

# 魯迅と表現主義

——転換期のプロレタリア文芸論受容を越えて——

工 藤 貴 正

## はじめに

魯迅は『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意識が覚醒し、それに対する理解がかなりの程度に達した訳業として『壁下訳叢』(上海北新書局、1929.4)を成し遂げたと、筆者は考える。ただ注意すべきは、魯迅には1926年8月26日から27年10月3日まで、文芸理論受容の空白期があることである。それは、北京脱出から上海到着までの時期であり、しかしそれは単に日本書・洋書の入手先が身近に無かったという事情に過ぎなかったが、注目に値するのは、この時期に『故事新編』『铸劍』の創作を完成させていることである。魯迅は他に仕事が無いと創作し、その創作にはその時点までに咀嚼・吸収した文芸流派の創作・表現手法を実験的に取り込む。「铸劍」はまさにそうして出来た作品であり、また、作品としての完成度もかなり高いものに仕上がっていると、筆者が考える<sup>1)</sup>。

魯迅は、その後上海に到着し内山書店・内山完造を知ると、一年余の空白を埋めるべく堰を切ったような文芸理論の受容を再開する。一方、鄭伯奇と蔣光慈の魯迅訪問による『創造週報』復刊計画での常任選稿人の依頼、成仿吾の反対による『創造週報』復刊の頓挫、蔣光慈・錢杏邨・楊邨人等を中心とした太陽社のメンバーによる『太陽月刊』の創刊(1928.1.1)、錢杏邨・馮乃超・李初梨等を中心とした後期創造社のメンバーによる『文化批評』の創刊(1928.1.15)、魯迅「革命と文学」「預言に擬う」(『語絲』4巻7期、1928.1.28)などでの革命の先駆としての文芸への懐疑と『太陽月刊』など上海で最近発刊された多くの新刊雑誌への揶揄をきっかけに、魯迅は、上海到着半年後の1928年3月に『太陽月刊』に掲載された錢杏邨「死せる阿Q時代」という評論によって、太陽社と路線転換をはかった創造社の若手グループを相手に、おまけに新月派グループまでが加わった所謂革命文学論争の渦中の人となる。1930年3月2日の左翼作家連盟の

成立に先立つ2月10日、共産党の指導の下、太陽社主編の『拓荒者』第2期に掲載されたなんと歯切れの悪い銭杏邨「魯迅——『現代中国文学論』」における肯定的魯迅評価により、表面上はこの論争も終結する。

上海到着後の『魯迅日記』では、特に1928年3月以降「書帳」には無産階級やマルクス主義を冠する書籍の購入が目立っている。そしてもう一つ目立っているのが表現主義を冠する書籍の購入状況がある<sup>2)</sup>。表現主義に関わる文芸論の受容は、初期には文学革命論争とは無縁のところから、近代西洋文芸思潮の理解に努める一端として始まっている。しかし魯迅は、論争以降を前後に本格的な収集と翻訳を行い、左翼作家連盟成立後も、自然主義以降の新しい文芸流派の中で、表現主義に関わる文芸論だけは受容を継続している。

本稿では、『壁下訳叢』（上海北新書局、1929.4初版）成立に至る魯迅における表現主義受容の意義を考察する。

魯迅と表現主義との関わりは、意識に内在化する意義のレベルにおいて、その受容を二段階に分けて考察できる。

第一の段階は、北京時代を中心とする初期的受容の段階で、「階級芸術の問題」という視点が加わらない、成仿吾からの攻撃に対し、文芸理論としての表現主義の主張を認識した段階である。それは、成仿吾による文芸批評（1924.2.28）→厨川白村の遺稿『苦悶の象徴』の購入（1924.4.8）→『苦悶の象徴』の翻訳開始（1924.9.22）→『苦悶の象徴』の訳了（1924.10.10）の時期に見られるやや概括的な受容の時期である。北京在住の1925年3月5日、東亜公司以購入した金子筑水著『芸術の本質』（東京堂書店、1924.12）から魯迅は「新時代と文芸」を訳出し、『莽原』週刊14期（1925.7.24）に掲載しているが、同著には「独逸芸術観の新傾向（表現主義の主張）」が収められていた。魯迅は初期的にはこの二つの著作から表現主義に対する初期的な理論的受容を実現させたと、筆者は考える。また同時に、この段階での表現主義理論に対する理解に基づき、その創作・表現手法の一端を加味しながら実験、実作していたものに「鑄劍」があるとも、筆者は考えている。

第二の段階は、『壁下訳叢』の編集と配列に特徴的に現われる「階級芸術の問題」という視点が加わってからの表現主義受容の段階である。この段階は、上海時代初期を中心に、革命文学論争前後に購入した書籍からの理解を主とし、特に論争を意識して成立したと推定される『壁下訳叢』刊

行に思索の痕跡を留め、プロレタリア文芸という新たな視点が加わった、表現派をも含む文芸流派全体に対する評価の見直しを自覚した時期であり、また表現主義の理論に対する一層深まりのある受容を実現した段階である。魯迅は、北京時代の1926年5月21日、東亜公司から届いた『有島武郎著作集』第15巻から、その後「芸術について思うこと」(『大観』4巻1号、1922.1初載、『芸術と生活』東京叢文閣、1922.9初版)を訳出し、『壁下訳叢』に掲載する。この「芸術について思うこと」でも表現派が批評されており、この文章は『壁下訳叢』が初載であり、この冊子に収録するために訳されていることから、第二段階の受容に位置付けられる。次に、魯迅は上海に到着して間もない1927年11月11日に、内山書店から購入した青野季吉著『転換期の文学』(東京春秋社、1927.2)所収の評論にかなり触発を受けている。とりわけ「現代文学の十大缺陷」(1926.5)はプロレタリア文芸側からの視点を通して自然主義以降の文芸流派の傾向を客体化させたものであり、プロレタリア文芸と表現派との関係に言及した評論として重要な位置を占めている。魯迅は青野季吉『転換期の文学』との出会いを契機に自然主義以降の文芸潮流の中から、意欲的・積極的に表現主義の文芸理論を抽出しているが、それは今までの理解の確認と新しい知識の吸収といった反芻咀嚼の作業を翻訳として体現したものである。この段階の訳業に、1927年11月18日に上海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』(東京・京都文献書院、1922.9初版)に収録された「表現主義」を翻訳し、『壁下訳叢』に採録したものがある。

