

二〇世紀初期中国の象徴主義言説と日本

金, 雪梅

首都師範大学外国語学院 : 講師

<https://doi.org/10.15017/1909539>

出版情報 : *Comparatio*. 21, pp.59-69, 2017-12-28. Society of Comparative Cultural Studies,
Graduate School of Social and Cultural Studies, Kyushu University

バージョン :

権利関係 :

二〇世紀初期中国の象徴主義言説と日本

金 雪梅

はじめに

『ブルース世界文学辞典』の「象徴主義」の項目に次の記述がある。

欧州の言語を使用する以外の国においても、象徴主義は影響力を及ぼしている。日本では一九〇五年にフランス象徴主義詩人の選集を一冊出版し、その後日本の詩人は新しい韻律を考えた。その選集は中国の新詩作者にも大きな影響を及ぼすことになる。これは歴史上はじめて、ある文学上の運動が現代世界に広く展開した例かもしれない。この十九世紀欧州の崇高な願望より誕生した象徴主義は、二〇世紀の文学界及び美学界における世界的な憧憬となった。(注一)

象徴主義の世界地図を描くには、日本や中国におけるその影響を無視できないという辞典編集者の判断が何え、また、それがアジアにおいて日本から中国へ針路を進めたということが示唆されている。

二〇世紀初頭中国の新文学運動が外国文学の移入とともに発生、展開してきたことは従来の研究や中国文学史の記述でよくいわれている。ここでいう外国文学は主に西洋文学のことだが、しかしその中身は古典主義から浪漫主義、自然主義、象徴主義、それに表現主

義、未来派など西洋の百年以上の歴史上で発生、展開した様々な文学潮流が順序かまわず一斉に入ってきたのが実態である。これは中国だけではなく、先に近代文学を切り開いた日本でも似たようなことが発生している。さらに、中国の場合新文学運動期に多くの日本留学経験者が日本でその一斉に入ってきた西洋文学と接触し、中国に紹介していた事情はよく知られている。その中で、十九世紀後半フランスで起こった象徴主義という文学思潮も西洋—中国、西洋—日本—中国という二つのルートを経て中国に伝えられたといえる。

しかし、これらのことを認識しながらも、日本から中国というルートの強調、あるいは日本の仲介役を評価する論説に異議を唱える研究者は少なくない。その理由に揭げているのは、中国における実質的な象徴詩の創作者の多くは所謂中国の象徴主義後期に現れ、彼らの多くは西洋留学経験者だったことである(注二)。したがって、中国近代文学における象徴主義の受容を対象にしている研究書において、「象徴主義の受容の過程で、日本の仲介は確かに中国のそれと大いに働きかけていた」(注三)と結論をつけながらも、その詳細を明らかにして来なかったのが現状ではなかったかと思われる。

劉禾は近代中国語における翻訳語・外来語を調査収集し、膨大なリストを作成している。また中国が西洋文化を移入する際、中国にとっての西洋の「客言語」が、それを受け入れる過程において、本質を再現する透明不変な状態ではなく、むしろ捏造され流用されながら、「主言語」は自らのコンテクストにおいて新たな言語を創造するのだと強調し、西洋文化の受け側による意味生成、受け側の主体性という視点を提示している(注四)。そこで、同じような問題意識

を共有しつつ、本論では二〇世紀初期における象徴主義言説が中国の近代文学で正統な言説としてその位置を確立していく過程の中で、如何に日本文壇の象徴主義言説と関わっていたのか、またどのような異なる意味を生成したのかについて考察を試みる。

一 「表象」という訳語

中国において、「Symbol」の訳語として最初に確認できるのは「表象」で、「法比二大文豪之片影」（一九一八年五月『新青年』四卷五期）において、作者の陶履恭はメーテルリンクを「文学界の表象主義の第一人者」として紹介していた。その後しばらく、「表象」と「象徴」が併用されたが、やがて一九二〇年以降「象徴」に定着していく。一九二〇年以前に「表象」を用いて象徴主義を翻訳、紹介していたのは、前述した陶履恭以外に、趙英若「現代新浪漫派之戯曲」（一九一九年九月十五日『新中国』第一卷第五期）、沈雁冰「表象主義の戯曲」（一九二〇年一月五日『時事新報・学灯』）、「我们现在可以提倡表象主义么？」（一九二〇年二月十日『小説月報』第十卷第二号）、謝六逸「文学上の表象主义是什么」（一九二〇年五月十日、六月十日『小説月報』第十一卷第五号、第六号）などがある。謝六逸の文章は当時詳細に象徴主義を紹介したものととして評価されているが、その中で謝は「表象」の手段を借りて、暗示の方法をとることが表象主義の根本としている。そして四つの方面からそれを論じ、第一、表象は暗喩の変体で、聯想 (association) の一種であり、「本来表象」、「比喩、寓言」、「高級表象」、「情調表象」と四種類に分けられ、第二、表象主義は詩と音楽の契合（謝は中国語の合

