

☆ ----- ☆

混沌を描く

莫言の小説とゴッホの絵画における  
いくつかの類似点による莫言論の試み

平石淑子

☆ ----- ☆

1

Q：あなたを中国で最も色彩感を重んじる作家だと言う人がいますが？  
莫：創作を始めたときには、全く無意識でした。それは主に評論家達が発見したのです。

Q：あなたの「紅高粱」<sup>(1)</sup>、「透明的紅羅卜」<sup>(2)</sup>、「紅蝗」<sup>(3)</sup>などの作品を見ると、あなたは特に赤を好んでいるように見えますか？

莫：赤は三原色の内で最も強烈な色で、より人を興奮させやすい色です。ある人はこれを論じて「色彩象徴系統」(color symbolism: 色彩の象徴性)と呼び、赤は先ず情愛、性、激情、生命力を意味するとしていますが、その通りです。

Q：ヨーロッパ印象画派も色彩表現を大変重視していますが、あなたが最も好きなのはどの画家ですか？

莫：ヴァン・ゴッホです。もっと好きなのはゴッホです。ゴッホはより冷静で、強烈な東方の神秘主義的な色彩を持っていますから。

Q：あなたを「汎表現主義」作家という人もあるし、「象徴派」という人もいますが、あなた自身はどうお考えですか？

莫：もしそれらが指しているものが、幹線がはっきりせず、恣意性が比較的高く、ストーリー性が薄いなどと言うことなら、そうです。評論家というものは相手を自分達が研究しているそういう「パターン」に組み入れたがるものですが、小説にどうして「パターン」がなければなりませんか？小説家には自分自身の「パターン」があるのです。  
(「莫言問答録」<sup>(4)</sup>)

莫言、本名管漢業。1956年山東省生まれの新進作家である。日本では映画「紅高粱」の公開によって広くその名を知られるようになった。

彼自身言うように、彼はストーリーテラーではない。彼は自分の脳裏に浮か

んだイメージを、専ら彼自身の感性によって構成し、脚色していく。我々は彼の感性の強烈な力によってその作品世界に引き込まれていく。

本稿は、前出のインタビューの中で、特に好きな画家として莫言が名を挙げたゴーギャンの絵画と彼の小説との間に見出し得るいくつかの類似点を手がかりとして、莫言の作品世界を解いてみようとするものである。

## 2

横たわっているうちに、祖母の胸の灼けるような痛みは次第に弱まっていった。彼女は、息子が彼女の服を開き、その手で乳房の上の銃創を押え、また乳房の下の銃創を押さえているらしいことにほんやりと気づいた。祖母の血が父の手を赤く染め、そしてまた緑に染めた。祖母のまっ白な胸は自分の血で緑に染められ、そしてまた赤く染められた。銃弾は祖母の気高い乳房を射ち抜き、桃色の蜂窩組織がむき出しになっていた。(「紅高粱」P.30<sub>(5)</sub>)

莫言の作品には、際立った特徴がいくつか見られる。

彼はその優れた筆力で様々な情景を我々の前に展開してみせるが、それらの情景は、比喩、擬態語、擬声語(音)、そしていくつかの強い色によって、印象的に彩られる。

中でも色、特に赤と緑に対し、作者には強いこだわりがある。上記の例文の他にも、例えば次のような描写がある。

霧の中からようやく抜け出したばかりの赤い太陽が、かれらを明るく照らしていた。父はみんなと同じように、顔の半分を赤く、もう半分を緑に染め、彼らと一緒に墨水河の河面に切れ切れに残る霧のかたまりを見つめていた。(中略)切れ切れの残霧に覆われた河面は、赤と緑に鮮やかに染まり、厳粛な畏れに満ちていた。土手の上に立ち、目を挙げれば、南側の見渡す限りの高粱の穂の砥石のように平らな面が見渡せた。それらはそよとも動かなかった。高粱の穂はどれもまっ赤に熟した顔で、全ての高粱が一つの壮大な集合体を為し、一つの寛大な心を表していた。(「紅高粱」P.13<sub>(8)</sub>)