以上、本稿では、魯迅における表現主義の受容を、二段階に分けて考察し、近代文芸思潮及び創作方法としての表現主義が魯迅と如何に関わり如何に理解され如何に吸収されたのかを考察して行く。

## 一 第一段階の受容——厨川白村著『苦悶の象徴』、金子筑水著「独逸芸術観の新傾向(表現主義の主張)」

①厨川白村著『苦悶の象徴』(改造社、初出1921.1、単行出版1924.2.4初版、1924.2.24第50版、魯迅購入1924.4.8)

厨川白村著『苦悶の象徴』の初出は1921年1月1日の『改造』3巻1号に掲載されたものであるが、単行出版は白村の死後刊行物として初版が1924年2月4日に出されると、その後連日再版が繰り返され、3月24日

には第50版が刊行されている。魯迅が所蔵しているのは、この3月24日付の第50版であり、これを魯迅は1924年4月8日に購入している。魯迅が厨川白村の遺稿『苦悶の象徴』を入手したほぼ同時期、1924年2月に成仿吾の「『呐喊』の評論」が発表されている。成仿吾はジャン＝マリ・ギューイヨー著、大西克禮訳『社会学より見たる芸術』（東京内田老鶴圃、1914.12）の第五章「写実<sup>リアリズム</sup>現実——卑俗主義<sup>トリビアリズム</sup>及び之を免るる方法に就て」に依拠しながら、1923年6月に『創造週報』第5号に「写実主義と卑俗主義」（「写実主義と庸俗主義」）という論説を執筆し、その中「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。ただ表現にして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」と書くが、ここで用いた「再現」と「表現」という用語を使って魯迅の『呐喊』の多くの作品は「再現的な記述」に過ぎないという批評を下していた。魯迅は、この時期入手した厨川白村著『苦悶の象徴』第一部「創作論」の第六章「苦悶の象徴」に「再現」と「表現」に関わる次のような言説を見出していたと推定される。

ベルグソンと同じよ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いる。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そういう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。こういう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いたい。

また近頃独逸で唱えられる表現主義<sup>エクスプレシオニズム</sup>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って表現するに在りというに帰着する。それが従来の客観的態度の印象主義<sup>インプレシオニズム</sup>に反抗して、作家主観の表現<sup>エクスプレシオン</sup>を強調することは、晩近の思想界が生命の創造性を確認するに至った大勢と一致したものだと見るべきだろう。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。

魯迅は『苦悶の象徴』の翻訳を1924年9月22日に開始し、10月10日には訳了している。翻訳の終わった文章は『晨报副鐫』の10月1日から31日に掛け各章ごとに分けて連載され、この第六章「苦悶の象徴」の訳文は10月13、14、17、18日付に掲載されているが、前掲に引用の上段は13日、下段は14日付で掲載された部分である。厨川白村の文芸論の利点は通俗化された解り易さにある。その意味でこの二つの引用は、表現主義の特徴をうまく捉えて説明を施していると言える。

②金子筑水著「独逸芸術観の新傾向（表現主義の主張）」（所収『芸術の本質』（東京堂書店、1924. 12、魯迅購入1925. 3. 5）

1925年3月5日、魯迅は、東亜公司に赴き金子筑水著『芸術の本質』（東京堂書店、1924. 12）を購入、この著書に所収の「新時代と文芸」（1921. 1）を翻訳し、25年7月24日付の『莽原』週刊14期に掲載、その後『壁下訳叢』（上海北新書局、1929. 4）に再度この文章を収録している。この『芸術の本質』という著書において重要なことは、魯迅における第一段階での表現主義の理解と創作上の手法に大きな影響を与えたと推測される評論が収録されていたことである。それが「独逸芸術観の新傾向（表現主義の主張）」（1921. 3）であり、この評論は、表現主義という潮流が単に一時的な空想なのだろうか、それとも将来ますます健全な方向に進むのだろうかと推し量る同時代的な現在進行中の状況を分析解説したものである。

金子筑水著「独逸芸術観の新傾向（表現主義の主張）」は全4章<sup>3)</sup>からなり、その後に魯迅が翻訳した片山孤村著「表現主義」の文章に較べ、一般読者向けのかかなり解り易い内容である。片山孤村の解説では、現代ではほとんど同義語になってしまった精神（ガイスト Geist）と靈魂（ゼーレ Seele）とをそれぞれの特性に照らして説明しているところにこの解説の特徴がある。一方、金子筑水著の第4章は表現主義の根本的な特徴に神秘的傾向のあることを解説し、その中で、表現主義がエクスターゼ（エクスタシー）の芸術であることを次のように言及するところにこの書の特徴がある。

表現主義者は強く精神乃至靈魂の尊嚴を信じようとしている。無限の可能性と無限の創造性とを貯えて無限に永遠に活動して熄まないものが精神であり靈魂である。斯ように貴い靈魂の本体を凝っと見つめていると、それは到底

言説を以て説明すべからざる神秘不可思議な活動——例えばマジック、アイディアリズムというような言葉でしか形容の出来ない不可思議な活動であることが信ぜられる。そして吾々がそこに靈妙神秘的な情緒活動を経験したときには、おのずから其の境地にふさわしい特殊な歓喜即ちエクスターゼ（エクスタシー）が感ぜられる。芸術は即ち斯ようなエクスターゼに基づいて現われるので、エクスターゼに基づかないものは、到底真の芸術と言われぬ。随って芸術の本領は、自然の描写でもなく、客観的印象の写実でもなく、ひとえに最深最奥の神秘的エクスターゼの表現そのものでなければならぬ。芸術はここに達して、初めて完全な域に達するのであると。昔のロマンチズムの主張が再びここに復活された観が有る。表現主義者は自派の芸術をば好んでエクスターゼの芸術——宗教的歓喜の芸術と呼んでいる。

この金子が解説した「芸術の本領は、自然の描写でもなく、客観的印象の写実でもなく、ひとえに最深最奥の神秘的エクスターゼの表現そのものでなければならぬ」という表現主義の理論は、この書を購入した翌年に創作した『故事新編』「鑄劍」の眉間尺少年の鼎の首の逸話と描写に投影され、魯迅における表現主義の理論理解の一面を見て取ることができる。

