

魯迅の文体と写真的感性(3)

——文脈論初探——

The Style of Lu Xun and Photographic Sensibility(3)

山 本 明

要 旨

解剖学筆録ノートの文体と魯迅の文体との類似点を指摘し、自らを「図解者」と呼んだ魯迅の文体を、文脈論の一典型として提出した。

写真的感性の文体への影響を、拙論「魯迅の文体と写真的感性(1)」では動画的感性との差異として、受動的視覚行為や反復的視覚行為の構成から論じ、「魯迅の文体と写真的感性(2)」では「記念」、「紀念」といった詩語から論じてきた。本稿では単作品のみならず活動期を通じた作品群の構造の露頭である文脈を摘出し、写真的感性の影響を論じた。

キーワード

写真的感性、魯迅、文体、文脈

序——図解の文体

私自身、このような小さな経験がある(有過)。映画を用いて学生に教えた方が、教員が講義するよりきつとましだろうし、今後はそのようになっていくだろうと、ある日宴席で、私が気軽に発言したところ、話し終わる前に笑いの渦に葬り去られてしまった。

——中略——

しかし、私自身は確かに画像を用いた細菌学の講義を受けたことがある(听过)し、全てが写真で、僅かな説明しかない植物学の書籍を読んだことがある(看过)。従って、私は生物学であろうが、歴史、

地理であろうが、全てこうしたやりかたでできると深く信じる¹⁾。

——「連環画の弁護」1932年

過去には言えなかった弁護の言説が、1932年に到りようやく立ち上がるためには、2つの場面の想起が必要だった。第1に画像の客観性が言語の権威に先行する科学的精神をまのあたりにした日本の医学教育の場面であり、第2に科学的精神を絵空事として哄笑のうちに葬り去る、中国の伝統的制度の強度をまのあたりにした場面である。「連環画」も「下等なもの」とみなされる。物語の各場面を表した画像と、絵解きの言葉からなる、マンガのような大衆的メディアだからである。ではなぜ想起の反復が弁護の言説を生起させうるのか。

第1の場面の想起は、宴席で「気軽に（隨便）」、覚悟もなく真意を吐露してしまったあげく、満座の集団的圧力に無力であったことへの罪悪感を押し付けてくる。「宴席（筵席）」自体、魯迅全集中7例出現するが²⁾、その内3例は食人宴席という中国の伝統的文化を象徴する語彙として用いられ、「私自身もその宴席を助けていた」（「答有恒先生」——以下、丸括弧内鉤括弧は作品名を表す）ことを発見するという懺悔さえある。「小さな経験（小小的經驗）」は全集中2例のみだが、他の1例も「必ずやこれを書かなくてはならなかったのもこのためである。これも小さな経験の結果なのだ」（「経験」）と文字表現生起の触媒となっている。「経験」は、1930年イギリス人に死傷させられた犠牲者や、その事件に対する抗議集会で巡査に射殺された犠牲者を、1933年に想起して書かれた作品である。活動初期の1919年「小さな出来事」からして、伝統的制度からは「小さな経験」とみなされるシーンが反復想起され、その度に贖罪感による内圧を高め、言語表現を生起させてきたのである。

第2の場面は小説「藤野先生」中の細菌学講義における幻灯事件を想起

させる。日露戦争の時、ロシアのスパイとされる中国人を処刑する画像である。東北大学に復原された階段教室では私1人の拍手の音さえ響き渡ったが、当時主人公はそこで、日本人学生達の歓声や万歳の声にのみこまれた。処刑される同胞の死を消費する中国人の描写の直後に付加されたのが「教室には更に私がいた」である。満座の集団圧力の中、ただ見物しているしかなかった自分をも被写体とする全知視座が生まれた時、文字表現が生起したのである。1906年の細菌学講義中の小さな経験を起点とする場面は、「藤野先生」が執筆された1926年10月12日、建国記念日（魯迅が民国成立以降キネンの文章を書いてきた）の2日後に想起され、1932年反復想起されたことになる。

引用部の直後には、人々の「気軽な（随便）」哄笑が相手の話を茶番にってしまうこと、数日前評論家が「気軽に（随便）」連環画を抹殺する言説を発表したことが続く。画像と絵解きの言葉からなるメディアは、宴席の時のように、またしても葬り去られようとしているのである。

魯迅が今度こそ集団圧力に抗うために発見したのが、単体の場面からは距離をとり、複数の場面を構成する全知視座が可能にするもの、つまり度重なる贖罪感の内圧がついには文字表現を生起させるまでの、26年間にわたる反復想起のプロセスだったのである。

集団圧力とは、書き言葉優位＝伝統制度の手触りである。語り物の常套句「有詩為証」も韻文がエビデンスとなりうるという発想において、伝統制度の露頭である。魯迅は写真やスライド、画像がエビデンスとなりうるという発想の有効性を、自らの経験を強調するアспект「过」を3つ積み重ねることで実証しようとした。「有図為証」の発想である。しかし、その科学的精神を盛りうる器は、本質的矛盾を孕んでいる。画像は空間芸術であり、言語は時間芸術だからである。そして魯迅は言語を表現メディアに選んだ。ならば、魯迅はいかに両者を融合し、つまり科学的精神を盛

りうる言語文体をいかに開拓したのか。

魯迅は自身を「図解者」と定義する。しかも日本語である。

松江の増田渉記念館に、一通の日本語で書かれた魯迅の書簡が展示されている。1934年、伝統的な御守りを増田渉の子供に送った際のものである。「説明シナケレバ少シワカリニクイカラ左ニ図解シマシヨウ」として、便箋の上半分に図を描き、円形の輪郭の中に11個の要素を描きこんである。下半分に文字を配している。手書きの図には、御守りを構成する各要素に1から11の番号が算用数字で付されている。画像は局所分解され、番号を付され、数字に基づいて継起的に記述されることで言語表現へと変わる。

一ハ云フマデモナク太極，二ハ算盤，三ハ硯，四ハ筆に筆架，五ハ本カト思フ，六ハ巻物，七ハ曆書デス。八ハハサミ，九ハ尺，十ハ碁盤ダロウト思フ。十一ハ図解者モ困リマス，ソノ形ハ蠍ラシイガ実ハハカリデナケレバナラナイ。

兎角皆モノヲハッキリスルモノデス。シテ見レバ，支那ノ不正者ハ大ニ明了ナモノヲコワガレ故麻化スルコトヲスクコトガワカル³⁾

それから2年あまりが過ぎ、死の半年前、1936年4月1日に魯迅は同一内容を作品化する。

前几年回北平去，母亲还给了我婴儿时代的银筛，是那时的惟一的纪念。仔细一看，原来那筛子圆径不过寸余，中央一个太极图，上面一本书，下面一卷画，左右缀着极小的尺，剪刀，算盘，天平之类。我于是恍然大悟，中国的邪鬼，是怕斩钉截铁，不能含糊的东西的。

——「我的第一个师父」

両者に一貫しているのは、図解のスタンスである。被写体の細部全てを等価に映し出すレンズのような目、各細部を順番に追っていくプロセス、細部に語らせる発想である。確かに、言語化にあたり各細部に付された番号タグは消えたが、中央を起点として上下左右へと移動していく方向性は一致する。つまり、所与の画像に、不可視な番号タグを付け、継起的に言語化していく文体であること、そして継起的記述のあげく、終点ではそのプロセス全体の定義づけをすることで完結する文体であることが明らかになる。

