

# 苦悩する芸術家

—ラフカディオ・ハーン『中国怪談集』の「瓷神譚」について

An Agonized Artist: On Lafcadio Hearn's "The Tale of the Porcelain-God"

川澄 亜岐子

KAWASUMI, Akiko

## 一. 『中国怪談集』と「瓷神譚」

ラフカディオ・ハーン (Lafcadio Hearn, 1850-1904) の活動は、文学者、教師、日本研究者など多彩な肩書によって説明されてきた<sup>1</sup>。多様性や多元性はハーンについて論じる中で繰り返し使われてきたキーワードだが、いずれの領域の活動も、その根底に理想の文学を求めるハーンの模索があったことは否めないだろう<sup>2</sup>。

本稿では、ハーンがアメリカで新聞記者として働いていた時期に発表した「瓷神譚」(“The Tale of the Porcelain-God”)を通して<sup>3</sup>、芸術作品とその作り手の関係を中心に、この時期のハーンの創作に対する姿勢について考察する。その際、エミール・ゾラの『制作』についてハーンが論じた書評を合わせて読むことで、「瓷神譚」がアメリカ滞在中の彼の創作活動の中でどのような意味を持つのかを考えてみたい。従来の研究では『中国怪談集』への言及は内容に限られているうえ、その中に「瓷神譚」とゾラの『制作』を取り上げたハーンの手紙を関連づけたものは見当たらない。

「瓷神譚」は、彼が1887年に出版した『中国怪談集』(*Some Chinese Ghosts*)の最終話として収められている。近年の研究で言及されることは稀だが、刊行当初はいくつかの新聞や雑誌に書評が掲載され、一定の社会的関心を引いたことがうかがえる。主な論点は中国という素材の珍しさと技巧的な文体にまつわるもので、いずれも賛否両論に評された<sup>4</sup>。このほか、同書の装丁に関する言及があったことも新たに付け加えておきたい。南北戦争後に創刊されたリベラル派の週刊誌 *The Nation* の書評はその一つで、「それぞれの章には、表題の近くに中国の文字 (“a line of Chinese characters”) が添えられている。この謎めいた印 (“the mystic marks”) は中国語の題字や、仏教徒の旗にまつわる伝説、古典からの引用文、中国という名前などを表すのだろう。この謎めいた印におのずと表れる模倣の熱狂ぶり、筆跡のねじれ、彫り込みの粗さには、それらが西洋で作られたものであることが見受けられる」と伝える<sup>5</sup>。その後、『中国怪談集』への言及は主にハーンの評伝に引き継がれたが、基本的な論点や評価は、ハーンの時代の批評家たちとあまり変わらない<sup>6</sup>。

1 例えば、ハーンの多面性として、作家・文学者、ジャーナリスト、フランス文学の翻訳者、教師、民俗学者などが指摘されている(「まえがき」、西川盛雄編『ハーン曼荼羅』、北星堂、2008年、i頁)。

2 田中雄次は「ハーンは批評家、教師、旅行家あるいは一人の家庭人でもあったが、なによりも芸術家であった」と述べる(「まえがき」、田中雄次・福澤清編『現代に生きるラフカディオ・ハーン』、創流出版株式会社、2007年、2頁)。

3 タイトルの日本語訳である「瓷神譚」は、平井呈一に従った(平井呈一訳、『中国怪談集 他』、恒文社、1976年、304-317頁)。現在のピンイン式表記が取り入れられるより前に中国語のアルファベット表記として広く用いられたウェード式を採用した辞書によれば、「瓷」は「家庭で使われる磁器製品、中国のやきもの」(“Crockery, China-ware”)を指し、“porcelain”の訳語も「瓷器」とある。これに対し、「磁」は「瓷」の異体字だが、単独では「天然磁石」(“loadstone”)を意味する(*A Syllabic Dictionary of the Chinese Language*, Shanghai; American Presbyterian Mission Press, 1896)。また、ダントルコール神父の書簡を日本語に翻訳した小林太市郎も、そのタイトルを『中国陶器見聞録』として「瓷」の字を用いている(小林『中国陶器見聞録』、小林太市郎著作集8、淡交社、1974年)。尚、現在のやきもの用語では、「瓷器」は

広く「釉薬のかかったやきもの」を指すのに対し、「磁器」は「河北省磁州窯産の陶磁器」という限定的な意味で使われる(山田正樹「中国やきもの基本用語集」、『別冊太陽 中国やきもの入門』、平凡社、2009年6月、180頁)。

4 ポール・マレイ、村井文夫訳『ファンタスティック・ジャーニー——ラフカディオ・ハーンの生涯と作品』(恒文社、2000年)、161-162頁。

5 “Some Chinese Ghosts. By Lafcadio Hearn. Boston: Roberts Brothers,” *The Nation*, vol. 44 no. 1143 (May 26, 1887), p. 456. 本稿が依拠したハーンの作品集(*The Writings of Lafcadio Hearn* vol. 1, 1922; Kyoto: Rinsen Book Co, 1973. 以下、表題をWLHと略記して巻数と頁数を記す)では省略されているが、タトル社版のテキストには、本文の前後などに漢字が記号のように配されていることが確認できる(Lafcadio Hearn, *Chinese Ghost Stories: Curious Tales of the Supernatural*, Tokyo: Tuttle Publishing, 2011)。尚、テキストの中に漢字を取り入れるかどうかをめぐっては、出版社とハーンの間意見の隔たりがあったという(マレイ『ファンタスティック・ジャーニー』、160頁)。

6 例えば、ハーンの文体については、トマスの目に「まるで死んでいて動かず、仕返ししたり、一人で生きていったりするだけの力がないかのように見える」ものが、ティンカーからは「磨き上げられ、練り上げられ、入り組んだ、しかし繊細な美」が認められるとして「寶石」に例えられるといった具合である(Edward Thomas, *Lafcadio Hearn*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1912, pp. 47-48; Edward Larocque Tinker, *Lafcadio Hearn's American Days*, New York: Dodd, Mead and Company, 1925, p. 188.)

「瓷神譚」に関する個別の言及は、刊行当時の書評にわずかに確認できる。最も詳しいのは*The Portland Daily Press*紙の書評だが、それでもこの話が「非常に印象的」であることと、「大鐘の霊」という『中国怪談集』の中の別の話に同じ発想が見られることを指摘するにとどまる<sup>7</sup>。また、今般の研究では『中国怪談集』のイディッシュ語訳が紹介され、「瓷神譚」を含むいくつかの話を手原典や日本語訳と対照した翻訳の検討が行われている<sup>8</sup>。

このほか、『中国怪談集』の全体的な論評として、同書の中の物語が主題の多様性に欠けるという指摘がある。遠田勝は、その主題を「美と理想の表現にわが身と命を捧げる」自己犠牲と「若き学者、求道者の心を乱す美女の魅惑」に二分し、同作を前者に分類して「若い孤独な芸術家の自画像として読むべき作品集」と評した<sup>9</sup>。これは、むしろ問題点の指摘として発せられたものだが、理想の実現に向けて芸術家が命を犠牲にする点に注目したことは看過できない。

ハーンは後年、「書物から極東を理解しようと試み、失敗した男の初期の作品」なのだと言いつつ説明を添えて、『中国怪談集』を友人に贈った<sup>10</sup>。同書の刊行後まもなく、ハーンはみずから出版社に残る在庫と組み上げた活字の版型の処分を要求したが<sup>11</sup>、一方では、アメリカから日本に移り住み、その後も引っ越しを繰り返しながら、彼は同書を手放さなかった。このことは、同書が彼にとって思い入れのある作品だったことを物語っている。この手紙にはまた、「これらの物語の真の目的は、ただ芸術的なものだ」とも述べられており<sup>12</sup>、同書が表層的な異国趣味を満足させるためではなく、「極東」を理解し、そこに自分が目指す「芸術」の可能性を探ろうとするハーンの意欲が表れた著作であったことがわかる。

以上をふまえたうえで本稿では、「瓷神譚」とゾラ『制作』に関するハーンの手紙という同時代に書かれたテキストを合わせて読むことで、来日前のハーンが芸術における創作という行為をどのように考え、作品に反映させたのか、を考えていきたい。

