

## 近代文芸思潮の観点から見る「前期魯迅」の始まり

工藤 貴正

### はじめに

魯迅研究において「前期魯迅」とか「後期魯迅」といういかにも曖昧な言葉がある。これは日本語と中国語とが共通に持つ、すなわち漢字が持つ曖昧さである。例えば、魯迅の一生を考える場合、1927年以降の上海時代の生活空間を捉えて「後期魯迅」とするならばそれは理解できる。「前期」との違いにおいて、「後期」は魯迅の実質的な生活に結婚や「左聯」の活動や木刻画運動を主催するなどの要素が加わり、「前期」とはなんらかの違いが生じているから「後期」であり、もし違わないとしたら「前期」と「後期」に分ける必要はない。そしてさらに、魯迅研究にあっては「前期」や「後期」とは研究主体を魯迅において時期区分した「前期」や「後期」でなくてはならない。そこで、筆者がここで対象としている「前期魯迅」の意味する研究の主体を解り易くするために英語にしてみると、Lu-Xun: the First Half Period of his Creative Thought and Method in Accepting Literary Theories となる。すなわち、文芸理論受容による魯迅の思想（内部表現）と創作手法（表現手法）の変化を捉えた「前期魯迅」である。そこで、筆者のいう「後期魯迅」とは、時期的には1929年4月以降を指し、作品としては『故事新編』の「非攻」（1934.8）、「理水」（35.11）、「采薇」（35.12）、「出関」（35.12）、「起死」（35.12）の5篇のみが対象となる。それはこの5篇から、魯迅がプロレタリア文学と表現主義の文芸理論を受容する中で、彼の創作手法の変化を感じ取れるからである。もちろん、広い意味での「後期魯迅」には文学的な思想（文芸思想）と創作手法に影響を与えたであろう「左聯」の活動或いは木彫

画運動などの活動（外部表現）も考察の対象に加える必要があろう。

では何故このような立論を行おうとしているのかである。

それは、魯迅の創作群——ここでは『呐喊』『彷徨』『野草』『故事新編』を指し、自伝的色彩の濃い『朝花夕拾』は除く——の創作・表現手法には西洋文芸思潮史に見出せる主義・流派と相通じる作品傾向がある、と筆者は考えている。それは魯迅には、日本留学中にユゴー、ヴェルヌ、バイロンらの理想的浪漫主義の作風に傾倒し彼らの作品の紹介や翻訳に従事した時期と、ガルシン、アンドレーエフ、アルツィバーシェフ、チリコフらのロシア風の写実的自然主義に基礎をおく作風に共感を寄せた時期とがあり、この浪漫主義と写実的自然主義という二つの傾向が『呐喊』14篇（1918～22年）の小説の色調に色濃く漂っていると思えることである。現在を時間の軸に、作品は過去へと展開する。思い出・回想・回憶・回顧という形式に、過去が淡々と突き放されて語られながらも、人間味や人道性を帯びて描写される。F・デーヴィスは『ノスタルジアの社会学』（世界思想社、1990.3）で、「悪い現在」と感じる苛酷な現実を目の前に、「アイデンティテイの構成、維持、再構成という果てしなく続く行為にたずさわるときに用いる手段の一つ」として「人生に対して向けられた一種の望遠レンズで、過去のある部分を拡大し美化して見せる」ノスタルジアという現象があるといい、それは現在・過去・未来に亘り自己同一性を保ちたいとする連続性への願望があるからだとする。時間軸にこのノスタルジア現象を採る作品もある。それらに用いるキーワードは絶望と希望である。『彷徨』11篇（1924～25年）の小説においては、回想、回顧の手法を取るものもあるが、時間軸が過去から現在へと移され、失望と挫折感、風刺とアイロニーを全面に押し出ししながら、現実を客観的かつ冷淡に観察する写実主義の色彩を強める。『野草』23篇（1924～26年）の散文詩において、厨川白村の文芸論の受容を経て新浪漫派の特徴の一つである象徴主義の傾向を最大限に帯びている。さらに『故事新編』8篇（1922～35年）は、『鑄劍』が象徴主義の影響と表現主義の影響をともに備える作品であり、特に表現主義戯曲の特徴を色濃く備えているが、その後、30年代以降に書かれた5篇には、表現主義とプロレタリア文芸理論の特徴が反映される。その意味では、魯迅は自己の創作群に一つの文芸流

派の創作・表現手法を仮託し、その生涯においてまさしく西洋近代の文芸思潮の流れを实践しかつ中国に移植させた人物である。

ここでいう文芸思潮とは、それぞれの時代にはそれぞれの時代を代表する文芸があり、その文芸はその時代に生きた人々の精神を反映し、この時代精神が批判されるに及んで次の新しい文芸が発生するという時代精神の変遷であり、文芸思潮の変遷史の差異を裏付ける根拠が文芸（文学）理論である。

