

# 清末民初における文体と写真的感性

## Literary Style in the Late Qing Dynasty and the Early Republic of China and Photographic Sensibility

山 本 明

### 要 旨

魯迅の文体にみる写真的感性の影響に関し、6本の論考を重ねてきた。その成果に基づき、対象を晩清の画報から科学雑誌、清末の四大小説雑誌、民初の小説雑誌等へと広げ、写真ネイティブである魯迅以前の、写真の受容形態が文体形成に与えた影響を検証する膨大な作業を始めるにあたっての序論、それが本稿の位置付けである。同一モチーフの動的静態による表現を、「図」的発想に基づく画報のテキスト、伝統的章回小説のテキスト、同時期の西欧のフォト・ジャーナリズムのテキスト、魯迅のテキストの四者において比較することで、今後の作業の前提となる、写真的感性とその文体への影響形態の見取り図を描いた。

### キーワード

写真的感性、文体、清末民初、『点石齋画報』、呉趼人、魯迅

### 4人の阿Q

写真の出現により、自身の再定義を迫られたメディアは、絵画にとどまらない。その時、言語が直面した本質の問題は、何をもって写真と差別化するかではない。差別化しえた優位点をどのような文体で表現するかである。写真を単なる他者として対象化する視座は、自身が傷つくことも、自身が進化することもない。写真的感性に浸潤された視座において初めて、

差別化は自己表現の問題となり、新たな文体が必要となるからである。

1880年代から画報が勃興し、写真のみならず、絵画や文字の報道メディア等の挾撃を受けていた章回小説ジャンルは、1903年に2種類の雑誌が創刊される。そこで2人の作家が章回小説を再定義する。呉趺人は「まるで禹鼎や照妖鏡のようで、西洋の撮影術であってもこれほど十全には表せない（如神禹鼎，如照妖鏡，雖以西洋攝影術攝之，不能如此形容盡致也）」<sup>1)</sup>と「十全さ（盡致）」において差別化した。李伯元は「ヨーロッパの写真より更にクリアに撮ることができ、油絵よりさらに明らかにすることができる（比泰西的照相，還要照得清楚些，比油畫還要畫得透露些）」<sup>2)</sup>と「クリアさ（清楚）」において差別化する。更に「禹鼎でも鑄することのできなかつたもの、温嶠の犀角の燭でも照らし出せなかつたものが全てそろっている（凡神禹所不能鑄之于鼎，温嶠所不能燭之以犀者，无不畢備也）」<sup>3)</sup>と、章回小説の長編性が持つ暴露の量的優位性を誇示する。

魯迅は他ならぬこの李伯元の言説をとりあげ、2人の章回小説を、デフォルメと構成の欠如、感情的批判に偏した点で譴責小説だと否定する。しかしその魯迅も、後述の通り、テキストの価値付けに「禹鼎」は用いているのである。

2人の言説には、見えない魑魅魍魎を可視化する「犀角」の光、隠れた正体を映し出す「照妖鏡」等の鏡、害をなすものの正体を人々のために記録した「禹鼎」が登場する。そしてそれらは単なる語彙にとどまらない。「正是，人海燃犀都是怪，名場逐鹿本來忙」（『小説画報』第一回）、「正是，九州禹鼎無遺相，三疊陽關有尾聲」（『文明小史』最終回）。前者は第一回の掉尾、後者は作品全体の掉尾である。章回小説形式には、その回で語られた内容を、最後にどのような既存の物語に回収するかを示すパートがある。「正是」，「有詩為証」等の説唱語がそのサインとなる。「犀燭」，「照妖鏡」，「禹鼎」とは、典故によって伝統的の制度へと引き戻す核心的語彙なのであ

る。

章回小説にとどまらない。「《书》曰：“天视自我民视，天听自我民听。”视听之器，可以惑乱于一时，秉彝之明，自能烛照夫万物。如铸禹鼎，如燃温犀，魍魎妖魔，全形毕现。」<sup>4)</sup>と「通人達士讀書數萬卷，徧觀人事統於一身，如燃犀以臨牛渚，舉凡治亂成敗窮通壽夭之故，無不畢燭登高四望」<sup>5)</sup>。同じく「燃犀」を用いながら、前者は新文化運動や共産党の創設を主導した李大釗の論文であるが、後者は保守派の雑誌『学衡』なのである。

光によって「全体」を捉え、隠れた問題を明らかにし、画像化してそれを記録する。自動化された視線を異化しうる写真的機能が、典故によって古典の物語に回収されてしまう。その様態が、表1から見て取れる。その拘束力の強さは、時代、ジャンル、思想的立場をこえている。一方で、魯迅にも用例は存在するが、後述の通り変質が生じていた。写真の受容形態

表1 「禹鼎」, 「照妖鏡」, 「燃犀」関連語彙の用例数

創刊年	1884	1903	1902	1903	1906	1907	1915	1917	1922	1923	1928	
	点石齋画報	浙江潮	新小説	繡像小説	月月小説	小説林	小説大観	小説画報	学衡	創造週報	新月月刊	魯迅全集
禹鼎	0	0	5	2	2	0	1	0	0	0	0	1
照妖鏡	0	0	6	0	0	0	0	0	0	0	2	4
照魔鏡	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
秦鏡	2	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0
温犀	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0
犀燭	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
犀角	0	0	0	2	0	1	0	0	6	0	0	0
燃犀	4	0	0	0	1	0	3	1	1	0	0	0
温嶠	2	0	0	0	1	0	1	0	2	0	0	1
計	8	1	14	4	5	1	5	1	10	0	2	6

出典) 中国近代報刊庫及び『魯迅全集』(凱希メディアサービス)に基づき、筆者が作成

は、中国的伝統的制度が西欧の Enlightenment (啓蒙主義) やドキュメンタリーという制度とせめぎあう露頭ともいえるのである。

しかし、写真が機能の表層的類似によって伝統的典故に回収されてしまえば、逆に伝統的制度を強化する、新奇なモチーフのひとつに過ぎなくなってしまう。

表2は、もはや写真が避けて通れなくなっていた事実を示している。黎明期の画報、留学生の雑誌、清末四大小説雑誌、民国初年度の章回小説雑誌、保守派の雑誌『学衡』、浪漫派の雑誌『創造週報』、新月派の雑誌と、時代を問わず、思想的立場を問わず相当量存在するからである（「小像」, 「小

表2 写真関連語彙の用例数

	点石齋画報	浙江潮	新小説	繡像小説	月月小説	小説林	小説大観	小説画報	学衡	創造週報	新月月刊	魯迅全集
写真	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	74
照相	9	4	0	7	12	0	36	5	14	0	25	243
照片	3	0	6	31	7	10	50	18	6	5	45	100
照像	3	0	0	7	4	5	30	0	7	3	3	8
相片	0	0	1	8	5	0	2	1	2	4	25	2
撮影	2	3	2	9	5	0	1	0	0	0	4	13
撮景	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	11
影片	0	0	0	1	5	1	8	1	21	2	27	86
近影	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
小照	3	0	12	3	2	1	8	9	1	0	11	3
小影	6	7	0	5	10	3	39	4	11	0	3	3
小像	11	4	0	13	4	2	4	1	5	0	2	5
電影	0	0	0	1	0	0	2	0	23	7	121	279
X光	0	14	1	0	1	1	1	0	2	1	4	5
小計	37	32	22	89	55	23	181	39	93	22	270	832

出典) 中国近代報刊庫及び『魯迅全集』(凱希メディアサービス)に基づき、筆者が作成

影」については写真と絵画の判別が不可能なものもあり全量を提示した)。

更に表1と表2をあわせ見ることで「犀燭」,「照妖鏡」,「禹鼎」の類義語と写真の類義語とが、必ずしも共起するわけではないが、併存していたことが見て取れる。写真や写真的感性の中国におけるレセプターが必要とされた時、伝統的なプラットフォームの拘束力は未だ強かったのである。

ただし、写真が新奇なモチーフから感性のレベルへと着床し、新たな文体形成に影響を与える、質的な飛躍がどこで生じたのか、これらの表からだけでは判別できない。

拙論では、飛躍が生じた事例として、写真ネイティブ世代の魯迅をとりあげ、6本の論考を重ねて来た<sup>6)</sup>。写真ネイティブの世代を中心に、動画的感性の作家を対照例とし、写真的感性の定義と新文体開拓の中で果たした役割を抽出してきた。では、子供の頃に未だ写真となじむ機会のなかったそれ以前の世代の、魯迅との連続性と断層はいかなるものであるのか。魯迅以前に写真的感性の起源や、文体模索は認められるのか。本稿は、晩清から民初においてそれを探る、膨大な作業の序論となる。

まずは起点をどこに設定するか。1875年から1911年の間に89種の画報が出版されたとのデータによれば<sup>7)</sup>、図像とテキストの往還運動の可能性を有する視覚的報道メディア、及びその読者が、晩清に一定数発生したことが確認できる。本稿では、『点石齋画報』(1884年創刊、以下同様)、『申江勝景図』(1884年)等を舞台に活躍し、時事風俗画の創始者の一人となった呉友如をとりあげる。「『点石齋画報』に到り、中国は初めて真に画像の時代に入った<sup>8)</sup>」とメルマークにあげられるからである。両者ともに、写真ではなく未だ絵図であり、活版印刷ではなく未だ石版である。更に図やテキスト内にモチーフとして現れる「写真」や「カメラ」は、それ自身が商業的価値を持つ「新奇なもの」として、或いは「新奇」なものを記録する道具として登場するに過ぎない。初期段階の様相を表しているといえよう。