### 第一段階の受容の特徴（まとめ）

魯迅が第一段階で受容した表現主義には共通点がある。それは、紹介者である厨川白村（1880. 11. 19～1923. 9. 2）と金子筑水（1870. 1. 10～1937. 6. 1）に共通点があると言うべきだが、両者とも文芸論紹介の草分け的存在であり、その紹介の仕方が一般読者向けにかなり解り易く、噛み砕いた解説を行っているということである。そのため、学問的としての緻密性には欠けるかもしれないが、主張される芸術論の特徴を端的に捉えた象徴的な言葉を使って解説を行っている。例えば、表現主義芸術論の主張を、厨川は「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そういう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」とか「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」と説明し、金子は「芸術は即ち斯ようなエクスターゼに基づいて現われるので、エクスターゼに基づかないものは、到底真の芸術と言われぬ。随って芸術の本領は、自然の描写でもなく、客観的印象の写実でもなく、ひとえに最深最奥の神秘的エク

ターゼの表現そのものでなければならぬ」と解説する。この解り易さが投影された創作が『鑄劍』であり、「すばらしい文芸作品とは、これまでその多くが他人の命令を受けず、利害を顧みず、自然のままに心の中から流れ出たものである」（『革命時代の文学』1927. 4. 8）と魯迅自身が語る創作態度を実現した作品である。そして『鑄劍』は「前期」魯迅の最後に位置する作品である。

## 二 第二段階の受容——有島武郎著「芸術について思うこと」、青野季吉著「現代文学の十大缺陷」、片山孤村著「表現主義」

魯迅は、1929年4月20日付の『壁下訳叢』「小序」（原文「小引」）に次のように述べている。

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。ここ一年来、中国で「革命文学」の呼び声に応じて書かれた多くの論文も、まだこの古い殻を突き破ることはできず、「文学は宣伝である」という梯子を踏みしめ唯心論の砦の中にまで入り込んでしまっている。これらの諸篇を読めば、大いに参考になろう。

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。（……中略……）また昨年、「革命文学」が群れを成し、私の個人的な瑣事を「宣伝」に努めようとした時、私は論文を一編訳そうとしていたと告げた。それはあいにく本当のことで、それがすなわちこの一冊であるが、しかし全てが新訳ではなく、以前に「あちこちに発表したことのあるもの」が大多数を占め、自分から見ても精彩がある本などとは言えない。

魯迅は金子筑水「新時代と文芸」（1921. 1）を「やや古い論拠」と語っている。それは1929年4月の段階の魯迅には、有島武郎「宣言一つ」（1922. 1）「芸術について思うこと」（1922. 1）、片上伸「階級芸術の問題」（1922. 2）、青野季吉「芸術の革命と革命の芸術」（1923. 3）「知識階級について」（1926. 3）「現代文学の十大缺陷」（1926. 5）など翻訳を通して獲得した「新興芸術」に対する理解と共感があつたからだと考えられる。それ

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」(有島)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」(有島)に基づく新芸術が主要な勢力になるという歴史的社会的必然性があるということが議論されていることを認識したからに違いない。その点から分析すると、「新時代と文芸」においては、「一定の時代精神を背景として生まれ出でながら、尚其の時代精神の中から新しい特殊な傾向や風潮やを造って行くのが文芸の本来である」「新文芸は、自然主義よりも、寧ろ新理想主義的——新理想主義的という言葉に語弊が有らば或は新人道主義的とも、或は新人間主義的とも呼ばれるであろう。文芸の範囲を人間性の一面に限らず、全体としての人間性の発露を目的とするところに、新文芸の特徴がなければならない」(金子)と、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が、その視点は「第四階級者以外の人々」へ訴えるものであることから、魯迅は「やや古い論拠」と述べているのである。

そこで、ここでは魯迅が翻訳した著作の著述内容を通して、彼の表現主義に対する理解とその意識の変化について追って行く。

①有島武郎著「芸術について思うこと」(所収『有島武郎著作集』第15巻、東京新潮社、魯迅入手1926. 5. 21、『壁下訳叢』収録)

魯迅は『有島武郎著作集』第15巻からもう一篇「宣言一つ」(『改造』5巻1号、1922. 1初載、『芸術と生活』東京叢文閣、1922. 9初版)を『壁下訳叢』に収録するために翻訳している。魯迅における「宣言一つ」の位置づけについては、筆者もかなり啓発を受けた視点を異にする先行研究<sup>4)</sup>があるが、ここではその論点を念頭に留め、丸山昇氏が要約する「芸術について思うこと」をまず紹介しておく。

「芸術について思うこと」は、次の「宣言一つ」とともに、それぞれ雑誌『大観』『改造』の1922年1月号に発表された。前者は、表現派、未来派、立体派等、当時の新しい芸術的潮流について、その発生を、いわば精神的に考察したもので、「在来のあらゆる規範に対する個性の叛逆」という点にその共通した特徴を見出す、とするものであるが、その最後に、「表現主義の勃興を私



は更に他の一面から眺めることが出来るに思う」として、これといわゆる「第四階級」との関係について、意見を述べている。有島によれば、表現主義の芸術は在来芸術からできるだけ乖離しようとしている点で、現代の支配階級とはかけ離れた芸術であり、こういう芸術を生み出した芸術家自身は、その意識すると否とにかかわらず、来るべき時代を準備しているのではないか、という。こういう彼らのよって立つ根拠は、新興の第四階級にあるとしか考えられない。彼らの芸術は新興階級がやがて産出するであろう芸術の先駆である。だが一步を進めて考えた時、これが将来の第四階級によって築かれる世界的な芸術の基礎になり得るかという点では疑問である。表現主義の芸術も、結局は第四階級自身が作った芸術でない以上、或る所まで行くと、全く異質な、第四階級自身の芸術の出現によって逆襲されるのではないか。これが「芸術について思うこと」に述べられた有島の主張であった。

「宣言一つ」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」人々であると定義され、有島は「第四階級の中特に都会に生活している人々」を意識して発言していることが書かれているが、丸山氏はこの「第四階級」という言葉に着目して「芸術について思うこと」を整理要約されている。筆者はここでは文芸各流派に対する言説に着目しながら、「表現派」「表現主義」の意義についてすこし詳しく見て行く。有島は、まず冒頭「表現派、未来派、立体派というような形で現われ出た芸術上の運動には色々な意味が考えられると私は思う。それについて私の考えている所を述べて見る」と前置きし、「在来の芸術上の立脚点」から「現代人が尋ねあてた」立脚点までを概観する<sup>5)</sup>。

