

# 『故事新編』と表現主義

——前期魯迅の終焉と創作手法の変化——

工藤貴正

はじめに

- 一 前期魯迅の終焉——有島武郎と厨川白村の死及び『壁下訳叢』の刊行
  - 二 『故事新編』の変容と表現主義
- まとめ

## はじめに

先論に引き続き、本稿でも、魯迅と表現主義の関係について論じる。

時期的には第一段階（北京時期）、第二段階（『壁下訳叢』刊行まで）に跨って理論受容がなされた表現主義に関わる文芸理論書を挙げておくと以下のようなものがある。第一は、板垣鷹穂著『近代美術史潮論』（東京大鑑閣、1927. 10初版）である。1927年12月5日に内山書店から購入した板垣鷹穂の『近代美術史潮論』を、28年2月11日夜には翻訳初稿を完成させ、その訳文は、『北新』2巻5期（1928. 1. 1）から板垣鷹穂作・魯迅訳「近代美術史潮論」(1)として掲載され、2巻22期（1928. 10. 1）の「近代美術史潮論」(18)まで連載されるが、『近代美術史潮論』の第9章「最近の主導傾向」の中でドイツ表現主義が解説されている。第二は、劉大杰著『表現主義的文学』（上海北新書局、1928. 10）である。「魯迅中文蔵書目録」には、劉大杰著『表現主義的文学』の所蔵が確認されるが、この著作も魯迅の表現主義理論の受容には一役買っていると推定される。それは、劉大杰の『表現主義的文学』は前述の山岸光宣著作や本間久雄著『欧洲近代文芸思潮論』（東京早稲田大学出版部、1927. 7初版、魯迅購入1927. 12. 27）、北村喜八著『表現主義の戯曲』（東京新詩壇社、1924. 10初版、魯迅購入1928. 3. 16）などの著作を整理し、自著として出版したものであるが、この中で参考図書として挙げた上記3点の日本語文献を魯迅も入手していたことが認められる。第三は、山岸光宣著『印象より表現へ』（東京玄文社、新演芸叢書1、1924. 6初版）に収録された「表現主義の諸相」を訳して、『朝花

旬刊』1巻3期(1929. 6. 21)に掲載している。第四は、1926年1月4日に張鳳拳から贈呈されたドイツ語版のヘルマン・バール著『表現主義』(Hermann Bahr: Expressionismus, 1916)があることを付け加えておく<sup>1)</sup>。

筆者は、魯迅の前期を『壁下訳叢』(上海北新書局、1929. 4)の刊行までと考えているが、それは、この翻訳叢書の中に有島武郎著「芸術について思うこと」と「宣言一つ」を収めるが、この論文に対する魯迅の考え方、感じ方の変化が前期と後期を分ける鍵であると考えからである。後期は魯迅がこの有島論文に刺激されて厨川白村の文芸理論を古い陣営に位置づけると共に、共産党指導の2つの組織において中心的役割を果たした時期である。即ち、1930年2月13日「被圧迫民衆に自由をかちとるよう呼びかける」ことを目的として結成された中国自由運動大同盟の発起人となり、3月2日「無産階級革命文学」を旗印として結成された左翼作家連盟では常務委員となり、またこの組織の旗手としても活躍した。更に31年8月には若い芸術家のために、内山嘉吉(内山完造の弟)に依頼して木刻(木版画)講習会を開催し、その後は外国版画展を催したり、『ソ連版画集』などのプロレタリア版画集を刊行し、中国現代版画復興の父と称されるなど、後期魯迅は活動家の姿を呈して現れている。

本稿では、前期魯迅の終焉が有島武郎と厨川白村の死を一つの動機にしているだろうことを示し、次に、運動家・活動家としての魯迅の作風や創作手法が果たして無産階級者即ちプロレタリアートの人々の生活を伝える意識をどのように反映させようとしていたのかを、表現主義との関係から呈示してみたい。

## 一 前期魯迅の終焉——有島武郎と厨川白村の死及び『壁下訳叢』の刊行

### (一) 有島武郎と厨川白村の死

厨川白村(1880. 11. 19-1923. 9. 2)が鎌倉の別荘「白日村舎」(俗称「(近代の)恋愛館」)に滞在の折、関東大震災で起った津波に巻き込まれて死去したのが1923年9月2日、一方、有島武郎(1878. 3. 4-1923. 6. 9)は厨川が逝去するおよそ3ヶ月前、軽井沢の別荘「浄月庵」で婦人記者波多野秋子と心中、その生涯を終えたのが6月9日である。厨川は、新聞に掲載された一女教師の有島への暴言に刺激されて、また恋愛至上説への擁護も

あつてか、有島の「重複自殺（情死）」に対する釈明を、1923年8月1日刊行の『改造』5巻8号に「有島氏の問題（有島さんの最後）」（その後『十字街頭を往く』に所収）と題した文章にして寄稿しているが、その中で次のように語っている。

私有財産を放棄した時の有島氏は革命家として偉かったが、最後の情死に至ってはやはり通俗文士らしい享楽主義に出でた。こう言って批評した者がある。愚かしいことを言う人たちはいつまでたっても絶えぬものかな。

私有財産制を非なりとして自ら進んで無産者の中に身を投じたのも、恋愛のために遂に命を絶つに至ったのも、その根本にはただ一つの勇猛なる革命思想家の精神があつたばかりだ。財産放棄と重複自殺と、距離はあるが根源は実は同じ所から出ているのだ。かつて社会主義の戦士フェルディナント・ラッサルが、一人の女との恋のために遂に決闘の死を敢えてしたのは、偶然の事でも何でもなかったのだ。

燃ゆるが如き愛欲、人類愛、個性の充実、個人の自由、両方ともにこれらの内的要求から出ている同一革命家の敢然たる勇猛の行為を看ずや。

有島さんは本当に勇気のある人であつた。この勇気のある革命思想家を失つた事が、何よりも悲しむべき事であつた。

魯迅が共鳴共感を寄せていた二人の日本知識人有島武郎と厨川白村の死に対し、ある時代の終焉と新しい潮流の到来を実感したのは、おそらく有島武郎「宣言一つ」（1922.1）と「芸術について思うこと」（1922.1）を訳出し『壁下訳叢』（上海北新書局、1929.4初版）に収録した頃であると、筆者は推測する。それはこの翻訳叢書に収めた論文を通して、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のが歴史的社会的必然性であると、魯迅が認識したのだと推測する。その意味に於いて、魯迅にとって有島論は新しい時代へと繋ぐ橋梁となったが、繋いだ本人は内的葛藤、内的動揺から古い時代に留まってしまった。厨川白村が上記文章の編末部を「有島さんも亦最後の解決を死に求めず、更に強く生きる事によって自己の罪の呵責を受け、この地上に於

