

補説・文學に近代を感じるとき

千 野 拓 政

わたしは、魯迅の「狂人日記」などを例に、近代文學が誕生したとき、「文學」に起こった變化について斷續的に論じてきた¹⁾。ここでは、それらの論考で考えてきたことを交通整理し、補うべきことを補っておきたい。

1. 「文學」の近代性——問題の出発點

わたしが先のいくつかの論考で考えたのは、整理すれば次のようなことだった。

近代の文學が誕生したとき、西洋でも、中國でも、日本でも、そこに根本的な變化が起こったことを疑う者はいない。では、その變化とはどのようなものだったのか？

もちろん、そうした變化は、書き手の變化、読み手の變化、作品の變化、メディアの變化、あるいは文學の社會における位置づけの變化など、多方面にわたる多層的なものにほかならない。

それは、例えば、書き手の變化については「作家や文壇の誕生」として、読み手の變化については「大衆としての讀者の形成や讀書行爲の變化」として、メディアの變化については「大量印刷・出版などマスメディアの形成」として、語られてきた。いわば、フーコーの強調する「19世紀の切斷」の一環である。

だが、作品については、そうしたシステム的な變化としてよりも、思想と文體の變化として語られることが主流だった²⁾。その中で、中國では五四文學革命が、日本では言文一致運動がそのメルクマールにされ、魯迅の「狂人日記」や、二葉亭四迷の「浮雲」あるいは「あひびき」が、記念碑的な作品とされてきたことは、周知のとおりだ。例えば、増田渉の次のような言葉は、中國文學

における近代文學の誕生に關する言説の典型的な姿を示している。

「文學革命」の作品としては、はじめ口語詩がつくられ、胡適などの新詩が『新青年』に載せられていたが、それはすべて「試み」の域を出ないものであった。一九一八年五月『新青年』に魯迅の小説『狂人日記』が出て、はじめて「文學革命」は作品的實踐のかがやかしい第一歩をふみ出したのである。これは表現形式としては口語體であり、思想的には儒教的家族主義の人間侵害をテーマにしたヒューマニズムに支えられていた。（「文學革命について」『中國文學史研究』所收、岩波書店、一九六七年）

だが、少し考えれば分かるように、こうした捉え方には大きな問題がある。口語體で書かれた小説は、當時すでに『狂人日記』のほかにも数多くあった。例えば『禮拜六』など當時の小説雑誌をめくれば、そのような作品はいくらでも見つけられる。また、当時、鋭い舊社會批判を書いたのは魯迅一人だけではなかった。文言で書かれた論文にも、魯迅以上に先鋭的な主張はいくらでも見いだすことができる。

もっと決定的な問題がある。近代文學が誕生するに当たって、中國では「文言から白話へ」をスローガンにした文學革命が、日本では言文一致運動が起こったが、西洋ではそのような言語表現上の變化が起こっていない。上記のような思想と文體の變化では、こうした現象を説明することができないのだ³⁾。

そこでもう一度問わねばならない。では、近代文學が誕生したときに起こった變化とは、何だったのか？

2. 文學と「眞實」——問題の枠組み 1

わたしは、文學作品が伝える「眞實感」の變化にその答えを求めた。それはおおむね次のようなことだ。

近代以前の物語の特徴は、「語り」の存在することにある。物語は語り部が語り、その場にいるみんなでそれを聞くものだった。重要なのは、書き記されたテキストにも、その構造が保存されている、ということだ。

語りの原初形態は、昔話である。そのテキストは、「昔々あるところに」などの発端句で始まり、「めでたし、めでたし」などの結末句で終わる。日本では、中世の語り物から江戸時代の讀本まで、それが踏襲されてきた。例えば伊勢物語は「昔おとこありけり」で始まるし、瀧澤馬琴の『南總里見八犬傳』は、各回が、「却説(かくて)安西三郎大夫景連は」(第三回)などの形で始まり、「くたぐたしければよくも記さず。又後々の巻にていはなん」(第五回)などの形で終わる。

