

魯迅『野草』論

吉 田 富 夫

京都大學

一

『野草』は、魯迅（一八八三—一九三六）が、一九二四年九月から二六年四月にかけて斷續的に書いた二十三篇の作品からなつてゐる。「野草」の副題をつけて少しずつ雑誌「語絲」に發表され、一九二七年に「題辭」一篇をつけて單行本にまとめられた。

知られてゐるように、魯迅自身はこれらの作品を「誇張していえば散文詩である。」とよんだことがある（『自選集』自序「一九三三年」）が、李長之氏はその『魯迅批判』（一九三六年北新書局刊）において、「詩と名附けるが、實際はただねり上げられた雜感にすぎない」と規定した。どう規定

するかはともかくとして、『野草』という作品集が、魯迅の作品群の中にあつて、きわめて特異な性格をもつてゐることは誰しも認めるところであらう。その點について、竹内好氏は、「魯迅文學の原型のようなものだ。彼がいつもそこから出てくる根元が、形象によつて示されている。」（『魯迅入門』一八一ページ 一九五三年東京東洋書館刊）と書いた。

『野草』には、その強烈な詩的イメージの力によつて讀者をひきつけずにはおかないもつとも『野草的』な作品がある。「秋夜」（二四年九月作）、「影的告別」（同上）、「求乞者」（同上）、「復仇」（二四年十二月作）、「復仇（其二）」（同上）、「過客」（二五年三月作）、「死火」（二五年四月作）、「失掉的好地獄」（二五年六月作）、「墓碣文」（同上）、「頽敗線的顫動」（同上）、「這樣的戰士」（二五年十二月作）などがそれで、いわば『野草』の主流をなすものである。これらの諸篇で、魯迅は、日常的論理の支配する世界をはなれたファンタスティックなイメージをつくり出している。そして、それらのイメージの凝縮度はかなり高く、いずれもさだかにはとらえ

にくいものを含みつつも、讀者に疑いもないある一つのことを感じさせる。それは、詩的イメージを通じてなされる魯迅の激しい自己吐露である。そして、この自己吐露という點からいえば、主流をなす作品にまじつてその間をうめている詩的形象の比較的弱い追憶風の作品（『雪』—二五年一月作、『風箏』—同上）や寓話的形式のもの（『立論』—二五年七月作、『聰明人和櫻子和奴才』—二五年十二月作）、雜感的發想の作品（『狗的駁詰』—二五年四月作、『淡淡的血痕中』—二六年四月作）、さらにそれらのどちらともつかない作品（『希望』—二五年一月作、その他）などにも、基本的には共通したものがある。

ところで、以上のような『野草』の性格から、この作品集の獨特の難解さが生れる。一つ一つの作品にあらわれる魯迅の内面表象は、より多く感性を通して讀者に感得されるものであるだけに、それを論理の説明に移す作業は當然にむづかしい。さらに、それぞれの作品の表象そのもののもつ混沌としたとらえがたさが、その作業を一層困難にする。これまでその難解さをときほぐすためになされてきた

魯迅『野草』論（吉田）

一つの方法は、『野草』英文譯本序（一九三二年）における魯迅自身の『野草』制作動機についての説明を手がかりとして、『野草』の寓意をさぐろうとする方法である。

（馮雪峰『論『野草』』一九五六年上海新文藝出版社刊。中川登史『『野草』について』一九五七年『中國研究』八卷四號など）こうした方法による諸研究は、『野草』の内容にあるところまです光をあてることに成功しつつも、制作の場を一人はなれた作者の距離をおいた説明によりかかりすぎた結果、『野草』の與える混沌とした原初的感動をすべり落としてしまつたうらみがある。一方また、そうした魯迅の意識的説明をはなれて、作者の意識下の側面から作品に迫ろうというところもなされている（中野美代子『魯迅雜感的發想の諸形式』一九五九年『現代中國』三四號）が、それはまだ實驗的段階にある。『野草』においてなお明らかにされるべき残された問題は多いのである。

わたくしは、この論文で、『野草』の多彩な詩的表象から感じとれる魯迅の自己吐露に焦點をあてて、『野草』の世界を考えてみたいと思う。したがつて、敘述の主要な關

心は、魯迅自身をはじめ多くの人々の氣附いている『野草』の高い藝術性の分析ということよりも、『野草』がわれわれの感性に訴えかけてくる魯迅像とは何か、という點にしばらくはとどまる。わたくしはもちろん、それで事足りると思うものではない。が、一方、『野草』の如く、魯迅の存在の混沌をそのまま吐き出したような作品のばあい、その吐き出されたもの——あるいは吐き出しているもの——の姿を明らかにすることによつてこそ、作品の藝術性も解けてくるのではないか。

後の敘述の便宜上、わたくしが以下にのべようとする考へのごくアウトラインだけを、先に記しておこう。わたくしは、魯迅を、竹内好氏のように不變の相に重點をおいてとらえる（『魯迅』一九五六年河出書房刊）ことの意味をわたくしなりに理解しつつも、不變と思えるものを含めた魯迅の發展の方を重大に感じている。『野草』についても、わたくしは、それが竹内氏のいうように魯迅の集約點の性格をもつてけると同時に、そこに魯迅の生への姿勢の進展といったものはたしかにみられる、と考える。それは

隠微なものではあるけれども、大切であると思う。

『野草』における魯迅像は、「狂人日記」のそれとはわずかにずれた地點に立つている。そして、『野草』の魯迅は、『呐喊』自序（一九二三年十二月作）と『墳』後面（一九二六年十一月作）という、およそ四年の歳月を隔てて書かれた二つの文章の間隙を埋める位置にいる。というよりも、『呐喊』自序から『寫在『墳』後面』へとうつついていつた魯迅の「掙扎」を、「掙扎」のもだえのままに『野草』は示している。そして、『呐喊』自序のあらわす魯迅と『寫在『墳』後面』のそれとの關係は、縮圖的には『野草』の「影的告別」と「過客」との關係として示されうるのはなからうか。

二

『野草』についての具體的分析に入る前に、『野草』がどのような魯迅によつて書きはじめられたかについて、簡単に見當をつけておきたい。『野草』を魯迅の發展過程に位置づけて考えようとするわたくしにとつては、それが必

要である。

魯迅の作品年表をみると、一九二三年から一九二四年九月（つまり『野草』が書き出されるまで）にかけて、魯迅の執筆エネルギーがかなり低下していることがわかる。（別表参照）

別 表

25年	24年			23年	22年	
	9~12月	4~8月	1~3月			
7	0	0	4	0	6	小説
87	15	0	4	4	12	雜文 ^(註1)
6	6	0	3	2	5	序文 ^(註2)
6	5					野草
115	26	0	11	6	23	合計

註 1；講演筆記を含む

註 2；考證文を含む

魯迅『野草』論（吉田）

この表でわかるように、一九二三年の一年間の作品は、

作品的価値をもつもの四篇、そのうち一篇は講演筆記であつて、純粹に作品とはいえない。（むろん、魯迅の場合、「魏晋風度及文章與樂及酒之關係」をもち出すまでもなく、書物の序文や講演は作品以上のものである場合が多いが、この場合——講演の

題は「娜拉走后怎樣」——はそれではない）一九二四年一月から三月にかけては、「祝福」「在酒樓上」「幸福的家庭」「肥皂」の第二小説集『彷徨』に收められる小説四篇が書かれ、執筆エネルギーはやや高まつている。しかし、それに續く五ヶ月間は作品的には全くのブランクである。したがつて、一九二三年から一九二四年の夏の終り頃までを、魯迅の他の時期と比較してみた場合、かなり目立つ執筆エネルギー低下の現象があるといえるだろう。

むろん、ある文學者における二年足らずの作品創造力の低迷それ自身は、不思議なことでも何でもない。ただ、現象的にみて、右にあげた魯迅の場合は、その執筆力低迷のはてに『野草』が書き出されているということがある。

ある一定の低迷をつづけた執筆エネルギーが、一舉に『野

草』に向つて放出している、ようにみえる。とすれば、一般には何ほどのことでもないことが、この場合意味をもつかもしれぬのである。魯迅の執筆エネルギー低迷の内容はどのようなものであつたか。

この期間に魯迅の身に起つたこととしては、次弟周作人との不和事件（二三月七月頃）が目立つ。この事件のいきさつもほぼその全貌が明らかにされているが（許廣平『魯迅回憶錄』——因所謂兄弟 一九六一年北京作家出版社刊）、この事件が魯迅に與えた精神的打撃は決して小さくはなかつたろうし、これにつづいて九月下旬から十一月初旬にかけて起つた病氣、家探しその他の生活上のわずらわしい諸問題も魯迅のエネルギーを奪うものとしてはたらいだであらう。しかし、内部に吐き出すべきものをもっている時の魯迅は、後の上海における生活が示すように、身の落ちつけどころのない生活の中でも絶えず何かを書きつづけている。とすれば、『野草』をみちびき出す時期における魯迅の低迷の原因は、別にかれの内部にも求められねばならない。

わたくしは、その原因は、魯迅のまよいとよべるような

何かではなかつたか、と思う。まよいの一つは、小説家としてのそれである。「狂人日記」（一九一八年四月）以來ぼつぼつと發表してきた十五篇の小説を、一九二二年末に『呐喊』と題して一冊にまとめた後の魯迅には、これからどうしようかというまよいが起つてきたと思う。魯迅は、自己の内面に蓄積された過去に光をあてるようにして小説を書いてきただけに、掘り起すべき過去をある程度發掘し終つたとき、小説發想の基盤を今後どこに求むべきかについての不安は當然起つてきたらう。一九二四年七月初旬から約一ヶ月間、唐朝に取材した歴史小説を書くことを一つの目的としてなされた長安への旅行（林辰『魯迅事蹟考』參照 一九五五年上海新文藝出版社刊）や、この期間に書かれた「幸福的家庭」「肥皂」などの小説にみられる過去にはなく現在の在に（あるいは自己の内面にではなく自己の外に）作品發想の基盤を求めようとする試み（それは結果として失敗しているけれども）等がそのことを傍證している。

しかし、こうした小説家としてのまよいと同時に（あるいはその根底に）、全人間的な生き方のまよい（不安と焦慮）

があり、それがこの期の魯迅の低迷の最も大きな原因であるように、わたくしには思える。その間の事情を魯迅自身は、後に『「自選集」自序』（前出）でふり返っている。その中で、かれは、自分が『呐喊』に収めた小説を書いたのは社會惡を暴露し戦いの士を勇氣づけるためであつた、と書いたのにつづけて、今問題にしている時期のことを、

「その後『新青年』という團體はバラバラになり、ある者は出世し、あるものは隱退し、ある者は前進した。

私はまたもや、同一陣營の戰友にしてかくも變化し得るものだという經驗を重ねた。おまけに作家という肩書きをつけられて、相變らず沙漠の中を行つたり來たりすることになつた。ただ、とりとめのない刊行物に文章を書くことからはもはや逃げるすべもなく、雜談とよんだ。

すこし感ずるところがあると、短文を書いた。やや誇張していえば、散文詩である。後に一冊にまとめて印刷して、『野草』と名づけた。」

と書いている。ここで「またもや云云」というのは、『「呐喊」自序』（一九二三年）や『兩地書』第八信（一九二五年）

魯迅『野草』論（吉田）

でのべているような、辛亥革命（一九一二年）前後における魯迅の「挫折した革命」の經驗を念頭においてそういつていることは、明らかだ。度重なる引用に色褪せてすらみえるこの文章で、魯迅は、かれが過去をふり返るときの癖で、かなり長い期間の自己を無理に整理してことばにしているから、これをそのままのみにしてはできない。けれども、次の點には注目すべきである。つまり、『新青年』に結集して五四運動推進の一つの中核をなした文化界の革新勢力が一九二〇年あたりから次第に空中分解をとげてゆく過程の經驗が、魯迅にとつては、辛亥革命をめぐるあの深刻な挫折の經驗と同質のものとして回想されるほどの意味をもつていた、という點である。瞿秋白は『魯迅雜感選集』序言（一九三三年『瞿秋白文集』第三卷一九五三年人民文學出版社刊）で、五四運動前夜に「第一次の『偉大なる分裂』」をとげて「國故派と歐化派」の眞二つに割れた中國思想界が、反帝反封建の戦いの進展を反映して、「歐化派」がその内部において勞働者農民大衆の陣營につくものと封建・ブルジョアジーの陣營につくものとに再度分裂してゆく歴

