

魯迅の文体と写真的感性

山 本 明

1. 画像的認識

解剖図は美術ではない。実物がそうであるものを、私たちが変えてはいけない¹⁾。

——「藤野先生」

写真家のオリジナルプリントには固有の質感がある。それが印刷され、写真集や雑誌のページに収まる「作品」となった時、グラデーションやシャープネスなど質感の一部が失われる。

魯迅が新聞記事を切り取り、罫線がない紙の中央に貼り付ける。すると記事の紙片の周りに魯迅の言葉が肉筆で書き付けられていく。画像と文字がコラージュされた空間からは、升目を順番に埋めていく線条的発想とは異質な感覚が現前する。空間芸術である画像と時間芸術である言語がせめぎあう不穏な空間の重圧感が、印刷された瞬間、霧散する。記事の活字も魯迅の肉筆も全てが同一フォントに置換され、ページ全体が無機的でフラットな文字の連続体となるからである。魯迅の草稿には、印刷後に失われるマチエールが存在する。

文体分析は、これまで主に印刷後のテキストを対象としてきた。しかし、草稿というオリジナルプリントまでは存在していた、画像と文字のコラージュが生み出す張り詰めた力感も文体の一部である。魯迅の場合、活字化されることで喪失する視覚的要素、つまり基層にある写真的感性こそが、テキストの個人文体を生み出しているのではないかとの仮説を私はもっている。

「切り貼り屋」

死の14日前に発表した「ここに保存し証拠とする(3)」(「立此存照」(3))²⁾で魯迅は、「私は切り貼り屋になりたい」と宣言した。「切り貼り」(剪貼)は、魯迅全集中12回用例があるが²⁾、本来は批判する相手に対し魯迅が貼り付けるレッテルであった。「切り貼り」とは、既存の書籍のダイジェストや剽窃をつなぎ合わせ、時流に乗った商品を一刻も早く大量生産する手段であり、社会貢献を装う営利行為であり、虚偽の象徴であった(「由韋而啞」,「商定」文豪,「大小騙」)。つまり、

1) 以下の拙訳は全て、原文の文体的特色を明らかにすることを優先しており、所謂和訳とは性質を異にする。

2) 以下、検索結果はCD-ROM『魯迅全集』(凱希メディアサービス)の正文を対象とした検索によるが、用例数はひとつの目安に過ぎない。また原文の引用は、魯迅による修正を論ずる箇所以外は『魯迅大全集』長江文艺出版社、2011年による。

この切り貼りは水増しのための線条的累加であり、空間芸術のコラージュとは対極にある。切り貼りされた要素間の断層とせめぎあいをもつ重圧感とは無縁である。では逝去直前になぜ、自己否定ともなるレットルを自分に貼り付けたのか。

「ここに保存し証拠とする(3)」の草稿には、11枚の切り取られた新聞記事が貼り付けられている。さまざまな新聞の、さまざまなフォントやサイズの画像がコラージュされている³⁾。その隙間に、キャプションしながら魯迅の肉筆が付されている。1枚1枚の記事の画像は、はさみというシャッターで切り取られ、社会のスナップ写真としてコラージュされることで、時代の図鑑を作り出している。

「切り貼り屋」となる理由を魯迅は、「内容と文章のいずれもが面白く、あまり削除すると無味乾燥となるから」と述べている。草稿を見ると、「文章のいずれも」は加筆され、「無味乾燥となる」は初案を塗りつぶして書き加えられたのがわかる。報道された異常な内容が批判対象であれば、内容を要約すればよい。自分の言葉でデフォルメした方が批判は容易だ。しかし、異常な内容よりも、それを伝える文章の異常さが気づかれなくなっている異常さ、それを生み出している社会の基層こそが、魯迅の批判対象であった。魯迅は自身の文章中でも記事の文章をそのまま繰り返すことで異常さを顕在化させる手法をとっている。画像の切り貼りも魯迅の言説も、対象の反復異化という点で同一構造なのである。

例えば1936年9月18日の新聞記事のコラージュである。2番目の画像は豊台の守備隊を日本軍が包囲して武装解除を要求した特電の記事、3番目の画像は日本軍が包囲を解除して停車場前に整列し、中国軍も同所に整列し、互いに誤解をといた

同盟社電の記事、4番目の画像は草稿ではロイター配信の記事で中国軍が撤退を完了したとの表現。印刷後は中央社電に差し替えられ、誤解がとけた後、双方が協議して軍隊を移動させ、日本軍の近くに中国軍がいなくなったとの表現へと変化した。これだけならコラージュは異なる通信社間にすぎず、豊台を舞台とした線条的記述にとどまってしまう。

しかし、1番目の画像には豊台とは関係がなく、学生デモを中国軍や警察が封じ込めた中央社電の記事が切り貼りされた。更に「9月18日」とすることで、草稿というフレームの外に、眼には見えないもうひとつの画像が切り貼りされたことになる。5年前の1931年9月18日に生じた満州事変の画像である。時間も場所も異にする2つの画像が更にコラージュされることで、本来は国恥を想起し、犠牲になった自国民を記念すべき日であるにもかかわらず、中国軍は自国民の愛国運動の方を攻撃し、日本軍に対しては一方的に撤退をした転倒が前景化する。5年という時間をフレーム内に含む画像と並べることで、忘却され見えなくなっていた異常さを顕在化させたのである。第4画像の差し替えは、この操作の延長線上にある。ロイター配信の「中国軍の撤退完了」という事実の客観的再現では「無味乾燥」かもしれない。ただ闘いもせず一方的に撤退した事実を「誤解がとけ」、「双方が軍隊を移動させる」と表現した文章をそのまま貼り付けてこそ、「面白く」顕在化させることができる。事実の記録性が最も必要とされる新聞記事さえ、伝統的な「精神勝利法」の制度下にあることをである。

「実物」を変えてしまう虚偽、その標本を、自動化された日常から、フレームによって切り取り焦点化するのは反復異化の手法である。魯迅ははさみというシャッターで、実は転倒している風景を

3) 『魯迅手稿丛编第3巻』人民文学出版社、2014年、97頁。

一瞬にして切り取り、それをコラージュすることで、被写体を用いた自己表現を行ったといえよう。

もちろん、こうした「はさみ」を「春秋の筆法」以来の伝統的制度とする見方もあろう。切り取る史実の選び方や、貼り付け後の価値評価に主張を込める筆法と類似しているからである。実際魯迅にも、「将来の国学振興史の貴重な史料となるからいささかも削除せず」、「敢えて妄りに改めず、以下に切り貼りし、略注を加える」（『略談香港』）といった記述がある。しかし、これはイギリス人の香港総督が『文選』まで引用し、中国の国粹文化の復興を中国人に説いた記事（転倒した画像）を切り取り、その記事を揶揄する文言（キャプション）を加えたものである。魯迅の被写体は常に虚偽と偽善に満ちた滑稽な標本であり、はさみを使う目的は正史を作るのではなく、正史を生み続けてきた基層にある制度自体への揶揄なのである。

「写真的感性」

写真的感性とは、からだ全体を目とし、世界を一瞬にして画像的に把握し、世界を多義的画像によって表現する。瞬間性、具象性、直截性、断片性、象徴性、受動性、反復性、実証性を特色とする。一方、言語的感性は、線条的、能動的、主観的に無から言葉を紡ぎあげていく。ならば、写真的感性は対極にある言語を表現手段としうのか。

1883年、魯迅の2年後に生まれたカフカは、映画、つまり動画への不安や嫌悪を示す一方で、静止画像である写真への執着を見せ、それが作品の生成点ともなっている⁴⁾。その意味で魯迅もまた類似した時代状況下にあった。日本では1874年、

既に写真は10年たらずして錦絵と拮抗し、都下には数十名の写真師がいたように⁵⁾、中国でも1870年、既に写真は伝統的画像にとって代わっており、1870年代以降大都市から中規模の都市まで一般的に写真館が設立されていた⁶⁾。魯迅は1924年に、30年前の故郷にはとくに写真館が存在していたとして、子供の頃の写真のイメージを列挙している（『论照相之类』）。

一方、魯迅の少年期、映画はまだ存在していない。日本では1897年に映画の興行が始まり、1900年義和団事件の記録映画『北清事变活動大写真』で戦争の実写が評判を呼んだこともあり、長期興行が始まっていた。ただ、魯迅が日本へ留学した翌年の1903年に到り、ようやく初の映画常設館『電気館』が浅草に開館し、魯迅が帰国した1909年には東京市内の映画常設館が70館あまりへと増加したように、魯迅の青年期、映画はまだ勃興期のメディアだったのである⁷⁾。

生まれた時からそのメディアが存在し、そのメディアを自然に表現手段とできる状態をネイティブと呼ぶなら、魯迅の世代は映画ネイティブではなかったが、写真ネイティブではあったのである。言語的感性と写真的感性がどのようなせめぎあいをし、個人文体を作り上げていったのか。それはもはや魯迅個人にとどまらない、時代的な射程をもつ問題であろう。当時の口語文体の生成期において、魯迅が既存の表現を否定し、更に自己否定

4) 石光輝子「カフカと写真—フェリーツェ・パウアー宛ての手紙を中心に（上）」『慶應義塾大学日吉紀要ドイツ語学・文学』第38号、2004年、「写真と言葉のなかの幽霊—カフカと写真（下）」前掲書第42号、2006年。

5) 「東京新繁盛記」『明治文学全集 4』筑摩書房、1969年、158頁。

6) 陳申、徐希景『中国摄影艺术史』生活读书新知三联书店、2011年、82、87頁。

7) 西連寺成子「啄木と活動写真—モダニズム前夜の啄木の映画受容」『国際啄木学会研究年報第13号』国際啄木学会、2010年、23頁。及び「座談会メディア的身体とは何か」『国文学 解釈と教材の研究』學燈社、2001年5月号、236頁による。なお、後者によれば、1904年に東京神田で日露戦争の実写映画が上映されている。

による文体を確立するにあたり、写真的感受性がどのような役割を果たしたのか、それを明らかにすることは、新たな口語文体が生成される際、静止画像が果たしうる役割について、ひとつの典型を提出する営為でもある。

写真と文字

魯迅における映像と文字の関係を、「転向」と定義する立場がある。レイ・チョウは「藤野先生」中の幻燈事件をとりあげ、以下のように時代的価値を規定する。

したがって魯迅の話には、医学から文学への根本的な転向以外に、もうひとつの別の転向、伝統への再転向がある。それは文字文化としての文化の再肯定であり、文字文化とは読み書き中心の文化で、映画や医学を含むテクノロジーと対極にあるものとされるのである⁸⁾。

映画、幻燈、写真、連環画や版本の挿絵など、魯迅の作品にはさまざまなメディアが登場する。そして各メディアごとにそれを成立させる感性が存在する。メディア間の感性の違いを捨象したまま、文字文化と二項対立に扱う非は、後に明らかになろう。ここでは二項対立の発想自体の問題点を指摘するにとどめる。

第1に、「転向」(conversion)⁹⁾とは文字文化から出発し、映画などの画像へシフトしながら、結局は文字文化に改宗したという構図を意味する。第2に、文字である以上、いかなる文体であろう