一を用いる）であり、第三、表象主義は神秘的情調的傾向があり、主観の芸術であり、第四、浪漫派から表象派の展開は文学進歩であると説く。従来の研究で指摘されているように、謝六逸の文章は厨川白村の『近代文学十講』を下敷きにしていたことは、このあたりの論述から十分にわかる。しかし、ここで一つ見逃されているのは、厨川白村が『近代文学十講』を含む一九一〇年代の評論の中で、最初から「象徴」という訳語を使用し続けていたことである。ではなぜ謝六逸はその「象徴」をとらず、わざわざ「表象」としたのでろうか？ ちなみに、この時期中国にも日本にも文学概念としての「象徴」、「表象」はまだ辞書には見当たらない新語である（注五）。

日本において、「Symbol」の訳語として、「象徴」がはじめて見出されるのはヴェロンの美学書の翻訳である中江兆民の『維氏美学』（一八八三）である。その後、現在の「象徴」に定着するまで、それ以外に「記号」（安溪無書子）、「証標」（山田美妙）、「標象」（島村抱月）と訳され、それらに加えて、明治末期から大正初期にかけて一時的に流通していたのは「表象」という訳語であった（注六）。「表象」という訳語を最初に使用したのは北村透谷だが、もっとも積極的に使用したのは長谷川天溪と岩野泡鳴である。

岩野泡鳴は「神秘的半獣主義」（一九〇六）の中で「剎那主義から来たる自然主義的表象観」を主張し、また「仏蘭西の表象詩派」（一九〇七）においてアーサー・シモンズの本を下敷きとし、詩即ち宗教、哲学だと論じ、絶対詩歌の立場を明らかにしている。さらに、「日本古代思想より近代表象主義を論ず」（一九〇七）では、ヴェルレーヌ、マラルメの達した詩境を「肉霊不二の芸術的妙境」と呼ぶ。

ほかに、蒲原有明に原本以上に晦渋であると指摘されながら、小林秀雄、中原中也、富永大郎ら多くの文学者に影響を与えたのはアーサー・シモンズの英訳本『表象派の文学運動』（一九一三）である。これらの評論の中で、岩野泡鳴は意図的に「表象」を用いつづけた。これらに用いられている「表象」はいずれも、可視的、現象的なものに即しながら、その背後にある神秘的、形而上的意義を暗示しようとする志向を意味するが、「肉霊合致の表象」という岩野の造語に見られるように、その「表象」を内発的に生動させるものは生命ある独存「自我の知情意一体の心熱」である。（注七）

日本の知識人による文芸の概念や新しい思潮を中心とした論説を日本で接し、またそれらを中国に翻訳、紹介した多くの留学経験者たちは、同時代空間で岩野泡鳴の論述に接する機会は十分にあつたと思われ、また泡鳴の自由奔放な論はいずれ何らかのかたちで留学経験者に影響を及ぼしていたと想像される。謝六逸は文末に「これについてもっと詳細に求める方は A. Symons, The symbolist movement in literature, Moulton, s modern literature 及び日本人厨川辰夫の近代文学を参考にしてください」と断っているが、論者はここで「表象」という訳語は岩野泡鳴の訳本を参照した可能性が大きいと推測したい。

岩野泡鳴は関東大震災により日本の文壇に忘れられ、文学概念として「表象」という訳語も文壇から消えていく。例えば一九三八年に出版された蒲原有明の『飛雲抄』に収録されている「象徴主義の移入について」という日本における象徴主義受容を考察する重要な文章は、一九一四年一月「新潮」に発表された当初は「表象主義の

文学運動について」というタイトルだったこともほとんど忘れられている。中国において、趙怡によれば、一九二一年十一月に発表された田漢の「悪魔詩人波陀雷尔的百年祭」は岩野泡鳴の『悪魔主義の思想と文芸』を大いに参考にしているという（注八）。しかし田漢は岩野がこだわる「表象」ではなく「象徴」という訳語を使用している。そこで、田漢はボードレールの芸術的特徴としての近代性よりも悪魔主義における社会的、宗教的反抗性を強調し、象徴主義を提唱している。