有島は「この立場が理解されれば、未来派といい、立体派といい、表現派といわ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、現代の人間が持っている悩みと憧れとに対して浅薄な誤算をしている」として、次のように未来派、立体派、表現派の芸術的特長を分析する。

- ・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観念が、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、彼の鋭い感性と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できるように思う。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か。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とって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。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。

②青野季吉著「現代文学の十大缺陷」（所収『転換期の文学』東京春秋社、1927.2初版、魯迅購入1927.11.11、『壁下訳叢』収録）

青野は「現代文学の十大缺陷」（1926.5）の冒頭、「現代文学といっても其処にはいろんな範疇やいろんな流派がある。ごく大きなところでは、ブルジョアジーの文学とプロレタリアートの文学との別がある。そのまたブルジョアジーの文学のうちにも、たとえば自然主義後派もあれば、人道派、新技巧派——新感覚派——あるといった具合であり、プロレタリアートの文学のうちにも、現実派があり、構成派があり、表現派があるといった風である」と述べ、それらにはそれぞれの基準と約束があるので、十把一束には扱えないが、「現代」という一つの共通した雰囲気を生ずる必然の結果があり、色々な範疇、色々な流派を全体として取り扱おうと、その大部分に共通する特徴や欠陥を指摘し得るとして、青野が認めた日本の現代文学の大きな欠陥十点を指摘して、説明を加えるのである。大雑把ではあるが、青野が考える十大欠陥の要点は次のように整理される。

（ブルジョアジーの文学の欠陥）

第一に、取扱う材料が、極めて身辺印象的であり、個人経験的であること。

第二に、現代の小説には思想がないこと。

第三に、新しい様式が現代文学にもとめられないこと。

第四に、文学が享樂的となり、無苦悶的となっていること。

第五に、現代の文学が技巧的に墮し、技巧的になり切ったこと。

第六に、ヨーロッパ文学の模倣という、なさない事実。

第七に、現代文学が余りに、読者相手となり、商品化されたこと。

(プロレタリアートの文学の欠陥)

第八に、ヒステリー的の傾向を有していること。

(現代文学に共通する欠陥)

第九に、虚無的な気持ちを持っていること。

第十に、「世界を変更せんとする」意志のないこと。

③片山孤村著「表現主義」(所収『現代の独逸文化及文芸』東京・京都文献書院、1922.9初版、魯迅購入1927.11.18、『壁下訳叢』収録)

片山の著作「表現主義」は、ドイツ表現主義運動の精神、表現主義の主張や傾向、絵画・文芸における表現主義の立脚点を解説、紹介している<sup>6)</sup>。

魯迅が翻訳したこの著作は、一般読者向けに書かれた解説書とは違い、ドイツ文学研究者として片山が彼の専門を駆使して書いた論文なので、表現主義の理解・解説の書としては最も優れている。その中、この著作に特徴的なことは、ディーボルト『戯曲界の無政府状態』(Bernhard Diebold: Anarchie im Drama)が、表現主義の思想を最も明晰に言い現わしているとして、次のように整理していることである。

- a : 「精神」<sup>ガイスト</sup>と云う語と、「靈魂」<sup>ゼーレ</sup>と云う語は現代の教育ある人々の日常用語に於ては殆んど同義語となってしまうが、それは怪むに足らない。これまで精神は殆んど唯<sup>インテレクトゥアリテート</sup>智性なる下等の形式に於てのみ働いていたからである。然るに智性は觀念を有せざる脳髓の作用、即ち精神なき精神である。そして靈魂は全く失われてしまって、日常生活の機械の運転や、産業戦争や、強制国家に於ては何の価値もないものになっていた。
- b : 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(Geist)と靈魂(Seele)とは混淆され同一視さるるに至った。

- c : 精神は外延的に万有の極限に及び、認識し得可きものを批判し、形而上学的のものを形成し、一切を排列して知<sup>ヴィスハイト</sup>識を作る。その最も人間的なるものは倫理感情及之と共にその勝利なる道德的自由への意思である。
- d : 靈魂は内延的に吾々の心情の最も暗き神秘と密接なる結合をなし、之を不可思議に動かす。靈魂は感情の盲目なるがために認識することは出来ないが、無数の本能を以って愛と憎とを嗅ぎ分ける。靈魂は観ずる、詩作する——一切の人間の心を透視し、良心の最も深き声と世界支配者の最も高き声とを聴く。靈魂の最も貴いものは愛に基く献身であり、其最後の救済は神と万有とに融合することである。

## 第二段階の受容の特徴（まとめ）

有島「芸術について思うこと」、青野「現代文学の十大缺陷」、片山「表現主義」の著作の特徴を示したが、魯迅と表現主義または表現派の受容に関わり、この三つの著作からは一本筋道の通った思想的な脈絡が読み取れる。青野季吉の文芸論理解はかなり単純化されたものだが、単純化は読むものに与える印象の程度を増大させる。その印象的なことは、青野は現代文学が享樂的、技巧的に墮し、思想がなくなっていることを挙げ、その対極にプロレタリアートの文学があり、「表現派」をプロレタリアート側に属させている。では何故、表現派をプロレタリアート側に属させるかは、有島が言うように「表現主義の勃興」を「新興階級の中に芽生ゆべき芸術を暗示するもの」「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」と見るからであり、片山が「ドイツ表現主義運動は、戦争の初年（1914）に非戦論と結びつきながら起こった」と紹介するように、支配階級や戦争に反逆するものとして位置づけるからである。そして、片山が「表現派は其の表現しようとする‘精神’（心霊、靈魂、万有の本体、核心）を運動、躍進、突進、衝動と解し」「‘精神’は地中の火の如きで、隙さえあれば爆発し、一旦爆発すれば地殻を粉碎し岩を飛ばし泥を吐く。表現派の作品が爆発的な、突進的な、躍動的な、鋭角的な、畸形的で不調和な感じを与えるのはこの為で、自然の物体の変形改造は、真の芸術的、表現的衝動のある芸術家には止むに止まれぬ内心の要求であること」と指摘し、さらに表現主義では哲学や知識や倫理感情を司る「精神」と、愛や憎を嗅ぎ分ける

