

魯迅と自然・写実主義——

魯迅訳・片山孤村著「自然主義の理論及技巧」
及び劉大杰著「『呐喊』と『彷徨』と『野草』を中心に」

工藤貴正

はじめに

魯迅『日記』の「書帳」簿には1923年以前と24年4月以降とでは明らかな変化がある。

魯迅は1913年8月8日に厨川白村著『近代文学十講』(東京大日本図書株式会社出版、1912. 3、初版、購入版数は不明)を相模屋書店から、17年11月2日に同『文芸思潮論』(東京大日本図書株式会社、1914. 4、初版、購入版数は不明)を東京堂から、それぞれ小包便で入手したことを『日記』には明記していた。しかし、この2冊が『日記』の「書帳」に記されることはなかった。その時期、魯迅がこの2冊に特別な感心を示していた様子も意識していた様子も、彼を取り巻いた環境、彼に起こった状況から判断して特になかった。ところが1924年4月を起点に「書帳」は明らかに変化する。日本書と洋書、その中特に文芸理論に関する書籍の購入が際立つようになる。前記した厨川白村の同一書籍に関しても、1924年10月11日に『近代文学十講』(『魯迅所蔵目録』に拠ると、1924年の第82版か第83版)を、12月12日に『文芸思潮論』(『魯迅所蔵目録』に拠ると、1924年の第19版)を、魯迅は再度購入した事実を「書帳」に記録した。この「書帳」の変化の理由を筆者は、魯迅が近代文芸の思潮・主義・流派などを含む文芸理論を自覚的に意識したことに求める。それはその変化の時期が、魯迅が西洋近代文芸理論に目を向けさせるきっかけをつくった成仿吾の文芸批評「『呐喊』の評論」(篇末の奥付1923. 12. 2)が『創造季刊』2巻2号に掲載発行された時期に——雑誌の奥付では1924年2月28日——ほぼ一致するからである。

魯迅がすでに一度購入していた『近代文学十講』『文芸思潮論』2冊を再び購入し、この購入の事実を「書帳」に明記したのは、この2冊を書籍として重要なものと認め、「書帳」に書き留めることを主体的に行為させる何

らかの意識の変化があったことを意味するものであろう。そして意識の変化とは、魯迅が今までとは同じ意識や感覚では対処し切れない何かを迫られてでも吸収・消化し、独自の観点から判断しなければならない状況から引き起こされた変化であり、迫られてでも吸収・消化しなければならないなかったものとは、「書帳」の変化に端的に示された西洋近代の文芸理論と文芸思潮論であったと、筆者は考える。

では、魯迅が自覚的、意識的に受容し始めた文芸理論・文芸思潮論への理解度が一定の水準に到達し、そこからまた新たな発展乃至は展開を示す分岐点となったのは何時頃なのであろうか。魯迅は後年「『三閑集』序言」(1932. 4)に次のように述べる。

私には一つ創造社に感謝しなければならないことがある。それは彼らに「押しつけられて」幾つかの科学的文芸論を読むはめになり、以前の文学史家たちが山ほど説明しても、まだ纏れてすっきりしなかった疑問が解けたからである。しかもこのことにより、プレハーノフの『芸術論』を翻訳した結果、私の——私のせいで他人にまで及んだ——ただ進化論のみを信じる偏向が是正された。

この文章のすぐ後の「ただし」以降、魯迅は、『中国小説史略』を編んだとき集めた資料で、青年たちの検索の労を省くため『小説旧聞鈔』を刊行したら、成仿吾から無産階級の名を以って「有閑」と指弾されたと書いている。するとここで「創造社」と言っているのは、革命文学やプロレタリア文学を標榜する新鋭の創造社メンバー、所謂「後期創造社」であろうが、魯迅の念頭には「前期創造社」メンバーを含めた「創造社」であって、特に成仿吾が意識されていたのは明らかである。ところで、魯迅訳プレハーノフの『芸術論』の底本に使用した蔵原惟人訳『階級社会の芸術』(東京・叢文閣、マルクス主義芸術理論叢書之4、1928. 10)と外村史郎訳『芸術論』(同、マルクス主義芸術理論叢書之1、1928. 6)を入手したのが1928年10月10日と11月7日⁽¹⁾、『階級社会の芸術』に収められた「論文集『二十年間』第三版の序文」を訳了して「訳者附記」を書き終えたのが29年6月19日、外村訳『芸術論』所収の3篇の論文にこの蔵原訳1篇を加えて完成させた『芸術論』に「序言」を書き終えたのが30年5月8日、上海光華書局からの初版が30年7月である。筆者は、「『三閑集』序言」の文章において、魯迅の「疑問が解け

た」「このことにより、プレハーノフの『芸術論』を翻訳した結果」「進化論のみを信じる偏向が是正された」と言う文芸論への新たな展開を示す分岐点を示す訳書刊行に、1929年4月に発行の『壁下訳叢』があると考えている。すなわちこの翻訳書の刊行は、魯迅が創造社からの挑発を起点に、文学革命論争における文芸理論の読解・翻訳を整理した今までの文芸理論構築の到達点であり、新たな文芸理論理解への出発点を示す訳業整頓の顕れであると考えている⁽²⁾。

そこで本稿では、魯迅の文芸理論・思潮論の受容において、『創造季刊』2巻2号(1924.2)に掲載の成仿吾著『『呐喊』の評論』をきっかけに西洋文芸思潮と文芸創作上の流派に対する理解を深める作業として行った読書と翻訳が、かなりの理解度に達したと考えられる『壁下訳叢』(上海北新書局、1929.4)刊行までの時期を中心に、魯迅と自然・写実主義との関係について概観する。

