九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

郭沫若の「女神の復活」と魯迅の「不周山」

武，継平
九州大学大学院言語文化研究院

https://doi.org/10.15017/5530

出版情報：言語文化論究. 18, pp.27-44, 2003-06-25. 九州大学大学院言語文化研究院
バージョン：
権利関係：

郭沫若の「女神の復活」と魯迅の「不周山」

武　　継　平

はじめに

「不周山」とは魯迅の歴史小説集『故事新編』の巻頭に飾る「補天」という短篇小説のことである。本稿では古代神話取材をめぐる考察の都合上，初出時の表題だった「不周山」を使うことにしている。郭沫若の「女神の復活」が詩劇として発表された１年８ヵ月後に書かれ，同じく「女媧煉石補天」の古代神話から取材した作品である。神話との関連という点において，両作品の間に比較できる要素が存在すると考えられる。しかし，同じ神話題材に対して，郭沫若と魯迅はそれぞれどういう基準にしたがって現代文学に取り入れたのか。そして両者の作品にある創作または虚構の部分はどう違うのか。さらに両者は女神（女媧）の形象を作り上げることで一体何を読者に訴えようとしているのか。これらの問題を明らかにすることが小論の本旨である。

これまで「女神の復活」に関する研究報告が極めて少なかった。それに対して，『故事新編』に関する従来の研究が比較的によく見られる。その中で専ら「不周山」という「『故事新編』のなかで一番難解な作品」[1]を捉える先行研究も決して少なくはない。しかし，これらの研究には作品に関する文化論的な意味の解明に重きを置いたものが多いだけでなく[2]，他の作品との比較という視点からのアプローチは見られない。

本稿は主に郭沫若の「女神の復活」に関する考察であるが，次のようないくつかの面においては，すこし欲ばっているかもしれないが，できるだけ視野を広げて「不周山」との比較からも複眼的に考えていきたい。

１．作品の成立
２．創作の意図
３．ストーリーの構造
４．「女神の復活」研究の新視点
５．女媧の死の意味

郭沫若的《女神之再生》和鲁迅的《不周山》

论文概要

郭沫若的《女神之再生》和鲁迅的《不周山》都是同样取材于中国古代女娲炼石补天神话的作品。本论文主要试从以下几个层次对这两个作品进行比较研究，并对其进行了定位。

1．作品的成立
2．创作意图
3．叙事情节的结构
4．《女神之再生》研究的新视角
5．女娲之死的文化内涵

第一，关于作品的成立，本论文主要根据 1921 年初版《女神》对诗剧《女神之再生》进行了考察。指出了过去该作品本文考察研究上的不足，同时首次提示出郭沫若早期由抒情诗歌分裂为诗歌和诗剧以后，在持续抒情诗歌创作的同时，受歌德影响而开始学习创作的诗剧却逐渐演变为历史剧，直到 1923 年其历史剧的定型的创作轨迹。在考察《不周山》与《女神之再生》的关联问题上，本文提出了不排除与后者的针对性的假说，试图从一个全新的侧面读解鲁迅创作《不周山》的动机。

第二，在创作意图的剖析上，本文不仅指出了过去把作者本人在《创造十年》中说的话视为 1921 年创作该作品时的动机的误读，还对郭沫若 1921 年所说的“创造冲动与占据冲动之葛藤”和“异教主义 Paganism 与希伯来主义 Hebraism 之冲突”这一创作意图说进行了新的诠释。经过从创作意图方面对两个作品的比较，本文提出了《不周山》的创作深层动机是对传统儒学文化的结构框架进行省察这一观点。

第三，在考察作品与取材原典的关系的篇幅里，本文指出了两个作品不同的取材角度、援用以及虚构的内在关系，尤其从《不周山》和取材神话的必然逻辑关联的角度对该作品的用典进行了确定。

第四，本文揭示了两个作品的叙事情节结构。首次从戏剧的演出性这一角度对《女神之再生》进行了分析。同时针对过去的研究认为《不周山》鲁迅并没有对文学的缘起作出解释这一问题，从结构学的角度提出了新的观点。在批评《女神之再生》话语逻辑不严密的同时，指出了作者将女娲这一单一形象化为“我们”这一集体形象的真正意图。

第五，通过对女娲之死的文化内涵进行分析，本文首次指出了鲁迅创作《不周山》的深层心理和该作品的悲剧属性。

（武继平）

1．作品の成立

「女神の復活」の成立について

「女神の復活」という作品は1921年２月25日出版の『民鐸』に初めて発表された時にはあとがきが付されていた。それによれば，郭沫若は1920年の10月から同誌の編集者（李石岑）から「棠棣の花」のような戯曲を書いてくれないかという要請をうけてこの作品を考案し始めたということで，いつから執筆したのかは分からぬが，脱稿したのは1921年の１月の上旬だった。そして最初は散文体であった。郭沫若は原稿を複写してそれぞれ鄭伯奇，成仿吾，郁達夫に送り，彼らのアドバイスを参考に大幅な修正をおこない，そして最終的に詩劇という執筆時に思いもつかなかった斬新な形に仕上げたという。作者にとって，神話に取材したはじめての作品である。初出にも同年８月に出版された詩集の『女神』にも，この作品の表題の下に「詩劇」という二文字がある。それは作者が「詩劇」という文学の体裁を意識していることを示しているほかならないが，最初の散文体をやめて詩劇に改めたわけについては，作者本人も『創造十年』にゲーテの『ファウスト』の感化を受けたと言っているし[3]，また作者はそのころ詩の「内なる韻律が情緒の自然な消長だ」という新たな認識を得たことで自己陶酔し，「処女は尊重されるべきで，媒酌人はいささか控えるべきだ」[4]と翻訳よりも文学の創作を強く主張していたことにも関係していると思われる。このように，『ファウスト』の第一部を翻訳し終わった郭沫若が同じ詩劇の形で自分の腕を試してみようとするのも不自然ではなかろう。

ところが，この作品に関する研究は従来『女神』の構成部分としてしか認識されていないらしい。とにかく『女神』と切り離して考えられたものは見当たらない。しかもテクスト研究が充分に行われたとは思えない。日本で刊行された関連作品の翻訳（須田禎一訳『郭沫若詩集』未来社1972年12月）および関連論文の使ったテクストは，早いものでも1933年以降の『女神』（1958年の『女神』が最もよく使われているらしい）である。郭沫若は自分の作品を出版する時，版を重ねる度に作品の修正を行う癖がある。例えば，「女神の復活」の場合，1928年以後出版の『女神』には1927年北伐戦争に連想させられる部分が加えられたにも関わらず，ほとんど1921年に書いたものとして引用され，または論じられる。