そこで、拙著『魯迅と西洋近代文芸思潮』（汲古書院、2008.9）では、魯迅が1902年という時期から日本留学を果たしたことにより、西洋近代文芸思潮の変遷史をその順序通りに受容していることを論じた。すなわち、魯迅が留学をした時期は、日本では自然主義の文学が隆盛していたが、彼はそれには興味を示さず、まだその残り香が漂っていた浪漫主義の文学であるバイロンやヴィクトル・ユゴーやジュール・ヴェルヌの作品に興味を持ちその翻訳に関わった。その次に、魯迅が受容した自然主義とは、ルソーの流れを引く飾らぬありのままの精神状態を求める日本的な自然主義ではなく、現実世界及び感覚としての現実を如実に表そうとする写実的自然主義であった。そしてまた、日本留学時期の1906年夏に出会い、20年後に翻訳したフレドリック・ヴァン・エーデンの『小さなヨハネス』という作品に神秘的象徴主義の特性を見出していたことを分析した。そしてさらに、成仿吾が文章手法における自然主義の特徴として使用した「記述」「描写」「再現」という言葉は、「表現」という言葉との対峙で現れたことにより表現主義の文芸理論を強く意識する結果を齎したことを考察した。最後に、魯迅は「<sup>ナアライジユウイ</sup>拿来主義」の観点から、当時民国文壇で流行していた唯美主義の文芸も取り込むものの、文芸思潮の傾向として廢頹的な唯美主義には否定的であった理由についても考察を加えた。

ここで論を元に戻すと、筆者は、1924年4月から1929年4月までを、文芸思潮の変遷を意識した文芸思想と創作手法における「前期魯迅」と位置づけた。それは、『創造季刊』2巻2号（1924.2）に掲載の成仿吾「『呐喊』の評論」をきっかけに生じた『魯迅日記』『書帳』に見られる購入書籍の変化に始まり、文芸思潮の変遷という観点をかなり強く意識し、「やや古い論拠」（較旧的論拠）に基づく文芸と「新興文芸」とに類別しながら編集した『壁下訳叢』の刊行ま

での時期にあたる。この観点からすると、『呐喊』の作品の14篇(1918~22年)は文芸における流派・思潮とその創作手法という概念が魯迅において明確に意識化される以前に書かれた作品であり、ただ、彼の認識する中国の現状と彼の資質とが、主義や流派などには囚われずに生み出された作品である。ただ、結果として出来あがった作品が、浪漫的写実主義の傾向が強かったということである。

本稿では、はじめに、筆者が『魯迅と西洋近代文芸思潮』を執筆していた時にはあまり意識していなかった『周作人日記』『書帳』の意義を補填する。それはつまり、『周作人日記』『書帳』の日本語書籍の意義を魯迅との関係で検討を試みるということを意味する。

次に、『魯迅日記』『書帳』の変化の原因を成仿吾「『呐喊』の評論」との関係から分析し、さらに、成仿吾の拠り所となったギュイヨー『社会学的見地から見た芸術』の文芸批評の観点とは何かを提示する。

そして最後に、『中国小説史略』の編纂には文芸思潮の変遷史という視点が強く意識化されていることを指摘する。このことにより、『中国小説史略』の編纂と同期化(シンクロ化)して出現したのが『呐喊』、『彷徨』、『野草』、『故事新編』という文芸思潮の変遷史を意識し各時代の文芸流派の特徴を備える一群の創作集であったという結論を導くことができるだろう、と筆者は考えるからである。

## 一 『周作人日記』『書帳』の日本語書籍の魯迅における意義

『魯迅日記』は現存するものが1912年に始まり、各年ごとに購入した書籍の表題、冊数と値段が書き連ねられた「書帳」が付属する。1912年から23年には亘っては、日記には東京の丸善から送られてきた洋書や、二弟周作人、三弟周建人から送付された日本書・洋書が書かれていることもあるものの、「書帳」に記載されているのは中国古典や金石文や拓本の類の糸綴本(綾装版)の漢籍が中心で、洋書・日本書の記載は一冊も出てこない。

ところで、1919年8月から23年6月にかけて、魯迅は武者小路実篤『ある青年の夢』や『現代日本小説集』では夏目漱石、森鷗外、有島武郎、江口渙、

菊池寛、芥川龍之介の作品を翻訳しており、当然この翻訳の底本となる日本書は入手していたはずだが、1923年までは洋書・日本書の洋装本の書籍の記載は一切ない。ところが、24年4月以降は「書帳」の書籍購入には、相変わらず糸綴本の漢籍の購入の記載はあるものの、漢籍を凌ぎ、日本書・洋書が中心になる。その表題からは、邦訳されたりあるいは日本語で紹介する西洋の文芸・美術関係の書籍がかなりの量を占めていることが見て取れる。

一方、『周作人日記』には、1917年から「読書、購書書目」という『魯迅日記』の言葉に合わせれば「書帳」が附いている。ここに記載されるのは日本語と注音字母で表記された日本語書籍と英語書籍だけである。