史的經驗を鋭く論じた。瞿秋白は、その歐化派内部における「第二次の『偉大なる分裂』」の完成を一九二七年後半においてみているが、すでに一九二〇年をすぎるあたりから、その分裂は隨所にあられはじめている。「あるものは出世し、あるものは隠退し、あるものは前進した……。」そして、その經驗は、ある種の魯迅論がのべるように、魯迅にとつてそう簡単に通過されたのではない。

雜感集『熱風』を讀みすすんでゆくと、「爲『俄國歌劇團』』という文章にぶつかる。

「(前略)」

初めて北京へ來たある人が、しばらくしていつた。僕は沙漠に住んでいるような氣がするよと。

そうだ、沙漠がここにある。

花もなく、詩もなく、光りもなく、熱もない。藝術なく、しかも趣味なく、しかもついに好奇心すらない。

重く沈んだ沙漠……

(中略)

沙漠がここにある。

だが、彼等は舞う、歌う。美しく、そして眞面目に、そして勇敢に。

流れ、そして歌う雲……

兵たちは手を拍く、接吻のときに。兵たちはまたもや手を拍く、またもや接吻のときに。

兵でない人たちも何人かが手を拍く、やはり接吻のときに。そして、一人が最も音高く、兵たちよりもとびぬけて。

(中略)

沙漠よりも恐怖すべき人の世がここにある。

(後略)」

接吻のときに手を拍かれつつ舞い歌う人たちが、十月社會主義大革命後のソ連邦を逃げ出して來た流亡の「藝術家達」であることが、「重く沈んだ沙漠……」に見入る魯迅の思いを、一層暗く寂寥としたものにしてゐる。このやり場のない寂寥の思いは、これ以前には少くともこのような形ではあらわれてこない。『墳』や『熱風』にあらわれる一九二二年初め頃までの魯迅は、暗い思想を語りつつも、

その暗さで明るさを生むモメントを讀者に訴ふる姿勢をもつてゐる。しかし、「爲『俄國歌劇團』」には、「隨感錄」(一九一八—一九一九年『熱風』所收)と題された一連の雜文にみられるような、自己の暗い思想を提出することによつて讀者に改革をよびかける姿勢はなく、魯迅はただ荒涼たる寂寥の思いに激しく抒情してゐる。

わたくしは、むろん、右の一文を轉機に魯迅が變化したのしないのという結論をひき出したりはしない。かれはそのように短い波長での變化はみせない。それはかれの作品を書きはじめるまでの人生經驗の深刻さとかれの内攻的性格によるだろう。わたくしは、ただ、一九二二年に書かれたこの文章にみられる寂寥への沈潜とすらみえる魯迅の精神狀況(それは、同じ年に書かれた雜文「無題」、小説「鴨的喜劇」などにもみられる)と、「その後『新青年』という團體はバラバラになり……。私はまたもや、同一陣營の戰友にしてかくも變化し得るものだという經驗を重ねた。相變らず沙漠の中を行つたり來たり……。 (傍點—吉田)」という『自選集』自序』のことばとをつなげて考えてみて、『野草』の

魯迅『野草』論(吉田)

書かれる直前の魯迅の思想的・精神的狀況を推測しようとしてゐるにすぎない。

「狂人日記」における魯迅の出發については、多く語られてゐる。かれが沈黙の中から「狂人日記」を提出したことは、『新青年』における文學革命論争の發生をはじめ、外部的な各種の原因が重なりあつて作用してゐたにせよ、それを書いたことは魯迅にとつては決定的であつた。それ以後かれは、自己の内面に心筋を蝕ばまれるような思いのためこんでいたにちがいない體驗からくる暗い思いを、次々と文字にしていつた。五四運動の波の高まりにも、客觀的には魯迅をつきうごかすものがあつたにちがいない。やがて最初の波はひいた。ある地點まできて、魯迅は、自分の吐いた多くのことばの死骸とそのまわりに廣がる「沙漠」とを見出した、のではなかつたか。

「およそある一人の主張が、賛成を得れば前進を促すし、反對を得れば闘いを促す。が、一人見知らぬ人々の間で喊きびをあげて彼等が一向に反應しない場合、賛成でもなく反對でもなく、まるではてしない荒野に身を置く

ようで、手のつけようがない。それは、なんと悲しいことだろう。」(『呐喊』自序)

このことばを、魯迅は、一九二二年十二月に、それより十數年前の流産した雑誌『新生』の顛末にからむこととして書いているが、これをわたくしは、一九二二年十二月における魯迅の現在の心境でもあつた、と感じる。

以上のようにみてみると、『野草』に先立つ一九二三年から二四年にかけては、魯迅という一人の文學者の歩みの上で、やはり一つの段階ではあつたように思える。それは、『狂人日記』以來、『呐喊』の小説、『熱風』の雜文、『墳』の約三分の一の文章などを一まとめにして、それらを一歩とするならば、その一歩が次の一歩をよぶ前の小さな小休止であるようにみえる。その小休止を、魯迅は寂寥とした沙漠の思いとともに過した。そして、次の一歩は、『野草』を通過して、『華蓋集』に向つて激しくふみ出されている。

三

『野草』の最初には、『秋夜』『影的告別』の二作品が

おかれている。これらの二作品は、前者が敘景的で靜かなのに對して後者は獨白的激しさをもっており、表面的な傾向からいえばかなり異つてゐる。後者では、作者が直接作品の表面に立ちあらわれるが、前者では作者の姿は作品の奥にじつとひそんでいる。けれども、この二作品は、『野草』における多彩なあらわれ方をする魯迅を原理的に示すという役割をになつてゐる點で、共通してゐるようにわたくしは思う。これより後の作品の發想形式も、多くはこれらのどちらかに根をもつてゐるようである。したがつて、まずこの二つの作品について、検討を加えてみよう。

『野草』の第一作「秋夜」は、構成の上から中庭の場面と書齋の場面の二つに分けられる。それら二つのパートは、一方に秋夜の自然に幻想する作者を、他の一方に不氣味な「深夜の笑い聲」を笑う作者をもつ、原理的には同じ構造をしている。作者は、この作品で、秋夜の自然とのかかわりあいを通じて、分裂し矛盾した二つの自己を呈示する。

まず、作者は秋夜の裏庭に立つて、自然の景物にじつと

見入っている。秋夜の世界に没入した作者は、自然の形相の奥に肉迫し、幻想している。秋の夜景が、それにじつと見入る作者の内面の何ものかに次々とはたらきかけ、そこに自然の姿をこえた一つの世界が生れてくる。作者の眼には、冷い眼で微笑する天空と、その下でうちふるえつつ春を夢みる桃色の花と、春の來ることも秋の來ることも知っていて一心に天空を突き刺す棗の木とが、相互に對立的に作用しあつてうつつてくる。この對立關係が、これらの幻想と魯迅の内面とのつながりを、詩的感性を通して讀者に暗示する。

高く冷い天空に對して、凍えつつ夢みる花の姿は弱々しく痛ましい。その痛ましさは、讀者に、かつて魯迅が、沙漠に居ることの寂寥の思いをこめて、「人生で最も苦しいのは、夢から醒めて行くべき道がないことです。夢をみている人は幸福です。もし行くべき道がみつからないなら、一番大切なのはその人と呼ば醒さないことです。」（娜拉走后怎樣「一九二三年」）ということばにこめた苦痛の思いを想起せしめる。光りのない現實を前に痛々しい程に覺醒し

た心をいだいて苦しんだ魯迅は、彼の目覺めた心にはそうすることが許されていないことを知りつつ、炎天の沙漠を行く人が水を求めるように、ほとんど衝動的に夢や忘却を口にする。その間の事情は後により精しく檢討する折があるが、右にあげた「人生で云云」というのはその一例である。そうした魯迅の生の根底にかかわる苦痛が、「秋夜」の小さな花のイメージに微妙に屈折して翳りを落している。それに對して、「秋の後にはきつと春がくる」ということと同時に、「春の後はやつぱり秋だ」ということも知りつつ、ひたすらに天を突き刺す棗の木は、きびしく鋭い。怪しげにまたたく天は、次第に藍あおさをまして、人間を離れ棗の木からのがれていつてしまひそうにする。月すら東にかくれた。

「が、何もなくなつた幹は、やはり黙々と鐵のように、怪しげで高い天空を突き刺す。天がいかに多くの魅惑的な眼をさまざまにまたたかせようとも、ひたすらその死命を制せんとする。」

魯迅は秋の夜空に突つ立つ棗の木の奥に、孤獨な戦うも

の姿をみている。ただ、わたくしは、このような棗の木を、津田孝氏のようにイコール魯迅自身であるとして、『ほとんど葉を落しつくした』棗の木。……これはあきらかに當時の魯迅の姿そのものではないだろうか。』（『野草』雜論）一九五六年「魯迅研究」第十五號」といつた穿さくを加える必要は感じない。「秋夜」はたしかに意識的に技巧をこらしたあとのみえる作品だが、その技巧は自然の實景をイメージとして定着させるためのものであつて、何かの比喩を書くためのものではない。作者はあくまで實景をふまえている。棗の木の場合も、「葉を落しつくした」棗の木の實景が、魯迅の内面の體驗に働きかけて、そこに「他知道小粉紅花的夢、秋後要有春；他也知道落葉的夢、春後還是秋」ということばを生んでいたのであつて、棗の木＝魯迅なのではない。同様に、夜空にぬつとつき出た棗の木の姿が、作者の内心の寂寥感と隣り合せの「新たな戰友はどこにいるのだろうか？」（『自選集』自序）という焦燥感と結びついて、そこに孤高な戦うもののイメージが生れてゐるのだ。

そして作者は、以上二つのものをおおつて、それに對立するものを「あやしげで高い」秋の夜空にみる——あやしげにチカチカする蠱惑的な冷い眼、意味あり氣な口元の微笑、突き刺されて蒼ざめているかと思うと、そつと東の方にかくれてしまふ月。魯迅は、このとき、二千年をこえる傳統の厚みと廣大なる國土・人口と入りくんだ階級關係によつてその正體をつかむことの容易でない全中國を、意識にのぼせていた、かどうか。

ここまでのところ、「秋夜」のイメージにはあるはりつめた緊張が感じられる。その緊張は決して安定したものではない。天空、桃色の花、棗の木、月などのイメージは、どれもどこか不安な不確かさをともなつており、そのことが、これらのイメージを生み出す作者魯迅の内面の不安定な状態を暗示している。ところで、この微妙な不確かさにうちふるえつつもなお一定の秩序といえるものをもつて緊張している「秋夜」の世界は、一舉に不氣味な方向に崩壊する。

「ギャアと鳴いて、夜遊の惡鳥がとんだ。

私は、ふと、深夜の笑聲を聞いた。くつくつと、睡つ

ている人を驚かすまいとしているらしいが、周囲の空氣が一齊に唱和して笑う。深夜、ほかに人はいない。私はすぐさまこの聲が私の唇からもれているのを聞きとる。私はすぐさまこの笑聲におつばらわれて、自分の部屋にかえる。」

この笑聲こそ、魯迅の内面の最も奥深いところにつながつて生れてきたイメージであるにちがいない。これを、津田氏のように、「魯迅がなぜ笑つたのかはわからないとしても、かれがふとたてた笑い聲で人を起すまいとしていることの理由はわかる。」（前掲論文）などいつてすましてはいられぬ。この笑い聲は、不確かさをともないつつも一定の秩序をたもつていたそれ以前の緊張した世界を根底からくつがえす響きをもつている。換言すれば、深夜裏庭に立つて、不安定にゆれうごく自己の内面の苦痛と願望とを自然の形相の奥深く投げかけていた魯迅、そうした魯迅の何者かを追い求める行爲、それらをすべて空しいものとして否定しさつてしまうようなニヒルな響きを、この「深夜の笑聲」はもつている。したがつて、この「笑聲」は、す