一方で書簡から作品化にあたり、細部への距離感、細部の選択と順番、更に決定的瞬間の造形に変化が生じた。先ず日本語の書簡が、細部を3センテンスで記述しているのに対し、中国語の作品では1センテンスとなっている。それが可能となったのは、各細部の後に付された「カト思フ」、「デス」、「ダロウト思フ」、「デナケレバナラナイ」などの主観的陳述を排除し、モノのみをコラージュする客観的スタンスに変化したからである。更には「中央」、「上面」「下面」、「左右」といった座標点の付加、直径サイズが付加されるなど、対象との距離が担保された客観的文体となった。

加えて作品化にあたり、硯や筆、筆架、碁盤、曆書が削除され、「あいまいさを許さないもの」という最終的定義にとってノイズとなる細部は捨てられた。また、最後の2つの細部が、手紙では確定できないものとされていたが、作品化にあたり、順番を変えて算盤と天秤に入れ替えられた。結果、中央の対極図を起点とし、計測器など科学的精神を象徴する終点へと到るプロセスがより明確となった。手紙で「図解者」として困っていた細部は排除されたのである。解剖図のように局部とそれらの位置関係を記述していく客観的文体は、定量化するための器具という表現対象とも合致しており、最終的気づきが生まれる決定的瞬間を、より自然に生起させることを可能とした。

そして手紙では「シテミレバ」と因果関係を示す接続詞を用いたのに対し、作品では「于是」という継起性と因果関係双方を内包する語が用いられている。魯迅にとって「于是」は、起点から継起的な客観的記述を受けて、最後に決定的変化が生ずる瞬間や価値付けを誇示する特権的な語彙である。実際、この作品でも単なる論理的帰結ではなく、「恍然（とつぜん）」によって非連続的な瞬間が造形され、「大悟（さとった）」によって新たな認識が造形されているのである。「図解」という能動的視覚行為のプロセスこそが質的变化を生起させるのである。

一方魯迅の「図解」の対象は、御守りの2次平面にとどまらない。作品化にあたり引用部の前後に複数の場面が加筆される。第1に起点として御守りを身に着けさせられていた子供時代、つまり自分自身もその制度に取り込まれていた時点、第2に数年前、母親から渡され、子供時代の唯一の記念として意識化された時点、第3に去年、上海で買ってみたところ、子供の頃とほとんど同じで50年あまり変わっていないことを認識した時点、第4に現在、この社会状況下では、ものごとをはっきりさせるスタンスが「逆に非常に危険」だとする執筆の時点である。結果、これらが1つのプロセスを形成した。能動的反復的視覚行為のプロセスこそが、伝統的制度の不変という認識を生起させる。空間的構成要素でなく、複数の時間の場면을構成要素とする時間的コラージュである。その各細部を継起的に記述することで、プレゼントの「説明」から、中国伝統文化の科学的精神に対する恐れ「図解」へと変容したのである。

問題は残る。フレームインした細部全てを等価に「再現する」写真的感性からすれば、作品化にあたって細部を削除した行為はデフォルメである。また、常套句「恍然大悟」も主観的表現であるばかりでなく、アイロニーさえ附着している。

ただ確認すべきは、第1に新たな要素が付加されていない点である。魯

迅が解剖学の筆録ノートで、立体的に見えるよう斜線を加えたところ、藤野先生に朱筆で書き込まれた。「其線ハ無用」,「其七本ノ線モ無用」と。データリッチな映像を言語化する場合、要素の選択と順番付けは不可避である。しかし、作品化にあたり手紙に無い虚構が付加されることはなかったのである。第2に、認識に変化が生じた自己をアイロニーによって突き放している点である。「シテミレバ」は認識を提出する自己に対しての内省は存在しない。しかし、「恍然大悟」と常套句でちやかすスタンスは、自己の内面変化に対しても距離をとって観察するもう1人の自己の存在を意味する。自己をも被写体化しているといえよう。

「図解」の一般的意味の1つが「図や挿絵の内容に対する説明」(『現代漢語大詞典』)なら、画像が言語に先行する発想であることが確認できよう。更に「図解」は魯迅にとり、「図解者」という自己規定以外にも大きな意味を持つ言葉なのである。

魯迅が『解剖学図解』の作者に言及している(「人之历史」)ように、「図解」は科学精神を象徴するのみならず、解剖学と親和性がある。日本語でも図解という言葉は、科学用語として用いられ、最初期の1880年代だけでも「解剖図解」を題名に冠した図書が4冊出版されている⁴⁾。拙稿で論じた通り、魯迅が受けた医学教育カリキュラムにおいて、解剖学が量的中心であり⁵⁾、解剖学担当の藤野先生の言葉、実物を「我々を変えることはできない」(「藤野先生」)が、デフォルメせずに「再現する」という作家としての姿勢を作った点で、「図解」とは世界と向き合うスタンスをも意味する。

更に「解剖」は魯迅作品においても一定の意味を持つ。全作品中65か所で出現し、量的執着が確認できるのみならず、重要なのは1904年から1935年まで活動期を通じて用い続けられた理由である。初出は1904年10

月8日の書簡、「形状历久犹灼然陈于目前（形状が、長い時間がたってもなおはっきりと眼の前に現れる）」である。仙台医学専門学校に入学して1か月後、もちろん未だ解剖実習など体験していない。「形状」とは距離をとって眺めた、すでに解剖された肉体であり、その画像が反復出現することを表している。「解剖」は当初、科学の象徴として用いられるが、1926年6月2日、初めて修飾句が付されて比喩的に用いられる。ドストエフスキーの創作スタンスを「他所毫无顾忌地解剖（いささかも遠慮のない解剖）」と定義するのである。同年10月12日に「藤野先生」が書かれた後、同年11月11日には2例目の修飾句を伴った比喩としての「解剖」が出現する。「更无情面地解剖我自己（更に遠慮なく自分自身を解剖した）」、翌年にも3例目の「我解剖自己并不比解剖别人留情面（自分自身に対する解剖は、他人に対する解剖よりも決して遠慮しない）」が出現する。注目すべきはドストエフスキーに用いられたように、解剖と創作が同義であること。そしてドストエフスキーとは異なり、魯迅は他者よりも自身の解剖を行ったということ。更には「无情」、「不留情面」等の修飾句が共起し、感情から距離をとった客観的スタンスが強調される点である。

死の前年、「观察的基础，也还是解剖学（観察の基礎はやはり解剖学である）」（「名人和名言」）として、文字表現ばかりでなく木版画においても、制作者に人体解剖学を薦める書簡が複数存在する（1934年10月21日、1935年1月18日）。自身も1934年1月20日には、1933年12月25日に発行されたばかりの『岩波全書17 人体解剖学』を購入し、1935年6月24日には、9日前に発行されたばかりの『岩波全書59 比較解剖学』を購入している。通時的に、しかもジャンルを越え、解剖学が魯迅の創作の基礎にあったことが確認できよう。

魯迅の手書きの御守り図は、円形の中に複数の要素がひしめき、1個の有機体＝伝統的制度を作っている。人体を要素に分解し、その要素を継

的に記述していくことで、モノの説明にとどまらない、各要素が有機的に構成するシステムを図解するという信念が解剖図のスタンスではなかったか。ならば、主観を排してモノのみを順番に記述していく果てに、新たな認識の瞬間が訪れる構成、複数の時点を継的に配置し、連続性のあげくに非連続的な瞬間と変化が受動的に生起する構成、そのユニットを魯迅文体の基礎単位とする仮説を筆者は有している。

本稿は、基礎単位がセンテンス内にとどまらず、作品内、作品間にも存在することを検証し、基礎単位が意図的操作によって形成される過程を検証する。検証は、基礎単位が魯迅に貫通して在る「文脈」という他はないことを示すであろう。確かにその「文脈」は意味レベルにとどまり、音声的側面や、口語と文言の融合の在り方、風土差等の射程は持たない。基礎単位と呼称せざるをえない所以である。しかし来るべき文脈論に対してモデルを提出する起始点とはなる。

