

〈子夜〉について

山田 富夫

京都大學

更に、中國現代文學史の上で、左翼作家聯盟の成立（一九三〇）を中心とする前後およそ十年間は、一般に「第二次國內革命戦争の時期」としてあつかわれているが、〈子夜〉はその時期における重要な收獲の一つとしても高く評價されている。それは、中國現代文學が批判的リアリズムから社會主義リアリズムへと歩む途上に立つ一里塚として、文學史上にほとんど固定した位置を與えられているかみえる。

〈子夜〉（一九三二—三三年執筆）は、茅盾の作品系列の中で、高い地位を要求する作品である。一九二〇年代の初めから現在まで、およそ三十年になんなんとする茅盾の長い作家生活は、長篇、短篇、評論とさまざまなジャンルとさまざまな質をもつた作品を、複雑多岐な様相のもとに生み出しているの、それを一つのものの展開運動としてとらえることは、ある意味では魯迅におけるよりも困難であるが、〈子夜〉を第一のピーク、〈霜葉紅似二月花〉（一九四三）を第二のピークとするのは、少くとも長編小説というジャンルにおいては、普通の意識であろう。

〈子夜〉について（山田）

このように、種々な意味で〈子夜〉のもつ意義は大きい、そうであればあるほど、作品は固定した評價を一應分解してしまつた上で、より詳細な分析が加えられてしかるべきであろう。〈子夜〉について、これまでにかなり多くのことが語られてきてはいるけれども、そのとりあげ方からいえば、必ずしも多様ではなかつた。中國において〈子夜〉を論じたもので、屢々引用される〈子夜〉發表の年に書かれた瞿秋白のことは、

「正しい社會科學を應用して、中國の社會關係と階級關係とを文藝上に表現したといふことは、〈子夜〉の大きな

成果といわねばならない。」〔『子夜』和國貨年・瞿秋白文集（四三八）

と、異つた方法論のもとに〈子夜〉をとりあげたものは皆無にちかい。わが國における「子夜論」は、それにくらべてやや多彩ではあるが、それらも近代小説として〈子夜〉をみた場合に出てくる問題点を説き盡すには至つていない。

わたくしがここで〈子夜〉をとりあげたのは、茅盾の文學において一頂點の意義をもつこの作品を、革命への困難な途を文字通り切り開いてきた、かの二十世紀前半の中國というオリジナリティーの上に花開いた近代小説としてとらえることによつて、茅盾の文學のもつ問題點に小さな接近をこころみようという意圖にもとづく。さらに、より大きな問題として、文學革命以後に生み出されてきた多くの小説が屢々感ぜさせる物足りなさ一かりに近代性の缺如といつておこうと、そのうらがえしとしてある中國の感ぜ—舊小説（章回小説）的即物性とよぶべきもの—の二つを、どのような關係にあるものとして理解すればよいのかという漠然とした疑問を解く糸口をも、〈子夜〉の分析を

通じてさぐつてみたい。そこで、いきおい〈子夜〉における茅盾の思想とか、〈子夜〉が行つた一九三〇年の中國社會分析の當否とかいう大切な問題が、論點の中心からはずれる結果になつた。が、これらについてはこれまでに、むしろよく論じられてきたといふこともできる。不足していたのは、〈子夜〉が文學作品としてどのような結晶をみせているかについての、小説美學的觀點よりする分析であつたわけだ。小説美學的の分析のみに没頭するのは無意味であらうが、同時に、それをぬきにした小説論も成立すまい。ここでは意識的に小説美學的觀點を採用したことをはじめにお断りしておきたい。

二

先ず作品の構造分析から入らう。

梗概

時は一九三〇年五月。世界は經濟恐慌のあらしが吹きまくり、日本、アメリカ等の資本主義國は、その痛手を癒すべく中國に資本を輸出しようとしていた。國內では蔣介石

(中央軍)と馮玉祥・閻錫山(西北軍)との間に内戦が行われる一方、中國共產黨は農村を中心に革命の火の手を擴げつつあつた。

所は上海。野心に富む民族産業家吳葆甫は、農民暴動によつて彼の故郷雙橋鎮に投下していた資本に痛手を被り、上海で經營している大製糸工場では、女工達のサボタージュに悩まされていた。しかし、企業擴大の野望と自信とに満ちた彼は、他の二三の工業資本家と圖つて益中信託會社を設立し、八つの小企業を吸収して産業界に雄たたらんとした。盛んな投機的風潮の波にのり、公債で資本を増大しようとして趙伯韜とも圖つた。ところが趙は米國資本をバツクにする買辦であつて、民族産業を手中に收めようとねらつており、吳と利害が一致する筈もなく、吳は五月決算日を目前に危くその良にかかりそうになるが、吳の手腕はその危機を切りぬけさせた。同じころ、女工達のサボタージュも、吳が異例の拔擢を行つた部下屠維嶽の攪亂戰術によつて彈壓に成功し、益中信託の計畫も漸く軌道にのりかけた。娘を趙の犠牲に供してまで公債に没頭する地主馮雲卿

や、五・三〇記念日のデモンストレーションを見物しながら空論をたたかわず若い男女や、吳を倒す計策をねる趙等を含みつつ、舊曆端陽節は過ぎた。(第一章―第九章)

しかし豫想された内戦終結の兆しはみえなかつた。吳は、益中信託の資本をも公債に注ぎこんだ。が、ここでは趙の妨害にあい、益中信託の方も趙の經濟封鎖によつて資金繰りが次第に悪化した。追いつめられた彼等が考え出した切りぬけ策は、操業短縮、ノルマ引上げ等、労働者にしわ寄せすることであつた。(第十章―第十二章)

この行爲は、労働者の大同盟罷業をまき起した。が、彼等を指導する共產黨は冒險主義的、命令主義的で、情勢分析に基づいた正しい指導力に缺けていた。屠維嶽の手で團結をかきまわされ、警察権力の介入によつて痛手を受けた吳の工場の女工達は、黨の誤つた指導の下で勢力を根こそぎ潰滅させられてしまつた。(第十三章―第十五章)

趙の經濟封鎖に加えて、内戦によつて商品販路は杜絶し、益中信託の維持は極度に困難となつた。企業に疲れ切つた吳等の前に用意される趙の良を、彼等はしかし拒否した。

最後の力をふりしぼつた吳趙二派の、證券取引所における激しい争い。吳等は政治的手段を弄してまで逆襲してきた趙をギリギリまで追いつめるが、思いがけない杜竹齋（吳葆甫の義兄）の裏切りにあつて決定的に敗れた。自殺を企て、それも果せない吳葆甫は、避暑に逃げ出す。（第十六章—第十九章）

主人公吳葆甫を中心に、登場人物の總數は八十人をこえ、さまざまな社會階層にわたつてひろがつている。〈子夜〉の描く世界はまさにスケールが大きい。それをまとめてみると、次の五つのプロットに整理できる。

- ① 吳葆甫の家に集る人々—佩瑤（吳葆甫の妻） 佩珊（その妹） 蕙芳（吳葆甫の妹） 范博文（詩人・佩珊の戀人） 吳芝生（大學生） 張素素（女學生） 李玉亭（大學教授・張素素を戀する） 杜新鐸（フランス歸りのバクニン主義者・佩珊の戀人）等。

