

Title	日本と中国における『ユリシーズ』のつながり：断片的形式を中心に
Sub Title	The style of "Ulysses" in Japan and China
Author	橋本, 陽介 (Hashimoto, Yōsuke)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2016
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.111, (2016. 12) ,p.137 (68)- 151 (54)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	関根謙教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01110001-0137

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

日本と中国における『ユリシーズ』のつながり

— 断片的形式を中心に

橋本 陽介

一、はじめに

二十世紀以降の文学は世界的なつながりの中で成立しているが、小説文体も国境や言語を超えて世界的につながっている。ある小説文体が国境や言語を超える際、そのまま模倣されることもあれば、変形されることもある。変形される理由としては、作家による元々の文体の誤読、創造的改変、言語の違いからくる限界など、さまざま考えられる。本稿では一九二〇年代後半から三〇年代前半を中心として、ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』に特徴的な小説文体がどのように輸入され、模倣され、変形されたのかを見、小説言語自体がどのような広がりを見せたのかを明らかにする。中でも注目したいのは、『ユリシーズ』に見られる断片的形式である。ジョイスは『ユリシーズ』の「内的独白」について、フランス人作家デュジャルダンの小説『月桂樹は切られた』の影響を受けたものとしたが、『月桂樹は切られた』に特徴的なのがこの断片的形式である。日本では『ユリシーズ』のこの形式を伊藤整が模倣したが、原文とは異なるものになってしまった。さらに川端康成も類似した文体を用いた小説を二編書いているが、伊藤の文体に一致しており、『ユリシーズ』そのものではなく伊藤の『ユリシーズ』文体が伝わったものと考えられる。

一九二〇年代から三十年代にかけての中国では、ジョイスの直接的影響は限定されているが、ジョイスを含む「意識の流れ」「内的独白」の文脈でしばしば林徽因、徐志摩などイギリス文学から直接影響を受けたグループと、劉呐鷗、施蛰存、穆時英らに取り上げられる。このうち、穆時英はジョイスそのものではなく、伊藤のジョイス訳、もしくは伊藤・川端のジョイス文体を真似た小説を模倣

している形跡を見出すことができるが、管見の限りこれを指摘したものはまだない。また、この穆時英文体を取り入れた可能性のあるものに、汪曾祺の「復讐」がある。つまり、デュジャルダンの創始した形式がジョイスに取り込まれ、それが日本を経て中国へとつながったと考えられるのである。以下、その文体のつながりを見ていく。

二、土居光知の「ヂョイスのユリシーズ」と伊藤整の『ユリシーズ』翻訳

日本において『ユリシーズ』およびジョイスが初めて本格的に紹介されることになったのは、土居光知の「ヂョイスのユリシーズ」（『改造』一九二九年二月号）である。土居論文ではまずジョイスの略歴が紹介され、続いて前半部分で『若き日の芸術家の肖像』、後半部分では『ユリシーズ』がそれぞれ紹介されている。ⁱ『ユリシーズ』に関しては、まず英米での批評が紹介されたあと、いくつかの挿話ごとに内容がまとめられ、それぞれ一部分が翻訳されている。その部分訳には二つの大きな特徴がある。第一に、作中人物の意識を表す部分、内的独白部分が括弧で括られている点があげられる。土居は「かっこは訳者がブルウムが心中で思うことを区別せんため附したもので原書にない」と注記をしているが、この括弧でくくるという方法は後続のテキストに影響を与えた。ⁱⁱ第二に、断片的な語句を比較的分析的に翻訳している。例えば、次のようである。

He strolled out of the postoffice and turned to the right. ① Talk: as if that would mend matters.

His fingers drew forth the letter and crumpled the envelope in his pocket. ② Something pinned on: photo perhaps. ③ Hair? No. (p70)ⁱⁱⁱ

彼はぶらぶらと郵便局から出て右へまわった。

① (話しあひをしようといふ、そうすれば仲直りができるとでも思つてみるのか。)

彼はポケットにさし入れ、封筒を指で裂き破つた。

(女は非常に気にかける、とは思はない)

彼は指で手紙を取り出し、ポケットの中で封筒をくちやくちやにまるめた。

② (何かはいつているぞ、写真かしらん、③ それとも髪のか。さうでな

い。) (数字、下線は引用者による)

