

## 「新詩語」の形成（6） ——写真的感性と魯迅の「悲哀」（Ⅱ）——

山 本 明

### 小 序

「感情の強さですね」。文学作品が古典化する要件とは何か？ 同じ問いを、大学で講義する作家たちに対して重ねた。三十年以上前である。中でも反復想起される答えが、映像作家でもある詩人の、躊躇ないその一言である。

「感情」なるものが、時代の転換と共に変質し、言葉がそれをリードするさまは、「新詩語」という補助線を仮設し、近代の断層に特化して5本の論考を重ねてきた<sup>1)</sup>。しかしそれらの論考は「spleen」や「melancholy」、「生命主義」等の新たな感性がそれぞれどのような詩語で受容され、新詩にどのような変容を生じさせたか、水平方向

に射程を広げていくものであった。では感情の「強さ」という定量化できない質を、文体分析においてどう記述すればよいのか。

魯迅は神格化において批判される。同時代のみで一義的に消費されて終わるのではなく、異なる時代においてなお受容されえた多義性の証左であろう。その多義性を古典化と呼ぶなら、魯迅の古典化の核には「強い」感情があるのではないか。「強い」感情の核のひとつに「悲哀」があるのではないか。そして「悲哀」の「強さ」とは、一時的な熱量ではなく、反復想起される通時的熱量であり、反復想起を可能とする<sup>記念</sup>キネンという内燃システムを有した、「勁さ」ではないか。

キネンという行為が、魯迅の文体形成において果たす役割を論じたことがある。そしてその根底に写真的感性の存在を指摘した。更に写真的感性が文体形成に与えた影響に関し、5本の論考を重ねてきた<sup>2)</sup>。

その上で、前稿ではキネンによって喚起される感情として、「寂寞」、「無聊」、「悲哀」といった魯迅の文体の核となる詩語の位相を明らかにした。それにより、「悲哀」の特権的な通時的熱量を指摘し、他の感情語からいかに差別化され、「新詩語」へと錬成されたかを検証した。本稿では中

1) 山本明「「新詩語」の形成—郭沫若の「悲哀」をめぐって」『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊第19集文学・芸術学編』早稲田大学大学院文学研究科、1993年。「「新詩語」の形成（2）—戴望舒の「憂鬱」をめぐって」『中央大学論集第17号』中央大学出版部、1996年。「「新詩語」の形成（3）—徐志摩における「癡」へのレトリート」『二三十年代中國と東西文藝：蘆田孝昭教授退休記念論文集』東方書店、1998年。「「新詩語」の形成（4）徐志摩の「生命」をめぐって」『人文研紀要第48号』中央大学人文科学研究所、2003年。「新詩語」の形成（5）—写真的感性と魯迅の「悲哀」（Ⅰ）『中央大学論集第42号』中央大学出版部、2021年。

国の「悲哀」論争を取り上げ、「悲哀」の類型分析を通じて魯迅の偏差を明らかにする。その上で、創造社とりわけ郭沫若の「悲哀」と比較することで顕在化する、映画の感性和写真的感性の差異を指摘したい。

つまり、「新詩語」形成に関する論考と、新たな口語文体形成と写真的感性に関する論考との交錯点として、本稿はその掉尾をなすものである。

## 2. 中国における悲哀論争

前稿では、日本において「悲憤慷慨」から「煩悶」へ、そして三大「悲哀」論争へと、時代精神を象徴するキーワードが推移するさまを確認した。

例えば、維新前後から帝国議会開設にかけての「悲憤慷慨」の流行から、1903年の藤村操の自殺に象徴される「煩悶」の流行への推移は、時代的焦点が、国家や政治から個人へと移行したことを意味する。しかし魯迅は、両者共に核心的詩語とはしなかった。「煩悶」は魯迅全集中12例にすぎない。しかも中国の「青年」の「煩悶」は、その流行自体が揶揄の対象となる。「煩悶」の内容が「恋愛、結婚、家庭」にとどまり、雑誌メディアがそれを特集して商品化しているにすぎないからである（「幸福的家庭」）。「悲憤慷慨」はそもそも全集中に存在しない。「悲憤」は27例あるが、「悲憤之言。不过这种心情，现在早已过去了」のように一

次的感情にすぎず、「慷慨」も46例と量的には多いが「但我的麻醉法却也似乎已经奏了功，再没有青年时候的慷慨激昂的意思了」のように青年期特有のナイーブな感情にすぎない。

一方日本における「悲哀」は、1891～92年に「悲哀の快感」論争、1906～07年に「勝利の悲哀」論争、1908～11年に「幻滅の悲哀」論争、1913年には「真の幻滅の悲哀」と、時代的感性の変化を象徴する言葉として流通し続けた。そしてその渦中に魯迅は日本に留学していたことを前稿で指摘した。日本における「悲哀」は、相手の世界観を否定する際に、或いは自身のコンセプトを主張する際に「レットル」として用いられてきた。新たな論争のプラットフォームを作り、その核となる言葉だったのである。結果、複数の論争に利用される過程で多義性を帯びていった。

中国でも「悲哀」は、論争のプラットフォームとなった。第1には保守派と新文学派の論争、第2には自然主義派と浪漫主義派の論争においてである。日本との違いは、それが1922年同時に発生した点である。

つまり中国における「レットル」としての「悲哀」の多義性とは、共時的で水平的である。その「表層性」を、論争の経緯を追うことで明らかにしたい。他方、魯迅の1922年の論争に対する距離の取り方のみならず、最晩年に到るまで論争において「悲哀」を焦点化する手つきを追う。単なる流行や意匠とは異質な、「悲哀」の「勁さ」が浮き彫りになるであろう。

### 2-1. 保守派と新文学派の「悲哀」論争

「当時の青年にとり、陳独秀の政治論文よりも大騒ぎになった」<sup>3)</sup>。当時20歳の青年だった沈從

3) 徐琳玲「学衡派 新文化“逆流者”」, nfppeople. infzm. com/article/9540.

2) 山本明「魯迅の文体と写真的感性」『中央大学論集第40号』中央大学出版部, 2019年。「魯迅の文体と写真的感性(2)」『中央大学論集第41号』中央大学出版部, 2020年。「魯迅の文体と写真的感性(3)一文脈論初探一」『人文研紀要第95号』中央大学人文科学研究所, 2020年。「新詩語」の形成(5)一写真的感性と魯迅の「悲哀」(1)』『中央大学論集第42号』中央大学出版部, 2021年。「魯迅の文体と写真的感性(4)一「短編性」初探一」『人文研紀要第99号』中央大学人文科学研究所, 2021年。

文が、8年後にそう回顧する論争がある。陳独秀は新文化運動、五四運動を主導し、共産党を設立した象徴的アイコンである。その政治的モデルの議論よりも、更にインパクトを持ちえたのが、「悲哀」をめぐる論争だったというのである。「悲哀」はもはや単なる感情語ではなく、学衡派と文学研究会、つまり保守派と新文学派の論争のプラットフォームに選ばれるほど、世界観を表象するレッテルとなったのである。そしてこの論争には魯迅も参入した。

1922年8月に汪静之が『蕙的风』を出版すると、10月24日学衡派の胡夢華は「人々に不道德な行為をそそのかす」と批判する（「读了<蕙的风>以后」）。これに対し10月30日章洪熙が「<蕙的风>与道德问题」を、11月1日には周作人が「什么是不道德的文学」を発表し、反論する。

11月3日には胡夢華が「悲哀的青年—答章洪熙君」を発表し、亡国の憂があると新文学を批判した。これに対し11月14日には鉄民、家斌が「新文化的悲哀」を発表し、「新文学の悲哀であり、新文化の悲哀でもあるのだ」と反論する<sup>4)</sup>。

焦点は「道德」から「悲哀」へと変化した。保守派は新文学を揶揄するレッテルとして「悲哀」を貼り付け、一方文学研究会は新たな文化の象徴として「悲哀」を掲げたのである。