『ファウスト』第一部の翻訳で感化を受けた郭沫若は『女神』創作期から詩劇の創作を試みた。「女神の復活」はその第一作ではない。その前に短編童話詩劇の「黎明」（1919. 11. 14『学燈』，『女神』未収録）があり，しかも『女神』にある「鳳凰涅槃」（1920. 1）にも長編抒情詩であるにもかかわらず複数の人物の会話と独白があり，詩劇のフォームが一応見られる。さらに戯曲という体裁を意識して書いた「棠棣の花」（1920. 10）にも韻文による人物の対話といったポエティックドラマ poetic drama の要素が導入されている。その後も「女神の復活」に続いて「湘累」（1921. 4）「広寒宮」（1922. 8），「孤竹国の君二人」（1923. 2）まで書きつづけた。これらの作品を通して見ると，詩の要素が徐々に薄くなり，演劇の要素が次第に濃厚になっていくのが分かる。特に1922年11月に脱稿した「孤竹国の君二人」は舞台の演出効果を狙う「開幕前の話」を設けただけでなく，ストーリーも多重的な展開となり，さらに台本らしい舞台指示が随所に見られ，数箇所の抒情的な「歌（韻文）」の部分を除いて物語の展開，作中人物の心理に関する描写はすべて完全

な口語散文体で書かれている。1923年ゲーテから学んだ詩劇という表現形式を止揚し[5]，本格的な歴史劇（「卓文君」（23．2）「王昭君」（23．7）の創作に転じた。このような変化は郭沫若が詩劇という外来の文学体裁を導入して以降，歴史劇という彼のもっとも得意な体裁を見つけるまで徐々にその詩の要素を脱ぎ捨てつつ演劇の要素を膨張させていたということを示している。

詩劇の第一作である「黎明」は複数の登場人物の対話を韻文で表現したもので，作者本人が言うには，それは「メーテルリンクの『青い鳥』とハウプトマンの『沈鐘』を見た」あとの「最初の試作」だった[6]。西洋詩劇の「dialogue（対話）」「soliloquy（独白）」，「chorus（合唱）」，舞台指示，セット要求などがあるという点から見て詩劇の基本的要素が一応備わっている。そういう意味で「女神の復活」は形式的には完全に「黎明」を土台にしたものといってよい。前作に比べてストーリーや場景描写の取り込み，登場人物の種類や人数の増加など演劇の要素が増えたおかげで，より完全な形をもつようになり，内容も前作の「太陽礼賛」[7]というモチーフを受け継ぎ，それを更なる充実を図ったように見受けられる。最も完全な詩劇の形を有する一編として，「女神の復活」は郭沫若の抒情詩が1920年から徐々に詩と詩劇とに分岐し，そして詩劇のほうが最終的に歴史劇にと定着していく表現形式の変化経路を示す重要な指標でもある。

「不周山」の成立について

「不周山」は魯迅が1922年11月に書きあげたもので，「不周山」という題で『吶喊』（1923末）の巻末に収められている。発表は「女神の復活」より後だったが，『故事新編』の序文に書いてある「ちょっとした種に思うままにあやをつけて一篇にひきのばすのだったらむしろたいした腕は要るまい」ということから見ると，執筆当時，郭沫若の「女神の復活」をまったく意識していないとは言えない。それが『民鐸』に出た時，見なかった可能性はあるにしても，国内の詩壇を震撼させた『女神』も読んでいないというのは理に叶わないであろう。仮設にすぎないが，「女神の復活」を読んだあと，その書き方（例えば神話題材の扱い方）に対する不満が「不周山」を書くきっかけとなった，といったような可能性はないわけでもない。

ところが，『吶喊』は刊行された翌年，創造社の成仿吾から猛烈な批判を受けた。しかし，この「不周山」だけが「傑作だ」と褒められた。そのせいで，気を悪くした魯迅は『吶喊』（1930年1月第2版）から「不周山」を削除してしまった。1936年『故事新編』（1936．1上海文化生活出版社）出版する時，題を「補天」に改めて巻頭に飾った。魯迅が「フロイト説を借りて—人と文学の—創造の起源を解釈する（『故事新編』序）」つもりで「不周山」を書きはじめたが，途中一時執筆を中断していた，そしてその続きを書くときはすでに考えが変わったというふうに記している。「『薫（かおりぐさ）の風』を読んで」（胡夢華，1922．10．24『時事新報・学灯』）を読んで怒りを感じたのがそのきっかけだったということで[8]，魯迅が「不周山」を書き始めたのは1922年10月か，あるいはもっと以前だと考えられる。この創作途中の変化を魯迅は自分が「真面目からふざけに落ちたきっかけだ」と言っている。構造的に見ると，「フロイト説を借りて—人間と文学の—創造の起源を解釈する」という魯迅の執筆当初の意図がほぼ達成している。（作者が設定した人間の起源，文学の起源ないし衰

亡という三つのテーマの内，文学の起源が神話で充分表現されなかったと思われがちである[9]。これについてあとで詳しく述べるが，「文学の起源」に関する魯迅の解釈が「不周山」には充分に読み取れるとわたしは思っている。）しかし，「古代の衣冠をつけた小男」の小話が挿入されたことで，「神話（伝説）＋史実」がつくりあげた「古代」というシュールレアリスティックな雰囲気が壊されてしまった。物語を構築する素材の「純粋さ」を講じる意味において価値判断をするならば，神話という物語の構造を害する成分だと言わざるをえない。しかし，これがもともと魯迅の創作意図ではなかったという点から考えると，最初から神話をネタにして古人に現代人の考えを喋らせる郭沫若の「女神の復活」とは文学の方法論が根本的に違う。

2．創作の意図

「女神の復活」を創作する意図について二通りの自説がある。一つは作品創作当時に書かれた「歴史上の影を借りて自分の創造の手腕を思い切って発揮させる」（1920年10月『棠棣の花』「附白」）ためと，「過去の影を借りて未来を暗示し，中に創造の衝動と占拠の衝動との葛藤，異教主義 Paganism とヘブライズム Hebraism の衝突」を表現するため」（「1921．1月上旬李石岑宛書簡」『郭沫若書信集』）という説である。女神たちの存在が「創造の衝動」を意味するなら，「占拠の衝動」というのは顓頊と共工たちの行為を指すだろう。その次に並列する文脈からみれば，「異教主義 Paganism」は「創造の衝動」に，「ヘブライズム Hebraism」は「占拠の衝動」に繋るはずだが，よく考えると，どうもその逆だったらしい。というのは，そもそも異教主義というのは何かの宗教信仰に対してその教義に背くという意味合いを含む言葉であり，比較的に包容性が大きい。「Paganism」という語は主流宗教のキリスト教，ユダヤ教もしくはイスラム教の神を信じない「paganus」（異教徒）という虚偽なる神の信仰者，偶像崇拝者の意味を含んだラテン語からきたもので，軽蔑のニュアンスが強い表現である。郭沫若はそれがヘブライズムに対する異教主義だと理解したようである。しかし，ここでは「創造の衝動」のイメージには結びつかない。なぜなら，唯一の神を崇拝し，神の啓示によってしるされた聖典をもつヘブライズムは当然神の支配下にある世の中の秩序を守る立場にあり，その対極にあるのはいうまでもなく唯一の神の支配下にある平和的な秩序を乱すものと見なされる。偶像崇拝と偶像破壊の問題における paganism と Hebraism の対立も同じことを物語っている。わたしの理解では，郭沫若の言う「異教主義 Paganism とヘブライズム Hebraism の衝突」はおそらく信仰の違いによる「秩序を守る」ほうと「秩序を破壊する」ほうとの衝突であろう。

