

「橋」における方法論——周作人と廢名

小川 利康

一、「橋」という「小説」——散文と小説の境界

長篇小説「橋」は開明書店より一九三二年三月（以下、西曆下二桁のみを示す）に刊行された。初めての長篇とはいえ、実に五年もの歳月を費やして完成した作品である。初稿は二五年一月から二八年一月まで『語絲』に断続的に連載されたが、未完のまま中断し、三〇年八月九月に『駱駝草』に第二稿を再掲載し、ようやく完結した。これほど難渋したのは、単に初めて長篇を執筆したせいだけではないだろう。匿名自身「幾らか他の文章も書いたが、大部分の時間は『橋』を書くために費やした」と述べるように、決して他の作品で完成が遅れたわけでもない。「橋」を書き上げるためには、自分なりの方法論を練り上げる時間が必要だったのである。その点に触れて、「橋」自序は次のように述べる。

それまで私は焦り気味だった。長年のツケ、昨日までの課題にずっと囚われていた。が、ある日、忽然として閃き、そんな風に過ごした時間に感謝するようになった。以来「創造」なるものを、私は分かったらしいのだ。本当に私の「橋」は私に作文を教え、真理を分からせてくれた。⁽¹⁾

ここでの「創造」は漠然としているが、「創造」の発見が、後年の長篇小説「莫須有先生伝」につながる方法論を窺ううえでも重要である。さらに「橋」自序の初稿では、次のように「創造」の問題に言及している。

長篇と短篇について、前から自分なりの意見があつたが、今日に至るまでずっと変わっていない。何が長篇の材料

で、何が短篇の材料か、いずれ諸兄に話したいが、今日の段階ではまだ事情が許さない⁽²⁾。

意味ありげな文言だけで、匿名の主張自体は結局のところ判然としない。そのためか、この箇所は単行本収録時に全て削除されている。だが、長篇・短篇の区別に言及していることから、「橋」執筆のプロセスで匿名が直面した問題は、長篇執筆上の方法論的問題が含まれていたことは間違いない。そして、匿名なりの答案が「橋」であり、行文からしても、答案の出来に相当の自負を持っていたことは疑えない。

では、それほどの自負を持って完成させた「橋」とは、どんな作品なのか。まず概要をみておきたい。

作品は、上篇一八章、下篇二五章から成る。上篇では、父のない少年小林と父母ともにならない少女琴子との交流が美しい郷村を背景に描かれる。下篇は成人後の小林をめぐる物語である。一時外地で生活していた小林が故郷に帰ってきたところから再び語りおこされ、琴子のほか、同族の少女細竹も加えた三人を中心に物語は展開する。それは恋の鞘当てというには余りに淡い交わりで、三人の関係は明瞭な決着をみることなく物語は終わりを告げる。当初匿名は「上篇」「下篇」を合わせて上巻とし、その統編として下巻も構想し、事実、数篇は雑誌に発表しているが、結末を暗示する内容は、そのなかにも見いだされない。

とすると、未完で終わった作品故に結末が明示されないのか。必ずしもそうとはいえない。そもそも物語を構成するプロットというべきものが希薄な作品だからである。例えば『現代』（三三年八月号）書評⁽³⁾では「匿名先生は実は小説家ではなく、卓絶した散文家なのだ」と評している。なぜなら「橋」の物語は平板で、ほとんど物語がないといつてよいほど」であったからだ。以後、文章は美しいが、散文的だとする評価は今日まで変わらない。

ただし、文学史的にみれば、散文的という評価は「橋」のみに当てはまるものではない。陳平原によれば五四時期以

降の小説に広くみられる現象だという。陳は物語性の強い伝統的な白話小説の桎梏から逃れるため、五四時期は物語性の希薄な抒情詩的小説が増加したと指摘し、小説の叙述形式の変遷についても、次のように言及する。

多くの五四小説は語り口が直截で誇張され、冷静沈着な作品は見いだしにくい。身辺を描く小説は欲求不満解消のはけ口になり果て、散文的小説は短小であるがために、より広い社会人生を描くことができず、新たな叙述モデルの美学効能を発掘体现することはできなかった。(中略) この偏向がはつきりと改められたのは、三〇年代以降である。⁽⁴⁾

これを仮説として踏まえるならば、三二年刊行の「橋」はいみじくも「五四」的な小説形式が終焉を迎えた時期に発表されたことになる。とすれば、廃名が「橋」執筆のなかで直面した創作上の問題もまた今日の陳平原によって提出された小説形式の問題と多くの点で重なるのではないだろうか。そして、結果として文学史上の主たる流れに棹さす格好になったとしても、廃名なりの答案が「橋」であったのではないだろうか。

