HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	『子夜』論 : 中国近代小説の限界
Author(s)	中野, 美代子
Citation	北海道大学人文科学論集, 10, 137-181
Issue Date	1973-12-10
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/34305
Type	departmental bulletin paper
File Information	10_P135-181.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

『子夜』論

——中国近代小説の限界——

中野美代子

もくじ

一　動機目的論
二　構造論
三　登場人物論
四　リアリズム論
五　むすび——中国における近代小説とは何か

一　動機目的論

茅盾（マオトン）が一九三一年十月に書きはじめ、一九三二年十二月に稿を了えた長篇小説『子夜』は、その評価はすでに一定しているとは云うものの、解明すべき問題に満ちた作品である。そもそも「子夜」なる題名からして疑問がある。すなわち——

よく知られるように、本書の初版本（一九三三年一月、開明書店版）の扉には、*The Twilight: a Romance of China in 1930* という英文の副題が模様化されて印刷されている。「子夜」とは「夜の子（ね）の刻（午後十一時から午前

一時まで)」の意であるのに、作者茅盾がこの作品を刊行するにあたって、意図的に「子夜」と Twilight(薄明)という異なる題名を併記したのは何故か。又、一九五六年に北京の外文出版社から刊行された英訳短篇集 *Spring Silkworms and Other Stories*(訳者は Sidney Shapiro)の解説(二七七頁)及び一九五七年に同じく外文出版社から刊行された『子夜』英訳本(訳者は Hsu Meng-hsiung と A. C. Barnes)における本書英文題名が *Midnight* となっているのは何故か。この新しい英文題名の決定には作者の意志も与(あずか)っていよう。然らば、その意志とは何か。これらの疑問は、本稿が追求する諸問題、わけても、動機と目的、及びリアリズムをめぐるそれに重要な関わりをもつであろう。にもかかわらず、この二様の英文題名についての関心が研究者のあいだにおいて稀薄なのは、甚だ不可解である。

わが国では、尾坂徳司訳が『真夜中』(一九五一年、千代田書房)、竹内好訳が『夜明け前』(一九六三年、平凡社『中国現代文学選集』4)、小野忍・高田昭二訳が『子夜(真夜中)』(上巻一九六二年、下巻一九七〇年、岩波文庫)となっている。このうち、竹内好訳は「解説」に「題名は、元版の扉に *The Twilight: A Romance of China in 1930* とあるのから借りて『夜明け前』とした。じつは『子夜』は夜半すぎで、夜明け前には少し遠いが、夜半または真夜中では、これまた静的すぎる感じがするので、あえて採用した」と述べるが、これでは確たる根拠とはいい難い。もっとも、竹内好氏は、のちにこの『夜明け前』を改訳し、題名も「子夜」と原題のままに改められた(一九七〇年、河出書房新社『現代中国文学』2)が、ここでもその根拠は説明されていない。

又、小野忍・高田昭二訳では、小野忍氏が「解説」において、海外の訳語について詳述するが、自らの訳語を「真夜中」とした根拠には触れておられない。

小野忍氏が述べられた露訳本は *Перед рассветом*(夜明け前)であり、これはそのまま、茅盾文学についてのすぐれた研究書である В. Ф. Сорокин の *Творческий Путь Мао Дуня* (Москва: Издательство Восточной Литературы, 1962) に継承されている。ソローキン氏はこの中で、原題の「子夜」の意味に触れつつ、それを「夜

明け前」と理解すべき理由について、のちにあげるフェドレンコ氏の見解とほぼ同じ説明を加えている。

又、これも小野忍氏の「解説」に見える独訳本は *Zwielicht*（薄明）であり、Jaroslav Průšek 訳のチェコ訳本は未見であるが、同氏の *Three Sketches of Chinese Literature*（=*Dissertationes Orientales*, vol. 20）（Prague: Oriental Institute in Academia, 1969）中の茅盾の項では *Twilight* となっている。

ちなみに、海外における中国文学関係の最近の論著から任意に拾うならば、夏志清の *A History of Modern Chinese Fiction*（2 nd. ed.）（New Haven and London: Yale University Press, 1971）では *The Twilight* Martine Vallette-Hémery の *De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire*（Paris: L'Herne, 1970）では *Minuit* となっている。又、D. W. Klein と A. B. Clark の共編になる *Biographic Dictionary of Chinese Communism 1921-1965*（Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971）では、*Tzu-yeh*（sometimes translated Midnight, sometimes Twilight）と慎重であるのが注目される。

かように、訳語すなわち解釈を異にする「子夜」なる題名は、それが成立した一九三二年から実に四十年をへた今日でも、中国の近代小説の本質に迫る問題性をふくんでいると思われる。そこで、先ず、茅盾が『子夜』を書こうとした動機あるいは目的から考えなければならない。

いったい、小説における動機目的を云々することは陳腐この上ない話で、そんなことは作者の胸先三寸に委せ、読者は出来あがった作品をただひたすら深く読みとればよろしいというのが私の持論なのであるが、中国の作家となると、なかなかそうは参らない。作家みずからが、いろいろと動機や目的について書いているからである。もっとも、虚構の話をでっちあげるのが専門の作家のこと故、これ又あまり信用にはならない。たとえば、魯迅の『阿Q正伝の成因』は本物らしいけれども、『吶喊自序』には、どこかしら虚構があると私の直感は主張する。直感であるから証明はできないが、と云って、それを棄て去ることもできない。魯迅に較べると、茅盾の発言ははるかに素朴であるら

しいので、彼の語るところは十分に引拠するに足りよう。たとえば、次の如くである。

第一に、『子夜後記』（一九三二年十二月）は言う。

「最初の計画では、現在のものよりはるかに大部のものになるはずだった。たとえば、農村の経済状況、いなか町の住民の意識形態（これは一部の人たちが想像しているような単純なものではない）、そして一九三〇年の『新儒林外史』、――これらのすべてをこの本の大枠のなかにつないで行くつもりだった。また、この本のなかで描写したいくつかの小枠も、最初はもっと十分に発展させるつもりだった。しかし、今年の夏の酷暑で健康をそこねたため、いいかげんに切り捨てざるをえなかった。そこで、この本はいまのような形――都市生活の描写に偏したものになってしまった。」（前掲小野・高田訳による）

第二に、茅盾が新疆省ウルムチで行なった講演の草稿『子夜はいかにして書きあげられたか』（以下『子夜は……』と略記）がある。これは、一九三九年六月一日の『新疆日報』副刊『緑洲』に原載され、のち巴人『文学初歩』（一九五二年、新文芸出版社）二二三―二二八頁に全文転載された。又、前掲英訳本の冒頭に収める *About "Midnight"* は、この文の英文による抄訳である。

「私の病気がよくなった頃は、ちょうど中国の革命が新しい段階に向い、中国社会性質論争がたけなわの時であった。その時、私は、小説の形式を用いて以下の三つの面を描き出そうと企てた。㈠民族工業は、帝国主義の経済侵略の圧迫、世界の経済恐慌の影響、農村破産の環境という条件下において、自らを保つために、いっそう苛酷な手段で労働者階級に対して削取を加えるであろう。㈡それによって、労働者階級の経済的政治的闘争をひきおこすであろう。㈢当時の南北戦争、農民経済の破産、及び農民暴動は、これ又民族工業の恐慌を促進するであろう。

この三者は、お互いに因果関係にある。私は、ここから手をつけ、それに形象を与えるつもりであった。かような小説は、もとより数多の問題を提出する。だが、私が答えたかったのはただ一つ、すなわち、トロツキスト派に対し

て、中国には資本主義へと発展する道はない、中国は帝国主義の圧迫の下でいっそう植民地化するであろうと答えてやることだったのである。中国の民族ブルジョアジーの中には、フランスのブルジョアジーに似た人もいくらかいるけれども、一九三〇年の半植民地的な中国は十八世紀のフランスとは同じでない。それ故に、中国の民族ブルジョアジーの前途はまことに暗澹としていたのである。このような土台の上に、中国の民族ブルジョアジーの不安定さが生じた。その当時、彼らの『活路』は二つあった。一は、帝国主義に降参して買弁化へと進むこと、二は、封建勢力と妥協すること。彼らは、とどのつまり、この二本の道を歩んだのである。」（拙訳。以下断りなき場合は拙訳）

第三に、『茅盾選集』（一九五二年、開明書店）の自序（以下『選集自序』と略記）は言う。

「もともとの計画は、農村（それは革命の力がちょうど勢いよく発展しているところだった）と都市（それは敵の力がやや集中し、それ故、やや強いところだった）の二つの状況の比較を通して、その頃の中国革命のあらゆる姿を反映させ、革命的楽観主義を強めることであった。」

以上の第二と第三はもっと長文のものであり、必要があり次第以下に別の個所を引用する予定であるが、かように三つの文を並記すれば、いろいろ興味ある点が透けて見えてくる。

言うまでもなく、この三つの文における微妙な差は、それを発言した時点の状況を敏感に反映している。たとえば、『子夜は……』は、抗日戦のいわゆる第一段階が一九三八年十月でおわり、十二月には汪精衛が重慶を脱出して日本に投降したという現実をもとにしている。前引の部分の最後に見える「彼ら（民族ブルジョアジー）の『活路』」なるものは、明らかに、汪精衛に象徴される民族ブルジョアジーの末路を指しているのである。これは、後に詳述するように、『子夜』の主人公たる民族ブルジョアジー呉蓀甫（ウースンフー）が実際には英雄的にかつ悲劇的に描かれていることに対する非難を想定した上での、一九三九年現在における茅盾の予防策であったであろう。実のところ、呉蓀甫は、投降するのを嫌って破局に至ったのであった。

又、たとえば、『選集自序』は、中華人民共和国成立後、文化部部長ほかの要職にあった人による発言であることに留意しなければならない。『子夜』が当時の革命の全貌を描くことを企図していたとは、甚だ納得しがたいのであるが、一九五二年という時点においては、さように発言することが、茅盾の占める地位の当然の要請であった。

これらの詳細は後にゆずるとして、『子夜』を書くにいたった最大の動機が、『子夜は……』に述べられている「中国社会性質論争」に在ったらしいことは、ほぼ正しいであろう。この論争は、せまい意味では、『読書雑誌』を主なる舞台として、一九三一年から三三年にかけて交わされた中国社会の性質をめぐる論争を指すが、ひろくは、一九二七年の蔣介石の反共クーデターにはじまる革命退潮期に各層の知識人が革命の失敗についての反省とともに行なった中国社会史をめぐる論争をも指す。それ故、たとえば郭沫若が亡命先の日本で一九二九年に書きあげた『中国古代社会研究』も、この論争の成果と見てよいであろう。

蔣介石の反共クーデターによって、当然のことながら最も痛烈な打撃を受けた中国共産党においては、右翼日和見主義者の陳独秀が蔣介石に迎合したため、一九二九年十一月に党から追放された。従って、茅盾が「中国には資本主義へと発展する道はない」と答えようとしたトロツキスト派の右翼は、『子夜』執筆中には、すでに失脚していた。一方、陳独秀のあと中国共産党の指導権をにぎった李立三は、都市中心主義のいわゆる「李立三コース」戦術を強行した。『子夜』第十章のはじめの部分に見える「つづいて又おそろしいニュースが入った。共産党赤軍の彭徳懐の部隊が岳州（旧岳陽）を占領したというのだ！」という一行は、一九五四年修訂本及び一九五八年『茅盾文集』第三巻本では同じだが、一九六三年『茅盾文集』第三巻本では「彭徳懐の部隊」を削去している。もちろん、一九五九年の彭徳懐失脚の故である。ところで、一九三〇年七月二十七日の彭徳懐の長沙（ここが小説と事実のズレ）占領は、李立三の指示によるものである。『子夜』におけるこの一行は、民族ブルジョアジーの肝を冷やすに足る革命派の勝利として象嵌されているのであって、茅盾は、すでに除名された陳独秀をトロツキストときめつけることはできても、