実は、『蕙的风』をめぐる論争の争点として、「悲哀」は適切ではない。『蕙的风』掲載の100作品中、詩語「悲哀」の出現は5例にすぎない。しかも、「人生末路的悲哀」や「悲哀的輓歌」など死を象徴する一般的用例にすぎず、レッテルの「悲哀的青年」に到っては題名のみで、本文中に「悲哀」は現れない。つまり『蕙的风』において「悲哀」はキーコンセプトとなる詩語とはいえない。それでも争

点となりえたのは、文壇においては既に、「悲哀」がそれだけキャッチーで、象徴性を有する言葉となっていたからといえよう。

魯迅は11月17日「『含泪』の批評家に反対する」を執筆し、胡夢華の言説を2か所引用する。「悲哀的青年，我对于他们只有不可思议的眼泪！」と「我还想多写几句，我对于悲哀的青年底不可思议的泪已盈眶了」である。そして何を言いたいのかわからないと批判する。

胡が貼り付けたレッテル「悲哀的青年」自体を批判しているわけではない。言葉を書こうとしても泪が溢れてしまうと表現放棄し、その泪の理由も不思議だと表現放棄するのを批判する。魯迅の題名に「含泪」が引用符付で強調されているように、一次的感情に耽溺し、言語化するための距離を取ろうとしないスタンスを批判しているのである。魯迅の学衡派批判は1922年に3本が集中している。『学衡』発刊の翌月の2月、及び11月の2本であり、保守派批判の最後に「悲哀」が焦点化されたのである。

しかしその一方で、魯迅は汪静之『蕙的风』の「悲哀」を、新文学や新文化の象徴だとも言ってはいない。

確かに、『蕙的风』に収録された作品「悲哀的青年」には、魯迅作品のキーワードである「彷徨」、「孤独」などが用いられている。また、「悲哀的青年」が彷徨するのは、天上世界へと飛び立ちたくとも、「下界」が彼を引き留める（父母の愛情からめとられている）からであり、宙吊り状態という点では魯迅と親和性がないわけではない。しかも「悲哀」は単なる一次的感情ではない。本文中に「悲哀」は出現せず、それら気分の総括として題名に「悲哀」が用いられているのである。

ただ、汪静之の「悲哀的青年」が探し求めているのは「光」であり、「花」であり、「愛」である。

4) 耿宝强「<蕙的风>论争及其他」『开东学刊第4期』, 2016年, CNKI引。

「孤独」は「伴侶」が見つからないという条件的なもので、絶対的孤独ではない。「青年」概念成立の日中比較は別稿に譲るが、「不幸的青年」、  
「忧郁慷慨的青年」（「孤独者」）など、魯迅は小説中で「青年」を揶揄することがある。創造社の郁達夫の『沈淪』を読んでポーズだけ模倣するキャラクターを登場させ、戯画化するようにである。

『蕙的风』の煩悶する青年の属性としての「悲哀」が、魯迅の「悲哀」が持つ贖罪意識や「下界」の中で戦い続ける覚悟と無縁であることだけは確認しておきたい。

## 2-2. 自然主義派と浪漫主義派の「悲哀」論争

第2の「悲哀」論争は、文学研究会と創造社、つまり自然主義派と浪漫主義派の論争である。そこには「ねじれ」がある。

保守派との論争で「悲哀」を掲げた文学研究会は、それまでは逆に「悲哀」を否定していたのである。「現在の新詩には、「春風」、「秋月」、「燈紅」、「酒緑」といった言葉はなくなったが、しかしその実「悲哀」「煩悶」「心弦」「詩人」といった言葉に代わったにすぎない。」（1922年7月1日、胡愈之『文学旬刊第42期』）からは、先ず「悲哀」や「煩悶」の流行が確認できる。その上で、「悲哀」を伝統的感性の焼き直しだと批判する立場が見て取れる。

実は、それ以前から文学研究会のメディアでは、創造社の「悲哀」が批判の対象となっていた。「国内の一般的な青年の悲哀の心境というよりは、ブッキュッシュなフランスデカダン派の青年の悲哀の心境というべき」（1922年5月21日、「『創造』給我的印象」『文学旬刊第38期』）。茅盾は田漢の「咖啡店之一夜」における「青年」造形の教条性を批判する。更に無病の呻吟としての悲哀には引用符をつけて揶揄する。注目すべきは、主人公た

ちの「悲哀」を欲望が充足されない単なる一次的感情とし、より深い生の手触りとしての「寂寞」と対比した点である。

文学研究会は、「悲哀」に象徴されるサロン文学を、無病の呻吟であり、確固とした人生観のない装飾品だとした。保守派との論争で「悲哀」のレッテルを貼られ、それを逆手にとって新文学の価値を主張する前は、文学研究会もまた論敵に「悲哀」を貼り付けていたのである。

この「ねじれ」こそは、「悲哀」が論争のプラットフォームになる訴求力と多義性を有していた証左となろう。

日本と比し、中国の特異性は、学衡派、文学研究会、創造社の三つ巴の論争が全て1922年に生じたことである。1921年5月には文学研究会の『文学旬刊』が、1922年1月には学衡派の『学衡』が、1922年5月には創造社の『創造季刊』が発刊され、こうした雑誌メディア流行の中で「悲哀」も流行し、レッテル化したといえよう。しかも、前述の胡愈之は「悲哀」批判の2か月後に「幻滅的悲哀」を発表する。国内状況を、「幻滅的悲哀」から具体的な孤軍奮闘へと踏み出したと評価するのである<sup>5)</sup>。付け加えるなら、1921年9月には周作人が詩作品「中国人的悲哀」を発表する（『新青年9巻5号』）。周作人の核心的詩想を表すフレーズである。それが1923年には早くも、廃名が「私はただ深く「中国人的悲哀」を感じる」（1923年9月16日、『晨报副镌』）と自身の感情表現に用いるほど普及していた事実が確認できる。つまり「悲哀」論争は日本での継起性をスキップし、一気に百花斉放となったのである。

5) 『胡愈之文集第1巻』三聯書店、1996年、363頁。

## 2-3. 魯迅による「悲哀」批判

### 2-3-1. 他者の「悲哀」批判

魯迅もレットルとして「悲哀」を用いる。

他者の「悲哀」に引用符をつけて反復異化し、揶揄する魯迅の手法は、前述の学衡派批判の例にとどまらない。しかも「悲哀」を流行ゆえに模倣するものより、自己利益のため確信犯的に利用するものに対し、その批判はより先鋭化する。

例えば文壇で玉の輿に乗る方法の戯画化である（1933年、「登龙术拾遺」）。先ず金持ちの娘で「阿呀呀、我悲哀呀」と無病の呻吟を書くものを見つけ、次に彼女を「女詩人」と持ち上げ、映画中のシーンを真似て片膝をつき、「我的生命呵、阿呀呀、我悲哀呀！」と訴えてみせる。一見、1922年の論争と類似しているが、決定的に違う点がある。魯迅が批判するのは、「悲哀」をナイーブに垂れ流すものよりも、相手の「悲哀」をコピーし、流行語「生命」<sup>6)</sup>をコピーし、映画をコピーし、フェイクを増幅する確信犯の方である。それは表現行為ではなく、ペテンの道具としての「悲哀」である。魯迅は証拠となる記録としての写真を肯定したからこそ、ペテンの道具に写真を用いたさまざまな事例に執着し、強く否定し続けた。奴隷根性の表れとしてのフェイク写真しかり、消費を煽るためのグラビアしかりである。「悲哀」も、自己の内面的事実から乖離し、流行の意匠を経て、ついに商売の道具となった。事実の正視を阻む伝統的制度の象徴としてのデフォルメを、片膝をついて「悲哀」を訴えてみせるポーズにより、魯迅は表現した。映画的な連続するシーンを、頂点となるショットで切り取ることに、反復異化したのである。つまり最も象徴的な瞬間をフレーム内に固定し、キャプションをつけて価値付

