

# 魯迅における「詩人」像の崩壊

——〈野草〉中の《復讐・希望》諸章の形成をめぐる——

藤井省三

## 目次

- 一、〈復讐〉と長谷川如是閑及びアルツイバーシエフ
- 二、演者と観衆のテーマの崩壊と復讐の情念
- 三、愛と憎——エロシエンコとの関係をめぐって
- 四、愛の復活と「希望」の論理——ベテーフイの魯迅的受容

散文詩集〈野草〉に收められた〈復讐〉について、十年後鄭振鐸宛ての書信（34年5月16日）で、魯迅は次のように述べている。

私は〈野草〉で、一男一女が曠野で刀を持って相對して立つ處に、暇人が競って群がり、きつと事件が起きるから暇つぶしの慰みにしようと思うが、二人はその後微動だにせず、暇人共に相變らず暇をもて餘させ老いて死ぬに至らしめることをかいたことがあり、題して〈復讐〉というのもこの意味です。

多少補足するならば、一對の男女は全裸にして口づけをし抱擁の中で生命の目眩めく大歡喜、エクスタシーを得んとしているかのようである一方、これとは全く逆に、手にした利劍を相手に突き刺し熱い血潮を浴びて生命飛躍の極である大歡喜に達せんとしているかのようである。

魯迅における「詩人」像の崩壊

もあるのだ。そしてエロティシズムとサディズムの兩極を内包したこの男女の畫に、統一性を與えているのが、次に引く血の描寫である。

人の皮膚の厚さは、多分五厘にも満たぬだろうが、鮮紅の熱血が、その裏をめぐるっており、壁にびっしりとついて爬う青虫より更に密なる血管の内を奔流し、温熱を發散する。このため、人々はこの温熱で互いに盛惑し、煽り、引きつけあい、必死に寄り添い、口づけし、抱きしめ、そして生命の心酔の大歡喜を得んと望む。

だがもし一口の突った利劍をもって、只一撃に、この桃色の、薄い皮膚を突きとおすならば、あの鮮紅の熱血が飛矢の如くあらん限りの温熱を殺戮者にどつと灌ぐことであろう。續いて、氷の如き息を與え、蒼白の唇を見せ、この者の性を茫然たらしめ、生命の飛翔の極みである大歡喜に至らしめる。

中野美代子氏は、この文章を引いて「ほとばしる血を描かなかつた」中國文學において「肉體の本質が、かくも躍如として表現された文章を」見出すのは困難であるとし、これを魯迅の「肉體凝視」と指摘している<sup>(1)</sup>。しかし假に〈野草・復讐〉における血のイメージが中國文學において稀有なるものだとしても、このイメージ自體は魯迅がわが國の長谷川如是閑から借用したものである。

18年のシベリア出兵に非を唱えた大阪朝日新聞が政府の彈壓を受けた際、如是閑・大山郁夫らは退社し東京で新たに雑誌《我等》を創刊した。《眞實はかく伴る》はその巻頭に掲げられていた如是閑の短文の題言である。24年2月題言のうち約五〇編が選ばれ、やはり《眞實はかく伴る》の題で叢文閣から出版された。魯迅日記によると、魯迅は4月8日にこれを購入し、25年6月と26年1月に《猪の聖者》《歳の始め》（70年栗田出版會刊行の《長谷川如是閑集》では《始めか終りか》と改題）の二篇を譯出してゐる。その後も魯迅は如是閑に深い關心を示し續けているにもかかわらず、僅か二篇の短文を譯したにすぎぬのは、如是閑の「觀察はきわめて深く、文章は晦澁」で「一般にわかりにくく非常に譯しづらい」ためであろう。如是閑、とりわけ《眞實はかく伴る》が魯迅に及ぼした影響は深く、《立論》《失なわれたよき地獄》等《野草》所收の一連の諷刺性に富んだ文章は、如是閑に特有のエピグラムと同質のものを多分に含んでゐると思われる。

さて、問題の《復讐》中の血のイメージは、《眞實はかく伴る》所收の《血のパラドックス》に淵源を求められよう。表題の通り如是閑は「慘じたらしい憤怒の徵象」と「焦らだゝしいほど切ない愛の徵象」を血しに見る。前者は、「血しほの悦樂の前には、人類はその肉にある、その心にある、あらゆる尊いものを憎くさげに踏みにぢる」故「血の恐怖」に轉化する一方、この「眞赤な『恐怖』の血が、たゞ一枚の、薄い薄い眞白ろな皮膚に包まれた時」人々は愛を求め「力強い抱擁に恍惚と」するのである。

「眞白な皮膚の表に、夕映えのやうにうつる淡い血の色は、人類から、彼が持つ一切の力を奪ふ代りに、一切の力よりも強い愛を彼等に與へる」故、「血の兇暴」が「強いものゝ前には鎮まる」のに反し「愛

の兇暴」は「何物も鎮めることのできないもの」なのである。

ここで如是閑は、殺戮と愛という人類の矛盾した二つの屬性を、その力の源である血のあり方を、皮膚下を流れる場合と皮膚外に迸る場合に二分することにより解いてゐるのである。「そこに二つの別なものがあつたのではない。同じ『血』があるばかりである。（中略）同じ『人間』があるばかりである」と結んでゐるやうに、彼は殺戮も愛も共に人類の生命力の發現と認識してはゐるが、「皮膚の下を流れる血は、皮膚の外に迸る血よりも恐怖である」ということばの通り、窮極的には愛に軍配をあげてゐる。

「薄い、薄い眞白な皮膚」を「淡紅に染めて」流れる血のイメージは、皮膚を境としての抱擁と殺戮というその作用と共に、明らかに魯迅《復讐》に引きつがれてゐる。元來、如是閑は血のイメージを人類における永遠のテーマ「善と惡の相克」劇の根源である生命力の喩として用いてゐた。それを魯迅が借用にあたって些か飾りたてたのをとらえて中野氏のように「肉體の凝視」といった次元でのみ解釋するのは無理があらう。小論ではむしろ血のイメージ借用によつて、魯迅が表白せんとした思想の質を問うてみたい。

如是閑の血は、愛と殺戮という相矛盾する人類の屬性を生みだす源の象徴であり、《血のパラドックス》はこの「血」の矛盾性をつくことを主題としている。これに對し魯迅の描く血は、一對の男女に抱擁を潜在的に可能にするものではあつても、殺戮においては薄き皮膚を貫く一撃の結果噴出するものすぎぬ。《復讐》の血は、エクスタシーへの導き手ではあつても、男女に對峙の關係をとらせうるものではなく、この關係は二人を無聊のなぐさみにせんと集まる群衆をもとりこんだ状況においてはじめて成立しうるものなのである。魯迅は衆人

