

【翻訳】

洪子誠「50－70年代の中国文学について」

間		ふ	さ	子*
甲	斐	勝	二*	
宮	下	尚	子**	
呉		紅	華***	

20世紀の中国文学問題を検討するとき、50－70年代は相対的に独立した文学時期だと常に見なされている¹。しかし、この時期の性質や特徴に対する描写には、それぞれの研究者で大きな違いが現れることもある。その代表的な観点の一つは、この30年間の大陸の中国文学は「五四」によって始められた新文学の進行過程を「逆転」させ、「五四」文学の伝統に「断裂」を作り、「新时期文学」に至って、新文学の伝統がようやく受け継がれたというものである。²

* 福岡大学人文学部教授

** 福岡大学共通教育研究センター

*** 九州産業大学国際文化学部

本稿は、洪子誠（北京大学中文系教授）著「関於 50－70 年代的中国文学」（洪子誠『当代文学的概念』北京大学出版社 2010 年所収、初出は『文学評論』（北京）1996 年第 2 期）の日本語訳である。岩佐昌暉九州大学名誉教授を中心とした勉強会で、甲斐、宮下、間、呉が分担して翻訳し、岩佐教授はじめメンバーによって検討されたものを、翻訳担当者が再度修正し、間が整理してまとめた。その他の勉強会の参加者は以下のとおり（五十音順）。有働彰子、王雲燕、妹尾加代、谷口由華、辻田正雄、中島文子、西原暁子、平田直子、武継平。

¹ 【原注】朱寨主編の『中国当代文学思潮史』は 1949－1978 年の中国大陸の文学を「当代文学」と名付けて、「それは中国新文学史と新文学思潮史において、ともに相対的に独立した段階性と独立した研究の意義をもつ」としている（人民文学出版社、1987 年、3 頁）。私も『当代中国文学的芸術問題』（北京大学出版社、1986 年）の中で同様の観点を持っている。

² 【原注】黄子平、陳平原、錢理群の『論「二十世紀中国文学」』は、20 世紀の中国文

これは更なる掘り下げが必要な問題である。なぜならこのような説明にはある程度の道理はあるが、別の面から観るならば、指摘される「逆転」と「断裂」は存在しないからだ。この30年間の文学は、総体的に見るなら、やはり「新文学」の範疇に属している。これは20世紀の初めに起こった、中国文学の現代化を推し進めようとする運動の産物であり、文言文に代えて現代白話文を表現の道具として、20世紀の中国人の社会変革の進展過程における矛盾、焦り及び希望を表現しようとした文学なのである。50-70年代の文学は、「五四」の時代が生み育てた、情感豊かな知識人によって選び取られたものなのであって、その文学は「五四」新文学の精神と深層において連続性を持つとすべきなのである。

このように言うのは当然ながらこの時期が確かに持っている特殊性を曖昧にしようと考えているからではない。しかし、この特殊性は文学の精神や、形態上の対立や変異として表れたものではなかった。それは新文学が始まったときから存在した「選び取り」の結果と「選び取り」の方式として表れているものなのである。中国新文学の主流作家たちは、至善至高の社会と文学形態の形成という目標に誘惑され、駆り立てられ、張り詰めた闘争を経験する中で、自分たちは既に「目的地」に到達したと確信した。彼らが参与し作り出したのは、思想と芸術が高度に集中し、高度に組織化された文学世界という文学状況である。この文学世界の中の「文学的事実」——作家の社会的地位や、文学の社会政治枠組みの中での位置、作品制作の性質と方式、出版流通の状況、読者の読書心理、批評の性質、題材・主題・風格の特徴——は、それらすべてに統一の「規範」を実現させたのだ。

ここでは、新文学発展の背景から、この「当代文学³」規範の状況、性質、変化及びその歴史的なよりどころについて明らかにしたい。

学の総主題、現代審美観の特徴などを検討するとき、50-70年代文学を「異質」な例外として扱おうとする理解を含んでいる。たとえば、文学の「悲涼」という審美観の特徴を例にすれば、魯迅の小説、曹禺の劇作などから、たちまち「新时期文学」の『人到中年』等に跳んでしまう。唯一の例外が老舍の『茶館』だった。

³ 【原注】本論では、『中国当代文学思潮史』にならい、「当代文学」という言い方を用いる。

当代文学の「伝統」

『五四』の陰影から抜け出す」ようにいいかげんに目をさませと私たちに注意をうながす人がいるにもかかわらず、現在のところ、「五四」は今なおおこがれの時代として描かれたままだ。文学上は、「五四」は往々にして、様々な彩りのすばらしい文学が次々と現れた「多元」的局面的証明とみなされることが多い。それはつまり、世界の(といっても実はだいたいのところ欧米ということであるが)の近現代各種の哲学・文学思潮・流派に対する幅広い紹介、数多くの文学的団体の成立、それぞれが特色を持つ文学流派の出現、及び詩人や作家たちが示す溢れんばかりの才能……確かに存在したこれらの現象は、この時期の「文学精神」についての我々の理解をミスリードしかねない。だが実際は、「多元」「共生」といった「文学環境⁴」は、決して当時の多くの作家が喜んで受け入れた理想の境地というわけではなかった。「伝統」や「封建復古派」に対する批判や闘争は言うにおよばず、各種の文学思潮・観念や文学流派に対する態度において、多くの人々は共生を認めるという寛容な態度を持っていたわけではない。「五四」文化革命の「統一戦線」の形成と「分化」に対する論述は、後に出現した一つの解釈ではあるが、はじめから「共生」という状態への懐疑や破壊の傾向をはっきりと示していた。「五四」の多くの作家にとって新文学は、多くの可能性を包含する開放的な構えを意味するのではなく、多くの可能性の中の理想的な形態から乖離した、あるいはそれに悖る部分に対する抑圧や剥奪が最終的に最も価値ある文学形態の確立へと到達することを意味していた⁵。別の言い方をすれば、「五四」時期というのは、百花の咲き誇る文学の楽園が実現していたのではなく、「一体化」へと向かう起点であって、新文学のその後の頻繁にして激烈な衝突を推し進めたばかりではなく、破壊と選択の尺度をも確立したのである。まさにこの意義において、50-70年代の「当代文学」は「五四」新文学への背反や変異などではなく、その発展が論理に合致していたことの結果なのである。

「五四」に始まった文学の「一体化」への過程は、40年代の後期には、すでに郭沫若が述べたような局面に到達していた。それは、新文学を構成する主要な矛盾のひとつで

⁴ 原文は「文学生態」。文学の構造体系、文学のあり方全体を示す。

⁵ 【原注】韓毓海は『新文学的本体与形式』(遼寧教育出版社、1993年)において次のように言う。「彼らの考えはいずれもある多元的有機的な文化秩序を打ち立てることにあるのではなく、すべての有機的な結合を『衝破』し一種の文化的な統一へと向かうことにある」(同書40頁を参照)

ある「軟弱な自由主義ブルジョア階級を代表する所謂芸術のための芸術路線」は、その文学理論が「すでに完全に破綻し」、作品も「すでに読者大衆を失った」が、一方、「プロレタリア階級とその他の革命人民を代表する人民のための芸術路線」はすでに絶対的な主導権を握っていた⁶というものである。当時、沈從文、朱光潜、蕭乾等の「自由主義ブルジョア」作家は、「反動文芸」の代表としてすでに「斥け」られており⁷、自らの発言権を失っていた。かくして、「左翼文学」は40年代の後半から50年代の初めにかけての社会的政治的転折⁸の中で、中国大陸の唯一の文学となり、文学の「一体化」という目標は実現された。

「此の如く長期にわたる苦痛を経て、此の如く喜ばしく誕生した⁹」——この言葉が指しているのは新中国成立のことだが、文学も当然その中に含まれていた。しかし「純粹」や「完全」が先験性を帯びた目標である以上、「五四」から始まった新文学の絶えざる区分けと排斥と選択の過程が終わることはありえない。実際には「左翼文学」（あるいは「革命文学」）は当初から観念的にも実践面でも一致した統一体ではなかった。20年代末の「革命文学」論争から、40年代の「主観を論ず」に対する批判まで、「左翼」内部における「正当性」と「純粹性」の名分と地位を争う衝突の激しさの程度が、「自由主義ブルジョア階級」の矛盾と比べていささかも見劣りしないことは周知の事実であった。中国革命が勝利して、「左翼文学」が唯一の合法的な文学事実になるという状態の到来にともない、衝突はさらに緊張の度合いを増した。問題の核心というのは、その後まもなく繰り上げられることになる、「当代文学」のために、どのような文学規範をつくりあげるかということであった。この問題をめぐって、左翼文学の指導者と権威作家は40年代と50年代の前期に、主に次の二つの方面の仕事に関心を注いだ。一つは30年代以来の、とりわけ40年代の左翼文学の理論と実践に対し総括と自己点検を行い、異なる主張と路線の間の正誤と優劣を判定することである¹⁰。もう一つは「当代文学」

⁶ 【原注】郭沫若の全国第一次文学芸術工作者代表大会における「総報告」（『中華全国文学芸術工作者代表大会紀念文集』新華書店、1950年、38-39頁）参照。

⁷ 【原注】郭沫若「斥『反動文芸』」『大衆文芸叢刊』（香港）第一輯、1948年出版。

⁸ 転折とは、事物の発展において、本来の方向や形勢を変えること。別の方向に進もうとすること。

⁹ 【原注】何其芳「我們最偉大的節日」1949年10月初執筆。

¹⁰ 【原注】抗日戦争終結の後1949年まで、革命文芸運動の理論と実践を系統的に詳述し、総括した文章や著作のうち主要なものは以下の通りである。馮雪峰「論民主革命的文艺運動」（1946）、胡風「論现实主义的路」（1948）、邵荃麟「对于当前文艺运动的意見

の「伝統」に関する論争である。これは各自の主張する文学の規範の根拠であると同時に、規範の合法性および権威性のために説明を行うことでもあった。この点において、彼らはみな20世紀の二つの歴史的な時間(あるいは事件)を避けて通れなかった。それは「寓言化」された「五四」と、まさに「寓言化」されつつある延安文芸整風(「講話¹¹⁾)である。40年代の終わりから50年代のはじめにかけて、文学界が「五四」と「講話」について行った評価は、いずれも単純な学術研究ではなく、だいたいのところ、この現実的な問題をめぐる歴史的解釈であった。

左翼文学界の主要人物は、周揚であれ邵荃麟であれ林黙涵であれ、さらに胡風であれ馮雪峰であれ、一人の例外もなく新文学を「五四」新文化運動の産物であるとみなしており、まさに始まらんとする「当代文学」を新文学の延長、発展とみなしていた。彼らはそれと同時に新文学の歴史における延安文芸整風と「講話」の重要性も、積極的あるいはしぶしぶながら承認していたのである。「五四」文学革命を「講話」と共に挙げ関連づけるというこの態度は、当時の二つの大型文学叢書「新文学選集」(開明書店版)と「中国人民文芸叢書」(新華書店版)の編集と出版に体现されている¹²⁾。この二つは、1942年を境として、前者が欠陥のある成果(「五四」新文学)を、後者が欠陥を超越した模範(根拠地と解放区文学)という文学「資源」を「当代文学」に提供した。

