を恐れて、協力主義の書籍すら差し押さえるし、中国の学者もまだ社会主義と社会政策を混同するという、以前の日本の状況と同じなので、日本人の皆さんはどうかご安心してください、という内容である。

「随感録」（一一二）は、李漢俊が「第四階級」と「社会主義」の関わりをどのように理解しているかが示されており、プロレタリア階級の表現手段を如何にすべきかを考える上では重要なので、全文を示しておく。

中国は進化において欧米より数百年遅れている。海禁（鎖国）によりまだ開かれる以前はさほど問題ではなかった。海禁が解かれ、世界の一部になると、どうにかして急ぎ欧米を追い求め協調しなければならなくなった。さもないと自然淘汰の憂き目に遭うことになる。そこでここにおいて中国は短期間のうちに、欧米が過去数百年の間に徐々に進化してきた過程に急ぎ足を踏み入れることとなった。短期間のうちに他者が数百年かけた過程に踏み込まねばならなかったので、歩調が乱れたり、数歩を一歩で行ってしまうようなことは避けられなかった。現在の中国は経済においてはヨーロッパで封建制度が破壊された後に生じた資本（主義）制度にまで到達したが、政治においてはヨーロッパで資本制度すらまだなお発生していない段階の封建制度をまだ脱しきれていない。そこで百年以上も前のヨーロッパで第三階級が貴族をひっくり返し支配権を掌握しようとしたのと、現在の欧米で第四階級が第三階級をひっくり返し支配権を掌握しようとしているのと、この二つの進化の歴史的過程が中国では同時に出現している。二つの過程が同時に出現したとは、支配権はまだ貴族の手中に握られているということなので、政治におけるこの二つの階級の攻撃の目標は一つである。本来の第三階級運動をしようとするなら、政治における第四階級の攻撃の目標を見定めて、彼ら（第三階級）の攻撃の目標と同様に、第四階級は彼らの同志であり、第四階級の運動とはつまり彼らの運動であり、第四階級が信奉する社会主義も彼らの信奉す

る主義だ、と考える多くのバカ者がいる。第四階級の運動は政治的な革命、すなわち第四階級自身の力で自身の理想を実現することを主張すべきであるばかりか、政党の区別とは関係なしに、現在活動している政党をすべて非難すべきものである。そこで、これらのバカ者たちは社会主義は彼らが反対する反対の政党だと考え、その上社会主義を彼らが信奉すべき主義だと見なし、大いに社会主義を提唱しているのである。しかし、第四階級運動と第三階級運動の目的は違う。第四階級運動の目的は生産手段を社会共有のものとする社会を作り出すことにあり、第三階級運動の目的は欧米に現存する資本主義の国家を作り上げることにある。両者は目的において絶対に一致できないばかりかお互いに排斥しあうものである。そこで、第四階級のなかの見識ある人は、彼らがいかに熱心に社会主義を提唱しようとも、彼らには取りあわず、かえって彼らを非難しようとするのである。彼らは君たちは我々の同志であり、我々が行こうとするのと同じ道なのに、歩調が揃わないばかりか、逆に我々を攻撃するのは何故か、と不思議に思っている。しかし第四階級のなかの良識ある人は、それでも彼らを取りあわない。なぜなら、彼らはまだ理解さえしていないのに、そのなかで社会主義を大合唱しているからである。しかしその後、ヨーロッパから帰って来た先生がこの点を明示したせいか、彼らが国内を観察して教訓を得たせいかは知らないが、とうとうはたと気づき、大々的に社会主義に反対し、資本主義を提唱しだしたのである。このような情景を目のあたりにして、彼らは転向したという者もあるが、わたしは彼らが進歩してきたのだと言っているのである。

1921年段階で、中国の知識人のなかに、現在の中国がグローバル化の時代に置かれることをこれだけ鮮明にかつ明確に意識していた知識人がいたことを示す文章である。

ところで、「第一階級」が王や諸侯（大名）で、「第二階級」が貴族や僧侶で、「第三階級」が資本家や地主などの有産者、知識人、いわゆるブルジョワで、裕福な平民と商工業者も含まれた。では、「第四階級」とは何か。ここには、1920年初期、中国ではほぼ同時に出現した「第三階級運動」と「第四階級運動」のなかで、「社会主義」が何たるかを理解できずに、「第三階級」も「社会主義」を信奉していたが、西欧からの帰国者の情報により「第三階級」側が少し知恵をつけて、「社会主義」に反対し始めている現状が示される。