しかし、一方、謝六逸は「表象主義」を詳細に紹介しつつも、最後に「古典主義浪漫主義以降、もし写実主義を経ず、写実主義の特色——科学的な創作法、獣性の描写、人生や周囲や個性や印象の描写、短編小説や戯曲の創作——の味も経験せず、これらの段階を通らずにして、一気に表象主義の文芸を学ぶとするのは身の程をわきまえないことで、古い浪漫主義（伝奇派）に陥ることが免れない。科学的な洗礼を受けずに表象主義に達するのは幻想にすぎない。」

（注九）と述べ、「表象主義」よりも、中国の文学において写実主義（自然主義）を推奨すべきと主張する。この点は「自然主義的表象主義」という造語をもって、神秘的ないし浪漫主義的傾向から新しい自然主義へ展開すべきだとを唱えている岩野泡鳴により近いと思われる。

つまり、一九二〇年末頃までの中国の象徴主義言説は日本から移入されたもので、それについての理解はまだ浅く、紹介者は中国の文学の現状及び進むべき道を分析するための見方として、象徴主義を流用しているといえる。

二 象徴主義と新浪漫主義

『辞海』(二〇一〇)によれば、「新浪漫主義は十九世紀末二〇世紀初欧州で起こった文芸思潮で、シヨールペンハウア、ニーチェ、ワグナーの影響で、象徴主義、耽美主義、消極浪漫主義が新たな条件で混合、発展し、抽象的なヒューマニティーや善悪観念から出発し、社会現実から離れた新奇な環境、事件、人物を描く」という。

現在では、それは「現代主義の先駆」とみなされている。つまり、「新浪漫主義」というのは現代主義の早期形態に過ぎないとも言える。これは一九三五年の『中国新文学大系』における解釈とそれほど大差はないとみられる。西洋において一種の文学思潮や文学運動ではない「新浪漫主義」が盛んに用いられたのは中国の新文学運動の時期であつた。

一九二〇年代初期の雑誌掲載の文学評論には「象徴主義」と「新浪漫主義」が度々一緒に論じられている。例えば、趙英若は「文学戯曲各方面において一世を風靡した自然主義は、十九世紀末即ち一八九〇年頃にはほかの方面に展開していた。その進んだ方向は文学上のゾラなどの自然主義に対する反発である。まずは Huysmans が表象主義 (Symbolism) の文学を唱え、その後にしてイブセン系統の写実主義、自然主義も Maeterlinck Hofmannsthal などの表象主義、新情調主義、或いは新神秘主義、概していえば新浪漫派の作品に変わった」(注一〇)と述べ、さらに「表象主義」と「新浪漫主義」を混用しながら象徴主義を紹介している。また、藤固は「神秘家で運命論者」であるマーテルリンクと「神秘主義的性質」を持っている

イエイツを「新浪漫主義の重鎮」とし、二人の作品は「情緒的知的象徴主義」としている(注一一)。

しかも、新文学を切り開こうとする中国の論者の多くは新浪漫主義を文学の新しい方向として掲げ、象徴主義をその主な部分としてとらえている。茅盾は「西洋の小説はすでに浪漫主義から進んで写実主義、象徴主義、新浪漫主義となつている。我が国はなお写実以前に止まつており、このことはまた明らかに人の後塵を拝することでもある。」(注一二)といい、文学進化の歴史という視点から、西洋の文学思潮の発展史を基準として文学を捉えようとする。また、昔塵は新浪漫主義は「現実感の理想境」に基づき、「この自然科学の力によって切り開いた世界から、一歩ずつ直観的な悟った心境に踏み入り」「未知の神秘境地へと意味を探求する」とし、イブセンの後期作品やマーテルリンクの作品を例に新浪漫主義の特徴を説く。また、新浪漫主義は「従来の醜の現実生活より詩的美の新領域を探し出す」とし、「地上の俗世から天上の楽園を切り開く」とする(注一三)が、これはまさにボードレールの作品を指していると分かる。つまり、新文学運動期の論者たちが理解している新浪漫主義の特徴やその代表的な作品は象徴主義のものであり、新浪漫主義は象徴主義を自らの言説に置き換えていたものにすぎないとも言える。

吉田精一は日本近代文学史上において「新浪漫主義」という用語は「殆ど学問的根拠を持たない」とし、明治末期の混乱する使用状況を紹介、さらに一部の学者により濫用されていることを批判しているが(注一四)、当時中国における混乱する「新浪漫主義」の使用も似たような状況である。小谷一郎は新浪漫主義が、一九二〇年代

