

TSUBOUCHI SHŌYŌ I *L'ESSÈNCIA DE LA NOVEL·LA*.

ESTUDI I COMENTARI

Aurora Gómez i Rovira

A l'Arisa Ōkura i la seva família.

ÍNDIX

Estudi.....	vii
Pròleg.....	vii
Context cultural.....	ix
Relació entre Orient i Occident.....	xiii
Tsubouchi Shōyō.....	xiv
Obra de Tsubouchi Shōyō.....	xix
<i>L'essència de la novel·la</i>	xxii
Novel·la vs. <i>Shōsetsu</i>	xxiv
Nota a la traducció.....	xxv
Esquema dels períodes històrics del Japó.....	xvi
Bibliografia.....	xxvii
 Traducció.....	 33
Prefaci.....	35
Taula de continguts.....	38
<i>L'essència de la novel·la. Primera part</i>	40
Aspectes generals de la novel·la.....	40
La transició de la novel·la.....	46
L'objectiu principal de la novel·la.....	58
Tipus de novel·les.....	66
Els beneficis de la novel·la.....	69
1. L'ennobliment del caràcter.....	70
2. Educació moral.....	72
3. Complement de les històries oficials.....	76
4. Proveir un model de literatura.....	78
<i>L'essència de la novel·la. Segona part</i>	81
Observacions generals sobre les normes de la novel·la.....	81
L'estil.....	83

L'estil clàssic.....	83
L'estil col·loquial.....	88
La combinació dels estils clàssic i col·loquial.....	93
Yomihon.....	93
Kusazōshi.....	103
Les normes de creació de l'argument de la novel·la.....	109
L'argument de la novel·la històrica.....	122
La construcció del personatge principal.....	126
Les normes de la narrativa.....	132
Bibliografia.....	135

ESTUDI

PRÒLEG

Gràcies a Tsubouchi Shōyō, la literatura japonesa compta amb novel·listes com Natsume Sōseki, Haruki Murakami, Kenzaburo Ōe, Yoshimoto Banana o Kakuta Mitsuyo. Si mai se'l recorda com alguna cosa més que l'estàtua que dona bona sort en agafar-li la mà de la Universitat Waseda, se'l recorda com a l'home que va traduir tota l'obra de Shakespeare al japonès. Així, els pocs estudis que se n'han fet han estat, sobretot, pel que fa a la seva relació amb el dramaturg anglès i, de vegades, la renovació del teatre japonès.

Tanmateix, quan es parla del naixement de la novel·la japonesa, sempre es menciona el seu nom junt amb el títol *L'essència de la novel·la* i el *Ukigumo* de Futabatei Shimei. A banda de les citacions, no s'hi aprofundeix gaire més. Així, es podria dir que la figura de Tsubouchi Shōyō ha quedat oblidada, igual que la seva obra crítica i les seves aportacions, decisives per la modernització de la literatura japonesa a principis de l'era Meiji.

No es fan estudis sobre aquest intel·lectual des de 1964, deixant de banda l'obra de Nanette Twine. La doctora Nanette Twine es va interessar pel moviment *Genbun'icchi* durant la dècada dels anys setanta. En conseqüència, es va decidir a traduir *L'essència de la novel·la* –per primera vegada– a l'anglès, sobretot, per l'interès que tenia en el capítol sobre l'estil, que no deixa de ser un testimoni de la problemàtica lingüística que va portar al naixement del moviment *Genbun'icchi*. Les notes de la traducció, però, són merament identificatives, i l'estudi sobre Tsubouchi Shōyō és una síntesi de la biografia que en va escriure Yanagida Izumi, l'any 1964.

De fet, si es busca «Tsubouchi Shōyō» per internet, surten diferents pàgines web, però totes expliquen el mateix: va néixer a Gifu, va ser professor de l'actual Universitat Waseda, va escriure una novel·la catastròfica intitolada *L'esperit dels estudiants moderns* –aquest títol sempre apareix traduït de manera diferent–, un assaig que va tenir molt d'impacte, *L'essència de la novel·la*, i va traduir l'obra completa de Shakespeare. Algunes pàgines inclouen el debat que va tenir amb ōgai Mori sobre la literatura pura i la seva implicació amb els moviments renovadors del teatre. Altres ometen tot l'anterior i mencionen que va fundar la revista literària

de Waseda i altres obres literàries. L'únic punt constant és Shakespeare, i que els fets mencionats mai no s'expliquen, ni superficialment ni en profunditat, cap dels seus èxits ni cap dels seus fracassos.

Per tal que el lector es faci càrrec del desconeixement d'aquesta figura al nostre país, també cal mencionar que el segon suplement de l'Enciclopèdia Espasa-Calpe (Espasa-Calpe 1935:178) ret compte de la mort de Tsubouchi Shikō —que va ser el fill adoptiu de Tsubouchi Shōyō— el 1935, quan, en realitat, Tsubouchi Shikō va morir el 1986: qui va morir el 1935 va ser el pare, Tsubouchi Shōyō.

Aquest volum pretén presentar una biografia acurada de l'home que es va preocupar de la modernització de la literatura japonesa —mentre que tots els altres se centraven en la modernització dels aspectes més pràctics del Japó—, junt amb la primera traducció a una llengua romànica de l'assaig *L'essència de la novel·la*; així com també un seguit de síntesis que pretenen facilitar la lectura de les parts mencionades, per tal que el lector pugui entendre millor el context i la importància tant del text com del seu autor, pel que fa la cultura japonesa. A més, en l'estudi previ s'inclou un comentari de *L'essència de la novel·la* que continuarà al llarg de tota la traducció mitjançant les notes a peu de pàgina.

Com que el volum comprèn la traducció de l'assaig *L'essència de la novel·la*, que exposa les reflexions de Tsubouchi pel que fa la novel·la, els materials complementaris se centraran en la relació del crític amb la crítica i la novel·la, més que en la seva vessant teatral, política o periodística.

CONTEXT CULTURAL

A fi de situar les circumstàncies de la composició de l'assaig en qüestió i de la formació del seu autor, es proposa una síntesi sobre els principals canvis polítics i socials de l'època en què es van produir: l'era Meiji.

L'era Meiji o la Restauració Meiji va començar el 1868, quan els líders dels clans Satsuma i Chōshū van posar l'emperador Meiji com a cap d'estat, degut a la debilitat creixent del govern Tokugawa i l'amenaça colonitzadora dels americans –que estaven forçant la modernització de la Xina–, des que van haver d'obrir les fronteres el 1853. Així, el govern va passar de ser militar (*bafuku*) a ser-ne un d'oligarques, compost pels líders dels principals clans –que va durar fins el 1885–, amb el punt en comú que l'emperador era una mera figura decorativa. Tanmateix, els oligarques van coincidir que calia adoctrinar el poble perquè adorés l'emperador –tot afirmant que era descendent dels déus creadors del Japó– per tal de crear una unitat inexistent, ara que el *bafuku* havia deixat d'existir.¹

Una de les principals preocupacions del nou govern era que el Japó no arribés mai a sotmetre's a cap potència occidental: per això van adoptar el lema «*fukoku kyōhei*», és a dir, «nació rica, exèrcit fort», per la qual cosa van haver d'acceptar que necessitaven la ciència i la tecnologia occidentals, i trair una de les seves premisses inicials: rebutjar tot el que fos barbàric.

Les reformes polítiques més destacades –impulsades per l'arribada de les idees polítiques i filosòfiques occidentals– va ser l'eliminació del sistema dels *han*, tot fent que cada *daimyō* entregués les seves terres a l'emperador. D'aquesta manera, els *han* va esdevenir prefectures. En conseqüència, els samurais van perdre una gran part dels seus ingressos, cosa que va portar a molts a allistar-se a l'exèrcit o a conformar-se amb una vida i una feina més senzilles com la de fuster.

Des de 1871 fins a 1873, els oligarques es van ocupar de la «missió Iwakura», una missió diplomàtica amb el fi d'establir relacions igualitàries entre el Japó i els països occidentals. Així, el clan Satsuma va voler aprofitar per envair Corea, perquè els samurais no estiguessin tan descontents amb el nou govern, però els oligarques van tornar a temps de parar el pla. El

¹ El *bafuku* feia que el país es mantingués unit, malgrat que el territori estigués dividit en 270 *han*, que governaven els seus *daimyō*, perquè el sistema jeràrquic mantenia la societat endreçada i sota les ordres del Tokugawa que estigués en el poder en aquell moment.

descontentament es traduiria en una sèrie de revoltes el 1876. El 1874 es va publicar un escrit que sovint citava les idees de John Stuart Mill amb el fi que s'instaurés una Assemblea Nacional, però es va desestimar la petició. Amb tot, el text va despertar l'interès del poble per la democràcia, cosa que portaria al moviment pels drets civils, que tindria el seu apogeu durant la dècada dels vuitanta. L'enrenou de la petició va ser tal, que fins es va haver d'aprovar una llei que permetés multar i empresonar els periodistes que critiquessin el govern.

La creixent pressió que exercia el moviment va portar a considerar l'inici d'un procés cap a una monarquia constitucional a partir de 1879. El 1881, Ōkuma va proposar la imitació del model britànic. Per una sèrie de disputes (Hane 2003:108), el govern es va comprometre aquell mateix any a escriure un esborrany de la constitució i crear una Assemblea Nacional abans de 1890. El 1882, l'encarregat de redactar l'esborrany de la constitució va marxar a Europa, per conèixer de primera mà les constitucions europees.

En aquest context, Itagaki va fundar el Partit Liberal, que defensava moltes de les idees de Rousseau, mentre que els seguidors de Ōkuma van fundar el Partit de la Reforma Constitucional –junt amb Fukuzawa Yukichi (1835-1901), defensor del liberalisme anglès–, partits amb els quals Tsubouchi Shōyō i els seus companys s'involucrarien.

El sistema judicial Tokugawa era arbitrari. Els plebeus no tenien drets, només el deure d'obeir els interessos de les classes dirigents. A l'era Meiji es va decidir d'establir un sistema judicial a imatge del francès, que estava codificat i administrat per professionals.

La modificació del sistema de classes va entrar en vigor el 1872. Els antics cortesans i els daimyō van passar a ser iguals; els samurai de classe alta van passar a ser *shizoku*, i tots els altres samurai, plebeus. Els grups marginals van passar a ser els «plebeus nous», cosa que no els va ajudar a deixar de ser marginats. La classe de cada família s'especificava als registres, així que la divisió social no va deixar d'existir; però els plebeus van començar a poder tenir cognom, casar-se amb persones d'altres classes i canviar d'ofici. També se'ls va garantir el dret de comprar i vendre propietats. A partir de 1876, els samurais van deixar de poder dur espasa² i abusar dels plebeus (Hane 2003:113).

2 De fet, fins i tot ara al Japó està prohibit per llei dur un ganivet o semblant a partir d'una certa allargada. A més, està mal vist que els homes duguin els cabells massa llargs, probablement perquè recorda als pentinats dels samurais.

Era Edo	Era Meiji
Família imperial i aristocràcia cortesana	Emperador i la seva família
Guerrers i acadèmics (<i>shogun</i> , els <i>daimyō</i> i els samurais)	<i>Kazoku</i> (aristocràcia cortesana i els <i>daimyō</i> de major rang)
Grangers	<i>Shizoku</i> (els samurais de major rang)
Artesans	<i>Heinin</i> (la resta de samurais, els grangers, els artesans i els comerciants)
Comerciants	<i>Senmin</i> (1869) → <i>Shinheinin</i> (1871)
<i>Hinin</i> (els marginats, com els comedians ambulants i els <i>burakunin</i> o intocables)	Comprenien els mateixos grups que els de <i>hinin</i> ; així doncs, malgrat el canvi de nom, van seguir marginats

El 1872 es va crear un sistema d'educació bàsica obligatòria, basat en el sistema europeu, ja que no van poder arribar a cap acord sense fer-ho. Segons Shigetaga, els redactors d'aquesta llei d'educació opinaven que «a la humanitat no existeixen diferències entre homes i dones. No hi ha cap raó per la qual les nenes no haurien de ser educades igual que els nens. Les nenes d'avui són les mares del futur, les futures educadores dels nostres fills. Per tant, l'educació de les nenes té una importància màxima» (Hane 2003:123), encara que no tothom hi estigués d'acord. Amb tot, el cost de l'educació no permetia que tothom pogués accedir-hi.

A partir dels anys vuitanta, després d'un intent fallit de cedir el control de l'educació a les autoritats municipals, el govern va anar controlant cada vegada més els continguts dels llibres de text, fins a arribar a contenir oracions d'una tendència marcadament doctrinal, que no fa falta que citi.

El Japó va ser el primer país asiàtic a modernitzar-se completament. La modernització – que va seguir el model anglès – va ser més ràpida al Japó perquè hi havien una sèrie de condicions que ho van afavorir, com que ja era un país centralitzat, igual que el seu sistema de transport i comunicació, que funcionava perfectament; a més, no només la capital era una ciutat important a nivell demogràfic i econòmic, també ho eren Ōsaka i Kyōto. El nivell d'alfabetització era força elevat, gràcies a les botigues de préstec de llibres i el gran volum i popularitat d'algunes formes d'art com el *ukiyo-e* i el *gesaku*.

També es van enviar certs estudiosos a Europa –Ōgai Mori, per exemple, va anar a Alemanya– i als Estats Units, per tal que observessin els sistemes polític i social, i van importar

idees filosòfiques, teològiques, literàries, higièniques, etc. De fet, gràcies a la *Crítica del judici* de Kant, el Ministeri d'Educació va considerar important que es fessin venir experts en filosofia perquè ensenyessin estètica als acadèmics japonesos. Entre ells s'hi trobava l'americà Ernest Fenollosa (1853-1908), que va ensenyar-hi entre 1882 i 1885 i va influir en el pensament de Tsubouchi Shōyō. El govern japonès va pensar que, com que els japonesos no creuen en un Déu, pròpiament, que unifiqui la nació –igual que la majoria de països occidentals–, el substitut podria ser la bellesa i la satisfacció intel·lectual de què Kant parlava.

El problema d'aquest intercanvi cultural va ser que la codificació del japonès era molt complexa. Entre altres aspectes, les llengües occidentals podien expressar-se des d'una perspectiva objectiva i impersonal, però el japonès no podia fer-ho. A més, existien diferents tipus de codificació, segons allò que calia codificar. Actualment, el japonès usa *kanji* –caràcters xinesos– amb un sistema sil·làbic que els complementa, indicant la flexió, el registre, la funció sintàctica, etc. –*hiragana*–, i un altre sistema sil·làbic equivalent al sistema anterior que serveix per codificar manlleus i noms estrangers –*katakana*.

En aquell moment, però, es feien servir tots els elements citats en diferents estils. L'estil *kanbun*, per exemple, consistia en l'ús de la gramàtica i caràcters xinesos per a codificar els documents oficials. El *sōrōbun* era un estil epistolar que es feia servir tant a nivell personal com a nivell oficial per cartes, arxius, informes, ordenances i lleis; no només el feia servir la classe alta. El *sōrōbun* és, en realitat, una forma derivada del *kanbun* que es va desenvolupar a l'Edat mitjana. El *wabun* es va originar a l'era Heian, quan es van crear els *kana* –el *hiragana* i el *katakana*–, que van permetre –per primera vegada– una reproducció pura del japonès. Normalment, s'usava com a estil epistolar femení i en algunes traduccions i assajos. També existia l'estil *wakankōbun*, que era una barreja dels estils japonès i xinès. El *hentai-kanbum* era un estil medieval que usava el *katakana* com a *furigana* del *kanji*.³ A més, feia servir un llenguatge contemporani, tot i que sovint incloïa expressions del *kanbun*. S'usava pels llibres i els assajos que escrivien els homes de lletres, a la literatura popular i com a estil literari en general. També existien els estils *noritbun* i *senmyōbun*, que s'usaven a les pregàries i les declaracions imperials, a banda de l'estil col·loquial (Twine 1978:334-337).

El sistema de codificació era tan complex –s'ha de tenir en compte, a banda del paràgraf anterior, que el 270 *han* tenien variants del japonès diferents– i alguns estils eren tan difícils de dominar, que era improbable que no sorgís un moviment com el *Genbun'icchi* quan els

3 Actualment, el *furigana* és la transcripció fonètica en *hiragana* del *kanji* més difícils. S'escriu la paraula amb *kanji* i a sobre, o a la columna dreta, s'escriu com s'hauria de llegir en *hiragana*. Aquest estil, però, fa servir *katakana* en lloc de *hiragana*.

japonesos van veure que cada estat tenia una llengua més o menys uniforme. Aquest moviment, en definitiva, buscava una codificació única per una llengua homogènia. Amb tot, el procés va ser llarg perquè alguns eren partidaris de quedar-se només amb els *kanji*; altres, amb els *kanji* i els *hiragana*; altres, amb el *kanji* i el *katakana*; altres, només amb el *katakana*; fins i tot, alguns volien eliminar qualsevol codificació anterior i apostar pel *rōmaji*, o romanització del japonès.

De totes maneres, a banda de la unificació de la codificació, calia revisar el sistema de puntuació, en el qual gairebé no hi ha comes ni punts, i el problema de la veu objectiva, que s'havia de crear des de zero.

Relació entre Orient i Occident

L'intercanvi cultural va implicar una assimilació a gran escala per part dels japonesos. En menys de vint anys, el país nipó va digerir dos-cents cinquanta anys d'història occidental i avenços en tots els àmbits. Durant els anys setanta, les traduccions es van centrar, sobretot, en els tractats polítics i filosòfics, que van afavorir l'emergència de les novel·les polítiques al Japó. Cap als anys vuitanta es van començar a traduir novel·les europees, sobretot, angleses i russes.

A més, aquest intercanvi va dur a una dinàmica curiosa: els occidentals es van entusiasmar amb la manera de fer art del japonesos, perquè era completament diferent a qualsevol cosa que haguessin vist mai, i viceversa. Així doncs, quan els japonesos van començar a fer art a la manera occidental, perquè era nou i era modern i civilitzat, els occidentals van perdre l'interès en l'art oriental. És més, entre uns i altres es va crear la falsa impressió que els occidentals eren superiors als orientals –fins i tot s'instava a les dones que es quedessin embarassades d'homes occidentals per tal de millorar la pròpia raça–; uns i altres consideraven els orientals massa efeminats, cosa que va portar a un complex d'inferioritat generalitzat, que es veu en els textos de Ōgai Mori (1862-1922) i Natsume Sōseki (1867-1916), per exemple.

TSUBOUCHI SHŌYŌ

En aquest context històric i cultural va viure i va desenvolupar la seva tasca intel·lectual Tsubouchi Shōyō.

Tsubouchi Yūzō –Shōyō és un pseudònim– va néixer a ōta (actual Minakamo, prefectura de Gifu) el 22 de maig de 1859. El seu pare era de classe samurai i oficial del govern Tokugawa; el va educar amb els valors confucians, com era habitual en aquella època. La seva mare provenia d'una família de mercaders i el feia llegir *gesaku* i *haiku* des del onze anys. A més, també li va encomanar l'amor pel teatre.

Quan va començar l'era Meiji el seu pare va canviar de feina, es van traslladar a Nagoya, i Tsubouchi, que havia començat els estudis xinesos clàssics que se li suposaven per la seva classe social, va passar a la Nagoya English School, on, a banda d'anglès, hi estudiaria ciència, història i literatura occidentals en anglès. Poc després passaria a l'Escola superior Asahigaoka de la prefectura Aichi (*Aichi kenritsu asahigaoka kōtō gakko*). Durant aquests anys a Nagoya, aniria sovint a teatre sol, o en companyia de la mare, i llegiria –segons va dir– milers de novel·les *gesaku*. En graduar-se el 1876, es va traslladar a Tōkyō per estudiar al *Kaisei gakko*, la precursora de la Universitat de Tōkyō.

Tot i que es va matricular en ciències polítiques –seguint els desitjos del seu pare i del germà gran, tots dos militars–, durant la seva època d'estudiant va voler aprofundir els seus coneixements de literatura occidental. Es va fixar en poetes com Milton i Spencer, entre d'altres, i en el teatre shakespearà. Pel que fa la novel·la anglesa, es va interessar sobretot per les de Scott i Bulwer-Lytton; més tard es fixaria en Dickens i Thackeray, entre d'altres. També va rebre les idees de Hegel i Spencer.

Entre els professors que va tenir a la Universitat imperial de Tōkyō, es troben Toyoma Masaku –un dels grans pensadors del «vers nou» o *shintashi*–; Ernest Fenollosa, un filòsof que el va influir profundament –encara que no sempre hi estigués d'acord–; i William A. Houghton, que li va ensenyar literatura anglesa. De fet, es diu que un dels motius de que Tsubouchi escrivís *L'essència de la novel·la* va ser que Houghton li va suspendre un examen. L'examen consistia en fer un comentari crític sobre el personatge de Gertrudis de *Hamlet*. Tsubouchi el va fer segons els estàndards de la literatura oriental i, en conseqüència, va treure una mala nota, que li va

revelar les diferències entre les literatures d'Orient i d'Occident. Això el va dur a centrar-se, no només en un munt de lectures occidentals, sinó també a mirar d'aprendre els conceptes que s'usen a la crítica occidental (Marra 2001:62). La síntesi d'allò que en va aprendre és un dels eixos de *L'essència de la novel·la*.

A banda de coneixements, Tsubouchi també va guanyar experiències com la de publicar la traducció de *La núvia de Lammermore* de Walter Scott, el 1880; o com les que va viure en un restaurant de tempura de Chiyoda, que li servien per escriure *Tosei shosei katagi*.

El moment de la graduació de Tsubouchi, el 1883, és de gran moviment polític. L'abolició del sistema dels daimyō l'any 1871 i la posterior rebel·lió Satsuma (1877) que se'n va derivar havien despertat una consciència social i política que, junt amb la crisi agrària de 1882, va portar a la lluita per la instauració d'un sistema democràtic –impulsada, també, per l'arribada de les traduccions dels tractats político-filosòfics europeus–. Així va néixer el moviment pels drets civils que va marcar els anys vuitanta i que va culminar amb la constitució de 1889. En aquest context, la majoria dels companys de Tsubouchi van prendre accions a favor d'una idea política o una altra; alguns, per exemple, es van afiliar al Partit per la Reforma Constitucional. Per la seva banda, Tsubouchi va escriure més d'un tractat polític. També va cooperar amb Takata Sanae i Ōkuma Shigenobu –el fundador del PRC– per fundar el *Tōkyō senmon gakkō*, que després esdevindria l'actual Universitat Waseda i on tots treballarien com a professors.

El 1884, va començar a ser reconegut per mèrits literaris quan va traduir *The lady of the lake*, de Walter Scott, i *Juli Cèsar* de Shakespeare. A més, quan va prendre consciència de l'abast dels canvis que calia fer al Japó meiji, en tants de camps diferents –malgrat que no li feia res expressar la seva opinió sobre qualsevol tema–, es va decantar per la literatura; perquè pensava que la seva personalitat literària encara no era prou madura i que calia fer molta feina per tal que la cultura japonesa pogués assimilar la literatura occidental correctament.

En aquest moment, la societat –sobretot els intel·lectuals– estaven tan centrats en les millores socials i polítiques, que la literatura havia entrat en un estat de decadència. Així, cada branca de la literatura necessitava una reforma. Tsubouchi va establir que la literatura es divideix en poesia, novel·la, teatre i crítica. Pel que fa a la poesia, el moviment reformista va començar el 1882 de la mà de Toyama Masakazu, el pensador del «vers nou»; per tant, Tsubouchi es va centrar, primerament, en la novel·la. El 1885 van sortir publicades les dues parts de *L'essència de la novel·la* o *Shōsetsu Shinzui*, que exposaven tant mètodes teòrics com pràctics sobre la creació de la novel·la. En resum, l'assaig proposa una novel·la més humana i menys didàctica –atès que les novel·les didàctiques japoneses eren plenes de personatges arquetípics–. El mateix

any, reforça la seva tesi amb un exemple pràctic, el desastre de *L'esperit de l'estudiant modern* o *Tosei shosei katagi*. Mai no aconseguirà la qualitat ni el reconeixement de novel·lista, malgrat que escriurà altres novel·les; perquè totes elles tenen l'estil de *gesaku* massa arrelat, cosa que implica que mai no podria ser un escriptor de literatura moderna. Amb tot, tant la seva teoria com l'exemple pràctic van inspirar autors com Futabatei Shimei, Ozaki Kōyō i Kōda Rohan, entre d'altres.

El 1886, a banda de la sèrie d'articles teòrics sobre estètica, intitulats *Què és la bellesa?*, publicats a *Gakugei zasshi*, es va casar amb Ukai Senko, amb qui no tindria fills biològics, però adoptarien el fill del seu germà gran, en Shikō, que seguiria els passos del seu pare adoptiu com a líder del teatre japonès i conferenciant a la Universitat Waseda, com a expert en Shakespeare.

Després d'aquest èxit en el camp de la novel·la, Tsubouchi es va centrar en el teatre, fet que va coincidir amb l'auge de la moda occidental –al voltant de 1887–, quan els intel·lectuals miraven de fer assimilable el teatre occidental. Llavors el *kabuki* havia entrat en un estat decadent a causa dels intents fallits de modernitzar-lo a base d'introduir elements occidentals, com un samurai bevent cervesa en lloc de sake, o actors occidentals. Així, Tsubouchi va crear un pla de modernització a base de barrejar el teatre de tradició oriental i occidental. Però en el *kabuki* hi havia una gran preponderància dels elements tradicionals, com el maquillatge; per tant, aquest pla va ser un fracàs.

Va deixar la qüestió de banda i va acceptar un lloc de responsabilitat en el departament de literatura del *Tōkyō senmon gakkō* –l'actual Universitat Waseda–, que havia ajudat a fundar. El 1889 va publicar *Saikun* o *La muller a Kokunin koretomo* o *Els amics de la nació*, a petició del polític i periodista Tokutomi Shō. Un any més tard va començar a estudiar Shakespeare en profunditat i va fundar la revista *Literatura Waseda* o *Waseda bungaku*, amb la intenció de donar a conèixer la literatura estrangera al Japó. Durant aquesta època, el seu interès pel teatre es va traduir en alguns estudis sobre Chikamatsu Monzaemon –a qui sovint anomenen el Shakespeare japonès– que publicava a la revista i en les conferències sobre Shakespeare que feia a Waseda. En aquest període també va ser l'editor en cap de la secció literària de *Yomiuri shinbun*, un diari molt influent llavors.

La seva feina en el camp de la crítica sobre l'objectivisme va tenir una sèrie d'opositors, liderats per Ōgai Mori, que havia estudiat filosofia i literatura a Alemanya.⁴ Cap dels dos mai no va trobar solució al debat, però els arguments a favor d'una i altra posició van ser igualment

4 Les influències de Tsubouchi, pel que fa l'estètica, són *L'esthétique* de Véron i Hegel tal com l'explicava Ernest Fenollosa (Marra 1999: 46).

enriquidors. De totes maneres, a la seva revista, Tsubouchi mantenia la seva opinió que la feina del crític era comentar textos literaris objectivament, i no fer servir la literatura com a canal per exposar les idees d'un mateix.

Malgrat que ja havia renunciat a escriure novel·les, va publicar la majoria dels seus assajos teòrics, com *Harunoya manpitsu*, *Shōyō mangan* i *Bungaku sono oriori*.

Després d'anys deixant de banda el projecte de reforma del teatre, el 1893 va publicar *El teatre històric japonès* o *Waka kuni no shigeki*. I entre 1894 i 1895 va publicar altres obres com *Sobre els defectes del teatre fantàstic*, *El «teatre nou»* i *Més sobre els defectes del teatre fantàstic*. Igual que amb la novel·la, va recolzar les seves teories amb *Kiri hitoha* o *La fulla de Paulownia*, ja que va marcar el començament del *shinkabuki* («el nou kabuki»). *Sobre els defectes del teatre fantàstic* va tenir el mateix efecte en el món del teatre que *L'essència de la novel·la* pel que fa a la novel·la. En aquest tractat, s'exposa que el fantàstic només serveix de màscara i que la intenció real del teatre és mostrar les lleis morals que governen l'existència humana (Yanagida 1964:355). Durant tota la dissertació –en la qual desenvolupa un sèrie de temes similars als de *L'essència de la novel·la*– la influència dels seus estudis sobre Shakespeare és evident.

Després de la guerra sino-japonesa (1894-1895), Tsubouchi havia tingut temps de formar els seus alumnes, per tal que alguns d'ells el poguessin ajudar amb les seves tasques, així que va voler reprendre el projecte de reforma del teatre. Malgrat que el gust del públic havia canviat, Tsubouchi va pensar que, després de la guerra, la literatura podria guarir les ments dels homes que en tornaven. A més, la victòria japonesa implicava un reconeixement del país que contrarestavat el baix grau d'autoestima dels japonesos.

La senyora Maki o *Maki no kata*, estrenada el 1897, havia de ser la primera part d'una trilogia però l'esclat de la guerra russo-japonesa (1904-1905) es va sumar a un gran creixement del *Tōkyō senmon gakkō*, així que, altra vegada, Tsubouchi va haver de deixar de banda els seus interessos per centrar-se en la seva feina educativa. De fet, si avui la Universitat Waseda és la segona universitat del Japó és, en part, gràcies a la fama que *Tōkyō senmon gakkō* va anar adquirint fins el 1902. Tsubouchi Shōyō va participar en donar renom a la universitat a través de les seves conferències sobre Shakespeare i la poesia anglesa, el teatre grec i el teatre social modern, que se celebraven a la mateixa universitat. A més, la universitat va decidir de començar a fer classe en un institut, i la coordinació d'aquest projecte va recaure en Tsubouchi. Va arribar a ser el director del centre.

Gràcies a aquesta experiència, es va adonar de la implicació de l'educació bàsica pel que feia al futur de la nació i de la literatura, cosa que el va dur a voler aplicar tots els seus coneixements literaris al servei de les futures generacions. Així doncs, va començar a estudiar filosofia, ètica i psicologia tant occidentals com orientals. La síntesi que va extreure d'aquests estudis es troben en *Literatura i educació*, *Ètica i literatura* i *Un lector d'ètica popular*. En aquesta etapa va mirar d'impedir que les idees de Nietzsche entressin al Japó, per por a la influència que pogués arribar a exercir en el pensament nipó.

Així, que fins i tot va fer el seu projecte reformador més ambiciós. Va voler importar el gènere de l'òpera. Ja havia expressat aquesta idea el 1904, a *Sobre un nou teatre musical* o *Shingakugeki ron*. Després de la guerra va començar a escriure òperes en aquest estil nou com *La nova kaguyahime* o *Shikyoku kaguyahime* –basada en *Taketori monogatari*–, *Obscuritat eterna* o *Tokoyami* i *El nou Urashima* o *Shinkyoku Urashima*. A dia d'avui, aquest última es considera un clàssic.

Els deixebles de Tsubouchi –entre el quals hi era Shimamura Hogetsu, el crític i líder del moviment *Shingeki*, el moviment renovador del teatre– van fundar un grup per reformar el teatre de la manera que volia fer-ho el seu mestre uns anys abans, l'Associació de les arts literàries (*Bungei kyokai*) el 1906. Tot i que el van crear independentment de Tsubouchi, li van demanar que en fos el president. Així que la seva reforma del teatre, finalment, prenia forma. Una de les accions més remarcables seria el fet que van obrir una escola d'actors –la primera del país–. Fins llavors, els papers de les obres es passaven de pares a fills, però Tsubouchi Shōyō no hi acceptava alumnes que haguessin tingut cap mena d'entrenament o experiència relacionats amb el teatre anterior. El grup tenia altres virtuts, però el fet que no tothom estava d'acord amb les reformes que proposava Tsubouchi en va ser el taló d'Aquil·les. Tsubouchi proposava la barreja del teatre oriental i occidental, però un sector de l'Associació preferia la importació de teatre occidental, i es fixaven en el teatre de Ibsen, sobretot. La solució que van trobar va ser impulsar obres occidentals modernes, obres traduïdes de Shakespeare i les òperes que Tsubouchi escrivia. Amb tot, l'Associació es va dissoldre el 1913.

A partir de llavors, Tsubouchi va passar la majoria del temps a Atami –un poble costaner, conegut per les agües termals–, on escrivia teatre –incloent les dues parts que havien d'acompanyar *La senyora Maki*–, traduïa Shakespeare i va acabar un munt d'obres en prosa.

En la vellesa, es considerava Tsubouchi el gran innovador del teatre i un dels més grans reformadors de la literatura japonesa. També se'l reconeixia per la seva contribució en l'educació literària, sobretot a Waseda. De fet, a partir de 1899 –després del doctorat en literatura–, se li van

oferir una sèrie de càrrecs importants, però només va acceptar ser el president honorari de la Societat japonesa shakespeariana.

El 1917 va deixar la feina de professor a Waseda, per anar-hi només per fer conferències. De fet, va viatjar per tot el país fent conferències sobre tots els temes que s'han mencionat anteriorment.

Durant els últims anys de la seva vida es va dedicar a tres objectius: la publicació d'una selecció dels seus textos literaris i crítics, la fundació d'un museu del teatre diferent a qualsevol que pogués existir al Japó i la traducció de tota l'obra de Shakespeare. Va arribar a complir tots tres objectius abans de morir (Yanagida 1964:358). El 1925 es van preparar quinze volums que comprenien la seva obra. El 1926 es va començar a publicar-ne un per mes; el procés va acabar el 1927. L'any següent es va obrir l'edifici que havia de servir com a museu del teatre, i que encara és obert, dins el campus de la Universitat Waseda. Tsubouchi va completar la traducció de les obres de Shakespeare el 1935. Encara que altres intel·lectuals japonesos havien mirat de dur a terme tal projecte colossal –cosa que va fer possible que Tsubouchi entrés en contacte amb Shakespeare–, ell va ser el primer a acabar la traducció completa. De fet, va fer la traducció entre 1909 i 1923, però el 1925 va decidir de traduir les vint obres que li quedaven per traduir, després d'una malaltia que el va fer qüestionar quant de temps més viuria. El 1928 havia acabat la traducció i un volum introductori; amb tot, el 1933 va voler començar una revisió dels quaranta volums. No va trigar gaire a morir després d'acabar la revisió, el 28 de febrer de 1935, a unes termes d'Atami.

La seva última obra va ser tant important que, si mai s'ha estudiat Tsubouchi Shōyō seriosament, ha estat des de la perspectiva teatral, obviant completament la seva contribució com a crític i la influència que van exercir tant ell com la seva obra en general, en el seu temps.

Obra de Tsubouchi Shōyō

Tot seguit es dona un llistat de les principals obres de Tsubouchi Shōyō. Malgrat que falten algunes dades, s'ha mirat de ser el més rigorós possible pel que fa a la cronologia.

Crítica

Conferències de l'administració pura d'una botiga de te (Seijiyo no koshaku, 1882)

L'essència de la novel·la (Shōsetsu shinzui, 1885)

Què és la bellesa? (Bijutsu, 1886)

Apunts de Harunoya (Harunoya mampitsu)
Digressions d'un anyell (Shoyo mangan)
Situacions literàries (Bungaku sono oriori)
El teatre històric japonès (Waga kuni no shigeki, 1893)
Sobre els defectes del teatre fantàstic (1894)
El teatre nou (1895)
Més sobre els defectes del teatre fantàstic (1895)
Sobre el teatre nou musical (Shingakugeki ron, 1904)
Sobre el nou teatre musical (1904)
Literatura i educació
Ètica i literatura
Un lector d'ètica popular
Chikamatsu i Shakespeare (Eigo seinen, 1929)
La història i les característiques del kabuki

Traduccions

Shunpu jowa (The bride of Lammermoor de Sir Walter Scott), 1880
Shunso kiwa (The lady of the lake de Sir Walter Scott), 1884
Gaiseishi den (Rienzi de Bulwer-Lytton)
Shakespeare zenshu (Col·lecció d'obres completes de Shakespeare), 1935

Teatre

La fulla de Paulownia (Kiri hitoha, 1894)
La senyora Maki (Maki no kata, 1897)
En, l'ascètic (En no gyosha, 1917)
Partint en la nit estrellada (Nagori no hoshizukiyo, 1918)
L'últim dels Yoshitoki (Yoshitoki no saigo, 1918)
Persecució (Honan, 1919)

Òpera

La nova Kaguyahime (Shinkyoku Kaguyahime, 1904)
Obscuritat eterna (Tokoyami, 1904?)
El nou Urashima (Shinyoku Urashima, 1904?)

Novel·la

L'esperit dels estudiants moderns (Tosei shosei katagi, 1885)

Aquí i allà (Kokoya kashiko, 1887)

La tria de llavors (Tanehiroi, 1887)

Somni de futur (Mirai no yume, 1888)

El mirall del matrimoni (Imotose kagami, 1889)

La muller (Saikun, 1889)

L'ESSÈNCIA DE LA NOVEL·LA

Segons Kaneda (Marra 2001:62), *L'essència de la novel·la* es va escriure en base a tres eixos. El primer és l'educació que Tsubouchi va rebre a la universitat. El seu primer contacte amb els estudis literaris va consistir en la literatura xinesa clàssica i el *kabuki* i el *gesaku*, en els quals el va iniciar la seva mare. Així, per molt que llegís i estudiés literatura occidental, no podia deixar de veure-la des de la perspectiva oriental. Es va adonar d'això quan va treure una mala nota amb Houghton, que li va demanar que analitzés el personatge de Gertrudis de *Hamlet*, però Tsubouchi ho va fer segons les premisses orientals i no, segons les occidentals. Així es va adonar de la diferència entre Orient i Occident respecte de la visió de la literatura. En conseqüència, gran part de *L'essència de la novel·la* es pot considerar una síntesi de la teoria narrativa de les novel·les modernes europees en un moment en què la consciència artística era força dèbil; a més, la narrativa japonesa de l'època eren contes amb un propòsit ètic d'ensenyar el bé i el mal, com a resultat de la influència de la literatura xinesa.

El segon eix també té a veure amb la universitat. Ernest Fenollosa era un professor de filosofia a la Universitat imperial de Tōkyō, i a través d'ell Tsubouchi va conèixer les idees de Hegel. Amb tot, s'ha dit sovint que Fenollosa no entenia del tot les teories de Hegel, així que no l'ensenyava com calia. Això i el seu llibre *La verdadera concepció de les belles arts*, van influir en l'escriptura de *L'essència de la novel·la*, sobretot perquè no estaven d'acord en molts aspectes, però hi estaven en el fet, per exemple, que l'art no té ni ha de tenir cap propòsit –es referien a que l'art no té un propòsit específic– i que l'art vertader ennobleix el caràcter de qui el consumeix. Tot, perquè, a diferència dels altres intel·lectuals japonesos, Tsubouchi no acceptava simplement el que li ensenyaven, sinó que era crític i ho comparava amb la tradició japonesa. Aquesta comparativa és una de les raons per les quals va escriure l'assaig.

El tercer eix és la crítica dels arguments de Motoori Norinaga a *Genji monogatari tama no ogushi*. Llavors, *Genji monogatari* estava de moda, com tota la narrativa didàctica, perquè *Genji monogatari* es considerava narrativa didàctica. Com que les explicacions de Fenollosa eren més aviat vagues, es va arribar a pensar que l'expressió artística era una mena d'ideologia. Però gràcies a Norinaga, Tsubouchi es va fixar més en el sistema bàsic que justifica la classificació d'una obra com a art, més que en la qüestió del significat ideològic de la llengua.

Les reflexions de Tsubouchi van néixer d'aquests tres eixos, el coneixement de la literatura anglesa i les opinions europees sobre l'art i la seva base literària, que consistia en els estudis clàssics xinesos i l'interès pel *kabuki* i *gesaku* que va heretar de la seva mare.

Les principals reflexions que es poden extreure de *L'essència de la novel·la* són, per exemple, que si la novel·la moderna ha de ser un exercici de creativitat pura i lliure de propòsits pràctics, llavors la moralitat d'una novel·la no es pot reduir a un problema ètic, sinó que s'ha de recolzar amb la noció de valor artístic. Així, la novel·la és una forma d'art i, per tant, com tota forma d'art posseeix una autonomia intrínseca i inalienable.

A *L'essència de la novel·la*, Tsubouchi fa servir exemples com els *yomihon*, els *ninjōhon* i els *sewa kyōgen*, perquè no havia sorgit la novel·la japonesa moderna encara, i l'escenari narratiu que tenia Tsubouchi es componia d'un munt de narratives d'entreteniment derivades d'estils tradicionals de l'era Edo. Així, l'assaig va tenir el poder de despertar els japonesos cap a noves visions obre l'art. Tanmateix, Tsubouchi era reticent a l'occidentalització –sovint usada com a sinònim modernització– de l'art. Però sí que apostava per la modernització del Japó en tots els nivells.

Amb tot, l'assaig també té errors. Tsubouchi estava usant per primera vegada al Japó una sèrie de termes que no tenien traducció al japonès, perquè representaven conceptes que mai no havien existit fins el moment. I també va crear conceptes nous, com la classificació dels diferents tipus de novel·la del quart capítol de la primera part. Fa servir «*furigana*», per exemple, per referir-se a la novel·la mímica, és a dir, aquella que copiava el *modus operandi* d'una altra tradició; i «*aruchisuchiku shōsetsu*» –«novel·la artística»–, per la novel·la pròpiament dita (Rolf 1983:436).

Aquesta vaguetat neix, en part, de la contradicció que s'observa a l'assaig. Per una banda, Tsubouchi escrivia per incitar els seus companys intel·lectuals a que escrivissin una novel·la moderna que superés la novel·la occidental. Però per l'altra, Tsubouchi no pot evitar mostrar admiració cap a Bakin i altres escriptors clàssics, que calia deixar de banda si es volia trencar amb la tradició i avançar cap a la modernització de la literatura japonesa (Rolf 1983:435).