魯迅を例にすれば、彼にとってここで示された「第四階級」という言葉は、翻訳集『壁下訳叢』（上海北新書局、1929.4）に収録のために、有島武郎「宣言一つ」（『改造』4巻1号、1921.1）と「芸術について思うこと」（『大観』5巻1号、1922.1）や片上伸「階級芸術の問題」（『新潮』36巻、1922.2）を訳出した際に明確に深い理解を伴って意識化された言葉であろうと考えられる。それは、魯迅が1923年6月9日の有島の自殺の理由がこの第四階級の芸術問題に基づくことを察知したことを意味する。

有島は「宣言一つ」（1921.1）の冒頭、「第四階級」とは「労働者であり、社会問題の最も重要な位置を占むべき労働問題の対象たる」人々であると定義する。すなわち、新興階級とか、プロレタリア階級とか、無産階級とかと呼ばれる人々と同じ意味である。

有島は、芸術がやがて知識階級の人々の手を離れて「社会問題の最も重要な位置を占むべき労働問題の対象たる第四階級と称せられる人々」すなわち新興階級の人々の手に移り、彼らがやがて社会的な指導力となり、新興階級である彼ら自身の「自分の内部的要求」に基づく新芸術が主要な勢力になるというのが歴史的社会的必然性であると自覚したが、魯迅が翻訳した理由も彼もそう認識したからだと推測できる。

そして、魯迅の理解をさらに深めたのが片上伸「階級芸術の問題」を訳出したことであった。

片上は「階級芸術の問題」（1922.2）において、有島の「宣言一つ」を「大変用心深い、手まわしのよいもの」であり「ある正直さと、まじめさと」「生きかたの、インテレクチュアルな特質傾向」とを見出すが、「今の芸術の創作者で、厳密に見てブルジョワジーの階級に属してゐない人が何程あろう。また少くとも、ブルジョワジーの支配の下にある社会に鑑賞者を有し、その社会事情の下に自己の芸術を成立させてゐない人は絶無である」と、有島だけが今の社会では特殊でないことを語り、「自分の芸術はブルジュイにのみ懇へる。プロレタリアートの生活とは、全く没交渉である」考え方を否定する。

片上は『『悔い改めた貴族』、自分の立場、ブルジュイであるといふその立場の不自然不合理を発見して、しかもその生得の身分教養を全く取りかへることも出来ないながら、出来るだけその不自然不合理を排除し、否定し、その否定を主張力説し、その精神で生き、その精神で後に興るプロレタリアートのために力を尽さうとした人々を、有島氏は何と見るであらう

か」と提起し、「宣言一つ」「それがもし氏の如きブルジョアの寂寞と苦悩との懨へであることを意味するなら、氏の芸術は在来のものより一層生きて来る。一層切実なものになつて来る」、「今の時代に於ける氏の芸術の存在が、氏自ら無関心でゐられないと言明してゐるところの時代との関係に於いて、はじめて切実なものとなつて来る」と、片上の現実的な社会認識と理想的な芸術の発展性についての感慨を語っている。

確かに片上のいう通り、魯迅も李漢俊も、自分がブルジョワジーであるという立場を理解しつつも、立場を越えて後に興るプロレタリアートのために尽力している。そしてただ驚くのは、「第四階級」や「階級芸術の問題」に関わるプロレタリア芸術問題に対する李漢俊の認識が、日本と同時進行して行われていることである。さらに、中国の第一線で活躍した知識人であり覚醒者でもある魯迅に較べても李漢俊の受容はおよそ7、8年早いという事実である。

李漢俊は、京漢鉄道労働組合運動を組織した経験などから、1926年7月発行の『改造』8巻8号「現代支那号」において、李人傑の名で「中国無産階級及びその運動の特質」(1926.7)を日本語で論じ、1919年の五・四運動から1925年の五・三〇事件までの、急速な労働運動の拡大と発展の原因を次ぎのように整理する。