I 魯迅における自然・写実主義理論の受容

魯迅は1925年10月30日付発行の『莽原』周刊28期に片山正雄著「思索の惰性」を訳載し、さらに11月29日夜に同著「自然主義の理論及技巧」を訳了している。この2作はともに片山正雄著『最近独逸文学の研究』(東京博文館、1908.12初版)の中から選択、訳出したもので、後に『壁下訳叢』に収録される。魯迅は1929年4月20日付けの『壁下訳叢』「小引」において、「これは三、四年に亘り文芸に関して翻訳した論説を色々集めた本であり」「今回編集を終えてみるとわずかに25篇しかなく」「排列について言えば、前半の三分の二——西洋文芸思潮を紹介した文章は含まない——が凡そ主張している内容は何れもやや古い論拠に基づいており、『新時代と文芸』という新しいタイトルすら、やはりこの類に属している」「後半の三分の一がともかく新興文芸に関わっていると言える」と述べている⁽³⁾。『壁下訳叢』に収録された論文25篇を排列順に示すと、片山孤村(正雄は本名)3編、ロシア人東京帝国大教授ケーベル1篇、厨川白村2篇、島崎藤村1篇、有島武郎6篇、武者小路実篤4編、金子筑水1篇、片上伸3編、青野季吉3篇、昇曙夢1篇である。この中、「西洋文芸思潮を紹介した文章」と片上、青野、昇の7篇が扱う「新興文芸に関わっている」論文を除けば、金子筑水「新時代と文芸」をも含めた論文の「主張している内容はやや古い論拠に基づいて」と、魯迅は言っている。1925年3月5日、魯迅は東亜公司

に赴き「新時代と文芸」が収められた金子筑水著『芸術の本質』(東京堂書店、1924.12)を購入し、25年7月24日に『莽原』週刊14期にその翻訳を掲載している。魯迅は自分が置かれた時代状況と文芸論の潮流を考慮に入れて、1929年4月の段階で金子筑水「新時代と文芸」を「やや古い論拠」と語っているのは、「新時代と文芸」が自然主義以降の新浪漫派的理想主義の視点から自然主義の否定に基づく人間性の回復と発露を主張しているからである。この翻訳については稿を改めて論じるが、ここでは魯迅における自然・写実主義の認識のあり方を片山孤村著・魯迅訳「自然主義の理論及技巧」及び『壁下訳叢』に所収された片山孤村著・魯迅訳「表現主義」(所収『現代の独逸文化及文芸』1922.9)を原文の文章に則しながら紹介し、更に劉大杰著『呐喊』と『彷徨』と『野草』(1928.5)を用い、魯迅における写実主義の内容を確認して行く。

魯迅訳・片山孤村著「自然主義の理論及技巧」

①自然主義と写実主義

魯迅が自然主義や写実主義を紹介する数ある近代文芸思潮の解説書の中から、片山孤村の「自然主義の理論及技巧」を選び翻訳した理由の一つに、「自然」とは何か、「写実」とは何かという言葉の定義を含め、全体としては短めの解説の中で簡潔に要領を得た紹介がなされている点にある。

自然と云う語には種々の意味が有るが、文芸上の自然主義なる語に於ては二種の意味しか無い。第一は人為即ち文明の反対としての自然、第二は現実 Wirklichkeit 即ち感覚世界としての自然である。

ドイツ文学研究者である片山孤村は、まず自然主義の「自然」についてこのように定義し、二つの自然を次のように説明する。

第一の自然主義は、ジャン・ジャック・ルソーの『エミール、一名教育論』(1762)の巻頭において「造物者の手より出ずる一切は善なれども、人の手に入りて墮落す」という言葉で文明の弊害を指摘し、エミールは自然児として教育しなければならないことを説いたことが、18世紀の人心に深刻な影響を及ぼし、ドイツでは1770年代の「颯興淳起」運動 (Sturm und Drang のことで、昭和初期に至り成瀬無極はこのシュトゥルム・ウント・ドラングを「疾風怒

涛」運動と訳す——筆者注)を惹起した原因の一つとなっていること。ドイツの少壮年文学者等は自然を不羈放縦と同一意味に解釈し、空想と感情に耽り、社会文芸等に於ける習慣、制限、規矩準繩を無視することで、真の人道に到る道だと信じ、民謡の価値を過重し、法則に羈束されない戯曲を理想としたことが説明される。

第二の自然を現実と解釈する自然主義は、19世紀の自然主義で、フランスでは写実主義(Realismusは画家クーベルにより、Naturalismusはゾラにより始めて文芸上に用いられる)と同意味に用いられ、ドイツではヘッベル(Hebbel 1813-1863)、ルートヴィヒ(Ludwig 1813-1865)、フライターク(Freytag 1816-1895)以来の文学を写実主義と名づけ、1880年代の「飈興浮起」運動以来の写実派の文学を、殊に自然主義と云い慣わせていること。但しこの自然主義は美学者フオルケルトの所謂歴史的概念としての自然主義で、審美的概念としてのそれではなく、審美的概念としての自然主義とは芸術の目的は自然を模倣するに在りとか、出来るだけ自然に逼るに在りと云う一定の主張で、歴史的概念としての自然主義とは19世紀末のドイツ文壇に行なわれた諸種の文芸上の総称であると紹介される。

② フランス写実派＝自然派の元祖と自然・写実主義の理論的定義

a. ジャン・ジャク・ルソー(Jean-Jacques Rousseau 1712-1778)

ルソーは『懺悔録』(Les Confessions)に於て自己の経歴性行を包み蔵さず、省略もせずのありのままに写し出し、其の如き筆法は取りもなさず自然主義である。しかしルソーはただ露骨なる描写の凄まじき効果を暗示したに過ぎず、この理論を小説には応用しなかったため、ルソーを以て自然派の鼻祖とするのは妥当ではない。

b. バルザック(Balzac 1799-1850)

ルソー以降スタンダール(Stendhal 1783-1842)の如き心理小説家があつて始めて精細深刻なる自然主義の技巧を小説に用いたと称されるが、写実主義を以て文壇に革命的事業を成就して、写実主義の父とも仰がれるのはバルザックである。バルザックはヴィクトル・ユゴー(Victor Hugo 1802-1885)、ジョルジュ・サンド(George Sand 1804-1876)、アレクサンドル・デュマ・ペール(Alexandre Dumas Pere 1802-1870)等のロマンチック主義に反対して、物質的生活の辛勞を精写した革新者である。彼は全集『人界の喜劇』(現在訳『人間喜劇』Comedie Humaine)25巻の序において、「風俗の歴史を伝える」た