「<sup>ゼーレ</sup>靈魂」と使い分ける場合があるように、精神性や思想性を重視する。しかし、有島の作家としての研ぎ澄まされた感性は、表現主義が「新興階級に対する単なる模索の試みに過ぎない」「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」と捉え、「表現主義の芸術もある所まで行くと、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」と予言する。しかし、「新興文芸」を意識して翻訳集『壁下訳叢』を刊行した1928年当時の魯迅にとっては、精神重視の立場と無産階級に関わる可能性を有する現代文芸流派は表現主義でしかありえなかったと考えられる。おそらく表現主義は、接触当初から魯迅の嗜好に合い、興味を惹きつけた文芸流派であったことが第一義の理由であるにしても、知識階級側に属することを自覚する魯迅が労働階級との意識の連帯をぎりぎりの処で繋ぎ留めた文芸流派として存在していなのではないかと、筆者は考える。

### 注

- 1) 1926年8月26日から27年10月3日の時期は、26年9月4日から27年1月16日までの厦門大学滞在時期と、27年1月18日から27年9月27日までの広州・中山大学滞在時期に分けられ、『鑄劍』は1・2章が26年10月までに、3・4章が27年4月3日までに書き上げられている。丸山昇『魯迅と革命文学』（紀伊国屋書店、1972年1月）は、中国の現代史における「革命」の語が日本とは違い「錦の御旗」として機能していたことに触れ、魯迅が言及する「革命」や「革命文学」の意味を、3期に分けて考える。1期は1927年4月12日の反共クーデター以前で、魯迅にとっては「夢の中」「妄想」の時であり、謂わば「革命」が「錦の御旗」としての意味を用意する時期である。2期は「錦の御旗」の下に「反革命鎮圧」として行われた四・一二クーデターから27年末までで、それは「革命文学」を唱えるものが奉ずる「革命」のインチキさであり、「軍人と商人」が支配する街での「指揮刀の下」「紙の上」に勇ましい言葉が太鼓を敲いたように踊る国民党の御用文学としての「革命文学」に対する批判であり、謂わば魯迅が「“天降り革命”の現象」（原文：“奉旨革命”的現象）だと指摘していた時期で、この時点ではまだ創造社に共通の目標に向かって努力する仲間として共感を覚えた時期である。3期は28年3月に本格化する革命文学論争以降の時期で、創造社・太陽社の攻撃を契機に「革命文学」がプロレタリア文学を意味するものへと移行する時期である。丸山氏はこのような状況分析の上で、「後期」魯迅の始まりを「革

命文学論戦」からに位置づけるが、そのことに筆者も同感する。すると、『鑄劍』は「前期」魯迅の最後に位置する作品だと言える。

- 2) 嚴家炎「魯迅与表現主義——兼論『故事新編』的芸術特徴」(所収『世紀的足音』作家出版社、1996. 8、初載『中国社会科学』1995年第2期)において、魯迅と現代主義文芸思潮との接触に関して、断片的ながらもその思索の跡を示す初期の文章である、1919年3月15日『新青年』6巻3号に発表された「随感録五十三」(所収『熱風』)で「二十世紀がやっと十九年の初頭を迎えた頃でも、新しい流派はまだ興っていなかったようである。立体派(Cubism)や未来派(Fururism)の主張は、新奇ではあるが、未だその基礎を確立し得なかった。しかも中国では恐らく理解できないだろうと思われる」と語ること、1921年9月11日の周作人宛の手紙で宋春舫訳『未来派戯曲四種』を批評する際に「表現派劇」と誤って記載したこと、1921年11月にフロイド学説の影響のもとで表現主義の色彩を具える小説『不周山』(すなわち『補天』)を創作したことを挙げる。そして表現主義に関しては、1924年に北京大学で講義しながら、翻訳した厨川白村『苦悶の象徴』の「第一章創作論六苦悶の象徴」での評論に本格的な表現主義思潮との深い接触の始まりがあると指摘する。その後魯迅は、表現主義の傾向を具える厨川白村『象牙の塔を出て』や日本の文芸批評家たちが論述する一連の表現主義文芸の論著——片山孤村「表現主義」、有島武郎「芸術について思うこと」、山岸光宣「表現主義の諸相」、青野季吉「現代文学の十大缺陷」「芸術の革命と革命の芸術」、板垣鷹穂『近代美術思潮論』を再三再四翻訳し、この思潮に対する関心を表明したばかりか、彼の考え方や判断がここにあることを表明したと、指摘する。嚴家炎氏も、『魯迅日記』『書帳』の変化に逸早く気づき、1924年以降、魯迅は大量に日本語・ドイツ語・英語版の欧州文芸思潮を研究する書籍を購入し、その中心が、ロシア文芸と表現主義であったことを指摘する。

嚴家炎氏の論考では、『魯迅日記』『書帳』が1924年以降に現実に変化したという事実は指摘するが、何故変化したかのは考察されていない。筆者は、魯迅におけるこの変化の主体的・意識的原因が、成仿吾による文芸批評「『呐喊』の評論」(『創造季刊』2巻2号、1924年2月28日)に起因していると考えていることを再三再四表明してきた。また、嚴家炎氏は青野季吉著「芸術の革命と革命の芸術」を魯迅における表現主義の受容の一翼を担う論考に加えるが、「芸術の革命と革命の芸術」には確かに、「未来派、表現派の如きを、芸術革命の前駆として、われわれはその貢献を認める」という言説があるが、一度限りで「表現派」という言葉を使用しているだけである。この論説で、青野が中心に説いているのは、無産階級(プロレタリア階級)の共通意識、無産階級文芸の共通要素とは、無産階級がもつ革命的精神であること、革命的精神は無産階級の歴史進行と共に成長した階級意識に支えられ、無産

階級の階級意識は非個人主義の精神によって照らし出され、同時に非国民主義的な世界主義的な精神によって体现されるという論調である。

ところで、嚴家炎氏は魯迅が翻訳した表現主義の著作に、次の三点の意義を見出している。

1. 多くの論著が表現主義文芸のドイツや西欧における流行とヨーロッパ大戦及び大戦後の無産階級革命、社会主義運動と関連付けていること。
2. 魯迅が翻訳紹介したこれらの論著は表現主義文芸の崇高な主観と精神の重視の総体的特徴に対して有益なる概括と探求を行ったこと。
3. 魯迅が翻訳した論著には表現主義文芸（主にドイツ表現派文芸）の種々の芸術手法に考察をしていること。