これらの例文にみられる「赤」と「緑」の対立については、ゴーギャンらの主張した絵画理論を対照してみると、実に興味深いものがある。

インタビューでは「印象派」と呼ばれるが、ゴッホ及びゴーギャンは、現在

の絵画史においてはむしろ「反印象派」とみなされており、彼らの理論は「総合主義」あるいは「象徴主義」と呼ばれる。高階秀爾氏は、「象徴主義の本質は、モアレスの言葉を借りるならば、“理念に感覚的形態の衣装をまとわせること”であった。(中略) 絵画とは、単に眼に見える世界をそのまま再現するだけではなく、眼に見えない世界、内面の世界、魂の領域にまで探求の眼を向けるところに、その本質的な役割があるというのが、象徴主義の考え方であった。」<sup>(7)</sup>とし、印象派が自然を再現するために「色彩分割」という手法を用いたことに対し、「それは何よりも、印象派の“分析”的な技法に対するアンチテーゼであり、“分析”の結果、多彩な色点の中に解消してしまった形態を、再び復活させようという試みであった。そのため、ゴーギャンとその仲間たちは、対象の形態を、故意に強調された太い輪郭線で単純化して捉え、印象派の茫漠たる世界とは正反対の明確な形態世界を提出する。」<sup>(8)</sup>と述べている。そして、「色彩は、こまかく分割されるのではなく、ひとつひとつの“仕切り”のなかでは、平坦で強烈な色面として捉えられる。その結果、画面は、一方ではステンドグラスのように装飾的になると同時に、他方では、眼の前の現実を越えた“思想”の表現ともなる。」<sup>(9)</sup>と述べる。またモーリス・ジュールはゴーギャンらの手法を「色面分割主義」と呼び、それは「対象的なハーモニーであると同時に、類似のハーモニーでもある調和を持つこと」<sup>(10)</sup>であるとする。ジュールは更にこう言っている。「色調に関していえば、広くどんな色でもつかうこと、さもなければ、もっぱら補色の並置、赤—緑、オレンジ—青、黄—ヴァイオレットを用いること。」<sup>(11)</sup>

莫言のこだわる赤と緑はまさに「補色」の関係にあり、色相環の上では全く対立する位置にある色相なのである。莫言自身も指摘しているように、色彩が象徴性を持つことはよく知られる。香川勇氏と長谷川望氏は、「生きている原始人」である子供の絵画を材料に、いくつかの興味深い指摘をする。<sup>(12)</sup> 両氏の分析によれば、赤は「火の色であり、血の色であり、また花の色でもある。そのアナロジーから、赤は生命力・活動力の象徴」<sup>(13)</sup>となり、それに対して緑は「色相環の中の位置からいっても、赤とは対称の位置にあり、感覚的にも赤からは最も遠く、当然その象徴する意味も対照的なものになるはずである。赤が活動・興奮そして生命力の象徴とすれば、緑は静止・鎮静そして生命力の衰退の象徴」<sup>(14)</sup>となる。即ち赤と緑は生と死をそれぞれ象徴しているともいえることが可能であろう。それを考えるとき、赤の残像として緑が、緑の残像として赤が存在するという補色の定義は、実に象徴的に思えるのである。

例えばゴーギャンの「黄色いキリスト」(1889)を見よう。この黄色いキリストはわずかに緑がかっている。十字架の上で力なくこうべを垂れたキリスト

に生氣はすでにない。彼の後ろには秋のブルターニュの風景がどこまでも続く。田畑の中にとりどころ植えられた木々の鮮やかな赤は、そこに息づいている人々の命の証であるかのように燃え上がり、命を失った者の存在を明瞭に対比させている。(15) 莫言の作品においては、例えば前出の祖母の死の場面で、父の手や祖母の胸を染めた血は赤であり、同時に緑である。それは祖母が彼女自身の生を終わろうとしていると同時に、彼女の血が高梁に覆われた大地に染み込み、彼女の意志が父や祖父の力として、人々の命として永遠に生き続けることの証でもある。また次の例文で、ようやく姿を現した赤い太陽が父や同志達の顔を赤と緑に照り分けたのも、残霧の中の河面が赤と緑に染まり、厳粛な畏れに満ちていたのも、これから展開されようとしている日本軍との凄惨な戦いを前にして、彼らが生と死の正にその境界に立っていることを暗示している。