環視の中に立つ一對の男女間に存する愛と殺戮の情念を復讐と名づけた——とりあえずこのように解釋しておきたい。人類について一つの眞理を語る如是閑の口吻の淡々として論理的であるのに比べ、魯迅の文章は高度な暗喩を多用し晦澁なほどに象徴性を帯びている。これは各々の語る思想の屈折の度合によるものであり、その意味でも魯迅は如是閑とは全く異次元の世界において思想的營爲をなしていたと思われる。

ところで、魯迅は〈野草・復讐〉に先立つこと四年の20年10月に、當時世界的に流行していたロシア作家アルツイバーシエフの小説〈労働者セキリオフ〉を譯している。これは05年の革命状況を背景として極左派のテロリストで今は労働者に身をやつしたセキリオフが、官憲に捕われるまでを描いている。小論ではさしあたり、逃亡中絶對絶命の窮地でセキリオフがみる幻覺に注目したい。なぜなら、それは魯迅〈復讐〉の畫面構成と非常に類似したものであるからだ。04年に金樓堂から、09年に新潮社から中村清譯で出版された〈労働者セキリオフ〉からこの一場の幻覺を引用したい。なお、魯迅がドイツ語版より重譯する際参照したという日本語版は、他に譯が見当たらずからこの中村譯であると推定される。

幻覺の中でも追いつめられたセキリオフが垂直の崖を攀じ登り目の暈む様な頂に達すると「全世界を足下にして無限の蒼空を戴き、ぢつと黙つてゐる」二つの黒い姿が現われる。彼はこの二つの姿にこそ彼の革命家としての全生涯の謎が潜んでおり、いよいよこの「大秘密の謎」が解かれるのだと考えるのである。「人間絶對に正氣を失つて了ふ前には、必ず此の大歡喜、何物にも比するを許さぬ此の大歡喜を味はふものだ」と云つてある。」と思ひながら彼は「悚然とする様な迅さ

魯迅における「詩人」像の崩壊

で其の方へ飛んで行く。」

「峨々として天を貫いて聳え」る巖山、「黄金色の太陽」「涯は霧に鎖されてゐる此の廣大無邊の空間」、遠くに輝く「數々の大都小都のパノラマ」「涯なき青海原」——この「全世界の上に臨んでゐる件の怖しい二つの姿」とはいかなるものか。

一つの姿は兩手を胸に組み、骨ばつた指は胸の肉に突込んで、痲として立つてゐる。其髪は光漂ふ空間の風に吹き亂されてゐる、目は限り肩は結んでゐる。が極度の喜悅の感激は其の壞れた微妙精緻な筋肉の線に現はれて居り、胸に打込んだ指は顛へてゐる。(中略) 今一つのは半ば壞れた平たい場所の縁に横はつてゐる。一絲繩はぬ美しい肪肪ぎつたその肉體は堅い石ころに淫縦な様で媚び戯れてゐる。何も彼も曝け出した無恥厚顔な立派な肉體である、胸は情欲の渴に喘いで波打つてゐる。

裸女は「私は此世の惡なのよ(中略)生命の誘惑なのよ、命のある一切の者に永劫の惱みを賣つてやる惡なのよ」と自ら名乗り「神の精、お前は人間に成つたのね」と男によびかける。續けて男が自ら豫知してゐる通り「お前と戦ふために人間になつた」裸女の爲に、「人間を濟度」せんとする男の試みは、「死よりも辛い無駄な骨折」となり、男は磔刑されようと女は斷を下す。そして女は赤裸々の肉體を斷崖の端に移し「私を突落しよ。(中略)以後はお前一人で此世を支配するだらうさ」と男に挑む。この時はじめて「寂として立つてゐる男の肩は俄かに動く」のであった。

「此の世の一切の幸福も歡樂も少しもおれの罪ある行ひを償ふことは出来ぬ。おれに於ては惡は勝利を得る事は出来ない。去れ、惡魔。」この情景を見つめていたセキリオフは「孱弱い兩手を擴げ延ばし、

絶望憤怒苦痛の聲を絞つて喚ぶ、『それは、お前が誤つてる……』」

新約聖書には、荒野で斷食修行をするイエスの前に現われた惡魔が、イエスを高處に連れて行きそこから見おろせる世界のすべてを與えようといつて誘惑する話がある。〈勞働者セキリオフ〉の幻覺の場面は、これを基にして構成されたのであるが、その代表作〈サーニン〉で官能的描寫を以つて性欲の解放と自由戀愛を主張したアルツイバーシェフらしく、富以て誘惑する惡魔を、性的魅力に充滿した全裸の女性につくりかえてゐる。

曠野に對峙する全裸の男女、しかも二人の間には性的結合と殺意とが存在するという構圖は、魯迅〈復讐〉と共通するものであり、〈勞働者セキリオフ〉のこの一場に如是閑の血のイメージが重ねられることにより〈復讐〉がモンタージュされたと思われれるほどである。しかし、アルツイバーシェフの場合男女の對峙を見る者はセキリオフ一人であり、觀衆を退屈死させるといふ魯迅の復讐の意圖はない。しかもアルツイバーシェフは、善の人における倫理的勝利を信じて「私を突きおとせ」といふ惡魔の誘惑を退けるイエスに向かい、「それはお前が誤つてる」とセキリオフに叫ばせることにより、革命家として全く破滅した者の絶望を描いており、これこそが幻覺場面の主題であつたらう。又、「大歡喜」といふ言葉も、魯迅が男女間のエロティシズムとサディズムの絶頂感覺の表現として用いるのに對し、アルツイバーシェフは、革命家の生涯の虚しさを悟り絶望の淵に沈む直前にセキリオフが味わう異常な緊張感として用いてゐるのである。

この絶望の後に、セキリオフははじめて復讐を試みるのである。非常線をはる官憲ばかりか、通りがかりの何の關係もない群衆までが彼を捕えようとする爲、セキリオフはついにとある劇場の最上階に追ひ

つめられてしまふ。そこで彼が見たものは、壇上の歌姫に拍手喝采を送る觀衆であつた。自分は夜明けには絞首臺に登るといふのに、ここでは再び享樂の宴がくり展げられる——こう思いながら彼は下の觀衆に向けてピストルを亂射するのである。魯迅は譯者後記で次のように述べてゐる。

