

中華人民共和国建国前後の艾青

—現代中国政治と芸術

泉 谷 陽 子

1. アイ・ウェイウェイ（艾未未）の父・艾青

本研究会では今年度、中国の現代芸術家・艾未未の活動取材したドキュメンタリー映画「アイ・ウェイウェイは謝らない」¹を鑑賞した。彼は中国共産党や政府当局から様々な妨害や嫌がらせ（さらには暴行）を受けながら、政策を鋭く風刺したり、社会問題を告発したりする作品を発表しつづけている。北京オリンピックのメインスタジアム「鳥の巣」の設計者のひとりとしても有名だが、四川大地震の被害者（小学校にいた子供が多かった）を掘り起こす活動を精力的におこなう社会活動家としても知られる。映画タイトルの通り、共産党の弾圧に屈せず、ふてぶてしいほどに活動を続けるのが彼のスタイルである²。その反骨精神には敬服させられるが、本作でわたしがもっとも興味をかきたてられたのは、父親艾青について語っている部分であった。艾青は交流のあったチリの大詩人・ネルーダから「中国詩壇の泰斗」と紹介されたこともある現代中国を代表する詩人である。1930年代に詩人となり、建国前にすでに名を成していた艾青は、日中戦争期に延安に赴いて以降、共産党陣営の知識人となり、建国に際しては、文化芸術関係の接収工作や国旗・国章の制定などにもかかわった。中華全国文学芸術工作者第一次代表大会では委員にも選出され、政府・文壇両方で活躍した。

大詩人艾青から艾未未はどのような影響を受けたのか。多くのものが興味をもつこの疑問に対し、艾未未はべつだん何も、とそっけなく答えることが多い。しかしこの映画のなかでは、つぎのように言っている。「僕は僕と同じ闘いを次の世代にしてほしくない。僕が闘うのは父の世代が失敗したからだ」。彼が言う「父の世代の失敗」とは具体的にはどういうことだろうか。

「詩壇の大師」「人民の詩人」とよばれる艾青も、毛沢東時代を生きた多くの知識人と同じ運命をたどった。1957年の「反右派闘争」で「右派」のレッテルを貼られ、さんざん糾弾された後、「北大荒」（黒龍江省の荒れ地）に送られた。その

1 アリソン・クレイマン監督、2012年作品。

2 艾未未に関して日本では牧陽一が詳しく、『アイ・ウェイウェイスタイル』（勉誠出版、2014）『アイ・ウェイウェイ読本』（集広舎、2012）などの著書がある。

後、これまたへき地の新疆の建設兵団へ移された。文革前に「右派」のレッテルははがされたというが、状況にさして変化はなく、厳しい環境と環視の下、苦役に従事する日々を送り続けた。66年に文革が始まるとさらなる迫害をうけ、懲罰的なトイレ掃除を命じられた。こうして約20年間の鳥流し生活をへて、70年代末、北京の文壇に戻った。艾未未は父がちょうど「右派」として批判を受け始めた1957年6月に生まれた。生後まもなく家族とともに辺境へ追いやられ、長身の父が背を伸ばせないほど天井の低い半地下小屋（本来は子羊を飼う小屋だった³）を住まいとして成長した。時期による強弱はあるが、長年にわたり政治的迫害を受け続けた両親は、子供の誕生日を覚えている余裕すらなかった、と艾未未は寂しそうに回想している。

本稿では艾未未が発した「前の世代の失敗」という言葉に導かれて、父親艾青が芸術家として政治にどのようにかかわったのか、また政治と芸術との関係をどう考えていたのかを考察する。ただし、詩の紹介や文学的評価は、筆者の手に余るし、またすでにすぐれた評価が存在するので⁴、ここでは建国前後の激動する中国社会や政治との関わりに着目したい。1940年代、50年代に書かれた散文・評論・寓話などを通じて⁵、変革期を生きた知識人の姿をおぼろげにでも描ければと思う。

2. 艾青の生い立ち：延安に至るまで⁶

艾青は1910年、浙江省金華の地主の家に生まれた。本名は蔣正函だが、フランス留学中に宿屋で名前をつけるところ「蒋介石」と聞き間違えられ騒ぎになりそうだったので、とっさに草かんむりの下に×を書き、号の海澄の一字「澄」と方言で音が同じ「青」をつけて、以後ペンネームとして使うようになったと述べている。彼は蔣家にとって待望の長男であったが、占い師に「親を害する」と言われたため、5歳まで貧しい乳母の家で育てられ、両親のことを「おじさん、おばさん」と呼ばねばならなかった。

この乳母のことを詠った「大堰河 - わたしの乳母」は彼の代表作のひとつであり、また出世作でもある。父親から「貧民習芸所に行かせるぞ」と嫌味を言わ

3 艾未未の母・高瑛の回想録『我和艾青』人民文学出版社、2012年。

4 楊匡漢・楊匡滿著『艾青伝論』上海文芸出版社 1984年、程光輝『艾青評伝』南京大学出版社 2015年、宇田禮『艾青という詩人 - 中国人にとっての20世紀』新読書社 2009年など。また日本語の訳詩集には稲田孝訳『艾青訳詩集 芦の笛』勁草書房 1987年がある。