- (1)中国は、国際的資本主義の共同殖民地、搾取場、利潤の実現場であり、軍閥に跋扈する各国帝国主義のため、中国固有の資本主義的生産が阻止され、新式な産業はすべて外国人経営であり、労働力すら買ってもらえない。そのため中国4億の人口に対して、在業労働者200万人、失業者3000万人で後は土匪、兵隊、娼妓、窃偷、流浪、乞食になる外はない。
- (2)中国は、支配者がその支配権を奴隷の中より選ばれたものに託した奴隷制の専制国であり、この奴隷を支配する奴隷の連鎖が非常に長かった。極少数の現に官職に居て官禄を貰って居るもの以外、大部分は正当な収入がなく、官禄を貰って居るものの血を吸い、最下層民の血と吸って生活していた。国家は最下層民には何らの保護も利益も与えないので、彼らは秘密結社を拵え、相互間の問題を国家一官吏、紳士、顔利き等という吸血鬼の手を借りることなく解決した。そして、第一に団体生活の習慣、第二に団体の規律に服従する習慣や精神を養い、第三に、客観的にのみならず主観的にも真に無国家者になった。
- (3)以上の中国の特異な状況を踏まえて、李漢俊は中国無産階級及びその運動

の特質を次のように結論する。

中国の労働者は国際的無産階級であるがためにその運動には必ず民族的
外衣を付き纏う。また秘密結社の伝統的特質あるがために民族的
外衣を着ても、偏狭的愛国主義にならないで、却って社会主義を肉とし
霊とする国際的階級闘争者になる。同時に、その団結も中央主権的
大同団結になり易い。また、その民族的
外衣によって社会の同情を集め、以てその運動の発達を速め、かつ
学生を呼んで社会主義的精神を教え、また社会主義的原則を教わって、
以てその運動を促進する、と。

以上、ここまで論じて来たのは、1919年頃から1926年までの中国無
産階級の現状と特質である。では、李漢俊は芥川に中国における芸術の
将来は「プロパガンダの手段」以外にはないと語る一方で、表現主義の
芸術についても翻訳紹介したのは何故なのであろうか。

IV 無産階級文芸の表現手法としての可能性

有島が「芸術について思うこと」（1922.1）において、冒頭「表現派、未
来派、立体派といふような形で現はれ出た芸術上の運動には色々な意味が
考へられると私は思ふ。それについて私の考へてある所を述べて見る」と
前置きし、「在来の芸術上の立脚点」に始まり、「現代人が尋ねあてた」立
脚点を概観した状況を示すと次のようになる。

その対象として現代人が尋ねあてたものは、自然の中に人自身を見出すこ
とで、対象には、自然そのものである芸術家自身があるばかりで、自己解剖
があるばかりである。然し、自己が自己を解剖し、自己から離そうとしたら、
その瞬間に自己は滅び亡せて、自然という概念ばかりがあとに残り、そうい
う態度は印象主義の繰り返しに過ぎなくなる。それ故芸術家が自己の印象を
語らんとするには、自己を解剖することなく表現する外はない。即ち自己に
よって生きられたる自己がそのまま芸術であらねばならぬ。自然とはかく人
を笑わすものだと見るのが印象主義ならば、自然はかく笑うというのが求め
られつつある芸術主義である。即ち求められつつある芸術とは表現の外では
ない。固より印象主義の芸術にあっても、表現なしには芸術は成り立たない。
然しながらその場合にあっては、表現は印象を与える為めの一つの手段で
あった。象徴であった。然しながら表現主義の芸術にあっては表現の外に何

者もない。表現がそれ自身に於て芸術を成すのである。

さらに有島は「この立場が理解されれば、未来派といひ、立体派といひ、表現派といはれるものの立場が理解されるべき筈である」「これ等の諸傾向を単に一時的な偶然の現象と見ようとするものは、現代の人間が持つてゐる悩みと懂がれとに対して浅薄な誤算をしてゐる」として、未来派、立体派、表現派の芸術的特長を分析する。簡単に纏めると次のように整理できよう。