1 基礎単位の構造

センテンスとは、作家が世界を切り取るフレームの最小単位であるとの観点から、小説におけるセンテンスの可能性とタイプについて、筆者はこれまで論考を重ねてきた⁶⁾。なかでも莫言は、紅い高粱畑という集団生命体の溢れかえる空間を描く際、1つのセンテンス内に現在、過去、無記名の時間をひしめかせることで、通時的にも溢れかえる集団生命体のエネルギーを表現することに成功した。つまりセンテンス内に重層的な時間をコラージュするタイプである。

魯迅も1センテンス内に複数の時間をコラージュする。しかし、時間は重層的ではなく継的に配置される。ある連続的状况から非連続的变化が生起するプロセスを造形するためである。

每当【倦→夜】间疲倦，正想偷懒时，仰面在灯光中瞥见他黑瘦的面貌，【仿佛→似乎】正要说出抑扬顿挫的话来，便使【我（加筆）】忽又良心发现，【而且增加勇气了，于是点上一枝烟，（加筆）】再继续写【那（削除）】些为“正人君子”之流所深恶痛疾的文字⁷⁾。（【A→B】はAからBへの修正，【A（加筆）】はAの加筆，【A（削除）】はAの削除をそれぞれ表す。）（以下同様）
——「藤野先生」

「藤野先生」の最終センテンスである。写真を見た瞬間、質的变化が訪れる。その決定的瞬間は写真を見る度、反復生起する。そのプロセスが1センテンスの中に造形されている。

101文字にも及ぶセンテンスである。初案の71文字から加筆修正により、3分の1近く肥大した結果である。肥大したのは新たな時間が挿入されたからではなく、後述のように既存の構造を補強する操作によるものである。個人文体を顕在化させる意図的操作が確認できる個所である。

まずは決定的瞬間の造形である。拙論で前置詞「当」の、魯迅の個人文体における重要な機能を指摘したことがある。文法的な整合性を犠牲にしても、書き出す際、シャッター音のように瞬間を特権化し、価値付けする個人文体である⁸⁾。書き出しで、「当」により時間を止める。次に副詞「正」で進行形とし、方向補語「出来」で話だそうとする瞬間性を付加し、副詞「忽」で思いがけない突然さを付加し、動詞「发现」で認識が生じた瞬間性を付加し、語気助詞「了」で新たな事態が生じたことを強調する。

注目すべきは、その制御できない一撃性を使役文で表現する点である。書面語であれば初案のように「使」の後に動詞を連結することもできるが、目的語「我」を加筆することで、受動性が強調されるのである。そこで「于是」が加筆される。「于是」は継起性と因果性の双方を内包する接続詞である。「增加勇气」の加筆が「良心发现」との対句を生み、内面の

変化だけで1つのユニットをつくる。「点上一枝烟」の加筆が「再继续写」と対になり、行動の生起だけで1つのユニットをつくる。結果、読点で継起的につながっていた内面変化から行動へのユニットが分解された。加えて「于是」を両ユニットの間に放り込むことで継起性に因果性を持ち込み、内面変化から行動へ飛躍する「間」を造形した。つまりシームレスな読点しかなかった場所に、質的变化の瞬間が立ち現れたのである。

次に反復性の強調である。「毎」によって「当」の1回性を否定し、副詞「又」、「再」更には動詞「继续」により、表現行為が反復生起することを強調する。シャッター音の「当」とシャッター音が反復する「毎」により、1センテンス内に複数時間の継起的配置が可能となった。冒頭の2文字「每当」ですでに、質的变化とその反復を表現する構えが据えられているといえよう。

ただ、1例だけでは単なる例外的現象とも考えられよう。そこで、上記のような非連続的变化が生まれるまでを記述したプロセスを基礎単位とよび、基礎単位の造形が意図的操作であることを実証する。第1に魯迅の加筆修正を通じて、第2に魯迅の全活動期にわたり基礎単位が存在することを通じて、第3にセンテンス内、センテンス間、作品間に基礎単位が通底していることを通じてである。

2 基礎単位の核＝距離化としての使役構文

「藤野先生」では写真が、使役構文を核とする決定的変化をもたらした。では写真以外にも、視覚行為の対象が主語へと変わり、使役構文を核とした変化に到る基礎単位は存在するのか。以下の引用は、主語が写真ではなく、初案では使役構文さえ用いられていなかった例である。それが加筆修正により、基礎単位へと整えられていく過程を通じて、魯迅の文体が意図的操作によるものであることを証明したい。

A 我有时自己惭愧，怕不配爱那一个人；但看看他们的言行思想，便觉得我也并不算坏人，我可以爱。

B 我先前偶一想到爱，总立刻自己惭愧，怕不配，因而也不敢爱某一个人，但看清了他们的言行思想的内幕，便使我自信我决不是必须自己贬抑到那么样的人了，我可以爱！

Aは許広平宛書簡（1927年1月11日）であり，Bはそれを作品化した『兩地書』No.112である。いずれも1センテンス内に決定的変化が造形されている。量的にも『兩地書』中，意図的操作が顕著な個所である。44文字から75文字へと1.7倍の加筆がなされているからである。質的にも『兩地書』中，最大の転換点である。魯迅が初めて愛情宣言に踏み切る瞬間だからである。

連続性，能動的視覚行為からの受動的変化，宣言の生起と，3つの時間が継的にコラージュされている構成は変わらないが，それを補強する形で加筆修正がなされているのである。核心的修正は，質的変化の造形である。断層は，書簡ではセミコロンで表現されていたが，作品化にあたってセミコロンは読点に改められ，「私」を主語とする5個の動詞のうち変化の瞬間の1個のみが，「感じた」から「私に信じさせた」へ改められた。しかし新たな無生物主語を提出することもできないため，直前の動詞句が主語となる不自然さが生じた。ただ，あえて使役文とすることで，それまでの「私」の制限視座からカメラが抜け出し，私をも登場人物として俯瞰するポジションへと移行したのである。距離化としての使役である。距離こそが，「私」にはコントロールできない瞬間の一撃性を，客観的に表現するのを可能としたのである。

確かに視覚行為の対象は写真ではない。しかし文法的破綻をも辞さない

操作で、急遽使役の主語となった「但看清了他们的言行思想的内幕（しかし彼らの言行思想の内幕を見極めると）」も視覚行為なのである。しかもその視覚行為自身、大きく修正されている。初案の「看看（ちょっと見る）」から、「看清了（見極める）」へと結果補語とアスペクトが付加され、眼前に画像がはっきりと出現した瞬間が強調された。加えて「看清」は他の用例でも「真相」を目的語にとるように（「骂杀与捧杀」）、表層的な視覚行為ではないばかりか、「因为倘不看清，就无从改革（もし見極めなければ改革しようがない）」（「习惯与改革」）等、視覚行為が行動の触媒となるプロセスを支えうる語彙なのである。

目的語も「言行思想」に「内幕」が加筆された。「内幕」は、1925年から最晩年の1936年まで使用例があり、反復的視覚行為のプロセスを経てようやく見極めうるプロセスを支える語彙なのである。

量的に最大の修正は、変化に到るプロセスである。「有时（時には）」の2文字から、「先前（以前は）」、「偶一想到爱，（愛に想い到るや）」、「总（いつも）」、「立刻（すぐに）」の10文字へと肥大したのである。「先前」は連続性の起点を示し、「一」や「立刻」で瞬間性を、「总」で反復性を示す。「時には」の断続性、叙述性が捨てられ、反復性、描写性へと差し替えられた。変化が延期されてきたプロセスが強調されたのである。結果、断層の表現はセミコロンから、相手の実態を見極める能動的視覚行為と、それがもたらした自己の実態の受動的発見へと修正されたのである。

