

論文の要旨

論文題目 魯迅と西洋近代文芸思潮
氏名 工藤 貴正
学位 博士（文学）
授与年月日 平成 19 年 10 月 31 日

本論文は、日本留学時期から『壁下訳叢』の刊行までのおよそ三十年弱に亘る魯迅及び魯迅文学と西洋近代文芸の主義・流派との関わりを中心に考察を加えた文芸理論、比較文学論、作品論である。

論文の構成は、第Ⅰ部「文芸理論の受容に見る西洋近代文芸思潮」、第Ⅱ部「日本留学期及び翻訳・刊行との関係に見る西洋近代文芸思潮」、第Ⅲ部「創作手法に見る西洋近代文芸思潮」の三部からなる。序章、第一章、第二章と終章の計四章がひと纏まりで、魯迅及び魯迅文学に文芸理論・文芸思潮の受容の視点から考察を加えたものである。その考察の鍵は、一九二四年二月の成 吾「『呐喊』の評論」による魯迅批判から、一九二九年四月の『壁下訳叢』の刊行までを、文芸理論受容の視点から見る前期魯迅として扱うことであり、ここに本論独自の視点がある。また、本論ではなぜ前期魯迅は終焉を迎えるに至ったのかまでの経緯を考察した。次は、第三章と第四章がひと纏まりで、魯迅の留学前期の浪漫主義文学の受容を、ヴィクトル・ユゴー、ジュール・ヴェルヌ、バイロン作品を例に考察したものである。その考察の鍵は、魯迅が「『哀塵』訳者附記」に書いた「宗教、社会、自然は人の三敵である」という観点である。ユゴーには人道に対峙する「社会の抑圧」の例を、ヴェルヌには「自然（天・造物）と抗い、克服する」例を、バイロンには「宗教（儒教）へ反抗し復讐する」例を示していることに着目して考察を加えた。最後、第五章と第六章は第七章の作品論を成立させるための各論となっている。そのなか、第五章が他の先行研究には見られない本論の大きな特徴でもある。それは、魯迅とその翻訳『小さなヨハネス』との関係に、系統的、全面的に考察を加えたことである。その際の分析の鍵は、厨川白村『苦悶の象徴』との出会いをきっかけとする「象徴性」と「象徴化」理論の魯迅における結実である。そして、第七章は作品論として『鑄劍』論を全面的に展開した。

以下、先に、第Ⅰ部から第Ⅲ部までの全体の要旨を紹介する。

第Ⅰ部「文芸理論の受容に見る西洋近代文芸思潮」では、魯迅の初期創作の作品群『呐喊』『彷徨』に見出せる「自然・写実主義」の創作手法との係わりで、次いで、最終創作の作品群『故事新編』に見出せる「表現主義」の創作手法との係わりで、魯迅が入手したり目睹したり、あるいは翻訳した著作を中心に、魯迅が咀嚼・吸収した文芸思潮論

及びその具体的な文芸理論を整理し提示した。

第Ⅱ部「日本留学期及び翻訳・刊行との関係に見る西洋近代文芸思潮」では、魯迅が日本留学期に関わったヴィクトル・ユゴーやジュール・ヴェルヌという浪漫派の作品の翻訳意図を分析し、さらに、留学期の一九〇六年夏に出会い、二十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』という神秘・象徴派の作品の翻訳意図を示すと共に、魯迅はなぜこの作品に深く共鳴したのかについて考察した。最後に、魯迅自身が語る「^{ナアライナアライ}拿来主義」とは何かについて、また、当時民国文壇に流行していた唯美派の文芸の特徴について、及び魯迅が唯美・廢頹主義を中国へ移入しようとしなかった理由について考察を加えた。

第Ⅲ部「創作手法に見る西洋近代文芸思潮」では、『故事新編』に収められる作品『鑄劍』が前期魯迅の神秘・象徴主義の傾向を色濃く反映する作品であり、写実性と象徴性を同時に兼ね備えた文芸理論受容における前期作品の最高傑作であるとする作品論を展開した。

次に、序章から終章に至るまで、各章の論旨を整理する。

「序章 魯迅と西洋近代文芸思潮」において、本論文執筆のきっかけが、魯迅が西洋の近代文芸をどのように咀嚼・吸収し、それが創作にどのような体現しているかを探ることに始まったことを述べた。『魯迅日記』には、魯迅が購入した書籍が「書帳」という備忘録として残されるが、筆者は、一九二四年四月以降の購入書が日本語で書かれる文芸理論書が多くを占めるようになることに着目し、その原因を成_吾「『呐喊』の評論」(一九二四年二月)に描く批評の方法に求めた。それは、中国で初めて本格的に西洋近代文芸理論を使って作品を批評した論文であったからである。これ以降、魯迅は積極的に西洋近代文芸理論の摂取を進めていった。魯迅がどのような読書経験から文芸理論を摂取し、咀嚼したかは、『魯迅日記』と『魯迅蔵書目録』に拠って調査し、そのうち特に重要な日本語文献を本稿の理論の跡づけとした。

