HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	視覚と近代中国文学者 ： 横断する幻燈・絵画・映画
Author(s)	余, 迅
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(文学)
Dissertation Number	甲第12927号
Issue Date	2017-12-25
DOI	https://doi.org/10.14943/doctoral.k12927
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/87641
Type	doctoral thesis
File Information	Xun_Yu.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

博士学位論文

視覚と近代中国文学者
── 横断する幻燈・絵画・映画

北海道大学大学院文学研究科

言語文学専攻　映像・表現文化論専修

余　迅

【凡　例】

1　年号表記については原則として西暦に統一した。

2　本論で使用する漢字については、原則として日本語の当用漢字を用いる。中国語の書名、論文名も同様である。ただし、中国語原文から引用する場合、簡体字あるいは繁体字をテクストで使用されているままの状態で表記する。

3　文献の引用に際しては、以下のような原則によっている。

(1) 短い引用は「　」、長文の引用は二字下げで示す。

(2) 日本語でない文献からの引用にあたっては、日本語訳が存在するものは基本的に訳文を参照したが、適宜、原文を参照し訳文に変更を加えた箇所がある。

4　注については、文末脚注とし、ページごとに注の番号をつける。

5　文中の括弧については、書名には『　』、日本語による引用および論文には「　」、筆者注には（　）、をそれぞれ使用する。

目　次

序章　視覚と近代中国へのアプローチ
一　本論の課題……8
二　先行研究……10
1　視覚理論の研究……10
2　中国モダニズム文学研究……13
3　視覚と中国近代文学に関する研究……15
三　本論の構成……16

第Ⅰ部　幻燈
第一章　西洋光学装置・視覚理論の伝来
一　光学装置の導入……19
1　宣教師の贈り物リスト……19
2　明代小説における望遠鏡……22
3　『鏡鏡詮癡』における「カメラ・オブスキュラ」……25
二　視覚理論の構築……27
1　『遠鏡説』に紹介された物理学的な「眼」……27
2　『泰西人身説概』から見る生理学的な「眼」……28
3　『物理小識』における受容態度……29
三　近代教育における視覚の訓練……31
1　格致書院と実物教育……31
2　心理学における感覚論理……33
3　教科書に記載された「視覚イメージ」……37

第二章　中国近代幻燈小史 ── 近代知識人の西洋認識を交えながら
一　西洋から中国への旅……41
1　影絵・走馬燈……41
2　幻燈の誕生……43

3　中国への舶来.....44
二　清朝の書物における幻燈のイメージ.....45
1　清朝の筆記における「影燈」・「影戯」.....45
2　鄭復光が発明した「放字鏡」.....47
3　宣教師が書いた紹介文.....48
三　草創期の幻燈興行.....50
1　「西洋影戯」をめぐる競争.....50
2　顔永京が主催した幻燈会.....53
3　初期の教育幻燈.....56
四　幻燈と映画の関係.....58
付録 2-1 「観演影戯記」.....60
付録 2-2 「西洋影戯」.....60
付録 2-3 「観影戯記」.....61

第三章　「幻燈事件」から登場した作家 ── 魯迅の視覚体験を中心に
一　幻燈事件と作家の原点.....64
1　幻燈事件の出典.....64
2　真実と虚構.....66
3　視覚論の視座.....69
二　各時期の映画体験.....70
1　日本留学時代（1902～1909）.....70
2　浙江・北京・広州時代（1909～1927）.....73
3　上海時代（1927～1936）.....74
三　魯迅の視覚観の生成.....77
1　「西洋鏡」から万華鏡まで.....78
2　写真について.....79
3　映画に対する両義的なスタンス.....80
四　魯迅文学における「観客モデル」.....81
付録 3-1　魯迅の観賞した映画題名（1924-1936）.....85

第Ⅱ部　絵画

第四章　葉霊鳳と絵画 ── ビアズリー・蕗谷虹兒の受容を中心に

一　葉霊鳳の生涯 90
二　「葉魯論争」をめぐる「葉霊鳳研究」 91
1　「葉魯論争」の経緯 91
2　同時代の評価 94
3　後世の再評価 96
4　近年の新たな研究動向 98
三　蕗谷虹兒とビアズリーの受容 101
1　「模倣」の再読解 102
2　蕗谷虹兒との出会い 104
3　ビアズリーからの影響 105
四　葉霊鳳小説のおける絵画要素 107
1　画家の眼差し 108
2　イメージの導入 109
3　動く「フレーム」 111
付録 4-1　葉霊鳳と絵画に関する記事一覧（1912-1938） 114
付録 4-2　葉霊鳳の挿画作品選 116

第五章　『改造博士』における「機械と人間」 ── 徐卓呆との関わりを中心に

一　中国における連環漫画の誕生 118
1　「連環漫画」の呼称 118
2　発表の経緯 119
3　作者チームの仕組み 121
二　「改造」から生じる「夢」 122
1　改造物のカテゴリー 122
2　改造のターゲット 124
3　改造のエンディング 125
三　「機械仕掛け」としての可笑しさ 126
1　滑稽小説からの誕生 127
2　「滑稽影戯」への導入 129
3　連環漫画での再編成 131

第六章　草創期の中国連環漫画における「運動」 ── 葉浅予の『王先生』を中心として
一　はじめに……134
1　最長連載の連環漫画……134
2　先行研究と本章の構成……134
二　『王先生』の主題……135
1　漫画『親爺教育』からの影響……135
2　私的空間から公共空間への逃走……137
3　上海漫画の誕生……138
三　『王先生』における「運動」表現……140
1　キャラクターと身振り……141
2　線のバランス……142
3　コマとコマの間……143
四　おわりに……145

第Ⅲ部　映画
第七章　周瘦鵑と映画 ── 小説「旁貝城之末日」と映画『ポンペイ最後の日』のかかわり
一　はじめに……146
二　周瘦鵑と映画……148
1　中国における最初の「シネフィル」……148
2　『影戯話』から見る「映画のイメージ」……149
3　映画化された小説：影戯小説……150
三　『ポンペイ最後の日』(1913) から「旁貝城之末日」へ……152
1　歴史映画における「スペクタクル」……153
2　映画の受容と展開……155
3　「影戯小説」の限界……156
四　おわりに……157

第八章　劉吶鴎と映画 ── 『カメラを持ツ男』におけるヴェルトフの受容を中心に
一　はじめに……158

1　映画人・劉呐鷗.....158
2　劉呐鷗と映画に関する先行研究.....159
3　ソビエト映画の上映.....160
二　『カメラを持ツ男』における「眼差し」.....161
1　『カメラを持ツ男』の誕生.....161
2　撮影者の視線 ── 都市と女.....162
3　被写体の見返す視線.....165
三　『カメラを持ツ男』における「ヴェルトフの受容」.....167
1　ヴェルトフの「映画眼」.....167
2　劉呐鷗のヴェルトフに関する言説.....167
3　『カメラを持ツ男』には「映画眼」があるか.....169
四　おわりに.....171

第九章　民国期の映画人に対するルビッチの影響 ── 洪深・桑弧・張愛玲
一　はじめに.....173
二　「ルビッチ・タッチ」と中国映画.....173
1　映像と言葉における「洗練」.....174
2　「スクリューボール・コメディ」の射程.....176
3　セリフと小道具の役割.....178
三　ドア ── 「見る空間」と「見えない空間」.....181
1　ルビッチ映画における「ドア」.....181
2　ドアで構成されたシステム.....182
3　小津安二郎との比較.....184
四　おわりに.....185

終章　視覚経験の再考
一　研究成果のまとめ.....187
二　文学者の視覚経験.....190
三　今後の課題.....191

参考文献
日本語文献.....193

中国語文献. 200
英語文献. 209

序章 視覚と近代中国へのアプローチ

一　本論の課題

2016 年 11 月、「上海影城」の「東方巨幕庁」で有名な台湾出身の監督アン・リーの最新作『ビリー・リンの永遠の一日』（*Billy Lynn's Long Halftime Walk*、2016）が上映された。この映画館は、世界初の映像技術 120FPS（120 フレーム/秒）を駆使した本作を、120FPS・4K・3D の規格で上映できる、世界にある五つのシアターのうちの一つである[1]。周知のように、1895 年に上映したリュミエール兄弟の映画は、１秒間に 16 コマを映写できるものが採用された。トーキー映画が登場した後、映写速度の厳密な規格化が必要になり、24 FPS を基準値に定めた。しかし、24 FPS が映写速度の常識になっている現在では、人間はしばしば新たなテクノロジーを採用し、最も良い視覚体験を求めている。同様に、今回のアン・リーの試みは人間の視覚限界を超えた映像体験を目指すことにある。「没入型デジタル」（Immersive Digital）を使用している『ビリー・リンの永遠の一日』は、被写体の輪郭が鮮明になり、立体視も容易になっている。観客にとって、生き生きとした映像は、われわれにその場に身を置くかのような感覚を与えた。時が経つにつれて、映画の記憶は薄れながらも、斬新な視覚体験は相変わらず忘れていない。なぜなら、このようなわれわれが受ける視覚体験は、映像から読み取った映画の意図などだけではなく、映像から得た身体的経験にも影響されるからである[2]。それでは、最初に人間が様々な視覚装置に出会ったとき、そこにいかなる視覚世界を体験するか、また視覚経験が人間たちにどのような影響を与えるのか、以上のような視覚体験に関する様々な問題に答えるために、本論は過去の視覚装置と理論の歴史を遡って考察していきたい。

本論に入る前に、まず「視覚」という概念を確認しよう。視覚は可視光線の刺激によっておこる感覚を言い、これによって外界の事物や現象が認知される。

---

[1] ほかの四つは、ニューヨーク、ロサンゼルス、台北、北京にいる。
[2] 長谷正人著　『映画というテクノロジー経験』、青弓社、2010 年、11 頁。

視覚は聴覚、味覚、嗅覚などとともに特殊感覚の一つとされる[1]。簡単に言えば、普通の人が目を閉じた場合、消えたのは視覚で感じたものではないだろう。また、視覚は明暗を感じる「光覚」、および色を感じる「色覚」に分けられる。

ところが、視覚に関する考察は非常に複雑なテーマと考えられている。なぜかというと、視覚は常にほかの概念と深く結びついている。視覚と言えば、まず想起できるのは「見る」、「観察する」という動作である。また、視覚文化を考察すると、研究対象は絵画、写真、画報、映画などが挙げられる。さらに、視覚経験についてもしばしば言及されている。例えば、不朽の名作映画を鑑賞して感動し、刺激を受けることができる。そのため、視覚そのものを研究するというよりも、むしろ視覚の視座から、文学者の視覚経験、及びそれと彼らの創作の関係を考察することが本論の趣旨の一つである。

次に、「視覚と近代中国文学者」を考察するため、いくつかの重要な歴史の接合点を取り上げる。17 世紀の中後期に、カメラ・オブスキュラや幻燈機をはじめとする光学装置が西洋の宣教師によって中国の皇帝に献上された。18 世紀から、中国の東南部では、「幻燈」と類似している「影戯」が流行していた。また、「影燈」の系譜とは別に、1870 年代から「西洋影戯」（幻燈）が台頭し、徐々に人気のある娯楽となった。1896 年頃に映画は中国で登場し、20 世紀初めごろの幻燈と映画の共存時代を経て、のちに映画が圧倒的に優位に立っていった。1905 年に日本で勉強していたある中国人留学生は、戦争の幻燈を見た後、医者になる計画を改め、国民作家への道を歩んだ。1920 年代から 1930 年代までの間に、イメージと文字を結びつける斬新な視覚文化「連環漫画」が誕生した。また、モダン文化のセンターにまで成長していた上海では、多くの若い作家が集まり、新メディアとしての映画に夢中になっていた。一部の作家たちは、積極的に文学の才能を映画の創作へ発揮することを目指した。

以上から、視覚イメージが徐々に伝統的な文学分野に入り込み、視覚と文字の関係は対立項ではなく総合的なものと捉えられ、その相互作用によって新たな視覚の要素が現れた。文学者たちも、イメージが浸透した上海では、視覚の脅威に遭遇しなければならなかった。彼らの最初の視覚経験はどうだったのか、斬新な視覚メディアに会った時、彼らの選択は、伝統へ回帰するのか、それとも受容するのか。受容したならば、彼らの作品と視覚経験の間はどのように結ばたのか。

[1]『日本大百科全書』、小学館、1994-1997 年。

要するに、本論の課題は、「見ること」「観察すること」（特に幻燈、絵画、映画）と明清以来の中国社会との関係、とりわけ近代中国文学者へ与えた影響について考察することである。そのため、様々な視覚装置が中国に舶来してきた歴史過程も本研究の対象としている。しかし、関係資料は厖大であるため、本論ですべて整理し、分析することは大変困難だろう。したがって、通史的な把握を念頭に置きながら、最も特徴的な文学者たちを選択し、幻燈・絵画・映画の三つのメディアを中心として視覚の問題を分析していきたい。そして、本研究を通じて、視覚という視座から、中国近代文学史を捉え直すことを試みたい。

二　先行研究

本論に関する先行研究は三つの分野に分けられる。まずは、視覚理論の研究である。次は、アメリカの研究者を中心メンバーとする中国モダニズム文学研究である。最後に、本課題と密接な関係にある「視覚と中国近代文学」の研究が挙げられる。以下に、これらの内容を簡単に整理しよう。

1　視覚理論の研究

本論の「視覚と近代中国文学者」研究は「ヴィジュアル・カルチャー・スタディーズ」に属すると言える。1990 年代頃からイギリスとアメリカにおいて、「ヴィジュアル・カルチャー・スタディーズ」という新しい研究分野が生まれた。この研究分野は少なくとも三つの理論から多くの影響を受けている。

まず、美術史研究における視覚理論である。周知のように、デカルト的遠近法主義が近代性における唯一の支配的な視覚モデルであった。そのため、遠近法を巡る議論は 20 世紀の美術史研究の中心課題になった。初期では、エルヴィン・パノフスキーの『象徴形式としての遠近法』（1927）では、遠近法を絵画の技法としてではなく、「視覚の象徴形式」の一つとして位置づけた。1980 年代以後、美術史における視覚研究がさらに展開され、かなりの成果をあげることができた。とりわけ「ニュー・アート・ヒストリー」派におけるスヴェトラーナ・アルパース、ノーマン・ブライソン、マイケル・バクサンドールなどが挙げられる。1990 年代になって、視覚研究をさらにもう一段階進めたのは美術史家ジョナサン・クレーリーである。彼は『観察者の系譜―視覚空間の変容と

モダニティ』（1992）において[1]、フーコーの「知の考古学」の視点から西欧近代の視覚文化の歴史を書き直した。クレーリーによれば、初期近代の一要素としてのカメラ・オブスキュラは、17 世紀における私的な、個人化された主体を定義された。しかし、18 世紀から、古典主義時代の視覚モデル ── カメラ･オブスキュラが位置の固定性や、知覚と知覚対象との同一化といった性質を持っているため、徐々に法的モデルとしての支配的な権威を喪失していった。一方、19 世紀初頭の生理学の台頭によって、主体と客体の安定的な関係が揺らいでいった。また、視覚そのものを生み出す装置は、観察者にスペクタクルの快楽を与えるだけではなく、それが出来事や権力の大きな配置＝配列に組み込まれている様相によっても理解することできる。続いて 2001 年に刊行された『知覚の宙吊り ── 注意、スペクタクル、近代文化』は[2]、1879 年から 1900 年代の始めにかけての「注意」の系譜を遡り、主体性の近代化においてそれが果たした役割の歴史的分析を主題としている[3]。彼が再び強調したのは、視覚のモダニズムは、視覚性や観察主体に関する技術や言説がすでに再配置されていた領域の内部で形づくられたということである。

近年、多様な研究にクレーリーをはじめとする芸術学における視覚理論を参照したものが見られ、特に「視覚のアルケオロジー」の視座から示唆された視覚研究が日本でもしばしば現れている。例えば、岩本憲児の『幻燈の世紀 ── 映画前夜の視覚文化史』（森話社、2002 年）、大久保遼の『映像のアルケオロジー：視覚理論・光学メディア・映像文化』（青弓社、2015 年）や『幻燈スライドの博物誌：プロジェクション・メディアの考古学』（青弓社、2015 年）などである。よって、本論では、以上の研究を参考にした上で、近代中国の「視覚史」を構築することを試みたい。

また、周知のように、モダニティ/ポストモダニティ研究は 20 世紀において主流の思潮を形成してきた。ほぼすべての人文系の研究はそれを理論的な基盤として形成されてきた。そのため、近代において支配的な感覚とみなされる「視覚」も、モダニティ/ポストモダニティ研究と密接な関係がある。例えば、ベンヤミン、フーコー、ハイデガー、ラカンなどの哲学者の著作から、多くの視覚

---

[1] ジョナサン・クレーリーの『観察者の系譜　視覚空間の変容とモダニティ』、遠藤知巳訳、十月社、1997 年。

[2] ジョナサン・クレーリー『知覚の宙吊り ── 注意、スペクタクル、近代文化』、岡田温司等訳、平凡社、2005 年。

[3] 田中純「書評 近代性への漸近線、その行方 ジョナサン･クレーリー『知覚の宙吊り』『観察者の系譜』」、『未来』（472）、2006 年、33-37 頁より。

をめぐる理論を看取することができた。例えば、ベンヤミンは『写真小史』(1931)において、「視覚的無意識」、つまりカメラという機械によって捉えられたイメージには、人間の知覚が抑圧する「無意識」が写りこむことを主張した[1]。その後に発表した『複製技術時代の芸術』(1936)では、複製技術が伝統的な芸術作品から「アウラ」をはぎとる過程を考察し、芸術と人間の関係がどのように変化したのかを論じた。その論点は、「写真」と「映画」をはじめとする視覚メディアに関する研究にしばしば活用されている。1930～1940 年代の間にジャック・ラカンが「鏡像段階理論」において、鏡に映った「像」としての自分を紛れもなく「自分」であると「同一化」しているということを指摘して、一種の「視覚的に」知覚するプロセスを示した。1970 年代の視覚に関する最も有名な指摘はフーコーが提起した「監視の偏在性」である。『監獄の誕生』(1975)では、パンオプティコン(全展望監視システム)を論じて、権利関係に繋がる「視覚」を考察した。

さらに、本論と関係があるのは「カルチュラル・スタディーズ」[2](以下、CS と記す)である。CS は常にマス・メディアと政治・ジェンダー・人種、階級との相関性をめぐって展開されており、このため視覚に関する論述も多い。しかし、ヴィジュアル・カルチャー・スタディーズをカルチュラル・スタディーズから区別する最大の相違は視覚的な特徴を強調することである。視覚的な特徴といえば、形態、形式、色調、色彩、照明、二次元的あるいは三次元的な構図、フレーミング「枠取り」、カメラの動き、モンタージュ「編集」などである[3]。また、CS と繋がりがあるフェミニズム批評にも注目しなければならない。研究者たちは、フェミニズムの理論を使い、女性の視覚的表象の問題を考察した。例えば、ローラ・マルヴィの有名な論文「視覚の快楽と物語の映画」では、女性が「男性の視線」に支配され、ハリウッド映画が父権制の強化と結びつけられている仕組みを明らかにした。しかし、ヴィジュアル・カルチャー・スタディーズに含まれる理論は、範囲が非常に広いため、すべての理論を本論で網羅することは難しい。しかし、強調したいのは、現在の視覚研究の主流は、競合している視覚理論を統合することがかなり困難なことであることから、論点の

---

[1] ヴァルター・ベンヤミン 『図説写真小史』、久保哲司編訳、筑摩書房、1998 年。
[2] カルチュラル・スタディーズとは、1964 年に設立されたイギリスのバーミンガム大学現代文化研究センター(CCCS)に端を発する、文化一般に関する学問研究の潮流を指す。
[3] 『ヴィジュアル・カルチャー入門 ── 美術史を超えるための方法論』、2 頁より引用。

多様性を保全しながら、研究対象によってうまく活用することである。

2　中国モダニズム文学研究

視覚論の視座から中国近代文学を考察する際に、常に引用されるのはアメリカの中国モダニズム文学研究である。この研究は、「カルチュラル・スタディーズ」の背景で誕生し、代表人物は李欧梵（Leo Ou-Fan Lee）、レイ・チョウ（Rey Chow）、王徳威（David Der-wei Wang）、張英進（Yingjin Zhang）、リディア・リウ（Lydia H. Liu）などが挙げられる。彼らは、アメリカで流行している大衆文化・メディア・サブカルチャー・エスニシティ・ジェンダー・歴史などの理論を中国近代文学・文化の研究へ導入し、中華圏に巨大な影響を与えていた。次に彼らの研究を一つずつ紹介しよう。

李欧梵は、最初に中国文学における「近代性」に注目し、多くの作品論・作家論を執筆した。例えば、彼の博士論文『*The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*』[1]（1973）、『*Voices from the Iron House : A Study of Lu Xun*』[2]（1987）が挙げられる。1990 年代から、「カルチュラル・スタディーズ」の影響を受けた李欧梵は、『中国における新しい都市文化の開花　1930-1945』[3]（1999）の中で、まず、上海の文化的モダニティが確立された前提としての「都市文化の背景」を検証した。一方、「上海の文化地図」に含まれた「高層ビル・デパード・コーヒーショップ・ダンスホール・公園・競馬場」という外部要素を考察し、上海作家群とベンヤミンにおけるボードレールとの類似性を示した。もう一方では、当時の出版・映画・書店・雑誌などの状況をめぐって、「中国のモダニティ」を形成できる文化の要因を論じた。以上の背景を踏まえた上で、李欧梵は具体的な作家と作品を取り上げ、文学における「モダニティ」論を展開した。同書はその出版以来、2001 年に中国へ紹介され、上海文学のブームで重要な役割を果たしていた。現在まで 20 年あまり、上海文学の研究者にとって、同書は看過できない存在と考えられている。

次に紹介したい研究者はレイ・チョウである。彼女は「第一世界」において、

---

[1] Leo Ou-fan Lee（1973）*The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*，Harvard University Press.（李欧梵　『中国現代作家的浪漫一代』、王志宏［ほか］訳、新星出版社、2005 年）

[2] Leo Ou-fan Lee（1987）*Voices from the Iron House：A Study of Lu Xun*,Indiana University Press.（李欧梵『鉄屋中的吶喊』、尹慧珉訳、河北教育出版社、2002 年）

[3] Leo Ou-fan Lee (1999)　*Shanghai modern: the flowering of a new urban culture in China, 1930-1945*,Harvard University Press.（李欧梵『上海摩登 ── 一種新都市文化在中国 1930-1945』、毛尖訳、北京大学出版社、2001 年）

「第三世界」出身の知識人として、中国近現代文学・映画におけるジェンダー・ポストコロニアル問題に非常に関心を持っていた。例えば、『女性と中国のモダニティ』[1]（1991）では、視覚論・フェミニニティ・精神分析理論を用いてセクシュアリティなどの視座から、中国を題材にした映画や近代中国の文学作品を検討した。また、日本で「カルチュウラル・スタディーズの白眉」と呼ばれた『プリミティヴへの情熱』[2]（1995）は、「第五世代」の中国映画に関する専門書ながらも、魯迅をはじめとする中国近代文学たちの、視覚との遭遇の問題も論じた。レイ・チョウが提唱した、従来の書き言葉中心の批評から抜けおちていた側面が見えてくるという問題意識は、筆者の「視覚と近代中国文学者」研究の出発点と言える。

続いて注目すべきなのは王徳威の研究である。まず、『抑圧されたモダニティ ── 晩清小説新論』[3]（1997）において、彼は中国近代文学におけるモダニティの起こりを探求し、花柳小説・侠義公案小説・暴露小説・科学幻想小説に分類される清末小説を再読し、その中に存在している「抑圧されたモダニティ」を論じ、中国モダニズム文学が 20 世紀に限定されず、19 世紀まで溯ることができることを説いた。

アメリカの中国モダニズム文学研究について、ここまで様々な先行研究を言及していないが、例えば張英進は『現代中国文学と映画における都市』[4]（1996）において、都市文化の視座から中国の近現代文学・映画を再読した。またリディア・リウの『言語横断的実践 ── 文学、民族文化、翻訳されたモダニティ（中国 1900-1937）』[5]（1995）では、ポストコロニアル理論に基づいて、「翻訳」と言語の問題を検討しながら、中国の「近代性」の問題を再考察した。

要するに、アメリカで展開されてきた多彩なモダニズム文学研究は、当代の中国近代文学・文化の学術分野において看過できない存在だと言える。20 世紀

---

[1] Rey Chow (1991) *Woman and Chinese Modernity：The Politics of Reading between West and East*, Univ Of Minnesota Press.（周蕾『婦女与中国現代性 ── 西方与東方之間的閲讀政治』、蔡青松訳、上海三聯書店、2008 年）

[2] Rey Chow (1995) *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Columbia University Press.（レイ・チョウ『プリミティヴへの情熱』、本橋哲也、吉原ゆかり訳、青土社、1999 年）

[3] David Der-wei Wang（1997）*Fin-de-Siecle Splendor：Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*，Stanford University Press.（王德威『被圧抑的現代性』、宋偉杰訳、北京大学出版社、2005 年）

[4] Yingjin Zhang (1996) *The city in modern Chinese literature & film: configurations of space, time, and gender,* Stanford University Press.（張英進『中国現代文学与電影中的城市』、秦立彦訳、江蘇人民出版社、2007 年）

[5] Lydia Liu(1995) *Literature, National Culture, and Translated Modernity-China, 1900-1937*，Stanford University Press.（劉禾『跨語際実践 ── 文学、民族文化与被譯介的現代性（中国 1900-1937）』、宋偉杰訳、生活· 讀書 · 新知三聯書店、2008 年）

以来、中国モダニズム文学研究について、中国近代文学の研究者はもちろんのこと、中国近代文学を学ぶ学生たちも修論・博論のテーマに採り上げ、多くの研究をおこなっている[1]。日本でも、鈴木将久の『上海モダニズム』[2]や、城山拓也の『中国モダニズム文学の世界 ── 一九二〇、三〇年代上海のリアリティ』[3]などが例として挙げられる。

しかし、以上の先行研究において、視覚的な特徴は話題の中心ではなく、モダニティのような論点を支える「資料」として使われているばかりである。そのため、「視覚と中国近代文学」については、さらに系統的に考察する必要があるだろう。

3 視覚と中国近代文学に関する研究

21 世紀に入ってから、ヴィジュアル・カルチャー・スタディーズの理論が徐々に中国に紹介された。例えば、周憲・羅崗をはじめとする研究者が編訳した「入門書」において、代表的な視覚理論が分類された[4]。また、中国語へ直接翻訳された、外国の専門家が書いた「入門書」も見られた[5]。さらに、視覚理論を理解した上で、関心を持つ論点について再読解した研究者は何人もいる[6]。

また、「視覚と中国近代文学」に関する研究も少なからず見られた。例えば、羅崗によれば、現代視覚文化の特徴は、非視覚的な事物を視覚化（visualizing）することである。このプロセスの中で最も重要なのは、テクノロジーによって顕在化された視覚（the technologiced visuality）である。つまり、写真・幻燈・映画などの視覚装置が現われたスペクタクルは、人間に視覚的に強い印象を与え、また世界に対する認識を変えた。さらに、羅崗はレイ・チョウの指摘を引用し、「二〇世紀において写真や映画の新しい媒体がもたらした視覚の力こそが、（近代の中国の）作家の文学そのものに対する考え方を変えたということである。意識してか無意識にかは別として、新しい文学形式は、徹底して間違いな

---

[1] 例えば、盤剣『選択、互動与整合 ── 海派文化語境中的電影及其与文学的関係』、浙江大学出版社、2006 年。陳建華『从革命到共和 ── 清末至民国時期文学、電影与文化的転型』、广西師範大学出版社、2009 年。

[2] 鈴木将久『上海モダニズム』、東方書店、2012 年。

[3] 城山拓也『中国モダニズム文学の世界 ── 一九二〇、三〇年代上海のリアリティ』、勉誠出版、2014 年。

[4] 例えば、羅崗・顧錚編『視覚文化読本』（广西師範大学出版社、2003 年）、陳永国編『視覚文化研究読本』（北京大学出版社、2009 年）、周憲編『視覚文化読本』（南京大学出版社、2013 年）。

[5] 例えば、尼古拉斯·米爾佐夫（Nicholas Mirzoeff）『視覚文化導論』（倪偉訳、江蘇人民出版社、2006 年）、理查德·豪厄爾斯（Richard Howells）『視覚文化』（葛紅兵訳、广西師範大学出版社、2007 年）。

[6] 例えば、呉瓊の著作『視覚文化的奇観 ── 視覚文化総論』（中国人民大学出版社、2005 年）、論文「視覚性与視覚文化 ── 視覚文化研究的譜系」（『文芸研究』、2006 年第 1 期）、「視覚文化研究：譜系、対象与議題」（『文芸理論研究』、2015 年第 4 期、25-38 頁）が挙げられる。また近年の肖偉勝『視覚文化与図像意識研究』（北京大学出版社、2011 年）にも注目すべきである。

くメディアによって媒介されており、その内部に視覚技術への反応を内包している」と強調した[1]。続いて、姚玳玫の『文化演繹中的図像 ── 中国近現代文学・美術个案解読』では、彼女はジェンダーの観点から近代中国の女性表象を考察した[2]。例えば、作家張愛玲作品の『対照記』における写真を分析し、丁玲と写真の関係、民国期の雑誌における女性イメージなどを考察した。最近の研究では、高秀川は、中国におけるビアズリーの受容、海派と映画の関係や魯迅・張愛玲の視覚表象などを中心に検討した。

ところが、視覚理論そのものの研究に対して、「視覚と中国近代文学」に関する研究は決して多いとは言えない。そのひとつの理由としては、中国近代文学と美術・映画・撮影などの異分野間における総合研究がまだ不十分なためである。美術分野の視覚研究の対象は常に絵画・図像であり[3]、映画と文学の関係についても、小説の翻案についての論説が多い。もうひとつの理由として、「スクリーンの遍在」と「映像の多様化」という事態を前にして、多くの文学研究者はその事態に十分対応できていないことも挙げられる。例えば、視覚の脅威（文学と書き物の伝統的な地位を奪うこと）に対して、心に不安を覚える研究者も多い。或いは、一部分の学者は外の世界と文学を隔て、文学の純粋さを守ろうとする。実際に「視覚と中国近代文学」のテーマについて、専門分野を越えた新しい共同研究をさらに展開させる必要があるだろう[4]。

三　本論の構成

序章の最後に、本書の見取り図をごく簡単に示しておきたい。序章と終章を除き、全三部で構成される。各部は、「幻燈」、「絵画」、「映画」というメディアを巡り、それぞれに関連する作家論と作品論によって組み立てられる。

第Ⅰ部「幻燈」の三つの章では、様々な視覚装置・視覚理論が中国へ舶来してきた歴史過程を扱いながら、とりわけ幻燈を例として、それと中国近代知識人の関わりにおいて詳しく論じたい。具体的に言えば、第 1 章では、西洋から

---

[1] 羅崗「視覚『互文』、身体想象和凝視的政治 ── 丁玲的『梦珂』与后五四的都市図景」、『華東師範大学学報』、2005 年第 5 期、36-43 頁を参照。
[2] 姚玳玫『文化演繹中的図像 ── 中国近現代文学・美術个案解読』、广東人民出版社 2010 年版。
[3] 例えば、顧錚『現代性的第六張面孔：当代視覚文化研究』（上海人民出版社、2007 年）、段煉『廃墟的故事：中国美術和視覚文化中的「在場」与「缺席」』（上海人民出版社、2012 年）
[4] この視点に留意する研究者も見られた。（唐宏峰「可見性与現代性 ── 視覚文化研究批判」、『文芸研究』、2013 年 10 期、77-87 頁）

の光学装置・視覚理論の中国へ伝来を遡りながら、受容の観点から、中国における新たな映像文化が生成している独自性を検討する。第 2 章では、具体的な視覚装置 ── 「幻燈」を取り上げ、導入の歴史、書物における幻燈イメージ、草創期の幻燈興行などの課題を論じる。第 3 章では、中国近代文学の原点 ── 「幻燈事件」を再分析し、魯迅の視覚経験や、視覚的なショックや観客の立場などが魯迅の作品にどのように書き込まれているかを検討すると考える。

次に、第Ⅱ部「絵画」の三つの章では、絵画と中国近代文学の関係について考察する。第 4 章で取り扱われる研究対象は葉霊鳳である。彼と魯迅の論争から生じる「作家と絵画」を考察しながら、彼の小説における絵画要素を検証したい。それに対して、「絵画と中国近代文学」における別の可能性を試みる。つまり、初期の中国連環漫画についての研究である。第 5 章では、近代中国における最初の連環漫画『改造博士』を分析しながら、中国近代における有名な滑稽小説家徐卓呆と連環漫画の繋がりを論じる。第 6 章では、中国漫画史上、連載期間が最も長い連環漫画『王先生』を研究対象として、連環漫画における「運動性」という重要な問題に注目したい。以上のような「映画化された絵画」の分析を通して、独特な視座から文字と視覚が競合する過程への試論を述べる。

第Ⅲ部「映画」の三つの章は、本論の最も重要な部分である。「映画と中国近代文学」を重点的に考察しながら、海派の代表的な作家周瘦鵑・劉吶鷗・張愛玲の三人を中心に、映画が彼らに与えた影響を明らかにする。第 7 章では、鴛鴦蝴蝶派と映画の繋がりを検討しながら、周瘦鵑の影戯小説を分析する。第 8 章では、劉吶鷗の唯一現存する作品『カメラを持ツ男』を取り上げ、ヴェルトフの受容の視点から、映画における「眼差し」や「映画眼」などについて論じる。第 9 章では、「視覚の空間性」の視座から、桑弧・張愛玲の映画における「ルビッチ・タッチ」、特にドアの表現という問題を分析したい。

如上の研究のとおり、本論は中国近代文学史・中国映画史で看過しやすい視覚文化の歴史を発掘することによって、「視覚と文学」の多様な形態を示した上で、単一の分野を越えて中国近代文学史を捉え直すことを試みるものである。

第Ⅰ部「幻燈」

第一章　西洋光学装置・視覚理論の伝来

周知のように、古代中国における羅針盤・火薬・紙・印刷をはじめする発明は、当時の中国の先進性を示すだけではなく、世界に多大な影響を与えた。例えば、本章で考察の対象とする「光学装置」と「視覚理論」について、紀元前388 年に成立した『墨子』巻十・経下を紐解くと、光学に関する記載は八条ほどみえる。その第一・二・三条では平面鏡、凹面鏡、凸面鏡や、像と物体の関係などを論述するが、とりわけ第六条に「影が倒立するのは、光が一つの光点で交わって生ずるからである。理由は端（点）にある」という内容がある[1]。実際に、ここで「端」は小孔の意であり、小孔を通った物体の影像が倒立して映るというピンホール・カメラの原理を述べた[2]。これは中国では最初の視覚に関する言説と考えられている。また、ジョゼフ・ニーダム[3]は、中国の「影絵」と「走馬燈」は映画の二つの先祖であるが、ヨーロッパに伝わったのは 17 世紀までであると指摘した[4]。

しかしながら、本章の目的は、古代中国の諸発明が西洋の光学装置・視覚理論の源であるかどうかを考察することではない。むしろ明代以降、西洋の宣教師がもたらした様々な光学装置・視覚理論が、どのような影響を及ぼしたのかについて最も関心を覚える。従来、欧米の技術・文化が近代中国へ急激に流入することについて、多くの研究がなされている。例えば、梁啓超の有名な『清代学術概論』では、西洋思想の輸入について詳しく論述した。彼によれば、明の徐光啓、李之藻らが広く数学、天文、水利の書物を翻訳したことが、ヨーロ

---

[1] 藪内清訳注『墨子』、平凡社、1996 年、232 頁。中国語の原文は「景到，在午有端与景長，説在端」である。
[2] 藪内清 『中国古代の科学』、講談社、2004 年。
[3] ジョゼフ・ニーダム（1900-1995、Joseph Needham）、イギリスの生化学者・科学史家。代表作『中国の科学と文明』。
[4] ジョゼフ・ニーダム 『中国の科学と文明』第 7 巻「物理学」、橋本万平等訳、 思索社、1977 年、156-161 頁を参照。本論の第二章では詳しく論述した。

ッパ書の中国流入の最初であった。アヘン戦争以後、中国人はようやく外患をおそれるようになり、西洋人の強固な軍事力にいっそう愕然とした。その結果、上海に江南機器製造局が設立されて広方言館が付設され、北京にも同文館が設立された。さらに、留学生のアメリカ派遣などもおこなわれた。そのため、多くの通訳人材が養成された。続いて、中日戦争での敗北が中国人たちに大きな衝撃に与えた。その後、「維新変法」や「中学を体とし西学を用とする」[1]などの言葉は当時の流行語になった。さらに、戊戌政変以後、青年、学生たちはこぞって海外に留学したが、とりわけ日本を留学先に選んだ人が最も多かった。日本で新しい書物が出ると、すぐ中国へ紹介され、新思想の輸入が澎湃としておこった[2]。

先行研究では、政治・経済・思想の視座から展開される論述は多いが、光学装置・視覚理論の舶来についての考察はまだ十分とは言えない。よって、本章では、西洋からの光学装置・視覚理論の中国への伝来を遡りながら、受容という観点から、中国における新たな映像文化が生成している独自性を論じたい。

本章は、三つの部分から構成されている。まず、テクノロジーとしての光学装置の導入について紹介したい。次に、近代中国における視覚理論の構築について分析する。さらに、感覚に基づく近代中国教育における「視覚の訓練」を中心に考察していきたい。

一　光学装置の導入

1　宣教師の贈り物リスト

西洋からの光学装置が中国へ導入された歴史は、宣教師と密接な関係にある。明代から清中期にかけての宣教師の活動は三つの時期に区切られる。即ち第一期は 1550 年代から 1580 年代までで、フランシスコ・ザビエル[3]をはじめする宣教師が、インドと日本を経て中国へ入境することを試みた。第二期は 1580 年代

[1]「中学を体とし西学を用とする」は「中体西用論」を指す。「中体西用論」とは、清末の洋務運動の基本思想である。つまり、中国の伝統的思想・文化・制度を基本（「体」）にして、西洋文明の科学・技術を利用しようとする考え方である。

[2] 梁啓超『清代学術概論 ── 中国のルネッサンス』、小野和子訳注、平凡社、1974 年、306−308 頁を参照。

[3] フランシスコ・ザビエル（1506−1552、St. Francois Xavier/圣方済各·沙勿略）は、ナバラ王国生まれのカトリック教会の司祭、宣教師。イエズス会の創設メンバーの 1 人。東洋布教に努め、日本に初めてキリスト教を伝えた。しかし、鎖国下の中国に伝道し、広東付近の小島で入国の機会を待っている間に熱病にかかり死去した。

から 1630 年代まで、宣教師は中国の内陸へと入り、中国語を勉強しただけではなく、中国式の生活をして中国文化の研究に励んだ。とりわけ、代表者としてのマテオ・リッチ[1]は万暦帝の宮廷に参内することに成功した。第三期では、1630 年代から清中期まで、アダム・シャール[2]やフェルディナント・フェルビースト[3]などの宣教師たちは、ヨーロッパの天文学、地理学など科学技術を中国に紹介しながら、布教活動を広く行った[4]。ここで注目したいのは、宣教師たちが宮廷に入り、皇帝から信頼を置かれるため、多くの西洋から携えてきた贈り物を皇帝へ献上したことである。

例えば、1601 年にマテオ・リッチが万暦帝に謁見した際の「貢品清單」[5]（贈り物リスト）の中には、贈答品としてよく見られる書物・絵・楽器・布地だけではなく、先進的な文明を代表とする世界の地図（オルテリウスの世界図）、自鳴鐘（ひとりでに鳴る鐘）、三稜鏡（プリズム）、各色のガラスなどといった希少品も含まれていた。先行研究によれば、以上のような「実物」は、イメージの形式として当時の中国人を引きつけていた。例えば、西洋絵画の技法を扱う「天主の聖像」・「聖母の聖像」は、写実的になるように描かれていたので、観客にかなりの恐怖感を与えていた。また、地図を通して、中国人の脳内に世界のイメージが描きあらわされた[6]。当時の中国では、木版技術の進歩の結果として、「図像」は主な高級消費物資の一つであったが、それは壁画・書物・印刷品・地図、セラミックスの製品などにも現れている[7]。よって、この時代の潮流によって、宣教師たちが持ってきた様々な「実物」は、中国全土へ伝えられた。

---

[1] マテオ・リッチ（1552-1610、Matteo Ricci/利瑪竇）は、イタリア人イエズス会員・カトリック教会の司祭。中国で布教にあたったキリスト教宣教師の中で、最も早くから活動した。1582 年にマカオに上陸し、広州で布教に従事した。多くの中国の知識人を改宗させ、中国にヨーロッパの最新技術を伝えると共に、ヨーロッパに中国文化を紹介し、東西文化の架け橋となった。代表的な業績について、中国最初の世界地図「坤輿万国全図」の作成や、『幾何原本』、『天主実義』などが挙げられる。

[2] アダム・シャール（1592-1666、Adam Schall/湯若望）は、ドイツ出身のイエズス会宣教師。1622 年に中国へ渡り、明・清両朝に仕えて西洋の天文学・暦学を紹介。徐光啓らと完成させた編訳書「崇禎暦書」は著名。その傍らで望遠鏡や大砲なども製造した。

[3] フェルディナント・フェルビースト(1623-1688、Ferdinand Verbiest/南懐仁)は、フランドル出身のイエズス会宣教師。1659 年に清の時代の中国に渡り、清朝に仕え、暦法の改革、天文観測や大砲の鋳造を指導した。また、中国最初の正確な地図『坤輿地図』と『坤輿図説』、洋式観測機器の解説書『霊台儀器志』を著した。

[4] 賴詒恩『耶穌會士在中國』(陶為翼訳、光啓文化事業、2007 年)、余三楽『早期西方傳教士与北京』(北京出版社、2001 年）を参照した。

[5] 「上大明皇帝土物奏」、朱維錚編、『利瑪竇中文著譯集』、復旦大学出版社、2007 年、232-235 頁。1601 年 1 月 27 日（明万歴三十八年十二月二十四日）に利瑪竇が執筆した。マッテーオ・リッチ『中国キリスト教布教史 1』(川名公平・矢沢利彦訳、岩波書店、1982 年）も参照した。

[6] 王慶余「利瑪竇携物考」、『中外関係史論叢』、世界知識出版社、1985 年、78-116 頁、及び陳慧宏、「耶穌會傳教士利瑪竇時代的視覺物像及傳播網絡」、『新史学』21 巻 3 期、2010 年 9 月、55-123 頁を参照した。

[7] 柯律格『明代的図像与視覚性』、黄曉鵑訳、北京大学出版社、2011 年を参照。

この「贈り物リスト」には「三稜鏡」（プリズム）と書かれているが、「三稜鏡」とは、ガラスなどでできた多面体で、光を分散・屈折・全反射・複屈折させる光学部品であり、「色彩を映すガラス」と呼ばれた。マテオ・リッチは当時の中国人たちがこのような色とりどりの神秘的なものに魅せられた様子を以下のように述べた。

> ヴィチェレーのもとに赴いた神父たちは、時計とさまざまな色彩を映し出すヴェネティア・ガラスの三稜鏡〔プリズム〕、その他の品々を贈物として持参した。ヴィチェレーはそれをたいそう喜び、自分の官邸からさほど遠くないティエンニンズ〔天寧寺〕という偶数教の寺院の一室にあてがった[1]。
>
> 非常に多数の人びとが、チーナではみたこともないたいへん珍しいものを見ようと、押し寄せた。……神父たちが知事への贈物にするヴェネツィア・ガラスの三稜鏡と、ローマで描かれたみごとな聖母像を見せると、群衆はますます膨れあがり、その品々に人びとは誰もが驚嘆した。こうした品々を見て官吏たちが満足げな様子を見せると、こういう驚くべき品々を見たがって人びとの数もますます多くなった。知事はこの品々を家人にも見せたいので館に持ち帰ってもよいかと尋ねた[2]。

以上のように、宣教師が持ってきた「三稜鏡」が、当時の上層階級と知識人たちによって愛されたことは明らかであろう。もちろん「三稜鏡」のみならず、宣教師によって舶来したものには「カメラ・オブスクラ」や「幻燈機」などの光学装置も挙げられる。先行研究の中に、フェルビーストが清の康熙帝にカメラ・オブスクラの使い方を示す出来事について詳しい記録がある。

> 「私（フェルビースト）は、皇帝へ軽い木で適切なサイズの円柱を献上した。円柱ズームの中心軸においてズームレンズを配置した。そうすると、レンズ前の光景を円柱の暗い内部に投射することができる。巨人の額に一つ目があるように、この装置はいずれの方向へ向けられる。……康熙帝はこのおもちゃが好きであるので、皇居のガーデンにおいて同様の装置を作ることを命じた。これによって、皇居外の大通りで発生したすべての出来事が皇居の内部へ投射されるが、それは、外にいる人間からは見られなかった。……そ

---

[1] 『中国キリスト教布教史 1』、158 頁より引用。
[2] 『中国キリスト教布教史 1』、172 頁より引用。

れで、目抜き通りに向かう皇居の壁に一枚の窓を開け、当時入手できる最大の直径のレンズを配置し、一つの「カメラ・オブスクラ」を作り上げた[1]。

要するに、「三稜鏡」や「カメラ・オブスクラ」などの宣教師がもたらしたものは、17 世紀の中国では、光学装置としてではなく、西洋からの「見世物」としてしか鑑賞されなかった。このような「珍しい慰み物」は常に上層階級に秘蔵され、簡単に持ち出して人に見せはしなかったので、さらに民間には伝播されていない。

2　明代小説における望遠鏡

望遠鏡は最も早い時期に中国に導入された光学装置の一つである。先行研究によれば[2]、アダム・シャール（Adam Schall/湯若望）が望遠鏡を中国へ持ち込んだ時期は 1622 年であり、彼の『遠鏡説』（1626）にも、望遠鏡に関する製作方法や光学原理が詳しく紹介された（図 1−1）。「望遠鏡」が中国へ導入された後、「遠鏡」、「窺筩」、「窺筩遠鏡」、「千里鏡」と様々な呼称が挙げられた。管見の限りでは、1627 年に翻訳された『遠西奇器図説録最』[3]において『遠鏡説』を『望遠鏡説』と記したのが、「望遠鏡」という言葉の起源である。また、ヨハン・シュレック（Johann Schreck/鄧玉函）の『測天約説』（1629）、羅雅谷[4]の『五緯歴指』（1634）、アダム・シャールの『新法暦引』と『歴法西傳』などの翻訳書において、ガリレオ・ガリレイ（Galileo Galilei）の望遠鏡および天体の観測について多くの論述が見られる。1631 年から、中国人は望遠鏡で日食を観測しはじめ、高精度で天体を追尾できるようになり[5]、その後、薄珏、孫雲球、黄履荘などの中国科学者は自

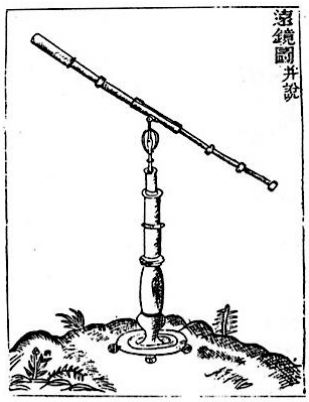


図 1−1

---

[1] 初出 Verbiest, F. & Golvers, N. (1993). *The Astronomia Europaea of Ferdinand Verbiest, S.J. (Dillingen, 1687): Text, Translation, Notes and Commentaries*. Nettetal: Steyler Verlag.（石云里「从玩器到科学 ── 欧洲光学玩具在清朝的流傳与影響」、『科学文化評論』第 10 巻第 2 期、2013 年、32 頁から引用した。）

[2] 方豪「望遠鏡傳入中国考」、『中外文化交通史論叢』第 1 輯、独立出版社、1944 年、44−58 頁、及び戴念祖「明清之際望遠鏡在中国的傳播及制造」、『燕京学報』第 9 輯、2000 年、123−150 頁を参照。

[3]『遠西奇器図説録最』は、1627 年に刊行、ドイツ宣教師ヨハン・シュレック（1576−1630、Johann Schreck/鄧玉函）が口頭で説明し、それを王徵（1571−1644）が文章にした西洋の科学技術を図解紹介した書物である。

[4] 羅雅谷（1593−1638、Giacomo Rho）、イタリア出身のイエズス会宣教師。『崇禎暦書』の編集に参加し、コペルニクスの『天球の回転について』を中国へ紹介した。

[5] 呂凌峰・石云里「明末歴争中交食測驗精度之研究」、『中国科技史料』、2001 年 22 期、128−138 頁を参照した。

ら中国の望遠鏡を製作した。

以上はすべて科学の書物にみえる望遠鏡の記述であるが、実際に明清小説の中にも望遠鏡が登場してしまった。例えば、李漁[1]の小説において、中国の一般庶民は望遠鏡についてどのように考えているかが描写されていた。

短篇小説「夏宜楼」は李漁の小説集『十二楼』に収録されており、李漁が 1650 年代に創作した作品である[2]。作品は「望遠鏡」を巡り、没落した旧家の子弟が「望遠鏡」を通して、深窓の令嬢を覗き、それにより彼女を騙して結婚したという物語である。とりわけ、作品の第二回では、語り手は前文の話から脱出し、望遠鏡の由来と構造を詳細に紹介し、また中国人の受容態度の分析を行った。

例えば、望遠鏡の由来について、以下のように書いてある。「この物件は千里鏡と言う。西洋で誕生し、顕微・焚香・端容・取火などの鏡と共に、同じ原理から様々な用途で使える。……ほぼ 200 年前に、外国からの使節が持ってきたが、偶々目にすることが出来ても獲得することは容易ではない。明代から、外国において群を抜いている人々は、距離を気にかけることなく、偶々我が国へ宣教して、（彼ら）が自ら製作した（望遠鏡）を他人に贈った。そのため、奇妙な出来事に興味を持っている人々は、これを入手した」[3]。また、中国人の受容態度についても次の様に、若干言及した。「皆様方（宣教師たち）はこれを伝え広めるため、常に（中国人）に製作の方法を教えた。しかし、この分野では、外国に比べると、中国人は得意ではないので、本格的に会得できた人が少ない。……この事物は、起源は中国ではないけれど、奇妙な出来事に興味がある人間は皆んな収蔵しており、けして荒唐無稽な物ではなかった。しかし、惜しむらくは世間の人々がみな（望遠鏡を）おもちゃとしたため、宝物のようには思われていない」[4]。

以上のように、当時は、光学装置としての望遠鏡の効用が、人々にはまだ意

---

[1] 李漁（1610-1680）明末清初の劇作家・小説家。戯曲『笠翁十種曲』、小説『無声戯』、『十二楼』、随筆「閑情偶記」の演劇・戯曲論などの作品が挙げられる。

[2] 『十二楼』は別名を『覚世名言』と言う。口語文の短篇章回小説集であり、合わせて 12 巻 38 回から構成されている。現在までの最も早い版本は 1658 年（順治十五年戊戌）の刻本である。本作は 1651 年に著者が杭州で住む際に創作したと考えられている。本論では、『李漁全集』（第 9 巻）（浙江古籍出版社、1991 年）を使用した。

[3] 原文は以下のとおり。「這件東西名為千裏鏡，出在西洋，與顯微、焚香、端容、取火諸鏡同是一種聰明，生出許多奇巧。……二百年以前不過貢使攜來，偶爾一見，不易得也。自明朝至今，彼國之中有出類拔萃之士，不為員幅所限，偶來設教於中土，自能制造，取以贈人。故凡探奇好事者，皆得而有之。」

[4] 原文は以下のとおり。「諸公欲廣其傳，常授人以制造之法。然而此種聰明，中國不如外國，得其傳者甚少。……這件東西的出處,雖然不在中國,卻是好奇訪異的人家都收藏得有,不是什麽荒唐之物。但可惜世上的人都拿來做了戯具,所以不覺其可寶。」

識されていない。だが、李漁の小説では、望遠鏡は作品の重要な仕組みになり、それによって高みに登って遠くを眺めたり、遠くから人物をはっきり見られたりすることを十分に示した。

男主人公の瞿吉人は友人と本屋へ行く途中で、骨董屋で売られている望遠鏡が目に入った。良縁を結ぶために、彼はいくらもためらうことなく、望遠鏡を購入した。それで、望遠鏡を通して、彼はいつも山に建てられた寺から山下の令嬢を探していた。ある日、官僚の家で着物を脱いだ下女たちが素っ裸で蓮の池で遊び戯れている際に、深窓にいる女主人公の詹嫻嫻が登場した。嫻嫻は怒って淫らな下女たちに厳しく叱責した。吉人は以上の出来事をすべて目撃し、嫻嫻に強い愛慕の情が湧いた。続いて吉人は仲人を頼み、嫻嫻に縁談を持ち込んだ。望遠鏡を通して、吉人は嫻嫻の生活習慣を知り尽くしていた。彼女が病気になると、吉人はすぐ仲人にお見舞いを命じた。もし何かしらの嫻嫻の気持ちを見通したら、吉人は和して一首を作り、彼女へ胸の内を伝えた。多くのこまごましたストーリーがあるものの、結局解決して、二人は円満に結ばれたという。

本作では、主人公瞿吉人がテクノロジーにより、良縁との出会いを獲得したことが大変評価された。もちろん、主人公が女性の「見られること」を見世物とすることは、男性の窃視狂的・視覚快楽嗜好的な欲望にすぎないという指摘もしばしば見られた[1]。だが、視覚テクノロジーの視座から見れば、本作も望遠鏡が光学装置として、人間の機能と感覚を拡張したことを明らかに示した。クレーリーによれば、「十七世紀および十八世紀の間、カメラ・オブスキュラは人間の視覚を説明するのにもっともよく用いられたモデルであり、また、認識者と外部世界の関係、あるいは知る主体の位置と外部世界との関係を表象するさいに頻出するモデルでもあった」[2]。そうして、人間は私的な、個人化された主体になり、人間自身がどのように世界を見ているかはますます重要な課題と考えられるようになった。

李漁の小説において、望遠鏡は西洋から舶来されたと共に、このような視覚モデルが一緒に中国へ導入された。望遠鏡は、「高山寺」の僧房での主人公を、閉域の空間にあって他者から切り離され、囲い込まれた、自律的な存在として

---

[1] 例えば、陳建華「凝視与窺視 ── 李漁『夏宜楼』与明清視覚文化」、『古今与跨界：中国文学文化研究』、復旦大学出版社、2013 年、265–288 頁。

[2] ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜　視覚空間の変容とモダニティ』、遠藤知巳訳、十月社、1997 年、54–55 頁。

限定しているのである。男主人公は観察者としての主体になり、認識される令嬢との二元論的な関係を確立した。その時、我々が注目しているのは、「見る」という行為、つまり、男主人公がどのように女主人公の生活を覗き見しているか、である。視覚装置をめぐって展開する本作は、その当時としては非常に珍しいものであった。

3　『鏡鏡詮癡』における「カメラ・オブスキュラ」

西洋からの光学装置に関する資料は、宣教師の書物には散見するものの、中国人の著作には、特に図像資料が含まれているものは極めて少ない。ところが1847年の、清代の鄭復光[1]の『鏡鏡詮癡』[2]では豊富な内容が見られる。

『鏡鏡詮癡』は中国で最初の光学原理をテーマとした物理学の専門書である。「明原」、「類鏡」、「釈圓」、「述作」の四つの部分から構成されており、約7万字である。光学素子による撮影の基本知識、光学素子の性能と原料、球面光学素子、光学器械の製作などの内容が挙げられ、特筆すべきは17種類[3]の光学装置が紹介されたことであろう。次に、『鏡鏡詮癡』における「取景鏡」を例として詳しく論述していきたい。

まず、「取景鏡」に関する内容を若干引用しよう（図1–2）。

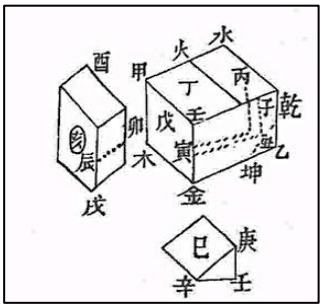


図1–2

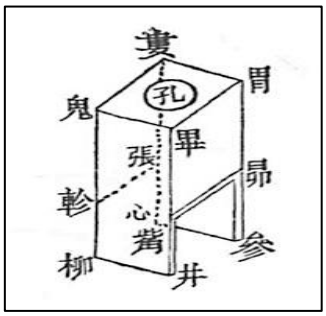


図1–3

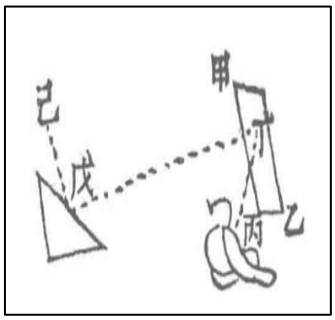


図1–4

---

[1] 鄭復光（1780–1853?）徽州歙県人。清代の有名な科学者。著作は『鏡鏡詮痴』、『正弧六術通法図解』、『筆算説略』、『筹算説略』、『割圓弧積表』、『費隠与知録』が挙げられる。

[2] 本書の題名について、前の「鏡」は動詞として「照らす」の意味であり、後ろの「鏡」は名詞としてすべての光学装置を指す。「詮」は「呼び売りをする」という意味であるので、「詮癡」は「つたないものをお目にかける」と理解している。文字通りに、『鏡鏡詮痴』は「鏡を照らすことに関する愚見」の本である。本論では1936年に商務印書館が出版した版本（連筠簃叢書本に基づき）を引用した。また、李磊訳注の『鏡鏡詮癡譯注』（上海古籍出版社、2015年）を参照した。

[3] 17種類の32スタイルの光学装置が紹介された。例えば、照景鏡（鏡）、眼鏡（メガネ）、顯微鏡（顕微鏡）、取火鏡（凹面鏡）、地燈鏡（舞台照明に用いられたライト）、諸葛燈鏡（昔の懐中電灯）、取景鏡（カメラ・オブスキュラ）、放字鏡（幻燈機）、三稜鏡（プリズム）、萬花筒鏡（万華鏡）、透光鏡（魔鏡）、測日食鏡（日食観察グラス）、測量高遠儀鏡（八分儀）、遠鏡（望遠鏡）などが挙げられる。

取景鏡は凸レンズである。一つの四角い木箱を作り（甲・乙のとおり）、前部を開け放す（戊のとおり）。上部の半分をしっかり遮り（丁のとおり）、半分を開ける（丙のとおり）。開け口に透明なガラスをはめる。また、もう一つの四角い枠を作り（酉戌のとおり）、前部で板を設置し、板の真ん中で凸レンズをはめる（亥のとおり）。枠は大きさが四角い木箱の前部にぴったり合い（戊のとおり）、自由に出入りができる。さらに、直角二等辺三角形の土台を作り（庚辛のとおり）、平面反射鏡を斜めに設置する（己のとおり）。土台のサイズは四角い木箱を基準にし、木箱に入れられるように（乾乙坤のとおり）[1]。……

箱を暗がりに置き、凸レンズ（亥のとおり）が被写体に向かっており、投影像は凸レンズから、平面反射鏡を経て、上を向いてガラス越しに出る。丙の所に、一枚の紙を敷き、山・水・庭・亭の結ばれた像がリアリズムに映され、寸分も違わない。もし人物を撮ったら、ひげと眉が必ず現われるだけではなく、肌の色も真に迫っている。これは絵画などの及ぶところではない。しかし、この装置は真っ暗なところに置いてこそ、投影像がはっきりする。そうだとすれば、描くことが大変難しく、輪郭しか獲得できない[2]。

以上のように、「取景鏡」は、初期の「カメラ・オブスキュラ」とほぼ同じ構造を持っている。「取景鏡」を使う時に、真っ暗な所に置かなければならないと著者が強調し、とりわけ、図 1-3 のような「四角い木箱」を装置の上にかけたら、投影像が得られやすいと書いてある。また、図 1-4 のように、絵師、被写体、「取景鏡」の位置が巧妙に配置されると、カメラ・オブスクラで得られる像は上下左右が反転するという問題がうまく解決できる。『鏡鏡詮癡』における「カメラ・オブスキュラ」の構造・様式・使用方法・注意事項に関する内容から見れば、当時の中国知識人たちは、「カメラ・オブスキュラ」をはじめとする光学装置について、客観的で科学的な認識が可能だったと考えられる。

---

[1] 鄭復光『鏡鏡詮痴译注』、李磊訳注、上海古籍出版社、2015 年、330 頁。原文は以下のとおり。「取景鏡，即通光凸也。作為本匣（如甲乙），前面空之（如戊）；上面半實（如丁）半虚（如丙），虚處安通光平玻璃。別作方匡（如酉戌），前面安版，版中心安通光凸（如亥）。方匡之大，恰入匣前面（如戊），可進可出。別作句股相等式架座（如庚辛），斜架含光平鏡（如己）。架之大，恰入匣為準（如乾乙坤）。」

[2] 『鏡鏡詮痴译注』、331 頁。原文は以下のとおり。「置匣暗處，以凸鏡（如亥）對之，則景自凸入平鏡内，上透通光平鏡而出。蒙紙於丙，能收山水園亭，宛然至上，而分寸無失。若取人景，不但須眉畢具，並能肖其肉色，非繪事所及。惜乎置鏡必極黑暗，取景方能逼清，難於下筆，只可取其尺寸部位而已耳。」

二　視覚理論の構築

中国では、「眼」に関する言説が古い医書で見られながらも、陰陽五行説がそこに結び付いて生まれたため、「眼」の構造と「視覚」の原理についてまだ意識されていなかった。周知のように、視覚は、光が眼へ入り込んでから生じる感覚のことである。この考え方の起源を遡ると、最初に後世に大きな影響を与えたのは、ヨハネス・ケプラー（Johannes Kepler）の言説である。彼が 1604 年に発表した『ウッテロへの補足』の中に、網膜像を発見し、水晶体はレンズであり、網膜上に対象の倒立像が作られることによって視覚が成立することを明らかにした[1]。やがて、17 世紀頃に西洋からの宣教師たちが、光学装置と共に、ケプラーとガリレオのような西洋研究者の最新視覚理論を中国に導入したため[2]、中国人は、徐々に視覚に関する知識体系を構築するようになった。

1　『遠鏡説』に紹介された物理学的な「眼」

様々な西洋宣教師の著作において、視覚理論について最も詳しいのは 1626 年にアダム・シャールが著した『遠鏡説』[3]である。一般的に、『遠鏡説』はジェローム＝ミルトーリ（Girolamo Sirturi）著『*Telescopium, Sive ars per-ficiendi novum illud Galilaei Visorium Instrumentum ad Sidera*』（望遠鏡、新たな方法、ガリレオが星界を観測する装置）の訳本である[4]。前文で述べたように、本書は望遠鏡に関する製作方法や光学原理を詳しく紹介したものでありながらも、「眼」と視覚原理の内容も書いてあった。例えば、「附分用之利」という節では、図 1–5 のように、凹凸レンズによって、眼の近視と遠視を矯正する原理を紹介した。

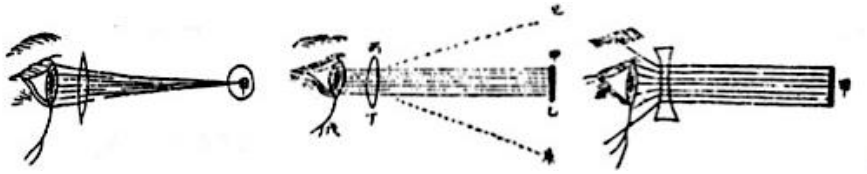


図 1–5

しかし、『遠鏡説』では、ケプラーなどの視覚理論が十分に理解されていると

---

[1] 持田辰郎「アルハゼンとケプラーにおける視覚像」、『名古屋学院大学論集　人文・自然科学篇』45（2）、2009 年、9–22 頁を参照した。

[2] アダム・シャールとヨハン・シュレック（Johann Schreck/鄧玉函）の指導教授 Christoph Grienberger（1561–1636）は、1611 年には、ガリレオの知己であったし、1597 年には既にケプラーも訪ねていた。（邱韻如「易象與斜透 ── 『遠鏡説』裡的光学原理」、『中華科技史学會学刊』、第 18 期、2013 年 12 月、63 頁を参照）

[3] 本章で引用した版本は黄興涛・王国荣編集した『明清之際西学文本』（中華書局、2013 年）。

[4] 最近の研究では、『遠鏡説』は、ガリレオの『星界の報告』（*Sidereus Nuncius*）とケプラーの関連する著作から影響も受けたという指摘があった。（邱韻如「欲窮千里目 ── 伽利略與『遠鏡説』」、『中華科技史学会学刊』第 17 期、2012 年 12 月、46–56 頁）

は言えない。例えば、視覚の成立について以下のように書いてあった。

これはレンズの素晴らしさであり、物体の「像」を変えることができる。「像」を変えるのは何だろう？すべての形のあるものは、必ず自らの「像」を空に射し、そして人の目に射し込む。もしも「像」と「目」の間に、なにもなければ、「像」は直接に目に射し込まれている[1]。

以上のように、視覚が成立する原因は、「像」が人の目に射し込まれているからである。しかし、ケプラーたちが指摘したのは、光が屈折しているため、物体は見られること、つまり、眼が光学装置のモデルであると暗示されたのである。それに対して、『遠鏡説』において、「光」を軽視し、「像」を重視している観点は、実際に後世に受け継がれていった。

2　『泰西人身説概』から見る生理学的な「眼」

西洋医学がはじめて中国へ伝達されたのはおそらく 1640 年代頃である。1621 年に宣教師ヨハン・シュレック[2]はガスパール・ボーアン（Caspar Bauhin）の理論から影響を受け、『泰西人身説概』という本を翻訳した[3]。その後、本書は畢拱辰によって編集された後に、1643 年に正式に刊行された。『泰西人身説概』は、初めて系統的な西洋医学を導入した医学書であると考えられるが[4]、本論で注目したいのは、「眼」についての論述である。例えば、

（耳・目・口・鼻・体の）5 つの器官の中では、目より重要なものはない。目によって、遠くて大きい物が見られながら、ごく小さい物も見られる。人間にとって最も大切な能力なので、首位を付けている[5]。

問：なぜ両目で二つの物が見えないのか？答え：頭の中に、首から二つの

---

[1] 黄興涛・王国栄編　『明清之際西学文本』（第三册）、中華書局、2013 年、1119-1120 頁。原文は以下のとおり。「是鏡之妙,妙乎能易物象也。何謂易象？蓋凡物之有形者，必發越本象於空明中以射人目，若象目交接之間無所障礙，則象從徑線直射入目矣!」

[2] ヨハン・シュレック（1576-1630、Johann Schreck/鄧玉函）ドイツ出身のイエズス会宣教師。明末の中国に赴任し、暦法見直しの中心人物になった。代表作は『遠西奇器図説録最』である。

[3] 洪性烈　「『泰西人身説概』底本問題初探」、『中国科技史雑誌』、第 34 巻第 2 期、2013 年、143-158 頁を参照。

[4] 二巻に分けられる。上巻では、医学専門用語の順番通りに編集された。例えば、骨、軟骨、筋肉、皮膚、腱、リンパ、脂肪、血管、脈拍などがあげられる。下巻では、問答の形で知覚、目、耳、舌、四肢、言語などについて論述した。本章で引用した版本は黄興涛・王国荣編集した『明清之際西学文本』（中華書局、2013 年）。

[5] 『明清之際西学文本』（第三册）、1070 頁。原文は以下のとおり。「而五官中最尊貴者，莫如眼睛，其視力能遠大，亦更微細，屬人身第一公用，故列於首章。」

神経が出て、(頭の) 上部で集合し、再び二つに分かれ、二つの目に繋がっている。(二つの目) が同じ平面に置かれるので、見えるのは一つの物である。転んだり酔ったりする時に、目が上下するので、見えるのは二つの物である[1]。

問：目の中に、宙吊りになっている水晶のような小さいボールは何だろう？答え：水晶体は目の中にある最も重要な部分であり、眼科、幾何学、視覚に関する専門書の中に詳しく論じられた。望遠鏡におけるレンズと同じ役割を果たした。遠い所からの光と色が、目の中に射し込まれているので、(物が) 遠くにはっきり見える[2]。

まとめると、『泰西人身説概』では、目の重要性が強調され、またレンズと同じ役割を果たした水晶体や、瞳の構造、まぶたの役割、涙の種類などの様な目に関する知識を紹介した。知識の当否を判断しなければ、目に対する認識は相当な水準に達したことは間違いない。『遠鏡説』における物理学的な視覚理論と比べると、『泰西人身説概』における生理学的な視覚理論の特徴は、水晶体と視神経の作用に基づいた身体的な眼のモデルを構築したことである。

3 『物理小識』における受容態度

以上は全て西洋の宣教師から言及された視覚理論であり、中国人にその影響を及ばしている。では、実際にはいかに受容されたのか、『物理小識』の中にみえる、中国の科学家が書いた視覚理論を考察しよう。

『物理小識』は、方以智[3]が百科全書の雛型として著し、その息子によって1643年に刊行された著作である。本書は計十二巻からなり、物理・化学・生物・医学・哲学・芸術などの知識を紹介した。本論で論じたいのは「視覚」に関する内容である。

まず、「光」の認識。『物理小識』[4]の第一巻で述べたとおり、光は「気」の運

---

[1] 『明清之際西学文本』(第三册)、1071 頁。原文は以下のとおり。「問：人兩目何以不能視兩物？答：人腦中從頸體生兩細筋，上合為一，複分為兩枝到兩眼目，皆在一面上，故人視時止見一物。若人偶磕跌或酒醉，使目一高一低，即能見兩物矣。」

[2] 『明清之際西学文本』(第三册)、1071 頁。原文は以下のとおり。「問：人眼睛内有小球如水晶而懸繫者何？答：水晶球乃眼睛第一器具，其詳論自有眼科及幾何、視學專書，亦與望遠鏡各玻璃之用相同。蓋以遠來之光與色，相映于規内，其為瞻視更明且遠也。」

[3] 方以智 (1611-1671) 安徽省桐城県の人。明末清初の科学家、思想家。代表作『物理小識』及び『通雅』は 17 世紀の百科全書と呼ばれた。彼は西洋の学問を摂取しながら、朱子学の格物窮理は事物の理を探究していた。

[4] 本論で引用した版本は、方以智著・王云五編の『物理小識』(商務印書館、1937 年) である。

動であり、つまり「気」が動くと、光が生じる。光の伝播は光が間隔なしの「気」の中に連続的に転送する過程である[1]。ここで、「光」は、目から発されたものではない。われわれが目で物体が見える原因は、光の運動のみならず、「気」の運動でもあるからである[2]。また、なぜ動物たち（虎・フクロウ・ねこ・ねずみ等）が、夜でも見えるかについて方以智が論じている[3]。簡単に言えば、二つの原因がある。一つは月から発した光が大地を照らしているため。もう一つは光の伝播を通して、目を経て、対象物が見えるようになったためである。

次に、『物理小識』において視覚と関連する内容は「質測」を強調することである。すべての知識は三つに分類されている。つまり、「質測」（自然科学）、「宰理」（社会・政治・論理学）、「通几」（哲学）である。方以智によれば、「すべての事物はそれぞれの法則があるので、（われわれは）これを考察していく。元・会（歴史の周期理論）のような大きい概念から、植物・動物などの小さい事物まで、それの性格を了解したり、好き嫌いを判断したり、変化を推測したりすることが質測と言われた」[4]。さらに、「質測」を勉強している際、注目しなければならないのは実物を観察することである。例えば、「光の屈折」について、「観察」の例が取り上げられた。お金を池に入れ、遠い所に立っている人にはそのお金があまり見えない。一方、水を池に注ぐと、水が溢れ、そしてお金が水面に浮きあがった。

要するに、『物理小識』における「光」に関する指摘、また「観察」を注目する観点から、実体を中心とする自然科学の精神が看取された。先行研究によれば、方以智はアダム・シャールと親交があり、宣教師たちの著作をよく知っていた[5]。「質測」の学において、実物を「観察」し、事物の「然る所以の理」を探究する方法は、やはり西洋の科学と学問から生成されたのであろう。

17 世紀において、物理学的・生理学的視覚理論が同時期に中国へ導入された。これらは中国にとって、あいまいに入り交じりながら受容されたものの、視覚理論の構築に巨大な影響を与えた。ところが、以上の書籍は主に宮廷或いは上流社会に限定して流通したため、学校教育を通して大衆へと広がり、流通して

---

[1] 『物理小識』巻一。原文は以下のとおりで。「氣凝為形，發為光聲，猶有未凝形之空氣與之摩蕩噓吸。故形之用，止於其分；而光、聲之用，常溢於其余；氣無空隙，互相轉應也。」