5 艾青の作品は主に『艾青全集（全5巻）』（花山文芸出版社 1991年）を利用した。

6 生い立ちや経歴については、前掲『艾青伝論』・『艾青評伝』、および「母鶏為什麼下鴨蛋」「從回憶中醒來」「艾青年表」（『艾青全集』第5巻）等に依拠した。

れるほど、幼いときから絵を描いたり、彫刻をしたりすることが好きで、中学校を卒業すると設立されたばかりの国立杭州西湖芸術院に進学した。しかし入学から1年もたたないうちにパリへ渡る。絵画を学ぶためだったが、フランス語の学習のために読んだ文学、とくに詩歌に触れたことが後の彼の人生を決めた。1932年1月、22歳になる年、前年に発生した満洲事変の報せに衝撃をうけて、約3年間のフランス生活をきりあげて帰国の途についた。上海へむかう船がマルセイユから出港したのは、日本軍が上海に侵攻した1月28日だった。帰国後、左翼作家連盟に加盟し仲間たちと絵画展を開くなど芸術活動に従事したが、まもなく当局に逮捕された。懲役6年の判決を受けたが、35年に病気を理由に釈放された。彼が画家から詩人に転身したのはこの逮捕が契機であった。刑務所のなかでは絵が描けないので、詩作をはじめ、面会に来た友人がそれを持ち出しては雑誌に発表した。

釈放後は教員などをして生計をたてていたが、37年に日中戦争が始まると、戦火を避けて、杭州から武漢、西安、桂林など各地を転々とせざるを得なかった。流浪の日々、戦争による国土の荒廃と混乱を目の当たりにし、また桂林や重慶では日本軍による無差別爆撃も経験した。40年6月、国民政府の戦時首都重慶にたどり着いたが、長くはとどまらなかった。戦時下、国民党の独裁傾向はますます強まり、息ができないと感じるほど重苦しい雰囲気だったという。とくに逮捕歴のある艾青は目を付けられていたのか、よく特務に尾行され、身の危険を感じたという。

日中戦争期は国共合作が成立しており、重慶には共産党代表として周恩来が事務所を構えていた。周は国民党に抑圧されている知識人たちに接触し、共産党側にとりこもうとした。艾青もそうした知識人の一人だった。彼は41年1月の新四軍事件⁷に衝撃を受けて、共産党の根拠地、延安へ向かうことを決意した。その直前、40年末に新年の決意表明を書いている。抄訳してみる（以下、本稿の引用はすべて抄訳）。

1941年！われわれはいかにして1939年、1940年と異なるものにするか。われわれはすでに三峡のなかで3度の新年を迎えている、まだこの霧深い山城で1942年、1943年・・・の新年を迎えなければならないのか。失せろ！そんな恐ろしい考えは。

1941年は反攻に出なければならない。・・・引き延ばしてはならない。

7 国民党軍が共産党系の新四軍を奇襲攻撃し、軍長葉挺を捕獲、多くの犠牲者を出した。国民党が発動した第二次反共の最高潮を象徴する事件とみなされている。

これ以上引き延ばしていると、もう新年が迎えられなくなる。

軍事的反攻！政治的反攻！文化的反攻！詩的反攻！

「1941年を迎えて」1940年12月27日⁸

そして、自身が41年にすべきこととして「少なくとも20首の政治詩を書き、41年の国内外の情勢を反映させる」ことや、「戦地に一度行く」ことなどをあげている。そして41年への希望として「中国の軍事と政治が進歩すること。封建時代に後退する現象が発生しないこと。汚職官僚が二度と権力を握ることがなく、人民が息をつける余地ができること。街角でみかける不平や鞭うちを見ることが少なくなること」などを列挙し、最後に「祖国の独立解放のために戦う人々を心から慰問したい。彼らがいなければ、いわゆる新年など我々にはもうありえない」と締めくくる。

国民党政府下の暗く鬱屈した思い、民族滅亡の危機感と焦燥感、それを打ち破り、民族の解放を願う気持ち、自ら率先して行動しなければという責任感が率直にあらわれている。とくに自分の本分である文学・詩を通じて事態を打開したいと希求し、「政治詩」を作ることを自ら課した。艾青が政治を積極的に詠むことになる契機は、日中戦争という民族滅亡の危機意識であった。戦争については、詩に詠うほか、つぎのような文章も書いている。

わたしは聞いたことがある。わたしの乳母は貧しくて生活できなかったため、自分が産んだばかりの娘をおまるのなかで溺死させ、そして乳を「地主の息子」-つまりわたしにあたえ育てたと。

このことを聞いてから、わたしは深く恥じ入る気持ちをつねに感じるようになった。わたしの命はほかの命から奪われたものであった。こうした恥じ入る気持ちが長じて、わたしを人道主義者にした。

そして、艾青がこれまで見た子供たちを描く。故郷の汚れた池に浮かぶ腐乱した嬰兒、薬代が払えなくなった親に殺された長思いの子、日本軍の爆撃で手足がばらばらに散らばった子供、臨月の母親のお腹のなかで爆撃を受けて産まれなかった子供。

人類は罪深い、毎日互いに殺戮しあい、死亡するものが、生まれるものの

8 「迎一九四一年」『艾青全集』第5巻、43-44頁。

百倍以上、まるで完全に消滅しなければ満足しないかのようだ。

それでもまだ足りず、罪のない子供に被害がおよぶ。これらの笑い、泣き、叫び、ものを欲しがり食べることで以外わからない無邪気な動物ですら仇敵であるかのように、彼らの血が流されることが光栄であるかのように。

われわれの戦争は同時に贖罪の戦争でなければならない。われわれは旧社会の守護者、ファシズムの手から人類の運命を奪回し、人類の希望を奪回しなければならない。

「贖罪の話 児童節に」1942年4月2日⁹

自らの生き立ち、そして戦乱のなか流浪した日々体験したことが、彼に「贖罪」を課していった。戦争中に見たという写真をもとに「人の皮」¹⁰という詩も書いている。日本軍が中国人女性を殺害してその皮をはぎ、木につるしているさまを描写した作品である。日本軍が人の皮をはぐというのは、映画「紅いコウリヤン」にも出てきて物議をかもした。艾青のこの作品も実際に自分が見たわけではなく、写真をもとにしたということなので、日本軍が本当にそのような残虐な行為をしたのかどうかは定かではない。しかし、この作品は多くの中国人に日本軍の残虐性を強く印象付け、愛国心を喚起する役割をはたしたことだろう。このほかにも「雪は中国の土地に落ちる」や「太陽へ向かって」など戦争を鼓舞する詩を多く作った。これらは彼が目指した「詩的反攻」の作品といえよう。