に「新時代到来」の氣運を象徴する一種の「時代精神」的響きをも持っていた」と指摘している（注一五）が、一九二〇年代の中国における象徴主義を新浪漫主義と関連づけて解釈する言説は明らかに日本からの影響だとわかる。厨川白村は『近代文学十講』において、自然主義が全盛期を過ぎ、「新浪漫派」が台頭してきたことを説く。

つまり、「物質主義厭生主義現実主義」の型にはまった自然主義への反動として、何等の拘束なく主観方面に重きを置き、「人生の神秘的夢幻的方面を取り扱ふ」のが「新浪漫派」とされた。そこで厨川が強調したのはこのような「新浪漫派」と架空の理想やロマンスを追求した一時代前の浪漫派との違いで、すなわち、「新浪漫派」は一通り自然主義を通過したことにより、現実とロマンスの二項対立の概念が破られ、現実の奥にこそ真の神秘・ロマンス・驚異が潜んでいるという論説を立てている。そして、そのような現実の奥に潜んでいる「近代の神秘」を探るのは、作家個人の鋭敏な主観の力や情緒、神経といったものが大きな役割を果たし、それをあらわすのに用いられているのは、「象徴」なのだと論じている（注一六）。また生田長江も「浪漫主義―自然主義―新浪漫主義のうつりかわりが明らかに視られるのはイプセンの一生の諸作」で、「新浪漫主義がやがて神秘主義となり、象徴主義となった」（注一七）と述べている。

つまり、新文学運動以来「似ても似つかない（不倫不類）」（穆木天）白話詩、「人を失望させる」（茅盾）写実主義というような現状を打開するためには、新たな刺激や新しい内容が必要と感じていた中国の文学者たちは、世界文学を（浪漫主義―自然主義―新浪漫主義（象徴主義））という文学思潮の展開という角度で捉える日本の論

説を積極にとり入れていた。沈雁冰は「写実主義文学の欠点は人を落ちこませ、失望させ、しかも人の感情を痛く刺激して、精神的に全く中和が取れるものがないことにある。私たちが象徴主義を提唱するのは、その調整を得たいと思うからである。さらに、新浪漫派の勢いは盛んとなり、彼らは正しい道を指示し、人を失望させない力を持っている。私たちはこの道を行かなければならない。（略）象徴主義は写実の後を引き継ぎ、新浪漫主義に至る一つの過程である」（注一八）と唱え、象徴主義を「新浪漫主義文学」と見なし、中国の新文学の歩むべき道を指している。

各論者によってその内実は異なるにしても、新文学の对症下药を探るために試行錯誤をしている中国の文学者たちは新浪漫主義を文学進化の最高位に位置づけ、象徴主義をそこへ向かうための方法あるいは通路として積極的に翻訳し紹介していた。こうして曖昧で総括的な概念である新浪漫主義とともに広がっていた象徴主義言説は次第に創作として実り始める。

三 「情調」と象徴主義

中国において「情調」という訳語は一九一五年の『辞源』にはまだ見当たらず、一九三六年の『辞海』には「Feeling tone. 心理学用語。心の状態によって起こった感情の要素。例えば楽しいか楽しくないか、それは情調なり」（注一九）とある。劉禾の翻訳語・外来語リストにもこの語は収録されていない。そして、『辞海』（二〇一〇）には「①情意。杜牧《春雨中舟次和横江裴使君见迎》…江南仲蔚多情調、悵望春陰幾首詩。②思想感情に表われているある種の特質。

事物の持つている人に異なる様々な感情を呼び起こす性質。例えば、優雅な情調、浪漫的な情調、異国情調（注二〇）とある。明らかに②にあるニュアンスは近代思想と文芸が成立する過程で造られた概念である。

新文学運動期に「情調」という美的感覚を用いて詩を評価し、文学を論じたのは郭沫若が最初ではないかと思う。日本に滞在していた郭沫若は宗伯華宛の書簡で詩を「詩Ⅱ（直覚＋情調＋想像）＋（適当な文字）」と考え、「直覚＋情調＋想像」にドイツ語の Inhalt をあて、「適当な文字」にはドイツ語の Form を当てた。そして「このように見ますと、詩の概念に含まれている属性からは人と芸の問題が生れます。『Inhalt』（内容）は即ち人の問題、『Form』（形式）は即ち芸の問題です」と解釈する。郭沫若はここで「情調」について詳しく説明していないが、それは「情緒」と同意なもので、詩における情緒の決定的な意味を強調し、文芸は主観的な表現と説いている。さらに、一九二〇年厨川白村の『近代文学十講』を下敷きに象徴主義を紹介した謝六逸が厨川に倣い「情調象徴（Stimmung (or mood) symbol）」を最も高級な象徴として位置づけている。