L'essència de la novel·la no és només un testimoni del gran canvi que va patir l'Imperi japonès durant aquelles dècades –tan sols l'estil variant i el capítol intitulat «L'estil» ja són prova suficient que la reforma va ser colossal a tots els nivells, inclòs el lingüístic–: també es considera un manifest de la voluntat de modernitzar la llengua i la literatura i, en conseqüència, de modernitzar la cultura i la societat del país. Amb tot, també hi ha hagut un sector que van considerar el manifest com un altre *gesaku*, ja que l'estil de Tsubouchi Shōyō sempre ha tingut

una influència del *gesaku* molt marcada, fet que el va privar del reconeixement de ser novel·lista o, almenys, de ser un escriptor modern.

El fet és que manifest o *gesaku*, acurat o vague, aquest assaig va tenir prou impacte com perquè els japonesos comencessin a veure les novel·les com alguna cosa més que un entreteniment i comencessin a sorgir obres com *Ukigumo* o *Núvols flotants* (1887), del seu amic i deixeble Futabatei Shimei, que es considera la primera novel·la japonesa moderna.

Novel·la vs. *Shōsetsu*

El terme «*shōsetsu*» se sol traduir com a novel·la i viceversa, però, de fet, hi ha alguns matisos que les diferencien. La novel·la tal com la coneixem és el que Tsubouchi Shōyō anomenava *furigana*. La novel·la pot prendre diferents formes, mentre que la *shōsetsu* sempre descriu la naturalesa humana i les condicions socials tot mostrant-les a través, per exemple, dels ulls d'un gat (*Jo, el gat*, 1905-1906). Per la naturalesa de la llengua japonesa, la *shōsetsu* sol ser més subjectiva i, seguint les premisses de *L'essència de la novel·la*, exigeix una trama i una caracterització dels personatges realista, així com també un llenguatge modern i versemblant. La maduració del *shōsetsu*, va portar a la *shishōsetsu*, una forma literària directa i veraç, mentre que la novel·la es considerava fictícia i impersonal. De fet, durant molt de temps es va donar per suposat que els escriptors de *shishōsetsu*, i els escriptors en general, escrivien les seves experiències personals. Així, totes les premisses de Tsubouchi es complien i, a més, s'hi afegia l'element experimental, que el japonesos sempre inclouen –des de llavors– en la seva literatura.

NOTA A LA TRADUCCIÓ

En el procés de la traducció de l'assaig *L'essència de la novel·la*, s'hi troben certs problemes. El principal és que el japonès de 1885 és molt diferent al que s'estudia ara. La fórmula catalana «una cosa anomenada tal», per exemple, es tradueix «tal *to iu* cosa», però el japonès del text original feia servir «tal *to ifu* cosa». Aquest és un exemple senzill, però hi ha diferències més dràstiques com les terminacions dels verbs. Això, pel que fa al *hiragana*.

Pel que fa als *kanji*, Tsubouchi en fa servir molts que ja no s'usen. Per això s'ha hagut de recórrer a aplicacions de reconeixement de *kanji* que duen al diccionari que, a la vegada, indiquen el *kanji* actual –fent servir un diccionari anglès-japonès, ja que l'espanyol-japonès no és prou complet–. Llavors cal esbrinar el significat. Aquest problema es deu a l'abundància de *kanji* en ús en aquella època: aleshores n'hi havia uns 10.000, en oposició als 1.945 que es necessiten a dia d'avui per llegir un diari.

A més, malgrat que Tsubouchi apostava per la llengua unificada *Genbun'icchi*, encara no estava fixada del tot, així que el fragment de Fenollosa, per exemple, està escrit d'una manera molt diferent a la resta del text: on hi hauria d'haver *hiragana*, hi ha *katakana*. També, abans de la fixació d'una llengua escrita homogènia, la puntuació era escassa; així que al text gairebé no hi han punts, i encara menys punts i a part.

A tot això, s'hi ha d'afegir el fet que Tsubouchi explica conceptes que ell mateix es va inventar o que encara no tenien traducció. Així que sovint fa servir la tècnica *ateji* que consisteix en ajuntar els *kanji* segons el seu significat, per tal que el significat conjunt de la paraula sigui el que es pretén. Per sort, la versió original emprada presentava el *furigana* adient a les paraules creades per mitjà de l'*ateji*. Amb tot, no sempre hi era i això feia que una llengua tan interpretativa com el japonès, encara ho fos més. En aquests casos, doncs, era inevitable consultar la traducció de Nanette Twine.

Per acabar, hi ha fragments del text que s'han extret d'altres textos. Aquests altres textos poden datar de l'era Heian, com *Genji monogatari*, i consegüentment estan escrits en japonès clàssic. La majoria d'aquests fragments estan romanitzats però no traduïts. Només se n'han traduït petites parts o s'hi han inserit notes a peu de pàgina, per tal que el lector pugui entendre el que Tsubouchi volia exemplificar amb aquell passatge.

ESQUEMA DELS PERÍODES HISTÒRICS DEL JAPÓ

En el següent assaig, Tsubouchi Shōyō fa referència a diferents períodes de la història del Japó, per això pot ser útil tenir present aquest quadre per tal de poder fer una lectura més completa.

Nom de l'era	Segons el calendari gregorià	Observacions
Paleolític	1400 - 300 a.C.	Prehistòria
Jōmon	300 a.C. - 250 d.C.	
Kofun	250-538	Antiga (prehistòrica)
Yamato - Asuka (538-646) - Hakushō (646-710)	538-710	Antiga (històrica)
Nara	710-794	
Heian	794-1185	
Kamakura - Restauració Kenmu (1333-1336)	1185-1333	
Muromachi o Ashikaga - Nanboku-chō (1336-1392) ↓ Són els anys de formació del govern de Muromachi	1336-1773	Era Sengoku o era de les guerres (1467-1603)
Azuchi-Momoyama - Final de l'era Sengoku ↓ Etapa d'unificació	1568-1603	
Edo o Tokugawa	1603-1868	1853: obertura de les fronteres.
Meiji o Restauració Meiji	1868-1912	
Taishō	1912-1926	
Shōwa	1926-1989	
Heisei	1989-present	

BIBLIOGRAFIA

- Creative Commons Attribution. (2017). 坪内逍遙 . Recuperat de <https://ja.wikipedia.org/wiki/坪内逍遙>
- Editors of Encyclopaedia Britannica (2016). Tsubouchi Shōyō. Recuperat de <https://global.britannica.com/biography/Tsubouchi-Shoyo>
- Gillespie, J. (2003). Meiji-Period Theater. En J. Mostow (Ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (p. 108-111). New York: Columbia University Press.
- Hane, M. (2003). *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza editorial.
- Jansen, M. (1995). *The Emergence of Meiji Japan*. New York: Cambridge University Press.
- Kaneda, T. (2001). Fenollosa and Tsubouchi Shōyō. En M. F. Marra (Ed.), *A History of Modern Japanese Aesthetics* (p. 53-67). Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Katarani, K. (2001). Japan as Art Museum. Okakura Tenshin and Fenollosa. En M. F. Marra (Ed.), *A History of Modern Japanese Aesthetics* (p. 43-52). Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Marra, M. F. (1999). *Modern Japanese Aesthetics. A reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Mutel, J. (1972). *Japón. El fin del shogunato y el Japón meiji (1853-1912)*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives.
- National Diet Library Japan. (2013). Tsubouchi, Shoyo (1854-1935). Recuperat de <http://www.ndl.go.jp/portrait/e/datas/293.html>
- Nelson, M., & Nakano, K. (1997). Shoyo Tsubouchi. Recuperat de <http://www.personal.psu.edu/users/t/o/tob/503/tsubo.html>
- Oda, M. (1942). Remarks on the Study of Meiji Literature. En *Monumenta Nipponica*, vol. 5 (p. 203-207). Tōkyō: Sophia University.

- Orbaugh, S. (2003). Naturalism and the Emergence of the Shishōsetsu (Personal Novel). En J. Mostow (Ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (p. 137-140). New York: Columbia University Press.
- Orbaugh, S. (2003). Gender, Family, and Sexualities in Modern Literature. En J. Mostow (Ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (p. 43-51). New York: Columbia University Press.
- Orbaugh, S. (2003). Nation and Nationalism. En J. Mostow (Ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (p. 36-42). New York: Columbia University Press.
- Orbaugh, S. (2003). The Problem of the Modern Subject. En J. Mostow (Ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (p. 24-35). New York: Columbia University Press.
- Orbaugh, S. (2003). Historical Overview. En J. Mostow (Ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (p. 19-23). New York: Columbia University Press.
- Rolf, R. (1983). The Essence of the Novel by Tsubouchi Shōyō and Nanette Twine. En *Monumenta Nipponica*, vol. 38 (p. 434-436). Tōkyō: Sophia University.
- Saeki, J. (2001). Longing for «Beauty». En M. F. Marra (Ed.), *A History of Modern Japanese Aesthetics* (p. 25-42). Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Seidensticker, E. (1966). The «Pure» and The «in-Between» in Modern Japanese Theories of the Novel. En *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 26 (p. 174-186). Cambridge: Harvard-Yenching Institute.
- Shaw, G. (1935). Contemporary Japanese Literature: A Foreigner's View. En *Pacific Affairs*, vol. 8 (p. 292-301). Vancouver: University of British Columbia.
- Tomasi, M. (1999). Quest for a New Written Language: Western Rhetoric and the Genbun Itchi Movement. En *Monumenta Nipponica*, vol. 3 (p. 333-360). Tōkyō: Sophia University.
- Totman, C. (2000). *A History of Japan*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Tsubouchi Shikō. (1935). En *Enciclopèdia Espasa-Calpe*. Recuperat de *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, supl. 2 (p. 178). Bilbao-Madrid-Barcelona: Espasa-Calpe.
- Tsubouchi Shikō. (1928). En *Enciclopèdia Espasa-Calpe*. Recuperat de *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, vol. 64 (p. 1210). Bilbao-Madrid-Barcelona: Espasa-Calpe.

- Tsubouchi Yuzō. (1928). En *Enciclopèdia Espasa-Calpe*. Recuperat de *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, vol. 64 (p. 1210). Bilbao-Madrid-Barcelona: Espasa-Calpe.
- Twine, N. (1978). The Genbunitch Movement. Its Origin, Development, and Conclusion. En *Monumenta Nipponica*, vol. 33 (p. 333-356). Tōkyō: Sophia University.
- Ueda, A. (2003). Tsubouchi Shōyō and Futabatei Shimei. En J. Mostow (Ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (p. 62-65). New York: Columbia University Press.
- Ueda, A. (2003). Translated and Political Novels of the Meiji Period. En J. Mostow (Ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (p. 59-61). New York: Columbia University Press.
- Vidas, B. y. (s.d.). Tsubouchi Shoyo. Recuperat de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tsubouchi.htm>
- Yanagida, I. (1964). Tsubouchi Shōyō. En *Pioneers of Modern Japan: III* (p. 352-360). Tōkyō: Asahi Shinbun.

«Dispensad a la copia en favor del original; y recordad siempre, cuando veáis una traducción, que no veis más que una débil estampa de un hermoso cuadro.»

—Voltaire

L'ESSÈNCIA DE LA NOVEL·LA

Tsubouchi Shōyō

PREFACI

Els *monogatari*¹ s'han fet populars al meu país. Van començar amb els llunyans *Genji*, *Sagoromo*, *Hamamatsu* i *Sumiyoshi*, seguits del *gesaku*² de Ichijō Zenkō i també els *jōruri* o drames èpics de Ono no Otsū. Més propers a nosaltres, Saikaku, Kishō, Fūrai, Kyōden i els seus contemporanis van donar una nova aparença als *monogatari*, cosa que els va fer guanyar popularitat com a generació. El món de la novel·la va anar creixent. Els grans escriptors del moment competien en la producció de narrativa històrica. Ikku i Sanba escrivien històries humorístiques; Shinsui, històries d'amor. Tanehiko i Bakin van ser honorats pels seus famosos *Inaka Genji* i *Hakkenden*, respectivament.

Tot i això, els trastorns de la Restauració van ocasionar una ruptura, una aturada temporal en la producció de *gesaku* per part dels escriptors, cosa que va derivar en la pèrdua del terreny que la novel·la havia guanyat. Amb tot, va patir una gran renaixença quan van arribar temps més propicis per a la publicació de ficció. Arreu es poden veure publicats tota mena de relats i narrativa històrica, cadascú intentant superar l'altre en originalitat. Tot ha evolucionat de tal manera que fins el diaris i les revistes publiquen refregits de novel·les velles i rases. Tant és així que actualment hi ha innumbrables novel·les de tota mena en circulació pel país. L'intent de descriure aquest fenomen probablement acabaria en desastre. Pot ser que el present regne de Meiji passi per un període de prosperitat per a la novel·la sense precedents.

Al final del període Tokugawa, la fecunda producció de Bakin, Tanehiko i d'altres va portar la ficció a un gran públic lector. La novel·la es va fer tan popular que ancians i joves, homes i dones, tots els ciutadans escollien les novel·les històriques i les exaltaven desmesuradament. Tanmateix, la reputació d'aleshores encara distava de l'atenció que rep avui la novel·la. Això és perquè els lector de principis d'aquest període eren bons coneixedors que tan sols compraven i llegien obres de gran qualitat. Les novel·les inferiors, en aquest aspecte, rarament atreïen l'atenció, cosa que les va portar a quedar-se en la forma manuscrita i fora de circulació perquè quedaven arraconades per les obres superiors. Si mai aconseguien ser impreses, sovint restaven a l'ombra o esdevenien víctimes dels ratolins de biblioteca. Per tant, la

1 Els *monogatari* eren una mena de narrativa d'entreteniment destinada a transmetre uns valors morals. En aquest context, Shōyō usa el mot per a fer referència a la novel·la.

2 Literatura popular.

quantitat de llibres que circulaven llavors era sens dubte més limitada. Però avui tot ha canviat. És extraordinari que cada novel·la històrica o cada romanç pugui gaudir de la mateixa popularitat sense tenir en compte la seva qualitat; sense tenir en compte com de pobre és el relat, o com de vulgar la història d'amor, tant si és una adaptació, una traducció, una reimpressió o una obra original. En realitat, aquesta és una era daurada per a la novel·la de tota mena.

Canviant de tema, la quantitat d'escriptors de *gesaku* no és precisament petita, però la majoria d'ells escriuen adaptacions de les obres d'un altre. No tothom que s'anomena escriptor ho és per mèrit propi. Cada novel·la que s'ha anat publicant recentment és una reescriptura de Bakin³ o Tanehiko⁴ o una imitació de l'obra de Ikku⁵ o de Shunsui.⁶ Els novel·listes actuals s'han pres seriosament les paraules de Ri Ritsu,⁷ és a dir, creuen que la gran funció de la novel·la és la didàctica, així que construeixen un marc moral dins el qual pretenen idear l'argument. En conseqüència, el poc abast de les seves obres els força a recórrer un camí que els autors anteriors ja han esgotat, encara que no pretenguessin imitar-los. Quina situació tan lamentable!

Amb tot, aquest impàs no és tan sols culpa dels escriptors mediocres. Ans al contrari, gran part de la responsabilitat recau en els lectors sense criteri. Això és perquè, tradicionalment, al meu país la novel·la s'ha usat com a instrument per a l'educació. Sovint s'ha afirmat que el seu principal objectiu és el de fomentar la virtut i castigar el vici. Emperò, en realitat, els *gesaku* vertaderament populars eren els sàdics i pornogràfics. Molt poques persones s'interessaven per ofertes més serioses. Tanmateix, els novel·listes no tenen opinió. Són esclaus de l'opinió pública i titelles de les modes, fallant-se a si mateixos per tal de complaure els gustos dels temps amb històries d'amor eròtiques i obres històriques de sang i fetge, sempre seguint l'última moda. No obstant això, els és difícil abandonar l'embolcall de l'aparença moralitzadora. En els seus intents d'adaptar-la, presenten una visió distorsionada de la naturalesa humana, falsifiquen les condicions socials i creen arguments sense sentit. Malauradament, són tan barroers que cap persona madura i educada podria suportar llegir la seva obra. A més, juguen ociosament amb la

3 Kyokutei Bakin, pseudònim de Takizawa Okikuni (1767-1848) fou un escriptor japonès de *gesaku*. Se'l coneix per *Nansō satomi hakkenden* o *Satomi del clan Nansō i els vuit gossos*, que va anar publicant durant tretze anys, abans de quedar-se cec.

4 Ryūtei Tanehiko (1783-1842) fou un escriptor de *gesaku* japonès. No hi ha gaire dades biogràfiques sobre ell, però se'l recorda per la seva paròdia de *Genji monogatari*, *Nise murasaki inaka Genji* (1828).

5 Jippensha Ikku va ser el pseudònim de Shigeta Sadakazu (1765-1831), un escriptor japonès de l'era Edo (1603-1868). Va ser molt prolífic i prou cèlebre per les seves obres de *kusazōshi* (*kibyōshi*, *gōkan* i *kokkeibon*) i de *sharebon* (gènere prostibular).

6 Tamenaga Shunsui era el pseudònim de Sasaki Sadataka (1790-1844), un novel·lista japonès conegut per la seva novel·la sentimental (*ninjōbon*), *Shunshoku umegoyomi* o *Els colors de la primavera: el calendari de la pruna*, el paradigma del gènere.

7 Li Yu (1610-1680) fou un dramaturg, novel·lista i editor xinès. També va exercir d'actor, productor i director. Se'l coneix per les seves obres còmiques i eròtiques.

novel·la, sense arribar mai a distingir quin hauria de ser-ne l'objectiu real, ja que tan sols segueixen els seus mètodes equivocats obstinadament. És ridícul!

Jo mateix he estat un aficionat de les novel·les des de la meva joventut. Durant més de deu anys, he malgastat en elles temps valuós sempre que he tingut un moment, però gràcies a això he après força sobre totes dues menes de novel·la, tant l'antiga com la moderna. També crec que he arribat a comprendre alguna cosa sobre el vertader propòsit de la novel·la, i és per això que ara m'atreveixo a oferir les meves teories, tal com són, al món. Espero que aportin sentit comú als lectors i que, alhora, il·lustrin els autors, per tal que d'ara endavant planegem una millora estable de la novel·la japonesa. Així podrem portar-la fins el punt que superarà el seu homòleg europeu i brilli junt amb la música, la poesia i la pintura en l'altar de les arts. Si els acadèmics i els homes intel·ligents d'arreu llegeixen i consideren el que tinc a dir, ometent amablement les meves deficiències i buscant el favor per les meves paraules i l'esperit amb el qual s'han expressat, no tan sols jo, sinó tot el món literari japonès serà afortunat de debò.

Març de l'any 18 de l'era Meiji.⁸

Escrit a la sala d'estar de Haru no ya,⁹ de la mà de Shōyō, l'ociós.

⁸ Març de 1885.

⁹ Haru no ya Oboro era un dels pseudònims de Tsubouchi Shōyō, en honor al nom de la seva nissaga, Haru no ya.

TAULA DE CONTINGUTS

• Primera part

Aspectes generals de la novel·la

Discussió sobre els trets que converteixen un estil en lamentable, en l'àmbit de les belles arts.

La transició de la novel·la

La similitud entre el període de la novel·la i el període de la història.

El món d'abans de la novel·la vertadera i el món del *gesaku* de ficció anomenat «romanç».

Sobre la decadència del romanç, la creixent popularitat del teatre i la novel·la i la necessitat de la decadència del teatre.

Diferències entre la novel·la i el teatre.

L'objectiu principal de la novel·la

L'evident objectiu principal de la novel·la.

Tipus de novel·les

La diferència entre les novel·les de la *imitatio* i les novel·les didàctiques.

Sobre les semblances entre la novel·la històrica i la novel·la didàctica.

Els beneficis de la novel·la

Sobre els quatre grans beneficis de la novel·la.

• Segona part

Observacions generals sobre les normes de la novel·la

L'estil

Avantatges i desavantatges de l'estil clàssic.

Avantatges i desavantatges de l'estil col·loquial.

Avantatges i desavantatges de la combinació dels estils clàssic i col·loquial.

Les normes de creació de l'argument de la novel·la

La diferència entre les novel·les còmiques i les novel·les tràgiques.

Els onze recursos que no s'han de fer servir a l'hora de crear un argument.

L'argument de la novel·la històrica

Les diferències entre la història i les novel·les històriques.

Sobre els que escriuen refregits de novel·les històriques.

La construcció del personatge principal

La naturalesa del personatge principal.

Les dues escoles sobre les normes de temporalitat del personatge principal.

Les normes de la narrativa

Les dues normes del yin i el yang a la narració.

L'ESSÈNCIA DE LA NOVEL·LA. PRIMERA PART.

Aspectes generals de la novel·la

Per aclarir el significat de l'art de la novel·la, abans cal explicar què és l'art. Per aclarir què és aquesta mena d'art, cal rebutjar les fal·làcies del món: definir el significat real de l'art és una necessitat primària. Fins i tot ara existeixen diversos debats oberts sobre com delimitar l'art. Així, s'ha convertit en una assignatura pendent, i els discerniments del significat real han esdevingut un fenomen rar. Recentment, un estudiós americà¹⁰ ha fet diverses conferències a Tōkyō sobre els principis de l'art, on ha demolit algunes fal·làcies. Per tant, en lloc d'expressar-me sobre el mateix tema –i en nom de la brevetat–, he decidit fer cinc cèntims sobre aquestes conferències i seguir amb les meves opinions sobre els continguts.

S'ha aconseguit la civilització total gràcies als esforços dels homes. L'esforç humà dona diferents fruits: el necessari i el que no té funció, destinat a produir plaer i ennoblir el caràcter. El que anomenem art és la varietat sense funció. Per tant, el principal sentit de l'existència de l'art és fer la vida més bonica. Tanmateix, no es pot considerar que, en conseqüència, no té cap propòsit, perquè allò que dona plaer i enriqueix el caràcter no cobreix una gran necessitat social? Ambdues qualitats són essencials. La diferència és que la funció utilitària esdevé bonica gràcies al seu sentit pràctic, mentre que l'art té una aplicació pràctica per la seva bellesa. Per exemple, la utilitat d'aquest tallaplomes el fa bonic, mentre que una pintura o un llibre són útils perquè la seva bellesa ens inspira. Mireu-ho des d'aquest punt de vista: és evident que la bellesa que té alguna cosa és allò que la fa art.

Una altra certa persona¹¹ ha dit:

¹⁰ Tsubouchi es refereix a Ernest Fenollosa.

¹¹ Es refereix a Ōuchi Seiran (1845-1918), un sacerdot del budisme Zen, de la branca Sōtō, que es va recolzar el diàleg entre el budisme actual i els nous corrents religiosos i filosòfics que arribaven d'occident, cosa que va ser rellevant per al procés de modernització del Japó.

L'art és l'essència del desenvolupament humà perquè el seu objectiu és produir plaer i ennobrir el caràcter. Com que plau, crea un ambient d'amistat i calidesa entre els homes. Com que té un efecte refinador en el caràcter, sotmet l'enveja, la cobdícia i la crueltat. L'expressió material rebuda pren la forma de l'exquisida elegància i l'art de la pintura, la poesia, l'escultura i els lacats. La relació amb la serenitat i la passió de la poesia, la música i el ball es revela a través de la parla i la postura. Ningú que es trobi amb aquestes manifestacions pot deixar d'anar adquirint nocions de noblesa i puresa. Això és el que vull dir quan dic que l'art és una essència. S'ha de dir que aquesta és la gran oportunitat d'esdevenir una civilització vertadera. L'art ha de ser la principal prioritat per a la societat. He dit.

Aquests dos estudiosos diuen que l'art és el catalitzador del desenvolupament humà, però jo penso que potser la seva lògica no és del tot correcta, tot i respectar el pensament que rau en el fons. Per tant, ara goso compartir els meus recels en la meua pròpia reflexió.

L'art per si mateix no té cap utilitat pràctica. Així doncs, mantenen un error lògic. Si ho expliques a algú que passi pel carrer, el veuràs ple de dubtes. Aquells que esperen en l'art el propòsit d'enriquir l'esperit, com si en fos l'única essència, en falsegen la veritat. Perquè si tan sols ens fixem en la perfecció, podríem oblidar-nos de la cobdícia i la crueltat i inspirar-nos l'alegria dels pensaments nobles, però penso que això és un efecte secundari propi de l'art, més que un propòsit. En altres paraules, és un resultat casual en lloc del fi principal. Si fos per aquesta idea errònia, els col·lectius que es fan dir artistes, com els escultors i els pintors, haurien de treballar amb motlles preconcebuts pel desenvolupament humà i dissenyar dins d'uns límits. Això seria terrible. Qui estigui fabricant un ganivet per a un artista, el farà pensant «Espero que talli prou bé», perquè el seu propòsit és purament pràctic. Tanmateix, si un artista decideix que la seva obra ha de contribuir al desenvolupament humà –i, per tant, s'obliga a posar aquest objectiu per davant de tot– no ho té gens fàcil, si pinta un paisatge de muntanya o talla imatges d'ocells i altres animals. Una obra mestra és difícil de fer, malgrat l'esforç per arribar a la perfecció. I encara ho és més si les idees de l'artista estan limitades per aquesta mena de convencions.

Seguint amb l'obra, allò que anomenem art és alguna cosa diferent a l'artesanía. Així doncs, mai no hauria de produir-se sota cap mena pressió. Continuem amb aquesta anàlisi d'una bellesa tan sublim que emociona tan profundament que fins l'esperit sembla elevar-se, cosa que n'és l'objectiu adient i és allò que fa l'art. Engendrar la noblesa a partir de la seva elegància i integritat, de l'excel·lència dels seus conceptes, per tal que la naturalesa de l'home millori durant el procés és un efecte fortuït, però no la seva veritable finalitat.

Deixant de banda la paraula «finalitat», hauríem de dir que l'art és, per naturalesa, alguna cosa que produeix plaer als homes i incrementa la seva disposició, però seria un error fer un gra massa d'aquestes característiques. Potser aquesta afirmació sembla trivial però declaro la meua opinió per tal que els homes pensants la considerin.

No és viable posar totes les formes d'art al mateix sac. Es poden dividir més o menys en dos grups: les arts visuals, que són la pintura, l'escultura, l'ebenisteria, la teixidura, l'orfebreria, l'arquitectura i el paisatgisme; i les arts abstractes, que són la poesia, la música i el *jōruri*.¹² L'atractiu del teatre i el ball resideix en la combinació de tots dos grups. Tots dos donen vida a la poesia i el *jōruri*, enriquint-los amb les meravelles de la música. No hi ha dubte de la raó per la qual sempre han estat tan populars.

Les formes que pren l'art són diverses i variades, com s'esbossava en el paràgraf anterior, però la seva intenció sempre és la mateixa, plaure l'observador tant visualment com emocional. L'atractiu d'algunes arts, per la seva naturalesa, està pensat principalment per a la ment; altres, per a l'oïda. Les arts visuals, per exemple, on la forma és el que preval, estan pensades per atrapar la mirada; la música i la cançó, l'oïda; i les novel·les, poesies i drames, la ment. Per això, en la producció d'arts visuals no s'escatima ni en el color ni en les formes, mentre que en la música i la cançó, la veu és la preocupació central. Com que la poesia i el drama atrauen la ment, no se centren en el color o el so, sinó en les emocions humanes, que no tenen ni forma ni veu. Els antics, quan parlaven dels poemes com a imatges verbals, lloaven l'habilitat del poeta d'obrir els nostres ulls als detalls d'aquelles coses que no es veuen fàcilment, i res no és més difícil de capturar en un llenç que les passions humanes. Un retrat superficial de la joia, la ràbia, l'amor, la malícia, el dol, la por o la cobdícia no té cap dificultat especial, però el que costa més a un pintor, malgrat els esforços, és el mirar la pròpia essència. Bé, hi ha prou sentiments difícils d'imitar fins i tot per a un actor. No és veritat que al meu país s'ha afegit el *chōbo*¹³ al drama per tal de representar aquells passatges de significat obscur, tan difícils d'expressar amb paraules o gestos? Segurament, amb això n'hi ha prou per il·lustrar els punts forts del *jōruri*.

Si els comparem amb la poesia occidental, els nostres *tanka*¹⁴ i *chōka*¹⁵ són molt simples. A més, tan sols expressen una emoció passatgera, no com la poesia lírica o l'elegíaca occidental. La majoria dels versos xinesos són igualment simples. Els poemes *Chang hen ke* o *Pi pa xing*

12 Balades narratives acompanyades pel llaüt japonès o el *shamisen*. Més tard s'hi van introduir titelles.

13 Titella.

14 Tipus d'estrofa tradicional que consisteix en cinc versos de 5, 7, 5, 7 i 7 síl·labes.

15 Tipus d'estrofa cortesana, usada entre els segles VI i XIV, que respon a l'esquema sil·làbic 5-7-7-5-7 o al de 5-7-5-5-7-7.

tenen alguns trets de la poesia occidental, però la seva narrativa és fluixa i tots els trets generals, desiguals. La poesia occidental, és clar, presenta diverses formes. Aquestes inclouen la poesia èpica, la poesia narrativa, la poesia didàctica –que es concentra en l'edificació–, la poesia enginyosa, irònica o satírica i la poesia lírica que s'usa per a acompanyar la música, les representacions dramàtiques en vers i altres menesters, tan nombrosos, que farien aquesta llista infinita. Resumint, la poesia occidental s'assembla més a la novel·la que al vers japonès, en el fet que mira de representar situacions quotidianes.

Cal dir que el *tanka* i el *chōka* pertanyen a un període anterior i no a aquest present civilitzat. No pretenc menystenir el nostre propi producte; tanmateix, la naturalesa humana canvia necessàriament i esdevé més complexa com a resultat de l'expansió del coneixement suscitat pel desenvolupament cultural. Tot i que va haver un temps en què unes trenta-una síl·labes havien estat suficients per a revelar els pensaments dels nostres gens sofisticats ancestrals, avui no poden satisfer els homes moderns. La poesia d'aquesta mena, a banda de no poder representar situacions diverses, no pot fer front a les emocions ja que té un nombre limitat de síl·labes; per tant, no arriba a assolir el seu màxim potencial i, per això, no pot considerar-se igual a la poesia occidental. Quina pena!

Fa un temps, els eminents acadèmics Toyama, Yatabe i Inoue, insatsfets amb la poesia japonesa, van publicar *Shintaishishō*.¹⁶ Qualsevol lector que tingui curiositat per la poesia occidental podrà fer-se una idea prou encertada de la seva naturalesa, a banda de la nova poesia que es publica a *Tōyō Gakugei Zasshi*¹⁷ i el poema llarg *Kōjō Shiragaku*¹⁸ de Inoue Sonken.

Es podria descriure la novel·la com un vers blanc i sense restriccions de cap mena de llargada. Pensar que l'objectiu de la poesia és la rima és una visió superficial de la poesia i un error greu. El constituent més important de la poesia és la bellesa del seu esperit. Si un poema aconsegueix reflectir tant serenitat com pics d'emoció, llavors haurà complert la funció que li és pròpia. Per què ens hauríem de preocupar per res tan trivial com les rimes? El gran poeta anglès Milton va raonar fa temps en contra d'aquesta pràctica. Ell va abandonar la rima i va començar a idear llargs poemes en versos blancs. Potser la prosòdia tenia la seva importància en aquells temps en què la poesia es cantava, però no avui, quan assaborim l'excel·lència dels continguts d'un poema en llegir-lo silenciosament. Igual que els colors en una pintura, la rima no és

16 *La poesia del nou estil* és una col·lecció de dinou poemes que Toyama Masakazu (1848-1900), Yatabe Ryōkichi (1851-1899) i Inoue Testsujirō (1855-1944) van publicar conjuntament amb la intenció de revolucionar la poesia japonesa a través de la ruptura amb el *tanka* i la dicció clàssica a favor del llenguatge modern.

17 Revista científica de la il·lustració Meiji que també va publicar força poesia del nou estil (1881-1930).

18 Es va publicar el 1884. Inoue Sonken és el pseudònim de Inoue Testsujirō.

essencial. Així doncs, podem dir que és possible i raonable classificar la novel·la com un art que exhibeix la riquesa de l'esperit igual que ho fa la poesia.

La novel·la pretén descriure la naturalesa humana i les seves condicions socials. Hauria de revelar el que és obscur i aportar un retrat realista dels misteris en el destí de la vida d'un home, tot filant el fil d'una idea original per convertir-lo hàbilment en una xarxa d'emocions i tot ideant innumbrables desenllaços a partir d'una miríada d'inicis embolcallats en misteri. Així doncs, la novel·la perfecta és capaç d'expressar matisos que ni el pinzell, ni la poesia, ni el teatre d'un artista pot transmetre pròpiament. Tot, perquè no ha de suportar cap mena de prosòdia ni està subjecta a una llargada determinada, al contrari que la poesia. I a més, com que, al contrari de la pintura i el teatre, està pensada per atraure la ment, el novel·lista té una gran llibertat per a desenvolupar les seves idees. És això el que dona a la novel·la un lloc entre les belles arts. Potser fins i tot serà capaç de superar el drama com la més gran de les belles arts.

Parlant del tema, farciré el meu assaig amb la traducció de Kikuchi Dairoku de *Shūji oyobi kabun*,¹⁹ que és considerada una de les més minucioses crítiques literàries:

Moltes de les formes escrites recauen en l'àmbit de la poesia i se sap que la dificultat de determinar un estàndard comú per a totes ve de lluny. Les moltes composicions prosaiques que mostren sentiments poètics nobles són la prova que la poesia no és una disciplina prosòdica. Deixant de banda la paradoxa que el vers rítmic no mereix ser anomenat poesia[...] Crec que només hi ha un sol tema que mereix el nom de poesia. Un que mai ha faltat ni en el vers antic ni en el modern així com tampoc en les dues menes de prosa. Aquest és el fenomen social –el progrés i l'estat actual dels afers humans– subjectes a un poder extraordinari d'estimular el pensament. La situació de l'home que lluita valentament contra les impredecibles forces de la natura i el conjunt de la societat; les insuportables penúries de la seva vida, els seus triomfs, amors, èxits, eminència; el seu desig etern de deixar una marca perdurable darrere seu; la immensitat, la mutabilitat, la complexitat i el dubte sobre la vida i la natura; la deïtat sobrenatural reconeguda com al controlador de l'univers; la vastitud dels cels, la tranquil·litat de la Terra; la rotació dels anys, els mesos, les hores, les estacions; la societat humana; les vides, fets i canviants fortunes dels seus reis, generals i herois; les batalles que decideixen el fat de les nacions; la feina dels homes poderosos que s'apropien la tasca de millorar la civilització; els grans trastorns en els fets humans. Tot això en forma part. Implica cada

19 Traducció de la secció «Rhetoric and Belles Lettres» de la *Informació per al poble* de William i Robert Chambers, que es va publicar el 1879 dins la sèrie de *Mombushō* anomenada «Hyakka Zensho» de la mà de Kikuchi Dairoku (1855-1917).

condició humana: egoisme, intimidació, noblesa, fiabilitat, encant i bellesa, dol, vivacitat, animació i color, tot. Exceptuant aquells afers mundans essencials per a l'existència diària que, tot i reclamar força atenció per part de l'home de forma natural, ja no poden competir amb els afers de la societat en el grau d'interès i d'inspiració que suscita en ell – i per tant, és clar que no es pot considerar poesia–, tampoc no poden ser-ho els preceptes científics, els temes acadèmics, taules logarítmiques, càlculs de balanç, quantitats moleculars, etc. Encara que siguin importants, no poden ser dins aquesta classificació. [...] S'acostuma a dir que un tema noble mereix un llenguatge amb un ritme mesurat, però és realment cert? El llenguatge de la prosa és semblant al que usa la societat durant els temps de pau, si es fa una comparació amb la vida. Es presta a una descripció d'una ment ociosa i sense pressa. Si la prosa camina, la poesia dansa. Però des que la prosa va esdevenir un dels components de la Literatura i va aconseguir polir-se, innombrables llibres han entrat en circulació. La prosa ha assolit un estadi en què els seus temes casen amb la poesia i la bellesa de la descripció les reforça com a iguals. Fins l'estil d'aquelles obres prosaiques de l'era Tokugawa expressaven els sentiments poètics més nobles, tot diferenciant-se de la poesia només en el fet que se centrava en l'harmonia del llenguatge més que en el metre estrictament, i així permetia varietat i fluïdesa desenfrenada.

Sobre la poesia èpica:

Qualsevol poema èpic, antic o modern, oriental o occidental, bàsicament explica una història. Barreja relats d'aventura, perills esquivats pels pèls, trobades amb inundacions i incendis calamitosos, suspens que treu l'alè, circumstàncies punyents en el *pathos*, històries d'amor que superen començaments difícils fins a aconseguir finals feliços. Tots transporten el lector absort lluny de la realitat fins a un món de fantasia. El material permet una varietat infinita dins el gènere. Tot l'abast d'aquesta mena de literatura, el desenvolupament del seu estil des d'Homer fins a Virgili i la transmissió des del romanç medieval fins a la novel·la moderna realista exigeixen una discussió detallada, però són temes densos que s'haurien de tractar exhaustivament en una història de la literatura. No tinc temps de fer-ho aquí. De totes maneres, les obres preuades com a espècimens moderns de poesia èpica mostren una tendència creixent a ometre el seu to i caracterització, per tal d'imitar més acuradament la vida tal com és. Així les vicissituds dels seus mons i els problemes del dia a dia dels seus personatges semblen més intel·ligibles i naturals al lector. La fidelitat del retrat de l'actitud i l'activitat dels homes i dones produeix en ell un sentiment que podria sentir en una situació real. En cas que ja

hagi viscut una situació similar, reacciona amb sorpresa i satisfacció i dibuixa el seu paral·lelisme i, si l'escrit és tan realista com altament plaent, mereix ser excel·lit sense tenir en compte el seu gènere. Defoe va fer un bon ús de l'estil de la poesia èpica en escriure les seves experiències socials; Scott i Bulwer-Lytton, entre d'altres, el van fer servir per impartir coneixements d'història. Tanmateix, quan un novel·lista pretén instruir, acostuma a caure en la instrucció moral. Tot desenvolupant l'art d'escriure en l'estil de l'èpica, pot assolir tant aquests objectius com d'altres. No obstant, els escrits d'aquesta mena, necessàriament compromesos a plaure un públic infinitament capritxós, estan completament lligats a les modes del moment, sempre canviant, ja siguin racionals o no.

La transició de la novel·la

La novel·la és una forma de ficció, una modificació de la fantasia. Però què és aquesta estranya heretgia?²⁰ A Anglaterra l'anomenen «romanç». El «romanç» és un mocador d'absurditats fabricades sense tenir en compte cap mena de versemblança. En canvi, la novel·la estableix un retrat del comportament natural dels homes, tot basant els seus temes en material real. La brevetat extrema d'aquesta descripció deixa moltes preguntes sense resposta, però, de moment, vull postposar l'elaboració dels principis en els quals es basa, per tal de poder començar a tractar els diferents estadis en el desenvolupament de la novel·la.

S'hauria de dir que la ficció i les històries no oficials van començar a circular durant l'edat antiga. Per entendre per què, abans hem de considerar quina era la situació de la societat en la seva infantesa. En aquells temps, entre la gent existia la pràctica general de fer que el patriarca d'una família en específic esdevingués el líder de tot un clan.²¹ A l'era barbàrica de lluites intenses, molts van alçar-se precipitadament en algun moment de salvatgisme per ser nomenats líders de la família i, poc després, líders del clan. Una vegada aconseguit això, els seus nés els relacionaven amb llegendes sobre les dificultats que havien superat i les seves gestes a les batalles. Les històries es basaven en experiències i observacions de primera mà, però, amb el temps, a mesura que anaven passant de generació en generació de manera oral, s'hi van anar afegint records distorsionats i exageracions que finalment van portar a la pèrdua del fet original. Així, aquests relats antics esdevindrien la base de la mitologia.

20 Tsubouchi es refereix a la fantasia com una abominació herètica.

21 Probablement es refereix a l'era Sengoku (1467-1603), també anomenada «el període de guerres», ja que va ser una època molt convulsa per les intrigues polítiques, que van portar a un govern inestable i a conflictes bèl·lics continus.

Tot i la irrellevància i normalitat d'aquesta pràctica en aquells temps, tendeixo a pensar que hi ha tres factors en particular que van contribuir a aquest últim pas. Primerament, quan un patriarca prosperava i s'enfortia, la seva gent, amb un orgull comprensible, exagerarien els fets més trivials amb tal de presumir davant els altres clans. Devien fer representacions distorsionades de les trajectòries dels seus avantpassats, tot inflant les seves accions fins que aquestes tan sols fossin fets probables. En segon lloc, l'amor innat de l'home per la fantasia duria la gent a inventar històries i a interpretar dades històriques erròniament, fins quan no hi havia cap necessitat de fer-ho. A més a més, a mesura que el país s'anava enfortint i emergia una societat civilitzada, no cabia pensar que els seus primers líders tinguessin uns orígens humils i es van inventar històries rebuscades per tal d'embellir els fets. En aquell temps, la gent era molt més pietosa. Encara que no inventessin les històries deliberadament, parlaven dels seus avantpassats com si fossin déus i pensaven, per tant, que ells eren descendents dels déus. Aquestes tres coses són les bases reals de les improbables històries de déus que es troben en molts països.

El fet que els mites de l'antiguitat fossin els començaments del *monogatari* explicaria moltes coses, com per exemple, que molts han estat afegits o contats falsament. Amb tot, els mites de déus originalment eren relats seriosos, i no un entreteniment qualsevol. La seva funció era totalment diferent a la del *monogatari* tardà, malgrat les similituds en la seva naturalesa. La posteritat, avesada a sentir les versions errònies i distorsionades, no dubtaven de la seva autenticitat i, a més, les apreciaven. Com que els mites mai no es van veure com a ficció, es posaven respectuosament just al davant de cada història oficial i, així, van anar considerant-se com una informació contrastada que donava llum sobre els orígens de la nació.