[2] 李志超・關増建 「『物理小識』中的『气光波動説』」、『自然雑誌』、1988 年第 2 期、144-146 頁参照。

[3] 『物理小識』巻一。原文は以下のとおり。「晦夜昏黑，地雖遮日，空自有光；人臥暗室，忽然開目，目自有光。何訝虎、梟、貓、鼠之夜視耶？……目之神光，具各種異色，從暗搖之而見，閉而搖之而亦見。」

[4] 『物理小識』自序。原文は以下のとおり。「物有其故，實考究之，大而元會，小而草木蟲蠕，類其性情，征其好惡，推其常變，是曰質測」。

[5] 徐海松『清初士人与西学』、東方出版社、2000 年、256-266 頁。

いくのはこれより後の段階となった。

三　近代教育における視覚の訓練

1　格致書院と実物教育

1874 年に創立された「格致書院」は中国近代科学教育の先駆と考えられている[1]。学校設立の計画に協力したのは、イギリスの上海総領事ウォルター・ヘンリー・メドハースト（麦華陀）[2]、宣教師ジョン・フライヤー（傅蘭雅）[3]、科学家徐寿[4]などの人物が挙げられる。つまり、西洋人と中国人が共同で学校の管理を行ったのである。格致書院の構想について、麦華陀は以下のように述べた。

> 西国の書及び西国の器を購い、もし格致の学に関わる者あれば、天文・地理・歴数・算法・化学・製造・水利・種植・医薬・機器などの如きの事、その有用の書とかの至精の器とを採り、その院中に羅列充満し、まさに小より以て大に及び、少きより以て多きに至らんとす。……もし中国の人、格致の学を悉くすを得れば、それ将来造就の人才必ず聚く、推広するの学問は必ず大がる[5]。

そうすると、「格致書院」は、科挙の受験準備のための中国の伝統的な教育と区別され、またキリスト教系の学校とも違い、西洋の科学技術を学び取る人材を育てる民間の理工系専門学校である。「格致書院」の英語名は「Polytechnic Institution」であり、1838 年に創立されたロンドンのロイヤル・ポリテクニック（Royal Polytechnic）に倣うことを明らかに示した。ポリテクニックは、主に学問を教える組織に対して、「実学」を中心に教育課程が編成されている。例えば、「格致書院」の課程は礦物・電気・測量・建築工学・蒸汽機関・製造などから

---

[1] 1874 年 6 月 18 日の『申報』に格致書院が創立した記事が掲載されたが、実際の開校日は 1976 年 6 月 22 日である。

[2] ウォルター・ヘンリー・メドハースト（1823-1885、Walter Henry Medhurst/麦華陀）は、1839 年に宣教師の父と共に、中国に渡来した。イギリス領事として中国で活躍した。

[3] ジョン・フライヤー（1839-1928、John Fryer/傅蘭雅）イギリスの出身。1861 年に香港へ赴き、のち上海に移り英華書院の校長となる。中国で 35 年間生活し、多くの科技分野にわたる著作を中国語に翻訳するなど、洋務運動時期の中国に西洋の科学技術知識を紹介する貢献は多大であった。

[4] 徐寿（1818―1884）は、江蘇無錫人。清末の化学家。中国近代化学の成立に多大な影響を与えた。中国で初めての蒸気機関と蒸気船の製造に関わり、多くの西洋の科学技術の書籍を中国へ紹介した。例えば、『化学鑑原』『化学考質』『西芸知新』『化学求数』『法律医学』などがある。

[5] 「擬創建格致書院論」、『申報』、1874 年 3 月 16 日。また坂出祥伸「清末における科学教育 ―― 上海・格致書院の場合」、『関西大学文学論集』32(3)、1983 年、6 頁。

構成されている[1]。そのため、実験やイブジェクト・レッスンなどの教授法が「格致書院」では非常に重視されている。

例を取り上げると、「格致書院」で行った電気の実験に関する記事が『格致彙編』[2]に残っている。1878 年 6 月 19 日、「格致書院」に招かれたアメリカ人宣教師狄考文（C.W.Mateer）は電気の知識を教えながら、器具を用いて電気の実験を行った。「来聴者の客は五十余人あった。電気を附帯する理は甚だ清楚、器具を用いて電気を附帯している性情を顕らかにすること、最も霊巧であった。……この電学は格致の最も興趣ある一門である」と書いてあった[3]。また、「格致書院会講西学章程」の第八条に、「学課の中で、演試（実験）する必要がある場合には、院内既存の器具を用い、あらかじめ期日をきめて院内で規則に従って実験し、あるいは、影戯燈（幻燈）などの方法を用いて、その理を明らかにする」[4]。要するに、「格致書院」では、生徒たちは、文字によって抽象的に知識を獲得するのみではなく、実物を示すことや実験などを通じて、視覚的に変換された知識を学んできた。このような実物教育を通して、生徒たちは、注意力の散漫さが抑制され、生産的・効率的な観察主体になった。

さらに注目すべきなのは、「格致書院」の構想における博物館の建築である。「勸捐建博物館鉄屋説」[5]という文章によれば、未来の「格致書院」では、「長さ 200 尺・広さ 50 尺・高さ 30 尺の大きい部屋」が設置され、部屋の中に、十類の物品器具が展示されるという計画を立てた。佐野常民が指摘したように、「博物館の主旨は、眼目の教によりて人の智巧技芸を開進せしむるに在り、夫人心の事物に触れ、其感動識別を生するは、眼視の力に由る者最多く且大なりとす」[6]。当時の日本人は、博物館・博覧会の役割を意識したので、1877 年に手島精一らが東京教育博物館を設立し、上野公園で第 1 回内国勧業博覧会（政府主催）が開催された。以上の出来事は、日本の近代化に大きく貢献したことは

---

[1] 王爾敏『上海格致書院志略』、香港中文大学出版社、1980 年。

[2] 1876 年 2 月に創作した格致書院の機関誌であり、編集長は傅蘭雅である。

[3] 『格致彙編』第二年第五巻、1878 年。（坂出祥伸「清末における科学教育 ── 上海・格致書院の場合」、13 頁）

[4] 傅蘭雅『格致書院西学課程』、1895 年、格致書院刊。（「清末における科学教育 ── 上海・格致書院の場合」、16 頁）

[5] 「勸捐建博物館鉄屋説」、『申報』、1875 年 9 月 23 日。

[6] 続けて、「国の言語相異り人の情意相通せさる者も、手様を以てすれは其大概を解知すへく、物の妍媸美醜を別つて愛憎好悪の情を発すると、其形質体状によりて製式用法を了解すると、悉く眼視の力に頼らさるなし。古人云ふあり、百聞一見に如かすと、人智を開き工芸を進ましむるの最捷径最易方は、此眼目の教に在るのみ。」とある。（初出佐野常民「博物館創立ノ報告書」、『澳国博覧会報告書』、博物館部、1875 年。吉見俊哉『博覧会の政治学 ── まなざしの近代』、中央公論社、1992、119 頁から引用した。

言うまでもない。しかし、残念なことに「格致書院」の博物館は最終的には建築されなかった[1]。表面的には、中国近代教育における中途半端な試みだったが、その結果、中国人にとっては、伝統的な観察方式を変化させ、事物の精密な認識が可能になる機会が失われたのである。

2　心理学における感覚論理

「光」と「眼」について、物理学・生理学の視点からの考察が多いが、心理学における「感覚」の知識も、視覚の教育において重要な役割を担っている。本節では、草創期の中国近代心理学における「感覚」の言説を検討していきたい。

中国近代心理学の歴史を遡ると、まず宣教師が編集した医学書や自然科学書において心理学的な用語が現れ[2]、その後、欧米に留学した学者によって当時の心理学的知識が中国へと持ち込まれ、さらに大学の教育へ導入された。先行研究によれば、中国ではじめて心理学が教養科目として教えられた学校は上海聖約翰書院（聖ヨハネ大学）である[3]。1879 年に創立された後、中国人の教員顔永京[4]はアメリカの大学で学んだ心理学に関連する知識を生徒たちに系統的に教え、また彼が翻訳した最初の心理学著作『心霊学』[5]が 1889 年に刊行された。

『心霊学』の原作は 1857 年刊行した Joseph Haven の『*Mental Philosophy：Including The Intellect，Sensibilities and Will*』（以下 *Mental Philosophy* と指す）である。児玉斉二の調査によれば、顔永京がケニオン大学で留学する際に、アメリカの大学では、「心理学」は通年最終学年で教えられたので、1860〜1861 年

---

[1] 呉方正『上海格致書院与「博覧会」』、『台湾中央研究院近代所研究集刊』、第 51 期、2006 年、1−53 頁を参照。

[2] 例えばマテオ・リッチの『西国記法』、ジュリオ・アレーニ（Giulio Aleni/艾儒略）の『性学觕述』やサンビアシ（Francesco Sambiasi/畢方済）の『霊言蠡勺』などの中に「心理学の内容」が含まれている。（楊鑫輝編 『心理学通史』（第二巻　中国近現代心理学史）、山東教育出版社、1999 年を参照）

[3] 聖約翰書院（Saint John's College）は、1879 年に米国聖公会の上海教区のジョーゼフ・スケレシュースキー（Samuel Isaac Joseph Schereschewsky/施約瑟）主教により創立され、最初の専門は西洋学・中国学・神学であり、その後アメリカの大学制度に則った「聖約翰大学」（Saint John's University）になった。

[4] 顔永京（1839−1898）は、上海人。1848 年にアメリカの宣教師ブーン（William J. Boone）が設立した教会学校に入学した。成績が優秀であるため、1854 年に帰国の宣教師がアメリカに連れられ、教育することになった。1861 年にアメリカのケニオン大学（Kenyon College）を卒業し、翌年に帰国し、イギリス上海領事館の通訳を経て、租界の「工部局」で働きながら、教会の活動に参加した。1871 年に牧師に任命され、武昌に赴き、「文華学堂」を開設した。1878 年に呼び戻され、聖約翰書院の建設に取りくむことになった。1885 年に大学を退職し、虹口の「聖公会救主堂」の牧師となった。代表作は『心霊学』、『肄業要覧』などがある。（顔惠慶著『顔惠慶自傳』〔呉建雍訳、商務印書館、2003 年〕、及び児玉斉二の「奚般氏心理学の研究(3) ── 心理学を中国に初めて紹介した顔永京牧師」〔『日本大学人文科学研究所研究紀要』、37 期、1989 年、225−246 頁〕を参照）

[5] 海文『心霊学』、顔永京訳、益智書会、1889 年。

の間に、顔永京は教科書としての『*Mental Philosophy*』に接したということである[1]。顔永京は本書から大きな影響を受け、数年後に中国人に紹介した。それでは、『心霊学』はどのような心理学の著作か、また、その中に「感覚」や「視覚」についてどのように言及されたか、確認したい。

『心霊学』を考察する際、本書の和訳、1875 年に西周によって翻訳された『奚般氏著心理学』[2]を参考書として導入していきたい。下表のように[3]、本書は四つの部分に分かれている。まず、心理学の定義・特徴・分類などを論じ、続いて「智能・感情・意志」を巡って詳しく展開されていた。残念なことに、現在発見された顔永京訳の『心霊学』は全書の前半部分であり、その全ての内容はいまだ確認できないのである。本論では、第一巻の内容を中心に考察しよう。

Mental Philosophy by Joseph Haven	『心霊学』 （顔永京訳）	『奚般氏著心理学』 （西周訳）
Introduction	凡例	緒言
Chapter Ⅰ On The Nature and Importance of Mental Science	第一章 論心霊学如何及其緊要處	第一篇 心理学ノ旨趣并ニ其切要ナ
ChapterⅡ Analysis and Classification of The Mental Power	第二章 論心霊学之諸才及諸才次序	第二篇 心力ノ分解并ニ彙類ヲ論ス
Division First The Intellectual Faculties	巻一 論智	第一区 智ノ能力ヲ論ス
Chapter Ⅰ Consciousness	第一章 論内悟	第一篇 意识ヲ論ス
Chapter Ⅱ Attention	第二章 論專意	第二篇 注意ヲ論ス
ChapterⅢ Conception	第三章 論專想	第三篇 理会ヲ論ス
Part First The Presentative Power	第一題 論呈才	第一部 表現力ヲ論ス
Part Second The Representative Power	第二題 復呈才	第二部 再現力ヲ論ス〇総論
Chapter Ⅰ Memory	第一章 論复出復認才	第一篇 記性ヲ論ス
ChapterⅡ Imagination	第二章 論幻像	第二篇 想像力ヲ論ス
Part Third The Reflective Power	第三題 思索	第三部 反射力ヲ論ス
Chapter Ⅰ The Synthetic Process-Generalization	第一章 論彙帰	第一篇 総合ノ運用〇概括力ヲ論ス

[1] 児玉斉二の「奚般氏心理学の研究（3） ── 心理学を中国に初めて紹介した顔永京牧師」、228 頁。
[2] 約瑟・奚般『心理學』、西周訳、文部省、1878-1879 年。
[3] 本表は、趙莉如「有関『心霊学』一書的研究」（『心理学報』、1983 年第 4 期、380-388 頁）を参照した上で、筆者が製作した。

ChapterⅡ The Analytic Process-Reasoning	第二章 論分	第二篇　分解ノ運用〇論辨ヲ論ス
Part Fourth Intuitive Power	第四題 理才	第四部　直覚力ヲ論ス
ChapterⅠ Existence and Nature of This Faculty	第一章 論理才之為何	第一篇　直覚ノ能力ノ存在情状ヲ論ス
ChapterⅡ Truths and Conceptions Furnished by This Faculty	第二章 論原有之實及原有之意緒	第二篇　直覚ノ能力ノ供スル真理并ニ理会
Chapter Ⅲ　The Conception and Cognizance of The beautiful	第三章 論豔麗之意緒及識知物之豔麗	第三篇　美妙ノ理会并ニ其認識ヲ論ス
Chapter Ⅳ　Idea and Cognizance of The Right	第四章 論是非之意緒及識知是非	第四篇　正直ノ観念并ニ其認識ヲ論ス

全体的に言えば、第一巻「論智」では、まず「論内悟」、「論専意」、「論専想」という三章が提示された。つまり意識、注意、概念に関する内容である。次に、四つの部分から構成されている。(1)「論呈才」(感知能力)。特に感覚と知覚の内容を論じた。(2)「復呈才」(表現能力)。記憶と想像に関する内容である。(3)「思索」(思想能力)。総合能力（要約）と分析能力（推理）を中心に考察した。(4)「理才」(直感能力)。直感の性質、真理・美についての認識などが含まれている。

「感覚」に関する内容は、本書の重要な位置を占めていることは明らかである。まず、「論内悟」節では、意識について検討した。意識とは、「五官（目・耳・鼻・口・皮膚）の到達」である。つまり、心で「到達」を感じたら、意識になる[1]。また、何かが五官に到達すると同時に、われわれはこの物を意識している[2]。さらに、「専意」（注意）についても言及した。何かを見る時、周りの対象を気にしないなら、「専意しない」と言える。例を取り上げると、われわれは歩きながら、さまざまな人に出会った。もし周りの人にあまり注意しなかったら、誰かに聞かれた時、容貌を描くことはできない。それに対して、途中である人に会い、その人の容貌、服、身振りなどを詳しく観察し、後でもし誰かがわれわれを問い詰めたら、その人の様子を答えられるだろう。前者においては、

[1] 原文は以下のとおり。「内悟之意，不一共解，有謂五官達到，或心靈用於内外，我即時知其達，知其用，若此之知為内悟，有謂心靈之用。」
[2] 原文は以下のとおり。「其以内悟與他項心靈才相輔以用者雲，我五官達到某物，我心即時内悟五官之達到。」

見て専意しない。後者の場合は、見ながら専意したと考えられている[1]。要するに、心理学における「意識」及び「注意」は、「感覚」と結びついたままであり、抽出されていないことが明らかにされた。

次に、「論呈才（感知能力）」の部分では、「五官」の重要性が強調されている。「五官は全ての知恵の土台であった」と言われている[2]。それでは、五官における「目」の役割は何だろう。目で物体が見える原因、及び目と光の関係を除いて、注目したいのは、目とほかの「五官」の関係、また「折り畳み」の視覚現象である。

具体的に言えば、「目」と「皮膚」によって、事物の形を直接的に了解することができる。つまり、「視覚」と「触覚」の経験を通して、「聴覚」・「嗅覚」・「味覚」などに、さらなる役割が生じることになった[3]。また、目で「折り畳み」の視覚現象を感じられる。本節で指摘したとおり、単眼で感じる「像」は平面であり、左眼及び右眼を通じて映された「像」は異なっている。しかし、両眼で同時に見る時、立体的で統一的な像となる[4]。さらに、当時流行していたステレオスコープは「折り畳み」の視覚現象と類似していると書かれている。ここで、ステレオスコープは初めて中国語の文献に登場したであろう[5]。

『心霊学』で書かれている「感覚理論」から見れば、前節で論じた「実物教育」の理論とは異なっている。「実物教育」における「眼」は、外界の事物を観察する存在であるが、『心霊学』における「眼」は、五官への刺激によって生じる「感覚」と繋がり、主体の内部で機能している存在であった。とりわけ、ステレオスコープに関する指摘を考えると、クレーリーの『観察者の系譜』の第四章を想起できる。19 世紀に代表的な触覚的立体視の視覚器具ステレオスコープは、観察主体と観察客体の間にある安定的な関係を破壊し、「そういった器具が暗示しているのと同じ観察者の再編成の過程の一部であり、それらと同一の

---

[1] 原文は以下のとおり。「我在鬧市上行走，遇有多人，我全不留心，倘後來有人詢及，我總不能說其相貌，抑或中途儔人中有一人動我目者，我即細觀其形狀辨其特異之衣冠，看其走法之如何，若此者倘後有人詢及，我能一一述說其人，我兩次之觀人，豈不大異乎，先則我觀而不專意，後則我觀而專意也。」

[2] 原文は以下のとおり。「人心靈之啟發及用，皆以五官才為緣起，其知身外之事物，亦賴五官，賴此而得之知識，即一切聰明智慧之根本，凡人皆時時由五官才以領受外事外物，而心靈有所用，即在於此。」

[3] 原文は以下のとおり。「五體中司遇之膚，能使我直知外物之底細，司見之目或亦能，但其餘三體則不能。」

[4] 原文は以下のとおり。「我每觀一物，右目所見之像，與左目所見者異，而且像是平面，其故蓋物之對右目與左目，方向不同，若二目同觀則有一像，而且像顯其厚薄。」

[5] 原文は以下のとおり。「今有雙眼看畫鏡是仿此理而作，鏡內安畫兩張，一張依右目所見者而作，一張依左目所見者而作，兩畫所判微芒，各顯平面，若兩目合視，則見一像，各物凸出，宛似真矣，由此以論，我僅類賴見，亦可直知物之撐疊，撐疊可知，則形式亦可知，蓋形式不過撐疊之如何盡處。」

知や権力の関係のなかに組み込まれていた」[1]。言い換えると、『心霊学』におけるステレオスコープの登場は、中国人にとっては、各々の眼で異なった映像を知覚しながら、二つの映像が統一像となる原理を確認できるし、また「多層」平面的な空間、視覚の触覚性を意識することが可能になった。

3　教科書に記載された「視覚イメージ」

前節で検討した格致書院と聖約翰書院における「視覚教育」は狭い範囲での英才教育に限定され、本格的な全国への普及は 20 世紀となってからであった。本節では、1900 年代に使われた教科書を研究対象として、その中に現れた「視覚イメージ」を考察していきたい。

まず、取り上げたいのは 1901 年に刊行された『澄衷蒙学堂字課図説』[2]（以下、『字課図説』と略す）である。『字課図説』は葉澄衷が創立した澄衷学堂[3]の識字教科書であり、小学生に向かって、「日月星辰」「江河湖海」「飛禽走獣」「人物動態」などに分類された 3000 余の基本的な文字と「解説」が含まれている。『字課図説』は、澄衷蒙学堂で勉強した胡適、竺可楨などの生徒に言及するまでもなく、漢字を学ぶための入門書として民国の世代で活躍している知識人たちにも大きな影響を与えた。では、ほかの教科書と比べて、『字課図説』に特徴的な点は何だろう。

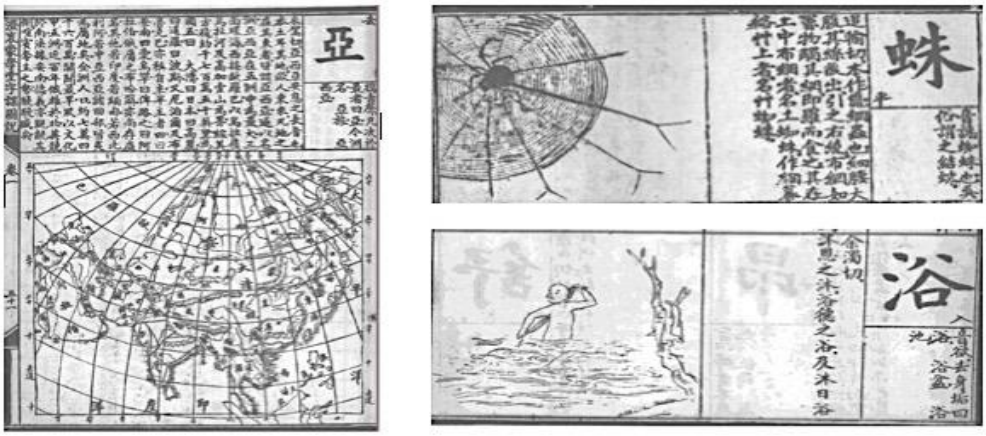


図 1–6

[1] ジョナサン・クレーリー　『観察者の系譜　視覚空間の変容とモダニティ』、遠藤知巳訳、十月社、1997 年、174 頁。
[2] 劉樹屏著『澄衷蒙学堂字課圖説』、澄衷蒙学堂、1901 年。
[3] 澄衷学堂は 1900 年に上海で中国人がはじめて創立した新式学校である。中国近代教育家の蔡元培は校長として務めたことがあり、卒業生には胡適、竺可楨などが挙げられる。

図 1-6 のように、一つの漢字は四つの部分から構成されている。例えば、漢字「亜」の内容は、「亜」の書き方、読み方、相関内容の概説、挿絵などがある。特徴的な点は、700 余幅の精美な挿絵を配したことである。言い換えると、生徒たちは「漢字」の解説を読みながら、対応している事物の図像を鑑賞できる。教科書の中に、このような「視覚イメージ」を導入することはつまり、精密な知識を教えるために、「視覚」が近代教育において、より重大な役割を演じることを明らかに示しているといえる。

次に、京師大学堂師範館で使用された教科書『京師大学堂心理学講義』[1]（以下、『心理学講義』と略す）について検討したい。

周知のように、中国において近代心理学が成立したのは 20 世紀初めごろと言える。一方、王国維をはじめする知識人は大量の心理学の著作を翻訳した[2]。先行研究によれば、1900～1918 の間に、中国で使用した教科書は日本から翻訳されたものが一番多い。心理学における直接的な影響は、現代心理学語彙の翻訳である。例えば、現在使用される「心理学」は、日本学者西周の著作で初めて現れた。また「視覚」における「覚」という文字は 1882 年に井上哲次郎が『心理学説』において創作した言葉である。中国では、1918 年に陳大齊[3]が編集した『心理学大綱』で、「触覚・嗅覚・聴覚・感覚」などの言葉が見られる[4]。また、京師大学堂師範館で心理学が正式的な教育科目として成立したが、ここで注目したい人物は、日本から派遣され、京師大学堂師範館の総教習となった服部宇之吉である[5]。彼が担当した心理学の授業で使用された教科書は『心理学講義』であった。では、顔永京の『心霊学』と比較すると、1910 年に刊行された『心理学講義』における視覚の言説はどのようなものであっただろうか。

『心理学講義』において、第一・二章は「感覚」と「知覚」に関する内容が書かれている。目次は以下のとおりである。

---

[1] 服部宇之吉『京師大学堂心理学講義』、東亜公司、1901 年。

[2] 例えば元良勇次郎の『心理学』（王国維訳、教育世界社、1902 年）、海甫定の『心理学概論』（王国維訳、商務印書館、1907 年）、禄爾克の『教育心理学』（王国維訳、京華印書局、1910 年）。

[3] 陳大齊（1886-1983）は、浙江海鹽人。中国近代心理学の先駆者であり、1903 年に日本へ留学し、仙台第二高等学校を経て、日本東京帝国大学で心理学を専攻し、学士を取得した。

[4] 彭小妍 『浪蕩子美學與跨文化現代性 ── 一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者』、聯經出版事業公司、2012 年、299-307 年。

[5] 服部宇之吉（1867-1939）は、福島県出身。中国哲学者。東京大学卒。東京帝国大学教授、ハーバード大学教授、東方文化学院院長などを歴任。1902 年 9 月に北京に赴き京師大学堂師範館の総教習に任じられ、論理学、心理学、日本語の科目を担当した。1909 年に帰国した。

第一章 感覚
総論
第一節味覚及嗅覚
第二節触覚
第三節听覚
第四節視覚
第五節筋肉感覚
第六節感覚之主観性附妄覚
第七節感覚之発達

第二章 知覚
総論
第一節 触覚的知覚
第二節 視覚的知覚
第三節 時間知覚
第四節 幻覚附妄覚
第五節 融会作用

以上のように、日本語における「覚」は中国語の心理学語彙へ導入され、感覚の分類がさらに明確になった。特に「視覚」節では、外部の情報を受ける時に、「視覚」は五感において、最も精密であると強調しただけではなく、「視覚」・「色覚」・「光覚」三者の密接な関係をさらに検討した。また、注目しなければならないのは「知覚」の登場である。知覚とは、感覚をもとに自覚的な体験として再構成することである。例えば「視覚の知覚」について、われわれは事物を触ったら、自らの経験を生じ、物の形や空間などの変化を把握することができる。要するに、20 世紀初の心理学の教科書において、視覚は、感覚の一つだけではなく、知覚が生成する過程で重要的な経験と考えられ、つまり、視覚が主体の身体に再配置されると、主体が主観的な光景を生み出す、生産者として扱われることが暗示されたのである。

ちなみに、画報という視覚に訴える近代の新たなメディアも注目しなければならない。中国では、1884 年に創刊された『点石斎画報』は、視覚イメージの伝播にも重要な役割を果たした[1]。

本章では、西洋からの光学装置・視覚理論の中国への伝来の歴史を遡りながら、受容の観点から、中国における新たな映像文化が生成していることを検討した。その結果、宣教師たちが重要な役割を演じていたことが明らかになった。彼らは中国の皇帝から信頼を置かれるため、光学装置を贈り物として皇帝へ献上した。また、翻訳・編集した大量の科学著作には、光学装置に関する紹介や、

[1] 『点石斎画報』については、中野美代子・武田雅哉編訳の『世紀末中国のかわら版：絵入新聞『点石斎画報』の世界』（中央公論新社、1999 年）や陳平原・夏曉虹編注の『図像晩清：点石斎画報』（百花文芸出版社、2001 年）などを参照できる。

西洋で流行している物理的・生理的な視覚理論が書かれていた。それに対して、中国の知識人たちは西洋の視覚理論を理解した上で、さらに民間へ伝え広めるために、著作の中に引用したり、学校教育へ視覚知識を導入したりすることに力を注いだ。そのため、20 世紀初頭までには、視覚教育がさまざまな分野に及んでいった。その影響を受けて成長していった文学者たちが、映像文化・視覚イメージとの繋がりをさらに密接にしていくことが期待できるので、その関連性については後述したい。

第二章　中国近代幻燈小史

── 近代知識人の西洋認識を交えながら

前章では、近代中国における西洋からの視覚装置と視覚理論に関する受容を考察した。本章は、具体的な視覚装置──「幻燈」を例として検討していきたい。先行研究では、幻燈と近代中国の相関についての考察が多いとは言えない[1]。その原因として、一つは早期の幻燈機やスライドの原物などが残っていないので、現在の幻燈研究は文字資料しか利用できない。もう一つは、研究者たちは常に幻燈の歴史を映画の前史として研究しており[2]、系統的で専門的な研究はまだ足りないことがあげられる。そこで本章では、中国近代幻燈の歴史を辿りながら、近代中国知識人の西洋認識という問題を検討することを目的として設定した。

本章は、四つの部分から構成されている。(1) 幻燈が西洋から中国へ導入した歴史的な過程を確認する。(2) 中国の清代の書物における幻燈イメージを考察する。(3)『申報』における幻燈に関する記事を論拠として、草創期の幻燈興行の特徴を検討する。(4) 近代中国における幻燈と映画の関係、および幻燈に関する視覚認識などの問題をまとめる。

一　西洋から中国への旅

1　影絵・走馬燈

幻燈の起源は世界中で様々な説があるが、いずれも、憶測、推測の域を出ず、明確な根拠は存在しない。中国起源説について、ジョゼフ・ニーダムによれば、2 世紀の中国で既に「幻灯機」が文献に現れているとされている。『中国の科学と文明』には、中国の「影絵」と「走馬燈」は映画の二つの先祖であると指摘されている[3]。

「影絵」(影燈) とは、紙や木で作られた人形、または動物などに見立てた手

---

[1] 例えば、段海龍・馮立昇の論文「幻灯技術的傳入与相关知識在清代的傳播」(『内蒙古師範大学学報』、第 42 巻第 6 期、2013 年 11 月、697–702 頁)、及び石云里の論文「从玩器到科学－欧洲光学玩具在清朝的流傳与影響」(『科学文化評論』第 10 巻第 2 期、2013 年、29–49 頁) などである。

[2] 例えば、唐宏峰の論文「幻灯与電影的辯證 ── 一種電影考古学的研究」(『上海大学学報』第 33 巻第 2 期、2016 年 3 月、40–60 頁)

[3] ジョゼフ・ニーダム『中国の科学と文明』第 7 巻「物理学」、橋本万平等訳、思索社、1977 年、156–161 頁。

など体の一部の後方から光を当てて、その影をスクリーンに投影したものである。『史記』と『前漢書』には、魔術師少翁は影絵を利用し、皇帝ために霊魂を招き寄せたという記録がある[1]。

「影絵」に基づいて誕生した「走馬燈」は、内外二重の枠を持ち、影絵が回転しながら写るように細工された灯籠の一種であり、季節の行事として昔の中国の宮廷、民間で広く使われた。6 世紀の『西京雑記』には、「幻想が現れる管」という装置が書いてある。原文は以下のとおりである。

> 玉管あり。長さ二尺三寸、六孔。之れを吹けば則ち車馬山林を見わし、隠轔として相次ぎ、吹くこと息むれば、亦復び見われず。[2]

同様な装置について、様々な書物に残されたが、ほぼ 12 世紀からこの装置は「走馬燈」(「馬騎燈」) と呼ばれるようになっていた。ジョゼフ・ニーダムの『中国の科学と文明』に書かれているように、ヨーロッパ人は中国を訪れ始めた時に、この装置を見つけ、17 世紀中頃に以下のように書き残している。

> すべての灯光の中に無数にある灯芯やロウンクは、人工的に適当に互いに交じり合って内に置かれているので、光は絵に美しさを加える。そして煙が灯火の中の姿に、生命や精神を与える。それは技術的に巧みにつくってあるので、それらは歩いたり、回ったり、上がったり下がったりするように見える。馬が走り、馬車や地球までも引き、舟が帆走し、王侯が大がかりな行列を従えて行ったり来たりした、歩いたり馬に乗ったりしている多数の人びとや、軍隊の行進、喜劇や舞踏、そして千もの他の娯楽や動作などが現れてくるのを見るであろう[3]。

この記録は多少誇大に言っていると思われるが、夢中になっている「走馬燈」の美しさを示した。そのため、先行研究では、走馬燈は後のフェナキスティスコープやゾーイトロープの先駆と考えられるという指摘もある[4]。

さらに、ほぼ走馬燈が誕生した時代に、紙人形を使った影絵芝居（影戯）が一つの民間演芸として体系化されていった。その後、影絵の画像は常獣の皮によって作られるので、徐々に有名な「皮影戯」（ピーインシー）になった。熟成的な皮影戯は、色彩を持つ、複雑な物語から構成され、動きや楽器演奏も伴ったりしている。

---

[1] 中国影絵の起源について、様々な説が唱えられた。例えば、周代起源説（顧頡剛「中国影戯略史及其現状」、『文史』第 19 輯、中華書局、1983 年、第 109-136 頁）、漢代起源説（董每戡「説『影戯』」、『説劇』、人民文学出版社、1983 年）、唐五代起源説（孫楷弟『傀儡戯攷原』、上雑出版社、1952 年）、宋代起源説（王国緯『宋元戯曲考』、商務印書館、1915 年）などである。

[2] 原文は以下のとおり。「玉管。長二尺三寸、六孔。吹之則見車馬山林、隠轔相次、吹息、亦不復見。」（福井重雅編『訳注西京雑記・独断』、東方書店、2000 年及び向新陽・劉克任校注『西京雑記校注』、上海古籍出版社、1991 年を参照した。）

[3] 『中国の科学と文明』第 7 巻「物理学」、思索社、1977 年、159 頁。

[4] 岩本憲児『幻燈の世紀 ── 映画前夜の視覚文化史』、森話社、2002 年、68 頁。

周知のように、走馬燈・影絵芝居は中国で布教に従事したヨーロッパ人によって中国からヨーロッパに伝えられたが、これと幻燈の関係についてまだ詳しくはわからず、さらに研究する必要がある。走馬燈・影絵芝居と幻燈の共通点は、光によって影または形象が投影されることである。しかし、違いは前者が形象による、スクリーンへの影の投影であるとすれば、後者は写真像のレンズによる、スクリーンへの投影である。

2　幻燈の誕生

本章で考察した「幻燈」という言葉は英語の magic lantern（マジック・ランタン）を西洋から日本・中国へ再紹介した際の訳語である。基本構造は、小さな光学の箱の内部に光源を置き、レンズの力を借りて画像を拡大し、外部に向けて投影することである[1]。また、スライド式などにして絵を交換することができ、現在で言えばプロジェクターにあたる。誰が最初に幻燈を発明したかについては諸説があり、最新の研究によれば、1659 年にオランダ人クリスチャン・ホイヘンス（Christian Huygens）は、ガラス製の原板に描かれた動く骸骨の原画とともに、幻燈の原型を製作した。しかし、一般的な説では、ドイツ人アタナシウス・キルヒャー（Athanasius Kircher）が 1646 年と 1671 年に出版した『光と影の大いなる術』（*Ars Magna Lucis et Umbrae*）に記した幻燈が最初とされている[2]。当時の幻燈上映は四つの要素が含まれている。つまりレンズの組み合わせ、光源、投影の対象物（図・文字付きのガラス）、スクリーン（平面の壁）である。

また、キルヒャー以後、様々な人たちが幻燈機の改良と普及に貢献した。例えば、ドイツ人ヨハン・ツァーン（Johann Zahn）は現代幻燈機のスタイルと類似している卓上幻燈機を発明した。これは、絵が描かれたディスク上のスライド板を回転させ、投影像を動かすものである[3]。しかし、本格的に最初の「動く幻燈」を発明したのはオランダ人ムッセンブルク（Pieter van Musschenbroek）である[4]。

幻燈がヨーロッパでかなりポピュラーな見世物になったのは 18 世紀後半である。一方、幻燈は現実には存在していないもののイメージを暗い空間に投影させるため、魔術や宗教と密接な関係を持っていた。例えば、ベルギー人エティエンヌ・ロベールソン（Etienne Robertson）によってファンタスマゴリーとい

---

[1] ジャン・ピエロ・ブルネッタ『ヨーロッパ視覚文化史』、川本英明訳、東洋書林、2010 年、196 頁。

[2] キルヒャー『光と影の大いなる術』における幻燈機の図は『幻燈の世紀 ── 映画前夜の視覚文化史』（25–26 頁）で参照できる。

[3] 卓上型幻燈機の図（ヨハン・ツァーン「遠隔光線屈折学的人工眼」、1685 年）は『幻燈の世紀 ── 映画前夜の視覚文化史』（32 頁）で参照できる。

[4] ミュッセンブルークの動くスライドの図（Petrus van Musschenbroek, *Beginsels Der Natuurkunde*. 1739）は、『幻燈の世紀 ── 映画前夜の視覚文化史』（37–38 頁）には参照できる。使用原理は以下のとおりである。一枚の丸いガラスには風車の本体があり、これは木枠に固定されている。もう一枚のガラスには四枚の羽があり、これは銅製の枠に貼り付けてある。横に付けられた丸い別の枠を回すと、紐で羽が回るという仕掛けだった。

う幽霊ショーがフランスをはじめヨーロッパで流行した。これは壁、煙、半透明の幕に幻燈で骸骨、悪霊、亡霊などの画像を投影する見世物である[1]。もう一方では、科学技術の実践的な知識を普及するために、幻燈は教育の道具としても使われた。例えば、19 世紀中頃ロンドンのロイヤル・ポリテクニック（The Royal Polytechnic）では、幻燈とライブ・パフォーマンスを組み合わせたショーを興行する劇場を常設した[2]。その後、像を転換するディゾルヴィング・ヴューズ（dissolving views）の完成、及び強力な光源を提供するライムライトの発明、写真をガラス・スライドに転写する技術によって、幻燈は一層効果的・自在なものとなっていった。

最後に、19 世紀の幻燈の題材は多様であり、最も多いのは民話や童話、社会問題に関する内容もたくさん使用された。19 世紀末になると、幻燈の内容は、そのまま映画の題材へ移行していった。20 世紀初から、幻燈と映画の共存時代を経て、続いて映画が圧倒的に優位に立っていく時代になった[3]。

3　中国への舶来

先行研究によれば、近代の幻燈機を最初に中国へ輸入した人は西洋からの宣教師である。フェルナンド・フェルビースト（Ferdinand Verbiest/南懐仁）とジャン＝バティスト・デュ・アルド(Jean-Baptiste du Halde/杜赫德)の著作には、中国の宮廷で行われた幻燈興行の様子が描かれている。

> 夜には、又は黒い部屋では、一つのランプの光によって、これ（幻燈機）はいかなる小さい画像をもはっきり壁に投影することができる。ランプは密封の箱に置いている。投影の大きさは箱までの距離にかかっている[4]。（1678 年）
>
> また一つの機械がある。それの内部に一つのランプがあり、光が一つの筒を通った。筒の一端には凸レンズを設置しており、これの隣に一つの様々な小さい画像付きのガラスが滑っている。この画像は向こう側の壁に現れ、この大きさは壁までの距離と正比例をなす。これは人工的な物に気を付けない人間は、このような夜間あるいは黒い部屋における奇観にひどく吃驚したが、熟知した人間にとって、これを楽しみと感じた。そのため、彼らはこれを「魔

---

[1] ローベルソンのファンタスマゴリーの図（1849 年にフランスの雑誌『*le Magasin Pittoresque*』に描かれた図）は『幻燈スライドの博物誌 ： プロジェクション・メディアの考古学』（青弓社、2015 年、151 頁）には参照できる。

[2] ロイヤル・ポリテクニックで幻燈が使用された図（J.H.Pepper,*Cyclopaedic Science Simplified 4th edition*,Warne,1877）は、『幻燈スライドの博物誌：プロジェクション・メディアの考古学』（153 頁）には参照できる。

[3] 『幻燈の世紀 ── 映画前夜の視覚文化史』、53–63 頁。

[4] Verbiest, F., & Golvers, N. (1993). *The Astronomia Europaea of Ferdinand Verbiest, S.J. (Dillingen, 1687): Text, Translation, Notes and Commentaries*. Nettetal: Steyler Verlag. （石云里「从玩器到科学 ── 欧洲光学玩具在清朝的流傳与影響」、『科学文化評論』第 10 巻第 2 期、2013 年、34–35 頁、再引用）

燈」と名付けた[1]。（1741 年）

宮廷で現れただけではなく、民間への布教する際にも、幻燈は重要な役割を果たした。例えば、1863 年に医者として、イギリス人宣教師の徳貞（John Hepburn Dudgeon）は、中国人の目を引くため、幻燈が非常に有効な手段であると思われた。徳貞の考えでは、幻燈を通して、楽しみながら学習することできる。またチラシなどに比べると、無限に使用できる[2]。

要するに、昔の中国で既に存在している「影絵」と「走馬燈」はヨーロッパ宣教師によって西洋へ伝えられた。それに対して、同じくヨーロッパ宣教師は西洋で発明された「幻燈」を中国へ導入し、近代中国の文化と教育などの分野に甚大な影響を及ぼした。しかし、宣教師によって西洋式の学校や公共施設、宗教団体の会所などで上映される幻燈は、西洋からもたらされたメディアとしても受容されていたが、商業的な幻燈興行はあまり展開していない。言い換えると、幻燈が娯楽文化として捉える認識はまだできていなかったのだろう。

二　清朝の書物における幻燈のイメージ

16 世紀中期に誕生した「幻燈」は宣教師によって中国の宮廷で紹介されると同時に、貿易の中心地で舶来品として見世物化された。最初の幻燈機はいつ、どのような状況で移入されたかまだ詳しく了解していないが、幻燈に関する記録は当時の書物に現れるので、中国知識人が幻燈に対する受容態度が多少見られる。

1　清朝の筆記における「影燈」・「影戯」

周知のように、江戸時代の日本では幻燈の影響を受けた「写し絵」という独特の映像文化が存在した。「『風呂』と呼ばれる木製のプロジェクターは、光源としてロウンクや菜種油などを用いた灯火・レンズからなるシンプルな構造で、これに種板（スライド）を取り付けて映像をスクリーンに投影する」[3]。それに対して、中国でも写し絵と類似している「影燈」が存在した。

例えば、1795 年に出版した李斗の『揚州畫舫録』には、繁華な揚州で出現した「影燈」に関する内容が以下のように書いてあった。

> 山の左に西洋人の製法を模倣し、手すりを取り付け、広い部屋を建てた。眺めると、高さは数千の層数のようになる。つづら折り、目が眩んで足が震えている。鐘の音に限って、聞いたら曲がる。部屋の中に、自鳴鐘を設置し、

---

[1] Du Halde, J. -B. 1741. *The General History of China* [···], vol.3. London: Watts.pp74-75.（「从玩器到科学 ── 欧洲光学玩具在清朝的流傳与影響」、34–35 頁、再引用）

[2] 高晞『德貞伝 ── 一个英国伝教士与晩清医学近代化』、復旦大学出版社、2009 年、194 頁。

[3] 『幻燈スライドの博物誌：プロジェクション・メディアの考古学』、33 頁。

部屋が曲がったら、鐘が響く。仕掛けと曲がり角は対応している。外側に山、川、海、島、街を描いてある。向こう側に影燈を設置し、ガラスの鏡によって部屋に置いた画像を照り返した。上には小さい天窓を開け、光と曇の影が混ぜられる。太陽と月のような光を放ち、輝きをきわめている[1]。

原文における「影燈」は、カメラ・オブスキュラや幻燈などの視覚装置から影響を受けた、簡単な「幻燈機」である。当時の揚州は、古代から大運河により物資の集積地となり、中国の東南部の中心として、重要な位置を占めていた。特に清代の揚州八怪をはじめとする、文人を多く輩出しており、中国文化の上でも重要な位置を占める。それに、揚州は清代の国際交流で重要な役割を担ったので、そこで西洋幻燈の販売品・模倣品が出回るにつれて、製法・技法の中国化が進んでいったことは当然のことと思われる。

また、1842 年に刊行した顧禄の『桐橋倚棹録』には、「影燈」と繋がる「影戯」の仕掛けについて記されている。きわめて重要な文章なので、少し長くなるが引用しておこう。

「影戯」（幻燈）と「洋画」（覗きからくり）の技法は全部西洋のヨーロッパから伝来したが、今全ての虎丘人はこれができる。幻燈の芝居は、高く四角い木箱を使う。箱の後ろにドアがある。箱の中に油ランプを設置した。七つ、八つの灯心を燃やす。炎は箱の正面の穴にまっすぐに合わせる。穴は箱より若干突き出て、六角形にした。「撮光鏡」（凸レンズ）によって重なって役に立つ。箱の正面で、穴と近い所にわずかな長い隙間があり、左右に移動できる。また、長さが六、七寸、幅が一寸の木板を用意した。三つの枠を作って、版の中にガラスを嵌め込む。版の裏面に画像と文字を描く。箱の中に、火が盛んに燃えている時、木版は隙間に逆に挿す、左から右へ、右から左へ、順番に交換する。描いた画像は、六角形の穴と合わせて、その影は壁へ投影する。箱はそれと遠ければ、投影が広くなる。ただ部屋の中の火が完全に消えたら、投影がはっきり見られる[2]。

以上、虎丘という町で出現した「影戯」（幻燈）を紹介した。「全ての虎丘人は影戯ができる」から見れば、当時の幻燈は見世物として大変な人気を博したと言える。虎丘は現在の江蘇省蘇州市に属しており、幻燈の普及は揚州から東

---

[1] 李斗『揚州畫舫録』、汪北平・涂雨公點校、中華書局、1960 年、270 頁。原文は以下のとおり。「左靠山仿效西洋人制法。前設欄。構深屋。望之如數什百千層。一旋一折。目炫足懼。惟聞鐘聲。令人依聲而轉。蓋室之中設自鳴鐘。屋一折則鐘一鳴。關捩與折相應。外畫山河海嶼，海洋道路。對面設影燈。用玻璃鏡取屋內所畫影。上開天窗盈尺，令天光雲影相摩盪。兼以日月之光射之。晶耀絶倫。」

[2] 顧禄『桐橋倚棹録』、王稼句點校、上海古籍出版社、2008年、383-384頁。最初は1842年2月に刊行した。原文は以下のとおり。「影戯洋畫其法皆傳自西洋歐邏巴諸國，今虎丘人皆能為之。燈影之戯，則用高方紙木匣，背後有門。腹貯油燈，燃炷七八莖，其火焰適對正面之孔。其孔與匣突出寸許，作六角式，須用攝光鏡重疊為之，乃通靈耳。匣之正面近孔處，有耳縫寸許長，左右交通，另以木板長六七寸許、寛寸許，匀作三圈，中嵌玻璃，反繪戯文，俟腹中火焰正明，以木板倒入耳縫之中，從左移右，從右移左，挨次更換，其所繪戯文，適與六角孔相印，將影攝入粉壁。匣愈遠而光愈大。惟室中須盡滅燈火，其影始得分明也。」

南地方に広がり、浸透していったと考えられる。しかし、具体的な「影燈」の演目や、観客の感想や受けた影響など、様々な不明点が残っている。

2　鄭復光が発明した「放字鏡」

前章で取り上げた、1847 年に刊行された鄭復光の『鏡鏡詮痴』では、「幻燈機」と似ている「放字鏡」が言及されている。彼は「放字鏡」の構成、使用原理、図などを詳細に紹介した。原文は以下のとおりである。（図 2-1）

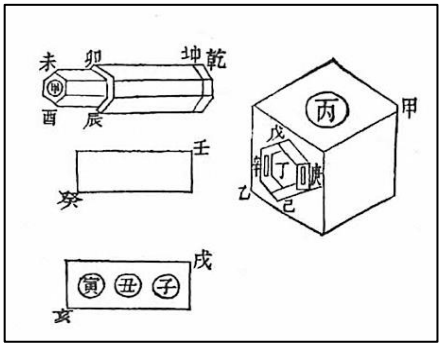


図 2-1

一つの四角い箱を作り（甲・乙のとおり）、後部を開け放し、煙を排出するために上部に穴を開ける（丙のとおり）。前部に穴を開け、「内凸」として一枚の深い凸レンズを設置する（丁のとおり）。穴の辺縁に沿って六角形の筒先を垂直に作り（戊・己のとおり）、筒先の両側にそれぞれ細長い隙間を開ける（庚・辛のとおり）。また六角形の重ねる筒を二節作り（未酉・卯辰のとおり）、内面の筒先に活動的な蓋を製作し、穴を開け、「外凸」として浅い凸レンズを設置する（甲のとおり）。さらに、一枚の長方形のガラスを作る（壬・癸のとおり）。或いは一枚の長い板を作り、サイズは長い隙間庚によって定め、板の上に穴の丁のサイズによって幾つの穴を任意に開ける（子・丑・寅のとおり）。一つずつの穴に「ガラス紙の枠」と呼ばれたガラス紙を設置した。文字を書くために、二つの種類の板は、数にかかわらず、多ければ多いほど便利である。箱の中に、ランプを設置し、ランプの頭を穴の丁の中心に揃える[1]。

この装置の構成から見れば、二枚の凸レンズ、光源、伸び縮みできる筒、文字を書く板があり、現代の幻燈機とほぼ同じであろう。また、原文では「放字鏡」のパラメータを調整する方法や、使用方法・注意事項など詳しく記述した。『鏡鏡詮痴・自序』に述べたとおり、1816 年頃、鄭復光は揚州へ行った際、当地の「取影燈戯」という娯楽に関心を引きつけ、徐々に光学に興味を持つようになった。そのため、『鏡鏡詮痴』に言及した「取影燈戯」は『揚州畫舫録』における「影燈」から発展する演出である可能性が高いだろう。ただし、「放字鏡」は娯楽のためではなく、文字を投影することによって、看板を製作していくものである。よって、原因を遡ると、鄭復光が発明した「放字鏡」はやはり「幻

[1] 鄭復光『鏡鏡詮痴译注』、李磊訳注、上海古籍出版社、2015 年、340 頁。原文は以下のとおり。「作匣（如甲乙），空其後面，上面開孔（如丙）出煙。前面開孔，活安深凸為内凸（如丁）。孔旁起六角墻 （如戊己），墻兩旁各開長縫（如庚與辛）。別作六角套筒兩節 （如未酉與卯辰），内筒之端作活蓋，開孔，安淺凸為外凸（如甲）。別作長方玻璃片（如壬癸）；或作長板（如戌亥），配準庚縫，板上配丁孔之度任開幾孔（如子與醜、寅），各安玻璃紙為玻璃紙匡。二者皆為鉤字之用，不拘若幹塊，愈多愈便。匣内安燈，燈頭高低使正對丁孔中心。」

燈機」の模倣と思われる。

3　宣教師が書いた紹介文

宣教師たちは中国語で幻燈に関する文章を大量に発表した。イギリス宣教師のベンジャミン・ホブソン[1]は 1855 年に編訳した『博物新編』において、初めて「映画燈」（幻燈）を紹介したが、幻燈の構造や使用方法などを言及してなかった[2]。（図 2–2）

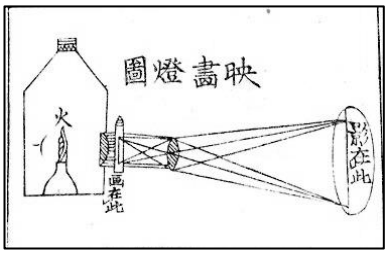


図 2–2

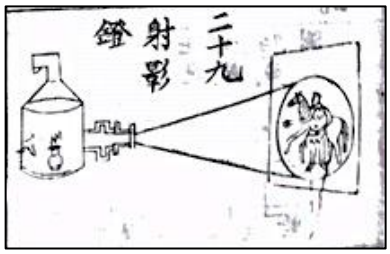


図 2–3

1866 年にアメリカ宣教師 W.A.P.マーティン[3]が編集した教科書『格物入門』の中に、幻燈機の使用方法について述べた。

問：「射影燈」とは何ですか。

答：画像を壁に投影して、人に見せて、画像が大きくなって、非常に生き生きとしています。

問：「射影燈」の構造は如何ですか。

答：鉄の燈籠を用意して、そのドアを閉めて、光は外を照らさないように注意します。煙を出すため、上部には筒があります。（筒が）曲がっていると、光が照らし出されません。側面には突き出ている管があります。諸葛燈（天燈）のように、筒先では両面の凸レンズがあります。管の中に隙間があります。ガラス板には花と人物の色付け絵を描きます。そのガラス板は隙間に挿します。大きくなった画像は壁に投影します。見えやすいです。ガラス板の周りは必ず真っ黒にします。ただ画像の所しか光を射ません。そうすると、投影ははっきり見えます。ただし、画像は必ず逆さまに置いて、投影した画像はまっすぐに立つことができます。（図 2–3 のように）

問：「射影燈」の用途は何ですか。

---

[1] ベンジャミン・ホブソン（Benjamin Hobson/合信、1816–1873）は、イギリスの宣教師、医師である。1839 年にマカオの医院で働き、そして宣教医として広州で病院を開設し働きながら、医学書を執筆した。中国に初めて西洋解剖学を伝えた『全体新論』が有名である。

[2] 合信　『博物新編』（一集・光論）、萬屋兵四郎、1872 年、42 頁。

[3] ウィリアム・アレクサンダー・パーソンズ・マーティン（William Alexander Parsons Martin/丁韙良、1827–1916）は、アメリカの宣教師である。1850年に中国へ渡り、漢字の音声表記システムを作り上げ、1963年にホイートン（Henry Wheaton）の『万国公法』を中国へ翻訳した。その後、1862年から北京の「同文館」の教習になり、1898 年に清政府から京師大学堂の総教習への任命を受け、現在北京大学の初代学長を務めていたのである。

答：画像が投影すると、目を楽しませるだけではなく、日月星辰の画像も投影できます。天体が投影されば、宇宙にように、自由に回っています。そのため、天体について話す時、常にこの方法を使います[1]。

また、1873 年に中国で掲載された徳貞の「鏡影燈説」[2]という文章を考察しよう。文章の中に、西洋からの幻燈機の構造、光源の製作、スライドの作り方、幻燈機の種類など様々な内容を紹介した。とりわけ文章に含まれている画像は西洋書物から直接に引用したので（図 2-4)、当時最も詳しい幻燈理論に関する論文と言える

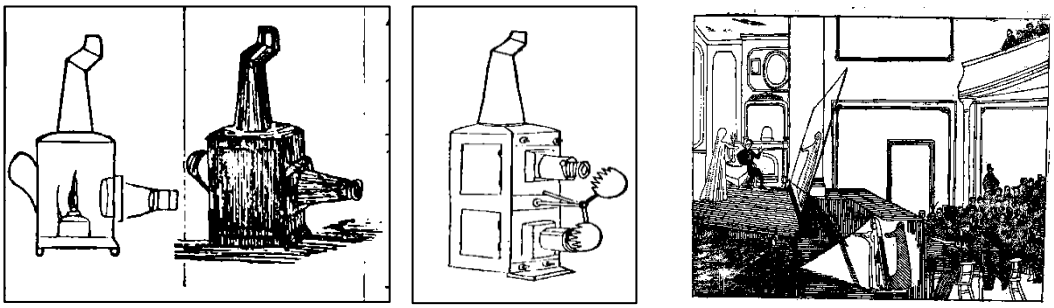


図 2-4

著作のみならず、宣教師たちが担当していた『上海新報』でも幻燈に関する内容が見られる。1864 年 11 月 5 日に掲載した「洋画をご覧にください」（「請看洋畫」）の中に、夜に鑑賞した「ガラスで描いた」ものは実際に「幻燈」である。また、1866 年 10 月 31 日の『上海新報』には以下の記事が書いてあった。

日曜日の夜の 6 時に、上海の同文館では、西洋から連れてきた数枚の「燈下畫景」（スライド）を見た。非常に美しくて、精巧である。簡単なスライドには、花、人物、珍しい動物が描かれたが、いちいち目をとめる暇もないほどである。また、イギリスの都市における風景や、海と川に氷が張ったことも見られた。ますます佳境に引き入れられるのは、川の上に、上下二段式の橋があり、上を車両が通行すると同時に、下に汽船が橋を渡していた。明らかに並外れていて予想外である。それに対して、複雑なスライドでは、地球は太陽を中心に公転しており、星と月は互いに照り輝くことがよく了解し

[1] 丁韙良『格物入門』（火学下章論光）、本山漸吉訓點、鴈金屋清吉、1869 年、41-42 頁。原文は以下のとおり。「問：射影燈何物。答：將畫影射於壁上，使人視之，物既放大，且極生動。問：其式何如。答：用鐵燈籠，闔其戸，令光不得外耀，上有煙筒出氣，使之灣曲，不能露光，在旁有管凸出，管嘴有雙面凸鏡，如諸葛燈，然管中有縫隙，以彩色繪成花卉人物之形，於玻璃片上，夾入其中，使影放大，射於壁上，顯而易見，玻片四圍，必須漆黑，惟畫處透光，射影始能明顯，但畫必倒置，其影乃正耳。問：射影燈何用。答：除照畫於壁，使人悅目外，又能照出日月星辰之圖，令其運行，旋轉活潑，如在空際，故談天家，多以此法形容之也。」（二十九図）

[2] 初出『中西聞見録』、第 9-12 期、1873 年 4-7 月。同じの内容は徳貞編集した『脱影奇観』（1873 年）に収録された。

た。後のスライドでは、昼と夜が分かれる。例えば、中原の日の出に対して、西洋の日の入りになった。暗くなったり、明るくなったり、互いに転換すると、昼と夜が分かれる。航海する汽船を見たら、地球が丸いことを信じられる。本当に人間の知識が増加できる[1]。

当時の中国人にとっては、映画による視覚報道が発達する前に、幻燈は絵と写真の投影によってニュースと知識を伝える理想なメディアであった。

三　草創期の幻燈興行

揚州・蘇州の「影燈」の系譜とは別に、1870 年代頃に新たな経路で「幻燈」の移行が行われた。1843 年に南京条約により、条約港として開港した上海は、イギリス・フランス・日本・アメリカなどの租界を形成し、中国各地だけではなく、西洋から持ち込まれた多様な文化により、ハイブリッドな都市文化が醸成された。もちろん幻燈の興行は外来文化の一部として積極的に展開された。よって、本節では、上海での「西洋影戯」（幻燈）の興行を簡単に考察していきたい。

1　「西洋影戯」をめぐる競争

筆者が調べるかぎりでは、上海における最初の「西洋影戯」の記録は 1874 年 5 月 28 日に『申報』に掲載された「丹桂茶園改演西戯」という広告である。具体的な内容は以下のとおりである。

明日の 17 日から、イギリス戯団の奇術師ワナの演出を招請して、奇術と影戯はそれぞれ登場する。非常に巧妙で、変化極まりなし、毎晩の 8 時から公開予定である[2]。

題名と内容から見れば、伝統的な「影戯」ではなく、西洋のイギリスから輸入した新たな演出であり、特徴としては、巧妙と多彩な変化が見られる。そのため、「幻燈」になった可能性が高い。続いて、1875 年 3 月頃に少なくとも、三つの劇場で幻燈会が開催した。『申報』には、幻燈と相関がある記事が見られる。

最近、イギリスの影戯団は上海へ来て、丹桂茶園で演出が行う予定がある。

---

[1] 原文は以下のとおり。「禮拜日晚六點鐘時，在滬城同文館内，觀西士帶來燈下畫景數十套，掀空玲瓏，無美不備，其小套如名花異卉，人物山水，奇禽異獸，固已目不給賞。他如英國京都城池屋宇，以及冰洋凝結。更有引人入勝之妙，嗣觀一大河，河上造一大橋，橋上行車，橋下行輪船，新奇巧妙，出人意表。其大套則見地球循日而行，星月交輝，護日護月，了如指掌。另有一畫，能分晝夜，如中原日出之時，即西國日入之際，一明一暗，互相轉運，而晝夜分矣。及觀輪船行海，益信地體之圓，洵足增人智慧。」

[2] 原文は以下のとおり。「明十七日起，特請英國戯院術之瓦納術師演戯，並演戯法影戯各套，極其巧妙，變化無窮，每晚八點起準演。」

その前に報道したが、昨日に茶園によると、戯団と相談の上決めて、12 日の夜に演出が開催する。広告が既に公開されたが、それによれば、この戯団はありとあらゆる姿態を表現できるし、言語に絶する。中国人は言うまでもなく、ヨーロッパの人だってめったに見ることはない。上海が開港して以来、各劇場は国家の法律を守って、全職業は休業していた。だから、役者たちは独自に嘆き暮らして、観客は関心がなくなりおもしろくないと思われた。今回外国からの（影）戯が来ることに、みんなが楽しみにしている。劇場は商売繁盛しているらしい[1]。（「開演影戯」、『申報』、1875 年 3 月 18 日）

その前に本紙にはイギリスの影戯団は上海へ来て、丹桂茶園で演出が行うと報道した。今日のニュースによれば、フランスからの商売人メーシーは、金桂軒戯園を借り貸して演出を行う。その中で、変化限りなし。各国の山・川・海の風景や動物たちなどが絵のように現れる。中国では上映したことがない。二つの劇場は相互に競争しており、それぞれ長所がある。上海の皆さんは、きっと見聞を広める。積極的に見てごらんなさい。信頼して間違いはない[2]。（「新到外國戯」、『申報』、1875 年 3 月 19 日）

最近、丹桂茶園と金桂茶園の二つの劇場で、外国からの影戯を開催した。その前に報道した。昨日に富春茶園から聞くと、今晩にも奇妙な影戯を行う。それに、電気を光源として、特に明るい。劇場たちは、様々な新奇をてらい、競争しているが、観客は顔をほころばせるだろう。そんなに楽しい夜を過ごすことが、なぜ良くないというのだろうか[3]。（「疊演影戯」、『申報』、1875 年 3 月 23 日）

幻燈の上映場所について、「丹桂茶園・金桂軒戯園・富春茶園」は当時の伝統演劇（京劇）の劇場としてよく知られていた。しかし、なぜ「西洋影戯」はこのような場所で初めて上映されたのか。周知のように、1875 年 1 月 12 日に同治帝が 19 歳の若さで早世し、3 年の国喪期になるため、全国の娯楽活動が一斉に禁止された。しかし、北京から遠く離れた上海では、劇場の支配人たちは

---

[1] 原文は以下のとおり。「近有英國影戯班來申，將擬于丹桂茶園開演，已列前報，昨悉該茶園已與戯班議妥，準於十二日晚開登場演劇，並已出有招貼，據招貼所稱，該戯班奇巧萬狀，莫可名言，不特中國人未經見及，即在歐洲等處之人，亦難得見之也云云，竊思本埠自開正以來，各戯館俱遵國制，全行閉歇，在伶人固抱向隅之嘆，而遊客亦覺興味蕭然。令得外國戯前來，吾知擊鼓三通，人皆仰首而望矣，其生意或得繁盛乎。」

[2] 原文は以下のとおり。「本報前列有英國影戯來申，擬在丹桂茶園演戯，今聞另有法國商人麥西者，今借金桂軒戯園演出，其中變化無窮，兼能演各國地方山川海景，禽獸百鳥，全図宛然如繪，中國並未到過。二園角勝，各擅所長。想在滬諸君，定然欲曠眼界，是必接踵往觀始，信余言之不謬耳。」

[3] 原文は以下のとおり。「近來丹桂金桂茶園均演外國影戯，已到前報。乃昨悉富春茶園亦於今晚起開演奇巧影戯，並用電氣引火，格外光明。從此領異標新，爭奇鬥勝，想閲者必更為眉飛色舞矣，遣此良夜，云何不宜。」

自らの利益を図るため、国喪期の短縮を希望した。そのため、3 月 19 日（旧暦 2 月 12 日）に丹桂茶園の経営者は特に京劇と区別される「西洋影劇」を選び、興行できるかどうかひとつ探りを入れてみた。政府と社会からの反応からみれば、多少融通され、上海の劇場たちは激烈な競争の中に勝ち取るために、「西洋影戯」を次々と上映した。

前文で引用した三つの記事でからは、今回「西洋影戯」を導入したのは宣教師ではなく、イギリス・フランスからの劇団と商売人であるとわかった。また、演出は長期ではなく、巡回興行の形で行っていた。さらに、「中国人は言うまでもなく、ヨーロッパの人だってめったに見ることはない」という記述は、大げさに言っている可能性は高い。しかし、ここから見れば、中国で「西洋影戯」が興行された時代は、ヨーロッパのファンタスマゴリーが流行している時代とまったく同じだろう。最後に注目すべきなのは、以前の幻燈の光源は火であるが、「疊演影戯」の記事では電気になった。幻燈の内容について、以上では「変化極まりなし」、「各国の山・川・海の風景や動物たち」しか述べていないが、以下の観客が書いた「見聞文」をさらに考察しよう。

1875 年 3 月 26 日の「觀演影戯記」及び 1875 年 5 月 1 日の「西洋影戯」という二篇の記事では、これまでの幻燈興行を詳しく書いてある[1]。特徴はいくつか挙げられる。

まず、上映の不安定性がある。「觀演影戯記」では、著者は二つの鑑賞経験を述べたが、第一回では、幻燈の機械的故障が発生したために、投影した画像は「もやっとしているから、ぜんぜん面白くない」と観客が感じた。記事の後半では、故障について若干説明している。西洋から運んでくれた幻燈機は、長い間使用していなかったので、それが故障の原因になった。さらに、光源には電気を使ったため、ガスが必要になった。しかし、中国のガスと西洋の幻燈機が合わなくて、その効果を発揮させることができない。そのため、光力が弱くて、投影する画像が見えにくいである。

次に、幻燈の題材と内容について、自然（四季の花、天気変化、風景、動物など）だけではなく、怪談に関する画像も多い。「西洋影戯」の記事では、スライドで登場した様々な変人を描いた。例えば、すっぽんのような人、腹が大きくて、膝まで垂れ下がる人や、胴がなくて、四肢と頭がある人などがあげられる。また、不思議な画面を描いた。ねずみが獣の口へ入り込んで、獣が噛んだ後、丸飲みにした。続いて、ねずみは恐れて何回も後ろへ退った。獣は口を開け、ねずみを持っていた。ねずみは急いで獣の口へ入った。前回と同じように、獣は丸飲みにした。繰り返して数十匹のねずみが食べられてしまった。

最後に、働く幻燈が登場した。記事「西洋影戯」では、幻燈は二種類に分けられている。「小戯法」と「大戯片」と呼ばれる。「小戯法」とは、簡単な幻燈

[1] 原文は本章の付録 2-1・付録 2-2 を参照。

であり、三つの箱の中に十二枚ずつのスライドがある。幻燈の内容は天文・地理、山・川・草・木や人物などである。「大戯片」は「動く幻燈」であり、投影される時、大きいサイズのスクリーンを用意する必要がある。スライドの例を取り上げる。一人が馬の上に乗り、体を前に傾けている。突然に後ろに倒れ、馬に伏せ、ついでに帽子を落ち、すぐに両手で取り上げた。

要するに、1875 年から、『申報』における幻燈に関する「記事」や「見聞文」はもっと数を増やし、動かない普通の幻燈のみならず、動く幻燈も相当広まっていたことがうかがえる。

2　顔永京が主催した幻燈会

前文で述べた映写技師は宣教師や西洋劇団の商売人であるが、今まで調べたかぎりでは[1]、初めて幻燈を上映した中国人は顔永京である[2]。1885 年 11 月～1886 年 1 月に、顔永京と友達同士が上海で地球をめぐる旅行という主題の幻燈会を開催した。残念なことに、当時のスライドは発見されていない。しかし、『申報』には、幻燈会に関する大量の記録が残されている。相関文献は以下のとおりである。

時間（旧暦）	題名	内容
1885 年 11 月 18 日～23（十月十二～十七）	西法隠戯助賑	11 月 21 日（第 1 回）、23 日（第 2 回）の幻燈会の広告
1885 年 11 月 19 日（十月十三）	影戯移賑	11 月 21 日、23 日の幻燈会の案内
1885 年 11 月 23 日（十月十七）	観影戯記	見聞文
1885 年 11 月 23 日（十月十七）	影戯助賑	11 月 23 日の幻燈会の案内
1885 年 11 月 25 日（十月十九）	観影戯後記	見聞文
1885 年 11 月 28 日（十月廿二）	重演影戯	11 月 28 日（第 3 回）の幻燈会の案内
1885 年 11 月 30 日（十月廿四）	影戯勝語	見聞文
1885 年 12 月 3 日（十月廿七）	影戯翻新	12 月 3 日（第 4 回）の幻燈会の案内
1885 年 12 月 3 日～5 日（十月廿七～廿九）	續演影戯助賑	12 月 3 日、5 日（第 5 回）の幻燈会の広告
1885 年 12 月 7 日（十一月初二）	觀影戯續記	見聞文
1885 年 12 月 8 日～9 日（十一月初三～初四）	再演影戯集資助賑	12 月 8 日（第 6 回）、9 日（第 7 回）の幻燈会の広告
1885 年 12 月 9 日（十一月初四）	影戯紀餘	見聞文
1885 年 12 月 11 日（十一月初六）	影戯紀略	見聞文
1885 年 12 月 17 日～１９日（十	再演影戯助賑	12 月 18 日、19 日の幻燈会の広告

[1] 李長莉 『近代中国社会文化変迁録』（第 1 巻）、浙江人民出版社、1998 年、582-585 頁。
[2] 顔永京についての紹介は本論の第一章を参照。

一月十二～十四）		
1885 年 12 月 19 日（十一月十四）	續觀影戲記	見聞文
1885 年 12 月 21 日（十一月十六）	重観影戲記	見聞文
1885 年 12 月 25 日（十一月二十）	影戲誌略	12 月 26 日の幻燈会の案内
1885 年 12 月 26 日～27 日（十一月廿一～廿二）	影戲又演	12 月 26 日（第 9 回）、27 日（第 10 回）の幻燈会の広告
1885 年 12 月 28 日（十一月廿三）	戲資助振	見聞文
1886 年 1 月 7 日～9 日（腊月初三～初五）	影戲又演	1 月 7 日（第 11 回）～9 日（第 13 回）の幻燈会の広告
1886 年 1 月 23 日（腊月十九）	彩票及影戲集欵彙登	三百四十六元四角（演出費用六十七元一角）
1886 年 2 月 9～18 日（正月初六～正月十五）	六十六号画報出售	「點石斎画報」六十六号の案内（幻燈会の内容を付き）
1886 年 2 月 10 日（（正月初七）	賑欵清單	二百七十九元三角
1934 年 3 月 6 日（二月初一）	四十九年前的上海影戲談・拾玖	1885 年 11 月 23 日の「観影戲記」の内容

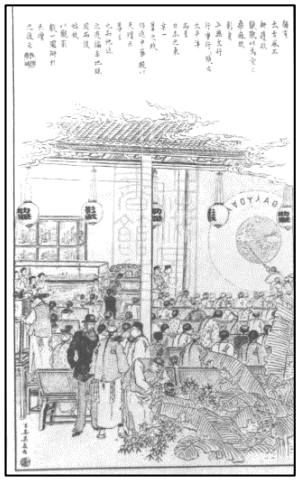
以上のように、『申報』に掲載された顔永京が主催した幻燈会に関する内容から見れば、今回の幻燈会は四ヶ月を続き、少なくとも 13 回も行った。とりわけ、『點石斎画報』にはスライドの画面と当時に上映していた様子が記録された。これから、幻燈会の背景、上映の様子、幻燈の内容、観客の反応など四つ側面から分析していきたい。

この幻燈会が行われた目的は、収益は難民を救済することにあった。最終的な統計によれば、寄付金はあわせて二百七十九元三角になった[1]。言うまでもなく、この幻燈会は大成功したが、顔永京にとっては、ちょっと不思議かもしれない。計画する前に、彼は幻燈が遊びであり、容易にみんなの前で示していないと考えていた[2]。これでも分かるように、当時の知識人は幻燈を教育・啓蒙の装置としてまだ十分意識していない。また、『申報』が言及した顔永京と呉虹玉という人物は、アメリカに留学したことがある中国籍の宣教師であり、先述したとおり、宣教師たちは幻燈の中国への導入と密接な繋がりがあることをここでも示している。さらに、注目すべきは、幻燈会を最初に開催していた場所、上海の格致書院である。この学校はロンドンのロイヤル・ポリテクニックに倣って開校したので、幻燈を教育の道具として使用することを重要視した。それゆえ、顔永京たちが格致書院を選んだ理由は、ミッション・スクールでありかつ、さらに幻燈機や上映の教室などの設備が整っていたからだと推測できる。

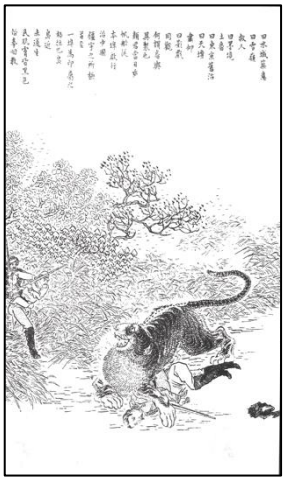
[1] 「彩票及影戲集欵彙登」（『申報』、1886 年 1 月 23 日）及び「賑欵清單」（『申報』、1886 年 2 月 10 日）を参照。