## 二. ダントルコール神父と『宗話及び異聞書簡集』

『中国怪談集』の注には「瓷神譚」の原話として、ダントルコール神父(François Xavier Dentrecolles, 1664-1741)の書簡と、ジュリアン(Stanislas Julien, 1797-1873)とサルヴタ(Alphonse Salvétat, 1820-1882)が共同で著した『中国の陶磁器の歴史と製法』(*Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise*, 1856)が挙げられている<sup>13</sup>。「瓷神譚」の中核をなすのは陶工の悲劇譚で、これはダントルコール神父の書簡に採られた中国の伝説がもとになっている。

ダントルコール神父は1664年にフランスの貴族の家系に生まれ、中国での布教活動に尽力したイエズス会士である。彼は1699年に中国に渡って以降、亡くなるまで一度も帰国することなく、江西省饒州と北京を中心に布教活動に従事した。この間、在支仏人布教団長や在北京耶蘇会布教団長などの要職を歴任し、清朝政府が伝道師をマカオに追放することを決定した時は、医療活動を口実に北京に残り、秘密裏に伝道を行ったことなどが伝えられている<sup>14</sup>。

神父は在任中、折に触れて本国に書簡を送り、当時のヨーロッパにとって未知の大国であった中国の事情を詳細に報告した。一連の神父の書簡は、『宗話及び異聞書簡集』(*Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*)に掲載されている。これは1702年に刊行されたイエズス会の機関誌で、後続雑誌も含めると1814年まで続いた。同誌はアジアやアメリカに派遣された伝道師たちによる見聞録であるが、これらの書簡は刊行に際して宗教的意義を強調したり、フランスの政治的立場に沿ったりするように書き換えられたといわれる。同誌はまた、ヨーロッパに向けて中国を紹介した先駆的文献の一つとして、専門家の関心を集めてきた<sup>15</sup>。

ハーンの「瓷神譚」の原話は、『宗話及び異聞書簡集』第10巻に掲載されたダントルコール神父の書簡の一部で、1712年9月付けで饒州から出されたものである。この書簡は、後に補足として書かれた書簡とともに中国の瓷器の製造過程を仔細に報告した最初期の文献の一つで、『フランス百科全書』の「磁器」の項に転載されたという<sup>16</sup>。その内容は、「瓷神譚」のもう一つの原話である『中国の陶磁器の歴史と製法』でも大いに参照されている。同書は、景德鎮の著述家であった藍浦(生没年不詳)が中国語で著した『景德鎮陶録』(1811年)をフランス語に翻訳したものである。これは陶磁器やその製造に関する用語を整理し、リスト形式にまとめた専門書で、フランス語訳には中国語の原典に加え、ダントルコール神父の書簡をはじめとするヨーロッパの文献に基づいた注解が新たに加えられた。著者はフランスの著名な東洋学者であるジュリアンと、セーブル磁器製作所の技師でエコール・サントラルの教授も務めたサルヴタである<sup>17</sup>。

「瓷神譚」は窯や器の種類を列挙して説明する前半と、中国の伝説を再話した後半から成る。陶工の悲劇の伝説はジュリアンとサルヴタの文献には見当たらず、ダントルコール神父の書簡にしか見られないため、ハーンの「瓷神譚」は陶工の話やダントルコール神父の書簡に拠り、やきものの専門的な情報をジュリアンとサルヴタの書物から得たと考えられる。「瓷神譚」を分析する前に、ダントルコール神父の書簡に採られた話のあらすじを確認する。

7 *The Portland Daily Press* (May 14, 1887). ページ数の記載なし。

8 松村恒『中国怪談集』のイディッシュ語(『へるん』第56号、2019年6月、62-67頁)、および松村恒『中国怪談集』のイディッシュ語(『八雲』第31号、2019年9月、41-52頁)。これらの論文は同じ表題が付けられているが、内容は異なる。

9 遠田勝『中国怪談集』の項(平川祐弘監修『小泉八雲事典』、恒文社、2000年、381頁)。

10 ハーンがマクドナルドに宛てた1898年3月東京付けの手紙には、“Early work of a man who tried to understand the Far East from books, —and couldn’t” とある(Hearn, *WLH* vol. 15, p. 100)。

11 Tinker, *Lafcadio Hearn’s American Days*, pp. 187-188.

12 マクドナルドに宛てたハーンの手紙には、“[The] real purpose of the stories was only artistic.” とある(Hearn, *WLH* vol. 15, p. 100)。

13 Hearn, *WLH* vol. 1, p.291. ハーンは注の中で同書の表題を“History of the Porcelains of King-te-chin”としているが、これは中国語で書かれた文献で、同書の原拠となった『景德鎮陶録』に基づいたものと思われる。尚、ジュリアンとサルヴタによる『景德鎮の陶磁器の歴史』は、ハーン旧蔵書を収蔵・保管する富山大学図書館のヘルン文庫の目録に掲載されている(『富山大学附属図書館所蔵ヘルン(小泉八雲) (ラファディオ・ハーン) 文庫目録』テキスト版、2019年、[2023])。

14 ダントルコール神父の評伝は、以下の文献を参照した。Colette Diény, «DENTRECOLLS François Xavier», *Dictionnaire des orientalistes de langue française*

(Paris: IISM, 2012), pp.304-305; 小林太市郎「耶穌会士ダントルコール神父」(小林「中国陶瓷見聞録」、344-369頁)。

15 『宗話及び異聞書簡集』という邦題、および同誌については、小林太市郎「支那思想とフランス」(弘文堂書店、1939年)、77-80頁を参照した。

16 Diény, «DENTRECOLLS François Xavier», pp. 304-305.

17 ジュリアンとサルヴタについては、以下の文献を参照した。Angel Pino, «JULIEN Noël dit Stanislas», *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, pp.561-562; *Les anciens élèves de l'École Centrale 1832-1888* [1889]; Antoine d'Albis, «Alphonse Louis Salvetat, ingénieur à la manufacture de Sèvres», *Centraliens*, no. 665 (Mai/ Juin 2019), pp. 50-53.

18 『中国怪談集』の巻末の注には、主人公の名前をダントルコール神父の書簡から採り、「安寧と平穩をもたらす神から区別する」ために「接頭語である“t' ai”を省略して“Pou”または“Pu”とした」と書かれている(Hearn, *WLH*, vol. 1, pp.291-292)。神父の書簡には«Le Pou-sa»(菩薩)という言葉が見られるが、これを「布袋(“Pou't'ai”)」の誤りとするのは、ジャクマールの著書を受けたものと思われる(Albert Jacquemart, *History of the Ceramic Art: A Descriptive and Philosophical Study of the Pottery of All Ages and All Nations*, trans. Mrs. Bury Palliser, London: [n.p.], 1873, pp. 76-77)。「布袋」にしても「菩薩」にしても、原話に従うなら「瓷神譚」の“Pu”は「布」または「菩」と表記されなければならない。しかし、平井呈一の翻訳では、これに「風」の字が当てられ、ハーンが注で「“Pou”または“Pu”」とした箇所もそれぞれ「布」と「風」となって

昔、ある皇帝が、自分が望む通りの形をした瓷器を作るよう命じた。思いとどまるよう進言する者もあったが、皇帝は耳を貸さず、かえって命令に固執した。そこで官員の監視の下、陶工たちによって瓷器が製作されることになった。しかし、陶工たちの努力の甲斐もむなしく、失敗が続いた。とうとう耐え切れなくなった一人の陶工が、燃え盛る窯の中に身を投げた。その時に焼かれた瓷器は非常に美しく、皇帝の意に叶う出来だった。事件の後、犠牲となった職人を模した像が作られ、陶工たちの守り神として崇められている。

### 三. 書き換えの特徴

本節では、原話の内容を踏まえたうえで、次の五つの場面を分析する。第一の場面は、主人公となる職人の人物造形についてである。ハーンは再話の主人公に「風」(Pu)という名前を与え、彼を職人集団の一人という無名の存在でなく、一人の個人として設定した<sup>18</sup>。第二、第三の場面は、皇帝の難題と、瓷器の製作に取り組む風の様子の描写である。とりわけ第三の場面は、原話に大幅な加筆が施され、物語の中心的な箇所となっている。第四は、風が亡くなる場面である。ハーンはここにも原話にない描写を加え、風の最期を詳細に描き出した。第五の場面は、風の死を知った皇帝の反応である。