め「社会の情欲、道徳、罪惡の目録を編製し同種の性格を集めて類型(代表的性格)を示し、……(中略)……残念ながら吾人に遺さなかつた書籍を作ろうと思う」と自称する如く、風俗描写者の鼻祖、若しくは高尚なる意味の風俗史家である。バルザックの確信によれば、文学は社会の生理学でなくてはならず、生理学の前提及び帰着は必ず厭世的ならざるを得ない。近代の人心を支配するのは恋愛でも、快樂でもなく、唯黄金である。そこで彼は一代の社会が黄金を得んが為に苦勞し、狂奔し、私利私欲に耽る有様を忌憚なく描写した。是が彼の人生觀が厭世的な所以である。また『喜劇』の序に言うように「結構は善事よりも悪事を挙げ、描写の或る部分は悪人の一群を示すことが有るが……(中略)……この不道徳に……(中略)……完全なる対照をなすべき他の部分の道徳的なること」を描いた。そしてその描写は精細に過ぎ、専門家で無くては解せぬような事まで根気よく叙述しているのは、輓近自然派と同様である。

c. ゾラ(Zola 1840—1902)

ゾラは作家たるのみならず批評家、審美学者を以て自任し、其著作『実験的小説』(Les Roman Experimental)『自然派の小説家』(Les Romanciers Naturalistes)等に於て自然主義の理論を述べているが、ゾラの実行は必ずしも之に副わかなかつたのみならず、彼はこの理論のため自縄自縛に墜つた。ゾラは『実験的小説』の中で、自然派の小説家が演劇社会を材料に小説を描こうとする場合の例を挙げ、「彼は第一に彼が描かんと欲する社会に関して見聞する一切を集めて、書き留めて置かねばならぬ」こと、そのために俳優と相識になり、演劇に精通した人々と談話し、二三日は劇場に暮らし、或る女優の棧敷で幾晩か過し、証拠文書が完全になったら「小説家は唯事実を理論的に配列すればよい」こと。「この小説が奇異で有るか、否やには関係はない。之に反して平々凡々であればあるほど、益々類型的(代表的)になって来る。現実の人物を現実の境遇に活動させ、読者に人生の一部を示すことが、自然派小説の本領で有る」と理論づけている。

d. バルザックとゾラ

バルザックは実世間の人物を観察して得たる結果を以て類型を形成して、或る階級、或る職業を代表させるが、ゾラの人物は或る種類の代表者ではあるが典型ではなく、多数の個人の平均でもなく、個人である。だからナナはナナでナナ以外にナナは無い。

バルザックは其觀察を科学者のように備忘録に書き留めて置かず、直ちに

範疇に分ち、緊要ならざる瑣末の事物は大抵忘れてしまうので、個々の事象を集めて、類型的に性格やら光景やらを描写するにも至極楽になり、彼の人物や光景は読者に統一ある明劃なる印象を与え、著作は全体としての効果に富んで実る。之に反しゾラは如何なる瑣末な事でも、否、殊に好んでかかる事象を精写するから、時には固より煩瑣に過ぎる嫌は有るけれども、この種の精写が成功した場合には実に凄じき効果を生ずる。

e. 自然主義の代表

自然主義は、理論と實際がよく一致するゴンクール兄弟(Edmond De Goncourt 1822—1896、Jules De Goncourt 1830—1870)とフロベール(Flaubert 1821—1880)の3詩人を以て最も純粹に代表せらたと云っても大過はない。

f. 自然主義の理論的定義

自然主義とは、感覺的現實世界を経験のままに描写するを以て芸術の本義とする主張である。自然派の芸術家は自然界、即ち現實界の一切の事象をそのままに描写し、其間に何等の選択、區別もせぬ。又絶対的客觀を神聖なる義務とし、其著作に自己の個性を現さざらんと努めるのである。此要領に於てあらゆる自然派の文士は悉く一致しているけれども、理論の細目や実行の方法は至っては、千種万別であることは固よりである。

③自然主義の技巧

自然派は如何に自然を模倣するかの疑問を、ソーヴジョー(David Sauvageot)氏が提出し、解決したのは19世紀のみならず、古来一切の写実主義、自然主義の解明に新光明を投ぐるものである。

第一に、写実主義はイギリス及びロシアの小説に於けるが如く、宗教又は道徳を伝え、又はゾラの著作に於けるが如く、実理哲学を教えんがために使われている。其代表として、バルザック、ゾラ、ドフトエスキー、トルストス、イプセン等がいる。此れを氏は「教訓的写実主義」と命名している。

第二に、写実主義は模倣の天性に従い、精細なる描写を悦ぶの余り、単に自然を写生することがある。フロベール、ゴンクール等は之に属している。之は「純芸術的写実主義」と云うべきものである。

純芸術的自然主義：此自然主義に関しては、ユリウス・ゴルトシュタイン氏が論文『審美的世界観に就て』(Ueber aesthetische Weltanschauung)に述べたものが傑出している。『ゴンクール兄弟の日記』の世界観は宇宙及人事の無価値、無意味を信じる深刻なる厭世観に、「生命とは何か、分子集合の利用に

過ぎぬ」という極端なる唯物論が結合したものである。人生は芸術が無くては永久の凋落であり、腐敗であるが、芸術は文明生活や人類にとって何の意義も無く、芸術は自己目的である——芸術の為の芸術 *L'art pour l'art* であるとした。*L'art pour l'art* の中には消極的と積極的との両立論が含まれている。消極的立場は芸術に対する道德の制限を排斥し、積極的立場は万物等しく芸術の対象となり、芸術の関する所は唯形式、技巧であって、対象、内容ではなく、其技巧だに成功していれば、内容の如何はない。この自然主義では、客観的には芸術は人生問題や宇宙問題に対して何等の意義をもっておらぬが、主観的には一個の努力の価値ある目的がある、即ち情緒 (*l'emotion*) である。物体中の一物体なる人は神経の作用に依って事物の表面に審美的情緒を作る。この情緒を作る自然主義的審美主義者は神経を重視し、芸術は情緒、印象、刺激、戦慄によって、唯物論的に解釈されたる人生の不快と、寂寥と、無意義とを超越する手段であるとする。この自然主義的、厭世的審美主義は単に理論ばかりでなくオスカー・ワイルド (*Oscar Wilde 1854-1900*) やダンヌンツィオ (*D'Annunzio 1863-1938*) の描いた人物に於て具体的に現れている。この自然主義的審美主義 (*Naturalistischer Aesthetizismus*) に於ては人生は審美的情緒と非審美的情緒との二よりしかない。此れが此主義のデカダンの特徴で、デカダン (*Decadence*) とは自然主義的審美主義に伴われた一定の精神状態と解され、其心理的特徴は、個々の心的作用を統一する意力の欠乏で、各瞬間の印象に支配せられてしまい、享樂の為新奇険怪なる刺激が最後の目的となる。此新刺激を求めてやまぬ傾向はボードレー (*Baudelaire 1821-1867*)、バルベー・ドールヴィイ (*Barbey d'Aureville 1808-1889*)、ユイスマンス (*Huysmans 1848-1907*) 等に於て殊に著しい。