ける文体であり、写真的感性の証左となろう。

### 2-3-2. 自身に対するレットル「悲哀」批判

魯迅は、相手から貼られた「悲哀」のレットルを否定する。「况且我也并不觉得“孤独”，没有什么“悲哀”」（『两地書79』）の通り、「孤独」と「悲哀」に引用符をつけ、否定する。たとえ相手が愛する許広平であってもである。

許広平は「ここ数日のあなたの心情を見ると非常に孤独なよう」なので会うことを提案する。更に魯迅の「弊病（欠点）」として「悲哀」を挙げ、相手に過大な期待をかけて尽くしながら「期待に添わないと悲哀を感じる。その原因はあなたが繊細すぎ、情熱的すぎるから」と分析した（『两地書78』）。

魯迅は「私が憤慨しているのは、けっして彼らが私を失望させたからではない」と反論する。期待が裏切られた結果もたらされたのは「憤慨」であって「悲哀」ではない。魯迅の「孤独」とは、数日の状況的要因によるものではなく、「悲哀」とは、繊細すぎ情熱的すぎる性格に起因するものではなく、改められる欠点でもない。従って「悲哀」とは許広平と会うことで解消されるようなものではなく、対自的な深さを有することがわかる。

青年が自分を裏切っていた事実による失望や怒りは、確かにある。ただ批判対象者に起因するものとしての「悲哀」はないと魯迅はいう。「但し」と魯迅は続ける。「時にきまって、私の賛同者が私のために犠牲になることを憂える」と、過去と未来の犠牲者に対する贖罪意識を告白するのである。前稿でも言及した通り、「悲哀」は贖罪意識に起因する。従って、他者により救済されることはない。

表層的レットルに対するこうした拒否反応は、

6) 前掲論文「新詩語」の形成（4）。

活動期を通じて認められる。死の半年前、魯迅は「孤独」と「悲哀」のレットルに対し強く反応するのである。邱韻鐸は、魯迅の小説「出関」を取り上げ、老子のモデルは魯迅自身であること、更に「孤独感」に満ちた老人、つまり魯迅の後を追って、読者は「孤独と悲哀に落ちいけよう」と批評した。魯迅はこのレットルを「最も凄惨」だとして反論する（『《出関》的“关”』）。魯迅のこの反応には4つの問題がある。

第1の問題は「出関」に対する批評は「少なからず」存在したのに、魯迅はなぜ邱韻鐸の批評を選んだのかである。邱の批評は題名が『『海燕』読後記』の通り、あくまで『海燕』という雑誌に対するものであり、魯迅の当該作品に対する記述は、7段落中僅かに1段落を占めるにすぎない<sup>7)</sup>。第2の問題は邱の言説から「悲哀」を取り上げ、なぜ5回も反復したのかである。第3の問題は、「これまでの、批評には沈黙を守る慣例を破って」まで、なぜ反論したのかである。しかも邱韻鐸の批評は2月11日に発表され、魯迅が反論を執筆したのは4月30日で、2か月半もたっているのである。更に2月21日の徐懋庸宛書簡では邱へ反論する意思を表明しながら、執筆までに2ヶ月も要している。なぜそれまでのタイムラグがありながら反論に執着し続けたのか。第4の問題は邱韻鐸のレットルに「凄惨」という言葉を用いている点である。「凄惨」はこの場で使うには重すぎる言葉である。全集中8回出現するが、ほぼ死と類縁性のある文脈で使われている。「悲惨」や「傷心」に比べ、はるかに深刻であり、ただごとではない。その「凄惨」を2度も用いているのである。

老子のモデルが自分ではないと、相手の事実誤認を批判するだけなら、ここまでの執拗さは必要

ない。ならば、相手の言葉が曲解にとどまらない深みにまで届いていた可能性がある。それは、魯迅が読者を巻き込み「悲哀」の内に引きずり込むという個所である。魯迅は自分の影響をうけた過去の犠牲者、未来の犠牲者に対する贖罪感を、その活動期を通じて作品化し続けた。そのギネン行為こそが作品であった。だからこそ、ただの曲解を「非同小可（ただごとではない）」とし、「孤独と悲哀に落ちるな」と訴えるのであろう。「出関」に対するレットルとしては的外れであっても、魯迅に対するレットルとしては、一番の急所に刺さったともいえよう。それが過剰ともいえる反応を引き起こし、その反応が逆に、魯迅の核心に「悲哀」という言葉で表現せざるをえないものが存在することを証明したといえよう。

実際、2月21日の徐懋庸宛書簡では「今、逆に「情熱的な青年」に寂寞を感じさせたとするなら、私の失敗です」と自己批判している。邱は一度も「寂寞」を用いていないにもかかわらずである。つまり当初は、魯迅の中で「悲哀」が「寂寞」として像を結んでいざ事実が確認できる。自身の核にある「寂寞」を他者に感染させることを恐れ、それだけは反論しておかねばと思いながら2か月半執筆できなかつた。ところが、レットル「悲哀」を逆手にとり、反復異化を方法の中心に据えた時、言語表現が可能となった。「悲哀」は初期用例から「寂寞」と共起していたが、最晩年に到るまで、「寂寞」と同質な、スタティックで核的な質感を有していたといえよう。

ここまで中国の悲哀論争を通覧した。その行程で日本語の「悲哀」の残響が聞こえ始めた。残響の実態は、第3章で可視化される。確かに学衡の中心メンバーは「一方面是留学过美国的绅士派」（『上海文艺之一瞥』）と魯迅に呼ばれ、悲哀論争のプレイヤーだった当時19歳の青年、胡夢華には

7) 邱韻鐸『『海燕』読後記』『恩怨录·鲁迅和他的论敌文选』今日中国出版社、1996年、1022～1024頁。

日本留学はおろか留学体験さえない。しかし、文学研究会や創造社のメンバーである魯迅、周作人、田漢、郭沫若、成仿吾などは、いずれも日本に留学している。確かに「幻滅の悲哀」を発表した胡愈之はその時点で留学体験はない。しかし、魯迅訳の『象牙の塔を出て』を推奨している<sup>8)</sup>。当該書は近代文学の指標のひとつに「幻影消滅 disillusionmentの悲哀」を挙げる。厨川白村の二次的受容が確認できよう。

基層に日本語の「悲哀」の残響を留める「悲哀」、それは伝統否定のフェーズが変化したことを表す。前述の沈從文がいうセンセーションとは、伝統批判が政治的の制度レベルから感情レベルへと浸潤し、中国の「青年」に内面化されたことを意味するのではないか。

#### 2-4. ダンテと「悲哀」

「悲哀」論争以外にも、立場の違いが顕在化するプラットフォームがある。ダンテをモチーフとした「悲哀」の用例である。「悲哀」を、保守派はダンテの紹介において表層的に利用し、浪漫主義派はダンテのイメージを利用しながら内面表現に用い、魯迅は自己の創作活動全体のテーマ表現に用いた。

先ず『学衡』では「ダンテ」が495件ヒットし、啓蒙主義的紹介がなされている。しかし「悲哀」との共起は1例のみなのである。アメリカのダンテ研究論文の翻訳に現れる。訳者は魯迅が批判する呉宓である（「但丁神曲通論」）。「悲哀」はダンテ自身ではなく、友人や父を亡くしたベアトリーチェの感情表現に用いられた。ベアトリーチェを失ったダンテの感情には「憂戚」が用いられる。しかもベアトリーチェを忘れられない感情には

「憂傷自殘」、「自甘暴棄」が用いられる。つまり、「悲哀」は死に起因する一般的用法であり、ダンテの内面を表す語彙にすらなっていない。そもそも『学衡』は全79期、11年半にわたって刊行されたにもかかわらず、「悲哀」は27例にすぎないのである。