「第一章 魯迅と自然・写実主義」では、次のような点が指摘、解明できた。

魯迅は自然・写実主義に関する文芸理論の訳出を通して、成_吾批評の誤謬を認識するとともに、次の四点を理解したであろうことを述べた。

- 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の関わりはないものの、確実に自然・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拠して人間を構成させるもので、人間を環境すなわ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

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_ 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。

次に、劉大杰の評論『『呐喊』と『彷徨』と『野草』』は次の三点に要約された。

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、さら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。

「第二章 魯迅と表現主義」では、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、また、三〇年代に顕著になるプロレタリア文芸理論との係わりはどのような過程を経て、どのように魯迅に刻まれたかを分析した。最後に、魯迅と表現主義を扱う先行研究を例示し、表現主義の解釈の不備を指摘した。

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)」からの理論受容であった。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った。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もあった。それは、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た表現主義の理論であった。その著作として、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」を挙げた。最後に、嚴家炎「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」という先行研究を紹介し、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一つに括っていることに異議を提示した。

「第三章 浪漫・人道主義と魯迅訳『哀塵』」では、魯迅が日本留学初期に、ユゴーの『レ・ミゼラブル』の主要人物ファンティーヌの素材になった実話を、森田思軒訳『隨見録—フハンティーヌ Fantine のもと』を底本に訳出した『哀塵』(「哀しき浮世」)を論じた。ユゴー、ヴェルヌ、バイロン作品翻訳の動機・意図が、思軒訳底本に、ユゴー『水夫伝』「序」に記す「宗教・社会・天物」は「人の三敵」にして「人の三要」であるという言葉と大きく関係することを理論づけた。魯迅が最初に訳した『哀塵』には、嚴復『天演論』の出現以来、社会進化論に傾倒していた魯迅が、「人の三敵・三要」という

言葉の中で、「社会」が人を抑圧する例として、「賤しき女子ファンティーン」を翻訳していたことを分析した。次に、魯迅は、儒教社会の呪縛に身を置く意識・無意識の儒教徒が強権者の抑圧に協力していることを告発するが、バイロンに「反抗」「復讐」の精神を読み取り、中国民族を鼓舞激励させる真の詩人、預言者としての詩人の姿を見出していたことを述べた。また、魯迅がバイロンを中国へ移入した意義を、「迷執の為に苦められ」「宗教教義の人を危くし殺すに足るあり」と書く「人の三敵・三要」の一つである「宗教」に「儒教」を重ね合わせて読み取れることを提示した。

「第四章 浪漫・理想主義と魯迅訳『月界旅行』『地底旅行』」では、魯迅がヴェルヌ作品には「人の三敵・三要」の「天物」を重ね合わせ、造物・神とも抗う「尚武の精神」とその精神により中国社会・中国人を救う「希望の進化」を見出していたことを提示した。そして、以下の点に考察を加えた。魯迅が『月界旅行』『地底旅行』と題して訳したヴェルヌ作品は、日本におけるヴェルヌの人名・国籍表記の不統一と相俟って、魯迅にこの二作品がジュール・ヴェルヌという同一作家の作品であるという認識があったかどうかは疑わしいこと。仮に、これら一連の作品が同一作家の作品と知らずに魯迅が翻訳したとするなら、これらの作品の翻訳の意義・意図は、作品の内容に負う所が大きく、形式的には科学小説の中国への移入の為であり、実質的には「月界」「地底」「北極」という「造物」＝「天」によって閉ざされた地へ、「尚武の精神」と「希望の進化」を武器に抗う「人」の姿を描き出すことによって「中国人」への奮起を促すことであると分析した。また、明治期における翻訳文章の典型であった「周密文体」が言文一致体の創始に刺激を与えたことを念頭に置きつつ、魯迅が底本に使った日訳『随見録——フハンティーンのもと』が「周密文体」であり、明治一九年版日訳『月世界旅行』（明治一三、一四年版『月世界旅行』は「周密文体」）は読者層の拡大を目指した漢字総るびの「通俗」版のものであった。魯迅は「周密文体」の短篇『随見録——フハンティーンのもと』を直訳体で原文に忠実に訳した一方で、「通俗」版を底本とした長篇『月世界旅行』『地底旅行』は直訳・意識・抄訳体が混入する文章で訳したことを示した。この翻訳により、魯迅は日本における「周密文体」から「通俗」体への言文一致運動の流れを感じ取っていたにもかかわらず、中国での読者層を知識人に限定せざるを得ないところに、「中国の群衆を導き、前進させる」という情熱とは裏腹な中国の現実があることを考察した。