3. 艾青と「文芸講話」

国民党の監視をふりきって、約1か月をかけて延安にたどりついた艾青を待っていたのは、文学芸術と政治の関係はどうあるべきか、という論争だった。この論争は毛沢東の「文芸講話」で政治的な決着がつけられ、以後、文学者・芸術家は創作をおこなうさい、この方針に従わなければならなくなった¹¹。艾青は42年5月の文芸座談会開催前に、毛と何度か面会し、意見を交換している。

艾青が毛沢東に呼ばれたのは、42年初めに書いた「作家を理解し、尊重せよ」や「坪上散歩」という短文が文芸と政治の関係に関わるものだったからだろう。

9 「贖罪的話」『艾青全集』第5巻、47-49頁。

10 「人皮」『艾青全集』第1巻、220-222頁。

11 「文芸講話」については、昨年度の報告書『ポピュリズムとアート』に書いたのでここでは、艾青に関わることについてだけ述べる。

艾青自身、「延安に到着した当初は、・・・プチブル的観念」が濃厚で、「思うままに書いていた」¹²というが、この二編の短文の主張はとても明確である。まず前者では文末部分が印象的である。

作家は自由に書くということ以外、そのほかの特権は必要ない。彼らが命をはって民主政治を擁護する理由のひとつは、民主政治が彼らの芸術創作の独立的精神を保障してくれるからであり、芸術創作に自由で独立した精神が与えられてこそ、芸術が社会改革の事業に推進的作用を果たすことができるからである。

作家を尊重するにはまず彼の作品を理解しなければならない。作家は作家であるとき、彼の作品のほかは尊重されることを求めない。それは適切に批判するということである。不適切な賛美は風刺に等しいし、抑圧するような評価は一種の侮辱である。

われわれは最も高い情操を古代人の作家を愛する精神から学ぼう

「生まれて万戸の侯に封ぜられざるも、ただひとたび韓荊州に識らるるを願う」

「作家を理解し、作家を尊重せよ」1942年

「作者と作品およびその他について」という副題のついた「坪上散歩」では、つぎのようにいう。

体にあわない服を着るくらいなら裸のほうがいい。

芸術に対して勇猛な情熱をもつ作者なら、なおさら裸を喜ぶ。

「坪上散歩」1942年立春

このように芸術創作に関する自由を希求する態度は、「文芸講話」の精神とは相いれないものであり、その後の歴史を知るものから見れば、いずれ批判を浴びることは容易に想像できる。訳詩者の稲田も「自我の拡張や主体の重要性を主張した胡風とは、艾青は文学上の傾向からいってはなほだ近い。・・・実際の交友の上からも近い間柄だった。やがて来る反右派闘争の槍玉に真先に挙げられても何の不思議はない」¹³と述べる。

しかし、建国後まもなく始まった「胡風文芸思想批判」や55年の「胡風反革命

12 「延安文芸座談会前後」『艾青全集』第5巻、605-608頁。文末に拙訳をつけた。

13 「訳者あとがき」前掲『艾青訳詩集』312頁。

集団」の摘発を、艾青はからくも逃れることができた。その要因として、先の自由の希求と矛盾するのだが、艾青自身に「文芸講話」的志向があったからではないかと思われる。毛沢東との面談、意見交換をへて修正された「目下の文芸上のいくつかの問題に対するわたしの意見」はべつとしても、「作家を理解し、尊重せよ」の段階でつぎのように述べている。「作家の仕事とは、自分あるいは選択した人物の感覚や情感・思想をイメージの言葉に凝縮し、この言葉を通じて、民族や階級全体を団結させ、組織することである」。おなじく「坪上散歩」でも「個人は階級につき従う、彼を批判するには彼の階級とともに批判しなければならない。彼の成功と失敗は彼の所属する階級の成功と失敗に関係する」と、「階級」で中国社会を理解しようとしている。

そして、労働改造から解放されて自由を回復した後に書いた「延安文芸座談会の前後」（以下、「座談会前後」と略記、本稿末の拙訳を参照されたい）でも「文芸講話」の一番の核心といってよい「工農兵（労働者・農民・兵士）のために」創作するという点については維持し続けている。地主の家庭に生まれ、高いレベルの教育を受けた知識人が、文字すら読めない労働者や農民、兵士に同一化することは生易しいことではなかったはずだが、当時、若い知識人の多くがこうした志向性をもち奮闘していた。「座談会前後」でも触れているように、艾青は座談会の後さっそく辺境地域の視察や軍の慰問へ行き、そのときの取材をもとに作品をつくっている。評伝を書いた程光焯は「艾青が頻繁に『下郷（農村へ入る）』したことは各方面から好感をもたれた。ほかの党外作家とくらべて艾青はより信頼された」¹⁴とする。そうして多くの作品を創作するなかで、程も注目するように作風に変化があらわれた。「憂鬱な基本情緒と奥深い情緒が薄れ」、「ノスタルジック的感情が取り除かれ、個人と環境とのいかなる衝突も基本的にみられなくなった」¹⁵。

艾青の「下郷」は日中戦争後の内戦期に本格的になる。敵の攻撃をさげながら農村各地をまわり、河北省の共産党根拠地では土地改革に参加した。多くの知識人にとって、土地改革への参加ほど思想転換を迫られる経験はなかった。聶莉莉『「知識分子」の思想的転換』は、建国初期に数十万人にもほぼる知識人が、土地改革を体験することで思想的転換をとげていった過程を明らかにしている。そして、建国初期の政治統制は直接的な強制ではなく、共産党に心服するように仕向けるものであり、「思想改造」についても、大多数が「進歩」への試練として受け入れたと結論づける。知識人には階級区分による不利な位置づけや後ろめた