『子夜』執筆当時すでにその失敗が明白であった「李立三コース」の誤りを指摘することはできなかったわけである。このことは、茅盾自らが語る『子夜』執筆の動機の理論上の弱さを示しているであろう。

かように、すでに出来あがった作品に対して、かなりの年月をへた上で、その動機目的を述べることは、作者における自己武装の意を秘めるだけに、われわれは素朴に信じられないのである。だが、これからも述べる彼の矛盾は、彼がつねに周囲の情勢には率直であったことを物語るであろう。

以上のうち、『選集自序』に見える「革命的楽観主義」とは、文学的にはまことに受け容れにくいタームであるが、茅盾自身の『夜読偶記』（一九五七年、百花文芸出版社）によれば、「リアリズム文学は、きまって、楽観主義の精神に満ちあふれ、不屈の求生の気持に富んでいるものである。これが、反リアリズムの文学とまるきり違う点である」と説明されている。すなわち、いかに暗黒の現実を描いても未来に光があることを示すのがリアリズム文学であるというのである。だが、『子夜』執筆当時の茅盾には、必ずしもさような考えはなかった。一九二七年から二八年にかけて書いた『蝕』三部作（『幻滅』『動揺』『追求』）は、周知のように、革命文学を標榜する銭杏邨らから激しく攻撃されたが、茅盾は一九二八年十月に『牯嶺（クーリン）から東京まで』を書いて次のように答えた。「（『幻滅』において）私は、一九二七年の夏から秋にかけての一般の人々の革命に対する幻滅を描いただけである。それ以前には、人々は革命に対していくらかなりとも幻想を抱いていた。しかし、その時には、逆に幻滅してしまったのである。革命がまだ至らないときは、どれほど渇望しようとも、又革命がすぐそこまでやって来たときは、まるで明日（あした）が黄金の世界であるかのようにいかに昂奮しようとも、しかし、明日はやって来て、過ぎ去って行く。明後日（あさって）も過ぎ去って行く。理想化された幸福は何もかも不渡手形となり、おまけに新しい苦痛が少しずつ加わってくるのだ。そのとき、人々はおのがじし『やれやれ、こんなことだったのか』と思わずため息をもらすであろう。かくして幻滅が訪れるのだ。……『幻滅』においては、私は、幻滅を描いただけなのである。」

又、こうも述べている。「私が消極的で人々に出道を与えないというのなら、私もみとめよう。私は自信たっぷりに蓄音機となって『これが出道ですよ、こちらにいらっしゃい』などと叫ぶことは出来ない。そうすることには何らかの価値はあろうし、良心の上でも自分を安心させることにはなるだろうけれども……」

茅盾の『牯嶺から東京まで』は、その後さらに革命文学派の人々の批判を買ったが、この論争については、最近でも、佐治俊彦氏『革命文学論争と太陽社』、芦田肇氏『銭杏邨における「新写実主義」』、木村静江氏『茅盾の文学』（いずれも一九七二年、『東洋文化』52所載）などの論考にくわしいのでゆずるとして、ここでは、もっぱら茅盾の作家意識にのみ関心を注ぐこととする。

『蝕』から『子夜』に至る茅盾の道程は、『虹』『路』『三人行』などのエスキース的な小説、『「倪煥之」を読む』などの評論、それに神話研究とまことに多彩をきわめているが、その他に、『子夜』執筆の準備と思われるきわめて短い写生文にも意欲的であったことが知られる。たとえば、いま『茅盾文集』第九巻第一輯に収めるいくつかの短文は、『子夜』中のいくつかの場面の基礎となったものであろう。

『子夜』初版本刊行から二ヵ月後の一九三三年三月二十二日に書いた『都市文学』（いま『茅盾文集』第九巻第二輯所収）において、茅盾は大要次のようなことを述べている。すなわち、上海は日に日に発展しているが、「発展しているのは工業生産の上海ではなくて、デパート、ダンス・ホール、映画館、喫茶店などの娯楽的消費的な上海である。」この畸形的な都市のすがたが「都市文学」の主なモチーフとなっている。もとより、都市には生産労働に従事している労働者もいるが、彼らが「都市文学」に登場するのは稀である。しかしながら、「この縮小された生産の面からこそ、都市の畸形的な発展、畸形的に発展している都市における労働者の旧に倍する被削取、さらには民族工業の加速度的な没落を、より有力に表現できるのではなかろうか。」

これらの文を仔細に検討してみても、茅盾が『子夜』執筆当時すでに、「革命的楽観主義」をいだいていたとは考

えられない。彼は、上海という都市を、ありのまま描くことを冷厳な目的としたのである。なる程、『子夜後記』では、農村やいなか町も併せ書くつもりだったと言った。そして、健康のせいで「都市生活の描写に偏したものになってしまった」と反省もしている。しかし、『子夜』直後に書かれた前引『都市文学』は、むしろ、自作『子夜』への自信を述べているではないか。執筆初期の茅盾にとって、当時の上海はむしろ薄暮とも見えた。『子夜』は、最初『小説月報』に連載する予定で、題名も、実に、「夕陽」(!)だったのである。Twilight に「薄明」と共に「薄暮」の意があること、申すまでもない。当時の彼にとっては、なかんずく、実作の場においてリアリズムの方法の模索に没頭していた彼にとっては、「革命的楽観主義」などは、反って邪魔ものだった筈である。

しかしながら、ここで再び「子夜」なる題名の問題に還るならば、本書第十四章において、屠維岳が呉蓀甫に向って言う次のことばが甚だ示唆的である。念のため原文のままあげよう。

「天亮之前有一個時候是非常暗的，星也没有，月亮也没有。(夜が明ける前にはひどく暗くなる一時があるものです。星もなく、月もないような——小野・高田訳)("the night is sometimes darkest just before daybreak——no stars, no moon."——前掲英訳)」

ついでながら、かつての駐日ソヴィエト大使ニコライ・フェドレンコ氏が、『茅盾とその作品』(『新中国の芸術家たち』所収、一九六〇年、朝日新聞社)において、「『夜明けの直前には』と、この小説の主人公の一人はいっている。『闇が特に深く見える、そんな一瞬がいつも訪れるものだ』」(木村浩訳による)と指摘し、本書の題名に関心を示したのは甚だ注目に値する。前掲のソローキン氏の題名への言及もこれに負うていると思われる。

『子夜』におけるこの一条は、さらに、『我等がこの文壇』(『茅盾文集』第九巻第二輯所収)なる一文中に見える次の一条とも照応する。これも念のため原文のままあげる。

「天亮之前有一時間的黒暗，龐雑混乱是新時代史前不可免避的階段，幼稚粗拙是壮健美妙的前奏曲，(夜が明ける前

にはほんの一時の暗黒がある。乱雑と混乱は新しい歴史がはじまる前の避けられない段階であり、幼稚と粗笨は逞しさと美しさのプレリュードである)」

この文章が、一九三二年十一月二十八日に書かれていることに注目されたい。すなわち、『子夜後記』によれば、『子夜』の脱稿は一九三二年十二月五日であるから、この文章は、そのわずか数日前のことである。*The Twilight* なる英文副題は、おそらく、この頃、つまり脱稿ぎりぎり寸前に決ったのではなかろうか。一年余にわたる『子夜』執筆の期間、茅盾は、あげて上海なる大都市の現実をそのまま描出するのに腐心して来た。そして、脱稿を目前にひかえて、おのれが描いた出道なき暗黒を、夜明け前の暗黒と認識したのである。それは、たしかに、「革命的楽観主義」と通ずるかも知れぬ。しかし、ひるがえって考えるならば、「夜が明ける前は……」の前引の一節は、「革命的」であろうがなかろうが、人類に共通する歴史認識であって、暗黒が夜明け前のシンボルであるという希望は、格別珍しいものではない。しかし、冷厳なリアリズムをめざして到達したものが、最後にかような楽観主義を見出したについては、かつての『蝕』に対するきびしい批判も脳裏をかすめたであろう。リアリズムはいつでも現実を打棄るばかりではないという、茅盾における新しいリアリズム理論への転換が、このあたりに兆しはじめているのである。

茅盾が『子夜』に *The Twilight* なる英文副題をつけたことは、料らずも、『選集自序』中において、「革命的楽観主義」を当初の目的としたと述べる条りに、一つの保証を与えた。「子夜」でありながら Twilight であるという言葉の矛盾は、「革命的楽観主義」を媒体とすれば、十分に溶解するからである。しからば、『選集自序』からさらに五年をへた一九五七年の『子夜』英訳本が何故に *Midnight* と題されたのか。そこに又、新たな矛盾が生じようが、それはこの章で論じるには早すぎる。

ともあれ、『子夜』の脱稿直後、及びその七年後、さらにその二十年後にそれぞれ書かれた『子夜』執筆の動機と目的を語る三種の文は、かように甚だ問題をはらんでいる。だが、いつまでも、動機と目的ばかりに泥わらず、作品

の吟味に入ったほうが、この問題はより発展するであろう。

二　構造論

『子夜』の構造については、再び前引の三種の文が甚だ明快に述べているところである。動機と目的については、あとになる程、作者の粉飾が加わること上に述べた通りであるが、構造については、すでに書かれてしまった作品がそこに在るために、あとになる程、自己剖析は緻密である。たとえば、次の如くである。

『子夜後記』においては、いろいろな意図はあったにしろ、書かれたものは「都市生活の描写に偏したもの」とだけ述べている。『子夜は……』においては、前引の部分のずっとあとに、「もとの計画を半分に縮めて都市だけを描き、農村はやめにした。そして、都市の方を、㈠投機市場の状況、㈡民族資本家の状況、㈢労働者階級の状況と三つの面を交錯させて描いた。当時は検閲がひどくきびしかったから、仮りに革命家の活動をはっきり書いたり、或いは強調したりすれば、出版することはできなかった。本書をひろく公けにするためには、ところどころ暗示的な側面的な伏線を用いざるをえなかったのである。とは云え、読者は行間に革命家の活動を見てとれることができよう」と述べた。

『選集自序』は、前引の部分に先立って次のように言う。「この小説が描いたのは、買弁金融資本家、反動的工業資本家、革命運動家と労働者大衆、の三つの面である。このうち、前二者は親しく観察したけれども、あとの一者はわずかに二次的な材料に拠るのみであった。」

ここに引いた『子夜は……』と『選集自序』を較べてみると、又しても微妙な相違に気づくであろう。「投機市場の状況」は「買弁金融資本家」に操られているからよしとしても、「民族資本家」というやや肯定的評価をふくむことばは、「反動的工業資本家」と否定的評価をふくむことばに言い換えられている。のみならず、『子夜は……』で

は、はっきりとは描けなかったと言い訳をしている「革命運動家」が、『選集自序』では、『子夜』構成因子の一つに格上げされ、更に、「革命運動家」の面を描き切れなかったのは「重大な欠陥」として次のように反省する。「(前節所引の部分にすぐつづいて)それ故、本書第四章では、農村の革命勢力が一つの町を包囲し占領したことを描いて伏線としたが、かように大きな計画は、当時の私の能力のよくその任に勝えるところではなく、後半に及んで放棄せざるをえなかった。しかし又、その第四章を割愛するにも忍びなかったため、それを全体の中で遊離した部分にしてしまい、全体の有機的構造をこわす結果となったのである。これはまだしも小事であるが、全体の革命の情勢を表現できなかったことこそは、重大な欠陥であった。」

『子夜は……』がいわば検閲のせいにしている欠陥を、『選集自序』ではきわめて率直におのれの無力の故と語っているのはこれも、一九五二年という時点、及びその時の茅盾の地位の、無言の要請によるものであろう。