左翼文学界にはこのように一致した態度はあったが、具体的な細かい解釈や評価において、彼らの間の分岐は十分に明らかであった。周揚についていえば、彼は当時すでに毛沢東文芸思想の権威的解釈者、断固たる執行者という人物像を確立していた。「堅決貫徹毛沢東文芸路線」〔断固として毛沢東文芸路線を貫徹せよ〕と題する講演で周揚は、「講話」は「新文芸をもうひとつの新しい歴史段階に推し進めた」と認識し、「中国近代文学史の最初の文学革命」である「五四」に比べ、「講話」は「より偉大でより深刻な第二の文学革命」であり、したがって「新中国の文芸運動の闘争の共通の綱領となった」

——検討・批判・和今後の方向」(1948)、及び茅盾、周揚の第一次文代会上での報告「在反動派圧迫下闘争和發展的革命文芸」「新的人民的文芸」。

¹¹⁾ 1942年5月に行われた毛沢東の「延安の文学芸術座談会における講話」を指す。

¹²⁾ 【原注】趙樹理はこの二つの叢書に同時に入れられた唯一の作家である。彼を『新文学選集』に入れたことは、編集方針の言う1942年以前に既に重要作品を世に問うていた作者という方針とは明らかに合致していない。これは、解放区の文芸を手本として示したいとは思いますが、その思想芸術の水準に対して十分な自信はないという、当時の矛盾した態度を反映している。

とした¹³。この立場から出発して、周揚らは「五四」を回顧する際、この「最初の文学革命」の「性質」と「主導権」の問題を確定することが最も緊要であると考えた。これは、「『講話』およびそれが文芸上に起こした変革は、『五四』文学革命が新しい歴史的条件下で継続発展する¹⁴」の必要であることを論証するためであった。ここで、周揚は「講話」と「五四」新文学運動の連繫（「継続」）を強調したばかりでなく、両者の間の区別（「発展」）も強調した。前者についていえば、「五四」文学運動の性質と指導権を確認することで、（プロレタリア思想の指導と、「当初から社会主義リアリズムの発展を目指していた」）ことに至ったし¹⁵、後者についていえば、「五四」文学運動の欠陥（文学が「労働大衆と結びつく」という「根本的に重要な」問題を解決できなかったこと）の指摘を通して、両者の「等級」関係（どちらが「より偉大でより深みがあるか」）を確定させ、そこから、「講話」およびそれが文学において生み出した変革を、当代文学の直接的でより「真理性」を具えた「伝統」にした。

この問題において、胡風、馮雪峰の見解には多くの異なる点がある。胡風と馮雪峰は、新文学の歴史における「講話」の意義を重視していると言明したが、「講話」が根本的な性質を持つ転折だとみなしていたわけではない。彼らから見れば、中国の新文学の伝統は、「五四」の時期に魯迅を代表とする作家の実践を経てとくに確定していた。彼らはむしろ、解放区文芸運動の経験を過大に宣伝し広めることが生み出す悪影響を憂慮していた。胡風は「意見書」の中で次のように指摘している。1948年に解放区に入って以後の彼の感覚では、「解放区以前と解放区以外で行われる文芸は事実上完全に否定されてしまっており、五四文学は小ブルジョア階級であり、民間形式を採用しないのは小ブルジョア階級である」「五四の伝統と魯迅は事実上否定されてしまっている」¹⁶。第一次文芸工作者代表大会以降の何年かの状況を以て言えば、「完全に否定された」というのはおそらく実際とあまり符合していないと考えられるが、しかし「五四」文学と「講話」の影響下の「新しい人民文芸」の等級関係というのは明白である。そのため「五四」と30年代の著名な作家たちは50年代のはじめに、次々と過去の創作上の誤りに対する

¹³ 【原注】『光明日報』1951年5月17日。他に『周揚文集』（第二巻）50-51頁、人民文学出版社、1985年。この観点は『在中国共産党第一次全国宣伝工作會議上の報告』等の文章中でくり返し述べられた。『周揚文集』（第二巻）66頁参照。

¹⁴ 【原注】周揚「発揚「五四」文学革命的戦闘伝統」『人民文学』1954年5月号。

¹⁵ 【原注】周揚「発揚「五四」文学革命的戦闘伝統」『人民文学』1954年5月号。

¹⁶ 【原注】『新文学史料』1988年第4期、7頁。

自己批判を行ったのである。それはたとえば、「軽卒にもいわゆる『正義感』を自己の思想的支柱とみなしていた」のは「非常に幼稚、非常にでたらめ」だった(曹禺)、「悲観的な懐疑、退廃的傾向を過度に強調した」(茅盾)、「小ブルジョア階級の知識青年の薄っぺらで安っぽい哀愁ばかりを表現した」(馮至)、「自分が解放前に発表した作品はほとんど読む勇気がない」(老舍)……などであった。

「五四文学革命の伝統を守る」ことを文学の理想と実践の中心問題とした胡風と馮雪峰であるが、彼らの「五四」に対する歴史的な解釈もまた周揚らとは異なっていた。「論民族形式」〔民族形式を論ず〕(1940)における「市民を盟主とした中国人民大衆の五四文学革命運動は、まさに市民社会が突起した後の、数百年を積み重ねた、世界の進歩的文芸伝統の新しく拓かれた支流である¹⁷⁾」という主張や、「論民主革命的な文芸運動」〔民主革命の文芸運動を論ず〕(1946)における、「五四」新文芸運動が「根拠とし直接影響を受けた」のは、19世紀の批判的リアリズムと反抗的ロマンチズムであり、「『五四』はこの近代資本主義の文学の一つの最後のはるかなる支流である」とした馮雪峰の論断は、「五四」文学革命の性質と領導思想を歪め、篡改するものとして50年代に繰り返して批判を受けた¹⁸⁾。論理的に推断すると、彼らは「五四」新文学がプロレタリア思想の指導のもと、社会主義リアリズムの方向に向かって前進していると強調もしなかったし、「講話」は「五四」の伝統の「最も正確な」継承であり発揚であり、「五四」が解決できなかった「根本的な」問題を解決したとも強調していない。とすれば、これは「まさに『五四』文芸の伝統で毛主席講話の精神に対抗しようとした」もの¹⁹⁾と理解されるのは当然の成り行きであった。

¹⁷⁾ 【原注】『胡風評論集(中)』人民文学出版社、1984年、234頁。1954年、「關於解放以来の文芸実践情况的報告」(「意見書」)の中で、胡風はこの論述に焦点を当てて次のように述べた。「今日見れば『五四』当時の指導思想の提示の仕方は誤りであり、毛主席の分析と結論に違反するものであった」。『新文学史料』1988年第4期、第66頁参照。

¹⁸⁾ 【原注】馮雪峰は「魯迅和俄羅斯文学的關係及魯迅創作的獨立特色」においても次のように述べている。「中国の『五四』の後の新文学は、もし近代ブルジョア階級民主革命の世界文学の範疇という点から言えば、それは18、19世紀のあのいわゆる批判的リアリズムと反抗的ロマン主義を主流とする世界ブルジョア階級民主文学の最後のはるかなる支流であると当然言えるであろう」『論文集(第一卷)』人民文学出版社、1952年、第124-125頁参照。彼が1952年に著した長文「中国文学從古典現實主義道無産階級現實主義發展的一個輪廓」では、この観点は変化している。

¹⁹⁾ 【原注】王瑤「關於現代文学史上幾個重要問題的理解——評雪峰『論民主革命的な文芸運動』」『文芸報』1958年第1号。

通常我々は「当代文学」の「淵源」を「1919年の『五四』新文学運動の興起にまでさかのぼる」。そして、当代文学の「直接の源」は「すなわち1942年の延安文芸座談会である」とする²⁰。しかし「淵源」と「直接の源」という表現を用い、両者を結びつける描写の下には、左翼文学の領袖と権威作家のこの問題に関する裂け目と衝突の歴史が隠されているのである。

文学規範をめぐる論争

当代文学の「伝統」に対してなされた異なる選択や解釈は、現実の必要から出たものであり、その中心問題は文学路線と文学規範の確立であった。

第一次²¹、第二次²²文芸工作者代表大会の招集、映画「武訓伝」や蕭也牧の小説に対する批判、1950年代の文芸界の整風学習、そして規範に合致した創作の明示を通して、1950年代初頭の数年間において当代文学に対して作られた「規範」はすでにくっきりとした輪郭とディテールを持ち、文学の社会的政治的機能を明確に規定していたばかりか、理想的な創作方法をも規定していたし、「何を書くか」（題材、テーマ）だけではなく、「どう書くか」（方法、形式、風格）まで規定していた。

しかしこの統一的な文学規範も1957年以前には強力な、だがいずれ悲劇的結末を迎えることになる挑戦を受けていた。そのうち重要なものは2回ある。1回は1954年に胡風らが「意見書」の方式で与えた衝撃であり、もう1回は、1956年から1957年にかけての「百花時代」の秦兆陽らによる理論および創作上の疑義申立てであった。胡風は「意見書」において、自分に対する林黙涵と何其芳の批評の主たる観点²³を「読者と作家の頭上に置かれた5本の『理論』の刀²⁴」だと概括し、当時の文芸界の問題は、「セ

²⁰ 【原注】朱寨主編『中国当代文学思潮史』3頁。

²¹ 「中華全国文学芸術工作者代表大会」（第1次全国文代会）。1949年7月2日-19日北平で開催。

²² 「第2次中国文学芸術工作者代表大会」。1953年9月23日-10月6日北京で開催。

²³ 【原注】林黙涵の「胡風的反馬克思主義的文芸思想」、何其芳の「現実主義的路、還是反現実主義的路」はそれぞれ『文芸報』1953年第2号、第3号に掲載された。

²⁴ 胡風によれば「5本の理論の刀」とは、「作家が創作実践に従事するには、第一に完全無欠の共産主義世界観を身につけていなければならない」「生活とは労・農・兵の生活だけで、日常生活は生活ではなく、立場がいらぬか、少なくともよい」「思想改造し

クト主義支配、そしてその支配の武器となる主観公式主義(俗流機械論²⁵)の理論による支配」だとした。これは分岐の要点の輪郭をほぼ描いており、衝突の手がかりとして捉えることができる。そして争論・衝突の中心問題は、20世紀のほとんどの時期を困惑させてきた、文学と政治という中国文学の基本的問題であった。

文学と政治の密接な関係はこの100年の中国文学の重要な特徴であり、ある段階では引き剥がすことができぬほど一体化していた。これはすでに誰もが常に言及することである。事実としては、「文芸の自由」「芸術のための芸術」といった主張ですら、さまざまな程度で政治的内容を映し出していたのだ。胡風、馮雪峰、秦兆陽らはもちろん文学独立・芸術自足を主張する芸術至上論者では絶対でない。文学は一種の戦闘の「武器」であるという意見を堅持すること、芸術を階級政治の上に置こうとする論者を攻撃することにおいて、彼らもまた揺るぎなく、少しもいい加減ではなかった²⁶。だが、文学の政治的な目的や要求の性質、そしてこの目的や要求をいかに実現するかの方筋(方式)について、彼らは周揚らとは異なる理解を持っていた。胡風らは、文学は政治から独立すべきだとは考えていなかったが、文学は政治と同等であるべきだ、あるいは政治に埋没し取って代わられるべきだとも思っていなかった。彼らが心配していたのは、文学が一つの特異な「イデオロギー」となって、その質の規定性を失い、ついには文学を失い、一つの「武器」としての文学の社会的政治的機能をも失いかねないということである。抗日戦争以来、彼らは左翼文学の創作に存在していた「主観公式主義」「概念化」「標語スローガン化の傾向」「社会科学の概念或いは政治の概念による演繹」という「反リアリズム」や、理論批評上の「教条主義」「俗流機械論」に対して、再三注意を喚起し、批判を加えてきた²⁷。これはまさにこういった憂慮に基づく。1950年代にも、創作や理