#### (一) 主人公の造形——一介の職人から名匠の風へ

最初に確認するのは、主人公である職人の人物造形である。原話では、窯に入って命を落とした職人が誰であったのかは、最後まで特定されない。彼は終始、「職人たち」(«des ouvriers»)、「これらの不幸な人びと」(«Ces malheureux»)として集団の中で捉えられる。最期の瞬間に至ってようやくほかの職人から区別される時も、この職人は「彼らのうちの一人」(«L'un d'eux»)という言い方でしか名指されない<sup>19</sup>。このことは、原話の特徴をよく表している。すなわち、原話の重点は出来事の展開を追うことにあり、個々の職人への関心は極めて薄いということである。

ハーンの再話では、主人公は風と名づけられ、彼に焦点を当てて物語が進んでいく。ここで風は、先天的な才能に加え、忍耐強く努力を重ねる「偉大な名匠」(“a great artist”)として紹介される。さらに、彼の評判を示す次のような文章が加えられている。

So famed he became that some deemed him an alchemist, who possessed the secret called “White-and-Yellow,” by which

stones might be turned into gold; and others thought him a magician, having the ghastly power of murdering men with horror of nightmare, by hiding charmed effigies of them under the tiles of their own roofs; and others, again, averred that he was an astrologer who had discovered the mystery of those Five Hing which influence all things—those Powers that move even in the currents of the star-drift, in the milky Tien-ho, or River of the Sky.<sup>20</sup>

原話における無名の職人と異なり、風は類まれな腕前を持つ職人として設定される。だが、その評判は必ずしも好意的なものばかりではない。「石を金に変える黄白の術」を習得した「鍊金術師」、「人びとを殺める恐ろしい力を持つ魔術師」、「万物を支配する五行の神秘」を発見した「占星術師」などの表現からは<sup>21</sup>、風の腕前が、並ぶ者のないほど優れたものであると同時に、人びとに不安や恐れを抱かせるものであったことがうかがわれる。

## (二) 皇帝の難題——「生きているかのように見える花瓶」

次に見るのは、皇帝から難題が与えられる場面である。原話では、皇帝がこのような欲求を抱くようになった理由は説明されないが、ハーンの再話では、風が皇帝に花瓶(“a vase”)を献上したことが書き加えられ、皇帝の命令を引き出すきっかけとなっている。その花瓶とは、全体が「火花」を発しているように光り輝く豪華なもので、鉾石を模した表面には数匹のカメレオンが這い回り、見る角度によってその色が変わるという凝ったものである<sup>22</sup>。皇帝はこれをとても気に入り、作者である風を宮廷に召し出して、新たな要求を出す。原話と再話では内容が異なるため、まずは原話から確認する。

[Un] Empereur voulut absolument qu'on lui fit des porcelaines sur un modèle qu'il donna : on lui représenta diverses fois que la chose étoit impossible ; mais toutes ces remontrances ne servirent qu'à exciter de plus en plus son envie. Les empereurs sont durant leur vie les divinités les plus redoutées à la Chine, et ils croient souvent que rien ne doit s'opposer à leurs désirs.<sup>23</sup>

要求の要は、皇帝が「望む型に倣った瓷器」を作るよう熱望したことである。しかも、周りの者が要求の実現に難色を示せば示すほ

いる(「解題」、平井訳『中国怪談集 他』、321頁)。当時の辞書によると、「菩」のアルファベット表記は“p'u”、「布」は“pu”であるのに対し、「風」は“fung”とされ、表記も発音も他の二字とは異なる(*A Syllabic Dictionary of the Chinese Language*)。平井がアルファベット表記を漢字表記に改める手続きの詳細を明らかにしていないこともあり、原典への忠実さの観点からこれを批判する向きもある。だが、平井があえて“Pu”を「風」としたのは、景德镇で「風火仙」として祀られる陶工を念頭に置いた可能性が考えられる。ダントルコール神父の書簡を翻訳した『中国陶瓷見聞録』には、「瓷神譚」の原話となる話に続けて、訳者による長い注釈が付されている。そこでは、権力者の身勝手さゆえに命を落とした陶工の話が、中国で刊行された複数の書物からの引用を通して紹介されている。ダントルコール神父が中国人の陶工とも交流があったことを鑑みれば、神父の書簡にある話が「風火仙」の伝説であることも否定できない(小林『中国陶瓷見聞録』、279-280頁および352頁)。また版は明らかでないが、同訳書は平井も参照していることから、平井が「風火仙」のことを多少なりとも知っていたと考えるのが自然である。以上の理由により、本稿では平井訳に従って“Pu”に「風」の字を当てた。尚、ハーンが注の後半で、“t'ai”が神格を示す接頭語であると述べる箇所根拠はわからない。

19 «Lettre du père d'Entrecolles, missionnaire de la Compagnie de Jésus, au père Orry, de la même Compagnie, Procureur des missions de la Chine et des Indes. A Jaotcheou, ce 1.<sup>er</sup> septembre 1712.», *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, tome dixième, 1819, p. 169. 以下、同書簡は«Lettre du père d'Entrecolles»と略記し、ページ数のみ記す。

20 Hearn, *WLH* vol. 1, pp. 279-280.

21 「黄白術」、「五行」などの日本語の表現は、平井訳に従った(平井訳『中国怪談集 他』、309頁)。

22 Hearn, *WLH* vol. 1, p. 280.

23 «Lettre du père d'Entrecolles», pp. 168-169.

24 Hearn, *WLH* vol.1, p. 281.

25 「三跪九叩頭の礼」の具体的な作法は、ウィリアムズ『中国総論』第一巻に記述が見られる。また、同書第二巻には、中国では皇帝に神と同等の敬意が払われることに言及した箇所がある。これは、皇帝の権威のより所を神格に求めた原話の内容とも一致する。(S. Wells Williams, *The Middle Kingdom*, New York: Charles Scribner's Sons, 1883, vol. 1, p. 401; vol. 2, p. 670)。ヘルン文庫の目録には第二巻のみが確認でき、第一巻は掲載されていない(『富山大学附属図書館所蔵ヘルン(小泉八雲)(ラフカディオ・ハーン)文庫目録』、[1998])。だが、ハーンの旧蔵書は来日前のものを中心に散逸しており、同文庫は現在も収集を続けていると聞く。このため、同文庫目録に記載がないからといって、ハーンが同書第一巻を見ていないとは言いが切れない。

26 Hearn, *WLH* vol.1, p. 281.

ど、皇帝は願望に固執する。この時、周囲の者が皇帝に対して強い態度に出られない理由について、原話は皇帝が「中国でもっとも恐れられる神性(«les divinités»)」を帯びた存在であるためと説明する。

一方、再話においても皇帝は絶対的な権力者であるが、命令は皇帝から風に直接伝えられるように書き換えられており、皇帝の権威は原話とは別の方法で表されている。その一つが、宮廷に召し出された時の風のふるまい方である。

So the humble artisan entered before the Emperor, and having performed the supreme prostration—thrice kneeling, and thrice nine times touching the ground with his forehead—awaited the command of the August.<sup>24</sup>

再話では、皇帝の権威のより所を神格に求める原話の説明を省き、代わりに謁見に臨む風の様子を伝えることで、皇帝の権威を原話よりもはるかに印象的に描き出している。風は皇帝の前で「三跪九叩頭の礼」を行うなど、「最敬礼」の態度を示す<sup>25</sup>。加えて、“the humble artisan”という表現が、風の「慎ましやかな」性格だけでなく、「卑しい職人」として階級の問題も含意しているとみれば、皇帝の権威は風の地位の低さと対照され、いっそう強調されているといえる。

皇帝は風に向かって、最初に花瓶が気に入ったことを伝え、褒美として銀五千両を与えることを約束する。そのうえで、次のような命令を下す。

“Hearken, therefore, O matchless artificer! It is now our will that thou make for us a vase having the tint and the aspect of living flesh, but—mark well our desire!—of *flesh made to creep by the utterance of such words as poets utter—flesh moved by an Idea, flesh horripilated by a Thought!* Obey, and answer not! We have spoken.”<sup>26</sup>