Parlar dels mites com a *monogatari* dels temps antics és un error greu que alguns cometien. Encara que semblin un sense sentit, són inherentment diferents a la ficció en el fet que, malgrat que el relat no es basi en fets, tampoc no són pura invenció. Són semi-històrics, semi-ficticis, fets embolcallats en una combinació d'invenció i de representació distorsionada per tal de produir alguna cosa semblant a la història. És evident que tant les històries autèntiques com els *monogatari* es van originar a partir de mites. La novel·la i la història tenen una font comuna: la seva actual dissimilitud prové d'un desenvolupament diferent.

Durant les generacions prehistòriques, el material històric sempre ha transcendit en forma de cançó, ja que en els temps obscurs i anteriors a l'escriptura, aquesta semblava la manera més segura de transmetre els coneixement sense marge d'error. Els *kataribe*²² optaven per una dicció

22 Mena de joglars. Van aparèixer al període Kofun (250-538) i narraven, en un principi, mites, llegendes i contes populars.

tan planera i fluida com fos possible, per tal de ser capaços de memoritzar i recitar les cançons fàcilment. Quan es van adonar que el refinament estilístic i els circumloquis sofisticats atreïen l'atenció, van començar a esforçar-se en una composició més enginyosa. Sovint, anteposant la intenció de crear efectes elegants en els passatges emotius, els fets quedaven distorsionats. Els càntics, doncs, van anar esdevenint més ostentosos i dependents de les modes populars i, en el procés, la veracitat de les seves fonts es va anar erosionant; fins al punt que el resultat i l'original amb prou feines s'assemblaven. En aquesta transformació de la mitologia d'un format historicista a una forma d'entreteniment, va néixer la novel·la.

La *Iliada*, del gran poeta grec Homer, va sorgir originàriament de la *Història sagrada de Troia*, però he sentit a dir que hi ha força discrepàncies sobre els fets que narra.

Els romanços cantats van mantenir-se en voga durant molt de temps, fins i tot després que les històries oficials apareguessin durant el naixement del desenvolupament cultural i l'alba de l'alfabetització. Tot i això, en aquell moment es veien com un entreteniment més que com un canal de transmissió d'informació històrica important i, de fet, se'ls demanava un aire novel·lesc. Els *kataribe*, ansiosos de fer-se un nom, sovint tan sols es basaven en la idea original per crear relats extravagants. El *monogatari* vertader data d'aquest temps;²³ però aquesta versió antiga, generalment confinada a un estil poètic rimat, només s'assembla al seu homòleg modern en el nom que reben, més que no pas en la forma.

Amb el temps, el *monogatari* es va diversificar en altres formes. Algunes eren humorístiques; altres, fidels als fets. En els temps de guerra, explicaven gestes militars; en temps més pacífics, tractaven de l'amor o la religió. Molts romanços normands es preocupaven dels fets valerosos, mentre que les antigues cròniques saxones eren més propenses a la religió. Els romanços del meu país eren, altra vegada, diferents. *Sumiyoshi monogatari*,²⁴ *Ise monogatari*²⁵ i

23 L'era Yamato (538-710) es caracteritza per l'assimilació progressiva i voluntària de la cultura de la Xina de les dinasties Sui (581-618) i Tang (618-907), sovint, a través de Corea. Aquesta assimilació cultural inclou el calendari xinès, el confucianisme i el taoisme, que repercutiran profundament en el sistema social japonès. També implica la introducció del budisme i l'adopció dels models literaris, així com el sistema d'escriptura: els ideogrames que anomenen *kanji*.

24 *Sumiyoshi monogatari*, escrit a l'era Heian (794-1185), narra la història d'una noia que fuig de casa seva per escapar dels maltractaments de la seva madrastra, que no la deixa casar amb qui ella estima. Finalment, malgrat que està casat amb la seva germanastra, el seu amor la va a buscar i la duu al seu palau.

25 *Ise monogatari*, també de l'era heiana, és un recull de 209 poemes i relats que contenen les aventures d'Ise, també anomenat *Zaigo chūjō no nikki*. Tot i haver teories sobre l'autor, de moment, es considera una obra anònima.

el *Genji monogatari* de Murasaki Shibiku²⁶ narraven *affairs* de la cort, responent, potser, al sempre prevalent esperit contemporani de frivolitat despreocupada.

Era tan gran l'admiració d'aleshores pel fantàstic, que en l'instant que un *monogatari* de gran volada d'aquesta línia apareixia escrit, se suspenia la descreença. Fins les contradiccions més patents sobre els fets s'acceptaven i s'apreciaven per la seva singularitat. Això va dur els autors a esforçar-se activament en la novetat, tot polint les seves capacitats compositives i intentant crear els arguments més extravagants que podien. Tot i així, com que escrivien per satisfer la demanda del públic, no podien saber res sobre el propòsit real de l'art. Els canvis de moda, sense relació amb la veritat, van anar més enllà del ser merament acceptables per esdevenir una qüestió d'orgull. No hi ha dubte sobre per què els agradava tant als lectors.

Amb tot, a mesura que la civilització s'anava desenvolupant encara més, la gent va anant cansant-se de la fantasia i la popularitat del romanç va decaure. La va succeir per la novel·la pròpiament dita, les fases del desenvolupament de la qual discutiré més endavant.

L'apogeu del *monogatari* va coincidir amb el de l'apòleg, entenent apòleg com un obra que il·lustra i instrueix les dones i els nens, a la guisa d'una història sense sentit. Els anglesos l'anomenen «faula». Per citar uns quants exemples, les faules d'Isop i Zhuang Zi.²⁷ La fauna va néixer quan els homes savis i bons van començar a cercar formes de posar remei a l'estat lamentable en el qual s'afogava la humanitat, atesa la decadència de la seva moralitat. La societat s'havia convertit en hedonista i ociosa. La gent rarament llegia llibres. A banda dels tractats acadèmics sobre moralitat, no hi havia res que pogués utilitzar-se per a instruir. La solució a la qual van arribar va ser construir relats ficticis dins la línia del *monogatari* popular, farcits de tons de reny amagats que pretenien exhortar mitjançant la insinuació.

El *monogatari* i la fauna s'assemblen l'una a l'altra en la forma, però no en l'essència. L'un té la intenció d'entretenir i l'altra, d'amonestar. La fauna és un instrument de Buddha, per dir-ho d'alguna manera. Com que no és la qüestió principal, l'argument és simple i, en ser d'un valor superficial, és poc complex i insípid. De totes maneres, quan la llegim amb cura i apreciem la seva profunditat, percebem un consell epigramàtic i subtil. *Saru kani kassen*, *Momotarō*,

26 Murasaki Shibiku (973?-1014?) fou una novel·lista, poetessa i cortesana de la cort heiana. Se la coneix pel cèlebre *Genji monogatari*, que narra la història del fill de l'emperador, que s'ha enamorat de la dona del seu pare. Malgrat que mira d'oblidar-la, queda fascinat per una nena que s'hi assembla molt. La rapta i l'educa mentre es veu amb la seva madrastra, en secret.

27 Zhuang Zhou (365?-290? a.C.) fou un filòsof escèptic xinès, sovint anomenat Zhuang Zi (mestre Zhuang). Se'l coneix per l'obra filosòfica *Zhuang Zi*.

Shitakiri susume i *Kachikachi Yama*²⁸ són faules. En aparença, els relats semblen trivials, però en endinsar-nos-hi s'hi observa un significat profund.

Era inevitable, per tant, que, a mesura que el progrés continuava i la societat arribava a un estat de civilització, la faula també patís canvis i es desenvolupés. Així, es van deixar de banda les modes passades per tirar cap a l'extravagància i el luxe en tots els sentits. En expandir-se el coneixement humà, la faula, massa feble i insípida, no es podia llegir per plaer. Com que hi havien homes entesos que apreciaven obres mestres singulars, obres com *Zhuang Zi*, aquestes van seguir circulant. No obstant, les faules que justificaven la seva creació únicament pel seu aspecte amonestador van perdre empenta, atès que els erudits, que ja posseïen una comprensió de la moral filosòfica gràcies als escrits dels savis, no necessitaven instrucció. Senzillament gaudien de l'enginy de la construcció o del talent amb què s'havia escrit. Les obres inferiors es van relegar a un estatus de contes infantils o entreteniments per a dones, no res més que joguines amb la intenció d'exordi perduda, perquè la mainada tan sols es fixava en la història i no s'adonava del missatge ocult. *Saru kani kassen* i *Shitakiri Susume*, per exemple, contenen una moralitat, però el noranta per cent de les mares i àvies que l'explicaven als nens no se n'adonaven. Pensaven que no eren més que contes de fades. I així, la faula va perdre força gradualment a favor de l'al·legoria, tot comprensible pel progrés natural.

Una al·legoria és una mena de ficció que té un significat doble. D'una banda, un relat superficial; de l'altra, un nivell de significació velada i més subtil. El típic exemple és el famós *Xi You Ji*.²⁹ En la superfície sembla diferent a tots els altres romanços, però una lectura acurada hi revela implicacions més profundes. El lector s'adona d'una mena de segona trama, profunda i meravellosa, en la qual es poden percebre principis recòndits del budisme. Altres obres com *El viatge del peregrí* de Bunyan o *La reina fada* de Spenser també tenien un missatge ocult, de vegades instructiu, de vegades punyent. *La reina fada* té tres nivells. En el primer, sembla un *monogatari* corrent. En el segon, implícit, tracta el misteri de la cristiandat. El tercer és la possible distinció d'alguns apunts satírics o d'admonició dirigida a la societat contemporània. És, sens dubte, una obra mestra de l'al·legoria sense precedents.

Existeixen moltes altres al·legories. Tan sols he triat la millor, i més convenient, a tall d'exemple. Ara, el lector pot descobrir per si mateix com s'amaga una moral rere una trama

28 Tots aquests títols són faules de domini popular que fins i tot ara s'expliquen als nens japonesos i que acostumen a ser recurrents en productes per a ells, com les sèries d'animació (p.ex., tant al manga com a l'anime *Inuyasha*).

29 Wu Chung-en (1500?-1582) va escriure *Xi you ji* o *Viatge a Occident* al s.XVI, durant la dinastia Ming (1368-1644). Pertany a les quatre grans novel·les clàssiques de la literatura xinesa. *Monkey*, com la coneixen als països angloparlants, narra el pelegrinatge del monjo budista Xuanzang a Occident, durant la dinastia Tang (618-907).

circumstancial, tot estudiant els tres nivells que he mencionat. Segurament, l'al·legoria va evolucionar de la simple faula. Són externament diferents, una de molt senzilla i l'altra ben complexa, però la seva intenció oculta comuna fa que sigui difícil de considerar-les com a gèneres independents.

Amb el temps, a mesura que el coneixement humà s'expandia, les modes del vestir i d'interiorisme van canviar, inevitablement, i el gust de la literatura popular va deixar de banda allò poc sofisticat a favor d'allò imaginatiu i complex. En conseqüència, el públic va començar a rebutjar tant el *monogatari* com la faula, ja que les trobaven massa superficials i insípides. Llavors, els escriptors de *monogatari* van iniciar una cerca frenètica d'idees noves. Van descontrolar les trames, fent-les més complexes i van mirar de donar al públic el que demanava, amb més esforç encara. La popularitat de la faula, mentrestant, va continuar decaient fins a ser un entreteniment de dones i mainada. Quan es va oblidar fins i tot el seu propòsit, va anar perdent força gradualment fins a desaparèixer completament.³⁰ Amb tot, atès que l'eficàcia de l'exordi no havia passat desapercebuda, encara hi havia raons per no abandonar-la totalment. Els escriptors més enginyosos van intentar d'integrar aquest tret al *monogatari*; així es va obrir pas a la novel·la didàctica. Els sacerdots amb interessos literaris i els acadèmics virtuoses van veure que els *monogatari* d'aquesta mena no tan sols tenien èxit, sinó que també tenien una gran influència bondadosa. Poc a poc es van adonar que aconsellar la gent i posar fi a la depravació moral seria prou difícil, a no ser que comencessin a prendre avantatge d'aquesta popularitat; així, van allargar la faula, li van donar una història més complexa amb una moralitat oculta i la van relançar com una competidora del *monogatari*.

Tant l'al·legoria com la novel·la didàctica van començar a partir de la faula, però ambdues eren intrínsecament diferents. L'objectiu principal de l'al·legoria era l'educació moral i el seu relat era una via per aquest fi. La novel·la didàctica, en canvi, tractava el relat com a allò prioritari, i la moralitat, com un ornament. Per aquesta raó, es passarien per alt les flongeses i absurditats en l'argument d'una al·legoria, si aquestes tinguessin un significat enginyós; però fins i tot una moralitat ben evident no pot redimir una novel·la didàctica amb un mal argument. És estrany que els escriptors de didàctica orientals considerin que el principal objectiu de la novel·la és simplement ensenyar una lliçó moral i, sense adonar-se de tals refinaments, no paren gaire atenció a la descripció de la naturalesa humana, cosa que hauria de ser la seva principal preocupació. L'arrel del problema és la seva poca traça a diferenciar l'al·legoria de la novel·la didàctica. Són com mercaders estúpids emulant venedors de carrer. El venedor de carrer ha llogat

30 Vegeu nota 28.

un espai sota les ales del mercader, on vendre el principi de la instrucció moral. El mercader, mentre tracta la naturalesa humana a la seva botiga principal, s'estableix en una cabana sota un temporal per tractar la instrucció moral com a feina a temps parcial. En el procés, el seu desig de concentrar-se en vendre exclusivament instrucció moral el porta a descuidar el seu negoci principal i acaba havent de tancar-lo.

També el teatre va començar com un promulgació de llegendes; però, amb un increment del coneixement, va esdevenir una altra manera d'amonestar la societat, transportant un sermó encobert sota una història, igual que l'al·legoria. Els *bakabayashi* eren representacions dels fets antics recollits en obres com el *Kojiki*.³¹ Es veien com tradicions antigues perquè estaven desproveïdes de cap significat ocult. Les *miracle play* d'Anglaterra eren més o menys el mateix, ja que donaven compte de miracles i gran gestes, sense contrastar, escrits de la mà de sants i homes divins. Més tard, les obres morals van ser diferents. Eren dramatitzacions d'al·legories.

És evident que hi ha molt més a dir sobre el desenvolupament del teatre, però, en ser irrellevant pel que ens ocupa, no ho inclouré aquí. Només diré que el teatre era molt similar al romanç en un principi, en el fet que el seu únic propòsit era la novetat. Amb tot, amb el desenvolupament d'una fase més avançada de la civilització, es van transformar gradualment des de la fantasia i l'absurditat cap a temes corrents i simples, i llavors va assumir la vessant didàctica. Perquè, evidentment, allò que forma la matèria pel teatre és la naturalesa i el comportament humans. L'educació moral no és la seva primera consideració.

Era inevitable que el romanç, en una progressió natural, també s'allunyés gradualment de les trames extravagants per centrar-se en descripcions realistes de la societat. De totes maneres, en una era de semi-civilització, quan la naturalesa de l'home era baixa i el seu gust limitava les seves aspiracions, els autors tenien una gran mancança d'orgull i coratge per les seves conviccions. La seva obra seguia els dictats de les convencions i eren lluny de comprendre l'essència vertadera de la novel·la. No s'esforçaven ni en retratar la naturalesa i la condició humanes ni en amonestar la societat, només en aconseguir fama momentània, tot conformant-se amb ser esclaus de la moda del moment. Les persones i situacions descrites en les seves obres no eren, per tant, la primera consideració del romanç, sinó tan sols un canal per a satisfer la demanda pública. La moral oculta només era una excusa, res més que un expedient temporal d'aturar el judici dels homes intel·ligents que els titllaven de menyspreables. Com que mai no va ser l'objectiu principal, mai no va ser prou eficient en comparació amb les al·legories

31 Ō no Yasumaro (???-723) va compondre, per encàrrec de l'emperadriu Genmei (660-721), un recull de mites sobre l'origen de les illes japoneses i dels déus, intitulat *Kojiki* (711-712). També es coneix sota el nom de *Furukotofumi* i es considera una de les cròniques més antigues del Japó.

genuïnes. Les novel·les populars del meu país, des de la primera part d'aquest segle, han estat senceraament d'aquesta mena: novel·les didàctiques i no pas novel·les reals. És per aquesta raó que els homes perceptius critiquen la novel·la com alguna cosa de classe baixa, destructiva i sens profit, i els novel·listes ho sofreixen.

Llavors, quan apareixerà la novel·la vertadera? Què la diferenciarà del *monogatari*? Probablement podrà emergir quan el teatre perdi la seva popularitat. A l'era obscura, la gent gaudia de la novetat superficial. La seva actitud era limitada, estaven avesats a interessar-se en qualsevol cosa prou singular com per atraure la seva atenció i celebrar-la generosament. A més, la naturalesa humana no era la mateixa que l'actual. Els nostres avantpassats, ja estiguessin molestos o satisfets, feliços o tristos, en general no es reprimien a l'hora d'expressar les seves opinions. Totes les seves emocions eren òbvies en la seva expressió. D'altra banda, sovint no raonaven i eren incapaços de controlar els desitjos carnals del moment. Fins i tot, els seus pensaments més profunds eren visibles en els seus rostres o en el seu comportament i, en conseqüència, eren propensos a excentricitats de tot tipus: risibles, reprovables, penoses o detestables. N'hi havia menes imprudents i vulgars com *Zenroku*³² i *Jōhachi*³³ i d'estúpides com *Arinari* o el pallasso Ariwaya Narihara a *Himekyō futaba ezōshi*.³⁴ Tal transparència emocional feia que representar la naturalesa i el comportament humans fos senzill als romanços contemporanis. La majoria ho feien, fins essent presentats per entretenir el món. Però hi havia prou aspectes de la vida que els autors, sense gaire talent, trobaven fora de les seves capacitats de descriure de manera realista.

En aquesta era, el teatre era, generalment, el principal vehicle del retrat acurat dels costums i les emocions. No tan sols la seva trama és més simple que la del romanç i els seu efecte artístic més gran, sinó que els ajustaments de l'escenari i la dicció i el diàleg dels actors també aporten la possibilitat de portar a la vida les emocions i les situacions de l'escenari. Quan un actor talentós representa una obra meravellosa d'un dramaturg brillant, cada moviment, cada somriure, cada arrufada sembla vertaderament real. Sota el seu encant, l'audiència es perd en la representació, rient o plorant com bojos. Tothom sap com les obres mestres de Tsuruya Namboku³⁵ i els gran actors com Kōshirō i Hanshirō emocionen les gents urbanes. El romanç del

32 Possiblement un personatge d'un *kyōgen* sobre la història d'Osome i Hinamatsu, que van protagonitzar un famós suïcidi per amor que va ser el tema de molts *jōruri*, com *Osome Hinamatsu* (1780) de Chikamatsu Hanji.

33 Probablement un personatge del *ninjōbon* *Nokinarabi musume hachijō* (1824) de Tamenaga Shunsui.

34 Ariwara Narihara (825-880) va participar en dues obres de Chikamatsu Monzaemon (1653-1724). Pot ser que Tsubouchi es refereixi a una d'elles, *Izutsu narihara kawagachigayoi* (1720), en la qual dues princeses es barallen per Narihara.

35 Tsuruya Namboku IV (1755-1829) fou un dramaturg conegut per les seves obres de *kabuki*, que tractaven temes sobrenaturals, macabres i grotescs.

mateix període,³⁶ en comparació, és barroer, absurd i fantàstic. És superficial –tot deixant de banda el tema de la naturalesa humana– i sense vida, com les cendres d'un foc. Només allò tediós de la seva trama ja il·lustra la vasta diferència entre totes dues. Aquesta és la raó per la qual el teatre ha prosperat arreu i el romanç ha perdut terreny.

Tot i això, res no perdura. La civilització continua desenvolupant-se, les modes canvien inevitablement, la gent va començar a desenvolupar el gust per l'espectacle, cosa que va afectar cada detall de les seves vides. Amb tot, la major part de l'adoració era externa i la naturalesa humana com a tal va mantenir-se intacta; però el comportament de cara a la galeria va canviar considerablement. Els costums estrambòtics dels temps antics van desaparèixer a poc a poc a mesura que el temps passava. L'intel·lecte crescut va portar els homes a mirar de reprimir les seves passions i a preservar un comportament calmat, que els va capacitar per no mostrar ràbia o dolor. Gradualment, la manera amb què es retrataven les personalitats i les situacions socials a l'escenari van esdevenir incompatibles amb la moda d'un comportament menys sorollós, així que el drama va deixar de ser realista. Més que preservar l'autenticitat, cosa pròpia del teatre, van anar un pas més enllà. En altres paraules, en lloc d'intentar reproduir alguna cosa tal com és exactament, va mirar de ser atemporal.

Per il·lustrar-ho: tant si l'objecte de la representació és l'amor o l'esforç, la versemblança rígida és tan poc atractiva com la mancança total de realisme. La gent d'una societat civilitzada troba la història de Hinadori i Koga o la de Oshichi i Kichisa³⁷ poc interessants, perquè el seu propi costum de preservar les aparences els impedeix expressar els seus sentiments lliurement davant l'amant, per molt que l'estimi. Tampoc els entreté la lluita. En els temps del govern militar amb l'omnipresent amenaça d'una guerra civil, fins els ciutadans anònims tenien coneixements sobre les arts militars o practicaven *jūjutsu*.³⁸ Quan, de sobte, havien d'afrontar una disputa, sens dubte desafiaven i lluitaven contra els seus oponents de cada forma possible segons les normes. Com que una lluita real era interessant de veure, una versió escenificada també ho devia ser. De totes maneres, a dia d'avui la gent simplement mou les mans, sense seguir cap norma prescrita. Les seves lluites són avorrides de veure. No tan sols no tindria cap propòsit veure una reproducció realista, sinó que també seria extremament difícil. Persistir en escenificar situacions reals amb una fotografia acurada significaria que ningú no malgastaria els

36 Es refereix a l'era Tokugawa o Edo (1603-1868) explicada amb més detall a la introducció d'aquest treball.

37 Oshichi, nascuda el 1667, era la filla d'un verdulaire. La seva família es va refugiar en un temple dels, aleshores freqüents, incendis de Tōkyō, on es va enamorar d'un noi. Per estar-hi a prop més temps, va començar un altre incendi, però la van descobrir i la van condemnar a la foguera. Aquesta història es va adaptar al *kabuki* sota el títol *La història d'Oshichi*, encara que es va canviar lleugerament la història real.

38 El *jūjutsu* és una art marcial de la qual en provenen altres com el *jūdō* o l'*aikidō*.

seus diners en anar a veure tal obra. És només quan alguna cosa va una mica més enllà de la realitat, i sembla interessant o divertit que els actors ho representin, que l'audiència va a veure-la. Per tant, mentre que la gent volàtil de les eres passades probablement trobaven tot en una obra interessant, perquè llavors era possible de dramatitzar les situacions tal com eren, la gent moderna troben tot allò de l'escenari absurd i, en conseqüència, ha sorgit un grup crític amb l'artificialitat del teatre. Amb tot, l'adherència rígida al realisme en l'actuació no és tan sols una pràctica dubtosa i feridora per allò racional en el teatre orgànic: també és extremament difícil d'aconseguir. Així doncs, encara que la civilització ha florit, vuit o nou de cada deu, inevitablement recorden al passat. Fins i tot els drames de la vida contemporània es representen amb tocs desfasats. Per exemple, una donzella es troba amb un home jove i atractiu i se n'enamora a primera vista. Embadalida, ella deixa caure el vano que sosté i observa fixament el seu rostre. Aquesta mena de coses passaven en els temps quan la gent era honesta sobre els seus sentiments. Això no passaria avui. Encara que aquest és el mecanisme preferit dels escriptors de *kyōgen*³⁹ i de *kusazōshi*,⁴⁰ ja que l'usen constantment per indicar amor. Aquest fet prova com de difícil és reproduir les situacions actuals a dalt d'un escenari.

Com a resultat dels avenços que he resumit, el teatre ja no mereix admiració com a mirall dels seus temps. Les seves audiències tendeixen a queixar-se'n cada vegada més. Alguns diuen que les perruques són inversemblants; altres, que les màscares són innecessàries. Alguns extremistes, fins i tot, advoquen a favor d'abandonar el maquillatge.

Tal com cert cronista va assenyalar una vegada a Tōkyō, el gust dels que van al teatre ha canviat considerablement amb el temps. Les representacions realistes, sense tenir en compte el seu objecte, s'aplaudeixen amb entusiasme. La gent aprecia els colors suaus del vestuari d'Ichikawa Danjūrō, per la seva elegància refrenada. El diàleg escènic s'assembla al discurs quotidià i els crits d'aprovació donen la benvinguda a la substitució del *omoi-ire*⁴¹ per paraules que transmeten alguna intenció. Així doncs, en els anys que vindrien, Danjūrō i els seus contemporanis representarien herois confinats en els seus llits a causa d'alguna malaltia. Fins i tot dormirien durant diversos actes al vestuari. L'humorista va preguntar «qui pot saber si l'opinió pública canviarà a favor dels cabells tallats i les cares sense pintar a l'escenari?». Va fer broma sobre com d'estrany seria, i les seves paraules corroboren el meu argument.

39 *Kyōgen* és un gènere de teatre còmic tradicional, que solia representar-se entre els actes de les obres *nō*. Ambdós gèneres es van desenvolupar simultàniament, al s.XIV.

40 *Kusazōshi* és el conjunt de gèneres de literatura il·lustrada, molt popular a l'era Edo (1603-1868). Forma part del que s'anomena *gesaku*, literatura popular.

41 Postures usades en el *kabuki* per tal de congelar l'acció en algun moment de clímax.

Un inconvenient més greu en el teatre és que hi ha certs elements, sobre tot entre les característiques humanes, que són impossibles de dramatitzar, de la mateixa manera que n'hi ha que no interessarien de veure representats. Els dramaturgs han pactat de no fer-los servir mai. I són aquests aspectes de la naturalesa humana els que, examinats acuradament i portats a la vida a través de la paraula escrita, absorbidora fan una lectura. Les audiències s'han cansat de no veure res més que personalitats superficials exagerades. Com es poden assaborir les natures més subtils en l'absència del detall? El teatre està en desavantatge en aquest aspecte.

El teatre és simple mimetisme. Les característiques corrents són més difícils d'imitar que les idiosincràsies. Per exemple, una veu corrent no és tan fàcil d'imitar com la veu d'un actor amb algun tret distintiu. Fa temps, la superficialitat de la naturalesa humana significava que tots els sentiments d'un home es podien veure en el seu rostre, així que sovint es veien coses inusuals. Això era molt útil dalt l'escenari. De totes maneres, el desenvolupament cultural va posar punt i final a les excentricitats i molts aspectes ja no es poden resoldre tan sols a través del *omoi-ire*. Potser aquesta és una altra raó per la qual el teatre ha perdut terreny a favor de la novel·la.

L'abast de la novel·la és del tot més ample que el del teatre. Es pot permetre de fer un retrat de la societat contemporània comprensible i satisfactori. Mentre que la descripció d'una personalitat en el teatre està limitada per la seva dependència en l'atractiu visual i auditiu, la novel·la, com que es comunica directament amb la ment del lector i n'estimula la imaginació, té un abast molt més vast. A l'escenari, la natura, l'escenografia, les cases i el mobiliari es representen amb imatges o accessoris. Els sistemes mecànics s'usen per donar compte de la pluja, el vent i les tempestes. Tots aquests elements es descriuen amb una prosa elegant a la novel·la, tot captivant l'ull espiritual del lector. El grau d'interès que es desperti en ell depèn de la força de la seva pròpia imaginació. Per a alguns, la millor part és fora del text; per a altres, en el text mateix.

Les obres del novel·lista anglès sir Walter Scott eren plenes de descripció elaborada. Quan escrivia sobre una cova que era el refugi d'un valent rebel, a *Rob Roy*, va prendre's la molèstia de sortir de casa i d'anar a la cova de la qual es deia que havia estat l'antic cau de l'home. Allà va escrutar l'àrea i va prendre notes de les moltes plantes que llavors havien de florir, abans de tornar a casa per escriure una descripció gràfica del lloc, per la seva novel·la. Tals descripcions detallades de l'escenografia no són tan sols exactes, sinó que també són el punt fort de la novel·la. Cap accessori teatral no pot igualar-ho.

Hi ha un quart desavantatge del teatre en la pesadesa del seu argument. Com que el primer atractiu d'una obra de teatre és visual, ha d'haver-hi connexió clara i lògica entre els fets dels primers actes i els dels posteriors. És especialment important que la catàstrofe final d'una tragèdia sigui clarament a causa d'un fet anterior. La naturalesa de la catàstrofe final potser és difícil d'entendre si no es comprèn el que és una tragèdia. És clar que hi ha força històries d'amor japoneses tràgiques però com que tan sols tenen l'essència de la tragèdia i no el nom, dos o tres exemples són necessaris per a entendre el significat clar del mot. *Sanada no harinukizutsu*, recentment representat a Shintomiza de la mà de la companyia de Danjūrō, és una tragèdia, igual que *Sanmon gosan no kiri* i *Banzuiin chōbei*. Aquestes obres se centraven en una trama trista i colpidora en la qual el personatge principal, l'heroi, mor al final de l'obra. Aquesta mor pren diverses formes. Hi ha suïcidis i assassinats, lladres que s'executen a l'alba i suïcidis dobles per amor.⁴² La catàstrofe final és la mort de l'heroi. Si la mort fos un accident sense relació amb els fets anteriors, l'audiència perdria tot l'interès. Se sentirien com si alguna cosa se'ls hagués escapat. D'altra banda, en una novel·la la incomprendibilitat d'una mort accidental funciona per fer major el sentit del clímax, potser perquè, encara que moltes vicissituds de la vida poden explicar-se a partir d'una causa, moltes altres són fruit de l'atzar. Discutiré això en profunditat a la secció sobre l'argument. Schiller⁴³ tenia raó quan va afirmar que el desenllaç d'una obra havia de ser una conseqüència i no un accident, en una discussió sobre l'argument en el teatre.

Malgrat la superioritat de la novel·la respecte al teatre en els punts explicats més amunt, aquesta no pot despertar el mateix en la gent del que pot despertar el teatre, perquè la imaginació no té el mateix grau d'impacte que l'observació de primera mà. Però menystenir la novel·la només per aquesta raó és com dir que una gemma preciosa sembla runa només per un petit defecte. Ni tan sols paga la pena de discutir aquesta idea.

A través del procés d'evolució en marxa que he resumit, la novel·la tindrà el seu dia de popularitat, inevitablement. Amb tot, l'operació de la selecció natural no es pot desafiar fàcilment. Macaulay⁴⁴ va dir una vegada que l'art estava destinat a morir a mesura que les civilitzacions progressessin. L'argument que va avançar, certament, era ben raonat, però només es pot aplicar a l'art arrelat al passat i no al de la novel·la, que s'ha desenvolupat com a art durant els segles XVIII i XIX. A *Sobre Milton*, va discutir amb detall les causes de la decadència

42 Aquesta manera de resoldre el conflicte en una obra de teatre es va fer molt popular a partir de l'era Edo, gràcies a les obres de Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), a qui sovint anomenen el Shakespeare japonès.

43 Friederich von Schiller (1759-1805) fou un poeta, filòsof, metge, historiador i dramaturg alemany. Destaca per les seves discussions amb Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) sobre estètica.

44 Thomas Babington Macaulay (1800-1859) fou un historiador britànic i un polític laborista.

de la poesia. I aquestes són les raons que faran florir la novel·la d'ara endavant. El romanç va tenir els seus orígens en la poesia, com ja he explicat. Tots dos són molt similars, cosa que significa que estan destinats a compartir els factors de la seva caiguda. Si la novel·la vertadera té qualitats que li permeten substituir el romanç en l'estimació popular, també té la capacitat de suplantar la poesia entre les arts.

Potser Macaulay tenia raó quan deia que l'art del passat ha desaparegut gradualment. És improbable que fins i tot la gloriosa civilització moderna anglesa produeixi un altre Milton, o l'elegància italiana, un altre Virgili. Només l'art en forma de novel·la té un futur brillant. No pot ser tan difícil per a un autor determinat a entrar en el grup dels millors escriptors com Scott, Lytton, Dumas i Eliot. Compatriotes meus, no perdeu el temps adorant Bakin i Shunsui i Tanehiko ni mirant de seguir els seus passos. Determineu-vos a evitar els estereotips, reformeu la novel·la japonesa i escriviu obres mestres dignes d'un lloc en l'art!

L'objectiu principal de la novel·la

La principal preocupació de la novel·la és la naturalesa humana. La condició social i el seu comportament té el segon lloc. Quan dic «naturalesa humana», em refereixo a les passions sensuais de l'home, allò que el budisme anomena els 108 apetits de la carn. Tots els éssers humans, fins i tot aquells que són savis i bons, són criatures carnalment luxurioses. Tant els savis com els estúpids alberguen desitjos malvats. El que fa un home bo o savi és simplement el fet que els suprimeix i exerceix el raonament o la determinació de la seva consciència per espantar els gossos de la passió.

Els homes intel·ligents i dignificats amaguen els seus instints més grotescs, tot mai permetent que esdevinguin aparents. Pot semblar que se n'han desfet, però el fet que són éssers sensibles ho fa impossible. El fet que són temperats, que no porten a extrems ni dolor ni plaer, que no s'enfaden quan enrabiar-se fins s'elogiaria ni guarda la rancúnia que hauria, és atribuïble a la determinació dels seus poders racionals, més que a la debilitat de les seves passions. Segurament, abans d'atendre's a aquest comportament irreprotxable que els altres veuen, han d'enfrontar-se a diversos atacs secrets d'impulsos impurs: incloent-hi la luxúria i el provocar guerres. La bona conducta només és possible quan la raó guanya. És l'home una criatura, a banda dels éssers divins, per la qual la virtut és natural? És precisament perquè els homes savis sotmeten la temptació a través de la raó que els anomenem savis. La virtut no seria res fora del

normal si no hi hagués temptació, per començar. Si aquest fos el cas, seria estúpid d'anomenar algú savi.

Llavors, en l'animal humà existeix una dicotomia entre el comportament extern i els pensaments interiors, amb tantes variacions de tots dos com tantes cares hi ha. Les històries i biografies acostumen a retre compte de l'anterior. Els pensaments secrets d'un home es descriuen rarament, a causa de la seva naturalesa laberíntica. El deure de sondejar les profunditats de la naturalesa humana, de revelar-la meticulosament sense ometre res en el seu retrat del treball interior de tot tipus de ments, no tan sols de les sàvies, sense parar atenció en l'edat, el sexe o el caràcter moral, recau en el novel·lista. Ho deixa al descobert. És trist que els escriptors tant del meu país com de la Xina, malgrat que sempre han menystingut les trames superficials i han mirat d'aportar tanta profunditat com fos possible als seus arguments, mai no han dubtat a l'hora d'escatimar en la caracterització, cosa que hauria d'haver estat la seva principal preocupació.

Un novel·lista és com un psicòleg. Els seus personatges han de ser psicològicament convincents. Si pensés en crear personatges de la seva pròpia invenció possibles segons la naturalesa humana, o pitjor, segons els principis de la psicologia, aquells personatges serien invencions de la seva imaginació, més que éssers humans, i ni la millor de les trames o la més curiosa de les històries podria convertir allò que ha escrit en una novel·la. Aquesta mena de personatges són com titelles. A primera vista semblaran un grup de persones reals movent-se, però l'encanteri es trenca quan s'inspecciona amb més cura, tot revelant tant l'artífex com el mecanisme. Igualment, una novel·la perd el seu encant, tot de sobte, si esdevé obvi que l'autor és rere cada personatge, tibant els fils per a dirigir els seus moviments.

Deixeu-me donar un exemple del que vull dir. Els vuit herois de l'obra mestra *Hakkenden* de Bakin⁴⁵ són personificacions de les vuit virtuts confucianes.⁴⁶ Evidentment, no poden considerar-se éssers humans. La intenció de Bakin, des d'un principi, era escriure una novel·la en la qual les virtuts fossin representades en forma humana i transmetre el seu missatge, en retratar conseqüentment la conducta dels seus personatges com a perfecta. Com a novel·la didàctica, *Hakkenden* no té comparació, però és una descripció de la naturalesa humana que deixa alguna cosa a desitjar, ja que no només les accions, sinó també els pensaments més profunds dels vuit resten racionals i purs des del principi fins al final. Segurament, fins durant els

⁴⁵ Vegeu nota 3.

⁴⁶ Les vuit virtuts són: benevolència, justícia, coneixement, integritat, lleialtat, pietat filial, contingència –sentit del deure– i bones maneres.

regnats d'or de Yao i Shun a la Xina,⁴⁷ ningú no podria esperar-se trobar vuit homes savis i pietosos en el món al mateix temps, homes que mai no havien experimentat momentàniament ni un dilema interior entre les passions violentes i la raó. Bakin va idealitzar els seus herois. No eren representacions de l'home contemporani, per tant, eren una anomalia. Tanmateix, Bakin va idear tan intel·ligentment com amagar la desvinculació amb la realitat que ningú no se'n va adonar i, així, *Hakkenden* és aclamat –erròniament– com un estudi acurat de la naturalesa humana.

No obstant, no pretenc fer entendre que *Hakkenden* no és una novel·la per aquesta raó. El fet que és una gran obra, coneguda universalment, tan sols la fa idònia per a usar-se com a exemple. Tinc més a dir sobre l'obra de Bakin, és clar, però ho deixaré per després.

Llavors, el novel·lista hauria de concentrar-se en el realisme psicològic. Una vegada els seus personatges han fet la seva aparició a la història, hi hauria de pensar com si fossin persones vivents. En parlar dels seus sentiments, hauria d'atenir-se a ser un espectador i descriure les coses tal com són, més que imposar-los les seves idees emocionals, bones o dolentes. Imaginem que les persones són com peces de *shōgi*.⁴⁸ Moltes són torres, movent-se en línia recta cap al seu objectiu; altres són alfils passant pels costats. Hi ha cavalls còmics, guàrdies voluntariosos, generals talentosos, capaços de canviar la seva direcció en funció de les circumstàncies, i molts, moltíssims, peons que tan sols saben moure's endavant, sense saber com escapar cap als costats. Cada persona actua segons les seves preferències mentre travessen el taulell de la vida. La torre determinada pot madurar, no com el seu homòleg dels vells temps. Un peó que aconsegueix l'èxit mundà pot arribar a prendre el camí recte. De vegades un general pot ser víctima d'un peó o un guàrdia qualsevol ser un general daurat o un de plata.⁴⁹

El jugador és el creador de l'univers, les peces són menes d'homes. Els seus moviments són misteriosos i imprevisibles. De vegades, quan sembla que un moviment en certa direcció d'un general daurat pot portar a un mat, de sobte un peó barra el pas i el general daurat, incapaç d'escapar a temps, torna a ser un guàrdia. Igualment, l'èxit d'un home, o la manca d'aquest, a la vida no reflecteix necessàriament el seu caràcter. Algunes persones intel·ligents no segueixen cap professió. Algunes persones mediocres aconsegueixen les seves ambicions. La relació causa-efecte, capaç d'innombrables variacions, és impossible de predir.

47 Són dos dels tres Reis savis de la Xina: Yao (2357 a.C.), Shun (2255 a.C.) i Yu (2205 a.C.).

48 Joc de taula semblant als escacs.

49 Una de les característiques principals del «joc del general» és que, tret del rei i el general daurat, totes les peces poden adquirir habilitats noves en una zona específica del taulell.

Si un novel·lista vol explorar les profunditats de la naturalesa humana i pintar la societat tal com és, llavors ha d'escriure com si descrivís una partida de *shōgi* que estigués veient jugar a altres persones. Si, com a observador, donés el més petit consell, el joc esdevindria seu i no dels jugadors. És només quan resisteix la temptació de canviar aquelles coses que pensa que podria millorar i es confina als fets que la seva obra es pot anomenar novel·la.

En conjunt, no hi ha cap diferència externa entre una novel·la i una història vertadera, però l'heroi de la novel·la és senceraement producte la imaginació de l'autor. Fins i tot, una vegada que el personatge ha fet la seva aparició a la novel·la, ni l'autor pot moure'l segons la seva voluntat. Ell hi ha de pensar com si fos una altra persona i tan sols li atribueix un comportament realista. Quan un autor interfereix, com ho han fet els escriptors del meu país i de la Xina, tot destriant i escollint emocions, descartant alguns sentiments o les passions sensuais perquè no els semblen aptes per a un personatge en particular, en detriment d'un altre, està fent el seu millor esforç per crear personatges esplèndids dignes de ser sants o savis. Quan fa venir bé el procés creatiu a la mesura d'un motllo didàctic, les personalitats i el comportament que descriu no són naturals, sinó que són les seves estimades invencions, úniques pels seus personatges.

Com que l'heroi és un personatge imaginari, no es pot impedir que un novel·lista l'idealitzi fins l'extrem que ell triï, si ho desitja. Però és vital que estableixi uns límits predeterminats per a ell mateix i fer el seu millor esforç per mantenir-se en les fronteres de la naturalesa humana. Suposem que un pintor està treballant durament en el retrat d'una dona bonica, es torna temerari pel seu desig de perfecció i ha de pintar els ulls, les celles i la boca com mai no s'ha vist en un ésser mortal. Tant hi fa com d'harmoniosa sigui la seva cara en conjunt, ningú no diria que és una obra mestra, o com a mínim, no una obra mestra que representi un paradigma vivent de la bellesa. Si de debò volgués pintar la visió d'una bellesa femenina, faria millor en modelar les celles en base a les d'una persona vivent coneguda per aquestes i els ulls en base al parell la bellesa del qual hagués fet la seva posseïdora famosa. I el mateix pel que fa els cabells, el rostre i el nas i els llavis. Tot agafant aquests elements de la vida real podria arribar a pintar la dona més bonica mai vista. No hauria de fer altra cosa. No hauria de crear les celles i la boca des de la seva imaginació capritxosa, ja que el resultat no seria el retrat d'una persona viva, sinó d'alguna cosa més, o menys, que humà.