てはじめて創作できる」「過去の形式だけが民族形式であり、新文芸の欠点を克服できるのは「すぐれた伝統」を「継承」し、「発揚」するしかない」「いわゆる「重要な題材」は必ず光明のあるものでなければならない」という中国共産党の文芸政策をいう(胡風著、杉本達夫・牧田英二訳「文芸問題に対する意見」(『現代中国文学12 評論・散文』河出書房新社1971年所収)271-272頁)。

²⁵ 原文は「庸俗機械論」。この訳語は前掲・胡風「文芸問題に対する意見」(『現代中国文学12 評論・散文』河出書房新社1971年所収)187頁による。

²⁶ 【原注】胡風と馮雪峰はどちらも朱光潜らの主張を痛烈に批判している。胡風「關於抽骨留皮的文学論」(『胡風評論集(中)』302頁、馮雪峰「『高潔』與『低劣』」(『論文集』(第一卷)81頁参照)。

²⁷ 【原注】馮雪峰「論民主革命的文芸運動」、「論芸術力及其他」、「關於創作和批評」、胡風「民族革命戦争與文芸」、「置身在為民主的鬭争裡面」、「論現實主義的路」などを参照。

論上で上述の傾向が増えこそすれ減っていないことを彼らは見て取った。彼らは、問題のしこりは以下の点にあると考えた。すなわち、文芸界の指導者が「この領域そのもののいかなる」問題に「対処する」のにも「すべてごく簡単に政治を頼みとする」こと、『個性がないならば普遍性もない』という唯物論の基本原則を全く否定し、文芸の専門的特徴を全く無視し、文芸の実践は一種の労働でありその労働にはそれ自身の基本的条件と特殊な規律があるということを全く無視した²⁸」ことである。

左翼文学に長らく存在している痼疾を解決しようという動機から、胡風や馮雪峰は、理論面で文学と政治の間の緊張関係を調整して、文学の政治性と芸術性の関係というほとんどどきょうのない「もつれ」を解きほぐそうとした。彼らは、政治性と芸術性を分けて語ることや、批評において政治的基準と芸術的基準を別々に規定するやり方に異議を唱え、それらを「整合」させて文学が持つべき「特質」を保護しようと試みた。馮雪峰は1946年の「題外的話」〔余談〕から一貫して、作品の政治的意義や価値を、芸術の価値とその具体化以外から見べきではないと主張していた。馮は「論民主革命的文芸運動」〔民主革命的文芸運動を論ず〕においても以下のような類似の観点を表明している。「政治が文芸を決定するというのは、現実や人民の実践が文芸の実践を決定するという原則である。この原則は、文芸の実践、すなわち政治の任務の実践の際には、文芸が政治を決定するという原則に変わるべきである」。文学における政治的傾向の問題、文学作品の中の政治性は、文学本来の基点に置き、文学の構成要素として扱わねばならない。この観点は1950年に批判された阿壘の「論傾向性」〔傾向性を論ず〕²⁹においては、以下のような比喻を用いて述べられていた。「文学はタマゴに喩えることができる。政治は卵黄のようにその内部に包み込まれているのだ」。その後、胡風と秦兆陽が「社会主義リアリズム」というスローガンに疑義を呈したとき³⁰もこれと同様の思考方法によっていた。すなわち、「芸術」にはその他の要求や制限を強制的に加えるべきではないという考え方である。つまり、「科学的意義から言えば、『いかなる』あるいは『さまざまに異なる』反映論がないように、『いかなる』あるいは『さまざまに異なる』リアリズムもあってはならず」、「リアリズム」の規律は、胡らの考えにおいては文学の規律

²⁸ 【原注】胡風「意見書」『新文学史料』1988年第4期、102頁。

²⁹ 【原注】『文学学習』（天津）1950年創刊号。

³⁰ 【原注】胡風「意見書」、何直（秦兆陽）「現実主義——広闊的道路」『人民文学』1956年第9期。

であって、それは一貫した不変のもので、「生活の真実と芸術の真実を追求する」という「根本的な前提」があればそれで充分であるということだ。これがすなわち馮雪峰の言う、「芸術の方法・機能・力がもたらすものを借りて」政治的価値と芸術的価値といった問題を考察せねばならないということである。

1950年代は、文学に対する政治の決定と政治に対する文学の協力がさらに強調され、またこの規範のもとでいわゆる「生活を粉飾する」という創作の傾向が登場したため、文学の「真実性」という、しばしば文学と政治の関係を調整するものとされてきた命題が、これまでも増して重要性を増して提出され、しかも1956年から1957年にかけての文学思潮の核心的理論問題となっていた。阿壠の「論傾向性」、馮雪峰の「關於創作和批評」〔創作と批評について〕、胡風の「意見書」、秦兆陽の「現実主義——広闊的道路」〔リアリズム——この広い道〕、周勃の「論現実主義及其在社会主义時代的發展³¹⁾」〔リアリズムおよびその社会主義時代における發展を論ず〕、陳涌の「為文学芸術的現實主義而鬪争的魯迅」〔文学芸術のリアリズムのために鬪った魯迅〕、劉紹棠の「我对当前文芸問題的一些浅見」〔当面の文芸問題への私の浅見〕などはみな、「真実性」の重視は文学を苦境から脱け出させるための魔法の杖であるとしていた。「芸術の真実性」が「過去の長い革命文学の歴史において」「往々にして無視されてきた」という状況に対して、彼らは反駁を許さぬ調子で以下に類した宣言を行っている。「真実は芸術の生命である。真実がなければ、芸術の生命はない。芸術の政治的価値や社会的価値はいずれも芸術の真実から離れては存在できないのだ³²⁾」。「真実性」を文学の中心(あるいは根本)問題として提出するというやり方は、1960年代初め李何林において再び登場することとなった。この時は、李は批評の角度から問題を提出した。彼はこう言明している。「思想性と芸術性が一致していない作品は存在しない」、なぜなら「思想性の高低は、作品が『生活の真実を反映しているかどうか』で決まり、『生活の真実を反映しているかどうか』こそがその芸術性の高低だからだ³³⁾」。

ここでは「真実性」は文学の政治性と芸術性の対立関係を統一し「整合」させてその矛盾を解消するための支点とされ、文学の政治的傾向性と芸術性を測る統一的なものさ

³¹⁾ 原文では「現實主義在社会主义時代的發展」となっているが、他の資料などに拠り訂正した。

³²⁾ 【原注】陳涌「為文学芸術的現實主義而鬪争的魯迅」『人民文学』1956年第10期。

³³⁾ 【原注】「十年来文学理論批評上的一個小問題」『河北日報』1960年1月8日、『文芸報』1960年第1期に批判の意味合いを持つ「編者按」を加えて転載された。

しとなっている。リアリズム文学という古くからある叙事の方法は、「真实性」の擁護者においては文学の普遍的特質を概括したものだともなされていた。つまり、真実を以て生活を反映することを根本的な特徴とするリアリズムの伝統は、「文学上の長年の連続した相互の影響と経験の積み重ねを経て」「すでに美学上における一種の客観的規律を有する伝統となって³⁴」いた。これはまたまさしく胡風が言うように「一つのカテゴリーとして、リアリズムとはすなわち文芸上の唯物主義認識論（方法論）であり」、「真实性」の要求とは文学の「客観的法則性」の要求でもある。このように1950年代においては、文学の真实性に対する強調は、政治の過度の関与やコントロールから文学を脱け出させる方略とされた。この「方略」に対する表明も同様に「真理性」を述べる方法で行われたのである。

秦兆陽、陳涌らはいずれも文学の「真实性」の重要性を十分に論述し、「現実の問題を真実に反映すること」は「文学芸術創作の第一の、そして基本の」問題に「なるべきである」と述べた。だが彼らは、「真实性」の内包や、如何にすれば「真実に現実を反映する」ことに到達できるかについての説明がややおろそかだったか、あるいは説明を回避していた。実際には彼らが理解していた「真実」は決して一致していたわけではない。秦兆陽らにとっては、それは客観的生活の尊重であり、生活の本来の様子に基づいて生活を「反映」することだという認識だったであろう。一方胡風らにとっては、それは主体と客体の抱擁であり、格闘であり、主体が客体に突入する感覚や情緒の真实性（「文芸は生身のものでないというわけにはいかない」）だと考えられていた。「真実論」者の論述に残された隙間こそが、1957年下半年期ののち、反右派闘争が彼らに対して反撃を展開した際の論題であった。それはすなわち、生活を真実に反映するのは結構だが、必要なのはどのような「真実」なのか、どうすれば「真実」に到達できるのか、という問題である。問題の前半部分は評価基準および、現象と本質、細部と規律の区分にかかわり、後半部分は、「真実論」者が全力で「覆い隠そう」とした、世界観と創作方法の関係という古い話題に舞い戻ったのである。

批判者がつきつけたこの反駁と非難には道理がないわけではない。生活の「真実の本質」が自ら姿を現すことはできないうえに、創作が一種の「書く」行為でもある以上、「真実」は人が陳述し明らかにしてみせるものであり、おのずと創作の主体の思想・心理・

³⁴ 【原注】馮雪峰「中国文学従古典現実主義到無産階級現実主義發展の一個輪郭」『文芸報』1952年第14、15、17、19、20号。

芸術的能力などに関係してくる。だがこれが「真実論」の批判者を有利な位置に立たせるというわけでもない。真実に生活を反映しているかどうかが作家の思想的立場や世界観の状況による(で決まる)のなら、「客観的な」「人の主観的意志によって変わらない」「真実」に対する判断の尺度を確立することはできなくなる。よって、作家は著作の際、「すでに正確に解決できていると自信を持つことが難しい」という難題に必ずや遭遇するのである。それはつまり、「自分が感じたのはどんなふうなのか、どうであるべきなのか、実際にはどうなのか³⁵」という難題である。ある作品が真実に現実を反映しているかどうかの争論は、確証の方法がないがゆえに、当代文学の過程において、人により時によって変化しながらどこまでも続く争論となってしまった。