次に、それから20年を経て、写真との差別化を謳い文句にした章回小説の作品群をとりあげる。李伯元の雑誌『繡像小説』（1903年）は、全てのページに挿絵がある「全相」ではないが、冒頭にのみ口絵がある旧来の「繡像」タイプでもない。回ごとに物語の挿絵が配され、文字と画像との関係は意識化されている。しかし、「写真」は『点石齋画報』同様、モチーフとして登場するのみである。呉趺人等の雑誌『新小説』（1902年）中でさえ「小説は社会のX線画像である（小説者、社会之X光線也）」（「論文學上小説之位置」）の通り、未だ比喩や意匠を出ず、伝統的な文体を突き崩す可能性は意識されていない。

一方この時期、アメリカではジェイコブ・リース『向こう半分の人々の暮らし——19世紀末ニューヨークの移民下層社会』（1889年）でフォト・ジャーナリズムが始動しており、1903年に刊行されたジャック・ロンドン『奈落の人びと』に到り、作者が撮った写真が、テキストとの有機的関係を深めていた。これらはイエロー・ジャーナリズムの対極に位置する。

その後も、一方にシンクレアに代表されるマックレイカー（経済的政治的不正を告発するドキュメンタリー作家）たちの仕事があり、その対極にタブロイドジャーナリズムがあった。シンクレアは青野季吉が「氷のような調査」と呼び、「調べた芸術」と呼ぶリアリズムであり<sup>9)</sup>、後者は合成写真まで捏造する商業主義である。社会改革を企図した科学的、再現的記録と、フェイクとデフォルメを武器としたセンセーショナリズムが表裏一体で進んでいた。

中国でも1916年に勃興する黒幕文学について、起点となった新聞は「悪を模り記録した禹鼎のような筆（鑄鼎象奸之筆）」<sup>10)</sup>であり、「社会の悪を映し出す鏡（社会的照妖鏡）」であると理念を謳った。楊亦曾も黒幕文学を擁護した。トマス・ハーディも黒幕文学も同じく「照妖鏡」だからというのである<sup>11)</sup>。こうした、未だ中国の伝統的プラットフォーム内に囚われた発

想は、結局、通時的なセンセーショナルリズムへと墮し、後述のように周作人等からの批判を招く。非日常を消費する社会的欲望の膨張と、アンダーグラウンドのガイドブック的商品の流通は、共時的現象である以上、欧米や日本との対照研究が不可欠となる。

このように、写真が言語メディアに与えた影響における中国的特色を抽出するためには、通時的、共時的比較が要請される。しかし、一字検索が可能な当時の中国メディアだけでも相当数に上り、それらのデータを解析し、写真的感性の有無や文体への影響を検証するのは膨大な作業となる。そこで対象とする時期の鳥観図と写真的感性のイメージを描出するため、ある補助線を用いたい。

4人の阿Qがいる。第1の阿Qは1884年、『申江勝景図』の絵図の中にいる。巡査に辮髪を引っ張られ、辮髪の生え際を押さえながら顔をゆがめている。租界の法廷には、77人に上るさまざまな被告が裁判を待っている。テキスト内に阿Qへの言及はない。名前もその場面の状況もわからない。租界の法廷、つまり新奇なモチーフという商品価値を作り出すための構成要素のひとつに過ぎない。その法廷全図を魯迅は選び、その中の点景に過ぎない阿Qを選び、外国人の手先に辮髪をつかまれている様を「勝景」と名付けた呉友如を批判した（「病後雑談之余」）。

第2の阿Qは1905年、「二十年目睹之怪現狀」のテキストの中にいる。相手に辮髪を引っ張られ、自分は馬鹿野郎だといわされている。魯迅が度々批判する呉趼人の章回小説である。名前もその場の状況も、登場回では黙説化され、次の回で名前と状況が暴露され、批判的演説がなされる構造である。叙述のみで画像はない。

第3の阿Qは1903年、『奈落の人びと』の写真とテキストの中にいる。スラムの路上、相手に髪をつかまれたまま、膠着状態になっている。「中国の現状にも適している（又J. London 的作品、恐怕于中国的现在也还相宜）」（江紹

原宛書簡1927年11月20日)と魯迅が評したジャック・ロンドンのドキュメンタリーである。第3の阿Qも名前はない。ただ、ジャック・ロンドン自身が撮影した写真と、それに「関連」するテキストはある。しかも後述のようにロンドンの文体は、それ以前の文体とは確かに差異がある。ただ、その差異は写真的感性によるものではない。なぜならロンドンが撮影した写真とテキストは「対応」していない。そこには視覚的描写がなく、聴覚的描写しかない。写真が要請した文体ではないからである。

第4の阿Qは1921年、魯迅「阿Q正伝」の中にいる。相手に辮髪を引っ張られ、自分は虫けらだといわされている。名前は、序において長い文字考証がなされたあげく、結局は発音符号となる。阿Qの縮小再生産キャラクターを「小D」と表現したように、Qはキャラクターを一瞬で伝えるアイコンである。Qとは奴隷根性の象徴たる辮髪を画像化したものとも見えるからである。37年前、画像のみだった第1の阿Qは、21年を経て、伝統的口語文体のみで造形され、同時期、欧米では写真とテキストの協働で造形されるようになり、それから更に16年を経て言語表現内に画像がとりこまれた。第4の「阿Q」の中では言語と画像がせめぎあっているのである。

写真的感性を論ずるのに、辮髪を引っ張る喧嘩モチーフを選ぶのは、それが2つの可能性を持つからである。

第1の可能性は、視覚的イメージの革新である。喧嘩自体は常套的な画題である。日本の浮世絵にさえ清国人が辮髪を引っ張られている図があるほどである<sup>12)</sup>。一方で写真により、新たな視覚的イメージが可能となったモチーフでもあるのである。

「ちょっとした喧嘩が起きたが、他の点では撮影はうまくいった。彼らが考えられる限りのあらゆるポーズを見えるところにとることで、写真に収まることを主張した」の通り、ポーズをとらないとブレボケが生ずる技術水準で、喧嘩のダイナミズムは定着できない。しかもテキストには喧嘩の



シーンのセリフや描写もない。1889年、フォトジャーナリズム最初期の『向こう半分の人々の暮らし』の叙述である<sup>13)</sup>。それが14年後、第3の阿Qでは喧嘩の場面の写真がテキストと併置されている。また、外国人兵士が中国人の辮髪をつかんでいる写真も登場した<sup>14)</sup>。つまり、旧来とは異質なイメージが生起し、常套的画題の発想に裂け目を開いたのである。

第2の可能性は、文体の質的転換である。旧来の章回小説において戦闘シーンはクライマックスのひとつである。常套的プロット、類型的キャラクター、動作描写や会話に到るまで拘束力は強い。

ところが1893年松原岩五郎は「其社会に行はるる鄙俗なる言語、奇異なる事実はすべて有りの儘に記載して少しも修飾を加へず」と俗語の採用と写実を謳っている<sup>15)</sup>。つまり当時、いかに「野卑卑猥」であろうとも、その細部にこそ「記録」する価値があるという、発想の転換があったことがうかがえる。実際、『最暗黒の東京』では隠語の解説や車夫の掟の暴露の叙述に加え、怒鳴り合いの罵語を「再現」している。「「飽棒め交番も明礬もあるものかサァ旦那召して下さい」「ウヌ生意気吐しあがる擲り倒すぞ」「なんだ擲る此の野郎め」遂に乱拳、殴打、撲闘を見る」<sup>16)</sup>。頁の上半分には挿絵があり、一方の車夫が拳を振り上げ、一方の車夫が羽交い絞めにされながら左足でけりあげている。

喧嘩の怒鳴り合いに出現するものこそ、階級を表す俗語である。その俗語自体が内幕の表象であり、潜入記事では商品価値を持つ。そしてこれらの語彙は、常套的語りの文体に裂け目を開く。既存の叙述言語と異なる口語を持ち込むからである。更には会話文のみならず、地の文にも可能性を拓く。1901年寒川鼠骨は、自身の投獄体験をもとに牢獄のルポを書く際、「文士」でも「戯作者」でもない、「新聞記者」と自身を定義し、差別化の根拠を「唯だ一個の嘘をも語らざりしのみ」（「新囚人」）に求める。なにより寒川は写生文という新たな文体の提唱者なのである。

『最暗黒の東京』の挿絵は、喧嘩を説明しているに過ぎない。会話の部分に俗語はあるが、読み上げ音声化することで初めてリズムを享受し、理解できる。しかも地の文は常套的叙述であり写生的描写ではない。つまり、聴覚優位の文体である。画像や画像的認識が先にあり、その画像を説明するため開拓せざるをえなくなった視覚優位の文体ではない。松原に続く横山源之助の『日本之下層社会』（1899年）の挿絵とテキストの関係も、ジャック・ロンドンの『奈落の人びと』（1903年）の写真とテキストの関係も同様である。つまり、音声の記録・再現にはなっていない、写真的感性とはいえないのである。