『魯迅日記』に「二十一日 晴。午前、二弟の家族とともに八道湾の家に転入」とあり、『周作人日記』に「廿一日 晴、午前、八道湾十一号に転居」とあるように、魯迅と周作人は1919年11月21日から北京八道湾11号でいっしょに生活する。しかし、魯迅と周作人の妻羽太信子の間に発生した行違いが原因して、魯迅、周作人兄弟の間に不和が生じる。1923年8月2日、『魯迅日記』の記載「二日 雨、昼すぎ、雨あがる。午後、妻をともない磚塔胡同六十一号に転居する」とあり、『周作人日記』の記載「午後、L夫妻は磚塔胡同に転居する」とあり、魯迅は磚塔胡同61号に転居する。その後、魯迅はこの磚塔胡同に9カ月あまり住むと、24年5月25日、阜成門内西三条21号に移住し、北京を離れるまでここに居住する。魯迅は西三条での生活が落ち着いた24年6月11日、八道湾の旧宅を訪れる。この6月11日の騒動については、『魯迅日記』には「午後、八道湾宅に書籍及び什器をとりて往く。西廂に入ると、啓孟とその妻が突如出て来て罵倒殴打し、また電話で重久及び張鳳拳、徐耀辰を呼び寄せる。その妻が彼らにわが罪状を述ぶるに穢語多し。およそ捏造の綻びるところは、啓孟が助け舟を出す。しかしついに書物日用品を取りて出づる。」とあり、一方『周作人日記』には「十一日 午後、L来たりて騒ぐ。張、徐二君来たる。」とある。魯迅は、周作人夫妻に罵倒されながらも書籍と家具日用品を引き取って以来再びこの家を訪れることはなかった。

このように、1919年11月21日から23年8月2日までのおよそ3年8カ月の期間を魯迅と周作人は共同して生活している。『周作人日記』に見る彼の日

本語書籍への愛着、執着ぶりはかなりのもので、周作人の日本語書籍の目録を見て始めて、魯迅も読んでいただろうと推察できる書籍も存在する。そこで、魯迅の目撃講読した書籍には、この『周作人日記』の1917年、18年をも含め、19年、20年、21年、22年、23年までの記載に有る日本語書籍も加えて考慮しなければならないということである。そのことから次の3点の興味深い事実が見えてくる。

(1) 1924年4月以降に現れる『魯迅日記』『書帳』の日本語書籍の購入リストの中には、『周作人日記』『書帳』の記載と重複する書籍のあること

○『周作人日記』『書帳』の記載

- ・1917年11月 厨川白村『文芸思潮論』
- ・1921年10月 生田、森田等『近代文芸十二講』

○『魯迅日記』『書帳』の記載

- ・1924年10月11日 生田長江・昇曙夢・野上白川・森田草平『近代文芸十二講』  
(『蔵書目録』所収、東京・新潮社、思想文芸講話叢書3、1924年、30版)
- ・1924年12月12日 厨川白村『文芸思潮論』  
(『蔵書目録』所収、東京・大日本図書株式会社出版、1924年、19版)以上の2冊。

(2) 『魯迅日記』『書帳』には記載されないものの、『魯迅蔵書目録』に存在し、1924年までの『周作人日記』『書帳』にも記載される書籍のあること

○『周作人日記』『書帳』

- ・1917年6月 昇曙夢『露国現代ノ思想ト文学』  
(『蔵書目録』所収、『露国現代の思潮及文学』東京・改造社、1923年)
- ・1918年1月 中沢臨川、生田長江合著『近代思想十六講』  
(『蔵書目録』所収、東京・新潮社、思想、文芸講話叢書1、1924年、72版)
- ・1920年6月と9月 塩谷温『支那文学概論講話』  
(『蔵書目録』所収、東京・大日本雄弁会、1919年再版、精装)
- ・1922年9月 長与善郎『項羽と劉邦』

(『蔵書目録』所収、東京・新潮社、1922年)

・1922年10月 楠山正雄『近代劇十二講』

(『蔵書目録』所収、東京・新潮社、思想、文芸講話叢書4、1924年、14版)

以上の5冊。

(3) 『魯迅日記』と『蔵書目録』からは確認できないが『周作人日記』から魯迅の翻訳及び受容状況が推測できる書籍のあること

この点に関しては、例えば『周作人日記』には、1918年のブランデス『十九世紀欧州文芸思潮』、1919年の上田敏『現代之芸術』や一連の『ニイチエ研究』『ニイチエ傳』及び『ツアラトウストラ』『ツアラトウストラノ解釈ト批評』があり、アルツイバセフ・中島訳『労働者セ井リオフ』などが記載されている。1920年には本間久雄『新文学概論』、生田長江『ニイチエ超人ノ哲学』、中村白葉『チリホフ以後』、関口与弥『チリコフ選集』などが記載されている。これらの書籍は魯迅との関係において重要な書籍である。ただ、1920年11月本間久雄『現代ノ思潮及文学』と記載されるが、本来著者は「昇曙夢」である。また、昇曙夢『露国現代の思潮及文学』の「思潮」を「思想」と記したり、ところどころにこのような誤記も散在する。

上記の(1)からは、周作人の手元にはあった生田長江等『近代文芸十二講』と厨川白村『文芸思潮論』を、魯迅は周作人との決別後の1924年に必要に迫られて購入しているという事実が判明する。(2)からは、魯迅が入手していたのは1923年版の昇曙夢『露国現代の思潮及文学』であり、1924年版の中沢臨川、生田長江合著『近代思想十六講』、楠山正雄『近代劇十二講』であるが、これらの書籍は周作人は1917年、18年、22年にすでに購入講読しており、魯迅はこれらの書籍も周作人との離別後に必要に迫られて購入したという点が見えてくる。そして、これらに共通するのが、すべて西洋近代の文芸思潮と思想の変遷史を紹介、概説する著書であるという注目に値する事実である。さらに、周作人は1920年6月と9月に二度、塩谷温『支那文学概論講話』を入手している。初版は1919年5月で、魯迅が所蔵していたのは再版である。おそ