まず、引用部冒頭はブルームを「彼」と三人称であらわしているように、地の文である。続く①原文は Talk 一語であるが、土居は「話し合いをしよう」と長く分析的に訳している。『ユリシーズ』ではこのように三人称の地の文に続いて、断片的語句が来て、その次に「:」、それから内的独白につながる形式がよく用いられる。「:」の前は独白であるかどうか曖昧な場合も多いが、土居はそれも含めて人物の内的独白にしている。② Something pinned on も人物の知覚を断片的な形式であらわしていると考えられる文である。『ユリシーズ』の断片的形式は、このように人物が外界を認知したものと、心の中で言語化しているもの(本稿ではこれを「内的独白」と呼ぶ)の二種類に分けられる。また、三人称の地の文に続いて、外界の認知を表す断片的形式が来た後、内的独白に移るパターンも多い。②は外界を認知している文であり、心の中で独白しているかどうかは曖昧であるが、^v土居ははっきりと人物の内面でのセリフ(内的独白)に翻訳しているのがわかる。③も Hair 一語であるところを、「それとも髪の毛か?」と分析的に翻訳している。つまり土居は断片的な語句を「内的独白」とし、日本語の独白としてふさわしい形に翻訳しているのである。このように処理すると、日本語としてわかりやすい。ただし、原文が断片的な形であることはわからなくなってしまうため、文体の新しさがわからない。翻訳の限界であろう。

土居に続いて日本でジョイスを大々的に紹介し、その文体を模倣した小説を書いたのが伊藤整である。^v伊藤は永松定、辻野久憲との共訳でまず、『詩と現実』(二巻、一九三〇年九月)に第一挿話から第三挿話までを掲載、同じく『詩と現実』(三巻、一九三〇年十一月)に第三挿話から第六挿話までを訳出した。さらに第七挿話が『詩と現実』(四巻、一九三一年三月)、第八挿話が『詩と現実』(五巻、一九三一年六月)に訳出されている。その後、単行本としては『ユリシーズ』(第一書房、前編は一九三一年、後編が一九三四年)が出版されている。伊藤らの翻訳は、同じく昭和初期に出版された岩波文庫版の翻訳(森田草平ほか訳。一九三二年—一九三五年)に比べて精度が低いといわれている。確かに伊藤らの訳を見ると、特に口語的な表現に弱いのはわかる。ただ、『ユリシーズ』が極めて難解であることを考えれば、研究の進んでいない段階でここまで訳せているのはむしろ評価すべきだろう。本稿で注目したいのは、『ユリシーズ』に特徴的な断片的形式の翻訳方法である。この特徴が伊藤整の小説にも現れることにな

る。まず、土居光知の分析的な翻訳との比較を一例あげる。

伊藤訳　そして「マダム」。十一時二十分過ぎ。起床。（『詩と現実』三巻、二〇八頁）

土居訳　（そしてマダムは、十一時二十分になった、もう起きたらう。）

土居は日本語の独白にふさわしい形に変換しているが、伊藤は断片的形式をそのまま断片的形式にしている。その結果、日本語の内的独白とすると奇妙になっている例が少なくない。この箇所は「マダム」という単語を耳にした主人公が、現在の時刻を思い出し、家にいる妻はもう起きただろうと断片的に考えているところであるが、そう考えるのに「起床。」とは言語化しないだろう。また、伊藤の断片的形式の翻訳は、以下のように長い修飾語のついた名詞句の形を取るものが多い。

クライヴ・ケンソオブの室からの富裕な若々しい叫び声。青白い顔。彼等は腹をかゝへて互に寄り合ひながら笑ふ。ああ、息が絶えさうだ。オオブレイ、この話をお母さんへ穏かに話したまへ。死にさうだ。リボンのやうに裂けたシャツをはためかしながら、踵まで下つたズボンを穿いて、裁縫師の鋏を持つたマグダレンのエイツに追ひかけられて彼はテーブルまはりを躓きながら跳ねまはる。煮た果物を塗られて驚いた犢の顔。俺はズボンを脱ぐのはいやだ。ちや俺と睡廻り牛をして遊ばないか。

まず、「クライヴ・ケンソオブの室からの富裕な若々しい叫び声。」は外界から伝わってくる音であり、人物スティーヴンがそれを知覚したことを表している。これは非言語的な知覚を表す文である。次の「青白い顔」は曖昧な中間領域で、叫び声を聞いたスティーヴンが思い浮かべていることであるが、言語化しているかは定かではない。「彼は」からこの段落の終わりまでは内的独白部分で、スティーヴンが頭の中で言語化している文である。その内的独白部分に「煮た果物を塗られて驚いた犢の顔。」という断片的名詞句が出てきている。このように、「犢の顔。」という名詞に対して、「煮た果物を塗られて驚いた」と長い修飾語をつける形は日本語の独白として不自然である。ここでは「躓きながら飛び跳ねまはる」様子から「犢の顔。」に連想がつながっているので、認知の順番を考慮した内的独白にするならば、「犢の顔が煮た果物だらけだ」のほうが近いだろう。ま