[2] 「観影戲記」、『申報』、1885 年 11 月 23 日。原文は以下のとおり。「顔君以為事屬遊戲，尋常，固然不輕示人也。」

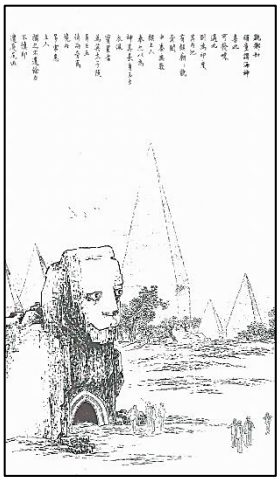
次に、「観影戯記」[1]の内容及び『点石斎画報』の一枚画像（図 2–5）と結びつけ、幻燈を上映していた様子を論述する。幻燈会は午後 7 時から 10 時まで、およそ三時間で行われた。百人以上収容できる格致書院の講堂には、人がぎっしり詰まっていた。講堂の周りに、西洋からの科学装置がいっぱい並べられ、見やすい所に、「影戯」「助賑」などと書かれた灯籠が掲げてあった。呉虹玉が操作していた幻燈機は四角くて、高さが三・四尺である。上部は煙突があり、中には小さいランプが設置された。幻燈機は小さい四角いテーブルの上に置き、大きなスクリーンに向いていた。幻燈の光源は「輕養氣」（酸水素ガス）燈であり[2]、時々ガスを使い切ってしまう可能性があった[3]。それに対して、顔永京は弁士として観客に幻燈の内容を説明していた。彼は「スライドを指しながら、決して面倒がらないように観客に話した。観客たちは真剣に話を聞き、大きな声で騒ぐ人がいない」[4]。それに、幻燈を上映する時、現在の映画館と同じように、基本的に明かりを消した全暗環境である。最後に気になる点は、図 2–5 のように、一人が楽器を弾いており、当時の幻燈会には音楽の要素も含まれていたということである。



（図 2–5）[5]



（図 2–6）[6]



（図 2–7）[7]

さらに、スライドの内容は何だろう。第一回の幻燈会では、およそ 100 枚以上のスライドが展示された。先行研究では、このスライドは写真ではなく、手描きスライド（ガラス）と思われている[8]。幻燈は、顔永京は地球をめぐる旅を

---

1 「観影戯記」、『申報』、1885 年 11 月 23 日。原文は本章の付録 2–3 を参照。
2 「西法隠戯助賑」、『申報』、1885 年 11 月 18 日。
3 「影戯勝語」、『申報』、1885 年 11 月 30 日。原文は「顔君曰，今畫未多裝電氣，故不能多演」である。
4 「観影戯記」、『申報』、1885 年 11 月 23 日。原文は「顔君具口講指畫，不憚紛煩，人皆屏息以聽，無敢嘩者」である。
5 張奇明編『点石齋画報』(2)、上海画報出版社、2001 年、277 頁。
6 『点石齋画報』(2)、265 頁。
7 『点石齋画報』(2)、267 頁。
8 唐宏峰「從幻燈到電影：視覺現代性的脈絡」、『傳播與社會學刊』、第 35 期、2016 年、200 頁。

順番に、幻燈でそれぞれ上映したが、内容は、沿道の風景、外国の建築、世界各国の迷信や風習などである。例えば、インド地区における肌の黒い少女、赤道を通過している際に竜王を演じる水夫、神様としているサル、人を食い殺す虎、荷物をいっぱい背負わされるラクダなどが挙げられる。また、エジプトにおけるギザの大スフィンクス、スエズ運河、フランス、ドイツ、イギリス、アメリカ、日本など様々な世界の風景も見られた。しかし、『点石斎画報』における画像はありのままに描くものではないと思われている。例えば、人を食い殺す虎という一枚は写意の手法による作品であり（図 2-6）、またピラミッドの画像は実際の建築と大きな違いがあることを挙げられる（図 2-7）。ここで、スライドと現場の間に、実際どのくらい差異があるかまだ判断できない。

最後に、観客の視座から考察しよう。観客の反応を見れば、この幻燈会は非常に人気にあった。第 1 回の幻燈会を見れば、開始の時点でもう満席になっていた。2 回しか計画しない幻燈会は、人気のため、何回も上映回数を増加した[1]。それで、幻燈会に関する見聞文では、「遊び楽しみながら、貧しい人を救済する」と「幻燈によって、見聞を広くするのみならず、社会へ助言し、様々な利益がある」しばしば指摘された[2]。さらに、最も人は、『点石斎画報』に掲載した画像を通して、西洋の風景及び幻燈のイメージを了解した。

要するに、顔永京が開催した幻燈会は、当時の中国人にとって、西洋を認識するきっかけにった。幻燈会で展示した内容は、中国人の西洋想像と一致しているため、当時の上海人が夢中になった。また、幻燈会を通して、当時の知識人は、幻燈が教育・啓蒙の装置として利用されていったと意識できるだろう。

3 初期の教育幻燈

20 世紀以後、「影戯」は「幻燈」と名前を変えた。また、幻燈の投影装置は、以前の木製に対して、金属製になった。そして、光源も電気燈が使用されるようになった。さらに、投影像は大きくて明瞭になったので、大勢の観客を集めることも可能になる。

清朝の末に出版された教科書の中で、「幻燈」という語彙が使われ始め、幻燈会に関する内容がたくさん書いてある。例えば、陳文哲が編集した『普通応用物理学教科書』では、「光学」の知識を紹介する際、「幻燈機」の構成、レンズと光源の役割という内容が含まれている[3]。（図 2-8）

---

[1] 「影戯助振」（『申報』、1885 年 11 月 23 日）及び「影戯翻新」（『申報』、1885 年 12 月 3 日）を参照。
[2] 例えば、「観影戯續記」、『申報』、1885 年 12 月 7 日。原文は「影戯之設，可以資涉歴，可以广見聞，更可以資勸誡，一挙而数善備焉」である。
[3] 陳文哲編『普通応用物理学教科書』、昌明公司、1908 年。

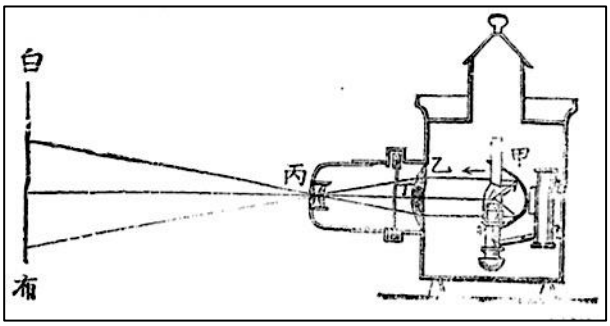


図 2-8

この本は出版された後、清朝の政府が検定を行なう中学生の教科書になった。また、教科書に書かれているところによれば、「日本高等師範講師和田猪三郎の授業と参考文献」に基づいて編集され、その参考文献には日本人の学者本多光太郎、田中三四郎などの著作も見られた。それに、本の最後に、中・日・英の語彙対照表が付いている。そのため、当時の幻燈知識に関する教育は日本から大きな影響を受けていたのだろう。

1910年代になって、幻燈は様々な分野で使用された。例えば大学教育である。1916年に刊行された第86期の『清華周刊』には、「邢契莘先生幻燈演講記」という文章がある[1]。この中に、「今学期の第一回目の幻燈講演」という項目があるので、幻燈講演は清華大学における定期活動の一つであると考えられるだろう。また、文章で言及するのは、アメリカのマサチューセッツ工科大学を卒業した清華生邢契莘先生が国防教育をテーマとして講演をし、軍艦・飛行機・大砲などの80枚スライド写真を展示したということである。そのほか、芸術学の授業では、常に幻燈によって建築・絵画の作品を示した[2]。また、知識人は授業で実物が使われるというよりも、むしろ便利な幻燈を使用することをアピールし始めた[3]。1920-30年代に入ると、学校では、幻燈と映画が両方使用され、幻燈と比べて、映画は先進的な技術と考えられた。しかし、一部分の教師の考えでは、幻燈と映画は、各自の役割を果たすため、合わせて使用することを勧めた。授業の時、学生にとって、静止のスライドで展示する知識は、理解しやいと思われている」[4]。

また、教育だけではなく、公共施設で行った演説会において幻燈も登場された[5]。新聞には幻燈の販売についての広告が見られた。例えば、1911年4月18

[1]「邢契莘先生幻燈演講記」、『清華周刊』、第 86 期、1916 年、5-7 頁。
[2] 華林「幻燈講演」、『華安』、第 2 巻第 4 期、1934 年、4 頁。
[3] 紹衣「幻燈」、『学生雑誌』第 5 巻第 1 期、1918 年、10-19 頁。
[4] 陸銘之「電影与幻燈在教育上価値的比較」、『教育与民衆』、1936 年、22-25 頁。
[5] 例えば、「青年会開半月演説会」(『申報』、1910 年 4 月 19 日) 及び「中国青年第二次影灯演説」(『申報』、1908 年 5 月 30 日)。

日の『順天時報』に掲載された「鶴淵幻燈舗」の広告である（図2-9）[1]。注目したいのは、店の住所は「東京市浅草区並木町四番地」である。実際に明治20年頃に開業した「鶴淵幻燈舗」は日本幻燈史で非常に重要な役割を果たし、とりわけ店主の鶴淵初蔵は、文部省から依頼されて幻燈製作を行った[2]。広告によれば、「鶴淵幻燈舗」では、幻燈機やフィルムや映画（幻燈用スライドのことを当時はこう表記した）などを購入できる。ここから見れば、当時の中国では、日本から幻燈機を購入していた可能性がある。

図 2-9

四　幻燈と映画の関係

19 世紀末から 20 世紀初期にかけて、幻燈と映画という当時の新しいメディアは中国の社会で共存している。しかし、長い間に両者の呼称は曖昧になるので、先行研究の中では、幻燈と映画をめぐる論争が絶えず起こった。

まず、『申報』における幻燈の呼称を取り上げる。

掲載の時間	記事の題名	幻燈の呼称
1875 年 3 月 26 日	観演影戯記	影戯
1887 年 12 月 27 日	射影鏡会謹白	射影鏡
1889 年 10 月 21 日	万花楼書館電戯	電戯
1896 年 6 月 29 日	徐园告白	西洋影戯
1908 年 5 月 30 日	中国青年第二次影灯演説	影灯

上の表に示したように、幻燈が 1874 年に上海へ登場した際、常に「影戯」、そして「射影鏡」、「電戯」、「西洋影戯」、「影灯」などと呼ばれた。1890 年代まで、新聞と書籍などで「西洋影戯」と言及すれば、一般的に、「幻燈」を指した。周知のように、程季華の『中国映画史』によれば、映画が最初に中国で上映されたのは、1896 年 8 月 11 日に、上海閘北唐家弄にあった「徐園」又一村の茶楼で、「西洋影戯」と呼ばれたフランスの短編映画である[3]。しかし、近年の研究では、この日に上映したのは映画ではなく、幻燈である[4]。なぜなら、前文で

[1] 「鶴淵幻燈舗」、『順天時報』（2776 号）、1911 年 4 月 18 日。
[2] 岩本憲児『幻燈の世紀 ── 映画前夜の視覚文化史』、森話社、2002 年、127-129 頁。
[3] 程季華編　『中国電影発展史』（第一巻）、中国電影出版社、1981 年。
[4] 黄德泉「電影初到上海考」（『電影芸術』、2007 年第 3 期、102-109 頁）及び唐宏峰「幻燈与電影的辯證 ── 一種電影考古学的研究」（『上海大学学報』第 33 巻第 2 期、2016 年 3 月、40-60 頁）を参照。

指摘したように、8 月 11 日以前に、「西洋影戯」という言葉も何回も『申報』で出てきたので[1]、同じく「幻燈」を指す可能性が高い。また、『申報』の掲載した内容には、幻燈が興行する設備と条件に対応する部分が多いのである。

そのほかにも幾人かの研究者たちは中国における最初の映画興行について研究したが、いずれにしろ諸説紛紛である。例えば、中国に輸入された「影戯」は香港経由上海へ、そして上海経由内陸へと紹介されたので[2]、最初の上映場所は香港の禮査飯店で、1897 年 5 月 22 日のことであった[3]。また、1896 年 7 月 14 日に漢口領事館で上映した「ルュミエール兄弟作品」という指摘があった[4]。要するに、この問題に関する根拠の欠如と不明点のため、まだ結論を出していない。よって、1896 年頃では、「西洋影戯」は「幻燈」と「映画」を両方指していた。その後、区別するために、映画の「呼称」は、「電光影戯」を経て、1906 年頃に「電影」を命名した。

周知のように、幻燈が本質的な影響力を映画に対してもつのは、映画の草創期に限られている。しかし、投影装置によってスクリーン上に映像を映すという観点から見れば、幻燈と映画は連続している。幻燈会では、幻燈機は部屋の中央に配置されたうえで、幻燈の前面を除く、三方は囲われ、その中に操作者が位置した。観客は、椅子に身体を固定され、視線を映像へ集中するよう方向づけられている。また、幻燈の光は、夜の闇に溶け込む観客とは分離され、注意を集める。さらに、弁士（説明者）がスクリーンの前に立ち、注目すべきところを指し示すことで、観客の注意を誘導したのである。こうした空間構成のスタイルは、その後の教室での幻燈授業、及び映画鑑賞と同じであろう[5]。

そのために、映画の視覚体験を考察すれば、映画前史としての幻燈の受容も注目しなければならない。次の章では、幻燈の鑑賞から登場した中国作家を例として、幻燈と映画の繋がりをさらに考察していきたい。

---

[1] 例えば、1896年6月29日の『申報』に掲載された『徐園告白』では、「文虎清曲、童串戯法、西洋影戯」と書いてあった。

[2] 程樹仁編『中華影業年鑒』（大東書局、1927年、第17頁）、及び鄭君里『現代中国電影史略』（良友図書印刷公司、1936年、第8頁）を参照。

[3] 林吉安「关于電影初到中国的史料補証」、『当代電影』、2017 年第 2 期、117-122 頁。

[4] 魯曉鵬「盧米埃爾兄弟電影在中国放映考」、『電影新作』、2015 年第 1 期、60・66 頁。

[5] 大久保遼 『映像のアルケオロジー：視覚理論・光学メディア・映像文化』（青弓社、2015 年、101 頁）及び前川修「複製の知覚 ── スライド鑑賞の諸問題」（哲学研究、570 号、2000 年、96 頁）より。

付録 2-1 「観演影戯記」、『申報』、1875 年 3 月 26 日

乙亥正月，滬上各戯園以遵　國制故皆停演至花朝日，為釋制之期。是夜，有英法諸商借金桂、丹桂兩園演影戯焉。余因與二客同赴丹桂，以觀其技。乃演未逾時，而燈已欲施，凡山川亭臺以及鳥獸草木之致，惟覺一片模糊，毫無生趣。即有機關搖動者，亦不能圓轉自如以，故座客皆有倦容，而余亦有不欲觀之歎矣，遂偕二客回旅。次翌日，復有邀往者，余因以疾辭。至望夕月，如書寂處無聊。同舍生來謂余曰，如此良夜，曷不及時行樂乎。因又嬲，余至丹桂員，余不欲故拂其意遂與之偕往。至則甫經開演，見燈光明亮倍于前夜，俄聞八音琴鳴，則暮上月洞已現出無數奇葩異卉，若牡丹，若荷芰，若桃李，若蘭菊，皆采成五色。絢爛迷離，頃刻之間，又如皓月當空，明星墜地，忽又變成一花籃，其籃內水波微動，靈妙異常。真莫測其底蘊，有知之者曰，此萬花筒也。筒有六十四門用明電氣引之便，絡繹不絕，今所演者僅十之一二耳，花筒既收，正戯始登，或峻嶺崇山，如入山陰之道，或重樓複閣，如規建章之宮，或如電光閃爍雨默欹斜，或如水結陰山雪凝瀚海，他若飛鳥投林，遊魚入水，舟行海角，月映波心，亦不勝枚舉。尤所奇者，有一黑人於樹林間，盤旋損上，跳躍如飛，有時一足高翹，如金雞之獨立，有時曲躬下俯，如飢鷹之騰空，種種新奇迥非昔比，座上諸客無不擊節稱賞。同舍生曰，今夜何如。前夜余曰，前夜不若也。生曰，大抵奥妙之技不與人以易窺。故初見之耳而不以為奇，細觀之而終覺有異，使子不復往觀，則彼奏技之神妙，終無以白于之前，不亦屈哉。余曰唯唯。旁又有一客謂余曰，此戯由泰西來此，久不開動故致滯塞，及演過數次，便覺生動至基，內燈光雖由電氣所引然，必與煤氣相合，乃能照耀，逾常中國煤氣較外國高一尺，有奇初演時，氣不相洽，故致暗昧耳。余歸後，寢不能寐，因起而嘆曰，影戯至小也，演影戯者亦尋常之技也，而猶不可執一以概其餘，況觀人乎，夫天下之才智之士，足以有為者，徒度亦不少以生不逢時，動遭擯棄，而刻以繩之者，復沒具所長形，其所短遂至偃蹇終身，此豈才之不足致用乎亦觀人者之不審耳，言念及此悵，觸於中因泚筆而為之記。

付録 2-2 「西洋影戯」、『申報』、1875 年 5 月 1 日

連宵在友人處,西洋影戯頗堪悅目,看法用射影燈一盞,對准其光,使乎射粉壁上,將有戯法玻璃片正燈罩前,逼光得影,作壁上觀,其上人物具備五色繽紛極惝怳離奇之致,有人首大如盆,神細如瓜,亦有身體平等鬚眉盡可辨也。□獸物多異類象形,惟肖皆可,諦視此小戯法得三匣,每匣有十二燈片,其天文地理,山川草木, □人物諸式,可以活動之大戯片共有兩箱,則須以帛滿障壁,間而則取視焉星斗珠, □如塩米凌雜作作有芒月影斜横日光。□曙晦明畢現此成象之奇也,山高下各具形勢,陰陽異觀,間有雲氣。□其上河水湧流源委, □悉舟楫宛在有輪船鉅管濃煙正騰,沿堤植木比屋而森立,芳草舖地一望如揩,此成形之巧也,至其設色華豔,似多得春夏氣者,視影中人竟朗朗如玉,山行屋宇,鱗叠氣象,六備秋雲布陰,作將雨之勢,隆冬積雪簷瓦,凸凹處有厚薄。林幹白色如凝凍,然内人形之最異者,其首大蔽身四肢僅如鼈。又一人腹肥垂膝下, 傍立一無身軀人,但有手足頭具而已。其戯片多運以機巧,可以撥動,故有左右轉顧者,上下其手者,無不伸縮自如,倏坐倏立,忽隱忽現,變動異常。有人騎一馬,身向前探,陡然往後一仆,偃臥馬背,落帽於地, 反接兩手以拾之。有鼠自下而上，入一獸口,内數嚼而吞,繼至者,却退數步,似作防恐狀,獸張口待之。鼠遽入,嚼吞如前,如是者数十鼠。水龍一架,裝點成彩,勢如本埠之滅火龍,花筒數且亦似真,有火屑噴飛,種種用物,俱極精巧，難以縷述。並有中國東洋諸戯式,與本埠各戯園所演,無異其中景象,逼視皆真,惟是影裏乾坤中之,幻殊令人歎可望不可即耳。

付録 2-3 「観影戯記」、『申報』、1885 年 11 月 23 日

地球之大，海居其七，合亞、西亞、亞非、利欧羅巴、南北亞、美利加、計五大洲，僅得十之三分。徑行三萬里，從前必九閱月始可環行一週。自法人雷彼斯開濬蘇彝士河，由紅海北土之近埃及者鑿為水道，直達歐洲，而後九十易晨昏，全球即可行遍。泰西人士，咸稱其便，群以為千萬年利賴在於此矣。而中土迂拘之士，足不出戶外，日惟手高頭講章，壞爛時，墨咿哦。卒歲不知其他試語。以五洲之廣大，萬國之紛繁，不特法度，方興瞠目，不能對答，即何者為英俄，何者為德法，亦且茫乎莫曉無異。瞽者之叩槃，亦有性成倔強者，且怫然作色，曰我中朝堂堂，大一統，撫有中外凡有，不隸版圖者，皆番儸耳峒苗耳，鳥足以掛諸齒頰，噫即是以言而欲求，精通時事，熟悉與圖，以備他日皇華之選，譬之欲北轍，而南其轅，其尚能由漸而至平。顏君永京，素習西學，濟人濟物，惻隱為懷，常有見於迂儒之物，而不化，概然與浮海之思，意欲博攷。咨以備國家之稽攷，於是攜輕裝附輪舶,環遊地球一周,以擴聞見,歷十數寒暑，始返中華,則行囊中貯畫片百餘幅,皆圖繪各國之風俗、人情、禮、樂、刑、政以及舟、車、屋宇、城郭、冠、裳、山、川、花、鳥,絕妙寫生,罔不曲肖。暇時置機器上，以輕養氣燈映之,五色相宣,歷歷如睹,俗謂之影戲。滬上某西伶曾一演之顧，顏君以為事屬遊戲，尋常，固然不輕示人也。本年兩粵告災，山左及各沙洲，亦無不哀鴻遍野。除王陳李施，諸善士竭力籌賑外，其餘如書畫醫藥，鐵筆照相，諸家亦無不善與人同集資勸，助顧事屬數見未免若土飯塵羹，雖有善心，終無實濟。顏君曰，喜新厭故人之常情，戲劇亦創見之端曷，弗張之大廷廣眾中，俾諸君眼界一恢，當不吝傾囊資助乎，遂商之，格致書院中西董事於本月十五十七二夜，在院中正廳開演。以七點鐘為始，十點鐘為止，入觀者人輸洋蚨五角，全數歸入賑捐。月圓之夕，攤書既畢，挈伴往觀。至則報時鐘方敲七下，座上客已滿，見李君秋坪，謝君綏之，黃君子元，已先在相與立談數□時，則堂上燈燭輝煌,無殊白晝。顏君方偕吳君虹玉安設機器,跋來報往,趾不能停。其機器式四方,高三四尺,上有一煙囪,中置小燈一盞,安置小方桌上,正對堂上屏風,屏上懸潔白洋布一幅,大小與屏齊。少選,燈忽滅,如處漆室中,昏黑不見一物。顏君立機器旁，一經點撥，忽布上現一圓形,光耀如月,一美人捧長方牌,上書群賢畢集四字,含睇宜笑,宛轉如生。洎美人過而又一天官出,絳袍烏帽,弈弈有神,所捧之牌與美人撫異,惟字則易為中外同慶矣。由是而現一圓地球,由是而現一平地球。顏君俱口講指畫,不憚紛煩,人皆屏息以聽,無敢嘩者。顏君之出遊，從滬上始。故地球即畢，即接演虹口之公家花園。即又現浦江清曉圖，海天落日圖，是為航海之始。不多時，又現格拉巴島，是島居民俱屬回教，云係印度之屬地，其轎如箱，然兩人舁之以行。一女子半身微露，雖黑如黝漆，而拈花一笑，亦解風情。計全島景象繪為四圖，隨解維至赤道西例，輪帆過此，水手必扮作龍王，演劇跳舞，凡未經赤道之人，見之必肅恭下拜。又為一圖，至此則為印度之開兒克道。□帆檣林立，估客如雲，一鬧市集也。入內地至勃乃叩司河，為印人澡身處。復至一廟中，奉數獼猴，緣樹跳躍。土人皆羅拜以為神。適英太子遊行至此，長身玉立，身衣淺紅衣，印員咸陪侍焉。印地多虎患，土人獵之不遺餘力。復過安定海邊，是海屬天竺，為古時文殊誕生處。計閱六圖，而印地之遊畢。既而現出米祿港風景，自為入埃及之始。埃人亦信回教，其謨罕默特廟以石製成，規製極宏敞。廟中有先王石像，高可十餘丈。埃王之墳則四方而銳其巔，二三千年前古蹟也。有一石像人首，而獅其身。顏君曰是亦古廟，人從口中出入，誠奇矣哉，其國文武兩員亦皆圖，其半身像。埃京，名鉛羅，無舟楫之利，貨物皆載以駱駝。共現八圖而埃事已觀止。遂接觀蘇彝士河初繪一全圖，既又繪船過蘇彝士河圖，篙楫帆桅，頗形熱鬧。漸漸入地中海至法屬愛而及哀司是地。雖為法屬，然教則不從法而從回，士女皮髮皆黑，又分繪七圖。然後至大洋，出惡帕斯，抵英國帕志嗎斯埠，直達倫敦。倫敦在退姆斯河邊，終年有霧，其士女之丰昌，人物之饒富，五洲弁冕，無俟贅言。折而至巴黎，斯是為法都。復折而至西班牙，古名大呂宋。次第至德之伯靈，奧之維也納，美之華盛頓京，

紐約埠，俄之聖般得羅堡，日本之東京，中國北京之天壇。然後言旋滬上，而顏君之遊畢，顏君之影戲亦竣矣。顏君之言曰，人有鍵戶讀書欲攷，地輿而不得一經。今夕觀覽，既可畢振災之願，又可供攷証之資，然則雖曰戲也，顧可以戲目之哉。我獨惜是戲，演於黑室中，不能操管，綜紀致其中之議院王宮，火山雪嶺，山川瀑布，竹樹煙波，僅如電光之過，事後多不克記憶。獨記一事，有足為薄俗風者，西班牙一高山，氣候極冷，積雪不消，人行其巔，輒為顛墜。有善士卜築其際，教犬使馴擾，頸間懸酒具，身上被毡條，見有仆于雪內者，犬即群為之掖起，披以毡條，飲以煖酒，俾得死而復甦。噫今之人，勢利存心，炎涼頓易。見人得意則趨奉之，見人失意則揶揄之。甚且落阱下石，肆意傾排。雖曰忝然人面，我以為直犬之不如矣。然則是戲也，可以擴見聞，可以振飢饉，抑且可以愧澆漓戏云乎哉。

第三章　「幻燈事件」から登場した作家

―― 魯迅の視覚体験を中心に

周知のように、文字が世界の中心となる前、人間は視覚により自然と社会を認識していた。しかし、視覚は単に人間の感覚の一つに過ぎず、ほかの感覚よりも、相対的に低い地位に置かれていた。印刷術の発明後、意味は活字を通じて伝達されるようになり、視覚の作用は徐々に軽視されていった。だが、幻燈・映画をはじめとする新しいメディアが発明されるに従い、文化のなかで視覚の役割していった。そして科学技術により、視覚の世界は私たちの眼前に猛烈な勢いで展開を始めた。このような背景のもと、中国近代文学にはどのような状況が現れているのか、その点を探ることが本論の目的である。

前章で述べたように、発明からたった200年ほどで、幻燈は光と影が織り成すおもちゃであるだけではなく、幻燈の興行は教育と娯楽と兼ねたイベントになった。とりわけ、20世紀初期に上海のような大都市では、映画が普及するまで、あるいはその後も数十年にわたって、劇場に巡回してくる幻燈上映会はポピュラーな娯楽だった。しかし、ただ幻燈の社会価値を考察するだけではまだ十分とは言えない。視覚イメージと文字が競合する過程で、それらがいかに意味を表現してきたのか、つまり幻燈と文学はどのような関係なのか。

中国近代文学史では、代表的な例として挙げられるのは、魯迅の視覚体験である。本章は、4つの部分から構成されている。まず、「幻燈事件」に関する先行研究を整理する。次に、魯迅の各時期の映画体験を簡単に紹介したい。さらに、「魯迅書簡」、「魯迅雑文」における視覚観を考察する。最後に、魯迅の作品ごとに詳細に分析し、「視覚体験」は魯迅文学にどのような影響を与えていたかをまとめる。

一　幻燈事件と作家の原点

1　幻燈事件の出典

「幻燈事件」は1923年8月に出版された短編小説集『吶喊』（新潮社、1923）の序言の一部分としてはじめて書かれている。また、同じ文章は1923年8月21日に北京の『晨報・文学旬報』[1]の第一・二版に掲載された（図3-1）。商業宣伝の手段として見られたが、著者の魯迅にとって、大手メディアに発表した「吶喊自序」は最も重要な「宣言」と言えるだろう。1904年から1906年にかけて、魯迅は日本仙台医学校で勉強していた。ある日、魯迅は授業で日露戦争に関する幻燈（映画）を見た後で、中国人にとって大切なのは、医学ではなく、精神を改造することだと考えた。そのために、医者になる計画が変わっていった。原文は次のようになっている。

図 3-1

生物学の教授法が、いまではどのくらい進歩したものか、私はもはや知らないが、ともかく当時は、幻燈を使って、微生物の形状を見せた。そこで、ときに講義が一段落してもまだ時間が来ないと教師が風景や時事の画面を映して学生に見せ、あまった時間をつぶすことがあった。当時は、ちょうど日露戦争のころだったから、当然戦争に関する画面も多かった。私はこの教室で、しばしば同級生たちの拍手と喝采に調子を合わせなければならなかった。あるとき、私は思いがけず、久しく会わずにいた多数の中国人たちと突然画面でお目にかかった。一人が中央に縛られていて、多数が周囲に立っている。そろって体格はいいが、無表情である。解説によると、縛られているのはロシアのために軍事スパイをはたらいたもので、いましも日本軍によって見せしめのため首を切りおとされようとしているところ、そしてとりまいているのは、この見せしめの盛挙を見物に来た人々だということであった。

この学年が終わらないうちに、私はもう東京にきてしまった。あのとき以後、私は医学が緊要事ではない、と思ったからである。およそ愚弱な国民は、体格がいかにたくましく、いかに頑健であろうと、せいぜい無意味なみせしめの材料と見物人になるだけのことだ、どれだけ病死しようと、不幸だと考えることはない。だから、我々が最初にやるべきことは、彼らの精神を変えることだ、そして精神を変えるのに有効なものとなれば、私は、当時は文芸

[1] 『晨報』は 1916 年 8 月 15 日に創刊された日刊紙である。特に『晨報副刊』 は当時の「四大副刊」の一つとして、魯迅の「阿Q正伝」が連載されたこと等で、五四運動の新思潮がその恩恵を受け、中国近代文学史に於いても評価を得ている。『文学旬報』は『晨報副刊』に属する。

を推すべきだと考え、こうして文芸運動を提唱しようと思った[1]。

しかし、「幻燈事件」および自伝に関する内容は「吶喊・自序」のみではなく、別の文章にも書いてある。注目すべきなのは、露探処刑の場面の叙述には異同があることである（下掲表を参照）。

「ロシア語訳『阿Q正伝』序および著者自叙伝略」（1925）[2]	そこで、私は仙台（Sendai）医学専門学校に入って、二年間学んだ。ちょうど日露戦争のときで、私はたまたま、映画で一人の中国人がスパイを働いたので斬られようとしているところを見て、そのためさらに、中国ではまず新しい文芸を提唱しなければならないと思ったのである。そこで、私は学籍を捨てて東京に戻って、数人の友人と細やかな計画を立てたが、次々に失敗した。
「藤野先生」（1926）[3]	二年になると細菌学の授業が加わって、細菌の形態は全て映画で映し出された。授業が一段落して時間が余ると、時局のフィルムを何枚か写したが、勿論全て日本がロシアに勝ったところばかりだった。だが、たまたまそこに中国人が混じっていた。ロシア人のスパイをつとめて日本軍に捕らえられて、まさに銃殺されようとしているのである。それを取り囲んで見ているのも中国人である。そして、講堂にはもう一人私がいた。 「万歳」学生たちは手を叩き歓呼した。 こうした歓呼はフィルム一枚ごとにつきものだったが、私にとって、この時のそれはとりわけ胸にこたえた。その後、帰国してから、死刑囚の銃殺を見に行く観客たちを見たが、なんと彼らも酒にでも酔ったように喝采しているではないか。―ああ、何をか言わんやだ。それはさておき、ともかくこの時、この場所で、私の考えは変わった。 第二年学年が終わると、私は藤野先生を訪ねて、医学を続けることをやめて、この仙台からも離れようと思うと告げた。
「魯迅自伝」（1930）[4]	そこで私は、仙台（Sendai）医学専門学校へ入り、二年学んだ。そのときはちょうど露日戦争の時、私は偶然、映画で一人の中国人がスパイを働いたというので斬られようとしているところを目にした。このことから、こんどは、中国では何人かの人間の病気を治したとて意味がない。やはりもう少し広がりのあ

[1] 「自序」、『吶喊』、新潮社、1932 年。（『魯迅全集』第 1 巻、438-439 頁）本稿で引用する魯迅原文は全て簡体字表記の『魯迅全集』（人民文学出版社、2005 年）に拠る。注釈における巻数と頁数は『魯迅全集』（人民文学出版社、2005 年）のものである。日本語訳は、学習研究社版（1985 年）『魯迅全集』等を参照した。そのため、本論における魯迅作品に関する中国語原文を挙げることを省く。

[2] 「俄文譯本『阿Q正傳』序及著者自敘傳略」、『語絲』第 31 期、1925 年 6 月 15 日。（『魯迅全集』第 7 巻、85 頁）

[3] 「藤野先生」、『莽原』第 1 巻第 23 期、1926 年 12 月 10 日。（『魯迅全集』第 2 巻、317 頁）

[4] 未発表原稿、1930 年 5 月 16 日創作。（『魯迅全集』第 8 巻、342 頁）

	る運動がなければならないと感じ……とりあえず新文芸を提唱した。
「自伝」(1934)[1]	そこを卒業後、日本留学に派遣された。また考えが変わって、医学を学ぶこととする。二年学んでから、再び考えを変え文学を志す。

まとめると、疑問点は、少なくとも五つある。(1) 映画か幻燈か。中国語の原文では、「電影」と書いてあり、現在の日本語では「映画」を指す。しかし、当時の「映画」には写し絵、幻燈、活動写真など複数の意味が含まれている。また原文の中に、「フィルム一枚」などの言葉があり、当時の仙台医専の授業で、幻燈を使ったのは細菌学授業しかなかったので、一般的にこの挿話が「幻燈事件」といわれているものである。(2) 斬首か銃殺か。「藤野先生」において、処刑方法としては、「銃殺」と書いてあるが、その以外の文章では、斬首である。つまり、刀あるいは銃を使って処刑したと叙述が一貫していない。(3) 中国人の見物人があるか。「吶喊・自序」及び「藤野先生」において、見物人は「幻燈事件」では重要な役目を振り当てられているが、3つの自伝ではあまり登場していない。(4) 時期がいつか。「幻燈事件」の発生時間は、「吶喊・自序」では「日露戦争のころ生物学講義の合間」であるが、「藤野先生」では「二年になると細菌学の授業」の余り時間である。(5) 学生は拍手したか。特に「吶喊・自序」及び「藤野先生」では、同級生たちが拍手と喝采をしたことは強調された。しかし、同級生の鈴木逸太によれば、幻燈は暗く、静かな環境で映されたので、「万歳」とは言わなかったのである[2]。ほかの疑問点も多少存在しているが、「幻燈事件」の場面の描写には整合性が欠けていると考えられる。

2　真実と虚構

中国近代文学史において、「幻燈事件」の重要性から、従来多くの研究がなされている。学者たちが常に注目しているのは、「幻燈事件」は魯迅の創作にどのような影響を与えているかということである。つまり魯迅の人生の転換点、および魯迅思想の中で国民性を改造することを目指した原点として考察した。

一般的に言えば、1906年4月に魯迅は仙台医学校を退学し、東京へ行き、徐々に文学活動を始めた。相次いで「人的歴史」(1907)、「摩羅詩力説」(1907)、「科学史教篇」(1908)、「文化偏至論」(1908) などの重要な論文を相次いで発表した。また、周作人と共に、清末翻訳文学史上最高峰の一つと数えられる『域外小説集』を完成した。特に、1909年に帰国した後、小説と雑文などの巨大な業積によって、国民文学の地位を確立した。そのため、「幻燈事件」は、魯迅とい

[1] 未発表原稿、1934 年 3、4 月創作。(『魯迅全集』第 8 巻、401 頁)
[2] 仙台における魯迅の記録を調べる会編『仙台における魯迅の記録を調べる』、平凡社、1978 年、175–176 頁。

う大作家が文学創作を始めた原点だけではなく、中国近代文学史の創設に関する物語と考えられる。

また、「幻燈事件」は魯迅が国民性の改造を志す原点とされてきた[1]。「吶喊・自序」に書いたように、魯迅が東京に戻る原因は、「愚弱な国民は、体格がいかにたくましく、いかに頑健であろうと、せいぜい無意味なみせしめの材料と見物人になるだけのことだ、……彼らの精神を変えることだ、そして精神を変えるのに有効なものとなれば、私は、当時は文芸を推すべきだ」[2]と彼が考えたためである。「幻燈事件」の中で、目立つことは「観客」、「殺されたスパイ」の中国人と「私」（魯迅）の関係である。それに対して、魯迅小説の中に、類似している二種類の人物像、平民（労働者農民）と知識人が存在している。魯迅は民衆の無知と無自覚を痛烈に告発し、食人社会に衝撃を与えながら、国民性の中に潜む卑怯や惰弱をよく考えた（例えば「阿 Q 正伝」、「薬」、「祝福」）。一方、魯迅が中国知識人はどのように平民を啓蒙しうるかを考えながら、彼らの彷徨と苦しみを痛感し、乗り越えられない悲惨な運命を予感した（例えば「酒楼にて」、「孤独者」「傷逝」）。

しかし、日本人の研究者は別の視座から、以上の相関について考察している。例えば、竹内好（1943）が「幻燈事件」は虚構であり、「幻燈事件」と文学志望とは直接の関係がなく、魯迅が幻燈を見る時の「屈辱への共感」に注目してきた[3]。そして、猪俣庄八（1957）は「幻燈事件」は劇的な要素を持ち、拡大解釈され易い傾向があると考えた[4]。尾崎秀樹（1959）によれば、「幻燈事件は事実としての意味よりも、象徴的な意味で強く私たちに訴えてくるのだ……幻燈事件の神話化が生まれてくる」[5]。その後、『仙台におおける魯迅の記録』（平凡社、1978年）は東北大学医学部から現存する日露戦争幻燈タネ板（15枚）を発見し、資料的空白を埋めた[6]。しかし、残念なことに、その中に「吶喊・自序」に語ら

---

[1] 例えば、朱棟霖等編『中国現代文学史（1917-1997）・上』（高等教育出版社、1999 年）、及び銭理群等編『中国現代文学三十年』（北京大学出版社、1998 年）の中に「魯迅」に関する論述を参考できる。

[2] 『魯迅全集』第 1 巻、439 頁。

[3] 竹内好『魯迅』、日本評論社、1943年。（『竹内好全集』（第一巻）、筑摩書房、1982年、60頁）原文は以下のとおり。「魯迅が、仙台の医学校で、日露戦争の幻燈を見て志を文学に立てたという説は、あまねく人口に膾炙している。これは彼の伝記の伝説化された一例であって、私はその真実性に疑を抱く。そんなものでは恐らくあるまいと思ふ。……ともかく幻燈事件と文學志望とは直接の關係がないといふのが私の判斷である。幻燈事件は、いやがらせ事件とは關係するが、文學志望とは直接には關係しない。幻燈事件が彼に與へたものは、いやがらせ事件と同じ性質の屈辱感であつたと思ふ。」

[4] 猪俣庄八「魯迅傳覚書 ── 日本留学時代を中心として」、『北海道大学文学部紀要』第 6 号、1957 年、154 頁。原文は以下のとおり。「魯迅自身が述べたこの幻燈事件はそれ自身に含まれる多分に劇的な要素と相俟ってあまりにも有名であり、従って魯迅を語る際に非常に屢々引用されがちである。それはそれで寧ろ当然でもあるが、ただその場合、ややもすれば魯迅のその時の複雑な心影が看過され、事件そのものの比重が著るしく拡大され易い嫌いがある。」

[5] 尾崎秀樹「『惜別』前後（続） ── 太宰治と魯迅」、『文芸日本』、昭和 34 年 8 月号、1959 年。原文は以下のとおり。「しかしこの幻燈事件は事実としての意味よりも、象徴的な意味で強く私たちに訴えてくるのだ。この象徴的ということをはきちがえる読者（に限らず中国研究家）がいる。彼らは魯迅を語るとき例外なくこの幻燈事件をとりあげるが、肝心な魯迅の心的な飛躍については理解しようとしない。そこから幻燈事件の神話化が生まれてくる。」

[6] 仙台における魯迅の記録を調べる会編『仙台における魯迅の記録を調べる』、平凡社、1978 年、109 頁。

れる「露探とされた中国人処刑」の場面は含まれていなかった。そのため、そのシーンは、仙台医専の細菌学の授業でのことではなかった可能性もある。1980年代、太田進（1983）[1]と渡辺襄（1984）[2]は当時の新聞・雑誌の中に、「中国人露探の処刑」に関する記事、および魯迅の目に触れた可能性がある「露探処刑」写真を見つけた（図3−2、図3−3）。

図3−2[3]

図3−3[4]

また、近年に発見された申彦俊（1934）[5]と山上正義（1936）[6]のインタビューによれば、魯迅が見たのは「幻燈」ではなく、「活動写真」及び「映画」の可能性がある。さらに仙台の映画館事情、及び魯迅が学校の休みの度に出てきていた東京の映画館事情の調査も必要であるが、「幻燈事件」について、一時的な結論としては、「露探処刑の幻燈場面は、魯迅が医学を棄てて文学への転機を得たと強調するレトリックとして、フィクション化されたものである」[7]という点については、筆者も同意見である。

最近の研究では、魯迅の文学転向について、「幻燈事件」ではなく、別の理由を探っている。例えば、藤井省三（2003）は太宰治の考えに賛成し、魯迅は「文芸を前から」好きであり、彼の文学転向の理由を「日本の当時の青年たちの間

---

[1] 太田進「資料一束 ── 『大衆文芸』第 1 巻、『洪水』第 3 巻、『藤野先生』から」、『野草』第 31 号、1983 年 6 月。

[2] 渡辺襄「魯迅の「露探」幻燈事件 ── その事実とフィクション性をさぐる」、『中国研究』、1984 年 6 月号、1984 年、20 頁。また、李歐梵（1987）、王徳威（1998）の著作において、同じの結論が見られる。（Leo Ou-fan Lee,*Voice from the Iron House: A Study of Lu Xun*, Indiana Univ Pr,1987,pp.18 及び王徳威『想像中国的方法』、三聯書店、1998 年、136 頁）

[3] 写真の解説は「1905 年 3 月 20 日、満州開原城外」である

[4] 写真「満州軍中露探の処刑」、「実記」第 108 編、1905 年 12 月 13 日。

[5] 申彦俊のインタビュー「中国大文豪 魯迅訪問記」は、1934 年第 4 期の『新東亜』に掲載された。原文は以下のとおり。「二流のある活動写真で中国人がスパイを働き、銃殺されるのを見て、新文学を提唱し精神的に中国を復活させなければならないという思惑で医学を捨て、文学を研究しながら小説を書き始めたのであります。」（申一澈「魯迅と申彦俊との出会い」、『魯迅仙台留学九十周年記念国際学術・文化シンポジウム報告論集』、1994 年、93 頁。）

[6] 林守仁「魯迅の死と廣東の想出」、『改造』18 巻 12 号、1936 年 12 月。原文は以下のとおり。「青年時代日本に留学し仙台の醫學専門學校に籍を置き或る日見た映畫中、日本人による支那人虐待の場面に接し飜然として『醫學の如き遂に支那民族を救ふの術でない』と學校を去り醫學から文學に轉じたといふ有名な挿話は、直接本人の口から聽いても大體本當のやうである。」

[7] 渡辺襄「魯迅の「露探」幻燈事件 ── その事実とフィクション性をさぐる」、『中国研究』、1984 年 6 月号、1984 年、33 頁。

に沸騰してるた文芸熱」に求めている。魯迅が医学を中断したのは、メディア都市東京における最新ファッションとしての文学に魅了されていたからである[1]。また、魯迅の最期の主治医である須藤五百三によれば、虫歯が当時の魯迅に対して大きな影響を及ぼした[2]。中国では、日本学者が指摘した「幻燈事件」の虚構性に対して、肯定的な評価[3]と否定的な評価[4]という双方の分析がなされた。勿論あまり真実性を気にせず、幻燈事件における中国人のアイデンティティーを考察する研究も多い[5]。

3　視覚論の視座

なぜ魯迅は一つの視覚体験を文学の原点としたか。この問題を答えるために、視覚論の視座からの先行研究を整理すべきである。レイ・チョウ（1995）[6]によれば、魯迅の幻燈事件についての挿話は新奇なテクノロジーによって顕在化された視覚の言説であるとされている。この事件で、「彼が見て、発見しているのは、処刑の残酷さや傍観者の表明的な冷酷さだけではない。それは、まさに映画という媒体自体が持つ、直接的で残酷で生の力なのだ」[7]。つまり、「被害者を襲った破壊、傍観者の無気力と無力さ」は映画によって拡大され、最後に言わば見せ物をさらにスペクタクル的に派手に見せ、示威的な行動を奇怪なものとし、「そうすることでテクノロジーに支えられた視覚の重要性を裏書きしているのである」[8]。また、幻燈事件以後の魯迅にとって、「視覚の脅威はいつもそこにあって彼につきまとうことになるだろう……彼が著作で深くこだわり続ける点になる」[9]。

近年の中国では、「幻燈事件」は一貫して学界の注目を浴び続け、とくにレイ・チュウの研究に基づき多くの研究が見られる。例えば、張歴君（2003）の考えでは、レイ・チョウが指摘した「テクノロジーに支えられた視覚の重要性」を

---

[1] 藤井省三「太宰治の『惜別』と竹内好の『魯迅』」、『国文学』2002 年 12 月号、59 頁。

[2] 北岡正子「資料紹介『上海日報』所載 須藤五百三「醫者より觀たる魯迅先生」について」、『野草』第 71 号、2003 年 2 月。及び北岡正子「『野草』71 号合評 『上海日報』所載 須藤五百三「醫者より觀たる魯迅先生」について・補記」、『野草』第 72 号、2003 年 8 月。

[3] 例えば、董炳月「『仙台神話』的背面」（『魯迅研究月刊』、2002年第10期、54-59頁）、李兆忠「孤独的東方摩羅詩人 ── 魯迅留日生涯和『棄医从文』的背後」（『理論学刊』、2008年第7期、109-113頁）、林分份「塑造启蒙文学者的『理想典型』 ── 魯迅『仙台叙述』的探討」（『中山大学学報』、2013年第1期、58-67頁）等。

[4] 例えば、高遠東 「『仙台経験』与『弃医从文』 ── 対竹内好曲解魯迅文学発生原因的一点分析」（『魯迅研究月刊』、2007年第4期、22-28頁）、及び廖久明の「『幻燈片事件』之我見」（『魯迅研究月刊』、2014年第10期、4-13頁）。

[5] 張慧瑜の論文「从『幻燈片事件』到『鉄屋子』寓言： 启蒙者的位置」（『魯迅研究月刊』、2009年第4期、77-85頁）、「『現代』主体的浮現与歴史記憶的的改写 ── 以『幻燈片事件』、『鬼子来了』、『南京！ 南京!』為例」（『文芸研究』、2012年第2期、98-105頁）

[6] Rey Chow（1995）*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Columbia University Press.（和訳 レイ・チョウ『プリミティヴへの情熱』、本橋哲也・吉原ゆかり訳、青土社、1999 年）

[7] 『プリミティヴへの情熱』、23 頁。

[8] 『プリミティヴへの情熱』、20 頁。

[9] 『プリミティヴへの情熱』、25 頁。

参考にする必要がある。しかし、レイ・チョウが看過するのは、視覚イメージが文字と簡単に対立するのではなく、より複雑な形をしていることである。また、幻燈事件を解読する際、避けられないのは、ポストコロニアリズムの影における「アイデンティティー」問題である。さらに最も重要なのは「幻燈事件」における西洋医学の存在である。「幻燈事件」の前、解剖学の授業で、魯迅はテクノロジーによって顕在化された視覚における「衝撃」をすでに経験した。そこから医学における「否定と批判」の視点を獲得し、「幻燈」と出会う際に、「国民性」への論争に導入した[1]。そのほか、羅崗（2004）、張慧瑜（2009）の論文では、「幻燈事件」における「見ると見られる」の関係を注目し、その背後で支える構造を考察した[2]。最後に興味深いのは、盧建紅（2006）が「レイ・チョウは、幻燈と映画を区別せず、映画の運動性を見落とした」と指摘したことである[3]。

以上の先行研究をまとめると、魯迅の研究者が常に注目しているのは「幻燈映像」（映画映像）が示した「内容」である。しかし、魯迅に対して、幻燈・映画などの視覚装置とは、どのような存在か。言い換えると、「映画とは何か」は、魯迅の視覚体験を研究する時、最も重要な課題である。

二　各時期の映画体験

1936 年に、魯迅は友達への手紙に、「わたしの娯楽は映画をみることだけです」[4]と書いている。それでは、魯迅の一生で、いつ映画と出会ったか、いつから映画が好きになるか。本節は、彼の映画体験について考察しておきたい。

1　日本留学時代（1902～1909）

周知のように、「映画」は 1895 年にパリで誕生し、1896 年ごろに中国へ舶来した。魯迅がいつ初めて映画と出会ったかまだ知らないが、当時の映画上映情況であれば調べられるだろう。

1898 年に魯迅は紹興から南京の「江南水師学堂」に入学し、また翌年同じく南京に新設された「鉱物鉄路学堂」に転校した。つまり、1902 年に日本へ留学に行く前に、彼は南京に三年間暮らした。しかし、映画が正式的に南京に上映した年代は 1904 年と考えられている[5]。したがって、日本へ留学する前に、魯迅が映画を見た可能性は低いだろう。

---

[1] 張歴君 「時間的政治 ── 論魯迅雑文中的『技術化観視』及其『教導姿態』」、羅崗、顧錚主編、『視覚文化読本』、廣西師範大学出版社、2003 年、279-311。

[2] 羅崗「『主奴結構』与『底層』発声 ── 從保羅・弗萊雷到魯迅」、『当代作家評論』、2004 年第 5 期、117-130 頁。張慧瑜 「从『幻燈片事件』到『鉄屋子』寓言： 启蒙者的位置」、『魯迅研究月刊』、2009 年第 4 期、77-85 頁。

[3] 盧建紅「視覚因素、起源敘事与魯迅的『自覚』」、『求索』、2006 年第 7 期、177-180 頁。

[4] 「三六〇三一八　欧陽山、草明宛」、『魯迅全集』(14)、48 頁。

[5] 劉小磊『中国早期沪外地区電影業的形成』、中国電影出版社、2009 年、13 頁。

その後魯迅は1909年に留学を切り上げて帰国するまで、7年を日本で過ごすことになる。魯迅の日本生活は三つの段階に分けられる。

第一段階は、弘文学院の時期（1902年4月～1904年9月）である。1902年3月に、魯迅は南京を出発し、上海で日本郵船に乗り替え、4月に東京に到着した。当時の東京は、「すでに、アジア最大のメディア都市に成長しており、新聞発行部数や路面電車の総距離数などのメディア・インフラストラクチャーにおいて、上海・北京が東京の二〇世紀初頭レベルに到達するのは、二〇～三〇年後のことであった」[1]。この頃の生活に触れた文章はあまり残していないが、若い魯迅にとっては、東京は非常に魅力があったと思われる。とりわけ、後の仙台生活にも、魯迅が春夏冬の長期休暇のたびに、12時間をかけ、東京に戻っていることである。

それでは、当時東京の映画興行はどうだろう。周知のように、1897年3月に、神田錦輝館でキネトスコープを改良したヴァイタスコープが公開されたが、これが東京で初めての映画上映であると思われる。1899年6月1日、同所で上映されたアメリカの『米西戦争活動大写真』が、「日本初のニュース映画上映」とされる。1903年に日本の映画興行によって中心的な位置を占める浅草公園六区に、吉沢商店が日本で最初となる映画専門館「電気館」を設置した[2]。

しかし、魯迅が弘文学院に住む期間では、「電気館」を除けば、映画館が存在しなかったのである。一般的に、巡回の映画興行が開催されたのは、劇場や寄席であった。当時魯迅の下宿先とする牛込区西五軒町はかなり辺鄙な場所であった。当時の「劇場の映画興行数」に関する調査[3]によれば、牛込区では一回しかなかった。それに対して、寄席の映画興行については、1904年9月までに二回のみである[4]。また、北岡正子によれば、弘文学院の授業が多くて、厳格に生活規律が定められていたので、平日に外出できない生活であったと想像される[5]。さらに、当時の映画を鑑賞するにあたって、高額な入場料が必要とされていたので、観客層は学生ではなく、都市中間層だったと考えられる。以上を考えると、弘文学院時期の魯迅は映画を見る機会が大変少なかったと言えるだろう。

第二段階は、仙台時期（1904年9月～1906年3月）である。東京に対して、当時の仙台は人口10万、日本の中規模都市であった。映画館としては、1890年開座の「改良劇場仙台座」、1885年開座で1897年9月に活動写真興行を開始し

---

[1] 藤井省三「太宰治の『惜別』と竹内好の『魯迅』」、『国文学』2002年12月号、59頁。

[2] 今村昌平等編 『日本映画の誕生』（岩波書店、1985年）、及び上田学『日本映画草創期の興行と観客 ── 東京と京都を中心に』（早稲田大学出版部、2012年）を参照した。

[3] 表「日露戦争期の『都新聞』に掲載された映画興行数」、『日本映画草創期の興行と観客 ── 東京と京都を中心に』、63頁。（大森勝調査「日本映画史素稿」26・28、『キネマ旬報』581・586号、1936年に基づき作成）

[4] 表「1900 年代中期の東京の寄席における映画興行」、『日本映画草創期の興行と観客 ── 東京と京都を中心に』、71頁。

[5] 北岡正子 『魯迅 日本という異文化のなかで 弘文学院入学から「退学」事件まで』、関西大学出版部、2001年、298頁。

た「松島座」、森徳横丁にあった 1900 年活動写真で開座の「森徳座」があるのみであった。その中に、仙台医専の生徒は「森徳座」のほうによく行っていた。魯迅も「森徳座」の常連であり、同級生鈴木逸太から以下の話がある。

> 東一番には寄席、劇場のたぐいがほかにもあったが、医専生が比較的よく行ったのは森徳座の立見席である。鈴木氏も歌舞伎がかかった時にはかならず見に行ったが、そんな時、立見席の観客の中に周樹人の顔をみかけることがあった。そして、学友たちと「お、周がきてら」とささやきあった[1]。

森徳座は当時の繁華街東一番丁の三三番地にあり、狂言、歌舞伎だけではなく、芝居小屋として、新派劇やニュース映画も上映した。例えば、1904 年 4 月 20 日の『河北新報』[2]によれば、日露戦争記録映画[3]が最初に公開されたのは森徳座の興行であった。上映の内容は「日露両国使臣の談判より仁川旅順の大戦争まで」、および「第二回旅順要塞大激戦並びに 77 氏決死隊広瀬中佐名誉の戦死まで」[4]である。この後、日露戦争に関するニュース映画は続々と上映されたので[5]、間違いなく魯迅は多数見たことがあった。

最後の段階は、独逸語専修学校の時期（1906 年 3 月～1909 年 8 月）である。東京へ戻った魯迅は、独逸語専修学校に籍を置いて、毎日自らの関心に沿って読書と執筆をしていた。当時、彼と弟周作人の居住地「本郷区」は、東京帝国大学や上野公園や神田も近く、生活も交通も便利であった。その時期、浅草を中心に映画館は増加し、1909 年になると 40 館近くに急増する。映画の内容について、京都の横田商會が製作した映画や、輸入した外国映画などが多く東京の錦輝館で上映され[6]、また吉沢商店が発行した日露戦争のニュース映画は東京でも歓迎され、1908 年成立した「吉沢商店目黒行人坂撮影所」が作った劇映画（例えば『己が罪』、『女夫波』）や、歌舞伎を活動写真にした記録映画（例えば『紅葉狩』）などの様々なジャンルの映画が見られた。

しかし、筆者が調べた限りでは、東京時代の映画鑑賞に関する文章はないが、周作人の回想によれば、魯迅と同郷人が数名で會合した際、芝居を見ようと言

---

[1] 1974 年 8 月 8 日、鈴木氏談。（『仙台における魯迅の記録を調べる』、199–200 頁）

[2] 1897 年 1 月 17 日に創刊され、宮城県仙台市に本社を置く河北新報社が発行する日刊新聞である。

[3] 当時は記録映画を「日露戦争活動写真」と称していた。日本、ロシアのほかイギリス、アメリカ、フランスからも従軍記者とカメラマンが来て撮影したのである。（渡辺襄「魯迅と仙台留学 ── 魯迅の見た露探処刑「幻灯」に関する資料と解説」、http://park12.wakwak.com/~jcfa-miyagi/luxunf/ryugaku.html、2017 年 8 月 22 日アクセス）

[4] 同時上映はメリエス作「月世界旅行」とメリエスとアーバン商会合作の「エドワード 7 世の戴冠式」であった。

[5] 1904 年は 7 月から毎月、1905 年は 3、5、7、8、12 月、1906 年は 5 月末から 6 月、8 月、9 月、10 月、11 月、12 月と興行が行われた。

[6] 例えば、1908 年に錦輝館で上映された『韓国視察』、『本能寺合戦』、『いもりの黒焼』など、また 1907 年に上映されたフランス映画『浮れ閻魔』、及び 1908 年に『月世界探検』（A Trip to the Moon、1902 年）などである。（『日本映画草創期の興行と観客 ── 東京と京都を中心に』、148 頁および田中純一郎『日本映画発達史』、中央公論社、1957 年、114 頁）

い出して、春木町の本郷座に行き、泉鏡花原作の『風流線』という新派劇を見た[1]。このように仙台時代から芝居が好きだった魯迅は、日本劇映画に早くから影響を受けていたと考えられる。

2　浙江・北京・広州時代（1909～1927）

1909 年 9 月に魯迅は帰国し、最初に杭州師範学堂で務め、 そして紹興に転勤し、1912 年までは浙江に暮らしていた。杭州での最初の映画興行は 1908 年のことであり[2]、東京よりもはるかに遅かった。1912 年に映画興行の記事があまり無いので、当時の魯迅はおそらく映画に関心がなかったのだろう。

1912 年、30 歳の魯迅は初めて北京に赴任した。宣武門外にある紹興会館で寄宿し、西単南大街の教育部に通勤した。1912～1920 年の間、「魯迅日記」の中で、たまに「西長安街に行き、映画に見る」[3]や「三弟と大柵欄に行き、映画を見る」[4]などと書いてあり、1907 年に設置された映画館「平安電影公司」の名前も見られた[5]。当時主に上映していたのはパテとゴーモンが製作したフランス映画であり、マックス・ランデー（Max Linder）は一番人気になった[6]。しかし、なぜ魯迅が映画を鑑賞した回数は少なかったか。許広平によれば、「北京時期では、給料遅延のため、手元にゆとりがなく、たまにしか映画を見に行かなかった」[7]からである。1920 年代に入り、北京地方の映画事業は飛躍的に発展することになった。特にハリウッド映画がフランス映画に取って代わり、上位を占めた[8]。許広平が述べたように、「彼（魯迅）は常に現在の北京劇場へ映画を見に行ったが、回数は上海時期よりは少ない」[9]。ここで言及した「北京劇場」は、1921 年に開業した「真光戯院」（「真光電影院」）であり、当時の北京において宮殿を思わせる豪華絢爛な巨大映画館と呼ばれた。1924 年から、『魯迅日記』に映画に関する内容が突然増え、特にアメリカ映画が多く鑑賞された[10]。以上を考えると、北京の時代に、魯迅は徐々に映画が好きになったと推測できる。

また、注目すべきなのは、1927 年 1 月～10 月の広州期間である。廈門を脱出した魯迅は、恋人の許広平が待っていた広州の中山大学に赴任した。広州期間の『魯迅日記』から見ると、映画鑑賞の記録だけではなく、映画の評価も見ら

---

[1] 初出周遐寿『魯迅的故家』、人民文学出版社、1957 年。(『魯迅回憶録』、北京出版社、1999 年、1051 頁)
[2] 李建国等編『杭州市電影志』、杭州出版社、1997 年、41 頁。
[3] 1916 年 9 月 24 日の魯迅日記。
[4] 1916 年 9 月 30 日の魯迅日記。
[5] 1917 年 2 月 23 日の魯迅日記。
[6] 孟固『北京電影百年』、中国档案出版社、2008 年、17 頁。
[7] 許広平『欣慰的記念』、人民文学出版社、1959 年、117 頁。
[8] 田静清編　『北京電影業史迹』(上 1900-1949)、北京出版社、1990 年、29-31 頁。
[9] 初出許広平「魯迅先生怎様対待写作和編輯工作」、『人民日報』、1961 年 3 月 27、28、29 日（『魯迅回憶録』、上海文芸出版社、1999 年、213 頁）
[10] 筆者は『魯迅全集』(人民文学出版社、2005) と『魯迅与電影』(劉思平 形祖文編、中国電影出版社、1981 年）の記録に基づいて、ザ・インターネット・ムービー・データベース（IMDB）とつき合わせたうえで、「魯迅の観賞した映画題名（1924-1936)」表を作った。(本章付録 3-1)

れた。例えば、1927 年 1 月 24 日に以下のように書いた。「映画を見る、『詩人挖目記』なり、浅薄このうえなし」[1]。許広平は、「当時の中国映画は、その内容、技術などの水準が低く、『詩人挖目記』も魯迅は途中で退席してしまい、これ以後、魯迅は国産映画への興味を失ってしまう」と述べた[2]。しかし、なぜ『詩人挖目記』に対して否定的な評価をしたのか、魯迅は同年に書いた文章「中国人の顔について」[3]の中で答えている。彼は広州で見た映画の中に、中国人の顔から二種類の余計なもの、「旧式芝居の俗っぽさ」と「港上海風の抜け目なさ」を発見した。つまり映画では、彼が常に批判してきた「中国人の国民性」が再現されていたのである。実際に、『詩人挖目記』（Le voile du bonheur/The Veil of Happiness）は中国映画ではなく、1923 年にエドゥアール＝エミール・ヴィオレ（Édouard-Émile Violet）監督が製作したフランス映画である。この映画は、中国古代のストーリーが描かれ、中国人俳優が出演したので、当時の中国人は中国映画であると誤解していた[4]。そのため、中国映画があまり好きではないというよりも、むしろ魯迅は映画における「中国人の顔」に強い嫌悪感を持っていたというべきだろう。

3　上海時代（1927～1936）

1927 年 10 月に、許広平と共に、魯迅は上海へ移居した。当時の上海は産業・金融の中心都市であったばかりか、モダン文化のセンターにまで成長していたのである。若い読者層が増加し、出版業が急速に膨脹し、特に新メディアとしての映画は市民生活の一部になった。上海時期では、魯迅は毎週のように家族と都心で上映されるハリウッド映画に通っていた。特に自動車で郊外の家から座席数 2000、冷暖房つきの超豪華映画館 ── 大光明大劇院へ行っていた。『魯迅日記』によると、1927 年から 1936 年にかけて、魯迅は少なくとも 100 本以上映画を観ていた[5]。その記録から、魯迅が鑑賞した映画は、少なくとも二つに分類できる。

(1)　「獣性映画」/アドベンチャー

「獣性映画」は魯迅が一番好きなのはジャンルである。「獣性映画」とは、獣、動物を題材とする映画であり、例えば魯迅が見たターザン・シリーズにおける『類猿人ターザン』[6]（*Tarzan the Ape Man*、1932）、『蛮勇タルザン』[7]（*Tarzan the Fearless*、1933）、『ターザンの復讐』[8]（*Tarzan and His Mate*、1934）や、キング・

---

[1] 1927 年 1 月 24 日の魯迅日記。
[2] 許広平、『欣慰的記念』、人民出版社、1959 年、117 頁。
[3] 初出「略論中国人的臉」、『莽原』半月刊第二巻第 21・22 期、1927 年 11 月 25 日。
[4] 楊新宇「『詩人挖目記』的真面目」、『読書』2007 年 11 期、102-107 頁。
[5] 本章の付録 3-1 を参照。
[6] 1933 年 1 月 15 日の魯迅日記。
[7] 1933 年 3 月 29 日の魯迅日記。
[8] 1934 年 9 月 22 日、1934 年 9 月 23 日、1935 年 2 月 16 日の魯迅日記。

コング映画の代表作『キング・コング』[1]（*King Kong*、1933）、『コングの復讐』[2]（*The Son of Kong*、1933）などがあげられる。その中に、とりわけワイズミュラー、モーリン・オサリバン共演の『ターザンの復讐』が気に入り、魯迅は三度も足を運んでいた。

先行研究では、魯迅は「獣性映画」を好んだ理由は、大衆を啓蒙する思想と一貫しているとしばしば指摘されてきた[3]。それに対して、映画における人種差別を確認し、地方の風土を知るために、映画を見に行ったと魯迅は常に言っていた。例えば、彼は「アフリカとか南極北極のものをみます。将来はアフリカか南極北極にゆくことはあるまいと考えているので、せめて映画から断片的な知識をみようというわけです」[4]と述べた。実際に、アメリカでは、1920 年代末から熱帯『チャング』[5]（*Chang: A Drama of the Wilderness*、1927）や、両極圏『バード提督の南極探検』[6]（*With Byrd at the South Pole*、1930）といった非「西洋=文明」で探検=ロケーション撮影を行った映画が次々と製作・公開され話題を博するようになったが、アフリカ大陸も同様に撮影の舞台になっており、例えば、ハリウッド映画『トレイダ・ホーン』[7]（*Trader Horn*、1931）である。また、この後に製作した『類猿人ターザン』は全て「ハリウッド」で撮影されるフィクション映画であるが、『トレイダ・ホーン』における実写的な素材を使用している[8]。「獣性映画」は一種のアドベンチャー映画として、ほぼ同じ時期に、中国の上海へ輸入された。『申報』によれば、1932 年 11 月から 1935 年 4 月まで、上海で上映した「獣性映画」は 75 本もある[9]。

パザンは、以上のような「獣性映画」はエキゾティックな映画であり、それは飽くことなくひたすらスペクタクルとセンセーションを求めて「頽廃」していったと概括した[10]。よって、上海時代の魯迅にとって、「獣性映画」は能動的で知識を獲得するためだけではなく、その「真正さ」や「リアリズム」に惹きつけられる可能性もあった。

（2）古典的ハリウッド映画

魯迅が鑑賞した映画の中で、一番多いのは古典的なハリウッド映画であり、

---

[1] 1934 年 10 月 3 日の魯迅日記。
[2] 1934 年 10 月 14 日の魯迅日記。
[3] 例えば、劉東方の論文「从魯迅所観看電影的統計管窺其電影観」（『魯迅研究月刊』2012 年第 1 号、2012 年、18-25 頁）。
[4] 「三六〇四一五　顔黎民宛」、『魯迅全集』（第十六巻）、363-364 頁
[5] 1928 年 12 月 1 日の魯迅日記。
[6] 1931 年 10 月 9 日の魯迅日記。
[7] 1931 年 5 月 8 日の魯迅日記。
[8] 飯岡詩朗　「ハリウッド探検/冒険映画のイデオロギー的変容『類猿人ターザン』の〈アフリカ〉」、『人文科学論集 文化コミュニケーション学科編』（40）、2006年3月、111-127頁。
[9] 龍縁之　「『虎嘯獅吼』在中国 ── 20世紀30年代魯迅及中国観众対好莱塢『獣片』的接受和闡釋」（『當代電影』、2014年第9期、59-66頁）を参照した。
[10] アンドレ・バザン「映画と探検」、『映画とは何かII 映像言語の諸問題』、小海永二訳、美術出版社、1970年、58-59頁。

上海時代に 120 作以上のアメリカ映画を観た。映画の数量は多いが、一例をあげて、詳しく考察しよう。

1934 年 4 月 15 日の『魯迅日記』の中に、「日曜。午前、語堂に返信。昼、広平が蘊如を誘い、曄児、瑾男、海嬰と女中の許をともない城隍廟に遊ぶ。夜、広平と上海大劇院に行き、『仮面の米国』を見る」と書いてあった。ここで鑑賞した『仮面の米国』（*I Am A Fugitive From A Chain Gang*、1932）はマーヴィン・ルロイ（Mervyn LeRoy）が監督、ポール・ムニ（Paul Muni）が主演したアメリカ映画である[1]。この映画に対して、よく評価されたのは監獄での虐待の凄い描写である。実際に本作が実話に基づいて作られ、当地で行なわれていたチェーン・ギャング（鉄牢）を告発する内容で、政府は本作の評判に屈し、その人道を無視した刑罰を取りやめた。魯迅も作中で描かれる監獄での犯人と刑務官の関係に注目し、刑務官を「奴隷総管」と呼称した。1937 年に茅盾は「『奴隷総管』解」という文章において、『仮面の米国』における「奴隷総管」について以下のように述べた。

> 魯迅先生は「亡命者」という映画を見たことがある。映画の中である「奴隷監督」は鞭を鳴らすことを唯一の業績としていた。もし奴隷はこっそりと休んだら、「奴隷監督」の鞭を打たれたはずだが、働き続けても奴隷監督の鞭は止まらない。監督の仕事は人を打つことなので、人を打たないと業績はないのである。したがって、奴隷が働くか働かないかに関わらず、真面目に働くかどうかも関わらず、監督は自分の業績を明らかに示すために、鞭を鳴らし続けるしかないのだ。……
>
> 「仮面の米国」の「奴隷監督」から、魯迅先生は文壇でいくつかの典型的な人物を思い出した―この中にはいわゆる「理論家」、「批評家」や「指導員」などがいる、彼らが持っている鞭は「批評」である……彼らの「批評」は「仮面の米国」の「奴隷監督」の鞭に等しい。労働者を見境がなく打ち，打たれた人は一貫して間違った箇所がわからない。鞭を鳴らすことは彼らの業績である。精出して働くことを示すために、あなた（魯迅のような小説家）に見境がなく鞭を打つ。もしあっけにとられて書けないなら、また彼らは鞭を鳴らし、あなたに対して、努力しないともっともらしく言った[2]。

---

[1] あらすじ「アメリカ軍人ジェームズ・アレンは第一次大戦に出征。凱旋して来た彼は出征前の職業たる発送係の仕事などをする気にならなかった。しかし、アトランタのカフェで小競り合いからホールド・アップと間違えられ、10 年の刑を受け監獄に繋がれてしまう。過重な労働に堪えきれなくなったアレンは鎖を断ち切り決死の脱獄に成功する。それからシカゴに逃げ、新しい名を名乗って就職し、徐々に成功に近づく。ところが、恋人のマリイに密告されて逮捕される。州高裁は約束した釈放を許さず、不当に彼を拘束し続ける。そのため彼は再び脱獄したが、もはや有名になったので、名を変えても正業に就くことは不可能となる。そこで彼は警察の手を逃れて町から町へと流れ歩く。」

[2] 初出「『奴隷総管』解」、『工作与学習・二三事』、1937年3月10日。（『茅盾全集』第21巻、人民文学出版社、1991年、273頁。）原文は以下のとおり。「魯迅先生看過電影《亡命者》。電影裏那個“奴隷總管”以鳴鞭為唯一的業績。奴隷們偷偷休息一下，“奴隷總管”的鞭子自然要打過來，但即使不停地在工作，“總管”的鞭子仍舊不肯休息；因為“總管”的工作是打人，不打人便是他沒有工作成績，所以不論奴隷們在工作或不在

茅盾によれば、作家たちは『仮面の米国』の犯人に似ていると魯迅は考えた。なぜなら、批評家にとって、作品がよいかどうかは重要ではなく、自分の業績を明らかに示すために、批評しなければならないと考えている。そのため、以後の日記と書簡において、魯迅はよく必死な仕事ぶりについて不平を吐露している。例えば、

> 奴隷監督の恰好よろしく、鞭を鳴らすことを唯一の業績とするなら ── つける薬はない。中国によっても、まったく無益であるばかりか、有害でもある[1]。(「徐懋庸に答え、あわせて抗日統一戦線の問題について」、1936年8月)
>
> 我々の×××(原注「左連」を指す)では、実際の仕事に従事している人間は少なく、監督する人間が多すぎると思います。ひとりひとりが、「現場監督」になろうとするから、労働者はいっそう苦しい。……しかし、従来やってきたことは、もちろんやります[2]。(「王冶秋宛」、1936年4月)
>
> わたしは遊ぶヒマもなく、こんなにも必死になって、いくつかの雑誌に力を貸さなければならないのです。こう考えますと、まったく失望落胆します[3]。(「蕭軍宛」、1935年6月)

以上から見れば、「国防文学」と「民族革命戦争の大衆文学」の論争で、魯迅は奴隷監督という概念を利用し、周揚を代表とする上海の共産党に反抗した。伝統的な「奴隷と主人」の関係(中国と西洋)に対し、伝統に抗するデモクラシー革命において、新たな「奴隷と主人」の関係を発見した。そこで、映画を通じて、魯迅は自分の身分を意識し、社会に関する認識を一層に深めていくのである。