中國でもそうだ。民間故事(=昔話)は多くが「很久很久以前」などの発端句で始まる。そして、近世の白話小説は、講談調をテキストにそのまま保存している。小説は講談がそうであるように、いくつもの回に分かれている(だから章回小説という)。そして、各回は「話説」「却説」(さてお話は)などの発端句で始まり、「且聽下回分解」(解き明かしは次回をお楽しみに)などの結末句で終わる。途中に「看官」(讀者のみなさん)という呼びかけや作者の注釋が入ることもあれば、欄外に誰の發言か分からない「眉批」が入ることもある。(圖1-1, 1-2)つまり讀者は、こちらから「いいぞ」と聲がかかり、あちらから「やめろ」とヤジが飛ぶ、あるいは耳元で誰かが講釋を評判する、そんな講談の現場を追體驗するような形でテキストを讀むということだ。

だが、近代以降の小説は違う。これは基本的に獨り、密室で、默讀するものだ。こうした讀書行為の變化が、讀者が作品に求めるものを變えた。その變化

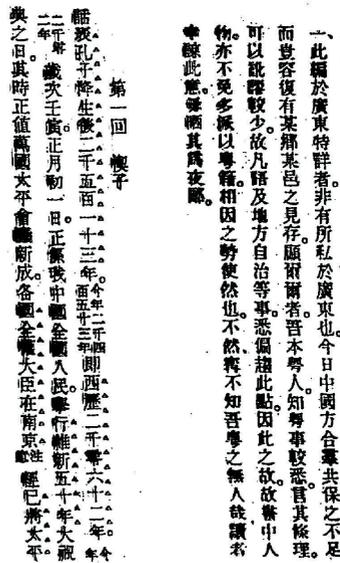


圖 1-1

白話小説のテキスト。梁啓超「新中國未來記」(『新小説』第1卷1號、1902年)左から四行目に、章回「第一回楔子」が、左から三行目の冒頭に發端句の「話表」が見える。同じ行の二行で記された「今年二千四百五十三年」は、作者による注。

を伊藤整は次のように述べている。

作者は密室で一人でそれを作り
演じ、読者は密室で一人でそれ
を味わう。……その条件におい
て初めて……読む方も、他人の
秘密なひとりごとを聞き、他人
の隠したがる行爲や考えを知る
という戦慄を味わうようになった。
……それは時としては神に
訴える罪ある人間の切ない聲で
あり、また時としては、情慾的
な好奇心を満足させる打ち明け
話でもある。(伊藤整『小説の方
法』改訂版、新潮社、一九五七年)。

だが、作品の登場人物の心を覗い
たとしても、それはあくまで架空の
人物で、読者自身とは結びつかない。
そこで、近代の文學は次のような方法を考え出した。

……現實の個々の人物は、きわめて偶然的な存在であつて人間一般とい
うものを荷うことはできない。だから架空の人物を作り上げることによつ
てその人間一般を荷わせる。(杉山康彦『ことばの藝術』、大修館書店、
一九七六年)

いわゆる「典型」である。こうして、読者は文學作品が自分の内面とつながつ
ていると信じ、作品をとおして人間やこの世のある種の眞實をかいま見ること
を期待するようになった。これが近代文學、言い換えればわたしたちが「文
學」と呼んでいるものの特徴である。

無情不似現
既無不似現
既無不似現

那日聽茶男女買定入場券來聽者足有二萬人。內中初有一千多係外
國人。英美德法俄日菲律賓印度各國人都有……看官。這位孔老先生在中
國講中國史一定係用中國話了。外國人如何會聽呢。原來自我國統一後
各國學科進步。英語美各國語。學生來游學。據當年統計。我全國學
校。共有外國學生三萬餘名。卒業生。有已往一千二百餘名。這些人自操
懂得中國話了。因問得我第一項備置戰。如何不來敬聽……閉話休囉。卻
說自從那日起。孔老先生登壇開講。便有史學會幹事黃漢定速記生從旁執
筆。將這中國近六十年史。詳載一從頭至尾錄出。一字不遺。一面速記。一面逐
字打電報交乘噴噴新小說報社登刊。即不重電。備贈欲知孔老先生所講如
何。請看下面分解。