このように日本から移入した「情調」という語は、一九二〇年以降しばしば象徴主義言説とともに用いられるようになる。例えば、李石岑は「最近の新文芸において最も重んじるのは情調で」、「刹那的情調を象徴の最高な意義」（注二一）とする。また、劉延陵はボードレー、ヴェルレーヌ、マラルメら三人が代表しているフランス象徴詩の要点は「情調の描写、自我の表現。象徴を捉え、内面の情調を表現。官能の交錯。奇異、神秘、混濁、あるいは恍惚とさせる

ような客観界の事物で内心の情調を象徴する」とし、「象徴主義の第一重要な信条は情調の表現である」（注二二）という。ほかに、黄讖華は『近代文芸思潮』で「象徴主義と情調芸術」と一章を設け「頽廢派の芸術は神經の芸術、即ち情調の芸術。情調の芸術は当然象徴主義の芸術である」（注二三）と論じる。さらに、名伯樂の周作人に推薦された李金髮の『微雨』は中国新文学史上で初めての象徴主義詩集と言われているが、その広告文には「その体裁、風格、情調、どれも現在流行している詩と異なり、詩界の新たな道を切り開くものである」（注二四）と称えている。こうして「体裁、風格、情調」は中国の象徴主義詩歌の研究あるいは象徴主義言説の規範的な用語となったのである。

これらの「情調」は人間が物事に会った際必ず起こるあらゆる種の感情、情緒のことであるが、その内実は「明白な言語の宣告ではなく、渾然たる情調の渲染」、「色彩を以て、音楽を以て、迷離の情調を以て、読者に伝え」（注二五）というように、「渾然」「迷離」などの語が指向するのは個人の苦悶、憂鬱、感傷である。この傾向は「より象徴派の真髄を得ている」（注二六）象徴主義代表詩人穆木天、王独清、馮乃超ら日本留学経験者に最も著しい。代表的な象徴詩集『旅心』において穆木天は「私の灰色の世界が破壊された後の心情は私の新世界の芽生え」、「この寂寞は私の心情」、「私の心の永遠の朦朧」と歌い、人生漂泊の苦悶と内心朦朧な寂寞を象徴主義の「情調」とする（注二七）。

孫玉石は日本留学経験者である穆木天、王独清、馮乃超の詩作を分析し、その象徴詩は「朦朧だが晦渋ではない。感じさせながら

た読むに堪える。詩人の情緒のあらわれは詩歌の韻律、リズムの展開と完璧に結合し、官能表現及び官能を通わせる努力も詩歌の表現力を豊かにし、象徴主義詩学思想と浪漫主義的な情緒や感覚の表現とを結合させ、自己に適合な表現形式を見付けている」(注二八)と指摘する。従来の研究において、初期象徴主義の提唱者の中で日本留学経験者に見られる感傷的情調と作風及び個人の主観的感情や感性を重んじる傾向の要因については、「一種のノスタルジー」(注二九)、あるいは中国の現状と留学生活に対する「二重の失望」(注三〇)とされている。確かに、これらも要因の一つになると言えるが、しかし、彼らの同時代の日本の象徴詩・象徴主義把握という要因が見過ごされているのではないかと思われる。

依岡隆児によると、明治後期「象徴」と「新浪漫主義」が日本に移入された同時に「情調」も新しい概念として成立したという。片山正雄(一九〇五)は「反自然主義的な新ロマン主義の概念として、ヘルマン・パウルに依拠しつつドイツ語の *Stimmung* を「情緒」と訳した」が、岩野泡鳴は「*Stimmung* を「調子」とするリップス美学などからの影響で *mood* を「情調」とした。木下李太郎はそれに対して、新ロマン主義・象徴主義的文脈において「*Sentiment* (感情) と区別するために *Stimmung* に「情調」という言葉をあて、「パンの会」の活動を通してそれを定着させようとした(注三一)。

日本では、一九一〇年前後からは「情調」に美学的な定義がつけられ、象徴主義をなす一つ概念として象徴主義の紹介、象徴詩の分析などの文章にたびたび用いられるようになった。例えば、片山正雄は「一言にして云へば詩即ち情調より外には無い。即ち詩を解