とめれば伊藤の『ユリシーズ』訳は、言語化された内的独白と言語化されていない知覚を表す文の訳し分けに無自覚である。この結果、明らかに人物が頭の中で言語化しているコンテキストの中に、独白としては不自然な断片的形式（主に断片的名詞句）が入り込んでいる。

なぜこのような訳になったのだろうか。伊藤は、『ユリシーズ』は「内的現実」を扱ったものと考えていた。また、フロイトとの関係で『ユリシーズ』を読解しているため、「無意識の領域」を扱ったものと考えている。このため、内面で言語化されているものなのか、無意識の領域（つまり人物自体も意識していない）なのかを区別していないようである。また、日本語と英語の違いも考慮しておかなくてはならない。英語は名詞句のみの断片的形式がセリフなどにも使われるが、日本語では通常そうではない。内的独白でも同様に、英語では断片的形式が独白の形を成しているのに対して、伊藤の処理法のように長い修飾語のついた名詞句の形は内的言語の模倣としては不自然になってしまうのである。

伊藤はまた、『ユリシーズ』の翻訳とほぼ同時期に、「蕾の中のキリ子」「機構の絶対性」「ブノアの発見」「M百貨店」^{vi}といった小説の中でジョイスの技法を模倣した作品を連続で発表している。「蕾の中のキリ子」はこの小説は劇場主と交渉に行くために船にのりこんでいる「私」が、眠れない中で女優キリ子をはじめとしてさまざまなことに思いを巡らす小説である。その最初の文は、「[指。キリ子の指。あまり細く滑らかだ。…]」^{vii}というように、括弧に括られた部分から始まる。伊藤はこのように、作中人物の内面を表す部分を括弧に括って表出する。括弧に括られていない部分は、括弧内における人物の「意識の流れ」を誘発する情景を提示するためだけに用いられており、分量も非常に少ない。『ユリシーズ』が三人称の地の文を基調としている中に内的独白を織り込んでいるのとは対照的である。また、主人公は船の中にあってもほとんど動かずに思考を展開させているので、ほぼ「意識の流れ」のみで展開していく。括弧の中をより詳しく見る。

[フィルムの廻転速度が我々の視覚中枢を欺いているようにこの船体の鼓動は私に気づかれずに私の思考を歪曲しているに相違ない。我々の知覚を逃れ勝ちな心理の変化に注意しろ。キリ子が踊っている。P座の舞台の貧弱な脚光のなかで、右手の指が高くさし上げる造花の赤い薔薇、細い骨ばった腕。まだ少女の域を脱しない硬い感じの肉体、旋廻、もう一度、右脚

を前に踏み、高く上げて、黒いパンツから白いパンツ。二枚。あれを。濁った醜悪な男等の幾百の眼。口。獸類。そんな意味はない。キリ子の甘えている自分の美しさ。…]

引用部分の始まりは断片的想念ではなく、まとまった思考で、内的独白である。では下線部はどうか。「キリ子が踊っている」は、人物が思い出した情景であり、頭の中で言語化しているといえるかどうかは怪しい。むしろ前言語的な想念のようである。次の「P座の舞台の貧弱な脚光のなかで、右手の指が高くさし上げる造花の赤い薔薇、細い骨ばった腕。」は名詞に長い修飾語が出てくるもので、『ユリシーズ』翻訳にしばしば用いられた形式である。このような名詞句は人物の内的言語を表したものではない。頭の中の映像を表出したものであろう。ところが続く「二枚。あれを。」の「あれを。」という指示的な言い方は内的言語でしかありえない。このように、伊藤の括弧の内部には、人物が頭の中で思い浮かべる映像と人物によって言語化された独白が入り乱れている。続く「幾百の目」や「口」は「内的独白」ではなく「映像」ということにできるが、全く同じ形式を取る「獸類。」は映像ではありえない。というのも、人間の目や口を獸類のようだと感じていることを表しているのだから、映像ではなくて比喩である。そして比喩とは極めて言語的な想念である。言語的な内的独白を「獸類」とするのはやはり不自然で、本来ならば「獣みたい」というような形の方が日本語の独白としてふさわしいだろう。

このように、伊藤の「意識の流れ」では、無意識的に立ち現れる非言語的な映像と、意識されているはずの内的言語が交互に立ち現れているように見える。また伊藤自身による『ユリシーズ』の翻訳文体から、断片的形式や長い修飾語のついた名詞句という形を受け継いでいるが、意識的な独白なのか無意識の領域なのかははっきりしない。これは、伊藤が「無意識」との関係でジョイスを読んでいることとも関係しているだろう。さらに言えば人物の内面と外面の有機的な関係もなく、『ユリシーズ』とは大きく異なるものに変形してしまっている。