逆に、『創造週報』の刊行期間は僅か1年間にすぎないにもかかわらず、「悲哀」は98例に及ぶ。魯迅にとって核心的詩語である「悲哀」、「寂寞」、「無聊」の各出現頻度と比較し、『創造週報』において「悲哀」が突出していることは前稿で指摘した。郭沫若の短編小説「煉獄」（1924年3月7日）には、別居した妻の写真が7回出現し、次々と新たなプロットを連結していく。映画フィルムのように、コマを次々送り出していく穴＝パフォーレーションのように、写真はストーリーを構成する装置となっていた。そして連結されるプロットのダイナミズムが表すのは、妻と引き裂かれた「悲哀」の増殖運動である。妻子が日本に帰ってしまったことにより、「悲哀のどん底に沈み（沈没在悲哀的絶底）」、どうもがいても「悲哀の量を減らすことができない（悲哀の分量總是不會減殺）」。友人からは「わざと悲哀に耽溺するのをダンテは許さない（蓄意沉浸于悲哀是但丁所不許的）」と忠告されながら、自分では抜け出すことができない<sup>9)</sup>。

「悲哀」増殖のピークに出現するのがダンテなのである。2点確認できる。第1はベアトリーチェと引き裂かれ、悲しみの果てに新文学を切り開いたダンテが、友人との間でも肯定されるべきアイコンであること。実際、1923年5月、郭沫若が新たな文学運動を提唱する際には、ダンテを自己と重ね、「我們的眼淚會成爲生命之源泉、我們

8) 『胡愈之文集第2巻』三聯書店、1996年、140頁。

9) 『郭沫若全集文学篇第9巻』人民文学出版社、1985年、255～256頁。

的痛苦會成爲分娩時之產痛」と記述していたのである<sup>10)</sup>。第2に、ダンテとは異なり、そこから抜け出せないほど、悲しみが巨大な点である。ダンテと二重写しにしながら、更にそれを増幅したところに出現したのが「悲哀」なのである。郭沫若のダンテは、学衡派のように教養としてではなく、自己の内面を表現するために用いられている。

魯迅は2度ダンテに言及するが、いずれも最晩年に回顧的文脈で出現する。第1例は若いころ尊敬はしたが「愛せなかった」作家としてである。一方で『神曲』の「煉獄篇」において、重い岩を持ち上げてはつぶされるのを繰り返すシーンを取り上げ、「なぜか自分までが疲れて、そこに留まり、天国には進めなかった」（「陀思妥夫斯基的事」）とする。つまり、ベアトリーチェと再会を果たし、救済の彼岸へと昇天するダンテの浪漫主義的構造は拒否しながら、救済の無い宙吊り状態でもみあう動的静態へは共感を吐露しているのである。第2例は「悲哀」と共起する。魯迅は友人や学生が場所や日時、殺害方法もわからないまま処刑されるたび、公開処刑よりも「悲哀」を感じるとする。更に『神曲』の「地獄篇」を読んだ時はダンテの残酷さに驚いたが、現実にはダンテさえも思いつかない、「誰も見ることのできない地獄」（「写于深夜里」）だと記す。

『ダンテ神曲画集』を、魯迅は1928年にも購入している。それが2年前に日本で出版されたドレーエの挿絵によるもの<sup>11)</sup>か否かは不明だが、ドレーエの『神曲』の挿画は連環画弁護の論拠に用いている。画像だけで文字内容が理解できる例として

である（「“连环图画” 辩护」）。言語としても画像としても興味を持続していたことがわかる。その上で、暗い部屋で人知れず殺されていく友人や学生のリアルを、フィクションの地獄よりも残酷であるとし、その救済のない動的静態の質感を「悲哀」と表現したのである。視覚行為を阻む、造形化もキネンもできない暗室への恐怖が「悲哀」で表現されているのである。

「悲哀」は、時に啓蒙のために利用され、時に内面表現のために利用され、時に創作テーマの総括のために利用された。それにつれて「悲哀」も一次的感情から「勁さ」へと到った。救済の無い<sup>記念</sup>キネンが推積していく、時間的プロセスを内包することによってである。

では最後に、「悲哀」をレットルではなく、自身の作品内で詩想の核とした、つまり「新詩語」へと錬成した例の中でも、動画的「悲哀」と静止画像的「悲哀」の差を通じて、感性の差に説き及ぶたい。

### 3. 「新詩語」としての「悲哀」

#### 3-1. 創造社の「悲哀」

1921年、田漢「咖啡店之一夜」の「常常听得人家说，悲哀是一种宗教，我看没有受过悲哀的洗礼的人，反倒是世间顶不幸的人」<sup>12)</sup>からは、当時「悲哀」が時代的感性として流行していることのみならず、その洗礼を受けてない方が不幸だとし、「悲哀」のドグマ化さえ見て取れる。実際、『創造季刊』（1922年3月～1924年2月）だけでも、田漢のみならず、張資平、郁达夫、成仿吾、洪为法、黄业初、邓均吾、东山、滕固、袁家骅、陶晶孙、张定璜、徐祖正、赵邦傑、闻一多、梁实秋と執筆陣のほぼ全てが「悲哀」を用いている。

10) 郭沫若「我們的文學新運動」『創造週報第3号』創造社、1923年、14頁。

11) ギュスタヴ・ドレーエ 画『ダンテ神曲画集』新生堂、1926年。

12) 『創造季刊第1巻第1号』創造社、1922年、51頁。



成仿吾は文学研究会からの批判に対し、「悲哀」は「無病の呻吟」ではないと反論する。ではなにかというと、芸術の本質であり、芸術家のエンブレムだというのである。

艺术家的心情是悲哀的，但艺术家的悲哀，与「无病呻吟」是两样的，艺术家的悲哀是能动的，是积极的，是肯定的不是否定的，悲哀由于缺少乃生渴望。艺术的创造，即渴望的表现。所以由一种真的艺术作品我们可以感得艺术家的悲哀<sup>13)</sup>

1923年以降もエンブレムであり続けていることは、『創造週報』中の用例からも確認できる。聞一多は「二十世紀是個悲哀與奮興底世紀」と時代精神を「悲哀」で定義した。郁達夫は「無限の悲哀」を用い、何畏は「悲哀の快感」を用い、淦女士は「勝利の悲哀」を用い、成仿吾と郭沫若はいずれも「幻滅の悲哀」を用い、洪爲法は「真の幻滅の悲哀」を用いた。後述のように、まさに日本における悲哀論争をなぞるような語彙が頻出しているのである。

加えて創造社においては「悲哀」が、メンバーシップを成立させる紐帯でもあった。郭沫若は「朋友呀，我們原只是一樣的悲哀，」（「百合與番茄」『創造週報30号』）と、「悲哀」が皆「一樣（おなじ）」と言い切った。

実際、絆としての「悲哀」はメンバーに浸潤している。例えば、郭沫若は成仿吾の詩を見、その悲しみに共鳴し、唱和する詩を作った。ところが後に、実は成仿吾の詩がオリジナルではなく、Ernest Dowsonの「Vain Hope」の訳稿であったことを知る。そこで、Dowsonを愛する郁達夫に

事実を伏せて、成仿吾の訳稿と郭沫若が唱和した詩を見せたところ、郁までが「目を赤くした」。注目すべきは、彼らがその後、この悲喜劇を反復想起し、その度に決まって笑いあう点である。Dowsonについては拙稿でspleenやmelancholyの感性の中国的受容を論じた際に言及したことがある<sup>14)</sup>。「悲哀」は、Dowsonを知悉しているものでさえ訳語だとわからないほど、既に創造社のポエジーとして根付き、各メンバーに内面化されていたことを示す。

日本において紐帯となった言葉に「悲憤慷慨」がある。明治20年前後、「運動する者のあいだの共通項として、同志の確認とその連帯に役立つ」のみならず、「濃厚な漢文調は、「悲憤慷慨」的言説を一定の様式上の拘束力を持った論理構造へと閉じ込め」、分析的思考を阻害した<sup>15)</sup>。つまり「悲憤慷慨」は旧制度の発想を呼び込む詩語であったといえよう。ならば創造社の「悲哀」は、浪漫主義の紐帯となり、新たな思考のプラットフォームを呼び込みえた点で、「新詩語」といえよう。

