

文体としての風景：中国伝統小説における「風景」 の発見以前

中里見，敬
九州大学大学院言語文化研究院国際文化共生学部門：准教授：国際文化学

<https://doi.org/10.15017/25665>

出版情報：言語文化論究. 29, pp.69-89, 2012-10-24. 九州大学大学院言語文化研究院
バージョン：
権利関係：

文体としての風景

——中国伝統小説における「風景」の発見以前——

中里見 敬

文体の歴史は、……その文体によって明るみにだされた認識の歴史であり、さらに一定の文体を選びつづけることが、やがて事物のがわの変化と軋轢を起すこととなり、ひとたび自己爆破し、さらに再生しようとする文人の文学的態度の歴史である。——高橋和巳「六朝美文論」¹

0. はじめに

中国文学研究にナラトロジーを最初に採用した陳平原『中国小説叙事模式的轉變』は、その上編「西方小説的啓迪与中国小説叙事模式的轉變」（西洋小説の啓発と中国小説の語りのモードの轉換）において、(1)「叙事時間」（語りの時間）、(2)「叙事角度」（語りの角度）、(3)「叙事結構」（語りの構造）の三つの章を立てている²。前二者がナラトロジーの理論——例えばジュネットの「時間」と「叙法」——に対応するのに対して、最後の一つは陳氏独自の概念となっている³。陳平原のいう「語りの構造」とは、人物やプロット中心から、「それらと相呼応している環境ないし背景」へと語りの重心を轉換するような語りの方式を指すのである。

そうした「語りの構造」の変化は、実際に中国近代小説でどのように実現したのだろうか。陳氏の論述はおおむね以下のようにまとめられるだろう。まず清末の政治小説における演説が、説書の講釈（古典小説の語りの形式）に取って代わり、物語のプロットよりも政治改良といった主張が前面に出るようになる。ついで「五四」作家においては物語の叙述よりも場面描写や心理分析が重視されるようになり、小説の主眼が人物の行動やプロットから「風格」や「情調」へと移行する。陳氏は郁達夫『沈淪』を例に挙げて、以下のような重要な指摘をしている。

『沈淪』の冒頭の一文は、事件の時間や場所を説明するのではなく、「彼はこのごろ憐れなまでの孤独を感じていた。」というものである。肝心な点は、作中人物の境遇が憐れであるかどうかではなく、作中人物自身が自分のことを憐れと感じているかどうかにある。小説の焦点はただちに外在的な物語のプロットから、内在的な作中人物の心情へと移行する。表面的には「独白」式の小説と違って、情景描写があり、プロットが語られているのだが、それらすべては作中人物の主観的感情のために奉仕しているのである。⁴

文学革命の前後で中国の小説に生じた根本的な変化として、陳氏は「語りの構造」の轉換——すなわちストーリー中心の前近代的な小説から、作品の情調ないしは人物の内面に主眼を置いた近代的な小説へという轉換——に着目するのである⁵。

ここで我々が柄谷行人による影響力の大きい批評「風景の発見」を想起したとしても、あながち偶然とはいえまい。なぜなら清末民初の中国は明治日本と同様、短期間のうちに前近代から近代への転換を迫られていたのであり、しかも両者は文体の変革という共通の課題を背負って来たからだ。柄谷行人は西洋において宗教画の背景であった風景が遠近法の確立により風景画として独立していったことを引き合いにして、「山水画」的なそれまでの風景から、内面をもった個人の視点による「風景」が発見されるという認識論的な布置の転倒を指摘し、そこに明治20年代における「文学」という制度の発生の歴史性を見出したのであった⁶。

柄谷はまず山水画の風景と、遠近法で描かれた近代風景画の違いを次のように説明する。

中世ヨーロッパの宗教画と中国の山水画は、対象をまったく異にするにもかかわらず、対象を見る形態において共通していたのである。山水画家が松を描くとき、いわば松という概念を描くのであり、それは一定の視点と時空間で見られた松林ではない。「風景」とは「固定的な視点を持つ一人の人間から、統一的に把握される」対象にはかならない。山水画の遠近法は幾何学的ではない。ゆえに、風景しかないように見える山水画に「風景」は存在しなかったのである。(『定本』17頁)

ついで、絵画とのアナロジーで文学について述べる。

絵画から文学を見ると、近代文学を特徴づける主観性や自己表現という考えが、世界が「固定的な視点をもつ一人の人間」によって見られたものであるという事態に対応していることがわかる。幾何学的遠近法は、客観のみならず主観をも作り出す装置なのである。(『定本』18-19頁)

文学における風景(客観)は、内面性や自我(主観)と表裏一体の関係にあり、しかも両者が文学において確立したとき、その起源は忘れ去られるという。

近代文学の起源に関して、一方では、内面性や自我という観点から、他方では、対象の写実という観点から論じられている。しかし、これらは別々のものではない。重要なのは、このような主観や客観が歴史的に出現したということ、いいかえれば、それらの基底に新たな「象徴形式」(カッシーラー)が存在するということである。そして、それは確立されるやいなやその起源が忘却されてしまうような装置である。(『定本』20頁)

柄谷のこの指摘は、陳平原が「語りの構造」の変化として論じたことを、別の角度から衝いたものとして理解できるように思う。柄谷行人『日本近代文学の起源』は近代における文学の認識論的布置の転換を代表するものとして、「風景」「内面」「告白」「病」「児童」などを取り上げるのだが、そこには言文一致体の成立という文体の問題が通底している。我々は柄谷の「風景の発見」を媒介することによって、陳平原の「語りの構造」のもつ射程を改めて認識し直すことができるだろう。

こうした認識のもとで、本稿では「風景」の発見以前⁷の中国伝統小説における叙景の文体を考えてみたい。それは、「風景」の発見以後——中国近現代文学の文体と対比するためにも欠かせない作業となるはずである。

1. 中国伝統小説における叙景文体の確立：『大唐三蔵取経詩話』から『西遊記』へ

南宋の刊行と目される『大唐三蔵取経詩話』は、現存する唐僧取経故事の中で最も原初的な文体を保持したものである⁷。以下の例では、「尽是」「又見」「只見」「又觀」といった「副詞＋動詞」句の目的語として、樹人国の情景が現れる。四字句を主とした対句を構成し、平仄もおおむね整った駢体であることに注意したい（平声は○、仄声は●、押韻字は◎で示し、対偶には下線を付す。△は仄声であるべきなのに平声となっている文字、▲はその逆。以下同じ）⁸。

猴行者曰：“我師前去又是樹人国。”入到国中，尽是千年枯樹，万載石頭；松栢如龍，頑石似虎。又見山中有一村寺，並無僧行。只見林鷄似鳳，山犬如龍；門外有兩道金橋，二下尽是金線水。又觀紅日西斜，都无旅店。（上7葉b面、「二」は重複字）

〔猴行者の申すよう、「このさきは樹人国でござりまする。」その国にはいますれば、国中が千年の枯樹、万年の石で、松栢は竜のごとく磐石は虎のよう。その山中に一つの寺がありましたが、住む僧とてない様子で、目にはいるものは鳳凰のような瑞鳥と竜のような山犬ばかり。門の外には二つの金の橋がかかり、橋の下には金線の流れがござりまする。そのうち日が西にかたむきましたが、一軒のはたごとでござりません。〕（93-94頁）

次の例でも同様に、叙景は「忽見」「只見」の目的語の位置に現れる。平仄の整った四字句の対偶であり、しかも「茫」「浪」「光」で押韻している（平声唐韻、『広韻』による）。

行次前過九龍池。猴行者曰：“我師看此是九條虺頭鼉龍，常會作孽，損人性命。我師不用念二。”忽見波瀾渺二，白浪茫二，千里烏江，万重黑浪；只見虺龍哮吼，火鬣毫光，喊動前來。（中1葉a面、「二」は重複字）

〔やがて九龍池にやってきました。猴行者の申しまするよう、「ごらんください、ここには九匹の虺頭の鼉竜がいて罪業をかさね、人の命をうばっております。くれぐれもご用心下さいまし。」見れば、波濤まきおこって白浪わき、やがて池の面が黒一色となるや万重の黒浪おこり、たちまち虺竜が吼えながら、火のたてがみもあかあかと、地をゆるがして近づいてまいります。〕（104頁）

一方で、「只見」のような標識がなく、地の文にそのまま叙景が現れることもある。その場合も次のように平仄工整な対句となり、「稀」「飛」で押韻する（平声微韻）。

登途行数十里，人煙寂二，旅店稀二。又過一山，山嶺崔嵬⁹，人行不到，鴉鳥不飛，未知此中是何所在。（中5葉a面、「二」は重複字）

〔かくして行くこと数十里、人煙もまれに、旅籠屋もあるかなしのところでございます。また一つ山を越えましたが、その山路の険阻なこと。人もとおれず、鳥もかよわぬところで、どこがどこやら、かいてもく知れませぬ。〕（109頁）

このように『大唐三蔵取経詩話』に見られる風景は、対偶や平仄を整えた通俗的な駢体となっているが、いまだ地の文から独立したものとまではなっていない。語りものから書面語の小説への過渡的段階にある『大唐三蔵取経詩話』では、小松謙氏の指摘するように「四字句を好む傾向はこの書の全体に通して認められ」るのであって、風景の部分以外も「地の文に関しては、一句四文字も

しくは六文字を主とする単調なリズムに基づく文飾を全く持たない文言文」を基本としている¹⁰。のちの白話小説では描写の詩詞を導く標識となる「只見」も、ここではまだ目的語を導く実質的な動詞としての機能を果たしている。そして、風景は「只見」の目的語として収まる程度のきわめて簡潔な二句や四句程度の描写にとどまっている¹¹。