② 益中信託會社に關係する人々—王和甫（炭礦會社社長・益中信託總支配人） 孫吉人（汽船會社社長） 唐雲山（汪派

政治家） 朱吟秋・陳君宜（いずれも小企業主で益中信託に企業を吸収される） 周仲偉（マッチ會社社長）等。

③ 證券取引所をめぐる人々—趙伯韜（買辦資本家） 杜竹齋（吳葆甫の義兄・財閥） 馮雲卿（農民暴動で田舎から逃げ出した地主） 韓孟翔（取引所の仲買人） 劉玉英（女間諜）等。

④ 吳葆甫の製糸工場の人々—(a)（彈壓者） 屠維嶽（工場の總管理人） 莫幹丞（無能な會計係） 錢葆生（屠維嶽に對立するカイライ労働組合の委員）。(b)（女工） 何秀妹・陳月娥・朱桂英（いずれも黨員）(c)（革命黨員） 瑪金（肯定的黨員） 克任甫（公式主義者・指導者） 蔡貞（革命的ロマンチスト） 蘇倫（動搖分子）。

⑤ 雙橋鎮の人々—曾滄海（吳葆甫の叔父・地主） 家駒（その子） 費曉生（吳家の雙橋鎮における資産の管理人） 阿二（曾家の下男）。

勿論、この五つのプロットは機械的に截然と區別されるものではなく、それらの複雑なからまりあいによつて〈子夜〉の世界はつくり出されるといえる。たとえば、②と③とは民族産業資本家と買辦の對立が共通するものと

してある。と同時に、②には民族産業資本家相互の軋轢があり、③には投機生活者相互の葛藤がある。また、④⑤における對立關係は、革命勢力と反動勢力との對立といえるわけだし、そのどちらの側にも内部矛盾が存在する。さらに、伸びゆく革命勢力は、それを恐れる人々―〈千夜〉に登場する人物の大半がそれに當る―を、一人一人の個人的狀況に應じてさまざまな形で不安や悩みや恐怖におとし入れ、逆に後者は前者を壓迫し破壊しようとするといつた、いわば全體をおおう對立がある。こうした一見何がどうなつていのかわからないような複雑なからまりあいは、つまりは〈千夜〉の描く一九三〇年の中國社會の複雑さをそのままに示すものであらう。そして、〈千夜〉は、上述のような複雑な對立關係を民族産業資本家吳葆甫に集中して、彼の中に起る變化に富んだ分裂を描き出すことをストーリーの流れの中心とする。〈千夜〉を読む者の興味も、主としてそれに集まるわけである。

以上のような〈千夜〉の構成は本格的ロマンのそれであつて、ロマンに非ざる章回小説には勿論、文學革命以後に

〈千夜〉について (山田)

おいても、これだけの堂々たる構成を備えた小説はなかつたのであり、その点だけでも〈千夜〉出現の意義は大きかつたわけだ。しかし、その意義は意義としてなおよく検討してみるならば、そこにはかなり大きなキズも發見できるし、完全に舊小説(章回小説)の傳統と無縁であるかどうか、疑問な點がないわけでもない。そのことを少しのべてみよう。

〈千夜〉は、先にあげた五つのプロットを基部とし、吳葆甫を頂點とする、いわばピラミッド型の構成をとつている。したがつて、構成の密度の高さは、それらの基部と頂點との密着度の高さによつて決定されるわけであるが、〈千夜〉はその點で破綻をみせている。〈千夜〉のモチーフとしては、吳葆甫の中に起る分裂(民族産業資本家の運命)を第一モチーフ、五つのプロットにおけるそれぞれに獨自のモチーフを第二モチーフと考えられるが、この二種のモチーフがストーリーの展開の上で充分な粘着度をもつてむすびつけられていないのである。

例えば、①のプロットで、佩珊・蕙芳・張素素の三人の女性をめぐつて織りなされる若い男女の輕薄な戀愛生活や、

彼等なりの悩みへの追求というモチーフは、そうしたことが時にチラと吳蓀甫の意識をかすめるといつた程度、または青年達の空論に民族産業資本家の運命ということが時々顔を出すといつた程度でしか、第一モチーフに關係しない。

(吳蓀甫の妻である佩瑤、妹の蕙芳については、人物形象の問題にからませて後により詳しくのべる。) また、②のプロットの周仲偉 (企業に行きずまつて工場を日本資本に賣り渡し、名目のみの社長になりさがる小マッチ工場経営者・小民族産業家の代表)

(第十六章) ③における馮雲卿 (農民暴動によつて農村を追われ、上海で一人娘を趙伯韜の犠牲に供してまで證券取引所通いを

する地主) (第八章・第十一章)、⑤のプロットの曾滄海 (農民暴動によつて殺される雙橋鎮の地主) (第四章) 等は、それぞれ

のモチーフの素材としてはかなり念入りに追求されているが、第一モチーフとのむすびつきからいえば、結局「瑣聞逸事」的のしり切れとんぼに終つてゐる。それらは、やや無理な型でストーリーにはめこまれてゐるとの感を免れない。

さらにストーリーの展開の上で第一モチーフに最もつながりが深く、第一モチーフのより効果的な暗い低音部を奏で

るにふさわしい③の趙伯韜 (第九・十一章)、④の女工達のストライキ (第七・十二・十三・十四・十五章) の二つのプロットも、第一モチーフによく調和した音を出してゐるとはいえない。二つのプロットで追求されるものと第一モチーフとのからみあい、充分に微妙かつ綿密に表現しきれていないのである。第十四章の後半には、趙伯韜の益中信託に對する經濟封鎖と女工達のストライキによつて追いつめられた吳蓀甫の、極度の疲勞感を基調とした烈しい分裂がかなり粘りのある筆で描き出されるが、追いつめられる過程のよりあげが不充分なため、その描寫は迫力を通りこしてオーバーアクションに傾き氣味である。このような、作品の流れにとけこみにくいモチーフの中途はんばな追求は、〈子夜〉全體にわたつて點々と存在しているのである。

茅盾は、おそらく意識的にこうした手法をつかつたのであろう。後にのべるように中國社會を描くことを〈子夜〉が目指してゐた以上、いくつものプロットを立體的に設定することは必然的要請であつたとも考えられる。けれども、實際の作品についてみた場合、結果は右にのべたように、

作品に堅い結晶度を與えたというよりも、作品をバラバラにしてしまつた點の方が目立つ。

そこでわたくしは、章回小説を連想せざるを得ない。章回小説とは、いうまでもなく獨立したモチーフを持つたいくつかのプロット(章)を、不自然な型で一つなぎにして全體をなす小説であるが、〈子夜〉の上述のごとき構成上の破綻はそれに似通つていなくてもない。無論〈子夜〉は、ロマンとしての意識において書かれたのであり、基本的に章回小説と次元を異にしていることは、言をまたない。しかし、作品の統一性を破るプロットを數多く放り込んでそのまましておく〈子夜〉の作者の文學意識は、章回小説の傳統と何の關係もないとは言ひ切れまい。わたくしは、〈子夜〉の「後記」の中に〈子夜〉が描こうと意圖して果さなかつたもの一つとして、『新儒林外史』ということばがとびだすことにも、やや興味をひかれる。このことばは、原文でも二重カッコがついていることでもわかるように、あるポーズをとつて比喩的に吐かれたことばであるにはちがいないし、その直接の意味は『儒林外史』が描いた