Un autor, quan es para a crear els personatges d'una novel·la, hauria de fer el mateix. Cercar elements de les personalitats de les persones del seu voltant i ajuntar-les per a crear un personatge perfecte és permisible, sempre que no contradigui els principis de la psicologia. Així doncs, s'ha d'evitar inventar frívolament tipus poc naturals i peculiars.

Tal com he dit abans, la novel·la és bàsicament una forma d'art com ho són la poesia i el teatre, tot i que, naturalment, hi ha diferències. Per exemple, la imitació no és una de les intencions de la poesia, mentre que constitueix el principi bàsic de la novel·la, que s'esforça a reproduir la naturalesa humana i les condicions socials d'una manera tan realista com sigui possible. Abans que es desenvolupés la novel·la, després de la fase del *monogatari*, el seu format era similar al de la poesia i els seus temes eren extravagants. Amb tot, des que ha pres la seva forma actual, ja no pot jugar amb trames agafades amb pinces i històries absurdes; això fa de la novel·la moderna un ofici realment exigent.

Quan un novel·lista pretén descriure la personalitat d'un personatge que ha creat, primer ha d'assumir que aquell personatge ja posseeix apetits sensuals. Ha de fer-ho acuradament. Com se sentiria aquest personatge sota l'estímul de tal situació? Quin efecte tindria el desvetllament de certa emoció en totes les seves altres emocions? Quina diferència fa la seva educació prèvia i la naturalesa del seu ofici en el seu procés emotiu i, per tant, en el seu caràcter? S'han d'exposar tots els pensaments ocults del personatge. En el cas d'una persona virtuosa –coneguda en el *kabuki*⁵⁰ amb el mot *jitsugotoshi*–, l'autor ha de fer tot el que pugui per retratar només aquelles emocions que tal persona pot esperar sentir. En el cas d'un canalla, en aquelles que podria albergar un cor malvat. No obstant, fins i tot un home bo té un costat obscur en la seva naturalesa i un canalla, una consciència. Si el novel·lista no aconsegueix mostrar que cada personatge dubta lleugerament abans d'actuar, llavors només ha gratat la superfície sense penetrar la veritat de la qüestió. Es diu que hi ha un pintor a l'oli seriós que visita les places d'execució, d'entre tots els llocs possibles, per a escrutar el moviment del braç del botxí, el joc dels seus músculs i, és clar, les característiques de l'home condemnat. Igualment, el novel·lista no hauria de fingir detestar el costat lleig de la naturalesa de l'home o la malícia de les seves passions, sinó que hauria d'estar resolt a descriure-les. De quina altra manera podria enfrontar-se a la realitat de la naturalesa humana?

No obstant, no vull dir que hauria de cercar i retrata fins aquells desitjos soterrats a les profunditats que abracen l'obscuritat i la tosquedat. La novel·la és art. Ha d'evitar la lascívia, igual que la música evita l'obscuritat; la pintura, l'erotisme; i la poesia i el teatre, el llenguatge vulgar.

L'acadèmic anglès, John Morley,⁵¹ va dir el següent sobre les obres de George Eliot:

50 El *kabuki* és un gènere dramàtic famós per la seva dicció –que consisteix en el ball i el cant– i la mena de maquillatge que duen els actors, i que es va iniciar al s.XVII.

51 John Morley, vescomte de Blackburn (1838-1923) va ser un polític liberal, escriptor i editor britànic.

Una vegada, una persona intel·ligent va definir la literatura com alguna cosa existent només per a proveir una crítica de la vida. Per què la novel·la, que hauria de ser celebrada com una de les més grans formes de literatura, és sovint menystinguda i rebaixada? Probablement perquè les novel·les rarament ofereixen un comentari sobre la vida. Hi ha alguns que es mantenen gràcies a la ploma, però no tots estan dotats amb el mateix talent. Alguns tenen mancança en el discerniment; altres, en les idees. Parlant en general, pocs llibres teixeixen el fil d'una idea original per a convertir-lo en un teixit d'emocions humanes i il·luminar vivament els funcionaments ocults de la casualitat a les nostres vides; perquè la forma amb què la moldegen per fer-la encantadora i, alhora, infinitament diferent, sempre acaba canviant els desenllaços des d'un nombre infinit de misteriosos començaments. La vida ofereix molts plaers, però res de tan agut com perquè penetri en els misteris de la naturalesa de l'home i ens faci comprendre el principi de la causa-efecte. Arribar a una comprensió minuciosa de com s'estructura la vida és una tasca molt difícil. Per algú amb una de superficial; els escriptors incompetents no s'hi poden igualar. Només aquells amb un talent extraordinari i una energia incansable són capaços d'aconseguir aquest objectiu.

Les formes de literatura més preuades seva tenen com a principal intenció –i tots en fan com a mínim un dels seus objectius– comprendre els mecanismes del món humà. La religió, la filosofia, la poesia... La forma canvia amb el nom, però l'essència és sempre l'estudi de la raça humana. Donen compte de tots els trucs de la natura que causen els nostres caràcters i fan funcionar els nostres destins de certes maneres, ofereixen explicacions de les coses que ens desconcerten, esvaeixen els núvols del dubte i satisfan la nostra curiositat. Encara que un lector compregui del tot els seus argument o no, aquests resten absorbint el seu interès com els tractats sobre la naturalesa de la vida. Poden no il·lustrar el lector ignorant o poc llegit fins al punt de la introspecció o l'autodeterminació, però fins i tot ell podrà discernir, encara que sigui vagament, la justícia del que hi és escrit.

Les novel·les de George Eliot són dreces a través de les quals el lector pot entrar en aquest món de les idees. No obstant, està poc disposada a jutjar arbitràriament els mèrits de les accions dels seus personatges. Aquestes simplement ensenyen amb claredat la interrelació dels fets a les seves vides i deixen el judici al lector. Com el sembrador de la llavor d'una altra persona, aquestes no seguen la seva pròpia collita; intacte d'enveja, ho deixen pels altres.

Morley té raó. Els autors aspirants haurien de fer de la discussió sobre la vida la primera preocupació de la seva narrativa.

La novel·la revela el que és ocult, defineix el que és indistint i ajunta totes les innombrables passions de l'home entre les cobertes d'un llibre; d'aquesta manera estimula naturalment la introspecció en el lector. Hi ha un paral·lel entre Déu, que ha creat totes les coses a la terra però no ha posat res d'ell mateix en aquestes, i els autors que pensen com jo, que creen una varietat de personatges amb una imparcialitat completa i presenten cada aspecte del dia a dia d'una manera realista. Però la il·limitat de la creació de Déu, la immensitat de la seva escala, fa que sigui extremament difícil d'entendre la relació inherent de causa-efecte per a la gent corrent i senzilla. Un novel·lista de la meua persuasió tria els elements essencials, els ajunta en un llibre i els presenta la informació per a la seva examinació i avaluació general. La seva és una gran responsabilitat. Si el descarrega bé, és que ha aconseguit alguna cosa realment temporal.

Motoori Norinaga,⁵² discutint el tema central de *Genji monogatari* a *Tama no ogushi*, va dir:

Cap de les moltes teories sobre el tema de *Genji monogatari* mai no ha tingut en compte que l'obra és una novel·la. Ha estat analitzada com si no fos res més que un tractat confucià o budista: aquesta no era la intenció de l'autor de cap de les maneres. És cert, mostra semblances ocasionals amb els textos religiosos en esperit i en essència, però no és suficient per situar tot el llibre en aquesta categoria. La seva tendència general és molt diferent. Una novel·la pretén explicar una història com he observat abans...

Al capítol «Kochō», l'autor escriu: 'Quan llegia històries sobre el passat, reconeixia la gent i les situacions,...' Com a norma, els novel·listes fan front a diferents situacions socials i circumstàncies i pensaments de la gent, per tal que llegir-les portin a la comprensió de tals situacions i de la manera amb què la gent actua i sent. Aquesta ha de ser considerada la raó real per la qual la gent les llegeix.

Així la vara de mesura general amb la qual es mesuren els personatges i les accions de les persones en una història és el grau de *mono no aware*⁵³ que posseeixen i si són compassius i harmonitzen amb els seus companys. La presència o absència d'aquestes qualitats és el que les fa elogiabls o condemnables. Podríem pensar que els

52 Motoori Norinaga (1730-1801) fou un dels més famosos acadèmics de l'escola Kokugaku, un moviment acadèmic de l'era Edo que es preocupava per la filologia i la filosofia. La seva crítica a *Genji monogatari* va inspirar, entre d'altres factors, la redacció d'aquest assaig.

53 Valor estètic procedent de l'era Heian. És el terme que mira de definir la fascinació pel caràcter efímer de la vida i la contemplació de la bellesa i la consciència melancòlica que aquesta implica. És el plaer que aporta el refinat, reposat i complex sentiment d'elegància, melangia i resignació.

conceptes de bo i dolent han estat extrets de la religió, però observat més acuradament, el que està o no està en harmonia amb la naturalesa de l'home no sempre consisteix en les idees religioses del bo i el dolent. La definició de la moralitat s'estova, en lloc de ser rígidament propugnada com en els debats confucians. Certament hi ha molts arguments de la trama de *Genji monogatari* on el *mono no aware* s'emfatitza en detriment de les ensenyances religioses.

Hi ha alguna cosa irracional entre moltes, tant bones com dolentes, que mou els homes a resistir, però hi ha moments en què les emocions s'apoderen de la voluntat, quan no podem evitar respondre als sentiments impossibles de suprimir. El príncep Genji mira de veure Utsusemi, Oborozukiyo, Fujitsubo i les altres, cosa que constitueix la immoralitat més greu des del punt de vista religiós. Tant hi fa quantes virtuts tingui, mereix ser condemnat. L'escriptor no s'endinsa en el fet que s'està comportant maliciosament. Tan sols afirma una i una altra vegada com d'exquisida és la sensibilitat mostrada pel príncep Genji en els seus *affairs*, tot fent-lo el model i la personificació de la virtut. Aquest és el tema de *Genji monogatari*: els seus conceptes de bo i dolent són diferents dels de les obres religioses.

Tot i això, no es tolera aquesta mena d'immoralitat. És evident que la conducta del príncep Genji està malament sense necessitat de paraules. Tals delictes menors es discuteixen sovint en llibres d'aquesta mena, pràcticament no es pot esperar que no se n'hi parli. *Genji monogatari* no guia el dubte del lector cap a la il·luminació com una doctrina religiosa solemne. És una història sobre la societat i, com a tal, no es preocupa de les discussions sobre la moralitat dels fets que narra, però fa del *mono no aware* el seu criteri de virtut. La seva aparença s'assembla més a la d'algú que guarda aigua enfangada, malgrat la seva brutedat, perquè vol cultivar una flor de lotus per gaudir de la seva bellesa. Escriure sobre un amor il·lícit no és admirar el fang tèrbol, el material a partir del qual floreix la flor del *mono no aware*. La conducta del príncep Genji és com aquella flor de lotus, cultivada des del fang per esdevenir una flor gloriosa. No es fa cap referència sobre el fet que l'aigua és bruta, només la seva compassió i el *mono no aware* s'assenyalen com un criteri de virtut.

Les observacions de Norinaga, de fet, esclareixen els objectius i la naturalesa de la novel·la. Pocs dels nostres camperols han acostat la novel·la amb la perspicàcia que mostra. Tinc entès que molts dels acadèmics clàssics queden enganyats per la superficialitat del seu coneixement, fins i tot interpretant triomfalment el *Genji monogatari* com una obra didàctica. Com n'estan d'equivocats!

Tipus de novel·les

Quan les novel·les es classifiquen d'acord amb la seva intenció, es destrien en dos grups: didàctiques i artístiques.

Els personatges i l'argument de la novel·la didàctica es creen tot observant la seva utilitat pel que fa a l'ensenyament moral, en un intent de reprendre els homes per les seves males maneres. La majoria dels escriptors des de Bakin⁵⁴ han produït aquesta mena d'obres. La classificació de «didàctica» encara es pot subdividir entre prescriptives i censoradores. Els personatges del primer tipus són personificacions de les vuit virtuts confucianes. La seva conducta es descriu com a meritòria, amb l'esperança d'invocar l'admiració del lector i d'aquesta manera guiar-lo imperceptiblement cap a la honestedat. Aquesta va ser la voluntat de Bakin quan va escriure *Hakkenden*⁵⁵ i *Asaina shima meguri no ki*;⁵⁶ els personatges d'ambdues són personificacions de les virtuts.

Per altra banda, la novel·la didàctica censoradora usa altres estratègies. Aquesta tracta sobre la tirania i la crueltat, la immoralitat i la desobediència filial, mostra l'estupidesa de ser irracional i la vergonya de la infàmia. S'esforça en posar la gent en el camí recte, tot seguint la tècnica de l'exemple horrible. Dins d'aquesta categoria, trobem *Musōbyōe*⁵⁷ de Bakin, *Ukiyodo* i *Ukiyoburo* de Sanba,⁵⁸ i les novel·letes de ficció de Fukuchi Kigai.⁵⁹ De totes maneres, en la majoria de les seves obres Bakin va fer servir una combinació de censura i recomanació, sobretot a les més tardanes com *Bishōnenroku*.⁶⁰

El mètode de la censura s'afronta de dues maneres: l'estricta, com a *Bishōnenroku*, o la humorística i cànida, com a les hilarants novel·letes de Kigai.

La vertadera naturalesa de la novel·la artística es diferencia de la de la didàctica pel seu principal objectiu, que és reflectir la condició social. Això és el que s'ha de tenir en ment, tant quan es descriu un personatge com quan es crea la trama. L'autor ha d'esforçar-se per mantenir

54 Vegeu nota 3.

55 Vegeu nota 3.

56 *Asaina shima meguri no ki* (1828).

57 Es refereix a *Musōbyōe kochō monogatari* (1810).

58 Hisanori Kikuci (1776-1822) feia servir el pseudònim Shikitei Sanba i era escriptor còmic japonès a l'era Edo. Entre les seves obres, destaquen *Ukiyodoko* (1813) i *Ukiyoburo* (1809-1813), l'última de les quals descriu la vida quotidiana a través de les converses dels clients d'uns banys públics, en nou volums.

59 Fukuchi Kigai és el pseudònim de Hiraga Gennai (1728-1779), un escriptor de ficció popular a mitjans de l'era Tokugawa. També feia servir el pseudònim Furai Sanjin.

60 *Kinsetsu bishōnen roku* (1829-1848).

un escenari imaginari i uns personatges ficticis en els límits de la realitat. Per exemple, un poeta que compon un poema que descriu una escena real, expressa un sentiment real; de la mateixa manera que un pintor pinta flors, ocells, muntanyes i rius amb els seus colors i un escultor esculpeix persones i animals amb el cisell. Si el principal és cenyir-se a la realitat, s'han tenir en compte les tendències i preparar biografies; d'aquesta manera es pot ser fidel a la condició social de la humanitat. Així doncs, aquesta mena de novel·la implica la intenció d'aconsellar, sense pretendre-ho, a causa de la composició de la trama, perquè de retruc exerceix una influència civilitzadora. Sobretot, com que la novel·la està pensada per retratar situacions socials modernes, el relat pot presentar-se en forma d'una història viva que revela les tendències de la societat contemporània i els canvis en la moda i que exposa clarament el gran mecanisme que és la societat.

Per a un lector intel·ligent, això és molt valuós perquè ofereix una experiència molt allunyada d'aquelles novel·les tortuosament construïdes a les palpentes i més properes a una vertadera comprensió de les relacions causals de la vida, que s'ha anat adquirint a base de recol·lectar biografies de persones reals i escenaris d'altres eres. Aquesta és molt més profitosa que arribar a la mateixa anàlisi i percepció de la vida, a través de l'experiència de primera mà.

Amb tot, no sembla que els novel·listes del meu país ho hagin entès. Prenent el consell de Ritsu Ou⁶¹ de cercar una moralitat en les situacions del dia a dia, han creat una plantilla pensada per amonestar segons la qual ideen la trama. És un exercici peculiar.

La novel·la, a la vegada, es classifica en dues categories segons el tema que tracten: històrica i social. La primera es construeix al voltant d'un fet o personatge històric; la segona, al voltant de situacions contemporànies. La majoria de les novel·les del meu país són històriques, com per exemple, les de Bakin o els llibrets amb pàgines de paper d'arròs, escrits amb una combinació de *kanji* i *kana*,⁶² coneguts com a *yomihon*.⁶³ Tanmateix, el *Genji monogatari* de Murasaki Shikibu i la majoria de les *ninjōbon*⁶⁴ de Tamenaga Shunsui⁶⁵ són novel·les socials.

61 Vegeu nota 7.

62 «Kanji» és el nom que reben els ideogrames i «kana» correspon als dos sistemes sil·làbics, tant el hiragana com el katakana.

63 Els *yomihon* eren els «llibres de lectura», pensats per a ser llegits en un àmbit privat. Eren populars a finals del s. XVIII.

64 Gènere del període Tokugawa que tracta la vida amorosa de la gent de ciutat.

65 Vegeu nota 6.

Ficció	-Històries sobre situacions quotidianes		-Present (social)	-Classe alta
	(novel·la)	-didàctica	-Temps passat	-Classe mitjana
		-artística	(històrica)	-Classe baixa
	-Històries extravagants (romanços)	-serioses		
		-humorístiques		

Hi ha altres menes de novel·la. Tantes, que seria impossible d'enumerar-les totes, com les polítiques, les religioses, les militars i les marítimes, etc.; però al cap i a la fi, en analitzar-les, s'observa que totes són, o bé històriques, o bé socials. Les novel·les polítiques descriuen el món de la política. Moltes han estat escrites de la mà de polítics a manera de propaganda de la línia del partit, per exemple *Coningsby*⁶⁶ del comte de Beaconsfield. Les novel·les religioses es preocupen principalment pel proselitisme. No hi ha cap exemple real d'aquest gènere en la literatura japonesa. Potser el que s'hi assembla més són les històries sobre miracles o les últimes novel·les de Santō Kyōden.⁶⁷ Les novel·les militars tracten tant els fets bèl·lics com situacions possibles en temps de guerra però els personatges són ficticis. No són els mateix que els nostres *gunki monogatari*.⁶⁸ Les novel·les marítimes descriuen viatges marítims imaginaris. Si bé és cert que comparteixen una subtil semblança amb els contes del meu país sobre aquesta mena d'experiències, mentre uns són romanços, les novel·les marítimes no solen ser res més que històries qualssevol sobre la vida al mar.

Tal com es mostra a l'esquema, hi ha tres menes de novel·la social, construïdes segons situacions pròpies de la classe alta, mitjana o baixa. No hi ha classificacions exactes, perquè les tres estan interrelacionades. Tan sols es diferencien entre si per les característiques dels seus herois. Com que les novel·les socials són escasses al meu país, és difícil trobar-ne exemples. Tot i que Tamenaga Shunsui se sol centrar en les classes baixes en els seus *ninjōbon*, de vegades també tracta la classe alta. Els *kusazōshi*⁶⁹ de Santō Kyōzan, encara que són flagrantment històriques, són novel·les socials que se centren en les classes mitjana i baixa.

66 Benjamin Disraeli, comte de Beaconsfield (1804-1881), la va escriure el 1844, i Yano Fumio (1850-1931) la va traduir al japonès amb el títol *Keikoku bidan*.

67 Santō Kyōzan (1769-1858) era un escriptor de literatura popular de finals de l'era Tokugawa (1603-1868).

68 *Gunki monogatari* és un gènere dels períodes Kamakura (1185-1333) i Muromachi (1336-1573) que se centra en la descripció de conflictes bèl·lics de 1156-1568.

69 Vegeu nota 40.

Es podria dir que les versions *ninjōbon* de *Kagamiyama*⁷⁰ –que Shōtei Kinzui⁷¹ va reescriure– i de *Sendai*⁷² *hagi* retraten les classes més altes de la societat. Les que realment ho fan són *Genji monogatari* i *Sagoromo* de Daini Sanmi.⁷³

Els beneficis de la novel·la

La novel·la és art. Com que no es pot fer servir en sentit pràctic, discutir-ne els avantatges pràctics, seria un error molt greu. Igual que la poesia i la música aporten beneficis indirectament, és possible que la novel·la també n'aporti alguns encara que l'autor no en sigui del tot conscient. Són resultats accidentals, fruit del desig únic de l'autor de plaure el seu lector, tot estimulant la seva sensibilitat estètica. Tal com ja he dit, una obra executada perfectament i bella és aquella que pot inspirar el lector. Indirectament, aquesta ennoblirà el seu caràcter i refinirà la seva educació. De totes maneres, això és una resposta natural a consumir art i, certament, no és el propòsit de l'art; ni tan sols es podria anomenar un benefici directe com a tal.

Abans de discutir els beneficis que es deriven de la novel·la, s'han de dividir entre beneficis directes i beneficis indirectes. El benefici directe és el plaer que sent el lector. En altres paraules, la novel·la existeix per a entretenir. L'entreteniment presenta diferents formes: la novel·la s'esforça per a satisfer la sensibilitat estètica de l'home, els seus sentiments més refinats. L'home civilitzat gaudeix amb els sentiments poètics i les manifestacions d'elegància. Una vegada que posseeix sentiments refinats, celebra la riquesa i la bellesa i adora la magnificència. En el fons es meravella, sense adonar-se'n, davant la grandesa de les coses. L'excitació i la commoció neixen involuntàriament en ell i li inspiren coratge. Es delecta tant amb circumloquis elegants com amb el candor. La condició humana consisteix en això.

El deure de l'artista i el propòsit del vertader novel·lista és el de plaure a través de la transmissió de tals sentiments. Si la novel·la sondeja les profunditats de la naturalesa humana, cerca els detalls de tot allò obscur de la societat i descriu allò bell, majestuós, interessant i humorístic, no pot fallar a l'hora d'estimular la sensibilitat estètica del lector. Perquè la seva principal preocupació no és ni el color ni el so, sinó la naturalesa humana en un món viu, que

70 És una obra de *jōruri* intitulada *Kagamiyama Kōkyō no Nishikie* (1782) de Yō Yōtai (???-???).

71 Shōtei Kinzui (1824-1862) fou membre de l'escola Tamenaga d'escriptors de *ninjōbon*.

72 *Meiboku sendai hagi* és una obra de titelles que Nagawa Kamesuke (????, se sap que entre 1764 i 1788 va viure un període de gran popularitat) va escriure el 1777. Més tard es va adaptar al teatre *kabuki*.

73 Daini no Sanmi (999-???) fou una poetessa de mitjans de l'era Heian (794-1185), filla de Murasaki Shikibu.

sembla estar sempre en moviment. És molt més interessant que la música i la pintura, sense ser inferior de cap manera.

I encara que no fos així, John Morley ha descrit la discussió crítica del món dels homes com un dels més grans plaers de la vida. La novel·la és, per dir-ho d'alguna manera, una guia de la vida. Entre les seves cobertes, presenta al lector una descripció gràfica de les raons per les quals una persona fracassa i una altra té èxit, o la maneres en què el poder tendeix a corrompre el sentit moral, o exemplifica com un comportament racional s'abandona a causa de l'estrès emocional. Un lector intel·ligent troba això molt més interessant que no pas la història o els clàssics xinesos. Això explica, sens dubte, per què els adults i els acadèmics dels països occidentals tenen tal afany de llegir novel·les per plaer.

Al nostre país, la novel·la sempre s'ha vist com si fos una joguina. Els mateixos novel·listes han consentit dòcilment aquesta valoració; ningú no ha pensat de transformar la novel·la en una forma d'art pensada per a delectar les persones madures i educades. Comparar la novel·la del nostre país amb la seva homòloga occidental és com comparar les xilografies *ukiyo-e*⁷⁴ de Utagawa amb les pintures de Kanō. Les imitacions, tot i no ser executades amb poca traça, no són refinades. Com que no tenen res per oferir a la sensibilitat estètica de l'espectador, tan sols serveixen per a entretenir les dones i la canalla. La visió tradicional sempre ha consistit en la idea que l'únic benefici inherent de la novel·la és la seva capacitat de fer els llargs i solitaris dies de primavera menys somnolents, o per calmar les punxades de solitud a les nits de tardor. La culpa d'aquest error –que no deixa de ser el resultat de la fal·làcia que la novel·la no és art, sinó un entreteniment d'infància o de tocador– és probablement de la gran quantitat d'autors que no tenen cap orgull pel seu treball.

Això acaba amb les meves observacions sobre els beneficis directes de la novel·la. Passem ara als indirectes, que són uns quants. La novel·la ennobleix el caràcter, educa moralment, complementa els llibres d'història i proporciona un model per a la literatura.

1. L'ennobliment del caràcter

Ja he exposat aquest gran avantatge de l'art, de forma general, a la primera secció. Amb tot, reitero els conceptes més importants.

La novel·la no és res al servei de les passions carnals de l'home. Aspira a entretenir-lo tot atraient el seu gust més refinat. No obstant, el gust per l'elegància i la sensibilitat emocional són

⁷⁴ *Ukiyo-e* són les «pintures del món flotant» o les estampes japoneses. Aquest és un gènere de gravats xilogràfics que es produïen al Japó entre els ss.XVII i XX. En general representen paisatges, teatres i zones d'entreteniments nocturn. Es diferencia entre les de l'era Edo i les de l'era Meiji (1868-1912).

els atributs més nobles, i tan sols es poden trobar en les gentes més civilitzades i avançades culturalment. Els salvatges ignorants es deixen portar pels desitjos de la carn. Com que no saben res dels plaers intel·lectuals, la luxúria és el que motiva fins la més petita de les seves accions. Així doncs, es deixen portar per la vulgaritat, un pensament egoista, extremament brutal i completament insensible a la bellesa. Quan un home està turmentat pel desig i la passió que l'esquiven, la seva consciència i capacitat de raonament esdevé més dèbil i permet que tot allò indigne en ell regna sense oposició. Fins i tot un home civilitzat, si renuncia als seus talents per perseguir la fama, la riquesa i la notorietat en els casinos, insaciabement cobdiciós, preocupant-se només per la riquesa i la fama temporals, gravitarà cap a la insensibilitat i l'egoisme. Per molt poc que vulgui acostar-se a la mesquinesa, no pot evadir-la, sens dubte, perquè la seva falta de reserva espiritual el fa esclau dels seus desitjos.

Per aconseguir el control, l'home ha de fer servir el poder del raonament. Tot i que, de vegades, les passions violentes fan la raó inservible. Els nostres impulsos carnals poden ser com una febre aferrant-se a un nen. En el seu apogeu, s'enfronta a tot aquell que vol fer-lo beure la seva medicina. La raó seria el seu pare sever. Tant hi fa com de durament el renyi, el nen, en un atac de tossudeses, es nega a obeir-lo. Així, els mètodes de la mare són necessaris. Ella l'entabana perquè es prengui la medicina, temptant-lo primer amb dolços. Quan té set i demana una beguda, ella li dona la infusió. Després d'haver tastat la medicina unes quantes vegades i s'adona que l'està ajudant, la beurà voluntàriament per tal de desfer-se del seu patiment. I com que prendre-la sovint li treu la set fins a cert punt, acabarà per no demanar l'aigua.

Encara que sembli un paral·lelisme inadequat, sí que il·lustra com els nostres desitjos carnals poden ser controlats. La raó no es pot posar en joc per curar brots violents. Si l'amable medium de l'art s'invoca per atraure la sensibilitat estètica d'un home, per a despertar els seus sentiments més elegants, per expulsar gradualment la luxúria i treure els seus pensaments fora del món quotidià, i portar-lo a la consciència de la mena de bellesa més subtil, llavors s'eleva a pesar d'ell mateix i aviat escaparà dels mars de la passió. Això és el que fa l'art tan important tot i la seva falta d'utilitat. Per tant, un amant de l'art que es complau sovint desenvoluparà cada vegada més gust per l'elegància i el seu caràcter es refinarà gradualment. Com que una novel·la és una forma d'art, és evident que també ofereix aquest benefici. És molt estrany que una novel·la d'aquest país sigui justificadament classificada com a art, encara que el lector ho trobarà difícil d'acceptar. Jo mateix he estat molt pressionat per trobar una explicació d'aquest fet. Com he observat en una secció anterior, les novel·les apreciades en aquest país estan verdes; els falta les qualitats de l'art. Ocupen la mateixa posició que els *ukiyo-e*, que no poden considerar-se

pintures genuïnes. Si s'aprecia la significació d'aquest exemple, es pot comprendre alguna cosa de la naturalesa de la vertadera novel·la.

2. Educació moral

Els primers escriptors sovint defensaven que la novel·la ha de fer una contribució per encoratjar la virtut i castigar el vici. Una visió que compartien amb el gruix de la societat. Els autors orientals, en particular, han fet d'aquesta premissa una obligació. Així, han arribat a pensar que el propòsit real de la novel·la és el d'alleujar el malestar i beneficiar el seu lector amb educació moral. Qualsevol esperaria que un llibre escrit amb tal intenció tingués un valor didàctic. Amb tot, qualsevol obra bellament escrita, fins aquella no escrita específicament a manera de paràbola, parla sovint amb el seu lector i l'exhorta a fer introspecció amb cura. Amb aquest pensament, he inclòs el consell moral dins els beneficis que es deriven de la novel·la.

No reiteraré els avantatges de l'extraordinàriament popular novel·la didàctica, encara que m'agradaria discutir breument idees falses que tenen els escriptors sobre la novel·la didàctica. Al mateix temps, explicaré com pot ser vertaderament útil l'exordi, en resposta als crítics de ment estreta que en qüestionen l'eficàcia, fins i tot pel que fa a la mateixa novel·la didàctica. Alguns fins i tot gosen censurar la novel·la perquè consideren que aquesta ensenya a ser lasciu i cobdiciós.

Abans que ningú pugui opinar sobre qualsevol tema, cal que l'analitzi i es familiaritzi amb l'estructura, per tal d'evitar errors del tipus, per exemple, de parlar d'un cérvol quan es refereix a un cavall. La similitud estructural entre tots dos animals pot portar a algú poc familiaritzat amb els cavalls a confondre l'un amb l'altre, i ridiculitzar-se ell mateix en descriure un cavall com si tingués taques i visqués en muntanyes remotes.

Es podria dir el mateix de la novel·la. Els crítics que es precipiten, sense haver comprovat abans quina és la seva naturalesa exactament, poden cometre l'error d'incloure la novel·la en els seus comentaris sobre el romanç, amb el qual manté una semblança. Potser l'acusació de ser una influència corrupta, que li fan alguns xinesos, casa amb novel·les com *Jin ping mei* i *Rou pu tuan*.⁷⁵ El nostre tradicional menysteniment de la ficció, com si fos un agent corrosiu de la moral pública, es pot aplicar a aquella mena d'històries d'amor lascives que relaten detalls íntims de la frivolitat amorosa.

⁷⁵ Dos clàssics eròtics de la literatura xinesa. *Jin ping mei* és una novel·la de quatre volums que Jin Sheng-tan (1627-1662) va editar, i Li Yu (1611-1680?) va escriure *Rou pu tan*.

Això, no obstant, no deixa de ser una imitació espúria de la novel·la de debò. Aquesta mena d'obres no mereixen ser anomenades novel·les genuïnes, perquè contenen el principal element d'indecència que l'art ha d'evitar sigui com sigui. No hi ha dubte que les històries d'amor pujades de to s'escriuen amb l'únic objectiu de portar les persones pel mal camí. No seria cap exageració dir que la culpa de la normalitat amb què aquestes novel·les falses apareixen no recau en els autors, sinó en els lectors. Els escriptors, en general, donen al públic allò que volen. Per què haurien fet de la pornografia un tema recurrent si no fos perquè és on es troba la demanda? Hi ha certs passatges lascius a *Genji monogatari*, però l'autora no n'és l'única responsable. Eren inevitables, atesa la decadència de la societat des que els Fujiwara⁷⁶ van prendre el poder absolut.

Aquells que discrepin amb el que dic estan destinats a assenyalar que les novel·les sempre inclouen una història d'amor. Molts van en contra de l'ensenyament moral perquè estan escrits expressament per a iniciar una tendència. Últimament, hi ha rumors que afirmen que els nens dels Estats Units i altres països han començat relacions il·lícites per influència de les novel·les. Clamen que això demostra el fet que la novel·la aconsella el vici i encoratja la luxúria.

Jo els responc que, com que la novel·la es construeix al voltant de les emocions de l'home, l'amor entre sexes és un material indispensable, perquè l'amor és un dels desitjos més importants dels que són els més bàsics de l'home. Per tant, una novel·la genuïna pot tenir com a tema central l'amor mutu entre un home i una dona, però això no implica descobrir secrets que és millor deixar implícits, ni descriure el llibertinatge com fan els escriptors de l'escola Tamenaga. No és més que una subtil i psicològicament convincent exploració de les profunditats amagades de la naturalesa humana. Si el seu lector experimenta pensaments adúlter o malvats, és culpa de la seva ment i no, de la novel·la.

Naturalment, la descripció de la vida que presenta la novel·la provarà que convida a la reflexió, per un lector perspicax. Una persona intel·ligent normalment aprèn de l'exemple d'algu altre. Aquells disposats a envejar la fugida de Hisamatsu amb Osome⁷⁷ són envejosos per naturalesa, encara que llegeixin novel·les o no. La mena de persona que escolta la història d'una noia d'orient que fuig amb el seu amant, i immediatament sent el coratge de fer plans similars amb una noia d'occident, no és capaç de fer servir l'exemple d'un altre per modificar el seu propi comportament; i experimentarà moltes dificultats abans d'arribar a la il·lustració. Criticar la novel·la pels seus actes és injust, irritantment enganyós i una molèstia pels novel·listes.

76 Família molt poderosa que va dominar la política del Japó durant l'era Heian (794-1185), quan es va escriure *Genji monogatari*.

77 Es refereix al famós suïcidi per amor d'Osome i Hisamatsu que va esdevenir el tema central de diversos *jōruri*, per exemple, la notable *Osome Hisamatsu* (1780) de Chikamatsu Hanji.

L'afirmació de Zhang Zhu-po al prefaci de *Jin ping mei* que la culpa de qualsevol pensament malvat és del lector, i no del llibre, és més que raonable, en el seu cas particular; però és justa de comentar pel que fa a la vertadera novel·la en general.

Deixeu-me introduir un apunt d'avís. Tant a Orient com a Occident, les novel·les no es consideren importants i es donen als nens perquè les llegeixin. Aquest és un costum molt perillós. Els nens són extremadament impressionables. Reaccionen als estímuls externs de manera molt més aguda que no pas els adults. No haurien d'exposar-se a cap mena de font d'estímuls mentals intensos, i molt menys a les novel·les. Certament l'art és una joguina, però és la joguina de la gent madura i educada. Encara que no són res a témer, tampoc no s'hauria de permetre als nens que s'hi entretinguessin.

Un altre argument que avancen els crítics de la novel·la és que els homes honorables, per la virtut de les seves elevades naturaleses, no necessiten llegir novel·les per cap educació moral que puguin aportar implícitament. Per això, es diuen que els nivells més profunds de significació són per beneficiar les dones i els nens o els homes mediocres que passen els seus dies amb ociositat i llibertinatge. En definitiva, poden no tenir cap benefici didàctic. Les dones i els nens són ignorants. No saben res de la realitat de la vida. Poden gaudir d'un argument poc usual en una novel·la, però no poden apreciar la seva aportació amagada. L'ociós i l'immoderat llegeixen novel·les que siguin panacea per a la depressió i l'ansietat, i no es preocupen de la qualitat d'aquestes

Hi puc respondre dient que: mentre que és esperable que un nen, que ha rebut la orientació d'uns pares com cal des del seu naixement, creixi per a convertir-se en un adult virtuós i amb principis, sense la necessitat de rebutjar el mal a favor del bé, tal home també patirà lapses de comportament ocasionals. No són prou greus com per ser titllats d'immorals o malvats, però si s'exposessin al saber comú, tothom se'n burlaria. Una novel·la didàctica com cal no es permet ni tan sols aquestes rellescades trivials. Tant és així que fins i tot, de vegades, fan una mica de vergonya de llegir a aquells que prioritzen la moralitat.

Tinc un amic a Tōkyō la beca del qual engloba el meu país, la Xina i occident. Un home que és admirat per la seva naturalesa honesta i cavalleresca. Amb tot, una vegada em va explicar que quan llegeix sobre la companyia del gossos cavallers a *Hakkenden* se li desperta una angoixa privada d'autorrecriminació. És la seva pròpia integritat que origina aquesta reacció. Altres com jo mateix sovint ens sentim igual. Si els lectors es mostren impermeables a tals puntades, vol dir que llegeixen sense aprofundir, no que l'exordi no té valor en una novel·la. Aquells que afirmen que la moralitat en una novel·la va destinada només a l'home ignorant és que han estat llegint

kusazōshi,⁷⁸ últimament tan popular. Els seus comentaris són tan ridículs que no valen la pena de refutar-los. Com que tenen a veure amb el romanç, els arguments són extremament frívols.

Les dones i els nens, essent fonamentalment ignorants i poc educats, simplement llegeixen la novel·la per la seva història i són poc capaços d'esbrinar-ne el significat real. Tot i això, no s'hauria de dir que no poden fer distincions morals i estètiques. No hi ha dubte que, si es fan lectures acurades contínuament, aquestes tindran una repercussió involuntària en la seva moral i esdevindran, fins a cert punt, una font de coratge i d'influència en el seu comportament. Amb tot, un lector perceptiu sentirà la seva influència més profundament. És per aquesta raó que les novel·les no s'escriuen només per a dones i canalla.

Alguns diran que és esperable que aquests aspectes més profunds es perdin pels ociosos, ja que tan sols llegeixen novel·les com a forma d'escapisme. Encara que fos cert, seria estrany que un home amb sentit del ridícul, per molt petit que fos, pogués gaudir d'una sàtira d'ell mateix; perquè, tot i no aprofundir gaire en la moralitat, aquesta el mortificaria. Això el podria fer canviar la seva manera de viure. Si ho fes, la censura hauria tingut un efecte encara més profund en ell. Una moralitat pot no tenir una influència positiva en un primer moment, però remenarà la consciència de l'home, de manera indirecta. Encara que se li obrís el camí del penediment i la reforma, no podem saber si les freqüents puntades de la consciència el portaran a superar el desig sensual. En qualsevol cas, no és erroni dir que l'advertència en una novel·la no té cap efecte. Pot ser que hagi canviat la meva visió sobre aquest tema, potser m'estic estenent massa.

Segons cert acadèmic occidental:⁷⁹

Poques persones s'adonen que la novel·la té un altre avantatge pràctic meravellós, a banda dels que ja es coneixen, com a tònic per a la depressió. És una cova del tresor, un repositori on s'emmagatzemen un munt de fonts potencials d'instrucció. Si un home n'obre la porta una vegada, segur que se'n beneficia moltíssim. La paraula «instrucció» pot suggerir una concentració en els principis del deure i la moralitat amb un apunt del que està bé i el que està malament pel que fa a la conducta. Aquí, jo faig servir aquest terme en un sentit diferent. És veritat que els principis morals proveeixen d'una disciplina essencial per a la vida i marquen normes profitoses, però la instrucció de la qual parlo cobreix un camp més ampli. Fins coses foranes respecte l'esfera de la moralitat han estat generalment anomenades «instrucció», quan aquestes han tingut el més mínim poder de

78 Vegeu nota 40.

79 Probablement, Tsubouchi es refereix a Ernest Fenollosa. Vegeu nota 10.

reprendre algú, i de millorar el seu comportament, tant en l'interior com en l'exterior. La instrucció inclou, per exemple, l'ensenyament del protocol, cultivar l'enginy i la revelació de la qualitat de la naturalesa humana i l'àmplia gamma de passions humanes. Si un lector s'ha adonat que tals ensenyaments es troben en les novel·les i ha estat capaç d'apreciar correctament el seu significat vertader, es pot dir que ha triomfat a l'hora d'aconseguir els beneficis reals de la novel·la, i ha assaborit els fruits del plaer. La raó és estranya per a molts dels que llegeixen novel·les. Aquests tan sols es concentren en l'argument, pensant erròniament que així han tocat els fruits del plaer, quan en realitat tan sols n'han vist la flor i mai no n'han tastat el fruit.

El seu raonament és més perspicaç. Mereix el reconeixement de considerar-lo una nova teoria que elucida la naturalesa de l'exordi sovint inclòs a la novel·la.

Encara queda molt a dir sobre els beneficis del didactisme, però ho ometré i ho explicaré més endavant –si és necessari– perquè, si no, allargaria massa aquest punt.

3. Complement de les històries oficials

Amb «complement», em refereixo a l'omissió que fa la novel·la dels llibres d'història per crear una història de comportament i costums locals, a través d'una descripció acuradament detallada i gràfica, com una pintura. Descriu les convencions descremades contemporànies abans que la història oficial. Aquest avantatge tan sols es pot trobar a les novel·les històriques; i, encara que les novel·les sobre la vida moderna seran les novel·les històriques del futur, són indiscutiblement vertaderes.

Per exemple, la història del príncep Genji de Murasaki Shikibu és, essencialment, una novel·la sobre la vida contemporània, però les generacions posteriors,⁸⁰ que hi exploren els costums d'aquell temps, descobreixen com van començar moltes coses. El novel·lista, mentre s'esforça per mostrar la naturalesa humana, també escruta els costums i les convencions.

Existeixen molts escriptors occidentals que han discutit aquest aspecte de la novel·la. En lloc de comentar-lo jo mateix, citaré dos o tres experts a manera de testimonis útils.