本稿では、『語絲』に掲載された初出稿との比較検討によって、「橋」で用いられた方法論を分析し、併せて当時の廃名・周作人の文学論も踏まえ、「橋」での方法論が周作人の影響下でいかにして形成されたか明らかにしたい。

二、語り手「私」の存在

まず廃名の方法論検討の前提として、上述の「散文的」と密接に関連する「橋」の叙述形式上の特徴を検討せねばならない。「橋」は語り手である「私」が小林の物語を語る形式をとっている。このこと自体は五四時期以降の郷土小説においては珍しくない。だが、その多くは「物語の主人公」と「語り手」、それぞれの「私」が同一となるケースで、「橋」はそれらと異なっている。語り手の「私」は、三人称の型式で物語を展開するにもかかわらず、語られる内容に埋没することなく、常に読者の前にたちあらわれる。例えば、

壩上也很少行人、吱唔吱唔的蝉的声音、正同樹葉子一樣、那麼密、把這小小一個人儿藏起来了。他一步一探的走、彷彿傾聽什麼、不、沒有聽、是往樹上看。

這樣他也不知道他走了多遠。

前面一匹黑狗；——小林止步了。他那裏會怕狗？然而實在有点怕、回了一回頭、——你看、儼然是走進了一條深巷子！他一個人！（上篇「金銀花」）

傍線部の描写は語り手の過剰な介入が明らかに認められる箇所である。「彷彿」は後続する「不、沒有聽」のために比喩から推測の語義に傾くように、文脈全体に影響を与えている。ここで物語内容に語り手の肉声が挿入された結果、読者は語り手の存在が現前された臨場感を持つと同時に、全知的な視点に立つ「私」というフィルターを介在させて小

林の物語に接するため、通常の物語に期待されるリアリティが失われてしまう。「散文的」「平板な」物語と評される主な原因は、この叙述方法にある。⁽⁵⁾とはいえ、この方法を廃名が書き手としての拙さ故に選んだとは考えにくい。これまでに廃名は三人称形式の小説も書いた経験があり、物語内容に書き手の主観を交える危険性は承知のうえで、意図的に選択した方法と考えられる。この叙述型式を最も明瞭に示すのが上篇・下篇の冒頭章である。上篇「第一回」、下篇「第一的哭処」「且聽下回分解」は、共通して語り手としての「私」が物語の始まりを告げる形式をとっており、下篇では次のように口火を切る。

在読者の眼前、^(a)這同以前所写的只隔着一葉的空白、這個空白代表了十年的光陰。小林——已經不是「程小林之水壺」那個小林了、是走了幾千里路又回到這「第一的哭処」。他到了些什麼地方、生活怎樣、^(b)我們也並不是「無所知、但這個故事不必牽扯太多、從應該講的講起。」(下篇「第一的哭処」)

傍線部 a が示すように、上篇と下篇との時間的脈絡についても、物語内容から合理的な説明が与えられるのではなく、「私」から「読者」へ説明する形式をとっている。さらに「十年」の時間的な飛躍についても、傍線部 b のように「語るべきことから語る」全知的な視点に立つ「私」から何ら説明が与えられないままである。その上で読者が期待する小林・琴子の幼い恋の行く末については、次のように結末を暗示し、物語の導入を終える。

読者將問、「請說小林同琴子的会见罷。」(中略)

写到這裏我只好套一句老話——

「且聴下回分解」(下篇「且聴下回分解」)

傍線部「詳しくは次回の講釈を聞かれよ」だけでなく、上篇「第一回」にも認められるように、廢名は諧謔的に自らを章回小説の語り手になぞらえている。むしろ全面的模倣でないにせよ、章回小説の語り手を意識する以上、全知的な「私」を通して物語を語らせる叙述方法が廢名によつて確信的に選択されているのは疑いを容れない。

この方法が選ばれた背景として指摘できるのは、各章の物語内容が相互関連に乏しい点である。上篇では、小林に關するエピソードが語られ、琴子との出会いと交流、小林の私塾を中心とした日常、再び琴子との交流が描かれるが、それぞれ独立したエピソードであるため、相互の關係は希薄であり、物語展開の原動力となる因果律は皆無に等しい。下篇で細竹が加わつて登場人物の關係が複雑になると、小林が登場しないエピソードも描かれ、各章の相互関連性は一層希薄となる。その孤立したエピソード群を結びつける役割を果たしているのが、語り手である「私」である。⁽⁶⁾ いわば章回小説とは対照的な形で、物語の進行役たる「私」の介入で物語は成立している。例えば、第八章「万寿宮」の冒頭から――。