④ドイツ自然主義

ドイツでは写実主義は前に述べたように、ヘッベル、ルートヴィヒ、フライターク等の時代から画然たる時期を作っているけれども、真のために美を犠牲に供するフランス流の写実主義ではない。彼の三人の外に、ケラー (*Gottfried Keller 1819-1890*)、シュトルム (*Theodor Storm 1817-1888*)、クラウス・グロート (*Klaus Groth 1819-1899*)、フリッツ・ロイター (*Fritz Reuter 1810-1874*)、シュピールハーゲン (*Friedrich Spielhagen 1829-1911*)、ハイゼ (*Paul Heyse 1830-1914*)、ラーベ (*Wilhelm Raabe 1831-1910*)、フォンターネ (*Theodor Fontane 1819-1898*) 等の名は此「写実主義」の代表者として不朽

と云ってもよからう。フランス流の写実主義がドイツ文壇に行われるに至ったのは、1880年代から1890年代へかけての「颯興浮起」と称せらるる革命運動の結果である。ドイツ文学に謂わゆる自然主義とは、フランス流の自然主義、即ち審美的概念としての自然主義、又は人生観としての自然主義ばかりでなく、亦所謂「輓近派」(Die Moderne、魯迅訳「現代派」)の諸傾向の全体を含んでおり、其性質が甚だ複雑で、フランス流の自然主義その儘もあれば、更に之を極端にした「徹底自然主義」もあれば、神秘主義、主観主義、象徴主義、新ロマンチック等の諸傾向を一括した新自然主義もある。其他社会主義、ニーチェより来た個人主義、無政府主義を加味したものもある。「輓近派」の徒は我日本の自然派と同じく皆模範を外国からとったので、其私淑する模範の種類と、人々の心状、性格、学識に従って、千人が千人遣り方は皆違う。違わぬのはただ斬新 modern と云う目的ばかりである。要するにドイツに於ける自然主義はフランスのそれにもとづき、更に之を極端にし、精細にし、且つ是を実行して徹底せずんば止まざる傾向があった。

以上、片山孤村の地の文章を生かし、要所を接続しながら前後の脈絡に齟齬が生じぬように纏めた。ただし人名に関しては現在慣用されている表記に改めた。ここでもう一度全体の内容を整理してみる。

まず、自然主義と写実主義の違いであるが、「自然」には2種あり、一つはルソーに始まる「人為」に対峙する自然で、これは飾らぬありのままの精神状態を求めるものであり、もう一つは、感覚世界に映し出される現実を精細且つ克明に模写させようとする自然である。この第二の意味の自然において、現実 real 世界及び感覚としての現実 reality を如実に表そうとするのが realism 即ち写実主義と呼ばれるものである。科学実験的な自然科学を念頭において分析を極めたのがゾラに代表される自然主義であるが、片山孤村の理解では、科学分析的なゾラを自然主義の代表とはせず、自然主義的審美主義や厭世的審美主義へと受け継がれる、模倣の天性に従うフロバールとゴンクール兄弟をフランス自然主義の代表としている。また、フランスでは自然派と写実派は同じ意味において認識されていること、更には日本も含めドイツでも、それぞれの受容者がその模範とする自然主義が個性の違う各人各様の自然派の作品からもってくるため、様々な傾向性を有する自然主義が生じていることである。

魯迅は翻訳に際し、全体として日本語原文にかなり忠実に訳しながらも、

日本語テキストにあるドイツ語の誤った表記を訂正し、本来作家名の欧文表記が無かったものにもその表記を加えたり、逆に、例えば孤村の原文では「フライターク以来の文学を写実主義、又は詩的写実主義 Poetischer Realismus と名づけ」とあるが、「詩的写実主義」の部分を省略して訳すなど、自分の理解のため、また他人への簡明な翻訳のためか、少ない限りでの省略も行なっている。一方、原文に「審美」と言う言葉が12回に亘って使われているが、魯迅訳は二通り、一は「審美」、一は「唯美」である。普通はそのまま「審美」と訳し、「自然主義底審美主義」とか「審美底情緒」としているが、単なる「審美主義」という場合と、「審美」を修飾する語に「厭世的」とか「デカダンの」とあると、「唯美主義」「厭世底唯美主義」「頽唐底唯美派」と、明らかに使い分けしている。

ところで、成仿吾が魯迅に行なった『『呐喊』の評論』において、成は文章表現の手法を「記述」「描写」「再現」「表現」という用語で使い分けて、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、更に、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分析していた。すると、片山孤村が示した自然・写実主義の文章と成仿吾の指摘との関係から確認できるのは次の2点であろう。

- ①日本の自然主義はどちらかというところ、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自然主義であったこと、そして、ドイツも日本も同様に、受容者が私淑する自然主義の違いにより、フランス本国とはまた違う自然主義の傾向が生じていたという点。
- ②魯迅自身の作品傾向は、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主義であって、決して日本の自然主義とは関わらないが、確かに自然・写実主義的な色彩を色濃く持っている点である。

片山孤村著・魯迅訳「表現主義」での自然・写実主義

- a. 科学は顕微鏡に依って、実験心理学は分析に依って、自然派の戯曲家は性格と環境との描写に依って人間を研究し若しくは構成したが、それは人と云う機械であって、靈魂は持たなかった。斯くして機械的文化時代の学者や詩人には靈魂の觀念は全く失われ、斯くして精神(ガイスト Geist)と靈魂(ゼーレ Seele)とは混淆され同一視されるに至った。

- b. 自然派と写実派とは人間の機制を暴露し、之を動かす諸原動力、即ち刺激と神経と血とを探究せんが為めに人間を解剖する。彼等は心理研究に従事し、心理学の参考材料を供給する。彼等は人間を環境、即ち特殊の境遇と国民的気候の奴隷として示す。然れども彼等は実在を、与えられたもの動かすべからざるのもの、打克ち可からざる抵抗と解する。彼等の著作は現実の描写、世界の映像である。

