

頹廢的精練——周作人的“生活之藝術”

伊藤 徳也

我們可以發現周作人的文本上殘留著藹理斯 (H.Ellis) 《斷言》《生命的舞蹈》裡的關於“頹廢”的獨特的看法的刻印。就是說，周作人所說的“頹廢”是直接從藹理斯那裡來的概念。按照他們的意思，“頹廢”並不同等於一般意義上的頹廢，是一個審美趨向，並不是直接意味著一個道德上的態度。重“部分”輕“全體”——就是頹廢的審美趨向。周作人主張藝術要“脫宗教”化，也是這個頹廢的意思。因為藝術形式本來是宗教儀式的一部分，隨著民智的進步，從宗教的全體性裡脫離出來的。他的文章，包括所謂小品文，採用作為方法的頹廢，直接的焦點都放在瑣小的細細的事物上，非常重視“部分”。這就是他的文章的一個魅力或者魔力。但是他的頹廢並沒有做到底。他的文章並沒有完全把審美對象優先於審美主體，換句話說，他的文章並沒有完全離開人間，人的生命。節制是他的藝術的重要原則。比起西方的頹廢派藝術家的表現，周作人的頹廢表現非常特色，因此我們可以比喻地說周作人把來自西方的頹廢概念精練到獨特的藝術表現。

デカダンスの精鍊

——周作人における「生活の芸術」——

伊藤 徳也

一 はじめに

周作人（一八八五—一九六七）にとって芸術とは、必ずしも美術館で展示されるような作品や、コンサートホール・舞台などの特定の空間で練り広げられるパフォーマンスだけではなかった。文学が芸術の中に含まれていたのはもちろん、日常生活における愛情表現や処世上の出処進退なども「生活の芸術」という芸術として重く考えられていた。それは、人間の倫理的な生き方として、動物の自然な生き方と対比的に捉えられていた。エリス Henry Havlock Ellis（一八五九—一九三九）によれば、芸術は人間にとって、科学や宗教とともに元来「同一の深刻な衝動の三様相」にすぎないにもかかわらず、他の二者と区別され意味を狭められてきたという（『生命の舞踏』 *The Dance of Life*）。周作人は一九二〇年代の中国で「生活の芸術」を提起する前に、このようなエリスの芸術観を深く受け止めていた。こうした広義の芸術の総体を見渡す視角は、彼においては、非専門家的な「雑役夫」の視角として選び取ら

れていた。周作人の言う「生活の芸術」とは、広義の芸術と重なり合うものだったと言えよう。¹⁾

しかしながら、周作人にせよ、エリスにせよ、彼らの議論が拠って立つところには、近代以降に独立し精緻化された純文学や美術、音楽などフアンアート美術の個々の作品群、およびそれぞれを成り立たせる近代的な社会文化制度が、厳然と存在していたこともまた否定できない。特に、唯美主義あるいは芸術至上主義は、彼らの「生活の芸術」に消そうとしても消せない深い歴史的刻印を残している。エリス『生命の舞踏』は、芸術の範囲が狭められてきたことを述べたところで、それは不可避の「二千年の社会的変遷の結果」であり、「思想の古典的な伝統」が、「ポスト古典主義」の思潮の中で様々な部門へと解体した結果なのだと言っている。そこにエリスは特に脚注を施し、その解体とはつまるところ「デカダンス decadence」のことなのだとしている。周作人にも影響を与えた『断言』*Affirmations*のユイスマンス G. Huysmans (一八四八—一九〇七)を扱った章で、エリスはデカダンスを詳細に論じているが、それによれば彼のデカダンスに対する態度は、全面肯定でないにしても、決して否定的とは言えず、少なくとも両義的である。

「デカダンス decadence」に対応する中国語として「頹廢 *wuifei*」を当て唯美頹廢主義に共鳴したことのある周作人も、エリスと課題を共有していたと想像される²⁾。先に触れたようなエリスの「デカダンス decadence」ということばの用法は、現代中国語の「頹廢」、「頹廢主義 *wuifei zhuyi*」の用法とはかなり異なっていると言えるだろう。その点では現在の日本語の「デカダンス」、「頹廢 (退廢)」も同様である。はたして、エリスおよび周作人は *decadence* (「デカダンス」頹廢) をどのようなものとして考えていたのだろうか。また、芸術の総体性と (その解体としての) デカダンスはどのような関係にあるものとして考えられていたのだろうか。本稿では、「頹廢」概念に対するこうした問い

を中心に、周作人の「生活の芸術」をより掘り下げて検討していくものとする。

二 脱宗教化

周作人には、『中国新文学の源流』（一九三二年）という有名な著書がある（以下『源流』と略す）。独創的な中国文学史観を提示した、もとは連続講演の記録だが、それはそのまま、近現代中国文化に對する鮮烈な批評にもなっている。本稿の議論の中では、彼の文学史論はそのまま彼の芸術史論として読みかえることができる。