〈子夜〉について(山田)

ような文化人の生態」といつた程のものであるにすぎないが、それが章回小説である吳敬梓の〈儒林外史〉を意識して吐かれたこともまた間違いない。二十世紀初めの文學革命は、文學上のジャンルの上では舊小説(章回小説)の閉鎖性に抵抗することを一つの目的としていた。が、その文學革命以後の作家茅盾も、自己の作品を章回小説になぞらえてみるものがあつた(ごく軽い比喩的なものではあるが)ということは、中國現代文學における古典の傳統、乃至は小説の發想法におけるつながりの問題として興味深いものがある。竹内好氏は、魯迅の〈阿Q正傳〉に取り入れられた古典小説の手法について肯定的指摘をされているが(「魯迅」世界評論社刊・一九三ページ)それもまた興味深い。中國現代小説の多くが、近代性の缺如と中國的即物性とを感じさせることの祕密、別の言い方をすれば、簡単に整數で割り切れる側面(全體の組織につながる側面)からの人間描寫にはすぐれているが、文學のみがなし得る割り切ることの出來ぬ人間の内面の描寫には著しく稚拙であることの原因はこの邊にもそれを開くカギを見出せるのではないか。この

ことは、後にのべる人物形象の彫りの淺さということも深い相關關係にあると思える。

さらにいえば、〈子夜〉のストーリーのはこびにも一つの問題がある。第一モチーフの展開を圖示すれば

序曲 第一章—第三章 登場人物設定。伏線成立。

① 第四章—第九章 吳荪甫動搖↓自信。

② 第十章—第十六章 吳荪甫（自信↑動搖）↓動搖。

③ 第十七章—第十九章 吳荪甫敗北↓（最後の決戦）

↓決定的敗北。

となるが、こうした三つの波をたたみかけるやり方は、

〈蝕〉（一九二七—二八年執筆）の

〈幻滅〉↓〈動搖〉↓〈追求〉

とつた手法、あるいは〈農村三部作〉（一九三二—三三年

執筆）の

〈春蠶〉↓〈秋收〉↓〈殘冬〉

といった手法と殆ど同質であるといえる。また、巴金の

”三部作“のことも頭にうかぶ。一見ダイナミックに思

えるこの手法も、それを支えているのは對象を平面的圖式

に還元してとらえてゆく即物的發想法であるように思える。

そうした手法は、一步まちがえば作品の陰翳や弾力性をうばい、書かれていることの意味は圖式的でよく分るが、小説的感動は一向に残らないという結果におちいりかねまい。事實〈蝕〉などではそうなつてゐる。〈子夜〉のストーリーの展開は、「巧みな話術によつて、一氣に最後のクライマックス證券取引所までもつてゆく。」（茅盾「子夜」について 高田昭二 東京支那學報第二號）という批評があるのでわかるように、たしかにある迫力をもつてゐる。が、それとても①と②、②と③との間にはストーリーの發展の上でやや無理とも思える大きな斷絶があることや、上述のように全體の流れにとけこみ切らないしり切れとんぼのプロットがいくつもちりばめられていることなどからいえば、「一氣に」とはいきれないし、何よりもそうした手法の裏側にある茅盾の文學意識が問題とされねばならない。わたくしには、それがロマン作家の文學意識として充分に成熟したものであつたと考えられない。

「私のもともとの計畫は、今書き上げたものよりもずっと大きかつた。例えば、農村の經濟情勢や小さな田舎町の人々の意識形態（これは決してある人々が想像するように單純なものではない）、さらに一九三〇年の『新儒林外史』に至るまで——私は元來これらをすべて今のこの本の中に織りこむつもりだつた。また、この本ですでに描いたいくつかの小プロットも、もつと充分に發展させようと思つていた。」

（〈子夜〉後記）

よく引用されるこのことばは、〈子夜〉を描く矛盾の目的を端的にあらわしている。それは、複雑な様相を呈している中國社會を作品の上で再構成することであつた。その目的は、充分にとまではないえなくても一應は達成されたということができよう。〈子夜〉は、少くとも基本的には正確な敵味方（反動勢力と革命陣營）の對立關係を表現し得たし、その範圍も大規模であつた。その點でも〈子夜〉が中國現代文學史上に持つ意義の大きさは、生れながらに中國

〈子夜〉について（山田）

の變革という課題を背負わされ、その課題を解くためのメトリード（いかにして變革すべき中國を文學作品に表現するか）を求めて陣痛をつづけた中國現代文學の困難な歩みを想起すれば、充分に理解できよう。冒頭に引いた瞿秋白のことも、それを示している。

ところで、〈子夜〉が中國社會（歴史）を描くことを目指していた以上、作品の書かれる以前に、作者の頭の中には、題材とする時代（一九三〇年の中國）に對する固定した解釋があつたと考えられる。作者はその解釋をふまえて、作品の世界を最も藝術的效果を發揮するように創り出してゆくわけだが、その場合に登場人物が作者の頭の中に組み立てられている種々の社會階層の普遍的概念に沿つて設定されるという事情が存在する。それは〈子夜〉という作品が、「歴史」という作者の恣意的な遊びを許さない客觀的眞實をつかみとらうとするものであるからには、避け得ない制約であつた。Aなる社會階層に屬する人物は、あくまでA的でなければならぬのである。がしかし、作品が藝術的眞實性を獲得するためには、その點での制約をつき破つて、

生きた個人的人間形象への努力がなされねばならないことは、いうまでもない。〈子夜〉において、その努力はどのようなにされ、どのようなものを生み出しているであろうか。こうした點から先ず吳蘓甫をとりあげてみよう。

吳蘓甫の設定。

外貌は、「赤黒い四角い顔。濃い眉。丸い眼。ぶつぶつあばたの痕がある。」(第一章)その性格は「しかし、自分に對しては、蘓甫は決して『卑下』したりはしなかつた。……彼には、馱馬をも駿馬にできる手腕があるのだ。」また「野心は大きい。その上、冒險的精神に富み、強引にやつてのけるだけの肝つ玉をもっている。」(第三章)こうした滿滿たる自信、自負に加えて、義兄杜竹齋と結んでの產業界における實力。さらに、自己の企業擴大への野望のみならず、「中國民族工業は、わずかに指で數える程しか残つてはおらんだ! わけても製糸業は、中國民族の將來に重大な關係がある!」と、うわべだけにしろ民族の運命を愁える民族產業家でもある。

以上のような設定から描き出される吳蘓甫のイメージを

總括的なことばでいいあらわすとすれば、「チャンピオン」ということばがそれにあたろう。「チャンピオン」とは、人間の生の營みの一場面における理想的存在形態、換言すれば最も人間のなものの醜さ、弱さを遮断してしまつて發想された人間像をよぶことばである。吳蘓甫の設定はそれに傾いているのだ。全十九章、五百ページをこえるロマンの主人公にふさわしい大きなスケールを備えているといえ、それまでだが、それよりもそうしたチャンピオンの設定のもつ安易さに氣をつけなければならぬ。人間の強い側面を一方的に強調した吳蘓甫の設定のしかたは、何としても安易である。そして、〈子夜〉は、ついにこうした安易さを突き破つて生きた吳蘓甫を形象することはできなかつた。吳蘓甫にも、上述のごとき強さのかけに弱さはある。それは、たとえば次のように書かれている。