と伝統の範疇を出ず、新時代を象徴するテクノロジーとは対極にあるという構図である。

魯迅のセルフポートレートでは画像と文字がさまざまな融合形態をとっていく。その起点となる作例を示すだけで、上記の二項対立的発想が、もうひとつのオリエンタリズムであることを物語るであろう。1903年3月、魯迅は辮髪を切り落とした姿を東京の写真館で撮り、漢詩を付して友人の許寿裳に送った。その直後から雑誌『浙江潮』に翻訳や論文を発表し始める。そもそも写真をやり取りすることは、明治文学の中で多くの用例があるように、妓女と客の間のみならず一般的に行われていた習慣である。藤野先生がセルフポートレートを主人公に送り、主人公が送り返さないプロットが一定の意味をもつのも、当時の写真メディアの位置づけを利用したものである。その意味で写真はコミュニケーションツールであり、パーソナルメディアではあるが表現形式のひとつとして考えることができる。実際、魯迅には114点の写真が確認されており¹⁰⁾、生涯を通じ、家族や日中の友人に対し、写真とそれに付した書簡が贈られる。「断髪写真」は画像と文字の融合形態の起点といえる作品なのである。

片面は画像である。断髪後の逆立ったような頭髪の滑稽なラインや、日本の学生服という奇異な扮装、思いつめた表情は、いまだ確立していない新たな口語文体では表現不能な、革命への思いというモチーフを、先ずは空間的に造形した。片面は漢詩である。「靈臺無計逃神矢 風雨如磐聞故園 寄意寒星荃不察 我以我血薦軒轅」とある。滅亡の危機にある状況認識と、孤立した中で残された手段は自己犠牲のみとの決意である。仮に漢詩だけであれば、楚辞の語彙を利用した孤独感や

8) レイ・チョウ『プリミティブへの情熱』青土社、1999年、32頁。

9) Chow, Rey, *Primitive passions:visuality, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*, Columbia University Press, 1995, pp14.

10) 黄乔生『鲁迅像传』贵州人民出版社、2013年。

絶望感の類型的表現にとどまり、革命への思いという新しい内容は伝統文化の器に埋没していた。

しかし、奇異な画像は文字と関係を結んだ瞬間、解凍され語り始める。そこではもはや、写真の方が従属的挿絵なのか、言語の方が従属的キャプションなのかは判別できない。新たなモチーフは空間的＝時間的に表現され始めたのである。このスタンスは晩年に到るまで変わらない。魯迅は科学的教育の新たな方法として、全て写真で構成され、僅かな文字説明だけが付された植物学の書物を根拠に、「生物学であろうが、歴史地理であろうが、全てこのようにできると深く信じる」(「连环图画」辩护)と主張するようにである。

しかも口語文体確立後もコラージュは続けられる。断髪モチーフという額縁の中に1903年の写真に加え、1920年代、1930年代の画像が貼り付けられていく。辛亥革命のために命を落とした青年たち、革命が挫折した後、犠牲となり続けていく青年たちの標本がコラージュされていく。結果、無為に過ぎ去った時間という見えない被写体が顕在化し、その被写体が魯迅に罪悪感と自己否定を突きつけてくる。

レイ・チョウにいわせると写真もテクノロジーの範疇に入る以上、魯迅が転向したならば、写真や写真的感性とも断絶していかねばすべきである。しかし、セルフポートレートは言語表現と不可分の関係を結んでおり、むしろチョウのいう「転向後」に、写真と言語表現は、文体の中で融合の深度を増していくのである。テクノロジーから文字文化への「転向」ではない。「表裏一体」化こそが魯迅であったといえよう。

外来思想という名の空論の中国における氾濫は、単なる現実乖離にとどまらない。伝統的文化の主観的、恣意的側面の変奏である。中国に適合する思想を発見するためには、科学的実証精神が必要

であった。ただ主観の否定には自己の主観をも否定しながら同時に主張する矛盾をはらんだ方法が必要とする。対象をそのまま提示することで異常さを顕在化させる反復異化の手法は、再現性、実証性という点で写真との親和性を有する。写真的感性とは言語と写真の優位点を相補的に融合させた表現スタイルを意味する。そもそも中国語は孤立語である。文字間の断層と飛躍、画像性とコラージュを特性とする。魯迅の文体は孤立語の特性の反復異化とさえ見える。つまり、それは単に文字文化優位の伝統的ヒエラルキーへの「転向」ではない。中国人の発想を規定している構造＝言語を内側から自己否定しようとする、基層に対する「攻撃」なのである。

では、魯迅は当初、まだ見ぬ新たな口語文体(文字と画像が表裏一体であるような)について、どのようなイメージをもっていたのか。

熱帯の人が氷を見る前は、氷を説明するのに物理学、生理学を用いても水が氷り、氷が冷たいのをわからせることはできない。ただ氷を直接示し(直示)、触らせると物質とエネルギーを説明しなくても、実物が明らかに目の前にあるので、疑いもなく直覚(直解)できるだろう。ただ文学も同じである。細かな分析や理では学術に及ばないが、人生の真実は言葉の中に直接こめられていて(直筈)、読むだけで心に悟り、人生と直面する。

熱帯の人が氷を見た後は、研究や思索を尽くしても説明できなかったことが、あたかも目の前にあるようなものだ。

(「摩羅詩力説」)

いまだ文言で書かれていた「摩羅詩力説」(1907)で、魯迅は同じ言語メディアでも科学と文学とを

差別化している。文学の価値を、実物が目の前にあるような画像性、直覚できる瞬間性、読者が変化させられる受動性に見、科学の詳細な分析やロジックといった抽象性、線条性、能動性とは対極の地点に見ている。しかし、魯迅が否定する科学の特色こそ、言語の特質そのものである。魯迅は言語によって言語を否定し、画像的感性を称揚していることになる。魯迅は、初めての口語文体の小説「狂人日記」を書く11年前から、矛盾に満ちた口語文体をイメージし、それは画像と密接な関係をもっていたことになる。

つまり、写真的感性とは、作家的出発を果たす前から基層にあり、理想とする文学、理想とする文体をいまだ文言でしか表現できない段階においてさえ、言語化するには不可欠な触媒であったのである。魯迅の文体は出発前から言語と画像の相補的關係の上に立脚していたといえよう。

冒頭「藤野先生」の引用部中の「解剖図」は、初案の「解剖学上の図」を魯迅が改変したものである¹¹⁾。そして直後の「図は、私が描いた方が上手い」における「図」は初案のまま改変していない。「図」を描く腕前なら、魯迅は子供の頃、『西遊記』などの版本の挿絵をトレースして友人に売るほどであった（「从百草园到三味书屋」）。しかし、フィクションの図版を主観的に描くスタンスと、リアルな人体を細部まで客観的にコピーしていく科学的スタンスには大きな断層がある。「解剖図」というジャンルはもはや「図」ではない。全体をパンフォーカスで等価に受け入れる視覚を意味する。その視覚とは見たいもののみ焦点化する視野狭窄やデフォルメ＝主観を超克する覚悟である。「解剖図」への修正は、伝統的図像認識の恣意性とは異なる、新たな画像的認識を象徴する

ものではなかったか。

2. 偶然的、受動的視覚

だが、引き続き私は、中国人が銃殺されるのを参観するめぐりあわせだった。

——「藤野先生」

切り抜く行為は、シャッターを切るのと同様、能動的行為である。一方で、毎日どのような記事と遭遇するかは偶然性に左右され、その意味で受動的行為である。路上で偶然遭遇する被写体を瞬間的に選択してフレーム内に切り取り、自己表現へと変えていくスナップ写真は、無からモチーフを作り出していく主観的なフィクションとは異質である。つまり認知の段階での偶然を、創作の段階で必然に変えるスタンスこそが写真的感性であるといえよう。

新聞の見出しによるセルフポートレート

魯迅には画像がないセルフポートレートがある。辛亥革命から22年が経過した1933年10月13日、3年前の建国記念日までの8日間にわたる記事や広告などの見出しのみ64個を列举したあげく、「三年前のセルフポートレートを見るようなものだ」と規定するのである（「双十怀古」）。その日どのような事件が起こり、どの事件が報道されるかは偶然であり、その意味では受動的たらざるをえない。第1章で引用した草稿では、切り貼りされた新聞記事に対し言葉による解説が付され、魯迅の主張が加えられていた。受動的な偶然を必然にする営為である。しかし、この作品に到り魯迅の言葉はおろか記事内容までが消失した。64の見出しのコラージュだけで、セルフポートレートとなしう方法的确信を魯迅は得たのである。

セルフポートレートと宣言した理由は2点考え

11) 前掲『魯迅手稿丛编第1巻』、69頁。

られよう。第1は被写体に関わり、第2は表現方法に関わる。被写体は、幽霊の仕返しなど迷信系、連日行われる銃殺処刑、メキシコによる中国人の入国拒否やフランス人船員による中国人ボーイ撲殺といった国恥系、盛況な京劇と中国モダン服の展示会や空前のダンス大会など時代状況から隔絶した娯楽系であり、それら64の見出しが1個のフレーム内に脈絡なく溢れかえっている。辛亥革命では迷信をはじめとした封建的文化や体制を打倒するため多くの同志が犠牲になった。しかし19年間を経ていまだに幽霊話はアイキャッチに使われ、政治犯は銃殺され続け、読者（見物人）は銃殺を消費し、国辱ははらされず、人々は欲望充足に走っている。偶然遭遇した標本を並べるだけで中国社会が表現できるという確信が見て取れる。更に、それらの標本は3年前のものである。辛亥革命以前、3年前、現在と3つの時間を並置することで、一向に変わらない部分と劣化した部分が顕在化する。それをセルフポートレートと呼んだのは、旧制度の残滓が自己の表象であるとともに、残滓を否定することで先に進もうとする方法的自己否定こそが「魯迅」であるとの認識によるのではないか。

第2の理由に、見出しのみ列挙して、主観的文章を挟まないという方法が考えられる。「私は、私に見える世界をみんなに見せるための機械だ」とは、魯迅ではなく1920年代から活躍したドキュメンタリー映画監督ジグ・ヴェルトフの言葉であるが、サイレントであっても映画である以上、言葉や動画の線条性から逃れることはできない。一方で、魯迅の方法とは、被写体のみを並置する。フレーム内から言語を排除し、フレーム内画像自身に語らせる。つまり機械になるという点で、写真は映画に勝る。被写体の反復異化は魯迅にとって活動期を通じた核心的方法であり、自身の言語を排したコラージュはその終局点という意味で魯

迅を表象しているといえよう。

では、切り貼りが常套的手法にもかかわらず、なぜ1933年10月13日のこの作品に限って、「セルフポートレート」と特権化されたのか。それは被写体が記事ではなく「見出し」であることも原因として考えられる。魯迅は、これに先立ち、1932年4月20日には「見出し」をみるだけで虫唾が走ると書いている（『林克多《苏联闻见录》序』）。1933年7月20日には、「見出し」がいかに記事の中で報道されている事実とは乖離し、低級趣味の読者の耳目を惹きつけるため煽情的な誇張をしているかを検証している（『偽自由書后记』）。魯迅にとって見出しとは、客観性、実証性をもつべきメディアが、プロパガンダやアイキャッチのために行う虚偽の象徴であったのである。