これが明代後期に出版された『西遊記』では、地の文や会話部分の白話文がはるかに洗練されるとともに、風景は地の文とは明瞭に異なる詩や賦といった文体で独立して挿入されるようになる¹²。

一群猴子耍了一會，却去那山澗中洗澡。見那股澗水奔流，真个似滾瓜湧濺。古云：「禽有禽言，獸有獸語。」衆猴都道：「這股水不知是那里的水。我們今日赶閑無事，順澗邊往上溜頭尋看源流，耍子去耶！」喊一聲，都拖男挈女，呼弟呼兄，一齊跑来，順澗爬山，直至源流之處，乃是一股瀑布飛泉。但見那：

一派白虹起，千尋雪浪飛。海風吹不斷，江月照還依。

冷氣分青嶂，餘流潤翠薇。潺湲名瀑布，真似掛簾帷。（引用者注：平声微脂韻）

衆猴拍手稱揚道：「好水，好水！原來此處遠通山脚之下，直接大海之波。」又道：「那一个有本事的，鑽進去尋个源頭出來，不傷身體者，我等即拜他為王。」

[ひとしきりあそんでから、サルどもはその山の谷川に水浴びに出かけました。見れば、谷川の水のはげしい流れは、まるで瓜をころがしたように湧きたっております。むかしから「鳥には鳥のことばがあり、獸には獸のことばがある」と申しますが、サルどもも口ぐちにこんなことを言っております。

「この水はどこから来たのかなあ。おれたち、きょうは暇だから、この川べりをぶらぶらさかのぼり、水源を探してみるのもおもしろいぜ」

サルども、いっせいにときをあげ、雄雌はつれだち、兄弟は呼びあいしながら駆けだしました。谷川ぞいに山を這いのぼり、水源まで一気にやってきますと、そこはすばらしい滝だったのです。そのさまはといえ

ば――

一派の白き虹湧き 千尋の雪浪ぞ飛ぶ 海風は吹きやまず 江月はいまし照る

冷氣は嶺を分かち 余流は翠を潤おす 潺湲たり名は瀑布 簾を垂らすが如し

サルども、手をたたいて、やんやとほめそやします。

「わーい、すごいぞ、すごくてきな水だぞ！ なんと、この山ふところを通りぬけ、大海の波にまでつながっているんだな」

それから、

「だれか腕におぼえのあるやつはいないか。もぐって行って、水のみなもとをさぐってこいよ。けがをせずにもどってきたら、おれたち、そいつを王さまにいたごうぜ」]

『西遊記』のような洗練された白話文で書かれた小説において、なぜ風景は詩や賦のような韻文として表れるのだろうか。この点について、小松謙氏は『三国志演義』について論じた箇所、次のような重要な指摘を行っている。

情景描写が求められるたびに賦や詩詞が現れる。つまり地の文と韻文は明らかに役割分担をしているのである。裏返して言うと、地の文が情景を描く能力を欠いていることになる。

さきに、文言文においては散文が情景描写を行う能力をあまり持たず、情景はもっぱら韻文によって描かれることを述べた。白話文にも同様のことが言えるようである。情景は詩詞や賦などの韻文・美文で描くことが、中国においては抜きがたい伝統となっていると言ってよかる

う。これは白話散文の表現能力の欠如というよりは、中国において思い描かれる風景の描写というものが、詩詞の文脈に固定されてしまっていることに由来するものであろう。¹³

『大唐三蔵取経詩話』の例は、語りものにおいては地の文と情景描写が未分化で連続していたことを示唆している。それに対して『西遊記』の例は、白話小説の形式が確立して、白話文と詩賦との間に文体による機能分担が生じると、風景はもっぱら詩賦に委ねられるようになったことを意味する。すると今度は、物語内容の進行に関係のない詩賦による叙景の部分はかえって余計なものとなり、明末の文簡本や清代の節略本では削除の対象とさえなっていく。先に見た『西遊記』の211字からなる一節は、清刊『西遊真詮』では以下のように123字に簡略化され、叙景の詩は完全に削除されている¹⁴。

却去那山澗中洗澡。見那股澗水奔流，真個是滾瓜湧濺。衆猴都道：「這股水不知是那里的水。我們今日趁閒，順澗邊往上溜頭尋看源流，耍子去耶！」喊一聲，衆猴一齊跑來，順澗爬山，直至源流之處，乃是一股瀑布飛泉。衆猴拍手稱揚道：「好水，好水！那一個有本事的，鑽進去尋個源頭出來，不傷身體者，我等即拜他爲王。」

『大唐三蔵取経詩話』から明代の『西遊記』、さらに清代の『西遊真詮』という順を追って、叙景の文体が確立し、さらに削除されるに至った流れを見てきた。こうした叙景文体の展開は、例えば以下に引く小川環樹氏の所説とあわせ見るなら、そのまま白話小説の文体の変遷と密接に関連していることが理解できよう。

韻文・散文のくりかえしの形式を特色とする仏教文学である変文が、その語り手であった俗講僧の仏教からの離脱と、一方では宋代都会における庶民の娯楽場の繁栄と〔が〕【によって】、新しい芸能として仏教の色彩を失った「説話」（講談）の発達となり、変文の手法は最初そのまま講談にとりいれられたが（その状況は現在直接には知られない）、やがて、しだいに散文化の方向をたどったのである。明代の俗語小説はなお相当の韻文（または四六文）の要素をふくむことは、『水滸伝』の古い形の本（百回本や百二十回本など）によっても、たやすく知られる。それはもはや語り物のテキストでは【なく】、その形式を学んだ読み物であったが、なお前代の形をのこしている【。】『水滸伝』の場合は、明末清初の金聖嘆の手が加わった七十回本において、詩や四六文の簡処は、ほとんどけずり去られ、完全な散文の形をとる。¹⁵

これと関連して、同時代人である明代の学者・胡應麟は万暦17年（1589）の序をもつ「莊嶽委談」の中で、『水滸伝』の文章について次のように述べている¹⁶。

此書所載四六語甚厭觀，蓋主爲俗人說，不得不爾。余二十年前，所見水滸傳本，尚極足尋味，十數載來，爲閩中坊賈刊落，止錄事實，中間遊詞餘韻，神情寄寓處，一概刪之，遂幾不堪覆瓿。復數十年，無原本印證，此書將永廢矣。余因嘆是編初出之日，不知當更何如也。

〔この本（水滸伝）に載せる四六文は実に読むに堪えない。俗人にわかりやすくするために、そのようにせざるをえなかったのだろう。私が二十年前に見た水滸伝の版本は、まだ十分に玩味するに堪えるものであったが、ここ数十年、福建の書坊によって削られて、事実を残すだけとなった。中間の華美な詩詞のもたらす余韻や、

作中人物の表情や心情を託した箇所が、ぱっさりと削除されて、ほとんど書物の体裁を失ってしまった。さらに数十年たてば、比較対照すべき原本もなくなり、この本の真面目は永遠に失われることになるだろう。それで私はこの本が最初にできたときには、どんなにすばらしいものであったろうかと嘆息するのである。]

本来味わい深かった『水滸伝』の原本が、福建刊行の文簡本において大幅に削除された結果、残された駢文は卑俗で読むに堪えないというのである。胡応麟が「止だ事実を録すのみ」という文簡本の例として、現存する余象斗の双峰堂刊本（万暦22年 [1594] 刊）を見てみよう¹⁷。

武松曰：“我叫你出城去，只要還我無三不過望。”施恩曰：“如何是無三不過望。”武松笑曰：“但遇酒店，便請我吃三碗酒。若無三碗酒時，便不過望。此是無三不過望。”〔中略〕且說施恩和武松離了安平寨，逕到孟州東門外來，行三五百步，早望見一座酒肆。那兩個僕人已先鋪下餚饌等候，施恩邀武松裡面坐下，武松連吃了三碗，便起身離了酒店。未行一里，又見酒店。施恩武松兩個坐下，僕人安排，武松連吃三碗，武松問施恩：“此去快活林還有多少路。”施恩曰：“前面林子便是。”

〔武松、「わしがあなたに城下を出発させたら、三無くんば望を過ぎず、ということにしてほしい。〕

施恩、「三無くんば望を過ぎずとは、何のことです。」

武松笑って、「居酒屋があり次第、酒を三碗ふるまて下さい。三碗無いと、望子をやり過ぎません。これを三無くんば望を過ぎず、というのです。」〔中略〕

こちらは施恩と武松の二人、安平寨をあとにして、孟州の東門を出、三、四百歩も歩くと、早くも見つけたのは一軒の居酒屋。下男二人、はやくも肴をならべ待っています。施恩は武松を案内して中へはいり、腰をおろしますと、武松は立てつづけに三碗飲み、すぐ立ち上って居酒屋を出ます。五町と行かぬうちに、またもや居酒屋が見つかりました。施恩と武松の二人が腰かけ、下男が準備しますと、武松は立てつづけに三碗飲みます。武松、施恩にむかい、

「ここから快活林まで、まだどれほどあります。」

施恩、「むこうの林がそうです。」

これに対して、胡応麟が「極めて尋味するに足る」と称賛した文繁本では、同一箇所が以下のよう駢文を挿む長文となる。文繁本の容与堂本（万暦38年 [1610] 刊）と金聖嘆本（崇禎14年 [1641] 刊）を同時に示すために、まず容与堂本から引用したうえで、金聖嘆本の削除した部分に波線を付し、追加した文字を（ ）内に記す。容与堂本の夾批は【 】内に記すが、大量にある金聖嘆本の批語はすべて省略する¹⁸。