てその大建築を完成すべきではなかったろうか。私としてはそういう風に考えたいと思う」と締めくくっている。有島が逝き、厨川も震災で逝ってしまう。近代文芸思潮の変遷をかなり強く意識し、「やや古い論拠」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』の刊行当時に、魯迅が一つの文芸思潮の終焉を感じ取って少しも不思議ではない。日本の知識人たちには、時代の激しい波濤や、周りからの暴言悪罵を含む激しい論戦を掻い潜りながら生き抜いた中国の知識人たちが生来所有する生物的生命力に何故か欠けている。有島には、所謂プロレタリア文芸側の論客青野季吉・片上伸・蔵原惟人らとの徹底論戦を如何なる方法でも貫徹し、開き直り、のらりくらりと漫然とでも生き抜いてほしかったと、筆者などは感慨を覚えてしまう。

日本では、厨川白村とその著作は彼の死後「忘れられることも早かった」と評価されるが、死後刊行物として次の二種の全集が刊行され、まだ、1920年代末年までは影響力を保っていたと考えられる。

- ①『厨川白村集』6巻、「補遺」1巻、「文学論索引」1巻、全8巻、厨川白村集刊行会（代表：福永一良、装幀意匠立案：厨川蝶子、編輯者：阪倉篤太郎、矢野禾積、山本修二）、大正13年12月～15年4月（1924～26年）、非売品
- ②『厨川白村全集』全6巻、改造社、昭和4年2月～8月（1929年）

魯迅は「『象牙の塔を出て』後記」（1925年12月3日付）の中で、「戦士の姿をして世に現われ、本国の微温、中道、妥協、虚偽、偏狭、自惚れ、保守などの世相に、一つ一つ辛らつな攻撃と仮借のない批評を加えている。たとえ我々外国人の眼から見ても、ともすれば‘快刀乱麻を断つ’ような爽快な気分になり、快哉を叫びたくなるのである」と厨川白村を評し、「快哉を叫ぶ」人がいれば、「恥ずかしさのあまり顔に汗かく」人もいるのであって、厨川は生前「彼の文章のように、態度が頗る傲慢であった」と聞いているが、実は「著者は傲慢だったのではなく、普通の人よりはむしろ謙虚だったのかもしれない」、なぜなら「謙虚」も「傲慢」も実際と違っていれば「同じく虚偽」だからだとしている。そして、「著者の死後全集六巻がもう出版されているところをみると、日本にはまだ何人かの編集を引き受ける仲間や、多くの読もうとしている人々や、このような批評を受け入れる大きな度量がある。このことと、進んでこのように自己省察し、

攻撃し、鞭撻する批評家とは、中国ではそう容易く存在できるものではない」と、厨川白村の資質とそれを受け入れた日本の文化土壌とを持ち上げた文章を残している。また、魯迅がここで挙げる「全集六卷」とは、上記①の1925年10月に第6巻が発行された「刊行会」出版の非売品の『厨川白村集』のことである。

民国文壇の知識人たちの厨川白村の著作への評価は、上述した魯迅の評価に代表され、また、魯迅訳書の再版状況に軌を一にするように進展する。それは、魯迅が『『苦悶の象徴』序言』（1924年11月22日付）において「作者自身がたいへん独創力に富んでおり、そのことにより本書も一つの創作になっており、しかも文芸に対しては独特な見地と深い理解に溢れている」と評してから、1929年9月までに改造社版『厨川白村全集』全6巻を入手するまでの時期は、厨川白村著作が大いに歓迎されて知識人に受け入れられ、かなりの影響力を保っていた時期であったと判断される。夏衍（沈端先）訳『北美印象記』が1929年4月に上海金屋書店から、劉大杰（緑蕉）訳『小泉八雲及其他』が1930年4月に上海啓智書局から、同じく劉大杰（夏緑蕉）訳『欧美文学評論』（『印象記』から『北米印象記』を除いた部分）が1931年1月に上海大東書局から、それぞれ初版が出版されている。また、魯迅訳『出了象牙之塔』は、1930年1月に「未名叢刊」として未名社から第5版が出版された後も、引き続き北新書局から、1931年8月に初版が、1937年5月に第5版が出版されており、日中戦争が全面的に展開されるまでは、民国文壇全体としてはそれなりに厨川白村著作に対する影響力を保っていたと推定される。

魯迅が有島武郎の理論に触発されて、新しい時代の到来を予感し、1929年4月に世に示した『壁下訳叢』に記す理論からすれば、厨川白村は「やや古い論拠」に基づく文芸理論の持ち主であると看做されるようになる。他方魯迅が、『壁下訳叢』の中で、「古い論拠」「新興文芸」などという言葉と対比して用いているのが「西洋文芸思潮」という言葉である。ここで、魯迅は旧いとか新しいとかの範疇を越えた「文芸思潮」という概念を使い、これに揶揄や風刺の手法を交えて表現したのが、1931年7月20日に行なった社会科学研究会での講演「上海文芸の一瞥」（所収『二心集』）である。この中で、時代の潮流という観点に照らし、魯迅が厨川文芸論の論的基準に懐疑の念を抱き始めていたことは確かである。そこで、現存の中国の左翼作家は読書人（知識階級）なので、無産階級文学は描けないと語った上

で、魯迅は次のように述べている。

日本の厨川白村 (H. Kuriyagawa) は、かつて問題を一つ提起したことがあります。それは、作家が描写することは、必ず自分が経験したことでなければならぬのか、ということです。彼は、自ら答えて、その必要はないと言いました。なぜなら、作家は入念に観察することができるからである。したがって、泥棒を描くのに自分で泥棒をする必要はなく、姦通を描くのに自分で姦通してみる必要はない、ということです。しかし、私が考えますには、これは作家が旧い社会で生まれ育ったがために、旧い社会の状況を熟知し、旧い社会の人物に馴染んでいたが故に、入念に観察できたことでした。彼がこれまで係わりのなかった無産階級の状況や人物に対しては、為すすべ無しで、或いは誤った描写をするかもしれません。ですから、革命文学者は、少なくとも革命と生命を共有しているか、或いは革命の脈動を心底から感じ取っていないければなりません。(最近、左連が提起した「作家の無産階級化」のローガンは、この点に対する正しい理解なのです)。

