

文革期の「手抄本」に関する一考察

—『第二次握手』と『波動』を中心に—

楊 暁 文

はじめに

本論に入る前に、まずこれまでの先行研究についての整理をしておかなければならないであろう。プロレタリア文化大革命（以下「文革」と略称）をキーワードに検索をすると、膨大な数の論文や著書が確認される。そしておびただしい数の文革関係の出版物をここではその特徴、傾向、問題意識などを手がかりにおおざっぱに整理すれば、次のようなことを指摘することができるのではないかと考えられる。

文革期に関する資料の収集に重きを置きかつそれらの資料によって文革を概説的に解釈する資料集類の刊行物が多い一方、みずからの体験や独自に入手した情報をベースに、それぞれの学問的関心から出発して文革を政治的、社会的、あるいは人物評的に語る傾向は文革関係の専門書に見受けられる。前者としては『資料 中国文化大革命—出身血統主義をめぐる論争—』（加々美光行訳編、りくえつ刊、一九八〇年）、『「文化大革命」十年史』（嚴家祺・高皐著、天津人民出版社、一九八六年）などが代表的なものであり、後者としては『中国文化大革命』（菅沼正久著、三一書房、一九六七年）、『Zhou Enlai and Deng Xiaoping in the Chinese leadership succession crisis』（Chang, David W; University Press of America: 1984）などが独自の考えを展開しており、その結論的な部分にわれわれは注目してよいであろう。最近中国国外において資料だけでなく、斬新な視点による文革をテーマとしたものが次々と上梓され、その一つに吉越弘泰著『威風と頹唐 中国文化大革命の政治言語』（太田出版、二〇〇五年）が数えられよう。これとは対照的に、中国国内における真正面から文革を深く論じる研究書が少ないようである。

だが文革に関する膨大な内部資料が編纂され、多くの研究が進められてきたにもかかわらず、知る限りでは中国国内での文革研究の近著はこの二冊に過ぎない（二冊とは金春明著『文革史稿』（四川人民出版社、一九九五年）、金春明・席宣の共著『「文化大革命」簡史』（中共党史出版社、一九九六年）を指す。筆者注）。より大きな問題は両書が史実の記述、事件の分析において貴重な労作であるにもかかわらず、文革の本質、あるいはその主役である毛沢東への分析・評価については一九八一年の中共中央の「建国以来の党の若干の歴史的問題に関する決議」（「歴史決議」）を超え

るものではなかったことである。とりわけ八一年以降多くの重要史料が公開され、最近では文革について、あるいは毛沢東について再度評価を行なうべきだとの意見が聞こえていただけに残念に思われるところである。(『文化大革命十年史(下)』、岩波書店、一九九六年、二七七ページ)

「文革の本質」などに関する中国での研究が期待されるほどの成果をあげていないという上記のような意見は正論のようにみえるが、実際のところ、中国の国柄、中国人の文革に対する複雑すぎるほどの思いなどをよく理解できていない発言といえるかもしれない。というのも、「中国大陸における文学創作は歴史、政治、法律、メディア等の領域に比べれば比較的制限が少ないため、インテリと民衆が“文化大革命”を語る主要な手段」¹⁾であるからだ。これを言い換えれば、「歴史、政治、法律、メディア等」の視点からの文革研究は制限が多く、難しいというのが実状である。

では、文革を対象とした中国大陸における文学創作、特に文革期のそれに関して中国の国内外においてどのような研究がなされてきたのであろうか。

中国が文革に突入していく間に、それを注意深く見守り、その文学を含む文革研究を進めていた外国人研究者の一人が東京大学教授だった丸山昇氏である。氏が早い段階から文革の誤りに気づきそれに否定的な態度をもち続けることができたのは、氏の中国文学に対する深い造詣と中国革命に対する透徹した洞察力によってである。

「文革」は、当初日本では「文芸整風」などと呼ばれていたように文学・芸術の問題に深くかかわって起こり、展開してきた。その後、問題が文学・芸術、さらには狭い意味における文化の問題をも超えて、「資本主義の道を歩む党内の実権派」の打倒、「奪権」闘争へと発展し、党および各大衆団体の機能停止ないし解体、再編成へと進んだことは周知のとおりだが、それは問題が文学・芸術ないし文化をまったく離れたことや、あるいは文学・芸術の問題が、そうした「政治」的闘争への単なる突破口にすぎなかったことを意味するものではなく、文学・芸術の問題は、すくなくとも、「文革」の重要な構成部分の一つとして、その本質に関わりつづけているように思われる。そのことは、「文革」のなかで批判を受けたり、「奪権」の対象になった多くの旧幹部の「復活」や「健在」が伝えられるなかで、文学・芸術の分野ではそうした例がきわめて少ないことにも、はっきり現われているといつてよいであろう。「文革」でもっとも深刻な影響を受けた分野、卑俗ないい方をすれば、もっとも大きな打撃を受けた分野の一つが文学・芸術の分野であったことは疑いない。(丸山昇『現代中国文学の理論と思想』、日中出版、一九七四年、四三～四四ページ)

宋の蘇軾の詩としてよく知られているものに「不識廬山真面目 只緣身在此山中（廬山の真面目を識らざるは 只 身の此の山中に在るに緣る）」というのがあるが、文革当時の多くの中国人における文革認識、文革理解についても、同じことがいえるのではないだろうか。中国の外から文革の「真面目」を見つめようとしていただけに、文学と芸術の問題が文革の本質にかかわり、しかも文革でもっとも深刻な影響を受けた分野、もっとも大きな打撃を受けた分野の一つが文学・芸術の分野であったとの指摘は本質的である。というのも、自前の軍事力を有していない、文革中の「実権派」である文革左派がその掌握した党の宣伝機関を通じて当時の文学・芸術の領域における影響力を強めていき、文学・芸術の問題を政争の具にし（「水滸伝の批評」キャンペーンなどはその典型的な例である）、最終的にこの領域での強い「支持基盤」を武器に政治権力の「全国制覇」を目指そうとしていたからだ。