更に構造的な改変として「悪人」という一般名詞から「必须自己贬抑到那么样的人（必ずや自分からあのようにまで貶めなくてはならない人）」への修正が挙げられる。「あのよう」と距離を誇示する指示語は、敵が流す虚偽の魯迅像から距離をとるのみならず、自分自身で自らを拘束していた贖罪意識からも距離をとり対象化しえたことを意味する。その距離化こそが、愛する行動へと魯迅を踏み出させたのである。

この書簡は特別、書留にされている。「失われるのが残念といわざるをえない」からである。失われて困る対象は、個人的恋愛感情から、実物と乖離した認識を生みだすもの（それは他者による批判から、自分自身に内面化されていた封建的愛情観へと深化するが）に対する批判へと昇華されたといえよう。私信（個人的恋愛感情の再現）から作品（テーマの表現）への飛躍が要請した文体こそが、自己をも被写体とした使役構文であったのである。

では、こうした使役構文を核とする基礎単位が例外的現象ではなく、活動期を通じて存在することを次に検証したい。

3 基礎単位の起始点

这事到了现在，还是时时记起。我因此也时时熬了苦痛，努力的要想到我自己。几年来的文治武力，在我早如幼小时候所读过的“子曰诗云”一般，背不上半句了。独有这一件小事，却总是浮在我眼前，有时反更分明，教我惭愧，催我自新，并且增长我的勇气和希望。

——「一件小事」

1919年11月に執筆された「小さな出来事」の最終段落である。倒れた老婆を見捨てるといった私を一顧だにせず、助け起こして警察に向かう車夫の姿が反復出現し、私に変化をもたらす。全集中、私を目的語とする使役構文は、「使我」332例、「教我」23例、「令我」40例が存在する。計395例中、基礎単位を形成する使役構文の最初の例である。

「到了现在（今に到るまで）」、「时时（いつも）」により、想起する連続性が設定される。1人称が主語の能動的行為が反復されるプロセスを経て、「浮在我眼前（私の眼前に浮かぶ）」と受動的に画像が出現する。結果補語により瞬間性を、「总是（きまって）」により瞬間の反復性を、そして忘却に抗いうる「分明（はっきり）」した画像を主語とした使役構文により、受

動的変化を表現している。つまり、基礎単位がすでに完成している。ただ、使役構文に用いられた語彙を見ると、ある「初期性」が見て取れるのである。

例えば「慚愧（恥じる）」、「自新（生まれ変わる）」に対する態度の推移が、その「初期性」を物語る。こうした語彙は魯迅が開拓した詩語ではなく、当時すでに一定の意味を持っていた。1899年、梁啓超は「法人不但自悟其罪，自愧其罪，大革命起——中略——日人一旦自悟其罪，自悔其罪，维新革命起」（「自由書，国権与民権」と、罪を認識するだけでなく、それを恥じ、悔いることをフランス革命や明治維新の原動力とした⁹⁾。1916年、陳独秀は「当此除旧布新之际，理应从头懺悔，改过自新」（「1916」と、懺悔のあげくの生まれ変わることを革新の出発点とした¹⁰⁾。「悔过自新」といった伝統的語句は、すでに社会改革という新たな意味付けがなされていた。ただ、梁啓超や陳独秀の用例は画像を主語とした使役構文ではない。「小さな出来事」における用例は既存の詩語の延長線上にありながら、基礎単位はすでに整っていた点でプロトタイプといえよう。「自新」は魯迅全集中、上記以外には1例しか存在しない（「北人与南人」）。手あかのついた観念的語彙はその後ほとんど用いられなかったことが確認できる。一方で「慚愧」は41例存在する。「慚愧」は、一般論としての悔い改めから自己自身の贖罪感へと変質することで利用され続けていくのである。プロトタイプとする所以である。

更に「勇氣」に対する魯迅の態度の推移もプロトタイプであることを証明する。1926年10月12日に執筆された「藤野先生」でも「增加勇气了」と加筆されたのは上述の通りである。更に同年11月20日の許広平宛書簡でも「所以我的态度其实毫不倒退，一面发牢骚，一面编好《华盖续编》，做完《旧事重提》，编好《争自由的波浪》（董秋芳译小说），《卷施》，都寄出去了。至于有一个人，我自然足以自慰的，且因此增加我许多勇气，但我有

时总还虑他为我而牺牲。」と変化の瞬間の造形に用いられている。

ところが、上記の書簡が1933年4月に『両地書』へと作品化された際、「毫不倒退（いささかも退かず）」は「毫不懈怠（いささかも怠けず）」へ、そして「增加我许多勇气（私に多くの勇気を増やし）」は「使我自勉（自らを励ませ）」へ修正されたのである。不退転の勇氣という生な感情が伝わる「倒退」と「勇氣」のセットは、「懈怠」と「自勉」のセットへと差し替えられたのである。しかも使役構文に改変されてである。「懈怠」は全集中唯一の用例であり、「自勉」は最晩年の1936年にもう1回しか出現しない。『『訳文』復刊の辞』で、廃刊にあたり読者からの声で「我々は感謝を知り、自ら励ます（自勉）ことを知った」とある。「自勉」とは、再び文字表現が生起する触媒であった。語彙に推移はあっても、使役構文への改変により変化の瞬間を造形する基礎単位は、最晩年まで一貫しているといえよう。

一貫しているのはこの個所の加筆修正に止まらない。1933年に出版された『両地書』は、1925年から1929年にわたる許広平への私信に加筆修正を加え作品化したものであり、私信の数は135通にのぼる。使役構文に関わる改変はこの1か所に止まらない。135通中、「私」を目的語とした使役構文への改変は4例、「私」を目的語とした使役構文の削除は3例ある。「私」を目的語とした使役構文の削除は、基礎単位形成への意図的操作と矛盾するように見える。ただ削除された3例中、2例は「うれしい」、「満足できない」といった許広平に対する個人的で、生な感情の吐露であり、もう1例はプロットごと削除されている（『両地書』No.128, 116）。一方で使役構文への改変は、すでに引用した2例の他に、仲間だと思っていた若手の内幕を批判する個所、広州へ移住する思いが湧く個所（『両地書』No.79, 86）と質的変化が生ずる個所である。そもそも『両地書』は、亡くなった韋素園への贖罪と記念から生起したことが、その序で述べられてい

る。つまり許に対する個人的で生な感情に関わる使役構文は排除し、魯迅の行動への触媒となる個所を使役構文へと改変している。基礎単位は作品全体にも一貫しているのである。

4 基礎単位の終点

基礎単位の最終用例としては死の44日前、1936年9月5日に書かれた「死」が挙げられよう。遺書という自身の死に関する文字表現が生起するまでのプロセスを記述したのが以下の引用部である。

1 有一批人是随随便便，就是临终也恐怕不大想到的，我【向来(加筆)】正是这随便党里的一个。

2 三十年前学医的时候，曾经研究过灵魂的有无，结果是不知道；【●→又】(●は墨で消されているため判読不能。以下同様)研究过死亡是否苦痛，结果是不一律，后来也不再深究，忘记了。