### 3

ガマの背中には豆粒くらいの、真っ黒ないぼがいっぱいにできていた。ガマは口の下のあの黄土色の皮膚を不安げに膨らませ、出っばった目で怒ったように私の母をにらんでいた。(「狗皮」(16))

莫言の作品には、動物が頻繁に登場するが、その多くは昆虫か爬虫類、両棲類のような日頃人々に疎まれていた小動物であり、描写は往々にして誇張されてグロテスクである。

「紅高粱」には墨水河のカニが描かれている。光に誘われて河底から生臭い泥の臭いと共にはいだして来る青い甲羅を光らせたカニ達。辺りの地面を覆いつくした彼らは、一對の丸い棒のような目を落ち窪んだ眼窩から突き出し、斜めになった顔の下に隠れた口から数珠つなぎになった色とりどりの泡を噴いて人類に挑戦している。彼らの好物は、新しい牛のふんと腐った動物の死骸だ。また酒倉のじめじめした土の上を這回る「くすんだ緑色のわらじ虫(原文: 灰緑色的潮湿虫)」。生皮を剥がれた羅漢大爺のはらわたや、祖父に殺されたおいはぎの膨らんだ死体にたかる「緑色の蠅」、河に落ちた死体を食べて「男根のようにまるまると太って、頭から尻尾までしゃきっと」している墨水河の白鯪など、多くの例を挙げることができる。

「狗皮」で、「母親(安子)」が身を潜めた井戸の底には、瘦せた黒いガマと赤いムカデが現れる。喉の渇きに堪えかねた安子が意を決して手を伸ばした汚い水の中に、ガマは身を浸していた。ガマは一日中そこに座り込んで、陰険な目で彼女をにらみ続けている(上記の例文)。衰弱した弟に水をやろうと足元の煉瓦をはがすと、そこからは真っ赤なムカデがクネクネと現れ、ガマのい

る上の方の煉瓦の隙間に這込む。

「罪過」<sup>(17)</sup>にはひとこぶらくだが登場する。

私と弟は遠くに立って、らくだのべとべとの泥をふんづけている先の割れた牛のような蹄と、生き物のようにくねっている細く長い蛇のような尻尾、高く持ち上げられた湾曲した鶏のような首、淫蕩なぶあつい馬のような唇、雨雲に閉ざされたような狭く長い羊のような顔を眺めていた。身体中暗紅色の死毛に覆われ、身体中酸っぱい臭いに満ち、高々とした痩せた足には真黄色の麦藁の混じった糞がこびりついていて。(p.10)

これらの生き物は、ある種の陰惨なイメージを伴って彼の作品世界の底に沈み、わだかまっている。それは強烈な印象を与えはするが、必ずしもストーリーそのものに深く関わっているわけではない。

ゴーギャンの絵の中にも我々はしばしば不思議な生物の姿を発見する。例えば「アレアレア(よろこばしさ)」(1892)。左下に大きく描かれたオレンジ色の犬は、野生味を帯びた鋭い眼で、上目使いに前方をにらんでいる。「テ・ナヴェ・ナヴェ・フェヌア(かくわしき大地)」(1892)では、イヴを映したタヒチの女の顔をめがけて炎のような赤い翼を広げて黒いトカゲが飛びかかる。「テ・レリオア(夢)」(1897)。眠っている子供や視線を虚空に漂わせている母親達の傍らに身を横たえる白に黄色の斑を持った猫は、ひとりその金色の眼を鋭くこちらに向けている。「ヴァイルマチ」(1897)の左端に描かれた、彫像のようにおとなしく見える白い鳥の足元に、我々は断末魔に喘ぐ真黒いトカゲを発見する。そして「白い馬」(1898)。水を飲む白っぽい馬の向こうに尻を向ける燃え立つような赤い馬。「ヒヴァ・オアの魔術師」(1902)の魔術師の足元に描かれたオレンジ色の犬とも狐ともつかない動物と、緑と黒に塗り分けられた不思議な鳥。「アダムとイヴ」(1902)。主役の一人である大蛇の他に、彼らの足元にうずくまる不思議な三匹の動物。「鬼の顔のある版画」(1900頃)に彫り込まれたとかげ、鳥、犬などと思われる奇妙な動物達。それらは平板でおとなしい人物の中で、尋々しいまでの存在感を持つ。そしてそれは、真言がその作品の中である種の生物を必要以上に誇張してグロテスクに描こうとすることに似る。我々はその間に作者の何らかのメッセージを感じ、ある者はそれに強烈に引き寄せられ、彼の世界を共有し、ある者はそれを嫌悪し、拒否する。