圖 1-2 同上

左から一行目に結末句「請看下面分
解」が、左から九行目中段に挿入句
「看官」が見える。欄外に見える語句
が「眉批」。

3. 「眞理」の變遷——問題の枠組み2

こうした近代文學の誕生の背景には、文學が描こう、あるいは模倣しようとしてきた「眞理」の變化があった。アウエルバッハは『ミメシス——ヨーロッパ文學における現實描寫』（篠田一士、川村二郎譯、筑摩書房、一九六七年）で、古典古代末期や中世のキリスト教的な作品を例に、この時期の文學の特徴を次のように述べている。

地上に生起する事象が、今、ここにおけるその具體的な現實性にもかかわらず、同時に神の攝理をも意味し、それを予告するか、あるいは反復によってその内實を保證する……

アウエルバッハは、これを「比喩形象的」(figural)と呼んだ。言い換えれば、「眞理」は神に屬していたが、同時にわたしたちの身邊にあったのだ。そうした概念は日本や中國にもあった。日本の短歌における「筑波の道」「敷島の道」の「道」、中國における「文以載道」の「道」、あるいは「詩言志」の「志」がそれに当たる。

だが、その後「眞理」はわたしたちの世界から遠ざかってゆく。ミメシスという觀點から見れば、17世紀、18世紀の啓蒙思想はその過渡期だったと言ってもよい。この時期の「眞理」の認識のあり方のモデルを提供しているのは、カメラ・オブスキュラ、すなわち暗箱に開けた小さな穴をあけてレンズを入れ、そこを通ってきた光を箱の内面に投影する針穴寫眞機である。

例えば、ジョン・ロックは『人間悟性論』（1690年）で次のように述べている。

悟性というものは、外界にある事物の可視的な似姿＝像や、外にあるものに關する何らかの觀念を入れるために、ごく小さな穴を除いて完全に光から閉ざされた小室と、さして違わない……

つまり、ロックにとって「眞理」とは穴をとおして暗室に差し込む一條の光

のようなものなのだ。光源は遠くてどこにあるか分からない。だが、わたしたちは穴をとおしてその光源を遙かにたどるほかはない。実はデカルトも『屈折光學』(1637年、『方法叙説および三試論』の一つ)で、カメラ・オブスキュラの穴に入れたレンズを人間の眼球に例えている。すなわち、それが人間が世界を觀察し理解するためのたった一つの開口部(=起點)なのだ。

付け加えれば、單子(モノド)を主張したライプニッツも同じである。人間はモノドからしか世界を見ることができないからだ。ライプニッツはそれを圓錐の頂點から覗く姿になぞらえて、「圓錐狀に廣がる光線の束とのこの關係こそが、單子(モノド)のもつ知覺を神の視點から分かつものだ」(『モノドロジ』1714年)と述べた。

こうしてみると、この時期の思想家に共通していることが一つある。それは、どんなに遠くてもまだ「眞理」は存在すると思われていたし、追ひ求めてゆけばいつかはたどり着けると信じられていた、ということだ。17、18世紀とは、まだそういう時代だった。