体して朦朧たる情緒とせうと云ふのが此新詩社の主義である。或る人は之を情調芸術 (*Stimmungskunst*) と命名している」(注三二)と述べ、情調を文学上最も価値のあるものと掲げる。また、桜井天壇は「少くともかの欧西象徴詩の要領とする所」は「所謂官能的手段によりて神経をしてある情調を起こさしめ、此の情調により神経をして自然に非感能的なものを把握せしむる」(注三三)ことと述べている。また、三木露風は『冬夜手記』において「象徴は魂の窓である。詩は情を以て抒ぶる時容易に完成す。思想と情調とを表現せんとするに至りて初めて困難を感ず」(注三四)と説く。さらに、日夏歌之介も『明治大正詩史』において「(日本)近代象徴主義の特質は同じ象徴乍ら情調象徴を特に根本として、神経の世界を重視し、その思想は主として頹唐的であつたからである」と述べ、「情調象徴の神経世界を度外視して近代象徴主義を解する事は全く不可能である」(注三五)と指摘する。

岩成達也は「我国象徴詩の「内容」は(中略)「主観」・「複雑深遠なる思想感情」・「観念に類似したる心状」等々と表現されてはいるものの、現在辞典の定義に共通している「形而上的また神秘的內容」・「最も内面的な深い観念、情趣」等というニュアンスはいまひとつ希薄なような気がすると述べ、日本の象徴詩受容は歪められたものであると批判した。また、「このような象徴(詩)把握はすぐ後でみる表現乃至は技法上の感覚優位ということと相互に作用しあいながら「情調象徴」に対する狭い解釈を生み出し、やがては象徴(詩)の内容たる「心状」を、再度「日常的心状」もしくは一種特殊な「情緒」へと傾斜させる端緒となっていく」と指摘している(注

三六)。

一方、穆木天は「人々の神経の振動の見られるような見られないような、感じられるような感じられないような旋律の波、また濃い霧の中の聞こえるような聞こえないような声、さらに夕暮れの中の揺れ動くような不動のような光、言い表せるような表せないような気分」と詩的な言葉で朦朧な芸術の境地を表現し、それこそ「人の内生命の深秘」を「暗示」(注三七)することとし、象徴主義の「純詩」の内容と思想を限定している。

二〇世紀初期の日本と中国に見られるこのような個人の抒情を重んじる「情調」による象徴主義理解は、その後も長く近代詩あるいは詩論の解釈・批評を左右することとなっているが、その共通する理由は、形式においても内容においても伝統詩歌を否定しなければならぬ近代詩は、西洋のように科学的思考による現実認識の影響を受ける自然主義や芸術の美を強調したパルナシアンを十分に経験しなかったからともいえる。しかし、それはまさに西洋発生の象徴主義に対するその時代の反応あるいは新たな意味の生成が見られたということでもある。

四 象徴主義と伝統詩学

本格的に象徴主義を日本に移入したと言われている上田敏はかの有名な「詩に象徴を用いること、必ずしも近代の創意に非らず、これ或は山嶽とともに舊るきものならむ」(注三八)という紹介により、西洋文学の象徴主義を伝統的な文学と関連づけて受容の距離を縮め、「幽玄の連用」という訳語で伝統的な感性によってそれを理解しよ

うとした。また、蒲原有明は清少納言の「蓬の車に……いとをかし」に「近代の感覺主義に通う清新さ」(注三九)を見て、芭蕉を「最も象徴的なもの」と称え、フランス象徴主義の詩人たちに比較しても、日本の俳文が優れており、ひけを取らないと述べている。更に、角田浩々歌客は「比興詩を論ず」において漢詩六義の分類法により、比と興との詩風が即ち象徴詩であると説き、片山正雄とたびたび論戦を開いた。浩々歌客は「詩経」の国風、韋蘇州「滁州西澗」、高青邱「猛虎行」、和歌の寄花寄月述懐、屈原の楚辭、宋玉の「九辨の詩」等漢詩の極致は象徴詩であり、象徴詩の極致は畢竟、漢詩の詩品にいふ「一字を着けず自から風流を得」に帰すと論じる(注四〇)。

角田の論を目にしたかどうかはわからないが、周作人も一九二六年五月劉半農の詩集に寄せた序文に「新詩は(中略)抒情がその根本であり、手法は所謂「興」が最も意味あり、新名詞で象徴とも言える。陳腐のような話だが、象徴は詩の最新の手法だが、古くからあるものでもある。(中略)詩は殆ど浪漫主義的で、象徴はその神髓である」(注四一)と象徴主義を浪漫主義と混同しながらも、象徴主義と伝統詩歌が融合する可能性を示唆した。

このように、中日の近代知識人たちは西洋文学を受容する際、「古以有之」という伝統をもってそれを求め、自分の美的趣味に動かされ、美的伝統によってそれを解釈する傾向がみられる。しかし、日本においては、このような解釈は誤解あるいは不完全な理解とされ、度々批判を受けていた。例えば、片山正雄は角田浩々歌客の「比興詩」説を批判し、「佛独の象徴詩、即ち情緒芸術は支那の比興詩と同物なりと云ふ郊人の主張は根本的誤謬で有る」(注四二)と論じる。

