

「社会」を描く方法をもとめて

——「写実」から社会主義リアリズムへ

森 岡 優 紀

は じ め に	3
I 清末の文芸評論——小説と社会の相互影響関係	7
II 五四時期の文芸理論——客観的描写と真実	8
III 20年代後半の西洋文芸理論の翻訳	12
IV 中国の文芸理論書と小説の三つの構成要素	17
お わ り に	22

は じ め に

「社会主義リアリズム（中国語訳は社会主義現実主義）」というスローガンは、1932年10月29日から11月3日においてモスクワで開催された「全俄作家同盟組織委員会大会」によって「唯物弁証法」という創作方法に対する否定として提出されたものである。中国においても「社会主義リアリズム」は1930年代から導入が始まった。積極的に社会主義文芸理論を導入した周揚は、「文学的真實性」において「社会主義リアリズム」という新たなスローガンがソ連において提唱されていることを紹介し、社会主義の真実は「典型」を通して描かれること、その重要な特徴は大衆性、単純性にあると述べている。ここには既に社会主義リアリズムの手法における核となる「典型」という方法が紹介されている⁽¹⁾。

同じく30年代に社会主義文芸理論の導入に大きな影響力をもった胡風は「關於創作經驗」において「典型」の作り方についてより具体的な説明を加えている⁽²⁾。「什麼是『典型』和『類型』」はエンゲルスの「典型環境のなかの典型性格」を引用した文章であり、「典型」人物の性格に関して鲁迅「阿Q正伝」の「阿Q」を例にとり、要点を五つに分けて整理している⁽³⁾。一つめは人物の普遍的側面と特殊な側面について。阿Qは辛亥革命前後から

存在している遅れた農村における無産者としては普遍であるが、しかし商人や地主などと比べると特殊である。二つめはこの集団に共通かつ必然的に備わった特徴を描くべきである。三つめは歴史的な条件には制限があり、それを無視してさまざまな時代や階級の人物を混在して人物を作るべきではない。四つめは、人物は社会の相互関係を反映して作るべきである。五つめは、歴史は発展していくものなので、それに合わせて未来に存在するであろう人物を描くのも大切である。このように述べた後に、胡風は積極的に「典型」を創造すべきとしている。そして、「典型」という概念が以前の文学評論と異なるのは次のような点であるとしている。

ある誤解があつて、あるいは典型が含んでいるのは永久的な「人間性」であると思われることである。(中略) あるいは典型が含んでいるのが「国民性」と思われていることである。例えば、阿Qは中国人を代表している。これは非常に有害な誤解であるが、まさに最も流行しており、かつ最も優勢な意見である。しかし、我々が普通に、ある人はハムレットだ、ある人は×××だと言う時、第一に大多数は比喩の意味で言っており、第二には我々の全ての文学典型を創った社会とは——封建社会から資本主義への爛熟期まで、現在でもやはり大同小異あるいは変形して存在しており、そのため彼らの代表している個人は多かれ少なかれ、顕在的か潜在的であるかどちらにせよ、この世界に散らばっている。この誤解は典型がその代表している社会階層以外の社会階層の特殊性を理解しないために起ったものであり、私が阿Qが落後したルンペンの中国貧農の典型であると明確に示したのはそのためである。

茅盾は阿Qについて1923年の時点で「読『呐喊』」において次のように述べている⁽⁴⁾。

作者の主旨は、中国民族の骨髓のなかに埋もれている進歩しない性質——「阿Q相」をただ克明に描き出すことにあったようだ。「阿Q相」、わたしはまさにこれが「阿Q正伝」の素晴らしいところであると思い、「阿Q正伝」が極めて広く流行した主な原因であると思う。

魯迅が執筆した時点において、茅盾のこのような読みの方がより主流ではなかったかと考えられる。しかし、胡風は「典型論底混乱」で阿Qについて次のように述べている⁽⁵⁾。

阿Qの作者は阿Qが純粋な農民ではないと言う、これはどこで言ったのか不明だが、私には理解し難いということはない。わたしは阿Qが代表しているのは「ある種の農民」であり、落後したルンペン的な性格を持っている中国の貧農である。作者も彼は純粋な農民ではないと言うのは、彼が小作農、自作農、富農などの土地に固執する農民とは違うことを指しているに違いないと思う。そこで阿Qのルンペン性はこれら農民にとっては特殊であるが、彼が代表している「あの種の農民」にとっては普遍的である。

以前の理論において「阿Q」とは中国人のよくある特徴をもった（中国の国民性）人物像だとみなされていたが実はそうではないとしている。阿Qとは中国の農村において小作農よりも更に下の最下層に位置するルンペン農民の特徴を示したものであり、それは普通の農民や中国人全体の特徴を描いたものではないと述べている。

このように社会主義リアリズムの「典型環境と典型性格」とは、社会構造から小説世界を解釈する方法論なのである。胡風は、まず中国農村社会の構造を富農、自作農、小作農、そしてそれよりも下層に位置する雇農とに分けている。雇農とは繁農期のみ地主の家に泊まりこみで手伝う自分の家をもたない農民であり、一歩間違えば流浪者（ルンペン）となる。このように社会構造を分析したのちに、それぞれの階級のそれぞれの特徴を持った人物を作り上げる。それが「典型環境と典型性格」なのである。言うまでもなく、この理論の背景にはマルクス主義の世界観に基づいて社会分析を進めるという前提がある。例えば、周揚が「現実主義試論」の文章中で、一九世紀から発展してきたリアリズムはもともと市民文学としてのリアリズムであり、市民生活を批判した批判的リアリズムというものが存在していたが、彼らは自らの階級に対して階級的な自覚がなく、市民社会の退廃とともに彼らのリアリズムも衰え、労働者階級のみ獲得することができる世界観でもって新しいリアリズムが生まれたのだと述べている⁽⁶⁾。

こうして中国で30年代において「社会主義リアリズム」の文芸理論が急速に浸透し始めると、「リアリズム（現実主義）」はマルクス主義の政治的な力によって中国の創作に大きな影響を及ぼし始める⁽⁷⁾。文学の流派として「現実主義（リアリズム）」という名称が定着し始めるのもマルクス主義文芸理論の受容と関係している。リアリズムの訳語として「現実主義」という用語が五四時期に用いられることはほとんどなく、「自然主義」、「写実主義」などの言葉が使われていた。「現実主義」がこれらの「自然主義」、「写実主義」に取って代わり一般化するのは社会主義リアリズム理論が受容される過程においてである⁽⁸⁾。1932年初めから、瞿秋白によってマルクス主義文芸理論などの書物が系統的に翻

訳され始め、中国が正式に社会主義リアリズムを受容したとみなされる周揚の「關於『社会主義的現實主義與革命的浪漫主義』」が発表され、この頃から「現實主義」という言葉も定着していった⁽⁹⁾。

また30年代に社会主義リアリズムの創作方法が多く中国読者に受け入れられた内在的理由として、陳順馨は『社会主義現實主義理論在中国的接受與轉換』のなかでその原因を三つ挙げている。一つめに「五四」精神に代表される外来文化に対する開放的態度、二つめに中国においてソ連文学に対し理解が深かったことと社会主義リアリズムの政治的効用が中国の現実指針を示したため、三つめに社会主義リアリズムか五四新文化運動のリアリズムの伝統（「人生のために」というスローガンから生み出されたリアリズムを指す）を継続するものであったため。三つめの「人生のために」とは、人道主義精神に基づき、封建的な伝統的社会に圧迫された民衆の生活を文学において描写するという作家の創作態度を意味している。そしてここに挙げた三つめの原因が社会主義リアリズムを受容する何よりも重要な要因となったと指摘している。