魯迅の「悲哀」も反復想起をもたらす。しかし、想起は反復するたびキネンする行為、つまり戦う行動を生起させる。郭沫若における「悲哀」の反復想起が、内輪の紐帯の再確認にとどまるのとは対照的である。

このような「悲哀」の位相の違いが、創造社と魯迅との世代間ギャップの露頭である可能性を前稿で指摘した<sup>16)</sup>。魯迅は1902年から1909年の間、日本に留学していた。悲哀論争の渦中であったのは前述の通りである。

一方、創造社グループが日本に留学したのは、

14) 前掲論文、「新詩語」の形成（2）。

15) 木村直恵『<青年>の誕生』新曜社、1998年、83、90頁。

16) 前掲論文「新詩語」の形成（5）』、32頁。

13) 前掲書『創造季刊第1巻第3期』、41頁。

郭沫若1914年、郁達夫1913年、成仿吾1910年である。1913年の時点で「悲哀」が既に制度化していた事実は、中学五年生の国文教科書の参考書で、大西祝「悲哀の快感」の用語解説がなされている例を挙げ、前稿で指摘した通りである。規範化は教育現場に留まらない。1913年には『現代名家明治文粹』（富田文陽堂）に、1915年には『ポケット文集』（明治出版協会）、『傑作文壇の花』（明治出版協会）に、1919年には『筆は剣より強し 名家文選』（東京書房）にも大西祝の「悲哀の快感」が収録されている。1931年の『現代日本文学全集』（改造社）に到っても収録されている。名文のアンソロジーに収録され続けていることから規範化が確認できよう。

### 3-2. 郭沫若の「悲哀」

そうした創造社の中心に郭沫若の「悲哀」は位置していた。「量」「質」共にである。日本の悲哀論争で出現した各種の「悲哀」との差異を積み重ねることで、郭沫若の「悲哀」を素描したい。

起始点は、「悲哀の快感」論争である。大西が「悲哀の快感」を発表した翌年の1892年、高山樗牛は「戯曲に於ける悲哀の快感を論ず」で「此れ二者の外我邦の学者が此の問題に就いて論究を試みたる者なきがごとし」と記している。「二者」とは大西とそれを敷衍した者である以上、悲哀論争については大西が起点と考えられる。

「我れ他の為に泣く時は我狭隘なる、窮屈なる利己の圧束を脱して我心は人類の大なる如くに大には社会の広きが如くに広きを覚ゆ。是れ我心の一時の救（サルヴェーション）にはあらざる乎。狭隘なる利己の心は我本真の性にあらず他人の為に涙を流して他と我との差別を忘るるの時は是れ我本性の光明を放つ瞬間なり。吾れ人は其本性に復らんことを求む。是れ之れによりて假我を

去って実我を得ればなり。（句点は山本による）<sup>17)</sup>。こうした大西の主張に対する一般的解釈としては、前述の中学生用参考書がひとつの基準となろう。「一時の救」を「宗教上の救済これなり」と、「假我」を「本性の光明が罪惡、苦患、不満等に覆われて発現せざる間の我なり」と、「同情」を「他人の感情の外に現るるを見て我もこれと同様の感情を発するをいふ」と注釈している。

一方、高山樗牛は、「悲哀の快感」を「悲哀」と「快感」とに分けて考えるべきだと批判する。しかし、「悲哀」を社会的性情（主客の差別を失うこと）とする大西の主張は是認する<sup>18)</sup>。「悲哀」に他我融合を見る点で、両者は一致しているのである。

1894年に至っても「悲哀の快感」は退場していない。鳥村抱月の言説「同情の説に關係して、古来紛々の議論あるは、悲哀の快感なり。上来所述の論によれば、悲哀の快感は悲哀其のものにあるにあらずして、同情といへる辺にあること明なるべし一以て物と我とは融合合体するの美を成ずるものは悲劇なり、此れに於いてか悲哀のうちにもなほ観美の快樂あり」<sup>19)</sup>からは、私という個人を超越しうる救済の触媒が「悲哀」であり、救済とは他者との融合を意味し、そこに美を見る発想がいまだに確認できるからである。

ならば、郭沫若の浪漫主義的発想も同質である。「灵魂解体的悲哀哟」、「美的底流是悲哀的情調—審美的快感」の通り、ばらばらになった個々の魂が他者や彼岸との融合合体を求める態度、そこに美や快感を見る点で共通しているからである。そしてこの類似は偶然ではない。

17) 『明治文学全集79』筑摩書房、1975年、150頁。

18) 高山樗牛『樗牛全集第3巻』博文館、1906年、550頁。

19) 前掲書『明治文学全集79』、269頁。

海外の感性を如何に新文学のモチーフとして中国語へ着床させようとしたか、題名に「新詩語」の形成」を冠する5本の論考は、郭沫若の「悲哀」から始まった。その際は、第1に同一文脈で共起する詩語との差異を抽出し、第2に加筆修正から、「悲哀」へと改変された詩語との差異を抽出することによって、郭沫若の「悲哀」の位相を明らかにした。前者は「只剩些悲哀、烦恼、寂寥、衰败」のように同一センテンス内で、あるいは隣接するスタンザや、連作中で共起させる操作であり、後者は「悲苦」から「悲哀」への修正、「悲抑」から「怨哀」を経て「悲哀」へとたどり着く修正、「悲哀」から「悲傷」へと修正しながら最後に「悲哀」へ戻す修正等である。これらの操作の検証を通じ、「悲哀」は「惆怅」、「愁苦」、「凄凉」、「悲抑」等の感情語とは異なる位相で用いられていることを明らかにし、郭沫若の個人文脈において「悲哀」が、「死から再生」、「孤独から融合」というテーマを担う核心的詩語であることを指摘した。更に「悲哀」をめぐる加筆修正の操作も「英雄主義に立脚し彼岸への憧憬と牢獄感を歌う点で浪漫主義」に起因することを指摘した<sup>20)</sup>。

本稿では、より多面的な対照を行いたい。「悲哀」と共起し文脈を形成する語彙を、感情語に限らず包括的に検証し、日本の「悲哀」論争における共通点と差異を検証する。その上で魯迅の「悲哀」との質的差異を指摘したい。その差異は、写真的感性と動画的感性の差異をも示唆するであろう。

### 3-2-1. 「幻滅の悲哀」

「幻滅の悲哀」は、日本、創造社、魯迅の3点比較が可能な詩語であるのみならず、3者共に核

心的なモチーフとなっている。

郭沫若の「我从梦中惊醒了!/Disillusion的悲哀哟!」(1921年4月4日)は、「帰国吟10首」の内、「上海印象」で冒頭と掉尾に反復される。「帰国吟」は、期待を抱いて故国に戻ったが、上海の現実を目の当たりして幻滅を味わい、逃れた西湖で自然との合一による救済を得て、再び上海に戻る構成である。拙稿では「夢が挫けたあげく自然回帰を契機に上海にもどるといふ、再生のプロセスを骨格とする連作」で、「連作中「悲哀」は唯一の感情語」であり、単なる感情語ではなく、死から再生のプロセスを支える「新詩語」であることを指摘した<sup>21)</sup>。

「我们那曾梦想，只有disillusion的悲哀」<sup>22)</sup>は、同年、成仿吾が書いた郭沫若への返歌である。「我们」とあるように、故国への幻影とその消滅による「悲哀」は、成仿吾のものでもあったのである。ただ、成仿吾の「悲哀」は郭沫若とは微妙に異なる。それが顕在化する「幻滅の悲哀」から、郭沫若の「悲哀」を逆照射したい。