次に、『ユリシーズ』との関係が言われる川端の小説に「針と硝子と霧」と「水晶幻想」がある。^{viii} 結論を先に言えば、川端の上記二作品は『ユリシーズ』の技巧を取り入れたものではなく、伊藤の『ユリシーズ』翻訳とそれを模倣した小説の影響を受けたものだと考えられる。「針と硝子と霧」では、冒頭部分で主人公の朝子が郵便箱に投函されていた針を見つけると、括弧にくくられた朝子の

内面が挿入される。その一部を引用する。

（郵便配達ではなかった。若い女かしら。いや、飛び出した頬骨——針を配ってゆく女。八九年前に卒業した女学校の屋根の避雷針。弟も早く結婚しないといけない。夫の整理箆筒に隠してあった女の写真…）^k

最後に「女の写真」と出てくるのは、朝子が夫の浮気を疑っていることを示している。また、結婚させようと思っている弟がいることもこの部分からわかる。ここで注目したいのはやはり断片的名詞句である。ここでは「女」と「避雷針」「写真」などが登場しているが、それぞれ長い修飾語がついている。内面の表出としてこのような形式が使われるのは、伊藤整の『ユリシーズ』翻訳文、もしくは伊藤整の小説においてであるが、川端がこの形式を偶然に思いついたとは考えられず、何らかの影響のもとにこの文体を生み出したと考えられる。ここで時系列を確認していくと、『ユリシーズ』の伊藤ら訳が初めて掲載されたのが一九三〇年九月、「針と硝子と霧」の発表が同年十一月である。伊藤が『ユリシーズ』を模倣した一連の小説を発表するのは、一九三〇年十一月の「蕾の中のキリ子」が最初なので、「針と硝子と霧」の時点で参照可能だったのは土居の論文と伊藤らによる『ユリシーズ』第一挿話から第三挿話の翻訳までである。従って「針と硝子と霧」文体の影響元は①土居の論文 ②『ユリシーズ』原文 ③伊藤の『ユリシーズ』翻訳の三つが挙げられるだろう。内面の表出を括弧で括る形は土居の論文を参照にしている可能性が高い。しかし、土居の『ユリシーズ』翻訳では、断片的な形式をほとんど整った形に直しており、名詞句の連続という形では訳されていない。よって、直接的には②か③を参照にしているはずだが、難解な『ユリシーズ』の原文に触れて伊藤と同じような解釈を行い、同じような日本語文を生み出す蓋然性は低い。となれば、「針と硝子と霧」の括弧内部の文体は、伊藤の『ユリシーズ』翻訳文を参照にしていると考えるのが妥当である。「蕾の中のキリ子」と「針と硝子と霧」の断片的形式は非常によく似ているため、草稿等を目にしている可能性もあるだろう。

なお、「針と硝子と霧」について仁平は『ユリシーズ』との関係だけを論じる先行研究を批判し、^xフロイトの心理学との関係や伊藤の「感情細胞の断面」との関係を描いた。^xこの小説において括弧の内部は、深層心理の領域を表したものとして機能している。長い修飾語のついた名詞句という形式は、朝子の言語化した独白と取るより、深層心理を表す象徴として機能していると考えられる。

この作品は「内的独白」を使った小説ではなく、深層心理を扱ったものなのである。続く「水晶幻想」の文体も伊藤のそれと酷似しており、文体を模倣したとみてほぼ間違いない。つまり、伊藤における断片的形式を用いた文体は、『ユリシーズ』をフロイトとの関係で「無意識を扱ったもの」と誤読したことと、英語の断片的形式をそのまま日本語の断片的形式にした場合、元のものとは異なったものになるという言語上の違いによって生み出され、それが川端に引用されることによって広げられたとみなすことができる。この誤読されて生み出された文体はその後日本に根付くことも発展することもなかったが、以下に明らかにするように中国にももたらされることになった。