しかし，指摘しておかねばならないのは，顓頊と共工たちの戦争行為に象徴される「秩序の破壊」は従来『女神』のモチーフの一つとして絶賛されてきた「破壊と創造」の「破壊」とは同一のものではない。なぜなら，顓頊と共工たちの行為は明らかに当時国内の軍閥による縄張り争いの戦争を暗示しているので，郭沫若はそれに対して憎悪の念を抱いているからである。

もう一つの自説は『創造十年』に書かれた「『女神の復活』は当時中国の南北戦争を象徴している。わたしは共工に南方を，顓頊に北方を象徴させ，その二者の外に三つ目の中国―美しい中国を造ろうと考えていた」（『創造十年』 p 78）という説である。

当時中国の現実を強く意識した後者は1932年，つまり北伐戦争をみずから体験した後に書かれたにもかかわらず，従来1921年の郭沫若の思想（厭世主義と創造精神への賛美）として論じられてきたが，両者を同一視すべきではない。なぜなら，前者は国内の情勢をあまり知らない海外の留学生詩人の空想による感性的な認識で，後者は上海，広州，武漢などに転々とし，自ら北伐戦争に参加することを含めて国内の軍閥紛争の実態を六年間観察して得た理性的な認識だからである。青年郭沫若の思想として前者が後者の進化する過程にあるものかもしれないが，後者と同レベルのものではないことは明らかである。

一方，「不周山」の創作意図について自説と他説との二通りがある。「エロスの発端と創造から衰亡にいたるまでを描く」ため（「わたしはどうして小説を書くようになったか」『南腔北調集』）と「フロイト説を借りて—人間と文学の—創造の起源を解釈する」（「『故事新編』序」）ためだというのは自説としてよく知られる。他説として，一度創作を中断して，再び筆を取る時には新しい動機を持つようになった。つまり，古代の衣冠をつけた体の小さい男を女媧の股の間に出現させた時点から，「後半がおざなり」になるのを容認してまで現世への風刺，もっと言えば同じ時代を生きる実在の人物へのアテコスリを意識し始めたという研究者の指摘である[10]。

以上「女神の復活」と「不周山」の執筆意図から二人の作者が創作にあたった深層心理を窺うことができる。前者の「女神の復活」は現体制に対する不満で，新しい体制を望む姿勢で書かれたものであるのに対して後者の「不周山」は時代を超える儒教的伝統文化そのものに対する批判である。

3．ストーリーの構造

神話取材にある問題点

まず，神話取材について両作品を考察してみる。原典を注にある資料１～12に引用した。

「女神の復活」場合：
補天神話の一話のみで，しかも出典については「附白」に明記してある。
「女神煉石補天」について：
Ⅰ．「天は元々不完全なものだった。女媧はそれを補修した」話：
☞『列子・湯問』（資料１）
Ⅱ．共工が顓頊と帝位を争う話と共工と顓頊の闘いで不周山の（天柱が折れ，天空が傾いた）話：　☞『列子・湯問』（資料１）
Ⅲ．女神が様々な吹奏楽器を演奏することに関する記述：
☞『説文・女部』（資料７）　☞『礼記・明堂位』（資料８）
Ⅳ．不周山に関する描写：　☞『山海経・西次三経』（資料12）

「不周山」の場合：
これまで「不周山」とその出典との必然的な関連性を立証した研究報告は見ない。学研『魯迅全集』（木山英雄訳）では，共工が怒り狂って不周山にぶつかった神話として「『淮南子・天文訓』の記述を挙げ，女媧煉石補天神話として『淮南子・覧冥訓』の記述を挙げ

ている（第３巻 p225. 226）のに対して，竹内好編訳『魯迅文集』では，「女媧が黄土を捏ねて人類をつくった話，共工氏の反乱によって天が崩れた話，女媧がそれを補修した話，すべて『史記』をはじめ『淮南子』『山海経』などに相互に矛盾した記載がある。作者はそれらの材料を主観的に取捨して独自の女媧像をつくりあげている」と指摘してはいたが，それぞれの話と原典との関係を立証していない。「不周山」の出典に関する認識は必ずしも一致しないのである。

「不周山」の場合，人間創造神話と補天神話との二話で出来ている。出典は一切明記していない。

① 人間創造神話について

Ⅰ．女媧が泥土を捏ねて人を造った話：

☞『風俗通義』（資料６）にしか記載されていない。

② 補天神話について

Ⅰ．顓頊と共工の闘いで壊された天空を女媧が補修した話：

☞『論衡・談天』（資料４）；　☞『補史記・三皇本紀』（資料５）

Ⅱ．「蘆を燃やし，石を煉かして天の亀裂を埋め，またその灰で大洪水を止めた」話：

☞『淮南子・覧冥訓』（資料２）

Ⅲ．崑崙山古森林の大火の話：　☞『山海経・大荒西経』（資料11）

Ⅳ．大海亀が仙山を運んだ話：　☞『列子・湯問』（資料１－１）

Ⅴ．「女媧之腸」の話：　☞『山海経・大荒西経』（資料11）

Ⅵ．始皇帝が人を遣わして仙山を探させた話：　☞『史記・秦始皇帝紀』（資料９）

Ⅶ．漢の武帝が人を遣わして仙人や不死の薬を探させた話：☞『史記・封禅書』（資料10）

を下敷きにしたと考えられる。

「不周山」にある「女神煉石補天」の話の出典として，従来『淮南子』の「天文訓」と「覧冥訓」が引かれている（例えば木山英雄訳『故事新編』，学研『魯迅全集』３）が，人間創造神話と補天神話との因果関係および一貫性を重視する観点で見れば，『淮南子』より『論衡・談天』と『補史記・三皇本紀』が最も当てはまる。

古代神話との関係について

作品の展開はそれぞれ下敷きにされた神話典故の記述の違いによって大きく異なってくる。

まず，顓頊と共工との闘いで壊された天空の割れ目を女媧が補ったという神話は『論衡・談天』（後漢）や『補史記・三皇本紀』（唐）以前の古文献には全く別々の神話だったことと，そして『論衡・談天』にある記述の主旨がむしろ同神話記述の不合理性を指摘することにある，ということを言っておきたい。「不周山」は複数の古文献からいくつかの神話の断片をもって組み立てられたが，それぞれの断片には根拠がある。しかし，「女神の復活」の場合は違う。『列子』を出典としてあげたが，「補天」行為をやめた話は完全なフィクションである。また，『列子・湯問』（漢）にある記述は『淮南子・覧冥訓』（前漢）にあるものとは大同小異で，いわば，天地開闢の神話である。とくに注目に値する共通の部