方七の腹わたはすでに腹に押し込まれ、傷口はひとつかみの高粱の葉で塞がれていた。かれはまだ意識があり、祖父と父を見とめると唇をひきつらせて言った。「司令……俺はもうだめだ……女房に会ったら……いくらか金をやって……後家をとおさせてくれ……うちの兄貴がいなくなっちゃって……あいつが行っちゃったら……方の家は後が絶えてしまう……」(中略)

祖父が言った。「兄弟、俺がおぶって連れて帰ってやる」

祖父がひざまづき、方七の腕を引いてしよいかけると、方七は悲鳴をあげた。方七の傷口を塞いでいた高粱の葉が落ちて、一本の真っ白な腹わたがむっとするようななまぐさい臭気と共に傷口から噴き出したのを父は見た。祖父が方七をおろすと、方七はしきりに哀願した。「兄貴……お願いだ……苦しませずによ……一発やってくれよ……」

(中略)

祖父がいきなり顔を背けたとたん、銃口が火を噴き、方七の青い坊主頭を照らした。半ばひざまづいた格好の方七がぱったりと前に倒れ、上半身を流れ出した自分の腹わたの上に伏せた。人の腹の中にあんなにたくさんの腹わたがつまっているとは、父はどうしても信じられなかった。

(「高粱酒」(19))

人、あるいは生物の死の場面で、臓腑、脳などの内容物に対する作者の執拗なこだわりは特に読者の眼を引くに違いない。映画「赤い高粱」の「残虐シーン」は結局ノーカットで上映されたが、映画の残虐さは原作のそれに比べたら小指の先ほどもない。生きながら皮を剥がれていく羅大漢のありさまは、必要以上に生々しく、詳細に描かれる。上記の例文は「紅高粱」で余司令らが日本軍の自動車を襲撃し、部下が次々に銃撃によって打ち倒されていく場面であるが、更にこのような描写がある。

「方六、撃て！あん畜生をやっちゃまえ！」と祖父が叫んだ。方兄弟が火薬をつめた旧式砲を土手に据え、方六がかがんで導火線に点火しようとしていたところへ、腹に一発くらった。青緑の腹わたが一本、ずるずるとはみ出てきた。「おっかさん」と叫んで腹を押さえ、方六は高粱畑へ転げ落ちた。

(「紅高粱」(19))

「罪過」の主人公の子供達は、河のふちでくねくねと這っていくミミズを見つけ、それに放尿し、それが熱い尿の中でのたうち回るのを観察してから、ガ

ラスのかけらでまっふたつにする。ミミズの腹の中から「黄色い泥と緑の血」があふれ出る。

「罪過」では更にサーカスの見せ物になっている「尻尾のある男」が登場する。その男は「みかんの皮のような」顔色をして、「死んだ肉のよう」に力なくのろのろと舞台に登場し、されるがままに観客に向かって高々と尻を持ち上げてみせる。

彼は青色の制服のズボンを後ろ前にはいており――私は彼がどうして普通に歩けないのかわかった――尻を持ち上げると、ズボンの前開きが尻の上で大きな口のように開いた。サーカスの人は二本の指を差し入れて、暗紅色の、親指と中指を広げたくらいの長さの、小指くらい太さの肉の棒をつまみ出した。それは充血しているように、真っ赤で、熟れた唐がらしのような色をしていた。それはまたぶるぶると震えているのだ。