啓蒙思想者の悲哀

実際のところ「真実」および「真実性」が当代文学論争の中で純粋な理論の問題であったことはなかった。ここで起きた論争は、左翼文学内部のさまざまな派閥間で、文学の理想や規範の上に長らく積み重なってきた見解の相違を反映している。彼らにとっては、「真実性」は特定の含意を持つ概念なのである。「真実論」の批判者から見れば、真実に生活を反映することはつまり、現実の中の「光明面」を十分に表現して、労農大衆およびその英雄的人物を肯定し讃え、しかも生活や未来に対して一種の楽観的な態度を示すことであった。一方、秦兆陽らにとって「真実性」とは明らかに「生活の粉飾」「無葛藤論」に反対することの別称であった。「真実を描く」とは生活の複雑性を表現しようとすることであり、「大胆に生活に関与して」生活中の暗黒面を回避せず、一切の病的なもの、立ち後れた現象をさらけ出すことである。これはまさに、劉賓雁のルポルターージュが発表された際に秦兆陽が「編者的話」で言ったことだ。「我々はこのように鋭く問題を提起する批判的で風刺性のあるルポルターージュをずっと待っていた」「我々は斥候兵のように現実生活の中の問題を勇敢に探索しなければならない³⁶。また、黄秋耘が一連の短評で「まっすぐな良心とクリアな理智を持つ芸術家として、現実生活の

³⁵ 【原注】茅盾「夜読偶記」『文芸報』1958年第10号。

³⁶ 【原注】『人民文学』1956年第4期。

前で、また人民の苦痛の前で、もっともらしく目を閉じて沈黙を保つべきではない³⁷⁾と呼びかけたものでもあった。

これら 50 年代の文学規範の主要な挑戦者の理論的主張と実践が描き出しているのは、文学上の「啓蒙主義者」の精神的風貌である。彼らは文学思想と精神的な気質の面で、19 世紀の西洋³⁸⁾、とりわけロシアリアリズム文学の「生活を批判する」という伝統の方をより多く受け継いでいた。彼らは沈鬱で憂愁な審美的風格に傾倒し、ほとんど例外なく魯迅を自己の精神的な指導者と見て、思想と行動の模範にしていた。当然彼らは自らの立場から魯迅を理解し魯迅に親しんだのであり、彼らが魯迅から得た「啓示」は、「人民の運命に対する深い関心に欠け、生活に対する高度の情熱に欠け、『他人の困窮を自分の責任のように思い、万物と仲良く暮らす³⁹⁾』というヒューマニズムに欠け、『真理を死守し、以て庸愚を拒む⁴⁰⁾』という勇気ある精神に欠けるのであれば、崇高な人格は存在しないし、真正なる芸術も存在しない⁴¹⁾」というものであった。中国の歴史と現状に対する認識において、彼らがより多く目にしてきたのは前進する過程における歴史の重い負担であって、それは主に民衆の生活や精神に存在する「傷痕」に示されている。これは一面では粘り強い生命力と戦闘力であり、もう一面では麻痺、愚昧、奴性の卑しさや目先の安逸をむさぼることである。そのため、革命作家というものは、馮雪峰が語ったような「革命の新しい思想と文化の伝統を実際に大衆に媒介する」責任を負い、大衆に「真理」を語る責任を負うのである。彼らは大衆の中に身を投じて思想感情と立脚点の転換を求められるという「苦難の歷程」の中で、「個人主義」「個性主義」の立場をなつかしみ、彼らが大切に思想の自由と個の独立性を可能な限り擁護することを試み、その基礎の上に、彼らの理想とする人間性の建設のための未来図をデザインした。50-70 年代の 30 年間、それぞれ時期は異なるが、権威性を確立した「文学規範」と対立する位置にあった文学勢力が主として体現していたのは、思想的「啓蒙者」と文学現実主義者の身分や精神地位および芸術的風格を維持し修復するための一群の作家の努力であったとも言える。ここには要点が 2 つあり、それは文学上の批判精神の合理性と、

³⁷⁾ 【原注】黄秋耘「肯定生活和批判生活」『苔花集』新文芸出版社 1957 年参照。

³⁸⁾ 原文は「西方」。「東方」と対立する概念としての「西方」である。

³⁹⁾ 原文は「己餓已溺、民胞物与」（「己餓已溺」は、餓えた人を見ては己れが餓えさしめたかと思い、弱れた人を見ては、己れが溺れさせたかのように思うこと）、前半の出典は『孟子』離婁下、後半は宋の張載の「西銘」による。

⁴⁰⁾ 魯迅「摩羅詩力説」（1907 年）

⁴¹⁾ 【原注】黄秋耘「啓示」『苔花集』参照。

個の価値・個の精神の自由に対する信念である。これはまた1956-1957年の「真実を描け」「生活に関与せよ」⁴²をスローガンとする創作の二大主題を構成した。それは、一方では、新しい社会の組織になお潜む、あるいはすでに顕在化した疾患と危機の暴露であり、一方で精神の自由と個性の発展を追求する「覚醒」した個人と、「大衆」及びそれを代表する勢力との間の摩擦と拮抗、及び「個」の孤立無援の境遇が現代社会における「啓蒙者」の悲劇的な運命を明らかにしている。王蒙の「組織部新来的青年人」〔組織部にやってきた青年〕は、知識者と大衆、個と集団の間の矛盾の物語を述べたものだが、物語の型や叙事の方法から主題の類型に至るまで、丁玲の「在医院中」〔病院にて〕との相似点を探すのは困難ではない。それは「在医院中」の「当代」版続編であり、林震は陸萍⁴³に比べてより「体制化」された勢力に対面したというにすぎず、そして作家が彼らに楽観的な結末を押し付けた時、「組織部新来的青年人」のほうがより信念に欠けているように見えるのである⁴⁴。この類似は、問題の連続性を提示しており、中国現代文学の多くの歴史的な問題は現実の問題でもあることを示している。従って、15年前の延安で発生したあれらの「毒草」(「野百合花」「三八節有感」等)を持ち出して、『文芸報』上で「再批判」が行われたのは当然の成り行きであった。

50年代に「文学規範」を巡って出現した争論と衝突が、左翼文学の歴史上の異なる文学主張および理論派閥の矛盾の継続であったのなら、一方が勝利を得るにともない、歴史を「清算」することもまた必然的に日程に上ってくることになる。1957年の下半年に丁玲、馮雪峰らに対して大々的に行われた闘争⁴⁵、1958年のはじめに周揚の名義で

⁴² 「生活に関与する(原文:干預生活)」とは、当時の青年作家によって提唱された文学執筆上の理念である。建国後、文学の体制化が確立すると、「作家協会」の指導のもとに青年作家の積極的な育成がはかられていく。このなかで王蒙、劉賓雁、劉紹棠ら若手作家が登場し、文壇の寵児として活躍する。彼らは現実の否定的な側面をとりあげその弊害をとりのぞくために「生活に関与する文学」を唱え、高曉聲等は「探求者宣言」を発表した。そうした中で王蒙は「組織部新来的青年人」を、劉賓雁は「在橋梁工地上」「本報内部消息」などを書き、官僚主義を批判したが、反右派闘争の中で「右派」と批判されてしまう。1961年に大部分の「右派分子」が名誉回復されたあとも、「レットル」だけとれた右派分子」として市民権剥奪状態が続き、1978年11月に「右派」の規定が全面的に取り消されるまで、20年以上にわたり執筆の自由を持つことができなかった。

⁴³ 林震は「組織部新来的青年人」、陸萍は「在医院中」の主人公の名前。

⁴⁴ 【原注】60年代のはじめにまたいくばくかの批判的な作品が登場した。たとえば「陶淵明写『挽歌』」「広陵散」「杜子美還家」等の歴史をテーマにした小説や、「海瑞罷官」「李慧娘」等の戯劇や和鄧拓等の雑文隨筆である。

⁴⁵ 反右派闘争が全面的に展開され、丁玲、馮雪峰、艾青、秦兆陽、王蒙、劉賓雁等多数の作家が批判対象とされた。

発表された総括的な長文「文芸戦線上の一場大辯論⁴⁶」〔文芸戦線上の大弁論〕は、全て現実問題を契機として歴史の中で放置されていた古い事案を「清算」したことの例証である。周揚の文章を話し合う会議⁴⁷で、邵荃麟、林黙涵、袁水拍等も明らかに以下のような意図を説明している。「周揚の文章は反右派闘争を分析し総括しただけでなく、この闘争の歴史的および階級的根源を分析し、『長きにわたる我国の左翼文芸運動中の分岐と争論に対しても、ひとつの真相整理と総括の基礎を提供した』」「長きにわたり」、競合と排斥によって最も価値のある文学形態を選択するための過程は、完全無欠の結果を得たように見え、最終的に以下のような糸口が整理された。20年代から50年代にかけて、革命隊伍に「紛れ込んだ」「ブルジョア分子」によって構成された「ブルジョア文芸路線」が存在したが、その中には「トロツキスト」の王独清、「第三種人⁴⁸」、胡風と馮雪峰、延安時期の王実味、丁玲、艾青、蕭軍、および50年代の秦兆陽、鍾惦棐等が含まれている。闘争の「脈絡」をきちんと整理したうえで、さらに一步踏み込んでこの異端の文芸路線の思想と階級的根源を分析し、かつ「ブルジョア階級の個人主義」に対する批判が展開された。

周揚はこの文章の中で、「個人主義は社会主義社会にあっては、諸悪の根源である」という有名な論断を下した。彼は丁玲、馮雪峰が「墮落」して右派分子になった理由を、彼らが思想の根本のところで「個人主義という重荷」を捨てずに持ち続けていたことに結びつけたのだ。

当時「癌⁴⁹」とみなされた「個人主義」の名目には、政治・哲学・倫理道德などの様々な範疇の、批判を要するとされるものが入れられた。たとえば「ひたすら利益のみを追求すること」、「名誉がほしい、金がほしい、権力がほしい」「奪いたい、盗みたい、かつさらいたい」と思うこと、「自分の縄張りを作って」「文壇の盟主になる野心」の実現をたくらむこと、精神上の空虚・寂寞・悲観、「人格独立」「個性の解放」の要求と願望、「個人の奮闘」的な生き方などである。これらの批判は個人の道德の純潔さのためにな

⁴⁶ 【原注】『文芸報』1958年第5号、文章は張光年、劉白羽、林黙涵等により執筆された。

⁴⁷ 【原注】座談会の発言は『文芸報』1958年第6号に掲載されている。

⁴⁸ 1931年から1932年にかけて胡秋原、蘇汶、杜衡らは自らを資産階級と無産階級の間にいる「文学にしがみついて離さない」自由人すなわち「第三種人」と考え、超階級的文学を鼓吹した。