三、中国における『ユリシーズ』の影響

ジョイスが中国で初めて紹介されたのは『ユリシーズ』が出版されたのと同じ一九二二年で、沈雁氷（茅盾）が『小説月報』一三卷一―号の「海外文壇消息」のコーナーにおいて言及している。この記事では『ユリシーズ』について、伝統的な書き方にのっとっていないと排斥される向きがある一方、熱心な支持者もいると紹介しているが、ジョイスを「準「ダダイズム」のアメリカの新進作家」と間違った情報を載せている。次にジョイスに言及したのは一九二二年当時イギリスに留学していた徐志摩である。^{xiii} 徐志摩はジョイスについて、その文学界での評判は政治界でのレーニンにも匹敵すると紹介、『ユリシーズ』についても「この書は恐らく今年といわず、この時期の唯一無二の著作である」とした。また、『ユリシーズ』十八挿話は全編がモリー・ブルームの内的独白であるが、その符号すら用いない手法を「牛乳のように滑らかで、教会の石畳のように光っている」と形容し、「真大手筆！」と賛辞をおくっている。さらに、雑誌『新月』の創刊号（一九二八年三月）では、葉公超が「写実小説的命運」と題する文の中で、同じくモリー・ブルームの内的独白に賛辞を送っている。日本におけるジョイス受容に大きな影響を与えたのは土居光知の「ジョイスのユリシーズ」は、中国でも一九二九年五月に上海連合書店から翻訳出版されている。^{xiv} 同じく一九二九年には趙景深「二十年来的英国小説」『小説月報』（第二〇卷八号）、費鑑照「愛爾蘭作家喬易斯」『文芸月刊』三卷七号（一九三三年一月）、周立波「詹姆斯喬易斯」『申報・自由談』（一九三五年五月六日）などがジョイスの紹介を行って

いる。一九三四年には雑誌『現代』第五期にイギリスの Hugh Walpole による「近代英国小説の趨勢」が訳出されているが（趙家璧訳）、この中にもジョイスに関する言及がある。

二〇年代後半から三〇年代にかけて、ジョイスを含む「意識の流れ」文体の影響を受けたとされる代表的な作家としては、林徽因や徐志摩などイギリス文学から直接影響を受けたグループと、劉呐鷗、施蛰存、穆時英ら「新感覚派」と呼ばれたグループがある。また、中国では魯迅の「不周山」（後に「補天」と改題）、「石鱗」、郁達夫の「沈倫」、郭沫若の「残春」なども「意識の流れ」「内的独白」として取り上げられることがしばしばある。このうち林徽因はジョイスというよりはウルフやマンスフィールドの文体的影響が濃厚である。劉呐鷗、施蛰存、魯迅、郁達夫、郭沫若は一見すると「意識の流れ」に近い文体を用いているが、それはこの時期フロイトの心理学が中国でもブームだからであり、文体面から言えばジョイスらの直接的影響は見られない。文体をきちんと比較する視点が乏しいため、大雑把に括られてしまっているのである。しかし穆時英だけは日本の文壇を通してジョイスの形式を学んだ可能性が指摘できる。

四、中国における『ユリシーズ』の文体

早い段階でジョイスに言及していた徐志摩の小説集『輪盤』に収録されている短編小説群はどれも作中人物の心理を多く描いている。その文体は話法の直接度が高く、イギリスの「意識の流れ」を直接学んでいない作家たちと同じような内面叙述の方式になっている。本人も小説は苦手だと小説集『輪盤』の序文で書いているが、小説言語の面でも内容の面でも革新的な部分は見当たらない。詩人として著名な徐志摩であるが、小説作品は高い評価をすることは難しい。「意識の流れ」の影響が濃厚と思われる作家では、林徽因のほうが成功している。

次に中国で「意識の流れ」を取り入れたとされる施蛰存、劉呐鷗、穆時英らの文体はどうであっただろうか。劉呐鷗、穆時英の二人は日本の新感覚派を積極的に紹介したことで知られ、施蛰存とともに中国版「新感覚派」とひとくくりにされている。^{xiv} 劉呐鷗の短編小説集『都市風景線』（水沫書店、一九三〇年）におさめられている小説群の文体は新感覚派の影響を濃厚に受けており、横光利一のような奇抜な比喻表現などが目に付くが、三人称の地の文の間に一人称の語りが

入り込んでくる「内的独白」と取れる表現も多く使用している。しかし、一人称の独白のほとんどが自問自答形式であり、内的感情を強く表出するものである。ジョイスやウルフが試みていた外的状況と人物の内的意識の融合や自由連想はない。施蛰存の小説も心理小説を書いているが、シュニツラーやドイツダダイズム、田山花袋「蒲団」の影響を受けたものである。^{xv} 確かに作品によってはジョイスを含む「意識の流れ」文体に似ているところもあるが、直接の関係は見いだせない。^{xvi} 「意識の流れ」とは直接関係なくとも、現代的な内面叙述の文体はこの時代ごく普通に行われるようになっていたのである。

穆時英は横光利一をはじめとする新感覚の影響を大きく受けた作家として知られている。小説形式としても新しいものを追求した作家であった。内的独白と呼びうるような、人物の内的感情、もしくは内的言語を表した作品も少なくない。初期の作品にも見られるが、『白金的女体塑像』（現代書局、一九三四年）や『聖処女的感情』（上海良友図書公司、一九三五年）に収められた小説には顕著である。例えば「空閑少佐」は中国戦線で戦う負傷した日本人少佐を主人公とし、歴史的な観点から見ても論じられる作品になっている。その文体は「意識の流れ」に近い。