人は生物であり、生命こそ第一義だが、改革者は多くの不幸な者のために「生涯のうちで最も貴いものを犠牲にして」「共同事業のため死へと突進し、」一個のセキリオフを残しただけであつた。しかしセキリオフも追跡の中でいたずらに生き永らえてゐるだけで、包圍されることは滅亡なのである。この苦しみは、幸福な者と全く相通わぬばかりか、いわゆる「不幸な者」とも全く通い合はぬのであり、それどころか彼らは追跡者に加勢して迫害を加え、彼の死を樂しむのであり、「幸福な者と同様に別方面に於ては淺ましい生活を續けてゐる。」(中略)彼は「經驗」に基づいて、トルストイ的無抵抗主義に反抗を起さざるをえず、しかも不幸な者に對して幸福な者に對するのと同様に宣戰したのである。／＼こうしてセキリオフの社會に對する復讐が完成された。<sup>(5)</sup>

劇場に集まつた「幸不幸」の觀衆すべてに發砲して復讐を遂げたにせよ、捕えられたセキリオフは觀衆の怒りの視線に圍まれ、結局は見世物に終始してしまふ。これに對して〈野草〉の男女は、本來利他的であるはずのエクスタシーに無限に浸りつつ觀衆を退屈死させ、しかもこれをも又大歡喜を持續させる情念の力にしているふしもあり、その復讐たるやセキリオフと比べて遙かに容赦ないものであるといえよう。

〈勞働者セキリオフ〉翻譯から〈復讐〉執筆までには、途中如是閑の（血のパラドックス）をはさんで四年の歳月が必要であったが、その間魯迅の内部ではいかなる思想的文學的展開があったのであろうか。以下、魯迅における演者と觀衆のテーマから復讐の契機が生じる過程を考えてみたい。

演者と觀衆という狀況認識のしかたは、日本留學時代に魯迅が民族革命の方法として文學を選んで以來のことと思われる。〈摩羅詩力説〉（07年）は、詩人の心聲が民衆の心を揺り動かし、民族獨立の戦いに起ちあがらせうるのだ、としてバイロン、ロシア・東歐のロマン派詩人をその例として論じている。そして詩人を劍闘士に喩え、劍を持してぐるぐると立ちまわりを演じ觀衆に戰慄と快樂を與えるものであると述べている。ここで描かれる劍闘士は詩人とは、觀衆の歡呼の聲を浴びて得意の絶頂にいる演者ではあるまい。なぜなら魯迅はこの一節に續けて、劍闘士が血を流しても觀衆はその血を見ようとせず、或いは血を見たくがないために進んで劍闘士を殺す、と暗に中國の現状を嘆いているからである。若き日の魯迅が描いた演者とは、このような心の通い合われぬ中で孤獨に耐えつつなおも群衆を革命に導こうと奮闘する革命者たる詩人の姿であった。ここには未だ復讐の契機が存せぬことは注目に値しよう。〈摩羅詩力説〉はミッキエビッチらポーランドの復讐詩人について語ってはいるが、魯迅はあくまでも抑壓する異民族に對する被抑壓者の感情としてのみ復讐を理解していたと思われる。〈摩羅詩力説〉執筆にあたって魯迅が参照したG・ブランドスの著作「ポーランド——その國土と民衆と文學」では次のように述べら

魯迅における「詩人」像の崩壊

れている。

もし神が彼らに復讐しないのならば、ポーランド人自身が復讐せねばならぬ——基本的な考えは、常に、神にも人にも迫害された者はすべての方法を用いることが許され、そして祖國の救済は至上の定理である、ということだ。

本来絶對的であったキリスト教的價值さえも相對化され自我のみが信じられるというニヒリズムすれすれの主觀主義と、亡國の祖國にアイデンティティを求める思いとが結びつき、復讐の文學が生じる過程をブランドスは語っているのであろう。魯迅はこの一節の引用こそ怠ってはいないものの、孤獨なる詩人をしてなおも民族解放の闘いの先頭に立たしめんとした魯迅が、どれほどポーランド詩人の絶望と復讐の情念を感じとっていたかは疑問である。〈摩羅詩力説〉の時点では復讐を生む胎にはなく、むしろ復讐に必然的に伴なわれる破壊性に着目し、革命における起爆力としての復讐に魅せられていたのではあるまいか。

ところがこの一八年後、魯迅は〈雜憶〉という文章で、ギリシア獨立戰爭に參戰して客死したバイロンよりはじめて、清末の民族主義へと語りつき、ロシアの盲詩人エロシエンコが日本を追放されたことを憤るに續けて、恨みを弱者に轉化して發散する中國人の國民性を問題とし、最後に青年が群衆の公憤を煽るばかりでなくその理性を啓發するよう希望して擲筆している。實はこの文脈に次の一節がはさまれているのである。

私の性格が特に悪いのか、それとも昔の環境の影響を脱していないためなのか知らぬが、私はいつも復讐は奇とするに足りぬものと感じている、決して無抵抗主義者を人格がないと中傷しようと思っ

ているわけではないのだが。しかし時にはやはり考える。報復とは、誰が裁き、どうすれば公平を保てるのか？すると又即刻自答する、自ら裁き、自ら執行するのだ、神が主宰せぬからには、人が目を以つて頭を償おうと構わぬ、頭を以つて目を償おうと構わぬ、と。この時魯迅の脳裏にはブランドスの復讐詩人を評した言葉が浮かんでいたのであろう。しかもこの度はミックエビッチらの復讐の情念に限りなく共感していたものと思われる。ここでは、燃えるような主體性と共に、自己の行爲は自己以外の何者も正當化できぬという孤獨な情念に注目したい。彼はポーランドの詩人と同様に黒く渦まく絶望をかみしめていたのである。〈摩羅詩力説〉から二〇年餘が過ぎていたこの時、魯迅の孤獨な情念は、單純に抑壓民族への憎惡に満たされていたのではなく、革命者を慰みものにする觀衆に對する復讐の契機を充分孕んでいたことであらう。

ところで魯迅の口から復讐の情念が洩らされるのはいつの頃からであつたらうか。22年4月ヘロシア歌劇團の爲に」という詩の如き文章を綴つた魯迅は、北京の劇場で兵隊の觀衆を前にして歌い踊る歌劇團を描くに際し、「花なく詩なく熱もない、人の世の砂漠はここにあり」とアンドレーエフの言葉を引いている。軍閥時代の北京の兵隊の無法ぶりは言うに及ばぬであらうが、劇場においても「たゞで入る特權があれ、」どこでも明いてゐる席に坐りこんで動かないので、休憩時間にも（一般の觀客は・藤井註）席を離れる勿れなんて揭示を出してゐる始末」であつた。このような、北京でも最も惡質な觀衆と決して心の通い合うことを望めぬ歌劇團の演者に向かつて、魯迅は「君たちには恐らく復讐のつもりはなからうが、（君たちが・藤井註）一度去れば、私たちは復讐されることとなるのだ」と記している。喜びも悲しみも共