3 近十年中，有时也为了朋友的死，写点文章，不过好像并不想到自己。

4 这两年【来(加筆)】病特别多，一病也比较的长久，这才【忘不掉→往往记起了】

年龄，自然，一面也为了有些作者【们(加筆)】笔下的好意的或【是(加筆)】恶意的不断的提示。

5 从去年起，每当病后休养，躺在藤躺椅上，每不免想到体力恢复后应该动手的事情：做什么文章，翻译或印行什么书籍。

6 【想到临末→想定之后】，就结束道：就是这样罢——但要赶快做。

7 这“要赶快做”的想头，是为先前所没有的，就因为在不不知不觉中，记得了自己的年龄。

8 【●→却】 从来没有直接的想到“死”。

9 【●→直到】 今年的【大（加筆）】病，这才分明的引起关于死的豫想来¹¹⁾。（センテンス冒頭の数字，及び改行と一行あけは山本による）

遺書に到るまでのプロセスが9個のセンテンスで造形されている。山本が付した番号タグは不可視化されたが、「向來（これまで）」、「三十年前」、「近十年中」、「这两年来（2年来）」、「从去年起（昨年から）」、「先前（以前）」、「从来（これまで）」、「直到今年大病（今年大病に到り）」と、時点を表す8個の言葉により、起点から終点までの座標タグが付けられた。図解のスタンスである。しかも、この8個のタグの内、2個は新たな加筆、1個は修正である以上、意図的操作であることが確認できる。しかも9個のセンテンスは3つの段落に切断されることで、変化の兆しから延期へのリズムを刻んでいるのである。

第1段落、第1センテンスでは、多くの人が死について「想い到ろう」とせず、自分もその1人であることが「随便」という語彙によって表現されている。「随便」は本稿冒頭の引用部にあった通り、覚悟をもって正視することを避けている状態である。全集中143例出現することが、否定すべき対象への執着を示していよう。「向來」の加筆により、自分も伝統的制度の枠内にあった時点、つまり起点を示す。第2センテンスに到り研究＝直視しようとした変化の兆しと、忘却による変化の延期が示される。第3センテンスでは他者の死に関する文は書きながら、結局、自身については決して「想い到ろう」しない。延期の反復である。第1段落の最後、第4センテンス「这才（ようやく）」で到達点が示される。その際、「忘れられない」を「记起了（思い出した）」へ改変することによる瞬間性と、「往々（いつも）」の加筆による瞬間の反復性がセットで示される。しかし、

それが他者からの悪意による喚起であり、必ずしも自身の内発的变化とはいえない点で再度延期が生ずる。しかも、意識化されたのは死ではなく未だ自身の年齢にとどまっている。加えて、それは1人称の能動態で表現されており、受動的一撃ではないのである。

第2段落は第5センテンスの「每当」で始まる。瞬間性と反復性のフレームが設定され、「不免（どうしても）」と不随意性の副詞により、第4センテンスまでの能動性から受動性へと変化し、一撃性が前景化する。更に、これまで否定文で用いられてきた「想到」が肯定文へと変化する。変化の瞬間とはいえようが、思い到ったのは執筆の「計画」であり、未だ文字表現が生起したわけではない。しかも第6センテンスで延期への決定的改変がなされる。初案では「臨終に思い到ったので」、早く計画を実行に移さねばならないと因果関係になっている。しかし修正後は、「計画がきまった後」と継起的関係へと変わり、しかも自身の死に思い到ったプロットが丸ごと削除され、延期が生じたのである。第7センテンスでは「先前」により、それまでの連続性とは対照的な変化が予告される。しかも「不知不觉（思わず）」と不随意性副詞により、受動的想起が累加される。ただここでも文字表現は生起しない。第2段落も最終の第8センテンスで1人称主語の能動態に戻り、「想到」の否定文が再度持ち出される。想起されるのはあくまで年齢であり、直接自己の死には「思い到らなかった」と延期されるのである。実際には1925年に自己の死を作品化した「死後」を執筆しているにもかかわらず、基礎単位の形成が優先されたのである。

第3段落冒頭第9センテンスでは、「这才」と再び到達点が提示され、第1段落の延期と対比される。しかも、無生物の大病が主語となり、死の予感を「分明（はっきり）」と引き起こす受動的変化がついに出現する。更に生起の瞬間を強調する方向補語「起来」で、変化の瞬間性が最終的に誇示されるのである。

死に対しレンズを向けるのを忌避する伝統的制度の圏内から始まり、他者の死、そして自分の死へと内省が深まる過程を経て、最終的に自己の死を正視することで文字表現が生起する終点までのプロセスが、3段落9個のセンテンスで構成されていた。つまり基礎単位は、1センテンス内のみならず、段落間でも一貫していることが確認できた。この基礎単位が、加筆修正による時点のタグ付けと延期への改変、過去の作品執筆の事実を曲げてまでも形成されている点で、意図的操作であることが検証できた。

5 「反例」としての使役構文

「このようなやり口は戦うよりもっと恐ろしく、私に雑感を書く勇気を失わせる（能使我不敢写杂感）」（「意表之外」）。使役構文が言語表現の生起を阻んでいる。「基礎単位の核」となる使役構文とは矛盾して見える。ただ、引用部の後には「しかし、「雑感を書く勇気がでない」という雑文を書いてやろう（但再来一回罢，写“不敢写杂感”）」が続き、実際「意表之外」が執筆されることで恐怖は克服されたのである。この用例に限っては、逆説的な基礎単位の形成といえる。魯迅にはこのように、一見言語表現の生起を阻む点で、基礎単位を破壊するように見える使役構文が存在する。「使我」,「教我」,「令我」全395例中、前述の例を含む5例である。その内3例が集中する特異な作品が「記念刘和珍」である¹²⁾。それらが「反例」なのか「逆説的補強」なのかを検討するには、先ずはその表現内容を確認しなくてはならない。

1926年3月18日、段祺瑞政府はデモ隊に発砲し、北京女子師範大学の学生劉和珍はじめ47名が犠牲となった。この事件を表現内容として、5つの異なる視座から、5種類の対照的文体が存在する。第1は黙説化してあえて書かない文体、第2は全知視座と制限視座を融合した「叙述する」文体、第3は制限視座から自分の目に映るものだけを「描写する」文体、第

4は全知視座から常套的語りで書かれた新聞記事文体であり、第5は魯迅の図解的文体である。

文体を比較対照する前に、それぞれの文体を要請した視座の違いを明らかにしておきたい。違いが一番顕著に現れるのは、死という観念に対してではなく、傷という実物に対するスタンスにおいてである。

第1の視座は、誰より早く劉和珍の遺体と対面した林語堂である。虐殺当日、18日午後2時に会議で出校し、知らせを聞くや許寿裳とともに現場に駆けつける。最初の棺を開けると、劉和珍だった。その後次々のセンテンスが続く。「閉目一想、声影犹存，早晨她热心国事的神情犹可涌现吾想像间，但是她已经弃我们而长逝了」（「悼刘和珍，杨德群女士」）。林は目を閉じたのである。つまり、まのあたりにしたであろうまだ生々しい傷痕や遺体の様子は、一切黙説化したのである。代わって生前のエピソードが披露され、目を閉じることで自身の思い出に埋没していく。

第2の視座は、20日の午前10時、納棺の際に劉和珍の遺体と対面した周作人である。対面の瞬間は黙説化されない。「真真万幸我没有见到伤痕或血衣，我只见用衾包裹好了的两个人，只余脸上用一层薄纱蒙着，隐约可以望见面貌，似乎都很安闲而庄严地沉睡着」（「关于三月十八日的死者」）。周作人は遺体を見た。しかし、傷を見ない。傷が見えなかったことを「本当に幸い」だったというのである。また遺体の表情も、うすい織物がかけてあったので「ぼんやり」としており、「遠くから望む」だけである。肉薄して細部を記述するスタンスとは真逆である。代わって、自分の妹を連想し、「可哀（かわいそう）」と自己の感情に埋没する。更に、棺を閉じる時に女子学生の泣き声が湧きおこり、白髪交じりの老教員も下あごを震わせ、感情を抑えきれず、涙が溢れる記述が続く。つまり実物としての傷に語らせるのではなく、自身や参列者の感情を叙述したのである。