三　魯迅の視覚観の生成

前節では、魯迅の映画体験について簡単に整理した。しかし、魯迅の視覚体験は、映画鑑賞だけではなく、雑文や書簡に書き記された「視覚イメージ」から分析しなければならない。本節では、「批評の遊歩者」としての魯迅が映画鑑賞とは異なる視覚装置の体験を記録し、視覚変容の過程を伝えていることを考察していきたい。

工作，工作好或不好，“總管”要表示他的業績就只有不停地鳴鞭。……從《亡命者》電影內那個“奴隸總管”，魯迅先生想到了文壇上的一些典型人物，這裏有所謂“理論家”，“批評家”，和所謂“指導者”。他們手裏的鞭子就是“批評”，……他們的“批評”就等於《亡命者》電影內那個“奴隸總管”的鞭子，沒頭沒腦落到了工作者身上，受者始終不知道做錯在哪裏。鳴鞭是他們的工作成績，為要表示他們在“努力工作”，便沒頭沒腦給你一鞭，倘有被嚇呆了不敢動筆了呢，他們的鞭子就又響了，振振有詞說你不努力。」

[1] 初出「答徐懋庸並関与抗日統一戦線問題」、『作家』月刊第 1 巻第五期、1936 年 8 月。(『魯迅全集』第 6 巻、558 頁。

[2] 「致王冶秋」、1936 年 4 月 5 日。(『魯迅全集』第 14 巻、69 頁)

[3] 「致蕭軍」、1935 年 6 月 7 日。(『魯迅全集』第 13 巻、477 頁)

1　「西洋鏡」から万華鏡まで

映画が誕生する前に、中国では「西洋鏡」や「万華鏡」などの様々な視覚装置が存在していた。「西洋鏡」について、魯迅は以下のように述べた。

> 我々には、従来から「むずかしい」のを崇拝する癖がある。食事のたびに御飯を三杯たべるのは、誰も不思議がらないのに、一八杯たべるとつぶさに随筆に記録されてしまう。手で針に糸をとおすのは誰も注意しないのに、足でとおせばテントをはって入場料がとれる。一枚の絵葉書はなんの変哲もないのに、穴をあけた箱のなかにいれて西洋鏡にすると、人は口をあけて熱心にみる[1]。(「文章をつくる秘訣」、1933 年 12 月)

魯迅が言及した「西洋鏡」は、多数の絵を木箱の中で次々に取り替え、凸レンズを隔てて観客に見せる視覚装置であり、一種のジオラマ[2]として見られる。この装置は、「動かないでいる観察者を機械仕掛けの装置のなかに編入し、あらかじめ定められたかたちで時間的に展開する視覚の経験に従属させるという仕組みに基づいていた」[3]。つまり、観客に遊歩する眼の遍在性を与えた。しかし、魯迅の考えでは、「西洋鏡」は元々平凡な絵葉書を工夫したものすきない。また、「私の種痘」における「万華鏡」の例を取り上げる。

> 最も気に入ったのはもう一つのほうで、「万華鏡」といわれるものであった。それは、小さく細長い丸い筒で、外側に模様紙が張ってあり、両端にガラスがはめこんである。小さいほうの穴から明るいほうに向けてのぞくと、それこそ美しさこのうえもない。中には、色とりどりの、おもしろく不思議なたくさんの花々があり、しかもそれらの花の紋様が、みんな形がそろって美しく、現実の花園ではとても見られないものである。そのうえ、奇跡はそれで終わりではなく、見あきると、ちょっとゆすりさえすれば、中はすぐ別の花紋様に変わる。ゆするにつれて変わり、つねに同じではない。いわゆる「層出して窮りなし」という言葉は、たぶん「此之の謂い」であろう[4]。(「私の種痘」、1933年8月)

以上、魯迅が子供時代に非常に好きだったおもちゃ万華鏡を詳細に紹介した。クレーリーによれば、「万華鏡は、単一的な主観性を解体し、そしてまた ── 形象＝像をあらゆる地点で断片化し、安定状態を壊乱することで ── 新しい、変

---

[1] 初出「作文秘訣」、『申報月刊』第 2 巻第 12 号、1933 年 12 月 15 日（『魯迅全集』第 4 巻、630 頁）

[2] 1820 年初頭、ルイ・J・M・ダゲールが新たな投影装置を開発し「ジオラマ」と名づけたのが最初である。箱の中に風景画と展示物を置き、その箱の一つの面に設けられた窓から中のぞき見るもの。照明などの効果により実際の光景を見ているような感じを楽しむ。

[3] ジョナサン・クレーリー 『観察者の系譜　視覚空間の変容とモダニティ』、遠藤知巳訳、十月社、1997 年、168-169 頁。

[4] 初出「我的種痘」、『文学』月刊第 1 巻第 1 号、1933 年 8 月 1 日。(『魯迅全集』第 8 巻、386 頁)

移していく不安定な配列状態へと、欲望を散乱させるための機械であった」[1]。言い換えると、人間は万華鏡が好きな原因は、単一的な世界ではなく、運動している物体、さまざまな色や模様を見ることができるからだろう。しかし、晩年の魯迅は、万華鏡に対して、おもちゃとして持っている楽しさや面白さが失った。つまり、「私の種痘」の後半では、楽しかった子供時代の記憶と比較し、万華鏡は、新しいものを生み出すのではなく、ただ単に一つのイメージを反復するにすぎないという両義性を示している。

2　写真について

映画と同じように、写真に関する体験も重要である。魯迅は少年時代にあまり写真を撮ったことがなかった。日本に留学していた時、はじめて写真を撮り、厦門と広州時代から、徐々に写真が多くなった[2]。以前から、「写真を取られると魂を吸い取られる」いう挿話はよく知られていたから、魯迅の文章にも記載された。

> S 市の人はあまり写真が好きでないようである。精神がうつしとられてしまうので、運がむいているときには、とくにうつしてはならぬのである[3]。(「写真を撮ることなどについて」、1925年1月)

魯迅は写真を初めて見た時、新しいメディアに対する不安を述べた。この不安さもベンヤミンが発見したアウラの喪と繋がりがあると考えている[4]。また、増田渉への書簡において、彼は新聞に出された写真は若すぎ、自分の写真であると思えず、しかし、他人の写真とも思えなかった[5]。ベンヤミンによれば、「ダゲールが製作した初期の写真を、長いあいだ見つめる気には、なかなかなれなかった。ひとびとは、写された人物の明瞭さにたいして気おくれを覚え、その人物のちっぽけな顔のほうもこちらを見るかもしれぬと思ったのである」[6]。このように、写真を撮るのは人間疎外の過程になりので、我々はこの複製品を見分けられないだろう。

また、「子供の写真のこと」という文章の中で、魯迅は写真の撮影について論述した。当時、日中の子供の写真から見れば、「上品で躾がよく、おとなしくて静かで、じっとしているのが中国の子供で、元気がよくて活発で、人見知りをせず、にぎやかに、飛んだり跳ねたりするのが日本の子供である」というイメ

---

[1] 『観察者の系譜』、170 頁。
[2] 黄喬生論文「『開麦拉』之前的魯迅 ── 魯迅照片面面観」(『魯迅研究月刊』2009年第12号、2009年、40-54頁) 参照した。
[3] 初出「論照相之類」、『語絲』週刊第 9 期、1925 年 1 月 12 日。(『魯迅全集』第 1 巻、192 頁)
[4] ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」、佐々木基一編、『複製技術時代の芸術』、晶文社、1999 年、61-62 頁。
[5] 「三三一二二七　増田渉宛」、『魯迅全集』(第十六巻)、524 頁。
[6] 『複製技術時代の芸術』、66 頁。

ージがあった。確かに集団のモラルによって、カメラマンは子供の写真を撮るが、魯迅が発見したのは「カメラ」に写し出される視覚的空間としての「無意識」であるだろう。例えば、以下の指摘があった。「カメラのレンズの前に置かれた子供は、表情が、つねに変化している。時には生真面目な、時にはわずらわしく、時には疑い恐れ、時には恐れを知らず、時には疲れた」[1]。

3　映画に対する両義的なスタンス

前節では、魯迅が映画を好んでみていたことがわかったが、この興味は「映画の教訓」（1933）や「運命」（1934）や「小童擋駕」（1935）などの雑文でも確認できる。さらに、映画を絆とする魯迅と左聯の関係がよく注目されていた。例えば、『準風月談』の後記において、芸華影片公司[2]を破壊する暴力罪状を糾弾することは、魯迅自身の立場を表しているだけではなく、中国映画史においても、貴重な資料として保存されている。

しかし、先行研究の中で、なぜハリウッド映画を好んで、同時代の中国映画、特に地下共産党が制作に加わっていた上海映画はほとんど見ることのなかった魯迅が、日本の映画評論家でプロキノ（日本プロレタリア映画同盟）に参加した岩崎昶のマルクス主義映画論である「宣伝・煽動手段としての映画」（訳題「現代映画と有産階級」）を中国へ翻訳しているかという疑問が提起されてきた研究者が少なくない[3]。その原因は、魯迅が映画に対する両義性と関係があるからである。以下にはいくつの例をあげる。

まず、西洋技術の最先端である映画に対して、魯迅は「『連環絵画』弁護」[4]では、映画を使った講義方法は、教師の講義より成果があがると肯定的に考えた。しかし、彼は時々新たなテクノロジーに疑問を呈している。雑文「朋友」の中に、「それ以来私は映画の神秘さをさして感じなくなり、むしろアラばかりが気になるようになって、自分でもつまらなくなり、退屈しのぎの場所を三たび失ってしまった」と述べている[5]。

また、魯迅が鑑賞した映画の中に、小説からの影響を受けた翻案映画が多い。例えば、人生の最後に観たアレクサンドル・プーシキンの原作からの映画「*Dubrovsky*」（1936）や、満席のため、再び足を運んで見たシェイクスピア作の翻案映画『夏の夜の夢』（*A Midsummer Night's Dream*、1935）などである。しかし、原作小説を脚色した映画化に対して、彼は極めて否定的な態度を示した。魯迅書簡の中に、映画に関して言及しているのは約 21 通あり、その中に翻案について述べる内容は半分以上もある。例えば、次のように自分の小説『阿Q正

---

[1] 初出「孩子的照相説起」、『新語林』半月刊第 4 期、1934 年 8 月 20 日。（『魯迅全集』第 6 巻、82-85 頁）
[2] 1932 年、上海で厳春堂が創始した映画会社。
[3] 例えば、藤井省三『魯迅事典』、三省堂、2002年、245頁。
[4] 初出「『連環図画』辯護」、『文学月報』第 4 号、1932 年 11 月 15 日。（『魯迅全集』第 4 巻、457 頁）
[5] 初出「朋友」、『申報』、1934 年 5 月 1 日。（『魯迅全集』第 5 巻、481 頁）

伝』が翻案された時、彼は強く反対した。「『阿Q正伝』には、じつは脚本および映画シナリオに改編しうる要素がないと考えるのです。なぜならば、ひとたび舞台にかけたなら、ただ滑稽さがのこるだけでしょう」[1]。また、ジャック・ロンドンの『野性のさけび』からの翻案作を見た後、原作と大きな差異があったため、彼も否定的に評価した[2]。したがって、魯迅は、映画のシナリオが文学作品と密接な関係があり、小説は映画よりよく優位な立場にあると考えている。

さらに、魯迅は西洋映画に対して、常に「植民地主義的まなざし」で撮られた映画として批判している。例えば、文章「未来の光栄」[3]では、当時の上海で上映している外国映画は多くが後進国の風土を描いたため、中国のような「未来の光栄」という後進国が西洋人によって紹介され、描写される「東洋奇観」ではないだろうかと魯迅が指摘した。ほかの「裸体運動大写真」ではなく、当時の低俗な宣伝手段を批判したが、外国映画をひやかしたり皮肉ったりしている気持ちが表れている[4]。

要するに、魯迅の映画体験を見れば、彼は、西洋映画に夢中になっており、映画から得られる「快楽」を追求した。もう一方では、視覚が観察者としての魯迅の身体に装置される。さらに、魯迅は主観的な構造を生み出し、生産者として活躍している。言い換えると、雑文家としての魯迅が注目しているのは、映画における社会性や思想性、批判性であり、イデオロギーを土台にした映画評論は表現手段として、魯迅の文芸思想に刻み込まれていた。

四　魯迅文学における「観客モデル」

『プリミティヴへの情熱』で、視覚の脅威に対して、魯迅は「視覚を頭から拒絶してしまうのではなく、視覚を苦痛として堪え忍ぶことを通じて文学へ回帰している」[5]。しかし、「文学によって視覚映像の衝撃から逃れようとしても、その衝撃は他の経路で文学に取りつきそれを変化させることになる」とレイ・チョウが指摘した[6]。つまり、視覚的なショックや観客の立場など映画の記号は魯迅の記憶に保存され、文学作品にも書き込まれていることがわかる。例えば、魯迅文学における「観客モデル」である。

まず、「幻燈事件」では、「見る ── 見られる」の構造が多く見られる。実際に魯迅は観客であるばかりでなく、同時に見られる者でもある。図3-4に描かれているように、少なくとも二つの関係があげられる。一つは、「私（魯迅）」と「観客（あるいは斬首される人）」の関係、もう一つは「私」と日本人同級生の

---

[1] 「致王喬南」、1930年10月13日。（『魯迅全集』第12巻、502頁）
[2] 「致山本初枝」、1935年12月3日。（『魯迅全集』第14巻、377頁）
[3] 初出「未来的光荣」、『申報』、1934年1月11日。（『魯迅全集』第5巻、443-444頁）
[4] 初出「小童擋駕」、『申報』、1934年4月7日。（『魯迅全集』、469-471頁）
[5] 『プリミティヴへの情熱』、27頁。
[6] 『プリミティヴへの情熱』、33頁。

関係である。さらに、二つの関係の間に、「私」(魯迅)、観客、日本人、首切り人や斬首される人などの行為主体がお互いに見るとともに、相手の視線を遮断し、抑えていることである。

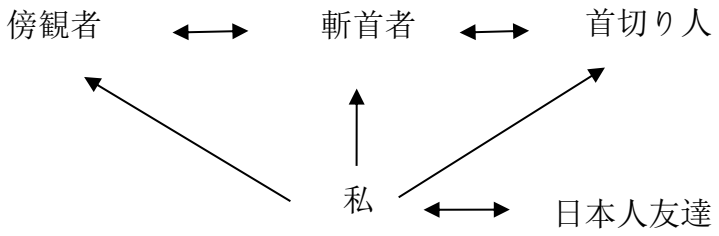


図 3-4

また、「阿Q正伝」の終盤、ついに阿Qが斬首される場面には同じ構造も存在している。図 3-5 の通り、処刑場へ押送されていく阿Qは、蟻のような人々に見られている。この雰囲気を盛り上げるために、魯迅は見られる立場から、「群衆の中から、狼の吼えるような声が掛かってきた」という場面を表現している。また、阿Qは喝采をする人群の中で、呉嫣を見つける。彼はキョロキョロと彼女を見るが、呉嫣は彼のことなど見てはいない様子で、兵士たちの背中の鉄砲を見ている。ここでは、見る立場から述べられている。さらに、阿Qは再び喝采する人々の方を見たら、狼の「ある鈍く鋭利で、彼の言葉を噛み砕いてしまっただけでなく、彼の肉体以外のものをも」噛み砕く恐ろしい眼を思い出す。以上の描写から見ると、魯迅は、阿Qの立場から、「見る－見られる」の視線がテクストに入り組んでいる。とくに最後で、二つの「見る－見られる」の構造が重なり合っている。

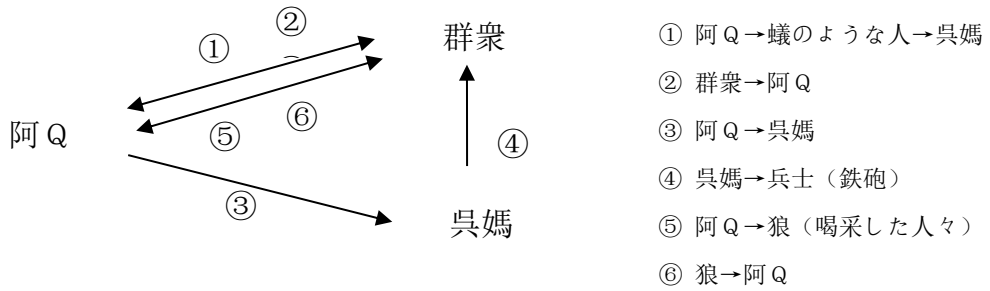


図 3-5

さらに、国民性を描写する魯迅文学で、「見る－見られる」の「観客」を対象としての場面が徐々に「観客モデル」になった。「さらし刑」には、詳しい物語はなく、「見る」の行動は作品の中心として捉えられている。それに対して、散文詩『野草』の中で、魯迅はこの「観客モデル」という自己と他者の関係を「無物の陣地」に喩えている。「このような戦士」は、ある戦士が「無物の陣地」に陥るとき、絶望すると共に運命に抵抗しているという作品である。「無物の陣

地」，物質だけでなく、精神も分解できる「観客モデル」である。そのため、「無物の陣地」で立っている人は絶望者、あるいは孤独者という人間である。李欧梵は有名な『鉄屋中的吶喊』で、この人物イメージに積極的な価値があると判断している[1]。なぜかと言うと、抵抗している戦士としての魯迅は、必ず「無物の陣地」のような凡俗な民衆たちと絶えず戦っているからである。それと同時に、魯迅が讃えたのは、戦士の勝利ではなく、戦士のねばり強いシーシュポスの精神である。また、この「無物の陣地」はまさに魯迅の言った「殺人者集団」であると汪暉が言った[2]。

「殺人者」は実際に封建的で、厳格な倫理規定ということである。それのみではなく、魯迅文学の中に、「殺人」や「斬首」などの残酷な記号に注目しなければならないと思われる。一般的に言えば、「殺人」の背景には、「見る－見られる」という関係が常に出ている。例えば、「幻燈事件」の場面である。先行研究の中に、王徳威は「『頭』から話す」という論文で、「斬首」についてこのように書いた、「斬首のシーンは、魯迅にとって、さながら仕業の原動力のようだ。そこで、中国近代文学の新たな段階になった」[3]。王徳威の考えでは、斬首のシーンから見ると、中国人の無知と恥知らずを認識するのみではなく、個体としての記号システムが破壊されると感じることになる。それから、システムが崩壊することが、文化的な意義のある社会を作動することが全く停止された[4]。したがって、「幻燈事件」は顕在化された視覚の言説である間違いないが、魯迅にとって、「斬首」というシネマの影響も見逃してはならない。だからこそ、そのような残酷な場面は、映画による拡大され、魯迅の心を震撼させる。もし内容がその場面でなかったら、「幻燈事件」は魯迅の頭に強烈な印象を残しはしなかっただろう。

魯迅にとって、幻燈体験は一つの自我認識のプロセスであるだろう。ラカンの鏡像段階のように、幼児が鏡の中に自分の像を見るという具体的経験を通して、現実のものとなって行く。鏡像段階において、将来自我となるものの雛型ないし輪郭が形成される。魯迅がヒーローに同一化する時、彼は自分の視線を、画面上の代理人である自分に似た人物の視線に投影する。だからこそ、視覚体験は作家の役割を理解する助けになり、作家志望だった魯迅に文学創作を始めさせた。

レイ・チョウがまだ注目していないのは晩年の魯迅である。幻燈事件の後、魯迅は伝統へ回帰し、中国近代文学史で代表的な作家になった。しかし、1920年代から、イメージが浸透した上海では、再び視覚の脅威と出会った魯迅は、

---

[1] 李欧梵 『鉄屋中的吶喊』、河北教育出版社、2000年、100頁。
[2] 汪暉 『反抗絶望 ── 魯迅及其文学世界』、河北教育出版社、2000年、170頁。
[3] 王徳威 『想像中国的方法』、三聯書店、1998年、135頁。原文は以下のとおり。「砍頭一景，儼然成為刺激魯迅生命誌業的源頭，亦從而掀開了現代中國文學的新頁。」。
[4] 『想像中国的方法』、138頁。

安全な「避難場所」を探せなかったから、ハリウッド映画に夢中になって生きていた。また、彼が晩年に書いた大量の雑文も、短くて、アイロニーの特徴をもっており、まるでカメラのように、社会全般を表している。ところが、魯迅は相変わらず「映画という媒体自体が持つ、直接的で残酷で生の力」に直面せず、映画批評を「文芸論争」の「道具」としてしか使用しない。魯迅の雑文から導き出された映画観は、やはり表面的な結論であり、彼にとって、映画とは何かの答えは140本以上の鑑賞リストから現れるだろう。

本章では、「幻燈事件と作家の原点」、「各時期の映画体験」、「魯迅視覚観の生成」について考察した。その結果、「幻燈事件」から登場した作家魯迅は、映画をはじめとする視覚装置から巨大な影響を受けていた。映画に対する両義性については、魯迅の特徴だけではなく、他の作家、あるいは知識人も同じく共有しているだろう。次の章では、視覚装置と作家の関係に注目しつつ、多面的・多角的に考察していく。

付録 3-1　魯迅の観賞した映画題名（1924-1936）[1]

鑑賞年	製作国	上映年	英語題名	公開当初の題名
1924	USA	1923	Roughest Africa	非洲百獣大会*
	USA	1923	The Shriek of Araby	游街驚梦*
	UK	1923	Salome	薩羅美
1925	USA	1917	A Service of Love	愛之犠牲*
	USA	1923	Scaramouche	乱世英雄
	GER	1924	Die Nibelungen: Siegfried	斬龍遇仙記前集
	GER	1924	Die Nibelungen: Kriemhilds Rache	斬龍遇仙記后集
	CHN	1924		水火鴛鴦
1926	USA	1924	The Dramatic Life of Abraham Lincoln	林肯事迹
	CHN	1925		新人的家庭
1927	USA	1923	The Ten Commandments	十誡
	USA	1926	The Volga Boatman	党人魂
	USA	1918	Sauce for the Goose	怕妻趣史
	USA			剪髪奇縁*
	CHN			一朶薔薇*
	FRA	1923	The Veil of Happiness	詩人挖目記
	JPA			影*
	JPA			二十五度酒精＊
1928	USA	1924	The Sea Hawk	海鷹
	USA			瘋人院＊
	USA	1921	Orphans of the Storm	戰地鶯花録
	USA	1921	The Four Horsemen of the Apocalypse	四騎士
	USA			生育衛生*
	USA	1927	Lovers	有情人
	USA	1927	The Isle of Forgotten Women	忘恩島
	USA	1926	The Gorilla Hunt	非洲獵怪
	USA	1927	Chang: A Drama of the Wilderness	暹羅野史

[1] 『魯迅全集』（中国語版・日本語版）と『魯迅与映画』（劉思平 形祖文編、中国電影出版社、1981 年）の記録に基づいて、ザ・インターネット・ムービー・データベース（IMDB）とつき合わせたうえで、筆者は「魯迅の観賞した映画題名（1924-1936）」表を作った。（製作年、原名不明の場合、標識「*」をつけている）

	GER			医験人体＊
1929	USA	1927	The Private Life of Helen of Troy	皇后私奔記
	USA	1926	Faust - Eine deutsche Volkssage	浮士德
	USA	1921	The Three Musketeers	續三剣客
	USA	1923	Where the Pavement Ends	天涯恨
	USA	1926	The Last Days of Pompeii	古城末日記
	USA	1928	Lost in the Arctic	北极探險記
	USA	1915	A Burlesque on Carmen	嘉爾曼
1930	USA	1928	Wolga Wolga	侠盗雷森
1931	USA	1931	Trader Horn	人獣奇觀
	USA	1931	Rango	獣国春秋
	USA	1930	Escape	逃亡
	USA	1930	See America Thirsty	狼狽為奸
	USA	1930	Morocco	摩洛哥
	USA	1930	Ingagi	獣世界
	USA	1928	The Cossacks	哥薩克
	USA	1930	The Spoilers	破坏者
	USA	1930	The Cohens and the Kellys in Africa	両親家游非洲
	USA	1930	With Byrd at the South Pole	南極探險
	USA	1930	All Quiet on the Western Front	西線无戰事
	USA	1930	Billy the Kid	義士艶史
	USA	1930	The Bat Whispers	蝙蝠祟
	USA	1930	The Cat Creeps	故宇妖風
	USA	1930	Hell's Angels	地獄天使
	USA	1927	Silver Valley	銀谷飛仙
	USA	1929	This Is Heaven	人間天堂
	USA	1921	The Three Musketeers	三劍客
	USA	1934	East of Borneo	禽獣世界
	USA	1931	Charlie Chan Carries On	中国大偵探陳査理
1932	USA	1931	Aloha	怨女恨
	USA	1931	City Lights	城市之光
1933	USA	1932	Tarzan the Ape Man	人猿泰山
	USA	1932	Wild Women of Borneo	洪荒歴險記

	USA	1932	The Sign of the Cross	羅宮春色
	USA	1928	Mickey Mouse	米老鼠
	USA	1922	Puss in Boots	神猫艶語
	CCCP	1931	A Safe Guidance into life	生路
	CCCP	1928	Storm Oven Asia	亞洲風云
1934	USA	1931	Ubangi	獣国奇觀
	USA	1934	Beyond Bengal	龍虎斗
	USA	1932	Kongo	非洲剛果国
	USA	1932	Congorilla	非洲小人国
	USA	1933	Flying Down to Rio	錦繡天
	USA	1921	Jungle Adventures	獣王歴險記
	USA	1933	Tarzan the Fearless	泰山之王
	USA	1934	Fashions of	云裳艶曲
	USA	1933	42nd Street	四十二号街
	USA	1933	King of the Jungle	万獣之王
	USA	1932	I Am a Fugitive from a Chain Gang	亡命者
	USA	1934	The Devil Tiger	虎魔王
	USA	1932	Rasputin and the Empress	拉斯普丁
	USA	1933	Alice in Wonderland	阿麗思漫游奇境記
	USA	1933	Eat 'Em Alive	生呑活捉
	USA	1934	Massacre	民族精神
	USA	1934	The House of Rothschild	富人之家
	USA	1933	Eskimo	愛斯基摩
	USA	1932	Island of Lost Souls	豹姑娘
	USA	1934	White Cargo	降龍伏虎
	USA	1934	Tarzan and His Mate	泰山情侶
	USA	1933	King Kong	金剛
	USA	1933	Roman Scandals	羅宮綺梦
	USA	1933	The Son of Kong	金剛之子
	USA	1934	Viva Villa!	自由万歳
	USA	1934	Wonder Bar	奇異酒店
	USA	1934	The Vanishing Shadow	科学權威
	USA		Sea Killer	海底世界*

	GEM	1934	La canzone del sole	羅京管樂
	UK	1933	Don Quixote	魔侠吉訶德
	CCCP		Shame	雪耻＊
	CCCP	1934	Marionettea	傀儡
1935	USA	1934	Cleopatra	傾国傾城
	USA	1934	The Private Life of Don Juan	美人心
	USA	1934	Treasure Island	金銀島
	USA	1935	Baboona	漫游獣国記
	USA	1934	Pirate Treasure	珍珠島
	USA	1933	Below the Sea	海底尋金
	USA	1934	Babes in Toyland	玩意世界
	USA	1933	Savage Gold	獣国尋尸記
	USA			米老鼠大会*
	USA	1935	Public Hero #1	剿匪偉績
	USA	1935	The Call of the Wild	野性的呼声
	USA	1935	The Crusades	十字軍英雄記
	USA	1935	Under the Pampas Moon	南美風光
	USA	1935	The Golden Lake	黄金湖
	USA	1935	The Black Room	黒地獄
	USA	1935	The Phantom Empire	電国秘密
	USA	1935	Charlie Chan in Shanghai	陳査礼探案
	USA	1932	With Williamson Beneath the Sea	龍宮歴險
	USA	1935	Angkor	獣国古城
	USA	1935	Rocky Mountain Mystery	黒衣騎士
	USA	1935	'G' Men	一身是胆
	USA	1935	O'Shaughnessy's Boy	尋子伏虎記
	USA	1934	Black Moon	蛮島黒月
	USA	1920	The Son of Tarzan	泰山之子
	USA	1935	A Midsummer Night's Dream	仲夏夜之梦
	USA	1935	Clive of India	儿女英雄
	CCCP	1932	The Sniper	抵抗
1936	USA	1935	Bonnie Scotland	从軍樂
	USA	1935	Queen of the Jungle	万獣女王

	USA	1934	Kid Millions	恭喜發財
	USA	1935	The Lives of a Bengal Lancer	戰地英魂
	USA	1929	The Mighty	鐵漢
	USA	1936	Charlie Chan's Secret	陳查禮之秘密
	USA	1935	Abdul the Damned	土宮秘密
	USA	1934	The Lost Jungle	絶島沈珠記
	USA	1935	Captain Blood	鐵血将軍
	USA	1934	Cruz Diablo	劍侠狄伯盧
	USA			歡天喜地*
	USA	1935	Fang and Claw	龍潭虎穴
	CCCP	1935	Chapayev	夏伯陽
	CCCP	1928	Summer Day	鐵馬
	CCCP	1935	The Daring Seven	冰天雪地
	CCCP	1936	Dubrovsky	復仇艶遇
	UK	1936	Things to Come	未来世界

第Ⅱ部　絵画

第四章　葉霊鳳と絵画

── ビアズリー・蕗谷虹兒の受容を中心に

一 葉霊鳳の生涯

葉霊鳳（1905-1975）は、中国江蘇省南京に生まれ、本名を葉蘊璞という。1924年に上海美術専門学校に入学し、『創造月刊』社への投稿がきっかけで、成仿吾と知り合い、創造社に参加した。そして、社団雑誌の編集に全力を傾け、徐々に中堅社員として創造社内での地位を固め、当時、潘漢年・周全平とともに、「創造社の小僧」と呼ばれた。その後、彼が編集した『幻洲』『戈壁』『現代小説』などの雑誌は、国内の文壇に大きな影響をもたらした。1920 年代末、「革命文学論争」において、彼は魯迅と仲違いし、また 1931 年に、左翼作家連盟から除名されたことによって、文学界において高い関心が寄せられている。1934年、穆時英とともに、『文芸画報』を編み、邵洵美の図書会社に勤めていた時には、彼は中国初期木刻運動を熱心に支持した。1937 年に日中戦争が起ると、『救亡日報』において、彼は反日運動に関する宣伝を担当した。上海が日本軍に侵略された後、彼は香港へ行き、『立報』『星島日報・副刊』などの編集長になった。1941 年から 1945 年にかけて、つまり香港が日本に支配された時期、彼は中国政府の諜報機関員として、反日の秘密活動に従事していた。共和国成立後も彼は香港にとどまり、1975 年に逝去するまで、長い間『星島日報・副刊』の編集長を務めながら、香港文化に高い関心を持ち、多くのエッセイを書いた。

葉霊鳳は様々な肩書きを持つ。例えば、小説家・エッセイスト・名編集・翻訳者・画家・蔵書家などである。その中でも、よく知られているのは「海派作家」[1]としての葉霊鳳である。彼の創作活動は二つの段階に分けることができる。日中戦争以前は、上海における有名な小説家であり、代表作としては短編小説「女媧氏之遺孽」（1925）、「曇華庵的春風」（1925）、「姉嫁之夜」（1925）、「浴」（1927）、「鳩緑媚」（1928）、及び長編小説『時代姑娘』（1933）、『未完的懺悔録』（1936）、『永久的女性』（1936）などが挙げられる。1945 年以降は、あまり小

[1] 海派は 1930 年代上海の文芸流派である。蝴蝶派、新感覚派、左翼派が含まれている。都市の生活を題材に、小説の形式の革新を重視した。

説を発表せず、主に書評のようなエッセイを大量に書いた。例えば、『香港方物志』(1956)、『文芸随筆』(1963)、『晩清雑記』(1970)、『張保仔的伝記和真相』(1971) などである。

非常に数奇な人生を歩みつづけた葉霊鳳には、主に三つのレッテルが張られている。つまり、「魯迅の敵」「反逆者」「売国奴」である。魯迅との論争、「左連」からの除名、戦争における曖昧な身分、以上のことから、今まで葉霊鳳に対して、各方面の研究者から批判がなされていた。とりわけ、1957 年に出版された『魯迅全集』においては、「葉霊鳳は、当時投機的に創造社に加入し、ほどなく国民党に転向した。抗日戦争の際、売国奴の文人になった」[1]と書かれたので、1980 年代以前の中国での葉霊鳳評価は、魯迅の指摘及び『魯迅全集』の論述に基づく否定的なものであった。しかし、1980 年代以降、特に 90 年代に入ってから、人々の文学観の変化と共に、「売国奴」といった従来の否定的評価に代わり、「愛国者」といった肯定的評価が大半を占めるようになってきた。

先行研究では、葉霊鳳の経歴や、葉霊鳳と魯迅の論争などは注目されてきたが、葉霊鳳小説の内部に関する研究、つまり本格的なテクスト論はまだ十分とは言えない。よって、本論では、葉霊鳳作品におけるデカダンス、また西洋文学の受容だけでなく、葉霊鳳作品と絵画との関係についても考察していきたい。本章は二つの部分から構成されている。前半部（第 2 節）では、葉魯論争の言説について歴史的な経緯を念頭に置きながら、葉霊鳳に対する評価に絞って議論を進め、それによって、葉霊鳳の虚像が生み出される原因を究明したい。後半部（第 3・4 節）では、蕗谷虹兒・ビアズリーの受容をめぐって、葉霊鳳小説における絵画的要素に着目し、葉霊鳳の実像についての考察を試みていきたい。

二　「葉魯論争」をめぐる「葉霊鳳研究」

1　「葉魯論争」の経緯

葉霊鳳についての中国での評価は、先に述べたように、1920～30 年代の葉魯論争の言説に基づいていた。葉魯論争における言説の配置と変容を明らかにするために、以下の表 1 を提示しておく。

【表 1】葉霊鳳と魯迅の論争に関する言説一覧（1928～1934 年）

[1] 李広宇『葉霊鳳伝』(河北教育出版社、2003 年、84 頁）を参照。原文は以下のとおり。「葉靈鳳，當時雖投機加入創造社，不久即轉向國民黨方面去，抗日時期成為漢奸文人。」

葉霊鳳の言説

1928 年	諷刺漫画「陰陽の顔」（右図） 「魯迅先生は陰と陽の顔をもつ老人で、過去の戦績をかかげ、酒瓶のうしろにかくれて「芸術の武器」をふるい、つぎつぎとおそって来る侮辱をしのいでいる」という説明がある。 （『戈壁』第 1 巻第 2 期、1928 年 5 月）
1929 年	小説『窮愁の自伝』に、主人公魏日青は言う、「起き出した私はいつものように、銅貨一二枚で古道具屋から買ってきた『吶喊』から三頁ばかり破り取って、大便をしに物干し場にむかった。」 （『現代小説』第 3 巻第 2 期、1929 年 11 月）

魯迅の言説

1928 年	残念なことに、ある「芸術家」たちは、さきには「ビアズリー」をうのみにし、蕗谷虹兒をそっくりまねていたが、今年、突然、「革命芸術家」に変身したのをしおに、そのうちの幾人かの者を破り棄てた。 （「『奔流』編校後記・二章」、『奔流』第 1 巻第 2 期、1928 年 7 月 20 日） 革命文学家は、若くて美男子でなければいけない。たとえば潘漢年や葉霊鳳たちこそ、生まれながらの文豪であって、楽園にふさわしい。……革命芸術家葉霊鳳は以前、わたしの姿をえがいて、酒瓶のうしろにかくれている図だと言った。 （「革命喫茶店」、『語絲』、1928 年 8 月 13 日） 葉霊鳳が盗作した「陰陽の顔」でさえ、彼ら自身の十分な自画像になっているとは言いきれません。これは非常に残念でもありますし、また寂しいことだと思います。 （「文壇の故実」、『語絲』、1928 年 8 月 20 日）
1929 年	中国の複製で、出来は良くないが、しかしとにもかくにも彼の真骨頂はうかがい知ることができよう。 作者は現在ヨーロッパに留学しており、前途はまさに長く、これらは一時期の足跡にすぎぬが、今ではまた中国の幾人かの作家の秘密の宝庫の一部となっており、読者の前に並べれば、一つの小さな鏡ということになろう―― （「蕗谷虹兒画選・小序」、『蕗谷虹兒画選』、朝花社、1929 年 1 月） 彼の作品は、「Salomé」の挿絵が復刻されたことや、わが中国の時流に乗る芸術家が借用したことで、その風情すら一般によく知られているように思われる。

	（「ビアズリー画選・小序」、『ビアズリー画選』、朝花社、1929 年 4 月）
1931 年	現在、彼らのなかでもっとも貴重な文芸家は、左翼文芸運動がはじまったばかりで、まだ迫害されず、革命的青年から擁護されていたときに左翼を自称し、いまでは、よつんばいになって彼らの刀のしたにゆき、ひるがえって左翼作家を迫害している数人の人間である。なぜ、彼らから貴重とされるのか。なぜなら、彼はかつて左翼であったからである。それで、彼らのいくつかの雑誌のなかには、まっ赤な顔をしたのがあるのだ。ただし、そのなかの農民、労働者の挿絵は、ビアズリー（Aubrey Beardsley）の、どれもこれも病人のような絵にとりかえられた。 （「暗黒の中国における文芸界の現状」、中国の雑誌には未発表、1931 年 3、4 月執筆） 今や、新たなゴロツキ画家として葉霊鳳先生が現れました。葉先生の絵、イギリスのビアズリー（Aubrey Beardsley）を引っ剥がしてきたものですが、……われらが葉氏の新しい横目の絵は、いまや呉友如の古い横目の絵と合流しつつありますから、むろん何年も流行してしかるべきでありましょう。 ……さらに、もっとも徹底した革命文学者の葉霊鳳先生がいます。彼の描く革命家は、便所へ行くたびにわたしの『吶喊』で尻を拭くまでに徹底しているのですが、…… （「上海文芸の一瞥」、『文芸新聞』、1931 年 7 月 23 日および 8 月 30 日）
1933 年	そのなかの『蕗谷虹兒画選』は上海灘上の「芸術家」を掃蕩するため、すなわち、葉霊鳳という張り子の虎をあばくために出版したのである。 （「忘れんがための記念」、『現代』第 2 巻第 6 期、1933 年 4 月 1 日）
1934 年	彼の末流は会文堂がだしている小説の挿画画家たちです。葉霊鳳先生になると、自分では中国の Beardsley をもって任じておられます。しかし彼らお二人は、上海にあってメシをたべているため、ゴロツキの気分に染まっています。 （「340409　魏猛克宛」、『北平新報・文芸週刊』、1937 年 7 月 21 日） 「中国第一流の作家」葉霊鳳と穆時英両先生編集の『文芸画報』の大広告は、新聞でとっくに見ていた。……もともと「中国第一流の作家」が以前「ビアズリー」を生剝ぎにし、今年はマセリールを丸呑みするというちょっとした芸当をやっているのは、大才をつまらぬ用に使っているのであって、人々のために「その他の重大な問題によって疲れた眼を醒まさせ、あるいは破顔一笑させ」たいからにすぎない。 （「おかしい（三）」、『中華日報』の「動向」、1934 年 10 月 26 日） しかし、私は、『戯』週刊に、かつて曾今可、葉霊鳳両先生の文章が発表されたことを覚えております。葉先生は、阿Qの肖像まで一枚描きました。わたしの短編集『吶喊』を、まだ便所に行くとき使いきっていないらしい。長年、便秘でないなら、

	きっと新しく一冊買い足したのです。 （「『戯』週刊編集者への回答」、『中華日報』副刊『戯』週刊第 15 期、1934 年 11 月 25 日） 『戯』週刊で、阿Qの肖像を何枚かみましたが、あまりにも異常で奇怪なところがあると思います。……ただ、ごろつきふうでなく、浮浪者のタイプとも違うだけです。頭にまるい、小さな帽子をのせると、阿Qではなくなります。 （「『戯』週刊編集者へ」、『中華日報』副刊『戯』週刊第 15 期、1934 年 11 月 25 日）

表 1 は、1928 年から 1934 年にかけて、葉霊鳳と魯迅の論争に関する言説を一覧にしたものである。この表によると、最初に論争を起こしたのは葉霊鳳であった。絵と文章で魯迅に挑戦し、さらに自らの作品で、魯迅の人格を傷つけた。それに対して、魯迅は、「年若くみめ美しくして、歯白く唇紅くなる」のイメージや「ゴロツキ画家」やビアズリー、蕗谷虹兒に対する模倣などの問題をめぐって、葉霊鳳を糾弾した。魯迅の文章においては、下品な悪口はなく、痛烈な皮肉が書かれている。これらはいずれも葉霊鳳に対して否定的な評価しか与えていない。葉霊鳳の場合は、『戈壁』及び『現代小説』の後、魯迅に対する批判はほぼ出ていない。晩年の葉は、当時の論争に恐縮し[1]、魯迅へ強い尊敬の念を抱いていた[2]。しかし、1934 年まで葉霊鳳に対する批判は止まらなかった。確かに、魯迅の文章において、葉霊鳳の名は見られない。けれども、彼が誰のことを批判しているかはみな承知していた。そのため、前述のように、中国で葉霊鳳が語られる時、必ずといっていいほどまず魯迅の指摘が挙げられたのである。

2　同時代の評価

海派作家の葉霊鳳が活躍していた頃、葉霊鳳作品に関する肯定的な評論がみられた。例えば、『霊鳳小説集』及び『霊鳳小品集』を出版する前に、雑誌『現代』は見開き一面を使い、広告記事を掲載して、葉霊鳳作品を次のように紹介していた。「文章が綺麗で、組み立てが適切だ。とりわけ、女性と恋愛についての心理描写が細やかである。……葉先生の言葉は、これまでもずっとその美しさで評判になった。この文集における小品は、よく彼の婉曲な表現を表してい

[1] 例えば、「このものをよく読むと、おもわず恥ずかしくて顔が赤くなった。あるいは、微かに嘆息し、他人に見られたくないので、無造作に引き出しに入れた。」と書いてある。（葉霊鳳『読書随筆・二集』、生活・読書・新知三聯書店、1988 年、13 頁）原文は以下のとおり。「這些東西往往使我讀了忍不住要臉紅，或是低微的嘆息一聲，然後就隨手擱到抽屜裏，不想隨便使別人見到。」

[2] 1985 年 9 月、「葉霊鳳的後半生」に「60～70 年代頃、葉霊鳳と時々昔の出来事を思い出す。彼はいつもほほ笑みながら、何にも説明しない。ただ一つの事しか話せない。彼は魯迅先生の墓の前で、黙然として気持ちを伝えた。」と羅孚が記している。（方寛烈編　『鳳兮鳳兮葉霊鳳』、福建教育出版社、2013 年、18 頁。）原文は以下のとおり。「當六七十年代朋友們有時和葉靈鳳談起他這些往事時，他總是微笑，不多作解釋，只是說，我已經去過魯迅先生墓前，默默地表示過我的心意了。」

る。描かれているのは、むなしくてどうしようもない悲哀や、月下美人のように儚い快楽であるが、その筆遣いは小さい玉が皿を転がる、または水銀が地面をすばやく流れるごとく、読者に感銘を与えてやまぬ」[1]。これは大げさな指摘であるが、同時代の作家の沈従文は葉霊鳳を客観的に評して次のように述べていた。「郭沫若の小説は、現在の若者たちの小説と比べて、完全でよりよいとは言えない。身近に小さい例を取り上げると、創造社の下で成長している葉霊鳳の創作に、大将（郭沫若）よりもさらにすぐれた作品があるかもしれない」[2]。

また、葉霊鳳の小説『女媧氏之遺孽』は、1935 年に出版された『中国新文学大系・小説三集』に収められている。その「導言」の中で、編集長の鄭伯奇は同じく変態性慾を描写した作家白采と比べ、葉霊鳳はストーリー展開に注目し、「誘惑」の効果を表現していると評している[3]。これも肯定的な評価だと言えるだろう。

30 年代の葉霊鳳批評は単に前期小説にとどまるものではなかった。次に『一九三五年度中国文学の傾向、流派、人物』という論文を取り上げたい。筆者の杜衡は、「葉霊鳳の性愛小説は『時代の病的状態の標本』であり、読者は都市の小ブルジョアに限られたが、『時代姑娘』、『未完的懺悔録』、『永久的女性』などの長編小説は、その読者層を上海プロレタリア階級に拡げたにすぎなかったものの、文学という面からすると、これらはいずれも感傷的な恋愛ストーリーである」[4]と指摘した。以上の評価は表面的で、あまり適切とはいえない。しかし、杜衡は論文の最後で、それまでの先行研究で看過されていた問題点、つまり「歴史的な淑やかさ」に注目した。海派文学におけるデカダンス、および西洋文学の受容はよく考察されてきたが、海派文学におけるモダニズムから「歴史的な淑やかさ」への転回にも目を向ける必要があるだろう。

1937 年以後、葉霊鳳は上海を離れ、広州経由で香港へ行った。それから、彼は、主に小説よりもエッセイを著すようになり、旧香港の逸事研究に専念していった。30 年代には、彼と魯迅との論争に対して文学界で高い関心が寄せられていたが、彼はやはり海派作家の代表者の一人としても評価された。しかし、その後、彼の小説はあまり読まれなくなったようだ。

1950 年代から 60 年代にかけて、葉霊鳳は度々中国で開催される活動に参加

---

[1] 『現代』、第二巻 4 月号、1933 年。原文は以下のとおり。「文筆美麗，結構嚴謹，而女性和戀愛心理的描寫尤精妙入微。文章美麗，結構嚴謹，而女性和戀愛心理的描寫尤精妙入微……葉先生的文字，素來以艶麗見稱，這集子裏的小品，更能代表他那一稱婉約的作風，所描寫的都是一種空靈的無可奈何的悲哀，和曇花一樣的歡樂，如珠走盤，如水銀瀉地，能使讀者蕩氣回腸，不能自已。」

[2] 『論郭沫若』、『日出』1 巻 1 期、1930 年。（『沈从文全集』〈第 16 巻〉、北岳文芸出版社、2002 年、155 頁）原文は以下のとおり。「在藝術上的估價，郭沫若小說並不比目下許多年青人小說更完全更好。一個隨手可拾的小例，是曾經在創造社羽翼下成長的葉靈鳳的創作，就很像有高那大將一籌的作品在。」

[3] 『中国新文学大系・小説三集』（影印本）、上海文芸出版社、1981 年、21 頁。

[4] 江兼霞（杜衡）、『六芸』創刊号、1936 年 2 月。（銭理群等 『中国現代文学三十年』、上海文芸出版社、2000 年、『中国現代文学三十年』、323 頁）原文は以下のとおり。「他的性愛小說是世紀病態的標本，讀者是一部分城市白領階層，而《時代姑娘》、《未完的懺悔錄》、《永久的女性》這些長篇小說只是把讀者群延伸到上海的下層市民讀者，至於文學上，都是一些感傷愛情故事。」

したが[1]、1975 年 11 月 23 日に逝去するまで、売国奴の汚名は返上されていなかった。香港において、1975 年 12 月に出版された『大任』第 14 期に翁霊文・三蘇・区恵本などの記念文章が掲載された[2]。しかし、この記念文章では、敏感な問題については書かれず、趣味や香港の逸事研究しか論じられていない。

3　後世の再評価

1980 年代に入り、中国において、文学や思想の自由化が進んだ。時間の流れに沿って、それまで否定された作家たちの作品が、再び読まれるようになり、葉霊鳳の作品集が再版され、葉霊鳳に関する評論が書かれるようになった。まず、1981 年に出版された『魯迅全集』をみると、葉霊鳳についての注釈は「葉霊鳳、江蘇省南京の出身、作家、画家」に変わった。そして、香港においては、「売国奴」の問題について注目した文章が何篇か掲載された。たとえば、沈慰の「鳳兮、鳳兮」（1985）[3]、および絲韋の「葉霊鳳的後半生」（1986）[4]である。二人は葉魯論争の経緯を整理しつつ、新たな文献資料により、歪曲された事実を明らかにした。さらに、論文『鳳兮鳳兮葉霊鳳』（1988）[5]は多大な影響力をもつ雑誌『読書』に掲載されたのである。それは、中国の文壇で、日本占領期の香港における葉霊鳳に関する最初の言説である。完全に葉霊鳳の汚名を雪いでしまったとは言えないが、少なくとも葉霊鳳の見直しという新たな展開を見せた。また、1997 年に出版された『葉霊鳳小説全編』（上、下）[6]は今までの葉霊鳳小説を集めた最も本格的な選集と言える。

80 年代から、歴史そのものを再評価するとともに、葉霊鳳作品についても本格的な研究が行われるようになった。例えば、『中国現代小説史』において、楊義は葉霊鳳を創造社におけるロマン派作家として考察している。彼の作品について、「粗筋としては錯綜しているが、構造としては変化が多いから、新ロマン主義の傾向があるようだ。……しかし、全般的に言うと、才能はあるが、格調が低い」と指摘した[7]。楊義は、一方で葉霊鳳は大胆な小説形式の革新を実践していると論じた。例えば、長編小説『時代姑娘』、及び『未完的懺悔録』には、アンドレ・ジッドの『贋金つくり』からの影響が見られ、話法の転換や、日記体、書簡体、会話体などのドキュメント形式がよく使われている。他方で、彼は魯迅の評価に賛成し、葉霊鳳小説のもつ社会的価値は低く、「浅薄な青春恋愛」

---

[1] 例えば、1957 年に中国へ蕭紅墓を改葬した。1959 年に建国記念式典に出席した。1965 年、李宗仁が帰国する歓迎会に参加した。

[2] 翁霊文「懐思葉霊鳳先生」、三蘇「悼葉霊鳳先生」、区恵本「葉霊鳳与香港史地的研究」。（方寛烈編『鳳兮鳳兮葉霊鳳』、福建教育出版社、2013 年）

[3] 葉霊鳳『読書随筆』（一集）、生活･読書・新知三連書店、1988 年、6-12 頁。

[4] 方寛烈編『鳳兮鳳兮葉霊鳳』、福建教育出版社、2013 年、15-23 頁。

[5]『鳳兮鳳兮葉霊鳳』、24-33 頁。

[6] 賈植芳、銭谷融編『葉霊鳳小説全編』（上、下）、学林出版社、1997 年。

[7] 楊義『中国現代小説史』、人民文学出版社、1986 年、632-641 頁。原文は以下のとおり。「情節撲朔迷離，結構變化多姿，頗帶新浪漫主義風味……但總體來說是才華不弱而格調卑庸。」

を描写したものと論じた。そして特に、論文の最後に、作家に対して、人生態度、および芸術に触れる態度が非常に大切だと彼は強調していた。つまり作品の価値は、文学的表現力や内容の深さではなく、何よりテーマが社会的であるかどうかで決められている、ということである。

1980 年代末、それまでにはなかったこととして、葉霊鳳の性愛小説への見直しという新たな展開が見られた。1989 年に孟瀚の論文「葉霊鳳性愛小説的意義」が小説集『愛的講座』に収録された。彼によれば、葉霊鳳小説のテーマは男女間の本能的な愛欲を表すことであり、また、この特徴も非常に目立っている業績であるという。後世まで「才子＋ゴロツキ」の悪名をとどろかす原因は、彼の性愛小説において、中国におけるもっとも頑なで保守的な伝統、つまり性意識に関する固定観念を突き破っていたことである、と孟瀚は述べている[1]。ここから考えるに、孟瀚は、従来の魯迅と楊義の観点に深い疑いを抱いたわけである。さらに、孟瀚が指摘したように、葉霊鳳小説では、本能的な情欲と禁欲の対立を明らかにしており、多く伝統を蔑視する男女関係を描写していた。本能的な愛欲は人の道に外れた猥褻な行為ではなく、自然の法則である。論文の最後に、「社会性の欠如」という若干否定的な評価があるが、やはり中国では、作家に対する評価には、その作家の政治的・社会的な立場が大きく影響するのである。

また、葉霊鳳小説における構造も研究者たちに注目された。1998 年に出版された『中国現代主義文学史』の中で、葉霊鳳小説における「読む−見る」というモデルが提唱された[2]。朱寿桐によれば、新感覚派作家の作品において、いたるところで映画のシーンを編集するような組み合わせ、物語の筋立てを暗示するメタファー、感覚的な曖昧さや、詩とエッセイが交差する形式などが見られる。例えば、短編小説「鳩緑媚」には、モンタージュのようなカットの組み合わせがあり、主観と客観、歴史と現実や真実と夢などが互いに交替することによって、複雑に入り組んでいるような雰囲気が形成されている。

さらに、葉霊鳳の小説は心理小説として考察されるようになった。1998 年に出版された『中国現代文学三十年』[3]には、1987 年の旧版[4]と比べると、「海派小説」の一節が新たに書き加えられたことがわかる。その中で、葉霊鳳の創作は二つの段階に分かれている。まず、初期の作品は感傷的な恋愛小説である。この時期の小説は、「五四」運動の影響を受け、幻想的な美しさがあり、ロマンス主義と神秘主義の要素を含んでいる。また、葉霊鳳は最も早い時期にフロイトの精神分析理論を引用したことから、中国心理小説の中では、先駆的存在だったとされている。

---

[1] 葉霊鳳『愛的講座』、中国文聯出版公司、1989 年、384-393 頁。
[2] 朱寿桐『中国現代主義文学史』、江蘇教育出版社、1998 年、373-377 頁。
[3] 銭理群、温儒敏、呉福輝『中国現代文学三十年』（修訂版）、北京大学出版社、1998 年。
[4] 銭理群、呉福輝、温儒敏、王超冰 『中国現代文学三十年』、上海文芸出版社、1987 年。

ただ、「魯迅の敵」、「売国奴」の視座から評価したという点では、以上の研究における葉霊鳳に対する評価も、30 年代以来の否定的な評価と基本的に変わらなかったといえよう。研究者たちは、一方で、葉霊鳳小説における、手法の革新を認めている。もう一方では、葉霊鳳小説に対する否定的な立場を強調している。例えば、論文「葉霊鳳与弗洛伊德」[1]で、孫乃修は短編小説「浴」、「処女的夢」や「明天」などを取り上げ、「性の欲望」「夢」及び「精神分析」の視座からフロイトの受容について論じた。しかしながら、その結論には、彼の小説から考えると、彼には社会と人生に対する認識が欠けており、芸術を理解する能力も足りず、また、作家としての才能も普通であって珍しくないと書かれている。だから、当時の葉霊鳳に関する評価はそれ自体矛盾した内容を含んでいる。

4　近年の新たな研究動向

1990 年代から海派文学は徐々に盛んに取り上げられるようになった。葉霊鳳もその代表者の一人であるため、彼の作品に関する論文も目立つようになった。とりわけ、2000 年以後、彼の作品に関する論文が増加したのみならず、その質も劇的に変化している。その中でも、代表的なのは、李今の『海派小説与現代都市文化』(2001)[2]と李欧梵の『上海摩登』(1999)[3]である。

これまでの研究において、劉吶鴎・穆時英・葉霊鳳のような中国新感覚派の作品におけるデカダンスについて深く理解されたとは言えず、否定的な評価がなされてきた。しかし、李今によれば、20、30 年代の中国では、二つのデカダンス、つまりマルクス主義のデカダンス[4]と唯美主義のデカダンスがあったという。後者は、19 世紀後半フランス・イギリスを中心に興った芸術思潮の影響を受け、また、ポール・モランや日本新感覚派と密接なつながりがある。唯美主義のデカダンスとは、美を追い求めることにより、文学における道徳功利性を廃し、生活を芸術化して官能の享楽を求める傾向である。葉霊鳳は先頭に立ってこの芸術傾向を提唱し、ワイルド、およびビアズリーの作品を大量に翻訳し、『幻洲・象牙之塔』のようなデカダンス派の雑誌を編集していた。それに対して、マルクス主義のデカダンスは従来高く評価されてきた。しかし、実際には、二つのデカダンスは同じ流れを受け継ぐ、伝統的イデオロギーに対する批判であり、深刻な危機感だとされている。中国新感覚派は、二つの交錯しているデカダンスを引き寄せたことで、価値観の矛盾を引き起こした。

---

[1] 孫乃修「葉霊鳳与弗洛伊德」、『中国比較文学』、1994 年第 2 期、94-104 頁。
[2] 李今『海派小説与現代都市文化』、安徽教育出版社、2001 年。
[3] 李欧梵『上海摩登 ── 一種新都市文化在中国 1930-1945』、北京大学出版社、2001 年。
[4] ここで言及されたマルクス主義のデカダンスは、ロシアの社会主義者ゲオルギー・プレハーノフが『芸術と社会生活』の中で初めて提唱し、1960 年代にテオドール・アドルノがさらに展開した芸術観である。彼らによれば、デカダンスは、ブルジョワイデオロギーを代表する産物ではなく、ブルジョワイデオロギーに反対した深刻的な危機意識である。(李今『海派小説論』、秀威資訊科技、2005 年、9 頁)

李今と同じように、『上海摩登』において、李欧梵はマテイ・カリネスクの『モダンの五つの顔』を引用した。同書には、「進歩がデカダンスであり、デカダンスが進歩である。また、デカダンスは美的なモダンの意識であり、他者に激烈に反抗し、本質的にブルジョワ的なもう一つのモダンである。さらに、デカダンな芸術家たちは、美的かつ論理的にみずからの疎外の意識を養い、当時のデマゴーグたちの自己満足的な偽のヒューマニズムに直面し、攻撃的な戦略に訴える」と書かれている[1]。李欧梵は、近代中国において、初めてデカダンスという語を使った人は魯迅だと指摘した。また、20 年代後半から 30 年代初期にかけての文壇では、「デカダンスの想像力」を発見することは、ボードレール以来の西洋文学からの影響と関係があったが、李欧梵も具体的な例を取り上げた。たとえば、中国におけるビアズリーと『サロメ』の受容、および葉霊鳳の作品である。『上海摩登』で、彼は葉霊鳳の未完成小説「禁地」を丹念に考察し、ダンディーの姿を描写した。この作品は、ユイスマンスの『さかしま』や、『ドリアン・グレイの肖像』などの西洋のデカダンス派の影響を受けている。また、後期の葉霊鳳作品『時代姑娘』、『未完的懺悔録』において、男女主人公たちの恋愛は都市の景観を背景としている。上海の文化環境は真実な雰囲気を盛り上げるとともに、仮定の小説世界に向かっている視線を消失させる。さらに、李欧梵は否定的な評価を提出した。葉の男主人公たちはナルシシストであり、意志が弱くて、「貧血」のダンディーでしかないというのである。これも葉霊鳳創作の限界を暗示しており、彼の創作は「都市の輝かしさに溺れ」るばかりで、「デカダンス文学における不潔や陰気にはまだ注目していない」という問題がある。

近年、葉霊鳳に関する研究はたしかに発展しつつある。しかし、これらの研究では、「性愛小説」や「心理小説」や「デカダンス」などの旧いテーマがくりかえし論じられているだけである。また、図書設計や、ビアズリーとの関係などに関する論文も著されたが、それらは文学の視座ではなく、美術の視点からの論文だと考えられている。目新しく感じるのは以下の 2 篇の論文だけである。

論文「唯美者方可入目/幕：現代品味/西洋美感之理想她者」では[2]、知覚受容の視座から、葉霊鳳の長編小説『永久的女性』が分析されている。葉霊鳳のような「都市遊歩者」としての作家たちは、1930 年代の上海では、十分な知的資源と物的資源を結集し、テクストを入手して再生産している。以上の過程を通じて、伝統的な美的経験に影響を及ぼすとともに、感覚と認識の形式をさらに革新した。もう一つの論文は鄺可怡の「上海跟香港的“対立”」である[3]。鄺可

[1] マテイ・カリネスク『モダンの五つの顔』、富山英俊訳、せりか書房、1995 年、225-226 頁。
[2] 徐明瀚「唯美者方可入目/幕：現代品味/西洋美感之理想她者 ── 以葉霊鳳其人及其小説画作『永久的女性』為例、『文化研究月報』(57)、2006 年。
[3] 鄺可怡「上海跟香港的『対立』 ── 読『時代姑娘』、『傾城之恋』和『香港情与愛』」、『中国現代文学研究叢刊』、2007 年第 4 期。

怡は、「都市と文学」の視座から、葉霊鳳の小説『時代姑娘』を再読解した。とりわけ、小説における居住場所の転換は、女主人公の個人的な体験に基づく感情に重要な影響があることを明らかにした。また、香港を小説の背景とする理由は、近代化・都市化を加速させる上海と比べると、質素で静かな香港を心にかけているからである。この論文では、伝統的な「性愛小説」から脱し、歴史の文脈の中で、現在流行している「文学における都市」のテーマをめぐって、葉霊鳳作品の研究を推進した。

ところで、80 年代から 90 年代までに作品集が出版されたことは前に述べたとおりであるが、21 世紀に入ってからも作品集が出版されている。2003 年に出版された『葉霊鳳伝』では、葉霊鳳の生涯についての記述が含まれているのみならず、葉霊鳳が書いた挿画も大量に収録されている[1]。したがって、『葉霊鳳伝』は作家論の空白を埋める著作であると考えられる。さらに、重要な先行研究としては、2011 年に出版された『葉霊鳳作品評論集』が挙げられる[2]。この中には、「葉霊鳳に関する人生の道」と「葉霊鳳作品評論」の二つの角度から、葉霊鳳についての研究論文や回想録など 40 篇以上が収録されている。最後に、2013 年に出版された『書淫艶异録』では、今まで軽視されてきた、1930 年代に発表された性科学についての書評が収録されている[3]。当時、このような書評については異議が唱えられ、葉霊鳳の「失敗」と評価されたが、葉霊鳳によると、「下品な出来事を書いたが、すっきりしている話し方を使い、科学知識に基づいて述べた」という[4]。現在から見ると、この文章は「楽しみながらも放縦することはないのである」[5]。葉霊鳳の性愛小説を読む時、本書は示唆的証拠を提供しているだろう。

これまで日本で書かれた葉霊鳳に関する論文は、筆者の知る限りでは非常に少ないが、これは彼への否定的な評価と関係があるだろう。例えば、藤井省三によると、「葉霊鳳など挿絵画家としても著名になるが、その挿絵が実はビアズリーや蕗谷虹兒の稚拙な模倣にすぎぬことを魯迅に攻撃されてもいる。それでも、この些か軽薄な前衛文学者グループが、五・四時期以後一〇年近くのあいだ途切れることなく広範な青年読者を挑発し、中国の文化界の牽引車となっていたことには間違いあるまい」[6]。また、魯迅と蕗谷虹兒の関係についての論文では、よく葉霊鳳が取り上げられている。例えば、論文「“ノスタルジーとモダ

---

[1] 李広宇『葉霊鳳伝』、河北教育出版社、2003 年。

[2] 方寛烈編『葉霊鳳作品評論集』、香港文学評論出版社、2011 年。（簡体字版、『鳳兮鳳兮葉霊鳳』、福建教育出版社、2013 年）

[3] 葉霊鳳『書淫艶異録』（甲乙）、福建教育出版社、2013 年。

[4] 葉霊鳳『書淫艶異録・小序』、福建教育出版社、2013 年、1 頁。原文は以下のとおり。「所記雖多艶異猥瑣之事，必出以幹淨筆墨，以科學理論參證之。」

[5] 張偉『書淫艶異録・跋』、福建教育出版社、2013 年、207 頁。原文は以下のとおり。「文字是寫得樂而不淫很有意思。」

[6] 藤井省三『中国語圏文学史』、東京大学出版会、2011 年、60 頁。

ニティ”抒情画家蕗谷虹児との語らい」で[1]、湯山トミ子は、魯迅が『蕗谷虹兒画選』を編集した原因は、蕗谷虹兒に対する模倣をめぐって、葉霊鳳を糾弾していくためだったと考えた。また、蕗谷虹兒の挿画との対照を通じて、彼を盗作者として認識した。そのため、魯迅の指摘の影響を受けて、日本では反面教師としての葉霊鳳に低い評価が与えられることが多い。さらに、藤井省三の論文は[2]、魯迅と葉霊鳳の論争を整理し、絵画を同じく愛し、中国初期木刻運動を熱心に支持した二人は、なぜずっと互いに敵意を持ったかを考察した。藤井省三によれば、戦争の背景において、葉霊鳳は趣味的な文学観しかもちあわせていなかった。この「政治感覚の欠如」のため、国民党反動派の「走狗」に変身したのである。この点を、魯迅は決して許容しなかったのである。

要するに、葉霊鳳についてはこれまで主として全体的な評価がなされてきた。中国では、魯迅によって、「年若くみめ美しくして、歯白く唇紅くなる」という否定的な評価が与えられてから、それが葉霊鳳評価のよりどころとなった。80～90 年代、葉霊鳳の作品が再評価され、特に性愛小説や書評などが高く評価された。しかし、人々の心には「反逆者」・「売国奴」というイメージが深く残っており、このイメージが日本における葉霊鳳研究にも影響を及ぼした。また、あくまでも題材的に社会性があるかどうかという点が葉霊鳳を評価する際の基準となっていることは、現在に至るまで変わっていない。21 世紀以来、葉霊鳳は海派作家の代表者の一人であり、唯美主義のデカダンスの影響を受けていると改めて評価されるようにはなったが、すでにあった指摘に沿うかたちでしか批評されておらず、新たな視座はあまり見られない。

三　蕗谷虹兒とビアズリーの受容

1924 年から、葉霊鳳は上海美術専門学校で学び、ビアズリーの模倣画が郭沫若によって評価され、創造社が「洪水半月刊」を創刊する際には、表紙画と挿画を担当した。中堅社員として創造社内での地位を固めることができたのは、彼の画才のためであった。また、葉霊鳳は、日本の流行挿画家の蕗谷虹兒からも大きな影響を受けている。蕗谷虹兒を模倣した絵画は蘇雪林の童話の挿画として最初に発表された。この点において、葉霊鳳は、小説家というよりも優秀な画家であったといっても過言ではなかろう[3]。

---

[1] 湯山トミ子「“ノスタルジーとモダニティ”抒情画家蕗谷虹児との語らい」、『成蹊法学』第 67 巻、2008 年 3 月、239-288 頁。

[2] 藤井省三「魯迅輯印〈蕗谷虹兒画選〉と葉霊鳳 ── 『純真』の意味するもの」、『猫頭鷹 ── 近代中国の思想と文学』創刊号、1983 年、58-77 頁。

[3] 付録 4-1「絵画と葉霊鳳に関する記事一覧（1912-1938)」、及びを参照できる。

1 「模倣」の再読解

従来、蕗谷虹兒[1]への模倣をめぐって、葉霊鳳はよく糾弾されていた[2]。『北新』半月刊に発表された「睡蓮」が彼の糾弾する際のよりどころとして必ず取り上げられる。1927 年 11 月 1 日の『北新』半月刊には、緑漪女士（蘇雪林）の書簡体小説「鴿子的通信」が掲載された。小説では、結婚後の家庭生活を夢に描き、葉霊鳳の挿画「睡蓮」、及び程侃声が翻訳したロバート・ヘリックの詩「蓮馨花」が一緒に載せられた（図 4-2）。葉霊鳳の挿画を見ると、蕗谷虹兒を模倣したことは間違いないが、盗作であるとは明言できないだろう。（図 4-3、図 4-4）

図 4-2　葉霊鳳「睡蓮」

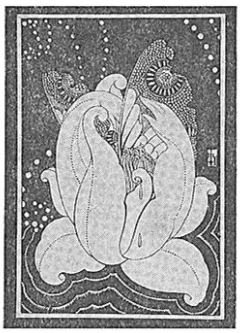


図 4-3、図 4-4　蕗谷虹兒『睡蓮の夢』二枚[3]

しかし、ここで注目したいのは、葉霊鳳の挿画に対して、魯迅が積極的な姿勢から消極的な姿勢へ変わったことである。挿画「睡蓮」が掲載された雑誌『北新』は北新書局によって出版された[4]。周知のように、魯迅は北新書局と密接な関係があり、彼の 24 部の作品も北新書局によって出版された[5]。また、彼は北新書局の出版物についてよく提言などをしていた。許広平が、「作者としての魯迅は、よく簡単なビジネス関係を乗り越え、北新書局の事々に対して、非常に強い関心を持ったが、それはあたかも慈父の子供に対するそれのようで、まる

---

[1] 蕗谷虹兒（1898-1979）新潟県に生まれ、1920 年代から挿絵や抒情詩、絵本などで活躍した日本画家である。15 歳で上京し日本画を学び、竹久夢二の紹介により少女雑誌に挿絵を描き始めた。また、1922 年に初めての詩画集『銀の吹雪』を刊行し、その後 4 年の間に次々と詩画集を発表した。1925 年からはパリへ留学し、サロン入選など華々しい活躍を見せた。帰国した後、生活のため、戦中、戦後には童話や絵本の挿絵を多く描いている。「大正ロマンの旗手」といわれた蕗谷虹兒は、その詩情溢れる繊細な抒情画により、当時の少女たちに夢を与え絶大な人気を博した。詩画集『花嫁人形』（1935 年）は虹児の代表作である。（尾崎秀樹「現代挿絵考-6-蕗谷虹児」（『季刊みづゑ』（947）、1988 年、120-130 頁を参照した）

[2] 例えば、魯迅が指摘したように、「残念なことに、ある『芸術家』たちは、さきには『ビアズリー』をうのみにし、蕗谷虹兒をそっくりまねていたが、今年、突然、『革命芸術家』に変身したのをしおに、そのうちの幾人かの者を破り棄てた」（魯迅「『奔流』編校後記・二章」、『魯迅全集』（第七巻）、人民文学出版社、2005 年、169 頁）原文は以下のとおり。「可惜有些“藝術家”，先前生吞“琵亞詞侶”，活剝蕗谷虹兒，今年突變為“革命藝術家”，早又順手將其中的幾個作家撕碎了。」

[3] 本文では、蕗谷虹児の挿絵について、蕗谷龍生の『蕗谷虹児の世界 ── ベトエイユの風景』（彌生書房、1992 年 4 月）と蕗谷龍生の『蕗谷虹児』（河出書房新社、2007 年 4 月）における作品を使用した。

[4] 『北新』は 1926 年 7 月から 1930 年 12 月まで発行されていた。

[5] 陳数萍の『北新書局与中国現代文学』（上海三聯書店、2008 年 12 月）を参照した。

でちょっとした偏愛のようであった」と述べた[1]。したがって、1926 年に『北新』が創刊された際、葉霊鳳が雑誌のデザインを担当したことについても、魯迅が賛成していた可能性が高い。また、『北新』に掲載された魯迅の文章には常に葉霊鳳の挿画が使われていた。例えば、1927 年 11 月 16 日の『北新』に載せた魯迅の有名なエッセイ「魏晋風度及文章与薬及酒之関係」の挿画を担当したのも葉霊鳳であった。（図 4-5、図 4-6）

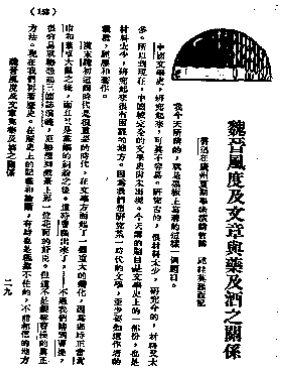


図 4-5　魯迅の文章

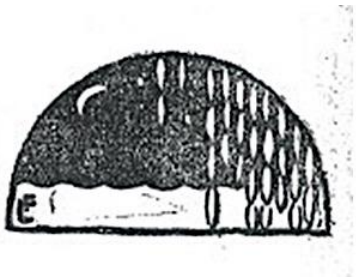


図 4-6　葉霊鳳の挿し絵

ところが、1927 年末から、葉霊鳳に対する魯迅の態度が変わった。1928 年 1 月から 10 月にかけて魯迅が翻訳した板垣鷹穂の『民族的色彩を主とする近代美術史潮論』は『北新』に挿画と共に連載された。この美術史連載を提案した手紙では、以下のように書いている。

> 私はすべての非美術雑誌のでたらめな挿画について、これまで頗る不可解に思っていました。というのはどんな意味か理解できないからです。近ごろ『北新』半月刊の挿画を見るにつけても、この想いは免れません[2]。

実は魯迅が言った「近ごろ『北新』半月刊の挿画」は「LF」のペンネームを使った葉の手によるものであった。1928 年以後、葉の描いた表紙は『北新』から姿を消し、新作はまったく見られなくなる。1928 年における「革命文学論争」の時代背景に従って、魯迅が態度を急に変えた原因は、葉霊鳳に反感を持ったわけではなく、創造社・太陽社を批判するためである。

また、一般的に言えば、1929 年に『ビアズリー画選』と『蕗谷虹兒画選』を出版した理由は、「『質実剛健な文芸を植えつけねばならぬと考えていたから』であり、反面教師としての偽物を呈示することによって若い人々を教育した」ためである[3]。しかし、なぜ魯迅は竹久梦二ではなく、亜流の感じがする蕗谷虹