しかし、魯迅は64の標本ひとつひとつのデフォルメのさまを暴きたてようとはしなかった。主観的説明を排し、見出しの標本をコラージュするだけで、標本自身が虚偽を露呈させる手法を選出した。加えて、記事や見出しを一方的に批判する主観的制限視座から、三年前の自己をも標本とする客観的全知視座に立った時、初めて「セルフポートレート」と呼んだのが確認できよう。

レットルによるセルフポートレート

更に魯迅は、自身に貼り付けられた批判的レットルを、自らの作品集の題名に据えることさえした。偶然を必然にする受動的戦略の極みといわざるをえない。『三閑集』、『二心集』、『南腔北調集』の題名に用いられた単語は、いずれも他者が恣意的にデフォルメした魯迅の肖像であり、魯迅はそれを切り貼りしてセルフポートレートとしたのである。記事の本文から見出し、そして単語へと、説明はますます排除され、画像化していく。

「三閑」とは、成仿吾が無産階級の名において

魯迅を批判した単語である。魯迅が『中国小説史略』を編纂した行為を、趣味を中心とする文芸や生活は、小天地の中での自己欺瞞であるとし、「3つの有閑」と決めつけたのである。「二心」とは、魯迅が共産党に屈服した文壇の「二臣」とであると批判したのである。「南腔北調」とは、魯迅が講演する際のなまりを揶揄した単語である。

これらのレッテルは「いまに到るまで完全には忘れることはでき」ない（「三閑集序言」）からこそ題名に使われた。ただ魯迅に浴びせられた批判的語彙は多い。ではなぜ、これらの単語だけが忘却されず、写真のように反復吟味されたあげく、題名にまで使われたのか。

「三閑」については、成仿吾が無産階級からほど遠いにもかかわらず、有閑階級と魯迅を罵ることへの反発は勿論あるだろう。と同時に碑文の整理等に対しては自虐的言辞を魯迅自身が用いているのも事実である。「二心」については、異なる意見（二心）をもつ者が虐げられるのは劣化していく社会であるとして、教条性批判をしているのは勿論である。と同時に共産党にシンパシーを感じていたのも事実である。「南腔北調」については、なまりを揶揄する表層的戯画化を批判しているのは勿論である。と同時に北でも南でもない宙吊りのスタンスであることは自身が認めている。

この題名について魯迅は、相手をあてこすった（射）ものであると明かしている（「三閑集序言」）。ただ射程が批判対象のみならず自身にも及ぶ単語が選ばれている点で、客観的、実証的なまなざしも存在する。記事や見出しと異なり、単語では説明が極限まで切り落とされる。しかも、他者と自己の双方を批判する単語が切り貼りされている点で、写真的な多義性を利用した手法といえよう。

3. 反復的視覚

夜、倦んで逃げたくなるたび、上を向き、灯火の中に黒く瘦せた、抑揚のきつい口調で今にも話しだしそうな彼の顔を一瞥する。するとそれは、たちまち又、私に良心を回復させ、勇気を増加させる。そこでタバコに火をつけ、再び正人君子の連中に深く憎まれる文字を書き続けるのである

每当夜间疲倦，正想偷懒时，仰面在灯光中瞥见他黑瘦的面貌，似乎正要说出抑扬顿挫的话来，便使我忽又良心发现，而且增加勇气了，于是点上一枝烟，再继续写些为“正人君子”之流所深恶痛疾的文字¹²⁾。

——「藤野先生」

藤野先生の写真は「一瞥」（瞥見）の通り、瞬間的に認識される。結果、写真が「私に良心を回復させ、勇気を増加させる」との使役構文が用いられているように、「私」に受動的変化をもたらす。写真との瞬間的、受動的接触を触媒として表現行為が起動する過程が言語によって再現されているのである。注目すべきは、「夜、倦んで逃げたくなるたび」の通り、その過程の反復性である。忘却を許さず、反復出現することで、創作の起点となる画像、その過程が作品構成や文体の核になっている点で、映画とは異なる。写真メディアとの接触行動の特性が、ここでは利用されているといえよう。では、「藤野先生」の文体的特色が例外的現象ではなく、魯迅の構造であることを、全作品を対象に証明していきたい。

まずは「眼前」という語彙の用例に着目する。眼前に対象が出現する場合、主語は他者であり、

12) 下線部は山本、以下同様。

他者の方から現れるために偶然性を内包し、現れた結果、視座人物に受動的変化をもたらすからである。

「眼前」は全集中、用例は100箇所に及び、共起する動詞で最多は「ある（在）」で14例である。同棲していた彼女の葬儀が「又、眼前にあり」（「傷逝」）、亡くなった五歳の妹の可愛い様子は「いまだに眼前にあり」（「狂人日記」）とあるように、反復出現が確認できる。しかも祖母の葬儀の様子を思い出すと「まるで眼前にあるかのよう」（「孤独者」）であり、章太炎先生の獄中詩を読むと、三十年前のことが「まるで眼前にあるかのよう」（「许寿裳宛書簡」1936年9月25日）である通り、具体的細部が、リアルに出現することで忘却を許さず、筆を執ることを強いてくるのである。

「私」を主語とし、「想起する」という意味の他動詞を用い、想起した内容を目的語や節で表現する方法もあった。しかし、「眼前にある」という表現によって、単に想起した内容の「叙述」ではなく、想起された場面の「描写」となる。目の前にあるかのような客観性と、それがいまだに出現するという反復性の共通点をもつ。

「在」以外に、「眼前」と共起する動詞を用例の多い順に列挙すると、「出現」6例、「有」4例、「展開」4例、「浮出」3例、「浮在」4例などとなる。とりわけ「出現在」と結果補語で俯瞰的に「叙述」できる場合でも、存現文で「描写」されている。つまり出現の瞬間性が優先されたのである。

想起される内容で多いのは顔や情景、風景である。まず「顔」という言葉が用いられているものが9例（「脸」6例、「相貌」3例）であり、共起する動詞は「出現」が4例、「浮在」「浮出」が5例である。「出現」にしろ「浮在」「浮出」にしろ、「ある（在）」に比べ、出現する際の瞬間性、受動性がより強調されるのだが、具体例を挙げると以

下の通りである。

少女の満足げな表情の顔（相貌）がまた（又）、眼前に現れた。自分では善い事をしたと感じているはずなのに、心は、また（又）すぐに（立刻）具合がわるくなり、まるで石鹼か何かを嚙んだようになる。

（「私は人を騙したい」）

水害で被災した人々のために募金をしている少女に、偽善的な募金をした瞬間が執拗に蘇ってくる場面である。画像の出現から瞬間的、受動的変化への過程が表現されている。少女の顔こそが、現在の自分を否定し、執筆へと駆り立てる原動力となっていることがわかる。しかも、2回使用されている「又」により、苦い反復対峙が強調されているのが確認できよう。このように「出現」「浮在」「浮出」と共起する副詞は、「また（又）」が上記の他に2例（「墳題記」「白莽作《孩儿塔》序」）、以下いずれも「いつも」を意味する「时时」が2例（「墳題記」「《守常全集》题记」）、「总是」が1例（「小さな出来事」）、「时常」が1例（「小さな出来事」）、「常常」が1例（「孤独者」）、「时常」が1例（「写于深夜里」）、と「在」の場合と同様、反復性が強調されるのである。

では、反復的に出現する「顔」とはどのようなものか。「顔」9例中、故人の顔が7例を占め、最多である。志半ばにして亡くなった青年たちや友人、恋人である。これらの顔は、魯迅に罪悪感と無力さを突きつけてやまない画像である。確かに、映画館で募金をしていた少女は故人かどうかわからない。しかし、「小さな出来事」の車夫同様、金を与えて自己満足しようとした魯迅の偽善を繰り返し突きつけてくるのである。重要なのは、これらの顔が現れるたび、魯迅に痛みと後悔を反芻

させ、その反復こそがついには表現を生起させる構造となっている点である。

引用した「私は人を騙したい」は最晩年の1936年の作品である。しかし、その構造は活動期を通じて一貫している。自分も人を食ったかもしれないという、痛みと後悔を突きつけてくる五歳の頃の妹の画像は、1918年の処女作『狂人日記』から既に存在し、翌1919年の「小さな出来事」では「このちいさな出来事は、なんといつも私の眼前に現れ、時には却って鮮明になり、恥じ入らせ、自らを変えさせようとする。そして私に勇氣と希望を与えてくれるのである」の通り、既に反復による受動的変化といった構造が完成していたのである。

眼前に現れるのはポートレートだけではない。風景（5例）や情景（8例）もある。共起する動詞は「在」が4例、「展開」が3例、「有」が2例、そのほかには「再現」、「涌现」、「一閃」などである。過去の情景や風景が目の前に広がる際、魯迅が用いる「展開」を例に挙げてみる。

朦朧とした私の眼前（眼前）に、海辺の緑の砂地が広がった（展開）。その上の濃い藍色の空には、金色の円い月がかかっている。

「故郷」において過去の「イメージ」が2度目に反復想起される場面である。ポートレートとは異なり、空間的広がりを表現するために、顔のケースとは異なる動詞が用いられているのは勿論である。ただ、「故郷」で1度目に想起された「イメージ」は以下の通りであった。

この時突然（忽然）、私の脳裏（脳里）に不思議な画面がフラッシュした（閃出）：濃い藍色の空に金色の円い月がかかっている。その下は海辺の砂地で、見渡す限り緑の西瓜

である。その中に11、2歳の少年が、銀の首輪をかけ、鉄の刺叉を握り、1匹のチャーを目がけて、思い切り突く。なんと、チャーは身をかわし、彼のまたをくぐって逃げてしまった。

1度目は「突然」に加え、全集中11箇所しか用例がなく、しかも光が生じた瞬間性を有する「閃出」が用いられていた。では2度目に反復される際、なぜ出現するのが「脳裏」ではなく「眼前」へと変化したのか。

そもそも故郷の情景は引用部以外にも反復出現している。従ってコラージュされた画像間の関係が生み出す意味も考慮しなくては行けない。「故郷」の第2センテンスには早くも現実の情景が貼り付けられている。「苦のすきまから外をうかがうと（一望）、暗黄色の空の下、わびしい寒村があちらこちらに横たわっていて、生氣もない」。ここでは、情景を受動的に認識してはいない。「外をうかがうと」の通り、「私」を主語とし、能動的視覚動詞が用いられているからである。続いて、第7センテンスでは、「その美しさを思い出し、その素晴らしさを言葉にしようすると、なんと画像は失われ、言葉も失われてしまう」とある。つまり能動的視覚行為では、いまだ「故郷」は表現不能なのである。

ところが1度目の「イメージ」が出現し、直後には、「子供の頃の記憶が突然（忽而）、雷光のように蘇り（閃電似的蘇生过来）、まるで私の美しい故郷を見たかのようなだった」と、瞬間性と受動性が反復されたあげく、「故郷」の表現が生起するのである。