だが、19世紀になると、大きな轉機がやってくる。カントが「物自體」に觸れることはけっしてできないと述べたことが端緒だったかもしれない。例えば「啓蒙とは何か」(1784年)で、カントは「啓蒙とは、人間が自分の未成年狀態から抜け出ることである」と述べている。啓蒙はすでに神への長い道のりではなく、自己の内面の向上へと變貌を遂げたのだ。ゲーテの思考はその變貌をもっとはっきりと傳えている。『色彩論』(1810年)で、殘像現象を取り上げたゲーテは、カメラ・オブスキュラの開口部を閉じても像は見える、「それは今や眼に歸屬しているイメージから生じるのである」と主張した。そして同じ頃、ショーペンハウエルも『意志と表象としての世界』(1819～44年)で、次のような決定的判斷を下している。「表象とは何か？ それは動物の腦内で生起する非常に複雑な生理學的出來事であり、その結果というのが、他ならぬその腦内に生じる像あるいは心像の意識なのだ」。このときから「眞理」はけっして人間が觸れることのできないものになった。そして、人間が自らイメージとして作り上げるようになったのだ。

それ以來、「眞理」のイメージを形作るために、人は神以外に新たな參照系を探さねばならなくなった。先に見たような「近代文學」をめぐる變化は、こ

うした時期に生じたものだ。そうして見いだされた内在的な参照系が人の精神であり、外在的なそれが現実の生活だった。内在的な参照系に依據したのがロマンティズム、外在的なそれに依據したのがリアリズムだと言ってもよい。近代の「文學」が誕生した瞬間である⁴⁾。

明治期に literature の譯語として「文學」という言葉が生まれ、それが中國に傳わったとき、そこに人々が期待したのは、そうした新たな概念だった。

4. 文學の中心化——問題の枠組み3

こうした近代の文學觀は、19世紀初頭からの社會の變化に伴って普及した。それは例えば次のようなことだ。市民階級が勃興していき、イギリスでは居酒屋（パブリックハウス）で紳士たちが議論し、それが世論を形成して、當時の政策決定にも大きな影響を及ぼすようになった。フランスでは貴族のサロンに富裕な市民や文化人が集って議論し、それが社會に大きな影響を與えていた。ハーバーマスのいう「公共圏」である。

こうした社會の變化は教育にも大きな變化をもたらした。それまでの教育は聖書（東アジアでは儒教の經典がこれに当たる）を教えるほかは、具體的な技術教育だった。大工の弟子は師匠から木工を習い、漁師の子どもは大人から魚の採り方を教わるのだ。だが、「公共圏」の誕生以降、親たちは子どもが、パブリックハウスやサロンの議論に参加できるような紳士や文化人になることを期待するようになった。こうした時期から教養教育が重視され始める。

人間や社會の眞實を描くことができると信じられた「近代文學」は、こうした教育環境の變化に伴って、文化の領域の中で、優越的な地位を占めるようになっていった。考えてみてほしい。わたしたちが教わってきた「國語」（中國では「語文」）の教材は、ほとんどが文學作品にほかならない。その教育は寺子屋や學堂とはまったく違うものだ。こうした變化は歐米でも、日本でも、中國でも同様に起こった。

ベネディクト・アンダーソンのいう「巡禮」が始まったのもこの時期のことだ。それまで人々は、村で生まれればその村で、町で生まれればその町で一生を送るのが普通だった。だが、市民階級の勃興は人の一生を「巡禮＝旅」に變

えた。村の小學校で成績がよければ町の中學に通い、そこでまた成績がよければ大都市の大學へ通う。そして、卒業後はエリートとして首都で活躍するのだ。そのときどきの關門として課せられた重要な科目の一つが「國語」、すなわち文學教育だった。

こうして、わたしたちが信じる、人間や社會の眞實を教えてくれる文學は、文化の中で中心的な役割を演じるようになっていった。東アジアのわたしたちが受け入れた「近代文化」や「近代文學」も、こうしたものにほかならない。

先の論考の一つで、中國最初の近代文學作品とされる魯迅の「狂人日記」を取り上げ、それがどのように上記のような近代文學の特徴を體現しているか考察したのは、以上のような問題意識からだった。