30年代の社会主義リアリズムの受容が五四時期からの文化的な蓄積を土台に構築されたという見解は、二つの点から論じられていることが多い。一つは小説の社会的効用から論じたもの。これは上記のように、五四時期における文学観が社会主義リアリズムのスローガンを中国において抵抗感なく受け入れるものにしていったという見解などである。もう一つは小説の形式と手法に関する連続性から論じたもの。これは例えば胡風などの五四精神を社会主義リアリズムの方法と結合して発展させていったとする見解などが挙げられる⁽¹⁰⁾。

小論は五四時期の文化的蓄積が中国における社会主義リアリズムの受容を可能にしたという意見に賛同するが、それを文芸理論の蓄積という側面から論じてみようとする。リアリズムの理論を政治的磁場において論じるのではなく、五四時期から20年代にかけての理論的コンテクストのなかに置き、五四時期からの豊富な文芸理論の蓄積が社会主義リアリズムの文芸理論の受容を可能にしたと論じてみたいのである。

五四時期には、外国の原書を直接に読むことができる知識人達が登場し、西洋文学及び西洋文芸理論が積極的に受容された。社会主義文芸理論が受容される以前に、中国の知識人達は既に西洋文芸理論に対する素養が深く、そのため社会主義文芸理論を短期間でしかも深く理解することが可能になった。社会主義リアリズムと五四時期から20年代にかけてのリアリズムの理論には共通点が多く存在し、ここから五四のリアリズムから社会主義リアリズムへとどのようにして発展していったかという過程を見ることが可能である。ある意味で、社会主義リアリズムの理論は「現実」を描くための方法論として導入された五四時期からの文芸理論の一つの到達点とみなすことができるのではないかと考える。そ

ここで、社会主義リアリズム文芸理論の受容に至る以前に、中国の知識人達が西洋文芸理論の受容を経て、どのようにして現実を描くための理論的方法を蓄積していったかについて、その過程を素描してみたいと思う。

I 清末の文芸評論——小説と社会の相互影響関係

清末の小説界革命の始まりとなる梁啓超の「群治と小説の関係」では、「写実」という言葉は「写実小説」というかたちで用いられている。この文章では、「写実小説」を「理想小説」と対比しており、当時の「理想」とは「空想」という意味で用いられることも多かったのもので、ここの「写実小説」とは事実を描いた小説ぐらいの意味で用いられている。ただ、ここでは写実に関してはそれ以上に立ち入った議論が展開されることはなく、むしろ要点は小説が社会改革に有用であるという社会効用論にある。梁啓超の小説効用論は、小説が社会を変革することができるその根本的な原因は両者の相互影響関係にあるという論理に基づいている。それは冒頭部分に顕著に現れている。

一国之民を新たにせんと欲するならば、先ず一国之小説を新たにしなければならない。故に道德を新たにせんと欲するならば、必ず小説を新たにし、宗教を新たにせんと欲するならば、必ず小説を新たにし、政治を新たにせんと欲するならば、必ず小説を新たにし、風俗を新たにせんと欲するならば、必ず小説を新たにし、学芸を新たにせんと欲するならば、必ず小説を新たにしなければならない。すなわち人心を新たにし、人格を新たにせんと欲するに至っては、必ず小説を新たにしなければならない。⁽¹¹⁾

中国において、小説が稗史という名称で呼ばれてきたのは、小説が歴史的事実を書き記した「史」と対比されてきたからである。「史」が事実に基づいた正統な記録とすれば、小説とは依拠する事実の根拠が不確かで、虚構が混在しているかもしれない一段価値が低い言説であった。しかし清末になると、この伝統的な小説観の枠組みを越えて、小説に意義がある所以はフィクションであるからであり、フィクションであるから自由にイデオロギーを載せることができ、それゆえに社会を変革することが可能であるという考えが急速な勢いで広がっていく。このような考え方は小説の意義に対して変化を及ぼしただけではなく、小説自体の読み方に対しても大きな影響を与えたのである。

『新小説』に連載された「小説叢話」において次のような考えが出てくる。

「金瓶梅」という本は、作者が尽きることない怨恨、限りない深痛を抱いて、暗黒の時代にいたが、言葉に出来ず、吐き出すこともならず、小説を借りて叫ぶしかなかった。当時の社会状況の描写からその一斑をみられる。(略) また当時の小人女子の状態、人心思想の程度を鑑みるべきであり、まさに一つの社会小説であり、これを淫書とみなしてはならない。⁽¹²⁾

「金瓶梅」を自覚的に「社会小説」とみなす考え方は、伝統的文学観の枠を遥かに超えており、清末時期になって初めて現れたものである。もう少し時期が下ると、この考え方はより普及し、より明確なかたちをとるようになる。管達如の「説小説」では次のようにある。

今、わが国の社会をみると、さまざまな人がそれぞれの気持ちをもっており、殆ど小説において反映しないものはない。(省略) 小説とは社会心理の反映である。社会にこのような人物、このような事実がなければ、小説は誠に成立するすべがない。一方、社会は小説の反映である。小説があるので、これらの心理がますます綿々と社会に広がっていくのである。よって社会と小説は、ほとんど一にして二、二にして一なるものである。⁽¹³⁾

このように清末において、小説と社会が互いに影響を及ぼしあい、小説で社会を映し出すことが小説の意義であるという考え方が一般に浸透していき、そして五四文化運動の時期に至る。ただ、清末における小説に対する理解は印象や感想の段階に留まっており、理論的な枠組みをもって小説を理解しようという試みが始まるのは五四文化運動の時期まで俟たなければならない。

Ⅱ 五四時期の文芸理論——客観的描写と真実

五四運動の幕開けとなった陳独秀の「文学革命論」のなかの有名な一段、「曰く彫琢阿諛の貴族文学を推倒し、平易抒情の国民文学を建設す。曰く陳腐鋪張の古典文学を推倒し、新鮮立誠の写実文学を建設す。迂晦艱澁の山林文学を推倒し、明瞭通俗の社会文学を建設す。」では、伝統的文学と近代文学の対比が「貴族文学」対「国民文学」、「古典文学」対「写実文学」、「山林文学」対「社会文学」というかたちで表現されている。興味深いのは、貴族と国民、山林と社会という言葉が対照であるのに対し、古典と写実というのは対照で

はないことである。古典文学は「陳腐鋪張」、陳腐で誇張した言い回しであり、写実文学は「新鮮立誠」、新鮮で誠の表現とある。つまりこれは古典文学と近代文学のレトリックな特徴を比較対照して言った言葉なのであり、「写実」というタームが清末から一步進んで、レトリックの問題として捉えなおされているのである。清末の小説界革命が小説の意義に対する根本的な改革であるとすれば、五四時期は近代精神と小説形式との一致を目指す改革の幕開けであった。

五四時期初期の文芸評論はまず近代小説と伝統的小説の違いを説くことから始まる。五四時期の近代小説はまだ成熟の域には達しておらず、それゆえに近代小説と未だ旧小説の形式を脱していない小説の間で葛藤や摩擦が生じ、近代小説とはどのような小説かということの説明をしなければならない状況にあった。胡適「論短篇小説」はこのような状況の中で大きな影響を及ぼした論説である⁽¹⁴⁾。