その後、閨土等登場人物や生活状況の変化を突きつけられることで、リアルな故郷と対峙せざるをえなくなる。結果、「いまの私の「希望」とは、

やはり私のお手製の偶像ではないのか」と、1度目の「イメージ」でもたらされた希望が最終的に否定されてしまう。そして2度目の「イメージ」が出現した直後に「希望はもともとあるものともないものとも言えない」との最終テーマが生起する。

定点観測的に2度目に「イメージ」が反復された際、この間に流れた「時間」はチャーを退治する閩土の動画部分を消滅させ、バーチャルな幻想をリアルな風景写真へと変化させた。「脳裏」ではなく「眼前」に出現させることで、主観的な動画から客観的、現実的な静止画像へと変化させた。そうした静止画像こそが最終テーマを引き出したのである。

2つの「イメージ」はともに能動的な視覚動詞を用いていない。主人公が「見た」のではなく、眼前へ画像が突然、反復出現した。1度目の画像は故郷がこのようなはずがないと現実を否定する態度を否定することで、希望を生起させた。2度目の静止画像に到り、希望を否定するばかりか、絶望と希望という主観的二項対立自体を否定することで、客観的にリアルともみ合っていく決意を生起させた。つまり、静止画像が、反復的、受動的視覚行為によってリアルを発見させ、発見の過程が言語表現の内容となり、言語表現の契機ともなっている点で、写真的感性と呼ぶことができよう。

「藤野先生」のラストには改作された部分がある。引用部で下線を付したのがそれである。灯火の中に現れた藤野先生の顔が主語となる使役構文であることを強調するため「私に」を加筆し、使役の結果を表す「私に良心を回復させ」に「勇気を増やした」を加筆して対句化し、「そこでたばこに火をつけ」を加筆し、文字を書き始めることを可能とした起点を強調したのである。画像の反

復的想起こそ、表現不能の時間を乗り越え、言語表現を生起させる触媒となっているのである。

4. コラージュ的視覚

東京を出発し、まもなくある駅に着いた。「日暮里」と書いてあった。なぜだかわからないが、いまだにこの名前を覚えている。その次はただ「水戸」だけを覚えている。それは明の遺民、朱舜水先生が客死されたところだ。仙台は市ではあるが決して大きくなく、冬の寒さはとても厳しく、まだ中国人学生はいなかった。

从东京出发，不久便到一处驿站，写道：日暮里。不知怎地，我到现在还记得这名目。其次却只记得水户了，这是明的遗民朱舜水先生客死的地方。仙台是一个市镇，并不大；冬天冷得利害；还没有中国的学生。

——「藤野先生」

「朝花夕拾後記」には図が4種類あるが、いずれも複数図版からなるコラージュである。しかも第2、第3図は2点の図版に魯迅が自筆の画をコラージュしたものである。考証が要請した比較のためのコラージュである。

第2図は、5色の服を着、ガラガラをもち、嬰兒のまねをして老親を楽しませる老人の故事をとりあげ、3つの版本の挿絵の比較をしたものである。『二十四孝図』にしろ『百孝図』にしろ、儒教的文化を継承させてきた教育ツールである。3種の版本の考証過程そのものが、老人が嬰兒のまねをしてまで自分の老親を介護するという偽善を前景化させる。日常化・自動化され意識されなくなっているグロテスクさを、反復異化によって露にしているのである。しかも魯迅は「喜色、庭園に満つ」との題詩がある版本の挿絵を描き写して

貼り付けた上に、「絵そのものからは楽しい家庭の空気は全く感じられない」との揶揄を書き加えている。

第3図、第4図は「活無常」をめくり、複数の版本の挿絵を比較し、図像的に検証をしている。古典の文字テキストに対する伝統的な校注の手法を画像で行っているのである。

魯迅はこの後記を次のような言葉で締めくくっている。

もともと、後記など書く気はなかった。何枚かの図像を探して挿絵にしようとしたに過ぎない。図らずも（不料）目的を果たせず、比較したり、切り貼りをしながら、議論をするはめになった。

（「朝花夕拾後記」）

つまり、当初は言語表現が不能であり、既存の単なる挿絵を探していただけだった。注目すべきは、挿絵という言語に従属するはずの図像が、比較するためコラージュとなり、それが逆に言語表現を生起させた点である。しかもそのプロセスが、「図らずも」生じてしまう以上、意図的操作を超えた魯迅の構造となっている点である。

他者の言語表現を切り貼りするコラージュは確認したが、画像でも同様である以上、コラージュは構造的手法であるといわざるをえない。しかも、古典的な考証的発想であるため、映画のモンタージュの影響などよりその根ははるかに深い。校注という伝統的制度に囚われながら、その手法を逆手にとって反復異化するスタンスが見て取れよう。

コラージュ的構造が文体に与える影響は、魯迅の活動期を通じて確認され、最初の小説である「狂人日記」（1918）から見られる。

易牙蒸了他儿子，给桀紂吃，还是一直从前的事。谁晓得从盘古开辟天地以后，一直吃到易牙的儿子；从易牙的儿子，一直吃到徐锡林；从徐锡林，又一直吃到狼子村捉住的人。去年城里杀了犯人，还有一个生痲病的人，用馒头蘸血舐。

易牙が自分の子を蒸して桀紂に食べさせたのは、はるか昔のことです。それがなんと盤古が天地を開いてから、易牙の息子までずっと食い続け、易牙の息子から徐錫林までずっと食い続け、徐錫林から狼子村で捕まった男までずっと食い続けました。去年、城内で囚人を処刑すると、肺病の者がマントウに血をつけてなめました。

1 センテンス内に、食人をめぐる3点の標本が切り貼りされ、比較されている。伝統的文化を象徴する故事、辛亥革命前夜犠牲となった烈士、現代の庶民の間で起きた事件、時代や階層が異なる標本が切り取られ、セミコロンと、「～から、ずっと食い続け」という接着剤により貼り合わされた。結果、僅か1センテンスの額縁内に、コラージュによって、中国の歴史を通底する構造が明らかになったのである。このようにしてセンテンス内に、歴史上の複数の標本をセミコロン等で連結することでひとつのイメージを創りだす文体は、活動期を通じて採用されている¹³⁾。

センテンス内だけではない。隣接するセンテンスでつくるまとまりも同じく、コラージュの額縁となっている。引用部の第1センテンス、つまり3点コラージュのセンテンスの直前には、桀紂の標本が、直後には人血マントウの標本が配置され、

13) 商是妲己闹亡的；周是褒姒弄坏的；秦……虽然史无明文，我们也假定他因为女人，大约未必十分错；而董卓可是的确给貂蝉害死了（『阿Q正伝』）。

連続する3つのセンテンスで食人が表現されている。従ってコラージュがセンテンス内、センテンス間で反復されることで、基本的なリズムを形成していることが見て取れるだろう。更に標本中の、徐錫林は『范愛農』で反復され、人血マントウは『薬』で反復され、「魯迅」というテキストの集合体の構成要素となる。センテンス、センテンスの連結、そして作家というテキストの構成原理となる点で、コラージュは構造と呼ぶことができよう。

異なる時点のポートレイトを定点観測的に並置すると、浮かび上がるのはそこに流れた「時間」である。眼前の現象に対するいかなる主観的言説も、「時間」が突きつけてくる客観的事実にはかなわない。「時間」は人為を超え、真実を顕在化させる。近代化した諸国とは対照的な伝統的制度の桎梏と中国社会の劣化をである。

構成原理としてのコラージュは通時的累加にとどまらない。共時的累加や対比もある。

“我也是忘却了纪念的一个人。倘使纪念起来，那第1个双十节前后的事，便都上我的心头，使我坐立不穩了。

“多少故人的脸，都浮在我眼前。几个少年辛苦奔走了十多年，暗地里一颗弹丸要了他的性命；几个少年一击不中，在监牢里身受一个多月的苦刑；几个少年怀着远志，忽然踪影全无，连尸首也不知那里去了。

私も記念することを忘れた一人だ。記念などしようものならあの最初の双十節の前後のことが心に浮かび上がって私をいてもたってもいられなくさせるんだ。

幾人もの旧友の顔が、私の眼前に浮かんでくる。何人かの若者は十何年も苦勞して奔走したあげくに、ひそかに一発の銃弾で命を落とし、何人かの若者は弾丸にはあたらなかつ

たが牢獄でひと月あまりも拷問をうけ、何人かの若者は大志を抱きながら突然姿を消し、死体さえどこにいったか分からない。

「髪の話」(1920)の原文では、ひとつのセンテンス内に3つの断片が2つのセミコロンを用いて並置され、「数人の青年が」が3回反復出現してくる。「建国記念日」という祝うべき日に、目の前に3つの画像標本が「浮かんでくる」。その画像が私をいてもたってもいられなくさせるという使役構文を用いている点で、受動的認識が確認できる。悔恨と対峙し、それを原動力として忘却と抗う言語表現が起動する点で、また、3年前の事件を反復異化することによって異常さを表現する点で、基本構造が確認できる。

それが13年後の「双十節の回顧」(1933)に到り、64個の見出しのみが対置される。「髪の話」では断片はそれぞれ叙述が加えられており、ダッシュによって説明付標本が画面の外にも存在することを表現していた。しかし、13年後には、記述記号という主観的、説明的表現は捨てられた。見出しのみで説明もない。つまり語り手が主観的に叙述するよりは、コラージュされた画面内にある標本だけに語らせるというスタンスへと進展したのである。

64の標本は単なる累加ではない。第1の構成原理としては、矛盾する2つの見出しの対置により虚偽を雄弁に物語らせるものがある。建国記念日の見出しに土匪による被害と海賊による被害を3例並べながら、「反徒平定され、全国国慶節を祝う。蒋主席昨日凱旋し盛典に参席」と続ける。10月5日に蒋主席、国府に電話して政治犯の大赦を乞うとあるにもかかわらず、建国記念日には首都にて共犯9名を銃殺とある。10月7日には「津浦線全線開通」とあるのに、建国記念日には「津浦線な

おしばらくは一部開通でいく」とある類である。

第2に、矛盾はしないが、両者の断層により現実から乖離した社会の異常さを物語らせるものがある。「中国製モダン服展覧される」、京劇女形の程艷秋の動向などの娯楽記事や、「六歳の少女懷妊」「恨みを吞んで死んだ女化けて男に仇をうつ」などのフェイクニュースが、中国の存亡に関わる重大な政治的事件や災害報道と並置される類である。

いずれもコラージュした標本の関係性によって語らせる手法である。切断、並置、反復という鲁迅の個人文体の最終形といえよう。鲁迅の5年前に生まれた写真家ザンダーは、社会の各階層を象徴するポートレイトを並置することで、時代や社会を表現しようとした。つまり単作品ではなく、複数の標本をコラージュすることで表現する図鑑的発想という点で両者は類似している。

「阿Q正伝」は、1人のキャラクターによる単線的なプロットを用い、無数の阿Qを暗示する手法をとった。説明付の標本に「……」と記述記号をつけてフレームの外にも遍在する「精神的勝利法」を暗示する手法といえる。しかし、「阿Q正伝」は長編ではない。阿Qという限られた時空内の視座からは、画面の外に広がる、絶えず多様に変化していく社会と、そこに露呈する伝統文化の堅牢さを、表現できる文体をもちえない。