---

[1] 許広平の『魯迅和青年們』を参照した。（『広平憶魯迅』、广東人民出版社、1979 年版、第 237 頁）原文は以下のとおりである。「身為作者的魯迅，常常超越簡單的商業關系，而對北新書局的各方面事務都極為關切，宛如慈父對待孩子那樣，簡直有點“偏私”。」

[2] 魯迅「271206　致李小峰」、『魯迅全集』（第 12 巻）、人民文学出版社、2005 年、93 頁。原文は以下のとおりである。「我對於一切非美術雜誌的陵亂的插圖，一向頗以為奇，因為我猜不出是什麽意義。近來看看《北新》半月刊的插圖，也不免作此想。」

[3] 鄧健吾「内山嘉吉・奈良和夫著『魯迅と木刻』を読んで」、『中国研究月報』、1981 年 10 月号。

兒をわざわざ中国へ紹介したのだろうか。また、蕗谷虹兒のセンチメンタリズムと魯迅の気質との間に存在する違和感についてどのように理解すべきだろうか。実際、魯迅の『故事新編』においては、ビアズリーのような唯美主義派の影響を受けていることが看取できる。また、『野草』における主題と形式は、ボードレールの『悪の華』と類似している。そのため、対立している葉霊鳳と魯迅の背後には、作品においていくつかの共通点が存在している。

総じていえば、魯迅と比べると、画家としての葉霊鳳が蕗谷虹兒を好む理由は、特定の集団の利益を図ることにあったというよりも、むしろもっぱら個人的な芸術的関心にあったことがわかる。故に、魯迅の否定的な指摘およびそれを基本的に踏襲する見方は置いておくとして、これから、より生産的な問題意識をもち、葉霊鳳と絵画の関係について、ひいては葉霊鳳文学における絵画的特徴について考えていくことが必要であろう。

2 蕗谷虹兒との出会い

葉霊鳳は蕗谷虹兒の作品を初めてみた時の事を以下のように書いた。

> 私ははっきりと覚えています。彼（鄭伯奇）は内山書店へ私を連れて行きました。私が絵画を学んで、特にアールデコを好むと彼は知っていますから、手許に残っていた日本円をはらって内山書店で蕗谷虹兒画譜二冊を買い与えてくれました。これは全部童話の挿画のようなアールデコです。ですから、その時は至宝を手に入れたような気分になって、朝な夕なじっと見たり片目を細めて見たりして、その画風をまねては幾枚かの挿画を書きました[1]。

図 4-7[2]

図 4-8[3]

図 4-9[4]

図 4-10[5]

---

[1] 葉霊鳳「読鄭伯奇的『憶創造社』」、『読書随筆』（三集）、生活・読書・新知三聯書店、1988 年、34 頁。原文は以下のとおりである。「我清晰地記得，他帶我去逛内山書店，知道我是學畫的，而且喜歡畫裝飾畫，便用身邊剩余的日本錢在内山書店買了兩冊日本畫家蕗谷虹兒的畫集送給我。這全是童話插畫似的裝飾畫，使我當時見了如獲至寶，朝夕把玩，模仿他的風格也畫了幾幅裝飾畫。」

[2] 挿絵「月光波」、『睡蓮の夢』、1924 年。

[3] 挿絵「なやみ」、『睡蓮の夢』、1924 年。

[4] 挿絵「悲しき微笑」、『悲しき微笑』、1924 年。

[5] 挿絵「わが ATELIER」、『私の画集』、1925 年。

魯迅も内山書店で同じ本を購入したので、『魯迅日記』の記録を対照し[1]、1926年に葉霊鳳が見ることのできた蕗谷虹兒の画集は『睡蓮の夢』と『悲しき微笑』だと推測できる。また、蔵書家としての葉は、『私の画集』と『銀砂の汀』を購入した可能性もある[2]。それでは、蕗谷虹兒はどのような挿し絵を描いたのだろう。図 4-7～図 4-10 は早期の蕗谷虹兒の作品である。当時、蕗谷虹兒は竹久夢二の紹介により少女雑誌に挿絵を描くので、書いたものは常に若い女であった。12 歳の時、母が 27 歳の若さで病死してしまう蕗谷虹兒は、母のイメージを抽象し、現実に少女たちの姿に取り込んでいた。作品の中で、繊密な線描によって、小さいな画面に豊かな物語性をこめて描かれていた。例えば、都会人の孤独や、恋人に対する思いなどをうたった。

葉霊鳳の挿絵には繊密な線描も上手に使われているが、少女のイメージが現れた作品は少ない。しかし、この時期には、彼が創作した小説の中において少女がしばしば登場している。これについての分析は次の部分で詳しく論述しよう。

3 ビアズリーからの影響

続いて、中国におけるビアズリー[3]の受容について簡単に紹介したい。1923 年 1 月、ワイルド『サロメ』の翻訳が、初めてビアズリーの挿画付きで出版された。同年 9 月、郁達夫が「*The Yellow Book*」及其他（上）（下）」（『創造周報』第 20・21 号）において「天才画家オープリー・ビアズリーの奇妙な挿画」を紹介した。創造社メンバーとする葉霊鳳も以上の影響を受けてしまう[4]。彼は 1924 年から上海美術専門学校に学び、ビアズリーに関心を抱きはじめた。例えば、

---

[1] 『魯迅日記』、『魯迅全集』（第 16 巻）、人民文学出版社、2005 年を参照した。1927 年 10 月 8 日の日記は「午後、内山書店に行き、本三種四冊、九元六角を買う」と書いてあり、付録における本リストと対照し、その中に、蕗谷虹兒の『睡蓮の夢』と『悲しき微笑』がある。1928 年 3 月 30 日の日記は「内山書店に行き、本八冊、計二十七元五角を買う」である（蕗谷虹兒『私の画集』）。1929 年 2 月 13 日の日記は「午前、侍桁が購入し送ってくれた『*Künster-Monographien*』三冊、『銀砂の汀』一冊を受けとる」である（蕗谷虹兒『銀砂の汀』）。

[2] 以上の四冊蕗谷虹兒画譜は 1924 年から 1926 年にかけて交蘭社から出版された。

[3] オーブリー・ビアズリー（1872-1898、Aubrey Vincent Beardsley）イングランド南部のブライトンに生まれ、イギリスの世紀末美術を代表する画家、詩人、小説家である。唯美的な挿絵を描き、当時のアール・ヌーボー美術に大きな影響を与えた。ラファエル前派や浮世絵からの影響も受けており、黒白の対比と鋭い線のきわめて繊細な筆致で、エキゾチックな幻想と病的感覚の世界を表現した。1894 年 2 月に出版されたオスカー・ワイルドの『サロメ』の挿絵画家としてスキャンダルに巻き込まれ、「ザ・イエロー・ブック」の美術担当から罷免されたことはよく知られている。病弱ゆえに 25 歳の若さで夭折した。（河村錠一郎『ビアズリーと世紀末』、青土社、1991 年を参照した）

[4] ビアズリーについて、葉霊鳳が多くのエッセイを書いた。例えば、『読書随筆』（生活･読書・新知三連書店、1988 年）に掲載された「比亜斯莱、王爾德与『黄面志』」、「关于比亜兹莱」、「比亜兹莱的画」、「比亜兹莱的散文」、「比亜兹莱書信集」。

「ビアズリーの絵画」(「比亜斯莱的画」) には、以下のように書いてあった。

私は平素からビアズリーの画が好きである。美術学校の学生の時、私は彼の絵画が好きになった。好きなだけではなく、模倣に取りかかって、多くのビアズリーのアールデコ風の絵画及び挿し絵を描いた。……当時、『洪水半月刊』『創造月刊』のために描いた表紙と挿し絵は、すべてビアズリーのようなものである。……しかし、ビアズリーの作品が、当時の人に印象を与えたきっかけは、一つのベストセラーのお陰であった。それは張競生氏が編集した『性史』第一集であった。この本には、ビアズリーが描いた『サロメ』の挿し絵の一枚「月の中の女」が表紙として選ばれた[1]。

以上のように、葉霊鳳はビアズリーを模倣した表紙と挿画を描いたので、次第に「中国のビアズリー」と言われるようになった[2]。それでは、しばしば言われる『サロメ』の挿絵は、どのような作品だろうか。図 4-11～図 4-14 のように、ビアズリーの挿絵の特徴は繊細さと大胆さである。つまり、白黒を基調とした細い繊細で性というテーマを描き出すことである。葉霊鳳はビアズリー挿絵における繊細さ、及びエロティックな場面に対して、非常に肯定的な態度を持っていた。例えば、図 4-14 について、葉霊鳳は「何年か前に、アメリカで一つの廉価版『サロメ』が出版された。ビアズリーの挿絵があるが、版面が縮小され、たくさんの繊細な線がはっきり見えない。非常にいい加減なのは、原版における男性は全部「去勢」されていることで、燭台を持っている二人の子供もこの運命を逃れられないのである」という批判を述べた[3]。また、葉霊鳳は、張競生の『性史』においてビアズリーの挿絵が使用されたことを提示したが、1930 年代に葉霊鳳も性科学についての書評を多く発表した。そのため、ビアズリーの挿絵における性のモチーフは、文学的な観念を超える視覚的なイメージとして、彼の小説へ導入されたことが想像に難くない。

---

[1] 葉霊鳳「比亜斯莱的画」、『読書随筆』(二集)、生活･読書・新知三聯書店、1988 年、295-297 頁。原文は以下のとおり。「我一向就喜歡比亞斯萊的畫。當我還是美術學校學生的時候，我就愛上了他的畫。不僅愛好，而且還動手模仿起來，畫過許多比亞斯萊的裝飾畫和插畫。……我當時給《洪水半月刊》和《創造月刊》所畫的封面和版頭裝飾畫，便全部是比亞斯萊風的。……但是使得比亞茲萊的作品，在當時給一般人印象甚深，倒是靠了另一部暢銷書，那便是張競生先生所編輯的《性史》第一集，因為他選用了比亞斯萊所作的《莎樂美》插圖第一幅《月亮裏的女人》作這書的封面。」

[2] 付録 4-2「葉霊鳳の挿画作品選」を参照できる。

[3] 「比亜斯莱、王爾德与『黄面志』」、『読書随筆』(1)、生活･読書・新知三聯書店、1988 年、285-286 頁。原文は以下のとおりである。「前幾年美國也曾出過一種廉價版的《莎樂美》，雖然也附有比亞斯萊的插畫，只是將版面縮小了，許多精細的線條便模糊不清。更荒唐的是，原畫上所有裸體男性的生殖器都被“閹割”了，連捧著燭臺的兩個小孩也不能幸免。」

図 4-11[1]

図 4-12[2]

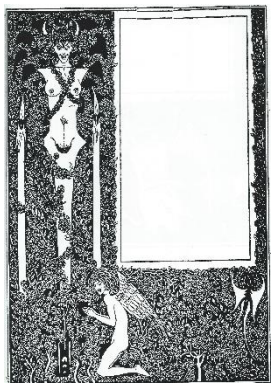


図 4-13[3]

図 4-14[4]

要するに、葉霊鳳は蕗谷虹兒とビアズリーの影響を受け入れ、挿絵だけではなく、小説に書き込んでいるのである。先行研究によれば、蕗谷虹兒はビアズリーの繊細な線とデフォルメを取り入れ、異様性を除去したビアズリー画法と評されている。魯迅も「『蕗谷虹兒画選』小引」でビアズリーと蕗谷虹兒を比較しており、その影響を意識していた[5]。こうして見ると、対立しているはずの葉霊鳳と魯迅は、蕗谷虹兒とビアズリーの受容に関する見解については一致しているのである。

四　葉霊鳳小説のおける絵画要素

葉霊鳳は海派文学の代表者の一人として、その小説創作は四つの段階に分けられている。以下の表に示すように、ロマン文学、プロレタリア文学、モダニズム文学、大衆文学が挙げられる[6]。

時間	代表作
ロマン文学 （1925.10－1929.5）	「女媧氏之遺孽」（1925）、「曇華庵的春風」（1925）、「姉嫁之夜」（1925）、「浪淘沙」（1926）、「浴」（1927）、「肺病初期患者」（1927）、「処女的夢」（1928）、「鳩緑媚」（1928）等
プロレタリア文学 （1928.6－1931.4）	「左道」（1928）、「国仇」（1928）、「神迹」（1930）、「未完的悲劇」（1931）、「紅的天使」（1930）等
モダニズム文学	「紫丁香」（1932）、「燕子姑娘」（1932）、「第七号女性」（1933）、「流行性感

[1] 挿絵「孔雀のスカート」、『サロメ』、1894 年。原版『サロメ』の表紙であり、田漢訳の「サロメ」も同じ表紙を使用した。葉霊鳳のエッセイの中に、常に「孔雀裙図案」と呼ばれる。本文では、ビアズリーの挿絵について、『ビアズリーのイラストレーション』（岩崎美術社、1970）を使用した。
[2] 挿絵「月の中の女」、『サロメ』、1894 年。
[3] 原版『サロメ』タイトルページであり、田漢訳の「サロメ」にも使用された。
[4] 挿絵「エロド」、『サロメ』、1894 年。
[5] 星野幸代「魯迅『「ビアズリー画選」小序』の成立 ── シモンズ、ジャクソンの影響を中心に」、『比較文学』（51）、2008 年、65-78 頁を参照した。
[6] 陳子善「導言」、賈植芳・銭谷融編、『葉霊鳳小説全編』（上）、学林出版社、1997 年。

(1932.12-1934.2)	冒」(1933)、「憂郁解剖学」(1934) 等
大衆文学 (1933-1936)	長編小説『時代姑娘』(1933)、『未完的懺悔録』(1936)、『永久的女性』(1936)
1945 年以降	あまり小説を発表せず、主に書評のようなエッセイを大量に書いた。

以上の全ての段階において、葉霊鳳の小説から絵画と密接な関係が見られる。これから、具体的な作品を取り上げ、「画家の眼差し」「イメージの導入」「動きのフレーム」の三つの視点から、葉霊鳳小説のおける絵画要素を考察しよう。

1　画家の眼差し

葉霊鳳の作品では、物語が常に画家の眼差しによって展開されている。まず、小説の冒頭は、風景の描写から始まるのが多い。「水彩画のように」「ガッシュのように」のような文の構造がよく見られた。例えば、小説「神迹」の冒頭、「窓の外に白く霧が薄く広がっている。向こうで、表通りの並木はおぼろな水彩画に染められた」[1]と書いてある。

また、葉霊鳳の小説の中には、窓がよく設置されている。周知のように、画家は絵画を「開いた窓」に見立てており、窓と窓の中の人物が一緒に絵画の一場面となる。例えば、小説「国仇」では、以下のようなシーンが描かれた。「亭子間[2]に入った後、開いている窓から差し込んできた絵画に彼は惹きつけられた。開いている窓から眺めると、向こうのアパートの窓に、二十歳代の女性が伏している。この絵を見ると、あの女性の容貌はまだはっきり見えないが、希天の頭の中ではすぐに、これこそが光の射すところであるかのように変化しだした」[3]。

さらに適当な例として、長編小説『永久的女性』が挙げられる。テーマも絵画と密接な関係があり、画家の男主人公は『モナ・リザ』のような名作を創作するため、現実にモデルを探している物語である。男主人公の頭の中には、常に以下のような理想の女性像が存在していた。「彼が描くのは胸像である。顔は画の上部分を占め、体が少し右に傾いている。左手で一つの大きな百合を抱え、百合は四方に伸びており、一部の葉が腕と胸を遮っている。右手は花を抱えている左手を覆っている。左耳は斜めに垂れる髪に遮われている。目がちょっと垂れ、口元に少し笑いを浮かべている。背景は荘重な黒色にして、服は紺色になる。ただ百合と顔は青春の活力を表している」[4]。この小説では、始終画家の

[1] 原文は「窗外白茫茫一片濃霧，對面街樹的葉子已被染成一幅模糊的水彩畫」である。
[2]「亭子間」とは、上海特有の２階建て住宅の中２階の部屋である。
[3] 原文は「……走進亭子間後，從開著的窗上透進來的一幅圖畫卻將他勾引住。從開著的窗上望過去，對面的前樓窗上正伏著一個二十多歲的婦人。一見這幅圖畫，雖是婦人的模樣並不曾看清楚，但是希天的腦中立刻幻出這正是一個光明的所在」である。
[4] 原文は「他要畫的是一張胸像。面部占著畫像的上半，身體微向右面偏著，左手抱了一叢百合花，百合花該向四面散開，一部分的葉子遮著手臂和胸部，右手蓋著握了花的左手。左耳被斜掠下來的頭發遮住。眼睛微微下垂，嘴角上帶著一點微笑。背景是莊嚴的黑色，衣服是黯藍。只有百合花和面部表現著青春的華麗」

視点に立って、ストーリーは画家とモデルの恋、及び絵の創作の 2 つを中心に据えて展開されていた。

2　イメージの導入

葉霊鳳の小説では、蕗谷虹兒やビアズリーの挿絵に描写されたイメージが多く見られる。例えば、少女（良女–悪女）、窓、庭、ヌードなどである。

前述したように、蕗谷虹兒が創作した挿絵の主人公は常に少女である。蕗谷虹兒の影響を受けた葉霊鳳は、少女を題材とする挿絵は少ないながらも、その小説において少女のイメージが多く登場している。例えば、小説「処女的夢」における、夢の中に現れる作家と出会いたい「私」、或いは小説「浴」における、好きな男が書く性愛小説を愛読するお嬢様「露沙」などが挙げられる。しかし、注目したいのは、前期の少女と区別すると、モダニズム文学時期において葉霊鳳が描いた女主人公は、少女からモダン・ガールになった。例えば、小説「紫丁香」の、離婚した男に愛されているライラックのような女性や、また小説「夜明珠」の、男と駆け落ちする約束をして、守らないキャバ嬢などである。もし前期の創作における「少女」が、男性に見られ選別される客体であることを考えれば、後期の女主人公からは幾分か、ビアズリーからの影響が見られ、彼女らは欲望の主体としてサロメのように自ら踊って男性を誘惑した。

続いて、「窓」は常に「少女」と共に登場している。これも蕗谷虹兒の挿絵によく使用されたイメージである。しかし、葉霊鳳の作品では、窓の透明性が強調されている。つまり、光や香りが窓を通り抜けるシーンが多用されている。例えば、

> 月夜の晩に私は熟睡から目覚めた。窓から降り注ぐ銀光を見て、ぼんやりしている私は抑えきれず様々な幻想を起こした[1]。（「処女的夢」）
>
> そこまで考えて、彼女は恥ずかしくて、両ほおが赤くなった。昨日の夜に二匹の野良猫は屋根の上で騒いでいる音、及び窓の外から吹き込んで来る花の香りによって引き起こされた悩みは、再び彼女にまとわりついていた[2]。（「曇華庵的春風」）

ここでは、視覚と嗅覚の視点から、窓が少女の感情や幻想などと一緒に連動し、物語をロマンチックな恋愛小説の方向に導いた。また、窓も私的空間と公共空間の絆として暗示された。窓内の少女と少年は窓外の世界を想像し、猟奇的な世界に誘惑されていた。

さらに、葉霊鳳小説における庭のイメージを分析したい。ビアズリーの挿絵

である。

[1] 原文は「有時月夜我中宵醒來，望著從窗上瀉進來的銀光，蒙眬中我每止不住要生出許多幻想來」である。

[2] 原文は「她想到這裏，兩頰羞得緋紅，昨天晚上因聽見兩只野貓在瓦上追逐的鳴聲和窗外那吹進的一陣花香所引起她的那苦悶，又來糾纏著她」である。

において、草花や植木のある庭は常に重要な役割を担っている。キリスト教的題材作品における「閉じた庭」は聖母の処女性を表しているが、ビアズリーの挿絵では、庭の花が咲き乱れており、それが束の間の快楽と陶酔を象徴した。葉霊鳳小説にも庭のイメージが多数見られる。例えば、

小さい窓を開けて裏庭を眺めていた。上弦の新月は柳の枝の中に見えつ隠れつしていた。まばらな銀光はふぞろいでインバチェンスに洩れた[1]。(「処女的夢」)

庭は光に溢ちっている。太陽ののどかさは光と共に、花の香りをぽかぽかと暖かく下から上に送ってきた。それをかぎつけていた人は、徐々にぼんやりとして、徐々に飛べるような心地になるそうだ[2]。(「浴」)

以上の例から見ると、庭における色彩と香りの誘惑によって、ある肉感的なイメージが描写された。つまり、少女が居る閉鎖的な空間から、あるセクシャルな空間に転換されているのである。

最後に、言及したいイメージはヌードである。ビアズレーの挿絵と同じように、女性と性に関する内容も葉霊鳳小説の重要なテーマである。そのため、彼の作品には、女性のヌードや、性行為の描写が非常に多い。例えば、

予想外である。彼女の目の網膜に二人の肉体が現れている。明かりがそんなに明るくないが、下の人は女だと分かった！金娘さん[3]！（「曇華庵的春風」）

手で布団を触って、さらに入れると暖かい肉体に触れた。婦人の肉体、だらしなくて太い金子さんの肉体だ[4]。(「国仇」)

世界中のすべての美しさを遮断する巨大な幕を開けたように、空は急に明るくになって、きらきらと光る少女の肉体が鏡に映し出された[5]。(「浴」)

以上のようなヌードや性欲などを描いた葉霊鳳小説は、従来高い評価を得ることが出来なかった。だが、最近の研究によれば、彼がテクストにヌードのイメージを導入したことや、性愛描写などには、現実社会への不満が隠されており、性を束縛する様々な規範を破ろうという意図がある。また、郁達夫・田漢と比べると、葉霊鳳小説は崇高なロマンティックな激情が少なくて、平淡かつ日常的な特徴を貫いている。彼は愛情を謳歌するのと同時に、デカダンスに耽

---

[1] 原文は「開了小窗向後院閑眺，上弦的新月在柳絲中徘徊，縷縷的銀光從參差中漏到鳳仙花上」である

[2] 原文は「園中充滿了陽光，太陽的暖意和著花香暖暖地從下面送上，使人嗅著了覺得自己的心中漸漸的縹緲無主，漸漸地要飛起來的模樣」である。

[3] 原文は「出人意外。她的眼球网膜上呈現出了两个人的肉体！灯光虽不太亮，下面一个还可看出是一个女人！金娘」である。

[4] 原文は「出人意外。她的眼球網膜上呈現出了兩個人的肉體！燈光雖不太亮，下面一個還可看出是一個女人！金娘」である。

[5] 原文は「就像將一幅遮斷了世上一切的美麗的巨幕拉開了一般，空中突然光亮了起來，鏡中顯出了一個晶瑩的少女的肉體」である。

溺していた[1]。言い換えると、「肉体」という言葉は彼の小説で繰り返し登場しながらも、放縦な雰囲気はあまり感じられない。この点では、ビアズリーやオスカー・ワイルドが指摘した審美主義からの影響が多少見られる。

3　動く「フレーム」

フレームとは、一般的に絵画や写真を入れて飾るための枠であり、分節化やフレーム内とフレーム外の非連続を生み出す空間の切断である[2]。葉霊鳳小説の中には、フレームの形態との類似性がよく看取できる。例えば、画、窓、写真、鏡のような枠、また、意識の世界や創造されたものにも「フレーム」がある。例えば、思いを寄せる人からの手紙、少女の日記、曖昧な夢のような仮の枠。また、フレームは単一的に存在せず、フレーム内とフレーム外の動きも見られる。

このことから、1927 年の短編小説「浴」[3]を例としてフレームの問題をさらに分析したい。テクストの中で、女性主人公、露沙の心理状態が丹念に描写されている。例えば、性愛小説を読む時の緊張、入浴中、身体の美が発見された時の興奮などである。今までの研究では、この心理描写は「娯楽主義」の傾向があり、格調が高くないと指摘されてきたが、性意識の描写が、伝統へ反抗したものであるとも認められていた。ここでは、性描写のことをひとまず置いておくとして、作家がフレームによって、どのようにこの場面を配置したかを考察したい。『浴』には、様々なフレームがある。例えば、部屋の外、廊下の壁に掛ける彫刻作品の写真、バスルームにおける大きな鏡。それに対して、意識の世界や創造されたものの中にもフレームがある。例えば、思いを寄せる人からの手紙や、性愛小説家の作品におけるある場面や、女主人公の眼差しによる窓の風景などである。まず、「彫刻作品の写真」に注目してみる。部屋の外の廊下の壁に彫刻作品の写真が掛かっている。それは男女二人が写っていて、非常に親しげなポーズである。これほど旺盛な性表現については、女性主人公はいつも冷淡に放っておくが、あの時は、悪によってわざと示された幻想だと思った。そのため、彼女は見る勇気がなかった、と書いてある。これを見ると、作者はフレームによって現実と幻想を切断した。大胆な幻想の世界と違い、性意識に対する主人公は、恥ずかしくて、いても立ってもいられなくなる。さらに注目したのは、「フレーム ── 鏡」である。女性主人公は性愛小説の性描写を読み、様々な幻想を抱いた。心がドキドキ、緊張しているが、深夜二時まで、ずっとこの小説を読んだ。それに対して、お風呂に入るとき、彼女は無意識に鏡の中

---

[1] 梁敏児著「葉霊鳳の小説創作とビアズレー」、池田智恵訳、濱田麻矢［ほか］編、『漂泊の叙事：一九四〇年代東アジアにおける分裂と接触』、勉誠出版、2015 年、255–275 頁を参照した。

[2] パスカル・ボニゼールの『歪形するフレーム』（梅本洋一訳、勁草書房、1999 年、24 頁）を参照した。

[3] 1931 年 7 月に出版された『霊鳳小説集』に収録した。本文では、『葉霊鳳小説全編』（賈植芳　銭谷融編、学林出版社、1997 年）を使用した。

の自分を観察し、「これは自分ではなく、すべての男性が愛している可愛い少女になった」と考えた。恥ずかしながらも、自分の身体にうっとりとした。つまり、フレーム外からフレーム内に入り、気持ちが変わったのである。

また、葉霊鳳小説においては、「フレームにおけるフレーム」の構造も存在している。その一例としては、「鳩緑媚」[1]における「多層の夢構造」を挙げることができる。テクストの中に、主人公の春野と小道具の髑髏の話が書かれている。現実では、小説家の春野は友達から髑髏のような玩具を手に入れ、一緒に髑髏に関するある少女の挿話を聞いた。夜、春野は夢の中で二人（鳩緑媚と白霊斯）の物語が展開された。次の日、春野は現実と夢世界に混乱していた。そのため、二重生活を続けていた。最後に、春野は床から落下し、玩具が壊れた。落ち込んでいる春野は現実に戻った（下表のとおり）。この小説では、夢世界と現実が二つのフレームとして活用されている。簡単に二つの世界を区別しているだけではなく、2 つの世界を並列的に描いている場面があり、複雑に絡み合っている場面もある。その結果、フレームの境界が消滅し、曖昧な統一的な空間が現れてくる。

春野の夢	現実
結婚式前　鳩緑媚と白霊斯の対話	小説家の春野と画家の対話　　髑髏の話
鳩緑媚と白霊斯　最初の出会い	二重生活　春野→白霊斯
鳩緑媚と白霊斯　最後の心中	床からの落下　「髑髏」の破損

「鳩緑媚」における「フレームにおけるフレーム」の構造

「葉霊鳳小説と絵画の現代風」[2]という文章の中で、楊義は葉霊鳳と蕗谷虹兒の絵画について論じている。楊義は「『幻洲』を編集していた時、葉霊鳳の挿画は英国の画家ビアズリーの強烈な幻想感と、日本の画家蕗谷虹兒の味わい深い抒情とをまぜて、明快な黒白の配色と小さな蛇のような敏捷な線の中に、ぼんやりしてはっきり見えない夢を昇華させる」と述べた。果たして、夢を結晶させるのは、彼の挿画というより、むしろ彼の小説だろう。蕗谷虹兒によれば、「私の抒情画には御存じの通り、スースと背ののびたそして涙もろい実に感傷的な少女ばかりを描きますが、それは私が、ペンを取る時だけの一種の幻想表現」[3]である。言い換えると、蕗谷虹兒の挿画は、事実を伝達することではなく、フレームによって、幻想の世界を構築しているのである。さらに、葉霊鳳がそ

[1] 1931 年 7 月に出版された『霊鳳小説集』に収録した。
[2] 楊義「葉霊鳳小説与絵画的現代風」、『中国新文学図誌』（上）、人民出版社、1998 年、226 頁。原文は以下のとおり。「在編輯《幻洲》期間，葉靈鳳的插畫雜糅著英國畫家比亞茲萊的熱烈的夢幻感，和日本畫家蕗谷虹兒的幽婉的抒情性，於明快的黑白設色和小蛇似的敏捷線條之間，升華出迷離恍惚的夢。」
[3] 蕗谷虹兒「私の好きな少女」、『少女画報』第十二巻第 1 号、1923 年 1 月。（水谷真紀編『少女』、ゆまに書房、2009 年、541 頁）

の幻想世界を二次創作する時に、絵画のフレームを導入し、蕗谷虹兒の創作した処女の夢世界に人間の意識を深く描写した。

本章では、蕗谷虹兒とビアズリーの受容をめぐって、葉霊鳳と絵画、および彼の小説における絵画的要素を考察した。その結果、葉霊鳳は蕗谷虹兒とビアズリーの挿絵に心酔していたと同時に、繊密な線描で類似した挿絵を創作し、それによって当時の文壇での地位を固めることができたことが分かった。また、葉霊鳳は絵画から獲得した視覚イメージを小説に導入し、幻想と愛情を込めた豊かな世界を構築した。

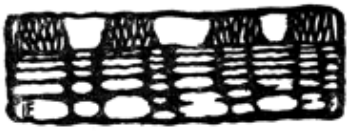
付録 4-1　葉霊鳳と絵画に関する記事一覧（1912-1938）

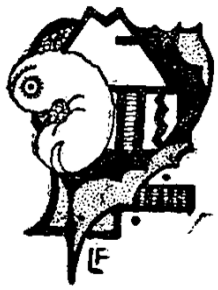
時間	記事	作品（代表作）
1912 -1924	江蘇鎮江の中学校で勉強していたとき、印鑑を彫り、中国画を模倣し始めた。	
1924	上海美術専門学校に入学、専攻西洋画、特にアールデコの挿絵を好む。好きな画家はクリスティーナ・ロセッティ、ウィリアム・ブレイク、オーブリー・ビアズリー等である。	
1925	ビアズリーの模倣画が郭沫若によって評価され、創造社が「洪水半月刊」を創刊する際には、表紙画と挿画を担当した。次第に「中国のビアズリー」と言われるようになった。 また、「創造月刊」等雑誌の表紙と挿絵を描く。	『洪水』半月刊 第 1 巻第 1 号　表紙（1925.9.16） 第 1 巻第 3 号　挿絵「旧梦」（1925.10.16） 第 1 巻第 4 号　挿絵「苦悶的追尋」（1925.11.1） 第 1 巻第 5 号　挿絵「希求与崇拜」（1925.11.16） 第一巻第六号　挿絵「啊！這双魚」（1925.12.1） 第一巻第七号　挿絵「梦里的微笑」（1925.12.16） 第一巻第八号　挿絵「禅味」（1926.1.1） 改版表紙（1926.3.16）
1926	4 月、『A11』週刊を創刊し、編集者として活動したが、第五号を持ってしかたなく停刊。洪為法の招きに揚州へ写生した。 夏、鄭伯奇は内山書店で蕗谷虹兒画譜二冊を買い与えてくれた。 7 月、『北新』半月刊が創刊され、デザインを担当した。 10 月、『幻洲』半月刊を創刊し、編集者になった。 12 月、『洪水』編集部、年末に創造社も一緒に脱退した。	『創造月刊』創刊号表紙（1926.3-1927.2） 郭沫若「瓶」の挿絵 『幻洲』 創刊号　挿絵「皈依」（1926.10.1） 第四号　挿絵二枚（1926.11.16）
1927	『幻洲』に挿絵を発表し続けた。	『幻洲』 第二巻第二号　挿絵「残夜」（1927.10.16） 第二巻第四号　挿絵「囚」（1927.11.16） 第二巻第五号　挿絵「昨夜的梦」（1927.12.1） 第二巻第六号　挿絵「无名的病」（1927.12.16） 『北新』　挿画「睡蓮」（1927.11.1）
1928	1 月、『現代小説』創刊し、編集長になった。	『戈壁』

	5 月、『戈壁』半月刊創刊し、編集長になった。	創刊号　挿絵「未来的勝利」「我們的文壇」（1928.5.1） 第一巻第二号　漫画「陰陽の顔」（1928.5.15） 『上海漫画』　表紙「无題」（1928.12.29）
1929	6 月、『小物件』創刊した。	『小物件』第一号　漫画「揩揩眼鏡」（1929.6）
1930	蔵書票を収集し始め、齋藤昌三の「蔵書票クラブ」に加入した。	
1931	4 月、『現代文芸月刊』創刊し、編集長になった。	
1932	5 月、『現代』創刊され、現代書局の編集部主任として務めた。	
1933	5 月、『現代』の第三巻第一号に『現代中国木刻選』を掲載した。 12 月、『現代』の第四巻第二号に世界蔵書票十五幅を掲載した。	
1934	8 月、『現代』の編集の仕事を専念し、現代書局を脱退した。 10 月、『文芸画報』創刊し、穆時英とともに、編集者になった。	『現代』第四巻第五号　表紙（1934.3）
1935	4 月、『文芸画報』停刊。邵洵美の図書会社に入職した。	
1936	2 月、『六芸』月刊を創刊し、編集者になった。	
1937	8 月、『救亡日報』創刊し、編集者になった。	
1938	1 月、上海を離れて、10 月に香港へ転居。	

付録 4-2　葉霊鳳の挿画作品選

『洪水』時期（1925-1926）





『北新』時期（1926-1928）

そのほかの表紙

第五章　『改造博士』における「機械と人間」
── 徐卓呆との関わりを中心に

漫画は一般的に、一枚絵漫画の「カートゥーン」とストーリー漫画の「コミック」に分かれている[1]。例えば、中国漫画史を遡ると、「中国漫画の開祖」と呼ばれる豊子愷の漫画作品も最初に発表した『文学週報』のイラストレーションがカートゥーンの一形態であった。それに対して、コマにより短い物語を描くコミックは、中国では1920年代から発展し始めた。代表作は、『申報』に掲載された『改造博士』『毛郎艶史』や、『上海漫画』における『王先生』などが挙げられる。注目すべきのは、少ないコマを使った漫画が、中国漫画の黎明期に多数生み出されたことである。しかし、中国ではこのような漫画に関する考察が大変少ない。近年、名作漫画『三毛』（張楽平）、『西遊漫記』（張光宇）に関する検討が多少見られるが、ほかの作品に関する研究については空白とも言える状態が続いている。

本章の目的は、『申報』に連載された『改造博士』を例に挙げて、中国初期漫画の特徴を考察することにある。一般的に、『改造博士』の作者は魯少飛と考えられていたが、本章では、小説家徐卓呆との繋がりに注目し、作品における機械と人間の表象を検討していきたい。本章は以下のような構成になっている。（1）中国における連環漫画の誕生、(2)『改造博士』の主題、(3)『改造博士』と徐卓呆の関係。

一　中国における連環漫画の誕生

1 「連環漫画」の呼称

周知のように、「連環画」（或いは連環図画）は中国における漫画の形式であり、中国独自の視覚物語の一つと考えられている。近代の「連環画」の起源は19世紀の『点石斎画報』に掲載された絵入り新聞まで遡ることができる。1925年から 1929 年にかけて、上海世界書局が出版した『三国志』『封神榜』『西遊記』などの連環画の題名に「連環図画」の文字が書いてあり、それは、「連環画」（「連環図画」）という呼称の最初の使用であると見なされている。

また、1924 年に日本から帰国した豊子愷は、朱自清が書いた『我們的七月』

[1] 清水勲『四コマ漫画：北斎から「萌え」まで』、岩波書店、2009年、ⅱ頁。

の表紙とイラストレーションを描いた。当時の有名な文学雑誌『文学週報』主編であった鄭振鐸は豊子愷の作品を高く評価し、彼に挿絵を依頼した。1925 年から、豊子愷は『文学週報』誌上に作品を発表しはじめた。そして同年、作品集としてまとめられたのが『子愷漫画』で、これにより「漫画」という言葉が中国に広まる。

この近代語としての「連環漫画」はいつから使われはじめたのだろうか。筆者の調べた限りでは、1930 年 4 月 8 日の『申報』に掲載されたフランス漫画「濁丸到巴黎去」には、「連環漫画」という言葉が見える。また、1931 年 10 月に掲載された雑誌『草野』において、「文芸新聞」という記事の文章の中で、魯少飛の作品について言及があり、その作品を「連環漫画」と呼んだ。したがって、中国において、「連環漫画」という呼称は、1930 年代から使用されている可能性が高い。

2　発表の経緯

本章では、研究対象としての連環漫画『改造博士』が、1928 年 1 月 1 日から 1929 年 2 月 28 日にかけて、『申報・自由談』に掲載され、掲載回数を合計するとほぼ 216 回になる。甘険峰の『中国漫画史』では、『改造博士』について以下のように指摘している。

> 徐卓呆（脚本）、季小波（背景を描く）、張眉蓀（道具）、秦立凡（吹出し）が製作したこの作品は、中国で最も早い長編連環漫画である。「改造博士」は作品における主人公のあだなであり、彼はほかの人とちょっと異なることをするのが好きで、改造したがる特異な性格を持っている人物である。彼のストーリーもほとんどが気軽で、ユーモアがあり、吹き出してしまうものである。全ての絵に簡潔な文章が添えられていて、（つまり）簡単で、分かりやすく、短いが緻密である。そして、（この漫画は）市民にお茶や食事の後の暇つぶしを提供し、小市民の日常生活における興味に迎合した連環漫画である[1]。

葉浅予の『王先生』と比べると、『改造博士』の連載期間は約 1 年であり、確かに短いが、発表日から見れば、近代中国における最初の連環漫画であったのは間違いないだろう。では、なぜ『改造博士』が創作されたのか。まず、1928 年 1 月 1 日に『申報』で掲載した「お知らせ」から考察しよう。内容は以下のとおりである。

> 近年、我が国の新聞には、読者の興味や楽しみをそそる「滑稽画」が少な

[1] 甘険峰『中国漫画史』、山東画報出版社、2008 年、107 頁。原文は以下のとおり。「這部由徐卓呆編寫腳本，季小波、張眉蓀、秦立凡繪制背景、道具和繕寫文字的作品，是中國最早的長篇連環漫畫。“改造博士”是作品主人公的綽號。他是一位喜歡做與別人不同的事情，具有改造特性的人物。他的故事也大都是軽松，幽默，令人発笑的，每一個畫面配上簡短的文字，簡单，易懂，短小精致，是為市民提供茶余飯後的消遣，迎合小市民的生活趣味的連環漫畫。」

いので、本誌は民国 17 年（1928 年）1 月 1 日から、『改造博士』という「滑稽画」を採用し、毎日「自由談」欄に掲載する。絵の内容は関連しており、途切れることない。またこの絵は、「中国第一画社」[1]によって製作されたので、その著作権も該社が所有している。上記のとおり声明する[2]。

以上のように、『改造博士』が『申報』で初めて登場した際は、呼称が「連環漫画」ではなく、「滑稽画」であった。ところで、『改造博士』が発表される前の 1926 年 12 月に、中国の最初の漫画団体「漫画会」が設立された[3]。『改造博士』の創作者魯少飛・季小波・張眉蓀などはその主要メンバーとして活躍していた。この会の主な活動は、創作活動における経済的な負担を軽減するために、「漫画会」の会員は漫画作品集を出版したり[4]、新聞紙へ投稿したりすることであった。また、包立民が以下のように述べている。

漫画会の中に、季小波は上海では各階層との付き合いが広くて、顔がきいていた。『漫画会叢書第一種』は彼と光華書局の責任者との関係を通して、出版・発行することができた。また、失業につきまとう困難のために、季小波は、『申報』広告部の朱応鵬と商談し、『申報』上にて長編滑稽漫画『改造博士』を世に送り出した。毎日に一回、毎回に四コマである。朱応鵬は「滑稽連環画」の特許を守るために、連環画を制作するチームを作ることを決めた。上海で赫赫たる有名な滑稽小説の第一人者の徐卓呆が脚本を執筆し、季小波・張眉蓀・秦立凡はそれぞれ背景・道具・「口吐真言」の文章の部分を担当した。魯少飛は絵を描くことに責任を負った[5]。

要するに、『改造博士』は一人の手による作品ではなく、作品づくりのために立ち上げられた共作チームによって完成されたものである。しかし、1927 年 12 月 15 日の『申報』で、季小波・魯少飛・張眉蓀の三人は「漫画会」を離脱することを宣言した。その原因ははっきりわからないが、『改造博士』の共作チームと漫画会のメンバーの間で、利害の対立が生じたからと推測できる。

---

[1] 民国時期の美術団体。責任者は魯少飛である。（潘耀昌『中国近現代美術史』、百家出版社、2004 年、123 頁）

[2] 「本館特別啓事」、『申報』、1928 年 1 月 1 日。原文は以下のとおり。「本館近鑒吾國報紙、對於増加閲者興趣及愉快之滑稽畫、尚少提倡，爰自民國十七年一月一日起，採用『改造博士』滑稽画一种，遂日刊登自由談，圖中意義，均屬啣接，期於無間、再此項圖畫，系中國第一畫社所製，版權亦係該社所有，特此聲明。」

[3] 1926 年 12 月 8 日の『申報』に「漫畫會成立啓事」という記事が見られる。（甘険峰『中国漫画史』、109 頁、注 1）

[4] 例えば、1927 年の秋に黄文農が描いた『文農諷刺画集』は『漫画会叢書第一種』の名義で出版された。

[5] 包立民「葉浅予与魯少飛」（上）、『美術之友』、1994 年 2 期、24 頁。原文は以下のとおり。「漫畫會中的季小波在上海灘與各界關系較多，比較吃得開。《漫畫會叢書第一種》就是通過他與光華書局經理的關系而得以出版發行的。為了度過失業帶來的難關，季小波又與申報廣告公司的朱應鵬商定，在申報上推出長篇滑稽連環畫《改造博士》。每天一組，每組四幅。朱應鵬為了保住制作滑稽連環畫的專利權，決定成立一套連環畫的班子，由上海赫赫有名的滑稽小說大王徐卓呆編寫腳本，季小波、張眉蓀、分別擔任背景、道具和書寫“口吐真言”的文字，魯少飛負責繪畫。」

3　作者チームの仕組み

『改造博士』の主題を考察する前に、『改造博士』の創作者たちについて若干紹介していきたい。

まず、絵師魯少飛（1903-1995）は、江蘇省上海県の出身、民間の画工の家庭に生まれた。1916 年に貧困のため、学校を退学し、上海永安公司の「練習生」として入社した。翌年、上海商務印書館印刷所の採用試験に合格し、「版下見習生」となった。1918 年に上海国画美術学校に入学し、専門は西洋画であった。二年後、上海晨光美術会で絵画を学びながら、上海芸術研究院で教師としてスケッチを教えた。その頃には、『申報』に投稿し始め、漫画『戦神崇拝狂』『弄玄作假的芸術家』を発表した。1924 年から、奉天美専の教員を経て、上海民新影片公司の美術科主任を務めた。とりわけ、彼は北伐期間に国民革命総政治部宣伝処書画係となり、『列強打倒、軍閥打倒』『土豪劣紳打倒』『婦人解放』などの大型宣伝画を描いている。つまり、『改造博士』を発表する前、彼は上海における最も活躍している漫画家の一人であった[1]。

次に、脚本を担当した徐卓呆（1880-1958）は、江蘇省呉県の人。本名は徐傅霖であり、7 歳に父が亡くなり、祖母と母によって育てられた。1902 年に日本へ留学し、1904 年に日本体育会体操学校に入学した。彼は教育学、体操、物理などを勉強しながら、文学創作、翻訳などの仕事を熱心にしていた[2]。1905 年に帰国した後、彼は体操学校を創設し、体操に関する外国著作を中国へ紹介した。また、同時期に、彼は徐半梅の筆名を使って、中国近代演劇に関する様々な活動に参加した。しかし、彼の活動の中で、強調したいことは作家としての徐卓呆である。彼が創作した大量の滑稽小説は、当時の上海では非常に人気があり、彼も「東方のチャップリン」とよく評価された[3]。そのため、彼の滑稽小説から生まれた可笑しさが自然に『改造博士』に導入されたことは想像できる。また、別の事件から、共作チームにおける徐卓呆の重要性が見られた。1928 年 8 月 6 日に『改造博士』の連載が突然中断し、その原因について、1928 年 9 月 24 日の「改造博士復活」によれば、同年の秋に徐卓呆は大病にかかって、創作の筆を断ったからである[4]。

続いて、前文で指摘したように、季小波がチームで特に提携相手に対する連

---

[1] 畢克官『中国漫画史話』(落合茂訳、筑摩書房、1984 年、123-129 頁)、林陽「中国漫画的伯楽 ── 魯少飛」(『連環画報』(719)、2015 年 5 月、56-59 頁)を参照した。もちろん魯少飛の業績は『改造博士』だけではなく、1928 年から 1930 年まで漫画雑誌『上海漫画』の編集者及び投稿者として活動し、1934 年から 1937 年まで、漫画雑誌『時代漫画』の編集長を務めた。この期間、全国各地の多くの漫画人材を結集し、また年功や序列などおよそ念頭になく、新人を発掘し、育てることに努めたと挙げられる。よって、彼は常に中国漫画史上の名伯楽であったと言われている。

[2] 陳凌虹の論文「徐卓呆留日経歴及早期創作活動考」(『中国現代文学研究叢刊』、2016 年第 11 期、60-69 頁）を参照した。

[3] 魏紹昌『我看鴛鴦蝴蝶派』、上海世紀出版股份有限公司、2015 年を参照。

[4] 「改造博士復活」、『申報』、1928 年 9 月 24 日。

絡役を担った。季小波（1901-2000）は、江蘇省常熟県の人。学生時代に、豊子愷・陳望道が務めた上海私立芸術師範学校で勉強し、漫画家になった。その後上海『晨報』の漫画版の編集を勤め、漫画雑誌「三日画刊」を創刊した。漫画会が設立される前から、彼は張光宇・張正宇の友人でもあったし、また、漫画会の中心メーバーとも付き合いがあった[1]。

さらに、張眉蓀と秦立凡については、先行研究が大変少なく、筆者が調べたかぎりでは、張眉蓀（1894-1973）は浙江省海寧県の人であり、水彩画が得意である[2]。秦立凡は 1920 年代の有名なアニメーターであり、英美烟草公司の「影片部」に務め、『球人』（1926）、『愛麗絲漫游奇境記』などのアニメを制作した[3]。

『改造博士』の創作チームは五人から構成されているが、一般的に、『改造博士』の作者は絵師としての魯少飛と考えられている。しかし、本作の主題を考察すれば、徐卓呆の滑稽小説との関連性も注目しなければならないだろう。つまり、問題点はなぜ最初の連環漫画の主題が「機械と人間」をめぐって展開されたかということである。

二　「改造」から生じる「夢」

1　改造物のカテゴリー

前文で述べたように、主人公「改造博士」は身の周りの物を改造することが好きな人物である。それでは、彼はどのような物を改造するのだろうか。簡単に言えば、4 つの基本パターンに分類できる。

（1）機械・装置類

「機械」とは主に人力以外の動力で動く複雑で大規模なものを言う。例えば、『改造博士』では、体を柔らかくする機械、自動麻雀卓、製稿機、ゴム電車、ご飯をおかわりする機械などが挙げられる。具体的な一例を詳しく分析しよう。1928 年 1 月 12 日から 1928 年 1 月 16 日までの『申報』で掲載したストーリーは、主人公が改造した「活動部屋」（キャンピングカー）が登場した。この用途は広く、車（図 5-1）だけではなく、ベッド（図 5-2）、机（図 5-3）、食卓（図 5-4）としても使える。つまり、単一の機能だけではなく、複数の機能を備えている。

[1] 歩武塵「高寿漫画家季小波」、『蘇州雑誌』、2002 年 2 期。
[2] 呉成平編『上海名人辞典』、上海辞書出版社、2001 年、260 頁を参照した。
[3] 殷福軍「首批中国動画片及作者的考証」、『電影芸術』、2007 年第 1 期、149 頁を参照した。

（図 5-1）[1]

（図 5-2）[2]

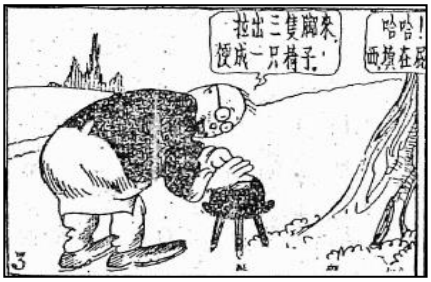
（図 5-3）[3]

（図 5-4）[4]

（2）道具・備品類

この種類は人力で動く単純かつ小規模なものや道具である。例えば、1928 年 12 月 7 日と 8 日の作品では、「梯子－ステッキ」（図 5-5）、「椅子－帽子」（図 5-6）の改造品が見られる。つまり、物として見た目は一つの形体をしているが、そのまま二つの目的を果たすことができる。そのほか、自動かけ布団、紙のコートや植物の成長促進剤などがある。

（図 5-5）[5]



（図 5-6）[6]

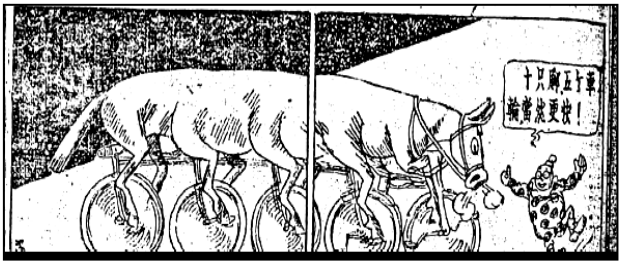
（3）動物類

改造物として非常に興味深いものに、動物類があり、それは未来の動物の様子が描かれている。例えば、乗り物として馬のように改造されたネズミ（図 5-7）及び自転車を乗れる馬（図 5-8）や、変異する動物（首は虎、しっぽは蛇）などが挙げられる。注目すべきなのは、改造にする見た目だけの奇妙さではなく、動物が人間にとって都合よく道楽として改造されていることに違和感を感じる。

---

1 『申報』、1928 年 1 月 15 日、1 コマ。
2 『申報』、1928 年 1 月 12 日、5 コマ。
3 『申報』、1928 年 1 月 13 日、2 コマ。
4 『申報』、1928 年 1 月 14 日、3 コマ。
5 『申報』、1928 年 12 月 7 日、3 コマ。
6 『申報』、1928 年 12 月 8 日、3 コマ。

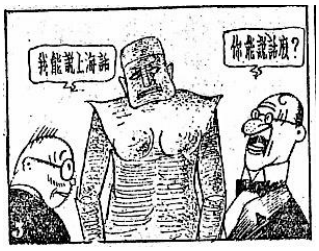
（図 5–7）[1]



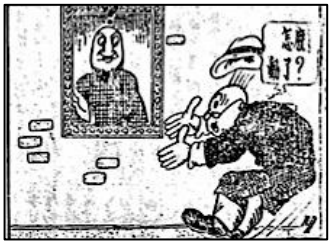
（図 5–8）[2]

(4)「偽」の発明

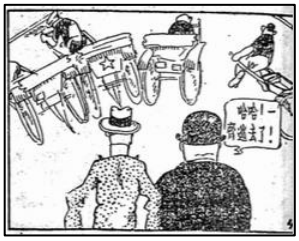
連載後期の「改造博士」では、「偽」の発明を見ることができる。登場人物は、変装の術を通して、他人をからかったり、周りの人に対し詐欺を働いたりする。その際に、登場人物は様々な役を演じることになる。例えば、ロポート（図 5–9)、肖像画（図 5–10)、カメラが挙げられる。また、呪文によって主人公が胸に抱いていた夢が叶ったりする。例えば、周りが邪魔してくるから呪文を唱えると、周りの人が呪文を唱えた主人公の目の前からいなくなる。（図 5–11）



（図 5–9）[3]



（図 5–10）[4]



（図 5–11）[5]

2　改造のターゲット

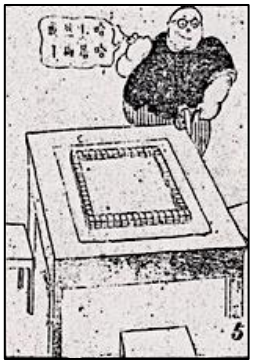
では、なぜ『改造博士』の主人公は周りのものを改造することが好きなのであろうか。「改造の目的」について、1928 年 1 月 18 日の『申報』で、主人公の名義で書いた面白い文章を引用しておこう。

> 私の姓は馬、名前を浪漫と言い、純粋な中国人である。……
>
> 私は六十六国の言語に通暁し、世界一周旅行は二十三回行き、九十三校の大学を卒業した。学問にしろ、技術にしろ、私は何でも専修した。私は平生から社会の様々なものを改造することが好きである。だから、周りの人は私を「改造博士」と呼んでいる。私は一つのものを改造する度に、社会に貢献することができる。しかし、私は短気な人で、成功をあせるから、弊害など

[1] 『申報』、1928 年 11 月 16 日、1 コマ。
[2] 『申報』、1928 年 11 月 29 日、3–4 コマ。
[3] 『申報』、1929 年 2 月 17 日、3 コマ。
[4] 『申報』、1929 年 2 月 25 日、4 コマ。
[5] 『申報』、1928 年 12 月 20 日、4 コマ。

はかまっていられない。そのせいで、仕事を任されたら、いつも少しの不注意が失敗を招くことがあった。しかし、私はずっと初心を忘れないように、相変わらず一つ一つ改造し続けている[1]。

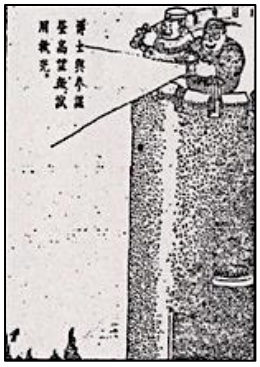
以上に述べたように、「改造博士」は社会のために尽くした篤志家の姿がある。作品では、一方で、生活を便利にするため、自動麻雀卓（図 5-12）、防犯機、ネズミ捕り（図 5-13）や、服を脱がない洗濯機などを発明した。もう一方では、仲間の仕事を手伝い、その仲間の欲求を満たすために、様々な部品を改造した。例えば、文章を書ける機械（図 5-14）や、金属を軟化する発光機（図 5-15）、不老不死の薬などが挙げられる。



（図 5-12）[2]

（図 5-13）[3]

（図 5-14）[4]



（図 5-15）[5]

しかし、1928 年 8 月 6 日の例では、常に人類の限界を超えることを目指す「改造博士」は、重病に罹っているから、周りの人々から「医者を呼ばずに、自分の体をちょっと改造すればいいじゃないか」と勧められた。「改造博士」は「病気が重いからといって改造すれば、生きている人が白骨になるかもしれない」と意味深な答え方をした。やはり、ここでは改造の可能性と人間の限界が暗示されている。

3 改造のエンディング

作品の中で、主人公は積極的に機械を作り、世界を改造するが、その結果に対して、失敗を楽観的にとらえていることがわかった。なぜなら、構造の欠陥、操作ミスや、機械の破壊などという原因によって、改造はしばしば失敗に終わっているからだ。しかし、主人公は、初心を忘れないように、相変わらず一つ

---

[1] 「改造博士启事」、『申報』、1928 年 1 月 18 日。原文は以下のとおり。「我姓馬，名浪漫。乃純粹中國人。……我能通六十六國文字，環遊過地球二十三週，在九十三個大學裏畢過業。什麼學問技能，都專修過。我生平最喜改造社會上各種事務。因此人家稱我為改造博士。我每改造一件東西，總能有功於世。不過我是個性急人，急於要成功，就顧不得到弊病。所以一樁巨大的工作，往往因疏忽而總歸失敗。然而我仍舊不變我的初誌，依然一樣樣改造不已。」

[2] 『申報』、1928 年 1 月 8 日、4 コマ

[3] 『申報』、1928 年 3 月 9 日、5 コマ。

[4] 『申報』、1928 年 1 月 10 日、4 コマ。

[5] 『申報』、1928 年 2 月 3 日、4 コマ。

一つ改造していく。漫画の作者の視点から見れば、人間は、世の中に「機械」が氾濫している状況に恐れを抱きながら、技術が実現できる明るい未来に夢を馳せている。

『改造博士』では、夢に見た「未来」が暗示する。一方、現在から見れば、漫画の中に描いた「ユートピア」世界の一部分はすでに実現されている。凧のような機械を通じて、互いにメッセージを送ることは現代のスマートフォンと同じ原理ではないだろうか[1]。また、ビルの最上階で野菜を植えることも非常に珍しいとは言えない（図 5-16）。もう一方では、未来の世界は、機械が人間の身体の一部分に組み込まれており、機械か人間かの区別が難しくなっていると考えられている（図 5-14、図 5-17）。

（図 5-16）[2]

（図 5-17）[3]

（図 5-18）[4]

さらに展開すると、1929 年 5 月 11 日の『上海漫画』雑誌では、魯少飛が創作した漫画が一枚掲載された。図 5-16 のように、上海の大通りでは、高層ビル、車、電車、映画館などが続々登場するが、便利でモダンな都市があまり描かれていない。それに対して、暗い空間における人間の怖い表情や人間に対抗する機械の大きい口などの細部を通して、恐怖の雰囲気を盛り上げている。同じ絵師が創作したこのような「機械」に対する恐怖の表現は、『改造博士』における失敗のエンディングに通ずるものがあるだろう。

要するに、「改造」の主題に込められた意味は、簡単に物を改作して便利さを表現しているのみならず、科学技術の進展が抱える利便性による不安という両義性も含まれている。

三　「機械仕掛け」としての可笑しさ

前節では、『改造博士』で徐卓呆が果たす重要な役割を考察した。さらに、1920 年代における彼のほかの創作に照らし合わせて考察すれば、「可笑しさ」とう独

[1] 『申報』、1928 年 3 月 23 日。
[2] 『申報』、1928 年 2 月 1 日、4 コマ。
[3] 『申報』、1928 年 4 月 22 日、4 コマ。
[4] 『上海漫画』第 55 期、1929 年 5 月 11 日。

自性は、漫画だけではなく、小説や映画などのジャンルに活用されている。

1　滑稽小説からの誕生

1920 年代初に徐卓呆は新劇の分野から脱出し、滑稽小説を創作しはじめた。そのような作品はたいだい大衆文学の雑誌に掲載され、内容も恋愛小説、ミステリー小説、家庭小説などになるので、同時代の純文学作家とその作品に比べ、不当に低く評価されがちである。一方、日本へ留学した徐卓呆の創作は、外国文学から非常に影響を受けていることから、彼の作品に見られる「文学性」も後代の文学者に評価されている。これらの相反する評価を考えると、「大衆文学」との関係を気にせず、彼の滑稽小説における独自性に注目しなければならないだろう。

長編小説を得意とする大衆小説家に対して、徐卓呆の主な創作は中短編小説である。彼によれば、「小説は主に人生の断片を描くので、（その断片に）必ずしも始めや終わりがあるわけではないから、小説に冒頭や結末は必要としない」[1]。そのため、自由な長編小説と比べれば、短編小説は内容的には主題が明確で、緻密な構成の作品が多い。さらに、滑稽小説と言えば、最も重要なのは、制限された空間で「可笑しさ」が表現されることである。それでは、具体的な例を取り上げ、徐卓呆の短編小説における「可笑しさ」を考察しよう。

「小説材料批発所」は 1921 年に文学雑誌『半月』[2]に掲載された短編小説である[3]。1910 年代末から、中国では、「黒幕小説」という小説のジャンルが登場し、その内容は、社会における様々な盗み・詐欺・誘拐などの犯罪の手管の暴露や、それらの犯罪に遇ったという体験記である[4]。その作品は新聞報道などにヒントを得て雑に書かれたので、当時の知識人たちに激しく批判されてしまった[5]。徐卓呆の「小説材料批発所」も「黒幕小説」の著者に対して皮肉を込めた作品である。

主人公の鄧文公は、他人に小説の材料を提供する卸し屋を開店した。彼は様々な客のニーズを掴み、違う小説の材料を考えた。もしお客様が何か不満を持ったら、すぐに解決するために提案を出した。確認すべきことがある。それは、「小説」という概念である。まず、この小説において、お客様にとっては、小

---

[1] 徐卓呆「小説无題録」、『小説世界』、第 1 巻第 7 期、1923 年。

[2] 周瘦鵑が主編した文学雑誌。1921 年 9 月に創刊され、1925 年 11 月に廃刊され、「礼拝六派」の代表的な雑誌の一つである。

[3] 徐卓呆「小説材料批発所」、『半月』、第 1 巻第 3 期、1921 年。

[4] 嚴家炎「『五四』批『黒派』一解」、『中国現代文学研究叢刊』、2001 年第 2 期、1-6 頁。

[5] 例えば、魯迅が魯迅は『中国小説史略』（北新書局、1926）の中において「黒幕小説」についていかのように指摘した。「以上のほかに社会の悪弊をえぐることを主題として、この型の小説を作った人は、まだ多くいたが、十中八九までは、前述の数種の小説を模倣して、はるかに及ばず、いたずらに痛罵叱責の文章を作って、反って感動させる力がなく、作られては消滅して、未完のものも多かった。その低級な物は、個人的な敵を醜く描いて攻撃し、誹謗の書と同じであった。さらに、ある者は毒舌をふるう野心はありながら叙述の才能がないので、そのまま堕落して「黒幕小説」になってしまった。」（今村与志雄訳『中国小説史略』、筑摩書房、1997年より引用）

説は芸術性と通俗性を持つ文学の形式の一つではなく、「お金を稼ぐ」方法や、名利をむさぼり求める手段にすぎない。次に、主人公の鄧文公にとって、小説はテーマが作品中で一貫するように構成されておらず、一つ一つの断片として分散している。そのため、そのような断片を組み合わせれば、小説を構築できると主人公は考えている。さらに、作品の終盤では、主人公が提供した小説の材料は、自ら書いたのではなく、ほかの小説から「複製」したものが混じっている。確かに「黒幕小説」と繋がっているが、断片から構成された「小説」は、主人公の考えのみならず、作品の外部も展開していくことになる。最後に、エンディングにおいて、語り手は突然に作者の徐卓呆へ変わる。彼は主人公を怒らせないように、早く本作を終了すべきだと諧謔的に述べる。物語に浸っている読者は急に現実に戻り、文学の虚構性を再び実感することになる。

さらに考察をすすめると、「小説材料批発所」の中で、「小説」は、一つの抽象的な概念から物質的な断片に転換し、ある「機械仕掛け」として再構築される。では、なぜこの小説は面白いと評価されているのだろうか。この問題を検討するため、ベルグソンの理論を若干引用しよう。ベルグソンは、その著作活動の初期の 1900 年に「笑いについて」の論文を三編続けて雑誌に発表し、後に改訂し、まとめて単行本『笑い』として刊行した[1]。1921 年、アメリカで留学している張聞天[2]が本書を翻訳し、中国へ紹介した[3]。滑稽小説の専門家としての徐卓呆が、この本を読んだかどうかを確認することは難しいが、彼の作品における「可笑しさ」の記述はベルグソンの言説に近いものがあった。

ベルグソンの『笑い』によれば、「可笑しさ」の発生は、機械仕掛けと密接な関係があった。例えば、「顔が、人格性を永久に吸収してしまうような何かの単純で機械的な行為の観念をわれわれに暗示すればするほど、その顔はより一層可笑しいものとなる」[4]。或いは、「人間的身体の姿勢、身振り、動きは、この身体が単なる機械仕掛けをわれわれに連想させるに応じて、笑われうるものと化す」[5]。もちろん登場人物の形及び動きとの繋がりは漫画や映画などから発見しやすいが、「小説材料批発所」における「可笑しさ」もやはり物語の内部における「状況と出来事」から生じている。『笑い』の第二章でも、以下のように述べている。「生きているかに思わせる錯覚と機械的構成についての明瞭な感覚を、相互嵌入した状態でわれわれに与えるような行為と出来事の配置はすべて可笑しいのだ」[6]。「小説材料批発所」において言えば、「機械仕掛け」は、主人公がお客様の要求によって、様々な小説材料を絶え間なく供給するプロセスであ

---

[1] 本章では、アンリ・ベルクソン『笑い』、合田正人・平賀裕貴訳、筑摩書房、2016 年を使用した。
[2] 張聞天（1900-1976）、江蘇無錫人。中国の政治家、文学者。1920 年代にアメリカとソ連に留学し、1930 年に帰国した後、中国共産党中央農民部長・組織部長・中央委員・政治局員などを歴任した。
[3] Henri Bergson 著 『笑之哲学』、張聞天譯、商務印書館、1922 年。
[4] 『笑い』、筑摩書房、2016 年、33-34 頁。
[5] 『笑い』、筑摩書房、2016 年、37 頁。
[6] 『笑い』、筑摩書房、2016 年、71 頁。

る。つまり、現実に起こる「黒幕小説」の出来事は、生き生きとした創作の素材を提供し、続いて「機械仕掛け」として作られた物語の中へ導入された。

徐卓呆のほかの作品にも、「小説材料批発所」の「機械仕掛け」と類似している仕組みが見られる。例えば、『浴堂里的哲学家』では[1]、ある哲学者が、公衆浴場は非常に神聖な場所と考えた。なぜなら、衣服を脱いでみんなが身に一糸もまとわない状態で出会うので、すべての人は平等である。しかし、公衆浴場にでも、料金によって差別がある。風呂と言えば、洋風の風呂、役人の風呂、客の風呂、一般の風呂など様々な種類があった。哲学者は「無差別・平等」を実現するために、ほかの風呂を撤廃し、一般の風呂に全般的に改造していくようにオーナーに勧めた。その結果、誰もが来る公衆浴場は、下層の民衆しか使用しなくなった。この作品では、平等という概念に頑なに執着する哲学者から、なんとなく同じことをひたらすら繰り返し続ける自動機械を連想させるだろう。

要するに、徐卓呆の滑稽小説における「可笑しさ」は、常にぎこちない主人公や強張った姿、および「機械仕掛け」を取り入れた文章構成などから生じている。その後、「機械仕掛け」としての「可笑しさ」は、滑稽映画へさらに展開された。

2　「滑稽影戯」への導入

1920 年代に徐卓呆は小説・演劇の分野で多くの成果を収めただけではなく、新興のメディアとしての映画にも大きな貢献をした。例えば、彼が 1924 年に編訳した『影戯学』は中国で映画理論に関する最初の学術書と見なされている。また、1925 年に汪仲賢と共に「開心影業会社」を創業し、俳優・脚本家・監督・プロデューサーとして、様々な役職に挑戦した。本節で主に考察したいのは「開心影業会社」の時期に彼が製作した「滑稽影戯」である。

「開心影業会社」はアメリカのキーストン・スタジオ(Keystone Studios)を模倣して設立した映画会社である[2]。徐卓呆をはじめとするメンバーたちは「製作した作品で、滑稽で面白くないものはない……人を笑わせることが唯一な目標である」と述べた[3]。そのため、この会社が製作した主な作品は滑稽映画である。「開心影業会社」は存在していた三年間で、約 30 本以上の映画を製作した。例えば、1925 年に上映した短編映画『臨時公館』『愛情之肥料』『隠身衣』や 1926 年に公開した長編映画『神仙棒』『怪医生』『活招牌』『活動銀箱』などが挙げられる[4]。従来、営業の失敗や、現在保存されている映像が少ないため、以上の映

[1] 徐卓呆「浴堂里的哲学家」、『半月』、第 1 巻第 18 期、1922 年。
[2] 胡文谦「中国早期滑稽片与美国启斯東（Keystone）打鬧劇」、『首都师范大学学报』、2013 年第 2 期、111-120 頁を参照。
[3]「沪上各制片公司之創立史及経過情形」、中国電影資料館編、『中国无声電影』、中国電影出版社、1996 年。原文は以下のとおり。「所演之戯，無不滑稽而有趣……専門以引人開心為唯一之目標也。」
[4] 秦翼「未完成的現代改造 —— 開心影片公司的電影探索」、『電影芸術』、2017 年 1 月、100-107 頁を参照。

画に対する評価が高いとは言えない。しかし、映画理論の著作や掲載したニュースや原作などの文字情報を通して、彼の作品における独自性が見られる。

まず、映画、とりわけ滑稽映画について、徐卓呆がどのような立場で、どのような考えを持っていたのかを検証したい。徐卓呆が編訳した『影戯学』は外国の理論に基づいた著作であるが、一般的に徐卓呆の考えも含まれていると考えられている。例えば、『影戯学』によれば、「活動影戯」（映画）とは、映像から生まれる実在しない幻覚であり、絵画・演劇と似ている特別な身振り、運動および不完全な色彩から構成された総合体である[1]。当時の中国では、映画の社会性・教育性を強調する理論家が多いが、徐卓呆は映画の内部、つまり映画における視覚言語に関心を寄せている。また、喜劇と滑稽映画に対して、徐卓呆が真摯な態度を保つことは大事であると指摘した。喜劇は悲劇の対照を成す意味ではなく、体系的にコメディの趣きを持っているものである。例えば、シェイクスピアの喜劇を挙げている。喜劇と区別して、滑稽映画は「観客の笑いを引き出すこと」を主目的として、チャップリンの映画のように、純粋な「可笑しさ」からなっているとしている[2]。

以上の視点から見れば、徐卓呆は自ら創立した映画会社に「開心（快楽）」という名前をつけたが、彼が映画を製作する目的は、観客の時間を潰すためだけの気軽な映画を製作するではなく、滑稽映画を一つの映画ジャンルとして真摯に人を笑わせることに力を入れることである。

次に、一例を取り上げ、徐卓呆がどのように映画を製作したかを考察しよう。1925 年に上映した『隠身衣』は、『影戯学』が出版されたばかりの時期に制作された短編映画である。徐卓呆は脚本を担当し、ほかのメンバー汪優游と共に監督・俳優として参加した。ちなみに、撮影は日本出身の川谷庄平である。映像が現存せず、映像を見ることができないため、原作との繋がりについて少々説明したい。本作は徐卓呆の小説「万能博士」[3]と「隠身衣」[4]から翻案された可能性が高い。1922 年に発表した小説「万能博士」の主人公は発明家であり、一つの部品に多くの機能を持たせることを目指した。例えば、ケーキで手紙を書くと、相手がその手紙を受ける時、手紙を読みながら美味しいケーキを食べられる。ある日、主人公と友人は、一緒に杭州へ旅行に行く予定だった。しかし、お酒も入っている荷物が重すぎて持ちあげられないと二人は考えた。そのため、主人公が液体のお酒を固体のハンドバッグに改造した。しかし、ハンドバッグに入っているお金が泥棒に盗まれ、液体に戻したお酒は地面いっぱいにこぼれた。

また、映画と同名小説「隠身衣」は、冒頭がロマン風であり、ある日ジャー

---

[1] 徐卓呆『影戯学』、上海華先商業社図書部、1924年、5頁。
[2] 『影戯学』、14 頁。
[3] 徐卓呆「万能博士」、『小雑誌』、第 1 期、1922 年。
[4] 徐卓呆「隠身衣」、『紅雑誌』、第 2 巻第 47 期、1924 年。

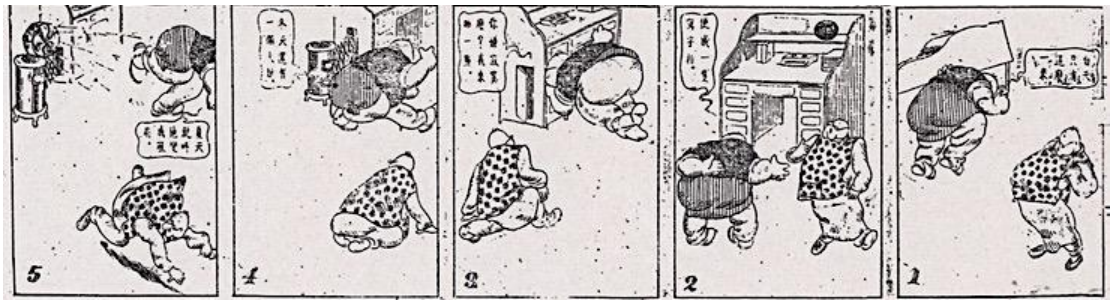
ナリストの陸君は、池に見え隠れしている「マーメイド」を見つけた。もともと、発明者からもらった「隠身衣」を着た女の子であったとその後でわかった。小説の後半では、前述の「万能博士」と同じように、「隠身衣」の発明者が登場した。最後に、「隠身衣」が盗まれ、泥棒がそれを使って他人の金品を奪い取っていった。さらに、映画の場合はどうだろう。映画「隠身衣」では、夫は不思議な「隠身衣」を獲得した。そのため、妻の不倫を疑っている夫は、「隠身衣」を身につけて、妻を尾行していく。その結果、夫は発見した妻の愛人をひとしきりぶん殴った。