- ・未来派の芸術は、印象主義を継承し、その進境を徹底しようとするものだと主張し、色彩の解剖を形体の解剖にまで押し及したばかりでなく、色彩、形態の内部的統合を成就し、而かもその上に、心熱の燃焼をそのまま作品の全部に互って表現する所に使命を見出している。
- ・立体派は、所謂印象派の芸術とは根本的に相容れないことを主張し、科学的精神から割り出して、概念的に定められた呪うべき空間や色彩の觀念が、徒らに物の現象を示すに過ぎないかを痛撃し、物の本質はそれらの概念を全然放棄した、主観による色彩及び空間の端的な表現によってのみ実現されるかを力説している。
- ・未来派は流動をその表現の神髄とし、立体派は本質をその表現の神髄とする所に相違点を有するが、両者とも近代の科学的精神に反抗して、主観の深刻なる徹底によって、物の生命を端的に捕捉しようとして勉めたことでは共通点を持っている。
- ・表現派は、如上の傾向を最も力強く代表し、外部的な印象によって物に生命を与えようとする代りに、生命そのものの物を通しての直接の表現であろうとするのだ。

有島はこの後もっぱら表現主義の異質性と可能性について、彼の鋭い感性和直観から次のように論述する。

- ・表現主義の勃興を私は更らに他の一面から眺めることが出来るように思う。それは新興階級（私はこの言葉によって所謂第四階級と称せられるものを指す）の中に芽生ゆべき芸術を暗示するものとして眺めることだ。
- ・表現主義の芸術は在来芸術から能う限り乖離とようとしている点に於て、現代の支配階級の生活とはかけ離れた芸術である。かかる芸術を生み出した芸術家自身は、自分では意識していないかは知らないが、知らず識らず

来るべき時代に対して或る準備をしているように見える。

- ・表現派の芸術は恐らくそれらの人々（希臘人、羅馬人、基督教徒、中世の諸侯や騎士、近世の王侯や貴族、現代の資本家やディレクタント——筆者）に取っては異邦の所産であるだろう。
- ・然らば表現主義はどこにその存在の根をおろしているのだろう。私としては新興の第四階級を豫想する外に見出すべきものがない。新興階級がやがて産出するであろう芸術の先駆として表現主義を見る時、私にはそれが色々な深い意味を持って追って来るように見える。そこには新しい力がある、新しい感覚がある、新しい方向がある。それが将来如何に発達して、いかなる仕事を成就するかは張目に値するといわねばならぬ。
- ・然し私は一步を進める。現在あるところの表現主義の芸術が将来果たして世界的な芸術の基礎をなすであろうか如何だろう。ここまで来ると私は疑いをさしはさまずにはいられない。私には今の表現主義は、丁度学説宣伝時代の社会主義のような感じがする。ユートピヤ的な社会主義から哲学的のそれになり、遂に科学的の社会主義が成就せられたとはいえ、学説としての社会主義は遂に第四階級者に取っては全く一つのユートピヤに過ぎないであろう。それは新興階級に対する単なる模索の試みに過ぎない（ここまで、下線はすべて筆者）。それと同様にわが表現主義も第四階級ならざる畑に、人工的に作り上げられた一本の庭樹である。少くともそういうように私には見える。
- ・表現主義の芸術も（対比して引き合いにされているのは、クロボトキンやマルクスの学説——筆者）ある所まで行くと、全く姿の変わった芸術の出現によって逆襲を受けるのではないかと危まれる。偽ることの出来ないものは人間の心だ。その人でなければその人のものは生まない。

有島が「表現主義の勃興を」「新興階級（第四階級）の中に芽生ゆべき芸術を暗示するものとして眺める」と語っていることは、十分に傾聴するに値する内容である。

それは、1924年6月13日に日本初の新劇のための常設劇場の築地小劇場が開設され、14日劇場創立第1回公演に「叫喚劇（シュライ・ドラマ）」と呼ばれたドイツ表現主義演劇のラインハルト・ゲーリング『海戦』が上演されたこと¹⁶⁾、1926年12月、日本プロレタリア文芸連盟所属の移動劇団「トランク劇場」に、『文芸戦線』の数人が合同して結成された「前衛座」