この評論のなかでは、短編小説は近代小説の代名詞として用いられているが、短い小説が短篇小説というわけではないという所から説き始めている。

(一)「事実のなかの最も精彩のある一段或いは一面」。例えば大樹の樹身を鋸で切ると、植物学に通じた人はこの樹の「横断面」を見て、樹の「年輪」を数えれば、この樹の樹齢を知ることが出来る。一人の生活、一国の歴史、一つの社会の変遷は、みな一つの「縦断面」と無数の「横断面」がある。縦面からみると、初めから終わりまで見なければならず、それでこそ全部を見ることができる。横面は一段を裁断して、肝要な部分を裁断したのであれば、この「横断面」でこの人、或いはこの国、この社会を代表できるのである。このように全体を代表できる部分は、私のいう「最も精彩がある」部分である。例えば、西洋の写真技術の発明以前、「側面影絵」があり、紙で人の側面を切り取ると、これが誰かわかったものだ。このように全形を代表することのできる一面は、私のいう「最も精彩ある」面である。もし「最も精彩がある」部分でなければ、一段で全体を代表することは決してできず、一面で全形を代表することはできない。

この部分はハミルトンの『小説法程』(後述)の第11章「長篇小説中編小説與短篇小説」を下敷きにしている。ここには清末の評論では見られなかった概念が二つ示されている。一つは具体的な描写が全体を代表しているという考え方である。つまり、具体的な描写はただ単に事実を描写しているのではなく、その裏に思想やイデオロギーを象徴しているという考えである。そしてそれを直接的に論述するのではなく、「最も精彩がある部分」、思

想やイデオロギーを最も適切に伝えうる具体的な一場面を通して行うのが「小説」というものであると述べている。つまり「写実」とは、事実を書くことなのではなく、なんらかの思想を背景にした「最も精彩がある部分」を描くことなのである。

(二)「最も経済的な文学手段」。「経済」という二字を形容するには、宋玉の言葉を借用するのが一番いい。「一分を足すと長すぎ、一分を減らすと短すぎる。白粉をつけると白すぎ、頬紅をつけると紅すぎる。」増減すべきではなく、更に塗り飾るべきではなく、どこもびったりなのが、まさに「経済」という二字に値する。そこでおよそ伸ばして章回小説に書き換えができる短篇は、本当の「短篇小説」ではない。

もう一つは「経済的」という考え方。この「経済的」という考え方は近代合理精神から発していることは言うまでもないが、合理性とはある目的を達成するために最も効率よく行う手順でもある。物事は日常世界においてアットランダムに並んでおり、そのままでは目的を効率よく達成することは不可能であり、目的達成のために物事を効率よく配置する必要性が生じてくる。小説に適用されると、小説のテーマを効率よく伝えるための配置ということになり、無駄のない配置で並べなくてはならない。このような無駄のない小説の長さを「ちょうどいい」と胡適は述べ、「ちょうどいい」長さとは小説のテーマを隙なく伝えるための長さである。後にこれは小説の「構造」という考えに繋がっていく。

胡適が論じた問題について、茅盾は「自然主義與中国現代小説」においてより論理的に論じている。ここで茅盾も近代小説を論じる前提として旧式の章回体を例に挙げて対比している。現在の我々の感覚からすると、五四時期は鲁迅をはじめとする新進気鋭の作家の輩出した時期であり、中国近代小説はこの時代から始まったという印象を受ける。しかし、当時はまだ旧式の章回体小説の手法が多く小説中に混在しており、文芸評論は旧式の小説と近代小説との違いを明確にすることによって、近代小説の形成を目指すという目的を有していたのである。

茅盾は「自然主義與中国現代小説」の「一、中国現代的小説」において、当時の小説を次のように分類している。現在の中国現代小説は新旧の二派に分けることができ、旧派は更に三種類に分けることができる。第一種類は旧式章回体形式をそのまま踏襲した長篇小説である。第二種類は更に(甲)(乙)の系統に分けることができる。(甲)系は旧章回体小説の口調と境地を踏襲したもので、旧章回体小説の描写方法を完全に模倣している。ただ、章始めの対句や回目などが無い。(乙)系は旧章回体小説と西洋小説の混合品。西洋小説のプロットなどを採用しているが、描写方法や叙述方法は旧章回体のままである。第

三種類は、どうにか「小説」といえないこともないが、近代小説とは言い難く、まだ描写法や作家の思想などに旧小説の名残りがあ

る。上記の三種類の小説に共通する技術的な間違いは二つある。一つめは彼らが「描写」ということを理解していないことにある。より具体的な例を挙げて説明しているので、少し長くなるが引用してみよう⁽¹⁵⁾。

例として『留声機片』という題の短編を一遍挙げることができる。この小説の「作意」がどのようなものかはしばらくここでは論じない。ただ彼の描写をみると実に粗雑の極まりである。この小説ではある「情劫生」という名の「中華民国の情事の失意人」が、ある「各国の情事に失意した人」が集まって住む「恨島」に、彼のかの「無聊」生活を送っていることについて書いたものである。「情劫生」が過ごしているごく平凡な生活は、作家はすごい失恋の歴史だと思っているが、作者はたった二百文字余りでもってメモ帳に書くように一気に記録した。「才色兼備のいい女」の一句で背景となる極めて重要な「情劫生」の恋愛対象を「述」べ、「彼は以前から情深く、清く誠実な愛情を全てその女性に注ぎ、十数年ずっと全く心変わりしなかった……」の数句で彼らの恋愛史を「述べ」たのである。しかしこれはまだ過去を追憶したので、粗略を免れないともいえるが、最も重要な一幕、「情劫生」が病気で死に就こうとする場面を「叙」したのも、どうしたことかまさかたったの二三百文字しかなく、作家が「記帳式」描写方法を運用する「専門家」であることに敬服せざるを得ない。

このような描写方法はまるで記帳でもしているような「報告」であり、「報告」は決して「描写」とは呼べるものではないと矛盾は強調している。そして「描写」がないということは小説ではないということであると続けている。ここにおいて近代小説と旧小説との最大の違いは、「報告すること」ではなく「描写すること」にあるとの認識が示されている。そして「描写」とは人生を観察することによって得られるのであり、それを「客観的描写」と呼んでいる。旧小説が一律千万なのは、観察の欠如とそこからくる描写の欠如に因っている。

ゾラ等の人は観察したものをそのまま描写することを主張した。(略)ゾラのこの種の描写方法で最も大きな長所は真実と肌理細やかさである。ある動作は、分析して描写することができ、細かく厳密で、全く不合理な所がない。これは上述した中国現代小説の描写方法と全く反対である。もっぱら連続した多くの動作のみを記述する「記

帳式」方法と、条理に合わない描写方法は、この種の厳密な客観的描写法を用いることでまさにゆっくりと直していくしかない。⁽¹⁶⁾

旧小説の書き方は「主観が壁に向かって虚造したもの」であり、頭のなかで考えるのではなく、対象に向かい合う観察こそが小説の「真」を導く道である。

我々は自然主義者の最大の目標が「真」であることを皆知っている。彼らから見ると、真でなければ美ではありえず、善でもありえない。文学の作用は一方で人生全体の真の普遍性を表現しようとするもので、一方で各個人の人生の真の特殊性を表現しようとしているものであると彼らはみなす。宇宙の森羅万象の全てはある原則の支配を受けており、宇宙万物には同じ二物はまたと存在しないと思っている。世界には全く同じ二匹のハエは存在せず、もし厳格な「真」を求めるならば、地道な観察が必要である。⁽¹⁷⁾

ここでは、伝統的な文学観である「事実」か「空想」という枠組みを越えて「真」という概念が語られている。つまり「真」とは事実自体でもなく、また空想でもない。それは「宇宙の森羅万象の原則」であり、客観的な観察を通してこそ得られ、客観的な描写によってのみ表現できるものである。このことについて、カフェを例にとって次のように説明している。