到今日、我們如果走進那祠堂那一間屋子裏、(二十年来這裏沒有人教書) 可以看見那褪色的牆上許多大小不等的歪斜的字跡。(上篇「万寿宮」)

「到今日」が示す通り、新たなエピソードを展開する際には、いったん語り手の「私」の現在に戻り、再び小林の物語へと進む形式をとる箇所が多い。前章との因果關係も、時間的な脈絡もともに認められぬ以上、物語はエピソードを

語り終えるたびに、語り手「私」の現在に立ち戻るよりほかないのである。その結果、小林の物語内容には季節こそ存在しても、連続する時間軸が欠落しているため、季節感に満ちた情景描写は未来永劫に変わらぬ桃花源さえ想わせる。その物語に結末を与えようとするならば、神ならぬ「私」という幕引き役が不可欠であった。もとより叙述のスタイルは様々なバリエーションを含み、語り手の現在が明瞭には認められない場合もある。例えば、

今天小林要接到一匹牛兒、紫絳色的牛兒、頭上繫一個彩紅球。

照習慣、孩子初次臨門、無論是至戚或好友、都要打發一点什麼、最講究的是牛兒、名曰「送牛」。即如我、曾經有過一匹、是我外婆打發我的、（下略）（上篇「送牛」）

冒頭傍線「今天」は物語内部の「現在」を示すものだが、時間的脈絡がなくては事実上実体のない時間詞であり、続く傍線部が示す通り、「かつて」によって、「私」の昔話に接続されるため、やはり語り手の現在に引き戻されているのである。このように各章のエピソードが複数並列された形で「私」によって語られ、時間軸として有効に機能しているのは、語り手レベルにおける現在のみである。最後に次のような例は、小林の物語における時間の性格を解き明かすものであろう。

小林的帰來、正当春天。螻蛄不知春秋、春天對於他們或者沒有用處、除此以外誰不說春光好呢？然而要說出小林

的史家莊的春天、却實在是一件難事。幸而我還留下了他的故事在前、——跟着時光退得遠了罷、草只是綠、花只是香、它、從何而聞得着見得着呢？不然、天地之間到底曾經有過它、它簡直不知在那裏造化了此刻的史家莊！（下

篇「燈」

つまり、「小林の史家荘での春天」も含め、小林の物語は語り手「私」なくしては成立しえない。なぜならば、「時間」とともに速さかつてしまえば、草は青み、花は香るばかりで、「その物語を呼び起こすよすがとなるものは残されていないからである。だが、幸い「私」によって小林の物語は書き留められた。それ故に存在しうるのであって、物語内容も「私」に記憶から順を追って語られることになる。

接着浮上我的心頭的、是史家荘的一個晚上。(下篇「燈」)

ここでも「私の心に浮かんだのは」と語る通り、一見相互関連性が薄いエピソードは「私」の意識に生じた順序に従って叙述されていることが確認できる。もちろん物語中の「私」が直ちに作者廃名を意味するわけではない。あたかも「私」の意識に生じた順で小林の物語を語っているかのように、作者廃名は擬装し、物語を紡いでいるわけである。そして、読者に理解可能な因果律に沿って展開する叙述方法をあえて捨てた点にこそ、廃名の意図が隠されていると考えられる。

その意図を明らかにするうえで重要な手がかりとなるのが、雑誌『語絲』に「無題」のまま連載された初出稿である(以下、初稿)。この初稿は全体の三分の二弱までしか発表されていない、単行本(以下、定本)と比較すると多くの異同が見いだされる。なかでも初稿「無題之十一」(下篇第一章に相当)は、全面的に改稿され、最も異同の多い箇所となっており、廃名の方法論を明らかにする手がかりが残されているのである。

三、「初稿」にみる周作人の影

初稿「無題之十二」と定本との異同は、引用された二つの小説「火」(アギリス・エフタリオティス作)、「晩間的来客」(アレクサンダー・クツプリン作)の扱いにかかわるものである。前者の「火」は、初稿では原典(英文)のまま引用されていたが、定本では上篇第一章に移され、「火」を中国語で要約する形に書き改められた。後者の「晩間的来客」は、初稿での引用を含む関連段落がほとんど全て削除され、定本では僅かに題名に言及するのみに改められた。この結果、引用小説は、それぞれ「火」を上篇冒頭章に、「晩間的来客」を下篇冒頭章に配する形となった。⁽⁷⁾