皇帝の言葉が直接引かれることで、再話は原話よりも臨場感や迫力を増している。皇帝や国王など特権的な人びとが自称に用いる「朕」(“our”、“us”、“We”)という代名詞に加え、“Hearken”、“thou”など文語的な言い回しが使われていることも、皇帝の権威を示す特徴的な表現である。皇帝の口調に注意を移せば、命令形が多用されていることに気付く。重々しい口調で一方的に命令する皇帝の話し方には、彼の強情で高圧的な性格を見てとることができる。この時、“Hearken”、“mark”、“Obey”と、しだいに命令の度合いが強くなっ

ていくことにも留意しておきたい。とくに最後の文章では、皇帝は“Obey”と言い放った後、すぐに“answer not”と言い換えている。このように間髪入れずに言葉を継ぐことで、皇帝は風に選択肢がないことを念押しし、有無を言わせない雰囲気を作り出しているといえる。

続いて命令の内容を見ておく。再話は原話よりも具体的な内容だが、一方で実現不可能と思われるものに変更されている。再話で皇帝が求めるのは、「生身の肉体のような色合いや様相」をして、「詩人の口にのぼるような言葉が発せられれば鳥肌が立ち、思いつきによって動き、考えによって戦慄する」花瓶である。原話の皇帝が示した型通りの瓷器を作るという命令は、意図が明快で完成した花瓶のイメージも職人間で共有されやすい。だが、再話で命じられる花瓶は完成品を容易に思い描くことができず、なぜ皇帝がこのような困難な命令を出すのかもはっきりしない。

### (三) 瓷神との対話——苦悩する風

原話と再話は、どちらも皇帝の要求が困難であることに変わりはない。また、どちらの話においても職人がそれを拒むことは許されず、職人たちは苦悩する。その様子について、まずは原話の描写を確認する。

Les officiers redoublèrent donc leurs soins, et ils usèrent de toutes sortes de rigueurs à l'égard des ouvriers. Ces malheureux dépensèrent leur argent, se donnoient bien de la peine, et ne recevoient que des coups.<sup>27</sup>

引用中の「官吏」(«Les officiers»)とは、官窯を監督する役人を指すと考えられる。中国では、やきものの窯は宮廷で使用する品を専用に製作する官窯と、それ以外の製品を焼く民窯に分けられていた。官窯では全国から集められた腕利きの熟練工によって、良質な原料を使った最高品質の瓷器が製作された。その作業を監督したのが、中央政府や地方の行政府から派遣された役人である。明代の記録によれば、瓷器の製作にかかわった職人は約千人にのぼり、景德鎮だけでも六十近い数の官窯があったという。検品も厳しく、官窯製のやきものであっても、実際に献上品として採用されるのは、百に一つとも千に一つともいわれるほどであった。ちなみに、ダントルコール神父が着任した饒州は饒州窯、後に景德鎮窯と呼ばれる瓷器の一大産地で、官窯の中でもひときわすぐれた製品を多く生産したこと

28 三杉隆敏『やきもの文化史  
—景徳鎮から海のシルクロード  
へ—』(岩波書店、1989年)、  
56-58頁。

29 Hearn, *WHL* vol.1, p. 282.

で知られる<sup>28</sup>。

原話で職人たちが苦しめられたのは、官吏たちの日ごろにも増した「入念さ」や、あらゆる種類の「厳格さ」による管理体制の厳しさであった。加えて、金銭を供出させられたり、体を鞭で打たれたりする経済的、身体的な負担が、職人たちにさらなる追い打ちをかけた。「この不幸な人たち」(«Ces malheureux») というのは、職人たちが直面した状況の厳しさを端的に表した言い方であろう。

皇帝の命令が職人にとって受難となるのは、再話においても変わらないが、再話は原話よりも大幅に分量を増やし、風の苦悩を詳しく描き出している。それは「瓷神譚」の後半、すなわち風の悲劇譚の中心的な部分を占めており、それだけハーンが重視した場面であるといえる。まずは、風が謁見を終えたところから見ていきたい。この場面は原話にはなく、再話で新たに追加された場面の一つである。

皇帝からの称賛を受け、銀五千両の褒美を与えられたにもかかわらず、風は「悲嘆に暮れた」(“sorrowing”)、重い足取りで宮廷を後にする。そして、「与えられた仕事に震え」ながら(“he trembled at the task assigned him”)、次のように自問する。

“How shall any miserable man render in clay the quivering of flesh to an Idea—the inexplicable horripilation of a Thought? Shall a man venture to mock the magic of that Eternal Moulder by whose infinite power a million suns are shapen more readily than one small jar might be rounded upon my wheel?”<sup>29</sup>

ここでは「人間」(“[a] miserable man”、“a man”)と「永遠の創造主」(“that Eternal Moulder”)の対比を通して、風の不安な心情が吐露される。風の考えでは、生きた肉体のような肌理を粘土で表現することは、「永遠の創造主」でもなければできないことで、並の「人間」の力が到底及ぶものではない。この対比は、「轆轤」(“my wheel”)と「無限の力」(“whose infinite power”)、「小さな瓶一つ」(“one small jar”)と「百万もの太陽」(“a million suns”)へと拡大され、万能の創造主と無力な人間の対比が互いの偉大さと卑小さを際立たせている。神か悪魔かと噂され、世間の評判も高い風が、みずからを「人間」の側に置き、さらに「惨めな男」を自認することからは、皇帝からの要求を叶えることができるかどうか分からない不安や、自信のなさがうかがえる。

このような風の不安は、的中する。瓷器の製作は失敗が続き、彼は徐々に精神の安定を失っていく。



Yet the command of the Celestial and August might never be disobeyed; and the patient workman strove with all his power to fulfill the Son of Heaven's desire. But vainly for days, for weeks, for months, for season after season, did he strive; vainly also he prayed unto the gods to aid him; vainly he besought the Spirit of the Furnace, [...] <sup>30</sup>

30 Hearn, *WLH* vol.1, p. 283.

31 Hearn, *WLH* vol.1, p. 275.

32 Hearn, *WLH* vol.1, p. 283.

ここでは、風の徒労感が時間の経過に重ねられている。時間に関する表現として“days”、“weeks”、“months”、“seasons”があるが、これらの語が表わす時間の幅が徐々に長くなっていくのに反し、そこに流れる時間はたった一つの文章で済まされてしまう。この手法は、風が作業に費やした膨大な時間を一文に凝縮させるとともに、それぞれの時間の単位を切れ目なくつなぎ合わせ、停滞した印象を生んでいる。その停滞の中でひととき目立つのが、“vainly”という言葉の反復である。風の努力は、“patient”、“strive”、“all his power”、“prayed unto the gods”など、多くの言葉によって説明される。しかし、その前後には必ず“vainly”が置かれ、これらの努力がすべて失敗に終わったことが伝えられる。“vainly”は「無駄に」、「いたずらに」などと訳される言葉だが、この一語を頻繁に繰り返すことには、多様な言葉で語られてきた風の努力をすべて無に帰す効果があり、“for”の反復と並んで、視覚的にも聴覚的にもその意味が増幅される。これらの言葉のうねりは、時間が「いたずらに」過ぎ、努力が「無駄に」終わるたびに風を襲う徒労感や落胆とも呼応していると思われる。

そしてついに、風は「窯の精」(“the Spirit of the Furnace”)に助けを求める。窯の精とは風の話に先駆けて、「無限の生命」(“the Infinite Vitality”)から生じ、「究極の道(タオ)から発せられるもの(“an emanation of the Supreme Tao”)として顕現した」と説明される、霊的な「存在」(“being”)である<sup>31</sup>。風は都合五回、窯の精に祈り、そのうちの四回託宣を受ける。

最初、風は「声をあげて泣きながら」、窯の精に助けを乞う。

“O thou Spirit of Fire, hear me, heed me, help me! how shall I—a miserable man, unable to breathe into clay a living soul—how shall I render in this inanimate substance the aspect of flesh made to creep by the utterance of a Word, sentient to the horripilation of a Thought?”