らく一冊は魯迅に贈ったものだろうと考えられる。この塩谷温『支那文学概論講話』に関して、1925年の北京女子師範大学事件との関係で、1926年2月に書いた「手紙ではない」(所収『華蓋集続編』)の中で、陳源が「彼は他人が盗作することをいつも当てこする。ある学生が(郭)沫若の数句の詩を盗作したときなど、かの老先生の罵りようときたら深く感銘するほどに痛快だったが、ご自身の『中国小説史略』は日本人塩谷温の『支那文学概論講話』の「小説」の部分に依拠したものである」と指摘する剽窃問題に対して、魯迅は怒りと矜然としない気持ちを堪えて、「塩谷氏の著書は、確かに私の参考書の一つであり、私の『小説史略』二十八篇の第二篇は、それを根拠としている」と冷静に答えている。また、(3)に挙げた本間久雄『新文学概論』やニーチェ、チリコフの書籍と魯迅との関係を考慮に入れると、魯迅と周作人の所蔵する日本語書籍はお互いが共用していただろうと判断できる。ただしこの関係は、魯迅と羽太信子との間に起こった生活上の感情のもつれが原因となり周氏兄弟に発生する不和、周作人が手渡した1923年7月19日の決別状或いは8月2日の別居以前までのことである。

では次に、魯迅は何故1924年以降急激に近代文芸思潮の変遷史、或いはその時代の思潮を支えた文芸理論に着目したのであろうか。

## 二 成仿吾「『呐喊』の評論」をきっかけとする文芸思潮・流派への関心

成仿吾は「『呐喊』の評論」(『創造季刊』2巻2号、1924年2月28日)の中で、最近の沈滞した文壇に、沈黙を打ち破る高らかな「呐喊」の雄叫びを耳にしたが、それが『呐喊』という魯迅の小説集であったこと。天下の有名人である著者の小説集を賛美しても賛美しなくても悲劇の結末になるかもしれない運命を自認しながらも、一文芸愛好家として、我々の最近の文芸に批評の対象なる作品を探し出そうとするのは大変困難なことであり、「もしも批評が靈魂の冒険だとするならば、この呐喊という雄叫びは靈魂を冒険させるのに値するのではないだろうか」「文芸批評の相手方は読者であり作者ではないので、作者がたとえ批評を認めなくても、批評はやはり効力を発する」と語る。

この中で、成は『呐喊』の15篇を簡単に、「再現的」で「故事」(Tale)に



過ぎない前期9篇（「故郷」は後期作品）と、「表現的」で「近代の所謂小説」と言える後期六篇に分けられること、そして、前期作品の共通の特徴は「再現的な記述」にほかならず、その記述（description）の目的は各種の典型的な性格（typical character）を作り上げる（build up）ことにあり、典型を再現するのに性急なため「普遍的」なものを探し損ねていると指摘し、こういった「再現的な方法」を採用したことは作者の責任であり、またこの方法は自然主義という名称で説明することができるとする。

成仿吾はこの文章の中に、「私たち」という言葉を連発し、「作者」「我らが作者」「彼」すなわち魯迅と「私たち」は違う文芸状況に置かれていること強調する。また「自然派」「自然主義」という言葉も連発し、魯迅の文芸流派の特色が自然主義であり、魯迅が日本の自然主義の影響を受けていることを強調する。そしてそれは、「私はひたすら『阿Q正伝』まで読み終わった時、あの『故郷』以外には、まるで私が読んでいるのは半世紀前あるいは一世紀前の作者の作品であるように思えた」ことを言いたいからである。さらに、魯迅が「環境と国民性」に注意を払わずに「彼の典型で異常な病的な人物を描き出した」のは日本で学んだ医学と自然主義のせいであり、彼の作品は細部に亘るまで全てを描写し尽した、暗示性に欠けものだと言っている。

上述した成仿吾の批評方法に対して、竹内好は「理解の深淺はともかく、こうした明確な方法意識が文芸批評に持ち込まれたのは中国では最初の例だろうと思う」<sup>1</sup>と指摘し、そしてそれは「魯迅にある種のショックを与えた」<sup>2</sup>とも指摘する。

この時点までの魯迅には、各時代にはその時代を代表する文芸があり、その文芸史はその時代に生きた人々の時代精神を反映する文芸思潮史と呼ばれ、その変遷史の観点から分析すると自分の作風は「日本の自然主義」に酷似するのだということは、まったく意識できなかったことだろう。後に述べる『中国小説史略』の編纂、刊行を通して、時代を反映した小説史の変遷という観点には

<sup>1</sup> 竹内好「解説」「成仿吾の批評と『故事新編』および『朝花夕拾』」（所収『魯迅文集』第2巻、筑摩書房、1976.12）417頁

<sup>2</sup> 注(1)に同じ、419頁

着目していたが、まさか自分『呐喊』までがこの視点からの批評を受けようとは予期していなかったと想像される。ただ、魯迅の作風は確かに自然主義ではあるが、決して成仿吾のいう「日本の自然主義」でないことを、筆者はすでに拙著『魯迅と西洋近代文芸思潮』において指摘している。