くなくともそれ以前のイメージの生み出される場所とは矛盾する場所から生れていたのである。それでは、この「深夜の笑聲」のイメージを生み出す場所は、魯迅の内面のどこに求められるべきか。それについて輕々しく斷定することはできないにしても、わたくしの頭の中にどうしてうかんでくるのは、たとえば次のようなことばである。

「私はたしかに、しばしば他人を解剖する。だが、より多くの場合、より容赦なく私自身を解剖しているのである。すこしばかり發表したら、ひどく溫いもの好きな人々は、もう冷酷だなどという。もし私の血や肉を全部さらけ出したら、末路は一體どんなことになるかしたたものではない。」（『寫在『墳』後面』）

魯迅の口調は例によつていくらかゆがんでいるが、このことばから、魯迅がかれ自身の中にそれを表現することをばかのような何か冷酷なものを意識していたことはわかる。このことばは、一九二六年に書かれているが、これを、魯迅が自分の思想をそのまま青年達につたえることに對するためらいやおそれのことばをしばしば口にしてること

『呐喊』自序、『兩地書』第四信、第二四信、その他指導者にされることに對する拒否ないしおそのことばは、魯迅の文章のなかにいくらでも發見できる）、甚しくは自分の存在をのろうようなことばさえもらしていること（『墳』題記その他）などと思ひあわせてみると、魯迅は、何か途方もないマイナスの方向をもつた「暗い穴」の存在を自身の中に感じとり、それに戰慄していたのではないかという疑いが、わたしには起つてくるのである。魯迅が、かれ自身のなかには「人道主義と個人主義という二つの思想」が矛盾しつゝ起伏消長しているという告白をしたことは、よく知られている。

（『兩地書』第二四信）人道主義とか個人主義とかいうことは、おそらく魯迅が自身のなかに感じる矛盾した二つの側面の代名詞にすぎまいが、このように魯迅自身にも意識されていたかれの内面における相反する二つのものの矛盾、その矛盾の一方の極に、わたくしはある「暗い穴」をおいて考えたいのである。その「暗い穴」の内容をなすものとしては、人間不信、罪の意識、ニヒリズム等々、いろいろなものが考えられよう。この問題はいわば魯迅全體にかか

わる大きな問題であつて、それについての全面的な考察は別になされねばならず、以上は一應の問題提起にすぎない。ただ、話を「秋夜」にもどすならば、先にみたある不氣味な「深夜的笑聲」の生み出される場所は、わたくしの考えるこの「暗い穴」と密接に關連している、と思うのである。このような自然への肉迫とそれに對する否定という構造をもつた世界は、書齋の場面でもう一度くり返される。ランプのほやに描かれた紅いくちなしの花から、作者の連想が、「紅いくちなしが花咲くとき、棗の木はまたもや小さな桃色の花の夢をゆめみるだろう。こんもりと弧形をなして……」とすすむとき、「深夜の笑聲」は再びひびく。

わたくしは、できるだけ作品の發想に密着しつゝ検討をすすめてきたが、以上で「秋夜」の表象はほぼ明らかとなるであらう。秋の自然の姿にすら内心の寂寥の痛みや願望の翳りを落さずにはいられなかつた魯迅には、切ないほどの求めがある。しかし、その切實な求めを抱いて寂寥する魯迅の内面には、深夜人知れず不氣味な笑聲をひびかせる空ろな穴がほつきり口をあけているのだ。魯迅は、底知れ

ぬ虚無の深みから冷風を吹き上げてくるこの穴の存在に戦慄する。彼は、まるで逃げるようにして書齋へひきかえしたではないか。しかし、思いを斷つことによつてこの穴の存在は消えはしない。それは寂寥の思いの中で激しく出口を探している求めとともに、不氣味に存在しつづけるだろう。

「秋夜」は『野草』の中でもつかみにくいものの一つである。つかみにくさは、魯迅が、吐き出そうとしたものを詩的技巧にくるもうとしすぎたところから起つてゐる面がある。しかし、そうした點はありながらも、ここには明らかに作者の自己吐露がみられる。そして、この自己吐露は、次の「影的告別」に至つて、激しい奔流となつて讀者に迫つてくる。

「影的告別」は強烈な獨白の世界である。獨白するのは「影」だ。「影」とはなにか。

「わたしはただの影だ。お前と別れて暗黒のなかに沈みたい。だが、暗黒は再びわたしを呑みこむかもしれぬ。だが、光明は再びわたしを消すかもしれぬ。」

魯迅『野草』論（吉田）

だが、わたしは明暗の間に彷徨^{さまよ}ういたくない。わたしは暗黒のなかに沈んだ方がいい。

だが、わたしはついに明暗の間に彷徨う。わたしは、たそがれであるのかあけぼのであるのか、知らぬ。わたしは、ともあれ灰色の手を舉げて、一杯の酒を飲み干す眞似をしよう。わたしは、時さえ知らぬ時に、獨り遠く行こう。」

ここにあるものは、激しくせめぎあう「影」の情念の混沌である。混沌の様相は、ここにくり返してあらわれる「だが」（然而）という屈折字の頻繁な使用に、最も端的に示されている。そして、混沌そのものの示す「影」の映像は、「秋夜」の場合のようにわかりにくくはない。

「影」とは、「暗黒」と「光明」とのどちらからも獨立の存在を許されないもの、互に對立し矛盾する「明」と「暗」の中間にしか存在しえぬものだ。「影」が本性的にもつこうした中間的存在の悲劇性が、ここでは大きくとり出されて、「影」の獨白にリアリティーを與えている。

ところで、この明暗の間にはげしく彷徨する「影」のイメージが、「秋夜」でみたような魯迅の内面にそのままつらなっていることは明らかだが、これについてはなお若干考えておくべきことがある。

思うに、魯迅が「影」のイメージをもつたのは「影的告别」がはじめてではない。「影」に通じるような視點は、すでに「狂人日記」にある。そこで、魯迅は主人公に、「吃人」の習慣をやめるためには自分達が今日からでも一生懸命をいれかえて「いけない」といえばいいのだといわせ、「救救孩子」と叫ばせた。自己の世代を「吃人」の過去と子孫の未來の中間におこうという狂人の視點は、「影」のそれと同質である。あるいは、

「『現在』を殺すことは、將來を殺すことである。――將來は子孫の時代だ。」「隨感錄五十七―現在の屠殺者」一九一九年

「中國の覺醒した人は……一方では舊い帳面の清算をしつつ、他方では新しい道をきり拓かねばならぬ。」「我們現在怎樣做父親」一九一九年

等々、「過去」と「未來」(あるいは「暗黒」と「光明」)の中間に「現在」(あるいは「自己」)の位置をとらえようという視點は、魯迅の根底的態度としてあつた。その意味で、瞿秋白が情熱をこめて書いた『魯迅雜感選集』序言の最初に、「我們現在怎樣做父親」の中の「自己背着因襲的重擔，肩住了黑暗的閘門，水放他們到寬闊光明的地方去」ということばを書きつけたことは、かれの魯迅理解の深さを示すものだ。

ところで「暗黒の過去」を「光明の未來」へと橋渡しする位置に「現在」(『自己および自己の世代』)をおこうとする魯迅の視點は、ここをのがせばとりかえしがつかなくなるというほどの非常な逼迫感をともなつたものである點に大きな特徴がある。この逼迫感の根源は、李長之氏によれば、「人得要生存(人は生きねばならぬ)」という信念であり(『魯迅批判』)、岡崎俊夫氏によれば「滅亡への恐怖」であつた(『中國文學のふくむ問題』――講座『文學』第三卷一九五四年岩波書店刊)。積極の相においてとらえるか(李)、消極の相においてとらえるか(岡崎)のとらえ方のちがい

はあるが、兩者は同じことをいつている。そして、注目すべきは、この信念あるいは恐怖とよばれるもののうらにある種族滅亡論的思想である。すでに早く「摩羅詩力説」（一九〇七年）において、「遞りて、文事式つて微えなば、すなわち種人の運命また盡き、羣生響を輟め、榮華光を收む。史を讀むものの蕭條の感、すなわちもつて怒起し、この文明の史記も、また漸いに末頁に臨む。」と書き、インド、ヘブライ、イラン、エジプトの諸民族の過去と現在に思いを馳せ、中國民族の中から大いなる歌聲よ起れと叫んでいる。進化論的種族滅亡への恐怖觀念が、ここにはある。このような恐怖感が、辛亥革命後の孤獨に絶望を噛んだあの沈潜の數年をくぐりぬけて「狂人日記」以後の魯迅の作品へとつながつて、そこにかれ特有の瀬戸際の焦燥感をもつた文章が生れているのである。魯迅にとつて「生きねばならぬ」という信念の對象は中國民族であり、「滅亡への恐怖」の中心にも中國民族があつた。そして、この信念と恐怖（あるいは希望と絶望）とは、魯迅の中ではてしない相互轉換（あるいは葛藤）をくりひろげて、かれの文章に吐

魯迅『野草』論（吉田）

き出される。例えば、「隨感錄六十六、生命的路」（一九一九年）で、魯迅は、中國民族が滅亡したとしても、全體として進歩してゆく全人類からみれば悲しむに足りないことかもしれない、という戰慄すべきことばをもらす。と、すぐそれに追つかけて、「それは Nature（自然）のことばで、人間のことばじゃない。君、すこし氣をつけたまえ。」と別の魯迅がつぶやく。このような信念と恐怖との相互轉換は、『熱風』や『墳』の雜文の中で、あるいは「生命的路」「娜拉走後怎樣」のように一つの文章の中に、あるいはいくつかの文章の對應關係として（例えば「隨感錄五十七 現在の屠殺者」と「六十三 與幼者」。「爲『俄國歌劇團』と『無題』等々）無數にあらわれてくる。さらに『呐喊』の小説でも、『藥』（一九一九年）、「明天」（一九二〇年）、「故郷」（一九二二年）のなかに、また「一件小事」（一九二〇年）と「頭髮的故事」（同上）との對應を通じて、われわれはやはりこの信念と恐怖の魯迅の内面における葛藤の姿をよみとることができる。

魯迅において、このような民族滅亡への恐怖と民族生存

への信念の相互轉換が、どのようなしくみで起るのか、

という點について多くふれることはこの論の範圍をこえるが、簡単にいえば、體驗に對する反省という行爲が、そのパネの一つとなつてはたらいっているように思う。かれの

體驗は、少年時代の家の没落、仙臺における幻燈事件、東京における雑誌『新生』事件、辛亥革命挫折にともなう體驗等、挫折の暗い思い出につながるものが多い。その少年時代からの孤獨な暗い體驗が、魯迅の性格を著しく内攻的なものに育てあげた。したがつて、かれは、一方では自己の挫折の體驗からくる滅亡への恐怖をいかんともなしたがたく感じる。と同時に、かれの内攻的な性格が、體驗の上にあぐらをかくことをかれに許さない。そして、體驗への疑いは、かれ自身の暗い體驗の外にあるかもしれないものをかれに求めさせる。そこに生存への信念が生れる。その間の事情を、『呐喊』自序が説明している。『鐵の部屋で熟睡したまま安樂死しつつかある人々をよび醒まして、彼等に臨終の苦痛を嘗めさせるのは殘酷だ』という魯迅の論理に對して、錢玄同は「何人かが目醒めれば脱出の希望がない

とはいえぬ」と應じた。

「そうだ。私には私なりの確信があつたが、希望ということになれば抹殺は出来ない。希望とは將來にあるものだからだ。」

睡つている人を起すのは殘酷だという「確信」を、魯迅は體驗から得る。しかし、體驗を反省するとき、自己の體驗が正しいのかどうか疑い出す。その疑いが『呐喊』自序では、未知の將來への希望を生んでいる。けれども、希望が生れたことで、體驗の暗さにともなう「確信」は消えるべくもない。かくて前述のような二つのものの相互轉換が、絶えずかれの中に起つてくるのである。（この信念と恐怖との葛藤ということは、先にすこしふれた『暗い穴』を一方の極にもつた魯迅の内部における矛盾ということと直接關連しているが、その點についてはこれ以上ここではのべない。）

ところで、問題をはじめにもどすと、『狂人日記』以來『呐喊』『熱風』の諸作品を書く頃の魯迅は、信念と恐怖（あるいは希望と絶望）の相互轉換を自己の内に經驗しつつも、意識的には前者に立とうとつとめてゐる。「生命的