パリの街角にある小さなカフェについて話すのですら、彼らはパリの町にある全てのカフェを自ら観察しようとし、その店の建物、内部の装飾、及び雰囲気（つまり店内の一般的な様子）を比較し、その最も一般的で代表できるものを書中に描写する。⁽¹⁸⁾

「描写」がただ単に物事を羅列していく「報告」と異なっているのは、観察から得た抽象的な法則を代表しているからである。その法則を「真実」と呼び、「真実」を含んでこそ「客観的描写」となるのである。

Ⅲ 20年代後半の西洋文芸理論の翻訳

五四時期初期の評論は近代小説を伝統小説との違いにおいて説明し、近代小説の普及を目指す段階であったが、20年代後半になると外国の理論書が本格的に翻訳され始める。

こういった理論書は、外国語を得意とした胡適や茅盾などの一部の知識人はかなり早い時期から参考資料として読んでいたことが窺えるが、本格的に翻訳されて広く普及し始めたのは西洋文学自体の翻訳よりもかなり遅い時期であり、20年代も後半になる。

その翻訳された文芸理論書のなかでも有名な二冊に Bliss Perry, *A Study of Prose Fiction* (中国語訳「小説之研究」) と Clayton Hamilton, *A Manual of the Art of Fiction* (中国語訳「小説法程」) がある。この章ではこの二冊を取り上げて、これら翻訳が担った役割について検討してみよう⁽¹⁹⁾。

Bliss Perry, *A Study of Prose Fiction* (「小説之研究」)

- I THE STUDY OF FICTION (小説的研究)
- II PROSE FICTION AND POETRY (小説與詩)
- III PROSE FICTION AND THE DRAMA (小説與戲劇)
- IV FICTION AND SCIENCE (小説與科学)
- V THE CHARACTER (人物)
- VI THE PLOT (布局)
- VII THE SETTING (処景)
- VIII THE FICTION-WRITER (小説作家)
- IX REALISM (唯実主義)
- X ROMANTICISM (浪漫主義)
- XI THE QUESTION OF FORM (形式問題)
- XII THE SHORT STORY (短篇小説)
- XIII PRESENT TENDENCIES OF AMERICAN FICTION (現代美国小説之赴勢)

この本は教師が学生に小説とは何か、小説研究とはどのように行うべきかを教えるために書かれたもので、アメリカで大学などの高等教育で用いられた⁽²⁰⁾。小説研究には歴史的な方法と批評的な方法があるが、そのどちらかが絶対的に優れているとは言えず⁽²¹⁾、まずは小説とは何かという事自体を知り、そこから小説の法則や原理を研究していくべきであるとし、中立的立場から小説について具体的に論じた本である⁽²²⁾。また小説を研究することは決して芸術として鑑賞することを妨げるものではなく、小説の楽しみをより深めるためのものであると述べている⁽²³⁾。

まず、それぞれ章ごとの内容を簡単に見てみよう。第1章は導入部分、著者の小説研究に対する態度について述べている。「第2章 PROSE FICTION AND POETRY(小説與詩)」

「第3章 PROSE FICTION AND THE DRAMA (小説與戯劇)」、「第4章 FICTION AND SCIENCE (小説與科学)」においては、小説を他のジャンルである詩、劇、科学との違いを比較して小説の特徴を示している。第5章、第6章、第7章では小説の構造について論じている。小説を構成する要素を「THE CHARACTER (人物)」、「THE PLOT (布局)」、「THE SETTING (処景)」の三つに分け、それぞれの小説中における役割、形式などを分析している。「第8章 THE FICTION-WRITER (小説作家)」においては、作者と作品の関係について言及している。「第9章 REALISM (唯実主義)」と「第10章 ROMANTICISM (浪漫主義)」は文学の流派、主義 (ISM) について論じている。リアリズムとロマンティズムに関するそれまでになされてきた定義や一般的な理解などを整理した後に、著者自らが解釈を加えている。「第11章 THE QUESTION OF FORM (形式問題)」では小説形式について説明している。小説形式は「よく小説を書くため」には必要不可欠なものであるが、読者が形式自体に関心を向けることは少ない。必読書として Minto, *Manual of English* などの学生が小説スタイル分析のための書物が挙げられており、小説形式分析の指南が述べている。「第12章 THE SHORT STORY (短篇小説)」。短篇小説とは他の長篇中篇と比較して特別なスタイルであるなど短編小説の定義について議論している。先の「THE CHARACTER (人物)」、「THE PLOT (布局)」、「THE SETTING (処景)」の三つの要素が短篇小説において果たす役割などについても論じている。最後の「第13章 PRESENT TENDENCIES OF AMERICAN FICTION (現代美国小説之趨勢)」は現在のアメリカの小説について論じている。

この本の特徴は、著者の独自の文学観を書いた本ではなく、むしろ小説に関する一般の見解を上手く整理したものである。小説とは何かという問題に対して抽象的に論じるのではなく、詩、劇、科学などの別のジャンルの特徴と比較することによって導き出し、具体的に論じている。この理論書は大変簡明でわかりやすく、中国においてこの本が流行した背景にはそのわかりやすさと実用性があつたのではないかと考えられる。

もう一冊、中国語に翻訳されて多く読まれた『小説法程』(Clayton Hamilton, *A Manual of the Art of Fiction*) を取り上げてみよう。目次は基本的に先に挙げた本とほぼ同じ体裁である。

A Manual of the Art of Fiction (「小説法程」)

- I THE PURPOSE OF FICTION (稗史之目的)
- II REALISM AND ROMANCE (写実主義與浪漫主義)
- III THE NATURE OF NARRATIVE (叙事文之性質)

- IV PLOT (結構)
- V CHARACTERS (人物)
- VI SETTING (環境)
- VII THE POINT OF VIEW IN NARRATIVE (述事文之述法)
- VIII EMPHASIS IN NARRATIVE (叙事文之主重処)
- IX THE EPIC, THE DRAMA, AND THE NOVEL (史詩戲劇與小説)
- X THE NOVEL, THE NOVELETTE, AND THE SHOT-STORY (長篇小説與短篇小説)
- XI THE STRUCTURE OF THE SHORT-STORY (短篇小説之構造)
- XII THE FACTOR OF STYLE (文筆)

まず、「第1章 THE PURPOSE OF FICTION (稗史之目的)」において、小説の目的とは何かについて論じ、小説とは真実を書くために作られるものであるとしている。この部分は先に挙げた本にはない部分であるが、その他は内容的に重なる部分が多い。先の第2章、第3章、第4章で論じられた部分は、「第9章 THE EPIC, THE DRAMA, AND THE NOVEL (史詩戲劇與小説)」でまとめて論じられており、先の第5章、第6章、第7章の部分は、「第4章 PLOT (結構)」、「第5章 CHARACTERS (人物)」、「第6章 SETTING (環境)」に重なっている。また先の「第12章 THE SHORT STORY (短編小説)」は、「第10章 THE NOVEL, THE NOVELETTE, AND THE SHOT-STORY (長篇小説與短篇小説)」と「第11章 THE STRUCTURE OF THE SHORT-STORY (短篇小説之構造)」の部分に相当している。ただ、「第3章 THE NATURE OF NARRATIVE (叙事文之性質)」、「第7章 THE POINT OF VIEW IN NARRATIVE (述事文之述法)」、「第8章 EMPHASIS IN NARRATIVE (叙事文之主重処)」、「第12章 THE FACTOR OF STYLE (文筆)」において論じている小説の叙述に関する部分は先の本にはなく、この本のみで論じられている。