では、上記の批判を支えた成仿吾の文芸理論とは如何なるものであろうか。

### 三 成仿吾を支えた卑俗主義の観点 — ギュイヨー著『社会学的見地から見た芸術』

成仿吾はどのようにして魯迅の作品を「卑俗」と決めつける確信を得たのであろうか。それは1923年6月に『創造週報』第5号に発表した彼の「写実主義と卑俗主義」（「写実主義と庸俗主義」）という論説の中での認識にその要点を伺い知ることができる。成仿吾はこの中、「私はここで写実主義と卑俗主義の違いと、どのようにして卑俗から免れるのかの方法を略述したい」として、まず、「真の写実主義（= 真実主義）と卑俗主義の違いは、ただ、一方が表現 Expression であり、一方が再現 Representation であるということだけである。再現には創造の境地はない。ただ表現にはじめて広大な天海を駆け巡るごとくに、天才の目覚しい活躍に委ねられるのである」と述べている。

この「写実主義と卑俗主義」は成仿吾が、ジャン＝マリ・ギュイヨー『社会学的見地から見た芸術』<sup>3</sup>（以下、大西克禮の訳文を使用）の第一部「原理 — 芸術

<sup>3</sup> ジャン＝マリ・ギュイヨー（讀＝馬里・居約）

（Jean-Marie Guyau 1854.10.28～1888.3.31）『社会学的見地から見た芸術』（L'art au point de vue sociologique.1890）は、彼が哲学者、美学者と評価される著作を残したのに加えて、芸術社会学の先駆者とも見なされる評価の一翼を担う業績の一つであり、明治末年から昭和初期までの邦訳には以下の五種がある。

- a 大西克禮訳『社会学より見たる芸術』内田老鶴圃、1914.12（全777頁）
- b 井上勇訳『社会学的に見たる芸術』聚英閣、1925.1（抄訳、216頁）
- c 北吟吉監修『社会学上より見たる芸術』潮文閣、万有文庫9、1928.4（全463頁）
- d 大西克禮、小方庸正訳『社会学上より見たる芸術』岩波書店、岩波文庫、（第一部、219頁）1930.11、（第二部上、253頁）1931.4、（第二部下、258頁）1931.7
- e 西宮藤朝訳『社会学上より見たる芸術』春秋社、世界大思想全集55、1931.5（全517頁）

以上より、成仿吾の日本留学期間1910～1921年と、彼の「写実主義と卑俗主義」の執筆時期を考慮に入れば、成仿吾訳『社会学的芸術観』が使用した可能性のある邦

の社会的本質」第五章「写実主義——卑俗主義及び之を免れる方法に就て」に全面的に依拠して書いたものである<sup>4</sup>。成仿吾は、厳密な用語の規定無しに、創作技法を「表現」と「再現」に分け、「天才」に委ねられたとする「表現」があってこそ真の写実主義であるとして、「表現」を重視し、事実の「再現」を卑俗主義として軽視する。そして『『呐喊』の評論』においては、成は『呐喊』の15篇を簡単に「再現的」な前期9篇と、「表現的」な後期6篇に分け、この「再現」に使われた「描写」を「記述」と呼び、魯迅の「描写の手腕は巧妙である」が、「文芸の標語<sup>モットー</sup>はあくまでも「表現」であって「描写」ではなく、描写は結局文学家の末芸にすぎない」。そこで、『狂人日記』は平凡、『阿Q正伝』は描写はよいが構成はでたらめ、『孔乙己』『藥』『明日』は卑俗、『小さな出来事』は拙劣な随筆、『髪の話』も随筆体、『風波』と『故郷』だけは秀作であるとして、『呐喊』のほとんどの作品を斬って捨てる。

しかし『社会学より見たる芸術』で、ギュイヨーは、ドイツに起こる表現主義に先立ち、文章表現の手法を「記述」「描写」「再現」「表現」という用語で使い分けをするものの、それぞれの用語には創作手法における価値の軽重を明確に打ち出してはいない。そこで「真の写実主義と卑俗主義の違いは、ただ、一方が表現 Expression であり、一方が再現 Representation であるということだけである。再現には創造の境地はない」などとは書いていない。「芸術は再現ではなく表現である」というような明確な違いを誇張したのは、日本で1920年代から流行した表現主義である<sup>5</sup>。

---

訳資料は(a)の1914年版大西克禮訳『社会学より見たる芸術』しかない。また、魯迅は邦訳資料(c)を1930年3月11日、内山書店にて購入している。

<sup>4</sup> 倉持貴文「成仿吾とギュイヨー」『中国文学研究』第8期、早稲田大学中国文学会、1982.12

倉持氏は、注(3)-(b)の井上勇の抄訳『社会的に見たる芸術』と成仿吾「写実主義と庸俗主義」を比較検討し、後者が前者の第五章「リアリズム——トリヴィアリズムを免れる方法」に全面的に依拠し、この評論に述べる「庸俗主義」とは文学研究会が主張・実践していたリアリズムを指し、文学研究会批判を目的としていたと指摘する。そして氏は、成がこの著作に次の5点においてギュイヨーと一致した考え方を見出したことを指摘している。

<sup>5</sup> 美術館連絡協議会編「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美術館連絡協議会、2009.4によると、日本にお