分は「四極廢(やぶ)れ，九州裂く」，「天は兼ね覆わ」ない原因が不明だったことと「女媧は五色の石を錬りて，以て蒼天を補ひ，鼇の足を断ちて以て四極を立て」たことである。「補天」神話に関しては，郭沫若が取材したのは『列子・湯問』の一点のみだったのに対して，魯迅はまず『風俗通義』から女媧が泥土を捏ねて人を創った話を小説の基本材料に取った。ストーリーはそこから始まる。真面目に創った人といい加減に量産した人とができが違うという原始階級論も原典とそっくりである。さらに『淮南子・覧冥訓』から具体的な補天の仕方について取材し，それからそれにもう一つ別の神話（共工が顓頊と帝位を争う話）（『淮南子・天文訓』）を重ねた。補天神話の部分は直接『論衡・談天』や『補史記・三皇本紀』に依拠したかどうか断言できかねるが，もしそうだとしたら魯迅が『論衡・談天』の指摘を無視したことになり，もしそうでないなら，魯迅は三つの互いに関係のない神話を意図的に合体させたことになる。しかし，人間創造神話はともかく，天地創造の神話と中国国土の形成神話との関連性を論理的に考えると，「補天」神話は先で，顓頊と共工の闘いの神話はその後でなければならない。『論衡・談天』や『補史記・三皇本紀』などは『山海経』『列子』『淮南子』にある天地形成に関する原始神話と中国国土形成神話を敷衍したものにすぎない。魯迅の取材に関して，可能性はまず二つあると考えられる。一つは『論衡・談天』や『補史記・三皇本紀』にある記述をそのまま援用した。もう一つは最初からすべて見通しで，古文献に断片的に記載された神話の破片をより出し，それを小説の材料として活用できるように，三つの神話に関連性をもたせた。

創作手法について

Ⅰ．叙述法

「女神の復活」では主に第一人称の「わたしたちは～しなければならない」という現在形叙述法を主軸にポジティブに人間の世界に関与する姿勢を示している（例えば，女神たちは「壊された天体はどうすればよい？／～新しい太陽を創り出しましょう／～私達は常に新しい光明，新しい熱を創らなければなりません」と常に現在形で呼びかける）。時間軸は太古の昔に固定されたようには見える。しかし不周山の麓という神話が展開された場所（舞台）で，「この詩劇を書いた詩人は…新しい光明と新しいエネルギーを造るために海外に亡命しました。皆さんは本当に新生の太陽が現れるのを望んでいるなら自分で造ってきて下さい」という舞台監督の演説でその時間軸は知らぬ間に取り除かれてしまったのである。

一方，「不周山」の場合は物語の「場外」にいる話者の語りで，第三人称の「女媧は～した」「彼女は～した」が基本文型となる。一見読者の身が置かれている現実とまったく共時性のない神話の世界だが，主人公女媧の目から見られる感動的な場景の描写と所々に織り込まれた現在形表現によって，読者はしばしば臨場感が得られる。

Ⅱ．表現の手法

「女神の復活」は舞台を意識した演出で，もはや叙事詩のような古代神話の詩的再現ではない。今現在起きていることとこれから起きることを場景描写や人物の対話（独白）によって演出していく。対する「不周山」は基本的に小説による古代神話の再現で，ストーリーの展開を追って客観的に描写していく。例えば，「〈女媧忽然醒来了〉女媧はふいに目

覚めた」,「〈阿阿，可愛的宝貝！伊看定他們，伸出帯着泥土的手指去撥他肥白的臉〉おお，可愛い子！彼女はそれらを見つめて，泥のついた指でむっちりと白い頬をついてやった」などの描写で示されたように，客観叙述の部分における完了形表現は不可避だが,「〈当時，女媧忽然醒来了〉あの時，女媧はふいに目覚めた」のような叙述形式（仮に「完全過去形」と呼ぼう）と違って，事が起きたばかりのように時空の間隔を感じさせない。一方,「〈然而伊并不理会誰是下去，和誰是上来〉（太陽と月）どちらが沈んで，どちらが昇るところなのか彼女には分からない」,「〈這純白的影子在海水里動揺，仿佛全体都正在四面八方的迸散〉その純白の影が海水の中で揺れる。まるで残らず四方八方に飛散し尽くそうとするもののように」といったような，客観描写に現在形叙述法を駆使したところもあるので，読者により一層臨場感を与える。

「不周山」に見られる文学の原型

「不周山」の創作意図がどれだけ実現したのかについて前述で問題提起に止まったが，ここで改めて論を展開させることにする。

既述のように，魯迅はエロスの発端，創造の起源と衰亡，文学の起源そして人間の起源を解釈するために「不周山」を書いたのだと自ら吐露したが，これらの起源と衰亡は「文学の起源」を除いて，いずれも「不周山」のなかでストーリーに織り込まれて再現された（もちろん，この「再現」という語は魯迅のいった「解釈」と同じ意味を有している）。しかし唯一魯迅が言及した「文学の起源」に関する「解釈」は見当たらない。これは何故だろうか。

このような現象は疑問[11]や，また「文学の起源の内実をことばの次元で把握する」といった些か付会する嫌いのある解釈[12]の出現を招いた。はたして魯迅は本当に文学の起源をことばの次元でしか解釈していないだろうか。

そもそも魯迅のいう「文学の起源」の意味が何だったのか，という問題をはっきりさせる必要がある。それは文学がどんなふうに発生したのかという意味と，文学の原初的な形態は何だったのかという二通りの解釈ができると思うが，わたしは後者を以て「不周山」を考察するしか答えが見つからないと思っている。後者だと，口承文学の形態に遡らないといけないが，たとえば叙事的なものの場合，形式が詩であっても口から口へと伝承していく内容（神話，伝説，武勇伝など）はストーリーを有する「物語」でほかならない。もしここの「文学」が「物語」という文学の原初的な形態を意味するなら，魯迅は「不周山」の構造をもって物語のもつ原初的な形態を意図的に再現しようとしているのだとわたしは解釈したい。（念のために断っておくが，ここの「再現」は魯迅のいう「解釈」と同じ意味を持っている）。これは次のように「論理の構造」に絞って整理した神話伝説の構造と比較すれば分かりやすい。