さらに興味深いのは、引用小説がいずれも周作人と深くかわわっている点である。小説「火」は、管見の限りでは漢訳がなく、言及する文字者も皆無に等しい。唯一例外がエフタリオティスの小説を訳している周作人で、英訳版から、訳者序言のほか、九篇もの作品を翻訳している。⁽⁸⁾ 廃名が引用した「火」もまた同書に収録されており、廃名は周作人から同書を借覧したのであろう。一方の「晩間的来客」も、周作人が翻訳、『新青年』に発表したものであり、早くから周作人の作品を愛好した廃名は当然読んでいるはずだ。⁽⁹⁾ こうした引用を上篇下篇の冒頭章に配した意図に周作人へのオマージュが隠されていたのは確実だろう。だが、意図はそれだけではなかったはずである。具体的には、定本の上篇冒頭章からみてみよう。

我在展開我的故事之前、総很喜歡的想起了別的一個小故事、出自遠方的一個海國。(定本／上篇第一章「第一回」)

以下で語られるのは、火事で焼け出された幼い女の子が家に人形を忘れてきたことを思いだして泣きだし、その人形を救い出すため、幼い男の子がささやかな勇氣を奮うという物語である。語り手は「私」の物語と似ていると述べ、小林の物語を始める。

這個故事算是完了。那位著者、最后這麼讚嘆一句：

這兩個孩子、現在在這個村里是一对佳偶了。我的故事、有趣得很、与這有差不多的地方、開始的指花。(定本／上篇第一章「第一回」)

この「小さな物語」が「橋」のアナロジーとして語られているのは言うまでもない。だが、引用句「この二人の子供は、いまや村の似合いの夫婦となった」の含意は初稿を踏まえれば、それだけではなかったことが明らかになる。

那著者接着這麼說：

And now, how shall I explain it? Was it because of the doll's story? Or was it some other reason? Anyhow, as a matter of fact, Stephanakis and Aspasia are now man and wife. (初稿)⁽⁹⁾

傍線部が定本で漢訳された箇所になる。前後の文脈を踏まえれば、単純な因果律を否定し、幼かった二人が長ずるに及んで結ばれる大団円を拒絶するものであった。従って、定本で圧縮された引用にも、やはり同様の意図が含まれていると考えられる。初稿では、物語の結末についても、次のように暗示している。

他同他的琴子正有類似的遭際。所不同的、他們的G是金銀花。而著者、還要待些時才能這樣說：

And now, how shall I explain it? (初稿)

傍線部は再び「火」からの引用である。「そして今、私はどう説明すればよいのだ？」と述べて、物語を終えるには少し時間が必要だとする。つまり、「私」は「火」の引用によって、小林の物語も同様に単純な因果律で大団円を迎える小説ではないことを暗示しているのである。

下篇冒頭章の「晚間的來客」も、下篇の物語を語るための「小さな物語」である。この小説は作者が夜の突然の訪問者に驚き、その訪問者がもたらす幸運、悲劇に思いを巡らすという作品で、偶然もたらされる運命への怖れを描いている。まず定本から引用する。

然而那一天從外方回來以後第一次從史家莊回來、一路之上、他簡直感到一個「晚間的來客」了、覺得世上的事情都「奇」得很！其歡喜、真不是執筆的人所能為力了。（定本／下篇「且聽下回分解」）

小林が七、八年ぶりに帰郷し、史家莊に住む琴子、そして上篇では登場しなかった細竹とも再会を果たして帰宅した時の思いを描いた箇所である。「彼は『晚間的來客』とすら感じた」とだけ言及されるが、初稿では次のように「晚間的來客」の引用とともに語られている。