鲁迅は、表層的变化と基層の不变を示す標本を、空間的、時間的に広く採取し、それらの標本の関係性自身に語らせる手法へと進んだ。雑文はその時々ストリートフォトであり、表層的には「雑」(ミックス)である。1人のキャラクターを長編小説で展開し、個別を通じて普遍性を表現するスタンスとは真逆である。しかし、活動期を通じてストリートフォトを集積し、標本間の関係性によって時代の基層を表現するというシステムは、作家「鲁迅」というテキストの集積体の構成原理で

はなかったか。だからこそ鲁迅は、その64の標本の集積体を、「セルフポートレイト」と呼んだのであろう。コラージュつまり「雑」(ミックス)こそが、写真的感性の露頭といえよう。

「藤野先生」の引用部では、東京、日暮里、水戸、仙台が4つのセンテンスで並置されていた。引用部の前では、享楽的生活を送る清国留学生のプロットにより、東京の絶望的イメージが既に設定されており、その上に「日暮途窮」の絶望的イメージ、客死した遺臣の絶望、更に激しい冬の寒さ、仙台では中国人が1人しかいない孤独がコラージュされた。4つの標本は、過去、現在、未来において通貫する絶望的イメージを前景化させる。ただ、1904年に日暮里駅は存在せず、中国人は1人ではないばかりか、同じ浙江省出身の施霖が留学していた。鲁迅の創造力は、コラージュにこそ傾注されていたことが確認できよう。

もし題名のとおり藤野先生を形象化するのであれば、仙台を舞台にした長編小説とする選択肢もあったはずである。その場合、プロットさえ存在しない日暮里や水戸などを出せば、ノイズになる。事実、藤野先生と鲁迅を題材とした太宰治の小説『惜別』にこれらのノイズはない。つまり説明的叙述の流麗感や構成美で魅せる長編小説の文体とは異質の原理が鲁迅にはある。僅か4センテンスのなかに並置された4つの画像は、メインの被写体の隅に写り込んだ細部のように、あるいは路上スナップのコラージュのように、要素間の断絶と連貫によってひとつの意味内容(絶望の深化)を語るのである。詳細な心理描写は「なぜだかわからない」と拒否し、黙説化と断片の並置によってひとつの核心的意味内容へと収束させていく。鲁迅のコラージュは、短編の文体の所作といえよう。

もちろんモンタージュは映画でも常套的手法で

ある。ただ、用いられる標本が、フィクションやエピソードの叙述から、説明の排除、静止画像化へと進展しているのが確認できよう。

5. 触媒としての視覚

私は仙台を離れると、長年、写真を撮らなかった。また状況もよくなかったので、何かを書いたところで彼を失望させる以上、手紙はよう書けなかった（怕敢写了）。年月がたつにつれて、更に書きにくくなり、そのため、時には手紙を書きたくても、筆をとることができなかった（有时想写信，却又难以下笔）。こうして今に到り、ついに1通の手紙も1枚の写真も送らずじまいになった。

——「藤野先生」

「藤野先生」の副題には「古い事をまたむし返す（第9篇）」とある。反復異化のコラージュが作品集『朝花夕拾』の構成原理であることが確認できよう。「藤野先生」は北京で執筆された設定になっている以上、15年間にわたる北京生活を経てようやく言語化できたことになる。しかし実際は北京でも書けず、その後移住した厦門で書かれている。仙台を離れたのは1906年であり、「藤野先生」が執筆されたのは1926年である。20年間むし返すことができなかったのはなぜであり、20年を経てようやく言語化できたのはなぜか。

当初は「手紙はよう書けなかった」ものが、やがて「書きたくても、筆をとることができなかった」状態へと到る過程が記述される。言語化できないまま寝かされたモチーフは、20年の時間が降り積もっていくことで内圧を増してく。そして作品の掉尾で藤野先生のポートレートが執筆を可能にさせるものとして出現する。表現不能な段階から、画像を触媒として表現が生起する。そのプロ

セスを盛る器として魯迅の文体がある。これが例外的現象ではないことを明らかにしていきたい。

触媒としての画像

1931年2月7日、柔石が銃殺されたことが判明し、2年後の1933年2月7日に到り、ようやく魯迅は雑文「忘却のための記念」を書く。冒頭ではまず「早くから私は少しでも言葉を書いて、この青年作家たちを記念したかった」と、言語化しなくてもできなかった段階が設定される。その上で今回文字化が可能になるまでのプロセスを再現する。そして「私はこのような言葉で僅かな文章を書くことしかできない。泥の中から穴を掘って僅かに余命を繋ぐようなものだ」との自己否定で終わるのである。

ところが実際は、その2年の間に、魯迅は既に3つの手段で記念を試みてきたのである。第1は密殺判明直後の1931年4月25日、『前哨』誌上に発表された「柔石小伝」である。「一九三一年一月十七日被捕，由巡捕房经特别法庭移交龙华警备司令部，二月七日晚，被秘密枪决，身中十弹」。逮捕から銃殺までの経緯のみが記された僅か47文字では、魯迅の思いを表現することはできなかった。

第2は密殺判明から半年余が過ぎた同年9月20日、『北斗』誌上に魯迅が掲載したコルビッツの版画「犠牲」である。後に魯迅は、画像のみによる表現を「無言の記念」と呼んだ（「写于深夜里」）。この時「柔石を記念する文章を書きたかった。しかしできなかった」。そこで、盲目の母に尽くしながら、社会の為に命をささげた柔石と母との関係を、言語ではなく、わが子を差し出す女性像の画像によって表現したのである。つまり、密殺直後の事実報告のみによる生々しい感情の黙説化から、半年を経て画像による暗喩的、多義的・非言語的記念へと移行したのである。しかし「無言の

記念」では魯迅の思いは伝わらず、「ただ私の心だけが知っている柔石の記念」とどまった。

第3は1932年7月11日に書かれた漢詩である。「慣於長夜過春時 挈婦將雛鬢有絲 夢裏依稀慈母淚 城頭變幻大王旗 忍看朋輩成新鬼 怒向刀叢覓小詩 吟罷低眉無寫處 月光如水照緇衣」。確かに、コルビッツの版画に託された柔石の母親に対する情愛や、殺された青年たちに対する思いなど、版画のキャプションとなりうる程度には言語化された。加えて絶望的状况の中、自身の家族を養う苦しみや、作品を発表する場所がない苦しみなどが述べられている。「有言の記念」とはなったが、いまだ漢詩という古典的器に盛りうる内容に過ぎない。

ではなぜ、これらのジャンルでは悲しみを振り払えなかったのか。口語文体によって初めて表現できた内容とはなにか。

密殺判明から正に2年後の記念日、ようやく作品化された雑文「忘却のための記念」では漢詩を採録して解説し、柔石が視覚障害の母親のため実家にとどまったところ仲間から非難を浴びたエピソードを通して版画に託した思いが語られる。しかし、これらは補充説明が量的に肥大したに過ぎず、質的变化ではない。それ以前の3種の記念との決定的違いとは、それ以前のプロセス全体を内容とすることで、過ぎ去った時間という目に見えない被写体をフレームインさせた点であろう。つまり、版画という画像を触媒として「有言の記念」へと推移した時間。密殺時同様いまだ記念することすら許されない事実が突きつけてくる無為に流れてしまった時間。自身の辛さや怒りの一方的吐露から自己批判へと変化したように、自責が内圧を高め続ける時間である。

上記の例から写真ではない図像でも言語表現化の触媒となりうる事が確認できた。「写真的」

感性とは、瞬間的認識、受動的認識、反復性が、言語表現の文体を支えていることを意味し、写真メディアのみを意味するものではない。にもかかわらず、魯迅においては写真と他の図像には用い方に差異がある。図像が同じく触媒機能を果たしているプロットをとりあげ、魯迅の修正を通じて写真的感性をより詳細に定義していきたい。

画と写真

1934年7月に雑文「韋素園君を偲ぶ」が執筆される。素園は1932年8月1日に逝去しているため、2年を経てようやく作品化できたことになる。冒頭ではまず「彼を宙に見ながら、言葉にはならなかった」として、想起しながらも言語化できなかった段階が設定される。また自分が逮捕された際に累が及ぶことを恐れて彼からの手紙を焼いてしまい、彼の言葉を用いた表現さえ不可能である設定が示される。「藤野先生」の場合もやはり藤野先生が添削してくれたノートが失われ、先生の言葉が失われた設定であった。にもかかわらず藤野先生の写真が作品化の触媒となったのだが、素園の場合はどうか。

実際は、魯迅は既に言語化していた。1934年4月に執筆した素園の墓誌銘である。「嗚呼、宏才遠志、厄于短年。文苑失英、明者永悼」。若くして彼の才が失われたことが、文壇にとっての損失であること。これはまさに「韋素園君を偲ぶ」のテーマと一致している。ならば、文言の墓碑銘というジャンルでは表現できなかったものとは何か。

彼は日光浴のために黒く焼けていた。決して気が弱ってなどいなかった、私たちと友人たちは喜んだ。しかし、私は喜びの中に、しばしば悲哀を感じたのである。私は突然思い到った。彼の恋人が彼の同意を得て別の人と

婚約したことを、私は突然思い到った。外国文学を中国に紹介したいという僅かな彼の願いもおそらくはかなわないことを、私は突然思い到った。ここで静かに横たわって、彼が快癒を待っているのか死を待っているのか分からないことを、私は突然思い到った。彼がなぜ精裝本の『外套』を送ってきたのかを、……

ドストエフスキーの大きな肖像画が壁にかかっている。私は彼を尊敬し、敬服している。と同時にその残酷なほど冷静な文章を憎んでもいた。彼は精神的な責め苦を準備し、不幸な人を一人一人つれてきては我々に拷問して見せる。今、彼は沈鬱なまなざしで素園とベッドを凝視し続けている。まるで私に告げているかのようだ。ここにも作品に登場しうる不幸な人がいると、

（「韋素園君を偲ぶ」）

引用部は生前の素園を見舞ったプロットである。実は、これは5年前の1929年5月30日、見舞った直後に書いた書簡中の、同一場面の描写を反復利用したものなのである。

ドストエフスキーの肖像画が壁にかかっている。ペンで読者に精神的な責め苦を与える有名人の憂い顔を、私は時々、一瞥した。すと思う出した。彼には恋人がいたが、彼に快癒の望みがないので別のひともう結婚したと誰かが言っていたことを、そして感じた。彼は今死につつあり、これは中国にとって損失であると、すると心臓が縮みあがるのを感じて、しばらくものが言えなくなった。しかし、すぐに笑顔を取りつくりうしかなかった。この何回かの瞬間以外は、私たちの歓談は楽

しいものだった。

（「两地書第3集北平-上海 132 1929年5月30日」）

書簡では肖像画を「時々、一瞥」することが、素園への思いを言語化する契機となっていた。ところが作品化にあたり、言語化への触媒としての機能を、図像から排除してしまうのである。それはなぜか。