「不周山」の下敷きにされたと唯一断言できる後漢の『風俗通義』[13]の記述を見てみよう。

「俗説天地開闢未有人民女媧摶黄土作人劇務力不暇供乃引縄於絙泥中擧以為人故富貴者黄土人也貧賤凡庸者絙人也」――（『太平御覧』七十八巻引）

（俗に説う。天地開闢のとき，未だ人民有らず，女媧黄土摶ちて人を作る。劇務にして力を供する暇あらず，すなわち縄を泥中に引き，擧げて以て人をつくる。故に富貴なる者は

黄土の人なり，貧賤凡庸なる者は絙人なり，と）

厳密にいうと，上記の典故は神話そのものというより，神話を含む物語だというべきかもしれない。「事件」を語る部分は「擧げて以て人をつくる」のところで終わっている。それまでに書かれたことは同じ時空の下で起きた「神様が起こした事件」，つまり神話だといってよい。しかし，物語は事件を述べ終わっても続く。「富貴なる者は黄土の人なり，貧賤凡庸なる者は絙人なり」というのは明らかに「事件」と異なる表現空間にあるものである。階級論であろうと，何であろうと，言ってみれば，伝承された神話を記録した後世の人が自分が生きる世の中に対して下した価値判断にすぎない。「天地ができたばかりで，まだ人間のいない太古の昔，女媧という神は黄土を練って人間をつくりはじめた。最初は一人一人真面目に造っていたが，そのうち疲れてきたのでいい加減に縄を泥水に浸して量産し始めた。…だから，黄土で真面目に造られた人間は上品で裕福な人となり，泥水でいい加減に量産された人は貧しくてばかな人となったわけだ」というような，時空を隔てた二つのストーリーが因果関係を示す「故に」という言語論理の媒介によって同じ物語の空間を共有するように構築された。事件（あるいは「出来事」といってもよかろう）の展開と後日談，二つの要素は論理的に連結されている。魯迅はここに物語を形成するストーリーの構造の祖形を見出したのであろう。「不周山」に描かれた人間創造，天の崩壊，人間どもの戦争，女媧の死といった「事件」と蓬莱仙山さがしの後日談を構造的に天衣無縫に結び付けたのがまさに上記の神話で見られるような，「～だからこうなったわけだ」という言語論理である。この論理の背後には儒教的文化の枠組みの中にある中国の伝統文化に対する魯迅の批判的な姿勢および国民性にある「悪」の根源を掘り下げる思想の論理にも通じるとわたしは思う。

ストーリー展開について

「女神の復活」の場合，女神を含めて作中人物にはすべて現代人の影が見える。人物のキャラクターに関する描写の粗雑さ，ストーリーの強引な展開など，不条理な書き方は概念先行を加速させてしまう結果を招いた。それは舞台での演出効果によってある程度カバーされるかもしれないが，全ての作中人物の台詞が韻文で，しかも抒情詩の要素の濃厚さが演劇の要素を上回るこの作品の場合，たとい朗読のためのテクストとしても完成度が高いとは言い難い。

一方，「不周山」の場合，女媧，大亀を除いて神話部分の人物はすべてフィクションである。戦争を起こして天空を壊した張本人の共工と顓頊は直接登場してこない。主人公の女媧についての繊細綿密な描写を見るだけでも，古代神話を現代小説化することに成功していると言えよう。

しかし，小説の後半には，創作意図の急変による概念化描写の挿入が目立つ。忽然女媧の股の間に現れて説教する小男や，女媧が死んだあと彼女の腹の上に砦を構える者たちは作者魯迅が生きる時代に実在すると思われるある種の人間の化身でほかならない。彼らの言説は小説全体と調和が取れていないように思われる。魯迅本人も「これは不必要なばかりか，構想の雄大さをぶち壊してしまった」と自覚している[14]。

では，ストーリーの展開において両作品はどう違うのか。

まず,「女神の復活」と「不周山」では，女媧が補修した対象（天空）が違うということは看過できない。両方とも同じ「女媧は五色の石を練って天空を一回補った」という神話を踏まえているようには見えるが,前者で女媧が元々一部欠けていた天空を補完した(天地形成説）のに対して，後者で女媧が目覚めた瞬間天地はすでに形成し，しかも完全なものだった。彼女が補修したのは，人間が起こした戦争で壊された天空であった。また，両作品とも「共工が顓頊と帝位を争うために戦争を起こした」ことを書いたが,「女神の復活」では，女神たちは人為的な破壊によって壊された天空の補修を諦めてしまったというふうに,「不周山」と打って変わった展開になっている。

さらに，両作品の結び方も完全に違う。「女神の復活」では，女神たちは壊れたままの天空の修復を断念して新しい太陽を創ろうと決意するというのに対して,「不周山」では,女媧の反応は「とりあえず補修しておこう」である。天空は一応修復されるが，その代償として女媧は命を落としてしまう。両作品は結末が全く異なっているが，神話に依拠しない奇想天外な発想によるものである点においては一致している。

4.「女神の復活」研究の新視点

「わたしたち」の音読効果

「女神の復活」という詩劇のもっとも注目に値するところは主人公の女神が複数でしかも第一人称で登場することである。

主人公の女神の原型は，冒頭に「かつて五色の石を煉って／大空の穴を埋めた」を見れば，女媧であることが確認できる。しかし，作品が展開していく中で，たった一人のはずの「女媧」は何故か女神A，女神B，女神Cのように女神の集団と化し，しかも「わたしたち」という第一人称で登場してくる。それは人物の対話と会話で構成された詩劇の構造上の必要による設定だと解釈することもできるが，それよりそこには作者の考え深いねらいがあるとわたしは思う。

前述のように,「女神の復活」は詩劇として発表されたのである。では，そもそも詩劇とは何か。郭沫若がいう「詩劇」という言葉はもともと西洋からの訳語で，近代あるいはそれ以前の中国にはそういう言葉はなかった。日本語には「詩劇」と「劇詩」という訳語がある。平凡社の『世界大百科事典』（第７；10巻）や，小学館の『日本大百科全書』（第８；10巻）によれば，詩劇とはpoetic dramaの訳語で，詩（韻文）形式の台詞による演劇,つまり一種の「韻文劇」verse dramaのことである。一方,「劇詩」とはdramatic poetryの訳語で，主に直接上演を目的としなくても対話の劇形式で書かれた詩の一種だということである。前者はシェクスピアの『ハムレット』，ゲーテの『ファウスト』などが容易に連想されるが，一種の長編詩テクストとしてよりも，実際に舞台で演劇化された不朽の劇作として有名である。後者は19世紀西洋のロマン派詩人バイロンの『マンフレッド』や近代日本の北村透谷の『蓬莱曲』のことが思い出される。

では，郭沫若の「女神の復活」はどの類に属するものだろうか。「詩の一種」と見るべきか，それとも「演劇」と見るべきなのか。それをはっきり見分けられる境界線というものはないのか。この点について，作品に舞台監督の演説が設けられ，しかも舞台指示やセッ

トに関する説明（不周山という舞台の場景に関する散文的な描写）もあるといういかにも演劇らしき要素が見られるが，作中人物の心理，表情，動作，音声などに関する描写があまりにも貧弱すぎるという点を見れば，「詩 poem」として余分なものがありすぎるので，やはり一応細部描写が足りない「韻文劇 verse drama」と見て妥当であろう。