は、「新しい世界観に立つ新しい演劇の創造」を旗印に、12月6日から8日まで第1回公演『解放されたドン・キホーテ』（ルナチャルスキー作、千田是也訳、佐野碩演出）を築地小劇場で上演していること¹⁷⁾、などの歴史的事実を俯瞰すれば、日本では演劇特に新劇の分野において、表現主義とプロレタリア文学の融合が実現されている。

一方、ロシア文学者でもある片上伸は「階級芸術の問題」のなかで、「階級争闘は今のプロレタリアートの意識の中心であつて、プロレタリアートの芸術には、この争闘の意識がおのづから表現せられずにはゐない」と考える一方、ロシア革命後の階級芸術の特徴をプロレタリアートの詩を状況を紹介している。片上は、「多くのプロレタリアート新詩人の作の幼稚未熟に拘らず、明らかに見ることの出来る著しき共通の特色」を、「日常の労働の賛美であり、労働者の文化的意義の高唱であり、不思議な光りと科学的奇蹟に充ちてゐる都会生活や工場を愛する心の表現で」、「集合的、協力的、建築的で」、「男性的、健闘的、解放的である」と耳触りの好い、希望に溢れる言葉が躍っている。

1921年4月段階で、李漢俊は芥川に「プロパガンダの手段以外に、芸術を顧慮する余裕」は「無きに近し」と答えた。しかし、1917年十一月革命によりソビエト連邦成立後のロシアも、1949年10月に中華人民共和国成立後の中国も、共産党一党独裁の下では、「プロパガンダの手段」が「芸術を顧慮する余裕」ではなく、「芸術を顧慮する」唯一の手段となった現実を考えると、李漢俊の政治的慧眼は文学・芸術を精神的「余裕」の産物から文芸政策としての道具へと転換させることの有効性を示唆したものでろう。

では1921年段階で、李漢俊は文芸と「プロパガンダ」の関係をどのように、認識していたのであろうか。

李漢俊は、平林初之輔「民衆芸術の理論と実際」（『新潮』35巻2号、1921.8）を、「海晶」という筆名で「民衆芸術底理論和實際」と訳題して、『小説月報』（12巻11号、1921.11）に翻訳、紹介している¹⁸⁾。翻訳の重要箇所を、平林の原文に則して整理してみる。

- ・無産階級の民衆が今日の芸術にどれだけの交渉をもっているか？
- ・無産階級の多数は今日の難しい書籍の大部分を読むことが出来ない。書籍を十分に買う金もなければ読む時間もない。而して読んで理解する力もな

い。それは彼等が先天的に劣等な能力をもっている為めだろうか。否それは殆んど全く社会的境遇によるのだ。

- ・今日日本の民衆が辛うじて近付き得る芸術は寄席と活動写真位に過ぎない。寄席や活動は芸術ではないという人があるかも知れぬ。なる程その通りだ。併し社会が彼等に許しているのはそれだけだ。無論法律は禁じてはいない。ブルジョア^{ブルジョア}の法律は公平だ。併しその公平は紙上のみの公平である。
- ・しかも寄席と活動という代物は何だろう。それはブルジョアの宣伝の道具だと言って差支えない。講談や落語は子の上なく民衆を侮辱したものが題材の九割を占めている。活動写真に至っては近代の産物だけに、ブルジョアの宣伝の道具としての色彩が極めて濃厚である。その題材は財産に関するものである。「百万^{ドル}弗の秘密」という風の露骨な題材をもったものは勿論のこと、大抵の活劇、探偵物、社会劇等がすべて財産権の神聖を極度に主張したものである。
- ・こうした露骨な筋が民衆を麻酔させるのに上乘の活劇やピストル、男女の恋物語などに点綴されているのだ。そうして財産の神聖、ブルジョアの優越という思想を民衆の頭に沁みこませるのだ。社会主義の思想をあらわしたものが宣伝芸術だなどという諸君はブルジョアの×××（23個）巧妙な大仕掛けの宣伝を何と見るのだ。恐らくそれが宣伝であることにはお氣がつかれないだろう。それは夫子自らが宣伝で丸められてしまっているからだ。
- ・ブルジョアは今日の支配階級である。支配階級がその位置を維持する為めのタクチックは堅実な守勢である。今日の秩序の維持である。それを維持する為めの目的を有するものは彼等にとって宣伝である。
- ・彼等（無産階級、被圧階級一筆者）が口を開けばブルジョアに不利なことをいうのは立場がまるで違うからだ。ところがブルジョアの麻酔薬にかかった連中がよってたかってそれを宣伝だと言う。宣伝の悪い場合は虚偽に真理の衣を着せる場合だ。今日の社会生活を絶対視すればこそ、それに都合の悪いものが凡べて宣伝と映ずるのだ。
- ・芸術が特権階級の独占から解放される道は社会の一般的改造をおいて他に求めることは出来ない。
- ・貴族芸術に対する民衆芸術、ブルジョア芸術に対するプロレタリアート芸術の対立を語ることが出来る。それは芸術を民衆に取り返す為めの一般的