有しあえぬ觀衆の前で演者がその演戲を止めることで觀衆は演者に復讐される——ここではじめて魯迅における演者と觀衆という狀況認識に復讐のテーマが加わつたのである。この一年八月月後、北京女子高等師範學校でヘノラは家出した後、どうなったか（以下ヘノラと略す）という講演をした際、魯迅は次のように言いきつていたのである。

群衆、——殊に中國のは、——永久に芝居の觀衆であります。犠牲が登場し、もし激情をあらわにすれば、彼らは悲壯なる劇を見ることになるし、もし縮みあがつてみれば、彼らは滑稽なる劇を見ることになるのです。北京の羊肉店の前にはいつも數人の者が口を開けて羊の皮はぎを見ているすが、頗る楽しそうで、人の犠牲の彼らに與えうる益も、やはりこのようなものにすぎません。しかも事が終わり數歩もゆかぬうちに、この樂しかった思いさえ忘れ去つてしまふのです。／このような群衆は處置なしでして、彼らの見る芝居をなくしてしまふしかないというのがむしろ療治となるのであり、一時世をおどかさうような犠牲は必要でなく、深く潛む粘り強い戦いには及ばないのです。

この講演では、イプセンの〈人形の家〉のノラにふれて、次のようにも述べている。

（ノラは・藤井註）家出したのちどうなったか？イプセンは全く解答していませんし、それに已に死んでしまつております。死んでいなくとも、やはり彼は解答の責任を負つてはいません。なぜなら、イプセンは詩をかいていたのであり、社會の爲に問題を提起しそして代わつて答えようとしたのではないからです。鶯と同様、彼自身が唱いたいから彼は唱つたのであり、人がきいておもしろいように、ためになるようにと唱おうとしたのではないのです。

イブセンこそは、まさに若き魯迅が〈摩羅詩力説〉でバイロンと並べて頑迷なる世俗を憤り孤高なる精神を示した文學者として絶賛した人ではなかったか。觀衆に戦慄と快樂を與えそれによって彼らの心を奮いたたせるといふ〈摩羅詩力説〉以來の持説が、觀衆の見物すべきたちまわりを無くすべしという議論へと轉換すると平行して、魯迅の詩人觀も激變しているのである。すなわち、社會に反抗し挑戰するロマン派的詩人像を説いた〈摩羅詩力説〉の時代とうつてかわり、'23年12月の時點では、「ひたすら想像力と思考の可能性だけを探検」し「社會から距離をおき、社會に對する無關心を養ひ」「文學の領域を、社會とともにする經驗から孤獨においてかみしめられるべき經驗へと、完全に一變させ」た象徵主義的詩人觀を露わにしているのである。演者と觀衆のテーマをめぐり、ロマン派的詩人が退場する一方、演戲の中止によって遂げるべき復讐が代わって登場する——この鮮やかなまでの思想的轉換は、二〇年にわたって深化していた魯迅の孤獨と、それを彼に強いた狀況と當然密接な關係があるのだが、小論では、自己の思想的變質を魯迅がどのように自覺していたか、換言すれば魯迅がいかに文學的に表出していたか、これを彼の文章から讀みとすることに魯迅におけるこの思想的轉換の經緯を探りたい。

### 三

四歳の折（一八九三年）失明したロシア詩人エロシエンコは、東京盲學校で學ぶ爲、14年に來日した。途中タイ・ビルマ・インド放浪の三年をはさんで、前後四年にわたる青春の日々を彼は日本で過ごしたのである。語學の天分に恵まれていたエロシエンコは、來日後二年とたたぬうちに日本語による創作をはじめ、異色の童話作家として知られる

ようになった。折しも高まりつつあった社會主義運動との接觸を深めた彼は、官憲に追われる身となり、'21年5月には國外追放處分をうける。ウラジオオストックへ護送されたものの、革命直後の混亂のためロシアソビエト地區への入境も叶わず上海に渡った。その後彼は北京大學エスペラント語講師に招かれ、'22年2月より翌年4月まで、魯迅の許に身を寄せたのであった。

エロシエンコ童話は、大正期を風靡した〈赤い鳥〉とも些か質を異にしており、むしろやや遅れて登場する夢野久作・宮澤賢治らの童話と比べられるのがふさわしかろう。世界人類の解放という夢を童話の世界を借りて描くことにより、母國ロシアで進行していたボルシェビキ革命及び長い冬の時代を脱して再び燃え上がらんとしていた日本の社會主義運動に共感を示し、積極的に参加していたのである。彼は自らの役割を、解放を叫び民衆を覺醒させる詩人と規定していたのであり、その意味で彼の中にロシア知識人の傳統を垣間見ることができよう。事實彼は解放を叫びながらも當の民衆と連帯しえぬ孤獨から生じる自己存在の不安を、繰返し作品中で表白しており、遠く日本にあってなおも、ロシア革命の渦中で苦惱していた母國の多數のインテリゲンチヤと同質の問題を抱えていたと思われる。大正期の日本人から、彼の童話がしばしば理屈っぽい指摘されたのは、彼が久作や賢二と共に、思想的課題を童話という領域にとりこみえた數少い詩人であったからだろう。さすがに魯迅はエロシエンコ童話集序（'22年1月）で彼が世の中に向かって叫びたいものは、愛せざるものなしというのに愛するものを得られぬ悲哀である、と鋭く彼の本質であるところの人類愛と孤獨の矛盾を指摘している。

ところで魯迅がエロシエンコに注目しはじめたきっかけは、讀賣新

聞に連載された江口渙へエロシエンコを憶ふ」を目にしたことである。江口はこの文章で日本の社會主義者の集りであった曉民會におけるエロシエンコの演説のようすを描いていた。これによると、肩まで垂れた亞麻色の髪と婦人のように柔和な顔と、堅く閉じられた兩眼を持つエロシエンコの美しく力強いアジテーションの演説は、三千の聴衆に深い感動を與え心からの拍手喝采をよびおこしたという。かつて《摩羅詩力説》でロマン派詩人を熱烈に論じた魯迅が、東京の曉民會で民衆の魂を揺り動かす情景に接して、強く心を動かされたことは想像に難くない。しかも、亞麻色の髪、女性的な面貌、盲目といったイメージは、魯迅が留日時代に企圖した文學雜誌《新生》創刊號の表紙畫に豫定されていたG・F・ワッツ作《希望》の畫の、堅琴を抱き目には包帯をした金髪の女性を彷彿とさせる。エロシエンコこそは二十年来魯迅が待ち望んでいた詩人の顯現であり、しかも《摩羅詩力説》の詩人たちとは異なり、現實に民衆と熱烈にして強固なる連帯をつくりえた詩人であったのである。