果せるかな、茅盾の自己批判に、多くの批評家が同調した。その一は、馮雪峰である。彼は、『魯迅と茅盾について』(一九五三年、『文芸報』70)において、茅盾の『子夜』第四章をめぐる自己批判を正当のものとして『子夜』の第一の欠点とし、「当時の革命情勢の反映のしかたが十分には深く掘りさげられていない」ことが第二の欠点であるとしている。第三の欠点は、「人物を描くのに概念的、機械的な個所があること」及び「性的刺激が人物描写においてかくも重要な割合をしめていること」であるとした。

次いで呉奔星の『茅盾小説講話』(一九五四年、泥土社)は、「茅盾先生は、まことに自己批判の精神に富んだ方である」と前置してから、『選集自序』前引の部分を引用しつつ「第四章が人に遊離の感をいだかせるのみならず、馮雲卿の家庭についての唐突な描きかたも、それが投機市場の場面をひきたたせている他は、これ又、全体のモチーフや思想と大した有機的つながりをもっていないのである」と述べた。

かように、『子夜』の構造においては、第四章及び馮雲卿の家庭を描いた第八章が、全体から遊離した部分として

指摘されている。その検討に進むまえに、『子夜』全体の構造について述べなければならない。

いったい、茅盾という人は、その文章の蕪雑さにも拘らず、作品構成には甚だ意を用いる作家であって、たとえば『子夜は……』にも、次の如き記述がある。「一九三〇年の冬に材料を整理し、くわしい大綱を書きとめ、人物表を書き出し、男、女、資本家、労働者……というふうに各々の性格、教養、経歴等々をすべて定めた。次いで、物語の一章ごとの大綱を書きとめ、しかるのちに、はじめて筆をおろしたのである。」

茅盾は、この方法がよほど得意らしく、同じ『子夜は……』の後の部分でもくり返しているのみならず、『青年自学叢書』の一つとして生活書店から一九三六年（?）出版したと見られる『創作の準備』や、一九四八年、香港の達徳学院での講演稿『創作について』（いま共に、東京都立大学中国文学研究室編『茅盾評論集』第三集所収）には、きわめてくわしくこの創作方法が敷衍して説明されている。もっとも、作家の生活態度についても、テクニック論を上まわる展開を怠っていないが——。

しかしながら、いずくんぞ知らん、作家にとっては、茅盾の述べた方法は、おそらくは最も初歩的なものである。いかなる作家も、構想の段階ではかような手続きを踏む。ただし、作家にとっての最大の難物は、一旦筆を下ろしたが最後、作品世界は作家の意のままにはならぬことだ。すでに描かれてしまった部分は強力な磁場を発して、作家の構想には全く顔も出さなかった事がらや人物を要請することがしばしばあるものなのだ。かくて、作家は、創作中にも、これらの意想外の構成に鑁骨の思いをするのである。

しかるに、茅盾は、当初の構想どおりに、すべてが円満に運ぶ作家であるらしい。いや、途中で放棄することはあっても、放棄された骨組を除いては、構造に執筆中の磁場は作用しないらしい。して見ると、茅盾は、まことに幸運な作家である。さもなければ、こんな無邪気なことを何の含羞もなく書ける筈はなかろう。

さて、私見によれば、『子夜』全体の構造は次のごとくである。

(1) 主題の展開する場の紹介（第一章）
(2) 主題の発端（第二、三章）
(3) 主題の発展（第五～十一章）
(4) 主題の頂点（第十二～十五章）
(5) 破局（第十六～十九章）

多くの論者（たとえば前掲の呉奔星『茅盾小説講話』、小野忍「解説」など）は、(1)にあたる部分を第一～三章としている。なる程、この三つの章において、呉老太爺の葬儀の場面を藉りつつ主なる登場人物を紹介しているから、これを全書の導入部と看做すことはできよう。しかし、第一章の明らかな特質は、田舎から出て来たばかりの旧弊な呉老太爺の目を通して見た上海が描かれていることだ。波止場から呉蓀甫の邸までの車中からの眺め、呉蓀甫の宏荘な洋館とそこに集まる人々は、いずれも呉老太爺を視点とすることによって、いささか諷刺的に描かれている。たとえば次のごとくである。「長蛇の陣のようにつながる黒い魔物、どれも額に二つの大きな目を持ったのが、まぶしい光を放ち、ブーブーとほえながら、いなずまのように迫って来る。大旦那さまが腰掛けている小さな箱をめがけて迫って来る。」「すぐそばでは、奇怪な、丸い金色の光がブーンと音をたてながら、ゆっくりと左右に動き、人を息づまらせるような強い風を吹き送っている。」（共に小野・高田訳による）自動車とか扇風機と云えばすむことにかような表現法を採ったのは、一九三〇年の上海の姿を際立たせる効果をねらったものであろう。そして、これが都市の畸形性を表現する一種の諷刺であるなら、かかる都市を舞台としてこれから展開される民族ブルジョアジーの存在形態も畸形であることを暗示してはいないだろうか。構成上から見て、第一章をつづく第二、三章と分けて考える所以である。

(2)以下については殆ど異論はないであろうと思われる。但し、ここで仮りに「主題の頂点」と名づけた(4)のうち第

十三～十五章が労働運動を扱っているのは若干の注意を要する。(4)は、「頂点」とは云うものの、主人公呉蓀甫がはっきりと危機を自覚した時点なのであるから、もし呉蓀甫だけを念頭におけば、労働運動（あるいは労働争議と呼ぶべきかも知れない）は、彼の危機の外的要因として、彼の矛盾の醸成因子として、(3)に置いたほうが構成上は無難である。にも拘らず、これを(4)に置いたのは、「中国には資本主義へと発展する道がない」とトロツキスト派に答えようとした茅盾の慎重な意図によるものであろう。すなわち、ここで描かれた労働争議は、それさえも失敗に向うのであるけれども、資本家と強烈に対立する重要な素因として描かれているのであって、決して呉蓀甫の危機感を醸成するためだけの素因ではない。第十三～十五章は、描き方はまことに類型的で小説的興味を唆る部分ではないながら、茅盾が最も構成上で意を用いた部分であろうと推測される。

上述の(1)～(5)と仮りに分けた中で第四章を欠くのは、茅盾みずからが「重大な欠陥」として認めたように、又、その後の評者たちもそれに同意しているように、甚だ「遊離」した部分と思われるからである。恐らく、この章は、茅盾の最初の構想どおりに書きつがれていれば、なかなかに成功したであろうと思われる。しかし、この章には、後述するように、とくに修訂本以後にリアリズムの技術上の欠陥が目立つので、今は、全体の構造の点については考察の対象から外したほうがよいであろう。

第四章と共に呉奔星が「遊離」した部分として指摘する「馮雲卿の家庭についての唐突な描きかた」、すなわち第八章は、しかし、第四章とは事情を全く異にする。恐らく、馮雲卿をめぐるエピソードは、本書中でも最も傑出している。なる程、馮雲卿の登場は、やや唐突な感がある。しかし、伏線は第七章において十分に用意されているし、第八章以後にも馮雲卿とその娘眉卿は全書の構成に重い役割を荷っている。

人は、馮雲卿の人間的堕落及び投機市場での敗北に、呉蓀甫のそれの縮図あるいは予兆を見ないだろうか。両者の規模は全く違う。馮雲卿は地主あがりの投機家にすぎぬし、呉蓀甫は堂々たる大実業家である。しかし、彼らの目に

見える敵は、外国資本に結びついた公債市場の「魔王」趙伯韜であり、彼らは共に趙伯韜の故に敗北する。

馮雲卿はあまた登場する投機家たちの中でも最もみじめな男である。家庭に在っては彼を裏切る妾に金をせびられ、公債相場では文なしになる。彼はそこで、娘の眉卿を囮にして趙伯韜の秘密を探ろうと企てる。しかし、娘のもたらした無邪気な情報を信用したため、馮雲卿は決定的に敗北する（第十一章）。

呉蓀甫は、こんなにみじめな男ではない。しかし、程度の差こそあれ、呉蓀甫の破局に至る道程は馮雲卿のそれと似ている。呉蓀甫も亦、趙伯韜の秘密を探るために、あまり当てにはならぬ女スパイ劉玉英を操るのである。してみると、馮雲卿に具現された一切の悲劇は、全書をとおして登場する民族ブルジョアジーの悲劇を凝縮したものであり、われわれは、呉蓀甫がまだ自信に満ちている第八章から十一章において、馮雲卿のみじめさ、堕落、敗北への急激な傾斜に呉蓀甫のこれからの姿を見るのである。そして、このことは、十分に茅盾の構想に組まれていたであろうと思われる。従って、呉奔星のさきの批判は、まさしく「木を見て森を見ない」態のものと云わなければならない。

邵伯周の『茅盾の文学道路』（一九五九年、長江文芸出版社）も亦、馮雲卿を、呉老太爺、曾滄海らと共に「小説のプロットの基本的部分の外に独立したもの」としているが、邵伯周はその点について呉奔星のごとくマイナス評価を与えてはいないながら、やはり、長篇小説における主題と副次的エピソードの機能についての文学的認識を欠いていると考えられる。

『子夜』全体の構造についての私見はおよそ以上の通りであるが、構造に関する中国近代小説の意識の面から述べるべきことがある。

いったい、中国の小説史において、作家が小説の構造にはっきりと自覚的立場を表明したのは、清末に近い韓邦慶であったと思われる。彼は、その『海上花列伝』の「例言」において、かような自覚を述べた。それ以前は、たとえ

ば呉敬梓も『儒林外史』において、構造上の新機軸を案出しているが、それはいずれ別稿するようにきわめて安易なしかも無自覚のものであったにすぎない。又、韓邦慶の自覚は、その「例言」にも拘らず、実際はまことに他愛ないものであった。

かような歴史をへて、小説の構造についての明確な自覚を抱き、かつ実作にそれを試みたのは曾樸であったと私は考える。曾樸の『孽海花』の構成については、かつて『孽海花ノート』（一九五七年、『北海道大学外国語・外国文学研究』第五号）において詳しく私見を述べたことがあるので省略するが、ここでくり返すべきは、『孽海花』なる小説は、一九〇五年に小説林社より二十回本が刊行されてから数度にわたる修改をへて、一九三一年に真美善社から最終的な修訂三十回本が出てはじめて成立したという事実である。その修訂三十回本に付した『修改ののち語るべき二、三のこと』なる一文において、曾樸は次のように述べた。

「主人公を借りて全書の線索（プロット）をつくり、ここ三十年来の歴史を尽く（ことごと）納めようとした。そのために、正面を避けて、もっぱら面白い瑣聞逸事をもって大事の背景を際立たせようとしたので、結構はかなり大きくなった。」――主人公とは金雯青と傅彩雲であり、とくに名妓賽金花をモデルとした傅彩雲をめぐる愛憎のロマンが全書の主なるプロットとなっているが、それに加えるに、中国の政界学界の実状、及び、ロシアの虚無党、日本人小山六之介のテロリズム、孫文の革命運動の三つの要素から成る革命運動の生態がさまざまな色彩を帯びて挿入されている。かような構造はさきに引いた曾樸の目的意識から導かれたものであり、甚だ有効に組み立てられている。

構造についての、それ故に又小説の目的についてのかような曾樸の自覚は、何と茅盾のそれに酷似していることだろう！　茅盾は『孽海花』についての関心をどこにも語っていないけれども、旧派小説にそれなりの関心を寄せていた茅盾（たとえば『封建的な小市民文芸』を見よ）が、清末以来はなはだ高名であったこの小説に無関心であった筈はなく、ましてや、一九三〇年代初頭は、魯迅の『上海文芸の一瞥』をはじめとして、上海の旧派文壇に対する新文