松原は自身のルポを「禹鼎」や「燃犀」,「照妖鏡」等の語彙により、伝統的制度へ回収しようとはしない。表1に相当する期間、1880年から1929年の間、日本でも「照魔鏡」を書名や章題に付すものが82例に及ぶなど(国立国会図書館デジタルコレクション)、伝統的発想に依存する状況は存在した。しかし、松原は「彼は貧天地の予審判事なり、彼は飢寒窟の代言人なり、彼は細民を見るの顕微鏡にして、また彼は最下層を覗くの望遠鏡なり」<sup>17)</sup>の通り、「顕微鏡」から「予審判事」まで新奇的な語彙により、自身の創作活動を価値付けた。ただフラットに並べられた比喩のひとつであり、置き換え可能な意匠であり、対句リズムを形成するための道具に過ぎない。音声優位の常套的文体から脱していないのである。

一方、魯迅も「顕微鏡」を用いて自身の創作活動を価値付けた。しかし、「“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，有时解剖苍蝇。」<sup>18)</sup>の通り、「顕微鏡」は既に「望遠鏡」や「予審判事」等とは置き換え不能である。「照」を起点とすることで「看」,「研究」,「解剖」へと深化する、レンズを通じた客観的視覚行為こそが執筆行為の基盤である。伝統制度の病根の可視化、科学的スタンスによる解剖において自身の創作活動を定義付ける時、その新たに拡大された視覚は、も

はや「顕微鏡」以外の語彙では表現できないのである。写真的感性と解剖図や顕微鏡のとの関係は拙稿で論じたことがある<sup>19)</sup>。同じく暴露を内容とし、対句リズムで形成されながら、松原と魯迅の文体差の原因はそこにある。両者の差異は後述の通り第1、第2の阿Qと第4の阿Qの差異でもあるが、その連続性と非連続性とはいかなるものか。

### 第1の阿Q——「図」的感性

晩清、上海租界の裁判所は、中国社会の縮図となっていた。外国人の領事と清朝の太守が裁判官席に座り、被告は跪き、租界の巡査が容疑者の辮髪を引っ張り、売春、借金、喧嘩、酒乱、博徒等さまざまな容疑者たちが裁判を待ってたむろし、見物人たちがひしめき合っている。時代変化のダイナミズムを表象するフラクタルな空間を1枚で表現した呉友如の絵図である。魯迅はそれを以下のように批判した。

「呉友如が描いた『申江勝景図』には「会審公堂」があり、そこには租界の巡査が犯人の辮髪を引っ張っているイメージがある。しかし、これもすでに「勝景」となったのだ。(呉友如画の《申江胜景图》里，有一幅会审公堂，就有一个巡捕拉着犯人的辮子的形象，但是，这是已经算作“胜景”了)」（「病後雑談之余」）。1884年に刊行された『申江勝景図』は上下2巻計62図あり、見開き2頁が絵図、それに続く見開き2頁がテキストによる説明というフォーマットである。しかし、巡査が犯人の辮髪を引っ張るモチーフならば、第26図「会審公堂」よりも第27図「巡捕房解犯」の方が、題名が示す通りふさわしい。多くの構成要素のひとつではなく、中心的モチーフとなっているからである<sup>20)</sup>。加えて同年刊行の『申江名勝図説』も、上下2巻、計42図、同様の構成であり、第24図「巡捕沿路捉博徒」の方が、題名が示す通り、辮髪を引っ張る巡査が中心的モチーフとなっている<sup>21)</sup>。では魯迅はなぜ、呉友如の「会審公堂」をとりあげて批判したのか。

「会審公堂」はいろいろな意味で「美しい」のである。『申江勝景図』自体が「詩、書、畫三絶兼備」と評価される<sup>22)</sup>。詩とは、各種の詞牌を明示し、弛緩した散文ではなく詞で画の説明をしていることを指し、書とは図の説明ごとに篆書や隸書等各種の書体を使い分けていることを指し、畫は後述の通り、同時期同種の出版物の絵図と比し、超絶技巧が認められることを指す。こうした三位一体は、画像を平易な伝達手段として用いるマスメディア的発想ではない。「詩書画三絶」に代表される伝統的文人画の発想である。

例えば、「会審公堂」の絵図には77人もの人物が描きわけられている。しかしテキストには、太守と領事（「左有太守，右有領事」）、租界の巡査と探偵（「巡捕來，包探來」）、娼妓に債務者に喧嘩に酒乱（「狎妓，欠錢，打架，酗酒」）のみが登場し、対句で表現される。画面右上に洋服の領事と清朝の官服の太守が並んで座り、その前には2人の男が跪いている。画面左下にはつぎはぎの服を着た一群が、地べたに座り込んでいる。屋根や基壇、塀のラインで、右上から左下への斜線のヘクトルが作られ、さまざまな群衆が斜線上に配置されている。権力関係を象徴するベクトルである。対照的に、水平線のベクトルはシーンを形成する。洋装で帽子をかぶった巡査が辮髪を引っ張り、容疑者は引っ張られた辮髪を右手でつかみ、前かがみになって耐えながら顔をしかめる。2人の左にはもう1人の巡査が彼らに手を伸ばし、2人の右には辮髪を引っ張られている男の妻とおぼしき女性が夫へと手を伸ばし、子供がその女に縋り付いて泣いている。絵図にあるこのシーンが、説明文中には存在しない。そもそもこの喧噪と膠着状態を古典詩歌の美文体で、写生することは不可能である。

一方、「巡捕沿路捉博徒」の絵図では3人のみが描かれている。辮髪を引っ張る巡査と、両手でむしろのようなものを抱えて振り返る博徒が、画面下半分を占める。しかしその顔に表情はない。画面上半分には逃げる男の

後ろ姿が配置されている。しかし棒立ちのような姿勢で躍動感はない。辮髪を引っ張る巡査の説明文はある。ただ「一經拿獲立刻解送公堂」のみで、描写はない。

確かに「巡捕房解犯」の絵図では、連行される群れと見物人合わせて50人余りの人物が描かれ、超絶技巧は誇示されている。しかも巡査が辮髪を引っ張って連行している。しかし、連行される群れを後ろから描いているため表情がなく、辮髪をつかまれている犯人も道具を抱えたまま粛々と歩いている。辮髪を引っ張られる犯人の説明文はある。しかし「如兎遇犬」, 「乞憐揺尾」等の常套句により、絵図は伝統的イメージに回収される。

つまり魯迅が批判対象を選ぶ際、屈辱的モチーフを「勝景」や「名勝」と称した絵図は3種あった。そして魯迅は「会審公堂」を選択した。それは、とりわけ言葉をこえる図像だったのである。

説明文では租界社会の縮図のような各階層の人物が、地位や犯罪の種類において列挙されるだけだった。多くのモチーフは言語化できていない。しかし図像では、全ての登場人物が黙説化されたストーリーを有し、活人画のように緊張みなぎる一瞬で静止している。描き込まれた細部が心理まで表現している。植民地状態の中国の縮図である租界という新たな空間を、各要素に分解し、再構成する。それによって1枚の図像の中に、分断され、さまざまな葛藤が溢れかえった社会が象徴されているのである。呉友如の構図や細部の超絶技巧と、写真による縮小製版がそれを可能とした。テキストに従属する説明的挿絵とは異なり、こうした群衆はフォトジェニックでさえある。しかも、詞や詩、書体によって更に彫琢される。単なる情報伝達ツールはない、審美感によってつくりこまれた伝統的画文協働作品。魯迅の当初の敵はこうした美しい「図」的感性であったのである。

元々「図」は、魯迅が得意とするところであった。デフォルメすると美しい解剖図は美術ではないとして、恣意的改変を藤野先生から批判され

た時、「図なら私の描いたものの方がやはりいい（图还是我画的不错）」と心の中で反論するほどにである。

注目すべきは藤野先生のセリフの修正の仕方である。「然而【解剖上の图→解剖图】不是美术，实物是那么样的，我们没法【改正→改换】它。」の通り、原稿では「解剖上の図」であったものを「解剖図」へ、「改正」を「取り換える」へと変えた。鲁迅にとって「解剖図」とは、もはや「図」ではない。デフォルメが許されないもの、デフォルメが「改正」ではなく「取り換えること」になってしまうもの、つまり科学的精神の象徴だったのである<sup>23)</sup>。

「図」は「解剖図」のみならず「写真」とも二項対立で提示される。1924年「论照相之类」で鲁迅は、清末民初に流行した仮装写真と分身写真とを取りあげる。分身写真とはネガの合成や多重露光によって、2人の自分を1枚の写真に合成したもので、中には傲然と座る自分と卑屈に跪く自分を合成したものもある。前者を「“二我图”」、後者を「“求己图”」と呼び、「これらの「図」を焼き付けた後、決まって詩や詞を記す」のを批判する。鲁迅にとって「写真」とは、デフォルメできないもの、つまり科学的精神の象徴だったのである。だからこそ、「詩書画三絶」の発想内にあるかぎり、写真であっても「写真」ではない。「図」と呼ばれたのである。