さて、『源流』によれば――

中国の歴代の文学史はずっと、個人主義的で即興的な「言志」派文学と、「社会」主義³的で教条的な「載道」派文学両派の起伏消長としてあった。「言志」派が盛んだった春秋戦国、魏晋六朝、唐末五代、明末清初などは、朝廷の権力が衰え中国社会が乱れた時期であり、他方、「載道」派が盛んだった漢、唐、宋、明、清などは、朝廷にゆるぎない支配力があって、中国社会が安定していた時代であった。中国の新文学は、清末から続く社会的混乱の中に生まれた、個人主義的で即興的な文学、つまり、「言志」派文学である。（が、一九二〇年代末から三〇年代初頭にかけての社会文化状況は、「社会」主義的で教条的な「載道」派文学の勃興を予感させる……）――

この文学史観には、胡適の『白話文学史』（一九二八年）のシンプルで樂觀的な白話文学進化論に對する強烈な対抗意識が込められている⁴。一見、進歩史観に真っ向逆らうかのような循環史観の体裁をとっているのは、自国の文化史が順調な進化を遂げていないという彼の苦い自己認識の表れでもある。彼が「言志」や「載道」といった中国古来

の語彙を選び出し新しい息吹を与えた上で、議論の前面に押し出した事情は決して単純ではない。この著作全体および細部にはさまざまな多義性が仕込まれている。この著作全体が彼の書くエッセイのような反語的な意味の揺らぎを持っている。しかし、こと芸術一般の起源については、彼はジェーン・ハリソン Jane Harrison (一八五〇—一九二八) のギリシア儀礼—演劇研究に基づくと思われる極めてシンプルな芸術宗教起源説を奉じていたと言ってもいい。

周作人によれば、芸術は元来宗教の一部だった。ところが、人々が参加すべきであった宗教儀礼は、民智が高まるとともに徐々に迷信を解かれ、人々が見て楽しむ芸術形式へと変貌していった。それとともに、宗教儀礼が元来持っていた生活に直結する切実な目的がいわば形骸化していった。したがって、芸術形式というのは直接的にはすでに何の役にもたたない無用の長物になっている。(しかし、アリストテレスが悲劇に関して言うところのカタルシス作用だけは今も備えたままだという。) この説は、再現不能なひとつの歴史的事件に関する仮説であって、現在および将来においても適用できるといふ保証はどこにもない。周作人も、この説を胡適のような進化論に仕立て上げるようなことはしなかった。しかしながら、五四退潮期以降(特に一九三〇年代以降)、周作人は脱宗教化ということを、彼自らの芸術の極めて重要なテーマとみなしていたと言ってもいい。あるいは、千年単位のスケールでは脱宗教化こそ芸術の進歩と彼も観念していたかもしれない。

さて、彼は芸術宗教起源説を、まずは、中国及びギリシアの迎春儀式を例にあげて説明したうえで、さらに次のような例をあげて議論を単純化している。

たとえば、夏、雨が今にも降りそうな時、私たちは蒸し暑くていやになり、よく思わず「ああ、早く雨が降れば

いいのに！」と叫びます。こういうのが芸術の態度です。道士たちが雨乞いをする際には、様々な儀式があります。たとえば、太鼓をたたいて雷を表したり、黒い旗を振って風を表したり、水を撒いて雨を表したりします。彼らはこれらの儀式でもって雨を降らせようと考えているのです。

〔源流〕「第一講 文学の諸問題について 五 文学の起源」

芸術形式では、「雨よ降れ！」と言うとしても単に言うだけで、それによって一定の気晴らしができるので、結果として雨が降らなくてもそれはそれで済んでいく。降雨という外界に対する希望の実現には固執しない。もし、目的があるとすれば、それは「言う」というそのこと自体だ、というのが周作人のロジックである。それに対して、雨乞いは、結果として雨が降らなければせっかく実践した儀式が無意味になる。周作人は、「文芸には感情だけがあって目的はない。」と言っているが、彼が言いたいことは、つまり、芸術形式それ自体の目的は外界に対する切実な希望の実現にはない、ということである。（ただし、芸術形式の表現者が希望を持つことを否定しているわけではない。）逆に言えば、彼がここで言う「宗教」とは、外界に対する切実な希望を実現しようとする原初的な宗教儀礼のことなのである。

「目的」という言い方について少し補足しておく、彼が「目的」ということばを使ったのは、「芸術のための芸術」対「人生のための芸術」という芸術史上の著名な意見対立をたぶん念頭においていたからである。例えば、一九二二年の時点で、彼は次のように自分の見解をまとめている。

つまり、芸術は独立したものだ。だから、芸術を人生から隔離する必要はないし、芸術は人生に仕える必要もない。ただ渾然とした人生の芸術であるのに任せればいい。「芸術のため」派は個人を芸術の職人にし、「人生のため」派は芸術を人生の召使にする……