路」のように、自己の恐怖すべき絶望のことを「人間のことはではない」として否定したり、「藥」の結末に花環を描いたり（『呐喊』自序参照）、『故郷』の結末に「我想：

希望是本無所謂有，無所謂無的。這正如地上的路；其實地上本沒有路，走的人多了，也便成了路。」と自己に言い聞かせるようなことばを書きつけたりしたことなのにも、そのことがはつきりみてとれる。そしてそうした意識的な努力が、前述のような「過去」を斷ち切り「未來」を導く中間點として「現在（自己）」をとらえる視點を生んでいた。

ところが、「影的告別」の「影」のイメージには、そのような自己の位置を決定すべき視點がほとんど缺落している。それは中間者ではある。けれども、それは、「たそがれであるのかあけぼのであるのか、知らぬ」ままに、「明暗の間に彷徨う」ものとして立ちあらわれている。ここには、明らかに、「過去」↓「現在」↓「未來」という位置決定の視點が見失われている。そして、この點にこそ「影的告別」、ひいては『野草』が魯迅においてもつ獨特の位置がある。

「だが、わたしは明暗の間に彷徨いたくない。わたし

魯迅『野草』論（吉田）

は暗黒のなかに沈んだ方がいい。だがわたしはついに明暗の間に彷徨う。……」

「生命的路」や「故郷」においてみられた強いて信念（希望）の場に立とうとする姿勢をもはや全く失つてしまつて、信念と恐怖とのあの相互轉換を無限にくりかえしている魯迅の内面が、ここにはのぞいている。「秋夜」においてみられた魯迅の自己分裂は、ここでは激しい動きにおいてとり出されている。そして、そのはてに、次のようなことばが「影」の口からもれる。

「友よ、時は近ずいた。わたしは暗黒に向つて無地に彷徨おう。」

これは脱出の「決意」である。だが、何と韜晦な「決意」であることか。このような韜晦な表現は、魯迅特有だが、なかでも『野草』に特徴的な表現である。とくに、この「彷徨于無地」をはじめとして、「我將用無所爲和沈默求乞！」（「求乞者」）、「無詞的言語」（「頽敗線的顫動」）、「無物的物」（「這樣的戰士」）等、論理の説明をきびしく拒否する表現が、『野草』には散見する。これらは、作者の精神

の寂寥、苦悶の激しさが生んだいわば一種の極限表現とでもよぶべきものである。たとえば、「影的告别」のばあい、進路を決定すべき現在の位置を見失つて、「暗黒に向つて彷徨おう（將向黑暗里彷徨）」とだけいつたのでは表現できない耐えがたい精神の悶えが、「無地に彷徨おう（彷徨于無地）」という輻晦を生むのだ。これは決して、單なるニヒリズムのポーズではない。その證據に、「影」はつづけて、次のような祈りにも似た痛々しいことを、「黄昏か黎明か」わからぬ現在に向つてつぶやいている。

「わたしは願う、暗黒のみはお前の白日に消されるかも知れぬことを。わたしは願う、空虚のみは決してお前の心を満たさぬことを。」

われわれは、「影」の激しくうずまくことばのうらに、沙漠の寂寥感に満ちた作者の内心の痛みを思ふべきである。そして、その痛みのうちに、なお「無地に彷徨」わればならない魯迅の精神の「希求」するものと思ふべきである。

四

「秋夜」「影的告别」の二つの作品で、前者では抑制されて、後者では露呈的に示された激しく寂寥し彷徨さまよよう魯迅の内面は、「求乞者」「復仇」「復仇（其二）」「希望」「雪」「風箏」「好的故事」の七作品でさまざまな展開をみせる。そして、それらは「秋夜」「影的告别」と「過客」との間を介在して、「過客」の整理された對話の世界を導き出している。

作品の發想形式からいえば「求乞者」「復仇（其二）」が「影的告别」に近く、「雪」「風箏」「好的故事」の三つが「秋夜」的であり、「希望」がその中間的性格をもつている。

まず、「求乞者」「復仇」「復仇（其二）」は、退嬰的な奴隸精神に對する魯迅特有の強烈な憎惡感と、それに對する方途なき反抗の思念とにつらぬかれている。「將向黑暗里彷徨于無地」と「決意」した「影」は、暗黒の最も鋭い一斷

面に激しく彷徨よい出た。

魯迅の奴隸根性に對する憎惡については、「阿Q正傳」を中心に多くの人が論じている。が、いまとりあげている三作品には、「隨感錄六十六 暴君的臣民」や「阿Q正傳」の場合のように、痛烈な皮肉をとばすだけの餘裕といえるものがない。ここでは、憎惡の激しさに荒涼とした孤獨感がつきまとつてゐる。「求乞者」はそうした點が最も強い。

「一人の子供がわたしに向つて物乞いをした。やはり袴を着て、やはり哀れ氣にもみえぬ。だが啞で、掌をひらいて、手まねをしてみせた。

わたしはかれのこの手まねを憎む。まして、かれは啞などではないのかもしれない。これは物乞いの方法の一つにすぎないのだ。

わたしは施しをせぬ。わたしには施しものをする氣がない。わたしは、ただ、施しものをする奴の上位にいて、嫌惡と疑いと憎しみを與えるのみだ。」

ここには、乞食精神、およびその裏がえしにすぎない「布施心」（まやかしのヒューマニズム）に對する憎惡が溢れ

魯迅『野草』論（吉田）

ている。それについては説明を必要としない。ただ、物乞いをする子供のイメージについては、注目しておく必要がある。ここに登場する子供は、全く乞食精神に毒されている。このことは、魯迅のばあい特別な意味をもつ。「子供」とは、「狂人日記」以來、魯迅にとつてはただちに「未來」の代名詞であつた。そのことは、今日われわれが想像する以上に切實な感じとして魯迅にあつた、と思う。たとえば、かれの倦むことを知らぬ若者への愛情が、そう思わせる。が、「求乞者」における子供は、物乞いのためには啞のまねすらしかなない！ここに、「求乞者」における魯迅の未來喪失がある。この作品が、「剥げ落ちた高嶺」「ほこり」「なお枯れつくさぬ葉をつけた高い木」「秋の寒さ」などの荒涼たる舞臺背景をもち、「ほかに何人かの人がそれぞれに道を歩いてゐた」という孤獨感にあふれた描寫がくり返されるのも、作者の寂寥たる心象の反映に外ならぬ。そして、この寂寥たる心象は、寂寥の耐えがたさゆえに、それから脱出するための「決意」を求めて、唯一のよりどころ——自己に作者を立ちかえらせる。

「わたしは、わたしがどんなやり方で物乞いするだろうかを考える。聲を出す、どんな調子で？ 啞のまね、どんな手ぶりで？……」

灰色の乞食の世界で、なお生きるべき道はどこにあるか？

「わたしは、無爲と沈黙とをもつて、物乞いするだろう！……」

わたしは、すくなくとも虚無を得るだろう。」

「無爲と沈黙」、つまり乞食的偽りの拒否である。自己の憎むものの世界で、その世界に加擔しないことをぎりぎりのたよりとして生きようというのだ。これが「影」の「彷徨于無地」という「決意」の内容であつた。

このような生き方が、「復仇」「復仇（其二）」ではより激しい形で、あらわれる。これらの作品のイメージは、作者がこの「決意」を自己にたしかめるために思い描いたもののように、みえる。

「復仇」には、「全身裸で、鋭い剣を手にし、廣漠たる曠野の上に相對して立つ」二人の人間が登場する。

「かれら二人は、抱擁せんとするか、殺戮せんとするか……」

かれらは、かれらの「抱擁か殺戮か」の後で自分達の味わえる汗や血の生々しい味わいを豫感しつつ、かれらの行爲を鑑賞しようとして群がり集る「行人」に囲まれて、「抱擁」か「殺戮」かにまさにくずれんとする姿のまま、固形する、永久に。かれらは、行人達の欲する「汗」や「血」を何一つ與えないことによつて、行人達に應える。行人達は退屈のあまり立ち去らねばならない。完璧な無行爲と沈黙による「復讐」——しかし、そのことによつて、かれら自身も「枯渴」し、滅びねばならない。「すくなくとも虚無を得るだろう」と、「乞食者」の「わたし」はつぶやいたではないか。

ところで、この作品について、『「野草」英文譯本序』にしたがつて、その傍觀者に對する「諷刺之意圖」をうんぬんする人は多い（駒田信二「野草——その一つの讀み方——」一九五六年雜誌「文學」第二十四卷第十號その他）。わたくしはそれが全くまちがつているというのではない。この作品の

「行人」は、明らかに「大衆——とくに中國のそれは、永久にお芝居の観客です」(『娜拉走后怎樣』)というばあいの傍觀者の大衆であることは、まちがいないからだ。ただ、この作品を、傍觀者に對する「諷刺」とのみ説明したのは、ことの半ばをいつたことにもなるだろうか。この作品で大切な點は、作者が傍觀者を諷刺しているというふうなことにあるのではなくて、自己を殺しても傍觀者の欲するものを何一つ與えないという虚無的なぎりぎりの「復讐」を魯迅が思い描いている、という點にあるのではないか。それは、傍觀者としてしか民衆をとらええなかつた時期の魯迅が、傍觀者の世界を生きぬこうという「決意」にかかわることである。「沙漠(＝傍觀者の世界)」の中をなおも生きようとする魯迅の「希求」は、「影的告别」でみたようにあまりに切實であり、そこに生れた「決意」は「向暗黒彷徨于無地」というあまりにも救いのない孤獨なものであつた。その「希求」の激しさと「決意」の絶望的暗さとは、この作品では、廣漠たる曠野に全身裸で鋭い劍を手にして立つ二人の人間という、原初的な荒々しさと孤獨感にあふ

魯迅『野草』論(吉田)

れたイメージとなつて噴出しているのである。

魯迅は、のちに鄭振鐸宛の手紙(一九三四年五月十六日附)で、「復仇」の二人の人間は、男性と女性であるといつてゐる。たしかに、この作品には、生、死、血、愛などの生命現象に對する魯迅の異様に鋭い感覺が感じられる。このような點は、『野草』の中では「墓碣文」「頽敗線的顫動」などにもみられる。けれども、魯迅は、男女の生命の燃焼ということに對してかれのもつ鋭い感覺をイメージをつくり出す手がかりにはしていても、それが「復仇」のモチーフではない。作品發想の基盤は、あくまでもかれの「希求」と「決意」とにある。それを讀みとらなければ、「復仇」という作品が『野草』の中で占める位置も見失われてしまふだろう。

「復仇(其二)」では、作者は、キリストの犠牲というすでに形のきまつた物語に作品の外形をかりてゐるせいで、「復仇」のもつ荒けずりの迫力はないが、そのイメージにはやはり特有の生々しい鋭さがひらめいている。

「かれ」は、「自ら神の子、イスラエルの王と信じたが

ために」十字架に釘うたれ、兵士、行人、祭司長、學者、強盜、あらゆる人から唾され、嘲弄され、拜される。このようなイメージをキリスト受難の物語りに見出したとき、魯迅の頭の中には、おそらく、改革者であるということのために、權力によつてだけでなく民衆によつても（と魯迅の目にはうつつた）社會から抹殺されてしまつた辛亥革命以後の革命家達の運命が、やりきれない暗さで翳つていたにちがいない。そのことは、たとえば、明らかに辛亥革命をめぐる殺された改革者たちを頭において書かれたと思える「隨感錄六十五 暴君的臣民」（前出）という文章にあらわれる「暴君よりもさらに暴」なる「暴君治下の臣民」のイメージと、「復仇（其二）」における屠殺者達のイメージとの類似によつても、わかる。そして、それは、魯迅の現在の寂寥につながることがらである。そこに、「復讐」への想念が再び魯迅の中に激しくうずまく。

「かれは、かの没藥で調合した酒を飲まなかつた。イスラエル人がかれらの神の子をいかに遇するかを、はつきりと味わうために。かつ、かれらの未來をより永くあ

われみ、だが、かれらの現在を憎むために。」

ここに第一の「復讐」がある。「没藥で調合した酒を飲まぬ」ということは、このようなばあい、もはや何らかの効果を期待した「復讐」の行爲というよりも、「復讐」の「決意」そのものの自己表現というにちがいない。だが、「復仇（其二）」には、その上にさらに極限的な第二の「復讐」が重なる。