第3の視座は、犠牲者の表情に肉薄する朱自清である。会場に到着した

時、男子学生の遺体を裸にして、証拠としての傷を撮影する作業はすでに終わっていた。それに対し「我没有看见他的伤口；但是这种情景，不看见也罢」（「执政府大屠杀记」）と記す。傷などは、見なくても構わないというのである。かわりに棺の傍らに進み、遺体の表情を細密描写することで、負傷して亡くなるまでの苦しみを暗示する。朱が写真自体を否定しているわけではない。虐殺時の現場の見聞記には、最も恐ろしいのは死人の服をはいだことであるとし、男女を問わずズボンしか残さなかったのは数日前の『世界日報』の写真を見ればわかるとの記述がある。写真の証拠としての機能は肯定しているのである。しかし、学生の傷そのものと対峙し、客観的証拠として残す写真は忌避する。見ず知らずの他人や群衆が被写体であれば俯瞰した写真を肯定することはできても、近い相手については、裸体の傷を証拠としてモノ化することに堪えられない。周作人と異なり遺体の表情は描写した。しかしやはり故人に対する感情に埋没してしまうのである。

第4の視座は新聞記事である。確かに遺体の記述はある。しかし、「血花飛濺，陳屍累累，景象極慘，見者酸鼻」（「申報1926年3月26日」）は、いかなる時代でも、いかなる戦乱でも使用できるプロトコルに過ぎない。常套句を用いて常套的イメージを消費させる無人称の視座である。

第5の視座は魯迅である。追悼会の際、魯迅は「講堂の外を1人徘徊していた」と書く（「記念刘和珍」）。講堂の中に入り、周作人や朱自清のように自己や他者の感情を書くことはしない。一見、他者同様、傷という実物を忌避したかに見える。しかし、これは後の引用部のように、傷の図解を誰よりも細密にするための伏線なのである。

魯迅は、自己の感情を黙説化することで、生な感情から距離をとるカメラポジションを確保したのである。しかも外で1人徘徊していたにもかかわらず、劉の友人につかまり贖罪感を喚起される瞬間が訪れる。劉は魯迅

の文章を愛読していた。にもかかわらず、魯迅はまだ彼女のために追悼文を書けていない。その事実を突きつけられるのである。贖罪意識は、自己の視座をも批判的に客体化する視線の存在を意味し、自己の視座に無自覚なまま、一方的に生な感情を垂れ流すことを許さない。それが、自己や他者の悲しみや怨みに埋没することなく、後述のように主観を排して死までの経緯を記述する、カルテのような文体を生んだ。

魯迅の徘徊＝文字表現生起の延期は、使役構文によって反復される。つまり、変化の非連続的生起を造形していた使役構文が、連続性の造形に用いられている点でこれまでの検証と矛盾する。「反例」としての使役構文である。

第1例は「使我艰于呼吸视听（呼吸も見聞きすることも困難にさせる）」である。主語は、私のまわりに溢れかえっている虐殺された40人あまりの青年の血である。結果、「还能有什么言语？（どんな言葉がありうるというのか）」と、表現行為の生起ではなく、逆に延期がなされる。

第2、第3例は「惨象，已使我目不忍视了；流言，尤使我耳不忍闻。（その惨状は、もはや見るに堪えなくさせる。流言は聞くに堪えなくさせる）」である。惨状とは虐殺の証拠としての遺体である。遺体に残る棍棒の傷痕である。結果、「还有什么话可说呢？（いったいどんな言葉を語りうるというのか）」とやはり、表現行為の延期がなされる。

第5章に到りようやく「但是，我还有要说的话（それでも私には語らねばならないことがある）」とし、以下の引用部の文章が生起するのである。

「反例」に見えた使役構文は、何度も書こうとして書けない連続性を造形し、罪悪感と苦痛の内圧を高める役割を果たしていた。結果、追悼文が生起する終点を可能にしたのもその「反例」である。故に、「反例」さえも利用して自身を「補強」する基礎単位の構造的性が確認できた。「構造的性」とは、言語表現生起までのプロセスのみならず、プロセスを経て生起した

以下の言語表現にも貫通している意である。

我没有亲见；听说，她，刘和珍君，那时是欣然前往的。自然，情愿而已，稍有人心者，谁也不会料到有这样的罗网。但竟在执政府前中弹了，从背部入，斜穿心肺，已是致命的创伤，只是没有便死。同去的张静淑君想扶起她，中了四弹，其一是手枪，立仆；同去的杨德群君又想去扶起她，也被击，弹从左肩入，穿胸偏右出，也立仆。但她还能坐起来，一个兵在她头部及胸部猛击两棍，于是死掉了。始终微笑的和蔼的刘和珍君确是死掉了，这是真的，有她自己的尸骸为证；沉勇而友爱的杨德群君也死掉了，有她自己的尸骸为证；只有一样沉勇而友爱的张静淑君还在医院里呻吟。当三个女子从容地转辗于文明人所发明的枪弹的攒射中的时候，这是怎样的一个惊心动魄的伟大呵！中国军人的屠戮妇孺的伟绩，八国联军的惩创学生的武功，不幸全被这几缕血痕抹杀了。

——「纪念刘和珍」

第4視座の新聞記事も「當時有彈中要害立斃者，亦有中彈後狂奔至院東門外而死者」と「中彈（被彈）」等，魯迅と類似した語彙は用いられている。ただ被弾して即死したものと、被弾して逃げてから亡くなったもの、2種の類型が並置されているに過ぎない。「要害（急所）」とは、解剖して被弾した具体的臓器を特定する発想とは対極の類型的叙述である。一方魯迅の文体では被弾した部位，そこを起点として弾丸がどのような角度でどのような方向へと移動し，どのような順番で臓器を傷つけ，どこから抜けたのか，そして最終的に傷の評価はどうか，その時点での意識状態はどうだったか。3人それぞれにおいて，カルテのような個別描写がなされている。3種の類型が並置されているわけではない。劉を起点として，張が，そして楊がそれぞれ前者を助けようとして犠牲になっていく過程を記録

し、プロセスのカルテともなっているのである。

第2視座の周作人「刘和珍女士是在执政府门口往外逃走的时候被卫兵从后面用枪打死的（劉和珍女士は國務院の門から外に逃げようとした時衛兵に後ろから銃で撃ち殺された）」と、魯迅の「但竟在执政府前中弹了，从背部入，斜穿心肺，已是致命的创伤，只是没有便死（しかしついに國務院の前で被弾し、弾丸は背中から入り、斜めに心肺を貫通し、すでに致命傷となったが、まだ死んではいないだけだった）」を比較すると、魯迅の読点の過剰さがわかる。

そもそも、逃げようとしている女子学生を背後から撃つ卑劣さを叙述するなら、周作人のように、簡潔で読点などない表現で十分であることがわかる。むしろ衛兵と女士学生を対比し、「背後から」撃ち殺されたと価値付けた方が、卑劣さはより明確となる。しかし、魯迅はあくまで背中という入射部位と弾丸の経路を記録するばかりなのである。友人を助け起こそうとしていた女子学生を狙い撃ち、至近距離から撃ち殺す場面には、価値判断を明示する表現も可能であった。しかし、魯迅は4発という被弾数と武器がピストルであることを記録するばかりである。すでに被弾して抵抗などでできず、友人を助けようとしている瀕死の女子学生を殴り殺す場面でも、魯迅は殴られた部位と殴った回数を記録するばかりなのである。