かくして演劇の要素は多少をとわず，新たに加えられたことで，もはや単純な「詩」として扱えなくなるのだ。これらの新しい要素を視野に入れてこそ，作品に登場してくる「複数の第一人称」の真意を理解する重要な手がかりを得ることができる。厳密に言えば，演劇である以上，台本が俳優によって舞台で再現されることではじめて完成品とみなされる。人物の言動（会話，独話，動作，表情などの演出）はストーリーの主な構成部分である。すべて台本というテクストだけの視覚的効果に頼るなら，作品の鑑賞はなり立たない。「女神の復活」にある「演劇」の部分も同じことで，つまりテクストによる視覚的鑑賞以外の何らかの演出手段が要求されるのである。たとえ舞台化されず，そして舞台による演出効果が得られなくても，詩劇である以上，読者にとっては，朗読が演出である。つまり読者は朗読でストーリーの展開を自ら演出していく。さらにこの作品には「語り手」（例えば幕と幕の間を語りでつなぐ者）は設けられていないので，作品を朗読する読者は「彼（彼女）はどうした」や「彼らはどうした」といった客観叙述がもたらす時空の間隔を感じない。女神たちが「わたしたち（音読する読者を容易に引きずり込む第一人称）」を演出しているため，知らぬ間に読者は作品の時代を自分の生きる時代に重ねてしまう。こうして，「わたしたちは～しなければならない」というのは女神たちの言葉だが，音読効果によっては知らぬ間に読者の言語中枢に上書きしていく。それはおそらく言葉が人にあたえる洗脳作用であろうが，たとえそれがただの錯覚にすぎないとしても，「わたしたち」という複数の第一人称がもつ不思議な力でほかならない。結果的には，読者は女神たちを演じることで女神たちと同じ人格をもつことになる。したがって悪人どもによって壊された世の中を補修するより，新しい世の中を創ろうという作者の思想が「わたしたち」という言葉の橋を渡って女神たちと融合した読者の脳裏に辿り着いくのである。まさに無関心な要素をもつ「彼（彼女）らは」や説教っぽい「君たちは」とも違う「わたしたち」という言葉のおかげで，読者はみずから作品の主人公に同化していく結果である。

「女神の復活」の言説の非論理性について

魯迅は「エロスの発端と創造から衰亡にいたるまでを描く」（「わたしはどうして小説を書くようになったか」『南腔北調集』）という視角から補天と人間創造の二つの神話を現代小説の形で再現しようとしたが，郭沫若の意図はまったく違う。厳密に言うと，「女神の復活」は補天神話からヒントを得てはいるが，神話の再現でなければ，またそれの敷衍でもない。この点について両作品のクライマックスの構造をみれば一目瞭然である。「不周山」の場合はとてつもないスケールの補天作業の完成と女媧の死はいずれも「事件」に関する緻密な描写だが，「女神の復活」のクライマックスは作者の「新しい太陽を造」るという思想を強く主張する女神たちの熱弁である。

ところが，この作品に反映された郭沫若の進化論思想は発表後高く評価された反面，彼が現実社会に対して描いたシナリオ（ストーリー）に言説の論理性が欠落しているという

問題は殆ど問題視されなかった。

「女神の復活」のストーリーはこうだ。もともと欠けていた天球に闇が闖入する。女神たちは五色の石を練って空の不足を補填し，（太陽と月の光で）闇を天球の外に追い出した。しかし，修復された天球は人間界の共工と顓頊の帝位争奪戦でまた壊された。天球から太陽の光が逃げ，闇が再び入ってきた。それを目撃した女神たちはもはや壊された天球はこれ以上補修する価値もないと判断し，新しい太陽，そしてそれに供給できる熱を新たに作ろうと決意した。

この作品は「生存環境の現状を改善するより新しい環境を創ったほうがいい」という思想を訴えることに成功しているかもしれない。これは「女神の復活」の言説の最も重要な所と言えよう。しかし叙事性を有する詩劇として見れば，この言説に非論理的なところがあるという点を指摘しなければならない。壊された天球から太陽が逃げ出したせいで，闇が再び世界を支配するようになったという前半の展開から見ると，壊された「天球」の補修を諦め，それに代わる新しいのを創るとなるなら筋が通る。しかし後半の展開はそうではなかった。女神たちの被造物は「天球」ではなく，「新しい太陽」に変わったのである。イメージ的には闇を退治するなら太陽の力を借りるしかないという発想は分からなくもない。しかし，作品の中で元々「天球」が「太陽」と同一概念ではなかった，しかも女神たちが熱論する話題の焦点が「壊された天球をどうしたらいいか」にあり，仮に新しい太陽がつくられたとしても「天球」が壊れたままだから問題解決にならないはずである。作品の展開の筋を辿ってここまで来ると，ストーリーの非論理的な展開を招いた原因が概念のすり替えにあったということに改めて気がつく。わたしはこの背後に「闇黒に打ち勝つものには太陽しかない」という当時郭沫若のもつ支配的な発想が働いていると考え，また，当時太陽崇拝とコスポリタニズムの思想が『女神』創作時の彼に強い影響を与え，『星空』創作時でもなお「闇黒と光明との対決」というテーマを意識し続けていた[15]ことにも関連があると思わずにはいられない。

5．女媧の死の意味

では，最後に「不周山」にある女媧の死と「女神の復活」という作品の表題の意味について考えてみたい。

まず，郭沫若の「女神」と魯迅の「女媧」は元々同じ神話の同一主人公だったが，「女神の復活」と「不周山」とでは，根本的に異なる文化的な意味合いを持つ象徴的な概念であると言っておきたい。「不周山」の場合，女媧というのは原始母神という表層の意味と人類の文化が発生する以前の形態（仮に先文化 pre-cultur と名づける），あるいは文化の母胎そのものを表す象徴的な意味を有する。補天や泥土で人を作るといった「超人」的な神の一面と時にいい加減な作業をし，しかもついに過労死するといった人間くさい一面を持ち合わせる血の通った「半神半人」の女媧は，特定の時代，とくに作者が生きる現代にいる人間を指さない，つまり時代を超える普遍的な概念である。一方「女神の復活」の場合，補天のみならず，太陽でさえ創ってくれる女神たちは作者が自分の生きる現代に期待するオールマイティーな救世主的な存在である。進化論的な見地で見れば，女媧の死は宿命的な結末である。文明が進化する過程では，彼女が象徴する「文化の母胎」は「文化」を胚

胎させたものの，自律的に歩き出す「文化」に対して不可解を示し，そして否定することで，最終的に「文化」によって葬られることを免れない。文化は絶えず進化していく。その大きな枠組みの中にある中国の伝統的儒教文化に対して批判的な立場にいる魯迅にとって，その文化の未来型の形態がはっきり見えない限り，儒教文化が発生する以前の「先文化」の形態にロマンを求めるのが何の不思議もない。補天で象徴される超人的な創造力，とてつもない大きなエネルギー，素朴で美しい自然と一体になれる神の純粋無垢な存在，これらはすべて魯迅の憧れのものである。しかし，この文化以前の先文化の形態を象徴する女媧は最終的には進化の法則に逆らえない。われわれはこのような女媧の運命に進化論者としての魯迅の深い「寂寞」と「悲哀」を読み取ることができる。「不周山」を巻末に収録した『吶喊』の「序」には，魯迅は自分の魂に纏わりつく「巨大な毒蛇のよう」な寂寞に言及している。その寂寞は，自分が「臂を振って呼べば集う者雲の如し，という英雄では決してない」のに気づいたことと，「希望は絶対にない」という彼「なりの確信」から生まれたものであろう。進化論を堅く信じていただけあって，その進化がえてして悲しい結果を生み出すのを知ることで受けたショックもその分大きい。これこそ魯迅が「不周山」の中で女媧に死ぬ運命を与えた深層心理ではなかろうか。