「しかし、たつた一つの缺點があつた。それはつまり、彼が部屋にとじこもつて悩むとき、必ず自己の孤獨を感じることだ。」(第五章)

この種の場面は何回か設定され、吳蘓甫の孤獨感(弱さ)

への追求はくり返しなされていて、かなり深いところまで掘り下げられてはする。が、それらの場面の描寫では、「顔色を變えた。」「齒をくいしばつて……」「虎のように吠えた。」といった、生氣を失つた類型的描寫が多く、それが迫力をそいでいると同時に、問題なのは、吳蓀甫の弱さに深い陰翳を與えるべき彼の人間性への追求が全く不足していることだ。即ち、滿滿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、チャンピオンの大きな振幅をもつて複雑にゆれうごく吳蓀甫を、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、骨肉を有し喜怒哀樂を伴う個人の生活を營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、實は吳蓀甫の人間の弱點をえぐり出すのではなく、民族産業家の弱點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。

吳蓀甫の人間の側面を追求する努力がわずかになされかけているのは、妻である佩瑤及び妹の蕙芳との交渉を描くプロットであるが、それらも充分ではない。

〈子夜〉について（山田）

佩瑤との關係についても、事業のことのみ頭にある夫とそれに不満をいだく妻という對立的設定をしながら、佩瑤と雷鳴（軍人 佩瑤が吳蓀甫の妻になる以前に彼女を戀していた。佩瑤には今でも彼のことが忘れられない。）との戀愛というモチーフを發展させることによつて吳蓀甫と佩瑤の葛藤をつくり出し、その面から吳蓀甫を掘り下げる努力は放棄されている。そして、

「彼女は……自分の心持ち（夫への不満や雷鳴を思っていることで夫にすまないという氣持ち）を、この『事業』に没頭している夫にわからせるすべは、おそらくないのだと感した。」（第五章）

とにげている。「この一件は……作品に色どりをそえるためにチラチラしている、としか考えられない。」（高田昭二 前出論文）という批判がある所以である。

妹蕙芳との交渉は、それにくらべてやや綿密な追求がされている。田舎から出てきたで、都會の放縱な男女の間にはさまつて煩悶する思春期の少女と、「專業」に疲れ切つたその兄とは、第十七章で突如顔をあわせる。

「兄さん、父さんの法事がすんだら、わたしやつぱり田舎へ歸ろうと思うの!」「なに! 田舎へ歸る?」いつもなら怒鳴りつけて口答えすら許さないとこゝろだが、今や吳蓀甫は疲勞しきつて、今まで見せたことのない慈愛の感情のとりこになつてゐる。二人の間には肉親どうしの複雑な葛藤が起き、吳蓀甫はやつと少し人間らしい陰翳を帯びかける。が、この場面も結局は、

「しかし、企業家の彼は、うら若い妹のああした複雑な心の變化や感情の衝突を理解することはできなかつた!」
 という概念的分析の方向に、茅盾の筆はのびていつてしまふ。

ただ、この場面もそうであるが、全體として第十四章以後の吳蓀甫の形象は、それ以前と比較していえば優れてゐると思える。例えば同じような場面、

「吳蓀甫は、莫幹丞（無能な會計係り）が呼びもしないのに入つてきたのを見ると、眉をぐつと險しくし、威丈高に怒鳴つた。『幹丞……』」（第二章）

「この老人（莫幹丞）は、入つてくるなり足を少し震わ

せてゐる。吳蓀甫はそれを見ただけで不愉快だつた。彼はわざとこの憐れた老人には眼もくれず、口もつぐんで、ただキラキラする窓ガラスの反射をみていた。心では考へてゐる。まさか……（略）……」（第十四章）

二つの描寫の筆の滑らかさの違いは一讀して感じられるが、大體この程度の違いが第十四章を境として、ある。それには、その邊りから吳蓀甫が事業に行きずまりを起し、孤獨・疲勞・頽廢等（弱さ）にしばしばおちいるというストリー展開が、吳蓀甫を先にのべたチャンピオンの設定からある程度解放すのであり、そのことが逆に作者の吳蓀甫への追求を自由にした、ということが、原因として考えられるのではないか。

以上と全く同じことが、より極端な形で、そのまま屠維嶽にあてはまる。屠維嶽の形象は生き生きしてゐるという批評もあるが（高田昭二 前出論文）わたくしにはそうは感じられない。

「頭がよく、能力があり、おまけに肝つ玉も太い。」（第五章）

という設定もやはり安易だし、何よりも出身についてわずか一行ばかりの説明があるのみで、その他の個人生活については一字の説明もないままに、その有能さのみが極度に強調され、全面を能力で塗りつぶされてしまつてゐる屠維嶽は、わたくしには畸型兒としか感じられない。〈子夜〉を讀んだ後で、屠維嶽はたしかに印象に残る人物の一人であるが、その印象の強さは畸型兒のもたらすそれではないのか。人物形象としては、明らかに失敗であらう。

そうした意味で成功した形象を與えられてゐる人物としては、馮雲卿をあげ得るであらう。悪い公債仲間に唆かされて、娘の眉卿に、趙伯韜に體を賣つてその公債上の祕密を盗み出すことを納得させるまでの馮雲卿の苦惱―娘への愛情と自己の打算とに分裂しても、がくみじめな悲喜劇―は、かなりねばりのある筆で細心に追求されてゐる。それは、革命への恐怖と自己の屬する資産階級社會への未練とに分裂し煩悶するみじめなインテリ李玉亭（大學教授）の形象に較べて、はるかに彫りが深い。にもかかわらず、馮雲卿には如何ともなしがたいある輕さが感じられる。その原因は、

〈子夜〉について（山田）

”夜遊びばかりしている妾に、全く頭の上らぬ落ちぶれた地主。”という馮雲卿の設定が感じさせるオカシミにある。たとへば、次のような描寫をみよう。

「妾」『しあざつては端午節よ。もう用意なさつたでしようね？』『ええッ―何だつて？』馮雲卿は慌てて顔を上げながら訊いた。涎が一すじ口許からたれ下つて着物の襟を汚してゐる。」（第八章）

こうした描寫に感じられるオカシミ（滑稽さ）は讀者に鋭く迫つてくるものでは明らかになく、意識のごく淺いところをくすぐるにすぎない輕いものである。馮雲卿は、結局のところこの輕いオカシミの平面で、公債仲間や妾や娘を觸媒として分裂してゐるにすぎないわけだ。こうした點は〈子夜〉の他の人物、范博文や李玉亭・周仲偉・曾滄海等とも共通してゐるし、〈無題〉〈有志者〉〈趙先生想不通〉等の短篇小説中の人物の形象の仕方においても指摘できる。そこには勿論諷刺の意識がはたらいてゐると思えるが、その諷刺は鋭いものとはいえないであらう。馮雲卿以下右にあげた人物は、中國の變革という點からはいずれも

否定さるべき人間であるが、矛盾の描いた彼等は、憐れで滑稽ではあつても、憎惡の對象としてのイヤラシサを感じさせる程の迫力は備えていない。諷刺は、人間性の基部とは斷絶したところで、對象の表面をなでているだけなのだ。相當複雑な内面描寫に成功していながら感動に乏しい理由は、そこにあると思える。