一点不含糊的，就在空闲少佐的后边儿，手榴弹猛的炸了起来。在脚下没多远，有人叫妈，一回儿便咬紧了牙哼唧着。惨哪！神经纤维组织那儿像一万只蚂蚱在爬着那么的难受。一阵冷，觉得血顺了脊梁盖儿往下淌。带了伤咧！

まず、冒頭ではこのように空閑少佐が三人称で表され、手榴弾で負傷する様が描かれているが、ところどころ、「惨哪！（なんてことだ！）」や「带了伤咧！（やられた！）」のように、内的独白が混ざっている。少佐が目を覚ますと、中国人の家で看病を受けている。少佐の内的独白が差し込まれる。

妻啊！儿子啊！在海的那边儿哪！多啫再能和儿子一同到上野公园去打棒球？军部里一定以为我是死了：我是在被包围在敌人阵地里苦战了两天的。《朝日新闻》上会记载着我的战绩，我的名字会放在战死者的名单里边，妻也许已经领到了抚恤，她会在深夜里躲着哭，给儿子瞧见了便会缠住她问：

このように、少佐は一人称で独白をするため、「意識の流れ」に近い。とはいえ三十年代ではウルフやジョイスの影響を直接受けなくとも、十分に可能な表現であろう。本稿でより注目したいのは、『白金的女体塑像』に収められた「街景」

などの小説である。「街景」は初出が一九三三年四月の『現代』第二卷六期で、すぐに池谷信三郎の「橋」の剽窃ではないかと疑問を持たれている。^{xvii} 確かに、「街景」の冒頭部分と「橋」の最後の部分はほぼ同じといってよく、「橋」を「剽窃」していると言われても仕方がないものの、それ以外の部分は「橋」には似ていない。それ以上に注目すべきなのは、三人称の地の文の中に、括弧で括られた文が挿入されている点である。括弧の一例を見る。

(石子舗的路上全是马车,得得地跑着,车上坐着穿兰花竹叶缎袍的大爷们,娘们儿……元宝领,如意边……衣襟上的茉莉花球的香味直飘过来。)

この括弧の中には人物の内的独白ではなく、人物が知覚したことが書かれている。また、馬車の認識からその中に載っている人物へ連想が飛び、さらにその香りに及んでいる。このように「街景」では、人物の思考・認識と街の風景が交互に出てくるが、内的感情を表すだけでなく、認識したこと、さらにはそこからの連想が括弧にくくられているのである。このような特徴を持っているのは、前章で取り上げた土居光知の論文か伊藤整、川端康成の小説のみである。さらに断片的形式も随所に見られる。

(巡捕来了。)

(中略)

猛的跳了出去。转着,转着,轰轰地,那永远地转着的轮子。轮子压上了他的身子。从轮子里转出来他的爸的脸,妈的脸,媳妇的脸,哥的脸……

(女子的叫声,巡捕,轮子,跑着的人,天,火车,媳妇的脸,家……)

「街景」の主人公は巡査から逃げているらしい。後半で(巡査が来た)と主人公を追う巡査を認識すると、飛び出して引かれてしまう。そこで再び括弧で、断片的形式が表れている。括弧の中に断片的名詞句の連続を持ってくるのは、土居論文には見られない特徴で、明らかに伊藤整の『ユリシーズ』を模倣した文体の模倣である。また外界の知覚が断片的形式になっている点が、『ユリシーズ』を模倣した伊藤文体(もしくは川端)に一致する。穆時英は明らかに『改造』を読んでいるので、直接の影響元は「水晶幻想」かもしれない。とすれば、デュジャルダンに始まった断片的形式はジョイスを経て日本に来、伊藤整・川端康成を経て穆時英に作用したことになる。同様に、『白金的女体塑像』収録の「PIERROT — 寄呈望舒」や『聖処女的感情』に収められた「墨緑衫の小姐」「烟」などでも括弧の内部に人物の内的独白と人物の認識したことが登場し、断片的形式も登

場する。もちろん、穆時英がジョイスから直接学んでいる可能性も出てくるが、穆時英は葉靈鳳にあてた一九三五年六月七日の書簡に「あなたのそのジョイスの『ユリシーズ』を私たちの所に来るときに持ってきて読ませてください」と書いている。^{xviii} この書きぶりからすると穆時英は一九三五年段階ではまだ『ユリシーズ』原文は目にしていなかったことがわかるが、同時に興味を持っていたことも推し量れる。恐らくは伊藤整などを通じてその存在を知っていたのだろう。ただし伊藤や川端のそれとは異なり、「街景」は深層心理を明らかにしようとしたものではない。作中人物の知覚を作品世界中に取り込むことによって、緊張感を持たせる文体になっており、どちらかと言えばジョイスに近い。穆時英は伊藤整のジョイス翻訳を目にしていたのかもしれない。