以上のような問題意識をもって丸山氏は文革終了後も、映画『武訓伝』批判、『紅樓夢』研究批判、胡風批判、丁玲批判、スターリン批判と中国、「百花斉放・百花争鳴」、「反右派闘争」などの研究に取り組み、その著書の名が示しているように、『文化大革命に到る道』（岩波書店、二〇〇一年）を模索し続けたのである。

文革に到るまでの文芸事情を調べることで文革を引き起こした遠因と近因を突き止めようとする、中国国外での丸山氏のようなすぐれた文革研究もあれば、文革当時中国に在住し文革を体験してから日本に戻り文革時期の文学そのものをテーマに取り上げようとした貴重な研究もあった。岩佐昌暉氏による『文革期の文学』（「言語文化叢書Ⅶ」、九州大学大学院言語文化研究院、二〇〇三年）である。

私は1973年中国に渡り、78年までの五年間を北京で過ごした。丁度、「文革期文学」が私のいう「展開期」に入った時期である。政治運動としての文革は76年の“四人組”逮捕で終結するが、中国社会の文革的体質は80年代初期までは続いた（これは私の実感である）。北京での私の五年間は、文革や、生活のすみずみまで浸透してくる<文革的なもの>と向き合い、体験しつづける時間だった。日本に帰ってから私は長い間自分自身の文革体験を何とか論理化したいと考えつづけていた。それは結局挫折したままだが、その願望が「文革期文学研究」というテーマに取り組む潜在的な動機になっている。（前掲した『文革期の文学』、一ページ）

文革の体験者としての切実な精神的欲求から出発したこの研究は「理論」「作品論」「資料」という三つの部分からなる。「文革期文学」という大きなテーマに比して、実際に扱っている範囲が狭すぎ、心中忸怩たる思いが強い」（前出に同じ）と岩佐氏自身が断っているように文革期文学の全体像を浮かび上がらせるには量的にも質的にも氏のこれか

らの研究に俟つところもあるが、資料的には十分な価値を有している。そして筆者は、氏が具体的な詩作品（第一次《詩刊》、高紅十と『理想の歌』）を通して「暗黙の共謀」という構造的問題、「未完成性」という文革文芸全般にかかわる性質などを指摘することができた背景には氏の中国での文革体験が生かされていることに気付く。

上記のような国外での研究に対し、中国国内における文革期文学の研究はどうなっているのだろうか。その代表的な論文や研究書については前掲した岩佐氏の「文革期の文学」に詳しい紹介がなされているため省略するが、本論文との関連で下記の先行研究に触れておく必要があるように思われる。

その一つは、許子東氏による『為了忘却的集体記憶：解読 50 篇文革小説』（生活・読書・新知三聯書店、二〇〇〇年）である。そしてこの本は次のような点において中国大陆における他の文革期文学関係の研究と異なる。

第一に、方法論への重視。中国大陆での研究は、文革期文学のそれも含めて、大体同じような方法によって行われるケースが多いのとは対照的に、シカゴ大学で Sino-British Fellow, Luce Fellow をした経験をもつ許は、「本書は研究方法の面でプロプ（Vladimir Propp, 1895-1970）がロシアの民話を分析する際に用いた方法から啓発を受けた」（前出、四ページ）、と方法論を重んじる姿勢をはっきりと示している。プロプは 100 のロシア童話から、31 種類の機能と 7 つの登場人物の類型を抽出した。許もこれに倣って 50 の文革を題材とした小説から、29 の「プロット機能」と 4 つの「叙述パターン」と 5 種類の主要な登場人物の型を抽出してそれらの小説の分析を試みた。

第二に、往々にして中国大陆での研究は文革を題材とした、ある小説を読後感的、感想文的に語っていく傾向にあり、ややもすれば「木を見て森を見ず」的な結論を導き出しがちであるが、これと比べれば、許の研究は系統的であり、体系的である。50 の小説の分析を通じてそれらの全体像を浮き彫りにしようとしており、それなりの成果をあげもしたのである。

しかし、問題も残っている。その成果が「それなりの成果」であると筆者が書いたのはこのためである。許子東自身も「結論」の部分において「50 の小説は長さ（長篇か、中篇か、短篇かを指す。筆者注）が違うし、形式も異なる。作風上の差異が大いにあり、芸術上のレベルも同じではない。これらの小説におけるディテールを統計、帰納、量化によってパターン化すると、それぞれの作品のもっている芸術的価値と多くの作家の独特な追求が蔑ろにされてしまう可能性がある」（先出二三三ページ）、とその著の孕んでいる危険性をも意識している。本論文は彼の著に所収された一篇の中篇小説の「蔑ろにされてしま」った「芸術的価値」と「作家の独特な追求」を論じようとするものである。

それは、趙振開という作家による中編小説『波動』であるが、それを論じる前の最後の準備として、楊健氏の著書である『文化大革命中の地下文学』（朝華出版社、一九九三

年)に言及しなければならない。

この書物は文革初期、紅衛兵運動の中で生まれた文学から76年4月周恩来追悼のいわゆる天安門献歌運動までの非公然の文学作品(活動)を、種々の資料を駆使して紹介したもので、文学的空白期とされた文革期に、一種の<対抗文化>として存在した非公然文学(楊健はこれを「地下文学」と呼ぶ)の姿を浮き彫りにしたものであった。²⁾