武松道，“我和你出得城去，只要還我無三不過望。”施恩道：“兄長，如何是無三不過望。小弟不省其意。”武松笑道：“我說與你，你要打蔣門神時，出得城去，但遇着一箇酒店，便請我吃（喫）三碗酒。若無三碗時，便不過望子去。這箇喚做無三不過望。”〔中略〕且說施恩和武松兩箇，離了安平寨，出得孟州東門外來，行過得三五百步。只見官道旁邊，早望見一座酒肆，望子挑出在簷前。看那箇酒店時，但見：

門迎驛路，戶接鄉村。芙蓉金菊傍池塘，翠柳黃槐遮酒肆。壁上描劉伶貪飲，窓前畫李白傳杯。淵明歸去，王弘送酒到東籬。佛印山居，蘇軾逃禪來北閣。聞香駐馬三家醉，知味停舟十里香。不惜抱琴沽一醉，信知終日卧斜陽。【可刪】

那兩箇挑食擔的僕人，已先在那里等候。施恩邀武松到裏面坐下。僕人已自（先）安下肴

饌、將酒來篩。武松道：“不要小盞兒吃（喫），大碗篩來，只斟三碗。”僕人排下大碗，將酒便斟。武松也不謙讓，連吃（喫）了三碗，便起身。僕人慌忙收拾了器皿，遶（奔）前去了。武松笑道：“却纔去肚裏發一發。我們去休。”兩箇便離了這座酒肆，出得店來。此時正是七月間天氣，炎暑未消，金風乍起。兩箇解開衣襟，又行不得一里多路，來到一處，不村不郭，却早又望見一箇酒旗兒，高挑出在林樹裏。來到林木叢中看時，却是一座賣村醪小酒店。但見：

古道村坊，傍溪酒店。楊柳陰森門外，荷花旖旎池中。飄飄酒旆舞金風，短短蘆簾遮酷日。磁盆架上，白冷冷滿貯村醪；瓦瓮竈前，香噴噴初蒸社醞。村童量酒，想非昔日相如；少婦當壚，不是他年卓氏。休言三斗宿醒，便是二升也醉。【都可刪】

當時施恩武松來到村坊酒肆門前，施恩立住了脚，問道：“兄長，此間是箇村醪酒店，哥哥飲麼（也算一望麼）？”武松道：“遮莫酸醎苦澀，問甚滑辣清香，是酒還（望）須飲三碗。若是無三，不過帘（去）便了。”兩箇入來坐下。僕人排了（酒椀）菜品按酒，武松連吃（喫）了三碗，便起身走。僕人急急收了家火什物，趕前去了。兩箇出得店門來，又行不到一二里，路上又見個（箇）酒店。武松入來，又吃（喫）了三碗便走。話休絮繁，武松施恩兩箇一處走着，但遇酒店，便入去吃（喫）三碗。約莫也吃（喫）過十來處好酒肆。施恩看武松時，不十分醉。武松問施恩道：“此去快活林還有多少路？”施恩道：“沒多了，只在前面，遠遠地望見那箇林子便是。”

[武松、「わしとあなたが城下を出たら、三無くんば望を過ぎず、ということにしてほしい。】

施恩、「兄さん、三無くんば望を過ぎずとは、何のことです。わたくしには意味が分かりませんが。」

武松笑って、「蔣門神を打ちのめしてほしいのなら、城下を出てからあと、居酒屋があり次第、酒を三碗ふるまって下さい。三碗無いと、望をやり過ぎしません。これを三無くんば望を過ぎず、というのです。」[中略]

こちらは施恩と武松の二人、安平寨をあとにして、孟州の東門を出、三、四百歩も歩いたかと思うところで、街道のそばに早くも見つけたのは、一軒の居酒屋、望子が軒さきにぶらさがっています。その居酒屋のさまいかにといえは、

門は駅路を迎え、戸は郷村に接す。芙蓉と金菊は池塘に傍い、翠柳と黄槐は酒肆を遮る。壁の上には劉伶の貪り飲むさまを描き、窓の前には李白の杯を伝らすを画がく。淵明の帰りに去れば、王弘は酒を送けて東籬に到り、仏印の山居に、蘇軾は逃禅して北閣に來たる。香を聞けば馬を駐めて三家酔い、味を知れば舟を停めて十里香ぐわし。惜しまず琴を抱いて一醉を沽うを、信に知る終日斜陽に臥せんと。【削除すべし】

食物の荷をになって来た下男二人、もう先まわりして待っています。施恩は武松を案内して中へはいり、腰をおろしますと、下男はやくも肴をならべ、酒をつぎに来ます。武松、

「小さな杯で飲むのはよそう。大きな茶碗についてくれ。三碗だけでいいのだ。」

下男、大茶碗をならべ、酒をつぎます。武松も遠慮せず、立てつけに三碗飲みますと、すぐ立ち上ります。

下男、あわてて食器をしまい、先の方へいそぎます。武松、笑って、

「やっときさ腹の中にくし元気が出て来た。さあ行きましょう。」

と、兩人、その居酒屋をあとにしましたが、店を出ますと、時あたかも旧の七月の気候、炎暑なお消えねど、秋風たちまち起る。兩人、衣服の襟をはだけ、さらに六、七町あまり行かぬうちに、着いたのは村ともいえず在所ともいえぬところ、見れば酒屋の旗が林の木の上に高くひるがえっています。林の茂みにはいつ見れば、それはどぶろくを売る小さな居酒屋、げにも

古道の村坊の、溪傍の酒店。楊柳は門外に陰森として、荷の花は池中に旖旎たり。飄飄として酒の旆は金風に舞い、短短たる蘆の簾は酷き日ざしを遮る。磁盆は架の上に、白冷冷と村醪を満たし貯わえ、瓦瓮は竈の前に、香噴噴として初めて社醞を蒸す。村童の酒を量るは、想うに昔の日の相如には非じ、少き

婦おみなの壚ろの当もりせるは、是それ他かみの年たくしの卓や氏ふつかよいにはあらず。言たうを休めよ三斗さんとうにして宿醒しやくせいすと、便たいは是れ二升にじようなるも也また酔よわん。【すべて削除すべし】

かくて施恩と武松、村里の居酒屋の前まで来ますと、施恩、立ちどまって、
「兄さん、ここはどぶろく屋ですが、どうです、飲みますか。」

武松、「酸からっぱい鹹にがい苦にがい渋にがいはままよ、すべすべ、ひりり、澄みかた、かおり、すべておかまいなし。酒でさえありやすべて三碗、三が無ければはな宿を過ぎずと行きましょう。」

兩人、中にはいって席につけば、下男、くだものと肴を並べます。武松、つづげざまに三碗飲むと、すぐ立ち上って歩き出します。下男、いそいで食器道具をとりかたづけ、さきの方へといそぎました。兩人、店の門を出て、五町十町と行かぬうちに、道ばたにまたもや居酒屋が一軒見つかりました。武松、そこへはいり、又もや三碗飲んでから、出かけます。

くどい話をはし折って、武松と施恩の二人、つれだって歩きながら、居酒屋さえあれば、はいて三碗飲み、おおかた十軒かの居酒屋で飲みましたが、施恩、武松を見れば、まだ十分には酔っていません。武松、施恩にむかい、

「ここから快活林まで、まだどれほどあります。」

施恩、「もうすこし、すぐそこです。それ、ずっとむこうのほうに見えるあの林が、そうです。』

『水滸伝』の三種の版本、すなわち容与堂本（文繁本・駢文あり）、余象斗本（文簡本・駢文なし）、金聖嘆本（文繁本・駢文なし）を見てきたが、引用部分は容本が743字であるのに対して、余本はわずかに179字にまで簡略化しており、他方、金本は駢文を削除する以外は大きな省略はないことがわかる。だが、容与堂本においてすでに駢文の部分に対して「刪すべし」「都て刪すべし」という批語が加えられていたことは、小川氏のいう「散文化」の傾向がすでに白話小説の文体確立と同時に内包されていたことを示唆すると同時に、胡応麟のようにそれを惜しむ読者がいたこともまた事実なのである。

2. 風景の固定化：描写の対象と文体の固定化

中国の伝統小説に描かれる風景は、山ならおおむね絶壁断崖の険阻な山で、河ならたいてい「釣り舟」や「婦舟」が浮かんでいる。それはまさに栢谷行人のいう「山水画」としての風景であって、現実の景色を写生したものとはいいがたい。その点について、小川環樹氏はつとに次のように指摘していた。

これらの「駢語」あるいは「挿詞」は人物のすがた・身なり、あるいは風景（山みち・大建築・庭園など）、もしくは結婚式のようなめでたい式場、激戦の情景などの描写であることが多い。描写といっても近代小説の細かな即物的なそれ、個性的なそれではなくして、むしろそれぞれの場合に定まった型があり、或る一つの挿詞は一つの作品のその箇処にのみ用いられる抜きさしならぬ性質のものでなく、同じような情景なら、どの作品に使われても、別段さしつかえないものである。たとえていえば、以前写真師が背景に使った書きわりのような役目をはたす。講談師は或るいくつかの文句を暗誦しておいて、適当な場合にそのどれかを持ち出せばよい、というようなしくみではなかったろうか。元の雑劇にしばしば挿入される詩のたぐいにも、同じことがあるようである。平話の用いる詩や詞はうたなども同様である。¹⁹