⁴⁹ 【原注】張光年が1957年に「個人主義和癌」「再論個人主義和癌」等の文章を発表した。『文芸辯論集』（作家出版社1958年版）参照。

されたように見えるが、個と社会の関係の規約を制定するためのようにも見える。もちろんこれは個性や個の尊厳と価値を強調する人文思潮を全面的に徹底して壊そうという運動でもあった。道徳上の利己主義と人文思潮の個人主義を完全に混同したことがおそらく批判の際の感情的な憎しみを強め、より容易に「個人主義」を審判される場所に置いたのであろう。しかし、根本的な目的として批判が達成しようとしたのは、利己主義的な思想行為だけではなく、最も重要なものとしては個人の思想と精神の「独立性」および芸術的創造の「自主性」の破壊と抑圧であり、人の生活と精神上の「プライベートスペース」をなくし、「パブリックスペース」に取って代わらせることであった。この種の批判は、「五四」啓蒙思想の伝統を受け入れた大多数の作家にとっては、明らかに不安を掻き立てられるものだった。このことは彼らの「財産」を奪うにも等しいことであり、彼らの思考と知識を運用する「特権」を剥奪するに等しいことでもあったのだ。これら革命運動に身を投じた左翼作家たちが、階級と集団に身を投じたことは、彼らが理想化した「精神の自由」と思想の「自立性」の喪失を意味しているのか。彼らもおそらくロマン・罗兰のように、プロレタリア階級の「集団の沃土」の中に「個人主義」が新たな生命を得る可能性を探ろうとしたのだろう。しかし、それは永遠に実現しえない渴望であった。啓蒙思想者はこの時代を知り時代と抱擁するために、より充実した魂と更に高い理想を追求し、「彼らの内なる生命をもって格闘する」という願望を掲げた。しかも、「より思想能力のある人」である知識分子が「歴史に対する概括と透視を借りることで自己の地位を移動させ、人民大衆の路線に加わることができる」という確信、および「歴史の真理に接近し掘り下げる⁵⁰」ことへの自覚的責任、これら全ては「個人主義」に対する批判の中で、譴責と嘲笑を受けたのである。胡風、馮雪峰、丁玲、秦兆陽等が自ら崇高で悲愴な色彩を帯びていると認識していた問いかけと挑戦は、かなりなまでに「戯画化」の処理を施された後に、違法であると宣告された。

周揚の観点の「後退」

毛沢東によるチェックを経て改修された「文芸戦線上の一場大辯論」の中に、毛沢東

⁵⁰ 【原注】馮雪峰『有進無退』（上海国際文化服務社、1945年）120-121頁参照。

は以下の文を加えていた。「我が国では、1957年によく全国規模で最も徹底した思想戦線および政治戦線における社会主義の大革命が行われ、ブルジョア階級反動思想に致命的な打撃を与えて、文学芸術界とその後方に控える人々の生産力を解き放ち、旧社会が彼らにはめていた手枷足枷を解き放ち、反動の空気からの威圧を取り除き、プロレタリア階級の文学芸術のために広く発展して行く道を切り開いた。それ以前には、この歴史的任務は完成されていなかったのである。道を切り開くこの仕事はやはり今後も行い続けねばならないし、反社会主義の拠点の完全な撤去も一年ですべてを終えられるものではない。しかしながら、基本的な道は切り開かれたといて良く、何十隊、何百隊もの軍隊のプロレタリア階級の文芸戦士がこの道の上を縦横に走ることができるようになった。文芸も軍を作り、兵を練らねばならない。全く新しい形式のプロレタリア階級文芸大軍隊が今作りあげられつつある。その軍隊の成立はプロレタリア階級の知識分子の大軍隊の成立と同時に進行でしかありえず、その生産と収穫も概ねのところ同時でしかありえない。この理屈は歴史唯物主義が理解できる者だけが、正確だと認識するはずである。」

この時の「最も徹底した」「社会主義的大革命」に対する認識、当時の文芸界の情勢に対する見通しについては、周揚らも毛沢東と同様の考え方を持っていたはずである。しかしながら、他の問題についての取り扱いについては、また違った可能性もある。周揚らにとっては、この闘争の一番大きな意義は歴史上そもそもつれ合った「疑問の塊」を筋道をつけて整理することであり、それはつまり左翼文学運動の中で衝突している各種の文学主張、理論グループの性格と功罪に対して結論を出すことで、それが解決したのは「選択」の問題であった⁵¹。一方毛沢東の視点からすると、それは「反社会主義勢力の拠点の完全な撤去」であり、「プロレタリア階級の文芸」のために「道を切り開く」活動であったのである。この考え方の違いは、当時はまだ表に現れてはいなかったけれども、1967年後に始まったもう一つの「最も徹底した」大革命⁵²の中ですべて露わに

⁵¹ 選択の問題：本稿のテキスト 32 頁において「大辯論」の論文が「長期以来、衝突・排斥によって最も価値のある文学形態を選択する過程を通して、完全な結果を手にいれ、終に以下のような道筋を明快にした……」とある「選択」のこと。

⁵² もう一つの「最も徹底した」大革命：1966年に始まる「文化大革命」を指すものと思われる。これ以後周揚は江青から「実は資産主義文芸黒幕の親玉であり創始者であった（黒線総頭目と祖師爺）」（1966年2月部隊文芸工作座談会後に作られた「紀要」）とされ、姚文元からも毛沢東の文芸思想への反対者として批判されていく（黄曼君主編『中国近百年文学理論批評史』湖北教育出版社 1997年）。

なる。

1958年、経済上の「大躍進」の発動と同時に、文芸界の「大躍進」も巻き起こされた。この年、毛沢東は民歌を採集せよと指示する。失敗した新詩⁵³の出口の一つが民歌、もう一つが古典であり、その基礎の上に新詩が生み出されると考えていたのである⁵⁴。このため、都市から農村部にあまねく至る「新民歌運動」が全国に出現した。毛沢東は「革命的リアリズムとロマンチズムの結合」という創作方法を以て、ソ連から移植された「社会主義リアリズム」に取り替えてしまうことを提起して、ロマン主義を強調し突出させたのである⁵⁵。毛沢東は労働者や農民が各種の「盲目的崇拜」を打ち破り、また文芸の神秘性に関する迷信を打ち破って、文学創作と批評の分野に大胆に入り込むように呼びかけた。彼は、プロレタリア階級がもし「真理をつかみとれば、骨董を軽視するようになり」、「現在を大切に過去のは二の次にする」ようになるのだと示した。これらの視点や措置はすべて「戦略」的構想の性格を持つものであった。

我々は当時の文学界の責任者がこれら一切に対して本当はどう考えていたのか、はっきり知るすべはない。しかし、この年及びもう少し長い期間において、周揚、郭沫若、邵荃麟および茅盾などは、みな積極的に呼応し推進する態度を示している。「両結合」の創作方法に対して展開された討論、新詩の発展進路に対する討論、『紅旗歌謡』の編集出版、「一代の詩風を開く」と言う命題の提起、『文芸工作大躍進 32条(草案)』の制定、「大躍進を賛美し、革命史を回顧する」という創作題材や主題への肯定などはこの点を物語る。毛沢東の「経済建設の高潮の到来に従って、不可避免的に文化建設の高まりが出

⁵³ 失敗した新詩：「五四」以来の新詩をどう評価するかについては、「新詩は旧詩の形式上の枠を破り詩体を解放したが、以後人民から遊離していった」というものであった。岩佐昌暉『中国現代詩研究』(熊本学園大学付属海外事情研究所叢書 27、2013年) 143頁参考：「五四以来の新詩詩人は、50年代以後は多くの部分が詩の世界から消えてしまった」「50年代初めの青年の詩歌の誠実な生命力は、当時の政治規範のなかで重大な損害と破壊を受けていた」(洪子誠(岩佐昌暉、問ふさ子編訳)『中国当代文学史』上編第四章「消えていった詩人と詩派」東方書店 2013年)

⁵⁴ 「新民歌運動」：1958年3月毛沢東の成都の会議での発言「中国詩的出路，第一条是民歌，第二条是古典，在这个基础上产生出新诗来。」に基づく。(https://zhidao.baidu.com/question/276953090.html)

⁵⁵ リアリズムとロマンチズムの二つの結合については、つとに30年代の初めに示されていたが、理論主題と創作原則としては1958年にできあがった。この時の3月に毛沢東が新詩の発展の道について言及したことに始まる。大躍進運動により盛り上がる時代の要求を受けたもので、これまで唯心主義として低くみられていたロマンチズムが英雄や理想を描く革命的ロマンチズムとして強調されることになる。(黄曼君主編『中国近百年文学理論批評史』湖北教育出版社 1997年 1109頁～)

現する」と言う論断を支持し、証明するために、『文芸報』は論文を発表し⁵⁶、芸術生産は物質生産の発展と不均衡であるというマルクスの「法則⁵⁷」は社会主義の時代ではもはや過去のものとなって、芸術生産は物質生産に適応するという新しい現象に取って代わられていると考えた。これは「経典性」に「疑問を呈す」その論断の中に、「共産主義文学」が中国で必然的に繁栄し、豊作を取めるべき前途の為に、理論的な支えを提供するものだった。

とはいえ 1958 年下半期、とりわけ 1959 年より、幾つかの痕跡から周揚たちの憂慮と心配を察することができるのである。このような状況は、時には個別の作者自身に現れる時もあったが、やはり文学界の指導者層の考えや心情を体現するものだった。新詩の発展すべき道に関する討論において、何其芳、卞之琳等が、民歌形式の限界性の指摘から、新詩が民歌と古典作品を基礎とする観点に疑問を呈したのである。ある読者が当時の政治と文化思潮に影響され、抽象的な理論命題から出発して『青春の歌』『鍛錬鍛錬』⁵⁸などの作品を否定したときには、茅盾、何其芳、馬鉄丁（陳笑雨）、王西彦等が立ち上がって作品のために弁護をした。王西彦などは『鍛錬鍛錬』を守る戦士となるぞ』とまで宣言したのだった⁵⁹。骨董を軽視するという態度でトルストイを「軽視」して、「トルストイ無用論」を宣言する者が出てきたときには、当時の『文芸報』主編の張光年が反問して、「誰だ、トルストイが役に立たないなどというものは」と言い、さらに正面から「我が国の古代の優秀な遺産を否定してはならないばかりでなく、外国の古代の優秀な遺産も否定してはならない。また我が民族の偉大な先人を軽視してはならないし、他の民族の偉大な先人も軽視してはならない」と述べた。「大衆に立ち上がらせて自分で書くように」させてこそ我々の時代を反映させることができるのだなどの主張に

⁵⁶ 【原注】周来祥「馬克思關於藝術生産与物質生産發展的不平衡規律是否適用於社会主義文学」『文芸報』1959年第2号。『文芸報』第4号には、張懷謹の「馬克思關於藝術生産与物質生産發展不平衡規律是『過時』了嗎」という疑義の論文が出たが、それは「発展」の語によって「過去のもの」の代わりにせよと言うに過ぎないものでもあった。

⁵⁷ マルクスは生産を物質生産と精神生産に分けた。精神生産には哲学・科学・芸術などが含まれる。芸術生産と物質生産の発展にはアンバランスな関係があるというもの。（『文学理論辞典』光明日報出版社 1989 参照）

⁵⁸ 『青春の歌』：楊沫による 1958 年の作品。『鍛錬鍛錬』：趙樹理による 1958 年の作品。

⁵⁹ 【原注】茅盾の「怎樣評價『青春之歌』」『中国青年』1959年第4期、何其芳「『青春之歌』不可否定」『中国青年』1959年第5期、馬鉄丁「論『青春之歌』及其論争」『文芸報』1959年第9号、王西彦「『鍛錬鍛錬』和反映人民内部矛盾」『文芸報』第10号を参照。

は、張光年は、「詭弁」式に反駁することで、精神的な生産物の主要な創造権の「譲渡」を拒絶したのだった。それは、「文学創作の任務を「忙しい生産労働にたずさわる労農兵大衆に押しつけるのは」、「文学芸術に工農兵のために奉仕させるのではなく、労農兵が文学芸術のために奉仕するよう求めるものなのである」というものだった⁶⁰。「大躍進」の文芸運動に対して、張光年は「革命的ロマンチズムの精神は確かに十分にあるが、革命的リアリズムのほうは、つまり現実に対する科学的分析は、まだ足りないようだ」と問題の提起をも始めている⁶¹。