書簡では「何回かの瞬間」とあるように、肖像画を反復して一瞥するたび、次々に言葉が湧き上がってくる。ところが作品では「突然思い到った」（：忽而想到）と四回反復されるが、言葉が次々に湧き上がるのは、肖像画を見ることを契機とするものではなくなった。しかも視覚行為の主語が私ではなく、肖像画に描かれたドストエフスキーへと改変された。なおかつ、「一瞥」（瞥見）ではなく「凝視し続けている」（凝視着）となって「瞬間」性、反復性は排除された。祖母の肖像画を見ていると、描かれた祖母の方が「注視」してきたのと同じ構造である（「孤独者」）。つまり祖母が笑みを深めて、愛情を注いでくれたように、ドストエフスキーも沈鬱な眼光で、「ここにも作品に登場しうる不幸な人がいると」と、肖像画を眺めている者の思いを、眺めている者に代わって語り始めるのである。

つまり、肖像画は長時間にわたって持続的に対峙することができ、それによって眺めている者は自己の思いを、描かれた対象に存分に投影し、そこに耽溺できる主観的メディアとして造形されているのである。1896年の尾崎紅葉の『多情多恨』では早くも写真的感性と肖像画的感性との違いを、「写真的世界の住人」である葉山と亡き妻の肖像画に耽溺する柳之介の対比によって表象しているが、魯迅も両者のメディアの違いに自覚的であっ

たことが、改変から見て取れよう。

触媒としての映画

だがその場では何も役に立たず、慌ててしまい、思わず映画で見たとおりにやってしまった。あとから思い出すたび私を恥じ入らせる。でもなんとそれだけは永遠に記憶に残ってしまい、今でも暗い部屋の孤灯のように照らし出すのだ。私が涙を浮かべて彼女の手を取り、片膝をついて……。

(「伤逝」)

映画が主人公のプロポーズの契機となったことを表す場面である。映画作品は本来、写真とは異なりストーリーをもつが、プロポーズのシーンのみが切り取られ、作品名はおろか場面の説明さえない。しかも映画を模倣した場面は何度も想起され、恒常的に悔恨を突きつけてくることを、使役構文で表現している。確かに表現生起の触媒という点で写真と同じ機能を有してはいる。しかし、動画の瞬間の利用、記憶映像が反復性と受動性を有する点で、映画の扱い方が逆に写真的感性を顕在化させるであろう。しかもハリウッド映画や通俗映画批判を通じ、魯迅は映画への嫌悪感を多く示すが(「上海文艺之一瞥」,「小童挡驾」等)、それが単に内容にとどまらないことがここでも見て取れる。「思わず」(身不由己地)映画を真似るという表現から、自己表現を放棄して外来の虚構へ屈従してしまう奴隷根性、つまり外来の制度の内面化が深刻であるのを批判しているのである。

映画の模倣は、虚偽の言語表現とも重ねられる。裕福であり尚且つ「ああ、私の悲哀よ」などと書いている女性詩人を籠絡して、逆に玉の輿にのる方法を魯迅は推奨する。「映画でやっている通りに、片膝をついて、『私の生命よ、ああ、私の悲哀よ』

とプロポーズすればよい」というのである(「龙述拾遺」)。徐志摩は海外の生命主義の影響を受け「生命」を詩語として錬成し、郭沫若は当時の日本文学におけるテーマであった「悲哀」と呼応して「悲哀」を詩語として錬成した。両者の錬成のあり方については「新詩語の形成」というタイトルで、それぞれ拙稿で論じたことがある¹⁴⁾。無病の呻吟という虚偽の詩語や中国のリアルと乖離した詩語の揶揄は、映画の揶揄を増幅している。写真との差別化が確認されよう。

いずれにせよ過ぎ去った時間を価値として内包する点で、写真は肖像画とも映画とも異なる。藤野先生の写真は過ぎ去った時間を表現し、過ぎ去った時間の長さは、言語で表現できなかった悔恨の容積と圧力に等しい。伝記的事実としても、作品内構造としても、画像という触媒により、悔恨という自己否定を経て、ようやく個人文体が立ち現れてくるのである。

6. 「見る」ということ

ごらん、きみはこの血管の位置を少しずらしたね——もちろん、ずらすと確かにいくらか見栄えは良くなる。しかし、解剖図は美術ではない。実物がそうであるものを、私たちが変えてはいけない。

——「藤野先生」

魯迅は写真を見ることによって言語表現を起動させてきた。では写真的感性の更に基層にある視覚行為とは何であり、どのように魯迅の文体に影響を与えているのか。魯迅の視覚行為の語彙の多

14) 山本明「『新詩語』の形成(四)―徐志摩の「生命」をめぐる」『人文研紀要48』中央大学人文科学研究科、2003年。「『新詩語』の形成―郭沫若の「悲哀」をめぐる」『早稲田大学文学研究科紀要別冊第19集』早稲田大学大学院文学研究科、1993年。

様さは、意匠ではない。創作の核心である。見極めようとする視覚行為自体が表象する科学的実証的精神が、正視の忌避に立脚する伝統的制度の否定となり、魯迅の最終的な武器であることを、改作の過程を通じて明らかにしていく。見極めようとする視覚行為が言語表現を生起させ、瞬間的視覚という空間芸術が文体という時間芸術に肉体を与える様態を明らかにしていく。

奴隷のまなざし

魯迅の視覚行為は2種に大別される。中国の伝統的制度を表象するものと、客観的観察という近代的制度を表象するものである。

第1に伝統的制度を表象する視覚行為は、一方的に見る行為と、一方的に見られる側の目を逸らすリアクションからなる。そのリアクションが「瞬時に」、「無意識に」生ずることにより、内面化された奴隷根性の根深さが表現される。

中国の文人は、人生に対して少なくとも社会現象に対して、正視（正視）する勇気を今まで全くもたなかった。我々の聖賢は、そもそも「礼に非ざれば見るなかれ」と教えた。しかもこの「礼」は非常に厳格で、「正視」（正視）はもちろん「まっすぐみる」（平視）のも「横目でちらっとみる」（斜視）のも許さない。一中略—中国の文人もこれと同じで、全てに対して目を閉ざし、自分を欺くだけでなく、人を欺く。その方法は、隠蔽と騙しである。

（「论睁了眼看」）

そもそも中国において一方的な視線は、パノプティコン的近代の権力制度の象徴にとどまらない。古代からの権力制度の表象なのである。見返すこ

とを非礼であると抑圧してきた規範こそ、「礼」という名のもとに権力関係を強制する伝統的儒教、封建制度の象徴である。「正視」が勇気を必要とするのは制度へ反逆する行為だからである。見るのを放棄することで、自己と他者を欺き、封建主義を維持し続けてきたのである。

阿Qは役人から一方的に見られることで、「瞬時に」（立刻）、「無意識に」（自然而然的）膝がゆるんで跪いてしまう。「跪く必要はない」と役人から言われているにもかかわらずである。結果「奴隷根性」と叱責される。中国人の中に内面化された自動化された封建主義の表象として、一方的な視線が利用されているのである。そして瞬時に、無意識に視線を逸らしてしまうキャラクターは他作品にも通底する（「祝福」「さらし刑」等）。

一方的視線を浴びせる者が特定できるのならば、その視線の起源を消滅させることで権力関係は解消できるかもしれない。しかし問題は、視線の起源が匿名であったり、多くの視線がひとつになって不特定多数の集団となるや、もはや消滅不能となる点である。「傷逝」では、彼女と同棲する場所を探しに歩いている時、いつも不特定の、猥褻で軽蔑するようなまなざしを浴び、体がすくみ震えてしまうのである。「さらし刑」では、眼を逸らし、しばらくして再び視線を戻すと、「まるで」他の見物人全員が目を見開いて彼を見つめているように感じる。そこで「まるで」自分が罪を犯したかのように逃げ出すのである。「ひとつになって」（连成一气）高先生に押し寄せくる部屋中のまなざしも、「ひとつになって」（连成一气）阿Qの魂に咬みついてくる群衆のまなざしも、個を超えて遍在する制度の質感を表しており、もはや打倒が困難なものである。

最大の問題は、制度に与しているのが見る側のみではなく、見られる側も共犯関係にある点であ

る。「さらし刑」で「まるで」が反復されるように、事実とは異なる虚偽を再生産していく点で、見られる側こそがその制度を支えている。

仮にそれが目を逸らさない、主体的視覚行為であったとしても、仮にそれがテクノロジーの象徴としてレイ・チョウがあげた映画を見る行為であっても、魯迅が批判的に捉えているケースがある。

彼女は全てを記憶していた。私の一言一句を、熟読したかのようによどみなく暗唱できた。私の動作も、まるで私には見えない（看不见）フィルムが眼前にあるように細かに語った。当然、2度と思い出したいくない浅薄（浅薄）な映画の1コマも含めて、一中略—しかし彼女が宙を注視し（注视）うっとりと物思いに耽り、顔つきが柔和になり、えくぼも深くなっていくのを見る（看见）と、彼女がまたひとりで思い出を復習しているのだとわかる。彼女がああ笑うべき映画の1コマを見る（看到）のを恐れても、彼女は絶対に見る（看见）し、見ずにはおかない（非看不可）こともわかっていた。

前述の「傷逝」引用部直後である。つまり匿名の一方的視線に委縮する私とは対照的に、彼女は主体的に、自分の見たい画像を空想の中で見続けている。それは私がプロポーズした場面であり、外来の映画のプロポーズシーンを思わず私がコピーしてしまった場面である。彼女はその視覚行為によって、つまり現実逃避の果てに悲劇的な死を迎えるのである。

そもそも2人の新生活で私が演じたのは、伝統的家庭の専制批判や男女平等という新思想であり、シェリーやイブセンという外来のアイコンであった。映画は、現実から乖離した生活を破綻へと導

く原因となったそれら「偶像」のひとつだったのである。彼女がそれを見続けるのは、破綻への予感と愛が失われた現実から目を逸らすためである。虚構のコピーを更にコピーし続けることで虚偽は肥大し、破滅へと向かっていく。「浅薄」「笑うべき」との修飾句の通り、映画は虚偽の源泉としてあり、映画を見ることへの嫌悪感の深さが見て取れよう。

映画を主体的に見ることへの批判は、自己にも向かう。前述の「私は他人を騙したい」では、上海の住民が避難をしている最中、私は映画館へと赴く。映画を見る行為とは、「憂さ晴らし（散悶）であり、そこに行きさえすれば天下泰平だ」の通り現実逃避なのである。対照的に、映画館で私が偽善的募金をした少女の表情の静止画像は、反復想起されて執筆への触媒となっている。つまり、映画は写真を引き立たせる額縁に過ぎないのである。

細部に到るまなざし

どうせ眠れないので、夜中まで注意して見てみると（仔細看）、字のすき間に初めて字を見出した（看出字来）。本にはびっしりと2文字が書いてあった。「食人」だ。

（「狂人日記」）

一方的視線に対して目を逸らすのでもない、虚構へと逃避するのでもない、見返す視線が魯迅作品には存在する。「狂人日記」において「食人」という2文字を「見出した」ように、病根を「見抜き」（看透）、「見極め」（看清）、「見定め」（看定）、「見透かす」（洞见）など、発見を意味する視覚行為は、旧来の制度を打破する行為として用いられている。