すなわち、従来の研究では、文革期を「詩歌もなく、小説もなく、エッセーもなく、文学批評もない」(吉林5院校による『中国当代文学史』、一九八三年)時期とみなし、「十年にわたる文化大革命には文学思潮がなかった。ただ文学の名を騙った反動的な政治的喧騒があったのみ」(朱寨主編『中国当代文学思潮史』、一九八七年)と政治の角度から論評し、「文革の十年間、文芸の領域は不毛の地と変わり果てた。当然のことながら、そこから選び取るものは何もない」(河南12院校による『1949—1988 中国当代文学作品選評』、一九八八年)と全否定的態度を示すのが主たる論調であったが、はたしてそうだったのか。楊健氏はその文革期にも、政府の方針に従うのみの「遵命文学」と対立する「地下文学」が確実に存在したのだということを、貴重かつ豊富な資料によって実証してみせたのである。そこにこの本の価値があると評すべきであろう。

だが、「本書の目的は文革の十年間における「地下文学」の基本的な姿を提示することにある。「地下文学」に関する研究が初歩的な段階にあるため、本書は十年間における「地下文学」についての資料の収集と整理を主たる任務としている」(前掲した楊健の著書6ページ)と楊健氏自身が語っているように、この本は資料重視の姿勢を貫き、資料面においてはこの本の貢献度が非常に高い。ただ、文革の十年間における紅衛兵の詩、地下文芸サロン、「知識青年」の歌と文学、解放軍の内部における地下文学活動、「愛情」文学と「性」文学、民間の口承文芸、監獄での創作、周恩来を追悼するための「天安門詩詞」等といった広範囲にわたる研究対象をこの一冊の本に収めようとすればするほど、概説的になり、荒削りという印象をぬぐいきれない。

以上のような先行研究を踏まえて、本論文は以下、「地上文芸」「地下文芸」という独自のタームを定義したうえ、その定義によって文化大革命中の「地下文芸」に属しその中心的な存在でもある「手抄本」をテーマとして取り上げ、「手抄本」の代表作である『第二次握手』と『波動』について詳細な検討と考察を加えてみたい。

一、定義、そして『第二次握手』

定義 ここで「地上文芸」というのは文化大革命が勃発し展開されそして終結した1966

年～1976年の十年の間、当時の中国上部構造を反映すべく公に出版・制作されたものであり、内容的には政治性を帯び、表現方法はワンパターンで、全体としてプロパガンダ性の強い文学と芸術を指す（日本語にも中国語にも「文芸」という言葉があるが、「文学」と同義的に用いられることの多い日本語の「文芸」に対し、中国語におけるそれは「文学」と「芸術」の総称である。本定義でも文学と芸術を総称して「文芸」という。以下同）。「智取威虎山」「紅灯記」「沙家浜」といった八つの「革命現代京劇样板戯」、浩然の長篇小説『艷陽天』・『金光大道』は「地上文芸」の標本のようなものであった。

「地下文芸」とは「地上文芸」の対極をなすものであり、1966～1976年の文革中に、全体的な傾向として当時の中国イデオロギーに規定されない、内容的には当時タブーになっていた愛情の吐露や性そのものに重きを置き、表現方法としては多様な技巧を凝らすものが多い。公にされることなく、手抄（手でかきうつす）や傳唱（政府当局の禁止した歌が若者たちによって口承される）による場合がほとんどで、青少年を中心として秘密裏に流布した文学と芸術を指す。本論文の主題である「手抄本」、「南京知青之歌」を代表とする「知青歌曲」、西洋の戯曲・絵画・音楽などをめぐって議論を戦わす地下サロンは文革中の「地下文芸」の典型であった。

「地下文芸」の中心的な存在なる「手抄本」は文字通り、「手」で「本」（中国語では「ノート」の意）に「抄（かきうつ）す」文芸作品のことである。より詳しくいえば、「手抄本」は往々にして、文革当時流行していたカバーつきの小さくて持ちやすい筆記帳（中国語でいう「筆記本」）や、宿題帳（中国語でいう「作業本」）などに当局に禁止されていた内容や作風を特徴とする小説（具体的にはラブストーリー、「性」を報告風に細かく記録する物語、スパイ物、探偵物）や詩歌などを書き写したもので、志を同じくする者の間で回し読みされていた。「地上文芸」とは違って、文革中、秘密裏に創作された特定の小説や詩歌は、公に出版される可能性は絶望的であっただけに、その小説や詩歌を異なる地域に居住している不特定多数の人が読もうとする場合、その特定の小説や詩歌を手書きで書き写して読むしか、方法がなかった（ほかにもそれを読みたい人がいる限り、それを書き写してから次の人に渡さなければならなかった）。ここに、「手抄本」の出現する必要性、必然性、理由、根拠があった。

「手抄本」は文革中の中国に見受けられたカウンター・カルチャー的な文化現象であり、その種類は多く、全国的に流布したものもあれば、ある地域（たとえば「上海、南京あたり」）に流伝したものもあり、省あるいは市の範囲で流通したものもあった。本論文では、全国的に読まれていた「手抄本」を研究の対象としている。そのもっとも代表的な作品として目されているのは、張揚による小説『第二次握手』である。

『第二次握手』は何度も書き直されなければならなかった作品である。「脱稿するたびに、その原稿が回し読みされ、手元に戻らなくなるからであった」³⁾。そして「一九七

〇年の原稿は約六、七万字で、書名は『帰来』だった。例によって手書きで書きうつされていき、その過程で、一九七四年前後北京のある工場の労働者により『第二次握手』と改名された。その後この書名で首都から各地方へと流布し、ついに“四人組”のいう“全国に毒をまきちらし、きわめて忌ましい結果をもたらした”ものとなったのである⁴⁾。このように、「手抄本」は多くの読者によってそれぞれのノートに書きうつされていくなかで、書き換えがごく自然ななりゆきとして行なわれていた。テキストによる字句の異同はもとより、書き手の創意による「版本（バージョン）」の相違があるし、書名も変えられたケースさえある。名を変えられた『第二次握手』はその一例に過ぎない。