「神はかれを見棄てた。かれはついに『人の子』であつた。だが、イスラエル人は、『人の子』すら釘うつた。『人の子』を釘うつた人々の身體は、『神の子』を釘うつた人々よりも、とりわけ血塗れで腥さかつたのである。」

「神の子」が「神の子」であるのをやめるとき、「神の子」を釘うつという人々の理由は見失われる。その瞬間から、釘うつた人々は、かれら自身の釘うつという理由なき殺戮の行爲によつてきびしく裁かれはじめるにちがいない。その罪は、永遠である。作者は、これを「復讐」とよぶ。だが、このような映像を「復讐」のイメージとして思いう

かべうるものは、よほど屈折した精神のみである。それはほとんど虚無的ですが、この作品のイメージは、虚無に安住したものには生み出しえないあるはげしさがある。虚無に傾斜しつつも、なおはい上ろうとする精神の苦闘は、「秋夜」以来一貫して、ここにもある。(蛇足までにつけくわえれば、この作品ないし『野草』にみられるような屈折した精神は、今世紀の中國文學界において、魯迅以外にそう多くは見當らない。このことは、もつと考えられてよいことである。)

「求乞者」「復仇」「復仇(其二)」の三作品が、彷徨う「影」の「希求」と「決意」との悶えを詩的表現を通じて吐き出しているのに對して、「希望」はそれをイメージを通さないで直接語りかけてくる。そこには、沈んだ悲痛なひびきがある。

「わたしは、とつくに、わたしの青春がすでに過ぎ去つてしまつたことに氣づかなかつたろうか? だが、わたしの外に青春は當然あるものと思つていた。……(中略)だが、今どうしてこうも寂しいのか? まさかわたし

魯迅『野草』論(吉田)

のまわりの青春すらもすべてすぎゆき、世の青年の多くも年老いたというのでもあるまいに。」

追憶という行爲にとまなう感慨が、唯一の希望である青春すら周圍に見當らぬ人の寂寥と互に重なりあつて、この文章の沈痛な調子を生んでいる。かれは、かつては血腥い歌声に満ちていたおのれの青春のこと、突然それらがすべて空虚になつたこと、その空虚の襲來を自己欺瞞の希望の盾をもつて防ぎとめようとしたことなどを回想し、それにつづけて、「わたしは、とつくに……」といつてゐる。このような自己のへてきた全過去をふりかえるという行爲を、これ以前には『呐喊』自序』で行つてゐる。この回想の内容については、くどくどしい説明は不要であろう。かれが一九〇一年(一九〇三年説もある)につくつた「我れ我が血をもつて軒轅に薦げん」という熱烈な句を含む詩「自題小像」や、「摩羅詩力説」についてはよく知られてゐるし、辛亥革命の挫折の経験と自己欺瞞の希望の盾については、先にも若干ふれた。ただ、『呐喊』自序』の魯迅が、過去をふりかえることによつて、自分が希望を生み出してきた

過程を現在的に確認しようとする姿勢をもっているのに對して、「希望」の魯迅にはそれが無い。それに代つて、脱落した希望に對する沈痛な思いが、「希望」の魯迅を満している。しかし、かれはいう。

「わたしは、自らこの空虚の中の暗夜に迫るはかはない。たとえわたしの外に青春をたずねあてえずとも、自らわが身の老いをなげうたねばならぬ。ただ、暗夜はそも、どこにあるのだろうか？今は星なく、月光なく、渺茫たる笑と亂舞する愛すらない。青年達は平和である。そして、わたしの前には、そのうえ、眞の暗夜すら、ついに見當らぬ。

絶望の虚妄なること、正に希望と相同じい！」

これは、魯迅の中で、最も素直な文章の一つに屬する。「眞實の暗夜すらついに見當らぬ。」ということばには、暗夜の中で行くべき道のみつからない苦痛がなまなましくひびいている。魯迅は、かれをとりまく状況（過去をも含めた）から、「暗夜」の存在を確信する。しかし、かれは、「暗夜」の中に沈みこむことのできない眞に「病める良心」

（ベ・エルミローフ『ドストエフスキー論』の持主であつた。

希望と絶望とは、魯迅にとつて一個の矛盾である。しかし、魯迅のような安まらぬ精神にあつては、希望の喪失は、絶望への沈潜という形で矛盾の解決を意味しない。希望の喪失が、ただちに絶望からの脱出への耐えがたい「希求」を生む。そのような「病める良心」の寂寥と悶えとが、ため息となつて吐き出される。「絶望の虚妄なることは、正に希望と相同じい！」

「希望」には、一九二五年一月一日の日附がみえる。かれが「希望」で素直に自己を語ろうという態度をとつてゐることのうらには、やはりこの曆の上の日附が一つのはたらきをしてはいるだろう。（許廣平『關於魯迅的生活』「元旦憶感」參照 一九五四年北京人民文學出版社刊）そして、そのような内省的な態度が、次の三つの作品において、作者を過去に向わせている。

「雪」「風箏」「好的故事」の三つの作品には、共通して強烈な孤獨感があふれている。「影的告別」以下の諸作品でひたすら寂寥からの脱出の「希求」と「決意」とに激

しくたぎつていた作者の心は、これらの三作品では、過去への追憶にその寂寥を注ぎこむ道をみつけたでしている。そこにはあの激しさが失われて、荒涼たる抒情がそれにかわつて、ある。「風箏」には、その傾向が最も特徴的にみられる。

「風箏」は、少年時代に風上げの好きだった弟の夢を無残にふみにじつた思い出を語っている。中年になつて、作者はそのことを弟に詫びようとするが、生活のしわを額にきざんだ相手は、忘れてしまつてゐる。そこで作者は、永遠に許しを得られぬ悲哀を心に重く感じる。

ここには、少年時代の残忍な行爲に對する反省と悔恨とが、にじみでている。しかし、伊藤敬一氏がその點をとらえて、この作品の制作動機を、小説「弟兄」（一九二五年）とともに「魯迅が自分の心のひだにひそんでいるいまわしい心理に自ら長い間苦しめられ、そのあげくにはき出した表現であると考えられる。」（魯迅について）一九五六年人文學報第六號）と説明するのは、すこしずれてはいないか。

「弟兄」のばあいは、作者はたしかに伊藤氏のいうようにに

「自分の心のひだにひそんでいるいまわしい心理」に眼をむけて、そこから作品を發想している。が、「風箏」が生み出される基盤はそのような「自分の……いまわしい心理」に對する内省にあるのではなく、少年時代の無知な行爲のもたらした結果がもはやとりかえしがつかぬという、いわば「脱落した過去」への悲哀から作品は生れている。だから、作品の發想形式からいえば、「風箏」は、伊藤氏のいうように「弟兄」とつながるのではなく、むしろ「故郷」につながるのである。

「わたしは、この上何をのぞめよう。わたしの心はただ重く沈むだけだ。

いま、故郷の春はまたもやこの異郷の空をおとずれ、久しくもすぎ去つた子供の頃の思い出をよびさまし、それとともに、とらえようのない悲哀をわたしにもたらした。わたしは、肅殺たる嚴冬の中に身をかくした方がよからう——だが、周囲はやはり明らかに嚴冬であつて、まさに非常な寒さと冷氣とをわたしに與えているのだ。」肅殺たる現實への寂寥が過去への追憶の感傷と重なつて

沈痛な抒情を生む關係は、「希望」のばあいと共通だが、「眞實の暗夜すらついに見當らぬ」という寂寥から彷徨い出たものの叫びは、ここではじつとおさえられている。作者は、「脱落した過去」への思いに現在の寂寥をこめつつ、じつとそれに耐えているようにみえる。

「雪」「好的故事」の二作も、作品の發想は「風箏」と同一である。「雪」では、小説「在酒樓上」(一九二四年)にも描かれているような江南の雪の季節の美しさ、樂しさが、北方のそつけないきびしい冬にとざされている「わたし」によつて回想される。二度とかえらぬ子供時代の雪の思い出にともなう哀感と、北方の「孤獨な雪」に見入る作者の孤獨感とが、「雪」では微妙に結びあつている。また、「好的故事」には、綴織をみるような美しい生活繪卷が、「わたし」のまどろみのうちにあらわれる。水中に映つたその「物語」りは、かぎりなく平和で美しい。……突然誰かが水中に石をなげたらしく、すべては粉々に碎ける。——まどろみからさめた「わたし」はつぶやく。「だが、わたしは、この美しい物語りをみたことだけは、どうした

つておぼえている。暗く沈んだ夜に……」ここにも、作者にかつてあつたにちがいない、そして今は失われてしまつた何かに對する、憧れと悲哀とをつきまぜたような感情がうごいている。そして、この作品では「暗く沈んだ夜」への思いは、一層抑制されている。

ただ、「雪」「好的故事」の二作は、「風箏」にくらべて作品としてはおちる。その理由は、これら二作でとり出されている「脱落した過去」が、「風箏」ほどに作者の寂寥たる現在の心情に混然と溶けあつて讀者に印象されるものになつていないことから、きている。とりわけ、「好的故事」は技巧を意識しすぎて、感動を弱めている面がある。

さて、以上のべてきたように、「求乞者」以後の諸作品は、「影的告别」の「影」、すなわち、「現在(自己)」を「過去(暗黒)」から「未來(光明)」への橋渡しする位置に立つものとみる視點を失つて激しく彷徨する魯迅が、彷徨の苦しみをそのままに吐き出した作品である。しかし、それら全體を通じて得られる作者の映像は、さほど鮮明と

はいえない。それは、「我將向黑暗里彷徨于無地」という「影」のことはから得られる、脱出の「希求」と「決意」のみあつて方向を定め得ない混沌としてうずまく何ものかのイメージを、殆んど出ていない。このことは、結局、作者自身が自己の姿を外側から見定める餘裕をもたないままに作品を吐きだしていることから起つてゐる、と考えられる。

ところで、「希望」が書かれて以後、つまり一九二五年に入つてから、『華蓋集』の諸作品が書かれたしている。このことは重要である。つまり、この論文の冒頭でのべた魯迅の執筆力低迷の時期の終りと、論争生活の開始との分岐點は、おおよそ一九二五年一—三月あたりにあるからである。そして、二五年二月十日に書かれた「青年必讀書」という一新聞副刊のアンケートに對する回答文が、魯迅の論争生活の導火線となつた。それから約二十日後に、『野草』の第十一作「過客」が書かれている。これらのことを頭におきつつ、次に「過客」について考えてみたが、その前にこれまでふれなかつた第四作「我的失戀

——擬古的新打油詩——」に、すこしふれておこう。

この作品には、わたくしにわからぬ點がある。それは作品制作の動機に關してだ。むろん、魯迅自身二度もくりかえして當時流行した失戀詩を諷刺するためだといつてゐるし（『我和「語絲」的始終』一九二九年、『野草』英文譯本序）、全體として戲作的に書かれてゐることも「何故かしら——ほつときやがれ」という結末の句をとりあげるまでもなく、明らかである。その點からいへば、これは『野草』のなかにまじりこんだ異分子であつて、これをすてても『野草』の價值にはすこしも影響しない。古詩（張衡『四愁詩』、『文選』卷二十九）に擬した點については、そのこと自身が「既に諷刺だつた。」（駒田信二 前掲文）といつてもいいのかもしれないが、ただ、戀愛詩を諷刺するために、魯迅がこのような詩を書くことがあり得た、かどうか。竹内好氏の「彼の憎むものと愛するものが、絹ハンケチとみみずく、雙燕圖と駄菓子、金ぐさりとアスピリン、バラの花とやまかがし、などの對立で象徵されている。」（『魯迅入門』）という説明も、もう一つピンとこない。猫頭鷹（北京時代の魯迅の

