

魯迅の作品の深層的な魅力

—「薬」をめぐる—

張 偉

序 不死の魯迅

夏休みに上海を訪れたとき、上海では、年に一度の「図書展」が開かれているところであった。数百の出版社の本があつまっている。そのなかで、魯迅の写真がひととき目立ったところに向けられ、「民族の魂」という看板の下に大きな魯迅コーナーが設けられていた。それを見て、魯迅が今も読み継がれていると感じた。最近のインターネットの現代中国の「文化偶像」のアンケートで、魯迅は、No.1である。

現代中国で、魯迅の作品が売れている。魯迅の作品は1918年5月『新青年』⁽¹⁾「狂人日記」⁽²⁾を発表以来、八十八年の中国の歴史の激動を生き抜いてきた。歴史の変遷の中で、政権の交替と政治的な主張の移り変わりに従い、文学者は常に時代の選択の中に淘汰されるが、魯迅の作品は生き続けている。魯迅は在世したとき、当局の人々に認められながら、当時の体制に反対する共産主義者にも高く評価された。例えば、次の毛沢東の評価である。

魯迅是中国文化革命的主将，他不但是偉大的文学家，而且是偉大的思想家 and 偉大的革命家。魯迅的骨頭是最硬的。（中略）魯迅是在文化戰線上，代表全民族的大多数，向着敵人衝鋒陷陣的最正確，最勇敢，最忠誠，最熱

五四

忱，空前的民族英雄。⁽³⁾

魯迅の作品が最初国文教科書の教材になったのは、1922年であった。以来、中国社会は、激しい歴史の変遷を経て、イデオロギーの移り変わりに従い、国文教科書の内容も常に変わる。しかし魯迅の作品は、超安定教材として、一貫して、各時代の教科書に収められる。今（2005年）中学校・高校の教材に、あわせて17篇も編入されている。魯迅の作品はなぜそれほど歴史の変遷やイデオロギーの移りかわりに耐え得ることができるのか。なぜ、時代を越えて、各世代の読者に読まれ続けているのか。その理由は、その深層的な魅力にあると思う。それについて本論は著書「葉」⁽⁴⁾をめぐって、論じていきたいと思う。

一 医者のみなざし

魯迅の作品世界は暗く、登場する人物は、畸形的で、病的である。懷疑、彷徨、否定、風刺、怒り、失望などが、魯迅の作品の基調であると評価される。それは魯迅がとらえる民族の魂であろう。魯迅にとらえられる民族の魂は暗い。光明は全無である。この民族は希望がない。そういうわけで、現代中国では、「暗黒の一面を暴露するには徹底しているが、光明の一面をも示さない。過去への否定は鋭いが、未来への道も方向もない」という評価もある。

筆者は、これらの評価は、間違いではないが、民族の精神の病を治療する医者のみなざし、魯迅の作品の語り手としてののみなざしを見逃してはならないと思う。

魯迅は最初医学の道を選んで、日本に留学した。仙台の医学校で勉強したときの二つの出来事は、魯迅に刺激を与え、魯迅が医学の道から文学の道に転じるきっかけになる。

一つは次の事件である。

魯迅の作品の深層的な魅力

第一学年の年末、学校は学生の成績を公表した。魯迅の成績は次のようであった。

解剖学	59・3	D
組織学	72・7	C
生理学	63・3	C
倫理学	83・0	B
ドイツ学	60・0	C
化学	60・3	C

平均成績は65・5であり、143名の中68番中ぐらいに過ぎない成績であるが、一部の民族の優越感を持つ日本の学生は、弱国の中国人がこのような成績をとるはずもないと思い、魯迅が教授から試験問題を漏らされたと断定し、魯迅を攻撃し、脅迫の手紙を出し、魯迅を侮辱した。この事件は真実が明らかにされたので、魯迅に具体的な害を与えなかったが、魯迅の精神に与えたショックは大きかったようである。日本人学生によるこの嫌がらせ事件の発生は、魯迅はそれをただ個人のレベルのものとして受け止めなかった。「中国が弱国であるから、中国人は知的なレベルが低いのが当たり前のように思われ、中国の学生の成績が60点以上になると、真実の成績ではないといわれる」と述べている。成績が日本人学生と同じというだけで、日本人学生の差別心理に不満足を与える。このことは魯迅の民族自尊心に大きな衝撃と屈辱を与えた。

もう一つは、有名な「幻灯事件」である。細菌学の講義に映画を使用した。時間の余ったときは風景や時事に関するものも映してくれた。当時は日露戦争の時代である。あるとき魯迅は映画の中でこのような場面を見た。日本軍につかまり、今、首斬りの見せしめにされようとしている中国人とそれを取り巻いて見物している多数の中国人であった。みんな立派な体格をしていたが、無神経なぼんやりした顔つきをしていた。

そして、映画の中で中国人が殺される場面が出るたびに、映画を見る日本の学生たちが歓声を上げる。

映画の中の同胞の姿と映画の外の日本の学生たちの歓声は合力になり、鋭い矢のように魯迅の心に差し込んだ。「凡是弱国的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫無意義的示衆材料和看客。」（凡そ弱国の国民は、体格がどんなに健全で、どんなに強壯であっても、何ら意味もない見せしめの材料と見物人になるだけしか能がない）と思った。

わが民族を強い民族に！魯迅は強く願ったであろう。まず国民の精神の病気を治すことが何より大事である。そして、精神の病気を治す最も有力な武器が文芸だと考えた。文芸活動を始めようと、魯迅は医学校を退学した。1906年6月、仙台から東京に出て、文学の仕事に従事し、文学によって人間の精神を変えるという作家としての道を歩み、民族の精神を治療する医者として生涯心血を尽くした。そのため、魯迅は容赦なく社会の病と人間の病を常に鋭いまなざしで見つめる。