## 第2の阿Q——章回小説の伝統的言語感性

呉趺人による第2の阿Qに画像はない。ただ、阿Qを「見ている」登場人物が、制限視座から1人称で叙述している。語り手の「私」は、物音を聞き、それを目で確かめようとした。

制限視座ゆえに、阿Qの名前の黙説化と喧嘩の内幕の黙説化がリアルとなった。更に阿Qの喧嘩相手が後日初めて内幕を暴露し、阿Q批判から中国社会批判を開陳する構成が可能となった。全知の語り手が娯楽のために

用いる常套的延期とは異質な黙説法により、視座人物の本質的不安が立ち現れる。眼前に生じている事態を写生するための文体模索に、個人の内面表現へとつながる可能性が生じていたのである。全知視座の伝統的語り手が支配してきた章回小説に、1人称制限視座の語りを切り拓いた表現史的意義は、ナラトロジーの観点から「呉趼人に見る近代の影」と題して論じたことがある<sup>24)</sup>。

しかし魯迅は、そうした阿Qの造形を、「話のねた（話柄）」に過ぎないと批判した。

次日一早。我方纔起來梳洗。忽聽得隔壁房內。一陣大吵。像是打架的聲音。不知何事。我就走出來去看。只見兩個老頭子在那裡吵嘴。一個是北京口音。一個是四川口音。那北京口音的。攢着那四川口音的辮子。大喝道。你且說你是個甚麼東西。說了饒你。一面說一面提起手要打。那四川口音的說道我怕你了。我是個王八蛋我是個王八蛋。北京口音的道。你應該還我錢麼。四川口音的道。應該。應該。北京口音的道。你敢欠我絲毫麼。四川口音的道。不敢欠。不敢欠。回來就送來。北京口音的一撒手。那四川口音的。就溜之乎也的去了。（下線は山本による）<sup>25)</sup>

第21回、第2の阿Qの登場シーンである。登場人物の「私」は、「見ている」ものを語り始める瞬間、「只見」という説唱語により、伝統的語り手へと退却してしまう。常套的語彙を排した写生的描写は存在しない。確かに辮髪を目的語とする動詞に「攢着」を用いるのは表1の他の雑誌では存在せず、『新小説』中でも2例しか存在しない。しかしいずれも呉趼人によるものであり、それ以外の喧嘩の動作描写はない。しかも、下線部の通り、2人の会話間での呼応、阿Qのセリフ内での語彙反復がそれぞれ3回にわ

たって繰り返される。音声リズムが優先されているといわざるをえない。

第22回に到り初めて内幕が暴露される。

這一班狂奴正是一類。偶然作了一兩句歪詩。或起了個文稿。叫那些督撫貴人點了點頭。他就得意的了不得。從此就故作偃蹇之態去驕人。照他那種行徑。那督撫貴人何嘗不惱他。只因為或者自己曾經賞識過他的。或者同僚中有人賞識過他的。一時同他認起真來。被人說是不能容物。所以纔慣出這種東西來。依我說。把他綁了賞他一千八百的皮鞭看他還敢發狂。就如那李玉軒。他罵了藩臺兩句甚麼東西。那藩臺沒理會他。他就到處都拿這句話罵人了。他和我買書。想賴我的書價。又拿這句話罵我。被我發了怒。攢着他的辮子。還問他一句。他便自己甘心認了是個王八蛋。你想這種人還有絲豪骨氣麼<sup>26)</sup>。(下線は山本による)

喧嘩の内幕を暴露している語り手は、辮髪をつかんでいた登場人物である。全体の語り手である「私」との会話であり、やはり1人称で叙述している。第2の阿Qは「狂奴」と呼ばれる。『新小説』全24期中、「狂奴」は2例、「狂徒」は2例出現し、前2者は全て呉趼人によるものであり、「狂徒」も1例は呉趼人によるもの、1例は菊池幽芳の翻訳だが、衍義は呉趼人によるものである。つまり『新小説』で呉趼人に特徴的な「狂」は、魯迅の「狂人日記」の「狂」とは異なる。魯迅の「狂」が、伝統制度の相対化を可能にする、肯定的「狂」であるとするなら、呉趼人の「狂」は、自己の怒りに身を任せて罵る、否定的「狂」である。

第2の阿Qは、李玉軒とその名を明かされる。役所で職務中にアヘンを吸って注意されたことを恨み、上司を罵って首になる。自分の詩を名士が聞いて頷いただけでのほせ上り、名士きどりである。そうしたキャラクター設定のあげく、本を買う際に金をごまかしたので、語り手が辮髪をつか



んで懲らしめていたシーンであったことが暴露される。

目撃したシーンの叙述が、第21回では192文字を費やしたところ、第22回の暴露に当たっては41文字で表現されている。怒鳴り合い、辮髪をつかみ、屈辱の言葉をいわせ、相手が逃げ去るまでのプロットである。動作動詞は「(つかむ) 攢着」のみで、第21回と同一である。同じ動詞の反復は、動作と、その理由の暴露が呼応していることを誇示する操作である。緊迫した場面を細密に写生するための文体ではない。セリフの「我怕你了。我是個王八蛋我是個王八蛋」、「應該。應該」、「不敢欠。不敢欠」も暴露の際は「他便自己甘心認了是個王八蛋」と地の文で処理される。つまりインパクトとリズムを企図したセリフは、実は、僅か一文で叙述可能な内容であり、過剰なデフォルメであったことが明らかになる。

種明かしを必要とする奇異さを造形するための文体であること、それを音声的リズムで造形した文体であることが確認できよう。視覚的イメージだけで全てを表現しようとする写真的感性とは異質である。

最後は暴露した内容に対する論評が続く。プライドは高いが能力はなく、他者に強いられるとすぐに自分を「馬鹿野郎」だと認める。その「奴隸根性」について、国家レベルまで射程を伸ばした、悲憤慷慨の演説が続くのである。

孔子說的。唯女子與小人為難養也。女子便是那下婢賤妾。小人正是指這班無恥狂徒呢。還有一班不長進的。並沒有人賞識過他。也學着他去瞎狂。說什麼貧賤驕人。你想貧賤有什麼高貴。却可以拿來驕人。他不怪自己貧賤是好吃懶做弄出來的。還自命清高。反說富貴的是俗人。其實他是眼熱那富貴人的錢。又沒法去分他幾個過來。所以做出這個樣子。我說他竟是想錢想瘋了的呢。說罷呵呵大笑。又嘆一口氣道。徧地都是這些東西。我們中國怎麼了哪。這兩天你看報來沒有。小小的一個

法蘭西又是主客異形的。尙且打他不過。這兩天聽說要和了。此刻外國人都是講究實學的。我們中國却單講究讀書。讀書原是好事。却被那一班人讀了。便都讀成了名士。不幸一旦被他得法做了官。他在衙門裡公案上面。還是飲酒賦詩。你想地方那裡會弄得好。國家那裡會強。國家不強。那裡對付那些強國。外國人久有一句說話。說中國將來一定不能自立。他們各國要來把中國瓜分了的。你想被他們瓜分了的之後。莫說是飲酒賦詩。只怕連屁他也不許你放一個呢<sup>27)</sup>。

非抑制的リズムである。それは量に起因するだけではない。確かに演説は424字に及び、最初に行われた場面描写の240字、次になされた暴露の267字を凌ぐ。罵詈や反語の反復も非抑制的リズムを形成している。しかし、その基盤にあるのは、2人称が5回出現し、「我々の中国」が2回出現することで、相手のみならず読者に語りこみ、聞き手と読み手を「我々」の側に引き入れる演説のリズムなのである。

前半部では、自己の困窮は懶惰に起因するにもかかわらず、富裕な人々を逆に俗人と呼び軽蔑するキャラクターが説明される。後半部では阿Q個人の問題が、国家の問題へと敷衍される。外国は実学を重んじるのに、酒を飲み、詩を賦すだけの似非知識人が官吏になったら、中国は列強に植民地化されるというのである。そうした前半部のモチーフを魯迅は「精神勝利法」という新たな語彙で異化した。呉趺人は「狂徒」という古白話を持ち出す。しかも、「小人」という語彙でいい換え、論語の「女子と小人は養い難し」により、有詩為証のように回収するのである。後半部のモチーフを魯迅は阿Qのポートレートだけで暗示した。呉趺人はフレーム外のキャプションでも叙述する。中国はどこもみな第2の阿Qばかりだと解説し、登場人物の会話により伝統制度批判をする。確かに会話中にとりこむことで「屁さえさせない」等、俗語的表現が可能になった。しかし視覚的描写

ではない。しかも演説の量が最も多いように、悲憤慷慨の情調を、相手にぶつけるセリフがクライマックスとなっているのである。

この構造は例外的現象ではない。呉趼人には第1の阿Q同様、租界の裁判所モチーフがあり、そこでも構造は一貫しているのである。呉趼人は、中国人の裁判官が巡査に頭が上がらないのは、外国人領事が巡査を任命するためだと暴露する。裁判官の知人だと優遇される事実を暴露する。ボーイが相手の辮髪を引っ張った案件について、裁判官が罰金刑で済まそうとしたところ、原告が役人であったため、逆にやり込められて送致せざるをえなくなった事情を暴露する<sup>28)</sup>。以上連結されたのはいずれも内幕の暴露である。その上で、「会審公堂」つまり合同審理という名称からは程遠い植民地の実態や、清朝の伝統的役人の恣意性について、悲憤慷慨を相手にぶつける。先ずは奇異な現象、次に内幕暴露、最後に演説の構造である。注目すべきは3つのプロットを連結することで立体的に造形するスタンスである。空間芸術である静止画像に対し、「連結」とその流動感で表現できる時間芸術の強みである。「図」に対する言語の優位性を発揮した文体の典型であろう。