14 前掲『艾青評伝』374頁。

15 同前書、375頁。

さ、エリート層としての存在価値がはく奪された危機感や心もとなさ、焦燥感、衝撃等があったというが、建国前の艾青も同様であっただろう¹⁶。彼は多くの知識人と異なり土地改革の参加記は残していないが、言及しているものはある。それについては後述することにして、ここでは、まず「下郷」前の艾青の思想を検討してみたい。

毛沢東の意見をいれて修正が加えられたとされる「目下の文芸上のいくつかの問題に対するわたしの意見」（1942年4月23日）¹⁷で艾青は何を述べているだろうか。まず、「一、文芸と政治」において、つぎのように述べている。

人民大衆の福利をはかり、大多数の苦勞している人類のために奮闘するという崇高な目的において、文芸と政治は、道は異なるが行きつく場所は同じである。

同一の目的のために苦しい闘争をおこなう時代、文芸は（ある場合は必ず）政治に服従すべきである。後者が組織をもち、すべての力を結集してこそ最終的に敵に打ち勝つことができるからだ。しかし文芸は政治の附属物、あるいは政治の蓄音機でも拡声器でもない。文芸と政治の高度な結合は、文芸作品の高度な真実性に表現される。

我々が文芸作品に要求することとは、現実を忠実に反映すること、現実を客観的に描写すること。歓迎しないのは、粗製乱造のもの、あれら代用品や半製品、あれら政治スローガンや政治用語を複写したもの。

だから我々がある作品を評価するときには、必ずそれが真実に到達しているかどうかをみななければならない。

文芸は政治と同じ目的を持つものだから服従すべきである。しかし、単なる付属物であったり、政治プロパガンダであったりしてはならない。両者の「高度な結合」による「高度な真実性」を表現することを主張する。

さらに、「二、作者の立場と態度」では、文学者・芸術家をもつべき立場として、「当然のことながら、抗日民族統一戦線の立場であり、これはすべての中国人が共通して堅持すべき立場である」と断言している。日本の侵略にあえぐ当時の状況では何よりもまず「抗日戦の勝利」が絶対的正義だった。さらに当時の延安で

16 聶莉莉『「知識分子」の思想的転換』風響社 2015年、26頁。同書では、作者の恩師である有名な社会学者費孝通を考察対象のひとりとしているが、費は艾青と同じ1910年生まれで、江南地域の出身であることや欧州留学経験でも共通している。20世紀知識人の第2世代として共通点は多い。

17 「我對於目前文芸上幾個問題的意見」『艾青全集』第5巻、385-398頁。

議論の焦点となっていた「光明を描くのか、暗黒を描くのか」という問題については、つぎのように述べている。

文芸界ではこの問題が盛んになっている。わたしは、これは形式的な問題で、本質的には作者がどのように書くのか、どのような態度からか、いったいどの程度真実を描いているかをみななければならないと思う。

我々が現在生活をしている場所辺区には、暴力的統治も政治的な腐敗も、中世の暗黒や防ぎがたいテロ、光明を監視する陰影もない・・・これらは、長期にわたり迫害を受けてきた知識分子がいつも感じていたものだ。「辺区にも暗黒がある」は誇張した言い方だ。いわゆる「暗黒」は漆黒の闇のような環境のことを指し、深夜に突然誰かがやってきて、あなたの知らない場所にあなたを連れていくような環境である。辺区にはたしかに「小さな欠点」はあるが、それはみなはっきりわかっている。太陽の光に照らされた破れた障子紙にはっきりしている！今日破れたなら、明日新しく貼ればいい。

この土地の周囲には無数の嫉妬に満ちた目がにらんでいて、無数の暗黒の砲眼が周囲でうかがっている、それらはつねに我らに襲いかかろうと準備しているのだ。

「目下の文芸上のいくつかの問題に対するわたしの意見」1942年4月23日

この問題に関する艾青の意見は、「文芸講話」と基本的に同じ姿勢である。「座談会前後」で触れているように、毛沢東との会談のなかで意見を修正したためなのかもしれないが、こうした姿勢はその後一貫している。延安の共産党統治下にも「暗黒」は確かに存在するが、それは国民党統治下とはレベルが違うととらえ、また「暗黒」を描くことを一概に断罪したりはしていないが、意味のあるものともみていない。敵に囲まれているなかで、仲間内で攻撃しあうことはない、というもので、国民党による「暗黒」の迫害を受けてきた人物の言葉としてそれなりに説得力がある。だが、こうした創作姿勢は平和な時代になったらどうあるべきか。眼前の戦争があまりに大きな現実なのでそこまで考えが及ばないのは当然であろう。日本軍の侵略を打ち負かし、革命が勝利したのちの「文芸と政治」「作者の立場と態度」はどうあるべきか。筆者の結論を先にいえば、この問題に真剣に向かい合おうとしたとき、艾青は創作が行き詰ったのではないだろうか。彼の代表的作品は国民政府の「暗黒」下と苦しい抗日戦争のさなかに作られたものがほとんどであり、「文芸講話」以降、とくに建国後の50年代には作品数は少なく、

評価もあまり高くない。訳詩者の稲田孝は、この頃艾青が試行した叙事詩を艾青の本領ではなく、「形象の積み重ねが醸し出す抒情の世界に艾青の本領があるように思える」と述べている。稲田は53年の作品「葺槍記」については、『艾青伝論』のつぎの評価をひいている。

叙事詩として必要な強烈な抒情性に欠けている。・・この詩の読者に与える詩人の姿はまるで見知らぬ他人のようだし、馴染がなく、笛を吹き慣れた人が突然拍子木でも敲いて歌っているような感じを与える¹⁸。