（「罪過」(20)）

だがそれらのおどろおどろしいものたちは、確実に莫言の作品世界を構築する重要な要素である。その証拠に、我々はそれらのものたちから目を背けようとしつつ、むしろそれらのものたちによって彼の作品世界に引きずり込まれていく。

## 5

すっぱんが静かにしている時は、私（大福子）がすっぱんにうっとりとして見とれている時でもあった。その人を射すくめるような両の眼にはそれは大きな魅力があり、私に一種のテレパシーを伝えていた。一種の暗紅色の力が、水面を突き抜けて、私の身体に侵入し、私は一方でそれを排斥しようと努めながら、また一方で懸命にそれを吸収しているのだ。

（「罪過」(21)）

彼はその作品の中のいくつかにおいて、子供に主人公の地位を与える。例えば『紅高粱家族』の豆官は14、5才、「透明的紅蘿卜」の黒孩は10才位、「罪過」の大福子は7才、「枯河」(22)の小虎もまだ幼い少年である。

彼が描くこれらの子供は彼ら自身の精神世界を持ち、それらは大人のそれに匹敵して生々しい。例えば『紅高粱家族』の豆官は、実の父親である余司令の片腕として、日本軍や地元のやくざなどとの生命を賭けた闘争を勝ち抜いていくし、一方で彼を取り巻く大人達の肉体関係も含んだ愛憎を察知し、認知し、

許容している。「透明的紅蘿卜」の黒孩はほとんど言葉を話さず、自分の世界にとじこもっている。彼はそこから彼を取り巻く外界をじっと見つめている。外界では鍛冶屋の親方とその弟子の葛藤、鍛冶屋の弟子と石工の若者、若い娘菊子の三角関係などが展開されている。石工と菊子は、黒孩の味方として存在しようとしているが、黒孩にそれは通じない。いざ彼らの三角関係が表沙汰になると、黒孩は彼自身の価値観に基づいて、むしろ彼に対して冷淡であった鍛冶屋の弟子に味方し、菊子の失明を招くのである。「罪過」の大福子の心の中では、自分とひき比べて全てにできのいい、それ故に両親の愛情を一身に集める弟に対する憎悪と愛情が整理できぬままに渦巻いているし、「枯河」の小虎は、恐らく彼自身の解放を求めて、禁を破って高い木に登り、その結果彼は大人の社会の矛盾や彼らの世界の対立、苛立ちなどを一身に受けて死ななければならなくなる。

そこにあるのは、人間として互いに慈しみ合うとか、尊重し合うとかいった近代的な理性の次元の世界ではなく、もっと原初的な、各々の心の底に潜むもの、潜在的な本能的な欲求がせめぎ合う世界である。そしてその子供達を取り巻いているのは、理性や科学では割り切れぬ、混沌とした世界であり、その世界において現実とは非現実との境界を見失う。「罪過」の中でこうらを経たすっぽんにまつわる伝承がかなりの字数を費やして語られるが、その伝承の世界は主人公の大福子が生きている現実の世界と混然一体となっている。三爺から彼自身が目撃したというすっぽんの不思議な話を聞いた大福子は、「その時初めて地球上には文明社会だけでなく、魚やすっぽん、鳥や獣達も皆自分達の王国を持っていて、人は本当は魚やすっぽんに比べてどれほど賢いわけでもなく、低級な人間は高級なすっぽんに及ばないことを知った」のである。この作品では、そうした異次元の世界を思わせるものとして、すっぽんの伝承の他に、前述したあやしげなサーカスの一団や、彼の弟を死に追いやった幻の赤い花、らくだなどがシンボリックに登場する。その混沌とした世界は、人類が人類として生まれた頃、人類がまだ自分達を取り囲む世界に対して無知であった頃の原初的な記憶と根底でつながっている。作者はすべての人の心の奥に潜むその原初的な記憶を、世の中の常識やモラルの影響が希薄な子供の世界の中において再現させようと試みたのであろう。子供の頃、我々が感じた理由のない恐れが、今はその後には体得した理性によって心の深層にしまいこまれているにすぎないことを忘れてはならない。作者はそうした人間の深い心の奥底にまで潜り込み、我々が気づかない、あるいは意図的に気づこうとしない人間の本性といったようなものをさらけ出して見せたのではないか。