以上の考察を踏まえ、氏は1920年代中期以降の魯迅と表現主義との出会いが、魯迅の創作思想に明確な三つの変化——①芸術の重心が作家の主観的精神と感情の体験と表現を重視する方へ傾斜したこと。②文芸が生活とは違うこと、しかも芸術と実際生活との距離を保持すべきことを強調し、作家は作品の中で意図的に「へだたり」効果を作り上げることで、読者に「これは小説だ!」ということをも喚起させた。魯迅のこのような思想態度は、現実主義作家が読者に作品における完全なる真実感を極力保持させようとするのとは大いに違いがあること。③荒唐、誇張、変形のプロットとディテールを受容したこと——をもたらしたと指摘する。

また、管見の限りだが、中国における表現主義の受容に言及する主要な論考に次のものがある。

- ・呉中傑、呉立昌主編『1900-1949: 中国現代主義尋蹤』「第五章 表現主義」(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』(安徽教育出版社、嚴家炎主編20世紀中国文学研究叢書之一、2000)

- 3) 「独逸芸術観の新傾向(表現主義の主張)」の全4章の内容を原文の表現に基づきながら要約すると次の通りである。

第1章は表現主義とは何かの説明である。冒頭「戦後ドイツの芸術壇に勃興し、絵画、音楽、詩歌、劇詩等を始め、延いては広く各方面の思想界や教育界や宗教界やに迄一種異常な影響を及ぼしつつある新傾向が所謂表現主義(Expressionismus)の芸術及び其の主張である」という文章に始まり、表現主義は一種の主張であり宣伝であり理論であること、この運動に従事している者は先輩や地位を占めている人たちは殆んどおらず、すべて血気の青年であり、此等青年は一種熱烈な理想と革新の精神とに可なり猛烈に燃えており、ロシアに於けるボルシェイズムが、ドイツに於ては表現主義という芸術的定形を取ったのではないかとさえも疑われる状況にあること、更に、表現主義の精神は、戦時又は戦後の病的状態のみから起こったものではなく、極端な



自然主義や産業主義に対する反動で、斯くの如き反動の根拠は十九世紀末の世紀末文芸の中に備えていたと、解説する。しかし、今日の表現主義運動は、最初先ず絵画方面の新傾向に基づいたもので、例えば此の世紀の初めドレスデンに集まったブルユッケ協会（Briicke）の青年画家や、1907年に開かれた此等青年画家（ベヒシュタイン、ヘッケル、キルヒナー）の展覧会や、また別に此の世紀の初め以来有名なカンディンスキーやマルクを中心として発達したミュンヘン画家の群は、戦争以前に於て、既に今日の表現主義的傾向を取っていたと解説する。

第2章はドイツ表現主義が起こった地盤と背景を説明する。十九世紀は自然科学的文明——産業主義の文明——現実主義乃至唯物主義の時代であり、十九世紀の初めに閃いた理想主義乃至精神主義の時代は僅に束の間で、ヘーゲル哲学の没落がやがて一切の精神主義の滅亡に及び、十九世紀の中頃は哲学上の唯物論や唯物論的人生観が続出し、十九世紀後半期は自然科学的乃至物質的文明が殆ど全く人心——殊にドイツの人心を支配した時代であったこと。自然の広大な機械力が人心を支配し、人間本然の力——自由な精神は物質力に支配され、人間生活は殆ど全く物質的文明に征服され、人心はただ恐るべき機械力と資本主義との下に呻吟せざるを得ず、此の点から観れば、前の世界的戦争は実は十九世紀文明の絶頂を示すと同時に、其の没落と大破壊であったと解釈されること。また、唯物主義の時代は、同時に主智主義若くは唯理主義——経済的唯理主義の時代で、経済的実利実益の計算が凡てで、何事も此の実利的打算のみから割出され、人心は次第に冷淡に軽薄に浅薄に傾き、人間精神の奥底に潜んでいる感情の躍動は忘れ擯斥され、芸術や宗教や哲学は無味乾燥な理智に変わってしまい、想像力の発達とか信仰の確立は人生に無用であるかに考えられたこと。此等の唯物主義、自然科学万能主義に対する反抗、極端な自然派文芸に対しての反動——現実主義から理想主義に転ぜんとする傾向が徐々にトルストイ、ドフトエフスキー、ニーチェ、表現派の先駆と称されるストリンドベリの出現に現われたこと。そして、自然科学若しくは自然主義の羈絆の下に永く束縛されていた精神力——靈魂力——感情が勃発して、此等の束縛に反抗せんとしたのが表現主義の文化的意義であり、故に表現主義の精神は、世紀末に於て著しく、戦争及び戦争後の大破壊を機軸として、一層明確な形一層強烈な氣勢で理想主義的性質を帯び、人道主義的情調が著しく、戦争に反対する平和運動となったと説明する。

第3章は表現主義の本体と根本的特徴を説明する。絵画の方面で自然主義の絶頂に発達した印象主義（Impressionismus）は、自然の真相が瞬間的に吾々に印象されたものを忠実に誤りなく写し取ろうとした傾向があり、客観的な外来の印象に主観を委ねることで、極端な消極主義、受動主義の態度を取っていて、此事により主観は客観のために犠牲となり、自然の因果律に主観の

精神である靈魂が束縛され、即ち印象主義は主観——精神——靈魂を、客観——自然——印象のために犠牲にするものに外ならないこと。そこで表現主義は、先ず「自然からの解放」(Los von der Natur)を其の出発点とし第一義的モットーとして、自然の束縛から解放されるためには、自然の写実的模写若しくは模倣を芸術の第一義としてはならないと教えると同時に、芸術の本体は、あくまでも主観であって客観ではなく、どこまでも主観——精神——靈魂であるというところに表現主義の根本義が含まれ、自然から解放されて「精神へ還えれ」(Zrück zum Geist)ということが表現主義の根本であること。「精神へ還える」とは、芸術は主観の活動——人生全体に対する精神の感情を表白し表現するところにあるということの意味し、深い人生感情は精神又は靈魂の根本活動であり、靈魂の最深感情には無限の可能性と無限の創造性を備えており、芸術の本領は最深感情の表現に存しどこまでも最深主観の表現でなければならないので、表現主義の芸術ほど個性や個的人格に重きをおくものではなく、人格の最深活動の生き活きた表現が即ち芸術に他ならないこと。また、表現主義が最深感情の表現を主とするので、叙情が喜ばれ、全体が著しく叙情的であり、また、表現主義が人道主義的空気の中から発達したので、作品の傾向として、著しく人生の不幸に対する同悲同感——慈悲愛情というような方面の感情を書いているものが多いと説明する。