魯迅はこの講演で、「旧い社会に生まれ育った」「旧い社会の状況を熟知し」「旧い社会の人物に馴染んでいた」作家が無産階級のための新しい文芸、所謂「新興文芸」の描き手にはならないと、文芸思潮の変遷に則った考え方を示している。ここに至り、民国文壇において、魯迅の功績により大きく普及した厨川白村著『苦悶の象徴』に代表された文芸理論は、一段階目の終焉を迎えるのである。また、『魯迅日記』『書帳』には、前期魯迅の終焉を物語る形跡が見て取ることができる。それは、魯迅が、20年代までは日本書から文芸理論の咀嚼・吸収を行い、30年代になると日本語文献はもちろん、入手する文芸理論の文献に俄然ドイツ語のものが多く加わるようになるという事実である。

## (二) 転換期に位置する『壁下訳叢』刊行

『魯迅日記』及び「書帳」からは、1926年4月から29年9月にかけて、『有島武郎著作集』を入手し、再度、厨川白村著作集を入手している様子が浮き彫りになっているが、これは『壁下訳叢』刊行のための準備作業であり、自分が傾倒し共鳴した旧文芸流派の存在を刻むための蒐集であろうと、筆者は考える。(アラビア数字は魯迅の入手年月日)

- 一九二六年 『有島武郎著作集』 一卷・二巻・三巻1926. 4. 9、十一巻4. 17、十二巻4. 26、十三巻・十四巻・十五巻5. 21、十六巻6. 1、東亜公司（『有島武郎著作集』東京新潮社、一九一四～一九二七年、全十六巻）
- 一九二七年 『有島武郎著作集』 五巻・十巻、1927. 11. 18、内山書店
- 一九二八年 『苦悶の象徴』 1928. 4. 25内山書店（『魯迅蔵書目録』には、厨川白村著『苦悶の象徴』東京改造社、一九二四年、第五十版と他一冊を確認）
- 一九二九年 『生れ出づる悩み』 1929. 1. 6侍桁、『有島武郎著作集』 六巻  
『或る女』 二冊1929. 1. 6侍桁、『有島武郎著作集』 八巻・九巻  
『小さき者へ』 1929. 1. 20侍桁、『有島武郎著作集』 七巻  
『厨川白村全集』 全巻予約支払い済、『厨川白村全集』 三巻1929. 4. 13、五巻1929. 4. 23、二巻1929. 5. 17、一卷1929. 6. 26、四巻1929. 7. 30、(6) 1929. 9. 10内山書店（『厨川白村全集』東京改造社、一九二九年、六冊）

有島は「宣言一つ」の中で、次のように宣言している。

私は第四階級以外の階級に生れ、育ち、教育を受けた。だから私は第四階級に対しては無縁の衆生の一人である。私は新興階級者になることが絶対にできないから、ならして貰おうとも思わない。第四階級の為めに弁解し、立論し、運動するそんな馬鹿げ切った虚偽も出来ない。今後私の生活が如何様に変ろうとも、私は結局在来の支配階級者の所産であるに相違ないことは、黒人種がいくら石鹸で洗い立てられても、黒人種たるを失わないのと同様であるだろう。従って私の仕事は第四階級者以外の人々に訴える仕事として始終する外はあるまい。世に労働文芸というようなものが主張されている。又それを弁護し力説する評論家がいる。彼等は第四階級以外の階級者が発明した文字と、構想と、表現法とを以って、漫然と労働者の生活なるものを描く。彼等は第四階級以外の階級者が発明した理論と、思想と、検察法とを以て、文芸的作品に臨み、労働文芸と然らざるものとの選り分ける。私はそうした態度を採ることは断じて出来ない。

魯迅も、上述の主張を承服したからこそ厨川白村に対して、「彼がこれまで係わりのなかった無産階級の場合や人物に対しては、為すすべ無しで、或いは誤った描写をするかもしれません」と語ったのであろう。しかし、自分の作家としての文芸創作の仕事は「私の仕事は第四階級者以外の人々に訴える仕事として始終する外はあるまい」というような開き直りがあったと、筆者は考える。ただし、魯迅は運動家・活動家としては、「第四階級の為めに弁解し、立論し、運動する」よう努めていた。第四階級とは、有島いわく都市に働く労働者である。更に有島は、「芸術について思うこと」の中で、次のように語っていたことを思い出す。

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を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。

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。

筆者は、その当時の魯迅の選択が、無産階級文芸と密接な関係を保つかも知れぬ要素を残す、言い換えれば、知識階級側に属することを自覚する魯迅が労働者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の存在として、表現主義の創作手法を実践する方向へ向かったと考えるが、しかしそれは、表面的であり、一義的な意味に過ぎないとも考える。なぜなら魯迅が翻訳した一連のプロレタリア文芸論にしても、例えば、片上伸『現代新興文学の諸問題』（1929. 4、原題：「無産階級文学の諸問題」所収『文学評論』東京新潮社、1926. 11）にしても、ルナチャルスキー『芸術論』（1929. 6）『文芸と批評』（1929. 10）にしても、プレハーノフ『芸術論』（1930. 7）にしても、或いは外村史朗と蔵原惟人が編訳した『文芸政策』（1930. 6）にしても、これら著作の読者は都市に働く労働者即ち第四階級とかプロレタリアートという人々ではない。読者対象は十分な教養と学識を備える知識人以外ではあり得ない内容の設定である。ただそこには、魯迅がマルクス主義文芸論或いはプロレタリアート文芸論を翻訳し、刊行したという事実が存在し、魯迅がマルクス主義文芸論、プロレタリアート文芸論に接近し受容したという厳然たる事実が存在するだけである。時代の潮流が無産階級のための新しい文芸、即ち「プロレタリア文芸」の方向へ向かっていることを魯迅が体現しているだけである。だから、この訳業も決して労働者階級との意識の連帯感などというものが為し遂げさせた仕事ではあり得ない。すると結局のところ、創作手法として表現主義を選択したとしてもそこには「第四階級者以外の人々に訴える仕事として始終する外はあるまい」というような開き直りが魯迅に存在しているからこそのものであると、筆者は考える。