あだ名)、冰糖壺盧(魯迅は駄菓子を愛した)、發汗藥(魯迅日記には、「大發熱、以阿思匹林^{アスピリン}取汗」といつた記事がしばしば見える)、赤練蛇(魯迅の故家の庭にいたといわれていた)は、いずれも魯迅にとつて個人的なむすびつきをもっている。これらの、いささかゴシップめいたことから、わたくしには、この詩は、不和になつた周作人か誰かに對する魯迅の特別の氣持ちが制作の動機ではないかとも思つてみる。が、明らかに戯作にこだわつてゐるわたくしは、もはや作者から諷刺されてゐるのかもしれない。

五

「過客」は戯曲の形式をとつてゐる。この單純な事實が、『野草』を展開的にみるときに、かなり重要な意味をもつてゐる。「過客」の對話の意味については、「定説」的なものがある。

「彼(——魯迅——吉田)の内面的脱却を意識内部の對話によつて分析した作品である。客は彼自身であり、老人は別の彼(あるいは時間)であり、少女は彼の希望を象徴

する。」(竹内好『魯迅入門』)

三人の人物をこのようにとらえること自身に、別に不可はない。が、「内面的脱却」といういい方は、すこし正確ではないか。構成の面からいえば、これら三人は同等の地位を與えられてはいない。「老人」「娘」は「客」に對して、その外側から刺激を與えて、「客」に内面的葛藤を起させるための道具としての役割を果しているにすぎない。そのことは、「老人」「娘」のことは「客」に苦しみを起させてゐるが、「客」のことは「老人」「娘」に何ら内面的反應をよんでいないことをみれば、明らかである。つまり、作者は、自己の分裂した内面をとり出してそれぞれ的人物に賦與し、それらを假象の世界でたたかわせることによつて「内面的脱却」をはかる、ということはこの作品でしてゐるわけではない。作者の主要な問題は、「客」の苦しみがきつ步むイメージのなかに、自己の内面的な悶えを投入するということである。「影的告別」では純粹な獨白の形でしたことを、ここでは對話の形でしてゐるだけである。だから、作品の基本的發想は「影的告別」以下

と密接につながっている。このことは、魯迅という人が観念的思索型の人でなかつたことを示す一つの資料であり、たとえばかれがドストエフスキーとよく似た資質をもち、ある意味ではよく似た境遇を生きながら、その歩み方が結果として決定的にちがつていることなども関連して興味をひく。

とはいえ、「過客」が戯曲形式で書かれているということは、魯迅が自己を客観化された對話の世界にとり出してみつめたということであつて、重要である。「過客」以前では、「秋夜」「影的告別」「求乞者」「希望」「雪」「風箏」「好的故事」の諸作は、傾向こそさまざまだが、作者の内面と直接の地つづきの上にイメージがつくられている。比較的作者から獨立したイメージを與えられているようにみえる「復仇」「復仇(其二)」にしても、それは表面だけであつて、激しく苦痛にうずまく作者の内面と作品とが實は密着していること、前述の通りである。ところが、「過客」のばあい、作者は自己の外に、對話によつて構成される一つの世界をつくつてゐる。このことは、魯迅が自己の内面

を客観視しうるだけの力を得たことを意味しないか。

むろん、「過客」にとり出された魯迅の内面は、ある一點を除けば、これ以前とほとんど同質である。

「客——そうです。わたしは行くよりしかたがない。まして、ある聲がいつも前の方からわたしをせき立て、わたしに呼びかけ、わたしを休ませないのです。恨めしいことに、わたしの足はとづくにすりへつてしまつた。

傷だらけになり、血がたくさん流れましたよ。(片足あげて老人に示す)だから、わたしは血が足りないのです。わたしは血をのみたい。だが、血はどこにあるんだろう？

(後略) (傍點吉田)

ここには、これまでくりかえしてのべてきた魯迅の「病める良心」の苦痛がむき出しになつてゐる。その苦痛から脱出したいという耐えがたい「希求」も、「血をのみたい」という異様な生理的欲求の叫びに高められ、「過客」の特殊な世界での眞實性となつて、鋭く讀者をうつ。

けれども、このような内心の苦痛を、一方に「老人」「娘」をおいた「客」の中に移しこんで、そこに獨立した

一世界をつくるという行爲には、苦痛そのものの自己表白を行つていた「過客」以前の魯迅を一步こえたものがある。そのことを裏書きするかのようには、「過客」には、「影的告别」以下になかつた一つの視點が生れてゐる。それは、自己を「歩むもの」とみる視點である。

「老人——ふむふむ。それでは、どこから來なされたな。」

客——（少々ためらつて）知りません。

物心ついたところから、わたしはこうして歩いてゐるのです。

老人——そうかい。それでは、どこへ行かれるかおたずねしてもよいかな。

客——勿論結構——でも、知りません。物心ついたところから、こうして歩いてゐるのです。ある場所へ行きたいのです。その場所は前の方にあります。わたしがおぼえてゐるのは、長い道のりを歩いてきて、いまここへやつてきたことだけです。わたしはつづけてあちらの方へ行くのです。

（西を指して）前の方へ——

この「客」は、自己をどこからきてどこへ行くのかわからない不安な存在として意識してゐる。この不安は、「黄昏か黎明かわからない」不安定な時間の上に彷徨していた「影」の不安に通じる。けれども、「客」には「影」になかつた一つの視點がある。それは、自分が「長い道のりを歩いてきて、いまここへやつてきたこと」および「つづけてあちらの方へ行くこと」を、不安な自己の存在の最低の條件として確認する視點である。いいかえれば、過去から未來へとつづく時間の上にある自己の存在のぎりぎりの保證を、「歩む」という行爲の中に求める視點が、「客」にはある。そして、これこそ「過客」以前にはなかつたものである。

「過客」以前の作品には、現在における自己の存在の姿を見失つたものの脱出への苦悶が、激しくたたきつけられていて、自己の存在を時間の流れの上でとらえるだけの餘裕は、魯迅にない。「希望」およびそれ以下の作品では、魯迅の眼は過去にむいてゐるが、そこでは「我早先豈不知我的青春已經逝去了？」というすぎ去つた過去への感傷が、

現在からの脱出に對する作者の思を一層悲壯なものにしているだけである。いいかえれば、「過客」以前の作者には、過去、脱落の空しさと未來、喪失の不安が、現在の苦悶の基調としてある。

むろん、「客」にあつても、「どこから來たのかわからない」「過去とどこへ行くのかわからない」「未來は、著しく不安なものである。けれども、それを行為の側面から眺めると、不安な過去と未來とをつなぐ時間の流れの一點（現在）を「歩く」自己の姿がみえてくるのである。そして、「歩く」自己がみえてきたとき、魯迅は自己の歩みのはてにあるものをはつきりと知る。——先の方はどんな所かという「客」の間に「老人」は墓だと答え、「娘」は百合や野薔薇が咲き亂れていると答えた。「客」はいう、「そうです。あそこにはいつば百合や野薔薇がある。わたしもよく遊びにいつてみました。でも、あれは墓です。」「客」は「娘」に對しては「我也常常去玩過、去看過的」と過去形で答えており、「客」の現在の認識としては前方は「墓」である。

魯迅『野草』論（吉田）

要するに、「過客」の「客」には、過去から未來への時間の上を「墓」に向つて「歩む」ものとして自己をとらえる視點がある。換言すれば、「歩む」ということ、つまり生きつづけてきて生きつづけてゆくということのなかに、「客」は自己の生の意味を見出しているのだ。これは、ぎりぎり最低線までさがつて得られた視點、しかしこのように自己をとらえるかぎり絶対に自己の位置を見失うことのない視點、いわば「絶対視點」とでも名づけうるものである。かかる視點を獲得したことは、生きることは無駄だという不安と寂寥にとりまかれつつ、なお生きねばならぬという安まらぬ精神のささやきを如何ともながたく一途に脱出を求めていた「影」的存在にとつては、一つの轉機といつてよい。この點に、「過客」という作品が『野草』の展開の上で占める獨特な地位がある。

ところで、以上のような事實は、實は、「過客」と前後して魯迅の論争生活がはじまつていることと密接に對應していると考えられる。論争の口火を切つたのは「過客」に二十日はど先立つて書かれた「青年必讀書」であると前章

の終りに書いたが、實際は、體裁ばかりよくて實用的でない文字の使用を攻撃した「咬文嚼字」(一九二五年一月)、およびそれをめぐる論争「咬嚼之餘」(同上)「咬嚼未始」(乏味)(二五年二月)あたりから、魯迅は外に向つて著しく論争的攻撃的に出ている。そのつづきとして、「青年必讀書」は書かれた。よく知られているこの文章について多くはふれないが、次のことだけはやはり確認しておきたい。魯迅はこの文章について、後になつて、それは苦痛をこめて吐いた眞剣なことばであつたと述懐しているが(「寫在『墳』後面」)、「青年必讀書」の畫期的意義は、今日からみれば、半封建半植民地的中國において支配階級のイデオロギー支配の道具と化していた傳統的文化に對する眞の反抗の第一聲であつた點にある。したがつて、この一小文は、質的には「狂人日記」に匹敵する地位を魯迅においてもつ。だからこそ、その後の長い論争生活の導火線となり得たのだ。けれども、當時の魯迅に、このような確信はなかつたにちがいない。そのことは、一九二五年にはいつて書きはじめられた『華蓋集』の作品が、ひとり現在を否定することに

のみ急で、現在から未來への展望をのべることを全く行っていないことが、何よりも端的に示している。この點は、『熱風』の時期の作品とくらべても、かなりちがつている。『熱風』期の作品には、先にものべたように、「將來はこうあらねばならぬ」という主張をのべる態度が、たとえ強いてするものにもせよ、みられる。が、『華蓋集』の出發期における魯迅には、「かくあつてはならぬ」という否定的發言の多い。魯迅は、それから何が生れるか確信のないままに、とにかく眼前の否定すべきものにむかつて攻撃をはじめたもののようである。

「我將向黑暗里彷徨于無地」「我將用無所爲和沈默求乞!」「絶望之爲虛妄,正與希望相同!」とつぶやいていたものは、確信のないままに行動に轉じた。そのとき、魯迅には、確信がないが故に、そのような自己をたしかめたい要求が一層強く生れたらう。そこに、複雑な自己を外部にとり出して客觀化するのに便利な對話の形式が思い浮べられ、魯迅は矛盾のなかからとにかく行動に轉じた自己をそのなかでたしかめようとした。「過客」には、「客」の歩む姿勢

を對話のなかで次々とたしかめなおしてゆくための構成上の工夫のあとが、あらわである。

ところで、そのように對話の世界に自己をとり出すことによつて、逆に今までみえなかつた自己の「歩む」姿が魯迅にはみえてきた、という事情もあつたにちがいない。さらに、そのように自己の位置がみえてきたことが、魯迅の現實否定の行動のエネルギーとなつてはねかえつていつた點もあつたにちがいない。とにかく、「過客」の前後に獲得されたエネルギーは、小休止をはさみつつもその後ずつと燃えつづけている。後に、マルクス主義思想を吸収することによつてより力強いものになるけれども、「過客」にあらわれる「歩む」ものの視點は、死に至るまで魯迅によつて幾度もたしかめなおされている。「過客」は『野草』のなかだけでなく、魯迅全體の展開の上でも、重要な位置を占めるように、思われる。

六

「過客」以後に、なお十二篇の作品が、およそ一年間に

魯迅『野草』論（吉田）

わたつて、ぼつぼつと書かれている。執筆順に列舉すると、次のようになる。

「死火」「狗的駁詰」（以上四月）

「失掉的好地獄」「墓碣文」「頽敗線の顫動」（以上六月）

「立論」「死後」（以上七月）

「這樣的戰士」「聰明人和傻子和奴才」「臘月」（以上十二月）

「淡淡的血痕中」「一覺」（以上一九二六年四月）

これらの作品は、「過客」をなかにはさんで、「過客」以前とは對照的な一つの世界をなしているように感じられる。ここでは、これらを一括して「過客」以前の作品との對比に中心をおきつつ、これらの作品が魯迅においてもつ意味を考えてゆきたい。