「私の取材は、多く病態社会の不幸の人々から選んだ。病苦を暴露して療養の注意を促す意味からである。」⁽⁵⁾

そのような魯迅のまなざしは冷酷のようであるが、それは医者が病気に対する無情さと冷酷さである。冷酷さの裏に病人を救おうとする熱い思いが潜んでいる。すなわち魯迅の作品にとらわれたのは人間の病氣的な一面である。闇の一面しか描かれない魯迅の作品は、「外冷内熱」と言われたように、表は冷たくとも、それは、内的な熱さによって裏付けられているのである。

「薬」を例にしてみよう。

二 「薬」に見られる民族の病

「薬」は、1919年五月、五・四運動のさなかに発表された。

茶館の主人華老栓と妻華大媽の一人息子小栓は結核だった。死人の血を塗った饅頭〔マントウとは餡の入っていない饅頭である。味付けない蒸した小麦粉パン、ご飯と同じような主食である〕を食べさせると、結核が治ると聞かされていた老栓は、革命家の夏瑜が処刑されると聞いて、夜明け前の刑場へ出かけて行って首切り人から血染めの饅頭を買い、家に持ち帰って息子に食べさせた。

「薬」は、小説が読者に与える最初のイメージである。それは作品のタイトルであり、作品の内容を貫く糸である。この糸によって、読者は登場する人物の一人一人に出会い、この糸によって、作中の人物とかがわってくる。「薬」は、「薬を取る」、「薬を煎じる」、「薬を飲む」、「薬を議論する」と作品のストーリーの発展の中での目的物でもある。薬は、普通、中国語で「名詞」と「動詞」という二重的な性質を持っている。名詞としての薬は病気を治す物を、動詞としての薬は病気を治す過程を意味するのである。すなわち病を「薬」するとのことである。

「薬」という作品の中で、薬の実体は、人血饅頭（マントウ）である。これはもはや普通の意味での薬ではないが、この「人血饅頭」を実体にする特別の意味での薬は、作中でまず普通の意味で薬として扱われている。それは、小栓の病気を治すために老栓によって取ってこられる薬であり、また、自身の病気を治すために小栓がそれを飲むのである。そして、この薬を使って、「薬を取る」、「薬を煎じる」、「薬を飲む」という治療過程をも経た。すなわち、作品の中で、薬と言う言葉はまず普通の「名詞」と「動詞」という二重的な意味合いで使われている。

しかし、飲まれたこの薬の実体とそれを使う過程によってもたらされた

結果は何なのか。それについて作品では次のように描かれている。

“小栓慢慢的從小屋子走出，兩手按了胸口，不住的咳嗽；走到灶下，盛出一碗冷飯，泡上熱水，坐下便喫。華大媽跟着他走，輕輕的問道，“小栓，你好些麼？—你仍舊只是肚餓？（中略）……小栓也趁着熱鬧拼命咳嗽。”

小栓が、のろのろ小部屋から出てきた。両手で胸をおさえて、絶えず咳きこむ。かまどのところへ行って、冷や飯を碗に盛り、それに湯をかけて、腰をおろして食いはじめた。付き添ってきた華大媽がやさしく訊ねる。《小栓、ちつとはよくなったかい？——やっぱり、おなかばかり空くんだね》（中略）小栓もそのさわぎに負けずに咳をした。⁽⁶⁾

薬と薬を使う過程は、患者に激しい刺激を与えるようである。しかしそれはプラスの刺激ではなく、小栓の行動に伺えるように、薬と薬を飲む過程に患者が感じたのは恐怖と不安である。「不住的咳嗽」、「拼命咳嗽」と言う表現に、咳が止まられない。薬を飲んだ後、少なくともしばらく効果がない。最終的な結果は、小栓が死んだのである。そのことは華大媽の息子の墓参りによって示される。

命を救うために「薬」を飲み、病気を「薬」するが、結局、命が奪われることになる。薬を使う願いと薬を使う効果は逆になる。そこに「薬」に皮肉な意味合いが生じてくる。

では、この皮肉な薬とは何なのか。追求すると、普通の薬ではなく、薬の実体は、「人血饅頭」である。あらかじめマントウを用意し、死刑囚の首が地に落ちたら、中を空にしたマントウを首のところへ持って行って、噴出する血を受ける。そのような人血饅頭は肺病の特効薬として使われる。このようにして、人血饅頭という言葉そのものには、皮肉な意味を持つことになる。すなわち、他人の鮮血と命が自身の薬、命を保つものになる。さらにいえば、薬を飲むことは、他者の命を食べることになる。小栓が食べた人血饅頭の場合では、首切りにされた死刑囚は夏瑜という革命者であ

る。この「特効薬」の根源になる血は一人の革命者の血であり、病的な社会に苦しむ人々を救うために命を犠牲にした者が祀られた血なのである。

革命者は、病的な社会から人民を救い出すために自己犠牲をいとわずに社会権力と戦い、命をささげる。しかし、人民は社会的な病を感じない。革命者は、民族を救おうとする者であり、民族の希望を求めめる者のである。その者が食べられてしまう。すなわち、民族の希望は民族の同士たちに食べられる。

もっとも重篤な病である。

三 「古 亭口」と「古軒亭口」

「背後には、十字路の角で、すすけた金文字で「古 亭口」と書かれた古びた扁額が光を浴びていた」という作品の舞台である「古 亭口」について、次のような竹内好の文がある。