〔自分の畑〕《自己的園地》一九二二年⁵⁾

この「独立した芸術美と無形の功利」をともしそなえた「人生の芸術」を、のちに換骨奪胎したものが「生活の芸術」であったと言っている。上述の彼の「目的」をめぐるロジック（Xそれ自体のためのX）は、ほぼ「芸術のための芸術」のロジックと同じであるが、だからといって「芸術を人生から隔離する必要」があると彼が考えるようになったとは言い切れない。なぜなら、『源流』の構想をまとめあげた一九二〇年代末から三〇年代前半というのは、周作人が当時の社会文化状況に直面する中で、主に左翼の声高な功利主義的芸術観に対抗するために、芸術の自律性、無目的性、無功利性をことさらに主張した嫌いがあるからである。むしろ、周作人が芸術の自律性（無目的性）と人間性（功利性）のどちらを優先させていたかを、超歴史的に問うのはあまり生産的なことではないだろう。彼は生々しい言説状況のそれぞれの局面に応じて、両者のいずれかを前面に押し出したり背後に引込めたりしたと考える方が合理的である。「芸術の非人間化」⁶⁾は、周作人にとって、絶対的な信条ではなかった。彼の中に根底的なものとしてあったのは、芸術の自律性を徹底させようとする態度ではなく、むしろ、社会功利至上主義に対して反抗しようとする覚悟であった。

三 頽廢時代

『源流』の芸術史論の基礎となった思想的要素として、上述の芸術宗教起源説がひとつあったわけだが、もうひとつ、エリスの議論に即した芸術史観にも是非触れておかなければならない。こちらの方がむしろ周作人の考え方を総合的に考えるうえで重要な要素である。

元来「同一の深刻な衝動の三様相」であった芸術、科学、宗教がそれぞれに専門化し、「思想の古典的な伝統」が、「ポスト古典主義」の思潮の中で様々な部門へと解体してきたことを、エリスが特に「デカダンス」と呼んだことは既に触れた。エリスは、ユイスマンスの小説『さかしま』（一八八四年）の主人公で典型的なデカダントであるデ・ゼツサントをめぐる議論の中で、デカダンスを次のように説明している。

厳密に言うと、デカダンスの様式というのは、あくまでも古典様式に対してのものである。それは単に古典様式のさらなる進展であり、さらなる専門化であり、スペンサー流に言えば、均質が不均質になることに過ぎない。古典様式が美しいのは、部分が総体に従属しているからであり、デカダンスの様式が美しいのは、総体が部分に従属しているからである。⁷⁾

部分と総体の関係に関しては、エリスも引用する有名な次の「デカダンスのスタイル」に関するブルジェの定式

を踏襲している。

「社会という有機体におけるのと」同様の法則が、言語というもうひとつの有機体の成長とデカダンスを支配している。デカダンスのスタイルにおいては、書物の統一性は崩壊して一ページの独立性に場を譲り、一ページは一文の独立性に場を譲り、一文は一語の独立性に場を譲る。⁸⁾

エリスは「進展」とか「専門化」とか「均質が不均質になる」といった言い方をしているが、いずれも、このブルジェの定式を踏まえているのである。それが、諸形式の精緻化、個性化あるいは自由化につながっていくことは容易に想像できるだろう。デカダンスの観念を論じたマテイ・カリネスクはこうまとめている。

デカダンスのスタイルとは要するに、美的個人主義のあらゆる形態を助長するスタイルであり、統一性、階層秩序、客観性といった伝統的かつ権威主義的な要請と手を切ったスタイルなのだ。⁹⁾

エリスが強調するように、デカダンスというのは社会道徳的態度としてではなく、審美的趨向として考えていく必要があるのである。

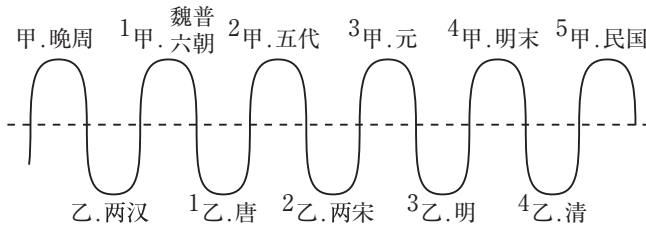
さて、周作人は、『源流』発表の少し前に書いた「氷雪小品選序」(『近代散文抄序』¹⁰⁾)で、朝廷の権力が衰え中国社会が乱れた時期のことを「頹廢時代」と呼んでいる。

「朝廷の力が強いときは載道主義が勢力を持つが」いったん頽廢時代になると、皇帝祖師などの要人はたいした力を持たなくなり、在野の士の議論が横溢し、百家争鳴となり、正統家は「人心古ならず」と大いに嘆くのだが、しかし、多くの新思想やいい文章は皆そんな時代に生まれるように私たちには思われる。それはむしろ私たちが言志派だからだ。