赤いズボンをはいた娘が剣を操ってみせたが、動きが激しくなると、彼女の様子はよく見えなくなり、一塊の赤い光が下に、緑の光が上に、まるで二つの火の塊のように見えるだけだった。

私は私の眼の前に現れた人生の道を見た。 (「罪過」(23))

莫言の作品中の生物の臟腑のおどろおどろしい描写も、我々が母の胎内にあって、母の臟腑から分化し、個としての存在を獲得しつつあった時代の記憶の再現に他ならず、また更に人類がアメーバとして混沌とした海中を漂っていた頃の記憶の再現に他ならない。そこでは生死すらも混沌とし、判別の付けようもない。補色の関係にある二色をある割合で混合すると無彩色となる。莫言がこだわる赤と緑を混合すれば、そこに生まれるのは黒、即ち闇である。闇の中ではすべてが判別不能となる。生と死すらも。このことに関して、香川・長谷川兩氏の指摘は興味深い。

一方、緑は背とともに水を連想させる。背のように冷たい、あるいは流れる水ではなく、植物をはぐくむ潤いの水、恵みの水、生命の水である。緑あるところには必ず水がある。植物の葉緑素はその水と太陽の光のエネルギーによって、生きていくための栄養源の炭水化物を生産する。自らその物質を作れない動物は、植物からそれを分け与えられることで生命を維持できるのであるが、その意味では、緑は動物にとっても生命の源であって、緑なきところには動物もまたありえない。動物は緑によって飢えと渇きから救われる。動物は緑の中にあってはじめて心が休まるのである。

赤が血の色であるとすれば、緑は「葉緑素」の色といえよう。砂漠におけるオアシスのように、緑は人間の心に安寧と安息をもたらし、回復と蘇生を約束する色である。

緑には、たかぶりを鎮め、疲れを休め、病をいやし、気力を賦活させる働きがある。

緑は、生命力衰退の象徴であると共に、生命力回復の象徴でもある。

(24)

即ち、赤によって象徴される生命の力が衰えてくると、それは緑として表されるが、その緑はまた衰退した生命の力を回復する力を持ち、再び赤く生命の炎を燃え立たせるのである。人の生の営みは、赤と緑のよって作られた輪の上を

ぐるぐると果てしなく回っているのだといえよう。その回転を速めていけば、いずれ二色は混ざり合って互いの境界を失い、補色であるところの二色を混合すれば、そこに生まれるのは黒である。

ゴーギャンは、ヨーロッパに絶望し、野蛮人として生きるべくタヒチに渡り、そこで晩年を自分自身の生、そして死と対決して過ごした。ゴーギャンの父は二月革命の挫折の後、フランスを捨て、南アメリカに向かうが、その船上で急死する。当時、ゴーギャンは僅か一才であった。高階秀爾氏は「その後のゴーギャンの生涯をたどってみると、彼はあたかも、その幼年時代の失われた楽園を再び取り戻すために自己のすべてを賭けたかのようにすら思われる」(25)と述べている。ゴーギャンの作品を語る時、「楽園」という言葉は一つのキー・ワードになっているが、それはもちろんヨーロッパのキリスト教の精神世界を基盤とした「楽園」であり、彼の絶望もそうした世界に対するものであった。そのことを山梨俊夫氏は「神を中心とする後楯を失った喪失感、人間と手を結ぶことを拒絶して新たに冷淡な相貌を強くしつつある物質的世界との剝離」(26)と言う言葉で説明している。キリスト教的社会に生きたゴーギャンと、儒教的な色彩に濃く彩られた大地に生を受けた莫言とを単純に比較できるはずはないが、以下に引く山梨氏のゴーギャンを評する言葉を見ると、それが莫言の作品世界を評するものとして少しも異質でないことに驚かされる。