小川氏の考察は講釈師ないし作者の側から述べたものであるが、読者の側から見たとき、こうした定型化された風景はどのような意味をもつのであろうか。

そもそも自然を風景として認識するには、あらかじめ何らかの認識論的な枠組みが前提として存在していなければならない。浅見洋二氏は、唐宋時代に山水画が成立するのにもない、「風景を見る眼差しの中に山水の枠組みが浸透して」いったこと、さらに絵画と並行して、「詩という制作物の枠組みを通して風景を捉える見方」も生まれていたことを指摘する。当時の風景は「無垢な視線によってではなく」、絵画や詩の「枠組みを介在させた視線によって」捉えられていたというのである²⁰。逆説的に、絵画や詩のようであってはじめて風景たりうる、という言い方さえ成り立つわけである。こうした風景認識に立つならば、小説中の叙景が同じような「山水画」で埋めつくされることはむしろ当然というべきである。さらに、風景にふさわしい「画意」や「詩境」を体現するための文体として、卑俗で煩瑣な白話や、叙事・議論に秀でた古文よりも、声律や措辞の形式美と抒情性に富んだ詩詞・駢文が選択されたこともまた自然なことだといえる。こうした認識のもとでは、常套的な発想と表現に依拠した定型的な詩詞・駢文の方がかえってイメージを喚起しやすいのであって——胡応麟の「主として俗人の為に説けば、爾せざるを得ず」も同様の事態に言及したものであろう——、その結果、小説における風景は「どの作品に使われても、別段さしつかえない」ような千篇一律のものになったのだと考えられる。講談師の暗誦の便だけでなく、聴き手にとっても読者にとってもその方がむしろ好都合であったのだ²¹。

それでは、詩詞・駢文の定型表現が、制作者と受容者の双方にとって強いイメージ喚起力を有するのはなぜだろうか。そのメカニズムは表現それ自体、文体そのものも性質に求められるだろう。福井佳夫氏は、駢文の規範的な創作法は「ものの見かたや発想法から、具体的な文辞のつづりかた（題材・構成・造句・典故・語彙など）にまでおよび、「創作の全プロセスにわたって『かく感じ、かくつづるべし』と、つよい規制力を発揮した」という²²。さらに注目すべきことに、こうした「類型的な内容や表現が、六朝文人たちの創作精神を類型的なものにした」と同時に、逆に「類型化した創作精神（型にはまった発想法）が……類型的な内容や表現をまねきよせた」という文体と精神の一体化・相互作用が指摘されている²³。「山水画」的な風景とは、このように相互作用的に一体化した文体と精神の所産にほかならない。

その結果、先に見た『水滸伝』第29回の駢文(a)に描かれた村の酒店は、同じ『水滸伝』の別の箇所(b)(c)で典型的に反復されることとなる。

(a) 古道村坊，傍溪酒店。楊柳陰森門外，荷花旖旎池中。飄飄酒旆舞金風，短短蘆簾遮酷日。磁盆架上，白冷冷滿貯村醪；瓦瓮竈前，香噴噴初蒸社醞。村童量酒，想非昔日相如；少婦當壚，不是他年卓氏。休言三斗宿醒，便是二升也醉。(第二十九回)²⁴

(b) 柴門半掩，布幕低垂。酸醞酒瓮土牀邊，墨畫神仙塵壁上。村童量酒，想非滌器之相如；醜婦當壚，不是當時之卓氏。壁間大字，村中學究醉時題；架上蓑衣，野外漁郎乘興當。(第六回)²⁵

(c) 古道孤村，路傍酒店。楊柳岸晚垂錦旆，杏花村風拂青帘。劉伶仰臥画床前，李白醉眠描壁上。聞香駐馬，果然隔壁醉三家；知味停舟，真乃透瓶香十里。社醞壯農夫之胆，村醪助野叟之容。神仙玉佩曾留下，卿相金貂也當來。(第九回)²⁶

(a)「古道村坊，傍溪酒店」と(c)「古道孤村，路傍酒店」、(a)「楊柳陰森門外，荷花旖旎池中」と(c)「楊柳岸曉垂錦旆，杏花村風拂青帘」は同工異曲であり、司馬相如と卓文君の故事を典故とした(a)「村童量酒，想非昔日相如；少婦當壚，不是他年卓氏」と(b)「村童量酒，想非滌器之相如；醜婦當壚，不是當時之卓氏」も字句に至るまでほぼ一致している。村の道ばたの酒店は、あたかも一幅の絵のように、読者の脳裏に固定的なイメージを結ぶ。

このように定型化された風景は、それと対応した物語内容のセッティングとして常套的に機能するようになる。例えば、男女が出逢うのは北宋の都・東京であれば金明池、南宋の都・臨安であれば西湖、時期は清明節というのがおきまりのステレオタイプとなる。『警世通言』第16卷「小夫人金錢贈年少」は金明池の情景を次のように記す²⁷。

當時清明節候，怎見得？

清明何處不生煙？郊外微風掛紙錢。
人笑人歌芳草地，乍晴乍雨杏花天。
海棠枝上綿蠻語，楊柳堤邊醉客眠。
紅粉佳人爭畫板，綵絲搖曳學飛仙。

滿城人都出去金明池遊玩，張小員外也出去遊玩。

[折しも清明の時節、そのさまはどうかと申しますと、

清明いずこにか煙を生ぜざる 郊外の微風に紙錢を掛く

人笑い人歌う芳草の地 乍ち晴れ乍ち雨ふる杏花の天

海棠枝上 綿蛮たる語（鳥の声） 楊柳堤邊 醉客眠る

紅粉の佳人 画板を争い 綵絲揺曳して飛仙を学ぶ

都をあげて人々みな金明池に遊びにくりますので、張若旦那も遊びに出かけました。]

『熊龍峯四種小説』の「孔淑芳雙魚扇墜傳」は西湖の様子を次のように述べる²⁸。

話説弘治年間臨安府甸宣街，有個富翁姓徐名大川，娶妻戴氏。俱以五十有三，正生一男，名徐景春。其年二十有六，善調詩韻，經營為業。其時春間天氣，景物可人，無以消遣。素聞山明水秀，乃告其父母，欲往觀看，遂分付琴童，肩挑酒壘，出到湧金門外，遊於南北兩山，西湖之上，諸刹寺院，石屋之洞，冷泉之亭，隨行隨觀，崎嶇險峻，幽澗深林，懸崖絕壁，足跡殆將遍焉。正值三月之望，桃紅夾岸，柳綠盈眸。遊魚跳擲於波間，宿鳥飛鳴於樹際。景春酒至半酣，仰見日落西山，月生東海，喚舟至岸，命琴童挑酒罇食壘，取路而歸。

[話は弘治年間のこと、臨安府の甸宣街に、一人の富翁がおりまして、姓を徐、名を大川と申しました。戴家からつれあいを迎え、共に五十の坂を三つこしてありますが、男の子はたった一人で、名を徐景春といいます。年は二十六、詩を上手に作り、商売にはげんでおります。

さて、その時は春なり、風物はよし、他にすることとてありません。もとよりあたりの山水の秀明は聞き及んでいます。景春は両親に告げて、遊山に出かけようとなりました。そこで丁稚にいつけて、徳利と重箱をかつがせ、湧金門から郊外に出ると、南北の両峰、湖のほとり、諸刹寺院、石屋洞、冷泉亭と、足のむくまに賞で歩きました。けわしい山路、ひそやかな澗、深い林、さらに切り立つ崖と、くまなく足跡をしるしたのでした。頃はあたかも三月の望月のころとて、桃の紅は岸をはさみ、柳の緑は見わたすかぎり。遊ぶ魚は波間にはね、やどる鳥は樹ぎわに飛び鳴きます。酒も半ばたけなわとなりましたが、仰ぎ見ますと、日も西の山に落

ち、月も東の水面に生じましたので、舟を岸につけさせ、丁稚にまた徳利と重箱をかつがせ、帰路につきました。]

上の二例はいずれも続く場面で、男性主人公が美女（実は幽霊）に出逢う。前者は「怎見得」に導かれて七言詩で風景が描かれるのに対して、後者では語りの地の文がそのまま叙景となっている。だが、後者においても叙景の部分はおおむね平仄の整った四字句による対偶という駢体であって、白話文による語りではない。

こうした傾向は、『西湖二集』第14卷「邢君瑞五載幽期」のように詩詞による西湖の情景描写に長々と紙幅を費やす作品でも同様である。以下の部分は、平仄の工整を欠き、緊密な対偶にもなっていないので、駢文というよりは散文というべきかもしれないが、それでも清明節の墓参りと西湖蘇堤の景観を表した点線部分の五句はゆるやかな長偶対ともいえるような対応関係を形成し、末句はともに「無（一）處不是……」という句型で閉じられる²⁹。

杭州此日，家家上墳祭掃，南北兩山，車馬如雲，酒樽食籬，山家村店，無處不是飲酒之人。有湖船的，僱覓湖船；没湖船的，藉地而坐，笙簫鼓樂，搗地喧天。蘇堤一帶，桃紅柳綠，鶯啼燕舞，花草爭妍，無一處不是賞心樂事。

[杭州ではこの日、どの家も墓参りに行くので、南北の両峰、車馬は雲の如く、酒樽や竹籠を持ち、山家でも村店でも、到る所に酒を飲む人ばかり。湖船のある者は湖船を雇い、湖船のない者は地面の上に座って、笛や太鼓がにぎやかに鳴り響く。蘇堤のあたりは、紅の桃花に緑の柳、鶯啼き燕飛び、花草が美しさを競って、到る所きれいで楽しいことばかり。]

福井佳夫氏によれば、駢文の修辞は、四六、対偶、声律（平仄）、典故、鍊字の五つにまとめられる³⁰。小説における叙景の文体では、四六以外の修辞はかなりゆるやかになっているが、それでも対偶と声律は多くの場合整えられ、常套的な典故や美辞麗句を多用することによって、難解な典故や鍊字に代えているのである。こうした通俗駢体は、説唱文芸の語りの声を白話小説の中に取り入れたものと見なすことができ、耳に心地よく響き、場面の雰囲気や醸成するのに都合のよい文体だといえる。姜書閣氏は元刊の全相平話の一つ『武王伐紂平話』における妲己の描写を論じた箇所でも、次のようにいう（平仄と対偶の指摘は引用者による）。