次に、『壁下訳叢』が文芸思潮観に基づく魯迅の意識の変遷において前期魯迅と後期魯迅の転換期に位置する、と筆者は想定している訳だが、こ

の転換期の理論としてのプロレタリア文芸論を受容した後の魯迅の創作にはどのような変化が起こったのかを検証してみたい。つまり、創作集『故事新編』に収録する30年代に描いた5篇「理水」(35. 11——編末の日付、以下同じ)、「采薇」(35. 12)、「出閩」(35. 12)、「非攻」(34. 8)、「起死」(35. 12)とそれ以前の3篇「補天」(22. 1)、「奔月」(26. 12)、「鑄劍」(26. 10)には創作手法に差異があるかどうかの問題を提示し、魯迅に「私の仕事は第四階級者以外の人々に訴える仕事として始終する外はあるまい」というような開き直りがあったかどうかについて検討を加えたい。

## 二 『故事新編』の変容と表現主義

### (一) 『故事新編』における表現主義の影響に言及する二つの論文

嚴家炎「魯迅与表現主義——兼論『故事新編』的芸術特徴<sup>2)</sup>と徐行言「論『故事新編』的表現主義的風格<sup>3)</sup>」の二つの論文は、『故事新編』における表現主義の影響について言及する論文である。嚴家炎氏の論文に関しては、筆者は同じような研究発想を有する論文として以前から大変興味を持って読んでいた。徐行言論文に関しては、次に挙げる張夢陽氏の大著『中国魯迅学通史』で、その存在を初めて知った。基本的な考え方としては、二つの論文に同感するが、この二篇の論文と、『故事新編』が30年代に描いた5篇「理水」、「采薇」、「出閩」、「非攻」、「起死」と20年代に描かれた3篇「補天」、「奔月」、「鑄劍」とでは、その創作手法に変容が見られるとする筆者の考え方との間には、微妙ではあるがかなりの違いがある。そこでまず、この二つの論文、特に嚴家炎論文を高く評価する張夢陽「“油骨之処” 眞諦——『故事新編』学史<sup>4)</sup>」の論文の位置について示しておく。

張夢陽は嚴家炎論文を次のように評価する。

本論文では以下のように指摘する。20年代中後期、魯迅は表現主義の文芸思潮と大量に接触し、しかも自覚的に探求したが、その際、創作思想も微妙だが明らかに変化した。その一つが、芸術の重心が、更に作家の主観精神に注意を払い、作家の感情の体験と表現を重視する方へと傾倒した。二つ目が、芸術と実際の生活の距離を保ち、「古今混合」という手法で特有の「体験効果」(原文：間離効果)を作り上げており、小説芸術の自由度と表現力の拡充を強調した。三つ目が、馬鹿馬鹿しい不条理、誇張、変形に相当するプロットや

## 『故事新編』と表現主義

ディテールを受容したことであった。しかも、これらの変化が『故事新編』の創作において際立って反映されたことによって、『故事新編』が表現主義の産物となったことである。作品の中の「悪ふざけ」（油骨）は魯迅が進展させた唯一無二の創造であり、しかも、『故事新編』は作者の独白によって、「ちょっとした原因を取り上げて、勝手に着色した」ことによってできた芸術結晶である。王瑤の「魯迅『故事新編』散論」（1981.9、『魯迅研究』第6輯、中国社会科学出版社、1982.6）では、伝統演劇の道化訳芸術の観点から魯迅の歴史小説の中の「悪ふざけの部分」を解釈することで、『故事新編』研究が大きく一歩前進した。しかし、依然として現実主義の創作手法の視界内に留まっておき、全体的には「悪ふざけ」の問題を解決することはできなかった。しかし、表現主義の創作手法の角度から観察を加えることによって、『故事新編』研究における問題がはじめてスムーズに解決できるようになった。

嚴家炎のこの論文は疑いもなく『故事新編』学史において一つの里程碑となる重要な成果である。その意義は、理論の見晴台から思惟方式の転換と解釈の多面化を実現することによって、長期に亘って存在した現実主義の創作手法によって『故事新編』を解釈する思惟様式を逆転させるものであり、魯迅の創作思想の変遷と『故事新編』というテキスト自体を実際に着手することから、魯迅が表現主義の手法で『故事新編』を創作したという結論を得ることによって、全体としては「悪ふざけ」などの多くの長期に亘って論争が絶えなかった問題に新しい見方と解釈をもたらしたことにある。文章全体の立脚点が大変高く、視野も広いが、決して空論を振り回すことも無く、視点は全て魯迅自身の思想と創作実践から抽出されたものであり、書帳に対する緻密な分析に至っては、敬服せざるを得ない。論として不足している点は、歴史小説なのか、それとも風刺作品なのか或いはその他の類型なのかという『故事新編』の性格に対して、なお一層確定的な解答が未だ出されていないことである。しかし、このような結論は下さない方が、作品自身と符合させることができるのかもしれないのだが。

そして次に、張氏は徐行言論文が嚴家炎論文の明らかな影響を受けて、嚴氏の思考の道筋に沿って、『故事新編』に見出す表現主義の風格を詳細に分析したものであると評して、次のように論の内容を整理する。