要するに、徐卓呆が小説「万能博士」「隠身衣」を書き直した上で、映画「隠身衣」の脚本に導入した可能性が高い。また、前節で言及したとおり、徐卓呆の滑稽小説では、ある「機械仕掛け」としての「可笑しさ」が存在していたので、その「可笑しさ」は映画でも一層展開されたと推測できる。

3　連環漫画での再編成

前文で述べたように、『改造博士』に主に描かれたのは「人間」と「機械」である。そのため、小説より連環漫画において、物語の展開だけではなく、キャラクターの顔や身振りなどに、「機械仕掛け」としての「可笑しさ」が一層現れている。

まず、「改造博士」という人物から分析しよう。彼は、常に丸々太った顔をしており、メガネをかけ、考え中である。或いは、背を読者に向け、一所懸命に仕事をやっていた（図 5–19）。「考える」と「実行する」、この二つの行動は，漫画の全体を貫いている。主人公の言葉を使うと、「私はずっと初心を忘れないように、相変わらず一つ一つ改造し続けている」[1]。このような同じの動きを実行し続けた主人公の立場に立って見れば、機械的な「強張り」が見られるから、笑いが生じる。



（図 5–19）[2]

[1] 「改造博士启事」、『申報』、1928 年 1 月 18 日。
[2] 『申報』、1928 年 1 月 13 日、1–5 コマ。

次に、毎回最後のコマが、しばしば「可笑しさ」を生み出している点である。なぜかというと、「機械仕掛け」のように動きが連続し、ある状況がまた別の動作を要求する際、動作を止めるか方向を変えねばならなかったのに、強情さまたは惰性のせいで、機械的にそのままに続行したからである。その結果、誤解・失敗・ミスが読者は笑うのである。

さらに例を取り上げると、1928 年 3 月 21 日から 1928 年 4 月 10 日にかけて、同じテーマをめぐって 11 回の『改造博士』が掲載された。改造博士は子供たちが遊ぶための凧からヒントを得て、メールの送受信の機能がある機械を改造する（図 5-20）。機械が出来上がったら、彼は凧で「今日の昼ご飯は何ですか」と書いて妻へ送信した（図 5-21）。妻は同じ機械を使い、料理の名前を改造博士へ伝え、この行為を繰り返して機械の便利さを示している（図 5-22）。ある日、改造博士は二つの「メール」を同時に送信した。しかし、売春婦を讃える「メール」を妻へ送信したから、大変な誤解を生んでしまった。この例から見れば、機械の故障によって起きたミスが、漫画における「可笑しさ」の強度を増している。

（図 5-20）[1]

（図 5-21）[2]

（図 5-22）[3]

さらに、注目したいのは『改造博士』の連載後期に登場した「偽の発明」である。つまり、改造する機械と道具は存在せず、人物の変装を通して、「改造」が実現していく（図 5-9）。変装した人間は機械のような「物質性」を持つことになり、「機械なき可笑しさ」が「機械がある可笑しさ」と同じように生まれた。これを見れば、機械と「可笑しさ」の関係において、最も重要なのは、機械の見た目ではなく、その「物質性」に魅了されている「催眠状態」になることである。

最後は、もし機械と「物質性」が全部なくなった場合、「可笑しさ」は存在するだろうか。200 回以上の連載を誇る『改造博士』の中には、まれに「改造」とあまり関係がない内容があった。例えば、家庭生活における口論や悪ふざけなどが挙げられる。それは、作品における「可笑しさ」の強度が弱くなっており、

[1] 『申報』、1928 年 4 月 10 日、1 コマ。
[2] 『申報』、1928 年 3 月 23 日、3 コマ。
[3] 『申報』、1928 年 3 月 23 日、5 コマ。

低俗趣味に迎合してしまっている。

本章では、中国最初の連環漫画『改造博士』を分析し、本作品おける「機械と人間」の表象を考察してきた。その結果、『改造博士』の創作は小説家・映画人としての徐卓呆と密接な関係があり、1920 年代の徐卓呆の小説から生じる「機械仕掛けとしての可笑しさ」は、映画を経て最後に連環漫画へ導入されたことが分かった。次の章では、中国漫画史においては、連載期間が最も長い連環漫画『王先生』を研究対象として、漫画における「運動性」について考察したい。

第六章　草創期の中国連環漫画における「運動」
── 葉浅予の『王先生』を中心として

一 はじめに

1　最長連載の連環漫画

『王先生』は、1928 年から 1937 年にかけての 10 年間に、中国の著名漫画家の葉浅予[1]が創作した連環漫画作品である。中国漫画史においては、連載期間が最も長い連環漫画と考えられてきた。『上海漫画』の第一号にはじめて姿を現し、徐々に漫画界の注目を浴び、広範な大衆の間で熱狂的な人気を博した[2]。『上海漫画』が停刊した後、このシリーズは『時代画報』『図画晨報』（題名「王先生別伝」）『天津庸報』（題名「王先生北伝」）、『朝報』（題名「小陳留京外史」「王先生在農村」）、ほかには『上海画報』『時代漫画』『小晨報』『独立漫画』、『良友画報』『漫画生活』『飛鷹』『明星』などに場をかえて連載された。ここにあげた諸雑誌の掲載回数を合計すると 800 回にもなる。また、1930–40 年代の間、『王先生』の人気に便乗して何本かの映画も作られた[3]。

2　先行研究と本章の構成

先行研究では、『王先生』が「官僚の世界の腐敗を暴露し、下層社会の人民に対する同情を表現した」としばしば指摘されてきた[4]。しかし、ここで注目したいのは次の葉浅予の解説である。「私は、王さんと陳さんという二人の道化役を

---

[1] 葉浅予（1907–1995）浙江省桐廬県生まれ。1922 年杭州塩務中学、1924 年厦門大学補習班で学ぶ、絵描きの道を目指して上海へ渡った。1928 年に雑誌『上海漫画』を刊行し、漫画家として創作活動を始めた。1930 年にグラフ雑誌『時代』の編集長に就任し、漫画を制作しつつ、世界各国の生活や文化を紹介した。日中戦争勃発後は、雑誌『抗戦漫画』を刊行した。1940 年代は貴州苗族地区での生活をきっかけに人物画や舞踏画の分野を開拓し、インドやアメリカに長期滞在して絵を描いた。中華人民共和国成立後は中央美術学院中国画系主任に就任した。文革中は迫害を受け、1979 年に名誉回復。1995 年北京にて逝去。代表作は、長編連環漫画『王先生』(1928–1937)、戦争漫画『戦時重慶』(1940)、舞踏画『印度献花舞図』(1944)、人物画『天堂記』(1948)、中国画『中華民族大団結』(1953) など。(城山拓也「葉浅予『細叙滄桑記流年』」、『中国文芸研究会会報』第 396 号、2014 年)

[2] 『上海漫画』は、中国の最初の漫画団体「漫画会」の機関誌。1928 年 4 月から 1930 年 6 月にかけ、王敦慶・黄文農・葉浅予・張光宇らの手により、上海において、毎週土曜日 3000 部発行されていた人気週刊誌であり、号数は計 110 期を数える。漫画、風刺画やニュース写真、最新ファッションの紹介や美術鑑賞等々、多彩な内容となっている。

[3] 例えば、『王先生』(1934)、『王先生的秘密』(1934)、『王先生到農村去』(1935)、『王先生過年』(1935)、『王先生奇俠伝』(1936)、『王先生生財有道』(1937)、『王先生吃飯難』(1939)、『王先生与二房東』(1939)、『王先生与三房客』(1939)、『王先生做壽』(1940)、『王先生夜探殯儀館』(1940)など。

[4] 畢克官著『中国漫画史話』、落合茂訳、筑摩書房、1984 年、142 頁。

創作していたとき、最初に、何を暴露するか、何をするかまだ意識してなかった。しかし、今から遡ると、彼らが当時の社会で演じた道化芝居は、若干暴露と風刺の意味を含んでいたようだ」[1]。つまり、先行研究が指摘した社会批判については、作者の執筆時には明確に意識できていなかったというのである。葉浅予の発言を考えると、『王先生』に関する本来の主旨、及び表現論[2]のアプローチからの分析などはまだ十分とは言えない。

それでは、本作品はどのような歴史的な背景で作られたか、何を伝えようとしたのか、また中国の初期連環漫画としての『王先生』は、どのように独自のスタイルを発展させたのか。本章では、以上の問題を念頭に置きながら、連環漫画における「運動」をめぐり、『王先生』について考察を試みたい[3]。本章は、二つの部分から構成されている。論文の前半では、『王先生』の主題について、ジョージ・マクマナスの漫画『親爺教育』からどのような影響を受けたかについて考察し、『王先生』は単純な模倣作品ではなく、新たな「上海漫画」として生成されたことを本稿では明らかにしたい。後半では、『王先生』を例として取り上げ、表現論のアプローチにより、草創期の中国連環漫画と映画の相関について検討し、また、「逃走-復帰」の主題をめぐり、『王先生』から感じられる人物の「動き」についても分析していきたい。

二　『王先生』の主題

1　漫画『親爺教育』からの影響

『親爺教育』（*Bringing up Father*）はアメリカの漫画家ジョージ・マクマナス（George McManus）による漫画作品であり、1913 年から 2000 年まで連載された。主人公ジグス（Jiggs）は、アメリカに住んでいるアイルランド移民であり、ステークス競馬を通じて、人生を変える 100 万ドルの賞金を獲得した。しかし、ジグスは自分の生き方を守り、安いキャベツを食べ、昔の友人とお酒を飲み、ギャンブルをすることのみを好んだ。それに対して、彼の妻マギー（Maggie）は上昇志向が強くて、移民の生活から脱出し、上流社会に入ることばかりを目指していく[4]。

『親爺教育』は欧米だけではなく、アジア諸国の読者にも愛され、その影響を受けた作品が続々と登場した。例えば、日本では、1923 年に麻生豐が『アサ

---

[1] 黄苗子、「王先生和小陳・序言」、畢克官編、人民美術出版社、1986 年。原文は以下のとおり。「我創造王先生和小陳這兩個醜角，起初並不意識到要暴露什麽，諷刺什麽；而現在回過頭來看看他們在那個社會裏所扮演的滑稽戲，似乎也有一點暴露和諷刺的意思。」

[2] ここで言及した「表現論」は、夏目房之介によって提唱され、「マンガが表現として最低限成り立つ要素」として「描線」と「コマ」に着目した漫画の分析理論である。（三輪健太朗著『マンガと映画 ： コマと時間の理論』、NTT 出版、2014 年、14 頁）

[3] 本論文において『王先生』に関するテクストは『上海漫画（影印本・全 2 冊）』（上海書店出版社、1996 年）、及び『王先生与小陳（1-5 冊）』（中国連環画出版社、1997-1998 年）を使用した。

[4] George McManus, *Bringing Up Father : A complete Compilation*, 1913-1914 ,Hyperion Press,1977.を参照。

ヒグラフ』に連載された『親爺教育』にヒントを得て、『ノンキナトウサン』という日本人の手による初めての連載漫画を創作した[1]。日本と同様に、『親爺教育』は 1930 年代の中国にも大きな影響を及ぼした。例えば、葉浅予が当時の創作した経緯を回想した文章に、次のような一節がある。

> 上海には、『*China Daily*』[2]という英字新聞があり、中国語で『大陸報』と呼ばれています。毎週一緒に送られたアメリカ長編漫画特集はとても人気がありました。そのうち、「妻の尻に敷かれる夫」の物語は、テーマを『*Bringing up Father*』といい、すべての中で一番人気がありました。『上海漫画』は読者を引きつけるために、この長編漫画を模倣し、中国の長編漫画を創作していくつもりでした[3]。

筆者が調べたかぎりでは、1925 年から 1938 年にかけで、ほぼ毎号の『大陸報』（*China Press*）において、4 コマの『親爺教育』が掲載されていた。週末版では 12 コマ漫画へと変更されたが、内容の増加のため、平日の 4 コマ漫画とは表現方法が多少異なっている[4]。『親爺教育』にみられる物語のパターンは、夫ジグスの若い女性好きなことや金に飽かせて遊ぶことなど、ブルジョアの退屈な生活の中に笑いを生み出していることである。それに対して、『王先生』は対照的なストーリーであり、夫に対する妻の非難を中心として展開された。具体的に言えば、『王先生』の主要人物は『親爺教育』と同じように夫婦と娘の三人であるが、ここに陳さんの夫婦二人を加え、人間関係をより複雑にしている[5]。

また、二つの作品では、「食事、娯楽、家事、運動、買い物など」の日常生活に関する内容が類似している。例えば、狩りのテーマについて、1929 年 7 月 21 日の『大陸報』では、ジョージ・マクマナスは以下のような内容を描いた。ジグスは狩りに出かける前に、獲物を持ち帰って欲しいと妻から頼まれた。しかし、実は狩りをせず、彼は途中で友達と一緒にギャンブルに行った。妻を騙すため、ジグスは勝ったお金で鴨を買って帰った。予想外なことに、肉屋さんからの電話が来た。なんと、スタッフのミスでジグスが連れ帰ったのは鴨ではな

---

[1] 清水勲 『マンガ誕生』、吉川弘文館、1999 年、180-182 頁。

[2] 『*China Daily*』は誤記であり、『*China Press*』と思われる。「『大陸報』（China Press）はアメリカ移民ミラー（Miller）が 1911 年 8 月に上海創刊された英字新聞である。1949 年に廃刊になった。」（王絵林、朱漢国編『中国報刊辞典』[1915-1949]、書海出版社、1992 年、50 頁）

[3] 葉浅予『細叙滄桑記流年』、江蘇文芸出版社、2012 年、79 頁。原文は以下のとおり。「上海有一份英文日報 China Daily，中文叫《大陸報》，每周附送一份美國長篇漫畫專版，很受讀者歡迎。其中有一篇怕老婆的故事，題為 Bringing up Father，是全版最叫座的一篇。《上海漫畫》為了吸引讀者，打算仿照這個長篇，創作一個中國的漫畫長篇。」

[4] 『The China Press』(1925-1938)、データベース「中国英字新聞コレクション」(Chinese Newspapers Collection、雄松堂書店）を参照した。

[5] 葉浅予によれば、『王先生』を創作している時、アメリカ漫画『マットとジェフ』からの影響も受けた。（「葉浅予先生談連環画」、『連環画報』、2004 年第 5 期、30 頁。）『マットとジェフ』は 1907 年にアメリカで登場し、漫画家バド・フィッシャーによる最初の毎日新聞で掲載された漫画である。主人公マットは、いつも相棒のジェフと、互いに言い争ったり、一緒に大騒動・大冒険をしたりしていた。『王先生』における「小陳」という人物設定は「マットとジェフ」を模倣しているように見えるだろう。

く、ウサギだったのである。最後のコマでは、嘘を暴かれたジグスが、妻に殴られたため、病床で呻吟する。一方、1930 年 1 月 25 日の『上海漫画』に掲載された『王先生』では、内容はほぼ同じであるが、ギャンブルの部分が省略され、代わりに獲物を捕らえられなかったため、肉屋で鴨を買うしかない、という筋書きに変更された。まとめると、『親爺教育』との類似性を分析すると、行為の主体（登場人物）や動作の対象（場面設定・場面展開）はやや変更されているものの、『王先生』でよく用いられていることが明らかになった。

しかしながら、『王先生』を単純に模倣作品と見做すこと間違いである。本作品は、新たな「上海漫画」として創作されたものであり、この点を無視しては、『王先生』の意義は正しく評価できない。そのことを示すために、葉浅予が『親爺教育』における「妻の尻に敷かれる夫」の話から出発し、テクストの空間を広げ、私的空間から公共空間への流動性を示したことを明らかにしたい。

2　私的空間から公共空間への逃走

「王先生」という主人公に対する評価について、葉浅予は次のように述べた。

> 彼は世界におけるひとりのつまらない人間です。彼は仕事がなくぶらぶらしており、いつもいろいろな遊びを考えています。時々彼は真面目に働こうとしますが、周りの環境に縛られて、なかなか喜びを感じられませんでした。彼は所々で困難に遭いましたが、幸いにも彼の頭はそんなにいいわけではないですが、苦境に遭遇するたびに、乗り越え、次の機会には同じく聡明すぎて愚かなことをやり、我々を笑わせます。そして、彼はまた勇敢な人であり、何か斬新なことをやってみせます。しかし、彼は固い信念を持っている人間ではないから一度も成功しません[1]。

これによれば、主人公の「王先生」は、複雑な心理と矛盾を抱えているからこそ、そこから生じる不安感に立ち向かい、あるいは逃走するというプロットを展開することが可能になったと考えられる。

作品の中には、二つの対立する空間が存在している。それは、私的空間と公共空間である。王先生は上海に移民した郷紳であり、家族三人は小さいアパートに住んでいる。口やかましい妻、甘やかされた苦労知らずの娘、二人の女に取り囲まれる王先生にとって、家庭は束縛される閉鎖的な私的空間である。一方、家庭のそとには「自由な世界」がある。すなわち、作品の中にみえる、「車、映画、ダンスホール、映画館、百貨店、公園など」が存在するモダンな「公共空間」である。当時の上海は、色とりどりに変化する大都市であり、眺めると

[1] 葉浅予「漫画生活 ── 王先生供状」、『上海漫画』（第 100 期）、1930 年 3 月 29 日。原文は以下のとおり。「他是世界上無聊的一個人，他閑居著，隨時思索著種種的娛樂，有時也想幹點正經的工作，但一切環境的束縛，使他不能得到快樂，他隨處都碰到障礙，幸虧他的腦子並不怎樣聰明，每遇到一種磨難，似乎不很在意的，下一回他仍去做那聰明得愚蠢的事情，使我們發笑。他又是一個勇敢的人，每一件新鮮的玩意他都要嘗試，但太沒有堅忍的決心，他沒有過一回成功。」

誰もが魅了された。だから、王先生は家庭を離れ、急いで外の世界に出ていく。しかしながら、その結果、逃走した王先生は妻に追跡され、帰還するという運命が待っているだけである。要するに、王先生は私的空間と公共空間の間で「逃走–復帰」の運動を繰り返したのである。

そこで、注目すべきことは、第三者、故郷の登場である。連載後期の『王先生』では、上海の物価が上がったため、王先生と家族は上海を離れ、実家に帰った。田畑を耕している王先生の一家は、やはり都市を懐かしがり、農村の生活に慣れない。最後は、上海に戻りたくてしかたがない。この厳しい現実から逃れて隠れる場所としての故郷は、王先生によって想像されたユートピアにすぎなかった。つまり、「逃走–復帰」の運命から逃げたいのに逃げられないという主題が暗示されたているのである。では、往復の運動をやめ、簡単に、単純に死を選ぶのは如何だろう。作品の中では、王先生だけではなく、友達の陳さんも自殺を考えた。しかし、周囲の人間に救われて死ぬことができなかった。こうして、自殺願望はあるが、実行できず不幸な境遇から永遠に逃げることができないという悲惨な結果が示されている。

3　上海漫画の誕生

『王先生』は、上海へ移民した郷紳の生活が表現されていたのみならず、新たな「上海漫画」として生まれた作品である。つまり、小説・映画・演劇などのメディアとともに、連環漫画の形で近代的な都市へと変貌しつつあった「モダン上海」が描写されたのである。ここで注目すべき点は、新たなメディアとしての「上海漫画」が当時の映画から多大な影響を受けたことである。

まず、映画館は『王先生』における物語の舞台になった。家庭を離れた王先生が、若い女性とデートしたり、友達の陳さんと遊んだりする場所は常に映画館である。1919 年から 1933 年の間に、上海の映画館数は以前の 3 倍以上に急増したので[1]、映画の鑑賞は一般市民の生活に欠かすことができない娯楽になっていたと言えよう。例えば、図 6–1～図 6–4 の中に、黒白の対立構造を通して、以下のようなに映画館の様子を描いた内容がある。

（図 6–1～図 6–4）[2]

[1] 菅原慶乃「民国期上海の映画館について ── 国産映画上映館の誕生と映画館の経営状況を中心に」、『野草』(81)、2008、94–111 頁。
[2] 『王先生与小陳』（第 4 冊）、119 頁、1–4 コマ。

映画のストーリーであるが、あまりにも貧乏で泥棒になった主人公が逮捕され、ムチ打ちの刑を受けたというものである。実際に、彼の妻と子供は餓死寸前であり、自殺するしかない。だから、黒い闇で映画を見る観客たちは、物語や演出に合わせて明確な喜怒哀楽を顔に現した。そして、王先生は、現実世界において捕らえられた泥棒に同情して、彼を釈放した。しかし、実は、その泥棒の被害にあっていたのは王先生の妻であった。ここから、観客が主人公と同一化され、映画の世界と現実世界を区別できず、混乱に陥ったことは理解できるだろう。

映画館の登場だけではなく、記録映画の撮影と映画の製作に関する内容も含まれている。例えば、陳さんは新しい「影戯機」（カメラ）を買ったので、一緒に「美人」の撮影に王先生を誘った。王先生は、「一本の運動映像を撮るほうがおもしろい」とすすめた[1]。ここでいう「運動映像」は「走り、棒高跳、円盤投げ」を指し、写真（静止の映像）とはっきり区別された。すなわち、映画の中で、「運動の映像」が作り出されたことを強調したのである。ほかの例としては、映画業は儲かる商売と聞いたので、主人公の王先生は映画会社を開き、脚本を書き、撮影所のセットを作った。そして、俳優を探すことができなかったので、自分で出演し、また監督として現場を指揮した。つまり、当時の映画に関する製作過程が簡潔に、そしてわかりやすく示されているのである。

さらに、当時の市民がどのような映画を好んだかということも、作中で示されている。『上海漫画』第 73 期の例を取り上げたい[2]。王先生の家族三人は映画を観に行く。そのときに交わされた会話は以下のとおりである。

コマ１　夫「今日は土曜日、女房たちと一緒に映画を見に行こう。」
コマ２　夫「早く着替えなさい！一緒に映画を見に行こう。」
コマ３　娘「お父さん、どこに行くの？」
　　夫「最初に、カールトンに行ってみる。」
コマ４　娘「この映画は良さそうだから、これをちょっと見よう。」
　　夫「その映画はとても淫らで、見られない！行こう！」
コマ５　妻「媛ちゃん！これを見に行こう！」
　　娘「中国映画はあまり気に入らないわ」
コマ６　夫「行こう！トーキー映画はどうだろう。」
　　妻「外国語が分からない、帰ろう。」
コマ７　夫「まあ、家庭内のいざこざですね！」

家族三人の好きな映画ジャンルが違う。当時の知識人の中では、中国映画に

[1] 『王先生与小陳』（第 4 冊）、39-40 頁。
[2] 『上海漫画』（第 73 期）、1929 年 9 月 14 日。

対する評価は低く、外国映画だけを観る人も少なくなかった。別の例にも、大学生たちが上映中だったアメリカの映画監督ルビッチの『ラヴ・パレイド』について討論している場面がある。これと合わせて考えると、娘は教養があるために、西洋映画を偏愛し、中国映画をあまり見ていないという設定になっているのだろう。それに対して、妻は中国映画が好きで、外国語がわからないから、西洋映画を諦めたと言っている。夫は、本当は西洋映画も好きだが、その映画が非常に淫らで、見ることを許さないと批判している。結局、彼は出たばかりのトーキー映画に深い興味があってすすめる。

この情景を見れば、王先生にとっては、映画は、観賞する人やその内容において、同じ映画であっても映画に対する評価に矛盾が生じる表象であり、つまり、面白く、また蠱惑的であったに違いない。実際に、この二重性は『王先生』だけではなく、『上海漫画』において、同じく葉浅予が担当している「世界人體之比較」コラムにも見られる。「ほぼ毎回にわたって世界各国・各民族の女性の全裸写真を数枚掲げては、彼女たちの美醜や優劣を文字通り比較するといった趣旨のものだ」[1]。コラムには、漢族の女体の健康と改造を目標として、及び進化論に基づいた議論や優生学的な解説が書いてあった。しかし、女体の写真が、当時の読者にセクシュアルに眺められることは避けられない。要するに、「猥雑性」こそが、上海漫画の主な特徴の一つと言えるだろう。

以上をまとめると、『王先生』の主旨については、同作品が先行研究においてよく指摘されてきた「官僚の世界の腐敗を暴露し、下層社会の人民に対する同情を表現した」というよりも、むしろ上海へ移民した郷紳の生活を描写したうえで、モダンな「上海漫画」の誕生を表していたことが明らかとなった。また、連環漫画の誕生は、映画と密接な関係があることもわかってきた。次の節では、表現論のアプローチによって、作品から感じられる人物の「動き」、それと映画の繋がりなどを巡り、『王先生』を再考察したい。

三　『王先生』における「運動」表現

現代の連環漫画の主な特徴は「映画芸術における映像文法を受け入れ、コマの間に、緊密な繋がりを持たせること。また、より多くの視点（映画芸術では、カメラムーブメントと呼ばれる）から、ある事件が発生した過程を表し、連続のコマを読むとき、読者に〈運動〉の意味を感じさせるということである。そのため、これは〈動いている〉漫画と理解してよい」[2]。

---

[1] 井上薫「『猥雑』なる上海漫画界：赤裸々な男と女の交差点」、『アジア遊学』(62)、勉誠出版、2004 年、54 頁。

[2] 呉冠英、「現代連環漫画創作談」(1)、『連環画報』、2010 年 02 期、第 68 頁。原文は以下のとおり。「它（連環漫畫）的主要特征是吸收了影視藝術中的鏡頭語言元素，使畫面之間具有更緊密的連貫性，或以更多的視點（影視藝術中稱之為鏡頭機位）去表現某一事件和情景發生的過程，使讀者在連續畫面的閱讀中，感受到“運動”的意味。因此，可以把它理解為“動”起來的漫畫。」

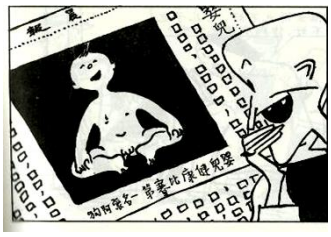
しかし、中国の連環漫画の歴史を遡ると、この『王先生』の中に、前述した「運動」はすでに存在していたといえるだろう。一般的に、中・後期の『王先生』における人物は、『上海漫画』の時期に比べると、最も生き生きとしていると評価されている[1]。葉浅予の絵が確かに徐々に上手になったことは分かるが、作品における「動き」はどのように表現されたか、また、映画的手法がどのように次第に受け入れられたか、具体的な例を挙げて説明する必要がある。

1 キャラクターと身振り

キャラクターの絵を描く時に、最も重要な部位は顔だと考える人が多い。顔により、キャラクターの性格や感情、表情などを表現できる。

（図 6-5　前期）[2]

（図 6-6　中・後期）[3]



（図 6-7　中・後期）[4]

例えば、同じく笑顔を描く時、時期によって表現力の差がある。前期と比べると、中・後期の顔の部分について、上が四角くて、下が細くなった。全体的に見ると、顔の輪郭ははっきり示されている。また、太い線で時々クローズアップする手法を通して、表情のユーモアが、生き生きと描き出されていた。

身振りについては、中・後期におけるキャラクターの重心と全身のバランスを注目したい。同じ動作の「追撃」と「落下」を比較しよう。

（図 6-8　前期）[5]

（図 6-9　中・後期）[6]

（図 6-10　前期）[7]

（図 6-11 中・後期）[8]

---

[1] 本文では、前期（『上海漫画』時期）と中・後期（『上海漫画』以後）の『王先生』に分けて分析した。
[2] 『上海漫画』（第 9 期、1928 年 5 月 16 日）、1 コマ。
[3] 『王先生与小陳』（第 5 冊）、65 頁、4 コマ。
[4] 『王先生与小陳』（第 5 冊）、37 頁、1 コマ。
[5] 『上海漫画』（第 33 期、1928 年 12 月 1 日）、4 コマ。
[6] 『王先生与小陳』（第 3 冊）、106 頁、8 コマ。
[7] 『上海漫画』（第 10 期、1928 年 6 月 23 日）、6 コマ。
[8] 『王先生与小陳』（第 4 冊）、71 頁、4 コマ。

図 6-8 では、右から左へ、二人は列車の後を追っている。図 6-9 は、左上から右下へ、王先生は陳さんの後を追っている。まず、図 6-9 では絵の背景が省略されたので、人物の動作が注目されやすい。また、落ちそうな帽子から、猛烈な追撃が看取される。しかし、図 6-8 は人物のバランスが崩れて多少不自然に感じられる。同じように、「落下」の例では、図 6-10 はキャラの重心がずれ、体がこわばっているように感じられる。後期の図 6-11 では、人物の表情、参照物としての帽子、効果線はひとつに結びつけられ、驚きの気持ちがよく表されている。

2　線のバランス

劉勇勝 (2007) によれば、葉浅予のクロッキーを描く能力が上がるとともに、創作の経験を積み重ねるうちに、『王先生』における「線」はさらに簡潔になっていった。葉の表現技術は次第に発達していくが、その過程は三つの段階に分けられる。第一の段階は、1928 年に『上海漫画』を発行し始めたときから、1931 年までの時期である。この段階では、『王先生』を描く筆具は万年筆であり、筆が繊細で、ちゃんと整っているので、線が均一で、厳密である。第二段階は 1931 年から 1935 年まで、登場人物の姿が生き生きとして活気に満ちており、諧謔的な特徴も強く見出される。第三段階は、1935 年以後であり、描線に多くの変化が明らかに見え、手際が良くなっている[1]。以上の内容は歴史的な概説であるが、具体的には作品にどのように表現されているかについては、議論がまだ不足している。

『王先生』では、「効果線」がよく使用されている。「効果線」は、実際には目に見えないものだが、それを描くことにより、スピード感やキャラの心理描写など様々な効果を示すことができる線である。例えば、図 6-12 では、雨の様子を表現するために、平行な効果線を用いることになる。それに対して、1931 年以後の図 6-13 では、若干ずらして重ね合わせる線が応用され、「荒れ狂う風雨」を表現することができている。

（図 6-12 前期）[2]

（図 6-13　中・後期）[3]

[1] 劉勇勝「針砭入骨 調謔含情 ── 『王先生』思想與芸術特色淺析」、孟慶江等編、『論葉浅予』、中国文聯出版公司、2007 年、108-109 頁。
[2] 『上海漫画』（第 62 期、1929 年 7 月 13 日）、7 コマ。
[3] 『王先生与小陳』（第 4 冊）、57 頁、1 コマ。

また、直線によって平面を二分割し、対立している画面が表されている。例えば、図 6-14 では、一つの斜線は画面を黒と白に分けている。王先生の服を黒に設定しているため、全画面から見れば、王先生の焦る顔と「押す」身振りが中心となり、読者の目を引き付ける。物語としては、王先生が遊興にふけるため、妻と娘に早く家に帰るように急いで催促していることがわかる。

（図 6-14）[1]

（図 6-15）[2]

（図 6-16）[3]

図 6-15 では、ガラスの透明な性質が巧妙に利用されている。娘の体がガラスの枠で分割され、好きな財布に夢中になっている顔と父親に引っ張られている身体が激しく対立している。最後の図 6-16 について、まず読者の目に映ったのは、歪なフレームから構成された「陳さんの肖像画」である。そして、画像の右上で王先生は笑いながら、ドアの方へ逃走していく。ここに、コマにおける「フレーム」の構造が、視覚的な面白さを提供する手法として明確に存在していることがわかる。

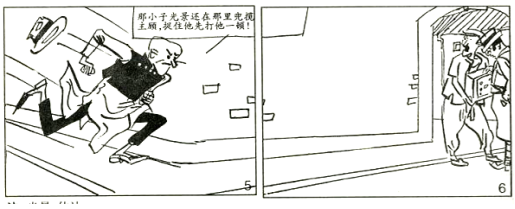
3　コマとコマの間

まず、コマの割りについて、1931 年以前の『王先生』には、基本的に、読者の目線（左から右へ）に沿って、順々に割っていく方法が用いられていた。時々重要なシーンが配置される時、読者の目を引き付けるため、普通より２倍以上の変形コマが使用されていた。1931 年以後、コマの割りはさらに複雑になる。例えば、図 6-17～図 6-21 では、テニスの審判を担当している王先生は、ネットの両側を同時に観察している。試合が最高潮に達する瞬間、あまりの速さに彼は目で追いきれない。このシーンを描写するため、「観察」の動作は複数コマに文節され、最後に一つのコマに統合される。

[1] 『王先生与小陳』（第 5 冊）、121 頁、1 コマ。
[2] 『王先生与小陳』（第 5 冊）、113 頁、3 コマ。
[3] 『王先生与小陳』（第 5 冊）、102 頁、8 コマ

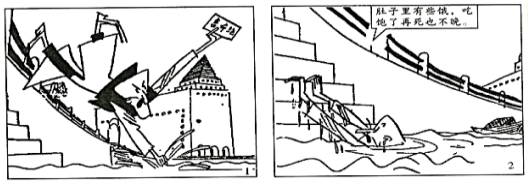
（図 6-17～図 6-21）[1]

コマとコマの間における視線誘導も注目しなければならない。周知のように、コマに番号や矢印をつけることによって、次に読むべきコマを示す。すなわち、読みの方向性を暗示する。例えば、図 6-22 と図 6-23 では、走っているキャラクターを描写するため、映画における切り返しショットと類似している視線誘導が使われる。それに対して、図 6-24 と図 6-25 では、遊びに行く二人は、すぐ賢い妻たちに発見されている。矢印による視線は右から左へ移動していく（図 6-25 から図 6-24 へ）。しかし、左の図 6-24 における視線は人物のアクションにともない左から右へと移動していく。つまり、視線は、その直前と比較すると逆向きに転換しており、そのため、視覚的抵抗感が生じてしまう。作者が構図の恒常性を保持するためのやむを得ない措置であるが、結果として、意図的な視線の変更を通して、読者に「止め」の印象を与えている。この視線誘導は前節で述べた『王先生』における「逃走–追跡–復帰」の主旨と対照していると言えるだろう。同じく中・後期の図 6-26 と図 6-27 は視線誘導の例でもある。登場人物が主人公ひとりだけで、その身振りに注目を集めるため、視線誘導がさらに効果的になっている[2]。



（図 6-22～図 6-23）[3]

（図 6-24～図 6-25　前期）[4]



（図 6-26～図 6-27　中・後期）[5]

---

[1] 『王先生与小陳』（第 3 冊）、98 頁、5-9 コマ。

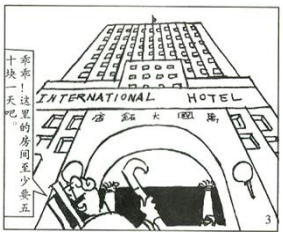
[2] 注目すべき点は、再版した『王先生』が、原版により、コマ割りと視線誘導が時々変更され、描き手の意図が時々勝手に破壊されたことである。

[3] 『王先生与小陳』（第 4 冊）、80 頁、5-6 コマ。

[4] 『上海漫画』第 49 期（1928 年 10 月 27 日）、6-7 コマ。

[5] 『王先生与小陳』（第 5 冊）、109 頁、1、2 コマ。

さらに、考察したいのは、コマ内部の視線である。第一回の『王先生』では、登場人物の関係を示すために、水平な角度から描かれている。このような構図の取り方は前期の『王先生』では、よく使用された。中・後期になると、下がる視線に対する俯瞰構図、及び昇る視線に対するあおり構図が徐々に増えている。例えば、図 6-28 は、高度を強調するため、建物を仰角で見上げる構図になっている。また図 6-29 では、俯角のアングルで全体的に四人の位置を把握している。さらに、空間の深さを表すため、図 6-30 のように、ディープ・フォーカスと類似している手法が使用されている。



（図 6-28）[1]

（図 6-29）[2]

（図 6-30）[3]

四　おわりに

本章では、まず葉浅予の連環漫画『王先生』を分析し、本作品がアメリカ漫画『親爺教育』の影響を受けているのか、作品ごとに考察してきた。その結果、作品のテーマは、上海へ移民した郷紳の生活を記録することであり、とりわけ主人公「王先生」が私的空間から公共空間へ逃走しながら、必ず原点へ引き戻される残酷な運命を示している。また、本稿の後半では、『王先生』から感じられる人物の「動き」が、「逃走」のテーマと密接に結びつき、一般的な速度の表象だけではなく、「線」と「コマ」が活用されていた。つまり「映画的手法」が導入されていたことも明らかにした。

草創期の中国連環漫画は、映画の影響によって、伝統的な絵物語と小説から独立し、一種の斬新な視覚文化、あるいは新興メディアとなった。近代中国文学と映画に関する考察の中に、小説の視覚性をめぐる言説が多いが、本章においてとりあげた「映画化された絵画」、すなわち連環漫画についての分析は、独特な視座から文字と視覚が競合する過程への試論と言えるだろう。

---

[1] 『王先生与小陳』（第 5 冊）、97 頁、3 コマ。
[2] 『王先生与小陳』（第 4 冊）、108 頁、5 コマ。
[3] 『王先生与小陳』（第 5 冊）、122 頁、4 コマ。

第Ⅲ部　映画

第七章　周瘦鵑と映画

── 小説「旁貝城之末日」と映画『ポンペイ最後の日』のかかわり

一　はじめに

周瘦鵑(1895-1968)は、江蘇省蘇州府の出身であり、本名は周国賢で、字を祖福といい、筆名に瘦鵑、紫羅蘭庵主人、泣紅などがある。1909 年に上海民立中学校で勉強していた際、彼は商務印書館が出版した『小説月報』へ投稿し、デビュー作『愛之花』を発表した。その後、徐々に上海では有名な作家となった。周瘦鵑は常に「鴛鴦蝴蝶派」[1]の代表者の一人として目され、数百篇の短編小説を創作した。なかでも、とりわけ「哀情小説」[2]は当時の上海には大人気であり、若い男女に愛読されていた。そのため、彼は「哀情巨頭」「哀情小説の第一人者」と呼ばれていた。

しかし、小説の創作だけではなく、周瘦鵑は編集者や翻訳者としても大きな成果を挙げた。例えば、1920 年から 1932 年にかけて、当時の上海において強い影響力を持っていた新聞『申報』の副刊「自由談」の編集長を 10 年余りつづけたことがよく知られ、そのほか『禮拜六』、『半月』(『紫羅蘭』)、『紫蘭花片』、『春秋』などの雑誌の原稿選定人及び編集の仕事に従事した。また、彼は名作家の張愛玲を発見し、主編した『紫羅蘭』において彼女の出世作「沈香屑」を掲載した。さらに注目したいのは、周瘦鵑こそ中国の最初の翻訳家の一人と考えられることである。例えば、コナンドイルのホームズシリーズを翻訳し、訳著『欧米名家短編小説叢刊』(1917) も魯迅の称賛を得た。1940 年代に上海が

---

[1] 1910 年代～1920 年代に活躍した通俗文学のグループである。作品の中に恋愛小説が多かったため、魯迅から「佳人が才子に恋をして、別れ難い思いで、柳の影や花の下にいて、まるで一対の蝴蝶か鴛鴦のようだ」(「上海文芸の一瞥」、『文芸新聞』、1931 年) と評されたことから「鴛鴦蝴蝶派」と称せられるようになったという。しかし、この名称は、新文学隆盛後、彼らの文学観が「旧派」と揶揄された際に用いられたものであるため、周瘦鵑などは、この名称に異議を唱えており、「鴛鴦蝴蝶派」に属していることを認めない。(田村容子「『鴛鴦蝴蝶派』と上海の劇場空間 ── 『先施楽園日報』に見る共同体の変容」、『饕餮』(18)、2010 年、7-38 頁)

[2] 哀情小説は、恋愛小説の種類の一つである。哀情小説において、常に描写されたのは、恋愛結婚をのぞむ男女たちが、家長の反対にあい、結局二人が結ばれないという物語である。読者の涙を誘うことができるので、このような小説は、哀情小説 (哀しい恋愛小説) と呼ばれた。(魏紹昌『我看鴛鴦蝴蝶派』、上海書店出版社、2015 年、84 頁より引用)

日本軍に占領されると、彼は文学の仕事を放棄し、盆栽店を開いて毎日を過ごし、蘇州に有名な「周家花園」を作った。やがて彼は 1968 年に、文化大革命で迫害されて死去した。

先行研究では、「鴛鴦蝴蝶派」及び「禮拜六」の代表作家としての周瘦鵑に対する否定的評価から、1980 年代以後はそれが肯定的評価へと変わった。1920 年代に、茅盾、鄭振鐸をはじめとする「新文学派」と「旧文学派」（鴛鴦蝴蝶派・禮拜六派など）の間に、激しい論争が繰り広げられてきた[1]。「新文学派」は、周瘦鵑らは拝金主義者であり、「文壇の乞食」や「文壇の売女」と考えていた。また周瘦鵑らが提唱した「消閒文学」、つまりお茶や食事を済ませた後のひまとうさを晴らす目的に供するための文学ジャンルであり、彼らは「亡国の恨み」をまだ意識していないという指摘もあった[2]。周知のように、鴛鴦蝴蝶派は諦めずに「消閒文学」の主張を貫いていたので、「旧文学派」は論争に失敗した。そのため、鴛鴦蝴蝶派の作家たちは、その後も長い間、文壇において批判され、その作品も看過されてきた。近年、魏紹昌[3]・范伯群[4]・陳建華[5]などの研究により、周瘦鵑をはじめとする鴛鴦蝴蝶派は中国近代文学史において重要な役割を果たしていたことが徐々に明らかにされた。

また、周瘦鵑は文学の分野で活躍しながら、早期中国映画とも密接な関係があった。例えば、彼は中国最初の「シネフィル」の一人と言えるし、『申報』で発表した映画に関する文章は中国での最も早い専門的な映画評論と考えられていた。そこで本章では、周瘦鵑と映画の関係、および映画の経験をもとに創作した『影戯小説』について考察し、とりわけ彼の小説「旁貝城之末日」とイタリア映画『ポンペイ最後の日』（1913）との関わりを論じたい。

---

[1] 陳建華「周瘦鵑、茅盾与 20 年代初新旧文学論戦（上中下）」（『上海文化』、2013 年 11 期・2014 年 1 期・2014 年 3 期）を参照した。

[2] 西（鄭振鐸）「消閒?」（『文学旬刊』、第 9 号、1921 年 7 月 30 日）、玄（茅盾）「這也有功于世道么?」、（『文学旬刊』、第 9 号、1921 年 7 月 30 日）

[3] 魏紹昌は 1960 年代には既に「鴛鴦蝴蝶派」を考察していた。例えば、『鴛鴦蝴蝶派研究資料』（上海文芸出版社、1962 年）、『我看鴛鴦蝴蝶派』（香港中華書局、1990 年）や『鴛鴦蝴蝶派小説選』（上海文芸出版社、1990 年）があげられる。

[4] 范伯群はまず「鴛鴦蝴蝶派」の作品集と研究資料を整理した。例えば、『鴛鴦蝴蝶派文学資料』（福建人民出版社、1984 年）、『鴛鴦蝴蝶礼拜六派経典小説文庫』（江蘇文芸出版社、1996 年）などがあげられる。また、周瘦鵑に関する作家論を試みた。例えば、「周瘦鵑和『礼拜六』」（范伯群、『蘇州大学学報』、1988 年第 1 期）、「周瘦鵑論」（『中山大学学報』、2010 年第 4 期）、「周瘦鵑年譜」（『新文学史料』、2011 年第 1 期）などである。さらに、周瘦鵑文集を主編した（『周瘦鵑文集 1～4 巻』、文匯出版社、2011 年）。

[5] 近年、陳建華の周瘦鵑に関する論文が十編以上見られた。まず、2009 年出版した論文集『从革命到共和—清末至民国時期文学、電影与文化的転型』（广西師範大学出版社、2009 年）の中に、周瘦鵑と『申報・自由談』の関係、周瘦鵑『影戯話』研究、小説「九華帳里」論などの課題について考察した。2010 年以後、「周瘦鵑小説論」「周瘦鵑と映画」および「影戯小説」などのテーマを巡ってさらに周瘦鵑研究を進んだ。例えば、本論と繋がっている論文は、「文人从影–周瘦鵑与中国早期電影」（『電影芸術』、2012 年第 1 期）や「周瘦鵑『影戯小説』与民国初期文学新景観」（『中国現代文学研究叢刊』、2014 年第 2 期）などがあげられる。

二　周瘦鵑と映画

1　中国における最初の「シネフィル」

1896 年頃に映画が中国へ導入された後、欧米映画は長きにわたって中国映画市場を占拠している。最初に映画が上映された場所は当時の伝統演劇（京劇）の劇場であったが、1908 年以後、西洋人が開設した「影戯院」が続々と登場した。例えば、1908 年にスペイン人ラモスが建設した上海において最初の映画館「虹口活動影戯院」、続いて「維多利亜影戯院」（1909 年開設）、「愛普廬活動影戯院」（1910 開設）、「東京活動影戯園」（元の虹口活動影戯院、1913 年開設）、「愛倫活動影戯院」（1913 年開設）、「夏令配克影戏院」（1914 年開設）などがあげられる。『中国映画史』が述べたとおり、第一次世界大戦以前に中国で上映されていた外国映画は、フランス、アメリカ、ドイツ、イギリスの作品であった。戦争の時に、フランス映画の上映は下り坂となり、代わってアメリカ映画が擡頭した。そのため、大戦が終わった後、アメリカ映画が中国銀幕をほとんど独占することとなった[1]。それでは、当時、新式の映画館で外国映画を鑑賞したのはどのような人であったかというと、上海で暮らした外国人たちが観客の多くを占めてはいたが、周瘦鵑をはじめとする当時の中国人エリート層も、おおいに映画を鑑賞していたのである。

周瘦鵑の自らの文章及び友人の回想録において、彼は映画を好んでいたことが明らかになっている。例えば、

> 映画好きな友達の中でも、（私は）最たる映画ファンだと言える。毎日、決められた仕事時間のほかに、残した時間は、ほとんど映画館でついやされた。平均して毎週、常に五、六本の映画を見る[2]。

> ……食事後、（いつも）海寧路の愛倫影戯院へ長編探偵映画を見に行く。例えば、『怪手』『紫面具』『三心牌』などは、全て当時好きだった映画である。それに、一話、また一話と見つづけて、見終わらないのはまったくない。当時、チャップリンはまだ目立っていなかったが、二本のキーストンの滑稽映画に登場し始めた。私と慕琴（丁悚）は彼に非常に注目している。彼が一株の巨木を抱きしめ、キスしたシーンは、私の中で最も印象深いものであった。現在、チャップリンは世界にその名をとどろかせる喜劇王になった。私と慕琴は東方における彼の最初の知己であるだろう[3]。

---

[1] 程季華編『中国映画史』、森川和代編訳、平凡社、1987 年、6–7 頁。

[2] 瘦鵑「从此以后」、『上海画報』第208期、1927年2月27日。（陳建華「文人从影 ── 周瘦鵑与中国早期電影」、『電影芸術』、2012年第1期、135頁を参照）原文は以下のとおりである。「許多愛看影戯的朋友中，要算得是個天字第一號的影戯迷了。每天除了規定的辦事時間以外，把余下來的工夫,差不多都消磨在影戯院中，平均每星期總要看五六種影片。」

[3] 周瘦鵑「禮拜六憶語」、『禮拜六週刊』、1933 年第 502 期。（陳建華「周瘦鵑『影戯小説』与民国初期文学

周瘦鵑さんは、彼が映画ファンであり、去年の一年間で、彼が見た映画は200本以上にも達したと私に教えてくれた[1]。

以上のことから、1910 年代～1930 年代の間に周瘦鵑は相等な数の映画を鑑賞していたと考えられる。したがって、周瘦鵑は映画ファン、映画好きというよりは、いわゆるシネフィルと考えられている。それでは、周瘦鵑はどのような映画を観て、またその映画に対して、どのように評価したのであろうか。

2 『影戯話』から見る「映画のイメージ」

1919 年 6 月 20 日から 1920 年 1 月 12 日にかけて、周瘦鵑が書いた 14 篇の映画評論は『申报・自由談』に掲載された[2]。この『影戯話』と呼ばれたシリーズは中国人による最初の西洋映画に関する文献と考えられている。『影戯話』の中では、周瘦鵑の観た映画が数多く言及され、また西洋映画に関する論述もしばしば見られる。

『影戯話』で述べたように、彼は様々なジャンルの映画を鑑賞した。例えば、連続活劇（『*The House of Hate*』、1918）、ミステリ映画（『*Sherlock Holmes Solves the Sign of the Four*』、1913）、コメディ映画（チャップリンが演じる作品）、メロドラマ（『*The Battle of Hearts*』、1916）、ファインアート映画（『*The Triumph of Venus*』、 1918）などが挙げられる。注目すべきなのは、周瘦鵑は小説が映画化されることを偏愛していた。第一回の『影戯話』には、小説の映画化について以下のように書かれている。

> イギリスやアメリカなどの諸国には、有名な作家の小説から翻案された映画が多い。その水準の高さに対して、普通的な映画はあまりかなわない。私はこうした映画を観ることが最も好きなのである。小説は既に読んでしまっているので、その内容が映画で観たものと、合致することは互いに証明できる。近年以来、映画館が公開した作品の中に、有名な作家の小説による映画を発見するごとに、必ず観に行く。……私は原書を読んだ後、この本から映像化した映画を観に行くと、頭の中に深い印象が残ったと感じた。目を閉じると、様々な考えが続々と出現する。本の中における人物は、一つ一つ生き生きしているように見える。その趣の深さといったら、人間がたとえること

新景観」、『中国現代文学研究叢刊』、2014 年第 2 期、19 頁。）原文は以下のとおりである。「餐後更到海寧路愛倫影戯院去看長篇偵探影戯，所謂《怪手》、《紫面具》、《三心牌》等，都是那時欣賞的好影片，並且一集又一集，沒有一部不看完的。那時卓別靈尚未出名，那時在兩本的開司東滑稽片中漏臉，我和慕琴最佩服他，在一片中他和一株大樹相抱接吻，尤其在我腦中留下一個深刻的印象。如今卓氏已成了名滿世界的滑稽之王，我和慕琴要算他在東方的最早的知己了」

[1] 孤峰（鄒韜奮）『生活』第 4 巻第 10 期、1929 年 1 月 20 日。（『韜奮全集増補本 2』、上海韜奮記念館編、2015 年、459 頁）原文は以下のとおり。「周瘦鵑先生曾經告訴我說他是一個影戯迷，在去年一年內，他所看的影片有二百余張之多。」

[2] 1920 年 3 月 19 日と 1920 年 7 月 4 日にも『影戯話』が掲載されたが、シリーズとしてではなく、単篇である。

はむずかしい[1]。

以上のように、周瘦鵑は常に小説家の立場から、映画を選択したり、小説と映画を対照したりしていた。また、『影戯話』の中に、当時に流行しているアメリカの連続活劇が高く評価されている。連続活劇はシリーズもので、通常は10分-20分ほどの、アクションを主題にした短編映画で、毎週1本ずつ公開していた。周瘦鵑にとって興味深かったのは、連続活劇における「巧妙なトリック」である。つまり、不思議なストーリー及び、物語や語りの技術を通して、観客に映画を見せ続けた。周瘦鵑の考えでは、連続活劇における「トリック」は小説にも活用することができる。さらに、注目しなければならないのは周瘦鵑のD・W・グリフィスに関する指摘である。1919年に彼は「維多利亜影戯院」でグリフィスの『世界の心』（*Hearts of the World*、1918）と『イントレランス』（*Intolerance*、1916）を鑑賞し、その後、『影戯話』において三回もグリフィスの作品を高く評価した。周瘦鵑によれば、グリフィスの代表作『イントレランス』『世界の心』『國民の創生』は世界映画史的に最も重要な位置を占めており、誰も彼にかなわないという[2]。ここでの周瘦鵑の指摘には多少大雑把なところがあるが、彼がグリフィスの確立した様々な映画技術を理解することは確実に把握できる。

要するに、『影戯話』における周瘦鵑の指摘から見れば、彼は文学の特権的な地位を守っている一方で、新たなメディアとしての映画に対して非常に高い関心を持っていたのである。

3　映画化された小説：影戯小説

前述したとおり、周瘦鵑は映画から非常に強い影響を受けていた。そのうえ、一般的な作家と比べると、彼の一つの独自性は「影戯小説」を創作したことである。「影戯小説」とは、作家がサイレント映画を鑑賞した後、暗記した映画の粗筋に基づいて創作した小説である。1910年代には、包天笑・陳蝶仙・周瘦鵑などの鴛鴦蝴蝶派の作家たちが、このような小説を書き始めた。筆者の調べる限りでは、周瘦鵑が書いた影戯小説は以下のとおりである[3]。

---

[1] 「影戯話（一）」、『申报』、1919年6月20日。（范伯群主編『周瘦鵑文集』（下巻）、文匯出版社、2015年、387-388頁を参照）。原文は以下のとおり。「英美諸國多有以名家小說映為影戯者。其價值之高，遠非尋常影片可比。予最喜觀此。蓋小說既已寓目，即可以影片中所睹，互相印證也。數年來每見影戯院揭櫫，而有名家小說之影片者，必拔冗往觀。……吾人讀原書後，復一觀此書外之影戯，即覺腦府中留一絕深之印象。甫一合目，解緒紛來。書中人物，似一一活躍於前。其趣味之雋永，有匪嘗可喻者。」

[2] 「影戯話（十四）」、『申报』、1920年1月12日。

[3] 陳建華「周瘦鵑『影戯小説』与民国初期文学新景観」（『中国現代文学研究叢刊』、2014年第2期）に収集したデータを使用し、本グラフを作成した。

小説名	出典	関連映画
阿兄	『禮拝六』（1914 年第 24 期）	『ちび君』（*Le petit chose*）、1912 年、フランス、監督ジョルジュ・モンカ（Georges Monca）
何等英雄	『遊戯雑誌』（1914 年第 9 期）	『*How Heroes Are Made*』、1914 年、アメリカ、監督 Charley Chase
WAITING	『禮拝六』（1914 年第 25 期）	『*Waiting*』、1911 年、アメリカ
旁貝城之末日	『禮拝六』（1915 年第 32 期）	『ポンペイ最後の日』（*Gli ultimi giorni di Pompei*）、1913、イタリア、監督 Mario Caserini
嗚呼……戦	『禮拝六』（1915 年第 33 期）	不明
妻之心	『中華婦女界』（1915 年 2 月、第 1 巻第 2 号）	不明
不閉之門	『禮拝六』（1915 年第 59 期）	『*The Open Gate*』、1911、アメリカ
女貞花	『小説大観』（1918 年第 11 期）	『*Purity*』、1916、アメリカ、監督レイ・バージャー（Rae Berger）
愛之奮鬥	『禮拝六』（1922 年第 153 期）	『*The Woman Thou Gavest Me*』、1919、アメリカ、監督 Hugh Ford
喇叭島	『遊戯世界』（第 14・15 期、1922 年 7・8 月）	『*Trumpet Island*』、1920、アメリカ、監督トム・テリス（Tom Terriss）
小厂主	『半月』（1925 年第 20 期）	『小厂主』、1925 年、中国、監督陸潔

以上の1910年代～1920年代に発表された「影戯小説」は、ほぼメロドラマ映画から書き直された作品である。この映画の特徴として、ロマンチックな勧善懲悪の物語であり、ストーリーの経緯が錯綜しており、人物の描写も細やかである。では、なぜ周瘦鵑は影戯小説を創作したのか。一つの原因は、小説を読まない人のためにストーリーを紹介するためである。例えば、最初の影戯小説「阿兄」は、彼がフランス映画『ちび君』（*Le petit chose*、1912）を観た後創作したものであるが、映画『ちび君』はフランス作家アルフォンス・ドーデ（Alphonse Daudet）の小説から翻案した作品である。つまり、「小説–映画–小説」のパターンである。「阿兄」の前書きにおいて、アルフォンス・ドーデの原作を読んでいないので、映画の粗筋に基づく影戯小説は、内容が原作と違う可能性が高い場合があると、周瘦鵑はその創作経緯について説明している。また、もう一つの原因は、彼がその映画に感動したからである。例えば、心の憂さを晴らすために、周瘦鵑は映画館で『WAITING』という映画を観に行った。映画における悲しみに共感し、感動した著者は当日に同名の影戯小説を書いた。さらには、友人に誘われて創作した例もある。友人である包天笑が同じ映画の影戯小説を書くと聞いたため、周瘦鵑は本来『嗚呼……戦』を書くつもりがなかった。だが、丁悚は「もし小説の構造や

文章の風格が違ったら、なぜあってはならないことだろうか」と彼を説得し同意をさせた。

ところで先行研究では、映画の技法は周瘦鵑の「影戯小説」に書き込まれたとしばしば論じられたが[1]、具体的かつ仔細な映像分析、作品分析は行われていない。よって、次の節では、「旁貝城之末日」を例として取り上げ、影戯小説と原作映画の関係についてさらに考察しておきたい。

三　『ポンペイ最後の日』(1913) から「旁貝城之末日」へ

周瘦鵑の「旁貝城之末日」は 1915 年第 32 期の『禮拝六』に掲載された影戯小説である。作品の前書きにおいて、創作の目的が簡単に紹介されている。上海の「維多利亜影戯院」で上映された映画『旁貝城之末日』(THE LAST DAYS OF POMPEII) は高い評価が与えられ、広範な大衆の間で熱狂的な人気を博した。その後、本作が再び東京活動影戯園で上映されている際、周瘦鵑と友人たちは一緒に見に行った。周瘦鵑は凄すぎて開いた口が塞がらないとコメントして、「哀情小説」に翻案することを決めた。

『申報』に掲載された上映情報によれば、1914 年 3 月 13〜16 日の間に、東京活動影戯園で『羅馬古京旁貝城之末日』という映画が公開され、同年の 12 月 1 日〜12 月 3 日にも再び上映された。周瘦鵑が鑑賞した映画は本作と考えられている。小説の内容と映画の上映時間から見れば、『羅馬古京旁貝城之末日』は 1913 年にイタリアで公開した『ポンペイ最後の日』(Gli ultimi giorni di Pompei) と推測できる[2]。

『ポンペイ最後の日』(1913) のあらすじは以下のとおりである。舞台はローマ時代の町ポンペイ。青年貴族グローカスは当地の美人アイオンに恋をしていた。ある日、グローカスは花売りの盲目の少女ニディアに会い、その後、酒場で奴隷として使われていた彼女を助け、自分の召使としていた。そのため、ニディアはグローカスが好きになり、よくグローカスの期待に応えた。しかし、アイオンと恋に落ちているグローカスはニディアを気づいていないため、二人の甘い囁きを常に耳にしていたニディアは嫉妬に燃えた。それに対して、町を牛耳るエジプト人の大僧正アーベイシーズもアイオンに色気をみせたが、彼女に断られたので烈火のごとく怒った。それで、アーベイシーズはグローカスを廃人にしようと考えていた。彼はニディアに人を狂わせる毒薬入りの壺を渡した。ジュリアは、これはグローカスと恋になる妙薬だ、とニディアをうまくだ

[1] 例えば、邵棟の「亦中亦西的現代文学嘗試 ── 民国『影戯小説』簡論」(『華文文学』、2015 年第 1 期、22–29 頁) では、周瘦鵑の「影戯小説」における「フラッシュバック」や「並行モンタージュ」などが論じられた。

[2] 実は 1908 年に公開した同名の短編映画 (約 20 分) があったが、『申報』には長さは「五本」と書いてあるので、1913 年の版本と思われる。

ましてしまう。毒薬を飲んだグローカスは、アーベイシーズの殺人行為を目撃した。アーベイシーズはグローカスに罪を着せてしまう。グローカスは殺人罪で捕らえられ、円形闘技場で獅子の餌食とされることになった。処刑の日に、アーベイシーズに捕らえられたニディアは辛くも脱出してグローカスに会う。ニディアから真実をきいていたグローカスの友人は、闘技場へ駆けつけ、群衆に向かってグローカスの無罪とアーベイシーズの悪行を公にした。見物の市民たちは「アーベイシーズを処刑しろ!」と騒ぎ出す。その混乱の中、ヴェスヴィアは火を噴いた。ポンペイ市内は修羅の巷と化し、狂乱して逃げ惑う人々の上から灰や石が降り注ぐ。正気を取り戻したグローカスは、アイオン及びニディアと一緒にポンペイから去ってゆく。最後に、彼らが海岸で船に乗っている時、意気消沈のニディアは海に身を投じて自殺した。

1　歴史映画における「スペクタクル」

周知のように、小説『ポンペイ最後の日』はイギリスの作家エドワード・ブルワー＝リットン（Edward Bulwer-Lytton）が 1834 年に発表した作品である。初期のイタリア映画において、文学作品を映画化する作品がしばしば見られるが、例えば、この小説について、1908 年にアンブロージオ社が制作した同名短編映画は、当時としては驚嘆に値する大作品であり、世界の映画界にイタリア映画の盛名を広めた名作と考えられている[1]。続いて史劇ブームの黄金期に入っている 1913 年に、マリオ・カゼリーニ監督が、5 年前の短編映画をリメイクして本格的な長編映画を制作した（アンブロロージオ社）[2]。

『ポンペイ最後の日』(1913) では、最も特徴的なのは映画における「スペクタクル」性である。まず、壮観なシーンが多く見られる。映画の終盤における火山噴火シーンは 1908 年のエトナ山噴火の実写を用いたことや、大競技場のシーン移行に圧倒的な数のエキストラの観客を動員したことが挙げられる。

次に、映画の空間性が強調された。作品の中に、イタリアの演劇における三次元構成の舞台装置」はよく使用された。つまり背景幕に描かれるだまし絵が排除され、建造物や巨大な雕像が多量に用いられた。またそれだけではなく、映画における人物の動きも注目しなければならない。サイレント映画の初期の段階では、全てのショットは、固定したカメラで、パンもしないで撮影されていた。そのため、演劇と同じように、しばしば画面の右から入ってきた人物が画面の左へ移動するということになる。しかし、『ポンペイ最後の日』では、登場人物が縦の方向に通過することが多い。つまり、画面の奥から手前に向かっ

---

[1] 監督は Arturo Ambrosio と Luigi Maggi である。(飯島正『イタリア映画史』、白水社、1953 年、17-18 頁)

[2] 実際に、1913 年に二つの『ポンペイ最後の日』が上映された。アンブロロージオ社は先んじて 1913 年の春に発表した。パスクァーリ社は同名の映画を二十八日間で作りあげ、数か月遅れて発表した。アンブロロージオ社の作品は、装置が美しくて、よりリズム感があったので、評価が高く、世界へ広く伝播した。本文で論じたのはアンブロロージオ社の版本である。(ジョルジュ・サドゥール著　『世界映画全史 5　フランス映画の行方 1909-1914』、丸尾定〔ほか〕訳、国書刊行会、1995 年、275-277 頁より。)

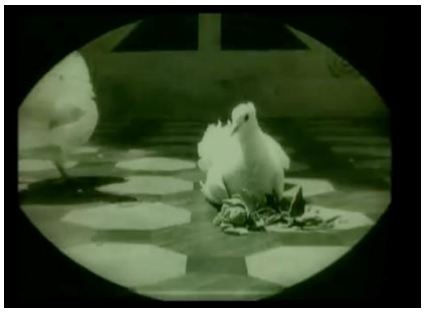
てくるか、手前から奥へ向かって行くか、である。こうして、登場人物が多いながらも、画面内での様々な動きが十分に観察できるようになった。このような豪華な舞台装置によって、映画におけるスペクタクルの効果が一層増幅させていった。そのほか、映像の組み立てが活用されたことや、画面の構図を変化させたことなどが挙げられる。

要するに、『ポンペイ最後の日』は初期のスペクタクル映画の代表作の一つであり、後のハリウッド映画やあらゆる大スペクタクル映画へ与えた影響も見られた。では、周瘦鵑がこの映画を見た感想・評価はいかなるものであろうか。

『ポンペイ最後の日』における群衆の編成

『ポンペイ最後の日』における舞台装置

『ポンペイ最後の日』における人物の移動



『ポンペイ最後の日』における構図の変化

2　映画の受容と展開

『ポンペイ最後の日』を観た後、周瘦鵑は「ストーリーと舞台装置は、ともに最高のレベルに達したので、あまりの素晴らしさに驚嘆を禁じ得ない」と指摘した[1]。そのため、周瘦鵑が評価した「ストーリー」と舞台装置に関する要素は、小説「旁貝城之末日」に直接導入された。

具体的に言えば、まず、小説のストーリーは原作映画とほぼ同じであり、グローカス、アイオン、ニディア、アーベイシーズなどの四人の中心人物をめぐって展開された。また、小説は、キリスト教の背景は簡略化し、恋愛物語として仕上げられている。映画のように、二つのプロットに沿って、物語が始まった。一つはグローカス、アイオン、ニディアの間の愛情のもつれであり、もう一つは、大僧正アーベイシーズがアイオンをむさぼったり、グローカスを陥れたりすることである。注目すべきなのは、プロットを繋ぐ転換点では、常に「読者たちは、〇〇についてわかりましたが、次は別の内容について書こう」[2]といった、中国古典小説における話法が用いられたことである。また、終盤のクライマックスでは、緊張感を最高に盛り上げるために、二つのプロットの内容が何度も繰り返されていた。この並行モンタージュと類似している手法は映画から及ぼされた影響と深い関係があるだろう。

また、ストーリーだけではなく、舞台装置によって及ぼされた「スペクタクル」の影響も小説には幾らか見られた。例えば、火山の噴火シーンも小説において描かれている。最初は火山からの噴出物の拡散について視覚的に表現した。「思った通り、ヴェスヴィオの噴火口の赤い火、黒い炎が、同時に空へ噴き出して、非常に猛烈に見えた」[3]。続いて、聴覚的な視座から述べた。「ゴロゴロという音は、はっきりと耳の中に伝わってきた」[4]。さらに、聴覚から視覚へ、

---

[1] 「旁貝城之末日・前書き」、『禮拝六』、1915 年第 32 期。原文は以下のとおり。「情節布景，並臻神境，不覺嘆為觀止」

[2] 原文は「看官們啊……大約都已明白了，在下却要在這裏騰出一枝筆兒來叙述一个……」である。

[3] 原文は「果然见維蘇維亞火山口中紅紅的火黑黑的焰，同时向着天空噴去，非常猛烈」である。

[4] 原文は「隆隆之聲，聲聲的送入耳鼓」である。

「見て、空はとっくに血のような濃い赤色になった」と書かれている[1]。ここでは、視覚イメージは文字の記号になり、その後、読者の頭の中に再び生成された。しかし、二つのイメージは同じではなく、後者には音声の要素が含まれている。他の例としては、小説におけるニディアの声が挙げられる。映画の冒頭では、ニディアは髪が長く、ボロボロの服を着て、階段の片隅で花を売っている盲目の少女である。しかし、小説の冒頭では、最初は多くの飾りたてた言葉や文句で彼女の美しさを表した。例えば「口は桜桃のように、首は蝤蠐のように、手は柔荑と同じように、腰は柳の如くである」[2]。続いて作者は話題を変えてニディアの不幸な境遇を語ったので、前後の対比が鮮やかである。その上で、映画で言及されていない内容を加えて、ニディアは美しい声を持ち、と描いた。そのためか、われわれは彼女の心境に多大な同情を寄せざるを得ない。以上のように、周瘦鵑は影戯小説を創作する際、簡単に映画のあらすじを繰り返して書いたのではなく、映画における印象深いシーンに基づき、音声や細かいところはストーリーに導入させ、新しい作品を生成したのである。つまり、影戯小説は映画と小説の間にある小説ジャンルだと言っても過言ではないだろう。

3 「影戯小説」の限界

周知のように、中国近代文学史における小説ジャンルのひとつとしての「影戯小説」は短命の存在であった。なぜなら、1920 年代以後、映画館は広範囲にわたって普及していたので、影戯小説を読むより、むしろ直接映画を見に行くことが普通となった。それに、影戯小説には限界があった。周瘦鵑の影戯小説を考察した結果、影戯小説の内容は恋愛物語であるが、小説の材料としての映画が、小説の表現に及ぼした影響は決して大きいとは言えない。

もし鴛鴦蝴蝶派の影戯小説と、劉吶鴎をはじめとする中国新感覚派の小説を比較すれば、映画を鑑賞した後に小説を創作することを主張するわけでもない新感覚派の作家たちこそが、小説の中に映画的な手法をはからずも導入していた。先行研究によれば、彼らの作品の中には、カメラの視点が存在しており、視覚的なエクリチュールが見られる[3]。つまり、新感覚派の小説においてこそ視覚化の傾向が明確になり、映画のテクニックを借りて、文字の「シミュラークル」が現れていったのである。具体的に言えば、以下の三点が重視されている。（1）小説の描写における映画的要素（視点、パースペクティヴ、ランドスケープ）（2）小説の物語における「運動性」（例えば、都市文化の遊歩性）（3）小説の視聴覚効果（色彩、声音、字体）。要するに、映画が鴛鴦蝴蝶派の影戯小説に外的な影響を与えたことに対して、新感覚派の小説には、映画がいわば書き込

[1] 原文は「瞧那半天上早殷紅如血」である。
[2] 原文は「口如櫻桃，頸似蝤蠐，手同柔荑，腰比楊柳」である。
[3] 盤剣『選択、互動与整合 ── 海派文化語境中的電影及其与文学的関係』、浙江大学出版社、2006 年、87−118 頁。

まれており、浸透しているかのような影響がみられた。

1920 年以後、鴛鴦蝴蝶派の作家たちは、徐々に影戯小説の創作を断念し、映画のシナリオを書き始めていた。『中国映画発展史』で述べられたように、「1921 年から 1931 年にかけて、各映画会社はあわせて約 650 本の劇映画を製作したが、そのほとんどの映画のシナリオに鴛鴦蝴蝶派の文人が参加しており、内容は同派の文学の翻案であった」[1]。彼らが創作した影戯小説と同様に、以上の劇映画も今まで軽視されてきた。なぜなら、映画における文学性に注目し過ぎて、映画における既存の映像表現から逸脱した特徴についてはまだ意識していなかったからである。

四　おわりに

本章では、周瘦鵑と映画の関係、および映画の経験をもとに創作した『影戯小説』について考察し、とりわけ彼の小説「旁貝城之末日」とイタリア映画『ポンペイ最後の日』(1913) の関わりについて分析した。映画と出会った作家周瘦鵑は、文学の特権的な地位を守っている一方で、新たなメディアとしての映画に対して非常に大きな関心を持ち、影戯小説という新しい小説ジャンルを作り出した。影戯小説は比較的未熟な状態で生まれてくるので、高い評価を得ることは難しかった。だが、映画の受容体験から見れば、「影戯小説」は非常に特別な存在と言えるだろう。そのため、影戯小説と鴛鴦蝴蝶派の映画創作を再評価する必要があるだろう。

[1] 程季華編『中国映画史』、森川和代訳、平凡社、1987 年、41 頁。

第八章　劉吶鷗と映画

――『カメラを持ツ男』におけるヴェルトフの受容を中心に

一　はじめに

1　映画人・劉吶鷗

劉吶鷗（1905-1940）は、本名を劉燦波といい、日本植民地下台湾の裕福な家庭に生まれて、1920-1926年に東京の青山学院に学んだ。1926年に上海を訪れて震旦大学仏文特別班に進学した後、上海に居を定めて書店を経営し文芸誌を発行、中国初のモダニズム文学といわれる「新感覚派」の旗手として活躍した。また、彼は文学者であったと同時に、脚本家・監督・プロデューサーなど、きわめて多彩な活動を展開した「映画人」でもあった。例えば、彼はソ連のモンタージュや映画眼理論などを中国へ紹介し、当時最も激しかった「硬軟映画論争」[1]にも、主要な登場人物として参加していた。さらに、1936年に中国国民党映画スタジオの責任者を務め、日中戦争勃発後には、上海の映画界において、日本との関係を斡旋する人物だと見なされた。

35歳の若さで暗殺されたが、彼が参加した映画は決して少ないものではなく、以下のとおりである。『瑶山艶史』（1933）、『民族兒女』（1933）、『カメラを持ツ男』（『持撮影机的男人』、1933）、『永遠的微笑』（1937）、『密電碼』（1937）、『初恋』（1937）、『大地的女兒』（1940）などであるが、これらのうち、大部分のフィルムが散逸され、現在では、唯一現存する作品である『カメラを持ツ男』しか鑑賞することができない。