では発見に到るためにはどのような視覚行為が必要なのか。まずは細部にまで到る視覚行為であ

る。「注意して見」(仔細看, 魯迅全集中11例), 「注視し」(注視, 同10例), 「凝視し」(凝視, 同15例), 「正視」(正視, 同18例)する行為があげられる。注意して見極めようとする行為は、自動化されたものを反復異化する破壊力をもつ。古典の書物から食人という伝統的制度の本質を発見したようにである。ところが、「仔細看」という表現は、観察という近代的科学精神に基づく視覚行為を盛る器としては、あまりに伝統的発想を引きずる語彙なのである。

魯迅の小説「鑄劍」では、「屈みこんで注意して見てみると(仔細看), 口元に僅かに血が見えた(只見), おそらく死んだのだろう」と「仔細看」が直後の「只見」と呼応して描写を導き出している。実際、『中国小説史略』で魯迅自身が古典の白話章回小説を引用する際、「仔細看」が直後の「見」と呼応する作品が2例採用されているように、語り手が描写を始める際の決まり文句なのである。

では藤野先生の写真のように、失われた「勇氣」を取り戻させ、行動への契機となる視覚行為を表す、新たな語彙とはいかなるものか。

中国人は様々な面を敢えて正視(正視)しようとしな。隠蔽と騙しによって奇妙な逃げ道を作り出し、自らは正しい道だとみなす。この道こそ国民性の懦弱、懶惰、狡猾さを証明している。

(「论睁了眼看」)

「正視」という語彙は全18用例中、9回は「敢えて」と共起し、「勇氣」とは3回共起する。「逃げる」とも2回共起する。「正視」の問題に話をもちと、先ず正視する勇氣がなくなり、後に正視できなくなり、さらには自然と見なくなり、見

えなくなる」(再回到“正視”問題去: 先既不敢, 后便不能, 再后, 就自然不視, 不见了「论睁了眼看」)とあるように、「正視」とは、絶えず自動化しようとする伝統的制度の流れに抗う棹である。

「正視」の対象は、現実のみならず自己の内面にも及ぶ。教え子が殺害された後のエッセイでは、「真の勇士は慘憺たる人生と敢えて直面する(敢于直面)のみならず、溢れる鮮血をも敢えて正視する(敢于正視)ものだ」(「纪念刘和珍君」)と、「正視」は「直面」と対になり、視覚行為を超えて現実と対峙するスタンスともなる。「魂の奥底は決して平安ではない。敢えて正視しようとする(敢于正視)ものは、もともと多くない」(「《穷人》小引」)と内面と対峙するスタンスともなる。

「正視」とは、敢えて勇氣をもって行わねばならない能動的行為で、反復し続けられないかぎり、奴隷のまなざしへ引き戻されてしまう。ただ、詩語として熟さない「正視」という言葉を用いざるをえなかったところに、魯迅の歴史的限界もあったと言わざるをえない。では「正視」という語彙を用いずに、「勇氣」をもち、「逃げる」ことなく「敢えて」対象や自己と対峙するスタンスを表現しえた文体はどのような特色をもつのか。

正視する文体

同じくスクリーンを見る行為でも、「傷逝」の現実逃避とは異なり、現実を正視する行為を表現した文体をとりあげる。更に魯迅による改変からも、文体意識を明らかにしたい。

但我接着便有参观枪毙中国人的命运了。第2年添教霉菌学, 细菌的形状是全用电影来显示的, 一段落已完而还没有到下课的时候, 便影几片时事的片子, 自然都是日本战胜俄国的情形。但偏有中国人夹在里边: 给俄国人做

偵探，被日本軍捕獲，要槍斃了，围着看的也是一群中國人；在講堂里的還有一個我。

“萬歲！”他們都拍掌歡呼起來。

這種歡呼，是每看一片都有的，但在我，這一声却特別聽得刺耳。此後回到中國來，我看見那些閑看槍斃犯人們的人們，他們也何嘗不酒醉似的喝采，一鳴呼，無法可想！但在那時那地，我的意見卻變化了。

だが、引き続き私は、中國人が銃殺されるのを參觀する運命をたどった。2年生になり微菌学が加わり、細菌の形はすべて映写で示された。一段落しても授業時間がまだある時は、いくつかの時事フィルムも映写された。当然全て日本がロシアに勝った情景ばかりである。だが、その中に中國人がまじっているものがあった。ロシア人のためにスパイを働いて日本軍に捕まり、今まさに銃殺されようとしているのだが、取り囲んで見ているのも中國人たちであった。そして教室の中にもひとり、私がいた。

「萬歲！」彼らはみな手を叩き歓声を上げた。

スライドを見るごとに歓声が上がリ、私には、その声がとりわけ耳に刺さった。その後、中國へ帰ってから、銃殺される犯人をのんきに見物している人々を私は見た。彼らもきまって酒に酔ったように喝采する。—ああ、もうどうしようもない！しかし、あの時、あの場所で、私の考えは変わったのだ。

（「藤野先生」）

このプロットには「藤野先生」以外に3種類のテキストが存在する。Aは「藤野先生」の4年前に書かれた「呐喊自序」、Bは「藤野先生」の1年前に書かれた「俄文译本《阿Q正传》序及著者自叙传略」、Cは「藤野先生」の4年後に書か

れた「鲁迅自传」である。

A 其时正当日俄战争的时候，关于战事的画片自然也就比较的多了，我在这一个讲堂中，便须常常随喜我那同学们的拍手和喝采。有一回，我竟在画片上忽然会见我久违的许多中国人了，一个绑在中间，许多站在左右，一样是强壮的体格，而显出麻木的神情。据解说，则绑着的是替俄国做了军事上的侦探，正要被日军砍下头颅来示众，而围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。

ちょうど日露戦争の最中で、戦争に関する画像が当然比較的多かった。わたしは教室で、クラスメートに同調していつも拍手喝采しなくてはいけなかった。ある時、なんと突然、久し振りに多くの中国人と画像で出会った。ひとりが真中に縛られ、多くの者が左右に立っていた。いずれもガッチリした体格ではあるが、麻痺したような表情を浮かべている。解説によれば、縛られているのは、ロシアのために軍事スパイとなり、日本軍に捕えられ、まさに今、首を切られて見せしめになるところである。とり囲んでいるのは、見せしめの盛挙を鑑賞しに来た群衆である。

B 这时正值俄日战争，我偶然在电影上看见一个中国人因做侦探而将被斩，因此又觉得在中国还应该先提倡新文艺。

ちょうど日露戦争の最中で、ひとりの中國人がスパイを働いて斬首されるのを、私は偶然映画で見た。これによって、中国では新文芸をまずは提唱すべきだと考えた。

C 这时正值俄日战争，我偶然在电影上看见一个中国人因做侦探而将被斩，因此又觉得在中国医好几个人也无用，还应该有较为广大的运

動…… 先提倡新文艺。

ちょうど日露戦争の最中で、ひとりの中国人がスパイを働いて斬首されるのを、私は偶然映画で見た。これによって、中国で幾人かを治したところで無駄であり、比較的大きな運動を起こすべきであり、新文芸をまずは提唱すべきだと考えた。

「藤野先生」には5つの視覚動詞が存在する。「参観する」(参观)、「取り囲んで見る」(围着看)、「見る」(看)、「見た」(看见)、「のんきに見物する」(闲看)である。この中で、最後の段落の「見る」、「見た」の2語は、草稿段階で加筆されたものである。操作の意図は何か。

5つの動詞を継起的にたどると、第1の「参观」は日本語からの借用語である¹⁵⁾。Aの「出会った」から、敢えて生硬な語彙へと改変したものである。そもそも授業で見ているのは、見えない細菌を可視化した画像である。江戸期や明治初期の幻燈とは異なり、中川愛咲教授がドイツ留学から帰国する際購入してきた幻燈は高価な機器で、文部大臣が幻燈の講義を真っ先に視察しにきたように、当時最先端の科学教育を象徴するものであった¹⁶⁾。

2年次、中川教授が水曜の13時から15時まで担当していた講義の正式名称は「細菌学理論」である¹⁷⁾。Aでは授業名を「微生物学」(微生物学)としていたが、「藤野先生」に到り「黴菌学」(霉菌学)へと改変した。微生物というニュートラルな包括概念ではなく、見えないが病原となりうる属

性が強調されているといえよう。実際鲁迅は全集中もう一度「黴菌」を用いており、「文学は梅毒と異なり「黴菌」がないので」(「中秋二愿」)の通り、負のイメージで用いている。つまり、科学的映像によって可視化されたのは、同朋が異民族に処刑されるのを消費して恥じない症状であり、その病根としての、通時的共時的に感染している病原菌、つまり奴隷根性であった。敢えて修正した「参観」という生硬な外来語により、観察対象の「黴菌」が前景化したといえよう。

第2の「围着看」は中国人の群衆のニュートラルな描写である。第3の「看」は敢えて加筆されることで、見る行為が、受動的、反復的に苦痛をもたらす契機となった。第4の加筆された「看见」は結果補語により、確かに見るに到った事実が特権化された。特権化されたのは、Aには存在しなかったもの、帰国してから見ることになった同朋の死を消費する奴隷根性である。「それらの」と加筆されることで反復性が強調される。第5の「闲看」は、第2の「围着看」と比し「闲」が加わることで事態がより深刻化する。単に取り囲んでいる状況説明から、同朋の処刑に対する無感覚という心理表現へと進展するからである。その結果生じた感慨は、加筆された長音符号で特権化され、感嘆詞により、自身をも内に含む見物人たちの病根に対する絶望が表現される。そして「私の考えは変わった」とある通り、コラージュされた画像こそが、行動への契機となったことが示されるのである。

ただ、そもそも言語表現への触媒となった特権的画像を、偶然性、受動性において描くなら、B、Cのように1センテンス、視覚動詞ひとつで事足りることがわかる。実際、Aに視覚動詞はない。つまり「藤野先生」の文体は、加筆された5つの視覚動詞に導かれる画像のコラージュによって成

15)『鲁迅作品中的日语借词』南开大学、2014年、83頁。

16)『仙台における鲁迅の記録』平凡社、1978年、101頁。なお、幻燈の受容史は遠藤みゆき「マジック・ランタンの両様」『マジック・ランタン 光と影の映像史』青弓社、2018年に詳述されている。

17) 前掲書、資料3-1-17。

立したのである。「見る」ことは、見世物と講義、娯楽と科学、前近代と近代を表象する画像をコラージュする装置となっていたのである。

しかもこのコラージュは断層が深い。「藤野先生」に到り、僅か7つのセンテンスに4つの「但」と2つの「却」が用いられている。いずれも逆説や、予想外のニュアンスをもち、叙述の線条的な流れを切断する。その上で断層の両側をつなぐという周期的リズムを形成している。一方、Aには「但」も「却」も存在しない。例えば、「藤野先生」では周りの学生に対する隔絶を示すため、「しかし私は」と用いられているか、Aでは周りの学生と一緒に拍手や喝采をしていたので、断層は生じようもない。むしろ「便」（すなわち）という語彙を用いているため、陳述の流れるリズムが補強されている。しかし、「藤野先生」の草稿では、逆に「便」を排除する操作が確認できる。「便在中国」を削除し、「この後中国に戻ってから」と別時間を挿入していることから、意図的な断層構築の操作が見て取れよう。