『晚間的來客』并不是今天才謀面、一個薄本子当中所占的幾葉紙也不能例外的已經成了褪色、今天又使得他想起來。

讀者如果讀過這一篇文章，一定猜想他是想到了他同琴子間的偶然，——偶然，是的，不，不，不。

我的一生的每一刻，都留下一個無心的……（却是不可磨滅的印，——筆者）（初稿）

傍線部が「晚間的來客」からの引用である。括弧内に省略された語句を示した。文中、上篇での琴子との出会いについて「偶然、そう、そうとも限らない」と「私」が指摘し、小林と琴子の出会いが一面においては偶然だが、必然であった可能性も示唆している。これは物語において一人の亡き父親達が親友であったことを踏まえての言葉である。ここの「晚間的來客」の引用は、その言葉を裏付けるために用いられ、無意識に経験した事象が精神に消しがたい刻印を残し、その経験によって招来される必然的運命への危惧が表現されている。この暗示とともに新たに下篇で登場するのが、もう一人の少女・細竹であった。上篇では「余りに幼すぎて」無視された細竹が美しい少女に変貌を遂げて小林の前に現れ、下篇では二人の少女の間で揺れ動く小林の気持ちを主旋律として物語を紡ぎあげてゆく。定本では「『奇』得很！」とのみ表現されているが、細竹との出会いも、琴子との出会いと同様、偶然でもあり、細竹が琴子と同じに居している以上、必然でもある。いわば人間誰しもが経験する運命の重層性を暗示する役割を果たしている。この出会いのために最も苦しむ琴子を前にして、下篇結末部で小林が語る言葉は、「晚間的來客」と響きあい、下篇に一貫するテーマを示している。

就以今日為止，過去我的生活不能算簡單，我總不願同人絮說，我所遇見的一切，都造化了我。人生的意義本來不在它的故事，在於渲染這故事的手法，故事讓它就是一個『命運』好了，——我是說偶然的遭際。

傍線部は「我的 一生的每一刻、都留下一個無心的、却是不可磨滅的印」と対応する。既述の通り、小林自身が「晚間的來客」の讀者として設定され（前掲引用文）、結末部で主人公の行動原理として反復されるのは、廢名の明確な意図を示すものだろう。「人生の意義」を物語自体ではなく、その表現方法に見いだす発想は比喩的な表現に過ぎないが、上篇の「火」における因果律の否定につながる言葉であり、極めて示唆的である。「火」と「晚間的來客」の主題が共通しているとは言えないが、廢名の引用においては共通点を見いだすことができる。「火」での幼子達が今は夫婦となつたことに因果律を見いだせるのか。「晚間的來客」の夜半の訪問客が未来に及ぼす影響を測りうるのか。いずれも単純な因果律を遙かに越えた複雑な関係性のなかで人間が生きていることを示唆している。廢名の物語も同様の意図から「橋」を書いたのだと考えられる。

如上の方法論は、同時期の廢名の文学論を踏まえてみると、周作人と厨川白村の影響下で形成されたと考えられる。次に最も明瞭に影響の痕が窺われる「説夢」を検討する。

四、「夢」としての「文学」——周作人、厨川白村の影響

エッセイ「説夢」は、初稿「無題之十一」発表直後の『語絲』に発表された。このエッセイの冒頭で、当時魯迅の翻訳によって中国でも知られていた厨川白村「苦悶の象徴」への関心を窺わせている。

もし私の文章がどのように生まれたかを書いてみたら——当然はつきりと書き表せない部分もあるだろうが——さ

ぞ有意義だろうと思う。あるいは厨川白村氏の言葉の多くを証明できるかもしれぬ。⁽¹¹⁾

二七年当時、厨川の著作は魯迅によって『苦悶の象徴』(二四年二月)、『象牙の塔を出て』(二五年二月)が既に翻訳されていた。廃名も魯迅の訳業で厨川に触れた一人であろう。当時、厨川白村は有島武郎と並んで、日本文壇でも名声を博したが、二三年に有島は自死、厨川は震災とともに世を去っている。厨川は主に理論面で、有島は創作面で、魯迅・周作人に強い影響を与え、二一年以降の周作人の文芸批評には、厨川の理論を踏まえたものが多く見いだされる。⁽¹²⁾周作人が受容した理論を端的にまとめると、現実と自我との衝突が生む「苦悶」を昇華、象徴化した形こそ、文芸と考えるものだった。従って、文芸は現実模写ではなく、個人の「苦悶」というフィルターを通して表現される。これだけならば、文芸が現実の反映か否かを問う従来の議論と同様だが、厨川はここでフロイト等の心理学を援用している点が極めて新鮮であった。つまり、個人の「苦悶」は潜在意識に沈殿し忘却されるものの、夢により象徴化された形で解放される。夢と同様に「絶対自由を以て表現せられたる姿」こそが文芸であると主張する。この影響は、廃名の処女短篇集に周作人が寄せた序文にも明瞭に看取される。