改造への行進曲だ。此の場合のプロレタリアート芸術とはつまり戦闘芸術 (ここまで、下線はすべて筆者) なのだ。

ここに示した内容をさらに要約するとこうなる。

「社会主義の思想」を著したもののだけが「宣伝芸術」すなわち「プロパガンダ」芸術なわけではなく、現在の芸術が今の支配階級、つまりブルジョワ階級が今の秩序を維持するために存在する戦略すなわち「プロパガンダ」である。であるなら、特権階級の独占としての貴族芸術、ブルジョワ芸術から解放される道は「戦闘芸術」としての「プロレタリアート芸術」（無産階級芸術）を「社会改造」のための戦略すなわち「プロパガンダ」として用いて、「民衆芸術」を打ち建てようとするものである。平林初之輔の議論で注目すべきは、「民衆芸術」イコール「無産階級芸術」なのではなく、「無産階級芸術」は「戦闘芸術」なので芸術を民衆に取り返す過渡期的手段として想定されていることである。

おわりに

本稿では、李漢俊が中国に導入した二つの理想主義——政治手法としての社会主義と芸術表現手法としての表現主義について、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理由をプロレタリア（無産階級）芸術との関わりから考察を試みた。

第一章では、李漢俊が翻訳した黒田礼二「伯林通信『スツルム』運動」（1921.3）、山岸光宣「近代独逸文学の主潮」（1921.3）、金子筑水『『最も若いドイツ』の芸術運動』（1921.2）を紹介することで、第一次世界大戦後のドイツに興った新しい芸術運動を彼がどのように理解していたかを示した。

第二章では、李漢俊が梅沢和軒「表現主義と新六法主義」（1921.5）を論構成の基盤に据えて独自に解説した「後期印象派と表現派」に書かれる「ロシア表現主義の展覧会」という言葉に着目して、1921年から日本では正に流行しようとしていた「表現主義」（表現派）であったが、当時はまだ「未来主義」（未来派）との精神的、理論的な違いを明確に意識されてはいなかった。しかし、1920年にシベリア経由で直接にロシア未来派の絵画が来日し、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、知識人たちが競って表現主義とは何かの理解に努めた。表現主義に関しては、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を指摘した。

第三章では、芥川龍之介が『上海游記』に描かれる三人の中国知識人一章炳麟、鄭孝胥、李人傑すなわち李漢俊との対談から読み取れる中国の政治的状况を概観し、特に「若き支那」の思想家の代表李漢俊と対談が1927年の芥川の自殺の始まりであったであろうことを述べた。

また、1921年の『新青年』に掲載された李漢俊の4篇の「随感録」を通して、彼は当時の国際資本主義の狩場に置かれている中国の「第四階級」である「国際的無産階級」労働者と中国社会の苦境を描いていることを述べた。

第四章では、李漢俊が『上海游記』で芥川に中国における芸術の将来は「プロパガンダ」の手段以外にはないと語ったが、それは彼が「無産階級芸術」を「社会改造」のための戦略すなわち「プロパガンダ」として理解していたからであろうことを示した。