以上のべてきたのは、いづれも〈子夜〉の暗黒をつくり出している人物であつた。ところで、〈子夜〉ということばには、暗黒の意識とともに、暗黒の極みから光明に向わんとする轉換點という意識があるという。(尾坂徳司 邦譯「眞夜中」あとがき) その轉換のエネルギーとなるのは、いうまでもなく共產黨員・勞働者・農民であるが、彼等の形象はどのようになされたか。一般には描き足りぬという批判がなされているし、作者自身もそれはそういつている。

(矛盾選集自序 一九五二) 結局集團としての描寫しか與えられなかつた女工(第十三―十五章) 農民(第五章)、レツテルを貼りつけただけの黨員の描寫は、たしかに上述のどれよりも見劣りがする。その中でまだしもましなのは瑪金

(肯定的黨員)であらうが、それも、公式主義のあらしの中で眞實をまもろうとして闘う姿が、會話を通して描かれてはいても、彼女の苦惱を彼女の内面から浮き彫りにする努力はいささかもなされてない。

ただ、わたくしは陳月娥(女工で黨員) 朱桂英(女工で入黨する)の二人に興味をひかれる。形象という點からいえばどちらも満足すべきものではない。前者は、女工としての生活がどのような型で革命的エネルギーを支えているかには全くふれないで、上も下もチョン切つた形象しかなされてない。また後者は、〈子夜〉の中で勞働者としてはただひとりその生活を描かれるのであるが、それも説明の域を多くでていない。わたくしが興味をひかれるといつたのは、彼女達の形象の仕方ではなく、彼女達をとらえる茅盾の樂天的な眼である。朱桂英についてそのことをのべよう。

朱桂英は屠維嶽に呼び出され、昇給と引きかえに共產黨員の名を明かすようもちかけられるが、それをはねつけて逃げ歸る。「雨は眞向から降りつける。が、彼女はかえつ

て氣持ちがよかつた。心の憤りは激しくふき上り、雨は彼女のほてつた顔の上ですぐ乾いてしまうようだつた。」(第十三章)

こうした描寫には、働く階級への盲信ともいえる安易さがみられぬではないが、ともあれここに感じられるような明るい樂天的な空氣は、〈子夜〉以前の茅盾の作品には見られなかつたものだ。わずかに〈大澤郷〉(一九三〇)(史記陳涉世家に取材した短篇)をのぞいて。そしてこの樂天性は、一九三二年以後に茅盾が發表した〈林家鋪子〉〈農村三部曲〉〈當舖前〉〈生的掙扎〉〈賽會〉〈鐵樹花〉等、農民や田舎の商人を描いた短篇にそのまま通じていくものである。その意味で陳月娥、朱桂英の二人は、一九三二年を境として、都市のインテリを否定的に描くものから、農民を肯定的に描くものへと、大きく變貌する茅盾の作品の展開の上で、橋渡しの役割りをする存在であるといえる。

ところで、さらに注意をひくのは、陳月娥、朱桂英などが中途はんばな形象しか與えられなかつたのに對し、同じ年に書かれた〈林家鋪子〉や〈春蠶〉では登場人物の生活

や生活意識がたんねんに描寫されていて、生き生きとした人物形象に成功しているということである。何故そうなつたか。その理由の一つは無論、前者が長篇中の一小人物であるので全體の構成に自由な追求を制限されたということであろう。が、茅盾は大體において都市勞働者をほとんど描いていないということ、彼が浙江省桐鄉縣の人口四千ばかりの田舎町の出身であること(我的小傳 一九三二)などを考え合せると、もつと根本的な理由が見出せよう。茅盾は次のようにも書いている。

「少しは田舎を愛しているといえるだろうか。その通り、少しは!……私が好きなのは田舎にみなぎつている『土のにおい』だ。」(速寫與隨筆所收 鄉村雜記 一九三五)

〈林家鋪子〉や〈春蠶〉等の世界は、茅盾にとつては理屈ぬきに愛情の對象であつた。そして彼はその世界を熟知してゐた。それがこれらの短篇で感動的人間像を生み得た理由であろう。それに對して都市の生活は茅盾にとつて理解しなからねばならぬものであり、愛情を抱き得ないところがあつたのだ。(〈鄉村雜記〉の中で、都會はヒステリックで

たまらないと書いている。)陳月娥や朱桂英や、さらにひろく〈子夜〉の人間像が感動的でないのは、それらの人物に對する作者茅盾の愛情の缺如からもきてるのである。都會のインテリを描いたいくつかの初期の短篇と、農村への郷愁をすらそそる〈子夜〉以後の短篇とのちがいは、單なる表現技巧や思想的變化のもたらしたものだけではなかつたのである。こうしたことも茅盾の作家的資質の問題として考へておくべきことがらであらう。

四

さて、以上のべてきたように、〈子夜〉における人物形象は彫りが淺かつた。〈子夜〉は、中國社會を描き出そうという意圖はある程度達成し得たが、その中に生きる個性的人間像を創造することは出来なかつた。吳蓀甫以下の人物が「眞夜中」の社會において抱く苦惱は、彼等の一人一人が代表する社會階層の苦惱として理解はできる。しかし、それらの苦惱が血の通つた人間の暖かさとともに讀者に對つたり、讀者の感動をいざなうまでには至つていない。も

し、「個」としての肉附けの薄い概念的人物の反射運動がつくり出す作品をメロドラマと呼ぶならば、〈子夜〉はその範疇に入る作品であらう。〈子夜〉には、人間の内部において、さらには人間と人間とのかわりあいにおいて、人間性の奥深いところで發生する葛藤がない。葛藤らしきものはある。がそれらは、先に吳蓀甫についてみたように、人物の未知の深部をさぐり出す方法とはならないで、人物の概念的側面を強調するに急である。概念的側面を論證してみせるために設定された葛藤という感じすらするものが多い。おまけに、それらの葛藤は、殆どが會話を通して描かれるにすぎない。一例をあげるなら、第五章における吳蓀甫と屠維嶽との出會いの場面である。吳蓀甫が莫幹丞の密告を受けて呼び出した高慢で頑固なこの一介の職員を、ついに工場管理者に拔擢するに至るまでの過程を描く九ページにわたる描寫は、迫力をもつている。それは全體を通じてみても、スピードあるすぐれた場面の一つである。がこの場面でも二人の葛藤をつたえるものは會話であつて、葛藤する二人の内面への追求は皆無にちかい。この場面が

感じさせる迫力は、せりふとせりふとのからまりあいが生んだ底の浅いものである。したがって讀者の感動も屠維嶽が拔擢されたことに對する意外さといつたあたりには止つて、それ以上に二人の人間に對する感動にまでは高まらない。

第十七章の終りの部分における吳蓀甫と趙伯韜との葛藤についても同様である。勝ち誇つて吳蓀甫に止めを刺そうとする趙伯韜と追いつめられた吳蓀甫とのナイトクラブでの會見は、最も激しい人間的葛藤を起すはずであるが、これもやはり、

(吳)「君が知つてゐるのは韓孟翔(取引所の仲買人)だけかね? 僕は韓孟翔よりもつと大事な人を買収したよ!(趙の女劉玉英のことをいう)」「趙)「女か何かがあるかもしれないな! だが構わん! 君が女を買収してくれば、僕は實際感謝するよ! 女が多すぎてな。一一相手になりきれないので、へっへっ。」