また、長谷川天溪は「表象派の詩歌を指して、比興詩なりと謂ふが如きは、比竟するに表象派の用ひたる材料を、直に表象なりと誤解したるものならむ。表象の材料とは、言語とその排列其の物なり、之れを指して比興詩と言ふが如きは、表象と寓意との差別を辨せざるものと謂つべし」(注四三)と浩々歌客の説を批判した。さらに、時代を下って、日夏歌之介は角田浩々歌客と片山の二人の論争を「知識足つて文学なき語学者と文学センスあつて知識なき旧式批評家」による象徴主義の無理解と批判し(注四四)、これがほぼ定説となっている。

一方、一九二〇年代後半の中国における象徴主義言説は日本のそれと対照的な展開を呈していた。一九二〇年代から三〇年代中国の象徴主義言説はそれが中国古典詩歌に見られる「観物取象」との類似性に着目し、西洋詩学と古典の詩学の融合運動を展開していた。象徴主義を論じた先駆的な詩論『譚詩』において、穆木天は詩と散文の区別を強調し、初期白話詩論にはなかつた詩的言語への自覚を示した。そして、純粹詩歌 (pure poetry) を提唱する際に「詩の統一性」、「詩の純粹性」を強調し、そこで杜牧の詩と李白の詩の世界を例にして解釈している。

さらに、中国の象徴主義言説の成熟を見せたとされている梁宗岱は積極的に象徴主義と「比」との違いを説き、「興」との通ずることを強調し、李白の詩とゲーテの詩、姜白石の詞とマラルメの詩、屈原とダンテを比較した(注四五)。留学時代に詩人ヴァレリーとも親交していた梁宗岱は象徴主義を内的な歴史伝統のある創作の美学として解釈し、中国と西洋の詩学を融合して新たな象徴主義を提示し

ている。梁はボードレルの「Correspondances」に「契合」という訳語を与え、それは宇宙の万事万物は互いに適合し調和している状態で、「我々に内在する真と外界の真が協調し合い」、「我々が消失」し、宇宙と一体化する境地とみなす。また、その「無我之境(形神两忘的无我底境界)」を老子の「将欲取之、必先与之」を引いて解釈する。このように梁は象徴主義を伝統詩学において理想とされている文芸の境地と神髄に通底する理念として理解しようとした。

おわりに

本論では、二〇世紀初期の近代中国文学における象徴主義言説が、訳語の選択、文学発展上の位置づけ、美的修辭側面の理解、伝統的詩学との融合の過程の中で日本の象徴主義言説といかなる関わり及び相違点を持っていたのかを見てきた。西洋発祥の象徴主義の受容において、中国のコンテクストにおける象徴主義言説の創作の過程で日本の象徴主義言説は借用、参照の対象であり、また伝統的詩学との融合という点では相違も見られた。二〇世紀初期に徐々に正統性を獲得していた象徴主義言説は、中国の新詩の発生と展開に大きく貢献しながら、四〇年代からは表舞台から退けるが、しかし、近代文学と現代文学の底に潜みつつ、脈々と受け継がれた。

〔付記〕

中国語引用文の訳は断りのない限り、引用者による

〔注〕

一、黄晋凯編『象徴主義・意象派』(『法国拉羅斯百科全書』、中国人
民大学出版社、一九八九年) 七二七頁。

二、陳太勝『象徴主義と中国現代詩学』、北京大学出版社、二〇〇
五年十一月、十一頁。

三、同上、十頁。

四、劉禾著、宋偉桀訳『跨語際実践…文学、民族文化与被訳介的現
代性』(中国1900-1937)』三聯書店、二〇〇二年。

五、日本において一九一五年七月版『漢和新辞海』には「象徴」、「表
象」の項目がなく、中国では一九二五年版『辞源』には「象徴」
はなく、「表象」は「①表見之象也〔後漢書〕②Representation
心理学名詞。意識中過去印象之再現出者。」と解釈されている。