学派の批判的関心は頗る高かったのである。すなわち、茅盾は『孽海花』を読み、その構造に学んだであろうことは殆ど疑いを容れない。

そう云えば、一九三〇年とは、張恨水の『啼笑因縁』の新聞（『快活林』）連載がおわり、翌三一年には三友書社から上梓された年でもあった。これは、文字通りの旧派大衆小説であったが、世上の評判は甚だ高く、かつての「紅迷（ホンミー）（紅楼夢気違い）」に似た「啼笑因縁迷」という言葉さえ生じたという。茅盾はこの小説の技術的な面での長所をみとめていたと、張恨水みずから記している（『ある旅の思い出』――『鴛鴦蝴蝶派研究資料』所収）から、ここでも、茅盾が新しい長篇小説の構想にあたって、旧派小説の技術をも採り入れようとしたであろうことが明らかである。

そもそも、文学革命以後の小説界の成果は、魯迅の『狂人日記』以来、主題の如何を問わず、一個の魂の遍歴といった面に集中したように思われる。郁達夫の『沈淪』（一九二一）、謝冰心の『超人』（一九二一）、落華生の『綴網労蛛』（一九二五）、蔣光慈の『少年飄泊者』（一九二六）、老舎の『老張的哲学』（一九二六）、丁玲の『莎非女士的日記』（一九二七）、葉紹鈞の『倪煥之』（一九二八）、茅盾の『蝕』三部作（一九二八）、巴金の『滅亡』（一九二九）など、一九二〇年代の主な小説を一瞥するならば、いずれも、五・四から五・三〇へと激動する苦悩を背負った若者の魂の記録、息づまる程に苦しい自己形成の記録であることが認められる。あえて言うならば、これらの小説は、ドイツ人のいわゆる教養小説（ビルドゥングスロマン）のカテゴリーに入るのであって、又、視点を変えるならば、政治や社会への志向性こそちがえ、日本の私小説と構造的には軌を一にするものとも考えられよう。

ビルドゥングスロマン、或いは私小説などの系列は、言うまでもなく、壮大な構造性や物語性を欠く。日本でも、一九二七年には、「筋の面白さは、云ひ換へれば物の組み立て方、構造の面白さ、建築的の面白さである」（『饒舌録』）と主張する谷崎潤一郎と、「『話』らしい話のない小説は勿論唯身辺雑事を描いただけの小説ではない。それはあらゆる小説中、最も詩に近い小説である」（『文芸的な、余りに文芸的な』）と主張する芥川龍之介のあいだに論争があった

ことは周知のごとくである。恐らく茅盾は、一九二八年から三〇年まで日本に滞在していてこの論争について知る所はあったであろうし、又よし知らなくとも、構想中の長篇小説を、たんなるビルドゥングスロマンには仕立てたくない、もっと構造上に工夫を凝らし、「物の組み立て方、構造の面白さ、建築的の面白さ」を負うた小説にしたいと意図したであろう。一九二〇年代を通過して、さて新しいリアリズム小説を模索していた茅盾にとっては、それ故、旧派小説とは云い条、構造上の新しい趣向をもった曾樸の『孽海花』と、物語の大衆性を具えた張恨水の『啼笑因縁』は、決して無視できぬサンプルであった筈である。現に、茅盾の謂う「総結構」（小野・高田訳では「大枠」）と「小結構」（同じく「小枠」）の併用は、『孽海花』とおどろくほど酷似している。

然らば、茅盾は何故にそのことに言及せず、むしろ『儒林外史』を範としたかの如き発言をしたのか。これは、のちの「リアリズム論」において述べる予定であるが、恐らくは、魯迅の『中国小説史略』における『儒林外史』と『孽海花』に対する評価の違いに影響されているものと思われる。

ともあれ、茅盾にとって、『子夜』の構造は、その執筆の動機と目的とに著しく拘束されながらも、デ・ファクトな成果としては、中国の近代小説史においては最も傑出していると認められる。とは云え、小説とは、構造だけに奉仕するものではない。たとえ、構造上の破綻を来しても噴出する何ものかを貪欲な読者は期待する。さもなければ、『子夜』は、「建築的の面白さ」のみを負うた社会科学書と大差なくなるであろう。

三　登場人物論

『子夜』中の数多くの登場人物のなかで論ずべき第一の人物は、やはり主人公の呉蓀甫である。山田富夫氏は『〈子夜〉について』（一九五八年、『中国文学報』第九冊）において、呉蓀甫に見られる「チャンピオン的設定のもつ安易さ」を指摘されたが、私も亦、山田氏の説に与しつつ、呉蓀甫の存在性のあいまいさを以下に指摘したい。

すでにいく度も述べたように、茅盾は、「中国には資本主義へと発展する道はない」ことを明らかにするために『子夜』を書いた。してみれば、民族工業資本家として登場する主人公呉蓀甫は、はじめから破局を約束された人物として設定されているのである。いや、破局を約束されたと云うより、破滅すべき人物である。かような呉蓀甫は、次のように描かれている。

「赤黒い四角な顔、濃い眉、丸い目。顔にはあばたがいっぱいある。」「大きなよく通る声だ。四十にはなっているだろう。体格もがっしりしているし、動作も物々しく、一目で人をあごで使い慣れた『大立物』と知れる。」(第一章)「いや！　おれはやっぱりやらなくちゃならん。中国の民族工業は指で数えられるほどしか残っちゃいないんだ。製糸業は中国民族の前途に重大な関係を持っているんだ。」(第二章)「蓀甫は、自分については、『みずから軽んずる』ことを肯じない。自分が加われば、事情は変わって来る。自分には駄馬を駿馬に変える腕がある。」「蓀甫は大きな野心をもっている。冒険心もあり、事を強行する胆力もある。彼は自分と同じ器の人物といっしょに仕事をするのが好きだ。立派な企業が見識も手腕も胆力もない鈍才の手にまかされて、生気がなくなるのを見ると、彼は残念でたまらない。この種の生気のない、いわゆる企業家は、容赦なく打倒して、企業を自分の鉄の腕に収めようと彼はいつも考えている。」(第三章)(いずれも小野・高田訳による)

このような描写から泛びあがるイメージを、山田氏は「チャンピオン」と称したが、私は、中国の旧小説、わけても武侠小説に必ず登場する英雄豪傑を想起する。その形容(すがたかたち)は言うに及ばず、私利私慾を超えた野心、胆力、又、攻撃的性格に至るまで、呉蓀甫は、明らかに英雄の系譜を引いている。すなわち、彼は、破滅すべき資本家でありながらさような外的属性とは異質の、現代中国で謂う所の「正面人物」的な意志と行動力を具えているのだ。

英雄豪傑の破局は悲劇である。それは、われわれ凡俗の渇望の挫折を象徴する。にも拘らず、呉蓀甫の破局は、作者の目的意識においては、当為(ゾルレン)であり、それ故に、一個の歴史的必然にすぎない。しかるに、端的に云うならば、わ

れわれ読者は、呉蓀甫の自信や破局への傾斜に寄せる作者の熱い同情（シンパシー）さえ感じるのである。

私はいわゆる勧善懲悪小説を嫌悪するから、茅盾が「反面人物」たるべき主人公の形象を結果的には「正面人物」的に仕立てあげ、更にはその破局に悲劇的な匂いさえも漂わせたことに対しては非難しない。しかし、茅盾における目的意識（とくに『子夜は……』と『選集自序』に述べられた）と実作の形象とのあいだの論理の破綻と、呉蓀甫の存在性のあいまいさは指摘すべきであろうと考える。

すでに「構造論」においても述べたように、茅盾は、一九三九年に書いた『子夜は……』で用いた「民族資本家」という言葉を、一九五二年に書いた『選集自序』においては「反動的工業資本家」と言い換えていることに注目されたい。これもすでに述べたように、「李立三コース」の失敗が明白になった一九三九年の時点においてもまだ「民族資本家」なる言葉を用いえた茅盾は、買弁金融資本家に対抗して民族主義の企業理念にもえた資本家を、労働者の敵として認識する一方で、ナショナルな英雄として同情を寄せる気持をもいだいていたらしいのである。況んや、『子夜』執筆当時においてをや。『子夜』における呉蓀甫は労働者との対決の場では明らかに「反動的工業資本家」であるけれども、投機市場においては、あくまでも果敢な英雄的な「民族資本家」である。呉蓀甫の存在性のあいまいさとは、かくて、作品中においてのみならず、作者が後年に語るその形象化の意図の説明のあいまいさにも起因しているのだ。そして、われわれにとって最も信ずべきものは、作品に他ならぬこと、改めて申すまでもない。

『子夜』における呉蓀甫の顔はもう一つある。「反動的工業資本家」でも英雄的「民族資本家」でもない、すなわちただの人間としての顔が——。恐らく、小説の読者なら、この顔に最も注目するであろう。

第五章、双橋鎮が陥落したというニュースを知った呉蓀甫とその夫人のやりとり。

「『そうだ、来たるべきものがついに来たのだ。——そうだ！——双橋鎮！　三年前のおれの理想は——』『双橋鎮ですって？』呉夫人が顔をあげてたずねた。そのとき、彼女は蓀甫の冷笑や『来たるべきもの』とかが別の意味をも

っていることに気がついたので、少し心が軽くなったような気がしたが、同時に恥ずかしくなって、思わず顔が赤らみ、目に羞恥とうしろめたさがやどった。(略)『佩瑤、なぜだまってるんだ。お前は何を考えてるんだ』『あたしの考えてることは――人間の理想なんて、おそかれ早かれだめになるってことなの』『なんてことを言うんだ！――』呉蓀甫はしかるように叫んだ。」

ここに記された夫人の「羞恥とうしろめたさ」とは、呉老太爺の葬儀のときに再会したむかしの恋人雷鳴へのかすかな恋情であり、呉蓀甫は夫人のさような変化には全く無関心のまま、双橋鎮を「モデル町」につくろうとしたかつての理想を語りつづけるという、夫婦の通い合わぬ心が描かれている。

同じく第五章、自分の工場で起りかけている労働争議を弾圧するために、有能らしい青年屠維岳を抜擢したが、その青年に対する憂慮もつのる。「呉蓀甫は考えれば考えるほど気がふさいで来て、書斎のなかをぐるぐるまわるばかりである。彼は自分のこんなに苦悶し意気沮喪した姿を、いままで人に見せたことがない。呉夫人でさえ見かける機会はなかった。彼はこうして人々の彼に対する信頼と崇拝をつくりあげて来たし、また、それが自己鍛錬の最上の方法だとも考えていた。だが、不利な点もあった。部屋にとじこもってくさくさするたびに、自分の孤独を感じさせられることだ。」

第七章、工場の争議が不安でかけつける車中。「いままで抱いたことのない、ある想念が突然、彼の心にからみついた。自分は企業界の一方の旗頭だ。自分はつねに突進しつづけている。だが、その行く手にあるものは、空中に浮かんだむなしい蜃気楼ではないのか。自分の周囲にあるものは、変形して、輪廓のあいまいになった人間ではないのか。あたかも現在自分が自動車に乗って、迷霧のなかをつっ走っているように。」

第十二章、相場と工場の成行きが思わしくなくむしゃくしゃして帰宅する。「彼は妻のほうに顔を向けた。籐椅子の背にもたれた呉夫人は、あおむいておずおずと夜空の星をながめている。近ごろ彼女は少しやせた。彼女のよく動

く、表情ゆたかな目も近ごろはいつも一点を見すえている。（略）この変化は徐々におとずれたので、呉蓀甫はこれまで気がつかなかった。また、時々は気がついても、意に介さないで、すぐ忘れてしまう。いま彼はそれをはじめて見たような気がして、胸のいらだちがいっそうつのった。」

第十四章、工場がますます不穏になるため、書斎で激しくいら立っている。そこへ、女中の王媽が入って来た。「彼は血のしたたりそうな目をぐいとあげて、王媽の顔を見つめた。目の前の王媽はもはや王媽ではなかった。それは一個の物体だった。破壊できる物体だった。最も気持ちよく破壊できる物体だった。彼はつと立ち上がると、破壊の対象に突進した。」（以上小野・高田訳による）