「九尾狐換妲己神魂」の一段で妲己の美しさを形容して、「面無粉飾，宛如月里嫦娥；头不梳妝，一似蓬萊仙子。肌似雪，遍体如銀。丹青怎画，彩笔难描。」（引用者補：最後の二句は失粘）という。ついで「紂王納妲己」の一段で「面如白玉，貌賽姮娥；有沉鱼落雁之容，羞花闭月之貌；人間第一，世上无双。」という。この類の文章は枚挙にいとまがない。今日から見ると、もちろん陳腐な決まり文句に感じられ、なんら創造的な芸術技巧とはいえないものであるけれども、まさにそうであるがゆえに、こうした言語は当時および後世の読者、聴者、作者によって広く受け入れられ好まれてきたことの証とすることができる。そうした文章は駢儷対偶による通俗的な文学言語にほかならなかったのである。³¹

白話小説の語りは、「説話人」が「看官」に対して語る講釈の場を擬制した形式をとる。地の文や会話部分がいかに流暢な白話文で書かれていたとしても、「怎見得」「只見」などの標識によって顕在化した「説話人」が叙景を始めるや、その文体は講唱文芸の語りの文体である駢文や七言詩など

にならざるをえない。こうした耳で聞いて最も心地よいリズムの文体が、文学的に最も精巧に練り上げられた書き言葉の文体と共通することは、一見すると奇妙に思われるかもしれない。ところが、そもそも四六駢儷文は長い中国語の歴史において、文学的美文から書簡や実用文、現在の対聯に至るまで雅俗を問わず広範に用いられてきた文体であり、語りものと書面語の距離は意外にも現代の我々が想像するほどに懸け離れたものではなかったのではなかろうか。

3. 新たな風景の胎動：移動する視点人物、「遊記」の風景

『水滸伝』や『西遊記』は、語りものや演劇ですでに知られていた物語内容を白話小説に集成したものであった。それに対して、作者がオリジナルな内容によって長編の白話小説を創作することが一般的になるのは、18世紀の清代まで時代が下る。呉敬梓（1701-1754）の『儒林外史』はその初期のものであり、英雄鬼神や才子佳人の登場しない内容もさることながら、風景に関してもそれまでの白話小説とは一線を画すように思う。『儒林外史』では白話による語りの地の文の中に、精彩に富んだ風景の描写が見出される。冒頭の第1回から引用してみよう³²。

那日，正是黃梅時候，天氣煩躁。王冕放牛倦了，在綠草地上坐著。須臾，濃雲密布，一陣大雨過了。那黑雲邊上，鑲著白雲，漸漸散去，透出一派日光來，照耀得滿湖通紅。湖邊上山，青一塊，紫一塊，綠一塊。樹枝上都像水洗過一番的，尤其綠得可愛。湖裡有十來枝荷花，苞子上清水滴滴，荷葉上水珠滾來滾去。王冕看了一回，**心裏想道**：“古人說：‘人在畫圖中’其實不錯！可惜我這裏沒有一個畫工，把這荷花畫他幾枝，也覺有趣！”**又心裏想道**：“天下那有個學不會的事？我何不自己畫他幾枝？……”

[ある日、ちょうど梅雨時のことで、むしむしする天気だった。牛番に疲れた王冕が、草の上に腰をおろしていると、しばらくして濃い雲がたれこめ、ひどい俄雨が通りすぎた。やがて黒雲のへりに白い雲がかがやいて、しだいに散っていき、その割れ間から一条の日の光がもれ、湖一面を真っ赤に照らし出した。湖辺の山々は、あるものは青く、あるものは紫に、またあるものは緑色をしている。樹の枝は水に洗われたあとそのままに、ことのほか美しい緑だった。湖上に十本ばかりの蓮の花があって、花苞を水がすべり落ち、葉の上には水玉がコロコロころがっている。

王冕はしばらく眺めながら考えた。

『人は絵の中にいる』とは昔のひとの言葉だが、全くそのとおりだ。しかし、残念ながらここにはひとりの画家もいない。この蓮の何本かを絵に描いたら、さぞかし面白かろうに！]

さらにまた考えた。

『世の中に学んでできないことはない。……そうだ、ぼくが自分で描けばいいじゃないか！』

次の例は、第14回で馬二先生が西湖を散策する場面である³³。

馬二先生起身出來，因略歌了一歌脚，就又往上走。過這一條街，上面無房子了，是極高的個山岡，一步步去走到山岡上，左邊望着錢塘江，明明白白。那日江上無風，水平如鏡，過江的船，船上有轎子，都看得明白。再走上些，右邊又看得見西湖，雷峰一帶、湖心亭都望見，那西湖裏打魚船，一個一個如小鴨子浮在水面。馬二先生心曠神怡，只管走了上去，又看見一個大廟門，擺著茶桌子賣茶，馬二先生兩腳酸了，且坐吃茶。吃著，兩邊一望，一邊是江，一邊是湖，又有那山色一轉圍著，又遙見隔江的山，高高低低，忽隱

忽現。馬二先生「嘆道」：「真乃‘載華嶽而不重，振河海而不洩，萬物載焉’！」吃了兩碗茶。肚裏正餓，「思量」要回去路上吃飯，恰好一個鄉里人捧着許多盪麵薄餅來賣，又有一藍子煮熟的牛肉，馬二先生大喜，買了幾十文餅和牛肉，就在茶桌子上儘興一吃。吃得飽了，「自思」趁着飽再上去。走上一箭多路，只見左邊一條小徑，莽榛蔓草，兩邊擁塞。馬二先生照着這條路走去，見那玲瓏怪石，千奇萬狀。鑽進一個石罅，見石壁上多少名人題詠，馬二先生也不看他。過了一個小石橋，照着那極窄的石磴走上去，又是一座大廟，又有一座石橋，甚不好走，馬二先生攀藤附葛，走過橋去。

[馬二先生は席を立てて外へ出、そこで脚をひと休みさせると、また坂を登って行った。街をすぎると、その先には家はなく、きわめて高い岡になっている。一步一步ふみしめつつ、頂まで来ると、左側には銭塘江がはつきり望まれた。その日、江上は風もなく、鏡のようにおだやかで、江を渡る船、船の上の轎、すべてがはつきり見える。さらに少し登って行くと、右側に西湖が見えだした。雷峯塔の一带から湖心亭までみなよく見えた。西湖には漁船が一つ一つまるで小さな家鴨のように水面に浮かんでいる。

馬二先生はノビノビとした好い気持になり、ひたすら上へ上へと登って行った。また大きな廟があらわれ、門前では茶卓を並べて茶を売っている。馬二先生は両脚が疲れたので、しばらく休んで茶を飲んだ。飲みながら、あたりを眺めると、一方は河、一方は湖、それをぐるっと囲んでいる山色、そして江をへだてた遙か遠方には、山々があるいは高くあるいは低く、見えがくれしていた。馬二先生は溜め息をついて言った。

「これぞ、華岳をのせて重しとせず、河海をおさめてもらさず、万物ここに安らえり、だ！」³⁴

馬二先生は二杯お茶を飲んだ。腹がひもじくなってきたので、帰って飯でも食ってやろうと思っていると、ちょうど田舎のものが薄い湯麵餅をたくさんかついで売りに来た。別の一籠には煮た牛肉もはいつている。馬二先生は嬉しくなり、五、六十文ばかりで餅と牛肉とを買い、茶卓に坐って、心ゆくまで賞味した。

満腹したので、この勢いでもっと高いところまで行ってやろうと考え、十町ほど登って行った。と、左手に小さな路があり、灌木や蔓草が両側からおおいかぶさっている。馬二先生はこの路にそって進んで行った。かっこうのよい奇岩が千差万別の形をして連なっている。岩の裂け目をくぐりぬけて行くと、岩壁には数多くの名士たちの題した詩が見られたが、馬二先生はふりむきもしない。小さな石橋を渡って、ごく狭い岩の坂道を登って行くと、また大きな廟であった。そこにも石橋があり、ひどく歩きにくかった。

馬二先生は藤につかまり葛にすがって橋を渡った。]

一読して、これまで見てきた小説とはまったく違う印象——我々が考える風景とほぼ同義のものを見出したという印象——を受ける。第一に、詩賦や駢文ではなく、流暢な白話文で風景が描かれており、語りの地の文といささかの齟齬も生じていない。第二に、全知の語り手が後景に退き、作中人物の王冕や馬二先生の視点で風景がとらえられ、部分的とはいえ三人称客観描写が実現されている。そのため雨上がりの雲や光、蓮の上の水滴といった細やかな細部に目が行き届き、また馬二先生の移動に伴って様々な角度から西湖の風景がとらえられる。さらに、風景に引き続いて、「王冕看了一回，心裏想道」、「又心裏想道」、「馬二先生嘆道」のように直接話法で視点人物の思考が引用されたり、「肚裏正餓，思量要回去路上吃飯」、「吃得飽了，自思趁着飽再上去」のように間接話法で人物の内面が表現されたりする。「甚不好走，馬二先生攀藤附葛，走過橋去」の「甚不好走」は地の文であるけれども、「甚だ歩きにくい」の発話主体は語り手なのか、馬二先生なのかは渾然として、部分的ながら自由間接話法が出現している。

とはいえ、このような白話文による精彩に富んだ風景が『儒林外史』の全編を通して見られるわけではない。小松謙氏は、「情景描写について言えば、『儒林外史』においても大きな進展は認められない」としたうえで、次のように述べる。