ここでいくつかの疑問が生じてくる。

第一に、わたしは日本の言文一致と中國の五四文學革命を並べて論じた。では、日本の近代文學最初期の小説、例えば二葉亭四迷の「浮雲」や「あひびき」も、魯迅の狂人日記と同様に、先に見たような近代文學の特徴を擔っているのだろうか。

第二に、近代以前の物語から、近代以降の小説への變化は論じたが、その他のジャンル、特に詩歌（韻文）は、近代文學が誕生したときどのように變化したのか。

第三に、わたしたちが近代以前の物語の例として挙げたのは白話小説だった。では、文言の物語についてはどうなのか。近代以降の小説との間にどんな違いがあるのか。

第四に、わたしは近代文學が誕生するとき、日本の言文一致や中國の文學革命のような言語表現上の變革がヨーロッパでは起こらなかったと述べた。では、日本や中國では、なぜ言文一致や文學革命が必要だったのか。

紙幅が限られているので、ここではこれらのうち、最初の二點について、現時点で分かることを簡単に補足しておきたい。後の二點は、稿を改めて述べる。

5. 「浮雲」と「あひびき」の場合

明治20年（1887年）に刊行された、二葉亭四迷「浮雲」第一篇の冒頭は次のようなものだ。

第一回 ア、^{あや}ラ^{ひと}怪^{ふるまひ}しの人の擧動
 千^{ちはや}早^ふ振^{かみなづき}る神^も無^{ちほや}月^{なごり}も最早跡二日の餘波となつた廿八日の午後三時頃に、
 「^{かんだ}神^{みつけ}田見附の内より、^{とわた}塗^{いづ}渡^{おとがひ}る蟻、散^なる蜘蛛の子とうようよぞよぞよ沸出
 で、來^にるのは、孰^{をがほまち}れも顯^{をがほまち}を氣にし給^{をがほまち}ふ方々。……ト高い男は顔に似氣な
 く微笑を含み、さて失敬の挨拶も手軽く、別れて獨り小川町の方へ參る。
 ……トある横町へ曲がり込んで、角から三軒目の格子戸作りの二階家へ
 這^{はい}入^{いっしょ}る。一所に這入^{いっしょ}つて見よう。

日本近代文學の嚆矢とされる作品だが、「第一回 ア、^{あや}ラ^{ひと}怪^{ふるまひ}しの人の擧動」と章回を分けている點、「千早振る神無月も」という枕詞を利用した口吻、「うようよぞよぞよ」というオノマトペ、「氣にし給ふ方々。」などの體言止め、いづれも講談師の語りをなぞつた表現にほかならない。「一所に這入つて見よう」という言い方などは、あからさまに語り手が露出していると言つてもよい。つまり、思ったより江戸の戯作に近いのだ。だが、明治22年（1889年）刊の第3篇（ただし中斷されて未完）になると、表現は次のような調子に變わる。

出て行くお勢の後姿を見送^{みおく}つて、文三は莞爾^{にっこり}した。如何^{どう}してかう様子が
 滲^{かは}つたのか、其を疑^{いとま}つて居るに違^ななく、たゞ何となく心嬉しくなつて、
 莞爾^{にっこり}した。それから例の妄想^{ぼうさう}が勃然と首を擡^{もた}げて抑へても抑へ切れぬ
 やうになり、種々^{さまざま}の取留^{とりとめ}も無い事が續々胸に浮んで、遂には總て此頃の
 事は皆文三の疑心から出た暗鬼で、實際はさして心配する程の事でも無
 かつたかとまで思ひ込んだ。