ここで彼が言うところの「頽廢」時代というのは、つまり、安定した総体性が崩れ、部分や個が総体の従属から離れていく、つまりは乱世のことであり、エリスの言うデカダンス優位の個人主義の時代のことである。ブルルジェが言語（芸術）だけでなく、社会にもデカダンスという現象を当てはめたように、周作人も社会のデカダンス「頽廢」を中国芸術史上に見透かしているのである。

時期はやや戻ることになるが、一九二三年六月、エリスのデカダンス論が含まれている『断言』一九二二年リプリント版を購入した四ヵ月後、彼は「新文学の二大潮流」という文章を書いている¹¹。この文章はその時点で、今後の中国の文壇の趨勢として、「革命文学派」と「頽廢派」がその二大潮流を形成するであろうことを予想したもので、そこには、総体と部分に関わるエリスのデカダンス論の痕跡がくつきりと残されている。

……今の時代は、まさに頽廢時代である。総体が分裂し、個体が解放され、独創的なあるいは偏向した文芸が発生してしかるべきなのである。それは古典派にとっては衰微に見えるかもしれないが、実は時代の要求であって、しかも、私たちにとっては、ある意味で、個体が総体に統括されていた時代の古典文学よりも興味深いものであ



る。……(中略)……表面上は頹廢的だが、その精神は極端に現世的で、革命文学家よりももつと熱烈に現世的だと言えるかもしれない。

エリスは『断言』の中で、デカダンスの様式と古典様式との間の相対的な関係を、歴史的で動的な関係の中に置いたうえで、次のように描き出している。

すべての芸術は、古典とデカダンス、この二つの両極端の間の周期的な曲線の勾配を上つたり、下つたりすることだ。¹²⁾

この描写から想起されるのが、『源流』の中で周作人が掲げた中国文学史の流れを示した図である(図)。周作人は、『源流』の循環史観について、誰かのアイデアを踏襲したものではないと言明しているが、彼がエリスの『断言』を丹念に読んでいることははっきりしている以上、エリスの『断言』から何の示唆も受けなかったと言うのはむしろ難しい。

一九二三年六月の時点で、周作人が構想した中国文学史の二項対立は、「革命文学」派對「頹廢」派であったが、七月には、「応教」という、諸王の命にに応じて詩文を作るという意味の古語を引っ張り出してきて古典派を代表させ、それと、後に「言志」と換言されるおなじみの「即興」とを二項対立として立てている。¹³⁾その後、二〇年代の特にその後半

の革命文学論全盛期をくぐり抜けるなかで、革命文学派の言説の中に古典派の根深い影を見出し、一九三〇年ごろには、左翼文芸運動と古典派を同時に「載道」派として批判する立場に身を置く覚悟を固める¹⁴。そこへ、再発見した明末の公安派、竟陵派と、中国新文学運動を、ともに「言志」派として見る視点を加え、八股文および桐城派古文に対する批判や様々な歴史的肉付けをして構築したのが、『中国新文学の源流』であったと言ってもいいだろう。

周作人が「頹廢」という中国語をめぐる語つて語つての議論は、明らかに、エリスのデカダンス論を踏まえたものである。その際、周作人はエリスが言うところの *decadence* に「頹廢」という中国語をそのまま当てている。この中国語（あるいは日本語）の文字面は原語以上に道徳的劣化を想起させてしまいかねないが、しかし、周作人の言う「頹廢」は、エリスの「デカダンス」同様、必ずしも道徳的放蕩や自堕落、あるいは日本の辞書の記載にあるような「不健全」そのものを指しているわけではない。それはまた、進化論的な衰微や退歩そのものでもない。繰り返しになるが、その根本的な性質は、総体と部分との関係における部分的独立化、優越化である。それを、「自由化」とか「個性化」あるいは「専門化」、「精緻化」と呼んだとしても、その一面を捉えているという意味であながちまちがいはない。それは時に総体の分裂や拡散につながるだろう。とにかく、周作人の言う「頹廢」は、それに対する社会道徳的判断とは一応別の問題として考えられるべきである。前節で、芸術宗教起源説における芸術の脱宗教化に触れたが、これも、結局のところ、歴史的デカダンスの結果と言えるだろう。なぜなら、総体としてあった宗教儀式の中からその一部分であった芸術形式だけが、本来の宗教的意義を失って、独立してきたことだからである。それを元来の精神の墮落とか衰退とか呼ぶのは自由だが、儀式にせよ、形式にせよ、そこに生命が宿っている期間とというのは畢竟無期限ではありえない。

四 茶菓子の頹廢性

周作人の有名なエッセイに「北京の茶菓子」(《北京的茶食》一九二四年¹⁵)というのがあって、その中に次のような一節がある。

……本当に北京にはいい茶菓子が無いのだろうか、それとも、あるのに私たちが知らないだけなのだろうか。こんなことを言うのも、単に食欲をむさぼるためばかりではない。古い都に住みながら、歴史的精鍊を含んだあるいは頹廢した菓子が食べられないというのは、大きな欠陥だいつも思っているからである。……