「欠け字を補うと、「古軒亭口」 紹興府の中心部、官庁街の近くに軒亭口という通りがあり、その入り口の牌楼（鳥居に似た赤塗りの門）にかけられた扁額の文字。この近くに刑場があり、（処刑は繁華街で衆人環視の下に行われる。）（中略）この小説の舞台が紹興であることが暗示されている。」⁽⁷⁾

これは、作品に描かれた内容を現実に還元される作業である。また、登場する革命者・夏瑜について同じような作業が行われる。作品の時代背景は1911年の辛亥革命の前夜であることが推定される。辛亥革命の前夜、多くの革命者が清政府に殺された。女性革命者である秋瑾は1907年7月15日、清政府に殺された。秋瑾を殺害する場所は、紹興城内の軒亭口という通りである。通りの入り口の牌楼にかけられた扁額に「古軒亭口」という文字がある。この近くに刑場がある。また作品中に登場する革命者・

夏瑜は魯迅と同郷の秋瑾を連想させる。「秋」を「夏」に変え、同じ玉へんの字を用いている。「古 亭口」の欠け字を補うと、「古軒亭口」という現実の場所になり、夏瑜を現実実に実在する人物である秋瑾にする。

以上のような作業によって、作品の内容は現実の複写に近づけられる。作品の中の言葉の意味は、実生活の中に還元されてきた。

このような作業がもたらす効果は、作品に描かれた事実を具体的な現実の出来事として実感させる。読者の中から、恐ろしい現実への恐怖と悲劇を引き起こす元への不満や怒りを誘い出す。作品を読むとき、読者がその出来事を自身の実体験に重ね、悲惨な内容を読み進むうちに自身の現実の悲しみに陥ってしまう。作品は不満を抱える現実を変革する意欲を呼び起こすものになる。そうなれば、作品は革命文学にふさわしい使命を果たすことになる。

しかし、作品には今まで見てきた作業とは違う方向への努力が伺える。「秋天的後半夜」（秋の夜も更けて、真夜中を過ぎた）と時間についての描写は、季節の中での秋、一日の中での夜という具体的な時間があるが、相対的な歴史という時間である年月日は不明である。「背後には、十字路の角で、すすけた金文字で「古 亭口」と書かれた古びた扁額が光を浴びていた」という空間を表す言葉には、「背後」、「十字路の角」、「古 亭口」という場所が存在しているが、この空間が所属する国、町などは不明である。すなわち時間も空間も臨場感を感じられる具体的なものであるのに、現実の時間の流れと空間的な場所に位置づけることができないのである。この出来事は、わからない時と所に起こったものである。

「古軒亭口」に一文字を抜きに「古 亭口」にすることや女性革命者を男性に変えることで、作品の内容が現実の実在するものとずれている。時間は辛亥革命の前夜に、人物は清政府に殺された女性革命者である秋瑾に、場所は紹興城に、限定されなくなる。作品と現実実に実在するもの間に距離が作りだされる。作品にリアリティが感じられながら、現実ではないとも思われる。舞台が現実の実在する場所と実在しない場所の境目になる。登

場人物も現実と非現実をまたがる存在になる。小説の内容と現実との距離は、悲劇的な芸術と現実の悲惨さを記載する新聞記事とを峻別する分水嶺である。このずれた空間における美学的な作用の働きによって現実の本質が現れてくる。それは普遍性である。ここにおいてあらゆる〈事実は〉は、その特殊性が奪われ、普遍性の中に取り込まれていくことになる。

この場において、作品に描かれた内容は、現実の真実から生じたものでありながら、世間の実在する事実を濾過し、凝縮するものになる。現実が普遍化され、本質化される。現実の出来事の表層的な相貌が消され、ひとしなみに普遍化された深層的な真実に変えていくのである。

革命者夏瑜の悲劇的な境遇は偶然性を帯びる個人的なものにとどまらず、有史以来、中国社会の、社会変革を実行する革命者たちが不可避的に背負わねばならなかった宿命一さびしく死んでいくことである。この革命者の悲劇的な運命は、革命者と人民とが、「心が通い合わない」⁽⁸⁾ことから生じるものであるが、それだけではない。ここに社会変革を実行する革命者が共通に抱えている矛盾がある。革命者は、病的な社会から人民を救い出すために自己犠牲をいとわずに社会権力と戦い、命をささげる。しかし、人民は社会が病的なものだとは思わない。一人一人の人民にとっては、社会的な病より、自身や肉親の肉体的な病気の苦しみを実感している。例えば結核にかかった小栓と小栓の父である茶館の主人・老栓の場合である。革命に命をささげた夏瑜は病的な社会を治療する者であるが、小栓や老栓の目には、夏瑜は病的な社会を治療する医者ではなく、肉体の病を治療する薬である。夏瑜の死によって、小栓の命を保つ薬が得られるのである。革命者の死は人民に理解されないばかりか、一人一人の人民は革命者の死から個人的な利益を得たりする。人民は革命者の死を嘲笑したり、話しのタネにしながらか、やすやすと彼らを忘れる。このような矛盾は作品に描かれた夏瑜の母である夏四奶奶の夏瑜の死への受け止めによっていっそう深刻に顕れてくる。「羞愧」の表情、不平不満を表しながら、夏瑜の死を歪曲的に解釈する言葉など、自分の母にも理解されない革命者の寂しさを端

的に現している。革命者が人民を病的な社会から救おうとする救済を、人民には必要だとは思わない。事実として、革命者が命をささげた革命は人民を救うことにならない。革命の結果は、政権の交替と社会形式の変化に過ぎない。病的な社会の病が治らない。例えば、たくさんの革命者の命を犠牲にして成功した辛亥革命はその結果は断髪。男の長い髪を短い髪にしたことに過ぎない。人民の苦しみは依然として変わらない。その後に成立した国民政府はまた革命者によって倒され、それを代わった共産党の共産主義の革命（魯迅も協力した）によって成立した中華人民共和国の時代は空前の人民の犠牲を伴う人間悲劇を作った・・・