For the Spirit of the Furnace made strange answer to him with whispering of fire: “Vast thy faith, weird thy prayer! Has Thought feet, that man may perceive the trace of its passing? Canst thou measure me the blast of the Wind?”<sup>32</sup>

33 “Vainly, alas! did he consume his substance; vainly did he expend his strength; vainly did he exhaust his knowledge: success smiled not upon him; and Evil visited his home, and Poverty sat in his dwelling, and Misery shivered at his hearth.” (Hearn, *WLH* vol.1, p. 283.) ここにも“vainly”の反復が見られる。加えて、原話では、職人たちの苦しみは主に金銭を支払わされたり、鞭で打たれたりするという物質的な負担だったが、再話では「邪悪さ」や「惨めさ」などが加えられ、これらの語は冒頭の文字が大文字で表記されている。このように、精神的な苦しみを強調することもまた、再話の特徴である。

34 Hearn, *WLH* vol. 1, 284.

35 “Enameler”の訳語である「上坩工」は、『中国の陶器の歴史と製法』に従った (Stanislas Julien, *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise*, accompagné de notes et d'additions par Alphonse Salvétat, Paris : Mallet-bachelier, 1856, p. 183).

風は“O thou Spirit of Fire”という畏まった呼びかけに続けて、“hear me, heed me, help me!”と立て続けに願い事を叫ぶ。“hear”、“heed”、“help”と意味が強化されるだけでなく、[h]の頭韻が効いた言葉からは、風の切迫した様子を読み取ることができる。その後、風が“miserable”と自身の不運を嘆き、“unable”と命令の不可能性を訴えると、窯の精は「汝は信仰も厚いが、祈りも奇妙だ」と返し、祈りの内容が突拍子もないことをほのめかしている。さらに、風が花瓶について言った「言葉が発されると鳥肌が立つ」という特徴を、窯の精は「思考に足がある」と言い換え、「一陣の風である私を、汝は見ることができるのか?」という「不思議な回答」を風に与える。

明快な答えが得られなかったにもかかわらず、風は再び花瓶の製作に取りかかる。だが、やはり努力は実らない。材料を無駄にし、体力も知力も使い切った風のもとに残ったのは、「邪悪」(“Evil”)と「貧困」(“Poverty”)と「惨めさ」(“Misery”)であった<sup>33</sup>。そこで、風は再び窯の精のもとを訪れる。

And Pu, beholding these misfortunes, made wail to the Spirit of the Furnace, praying: “O thou Spirit of Fire, how shall I render the likeness of lustrous flesh, the warm glow of living color, unless thou aid me?”

And the Spirit of the Furnace mysteriously answered him with murmuring of fire: “Canst thou learn the art of that Infinite Enameler who hath made beautiful the Arch of Heaven—whose brush is Light; whose paints are the Colors of the Evening?”<sup>34</sup>

「不運」(“misfortunes”)な結果を「凝視し」、窯の精に向かって「泣き叫ぶ」(“made wail”)風の様子は、前回の「泣きながら」祈った時よりも悲壮感が強まり、精神的な重圧も増している。窯の精は今回も、「汝に無限の上坩工 (“Infinite Enameler”)の技術が習得できるのか」という「謎めいた回答」で風を諭す。「瓷神譚」のもう一つの原話である『中国の陶器の歴史と製法』には「上坩工」について「釉を塗る職人」という説明がある<sup>35</sup>。素焼きをして下絵を施した瓷器に釉薬をかけたり、吹き付けたりして仕上げの工程を担う職人のことだが、窯の精のいう「上坩工」はそれとは違い、その筆によって光や夜空を彩る存在であるという。これもまた、並の人間の手に負えることではなく、風の願いを暗に退ける回答であると思われる。

三度目になると、風は「涙を流し、泣き叫んで」窯の精に訴える。

And Pu wept, and cried out unto the Sprit of the Furnace: “O

thou Spirit of Flame, how shall I be able to imitate the thrill of flesh touched by a Thought, unless thou wilt vouchsafe to lend me thine aid?”

36 Hearn, *WLH* vol. 1, p. 284.

And the Spirit of the Furnace mysteriously answered him with muttering of fire: “Canst thou give ghost unto a stone? Canst thou thrill with a Thought the entrails of the granite hills?”<sup>36</sup>

37 Hearn, *WLH* vol. 1, p. 285.

今回風が尋ねたのは、「考えに触れた肉体の戦慄 (“thrill”）」を花瓶で表現する方法である。そもそも「戦慄」とは主体が感知する感覚であり、他者の「戦慄」を視覚的に表現するのは容易でない。しかし、窯の精は今回もまた、不可解な言葉で風に応じる。その言葉とは、石に「霊」を宿せるのか、御影石の「はらわた」を思想で戦慄させられるのかというものであるが、ここでは対句的に用いられる「石 (“stone”）」と「御影石の丘陵 (“the granite hills”）」、「霊」 (“ghost”）」と「はらわた」 (“entrails”）」という表現に注意しておきたい。風がこれまでに窯の精に問うたのは、動きを再現する方法と、色や光を再現する方法という視覚的な効果を表現する技法であった。だが、今回窯の精が話題にするのは「霊」という精神的な部分と「はらわた」という肉体の部位であり、どちらも視覚的な効果を超えて、作品とその作り手との関係性につながる表現である。

そしていよいよ、風は最後となる四度目の託宣を受ける。

And Pu, in his despair, shrieked to the Spirit of the Furnace: “O thou merciless divinity! O thou most pitiless god!—thou whom I have worshiped with ten thousand sacrifices!—for what fault hast thou abandoned me?—for what error hast thou forsaken me? How may I, most wretched of men! ever render the aspect of flesh made to creep with the utterance of a Word, sentient to the titillation of a Thought, if thou wilt not aid me?”

And the Spirit of the Furnace made answer unto him with roaring of fire: “Canst thou divide a Soul? Nay!... Thy life for the life of thy work!—thy soul for the soul of thy Vase!”

And hearing these words Pu arose with a terrible resolve swelling at his heart, and made ready for the last and fiftieth time to fashion his work for the oven.<sup>37</sup>

「絶望し」 (“in his despair”）」、「金切り声をあげた」 (“shrieked”）」風は、すっかり取り乱し、切羽詰まっている。窯の精に向かって「無慈悲な神」、「あわれみのかけられない神」と冒瀆的な言葉を投げつけ、

自分は一万もの捧げものをしたのになぜ見捨てるのか、と強い口調で責め立てる。この態度からも、彼が冷静さを失っているのは明らかだろう。花瓶の度重なる失敗は、優秀な陶工である風をして「とても惨めな男」(“most wretched of men”)を自認させ、自暴自棄の状態に陥らせてしまっている。

他方、窯の精も前回までとは異なり、「炎のような唸り声」をあげるなど荒々しい態度をとる。窯の精は「汝は一つの魂を分けることができるのか」と問い、直後にみずから「否!」とこれを強く否定する。そして、「汝の命は汝の作品! すなわち汝の魂とは汝の花瓶の魂である!」と断言する。託宣が不可解であることはこれまでと変わらないが、問いの形で風に返答していた三度の託宣と違い、今回の託宣は、応答の中心が肯定文になっていること、そしてそれらを発する窯の精が感情を露にしていることが大きな特徴である。

以上、風の四度の祈りと彼に与えられた託宣の内容を見てきた。風の祈りに対する窯の精の託宣は謎めいているが、そこに見られる表現には次の特徴が認められる。まず、最初の託宣では、「思考の足跡」や「一陣の風」を確認する方法が示された。それが二度目には「無限の上流工の技術」として光や色を捉えた表現に変わり、三度目には「霊」や「はらわた」という言葉が見られるようになる。この変化は、花瓶の製作がまず、表層的に確認できる動的な変化を再現する段階にあり、その後、色や光のような視覚的な特徴を表す段階に移り、最終的に皇帝が求めるような肉感的な柔らかさを表現する段階へと進んだことを意味するのではないだろうか。とくに三度目の祈りでは、「霊」や「はらわた」という主体の精神や肉体の根幹的な部分を表現する方法が指南されている。これは、通常は感知し得ない他者の内的反応を、花瓶の上に可視化することを求めているように思われる。そうであれば、風の感覚はただ風個人のものにとどまらず、花瓶にも拡大され、共振されなければならない。つまり、風の感覚が花瓶にも移されなければならないのである。

花瓶で表現する肉体として、おそらく風は特定の個人の肉体を思い描いてはいなかっただろう。そのような時、窯の精から教わったのが、作り手と作品との精神は不可分であるということだった。これに従えば、風の精神は花瓶のそれと区別されることはできず、よって花瓶で表現される意思とは風の意思にほかならないことになる。