本論文は以下のように指摘する。『故事新編』には嚴肅な雰囲気損ねてい

るなどの欠点が存在するという観点を非難して次のように述べる。「何度も言われてきた『故事新編』の特色が、単に評定のものさしを選び誤って、現実主義の形式と規範を誤用してこの作品を評価したものに過ぎず、当然‘破綻’を見出さずにはおれないものである。もし私たちが芸術の評価の座標軸を換えれば、13年かけてやっと完成したこの小説集には、魯迅の表現主義芸術の風格と手法に対する自発的な借用から自覚的な運用と創建を吸収するに至る芸術探求の歷程が正に生き生きと繰り広げられていることを容易に見出すことができる。それはまた、疑いも無く魯迅の小説創作の道にある重要な里程碑でもある」「昔のある種の純正な歴史叙事の‘厳粛な雰囲気’を‘損ねている’ことが、この作品がその作品自体を確立した叙事風格であり、また、その表現目標としての最も重要な策略が実現されている」。1923年、魯迅は『現代日本小説集』を編纂し「作者に関して」を書いた中で、芥川龍之介に触れて「これらの古代の物語は彼の改作を経て、新しい生命が注ぎ込まれ、現代人との関係が発生した」と語っているが、「これはちょうど『故事新編』の創作の立脚点に最も符合する脚注である」。表現主義の芸術様式の主な特徴は、主観を中心に表現する美学原則であり、体験を芸術思想とすることであり、寓言形式の象徴的な主題であり、馬鹿げた不条理、変形したプロットと人物及び抽象化や寓言化の叙事風格である。作品の中、古今混合や喜劇的な人物の挿入及び現実と幻想の混交などの古いしきたりを打破する叙事手法を採用しているのは、表現主義の芸術手本が具える代表的な表現手段である。表現主義の観点で見ると、『故事新編』が成し遂げた古人の事跡を現代語環境の中に移入するという芸術処理の作用は、歴史の真実に関する読者の閲読の幻覚を打ち破り、作品の題材に関する理性の反省を喚起させるものであった。そのことにより、作品を単に普通の歴史物語として受け取るのではなく、人々に小説の主人公及び作品の意図に対し全く新しい観察の基準を打ち立てることを促した。これは疑いも無く所謂「異化」(原文：陌生化)という芸術思惟原則を最も生き生きと体現している。歴史素材や原典テキストから「ちょっとした原因を取り上げ」、歴史には記されていない人物や場景を「勝手に着色した」ものであったが、それにより、現代人の特有の思想や感情を表現することになるのは、表現主義芸術の得意な演目であった。以上のように述べた上で、この対象課題を更に深く闡明にする。

ここまでは、張夢陽氏の『中国魯迅学通史』に収める「『故事新編』学史」

の表現主義に関する二つの論文を整理したものを示してきた。この大変要領よく纏められた二つの論文の意義は、今まで、現実主義の芸術理論の観点から『故事新編』を分析すると、不合理にしか解釈できなかつたものを、表現主義の芸術理論の座標軸に移して分析するとよく理解できるものであるという、『故事新編』研究に一石を投じたところにある。

しかし、筆者が感じたのは、なぜ、魯迅の西洋近代文芸論の受容の歴史的、時間的道筋に立って、その流派や思潮の特徴をきめ細かく見ようとしないのであろうかという疑問であった。例えば、徐行言論文が指摘する「異化」(原文：陌生化、語源に *Verfremdungs-effekt* というドイツ語を記す)の問題にしても、「寓言形式の象徴化」の問題にしても、単に表現主義だけの創作手法の特徴とは言い切れない。筆者が、先論で触れたように、魯迅の表現主義の文芸論受容は確かに20年代半ばから始まっている。しかし、同時期に魯迅は象徴主義の文芸論も咀嚼・吸収している。魯迅の20年代までの日本語文献を中心にした読書歴に照らした当時の理論書から判断すると、筆者が考える表現主義の際立った特徴と言え、作品は作者の内面の表出、魂の表現であり、その創作手法としては、空想、神秘、幻覚、誇張、挑発の尊重であり、個性化を無視した普遍化の傾向、事件の象徴化の傾向が甚だしいということである<sup>5)</sup>。「寓言形式の象徴化」は確かに表現主義の文芸上の特質であると同時に、象徴主義の特徴でもある。また、ドイツ表現主義は1925年頃には退潮するが、ナチスの勢力が伸張する中、シクロフスキー(1893. 1. 12-1984. 12. 5)の著作『手法としての芸術』(1917)の中で最初に述べられた、ロシア・フォルマリズムの主要概念の1つ「異化」(*остранение*)を、ブレヒト(Bertolt Brecht 1898. 2. 10-1956. 8. 14)が1935年にモスクワで初上演されたナチスの種族理論に対する痛烈な風刺劇『まる頭ととんがり頭』の注釈(1936)の中で、初めては「異化効果」(*erfremdungs-effekt*)という言葉として使用した。異化効果とは「見慣れたものを見慣れないもののように示す」技法であり、「自明のことをいったんわからなくさせ、それによって真の認識に到達させる効果」である<sup>6)</sup>。とするなら、まだ異化効果という概念が作られていない時に書かれた『故事新編』に徐行言氏の示す「異化効果」(原文：陌生化効果)を看取することができるのだろうか。筆者は、『故事新編』の30年代の5篇には、文芸流派として、プロレタリア文学へと移行する過渡期の手法、即ち一般民衆や労働者などのプロレタリア階級側から物事を考え、判断した場合には

どう映りどう展開するか視点が変わり、そのことは知識人側からすれば精神を煩わすドタバタ喜劇であり、馬鹿げた不条理な物語であるとする視点が変わっていると、考えている。すると、言うまでもないだが、魯迅はプロレタリア文芸論の受容を越えても、その価値基準、創作基準はやはり知識人側に所属したことになる。そしてこの「馬鹿馬鹿しい不条理」な話の展開は、1935年以降のブレヒト演劇の創作手法の特徴の一つではあるが、表現主義の特徴とは言い切れない。また、それは、プロレタリアートになり切れない知識人の考えるプロレタリア文学の「馬鹿げた不条理性」一面を表現しているものだと言えるかもしれない。本稿では『故事新編』を全て作品分析する紙幅の余裕はないので、最後に、魯迅は主義や流派及び文芸思潮をどのように考えていたを示し、そして、巖家炎・徐行言論文が一律に表現主義の傾向として括ってしまった作品分析の方法の問題点を指摘しておくに止める。

## (二) 『故事新編』に混在する主義・流派の問題

魯迅は、主義や思潮に対して自分の意見を表明しているので、まずその点に触れておく。それは、『壁下訳叢』が刊行される一年前のことで、1928年4月23日の『語絲』4巻17期に発表した「額」(原文:「扁」、所収『三閑集』)(1928年4月10日作)の中で、関帝廟に新しく掛けられる額を使って、二人の近眼が視力くらべをすることになり、あらかじめ聞いておいた文句の違いから、二人が口論となり、通行人に何と書いてあるかの評定を願ったら、まだ、「額」は掛けられてないという結末だったという、農村の笑い話を引きながら、中国文壇での外国文学の受容状況における文芸上の「主義」という看板「額」の意味内容の不明確さを次のように揶揄している。