さて、「全国に毒をまきちらし、きわめて忌ましい結果をもたらした」とされた『第二次握手』はどのような作品だったのであろうか。大学生の蘇冠蘭は偶然に美少女の丁潔瓊の命を救ったことから、蘇・丁は恋人どうしとなった。それぞれの学業のために、握手を交わした二人は一人が南京に残り、一人が天津へと向かった。歳月は無常流れたが、二人は遠距離恋愛で愛を語り合い続けた。内乱、第二次世界大戦、そして幾多の曲折。渡米してアメリカにおける原子爆弾の成功に寄与し世界的に知られる科学者の一人となった丁潔瓊は危険を冒してアメリカを脱出し祖国に帰ってくる。渡米できなかった蘇冠蘭も自分なりに困難な人生を歩み続け、外国を訪問する中国医薬関係代表団の一人になった。首都科学会堂で催された盛大な歓迎会で丁・蘇の二人は再会をはたし、二度目の握手をかわした（書名の『第二次握手』は二回目の握手の意）。まる三十一年を経ての握手だった。このとき、蘇冠蘭への愛を貫いてきた丁潔瓊は蘇との結婚を夢見ているが、いろいろな原因により蘇はすでに二人の子供の父親である。断腸の思いで北京を離れようとする丁潔瓊を、蘇夫婦、丁の昔日の恩師などが再三引き留めたが、引き留めきれなかった。そこへ、周恩来総理が登場した。総理の説得で、丁潔瓊は首都に残り、中国の原爆開発の成功に貢献した。やがて、一九七〇年代が到来。中国とアメリカは国交を樹立。丁潔瓊のアメリカ時代の親友も彼女を中国に訪ね、丁と親戚のように付き合う蘇夫婦に伴われて万里の長城や故宮を見学し、感慨無量だった。かくして、丁潔瓊と蘇夫婦は祖国に尽力できる充実した日々を過ごすようになり、『第二次握手』はここで終わる。

このような、ごく普通の、ハッピーエンド小説が文革中に数え切れないほどの読者を夢中にさせることができた所以はいったいどこにあったのだろうか。換言すれば、“四人組”のいう「毒」はどこにあったのか。筆者は、その愛情描写にあったのではないかと考えている。このことを考えるうえで、まず当時の「地上文芸」における愛情描写について考察しなければならない。「智取威虎山」「紅灯記」「沙家浜」を代表とする中国全土を風靡した八つの劇、すなわち「革命現代京劇样板戲」の主人公たちは男女間の愛を語り合うことが全然なかったが、小説の場合、事情が少し違う。当時の大作家だった浩

然の代表作『艷陽天』第一卷三十五章は次のように結んでいる。

這個莊稼地的、二十二歲的大姑娘，陶醉在自豪的、崇高的初恋的幸福里了。

(人民文学出版社、一九七二年五月湖北第四次印刷、四七一ページ)

この農村出の二十二歳の娘は誇らしくて崇高な初恋の幸福に陶醉していた。

二十二歳の若き女性が初恋に陶醉するのは理解できなくもないが、あまりに「崇高」に、あまりに「誇らし」げに書こうとする創作意図が働きすぎたせいか、その初恋は読者から離れて独り歩きし（概念化し）、結果的には作中人物、いな、作者の「自己陶醉」となっているきらいがあった。

「地上文芸」における愛情描写の全容を知るために、『艷陽天』に続く浩然のもう一つの代表作（本格的な長篇小説が少ない文革時の「地上文芸」を代表する作品でもあった）『金光大道』（輝ける道）をも読んでみよう。

高大泉は帰ってきた。

この世の苦しみをなめつくした母が、この幸福の訪れまで辛抱しきれなかったのが悲しかった。

十二年前、母は樂二叔の一人娘で、身寄り頼りのない呂瑞芬を引きとった。樂二叔が高大泉を育てたように彼女を成人させると、この世の人でなくなってしまったのだ。

解放の喜び、闘いの情熱が、肉親を失った悲しみを柔らげてくれた。

高大泉は、呂瑞芬と結婚して三日目にはもう輸送隊の一員として、権力を戦いとる隊列に加わっていた。

呂瑞芬はじきに高大泉という人間がよく判るようになりこの情熱的な、腕っこきの百姓をこよなく愛するようになった。かれらは本当にしあわせだった。こういうしあわせは、かれらの父母が味わったことのないものだった。

一九四九年秋、高大泉の息子が満一歳になったばかりの頃、ノッポの劉祥から便りがあった。それには、芳草地の貧乏人たちが政治的に解放され、主人公となり、意気揚々としているありさまやニュースがいろいろ書いてあった。

かれは矢も楯もたまらなくなり、すぐにも河北へ、芳草地へ帰りたくなった。⁵⁾

『金光大道』の主人公である高大泉が故郷の芳草地に「帰ってきた」ところから、またそこへ「帰りたくなった」までの間に彼の人生にとって重要な出来事が二つあった。結婚と子供の出生である。どちらも愛情なくして有り得なかったことだが、前者につい