“多少故人的臉，都浮在我眼前。幾個少年辛苦奔走了十多年，暗地里一顆彈丸要了他的性命；幾個少年一擊不中，在監牢里身受一個多月的苦刑；幾個少年懷着遠志，忽然踪影全無，連屍首也不知那里去了。—

“他們都在社会的冷笑惡罵迫害傾陷里過了一生；現在他們的坟墓也早在忘却里平塌下去了。”

（どれほど多くの昔なじみの顔がいつせいに目の前に浮かぶことか。苦勞して十何年も駆けずり廻ったあげくに、どこから撃たれたかわからぬ弾丸に命を奪われた何人かの青年、弾丸だけは免れたが、一か月以上も監獄で拷問にあった青年、大望を抱きながら不意に消えてしまい、死骸さえ見つからぬ青年—みんな世間の冷笑と、悪罵と、迫害と、陷害のなかで生涯をすごしたんだ。そして今じゃ、土饅頭だって忘却の中で平らになっていく）⁽⁹⁾

以上の「髪の話」の作中人物の話は、時代性を明確にしないままの語りである。そのまま「薬」に示された革命者の悲劇的な宿命を語っているといてよいであろう。数千年来の中国の歴史はまさに無数の革命者の犠牲を伴う政権交代の歴史である。どの時代・どの場所・どのような形式であ

れすべての革命は同じ運命をたどるが、不思議なことには、革命者は後を絶たない。新しい時代には、やはり、社会の病から人民を救い出そうとする革命者たちが出てくる。そして同じように寂しく死んでいく。

「葉」を貫いている感情の基調は、寂しさであるが、その寂しさは空しいものではなく、どろどろとした重厚感を伴うものである。それは、夏瑜の惨めな寂しい死と絢爛たる中華民族の歴史の絵巻の巨大なコントラストの中から生じるものであろう。無数の蟻のような中国民衆の白骨を底にしている万里長城はまさにその民族の誇りを示しながら、民族の病をも示しているといえよう。

四 華・夏と華小栓・夏瑜・夏四奶奶・華大媽

この作品は「失敗作」と言われる。⁽¹⁰⁾ また次のような評価もある。

「《葉》這篇小説、主題是深刻的。(中略)但他的写法、却是十分露骨的。(中略)场景都没写出来。只有抑压的筆調、只有幾個靈魂似的人物飄來飄去、在說明作者的主題。(《葉》この小説は、主題が深刻であるが(中略)書き方は露骨すぎる。(中略) 场景も表現されずに、ただ抑压的筆調で述べていて、何人が靈魂のような人物が作品の中に飄飄と往来して作者的主題を話しているだけである。)」⁽¹¹⁾

言葉の表現の表層的な意味を常識的な文学表現の基準で量れば、以上の評価は過言ではないと思う。しかし、深層的な意味を探ると、失敗作と思われるような表現には常識的な表現方法では伝えられない何かがあるような気がする。登場する人物は、ぼんやりとした輪郭しか持っていない。他者と区別する人間像、人間としての個性は見えない。一人ひとりの人間を、作品の描写によってイメージすることができない。たとえば、華小栓についての描写は次のようである。

「小栓坐在里排的卓前喫飯，大粒的汗，從額上瀉下，夾襖也帖住了背心。兩塊肩胛骨高高凸出，印成一個陽文的「八」字。（小栓が奥のテーブルの前に座りご飯を食べている。大粒の汗が額からぼたぼた上流れ落ち、袷の服が背中に貼りつき、飛び出た左右の肩胛骨が「八」の字の浮き彫りになっていた。）

華小栓より夏瑜の人間像はさらに薄い。彼は直接作品の前舞台に登場しておらず、他者の口を通して間接的に語られる。粗描で描かれた人物像、単調な動作である。華小栓、夏瑜は血の通った生身の人間にはならない。まさに「靈魂のような人物」のように感じられる。

そのため、作品の表現は内容が単調で、新鮮さに欠け、人物像が貧弱で、迫力がないと感じられる。しかも、人物の個性が形象の貧弱さと行動の単調さによってイメージが希薄化され、具体的な人間の輪郭が暈けてしまう。人間の輪郭をあえてぼやかす作業によって、華小栓と夏瑜は名前はあるものの、他者と区別する個性的な形象、性格などが無い。作品に描かれる華小栓が夏瑜を食べるという内容は、華という人が夏という人を食べるというレベルで読者に伝えられる。華と夏は、中国人の最も始原的な二つの苗字であり、中華民族の系譜の異なる二つの祖先である。後に二つの系譜が合流して、中華民族になる。「華夏民族」は、中華民族そのものである。このようにして、華小栓が夏瑜を食べるという内容は、華という人物が夏という人物を食べることを経て、華が夏を食べる、中国人が中国人を食べる、民族同士は虐殺しあう、と、おのずから抽象化される。個のレベルから民族のレベルへと普遍化する。

そこに、限定された時点で個別な人間によって行なわれた具体的な出来事は、具体的な殻から脱皮し、普遍的な意味あいをもってくる。華小栓と夏瑜は個人的なイメージが曖昧になればこそ、輪郭が暈けているイメージの裏に見られるのは「華・夏」という二人の人間である。非具体的な「華・夏」