Primer, el gran escriptor anglès, Sir Walter Scott: «La novel·la històrica beneficia dos tipus de lector. El primer és la persona que agafa interès en la història a partir de llegir novel·les històriques, després de les quals abandona la ficció a favor dels llibres d'història, per tal de descobrir més sobre els fets en els quals la novel·la està, evidentment, basada. El segon només llegeix per plaer. Només conversa amb els afers contemporanis, no sap res del passat, i prefereix

⁸⁰ *Genji monogatari* estava molt de moda en aquell moment.

informar-se del context històric a través de les novel·les històriques. Fins i tot el coneixement parcial és millor que la ignorància absoluta.»

Hugh Miller:⁸¹

Una història oficial presenta un format estricte. Els seus apunts sobre noms, dates i fets són acurats, però no ofereixen una panoràmica real d'aquell temps perquè tan sols passa fregant la superfície dels costums contemporanis i la naturalesa humana. Els personatges i fets dels romanços històrics són creacions dels seus autors, igual que a la ficció popular, però la profunditat i complexitat de les seves històries els fan molt més útils a l'hora de descriure la naturalesa i comportament humans. Així, molts són reflexes fotogràfics dels seus temps. Algú que pretén estudiar història i vol saber com era tot exactament a l'època del seu rebesavi aconseguirà molt més llegint les novel·les de Fielding i de Richardson,⁸² que no pas si perd el temps fullejant els registres annals de Dodsley.⁸³ Home⁸⁴ va estar força involucrat en la revolta de 1745 i a la seva història sobre l'era inclou rumorologia, com si en fos un testimoni real. Amb tot, la comparació amb la novel·la *Waverley* de Scott demostra que Home va fracassar a l'hora de mencionar molts dels aspectes de la vida contemporània.

Thackeray,⁸⁵ un novel·lista anglès:

Guanyo moltes coses en llegir una novel·la. Descobreixo com era el món en aquell temps, quin era l'esperit de llavors. Aprenc sobre els costums, la moda de vestir i com de diferents eren els plaers, els passatemps i l'humor d'aquell moment respecte els d'ara. Persones mortes des de fa temps tornen a la vida, una societat desapareguda, reapareix, i em sento com si estigués a l'Anglaterra de temps passats. Ah, una novel·la és una història ben construïda, amb molt més a oferir que una història corrent!

Molts altres s'han esplaiat sobre les virtuts de la novel·la històrica, però els he omès per evitar una possible monotonia, perquè tots concorren en veure-la com una història dels costums i les convencions. M'hi referiré més endavant, quan discuteixi amb més profunditat sobre la novel·la històrica.

81 Escriptor i geòleg escocès (1802-1856).

82 Henry Fielding (1707-1754) i Samuel Richardson (1689-1761) va ser novel·listes anglesos.

83 Es refereix als registres dels autors dramàtics anglesos de Robert Dodsley, publicats a mitjans s. XVIII.

84 John Home (1722-1808) va ser un dramaturg escocès. Va publicar *Història de la rebel·lió de 1745* el 1802.

85 William Makepeace Thackeray (1811-1863), novel·lista anglès. Se'l coneix per les seves obres satíriques, sobretot, *Vanity fair* (1847-1848).

4. Proveir un model de literatura

Em refereixo a la manera com s'escriu una novel·la. Les obres mestres de la literatura aporten un gran benefici a aquells que es decideixen a estudiar-les. No només per la seva originalitat i el mestratge amb què s'executa la trama, sinó també perquè estan magníficament escrites. Cada frase és rica en bellesa –vegeu *Genji monogatari* i *Shui hu zhuan*. Essent el llenguatge, en primer lloc i sobretot, un instrument per a expressar el pensament, consegüentment els pensaments violents demanen un estil brutal i les idees delicades, un d'elegant. De vegades es demanarà simplicitat; de vegades, el detall. L'escriptura talentosa adapta l'estil al contingut, encara que sigui simple o complex, robust o amable, bellament ric o poc sofisticat.

Per altra banda, si l'estil resta invariable, encara que es descrigui el dolor o la joia, és evident que no reflectirà ni un sentiment ni l'altre; i el lector probablement no s'adonarà d'aquests. En els moments de gana, ràbia o tristesa, per exemple, els mots que usa esdevenen succints i altament descriptius. Amb descriptius, vull dir metafòrics –la mena d'expressió que es coneix a Occident com a «figures del llenguatge», i que són tant ornamentals com el·líptiques—. Per a il·lustrar-ho: quan descrivim un «íngnat» com un «bàrbar» o un «bèstia amb forma humana», fem servir una metàfora que compara la seva falta de vergonya amb la d'un animal. En circumstàncies normals, l'expressió sencera seria «aquell home és estrany a l'honor!». Tanmateix, tots sabem que un home no es preocupa de la semàntica quan les emocions bullen. Escurça el discurs en una o dues paraules com «bàrbar» o «bèstia», i subratlla algun punt significant amb l'expressió o el gest. Però per entendre això es necessita un coneixement de la naturalesa humana adquirit a partir d'experiències vitals, així que hi ha molts escriptors joves que escriuen prou bé amb un estil més o menys elaborat, i amb una gran mancança del poder de commoure les persones. Perden el temps en el seu estil estèril, que amb prou feines expressa una fracció del sentiment profund, una situació derivada del seu fracàs a l'hora de trobar l'estil exacte per a cada circumstància i cada tema. El tema a tractar i el seu estil estan fora de tota harmonia.

Amb tot, els sentiments i pensaments de l'home són infinitament diversos, i produir un estil adient per a cadascun és una tasca vertaderament difícil. A menys que l'escriptor sigui un geni, aquest no pot saber quin estil és millor per expressar certs pensaments i emocions o quines paraules donaran cert to, si no li ho ensenyen. Ha de tenir un exemple a seguir. La dificultat està en trobar-ne un. Modelar la seva creació en funció de les dissertacions de mestres antics tan sols el portarà a la tendència de teoritzar en excés i a fer servir un estil massa senzill. Tanmateix,

limitar els seus estudis a les composicions descriptives no pot si no resultar en un estil excessivament elaborat, desproveït de l'encant de l'acció. Una emulació estricta de l'estil dialèctic estanca el desenvolupament del talent de descriure; de l'estil històric, l'habilitat d'escriure amb esperit crític. Tots aquests problemes neixen de les aproximacions des d'un sol punt de vista.

Segons Spencer, l'escriptura perfecta usa innombrables estils diferents per a expressar innombrables temes. Algú que es queda amb un sol estil, per molt bé que el faci servir, no pot considerar-se un bon escriptor en tots els camps. Aquells amb cap aspiració d'arribar a ser un gran de la literatura haurien de polir el seu estil, tot convertint-lo en un que sigui tant elegant com versàtil. Fa un segle o dos, era suficient amb ser bo amb una mena d'estil, però l'emergència del món d'avui, amb un ràpid avenç de la cultura, ha augmentat àmpliament el ventall de necessitats a discutir i escriure. Tant és així, que fins i tot de vegades s'usen estils descriptius o històrics per a atacs i deliberacions polítiques. Tothom sap com Burke, quan va acusar Hastings a la Casa,⁸⁶ va impressionar els presents amb la seva apassionada oratòria.

Com a estil versàtil i bellament executat segons el qual modelar l'estil d'un mateix, no es poden superar el que fan servir a les novel·les els autors més eminents. La tasca de la novel·la, mereixedora de tal nom, és el de descriure tota la gamma d'emocions i condicions socials, sense ometre res. Llavors contindrà passatges rics en bellesa, en magnificència, en un *pathos* profund i en una elegància silenciosa. Els fets passats es relataran amb l'estil històric; les situacions es descriuran amb un estil gràfic. Hi haurà estil pel diàleg, per la denúncia, per l'humor i per la severitat. Els pensaments de les persones enèrgiques s'expressaran en un llenguatge coherentment vigorós; les emocions dels dolguts, amb les oracions ombrívols que mereixen. En resum, com que la voluntat principal és coordinar l'estil amb el sentiment, l'estil pateix un infinitat de canvis. Això és el que fa d'una novel·la un bon model, per un esteticista.

Encara no he esgotat el tema, però el deixaré de banda una estona, per estalviar-me monotonies, i el reprendré a la secció sobre l'estil de la segona part.

Aclariré al lector que la discussió que he exposat es refereix a la novel·la perfecta i no al *kusazōshi*, tan popular últimament.

Si la novel·la realment posseeix tals possibilitats, llavors, no seria un descuit per part nostra el fet de no revisar ni millorar les nostres novel·les immadures per a fer-les perfectes, millors que les d'Occident, per produir una gran forma d'art perfecta que sigui digna de ser nomenada flor de la nostra nació?

⁸⁶ Edmund Burke (1729-1797) va acusar Warren Hastings (1732-1818) de corrupció en l'administració del govern de l'Índia al 1787.

Per a fer-ho, hem de traçar un pla per a escriure la novel·la perfecta, tot entenent primer les raons dels triomfs i fracassos passats, tenint cura de no cometre els mateixos errors i centrant-nos en els punts forts. Sense una campanya de tal naturalesa, la novel·la oriental probablement romandrà per sempre al nivell de l'antic romanç, sense cap possibilitat de desenvolupar-se.

Com que no fa gaire que he deixat la universitat, rarament he fet cap traducció i molt menys he escrit els llibres que vull escriure. La meva experiència actual és, per tant, molt limitada, però he passat molt de temps llegint tant novel·les clàssiques com novel·les modernes. I sento que he adquirit una quantitat prou notable de coneixement teòric. Així que vull presentar a la segona part d'aquesta obra una dissertació sobre les normes de la novel·la, a manera de guia. Si el lector té la bondat de llegir-la acuradament i tenir-la en consideració, sense condemnar-la abans de començar la lectura, no tan sols il·luminarà la dificultat de compondre en tan gran forma d'art, la novel·la, sinó que també obrirà el camí a la novel·la perquè eclipsi el *kusazōshi*.

L'ESSÈNCIA DE LA NOVEL·LA. SEGONA PART.

Observacions generals sobre les normes de la novel·la

Tot dins l'univers està regit per unes lleis naturals. Les estacions passen en un ordre fix durant l'any, de la mateixa manera que l'obscuritat segueix la llum al llarg del dia. Si fins i tot la natura està subjecta a una regulació, com ho estaran les obres d'un home! Com podrien existir sense ella? La tasca més humil depèn d'un seguit de normes. Hi ha una tècnica en la pintura, i un ritme en la música. La poesia i el ball tenen els seus cànons per guiar els deixebles del futur. Com que això també s'ha de complir en la novel·la, ara gos exposar aquesta discussió.

No hi ha dubte que alguns s'han format una opinió errònia sobre la novel·la: un relat laberíntic que l'autor vomita precipitadament quan es deixa portar per les modes, sense tenir en compte les normes o els models. Són víctimes d'una visió superficial d'aquells que han fracassat a l'hora de comprendre la vertadera naturalesa de la novel·la. Els personatges i els fets d'una novel·la, a diferència dels que apareixen en una biografia o en una historiografia, són fantasies totals procedents de la imaginació de l'autor. Són pura invenció. Per tant, si cap autor no comença a escriure tot establint alguna mena de fonament sobre el qual construir la història, el resultat final seran la confusió seqüencial, la monotonia i la tibantor. Fins i tot una història original, encara que compleixi els objectius de la novel·la de descriure la naturalesa humana i les condicions socials, serà avorrida si es presenta amb una estructura pobre i una trama tediosa i molesta. El lector es cansarà de tal història i la deixarà a mitges abans d'arribar al clímax.

Escriure una novel·la és semblant a produir una composició llarga. La seva trama i disposició han de ser sistemàtiques i han d'haver-hi patrons fàcilment distingibles en la successió dels esdeveniments. Si la trama inclou tant pics alts com baixos, si l'estil de la seva narrativa evita la monotonia, i si es mostra algun comportament pel que fa les personalitats i situacions descrites, llavors la novel·la impressionarà el seu lector i aconseguirà honor com a art, cosa que l'igualarà amb la poesia i la música.

Malgrat el que acabo de dir, si un autor se cenyeix a unes normes i mira de construir l'argument artificialment –com un artesà que treballa segons un pla preconcebut– l'abast de la seva descripció de personalitats i comportaments es veurà limitat forçosament. Fins i tot, si per

casualitat aconseguix un tracte comprensiu, el to general de l'obra serà trist i sense vida. Produir una composició elegant i graciosa, tot recolzant-se en fórmules que prescriuen les variacions de to, no és un tasca precisament senzilla. Els novel·listes també haurien de tenir això en ment.

Escriure una novel·la és com cuinar. Un cuiner, només perquè és cuiner, escull maneres convencionals de preparar el peix en sopa, peix a la brasa, *sashimi* o peix salat. Amb tot, mentre tingui bon sabor, pot ser que el serveixi amb èxit cru, quan l'hauria d'haver fet a la brasa. O podria crear una manera nova de salar el peix que hauria de servir com a *sashimi* o de cuinar-ne un que hauria de servir per la sopa. Els seus plats no són tan sols saborosos, sinó que també són positivament interessants. Ningú no pensa que la comanda es faci en sentit invers, i és per això que un cuiner amb recursos sovint es val dels seus talents per tal de preparar cert plat d'una forma inesperada. La clau de la novel·la recau en una aproximació similar. El més important és impactar el lector. Es fan servir les normes durant la construcció de la trama per tal d'evitar que s'avorreixi i per despertar la seva admiració. Per tant, aquestes són secundàries, un mitjà per un fi; i els mitjans s'han d'adaptar a les circumstàncies. Algunes lleis són immutables, però sense raó. Un novel·lista que veu l'oportunitat de moure el seu lector hauria d'adaptar-se normalment al que demani la situació. Aquesta mena d'enginy s'anomena talent i s'hauria d'aplicar a tota forma d'escriptura, no tan sols a la novel·la. Aquells que no hi parin atenció ni s'acostaran a la perfecció que desitgen. Malauradament, mataran allò que volen portar a la vida.

En general, es pensa que les normes són com consells, és a dir, són útils si es donen abans del fet. Si s'usen per assenyalar un error durant el procés, porten a la rectificació; encara que manipular un projecte seria maldestre i el producte final quedaria distorsionat. Les normes operen de la mateixa manera, un fet que s'hauria de comprendre del tot abans de començar a treballar en la trama de cap novel·la. Si un autor fracassa en adonar-se d'això i se cenyeix rigorosament a una fórmula –com algú que mesura dimensions amb un regle– acabarà amb una novel·la feta en un motlle rígid que enutjarà el lector. Els escriptors experimentats tindran èxit alguna vegada, per atzar; els novells sovint esperen tenir èxit i no l'aconsegueixen. S'ha de reflexionar sobre aquesta qüestió.

A les següents seccions es tractaran diverses normes. Els meus arguments es reuneixen precipitadament i estan, evidentment, incomplets –hi ha molt que s'ha deixat de dir o no s'ha explicat del tot–. La qualitat de les novel·les i els romanços històrics, en particular, es determina a partir del grau i qualitat del talent innat dels seus escriptors. Cap quantitat de pautes memoritzades faran ningú sense gaires qualitats un competidor a l'alçada d'algú amb instint, cosa que no té res a veure amb les normes. Una vegada, Bakin va demanar a Kyōden que

l'ensenyés a escriure *gesaku*, però Kyōden el va refusar tot dient –molt adequadament– que no era res que es pogués aprendre d'algú altre. Les normes de la novel·la s'entenen intuïtivament – moltes són difícils de verbalitzar–. El fet que aquí hagi pres diversos conceptes i els hagi dissenyat explícitament com a normes només ha estat a causa de la meva preocupació que els novel·listes inexperts del meu país han de saber tot el que s'ha de saber, pel que fa als objectius del gran art de la novel·la. Certament no és la meva intenció esplaïar-me en les vertaderes normes, perquè són intuïtives. Per tant, demano a tots els acadèmics que no usin arbitràriament el mot «norma» i em castiguin per la meva ignorància. Les raons que esposo a les seccions següents són, majoritàriament, la meva opinió personal; pot ser que moltes d'elles siguin errònies. De fet, em plauria molt –i aconseguiria el meu propòsit inicial– si em corregíssi les meves equivocacions sense ridiculitzar-me.

L'estil

L'estil serveix tant com a vehicle com com a ornament del pensament. És molt important quan s'escriu una novel·la. Si s'és maldestre, treu la vida fins a l'argument més intel·ligent; si les paraules no flueixen naturalment, tampoc no ho faran les descripcions. A la Xina i als països occidentals on la llengua escrita i la llengua oral són gairebé idèntiques, no hi ha cap necessitat d'escollir un estil en concret. Però al Japó, l'existència de estils diferents –cadascun amb avantatges i desavantatges– implica que s'ha de decidir quin usar a la novel·la, segons l'objectiu en ment.

Els tres estils que s'han fet servir a la novel·la del meu país són diversos: el clàssic, el col·loquial i la combinació de tots dos. Proposo, a manera de guia pel lector, que ens limitem a la discussió de les virtuts relatives d'aquests tres, sense aprofundir gaire en els detalls. Tinc molt més a dir sobre l'estil de la novel·la, que ometré per por a ser massa tediós. Amb tot, tinc pensat escriure un suplement que tracti la reforma estilística, més que la seva varietat, més tard.

Estil clàssic

L'estil clàssic es coneix com a *wabun*. Ambigu i refinat. És l'ideal per a la prosa eufemística i elegant, però no té l'aire d'animació i grandesa necessaris. Recorda a un vídua flexible i dèbil colpejada pel vent o a una cortesana agonitzant rere una mampara. A més del seu encant seductor, el *wabun* presenta cadències serenes i una gràcia clàssica natural i, per tant, no

és apropiada per a les descripcions d'emocions violentes, comportaments rars o llibertinatge: ja no parlem del salvatgisme.

En general, el deure de la novel·la és presentar davant els ulls del lector una descripció gràfica de tot: des d'innombrables fenòmens de l'univers natural fins a la col·lecció de passions dels homes. Hi ha moments en què han de tractar l'elegància, la gràcia, l'excitació, la joia, la tristesa, la soledat i el riure. Fins la millor trama es desbarata a menys que l'escriptor sigui versàtil i capaç de transmetre tant l'elegància com la gràcia amb la mateixa facilitat. La sublimitat i l'humor, la bellesa i el *pathos* són –tots ells– atributs de la bona escriptura. Són especialment importants per a la novel·la. La manca d'una implica una falla d'estil; tant hi fa com de bé s'usin les altres tres.

Al meu país, és clar, l'antiga dicotomia entre ploma i espasa ha significat que la literatura es va deixar fa temps completament en mans de l'efeminada cort nobiliària. Com a resultat, l'escriptura va esdevenir cada vegada més elegant i va anar perdent l'honestat i l'animació en el procés. Aquells llibres, en particular, que en els últims temps s'han vist com grans fites de la nostra literatura són mers productes de les hores mortes d'un grup de dones, en els temps llibertins de la regència medieval Fujiwara.⁸⁷ No sorprèn que el seu estil sigui lànguid. *Genji monogatari*, escrit en *wabun*, va portar fama eterna a Murasaki Shikibu perquè el seu estil i contingut, ambdós encantadors, es complementaven bé. I també, crec, perquè la qualitat de la seva narrativa encaixa perfectament amb l'esperit de l'època. L'estil de la novel·la no és immutable, és clar. Quan la naturalesa humana i els costums socials progressen, l'estil s'hi ha d'ajustar. Ha d'atorgar llicències apropiades per canviar el llenguatge i tirar cap a altres direccions, perquè la matèria de la qual està feta la novel·la és la descripció de la naturalesa humana i el comportament contemporanis. Fins i tot el talent de Murasaki no seria suficient per a produir una descripció de la societat actual, amb el *wabun* pur del seu temps. Els següents fragments de *Genji monogatari* mostren algunes raons d'això.

Genji visita la nena Murasaki:

「（紫詞）小納言よなほし被たりつらんはいづら。宮の在るかとはよりおはしたる御こゑいと可愛し。」（源詞）「宮にはあらねど又おもほしはなつべうもあらず。此処と宣たまふを羞かしかりし人とさすがに聞倣して悪しう言ひてけりとおぼして乳母にさしよりて。」（紫詞）「いざかし寝ぶたきにと宣たまへば。」

⁸⁷ Es refereix a l'era Heian (794-1185), quan el poder era en mans del clan Fujiwara.

(Murasaki) «*Shōnagon yo naoshi kitari tsuran wa izura. Miya no owasuru ka tote yori owashitaru mikoe ito rautashi.*» (Genji) «*Miya ni wa aranedo mata omohoshi hanatsu beu mo arazu. Kochi to notamafu wo hazukashikarishi hito to sasuga ni kikinashite ashiu ihitekeri to oboshite menoto ni sashiyorite.*» (Murasaki) «*Izakashi nebutaki ni to notameheba.*»

Genji visita el ministre i lamenta la mort d'Aoi:

「心ながき人だにあらば見はてたまひなん物を命こそはかなけれとて、火をうちながめたまへる眼のうち濡たまへるほどぞめでたき。取別けてらうたくしたまひし小さき小女の親どももなく、いと心ほそげに思へる、道理と見たまひて、」(源詞)
「あてきは今は我をこそ思ふべき人なめれ、とのたまへば甚じく泣く。」

«*Kokoro nagaki hito dani araba mihate tamahi nan mono wo inochi koso hakanakere tote, hi wo uchinagametamaheru me no uchi nuretamaheru hodo zo medetaki. Toriwakete rautakushitamahishi chisaki warawa no oyadomo mo naku, ito kokoro bosoge ni omoheru, kotowari to mitamahite.*» (Genji) «*“Ateki wa ima wa ware wo koso omofu beki hito namere” to notamaheba imijiku naku.*»

Fujitsubo visita el seu fill per anunciar la seva decisió de convertir-se en monja:

(藤詞)「御らんぜで久しからん程に形容の異ざまにて、うたてげに变りて侍らばいかゞ思さるべきと聞えたまへば御かほをうちまもりて。」(東宮詞)式部かやうにや争でか然はなりたまはんと笑みて宣給ふ。言ふ甲斐なく哀れにて。」(藤詞)
「それは老いて侍れば醜きぞ然はあらで髪はそれよりも短くて、黒き衣などを被て、夜居の僧のやうになり侍らんとすれば、見たてまつらんこともいとゞ久しかるべきぞとて泣きたまへば、まめだちて。」(東宮詞)「久しうおはせば恋しきものをとて、涙のおつれば恥かしとおぼして、さすがに背きたまへる御ぐしはゆら／＼と清らにて、眼のなつかしげに匂ひたまへるさま、おとなびたまふまゝに、たゞ彼の御かほをぬぎすべたまへり。」

(Fujitsubo) «*Goranze de hisashikaran hodo ni katachi no koto zama ni te, utate ge ni kawarite haberaba ikaga obosaru beki to kikoetamaheba, onkaho wo uchi mamorite.*» (Ryozen) «*Shikibu kayōni ya ikadeka sa wa naritamawan to emite notamafu. Ifu kahinaku aware ni te.*» (Fujitsubo) «*Sore wa oite habereba minikuki zo sa wa ara de kami wa sore yori mo mijikakute, kuroki koromo nado wo kite, yoi no sō no yō ni nari haberan to sureba, mitate matsuran koto mo*

itodo hisashikaru beki zo, tote nakitamaheba, mamedachite.» (Ryozen) «*Hisashiu owaseba koishiki mono wo tote, namida no otsureba hazukashi to oboshite, sasuga ni somukitamaheru migushi wa yurayura to kiyora ni te, mami no natsukashi ge ni niohitamaheru sama, otonabitamafu mama ni, tada kano onkaho wo nugisubetamaheri.»*

Descrivint l'exili de Genji:

「月いと明うさし入て、はかなき旅のおまし所はおくまで隈なし。床の上に夜深き空も見ゆ。入がたの月すごく見ゆるに、たゞこれ西に行くなりと独ごちたまひて。」（源詠）「いづかたの雲路にわれもまよひなん月の見るらんこともはづかし。」

«*Tsuki ito akau sashi-irite, hakanaki tabi no omashi tokoro wa oku made kuma nashi. Tokonoue no yobukaki sora mo miyu. Irigata no tsuki sugoku miyuru ni, tada kore nishi ni yuku nari to hitori gochi tamahite.»* (Genji) «*Izukata no kumo ji ni ware mo mayohi nan tsuki no miruran koto mo hazukashi.»*

Descrivint una tempesta violenta:

海のおもては袈を張りたらんやうに光みちて、神なりひらめく。

Umi no omote wa fusuma wo haritaran yō ni hikarimichite, kami nari hirameku.

Ja he resumit les característiques d'aquest estil. Ishikawa Masamochi⁸⁸ el feia servir a *Ōmiagata monogatari* i *Tsukushi bune monogatari* i Takebe no Ayatari⁸⁹ a *Nishiyama monogatari*. El lector pot formar-se la seva pròpia opinió sobre els seus avantatges, si llegeix atentament aquestes tres obres.

En relació a això, mencionaré *Miyako no Teburi* de Roku Juen,⁹⁰ en la qual s'usa l'estil clàssic per a descriure els carrers d'Edo.⁹¹ Les tabernes de Bakurochō i els vianants, en particular, es tracten de la manera més gràfica i acurada, però l'elegant estil que s'usa per aquestes qüestions mundanes sovint sembla incongruent, i fins risible. La deliberació extrema –i el llenguatge amb

88 Ishikawa Masamochi (1754-1830) fou un acadèmic clàssic i poeta satíric.

89 Takebe no Ayatari (1719-1774) va ser un acadèmic clàssic, escriptor de *yomihon* i poeta.

90 Pseudònim de Ishikawa Masamochi; vegeu nota 88.

91 L'actual Tōkyō.

què s'expressen els arguments— fa que els interlocutors s'assemblin més als habitants de Kyōto que als d'Edo, prova que el *wabun* no encaixa amb l'animació i l'oratòria senzilla.

Shikitei Sanba, entre d'altres, van fer servir l'estil clàssic per les descripcions humorístiques. Aquí n'hi ha un exemple, extret de *Ukiyoburo*:⁹²

春はあけぼのやう / \ 白くなりゆく。あらひ粉にふるとしの顔をあらふ、初湯のけぶりほそくたなびきたる女湯のありさま、いかで見ん物をとて、松の内早仕舞ちふ札かけたる格子のもとにたゝずみ、障子のひまよりかいまみるに、そのさまをかしくもあり、又おのが身のぶざめいたるはあさましくもありけり。白き物ははつ湯の三方とかいふめる、ものはづけとやらんもうべなり。御祝儀の十二銅、男衆への水引包は、二つの三方にうづ高うして、雪消えぬ富士と筑波あらそへり。そも / \ こゝには神代のありさまをやうつしたりけむ、注連縄ひきわたせる栢榴口の後には、榊葉ならぬ松真木もて風呂たく男の庭火燃すありて、湯汲場の天岩戸をさとひらきてより、常闇にまがへる朝湯の湯気はやゝはれわたり、人々の面白やといふところほひ、髪のかざしもすこしうすめの命めきたる女の指の爪に糸道てふ物の残れるは、世にいふ舞子、白拍子のたぐひとおぼし。彼太政入道どのゝ世にめでたくおはさば、あそびの者の推参はよのつねの事にさふらふなどいふて見参まをすべきくせものにこそ。

Haru wa akebono yayau shiroku nariyuku. Arahi kome ni furutoshi no kao wo arafu. Hatsuyu no keburī hosoku tanabikitaru onnayu no arisama, ikade min mono wo tote, matsu no uchi hayajimahi chiu fuda kaketaru, kōshi no moto ni tatazumi, shōji no hima yori kaimamiru ni, sono sama okashiku mo ari, mata ono ga mi no buzameitaru wa asamashiku mo arikeri. Shiroki mono wa hatsuyu no sanbō to ka ifumeru, monowazuke to yaran mo ube nari. Goshugi no jūnidō, otokoshū e no mizuhikizutsumi wa, futatsu no sanbō ni uzutakau shite, yuki kienu Fuji to Tsukuba arasoheri. Somosomo koko ni wa kamiyo no arisama wo ya utsushitarikemu, shimenawa hikiwataseru zakuroguchi no shirihe ni wa, sakakiba naranu matsu maki mote furo taku otoko no niwabi mosu arite, yukumiba no ama no iwato o satohirakite yori, tokoyami hi magaheru asayu no yuge wa yaya harewatari, hitobito no omoshiro ya to ifu tokorohohi, kami no kazashi mo sukoshi usume no mikoto mekitaru onna no yubi no tsume ni itomichi tefu mono no nokoreru wa, yo ni ifu maiko, shirabyōshi no taguhi to oboshi. Kano dashō nyūdō dono no yo ni medetaku owasaba, asobi no mono no suisan wa yo no tsune no koto ni safurafu nado ifute genzan ma wo subeki kuse mono ni koso.

92 Vegeu nota 58.

L'extracte anterior no està escrit en estil clàssic pur, és clar, però tampoc no és allò que jo anomeno «combinació del clàssic i del col·loquial». No hi ha dubte que Sanba tenia bones raons per fer servir l'estil clàssic en un passatge descriptiu. Des d'una perspectiva purament literària, l'humor apareix quan el nivell de paraules que es fan servir són poc adients el que fa pel tema, és a dir, quan s'expressen obscenitats amb paraules majestuoses o un tema noble amb un llenguatge provincial. Potser aquesta és la raó per la qual Sanba va fer servir l'estil clàssic en el fragment citat. El quid de la qüestió és que l'estil clàssic, tan arcaic com és, no és adequat per la descripció del present. Desgraciadament, si un autor persistís en mirar de descriure la societat moderna de manera realista amb aquest estil, si el fes servir sense discreció, la seva obra seria titllada d'humorística i provocaria el riure, sense pretendre-ho.

L'estil clàssic, per tant, quan es fa servir per qualsevol cosa que no sigui una novel·la humorística, té dos desavantatges: manca d'honestat i animació i la sensació de poca seriositat.

L'estil col·loquial

L'estil col·loquial utilitza el llenguatge de cada dia en el seu estat natural. S'entén clarament i senzilla. Naturalment, posseeix les qualitats de simplicitat i de ludicitat tan essencials per la bona escriptura, a banda de ser extremament vigorosa i apassionada. De vegades, fins i tot els pensaments més íntims poden ésser expressats elegantment, tot harmonitzant el ritme i el to de les seves paraules amb l'emoció. Per aquesta raó, l'estil col·loquial es fa servir sempre que sigui possible, excepte als passatges narratius, com a mitjà expressiu a les novel·les xineses i occidentals.

Amb tot, malgrat tals avantatges, no hi ha res semblant a un estil col·loquial escrit al meu país. Els nostres llenguatges escrit i oral són marcadament diferents. Tant, que la llengua vernacle escrita pot sonar massa entretallada o massa comuna pel que fa al to. Dona un aire provincial fins a la més refinada de les històries i atrau les acusacions de tosquedat i vulgaritat. Encara més, a banda d'aquesta gran divisió lingüística, que no es troba a Occident, també al nostre país hi ha dialectes —separats per molt poca distància— que s'assemblen tant com l'anglès al francès. L'ús del japonès col·loquial a les novel·les històriques és, per tant, no només estrany, sinó també injustificable. Podria fer-se servir feliçment en les novel·les sobre la vida moderna, ja que són adients amb el seu to. Però fins i tot llavors és necessària certa reflexió i selecció, si es vol aconseguir l'èxit. Com els lectors de l'escola d'escriptors Tamenaga ja saben, fins i tot ells fan servir un diàleg més aviat dramàtic per omplir aquelles parts on el col·loquial és insuficient, als passatges que exigeixen severitat.

Bakin va dir:

Tant la llengua estàndard com els dialectes apareixen als llibres escrits amb l'estil col·loquial a la Xina. Aquesta és la manera amb què es fa tot. Un espera que les obres confucianes, taoistes i budistes estiguin escrites amb llengua estàndard: fins *Nitei Zensho*⁹³ i *Shushi Gorui*⁹⁴ són parcialment col·loquials, i Kikō Shinji, Shōkan Joben, Kidōroku i Kōmeizo ho fan completament. Els escriptors previs els mantenien separats, amb el resultat que, malgrat que el seu estil és molt elegant, els falta fluïdesa perquè no treuen forces del meravellós poder de l'oratoria. Com de grans són les divisions en la nostra llengua escrita, entre els elements xinesos i japonesos, els clàssics i els col·loquials i els moderns i els arcaics! Qualsevol que avui s'endinsi en el món literari n'ha de ser plenament conscient. És molt difícil. Els escriptors d'aquests relats antics com *Taketori monogatari*⁹⁵ i *Genji monogatari* probablement no van parar gaire atenció en quines paraules escollien pels diàlegs. Només enregistraven paraula per paraula el discurs quotidià –fins i tot els dialectes– dels nobles cortesans de l'època. Naturalment aquell discurs no era pas groller. Amb tot, tant les expressions clàssiques com les col·loquials eren corrents en la manera de parlar de les donzelles de la cort. Els períodes posteriors consideren aquests homes i dones intel·ligents autoritats en el *wabun* pel seu alt nivell i talent literari. Així doncs, hem de considerar l'antic *sōshi monogatari*⁹⁶ una obra escrita amb estil col·loquial. Les llengües escrites de la Xina i del meu país, malgrat ésser diferents, no poden fer una descripció completament justa de la naturalesa humana i de les condicions socials sense fer servir vocabulari col·loquial. Fins i tot les formes intel·ligibles i híbrides del discurs col·loquial que circula avui no es pot escriure paraula per paraula. Penso que hauríem d'evitar adulterar la nostra dicció amb el guirigall de la classe baixa.

La llengua oral realment té molts inconvenients, tal com Bakin assenyala. Mentre que no puc discutir el que diu, tampoc no puc estar-hi completament d'acord; així que proposo explicar el que penso des del meu punt de vista pel que fa a l'estil col·loquial.

93 Inclòs a *Er cheng quan shu* és una col·lecció de 66 volums d'aforismes i poemes de Cheng Hao (1032-1085) i Cheng Yi (1033-1107).

94 Inclòs a *Zhuzi yubi* (1270) és una col·lecció de 140 volums sobre les discussions de Zhuzi, un neo-confucianista, i els seus seguidors, que Li Jing De va compilar.

95 *Taketori monogatari* es considera el *monogatari* més antic del Japó. Probablement es va escriure el 1592, a l'era Heian.

96 Els *sōshi monogatari* són llibres que recullen contes.

La descripció de la naturalesa humana i les condicions socials és fonamental per a la novel·la. Conseqüentment, quan l'autor mira de descriure la societat de classe baixa, la llengua que usen els personatges ha de tenir un caràcter plebeu, necessàriament. No obstant, si la tosquedat es fa servir bé, reflecteix la realitat de la vida de l'home corrent. Per tant, no es pot afirmar que l'estil col·loquial no té cap lloc en la novel·la moderna del meu país. Dickens i Fielding usaven argot a les seves obres sense que els critiquessin. Sovint s'atacava a Fielding per ser groller, però groller pel que fa als continguts més que per l'estil. Per tant, no només no hi ha res que eviti que s'usin trets dialectals o el·lipsis del *patois* en un context adequat. Aquests, fins i tot, n'augmentarien l'efecte.

El japonès vernacular és, per defecte, verbós. També és estrident i descoordinat gramaticalment, no flueix lleugerament en els passatges narratius –relacionant el rerefons amb altres coses– o descriptius –retratant l'aparença i la naturalesa de les coses–. Les tiges verboses des de l'ambigüitat innata del nostre llenguatge s'entreteixeixen amb paraules xineses i japoneses en formes corruptes i dialectals, cosa que probablement contribueix a la seva manca d'eufonia i de coherència gramatical. Encara més, la manera amb què la llengua parlada que s'usa varia notablement segons el relatiu estatus de la persona a qui s'adreça,⁹⁷ cosa que no succeeix sovint a les llengües occidentals. Algunes persones no fan cap distinció ben marcada en com s'adrecen a altres persones o als del seu mateix rang o inferiors. Així doncs, el que s'escriu als passatges narratius *sara ni koei no shirezari shikaba* també es pot expressar *sara ni koei ga shirenu kara*, o *tonto koei ga shirenakatta mono da kara* o *sara ni koei ga shirenu mon da kara*.⁹⁸ Les darreres dues –que s'usen en les conversacions– són les més casuais, així que no hi ha dubte que la primera seria la més adient per a la narració; tanmateix, com que està en temps present no seria adequat per relatar fets passats. L'anglès té una forma anomenada «present històric», però rarament es fa servir; de fet, normalment no és adequat. Depenent de la naturalesa del tema, parlar del passat com si fos present pot ser molt interessant, però només si un escriptor volgués perdre's en la retòrica amb una llarga descripció en la nostra prolixa llengua sense distingir entre totes dues. De vegades es confondrien i la seqüència dels fets esdevindria molt difícil de seguir, cosa que és el que el lector troba més cansat. Així doncs, crec fermament que, mentre que no hi ha cap raó per no reproduir el llenguatge col·loquial en el diàleg d'una història –mentre es mantingui en el seu actual estat tosc– no s'hauria de fer servir als passatges narratius, perquè temo que la història patiria.

97 En japonès –entre d'altres llengües orientals– existeixen diferents registres formals com l'honorífic, que varia depenent de si es parla a una persona superior o sobre una persona superior, fins i tot ara.

98 Totes les frases volen dir «perquè no podia saber del cert on era», en diferents registres.

El següent fragment és d'un dels *ninjōbon* de Shōtei Kinzui, un membre de l'escola Tamenaga. Una lectura serà suficient per donar una idea dels seus punts forts i debils.

(前略) 孝道無二のますらをながら、なまじ情に引かれて、そがまゝ長者が許に
戻り、義理ある父と忠太夫にせめて一筆書きのこさんと、硯ひきよせ摺りながす墨も
涙ににじみがち、様子しらねば娘のお梅、唐紙あけて手をつかへ、梅「こんちはお寺
参りからどちらへお往き遊ばしました。」源「おふくろの仏参から久しぶりで諸方あ
るいて来ました。」(中略) 源「オゝでかす / \ それでこそ武士の妻、卑怯未練の源
太左衛門何程の事があらう、本望とぐるはまたゝくうち、必ず吉左右待つてゐやれ」
といひつゝ、雨戸を細目にあけ、外面をながめて、源「思ひの外に夜もふけた様子、今
から出掛るから、父上と忠太夫に此書置をさしあげて、猶くはしくおまへから能うく
おはなし申しておくれ。」梅「それではモウお出かけあそばしますか、随分お身を大
切に。」源「お前もからだに気をつけて」源「お牧さんが被下物をうつかりと喰ない
やうに、其外お牧さんから父上様にあげる物にも気を附て、身を大事に時節をまち
な。」梅「ハイ」といらへて取いだす刀ならねど若し此まゝに切れもやせんかと柄糸
の唯つかのまも忘れず、割筭のわかれてもいつか下緒の結ばるゝ時こそあれと両の
眼に浮む泪をみせじとて。

[...] *Kōdō muni no masurao nagara, namaji nasake ni hikasurete, so ga mama chōja ga
moto ni modori, giri aru chichi to chūtaifu ni semete hito fude kaki nokosan to, suzuri hikiyose
suri nagasu sumi mo namida ni nijimigachi, yōsu shiraneba musume no O Mume, karakami
akete te wo tsukahe. Mume «Konchiwa wo tera mairi kara, dochira e wo ide asobashimashita.»
Minamoto «Ofukuro no bussan kara hisashiburi de hōbō aruite kimashita» [...] Minamoto «**Ō de
kasukasu sore de koso bushi no tsuma, hikyō miren no Gendzaemon nanihodo no koto ga
arau, hommō toguru wa matataku uchi kanarazu kissō matte iyare.**» to ihitsutsu amado wo
hosome ni ake soto wo nagamete. Minamoto «Omohi no hoka ni yo mo fuketa yōsu, ima kara
dekakeru kara, otossama to chūtaifu ni kono kakioki wo sashiagete, nao kuwashiku wa omahe
kara youku ohanashi mōshite okure.» Mume «Sore de wa mō odekake asobashimasu ka, zuibun
omi wo taisetsu ni.» Minamoto «Omahe mo karada ni ki wo tsukete.» Minamoto «Omaki san ga
kudasaremono wo ukkari to tabenai yau ni, sono hoka Omaki san kara otossama ni ageru mono
ni mo ki wo tsukete, mi wo daiji ni jisetsu wo machi na.» Mume «Hai» to irahete tori idasu
katana naranedo moshi kono mama ni kire mo yasen ka to tsukaito no tada tsuka no ma mo
wasurerarezu, warikōgai no wakaretemo itsuka sageo no musubaruru toki koso are to ryō no me
ni ukamu namida wo miseji tote.*

El fragment està escrit amb el que s'anomena estil col·loquial, però el llenguatge col·loquial només ocupa el vuitanta per cent del conjunt. S'ha barrejat una mica de la dicció clàssica a les seccions narratives, potser per superar les dificultats explicades anteriorment. Mentre que s'espera una diferència lèxica entre el diàleg i la narració, realment no hi ha res de plaent pel que fa la destrucció de la coherència interna d'una d'elles amb una expressió anacrònica. Les paraules que he marcat en el fragment anterior, per exemple, són dramàtiques: ningú no les diria a dia d'avui. No estan en harmonia amb les paraules que les rodegen. L'autor no necessàriament mereix cap reprensió per això, ja que només les ha fet servir perquè la manera de parlar quotidiana és massa estranya, tot el contrari: la desmereix per l'encant del moviment que constitueix l'essència de l'estil col·loquial. Aquest estat naturalment indesitjable dels fets sorgeix perquè la incompatibilitat de l'estil amb el contingut no permet la total expressió dels sentiments. Tal com he assenyalat abans, l'ús de l'estil col·loquial en una novel·la històrica pot arribar a ser insatisfactori. El que es necessita és una combinació de tots dos estils, tant del clàssic com del col·loquial.