「第五章 象徴主義と魯迅訳『小さなヨハネス』」では、日本留学中の一九〇六年夏に丸善から取り寄せた、当時ドイツ語に翻訳されたばかりの『小さなヨハネス』“*Der Kleine Johannes*”を、魯迅が実際に翻訳に着手し完成したのは、一九二六年七月六日から二七年五月二六日にかけてであるが、この経緯と理由を成 吾「『呐喊』の評論」をきっかけとする、厨川白村『苦悶の象徴』の文芸理論の受容に求め論考を加えた。そして、注目に値するのは、この『小さなヨハネス』の翻訳と、『鑄劍』の創作が同時進行していたことであった。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。魯迅は理論書としての『苦悶の象徴』を咀嚼・吸収することにより、象徴とは何なのか、またそれはどのように抽出

されるのかを理解した。一方、幻想的な素材であり、写実的象徴主義の手法を体現するのに成功した『小さなヨハネス』は、魯迅が自己の創作『鑄劍』にその象徴化の創作手法を投影させる際の、創作モデルとなっていた、と筆者は考えていた。そこで本章では、『小さなヨハネス』の作品世界、作品に描かれる象徴化と象徴性の意味、作者フレドリック・ヴァン・エーデンの活動と人物像を示し、魯迅の共感の要因を探った。

「第六章 魯迅と拿来主義及び唯美・頽廢」では、当時民国文壇に流行していた唯美派の文芸の特徴について、及び魯迅が唯美・頽廢主義を中国に移入しようとしなかった理由について考察を加えた。

本章第一節では、前期魯迅の最終に位置する傑作『鑄劍』において、重要な役割を果たす象徴化の問題を理解するための一助として、「影」と「黒」及び「死」、「一人の人間」の問題を考察した。第一項では、アンデルセン『影法師』、シャミッソー『影をなくした男』、エセーニン『黒い人』が提示する西洋にかおける「影」の象徴性の意味、魯迅『影の告別』、莊子『影問答』、陶淵明「形、影に贈る」「影、形に答う」「神の釈」、周作人『孤児記』が提示する「影」の形象性の問題を考察した。次に第二項では、魯迅訳・菊池寛『ある敵討ちの話』と『三浦右衛門の最後』を論じた。南部修太郎が「Here is also a man——これこそ菊池寛氏の作品に現れる総べての人物を云ひ尽す詞である」と言ったように、この二作品には全てを裸にされた「一人の人間」、「一人の男」の「人間性の真実」が描かれていることを述べた。魯迅は有島武郎の文芸観「私はまた、愛するが故に創作します」「私は又愛したいが故に創作します」に共感を示したように、菊池寛の作品に描く「人間に対する愛の感情」に基づく創作手法に共鳴し、「創作はどうしたって愛にもとづくのだ」と愛の重要性を宣言していることを述べた。そしてこの二篇の作品の翻訳は、『鑄劍』で死後の世界を描く「鼎の首」の物語の中に、「眉間尺」少年の真実の人間性を示す像として投影されているが、筆者はこのことを検証するために、この二作を魯迅における「^{ナアライナアライ}拿来主義」の作品として提示した。

第二節以降では、魯迅と唯美・頽廢主義の関係について考察した。

民国文壇の各層の知識人から刺激的な好奇心を以って扱われた唯美主義を、ワイルド『サロメ』の普及状況と作品の読み及び田漢訳『サロメ』に描く^{ナアライ}約翰とピアズリー画の復刻を例に、さらに魯迅との関係において、アナトール・フランス『タイス』とカルレーグの挿画及び『ピアズリー画選』と『落谷虹児画選』の刊行を例に示した。その中、唯美・頽廢主義の理論としては、本間久雄『欧州近代文芸思潮概論』における文芸理論を挙げた。本間理論では、「世紀末文学思潮」の特質を「象徴派」「唯美派」「頽廢派」に分けて解説している。その中、「唯美派」の特徴が、霊肉合致の思想、刹那の経験を生活の目的とする感覚主義、芸術至上主義であり、「頽廢派」の特徴が、芸術は人生から遊離し超脱し、「芸術は芸術のためなり」と主張したこと、自然及び人生は芸術を摸倣すると主張したことが述べられる。また、唯美主義は頽廢派の中の一つの特色を積極的に主張したもので、頽廢派はまた唯美主義の背景となった文学的雰囲気であり、この頽廢派文学の醸した第一の欠点は、その追随者の多くが文字通りに衰頽していたことであることが述べられていた。これに対し魯迅は、中国の唯美・頽廢派への追随者が