はすなわち普遍性を持つ「華・夏」であり、「夏華民族」の集合的なイメージになる。

中国の伝統文化は、主に三つの流れによって合流される。すなわち儒教、道教、仏教である。儒教文化が支配思想になるが、非主流的な道教と仏教は底流として常に伴っている。中華文化の主流(道教と仏教とは異なる)は、世界を正・邪に分け、正は邪を暴力で滅ぼしてよいというより基底的なイデオロギーが潜んでいる。それはまた常に厳しい生存競争の状況下に置かれる中華民族のやむをえない道であり、他者を食べなければ自我が生きられない、あるいは他者を食べなければ、いつか自分が食べられてしまうという「弱肉強食」の生物界の法則である。それは、生存する余裕のある民族の場合には、ある程度で緩和されたり掩蓋されたりするが、中国の歴史の中で、弱肉強食とは、喩えではなく、血生臭い歴史的な現実である。それは中国の歴史を描く本、「史記」、「三国志」、「水滸伝」など古典名作を読んでもわかることである。他者を食べなければ自分が生きられない、あるいは他者を食べなければ、いつか自分が食べられるであろうとき、他者を食べる。それは儒教文化が支配思想になった中華文化の一側面である。「民族同士は虐殺しあう」のは、中華民族が特有なものではないが、民族の魂の病を治療する医者まなざしとして、魯迅は、それを数千年の歴史の歩みのなかで積み重なってくる「夏華民族」の民族の宿痾として描いている。

そして、作品の中で食べられるものが革命者であることには、もう一重の奥深い意味がこめられている。前に述べたように、民族を救おうとする者、民族の希望を求める者である革命者が、食べられてしまう。すなわち、民族の希望は民族の同士たちによって食べられる。この意味は、第三節に登場する人物たちの行動によって裏付けられている。

夏を売ることによって金持ちになるものもいる。「夏三爺さ。ぴかぴかののべ銀で褒美に頂戴してよ、」(夏三爺は自己の甥を裏切ることによって褒美金を得る。)

革命者の遺産を奪うものがある。「剥きとった服まで、牢番の赤眼の阿義にもってかれてしまう」

革命者の血を吸うものもいる。(人血の饅頭を食べる小栓)

革命者はみんなに分けて食べられる。人血の饅頭を食べる小栓は中の一人に過ぎない。

希望は、あってもみんなに食べられてしまう。まさに、民族の根深い病の根を鋭く抉り出している。

作品はさらに民族の病を抉り続ける。最後の場面を見よう。

夏四奶奶と華大媽の出会いについての描写である。夏瑜が処刑され、小栓が「人血饅頭」を食べた半年近く後、翌年の清明節に共同墓地に、華大媽が墓参りに来る。同時に、夏瑜の母も墓に参りに来る。他者を食べる者も、他者に食べられる者も死者となった。二人の塚は偶然にも並んでいる。「那坟與小栓的坟，一字排着，中間只隔一条小路。」と夏瑜の塚が小道を隔てただけで小栓の塚と一文字にならんでいた。残された二人の死者の母が会う。次は二人の母について描写する言葉である。

小栓の母・華大媽について

「排出四牒菜、一碗飯、哭了一場，化過紙。(中略)微風起來，吹動他短髮，確乎比去年白得多了」

夏瑜の母・夏四奶奶について

「小路上又來了一個女人。也是半白頭髮(中略)排好四牒菜、一碗飯、立着哭了一通，化過紙」

(老女人、白い髪という人物像。)

老女人、白い髪を共通の特徴として描かれた二人の人間像は類似である。「排出四牒菜、一碗飯、哭了一場，化過紙」、同じ言葉で表される死者に物を供える動作と泣くという動作・・・類似する行動を単調な言語で表現する。類似的な人間像と単調な言語表現は、前述のように、人物像の貧弱さと行動の単調さでイメージが希薄化される。それは伝統的な文章表現とし

て欠点としかいわれない。表層的な類似が、まったく新しい機能と意味作用を生成する装置として生まれ変わっていることをこそ、見ぬかねばならないと思う。

このような表現、言葉にならないところに潜在する台詞はひそかに読者の理解力の裏に語られている。夏四奶奶と華大媽、食べる者と食べられる者という死者に残された二人の母。この二人も、ぼんやりした輪郭がいつしか、非具体的な夏と華という二人の女になる。前に述べたように夏と華は中華民族の民族同士である。夏は華に食べられ、華も免れずに死者になってしまう。他者を食べる力もなく、食べられる価値もない者が残されている。このような人間同士はともに傷跡を抱えて生き残っている。生き残された華と夏は、互いに理解せず、それぞれ孤独な心を抱えながら、しかも、互いに支えあいながらともに生きて行くほかはない。

食べる者と食べられる者より、中国社会の底辺に見捨てられ、生存する価値も認められない中国の民衆の方が数多い。彼らは、普段支配権力の目にも入らず、無知無力の境地に追い詰められ、誰をも何をも頼りにすることもなく、最低生存条件下でもがきながら生きている。支配権力の目に入るとき、任意のまま翻弄され、虐げられる対象に過ぎない。まさに不幸に不幸を重ねる。それでも、黙って文句を言うところもなく生き延びていく。そのような民族像は、夏と華という二人の老女に凝縮される。華と夏が二人の息子に死なれた老女であればこそ、その不幸、頼りのなさ、無知と無力さがいっそう浮き彫りになる。作品に次のような描写がある。

“華大媽見這様子，生怕他傷心快要發狂了；便忍不住立起身，跨過小路，低聲對他説：“這位老奶奶 不要傷心了，我門還是回去罷。”（華大媽は彼女の様子を見ると、いまにも傷心のあまりに發狂するのではないかと、思った。我慢できずに立ちあがって、小道を越えて、そっと話しかけた。「ねえ、おばあさん、そう悲しまないで—それより、もう帰りませんか。）