といつたせりふのからみあいの描寫に終始する。その限りではすぐれているが、人間の追求の仕方としてはやはり底が浅い。メロドラマになる所以である。

〈子夜〉について(山田)

第十三—第十五章にわたるストライキの描寫も、迫力をもつプロットの一つである。特に女工達のデモの描寫は、荒けずりではあるがダイナミックでもある。が、このプロットのもつ迫力も、やはりストライキが勝利するかどうかという事件の行方に對する興味に流れていたのであつて、勞働運動の中に生きる人間像に對する感動ではないのである。さらにいえば、作品の最後の部分にも、特徴的な事實がみえる。吳蓀甫の運命(第一モチーフ)を究極において決定したのは、杜竹齋の裏切り行爲なのであるが、それをめぐつて次のような描寫がある。

「もし吳蓀甫達の友軍杜竹齋が、この時をのがさず戦線に加わつたとしたら『空賣り』方は完勝だつた。しかし、あたかも吳蓀甫の車が取引所の前から動き出したとき、杜竹齋が車で來たのだつた。兩方の運轉手はラップを握つて合圖しあつた。が、車中の主人は二人とも氣がつかなかつた。」(第十九章)

典型的スレチガイの場面であるが、作品の結末近くにこうした眞實味に乏しい不自然な偶然的場面を設定しなければ

ば、ストーリーを感動的に運ばなかつたところにも、吳蓀甫の人物形象の弱さはあらわれているわけだ。こうしたスレチガイ場面の生む感動の薄さは今さらいうまでもない。

かく、〈子夜〉は人間追求という點では力弱く、そのため人物形象は概念的であり彫りが淺く、作品はメロドラマ的平板さをぬけきることができなかつた。

ここでもう一つ氣をつけておくべきことがある。普通メロドラマといわれる作品では、作者と作中人物との間には前者の後者に對する手放しな是認關係があるが、〈子夜〉ではそうした點は全くみられない。そのかわりに、茅盾と〈子夜〉登場人物との間には、終始かわらぬ透明な空間がある。例えば、〈子夜〉の結末をみよう。

吳蓀甫は電話で杜竹齋の裏切りを聞く。そして叫ぶ。

「ああ！ 他人は抜き、肉親は離れる！ 俺吳蓀甫が人にどんな悪いことをしたというのだ！」

吳蓀甫はピストルを自分の胸に向ける。戸外では激しい雨風の音……しかしピストルは發射されなのまま、床に落ちてしまう。

もしこの場面で、吳蓀甫が自分の悲劇を憤りつつピストルの轟音とともに命を斷つたとすれば、讀者は吳蓀甫に無條件な同化（悲劇への同情）を強いられる結果になつたであろう。それはつまり、作者茅盾の吳蓀甫への手放しな同化であるわけだ。が、事實はそうではなかつた。茅盾は最後の瞬間まで吳蓀甫をルーベを通してみつめることをやめない。吳蓀甫にギリギリのところまで自殺というたつた一つ殘された途をえらばせ、しかもそれすら許さない。冷酷とすらみえる嚴しい空間が、茅盾と吳蓀甫の間には感じられる。

同じことは、馮雲卿の場合にもいえる。馮雲卿は、自分が娘の誤報（盾卿は趙伯韜は金持ちだから、買ひ方にまわると報告するが、趙は實は賣り方にまわつていた）によつて敗北の途をたどりつつあることを知らない。讀者にはそのカラクリが分つてゐる。そこで、讀者は馮雲卿より一つ上の次元に立つて馮雲卿の行動をながめることになり、そこに兩者の間の空間が生じるのだが、その空間を埋めるべき唯一の方法は、馮雲卿に自己の敗北のカラクリを知らせる——讀者と同じ次元に立たせる——ことであろう。しかし、それはついに

なされないままに、馮雲卿は作品から姿を消す。讀者（即ち作者）と馮雲卿の間にも、空間は厳しく存在する。

中國では〈子夜〉の缺點の一つとして、共產黨の公式主義の否定面を強調しすぎたという點があげられているが、それとても單なる表現上の問題として非難してもはじまらないのではないか。〈子夜〉を書いた頃の茅盾の體驗や思想における限界ということもその一つの理由であろう。そしてもう一つの理由は、吳荪甫や馮雲卿についてみたごとき、對象との間に厳しく空間を保つて、その正體をあますところなく見詰めようとする茅盾の作家的姿勢に求められるべきであろう。その姿勢は〈蝕〉以來一貫するものでもある。では、そうした對象との間に厳しい空間を隔てた姿勢は、茅盾においてどのような意味をもつのか。『空間』の内容は何か。それと、〈子夜〉のメロドラマ的人間追求の弱さ、彫りの浅さとはどういう關係にあるか。それらを次に考えてみよう。

五

〈子夜〉について（山田）

竹内好氏は、魯迅について次のように書いておられる。

「彼（魯迅）は文學論を書かなかつたばかりでなく、長編小説も書かなかつた。あるいは書けなかつた。」（世界評論社版・「魯迅」一五〇ページ）

この記述を全く逆にしたところで、われわれはある程度茅盾をとらえ得る。周知のように茅盾は、處女作〈蝕〉を書くまでの時期に、〈小説月報〉を足場として文學論の筆をとつているし、それ以後も彼は、實作者であると同時に、常に文學理論家でもあつた。（それらの多くが、青年達を指導する意識につらぬかれていることも、指導者であることを常に拒否しつづけた魯迅と比較すれば、作家の生き方の問題として興味深い）作品についてみても、茅盾の短篇小説はすぐれたものも多いが、全體としてみれば、それは長篇の成果の前にはやはり小さい存在であるといえる。かく表面にあらわれたものを比較した結果は、二人の作家の資質的相違をも暗示している。竹内氏は次のようにも言われる。

「魯迅は、一般的には、概念による思考に縁の遠い人だつた」（前掲書・一四九ページ）

對比的にいうならば、文學とはどうあるべきかを理論の上で問題にしつづけた茅盾は、資質的に概念的思考をする人であつた。茅盾の筆が創作にむかう時も、その概念的發想形式はかわらなかつたとみてよい。茅盾の作品が、長篇であれ短篇であれ、常にその作品の世界に對する作者の解釋をもなつてゐるのは、そこに原因がある。

ところで、より重要なのは、茅盾にあつてそうした概念的思考は、資質的なものであつたばかりでなく、主として創作技術上の問題として、新文學の創造にとつて必要缺くべからざるもの、作家が意識的に高め身につけるべきものとされている點である。それは、具體的には次のような形で要請される。

①「文學を創作する時、缺くことの出来ないのは觀察の能力と想像の能力である。表現の二つの手段は、分析と綜合である。」(新文學研究者の責任與努力・一九二一・小説月報・十二・二)

②「新文學に獻身しようと思ふものは、まず組織力と判斷力とを持ち、觀察し分析出来る頭腦を持つべきである。」

(讀倪煥之・一九二九・小説月報・八・二〇)