北京に到着したエロシエンコ自身も、中國の覺醒に大いに期待していた。しかしその彼は、間もなく魯迅が彼の童話集の序で指摘していた悲哀の泥沼にのめりこんでしまうのであった。中國の「もの好きな觀衆」——これは周作人の表現であるが——に圍まれてエロシエンコは魯迅がへあひるの喜劇に描く如く「寂しいく、砂漠にいるように寂しい（寂寞呀、寂寞呀、在沙漠上似的寂寞呀！）」と叫ぶに至る。エロシエンコの寂寞とは、魯迅の見透していた「愛せざるものなし」というのに愛するものを得られぬ悲哀によるものであり、これは正に《摩羅詩力説》に描かれた群衆の中の詩人の孤獨と質を同じくするものである。

この寂寞に耐えかね中國への呪いとなって噴出したものが、例の劇評事件の原因となったエロシエンコの談話《北大と燕女學生の演劇を觀て》であろう。北京大學學生の芝居に對して、彼は「恥しいながら寂しいながら」という一句を連發しながら、男女が一緒に舞臺に上がることさえ許さぬ中國を「ああ暗い國だ、暗い現在よりも未來の暗い國だ」と呪い、反抗もできぬ學生たちを「かわいさうな白痴らしいもの」「不健全な道德に育てられた退化する親の若い内にも墮落した、眞理にも嘘にも無關係な退化する小供」とさえつき放してしまっている。

人類解放を告知する詩人と自他共に許して北京に現われたにもかかわらず、エロシエンコは正味一年も居ることなく歸國してしまつた。22年7月エスベランティスト大會に参加する爲フィンランドに行つた折、途中のモスクワでソビエト政府より歸國許可を得て精神的安定をとり戻した爲であろうか、11月に再び北京に舞戻つたエロシエンコは、2月に北京に來て以來續いていたスランプを脱して、二篇の秀れた童話をかいている。北京以前の作品は、固有の悲哀に色どられてはいたものの、人類解放という夢のベールがこれを覆いかくしていたものだった。しかし北京時代末期の童話には、悲哀ばかりか人類の進歩そのものに對する絶望が前面に現われている。そのうちの一篇《愛という字の傷》は、やはり魯迅によつて譯された最後の童話である。ロシア革命を背景として、幻想と現實が交錯する中で作者の思想的崩壊が象徴的に描かれており、エロシエンコ童話中でも最も秀れた作品であろう。

ポプラの森で凍死しかけた主人公は、人類の爲にもつと明るく燃えるには愛という字が要るといふポプラの王子の頼みで、愛の字を王子



の胸にナイフで刻み、親愛をこめて王子に口づけをする。この口づけによって森の中で息を吹き返した主人公の耳に、あなたに生命を返してあげた替わりにぼくは十年後二十二の年に死なねばならぬ、という王子のふるえる聲が残る。十年後亡命先から再び彼の地に歸った主人公は、今は滅んでしまったポプラの森の跡で氣狂いの老婆に出會う。老婆の間わず語りによると彼女の息子は十年前愛という病にかかり、全世界の闇を照らそうとしてみつとみとなつて燃えつきたという。自らも氣が狂いそうになつて村に逃げ戻つた主人公に、宿の主人は、老婆の息子というのはボルシェビキのバルチザンとして活動していたが、今年白軍に捕えられ火あぶりの刑に處せられたのだと告げる。續けて宿の主人は、あんな奴がどう死のうと構うものかと言いつつながら地に唾を吐き魔よけの十字をさるのであつた。再び國外に出た主人公の胸には一つの傷が生じたんだんと傷が深くなっていく。しかしその傷は愛という字ではなく、憎という字のようなのであつた。

以上が「愛という字の傷」の荒筋である。23年3月にこの童話を譯した九ヵ月後には、魯迅が講演「ノラ」の中で、演者としてのロマン派的詩人像を全く捨て去つてゐることは已に述べた。19年末に故郷の紹興に歸つた魯迅が、農民にかけていた夢を破られ、いかに絶望の想いを濃くしたかは、彼の短篇「故郷」からもよく窺える。エロシエンコ童話に接した直後に魯迅は已にそこに漂う悲哀の色に氣づいてゐたにもかかわらず、曉民會で三千の觀衆を奮いたせた詩人のイメージは、魯迅に「摩羅詩力説」以來待ち望んでいた中國におけるロマン派的詩人の可能性を、今一度エロシエンコに賭けさせたのである。そしてこの賭けは破れ、演者エロシエンコは愛という傷の代わりに憎という字の傷を魯迅に残していったのである。

「勞働者セキリオフ」の他に魯迅は「幸福」「醫者」二つのアルツバーシエフの短篇を譯してゐる。その譯者附記で彼は次のように述べてゐる。

この一篇も出色の純藝術品であり、筆墨を多く費すことは些もなしに「愛憎相離れず、離れぬばかりか相戦つてゐる無意識の本能」を渾然と描き出している。(「幸福」)

この短篇において(中略)簡單明瞭に無抵抗主義に對する抵抗と愛憎のからみあいを描き出している。無抵抗、これは作者の反抗するものであり、なぜなら人は天性として憎しみを抱かざる得ず、そしてこの憎しみは、又或いは更に廣大な愛に根ざしてゐるのかもしれないからである。(「醫者」)

エロシエンコ童話の主人公の一人である鮎太郎の、他者が殺されるのを見ることは、自分が殺されることよりも苦しいという言葉をひいて、魯迅はこの「あらゆるものへの同情」は「ロシア作家の作品中でしばしば出會ふことのできるものであり、かの地の偉大なる精神なのである」とも述べてゐるが、憎しみを生じるが如き愛は更に廣大なる愛であると、アルツィバーシエフの作品にふれて語つてゐるのである。エロシエンコとアルツィバーシエフという二人のロシア作家は、それぞれの領域において愛と憎のからみあいを魯迅に示したといえよう。「勞働者セキリオフ」に描かれた不毛なる人類愛から生じる絶望、そして復讐への變質を、「愛という字の傷」は再び、しかも今回は魯迅の眼前で作者自身が作品と同じ軌跡を描きながら示したものであつた。