中国の文芸界の恐るべき現象は、先を争って名詞を輸入しても、その名詞の意味を決して紹介しようとしなないということである。

そこで各自がその意味を解釈する。作品を読んで、自分を多く語っていれば、表現主義と呼び、他人を多く語れば写実主義であり、年ごろの娘のふくらはぎを見て詩を作れば浪漫主義であり、年ごろ娘のふくらはぎを見ても詩にしていはならないのが古典主義であり、天から首が落ちてきた、首には牛が立っている、愛よ、海の真ん中の青き霹靂よ……などと書くのが未来主義……等々。

その上、このことによって議論が生じる。この主義はいい、あの主義は悪い……等々。

上記のような魯迅独特の口調で「主義」を揶揄しているが、『壁下訳叢』の発行直前に、もう一度、「主義」を嘲笑している。それは、片上伸著・魯迅訳『現代新興文学の諸問題』（上海大江書舗、文芸理論小叢書、1929年、所収『訳文序跋集』）の訳者「小序」（小引）において、読者に対し、著者片上伸の文体は曲折していて訳し難いものだったが、それでも新興文学の「諸問題の性質と方向と、および時代との交渉など」を解釈するための手がかりとなるので、毎日一節でも読んでほしいと、要望した上で、中国における文芸思潮上の主義について次のように語る。

これを翻訳した意味はきわめて単純だった。新しい思潮が中国に入っても、ともすれば名詞が幾つか残るだけにすぎない。というのは、それを主張する者は敵を呪い殺すことができると思い、敵対する者も呪い殺されてしまうと思ひ込むが、一年も騒ぎたてたら、結局、火も煙も消えてなくなってしまう。例えば、浪漫主義、自然主義、表現主義、未来主義などなど……、まるでもう過去のものになってしまったが、実際にはそんなものが出現したことなどあったのだろうか。今この文章で理論と事実とを見れば、納得するのは、必ずそうなる流れで、なんの変哲もなく、空騒ぎしても力で抑えても無駄なことなのである。まず、外国の新興文学を中国での「呪文」の域から離脱させてこそ、それに続く中国文学にも新興の希望が生れる。それだけのことである。（1929年2月14日、訳者記す）

ここで魯迅は、「主義」を揶揄し、嘲笑するがその理由は、「新しい思潮が中国に入っても」、その名称だけが上滑りして使われただけで、中国には「実際にはそんなものが出現したことなど」なかったからであり、更に、文芸思潮とは「必ずそうなる流れで、なんの変哲もなく、空騒ぎしても力で抑えても無駄なので」、その新しい思潮の流れに従うと今後展開されるのは「新興文学」即ち無産階級文学であると述べている。そしてここでもう一つ注意しておかねばならないのは、「浪漫主義、自然主義、表現主義、未来主義などなど……」と、魯迅は「自然主義」の後に「表現主義、未来主義」という所謂新浪漫派の文芸流派が来て、その後に「新興文学」が来

ると位置づけていることである。新浪漫派の潮流の一つである象徴主義は、理論としての厨川白村『苦悶の象徴』の受容に始まり、翻訳としての『小さなヨハネス』を経て、創作としての『故事新編』「鑄劍」に体现されて行く流れを結構していると、筆者は考えている。そしてもちろん、「鑄劍」には写実主義的要素、表現主義的要素も散在するが、最も強調された創作手法が象徴主義の特徴である幻想化と象徴化であると考えている。このように、筆者は、魯迅が西洋近代文芸思潮に現れた様々な流派の手法を運用しながら、実験的に創作を行っていたと考えている。

例えば、巖家炎・徐行言論文との関係で、「補天」についての筆者の基本的な考え方について述べておく。近代の文芸流派の創作手法においてフロイト(Sigmund Freud 1856. 5. 6-1939. 9. 23)出現以前と以後があるように、魯迅にもフロイト精神分析学に接触後は、その受容の片鱗をあちこちで見出すことができる。魯迅自身が「補天」にフロイトの影響があることを触れているが、一般には自然主義や新浪漫派の文芸主張や創作手法からはフロイトの影響を除いた部分で流派・主張を考えるので筆者もそのように扱う。『故事新編』の前期3篇「補天」(22. 1)、「奔月」(26. 12)、「鑄劍」(26. 10)のうち、「補天」を魯迅が創作したのは、成仿吾からの作品批評を受ける以前、厨川白村『苦悶の象徴』翻訳・刊行以前であり、芥川龍之介「鼻」(『晨報副刊』1921年5月11、12日、13日)、「羅生門」(『晨報副刊』21年6月16日、17日)、菊池寛「三浦右衛門の最後」(『新青年』9巻3号、21年7月)の翻訳以降である。そこで、魯迅が語るフロイト以外で「補天」との関係が生じるのは、徐行言氏が『現代日本小説集』の中の、「これらの古代の物語は彼の改作を経て、新しい生命が注ぎ込まれ、現代人との関係が発生した」と指摘する部分だけである。「補天」から表現主義の影響を見出せば、それはこじつけである。

また例えば、巖家炎氏が引用する山岸光宣著・魯迅訳「表現主義的諸相」の文章は、表現主義の演劇の特徴を紹介する部分であり、その特徴を説明する「表現劇の人物が往々姓名を持たないのは、普遍化の傾向が極端に走って、個性化を無視するがためである」という文章も引用するが、更に興味深いのは次のような内容である。

神秘的傾向に伴って、幻覚とか、夢とかが、表現派作家の得意の領域である。彼等は、芸術品の価値は、不可解の程度に正比例するものとして、放縦な空



想を絶対無上なものとして、心理的説明を一切省略する。特に劇に於ては、不思議なものが出て来るのが、恰も当然の如くに思われている。例えば斬り放された頸が話したり、死者が復活したりすることは、枚挙に暇がない。また劇中の人物が幻影を見ることもあり、加之彼自身が幻影となって舞台に現われることさえもある<sup>7)</sup>。(下線は筆者)

この文章からは、すぐに「鑄劍」や「起死」の創作上の特質が思い起こされるが、単純に影響関係は論じることが難しい。巖氏もその影響関係については言及しない。なぜなら、魯迅がこの山岸光宣著『印象より表現へ』(東京玄文社、新演芸叢書1、1924.6初版)を入手した時期が解らないからであろう。事実としては、魯迅は「表現主義の諸相」を訳して、『朝花旬刊』1巻3期(1929.6.21)に掲載しているので、「死者が復活したりする」話は、戯曲「起死」(35.1)には影響を与えているかもしれない。