「表面的な模倣」に陥ることを極力警告し、中国の現状において、西洋から直接移植する唯美・頹廢主義に魯迅はかなり消極的であったと判断されることを考察し提示した。

「第七章 『鑄劍』論——写実性・象徴性の融合」の第一節は『鑄劍』の材源考である。

底本の材源については、魯迅が漢魏六朝の散逸した三六種の古小説を蒐集して『古小説鉤沈』と題した書籍を刊行した時、その中の『列異伝』「干將莫耶」の復讐奇譚を素材として、一九二三年一月に入手した『類林雜説』二冊中に引く「孝子伝」の説話を底本としていること。その上、一九二五年八月到北京東亜公司以購入した池田大伍編『支那童話集』に収録する明の『五朝小説』「楚王鑄劍記」なども『鑄劍』を構想する際のヒントとしたことを提示した。

第二節は『鑄劍』のテキスト分析である。

『鑄劍』の特徴は、魯迅小説の基調にある写実性重視の描写に象徴性を融合させた創作手法であり、二項対立により物語が構成されるというものである。そこで本節では、時間における緩急の二項対立、空間におけるモノトーンと彩色性の二項対立、具象と象徴——人物形象の具象性、眉間尺と国王の象徴性、雄劍と雌劍の象徴性、現世（人）と鼎の世界（鬼）、母親と狼——の二項対立について分析を加えた。さらに、「黒」は「死」の到来を意味し、「黒い男」は眉間尺と国王の精神的分身としての「影」であり、「黒い男」の出現とは「黒影」の出現であり、眉間尺と国王とがその「影」に導かれ、いままさに「死」によって一つに統合されようとしていることを分析した。

第三節は「哈哈愛兮歌」を分析したものである。

『鑄劍』が「眉間尺」説話の筋を逸脱しない枠を設定する中、説話で語られる物語よりも一層神秘的で幻想的なイメージを読者に与える作風になっているのが、この「黒い男」と眉間尺が歌う「哈哈愛兮歌」であり、首が歌う不思議な「愛」と「血」の歌である。本節では、「哈哈愛兮歌」について、オスカー・ワイルド『サロメ』、エーデン『小さなヨハネス』、厨川白村『苦悶の象徴』、菊池寛『三浦右衛門の最後』、長谷川如是閑『血のパラドックス』——「血の凶暴」「愛の凶暴」、片山孤村『表現主義』、金子筑水『独逸芸術観の新傾向(表現主義の主張)』などを材料に、その象徴性の意味を分析した。そして『鑄劍』には表現主義の戯曲の手法上の特徴が色濃く反映されているとの結論に達した。

「終章 文芸思潮の視点から見る前期魯迅の終焉」では、魯迅が、有島武郎と厨川白村の死後積極的に咀嚼し吸収することを始めた彼らの文芸論を、一九二九年四月に公刊した『壁下訳叢』において、彼らの文芸論を「やや古い論拠」と位置づけたことは、一代の文芸思潮の終焉が籠められることを提示した。そして、「やや古い論拠」に対比された「新興文芸」すなわちプロレタリア文芸の出現の意味を、『壁下訳叢』に翻訳収録された有島武郎「宣言一つ」「芸術について思うこと」での問題提起を軸に検討した。魯迅には現在の自分の創作が「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」があったからこそプロレタリア文芸と正面から対

峙できたこと、そして、進化論的な考え方によって、自己を滅ぶべき過渡期的「中間物」と位置づけたが、許広平との愛の成就により、「自己の内面にある二つの矛盾した欲求」としての「生命力」を容認することで失った創作のエネルギーを回復し、魯迅の「開き直り」が体現されたのが『故事新編』の五作であったこと。ただ、この五作が発表されるのには七年の歳月を要し、創作エネルギー回復のためには、活動家の姿で顛れた魯迅が、一度失った創作エネルギーをマルクス主義文芸論およびプロレタリア文芸論の受容を媒介に「突破・超克」していたことが、いわば後期魯迅の特徴である、と位置づけることを提示した。