「座談会前後」は先にみたように、文芸の政治への服従を主張するが、その一方で「文芸工作を指導するものがまず文芸の作用を理解し、作者を理解し、作者の思想や感情、技巧－言葉、構造、表現手法などを理解することを望む」、と要望も出している。創作者のひとりとして「理解されたい」という気持ちが強くにじみ出ている。「座談会前後」の前に書いた「坪上散歩」（1942年立春）では、「我らの大多数の読者は、現在はまだ名詞と動詞を理解する可哀そうな段階にとどまり、形容詞や副詞、接続詞の類の苦心について、彼らは尊重しないのだ」と表現者の苦心が理解されないことを嘆いている。ところが、艾青が李白の詩の一節を引用して自分のことをわかってくれるひとを望む気持ちを表現すると、朱徳からそれは「労働者・農民・兵士」である、と指摘され、大変印象に残ったという。まもなく始まった「文芸座談会」とその後の「整風運動」の学習や政治活動などを通じて、自分が理解されることを求めるのではなく、理解されるように自分が変わらなければならない、つまり「思想改造」が必要であると考えようになっていく。大衆に理解される文芸、大衆に愛される文芸を模索するなかで、延安など西北地域の民間芸術である「切り紙」や農村の舞踊演劇「ヤンコー劇」に接近していった。

また、西北の農村で農家の婦人がつくる「切り紙」を収集する旅行にでかけ、「窓花切り紙」では「新文学、新芸術の成長はわれわれが民間文学芸術に学ぶことと切り離せない」と述べるなど、民衆に積極的に接近をはかっている。

毛沢東にも評価されたという「ヤンコー劇の形式を論じる」では、つぎのように述べる。

ヤンコー劇は今日、最もよい宣伝道具のひとつである。本当に庶民がよろ

18 「訳詩者あとがき」、この評価は前掲『艾青伝論』196頁。

こび新鮮活潑な文芸形式である。

ヤンコー劇がすみやかに発展した主要な原因は毛主席の文芸方向、つまり大衆との結合を体現しているからだ。内容は、大衆の生活と闘争を表現し、形式は大衆になじみがあり、人気がある。

さらに、現代を「大衆の喜劇の時代」ととらえ、つぎのように続ける。

過去の劇は大衆を道化にして、悲劇的役割、犠牲にしていた。大衆は奴隷のように従順で反攻せず、語らない存在。現在は違う。舞台上で大いに笑い、叫び、歌い、・・劇の主人公となった。本当に「翻身（貧しい農民が生まれ変わって豊かになる）」した。

悲劇と喜劇は階級の性格がある。封建社会とブルジョワ階級の芸術家は悲劇と喜劇の原因を神の意志や個人の性格と運命に帰すことを好む。これは嘘ではなく、無知からだと言える。

今日、新民主主義の社会において、人民の勝利、人民の「大団円」を表現する喜劇が支配的地位を占める時代であると言える。

「ヤンコー劇の形式を論じる」1943年¹⁹

艾青は日中戦争終結後、華北文芸工作団団長に任じられ、実際にヤンコー劇の公演をおこなっている。

4. 「新中国」を表現する

49年初頭、北京が無血開城されると、艾青は革命軍とともに北京入りした。彼の任務は芸術関係の接収工作だった。この時期、美術へ再接近した艾青は、そのまま美術界に戻ることを希望していたようだがかなわず、『人民文学』の副主編や文学工作者協会（のち作家協会）の創作委員会詩歌組組長などに任じられた。単なる詩人ではなく、創作の指導側になった。そうした立場から討論会を主催したり、論文を書いたりしているが、自身の詩作は低迷した。その理由として、ひとつには行政に忙殺されたこと²⁰、また家庭の問題（艾未未の母である高瑛と結婚しようとしたが、当時の妻に離婚を拒絶され、5年におよぶ法廷闘争になった）があげられてきた。しかし、数少ない作品をみるかぎり、それだけでなく、新たな作風を模索し、それがうまくいかなかったことのほうが、本質的な問題のよう

19 「論秧歌劇の形式」『艾青全集』第5巻、408-421頁。

20 国旗、国歌、国章図案の選出組組長などをつとめた。

にみえる。もっといえば、すすんで「政治に服従」しようとした結果、みずから表現の自由を失い、満足のいく作品を生み出せなかったのではないか。『艾青全集』に収録された詩の数を数えると以下のようになる²¹。

①国民党の白色テロの時期

28年1、32年6、33～35年23、36年6 計36

②抗日戦争前期

37年13、38年25、39年18、40年57 計113

③抗日戦争後期（延安時期）

41年15、42年17、43年4、44年0、45年7 計43

④内戦期

46年3、47年0、48年2、49年3 計8

⑤建国初期

50年16、51年3、52年2、53年4、54年24 計49

⑥双百から文革前

55年3、56年24、57年2、58年4、59～63年0、64年5 計38

⑦文革期 無し

⑧文革後

77年1、78年23、79年64、80年63、81年9、82年9、83年5、84年5 計179

詩作の数をみると、抗日戦争期と文革後にピークがあることがわかる。また抗日戦争期でも座談会後から内戦期は低迷している。内戦期は前線に近いところで活動しており、創作の余裕もなかったと考えられるが、とくに47年の作品がないのは、土地改革の極左的傾向と関係があるのではないだろうか。また建国後も51年から53年（反革命鎮圧運動、「三反・五反」運動、肅反運動など）、55年（胡風反革命集團摘発）、57年以降（反右派闘争や大躍進運動）と政治運動が激化した時期は少なく、文革期は皆無となっている。一方で50年や56年（百花齊放・百家争鳴）といった言論の自由度が高かった比較的穏健な時期は数が増えている²²。ただし、先述したように、建国前後から文革後に復活するまでの作品の作風はその前後と大きく異なる。代表作にみられる抒情的でロマンティックな表現を捨て、