以上に代表される呉蓀甫の人間としての顔については、すでに次のような二説がある。前掲の山田氏は言う。「満満たる自信と自己を抹殺しようとする歴史の流れを前にして感じる無力感との間を、チャンピオン的な大きな振幅をもって複雑にゆれうごく呉蓀甫を、民族産業家という側面からはかなりよく形象し得ていても、骨肉を有し喜怒哀楽を伴う個人の生活を営む人間という側面からは、殆ど掘り下げてはいないのである。上述の弱さを描く場面も、実は呉蓀甫の人間的弱点をえぐり出すのではなく、民族産業家的弱点をならべたてるのに終始する。それはいきおい形象を概念的にしてしまう。」（『〈子夜〉について』、傍点は原文のまま）

一方、是永駿氏は『「子夜」論』（一九七二年、『鹿児島経大論集』第十二巻第四号）においてこの山田説を引いてから言う。「一つ一つ取り出してみれば無味乾燥に映りがちな動作の描写も、作品全体の構造、状況形成のされ方から見るべきであり、それに茅盾は動作（行為）の分析的描写――多くの動作の中から或る動作を選びとりその動作のひきしまった描写の中から人物の内面を浮かび上らせる――を芸術家の本領としたのである（「自然主義与中国現代小説」）。イデオロギーと文学との癒着、その次元での人物の類型的形象という既製の靴を『子夜』に履かせ、それに合わせて足を削ぐことはたやすいことである。しかし『子夜』はそのような安易な図式に成り立っているのではない。ひ

たすら『個』の内面を掘り下げていくことに美を見い出す(ママ)文学とは異なり、茅盾は現実の空間にうごめく人間群の中に文学としての美を求めたのである。その場合の『個』の内実は、群との有機的な連関、人と人との関わり合いの中にあり、その関わり合いを幾何学的に構築していくことに、彼は本来の散文文体としての美を見い出したのだ。人物の動作もその構築と関わり合って見られるべきで、単独に取り出して『類型化』の烙印を押してみても作者の美意識には切りこんでいけないだろう。動作は描かれているが内面への追求が無いとの批判は、その動作に内面の心理を読みとる作業を怠っているのである。」

是永氏のこの文は矛盾に満ちているとは云えないか。茅盾の文学が「ひたすら『個』の内面を掘り下げていくことに美を見い出す文学とは異なり」、人と人との「関わり合いを幾何学的に構築していくこと」に美を求めたと述べながら、「動作に内面の心理を読みとる作業を怠っている」読者を叱責する。ところが如何せん、「動作に内面の心理を読みと」らんとして読みとれぬところに、一般的批判は成り立っていたのだった。そして、是永氏の叱責は、みずからの論拠を少しも提示せず、徒らに茅盾への讃美を連ねるものに他ならない。第一、われわれは、是永氏が「読みと」った「動作」の中の「内面の心理」なるものに、少しの説明も与えられていないのである。

――一九七二年度前期、私は北海道大学教養部において、「茅盾『子夜』の成立とその世界」と題する講義を行なった。講義に先立って、私は、学生に『子夜』邦訳本を通読させその感想文の任意提出をもとめた。その結果は巻末別表のとおりである。中国の近現代文学に全く白紙の状態にある読者が、『子夜』にいかなる反応を示すかの興味ある材料となろう。それは又、『子夜』をもって中国現代文学の最高の達成と位置づけて能事おわれりとする、わが国の中国文学専家への手痛い批判ともなるであろう。さて、かようにして提出させた教養部学生の感想文の中には、次のような鋭い指摘もあった。

A：「登場人物の顔の色が場面々々でころころ変わる。人物の心理状態を顔の色で表現するのがあまりに極端で安

易にすぎる。」

B：「たとえば第七章における次の例などは甚だ芝居がかっている。『車をおりた彼（呉蓀甫）を迎えたのは豪雨だった。空は暗くて、たそがれに近い。』それから程なく、彼は電話で吉報を知る。すると――『呉蓀甫は微笑しながら受話機を置いた。豪雨はすでにやんで、金色の日光が書斎の西側の窓からさし込んでいた。』」

この二つの批評はまことに素朴である。だが、『子夜』を細心に読んでいくと、あらゆる局面で、主人公呉蓀甫の内面の動きは、このA、B二つの批評文が指摘するところの「顔の色」と天候によっていとも単純に代弁されていることを認めざるをえないであろう。枚挙にいとまないので例をあげるのは省略する。このA、Bのほかにも、感想文を提出した学生の中には、同様の事実を指摘したものが数名あったことをここで特に付記しておきたい。

このA、B二つの感想文に述べられた茅盾文学の描写上の特質は、実は、ソローキン氏によって指摘されたところである。主人公の顔の表情や、肉体や行動の変化を追求することは、中国の旧小説の有力な手法であると述べてから、ソローキン氏は、茅盾がこの手法を頻用することによってある種のステロタイプに堕す危険をも内包していると指摘しつつ、茅盾の作家的資質を《натурализтичность》（自然主義的作風）と《физиологизм》（生理学主義とでも訳すべきか）の二点に要約しているのは注目に値する（前掲書一二七～一二八頁）。

さて、上述の指摘は、次のようにも敷衍できるであろう。

言うまでもなく、小説は、「まことらしさ」すなわちリアリティの要請から発した虚構の物語である。それ故、次章で述べるように、小説中の物語は現実とはアモラルな関係にあらねばならぬ反面、物語の機構は、それ自体自己完結的であり、更に、機構のいかなる細部にわたっても「まことらしさ」を具えていなければならぬこと、すでに申すまでもない。ところで、この「まことらしさ」なるもの、人物の描出にあたっては、しばしば困難なアンビヴァレンツな命題を提出する。すなわち――

登場人物がそれぞれ設定の当初から与えられた属性を具え、その行動は概ね所与の属性と相関しているという事実は、現実のわれわれの日常から推して殆ど疑いようもない。しかしながら、小説において、属性と行動とのあまりに相関的な描写に終始すれば、その小説は、退屈な紋切り型のお話に堕してしまうこと、すでに自明である。所与の属性が必然的に要請する行動を超えて、読者の予想の外にある行動へと飛躍するとき、物語は劇的な刹那を迎えるのだ。

「彼は突然凶暴な笑い声を立てると、とび起きてデスクに駆けより、引き出しをあけて、拳銃を取り出した。銃口を自分の胸に向ける。顔が暗赤色を呈し、目がとび出しそうになる。窓の外では狂風が怒号している。横降りの雨が窓ガラスを打って、ザーッと音を立てる。拳銃は放たれなかった。呉蓀甫は長いため息をついて、回転椅子にくずおれた。拳銃が床に落ちる。」(小野・高田訳による。傍点は中野)

言うまでもなく、『子夜』末尾に近い破局の場面である。あれほど意志的な英雄的な民族資本家であった呉蓀甫が投機市場での闘いに破れて、自殺せんとした場面である。人は、呉蓀甫でさえ自ら死をえらぼうとした予想外の転換に感動したっていいのだ。その時の、呉蓀甫の内面は少しも描かず、目に見える行動、現象だけを短く積み上げるこの場面は、他と切り離せば、効果的な破局の舞台であるとさえ云える。

だが、「拳銃は放たれなかった」のである。何故か。そこから先予想されることは、それまでの呉蓀甫がしばしばそうであったように、どん底の破局から不死鳥のように立ちあがって、まさしく英雄的に再起するかも知れないということだ。その予想を裏書きするのは、呉蓀甫のこの度の金融買弁資本への敗北の因が少しも本質的ではないという事実である。すでに山田富夫氏が前掲『〈子夜〉について』において指摘された如く、この度の呉蓀甫の敗北の因は、義兄杜竹齋の裏切り、それも、「典型的スレチガイ」による「真実味に乏しい不自然な偶然的場面」がもたらした裏切りである。もし、呉蓀甫が杜竹齋と予定どおり会っていたならば、この敗北はなかったであろう。当時の社会背景

を考慮の外に置いて、物語の展開の論理だけを追うならば、(そして、それが小説という閉じられた仮構世界の最も正しい読み方であるが)、「中国には資本主義へと発展する道はない」ことをトロツキストに答えるために書かれたという『子夜』の最も基本的な論理は、ここにおいて、それこそ虚構と化してしまうのである。

この事実は、われわれに次のことを示唆するに足りる。すなわち、英雄豪傑的形象を具えた呉蓀甫の破局は、それ自身悲劇的であるが故に、薄暮の色調を帯びている。茅盾は、呉蓀甫を悪んではいない。のみならず、一九二七年の蔣介石の反共クーデターによる挫折を体験した茅盾は、呉蓀甫の破局について同情的でさえある。呉蓀甫は、たしかに労働者の敵であるが、そうには違いないが、彼のあからさまな敵は、買弁金融資本なのであり、何と云っても、彼はナショナリストなのである！　だが、『子夜』全篇を貫く作者の意図においては、呉蓀甫は滅ぶべき存在である。再三述べた呉蓀甫の存在性のあいまいさは、ここにおいて、『子夜』初版本に付せられた英文副題 *The Twilight* のあいまいさと結びつく。

Twilight とは、言うまでもなく、薄明とともに薄暮の意をも併せもつ。「革命的楽観主義」の見地に立てば、『子夜』の世界は、まさしく薄明であり、その薄明は「夜が明ける前にはひどく暗くなる一時があるものです」と言う屠維岳のことばに支持されつつ、「夜明け前」を意味するであろう。しかし、呉蓀甫の破局を歴史的必然とする作者の認識とは別に、その破局に悲劇の匂いを嗅ぐ人は、つまり、作品展開の論理にのみ忠実であろうとする人は、どこかで再起するかも知れない呉蓀甫の可能性をも含めて、薄暮の世界を直感するであろう。すなわち、Twilight とは、作者の表向きの認識においては薄明を、作品展開の論理あるいは呉蓀甫の存在性の論理においては薄暮を、それぞれ意味しているのではあるまいか。はじめは「夕陽」と題していた本書を「子夜」と改め、更に脱稿寸前に及んで *The Twilight* なる副題を添えた奇怪なる意図は、かような、呉蓀甫の存在性のあいまいさを隠蔽しようとした茅盾の作為に操られているのではあるまいか。そして、言うまでもなく、薄暮と薄明のまっただ中には、「子夜」すなわち真

夜中が位置しているのである。……

四　リアリズム論

雑誌『小説月報』の主編者として、又、文芸評論家として出発した茅盾は、その出発の当初からリアリズムの文学理論の確立に腐心していた。たとえば、次の如くである。

『我らは今日(こんにち)シンボリズムの文学を提唱すべきか』（一九二〇年二月、『小説月報』第十一巻第二号――「編輯餘譚」欄）は言う。「リアリズム文学の欠点は、人の心を灰色にして人を失望させ、更には人の感情を刺戟して精神にあまりにも調整なからしめすぎることだ。」（署名は雁冰）ここでシンボリズムと訳した原語は「表象主義」であるが、茅盾自ら symbolism と付記しているのでこれを用いた。又、リアリズムと訳した原語は「写実主義」であるが、これはあとに挙げる『何が写実主義か』（一九三五年、『文学』二週年記念特輯号）において、realism の訳語を「写実主義」と規定しているのでそれに従った。もっとも、realism の語は、後に「現実主義」と訳されることが多くなり、そこに新たな問題が生じるのであるが、いまは姑く措く。

さて、前引の文において、われわれは、茅盾がリアリズム文学に対して早くも大きな偏見を持っていたことを知ることができる。「リアリズム文学の欠点は、人の心を灰色にする」とは、改めて指摘するまでもなく、茅盾が当時親しんでいたゾラをはじめとする自然主義文学が主に描いた暗い素材への単純なる印象を語っているにすぎない。ここには、すなわち、方法と対象（素材）の混同が露(あら)われている。実のところ、中国の近代文学においては、方法と対象の混同が著しく、それがしばしば文学理論を不毛にするのであるが、初期の茅盾とて同断である。