而歡樂如彼雪花，一去不返；人生一世中，比較起來，還只有悲哀肯在我們心中留住。我回到東京入了大學後，雖也沒有什麼可哀的事情來擾我，然自那年初次回國，便深深感到了幻影消滅的悲哀，我去國時年小，不曾知道中國的事情，自那年回來，我纔猛然覺得自己是怎樣的國家的國民了。素來瞧不起日本人的我，自從那次回國一遊以來，不禁羞愧與憤恨齊生，終於暫時使我在悲哀的荒原徬徨了。在這時期內，除了學校的教室與實驗室之外，我的足跡最繁的地方，是東京市外的幾處原林與市內的幾個圖書館。所以這次的天災傳來，我

20) 前掲論文「新詩語」の形成—郭沫若の「悲哀」をめぐる、58頁。

21) 同上、59頁。

22) 前掲書『創造季刊第1巻2期』、43頁。

便不由得想起了這幾處地方，同時我當時把我的多少悲哀寄下來了的林木與書堆，突然在我心中顯現，而我那些寄下來了的悲哀，似乎因為失了寄身之處，便又飄然歸來了。世上沒有可以寫得出來的悲哀，縱然寫出，然在他人眼底，也不過供人下飯的滑稽，所以請恕我略去不寫。

—「東京」『創造週報第23号』

1923年10月10日

1923年9月1日の関東大震災の直後、失われた自身の留学生活の痕跡を成仿吾が回顧した時、1段落に6個の「悲哀」が溢れ出した。「我々の心」から始まっているように、共有可能なものとしての「悲哀」が先ず提出される。次に帰国してリアルな中国に触れ、幻影としての「中国」が消滅した時、「幻影消滅の悲哀」が出現した。前述の返歌から2年半を経てなお、紐帯としての「幻滅の悲哀」を用いているのである。

しかし、差異もある。引用部の直前、成仿吾にはもうひとつの「幻影消滅の悲哀」が登場するからである。それは東京で下宿していた時に目撃した火事の描写である。迫ってくる炎の軽やかさと美しさに圧倒され、魅入られている。消火の水が炎を押し返した瞬間、「幻影消滅の悲哀」を感じるのである。その結果、再び炎の光景を求め、飛び出していく。「激しい燃焼と詩歌のような情調は描写することも忘れることもできない」と非日常への憧憬を語る。では、カストロフィが断たれた「幻滅の悲哀」と、故国への「幻滅の悲哀」はどのようにつながるのか。

故国の日常を直視せざるをえなくなった時、成仿吾は日本の林の中や図書館を彷徨した。日常を嫌悪し、対峙することから逃げ、非日常空間へと逃走し、その情緒をモチーフとする点では一貫し

ているのである。だからこそ「この世に描出しようとする悲哀などない」といいながら、「悲哀」を6度も書き連ね、耽溺しているのである。

成仿吾の「悲哀」は、魯迅のような彷徨の果ての終着点ではない。つまりそこを支点として日常＝現実と対峙しうる足場ではない。「悲哀」は「荒原」であり、その中を「彷徨」できる、つまり耽溺することができる空間なのである。この水平空間を垂直にすれば、「悲哀」の深淵に沈み、そこから這い上がろうとする身振りで、逆に「悲哀」の情緒に耽溺する郭沫若の空間となろう。いずれも「悲哀」の内を彷徨するダイナミズムこそが表現内容となっていた。そこでは日常や現実に対する嫌悪や忌避が推力となっており、その動態こそが、スタティックな静止画像の感性とは異なる点である。

### 3-2-2. 「真の幻滅の悲哀」

郭沫若の「disillusion的悲哀」に対する返歌は、成仿吾に止まらない。3年後の1924年2月2日、洪爲法は日本へと脱出する直前の郭沫若の変化を、「従前空漠的悲憤、變了現在實際的解決。我們可以說，如今作者的悲哀，才真是“Dis-illusion底悲哀喲！”と表現した<sup>23)</sup>。1920年の「鳳凰涅槃」では「空漠たる悲憤にすぎなかった」ものが、社会との軋轢を経て「奇形した物質文明への反抗」に到った。そして1921年の「上海の印象」で用いていた詩句「“Dis-illusion底悲哀喲！”」が、3年後「初めて真の幻滅の悲哀になった」というのである。これは前述の日本における「幻滅の悲哀」論争から「真の幻滅の悲哀」への移行と類似している。

一方、「幻滅の悲哀」が「真」かフェイクかを

23) 洪爲法「評沫若女神以後的詩」『創造週報第42号』1924年、13頁。

問題としたのが魯迅であった。

魯迅の「故郷」も、帰郷して現実を目の当たりにし、美しい幻影が消え去る点で、郭沫若や成仿吾と類似している。ただ、消滅する幻影は極めて具体的である。少年閩土の幻影の消失が主語となり、使役構文で私に「悲哀」を生じさせる。しかも「幻滅の悲哀」は1度も出現しないのである。更に、魯迅の場合、幻影が消失した「悲哀」は、耽溺すべき自閉空間でも、再生プロセスの起点でもない。歩く人が多くなれば道ができることもあるという多義的なエンディング、つまり客観的現実への扉を開く。

魯迅が複数翻訳した厨川白村が、近代文学の指標として、「disillusion幻滅の悲哀」を挙げているのは前述の通りである。しかし魯迅全集中、「幻滅の悲哀」は1例のみである。「一般的幻滅の悲哀、我以为不在假，而在以假为真」（「怎么写」）は、1927年の時点で「幻滅の悲哀」が一般的であること、そしてそれがいずれにしろ「真」ではないことを批判する。「故郷」にも一貫する通り、現実を直視せず、幻影を抱くこと自体を否定するのである。

魯迅作品に通底する文体、つまり外部からの偶然の一撃による変化、受動的視覚行為による不可逆的な変化が生起する瞬間の造形に、写真的感性の影響を論じたことがある。その際、使役構文で一人称を目的語とすることは、主観では如何ともしがたい客観的現実の手触りをも表現しており、個人文体の核であることを指摘した<sup>24)</sup>。しかし、郭沫若の一人称は決して主語の座を手放さない。主語は、上海で自分が目の当たりにした生ける屍ではない。あくまで「私」である。「私」が能動的に夢から覚め、「幻滅の悲哀」を歌い上げるの

である。「悲哀」が「再生」への道を準備し、社会の客観的現実ではなく個人の「主観的眞実」へとたどり着かせるのである。「悲哀」はアンコントローラブルに押し付けられるのではなく、自らつかみ取り、それを乗り越えていく能動的プロセスを起動するトリガーなのである。

### 3-2-3. 「無限の悲哀」

「悲哀」に付される修飾句として、郭沫若と魯迅に唯一共通するのが「無限」である。

郭沫若の「無限の悲哀」は、第1に処女作から用いられている<sup>25)</sup>。一方、魯迅に「無限の悲哀」という非抑制的表現は、そぐわない。実際、魯迅全集中、「無限」が付される感情語は「悲哀」1例、「哀感」1例のみ、しかも後者は揶揄の文脈で用いられている。加えて、「無量」が付される34例中、感情語は「悲哀」のみ。つまり、「無限」、「無量」共に付される感情語は「悲哀」のみなのである。魯迅の抑制的文体の中にあって「悲哀」が特別の存在であることがわかる。だからこそ「無限の悲哀」は両者の違いをより層顕在化させるのである。

郭沫若の「無限の悲哀」は、第2に動きを内包する。「一个涨着无限的悲哀」<sup>26)</sup>のようにである。一方、魯迅に「漲」と共起する用例はない。確かに「漲」自体は、魯迅全集中24例存在する。しかし、水位や価格の上昇、勢力拡大や民族運動の盛り上がりといった一般的用法の域をはずし、個別の感情語との共起は一例もない。魯迅は「悲哀」を物価や水位のような動態においてはとらえていない証拠といえよう。