つまり作家が現實に立ちむかい、それを作品に形象してゆく過程で、必ず行わねばならぬ手續きとして、「觀察・分析・判斷・綜合」等、概念思考を通しての操作を要請するのである。無論右の二つの引用文は、その間には八年間の隔りがあり、ことばとしては殆ど同じであつても、それを支える茅盾の文學觀は異つてゐる(後述)。先の引用が純文藝理論家としての立場からのものであるに對して、後者が實作者の立場から言われたという點でのニュアンスの違いもある。が同時に、兩者は、作家が中國の現實をとり離れたところで恣意な筆の遊びに耽ることを拒否する意識から吐かれたことばである點では、共通してゐる。①の引用のすぐ前のところには、次のように書かれてゐる。

「もし小さな部屋にとじこもつて日夜小説を讀み、眞似をして小説を書くということであれば、本當に創作の才能のある人でもよいものは書けぬ。況んや才能のない人間においてをや!」

又、これと同じ年に書かれた〈社會背景與創作〉(一九二

七・小説月報十二・七)の中では、時代を反映した文學があらわれないのは、今の作家が讀書人であつて、第四階級の社會を體驗していないことが最大の原因だ、ともいつてゐる。空中樓閣をつくつてはならぬ。現實の生々しさにわが

手でふれ、そこから作品のイメージをつかみとれ。そのため概念的思考操作を自分のものとしなければならぬ。①の引用はそういう形で言われている。ただ、この場合の現實の生々しさは、この頃(一九二一―二三頃)の茅盾の文學觀が、"新文學は、中國の苦痛を人類全體の共感に訴えるように描き出さねばならぬ"(創作的前途・一九二一・小説月報十二・七)という人類主義的あいまいさを基調としてゐることからも知り得るように、人類共通の苦痛を營めてゐる中國の現實、という程の、漠然たる内容のものであつた。一九二〇年代の茅盾の文學觀の變貌は、このような人類主義的あいまいさがぬげ落ちて、中國の革命に焦點が絞られてゆく過程としてとらえられる。〈從牯嶺到東京〉(一九二八・小説月報十九・十)はその點でエポック・メイキングな意味をもつ。〈蝕〉の批判に對する反批判の形で書かれ

〈千夜〉について(山田)

たこの論文には、ためらいにも似た慎重な發言の態度が感ぜられることと、内容的には革命文學を明確に意識にのぼせてゐることの二點で、それ以前と區別される。が、革命文學を云々しつつも、

「私は部屋の中にかくれて紙の上に書く勇敢な話は笑うべきだと思つた。そうやつて世間の虚名を得、人に『やつぱり革命的だ』と言つてもらおうとするやり方は、他の人がそうするのに決して反對せぬが、私自身は百パーセントしたくなかつた。」

というふうに、自己の文學が現實から浮くことへの警戒、さらに廣く、掛聲だけ勇ましい「標語口號文學」(スローガン文學)への警告、といつた現實凝視の立場は、①のそれより輪郭をはつきりさせつつ基本的には變らない。翌二九年に書かれた〈讀倪煥之〉(一九二九・小説月報八・二〇)で、それはより鮮明な形をとる。その中で茅盾は、五四時代の文學が"時代を表現し得なかつた"理由を、

「實はそれは、當時の文壇に文藝の時代性をないがしろにし、文藝の社會化に反對する一派が發生し、『藝術のた

めの藝術』を唱え、この様な脇路に入つたからである。」

と斷じ、その代表として郭沫若と成仿吾をあげる。そして、こともあろうにその彼等が、五・三〇運動が爆發するやそれに便乗して、一氣に革命文學へととびこえた安易な態度を厳しく批判している。そうした安易な飛躍からは「時代」を具現した文學は生れない。(ここにいわれている「時代」又は「時代性」は、「歴史的現實」ということばで置きかえうる。)大切なのは眼前にある偽りない現實それ自身への肉迫でなければならぬ。「自己の最もよく熟知したことをえらんで描くべきだ。」(同上)という主張もそこから出てくるわけだし、②の引用文もそれをふまえての發言であること、①の場合と質的には共通している。

飯田吉郎氏は、茅盾の文學論に、「いわば文學の本質乃至法則について語つたものが見當らぬ」點を指摘し、

「茅盾にとつては、文學の法則は、飽くまでも頭の中からではなく、絶えず生活―現實の客觀的事實の中から導かれ選擇されるからである。」(茅盾の創作方法について・中國文化研究會會報十二號)

といつておられるが、この點にわれわれは茅盾の闘いの困難さと特殊性とをみる。中國の暗黒を前にして、茅盾の文學は常に可變的なものとしてある。文學が現實を前にして、文學としての主體性を一度失つてしまつた地點で文學の主體性を恢復しなければならぬ。一見逆説とすらみえるこの操作を可能にするカギは、苦惱する中國の現實そのものの中にのみ見出せるのだ。茅盾が常に現實への密着を要求するのはその意味だし、「觀察・分析・判斷・綜合」等概念思考(操作)は、作家が現實の中から文學の可能性をみつけ出すための必須の武器(技術)として考えられているのだ。それは茅盾にとつては文學の法則ではなく、文學を作るための基礎技術である。それは、作家が先ずふみ固めておくべきことであつた。

〈子夜〉に至る茅盾の創作は、まさに彼自身によるそのふみ固めの作業であつたといつてよい。〈蝕〉で革命運動挫折にかかわる青年の世界を、〈虹〉で封建的壓迫をはねのける新女性の姿を、〈路〉〈三人行〉で壓政下における學生の生き方を、その他多くの短篇において種々な現實を

とり出してふみ固めの作業をつづけてきた矛盾は、〈子夜〉に至つて全中國的現實への體當りを試みたのである。

六

さて、先にわたくしがかりに、〈子夜〉にみられる作者と作中人物との間の空間と名附けたものは、實は右にのべてきた概念思考（操作）に關係することであつた。端的にいへば、對象に「觀察・分析・判斷・綜合」等のメスをもつて立ち向う矛盾の姿勢が、空間として感じられる兩者の距離を生み出したのである。矛盾は吳蓀甫や馮雲卿やその他の人物を、いわば俎の上で料理していたのであつた。

ところで、〈子夜〉がメロドラマ的に流れた理由——人間形象の彫りの淺さの理由——の一半も、そのことに關連しているのであらう。つまり、對象を概念思考（操作）によつて割り切つてゆくところに生れるある機械性が、結果として、描かれた人物を未知な部分——陰翳——をもたない平板なものにしてしまうわけだ。しかし、それですべてが説明しきれたわけではない。何故〈子夜〉は、人間の骨格（普遍的

なもの）は表現し得ても、それに無限の可能性をもつて肉が附いてゆく微妙さの表現に缺けるところができたのか。前者（骨格）をさぐり出したのは、たしかに矛盾の概念思考（操作）であつた。が、後者（肉）を表現し得なかつたのは何故か。わたくしはそれを、想像力の不足によるものとしてとらえたい。

〈子夜〉が矛盾の體驗を主な背景として生み出されたことは、彼自身のことば、

「その頃（日本から歸國した一九三〇年を指す）の私の友達には、實際に運動している革命黨員や自由主義者がおり、私の故郷の町から來た古い友人には、企業家や公務員や商人や銀行家等が居た。ひまだつたので、私は彼等と一しよに居ることが多く、彼等から前には知らなかつた色々なことを教わり、『舞台裏』で何が行われているかが少しは分りかけた。」（英譯・“Midnight” 自序・一九五七・外文出版社刊）