六、『日本近代文学大事典』第四卷、講談社、一九七八年。

七、伴悦『岩野泡鳴文学の生成』、おうふう、二〇〇六年、一八
一—一九六頁。

八、趙怡「『悪魔詩人』と『漂泊詩人』——詩人像と日本文壇の影響」
『比較文学研究』七十三号、一九九九年二月) 三八—五六頁。

九、謝六逸「文学上の表象主義是什么」(『小説月報』第十一卷第六
号、一九二〇年六月十日)。

一〇、趙英若「現代新浪漫派之戯曲」(『新中国』第一卷第五期、一
九一九年九月十五日)。

一一、滕固「梅徳林克的〈青鳥〉及其他」(『戯曲』第一卷第二期、
一九二一年六月三十日)。

一二、茅盾「小説新潮」欄宣言(『小説月報』第十一卷第一号、一
九二〇年一月二十五日)。

一三、昔塵「現代文学上底新浪漫主義」(『東方雜誌』第十七卷第十
二号、一九二〇年)。

一四、吉田精一「新浪漫主義——名称の発生について——」(『日本
文学講座』第六卷、河出書房、一九五〇年十二月) 四三—五四
頁。

一五、小谷一郎「創造社と日本——若き日の田漢とその時代——」
(『近代文学における中国と日本』、汲古書院、一九八九年十月)
三三—三頁。

一六、厨川白村『近代文学十講』(『厨川白村全集』第一卷、福永書
店、一九二四年) 四〇六—四一五頁。

一七、生田長江「新浪漫派講話」(佐藤義亮編『新文学百科精講前編』、
新潮社、一九一四年)。

一八、沈雁冰「為新文学研究者進一解」(『改造』第三卷第一号、一
九二〇年)。

一九、舒新城等編『辞海』、中華書局、一九三七年。

二〇、舒新城等編『辞海』、中華書局、二〇一〇年。

二一、李石岑「象徴之人生」(『東方雜誌』第十八卷第十二号、一九
二二年六月二十五日)。

二二、劉延陵「法国詩之象徴主義と自由詩」、「十九世紀法国文学概
観」(『小説月報』第十五卷号外、一九二四年四月)。

二三、黄讖華『近代文芸思潮』、上海商務印書館、一九二四年、一〇
一—一〇四頁。

二四、「微雨」廣告文(『語絲』、一九二五年十一月)。

二五、鐘敬文「李金髮の詩」(『一般』第一卷第十二号、一九二六年

十二月十五日)。

二六、謝冕等『百年中国新詩史略』、北京大学出版社、二〇一〇年三月、四一頁。

二七、穆木天『旅心』中国文聯出版社、二〇〇九年、六〇頁(初出は創造社、一九二七年四月)。

二八、孫玉石『中国初期象征主义詩歌研究』、北京大学出版社、一九八三年、一七五頁。

二九、鄭伯奇『導言』(『中国新文学大系 小説三集』、上海良友圖書印刷公司、一九三五年)一一頁。

三〇、陳思和『中国文学發展中的現代主義』(『現代意識与民族文化』、復旦大学出版社、一九八七年)一〇八一—一〇九頁。

三一、依岡隆児『近代日本における「情調」概念の形成と変容』(『東アジアにおける知的システムの近代的再編をめぐって』、北京大学国際シンポジウム、2007より)人間文化研究機構国際日本文化研究センター二〇〇八年)二一一—二一八頁。

三二、片山正雄『神經質の文学』(『帝国文学』、一九〇五年九月)。

三三、桜井天壇『象徴詩を論じて有明の春鳥集に及ぶ』(『帝国文学』、一九〇五年)。

三四、三木露風『冬夜手記』(『近代詩歌論集』日本近代文学大系五九、角川書店、一九七三年三月、一一〇頁。初出『朱樂』、一九一三年一月)。

三五、日夏耿之介『象徴詩自由詩の創成過程』(『明治大正詩史』卷下、新潮社、一九二九年十月)。

三六、岩成達也『私の詩論大全』、思潮社、一九九五年六月、七六一

九八頁。

三七、穆木天『譚詩』(『中国現代詩論』上編、花城出版社、一九八五年)九八頁。

三八、上田敏『海潮音』(『明治大正詩集』日本近代文学大系五二、角川書店、一九七一年八月、初刊一九〇五年十月)。

三九、河村政敏による注釈『近代詩歌論集』日本近代文学大系五九、角川書店、一九七三年三月)八五頁。

四〇、角田浩々『歌客』(『比興詩を論ず』(『読賣新聞』日曜付録、一九〇五年十月八日—二十九日)。

四一、周作人『揚鞭集』序(『語絲』第八十二期、一九二六年五月)。

四二、片山正雄『駁論二則』(『中央公論』一九〇五年十二月)。

四三、長谷川天溪『表象主義の文学(下)』(『太陽』第十一卷第十三号、一九〇五年十二月)。

四四、日夏耿之介『明治大正詩史』、新潮社、一九二九年十一月、一一〇頁。

四五、梁宗岱『象徴主義』(『詩与真』、商務印書館、一九三六年)八〇—九五頁。