「過客」以後の作品で何よりも目立つことは、「過客」につづく「死火」から「死後」にいたる七作品が、「我夢見……」と、夢の形式をとつて書かれていることである。

このことは、勿論形式だけの問題ではない。注目すべきは、

「過客」を境にして、魯迅が自己の外に論理の説明をこえた異様な幻想的世界をつくることに、旺盛な興味を示していることである。

「過客」以前の作品でも、魯迅のイメージはしばしば奇怪なもの、異様なものへとむかつてはいる。「秋夜」の冷い目で微笑する天、「求乞者」の荒涼たる背景、「好的故事」の幻想などは、通常の論理を破る方向をそなえている。その最もはげしいのは、「復仇」「復仇(其二)」の二つ、なかでも前者である。けれども、「復仇」のばあい、作者は、「廣漠たる曠野に鋭い劍を手にして立つ裸體の二人」という異様なイメージを一心ににぎつてはなすまいとする意欲はもつていても、それを發展させて一つの世界に構成しようとはしていない。「復仇(其二)」のばあいも、キリスト受難の物語りという定められたわくの中で、イメージを追っているのみで、與えられたわくを破ることはしていない。ところが、「過客」以後には、ある一つのイメージにすがりつくとか、他から外形をかりてくるとかいうのは全くちがつて、一定の秩序をもつた幻想の世界をつくり

出すことが行われているのである。そのことを最も極端に示すのは、「頽敗線の顫動」である。

最初の場面では、女の子をかかえた一人の貧しい女が身賣りをしている。數年たつた次の場面では、年老いてしまつたその女が、成人して家庭をもつたその子供から、賣春の過去を非難され、激しくののしられている。第三の場面で、石像のように無邊の荒野に走り去つた老婆は、兩手を天へ舉げて、「人のものとも獸のものともつかない」ことばのないことば(無詞的言語)を叫ぶ。

極端に象徴化された筆で描かれた「頽敗線の顫動」は、現實をはなれた全く別の完成された世界を讀者の前に投げ出している。このようなものは、「過客」以前には見當らない。そして、「過客」以後には、この他に、すくなくとも「死火」「失掉的好地獄」「墓碣文」「死後」の四作がそうであり、「狗的駁詰」「這樣的戰士」もその方向をそなえている。むろん、そこに出來不出來の差はある。「頽敗線の顫動」「墓碣文」の二作が、比較的イメージの結晶度が高いのに對して、「失掉的好地獄」「死後」では作品

の發想に觀念的なところがあつて、それが訴えを弱くしている。が、とにかくこれらの作品の存在は、「過客」の中にはさんで、表面的には『野草』を二分しているとすらいえる。

ところで、さらに注目すべきは、「過客」以前にはない風格をそなえたこれらの作品も、作者魯迅との關係からみれば、實は「影的告別」以下の作品が生み出された地點とそう隔らない場所から出てきている、ということである。

「過客」以後にある一見異様な作品にも、「影的告別」に通じる「病める良心」の苦痛はその中心に流れている。

「頽敗線の顫動」の老婆は、文字通り骨身をけずつて生み出したものから、脱れようのない復讐をうける。兩手を使いきり天にさしあげ、「ことばのないことば」をもらすこの老婆のイメージには、眠つてゐる人を目覺めさせて苦しませるのは殘酷だといひ（『呐喊』自序）その他、自分の暗すぎる思想が人を誤らせるのではないかと不安がりつづけた（『兩地書』第四信、第二四信。『寫在『墳』後面』その他）魯迅という人の、生きることに對する絶望的な不安と、そ

こに生れる自虐の苦汁とが、色濃くにじみ出ている。

「……浩歌狂熱の際に寒に中^まり、天上に深淵を看たり。

一切の眼中に無所有を看、希望なきところに救を得たり。

……

……一游魂あり、化して長蛇と爲り、口に毒牙あり。以て人を噛まず、自ら其の身を噛み、終に以つて殞^{いんてん}……

……立ち去れい！……」

「墓碣文」のこの奇怪な呪文めいた文句が、眞に「希望なきところに救を得」なければならなかつた魯迅の内面的自畫像であることはよく説かれる。己れの毒牙で己れの身を噛む長蛇のイメージは、眠ることのない醒めた意識に日夜自虐しつづける魯迅の苦痛の所産に相違ない。墓中の屍體は起き上つていう「おれが塵になるときに、お前はおれの微笑をみるだろう。」秋の夜ふけ人知れず「深夜の笑聲」をもらした魯迅の内面の虚無の深淵は、埋められてはいなかつた。全體として、「墓碣文」は、最も「影的告別」の魯迅に近いところから發想されている。

以上の二作は、その陰惨な雰囲気からも「影的告別」

「求乞者」「希望」などに近いものを感じさせるが、「死火」「失掉的好地獄」の二作は、鮮やかな色彩感と大ぶりの動きとで、それらとは互にひどくかけはなれてみえる。が、それは表白の方向がちがうことからきているのであつて、作品の生れる基盤は、兩者はちかい。

「死火」におけるイメージの中心をなすものは、「死的火焰（凍りついた炎）」だ。

氷の谷に落ちこんだ「わたし」は、「死火」をひろう。それは、遽に紅蓮の炎となつて燃え出す。目醒めた「死火」と「わたし」の對話。氷谷を出るべきかどうか。

「死火」は、氷谷では凍え死ぬし、氷谷を出れば燃えきつてしまう。どうするか……と、「死火」は「いつそ燃えきつちまおう！」と叫んで、「わたし」もろとも氷谷の外へ。走つてきた石の車。「わたし」は轢かれた。氷谷に墜落する石車。「わたし」は愉快氣に叫ぶ「ハッハッ、お前らはもう死火には會えないぞ！」

氷の谷と炎という前衛繪畫的な「死火」の世界も、右のようにパラフレーズするとかえつてはつきりするように、

どちらに行つても滅びねばならない中間物の脱出、という點からみれば、實は「影的告別」と同じ系統の構造をもつてゐる。ただ、「影的告別」にみられたあのうずまく苦悶が「死火」では後退して、「いつそ燃えきつてしまおう！」という行爲のはげしさの方が前面に出ている、というちがいはある。この點は大事なのだが、それについては後にふれる。さらに、「影」のばあいにはその虚無的な脱出の「決意」と表裏一體をなして、憎むものに何ものをも與えないことによつてはたされるギリギリの「復讐」が想い描かれていたが、「死火」にもそれはある。氷谷に墜落する石車にむかつて「わたし」の叫ぶ「お前達はもう死火には會えないぞ！」という愉快氣なことばが、それだ。このような「復讐」は「死後」にもあらわれる。運動神經だけ死んだ「わたし」は棺の中でつぶやく——「……（前略）今また影のように死んでしまつて、敵にさえ知られていない。奴らに、棚からぼた餅式の喜びを與えてはやらなかつたのだ。……わたしは、嬉しくて泣き叫びたいほどだ。」（「死後」は部分的にはこのようによくわかるが、作品全體のモチー

フは「過客」以後で最ものみこみにくい。作者の表現した
内面的なものが、死後なお知覚あるものの世界というイ
メージの中心点とうまく結びついていないからだ。作品と
しては、全くの失敗作である。)

「失掉の好地獄」は、人類と共に地獄の支配者魔鬼と闘
つてついにこれを追放したがために、逆に人類の厳しい支
配の下に呻吟するはめにおちいつた「亡者」達の物語りで
ある。この物語りには、地獄、魔鬼などの荒々しい道具だ
てにもかかわらず、はげしさよりも哀感の方が強く感じら
れる。それは、おそらく、辛亥革命の反抗を行なつたがた
めに軍閥支配の下に苦しまねばならなくなつた中國の現實
に對する魯迅の寂寥と、暗黒のなかでひとり醒めたが故に
苦痛を噛まねばならない魯迅の心の悲しみとが、微妙にオ
ーバーラップしてこの物語りに翳りを落しているからだ。
しかし、その哀感をふりはらつて魔鬼はいう、「おれは、
野獸と惡鬼をさがしに行こう……」——脱出である。
實體のない數知れぬ「無物の物」に對して、投槍を擧げ
つづける「這樣的戰士」の戰士は、激しい反抗のうらに、

ある空しさをもっている。これが、「過客」以前でい
えば「復仇」につらなっていることは、明らかだ。

以上主要な作品(詩的イメージの強烈な諸作)をざつと檢
討してきたが、これでわかるように、「過客」以後の作品
のモチーフも、「過客」以前のそれとそれほどはなれては
いない。作品創造の衝動は、やはり、原則として魯迅の
寂寥の自己吐露である。ただ、大きくちがつているのは、
先にものべたように、「過客」以後の魯迅が、自己の外に
世界をつくらうとしているという點、および先に「死火」
のところで言及したように、全體として寂寥のうずまく苦
悶が大きく後退している點である。とはいえ、これらの點
の持つ意味は大きい。先に、「過客」の對話の出現につ
いて、魯迅が自己の内面を客觀化し得るだけの力を得たと書
いたが、「過客」以後の作品については客觀化とはいえな
い。同じく自己を外にとり出すにしても、「過客」の場合
ほど整理して自己をみつめる態度はないからだ。が、みつ
めるというのでないにしても、作者の内面の痛みがほとん
どむき出しのまま作品のイメージにすがりついていた「影

「影的告别」以下の作品と、内面が幻想の世界にすつぽりとつまれて提出されている「過客」以後とは、作品制作の場がちがつているのではないだろうか。比較的にいえば、後者がより作品的態度で書かれていることにならないだろうか。このことは、作品の訴え方を考えてみればよくわかる。「影的告别」系統の作品の感動の中心は、澄みきつた夜空を突き刺す藁の木、剥げおちた高榊とほこり、曠野に立つ裸體の二人、釘うたれる人、舞い上る雪等々、ある一定のイメージと作者の内面との結びつきを読みとることにある。イメージそのものは一度つかまれたまま空間的な展開はみせない。そして、それらのイメージの間を、「我將向黑暗里彷徨于無地」等、生のことばがうめっている。それらのことは、作者のぎりぎりのところから發せられているために人をうつが、詩的イメージとしての實體には乏しい。それに對して、「過客」以後の多くの作品では、一つの作品で全體としてあるまじつたイメージの世界をつくり上げようと、作者は意識的に努力している（「頽敗線の頭動」の工夫された構成がそのはつきりした例だ。）したがつて、讀者

の感動の深淺はそのイメージの結晶度にかかつている。（全體としての結晶度の弱い場合は、部分のイメージがいかにか成功しても讀者の感動はよばない。「死後」がその例である。）少くとも、先にあげた諸作品はおおむねそうであり、それが「過客」以後の『野草』の主流をなしている。「過客」以後の魯迅が、より作品制作的態度をみせていることはまちがいない。

ところで、ここで問題が起つてくる。すなわち、内面の寂寥吐露という作品制作のモチーフは基本的にはかわつていないのに、魯迅の態度がより作品制作にかわつたのは何故か、ということである。このことを考えるためには、『野草』以外の分野における魯迅のうごきを見る必要がある。これまでふれてきた作品は、一九二五年四月—十二月の間に書かれているが、これは前章でふれた『華蓋集』の時期である。「青年必讀書」の宣戰布告は、直接的には、「聊答……」（二月末）「報『奇哉所謂……』」（同上）「這是什麼一個意思」（三月末）などの論戰に發展したが、全體として魯迅の戦いぶりは日を逐つて激しくなつていく。また、

四月からは、雑誌『莽原』の編集も始めている。さらに決定的な事件は、「忽然想到(內函)」(五月)が書かれたことによつて、起つた。則ち、國立北京女子師範大學學生の校長排斥運動に關する發言である。この運動は、前述した瞿秋白のいう中國文化界の「第二次の『偉大なる分裂』」を爆發させる具體的契機の一つとなつたが、魯迅の方からいえば、この事件に参加することによつてかれ自身の思想、立場、生き方などを徐々に明確化するはたらきをしたようにみえる。この邊の魯迅の内面を最も直接に示すものとしては、いうまでもなく『兩地書』第一集がある。『兩地書』第一集を通じてみられる魯迅は、實に篇々これ矛盾のかたまりである。その中で、ものを書く人間としての魯迅の心境を素直につたえたものを、一箇所だけ引用しよう。

「わたしは現在、しやべつたり書いたりするのは、みな役に立たない人間だということを、ますます確信するようになっていきます。しやべることがどんなに正しく、文章がどんなに感動を與えたところで、みな無駄です。奴等はどうなにもまちがつていても、事實上着々と勝利を