21 艾青は自分の創作生活を「国民党の白色テロの時期」「抗日戦初期」「延安時期」の三つに区分している（前掲『艾青評伝』391頁）。ここでは、この三時期に加え、その後を艾青の人生に関わる政治変動によって5つに分けた。

22 50年はソ連訪問、54年はネルーダに招待されて訪れたチリで詠んだ作品が多い。中国の政治環境からやや自由になったことが詩作を促したのかもしれない。

農民や英雄をわかりやすく表現しようとしたが、艾青自身が戒めていたお決まりの政治宣伝的な作品になってしまっている。ヤンコー劇や切り紙と同様に民間芸術に接近し、民間に伝わる歌（民歌）の形式も試みたが、成功していない。

5. 土地改革と「武訓伝」批判

艾青は自身が参加した土地改革について直接語ってはいないが、一部の詩と講演や評論のなかで言及している。

48年の7首からなる組詩「カッコウ集」では、農民があらたに手にした土地で働くよるこびの風景を描く。ある農民は馬鋤の上で馬を追い立てながら、「東方紅（毛沢東をたたえる革命歌）」を歌い、ある農婦は家の戸口に立って雨をながめ、笑いながら言う「土地が手に入り、雨も降って、本当に解放されたわ」と。カッコウは毎年春になると「麦刈りをして苗植えろ、地主は腹いっぱい、農民は腹ペコだ」と鳴いていたが、今年の春は鳴き声が違う。「春の雷が鳴った、雨も降った、解放された人よ、植え付けをいそげ！」。

平易で短い語句を連ねることで、土地改革後の農村の明るい雰囲気を描いているのだが、実際の土地改革はそのような牧歌的なものではなかった。さまざまな矛盾をはらんでおり、とくに47年夏以降、各地で「土地改革法大綱」が実施されていくなかで、いわゆる「乱打乱殺」現象、地主・富農に私刑が加えられたり、土地だけでなくすべての財産を没収して追い出したりするなどの行き過ぎた現象が多発した。艾青が参加した河北省獲鹿県でも、「地主をつるし上げて暴力をふるうことがひろくおこなわれ、会議では地主をつるしあげる各種方法が紹介されました。冀南（河北省南部）では土地改革の時期に6422人が死亡し、そのうち1947年7月から10月の死亡は5633人にのぼった」と報告されている²³。彼はこうした革命の負の側面にはまったく触れていない。言うことがはばかれたというよりは、こうした大衆運動の「行き過ぎ」は、「大衆を知る」ための教育として受け止められたようである。日本人で建国後の土地改革に参加した秋山良照も、地主の手先が農民からリンチを受ける様子を目の当たりにし、「階級敵」に対する憎悪のすさまじさに驚いている²⁴。そこでは、地主の小作人に対する搾取や圧迫は疑いようのない事実のようにとらえられている。しかし、中国農村では従来、地主と小作人との間に必ずしも対立はみられず、階級的な相違も明確ではなかった。とくに共産党が根拠地を築いて革命の経験を積んだ華北地域は、もともと農

23 李里峰「有法之法与無法之法 -1940年代后期華北土改運動「過激化」之再考察」『史学月刊』2013年第4期。

24 秋山良照『中国土地改革体験記』中公新書、1977年。

業生産性の低さから、大規模な地主制の発展はみられず、中小規模の経営地主や小規模自作農が多く存在した地域であった。しかし、共産党の農村観と階級言説がもちこまれて、従来の人間関係が壊され、社会が分断されていったことが土地改革に関する研究で明らかになっている。激しい土地改革の嵐を実際に体験した知識人は、フィリップ・ホワン（黄宗智）のいう共産党の革命イデオロギーで「表現された現実」を「客観的な現実」であると考え、たとえ違和感を抱いたとしても、それは自分の階級的限界であるとみなして「思想改造」に励んだ²⁵。

48年の「創作上のいくつかの問題 -1948年夏、華北大学文芸研究室での発言」²⁶でも土地改革について触れている部分がある。

ある同志が言う「われわれの政策に対する理解がなっていない。たとえば偏向是正がおこなわれはじめてから、中農を探しに行く²⁷。土地改革工作で材料を得ても、戻ってきたときには時間がたちすぎている。・・・」

ある同志は言う「われわれは政策の尻を追っかけている。土地改革を進めているときに、われわれは減租減息を書き、復査をおこなっているときに、清算を書き、生産建設をおこなっているときに土地改革を書き・・・²⁸」と。

ある同志がたずねる「どうすれば生活のなかから政策を把握し、政策の後追いでなく、政策の『枠』という制限を受けないですむのか」と。

こうした疑問に以下のように答えている。

我々の文芸は政策に奉仕するものである。しかし我々の文芸はただ単純に直接政策を宣伝するものであってはならず、生活の矛盾と変化の情景から政策が人民大衆の中で、どのように生まれ、どのように実施され、どのような作用を果たしたかを説明しなければならない。

25 黄宗智「中国革命中の農村階級闘争 - 従土改到文革時期的表達性現実と客観性現実」『中国郷村研究』第2輯、商務印書館、2003年。

26 「創作上の幾個問題」『艾青全集』445-460頁。

27 土地改革が極左的な時期、本来は保護されるべき中農が地主・富農と同等に扱われ、土地を没収されるなどした。

28 一般的に広義の土地改革は「減租減息（小作料と金利の引き下げ）」から着手し、その後、土地改革（地主・富農から没収した土地を貧農に分配）、復査（土地改革がきちんと実施されたかの再検査）の順に進める。土地や財産の清算後に土地の権利を確定し、生産建設へ進むとされたが、実際にはそのときどきの政治情勢によって、何度も再検査がおこなわれたり、土地や財産の事実上の没収分配も繰り返されたりし、農村は不安な状態におかれた。