「古代の衣冠をつけた小男」が裸の女神女媧の股の間に現れる場面を想像すればおそらく誰でもその余りの可笑しさに失笑を禁じえないだろう。しかし，その喜劇的な効果がたったの一瞬で終わり，そのあと深く考え込まずに入られないのは何故か。進化論者である魯迅の書いた「不周山」は「ふざけ（油滑）」でカモフラージュされた悲劇だからである。

高橋和巳氏はかつて「魯迅の作品は暗い。限りなく暗い」と言って，『故事新編』の基調の暗さを指摘しているが，「不周山」の結末で見られるように，物語全体の「基調には常に癒しえぬ悲哀と寂寞が底流」[16]している。われわれはこの作品から1922年「不周山」創作時の，深い悲しみに陥った魯迅のニヒリスティックな一面を見ることができるだけでなく，現代中国の啓蒙先駆者が挫折した時の諦観さえ感じさせられる。

一方，「女神の復活」では女神自身は死ぬことはなかった。死ぬどころか，石の神像から太陽創造の神に新たに生まれ変わる。彼女（たち）は作者の理想的な人間像というより，現代を生きる作者自身の化身だといっても過言ではない[17]。このような女神は作品の登場した際（覚醒する以前）は不周山の麓にある神壇に祭り上げられていた石の神像にすぎず，人間の世界には全く無関心であった。彼女たちの「復活」というのは神壇から降りて新しい自由で平和な世界を創ろうとして自ら人間の世界に関わろうとすることである。女神たちの復活というのは救世主の「降臨」を意味する。作品の冒頭に「永遠にして女性的なるもの／われらを彼方へと導き行く」というゲーテの言葉が引用されているが，この神聖化され，平和的な，そして創造力に満ち溢れる「女性的なるもの」に，郭沫若の描いた啓蒙の使命感に目覚めた現代中国の知識人の像を見出すことがことができる。

結びに代えて

最後に両作品の位置付けを以て本稿の結びとする。

「女神の復活」の創作原動力は現体制に対する不満と新しい体制への渇望である。それは作品に現実との切っても切れない関係を持たせたのである。現実の生存環境の危機を意

識したテーマの作品として読者層をひろく有している。作品の表現自体は主観的，扇動的である。作者は自ら作品に登場してまで必死に読者に呼びかける。政治思想の提唱が文学作品の構築に先行する。文学の言語表現には厳密な論理が欠落しているが，表現は快刀乱麻を断つ式で，わかりやすい。作品が作り上げた文学の世界に魅了されるというより，まずその思想の斬新さに惹かれる。時代の要求に応えた啓蒙思想の価値は高いが，文学としての完成度は同時期に書いた「棠棣の花」，「湘累」，「孤竹国の君二人」の三作には及ばない。

一方，「不周山」の創作の原動力は儒教的伝統文化に対する批判と国民性の改善への希望である。人間のあり方を問い詰める苦心の作で，かならずしも現実と結び付かない。おそらく作者は一般民衆を意識していないのだろう。むしろ作品の客観性を保つために終始作品の世界と一定の距離を置いている。表現は文学的，論理的，内省的である。表現は含蓄で，作者の真意がわかりにくいが，文学作品としての価値が高い。

注

1 竹内好『魯迅』 p 224，世界評論社。

2 私見によれば，伊藤虎丸「『故事新編』の哲学—序説及び「補天論」—」（『東洋文化研究所紀要』68.76），三宝政美「『補天』解釈の余地」（（『野草』25.80），是永駿「『補天』における女媧のイメージ」（『野草』29.82），石原一彦「『補天』の成立」（『野草』30.82），代田智明「『故事新編』論ノート—『補天』をめぐって」（『飆風』29号，94），駒木泉「『補天』の構成—素材及び方法としての神話」『中国学論集』翠書房01年４月，星野幸代「女は自然で，男は文化—魯迅〈補天〉再解釈」（『野草』70.02）などがある。

3 「『ファウスト』の第一部を訳してまもなく，わたしは「棠棣の花」を書いた。その年の『学燈』の“雙十節”増刊号に一幕だけ，すなわち後に『女神』に収められたその一幕を発表した。残ったものはすべて反古にした。「女神の復活」，「湘累」，そしてその後の「孤竹国の君二人」はみなその影響を受けて書かれたものだ」。『創造十年』 p 77，拙訳。

4 「1921年１月上旬李石岑宛書簡」『郭沫若書信集』 p 185， p 188。

5 郭沫若は『創造十年』にこんなことを書いている。「西洋の詩劇は，わたしから見れば，おそらくよくよく考えるに値する一種の文学形式である。対話まで韻文で表現しなければならないというのは実に不自然である。……従って，わたしは元代の雑劇とその後の中国戯曲では，歌う部分と話す部分が別々で歌うときは韻文で抒情し，話すときは散文体で叙事する。これは純粋な韻文を使う西洋の詩劇より合理的ではないかとわたしは思う。」

6 「児童文学の管見」1921年１月15日上海『民鐸』雑誌２－４。

7 主人公は「金の矢を放ち，天狼たちを射止めよ」，「暗黒や邪悪を駆逐し，失った楽園を取り戻し，天地の新生を祝おう」と太陽に祈願し「わたしは幾らかの塵や秕糠をふきはらい，幾らかの明るい光を創り出そう」と唱えている。

8 魯迅は1925．１．１に書かれた「詩歌の敵」（『集外集拾遺』）の中で，「オーストリアのフロイトの一派はメスでもって文芸を切り裂き，その冷静さはマニア的で，自分の

過度の牽強付会には気づいていない」と言い，さらに1933．1．1に書かれた「夢の話を聴く」(『南腔北調集』) の中で「もっとも，フロイトは多分いくらか金を持っていて，鱈腹食えていたのであろう。だから飯を食うことのむずかしさを感ぜず，もっぱら性慾にのみ注意したのだ。彼と同じ境遇にある多くの人も，さかんにパチパチ拍手をやりだす」と書いている。しかし，このようなフロイト説に対する認識の急変がいつ起きたの確定できないかぎり，「不周山」の作風の変化の理由として挙げることはできない。

9 たとえば前掲代田論文では「(女媧と人間との初めての会話を) 文学の起源と限定するより，言語の起源と言ったほうが適切だろう」と指摘している。

10 竹内実「『故事新編』における公憤よ私憤」，『魯迅』世界評論社。王富仁『中国文化の守夜人—魯迅』人民文学出版社2002年３月。)