一般的状況下では、我々は中国左翼文学内部の矛盾と衝突については、通常、胡風、馮雪峰と周揚がそれぞれ異なる「路線」を代表するものという区別をしている。全体的に見れば、これは根拠のあることだ。とはいえ、如何なる状況の下でも、あらゆる問題においてもこのような単純な処理方法を用いて良いというわけにはいかない。ある面では彼らの間の視点には似ていたり重なっていたりする所があるし、その一方、時期が異なれば、情勢の変化によって、自己の主張が異なる主張の方向に傾く現象もまたよく見られるのである。また彼らの中には、文学者でありながら文学官僚、文学政策制定者及び施行者という二重の役割を兼ねていたものもいて、思想や行動の上での複雑さを作り上げることになった。胡風、馮雪峰、秦兆陽及び周揚は、彼らがそれぞれ異なる時代において批判を受ける立場に置かれたとき、しばしば道徳的な面から「表裏を異にし、言行を異にする」、「誠実ではない」、「陰陽を使い分ける」などの叱責を受けることになる⁶²。この道徳的な裁定が妥当だとは限らないけれども、彼らの理論や主張等の揺れ動きと変化がすべて虚構だとはいえないのである。

多くの情況から見て、周揚は文学の政治的・政治的功利性をより一層重視、強調し、また創作過程における作家の思想や世界観の決定的役割を強調する。それは同時に一部の研究者がいうところの彼の「理論の徹底性」に対する恋着を表している。しかし場合によっては、彼のこのような「指針」は別の側面にずれることもある。特に派閥論

⁶⁰ 【原注】「誰説『托爾斯泰没得用』？」『文芸報』1959年第4号。

⁶¹ 【原注】矛盾「創作問題漫談」『文芸報』1959年第5号。

⁶² 【原注】以群は陳涌がかつて胡風を批判したことがあるのに、1956年になると、彼は既に「胡風文芸観の変装宣伝員」になっていたと指摘している（「談陳涌の『真実』論」『文芸報』1958年11号）。張光年は秦兆陽が1955年にまた胡風を批判して、「1年半を経て」「彼の視点は変わり」「今日ああいうと思えば、明日は又反対のことをいって、裏表に富む」と指摘した（「応当老実些」『文芸弁論集』141頁）。姚文元が周揚を批判した文章の題目がまさに「評反革命両面派周揚」（『紅旗』1967年第1期）であった。

争や衝突の状況にあるときではなく、彼が主宰する文学界においてある繁栄した局面が出現するのを夢見ているときにそのずれが生じるのである。彼が初期の「魯迅芸術学校」でリーダーを担当していたころは、明らかに読書重視、芸術技巧の向上、及び創作題材範囲の拡大といったのちに「閉鎖的向上」と批判される方針を実行していた。延安文芸整風運動前に、彼は『解放日報』に発表した「文学与生活漫談」において、「生活があればおのずと文学が生まれる」と見なす観点を批判しており、そこで強調したのは文化の蓄積と技巧の習得だった。さらに、創作は「言葉の苦しみ」を自ら「深く体験」しなければならないといった、左翼文学者がめったに触れなかった命題を提起した。創作過程に対して彼は主体が客体に「突入」し、主客体を「融合」して、「格闘」するなどといった胡風式の用語を使用し、かつ王国維の言う「意も境もともに忘れ、物も我も一体となる⁶³」創作の境地をたたえた。これらはどれも彼が堅持した「反映論」と文学における「党」の原則からいささか離れていた。ただし、文芸整風運動以降、彼の考え方はたちまち変わった。彼は「魯迅芸術学校」の運営方針を検討し、王実味を厳しく批判する文章を書き、文芸が政治に歩調を合わせることを積極的に強調し推進した。また『馬克思主義与文芸』（マルクス主義と文芸）を編纂し、マルクス主義文芸理論体系における毛沢東の文芸主張の地位を確立した。50-60年代、周揚は毛沢東文芸思想の権威的解釈者と貫徹者の姿で登場し、『堅持貫徹毛沢東文芸路線』（断固として毛沢東文芸路線を貫徹せよ）の文章を発表して、左翼文芸運動中の「異端」派閥に対する批判を主導したが、文学の政治的目的、政治の効能について彼は最後までいささかの緩みも望まず、そうなることを警戒した。しかし、一方で、彼もまた当代文学に普遍的な公式化と概念化の現象に悩まされていた⁶⁴。彼は毛沢東が発動した一部の批判運動に対して明らかに思想的準備を欠いており、50年代中期には、一定の限度において文学の革新勢力の主張を容認し支持したこともあった。「大躍進」の文芸運動を自ら経験し、この過激な文学思潮が文学にもたらした損害を見てからは、矛盾の中で自身の観点を調整し始め

⁶³ 原文は「意境兩忘、物我一体」。意・我は表現意図や主観を指し、境・物は描かれる事象事物が作る表現世界をさす。「意も境もともに忘れ、物も我も一体となる」とは、表現される事象自体が作者の表現意図にはかならないことをいうもの。

⁶⁴ 【原注】1952年『人民日報』のために書いた社説「毛沢東同志『在延安文芸座談会上的讲话』發表十周年」、1953年9月24日第二次文代会の報告『為創造更多優秀的文学芸術作品而奮闘』、特に1956年2月中国作家協会第二次扩大理事会での報告『建設社会主义文学的任務』において、周揚はそれぞれ多くの紙幅を使って公式化、概念化の問題を語った。

た。1960年第三次文代会では彼は依然として激しい革命的な姿勢を示していた。しかし、それと同時にそしてその後は、邵荃麟らと一緒に一連の活動を主宰し推進し、それらを以て50年代の後期の路線から「退却」した。それには数回にわたって文芸工作の「左傾化」を調整し修正する会議を開いたこと⁶⁵、「題材問題」といった論文を『文芸報』に発表したこと⁶⁶、『講話』発表二十周年を記念するために『人民日報』社説「為最広大的人民群眾服務⁶⁷」[最も広範な人民群眾に奉仕せよ]を書いたこと、最終的には中央宣伝部により公開された「關於当前文学芸術工作若干問題的意見」[当面の文学芸術工作の若干問題に対する意見]を制定したことなどが含まれる。

この時期に、50年代に胡風、秦兆陽などが提出した若干の基本問題が再び提起された。しかし、今回は反対派による理論上での弁論や衝突の方式ではなく、文学界の指導者による政策上の調整や反省という方式で登場した。周揚は1961年6月に開催された「文芸工作座談会」で次のように語った。「文学の特徴に注意しなければ、俗流社会学がおのずと現れる。胡風は我々に対してあくどい攻撃を仕掛けてきた。彼は反革命なのだ。しかし、彼が我々の何を攻撃したのかをつねに思い出すことも我々には有益である。彼が言った二つの言葉が私には忘れられない。一つは「20年間の機械論による統治」だ。もし現在まで計算に入れたら30年になる。彼が攻撃した「機械論」はすなわちマルクス主義だ。我々のほうはマルクス主義が文芸を指導するのであって、「統治」するのではない。しかし、我々もまじめに考えてみるのがよい。我々には教条主義があるかどうかということである。胡風にはもう一つの言葉がある。反胡風以降中国文壇はじき中世に入るだろうという言葉だ。我々は当然中世ではない。しかし、もしわれわれが大小様々な「枢機卿」「修道女」「修道士」を作り出したら、思想上の柔軟性がなくなり、口を開けば必ずマルクスレーニン主義だの、毛沢東思想だのと唱えることになり、これも十分に腹立たしいことだ。私はずっと胡風のこの二つの言葉を覚えている。」

胡風と一線を画したうえで、新たに「主流」の論調と文学政策に対する胡風の批判の

⁶⁵ 【原注】主なものには1961年6月北京に開かれた文芸工作座談会、1962年広州で開かれた全国話劇、歌劇、児童劇創作座談会、1962年8月大連で開かれた農村題材短編小説創作座談会などがある。

⁶⁶ 【原注】『文芸報』1961年第3号、張光年執筆。

⁶⁷ 【原注】『人民日報』(1962年5月25日)、周揚が執筆した社説。

訳注：以下に出てくるが、周揚はこの中で延安文芸座談会での「労働兵への服務」を正しかったと認めつつも、人民共和国の成立以後の新しい時代に対応して「労働兵」から「最も広範な人民群眾」へと対象の拡大を示した。

核心的問題点をとりあげ、かつ一定の範囲でこの種の批判を肯定したことは何れともあれ周揚の度胸と度量を示していた。彼のこの言葉はまた問題の二つの重要な側面を提示している。一つは文学と政治との関係において文学の「特質」を守ることだ。彼がしたことは胡風、秦兆陽が当時「政治」が文学を埋没させることを拒もうとしたことと同じことであり、限定的に題材、人物、風格、方法における作家の「自主性」と多様な選択を認めるものだった。「最も広範な人民大衆」をもって「労農兵」という概念に置き換えることの目的はその階級性の規定をあいまいにすることにあった。もう一方では、すなわち1958年以降文学思潮と創作方法の中心になっていた「ロマンチズム」を再考し、「リアリズムの深化」と複雑な現実の矛盾を体現した「中間状態」人物の創作を重視することで「真実性」の問題を再び提起したことである。文学は複雑な思想、豊かな知識と独立思考の個性を育成するのを助けるべきだと提唱して、1958年に死地に追い込まれた「個人主義」を「復活」させようとしたのである。

周揚はつまるところ文学者である。彼には文学理想、お気に入りのロシア文学があり、ロシア革命民主主義批評家がいる。彼は「五四」新文学の精神的洗礼を受けており、中国の新文学の未来に対して責任を負う自覚がある。人類歴史上の精神的財産は彼の血液に浸透し、切り離すことができなくなっている。西欧のルネサンス、啓蒙主義と19世紀の写実主義、及びゲーテ、シェイクスピア、トルストイなどの巨匠が彼の常に憧れる「高い峰」であり、超越を夢見る「高い峰」でもあった。文学は結局のところ革命や政治に何をすることができるか、政治の「聖なる祭壇」にどれだけ「捧げる」べきか、これらは彼が神経を張り詰めて考えていた問題であり、彼の内面の矛盾を構成する重要な内容でもあった。彼はこれらの関係において左右に揺れており、特に60年代初期の「後退」はその後の悲劇的運命の種をまいたのである。ただし、真の悲劇は当時彼が超越した態度を以て、長期にわたって陥っていたこれらの「芸術の難題」を反省できなかったことにある。精神態度上での「超越」は、彼が「煉獄」の試練、苦しみを経験したのちの晩年にはじめてその可能性が現れたのである。

急進的な文学思潮

20世紀の中国文学には左翼の急進的な文学思潮（あるいは流派）が存在していたか。

答えは然り、であるだろう。しかし長い間、その表れ方は分散した、局部的な、理論と実践の体系性に欠けるものであったし、それが存在すると同時に、それに対する制約や拮抗する力も存在していた。また、この思潮はつねに固定的な代表的人物像を持つという形で表現されていたわけでもない。