第4章は表現主義の根本特徴に神秘的傾向のあることを説明する。表現主義は自然を本とした有らゆる文明からの解放を第一モットーとし、科学的に物質的に産業的に光彩陸離たる十九世紀文明を強く排斥し、出来るだけ古代へ古代へと進まんとする傾向を有したので、単純な時代へ還えれば還えるほど、天真爛漫な自由な精神活動と大なる生命の力を見出し得ると考えており、此は一面では表現主義の宗教的傾向であり、また一面では一種迷信的な病的な傾向であることを説明する。

- 4) 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、中国文学の会、1961.4、収録『魯迅・文学・歴史』汲古書院、2004.12)

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)

丸山論文は、『壁下訳叢』の「小引」に魯迅が挙げる「比較的古い論拠」とは、片上伸、青野季吉等のものと対照した意味であり、つまりプロレタリア文学、中国でいえば革命文学が起こる前の論拠であることを説明し、魯迅との関係において中心になる議論は有島と片上とがどのように「立場に立つ」かに焦点を当て、魯迅は有島が提起した個人の主体性のあり方の問題に対し、より有島の「立場」の立ち方に共鳴し、親しみを覚えていたことを論述している。魯迅と近似した有島の「立場」とは、有島の主張が「自己」の限界の

認識に立ち、その外に出る可能性に対する絶望を媒介として発せられており、有島の考えの底には、第四階級以外の知識人によって生み出されたものが、果たして第四階級のものとなり得るかという根本についてのペシミズムが存在し、ロシア革命の実際の収穫が、真のプロレタリアートや農民によってでなく、むしろブルジョア文化の洗礼を受けた帰化的民衆によって収穫され、クロボトキンやマルクスの功績も、第四階級自身を動かしたことなく、第四階級以外の階級者に対して、或る観念と覚醒とを与え、自分の立場に対しての観念の眼を閉じさせたとする認識がある。だから、有島にとって「立場に立つ」とは、単に思いやりや同情だけで労働階級の立場に立ったことにはならず、かといって自分が労働者になることもできない。それ故有島は、中流階級に訴える自分の仕事が、労働者の為になることもあり、利用される結果になっても、それは偶然の結果であり、自分の功績にすることは出来ない。この「することは出来ない」という覚悟を以て自分の態度とし、客観的に物を見る人ではなく、自分自身の問題として物を見みようとする人であろうとする「立場に立つ」のである。

丸山論文が、客観的に物を見る人、即ち片上伸や青野季吉や蔵原惟人等の提起した理論が、その後の日本のプロレタリア文学の指導的理論となるが、日本マルクス主義論の発想と発展において捨象してきた、また日本プロレタリア文学理論において無視してきた問題に対し、有島が革命に参加するインテリゲンチアの主体の問題を提起していることに考察の重点を置き、この有島が投げかけた問題を魯迅がまともに受けとめ、魯迅の強靱な精神が、自分が古いものであるという所で一種の「居直り」をすることによって、むしろ新しい場所に突き抜け得たのに対し、有島の「居直り」は、遂に一種の「ひ弱さ」を捨てきれなかったと、分析する。(傍線筆者)

一方、中井論文は、丸山論文が『壁下訳叢』『小引』の「片上伸教授は死後に非難が多かった人だが、私はその主張が強固で熱烈なのが好きである。ここに有島武郎との論争を少しいれておいた。もとの階級を固守するものと反対のものと両派の意見の所在を見ることができよう」(丸山訳)という文章は、有島と片上の論争において、魯迅が一見片上伸側を支持しているようにとれるが、この文章の前半と後半はそんな風には結びつかず、単に悪い意味で「もとの階級を固守するもの」(原文:固守本階級、中井政喜訳「本来の階級を固執するもの」蘆田肇訳「自己の階級に固執する者」)ととったとは考えられないと述べていることに、丸山昇氏は屈折されて読んでいると反論を加える。中井論文はむしろ、丸山論文が述べる魯迅が「新しい場所に突き抜け得た」との指摘を重視し、「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。そして結論として、魯迅は、1929年の段階において民衆と革命的知識人の連帯に関しては、有島武郎を「本来の階級を固執するもの」とした彼の自己限定的連帯に敢えてマイナスの評価を加える一方、片上伸を高く評価していると分析する。

5) 有島武郎の「在来の芸術上の立脚点」から表現主義登場までの解説は非常に解り易いのでその流れを紹介しておく。

①未来派、立体派、表現派には各の主張があつて、細部において一括して論じられない衝突点があるが、しかしこれらの各流派が在来の芸術上の立脚点に満足しないで、新しい出発点を建立しようという意気込みから台頭し出した点に就ては等しく一致している。

②在来の芸術上の立脚点は印象主義である。印象主義は、近代の思想様式に一大変化を与えた科学的精神の芸術界へまでの延長と考えることが出来る。科学的精神とは、空想的軌範の設定に代えるのに実証的軌範の設定を以てすることで、換言すると、前代の理想主義的な考察法を打破して、現実主義的な考察法を採用することで、さらに換言すると、前代には或る抽象的な前提が樹立され、そこから論理過程が生れ出で、その結論が人間生活の現状に軌範として働いたが、近代は全くそれを逆倒して、現在の人間生活の実状から、論理は出発して、帰納的結論としての軌範を生み出した。この内部生活の変化が影響して、神——人力以上の或る不可思議な實在或は力——が滅び、原因結果の理法が取除くべからざる實在として人間の上に臨むようになった。恐怖と信仰と祈念とはなくなり、諦観と推理と方法とが勝を占めた。

③この大きな変化は直ちに芸術家の本能と直観とに摂取されて自然主義とな

った。理想主義（即ち超自然主義）から自然主義となり、自然の当体をあるがままに看取することが芸術家の態度であり、自然の当体をあるがままに看取するとは、即ち人間に対して自然の与える印象をそのまま表現しようということ、この意味に於て自然主義と印象主義とは異語同意であるといひ得る。