この名篇は、北京にいい茶菓子が無いことを嘆いて、日常必要なもの以外に「無用の遊びと享楽」が必要だと説いたエッセイだが、その中に、何気なく「頹廢」ということばが出てくる。「頹廢した菓子」とはここでは「歴史的精鍊を含んだ」いい菓子と同義である。

そして、周作人はそうした生活上の「無用の飾り」は「精鍊されていけばいいほどよい」とまで書いている。舒蕪はこのあたりに注目して、実は「頹廢」と「精鍊」は同義語であって、「精鍊的頹廢(精鍊された頹廢)」、「頹廢的精鍊(頹廢の精鍊)」。こそ周作人の追求した美学だと指摘している¹⁷。また、解志熙も「歴史的精鍊を含んだあるいは頹廢した菓子」を、「ほとんど千篇一律」な周作人の「趣味の文」の実質を表したものと指摘している¹⁸。これらの論

者は、周作人のこの文章あるいは彼の思想の中に、中国民族全体の運命にも関わりかねない大いなる危機を見出し、このような周作人の美学を痛烈に批判している。確かに周作人の言う「頹廢」には毒があり、危機が含まれていると言えるかもしれない。しかしながら、そこで、彼が現代中国には毒さえ必要だと言っていたことを想起するのはむだではないだろう。彼は、「生活の芸術」ということばを熟語として初めて使い簡単な説明を加えたエッセイ「『糸車の物語』を読む」《読〈紡輪的故事〉》の中で、頹廢派文人マンデスの中にある毒を認め、中国の「現代の青年」がこの毒に反応することを望む、と書き記している。¹⁹ 毒は量を調節し、服用方法を工夫すればワクチンのような薬になることもある。周作人は日本占領下の北京で、葉堂と号し、『葉堂語録』（四一年）、『葉味集』（四二年）、『葉堂雜文』（四四年）と題した文集を出版した。おそらく、これらを出版したころの彼の態度としては、社会に必要で有用な物として「葉」を打ち出したのであって、それはべつに反語ではなかっただろう。しかし、そんな時にも彼は、自身の書くものの中に密かに仕組んだ毒を意識していなかったとは言いきれまい。つまるところ、私が言いたいのは、彼の文章の中には危機と同じくらいチャンスも含まれていたのではないか、ということである。

さて本題に戻ろう。先に触れたデカダンスの根本的な性質を想起すれば、「歴史的精鍊を含んだ菓子」がすなわち「頹廢した菓子」であるという周作人の言い方も難なく理解できることだろう。それはつまり、時間をかけて代々さまざまな工夫を凝らして、味わい深いものにしてきた、享楽に堪える精緻な茶菓子のことなのである。そんな茶菓子と周作人のエッセイの間にアナロジーが成立するというのは、解志熙が指摘する通りであろう。享楽に堪える精緻な文章を書くために周作人が凝らした工夫に限りはないが、本稿の文脈に沿って言えば、その重要なひとつは、部分に対する注目、細部への焦点化ということになるだろう。無限にある日常世界の諸事象の中から一事象をとらえて、人情や

社会、歴史のありさまを照らし出す彼のこの種の小品文は、この「北京の茶菓子」が書かれた一九二四年あたりから、続々と生み出されている。例えば、

故郷の山菜《故郷的野菜》 一九二四年 四月 五日発表

蠅《蒼蠅》 二四年 七月一三日発表（七月一日作）

長雨《苦雨》 二四年 七月二二日発表（七月一七日作）

茶を飲む《喝茶》 二四年一二月二九日発表

鳥の鳴き声《鳥声》 二五年 四月 六日発表

酒を語る《談酒》 二六年 六月二八日発表（六月二〇日作）

烏篷船 二六年一月二七日発表

一九三〇年初頭には、連作「草木虫魚」として、

金魚 一九三〇年 四月一七日発表（三月一〇日作）

蚤《虱子》 三〇年 四月三〇日発表（三月五日作）

水の中のもの《水裏的東西》 三〇年 五月一二日発表

蝙蝠について《關於蝙蝠》 三〇年 八月 四日発表（七月二三日作）

二本の木《両株樹》

三一年 三月一〇日発表（三〇年十二月二五日作）

案山子

三一年一〇月一日作

莧菜梗

三一年一〇月二六日作

などがある。彼が書いた膨大な数の文章全体から見ると、こうした風物、民俗、日常生活のひとコマなどをまともに主題に据えたものは実は相対的には少なく、圧倒的多数を占めるのは、書籍を主題にした読書筆記であるが、とはいえ、そこでも、彼は具体的で些細な事象に焦点を当て、多くは、書籍の中の一節を実際に引用して示しながら、海外の文人や古人の人格を、あるいはまた文化的事象の歴史的顛末などを、繊細でシンプルなタッチで、浮き彫りにしていく。そのいささかフェティッシュでトリビアルな焦点の当て方は、周作人のエッセイの魅力（あるいは魔力）に深く関わっているとと言えるだろう。