成仿吾は、1923年6月に『創造週報』第5号に発表した「写実主義と卑俗主義」の理論に則して批評したのが『『呐喊』の評論』であり、この「写実主義と卑俗主義」の拠り所となったのがジャン＝マリ・ギュイヨー『社会学的見地から見た芸術』(L'art au point de vue sociologique. 1890)であったが、魯迅は北吟吉監修のギュイヨー『社会学上より見たる芸術』(潮文閣、万有文庫9、1928. 4)を1930年3月11日内山書店から購入している。それに先立ち1927年11月18日にやはり内山書店から購入した片山孤村著『現代の独逸文化及文芸』所収の「表現主義」により、成仿吾が「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」と指摘した根拠がここにあることを、魯迅は理解する。表現主義に関わる問題は稿を改めて述べることとし、ここでは上述したこの著「表現主義」が指摘した自然・写実主義の問題において、魯迅が認識したと思われる点を整理すると、やはり2点に纏めることができる。

- ①魯迅の文芸思潮としての創作方法も、性格と環境との描写に依り人間を構成し、人間を環境即ち特殊の境遇と国民的気候の下に示していること、そして、現実を与えられた動かし難いもの、克服しがたき抵抗と認識し、作品においてその現実世界を描写し、中国世界を映像的に示していたことを確認し、自分の『呐喊』『彷徨』の作品群は文芸思潮としての表現主義に対峙する自然・写実主義であることの認識を確実にしたと想定される。
- ②自然主義において、機械的に構成された人間は靈魂を持たないという認識である。嘗て人間の精神には、知識を作り哲学や倫理感情を司る精神(ガイスト Geist)と、心情の神秘に及び肉体と密接に結びつき愛や憎を司る靈魂(ゼーレ Seele)なるものがあったが、自然主義においてはまったく無視されており、現代人も精神と靈魂は混淆し同一視して、靈魂を精神と同意義にしているという指摘を、1927年11月段階の魯迅にあってはおそらく共感を持って受け止

めていただろうと思われる。

Ⅱ 劉大杰著『『呐喊』と『彷徨』と『野草』』——写実主義から象徴・神秘的情緒へ

劉大杰⁽⁴⁾は、1928年5月『長夜』第四期に「『呐喊』と『彷徨』と『野草』」と題する評論を、魯迅逝去の追悼記念的な意味合いで編集された36年12月『宇宙風』30期に「魯迅と写実主義」と題する評論を書いている。

『『呐喊』と『彷徨』と『野草』』は日本留学中に書かれた評論である。この中、劉大杰は冒頭、今日の中国の文芸界では、作品の批評が「友好的な讚美か罵倒的な復讐」、或いは「偏見的な善意か悪意」のもとになされるのが、ごく日常的な普遍的な状況であること。また、「最新の看板で、人を攻撃する輩」や「Proletariatを以って自己のBourgeoisを粉飾するのを憎悪する」のは、「商業や政界での投機においてはかまわないが、文化運動で投機的な事業を作り出すことは、まことに最も遺憾なことである」と考えること。さらには、厨川白村の「いわゆるBourgeoisの文学とは、紳士気取りにして真実の人間性を失った作品である」との定義を引用し、「今日一般の人々が、幾つかのからっぽの新名詞をもっぱら巧くひけらかすのは、文字の読めない第四階級の読者に対し、三十年来、中国民族にとって罪深い彼ら留学生の鼻持ちならぬ態度を並べたてているということであり、彼らこそが実際にはブルジョア精神の結晶である」。しかし、「文学は、浮ついた紳士気取りを捨て、真実の人間性を掴み取ることができたら、当然永久性を有する」。時代が変わろうとも「人間性は、いつも相通じる部分を有し、保存されれば、時間と空間を超越する」。そこで、「深淵なる人間性を掴み取る」ことが必要であり、「私たちが今日でもまだシェークスピアやゲーテの作品を愛読するのは、BourgeoisやProletariatを以って区別できるものでもない」のだと、述べている。これは、魯迅も推薦する本間久雄の『文学概論』からの受け売りではあるが、劉大杰は真にそこに描かれる言葉と内容に共感したのだろう。劉大杰は、このような文芸批評の態度で、二度に亘り「私は魯迅の仇敵でも友人でもなく、彼に対して先入観としての愛や憎もない。私が今日言うことは、全て私自身が言いたいことであって、友好的な讚美でも、罵倒的な復讐でもない」と明言し、彼独自の作品批評を展開する。

劉大杰は、『呐喊』『彷徨』『野草』3冊の小説集の読後感をまず次のように述べる。

私たちが魯迅のこの三冊の文集を読み終わって気づくのは、彼が一人の写実主義者であり、忠実な人生の観察者の態度で、現実の諸現象の内部に潜む人生の活動を観察していることである。彼は人道の教師でも、社会生活の指導者でもない。彼は鋭いまなざしで、ほかの人が注意しない種々の人生の活動を掴み取る。彼は顔をこわばらせて、莊嚴にすこしの情け容赦もなく、彼の諷刺の筆を揮う。それらのものを真に迫って描写する。彼は批判も、説教もしない。人類の社会の醜悪を、一つずつ読者の眼前に陳列すれば、彼は責任を果たしたといえるのである。

その上で劉大杰は、魯迅の『呐喊』『彷徨』が「豊富な人生経験」「鋭利で諷刺的な筆鋒」で「ほかの人が注意しない種々の人生の活動を掴み取る」写実主義の作風であったが、『野草』に到り作風が一変し、「写実主義を離れ、かなり明確に神秘的で象徴的な情調をあらわしている」と述べている。そしてこの後批評は、『呐喊』『彷徨』の成功の要因と、魯迅の作風が「神秘的で象徴的な情調」に傾いたことは何を意味するのかを分析する。

『呐喊』『彷徨』の成功の理由

①写実主義作家として必要な豊富な人生経験

中国の写実主義の作家の中で、魯迅が成功した一人である。彼には最も豊富な人生経験があり、最も鋭利で諷刺的な筆鋒がある。『呐喊』と『彷徨』の中で、彼自身が人生の途中で体験したり目にしたりしたことがらを描いていないものは、ほとんど一篇もない。そこで、『祝福』『孔乙己』『酒樓にて』『離婚』『故郷』はあんなにも実感をこめて人を感動させるほどに描写される。現在の一般的な青年文士が、人生の経験に欠け、もっぱら理想に頼り創造するので、結果は不自然である。彼らのすべての経験が学生時代の生活であり、ちょっとした恋愛の浪漫史であるので、現在の新しい文学家の作品に、恋愛の物語が充満しているのは、このことが原因している。