この『小説法程』が中国語に翻訳された理由について、中国語序では以下のように述べている。

最近、中国人で西洋文学を研究する者は日々に多くなってきている。特に小説を重んじており、翻訳と模倣の作は数多くある。ただ小説を芸術として論じたものは数少ない。西洋小説の格式規則に関する専門書は未だに翻訳紹介したものをみない。切り取って編集したものが一、二種類あるが、みな短篇小説に留まっており、とても遺憾である。西洋で小説の法則を論じる本は極めて多いが、その良いものは極めて少ない。あるものは漠然とし、あるものは細かすぎ、あるものは空論を並べ、搔痒の謗りを免

れない。(略)ただアメリカ小説戯劇の評論家のハミルトンが著した『小説法程』の一書は簡明精巧であり、理論も実用もみなそろっており、良書といえる。この本はアメリカでは極めてよく使われており、ハーバード大学では教科書として用いられている。⁽²⁴⁾

短篇小説に関する理論書とは、1921年に清華大学研究社から七人の著者によって著された理論書「短篇小説作法」という本を指しているのであろう。しかし、この時期にはまだ西洋の系統的な文芸理論書はほとんど訳されていなかったと述べている。

しかし先述のとおり、矛盾をはじめとする当時の作家、評論家たちは外国語を得意とし、社会主義リアリズムの理論が受容される以前にこのような西洋文芸理論書を通してリアリズムに対する理解を深めていたのである。『小説法程』の第1章は第2章で挙げた矛盾の評論と酷似している。

フィクションの材料と方法を論ずる前に、私はまずその目的を解し、他の芸術及び科学との関係を理解しなければならない。小説の目的は想像と一貫した出来事をもって人生の真理を明らかにすることにある。⁽²⁵⁾

また、次のようにも述べている。

科学発明、哲学理論、美術表現の三者をこのように詳細に論じたのは、小説家は必ずこの三つの心理過程を辿らなくてはいけないからである。小説家の真理に対する探究が科学者や哲学者のそれと異なっているのは、思想方法ではなく、材料にすぎない。小説家の材料は人生であり、人生の真理を発見し、これを表現するのが仕事である。この事業を完成するためには、人生についてまず科学的な観察、次に哲学的な理解、最後に美術的な表現が必要である。彼はまず経験を広め、現在の人生の事実を細かく観察し、帰納して普遍の定理を得なければならない。ここの普遍の定理とは事実のなかに隠れている真理である。これを研究するときには、作家はもとより科学者である。また次に彼が大思想家であれば、これらの諸真理の相互関係を観察し、一つの思想体系を作る。これを研究するときには、作家はまた哲学者となる。最後に環境や人物を虚構してその発見した真理を表現し、明確な文筆で感銘を読者に与えなければならない。ここで作家はまた芸術家となる。⁽²⁶⁾

ただ、中国における西洋小説と西洋文芸理論の翻訳過程からみると、先に西洋小説自体が訳されてそれから後にこれらの文芸書が翻訳されたという順番である。中国の五四時期に活躍した鲁迅や郁達夫などの作家はまず西洋小説自体を読み、その後に創作し、それからこれらの系統的な文芸理論書を読んでいる。そのため、これらの西洋文芸理論書は自ら培ってきた知識や創作と照らし合わせながら論理的に理解するのに役立ったのではないかと思われる。

Ⅳ 中国の文芸理論書と小説の三つの構成要素

アメリカで出版された理論書は講義用の教科書でしかなく、学生の小説研究の指南書だったのであるが、中国ではこれらの理論書を基にして多くの文芸理論書が書かれた。茅盾や郁達夫などの有名な作家もこれらのアメリカの文芸理論入門書をもとに文芸理論書を書いており、それらは小説の歴史や理論を紹介するだけではなく、後輩のために小説創作のマニュアル本として作成している。茅盾の『小説研究 ABC』はそのような理論書の代表である。この理論書はこれ以前によくみられた小説の意義を抽象的に議論するのではなく、小説の構成要素を「結構 (Plot)」、「人物 (Characters)」、「環境 (Setting)」として具体的に説明している。例えば、茅盾は近代小説に不可欠な要素は、結構、人物、環境の三者であり、Novel とはこの三つの要素を備えた散文の作品であると述べている⁽²⁷⁾。

今「小説」の一語と言えば、広義と狭義の区別がある。広義が指しているのは全ての散文で人生を描写した作品であり、英語の Fiction の言葉に相当する。狭義は Novel を指しており、所謂「近代小説」である。⁽²⁸⁾

茅盾はこのなかで論じる範囲は「近代小説」に限ると断言している。そして近代小説に不可欠な要素として三つの要素、「人物」、「結構」、「環境」を挙げているのである。ではこの「人物」、「結構」、「環境」とは具体的にどのようなものか、それぞれを検討してみよう。

第6章「人物 (Characters)」は16に分けて論じられている。全体として、Bliss Perry, *A Study of Prose Fiction* (『小説之研究』)のなかの一部をそのまま下敷きにしている⁽²⁹⁾。トピックは次の通り。第1「人物の源」。第2「人物が写実的か理想的か」。第3「どのように人物を描写すればよいのか」。第4「静的人物と動的人物」。第5「作家の人物に対する態度」。第6「人物の分配」。第7「人物の特徴」。第8「職業の特徴」。第9「階級の特徴」。第10「性の特徴」。第11「特種人物の特徴」。第12「民族的特徴と地方的特性」。第13「典型的人物」。

第14「対照」。第15「人物の結合」。第16「人物の発展と動作の発展」。

この評論のなかでは主に「人物」を社会的な側面から論じている。その論じ方には二通りある。一つは作者と「人物」の側面から論じたもの、二つめに「人物」と社会環境の関係から論じたもの。

まず一つ目の作家が「人物」を創作する際に必要な事項を述べたものに、第1「人物の源」、第2「人物が写実的か理想的」か、第5「作家の人物に対する態度」がある。作家が「人物」をどのように創作するかについて説明している。例えば、第2「人物が写実的か理想的か」を挙げてみよう。

第2「人物が写実的か、あるいは理想的であるか」。理想的人物は作者の主観的理想の産物であり、写実的人物は作者の客観的模写の産物である。理想的人物の作者は社会で実在しているのはどのような人物であるかを問わず、ただ自己の理想を逞しくし、男はみな聖人賢人豪傑とし、女性はみな淑女才媛としており、気持ちはいいことはいいが、実際とはあまりにもかけ離れすぎており、人に空虚さを感じさせる。写実的人物の作者はこのようなことはしない。彼らはただ真面目で忠実に社会に実在する人物を模写するだけで、彼らの美醜好悪については問わない。⁽³⁰⁾

作者がある人物を描くときの具体的な方法について説明をしている。この後に、人物の「モデル」に対する説明が続いている。Ⅱで論じたカフェの例と同じで、モデルはある特定の人物ではなく、むしろ多くの人物から帰納して一般的な特徴を備えた人物を作るべきであるとしている。この考え方は「典型人物」と繋がっている。

その他にも、作者が小説構成においてどのように「人物」を配置したり、描写したりするのかという側面から説明を加えている。第3「どのように人物を描写すればよいのか」、第6「人物の分配」、第14「対照」、第15「人物の結合」、第16「人物の発展と動作の発展」などのトピックである。