文芸評論家としての茅盾の名を高からしめた『自然主義と中国現代小説』（一九二二年、『小説月報』第十三巻第七号）では、少くともかかる方法と対象の混同を避け、「観察したところを事実に照して描写する」ゾラの態度を強く

提唱した。この論文においては「写実主義」という言葉は一切用いられないが、すでに Marián Gálik 氏が *Mao Tun and Modern Chinese Literary Criticism*（＝*Münchener Ostasiatische Studien, 2*）(Wiesbaden: F. Steiner Verlag GMBH, 1969) で指摘したように、当時の茅盾にとっては、「自然主義」とリアリズムは同じものであり、茅盾は西欧における自然主義概念に「より広い意味 (a wider connotation)」を与えたのである。

さて、この論文における主張は、一九二七～二八年に書かれた茅盾の最初の小説『蝕』三部作においてその実践の場を得た。とくに、『幻滅』の主人公であるプチブル的インテリ女性章静の革命と男性への「幻滅」の傾斜は、その「中には私自身の思想は少しもない。それは客観的描写なのである」(『牯嶺から東京まで』) とみずから語ったように、一個の女性の赤裸な客観化をめざしたものであった。だが、『蝕』が銭杏邨ら革命文学派の攻撃に晒されてからは、その反論として書かれた『牯嶺から東京まで』が依然ニル・アドミラリな客観的リアリズムの立場をとっていたにも拘らず、実作者としての茅盾のリアリズム理論は、このあたりから微妙に変化しはじめる。その変化については木村静江氏の前掲論文『茅盾の文学――「時代性」と五四運動評価を軸として』が詳しく論じているのでここでは省略する。

やがて茅盾は、一九三五年に前掲『何がリアリズムか』を書いた。この短い論文において、茅盾は彼の知識の中に在るロマンティシズム、リアリズムの概念を極度に凝縮してみせた。たとえば、次の如くである。「十九世紀のリアリズムはロマンティシズムの『否定』ではあるけれども、それはロマンティシズムとともに資本主義社会の産物に属する。ちがうのは、ロマンティシズムが行なうのが破壊工作であり、リアリズムが行なうのが創造建設だということだ。」

さきにあげた『牯嶺から東京まで』においては、かような「創造建設」なる使命は、むしろリアリズム、あるいは自然主義の冷厳な客観主義によって斥けられていたのである。リアリズムの文学は「出道」を示すものではなく、

「幻滅」の状況は「幻滅」として描くことがリアリズムの使命であるとされていたのだった。たしかに、茅盾のリアリズム理論は変化した。どこで？　又、何故に？

言うまでもなく、変化のあからさまな徴候は、『子夜』に在る。「子夜」と題しながら、その暗さを中国の「夜明け前」の Twilight（薄明）と認識することによって一種の「革命的楽観主義」を提示する一方で、「民族資本家」の英雄呉蓀甫の敗北を旧中国の Twilight（薄暮）と認識させようとする甚だ手のこんだ詐術が仕掛けられている。描いたのはまさしく冷静な観察にもとづく客観ではあるけれども、かような客観描写によって完結した作品世界を世の中に押しやるために与えられたヴェクトルは、言葉の詐術の他のものではない。すなわち、『子夜』をめぐるリアリズムの問題は、この作品が成立してから発生するのである。

問題の第一は、一九五四年以後の修訂に在り、第二は、一九五七年の英訳本題名 *Midnight* に在る。更に第三は、恐らくは執筆前あるいは執筆中の茅盾の意識に揺曳していたであろう『儒林外史』との関係に在る。

第一の問題については、すでに是永駿氏が『茅盾「子夜」校勘記』（一九七一年、『鹿児島経大論集』第十二巻第一号）を書いて、主に『子夜』の次の三種のテキストの異同についての詳細をきわめた校勘を行なっているのが参看に値いする。

開明書店一九三三年版（開明版と略記）
人民文学出版社一九五四年版（修訂本と略記）
茅盾文集第三巻一九六三年版（文集本と略記）

このうち、開明版と修訂本の差は大きい。かつて山田富夫氏も前掲『〈子夜〉について』で指摘され、是永駿氏も『茅盾「子夜」校勘記』で指摘された『子夜』中の性的描写にかかわる修訂本の削除は、茅盾のリアリズム論そのものを疑わしめる問題を孕んでいるように思われる。その顕著な例として、第四章の最後の部分をあげよう。

「若い女の胸のなかの子供がまた泣き出した。母親の胸に顔を埋めたまま、小声で『かあちゃん』と呼ぶ。自分の大切なものがまだ生きているのを知って、若い女の青ざめた顔にふとかすかな安堵の微笑が浮かんだ。

曾家駒はまたはっと驚いた。このかわいい微笑から、目の前の女が大通りの錦華洋品店の主婦で、自分がこれまでなんども会うたびごとに邪念を燃やさせられた女であるのに、ふと気がついたからである。〔欲望の火がたちまち燃えあがり、全身の血は熱くなった。〕彼は女を見、手の拳銃を見たのち、つとあゆみ寄って女を寝台に押し倒し、その着た物を引き裂いた。思いがけない攻撃に（女はおびえて死んだようになったが、次の瞬間には、激しく抵抗し、目を見開いて、曾家駒の邪悪な顔を見すえた。）〔＊たまげて、女は無言のまま抵抗したが、胸のなかの子供も放り出し、両手でおのれの下半身をかばいながら、ころげまわり、抗った。彼女の目は大きく見ひらかれ、無表情に曾家駒の邪悪な顔を見すえた。子供は寝台の隅に這ったまま、恐ろしさのあまり泣き声も出ない様子である。〕」

この引用のうちの〔　〕の部分は開明版によった拙訳で、他は修訂本によった小野・高田訳である。「思いがけない攻撃に」につづくのは、修訂本では（　）内、開明版では、〔＊〕内である。

さて、この引用に見られる開明版から修訂本への差は、さきにもあげた一九五三年の馮雪峰の「性的刺激が人物描写においてかくも重要な割合をしめていることも、小さくはない欠点である」という批判を直接の契機としているであろうことは自明である。更には、修訂本を出版した人民文学出版社からの要請もあったであろうことは、『「蝕」新版へのあとがき』（一九五七年十月三日記）に、一九五四年に人民文学出版社が『蝕』三部作の再版を企画するにあたって、その一部を修改してほしいと茅盾に提案した旨を述べているところからも推測できる。当時、文化部部長の要職に在った茅盾に対して、その旧作中の性的描写を修改すべしという有形無形の圧力が多かったことは事実であろう。そして、茅盾は、『「蝕」新版へのあとがき』で述べるように、かなりのためらいを抱きつつも、それらの圧力に屈したのである。事情は、『蝕』のみならず、『子夜』においても同様であったと察せられる。

しかしながら、ここに引いた部分における開明版と修訂本の差は、単に性的描写の簡略化にとどまるのではない。茅盾の文学がその出発の初期から必須のものとしたリアリズムの、最も初歩的な要素が、修訂によって崩壊しているのである。

引用部分を注意ぶかく読めば、開明版においては、子供を抱いていた女が曾家駒に押し倒され、子供はそれ故に放り出されて寝台の隅で声も立てずに這っている場面がきわめて切迫して描かれていることが理解されるであろう。だが、修訂本では、母親が押し倒され激しく抵抗する段階で、それまで抱かれていた子供はどこにも姿を見せない。子供は、この状況では、明らかに、母親の腕から離れているのである。茅盾は、この修改にあたって、圧力に屈して性的描写を軽減しようとするあまり、状況の完結性を忘れてしまった、とは云えないだろうか。

小説は、虚構の物語である。それ故、小説の世界は、現実の秩序とはアモラルであるべきであり、閉じられた自己完結性を持していなければならぬ。しかも、閉じられた作品世界の中では、「まことらしさ」の要請に応えて、あらゆる機構が相互に徹底した有用性を具えていなければならぬ。虚構の作品世界がかような「まことらしさ」を具えつつ自らを完結した円弧の中に閉じこめるとき、そこにはじめて小説が成立する。

前引の部分において、この状況が現実のわれわれを震撼させるのは、疑いもなく、母親の手から放り出された子供である。他の部分は、少しも重要ではない。この子供ある故に、この状況は作品として成立し、ひいては、第四章が成立する。もし、われわれがリアリズムを捜し求めるならば、母親の腕から子供が放り出されたその瞬間にのみかかっている。その前後の描写がいかに非凡であろうと、又、いかに月並みであろうと、この瞬間を抜きにしては、それこそ「絵空ごと」に転落するのである。

修訂本における性的描写の大幅な軽減については、すでにあげた山田、是永両氏をはじめとして、しばしば批判的な見解が述べられた。私も亦、おおむねそれらの見解に与するけれども、修改によって生じた、作品世界の戦慄的な

リアリティの、かような無残な崩壊にこそ注目すべきであると考える。おそらく、この一点によって（上述の例と似た個所は他にもみとめられるが）、茅盾は小説作家たるを放棄したのである。事実、彼は、公務の多忙のためもあろうが、解放後はほとんど小説を書いていない。……

第二の問題については、すでに「動機目的論」においてその一半を述べた。再び要約するならば次の通りである。開明版に付せられた *The Twilight* なる副題は、「薄明」および「薄暮」の二義を有し、共に原題の「子夜」と一致しない。しかしながら、茅盾がこれを「薄明」の意としていることは、『子夜』中に見える「天亮之前有一個時候是非常暗的」および『子夜』脱稿寸前に書かれた『我等がこの文壇』中に見える「天亮之前有一時間的黒暗」（ともに前引）なる言葉から明らかである。してみれば、「子夜」とは、文字通りの「子（ね）の刻（午後十一時から午前一時まで）の真夜中」というより、「真夜中」の暗さに近いけれども実は「夜が明ける前の一時（いっとき）の暗さ」であることを意味しているのかも知れぬ。Twilight をかように解釈するためには、主人公呉蓀甫に与えられた二面的な性格のうちの「反動的工業資本家」の面がこの作品の主たる動機づけに参与しなければならぬ。すなわち、「中国には資本主義へと発展する道がない」ことをトロツキストに答えるためには、呉蓀甫の破滅は、彼に代表される資本家に弾圧されていた労働者階級の「天亮」を約束するものでなければならぬ。ここまでの論理は、Twilight が「薄明」であり、さらには「夜が明ける前の一時（いっとき）の暗さ」を内包する「子夜」とも矛盾なく結合することを示している。

だが、さような作者の秘められた意図とは別に、すでに作品中に形象化された呉蓀甫は、「英雄的民族資本家」である。従って、彼の破局は必然、悲劇の匂いをも負うている故に、Twilight は、又「薄暮」ともなりうるのである。言い換えるならば、作家茅盾は、現実の社会へ倫理的責任を負い、それ故に、「革命的楽観主義」を掲げたオプティミストと、客観描写にペンを捧げたリアリストと、この相反する作家意識の亀裂の中に立たされたのだった。この亀

裂は、作家としてほとんど致命的であるにもかかわらず、中国の文壇の趨勢はあげて「革命的楽観主義」を必須とし、かつ現実の諸情勢もそれを必要としたから、「薄暮」の認識はどこにも生まれなかったし、又、生まれてはならなかった。「子夜」を躊躇なく「夜明け前」と解する読者には、かくして次の二種類があろう。一は、「革命的楽観主義」なる非文芸的用語にやすやすと与し、加えて解放後の中国におのれを移して追憶的にこの作品を読むあまり、主人公の存在性のあいまいさを読みとらなかった人であり、一は、単に言葉への省察を全く欠いた人である。