魯迅が創作を開始したのは、すでに中年だった。彼には恋愛という浪漫的な生活はなく、彼を浪漫的な世界にのめりこませたが、彼に感じさせた最初のものが、社会と人類の醜悪であり、現実世界の暗黒であった。彼は第一篇

『狂人日記』では、現実と理想の闘争、真と偽、暗黒と光明の衝突、旧礼教への懐疑、眼に染着いた色に慣らされていることに対する反抗を描き出した。

『狂人日記』以降、『彷徨』の諸篇に至るまで、作風はずうっと変わらなかった。

魯迅は豊かな人生経験を持つ作家で、彼の筆により表現された人生の苦悶は、ほかの人が表現したものよりも一層深いものである。郁達夫が表現したものは、未成熟な青年の煩惱であり、魯迅が表現したものは、人の世に共感する苦悶である。『祝福』を読み、『孤独者』を読み、『酒樓にて』を読むと、深々とこの人間苦を感じるのである。

『呐喊』と『彷徨』には合わせて二六篇の小説がある。芸術的に成功し、しかも翻訳して外国人に読ませることができるものは、『孔乙己』『阿Q正伝』『祝福』『故郷』『酒樓にて』『離婚』の六篇だと、私は考える。これは当然私個人の直感である。私はこの六篇の中で表現されているのが、人生で最も沈痛で最も厳粛な部分だと思っている。この厳粛な部分を表現する作者の筆鋒をもって、ほかの人は風刺とか皮肉だとか言うが、私は人類への同情であって、最も深い部分への涙だと思っている。この六篇において、臆病で、後ろ向きで、いい加減で、病的で、不徹底な精神文明である中国民族のねじ曲がった根性を、すべて読者の眼の前に繰り広げた。

②中国で唯一の技巧派作家

日本では芥川龍之介氏を称して、技巧派作家とする人がいる。彼の『鼻』『猿』『羅生門』を読んだことのある人なら、彼の描写の技巧が解るはずである。中国では技巧派の作家と称されるのは、ただ魯迅だけである。『さらし刑』という一篇は、その代表と見なすことができる。

③郷土文学作家

私たちは『呐喊』や『彷徨』を読み終えると、作家はかなり深く郷土芸術の持ち味を有していることを見出す。本来作家というものは、故意に民族や郷土から離れて、何かしら新しい看板の文学を叫びたがるものである。銘柄は新しいが、品物は結局、その通りのものではない。しかし、彼が表現する地方的色彩は非常に重厚である。

私たちがこれら数篇の小説を読むと、魯鎮やS城や未荘の気風の閉塞を、郷民の愚昧を、及び男女、教育、町、農村の状態を、かなり強い印象をもつ

て獲得する。そこで、魯迅が郷土芸術の作家と言われるのも無理からぬことである。

『野草』に顕われる象徴・神秘的情調

『野草』に到り、はじめて写実主義を離れ、かなり明確に神秘的で象徴的な情調を表している。『呐喊』『彷徨』において、作者はかなり強く現実の色彩を捉えており、彼の現実を観察する眼は、いかなる人に比べても鋭利であった。この社会で発する様々な悲劇を、作者は現実の個性を通過させて、成功裏に描写した。しかし、彼は社会の醜悪と人類の偽善に、示唆的実地的なものを加えずに暴露したのだ。『野草』に到り、作者はすべてが変わった。

たとえ欧州の作家でも、中年や老年の作品には、往々にして明らかな限界を提示する。おそらく、人は中年の血気盛んな時には、すべての欲望——建設的或いは破壊的な——が、かなり強烈である。そこで、描き出される作品は、大方が写実世界のものである。老年に到り、人生の道を長いこと歩いて、すべてが意気消沈すると、描き出すものは、容易に神秘的で理想的で浪漫的な世界に偏向する。

『野草』では、かなり強烈に詩的で感傷的で病的な色彩を描き出している。『呐喊』の作者は、人生に対し、社会に対し、すべてに対し、まだささやかな希望を抱いていた。例えば、阿Qや単四嫂子や孔乙己などは、まだ人生の途上であらがっていた。『彷徨』に到り、失望から絶望への道に入り込んだ。例えば、『孤独者』の魏連受、『酒楼にて』の呂緯甫、『祝福』の祥林嫂はすべてこの類の人物である。『野草』に至り、人生はすでに墳墓にさしかかった。『过客』と『希望』の二篇は、かなり沈痛に人生の幻夢と微小を表現した。『呐喊』から『彷徨』に至り、『彷徨』から『野草』の墳墓に至るのは、魯迅の作品における内心の移動の過程である。魯迅の心は老いて、晩年に到った。

劉大杰はイプセンを例に、彼の作品が「浪漫の時代」「純写実の時代」を経て、晩年になると「浪漫的な神秘の時代」に到ったことを挙げ、また、それはストリンドベリでもフウプトマンにでも同様に見られる創作年代の明らかな痕跡であるが、「魯迅の年齢は、外国の人と比べると、まさに創作力の最盛期にあるのに、彼の創作の時代は、まるで末路に入ったかのようである。彼は『彷徨』から『野草』に到り、壮年から老年に到り、写実時代から神秘時代へと到った」、「魯迅の心は老いて、晩年に到った」と魯

迅とその作品を評価する。そこで、「もし作者がすこしでも生活を変換しようと手立てを考えないと、以後は二度とわりと大きな作品は書けなくなるかもしれない」ので、「カバンを抱えて、外国にでも旅行へ出かけることを望む。自分の生活史に、数頁の空白の部分があっても好いではないか」と忠告する。

魯迅は1932年4月26日付けの「古文をつくり、よい人間になる秘訣——夜記の五、未完」(所収『二心集』)の中で、劉大杰のこの文章を「感激しつつ読んだが、それはひょっとしてその筆者が言っているように、これまでに一面識もなく、個人的な恨みやつらみが介在していないせいであったかもしれない」と語っている。また、劉大杰は36年12月に発表した「魯迅と写実主義」では、魯迅文学の特徴を以下の4点に整理する。