彼ら（ゴーギャンとマラルメ）は、いわば、欠落を生きた。もし、彼らが象徴主義という呼び名でくられるならば、それは、彼らの作業が、その欠落を回復させよう、人間の根底にある不在を暗示しようとするものであったからだ。

（中略）

自分がこの世界に生きること自体がかかえている咀嚼、不完全であり調和を欠いた存在としての自分に対する意識が、ある種の人々には、内部の欠落感を発生させ、しかもそれを増大させる。

（中略）

自分が、いまここに居る、と認識すると同時に、欠落、あるいは不在の自己の認識も始まる。そして、現存の正の部分ではなく負の部分としてある、その欠落自体に入りこみ、それを押し広げる。その欠落に、作品という実体と、生という軌跡とを与え、負から正へと転換させようとする。それが、おそらくマラルメとゴーギャンに共通する一事だった。

（「不在としてのタヒチ」(27)）

また山梨氏はゴーギャンのタヒチ行きを解説するために、「汚れない自然の中で自分をきたえなおし、野蛮人にしか会わず、彼らと同じように生き、子供がするように原始芸術の諸手段をかりて、頭の中にある観念を表現することだけにつとめなければなりません」(29)というゴーギャン自身の言葉を引き、「ゴーギャンは、自らを、損なわれていない存在の状態に近づけ、そこで自分の中に脱け落ちているものをみようとする」と述べ、「ゴーギャンはその絵画に、人間の存在の無垢の構造、我々には見えなくなってしまった存在の始源を明かそうとする」と結んでいる。そのことを大森達次氏は別の言葉でこう語る。

そもそもタヒチ行きが、ゴーギャンの自己発見という内面の旅であると同時に、自らの幼児時代への退行であるとはしばしば説かれるところであるが、幼児性はまた生と結びつき、その生を育むものが野蛮な世界であって、幼児と野蛮がゴーギャンにとっては生の根源と結びついていることにも注意を向ける必要があろう。(「イヴのなかの生と死」(29))

このことばは、莫言が子供の精神世界を好んで取り上げること、またことさらグロテスクな対象や表現を選ぶことの意味を考える上で、極めて示唆に富む。また莫言の十代はそのまま文革の十年間と重なる。ゴーギャンにとっての欠落はキリスト教的社会からの疎外感、よって立つものを失った自己の存在そのものに対する不信と不安であった。莫言にとっての欠落は、恐らく文革によってもたらされた。既存の価値観が根こそぎ覆され、何が善で何が悪なのか、何が本当で何が嘘なのか、誰もがわからなくなってしまった時代。その混沌の中で多感な少年が社会や人間に対する不信感をつのらせ、それがまた自己の存在に対する疑問と不安へと向かって行ったことは想像に難くない。彼はまた前出のインタビューの中で、自分の幼年時代について不幸だったと語っているが、彼の家庭的不幸が、時代の社会的不幸と重なり、増幅し合って、彼により大きな「欠落感」をもたらしたのかもしれない。だがその大きな「欠落感」の中で、彼が求めたものはゴーギャンと等しく本能的に「生」なのであり、生と死が混然としてそこにあるからこそ、求めるものはなお強く「生」でしかないのである。莫言は、自己の本能的な生への希求を満たさんとして、自己の存在を確認せんとして、自らの心の深層をのぞき込み、そこにあるものを冷酷なまでに一つ一つつかみ出し、白日の下にさらけ出すという荒療治によってそれをなしとげようとしている。彼が果敢に立ち向かう混沌とは、つきつめれば人類の誕生そのものに深く関わる。人は個人として誕生するずっと以前、ヒトとして誕生したその時から、生と死の混然一体となった世界を宿命として背負ってきたの