50年代後期に至り、状況にはいささかの変化が生じた。とりわけ1963年からの十数年間、急進的な文学思潮(あるいは流派)は、文学界の全局面をコントロールする唯一の合法化された力となったのである。

ここでは当時の社会政治そして文化の背景に注目する必要がある。その一つは毛沢東の文学思想にある種の変化が生じたことだ。1958年、毛沢東は「両結合⁶⁸」のスローガンを提起した。一般的には人々はそれを「社会主義リアリズム」と同じ体系に属するものだとみなすか、あるいはそれを後者の「発展」だと称している。提起者本人はこの「創作方法」に対して何ら踏み込んだ説明を行っていないが、しかし最もはっきりした特徴は、文字による叙述においても精神の実質においても、「ロマンチズム」が、顕著な、甚だしくは主導的とも言える位置に置かれたということだ。この点は、毛沢東の文学観点のロジックに沿った発展というべきであろう。

一部の研究者は、「講話」は作家が深く生活に入りこみ、生活の中であらゆる人や階級を観察・分析・体験することを強調しているが、これは文学が真実に生活を反映することを重視しているのだと指摘した。彼らはさらに「講話」のさまざまな版本を比較して、毛沢東が文芸創作の性格を、職人が材料を加工すること⁶⁹とほぼ同じであり、よって生活という素材そのものが極めて重要であると理解していたと論証している。この説には一定の道理があり、或いは毛沢東の文芸観の一側面であるとも言える。だが一方でこれは「写実」という概念からの超越であり、「ロマンチズム」の重視である。すなわち、「講話」が述べるどころの「文芸作品に反映された生活は、むしろ普通の実際の生活より、更に高く、更に強烈で、更に集中しており、更に典型的で、更に理想的であり、それゆえに更に普遍性を持っていてよいし、またそうあるべきである」ということだ。文学が

⁶⁸ 革命的リアリズムと革命的ロマンチズムの結合。

⁶⁹ 【原注】1948年東北書店版の『毛沢東選集』に収められた「講話」では、「自然形態の文学芸術」、「加工形態の文学芸術」「この時この地の人民の生活の中の文学芸術が加工してできた観念形態上の文学芸術作品」「加工過程すなわち創作過程」「原料と生産を、研究過程と創作過程を統一させる」「原料あるいは半製品がなければ加工はできない」などの概念や意見が用いられている。

「大衆が歴史の前進を促進するのを助ける」という使命を負っていて、革命政治が文学の「究極的」な目的であるというのなら、反映するだけでは生活に何も増やすことはできない。真実と理想、文学性と政治性、文学の「規律」と政治の目的、リアリズムとロマンチズムなどの関係は、そもそも左翼文学者が一生かけて取り組もうとした難題であり、それは毛沢東も例外ではなかった。「講話」では少なくとも表面的には一種の平衡関係が保たれているのが私たちには見える。「両結合」の提起に至って、文学の目的性・ロマンチズム・文学の主観的要素が主導的、決定的な要素となった。これは政治的意図と激情から発して生活という素材を「加工」することの可能性を一段と高めた。また60年代の、思想文化におけるブルジョア階級に対する毛沢東の批判や、彼が発表した文学芸術に対する二つの指示⁷⁰、および「文化大革命」の展開について彼が行った理論の詳説などは、いずれも文学の急進的思潮に理論的な支持とよりどころを与えた。

この思潮は60年代に、「政治—文学」の一流派を形成した。(哲学、史学、経済学、文学芸術などの)全面的な文化批判運動を展開し、念入りに模範的作品を作ることによって、「プロレタリア文芸」と名付けられた急進的な文学規範体系を徐々に確立していったのである。この流派は、60—70年代の理論と実践において、以下のような特徴を見せている。第一に、政治の直接的な「美学化」である。周揚と胡風の間には理論的分岐は存在していたが、文学内部の諸要素の関係の理解において両者は一致していた。これはすなわち、「思想（政治）—真实性（現実性）—芸術性」という構造である。両者の分岐はこの基本構造の肯定のもとに生じたものである。だが急進派にとっては、政治の美学化はこの構造を解体し、そこから「真实性」への傾きを一掃して、「政治—芸術」という直接的関係を簡略化するうえに表れた。これは、政治の目標、意図を更に直接的に芸術作品に作りかえるためである。もちろん、「真実」の概念は60年代から70年代にかけてもずっと使用されていた。それによって規範に沿う作品を褒め讃え、またそれによって「現実を歪曲した」創作を批判したのであった。だが、「真実」および「真实性」の含意はすでに違うものになっていた。文学の真实性とは、周揚などにしてみれば、作家がどう感じるか、どうあるべきかと、実際はどうかとの間の協調とバランスであったが、それが今では、「真実」とは「かくあらねばならない」と同じ意味にされてしまっており、一種の主観性の認定となってしまった。つまり、文芸の実践において政

⁷⁰ 一つは「關於文芸工作的批示」（1963年12月12日）、もう一つは「対中共中央宣傳部關於全國文聯和各協會整風情況報告的批示」（1964年6月27日）。

治と文学の境目はもはや区別できないという結果になったのである。小説「劉志丹」、京劇「海瑞免官」は文学テキストでもあるが、政治テキストだともみなされていた。そして江青らが70年代に主導していた小説・映画・演劇の創作は、それそのものが政治行動であった。従って、のちの批判者は憎しみをこめかつ蔑んでそれらを「陰謀文芸」と呼んだ。このような政治と文学の剥離しがたい状態は、急進派にとってみれば、決して失策などではなく、日常生活と文芸の境界を打ち破るべく自覚的に追求したもののなのであった。

とはいえ、こういった追求は20世紀の文芸の実験には一貫して広く存在していたのであり、しかもプロレタリア文芸の範疇のみに限られていたわけではない。創作においては、(形象化あるいは象徴といった手段を借りた)観念・経験・情感に対する文学作品の直接的な高揚を強調して、沈思・純化・転化の過程を排除し、それによって更に教訓的で宣伝色に富んだ文学を創造する。閲読や受容の際には、(閲読・鑑賞するときにしばし日常生活から離れ、一歩下がって「芸術」と対話する)伝統的な習慣を極力打破し、文芸「鑑賞」を日常生活の中に引き戻す。1920、30年代のソ連の「知的映画⁷¹」やマヤコフスキーのロスタの窓の「広告詩⁷²」、中国の戦争時期の街頭活報劇⁷³、アジビラ詩⁷⁴などはいずれもこの傾向を示している。しかし、中国文学の急進派は明らかに範囲を拡大させ、これらを特定の歴史時期と特定の文芸様式のみにもふさわしいものだとは考えなかった。50年代後期、姚文元は美学についての一連の文章⁷⁵を発表し、美学は「マルクス主義の大革新を行い」、「生活に向き合って」、「まずは何が生活の中の美なのか醜なのかを検討し」、環境配置、生活趣味、身なりやいでたち、祝日のパレードや結婚相

⁷¹ 原文は「理性電影」。「知的映画」とはエイゼンシュテインが1927年に「十月」を撮る際に用いた概念で、彼のモンタージュ理論をさらに推し進め、映画の目的は最終的には抽象的観念の具体化であるとするもの。

⁷² 1918-21年頃、ロシア通信社(通称ロスタ)が国内各地の支社の窓に貼りだした革命政府のメッセージを伝える政治宣伝ポスターの総称。マヤコフスキーなどが制作していた。

⁷³ 1920年代後期から登場した演劇形態の一つで、その時々政治状況やニュースを簡単な芝居に仕立て街頭などで演じたもの。

⁷⁴ 壁などに貼り出したりビラの形で撒いて広められた詩。主に政治宣伝の役割を担った。

⁷⁵ 【原注】「照相館裡出美学——建議美学界一場馬克思主義的革命」『文滙報』1958年5月3日。また、1961-1963年に姚文元は『文滙報』『學術月刊』『上海文学』『新建設』などの新聞・雑誌に美学を語った7編の文章を発表している。

手を選ぶといった問題までを検討すべきだと主張した。王子野は彼と「議論」する文章でそのような観点は「チェルヌイシェフスキー⁷⁶に後れ」と批判し、「先人の理論的遺産を忘れてしまうのはとにかく良くない⁷⁷」と言った。姚文元は確かに先人の研究成果をあまり知らなかったであろうが、しかし「遺産」に対して「革新」を行いたかったのかもしれない。こういった思考方法は、彼らののちの文芸実践とむしろ一脈通じるものがあつた。

文学急進派の理論と実践のもう一つの重要な特徴は、文化遺産に対して示した「決裂」と徹底批判の態度である。実際に、当時展開された「文化大革命」では、「四旧（旧思想、旧文化、旧風俗、旧習慣）を破壊する」という名目のもと、内外の文化遺産を広く攻撃した。「部隊文芸工作座談会紀要」には以下のように明確に提起されている。「プロレタリア階級の社会主義革命のみが、最終的に一切の搾取階級を消滅する革命である。従つて、いかなるブルジョア階級の革命家の思想をも我々プロレタリア階級の思想運動や文芸運動の指導思想とみなしてはならない。」除去すべき迷信のリストに入れられたものには、「内外の古典文学」があり、「十月革命後登場した比較的優秀なソ連革命文芸作品群」があり、「30年代文芸」（すなわち1930年代の中国左翼文芸）があつた。のちに「ブルジョア階級の『文芸復興』『啓蒙運動』『批判的リアリズム』を持ち上げた周揚の反動的理論」を批判し、文学遺産問題に対する急進派の観点を詳述した権威的文章は、「古い芸術、西洋の芸術は、その思想内容から言うと、古代および外国の搾取階級の政治願望と思想感情の表現であつて、必ず徹底的に批判し、徹底的に決裂しなければならないものである。そのなかの少数の作品の芸術形式のいくつかの面については、毛沢東思想を武器として批判と改造を行うことが必要であり、それを行つてようやく古きを退け新しきを打ち出し、プロレタリア階級の文芸の創造に服務させることができる⁷⁸」と考えた。その文はさらに、「資産階級が思想文化においてプロレタリア階級を攻撃する方法」は、一つは「モダニズム文芸」を用いること、もう一つは「いわゆる古典文芸を利用す

⁷⁶ ニコライ・G・チェルヌイシェフスキー（1828-1889）は、ナ・ロードニキの提唱者の一人。マルクス以前の時代の社会主義者として知られ、マルクス、レーニンに評価された。王子野は姚文元の「美とは生活である」という主張はすでにチェルヌイシェフスキーが早くから言っている、とした。