- ④然るに印象主義はそれ自身の中に破綻の芽を持っていた。それはその主義の客体たるべき自然なるものは、一見人間と対峙して不変の相を持っているように見えながら、実は人間そのものの投影に過ぎないからである。神が人を造ったのではなくして、人が神を造ったのだと誰れかがいったように、自然が人間に印象を与えるのではなくして、人が自然から印象を切り取るからである。人は自然と対峙しているのではなく、人と自然とは不離無二の状態にある。人は自然の一角を切り取って、その上に跨り、その中に自分を見出し、その中にのみ自分がある。彼の人は彼の一角を切り取り、此の人は此の一角を切り取る。それ故、人間全体に共通した自然の印象は何所にも存在せず、これも亦前代の超越的實在の如く一つの概念に過ぎない。概念が、概念と悟られると、芸術の対象とはなり得ない。此に於て現代人は概念ならざる芸術の対象を他に求めねばならぬはめに陥った。
- ⑤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あった。自然即ち自己であるところの当体そのものを表すことであり、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。
- 6) 片山孤村著「表現主義」の全体の内容を概観すると、次のようになる。
- ・ドイツ表現主義運動は、戦争の初年（1914）に非戦論と結びつきながら起り、彼らの主張を掲載する雑誌は絶えず検閲法により発禁処分 zu 遭っていたこと。表現主義の雑誌には『行動』（Akition）、『白紙』（Die Weissen Blätter）、『新青年』（Neue Jugend）、『末日』（Der Jüngste Tag）、『芸術誌』（Kunstblatt）、『マルジアス』（Marsyas）等があったこと。非戦論は、戦争

の背景たる物質文明、機械的世界観、唯物論、資本主義等に対する反抗であり、精神と靈魂の力の高調であり、自我、個性、主観の尊重であり、表現主義はこの主張に基づいていること。表現主義では、ディーボルト (Bernhard Diebold) のように、精神と靈魂とを区別して解する場合があるが、論客や作家によっては区別せず、のみならず、理性と智性、恋愛と色情、感情と感覚との区別も無視し、色情や獣性を好んで取扱う作家もいるが、兎に角、心霊、精神、自我、主観、内界を高調していることにおいては悉く一致していること。近代心理学に依って発見された潜在意識の不可思議、精神病的現象、性及び色情の変態等は表現派作家の狙っている題材であり、ニーチェ、ベルグソン等の影響は現実を運動、発生、生々化々と解してこれを表現しようとする努力に現われていること。

- ・美術界(絵画)における表現主義の主張と傾向。表現主義(Expressionismus)とは元来後期印象派以降の造形美術、殊に絵画の傾向の総称で、此派の画家は自然主義若しくは印象主義(Impressionismus)に反対して、自然若しくは印象の再現に甘んぜずに、自然若しくは印象を借りて自己の内界を表現しようと、又は自然の外観よりも寧ろ自然の「精神」を表現しようと努めていること。ランベルゲン教授の著書『印象主義と表現主義』で、自然再現(又は描写)は芸術家を其内的衝動に従わしめずして、外界即ち自然に屈従せしめ、独裁君主たる可き芸術家を奴隷の位地に置くものである。有らゆる自然模倣を棄てよ、空間の錯覚を生じる遠近画法を棄てよ、芸術は斯かる詐術を要しない。芸術の真は外界との一致で無くて芸術家の内界との一致である、「芸術は再現でなくて表現である」(Kunst ist gabe, nicht Wiedergabe)と、極論していること。そして最も大切なことは、表現派は其の表現しようとする「精神」(心霊、靈魂、万有の本体、核心)を運動、躍進、突進、衝動と解していること。「精神」は地中の火の如きで、隙さえあれば爆発し、一旦爆発すれば地殻を粉碎し岩を飛ばし泥を吐く。表現派の作品が爆発的な、突進的な、躍動的な、鋭角的な、畸形的で不調和な感じを与えるのはこの為で、自然の物体の変形改造は、真の芸術的、表現的衝動のある芸術家には止むに止まれぬ内心の要求であること。
- ・文壇における表現主義の主張と傾向。自然派、印象派と正反対の極端な主観主義であり、彼等は「客観的価値を求め<sup>エクスターゼ</sup>る一切を除去する、形式は唯表現の自然的態度に過ぎない」「唯感情の恍惚のみが、自己の心霊の飛躍力にさようする、反動のみが新芸術を作る」「詩の任務は現実を其現象の輪郭から脱せしめることである。現実を克服することである」と主張していること。主観を高調し現実を軽んじる点、表現主義は新浪漫派と似ているが、後者が自然からの逃避であるのに対し、前者は現実との闘争、現実の克服、圧服、解体、変形、改造であること。また、表現派は象徴<sup>シンボル</sup>を排

斥し、詩的効果のある簡潔な、直接的な濃厚な言語を求めること。このことが、新浪曼派の一傾向である象徴主義と異なる点で、表現派が主観状態、感情の爆発、狂喜、エクスターゼを表現しようとする言語が言語の論理や文法を破壊し、終には音節なき叫声や小児の片言や吃音の如きものを以て最も直接で完全な主観と称したのも自然の勢いであつたこと。また、このような主張を有する一派をダダ主義 (Dadaismus) といったこと。

- ・小説における表現主義の立脚点。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。エクスターゼの表現は主として叙情詩の領分であり、前代の小説家は叙述と描写とを自己目的としていたが、表現派の小説家の目標は、昔のように芸術 (l'art pour l'art) では無く生活である、存在の意義に関する永遠の認識に進もうとするのである、文学が人生に干渉する、即ち人生の形成に影響を及ぼさんと欲していること。自然派に於て芸術の客観であつた人間は、表現派に於ては、主体である。即ち人間は行動する。現実を反抗し、現実と闘う、人間は被造物ではなくて創造者であるとする。さらに、現代の新進作家のこの思想は戦争の苦難時代に悩みの中に成熟したものであり、それは靈魂の力に対する信仰で、仁愛の宗教、地上の極楽、人間の神性に対する信仰であるとする。この人道主義、及び文芸の領域を踏み出して実行に移ろうとする傾向は「行動主義」 (Aktivismus, Aktualismus) という表現主義の著しい特色の一つであること。

- ・表現主義のドイツ文芸史上の意義は、表現主義者が近代の物質的文化や之に根ざしている芸術を行詰ったもの、破産したものと解しているから、彼等は之等に背を向けて文化や芸術の本源たる精神や靈魂に向つて逆行し、此本源を出発点として更に新なる方向を取つて進行せんとするものである。新規蒔き直しである、世界の建て替えである、改造である、革命である。彼等は18世紀及19世紀の文芸革新運動が「自然へ帰れ」と叫んだように、「靈魂へ帰れ」と叫ぶ Stürmer und Dränger であると位置づけられること。