しかしながら、注意を要するのは、彼の精緻化、部分化、専門化が決して無制限に徹底されるわけではないということである。すなわち、デカダンス、頽廢は彼においてむしろ徹底されない。彼は瑣末な事象に焦点を当て、書物の中から現実生活の火急の問題とは直接関係のない一節を引用する。しかしながら、彼が焦点を当てる事象の向こうには、必ず、人間の生々しい生命の脈動が見透かされている。彼のデカダンスは決して人間から決定的には離れない。例えば彼には代表的な小品文として先のリストにもあげた「蠅」がある。焦点は蠅という一小動物に当てられており、その外貌や所作も細かに描かれている。しかし、彼の語りが主に辿るのは、ルキアノスやホメロス、小林一茶らがどのように蠅を見、描いたかということであり、また、子ども時代あるいは一九二四年当時の自身が蠅の存在をどう感

じていたかといったことである。焦点を当てられる事物は、人間の主観や日常生活から完全に分離された単なる「事物」として、唯物論的に対象化されているわけではない。蠅はあくまでも審美主体の感性の及ぶ範囲内で描かれている。実のところ、周作人の小品文の本当の焦点とは、常に、視覚や聴覚を代表とする人間の五覚が直接には届かない、事物と人間との関係、あるいは人間存在そのものに当てられている。したがって、この場合も、蠅は、厳密に言えば審美対象ではなく、審美対象である人間存在を浮かび上がらせるための材料であり、メディアであり、一種の形式にすぎない。総体性や真理を棚上げして材料や形式に焦点を当てるのは一種のデカダンスだが、しかし、周作人においてデカダンスは、その達人的な節制によって、審美主体のいわば日常感覚の範囲内にあくまでもとどめられているのである。

そして、もうひとつ注意を要するのは、常々彼が言うように、小品文とは畢竟、茶酒やあるいは菓子のようなものにすぎないのであって、それを食事に代えることは絶対にできないということである。人間にとって、最優先されるべきは、あくまでも茶菓子や酒ではなく食事である。茶菓子や酒は食事よりずっと量を控えるべきものである。彼のデカダンスはこうした小品文に対する自覚的限定にも規定されていた。魯迅が小品文を取り上げて「ちよつとした飾り」(小摆设)にすぎないと批判した(「小品文の危機」²⁰)のは、以上のような意味でも的確だったと言えるだろう。周作人は兄のその批判に対して、祭壇に置く祭器よりはまし、と反発したが、確かに祭器を脱宗教化したらそれは単なる「ちよつとした飾り」になるほかない。しかし、実のところそれこそまさに周作人が理想として追求したものはなかっただろうか。ただ、彼自身も強く自覚していたように、彼の理想は必ずしも彼の実践と一致しなかった。むしろ、その理想は、完全な実現や一〇〇パーセントの達成を決して求めない類の理想であった。それは、微分の曲線

が、漸近線に近づいていこうとしながらも決して交わろうとはしないのと、ある意味よく似ている。

さて、周作人は、五四運動の熱狂から醒めていく中で、ボードレールをはじめとする西洋の頹廢派文人への理解と共感を深めたあと、本来自分が持っていた歴史民俗趣味に触れる文章を書くことが、実は、西洋の頹廢派にとつての象徴主義詩歌形式や耽美的な絵画形式などと同じく、現実への強烈な不満を仮託するに足るものであることに徐々に気づいていった。それまでは、デカダンスの歴史的意义を深く自分のものとしつつ、それに見合った自身が満足できる表現形式を模索していたと言えるだろう。その過程で彼は例えば夢や幼少時の甘美な記憶に苦悶を仮託しようとしたこともあった。²²が、結局彼は歴史民俗趣味によって安定的にその時々自分を表現するようになっていった。そうすることによってはじめて、中国という固有の土壌に育まれた近代の文人として、彼は、西洋の土壌で育まれた芸術形式よりもっとずっと切実な、身の丈にあった表現形式を、ついに手に入れたのである。それは頹廢派表現の「創造的転化」と呼んでもいいだろうし、中国的土着化と呼んでもいい。喩えて言えば、デカダンスは近代中国の生んだ周作人という個性豊かな炉の中で精錬されたのである。

五 むすび

以上、周作人（およびエリス）が言うところの「デカダンス」（頹廢）とは、根本的には、総体と部分との関係におけるひとつの審美的趨向であり、部分の相対的独立化、優越化のことだとして、議論を進めてきた。そしてそれをこれまで、精緻化、自由化、個性化あるいは専門化などと言い換えてきた。しかし、それはほんの少し視角を変える