つまり主観を排し、実物だけに語らせようとするスタンスが見て取れる。これは例外的現象ではない。1933年に到っても、同じく虐殺された青年を記念する際、「他的身上中了十弹。/原来如此！……/」（「为了忘却的纪念」と被弾数を定量的に示すのみである。「原来如此（そうだったのか）」に価値判断は含まれない。加えて6点リーダーと改行によってえた余白にも価値判断は含まない。しかし、万感の想いを象徴する。主観は黙説化し、実物に語らせる態度が一貫していることが見て取れる。

第3視座の朱自清も、「我因为不能动转，不能看见他；而且也想不到看他——我是个自私的人！后来迷跑的时候，才又知道掉在地下的我的帽子和

我的头上，也滴了许多血，全是他的！」と、地面に落ちた帽子や自分の頭に滴ってきた血という実物に語らせているように見える。しかし、逃げようとしてようやくその血が犠牲者の血だと認識する記述から、血そのものよりは、認識にタイムラグを生ずるほど動転していた自己の内面が、むしろ表現対象であったことがわかる。正視することを思いもつかなかったという記述も、動転していた自己の内面を表すためのものである。発砲の瞬間、朱自清は逃げようとして人波にのまれてうずくまっている。発砲から被弾状況、そして被害者がその後どうなったか、一連のプロセスを記録するためには、対象から距離をとり、全体を記述できる全知視座が必要となる。魯迅は直接見たことを述べないことで、逆に空間的にも時間的にも対象への距離を担保したのである。

以上、目撃者の内面描写とも、全知視座からの物語叙と異質な文体が魯迅には存在した。個々の被写体を細部まで図解し、しかも主観や価値判断を排除して被写体だけに語らせる。そして被写体と距離をとることで、全体のプロセスの記述を可能にした。自己の内面の表象としての画像を回避しているのである。

虐殺当日には「无花的蔷薇之二」が執筆され、3月25日には「“死地”」が執筆され、4月1日には引用した「纪念刘和珍君」が執筆され、4月8日には象徴詩のような「淡淡的血痕中——纪念几个死者和生者和未生者」が執筆された。4週間にわたり、虐殺が生じた曜日に文章が執筆されている。「民国で最も暗黒な1日」と生な感情をそのまま表出した虐殺当日から、人物の固有名詞さえ消え、普遍化された4週間後へと、被写体からの距離は次第に広がり、昇華されていく。その意味で距離化は単体の作品内にとどまらない魯迅の構造といえよう。

結語——レンズの眼がある場所

「藤野先生」には解剖学の講義を筆録したノートが現れる。主人公は板書された解剖図を見やすいようにデフォルメする。藤野先生は、デフォルメした図を添削し、「我々は実物を変えることはできない」と論ずるのである。

現実の藤野先生が添削したのは図ばかりではない。筆録した魯迅の文章の方が徹底的に添削されている。添削によって叩き込まれた解剖図図解文体には、魯迅の文体と奇妙に類似した所がある。

ノートの頁の上半分には頸部の水平断面図があり、円形の輪郭の中に、頸椎をはじめ、内頸動脈、総頸静脈など10個の細部が描かれている。頁の下半分には添削された文章がある。

【所ニシテ之脈ノ下ヲ通ル而シテ少シク上昇シテ→大腺アリテ其下ニアリテ居ル之ヨリ上ホリテ】 下顎骨頸ノ【蒿ノ処ニテ→高サニ及ベバ】二條ノ終枝（末枝）ニ【分ツ→分岐ス】

其一ヲA.【Superficial is（削除）】Temporal is【Superficialis（加筆）】浅在頸顚Aト云ヒ他ノ一ヲA.max illaris interna内頸Aト云フ。【彼ハ本幹ノ経過ヲ取りテ上昇シ此レハ直角ニ内ノ方向ニ向フ（加筆）】

外頸Aハ一体内頸ヨリ細クニシテ始メハ内頸Aノ前内方ニ在アルモノナリ【今（加筆）】其幹ヨリ出ツル枝【ハ→條ヲ】末枝ト共ニ【四條アリ→之ヲ列挙スレハ九條アリ】¹³⁾

起始点から、経路や方向を明示し、終点に到る。「之ヨリ」の加筆は、起点を明示するよう論ず。「始メハ」、「ヨリ」等、他の器官の記述においても同様である。「高サニ及ベバ」の加筆は、經由する地点を明示するよ

う論す。「少シク上昇シテ」の「少シク」の削除は、主観性を排除するよう論す。「直角ニ内ノ方向ニ向フ」の加筆は、角度や方向性を明示するよう論す。更に4本から9本への修正は、定量的に正確であるよう論す。そして最終的な定義の部分には、決定的な添削がある。

「Superficial is」は朱筆で消され、「Temporal is」の後に「Superficialis」と加筆される。スペルに誤りはない。ノートは筆記体で書かれており魯迅の書き癖としてiの前に空間ができてしまう。しかし、「max illaris interna」の方は添削されていない以上書き癖の問題ではない。「temporalis」は側頭、「superficialis」は浅いという意味なので、浅側頭動脈は「arteria temporalis superficialis」となる。つまり意味を理解していると魯迅のように書いた方がわかりやすい。しかし修飾語と被修飾語が逆転するラテン語としてはデフォルメとなる。内頸Aは「max illaris (顎) interna (内)」とラテン語のまま筆記されているので添削されていない。つまり実物を変えてはいけないと論しているのである。

魯迅が24歳から26歳までの間、藤野先生は図解の発想を注ぎこもうとした。魯迅はその場所を離れた。ただ、講義ノートは棄てなかった。東北大学の復元教室には、そのノート『医学筆記』が1冊、翻刻されて置かれている。300頁にわたる筆録と添削を手にした時、魯迅が刻み込まれたものの質量が実感できる。ましてノートはこの『脈管学』1冊にとどまらない。北京魯迅博物館所蔵の『医学筆記』は6冊1800頁にわたるのである。

起点から終点に到る過程、そして定義までを、主観を排して記述する文体、つまり講義筆録文体と執拗な添削を通じて刻み込まれた文体が、発想に影響を与えなかったとする方が不自然といえよう。言語は発想を規定する。魯迅はレンズとしての眼を創られたのである。

晩年、魯迅は自身の創作活動を顕微鏡や鏡に譬える。「雑文」有时确很像一种小小的显微镜的工作，也照秽水，也看脓汁，有时研究淋菌，有时解

剖 蒼蠅。(雜文は時には確かに小さな顕微鏡の仕事に似ている。時に汚水を映し、時に膿を見つめ、時に淋菌を研究し、時に蠅を解剖する)」「(做“杂文”也不易)では、自身の表現行為を小さくとも(制度と対立する価値観であり)、研究や解剖、つまり視覚行為により真実を明らかにするものと価値付ける。また「我的镜子真可恨，照出来的总是要使陈源教授呕吐的东西(私の鏡は実に憎らしい。きまって陳源教授に吐き気を催させるものを映し出す)」「(不是信)では、批判対象が嫌悪する真実の姿を映し出すものと価値付け、全知視座から憎むべきものとして魯迅自身をも客体化する。顕微鏡であれ、鏡であれ「照」(映す)という語彙が用いられている。「照相(写真)」もまた対象の「相(姿)」を「映し出す」ものであった。ここには、自分が主観を排した透明体(レンズ・鏡)となり、実物をそのまま映すことで反復異化を行う構造が一貫している。