では「結婚して三日目にはもう輸送隊の一員」との一言で片付けられ、後者はもっと唐突で、何の前触れもなく、いきなり「息子が満一歳になった」のである。このようなあまりにも簡略化された愛情描写では、いくら新婚ほやほやの「かれらは本当にしあわせだった。こういうしあわせは、かれらの父母が味わったことのないものだった」と強調されても、読者にはそのしあわせの「味」が伝わってこないだろう。つまり、具体性を欠いた愛情描写は抽象化へと向かうしかなく、そうした描き方しか許されない文革新期の「地上文芸」の理念、そしてこの理念に基づいて創作を実践する限り、いくら「こよなく愛するようになった」とことわっても、何の感動をも与え得ないし、「政治的」なスローガンとしか読者の目には映らなかつたであろう。文革新期の「地上文芸」の実態はこのようなものであった。

こうした論点を確かなものにするために、浩然以外の作家による作品を調べる必要もあるので、文革新期の『艷陽天』『金光大道』に次ぐベストセラーだった李雲徳の長編『沸騰の群山』（沸きたつ群山）における愛情描写を検証してみたい。この小説では革命の同志で愛し合う若き薛輝と古月娟が登場する。一緒に歩きながら楽しく話し合うふたり。「ふたりがはなしているとき、ふいによくすんだラッパの音がした」⁶⁾。薛輝は恋人のほうをふりむいて、こういった。

「月娟、きみ、あの小さなラッパ手をみてごらん。小さいときから革命の部隊のなかで鍛練の機会があたえられるとは、ひじょうにしあわせではないかね。」

古月娟は感激をこめて、

「そうね。あのひとがうらやましいわ。(後略)」⁷⁾

『金光大道』と同じく、「しあわせ」という言葉がまた出てきた。作者の目論見は革命の「しあわせ」に恋人間の「しあわせ」を重ねることにあつたかもしれないが、愛情の細部に関する描写がなされていないため、ヒーローの薛輝のいう「しあわせ」も、ヒロインの古月娟の「感激」も読者に伝わりにくい。革命のほうにウエートを置き、愛情のほうはそまつにされたがゆえ、「没有愛情」「不写愛情」という結果を招いたのが文学的事実であった。そのことを日本語で表現すれば、愛情不在、ということになるだろう。

では、『第二次握手』における愛情描写はどのようなものだったのであろうか。

「革命」という言葉が時代のキーワードであり当時の流行語でもあつた文革新期において、『第二次握手』は最初から最後まで、主たる登場人物の蘇冠蘭と丁潔瓊の間における「愛情」を描き通すことで、「地下文芸」の代表作として多くの読者を惹きつけたのかもしれない。概念化・抽象化を特徴とする「地上文芸」の実態なき「愛情」とは異なり、ここには具体的な愛情描写があつた。たとえば、熱烈な恋愛におちた若い二人が南京駅

で別れなければならなくなったとき、蘇青年は自分より何ヶ月か年上の未来の「姉さん女房」に向かって、こう言い出した。

「瓊ねえちゃん、私は南京には滞在できないが、南京にもう一人の肉親を得た。本当の肉親を得た。」

丁潔瓊の美しい目が輝いている。

「瓊ねえちゃん！」蘇冠蘭は低い声で激しく揺れ動く気持ちを伝えた、「この肉親は瓊ねえちゃんだ！」と。

「冠蘭！」丁潔瓊はその名を叫び、涙がとめどなく流れた。

機関車は汽笛を鳴らし、列車がまもなく出発するぞとホームにいる人々を促す。丁潔瓊の愛用する鹿の皮革製トランクと網袋が改札口の近くに置かれていた。彼女が蘇冠蘭にぴったり寄り添い、二人は互いの心臓の鼓動が聞こえるほど近かった。⁸⁾

この「ぴったり寄り添い」の中国語原文は「依偎」である。文革当時の「地上文芸」には絶対に見られない表現である。「地上文芸」の革命模範劇の場合、主人公は或いは適齢期にあるにもかかわらず結婚していない。或いは結婚していても夫婦生活を送れない（「沙家浜」の阿慶嫂や「龍江頌」の江水英などはその典型的な例である）。「地上文芸」の小説の場合はどうだったのであろうか。文革期に大活躍の作家・浩然の『艷陽天』に、「初恋」という言葉はあるが、初恋におちた者どうしの愛情表現の一種である身体的接触の描写場面は皆無であった。これらに対して、『第二次握手』は「依偎」のような「地上文芸」に見受けられない愛情表現を用いている。今日の中国文学からすれば、たいした表現でも何でもないが、文革当時としては、大きな一歩であった。そのような愛情描写は『第二次握手』の大きな特色となると同時に、ある面では当時の読者の愛の渇きを癒す精神的な糧であったことも否めない。

さらに、毛沢東夫人の江青ら「四人組」に即して考えれば、彼らをして、『第二次握手』は「“全国に毒をまきちらし、きわめて忌々しい結果をもたらした”」といわしめた理由、特に“毒”の内容とされたものが、次の二点から、浮き彫りになるであろう。

第一に、愛情描写をさけることは彼らの政治的統治に有利である。これまで述べてきたように、文革中出版や上演が許された「地上文芸」の愛情描写は概念化・抽象化され、実質的にはそこには愛情が存在しない。そうした「地上文芸」で当時中国の八億の読者、聴衆をくり返し洗脳することによって、人々の感情生活を不毛にし、最終的に人々を彼らの指示のままに動くロボットにすることがその究極の目的だったのであろう。

第二は、文革期の政治闘争の影響である。『第二次握手』には周恩来総理が何度も登場し、偉大な政治家として描かれている。しかし、文革時の「地上文芸」を牛耳る「四

人組」にとって、それは許されない文芸的営為であった。現役の総理の周恩来は彼らにとっては打倒すべき対象であり、周恩来に取って代わり、毛沢東没後の中国における政治的主導権を握ろうとするのが彼らの究極の目標であったからだ。だから『第二次握手』は“毒”とされたのである。