郭沫若の「無限の悲哀」は、第3に浪漫主義的な志向性を持つ。蘇軾の描写「眼眸中含蓄着无限的悲哀，/又好像燃着希望一缕」について、「異国

24) 前掲論文「魯迅の文体と写真的感性（3）」。

25) 前掲書『郭沫若全集文学篇第1巻』、75、109頁。

26) 同上、109頁。

に留学する疎外感の形象化を「蘇武使匈奴牧羊」に求める着想は1916年の書信から既に見られ、「蘇武に投影された「私」の内面を表現する詩語こそが「悲哀」であったと拙稿で指摘したことがある<sup>27)</sup>。本稿では、「無限の悲哀」と共起している「希望」に着目したい。「無限の悲哀」の先には「希望が燃え続けている」、つまり故国と融合しようとするベクトルが脈動し続けているのである。一方、魯迅の「故郷」における「悲哀」とは、故郷の美しい幻影が消滅した結果生じた感情であり、「悲哀」の先にあったのは、「希望」の消滅である。香炉などと同じ偶像崇拜にすぎないものとして否定されたのである。

では、誇張=デフォルメを忌避する魯迅が、それでも唯一用いざるをえなかった「無限の悲哀」とはなにか。

「他看见他的母亲坐在灰白色的月影中，仿佛身体都在颤动；低微的声音里，含着无限的悲哀，使他冷得毛骨悚然，而一转眼间，又觉得热血在全身中忽然腾沸」。小説「鑄劍」（1927年）の一節である。夫の復讐を使命としながら、息子がそれにたえないことを悟った瞬間の母親の感情表現に用いられた。夫が王に殺された「悲哀」、それが16年間反復蓄積されたあげく、復讐を託されながら、息子一人ではそれが果たせないことを認めざるをえない「悲哀」、仮に復讐を果たせたとしても生きて帰ってくることはできず、自ら息子の命を犠牲に差し出す「悲哀」、一次的感情は16年の時間的プロセスを内包する強度を持ちえた時、初めて「無限の悲哀」へと到った。復讐の成功如何にかかわらず、そこに「希望」は存在しない。犠牲となった夫と犠牲になる息子への贖罪感が融合した時、「悲哀」は極点に達した。その「無限の悲哀」

こそが初めて、息子に受動的一撃を与え、行動を生起させたのである。前述の通り、使役構文により、受動的一撃が不可逆的变化を生じさせる瞬間を造形する魯迅の個人文体、それを「無限の悲哀」が起動させたのである。

更に、魯迅の「悲哀」の修飾句にはある傾向がある。それは「無端」、「不可把握」、「莫明其妙」といったアンコントロールな属性を強調した、量的ではない質的説明である。一見「悲哀」の量的説明に見える「無量」でさえ、「我靠了石栏远眺，听得自己的心音，四远还仿佛有无量悲哀，苦恼，零落，死灭，都杂入这寂静中，使它变成药酒，加色，加味，」（「怎么写」）と、過去のさまざまな時間的プロセスが堆積、発酵した「無量」である。蘇武のように原因が特定でき、解決可能な一義的「悲哀」ではない。夜の海を前にして押し包まれる闇のように、払いのけようのない勁さと多義的質感を持つ「悲哀」なのである。

### 3-2-4. 崇拜の対象としての「悲哀」

中国では「偶像崇拜」論争があった。郭沫若にも魯迅にも「偶像崇拜」が出現する。両者のスタンスの違いが最も顕在化するモチーフである。

我是个偶像崇拜者哟！—中略—/我崇拜创造的精神，崇拜力，崇拜血，崇拜心臓；/我崇拜炸弹，崇拜悲哀，崇拜破坏；/我崇拜偶像破坏者，崇拜我！/我又是个偶像破坏者哟！<sup>28)</sup>

郭沫若の場合、「崇拜」とは、対象との融合を希求する、浪漫主義的憧憬の動態を内包した語である。「崇拜」の畳みかけのリズムにより、そのダイナミズムを造形している。「悲哀」は「爆弾」

27) 前掲論文「『新詩語』の形成—郭沫若の「悲哀」をめぐって」、61頁。

28) 『女神』泰東図書局、1923年第4版、142頁。

や「破壊」など、制度を否定する語彙と並置され、創造者のエンブレムとして「崇拜」されるのである。なにより創造者＝破壊者としての「我」も同じく「崇拜」の対象となる。

一方、魯迅の「崇拜」は自他を問わず否定の対象となる。「故郷」では閩土が香炉や燭台を所望するのを偶像崇拜と笑ったが、自身の希望も同じく偶像崇拜にすぎないと否定する。憧憬する閩土の幻影が消滅し、それによって「悲哀」が生じた直後にある。

実は当時、「偶像崇拜」という語彙も、論争のレッテル貼りに使われていた。魯迅が「故郷」に先立って書いた「熱風46」（1919年2月15日）では、「偶像」が15回使用された。「新文芸を提唱する人」が「外国の偶像」を「崇拜」しているとの批判に、魯迅は反論する。「中国であれ外国であれ、たしかに偶像は存在する。ただ外国は、偶像を破壊した人が多い。その影響が宗教革命やフランス革命を成功させた。古い偶像がうちくだされるほど、人類はますます進歩する」。更に、偶像破壊者として、魯迅自身が影響を受けたニーチェなどを挙げ、「たとえ崇拜するものが新しい偶像にすぎないとしても、結局は中国の古びたものよりましだ」とし、孔子や閩羽を崇拜するよりはダーウィン、イプセンを崇拜するほうがよいと主張する。

祖先を祀ることに表象される奴隷根性を偶像崇拜と批判し、同時に、新思想の妄信も偶像崇拜と見なす。その上で、偶像破壊自身は肯定する。

確かに魯迅は郭沫若と一致しているように見える。「偶像破壊」の主張、新思想に対するカッコつきでの偶像崇拜の肯定、そして「悲哀」の共起においてである。しかし、郭沫若は、破壊を行う自己自身を崇拜していた。「悲哀」は、あくまで他者の破壊と自己の創造を肯定するエンブレムであった。自己をも破壊対象とし、距離をとる視座

ではない。一方、魯迅は他者の偶像崇拜を否定した後、自己の希望をも客体化し、偶像崇拜だと破壊した。他者も自己も否定し尽した場所に「崇拜」する対象は残らない。

しかも魯迅は「崇拜」の虚偽性を指摘するのである。「我们所认为在崇拜偶像者，其中的有一部分其实并不然，他本人原不信偶像，不过将这来做傀儡罢了」（「通信（复张孟闻）」）。信じてもないのに「崇拜」を装う戦略の利用を否定する。他者のナイーブな「崇拜」も、ベテンの「崇拜」も、自己の内に潜む「崇拜」も、全てが否定される。崇拜対象が失われれば、そこに向かう道も失われる。残ったのは、歩くことで道ができるかもしれないという、冷ややかで多義的な現実景である。そしてその質感としての「悲哀」である。

日本における「幻滅の真の悲哀」の言説を単純なアナロジーとして持ち出すと、創造社は他者を対象とした「破壊の誇り」、 「意気込みの自覚」に満ちた「悲哀」といえよう。一方魯迅はその先の行き止まり、つまり自身をも対象とした結果、「自己の幻影の破れた時には、悲しむことすらできないほどに、自己等の心は涸れ」た「幻滅の真の悲哀」ということができよう<sup>29)</sup>。

### 3-3. 郭沫若の「悲哀」と映画的感性

魯迅は、藤野先生の写真を見ることで、「悲哀」から再生する。郭沫若は、ある映画を見ることで、「悲哀」から再生した。上海から逃げ出した先の東京においてである。

郭沫若はその瞬間を2度にわたって作品化する。「致滕固」（1924年7月23日）と「孤鴻一致成仿吾的一封信」（同年8月9日）である<sup>30)</sup>。

2作品の構成は一致する。関東大震災の翌年、

29) 片山天弦「幻滅の真の悲哀」前掲書『明治文学全集43』、265～266頁。

廢墟の東京を一人さまよう記述から始まり、浅草公園で見た映画「Quo Vadis?」の説明が続く。使徒ペトロは、ネロがキリスト教徒を虐殺するローマから逃げ出そうとした。その時、キリストが顕現する。映画の題名でもある「どこへいかれるのですか」と尋ねると、その答えが「お前が私の兄弟を見捨てるのなら、私はもう1度十字架にかけられに行く」であった。郭沫若はその言葉に感動し、観音堂の池のほとりで1時間あまりも思いに沈む。そしてペトロが殉教を覚悟してローマへ戻ったように、上海に戻る決意をする。