もう現在の小説とほとんど遜色のない表現である。島村抱月は、こうした「浮雲」を讀んだときの感想を、後年次のように語っている。

讀後の印象として、今も尙明白に覺えてゐるのは、何だか是れまでに無い、自分等みづからの心中の秘密を穿つた小説だという感じであつた。紅葉の『色懺悔』を讀んでも、美妙齋の『胡蝶』を讀んでも、當時の若い血に酔はされるのは同じであつたが、是等は寧ろ向ふに在る他處事として面白かつたのである。それが『浮雲』になると他處事でなくなる。此の作者の前に出ると、自分等の現在の心事まで見透かされるのでは無いかと思つたり、作者が自分等と全く同じ心を持つてゐるのだらうとも考へたりして、兎に角他とは截然類の違つたものを讀まされたといふ氣持が切に身に迫つた。是を今日から解釋して見ると、つまり當時現在の我等が活きた血と肉とに觸れたのである。(「二葉亭論二則」、坪内逍遙、内田魯庵編輯『二葉亭四迷』所收、明治42年)

魯迅の「狂人日記」の場合と同様、伊藤整が近代の讀書行爲の特徴として述べていたような、「他人の秘密なひとりごとを聞き」、それを自分と結びつける讀み方が、この作品でも實現していたわけである。

では、そうした讀みは、作品のどのような表現によって可能になったのだろうか。それを探るには、「浮雲」よりも、同じ二葉亭四迷によるツルゲーネフの短編の翻譯「あひびき」を見る方がよく分かる。明治21年に一度譯されたあと、明治29年にも再度譯されており、同じ作品について文體の變化を見ることができるからである。

二つの「あひびき」の冒頭は次のとおりである。

秋九月中旬といふころ、一日自分がさる樺の林の中に座してゐたことが有つた。今朝から小雨が降りそゞぎ、その晴れ間にはおりおり生まやかな日陰も射して、まことに氣まぐれな空ら合ひ。(『國民之友』第3卷25號、明治21年7月)

秋は九月なかば中旬の事あるひで、一日自分がさる樺林の中に坐つてゐたことが有つた。朝こさめから小雨が降つて、その霽はれま間にはをりをり生ひかげやかな日景も射すといふ氣そらあひ紛れな空合である。(『片戀』明治29年所收)

初譯は「空ら合ひ」と體言止めで終わっており、「語り」の口調を温存している。それが改譯では「空合である」と終止形で終わる文に變えられている。さらに決定的なのは、初譯の時制表現である。「秋九月中旬といふころ……樺の林の中に座してゐたことが有った」と述べていながら、「今朝から小雨が降りそゞぎ……」となっている。もちろん「秋九月中旬」は語り手にとっての時制であり、「今朝から」は作中人物にとっての時制にほかならない。つまり、語り手が途中から作中人物がに扮して話をしているわけで、読者は語り手の存在、言い換えればある種の講談調を感じることになる。改譯では、それが「朝から小雨が降つて……」と、語り手の存在を感じさせない表現に改められている。

こうした語り手を隠ぺいする操作を重ねることによって、近代の小説は「語りの場」から離脱し、読者がその中に「眞實感」を感じるような表現を獲得していったのだ⁵⁾。

6. 詩歌の場合

では詩歌はどうか。

『學研漢和大事典』（學習研究社、1978年）付録の「詩について」によれば、「詩はなによりも「うた」である。……人がことばを所有しはじめた古代から、詩はうたわれることによってその特色を發揮してきた。うたわれるために、詩はふつうの語りかけとは異なった形をとるようになる。それが何世紀かの民族の努力によってきまった形をとるようになったとき、詩の形式が生まれ」という。

つまり、詩は歌い手のあとについて、あるいは歌い手と一緒に歌うものだった。物語における「語りの場」と同じく、「歌う場」とでもいうべきものが存在していたわけである。それは、日本でも變わらない。冷泉家では、現在も「ひさかたの一」「ひかりのどけき」「はるのひに一」と語尾を延ばす平安時代以來の歌い方が相傳されており、儀式に参加している者は、歌い手について唱和する。