また、「芸術について思うこと」（1922.1）で、「表現主義の勃興を」「新興階級（第四階級）の中に芽生ゆべき芸術を暗示するものとして眺める」と語っていることは、1924年に創設された築地小劇場で「叫喚劇（シュライ・ドラマ）」と呼ばれたドイツ表現主義演劇のラインハルト・ゲーリング『海戦』が上演されたこと、プロレタリア文学として『解放されたドン・キホーテ』が上演されたことなどの歴史的事実を俯瞰すれば、日本では表現主義は演劇特に新劇の分野においてプロレタリア文学との融合が実現されていることを述べた。

さらに、「無産階級芸術」は「戦闘芸術」なので芸術を民衆に取り返す過渡期的手段として想定されていた。そこで、李漢俊が表現主義を中国に紹介した1921年段階では、当時の支配階級の生活とはかけ離れた芸術である表現主義は、「物質的な機械的な自然主義的な資本主義的なものは、ことごとく之を排斥しようとする」戦闘的な芸術精神を有していたので、未来の「無産階級芸術」の表現手法を担う可能性があると思われていたであろうことを示した。

注

- 11) 小澤保博「芥川龍之介『支那遊記』研究(中)」『琉球大学教育学部紀要』77、2010.8、9頁
- 12) 注11)に同じ、6-8頁
- 13) 永田圭介『嚴復 富国強兵に挑んだ清末思想家』東方書店、東方選書41、2011.7、292頁
- 14) ムッソリーニと国家ファシスト党との関係については、以下の図書を参考に整理した。
 - ・ポール・ギショネ著、長谷川公昭訳『ムッソリーニとファシズム』白水社、文庫クセジュ、1974.12
 - ・マクス・ガロ著、木村裕主訳『ムッソリーニの時代』文芸春秋、1987.6
 - ・ニコラス・ファレル著、柴野均訳『ムッソリーニ(上)』白水社、2011.6
 - ・ロmano・ヴルピッタ『ムッソリーニ:一イタリア人の物語』中央公論社、中公叢書、2000.12
- 15) 中村真一郎・井上ひさし・小森陽一「谷崎潤一郎と芥川龍之介—『昭和』を見た者たち」『座談会 昭和文学史1』集英社、2003.9
- 16) 菅井幸雄『築地小劇場』未来社、1974.7、12-15頁
- 17) 水品春樹「築地小劇場の回想:第三年度」『小山内薫と築地小劇場』ハト書房、1954.7、155-156頁
- 18) 平林初之輔著・海晶訳「民衆芸術底理論と実際」については、注3)と同じ田子渝『中国共産党創始者—李漢俊』で次のように紹介する。

田子渝は、李漢俊の中国近現代の文学・文芸に対する貢献として、「マルクス主義文芸論の紹介」があることに言及し、その具体的な翻訳として、平林初之輔著・海晶訳「民衆芸術底理論と実際」(『小説月報』12巻11号、1921.11)を挙げる。そして田子渝は、文学芸術の本質は何かという問題を解決するために、李漢俊が日本の著名な評論家平林初之輔(1892-1931)「民衆芸術底理論と実際」を翻訳したことを、「当時としては唯物史観を以て文学理論を構築する画期的な論文」を翻訳していたと高く評価する。さらに、本書で初めて、文学芸術は階級性があり、社会の発展の法則に従い、時代につれて変化する、と指摘する。また、以前中国の現代文学史に従事する研究者は、この翻訳が中国のマルクス主義文学理論史における開拓性を備えていたことには少しも注意を払っていない。例えば、張華来『新文学史綱』(人民文学出版社、1985.3新1版)でも、中国のマルクス主義文学理論の最も早い出現を1923-24年という時期の『中国青年』だとする、明らかにあまりにもいい加減な結論を下している。平林初之輔の文章は、李漢俊の作業を経て、マルクス主義文学理論の種として中国の大地に撒かれ、中国のマルクス主義

李漢俊と表現主義（下）

文学芸術の創作に対して新しい文学観念と新しい美学的な理想を提供した、
のであると紹介する。