二つめに「人物」と社会環境の関係から論じた項目についてみてみよう。例えば、第4の「静的人物と動的人物」。

第4「静的人物と動的人物」。小説中の人物には始まりから既に一つの定型があり、本の終わりまで全く変わらない人物は、静的人物と呼ぶ。本の始まりから終わりまで、刻々と変化する人物は動的人物と呼ぶ。冒険小説の人物は大体が静的人物であり、社会小説や心理小説の人物は大体が動的人物である。前者は一つの性格が如何にしてそ

れぞれの環境に対応するかを描いており、後者は多くの異なる環境や事件が如何に影響して一つの性格を形成するかを描いている。一部の小説は一人の人物にとどまらないので、同じ本の中にも静的人物も動的人物も存在することがよくある。⁽³¹⁾

ここでは「人物」と「環境（セッティング）」との関係を論じている。社会のなかで人間は環境に対してどのように接するのか、一つは人が環境に対して自分の能力を用いて克服する、もう一つは逆に環境から何らかの変化を受ける。この二通りの人物が小説に描かれる時には、環境による性格の変化に応じて「静的」人物と「動的」人物に分けられると述べている。これは「人」対「社会」の関係がそのまま「人物」対「環境」として小説に描写されることを意味している。第7「人物の特徴」、第8「職業の特徴」、第9「階級の特徴」、第10「性の特徴」、第11「特種人物の特徴」、第12「民族的特徴と地方的特性」はいずれも小説の登場人物をその社会的な特徴の関係から説明している。

興味深いのは第13「典型的人物」において、既に「典型」人物についての議論を繰り返しており、それは社会主義リアリズムの議論とほぼ重なる内容である。茅盾は典型人物とはある社会的な属性をあらわしているタイプ（類型）であるが、失敗に終わる例も少なくないと述べている。その原因として三点を挙げて説明している。第一点は作家が典型人物を描く際に人物のタイプを描くのみで人物の個性を描かないため、第二点は朴訥などの抽象的な道徳性を人物の個性だと勘違いするため、第三点は単純化して書くために特徴をあまりにも誇張しすぎて個性を失ってしまうため。また、作家が個性を描くことを明確に自覚していない時にも典型人物を作ってしまうことがあり、その原因を三点挙げている。第一点は作家自身が人物の性格分析を明確にできていないため、第二点は文壇で小説中のある人物が流行すると作家は無意識のうちに模倣してしまうため、第三は表現手段に長けていないため。この部分の主な考えはほぼ『小説之研究』を下敷きにしている。茅盾は「典型人物」に対してあまり肯定的ではなく、その後社会主義リアリズム受容後の30年代に執筆した『創作的準備』においても一貫して同じ考えを述べている⁽³²⁾。郁達夫も「典型人物」に関して同様に言及しているが、茅盾と同様に「典型」に対して肯定的ではない。

また第9「階級の特徴」についても言及しており、これは先述した胡風の考え方とほぼ同じである。このように、社会主義リアリズムを受容する以前に、多くの作家や文芸評論家は西洋の文芸理論書から基礎的な知識は十分に得ていたのである。

第7章「結構（Plot）」では、小説のプロットについて8項目に分けて論じている。第1「事実の源」。第2「最も簡単なプロット」。第3「複式プロット」。第4「緩いプロットと緊密なプロット」。第5「単一か複合か」。第6「クライマックス」。第7「プロットと人物

の関係」。第8「プロットとセッティングの関係」。

第1「事実の源」においては、作者がどのようにプロットの材料を得るかについて説明したもので、人物の場合と同様に直接的な観察と言い伝えや噂から材料を得たものがあると述べている。第2「最も簡単なプロット」、第3「複式プロット」、第4「緩いプロットと緊密なプロット」、第5「単一か複合か」、第6「クライマックス」においては、プロットの種類について説明を加えている⁽³³⁾。

プロットは現在の中国語で「情節」と訳されることが多いが、ここでは「結構」と訳されている。この「結構」とは現代中国語で「構造」の意味であるが、ここでも矛盾はプロットを構造の意味も含めて捉えている。

そこで「プロット」という言葉は簡単に言うと、書中の動作であり、言い換えると書中の離合悲歡のストーリーである。技術上では、「プロット」は小説の機能的作用である。(中略)我々が知らなくてはいけないのは、全ての動作或いはストーリーをもっている小説はみなプロットがあるわけではないということである。先述のように、中世時代のロマンスは一人の英雄が次々と出会う冒険を描いているが、ただ一枚一枚の不連続の絵に過ぎず、一貫した動作もなければ、一貫した目的もなく、ストーリーはあるが、プロットがあるとみなすことができない。(中略)我々がある小説にプロットがあるというのは、その小説は初めから終わりまで一つの事件の発展、あるいは一つの目的の完成を描き、一切の書中の動作は全てこの一つの出来事の発展或いは目的の達成の必要から設置されている。これがまさに近代小説のプロットの意義である。⁽³⁴⁾

プロットとは小説中で「人物」が出会う出来事に対する動作であり、「人物」の動作は事件の発展や目的の完成のために収斂していく。事件の発展や目的の達成と関係しない散漫な描写はプロットとは呼ばない。つまりあるテーマに収斂していくストーリーの構成こそが近代小説の本質であると述べている。小説の筋とテーマはもともと関係が深いものであるが、近代小説においてはこれを意識的に操作する。そしてその小説のテーマを明確にするための小説の構成を「構造」と呼んでいるのである。先述した20年代前半の評論が理論的に発展した過程がよくわかる。

第8章「環境 (Setting)」⁽³⁵⁾。項目は、第1「時間」。第2「地点」。第3「自然或いは社会の周囲の環境」。これについて矛盾は次のように論じている。

近代小説の発展過程をみると、プロットは最も早く発展完成し、人物の発達と比較的遅く、環境が作家の注意を引いたのはまた比較的最近である。⁽³⁶⁾

「環境 (Setting)」は伝統的な小説では意識されたことがなく、近代に入ってから注意されるようになったものであると述べられている。

小説家はなぜこのようなまるで主題と関係がないような環境を注意して描く必要があるのだろうか。これは二つの側面から答えることができる。第一は、一人の人物と一つの物語は決して時間と土地及びに周囲から離れて存在することができないので、環境は小説に欠かせないものとなる。必要である以上、我々は環境と人物及び物語のあいだの關係に注意しなくてはいけない。人物を全く關係のない環境のなかにおいて、ちぐはぐな笑い話のようになってはいけない。(中略) 小説家が作品中の環境に対する気配りを知ったのは、やはり比較的最近のことである。⁽³⁷⁾

物語が発生するには必ず時間と場所が存在している。それを「環境」という。人物の個性と環境はセットで考えなければならず、二者を離しては考えてはいけない。ここに現れている考えは既に「人物」の項で述べたものと同じである。つまり、人間がこの社会に存在する時に何からの物質的な土台、つまりここという「環境」のなかに存在しており、「環境」なしでは暮らしていくことができない。その意味で、人と社会の關係は相互影響關係にある。そのため「環境」を無視してはいけないと述べている。

ここまでは主に茅盾の『小説研究 ABC』を取り上げてきたが、この時期には他にも多くの文芸理論書が出版されているので、他の小説理論書を見てみよう。例えば、郁達夫は『小説論』を書いている。構成は参考文献となった理論書が同じなので、茅盾の『小説研究 ABC』と基本的に同じである。第1章「現代的小説」において小説の定義、第2章で「現代小説的遡源」において西洋小説の発展過程について述べている。第3章「小説的目的」において小説が何を目的に書かれるのかについて説明し、先の三つの要素については第4章「小説的結構」、第5章「小説的人物」、第6章「小説的背景」で説明をしている。ただ、郁達夫の『小説論』はペリーの『小説之研究』ではなく、主にハミルトンの『小説法程』に依拠している。茅盾が「人物」、「結構」、「環境」の順に並べているが、郁達夫ではこれが「結構」、「人物」、「背景」となっているのも『小説法程』がこの順番で並んでいるからである⁽³⁸⁾。