実は冒頭に引用した呉趼人の言葉こそ、上海租界の裁判所をモチーフとし、自身の表現スタンスを自負したものであった。そして引用部には続きがあった。「如神禹鼎。如照妖鏡。雖以西洋攝影術攝之。不能如此形容盡致也。雖然。此特其一部分耳。千奇百怪之現狀。苟為之特立一傳。吾恐南山之竹為之罄也」。写真に対する優位点を、表現における「盡致」、説明の詳細さに求めたのは前述の通りである。後に続くのは、さまざまな悪事を暴露しはじめたら、南山の竹を切りつくして竹簡を作っても書ききれないとして、量的ダイナミズムに価値を求めるスタンスだったのである。実際悪事のプロットの連結こそが、全108回の長編を維持しえたのである。

その呉趼人の名を、魯迅は全集において14回持ち出した<sup>29)</sup>。社会の裏面

を暴露し、庶民の言葉でそれを表現した点では評価をした（「論照相之類」）。しかし一貫した批判を繰り返す。「惜描写失之张皇，时或伤于溢恶，言违真实，则感人之力顿微，终不过连篇“话柄”，仅足供闲散者谈笑之资而已。」（「中国小説史略」）、「常常张大其词，又不能穿入隐微，但照例的慷慨激昂，正和南亭亭长有同样的缺点。」（「中国小説的歴史的變遷」）のようにである。いづれも感情に流れ、事実とは異なる表現、誇張表現に墮しているため、「風刺」はなく、「漫罵」だと呼ぶのである。

しかし、呉趼人は、事実を事実のまま語り、決して誇張やデフォルメなどないと宣言している。「在下这部小说，却是句句实话，件件实事，并不铺张扬历的，所以还是照着实事说实话」<sup>30)</sup>。ただ、はからずもその文体こそが語り物の流麗なリズムに捉われてしまっている。日本においても明治期に、「悲憤慷慨」が伝統的な語彙と文脈を呼び込んでしまったように伝統的制度の重力は強い。

いくら「実話」であっても、いくら「実話」を連結して量的に肥大させても、魯迅はそれを「ねた（話柄）」とよんだ。「話柄」の一般的意味は、談笑の材料に過ぎないものである。魯迅全集の全10例中、「話柄」に引用符を付し、レットルとして用いているのが3例、そのうち2例が呉趼人に対してである。もう1例も呉趼人と並べて批判した清末章回小説『官場現形記』に対してである。第1の阿Qの商品名を「勝景」とした商業主義を批判したように、第2の阿Qに対しても消費目的の商品化批判が認められる。

「話柄」と共起する言葉は2種類ある。ひとつは前述の通り「暇人に談笑のネタを提供する（足供闲散者谈笑之资）」、「面白いとみなされる（当作有趣）」、「話のネタとみなされる（当作谈助）」と消費物であることへの批判である。もうひとつは「おおくの細々とした（许多零碎的）」、「寄せ集め（杂集）」、「つなげて（联綴）」ある。つまり、核心的プロットの選択という短編性の欠如、そして弛緩した継起的連結による構成の欠如、両者に対する批判が認めら

れるのである。

魯迅は「真実」と「事実」を切り分ける。「『諷刺』的生命是真实；不必是曾有的实事，」（「什么是“風刺”？」）の通り、吳趸人が看板に掲げる「实事（事実）」を「真実」とは認めないのである。吳趸人が写真より章回小説が優れている根拠とした表現の細密さが、量的側面にとどまるのなら、いくら並べても、むしろ並べるほどに事実は消費対象へと取り込まれてしまう。中国初の1人称小説を確立し、西洋小説の影響と評された大胆な錯時法を採用し、類型的描写を忌避し、説唱語や常套語を忌避し、章回小説に新たな文体を開拓した吳趸人をもってしてもである。ならば魯迅はたった1人の阿Qで、いかにして「真実」を表現しようとしたのか。

### 第3の阿Q——フォトブック的感性

第3の阿Qには写真がある。第2の阿Qと同時期に出現したにもかかわらずである。スラムの住人2人が、レスリングのように前かがみになって相手をつかみ、膠着状態になっている。一方の女性は歯を食いしばって右手で相手の髪をつかみ、つかまれた女性も相手の左手をつかまえて放さない<sup>31)</sup>。そこに付されたテキストは以下の通りである。

酔っぱらった婦人のけんかなんて考えるだけでも不快だが、その騒ぎや悪態が聞こえてくるのはやりきれない。こんな具合である。

数人の女たちが声を限りに悲鳴をあげ、よく聞き取れないことをわめいている。中休みがあり、子供の泣き声と少女が涙声で何やら頼んでいる声がある。次に一人の女の声が高くなり、とげとげしい、きしめる声が「よくもなぐったな、よくもやったな！（You 'it me! Jest you 'it me!）」と怒鳴る。それからピシャリという音。挑戦に応じたようで、なぐり合いがまた始まる。—中略—

声が次のような調子で次第に高くなってゆく。「やるか?」「やるとも!」「やるか?」「やるとも!」「やるか?」「やるとも!」「やるか?」「やるとも!」(“Yes?” “Yes!” “Yes?” “Yes!” “Yes?” “Yes!” “Yes?” “Yes!”)<sup>32)</sup>

前述の通り、魯迅はシンクレアとともにジャック・ロンドンをあげ、中国の現状にも適しているのではないかと記している。その根拠は示されず、違和感が残る。なぜジェイコブ・リースと並記せずシンクレアなのかという点である。そしてなぜロンドンなのかという点である。

『『奈落の人びと』』はリースが創始したフォトブックの形式を受け継ぎながら、労働者出身の作家自身が行動し書く姿を前面に出し、貧困をより現実的で切迫したものとして描いた。その写真も、完成度の点ではリースに及ばないものの、より即興的な躍動感に満ち、文章との協調作用に新たな複雑さを付け加えてフォトブックの形式をさらに進化させたように思われる<sup>33)</sup>と後藤史子氏が指摘する通り、写真とテキストの協働という点であれば、1889年『向こう半分の人々の暮らし——19世紀末ニューヨークの移民下層社会』を発表したリースと共起させるのが自然なのである。

ただ、リースとロンドンの間には、写真とテキストとの関係、及び写真的感性の点で断層が確認できるのである。

『向こう半分の人々の暮らし』では、路上に立ち静止している少女たちでさえ、写真にはブレ、ボケが生じており、挿絵に差し替えられている<sup>34)</sup>。実際当該書では写真を挿絵化したものが多数存在する。フラッシュが発明されて2年しかたっていないのである。写真は未だポーズをとることが、画質の担保には不可欠であった。それはとりもなおさず、ルポが所与の前提としてあり、あとから演出により画像を準備したということになる。写真は、テキストの説明的道具にとどまっていたのである。

更に重要なのは、挿絵師が after photo と明記しながら、被写体の人物を

減らしたり、存在しない被写体を書き加えたりしている事実である。美術的観点からデフォルメがなされる。写真的視覚は、伝統的美意識に回収されてしまっているのである。

写真が挿絵に差し替えられた理由が撮影技術、印刷技術の問題のみならず、「当時はまだ挿絵に比べて写真の芸術的評価が低かったこともある」<sup>35)</sup> ならば、時代的にも、リース個人としても、写真的感性を核として新たな文体が生まれる段階には到っていなかったといえよう。

決定的なのはリースが「自分の書いた文章は全て手元に保管し、注釈までつけていたにもかかわらず、撮影した写真のネガを屋根裏にしまい込んだままで家を売却していた」<sup>36)</sup> 事実である。テキストに比べ、写真は2次の資料に過ぎないことがわかる。

一方、14年後の『奈落の人々』に到り、全て写真となり、しかもロンドン自身が撮影したものへと変わった。つかみ合いの喧嘩の瞬間を定着できるほど、カメラは進化していた。もはやポーズは不要で、スナップが可能となった、つまりリアルな瞬間による表現が可能となったのである。しかも、ロンドンにとって写真はテキストの説明的道具にはとどまらなかった。日露戦争の特派員として派遣され日本でカメラを没収されたのは周知の事実だが、「外に出て街上風景三枚をうつすと、日本警察が“ヴェリ・ソリイ”といつて僕をふんづかまえた。門司は要塞地区なのだ」<sup>37)</sup> との記述からは、戦地の情景を報道写真的、典型的に写すだけでは収まらない新たな感覚が見て取れる。目に映るものを撮影してしまう衝動、時間を経ればそれが一定の意味を持ちうることの自覚、つまりスナップショット的感覚である。更に「写真はとつても、軍の検閲が、現像をゆるさぬし、薬品も無い不平をのべ」<sup>38)</sup>、それを理由にアメリカへ帰ってしまったのである。記者自身がもはや写真のない取材では耐えられなくなっている感覚が見て取れる。アメリカのジャーナリズムが戦地取材をする際、記者とともに挿絵