11 注９と同じ。

12 駒木泉「『補天』の構成—素材及び方法としての神話」『中国学論集』翠書房2001年４月。

13 今日の伝本には当該記述は見当たらない。ここでは北宋の『太平御覧』の78巻に引用されている後漢の『風俗通義』の記述を使っている。なお，本稿に引用されたものに関しては，訳者名が記されていないものは拙訳によるものである。

14 魯迅「わたしはどうして小説を書くようになったか」『南腔北調集』。

15 拙論「異文化の衝突と融合—郭沫若の『女神』とその時代」九州大学『比較社会文化研究』３号；「郭沫若の『星空』論－五四退潮期における苦悶と思索」同誌４号をご参照ください。

16 高橋和巳「民族の悲哀—魯迅」『文芸読み本・魯迅』河出書房新社昭和55年９月25日発行。

17 「女神の復活」にある幕が閉じたところで舞台監督は「この詩劇の作者はここまで書いた後筆を置いて新しい光明と新しい熱のエネルギーを造るべく海外に亡命しました」語って，直接観客(読者)に向けて社会改造への積極的な参与を呼びかけている。

出 典 資 料 一 覧

〈女媧補天神話〉

1．『列子・湯問』

「（前略）然則天地亦物也物有不足故昔者女媧氏鍊五色石以補其闕断鼇之足以立四極其後共工氏與顓頊争為帝怒而触不周之山折天柱絶地維故天傾西北日月星辰就焉地不滿東南

1-1.「勃海之東有大壑焉其中有五山一曰岱輿二曰員嶠三曰方壺四曰瀛洲五曰蓬萊隨波上下往還不得暫峙仙聖訴於帝使巨鼇十五舉首而戴之迭為三番六萬歳一交焉五山始不動」

2．『淮南子・覧冥訓』

「往古之時四極廢九州裂天不兼覆地不周載火濫炎而不滅水浩洋而不息猛獣食頊民鷙鳥攫老弱於是女媧鍊五色石以補蒼天断鼇足以立四極殺黒龍以済冀州積蘆灰以止淫水蒼天補四極正淫水涸冀州平狡蟲死頊民生」

3．『淮南子・天文訓』

「昔者共工與顓頊争為帝怒而触不周之山天柱折地維絶天傾西北故日月星辰移焉地不滿東南故水潦塵埃帰焉」

4．『論衡・談天』

「儒書言共工與顓頊爭為天子不勝怒而觸不周之山使天柱折地維絶女媧銷煉五色石以補蒼天斷鼇足以立四極」

5．『補史記・三皇本紀』

「金木輪環周而復始特擧女媧以其功高充三皇故頻木王也當其末年也諸侯有共工氏任智刑以強覇而不王以水乗木乃與祝融戰不勝而怒乃頭觸不周山崩天柱折地維女媧乃煉五色石以補天斷鼇足以立四極聚蘆灰以止滔水以済冀州」

〈人間創造神話〉

6．『太平御覧』（北宋）七十八巻引『風俗通義』

「俗説天地開闢未有人民女媧摶黄土作人劇務力不暇供乃引縄於絙泥中擧以為人故富貴者黄土人也貧賤凡庸者絙人也」

〈女媧に関する記述〉（補天に関する記述以外のもの）

7．『説文・女部』（後漢）

「媧古之神聖女化萬物者也……始制笙簧」

8．『礼記・明堂位』（漢）

「女媧之笙簧」「笙正月之音物生故謂之笙」

〈始皇帝と漢の武帝の仙薬さがしに関する記述〉

9．『史記・秦始皇帝紀』

「斉人徐市等上書言海中有三神山名曰蓬萊方丈瀛洲僊人居之請得斎戒与童男女求之於是遣徐市發童男女数千人入海求僊人」

「使韓終侯公石生求仙人不死之藥」

「今聞韓眾去不報徐市等費以巨萬計終不得藥」

10.『史記・封禅書』

「少君言上(漢武帝)曰祠竈則致物致物而丹沙可化為黄金黄金成以為飲食器則益壽益壽而海中蓬萊僊者乃可見見之以封禪則不死黄帝是也臣嘗游海上見安期生安期生食巨棗大如瓜安期生僊者通蓬萊中合則見人不合則隱於是天子始親祠竈遣方士入海求蓬萊安期生之屬而事化丹沙諸藥齊為黄金矣居久之李少君病死天子以為化去不死而使黄錘史寛舒受其方求蓬萊安期生莫能得」

11.『山海経・大荒西経』(不詳)

「崑崙山古森林大火」

「女媧之腸化為神處粟廣之野」

12.『山海経・西次三経』(不詳)

「不周山北望諸毗之山臨彼岳崇之山東望泑澤河水所潛也其源渾渾泡泡爰有嘉果其実如桃其葉如棗黄華而赤柎食之不労」

郭沫若的《女神之再生》和鲁迅的《不周山》

论文概要

郭沫若的《女神之再生》和鲁迅的《不周山》都是同样取材于中国古代女娲炼石补天神话的作品。本论文主要试从以下几个层次对这两个作品进行比较研究，并对其进行了定位。

1．作品的成立
2．创作意图
3．叙事情节的结构
4．《女神之再生》研究的新视角
5．女娲之死的文化内涵

第一，关于作品的成立，本论文主要根据 1921 年初版《女神》对诗剧《女神之再生》进行了考察。指出了过去该作品本文考察研究上的不足，同时首次提示出郭沫若早期由抒情诗歌分裂为诗歌和诗剧以后，在持续抒情诗歌创作的同时，受歌德影响而开始学习创作的诗剧却逐渐演变为历史剧，直到 1923 年其历史剧的定型的创作轨迹。在考察《不周山》与《女神之再生》的关联问题上，本文提出了不排除与后者的针对性的假说，试图从一个全新的侧面读解鲁迅创作《不周山》的动机。

第二，在创作意图的剖析上，本文不仅指出了过去把作者本人在《创造十年》中说的话视为 1921 年创作该作品时的动机的误读，还对郭沫若 1921 年所说的“创造冲动与占据冲动之葛藤”和“异教主义 Paganism 与希伯来主义 Hebraism 之冲突”这一创作意图说进行了新的诠释。经过从创作意图方面对两个作品的比较，本文提出了《不周山》的创作深层动机是对传统儒学文化的结构框架进行省察这一观点。

第三，在考察作品与取材原典的关系的篇幅里，本文指出了两个作品不同的取材角度、援用以及虚构的内在关系，尤其从《不周山》和取材神话的必然逻辑关联的角度对该作品的用典进行了确定。

第四，本文揭示了两个作品的叙事情节结构。首次从戏剧的演出性这一角度对《女神之再生》进行了分析。同时针对过去的研究认为《不周山》鲁迅并没有对文学的缘起作出解释这一问题，从结构学的角度提出了新的观点。在批评《女神之再生》话语逻辑不严密的同时，指出了作者将女娲这一单一形象化为“我们”这一集体形象的真正意图。

第五，通过对女娲之死的文化内涵进行分析，本文首次指出了鲁迅创作《不周山》的深层心理和该作品的悲剧属性。

（武继平）