馮君の小説を私は決して現実逃避だとは思わない。(中略)文学は事実の記録ではなく、一個の夢なのだ。夢は決して覚醒時の生活の引き写しではないものの、覚醒時の生活を離れては、夢見る材料がなくなってしまう。夢が現実通りにせよ、願い通りにせよ。(竹林的故事)序、二五年五月執筆⁽¹³⁾

文学と現実生活とのかわりを認めつつも、「夢」という自我の繭のなかで紡がれたものこそ文学とする主張は、周

作人が二三年以降から提起し始めたもので、二七年からは明確に「文学不革命論」として、所謂革命文学否定の論理へと展開される。⁽¹⁴⁾ 廃名に高い評価を与えた背景に厨川の理論があった以上、廃名自身も周作人の示唆のもとで影響を受けたのは自然であろう。

再び「説夢」に戻る。廃名は創作過程をこう説明する。

創作時には「反芻」しているはずだ。さもなくば一個の夢にならぬ。夢であればこそ、ほんやりした境目で、元の実生活と隔てられる。

作品は現実生活を「反芻」するなかで生まれ、現実生活とは異なる形で再生される。それが夢であるとする発想は、見事なまでに周作人からの引き写しである。だが、廃名の場合、厨川理論受容の基底にあったものは、作品が理解されぬ失望感だった。既に発表済みの「橋」の一節を例に引きつつ、廃名は言う。

私の文章は *obscure* で、意図が分からぬと多くの人が言う。しかし、私自身はどれほど苦心して心の内を明かしていることか！ 余りに *clear* すぎるのではないかと思うほどだ。

従って、廃名が作品を夢になぞらえる時、夢は現実と隔てられた存在であると同時に、自己の夢が紡ぎだした作品を他者に理解される難しさ、逆に言えば、他者の夢を自分の内面に照らして理解する難しさも意味していた。そのため、以前の自分の文章すらも否定する。

かつて「呐喊」のために小文を草したが、今となつては思い出すことさえ恐ろしい。それはひどく不確かだったから。かつては、どれほど確かだと思つたことか。自分の夢で他人の夢を語つたのだ。

よしんば現実生活を共有したとしても、内面においていかなる夢を紡ぐのか、他者には測りえない。この発想をさらに推し進めれば、「過去の生命の結晶」たる旧作『竹林的故事』も他人の作品と同様、「まるで夢のようで、夢をどうやって見たのかも分ならず、不思議な理解不能の存在となつてしまふ。過去と現在とでは自己の内面でも同一でない以上、「夢」の内実は本人でも理解不能だからだ。これでは、言葉そのものが存在意義を失う不可知論に陥つてしまふ。その不可知論を乗り越えるため、廃名は次のように述べる。

真に鑑賞するならば、鑑賞されるものと同一の基調になければならぬ。少なくとも鑑賞時にはそうせねばならぬ。⁽¹⁵⁾

つまり、他者と可能な限り同化する努力が、他者の作品理解を可能にする条件となる。だが、これだけでは不可知論を乗り越えられないわけで、廃名も他者理解の可能性を別の角度から見いだした。すなわち、作品を介した他者理解の可能性を断念したうえで、「私」というフィルターを通して作品テキスト自体から汲み取る解釈の真実に賭けたのである。今日では読者によつて様々なテキスト解釈が成立するのは一般常識であるが、当時においては稀有ともいえる。やや長いが、重要な箇所なので引用してみる。

時として、古人が「無心」に記した一言であっても、私は心打たれる。あるいは、本当は気のせいかもしれないが、

そこには大きな真理が存在するのだ。(a) 著者が書き始める時点では、何を成しうるか想像がつかない。文字と文字、文と文が生成しあい、まるで夢のように捉らえがたいからだ。ところが、(b) 人は自分の夢を紡ぐしかなく、「無心」とはいえども「有因」である。結局、(c) 私達は作品に向き合っても、夢を夢みるのを免れない。だが、やはり真実であるのだ。(文中カッコ、傍線は小川による)

文中、一部厨川の影響を窺わせるのが、(a) (b) である。まず(a)と対応関係が認められる箇所を『苦悶の象徴』から引く。

誤解してはならぬ。作品に現れる個性とは、決して作家の小我でもなく小主観でもない。また筆を執る最初から意識して表現しようとした観念とか概念とかであつてはならない。⁽¹⁶⁾