自身が不幸でありながら、自己より不幸な者を同情し、できるだけ助けあげようとすることは中国民衆の素朴的な善良さであるが、魯迅はその善の裏に隠されている人類の共通の陰湿的な悪を見逃さない。素朴な善良の裏に、自己と同じ不幸、あるいは自己よりさらに不幸のものを見つけその存在を証明することによって自己の不幸を軽くするという隠蔽された下心はないともいえない。その下心は、夏四奶奶の息子の墓を見ると「華大媽はあわてて息子の墓やそのほかの墓に目をやった。そこには冬に強い小さな青白い花が、ぼつぼつ咲いているだけであつた。なにかなし満たされぬ感じがして、彼女は理由をつきとめたくなかつた」という描写に裏づけられる。

この二人の孤独な老女の姿は次の孤独者のイメージによって補われる。

像一匹受傷の狼，当深夜在広野中壕叫，惨傷里夾雜着憤怒和悲哀（傷ついた狼が夜中に荒野で吼えるように、悲惨な傷に憤怒と悲哀を交えている）⁽¹²⁾。

より強者に食べられる恐れを抱え、血肉が銜えられる傷を自らの舌でなめながら、飢渴の心身を癒すためにより弱者を探して食べようと、荒野に吼えている孤独な狼と二人の孤独な老女の姿が重なったところに華夏民族の病的なところの縮図が見える。

五 花輪と烏

二人の母が最初の無言の出会いをして、最後、無言のまま小道を下る姿は、沈黙に包まれる。その沈黙を最後まで保つならば、作品は陰惨な雰囲気のまま、悲劇的な美に貫かれ、さびしい余韻を残しつつ終わることになる。しかし、その沈黙は、二回ほど突然と現れる二つの道具によって破られる。

魯迅の作品の深層的な魅力

一つは「忽然」と、添えられる花環である。

「那老女人徘徊觀望了一回，忽然手脚有些發抖，蹣跚退下幾步，瞪着眼只是發怔。（中略）分明有一圈紅白的花，圍着那尖圓的墳」（老女は徘徊して、回りを目をやっていたが、急に手足をふるわせ、蹣跚と数歩後じさりし、目を見張ったまま、立ちすくんだ。（中略）紛れもない紅と白の花の環が、円錐形の塚を取り囲んでいる。）

夏四奶奶は夏瑜の墓の上の「一圈紅白的花」を発見して驚愕して立ちすくんだ。夏四奶奶の様子を見て華大媽が立ち上がって、小道を超えて声をかける。花環は沈黙を破る。

この花環が持つ意味合いは、次の言葉に代表的に語られる。

「革命家はさびしく死んだとしても革命の種子は既に播かれ、これから芽を出し、育ち、花開き、実を結ぶであろう、そして革命がついには勝利するであろうことを暗示する」（許欽文語）⁽¹³⁾

花環の現出は、一方で革命文学として解釈するに肯定されるが、一方では、伝統的な審美視点に否定的に批判される。審美視点から見れば、花輪が唐突で不自然であり、蛇足であり、作品の悲劇的な美を損なうものだとのことである。⁽¹⁴⁾ この花環を添える理由について魯迅自身は次のように述べる。

「（前略）但既然是呐喊，則当然須聽將令的了，所以我往々不恤用了曲筆，在《藥》の瑜兒坟上平空添上一個花環，（中略）因為那時的主將是不主張消極的。至於自己，却也不願將自以為苦的寂寞，再來傳染給也如我那年輕時候似的正做好夢的青年」

（ただ、呐喊であるから、主将の命令を聞かないわけには行かない。かくて私は、往々やむを得ず、曲筆を用い、《薬》の瑜児の塚に理由なく一つの花環を添えた。（中略）当時主将は消極性を主張するものが嫌いだから。（中略）自分でも、自ら苦しんでいる寂寞を自分の若い頃と同じように甘い夢を見ている青年に伝染させたくなかったから」⁽¹⁵⁾

この文から次の意味合いが受け止められる。もともと、悲観的、消極的に作品を終わらせるはずであって、消極とは、作品に描かれた中国民衆は暗く、希望はないというイメージである。消極の雰囲気打破するに、《薬》の夏瑜の塚の上にわけもない花環を添えたのである。具体的な理由は、二つある。一つには、当時、魯迅が参加した新文化運動の組織の主将は消極的なものが嫌いだからである。当時の新文化運動は、世界を正・邪に分け、正は邪を暴力で滅ぼすべきであり、正は勝ち取らなければならない。人民は正であるという基底的なイデオロギーがある。すなわち、組織のイデオロギーににあわせるためであうためである。二つには、甘い夢を見ている青年たちの気持ちに同じようとするものである。言葉のニュアンスには、添えられる花輪は、希望を表すものであるが、それを添える理由は、自ら苦しんでいる寂寞を希望の夢を見ている青年に伝染させるのは忍びないという気持ちによるのである。言葉には、花輪を添えることが不本心であり、他者と自己をごまかすものに過ぎないというニュアンスが伺える。

この作品の外にいる作者の台詞によって、作品内部の語り手に語られる花輪の意味（希望がある）がひっくり返されることになる。作品内部の語り手に描かれる絵と作品の外部の作者に語られる絵がずれてくる。そのようにして、作品の最後の場面に二枚異なる絵が見える。一枚は、花輪のない絵であり、もう一枚は花輪のある絵である。前者は本物であり、後者は偽物である。すなわちもともと作者が設計する美の世界には花輪がないはずである。花輪を添えたのは、芸術の美の以外の要素によることであろう。

魯迅の作品の深層的な魅力

この二重の絵は、それぞれ芸術の美と芸術の社会的功利性を現している。二枚の絵がずれているところに、芸術の美と芸術の社会的功利性の矛盾の中に困惑している魯迅の顔が見える。