「摩羅詩力説」以來魯迅が抱き續けてきた演者としての詩人像は、「ロシア歌劇團の爲に」で已に崩壞の兆を見せていた。エロシエンコ

の思想的破産を更に目撃することにより魯迅の詩人像の崩壊は決定的なものとなったのであろう。エロシエンコは精神状態が最悪であった22年6月に「へひよこの悲劇」を發表している。彼の孤獨感と砂漠の北京からの脱出願望があまりに直截に表出されている上、物語の構成力を著しく缺いており、出来ばえの劣る童話である。魯迅の「へひよこの悲劇」はこれに對するパロディーとしてかかれたものであった。ひよことあひる、悲劇と喜劇という對應關係ばかりでなく、「へひよこの悲劇」の主題をなす砂漠の中の孤獨と寂寞というものに對して、魯迅が屈折しながらも應じるという點にこそパロディーとしての「喜劇」の眞價があると言えよう。

「へひよこの喜劇」の冒頭、エロシエンコが寂しい、／＼、砂漠にいたるよに寂しいと寂寞を訴える。これに對し魯迅自身が假託されているとおぼしき「私」は、「これは眞實に違いないが、私は未だそう感じたことはない。私は住んで久しいが（中略）ただとてもがや／＼していると思うだけなのだ」と一旦エロシエンコの訴える寂寞に同感することを留保しながらも、「しかし私のいうがや／＼が、あるいはやはり彼のいう寂寞なかもしれない」と、最後には共感を表白している。

魯迅がエロシエンコの寂寞に共感を示すにあたって、非常に屈折した道筋をたどっている點は、彼がエロシエンコやアルツイバーシエフの愛と憎の情念にきわどく接近しながらも、この二人とは微妙に異なる思想的展開を見せていることと無關係ではあるまい。愛憎のからみあいの結果、エロシエンコは「未來のもっと暗い國」と中國を呪つてそそくさと歸ってしまった。セキリオフは劇場の觀衆にピストルを亂射して復讐の想いはらした。しかし魯迅は「ノラ」で語る如く中國の觀衆の前で演者たることは最早止めるべしと結論した上で、粘り強

い持久戰を提唱しているのである。「摩羅詩力説」以來二〇年餘もロマン派的詩人像を抱き續け革命への意志を捨てることのなかった魯迅は、「へひよこの喜劇」でつゞやく如く「住んで久しい」中國の現實と今後とも關わり續けねばならなかった。彼は「廣大な愛に根ざした」憎しみ故の復讐が、エロシエンコの呪いやセキリオフのピストル亂射の如く一時的に爆發しうることをよくしてはいたが、彼の復讐はそんなことでは賸えなかつた。革命への意志の強靱さ故に、「愛」の更に廣大なる故にその分更に増す憎しみ——魯迅の情念が燃やし續けたぞす黒い復讐の炎は、曠野に對峙して行爲への意志を鮮血奔流する全裸の身にくまなく漲らせながらも、無を演じることにより觀衆を退屈死させるといふ地獄圖によつてのみかろうじて表現しうるものであつた。

愛と殺戮の源泉たる鮮血を描いた長谷川如是閑の「へひよこのパラドックス」、地球を見おろす高處で惡魔の誘惑を退けるイエスに向かつて「誤っている」と叫ばせることによりテロリストの思想的破滅を描いたアルツイバーシエフの「勞働者セキリオフ」——この二つの作品が、魯迅において演者と觀衆のテーマの崩壊と結びつくことにより、愛と官能の個の肉體における眩めくエクスタシーに達するが如く、そして又この世の惡を殺戮して世界を救済する革命者の生の充實の大歡喜に達せんとするが如き一對の男女の畫を以つて構成された「野草・復讐」が成立したのである。

#### 四

24年12月20日「復讐」を認めたと同じ日、魯迅は續けて「復讐其の二」をかいている。16巻本の新版魯迅全集が附す註の通り、これは新約聖

書の主に「マルコ福音書」第五章に取材したものである。冒頭、十字架につけられたイエスを群衆がなぶりものにする。

圍りはすべて敵意である、憐れむべき、呪うべき。／彼は手足の痛苦のうちに、憐れむべき人々の神の子を釘打ちて殺す悲哀と呪うべき人々の神の子を釘打ちて殺さんとし、神の子が釘打たれて殺されんとする歡喜をかみしめていた。と突然、骨をくだく大痛苦が心髓に達し、彼は大歡喜と大憐憫のうちに沈酔した。／彼の腹部は波うった、憐みと呪いの痛苦の波。／あたり一面が暗黒となった。／「エロイ、エロイ、ラマ、サバクタニ」(譯せば、わが神、あなたは) どうしてわたしをお見捨てになつたのですか、という意味である。)最後の一句「エロイ、エロイ云々」をとらえて、魯迅は次の如くこの一場を結んでいる。

神は彼を見捨てた、彼は結局一個の「人の子」であつたのだ。しかしイスラエル人は「人の子」さえも釘打ちて殺した。

「人の子」を釘打ちて殺した人々のからだは、「神の子を」釘打ちて殺したものよりも猶血にまみれ、血腥かつた。

「復讐」の原畫の一つ「勞働者セキリオフ」幻覺場面の、いわば後日談として魯迅はこの十字架のイエスを描いている。惡魔の誘惑を一喝のもとに退けたイエスに向かつて、セキリオフが「それはお前が誤っている」と叫んで豫言した通り、一身を犠牲にするエクスタシーの眞最中、「憐みと呪いの痛苦」を覺えたイエスは、一面の暗黒の中で眩めく歡喜から醒める。己は不毛なる人類愛のため一身を磨滅した一個の人にすぎぬと悟つたイエスの叫びがエロイ云々であると魯迅は解するのである。イエスの姿はここで「摩羅詩力説」以來孤獨な闘いを續け、ついに群衆の慰みものに貶められた「詩人」と二重寫しとなつ