によつて知り得るが、その體驗が作品に昇華される過程で、想像力という點では缺けるところがあつたのではないか。更にいへば、矛盾に資質的な概念的發想法の裏返しと

して、彼には資質的に想像力の不足していることがあると思えるが、先にみたような概念的思考（操作）の意識的な強調が、その傾向をより大きくしたと考えられるのではないか。五で①②として引用した二つの引用文のうち、①には「想像力」ということばがみえるのに、實作者生活に入つて以後書かれた②では、創作の過程で大きく問題となる筈の「想像」ということが、少くともことばとして書かれていないことを、奇妙且つ象徴的なことだと考える。

「觀察・分析・判斷・綜合」等の概念思考（操作）は茅盾にとつては闘いの武器であつた。が、それをふりかざした闘いの過程で、小説が小説としての完璧性を獲得するためのキポイントである「想像力」が、少くとも第二義的なものとして後へ追いやられたとしたらどうなるか。へ子夜の結果は、まさにそのことを示すものではないか。

勿論そこでは、彼の闘いの特殊性を考えにいれなければなるまい。文學のジャンルや手法といつたことにとどまらず、それ以前にあることばからしてつくり出していかねばならないところへ、さらにそれを「闘いの武器」（しかもそ

の相手は種々だ。）としてつくり出すことを要請していた中國の現實。中國現代文學がもつてゐる、こうしたいわば二重性を帯びた闘いの困難さと特殊性（例えば明治以後の近代日本文學と較べた場合の）は、そのまま茅盾のそれでもあつた。彼の概念思考（操作）への要求はそこから出ていること、先にみた如くである。

ところで、もう一つの問題になるのは、彼の（同時に中國現代文學の）闘いにおいて足掛りとなつたヨーロッパやソビエト（帝政ロシアも含めて）の文學を、彼がどのような形で足掛りとしたかという點である。茅盾はそのエネルギーを多く外國文學紹介・翻譯にさいした時期があつたが、その内容として、紹介は「廣範圍」であり、翻譯は、「西歐を主とする世界の弱小民族乃至被壓迫民族の文學作品の翻譯に彼の力點がおかれたことが明瞭である。」（飯田吉郎・茅盾の創作的自覺の形成過程・中國文化研究會會報十一）という。この點は、魯迅と共通するものがあり、又近代日本文學が大大まかにいつてヨーロッパ文學に恣意的にもたれかかつていたのと、對照的でさえある。それはともかく、右のよう

なヨーロッパ文學へのとりくみの姿勢には、明らかに目的意識的なものと同時に、ヨーロッパ文學の理解という點からやや圓滿具足しないものが感じられるのではないか。このことは、ヨーロッパ文學の進化を、

個人的——帝王貴閥的——民衆的——(太古) (中世) (現代) 文學和人的關係及中國古

(來對於文學者身分的誤認)

・小説月報十二・一

とするとらえ方の一面性や、彼が大きい影響をうけたと思える自然主義(ゾライズム)について、

「われわれの實際問題は、いかにしてわれわれの弱點を救うかにある。自然主義がこの要求に應えうるから、自然主義を提倡しうるのである。」(自然主義與中國現代小説・一九二二・小説月報十三・七)

といつてゐること等を考え合せると、いよいよはつきりする。それはヨーロッパ文學を至上のものとしてかつまざるのではなく、それを自己より一步進んだものとしてとらえ、その中からとにかくエネルギーとなるもの、武器となるものを、つかみとろうという姿勢なのだ。(矛盾がヨーロッパ文學を問題とするとき、殆ど必ず中國古典文學にも言及するのは、自己の側の主體性を確認する行爲である。) こうした姿

〈子夜〉について(山田)

勢は言うまでもなく、矛盾乃至中國現代文學の闘いの特殊困難さと直接つながることであり、又その闘いは正しかつたといわざるを得ないのであるが、それは同時に、ヨーロッパ文學の中で自己にとつてエネルギーとならぬと考えられたもの、當面の武器とならぬと考えられたもの(その判断にもヨーロッパ文學全體についての理解に缺けるところからくる獨斷性があつたと思える。)を遮蔽してしまい、それをぬきにして自己を形成してゆく過程でもあつたのではないだろうか。そうして出てきたものが中國現代文學の獨自性であるとするれば、その獨自性の中には、ヨーロッパ文學とのからまりあいの過程で、脱落していつたり片よつてしまつたりした文學的要素も、多くあつたのではないか。

ともあれ、〈子夜〉を讀んでわれわれに不滿として感じられる右にのべたいくつかのものが、中國においては殆ど問題にされていないということは、われわれと中國現代文學とのずれを示している。そのずれをうめるためには、中國現代文學の幼年期にまでさかのぼつて右のような疑問を解いていかなばならぬと考える。わたくしはこの〈子夜〉

の試論とでもよぶべきものを、今後そうした方向へ延長してゆきたいと思つてゐる。

テキストについて

この論文では、テキストとして(A)一九五〇年開明書店刊〈子夜〉(B)一九五五年人民文學出版社刊〈子夜〉の二つを用いたが、その間には少し異同がある。嚴密な校勘を行ったわけではないが、あるプロットが全く削除されるといつた作品をキズつけるような大きな異同はない。が、(A)と(B)との異同には、ある特徴的傾向がみられた。例えば、

(A)一一九頁十四行目—一二〇頁二行目

他看看這婦人、又看看自己手裏的手槍、走前一步、飛快地將這婦人掀倒在牀上、便撕她的衣服。(ここまで(B)も同じ) 被這以外的攻擊所警悸、那婦人只是啞口地抗拒着；懷抱中的小孩子也放開了、她雙手護着她的下體、在那裏翻滾、在那裏掙扎、她的眼睛直瞪着、無表情地看着曾家駒的兇邪的臉孔。小孩子爬在牀角、驚怖到哭不出聲音來。

(B)一〇二頁十六行目—十八行目。

這意外的攻擊、使那婦人驚悸得像個死人、但一剎那後、她立即猛烈地抗拒、她的眼睛直瞪着、釘住了曾家駒的兇邪的臉孔。

この程度の異同の行われた場所を列記すると、(A)百十九頁—百二十頁(B)百二頁—百三頁、(A)四百二十七頁—四百二十八頁(B)三百

七十四頁—三百七十五頁、(A)四百五十六頁—四百五十七頁(B)三百九十九頁—四百頁、等であるが、それらは(1)性描寫の部分であること(2)(A)よりは(B)がより簡略にされていること、の二點が共通している。これは〈子夜〉の缺點として、性描寫が多すぎるといふことが馮雪峰その他によつて指摘されている點や、〈蝕〉や〈腐蝕〉の人民共和國になつてから刊行されたものにも性描寫にのみ極端に改訂が大きいつた事實を考え合せると、おぼろげながらその正體がわかつてくる。又、(A)二百七十三頁(B)二百三十八頁で、李玉亭がヤケ酒を呷る描寫が三行ばかり全面削除されているのも、同じようなことなのであろう。こうした改訂の理由はわからぬではないが、(1)人間の生理につきまといつてゐる部分を文學から機械的に閉め出すやりかたが疑問に思えるし、(2)作品を規格品あつかいすることによつて作家の作家的自我と作品との對立的むすびつきをないがしろにしていくことは、文學の自殺行爲とも思える。もつとつつかんだ考察の上に立つて作品の改訂は行われべきではないかと思う。