以上のような筆者の観点を交え、先行研究としての巖家炎「魯迅と表現主義——兼論『故事新編』的芸術特徴」と徐行言「論『故事新編』的表現主義的風格」の2つの論文の問題点を指摘して本論を結びたい。

### 巖家炎・徐行言「表現主義」論の問題点

まず、巖氏の論点に対する筆者の不満から見ていく。巖氏は次のように魯迅と表現主義の関係を説き起こす。

事実、魯迅は現代文芸思潮、象徴主義をその中に含まない狭義の現代主義に対し、「五四」前後には断片的ながら接触と思考があった。例えば、1919年の「随感録513」の中で、かつて表現主義美術と関わるキュービズムについて提唱した。彼は言った。「20世紀がやっと19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(Futurism)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」。

巖氏は、1919年3月15日『新青年』6巻3号に発表された「随感録513」(所収『熱風』)に表現主義との関わりを見出すので、当然1922年11月作とされる「補天」(原題「不周山」)にはその表現主義の色彩が籠めら

れていると考える訳である。また、巖氏は「魯迅はおおかた日本留学時期にフロイト学説との接触は始まったのだろう。しかし、1922年冬になってやっと『補天』が書かれたのは、“五四”衰退期と彼自身の積年にわたり鬱積した寂寞と苦悶の心情に係わりがある」と書き、更には、「私の理解では、『故事新編』は決して現実主義ではなく、主には現代主義、もっと的確に言えば表現主義の産物である」と書く。巖氏の考え方の道筋、論展開の発想、立論の仕方それ自体には不満は無く、なかり共感できる。筆者の不満は、魯迅も指摘する部分、すなわち「中国の文芸界の恐るべき現象は、先を争って名詞を輸入しても、その名詞の意味を決して紹介しようとしなさいということである」「新しい思潮が中国に入っても、ともすれば名詞が幾つか残るだけにすぎない」という部分に集中する。巖氏の言う、「現代主義」とは modernism のこと、それは文芸流派としての新浪漫主義のことを言っているのか、それとも新浪漫派の文芸・文学が世界各地でそれぞれに開花する唯美主義、象徴主義、未来主義、表現主義などのうちの特定の主義・流派を指しているのかが解らない、また、「象徴主義」を含まなければなぜ「狭義の現代主義」と言えるかも解らない。同じように、「現実主義」とは realism のことなのか、一般に民国文壇の知識人の中では、30年代中頃までは、文学・文芸における realism は写実主義と言われていたのではないのか、写実主義がプロレタリア文芸理論と結びつき、茅盾のいう「新しい写実主義」以降、「現実主義」と使われるようになったのではないかと等々、もしかしたら、中国の研究スタイルからしたら、何を問題にされているか気づかぬ程度の問題かもしれない。もう一つ言えば、1919年段階で、魯迅は本当に表現主義を意識し思考していたのだろうか、その意識し思考していたとする論的な根拠はどこにあるのだろうか、単に断章取義的な単語「立体派 (Cubism) や未来派 (Futurism)」を採取して、更に波及させて表現主義にまで結びつけることはできるのだろうか。

次に、徐行言論文についても同じような問題の所在を感じる。徐氏は論の展開を簡明にして要領よく行うための措置として、『故事新編』を次のように分類する。

それでは、表現主義の風格を具える作品として、『故事新編』には一体どのような理性的な心情と人生の思索が託されているのだろうか。このことは、私たちは芸術形式を分析する時に行うとして、まず理論の前提を確認してお

## 『故事新編』と表現主義

かなければならない。この問題に比較的簡潔にして把握に都合の好いような答えを出すために、私たちは『故事新編』の8篇の作品を単純化して分類しても差し障りがない。私たちはこの作品集の創作時期の前半部に位置する5篇の小説——『補天』、『鑄劍』、『奔月』、『非攻』、『理水』を主題の近似したグループと看做し、作者が1935年12月に一気に書き上げた後半3篇——『采薇』、『出関』、『起死』をもう一つのグループとする。

このように分類した上で、前半の5篇「補天」(22. 1)、「奔月」(26. 12)、「鑄劍」(26. 10)、「非攻」(34. 8)、「理水」(35. 11)の作品と後半の3篇「采薇」(35. 12)、「出関」(35. 12)、「起死」(35. 12)の特徴を次のように結びつける。

前半一群の作品の主人公は多くがこの世に現れた神か英雄である。しかしながら小説で力を注いで表現したのは決して彼らの灼灼たる功績ではなく、彼らの成就と共に生じる孤独や困惑であり、英雄の事業草創期の犠牲と凡人の墮落麻痺というお互いの離反である。それにより、読者はこれらの英雄の身から体感するのは燦爛たる達成感ではなく、孤軍奮闘したときの寂寞と寂寥感である。

『故事新編』中の後半に属する作品は歴史において出世、隠棲して著名な聖賢の形象の結構を通して、彼らに代表される人生哲学と現実的な態度を嘲笑する。

この分類の方法にはかなりの無理がある。「補天」(22. 1)から「理水」(35. 11)まで、ほぼまる14年の歳月を経ているのに、同じ前半として、後半は1935年12月に書き上げたものとする。そこで、34年8月の「非攻」も、35年11月の「理水」も後半には扱われない。また、「鑄劍」は神や英雄人物を描いたものではない。「非攻」の墨子を英雄として扱い、「出関」の老子や孔子は隠者として扱うということなのだろうか、このように分類する論理的根拠が欠落している。

次に、徐氏は表現主義の特徴と効果を次のように整理する。

『故事新編』の表現主義の風格は各篇の小説の寓言性のある主題に体现されているばかりでなく、これら作品に運用される各種現代的意味に富む芸術手段に大変突出して表現されている。すでにある学者が論及する体験効果(原文：間離効果)や馬鹿げた不条理な形象と境遇以外にも、歴史叙事に対する同時代的処理、人物塑像の抽象化、類型化、漫画化及びパロディやアイロニーなどの技巧が広範に採用され、すべてに豊富な表現主義の要素が提示されている。