である。彼が立ち向かっている混沌は、彼自身の内なるものであると同時に、文革を経験した中国社会の内なるものであり、更に我々人類の内なるものでもある。その共感が、我々を彼の文学世界に否応なく引きずり込んでいくのであり、莫言という作家が評価されるべき点、期待されるべき点はまさにそこにこそあると考えるのである。

1989.12.6

【注】

- (1) 〈人民文学〉86-3、〈新華文摘〉86-7、〈小説選刊〉86-6、  
『紅高粱家族』（解放軍文芸出版社 1987.5）所収  
邦訳：『莫言』井口晃訳（徳間書店現代中国文学選集6 1989.4）
- (2) 〈中国作家〉85-2、『透明的紅蘿卜』（作家出版社 1986.3）所収
- (3) 〈収穫〉87-3
- (4) 〈人民日報〉海外版 1988.5.29
- (5) 注（1）参照。なお訳文は、〈人民文学〉86-3による。頁数は〈人民文学〉のものである。
- (6) 同上
- (7) 『近代絵画史』上（中公新書 1975.2）P.151
- (8) 同上 p.153
- (9) 同上 p.154
- (10) 『現代絵画』末松正樹・日向あき子共訳  
（白水社・文庫クセジュ 1959.7）p.24
- (11) 同上 p.25  
色相環において赤と対立するのは実際は青緑であり、黄と対立するのは実際は青紫である。
- (12) 「色と形の意味」  
（〈現代のエスプリ〉No.229 色彩とところ 昭和61年8月）
- (13) 同上 p.61
- (14) 同上 p.69
- (15) 河村錠一郎氏はこの“黄色いキリスト”に対し、少し異なった解釈を下している。河村氏は「色に力を与えたゴッホやゴーギャンがとりわけて黄色や黄色系の色を好み、少なくとも非常に効果的に使った」と指摘し、「ゴッホのアールの家は黄色だった。その黄色もひまわりや椅子の黄色も、坐る女の背景の黄色も、すべて燃えるようなプロヴァンスの太陽であり、燃えたぎる生命の輝きであった。ゴーギャンの黄色は大地の色で

あり、黄色のキリストは大地に根を張って素朴に敬虔に生きる者たちの救世主であり、貴族のように青白くあってはならないキリストなのである。」と述べている。

（「黄色考現学——世紀末に対する一考察」

〈I S〉増刊号「色」 ポーラ文化研究所 昭和57年6月）

(16) 『紅高粱家族』所収

(17) 〈上海文学〉87-3

(18) P. 9

(19) P. 34

(20) P. 10 (〈上海文学〉87-3による)

(21) P. 21

(22) 〈北京文学〉85-5 (8?)、『透明的紅蘿卜』所収

邦訳：井口晃訳 (『季刊中国現代小説』1-5 1988.4 蒼蒼社)

(23) P. 22

(24) 注(12) 参照

(25) 注(7) 参照

(26) 「不在としての夕ヒチ」 〈美術手帖〉1987.5

(27) 同上

(28) 「オヴイリ 一野蛮人の記録」 (ゴーギャン)

(29) 〈美術手帖〉1987.5

---

## “五四”文学老人凌叔华再返故园

文艺报 1989.12.23

### 玛拉沁夫、邓友梅前往医院探望

本报讯 (记者 广心)12月18日下午,中国作家协会把一篮鲜花送进了北京石景山医院的一间病房,住在这里的病人是刚从英国归来的“五四”新文学老人、著名女作家凌叔华。

1947年出国的凌叔华,是“五四”新文学的著名女作家之一,她的小说在现代文学史

上占据一定的地位。同时,她与邓颖超是天津河北女子师范学校的同班同学,与冰心是燕京大学的同窗。

中国作协党组书记玛拉沁夫和书记处书记邓友梅代表中国作协前往探望这位年近九旬的文学界老前辈。不久前因腰部摔伤只能坐在沙发上的凌

叔华拉住他们的手高兴地说:“我这次真是因祸得福,否则还见不到你们这些中国当代作家呢!”

玛拉沁夫和邓友梅关心地询问了老人的病情及衣食起居,并向她介绍了中国当代文坛的状况。