師が派遣されていた時代から10年を経ずして、こうした変化が生じているのである<sup>39)</sup>。

そうした写真的衝動を内面化していたロンドンでさえ、写真とテキストには齟齬がある。確かに引用部は膠着状態という点で静止画像的である。ののしり合いのセリフ「“Yes?” “Yes!”」が4回繰り返され、次第に緊張感が高まっていく動的静態も、写真の緊迫した空気とマッチしている。庶民の俗語を再現することで、新たな語彙を持ち込んでもいる。ただ注目すべきは、ロンドンが一貫して、聞こえてくる音声だけで文体を形成している点である。身分を偽ってスラムに潜入し記録している自分と、被写体の間の心理的隔壁は、視覚情報を黙説化することで確かに象徴できるかもしれない。しかし、眼前の静止画像によって世界を切り取り、その図解としてテキストを紡いでいく写真的感性が要請する文体とは、決定的に異質なのである。口語を活かすためとはいえ、聴覚的描写に依存している以上、ロンドンはまだ「耳の人」といわざるをえない。

形式面からいえば、写真とテキストの協働においてリースをとりあげる手もあり、内容面からいえば、暴露や譴責、黒幕文学とは異質なドキュメンタリーという点で、シンクレアのみをとりあげる手もあった。しかし魯迅は、両者の交錯点にあるロンドンをとりあげた。魯迅が複数翻訳している厨川白村は、『奈落の人びと』を、「到底想像も及ばないやうな悲惨な窮民の生活を、純粹に写實的に描いたものださうだ。氏が社会問題に注目し、階級の争、貧富の懸隔といふ事に就いては一家の見を持しているのは、全く此時の觀察に基づくのである」と価値付け、その後の創作活動の基点とみている<sup>40)</sup>。写真的感性が写実性をもってテキストに浸潤するスタートラインに第3の阿Qは立っていたといえよう。



#### 第4の阿Q——写真的感性

第4の阿Qは、他の阿Qとは異なり、何度も辮髪を引っ張られ、引っ張られるたびに阿Qの変化が露呈し、最後に静止画像へと結実するのである。

呉趺人は辮髪を目的語とする動詞に、一般的とはいえない「攢着」を用い、それを反復することで内幕暴露であることを誇示した。しかし、魯迅は5種類の動詞を使い分ける。そこにあるのは構成的操作である。

A 阿Q在形式上打败了，被人揪住黄辮子，在壁上碰了四五个响头，闲人这才心满意足的得胜的走了，阿Q站了一刻，心里想，“我总算被儿子打了，现在的世界真不像样……”于是也心满意足的得胜的走了。

阿Q想在心里的，后来每每说出口来，所以凡有和阿Q玩笑的人们，几乎全知道他有这一种精神上的胜利法，此后每逢揪住他黄辮子的时候，人就先一着对他说：

“阿Q，这不是儿子打老子，是人打畜生。自己说：人打畜生！”阿Q两只手都捏住了自己的辮根，歪着头，说道：“打虫豸，好不好？我是虫豸-还不放么？”

B 阿Q以为他要逃了，抢进去就是一拳。这拳头还未达到身上，已经被他抓住了，只一拉，阿Q跄跄踉踉的跌进去，立刻又被王胡扭住了辮子，要拉到墙上照例去碰头。

C “我是虫豸，好么？……”小D说。

这谦逊反使阿Q更加愤怒起来，但他手里没有钢鞭，于是只得扑上去，伸手去拔小D的辮子。小D一手护住了自己的辮根，一手也来拔

阿Q的辮子，阿Q便也将空着的一只手护住了自己的辮根。从先前的阿Q看来，小D本来是不足齿数的，但他近来挨了饿，又瘦又乏已经不下于小D，所以便成了势均力敌的现象，四只手拔着两颗头，都弯了腰，在钱家粉墙上映出一个蓝色的虹形，至于半点钟之久了。（下線は山本による）<sup>41)</sup>

Aでは精神勝利法の起始点が設定され，その上で「毎毎」「毎逢」により連続性が設定される。Bでは「照例」による連続性と同時に，軽蔑しているものにさえ適用せざるをえなくなる変化が示される。Cではついに下の世代まで精神勝利法が浸潤する。辮髪を引っ張るシーンの反復により，奴隷根性の造形から，それが通時的に再生産されていく動態を表現する。その動態は最後のクライマックス，Cの動的静態へと到る。

Aでは攻撃としてのつかむ「揪住」が用いられ，「揪住」が反復された時，防御のつかむ「捏住」が登場する。Bでは「揪住」の代わりに「扭住」が登場するが，この動詞は直後で阿Qが尼僧の頬をつねる際に，作品中もう一度だけ用いられる。つまり虐待がより弱者へと連鎖するシステムの表現ともなっている。Cでは同じつかむ動作でも，攻撃が「拔」，防御が「护住」へと変化する。そして30分あまりも辮髪をつかみあったまま膠着状態となる。被写体のQとDは，光によって白い壁へ，フィルムや印画紙への露光のように，逃れようもなく正確に，像が記録される。「映出」は魯迅全集中6例存在するが，鏡等に像が映し出される際に使われる。動的静態と記録性において，クライマックスにも写真的感性が見て取れよう。

先ずは，静止状態を表す結果補語「住」の多用が確認できよう。引っ張る動作動詞の類義語と結果補語の「住」の共起は魯迅全集中，頻度は低い。しかし辮髪を目的語にとる割合は高い。例えば「揪住」は全集中8例中2例（いずれも「阿Q正伝」），「捏住」は全7例中の2例（「阿Q正伝」，「病後雑

談之余)], 「护住」は全3例中の2例(いずれも「阿Q正伝」), 「扭住」は全5例中1例(「阿Q正伝」), 「拔住」は全3例中の2例(「説“面子”」, 「病後雑談之余」)がいずれも辮髪を目的語にとっている。「住」の集中的使用には、一定の意図が看取できよう。

もちろん持続を表すアスペクト「着」と共起する例もある。しかしそれは描写ではない。「捉人的时候可以拉着」, 「一个巡捕拉着犯人的辮子的形象」(「病後雑談之余」)のように、地の文で叙述の際に用いているのである。

もちろん結果補語「住」との共起は魯迅にとどまらない。『繡像小説』でも、辮髪を目的語とする動詞に「住」系列があり、12例中5例を占める。そのうち魯迅と共通するのは以下の「揪住」2例であり、ともに李伯元によるものである。更に「揪住」は、以下の表3にあげた雑誌中、『繡像小説』にのみ確認される語彙である。

A 一箇就上來一把辮子揪住。一箇便去取了一根繩子來。那人相幫着。把褚忠捺倒在地。用力將這繩子捆他的手腕子。一直捆到轉灣的肘子上頭。那隻手臂已是壁直。不能轉動。又用一根繩子。拴了他的腿在柱子上<sup>42)</sup>。

B 嘴裏嚷道。反了反了。天下有無緣無故就打人的麼。一面說。一面便把勞航芥當胸一把扭住。勞航芥是學過體操的。手脚靈動。把身子望後一讓。那人摸了空。勞航芥趁勢把他一把辮子揪住。按在地下。拳頭只望他背心上落。如擂鼓一般<sup>43)</sup>。

Aは拷問の手順のひとつに過ぎない。Bも喧嘩の一連の動作のひとつに過ぎない。いずれも「揪住」で画面は静止しないのである。加えていうなら『繡像小説』に「护住」は存在しない。魯迅のようにQとDが拮抗する

動的静態の瞬間はないのである。

魯迅全集中、辮髪を表現する語彙は141例（「辮子」130例、「辮髪」7例、「辮根」3例、「辮梢頭」1例）に及び、活動期を通じて存在する。量的問題にとどまらない。質的にも、中国文化の核心「面子」を説明するにあたり、「只要抓住这个，就像二十四年前的拔住了辮子一样，全身都跟着走动了」と辮髪を持ち出すように、伝統的制度の象徴として執着し続けたといえる。更に「揪辮子」には、「欠点をつかみ、弱みとする」、「欠点や誤りをつかんで離さない」<sup>44)</sup>という比喩の意味がある。つまり、一般的叙述に墮するリスクを持つ言葉を、魯迅は5種類の動詞で使い分け、「住」系列を積み上げたあげく、比喩を静止画像化し、世代をこえる伝統的制度の拘束力を造形したといえよう。

呉趼人のように同じセリフが同じシーンで、攻撃者と阿Qの間で反復されることはない。「虫豸」は別のシーンで、阿Qと小Dがそれぞれ口にする。たたみかけるリズムは失われるが、奴隷根性の継承が表現されるのである。

呉趼人のように「こんな人間ばかりになってしまったら、我々の中国はどうになってしまうのか」といった議論を付加することはない。阿Qに続く世代として、小Dのキャラクターでそれを表現する。演説の情動やリズムは失われるが、辮髪をつかみ合い膠着する1枚で、縮小再生産が瞬間的に直覚できるのである。