- ①中国の写実主義は、魯迅の手に始まり、魯迅の手で完成したこと。
- ②魯迅の『呐喊』『彷徨』の諸作は、疑いもなくロシア文学の影響を受けていること。
- ③魯迅前期の文学理論は、終始厨川白村の見解を基礎にしていたこと。
- ④革命文学論争以降、魯迅は厨川白村の文学理論を捨てて、ソビエトロシアの文芸政策、Plekhanovの芸術論、Lunacharskyの文芸と批評など数冊を、立て続けに翻訳し、左翼文壇の巨頭になったこと。

以上、劉大杰における魯迅の批評と魯迅文学の文芸思潮的傾向性に対する評価を詳しく提示したが、全体としては正鵠を射た評価であり、また上記の4点に整理した指摘にも、筆者も同感する。特に②については、昇曙夢の770頁にも及ぶ大著『露国現代の思潮及文学』⁽⁵⁾(東京改造社、1923.7改訂初版)を魯迅は北京の東亜公司から1925年2月14日購入している。この『露国現代の思潮及文学』の「序論」「現代露西亜文芸思潮概説」⁽⁶⁾において、昇曙夢は「田園文学と都市文学」及び「郷土文学と世界文学」という二つの視点を、前の時代に隆盛した文学の傾向が次の時代を反映する時代精神の影響を受けて新しい文学へと変化するという文芸思潮論の観点から、ロシア現代文学を13章に分け解説する。その昇曙夢の分類の範疇で分析すると、魯迅の『呐喊』『彷徨』は、プーシキン(1797-1837)が与えた国民文学の内容にふさわしい新しい形式即ち写実主義を創始したゴーゴリ(1809-1855)以来の、ロシア写実主義の特色、特に田園文学的、郷土文学的特色

が色濃く反映されていると理解できる。

おわりに

本稿においては、中国で初めて西洋近代の文芸理論を使用して本格的に他人の作品を酷評した成仿吾『『呐喊』の評論』を受けて、魯迅が1924年4月以降集中的に西洋文芸思潮と文芸創作上の流派・文芸理論に対する理解を深める作業としての読書と翻訳を行ない、その魯迅の文芸観認識の到達点と分岐点に位置する——中井政喜氏の言葉を借りれば「中国におけるマルクス主義文芸論の受容のための、一つの一里塚を記すもの」となった——『壁下訳叢』(1929. 4初版)に所収の「西洋文芸思潮を紹介した文章」即ち片山孤村著・魯迅訳「自然主義の理論及技巧」(1925. 11. 29訳了)、同「表現主義」(1927. 11. 18入手)を材料に魯迅の自然・写実主義の認識のあり方を紹介し整理分析した。一方、魯迅が描く作品を成功した写実主義と評価した、魯迅が生きた時代と共時性を以て現れた劉大杰の評論『『呐喊』と『彷徨』と『野草』』(1928. 5)の内容を紹介整理して来た。

成仿吾が批評したことは、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、また「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ること、彼の作品は細部に亘るまで全てを描写し尽した「記述」「描写」「再現」という文章表現の手法であり、文章は「表現」されて始めて創造の境地に達するということであった。魯迅は自然・写実主義文芸思潮に関する論文の訳出を通して、成仿吾批評の誤謬を認識するとともに、次の4点を理解したと想定される。

- ①日本の自然主義はどちらかというと、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自然主義であったこと、そして、ドイツも日本も同様に、受容者が私淑する自然主義の違いにより、フランス本国とはまた違う自然主義の傾向が生じていたということ。
- ②魯迅自身の作品傾向は、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主義であって、決して日本の自然主義とは関わらないが、確かに自然・写実主義的な色彩を色濃く持っていること。
- ③魯迅の文芸思潮としての創作方法も、性格と環境との描写に依り人間を構成し、人間を環境即ち特殊の境遇と国民的気候の下に表していること、

そして、現実を与えられた動かし難いもの、克服抵抗し難きものと認識し、作品においてその中国の現実世界を映像的に描写していたこと、また自分の『呐喊』『彷徨』の作品群は文芸思潮としては表現主義に対峙する自然・写実主義であったこと。

- ④成仿吾が使用した文章手法における「記述」「描写」「再現」というのは、表現主義が重視する「表現」との対峙で現れたこと。

一方、劉大杰がなした『『呐喊』と『彷徨』と『野草』』における評価は、次の3点に要約できる。

- ①『呐喊』『彷徨』は「豊富な人生経験」と「鋭利で諷刺的な筆鋒」で「ほかの人が注意しない種々の人生の活動を掴み取る」写実主義の作風であったこと、更に魯迅が中国の写実主義作家として唯一成功した作家であること。
- ②中国で技巧派作家と称せられるのは魯迅だけであり、一方彼が濃厚に表現する地方的色彩から郷土芸術作家と称されることには頷首できること。
- ③『野草』に到り作風が一変し、写実主義を離れ、かなり明確に神秘的で象徴的な情調を現しているが、これは魯迅の作品における内心の移動の過程であり、魯迅の心は老いて晩年に到ったこと。

以上、魯迅と自然・写実主義の関係についての概観である。

※なお、原文の引用に関しては、旧字・旧仮名で書かれていた表記を常用漢字・現代かな使いに改めた。

【注】

- (1)東京・叢文閣から発行された「マルクス主義芸術理論叢書」は全12冊あり、『魯迅蔵書目録』にも全12冊の所蔵が確認される。魯迅が入手した順序にその書名を示すと以下の通りである。

(入手年月日)

- ①1928.10.10 プレハーノフ著、蔵原惟人訳『階級社会の芸術』(叢書2、1929.10)
- ②1928.11.7 プレハーノフ著、外村史郎訳『芸術論』(叢書1、1928.6)