ここで厨川・廃名ともに作品そのものが書き手のコントロールを越えた形で成立するべきことを指摘するが、その理由を明瞭に述べるのは廃名の方である。すなわち、作品は「夢」(潜在意識)のフィルターを通して生まれ、表層意識によつてコントロールしきれないためであると一層明確に述べている。さらに(b)に対応する箇所を引く。

創作家が飽くまでも忠実に客観の相を再現しようという態度に出てこそ、そこに始めて作家の無意識心理の底から、その自我や個性が無理をせずに渾然として自然のままに表現せられる。換言すれば、かくてこそ生の苦悶が発しておのづからに象徴化せられ、『心』は『形』となつて現れる。描かれた客観界の事象そのもののうちに、作家の真

生命がこもるのである。

(b) は (a) ほど対応関係が明瞭でない。「無心」「有因」の語義解釈も含めて難解な箇所であり、厨川の方が理解しやすいものの、両者の見解そのものにもズレがある。ここでの厨川の見解は前掲引用文の延長線上にあり、ポイントは「無意識心理」から「客観の相」を表現してこそ、「真生命」が現れるとする点にある。このロジック自体は廢名とも共通し、「無心」は「無意識心理」に置き換えられるとすれば、「有因」は、「真生命」がこもった「客観界の事象」であり、本来の語義である因果、因縁関係を含む「真実」であると考えられる。

それを踏まえてまとめてみる。いかに夢が「無心」(無意識)であっても、夢自体が現実を反映、変化させた結果のバリエーションであることに変わりなく、その限りでは、常に自我の枠内から出られぬ制約をうけ、それが作品を形成する原型となる。だが、作為を排して忠実に客観相を再現しようとするれば、作品は「有因」(因果関係を内包した真実としての客観事象)を表現しうる。

続く(c)に対応する厨川の言葉は見いだせない。廢名独自の論理である。(a)(b)を踏まえて(c)をまとめてみる。以上のプロセスを経て生まれた作品を理解する時、他者の夢の内実を知りえない以上、書き手と同様のプロセスを経て理解することは不可能であり、従って、他人の「夢」を自分の「夢」に当てはめて理解するのを免れないが、夢の内容が一定の「有因」によって支えられている以上、普遍的な理解の成立する余地はあり、「真実」は、やはり見いだしうる。

厨川の理論の助けを借りて、廢名は新たな創作論を獲得した。作為を排して「無心」に「自分の夢を紡ぐ」こと。この確信は「橋」執筆のなかで辿り着いた結論でもあったはずである。⁽¹⁷⁾

五、結 語

最後に再び「橋」に戻ろう。

上記の方法論が「橋」執筆時の意識の根底にあったことは疑えない。ただ、理論的な影響が直ちに実作に反映され、小説の形式を規定することはない。その意味では厨川の影響も理論面に限定されるはずだ。

だが、周作人の影響は「橋」で参照された訳業が示す通り、理論だけではなかった。既に検討した「晚間的来客」の附記で、周作人は叙述形式について次のように言及している。「晚間的来客」は実作として引用されただけでなく、この一節を裏付ける「お手本」として読まれた可能性が高いのである。

小説は叙事描写だけでなく、感情表現もできる。文学の特質は、「感情の伝染」⁽¹⁸⁾にあり、ゾラの言う通り、やはり「著者の心情という自然を通して」いるのだから、この抒情詩的小説の形式が少々特殊でも、文学の特質さえ備えていれば、真の小説なのだ。内容的に悲歎離合が不可欠とか、構造的に葛藤やクライマックス・大団円⁽¹⁹⁾がなければ小説でないという意見は、一七世紀の戯曲と同じく、過去のものなのだ。

「晚間的来客」自体、小説家の「私」が一人称で叙述する形式をとっており、むしろエッセイに近い作品である。にもかかわらず、高い評価を与えているのは注目に値する。傍線部の「抒情詩的小説」が、物語性の強い伝統的な章回小

説に対置されたものであることは明白だろう。さらに当時の周作人の文学観を踏まえるならば、ここでの論理の主眼も伝統的小説を支える強固な礼教的価値基準への否定と破壊にあるのであって、実は入れ物たる小説の叙述形式の否定を初めから意図していたわけではない。とはいえ、器である叙述形式と中身の思想とが不可分の相互補完的關係にある以上、叙述形式自体も否定されるのは当然とも言える。陳平原によれば、「叙情詩的小説」という評語は、²⁰ 広く五四時期の文芸批評の基準であり、その結果、小説にとつては少なからず矛盾した評価基準であるにもかかわらず、伝統への反逆のために書かれた「抒情詩的」小説は極めて多数にのぼるといふ。「橋」にみられる章回小説への意識的な模倣と反逆も、この周作人の主張に基づくものだったと考えられる。物語における時間軸の破壊、因果律の忌避は、その結果とも言える。