また、成仿吾が使う「天才」には、その意味の規定がされていない。ギュイヨーにとって芸術的ないし詩的天才とは、「新しい世界と、生きた存在の世界を創造する」「共感性と社会性との異常に強烈な一形式」であり、「天才は一種の愛する力」で「全ての真実の愛と同じく、必ずや生の産出、創造に達せずんば已まぬ」存在であり、「自己本来の素質」を借りて「生命の表現」、すなわち「自己一個の個人的生命の賜に依って別個の而て独創的な生命を産出する」、「極めて強烈な又極めて社会的な」生命の原理を表現する存在である<sup>6</sup>。

この「天才」の意味を受けて、第五章の第一節「理想主義と写実主義」において、ギュイヨーは、「文学に於ても、写実主義のみが真理でもなく、理想主義のみが真理でもない」ので、「理想と現実とは、相互に徹到して究竟に於て両者、相関的肯定の中に融会する処が無ければならぬ」。そこで「天才の使命は正に此二個の傾向を平均せしむにある」とし、「真の天才の本領は、事物の視象をば何時とはなしに知らず知らず変形する所にある。天才に対しては全てが象徴となり、全てが変性し又全てが廓大せられる。極めて取るに足らぬものでも、尚人格化せられ、卑俗なるものと雖も猶且変形せられるのである」としている。そして、「写実主義の傾向及び難点は、質的理想に代わるに、量的理想を以てする」が、「路傍の石」を克明に描写するように、「我等が興味をも惹かざりしものと実際に意味のないものを取り来って、以て吾等の興味を強制せんと欲する」ことに代表されるゾラ流の創作技法を卑俗主義であるとして写実主義と区別する。

しかし、成仿吾は「ゾラ氏をして彼の類型的小説家の口を借りて次の如き事を言わしめた」（第一節「理想主義と写実主義」）、「真の写実主義は、現実を卑俗から切り離す」（第二節「写実主義と卑俗主義との区別」）、「意味も無く、暗示も無い様なものは一切忘却してう」（第三節「卑俗主義を免るる手段」）、「同時に全ての物を示さんと欲する事は即ち何物をも全く見せないことである」（第六

---

る表現主義の受容は1912年に始まるが、まず絵画が先行し、文学・演劇の領域での本格受容は1921年2月の金子筑水「『最も若いドイツ』の芸術運動」（『早稲田文学』183号）、大津康「最近の独逸劇団」（『東京朝日新聞』）、山岸光宣「表現主義の芸術最近独逸文壇の傾向(1)~(5)」（『読売新聞』）から始まる。

<sup>6</sup> 注(3)-(d)の「解説」17頁に拠る。

節「描写」等々の文章を断章取義的に採用し、これに「記述」「描写」「再現」「表現」という用語を組み合わせて行ったのが『呐喊』批評である。

そして、成仿吾『『呐喊』の評論』の重要な点は、文芸流派の変遷史の中で流派の最先端にある表現主義という創作手法の意義を魯迅が意識的に取り組みきっかけを与えられたことでもある。

#### 四 「書帳」の変化と同期化した『中国小説史略』の刊行

『魯迅日記』「書帳」の記載の内容に変化が生じたということは、魯迅に記載を変化させるかなり意識化される現象が生じたということである。この変化の背景には、前節で述べた成仿吾の魯迅批判が最も大きく関係しているのだろうと考えられる。

「書帳」の変化と1923年12月と24年6月に刊行した『中国小説史略』の編纂とは、彼の近代文芸思潮における時代的変遷の意識とシンクロしていただろうと想像できる。

魯迅は1920年8月から、北京大学、北京高等師範学校、世界語専門学校、北京女子高等師範学校で「中国小説史大略」と題する講義を担当し、油印、鉛印の謄写印刷のテキストを学生に配布していた。この頃までにはほぼ初稿を完成させ、活字印刷にしたら手間が省けるとの理由からで、「新潮社」から上・下冊の『中国小説史略』（以下、『史略』と記す）が刊行された。『史略』は「上冊」の初版が1923年12月に、「下冊」の初版が1924年6月に発行されている。『史略』の1923年10月7日付けの「序言」の中で、「中国の小説には従来歴史がなかった。これが出現したのは、まず外国人の書いた中国文学史においてである。その後中国人が書いたものの中にも現れたが、しかしその量は全書の十分の一にも及ばず、そこで小説については依然として詳しくはなかった」（中国之小説自来无史；有之，则先见于外国人所作之中国文学史中，而后中国人所作者中亦有之，然其量喜皆不及全书之什一，故于小说仍不详。）と指摘したように、魯迅自身の『蔵書目録』にも周作人「書帳」にも所蔵が確認される塩谷温『支那文学概論講話』（大日本雄弁会、1919初版）などの「外国人」からの刺戟や影響を受けて中国小説を歴史的に体系化して解説を加えたのが『史略』で

あった。

魯迅は『史略』において、小説の淵源に書き起こし、漢、六朝、唐、宋、元、明、清、清末までの小説の歴史の変遷を、それぞれの時代にはそれぞれの時代を代表する小説があり、その小説はその時代に生きた人々の精神を反映し、その時代精神が批判されるに及んで次の新しい小説が発生するという時代精神の変遷を体系化している。これは、まさしく近代文芸思潮の変遷史を強く意識した手法で編纂されたものである。