ここではつぎのことを考えてみよう。「中国土地法大綱」が公布されるや、農村の各階層は心がざわつき、生活に変化がおきたでしょう。広範な貧困農民大衆は、まず生存のよりどころができたと感じ、土地と財産が得られる希望がでてきた。それは貧困と災難から脱する希望がでてきたということでもある。しかし中農は動揺し疑いを抱いた。彼らは自分の土地が害されるのではないかと思った。地主富農にいたっては激震である。彼らは搾取の道具がまもなく失われると感じた。

我々は政策が各階層の人々にもたらす具体的で、生き生きとした、微細な変化をうまくみつける必要がある。

指導者としての回答は明確だが、実際にそれができたかという点、艾青自身にもできなかった。それは続く文章のなかにヒントがみえる。「いかに生活に深く入り込むかという問題」を論じている部分である。

われら文芸工作に従事する知識分子は多くの同志が社会生活から長期間離脱していて・・労働人民のように自然には階級闘争のなかで生活を体験することができない

当然、われらも多くの生活と闘争を経験した。「われらは土地改革に5、6か月参加し、民衆運動工作をおこなったのに、どうして書くことができないのか」と言う人がいる。5、6か月は長くないし、不足している。たとえばさらに長い時間かけたとしても、何も書けないかもしれない。われらの創作の要求からは程遠いからだ。

われらは中国社会の複雑性について理解が不足している。見えるのはいつも上っ面である。

たとえば土地改革において、農民の心理がいったいどのようなものであるか、何に賛成し、何に反対するか。賛成あるいは反対の原因と程度はどうか。われらはよくわかっていない。社会の一般的感情についても理解が不足している。

知識人には知識人の生活があるはずだが、それは現実の生活とはみとめていない。生活とよびうるのは、あくまで貧しい農民たちのそれである。知識人としてのこれまでの生活、そこで身に着けた思想を捨て去り、庶民と一体化すること、いわゆる「思想改造」にはどれだけの時間が必要なのか、「思想改造」が十分だと誰が判定するのか、答えることは不可能であろう。

また、建国後に土地改革が全国規模で実施されるときはつぎのように述べている。

芸術家は愛国主義を創作活動の中心思想とすることを要求する。愛国主義はもっとも総合的な主題である。抗米援朝の愛国主義運動を描く、新人民の新道徳を描く、・ ・

われらは全国規模で土地改革を実施している。中国を数千年来統治していた封建地主階級がわれらの面前で粉砕されている。われらは広範な農民が封建的束縛を脱して、政治的経済的文化的に新しい生活をおくっていることを描写し、土地改革後に生産力が解放された様子を反映すべきである。

多くの作品は英雄を書いたが、闘争の究極的目的が欠乏し、賛歌が力なく、落後した面をわりと具体的に描くが、進歩面はかえって抽象的で乾燥している。

「新中国を表現し、愛国主義を表現する」1951年²⁹

詩作が低迷する一方で、あるいはそれと表裏一体なのか、新たな文芸の姿を提示する評論文を比較的多く書いている。筆者が昨年の報告書でとりあげた映画「武訓伝」についても短文を書いている³⁰。

「武訓伝」は封建的な奴隷思想を宣伝する映画だ、と断定して始まるこの文章の前半では、武訓がいかに奴隷思想をもっているかを説明し、本来は貧民であったのに支配者にこびへつらいお金を集めたことから、「農民階級を裏切った変節者」であるとする。そして後半部分では、この武訓を英雄として称える人々や映画へ批判の矛先を移していく。こういう映画が「解放後3年目に出現したことは偶然ではない」、これまで多くの人々が敵の思想教育を受けてきたため、奴隷思想や「不抵抗主義」などが残っているためだといい、またブルジョワ改良主義の汚水も流れ込んでいると警戒を促す。こうした階級的観点、ブルジョワ思想を断罪する主張はこの時期の主流であり、彼個人のものではない。こうした共産党のレトリックを文章にちりばめることが当時は求められていた。では、こうした評論にみられる主張が政府にすりよった見せかけかといえば、そうとも言い切れない。出自からくるブルジョワ的観点を脱却し、大衆によりそい、大衆と一体化しようとする志向は、彼の書いた多くの文章から感じとることができる。

29 「表現新中国、表現愛国主義」『艾青全集』第5巻、461-465頁。

30 「武訓の奴隷思想に反対する」『人民文学』第4巻第2期（1951年6月1日）。

6. 「百花斉放・百家争鳴」のもとで：二つの寓話

1956年、共産党は有名な「百花斉放・百家争鳴（略して「双百」）」政策をうちだす。一種の言論自由化政策であり、文化芸術の創作面でもやや自由な雰囲気醸し出された。

この年、艾青は多くの詩を作ったが、そのほかに寓話を創作している。内容からいずれも「双百」に呼応したものであると考えられる。内容を簡単に紹介する。

①「花好きの夢」 1956年7月6日³¹

庭に数百株の月季（コウシンバラ）を植えているひとがいる。非常に丹念に育てていた。ある夜、夢のなかにたくさんの花がやってくる。ボタン、スイレン、朝顔、ザクロなど。それぞれが自分の話をしはじめ、なぜ自分たちを愛してくれないのかと責める。最後に一致した意見は「理解されることが幸福」ということであった。彼は夢からさめて苦悶した。月季を偏愛することですべての花の不満をまねいていた。わたし自身も世界がどんどん狭くなっていた。比較がなければ、多くの概念はあいまいになる。短いものがあって長いものが見え、小さなものがあってこそ大きなものが見える。今日からわたしの庭は百花の国とすべきだ。