ところで、茅盾は、おのれの作家意識の亀裂を自覚したのであろうか？　彼は、自覚したのである。……

そのあからさまな証跡が、すなわち、一九五六年以後の英文題名 *Midnight* である。

「薄明」と「薄暮」の亀裂を埋めあわせるためには、原題に還って「子夜」をその字義通り生かす他はない。Midnight とは、まさしく「子夜」の直訳である。しかし、この英文題名の意味はそれだけではなかろう。一九五六年といえば、中華人民共和国成立後七年を閲した時点である。解放とは、まさしく「夜明け」に他ならないから、「夜明け」の幸福を実感させるに足る有効な方法は、「夜明け前の暗さ」を強調することである。そのためには、"a Romance of China in 1930" が、Twilight であるよりも Midnight であったほうがよろしい。すなわち、一九三〇年と一九五六年のあいだの二十六年間という絶対的な時間の差に、価値的な相対的な差を加えることが、現状の認識および実感に必須だったのである。言い換えるならば、一九三〇年は「夜明け前」寸前であったと回顧するより、「真夜中」であったと回顧するほうが、同じ二十六年間という時間の密度は濃くなるであろう。恐らく、*Midnight* なる英文題名は、かような配慮のもとに生まれたものと思われる。

これは、言葉の詐術である。だが、詐術とは思わせぬ、いや、むしろ当然であると思わせる要因が、すでに原題「子夜」の中には胚胎していたのだ。今日、『子夜』を読んでこれを文字通り「真夜中」と解する読者は、まんまと茅盾の言葉の詐術にひっかかったのである。彼らは、幸福な読者である。一方、これを「夜明け前」と解する読者も

亦、依然幸福な読者たるをやめないであろう。何故なら、彼らは、茅盾の謂う「革命的楽観主義」なる安直な概念を受け容れる健康な健全な目を失っていないからだ。

だが、私は、そのどちらでもない。私は『子夜』によって一九三〇年の中国を知ろうという気はさらさらなく、まして、その時期の中国が「真夜中」であったか「夜明け前」であったかと考える清純なモラリストでもない。私にとって、『子夜』とは、他のあらゆる文芸作品と同様に、現実からは閉じられて完結した一個の虚構の作品にすぎない。それ故に、私は、茅盾が本書英文題名を *Twilight* から *Midnight* へと変改したことの意味の剖析にまでは立ち入るけれども、本書の題名は、どこまで行っても「子夜」以外にありえないのである。そして、英文題名に、ほとんど政治的な（それはつまり道徳（モラリスティック）的ということと同義であるが）意図によってかような変改をほどこした茅盾を、すぐれたリアリズム作家と規定することは殆どできないのである。

第三の問題、すなわち『子夜』と『儒林外史』の関係については、すでに定説がある。たとえば、竹内好氏は前掲訳書『夜明け前』の「解説」において、次のように述べられた。

「この作品は意識的に『儒林外史』から多くのものを学んでいる。このことは作者自身も認めている。社会批判、レアリズムの態度、人物の配置や場面転換、描写の手法にいたるまで、じつによく『儒林外史』に学び、それを西洋の近代小説の型に融和させた形跡が見られる。」

だが、『子夜』脱稿に際して書かれた『後記』によれば、茅盾がこの作品に描くべきものとして最初に計画したのは、「農村の経済状況、いなか町の住民の意識形態、そして一九三〇年の『新儒林外史』」だったのである。ここにおいては、『儒林外史』は、竹内氏の言われる方法論をも含む作品名ではなく、かつて『儒林外史』が描いた文化人の生態という、限定された対象を指すことばとなっている。従って、山田氏が前掲論文で指摘されたように、「『儒林

外史』が描いたような文化人の生態〟といった程のものであるにすぎない」と解するのがほぼ妥当である。

「動機目的論」において詳しく述べたように、『子夜』執筆の目的として茅盾によって説明されているところは、この『子夜後記』と、『子夜は……』『選集自序』のあいだに微妙な差異がある。あとの二者においては、『新儒林外史』についての言及は全くない。しかしながら、茅盾が『子夜』において、文化人の戯画を通して「娯楽的消費的な上海」(前掲『都市文学』)をも描いたのは事実である。すなわち、当時の茅盾の意識にあっては、『儒林外史』とは、小説の方法に冠せられた古典作品の名ではなく、描く対象に着目したときの作品名にすぎなかったのである。

そもそも、茅盾は、『儒林外史』を大して買っていたわけではない。『小説新潮欄宣言』(一九二〇年、『小説月報』第十一巻第一号)にいわく。「『儒林外史』『官場現形記』の類いは、社会の腐敗にまで筆が及んでいるけれども、だからと言って中国の写実(リアリズム)小説であるとすることは断じて出来ない(黒幕小説にいたっては論外である)」と。更に、『我らはいかなる遺産を有しているか』(一九三四年、『文学』第二巻第四号、のち『話匣子』所収)においては、『水滸伝』『紅楼夢』『儒林外史』『西遊記』……『海上花』(順序ママ)の名をあげてから、次のように述べる。

「これらは、もとよりすべて『遺産』である。社会科学者がもしも過去の社会のありさまを研究しようとすれば、これらの『文学的遺産』は十分に材料を提供してくれるであろう。とくに、『紅楼夢』と『儒林外史』はそうである。だが、仮りに、ある作家が『手法を学ぶ』目的でこの『遺産』の故紙(ほご)の堆(やま)をつついたとすれば、彼は無駄骨を折ることになるだろう。(これらの書は、)明らかに『傑作』にはふさわしいけれども、これらの書における『創作方法』で、我らが今日用いうるものはまことに少ない。清末の作家は、前代の文学の大作の中から手法を学び、いくつかのよい作品を創ることができた。だが、我らが今日もとめているものは、より進んだ技術であり、それは章回体の旧小説の中にはまるきり存在しないのである。」

『子夜』執筆後の一九三四年においても、茅盾がかような考えをもっていたとは注目すべきである。すなわち、竹

内氏が説くように『子夜』が「意識的に『儒林外史』から多くのものを学ん」だことはありえない。茅盾の目は、より多く西欧に向いていたのである。

ところが、ここに挙げた『我らはいかなる遺産を有しているか』を執筆した同じ一九三四年に、茅盾は、『わが研究を語る』なる一文において、次のように述べた。

「もしも小説を書く準備をしている若ものが、我らの旧小説の堆(うずたか)の中から、何か彼の『芸術修養』に立つ資料を捜しているとすれば、私はすぐさま『儒林外史』を推すだろう。次には、『海上花』をも推したいと思う。」

もっとも、茅盾は、こう述べる前に、「私は『水滸』と『儒林外史』を好むが、それは最近のことだ。むかしは、旧小説なんぞは我らに全く無用と信じていた時期もあったのだ。だが、我らは、これら旧小説が我々の創作技術にそもそも如何ほど役に立っているかについて、依然として疑いをもっている」とも言った。『儒林外史』に較べると、『紅楼夢』はずっと利用価値は小さいとも述べている。

これら一連の発言を見ると、茅盾は、本質的には『儒林外史』を好んでいないにも拘らず、何らかの意図によって『儒林外史』を評価しなければならなくなったらしいことが推測できよう。そのことは後述するとして、しかし、一方において、『子夜』における描写の手法は、竹内氏およびソローキン氏前掲書が指摘するように、『儒林外史』とかなりの近似点をも有している。たとえば、顔の表情や動作を以て人物の内面を描こうとするソローキン氏のいわゆる《физиологизм》（生理学主義？）は、双方の作品にきわめて顕著である。だが、これは、この二つの作品にのみ顕著な特徴ではない。中国の小説にきわめて普遍的な特徴ではあるまいか。すなわち、現象を追求するに敏(さと)く、現象の奥に在る本質を追求するに緩(ゆる)いという中国人の特性は、小説にも反映しているのだ。要するに、『子夜』は「意識的に」『儒林外史』に学んだのではなく、「無意識的に」『儒林外史』をも含む旧小説を遺伝したのである。

それならば、一九三四年に「文学遺産から学びうる創作方法はほとんどない」とまで言っている茅盾が、『子夜』

執筆にあたっては『新儒林外史』をも意図したと述べているのは何故か。すでに述べたように、題材からのアナロジーが茅盾の意識にはたらいたであろうことはすでに自明ながら、魯迅の『中国小説史略』との関係が、ここに新たに泛びあがる。

さきにあげた『小説新潮欄宣言』において、茅盾が『儒林外史』と『官場現形記』を同列に並べ、ともにリアリズムの小説にあらずと断じたことに注目していただきたい。これより四年後の一九二四年に、魯迅は『中国小説史略』全二十八篇を刊行した。その第二十三篇は「清の諷刺小説」であり、第二十八篇は「清末の譴責小説」である。

「清の諷刺小説」において魯迅いわく。「呉敬梓の『儒林外史』出ずるに迨りて、乃ち公心を秉持し時弊を指摘し、機鋒の向う所尤も士林に在り。その文は又感にして諧を能くし、婉にして諷多し。ここにおいてか説部中に乃ち始めて諷刺と称するに足るの書有る。（略）この後亦、公心を以て世を諷するの書『儒林外史』に如くものあること尠し」と。

「清末の譴責小説」において魯迅いわく。「命意は匡世に在り諷刺小説と同倫なるが似しと雖も、而れども辞気は浮露にして筆は鋒を蔵するなく、甚しきはその辞を過甚にし以て時人の嗜好に合せば、則ちその度量技術の相去ること亦遠し。故に別にこれを譴責小説と謂う」と。魯迅が「譴責小説」の代表作としてあげたものは、李宝嘉の『官場現形記』、呉沃堯の『二十年目睹之怪現状』、劉鶚の『老残遊記』、曾樸の『孽海花』である。

私は、魯迅のこの見解には批判的で『清末小説研究(1)～(5)』（一九五七～六一年、『北海道大学外国語・外国文学研究』第五～九号）に私見のあらましを発表し、更に別稿を予定しているので詳細はそれにゆずるが、魯迅の見解の当否は措くとして、ともかく以上にあげた魯迅の『儒林外史』と『官場現形記』を一把ひとからげにして論じた茅盾の旧小説

観に大きな打撃を与えたに違いない。「構造論」においても示唆したように、『子夜』と構造的に酷似し、それ故、茅盾がかなりの程度範を取ったと推定される『蕚海花』について、茅盾が何ら言及していないのも、魯迅の「譴責小説」観のあからさまな影響であろうと思われる。

茅盾における初期のリアリズム理論には、すでに指摘したような方法と対象の混同が見られる。かような混同は、旧小説との関係においても、きわめて意図的に見られるのである。『子夜後記』において『新儒林外史』なる名を持ち出したのも、その一つのあらわれであろう。さきにも述べたように、茅盾はこの名に、『儒林外史』が対象とした文化人の生態の意味しか仮託していないにも拘らず、すでに魯迅によって評価の固定した『儒林外史』の名をとくに記すことによって、「すぐれた諷刺小説」としてのこの古典の方法を継承したと印象づけることが可能である。一方、構造を学んだ『蕚海花』については、その名を噫にも出さず、従って魯迅以来評判のわるい「譴責小説」の累は蒙らないように計算したのだった。このことも亦、さきの Twilight から Midnight への言葉の詐術に似た詐術とは言えまいか。

『儒林外史』をリアリズムの文学にあらずと言ってのけた茅盾は正しかったと、私は思う。今日では、魯迅の見解を金科玉条として、『儒林外史』をすぐれた諷刺小説であり、それ故にすぐれたリアリズムの文学であるとする粗雑な議論が横行しているが、そんな議論よりも、二十五歳のときの茅盾の断定のほうがはるかに優れている。西欧のリアリズム文学を吸収するのに忙しかった茅盾の目には、『儒林外史』におけるわざとらしい諧謔と誇張はほとんど耐えがたいものだった筈である。

たとえば、この小説の第二～五回に登場する范進の物語は、代表的なエピソードとしてしばしば引き合いに出されるが、范進が挙人に合格したよろこびのあまり発狂するくだりと、官位を得て富裕になった范進の母親が財産すべてがおのれのものと聞いて失神するくだりを読まれるがよい。有頂天のさまは、母子ともに失神することはよしとして