作品の沈黙は、二回目に突然現れる鳥によって破られる。

「他們二走了不上三十步遠，忽聽得背後「啞一」的一声大叫，兩個人都疎然的回過頭，只見那烏鴉張開兩翅，一挫身，直向着遠处的天空，箭也似的飛去了。（兩人がまだ二、三十歩行かぬうちに、不意に背後で《カーア》と甲高い鳴き声がした。ギャツとしてふり向かいたとき、さっきの鳥が両の翼をひろげて、一瞬身をかがめたとするとたちまち矢のように遠くの空めがけて飛び去った。）

帰る二人は無言のまま、二、三十歩歩いたとき、「啞一」と、背後で鳥の大きな鳴き声が沈黙を破った。鳥の現出によって、保つべき静寂、作品の結末に悲劇的な美の効果をもたらすはずの静寂な雰囲気は乱される。そのため、作品は噪雑の音声のなかで幕を閉じることになる。

鳥は唐突に現れ、わざと作られたもののように感じられるため、さまざまに意味づけられてくる。中国では、文学の革命性を強調する時代に、鳥が革命戦士を象徴するという評価もある。そして、文学の芸術性を強調する現代では、前説が否定され、鳥は邪魔ものとされる。鳥の現出は伝統的な審美視点から見れば失敗した筆であり、隠喩の意味が曖昧であると評価される。例えば、次のような論である。

「“縮着頭、”“啞一的一声大叫”這樣的戰士不太煞風景、太令人掃興了麼？（中略）烏鴉的形象性質是不確定的，含糊不清的，而這種不確定性並沒有賦与本文以深刻的隱喩意義，只是幹擾了讀者的視線，帶來閱讀的誤解。」⁽¹⁶⁾

すなわち、鳥の形象の意味は不確定であるので、読者の視線を混乱させ、作品の理解に誤解をもたらすとのことである。筆者は、この不確定性は読者を作品の読解に主体的に参加するように誘う仕掛けになっていると思う。その不確定性こそ、読者に残された意味再生産の余地である。すなわち、イメージの中に内包された意味を無限に求めていく楽しみ、可能性は読者に残されている。自身の読書の感覚に基づいて探ると、私は鳥に次のような意味合いを受け止める。

中国人の感覚では、鳥は不吉なものである。「烏鴉当頭叫、沒有好予兆」ということわざに顕されたように、鳥は災難の預言者である。鳥の現出は、もはや不幸を背負っている二人の女であるが、後にさらなる不幸がその頭上に落ちてくるという予感を与える。不幸、頼りのない、無知、無力である民族のシンボルとしての夏四奶奶と華大媽という意味では、鳥の泣き声は、苦難に満ちた中華民族のさらに不幸な未来をも暗示している。

また、鳥のまなざしは、自然物のまなざしである。このまなざしは、人間以外のまなざしとして冷酷に、非情に作品内部の出来事を見ている。鳥のわがままな鳴き声は、自然のわがままさ、自然法則の冷酷さをも感じさせる。人間が生きている上に与えられる悲劇、苦難や孤独、さびしさなどは、人間自身の力でどうすることもできないのである。

この二つの道具が現出しなければ、作品は悲劇的・美学的な効果を保つ。無知無力、希望もなく、老衰していくという病を抱えているという陰惨な雰囲気のまま、悲観的に作品が終わる。

それは魯迅がとらえる民族の病であるが、病を治す方法が見えない行方は暗い。懷疑、彷徨、否定、風刺、怒り、失望など、魯迅の作品の基調である。前にも述べたように、光明は皆無である。暗黒の暴露者としての魯迅は暗黒の一面を暴露するには徹底であるが、光明の一面を示さない。過去への否定は鋭いが、未来への道も方向もないといえる。

しかし、この二つの道具の現出によって、作品は悲劇的な美を全うする

魯迅の作品の深層的な魅力

ことができなくなる。この全うすることができないところに、魯迅の矛盾が感じられる。民族の病を鋭く抉り出したが、治す道はないようである。否、そうは言い切れない。道があるようであるがその道はいったいどこにあるか、魯迅に見えないようである。当時魯迅が身をおいた組織は共産主義思想を主張し、我こそ民族の希望を強調していたが、魯迅はそこに身をおき、その組織に期待していたが、組織の理念に常に疑問を覚える。それは魯迅の作品を貫いている寂しさ、悲観と絶望感にも流露されている。

あえて、この二つの道具を使うことによって、もともと設計した美の世界は自ら壊される。それは既成の美学の視点から見れば失敗したといえるが、それは魯迅にとっては一種の必然である。

「私は、小説は『閑書』だという古来の接を憎み、かつ『芸術の為の芸術』を『閑書』の新式の別名だと思っている。」⁽¹⁷⁾と、いわれたように、魯迅は「芸術為の芸術」伝統的な美学を拒否するのである。その理由について魯迅自身が「病苦を暴露して療養の注意を促す意味からである」⁽¹⁸⁾と述べている。

現実を深くとらえる作品を書こうとしても、書くことは、“意図的”である。意図的なものにより近づけば、成功作品とか文学的な美とか言う評価が与えられる。けれど、歴史的な存在としても、自然の一部としての存在としても、現実はやすやすと〔人間の〕意図を超える。それはあるとき死んだものが残してくれたとしかいえない恵み（花環）であり、理不尽としかいえない災難（カラスの声）である。