では美文に委ねられていた情景描写はどうなったのであろうか。……地の文でありながら対句を多用した極めて類型的な美文である。つまり、「但見」の類を排除したとはいえ、やはり情景描写になるとどうしても類型的な美文を用いざるをえない傾向がここには認められる。

ただ、類型的でない情景描写が皆無なのかというと、必ずしもそうではない。……類型的でないとは言えないが、見える物をその通りに描写しようとした結果、完全な美文調に陥ることは避けられている。……ここでも馬二先生の目に映った景色を具体的に描写しようとする試みがなされた結果、白話の具体的描写能力を発揮した風景の叙述が可能となったのであろう。ここには従来の白話表現の限界を乗り越えようとする動きがわずかながら認められる。³⁵

小松氏はこのように限定的に評価しているのだが、少なくとも上に見たような箇所での風景は、従来の小説のような類型的、固定的な「山水画」的な意味されるものとしての風景ではなくて、『儒林外史』に登場する様々な人物やエピソードにふさわしい個性的な意味するものとしての風景へと変容の一步を踏み出しているように思うのである。

『儒林外史』の馬二先生の部分は、遊記のように馬二先生の移動に伴って、描写の視点が移行していた。文言文において、三人称で書かれる史伝と違って、記は一人称と相性のよいジャンルである。とりわけ遊記には風景の精密な描写が見られ、また風景によって催された抒情的な感懐（例えば柳宗元の「永州八記」）、または理知的な議論（例えば蘇轍の「黄州快哉亭記」）を伴うことも多い。こうした遊記の形式は、小尾郊一氏によれば六朝時代の山水遊記や地方誌、『水経注』などに起源が認められるという。

右のごとく、「水経注」は山水遊記として、移動的叙述方式をとり、その山水描写は、四字句をもって修飾され、かつ淡々と客観的に描写されているが、これが全く、後の柳宗元に踏襲されている。³⁶

視点人物の移動に寄り添った描写は、文言文では遊記において発展したが、白話小説においては『儒林外史』などから見られ、劉鶚『老残遊記』（1903）では相当の洗練された段階に到達する³⁷。

到了铁公祠前，朝南一望，只见对面千佛山上，梵宇僧楼，与那苍松翠柏，高下相间，红的火红，白的雪白，青的靛青，绿的碧绿，更有那一株半株的丹枫夹在里面，仿佛宋人赵千里的一幅大画，做了一架数十里长的屏风。正在叹赏不绝，忽听一声渔唱。低头看去，谁知那明湖业已澄净的同镜子一般。那千佛山的倒影映在湖里，显得明明白白。那楼台树木，格外光彩，觉得比上头的一个千佛山还要好看，还要清楚。这湖的南岸，上去便是街市，却有一层芦苇，密密遮住。现在正是着花的时候，一片白花映着带水气的斜阳，好似一条粉红绒毯，做了上下两个山的垫子，实在奇绝。

老残心里想道：“如此佳景，为何没有什么游人？”（第二回）

〔鉄公祠の前に立って南のほうを望めば、正面は千佛山。梵宇僧楼が緑濃い松柏の間に隠し、赤きは火、白きは雪、青きは藍、緑は碧玉、しかも真紅の楓がその間に点在し、あたかも宋人趙千里描くところの一幅の画の如く、長さ数十里の屏風をなしている。〕

うっとり見とれているおりしも、漁夫の歌声が聞こえてきた。頭をたれて見れば、ああ、かの明湖はすでに清澄鏡の如く、千佛山の倒影がくっきり湖水に映っているではないか。その楼台樹木の色彩は、上のもうひとつの千佛山よりもさらに美しくあざやかである。この湖の南岸は町に続いているが、汀に生い茂る蘆でかたく

さえぎられている。時あたかも開花の時節のこととて、一面の真っ白い花が水気を含んだ斜陽に照り映え、しきのべられたとき色の絨毯のように、上下二山のしとねとなって、実にすばらしい眺めである。

老残は心中、こんなよい景色なのにどうして人が来ないのだろうと思ひながら、……]

老残の視点で語られた風景であるが、「仿佛宋人赵千里的一幅大画，做了一架数十里长的屏風」（あたかも宋人趙千里描くところの一幅の画の如く、長さ数十里の屏風をなしている）と、眼前の風景を屏風画に置き換えて捉えていることに注意したい。そして、叙景に続いて、老残の内面が「心里想道」以下の直接話法で引用されるのである。

だが、『水滸伝』や『西遊記』のように民間で語り継がれてきた物語の集大成から『儒林外史』や『老残遊記』のような文人作家による創作へと変化したからといって、ただちに新たな風景が発見されるわけではない。李伯元の『文明小史』（1903-1905）では作中人物が中国各地だけでなく、北米や日本をも訪れて、様々な体験をする。北米の情景は次のようである³⁸。

那温哥华虽不及纽约那样繁华富丽，也觉得人烟稠密，车马喧闐。客店里服侍的人，都是黄色面皮，黑色头发，说起话来，总带捱衣乌河的口音。问了问翻译，说这些人都是日本人，饶鸿生方才明白。（第五十二回）

[かのバンクーバーはニューヨークの繁華富麗にはおよばないものの、人煙稠密、車馬喧闐をきわめている。店で働く人は、みな黄色い顔、黒い髪をしているが、口を開くとアイウエという訛りを帯びている。通訳に聞いてみると、それはみな日本人だとのこと。饒鴻生はようやく合点がいった。]

ニューヨークは「繁華富麗」、バンクーバーは「人煙稠密、車馬喧闐」と、繁華な都会を形容する陳腐な四字句で描かれるだけだ。大陸横断鉄道に乗車しても、居眠りをする饒鴻生が外国人に笑われたり、痰壺がなくて困ったりといった風俗習慣の違いは描かれるけれども、途中の風景には一切関心が払われず、「第二日，走了四千一百多里，第三日走了四千八百多里，第四日走了一千多里，更无话说。」（366頁）と走った距離だけですまされる。

日本では日光へ行く場面が比較的詳しく描かれているのだが、ここでも風景に関しては四字句の決まり文句に終始している³⁹。

抬头一看，千岩万壑，上矗云霄，两旁边古木丛生，浓阴夹道，老远就听见瀑布声响。……华岩上更有一桩奇景，就是瀑布，有二十多丈宽，七十多丈长，看上去烟云缭绕，底下奔腾澎湃，有若雷鸣。……看过了瀑布，转到中禅寺，庄严洁净，迥异寻常。……看官，你们想，山上怎么会有湖呢？不是大漏洞么？原来这湖本来是个山凹，瀑布流下去，经年不断，久而久之，就成了一条大湖，前后有十八里路长，有些人撑了小划子在湖里钓鱼，也是天然图画。……饶鸿生想着了《儒林外史》马二先生，见了西湖，说出“载华岳而不重，振河海而不泄，万物载焉”三句《四书》来，不禁叹古人措词之妙，徘徊半晌，竟有流连不忍去的光景。（第五十三回）

[見上げると、千岩万壑（山と谷が重なり合い）、上矗云霄（上は天空まで聳え立ち）、両側には古木叢生（古木が叢生し）、濃陰夾道（鬱蒼と小道を覆い）、はるか遠くから滝の音が聞こえてくる。……華岩の上にある絶景は滝であり、二十丈余りの幅で、七十丈余りの長さ。見れば雲煙繚繞（雲煙が湧き上がり）、下の方では奔腾澎湃（ごうごうと逆巻き）、有若雷鸣（雷鸣のようである）。……滝を見終わると、中禅寺へ行く。莊嚴潔淨（莊嚴で清浄なさまは）、迥異尋常（並外れている）。……皆さん、考えてもごらん下さい、山の上はどうして湖が

あるのでしょうか？ 口からでまかせのぼろが出たんじゃないかですって？ 実はこの湖、もとはといえば山のくぼみで、滝が流れ下ること、何年も絶えることなく、ついに前後十八里の長さの大きな湖となったのである。湖に小舟を出して魚を釣る人もいて、これまた天然の絵画である。……饒鴻生は『儒林外史』の馬二先生が西湖を見て、「華岳を載せて重しとせず、河海をおさめてもらさず、万物ここに安らえり」と『四書』の三句を言ったことを思い出し、思わず古人の名言の妙に感嘆し、しばらく徘徊していると、立ち去りがたい風景が広がっている。]

日光の風景を前にして、語り手はひたすら四字からなる常套句を繰り返して出し、そこに中国の山水画を見、中国の西湖を見、『四書』の経典『中庸』の一節を見出すばかりである。饒鴻生は眼前の風景を自分の目で見て、自分のことばで表すことはないのである。

あわせて指摘すべきは、叙景に引き続いて、講唱文芸の「説話人—看官」（語り手—聴き手）の関係が前面に出て来て「看官，你们想，山上怎么会会有湖呢？不是大漏洞么？」（皆さん、考えてもごらん下さい、山の上はどうして湖があるのでしょうか？ 口からでまかせのぼろが出たんじゃないかですって？）と、説話人が聴衆に問いかけ、「原来」（実はと申せば）以下で解釈してみせるといふ講談を模した白話小説の語りの場面が前景化していることだ。伝統的な白話小説の文体を採用する限り、どうしてもこの「説話人」が「看官」に対して語るという形式から離脱できず、それゆえ「説話人」が風景を語るときには、最終的に講唱文芸の語りのリズムである四字句の駢体や五言・七言の詩詞の文体から自由ではありえなかったのである。

胡適は文学革命後の1925年、白話文による現代文学の立場から——しかし、なお現代文学の起源を忘却してしまう前に——、伝統小説の風景描写について次のように述べている。