魯迅における「詩人」像の崩壞

ているのであろう。さればこそ「人の子」を釘打ちて殺した觀衆には、一層深き憎しみをこめた復讐が施されねばならぬのである。

ところで、12月20日に二篇の「復讐」を認めた魯迅は、明けて25年には、「野草・希望」(1月1日)、《詩歌の敵》(1月3日)、Petöfi Sandorの詩(1月4日)とたて續けにハンガリーの詩人ペテーフイにふれてゐる。ペテーフイは「摩羅詩力説」で一章を割いて論じて以來、魯迅が終生愛し續けた詩人であり、「野草・希望」で引かれた彼の一句「絶望の虚妄なることは、まさに希望に相同じい」は、魯迅文學における核心とさえ考えられている。《詩歌の敵》は東京丸善の雑誌「學燈」20年9月1日號に載つた春日一郎の同名の文章から、題名も内容も借りている點は、魯迅自身冒頭で明らかにしている通りである。春日は西洋詩史中の幾つかの逸話を諧謔に富んだ筆致で綴っているのだが、魯迅はその最後にペテーフイの逸話をつけ加えているのである。それは詩人W.S.夫人の肖像寫眞に題すにまつわるものである。夫人は夫を幸福なる沈黙に安住させるのではなくむしろ苦しめても甘美な歌を唱わしめよ、といったたわいな内容であるが、これなども魯迅がペテーフイの詩を集中的に讀んでいたことの證左といえよう。

讀書の成果は、むしろ翌日の譯詩に結實している。Petöfi Sandorの詩」という題のもとに五首の譯詩がこの月の「語絲」周刊第9期と11期に掲載された。そのうち冒頭の一首を除く四首は愛をテーマとして「地獄」「初戀の人の墓」といった強烈な死のイメージで構成されている。魯迅はとりわけ最後の一首「愛——さにあらず」を好んだとみえ、のちに彼が編集した29年11月號の「奔流」にこの一首を含む白奔譯ペテーフイ詩數首を採用している。そして35年9月12日「七度」《文人相輕んじる》を論じる——「兩方共に損害あり」では

今日のこの「憐れむべき」時代では、能く殺してはじめて能く生み、能く憎みてはじめて能く愛し、能く生み愛して、はじめて能く文をものする。

と前置きして、この詩の後半二節を引用しているのである。

この詩は各四行の四節から成り立ち、三節までの冒頭は「私の愛は」で説きおこされている。「私の愛は——ニンチンゲルではない、／朝焼けのよびかけに目覺め、／白日の口づけを受け赤く燃えた美しき音をもて、／この人の世に響きわたるような。」と第一節で甘く熱い愛を否定する。「私の愛は青々と茂る森ではない」で始まる第二節は、月光のさす池塘で遊ぶ白鳥の如き美しく静かな愛を却け、「私の愛は美しく落着いた家庭ではない」と始まる第三節は、幸福と喜びの住む平和に閉ざされた花園の如き愛を否定している。しかし最終節は斷乎とした肯定で始まる。

私の愛、それは荒涼とした砂漠のよう——盜賊の如き嫉妬を抱きそこに荒狂っている、

彼の劍は絶望の狂氣、

一突きごとにあらゆる謀殺。

《野草・復讐》は、廣大なる愛、愛に根ざした憎しみ、そして兩者より生じる復讐の情念を壯絶なまでに描いた一幅の畫であつた。魯迅の心は興奮の絶頂に達し、《復讐》を描き終えたのちもそれは靜まることなく、同日續けて後日談たる《復讐其の二》の筆を彼に執らせたほどであつた。この直後、ペテーフイの詩を耽讀しているのはなぜか。そればかりか、一連の愛の詩を譯しさえしたのはなぜか。魯迅がペテーフイに求めた情念は、その後も彼が繰返し言及したへわが愛——さにあらず——という詩に最もよく現われていると考えて間違いない。

るまい。世の人々が求むる如き甘く美しく幸福なる愛を斥け、絶望の狂氣を抱き殺戮を求めて砂漠を荒れ狂う愛を叫ぶ——ペテーフイのこの一首は、復讐の情念そのものを再び廣大無邊なる愛に包攝せんとした魯迅の心を、恐らくあますところなく映し出していたのであろう。十年後この詩に與えた「能く憎みてはじめて能く愛す」という言葉は、無論時間の経過による感情の整理が施こされてはいようが、やはり《復讐》を認めた時の魯迅の想いの核心をそのまま傳えていると思われる。

1月4日に譯されたペテーフイの詩が、魯迅の想いを韻文の特質で表出しているものとすれば、この三日前に認められた《野草・希望》は彼の情念を思想的營爲によつて論理化したものと見えよう。「私の心はこのほか寂しい」と魯迅が語り始める時、この「寂寞」の一語には《あひるの喜劇》の冒頭エロシエノコが喚げた「寂しい」という叫び、或いは《摩羅詩力説》以来の詩人像を喪失した魯迅がエロシエノコ固有の悲哀に共感し《呐喊・自序》で筆にした「寂寞」の語と比べ、已に悲哀をつきぬけた一種の靜謐なる響きさえ感じられる。

しかし私の心は安らかである。愛憎もなく、哀樂もなく、また色も音もない。

こう魯迅が筆を進める時、彼の心を充たしていた平安とは、まさしく《復讐》の畫を描ききったのちのカタルシスの所産であつたろう。一對の男女は、復讐のエクスタシーに永遠に浸り續けるのだとしても、作者の高ぶつた感情は《復讐其の二》をかき終え新年を迎えた時には、一種快い虚しささえ覺えていたのである。

續けるに魯迅は己を欺く希望の盾を執りて襲いくる空虚の中の暗夜に立ち向かつた青春をふり返る。この自己の青春は已に去つてしまつ

たことを知ってはいいても、彼は纏渺としたものにせよ回りには青春が未だ存在すると信じていた。が、今や若人も老いてしまったことを知る。彼はペテーフイの〈希望〉の歌に耳を傾けつつ、希望の盾を手放す。

希望ってなに？ 賣女だよ。

誰彼となく媚びを賣り、一切合財買がせる。

おまえがたんと寶物——おまえの青春を

使い果たしたところにおまえを棄てるんだ。

ここで魯迅は最も抗しがたい暗黒に沈まんとしているが如きである。しかしこの時〈復讐〉の畫を描き淨化された彼の心には、凜とした一句が響きわたるのである。

絶望の虚妄なることは、まさに希望に相同じい。

このペテーフイのことは、實は彼のある書翰の魯迅の〈希望〉と全く無關係な、むしろ諳誦めいた文脈で用いられたことは、つとに北岡正子氏の紹介する通りである。それにもかかわらず、いやそれ故にこそ、ペテーフイを耽讀していた魯迅が偶々出會ったこの一句に、〈復讐〉執筆後のカタルシスの中にあつて、思想の核の啓示を受ける情景があり／＼と浮かびあがってくるではないだろうか。〈摩羅詩力説〉(7年)等の初期論文を掲載する豫定であつたという〈新生〉、この流産に終わった雑誌の表紙畫にワッツの畫〈希望〉を定めて以來、〈隨感錄〉でしばしば一點の希望の光をともさんと説いていたように、彼は常に希望と共にあつた。しかし魯迅を圍む暗黒は、その一點の希望さえも壓殺する。短篇〈故郷〉(21年1月)は、希望を手製の偶像と否定させている。エロシエンコの思想的破産を見届けたのちにかかれた〈吶喊・自序〉(22年12月)は、ついに全き寂寞に閉ざされていた。しか