それは、また、魯迅が表現の方法に直面する課題である。古来文学は芸術である。芸術の為の芸術である。そのような伝統的な美学表現に内在する伝統的に積み重ねられた文化的な意味作用は、魯迅の「病苦を暴露して療養の注意を促す」と言う民族の精神を治療する医者そのままのまがしが日々に見ていた現実から表現されたことを乖離させてしまう。さらに長い歴史的な過程の中で培われた正統である美学の表現方法は、まさにその規範性と正統性ゆえに、現実の中国の非条理、非情である実境を描くことができないものになってしまう。

現実の実境をとらえるために、新しい実境に即した表現の方法が獲得されなければならなかったのである。魯迅は中華民族の病を如実に描くことのできるものを求めようとした。民族の精神を治療する医者のみならず、診られる現実の中国の実況を正確に表現する道を探った。しかし、適当なものを見つけなかったようである。自ら作り上げられた悲劇的な美を、自ら壊す。それだけで、とらえきれないものをとらえきれないものとして残す。そこに模索者としての魯迅の誠実さと、誠実に真実をとらえようとしてもなかなかとらえきれない魯迅の困惑も感じられる。

「薬」が失敗作といわれる。確かに「薬」が成功作とはいえない。しかしその失敗は伝統的な表現に及ばなかったというレベルのものではなく、新しい目的性を持つ文学が、現実の実境をとらえるための新しい表現を獲得しようとする努力に成功しなかった、というレベルのものだといえよう。

終り 魯迅の冷酷と無情

魯迅は冷酷無情であるか。それは現代中国で魯迅を研究する学者と魯迅を読む読者が注目する課題である。魯迅の文学の風格が冷酷無情であることに賛否両論である。否の方は、魯迅の作品は暗い、冷たい、悪毒、不寛容、不寛恕であり、過去への批判は鋭いが、未来への希望が欠けている。作品に描かれる人物は卑怯で、醜いなどと評する。したがって、魯迅を民族の魂と評価するのは不適当だという。賛の方は、冷酷、無情の裏に、熱烈な同情心があり、善良、ヒューマニズムの内在的な一面があるなどと評する。それを証明するために、魯迅の日常生活の中での例をもあげられる。

私は、魯迅に熱烈な同情心や善良さやヒューマニズムの内在的な一面があるという主張は魯迅の人格にあるかもしれないが、魯迅の作品そのものに忠実ではなく、強引だと思う。魯迅のこれまでの作品は、表裏とも冷酷と無情に貫かれている。でも、その冷酷と無情は医師のみならず、限定されるとき、賛否の意味合いに転換を生じてくるであろう。病を凝視する医

魯迅の作品の深層的な魅力

者のまなざしは、冷酷無情であればこそ、医者への責任感の強さを感じられる。したがって、であるので、強引にこの医師に善良や熱烈な同情など押し付けなくてもよいであろう。「病苦を暴露して療養の注意を促す」⁽¹⁹⁾ という目的で書かれた魯迅の作品の冷酷と無情には民族の精神の医者としての魯迅の強い責任感が感じられる。

「民族の魂」である魯迅とは、魯迅の作品に描かれた人物が民族の魂と言う意味合いでもなく、生身の人間である魯迅が民族の魂であると言う意味合いでもない。、作中の人物を冷静に見つめて、その病的な精神を容赦なくえぐりつつある作品の語り手は民族の魂だと言えよう。わが身の瘡を痛みを耐えながらわが手で抉り出していくと言う強靱な忍耐力、それは中華民族の最も尊い精神の一面である。それを古今東西、魯迅ほど示すものは他にないといえよう。それは中華民族の自信、自強不息と裏腹になり、民族の魂を示している。そういう意味で、魯迅は民族の魂とはもっともふさわしい言い方だと思う。

注

- (1) 1916年9月上海に創刊。当初の名前は『青年雑誌』と名乗ったが、第二巻より『新青年』と解題す。創始者は胡適。主な執筆者は、胡適、魯迅、周作人。『新青年』は、新文化、新文学、マルクス主義、民主と科学などを主張し、儒教思想を批判し、文学革命を實行した。1920年から、『新青年』は、上海の共産党組織の雑誌になる。
- (2) 1918年5月15日発行。『新青年』第四巻第五号。初めて「魯迅」という名前を使う。狂人のまなざしに見られる現実を通して、国家の縮図としての「家」、国家と家を支える儒教の倫理道德の暗部を鋭く抉り出す作品。
- (3) 毛沢東・「新民主主義論」1940（毛沢東選集 523頁）
- (4) 1919年五月『新青年』（第6巻第5号）
- (5) 魯迅「我怎么做起小说来」私はいかにして小説を書くようになったか）

- 『創作の経験』1933年上海天馬書店)
- (6) 『魯迅小説全編』人民文学出版社 2006年6月 日本語訳は、『阿Q正伝・狂人日記』（魯迅作 竹内好訳）を参考にして、自訳したのである。
以下同
- (7) 竹内好『魯迅』講談社 文芸文庫 2006年1月
- (8) 新島淳良『魯迅を読む』晶文社 1987年2月
- (9) 「時事新報」 1920年10月（筆者訳）
- (10) 同（7）
- (11) 〔韓石山『少不説魯迅 老不説胡適』 中国人民出版公司 2005年10月
- (12) （魯迅「孤独者」1925年10月17日作 『彷徨』より）
- (13) 許欽文 魯迅の同郷。「理想の伴侶」という小説を『婦女雑誌』に発表。
- (14) 吳中傑『吳中傑評点魯迅小説』復旦大学出版社 2006年6月参照
- (15) 魯迅《呐喊》の自序 1922年 筆者訳
- (16) 『民族魂』高遠東等編著（北京工業大学出版社 1995年5月）
- (17) 魯迅「我怎么做起小说来」（私はいかにして小説を書くようになったか）『創作の経験』1933年上海天馬書店
- (18) 同（17）
- (19) 同（17）