昔から小説を書く人は人物の描写には精を出したものだが、風景描写の能力は旧小説にはまるで欠けていた。『水滸伝』で宋江が潯陽楼で詩を題する一段は精彩ある人物描写だと言えるが、長江の風景を描いた部分はわずかに「江景非常、観之不足」の八字にすぎない⁴⁰。『儒林外史』の西湖は、「真乃五步一楼，十步一阁；一处是金粉楼台，一处是竹篱茅舍；一处是桃柳争妍，一处是桑麻遍野」（次から次へと楼閣が現れ、こちらには金粉の楼台、あちらには竹籬の茅屋。こちらでは桃柳が妍を競い、あちらでは桑麻の畑が広がる）⁴¹と言うだけである。『西遊記』と『紅樓夢』の風景描写も陳腐な四字句を用いるばかりで、深刻な描写はまったくない。……旧小説にはどうしてこのように風景を描写する技術が欠けているのだろうか。……私はやはり文字言語に欠陥があるからだと思う。魯智深、王熙鳳、成老爹のような人物を描くには、古文の陳腐な決まり文句は役に立たないので、生きたことば、新しい語句を使って、実際に描写の努力をしないわけにはいかない。だがひとたび叙景の場面に来ると、駢文や詩詞の成語が自然と湧き上がってきて、振り払おうにも振り払えないのである。⁴²

旧白話文から現代白話への転換、伝統小説から現代小説への転換の前後——すなわち「風景」の発見前後——の苦心を見事に言い表した証言だといえよう。

4. おわりに

本稿では、「風景」の発見を日本と中国の近代文学成立期に並行する現象としてとらえつつ、中国の伝統小説における叙景の文体という中国語固有の問題について論じてきた。また、講釈師・作者

の側からの語りや小説の文体の検討に加えて、聴き手・読者の側にとって詩詞や駢文のもつイメージ喚起の機能についても考えてみた。

最後に、「風景」の発見以後の風景を、魯迅「故郷」（1921）に見ておこう⁴³。

我冒了严寒，回到相隔二千余里，别了二十余年的故乡去。

时候既然是深冬；渐近故乡时，天气又阴晦了，冷风吹进船舱中，呜呜的响，从篷隙向外一望，苍黄的天底下，远近横着几个萧索的荒村，没有一些活气。我的心禁不住悲凉起来了。阿！这不是我二十年来时时记得的故乡？

我所记得的故乡全不如此。我的故乡好得多了。但要我记起他的美丽，说出他的佳处来，却又没有影像，没有言辞了。仿佛也就如此。于是我自己解释说：故乡本也如此，——虽然没有进步，也未必有如我所感的悲凉，这只是我自己心情的改变罢了，因为我这次回乡，本没有什么好心绪。

[私は厳寒のなかを、二千余里離れた、二十余年ぶりの故郷へ帰って行った。

季節は真冬だった。それに、故郷に近づいたころには空も薄暗くなってきて、冷たい風が船の中に吹きこみ、ヒューヒューと鳴った。苦のすき間から外を眺めると、鈍い色の空の下に、人気のない、さびれた村々が遠く近く横たわっていて、いささかの活気も感じられない。私は寂しさがこみあげてくるのをどうしようもなかった。

ああ、これが二十年来、絶えず思い起こして来た故郷なのだろうか。

私がおぼえている故郷は、こんなものではない。私の故郷はもっとずっとよかった。しかし私とその美しさを思い浮かべ、そのよさを語ろうとすると、その影は消え、言葉はなくなる。こんなものだったような気もする。そこで私は自分に言い聞かせた。故郷はもともとこんなものだったのだ——進歩もないが、といって私を感じたように寂しいものでもない、私自身の心境が変わっただけなのだ。私のこんどの帰郷は、もともと楽しいものではないのだから。]

語り手自らが「这只是我自己心情的改变罢了」（私自身の心境が変わっただけなのだ）と説明するように、見る人の気持ちによって美しくもなれば寂しくもなるような「風景」が、その人物の「内面」と同時に発見されている。陳平原氏のいう「語りの構造」の変化——「すべては作中人物の主観的感情のために奉仕している」というような風景が、言文一致体の現代白話という新たな文体によって鮮やかに写し取られた瞬間をここに見ることができるのである⁴⁴。

注

- 1 高橋和巳「六朝美文論」（『高橋和巳作品集 9 中国文学論集』東京：河出書房新社，1972）61頁。
- 2 陳平原『中国小説叙事模式的轉變』（上海：上海人民出版社，1988；北京：北京大学出版社，2003）。以下の引用は、北京大学出版社2003年版による。
- 3 筆者はかつて、中里見敬「中国文学研究における物語論：陳平原『中国小説叙事模式的轉變』をめぐって」（『集刊東洋学』69，中国文史哲研究会，1993，112-113頁。のち中里見敬『中国小説の物語論的研究』東京：汲古書院，1996，195-196頁）において次のように述べた。

同書の上編を構成する「時間」「視点」「構造」の各章は、「時間」「視点」が一応ジュネットの「時間」「叙法」と対応するのに対して、「構造」は陳平原氏が自身の創案だと声明するように（四頁）、既存の物語論とは無関係である。その結果、ジュネットの「態」に相当

する部分が完全に欠落してしまったことは、物語論全体の受容を不完全にするだけでなく、「態」が語り手の問題を含み最も生産的な議論が期待される範疇の一つであるだけに、同書の最大の欠陥となっていることは否めない。(中略) 陳氏の〔叙事結構〕は、何が書かれているかという物語内容だけに注目するものである。物語論の対象はあくまでも物語言語説であって、シニフィエとしての物語内容はシニフィアンとしての物語言語説とのかかわりの中でしか問題となりえない。

- 4 陳平原『中国小説叙事模式的轉變』126-127頁。傍点は引用者による。
《沉沦》开篇第一句话并非交代事件的时间、地点，而是：
他近来觉得孤冷得可怜。
关键不在人物的处境是否可怜，而是人物自己是否感觉到自己可怜。小说的焦点一下子从外在的故事情节转为内在的人物情绪。表面上不同于“独白”式小说，有场景描写，有情节叙述，可这一切都服务于人物的主观感受。
- 5 同様の事態を、大東和重『郁達夫と大正文学：〈自己表現〉から〈自己実現〉の時代へ』（東京：東京大学出版会，2012）41頁では、「自己表現」という観点から次のようにいう。
一九二〇年代前半は文学作品の価値が大々的に塗りかえられる時期だった。かつて文章の冴えや構成の妙など、技術的な高下から判定された文学の価値は、この一九二二年前後、〈自己表現〉性を中心としたオリジナリティへと変更されていく。それは単に価値が変わったというだけでなく、文学の意味の体系そのものが再編成されたということであり、いったん変更されるともはや遡及不可能な〈場〉が形成されたということなのである。
- 6 柄谷行人「風景の発見」（柄谷行人『日本近代文学の起源』東京：講談社，1980；『定本柄谷行人集』1，東京：岩波書店，2004）。以下の引用は『定本』による。【中国語訳：柄谷行人著、趙京華訳『日本現代文学の起源』（北京：生活・読書・新知三聯書店，2003）】
- 7 原文の引用は『大倉文化財団蔵 宋版 大唐三蔵取経詩話』（東京：汲古書院，1997）の影印による。日本語訳は同書所収の太田辰夫「大唐三蔵取経詩話全訳」によるが、引用に際して句点を補った箇所がある。
- 8 駢文の文体については、福井佳夫『六朝美文学序説』（東京：汲古書院，1998）より多大な裨益を受けた。鈴木虎雄著、興膳宏校補『駢文史序説』（東京：研文出版，2007）も参照。簡要な解説は、岡村繁「駢文」（鈴木修次、高木正一、前野直彬編『中国文化叢書 4 文学概論』（東京：大修館書店，1967）参照。
- 9 「嵬」字は、『広韻』では平声灰韻と上声賄韻の両韻に属し、後者の注に「山兒」とあるのに従った。
- 10 小松謙『「現実」の浮上：「せりふ」と「描写」の中国文学史』（東京：汲古書院，2007）124-125頁。
- 11 こうした文体について姜書閣『駢文史論』（北京：人民文学出版社，1986）482-483頁は、六朝の四六駢儷体が民間の変文に取り入れられ、唐宋以降の説唱文芸や白話小説へと継承されたとして、次のように述べる。
今所见敦煌遗书中的所谓经变、俗变、乃至其他俗赋之类亦多用駢体或杂以駢語，足为六朝駢儷衰落时期已进入俗文学而为四六体开辟了一片广阔的新园地，(中略) 无论经变、俗变，都是一段段的四六駢文，或接以整齐的七言诗句的吟唱段，或仍继以駢文的叙述。(中略) 这些作品与唐、宋以后的说唱文学和话本小说乃至章回小说的渊源关系则是近人研究者所无不承认的。

[現在見られる敦煌遺書のうち、いわゆる経变、俗变、ないしその他の俗賦の類も、駢体を用いることが多く、あるいは駢語をまじえている。六朝駢儷文はその衰退期に俗文学の中に入ってゆき、四六体のために広々とした新天地を切り開いた。……経变にせよ俗变にせよ、みなひとまとまりの四六駢儷文となっており、それが整った七言詩句からなる吟唱の一節に続いたり、あるいはさらに駢文の語りが続いたりしている。……これらの作品と、唐宋以後の説唱文学、話本小説および章回小説との淵源関係は、近年の研究者によってひとしく認められている。]