厨川の理論は、その方法論を理論面で補強する役割を担ったと評価できよう。書き手が「最初から意識して表現しようとした観念とか概念とかであつてはならない」以上、伝統的小説の前提となる礼教的価値体系に沿った「大団円」が必ず付いてまわる制約は何よりも排除されねばならない。書き手が執筆前から想定する物語の因果律を極力排除してこそ、厨川、そして周作人の文学観に合致するはずである。語り手の「私」が舞台裏まで包み隠さずに自らの肉声も露わに物語を語る、それは確かに無心に真実を描くための努力である。それが唯一無二の答案でないにせよ、匿名なりの解決方法が「橋」だったと言えるのではないだろうか。

注

(1) 『橋』(開明書店、三三年三月初版)。本稿では定本として『匿名選集』(四川文芸出版社、八八年七月)を参照し、初出稿としては『語絲』(上海書店影印本)連載の「無題」を参照している。

- (2) 「附記」(二〇〇年八月一日)。「駱駝草」(上海書店、八五年影印本)一四期掲載。「橋」の決定稿を連載した際の附記。一部を削除のうえ、単行本に序文として収録。
- (3) ここでは上海書店影印本による。書評欄は無署名。だが、恐らくは編者施鵬存の手になると考えられる。
- (4) 陳平原『中国叙事模式的転変』(上海人民出版社、八八年三月)二五三～二五四頁(結語)。関連して参照した箇所は、第四章及び第七章。
- (5) 工藤明美「匿名田園小説の文体について」(『中国文芸研究会会報』第一五〇期記念号、九四年三月)において「匿名の小説は、お互いに独立した出来事のバッチワークからなっている」とすでに指摘されている。
- (6) Akemi Kudo "Mr. Maybe: Fei Ming as a Pastoral Fiction Writer" A Thesis Submitted to University of London in Candidacy for the degree of Doctor of Philosophy, August, 1993. p.197. "Fei Ming shifts the presentness of the narration constantly, using a time-shift technique" (p.197) 等、拙稿に先立って指摘されている。
- (7) この事実を裏付ける形で、初稿では「巻一第三章」と説明されていた「無題之十二」が、定本では上篇第四章となっている。後に冒頭第一章が加わったために、章立てが一章分ずれた計算になる。
- (8) 原典は W.H.D.Rouse, *Modern Tales of the Greek Islands*, Thomas Nelson & Sons, 1942 を参照した。
- (9) 『新青年』愛読者として周作人と文通した匿名が周作人と交流を始めたのは一九年からである。
- (10) 「無題之十一」「語絲」一三三期。
- (11) 『語絲』一三三期(二七年五月発表)。厨川白村の影響についても工藤明美氏の注(5)前掲日本語論文で言及がある。
- (12) 既に拙稿「五四時期の周作人の文学観」(『日本中国学会報』第四二集)で詳論した。
- (13) 『談龍集』所収。馮君とは馮文炳、匿名の本名。
- (14) 既に拙稿「周作人と明末文学」(早大大学院文学研究科『文学研究科紀要』別冊第一七集)で詳論した。
- (15) 『語絲』一三三期。この箇所も厨川の影響が色濃い。『苦悶の象徴』第二鑑賞論(『厨川白村全集』第二卷、改造社、三二年五

月) 一七九頁の論旨と共通する。

(16) 『苦悶の象徴』第一、創作論・六、苦悶の象徴一六九頁。なお、引用は適宜現代仮名遣いに改めた。

(17) 二七年以降、周作人が高く評価する明末公安派の文芸理論と酷似する点は興味深いが後日を期したい。

(18) トルストイ『芸術とはなにか』で最も重要な芸術に必要な条件。享受者を感動させ、感性レベルで真実を理解させること。

(19) 周作人『晩間的来客』訳文附記(『新青年』七卷五号、二〇年二月一九日執筆)、のちに『点滴』(北京大学出版部、二〇年八月)所収。これを廢名が読んでいない可能性は否定して良いだろう。

(20) この引用自体、陳平原『中国叙事模式的転変』で、五四時期文芸を特徴づける評語として言及される。

*本稿は、一九九三年冬に早大中国文学会で行った口頭発表を九七年二月に全面的に改稿したものである。