⁷⁷ 【原注】「和姚文元同志商榷美学上の幾個問題」『文芸報』1961年第5号参照。

⁷⁸ 【原注】上海革命大批判写作小組「鼓吹資産階級文芸就是復辟資本主義」『紅旗』1970年第4期。

る」ことだと言っている。1930年代、ルカーチ⁷⁹はプレヒト⁸⁰との論争で、リアリズムの伝統を守り「モダニズム」を批判し反対する態度を示した。こういった態度は基本的に中国の左翼文学者(胡風、周揚、茅盾など)にも受け入れられた。[スターリン・ジダーノフ⁸¹]時代の文芸の方針にも似て、モダニズムは当代中国においても頹廢・没落・色情・荒唐の同義語とされていた。ところが急進派に至ると、あらゆる古典文化がすべて「徹底批判」の列に入れられたのである。周揚は60年代初めに、「批判的に継承する」の「批判」は副詞、「継承」は動詞であり、副詞を主としてはならず、動詞を主とすべきだと言って、「社会主義文化芸術」は「空地から発展してきたのではない」と指摘した。この二つは対立する態度である。「真正の」プロレタリア文芸を打ち建てるという衝動に支配され、純粋なプロレタリア階級思想・感情という虚構された尺度でそれまでの文化産品を測定することによって、急進派は「昔の、西洋の」搾取階級の文芸と決裂すべきであるばかりか、ソ連の革命文芸、中国30年代左翼文芸そして50年以降の「社会主義文学」も全く純粋ではないことを発見した。そのため、ショーロホフに対する批判、スタニスラフスキーに対する批判が発動され、ゴーリキーに対する批判も計画された。階級意識と精神の純粋性を尺度とするこのような考察はついに「『インターナショナル』から革命模範劇まで、その中間のこの百年余りは一つの空白である」、「過去の十年はプロレタリア文芸の創業期だと言える」といった論断を生むに至った⁸²。60年代後期、江青らの観点を反映して広く流通した『60部小説毒在哪裡』[60冊の小説の毒はどこにあるか]というパンフレットには、「保衛延安」「三里湾」「山郷巨変」「紅日」「青春之歌」「苦闘」など「十七年」期に影響力を持ったほとんどすべての小説が並べられている。これは、ソ連の「プロレタリア文化派」の以下の主張に類似している。「『プロレタリアの精神発展の基礎は、まずは精神的に過去と決裂すること』であり、プロレタリア階級は地面を整地してから、『本物の自分の家』を建てねばならない。

⁷⁹ ジェルジ・ルカーチ(1885-1971)はブダペスト出身の哲学者、文芸批評家、美学者。「西欧的マルクス主義」の代表者に位置づけられる。

⁸⁰ ベルトルト・プレヒト(1898-1956)はドイツの劇作家、詩人。1930年に共産党に入党、1941年にアメリカに亡命した。代表作に「肝っ玉おっ母とその子供たち」「セチユアの善人」など。

⁸¹ アンドレイ・ジダーノフ(1896-1948)はソ連の政治家。哲学、歴史学、音楽など多方面で党のイデオロギーを押し出し、一時はスターリンの後継者とも言われた。

⁸² 【原注】前者は張春橋の言であり、後者は初瀾「京劇革命十年」『紅旗』1974年第4期に見える。

第三に、文学の急進派は「文芸の隊伍の再編」問題を提起したが、これはすなわち毛沢東が1958年に提起した「軍を作り」「兵を練ら」ねばならないということである。「紀要」では專業作家や批評家の地位と役割を全面的に否定してはいないが、労農兵の中から真のプロレタリア階級の文芸隊伍を建設すること、「文芸批評の武器をあまねく労農兵大衆に渡し掌握させる」ことは「戦略的」な措置であった。そこで「文革」期間に労農兵創作小組の名を冠した創作グループが雨後の筍のように現れ、集団創作は最も奨励された創作方式となった。「労農兵」が「文芸陣地を占領する」という目的を達成するためには、1958年と同様、文芸の「神秘性」「特殊性」を打破することが十分に必要だったのである。直感、生得的な芸術的才能、インスピレーション、悟りなどの非理性的な要素は理論的批判を加えられ、最大限度まで縮小させられた。創作・閲読・鑑賞はみな従うべき理屈のある「透明化」された行為とされ、分解し手順通りに進むことのできる過程となった。この方面でなされた理論的な努力とは、文芸の「特質」を強調し、文芸創作には特殊な思惟方式があると強調する理論に対する批判である。50年代には文芸の特徴や形象思維⁸³に関して、多くの争論があったが、これは当時から純粋な学術的問題とはみなされなかった。60年代になってからはいうまでもない。鄭季翹は、「形象思維」を批判した文章⁸⁴の中で、自身の叙述を経た「形象思維」を「直感主義であり、したがってまた神秘主義的な体系だ」と言っている。「直感」は「神秘」をもたらし、「神秘」は文芸の創作批評に対する労農兵の理解を妨げ、また、政治の美学化の転化を妨げ、さらに、明らかにプロレタリア階級文芸の明晰で可視性の高い審美規範にも背いている。彼はここから次のような一種の創作の思考過程の公式を提起した。それは、[表象（事物の直接的なイメージ）—概念（思想）—表象（新しく創造した形象）] というものであり、これはつまり [(多数の) 個別—一般—典型] である。これは（「文革」期間に）特別に肯定されて推し広められる必要もなく、（「文革」が終わった後に）特別に否定され消滅させる必要もなかった「公式」であり、それが描いたものは一種の創作路線（或

⁸³ 芸術のあり方として論理的ではない思考。

⁸⁴ 1966年4月5日、『紅旗』雑誌第五期において発表された「文芸領域里必須堅持馬克思主義的認識論——対形象思維論的批判」において、鄭季翹は周揚らの指示する「形象思維論」を批判した。この文章は『紅旗』に発表されるまで、中共中央宣伝部副部長である周揚に反対する内容であったために、何年もの間発表されずにいたが、1966年3月20日、毛沢東が杭州中共中央政治局常任委員会拡大会議の席上でこの文章を讀えたことが原因で、後によりやく『紅旗』上で発表されるに至った。

は方式)に過ぎなかった。この「公式」に従って創造された「製品」の思想と芸術価値はこの「公式」そのものと必然的な関係を持っていたわけではない。しかし、この「公式」はより教訓性と寓言性を備えた創作の道へと続いていった。それはあるいはある一定の観賞性と「芸術的魅力」を具えた作品(たとえば「模範劇」の「紅色娘子軍」〔赤軍女性中隊〕「沙家浜」等)を産み出すかもしれないし、政治的文言や毛沢東語録で埋め尽くされた論証式のテキスト(たとえば「虹南作戦史」)を産み出すかもしれない。もちろん「虹南作戦史」に類似した作品が書かれるのは完全に基本的な芸術的訓練が欠けていたからだとも限らない。固定した(ブルジョア階級の?)文学修辞や審美の慣例を破壊しようとする意図を持つものだというのなら、それは考慮してもよい要素である。これは実は70年代の「実験小説」とみなすこともできるのだ。

表現や修辞法上、あるいは文学スタイルの上で、文学の急進思潮を体現する創作は、「写実」から「象徴」へと移る傾向を示していた。1958年、および後に「文化大革命」を展開したことに対してなされた動機の説明から、私たちは人類の「理想社会」に対するロマン的色彩に富む構想を感知することができる。この主観によって構想された社会形態の表現について言うならば、その中の人と人との関係およびこの社会の性質を構成する新人(「プロレタリア階級の英雄的人物」)の思想感情の状態や行為方法の描写に対する、もっともふさわしい表現方法は、象徴性を持つ(激情をともなった)「虚構」である。「革命」によって呼び起された「幻想」および生み出された観念と激情は、「明確な概念あるいは系統の学説ではなく、意象、象徴、習慣、儀式そして神話」に頼って維持され、日常生活には決して存在しない、あるいは解決するすべのない矛盾が、象徴的な方法で解決される⁸⁵。文化大革命の期間に生み出された文芸の「模範テキスト」(つまり急進派の文学規範に合致する作品)は、いずれもはっきりした「象徴的」特徴を備えている。これは単に「模範劇」ばかりではなく、「金光大道」等の小説や大量の詩歌創作もそうである。過去の文学テキストの改編(書き直し)についても、「写実」性を弱めて「象徴」性を強め、「理想」的な色彩を強める傾向がよく現れている。「白毛女」の歌劇からバレエへの改編、「紅色娘子軍」の映画からバレエへの改編、小説「林海雪原」から京劇「智取威虎山」へ、50年代の「騎馬掛槍走天下」(張永枚)から70年代の「騎馬掛槍走天下」へ、50年代の「南征北戦」の70年代「南征北戦」への書き換えは、み

⁸⁵ 洪子誠『中国当代文学史』上編第十四章「『経典』の再構築」279頁参照。

な「写実」の傾向が「象徴」の傾向へと変わる状況を見ることができる。

「プロレタリア階級」文学急進派が十数年の間に行った実験は、彼ら自身が「偉大な勝利を得た⁸⁶」と公言していたにもかかわらず、その実ずっと困難な状態にあった。実験が出くわした難題や矛盾は、過去の左翼文化運動が出くわしたものに比べて少なくはなく、少なくとも同じくらいはあった。文化遺産と文芸遺産継承者(知識分子と専門家)に対する批判はさらに多くの模範經典を創作しようという彼らの遠大な計画に深刻な打撃を与えた。「エリート文化」への敵視が、彼らをより娯楽性と退屈しのぎ的な性質をもつ「大衆文化」を創作しようという方向に向かわせなかった(バレエ「紅色娘子軍」などは観賞娯楽性を高めた要素をたくさん持つが)。それはこれが政治性と政治目的の弱体化をもたらす可能性を持つからである。これは「中世的な」矛盾である。というのも、政治と宗教の説教は文芸の助けによって「生き生きと目に見え」「心をゆさぶる」ように表現されることを必要としているが、「美的感動」が逆に、政治と宗教に「崩壊」「破壊」を導く役割を生じせしめる可能性もあるからだ。それ以外にも、「模範劇」等の作品には、精神の浄化を追求する人類の気高い衝動、人を物質欲望の呪縛から解脱させたいという渴望を見る事ができるかもしれない。物質主義に反対するこの道徳理想は、革命運動を展開した主導的なイデオロギーである。しかしそれと同時に、宗教的色彩を帯びた信仰と禁欲的な道徳規範において与えられる苦しみを(自覚的に)耐え忍ぶことや、(外からの力による)苦難と(内心の葛藤を通じた)自虐的な自己完成の中に、急進派が本来徹底的に否定しようとした思想観念や感情のモデルを見ることが出来る。著名な「三突出⁸⁷」は、急進的な文学思潮にとっては、一種の構成の方法と人物配置の規則(ルカーチの言う小説中の人物の等級に似ている)であるばかりでなく、社会政治の等級が文学の形式に体现されたものでもある。これらの等級は、生得的であり、自分で選ぶことはできず、そのために「封建主義」的として表現することもできる。したがって、急進派が指導しその思潮の影響を受けた文芸創作の中に、20世紀の人文思潮において物質主義に抵抗し、精神の活路を探し求める人類の努力に似たものが垣間見えるよ

⁸⁶ 【原注】初瀾『京劇革命十年』

⁸⁷ 「三突出」とは文革期の文芸指導理論の一つ。すべての人物のうち「正面人物(善玉)を突出させ、「正面人物」のうち「英雄人物」を突出させ、「英雄人物」のうち主たる英雄的人物を突出させる。突出させられる人物は画面や舞台の中央に配置され、正面からライトを当てる。「反面人物(悪役)」は画面や舞台の隅に配置されバックライトを当てるなどの処理を加える。

うでもあり、同時に人類の精神遺産の中の残酷で立ち後れた沈殿物を発見することもできる。彼らの実験は現実を離れることができず、また歴史を割断することもできなかったのである。