敦煌変文の文体については、金文京「敦煌の変文」(『東方学報』京都第72冊、京都大学人文科学研究所、2000)に詳細な分析がある。

- 12 『西遊記(世徳堂本)』一(『古本小説集成』上海：上海古籍出版社、1992。拋金陵世徳堂本影印)第一回、8頁。日本語訳は、中野美代子訳『西遊記』(一)(岩波文庫、東京：岩波書店、2005)20-22頁による。引用に際して改行を省略した部分がある。
- 13 小松謙『「現実」の浮上：「せりふ」と「描写」の中国文学史』225頁。
- 14 『西遊真詮』一(『古本小説集成』上海：上海古籍出版社、1991。拋乾隆四十五年刊本影印)第一回、2葉b面～3葉a面。
- 15 小川環樹「変文と講史」(『小川環樹著作集』第4巻、東京：筑摩書房、1997。初出は『日本中国学会報』6、1954。のち小川環樹『中国小説史の研究』東京：岩波書店、1968に収録)。引用は『著作集』25-26頁による。文意を取りにくい箇所があるので、引用者により〔 〕内の文字を削り、【 】内の文字を補った。ただし、最後の【。】は初出と岩波版にあって、『著作集』で削除されたものを改めて復活させた。
- 16 胡應麟『少室山房筆叢』(上海：中華書局上海編輯所、1958)卷四十一「莊嶽委談」下、572頁。日本語訳は拙訳。
- 17 『京本増補校正全像忠義水滸志傳評林』(上海：上海古籍出版社、1992。日光輪王寺慈眼堂蔵、1956年文学古籍刊行社曾影印出版の複製)卷六、12葉b面～13葉a面。日本語訳は、内閣文庫蔵容与堂本(文繁本)により翻訳した吉川幸次郎・清水茂訳『完訳水滸伝(三)』(岩波文庫、東京：岩波書店、1998)238-242頁の訳文に基づき、文簡本の本文部分のみを残して、多少の整理を施した。吉川氏は翻訳の底本として容与堂本を採用した理由を「ことに文中所所に挿まれた詩詞なり四六の対句は、まことに樸拙愛すべきものがある。金聖嘆本はそのすべてを削り、楊定見本もその幾分をけずる。このたび敢て新訳を試みるに当っては、この雅韻流れんと欲する(容与堂)本を、紹介したく思うのである」(7頁)と述べ、胡應麟と同じ見解に立つ。
- 18 『李卓吾批評忠義水滸傳』二(『古本小説集成』上海：上海古籍出版社、1991。原中華書局上海編輯所拋北京図書館蔵本影印、現又拋該本重新縮尺印製)第二十九回、4葉b面～7葉a面。『第五才子書水滸傳』三(『古本小説集成』上海：上海古籍出版社、1990。拋中華書局1975年影印金閻葉瑤池梓行「貫華堂古本」影印)卷之三十三、11葉b面～15葉b面。日本語訳は、吉川幸次郎・清水茂訳『完訳水滸伝(三)』238-242頁による。批語のみ拙訳。
- 19 小川環樹「変文と講史」(『小川環樹著作集』第4巻)24-25頁。傍点は原文。
- 20 浅見洋二『中国の詩学認識』(東京：創文社、2008)8、101-102頁。
- 21 実は小川環樹氏は先の引用部分の後で、「講談師は聞き手に、あたかもその場を実際に見ているような感じを与えようとする、それが但見の見のもつ任務だといえないであろうか」と述べ、さらに「今や寺院から離れた市井の芸人である講談師の物語に聞き入る聴衆の前には、図像もなく画卷もない。しかし『挿詞』によってくりひろげられるイメージは、画のような存在として与えられるのである」といい、受容者側からの検討も加えている。示唆に富んだ洞察だと思

- う。小川環樹「変文と講史」（『小川環樹著作集』第4巻）25-26頁。圏点は原文、傍点は引用者による。
- 22 福井佳夫『六朝美文学序説』206頁。
- 23 福井佳夫『六朝美文学序説』216-217頁。
- 24 『李卓吾批評忠義水滸傳』一、卷之二十九、6葉b面。
- 25 『李卓吾批評忠義水滸傳』一、卷之六、9葉b面。
- 26 『李卓吾批評忠義水滸傳』一、卷之九、4葉b面。
- 27 魏同賢主編『馮夢龍全集22 警世通言 上』（上海：上海古籍出版社，1993。拋兼善堂本影印）12葉a面～b面。日本語訳は、松枝茂夫訳「三言二拍抄」（『中国古典小説大系 第25巻 宋・元・明通俗小説選』東京：平凡社，1970）134頁による。引用に際して、改行を省略した部分がある。
- 28 「孔淑芳雙魚扇墜傳」（『熊龍峯四種小説』国立公文書館内閣文庫蔵本）1葉a面～2葉a面。日本語訳は、今西凱夫「熊龍峯四種小説」（『中国古典小説大系 第25巻 宋・元・明通俗小説選』東京：平凡社，1970）515-516頁による。
- 29 『西湖二集』中（『古本小説集成』上海：上海古籍出版社，1990。拋明崇禎雲林聚錦堂刊本影印）卷十四、11葉b面。日本語訳は拙訳。
- 30 福井佳夫『六朝美文学序説』のとくに第一章参照。張仁青『駢文学』（台北：文史哲出版社，1984）91-95頁は、四六文の構成要件として「對偶精工，用典繁夥，詞藻華麗，聲律諧美，句法靈動」の五点をあげる。
- 31 姜書閣『駢文史論』521頁。
 在《九尾狐換妲己神魂》段中，形容妲己之美，说：“面无粉饰，宛如月里嫦娥；头不梳妆，一似蓬莱仙子。肌肤似雪，遍体如银。丹青怎画，彩笔难描。”接着，《紂王纳妲己》又说她：“面如白玉，貌赛嫦娥；有沉鱼落雁之容，羞花闭月之貌；人间第一，世上无双。”类此之文，不胜列举。在今天看来，固然觉得都是熟滥套语，说不上有什么创造性的艺术技巧；但正因为如此，更可证明这些语言是当时及后世读者、听者和作者所普遍欣赏而乐于接受的。这些正是駢俚偶对的通俗文学语言。
- 32 『儒林外史』一（『古本小説集成』上海：上海古籍出版社，1994。拋卧閑草堂原刊本影印）第一回、3葉a面～b面。日本語訳は、呉敬梓作、稲田孝訳『儒林外史』（『中国古典文学大系』第43巻，東京：平凡社，1968）4頁による。
- 33 『儒林外史』二（『古本小説集成』）第十四回、14葉a面～15葉a面。日本語訳は、稲田孝訳『儒林外史』140頁による。
- 34 『中庸』のことは引用したもの。金谷治訳注『大学・中庸』（岩波文庫，東京：岩波書店，1998）217-221頁参照。
- 35 小松謙『「現実」の浮上：「せりふ」と「描写」の中国文学史』266-267頁。
- 36 小尾郊一『中国文学に現われた自然と自然観』（東京：岩波書店，1962）470頁。とくに第二章第三節「山水遊記」参照。陳平原『中国散文小説史』（上海：上海人民出版社，2004）第三章「辞賦、玄言与駢儷」第四節「山水与紀游」も参照。
- 37 劉鶚著、陳翔鶴校、戴鴻森注『老殘遊記』（北京：人民文学出版社，1957；1982）12-13頁。日本語訳は、劉鶚著、岡崎俊夫訳『老殘遊記』（『中国古典文学大系』第51巻，東京：平凡社，1969）333頁による。傍点は引用者による。
- 38 『文明小史』（『李伯元全集』1，南京：江蘇古籍出版社，1997）366頁。日本語訳は拙訳。

- 39 『文明小史』（『李伯元全集』1）373頁。日本語訳は拙訳。傍点は引用者による。
- 40 『水滸伝』第38回に見える。
- 41 『儒林外史』第14回に見える。日本語訳は、稲田孝訳『儒林外史』137頁による。引用にあたり一部改訳した。
- 42 胡適『『老残遊記』序』（『胡適全集』第三卷，合肥：安徽教育出版社，2003。初出は1925年）583-584頁。

古来作小説の人在描写人物的の方面还有很肯用气力的；但描写风景的能力在旧小説里简直没有。《水浒传》写宋江在浔阳楼题诗一段要算很能写人物的了；然而写江上风景却只有“江景非常，观之不足”八个字。《儒林外史》写西湖只说“真乃五步一楼，十步一阁；一处是金粉楼台，一处是竹篱茅舍；一处是桃柳争妍，一处是桑麻遍野”。《西游记》与《红楼梦》描写风景也都只是用几句烂调的四字句，全无深刻的描写。（中略）旧小説何以这样缺乏描写风景的技术呢？（中略）我以为这还是因为语言文字上的障碍。写一个人物，如鲁智深，如王凤姐，如成老爹，古文里的种种烂调套语都不适用，所以不能不用活的语言，新的词句，实地作描写的工夫。但一到了写景的地方，骈文诗词里的许多成语便自然涌上来，挤上来，摆脱也摆脱不开，赶也赶不去。

- 43 『魯迅全集』第一卷（北京：人民文学出版社，1981）476頁。日本語訳は、丸山昇訳「呐喊」（『魯迅全集』2，東京：学習研究社，1984）81頁。傍点は引用者による。
- 44 林紓による『椿姫』の翻訳（1899）は、西洋文学の最初の翻訳として中国近代文学史に特筆されるが、中国文学における「風景」の発見を考えるうえでも重要だと思う。拙稿「林訳『巴黎茶花女遺事』の語りと文体（上）：「風景」／「内面」の発見と語りの形式」（『東北大学中国語学文学論集』16，2011）参照。

本稿は、第257回中国文芸座談会（2012年2月4日、九州大学文学部）での口頭発表をもとに起稿したものである。当日ご教示いただいた各位に感謝したい。