厨川白村は『近代文学十講』（大日本図書、1912.3 初版）の中で、「文学は常に時代の反映である。そして何れの時代にも、其文化の中心となり根底となっている思想がある。その時代のあらゆる活動の心棒となって、時勢を運転させている根本的精神である。世にいう時代精神の語は即ち之を指したもので、文学の背後には必ず此時代精神が横たっている事は今更ツァイトガイストいう迄もない」と述べ、「一代の民心」を反映する「一代の情緒」が作品となって表れたものが文学であるとする観念を示している。そして文芸思潮とは、前代の時代精神を反映したもののへの反逆として、次の時代の文学・文芸思想が出現する潮うしろの流れを意味する。

魯迅は、1913 年 8 月 8 日に厨川白村『近代文芸十講』を、1917 年 11 月 2 日に厨川白村『文芸思潮論』（大日本図書、1914.4 初版）を購入した際にはさほど興味を示していなかった。しかし、『史略』の初稿が完成した 1920 年 8 月頃から、『史略』「序言」を書いた 1923 年 10 月にかけて、魯迅は文学の時代的精神の反映である文芸思潮という観点に着目している。その文芸思潮という視点により、魯迅は再び厨川白村『近代文芸十講』『文芸思潮論』を購入するとともに、昇曙夢『露国現代の思潮及文学』、生田長江等『近代文芸十二講』、中沢臨川・生田長江合著『近代思想十六講』、楠山正雄『近代劇十二講』などの一連の文学や演劇や思想の変遷の潮を取り上げる著作を入手している。

この中国小説の歴史の変遷を視点におく体系化の試みは魯迅の学者的性癖がなせる具現的な成果であるともいえた。また、魯迅のこの学者的性癖は自作の作品集を編む際にも顕在化し、『史略』の編纂と同期化（シンクロ化）して出現する。『呐喊』、『彷徨』、『野草』、『故事新編』という一群の創作集は文芸思

潮の変遷と各時代の文芸流派の特徴を意識し、創作上の表現技法に工夫を凝らして構成したものであった。そしてそのためには、その体系化を実現させるための理論的構築が必要となる。それが「書帳」の変化に現れているのだ、と筆者は捉える。

筆者のいう文芸思潮の変遷と各時代の文芸流派の特徴を意識したとは、竹内好が曖昧模糊で抽象的な言葉を以て魯迅の小説はすべて「実験の意味」<sup>7</sup>をもった構想であるという表現をより具体的に示したものである。だから例えば、その編構成において最初『呐喊』に収められていた『不周山』を、1936年1月に上海文化生活出版より「文学叢刊」の一冊として刊行された『故事新編』には『補天』と改題して収録していることは、まさしく、文芸思潮の流派の特徴を意識した編纂であるといえる。

ところで、関詩珮は「唐“始有意為小説”：從魯迅的『中国小説史略』看現代小説（fiction）觀念」<sup>8</sup>のなかで、「唐代にして始めて小説という意味を有する」という論点を魯迅が提示していることを述べる。それは、「魯迅からすると、晋と唐という二つの時代の人の最も基本的な違いは、唐代の人が創意工夫を凝らして、意識的にうまく“幻設”を表現していることで、その結果“わざと奇を好んで、小説を借りてそれを筆端に著わした”。そして『史略』の中には各章に“幻設”、“尽幻”、“構想之幻”などという言葉が散見されるが、簡単に言えば、今日で言うところの“虚構”と“想像”と理解されよう」と説明するからであるとしている。そして、関氏は「魯迅が『中国小説史略』を構想した二つの基本的な概念とは、第一は独創であり、第二は虚構である」、そこで、「魯迅が言っている“個人的造作”、“自造”、“虚造”、“造作”、“構造”、“創作”など多くの“造”と“作”、あるいは“意識之造作”とは、実際には中国の小説には本来決してなかった内在的概念であり、西洋近代小説（fiction）からきている」と整理する。

この“独造”（独創性）と“虚構”という言葉は、西洋で17、18世紀になっ

<sup>7</sup> 注(1)に同じ、「日記と翻訳と『野草』」403頁

<sup>8</sup> 関詩珮「唐“始有意為小説”：從魯迅的『中国小説史略』看現代小説（fiction）觀念」『魯迅研究月刊』総300期、北京・魯迅博物館、福建教育出版社、2007.4



て形成された「褒め言葉」としての「小説」とは虚構文体に概括される分類の呼称である」と説明する。そして最後に次のように結論づけている。

魯迅が『史略』を編んだ時、このような新しい小説の観念は文学知識を作り上げる有機的な部分としてすでに浸透していたが、彼は西洋小説の観念を中国小説の発展を批評するための概念手段としたばかりか、さらに編纂により中国古典小説の発展を総括する理論構造とした。中国小説の現代化のプロセスは、清末から西洋の道を歩み、民国時代に新旧中西が渾然一体となるに至って、中国文学は現代化のプロセスにおいて西洋近代の価値観をすでに自己同一化していたとすることができる。