ジョイスの直接的影響はその後も限定されているが、四十年代には汪曾祺の「復讐」にはその影響を見ることができる。^{xix} 冒頭部分を見る。

一支素烛，半罐野蜂蜜。他的眼睛现在看不见蜜。蜜在罐里，他坐在榻上。但他充满了蜜的感觉，浓，稠。他嗓子里并不泛出酸味。他的胃口很好。他常有好胃口，他一生没有呕吐过几回。说一声，他心里盘算，一生该是多久呀？我这是一生了么？没有关系，这是个很普通的口头语。谁都说：“我这一生……”。就像那和尚吧，——和尚是常常吃蜂蜜？他的眼睛眯了眯，因为烛火跳，跳着一大堆影子。他笑了一下：蜂蜜跟和尚连在一起，他心里有了一个称呼，“蜂蜜和尚”。这也难怪，蜂蜜、和尚，后面隐了“一生”两个字。然而他摇了摇头，这不行的，和尚是什么和尚都行，真不该是蜂蜜和尚。明天辞行时真的叫他一声，他该怎么样呢？和尚倒有个称呼了。我呢？他称呼我什么客人，若真叫，该不是“宝剑客人”吧（他看见和尚看见他的剑）。这蜂蜜——他想起来的时候似乎听见蜜蜂叫。是的，有蜜蜂。而且不少。（足以扶起一个人）。残余的声音还在他的耳朵里。（我这是怎么回事，这和和尚我真的叫他一声倒好玩，我简直成了个孩子。这真的是不相干。这在人一生中有何意义！而从这里我开始我今天晚上，而明天又从这里连下去。人生真是好玩得说不清。）^{xx}

まず始まりは「一支素烛，半罐野蜂蜜。」と断片的な名詞句の形から始まっている。続く「但他充满了蜜的感觉，浓，稠。」にも断片的な形を見ることができる。このように冒頭は三人称であるが、「我这是一生了么？」のように、一人称も登場する。三人称の中に引用符号なしで直接一人称を埋め込む点で「意識の流

れ」であるが、既に述べたように「意識の流れ」の直接的影響がなくてもこの時代には可能な表現である。注目すべきは、地の文の中に「(他看到和尚一眼就看到他的剑。」「(足以扶起一个人)」と、括弧に括られた部分が出てくるところである。一つ目では、主人公を三人称であらわしており、括弧が何を意味しているかははっきりしない。次の括弧の内部は、一人称の独白になっており、明らかに人物の内面を表している。

では一人称の思考をすべて括弧に入れているかといえばそうではなく、地の文でも出てきているので、やはり意図がはっきりしない。このためか、「我这是怎么回事」から始まる括弧は、改稿された現行のテキストでは削除されている。あるいは、括弧の中は無意識的な思考を表そうとしたものかもしれない。いずれにしても、括弧を用いた「意識の流れ」の表現は伊藤整がジョイスを模倣した小説に登場し、中国では穆時英が取り入れた形であった。汪曾祺が穆時英から直接取り入れたかは定かではないが、いずれにしても日本経由の「意識の流れ」と見てよいように思われる。

六、まとめ

以上、主に断片的形式に注目し、ジョイス流の「意識の流れ」文体がどのように世界的なつながりを示したのかを検討した。伊藤整のジョイス模倣文体が元のものとは異なっているのは、フロイトとの関係で理解したという評論上の誤読と、英語の断片的形式をそのまま日本語の断片的形式にした場合におこるずれに原因があるのを見た。さらに伊藤は土居が施した括弧をつける方法を導入した。これを日本では川端康成が自作に取り入れたが、それ以上の発展はしなかった。中国では穆時英がこの伊藤の文体を取り入れたと思われる小説を書いている。さらに四〇年代には汪曾祺がそれをさらに取り入れたが、政治的理由もあってここで断絶してしまう。小説言語は作家の創造性が注目されることが多いが、実際には先行テキストとの強い関連のもとに作り上げられるのであって、本当の独創の部分は必ずしも多くはない。小説言語が世界的に連関していく際、変更が行われ、それがまた別の作家の文脈に取り入れられることによって定着していく。国境を超える小説言語のつながりには、さらなる注目が必要であろう。