#### (四) 最後の挑戦——風の最期

続いて、風の最期の場面を取り上げる。これは原話においても、再話においても、山場となる場面である。原話では、先に見た厳し

い管理体制に苦しむ職人たちの描写に続き、次のように述べられる。

L'un d'eux, dans un mouvement de désespoir, se lança dans le fourneau allumé, et il y fut consumé à l'instant.<sup>38</sup>

ここで重要なのは、職人が命を絶った理由である。原話は職人が窯に飛び込んだ理由を「絶望からくる衝動」と説明するが、職人を「絶望」させたのは役人による厳しい管理体制であった。窯に入った職人が「すぐに」焼き尽くされてしまうまでの時間の短さが強調されるのも、職人の死が「衝動」による突発的なものだったことと重なるだろう。裏を返せば、職人の死は一時の強い感情に流された結果であり、計画性や信念に基づくものではなかった。ゆえに、速度や突発性を強調するのは、職人の死という事実を際立たせるためであると考えられる。つまり、原話が力点を置くのは、管理体制の厳しさとそれが招いた職人の死という結果を伝えることであり、亡くなった職人が誰であったのかは問題にされない。この職人が、「彼らのうちの一人」(«L'un d'eux») という匿名的な言い方でしか名指されず、その死を単に「衝動」的な自殺として処理するやり方からも、このような原話の立場が垣間見える。

だが、再話は原話とは反対に、死に向かう風の様子をつぶさに観察し、報告する。風は窯の精との対話を終えると、「恐ろしい決意」(“a terrible resolve”)を固め、「五十回目の挑戦」に向けて入念な準備を重ねる。風はたった一人で砂を生成して粘土を作るところから始め、花瓶を成形し、彩色を施す<sup>39</sup>。そして火入れの段になって初めて、彼はともに働く職人たちに声をかける。

Then Pu bade those who aided him that they should feed the furnace well with wood of tcha; but he told his resolve unto none. Yet after the oven began to glow, and he saw the work of his hands blossoming and blushing in the heat, he bowed himself before the Spirit of Flame, and murmured: “O thou Spirit and Master of Fire, I know the truth of thy words! I know that a Soul may never be divided! Therefore my life for the life of my work!—my soul for the soul of my Vase!”<sup>40</sup>

風は同僚に向けて火入れの作業を指示するが、自分の計画は打ち明けず、ただ窯の精にだけ報告する。“Master”という呼びかけは今回初めて使われた言葉であるが、ここに改めて窯の精に対する風の敬意を見て取ることができる。感嘆詞を重ねた風の決意には、同じく感嘆詞を多用した窯の精の四度目の託宣を思わせる力強さがあ

38 «Lettre du père d'Entrecolles», p. 169.

39 中国では通常、やきものの製作は分業体制で行われる。一説には二十三もの工程に分けられ、職人たちは生涯にわたって同じ工程を担当した(三杉『やきもの文化史』、53頁)。しかし、「瓷神譚」では製作の様子が次のように述べられ、風がすべての作業を一人で行ったことになっている。“One hundred times did he sift the clay and the quartz, the kao-ling and the tun; one hundred times did he purify them in clearest water; one hundred times with tireless hands did he knead the creamy paste, mingling it at last with colors known only to himself.” (Hearn, *WLH* vol. 1, pp. 285-286.)

これは風の「五十回目の挑戦」であることや、それぞれの作業で繰り返される「百」という数字は、緊張感をもってひたむきに作業に取り組む風の様子を伝えるとともに、この場面に儀式のような趣を添えている。

40 Hearn, *WLH* vol. 1, p. 286.

る。前回までの煩悶し、追い詰められた様子とは打って変わり、風は落ち着いた様子で窯の精に決意を告げる。“I know”という繰り返しの表現からも、すべてを納得し、受け入れていることを意識的に伝えようとする彼の姿を読み取ることができるだろう。

窯出しの前夜、同僚にねぎらいの言葉をかけて帰らせると、風は温めていた計画を実行に移す。

Now upon the coming of the ninth night, Pu bade all his weary comrades retire to rest, for that the work was well-nigh done, and the success assured. “If you find me not here at sunrise,” he said, “fear not to take forth the vase; for I know that the task will have been accomplished according to the command of the August.” So they departed.

But in that same ninth night Pu entered the flame, and yielded up his ghost in the embrace of the Spirit of the Furnace, giving his life for the life of his work—his soul for the soul of his Vase.<sup>41</sup>

この描写の特徴は、風の心情が一切語られないことと、風が亡くなる場所では何の音も聞こえてこないことである。さらに、風の最期を原話よりも丁寧に描いたことも、再話の特徴といえる。すでに確認したように、原話では、職人が「絶望」に追い込まれていく過程や、「衝動」に突き動かされて亡くなるまでの時間の幅を語り飛ばすことで、職人の死の突発性と迅速さを際立たせて伝えていた。一方、再話では、苦悩を深める風から目を離さず、最後の挑戦を記録し、彼が窯に入り、炎に包まれていくまでが語られる。原話の恐ろしさが迅速な展開による衝撃であるとするれば、再話のそれはゆっくりと死に向かっていく恐ろしさである。このことは、話の力点を職人の自死という出来事に置く原話と、そこに至る過程に置く再話の違いと言い換えることもできるだろう。

ここではもう一つ、風と同僚の関係にも言及しておきたい。風が彼らに接する態度は、自信に満ち、信頼のおけるリーダーの格をそなえている。だが、友人関係という観点で見直したとき、彼らが心を許し合う仲であったかどうかは疑わしい。風と同僚に関する記述は、最後の挑戦の場面まで出てこない。しかも、その時でさえ、彼らは「仲間たち」(“comrades”)、風を「手伝ってきた人たち」(“those who aid him [Pu]”)、「職人たち」(“the workmen”)など集団としてしか登場せず、個々の職人の特性や、風との関係性は話題に上らない。最大の特徴は、自分がいなくても窯出しをしてほしいという風の指示に、違和感を表す職人がいないことである。このように、風

に親しい同僚がいなかったらしいことも、彼が孤独を深め、思い詰めていく遠因としてハーンが加えた設定であるように思われる。

42 «Lettre du père d'Entrecolles», p. 169.

43 «Lettre du père d'Entrecolles», p. 169.

44 «Lettre du père d'Entrecolles», p. 168.

## (五) 神格化された風——皇帝の権威発揚の装置

「瓷神譚」の分析の最後に、風の死後の話をとりあげる。原話と再話の両方において、職人はすばらしい瓷器を遺し、皇帝を大いに喜ばせた。その後日談として、原話には次のような話がある。

Depuis ce temps-là, cet infortuné passa pour un héros, et il devint dans la suite l'idole qui préside aux travaux de la porcelaine.<sup>42</sup>

亡くなった職人は「不幸な人」と見なされ、さらに「英雄」と目されるようになる。彼は陶工の守り神として祀り上げられ、「偶像」として崇拝の対象になるのである。しかし、なぜ彼が神格化され、その姿を模した像が作られることになったのかという経緯は説明されず、物語は次の言葉によって閉じられる。

Je ne sache pas que son élévation ait porté d'autres Chinois à prendre la même route en vue d'un semblable honneur.<sup>43</sup>

ダントルコール神父は話の結びとして、中国ではこの職人の行為が「名誉」と見なされ、人間が神として祀り上げられることに触れる。これは、話の冒頭で、中国では職業ごとに「特別の偶像」(«son idole particulière»)があり、「ヨーロッパのある国々において与えられる伯爵や侯爵の身分と同じぐらい容易に」「神格」(«la divinité»)が附与されると述べられた箇所とも対応しているのだろう<sup>44</sup>。結局、原話の眼目は中国で陶工が置かれた環境の厳しさを伝え、それを中国の信仰のあり方と関連付けて報告することにあっただと思われる。

再話では、この部分を次のように書き換え、偶像が建設された経緯の説明を新たに加えている。

And the Son of Heaven, hearing of these things, and viewing the miracle of the vase, said unto those about him: “Verily, the Impossible hath been wrought by the strength of faith, by the force of obedience! Yet never was it our desire that so cruel a sacrifice should have been; we sought only to know whether the skill of the matchless artificer came from the Divinities or

45 Hearn, *WLH* vol. 1, pp. 287-288.

from the Demons—from heaven or from hell. Now, indeed, we discern that Pu hath taken his place among the gods.”<sup>45</sup>