興味深いのは、郁達夫は『小説法程』に準拠して論を進めているにもかかわらず、『小

説法程』で述べられている叙述に関する問題を無視し、「結構」、「人物」、「背景」を小説の実質的な問題として捉えてこちらの方を重要視していることである⁽³⁹⁾。

最後の第3の問題は、表現の形式美は如何にして修飾するかである。この問題は小説技巧論の発生を促す問題である。一切の小説についての論文が討論しているのは小説の形式美という一点以外にはない。しかし、本書は修辞学を討論する本ではないので、小説の修辞面については省略するしかなく、それよりも小説の結構、人物、背景等が全ての小説の実質上における根本的問題なので、次の数章のなかで詳細に論じよう。⁽⁴⁰⁾

ここから中国の作家、評論家が西洋文芸理論書を受容する時に共通した目的が現れているように思われる。中国の作家や評論家が重要視する近代小説の主な構成要素である「人物」、「結構」、「環境」は、所謂新聞などの事件を書く時によく言われる HOW, WHAT, WHERE, WHEN, WHO である。ある人物がどのような時代において、どのような場所で、どのような事件に遭遇し、どのように対処するのか。つまりこの三つの要素は小説の根本的な要素というよりも、むしろ人間が現実世界において世界を認識している要素なのである。ただ、人間が生活上で社会を認識する際のこれらの要素は、小説を描くとき必ずしも必要とは限らない。例えば、「意識の流れ」などのモダニズム小説においてはこのなかの要素が明確に小説中で示されることはないが、小説として成り立っている。実際、矛盾もそのことについては指摘しており、中国の旧小説では「結構」がなく、「環境」が描かれるようになったのは近代小説以降だと述べている。

つまりこれらの三要素とは近代小説の要素であるというよりも、むしろ社会を反映することを目的とした小説の主な構成要素なのである。これらの評論で論じられているのは現実を小説に組み込む方法であり、それを体系的に論じているのである。中国の知識人たちはこれらの理論を無意識のうちに近代小説の理論として受容しているが、同時にこれは社会を如何に小説中に組み込むかという体系的理論なのであった。

お わ り に

清末において小説は社会と相互影響関係にあるという考え方は存在していたが、イデオロギーのみが前面に押し出されて、その手法に関してはいまだ未熟であった。五四文化運動初期に「真実」とその客観的描写手法をめぐる概念等が一応定着し、魯迅などの文学者

によって有効な社会を描く方法が実作として結実し、ようやく中国におけるリアリズムの基礎が形作られたといえるだろう。20年代後半に至ってこれらの西洋文芸理論書の受容は理論的な整理と根拠を与えた。

ここにおいて「客観的描写法」によって描き出された小説世界はまるで社会自体をそのまま映し出しているような錯覚を読者に与え、小説のそれぞれ要素は社会構造と対応して考えることができるようになったのである。その結果として、読者は小説世界がどのようにに現実世界と対応しているだろうかという問題意識をもって小説を読むようになり、同時に「客観的描写法」を用いて描かれた小説世界は現実と等価に論じられるようになっていく。この小説世界が現実と等価であるという前提は、胡風の「阿Q正伝」を例にして論じた「典型論」などの30年代の社会主義リアリズム文芸理論の受容にとって基礎的部分を構成したのである。

註

- (1) 周揚「文学的真實性」(『周揚文集：第一卷』人民文学出版社、1984年12月所収)。
- (2) 胡風「關於創作經驗」(『胡風評論集(上)』人民文学出版社、1984年3月所収)。
- (3) 胡風「什麼是『典型』和『類型』」(前掲『胡風評論集(上)』)。
- (4) 茅盾「讀『呐喊』」(『茅盾全集18』人民出版社、1991年所収)。
- (5) 胡風「典型論底混亂」(前掲『胡風評論集(上)』)。
- (6) 周揚「現實主義試論」(前掲『周揚文集：第一卷』)。
- (7) 陳思和「中国新文学發展中的現實主義」(『陳思和自選集』廣西師範大学出版社、1997年9月所収)。
- (8) 陳順馨『社会主義現實主義理論在中国的接受與轉換』(安徽教育出版社、2000年10月)によると、社会主義リアリズムはまず日本共産党の機関紙を翻訳することから始まったとある。1933年2月の『芸術新聞』(第2期)に日本の『プロレタリア文学』2月号の「ソ連文学の新しいスローガン」と題された報道を掲載し、同年の7月1日に創刊した『文学』の「ソ連通信」のなかに久野三郎の文章を翻訳した「社会主義的写実」(『文化集体』1933年第7期、第8期)が紹介された。その後に、『国際毎日文選』第37号(1933年9月6日)と第51号(1933年9月20日)に「關於社会主義的写実主義」という文が掲載された。この時点では社会主義リアリズムが「社会主義写実主義」と訳されている。リアリズムの訳語として「現實主義」が「自然主義」、「写実主義」に取って代わり定着するのは、周揚等によって本格的に社会主義リアリズム理論が受容される過程においてである。
- (9) 周揚「關於『社会主義的現實主義與革命的浪漫主義』」(前掲『周揚文集：第一卷』)。
- (10) 前掲、陳順馨『社会主義現實主義理論在中国的接受與轉換』、陳思和「中国新文学發展中的現實主義」参照。
- (11) 梁啓超「論小説與群治之關係」(『新小説』第1号、1902年)。
- (12) 平子「小説叢話」(『新小説』第8号、1902年)。
- (13) 韓達如「說小説」(『小説月報』第3卷、第5、第7-11号、1912年)。