解剖図の図解に「私」という主語はありえない。魯迅の文体とは、批判対象を被写体とするのみならず、基本単位の使役構文が示す通り、「私」を主語から目的語へと移行させ、被写体として距離化する行為でもあった。魯迅の基礎単位の本质、つまり「距離化」に、写真的感性との親和性を見る所以である。

では最後に、レンズとしての眼は被写体からどれくらい離れた場所に据えられているのか。シャッターを押さざるをえない衝動はどこから湧いてくるのか。

魯迅が文体の美について語る時も「我以为感情正烈的时候，不宜做诗，否则锋铓太露，能将“诗美”杀掉」と、否定によって定義する。否定される「锋铓太露」は非抑制的に自己の才華をひけらかすことであり、つまりは自己の視座に対する距離が欠如した状態である。「图还是我画的不错(絵は私が描いたものの方がやはり上手い)」と、解剖図を描くにあたって自己の才華をひけらかした時、藤野先生に否定された。ならば自己を客観視しう

るカメラポジションとはどこか。「感情正烈（感情がまさに激しく激している）」時には表現しないこと、つまり時間的に距離をとった場所である。

「藤野先生」（1926年）中の幻燈事件は、中国人を蔑視する日本に対する怒りから20年の距離をとり、帰国（1909年）後に目撃した同胞の死を消費する中国人に対する怒りからも相当の年数の距離をとり、初めて執筆された。しかもラストシーンは北京の書齋で「正人君子」批判を書くことになっているが、実際はそれから1年ほどの距離をとり、厦門の書齋で執筆したのである。感情が激烈な時に、他者批判の感情をたたきつけるなら、幻燈事件と関係の無い藤野先生というキャラクターは必要ない。題名も「幻燈事件」で十分である。ただ題名は「藤野先生」なのである。更に、原稿では題名「藤野先生」の横に副題「旧事重提之九（昔のことをむしかえす）」とあり、作品集の名称自体が『朝花夕拾（朝の花を夕べに拾う）』であり、いずれも時間的距離を誇示している。「藤野先生」の写真、つまり20年の時間的距離の象徴が、他者批判のみならず、自己の罪を反復想起させ、その罪の意識こそが文字表現という行為を生起させていた。副題や作品集名と同じ位相で作品の題名となった所以であろう。では魯迅にとって「距離」とは何か、量的地平にとどまるものなのか。

手元で脈動している血管の局部だけを見つめるクローズショットでは解剖図は描けない。その血管の起点から過程、そして終点までを記述し、最後にその価値づけをするスタンス、つまり全体像が見えるまで対象から離れ、終点までのプロセス全体をフレームインできる全知視座から継的に図解していくスタンス。それが魯迅の基礎単位であった。魯迅の作品には、活動期を通じ、ジャンルを問わず、おびただしい死が溢れている。それは『祝福』、『傷逝』、『白光』、『孤独者』など登場人物の死へのプロセスを書いた作品にとどまらないことは、検討してきた作品が示す通りである。魯迅のセルフポートレートには、墓地の中の祭壇に座っている一枚が

ある。他者の死も自己の死も俯瞰しうる死の側にカメラを置けば、あらゆるプロセス全体をフレームインできる。逆にいえば、プロセスを基礎単位としたのは、本質的にそのようなポジションにカメラがあったからといえよう。

魯迅の書斎を写した写真がある。机の前の壁に一枚の写真と一枚の絵がかけられている。「藤野先生」にあるように「仰向いて見る」のは、藤野先生の写真であり、その左には子供を連れた妊婦が5人の警察に殴りかかられている絵がある¹⁴⁾。司徒喬の絵は1926年6月6日に購入されており、劉和珍らが衛兵に虐殺されて間もない時期である。しかも同時に買ったもう一枚の絵は壁にかけられなかった。マントウを買えず顔をそむける老人の絵である。つまり、選ばれた方の絵は虐殺されたものたちを反復想起させる。藤野先生の写真は、解剖図をデフォルメして事実を変えることはできないと論されたことを反復想起させる。いずれも人工的にフラッシュバックを引き起こす装置である。

写真的感性なるものを切り出すため、拙論「魯迅の文体と写真的感性(1)」では動画的感性との差を論じ、受動的視覚行為や反復的視覚行為を特色の1つに挙げた。「魯迅の文体と写真的感性(2)」では詩語「記念」、
「紀念」の検討を通じ、キネン行為をその特色の1つに挙げた。ただ、魯迅の基礎単位を要請した、忘却に抗う反復想起、つまりキネン行為は、むしろ古典的である。魯迅の故郷、越の「会稽」を冠するキネン行為に、「臥薪嘗胆」がある。ただ「懸於坐臥、即仰胆嘗之」の通り、越王の部屋にかけられ、「仰向いて見る」のは胆であり、それを嘗めることで突きつけられる苦さこそが反復想起を可能とした。触感的キネン行為といえよう。一方魯迅の場合、虐殺された柔石を記念した「忍看朋輩成新鬼、怒向刀丛觅小诗」(「为了忘却的纪念」)の「忍看」という詩語が象徴するように、苦痛によって死を正視する行為こそが、詩を生起させるキネン行為であっ

た。キネンとは未来の方向を指し示す希望ではなく、過去の実物の再被写体化に過ぎない。しかし、「会稽の恥」は反復キネンすることで雪がれたのではなかったか。そして罪悪感と苦痛の再体験を忘れた時、越は滅亡した。意図的フラッシュバックによる罪悪感と苦痛の言語化は、基礎単位により救済としての距離化を可能とした。シャッターをきる衝動の水源の1つに措定する所以である。

謝辞

「読み」の授業研究会第15回神奈川教材勉強会で、「藤野先生」を検討する機会を頂戴し、多くのご教示を頂いたことに深謝したい。

注

- 1) 以下の拙訳は全て、魯迅の文体の特徴を優先した訳であり、いわゆる和訳ではない。
- 2) 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。原文の引用は、魯迅の加筆修正を問題とする個所以外は『魯迅大全集』長江文艺出版社、2011年による。以下同様。
- 3) 『魯迅手稿丛编 第9卷』人民文学出版社、2014年、292頁。
- 4) 国立国会図書館デジタルコレクションによる。
- 5) 山本明「魯迅の文体と写真的感性」『中央大学論集第40号』、2019年、68頁。
- 6) 山本明「小説のセンテンス—莫言の文体—」『文体論研究第41号』日本文体論学会、1995年。「小説のセンテンス（二）—馬原の文体—」『人文研紀要44号』中央大学人文科学研究所、2002年、「小説のセンテンス—洪峰の文体—」『中央大学人文科学研究所研究叢書36 現代中国文化の軌跡』中央大学出版部、2005年。
- 7) 『魯迅手稿丛编 第1卷』人民文学出版社、2014年、75頁。
- 8) 山本明「魯迅の文体と写真的感性(2)」『中央大学論集第41号』、2020年、62頁。
- 9) 劉再復、林崗『罪與文學』Oxford University Press、2002年、222頁。

- 10) 前掲書, 224頁。
- 11) 『魯迅手稿丛編 第3卷』, 85頁。
- 12) 5例中, 最後の1例は「“杨树达”君的袭来」である。楊氏の行為が「使我和他所提出的人们都不敢再做辩论或别样的文章」と言語表現の生起を拒むとしながら, その行為を書くことで作品を生起させている。楊氏の行為が病に起因することを知って魯迅は謝罪するが, 文字表現の生起に対する魯迅の意識の強さを物語る。
- 13) 魯迅・東北大学留学百周年史編集委員会『魯迅と仙台 東北大学留学百周年』東北大学出版会, 2004年, 96-97頁。
- 14) 北京魯迅博物館編『魯迅』河南文芸出版社, 2008年, 120頁。