46 Hearn, *WLH* vol.1, p. 288.

皇帝が風の遺作となった花瓶を賞賛する時の「忠誠心の強さ」(“the strength of faith”)や「従順の力」(“the force of obedience”)という表現から、今回の命令の本質が浮かび上がってくる。すなわち、皇帝は風に命令を課すことで、彼の「忠誠心」や「従順」の度合いを測ろうとしたのである。このことは、「朕はただ、ほかに類を見ない名匠の技術が、天の祝福なのか地獄の呪いなのかを知りたかっただけなのだ」という言葉にも表れている。これは、風の腕前を神か悪魔かと噂する世間の評判を受けたものであるが、皇帝は風の作品を見るだけでは満足せず、その限界を試したいと思い、彼に難題を課したのであった。

皇帝はその後、風の姿をかたどった像を建てるよう、勅令を下す。

And the Emperor mourned exceedingly for his faithful servant. But he ordained that godlike honors should be paid unto the spirit of the marvelous artist, and that his memory should be revered forevermore, and that fair statues of him should be set up in all the cities of the Celestial Empire, and above all the toiling of the potteries, that the multitude of workers might unceasingly call upon his name and invoke his benediction upon their labors.<sup>46</sup>

偶像の建設は、風の功績を称えるとともに、彼の魂を慰めると信じられており、一見、皇帝の弔意の表われともとれる。しかしながら、皇帝が風の死を悼むのは、彼が皇帝に対して従順だったと判断したからである。その証拠に、皇帝は「彼の忠実な僕」(“his faithful servant”)が失われたことを悲しんではいるが、この状況を招いた原因が自分にあることを自覚しておらず、反省する様子も見られない。それどころか、「彼の名声が永遠に崇拝されるべく」、国中に風の像を建てて人びとの忠誠心をあおろうとする。像が建立されれば、風とともに像の建立を命じた皇帝のことも語り伝えられるだろうし、そうなれば皇帝の権力がさらに強化されることは想像に難くない。

物語の中の現実において、風の像がその後も長く信仰の対象となったことは「瓷神譚」の初めに置かれた次の文章によって伝えられる。

Unto Pu, once a man, now a god, before whose snowy statues bow the myriad populations enrolled in the guilds of the potteries. But the place of his birth we know not; perhaps



the tradition of it may have been effaced from remembrance by that awful war which in our own day consumed the lives of twenty millions of the Black-haired Race, and obliterated from the face of the world even the wonderful City of Porcelain itself—the City of King-te-chin, that of old shone like a jewel of fire in the blue mountain-girdle of Feou-liang.<sup>47</sup>

風は「かつては人、今は神」と紹介されるが、ここで伝えられるのは風が神となった遙か後の時代、語り手が身を置く現在の情報である。像の前で頭を垂れる職人たちは、神となった風に祈りを捧げるが、風が人間だった頃の面影は見えていない。この物語が語られている時点で風はすでに伝説となり、人間だった頃の彼を知る手掛かりは歴史の中で「拭い去られ」、「消されて」しまっている。

ここまでの分析で明らかになったのは、原話と再話に関する以下の特徴である。まず原話は、中国における皇帝の絶対性を背景に、皇帝の命令に従うために犠牲となった職人の事件を出来事の展開に注目して紹介した。出来事の輪郭に焦点を当てる筆致は、原話が中国事情を報告する文書として、いわば公的文書としての性格を備えていたことと関係があると思われる。一方、再話は職人の苦悩に眼目を置いて原話を語り直し、陶工が煩悶と懊悩の末、自分を追い込んでいく過程に力点を置いた。どちらの話も、陶工が死後に神として祀り上げられたことを伝えるが、再話はそれに加えて、安直な鎮魂が皇帝の権威の誇示につながることを暗示して見せる。

#### 四. 風とクロードー「瓷神譚」とハーンによるゾラ『制作』の書評

『中国怪談集』が刊行される前の年、ハーンは勤め先であるタイムズ・デモクラット紙に、エミール・ゾラ (Émile Zola, 1840-1902) の『制作』 (*L'Œuvre*, 1886) に関する書評を発表した。その中でハーンは、主人公の若い画家を次のように評した。

He wished to paint flesh. He actually sought to paint a woman formed out of flowers, precious stones and precious metals,—snow and fire, sky-blue and sun-gold: an intermingling of Undine, fairy, and flame-spirit[.]<sup>48</sup>

『制作』は若い画家のクロードが、理想の女性を描こうとして挫折する話である。才能はあってもなかなか世に認められないクロード

47 Hearn, *WLH* vol.1, p. 274.

48 Lafcadio Hearn, “*L'Œuvre*,” *Essays in European and Oriental Literature*, arranged and edited by Albert Mordell (New York: Dodd, Mead and Company, 1923), p. 122. 同書の序文と目次によると、初出は1886年6月20日付の『タイムズ・デモクラット』紙 (*Times-Democrat*) である。

49 エミール・ゾラ、清水正和訳『制作』(上)(岩波書店、1999年)、116頁。

50 ゾラ『制作』(下)、93頁。

ドが、不安に駆られながらも、絵画の新しい様式を模索して行きついたのが、見る者に「生きていると感じさせる」女性像という理想である<sup>49</sup>。まるで生きているかのような女性を描くという画家の目標に加え、その理想が「肉体」(“flesh”)と言いつづけていることや、その女性像がハーンの見解の中で「水の精、妖精、炎の精の混合物」と表現された点は、窯の精の力添えを得て完成した「瓷神譚」の花瓶を連想させる。

「瓷神譚」の風と同様、『制作』においてもまた、創作の過程で試行錯誤を繰り返すクロードの様子が入念に描かれている。

ああ、芸術作品を創造するためのこの努力、肉体を生み出し、生命を吹きこむために、血涙をしぼるまでのこの努力に、クロードはどれほど苦しんだことか！ たえまのない真実とのたたかい、そしていつも打ち負かされるたたかい、それはまさに天使とのたたかいだ！ 一枚のカンヴァスに自然のすべてを表現したいという不可能に近い欲求の実現に全身全霊をうちこみ、ついには自らの才能を発揮できないまま、筋肉がけいれんするほどの絶え間のない苦闘に、クロードは精魂尽き果てていた。他の画家なら、充分満足するであろうほとんど完全に近い出来栄の作品でも、彼は満足しなかった。<sup>50</sup>

「芸術作品を創造する」ことは、「肉体を生み出し、生命を吹きこむ」こと、「自然のすべてを表現」することと言いつづけるほか、「たえまのない真実」や、「天使とのたたかい」と表現されている。ここで言われるのは、創作活動とは生命の創造に並ぶ大事業で、「真実」や「天使」といった神の領域に挑むことになる、ということである。「瓷神譚」で、実現不可能ともいえる花瓶の製作を命じられた時、それを「永遠の創造主」の領域ではないかと考えた風の戸惑いは、創作活動を「天使とのたたかい」と呼ぶクロードの感性と重なる。理想の実現が「不可能に近い欲求」であると承知しつつも、創作の手を休めないこともまた、風とクロードに共通する姿勢である。

理想とする花瓶に近づくことができず、追い詰められた風がすがったのは、窯の精の言葉だった。窯の精の実態はテキストの中に明示されないが、重要なのは風が何者かの声を聞いたことで、それが彼を決定的に死に向かわせるきっかけとなったことである。『制作』におけるクロードもまた、制作の過程で幻聴を聞く。

突然、アトリエの奥から、ふたたび命令するように彼を呼ぶ高い声が聞こえた。彼はついに決意した。これでおしまいだ。あまりにも苦しみすぎた。すべてが虚偽で、なにもいいことが

ないからには、おれはもはや生きることはできない、と。<sup>51</sup>

この声が決め手となり、クロードは作品の前で縊死する。ハーンは記事の中で、クロードの創作活動を次のように批評する。

Such was the nightmare finally begotten by the artist's persistent search after the impossible. He wished only to paint the supremely real; and this supreme realism itself became an idealism wilder than any mythological madness. Although custom has to some extent sanctioned the use of the verb "create" in speaking of the productions of art, the artist is in truth not only powerless to create, but powerless even to imitate nature. Who can paint a beam of sunlight,—the translucent green of foliage against a bright sky,—the warmth of flesh, or the flashing of water?<sup>52</sup>