いずれも雑誌メディアに掲載され（前者は『獅吼』、後者は『創造月刊』）、いずれも友人への書簡という体裁をとり、17日のタイムラグしかなく、共に個人主義からマルクス主義への「転向」宣言である。ところが、前者はマルクス、レーニンへの「信仰」、後者はマルクス主義の「信徒」と宗教的語彙を用い、いずれもマルキシズムとは相いれない「回心」の物語となっている。

確かに、量的には差異がある。前者は当該部分が338文字、後者は523文字であり、1.5倍に肥大している。しかも作品全体になると前者が2頁であるのに対し、後者は13頁へと肥大している。全体の肥大の要因は、「我们所共通的一种烦闷，一种倦怠——我怕是我們中国的青年全体所共通的一种烦闷，一种倦怠<sup>31)</sup>」の通り、煩悶をもちや個人や創造社の特権的感情ではなく時代性ととらえ、「文学革命」から「革命文学」への転換の必要性をより詳細に説明したことによる。

ただ肥大のより本質的要因は、郭沫若文体の顕在化である。前者は「再上一次十字架」が四回、

いずれも引用符付で出現する。それらは全てキリストの言葉であり、心の最も深い場所で響く声であり、執筆までの「数か月来、私の生命であった」言葉なのである。それが後者になるとキリストの言葉としては1回のみとなる。そして引用符がはずれ、「我还要陪你再钉一次十字架」と郭沫若自身の言葉となる。つまり内面化されたのである。

実は、キリストによる救済のイメージは唐突ではなく、映画を見る前から、つまり上海を捨てる前から伏線があった。後者はそれを回収したにすぎないのである。

前者で用いられていた「Quo Vadis」、「homeros」の原語が、後者では訳語に代えられ埋没する。ところが後者で新たに唯一原語を用い、突出させたのが「Golgotha」である。上海を捨てる理由が書かれた小説「十字架」（1924年3月18日）のラストに「一千八百九十一年前同着耶穌釘死在Golgotha山上的兩個強盜中之一個，復活在上海市上了。」がある。つまり「ゴルゴダ」は5か月を経て、小説と書簡体のジャンル差を超え、ひとつのストーリーへと回収された。日本へ逃亡する罪人のキャラクターは、ペトロのような回心の物語の伏線を準備していたのである。

郭沫若の小説「煉獄」（1924年3月7日）で反復出現する写真は、「悲哀」から再生できる触媒ではなく、逆に「悲哀」を累加し、シーンを連結する、映画的構造の支持体であった<sup>32)</sup>。「悲哀」から逃れて上海を脱出するプロットには写真が必要だったが、「煩悶」から逃れて革命文学へと回心するプロットには映画が必要だった。写真と異なるのは、映画のセリフの模倣であり、プロットの模倣であった。「再上一次十字架」というセリフが内面化され、ペトロの回心プロットがコピー

30) 前者は『郭沫若書信集』中国社会科学出版社、1992年、286～287頁。後者は『郭沫若全集文学編第16巻』人民文学出版社、1989年、11頁。

31) 前掲書『郭沫若全集文学編第16巻』、9頁。

32) 前掲論文「『新詩語』の形成（5）」、31頁。



される。魯迅が再三映画の模倣を戯画化し、他者のみならず自身をも挪揄した（「傷逝」）のとは対照的である。魯迅は藤野先生の写真を見るたび、贖罪感を喚起され、表現行為を再起動できるが、藤野先生と一体化などはしない。一方郭沫若はキリストやベトロと一体化し、宗教的物語ともマルクス主義とも一体化する。対象から距離をとるか否かが、写真的感性との差異を顕在化させるであろう。

### 結語 「悲哀」の写真と拮抗しうる詩語

例えば、1枚の写真がある。

「病院の中庭のベンチに夫婦が座っている。寄り添い手を重ねている。2人の視線は交わらず、それぞれの思いの内に沈潜している。共に精神障害の病で入院している。絶望ではない。希望でもない。如何なる表層的・一義的感情もない。ただ静謐な気配だけがある。そこには人間が絶望的状况下においてこそ発現しうる、人間の尊厳とでもいうべき「勁さ・崇高さ」がある」。呂楠の作品を前に、拙い説明を試みたところ、167文字を要した。何文字費やそうと、データリッチな写真画像を、言語で説明するのはもとより不可能である。ドキュメンタリー・フォトの映像文体に関する一連の論考の中で、画像とキャプションの関係を分析したことがあり、説明の不可能性と戦う方法の一典型として、呂楠を提示した<sup>33)</sup>。キャプションの言葉が一義的で、説明のための部品にとどまる限り、情報量で画像に拮抗すべくもないのである。

一方、画像がアプリアリに存在し、それを図解

する文体が、新たな口語文体を開拓した魯迅のケースを論じたことがある<sup>34)</sup>。魯迅の図解とは、文脈（一定の構成を持つ基礎単位）によって、画像優位と戦う方法であることを明らかにした。

ではたったひとつの言葉によって、画像と拮抗するすべはないのか。情報量という量的拮抗ではない。質的に画像とは別種の多義性を実現し、画像と拮抗しうる「新詩語」はありえないのか。例えば「悲憤慷慨」が漢文脈を呼びこむことで、伝統的制度を再生産したように、その言葉が呼び込む文脈により新たな口語文体を開拓しうる「新詩語」はありえないのか。

前稿「写真的感性と魯迅の「悲哀」（I）」では、魯迅全集の全量調査を通じ、「寂寞」、「無聊」、「悲涼」などの語彙との比較から、「悲哀」が「感情の強さ」の核にあることを指摘した。「悲哀」は、過去に犠牲となり、これから犠牲となる青年への贖罪意識が可能にしたものであり、キネン行為のたびに強度を増し続ける「勁さ」を持つ。つまり時間的プロセスを内包する特権的語彙であることを明らかにした。

本稿では、郭沫若の「悲哀」との比較を通じ、魯迅の「悲哀」のスタティックさを明らかにした。郭沫若の場合、感情が次々にシーンを連結しては脈動し、生命の動態を造形する。「悲哀」は映画フィルムの中の1つのコマのように、ダイナミズムを形成する部品である。言語という時間芸術性の優位点、リズムを最大限利用したのが郭沫若の方法であった。ならば1枚の写真のように、リズムを切断し、ひとつの言葉に内面の不可逆的变化のプロセスを内包させた、動的静態としての「悲哀」が魯迅の方法であったといえよう。

一義的部品として消費されない言葉、空間芸術にはない時間的奥行きを内包させた言葉を用い、多義性を構築する魯迅の手つきを見てきた。壁面

33) 「呂楠論(4)―中国ドキュメンタリー・フォト(「紀実撮影」)における階調とキャプション」『中央大学論集第36号』中央大学出版部、2015年。

34) 前掲論文「魯迅の文体と写真的感性(3)」。

中の隅石のように、他の石と共にリズムを形成し、建築物全体の意味を構成する散文的部品とは、真逆なもの。オブジェのように、その言葉自身が他の語彙とは異質な光を内包し、そこから意味が解凍されていく、表現の核となるもの。それ

を「新詩語」と呼ぶなら、魯迅の「悲哀」はそのひとつであった。魯迅は、希望や絶望で一義化できない「勁さ・崇高さ」を、画像ではなく言語で表現し、ひとつの詩語でそれを象徴しえたといえよう。