- ③1928.12.7 ルナチャールスキイ著、外村史郎訳『芸術の社会的基礎』(叢書4、1928.11)
- ④1928.12.20 フランツ・メーリンク著、川口浩訳『世界文学と無産階級』(叢書3、1928.12)
- ⑤1929.4.13 マーツア著、蔵原惟人、杉本良吉訳『現代歐洲の藝術』(叢書8、1929.4)
- ⑥1929.11.14 ハウゼンシュタイン著、川口浩訳『造型芸術社会学』(叢書6、1929.11)
- ⑦1930.1.25 エム・ヤ・ギンズブルグ著、黒田辰男訳『様式と時代：構成主義建築論』(叢書9、1930.1)
- ⑧1930.5.23 プレハーノフ著、外村史郎訳『文学論』(叢書10、1930.5)
- ⑨1930.10.22 フリーチェ著、蔵原惟人訳『芸術社会学の方法論』(叢書11、1930.10)
- ⑩1930.12.3 エス・ドレイデン編、蔵原惟人ほか共訳『レーニンと藝術』(叢書12、1930.6)
- ⑪1931.2.21 フランツ・メーリング著、川口浩訳『美学及び文学史論』(叢書7、1931.2)
- ⑫1931.4.11 ルナチャールスキイ著、外村史郎訳『マルクス主義芸術理論』(叢書5、1931.4)
- (2)中井政喜「茅盾(沈雁冰)と『西洋文学通論』について」(『平井勝利教授退官記念中国学・日本語学論文集』、2004.3)は、方璧(茅盾)著『西洋文学通論』(上海世界書局、文化科学叢書、1930.8)を対象に、茅盾の現実社会認識に基づき発展と進化を示した文芸理論の1929年10月段階での到達点を分析したものである。中井氏は、茅盾にとって『西洋文学通論』を書くことは、1927年7月国民革命挫折後における、自らの文学活動の方向そして創作方法の方向を、マルクス主義文芸理論の立場から改めて見定めるための作業の一環であり、どのような「新しい写実主義」が1929年当時の中国の現実社会に適応可能であるかを考えるのに参考とすべくなされたものであって、それは1920年代創造社との論争の中で出現した課題をマルクス主義文芸理論の立場からさらに深く解明し総括したものであったとする。筆者は、中井氏のこの指摘に共感と示唆を得るとともに、魯迅にとっては『壁下訳叢』に掲載した論文の採択の作業に、もちろん茅盾と魯迅では置かれた状況と具体的な創作方法に対する方向性の違いはあるにしても、同様の解明と総括を行なったと考える。
- (3)中井政喜「魯迅と『壁下訳叢』の一側面」(『大分大学経済論集』33巻4号、1981.12)は、丸山昇「魯迅と『宣言一つ』——『壁下訳叢』における武者小路・有島との関係」(『中国文学研究』1号、1961.4)の業績を論拠に、丸山氏の魯迅が「新しい場所に突き抜け得た」との指摘を模索すべく考察が加えら

れ、「旧い論拠」と『壁下訳叢』の意義を次のように纏める。

「旧い論拠」に基づく三分の二と「新興文芸」に関わる三分の一の文芸理論を、(1)文学は個性(内部要求・自己)に基礎を置くものであること、(2)民衆と革命的知識人との連帯の問題について、自己限定的連帯をとったことについてという視点から、前者に含まれる有島・武者小路の提起した論点と後者に含まれる片上・青野らの論点とに整理する。そして、1926年27年当初における魯迅と、有島の辿った理論的筋道は、①文学は自己(個性・内部要求)に基づくものであり、②又変革に参加する場合も、あくまで自己に基づいて、自己の実情に基づいて行われる、という主体的立場をとり、③社会変革を見通しつつ、自己限定的連帯の立場、自己の属する階級への攻撃論をとった、という点で極めて近似していたとする。

『壁下訳叢』は、諸国におけるプロレタリア文学の出現への文芸史的内的必然性の確認、文学の特質を承認するプロレタリア文学の継承性、民衆と革命的知識人の連帯の問題をめぐる提起と対応等を、魯迅なりの理解によって配列紹介することにより、中国の革命文学派の欠陥を明確に指し示すもので、結果として、中国におけるマルクス主義文芸論の受容のための、一つの一里塚を記すものではなかったかと指摘する。

- (4)劉大杰(1904. 12. 15-1977. 11. 26)は、1922年武昌高等師範に進学後、恩師郁達夫に随伴し25年冬上海に出る。26年武昌師範大学中文系を卒業後は、郭沫若の勤めで日本に留学、早稲田大学文学部に入学し、ヨーロッパ文学を専攻する。30年に早稲田大学を卒業、帰国し、上海の大東書局に勤務、31年から復旦、安徽、大夏大学で教鞭をとる。『トルストイ研究』(上海商務印書館、新知識叢書、1928. 3 初版)、『イプセン研究』(上海商務印書館、文学叢書、1928. 4 初版)、『ドイツ文学概論』(上海北新書局、1928. 6 初版)などの研究業績を残す一方、彼は厨川白村の著作には絶えず注目していた。厨川白村著作の中国における単行本での翻訳紹介は劉大杰が最も多い。『走向十字街頭』(上海啓智書局、表現社叢書、1928. 8 初版)、『小泉八雲及其他』(上海啓智書局、1930. 4 初版)、『欧美文学評論』(上海大東書局、1931. 1 初版)の3作品である。
- (5)昇曙夢著『露国現代の思潮及文学』は、東京新潮社から1915年2月5日に初版が発行されるが、再版発行後間もなく印刷工場の火災により本書の紙型を失い絶版になっていた。その後、八年の間にロシア文壇の状況も変化し、新しい研究資料を利用して大增補と大改訂を行ったと、著者自らが語るのが、本稿で使用した23年改定版である。なお、昇曙夢著・許亦非訳『俄国現代思潮及文学』(上海現代書局、1933. 8 初版、全680頁)はこの改訂版の翻訳である。
- (6)昇曙夢は23年の改訂版からさらに5年後、この「現代露西亜文芸思潮概説」を文芸思潮論としてのスタイルでさらに本格的に整理し大幅に増補を加えて解説した「現代ロシア文芸思潮」(所収『大思想エンサイクロペディア10文芸思

魯迅と自然・写実主義

想』、春秋社、1928. 1) を脱稿している。この著作を、陳俶達が『現代俄国文芸思潮』(上海華通書局、1929. 10、全132頁)と訳題して翻訳刊行している。ここでは日本語版の「目次」を留め参考に供したい。

1 国民文学の完成と写実主義の確立／2 四十年代思潮／3 六十年代思潮／4 民情主義思潮／5 田園文明の挽歌／6 マルクス主義思潮／7 近代主義思潮／8 都会文芸思潮／9 革命文壇の諸流／10 プロレタリア文学／11 共産党の文芸政策