[1] 1933 から 1935 年にかけて行われた、中国映画史上最初にして、そして最も激しい映画論争である。1933 年 3 月、政治的イデオロギー重視の左翼映画運動が全面的に展開された頃、劉吶鷗、黄嘉謨らによって雑誌『現代電影』が創刊された。そのなかに掲載された文章は、「興味から芸術へ、芸術から技巧へ」の映画を主張し、左翼映画の反帝・反封建のテーマや題材、内容、すなわちその革命的傾向に反対した。そして同年 12 月に発表した「硬性映画と軟性映画」において、劉吶鷗らの主張する映画を「軟性映画」と呼び、左翼映画を「硬性映画」と呼んだ。そこでは、軟性映画理論では、「映画とは眼に与えるアイスクリームであり、気持ちに与えるソファーである」と唱え、映画の芸術性、娯楽性を強調した。それに対して、1934 年から硬性映画派たちは、左翼の映画運動は軟性映画の観点を批判し、「銀幕のなかで意識をかえさせよう」としたり、「悲惨な貧乏人の生活を暴露した」「非常に硬い」左翼映画を宣伝した。（程季華編『中国映画史』、森川和代訳、平凡社、1987 年、195-196 頁より。また、李今『海派小説論』［秀威資訊科技・台北、2005 年］も参照した。）

2　劉吶鷗と映画に関する先行研究

政治的、歴史的な原因[1]から、劉吶鷗に関する研究は、長期にわたって冷遇されてきた。近年では、主として劉吶鷗の小説に注目した作品分析が行われているが、その映画に関連する側面についての研究は、まだ十分とはいえない。先行研究では、李今が、劉吶鷗及び穆時英[2]などの中国新感覚派作家の映画理論、映画評論を考察し、映画と文学の関連から新感覚派小説を再読した[3]。しかし、李の研究は、劉吶鷗の個別的な研究ではなく、新感覚派作家の共通性を論じたものであった。続いて、劉吶鷗の研究を前に進めたのは日本・台湾の研究者である。張新民はそれまでの新感覚派に対する研究において、「劉吶鷗に対しては、評価より批判の方が強い。そして、劉吶鴎の映画理論に対しては表面だけで判断する傾向もある」と指摘したものの、張ははじめて劉吶鴎の映画芸術論を詳細に検討した[4]。2001年に『劉吶鴎全集』が出版されたのは画期的なことであり、関連する脚本、エッセイ、日記などは、それらが示唆する資料の発見につながったため、先行研究における実証性の欠如による限界が突破された[5]。例えば、張は「劉吶鴎の『永遠的微笑』について」という文章において、『劉吶鴎全集・電影集』に収められる『永遠的微笑』のシナリオを考察し、また物語のオリジナル性、作品の性格と主題などの問題を論述した[6]。

近年では、三澤真美恵の劉吶鷗研究も注目しなければならない。三澤は劉吶鷗の映画人としての足跡を三度の越境から分析した。その結果、明らかになったのは、劉吶鷗が植民地主義からの解放、文芸事業の発展、国民的同一化からの脱出を期待し、「純粋芸術の地」「自由な映画製作」に憧れていたことである[7]。一方、中国では、李道新が『中国電影批評史』において、劉吶鷗の歴史的価値を認め、彼が提唱した「軟性電影理論」を肯定した[8]。続いて酈蘇元と盤剣が

---

[1] 劉吶鷗は、1940 年に日本占領地内の汪精衛政府主催のメディア「国民新聞社」の社長に就任した二ヶ月後に暗殺され、死後「漢民族の裏切り者」の名を冠せられている。

[2] 穆時英は 1912 年に生まれ、浙江省慈渓の人。その作品は「中国新感覚派の聖手」と称えられた。短編小説集『南北極』『公墓』『白金的女体塑像』『聖処女的感情』などがある。1940 年に暗殺された。

[3] 李今の論文「新感覚派和二三十年代好莱塢電影」(『中国現代文学研究叢刊』、1997 年第 3 期、33 頁-56 頁)、及び「従『硬性電影』和『軟性電影』之争看新感覚派的文芸観」(『中国現代文学研究叢刊』、1998 年第 3 期、141 頁-170 頁)

[4] 張新民「劉吶鴎の映画芸術論について」、『人文研究』52(4)、2000 年、433-454 頁。

[5] 『劉吶鴎全集』の出版経緯に関する内容は、許秦蓁の『摩登· 上海· 新感覚 ── 劉吶鷗(1905-1940)』(秀威資訊科技・台北、2008 年、139-157 頁) を参照。

[6] 張新民「劉吶鴎の『永遠的微笑』について」、『人文研究』54(4)、2002 年、35-55 頁。

[7] 2003～2005 年の間に、三澤真美恵が発表した劉吶鴎に関する論文は以下のとおりである。「『孤島』上海映画工作の一側面 ── ある台湾人『対日協力者』の足跡から」(『アジア遊学』(54)、2003 年 8 月、132-141 頁)、「抗戦勃発後の劉吶鴎の映画活動」(『劉吶鴎国際検討会論文集』、国立台湾文学館、2005 年、365-404 頁)、「暗殺された映画人、劉吶鴎の足跡：1932-1937 年 ── 「国民国家」の論理を越える価値創造を求めて」(『演劇研究センター紀要 IV』、2005 年 1 月、111-123 頁)。以上の内容は最後に『「帝国」と「祖国」のはざま ── 植民地期台湾映画人の交渉と越境』(岩波書店、2010 年) の「第二章 上海へ ── 暗殺された映画人 劉吶鴎」に収録された。

[8] 李道新によれば、はじめてソビエト映画のモンタージュ理論を映画批評に本格的に導入したのは劉吶鴎である。(『中国電影批评史』、中国電影出版社、2002 年、151 頁)

それぞれ劉吶鷗の映画本質論について最も検討した。彼らによると、西洋の映画理論から厖大な影響を受けた劉吶鷗は、中国の近代化のプロセス過程をはっきり意識していたので、彼の映画理論においては多くの合理性・生産性が見られた[1]。また、劉吶鷗が提唱した「映画の映画化」は、映画言語の近代化と考えられ、つまり文学言語から映画言語の転換である。しかし、彼の指摘は「硬軟映画論争」によって覆われ、まだ十分には検討されていない[2]。以上の研究は、理論研究と歴史研究であるが、この他に実証的作品論というアプローチも必要であると愚考する。

3　ソビエト映画の上映

本論に入る前に、中国におけるソビエト映画の上映状況を簡単に紹介したい。ソビエト映画が中国で最初に上映されたのは、1924 年の上海でのことだった。内容はレーニンに関する記録映像である。1925 年に上海の「南国電影劇社」が放映した『戦艦ポチョムキン』は中国で最初となったソビエト劇映画と考えられる。しかし、それらは劇場公開されたのではなく、映画人たちの、狭い範囲でしか上映されなかった。ソビエト映画が中国で本格的に公開されたのは 1930 年代のことであった。プドフキンの『アジアの嵐』とニコライ・エックの『人生案内』が続々に上映され、とりわけ後者は中国で大ヒットになった。『晨報・毎日電影』において、当時の有名な映画人夏衍、鄭伯奇、洪深などのこの映画に関する評論が掲載された。また、1932 年頃に夏衍及び鄭伯奇はプドフキンの『映画監督論』と『映画脚本論』を翻訳した。これはソビエト映画理論がはじめて中国人に系統的に紹介された著作と考えられている[3]。

ところが、ソビエト映画に対して、当時の中国映画人たちの態度は矛盾している。なぜかというと、例えば、田漢は『戦艦ポチョムキン』を観賞した後、以下のような感想を述べた。

> この映画を見たとき、友人のなかに、右傾思想や芸術至上主義の傾向を持つものは、その撮影と演技には非常に感心したが、そのなかに含まれる煽動性は喜ばなかった。私はこの映画が斬新な美と力、すなわち反抗する大衆（映画には主役がいない）の美と力をもたらしたことを認める一方で、（それにおける）感傷の情緒も私の念頭にはっきりと蓄えられ、右傾思想に囲まれることや、Bourgeois の模倣に伴って生じた生活の甘みなどが（存在する）ため、私はあえてこの新しい美を主張する勇気はなかった[4]。

---

[1] 酈蘇元「審美観照与現代眼光 ── 劉吶鴎的電影論」、『当代電影』、2006 年第 2 期、62-65 頁。
[2] 盤剣「『電影的』電影的追求 ── 論劉吶鴎的電影観」、『当代電影』、2006 年第 2 期、65-69 頁。
[3] 程季華の論文「蘇聯電影早期在中国放映史実及其他」（『中国電影』、1957 年第 11-12 期、77-80 頁）、また前掲書『中国映画史』におけるソビエト映画の内容を参照。
[4]「我們的自己批判」、『田漢文集』（第十四巻）、中国戯劇出版社、1987 年、264-265 頁。（初出『南国月刊』第 2 巻第 1 期，1930 年 3 月 20 日）原文は以下のとおり。「看這個片子的時候，友人間之有右傾思想或有

以上のように、田漢をはじめとする映画人たちは、ソビエト映画に肯定的な評価を与えながら、そこにみえる右傾思想に警戒していた。また、注目すべきなのは、ソビエト映画に関する文献の、主たる内容がエイゼンシュテイン、モンタージュ理論であり、ジガ・ヴェルトフについての紹介が少ないことである。例えば、1933 年 2 月 1 日の『申報』においてソビエト映画監督を紹介する文章が掲載された[1]。その中に、ヴェルトフは「基加· 瓦爾托夫（Zigar Waltof）」と訳され、「資料映画の第一人者」と呼ばれた。また、作品について、「大変面白くて感情に動かされやすい」や「美しくて、とても有意義」と評価されながらも、「作品の純粋さは、上映中に失われた」という質疑もあった。

要するに、当時の中国では、ソビエト映画は登場こそしたものの、中国に大きな影響を与えたわけではなかった。なぜなら、中国の映画人たちは熱心にソビエト映画、理論を中国へ紹介したが、映画製作の時、多くの監督がソビエト映画におけるモンタージュにより映画の断片をつなぐような手法に抵抗し、連続的なショットで撮影することを好んだためであろう。

ところが、劉呐鷗の映画理論と作品からは、幾分か中国映画の主流と異なる独自性を感じることができた。三澤真美恵の考察によれば、劉呐鷗は日本に留学した際に西洋からの映画理論を勉強し始めた可能性が高い。横光利一と谷崎潤一郎の小説を愛読する劉呐鷗は、当時日本で流行していた文芸誌や新聞紙などをよく知っている。そのため、1930年代にモンタージュ理論が日本で巻き起こった際、劉呐鷗も日本語の雑誌を通して、関連する知識をしっかりと理解した[2]。1928年から彼は欧米映画理論を紹介する文章をぞくぞく発表した。例えば、「影片芸術論」「中国電影描写的深度問題」「論取材—我們需要純粋電影作者」「关于作者的態度」「電影節奏簡論」「开麦拉机构—位置角度技能論」などが挙げられる[3]。したがって、1933年に制作された『カメラを持ツ男』は、劉呐鷗が欧米映画理論を熟読した上で、それが実現されたプロセスと言える。

二　『カメラを持ツ男』における「眼差し」

1　『カメラを持ツ男』の誕生

それでは、『カメラを持ツ男』はどのような映画だろう。まず、表 8-1 を取り上げる。

藝術至上主義傾向的，對於它的攝制與表演都極恭維，獨不高興它裏面所含的煽動性。我雖然很承認這影片傳來了一種嶄新的美與力，即反抗的群眾（片中無主角）之美與力，但感傷的情調還很濃厚地蓄在我地心頭，右傾思想之包圍，Bourgeois 模仿底生活之沈酣等，使我不敢勇敢地主張這種新的美。」

[1] 凌鶴「蘇聯三導演（下）」、『申報』、1933 年 2 月 1 日。

[2] 三澤真美惠「電影理論的『織接＝Montage』 ── 劉呐鷗電影論的特征及其背景」、王志文訳、康來新・許秦蓁編選、『台湾現当代作家研究資料匯編 53 劉呐鷗』、国立台湾文学館、2014 年、239-268 頁。

[3] 以上の文章は『劉呐鷗全集· 電影集』（台南県文化局、2001 年）及び『劉呐鷗全集· 増补集』（国立台湾文学館、2010 年）に収録された。

「人間巻」	13 分	劉呐鷗の家庭生活
「東京巻」	12 分	都市景観、乗り物（飛行機、列車）
「風景巻」	5 分	公園の風景、船出港
「广州巻」	12 分	广州の風景、旅の断片、軍隊の訓練
「遊行巻」	4 分	台湾祭り

表 8-1　『カメラを持ツ男』の構成

以上のように、この作品は「人間巻」、「東京巻」、「風景巻」、「广州巻」、「遊行巻」という五つの部分から構成され、あわせて 46 分しかない。そのうち、「人間巻」と「遊行巻」は、1998 年 9 月に開催した「台湾国際記録片雙年展」ではじめて上映され、「完整版」は 2006 年に出版された『台灣當代影像：從紀實到實驗』シリーズに収録された[1]。

近年、この映画に関する研究はいくらか行われている。一般的に、劉呐鷗の映画作品と比べると、やはり小説のほうが高く評価され[2]、あるいは彼の映画理論を大変評価しながらも、「『カメラを持ツ男』は専門ではない人に撮影されたアマチュア映画のような作品」と指摘された[3]。しかし、筆者の考えでは、ソビエト映画と関わりながらのアヴァンギャルド映画、という視座からこの作品を再評価する必要がある。よって、本論文では、映像を分析したうえで、劉の映画理論をさらに深く理解し、そこから劉呐鷗研究を進めていくことを念頭に置きながら、『カメラを持ツ男』における「眼差し」、及びヴェルトフの受容について考察したい。

2　撮影者の視線―都市と女

『カメラを持ツ男』は、役者の登場しない、脚本に基づかない「記録映画」と思われているが、映像に映った事実の断片から、若干撮影者の意図が明らかにされている。映画は二つのテーマを中心に展開された。つまり、都市と女、である。

都市は、映画の誕生以来、それと密接な関係があり、映画制作の重要な立地だけではなく、多くの映画作品に主題と物語の舞台を提供してきた。ところで、本文にて注目したいのは記録映画における都市の表象である。周知されるように、リュミエール兄弟の『工場の出口』及び『ラ・シオタ駅への列車の到着』

[1] 『台灣當代影像：從紀實到實驗』、同喜文化、2006 年 12 月。
[2] 郭詩咏「持撮影机的人 ── 試論劉呐鷗的記録片」、『文学世紀』第 2 巻第 7 期、2002 年 7 月、26-32 頁。
[3] 李道明「劉呐鷗的電影美学観 ── 兼談他的記録電影『持撮影机的男人』」、『劉呐鷗国際研討会論文集』、国家台湾文学館、2005 年、158 頁。

は都市生活の一場面を描く作品と考えられている。1920 年代のヨリス・イヴェンス『橋』（1928）と『雨』（1929）から、背景として映し出されている都市のシーンは大量に登場しはじめたが、都市を主題とした記録映画と言えば、ヴァルター・ルットマン『伯林―大都会交響楽』（1927）やアルベルト・カヴァルカンティ『時のほか何ものもなし』（1926）やジガ・ヴェルトフ『カメラを持った男』（1929）などがよく取り上げられる。では、劉呐鷗『カメラを持ツ男』における「都市」はどのように表現されているか、また以上の欧米映画からどのような影響を受けているかという問題点について次に論じたい。

作品の冒頭では、「『カメラを持ツ男』作品」また、「Film by "The Man who has Camera"」という字幕が書かれているので、ジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』（*The Man with a movie camera*、1929）が想起されやすいだろう。『カメラを持った男』では、断片的にとらえられた都市の風景、生活に関する娯楽、体育、運動、文化施設の各種を詳細に記録しているが、『カメラを持ツ男』は、それと内容的に類似しており、アジアの都市生活を示した。

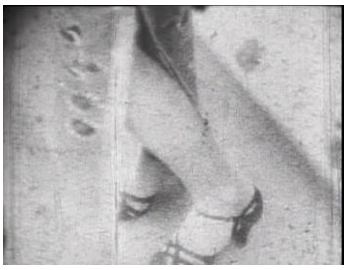
例えば、「東京巻」の後半に、銀座通りの一連のシーンにおいて、都市における建物と人込みを描写した。着物をまとった女性と自転車の乗る男性による、数々の印象的なシーンに対して、高層ビルを撮影する時、あえて水平にせず、カメラを傾けるショットをよく使用し、その後に、360 度パンのように山頂から町を撮影している場面が常に用いられている。これは、『カリガリ博士』（1920）のようなドイツ表現主義映画において、初めて用いられたダッチ・アングルが、初期中国映画で使われた一例だろう。しかし、劉呐鷗は構図を簡単に模倣するよりも、『カメラを持った男』のようにカメラの視点や技法にメッセージ性を持たせる実験として使用したと考える。

『カメラを持ツ男』における「建物」

ちなみに、ここで都市を撮影したことについて、興味深く感じるのはそれがなぜ上海ではないのだろうかということである。劉呐鷗が長く暮らした上海は、当時の全国の文化中心であり、モダン都市を考察する非常に適切な対象といえる。しかし、なぜ劉呐鷗はそれを撮影する対象としなかったのだろう。原因を探しだすことは難しいが、『カメラを持ツ男』における都市の表象から見れば、都市の独自性が弱まることになり、どの都市でも一つの全体的な「記号」として記録される。ゆえに、上海の不在は重要ではなく、上海におけるすべてのも

のは『カメラを持ツ男』にすでに存在しているといえるのである。

次のテーマは「女」である。中国映画における「都市と女」についての研究は多い、例えば、張英進によれば、「女は都市の代表者である。都市は言説の創造者であり、女を捕らえるためのものだ」[1]。また、「現代の都市はファム・ファタール（Femme Fatale）の誕生を促し、このイメージ豊かにされる理想的な空間を提供した。…逆に言えば、現代の女性は都市の空間に新たな意味を与える」と孫紹誼が指摘した[2]。しかし、同時代の中国映画における阮玲玉が演じる「女」たち（『野草閒花』の麗蓮、『神女』の買春婦など）と比べると、劇映画ではなく記録映画における女性は、巨大な権力に抵抗する主体ではなく、意識から独立して存在する客体である。だから、『カメラを持ツ男』の中には、外貌や年齢に関わらず、多様な女性が登場し、彼女たちの顔、足、身振りのシーンは不連続な断片として作品に再構築されている。



『カメラを持ツ男』における「女」

ところが、記録映画としての『カメラを持ツ男』は、撮影者が主体性と作者性を放棄することを表現しているが、時代の流れと共に、作者の個人的な趣味が作品から読み取られた。劉吶鷗にとっては、1920-1926 年の日本への留学経験は映画との出会いがきっかけとなっている。1920 年代の日本では、純映画劇運動の背景として、多くの高水準の外国映画が輸入された。例えば、アメリカのハリウッド映画は、1921 年から 1926 年にかけて毎年 400-500 本程度の数量で日本において上映された[3]。劉吶鷗の留学経験に関する参考文献は非常に少ないが[4]、1927 年に書かれた日記によると[5]、彼が東京の映画館を実に詳しく知っていることから、留学時代に鑑賞した作品数は少なくないことが推測できる。中国におけるハリウッド映画の最大市場 ── 上海に来た劉吶鷗は映画に夢中になった。仲間の施蟄存が劉の日常生活について述べたように、「毎日まず（午後）7 時の映画を見に行き、映画が終わったら、ダンスホールに入り、深夜ま

[1] 張英進『中国現代文学与電影中的城市』、江蘇人民出版社、2007 年、194 頁。
[2] 孫紹誼『想像的城市 ── 文学、電影和視覚上海（1927-1937）」、復旦大学出版社、2009 年、83-84 頁。
[3] 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』、早稲田大学出版部、1983 年、69 頁。
[4] 例えば、1926 年の手紙に、「以前東京に留学する時、鑑賞した優秀な文芸映画は主にこの会社（ウーファ）によって制作されました。例えば、『ニーベルンゲン』、『ドクトル・マブゼ』、『カリガリ博士』など」と書いてある。（「致戴望舒」、『劉吶鷗全集· 増補集』、244 頁）
[5]『劉吶鷗全集・日記集』（上下巻）、台南県文化局、2001 年。

で帰りません」[1]。また、「劉吶鷗は映画が大好きで、外国映画はすべて見ました。…彼は外国映画しか見ません。一番好きなのは、ドイツのウーファ映画で、一番好きな女優はグレタ・ガルボです」[2]。そのため、『カメラを持ツ男』の中にも、ガルボのような女性は多く存在している。短髪、魅惑の眼差し、清純な笑顔の特徴を中心に表現するため、映画ではクローズアップが多用された。だからこそ、作品のなかにおいて、女性が見世物と化し、それを見る主体である男性に視覚的快楽を与えるというハリウッド映画の特徴がよく表れている。つまり、これこそ、劉吶鷗者のフェティッシュであろう。

要するに、劉吶鷗は、実験記録映画『カメラを持った男』のような映画を撮ることを目指していたが、そこには彼の意図や主観が多く残された。言い換えると、撮影者はインディヴィジュアリティをもつと同時に、経験、習慣などのイデオロギーに染められるのはどうしても避けえないことなのである。この撮影者にみられる限界は劉吶鷗のみならず、当時の中国映画人の特徴と言えるだろう。

3　被写体の見返す視線

本節では『カメラを持ツ男』において、被写体の見つめ返す視線により、撮影者と被写体の間に存在する「見る・見られる」の関係が逆転していたことを論じたい。例として、三つのシーンをとりあげよう。

まず、「人間巻」の冒頭における「駅への列車の到着」シーンである。『ラ・シオタ駅への列車の到着』(1896) が写実的な幻想に慣れていない人々を驚愕させたことは世界の映画史でよく検討されたが、中国の場合は、同じく最初に観客のシネマ経験が挙げられた。1897 年 9 月 5 日に掲載された「アメリカ映画を見た感想」という新聞記事では[3]、映画は「不思議な変化が予想外の奇観」だと考えられている[4]。しかし、『カメラを持ツ男』はリュミエール兄弟を簡単に模倣するだけではなく、そこには撮影者と被写体の交換に関する試みが含まれている。まず、一台の列車が奥から手前に向かって突進し、顔に当たってくるくだりでは、カメラが右から左へパンをし、逆に、列車の後部から、プラットホームに立っている駅員と旅客を撮影していた。ここで、注目したいことは「監督」の登場である。列車の中に座っている劉吶鷗は、カメラに向かい、手を振っている。プラットホームの人数の変更から見ると、二つのショットは同時に撮られていないが、これは監督に編集された結果である。乗り物の運動により、撮影者の「劉吶鷗」が被写体の「劉吶鷗」に変更され、「見る・見られる」の関係が逆転していた。つまり、撮影者と被写体の間、誰でも観察者の位置を占め

[1]「我們経営過三個書店」、『施蟄存全集』(第二巻)、華東師範大学出版社、2011 年、329 頁。
[2] 許秦蓁『摩登· 上海· 新感覚 ── 劉吶鷗(1905-1940)』、秀威資訊科技（台北)、2008 年、15-16 頁。
[3] 原題「観美国影戯記」、『遊戯報』、1897 年 9 月 5 日。
[4] 程季華編『中国電影発展史』、中国電影出版社、1980 年、8-9 頁。

られ、同時にすべてが見られる対象になった。

『カメラを持ツ男』における「列車の到着」

また、次のシーンでは、さらに被写体の「パフォーマンス性」を見ることができる。一般的に言えば、記録映画における被写体となった登場人物たちは、カメラを意識しない振りをして、日常の自分をカメラの前で演じている。しかし、本作品では、常にカメラが意識され、ゆえにカメラと被写体との関係は映画の重要なポイントになった。例えば、『広州巻』の中で、友人達が一緒に遊びに行く場面を撮影した。まず、港湾、フェリー、船のシーンが続々と出てくる。そして、一般的な撮影手法で、水辺のある風景が描写され、徐々に船を漕ぐ男女たちが中心となって登場した。ここから、一連の不連続なショットがモンタージュによってつなげられることになった。例えば、切断された顔、おどけ顔をした男性、手を振っている女性など。だが、このような被写体は客観的な対象物であると簡単には言えない。なぜかと言うと、被写体が撮影者の意図を忠実に具現化するというよりも、カメラと自由に出会った各々のパフォーマンスが取り上げられているからである。その結果、画面に出てくるのは「身体の断片」、あるいは挑発的な見返す視線などであったことが明らかになった。

『カメラを持ツ男』における「パフォーマンス」

また、非常に興味深いのは「犬の闖入」シーンである。画面には奥から手前への男女二人が多少不自然に小さい橋を渡っている時、思いがけずに一匹の犬が画面に闖入し、カメラに向かって早いスピードで橋を通り過ぎていった。ここでは、被写体には人間以外のものも含まれることを暗示した。不自然な人間に対して、動物はより一層真実に迫っているパフォーマンスを示した。

最後に、記録映画における「虚構と真実」の問題が挙げられる。当時の記録

映画には、大衆宣伝能力が注目され、国家的なプロパガンダを目的とした作品が多く現れた。例えば、1937 に制作した満州記録映画『躍進国都』の中に[1]、当時の満州国の首都―新京が描かれた。第一次五カ年計画が完成した満州国は、顕著な成果を上げた。そのため、映画において、「唐徳会館」「大同大街」「中央銀行」「関東軍司令部」「文化住宅街」などの建築がそれぞれ登場したが、使用された撮影手法も非常に簡単である。まず、建築の名前が現れ、続いて様々な角度から撮った建築の外貌になり、あるいは道路標識・街灯などの位置にしるしをつける。『躍進国都』と『カメラを持ツ男』は同じく都市をテーマとする作品であるながらも、国家を美化するために、前者においては都市の実像が隠された。それに対して、『カメラを持ツ男』では、現実の徹底的な記録を至上とするヴェルトフの影響を受けた劉呐鷗は、記録映画の中に、客観的な真実と主観的な真実を同時に事象から抽出し、初期の映画におけるフィクション・ノンフィクションの曖昧な境界を明らかに示した。劉呐鷗が提唱するのは、カメラで周りのすべてを記録するよりも、むしろ彼がよく指摘した「純粋な状態」に近づき、人間と動物の無意識を表現していくことであると筆者は考える。

三　『カメラを持ツ男』における「ヴェルトフの受容」

前文に述べたとおり、劉呐鷗がソビエト映画理論の強い影響を受けていたことが分かった。本節では、ソビエト映画の中国受容、また『カメラを持ツ男』における「映画眼」などについてさらに展開していきたい。

1　ヴェルトフの「映画眼」

ヴェルトフが 1921 年から 1925 年にかけて発表した短編記録映画シリーズ「映画眼」には彼の思想が端的に現れている。「映画眼」とは、ロシア語で「映画真実（真理）」を意味している。具体的に言えば、カメラを機械による人間の眼の延長として捉え、世界のありのままの姿を見出すことにある[2]。『カメラを持った男』は映画眼理論の集大成である。「この映画の始めから終わりまで、観客はつねにカメラを意識させられる。というのは、カメラがたえずスクリーンの上で眼前に持ち出されるからである。映画はカメラのレンズ、カメラそのもの、カメラマンの目などのクローズアップにより中断され、区切られる」[3]。

2　劉呐鷗のヴェルトフに関する言説

それでは、劉呐鷗はヴェルトフからどのような影響を受けたのだろうか。『カメラを持ツ男』における「キノ・グラース」を分析する前に、劉呐鷗のヴェル

---

[1] 『満鉄記録映画集』（第三巻）、日本映画新社、1998 年。
[2] ネーヤ・ゾールカヤ　『ソヴェート映画史 七つの時代』、扇千恵訳、ロシア映画社、2001 年、103 頁。
[3] ポール・ローサなど著、『ドキュメンタリィ映画』、厚木たか訳、未来社、1995 年、65 頁。

トフに関する言説を取り上げよう。

1930 年代以降、「ソビエトとフランスの映画理論」(1930)[1]と「映画芸術論」(1932)[2]という論文において、劉吶鷗はヴェルトフの「映画眼」理論を紹介し、主に三つの観点からまとめた。

(1)「映画眼」と機械の関係。「ソビエトとフランスの映画理論」の「Kigogla」節に書いたように、「『影戯眼』(筆者注　映画眼)は Dziag Vertov をはじめとするグループの主張である。Vertov は技師として映画界に入った。現在は機械化の世代である。社会の各方面で機械からの影響を受けざるを得ず、あるいは支配的でさえある。芸術の中心さえ機械に転向せざるをえない。とりわけ芸術における最も新興的な芸術 ── 映画は、近代において機械と技術の上に作られる特有の芸術と言える。この観点から、機械が合理的な機能を発揮するソビエト出身の技術家であると同時に映画人である Vertov の映画眼理論は、確かに考察に値する、最も進歩的で、最も先端的な映画論理だ」[3]。映画眼が機械と密接な関係にあることを劉吶鷗はここで明らかに示した。しかし、次の「映画芸術論」において、劉吶鷗は「ヴェルトフは機械主義者であり、彼は機械に対する憧れが強すぎる」と多少非難した。機械についての解説は劉吶鷗とヴェルトフの間における、最大の差異と考えられる[4]。

(2) ヴェルトフのモンタージュ。劉吶鷗が述べたように、プドフキンを区別するため、ヴェルトフ派はモンタージュの概念を再定義した。「Montage は一つ一つの画面を組織化することであり、そして撮りおえた画面を使い、全部の映画作品を書きあげることである。しかし、これは決して、一つ一つの画面を選び、それぞれのシーンを作ることを指すのではなく(演劇の編集)、また字幕に基づいて編集することを指すのでもない(文学の編集)」[5]。したがって、モンタージュを使っているヴェルトフ映画では、「物語と俳優」が要らず、映像にお

---

[1] 原題「俄法的影戯理論」、『電影』第 1 期、1930 年 7 月。(『劉吶鷗全集·增補集』、国立台湾文学館、2010 年、179-188 頁)。

[2] 原題「影片芸術論」、『電影週報』第 2.3.6.7.8.9.10.15 期、1932 年 7 月 1 日-10 月 8 日。(『劉吶鷗全集・電影集』、台南県文化局、2001 年、256-280 頁)

[3] 原文は以下のとおり。「“影戯眼”是 Dziag Vertov 所領的一派的主張。Vertov 是以機器師投入影戯界的。現代是機械化的時代。社會的各方面無不受機械的影響或是支配的。就是藝術的重心不得不移向機械那面去。尤其藝術之中的最新興的藝術—影戯，可以說是近代特產的建在機械的，技術的基礎上的藝術。從這點看，在機械發揮著合理的機能的蘇俄的這技術家兼“影戯人”Vertov 的影戯眼論，確實是值得考察的最進步的最尖端的影戯理論。」(『劉吶鷗全集·增補集』、前掲書、186-187 頁。)

[4] ドゥルーズが述べたように、「彼(ヴェルトフ)がドキュメンタリやニュース映画によって仕事し、そして、彼が〈自然〉の演出と行動のシナリオと激しく拒絶したのには、深い理由があった。機械、風景、建造物、あるいは人間は、ほとんど重要ではなかった。…ヴェルトフがニュース映画のなかに発見していたものは、メカニズムあるいは機械という名のシステムばかりでなく、分子的子供、分子的女、物質的女と物質的子供でもあった。重要なのは、崩壊する秩序から構築される秩序へのすべての移行であった」(ジル・ドゥルーズ『シネマ 1　運動イメージ』、財津理、齋藤範訳、法政大学出版局、2008 年、72-73 頁)。ゆえに、筆者の考えでは、劉吶鷗『カメラを持ツ男』では、重要ではない「機械、風景、建造物、あるいは人間は」を中心に、よく描写されているが、機械のシステム、及び秩序の間の移行を見つけるのは難しい。

[5] 原文は以下のとおり。「Montage 是各個畫面的組織，是把攝好了的畫面拿來寫出是整個的影戯作品的工作”，然而這並不指選集畫面來造出各個場面(演劇的編輯)也不指照著本事(文字幕)的編輯(文學的編輯)。」(『劉吶鷗全集·增補集』、前掲書、187 頁)

ける運動を記録することにより、様々な日常生活から発見された問題を表現している[1]。また、劉吶鷗によれば、「映画眼はモンタージュにより更なる一歩を進めた。それによって様々な主題の中に一つのテーマを選択し、また様々な観察の中に適切なことを選ぶ、主題を達成することができる。映画眼は、感情、気力、リズム、熱情を持っている」という[2]。

(3) ヴェルトフの『カメラを持った男』。劉吶鷗が述べたように、『カメラを持った男』の中に、二つの重要な要素がある。一つは物件と都市における人間の集団生活、もう一つは「カメラを持つ男」。前者は対象であり、後者は「映画眼」になった。「『映画眼』とは、 速度性や、顕微鏡の特性、その他全ての科学能力を持つ、人間の肉眼と比べてはるかに完全な眼である。『映画眼』には、殻に入り、全ての小さい物を見透かすというある種の形而上的な能力がある。すべての現象は、それによって解体され、分析され、解説され、最後にテーマと関連する新たな作品として再編された」[3]。また、劉吶鴎は更にトーキー映画『熱狂：ドンバス交響曲』(1930) と比較し、カメラは目である共に耳にもなり、視覚から聴覚へ転換したと指摘した。

3 『カメラを持ツ男』には「映画眼」があるか

では、ジガ・ヴェルトフの映画眼理論と『カメラを持った男』をよく考察した劉吶鷗は、自らが撮影した作品の中に、どのように取り込まれるのだろうか。まず「映画眼」によって、何を観察するか。劉吶鴎が注目したのは「非常に雑多な生活」である。ゆえに、映画の中に、「台湾、広州、東京、奉天…」の彼が通った場所、「家族、友達、都市、女…」の彼が出会った対象、さらには彼の肉眼では捉えきれない真実を映像的に捉える瞬間（軍隊の訓練、爆破など)、以上のすべてが、解体された断片のように、ほとんど脈絡なくつながっており、映像に埋め尽くされている。

そして、どのように観察するか。劉吶鴎が述べたように、「カメラによる映画眼はグローバルな組織を使い、森羅万象において、ある意図に合致した特性をもつ物を取り上げ、また最も視覚的なリズムと形式にそれを取り込んでいた」[4]。そのために、カメラがあらゆる状況に持ち込まれている。例えば、様々な乗り物の中でカメラが使われる。ご存知のように、映画眼にとって、乗り物は大事な存在である。つまり、乗り物における動くカメラによって、物語を超越す

---

[1] モンタージュについて、張新民論文の「劉吶鴎の映画芸術論について」(前掲書) で詳しく論じている。

[2] 原文は以下のとおり。「“影戲眼”比組接更進一步，能夠在千千萬萬的主題中選出一個主題，能夠在種種觀察中作一個便當的選擇而實行主題的創成。她具有感情，氣力，節律和熱情。《持著攝影機的人》便是根據這原理的作品。」(『劉吶鷗全集・電影集』、前掲書、267-268 頁)

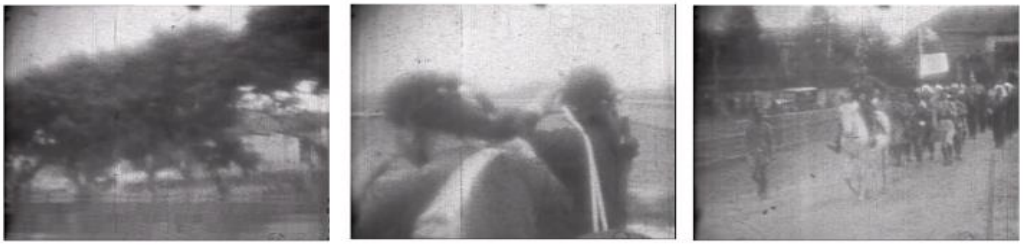
[3] 原文は以下のとおり。「“影戲眼”是具有快速度性，顯微鏡性和其他一切科學的特性和能力的一個比人們的肉眼更完全的眼的。它有一種形而上的性能，能夠鉆入殼裏透視一切微隱。一切現象均得被它解體，分析，解釋，而重新組成一個與主題有關系的作品，…」(『劉吶鷗全集・電影集』、前掲書、267 頁)

[4] 原文は以下のとおりである。「影戲眼只靠著個攝影機用著總括的組織法，由森羅萬象中，提出最有個性合目的東西，而把他們歸入最視覺的節律和形式中去。」(『劉吶鷗全集·增補集』、前掲書、187 頁)

る純粋な映画に到達することができる。

『カメラを持ツ男』における飛行機・列車・車からの風景

前文の「列車の到着」シーンを振り返ってみたい。リュミエール兄弟に敬意を表す部分では、動く乗り物は単に被写体である列車だけである。そして、急に撮影方向を変え、疾走する列車の車輪、列車の前端と駅員などを次々に写し始める。しかし、「監督の登場」シーンからは、列車が被写体から動くカメラの依託先になったことを暗示している。それから、列車・飛行機・車・船の一切の乗り物から外部を撮影しているシーンが出てくる。例えば、「東京巻」における「列車」から撮るシーン。車窓をフレーム代わりに、窓から見える山、森、駅などの風景を撮っている。この時、列車外の風景の空間的感覚によって列車の運動が提示された。そのために、前のゆっくりしたスピードで撮る湖シーンに比べると、観客によっては、急に映像のリズムが速くなること、つまり「映像の肉感的なリアリティ」が感じられる[1]。さらに、カメラによって、運動の速度が表されている。次の部分には、疾走する列車から風景、走っている農婦、整列行進をした軍隊などの関係なさそうなシーンが続々と出現した。一番目のシーンでは、列車に置く「カメラ」が隠され、窓の外のイメージの運動しか注目されないが、二、三番目のシーンと一緒に見ると、運動の変化（速い→遅い）が現れている。



『カメラを持ツ男』における速度の変化

もちろんカメラが乗り物に置かれるだけではなく、映画の中に、高い場所か

[1] 松浦寿輝が指摘したように、「疾走する乗物の映像を目の当たりにしている観客が、そこに自身の身体感覚を投射し、その運動と情動的に同調して、それによって映像の肉感的のリアリティが保証される」。（松浦寿輝 『表象と倒錯　エティエンヌ＝ジュール・マレー』、筑摩書房、2001 年、143 頁より引用）

ら撮ったパノラマのようなショット、あるいはカメラとモノとの距離が非常に近いクローズアップなどが多く見られる。要するに、異なる速度、高度、角度の下で動くカメラはどこへでも、どんなものの中へでも行けることを明らかに示したのである。

最後に、なぜ映画眼で観察していくのかについて考察したい。まず、現実を記録するためである。劉呐鷗が提唱した「現実」は、プロレタリア文芸において、労働者階級の立場に立ち，社会主義思想に基づく「社会の現状」ではなく、アンドレ・バザンの映画眼に関する指摘の中に、「モンタージュによる弁証法の枠の中に配置するためだけに利用されていた」「アクチュアリティあふれる現実らしさ」[1]と言えるだろう。そのため、「硬軟映画論争」の時、彼は「興味から芸術へ、芸術から技巧へ」の映画を主張し、『春蚕』のような左翼映画における「構造の欠如」の問題を貶され、怒りをあらわにした[2]。次に、純粋な状態を追い求めるためである。「純粋」という言葉は劉呐鷗の論文に常に取り上げられた。例えば、彼が述べたように、もし映画が演劇から独立されないのであれば、新しい芸術とはいえない。そのため、われわれは純粋な映画題材、映画のためのシナリオ、純粋な映画作家がほしい[3]。また、前文に書いた「ソビエトとフランスの映画理論」及び「映画芸術論」などの冒頭では、純粋映画（Film pur）の概念について論述した。「純粋な状態における映画は、すべて純粋に属しないものが含まれない。具体的に言えば、文学が必ず排除されるわけにはいかない。われわれは、光と影による視覚的な「シンフォニー」しか求めない」と劉呐鷗は述べた[4]。そのような純粋映画を制作したアンリ・ショメット、ルネ・クレール、マン・レイ、ヴァルター・ルットマンを尊敬している劉呐鷗が、自分の記録映画に、ソビエトにおけるアヴァンギャルド映画理論 ── 「映画眼」を導入することは言うまでもない。彼らは作品の中に同じく物語性を破棄し、芸術の純粋性を志向するだろう。

四　おわりに

周知されるように、劉呐鷗は映画人になる前、長い間翻訳家、小説家であったと考えられている。上海へ渡った後、中国語があまり流暢ではなかった劉呐鷗はまず翻訳の仕事を担当した[5]。こうして、1928 年 9 月に翻訳した日本小説

---

[1] アンドレ・バザン『映画とは何か』（下）、野崎歓等訳、岩波書店、2015 年、175 頁。

[2] 原題「映画『春蚕』之批判」、『矛盾』二巻三期、1933 年 11 月 1 日。（『劉呐鷗全集· 増補集』、前掲書、206-207 頁。）

[3] 原題「論取材 ── 我們需要純粹的電影作者」、『現代電影』、1933 年 7 月 1 日。（『劉呐鷗全集・電影集』、前掲書、295-300 頁。）

[4] 原題「俄法的影戯理論」、『劉呐鷗全集· 増補集』、前掲書、179 頁。

[5] 施蟄存が書いたように、「この人（劉呐鷗）は中国語を話すのが難しくて、多くの閩南語が入り混じっている。中国語も苦手なので、彼からの手紙は日本人が書いた中国語手紙文のようだ」（「震旦二年」、『施蟄存全集』（第 2 巻）、前掲書、322 頁）

集『色情文化』が出版された[1]。そして、1929 年から彼は徐々に小説の創作を始め、1930 年に出版された小説集『都市風景線』では多くの新しい表現法で新感覚的な文体にチャレンジし、中国新感覚派文学の創出を試みた。しかし、その後、彼の仕事の重心は文学から映画へ移りつつあった。先行研究では、日本と中国の新感覚派文学に関する比較研究は非常に多い[2]。しかし、管見の限りでは、中国新感覚派映画、とりわけ劉呐鷗映画と日本文芸の関係についての研究は非常に少ない。翻訳から小説の創作へ、また映画の製作へのルッツから見れば、劉呐鷗が日本新感覚派から受けた影響は継続していると考えられる。千葉亀雄の「新感覚派の誕生」にみえる「新しい、語彙と詩とリズムの感覚」から、劉呐鷗の日本新感覚派作品に関する訳文に、感覚を表す「自由直接話法」という新しい翻訳文体が形成された。そして、中国モダニズム文学において視覚性の豊かな文体が再び構築され、また「知覚の創造」を目指す映画眼理論が劉呐鷗の映画に導入された。

また、劉呐鷗が暗殺された 1940 年に、菊池寛は彼に高い評価を与えた。「四月僕が上海にいったとき、劉燦波君は、自家用の自動車を自ら運転して、僕を迎えに来てくれ、一夜歓待してくれた。台湾の豪農の家に生れ、青山学院出身だけあって、日本語も巧みで豪壮な近代的青年であった。映画の製作者として、文化界の立物で、上海へ行った日本の映画人など、ずいぶん世話になったらしい。親日の文化中国人が、次々に倒れて行くことは、痛嘆に堪えないものがある」[3]。本章では、劉呐鷗と日本映画人の交渉、また「新感覚派映画聯盟」との関係、特に映画「狂った一頁」からの影響などの問題についてはまだ十分考察していないが、今後、これらの課題もさらに検討していきたい。

---

[1] 『色情文化』には、池谷信三郎の「橋」、片岡鐵兵の「色情文化」、横光利一の「七樓的運動」、中河與一の「孫逸仙的朋友」林房雄 の「黒田九郎氏的愛国心」、川崎長太郎「以後的女人」、小川未明の「描在青空」が収録された。相関研究は藤井省三の論文「台湾新感覚派作家劉呐鷗眼中的一九二七年政治與性事 ── 論日本短篇小説集「色情文化」的中国語譯」(『劉呐鷗全集·增補集』, 前掲書、356-375 頁）がある。

[2] 例えば錢曉波の研究。2002 年から彼が雑誌『言語と交流』に「翻訳文体論の視座からみる日中新感覚派文学の比較 ── 劉呐鷗の翻訳集『色情文化』および創作集『都市風景線』を中心に」、「日本と中国の新感覚派文学の比較研究について ── 成立の背景、発足の経緯および命名の由来を中心に」などの十編以上の論文が掲載された。以上の論文は彼の著作『日本と中国の新感覚派文学に関する比較研究：ポール ·モーラン、横光利一、劉呐鷗、穆時英を中心に』(上海交通大学出版社、2013 年）に収録された。

[3] 菊池寛「昭和 15 年 10 月　話の屑籠」、『菊池寛全集』(第二十四巻)、高松市菊池寛記念館/文芸春秋、1996 年、444 頁。

第九章　民国期の映画人に対するルビッチの影響

── 洪深・桑弧・張愛玲

一　はじめに

1930 年代の上海は、中国のハリウッドとも称された映画の制作中心地であり、アメリカで封切られた映画は、数日後には上海でも上映された。当時の上海で刊行された雑誌・新聞紙における映画情報を調べると、ある監督の名前がしばしば見られる。この人はエルンスト・ルビッチ（Ernst Lubitsch）であり、当時の中国における最も人気のある監督の一人と考えられている。

周知のように、ルビッチと中国映画についてはじめて考察したのは佐藤忠男である。彼は「『奥様万歳』（『太太万歳』、1947）はまさにルビッチばりの喜劇である。そして多分、私の見たかぎり、ルビッチ・タッチと呼ばれたテクニックを最もよく消化している中国映画であって、これほど巧妙な技巧を、まだ三十そこそこだったと思われる桑弧監督が身につけていることにびっくりしたのである」と指摘した[1]。近年、ルビッチと中国映画に関する研究はいくらか見られるが[2]、映画史の概説が多く、映像に着目した考察はまだ十分とは言えない。

したがって、本章では、「ルビッチ・タッチ」、特にドアの表現という問題をめぐって、民国の映画人がルビッチの影響から、どのように彼ら独自の映画スタイルを発展させたのかを考察したい。

二　「ルビッチ・タッチ」と中国映画

「ルビッチ・タッチ」（Lubitsch touch）はルビッチ映画の独特なスタイルとして研究者たちによく言及された。例えば、佐藤忠男によれば、「『ルビッチ・タッチ』は好色趣味と理解されたが、演出技法的に言えば、何気ないちょっとした動作や表情がたくさんの皮肉な含みを持っていることであり、よく整理された端正な画面構成と、おちつきはらったシャープで知的な画面のつなぎによっ

---

[1] 佐藤忠男、刈間文俊著　『上海キネマポート：甦る中国映画』、凱風社、1985 年、118 頁より引用。

[2] 例えば、中国では、ルビッチを紹介した論文は、滕国強の「名垂影史的喜劇大師恩斯特・劉別謙 ── 紀念刘別謙誕辰一百周年」（『当代電影』、1993 年第 4 期）、秋文「德国電影大師劉別謙誕辰 115 周年」（『電影芸術』、2007 年第 1 期、159–160 頁）があり、またルビッチと中国映画に関する論文は張栄の「桑弧与劉別謙 ── 以『太太万歳』為例」（『当代電影』、2008 年第 3 期）や秦喜清の「劉別謙与洪深早期電影的得失」（『当代電影』、2008 年第 6 期）が挙げられる。

て間断なく意外性のあるユーモアをくり出すことである」[1]。また、「ルビッチ・タッチ」の「タッチ」だけを取り出しても意味はなくて、あくまで全体の一部にすぎないという指摘も見られた。例えば、ハーマン・G・ワインバーグは有名な著作『ルビッチ・タッチ』[2]の中に、以下のように述べた。

> 基本的に、「ルビッチ・タッチ」は倦むことなく生産されつづける「ギャグ」の、そのひとつの変型であった。それはたいていのギャグとは異なり、スラップスティックやバイオレンスに頼らず、またトリックや大仕掛けを用いもしなかった。それはまた、独立した笑いのネタとして挿入されるものでもなかった。「ルビッチ・タッチ」はつねにストーリーと分かちがなく結びついていて、その注釈の役割をはたしたり、それとなくほのめかすことで物事をあざやかに浮き上がらせたりした。それは正統的映画言語の成熟した姿であり、彼のなかにおいては、本能に翻弄される人間をユーモラスに見据える姿勢に発するものであった。それらはふつう人間の生命感覚のなかに深く根ざしていた[3]。

要するに、「ルビッチ・タッチ」は完全に一意に定義できないものでありながらも、それから生じる映画表現は映画史において繰り返し論じられている。実はルビッチ映画が中国で最初に上映された際にも、「ルビッチ・タッチ」は注目されていた。例えば、『申報』に掲載された映画評論の中に、「『ニノチカ』（*Ninotchka*、1939）における『ルビッチ・タッチ』は監督の独特なユーモアのスタイルであった」[4]や「演劇で表現できない『小さい動作』が、映画の表現手段によってはっきり現れることは、『ルビッチ・タッチ』である」[5]という指摘が見られる。それでは、「ルビッチ・タッチ」のような映画表現は、中国初期映画において存在するのだろうか。この問題について、「ソフィスティケーテッド」「スクリューボール・コメディ」「セリフと小道具」をそれぞれとりあげて、以下のように検討しよう。

1　映像と言葉における「洗練」

トリュフォーによれば、ルビッチの映画には無駄なカットがなく、「あいまい、不明確、いいかげんな雑書き、解読不可能といった種類のものとは正反対の概念がルビッチの映画だからだ。飾りだけのカット、これ見よがしのカットなど、ひとつとしてない」[6]。このことから、「ルビッチ・タッチ」の特徴の一つはソ

---

[1] 今村昌平［ほか］編『無声映画の完成　講座日本映画 2』、岩波書店、1986 年、23 頁。
[2] Herman G. Weinberg (1977) *The Lubitsch Touch*, Dover Publications Inc..
[3] ハーマン・G・ワインバーグ著　『ルビッチ・タッチ』、宮本高晴訳、国書刊行会、2015 年、22–24 頁。
[4] 芸芸「『妮娜琦咖』大喜劇 葛雷泰嘉宝転変作風」、『申報』、1940 年 4 月 18 日。
[5] 平齊「劉別謙的成就」、『申報』、1948 年 1 月 17 日。
[6] フランソワ・トリュフォー「ルビッチは映画の君主であった」、山田宏一・蓮實重彦訳、『ルビッチ・タッチ』、370 頁。

フィスティケーテッド（sophisticated）、つまり洗練されたものであることがわかる。

ルビッチのサイレント時期の作品には、例えば、『結婚哲学』（*The Marriage Circle*、1924）や『ウィンダミア卿夫人の扇』（*Lady Windermere's Fan*、1925）などにも、字幕は厳密に制限されている。よく言及された『結婚哲学』の冒頭のシーンでは、夫は靴下に大きな穴を発見し、換えの靴下を探すのだが、タンスを見ると、彼の引き出しには何もない。それに対して、妻の引き出しは衣服で溢れかえっている。ここで、字幕は使用されていないのだが、夫婦の間における倦怠感・退屈感が生き生きと示されている。また、字幕の制限だけではなく、視覚表現における「洗練」的な側面が強化されていた。つまり、多様な撮影・編集技術による整ったコンティニュイティにある。例えば、主観ショットを多用したり、顔のクローズアップで登場人物の表情を目立たせたりすることであり、あるいはロングショットからクローズアップまで自在に組み合わせていく[1]。

『結婚哲学』が中国で上映された後[2]、当時の中国映画人たちは、『結婚哲学』における「洗練」を模倣していた。例を挙げると、1925 年に上映された洪深[3]の『馮大少爺』（1925）は、「余計な言葉はなし……字幕は少なくて、洗練された言葉で合わせて 100 あまりにすぎない」と評価された[4]。また、ルビッチの『三人の女性』（*Three Women*、1924）と比べれば、洪深の作品は、日常的な物語でありながらも、なかなかに人を引き込むことできる。洪深は東方のルビッチだと指摘された[5]。しかし、『馮大少爺』は当時、不人気で、洪深は、最悪に不幸な時代に生まれあわせたと嘆いた[6]。学者秦喜清の考えでは、洪深は字幕を減少し、登場人物の感情を表現することに注目しながらも、ルビッチに比べると、洪深の作品では、カメラの動きや編集などの変化は乏しくて、客観ショットがかなり多いというのである[7]。

---

[1] 山本喜久男 『日本映画における外国映画の影響』、早稲田大学出版部、1983 年、209 頁を参照した。

[2] 1924 年 12 月 24 日の『申報』には、『循環夫妻』(『結婚哲学』) は「愛普廬活動影戯院」で上映される情報が掲載された。

[3] 洪深（1894-1955）、江蘇省の人。中国近代の劇作家、演出家。1916 年に清華大学を卒業、ハーバード大学に留学して演劇を学んだ。1922 年に帰国し、演劇『趙閻王』を書き，自ら演出して好評を得た。その後、演劇の社団に参加して演出し、翻訳に活動し、また「復旦劇社」を組織することが挙げられる。それと同時に、彼は映画監督として中国最初のトーキー映画を製作した。1930 年代から田漢らと左翼演劇運動に参加し、中国映画にシナリオ制を確立させた。

[4] 唐越石「評馮大少爺影片」、『申報』、1925 年 9 月 4 日。原文は以下のとおり。「沒有廢篇廢話，……字幕少而精致總數不過一百有余。」

[5] 赤鳳「馮大少爺之輿論：評馮大少爺」、『明星特刊』、1925 年、第 5 期、12-14 頁。

[6] 洪深は「時代の先を走っているという悲劇があった。彼の時代がまだ来ていないので、彼がやること、話すことに対して、当時の人は全く納得できない。……私の『馮大少爺』『愛情与黄金』『衛女士的職業』などの人生を評価する演劇（映画）は、あのころ、恐らく早すぎるものだったのだ」と述べた。（洪深「我的打鼓時期已経過了么？」、『良友』、1935 年第 108 期）原文は「洪深說到：“有一種悲劇，是跑在時代之前；他的時代還沒有到，他所做的事情，和所說的話，當時的人，都不以為然……我的《馮大少爺》《愛情與黃金》《衛女士的職業》等批評人生的戲劇，在那時恐怕也是太早了”」である。

[7] 秦喜清「劉別謙与洪深早期電影的得失」、『当代電影』、2008 年第 6 期、46-49 頁。

何故このような欠点があるだろうか、その原因を追求すると、洪深は外国映画というより、演劇からの影響を最も強く受けていたことが挙げられる。演劇で積み重ねた豊富な経験は、映画を創作する最初の段階で、彼のアプローチに役立った。しかしながら、洪深にとって、演劇の依存から脱却することも難しかったのである。同じの翻案対象に対して、洪深とルビッチはどのような相違があるだろう。二人はいずれもかつてオスカー・ワイルドが創作した『ウィンダミア卿夫人の扇』(1892) を映画化した。ルビッチが監督した同名映画は 1925 年に上映された。それに対して、洪深はまず 1924 年に中国演劇版の『ウィンダミア卿夫人の扇』を創作し[1]、続いて 1928 年（監督・脚本の担当）・1939 年（脚本の担当）の映画の製作に参加した。ルビッチの『ウィンダミア卿夫人の扇』では、ワイルド演劇における台詞があまり使用されず、会話字幕も少ない。また、注目されるのは重要なシーンにおける視覚的な表現である。例えば、庭園のシーンにおいては様々な出会いが発生した。ダーリントン卿とウィンダミア夫人がデートしたり、アーリン夫人が娘と対峙した。登場人物は神秘的な雰囲気に満ちた「幾何学的庭園」に置かれて、情緒的な葛藤がさらに複雑になった[2]。それに対して、洪深のシナリオ (1924) と李萍倩が監督した『少奶奶的扇子』(1939) を見ると、映画の舞台は 1930 年代の中国になり、原作に書かれていない内容もかなり増え、物語の経緯も詳細に描かれている。例えば、原作における「アーリン夫人」は、「黎女士」と言う。彼女が自分の身と評判を犠牲にして娘の結婚を救った部分では、原作と比べると、彼女の心に起こる変化に関する描写がさらに展開され、人間というものの複雑さを示した。要するに、映像の表現を重視したルビッチに比べると、中国映画人は物語の思想性を強調する傾向にあった。

2 「スクリューボール・コメディ」の射程

先行研究では、常にルビッチはスクリューボール・コメディ（Screwball comedy）[3]の神様と呼ばれていた。その理由の一つは、彼が男女の色事に関わる作品を多く遺したためである。例えば、夫と妻の浮気、夫婦間の諍い、火遊びやアバンチュールなどが描かれている。だが、ほかの監督と異なって、ルビッチの映画

---

[1] 本文では、『洪深文集』（中国戯劇出版社、1957 年、第 1 巻）に収録された『少奶奶的扇子』の脚本を参照した。

[2] 『ルビッチ・タッチ』、144–147 頁。

[3] スクリューボール (screwball) とは、野球の変化球と同じ語源とのこと、奇人・変人のことで、「狂った」「イカれた」という意味の形容詞としても使われる。スクリューボール・コメディは 1930 年代から 1940 年代にかけて、大恐慌時代のアメリカで大流行したクレイジー・コメディー（奇人・変人喜劇）で、「トーキー時代のドタバタ喜劇」と定義された。（山田宏一「永遠のエルンスト・ルビッチ」、『ルビッチ・タッチ』、376 頁。）加藤幹郎によれば、「伝統的なスクリューボールは男と女の戦う、文字通りセックス・ウォーズの様相を呈するが、その戦いはつまるところ二人の愛の絆を深めるために戦われる」。特徴としては、「上流階級あるいは有閑階級、フラストレーション、幼児性、都会的背景、非政治性」が挙げられる。（加藤幹郎『映画ジャンル論 ── ハリウッド的快楽のスタイル』第 6 章、平凡社、1996 年）代表作品はフランク・キャプラの『或る夜の出来事』（*It Happened One Night*、1934）などである。

では、エロティックな意味が隠された台詞が少なく、また、「肌を露出したシーンもなければ、性的な暴力も、汚らしい描写も、ポルノまがいの箇所も、はたまた芸術派好みのクローズアップも彼の映画には見ることはできない」[1]。実は、ドイツ時期において、ルビッチはスクリューボール・コメディのような作品をあまり創作していない。1922 年にハリウッドへ行った後、彼はアメリカ文化における低俗な拝金主義を風刺する一方、審査機関と悶着を起こさないために、比較的控えめなスクリューボール・コメディを創作した。この特徴は最初に『結婚哲学』と『三人の女性』で形成され、後期の『ニノチカ』と『生きるべきか死ぬべきか』（*To Be or Not to Be*、1942）で徐々に成熟することになった。

ルビッチの独特な喜劇も当時の中国映画へかなり影響を与えた。当時の中国では、恋愛・色事を主題に描く映画を得意としている監督らは一様にルビッチからの影響を受けたと考えられている。1920～1930 年代の間においては、この影響は、「簡単に模倣する」ようなものであったとしか言えない。例えば、前文で述べた洪深を除くと、任矜萍・朱瘦菊・陸潔・呉村・史東山らの作品が挙げられる。映像が保存されていないので、シナリオと新聞誌・雑誌に掲載された映画評論に基づき、簡単に考察しよう。例えば、史東山[2]が映画『女人』（1934）及び『人之初』（1935）で使った表現手法はルビッチと類似していると考えられている。「彼は人物の性格をうまく描きだした。とりわけ、細いことを描く時、ある種の軽やかな情緒が豊かに含まれていた」という[3]。また『重婚』（1934）では、呉村[4]はルビッチ的なユーモアを用いて、「どうしようもない苦痛に生きている観客は、ユーモアな苦笑いを出した」という。そのほか、任矜萍・朱瘦菊・陸潔たちは、映画を製作していると同時に、外国映画の発行や、外国映画の評論などの仕事も担当したので、ルビッチの作品を模倣したことは明らかであった。

1940 年代になったら、映像表現においてルビッチを模倣する中国映画人たちは、中国的な「スクリューボール・コメディ」を創作した。例えば、朱石麟が監督した『人約黄昏后』（1942）は、ルビッチの『結婚哲学』の中国版と呼ばれた。また、黄佐臨の『假鳳虚凰』（1947）とルビッチの関係も言及された[5]。もちろん『人約黄昏后』と『假鳳虚凰』の脚本を担当した桑弧[6]は、最も注目しなけ

---

[1] 『ルビッチ・タッチ』、347-348 頁。

[2] 史東山（1902-1955）浙江省出身。1922 年に上海へ行き、最初は上海影戯公司の美術関係のスタッフ・俳優を務めた。その後、映画監督として、『楊花恨』（1925 年）『児孫福』（1926）、『同居之愛』（1926）、『王氏四侠』（1928）などの多くの作品を創作した。1930 年に聯華影業公司に加入し、中国左翼作家連盟のメンバーとして活躍した。代表作品は『八千里路云和月』（1947）、『新儿女英雄传』（1949）。

[3] 流浪「『人之初』観後」、『申報』、1935 年 6 月 8 日。原文は以下のとおり。「可以看到他人物性格的心理描寫的成功，尤其是細碎事情的漫畫，更富有一種輕倩的情調。」

[4] 呉村（1904-1972）福建省出身。1930 年に上海へ行き、監督・脚本家として当時の大手映画会社で務め、大量の作品を撮影した。代表作品は『女儿経』（1934）、『落花時節』（1935）、『永遠的微笑』（1937）、『孤島春秋』（1941）などが挙げられる。

[5] 張栄「桑弧与劉別謙 ── 以『太太万歳』為例」、『当代電影』、2008 年第 3 期、43 頁。

[6] 桑弧（1916-2004）上海に生まれ。中国監督、脚本家。1940 年代初、朱石麟の指導を受けて脚本家とし

ればならない。ルビッチについて、桑弧は以下のように述べた。

> 芸術的な評価から見れば、フランク・キャプラに比べると、ルビッチは多少劣っている。しかし、個人的な趣味からいえば、ルビッチが好きだ。彼の技術は最高峰に達したものであることは間違いないし、作品の内容に関わらず、彼のユーモアかつ自由な手法については、誰でも机を叩いて絶賛せざるをえない。……
>
> 私が思うに、ルビッチがアレクサンダー・ホールに勝る理由は、彼が含蓄のある映画を作ることである。言い換えると、ホールは観客に直接的な方法で楽しみを伝えたが、ルビッチは観客が自ら発見することを待っている[1]。

ここで、フランク・キャプラやアレクサンダー・ホールと比較する時、桑弧はずっとルビッチに肯定的な評価を与えた。また、注目すべきなのは、ルビッチの影響は長い間、続いていたのである。例えば 1920-30 年代にルビッチの影響を受けた陸潔[2]は、1940 年代に文華影業公司の責任者として、前文で言及した『假鳳虚凰』と『奥様万歳』の製作と上映を推し進めた[3]。

中国的な「スクリューボール・コメディ」は、後世に残ったものは非常に少なく、今までこうした作品に関する評価も高かったとは言えない。例えば、洪深が 1920 年代に監督した「若旦那」「若奥様」「お嬢様」などの生活を描いた作品は、思想性と格調が高くないという指摘がしばしば見られた[4]。近年、評価が非常に高い『奥様万歳』は、それまでは看過されていた。したがって、ルビッチの受容、また映画の表現論の視点から、このような作品を発掘し、また最評価することは中国映画史における重要な課題と考えられている。

3　セリフと小道具の役割

「ルビッチ・タッチ」と言えば、最も想起しやすいのは、映画におけるセリフと小道具である。ルビッチの作品では、同じセリフが繰り返し使われている

て映画界に入る。1944 年から監督となり、張愛玲と一緒に創作した映画『不了情』(1947) と『奥様万歳』(1947) は当時好評を得て、特に後者はブルジョア喜劇の傑作と指摘された。1949 年から喜劇のジャンルを止め、『祝福』(1956、魯迅小説原作)、『子夜』(1981、茅盾小説原作) などの作品を制作した。

[1] 桑弧「拍戯隨筆」、『光華日報』、1945 年 4 月 28 日-5 月 28 日に連載。(『桑弧導演文存』、北京大学出版社、2007 年、50-51 頁) 原文は以下のとおり。「在藝術的評價上，劉別謙似乎稍遜於卡普拉，但在個人的愛好上，我卻偏嗜劉別謙。他的技巧無疑已臻於登峰造極的境遇，不論他的作品的內容怎樣，他那幽默而恣肆的手法總不能不令人拍案叫絕。……我認為劉別謙的所以勝過霍爾的緣故，是在於他的懂得“含蓄”。換言之，霍爾給予観眾的享受是采取直接傳授的方式，劉別謙則等待観眾自己去發掘，……例如，劉別謙常常喜歡利用一扇門，在『風流寡婦』『妮娜琦加』或『夫婦之道』裏，他常愛把鏡頭放在門前的固定的角度，借門內的聲音或人物的進出來使観眾想象裏面所發生的情景，這往往能收到優異的效果。」

[2] 陸潔 (1894-1967) 江蘇省出身。1910 年に上海へ行き、1921 年に顧肯夫・張光宇と共に、中国で最初の映画雑誌『影戯雑誌』を編集した。その際、彼は翻訳の仕事を担当し、「監督」「映画スター」「映画概要」などの専門用語を中国へ紹介した。その後、脚本家として活躍し、1930 年代に著名な映画プロデューサーとなった。

[3] 陳剛「陸潔 ── 早期中国電影的『多面手』」、『電影芸術』、2008 年第 4 期、79-85 頁。

[4] 例えば、程季華の『中国電影発展史』における指摘である。(中国電影出版社、1980 年、72-74 頁)

例が多いが、その一例として『生活の設計』（Design for Living、1933）を挙げる。主人公である劇作家のトムは、家で脚本を書いていた。重要なセリフを考えていると、彼の恋敵が突然に訪れてきた。トムは二人の争いからヒントを得て、口にした一言を脚本に書き入れた。トムは友人画家ジョージに新作を見せびらかしたが、このセリフを通して、トムとジョージが同時に女主人公ジルダを愛していることが分かった。ここでは、丹念に仕上げられたセリフをめぐって、ストーリーが巧妙に組み立てられていた。

また、小道具の妙はルビッチによって十分に発揮されていた。『生きるべきか死ぬべきか』では、真相が露顕しそうになる時、「付け髭」が常に事情を逆転させる役割を演じている。あるいは、『ニノチカ』では、「ブルジョア帽子」によって、女主人公の情動の変化が暗示された。さらに、『桃色の店』（*The Shop Around the Corner*、1940）における「キャンディーボックス」は、ダイエットするためという設定を施し、最初から観客の興味を引き起こした。そのほかにも、パジャマ、ドアなど様々な小道具が挙げられる。

中国の監督の中で、ルビッチと最も類似している桑弧は、1940 年代に監督した作品で、キーポイントとなるセリフと小道具も多用していた。例えば、『奥様万歳』[1]では、冒頭から「割れた茶碗」「パラミツ」「ブローチ」「キスマークがつけられたハンカチ」など様々な小道具が次々に登場し、それをめぐってストーリーがうまく展開することになった。また、『奥様万歳』では、男主人公の情婦施咪咪は、異なった「心から慕う」相手に告白する時、常に同じ言葉を繰り返して使用した。映画の最後に、このセリフが再び現れた時、印象深い皮肉な効果を引き起こした。その後、桑弧が監督した『哀楽中年』（1949）は、コメディとは言えないながらも、同じように画面で注目させた小道具には、かなりのユーモアが込められている一方、次のシーンを生み出す繋ぎの役割を果たした。

また、ルビッチが張愛玲[2]に与えた影響も注目しなければならない。張子静の『我的姉姉張愛玲』では、張愛玲が観た映画について以下のように述べた。

---

[1] あらすじは「上海のある実業家のお屋敷が主な舞台である。きれいで賢い若奥様陳思珍が、夫唐志遠と結婚した後、家事の切り盛りが上手なため、家はいつも天下泰平で万万歳である。ある日、思珍の弟が台湾から訪れてくる途中、志遠の妹と出会い、誤解のお陰で恋に落ちていた。志遠は新しい事業のために妻の実家から資金を出してもらいたいと思っているが、守銭奴の妻の父に断られるため、妹の縁談に大反対した。思珍の猿知恵が働き、父親はやはり婿の提案にのせられて出資した。しかし、少し経ったら、出世した夫には女がいるらしいというわさが思珍の耳に入った。思珍は家族の名誉を守るため、不満を我慢し、問題を丸く収めようとしかしない。その結果、志遠は事業に失敗し、妻とも離婚の危機になった。最後に志遠が後悔していることを認めて妻が許し、何事もなかったかのように終わる」である。

[2] 張愛玲（1920-1995）は上海に生まれ、1940 年代に日本占領下の上海で文壇デビューした女性作家である。代表作は「傾城之恋」、「金鎖記」、「紅玫瑰与白玫瑰」などを収録した小説集 『伝奇』（1944）、及びエッセイ集『流言』（1945）などである。また、1945 年「文華影業公司」に加入し、脚本家として活躍していた。1955 年にはアメリカに移り、映画の脚本、自伝体小説の執筆や旧作の書きなおし、そして『紅楼夢』研究などに従事した。映画脚本を書いた作品は、上海の映画に、『不了情』（1947）、『奥様万歳』（1947）、香港の映画に『情場如戦場』（1957）、『人材両得』（1958）、『桃花運』（1959）、『六月新娘』（1960）、『南北一家親』（1962）、『小児女』（1963）、『一曲難忘』（1964）、『南北喜相逢』（1964）がある。

彼女のベッドの上には、小説と共に『*Movie Star*』や『*Screen Play*』などのアメリカの映画雑誌が置いてある。……グレタ・ガルボ、ベティ・ディヴィス、ジョン・クロフォード、ゲイリー・クーパー、クラーク・ゲープル、ジャーリー・テンプル、ヴィヴィアン・リーなどの好きな俳優や有名な俳優の出演する映画は欠かさず見に行っていた[1]。

以上で言及した俳優の中に、ルビッチの作品に参加したのは、グレタ・ガルボ（Greta Garbo）が『ニノチカ』（1939）に、ゲイリー・クーパーが『百万円貰ったら』（1932）や『青髭八人目の妻』（1938）にそれぞれ出演している。ここから、張愛玲が観賞したルビッチ映画は少なくないことが推測できる。

先行研究では、『奥様万歳』と『哀楽中年』を製作する時、監督桑弧が主導するか、あるいは脚本を担当している張愛玲が主導するかについて検討していた。例えば、白井啓介は、「『奥様万歳』に見られた仕掛けが、『哀楽中年』とは共通しながら、張愛玲の他のシナリオにはあまり見出せないということから考えると、この手法は、多分に監督桑弧に主導されたと考えられるのではないか」と述べた[2]。しかし、『奥様万歳』と『哀楽中年』は二人が一緒に完成させた可能性が高いという指摘も見られる。なぜなら、創作経緯と二人の関係から推測できるし[3]、また、受容の視点から見れば、ルビッチの影響を受けた二人が、一緒に製作した映画に、「ルビッチ・タッチ」的な表現手法を活用していたことからも推測できる。1949 年に中国大陸に残した桑弧は、創作の方向性を転向したが、張愛玲が香港で創作した『情場如戦場』[4]（1956）などの映画では、ルビッチと 30 年代のハリウッドのスクリューボール・コメディからの影響を発見できる。

---

[1] 張子静『我的姉姉張愛玲』、学林出版社、1997 年、67 頁。原文は以下のとおり。「在她的床頭，與小說並列的就是美國的電影雜誌，如《Movie Star》《Screen Play》等等。……如葛麗泰・嘉寶、蓓蒂・戴維斯、瓊・克勞馥、加利・古柏、克拉克・蓋博、秀蘭・鄧波兒、費雯麗等明星的片子,幾乎每部必看。」

[2] 白井啓介「張愛玲の映画シナリオ ── 『不了情』と『太太萬歳』」、『中国文化』（60）、2002、46-59 頁。

[3] 鄭樹森の論文「張愛玲的『太太萬歳』」（1987）、「張愛玲与『哀楽中年』」（1990）を参照した。（陳子善『私語張愛玲』、浙江文芸出版社、1995 年）

[4] 監督は岳楓であり、張愛玲は脚本を担当していた。1950 年代に香港で代表的なスクリューボール・コメディであった。あらすじは以下のとおりである。「1950 年代の香港が舞台に、社交的な美人である葉緯芳（21 歳、女性）が、いとこで小説家の史榕生（24 歳、男性）、榕生の友人でサラリーマンの陶文炳（25 歳、男性）、緯芳の姉の葉緯苓（22 歳、女性）、考古学教授の何啓華（36 歳、男性）を巻き込んで起こす騒動を描く。小説を書くため、榕生は葉家から別荘を借りてもらった。緯芳に一目惚れした文炳は、榕生から別荘を一日だけ借りて、緯芳を「招待」する。緯芳は騙されているふりをしていたが、文炳が様々な痴態を演じた。夏になり、緯芳と文炳に惹かれている緯苓は、榕生と文炳を別荘での避暑に誘う。緯芳の父親は、会社の理事長から間もなく香港に来るという息子の世話を頼まれ準備に追われる。緯芳の父親の客として別荘に来た何啓華も、緯芳の魅力に夢中になる。文炳と啓華は、互いに緯芳は自分に気があるのだと主張して取っ組み合いを始めたが、最後に緯芳から弄ばれていたことに気づいた。実は、緯芳の意中の人は榕生であるが、榕生は緯芳が自分のタイプではないと意識した。翌朝、理事長の息子が到着した。緯芳の興味は彼に移ると思われたが、実は 10 歳すぎの男の子だった。最後、榕生が別荘を離れ、途中で緯芳が追いかけてきて後部座席に飛び乗り、笑いながら榕生の首を抱きしめる。