Ja he mencionat anteriorment, també, que la incorporació d'una certa quantitat de dicció clàssica fa escriure passatges narratius a les novel·les molt més senzills, fins i tot en aquells sobre la vida moderna. Amb tot, combinar el diàleg col·loquial amb la descripció clàssica-col·loquial no és fàcil i requereix una gran cura per part de l'autor, perquè sigui com cal. Si un fragment descriptiu amb l'estil preferit de Bakin hagués de seguir un diàleg com *beranmei* o *oyashinasa ina*, que Shunsui⁹⁹ sovint feia servir, tots dos es contradirien i els col·loquialismes esdevindrien una nota discordant. D'altra banda, esbiaixen els fragments narratius massa a prop de l'estil col·loquial, en un intent d'eliminar un possible conflicte destinat a desmerèixer les descripcions d'espectacles magnífics. Aquí és on recau la principal dificultat. Si l'estil col·loquial fos efectiu, s'hauria de crear un nou mètode d'ús. Mai no seria suficient mirar de fer servir l'estil de Bakin per la descripció i el Shunsui pel diàleg. El mètode és maldestre; hauria estat millor escriure a l'estil *ninjōbon* en la seva forma original. El vernacular pot semblar erràtic, però aquest no és el cas de cap de les maneres. Els autors aspirants haurien de reflexionar profundament sobre aquests aspectes.

Els meus lectors estan d'allò més equivocats si pensen que he estat denigrant d'amagat la llengua oral quan he dit que li falta eufonia i que és plena de corrupcions lingüístiques. La llengua és l'essència; l'estil, la forma. Les emocions s'expressen amb total franquesa en el discurs, mentre que en l'escriptura queden amagades rere un escut que camufla la seva realitat

99 Vegeu nota 6.

fins a cert punt. El diàleg escrit en estil col·loquial d'una conversa cara a cara, amb una barreja clàssico-col·loquial, posa un mateix en una situació epistolar que, òbviament, no és ni remotament tan entretinguda. El diàleg és una àrea en què l'estil col·loquial té avantatges. D'altra banda, no hi ha manera d'atenuar-ne els defectes. Potser un dels meus amics més intel·ligents descobrirà una forma de fer-ho. Esperaré impacientment el dia que aparegui una nova versió de l'estil col·loquial.

La combinació dels estils clàssic i col·loquial

La combinació del clàssic-col·loquial es divideix clarament en dos tipus d'estil anomenats *yomihon* i *kusazōshi*.¹⁰⁰

a) *Yomihon*

A l'estil que es fa servir al *yomihon*, les paraules clàssiques ocupen un setanta o vuitanta per cent de les descripcions i un cinquanta o seixanta per cent als diàlegs. Així doncs, és molt senzill ajustar les descripcions de diferents nivells i tipus en cada cas, tot fent servir la dicció clàssica per aconseguir un to elegant i, a la vegada, utilitzar vocabulari col·loquial, sense el perill que la descripció i el diàleg entrin en conflicte. Fins i tot de vegades es fan servir paraules xineses per tal de suplir les deficiències de la nostra pròpia llengua. Així, els passatges plens de bellesa i gràcia queden ombrejats delicadament pel *wabun*, i els buits a les descripcions de les grans i brutals escenes són plenes de expressions xineses que han estat escollides per la seva força. Es poden aconseguir representacions realistes d'escenes rústiques si s'augmenta el contingut vernacular fins al seixanta o al setanta per cent. D'altra banda, es pot impulsar la proporció de contingut clàssic fins al vuitanta o al noranta per cent per reproduir el discurs dels antics cortesans. No crec que existeixi cap altre estil que sigui tan adient per la novel·la històrica. No seria mala elecció per la novel·la social; però potser, la variant *kusazōshi* de l'estil col·loquial seria una mica millor, perquè l'estil del *yomihon* presenta uns diàlegs més aviat idiosincràtics i sovint són força diferents de la parla moderna, i això fa que sembli més natural no usar-lo a les novel·les socials. Quan la barreja dels elements clàssics i col·loquials es fa servir correctament, és l'únic realment adequat per la novel·la històrica. Amb tot, no és fàcil aconseguir les proporcions correctes i la cruesa dels intents dels aspirants a autor pot arribar a ser horriblement insuportable. Ara vull exposar una anàlisi d'un o dos dels punts més conflictius.

¹⁰⁰ Els estils prenen el nom de dos gèneres que s'escriuen amb una pragmàtica tan específica que Tsubouchi la considera dos estils diferents.

Hi ha perill a tendir massa cap a un to clàssic, un error que els escriptors ben versats en estudis clàssics sovint cometen en el seu primer intent amb l'estil *yomihon*. Concentren la seva atenció en la gramàtica i no fan cap esforç a l'hora de distingir entre els diferents registres lingüístics i produeixen un estil desigual i desplaent. O bé només pensen en el ritme, així que la seva obra és com una reminiscència del *chōka*¹⁰¹ o del *imayō*¹⁰² i sovint els manca animació. Evidentment, la presència d'una proporció de vocabulari clàssic fa que seguir amb l'ús de la gramàtica clàssica japonesa sigui natural, però la cerca de motius per posar l'accent en la gramàtica fins el punt d'excloure'l de la descripció de la naturalesa humana i les condicions socials, cosa que és el principal objectiu de la novel·la, és completament contraproductiu.

El segon perill és afavorir massa el col·loquial. Quan un escriptor no està gaire familiaritzat amb el *wabun* mira d'incorporar un gran nombre de col·loquialismes al text precipitadament: sovint passa que s'allunya cap a un estil similar que sol utilitzar-se als texts de *jōruri*¹⁰³ o *hauta*.¹⁰⁴ El ritme del text pot ser calmat, però el to és tan corrent que fins pot ser il·legible. Les obres com *Teishinroku* de Segawa Jokō¹⁰⁵ es poden acusar d'aquest càrrec.

L'estil combinat s'exemplifica de la millor manera a novel·les tan grans com *Hakkenden*¹⁰⁶ i *Bishōnenroku*.¹⁰⁷ Uns quants fragments seran suficients per transmetre'n una idea general.

「この眉上の黒子さへ一対なるは親子の徴、この児の顔と御身の容止、似ずや肖ざるや見給へといひつゝ鼻紙に附たりし懷中鏡を取り出して、照して見せつ推向て、珠よ爾 爹々公ぞや抱かれ給へと搔遣れば、まだいはけなき珠之助も争ひ難き血脈の恩愛、爹

々様のうと呼かけて携るを臆て引よせて膝にのせたる瀬十郎、歎けばこそあれ目に脆き、涙歟露のひと滴。」（『美少年録』）

«Kono manauhe no hokuro sahe ittsumi naru wa oyako no shirushi, kono ko no kaho to onmi no kahobase, nizu ya nizaru ya mi tamahe to ihitsutsu, hanagami ni tsuketarishi kaichū kagami wo toridashite, terashite misetsu oshimukete, tama yo sonata no tetego zo ya idakare tamahe to kaiyareba, mada iwakenaki tamanosuke mo arasohi gataki chisuji no onai, toto sama

101 Vegeu nota 15.

102 El *imayō* s'assembla al *chōka*, ja que també és una antiga estrofa que alterna versos de set i cinc síl·labes.

103 Vegeu nota 12.

104 El *hauta* és una cançó d'amor curta.

105 Segawa Jokō (1806-1881) va ser dramaturg de *kabuki*.

106 Vegeu nota 3.

107 També de Bakin; vegeu notes 6 i 3.

no uto yobi kakete sugaru wo yagate hikiyosete hiza ni nosetaru sejurō, nakeba koso are me ni moroki, namida ka tsuyu no hito shizuku.» (Bishōnenroku)

「さらば左いはん右いふて身の憂事をつげの櫛、鬢の後毛かきあげて、人待つ縁の夕化粧、鏡も刀自に借りものと打向へども影暗き、日は没果て燈火の、こゝへとゞかぬ片ごころ、かゝる為にと貯の座席遺の蠟燭も、流れ渡りの身にしあれど、よろづよき日と曆手の、茶碗を覆す糸底に、立てゝ彩る唇燕脂の、笹色の香も知る人に、見せなんとての所為なりけり。」（同前）

«*Saraba sa ihan kau ifute mi no ukikoto wo tsuge no kushi, bin no okurege kakiagete, hito matsu en no yūgeshō, kagami mo toji ni kari mono to uchimukahedomo kage kuraki, hi wa iri hatete toboshihi no, koko he todokanu kata gokoro, kakaru tame ni to takuwahe no zashikinokori no rōsoku mo, nagare watari no mi ni shi aredo, yorozuyoki hi to koyomide no, chawan wo kahesu itozoko ni, tatete irodoru kuchibeni no, sasairo no ka mo shiru hito ni, mise nan tote no waza narikeri.» (Idem)*

「客もあるじも沙量ならねば、是より酒讌始まりて、献つ酬へつ果しなき、議論に興を催したる、朱之助ははや薄酔の、多弁に任して属日の鬱気を恁とうち唧ちて、媒妁の目の前にて斯ういへばをかしからぬ不走向に似たれども、岳母の旦ても暮ても苦虫を嚼潰して、四角四面の気韻高く、斧柄もまた烏と共に起て糸を繰り機を織る、これより外に所作はなし。今様早唄こそ事ふりにたれ、説経弄斎柳節を学びたりやと問へば知らずと答ふ。況てきのふけふは田舎までも弄ぶ三絃なんどは、手で弾く物やら足でかきならす物なるや、夢にだも見たることはあらず。偶然に物いひかけても、泣出したげなる面色して返辞をするのみ余情もなく、寝る時だにも三つ指にて許させたまへといひながら、蒲団の端へ如恐怖に枕引よせて就寝なり。畢竟木彫の偶人と枕を並ぶるに異ならず。斯ても夫婦といふべきや、粉糠三合有ならば入婿になゝりそといひけん、昔の人の格言なるかな、察したまへと不樂しげに、意中をつくす酒興の述懐。箭五郎呵々とうち笑ひて、宣ふ趣き無理ならねど、世の常言に石の上にも三稔といふことあるならずや。さりとして貴所は入婿にしてまた世の入婿に同じからず。今にもあれ主用を果たしたまはゞ、袖打払ふて武蔵へ帰りたまはなん。しからばこゝもなほ旅なり。詰る所は趣きのなき銜妻を旅宿の当分月傭にせしなりと思ひたまはゞ不足はあらじ。且く堪忍したまへかし、といへば奥手も打笑ひて、斧柄さまの光忽子なる、そはその該の事に侍り、焦たる桐も製らねば良琴にはなり侍らず、煤けし竹も伐てこそめでたき笛になるとかいふ譬喩を女子の諸礼書にて見しことの侍りにき。斧柄さまも恁ぞかし。気長く教育たまひなば、遂には佳音を現はして暁毎に臥房の窓の隙より

しらむを共侶に、いとほしみつゝ離れかねぬる、楽しき中になりたまはん。それを教へずして備はらんことを求めたまふは疎にこそ。然はあらずやと慰むれば。」（同前）

«*Kyaku mo aruji mo geko naraneba, kore yori sakamori hajimarite, sashitsu osahetsu hateshi naki, giron ni kyō wo moyōshitaru, Akenosuke wa haya horoehi no, taben ni makashite kono goro no usa wo shikajika to uchi kakochite, nakaudo no me no mae nite kau ieba okashikaranu fuhamuki ni nitaredomo, shiutome no aketemo kuretemo nigamushi wo kamitsubushite, shikaku shimen no kigurai takaku, Onoe mo mata karasu to tomo ni okite ito wo kuri hata wo oru, koreyori hoka ni shosa wa nashi. Imayō hayauta koso koto furi ni tare, sekkyō rōsai nagibushi wo manabitari ya to toheba shirazu to kotafu. Maite kinofu kefu wa inaka made mo moteasobu samisen nan wa te de hiku mono yara ashi de kaki narasu mono naru ya, yume ni damo mitaru koto wa arazu. Tamasaka ni mono ihikaketemo, nakidashita ge naru omomochi shite henji wo suru nomi yozēi mo naku, neru toki danimo mitsu yubi nite yurusasetamahe to ihinagara, futon no hashi he kowasōni makura hikiyosete nemaru nari. Hikkyō kibori no ningyō to makura wo naraburu ni koto narazu. Kakutemo fūfu to ifubeki ya, koneka sangō motsu naraba, irimuko ni nawari so to ihiken, mukashi no hito no kakugen naru kana, sasshi tamahe to wabishige ni, ichū wo tsukusu shukyō no jukkai. Yagorō kaka to uchi waraite, notamafu omomuki muri naranedo, yo no kotowaza ni ishi no ue ni mo sannēn to iu koto aru narazu ya. Sari tote kisho wa irimuko ni shite mata yo no irimuko ni onaji karazu. Ima ni mo are shuyō wo hatashi tamahaba, sode uchi harafute musashi he kaeri tamahanan. Shikaraba koko mo naho tabi nari. Tsumaru tokoro wa omomuki no naki gensai wo tabine no tōbun tsukiyatohi ni seshi nari to omohi tamahaba fusoku wa araji. Shibaraku kannin shi tamahe kashi, to iheba okute mo uchiwarahite, Onoe sama no oboko naru, so wa sono hazu no koto ni haberi, kogetaru kiri mo tsukuraneba yokikoto ni hanari haberazu, susukeshi take mo kirite koso medetaki fue ni naru to ka ifu tatohe wo onago no shitsukegata nite mishi koto no haberi ni ki. Onoe sama mo shika zo kashi. Kinagaku shikomi tamahinaba, tsui ni wa yokine wo arashite akatsuki goto ni fushido no mado no hima yori shiramu wo morotomo ni, ito oshimitsutsu hanarekanenuru, tanoshiki naka ni naritamahan. So wo oshiezu shite sonoharan koto wo motome tamafu wa oroka ni koso. Sa wa arazu ya to nagusamureba.» (Idem)*

「昨夜はなせし事により、吾儕は目今里長どのゝ宿所へゆかん、葛籠なる衣物出したまひね、といふに斧柄は心得て、取出しつゝ持て来ぬる手織小袖の染紬絹、太織は名のみ瘦穴に、帯の端さへあまりぬる、真と辛苦をやる瀬なき、表衣ばかりを脱更て、繕ひのなき白踏皮も、水入らずなる親子仲、脱し旧衣たゝむ間に、鼻紙折て懷へ、

これもと渡す印章を、取て収むる袖頭巾、ひさげて朱どの頼むぞや。斧柄留守を、と言ひつゝも、背戸より出でてゆきにけり。」（中略）

«Yonbe wa naseshi koto ni yori, wanami wa tada ima sato osa dono no shukusho he yukan, tsuzura naru kirumono idashitamahine to ifu ni Onoe wa kokoroete, tori idashitsutsu motte kinuru teori kosode no sometsumugi, futori wa na nomi yasejishi ni, obi no hajisa he amari nuru, shin to shinku wo yaru se naki, uhagi bakari wo nugikahete, tsukurohi no naki shirotabi mo, mizu irazu naru oyako naka, nugishi furuginu tatamu ma ni, hanagami orite futokorohe koremoto watasu ingyō wo, torite osamuru sode zuki, hisagete ake dono tanomu zo ya. Onoe rusu wo, to ihitsutsumo, sedo yori idete yuki ni keru»[...]

「落葉は早くかへり来て、朱どの斧柄も歎びたまへ、那一種は手に入りなき。委細は後に辛度や、といふをさこそと朱之助、斧柄も共に慰めて、汲てすゝむる一柄杓、立茶の泡のあはれげに、恩義のために使うゝ、親さへ子さへ暇なき、心尽しを心ある、人に見せばや津の国に、ありといふなる武庫の山、壻に栄なき空花の、散りぞしぬべき入相の、山寺の鐘おとづれて、燈点比になりけり。」（同前）

«Ochiba wa hayaku kaheri kite, ake dono Onoe mo yorokobi tamahe, kanohitokusa wa te ni iri ni ki. Isai wa nochi ni shindo ya, to ifu wo sa koso to Akenosuke, Onoe mo tomo ni nagusamete, kumite susumuru hito hisaku, tatecha no awa no awaregeni, ongi no tame ni tsukaharuru, oya sahe ko sahe itoma naki, kokorozukushi wo kokoro aru, hito ni miseba ya tsu no kuni ni, ari to ifu naru muko no yama. Muko ni hae naki adabana no, chiri zo shinu beki iriahi no, yamadera no kane otozurete, hitomoshigoro ni nari ni keru.» (Idem)

「兼頼卿も賢房卿も共に名残を惜ませたまふ。愛顧は筆に現はれたる、そが中に兼頼卿の消息に、今より四稔さきところ緑巽亭にあだまちさせしは紅葉見ならで、物いふ花を手折れといはぬばかりなりしわが慙こそ悔しけれ。今さらに恨みられやせん、鈍ましかりきと書せたまふを見れば、顔まづ赫うなりしを、さらぬさまにてさや／＼と、手早く巻て懷にうちをさめ、今にはじめぬ両卿のおんなさけこそ辱けれ。」（同前）

«Kaneaki kyō mo Katafusa kyō mo tomo ni nagori wo oshimasetamafu. Aiko wa fude ni araharetaru, so ga naka ni Kaneaki kyō no shōsoku ni, ima yori yotose sakitsu koro Rikusontei ni adamachisaseshi wa momiji minarade, mono ifu hana wo taore to ihanu bakari narishi waga ayamachi koso kuyashikere. Ima sara ni uramirareyasen, ozomashikariki to kakase tamafu wo mireba, kaho mazu akau narishi wo, saranu sama nite sayasaya to, tebayaku makite futokoro ni uchiosame, ima ni hajimenu ryōkyō no onnasake koso katajikere.» (Idem)

Els fragments anteriors només ofereixen un resum d'aquest estil. No són suficients per a revelar-lo en conjunt, però crec que han esclarit en quins aspectes és tan diferent dels altres dos. Com he dit abans, les paraules clàssiques constitueixen entre un setanta i un vuitanta per cent de la narrativa, mentre que la proporció en el diàleg és d'entre un cinquanta i un seixanta per cent; així que no hi ha cap contrast notable en el to entre tots dos, i l'autor pot indicar convenientment diferències en el discurs en funció del nivell, l'edat o el sexe, merament ajustant la proporció. Això és el que el fa el millor estil per descriure tant les escenes preses d'un passat distant com aquelles que pertanyen a totes les classes socials.

Quan es discuteix la variant *yomihon* de l'estil combinat s'han de mencionar uns quants aspectes com les creacions de falques fonètiques i semàntiques, la citació de poesies clàssiques i la creació de títols atractius.

Les falques relacionades fonèticament són una variació dels arquetípics epítets del *chōka*. La tècnica consisteix en fer de la segona part del mot expressat la primera part de la següent paraula. Per exemple:

さては命は浪速江の、短き蘆の薄命¹⁰⁸、あはずなりしをうらめしの、近江¹⁰⁹とはたが名づけゝん、さして往方は磨針の、最¹¹⁰もはかなや叔母夫さへ、なき名聞して後々に、物思へとやつれもなき。

Sate wa inochi wa Naniwae no, mijikaki ashi no fushiawase, ahazunarishi wo urameshi no, Ōmi to hata ga nadzukeken, sashite yukue wa surihari no, ito mo hakana ya ojigosa he, nakina kikashite nochi nochi ni, mono omohe to ya tsure mo naki.

He subratllat algunes mostres de la falca fonètica al passatge anterior. Probablement són més una manera de limitar la llargària del text que no pas un intent d'enginy. Alguns escriptors novells, que potser no s'adonen d'això, pensen que el seu ús és obligatori quan, en realitat, no són tan essencials. Si mai no es fan servir, la prosa es pot tornar desplaentment massa llarga, avorrida i sense cap brillantor. Però fer encaixar paraules rarament relacionades en llocs inadequats o produir –triomfalment– espècimens ben estranys com *Toshi wa nihachi ka nikyū karanu, Yōsu wa nanika shirakami no, Oku no hitoma iriai no, Nan to sen kata namida nomi* –comuns als texts

108 Normalment, el primer *kanji* seria 節.

109 Normalment, el primer *kanji* seria 逢.

110 Normalment s'escriuria amb el *kanji* 糸.

de *jōruri* i que les dones i criatures coneixen prou bé– són prou indesitjables. Dona una mala impressió. Una escriptura més directa és millor.

Les falques semàntiques impliquen una aproximació lleugerament diferent. Si un escriptor pensa que una paraula d'un significat similar es pot fer servir per reforçar una paraula precedent o posterior, s'esforçarà en usar-la sense tenir en compte si hi ha cap semblança fonètica entre totes dues. A l'oració *Kie ni shi hito wa mutsu no hana, nanatsu ka yatsu wo ichigo to shiken*,¹¹¹ per exemple, *mutsu no hana* deriva de *kie ni shi*. Normalment es faria servir *yuki*; però aquí, desitjant aplicar la tècnica de la falca, un fa servir *mutsu o hana* per fer que el *nanatsu ka yatsu* que segueix sigui més efectiu. De vegades –depèn d'on es faci servir–, l'articulació semàntica serveix per mantenir la concisió del passatge. Amb tot, sovint tan sols és un ornament estilístic.

Quan aquestes dues tècniques es facin servir, no hauria de ser evident que l'autor vol –gratuïtament– recargolar les seves paraules per aconseguir aquest efecte. Com a norma general, allò més important és fer servir les paraules interrelacionades per controlar la transició suaument i tranquil·la. En altres paraules, haurien d'estar tan controlades que una sola lectura hauria de ser suficient per mostrar a un lector d'una intel·ligència corrent la raó de la conversa. D'altra banda, sense importar com d'enginyós sigui el canvi, la dificultat de fer-lo funcionar pot destruir el seu efecte, cosa que –a la vegada– pot obscurir el significat de tot el fragment.

Un amic em va assenyalar que, mentre que estava d'acord que la tècnica de la falca era un mecanisme literari brillant que va imposar un gust a la descripció que encara no es coneix a la literatura occidental, sentia que la seva semblança al joc de paraules la va expulsar del diàleg. Al primer exemple, *Mijikaki ashi no fushiawase, awasu narishi wo urameshi no, ōmi to hata ga nazuken*, els caràcters per *ōmi* (近江) són un joc de paraules que recorden a *au* (逢) que va pensar que inapropiat per una conversa tan trista.¹¹² Vaig respondre que, segons la meva opinió, l'ús de tals mecanismes no era cap exageració, perquè els pensaments anhelants d'una jove pàl·lida i melangiosa contraposats a noms d'objectes inanimats podien suggerir-li tal mena de pensaments. Un ho supera sovint. Un antic poeta anglès anomenat Wither¹¹³ va arribar a escriure un poema lamentant la davallada de la fortuna de casa seva, «Tan sols el nom de Wither ja

111 «Un difunt és com un floc de neu, set o vuit anys són com una vida sencera». En japonès, «floc de neu» es diu literalment «flor de sis costats», per això lliga bé amb «set» i «vuit». A més, «floc de neu» és més poètic que «neu» (*yuki*) i, també, és una imatge que s'usa per parlar de la fragilitat de la vida o de la mort –*kie ni shi* (difunt)– a la tradició japonesa.

112 El primer *kanji* amb què s'hauria d'escriure *ōmi* és el de 逢 que, quan es llegeix *au*, vol dir retrobar-se.

113 George Wither (1588-1667).

significa davallada».¹¹⁴ Al nostre país, les darreres paraules de Minamoto Yorimasa¹¹⁵ mentre seia a la gespa del Byōdōin,¹¹⁶ a punt d'acabar amb la seva vida, van ser «*Umoregi no hana saku koto mo nakarisi ni, mi no naru hate zo kanashikarikeru*».¹¹⁷ Em sembla que aquest joc de paraules¹¹⁸ expressa la mordacitat de la seva emoció millor que les paraules corrents.

Deixeu-me dir que malgrat que aquests mecanismes han de servir per abreujar el text, tal com he mencionat abans, de vegades tenen un efecte contrari. A *Wakareshi nochi zōki koto wo tsuge no ogushi no tsuguru ma mo naki yogatari ni naran to wa, omohigakena ya kurokami no kami naranu mi zo zehi mo naki, tsuge no ogushi i kurokami* no són necessaris perquè faci sentit. No fan falta perquè duguin cap a *tsuguru* i *kami naranu*; tot el que fan és afegir bellesa al text. Amb tot, si s'eliminessin s'hauria de trobar alguna altra manera d'aportar aquesta brillantor que necessita l'estil; perquè si no, el text perdria versemblança pel lector.

Les citacions de la poesia clàssica sovint s'extreuen de la ficció medieval, on les parts dels poemes antics omplen i enriqueixen els passatges descriptius.

月おぼろにさし出て池ひろく山こぶかきわたり心細げに見ゆるにも住はなれたらん
岩ほのなかおぼしやらる。(『源語』須磨の巻)

Tsuki oboro ni sashi idete ike hiroku yama kobukaki watari kokoro bosoge ni miyuru ni mo sumihanaretaran iwaho no naka oboshi yararu. (*Genji monogatari*, «Suma»)

袖まきほさん人もなき身にうれしきこゝろざしにこそはと宣たまひて。(『同前』末摘花)

Sode maki hosan hito mo naki mi ni ureshiki kokorozashi ni koso wa to notamahite. (*Idem*, «Suetsumuhana»)

En el primers dels exemples anteriors, les paraules «*iwaho no naka*» s'han manllevat de l'antic poema *Ikaran iwaho no naka ni suma ba kawa, yo no ukikoto no kikoe gozaran*.¹¹⁹ A banda de abreujar una frase descriptiva, també aporten connotacions extra-textuals. En el segon exemple, les paraules «*sode maki hosan*» extretes del poema *Awayuki wa kefu wa na furi so*

114 Tsubouchi Shōyō inclou aquesta cita en anglès.

115 Minamoto Yorimasa (1106-1180) va ser un poeta i guerrer famós.

116 Byōdōin és un temple de la zona Uji, situada al sud de Kyōto.

117 «Igual que l'absència de floració en el roure, la fi del camí d'un home ens adoloreix.»

118 *Hate* (fi) s'escriu 果て. Aquest *kanji* també vol dir «fruit».

119 Inclòs a *Kokin wakashū* és un recull de *waka* de l'era Heian, que va manar fer l'emperador Daigo. Es va acabar entre el 914 i el 920. L'obra consta de 1.111 poesies en 20 llibres, de 127 autors diferents.

*shirotate no sode maki hosan hito mo aranaku ni*¹²⁰ es fan servir per retallar la llargada del diàleg. També s'usen sovint els poemes xinesos, però són incapaç de pensar en cap exemple ara mateix. El que sol passar és que es descriu un *kanji* amb tant detall com sigui possible en prosa, i llavors, si se segueix pensant que falta alguna cosa, es complementa la descripció amb una frase d'algun poema adequat. És un mecanisme que s'usa sovint a les novel·les occidentals. Alguns miren d'afegir el mateix efecte tot inserint un poema xinès de la seva pròpia mà després d'una descripció de l'escenografia, amb les paraules *masa ni kore*, però no posseeix l'elegància de la poesia clàssica.

L'elecció del títol, és clar, depèn sencera de l'autor. No ha de seguir cap norma prescriptiva. El poc que n'haig de dir només és un suggeriment. L'ús de dues columnes¹²¹ de *kanji* a la manera d'un aparellat poètic com a títol, a l'estil de les novel·les xineses, és massa vell; però començar cada capítol amb un número i un resum dels seus continguts és massa avorrit. A Occident, les citacions dels poemes antics se solen substituir per títols, i alguns autors del meu país són famosos per haver fet servir *haiku*. Ambdós mètodes em semblen atractius. Mentre que qualsevol mena de subtítol és vàlid, la rúbrica hauria de ser tan cridanera com sigui possible, ja que és el que capta l'atenció del lector.

Com tots els meus exemples de l'estil *yomihon* s'han extret de l'obra de Bakin, es podria interpretar erròniament que vull incitar a la imitació del seu estil. Aquesta no és la meua intenció en absolut. Només he fet servir el seu estil per il·lustrar la manera amb què els estils clàssic i col·loquial es combinen, sense haver aconsellat —en cap moment— prendre'l com a model. Realment és un mestre en aquest estil, però la seva marca especial és només seva. Ningú més no pot imitar-la. Com més ho intentin, menys possibilitats tenen de sortir-se'n. L'escriptura hauria de ser flexible; la seva única limitació hauria de ser barrejar bé els elements clàssics i col·loquials. Concentrar-se en emular l'estil de Bakin portarà a la mena d'escriptura circumscrita de la qual he parlat abans, elaborada i modelada com si algú hagués mirat d'abocar aigua dins d'una tassa amb els ulls embenats. Ajustar la proporció de clàssic i col·loquial és com mesclar vi amb aigua. És difícil per algú amb els ulls embenats abocant vi jutjar la quantitat exacta, perquè l'aboca poc a poc per por d'omplir la tassa de més. Si s'afanya, el vi pot vessar-se i tacar el *tatami*. No abocar-n'hi prou és barruer, és clar; i les taques al tatami, lletges. Quan s'afegeix aigua al vi, les quantitats són el més important: s'han d'ajustar per tal que no es perdi el sabor del vi. Si s'ofereix vi a algú que no sol beure és important que s'aigualeixi bé; per a un home que acostumi a fer-ho,

120 Inclòs a *Man'yōshū*, la primera antologia de poemes japonesos, compilada a mitjans s.VIII, que fa servir el sistema *manyōgana* —que usa els *kanji* xinesos fonèticament per escriure els fonemes de les paraules japoneses.

121 Tradicionalment, el xinès i el japonès s'escriuen de dalt baix i de dreta a esquerra.

no tant. Amb tot, les proporcions depenen completament de l'autor, que no necessita ensenyança de ningú més. Hauria de degustar-lo i tastar-lo ell mateix, fent servir la seva pròpia discreció per tal de decidir quines quantitats fan la millor mescla. El vi és el vocabulari clàssic; l'aigua, el col·loquial. Barrejant-los en un sol estil és exactament igual que barrejar vi i aigua: una idea que hauria d'atraure els devots de l'estil combinat.

Un amic meu em va dir un cop:

Molts dels novel·listes d'aquests temps semblen fascinats per Bakin. Dediquen tots els seus esforços a imitar-lo, però els seus estils estan morts de gana, prims i, en alguns casos extrems, morts del tot! Quin riure! El meravellós estil propi de Bakin era un síntesi dels estils d'obres com *Genji monogatari*, *Heike monogatari*,¹²² *Taiheiki*,¹²³ *Suikoden*¹²⁴ i *Saiyūki*.¹²⁵ Va ser el fruit del seu propi esforç. Hi ha moments en què no és gaire correcte ni elaborat, però perquè l'hàbil mà de Bakin produïa aquells pegats estranys en resposta a les exigències d'una situació puntual. De vegades, depenent de les circumstàncies, són més elogiabls que condemnables. Potser perquè el seu talent els mantenia dins el límits per defecte. Però alguns dels autors d'avui copien tant el bo com el dolent d'ell. Potser perquè no hi pensen o perquè no tenen el seu talent. S'alegren d'arrencar fins les expressions elaborades dels seus textos i forçar-les endins després d'oracions on no pertoqueuen. Evidentment estan cometent un gran error! El que haurien de fer, si volen aprendre quin estil fer servir en una novel·la, és tornar al punt de partida de Bakin, assaborir les gran obres com *Genji monogatari* i *Heike monogatari* i *Taiheiki* i llavors obrir-se un nou camí propi. Els clàssics són obres mestres d'una prosa elegant! Si els escriptors només els estudiessin i mesclessin els seus estils en un compost, hi haurien altres talents literaris a elogiar a banda de Bakin, el millor imitador del qual, fins i tot, no podria convertir-se més que en un Bakin tardà, sense voler. Un estil sintetitzat a partir del de les novel·les clàssiques, d'altra banda, pertanyeria al seu creador més que a ningú més. El seu usuari podria competir amb Bakin, potser fins i tot podria superar-lo. No seria un panorama més agradable?

No podria estar-hi més d'acord.

122 *Heike monogatari* és la crònica sobre les guerres de finals de s.XII, atribuïda a Hamuro Tokinaga.

123 *Taiheiki* és la crònica de la guerra de mitjans de s.XIV, atribuïda al sacerdot Kojima.

124 Es refereix al clàssic xinès *Shui hu zhuan*.

125 Vegeu nota 29.

b) *Kusazōshi*

La variant *kusazōshi* de l'estil combinat es diferencia de la versió *yomihon* només en què té una proporció més alta de vocabulari col·loquial que de paraules xineses. Com a resultat, igual que l'estil clàssic, de vegades sembla inadequat per tractar les seccions descriptives que requereixen un to magnífic. Amb tot, no hi ha cap llei en contra de l'ús de paraules xineses, i els futurs usuaris d'aquest estil tindrien el dret d'augmentar-ne la proporció per tal de superar aquestes dificultats. La raó per la qual s'han mantingut en els mínims és, probablement, que el text amb *kana* les ha fetes difícils d'entendre. A més, com que els *kusazōshi* eren concebuts com un entreteniment per a dones i canalla, un podria dir que fa sentit que se'n facin servir tan pocs com sigui possible.

Hi ha diverses menes d'estil *kusazōshi*. Algunes són prou semblants a l'estil *yomihon*; d'altres, a l'estil col·loquial. Kyōzan¹²⁶ i Tanehiko,¹²⁷ per exemple, van escriure els seus diàlegs amb el dialecte de *kansai*,¹²⁸ mentre que Ryūkatei Tanekazu¹²⁹ o Mantei Ōga¹³⁰ feien servir una gran proporció de dicció clàssica. Les diferències es faran evidents si es llegeixen els següents exemples amb cura:

それおそばへと突遣られ、深雪ははたどこけかゝり「マア兄さんの悪らしい、斯うくゝらずとも可ことを、嘸かしお手が痛みませう、ぶしつけながら」と結び目の、堅きに齒までてつだふて、漸々ほどけば榧三もにつこり「まちがふて其後は、とんとお目にかゝりませぬ、健でお目でたい、又そのうちに」と立つのを引とめ。(種彦)

Sore osobahe to tsukiyarare, miyuki wa hata to kokekakari «maa anisan no nikurashii, kau kukurazutomo yoi koto wo, sazo kashi ote ga itamimaseu, bushitsukenagara» to musubime no, kataki ni ha made tetsudafute, yōyō hodokeba gonzō mo nitsukori «Machigafute sono nochi wa, tonto ome ni kakarimasenu, osukoyaka de omedetai, mata sono uchi ni» to tatsu no wo hikitome. (Tanehiko)

村荻あたりを見回して、料紙硯を取いだし、墨すりながす其処へ、何心なく来かゝる夏野「おあついのにな何処へのおふみ、もう黄昏でお暗からう、お手燭あげませう」と声かけられてふりかへり「久しう居やる其方には、何もかくす事はない、君吉さまが此おふみを持てござつて、母さまへあげよう、いゝや取るまい、とあらそふてござるやうすを遠目に見たゆゑ、お兩人のおつしやる事は聞えねど、どうした訳かと

126 Vegeu nota 67.

127 Vegeu nota 4.

128 Es refereix al dialecte corresponent a la zona de Kansai, on es troben les ciutats Ōsaka i Kyōto.

129 Ryūkatei Tanekazu (1807-1858) va ser un escriptor de *gesaku*.

130 Mantei Ōga (1819-1890) va ser un escriptor de *gesaku*.

おとどめまをし、取上げてつく / \ 見れば、当名の処へちらしがき、風になびかぬ村萩のもとへとあるは、光氏さまより妾の処へ来たおふみ、年のゆかぬあの子が取違へて、母さまへ持ておいでなされたれど、いゝや、それは娘ぢやと流石にあなたもおつしやりかね、ひよんな事でやりつかへしつ、妾が目にかゝらぬと毫末はてはつかぬところ。」（同前）

Muraogi atari wo mimawashite, ryōshi susuri wo tori idashi, sumi suri nagasu sono tokoro he, nanigokoronaku kikakaru natsuno «oatsui no ni dore he no ofumi, mō tasogare de okurakarau, oteshoku agemaseu» to koe kakerarete furikaheri «hisashiu iyarū sonata ni wa, nanimo kakusu koto wa nai, kimiyoshi sama ga kono ofumi wo motte gozatte, haha sama he ageyō, ii ya torumai, to arasofute gozaru yōsu wo tōme ni mita yue, ofutari no ossharu koto wa kikoenedo, dōshita wake ka to otodome ma wo shi, toriagete tsukuzuku mireba, atena no tokoro he chirashigaki, kaze ni nabikanu muraogi no moto he to aru wa, mitsuuji sama yori watashi no tokoro he kita ofumi, toshi no yukanu ano ko ga torichigahete, haha sama he motte oide nasaretaredo, ii ya, sore wa musume ja to sasugani anata mo osshari ka ne, hyonna koto de yaritsukaheshitsu, watashi ga me ni kakaranu to tonto wa te wa tsukanu tokoro.» (Idem)

Tots dos passatges contenen moltes paraules col·loquials, paraules que recorden l'antic dialecte *kansai* més que el d'Edo.¹³¹ Com que la llengua d'aquella àrea no està gaire allunyada de la dicció clàssica, pot ser que la intenció de l'autor fos minimitzar el xoc entre el diàleg i la narrativa.

「いな / \ それは偽言ならん、姿は賤くやつすとも阿女は正しく匹婦にあらず。あまつさへ女子ににげなく、心のうちに大望を、思ひたつ身とみたは僻目か。おのれは年比世の人を、相することを修行なし、其術妙を得たるゆゑ、最前おことが街道に、馬ひきながらたゝずむを、一目みるより凡人ならぬ、者とは早くも見極めて、窃に問ふべき事あれば、すゝむる言葉をさいはひに、馬かりうけしも人とだえし、此あたりへ来りし上、素性を問はん為ぞかし。（中略）と言葉を尽くしていふをきゝ、少女はしばし默然たりしが、やゝあつて泰然と形をあらため、翁にむかひて、おん身が明察感じ入る、星をさしたる其ことば、今はつゝまん要あらねば、いかにも実を告ぐべきが、それより先き妾もまた、おことに乞はんものこそあれ、きゝ入れてたまふべきや、と言葉もにはかにあらたまり。」（種員）

131 Edo correspon a l'actual Tōkyō, per tant, s'està referint a la versió meiji de l'actual japonès estàndard.

«*Inaina sore wa itsuwari naran, sugata wa iyashiku yatsusu tomo okoto wa tadashiku hippu ni arazu. Amatsusahe onago ni nigenaku, kokoro no uchi ni taibō wo, omohitatsu mi to mita wa higame ka. Onore wa toshigoro yo no hito wo, sō suru koto wo shugyō nashi, sono jutsumyō wo etaru yue, saizen okoto ga gaidō ni, uma hikinagara tatazumu wo, hitome miru yori bonjin naranu, mono to wa hayaku mo mi kiwamete, hisokani tofu beki koto areba, susumuru kotoba wo saiwahini, uma kariukeshi mo hito todaeshi, kono atari he kitarishi uhe, sujō wo tohan tame zo kashi [...] to kotoba wo tsukushite ifu wo kiki, otome wa shibashi mokuzentarishi ga, yaya atte taizen to katachi wo aratame, okina ni mukahite, onmi ga meisatsu kanjiiru, hoshi wo sashitaru sono kotoba, ima wa tsutsuman yōareneba, ikanimo makoto wo tsugu beki ga, sore yori saki ni warawa mo mata, okoto ni kowan mono koso are, kiki iretetamafu beki ya, to kotoba mo nihakani aratamari.*» (Tanekazu)

「伊達五郎其儘たゝずみ、五人のものゝ潜びたるくさむらにきつと目をつけ、何事かいはんとせしが、思ひかへす由やありけん、傘うちひらきふりかたげ、声さへいとど高々と、「此ものどもを手の下にうつは如何なる鬼神か、人間業にはよもあらじ、とわづかに謡ふ熊坂に、ふりさけ見ればなぎなたの、形に似たる月影は、雨後の雲間に研ぎだされ、」こゝ青墓にあらず、旅のやどりはあなたぞと、あゆまんとして二足三足、よろめきながらふみとゞまり、呵々と高笑ひ、裕々としてあゆみゆく。
(同前)

«*Date Gorō sono mama tatazumi, gonin no mono no shinobitaru kusamura ni kitto me wo tsuke, nanigoto ka ihan to seshi ga, omohikahesu yoshi ya ariken, kasa uchihiraki furikatage, koe sahe itodo takadaka to, “Kono monodomo wo te no shita ni utsu wa ikanaru onigami ka, ningen waza ni wa yomo araji, to wazuka ni utafu kumasaka ni, furisake mireba naginata no, katachi ni nitaru tsukikage wa, ugo no kumoma ni togidasare,” koko aohaka ni aranakute, tabi no yadori wa anata zo to, ayumantoshite futaashi miashi yoromekinagara fumitodomari, karakara to takawarahi, yūyūtooshite ayumi yuku.*» (Idem)

És gairebé impossible de distingir els dos extractes de més amunt de l'estil *yomihon*. Tant el diàleg com la narrativa de Inaka Genji¹³² estan fortament lligats a les paraules clàssiques. Potser perquè, malgrat que l'estil *kusazōshi* introdueix una bona quantitat de col·loquialismes moderns, fer servir només el col·loquial seria inadequat per les descripcions de la vida de les eres més inicials.