も、共に「痰湧上来」というそれこそ《физиологизм》に起因し、さて子はうまく息をふきかえすが母はそのまま死んでしまうという設定、あるいは立派な邸に引越してから四日目になって突然、母親が「這都是我的了！」と言ってひっくりかえる論理的不自然さ、いずれを取っても、諷刺ともリアリズムとも縁遠いのである。

若き日の茅盾は、『儒林外史』におけるかような描写方法を理論的にも又感覚的にも否定できた。だが、小説の実作者となってからは？　知っての通り、『子夜』は、呉老太爺の上海到着直後の急死ではじまり、呉蓀甫の破局で終る。破局をひかえた取引所の場面で呉蓀甫は昏倒し、そのために帰宅を早めて義兄杜竹斎に会えぬまま義兄の裏切りにあうのである。もとより、『子夜』のほうがはるかに構造的に精緻ではある。しかし、『儒林外史』の中に見られる偶然的要素を強引に積み重ね、《физиологизм》的な行動をのみ描いていく方法は、たしかに、『子夜』にも遺伝しているのだ。それ故、前引の竹内好氏の所論は、表面上の事実としては正しい。だが、如上の問題性を前提としなければ、『子夜』と『儒林外史』の関係は正しくは把握できないであろう。

茅盾は中国現代文学における最もすぐれたリアリズムの作家であり、『子夜』は、同様に、最もすぐれたリアリズムの小説であるというのが、今日の定説化された評価である。だが、私は、この評価のどこかに安易な脆さがあることを永いこと直感してきた。直感の論証の大概が以上である。そして、この論証は、中国には近代小説が可能であったのか、もし可能であったとすればその限界はどこに在るのか、という次の疑問に私をみちびくのである。

五　むすび——中国における近代小説とは何か

前節の末尾で私が用いた中国現代文学なることばは、常識に従い、文学革命以後を指す。だが、正直のところ、私は「現代」の語を用いたくない。「現代」の語は、文字通り、contemporary の義に帰せられるべきであって、してみれば、中国現代文学とは、解放後を指すのである。もっとも、わが国における次の近刊三著、すなわち、竹内実『現

代中国の文学』（一九七二年二月、研究社叢書）、小野忍『中国の現代文学』（一九七二年六月、UP選書96）、相浦杲『現代の中国文学』（一九七二年十月、NHKブックス168）のいずれも、少しずつ見解を異にするから、上述の私見も私見にとどめる。（以上の三著における三様の書名はそれぞれ注目するに足るであろう。「現代」―「中国」―「文学」の三語の順列組合は、著者たちのこの三語についての意識を如実に表わしていると思われるからである）。

かように、ここで用いた中国現代文学とは、ある種の時代区分とかかわるタームであるが、これから用いようとする中国近代小説なるタームは、さような時代区分とはほとんど無縁である。それは、たとえば夏志清がその著書名に用いた modern Chinese fiction（「近代中国小説」との中文名も付せられている）では断じてなく、modern fiction in China なのである。すなわち、「近代小説」という、西欧におけるティボーデ以来の概念をそのまま援用すべく、近代中国の小説という地理的歴史的な規定からは自由でありたいのである。（中国の近代とは一八四〇年のアヘン戦争以後を指すのが普通であるが、私の用いる中国近代小説とは、この常識からも自由でありたい）。

如上の限定を設けて中国近代小説を眺めるとき、私には、中国に近代小説は可能であったかという、一見矛盾した疑問が生じる。なる程、宋以後の「説話」を通じて大衆演芸の一として発展した虚構の物語は、明代の『金瓶梅』に至って、物語作者が密室で物語を書き、それが刊本となって再び密室に入り読者によって読まれるという、いわば一対一の関係を生んだと推定される。ティボーデ流に言うならば、中国においても、明代に至って、liseur（読者）が成立し、作家の側でも、リズールを想定して虚構の世界を組立てる作家意識が成立した。従って、『金瓶梅』あたりが、中国近代小説の嚆矢であると考えることは、おそらく可能である。

だが、こうも言える。『金瓶梅』の作者は、周知のような「淫」の世界を描くためにのみ韜晦し、自らを瓦子（盛り場）から密室の書斎に閉じこめたのかも知れぬ。堂々とおのれの名を署すことのなかったこの作者は、従って、「淫」の世界を描いたという非難を恐れ、つまりは、虚構の世界が現実とはアモラルに成立すべきだという自覚を持つに至

らなかったのかも知れぬ。とすると、『金瓶梅』を中国近代小説の嚆矢とするのは速断であるかも知れぬ。

私の中国近代小説への検証は、ほぼ以上のようにして始まった。その検証の結果は、別稿『悪魔のいない文学――中国近代リアリズム批判――』（一九七三年『辺境』第十号）及び『中国近代小説の方法（仮題）』（一九七四年、講談社現代新書）において展開するのでここでは省略する。さて、かように、成立の時期は確とは断じがたいけれども、中国における近代小説らしきものは、明代あるいは清代において成立していたとするのが、私の基本的な見解である。そして、文学革命以後の魯迅を中心とする五・四～五・三〇期こそは、中国近代小説の最も本質的な展開であった、というのも私の基本的な見解である。

さて、茅盾は？　茅盾は、疑いもなく、その出発の初期から、中国における近代小説の確立を目標としてはっきりと自覚した人である。魯迅も亦、もとよりその自覚を有していた人であるが、魯迅は、近代小説の前に近代文学を思想的レベルで捉えた最初の人というべきであろう。茅盾は、近代小説に意識的に取り組んだ最初の人である。茅盾の小説の処女作『蝕』三部作と前後して小説を書きはじめた老舎や巴金も亦、西欧の風土に在って近代小説を模索しはじめた作家であるけれども、茅盾における程の自覚はなかった。茅盾は、近代小説についての省察を体系的な理論に組み立てることを最初の課題とし、やがて、生まの政治に翻弄されながら実作者へと移っていった。だが、俗に謂う「理論と実践の齟齬」が、茅盾ほど痛ましく露呈した例を、私は他に知らない。

『子夜』が人々に与える感動の最大のものは、主な登場人物だけでも五十人にはのぼろうという壮大な構成の中に、ソローキン氏も正しく指摘しているところの《вертикальный разрез》（垂直断面）において人々の生を捉える試みが成功している点であろう。言い換えるならば、複雑な当時の社会を賅瞰するのではなく、断面図をつくって読者に提示してみせたのであった。これは、西欧の、とくに十九世紀リアリズム小説に顕著な、構造性に学んだ茅盾においてはじめて可能であった。さきに私は、『虹』と『子夜』の構造上の類似を指摘したが、実のところ、『虹』

の世界は上からの瞰瞰であり、枠の立て方をこれに学んだ茅盾は、断面図のつくり方を、明らかに西欧から得たのであった。集団（マッス）としての人々をかように「垂直的」に把握したのは、中国では茅盾を措いてない。

この意味では、茅盾は紛れもなく成功したのであり、『子夜』は紛れもなく、中国近代小説における最高の達成である。だが、もしも小説に目的があるとして、（私は小説の目的などというものを信じないが、一応のところ茅盾に与（くみ）したとして）、それが複雑な社会のほぼ正確なモデルを造型することに在るとしたら、小説が喚起する感動は、ほとんど既知の領域に属する世界の追体験にのみかかわるであろう。クロード・ベルナールの『実験医学研究序説』に学んだゾラは、自らも『実験小説論』を書いて小説の方法を科学の方法に擬し、書斎を実験室に擬した。茅盾の『創作の準備』に見られる極端なまでの技術主義は、とりも直さず、『子夜』創作の方法論である。「垂直断面」のプレパラート構成の、これは、疑いもない方法論である。小説は、現実認識の一手段であろうか。そういう作家もおり、読者もいることを私は知っている。だが、かようなリアリズムの方法は、現実と虚構との架橋において、いつも目的と手段とを倒錯させる。現実のモデルを造型しようという目的が、現実認識の手段にすりかえられたとき、虚構の物語としての小説は、現実に対して倫理的な責任を負う。そして今度は、この倫理的な責任意識が、作家の現実認識そのものをきびしく規制するのである。

「リアリズム論」においても指摘した第四章の末尾部分の修改にまつわる問題は、かくて、茅盾のリアリズム理論と実践の間の無限の亀裂を物語る。茅盾は、現実にしがみつくあまり、現実からさえ遠去かったのだった。おそらく、ここに、中国近代小説の限界が在るのではなかろうか。近代小説が本来負うている筈の、現実とは異次元であるべき閉じられた虚構世界と、その世界内部における「まことらしさ」との緊張が、作者の現実に対する倫理感で弛められたとき、中国近代小説の方法は、『子夜』と共に崩壊したのである。

だが、私は、茅盾の『子夜』に並ぶ傑作『腐蝕』を論じていない。従って、上述の結論は、あくまでも現段階にお

ける仮説として、次の考察まで留保しておくこととする。

〔付　記〕

巻末に掲げた「『子夜』読後感の集計――一九七二年度北海道大学教養部二年目学生による――」について、若干の説明を補足したい。

本文中においてもすでに述べたように、これは、中国の新文学に対して全く白紙の状態にある学生の『子夜』（小野・高田訳）読後感である。感想文の提出は任意とし、かつ無記名とした。それ故、感想文の提出者は三十七名にとどまった。「文類」とあるのは、将来文・法・経済・教育の諸学部に進学する学生であり、「理系」とあるのは、理・工・農など理工系諸学部に進学する理類学生および水産類・医学進学課程・歯学進学課程の学生の総称である。

多彩で素朴な感想を要旨にまとめるのは甚だ困難であったが、しかし、学生の率直な感想をそこなわぬようつとめた。その結果、「肯定的評価」と「否定的評価」に分ち、文類学生と理系学生のあいだに異なる傾向が見られることは別表の如くである。なお、「肯定的評価」を与えた文類学生の感想文にそれこそ類型的な文が多く、「否定的評価」を与えた理系学生のそれには、時に甚だ激越な文が、時に甚だ個性的な文が多かったことも、とくに記しておく。

これらの感想文を読んで、たんに文学史的な事実を知識の断片として教育することの非を私は痛感した。学生が『子夜』に対して抱く不満のすべてを、私なりに思索し答えなければならなかったからである。そして、本稿は、さような思索の産物の一つであること言うを俟たない。

（一九七二年十一月五日）

〔付記 2〕本稿提出後まる一年を経て校正の筆をとるに至ったことは、諸種の事情によるものとはいえ、まことに遺憾に耐えない。この間に若干の思索の変化を見たが、すべては将来に企図している『茅盾評伝』への課題とする。（一九七三年十一月二日）

『子夜』読後感の集計

—— 1972年度北海道大学教養部2年目学生による ——

（1972年6月　集計）

	感想要旨	文類	理系	不明	計
肯定的評価	スケールが大きい	3	1	1	5
	時代性をよく表現している	4	1		5
	読者を引っぱる力がある	2			2
	人間の意識は時代により変らぬことを表現している		1		1
	エネルギーにあふれている		1		1
	労働者のストの場面が圧倒的	1			1
	とにかく新鮮な感じだ			1	1
	結末が人間的でよろしい	1			1
	文がリズミカルである	1			1
	（小　計）	(12)	(4)	(2)	(18)
否定的評価	登場人物が多すぎて分りにくい		3	2	5
	小説でなくて歴史書だ（文学性がない）		4		4
	文がまずい（くどい、非情緒的だ）		2	1	3
	人物描写が類型的だ	2	1		3
	緊密感が足りない	1	1		2
	上から見た中国人のみを描いている	1		1	2
	第二主題が宙に浮いている	2			2
	実につまらぬ（読んだのは時間のムダ）		2		2
	主人公の心理描写が物足らぬ		1		1
	ばくぜんと不満をもった		1		1
	日本人との民族性のちがいしか感じない		1		1
	（小　計）	(6)	(16)	(4)	(26)
	計	18	20	6	44