重要なことはそうした「歌い方」が、物語と同様、文字化されたテキストに

も保存されていることだ。その一端は近代以前の詩のテキストが基本的に行變えをしないことや、句讀點などパンクチュエーションにあたるものを含まないことに現れている。(圖2) 紙に書かれた詩だけでなく、題壁の詩もおおむね行變えをしないし⁶⁾、句の長短がバラバラの詞も同様である。これは、詩の歌い方、言い換えれば韻律が固定しているからこそ可能なことだ。詞の場合も詞牌によって、句の長短、すなわち韻律が固定しているから、行變えなしのテキストでも、容易に讀むことができる。

だが、「獨り、密室で、默讀」するようになった近代の詩は違う。

あらかじめ歌うことが想定されていない以上、詩の韻律は内在律にならざるを得ない。近代以降の詩のテキストは韻律を示す方法を別に考える必要にせまられたのである。その一つの方法が行變えをすることだった。胡適が、初めての白話詩「朋友」(『新青年』第2卷6期、1917年2月)に、「此詩天憐爲韻、還單爲韻、故用西詩寫法、高低一格以別之」(この詩は、天と憐、還と單で韻を踏んでいる。西洋の詩の書き方を用いたので、一字分ずつ高低をつけて分けておいた)と注記したのは、そのためだ。(圖3)

ことは日本でも同じだ。伝統的な詩形である短歌についていえば、近代以前は2行3行に渡って行書きされたものや、句讀點をうったものはほとんど見あたらない。

高橋良雄「近代短歌の行書きの發生について」(『短歌研究』第9號、1959年9月)によれば、「短歌を行書きする事は、近代以前にも見られることではある

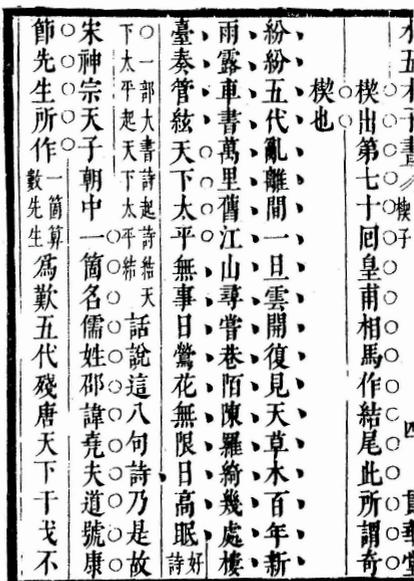


圖2

近代以前の詩歌のテキスト。第5才子書施耐安水滸傳。「紛紛五代亂離間～鶯花無限日高眠」が七言律詩。

が、近代短歌における行書きがそれらと異なる点は、その行書き自體が短歌の韻律を構成するものとして考えられている事である」という。實際、近代以前に行書きされたのは、紙幅の都合で2行にわたってしまった場合や、書道として美しく見せるためのちらし書きなどが主である。

高橋良雄によれば、先に述べた意味での近代短歌の行書きは、與謝野鐵幹らの短歌から見るができるという、次のような短歌が例に挙げられている。

いまさらに、
誰の夢をかおどろかす。
かまくら山の入あひの鐘。

（『中學新誌』第1卷5號、明治30年）

こうした試みを、高橋は「西歐の詩歌から學びとつた詩の表現形態が、短歌形式の中に入りこんで來ることにより新たに現われた、構成的な短歌の韻律の要求にもとづくものである」と結論づけている。

こうした行書きの試みとともに、句讀を打つ試みが、上記のような例のほか石川啄木や釋超空（折口信夫）の短歌に見られる。例えば、釋超空の歌集『うみやまのあひだ』に收められた冒頭の有名な歌は、

葛の花 踏みしだかれて、色あたらし。この山道を行きし人あり

と書かれている。一字空き、讀點、句點がどう使い分けられているのかは、はっきりしない。しかし、後記「この集のすゑに」で、「私の歌をみていたゞ

朋友
（此詩天憐爲韻、遺單爲韻、故用西詩寫法、高低一格以別之、）

兩個黃蝴蝶雙飛上天。
不知爲什麼一個忽飛還。
剩下一個孤單怪可憐。
也無心上天天上太孤單。

白話詩八首

胡適

圖3

近代の詩歌のテキスト。胡適「朋友」
（『新青年』第2卷6號、1917年）

いて、第一に、かはつた感じのしようと思ふのは、句讀法の上にあるだらう」と述べ、それは「一層内在して居る拍子を示すのに、出来るだけ骨を折る事」だと言っているのを見れば、それがこの歌の内在的な韻律を示すための表現であることは、明らかである。