132 Paròdia famosa de *Genji monogatari* que Ryūtei Tanehiko va escriure entre 1829 i 1842. Vegeu nota 4.

En resum, mentre que l'estil *kusazōshi* és el més adient per a les novel·les de la vida moderna, no funciona amb les novel·les històriques. Hi ha alguna cosa relativa a l'atmosfera del *gesaku* en els diàlegs col·loquials que es fan servir per representar el discurs d'aquells que van viure durant els períodes *Ashikaga*¹³³ o *Hōgen*.¹³⁴ A tots dos, els manca l'ambient de vertader i qualsevol sentiment d'harmonia. No només això, algunes parts del diàleg poden demostrar la impossibilitat de dir-les amb expressions modernes, perquè la naturalesa humana i els costums han canviat a través dels segles, igual que també ho han fet les paraules d'ús quotidià. Fins i tot suposant que un autor sigui capaç d'usar el seu talent per camuflar aquest problema en concret, resten els altres. No veig cap perspectiva de desempallegar-se de totes. Quan els autors de *kusazōshi* escriuen contes històrics, per exemple, normalment inclouen una gran quantitat d'elements del vocabulari clàssic al diàleg dels herois o al d'homes amb posició, per substituir *sonata* amb *otoko*, *shikajika share* amb *shikajika shitamae*,¹³⁵ etc. Amb tot, al diàleg dels personatges de classe baixa, un pot trobar paraules com *gozanse* i *nikurashii*. Això demostra que la distància entre les escenes de to domèstic de la classe baixa i les de to històric de la classe alta és tan gran que no es pot culpar el lector-espectador si arriba a pensar que els dos grups de personatges són d'eres diferents, o de països diferents. Si els escriptors miren de vorejar el problema incrementant la proporció de paraules clàssiques en el diàleg de la classe baixa, el seu estil probablement esdevindria *yomihon* i els avantatges especials d'estil *kusazōshi* es perdrien, i seria una llàstima.

Seguint amb aquest tema, últimament aquesta mena de fenòmens han estat passant sovint al teatre. L'obra del teatre Chitose és un cas a tenir en compte. En el diàleg de Shizuka Gozen, la concubina de Yositsune,¹³⁶ es troben expressions com *okotora*, *shikajika ashitsuru zo kashi*, la declaració formal *naninani saretari*, i el literari *shikajikaseru zo ya*. Amb tot les intervencions dividides per una successió d'actors i el diàleg de les minyones en el mateix *kyōgen*¹³⁷ —no fa falta dir que a les escenes de la vida de la classe baixa— són tan vulgars fins al punt que no tenen cap semblança amb el discurs de Shizuka Gozen. Sens dubte, una cerca mostraria tota mena d'inconsistències i altres irregularitats, però com que són part d'una obra, passen desapercebudes virtualment. Si apareguessin en prosa, on cadascuna podria passar per una lectura atenta i

133 El període Ashikaga (1336-1573) va ser una era militar en què els *shogun* pertanyien al clan Ashikaga.

134 El període Hōgen (1156-1159) o rebel·lió Hōgen va tenir lloc durant l'era Heian (794-1185), marcada pel conflicte entre els clans Taira i Minamoto.

135 Aquestes parelles de paraules són sinònimes. La diferència és que la primera és clàssica i la segona, moderna.

136 L'obra era, probablement, *Yoshitsune senbou zakura*, del cicle Heike-Genji. Shizuka Gozen va ser concubina de Minamoto Yoshitsune (1159-1189).

137 Vegeu nota 39.

analítica, haurien disminuït el gaudi del lector i haurien entelat fins la més interessant de les trames. Com que, fins ara, el *kusazōshi* només s'ha concebut com a entreteniment per a dones i criatures, les ambigüitats en ells no han despertat cap mena de preocupació; però qualsevol futur autor desitjant d'escriure una gran novel·la en estil *kusazōshi* primer haurà de donar-li forma per fer-la un canal de l'art adient, eradicant aquest problema.

Així, l'estil *kusazōshi* certament no és adequat per a les novel·les històriques. S'hauria de reservar per a les novel·les de costums moderns. Tanmateix, en la seva forma actual no pot expressar pròpiament els grandiosos aspectes de la naturalesa humana i les condicions socials, així que els autors l'hauran de fer servir amb cura i fins a cert punt per refinar-lo. De fet, les novel·les històriques eren el punt fort dels autors del període *Bunka-Bunsei*,¹³⁸ quan molts exemples espectaculars del gènere van aparèixer. Un novel·lista que escrigui avui trobaria ben difícil de millorar les obres mestres de Bakin. Seria millor que abandonés aquesta idea i, per contra, concentrés tots els seus esforços en planejar la millor novel·la moderna mai vista. Primerament, és clar, hauria de cercar l'estil més adient per la tasca i adaptar-lo per complir les exigències de la novel·la social. El contendent obvi és l'estil *kusazōshi*. Potser els futurs novel·listes del meu país treballaran per refinar-lo i per crear la novel·la moderna perfecta. Si els maldestres que han de ser acadèmics es burlen de l'estil *kusazōshi* com si fos massa vulgar, només perquè no han entès el que la novel·la és realment. La voluntat de la novel·la és fer una impressió en el lector tot descrivint la naturalesa de l'home i els costums amb realisme total. La presència d'elements col·loquials en els seu estil –sabent que l'estil per si sol ja és sublim– no li treuran del seu lloc al costat de la pintura, la música i la poesia com a forma d'art.

Hauria d'assenyalar que, malgrat que l'estil de la majoria dels serials publicats recentment en les seccions miscel·lànies dels diaris *furigana* ha estat l'estil *kusazōshi*, és una versió molt millorada. La principal millora és la substitució del dialecte de Tōkyō pel col·loquial de *kansai* en el diàleg, així que ara recorda l'estil col·loquial –l'estil de Shunsui– més que l'estil de Tanehiko. El canvi s'ha dut a terme naturalment des que Tōkyō va esdevenir capital. Un factor que hi ha contribuït han estat els serials dels diaris. Per molt ridícules que puguin ser les històries, generalment es tracten com si fossin fets; per tant, evidentment, el diàleg dels personatges ha de ser escrit amb el dialecte col·loquial del Tōkyō contemporani. Amb tot, els autors Meiji no són pas els primers d'usar la llengua vernacular de Tōkyō als *kusazōshi*. Començant per les obres de Nise Tanehiko,¹³⁹ podríem trobar molts exemples d'aquest en els

138 El període Bunka-Bunsei o ōgoshō (1804-1829) es caracteritza pel desenvolupament de les ciutats i la cultura urbana durant l'era Edo.

139 Vegeu nota 4.

kusazōshi de Nise Shunsui¹⁴⁰ i altres. Les novel·les socials en aquells temps, però, més que ser presentades obertament com a novel·les de costums, es disfressaven amb la forma històrica, cosa que va resultar en la barreja de la dicció clàssica i una mica del dialecte *kansai* amb el de Tōkyō. No era, de cap de les maneres, el discurs d'Edo en la seva forma pura.

Recentment, diversos clubs com el Kana club i el Rōmaji club¹⁴¹ han sorgit arreu. Algunes persones intenten reformar el japonès escrit. Mentre que els seus experiments són tant correctes com prometedors, no crec que la supremacia de cap dels dos –ni del *kana* ni del *rōmaji*– sigui realment el seu objectiu final. El nostre objectiu a llarg termini –a fi d'unificar tots els països en alguna cosa semblant a una gran república– és fer en un els sistemes polític, lingüístic i de costums, etc. Si això no és possible, només quedaran dos camins: millorar la nostra llengua a base d'importar trets occidentals, o millorar les occidentals amb els trets de la nostra. Però com que –evidentment– la il·lustrada cultura occidental és molt superior a la nostra civilització, dur a terme la segona de les possibilitats seria gairebé impensable. Per aquesta raó, els homes educats simpatitzants de la idea que el coneixement ha de ser universal han establert el Rōmaji club com al primer pas per fer la nostra llengua més propera a les d'Europa i Amèrica.¹⁴² Ara que s'ha dit això, segurament és obvi que ni el Kana club ni el Rōmaji club són un fi en si mateix, sinó un mitjà per un fi. El Rōmaji club està prou en sintonia amb aquest objectiu final. Així doncs, sembla prou natural que els acadèmics i els experts haguessin d'ajuntar-se per fer recerca sobre el tema. D'altra banda, el Kana club sembla un trampolí per un trampolí, un assaig per escriure en *rōmaji*. Si aquest fos el vertader propòsit, per què els seus membres no estableixen una drecera més curta? No és una exageració fer la mateixa feina dues vegades? Segurament és més important començar a pensar en un nou estil que pugui ésser escrit en *rōmaji*, coordinadament amb els simpatitzants de la romanització. L'estil *kusazōshi* és el més simple i suau; si es polís una mica, qui sap si podria convertir-se en un estil versàtil i refinat? És molt superior en alguns aspectes a l'insuportable estil combinat que els simpatitzants del Kana club han insistit a fer servir últimament.

Jo mateix no sóc ni un membre del Rōmaji club ni un oponent del Kana club. He portat la discussió sobre ells, no per intenció, sinó per atzar. Pot ser que hagi malentès els objectius del

140 Vegeu nota 6.

141 Ambdós grups es van fundar el 1883 i el 1885, respectivament, amb l'objectiu de substituir els *kanji* pels sistemes sil·làbics *kana* o pel *rōmaji*.

142 Masanobu Oda fa servir aquest fragment per exemplificar el comportament dels extremistes que volien eliminar tot allò japonès, durant el procés de modernització de principis de l'era Meiji.

Kana club i que no siguin com els he representat. Si és així, confio que els seus membres no m'ho tindran gaire en compte.

Les normes de creació de l'argument de la novel·la

La novel·la és un producte de la imaginació de l'autor. A menys que sigui molt meticulós a l'hora de planejar la construcció de la trama, acabarà amb una col·lecció d'idees ajuntades sense ordre ni concert com a temptativa de realisme, amb el fil de la història interromput per la confusió seqüencial i la descripció de la naturalesa humana; tot enfosquit per la falta de continuïtat. Pot ser que la relació causa-efecte quedi amagada darrere una sobre-abundància d'incidents, i que s'impedeixi un desenllaç satisfactori per la presència de massa personatges. Tots aquests factors fan naturalment vital que l'autor construeixi la seva trama d'acord amb unes normes predeterminades.

Quan s'escriu una novel·la, és essencial que es mantingui una seqüència clara i lògica, per tal que tots els incidents, tant principals com secundaris, es connectin i no quedin penjats. A les històries reals, les anècdotes de viatge i semblants, els fets relatats són, essencialment, no ficticials; i, per tant, introduir nous temes i canvis en la focalització de la història dona al lector la sensació d'estar veient l'escenografia passar des d'un carruatge en moviment. Els fets de la primera part es van oblidant pel camí i també la possibilitat de descobrir com resulten, ja que la història va canviant fins a tractar qüestions que no hi tenen cap relació. Els personatges nous s'introdueixen sense haver explicat del tot el destí dels seus predecessors. La seqüència de tot el llibre està desconnectada; només l'atenció més superficial té certa continuïtat. D'altra banda, la novel·la ha de ser consistent. Cap història en la qual no hi ha cap connexió entre el principi i el final, cap relació entre la causa i l'efecte, no es pot anomenar novel·la. No és més que una obra de ficció absurda, semblant –tot i que amb una forma diferent– a una descripció respectuosa i objectiva de la condició social.

Sobre les normes de la novel·la, Bakin deia:

És clar que hi ha normes estructurals a apreciar a l'obra dels novel·listes xinesos de les dinasties Yuan i Ming.¹⁴³ Usen les tècniques de la gradació de papers, la prefiguració, el pre-acord, el paral·lelisme, el contrast, l'abreviació i l'al·lusió.

143 Els períodes Yuan (1271-1368) correspon a la regència de la dinastia Yuan que van establir el mongols.

La gradació dels papers és semblant al *shite*¹⁴⁴ i *waki*¹⁴⁵ de les darreres obres de teatre *nō*.¹⁴⁶ A les novel·les xineses, el relació protagonista-deuteronista es mantindrà constant o canviarà amb cada capítol. De vegades, s'intercanviaran els papers. La prefiguració i el pre-acord s'assemblen, però no són el mateix. La primera implica donar pistes sobre els fets que tindran lloc un quants capítols abans que succeeixin; el darrer, posar bases. És el que avui es coneix com a preparació del principi de les coses de tal manera que sembli que s'estigui cedint una trama enginyosa. Jin Rui¹⁴⁷ va fer servir aquesta tècnica al seu comentari de *Shui hu zhuan*.¹⁴⁸

El paral·lelisme també es coneix com a comparació. Això vol dir que, com el paral·lelisme en el vers, es comparen dues coses i s'aparellen a la trama. Encara que sembli una redundància, no ho és pas. La redundància es dona quan un autor comet l'error de repetir un fet similar a un altre de previ. El paral·lelisme implica fer tant una paral·lela deliberada com una comparació amb la primera part de la història. La mort de Funamashi Obanaï per les banyes d'una vaca, per exemple, és paral·lela a la lluita de bous de Hokuestu Nijūson. El problema d'Inukai Genpachi a les barques atracades al riu Senjū, d'altra banda, contrasta amb el problema al teulat de Horyūkaku.¹⁴⁹ Tot i que aquest contrast en particular i la comparació s'assemblen, són diferents. La comparació compara bou amb bou –dos animals en una situació completament diferent–, mentre que el contrast implica la mateixa persona en dues situacions diferents.

L'abreviació és un invent que s'usa per reduir la quantitat del text a fi d'evitar el tedi, tot fent que algú senti per casualitat alguna cosa que ha de saber, o tenint un personatge que expliqui alguna cosa en lloc que ho narri l'autor. Ha d'escurçar la història i evitar que el lector s'avorreixi. L'al·lusió és suggerir un significat més profund que les paraules que s'acaben de dir. Les al·lusions exigeixen una retrospectiva considerable per entendre-les. *Shui hu zhuan* n'és ple i ningú mai no ha pogut explicar-les satisfactòriament, malgrat que molt xinesos de lletres, inclosos –evidentment– Li Zhi¹⁵⁰ i Jin Rui, hi han jugat.

144 Actor principal en el *nō*.

145 Actor secundari en el *nō*.

146 *Nō* és un gènere de teatre clàssic tràgic, d'arrel religiosa, nascut al s. XIV, que combina cant, música i dansa. Les obres acostumen a durar unes sis hores i els actors usen diferents màscares per representar els papers de guerrer, ancià dona o dimoni.

147 Jin Rui va ser un crític literari xinès.

148 Vegeu nota 124.

149 Es refereix a personatges i episodis del *Hakkenden* de Bakin.

150 Li Zhi (1527-1602), també conegut pel pseudònim Zhouwu, va ser un filòsof, historiador i escriptor xinès de finals de la dinastia Ming (1368-1644).

Miro d'explicar la primera de les normes de Bakin, la relació protagonista-deuteragonista en una secció a part. El que diré aquí pertany a les altres sis.

La prefiguració i el pre-acord són mers factors a l'hora de preservar la seqüència lògica que he mencionat abans. En el passat, la majoria dels acadèmics orientals, malgrat la seva erudició i memòries retentives, van ser incapaços de resumir conceptes complexos en una paraula; van destriar i nomenar les característiques de certs fragments individualment. Tant la prefiguració com el pre-acord han d'assegurar que la trama sigui consistent i estigui ben connectada, i que no se la consideri en una classificació a banda.

La comparació i el contrast són massa artificials. Perseguir aquesta mena de novetat prolixa amb massa entusiasme podria resultar en una distorsió de la descripció humana i la condició social de la qual es preocupa la novel·la. Aquestes dues són tècniques per als escriptors xinesos, pels quals l'estil és l'únic important. Els escriptors del meu país no ho necessiten.

Discutiré l'abreviació en una altra secció sobre els principis de la descripció.

No es pot dir que l'al·lusió sigui essencial. Cap història que doni una descripció fidel de la naturalesa humana i de les condicions socials que dugui el lector a admirar la seva elegància constitueix una novel·la, sense tenir en compte si té un significat extra-textual profund. Si no aconseguís fer-ho, no seria perjudicial per a la novel·la implicar un segon nivell de significació que no sigui evident a primer cop d'ull, a qualsevol altra mena d'obra que no sigui una al·legoria; amb tot, podria considerar-se una presumpció de l'autor, una feina vanitosa. La seva presència o absència és immaterial.

Com ja he dit a la introducció d'aquesta part, l'únic objectiu de les normes de la novel·la és mantenir interessat al lector. Una vegada que això s'hagi entès completament, no caldrà explicar-ho amb més detall; però tot i això haig de pressionar pel bé del futur dels nostres autors, que encara tenen un coneixement rudimentari sobre aquestes qüestions.

El primer que cal tractar en una discussió sobre la trama és la diferència entre la comèdia i la tragèdia –que en japonès s'anomenen *haii shōsetsu* i *kaikatsu shōsetsu*, respectivament–. Ja he tocat la novel·la tràgica a la primera part d'aquesta obra. Una novel·la còmica d'avui és molt diferent a aquella de quan el que feien passar per novel·la còmica mirava de ridiculitzar la societat, tot descrivint tan sols numerets graciosos i absurds. Per molt que sempre busquin no més que acudits i jocs de paraules, de vegades, fins i tot incorporen una mica de *pathos* a la trama. *Hakkenden* i *Yumiharizuki*¹⁵¹ són exemples de comèdies modernes sobre l'àmbit familiar. El desenllaç d'una novel·la còmica troba l'heroi segur i pròsper. En canvi, en una tragèdia l'heroi

151 *Chinsetsu Yumiharizuki* (1807) de Bakin. Vegeu nota 3.

pateix una mort inoportuna a mesura que s'acosta el final. Els novel·listes moderns, per evitar la monotonia, sovint assaonen fins les novel·les tràgiques amb acudits i temes alegres, així que ja no hi ha cap manera de distingir clarament entre tragèdia i comèdia. De fet, moltes de les que anomenen «comèdies» no són gens divertides. És per això que no fa gaire que cert acadèmic anglès va classificar com a tragi-comèdies les novel·les com *Hakkenden* i *Yumiharizuki*. La descripció és probablement apta.

El que s'ha d'evitar sigui com sigui en una novel·la purament còmica és una trama pornogràfica. De vegades, els autors amb poc respecte per si mateixos se sotmeten a l'obsenitat per incrementar el riure quan tenen dificultats a l'hora de trobar material humorístic. Fixem-nos en *Hizakurige* de Ikku¹⁵² i *Shichi henjin* de Kinga;¹⁵³ totes dues excel·leixen respecte les novel·les d'abans de la restauració però no compleixen els estàndards de la vertadera novel·la pel seu alt contingut en diàleg obscè. *Els papers pòstums del club Pickwick* de Dickens és pura comèdia. És plena d'agudeses, però no hi ha cap rastre d'indecència ni en la trama ni en la llengua, perquè l'enginy no es basa en l'obsenitat. El secret de l'humor és barrejar intel·ligentment solemnitat, orgull i noblesa amb estupidesa, mesquinesa i tosquedat. Una manera d'incrementar el riure és exagerar allò insignificant o exaltar allò humil. La distracció d'un criat vell, la davallada d'una persona altiva... Aquest és el material amb què es fa una comèdia. En resum, les llavors del riure sovint es troben en situacions nascudes d'equivocacions sense intenció. No cal fer un acudit sobre la vulgaritat.

La novel·la del futur no serà com la del passat. Estarà pensada per atraure els homes discriminats més que per entretenir les dones i les criatures. Això vol dir, és clar, que fins i tot les novel·les humorístiques hauran d'evitar trames que no arribin als estàndards d'un artista. Igual que una pintura indecent que no casa amb els ulls d'un grup familiar no es pot classificar com a art, sense importar com serà de ben feta, tampoc un llibre que no es pot llegir en alt als pares i als nens no és realment una novel·la. Algú va dir alguna vegada que no hi hauria literatura pornogràfica si la demanda pública no la fes un negoci segur, i és culpa dels lectors, i no dels autors, si les novel·les són obscenes. Els autors simplement descriuen la naturalesa humana i les condicions socials adients al seu temps. Si els seus contemporanis tenen la ment estreta, si gaudeixen amb l'erotisme, llavors això es reflectirà naturalment en les novel·les del moment. És inevitable, va dir, perquè la novel·la és un mirall del seu temps.

152 *Tōkaidō Hizakurige* (1802-1822) de Jippensha Ikku. Vegeu nota 5.

153 Baitei Kinga (1821-1893) va ser un escriptor de *kokkeibon* –llibres d'acudits– i *ninjōbon* –vegeu nota 64–. Shichi Henjin va aparèixer entre 1857 i 1863.

El seu argument és en la major part raonable però no incontrovertible. El que diu és cert pel que fa als novel·listes pre-Meiji, la voluntat dels quals era entretenir les dones i les criatures amb la seva feina, però no és cap justificació de cara als seus homòlegs moderns. Com a norma general, hi ha una línia que no s'hauria de creuar quan es tracta el costat sòrdid de la vida. Mentre que alguns aspectes d'aquesta –inevitablement– han de formar part de qualsevol descripció de la naturalesa humana i de les condicions socials, altres mai no s'han de mencionar. Aquelles que són evitables haurien de tractar-se amb cura. S'haurien de tractar tan breument com sigui possible, i deixar la resta a la imaginació del lector. A les èpoques en què la moral és relaxada, per exemple, molts homes i dones mantenen relacions clandestinament, però deixar al descobert els misteris d'alcova i reproduir els detalls de la seva conversa allà, en nom del realisme, és una tasca que pertoca al escriptor d'històries d'amor, i no al novel·lista.

El que acabo de dir també s'aplica a les novel·les còmiques. Segurament no és realment necessari extreure el seu tema de les classes baixes de la societat quan les persones i els *affairs* de les classes altes ja serveixen de material humorístic. És comprensible que els escriptors de *gesaku* de l'escola Ikku,¹⁵⁴ que no tenien una moral gaire elevada, haurien d'haver extret el seu material de la vida de les classes mitjana i alta per divertir els seus lector de classe baixa. Amb tot, el que trobo realment increïble és que els escriptors còmics d'avui, més que escapar-se cap a una altra direcció, continuen fent servir els mateixos vells mètodes i encara consideren els acudits obscens el pinacle de l'humor. Cap d'ells no està interessat en reformar la novel·la del nostre país per a fer-la una forma d'art.

Mentre la novel·la no es consideri art, no necessiten res més que proveir els lectors contemporanis amb una font d'entreteniment. Fins i tot la història més menyspreable, el relat més eròtic, no es pot criticar. D'altra banda, si algú es mira la novel·la com una gran forma d'art, necessitarà més que una història que pugui interessar a gent en un lloc i moment concrets per merèixer tal descripció. Com he dit a la primera part, l'art vertader és beneficiós: mou un home profundament i n'ennobleix el caràcter sense que se n'adoni. Qualsevol cosa que no tingui ni una petita part d'aquest benefici no és art vertader sinó una diversió corrent. Es poden classificar les xilografies a color, que el públic gaudeix, com a una pintura de debò? Certament són precioses però estaria malament etiquetar-les indiscriminadament com a realitzacions de l'essència pura de l'art, quan la seva elegibilitat per a tal descripció ha de dependre de si tenen l'habilitat d'enriquir la naturalesa de l'home o no.

154 Aquells que escriuen *sharebon* com ho fa Ikku.

Igual que el pintor s'ha d'esforçar per no pintar simplement una pintura bonica, sinó una de feta tan bellament que ennobleixi el caràcter humà d'alguna manera, també ho ha de fer el novel·lista per inspirar el lector a través de la vivacitat de la seva descripció de la naturalesa humana i les condicions socials. Si la novel·la no entra al rang del que pel lector és art, el seu autor no mereix el títol de novel·lista. Si els autors que dubten escullen deplorar-se i considerar-se només autors de l'era Meiji o escriptors de *gesaku* de Bunsei,¹⁵⁵ i mirar de repudiar el títol, refusen de considerar-se artistes. No els culpo a tots, sense tenir en compte quant complagui els interessos dels nens o de les classes baixes. No té conseqüències. Plaure gent en un temps i lloc concrets és una qüestió senzilla; crear una impressió a major escala és molt més difícil. Hishikawa Moronobu¹⁵⁶ va ser un pioner a l'hora de fer una instantània del món en *ukiyo-e* i desenvolupar-ho: només el segueix Iwasa Matabei.¹⁵⁷ Per això, va obtenir fama arreu del país en el seu temps. Tothom el considerava un mestre. Amb tot, els artistes del món segurament no acceptarien elogiar una *ukiyo-e* extremament mal feta de la mà dels deixebles del mateix Hishikawa com si fossin obres mestres de l'elegància. Fer-ho seria confondre elegància amb antiguitat. El seu exemple mostra com de senzill és aconseguir l'aprovació localitzada i contemporània, i com de difícil és l'art vertader.

El que acabo de dir no es pot interpretar com un consell al novel·lista perquè ignori la naturalesa humana i les condicions socials contemporànies i, en lloc d'això, es confini a si mateix per escriure'n una mena de més noble que li proveeixi la imaginació. Qualsevol novel·la històrica ha de contenir, ineludiblement, passatges que tractin violència i crueltat. Fins i tot una novel·la social, si l'autor ha viscut en una societat, encara que tan sols fos una de semi-civilitzada, seria una imatge de la vida idealitzada més que una de real del seu temps. Penso que la millor manera de tractar-les és incloure-les sense manipular-les. Si un autor sent fins la més petita punxada d'interès personal en un episodi brutal, serà apte per posar l'accent en l'incident fins a un punt desagradable per a una altra persona perceptiva i aliena. El mateix s'aplica a la pornografia. Qualsevol afany per part de l'autor de divulgar tals detalls esdevé obvi per la manera amb què els escriu, cosa que porta els lectors crítics a deixar el llibre.

En resum, mentre que no és necessari desterrar tota menció a la crueltat o l'obsenitat de la novel·la, tals elements haurien de minimitzar-se. El lector intel·ligent no hauria de cansar-se per la mena de relats –en el fons miserables– que els autors del meu país han produït fins ara. A les obres del novel·lista francès Dumas, un troba tant barbàrie com erotisme, però com que no

155 Bunsei (1818-1830) és el nom que rep el regnat de l'emperador Ninkō.

156 Hishikawa Moronobu (1645-1715) va ser un pintor i gravador.

157 Iwasa Matabei (1578-1650) va ser el fundador de l'escola del *ukiyo-e*.

exposa del tot els secrets d'alcova, a diferència dels nostres romanços històrics, les seves novel·les poden llegir-se en veu alta i seguretat a famílies completes. Moltes de les obres del novel·lista anglès Lytton –Ernest Maltravers,¹⁵⁸ per exemple– també relaciona històries d'amor, però també tracta aquestes qüestions de manera diferent als novel·listes japonesos. L'habitació mateixa, és clar, i qualsevol detall d'aquestes qüestions privades es mantenen fora de la imatge. Res no es fa explícit. En canvi, Lytton usa la seva lleugera ploma per explorar cada detall de les emocions dels seus amants ardents. Les seves històries d'amor, des de la naturalesa de la història fins a la manipulació de la trama, s'assemblen a les de l'escola Tamenaga; però han evitat una recepció desdenyosa del públic anglès, no només per la naturalesa superior dels seus personatges i incidents, sinó també per l'elegància del seu mètode de descripció de no posar l'accent en un comportament específic, i fer-ho només en emocions abstractes. Els futurs novel·listes del meu país farien bé de distingir això a les seves obres.

Només mencionaré el tema de la violació, que de vegades sorgeix tant en la trama de les novel·les del meu país com en l'argument principal del romanç històric. És atribuïble a la presència de la naturalesa humana i les condicions socials essent com són, els hi més que a una equivocació dels autors, però no millora la trama de cap manera. Si la seva omissió desmereixés el realisme de la descripció, llavors s'hi ha d'incloure, però és segur que no cal descriure-ho honestament com a finalitat. Hi ha moltes maneres de vorejar el tema. Per exemple, fer que un personatge expliqui a un altre el que ha passat: d'aquesta manera defuig els detalls lascius. Aquesta seria una tècnica per la novel·la, una que faria justícia a tots dos punts de vista. Hi ha moltes altres maneres de millorar una trama. Quan els novel·listes del meu país volen treure a la llum com pensen els homes i les dones, progressen, invariablement, cap a les qüestions d'alcova. Això s'ha d'aturar, per sobre de tota la resta. Em refereixo a les frases del tipus «malgrat que encara no dormen junts» i «al principi eren temorosos i tímids, però més tard van esdevenir joiosos i companys de llit». No cal posar aquestes coses en paraules. Sempre es troben expressions com «en tancar la porta, quins somnis hauran somiat junts» a les nostres novel·les. Pot ser que es verbalitzin de qualsevol altra manera, però la seva implicació sempre és deliberadament sexual. Això és anar més enllà. Si un autor desitja fer tàcitament comprensible que els personatges de la seva història estan embolicats il·lícitament, hauria de poder comunicar-ho a través del context sense necessitar cap menció de portes tancades.

¹⁵⁸ *Ernest Maltravers* (1837), de Bulwer-Lytton, va ser la primera novel·la occidental a arribar al Japó l'any 1878. Gràcies a ella, els japonesos van descobrir que els europeus tenien una mena de novel·la que es fixava en l'interior dels personatges, cosa que donaria peu a crear la *shōsetsu* –la interpretació japonesa de la novel·la occidental– que, a la vegada, portaria a la *shishōsetsu*, que els occidentals traduiríem com a *I-Novel*.

En connexió a això, es pot dir que molts *sewa kyōgen*¹⁵⁹ recents contenen trames mediocres i de poc atractiu artístic. Això és per la manca d'habilitat dels autors, que bàsicament no tenen imaginació. Han abandonat les trames brutals i eròtiques en resposta als arguments dels pensadors que busquen dur a terme la il·lustració de la societat, però no han tingut cap noció de la mena de trames pures i construïdes acuradament que haurien de substituir-les. Tot el que han fet és servir ofertes avorrides que simplement són *kyōgen* corrents dels quals s'han eliminat els elements eròtics. Actualment, els *sewa kyōgen* no són ni descripcions acurades de les condicions socials modernes ni representacions d'una societat ideal. Com que, òbviament, l'autor ha ideat els fets que descriu, aquests contenen incidents improbables com la recuperació miraculosa d'un home que hauria d'haver mort o la reforma d'un antagonista incorregible. En resum, el *kyōgen* modern no ofereix ni descripcions de la vida contemporània expressades correctament i acurada ni clímax elegants on s'expressen emocions sentides en el fons; si no contenen totes dues, llavors no tenen res que ens interessi naturalment.

Deixeu-me tornar al meu tema inicial de la novel·la còmica, sobre el qual he divagat en algun moment. Tinc poc a dir sobre el que anomenen novel·la còmica, o tragi-comèdia, tal com és.

A la tragi-comèdia, el que demana una atenció més acurada és la barreja entre humor i *pathos*. Hi ha, per norma, un límit de quantes sensibilitats es poden imposar; igual que els músculs o el poder d'observació cansat i debilitat deixen de funcionar si s'usen massa temps sense descans —després de mirar directament els rajos solars durant massa temps, per exemple, no podem ni tan sols veure la llum d'una espelma; i fins el perfum més intens sembla tenir el mateix impacte que l'aigua en un nas acostumat a la seva fragància després d'una exposició prolongada—, les sensibilitats també es poden esmussar. Massa històries no només resultaran en una debilitació gradual de l'habilitat de generar empatia sinó també en un avorriment final. Per aquesta raó, hi ha hagut una llarga tradició entre els autors d'assaonar la tragèdia amb el riure i la comèdia amb punts dificultosos i miserables, per tal de no esgotar els seus lectors. No tinc espai per tornar a explicar-ho des del principi, però hi ha una nota d'advertència que haig d'exposar sobre el tema. L'humor i el *pathos* d'una tragi-comèdia no haurien d'alternar-se mecànicament amb gens de l'encant d'allò inesperat, o faran molt poca impressió en el lector, sense tenir en compte com de bé es regulin cadascuna de les proporcions. Haurien d'usar-se assenyadament.

S'aplica el mateix pel que fa les novel·les tràgiques. No haurien d'abastar res més que misèria i tristesa des del principi fins al final, en l'àmbit en el qual aquestes haurien de ser la

159 Els *sewa kyōgen* són obres *kyōgen* que descriuen les vides de la gent corrent. Vegeu nota 39.

primera preocupació d'una tragèdia, els seus lectors finalment s'avorririen. La catàstrofe final, en particular, hauria de ser descrita senzillament, amb la mínima manipulació possible. Fixem-nos en la famosa història d'amor de *Musume Setsuyō*.¹⁶⁰ El desenllaç és el més insuportablement punyent, perquè ha estat tractat tan delicadament. Murasaki Shikibu, al capítol «Kumogakure» de *Genji monogatari*, informa rotundament al lector que Genji és mort. La cura que hi posa a l'hora de fer-ho l'eleva com una gran escriptora.

Hi ha molt més que hauria de dir sobre la trama d'una novel·la tràgica, però com que ja m'he esplaiat massa, proposo que ens dediquem a altres qüestions. Confio que els meus lectors em perdonin per no haver portat aquesta secció a cap conclusió.

La següent llista és com una guia –poc exhaustiva, és clar– pels autors sobre els principals errors a evitar en la trama d'una novel·la. De tant en tant, en descobriran d'altres, pels quals haurien de prendre les seves pròpies mesures a fi d'evitar-los.

1. Fantasia

No tornaré a aquest afer, atès que ja he explicat repetidament que la vertadera novel·la evadeix les bestieses absurdes i els extrems imaginatius del misteri.

2. Monotonia

Quan dic monotonia, em refereixo a la repetició constant de la mateixa mena d'idea. La música i la poesia no són res sense ritme. La varietat és fins i tot més important en una novel·la, que cataloga l'espectre infinit i sempre variant de la naturalesa humana i les condicions socials.

3. Redundància

La redundància és la repetició d'una idea similar a una altra expressada anteriorment. Com que és una qüestió que els novel·listes del meu país sovint debaten amb gran entusiasme, probablement el lector ja hi està familiaritzat amb els arguments sense que jo participi en l'escaramussa.

¹⁶⁰ Es refereix a la història d'amor entre l'actor Kingorō –que va morir– i una cortesana, Kosan, que van viure durant el s.XVII. La seva relació ha servit com a argument d'obres de *jōruri* (ex. *Kaneya Kingorō ukina no gaku*) i de *kabuki* (ex. *Oedo meibutsu nishikie no hajimari*).

4. Erotisme

Ja he debatut aquest punt diverses vegades. S'ha d'evitar l'erotisme, però no fins el punt de mai no mencionar relacions entre els sexes. Senzillament espero que un autor no hagi de buscar satisfacció personal a través d'escriure els secrets d'alcova.

5. Favoritisme

En realitat, això pertany més a la caracterització que no pas a la trama, però aprofitaré l'oportunitat de mencionar-ho ara. Quan dic favoritisme, em refereixo a l'actitud de l'autor respecte els personatges que ha creat. Podria semblar força estrany parlar de prendre posició pel que fa les connexions entre els personatges, que són completament imaginaris; però essent aquesta la manera com funciona la naturalesa humana, no ho és gens ni mica. Un autor pot sentir afecte inconscientment per un personatge virtuós, per exemple, i manipular la trama per permetre que el seu comportament continuï essent irreprotxable, mentre que el fil narratiu en realitat dicta que aquella persona actua de manera deshonest. O pot ser que de vegades ajusti les coses de tal manera que un antagonista hagi d'executar tota mena d'accions malvades.

Els biògrafs, igual que els novel·listes, han estat coneguts per caure en el favoritisme. El biògraf de Ieyasu,¹⁶¹ relatant la batalla d'Ōsaka, naturalment va defensar les accions de Ieyasu, mentre que el biògraf de Toyotomi,¹⁶² tot descrivint el mateix fet, va afavorir Hideyori i la seva mare i va injuriar el comportament de Ieyasu i el seu fill. Si això pot passar a les històries, que han de presentar els fets tal com són, quina esperança hi ha per a la novel·la? Un novel·lista pot parlar bé o malament dels seus personatges tant com vulgui. És lliure de descriure el comportament del principal objecte del seu afecte, l'heroi venerat, com a bo i pur de cada forma possible o, contràriament, pintar l'antagonista de la pitjor manera. Si es permet una actitud parcial, llavors, la societat Meiji veuria l'aparença d'una multitud d'homes tant divins com els sants, que podrien avergonyir Yao o Shun,¹⁶³ i d'antagonistes tan despietats i cruels que atemoririen els cors de Dao zhi¹⁶⁴ i Jie i Zhou.¹⁶⁵ Els autors del meu país han mostrat en el passat una marcada tendència cap al favoritisme. Cap escriptor la principal guia del qual sigui observar

161 Tokugawa Ieyasu (1542-1616), que dominava la zona de Kantō –on se situa Edo, actual Tōkyō–, va imposar l'hegemonia Tokugawa, que va marcar el període Edo o Tokugawa (1603-1868).

162 Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) va ser el successor d'Oda Nobunaga durant l'era Sengoku –l'era d'unificació del Japó–. Va deixar-ho tot lligat perquè el seu fill el succeís com a *daimyō*, però Tokugawa Ieyasu l'hi va prendre.

163 Es refereix als Reis savis. Vegeu nota 47.

164 Dao zhi va ser un lladre xinès famós del període Chun Qiu (722-481 a.C.).

165 Els darrers regents de les dinasties Xia (2205-1766 a.C.) i Shang –també anomenada Yin– (1766-1121 a.C.), respectivament. Els seus noms se solen usar per exemplificar la ferocitat i la crueltat.

la vida tal com és i escriure-la en termes estrictament realistes no tindrà tan mal costum, però com que complauen els gustos frívols de les dones i les criatures, és inevitable que tal parcialitat succeeixi. Les dones i la canalla, essent criatures tan simples, probablement pensen que els herois sempre són bons i els antagonistes sempre són malvats. De totes maneres, en realitat fins i tot els herois de vegades són preses de les passions malvades, i fins els antagonistes, sacsejats per la seva consciència. Si un autor perd de vista aquest fet, encara que sigui per un instant, durant el procés de poblar la seva novel·la, els seus personatges no semblaran vertaders. Ves amb compte!

6. Sobreprotecció

La sobreprotecció també està relacionada amb la caracterització. Succeeix com a resultat del favoritisme, que acabo d'explicar. Quan un autor porta la parcialitat cap al seu heroi fins a certs extrems, ell el protegeix i el salva de cada perill que l'amenaci. La pràctica no està malament en si mateixa, és clar, perquè és només a les novel·les tràgiques que l'heroi ha de morir, però tot s'haurà manipulat de mala manera si el lector pressuposa que l'heroi sempre estarà sobreprotegit i rescatat del perill. Els vuit herois de *Hakkenden*, per exemple, són bruixots que no troben cap dificultat i no moren mai. Inue no Masashi,¹⁶⁶ en particular, no mor encara que l'han assassinat, potser perquè té l'ajuda d'una rosari de perles sagrat a banda de l'esperit diví de l'àngel guardià Fusehime. Solament gràcies al talent literari de Bakin, aquest defecte passa desapercebut durant la novel·la. Qualsevol altre autor hauria tingut al lector badallant i llençant el llibre al vuitè o novè capítol. Alguns novel·listes anglesos, per exemple Richardson, són culpables de sobreprotecció.

7. Inconsistència

Aquí m'adreço tant a la trama com a la descripció. Deixeu-me donar un exemple. Gakutei va començar el *Shintō Suikoden*,¹⁶⁷ que va continuar Chisokukan. Qualsevol inconsistències són, per tant, generalment excusables, però hi ha una flagrant discrepància en particular que són un bon exemple per la desagradable sacsejada que dona al lector. Gakutei descriu Tamaoki Genkurō com a bru, de constitució forta i amb ulls rodons, mentre que Chisokukan, més tard, diu que té una complexió pàl·lida i el nas recte. Certament, una contradicció sorprenent! És clar que Tamaoki primer apareix a la història com un llenyataire al mig de les muntanyes, així que és

¹⁶⁶ Personatge de *Hakkenden*. Vegeu nota 3.

¹⁶⁷ *Shunketsu shintō suikoden* és un *yomihon* llarg que Gakutei Kyūzan va començar el 1829, i Chisokukan Shokyoku el va continuar.

natural que semblés fosc, però només es pot explicar com a resultat de l'exposició solar. Tant hi fa quants anys hagin passat: un llenyataire tosc i groller no pot transformar-se en un Adonis elegant. Massa inconsistències d'aquest tipus cansaran el lector i erosionaran la més interessant de les trames.

8. Academicisme ostentós

L'academicisme ostentós o l'ostentació de la pròpia erudició rarament es veu a l'obra dels escriptors experimentats. Els que solen ser culpables de tal pràctica abominable són els autors joves. Posen en marxa llargs relats de fets passats quan els amenaça cap perill i alliçonen sobre paraules arcaiques davant dels seus superiors, que no poden parlar, o donant a un personatge més coneixement del que es podria esperar que tingués raonablement. El major pecador pel que fa als novel·listes del nostre país és Bakin. De vegades aquesta pràctica sorgeix en algunes de les primeres obres de Lytton, i fins s'ha dit de Scott que ha cedit a la temptació en algun moment d'*El pirata*, pel qual els crítics els han derrotat. No obstant, seria una gran pena que el coneixement de l'autor passés completament desapercebut. Hauria de vigilar de limitar les exposicions d'aquest en les ocasions en què el text de la novel·la ho demani, per tal de no avorrir el seu lector.

9. Una història massa llarga

Aquí no em refereixo al conjunt de la història. No hi ha res de dolent en escriure una història llarga, mentre l'autor proveeixi prou varietat a la seva trama per mantenir l'interès del lector. Amb tot, si retarda el progrés de la història interminablement igual que un *kataribe*¹⁶⁸ professional, el lector impacient pot cansar-se d'esperar i perdre tot l'interès en el resultat. L'impacte del desenllaç disminuirà perquè la seva atenció s'haurà dispersat cap a alguna altra cosa, quan aquest tingui lloc.

La següent anècdota divertida il·lustra el meu raonament. No fa gaire, certa prostituta d'un bordell de *Shin'yoshiwara*¹⁶⁹ va aconseguir un amant atractiu. L'amant, pensant en fonamentar la seva relació encara més amb un engany, va mantenir les distàncies deliberadament durant un temps en intent d'augmentar el seu desig cap a ell. Durant més de deu dies, no la va visitar. Mentrestant, la dona, que havia abandonat el seu negoci per amor a ell i fins estava preparada per casar-se amb ell, es turmentava imaginant diversos accidents que li podrien haver

¹⁶⁸ Vegeu nota 22.