これらの断層により、あるリズムが形成される。引用部の直前には、中国人を蔑視し、試験問題の漏えいを疑った日本人批判がある。続いて、引用部で私は同朋の処刑を消費する中国人を見ることになり、私もただ見ているしかない、つまり中国人批判と自己批判へ推移する。再び、その画像に喝采する日本人批判があり、続いて、処刑に喝采する中国人批判と、感嘆詞による自己の無力感の表出へと推移する。日本批判から中国批判そして自己批判へと到るユニットが反復されるのである。そしてそれこそが自分の考えが変化した契機であるとの結論によって段落は閉じられる。つまり、方法的否定のリズムが反復によって生み出され、全てを宙吊りにしたのちに、初めて行動が生起するプロセスが表現された。

「見る」ことは、方法的否定のリズムという個人文体を生み出す、はさみであり、のりであったといえよう。

結語

これからは、黒板に書いてある通りに写さなくては行けません

“以后你要全照着黑板上那样的画。”

——「藤野先生」

写真的感性とは、世界認識から言語表現へと到るプロセスを表す、魯迅の文体を価値づけるための作業仮説であった。従って、確認できる114枚の魯迅を写した写真や、全集中300箇所あまりに及ぶ写真に関する魯迅の言説は、そのプロセスを構成する、要素のひとつにすぎない。ただ、実際の写真や、写真に関する言説がどのように推移し、文体とどのような関係をもちえたのか。その推移と行きついた場所を最後に明らかにしておきたい。

写真を表す語彙に大きな使い分けは認められない。初期は「撮影」や日本語の「写真」を用いていたが、名詞の「照相」「照片」「影片」「近照」「像」、動詞の「撮影」「照」等が通時的に用いられている。一方で、写真を批判する言辞と肯定する言辞にははっきりとした傾向が認められる。

三種の「読書図」

画報等の「女子学生」や「女士が樹下で読書している」グラビア写真を、魯迅は批判する（『書籍和財色』）。新たな知識を学ぶ女子学生こそ、近代化の象徴であるにもかかわらずである。第1の理由は「樹下読書図」という伝統的図像の利用である。農民が柳の下で本をもち「深柳読書図」を「装う」（装腔）写真（『郑振铎宛書簡』1934年6月2日）をとりあげ、文人が農民のコスプレで「荷

鋤帶笠図」を「装う」(装腔)写真と合わせて「虫唾が走る」(肉麻)と批判する。更にこれらの写真は、明代の袁公道の小品文と並置され、「装う」(装腔作勢)(装作)点で共通し、それこそが大きな病根だと結論づけるのである。真実を写すはずの写真が、1930年代になっても伝統的図像の集団記憶を継承しているばかりか、むしろ伝統的美意識がもつ「装う」=虚偽という病根を深刻化しているからである。

第2の理由は本を買えば裸体画が付いてくる「やりくち」(勾当)同様、写真が販売部数を伸ばす道具となっている点である。魯迅は女学生の写真を、「書中おのずから玉の如き顔あり」と宋代の「勸学文」をもち出して揶揄している(「書籍和財色」)。「書物の中には美しい女性がいる」とは、科挙に合格すれば栄華は思いのままであるという意味である。本を買えば中に女性の写真があるという意味ではない。一見、単なるジョークにみえるが、科挙の合格のためと、販売部数を伸ばすためとは、利益追求という根底にある価値観では一致しているのである。

「まずはなんとかして自分の写真を雑誌に掲載しなければならない。ただし背景にはガラス扉の書架があり、中身は全て洋書でなくてはならない。そして自分は机に向かって本を読むポーズか、黙想のポーズをとらなくてはならない」(「文壇秘訣十条」)。作家になる方法として写真の利用と、その構図までも魯迅は皮肉な口調で推奨している。本来作品によって作家となるはずが、読書ポーズの写真を利用して作家になろうとする点で、虚構性は通底している。

以上、3種の読書図は、真理の追究ではなく、私的欲望充足のための戦略という点で伝統文化の枠内にある。なぜなら、「勸学文」中の「書中自ずから黄金の屋あり」の反復異化であり、読書を

立身出世の手段とする発想自体が、科挙という中国社会を構築してきた制度の象徴ともなっているからである。魯迅は女子学生や農民、エッセイ作家が映った写真のフレーム外に、その構図を再生産していく伝統文化の呪縛力を指摘したのである。

「写真」が伝統的文化の桎梏に絡み取られ、逆に伝統文化継承のツールとなっている。この文の「写真」は、そのまま「革命」や「新文学」、「言文一致」等と置き換え可能である。ただ、科学的実証性を有しているはずの「写真」だからこそ、それを事実だと思わせる影響力も強い。魯迅の怒りと批判は、「写真」であるからこそ一段と強度を増し、活動期を通じて反復されたといえよう。

「自然」な写真

魯迅が写真を批判する際、用いられる語彙には上述の「装う」系列の他に、「堅苦しくて不自然」というニュアンスの「拘束」「拘謹」系列がある。例えば第1標本として梅蘭芳の天女の写真を真似て、エビゴーネンたちが同じポーズをとった写真をあげる。「まるで新しい服を着せられた子供のように、しゃっちこばって(拘束)哀れ(可怜)で苦しそうな表情をしている」(「论照相之类」)とは、そもそも梅蘭芳という男性が女性を演ずる虚構への批判があり、加えて模倣者たちが虚構に虚構を重ねる虚偽を批判する言説である。第2標本としては、中国の写真館で撮られる子供の写真をあげる。日本の写真師が撮ると天真爛漫の表情を捉えるのに、中国の写真師が撮ると堅苦しく(拘謹)になってしまうからである(「从孩子的照相说起」)。第3標本はセルフポートレートである。「拘束」だと自己批判し、時には差し替えさえ要望しているのである(「羅清楨宛書簡」1933年10月26日、1933年12月5日)。

では「不自然さ」という虚構に対する魯迅の怒

りは何に起因するものなのか。そもそも最初の写真批判は、最初の口語小説「狂人日記」が書き上げられる1月前になされた。既に半世紀の歴史をもち、第一次世界大戦を機に当時世界的に流行していた心霊写真に対するものである。「現実から目を背け、人々が迷信に走るのは、いわゆる国が滅びようとして神頼みになるというものだ」（「許寿裳宛書簡」1918年3月10日）と、亡国の予兆とまで糾弾する。虚構への怒りは社会的使命感に根差したもののといえよう。

対照的に、称賛に用いる語彙とはなにか。魯迅が「最も素晴らしい」という写真がある。「お母さんが私たちに送ってくださった写真は既に額装して部屋に掛けてあります。三年前にお会いした時と、けっして変わらず（并不两样）、様子も自然（自然）なので、最もよい撮影といえるでしょう」（「母親宛書簡」1934年12月16日）。「自然」とは、実物と一致している点、つまり虚構の対極の意である。

「写真は論より証拠」。魯迅は慣用句を用い、日本語でそう書いている（「増田涉宛書簡」1934年1月8日）。また「詩が証拠に」（有诗为证）という伝統的常套句は「写真が証拠に」（有照片为证）へと変奏され（「古人并不纯厚」）、「幸い写真があったので」（幸而还有照相在、）魯迅は新聞の誤報を正し（「不懂的音译」）、写真がないからこそ孔子の「真実の相貌は当然わからず、偶然記載があったとしてもでたらめかもしれない」（「在现代中国的孔夫子」）と文献批判をする。言語が虚構によって伝統的に文化を拘束してきたならば、リアルの再現性、証拠機能をもつ写真は、そこに風穴をあけうることを示唆している。

比喩として写真が用いられる際も同様である。30年前の作品を改変せずに掲載する理由を「これはまるで50年前の、尻を出し指を咥えている写真

を額装して自分や他人に鑑賞させているようなものだ。自分でも当時の自分の幼稚さをいぶかしく思い、ほとんど恥知らずかもしれないが、すべはない。これは確かに私の画像なのだから」（「集外集序言」）と述べる。事実の再現を尊重せざるをえない根拠として写真を用いるのである。

「藤野先生」にも「実物はそうなのだから、私たちにそれを変えるすべはない」との記述があった。実物をデフォルメすることを拒否する実証的科学的スタンス。藤野先生は解剖図でそれを説いたが、魯迅は写真の比喩でそれを説いたといえよう。更にそこには自己の幼稚さを自己批判する姿勢も含まれている。他者の否定のみならず、自己否定によって視座の客観性が前景化する文体の構造がここでも確認できよう。

「藤野先生」には科目名称として解剖学、解剖実習、局部解剖学が現れるが、もはや解剖とは単なる科目名称ではない。「1901-1905年度においては、1年級1学期より解剖学が週8時間、2年級では1学期について解剖実習が週9時間、局所解剖1時間、2学期から解剖実習週9時間、局所解剖2時間、病理解剖学2時間、3学期から病理解剖週5時間が行われている」¹⁸⁾の通り、量的に医学教育の中心であった。教科書が存在せず、肉体のリアルな図像を事実にはらして、写真のように細部まで正確に写し続けること。それこそ魯迅が体験した医学教育の核だったといえよう。一方、古典教育とはフレームの外に広がる膨大な典故、つまり集団記憶とフレーム内の微妙な差異から意味を探り当て、あるいは微妙な差異によって意味を創出することであった。つまり古典教育の本質はデフォルメの中にあるといつてよい。一方、魯

18) 加藤論「明治期仙台医学専門学校における医学教育と解剖体需給」『東北大学史料館紀要』第10号、2015年、17頁。

迅が体験した科学教育とはフレーム内に僅かなデフォルメも許さない、主観の否定の上に成立するものであった。魯迅の文体が示す方法的否定は、言語が不可避とする主観を否定し、にもかかわらず言語によるリアルな複写を目指す、矛盾をはらむ営為であったとはいえないか。

主観に裂け目を入れるため、他者の画像（新聞記事やレッテル）を用い、ノーファインダーのように偶然性、受動性を武器にし、パンフォーカスのようにむしろ細部自身に語らせ、異なる時点の定点観測的コラージュによって社会が劣化していく「時間」の解剖図を作り、多重露光のコラージュによって自己の画像を相対化した。これらの基層にあるのは、人為を超えた先に意味を生じさせる写真の力と同質のもの、つまり言語表現の契機となり、文体を形成した写真的感性ではないか。

藤野先生に添削されたノートのパージを見た時、その視覚的印象は、冒頭にあげた新聞記事を切り貼りした草稿に重なってくる。魯迅が書き写した解剖図と切り貼りした画像は、言語と対峙し、せめぎあい、時間芸術と空間芸術のあわいから、リアルな世界認識への意志と、行動への意志をたたえているからである。

謝辞

日本の国語教育の長年にわたる「故郷」及び「藤野先生」の研究業績から多くの啓示を得た。テキストの表現に関して積み上げられ続けている緻密な成果に、「読み」の授業研究会を通して出会い、問題設定自体に矛盾をはらむ粗論を、書き続ける勇気を与えられた。深謝したい。

（商学部教授・文体論）