生きた女性を絵の中に再現するというクロードの理想は、そもそも「不可能」な試みであった、とハーンはいう。芸術家が「創作する」とは、ただ慣習的にそう言っているにすぎず、実際は「自然を模倣する」ことさえ満足にできない。ハーンはこう述べて、木漏れ日から差し込む陽光や水のきらめき、「肉体の温かさ」を例に挙げる。

『制作』と「瓷神譚」の結末は、どちらも芸術家が謎の声に導かれて命を落とすという点で共通する。しかし、両者が決定的に異なるのは、死に向かう芸術家の内情である。クロードは、自らの才能が理想に追いつかないことに絶望し、その絶望ゆえに死を選ぶ。「これでおしまいだ。あまりにも苦しすぎた。すべてが虚偽で、なにもいいことがないからには、おれはもはや生きることはできない」とは、精魂が尽き果て、希望も失い、生きること自体に倦み疲れたクロードの深い絶望の告白である。死とは、いわば、彼に最後に残された安寧であるが、『制作』の中では、クロードの死と創作活動は両立不可能なものとして位置づけられている<sup>53</sup>。

一方「瓷神譚」では、風は肉体的な死の先に希望を見出だしていたように思われる。窯の精の言葉は、結果として風を死に至らしめた。だがすでに確認したように、最後の託宣の後、風は一途な姿勢で最後の挑戦に臨む。その冷静な態度に、クロードのような煩悶は感じられない。幻聴の中に死への誘惑を聞き取ったクロードと異なり<sup>54</sup>、風は作り手と作品の魂を一体とする窯の精の言葉を受け入れ、理想を実現させるために命を絶ったのである。ここには、作り手と作品の一体性を信じ、作り手の命と引き換えに作品の質を高めることができるという素朴な信仰が認められる。果たして、風の遺作と

51 ゴラ『制作』(下)、299頁。

52 Hearn, *Essays in European and Oriental Literature*, pp. 122-123.

53 『制作』では、クロードが芸術に対する思い入れを次のように述べた箇所がある。「おれは芸術に帰依している。主のおぼしめしのままで。絵を描くのをやめたりすれば、おれは死んでしまう。おれは絵を描き、それで死ねば本望だ……おれの意志など、なにも同然だ。おれにとっては芸術がすべてで他にはなにも存在しない。世界も消滅する!」[ゴラ『制作』(下)、287頁]。

54 『制作』には、クロードが制作のインスピレーションを求めて、セーヌ川沿いを散歩する場面がある。この時、彼は精神的にかなり追い詰められており、「目に見えぬものを凝視し、声なき叫び声を聞くほどであった。また、別の箇所では「彼は身をかかめ、広々とした川面をのぞきこんだ。そこには、深淵のような冷気がただよい、神秘的な光の乱舞があった。そして水の流れる重苦しく物悲しいびきは、あたかも彼を呼んでいるかのようで、彼は死にたいまでの気持におそわれ、その声に聞き入っていた」とあり、幻視や幻聴がクロードの死の徴候として描かれている[ゴラ『制作』(下)、268-269頁、および276頁]。

55 「瓷神譚」は、完成した花瓶を次のように描写する。“[The] Vase lived as they looked upon it: seeming to be flesh moved by the utterance of a Word, creeping to the titillation of a Thought. And whenever tapped by the finger it uttered a voice and a name—the voice of its maker, the name of its creator: Pu.” (Hearn, *WLH* vol.1, p. 287.)

56 Lafcadio Hearn, “Realism and Idealism,” *Essays in European and Oriental Literature*, pp. 17-18. 同書の序文と目次によると、初出は1886年2月28日付の『タイムズ・デモクラット』紙である。

57 この時期のハーンによるゾラの批判は、たとえば次のような記事に見られる。これらの初出は『タイムズ・デモクラット』紙で、いずれも *Essays in European and Oriental Literature* に収載されている。「ゾラ作『ボヌール・デ・ダーム百貨店』」(“Zola’s *Au Bonheur des Dames*,” May 13, 1883)、「理想主義と自然主義」(“Idealism and Naturalism,” May 25, 1884)、「文学上の厭世主義」(“Literary Pessimism (*Bel Ami*),” July 5, 1885)、「写実主義と理想主義」(“Realism and Idealism,” February 28, 1886)。各記事のタイトルの日本語訳は、『ラファディオ・ハーン著作集』第5巻(斎藤正二ほか訳、恒文社、1888年)による。

58 Hearn, *Essays in European and Oriental Literature*, pp. 123-124.

なった花瓶は、皇帝の望み通りの出来だった。言葉をかければ反応し、考えによって震え、指でつつけば「風」と名乗る声が聞こえるなど、花瓶が「まるで生きているかのように見えた」といわれる話に、ハーンは仕立て上げたのである<sup>55</sup>。

絶望の果てに疲れ切って死んでいったクロードと、花瓶に宿る魂として生の新たな段階に踏み出した風の違いは、この時期のハーンの芸術に対する根本的な考え方と関わるのかもしれない。彼は別の書評の中で「写実主義」と対照しながら「理想主義」の必要性を訴え、小説の目的を次のように説く。

In truth this debauching realism tends to make fiction miss its highest purpose—the recreation of minds that are weary of the toil and strife of the world. The average man sees enough of human depravity; he knows too many absolutely commonplace people; he is too often at the mercy of bores; therefore, when he turns to fiction for rest, he wants and expects something different from the routine of his daily life.<sup>56</sup>

ハーンによる用語の使用法は改めて検討される必要があるが、重要なのは、小説の「非常に重要な目的」として、現実世界の「つらい労働や競争で疲弊した心」を「休息」させることが掲げられている点である。「たくさんの人間の墮落」を目にし、「まったくもって平凡な人びと」に囲まれ、「退屈な仕事のなすがままになっている」人びとの目を、「日々の決まりきった仕事」から逸らすことこそが小説の、ひいては『中国怪談集』を執筆した時期のハーンが目指していた理想だったのである。彼はこの理想が実現されないとして「この墮落的な写実主義」を非難しているが、ハーンにとってそのような「写実主義」を代表する作家こそ、ゾラであった<sup>57</sup>。彼は再三にわたってゾラ作品を批判してきたが、『制作』には「理想主義」の片鱗が認められるとして、次のように指摘する。

He has been obliged, in the very course of realistic study which he laid out for himself, while preparing the enormous material of his work, to recognize the existence of the Ideal as a motive for human conduct[.] [···] And whether considered objectively or subjectively, idealism must have its place in the future, and its influence upon the future progress of art and thought.<sup>58</sup>

ここにおいて、ハーンは、「理想主義とは将来においてふさわしい価値を持つにちががなく、それは芸術や思想が進歩するうえで影

響力を持つ」という立場をとる。だが、彼の見るところ、『制作』には「理想」が「人間の行動」を「動機づけるもの」として描かれてはいるが、それは結局、画家を捉えた「悪夢」にすぎない。絶望の果てに画家が自死するという結末は、読者に現実の過酷さを思い出させこそすれ、自身が掲げるような現実の「つらい労働や競争で疲弊した心」に「休息」を与えるような効果は期待できないと、ハーンは考えたのかもしれない。芸術家の死を描きながら、ハーンが作り手と作品の間に先行作品よりも密接な関係性を認めたのは、過酷な世界を生きる読者に向けて「休息」を提供することが小説の意義であるという考えが背景にあったからではないだろうか。

ハーンが「盗神譚」で行ったのは、中国における職人の悲劇を題材として、原話で重視された作陶作業の過酷さから、徐々に追い詰められていく職人の心情へと物語の力点を移すことであった。彼は稀代の名工と評された風が皇帝の権勢欲に利用されるという面を容赦なく描きつつ、肉体が減じた後も花瓶として生きる風の新たな生き方を示した。理想とする作品の完成を目指して創作を続け、その理想を成就させた風の姿は、まさにハーンが書評で述べた「人間を行為に駆り立てる動機としての理想主義」の実践といえるだろう。ハーンは風の死を絶望に終わらせず、理想的な花瓶の完成という結果によって彼の死を報いた。それは同時に、現実の生活に疲弊した読者の精神が回復することを願うハーンの祈りであり、作家として目指した理想を体現するための挑戦だったのではないだろうか。