¹⁶⁹ Es refereix al barri Yoshiwara, el barri del plaer d'Edo; es va nomenar Shin-Yoshiwara quan es va reconstruir després que es cremés el 1656.

succèit. Va mirar de descobrir què havia passat enviant gent a espiar els seus moviments, o enviant cartes anònimes, però ell se somreia en veure el seu pla en acció, i des de llavors només li tornava respostes corrents una o dues vegades al mes. Finalment, ell no li va enviar ni una postal. Tres o quatre mesos van passar d'aquesta manera. La dona, que no tenia cap mena de disposició gelosa, va pensar que s'havia endut el seu afecte a un altre lloc. Sembla que ella va sentir el primer alè fred d'un inesperat vent de tardor. La gelosia la va esquinxar. Per molt que ho intentés, no podia oblidar les paraules d'amor que havien intercanviat en el passat. En els mesos que ja havien passat, fins quan estava vestida per a rebre un client, una pluja incessant de llàgrimes secretes havien mullat la seva màniga. Amb tot, quan encara no arribava ni el més mínim rumor de resposta del seu amant, va desfer-se de la boja i voluble amenaça de l'amor d'un cortesà amb qui es va unir i arribar a una aliança íntima amb un altre amant. Mentrestant, el seu ex-amant no sabia el que havia passat. Quan van haver passat els quatre mesos, ell es va dir que el temps havia madurat. Havent planejat de veure-la aquell mateix dia i representar una bella i turmentosa escena que hauria de ser trista i humorística, va anar a visitar-la triomfalment. Amb quin poc èxit ho hauria deduït el lector per si mateix. Si aquest amant tan segur de si mateix hagués practicat les seves tàctiques de retard amb moderació, probablement tot hauria anat bé. Va fracassar perquè no va apreciar aquest fet, que és també una clau de la novel·la. Novel·listes, us ho prego, tingueu aquest exemple en ment quan escriviu.

10. Mancança d'interès poètic

Aquest no és el terme que busco, però de moment servirà. El que realment vull dir és la mancança de sentit dramàtic. Com que la novel·la és una reproducció fidel de les condicions socials, la seva trama és apta per ser plana i insípida. Per evitar-ho, un novel·lista hauria d'esforçar-se a conservar l'interès del seu lector tot teixint ocasionalment tocs del romanç dins la seva trama, un feu secret, per exemple. No cal que expliqui més.

11. Fer que els personatges expliquin llargues històries personals

Aquest mecanisme no només ajuda a mantenir breu la història, té un encant propi. Es pot fer servir sense exagerar un parell o tres de cops durant una novel·la llarga, però usar-la massa sovint farà que el lector sospiri «Una altra vegada no!». Pel que fa a novel·les d'uns pocs capítols, sobretot, com menys s'utilitzi millor.

Així acaben les meves observacions sobre el tema de l'argument en general. Amb tot, queden algunes coses per dir sobre l'argument de la novel·la històrica, que tractaré en una secció a part per mirar de no fer-ho massa llarg.

L'argument de la novel·la històrica

Abans de continuar discutint sobre l'argument, proposo de discernir breument la diferència entre la novel·la històrica i la història, perquè, a menys que aquesta diferència s'entengui clarament, la novel·la històrica no serà fàcil d'escriure. Espero que el lector em perdoni si sembla que repeteixo raonaments ja explicats en seccions anteriors.

Alguns diuen que malgrat que moltes persones llegeixen novel·les històriques per plaer perquè omplen els buits que deixen les històries oficials, aquestes perdrien el seu atractiu quan les històries es van desenvolupar fins a tal nivell de minuciositat, que es podria afirmar que no contenen cap omissió. Tal fet, reclamen, significaria la desaparició final del novel·lista, que gasta les seves energies en ficcions fantàstiques originals. Sembla que fins el mateix Macaulay s'ha sentit de la mateixa manera. Sovint transmetia una idea similar en les seves obres, i parlava de per què els escriptors de novel·les i romanços històrics acabarien desapareixent. «No només els estudiants i els acadèmics que gaudeixen en descobrir els detalls del passat dels seus països; fins i tot els laics obtenen cert plaer en llegir històries, cosa que és com hauria de ser. Com es podrien divertir només amb la ficció de les novel·les?» Segurament s'equivoca. Hi ha una gran —més que gran— diferència entre el que anomenen històries autèntiques trobades a Anglaterra i el que passen per cròniques a Orient, és clar; però és difícil de creure que, tal com estan les coses, fora dels cercles literaris l'estil literari d'un historiador pot ser més atractiu que el d'un novel·lista. L'aptitud per escriure història que és completament diferent del talent necessari per a la poesia o la ficció, i aquest últim, mai no es trobaran en la mateixa persona. Evidentment, Macaulay era un historiador amb talent i, també, instint per a la poesia. De totes maneres, no hi ha dubte que si mai li haguessin demanat que escrivís una novel·la o un romanç històric s'hauria mostrat barroer i poc distingit. Lord Brougham,¹⁷⁰ un gran historiador anglès, va escriure unes poques novel·les, però els seus arguments pesats i l'estil sense gràcia les fan difícils de llegir. Per altra banda, els novel·listes no pateixen tal desavantatge. Alguns novel·listes famosos també han escrit històries famoses. Thackeray és una figura eminent, les novel·les del qual l'han fet prominent en els últims

¹⁷⁰ Baró Henry Brougham (1778-1868) fou polític i advocat.

temps. He sentit que en diverses ocasions va fer manuscrits per una història, però abandonava el projecte abans de la seva publicació. Estic fermament convençut que si se n'hagués sortit, el resultat hauria estat brillant. *Quatre George* i *Els humoristes anglesos*¹⁷¹ proven que, més enllà del dubte, el seu no és cap talent corrent d'historiador. George Eliot tenia un do similar; i Lord Lytton, de fet, va escriure diverses seccions d'una història que van tenir una bona recepció.

Abans d'avançar més, explicaré el que distingeix un novel·lista d'un historiador. En primer lloc, la inclinació d'un novel·lista per la ficció el fa reticent a registrar els fets de manera senzilla i lacònica. Sense adonar-se'n conscientment, introdueix cert embelliment literari i sovint entén malament els fets. Quan el tema a discutir és una persona, les caigudes en la retòrica sovint són inevitables. Fins i tot Macaulay, tant a les seves històries com a les seves biografies, sovint estableix informació en aparença extravagant i qüestionable. Carlyle,¹⁷² que gaudeix d'una reputació considerable a Anglaterra, era un altre l'estil del qual era exageradament ornamentat. Així doncs és difícil distingir un novel·lista d'un historiador només pel fet que un escriu ficció i l'altre, fets. Els mestres de la novel·la històrica com sir Walter Scott sempre basaven els seus arguments en un fet històric, però una lectura és suficient per adonar-se de la diferència entre les obres i els llibres d'història. No és només el fet de parar atenció en el detall o l'ornamentació de l'estil el que les diferencia, sinó el fet que una novel·la tant pot omplir els buits que deixen les històries –tot suplint els fets que falten amb la imaginació de l'autor– com també gaudir lliurement de familiaritat, amb la qual em refereixo a quan el novel·lista descriu les paraules i les accions dels seus personatges –que són personatges històrics– amb una meticulosa atenció en el detall, i crea en el seu lector la impressió que el novel·lista i el personatge, tal com es representa a la novel·la, es coneixen molt bé l'un a l'altre. Un historiador que narra els fets ha de contrastar cada incident. No com el novel·lista, que té la llibertat de dur a terme la gens fàcil tasca de dissecar la naturalesa humana quan vulgui, i de traspasar els santuaris prohibits de les dames cortesanes per tal de considerar com s'hi comporten, i de descriure el que succeeix tant dins com fora de les portes tancades, sense haver d'anar a l'origen detallat dels fets.

Les diferències més importants entre una novel·la i una història és aquesta habilitat de la novel·la d'omplir els buits. Penseu, per exemple, en el fet que Napoleó I de França ha acabat de sopar. No hi ha dubte que ha acabat, perquè devia fer-ho, però és un fet trivial per enregistrar-lo en una història. Qualsevol que mai hagi llegit una història de França ha imaginat que una conversa melangiosa devia precedir el divorci de l'emperador amb l'emperadriu Josephine. Amb

171 *Quatre Georges* (1860) i *Els humoristes anglesos* (1853) de Thackeray. Vegeu nota 85.

172 Thomas Carlyle (1795-1881) va ser un historiador, crític social i assagista escocès.

tot, si es mira d'esbrinar cadascun d'aquests detalls, acabarà inventant cada fet que inclourà en un llibre d'història; i això farà que el titlin de massa complex. Tanmateix, aquests petits fets provoquen una gran impressió en les persones.

Precisament, com que s'afegeixen tantes qüestions insignificants a les històries no oficials i als plecs solts, els lectors les engoleixen. No tenen més records preuats de Napoleó-l'home que de l'home que tenen al costat, així que els plau sentir-s'hi més a prop quan descobreixen qualsevol mena d'informació contemporània sobre ell. És molt difícil, per no dir impossible, evitar que es carregui de la superfluïtat en què s'incorre quan es registren tals minúcies a les històries oficials, a menys que l'historiador tingui un increïble talent literari.

D'altra banda, el novel·lista no té cap restricció. Per tal de relatar la història de Napoleó, i tractar tots els fets que van portar al casament amb Marie Louise després del divorci amb Josephine, comença amb un temps i un lloc sense importància i continua omplint tota la panoràmica amb diferents escenaris. Atraure el lector perquè segueixi cap a un clímax meravellós i fer-lo sentir que els fets passats han pres vida davant els seus ulls. Totes aquestes mentides són dins les seves competències. Un lector aprèn d'una novel·la d'aquesta mena que Napoleó es va seure a prendre cafè i va parlar amb les minyones i els patges a les profunditats del palau; sap quines van ser les seves respostes, el que li van dir les minyones i per què l'incomodaven certs temes. No tan sols descobreix com l'emperadriu Josephine es va empassar l'amargor que inundava el seu cor i la constrenyia en un dolor asfixiant, i que sovint s'eixugava les llàgrimes amb la màniga, sinó que tot petit detall es revela acuradament: com el cafè que es va refredar mentre la conversa s'allargava, per què el pa i la mantega es van servir a taula sense cap propòsit –ja que ningú no se'ls va menjar–, com algú es va forçar a menjar-ne només un mos per mantenir les aparences. Descriure cadascun dels detalls en una història seria impossible. Aquesta és la gran fortalesa de la novel·la!

També és molt difícil esbossar coses com la roba i els costums en una història. Però el novel·lista no només és destre a l'hora de fer-ho sinó que, a més, la seva obra és equivalent a una història vivent dels costums. Autors com Scott s'apropen més a la vertadera novel·la històrica, mentre Bakin,¹⁷³ Kyōden¹⁷⁴ i d'altres són famosos com a novel·listes històrics, les seves obres són més aviat novel·les socials. Potser perquè descriuen despreocupadament els costums i la roba pròpia del període Kan'ei,¹⁷⁵ i posteriors, en lloc dels que pertocquen a l'època proposada.

¹⁷³ Vegeu nota 3.

¹⁷⁴ Vegeu nota 67.

¹⁷⁵ Aquest període pertany als regnats de l'emperador Gomizunoo, l'emperadriu Meishō i l'emperador Gokōmyō entre 1624 i 1644, inclòs a l'era Edo.

El més important a recordar quan s'escriu una novel·la històrica és conservar més el rerefons històric que no pas la superfície, tant com sigui possible. Amb superfície, em refereixo als fets enregistrats als llibres d'història; amb rerefons, allò que no es pot descobrir a partir d'aquestes fonts. La intel·ligent descripció de l'aparença de l'armada de Hōgen¹⁷⁶ a Yumiharizuki¹⁷⁷ de Bakin gairebé aconsegueix l'efecte d'una biografia fictícia. També la seva sostracció i descripció detallada de tota la maldat interior de Hōjō Tokimasa¹⁷⁸ a *Asaina shima meguri no ki* és molt intel·ligent. Probablement fins i tot és correcte dir que *Kyōkakuden*¹⁷⁹ i *Bishōnenroku* es classifiquen com a novel·les històriques pures des d'aquest punt de vista.

Resumint, la intenció de la novel·la històrica és omplir els buits tant a les històries com a les històries dels costums. Assolir una d'ambdues és suficient. Si un autor no està sotmès a cap coacció d'usar els grans episodis i personatges de la història, una història centrada en un fet històric, recolzat –sempre que sigui possible– amb relats sobre els costums i reminiscències, és vertaderament completa i perfecta.

Els autors de novel·les històriques són propensos a moltes febleses, de les quals les inconsistències cronològiques, els errors factuais i les males interpretacions dels costums en són les reines.

Fins els historiadors de vegades s'equivoquen amb la cronologia. Malgrat que els petits errors no semblin de gaire importància a les novel·les, perquè són ficció, són, amb tot, indesitjables i haurien d'eliminar-se sempre que sigui possible. Perquè, a pesar de com d'elegant o realista pugui ser la història, un lector perceptiu s'adonarà, de sobte, de les discrepàncies més marcades i perdrà la sensació que ha entrat en un lloc d'ensomni i que està en comunió amb els ancestres. Els novel·listes del meu país no han parat gaire atenció a les inexactituds cronològiques, en el passat. Alguns fins i tot aconsellaven els seus lectors que no se'n preocupessin. Altres, com Bakin –és esperable–, tractaven escrupolosament les dates, per tal que aquells que titllin *Hakkenden* i *Shima meguri no ki* de novel·les històriques no s'allunyin gaire de la realitat. Tanmateix, recordo que hi havien alguns errors a *Kyōkakuden*, una gran obra.

El errors factuais impliquen equivocar-se pel que fa a la informació històrica, quan es descriu un bon home com un bandit, per exemple, o viceversa. Els novel·listes del meu país sovint són culpables d'aquest delictes, malgrat que alguns com Bakin han fet el seu millor esforç

176 Vegeu nota 134.

177 *Chinsetsu Yumiharizuki* o *Els estranys contes de la lluna creixent* (1807-1811) de Bakin. Yukio Mishima la va adaptar al *kabuki*.

178 Hōjō Tokimasa (1138-1215) va ser el primer regent del *bakufu* Kamakura (1185-1333).

179 *Kyōkakuden* (1835).

per evitar-ho. Això s'ha d'eliminar encertadament, perquè el primer propòsit de la novel·la històrica és el de relatar informació del rerefons sobre fets i personatges històrics. Això, és clar, no es pot fer amb cap grau de convicció, si els fets externs en els quals es basa la seva història són inexactes. Cap novel·la històrica no és perfecta si conté tals errors. Tant hi fa com d'intel·ligent sigui la trama o com d'acurada sigui la descripció dels costums. Una història que tracti senceraament els costums però es basi en personatges ficticis sense recórrer als fets històrics seria preferible.

Un autor representa malament els costums tot descrivint utensilis, mobles, hàbits, ornaments o menjar anacrònics, o donant per suposats costums que no existien en aquell període: fer que un personatge del període Ashikaga¹⁸⁰ fumi cigarrets o toqui el *shamisen*, per exemple, o un del període Hōjō¹⁸¹ que dispari una pistola o empunyï una llança. Una instància més exagerada d'aquesta mena d'inexactituds seria la d'una dona del període Keichō¹⁸² que es recollís els cabells en un monyo *shimada*,¹⁸³ o que vestís un *kimono* amb mànigues llargues fins el terra. Hi ha altres casos pitjors, però només en menciono aquests a tall d'exemple. El registre inexacte dels costums, com la inclusió dels errors factuais anteriorment mencionats, és una errada greu en una novel·la històrica, que, si no s'elimina, impedirà la realització dels seus objectius. Quina llàstima que fins un gran escriptor com Bakin no tan sols pequés sovint en aquest aspecte, sinó que, a més, mai no va mirar d'esmenar-se.

La construcció del personatge principal

L'heroi és el personatge central de la novel·la. També se'l pot anomenar ídol. Malgrat que no hi ha cap restricció sobre quants herois pot tenir una novel·la –de vegades n'hi ha un; de vegades, més de dos–, almenys n'hi ha d'haver un perquè, si no, perdria la continuïtat que necessita.

Com que la novel·la ha d'expressar la visió dels dos sexes –ja que tracta la naturalesa humana– el personatge central pot ser tant un home com una dona, un heroi o una heroïna dissenyats, respectivament. A *Kyōkakuden* hi ha un exemple senzill d'aquesta mena de parella, quan Koroku Sukenori és l'heroi i Kusunoki Komahime, l'heroïna. No necessito endinsar-m'hi més.

180 Període Muromachi o Ashikaga (1336-1573).

181 Hōjō (1203-1333) es refereix al període en què la regència depenia del clan Hōjō.

182 Es refereix al regnat de l'emperador Go-yōzei (1595-1615).

183 Mena de monyo que solen dur les *geisha*, encara que a l'era Edo també el duïen les dones corrents.

Els romanços històrics amb trames intricades de vegades tenen diversos grups de personatges principals. A *Rienzi* de Lytton,¹⁸⁴ aparellen Nina amb Rienzi, Irene amb Adrian i Adeline amb Montréal.

De vegades una novel·la pot tenir un heroi, però no una heroïna, i viceversa. Yoshihide, l'heroi d'*Asaina shima meguri no ki*, no té cap companya, mentre que Cui Qiao, heroïna de *Cui Qiao Ji* –que Bakin va adaptar com a *Kingyoden*–,¹⁸⁵ tampoc no té company. No són dos exemples gaire satisfactoris. De totes maneres, com que no se m'acut res millor ara mateix, serviran pel meu propòsit de moment.

De vegades hi han diversos herois al mateix temps, com a *Hakkenden*, *Shima meguri no ki*, *Ōuchi Jissanden*, *Nishi Kyūgyūshiden* i *Shui hu zhuan*. Amb tot, a les novel·les d'aquesta mena els herois es jerarquitzen naturalment, cosa que en fa d'un l'heroi central. Per exemple, Asaina a *Shima meguri no ki* i Rienzi a *Rienzi*.

Aquí deixo alguns exemples per tal d'ajudar a aquells que no comprenen aquests conceptes: *Shiranui monogatari*,¹⁸⁶ l'heroi Aoyagi Harunosuke, l'heroïna Wakanahime, *Jiraiya monogatari*,¹⁸⁷ els herois Ogata Shūma i Orochimaru, l'heroïna Tsunade, *Bishōnenroku*, l'heroi Sue Harukata, l'heroïna Kogane, *Yumiharizuki*, l'heroi Tametomo, l'heroïna Shiranuihime.

Les novel·les del meu país sovint no esclareixen qui és un heroi i qui no. Kohata Nobuyuki i Inaba Onikado són els herois centrals de *Shintō suikoden*, els altres són secundaris.

Es pretén que la majoria de la gent, quan llegeixin una novel·la, parin més atenció a la figura de l'heroi que no pas al desenllaç. Un heroi, per sobre dels homes corrents, inspira respecte i el desig de saber què li passarà. Per tant, a banda de crear una trama intel·ligent, és necessari que l'heroi sigui distingit i capaç d'estimular l'interès del lector. No fa falta que sigui un home que combini enginy i bon aspecte amb la virtut, mentre tingui qualitats peculiars que impressionin i interessin el lector. El personatge principal pot ser fins i tot un bandit miserable igual que els herois de *Bishōnenroku* i *Jin ping mei* o una dona lletja com Kakine Oiwa.¹⁸⁸ Amb tot, s'haurien d'evitar els personatges cruels, estúpids i covards, perquè no només no atrauen els lectors, sinó que poden arribar a destruir completament el seu interès pel que fa a la història de les seves malifetes. Tals herois acostumen a tenir èxit als *manga*, així que no hi ha cap raó per no

184 *Rienzi* (1835) és una novel·la de Lytton que Wagner va adaptar en una òpera en cinc actes.

185 Cui Qiao Ji és una novel·la xinesa de la dinastia Qing (1644-1911). Bakin va escriure'n una versió japonesa intitulada *Fūzoku kingyoden* (1829-1832).

186 *Shiranui monogatari* és una obra col·laborativa entre Ryūkatei Tanehazu i d'altres, publicada entre 1849 i 1885.

187 Existeixen diverses versions sobre el *Jiraiya monogatari* com el *yomihon Jiraiya* (1807) de Kanwatei Onitake o l'obra de *kabuki Jiraiya monogatari* (1809) de Namiki Shunzō.

188 Es refereix a l'heroïna de *Yotsuya kaidan*, una obra de *kabuki* de Tsuruya Nanboku (1755-1829). Oiwa és una dona bonica que es transforma en una bruixa a causa d'un verí.

usar-los en aquests contextos. Tanmateix, les novel·les serioses haurien d'evitar-les sempre que sigui possible.

Acabo de dir que un autor pot fer el seu heroi lleig i malvat si ho desitja. Si ho fa, a més, hauria d'introduir un heroi bo per tal de donar tant contrast com sigui possible. A *Bishōnenroku*, Bakin va fer servir Mori Shirō Masakatsu com a rival per al malvat Sue Akenosuke. Shidoroku a *Myōmyō guruma*¹⁸⁹ contrasta amb el mal fill Madoroku, i Shiriyama Yukiwaka, amb Fujinami Yukari a *Jidai kagami*.¹⁹⁰ Tots ells neixen d'aquesta necessitat, sobretot perquè la varietat és essencial per l'argument. La trama de la novel·la, com en totes les belles arts, exigeix un disseny heterogeni i una seqüència coherent. Fins i tot una trama escrupolosament acurada, amb una seqüència clarament connectada, no impedirà que el lector acabi cansant-se i abandoni un relat sense varietat d'idees, on les malifetes de personatges lletjos i dolents omplen cada capítol, o les úniques descripcions són de canalles menyspreables i mal-intencionats. El primer dia, el cap d'un home condemnat s'exposa en una forca; homes i dones de totes les edats i classes s'empenyen per arribar-hi. Es reuneixen com formigues per mirar el terrible rostre. Després d'uns dies, tots arrufarien els nas i difícilment ningú no miraria el cap, i menys la forca. El gust humà per allò curiós és molt fort. L'home gaudeix amb la novetat de les coses sense tenir en compte el seu merit o aparença, tot i que no sol preuar més la lletjor i la maldat que la bellesa i la bondat. De fet, neix amb amor per la bellesa –la passió per la lletjor és una mera reacció, una anomalia, la irregularitat essencial de la qual fa efimera la seva fascinació–. És per aquesta raó que la novel·la no pot ser tal si no té tant un bo com un dolent. *Aoto no sekibun* va ser escrita de la mà del conegut de Bakin, Kingyo,¹⁹¹ de qui n'estava molt. Ni l'estil ni el disseny estan mal pensats, però tal és l'absoluta vilesa dels seus personatges principals que el lector no tendeix a continuar després de les primeres tres o quatre parts. Cada personatge, des de l'heroi Nakusa Gekisai –qui va enderrocar Murai Chōan– i l'heroïna Oreki als altres, és un bandit menyspreable, cada acció dels qual només serveix per disgustar el lector. Tan sols Kumano Tanzō d'entre ells té un caràcter recte, però la seva bondat no està feta perquè contrasti la maldat i la crueltat de Gekisai i els altres. El llibre té una mancança en aquest aspecte. És una debilitat seriosa, que els autors haurien d'esforçar-se per evitar, com a norma general.

Hi ha dues escoles de pensament pel que fa a la invenció del personatge principal. Una a favor del realisme; l'altra, de l'idealisme. Els proponents del primer prenen com a heroi una persona real. Em refereixo a que construeixen un heroi fictici en base a la personalitat d'un home

189 *Myōmyō guruma* (1855) de Tanekazu i Tanehiko.

190 *Jidai kagami* (1855) és un *ninjōbon* de Tamenaga Shunshō.

191 Rekitei Kingyo (1787-1831) va ser un escriptor de ficció popular com *Tōhitsunaoto no sekibun*.

corrent d'una societat contemporània. L'escola Tamenaga d'escriptors de *ninjōbon* usaven aquest mètode. El mètode dels idealistes, d'altra banda, consisteix en crear un personatge fictici basat en com hauria de ser la naturalesa de l'home. La diferència essencial entre aquestes dues corrents és que la dels realistes prenen com a material els homes corrents, i els idealistes, els homes tal com haurien de ser.

Dins l'escola idealista encara hi ha una divisió entre els «inherents» –del mètode deductiu– i els «posteriors» –del mètode inductiu–. El mètode deductiu crea les característiques del protagonista a mesura que apareixen al llibre tot disseccionant i analitzant en cada petit detall una naturalesa ideal que ja s'ha decidit. Bakin sovint feia servir aquest mètode pels seus herois, sobretot els vuit gossos cavallers de *Hakkenden* i Sanketsu de *Shima meguri no ki*. Els vuit gossos cavallers són personatges imaginaris en els quals les característiques metafísiques de la benevolència, justícia, cortesia, saviesa, sinceritat, lleialtat, pietat filial i obediència se separen i s'apliquen al món físic. En altres paraules, les vuit normes abstractes de conducta es personifiquen en forma humana i tangible. De la mateixa manera, els tres herois de *Shima meguri no ki* –Yoshihide personifica el coratge; Minamoto Kanja Yoshikuni, la benevolència; i Mitsunaka, la saviesa–. Encara que el mètode deductiu és molt interessant, si l'autor no és prou selectiu, de vegades crearà aparicions estranyes que semblen éssers humans però no ho són. Els vuit herois de *Hakkenden* són criatures rares i estranyes que s'assemblen als sants i als savis perquè Bakin els va basar en les teories dels filòsofs. Malgrat que el mètode deductiu no s'hauria de descartar només per això, seria inapropiat d'usar-lo per a la recreació de personatges històrics –a les novel·les històriques–. Asaina Yoshihide,¹⁹² per exemple, és una figura històrica, i no un personatge fictici. Així, un no pot justificar la invenció de les seves accions i paraules d'una manera tan arbitrària per tal de personificar el coratge. Tal com ja he dit abans en aquesta secció, els objectius de la novel·la històrica són introduir els fets que les històries oficials ometen i donar al lector la subtil impressió que estableix un contacte proper amb les figures històriques. Quan es crea l'Asaina Yoshihide de l'argument, es crea per personificar el coratge; ja no és el Asaina Yoshihide de la història. El nom és el mateix, però la persona és diferent. Deixant de banda, de moment, l'efectivitat del mecanisme i mirant-lo des d'un punt de vista teòric, és inexcusable que un autor faci servir el mètode deductiu per a recrear voluntàriament una figura històrica d'acord amb les seves opinions arbitràries. De fet, fer-ho implica el primer principi de la novel·la històrica. Cert acadèmic ha criticat Keikoku Bidan,¹⁹³ que Yano Kumio ha traduït recentment,

192 Asaina Yoshihide va ser un guerrer del s.XIII conegut per la seva força.

193 *Keikoku bidan* o *La bonica història dels països clàssics* (1883) és una novel·la política que explica les guerres entre Tebes i Esparta a l'època d'Epaminondas. Es va publicar durant l'apogeu del moviment pels drets i les

perquè els seus tres herois simbolitzen la saviesa, la integritat moral i l'emoció. Si és així, em sembla insatisfactori, ja que Epaminondas i Pelopidas¹⁹⁴ són, de fet, figures històriques, i no creacions del seu autor.

D'altra banda, un autor que usa el mètode inductiu crea els seus personatges fent servir la seva pròpia imaginació per seleccionar i –amb seny– compondre una col·lecció de diversos personatges que es trobin en els homes vivents; ja que confia sobretot en la seva experiència i l'observació perquè l'ajudin a formular aquells personatges que recullen elements de les personalitats de la gent. Al contrari que aquells que apliquen el mètode deductiu, no es deixa portar per teories buides fins que els personatges no tenen cap semblança amb éssers humans reals. La majoria dels novel·listes del s.XVIII, incloent el britànic Scott, feien servir el mètode inductiu. Lytton i els altres també en semblaven devots.

L'aproximació realista, a diferència dels dos mètodes anteriors, implica prendre gent real com a herois. Tanjirō a *Umegoyomi*,¹⁹⁵ per exemple, i el príncep Genji a *Genji monogatari*. Devia haver-hi molta gent com en Tanjirō en els temps de Shunsui, i molts homes del rang de Genji en els de la donzella Shikibu. Per aquesta raó, els estudiosos mediocres dels clàssics han pres *Genji monogatari* per una obra didàctica i feien creure que cadascun dels personatges, tant masculins com femenins, representen una figura contemporània. Estan molt equivocats. No s'han adonat que Murasabi Shikibu va fer una aproximació realista per la caracterització.

Es poden resumir ambdues tècniques dient que, mentre que és fàcil tendir a l'escola realista, no és tan simple endinsar-s'hi; és difícil entrar a l'escola idealista però, una vegada dins, és fàcil descobrir-la. La primera es concentra en descriure la naturalesa humana tal com és, així que l'autor no ha d'idear els seus estàndards de bellesa i bondat perfectes. D'altra banda, a la darrera és l'autor qui pensa els criteris de bellesa i de lletjor i forja els seus personatges bons i dolents. Amb tot, la principal dificultat que afronta és que, si no estableix els estàndards prou alts, l'argument sovint els serà perjudicial; si els estableix massa amunt, els seus personatges no seran convinents. Si els estàndards són al punt just, la resta sortirà fàcilment de les seves idees. En canvi, aquells que usin el mètode realista afrontaran la major dificultat després de traspasar la porta.¹⁹⁶ L'escola realista es pot comparar amb un pintor pintant una forma humana; la idealista, amb un que pinta un àngel. Molts poden pintar la forma humana, però pocs poden fer-ho amb un talent diví. Pocs poden pintar un àngel, però molts d'aquells que ho fan poden

llibertats humanes.

194 Tots dos van ser generals i funcionaris de Tebes.

195 Vegeu nota 6.

196 Es refereix a la porta de l'edifici que és el mètode realista.

emocionar les persones amb el seu retrat. Tot remet a la diferència bàsica entre la veritat i la falsedat.

Tal com ja he exposat a la tercera secció de la primera part, l'aspecte de la caracterització que requereix la major cura per part de l'autor és que els trets de la seva personalitat no han d'incorporar-se als seus personatges, perquè no emergeixin en el seu comportament. Si mira de crear personatges ficticis basats en la seva naturalesa, acabarà –és clar– amb un grapat de tipus idèntics, que al final donarà un embolcall fals a la història. El lector començarà a avorir-se i perdrà el sentit de la participació, de gaudir descontroladament en un món d'ensomni. Molts escriptors inexperts tendeixen a cometre aquest error; error que porta a *Shichi Henjin* i *Wagōjin*,¹⁹⁷ malgrat les seves interessants trames, a ser totalment incomparables amb *Hizakurige* pel que fa a la qualitat. Tots els llibertins a *Shichi Henjin*, amb l'única excepció de *Wajirō*, són tan similars pel que fa a la seva naturalesa que semblen la mateixa persona. Els ocells són d'un manat de plomes juntes, cert, però és difícil de creure que pogués haver-hi persones les accions i les paraules dels quals puguin ésser tan similars entre si. Si no fos perquè tenen noms diferents, *Shichi Henji* no hauria estat res més que un títol nominal per a un llibre amb una població aparent de només dues o tres persones. La majoria de les paraules i accions descrites tenen el mateix segell, més que l'aparença de pertànyer a set individus, perquè el conjunt sembla un soliloqui de l'autor. La joguina amb què juguen les nenes petites, «l'actor amb un centenar de cares», exemplifica aquest principi. En un perruca espessa, sembla que *Ishikawa Goemon*;¹⁹⁸ en una de sacerdot, *Yokokawa Kakunori*;¹⁹⁹ en un *tongogami*,²⁰⁰ *Yojirō*, el domador de micos;²⁰¹ i en un monyo *shimada*, *Hanako*, la ballarina del temple.²⁰² L'aspecte és diferent, però la persona sempre és la mateixa. L'escrutini acurat de la joguina revela que sota totes les disfresses és una quincalla, cosa que la fa un objecte per entretenir els ulls poc exigents d'una nena petita. La seva novetat no està feta, en absolut, per impressionar els adults i els acadèmics.

Escriure és una tasca extremament difícil. Tant a les composicions assagístiques com a les descriptives, per l'ordenació de l'estructura i el disseny s'ha de tenir un gran enteniment dels pensaments, ja que cap d'ambdós no es pot tractar despreocupadament. Escriure una novel·la és la més difícil de totes. A diferència de totes les altres formes corrents d'escriptura, la novel·la

197 *Kokkeiwagōjin* és un *kokkeibon* del qual *Ryūtei Rijō* va escriure les tres primeres parts entre 1823 i 1824, i que *Tamenaga Shunsui* va acabar el 1844.

198 *Ishikawa Goemon* (1558-1594) va ser un lladre famós.

199 *Yokokawa Kakunori* era un sacerdot de s.XII de *Kongōbuji* a *Yoshino* que s'ha usat com a personatge en diferents obres de *kabuki*.

200 Monyo petit que duïen tant nens com homes.

201 *Yojirō* és un personatge de l'obra de *kabuki* *Chikagoro kawara no tatehiki* (1782).

202 És un *nagauta* o *chōka*. Vegeu nota 15.

exigeix molt més que la descripció honesta dels pensaments i els sentiments de l'autor. El seu deure és amagar-los tan bé com pugui perquè no s'endevinin, per descriure la naturalesa humana vivament i animada tal com existeix en altres persones, en la seva varietat infinita. Els escriptors corrents escriuen com els portaveus inexperts. Per ells, inspirar els seus lectors, tot transmetent el seu propi entusiasme incondicional a través de la seva escriptura, significa aconseguir tant les seves obligacions com també convertir-les en una gran obra d'art. De totes maneres, si un novel·lista sembla un orador és que fa una molt mala feina, i encara pitjor si sembla un titellaire. Hauria d'escriure com si fos un Creador,²⁰³ entretenant-se amb tots els éssers humans que ha creat. Si això el supera, llavors s'aproximarà al mestratge, si actua com un mag intel·ligent que fa els objectes insensibles córrer o botar des d'una certa llunyania. En resum, permetre que el lector s'adoni de la relació entre l'autor de la novel·la i els seus personatges és el sùmmum de la incompetència. Qualsevol que vulgui escriure una novel·la ha de tenir en compte aquest punt crucial.

Les normes de la narrativa

Aquí faig servir el terme «narrativa» per a referir-me a totes les parts no dialogades de la novel·la, des dels relats sobre el rerefons fins als personatges i els fets o les descripcions del caràcter i el paisatge.

De vegades la narració dels fets passats demana brevetat; de vegades, detall. Malgrat que no es pot predir la reacció del lector, un autor hauria de protegir-se tant com es pugui contra el seu avorriment per una sobre-abundància de detall. Amb tot, les novel·les històriques han de començar, obligatòriament, donant al lector alguna idea de la qualitat de la naturalesa humana i dels fets del temps en qüestió. Seria erroni insistir que tals aspectes s'escurcin, només per evitar que l'acusin de massa complex. La llarga explicació històrica al començament de *Hakkenden* i els dos o tres capítols informatius sobre els fets que se solen trobar a les novel·les històriques de Scott es demanen, sens dubte, per la seva necessitat. Amb tot, començar amb una llarga i lacònica enumeració dels fets probablement cansaria el lector. S'ha de trobar qualsevol altre mecanisme acceptable per esbossar el rerefons. Bakin troba una altra idea excel·lent a *Bishōnenroku* quan presenta una gran serp que explica els fets contemporanis, la naturalesa humana i les condicions socials, en lloc d'exposar-les en forma narrativa. Deixant de banda –de

203 Un déu.

moment– la qualitat del llibre com un tot i mirant-lo pensant en la feina que va fer Bakin, un pot realment veure a *Bishōnenroku* un mecanisme narratiu per fer de les excentricitats dels temps un talent. La tècnica de l'abreviació, com l'anomenava Bakin, també s'ha d'aplicar a la narració. Si s'usa com cal, la seva efectivitat és innegable. Per evitar la redundància no ho detallaré gaire més. Penseu-ho vosaltres mateixos!

La descripció necessita tant detall com sigui possible. En el passat, els novel·listes del meu país s'han acontentat en confiar en les il·lustracions miniades per resoldre qualsevol deficiència descriptiva als seus textos, sovint sense molestar-se ni a descriure les persones o l'escenografia verbalment, en absolut. Però, en aquest aspecte, han comès un error greu. L'encant de la novel·la no consisteix tan sols en portar a la vida els seus personatges. El seu objectiu és posar en joc sobre el paper el conjunt de la creació. Una de les seves habilitats és fer que el tro troni; els mars rabiosos, aixecar-se cap als cels; els seus rossinyols, refinar; i les seves flors de pruners, perfumar l'ambient. Descriure només l'actitud dels personatges, fins a l'exclusió dels objectes inanimats, és com dibuixar un drac enlairant-se sense núvols.

Hi ha dues maneres de descriure el caràcter d'una persona. Els anomenaré el mètode negatiu i el mètode positiu.²⁰⁴ El primer, que la majoria dels novel·listes del meu país fan servir, fan conèixer la naturalesa del personatge indirectament a través del seu discurs i conducta, en lloc d'exposar-la honestament. L'últim, que els novel·listes occidentals prefereixen, familiaritza el lector des del principi amb la disposició d'un personatge, descrivint-la obertament. (Veure la secció que descriu la princesa Nina a la setena part de *Rienzi*). El mètode positiu és, probablement, més difícil d'usar que el negatiu. Un necessita un coneixement dels principals punts de la psicologia i una comprensió dels principis fisonòmics i frenològics per tenir èxit. De totes maneres, no s'hauria de fer cap afirmació precipitada sobre els mèrits relatius de tots dos. Un autor hauria de fer servir el que sembli apropiat a cada moment. Si el mètode positiu no s'utilitza amb prou talent, es perdran petits matisos, mentre que el mal ús del mètode negatiu obstaculitza la discussió dels aspectes centrals de la naturalesa humana. Els autors podrien reflexionar sobre els seus mèrits relatius tot examinant els romanços històrics antics i moderns, tant d'Orient com d'Occident.

Encara no he esgotat aquest tema, però les llibreries em pressionen, i no crec que sigui possible que acabi la meva reflexió –que podria continuar per sempre– dins el termini límit. Per això deixaré el meu pinzell, de moment, i ompliré els buit en un suplement posterior. Em plauria

204 Amb «mètode negatiu» es refereix al *yin* (陰) que implica tot allò físic i instintiu; i amb «positiu», al *yang* (陽), el *kanji* del qual també implica allò obert.

enormement si el lector, en lloc de criticar els meus arguments incomplets i escriptura desorganitzada, em transmetés les seves opinions, sense tenir en compte si estan d'acord amb les meves o no.

BIBLIOGRAFIA

- Deal, W. E., i Ruppert, B. (2015). *A Cultural History of Japanese Buddhism*. New York: Willy publisher.
- Hane, M. (2003). *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza editorial.
- Bunka-Bunsei period. (s.d.). En *Encyclopaedia Britannica*. Recuperat de <https://www.britannica.com/event/Bunka-Bunsei-period>
- Edo Period (1603-1868): a Chronology of Japanese History. (s.d.). Recuperat de <http://www.shikokuhenrotrail.com/japanhistory/edohistory.html>
- Empress Genmei. (2017). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Empress_Genmei
- Gunki monogatari. (2016). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Gunki_monogatari
- Hōgen Disturbance. (2017). En *Encyclopaedia Britannica*. Recuperat de <https://www.britannica.com/event/Hogen-Disturbance>
- How to Play Japanese Chess Shogi. (s.d.). Recuperat de <http://ancientchess.com/page/play-shogi.htm>
- John Morley. (2017). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/John_Morley
- Journey to the West. (2017). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Journey_to_the_West
- Kamakura Period: a Chronology of Japanese History (1185-1333). (s.d.). Recuperat de <http://www.shikokuhenrotrail.com/japanhistory/kamakurahistory.html>
- Scott Miller, J. (2009). Keikoku bidan. En *Historical dictionary of modern Japanese literature and theatre*. Recuperat de http://japan_literature.enacademic.com/171/KEIKOKU_BIDAN
- Kojiki. (2017). En *Wikipedia*. Recuperat de <https://en.wikipedia.org/wiki/Kojiki>
- Li Yu (author). (2016). En *Wikipedia*. Recuperat de [https://en.wikipedia.org/wiki/Li_Yu_\(author\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Li_Yu_(author))

- Lanzaco Salafranca, F. (2009). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa* (2ª ed.). Madrid: Editorial Verbum.
- Murasaki Shikibu. (2017). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Murasaki_Shikibu
- Nansō Satomi Hakkenden. (2017). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Nansō_Satomi_Hakkenden
- Noh theatre. (s.d.). En *Encyclopaedia Britannica*. Recuperat de <https://www.britannica.com/art/Noh-theatre>
- Ō no Yasumaro. (2016). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Ō_no_Yasumaro
- Ryūtei Tanehiko. (2016). En *Wikipedia*. Recuperat de https://fr.wikipedia.org/wiki/Ryūtei_Tanehiko
- Sumiyoshi Monogatari. (2016). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Sumiyoshi_Monogatari
- Takizawa Bakin. (2017). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Takizawa_Bakin
- The Tales of Genji. (2017). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tale_of_Genji
- The Tales of Ise. (2017). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Sumiyoshi_Monogatari
- Tsubouchi, S. (2014). *Shōsetsu shinzui*. Tōkyō: Iwanami.
- Tsubouchi, S. (1981) *Shōsetsu shinzui: The essence of the novel* (trad. Twine, N.). Recuperat de <https://archive.nyu.edu/html/2451/14945/shoyo.htm#electronic>
- Tsuruya Namboku IV. (s.d.). En *Encyclopaedia Britannica*. Recuperat de <https://global.britannica.com/biography/Tsuruya-Namboku-IV>
- Zhuang Zhou. (2017). En *Wikipedia*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Zhuang_Zhou