『阿Q正伝』は全9章中、第1章全てを阿Qの名前の考証にあてている。考証という制度を、その手つき自体を反復異化することで揶揄する。膨大な文字を費やした伝統的カテゴリーの無効を誇示したあげく、提出するのがQというビジュアル・イメージである。本来、漢字も一瞬で意味を生成する「囟」としての側面があった。しかし、考証学（文字の遊戯的自己閉塞）と対照的に、一瞬で再現しうるものとして、辮髪のようなビジュ

アル・イメージを持ち出す。しかもQを半分にしたDというイメージを附加する。静止画像的感性がここにも確認できよう。

これまでとりあげた中国における3人の阿Qは、恣意的選択によるものであり、例外的事例であるとの懸念はあろう。

しかし、表3から、辮髪用の例は確かに一定数存在するが、辮髪を引っ張る喧嘩のモチーフは、通時的に決して一般的とはいえないことがわかる。

1884年創刊の『点石斎画報』では、画像中に辮髪はあっても、詞や書面語に「辮子」という言葉はなじまないためか、用例はない。1900年代初頭の留日学生による啓蒙雑誌『浙江潮』でも、1910年代の小説雑誌『小説林』、『小説大観』でも、1920年代初頭の浪漫派の雑誌『創造週報』でも、保守派雑誌『学衡』でも「辮子」の用例は少なく、辮髪を引っ張る喧嘩モチーフは存在しない。1920年代から30年代の『新月月刊』になると、「辮子」が増

表3 「辮子」のテキスト内出現総数と喧嘩シーン等で  
引っ張られる辮髪用の例数

	総数	引っ張られる辮髪
点石斎画報	0	0
浙江潮	3	0
新小説	13	5
繡像小説	93	12
月月小説	33	1
小説林	4	0
小説大観	2	0
小説画報	8	5
学衡	1	0
創造週報	0	0
新月月刊	17	0
魯迅全集	130	8

出典) 中国近代報刊庫及び『魯迅全集』(凱希メディアサービス)に基づき、筆者が作成

加してみえるが、もはや女性の「辮子」であり、現代風俗の描写が高い数値の要因といえる。もちろん辮髪を引っ張る喧嘩シーンは存在しない。確かに1917年の『小説画報』には5例存在するが、1シーン内に集中している<sup>45)</sup>。辮髪を切り落とされて逃げる遺老を揶揄するシーンである。もはや民国成立から6年が経過しているのである。

一方『新小説』、『月月小説』には喧嘩のシーンが存在する。『新小説』の5例は複数の作品にわたるが、全て呉趼人によるものなのである。「辮子」と共起する動詞は前述の「攢着」の他に「拉了」2例、「拉一拉」1例のように静止画像ではない。『月月小説』は他者の例だが、いずれにしる一般的モチーフとはいえない。

確かに『繡像小説』の「辮髪」の用例は多い。ただ、辮髪が引っ張られる用例は12例で、内訳は、逮捕連行が6例、喧嘩が3例、刑罰のシーンが3例である。巡査が連行するのは、喧嘩の当事者双方である。兵士たちが一斉に博徒たちを取り押さえるシーンや、兵士たちが林立する中で長官の前にひきすえられるシーン等、ダイナミズムはあっても、辮髪を引っ張り合って静止する、動的静態はない。喧嘩のシーンでは奴隷根性が顕在化したセリフや、互いに辮髪をつかみ合う膠着状態もない。注目すべきは12例中8例が李伯元による点である。とりわけ種々の拷問のディテールを書きこむ際は、商品価値としての残酷さを前景化している。つまり、いずれのシーンにも阿Qは存在しないのである。

魯迅全集中、呉趼人への言及は14例、李伯元への言及は12例<sup>46)</sup>と同等の出現率であるばかりか、両者は「譴責小説」にカテゴライズされ、4回にわたりセットで批判される。清末の雑誌に掲載された多くの作家の多様な作品の中で、魯迅はこの2人のみをセットで論じた。そしてその2人に共通するのは辮髪モチーフの占有率、つまり辮髪を社会批判の表象として多用する点なのである。

民国以降はもちろん、清末でも主要なモチーフではなかった、辮髪を引っ張る瞬間に、魯迅は執着した。表3の量的突出から確認できよう。しかも1921年の「阿Q正伝」から、晩年、大病後のエッセイに到るまで、活動期を通じ執着し続けたのである。

魯迅が執着し続けたのは辮髪に限らず、呉趼人、呉友如に対しても同様である。

小説史において過去の存在として批判するにとどまらない。同時代の「新聞記事の章回小説化」を批判する際にも、メディアの基層に呉趼人と李伯元の後世への影響を指摘する。どんな悲惨な事実でも消費対象としてしまう点においてである。呉趼人と李伯元式の「冷眼旁观調（傍観者的冷笑のスタイル）」に、新たな事件を盛れば商品になるというのである（『某報剪注』按語』1928年）。

更に呉友如に関しても「後世への影響が深刻で（影响到后来也实在利害）」（『上海文藝之一瞥』1931年）、「呉友如に学ぶのは危険だ（学呉友如画的危険）」（『魏猛克宛書簡1934年4月9日』）と繰り返す。実際1934年には呉友如の『点石斎画報匯編』を購入している。1934年とは魯迅が魏猛克に対し、『点石斎画報』が「写真を用いず」、石版であることを、もはや説明しなくてはいけない時期である。美大卒業生でさえ、1911年生まれのものには、呉友如の説明が必要となった時代に到ってもなお、魯迅は執着し続けていたのである。

魯迅は堅固な基層として存在し続ける伝統的制度を可視化するため、阿Qの先祖としての2人の阿Qを反復想起し続けたのである。以上から呉友如、呉趼人、魯迅の三者を、「阿Q」という観点からとりあげたことは、決して恣意的選択ではないことが見て取れよう。

## 小 結

楊君又将黑幕的猥褻話，去比莫泊三的小説，這正如将春画去比解剖図，

——周作人「再論黒幕」1919年<sup>47)</sup>

彼ノ欧州ノ画家ガ写ス所ノ肖像ヲ見ズヤ、目鼻唇頷一トシテ真ニ異ナルナク、宛然其人ニ親接スルノ想ヲ起サシムルニ非ズヤ。將テ浮世畫師ノ筆力ニ比スレバ、敦レカ勝レリトスルカ、絶妙ノ文章ハ、實ニ此ノ歐画ノ妙ニ異ナラザルノミ。 ——福地櫻痴「文論」1875年<sup>48)</sup>

周作人は、黒幕文学を「春画」に喩え、モーパッサンを「解剖図」に喩える。前述の楊亦曾が、黒幕文学を「照妖鏡」と定義するのみならず、写実小説と定義することでハーディーと同じ価値付けをしたのを批判するためである。確かに「解剖図」ならば、「禹鼎」や「燃犀」のように伝統的物語に回収されることはない。しかし、他の語彙に置き換え可能な比喩にとどまっている。

成島柳北が取材対象を見ることもなく、聴覚優位の伝統的文体で書いたのに対し、医者の子で洋学を学んだ福地櫻痴は現地取材をし、自身が「見たもの」を写生しようとした。その意味で「耳の人」ではなく「目の人」と称される<sup>49)</sup>。「目の人」が「見たもの」を表現しうる新たな文体を提唱する際、デフォルメを浮世絵で、写実を欧州の肖像画で喩えた。しかし、周作人の「解剖図」も櫻痴の欧州の肖像画も、意匠に過ぎない。櫻痴自身が、言文一致の新たな写実的文体を主張しながらその内容を盛る文体は漢文体にとどまっている限界を嘆く通り、油絵的発想に基づく文体ではもとよりない。周作人も解剖図的発想が要請した文体ではないのである。

つまり、新たな語彙自体は、写真的感性や新たな文体に直結するわけではないことを確認しておきたい。次稿以降、表2にある大量の写真関連語彙と文体の関係を検証していく際の第1準則である。

一方で伝統的語彙を用いていても、そこに新たな感性と文体を確認でき



る場合もある。

所以历史里大抵有循吏传，隐逸传，却也有酷吏传和佞幸传，有忠臣传，也有奸臣传。因为不如此，便无从知道全般。一中略一所以我以为此后该有博采种种所谓无价值的别人的文章，作为附录的集子。以前虽无成例，却是留给后来的宝贝，其功用与铸了魑魅罔两的形状的禹鼎相同<sup>50</sup>。

確かに「禹鼎」が用いられている。更に列伝のさまざまなカテゴリーまでが列挙されている。記録性という点では「禹鼎」や史書と差異はない。

しかし魯迅は、「阿Q正伝」で既存の列伝のカテゴリーを揶揄したように、今回も個別のカテゴリーへ回収しようとしているのではない。「全体を知る（知道全般）」の通り、網羅的に事例をフレームインさせる全体性を主張しているのである。

また、害をなす魑魅魍魎を画像化しておくという「禹鼎」のセンセーショナルな意図でもない。商品価値のない、価値がないとされる文章も網羅的に編んで後世に残すべきだと主張である。ニーズに迎合するのではなく、後世を対象とした「宝物（宝贝）」という、通時的記録の価値を主張しているのである。