こうして、小説と同様、詩歌においても、黙讀の發生とともに、「歌う場」が消滅し、内在律による表現が大勢を占めることになった。そのとき、詩歌は、歌われるものから、その中に「眞、善、美」を読み取るものへと變化し始めたのである。日本でも中國でも、現代詩の最初の一步はそこから始まった。

注

- 1) この問題を中心に論じたものに、「文學に近代を感じる時——魯迅『狂人日記』と「語り」のリアリティー」(『接續2001』p96-124、ひつじ書房、2001年6月)、および「聲・語りの場・リズム」(『接續2001』p146-157、ひつじ書房2001年6月)。「文学感到现代的瞬間——现代文学在中国的诞生」(《丽娃河畔论文学》华东师范大学出版社2006年、早稻田大学大学院文学研究科紀要第51集人文篇第2册2006年2月)がある。また、文章の中で部分的に論じたものに「わたしたちはどこへ行くのか?」(『「規範」からの離脱』p200-222、山川出版社、2006年)、「我们走向何方?」(华东师范大学学报哲学社会科学版2005年第5期、2005年9月)などがある。
- 2) この点、小説の叙事スタイルの變化に近代文學の特徴を認めた、陈平原《中国小说叙事模式的转变》(上海人民出版社、1988年)は畫期的な勞作だった。ただ、陈平原は近代以前から近代以降への小説の變遷を、同じレールの上における變化(近代化)として捉え、それを叙事スタイルから説明している。それは、魯迅を絶對的な指標として近代文學の革命性を語る、これまでの中國文藝界・學術界の硬直した論調へのアンチテーゼでもあった。
それに對して、近代以前と近代以降はレールが異なる、言い換えれば決定的なパラダイムの轉換がある、というのがわたしの考えである。「文學」という概念自體が近代以降に生まれたものだ。それは、近代以前と近代以降では、書き手が作品に描こうとし、読み手が作品から読み取ろうとするものに、根本的な變化が生じていることを意味している。叙事スタイルの變化はそれに伴って要請されたものだ、とわたしは考えている。
- 3) 文學言語のラテン語から各國語への變化、いわゆる俗語革命を、日本の言文一致、中國の文學革命と比肩する説がある。(例えば、桂秀實『日本近代文學の〈誕生〉』(太田出版、1995年)、「文白の彼方に」村田雄二郎(『思想』1995年7月号)など)これらは確かに、文字言語の大衆化・國民化という点では、共通した變化と言えらる。しかし、言語表現の變化という面から見れば、「ラテン語から

各國語へ」は、一つの言語から別の言語への書面言語の變化であって、同じ言語の中での書面言語の變化である「言文一致」や「文學革命」とは同一視できない。言い換えれば、近代文學としての言語表現を獲得するために、ラテン語から各國語への變化が必要不可欠だったわけではない。ラテン語を日常的に話し、書く國があれば、そこではラテン語で近代文學が誕生したはずである。それに對して、日本や中國では、近代文學としての言語表現を獲得するために、言文一致や文學革命が必要不可欠だった。

- 4) 「眞理」の變遷については、千野拓政「森を行く者よ、松明をともせ——近代、「光の射さぬ森」の歩き方」（『接續 2005』p240-251、ひつじ書房、2005年10月）の記述を援用した。
- 5) さらに文末の「～た」「～である」をめぐる問題があるが、これは第四の點に關わるので、稿を改めて述べる。
- 6) 木之内誠氏の教示による。