二、『波動』について

『波動』について、前掲した許子東著『为了忘却的集体記憶：解説 50 篇文革小説』の十二ページにはこう書いてある。

初稿写於 1974 年，曾以手抄本形式流傳（初稿は 1974 年に書かれた。かつて手抄本の形で伝わっていた。）

手抄本だった『波動』の作者は一九四九年北京生まれの趙振開（詩人の北島（バイダオ）、趙振開はその本名）である。この小説は彼の処女作であり、完成されると、回し読みされ書き写されたが、他の手抄本と同じように、公安警察の調査を受ける羽目になった。しかし、「幸いにも、警察は我々の書いたものを理解できませんでした。警察が文学アカデミーから招いた専門家でさえ理解できませんでした。彼らは伝統的文学とはまったく異なる我々の言語コードを翻訳できなかつたのです。彼らは我々の秘密に侵入できなかったのです」⁹⁾。このように趙振開自身が語る『波動』の「言語コード」、「秘密」とはいったい何を指すのであろう。

手がかりはまず「伝統的文学とはまったく異なる」ところにある。『第二次握手』は愛情描写で当時の読者を惹き付けたものの、書き方は「伝統的文学とはまったく異なる」のではなく、むしろ、伝統的文学のそれに近いものであった。紙幅の関係でその目次だけを検証すると、「三七 胸海巨瀾」「三八 陽光普照」のごとく、中国伝統的な「章回小説」のそれを髣髴させるところがある。また、言葉遣いという角度から考察すれば、他の多くの手抄本と同じように、程度の差こそあれ、文革当時の「地上文芸」の影響を受けていたことがわかってくる。げんに第三八章のタイトルなる「陽光普照」はまさに文革期の「地上文芸」によく見られた表現だったのである。ところが、『波動』の創り出した文学世界は『第二次握手』を含む多くの手抄本とは一線を画し、文字通り文学の「別世界」を建立したのである。

文学の世界は言語によって構築される。それゆえ、趙振開のいう「言語コード」は重要なポイントとなってくる。後に詩人の北島として世界的に知られるようになりノーベル文学賞の最終選考リストにあげられたほど有名になった趙振開は『波動』を書いたとき、まだ無名の建築労働者であったけれども、秘密裏に『波動』に接することのできた

読者の誰もがそれに魅せられた。ゆえに、「この小説はすぐさま非公認の媒介手段を通じて多くの人々の手に渡ったのです」¹⁰⁾。その魅力の一つはその「言語コード」にあった。そして趙振開のいう「言語コード」には二つの意味がある、と筆者は指摘しておきたい。

その一つは、『波動』が詩的言語を本質的特徴とし、文革当時でなく今日の中国文学においても類を見ない、「詩小説」としてこの小説を位置づけるべき、ということである。詳言すれば、そのいたるところに詩のもつおもむき、詩的な味わいを読む者に強く感じさせ、詩情ゆたかな作品として作りあげられた完成度の高い小説である。最初から最後まで日本語訳をここに掲載したいが、スペースの関係で割愛する。

もう一つは「意識の流れ」なる内面描写の手法を用いて物語を主な登場人物五人それぞれに独白体で語らせるという、文革期としては先駆的な叙述スタイルを獲得したことである。これこそ、彼のいう「言語コード」の「秘密」に違いなかならう。公安警察はいうまでもなく、その招いた文学アカデミーの専門家もそれを解読できなかったからだ。

「意識の流れ (stream of consciousness)」はウィリアム・ジェームズの心理学の用語である。常に生成、変化する意識を統一的な流れとして総合的に把握すべきだとする学説である。その思想的背景として、二〇世紀の思想と芸術に、他者の眼のみならず、自分自身の眼にもかくされ、われわれ自身によってわれわれの存在の暗い深みへと抑圧された感情や観念がわき返る無意識の層の探求をうながす哲学者ベルクソン、人格の表層と深層の葛藤、分裂、相互浸透、両者の関係の疎隔とよみがえりといった心のダイナミズムの探求を行った心理学者フロイトの影響が指摘できよう。この学説の文学の領域における応用が正式に中国に紹介されたのは一九八〇年代のことで、その積極的な紹介者が、高行健 (氏の『現代小説技巧初探』に詳しい) であり、文革後の一九七〇年代末期から八〇年代の初期にかけての一連の作品のなかにおいて「意識の流れ」を意識的に試みたのは王蒙であった。ここの「意識的」に注目してほしい。意識的であったため、王蒙のその作品群を読むと、所々生硬な感じがしなくもないが、それらより五年も前の文革中に、趙振開 (北島) の『波動』はごく自然に「意識の流れ」手法を使いこなし、「行雲流水」(中国語では文字通り行く雲、流れる水のような自然で自由な文章をさすことが多い) のような印象を読む者に強く残す。すると、鎖国状態の文革中の、一建築労働者の趙振開 (北島) がなぜ「意識の流れ」手法を獲得できたのか、という問いが出てきても不思議ではないが、日本の詩人・大岡信氏が一九八三年、未定稿の英訳で北島の「花束」を読み、次のように語ったことはその答えとならう。「彼がこのようなシュルレアリスムの方法について知識を得るような機会は、現実にはほとんどあり得なかったはずだと思った。とすれば、彼がこの『花束』という詩でとっている、隠喩を畳みこむようにして一人の女の像を刻みあげていく行きかたは、当然自発的に彼自身の内部から湧き