②「セミの歌」 1956年8月4日³²

初夏のある一日、早朝・昼・夕方におこなわれたハッカチョウとセミとの会話である。セミは言う。朝は美しい朝の霞を、昼には昼の熱気を、夕方には落ちる太陽を見送る歌を歌っているのだ、と。しかしハッカチョウにはどれも同じに聞こえ、セミをからかうが通じない。

「朝、昼、夕方と君が歌うのを聞いたけど、同じ歌だ」

「情緒を表現するのに必要な訓練が欠けているのではないか」

「本当のことをいうと、君の歌を聞くとうんざりするんだ。それは変化がないからだ。変化がなければ、どんなにいい歌でもうんざりするよ。きみが休まないのが恐ろしい。明日僕は引っ越すよ」

当時多くみられた革命の賛歌、英雄を称える物語が千篇一律になっていることを風刺しているのは明らかだろう。芸術が政治に奉仕することはみとめるが、創作には多様性や繊細な情緒の表現が必要であると訴えたかったのであろう。しか

31 「養花人的夢」『艾青全集』第5巻、135-136頁。

32 「蟬的歌」『艾青全集』第5巻、137-139頁。

し、彼自身そうした作品を生み出すことには、結局成功していない。
この後まもなく、艾青は右派として糾弾される。当時を妻の高瑛が回想している。

艾青は食欲をなくし、よく眠れなくなり、すわった目つきでただ椅子に座っていた。何を考えているのかたずねると、「自分の一生を考えていた。なぜわたしのことを『反党反社会主義』というのか、わたしの作品がわたしの人生を証明している。わたしの経歴は明白だ。日本が中国に攻め込んできたとき、パリで居ても立っても居られなくなった。国難に直面すれば、匹夫に責ありだ。わたしは帰国し、左翼美連に参加した。進歩的で反蒋介石だったから逮捕され数年刑務所に入った。・・・」

(57年)12月、中国作家協会党組は艾青の党籍はく奪とすべての職務の解任を決めた。

艾青の精神は崩壊した。頭を壁にぶつけ、深夜起き出しては壁を指さしてたずねた「わたしは反党なのか？」³³

妻が自殺を恐れるほど艾青は精神的に追い込まれた。あくまで政治や革命に奉仕してきたつもりであり、そのために苦悩してきた自分が「右派」「反党」とみなされ、人民の隊列から追放される。これほどの衝撃はないし、理解できなかったとみえる。

おわりに：鳥かごの鳥

艾青は20年間の「鳥流し」の間に片目を失明した。「右派」は病気になっても医者にもみてもらえなかった。医者が政治的非難を恐れたのだが、それを艾青は「右派は感染するのだ」と皮肉をこめて表現している。しかし文革も後半になると政治情勢が変化し、艾青への迫害も緩んだ。72年に北京での治療がゆるされ、75年に再び治療のために北京に赴いた。そのまま文革の終結を迎え、まもなく名誉回復された。文革が終わり、改革開放に転換してまもない1979年、約20年ぶりに座談会という公の場で発言した。

わたしはこの座談会に学びに来ました。すくなくとも20数年、こうした会場に足を踏み入れていません。会場に入ると少し緊張しました。「心に残る恐怖」

33 前掲『我和艾青』44-45頁。

からか、「心に予感」があるからか。どちらにしても経験主義によるものです。わたしは経験者ですから、「弓の音にもおびえる鳥」です。

「芸術の民主を語る」1979年³⁴

そして、未発表の漫画を紹介する。「鳥かごに一匹の鳥、鳥かごの扉は開いたままですが、鳥は頭をかしげて考えている。出ていくべきかどうか。鳥は恐れているし、かごの外にいる人もまた恐れている」。艾青はそれを「林彪と『四人組』の流した毒の深刻さ」のためだとしているが、それだけだろうか。文革終結まもないこの時期では、すでに批判することができた林彪と「四人組」以外、毛沢東や党そのものを批判することは難しかったという背景もある。しかし、これまで述べてきたように、彼自身が「芸術は政治に服従するもの」であると明言し、その方向に努力し、人々を指導してきた。自分自身でつくりだした政治の「枠」こそが「鳥かご」なのではないだろうか。こうした「枠」や「鳥かご」は、現代の日本にもある。

田中純は、「表現の不自由展・その後」の騒動に関して、デジタル化した現代社会において芸術が権力と大衆からとの上下両面からの検閲の圧力にさらされていると指摘する³⁵。上からの検閲だけだった国民党の独裁体制のもとでは、不自由ながら自由な創作ができた。国民党の弾圧は逆に創作のエネルギーにもなった。「文芸講話」後、多くの知識人は「思想改造」をおこない、大衆的視点を自己のものとしようとし、上下からの検閲をつくりだしてしまった。それは日中戦争という民族の危機に直面するなかで、形成された特殊な検閲だったといえる。建国後いったんは武装解除された中国だが、朝鮮戦争後の冷戦構造のなかで、再度戦時へ回帰していく。そうしたなかで、創作は「文芸講話」の方針にしたがい、「労働者・農民・兵士」という枠のなかに逼塞させられた。しかしそうした大衆というのは、じつは多様であった。これが大衆である、大衆が求めているものである、ということを共産党が、もっといえば毛沢東が判断してただけである。艾青が右派として批判されたとき、彼の自宅に励ましの匿名電話が何度かかかってきた。

「詩人が孤独を感じないことを望みます。千万の読者が彼のみかたです」

「艾青はわたしたちの心の恒星です」

「人民の詩人、人民は永遠に愛しています」

「大衆」の名をかりて「大衆の芸術家」を弾圧しようとする事態は現代の日本でもおきている。

34 「談芸術民主」『艾青全集』第5巻、566-571頁。

35 田中純「人びとは何を恐れているのか?」『世界』2020年2月号。