収めています。だが、世界はほんとにこれだけのものにすぎないのだろうか？ わたしは、反抗して、ためしてみたい。」(第二信、五月十八日)

ここには、おそらく、整理しすぎも誇張もない。絶望、不安、空しさを一方にかかえたまま行動に移つた『華蓋集』の魯迅が、そのままあらわれている。

ところで、われわれは、『野草』という作品が書かれはじめたときの魯迅のモチーフをもう一度思い起してみよう。それは、前述のごとく、一口にいえば、寂寥からの脱出の悶えであつた。「狂人日記」以來の數年の活動のあとで魯迅の内面にぐつと擴がつてきた寂寥、それが二年―三年の二年足らずの沈黙の中でますます擴大したとき、その耐えがたさからの脱出の欲求が、「秋夜」をへて「影的告别」に流れ出たのであつた。この一角にはとばしり出たのであつた。『野草』の初期の作品に感じられる激しさは、そこから生れた。ところが、一九二五年にはいつて、とくに「青年必讀書」以後、魯迅の内面の寂寥は、もう一つ別の突破口を見出した。論争がそれである。さらに考えれば、

「兩地書」における許廣平との文通もそのうちに入るだろう。とにかく、『野草』の一角にのみむかつてことばをはじきだしていた魯迅の寂寥のバネは、他に吐け口が出来たことによつて、ゆるんだ。このとき、魯迅ははじめて、作品を書く餘裕といえるものを感じた、のではなかつたか。「死火」についてみた、寂寥の苦悶が後退して、そこからの脱出のはげしい行爲が直線的に出ていくことも、これと直接關係しているに相違ない（先に、「過客」について、自己をたしかめたい欲求ということをつたが、そのうらにはさらにこの餘裕を考えるべきであらう）。「影的告别」「求乞者」「希望」などの諸作では、内面の脱出欲のはげしさ故に許されなかつたいわば藝術上のあそびといったものが、「過客」以後の魯迅には生れてきた、ではなかつたか。

「過客」以後の作品が、「我夢見……」と夢の形をとつて書かれていることについて、夏目漱石の「夢十夜」の影響を説く人がある。（チェコスロバキヤの Bertá Křesová 女史にその説があると聞くが、その詳論を目にし得ないのは残念である。）「夢十夜」は一九〇八年、魯迅の東京留學時代に書か

れているから、漱石を愛した魯迅が（周作人の思い出「關於魯迅之二」参照）それを讀んだ可能性はあるだろうし、作品の内容も、人間の生にまつわる不安、自我覺醒の苦痛などという點では、相通じるものがなくもない。それについては、魯迅と漱石との關係に問題を擴げて、別に論じられるべきである。ただ、わたくしがここでいいたいのは、『野草』を展開においてとらえるとき、「過客」以後における魯迅のイリュージョンの自在な擴大の中心的問題は、魯迅の内部に生じた餘裕（『内部緊張の弛緩』にあるのではないか、ということである）。

さらに、『兩地書』第一集と關係づけて、許廣平との手紙の交換という行爲を通じて魯迅の中に生じた frustration が、「過客」以後の「強烈なイマジネーションの世界」生成の一つの原因と説く人もある（中野美代子「前掲論文」）が、わたくしはそれにもにわかに承服しがたい。何故なら、それらの作品は、先にみたように、無意識の世界の投影とばかりはいえない、むしろ相當に意識の高層部から發想されたものと考えられるからである。『兩地書』との關係でい

うならば、より大事なことは、先にちよつとふれたように、魯迅の内面の寂寥が、手紙の交換という行爲を通じてその吐け口を見出したという側面でなければならぬ。

「過客」以後の異様な幻想の世界は、空しさを意識して外に出ていつた一九二五年二月三月ごろからの魯迅が、内面の空しさを完成された別の世界にとり出そうとして生み出したものであつた。そこには、「影的告别」にはない藝術上のあそびがあり、それが「死火」以下の作品のあのイリュージョンの自由な飛翔を許したのである。

ところで、あそびが出てきたことは、同時に、『野草』の生み出される基本的エネルギーであつた寂寥からの脱出の苦悶というバネの弛緩をも意味する。つまり、作品創造力の涸渇がそこに始まる。「死火」から「這樣的戰士」にかけての、基本的にイメージの強烈な諸作の間に混在する「狗的駁詰」「立論」「聰明人和傻子和奴才」などの寓話的な作品の存在が、そのことを暗示する。これらの作品の諷刺は、他の誰よりも魯迅自身にむけられている故に、一種獨特の苦さを感じさせるが、詩的イマジネーションのは

たらきはほとんど弱つてゐる。一九二五年の終りに書かれた「臘月」は、「過客」以前でいえば「希望」の系統をひいているが、同じく魯迅の寂寥の現在の心境をのべながら、後者に比して前者は詩的技巧のみ目立つて訴える力が弱い。このことは、單なる作品の出来不出来の問題ではあるまい。魯迅の中に、ほとぼしり出る詩的情念のバネのはたらきの弱さが、これらの作品ではまさまじと感ぜられる。それからさらに四ヶ月おいて書かれた「淡淡的血痕中」「一覺」は、もはや『野草』の作品ではないといつてよい。前者についていえば、同じ内容をもつた「無花的薔薇」「死地」「記念劉和珍君」などの『華蓋集』の作品の方が、はるかに迫力がある。『野草』の世界は、終結したのである。

七

以上、わたくしは、出来るだけ作品に密着しつつ『野草』の展開をたどつてきた。その結果を、ここでもう一度大まかにまとめ、魯迅における『野草』の位置について若干の展望をこころみて、この論文のしめくくりとしたい。

『野草』を生み出す基本的エネルギーは、魯迅の寂寥にあつた。それは、一口にいって、半封建・半植民地的現實のなかで進歩勢力が全體としてなお確實な出口を見出しかねていた辛亥革命から一九二〇年代後半にかけての中國の全情況の魯迅における反映であつた。『野草』にあらわれるような寂寥は、『野草』にのみあらわれるのではない。

「狂人日記」を書くまでのあの沈黙の數年間の魯迅を満していた主要なものは、出口のない暗い現實に對する詩人の魂のあまりにも敏感な覺醒、その覺醒からのがれて絶望の安住にむかう心とそれを許さぬ魂の覺醒との耐えがたい相克、そこに生れる名づけがたい精神の痛み——寂寥であつた。寂寥は、「狂人日記」以後の魯迅にもつねにかれの内にあつた。「子供を救え！」という素朴な叫びも、それを叫ぶことが一種の救いを魯迅にもたらす面もあつただろうが、その叫びを現實の力に轉化すべきよりどこを現實のなかに發見できない以上、魯迅のなかの寂寥にかわりようはなかつたろう。『呐喊』や『墳』の多くの作品が、そのことを示している。さらに、『野草』以後においても、お

そらくその死にいたるまで、寂寥と名づけうるような苦痛はすくなくとも底流としては魯迅の心をはなれたことはなかつたのではないか。たとえば、かれがマルクス主義に接して以後に書いた「爲了忘却的記念」（一九三三年）のやり場のない悲痛なことは、あるいは死の直前に書いた「死」（一九三六年）という文章のもつ他人の立ち入ることを全く許さぬ偏執ともみえるきびしい調子などには、たよるべき確實な出口をもつてゐる人にはないあるギリギリのものが感じられる。

『野草』の魯迅は、精神の寂寥という點からみるならば、それ以前およびそれ以後の魯迅と共通するものをもつてゐる。しかし、同時に、その寂寥の魯迅の内面におけるあり方、それと作品との緊張關係に焦點をあてるならば、『野草』の魯迅は、一九二四年から一九二五年にかけての魯迅であつて、それ以外ではなかつた。一九一八年から一九二二年ころにかけての最初の波の高まりがひいたあとの虚脱感から再び『華蓋集』の論争の生活へと進み出てゆく魯迅の歩みのなかでこそ、『野草』は書かれたのであつた。そ

の魯迅の歩みは、『野草』のなかでは、「影的告別」の激しい獨白から「過客」の對話へ、そこからさらに「死火」以後の異様なイマジネーションの飛翔とその急速なおとろえ、というふうにしたどることができるといふ。『野草』は散文詩という特殊な形で書かれているが、その大きな理由も、理論的思辨的であるよりも直觀的感覺的であり、外攻的發散型であるよりも内省的執着型であるといった魯迅の一般的詩人的資質の特徴の面から説明されねばならぬと同時に、何よりも、一九二四年から二五年にかけての魯迅の歩みがかれの内面にもたらした苦痛の激しさの側面から説明される必要がある。「子供を救え！」以下の一連の叫びのもつ意味が魯迅にとつて全く失われてしまつたように思えたときの虚脱感、そこに生れた寂寥が耐えがたさの極限にまで深まつたとき、そこからの脱出は、魯迅にとつて、瀕死の重傷者が水を求めるようなほとんど生理的ですらある切實な「希求」であつたろう。そのような「希求」の切實さが、論理や虚構の手續きを経ない直觀的なイメージを求めたとき、『野草』という散文詩が次々と生れていつたのである。

魯迅『野草』論（吉田）

もちろん、李長之氏（前掲『魯迅批判』一七二ページ）以來指摘される魯迅の詩人的資質が『野草』を生む基盤であつたことは、いうまでもない。けれども、その魯迅の詩人的資質が外でもなく『野草』的に開花したことのうちには、一九二四年から二五年にかけての特殊な一時期の魯迅の歩みがあつたことも、みのがされてはならないであらう。

魯迅は、『野草』を通過して、『華蓋集』の論争へと進み出ていつた。その魯迅の進み出た地點を、魯迅が自覺的にみつめたものとして、「寫在『墳』後面」がある。この文章は、魯迅のなかでいわゆる厦門時代を總括する位置にたつてゐるから、この文章を全面的に検討する事は、これも別の機會にゆづらねばならないが、この論文との關係で注目したいのは、そこにみられる憎むもののために生きてゆこうという魯迅の態度決定である。魯迅は、そこで、今までの自分がなにをしてきたのかわからないという不安な心境をもらしつゝ、とにかく自分の生命が何ごとかのためにすりへらされてきたことはたしかだという最後の線までさがつて過去をふりかえつてゐる。そして、そこから、

たとえたつたひとりになつても、なお正人君子の輩に少しでも多く不快な目をさせるために生きつづけてゆこうという決意をのべている。「寫在『墳』後面」には、矛盾した自己を矛盾のままにとり出してじつとかみしめてみようという素直な態度が全篇に溢れているが、それだけに、ここにのべられている魯迅の決意にはみじんの誇張も感じられない。自分の生命がすりへらされてきたことを過去の自己の唯一つの確かな保證としつつ、憎むもののために生きぬこうという文字通り強靱な生き方を決意する魯迅は、明らかに『野草』の「影的告別」から「過客」へのあの過程をくぐりぬけてきたかれである。「寫在『墳』後面」と同じように回想にとけこませて現在的心境を語つたものとして、『野草』以前には『呐喊』自序があるが、『呐喊』自序にはこれほど明確な態度決定はない。そこでは、挫折のなかから希望を生み出してきた過去が半ば説明的に半ば味嘆的にふりかえられている面がつよく、過去からさらに前方にふみ出そうというエネルギーにはとぼしい。それが、「寫在『墳』後面」の打ちたおされることのない強靱な生

き方の決意へと進み出るためには、魯迅にとつて一九二二年から二六六年にかけての四年間の時間が必要であつた。この四年間の内容は單純ではない。魯迅自身はそれと意識しなかつたかもしれないが、第一次國共合作（一九二四年）から五・三〇事件（二五年）、さらに第三次北伐へと高まつてゆく現實の闘争の進展も大きな意味では魯迅をゆすぶつたはずだし、より直接的には女師大事件（二五年）や三・一八事件（二六年）の經驗を通りぬけることによつてこそ、魯迅は「寫在『墳』後面」の地點へたどりついたともいえる。しかし、そうした外的な環境の激動のなかで、魯迅が他でもなく「寫在『墳』後面」の地點へとすすんでいつたことを魯迅の内面に即して考えるときには、一九二四年から二五年にかけて存在する『野草』の諸作品が、ある意味では決定的な位置をしめるものとしてわれわれの前にかんでくるのである。

（一九六二・二・二〇）