立ってきたものと考えべきだった」¹¹⁾ (『波動』における「意識の流れ」は原理的に同じことだ)。

さらに、北島(趙振開)は物語を登場人物に語らせるという叙述スタイルを文革期の作品としては初めて用いたのである。文革期を含む中華人民共和国成立以来の文芸創作において、作者が全知全能の神の如く作品のすべてを叙述していくのはほとんどの場合であった。しかし、北島(趙振開)の『波動』では、最初から最後まで、登場人物そのものにピントを合わせ、映画のモンタージュのように、それぞれの内的独白を立体的に組み立てる(「組み立て」はモンタージュの原意)ことで小説を構成した。そして映画のシーンを小説で読者に想像させようとする場面すら少なくない。字数の関係で一例のみを次に挙げる。この小説の主人公なる恋人同士の楊訊と蕭凌がデートする場面である。

蕭凌は部屋に入って行って、灯りをつけた。窓の格子が彼女のすすりとした影を切り離した。彼女は服をすっかり脱いでいる。影法師が映画のスローモーションのように動いた。しばらくして灯りが消え、彼女が入口に現れた。あの真っ白なワンピースを着て、近づいて来る。茫茫とした夜空を背景に彼女が浮かび上がった。黒い大海原の中の、彼女は光輝く波であり、星はその無数の波しぶきだった。彼女はボトルとコップを片方に置いて、私の前までやって来ると、ほほえみながら私を見やった。

「わたしを、抱きしめて」彼女が言った。¹²⁾

映画になるような、黒い夜、白いワンピース、見渡す限りの星空、ほほえみ、恋人の抱擁…。中でも、「映画のスローモーションのように動いた」ヒロインの美しい姿は読者の想像を逞しくする。

さて、『波動』は以上のように芸術性にすぐれているだけでなく、思想性をも重んじる作品であった。ただ、『第二次握手』のようにお説教じみた、冗長な、政治的色彩を帯びた議論が見当たらず、人生の根本にかかわる深遠な哲理や、きびしい文革期を生きねばならぬ人々が直面する現実的な問題の本質などを読者と一緒に考えていくのが『波動』であった。『第二次握手』は読者を教育するという姿勢をとっているとすれば、読者の目線で文革時の切実な問題を深く掘り下げようとするのが『波動』のスタンスだったのであろう(このスタンスを装置に、いつのまにか読者は作品に同化される。言い換えれば、このスタンスによって、読者は哲理性や論理性を含めた『波動』の作品世界に感情移入しやすい)。たとえば、文革中、あまりにも無味乾燥な日常生活をなんとか楽しく過ごそうと人々は映画館に行くが、そこで上映される映画もまた無意味なプロパガンダ映画ばかりだ。でも、そのような映画を見るほかに楽しみがない。この二律背反的な文革生

活を『波動』の主人公たちも経験するしかないが、映画を見た後の会話は意味深い。

「不思議ね、私たちのほかにも、こんなに大勢の人がこんな映画を最後までがまんして見てたなんて」蕭凌が言った。

「日々の生活に耐えるようなものさ、何でもないさ」私が言った。

「でもとにかく芸術なんでしょ」彼女はポケットから赤い薄手のスカーフを取り出し、頭に巻いた。「ずっと思ってたんだけど、この映画製作所の人間てみんな頭がイカれてるんじゃない？……」

「国家という機械がイカれてるんだよ」

「シーッ」彼女は指を唇にあて、あたりを見回した。「県の監獄にまた入りたいの？わたしが言いたいのは、何もかも上のせいにしてはだめってことなの。一度の変革でたいして変りゃしないわ。ナチが政権についてた間、多数のドイツのインテリは協力しなかったわ。肝心なことは、中国のインテリはこれまで強力な階層を形成したことがないってことだわ。政治的な圧力に屈服しっぱなしで、反抗と言ったってごく限られたものでしかなかったわ」

「我々の世代は？」

「それはわたしにもはっきりしないわ。でも、一世代ごとによくならなきゃウソでしょ。ほんとに、たしかなことは言えないわ」彼女は首を振った。¹³⁾

映画を見た後の感想から、話題は芸術、映画製作、国家というマシン、ナチ政権、ドイツと中国におけるインテリの比較、階層、政治的圧力、反抗といった思想的な問題へと展開していく。「国家という機械がイカれてるんだよ」はあくまでも冷静な判断を行い得る文革時の少数派の言説であって、それよりも、むしろ「ナチが政権についてた間、多数のドイツのインテリは協力しなかったわ。肝心なことは、中国のインテリはこれまで強力な階層を形成したことがないってことだわ。政治的な圧力に屈服しっぱなしで、反抗と言ったってごく限られたものでしかなかった」のほうが中国のインテリに猛省を促す。文革時における中国のインテリの責任を考えることは、戦時中における日本のインテリの責任を考えるのと同じくらい難しい問題であり、これからの課題でもあろう。「不思議ね、私たちのほかにも、こんなに大勢の人がこんな映画を最後までがまんして見てたなんて」と「日々の生活に耐えるようなものさ」にいたっては、文革期のみならず、今をも含むどの時代を生きる人々の咀嚼にも耐えうるような哲理性、そして今日性をもち続けることであらう。

これまで見てきたように、『波動』はすぐれた芸術性と思想性を兼ね備えている。この『波動』を文革期の「手抄本」史上に位置づけようとするれば、その最高傑作としなけ

ればならないであろう。

三、結びにかえて——「手抄本」という複雑な世界

「手抄本」に関する従来の研究（たとえば、楊健著『文化大革命中の地下文学』と『中国知青文学史』）はそれらを非公認という角度から考察することがあっても、それぞれの「手抄本」における微妙な違いなどに言及することはほとんどなかった。しかし、以上の分析を踏まえて考えれば、一口に「手抄本」といっても、思想的傾向や表現方法などがそれぞれ異なっているのは事実である。より本格的な「手抄本」研究を目指すには、この事実を無視することはできないであろう。