だけで、形骸化、断片化、孤立化あるいはタコソボ化と換言することもできる。それこそ本来の意味での「頹廢」を結果として招来するだろう。

最後にもう一度、周作人の態度を確認しておこう。彼は読書筆記「クオ・ヴァデイス」⁽²⁸⁾《你往何処去》の中で「いわゆる頹廢派詩人の元祖」とも言えるペトロニウスを取り上げ、次のように記している。

實際あのころローマは朝廷の内外にいくらかでも頹廢派気味の人間がいた。まさにネロ自身もそうだった。ただ、彼らは極端へと行ってしまった。ちょうど教徒がもう一方の極端へ行ったのと同じように。だからあのような衝突が起こったのだ。しかし、ある意味で両方とも幸福者だったと言えよう。その中間で霊と肉の衝突を感じ、美を終生崇拜する者、そしてまた、キリスト教の神秘的な力を感じる者、例えばペトロニウスのような人間こそ、最も同情できる。なぜなら、それは現代人も同感できる状況だからだ。

周作人がこの部分で注目しているのは、ネロ帝のような徹底的な頹廢よりも、むしろペトロニウスのような、頹廢と信仰、あるいは美と宗教の神秘的な力との間の葛藤に悩む主体のありかたである。私たちも、彼がペトロニウスを見るように、周作人を見ることのできるはずである。私たちは、精神全体を統御する周作人の主体のありかたにもっと注目したい。

実のところ、周作人（や魯迅）が基本的に保持した翻訳の方法「直訳」は、部分の統辞を最大限尊重するという意味で、中国語文に一種のデカダンスをもたらしたと言いうことができるだろう。したがって、もし周作人の翻訳のスタ

イルを「直訳」と呼ぶのなら、彼は「頹廢」派文人としてのスタイルを、以上述べてきたような意味で、自身のスタイルとして選んだのだと言ってもさしつかえない。ただし、たとえ時期によって彼の訳文のデカダンスの強度に違いがあるとしても、当の文章や作品全体の意図、主旨など、つまり総体的なものを彼が度外視して翻訳したことはなかった、ということやはり留意しておく必要があるだろう。

思うに、彼の表現形式はデカダンスであり、態度は享樂主義と言うべきであろう。しかし、その主体のありようは、決して一般的な意味での「頹廢」的なものではなかった。彼の主体のありようは、「芸術」的（自然と対峙するといふ意味で）であり、統御的、倫理的であった。その享樂主義は、晩年のフーコーが言うような広い意味での禁欲主義的な性質を帯びていた。⁽²⁴⁾つまり、周作人にとって「生活の芸術」とは、実は、デカダンスの欲望を、ひとつの主体として、ひとつの人格として、美的に統御する術であったと言えるだろう。彼はデカダンスの使徒になつたのではなく、むしろデカダンスを手なずけたのである。その意味で、ニーチェがデカダンスと対決した仕方とはまったく違う方式で、周作人も彼なりにデカダンスと対決し格闘したと言えるのではないだろうか。⁽²⁵⁾その結果、彼は、フランスやイギリス世紀末のいわゆる「デカダンス」とはかなり違う、ある喜ばしき芸術形式を生み出したのだと、あるいは言えるのかもしれない。それとも、彼の芸術実践は、結局のところ現代中国風の文字通りの頹廢を生み出すだけに終わったと言ふべきなのか？——この問いに答えるためには、まず先に私たち自身の中のデカダンスを真摯に問いなおさなければならぬだろう。

二〇〇七年六月三〇日

- 1 伊藤徳也「芸術の本義―周作人における『生活の芸術』の構造(一)」(『転形期における中国の知識人』汲古書院、一九九九年)参照。
- 2 周作人の頽廢派文人への共鳴については、小川利康「五四時期の周作人の文学観―W・ブレイク、L・トルストイの受容を中心にして」(『日本中国学会報』第四二集、一九九〇年)が部分的に指摘している。
- 3 本稿で言うところの「社会主義」は歴史上の「社会主義」ではない。「個人主義」に対する「社会主義」の謂いである。
- 4 周作人の『源流』が胡適の白話文学史観を強く意識したのもだったことは、竹内好が「現代中国文学の特質」(一九三七年／『竹内好全集』第一四卷)で早くも指摘している。
- 5 文集『自己的園地』所収。
- 6 オルテガ・イ・ガセット「芸術の非人間化」(一九二五年)は、周作人の「生活の芸術」とほぼ同時期の論考である。オルテガの描く「現代芸術」の非人間化のありようは、周作人の芸術の「非人間化」の希薄さを印象付ける。
- 7 Havelock Ellis, *Affirmations* (London: Constable, 1926) p.175-4より訳出。
- 8 ここでは周作人が直接参照したと考えられるエリスの英文訳 (Ellis, *Affirmations*, p.180) から日本語に翻訳した。注八のカリネスク著にもブルジェの同じ一節の引用がある。
- 9 マテイ・カリネスク『モダンの五つの顔―モダン、アヴァンギャルド・デカダンス、キツチュ・ポストモダン』(せりか書房、一九八九年)二三八頁。
- 10 この文章は、「氷雪小品選序」として一九三〇年九月二一日付『駱駝草』第二期にまず発表され、のちに、「近代散文抄序」と改題されて周作人の各文集に収録された。
- 11 この文章の初出は『綺虹』第一期(一九二九年四月)。ただし、文章末尾の本人による付記(二三年一〇月一九日付)による