註

- i 鏡味国彦『ジェイムズ・ジョイスと日本の文壇』（文化書房、一九八三年）、川口喬一『昭和初年のユリシーズ』（みすず書房、二〇〇五年）によれば、『若き日の芸術家の肖像』の紹介はこれが初めてではなく、野口米次郎の評（「画家の肖像」『学鏡』、一九一八年三月）がある。また、芥川が注目していたことが知られている。
- ii 翻訳の際、人物の思考を表すのに括弧を使うのは当時一般的であった（川口喬一『昭和初年のユリシーズ』、九九―一〇二頁参照）。
- iii 『ユリシーズ』の原文はすべて James Joyce. *Ulysses the 1922 text*. Oxford World's Classics. 2008. による。
- iv このようなあいまいな領域を論者は「曖昧な中間領域」と呼んでいる。詳しくは橋本陽介「高行健の『靈山』における語る声の流動と「言葉の流れ」」『日本中国学会会報』（日本中国学会、六十集、二〇〇八年）、および橋本陽介『物語における時間と語法の比較詩学—日本語と中国語からのナラトロジー』（水声社、二〇一四年参照）。
- v 伊藤整の取り組みについては、鏡味国彦『ジェイムズ・ジョイスと日本の文壇』（文化書房、一九八三年）、川口喬一『昭和初年のユリシーズ』（みすず書房、二〇〇五年）などを参照。
- vi 「蕾の中のキリ子」『文芸レビュー』（一九三〇年第二巻十号、十一月）、「機構の絶対性」『新科学的文芸』（一九三〇年第一巻第五号、十一月）、「ブノアの発見」『新科学的文芸』（一九三一年第二巻一号、一月一日発行）、「M百貨店」『新科学的文芸』（一九三一年二巻五号、五月一日）。
- vii 以下、「蕾のキリ子」の引用はすべて『伊藤整全集』（第一巻、新潮社、一九七二年）による。
- viii 初出は『文学時代』（一九三〇年、十一月号）。
- ix 初出は「針と硝子と霧」『文学時代』（一九三〇年十一月号）。
- x 古くは太田三郎「川端康成「水晶幻想」論」『学苑』（昭和女子大学近代文化研究所、一九七二年八月号）が『ユリシーズ』との関係を指摘した。太田は『ユリシーズ』よりも完結文が多いことを指摘し、川端が『ユリシーズ』の断片的な文章が理解を妨げることを考慮した結果としてこのような形式を採用したと述べているが、仁平が言う通り、ジョイスとの関係からだけ言うのは危険である。本書で明らかにしている通り、川端は『ユリシーズ』から直接学んだのではなく、伊藤整の文体を模倣したと考えられる。
- xi 仁平政人「方法としての〈心理〉—川端康成における「新心理主義について」」『比較文学』（第五十巻、二〇〇七年）。
- xii 徐志摩「康橋西野暮色」『時事新報・学灯』（一九二三年、七月七日）
- xiii 『現代文壇的怪傑—詹姆士・朱士』（馮次行訳、上海連合書店、一九二九年）。

- xiv 施蛰存を「新感覺派」としたのは、適夷「施蛰存的新感覺主義」『文芸新聞』（三十三年、一九三一年）に由来する。
- xv 齊藤敏康「『新的路徑』を歩み始めるまでの施蛰存」『野草』（五八号、中国文芸研究会、一九九六年）、齊藤敏康「施蛰存とA.シュニツラー—『婦心三部曲』と『霧』『春陽』」『野草』（六六号、中国文芸研究会、二〇〇〇年）、青野繁治「施蛰存「石秀」の成立」『野草』（七二号、中国文芸研究会、二〇〇三年）、大東和重「恋愛妄想と無意識—『蒲団』と中国モダニズム作家・施蛰存」『比較文学研究』（すすさわ書店、二〇〇三年）などを参照。
- xvi 橋本陽介『物語における時間と語法の比較詩学—日本語と中国語からのナラトロジー』（水声社、二〇一四年）においても、施蛰存の文体をシュニツラー、田山花袋と詳しく比較した。
- xvii 『現代』第三卷二期（一九三三年六月）に読者からの告発と穆時英の弁明が載っている。嚴家炎・李今編『穆時英全集』第三卷（北京出版社集團・北京十月文芸出版社、二〇〇八年）、二六頁—二九頁にも採録。池谷信三郎「橋」の初出は『改造』（一九二七年九月号）。劉訥鷗訳のアンソロジー『色情文化：現代日本小説集』（一九二八年、水沫書店）に中国語訳が採録されている。
- xviii 孔另境編『現代作家書簡』（生活書店、一九三六年）、二七六頁参照。『穆時英全集』（第三卷、北京出版社出版集團・北京十月文芸出版社、二〇〇八年）三八頁にも収録。
- xix 汪曾祺の「意識の流れ」については、松浦恆雄「四十年代の汪曾祺と意識の流れ」『人文研究』（四九号、大阪市立大学、一九九七年）に言及がある。
- xx 引用は『文芸復興』（文藝復興社、一卷四期、一九四六年）による。なお、現行のテキストは大幅に改稿されている。