まず、私たちは「異化効果」(中国語訳：陌生化効果、提示原文：Verfremdungs-effekt)から話を始めなければならない。芸術に対する思考と表現の原則からすれば、異化は表現主義の芸術方法の最も重要な内容の一つであると言えることができる。しかしながら、この原則的な理論形態はブレヒトによって総括、命名されたのだが、系統的な芸術実践として、表現主義の早期創作の中や、西欧古典喜劇や中国伝統戯曲においてすら、とっくに広範に応用されていた。厳格に言えば、ブレヒトはこの言葉にもっとしっかりした理論の基礎を賦与し、それを十分に自覚して系統立った舞台の表現手段に発展させたにすぎない。叙事芸術の中で、異化原則の核心は生活の真実について人々の幻覚を打ち破り、芸術鑑賞時にその情景にのめり込んでいるところから、人々の理性の眼差しを呼び起こし、読者に脳天に激烈な一撃を食らったような驚愕体験にさせることが異化原則を追求した最良の効果である。

魯迅は1934年秋の雑誌『訳文』に翻訳、掲載した9篇の童話に7篇を加えて、1935年9月に出版した『ロシアの童話』(上海文化生活出版社)の奥付で、この16篇の童話は「漫画的手法」を用いて描かれ、「私たち中国人が読んでも、まるで身近の人物が語られているかのように、或はとりもなおさず自分の脳天に大きな鍼を打たれたように感じるはずである」と語っている。『ロシアの童話』は表現主義では描かれていないので、「漫画化及びパロディやアイロニーなどの技巧」は必ずしも、表現主義の技法とは言えない。また、「人物塑像の抽象化、類型化」は表現主義の特徴だと言える。しかし、「異化は表現主義の芸術方法の最も重要な内容の一つである」とするなら、ロシア・フォルマリズムの影響が魯迅にあったことになる。果たしてそうなのだろうか。嚴家炎・徐行言論文ともに、表現主義の定義を拡大解釈して、表現主義の要素にあまりに多くを取り込んでしまっているように見受けられる。しかし、もっと重要なことは、確かに魯迅

の30年代以降の創作には、巖家炎・徐行言論文が指摘する「馬鹿馬鹿しい不条理さ」「人物塑像の抽象化、類型化、漫画化」及び「パロディやアイロニー」などの技巧が多用されるのも事実であり、この部分の創作手法の解釈は、表現主義を基本にしながらも新興階級の立場からの解釈、無産階級の生活を知らない知識人が描いたプロレタリア文芸論をパロディ、アイロニー化する視点からの解釈ができると、筆者は考える。

## まとめ

本稿では、前稿で示した、魯迅が表現主義の文芸理論をどの段階でどれ程受容していたかの論に引き続き、30年代に顕著になるプロレタリア文芸論との係わりはどのような過程を経て、どのように進行して行ったのか、また、魯迅と表現主義を扱う先行研究では、どの時期の魯迅作品との関係に表現主義との影響関係を展開するのかを提示した。

魯迅の表現主義の文芸理論との係わりは、二段階に分けられる。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、厨川白村『苦悶の象徴』と金子筑水「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. 4）からの理論受容である。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、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。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、特に革命文学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、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）、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）、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）からの理論受容である。最後に、巖家炎「魯迅与表現主義——兼論『故事新編』的芸術特徴」と徐行言「論『故事新編』的表現主義的風格」という先行研究を紹介し、張夢陽氏の『中国魯迅学通史』を使用してこの二つの論文に対する中国における評価の状況を提示した。筆者は、

先行研究の論者二人が、魯迅における理論受容の深化を考慮に入れていない点、新浪漫派に見られる特徴を全て表現主義として一つに括っていることに異議を示した。

魯迅は、「旧い社会に生まれ育った」「旧い社会の状況を熟知し」「旧い社会の人物に馴染んでいた」作家が無産階級のための新しい文芸、所謂「新興文芸」の描き手にはならないと厨川白村を評定した。しかし魯迅は、この言葉がそのまま魯迅自身に帰ってくることをかなりつよく意識していたのが、「馬鹿馬鹿しい不条理」や「漫画化」及び「パロディやアイロニー」の技法を用いた創作手法で描いた30年代の5篇の『故事新編』である、と筆者は考える。魯迅はあくまでも『中国小説史略』を編んだ時と同じように、表現主義という西洋近代文芸思潮の流れに沿う文芸流派そのものに、学術的な興味を持ち、しかも、大変つよく惹きつけられていた、と筆者は考える。フロイトの精神分析学も意識し、象徴的、神秘的、写實的寓話を完成させたのが3篇の20年代『故事新編』であるなら、表現主義の創作手法を中心に、その創作理論や出来上がった作品自体の難解さゆえに、その作品を理解するのは「第四階級者」即ちプロレタリア階級以外の人々である知識人でしかないことを、魯迅は十分理解して書いたのが、30年代に描かれた5篇の『故事新編』であった、と筆者は考えている。

## 注

1) 表現主義の理論受容に使用されたその他の資料を魯迅の入手順に挙げておく。

①ヘルマン・バル著『表現主義』(Hermann Bahr: Expressionismus, 1916、魯迅入手1926. 1. 4)

Hermann Bahr (1863.7.19-1934.1.15) の英訳資料: Expressionism; translated by R. T. Gribble, London, Frank Henderson, 1925

②板垣鷹穂著『民族的色彩を主とする 近代美術思潮論』(東京大鑑閣、1927. 10初版、魯迅購入1927. 12. 5)

③本間久雄著『欧洲近代文芸思潮論』(東京早稲田大学出版部、1927. 7初版、魯迅購入1927. 12. 27)

④北村喜八著『表現主義の戯曲』(東京新詩壇社、1924. 10初版、魯迅購入1928. 3. 16)

⑤劉大杰著『表現主義的文学』(北新書局、1928. 10初版、「魯迅中文蔵書

## 『故事新編』と表現主義

目録」に収録)

- ⑥山岸光宣著「表現主義の諸相」(所収『印象より表現へ』東京玄文社、新演芸叢書1、1924.6初版、入手年不明、『朝花旬刊』1巻3期1929.6.21に訳載)
- 2) 巖家炎「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)
- 3) 徐行言「論『故事新編』的表現主義的風格」『魯迅研究月刊』1995年11期
- 4) 張夢陽「第十五章“油骨之处” 顯真諦——『故事新編』学史」『魯迅学通史』広東教育出版社、2002.12
- 5) 山岸光宣「表現主義の諸相」(『印象より表現へ』東京玄文社、新演芸叢書1、1924.6初版)を参照に整理した。
- 6) 岩淵達治「ブレヒト」「異化効果」、伊藤一郎「シクロフスキー」『集英社世界文学大辞典』1997.10
- 7) 注5)に同じ、186頁