「全体」を捉えるという感性は魯迅に通底する。表2にあげた11種の雑誌のうち、「全般」、「全盘」ともに存在しないのが7誌に及ぶ。「全般」は、『新月月刊』9例、『浙江潮』4例、『小説大観』1例、「全盘」は『繡像小説』4例である。対して魯迅全集中では「全般」が10例、「全盘」が15例、計25例と突出してる。更に魯迅の場合、他の用例でも「知る」と共起する。その人の「全体」を知ろうとすれば、意図せざる部分から見抜くことができ、それが「真実」につながる。「这并非等于窥探门缝，意在发人的阴私，

实在是因为要知道这人的全般，就是从不经意处，看出这人——社会的一分子的真实」（「孔另境編『当代文人尺牘鈔』序」）の通りである。窃視願望ではない。「禹鼎」のように被害にあわないための教科書という功利的な常套句でもない。意識した被写体のみならず，解剖図のように「全体」を再現することの意義を提出し，その記録の後世に対する価値を主張しているのである。写真の機械的再現による全体性に通ずる。

視覚的写生を訴える福地櫻痴が，戦場に赴き，見たものを並べても，それは個人の制限視座から捉えられたものを，継起的に並べるだけで，全体性には届いてはいない。まして中国における黎明期の画報や譴責小説では，新たなモチーフをも伝統的物語に回収してしまう。視覚的描写を構成することで可能となる「全体」によって表現するものではなかった。

このように，写真関連語彙が用いられていなくても，写真的感性の影響を感じさせる文体は存在する。次稿以降，各出版メディアの文体検証を進める際の第2準則である。

写真的感性，つまり静止画像で世界を切り取り，静止画像だけで世界を表現する感性については，その属性が魯迅の文体に顕在化していることを6本の論考で指摘し続けてきた。

その際，動的静態，特権的瞬間の造形については，語彙による操作のみならず，「文脈」という補助線でその操作を指摘してきた。連続性の設定から，無生物主語による使役構文を基礎単位として非連続的瞬間の生起を造形し，その瞬間の受動性，不可逆性を表現する操作である。「図解屋」という自己規定からは，所与の画像が要請する絵解き文体の持つ可能性を指摘してきた。「図」的発想ではない。局所解剖図のように器官を，起始点から経路，そして終点まで写生する「目の人」としての機械的再現文体である。特権的瞬間の選択と象徴性の付与については「短編性」という補助線でその操作を指摘した。章回小説の流水的長編性の発想ではない。動画のダイ

ナミズムではなく、静止画像に時間的奥行きを内包させる文体である。写真が持つ反復的視覚行為、及び記録性については、魯迅の「記念」と「紀念」の使い分けをめぐる論争を補助線に用いた。「禹鼎」の発想ではない。キネンという、忘却に抗う反復想起の方法を指摘した。写真が持つ再現性については、「切り貼り屋」という自己規定をとりあげた。裏の姿を暴露する「照妖鏡」や「燃犀」の発想ではない。対象を特定のフレームで切り取り、細部まで再現する反復異化により、自動化された伝統的制度や欲望を可視化する手法を指摘した。

次稿からは、晩清から民初を対象として、写真関連語彙の用例から、更に写真関連語彙がなくても上記のような文体から、写真的感性の萌芽を探していく。時代的感性に非連続性をもたらし、新文体生成の触媒となった写真的感性は、もとより形などない。ならば写真メディアが持つ各種の属性に着目することで、ひと彫りひと彫り、刻み出していくしかないからである。

#### 注

- 1) 『新小説 第12号』新小説社, 1904年, 40-41頁。上海書店影印版, 1980年。
- 2) 『繡像小説 第56号』文明小史第60回第305葉裏。上海書店影印版, 1980年。
- 3) 『魯迅大全集 第29卷』長江文艺出版社, 2011年, 269頁。以下文中で引用する魯迅のテキストは当該書による。
- 4) 『李大钊全集 第1巻』人民出版社, 2006年, 145頁。
- 5) 『学衡 第48期』1925年, 18頁。江苏古籍出版社影印版, 1999年。
- 6) 山本明「魯迅の文体と写真的感性」『中央大学論集第40号』中央大学出版部, 2019年。「魯迅の文体と写真的感性 (2) — 「記念」と「記念」—」『中央大学論集第41号』中央大学出版部, 2020年。「魯迅の文体と写真的感性 (3) — 一文脈論初探 —」『人文研紀要第95号』中央大学人文科学研究所, 2020年。「[新詩語]の形成 (5) — 写真的感性と魯迅の「悲哀」(I) —」『中央大学論集第42号』中央大学出版部, 2021年。「魯迅の文体と写真的感性 (4) — 「短編性」初探 —」『人文研紀要第99号』中央大学人文科学研究所, 2021年。「[新詩語]の形成 (6) — 写真的感性と魯迅の「悲哀」(II) —」『中央大学論集第43号』

- 中央大学出版部，2022年。
- 7) 范伯群『中国现代通俗文学史（插图本）』北京大学出版社，2007年，406頁。
  - 8) 郭傑偉，范德珍編著『丹青和影像—早期中國攝影』香港大學出版社，2012年，47頁。
  - 9) 青野季吉『解放の芸術』解放社，1926年，12頁，9頁。
  - 10) 『時事新報』1916年9月1日第3張第4版。
  - 11) 楊亦曾「對於教育部通俗教育研究会勸告勿再編黑幕小説之意見」『新青年』第6卷第2号』167-166頁。汲古書院影印版，1971年。
  - 12) 月岡芳年「東京開化狂画名所 根津局見世・千駄木団子坂」。
  - 13) ジェイコブ・リース『向こう半分の人々の暮らし—19世紀末ニューヨークの移民下層社会』創元社，2018年，337頁。
  - 14) <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1637592856178747699&wfr=spider&from=pc>
  - 15) 松原岩五郎「探検実記 東京の最下層」『民友社文学集（1）』三一書房，1984年，316頁。
  - 16) 松原岩五郎『最暗黒の東京』民友社，1893年，133頁。
  - 17) 前掲書『民友社文学集（1）』362頁。
  - 18) 前掲書『魯迅大全集 第8卷』206頁。
  - 19) 前掲論文「魯迅の文体と写真的感性（3）」。
  - 20) 『申江勝景図』江蘇古籍出版社複製版，2003年。
  - 21) 『申江名勝図説』第47-48葉。<https://www.bilibili.com/video/av372464713/>引。
  - 22) 前掲書『申江勝景図』「出版説明」。
  - 23) 『魯迅手稿丛編 第1卷』人民文学出版社，2014年，69頁。前掲論文「魯迅の文体と写真的感性」48頁。
  - 24) 山本明「吳趸人に見る近代の影」『早稲田大学文学研究科紀要別冊第16集』早稲田大学大学院文学研究科，1990年，127-137頁。
  - 25) 前掲書『新小説 第2年第5号』30頁。
  - 26) 前掲書38頁。
  - 27) 前掲書38頁。
  - 28) 前掲書『新小説 第2年第6号』29頁。
  - 29) 我佛山人9例，吳趸人1例，吳沃尧4例。
  - 30) 『我仏山文集 第6卷』花城出版社，1988年，312頁。
  - 31) 『THE WORKS OF JACK LONDON VOLUME 4』本の友社，1989年，52頁。
  - 32) 原文は前掲書，50，52頁。訳はジャック・ロンドン『どん底の人びと』岩

- 波文庫, 1995年, 65, 67頁。
- 33) 後藤史子「ドキュメンタリー・フォトブックとして読む『奈落の人びと』」『いま読み直すアメリカ自然主義文学』中央大学出版部, 2014年, 194頁。
  - 34) 前掲書『向こう半分の人々の暮らし』337頁。
  - 35) 前掲書, 337頁。
  - 36) 前掲書, 339頁。
  - 37) 『近代文藝の研究』北星堂書店, 1956年, 392頁。
  - 38) 前掲書, 96頁。
  - 39) ジョイス・ミルトン『イエロー・キッズ—アメリカ大衆新聞の夜明け』文藝春秋, 1992年, 10頁。
  - 40) 『厨川白村全集 第4巻』改造社, 1929年, 485頁。
  - 41) 前掲書『鲁迅大全集 第2巻』195, 197, 203頁。
  - 42) 前掲書『繡像小説 第49号』活地獄第23回第2葉裏。
  - 43) 前掲書『繡像小説 第46号』文明小史第50回第255葉表。
  - 44) 前者は『現代汉语大词典 第7版』商务院书馆, 2016年, 697頁, 後者は『汉语非本义词典』中国国际广播出版社, 1999年, 478頁。
  - 45) 『小説画報 第17期』文明書局, 1918年, 峯屏御鏡録第2葉裏, 中国近代報刊庫引。
  - 46) 李宝嘉2例, 李伯元2例, 伯元1例, 南亭亭長7例。
  - 47) 前掲書『新青年 第6巻第2号』176頁。
  - 48) 『明治文学全集 11』筑摩書房, 1966年, 345頁。
  - 49) 加藤秀俊, 前田愛『明治メディア考』中央公論社, 1980年, 50頁。
  - 50) 前掲書『鲁迅大全集 第9巻』, 382頁。