以上、関詩珮の論考には共感するところが多い。しかし、民国時代に「中国文学は現代化のプロセスにおいて西洋近代の価値観をすでに自己同一化していた」という結論はあまりにも単純で楽観化しすぎている。「中国文学」を「魯迅文学」に替えるなら話はまだ理解できる。なぜなら、魯迅ですら創作を始めた頃から1924年以前は、文芸理論にしても、創作手法にしてもまだ手探りの状況にあり、それが「『新潮』の一部分についての意見」（『新潮』1巻5号、1919.5、『集外集拾遺』に収録）の中で、「『狂人日記』は幼稚で、しかもあまりに偏狭なので、芸術的にはなっていないものです」という自覚となって表れているからである。魯迅ですら西洋近代の文芸理論や、その理論を拠り所にする文芸思潮の変遷史をかなり深く理解するには、1924年成仿吾「『呐喊』の評論」をきっかけとする意識的で猛烈な西洋近代文芸理論の受容を待たなければならない。そこでやはり、上記の「中国文学」という主語はあまりにも一般論化しすぎであり、やはり「現代化の最先端に位置する一部の知識人」に改めるべきであろう。それは、文芸作品に「現代性」(modernity)を見出すことは容易ではあるが、各時代の精神を反映する文芸をその時代の特徴となる「現代性」を使用して歴史の変遷を著したものが文芸思潮史であるとするなら、魯迅のように文芸思潮を意識しながら作品に着手するというのはかなりの高次元のレベルの話であって一般論的な水準の話ではないからである。

## おわりに

これまでの研究<sup>9</sup>ではあまり意識されなかった『魯迅日記』『書帳』の1924年4月以降の突然の変化の理由を探ってきた。そのことにより、『魯迅日記』『書帳』の変化の時期を以て、近代文芸思潮の観点から見る「前期魯迅」の始まりと位置づける理由について考察してきた。

以上の考察を通して以下の結論が導き出せよう。

第一に、『周作人日記』『書帳』の記録から、二人に不和が発生する以前、日本語書籍はお互いが共用していただろうと推定されこと、そして、『魯迅日記』『書帳』変化の一因には、今まで頼っていた周作人の日本語書籍をあてにすることができなくなり、魯迅自身が積極的に日本語書籍を購入せざるを得なくなったこと、さらに、二人の兄弟の不和後から始まった『魯迅日記』『書帳』変化の中で、魯迅が最初に購入した書籍は周作人がすでに所蔵していたが自分でもどうしても必要に迫られて購入にせざるを得ない書籍が二冊あったこと、その一冊は生田長江等『近代文芸十二講』であり厨川白村『近代文学十講』に強い影響を受けて編まれた西洋近代の文芸・流派の変遷史を明快に解説する近代文芸思潮史の書籍であり、もう一冊は厨川白村『文芸思潮論』という「キリスト的世界観」と「希臘・異教的世界観」という二元論的価値観の対峙を軸に分析した独創的で明快な文芸思潮史の解説書であったこと、このことにより、この時期の魯迅がいかに強く「文芸思潮史」という言葉を意識していたかが判明した。

第二に、成仿吾「『呐喊』の評論」(1924.2)は、本格的な西洋の文芸評論の手法であるギュイヨー著・大西克禮訳『社会学的見地から見た芸術』(1914.12)に述べる「表現 Expression」の価値の重要性を援用して、魯迅『呐喊』を批評した作品論であり、『呐喊』の諸作品が当時魯迅が日本に身を寄せていた頃に

<sup>9</sup> 『魯迅日記』『書帳』の記載に見る1924年以降の突然の変化に触れる論考として次のようなものがある。

- ・注(1)の竹内好「解説」に同じ、「日記と翻訳と『野草』」
- ・巖家炎「魯迅と表現主義—兼論『故事新編』の芸術特徴」『中国社会科学』1995年2期、所収『世紀の足音』作家出版社、1996.10
- ・中島長文「魯迅における「文人」性」『ふくろうの声 魯迅の近代』平凡社、2001.6

隆盛した「日本の自然主義」の特徴、すなわち「記述」「描写」「再現」を創作手法した流派の模倣であり、「表現」の芸術ではなと酷評したものであった。魯迅はこの批評をきっかけに成仿吾の文芸理論に反駁するための理論構築を開始する。このことが、1924年4月以降に『魯迅日記』『書帳』に記載される書籍の変化となって現れ、以降「書帳」では日本人の著した文芸理論や日本語に翻訳された西洋文芸・美術関係のものが主流を占めていることとなると判断される。

第三に、『中国小説史略』からは、1920年の夏に初稿を完成した頃の魯迅には、中国小説の編纂方法には従来無かった歴史的変遷を意識する編纂方法がとられており、さらに西洋の小説(fiction)概念を意識した編纂も行われていたことが判明した。ただし、『中国小説史略』の刊行の時点においては、それぞれの時代精神を反映し歴史的変遷を遂げた各流派の表現方法までを考慮に入れた文芸思潮史という観点はまだ本格的には形成されていなかったであろうと推定される。

近代文芸思潮の観点から見る「前期魯迅」の終焉は1929年4月に刊行された翻訳集『壁下訳叢』(上海北新書局)にある、と筆者は考える。

『壁下訳叢』「序文」での分類区分からすれば、有島武郎、厨川白村なども「较旧的论据(やや旧い論拠)」に基づく文芸理論家として扱われている。魯迅は同書の中で、「旧い論拠」に対峙する言葉に「新興文芸」という言葉を用いるが、その対比を可能にする概念が「西洋文艺思潮」という言葉である。魯迅は、「文芸思潮」とは旧いか新しいとかの範疇を越えた通時的・歴史的な変遷の概念であるという観点を示している。「旧」から「新」への変遷はその時代その時代の時代精神に支えら、今まさに「新興文芸」が新しい時代の潮<sup>うしお</sup>として到来していることが看取できるのである。