と、一九二三年六月に文章の前半を、同年一〇月に後半を書き上げている。本論文に関わる前半部分が、二三年六月執筆と言
うのは、本論文の主旨とも合致し、信頼に値する。なお、『綺虹』第一期に始めてこの文章が発表された際には、弟子筋の方紀
生による付記が付けられていて、それによると、この文章は脱稿後、発表もされず一九二九年まで捨て置かれていたという。
この文章を収録した『周作人集外文』は、この方紀生の書誌説明を省略して、あたかも、「新文学の二大潮流」が一九二九
年に書かれたものであるかのように配置している。

12 Ellis, *Affirmations*, p.176

13 伊藤徳也「周作人とスイフト『育嬰芻議』——その翻訳に関連して」(『猫頭鷹』第六号、一九八七年)。

14 そのような意味で、一九三〇年三月一日に執筆したと考えられるエッセイ「金魚」は注目に値する。「金魚」の末尾に示さ
れている「天下の形勢」の変化に対する周作人の驚愕は、三月二日に成立した左翼作家連盟の常務委員に、魯迅が名を連ねた
ことと関連付けると理解しやすい。周作人はおそらく「金魚」執筆の直前に、何らかの形で、一目置いていた兄魯迅が革命文
学派と合流したことを確認したものと想像される。なお、文集『看雲集』所収の「金魚」末尾には、三月一〇日と後付があり、
また、張菊香・張鉄栄『周作人年譜』は、三月三二日の執筆とするが、周作人の日記と周作人「金魚」を書いた月日―孫荃女
士へ(『写(金魚)的月日―致孫荃女士』(一九三〇年四月二日)／『周作人集外文』所収)によれば、脱稿はそのいずれでも
なく、三月一日と考えるのが合理的であろう。

15 文集『雨天的書』所収。

16 「歴史的精鍊を含んだあるいは類廃した菓子」の原文は「包含歴史的精鍊的或類廢的点心」である。「歴史的精鍊」というの
をひとつの意味の塊と判断した。動詞「包含」の目的語を「歴史」だけとすると、「菓子」は「歴史を含んだ」「精鍊された」「類
廢した」という三つの連体修飾を受けていることになる。

17 『周作人的是非功過 増訂本』(遼寧教育出版社、二〇〇〇年) 六二頁。この議論が含まれた論著はもと『周作人概観』として、

湖南人民出版社より一九八六年に出版されている。舒蕪はこの論著の中で、周作人の二〇年代の中国新文学に対する貢献を極めて高く評価したうえで、三〇年代の周作人を「右翼文壇のリーダー」と喝破し、文人としての力量と文壇への大きな影響力を認めつつ、その政治的な消極性を非難した。その中で舒蕪は、「中庸」とともに「頽廢」を強い口調で斥けている。

18 解志熙『美的偏至 中国現代唯美—頽廢主義文学思潮研究』（上海文艺出版社／一九九七年）九一頁。

19 《説〈紡輪的故事〉》は、「雨天の書・序」と同日の一九二三年一月五日に書かれ、のちに、文集『雨天の書』に収められた。

20 一九三三年八月二七日に執筆され、のちに文集『南腔北調集』に収められた。『魯迅全集』（人民文学出版社、一九八一年）第四卷。

21 周作人「文章を書くことについて」〈関於写文章〉。一九三五年三月に執筆、発表され、のちに文集『苦茶隨筆』に収められた。
22 連作「夏の夜の夢」《夏夜夢》（一九二二年八月〜九月）等。「夏の夜の夢」は『晨报副刊』に発表され、のちにその一部が『談虎集』と『雨天の書』に収められた。

23 一九二二年九月二日に『晨报副刊』に発表され、のちに文集『自己的園地』に収められた。

24 周作人の「生活の芸術」に類した「生存の美学」と禁欲主義の関係については、フーコー『性の歴史』三部作のうち後半の『快楽の活用』と『自己への配慮』、そして、没年である一九八四年に公表された一連の文章および記事（『ミッシェル・フーコー 思考集成X 一九八四—八八倫理道德啓蒙』所収）等に詳しい。

25 ニーチェがデカダンスと対決したその矛盾に満ちた様相については、前掲注9のカリネスク著書「Ⅲ デカダンスの観念」、『ニーチェ事典』（弘文堂／一九九五年）の「デカダンス」の項、森谷宇一「ニーチェとデカダンスの問題」（『芸術における近代』ミネルヴァ書房一九九九年所収）等参照。