具体的に見てみると、「手抄本」の代表作とみなされる『第二次握手』は文革期の「地上文芸」的な描き方の影響を強く受け、思想的にも「地上文芸」と一致するところが少なくなかった。前者については、『第二次握手』のラストセンテンス（「是啊，試看今日神州大地，不正是春風浩蕩，万紫千紅嗎！（今日の中国を見てごらん、春風が吹いていて、花が咲き乱れているのではないか！）」）はまさしく文革中の「地上文芸」の作風を具現しているような文章表現であった、ということがその確証となろう。これとは対照的に『波動』は初めから終わりまで前述の現代的な創作方法を貫徹している。もっとも、愛情描写に限って言えば、「地上文芸」のそれより、『第二次握手』は「依偎」などを用いて一歩前進、と評すべきだが、『波動』の愛情描写はさらに性愛場面へと進み、文革当時としては大胆な性描写を敢行したのである（文革中、中国全土で秘密裏に流行した、芸術性がなく、「性」そのものを売り物にする「手抄本」の『少女的心（少女の心）』とは次元がまったく異なる）。

芸術性もさることながら、思想性の視点から検証しても『第二次握手』と『波動』の相違がはっきりしてくる。紙幅の関係で、両者における祖国観にのみ光をあてる。『第二次握手』のキーワードの一つは「祖国」であり、「祖国」は無条件に謳歌されるものだという点においては官製の説教や講話と論調をほぼ同じくしていた。が、『波動』の場合は違う。蕭凌は『第二次握手』と異なる祖国観を楊訊との以下の会話の中で示していく。

「あなたが生きていて、信じるに値いするものは何があるの？」

私はちょっと思案した。「たとえば、祖国とか」

「フン、時代遅れの小唄ね」

「いや、これは手垢のついた政治用語じゃないんだ、我々共通の苦難、共通の生き方、共通の文化遺産、共通の憧れなんだ……そのすべてが不可分の運命を構成してだね、我々は祖国に責任でものがある……」

「責任？」彼女は冷やかに私の言葉をさえぎった。「いったいどんな責任なのよ。お

供え物として屠殺され献上される責任、それともほかに何かあって？」

「必要なら、そういう責任だよ」

「もういいわよ、あなたが広々とした応接間でこのテーマをどんなふう論じるのか、みたいものね。何の権利があって『我々』って言うのよ？え、何の権利なのよ」彼女はしだいに言いつのって、顔を真っ赤に紅潮させ、その目に涙があふれた。「もういいわ、この祖国はわたしのじゃない！わたしには祖国なんてないわ、ないのよ……」彼女は私に背を向けた。¹⁴⁾

もし「地上文芸」の鼓吹していた祖国愛や愛国心を核とする祖国観は「正」の祖国観だとすれば、上記の『波動』の会話に見受けられた祖国観は「負」の祖国観といえなくもない。「正」のいわゆる祖国観は理解されやすいが、問題はこの「負」の祖国観がどこから生まれてきたかにあるだろう。祖国とは形而上的概念であると同時に、個々人を取りまく環境によって具現される形而下的存在でもある。文革中国の最大の犠牲者である「知識青年」（『波動』の主人公である蕭凌もその一人）はその苛酷な人生を通じて、自分たちがその祖国に見捨てられた（裏切られた）存在だったことに気付くようになり、そこから「この祖国はわたしのじゃない！わたしには祖国なんてないわ」のような「負」の祖国観が生まれてきたのではないだろうか。そうした「負」の祖国観は「地下文芸」にあっても、「地上文芸」には有り得なかったことは論を俟たないであろう。

以上の考察、分析、検証を経て本論文は以下のような結論にたどりついた。つまり、文革期の文学と芸術を大別すれば、当時の上部構造を反映した「地上文芸」と非公認の「地下文芸」とがある。その「地下文芸」の中心的な存在は「手」で「本（ノート）」に「抄（かきうつ）」した文芸作品を指す「手抄本」である。「手抄本」は全体的には「地下文芸」という同一の範疇に属するが、その作風、芸術的価値、思想傾向などを詳らかに調べていくと、それぞれの差異も明らかになってくる。『第二次握手』は本質的特徴として文革イデオロギーを具現する「地上文芸」と通底するものがあり、その実態はむしろ、「地下文芸」と「地上文芸」の境界線に位置するものであった。一方『波動』は、「地上文芸」に対抗する対抗文化としての「地下文芸」である「手抄本」の真の代表作と評すべきであろう。

注

- 1) 許子東『為了忘却的集体記憶：解讀 50 篇文革小説』（三聯書店、2000 年）3 頁。
- 2) 岩佐昌暲『文革期の文学』（九州大学大学院言語文化研究院、2003 年）12 頁。
- 3) 張揚『第二次握手』（中国青年出版社、1979 年）410 頁。
- 4) 張揚『第二次握手』（中国青年出版社、1979 年）410 頁。

- 5) 浩然著・神崎勇夫ほか訳『輝ける道』（東方書店、1974年）57頁。
- 6) 李雲徳著・島田政雄ほか訳『沸きたつ群山』（東方書店、1974年）173頁。
- 7) 李雲徳著・島田政雄ほか訳『沸きたつ群山』（東方書店、1974年）173～174頁。
- 8) 張揚『第二次握手』（中国青年出版社、1979年）61頁。
- 9) 北島著・是永駿訳『ブラックボックス』（書肆山田、1991年）11頁。
- 10) 北島著・是永駿訳『ブラックボックス』（書肆山田、1991年）10頁。
- 11) 月刊『しにか』1998 No.4、29頁。
- 12) 北島著・是永駿訳『波動』（書肆山田、1994年）181～182頁。
- 13) 北島著・是永駿訳『波動』（書肆山田、1994年）111頁。
- 14) 北島著・是永駿訳『波動』（書肆山田、1994年）38～39頁。