- (14) 胡適「論短編小説」(『新青年』第4巻5号、1918年5月)。
- (15) 沈雁冰「自然主義與中国現代小説」(『小説月報』第13巻第7期、1922年7月10日)。
- (16) 前掲、沈雁冰「自然主義與中国現代小説」。
- (17) 前掲、沈雁冰「自然主義與中国現代小説」。
- (18) 前掲、沈雁冰「自然主義與中国現代小説」。
- (19) Bliss Perry, *A Study of Prose Fiction*, Cambridge: Riverside Press, 1902 (湯澄波訳『小説の研究』上海商務印書館、1925年), Clayton Meeker Hamilton, *A Manual of Art of Fiction: prepared for the use of school and colleges*, Garden City, N.Y.: Doubleday, Page, 1918 (華林一訳『小説法程』上海商務印書館、1924年)。本文中の目次の訳はここに挙げた翻訳書から取った。「前言」(嚴家炎編『二十世紀中国小説理論資料：第二巻』北京大学出版社、1997年)においてこれらの翻訳書が中国に与えた影響について論じている。
- (20) *A Study of Prose Fiction*, p. 12 参照。
- (21) *A Study of Prose Fiction*, p. 19, 26 参照。
- (22) “Historical”, *A Study of Prose Fiction*, p. 12; “Criticism of contemporary fiction”, *A Study of Prose Fiction*, p. 14 参照。
- (23) “The study of fiction as related to the enjoyment of it”, *A Study of Prose Fiction*, p. 9 参照。
- (24) 前掲、呉宓「序」(華林一訳『小説法程』) 1 頁。
- (25) 前掲、華林一訳『小説法程』1-2 頁。
- (26) 前掲、華林一訳『小説法程』4 頁。本論で詳述したが、「第9章 リアリズム」では、“Copying actual fact”、“Deliberate choice of the commonplace”、“The “unpleasant” という三つの一般的見解をあげ、「事実をコピーする (Copying actual fact)」ではどのような現実を描写するにも作者による選択を通ることなしに描写することはできず、それは日常的な事物の慎重な選択に過ぎないのであるとしている。茅盾の自然主義に対する理解はこの見解から影響を受けている。
- (27) 茅盾『小説研究 ABC』(ABC 叢書社、1928年8月)。『茅盾全集19』(人民出版社、1991年)に所収されたものを使用した。
- (28) 前掲、茅盾『小説研究 ABC』。
- (29) 参考文献としてこの本を巻末に挙げている。参考文献を巻末に挙げるという方法自体もこの時期の評論になってから一般化したものである。対応は以下の通り。第1「人物の源」は人物創作の際に直接的な観察と旧説と伝聞という二つの方法があることについて論じている。“The novelist’s observation (p. 96)”, “In direct knowledge (p. 97-98)”をまとめている。第3「どのように人物を描写すればよいのか」は「簡筆」と「工筆」に分けて論じている。「簡筆」とはデッサンに喩えられ、「工筆」とは油絵に喩えられる。「工筆」には「直接描写法」と「間接描写法」の二種類の描き方があり、「直接描写法」とは作家が人物を直接分析する描写方法であり、「間接描写法」とは人物の動作などを通して人物の思想性格を描き出す方法である。“Methods of delineating character: direct portrayal (p. 102)”, “The author’s comment (p. 103)”, “Indirect delineation (p. 103-105)”, “Characters as delineated (p. 105)”の部分をまとめている。第4「静的人物と動的人物」は、小説には「静的人物」と「動的人物」があり、小説の初めから終わりまで変わらない人物を「静的人物」と言い、環境に作用されて性格が変化していく人物を「動的人物」という。“Stationary and developing character (p. 106-108)”の部分に当たる。第5「作家の人物に対する態度」は作家の人物に対する態度が熱心か否かなど、

作家の人物創作への態度を述べている。“The writer’s attitude towards his character (p. 99-100)”, “Friendly interetation (p. 100-101)” をまとめている。第7「人物の特徴」は人物に一つ二つの注意を惹く性質があると、その特徴が際立って読者に明確な印象を残すことができる。この目的に達するためには二つの方法がある。一つは人物が初登場したときに詳細な描写を加える方法であり、もう一つは読み進めるうちにその人物の行動などについてのコメントを断片的に入れるなどして紹介する方法である。“Characteristic traits (p. 111-112)” にあたる。第8「職業の特徴」は人物の職業的な特徴について。“Professional traits (p. 112)” にあたる。第9「階級の特徴」は社会には階級があり、人物は必ずその階級の特徴を備えているものである。“Class traits (p. 112-113)” にあたる。第10「性の特徴」は性別による差について。“Representative of certain roles (p. 113-114)” の最初の一部をとってきたもの。第11「特種人物の特徴」は酒飲み、博打打、吝嗇者、慈善家などの生活に特徴をもつ人物を特種人物と呼んでいる。“Representative of certain roles (p. 113-114)” の後半部分。第12「民族的特徴と地方的特性」では、各民族が民族性を持ち、各地方はそれぞれの地方の気質をもっている。“Nation and sectional traits (p. 114-115)” にあたる。第13「典型的人物」は属性による特徴は多くの人が共有しているものであり、それは個性とは呼ばない。そのような人物の社会的属性による特徴のみを描き、個性を描かない人物を「典型人物」と呼んでいる。“The individual and the type (p. 115-116)”, “Confusion of the type with the individual (p. 118-119)”, “Moral abstractions (p. 119)”, “Cartcatures (p. 120-121)”, “The confusion: lack of clear (p. 120-121)”, “Prevalence of fashionable types (p. 121-123)”, “Few individual characters created (p. 123-124)” にあたる。第14「対照」は小説中の数人の人物が同じ性格だと単調になるので、それをどのように対照を成して配置するかについて。“Character contrast (p. 124)” にあたる。第15「人物の結合」は人物と人物がどのように関係を発生させるかについて。“Character grouping (p. 125-126)”, “Harmony of character and action (p. 126-127)” をまとめたもの。第16「人物の発展と動作の発展」は経験がどのように人物の行動に作用するかについて。“Moral unity (p. 127-128)” にあたる。このなかで、道徳と小説の人物との関係に関する部分は省かれている。その他に第2と第6の部分は「小説之研究」と対応していない。

(30) 前掲、茅盾『小説研究 ABC』。

(31) 前掲、茅盾『小説研究 ABC』。

(32) 前掲、『茅盾全集21』所収。

(33) 第1「事実の源」は、直接的な観察と言い伝えや噂から材料を得ることが二通りあると述べている。“Sources of plot (p. 130)” の部分にあたる。第2「最も簡単なプロット」は、人物の発展と様々な遭遇について。プロットが単純か複雑であるかは人物の多さと人間関係によっている。“Plot in its simplest form (p. 132-133)” の部分にあたる。第3「複式プロット」は一人の人物の発展だけではなく、二人以上の人物が絡まりや紆余曲折などのプロットについて。“Dealing with two characters (p. 133-135)”, “Three characters (p. 135-136)” の部分をまとめたもの。第5「単一か複合か」は、単一のプロットとは書物全体を通して一つの物語しかなく、複合のプロットとは二つ以上の物語があるものをいう。しかし、ここの一つの物語しかないというのは、ただ単純な一つの物語があるということを意味するのではなく、一つの物語が中心的な役割を果たし、その他は主要な物語の付属的であることを意味している。複合的なプロットとは独立した二つ以上の物語があることをいう。“Complication of plot (p. 137-138)” の部分をまとめたもの。第6「クライマックス」は、小説もクライマックスをも

つことについて。“Climax (p. 139)”の部分にあたる。第7「プロットと人物の関係」は、プロットとはもともと人物の動作なので、人物とは深い関わりがあるが、プロットを突出したものにするために人物の個性を変形してはいけないと述べている。“Plot-determined characters (p. 151)”の部分をもとめたもの。第8「プロットとセッティングの関係」。両者は互いに調和しなくてはならないと述べている。“Plot as related to setting (p. 152-153)”の部分をもとめている。

(34) 前掲、茅盾『小説研究 ABC』。

(35) 第8章は原本の順序に沿って一つ一つを並べてまとめていくという体裁をとらずに大体の要点を大雑把にまとめている。

(36) 前掲、茅盾『小説研究 ABC』。

(37) 前掲、茅盾『小説研究 ABC』。

(38) 前掲、*A Manual of Art of Fiction* 参照。

(39) 「写実主義（もしかしたらロマン主義も含むかもしれない）の小説芸術の要求に答えるために、五四時期に西洋の『人物、情節、環境』を小説の三要素とみなす理論が紹介された。それは中国の内面小説の発展に重要な作用を及ぼし、伝統小説の物語ストーリーだけを重要とする旧い型を打ち破り、それ以後には『小説は“状況が真に迫る”ことを重んじ、“奇抜なストーリー”を重んじない』という、新しい観念を人々に受け入れられるようになった。』（「前言」嚴家炎編『二十世紀中国小説理論資料：第二卷』北京大学出版社、1997年）とあり、当時この三つの分け方が如何に大きな影響力を持ったかが窺える。

(40) 郁達夫『小説論』（山海光華書局、1926年1月）。