三　ドア ── 「見る空間」と「見えない空間」

「ルビッチ・タッチ」の特徴は以上のように論じたが、それは個別的に存在せず、お互いにうまく組み合わせられて機能している。例えば、ルビッチ映画における「ドア」の表象から、「ルビッチ・タッチ」についてさらに理解を深める。

1　ルビッチ映画における「ドア」

先行研究によれば、パラマウント撮影所の倉庫には、ルビッチのために特別に作られた数々のドアが用意されていた。例えば、「それらは顧みられぬ妻の前で閉まるドアであり、恋人を迎え入れるために開くドアであり、ふくれっ面の愛人が鍵をかけてしまうドアであり、寝取られ夫が叩き閉めるドアであった」のである[1]。これから、ルビッチ映画における「ドア」の表象について簡単に考察しよう。

まず、「ドア」は登場人物の精神状態を提示している。例えば、相手への怒りをあらわすために、ドアをバタンと閉めた。また、『極楽特急』（*Trouble in Paradise*、1932）では、主人公は誰も知らないために、こっそりドアを閉めた。『生活の設計』における同じ女を愛している二人は、敵対的な態度を示すために、各自で部屋のドアを閉めた。その後、一人は緊張の雰囲気を和らげようとして、相手のドアをあけてみた。さらに、何度もドアを閉めたり、開けたりすることは、登場人物の悩みや焦りを暗示している（例えば、『結婚哲学』）

『極楽特急』『生活の設計』『結婚哲学』における「ドア」

また、ドアは二つの空間を繋ぐことができる。つまり、ドアの通り抜けはストーリーが次の段階を生み出す繋ぎの役割を果たす展開方法の一つである。例えば、『生きるべきか死ぬべきか』では、ドアの一方は偽のゲシュタポ支部であり、エアハルト大佐（ヨーゼフの変身）はスパイと立ち回っている。それに対して、ほかの一方は劇場であり、ヨーゼフは仲間と対策について話し合っている。ヨーゼフはドアを開けたり、閉めたりする間に、二つの役が繰り返し交換しており、物語の空間もより複雑に構成されるようになった。最後に、ヨーゼフはこのドアを通り抜けてしまい、ストーリーは新たな方向に展開した。

[1] 『ルビッチ・タッチ』、348 頁。

『生きるべきか死ぬべきか』における「ドア」

さらに、ドアは空間の可能性を広げることになった。言い換えると、観客はドアの後ろに隠れている世界を発見できるようになると期待している。例えば、『ニノチカ』では、ソビエトからパリに派遣された 3 人の役人は、ブルジョア階級の享楽主義的生活によって「堕落の道」を歩んだ。しかし、映画には、彼らの酒色に溺れた生活は直接書かれておらず、食べ物を運ぶホテルマンや煙草売りの女性が部屋に入ることや、ドアの後ろから伝わって来る楽しそうな声などを通して、部屋における出来事を想像することとなった。続いて、『生きるべきか死ぬべきか』では、主人公ヨーゼフが演じる偽シレツキー教授は休憩室に入り、意外にもシレツキー教授本人の遺体を発見した。嘘がバレそうな時、ヨーゼフはポケットから付け髭を取り出した。そしてカメラは洗面台の上に置いているかみそりを撮影し、次のシーンではドアの外でエアハルト大佐たちが偽シレツキー教授を捕らえることを待っている。すべての人は、ドアの裏で何か起きたのかわからず、これから起こる出来事を考えている。

『ニノチカ』における「ドアの通り抜け」

2　ドアで構成されたシステム

ルビッチ映画における「ドア」は、「見る空間」と「見えない空間」を繋ぐと同時に、「洗練」・「スクリューボール・コメディ」などの特徴と共に、「行動ーシチュエーションー行動」（A-S-A’：action-situation-action）の新たなシステムに合致した[1]。ドゥルーズによれば、チャップリンの『巴里の女性』やルビッチの

[1] A-S-A’について、ドゥルーズは以下のように指摘した。「行動からシチュエーションへ進んで新たな行動へ向かう形式、すなわち ASA’である。この形式では、まず、行動があり、その行動が、シチュエーションを、そしてシチュエーションの一つの断片あるいはアスペクトを露呈し、これがさらに新たな行動の引き金になる。行動が無分別に前進し、そしてシチュエーションは暗黒のなかでもしくは曖昧に覆いが取

全作品などのコメディにおいて、このようなシステムが多用されている[1]。簡単に説明すれば、このシステムは常に具体的な行動から始まり、そして環境と人物の状態を表して、それと同時に、次の行動を起こさせる。このシステムが自動的に行われているため、その中に提示された状態が曖昧であるか明瞭であるか確認することができない。例えば、ドアを閉める動作から始まり、
次のドアを開ける動作まで、ドアの後ろにおける「状態」は、推測によって分かる一方で、なお迷っている可能性もあるのである。

一例を挙げると、『生活の設計』では、劇作家トムと画家ジョージは、恋敵であるジルダの夫が主催したパーティーに参加した。二人がにぎやかな会場に入った後、部屋のドアが閉じられた。続いて、争いの声や物を投げつける音が続々とドアの後ろから伝わって来た。最後、ドアが開けられ、ジルダの夫は会場の中に入り、誰も残されていない会場で、トムとジョージ二人はタバコを吸いながらおしゃべりした。その結果は最後に了解されながらも、ドアの後ろにおける「状態」は、ある意味で神秘的なプロセスと考えられている。

以上のようなドアの閉め開けによって構築された「小形式」は、中国近代コメディ映画においても活用されていた。例えば、前文で言及した中国監督桑弧はルビッチ映画におけるドアの重要性を意識し、「ルビッチはドアを使うことが好きだ。『メリィ・ウィドウ』（*The Merry Widow*、1934）、『ニノチカ』、『淑女超特急』（*That Uncertain Feeling*、1941）の中で、彼はカメラをドアの外側に固定し、ドアの内側からの音、或いは通過している人物たちを通して、部屋の中における出来事に関して観客の想像力を引き出した」と述べた[2]。

桑弧監督、張愛玲脚本の『奥様万歳』でも、ドアの使用が見られる。事業に失敗した夫唐志遠は妻のところに戻るため、情婦施咪咪に与えたブローチを取り戻すことを考えていた。しかし、怒っている施咪咪にブローチの返却が断られ、唐志遠は部屋から閉め出された。予期せず彼は廊下で施咪咪の兄に会い、自らの時計を送ることを条件として、施咪咪の兄にプローチの奪還を依頼した。施咪咪の兄はうなずいて承諾し、部屋に入った。外で待っている唐志遠は部屋から平手打ちの音や泣き声が聞こえると、同情した顔をのぞかせた。最後に、施咪咪の兄は部屋から出て、唐志遠にブローチを返した。この場面では、セリフはないが、登場人物の表情、身振りや音などからドアの後ろで起きた出来事が容易に想像できる。

られる。行動から行動へと移るなかで、シチュエーションは少しずつ出現し、変動し、最後に明らかになるか、あるいはそのミステリを保持したままであろう。」（ジル・ドゥルーズ 『シネマ１運動イメージ』、財津理、齋藤範訳、法政大学出版局、2008 年、279 頁より引用）

[1] 『シネマ１　運動イメージ』、280 頁。

[2] 桑弧「拍戯隨筆」、『光華日報』、1945 年 4 月 28 日-5 月 28 日に連載。（『桑弧導演文存』、北京大学出版社、2007 年、50-51 頁）原文は以下のとおり。「劉別謙常常喜歡利用一扇門，在《風流寡婦》《妮娜琦加》或《夫婦之道》裏，他常愛把鏡頭放在門前的固定的角度，借門内的聲音或人物的進出來使観眾想象裏面所發生的情景，這往往能收到優異的效果。」

『奥様万歳』におけるドアの外

3　小津安二郎との比較

周知のように、小津安二郎は1920年代に映画を撮影し始める時、ハリウッド映画、特にルビッチの喜劇から多くの影響を受けたのである[1]。ルビッチの『結婚哲学』を模倣した倦怠期の夫婦を描いた喜劇『結婚学入門』（1930）から、『その夜の妻』（1930）、『お嬢さん』（1930）、『淑女と髯』（1931）や『東京の合唱』（1931）、『東京の女』（1933）、『淑女は何を忘れたか』（1937）など様々な作品の中に、人物の設定と画面の構図だけではなく、カメラの動きと編集などからもルビッチと類似しているところが見られた。

佐藤忠男が指摘したように、1920年代では、移動撮影はかなり流行しており、観客の視線と統一するため、多くの映画において活用された。それに対して、ルビッチの『結婚哲学』では、移動撮影はほとんど使用せず、固定したカメラで撮影されたショットが多かった。人物がしばしば画面の右から入って左へ出て行くと同時に、観客も視線をスクリーンの右から左へ動かさなければならない。そのため、これは非常に煩わしいことと考えられている。しかし、固定撮影の利点は、画面の構図を保ちつづけることができるので、撮影された映像は常に静かな落ち着いた印象がある。また、カメラに移動がないシーンでは、登場人物の小さな動作や表情が注視されやすいのである。小津は明らかにルビッチ映画における固定撮影の巧妙さをよく理解した上で、さらに固定撮影の欠点を克服した。つまり、左右の動きをあまり撮らせず、人物は奥から手前へ、手前から奥へ移動するのである[2]。

また、注目したいのはモンタージュの使用である。『結婚哲学』の冒頭におけるドアの開閉をめぐるシーンはよく指摘されている。妻ミッツーは夫ストック教授と言い争ったため、部屋から出ていった。ドアに向かって固定されたカメラでずっと撮影している。まず、ミッツーはドアを開け、出ていき、ドアを閉めた。そして、ミッツーがフレームから立ち去った後も、カメラはドアを捉え続ける。続いてドアは再び開き、ミッツーはそこから嫌な顔を見せる。ここで

[1] 和田山滋『小津安二郎との一問一答』（『キネマ旬報』、1933年1月11日）のインタビューに、小津は最も好きな外国の監督がルビッチであると述べた。
[2] 佐藤忠男『完本小津安二郎の芸術』、朝日新聞社、2000年、239-251頁。

は、余計な行動がないので、自然な動きが表現されている。

『結婚哲学』におけるドアの開け閉め

それに対して、小津は『東京の女』[1]の冒頭では以上のシーンを模倣していた。学生の良一は、姉のちか子と 2 人で暮らしていた。ある日、良一は出かけて、また、姉の帰る時間を確認するため、彼は戻ってきた。さらに、彼は再び外出した。ドアの開け閉めの間に、ルビッチと異なり、小津は様々なクローズアップを挿入した。先行研究によれば、これらのショットのつなぎ方は、日本人の敷居空間で生じる「停滞」を表していると同時に、ある種の含意される不安性を示した[2]。

『東京の女』におけるドアの開け閉め

要するに、小津はハリウッド映画、特にルビッチを模倣するだけではなく、自らの特徴を活かした上で、ハリウッド映画に抵抗していた。しかし、当時の中国の映画人が遺した作品についていえば、ルビッチからの影響を受けながらも、小津のような独自的な表現手法はまだ見つけていなかったのである。

四　おわりに

本章では、「ルビッチ・タッチ」をめぐって、民国期の映画人に対するルビッチの影響を考察した。その結果、1920 年代に洪深が監督した作品をはじめとし

[1]『東京の女』では、原作の字幕は「エルンスト・シュワルツ」という架空の作家名を書いた。「エルンスト・シュワルツ」は、小津が尊敬しているエルンスト・ルビッチとハンス・シュワルツの名前の文字を組み合わせたものだと考えられている。また、『東京の女』における映画館シーンにおいて上映されているのは、ルビッチの作品『百万円貰ったら』（*If I Had a Million*、1932）である。

[2] 滝浪佑紀「『動き』の美学：小津安二郎に対するエルンスト・ルビッチの影響」、『表象』(7)、2013 年、172-190 頁。

て、1930・40 年代の上海喜劇を経て、特に桑弧と張愛玲が製作した『奥様万歳』さらに 1950・60 年代の香港映画にも、ルビッチとスクリューボール・コメディからの大きな影響が見られた。小津安二郎の映画に比べると、民国期の中国映画人は、スクリューボール・コメディのような「艶笑」喜劇を偏愛し、ルビッチ映画における表現手法に倣う例が少ないと考えられる。

当時の中国映画人にとって、「映画の王者」であるルビッチから受容したのは、見せることとしての映画の視覚的な効果だけではなく、見せないことによって観客の想像力を刺激することである。つまり、映像の空間を広々と使うことができるのである。残念なことに、前文で言及した 1920〜1930 年代の中国映画は、もうほとんど遺されていないが、表現論のアプローチからどのように理解すべきかについては、今後の課題として研究を続けて行く必要がある。

終章　視覚経験の再考

一　研究成果のまとめ

本論では、「見ること」「観察すること」（特に幻燈、絵画、映画）と明清以来の中国社会との関係、とりわけ近代中国文学者へ与えた影響について考察した。その結果は以下のとおりである。

まず、第一章で焦点をあてたのは、近代における光学装置と視覚理論の伝来であった。17 世紀前期において、西洋の宣教師たちは、「三稜鏡」「カメラ・オブスクラ」「幻燈機」などの光学装置を中国へもたらした。このような「珍しい慰み物」は常に上層階級に秘蔵され、「見世物」としてしか鑑賞されなかった。その中でも、望遠鏡は最も早い時期に中国の民間に導入された光学装置の一つである。アダム・シャールが書いた『遠鏡説』には、望遠鏡に関する製作方法や光学原理が詳しく紹介され、それも当時の中国の科学者に多くの影響を与えた。また、早期の明清小説の中にも望遠鏡が登場し、例えば、李漁の小説「夏宜楼」では、主人公の男性は望遠鏡によって主人公の女性の生活を覗き見していることが描写されている。その後、清代の鄭復光の『鏡鏡詮癡』では、光学装置に関して図像資料も含めた内容が豊富に見られる。当時の中国の知識人たちは、「カメラ・オブスキュラ」をはじめとする光学装置について、客観的で科学的な認識が可能だったと考えられる。視覚理論についても、同じように 17 世紀頃にケプラーとガリレオのような西洋の研究者による最新視覚理論を中国に導入したため、中国人は、徐々に視覚に関する知識体系を構築するようになった。漢訳された西洋の『遠鏡説』『泰西人身説概』で詳しく紹介されている物理学・生理学的な視覚理論は、方以智の『物理小識』において多少見られた。このように 17 世紀前半に中国へ導入された視覚理論は、これ以後、上流社会に限定して流通しただけではなく、学校教育を通して大衆へと広がった。例えば、格致書院では、実物教育を通して、生徒たちは、注意力の散漫さが抑制され、生産的・効率的な観察者になった。中国における最初の心理学著作『心霊学』を見ると、「感覚」の知識は視覚の教育において重要な役割を担っていた。また、1900 年以後、『澄衷蒙学堂字課図説』や『心理学講義』などの教科書を通じて、視覚の教育は全国へ本格的に普及した。

第二章では、視覚装置 ── 「幻燈」を取り上げ、導入の歴史、書物における幻燈イメージ、草創期の幻燈興行などの課題をそれぞれ論じた。初期の幻燈は宮廷で用いられただけではなく、宣教師が民間へ布教する際にも、重要な役割

を果たした。また、清朝の書物を見ると、18 世紀から、中国の東南部では、日本の写し絵と類似している「影燈」が流行していた。また、1847 年に刊行された鄭復光の『鏡鏡詮痴』では、「幻燈機」を模倣した「放字鏡」について言及されている。当時の中国人にとって、映画による視覚報道が発達する前は、幻燈が絵と写真の投影によってニュースと知識を伝える理想なメディアであった。さらに、「影燈」の系譜とは別に、1870 年代から「西洋影戯」（幻燈）が台頭してきて、徐々に人気のある娯楽となった。初めて幻燈を上映した中国人は顔永京であり、彼が開催した幻燈会は、当時の上海人が夢中になった。最後に幻燈は、教育だけではなく、公共施設で行った演説会においても非常に重要な役割を果たした。20 世紀初め頃の中国では、幻燈と映画に密接な関係があったことも看取できる。

第三章では、中国近代文学史における代表的な作家魯迅を取り上げ、魯迅の各活動時期の映画体験を整理した上で、彼の視覚論や「視覚体験」が魯迅文学に与えた影響などについて考察した。周知のように、魯迅は戦争の幻燈を見た後、医者になる計画を改め、国民作家への道を歩んだ。実際に彼は仙台で留学していた時、森徳座で新派劇やニュース映画を多数鑑賞した。1920 年代から、魯迅は徐々に映画が好きになり、とりわけ上海活動時期では、魯迅は毎週のように家族と都心で上映されるハリウッド映画に鑑賞した。魯迅が晩年に書いた日記・雑文では映画に関する内容が多く見られる。魯迅は、西洋の映画に夢中になっており、映画から得られる「快楽」を追求した。もう一方では、主体的な観察者としての視覚が魯迅に備わっていった。さらに、魯迅は主観的な見方で作品を生む出す文学者として活躍していた。最後に、視覚的なショックや観客の立場など映画のイメージは魯迅の記憶に保存され、文学作品にも書き込まれていることがわかった。

第四章では、葉魯論争の言説について、歴史的な経緯を念頭に置きながら葉霊鳳に対する評価に絞って議論を進め、それによって、葉霊鳳の虚像が生み出された原因を究明した。魯迅によって、「年若くみめ美しくして、歯白く唇紅くなる」という否定的な評価が与えられてから、それが葉霊鳳評価のよりどころとなった。80〜90 年代、葉霊鳳の作品が再評価され、特に性愛小説や書評などが高く評価された。しかし、人々の心には「反逆者」「売国奴」というイメージが深く残っており、このイメージは葉霊鳳研究に強い影響を及ぼした。また、本章の後半では、蕗谷虹兒・ビアズリーの受容をめぐって、葉霊鳳小説における絵画的要素に着目し、葉霊鳳の実像について考察した。葉霊鳳は蕗谷虹兒とビアズリーの作品に夢中になっていたと同時に、繊密な線描で類似している挿絵を創作し、絵画から獲得した視覚イメージを小説に導入し、幻想と愛情を込めた豊かな世界を構築した。

第五章では、『申報』に連載された『改造博士』を例に取り上げ、中国初期漫画の特徴を論じた。作品の主人公「改造博士」は身の周りの物を改造すること

が好きな人物である。しかし、「改造」の主題は、簡単に物を改作する便利さのみならず、科学技術の進展がもたらす利便性によって生じる不安という両義性がある。また、『改造博士』は一人の手による作品ではなく、共作チームによって完成されたものである。特に、小説家・映画人としての徐卓呆と密接な関係があり、1920 年代の徐卓呆の小説から生じる「機械仕掛けとしての可笑しさ」は、映画を経て最後に連環漫画へ導入されたことが分かった。

第六章では、中国漫画史においては、連載期間が最も長い連環漫画『王先生』を研究対象として、漫画の主旨や表現論の観点から、漫画における「運動性」などの問題を論じた。葉浅予は『親爺教育』から影響を受け、テクストの空間を広げ、上海へ移民した郷紳の生活を記録し、とりわけ主人公「王先生」が私的空間から公共空間へ逃走しながら、必ず原点に引き戻される残酷な運命を示した。また、連環漫画の誕生は、映画と密接な関係があることもわかってきた。『王先生』に見える人物の「動き」が、「逃走」のテーマと密接に結びつき、一般的な速度の表象だけではなく、「線」と「コマ」が活用されている。つまり「映画的手法」が導入されていることも明らかにした。

第七章では、新メディアとしての映画に夢中になっていた作家周瘦鵑に注目した。彼と映画の関係、及び映画を見た体験をもとに創作した「影戯小説」について考察し、さらに彼の小説「旁貝城之末日」とイタリア映画『ポンペイ最後の日』(1913) の関わりも論じた。周瘦鵑は中国最初の「シネフィル」の一人と言えるし、『申報』で発表した映画に関する文章は中国における最も早い専門的な映画評論と考えられている。また、映画に出会う作家周瘦鵑は、文学の特権的な地位を守る一方で、新たなメディアとしての映画に対して非常に高い関心を持ち、影戯小説という新たな小説ジャンルを作り出した。

第八章では、劉吶鷗の唯一現存する映画作品である『カメラを持ツ男』を分析した上で、この作品における「眼差し」、及びヴェルトフの受容などの問題を論じた。1933 年に制作された『カメラを持ツ男』は、劉吶鷗が欧米映画理論を研究した上で、彼自身の映画理論として結実した作品と言える。この作品では、「都市」と「女」のテーマをめぐって展開され、断片的にとらえられた都市の風景、生活における娯楽、活動、文化施設の各種を詳細に記録している。また、作品中では、被写体の見つめ返す視線により、撮影者と被写体の間に存在する「見る・見られる」の関係が逆転していることが分かった。さらに、劉吶鷗は、ジガ・ヴェルトフの映画眼理論と彼の『カメラを持った男』をよく理解した上で、自らが撮影した作品の中に、「映画眼」を取り込んだ。彼は作品の中で物語性を破棄し、芸術の純粋性を志向した。

第九章では、「ルビッチ・タッチ」、特にドアの表現という問題をめぐって、民国の映画人がルビッチの影響から、どのように彼ら独自の映画スタイルを発展させたのかを考察した。1920 年代に洪深が監督した作品をはじめをとして、1930・40 年代の上海喜劇、特に桑弧と張愛玲が製作した『奥様万歳』、さらに

1950・60 年代の香港映画にも、ルビッチとスクリューボール・コメディによる大きな影響が見られた。また、小津安二郎の映画に比べると、民国期の中国の映画人は、スクリューボール・コメディのような「艶笑」喜劇を偏愛したが、ルビッチ映画における表現手法に倣う例が多くないと分かった。

二　文学者の視覚経験

以上の内容を一言で言えば、近代中国の文学者たちは、様々な視覚装置と出会い、それから獲得した視覚経験に基づいて、文学作品を書いたり、あるいは様々な形で加工し、変形された視覚イメージを作り出した。注目したいのは、本論で取り上げた研究対象の文学者は、大体留学経験があったり（魯迅・劉吶鴎・徐卓呆）、あるいは長い間上海で暮らしており、英語を読める文学者（張愛玲・周瘦鵑・葉霊鳳）であった。一般人と比べると、このような文学者たちは、最新の視覚メディア技術に触れることができるし、すぐにそれに夢中になった。その上、上海における自由の空気を背景に、彼らの視覚経験は文学創作・映画制作に早く導入することができた。

また、前文で言及したとおり、文学者によって、視覚メディアに対する態度が異なっている。仙台時代の魯迅は視覚映像の衝撃から逃れ、文学へ回帰した。しかし、彼は 1920 年代から、視覚イメージが浸透した上海では、再び視覚の脅威と出会った。その結果、安全な「避難場所」を探せなかった魯迅は、西洋の映画に夢中になって生きることになった（第三章）。魯迅と比べると、周瘦鵑は映画が中国に導入されてから、この新たな視覚メディアと密接な関係を持っていた。残念なことに、彼が創作した「影戯小説」や劇映画などは今まで軽視されているので、今後、再検証する必要があると思われる（第七章）。劉吶鷗の例では、視覚経験は彼の作品に革新性をもたらした。彼は 1920 年から 1926 年にかけて東京に留学し、日本で純映画運動が興っていた最中に多くの高水準の外国映画を鑑賞した。上海へ渡った後、彼の日本新感覚派作品を翻訳する時、感覚を表現するための「自由直接話法」という新しい翻訳文体を創作した。そして、中国モダニズム文学において視覚性の豊かな文体が再び構築され、また「知覚の創造」を目指す映画眼理論が彼の映画に導入された（第八章）。続いて洪深・桑弧・張愛玲三人の作品には、アメリカ映画からの影響が多く見られた。評価されている作品は多いとは言えないが、彼らは独自の映像表現を追求していたことがわかった（第九章）。最後に注目したのは、絵画と文学の組み合わせである。葉霊鳳の例では、彼は 1920 年代から、上海美術専門学校で西洋画を学び、アールデコの芸術潮流からの影響を受け、特に蕗谷虹兒・ビアズリーの挿絵を好きになった。そのため、創造社が「洪水半月刊」を創刊する際には、葉霊鳳は表紙画と挿画を担当し、自身の画才によって創造社内での地位を固めることができた。その後、彼は小説家として活躍し、作品に多くの絵画要素を取り入

れた。それは単に主人公を画家に設定し、絵画における視覚イメージを導入するだけではなく、枠視（フレーム）を介入することによって、対象が文字化されて理解されると同時に再現されるのである（第四章）。伝統的な絵物語と小説から独立した新興メディア ── 連環漫画は文学と視覚が競合する過程で特別な存在である。『改造博士』における小説家と画家から構成された作者チームを見ると、文字とイメージが融合して視覚的な読みを促す理想的な創作方法であることがわかった。特に、中心メンバーとしての徐卓呆は、小説・漫画・映画の分野で活躍し、「機械仕掛けとしての可笑しさ」を様々なジャンルに活用していた（第五章）。それに対して、『王先生』の成功した要因の一つは、映画の映像手法を取り入れ、読者に「運動」の様態を感じさせるということである（第六章）。要するに、視覚経験に対する態度が異なっていながらも、その経験が個人にもたらす影響を看過することはできない。

さらに、以上の考察により、視覚と都市の間に密接な関わりがあることもわかった。本論で取り上げた研究対象はほとんど当時の上海で活躍していた文学者である。なぜなら、視覚的要素が社会生活のすみずみまで浸透していた上海のような大都市しか、文学者たちへ豊かな視覚経験をもたらすことができなかったからである。都市における視覚経験は、絵画・写真・映画のような顕在的な視覚メディアだけではなく、建築・広告・ショーウインドーなどすべての視覚的要素が存在しているものから獲得できる。また、都市における人間はしばしば「遊歩する身体」にたとえられた。「遊歩する身体」に導入された視覚経験の中には、視覚という単一の感覚のみならず、身体的な感覚、触感、聴覚、嗅覚もすべて含まれている。

三　今後の課題

序論で言及したとおり、本論のテーマ「視覚と近代中国文学者」は非常に大きなテーマである。本論では、研究対象は代表的文学者として取り上げているので、すべての論点を網羅することは難しい。例えば、劉吶鷗・葉霊鳳・徐卓呆などの作家は、海派文学における「鴛鴦蝴蝶派」「新感覚派」に属し、長い間新文学派との対立として否定的に評価された。それでは、左翼派や新文学派などの作家と視覚メディアの関係は、どのように捉えているのか。先行研究によれば、左翼派の代表作家としての丁玲は、1927 年に創作した出世作『夢珂』の中に、「絵画」と「映画」の要素を導入し、「視覚的なコンテクスト」の構造を使用した[1]。他の例としては、農村を描いた作品で知られる趙樹理が挙げられる。彼が 1930 年代に西北電影公司が製作した映画『千秋万歳』『无限生涯』に俳優

[1] 羅崗「視覚『互文』、身体想象和凝視的政治 ── 丁玲的『梦珂』与后五四的都市図景」、『華東師範大学学報』、2005 年第 5 期、36–43 頁。

として登場した経験は、小説創作に少なからず影響を与えたと考えられている。また、「人民芸術家」と呼ばれた小説家老舎は、1930 年代に「トーキー映画」（「有声電影」）という短編小説を創作した。他にも様々な例が挙げられるが、今後とも、視覚のアプローチから、本論で取り上げなかった作家やその作品について検証し、「視覚と近代中国文学者」に関する研究のさらなる発展を目指し、研究し続けていきたい。

また、本論では幻燈・絵画・映画の三つの視覚メディアしか考察しなかった。周知のように、「写真」も視覚の近代化を形成するプロセスで重要な役割を果たした。本論のテーマに関して、新文化運動の先駆者で詩人・言語学者として活躍した劉半農は、実際に当時の有名な写真家である。彼が書いた『半農談影』は、中国においては初期の映画理論書の一つである。しかし、写真と彼の創作について考察はまだなされていない。それに対して、「魯迅と写真」に関する先行研究は若干見られる[1]。その内容は、「魯迅の写真」や「魯迅雑文における写真論」を中心に論じた文章が多く、魯迅文学と写真の関係に関する考察は十分とは言えない。したがって、視覚メディアの範囲を広げ、視覚理論に関する理解をさらに深めることが必要であろう。

[1] 例えば、黄喬生の論文「『開麦拉』之前的魯迅 ── 魯迅照片面面観」（『魯迅研究月刊』、2009 年第 12 号、40-54 頁）や朱崇科の論文「照相及 1927 广州魯迅的定格」（『南方文壇』2010 年第 5 号、2010 年、80-85 頁）が挙げられる。

参考文献

日本語文献（五十音順）

日本語 ·著作

R・D・オールティック著　『ロンドンの見世物』(1-3)、浜名恵美[ほか]訳、国書刊行会、1989-1990 年。

アンドレ・バザン著　『映画とは何か』、野崎歓[ほか]訳、岩波書店、2015 年。

アンリ・ベルクソン著　『笑い』、合田正人・平賀裕貴訳、筑摩書房、2016 年。

阿部兼也著 『魯迅の仙台時代 : 魯迅の日本留学の研究』、東北大学出版会、1999 年。

岩本憲児著　『幻燈の世紀 ── 映画前夜の視覚文化史』、森話社、2002 年。

今村昌平[ほか]編 『日本映画の誕生』(講座日本映画１)、岩波書店、1985 年。

飯島正著　『イタリア映画史』、白水社、1953 年。

ヴァルター・ベンヤミン著　『図説写真小史』、久保哲司編訳、筑摩書房、1998 年。

ヴァルター・ベンヤミン著　『複製技術時代の芸術』、晶文社、1999 年。

上田学著　『日本映画草創期の興行と観客 : 東京と京都を中心に』、早稲田大学出版部、2012 年。

オーブリー・ビアズリー著　『ビアズリーのイラストレーション』、岩崎美術社、1970 年。

大久保遼著　『映像のアルケオロジー ： 視覚理論・光学メディア・映像文化』、青弓社、2015 年。

大橋毅彦[ほか]編 『上海租界の劇場文化 混淆・雑居する多言語空間』(アジア遊学 183)、勉誠出版、2015 年。

大林信治・山中浩司編　『視覚と近代 ： 観察空間の形成と変容』、名古屋大学出版会、1999 年。

尾崎秀樹著　『魯迅との対話』、勁草書房、1969 年。

加藤幹郎著 『映画ジャンル論 ── ハリウッド的快楽のスタイル』、平凡社、1996 年。

加藤幹郎著　『映画館と観客の文化史』、中央公論新社、2006 年。

河村錠一郎著　『ビアズリーと世紀末』、青土社、1991 年。
菊池寛著　『菊池寛全集』、高松市菊池寛記念館/文芸春秋、1996 年。
北岡正子著 『魯迅日本という異文化のなかで：弘文学院入学から「退学」事件まで』、関西大学出版部、2001 年。
桑島道夫［ほか］著　『上海モダン』（アジア遊学 62）、勉誠出版、2004 年。
佐藤忠男、刈間文俊著 『上海キネマポート: 甦る中国映画』、凱風社、1985 年。
佐藤忠男著　『日本映画史』、岩波書店、2006 年。
佐藤忠男著　『完本小津安二郎の芸術』、朝日新聞社、2000 年。
施蟄存著　『砂の上の足跡：或る中国モダニズム作家の回想』、青野繁治訳、大阪外国語大学学術出版委員会、1999 年。
式場隆三郎著　『ビアズレイの生涯と芸術』、建設社、1948 年。
邵迎建著　『伝奇文学と流言人生：一九四〇年代上海・張愛玲の文学』、御茶の水書房、2002 年。
C・W・ツェーラム著　『映画の考古学』、月尾嘉男訳、フィルムアート社、1977 年。
ジャクリーヌ・ベルント編　『マンガにおけるオルタナティブの多面性』、京都精華大学国際マンガ研究センター、2015 年。
ジャン・ピエロ・ブルネッタ著　『イタリア映画史入門 ：1905-2003』、川本英明訳、鳥影社、2008 年。
ジャン・ピエロ・ブルネッタ著　『ヨーロッパ視覚文化史』、川本英明訳、東洋書林、2010 年。
ジョゼフ・ニーダム著 『物理学』（『中国の科学と文明』第 7 巻）、橋本万平［ほか］訳、思索社、1977 年。
ジョナサン・クレーリー著　『観察者の系譜』、遠藤知巳訳、以文社、2005 年。
ジョナサン・クレーリー著 『知覚の宙吊り ── 注意、スペクタクル、近代文化』、岡田温司［ほか］訳、平凡社、2005 年。
ジョルジュ・サドゥール著　『フランス映画の行方 1909-1914』（『世界映画全史』5）、 丸尾定［ほか］訳、国書刊行会、1995 年。
ジョルジュ・サドゥール著 『映画の発明：諸器械の発明 1832-1895：プラトーからリュミエールへ』（『世界映画全史』第 1 巻）、村山匡一郎［ほか］訳、国書刊行会、1992 年。
ジョン・A・ウォーカー/サラ・チャップリン著 『ヴィジュアル・カルチャー入門―美術史を超えるための方法論』、岸文和［ほか］訳、晃洋書房、2001 年。
ジル・ドゥルーズ著　『シネマ 1　運動イメージ』、財津理・齋藤範訳、法政大学出版局、2008 年。

城山拓也著 『中国モダニズム文学の世界 ── 一九二〇、三〇年代上海のリアリティ』、勉誠出版、2014 年。
清水勲著 『マンガ誕生』、吉川弘文館、1999 年。
清水勲著 『四コマ漫画:北斎から「萌え」まで』、岩波書店、2009 年。
スヴェトラーナ・アルパース著 『描写の芸術 ── 一七世紀のオランダ絵画』、幸福輝訳、ありな書房、1993 年。
鈴木将久著 『上海モダニズム』、東方書店、2012 年。
仙台における魯迅の記録を調べる会編 『仙台における魯迅の記録を調べる』、平凡社、1978 年。
錢曉波著 『日本と中国の新感覚派文学に関する比較研究 : ポール・モーラン、横光利一、劉吶鷗、穆時英を中心に』、上海交通大学出版社、2013 年。
瀧本弘之・戦暁梅編 『近代中国美術の胎動』(アジア遊学 168)、勉誠出版、2013 年。
瀧本弘之編 『民国期美術へのまなざし』(アジア遊学 146)、勉誠出版、2011 年。
多木浩二著 『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』、岩波書店、2000 年。
竹内好著 『竹内好全集』、筑摩書房、1982 年。
田中純一郎著 『日本映画発達史』、中央公論社、1957 年。
ダイ・ヴォーン[ほか]著 『アンチ・スペクタクル : 沸騰する映像文化の考古学』、長谷正人・中村秀之編訳、東京大学出版会、2003 年。
手代木有児著 『清末中国の西洋体験と文明観』、汲古書院、2013 年。
十重田裕一編 『横断する映画と文学』、森話社、2011 年。
程季華主編 『中国映画史』、森川和代編訳、平凡社、1987 年。
夏目房之介著 『マンガはなぜ面白いのか : その表現と文法』、日本放送出版協会、1997 年。
中川成美著 『モダニティの想像力 ── 文学と視覚性』、新曜社、2009 年。
中野美代子・武田雅哉編訳 『世紀末中国のかわら版 : 絵入新聞『点石斎画報』の世界』、中央公論新社、1999 年。
西槇偉著 『中国文人画家の近代 : 豊子愷の西洋美術受容と日本』、思文閣出版、2005 年。
ネーヤ・ゾールカヤ著 『ソヴェート映画史 七つの時代』、扇千恵訳、ロシア映画社、2001 年。
濱田麻矢[ほか]編 『漂泊の叙事 一九四〇年代東アジアにおける分裂と接触』、勉誠出版、2015 年。

ハーマン・G・ワインバーグ著 『ルビッチ・タッチ』、宮本高晴訳、国書刊行会、2015 年。
パスカル・ボニゼール著 『歪形するフレーム』、梅本洋一訳、勁草書房、1999 年。
パノフスキー著 『「象徴（シンボル）形式」としての遠近法』、木田元監訳、筑摩書房、2009 年。
ハル・フォスター編 『視覚論』、榑沼範久訳、平凡社ライブラリー、2007 年。
長谷正人著 『映画というテクノロジー経験』、青弓社、2010 年。
畢克官著 『中国漫画史話』、落合茂訳、筑摩書房、1984 年。
「藤野先生と魯迅」刊行委員会編 『藤野先生と魯迅：惜別百年』、東北大学出版会、2007 年。
藤井省三著 『中国語圏文学史』、東京大学出版社、2011 年。
藤井省三著 『魯迅事典』、三省堂、2002 年。
蕗谷虹児著 『蕗谷虹児』、河出書房新社、2007 年。
蕗谷虹児著・蕗谷龍生編 『蕗谷虹児の世界 ── ベトエイユの風景』、彌生書房、1992 年。
ベベラ・バラージュ著 『視覚的人間 ： 映画のドラマツルギー』、佐々木基一, 高村宏訳、岩波書店、1986 年。
ポール・ローサ[ほか]著 『ドキュメンタリィ映画』、厚木たか訳、未来社、1995 年。
マッテーオ・リッチ著 『中国キリスト教布教史 1』、川名公平・矢沢利彦訳、岩波書店、1982 年。
マテイ・カリネスク著 『モダンの五つの顔』、富山英俊訳、せりか書房、1995 年。
マルティン・ハイデッガー著 『世界像の時代』、桑木務訳、理想社、1962 年。
松浦寿輝著 『表象と倒錯：エティエンヌ＝ジュール・マレー』、筑摩書房、2001 年。
三澤真美恵著 『「帝国」と「祖国」のはざま ── 植民地期台湾映画人の交渉と越境』、岩波書店、2010 年。
水谷真紀編 『少女』（コレクション・モダン都市文化：46）、ゆまに書房、2009 年。
三輪健太朗著『マンガと映画 ： コマと時間の理論』、NTT 出版、2014 年。
山本喜久男著 『日本映画における外国映画の影響』、早稲田大学出版部、1983 年。
山本澄子著 『中国キリスト教史研究』、山川出版社、2006 年。

藪内清訳注　『墨子』、平凡社、1996 年。
藪内清著　『中国古代の科学』、講談社、2004 年。
吉見俊哉著　『博覧会の政治学 ── まなざしの近代』、中央公論社、1992 年。
吉見俊哉編　『カルチュラル・スタディーズ』、講談社、2001 年。
吉村和真編　『マンガの教科：マンガの歴史がわかる 60 話』、臨川書店、2008 年。
梁啓超著　『清代学術概論 ── 中国のルネッサンス』、小野和子訳注、平凡社、1974 年。
劉文兵著　『映画のなかの上海：表象としての都市・女性・プロパガンダ』、慶應義塾大学出版会、2004 年。
レイ・チョウ著　『プリミティヴへの情熱』、本橋哲也・吉原ゆかり訳、青土社、1999 年。
ロバート・K.G.テンプル著　『図説中国の科学と文明』、牛山輝代監訳、河出書房新社、1992 年。
魯迅著　『魯迅全集』、相浦杲[ほか]編訳、学習研究社、1984 年-1986 年。
早稲田大学坪内博士記念演劇博物館[ほか]編　『幻燈スライドの博物誌 ： プロジェクション・メディアの考古学』、青弓社、2015 年。

日本語・論文

井上薫　「『猥雑』なる上海漫画界：赤裸々な男と女の交差点」、『アジア遊学』（62）、勉誠出版、2004 年、50-61 頁。
井上薫　「『上海漫画』における C.H.シュトラッツの受容 ── ドイツ裸体主義運動と『世界人體之比較』」、『中国研究月報』57(9)、2003 年、1-20 頁。
井上薫　「『上海漫画』にみる自己植民地化と『他者』 ── 『世界人體之比較』を中心に」、『現代中国』(76)、2002 年、42-59 頁。
池田智恵「『黒幕』に挑む探偵と怪盗-中国近代探偵小説における本土化の一側面」、『東アジア文化交渉研究』(5)、2012 年、225-237 頁。
猪俣庄八　「魯迅傳覚書 ── 日本留学時代を中心として」、『北海道大学文学部紀要』、第 6 号、1957 年、139-174 頁。
飯岡詩朗 「ハリウッド探検/冒険映画のイデオロギー的変容『類猿人ターザン』の〈アフリカ〉」、『人文科学論集 文化コミュニケーション学科編』(40)、 2006 年３月、111-127 頁。
遠藤知巳・伊藤守 「『観察者の系譜』再考」、『マス・コミュニケーション研究』(56)、2000 年、262-264 頁。
小川利康　「周氏兄弟における『江戸』と『東京』」、『文化論集』第 48・49 合

併号、2016 年 9 月、45-71 頁。
尾崎秀樹 「現代挿絵考-6-蕗谷虹児」、『季刊みづゑ』(947)、1988 年、120-130 頁。
河本美紀 「張愛玲の映画評論及び散文から見るアメリカ・中国・日本映画」、『えくす・おりえんて』(14)、2007 年、189-215 頁。
河本美紀 「『スクリューボール・コメディ』としての『情場如戦場』 ── 張愛玲の映画脚本」、『野草』(77)、2006 年、1-17 頁。
神谷まり子 「論張愛玲與上海近現代通俗文學 ： 平襟亞、周瘦鵑、朱瘦菊與社會小説」、『國士舘大學教養論集』(72)、2012 年、21-33 頁。
木全公彦・上島春彦[ほか] 「ルビッチの 100 年」、『キネマ旬報』(1096)、1992 年 12 月、105-113 頁。
黄克武 「書評 Lydia H.Liu ,*Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity-China, 1900-1937*」、中里見敬訳、『言語科学』(38)、2003 年、141-152 頁。
子安加余子 「書評 レイ チョウ(周蕾)著 田村加代子訳『女性と中国のモダニティ』」、『ジェンダー研究』(7)、2004 年、119-125 頁。
児玉斉二 「『奚般氏心理学』の研究 (1)」、『日本大学人文科学研究所研究紀要』(26)、1982 年、97-114 頁。
児玉斉二 「『奚般氏心理学』の研究 (2)」、日本大学人文科学研究所研究紀要(31)、1985 年、174-198 頁。
児玉斉二 「奚般氏心理学の研究 (3)：心理学を中国に初めて紹介した顔永京牧師」、『日本大学人文科学研究所研究紀要』(37)、1989 年、225-246 頁。
坂出祥伸 「清末における科学教育 ── 上海・格致書院の場合」、『関西大学文学論集』32(3)、1983 年、1-33 頁。
斎藤敏康 「蘇る漂泊のモダニスト ── 『劉吶鴎全集』(全 5 巻)を評す」、『立命館経済学』52(5)、2003 年、397-426 頁。
斎藤敏康 「舞(ダンス)王・劉吶鴎の恋 ── 公表された 1927 年の『日記』から」、『アジア遊学』(62)、2004 年、66-75 頁。
城山拓也 「葉浅予『細叙滄桑記流年』」、『中国文芸研究会会報』、第 396 号、2014 年。
白井啓介 「張愛玲の映画シナリオ ── 『不了情』と『太太萬歳』」、『中国文化』(60)、2002、46-59 頁。
菅原慶乃「民国期上海の映画館について ── 国産映画上映館の誕生と映画館の経営状況を中心に」、『野草』(81)、2008、94-111 頁。
菅野幸恵 「明治・大正期の日本における西洋の心理学の受容と展開」、『青山学

院女子短期大学総合文化研究所年報』(15)、2007 年、53-66 頁。
滝浪佑紀 「『動き』の美学 ： 小津安二郎に対するエルンスト・ルビッチの影響」、『表象』(7)、2013 年、172-190 頁。
谷口知子 「『望遠鏡』の語誌について」、『或問』第 1 号、2000 年、17-34 頁。
田村容子 「『鴛鴦蝴蝶派』と上海の劇場空間―『先施楽園日報』に見る共同体の変容」、『饕餮』(18)、2010 年、7-38 頁。
田中純 「書評 近代性への漸近線、その行方 ジョナサン・クレーリー『知覚の宙吊り』『観察者の系譜』」、『未来』 (472)、2006 年、33-37 頁。
張新民 「劉吶鴎の『永遠的微笑』について」、『人文研究』54(4)、2002 年、35-55 頁。
張新民 「劉吶鴎の映画芸術論について」、『人文研究』52(4)、2000 年、433-454 頁。
張新民 「劉吶鴎の『都市風景線』について」、『人文研究』56、2005 年、91-108 頁。
テリー・キャッスル 「ファンタスマゴリア　幽霊テクノロジーと近代的夢想の隠喩学」、『幻想文学』37 号、高山広訳、1993 年、5-43 頁。
陶恵寧 「『重訂解体新書』所引の中国書籍の研究 ── 『医学原始』と『物理小識』について」、『日本医史学雑誌』48(2)、2002 年、155-174 頁。
鄧健吾「内山嘉吉・奈良和夫著『魯迅と木刻』を読んで」、『中国研究月報』、1981 年 10 月号、57-59 頁。
丹羽香 「服部宇之吉と中国：近代日本文学の中国観への影響として」、『中央学院大学人間・自然論叢』(19)、2004 年、125-138 頁。
濱田麻矢 「紹介 レオ・オウファン・リー著『シャンハイモダン 中国における新しい都市文化の開花 1930-1945』」、『未名』(18)、167-180、2000 頁。
藤井省三 「太宰治の『惜別』と竹内好の『魯迅』」、『国文学 解釈と教材の研究』(47)、2002 年, 56-65 頁。
藤井省三 「魯迅輯印〈蕗谷虹兒画選〉と葉霊鳳 ── 『純真』の意味するもの」、『猫頭鷹 ── 近代中国の思想と文学』創刊号、1983 年、58-77 頁。
星野幸代 「魯迅『「ビアズリー画選」小序』の成立 ── シモンズ、ジャクソンの影響を中心に」、『比較文学』(51)、2008 年、65-78 頁。
三澤真美恵 「『孤島』上海映画工作の一側面 ── ある台湾人『対日協力者』の足跡から」、『アジア遊学』(54)、2003 年 8 月、132-141 頁。
三澤真美恵 「暗殺された映画人、劉吶鴎の足跡：1932-1937 年 ──「国民国家」の論理を越える価値創造を求めて」、『演劇研究センター紀要 Ⅳ』、2005 年 1 月、111-123 頁。

三澤真美恵　「抗戦勃発後の劉吶鴎の映画活動」、『劉吶鴎国際検討会論文集』、国立台湾文学館、2005 年、365-404 頁。
持田辰郎　「アルハゼンとケプラーにおける視覚像」、『名古屋学院大学論集　人文・自然科学篇』45（2）、2009 年、9-22 頁。
湯山トミ子　「“ノスタルジーとモダニティ”抒情画家蕗谷虹児との語らい」、『成蹊法学』第 67 巻、2008 年 3 月、239-288 頁。
横川眞顯　「中国映画史 I：中国の映画草創期」、『日本大学芸術学部紀要』(35)、2001 年、5-14 頁。
吉田富夫　「周樹人の選択：〈幻燈事件〉前後」、『佛教大学総合研究所紀要』、1995（１）、139-158 頁。
渡辺襄　「魯迅の「露探」幻燈事件 ── その事実とフィクション性をさぐる」、『中国研究』、1984 年 6 月号、1984 年、17-33 頁。

中国語文献（ピンイン順）

中国語 •著作

畢克官・黄遠林著　『中国漫画史』、文化藝術出版社、1986 年。
畢克官編　『王先生和小陳』、人民美術出版社、1986 年。
陳建華著　『古今与跨界 ── 中国文学文化研究』、復旦大学出版社、2013 年。
陳建華著　『从革命到共和 ── 清末至民国時期文学、電影与文化的転型』、广西師範大学出版社、2009 年。
陳平原・夏曉虹編注『図像晩清：点石斎画報』、百花文芸出版社、2001 年。
陳子善編　『私語張愛玲』、浙江文芸出版社、1995 年。
陳数萍　『北新書局与中国現代文学』、上海三聯書店、2008 年。
程季華編　『中国電影発展史』、中国電影出版社、1981 年。
徳貞著　『脱影奇觀』、出版者不明、1873 年。
方寛烈編　『鳳兮鳳兮葉霊鳳』、福建教育出版社、2013 年、
方寛烈編　『葉霊鳳作品評論集』、香港文学評論出版社、2011 年。
庸非編　『中国当代漫画家辞典』、浙江人民出版社、1997 年。
范伯群主編　『周瘦鵑文集』、文匯出版社、2015 年。
范伯群編　『鴛鴦蝴蝶派文学資料』、福建人民出版社、1984 年。
甘険峰著　『中国漫画史』、山東画報出版社、2008 年。
顧禄著　『桐橋倚棹録』、王稼句點校、上海古籍出版社、2008 年。
高晞著『徳貞伝 ── 一个英国伝教士与晩清医学近代化』、復旦大学出版社、2009

年。
Henri Bergson 著 『笑之哲学』、張聞天譯、商務印書館、1922 年。
黄興涛・王国栄編 『明清之際西学文本』(第三册)、中華書局、2013 年。
賈植芳・銭谷融編 『葉霊鳳小説全編』(上・下)、学林出版社、1997 年。
柯律格 『明代的図像与視覚性』、黄曉鵑訳、北京大学出版社、2011 年。
劉禾著『跨語際実践 ── 文学、民族文化与被譯介的現代性(中国 1900-1937)』、宋偉杰訳、生活· 讀書· 新知三聯書店、2008 年。
劉小磊著 『中国早期沪外地区電影業的形成』、中国電影出版社、2009 年。
酈蘇元、胡菊彬著 『中国無声電影史』、中国電影出版社、1996 年。
『禮拝六』(影印版)、江蘇广陵古籍刻印社、1987 年。
江玉祥著 『中国影戯与民俗』、四川人民出版社、2015 年。
羅織著 『方以智評傳』、南京大学出版社、1998 年。
羅崗・顧錚主編 『視覚文化読本』、廣西師範大学出版社、2003 年。
頼詒恩著 『耶穌會士在中國』、陶為翼訳、光啓文化事業、2007 年。
利瑪竇著 『利瑪竇中国札記』、何高済等訳、中華書局、1983 年。
李欧梵著 『上海摩登 ── 一種新都市文化在中国 1930-1945』、毛尖訳、北京大学出版社、2001 年。
李欧梵著『中国現代作家的浪漫一代』、王志宏[ほか]訳、新星出版社、2005 年。
李欧梵著 『鉄屋中的吶喊』、尹慧珉訳、河北教育出版社、2002 年。
李建国[ほか]編 『杭州市電影志』、杭州出版社、1997 年。
李広宇著 『葉霊鳳伝』、河北教育出版社、2003 年。
李今著 『海派小説与現代都市文化』、 安徽教育出版社、2001 年。
李今著 『海派小説論』、秀威資訊科技、2005 年。
李斗著 『揚州畫舫録』、汪北平・涂雨公點校、中華書局、1960 年。
李道新著 『中国電影批评史』、中国電影出版社、2002 年。
李躍忠編 『中国影戯与民俗』、大象出版社、2010 年。
劉志琴主編 『近代中国社会文化変遷録』(第 1 巻)、浙江人民出版社、1998 年。
劉思平・形祖文編 『魯迅与電影』、中国電影出版社、1981 年。
劉祥安編校 『滑稽名家東方卓別林徐卓呆』、南京出版社、1994 年。
劉吶鷗著 『劉吶鷗全集・増補集』、国立台湾文学館、2010 年。
劉吶鷗著 『劉吶鷗全集』、台南県文化局、2001 年。
梁啓超著 『清代学術概論』、上海古籍出版社、1998 年。
魯迅著 『魯迅全集』、人民文学出版社、2005年。

魯迅博物館[ほか]編　『魯迅回憶録』、北京出版社、1999 年。
魯迅博物館等編　『魯迅回憶録』、上海文芸出版社、1999 年。
黄可著　『漫話海派漫画』、文匯出版社、2015 年。
茅盾著　『茅盾全集』、人民文学出版社、1991 年。
馬伯英[ほか]著　『中外医学文化交流史 ── 中外医学跨文化傳通』、文匯出版社、1993 年。
孟慶江[ほか]編　『論葉浅予』、中国文聯出版公司、2007 年。
孟固著　『北京電影百年』、中国档案出版社、2008 年。
麥荔紅著　『図説中国連環画』、嶺南美術出版社、2006 年。
盤剣著　『選択、互動与整合 ── 海派文化語境中的電影及其与文学的関係』、浙江大学出版社、2006 年。
彭小妍著　『浪蕩子美學與跨文化現代性 ── 一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者』、聯經出版事業公司、2012 年。
潘耀昌著　『中国近現代美術史』、百家出版社、2004 年。
銭理群[ほか]著　『中国現代文学三十年』、上海文芸出版社、1987 年。
銭理群[ほか]編　『中国現代文学三十年』、北京大学出版社、1998年。
銭理群・温儒敏・呉福輝著『中国現代文学三十年』(修訂版)、北京大学出版社、1998 年。
銭理群著　『魯迅作品十五講』、北京大学出版社、2003年。
芮和師・范伯群・鄭学弢編　『中国文学史資料全編　現代巻　鴛鴦蝴蝶派文学資料』、知識産権出版社、2010 年。
『上海漫画』(影印本・全 2 冊)、上海書店出版社、1996 年。
『申報』(影印版)、台湾学生書房、1965 年。
『申報』(影印本)、上海書店、1983-1987 年。
桑弧著　『桑弧導演文存』、北京大学出版社、2007 年
施蟄存著　『施蟄存全集』、華東師範大学出版社、2011 年。
孫紹誼著　『想象的城市 ── 文学、電影和視覚上海（1927-1937)』、復旦大学出版社、2009 年。
沈从文著　『沈从文全集』、北岳文芸出版社、2002 年。
田漢著　『田漢文集』、中国戯劇出版社、1987 年。
田静清編　『北京電影業史迹』(上 1900-1949)、1990 年。
湯哲聲著　『中国現代滑稽文学史略』、文津出版社、1992 年。
呉成平編　『上海名人辞典』、上海辞書出版社、2001 年。
王絵林・朱漢国編　『中国報刊辞典』(1915-1949)、書海出版社、1992 年。

王爾敏著　『上海格致書院志略』、香港中文大学出版社、1980 年。
王徳威著　『想像中国的方法』、三聯書店、1998 年。
王徳威著　『被圧抑的現代性』、宋偉杰訳、北京大学出版社、2005 年。
武徳運編　『外国友人憶魯迅』、北京図書館出版社、1998 年。
汪暉著　『反抗絶望 ── 魯迅及其文学世界』、河北教育出版社、2000 年。
韋明鏵著　『風从四方来 ── 揚州対外交往史』、東南大学出版社、2014 年。
魏紹昌著　『我看鴛鴦蝴蝶派』、上海世紀出版股份有限公司、2015 年。
魏紹昌編　『鴛鴦蝴蝶派研究資料』、上海文芸出版社、1962 年。
許広平著　『欣慰的記念』、人民文学出版社、1959 年。
許広平著　『広平憶魯迅』、广東人民出版社、1979 年。
許寿裳編　『亡友魯迅印象記』、人民文学出版社、1977 年。
許秦蓁著　『摩登・上海・新感覚 ── 劉吶鷗(1905-1940)』、秀威資訊科技、2008 年。
熊月之著　『西学東漸与晩清社会』、上海人民出版社、1994 年。
徐海松著　『清初士人与西学』、東方出版社、2000 年。
徐浚西主編　『海上文学百家文庫 19-陸士諤、徐卓呆巻』、上海文芸出版社、2010 年。
一可[ほか]編著　『小人書的歴史 ── 漫談中国連環画百年興衰』、重慶出版社、2008 年。
顔惠慶著　『顔惠慶自傳』、呉建雍訳、商務印書館、2003 年。
余三楽著　『早期西方傳教士与北京』、北京出版社、2001 年。
楊鑫輝編　『心理学通史』(第二巻　中国近現代心理学史)、山東教育出版社、1999 年。
楊義[ほか]著　『中国新文学図誌』、人民出版社、1998 年。
楊義著　『中国現代小説史』、人民文学出版社、1986 年。
葉浅予著　『王先生与小陳 (1-5)』、中国連環画出版社、1997-1998 年。
葉浅予著　『細叙滄桑記流年』、江蘇文芸出版社、2012 年。
葉霊鳳著　『読書随筆』(1-3)、生活･読書・新知三聯書店、1988 年。
葉霊鳳著　『愛的講座』、中国文聯出版公司、1989 年。
葉霊鳳著　『書淫艶异録』(甲乙)、福建教育出版社、2013 年。
姚玳玫著　『文化演繹中的図像 ── 中国近現代文学・美術个案解読』、广東人民出版社、2010 年。
朱維錚編　『利瑪竇中文著譯集』、復旦大学出版社、2007 年。
朱寿桐主編　『中国現代主義文学史』、江蘇教育出版社、1998 年。

朱棟霖[ほか]編 『中国現代文学史（1917-1997）・上』、高等教育出版社、1999年。
周作人著 『周作人散文全集』、鐘叔河編、廣西師範大学出版社、2009年。
周蕾著 『婦女与中国現代性 ── 西方与東方之間的閲讀政治』、蔡青松訳、上海三聯書店、2008年。
中国電影資料館編 『中国无声電影』、中国電影出版社、1996年。
張英進 『中国現代文学与電影中的城市』、江蘇人民出版社、2007年。
張英進著 『中国現代文学与電影中的城市』、秦立彦訳、江蘇人民出版社、2007年。
張子静著 『我的姊姊張愛玲』、学林出版社、1997年。
鄭伯奇編選 『中国新文学大系・小説三集』(影印本)、上海文芸出版社、1981年。
鄭復光 『鏡鏡詮痴訳注』、李磊訳注、上海古籍出版社、2015年。
鄭復光 『鏡鏡詮癡』、王雲五編、『叢書集成初編』、商務印書館、1936年。

中国語 論文

歩武塵 「高寿漫画家季小波」、『蘇州雑誌』、2002年2期。
包立民 「葉浅予与魯少飛」（下）、『美術之友』、1994年4期、34-37頁。
包立民 「葉浅予与魯少飛」（上）、『美術之友』、1994年2期、22-25頁。
陳慧宏 「耶穌會傳教士利瑪竇時代的視覺物像及傳播網絡」、『新史学』、21巻3期、2010年9月、55-123頁。
陳建華 「周瘦鵑、茅盾与20年代初新旧文学論戦（下）」、『上海文化』、2014年03期、38-55頁。
陳建華 「周瘦鵑、茅盾与20年代初新旧文学論戦（上）」、『上海文化』、2013年11期、33-46頁。
陳建華 「周瘦鵑、茅盾与20年代初新旧文学論戦（中）」、『上海文化』、2014年01期、47-60頁。
陳建華 「文人从影 ── 周瘦鵑与中国早期電影」、『電影芸術』、2012年第1期、131-137頁。
陳建華 「周瘦鵑『影戯小説』与民国初期文学新景観」、『中国現代文学研究叢刊』、2014年第2期、19-32頁。
陳剛 「陸潔 ── 早期中国電影的『多面手』」、『電影芸術』、2008年第4期、79-85頁。
陳凌虹 「徐卓呆留日経歴及早期創作活動考」、『中国現代文学研究叢刊』、2016年第11期、60-69頁。

程季華 「蘇聯電影早期在中国放映史実及其他」、『中国電影』、1957 年第 11-12 期。
戴念祖 「明清之際望遠鏡在中国的傳播及制造」、『燕京学報』第 9 輯、2000 年、123-150 頁。
段海龍・馮立昇 「幻灯技術的傳入与相关知識在清代的傳播」、『内蒙古師範大学学報』、第 42 巻第 6 期、2013 年 11 月、697-702 頁。
董炳月 「『仙台神話』的背面」、『魯迅研究月刊』、2002 年第 10 期、54-59 頁。
方豪 「望遠鏡傳入中国考」、『中外文化交通史論叢』第 1 輯、独立出版社、1944 年、44-58 頁。
范伯群 「周瘦鵑論」、『中山大学学報』、2010 年第 4 期、36-52 頁。
范伯群・周全 「周瘦鵑年譜」、『新文学史料』、2011 年第 1 期、167-199 頁。
郭詩咏 「持撮影机的人 ── 試論劉呐鴎的記録片」、『文学世紀』第 2 巻第 7 期、2002 年 7 月、26-32 頁。
高遠東 「『仙台経験』与『弃医从文』 ── 対竹内好曲解魯迅文学発生原因的一点分析」、『魯迅研究月刊』、2007 年第 4 期、22-28 頁。
郝秉鍵 「上海格致書院及其教育創新」、『清史研究』、2013 年 8 月、85-96 頁。
黄喬生、「『開麦拉』之前的魯迅 ── 魯迅照片面面観」、『魯迅研究月刊』2009 年第 12 号、40-54 頁。
黄德泉 「電影初到上海考」、『電影芸術』、2007 年第 3 期、102-109 頁。
黄德泉 「『電影』古今詞義考」、『当代電影』、2009 年第 6 期、59-64 頁。
胡文谦 「中国早期滑稽片与美国启斯東（Keystone）打鬧劇」、『首都师范大学学报』、2013 年第 2 期、111-120 頁。
洪性烈 「『泰西人身説概』底本問題初探」、『中国科技史雑誌』、第 34 巻第 2 期、2013 年、143-158 頁。
唐宏峰 「幻灯与電影的辯證 ── 一種電影考古学的研究」、『上海大学学報』第 33 巻第 2 期、2016 年 3 月、40-60 頁。
唐宏峰 「從幻燈到電影：視覺現代性的脈絡」、『傳播與社會學刊』、第 35 期、2016 年、185-213 頁。
鄺可怡 「上海跟香港的『対立』 ── 読『時代姑娘』、『傾城之恋』和『香港情与愛』」、『中国現代文学研究叢刊』、2007 年第 4 期、236-259 頁。
酈蘇元 「『影戯学』研究」、『当代電影』、1995 年第 6 期、29-35 頁。
酈蘇元 「審美観照与現代眼光 ── 劉呐鴎的電影論」、『当代電影』、2006 年第 2 期、62-65 頁。
羅崗 「視覚『互文』、身体想象和凝視的政治 ── 丁玲的『梦珂』与后五四的都市図景」、『華東師範大学学報』、2005 年第 5 期、36-43 頁。

羅崗 「『主奴結構』与『底層』発声 ── 從保羅・弗萊雷到魯迅」、『当代作家評論』、2004 年第 5 期、117-130 頁。

李今 「従『硬性電影』和『軟性電影』之争看新感覚派的文芸観」、『中国現代文学研究叢刊』、1998 年第 3 期、141-170 頁。

李今 「新感覚派和二三十年代好莱塢電影」、『中国現代文学研究叢刊』、1997 年第 3 期、33-56 頁

李志超・关增建 「『物理小識』中的『气光波動説』」、『自然雑誌』、1988 年第 2 期、144-146 頁。

李兆忠 「孤独的東方摩羅詩人 ── 魯迅留日生涯和『棄医从文』的背後」、『理論学刊』、2008 年第 7 期、109-113 頁。

李長生 「『幻燈片事件』与中国視覚現代性問題」、『魯迅研究月刊』、2014 年第 4 期、16-23 頁。

李道明 「劉吶鷗的電影美学観 ── 兼談他的記録電影『持撮影机的男人』」、『劉吶鷗国際研討会論文集』、国家台湾文学館、2005 年。

李斌・曹燕寧 「鴛鴦蝴蝶派与中国現代電影発生」、『北京電影学院学報』、2011 年第 2 期、55-60 頁。

李斌・曹燕寧 「周瘦鵑『影戯話』与中国早期電影観念生成」、『電影芸術』、2012 年第 3 期、118-124 頁。

李躍忠 「『影戯』語意流変考」、『華南農業大学学報』、2008 年第 4 期、121-125 頁。

李歐梵 「再従『頭』談起」 ── 縁起魯迅的国民性隨想」、董詩頂訳、『現代中文学刊』、2010 年第 1 期、11-19 頁。

劉東 「利瑪竇的三棱鏡」、『東方文化』、2001 年第 6 期、51-61 頁。

劉東方 「从魯迅所観看電影的統計管窺其電影観」、『魯迅研究月刊』2012 年第 1 号、2012 年、18-25 頁。

龍縁之 「『虎嘯獅吼』在中国 ── 20 世紀 30 年代魯迅及中国観众対好莱塢『獣片』的接受和闡釋」、『當代電影』、2014 年第 9 期、59-66 頁。

林吉安 「関于電影初到中国的史料補証」、『当代電影』、2017 年第 2 期、117-122 頁。

林分份 「塑造启蒙文学者的『理想典型』 ── 魯迅『仙台叙述』的探討」、『中山大学学報』、2013 年第 1 期、58-67 頁。

林陽 「中国漫画的伯楽 ── 魯少飛」、『連環画報』(719)、2015 年 5 月、56-59 頁。

呂凌峰・石云里 「明末歴争中交食測驗精度之研究」、『中国科技史料』、2001 年 22 期、128-138 頁。

魯曉鵬 「盧米埃爾兄弟電影在中国放映考」、『電影新作』、2015 年第 1 期、60-66 頁。
廖久明 「『幻燈片事件』之我見」、『魯迅研究月刊』、2014 年第 10 期、4-13 頁。
盧建紅「視覚因素、起源敘事与魯迅的『自覚』」、『求索』、2006 年第 7 期、177-180 頁。
盤劍 「『電影的』電影的追求 ── 論劉呐鴎的電影観」、『当代電影』、2006 年第 2 期、65-69 頁。
秋文 「德国電影大師劉別謙誕辰 115 周年」、『電影芸術』、2007 年第 1 期、159-160 頁。
秦喜清 「劉別謙与洪深早期電影的得失」、『当代電影』、2008 年第 6 期、46-49 頁。
秦翼 「未完成的現代改造 ── 開心影片公司的電影探索」、『電影芸術』、2017 年１月、100-107 頁。
全炯俊「文字文化和視覚文化：文化研究的魯迅観一考察」、苑英奕訳、『魯迅研究月刊』、2006 年第 4 期、47-53 頁。
邱韻如 「欲窮千里目 ── 伽利略與『遠鏡説』」、『中華科技史学会学刊』第 17 期、2012 年 12 月、46-56 頁。
邱韻如 「易象與斜透 ── 『遠鏡説』裡的光学原理」、『中華科技史学会学刊』、第 18 期、2013 年 12 月、59-71 頁。
索良柱 「重釈魯迅所経歴的幻燈片事件」、『文学教育』（上）、2008 年第 2 期、111-116 頁。
三澤真美惠 「電影理論的『織接＝Montage』── 劉呐鷗電影論的特征及其背景」、王志文訳、康來新・許秦蓁編選、『台湾現当代作家研究資料匯編 53 劉呐鷗』、国立台湾文学館、2014 年、239-268 頁。
石云里 「从玩器到科学 ── 欧洲光学玩具在清朝的流傳与影響」、『科学文化評論』第 10 巻第 2 期、2013 年、29-49 頁。
宋子良「鄭復光和他的『鏡鏡詅痴』」、『中国科技史料』、1987 年第 3 期、41-46 頁。
孫慧 「从幻燈到電影 :『申報』早期影像广告研究（1872-1913）」、南京芸術学院博士論文、2016 年。
孫乃修 「葉霊鳳与弗洛伊德」、『中国比較文学』、1994 年第 2 期、94-104 頁。
孫柏 「光緒元年的上海劇壇 ── 从『申報』記載看近代演劇的商業化進程」、『戯劇藝術』、2009 年第 1 期、17-28 頁。
邵棟 「亦中亦西的現代文学尝试 ── 民国『影戯小説』簡論」、『華文文学』、2015 年第 1 期、22-29 頁。

唐宏峰 「可見性与現代性 ── 視覚文化研究批判」、『文芸研究』、2013 年 10 期、77-87 頁。
滕国強 「名垂影史的喜劇大師恩斯特・劉別謙 ── 紀念劉別謙誕辰一百周年」、『当代電影』、1993 年第 4 期、61-65 頁。
呉迎君 「重勘『影戯学』的知識理路」、『電影芸術』、2015 年第 3 期、154-158 頁。
王慶余 「利瑪竇携物考」、『中外関係史論叢』、世界知識出版社、1985 年、78-116 頁。
呉冠英 「現代連環漫画創作談」(1)、『連環画報』、2010 年 2 期。
呉方正 「上海格致書院与『博覧会』」、『台湾中央研究院近代所研究集刊』、第 51 期、2006 年 3 月、1-53 頁。
呉瓊 「視覚性与視覚文化 ── 視覚文化研究的譜系」、『文芸研究』、2006 年第 1 期、84-96 頁。
呉瓊「視覚文化研究：譜系、對象与議題」、『文芸理論研究』、2015 年第 4 期、25-38 頁。
邢益海 「方以智研究進路及文献整理現状」、『現代哲学』、2013 年第 1 期、119-128 頁。
徐以驊 「呉虹玉与中国聖公会」、『復旦学報』、1997 年第 2 期、42-47 頁。
徐明瀚 「唯美者方可入目/幕：現代品味/西洋美感之理想她者 ── 以葉霊鳳其人及其小説画作『永久的女性』為例、『文化研究月報』(57)、2006 年。
薛峰 「『復線歴史批評』与中国傳統的現代回響 ── 以 20 世紀二三十年代『鴛鴦蝴蝶派』文人的電影批評為中心」、『当代電影』、2010 年第 5 期、101-107 頁。
楊新宇「『詩人挖目記』的真面目」、『読書』2007 年 11 期、102-107 頁。
葉浅予 「葉浅予先生談連環画」、『連環画報』、2004 年第 5 期、30-32 頁。
殷福軍 「首批中国動画片及作者的考証」、『電影芸術』、2007 年第 1 期、146-150 頁。
朱崇科 「照相及 1927 广州魯迅的定格」、『南方文壇』2010 年第 5 号、2010 年、80-85 頁。
張栄 「桑弧与劉別謙 ── 以『太太万歳』為例」、『当代電影』、2008 年第 3 期、42-47 頁。
張英進 「批評的漫游性：上海現代派的空間実践与視覚追尋」、『中国比較文学』2005 年 1 号、90-103 頁。
張慧瑜 「『現代』主体的浮現与歴史記憶的的改写 ── 以『幻燈片事件』、『鬼子来了』、『南京！南京!』為例」、『文芸研究』、2012 年第 2 期、98-105 頁。

張慧瑜 「主体魅影与空間置換 ── 従『幻燈片事件』重読魯迅」、『漢語言文学研究』、2011 年第 3 期、66−76 頁。
張慧瑜 「重読『幻燈片事件』: 現代性空間与内在的暴力」、『文芸理論与批評』、2010 年第 3 期、91−96 頁。
張慧瑜 「从『幻燈片事件』到『鉄屋子』寓言: 启蒙者的位置」、『魯迅研究月刊』、2009 年第 4 期、77−85 頁。
趙莉如 「有関『心霊学』一書的研究」、『心理学報』、1983 年第 4 期、380−388 頁。

英語文献（アルファベット順）

David Der-wei Wang.*Fin-de-Siecle Splendor : Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*, Stanford University Press,1997.

Eyman, Scott. *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*, Simon & Schuster,1993.

Jeremy Hicks, *Dziga Vertov : defining documentary film*, London ; New York : I. B. Tauris. - New York: Distributed in the United States by Palgrave Macmillan, 2007.

Leo Ou-fan Lee.*The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, Harvard University Press,1973.

Leo Ou-fan Lee.*Voices from the Iron House : A Study of Lu Xun*,Indiana University Press,1987.

Leo Ou-fan Lee.*Shanghai modern: the flowering of a new urban culture in China, 1930-1945*, Harvard University Press, 1999.

Leyda, Jay.Dianying*: Account of Films and the Film Audience in China*, MIT Press,1973.

Ling, Zhang. Rhythmic movement, the city symphony and transcultural transmediality: Liu Na'ou and The Man Who Has a Camera (1933), *Journal of Chinese Cinemas*, Volume 9, 2015, pp. 42-61.

Lydia Liu,*Literature, National Culture, and Translated Modernity-China, 1900-1937*, Stanford University Press,1995.

Kam Louie. *Eileen Chang: romancing languages, cultures and genres,* Hong Kong University Press, 2012.

McManus, George. *Bringing Up Father: A complete Compilation, 1913-1914*, Hyperion Press, 1977.

ONG, Donna. Liu Na'ou And The 1930s Soft Film Movement: A New Approach In Revisionist Chinese Film Historiography, *CINEJ Cinema Journal*, Volume2.2, 2013, pp.67-81.

Rey Chow. *Woman and Chinese Modernity : The Politics of Reading between West and*

East, Univ Of Minnesota Press,1991.
Rey Chow. *Primitive Passions: Visually, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Columbia University Press, 1995.
Yingjin Zhang.*The city in modern Chinese literature & film: configurations of space, time, and gender,* Stanford University Press, 1996.