し〈自序〉にからうじて残された生の支えは、未來にあつて、現在確信している絶望では否定しきれぬところの希望であつた。絶望の虚妄なることは、まさに希望に相じい——絶望を虚妄として疑うことにより、已に絶望により否定されていた希望を二度否定し、大いなる希望の證しとする——この一見論理を弄ぶが如き言葉の背後には、二十年来、一日々々と希望を磨滅させてきた暗い魯迅の過去があつた。「絶望の……」という純粹論理が、己の生を支えうる思想となつて魯迅の心に結晶するまでには、〈吶喊・自序〉の寂寞をつきぬけ、憎しみを復讐として噴出させるべき〈野草・復讐〉執筆によるカタルシスが必要であつたのだ。

〈ノラ〉(23年12月26日)では、魯迅はトルストイ主義者に向かつてアルツイバーシエフがセキリオフに語らせた反問を引いている。

貴方がたはあんな人達の子孫には黄金時代を出現させてやると約束してゐらつしやるが、あの人々自身には(中略)その代りには何を呉れてやるんです。

トルストイ主義者の沈黙に代わつて魯迅は答える——夢だ、目前の夢だ。そして26年8月厦門に去る直前、魯迅は北京女子師範大學々生大會での別れの挨拶において、セキリオフ的復讐を斥け、力強く希望を説いている。

希望は存在に附屬しているもので、存在があれば、希望があり、希望があることは、光明なのです。

この力強い希望の論理の背後には、〈おもしろい報せ〉(26年1月)、〈野草・一覺〉(26年4月)にみられるように、砂漠たる北京にオアシスを求め、草木となつて成長せんとする青年たちの存在があり、女師大事件(25年)で立ち上がった學生たちがいたのである。

しかし、復讐をめぐる魯迅の情念は、ここで全き希望の論理にとつてかわられたのではない。暗く重い状況と関わり續けんとする限り、愛と憎、そして復讐の情念は魯迅の心の内に燃え續けるのである。27年7月に完成された〈鑄劍〉の黒い男は、愛と憎を、自己をも抹殺する復讐において止揚せんとしているかのようである。

ハハ愛よ愛よ愛よ！／愛よ誰かひとり無からん／血よ嗚呼、嗚呼嗚呼、／アハ嗚呼、嗚呼嗚呼！

黒い男の唱うこの復讐の歌の不可解さこそ、その後更に屈折を重ねる魯迅の愛と憎しみの情念の發露であつたのかもしれない。

(付記) 小論は、一九八一年十月北海道大學で開催された日本中國學會第三三回大會の口頭發表に基づくものである。

注(1) 〈惡魔のいない文學〉朝日新聞社77年P.54。

(2) 33年11月2日陶九徳宛。

(3) 〈論「他媽的！」〉(25年7月) 81年版魯迅全集(以下「81全集」と略す) 1卷P.232。

(4) 實は中村譯ではこの一句は「それは、お前が誤つてゐるわ、……」と女言葉、つまり惡魔のせりふとして譯されている。中村はゲオルグ・ミューラア版とハンス・ザッタス出版部版の獨語譯から重譯し、魯迅も前者を底本としているが「你錯了……」の主語を「伊」ではなく「他」つまりセキリオフとしている。キアラアルド譯のミューラア版は未見であるが、ハンスボンディ出版社版(10年西ベルリン・早大圖書館藏) P.147の該當部では、「地獄のまぢにしがみついた小さな人間の魂は(中略)叫んだ『お前は間違っている』」としており、叫びの主語はやはり魯迅の譯す通りセキリオフと判斷される。

(5) 81全集10卷P.168。

(6) 初期魯迅の文學活動については、參照拙稿〈中國におけるバイロン受容——草炳麟・魯迅・蘇曼珠の場合〉(日本中國學會報32集)。

(7) William Heinemann, London, 1903, P.261.

(8) 81全集1卷P.95。

(9) 81全集1卷P.323。

(10) 81全集1卷P.322。

(11) 長谷川如是閑〈北京再遊問答〉(如是閑文藝全集)學藝社33年7卷P.416。

(12) (13) 81全集1卷P.163, P.159。

(14) 81全集1卷P.79。

(15) E. Wilson, 土岐恒二譯〈アクセルの城〉筑摩書房72年P.212。

(16) 二人の影響關係等については別稿〈魯迅「呐喊・自序」の成立とエロシモンユで詳しく論じた。

(17) 例えは花田清輝は次のような苦言を呈している。「『赤い鳥』に發表された作品の大部分がつまらないのは、いわくありげな大人向きの小説をかいている作家たちが、調子をさげて愚にもつかぬ話を、子供たちにむかつて物語り、期せずしてみずからの常識性をバクロしているからである。」(全集15卷P.25講談社78年)

(18) 81全集10卷P.197。

(19) 讀賣新聞21年6月17, 18, 20日。

(20) ワットン〈希望〉については參照拙稿「The Origins of Lu Xun's Literature And Philosophy —— Watts' And Petófi's 'Hope'」("Modern Chinese Literature News Letter" Vol 5 Nos. 1-2, 1979, Los Angeles) 及び魯迅・周作人における「ネーション」と文學——《河南》雜誌掲載論文の比較研究(《東方學》62輯)。

(21) 《河南》雜誌掲載論文の比較研究(《東方學》62輯)。

(22) 〈知堂回想錄〉三育圖書文具公司71年1月再版P.44。

- (2) 〈北京週報〉48號、'23年1月14日。
- (3) 参照拙稿〈故郷〉の風景——魯迅「希望」の論理の展開をめぐって  
 (〈文哲文學會報〉7號、東大中哲文學會)。
- (4) 81全集10卷P173、P176。
- (5) 81全集10卷P205。
- (6) 81全集2卷P175。
- (7) 81全集7卷P235。
- (8) '73年版20卷本魯迅全集7卷〈集外集〉所收P430~434。
- (9) 81全集6卷P405。
- (10) 参照前掲註(6)の拙稿。
- (11) 〈魯迅とペテロフイ——「希望」材源考〉(〈文學〉'78年9月號)。
- (12) 詳しくは参照前掲註(2)の拙稿。
- (13) 中村清譯より引用。(新潮社版P112)
- (14) 〈記談話〉81全集3卷P359。
- (15) 81全集2卷P430。