

中国小説入門

中里見, 敬
九州大学

<https://hdl.handle.net/2324/15431>

出版情報 : 中国文学講義 : わかりやすくおもしろい, pp.64-75, 2002-05-11. 中国書店
バージョン :
権利関係 :

中国小説入門

中里見 敬

私たちの小説観

「小説」といったとき、私たちには一定の共通理解があります。それはおそらく、

(a) 一人の作者によって、

(b) 口語体の共通語(国語)で書かれ、

(c) 作中人物によって織りなされる物語内容をもった、

(d) ある程度の長さのテキスト、

といったものでしょうか。夏目漱石や村上春樹、ドストエフスキーやブルーストといった私たちが思い浮かべる作家たちの小説は、いずれも上のような条件を満たしています。中国でも近代以降の小説、例えば、魯迅や老舎*、最近では特異な作風で知られる莫言*の小説も、こうした定義に収まります。実は、日本においてこのような意味で小説ということばを最初に使ったのは坪内逍遙(一八五九—一九三五)であり、その小説観は十九世紀に完成した西欧のリアリズム(写実主義)小説に基づいているということができません*。



坪内逍遙

▽老舎(一八九九—一九六六)。

『老舎小説全集』(学習研究社、一九八一—一九八三)

『駱駝祥子』と『だのシアンツ』立間祥介訳(岩波文庫、一九八〇)

▽莫言(一九五六—)

『中国の村から』藤井省三・長堀祐造訳(CCC出版局、一九九二)

『花束を抱く女』藤井省三訳(CCC出版局、一九九二)

『酒国』特捜検事丁鈞児の冒険(藤井省三訳(岩波書店、一九九六))

『豊乳肥腎』吉田富夫訳(平凡社、一九九九)

▽日本における近代的な小説の出現については、亀井秀雄『小説論』、『小説神髓』と『近代』(岩波書店、一九九九)を参照。

ところが、このような近代的な小説が書かれるようになる以前の中国小説は、私たちのイメージする小説とはかなり異なっています。(a)作者に関して、例えば『搜神記』は干宝、『世説新語』は劉義慶の撰ということになっていますが、これは小説集を編纂した人という意味であって、一人の作者のイマジネーションによる創作とは違うものです。(b)文体に関しては、六朝志怪小説・唐代伝奇小説から清代の『聊齋志異』に至るまで一貫して文語体(文言文)で書かれているのに対して、『儒林外史』や『紅樓夢』のような口語体(白話文)で書かれた白話小説の出現は、元明以降(おおむね十四世紀以降)を待たねばなりません。さらに、(d)長さという点でいえば、『搜神記』や『世説新語』に収められる小説は、一頁にも満たない短い話が多数を占めています。

中国の伝統的な「小説」観*

さて、中国の小説を考えるためには、歴史的に「小説」ということばがどういう意味で使われてきたかを知っておく必要があります。近代以前の中国における「小説」という概念は、中国の伝統的な目録学によつて確かめることができます。目録学とは、図書の分類に関する学問ですが、同時に学問の体系とその価値の序列を表してもいます*。現存最古の図書分類目録である『漢書』「芸文志」には、儒家・道家などの思想書を集めた「諸子略」の最後に小説家が置かれており、次のように記されています。

小説家たちは、思うに、元来は神官に属する者たちであったのだろう。巷の囁話を聞き伝えた者たちが作ったものなのである。

▽六朝志怪小説
怪奇を記した小説で、六朝時代(三六世紀)に多い。『搜神記』はその代表。

『搜神記』竹田晃訳(平凡社東洋文庫、一九六四)。平凡社ライブラリー、二〇〇〇)

▽唐代伝奇小説
唐代に多く書かれた短編小説で、志怪小説と比べて文章が長く、プロットが複雑になり、内容も人間、特に男女の恋愛を扱うものが多くなった。

『唐宋伝奇集』今村与志雄訳(岩波文庫、一九八八)

▽本節の記述は、金文京「鑑賞中国の古典23 中国小説選」(角川書店、一九八九)の二十一―二十四頁を参照した。

▽歴代の正史には「芸文志」または「経籍志」として目録学が記録された。経(儒教の教典)・史(歴史書)・子(儒教以外の思想書)・集(詩文の総集や個人集)に四部分類したうえで、さらに下位分類して、書籍を列挙している。

つまり小説とは、街頭で受け売りのようなかたちで広まるうわさ話（『芸文志』の原文では「道聴塗説」）に由来するものだという事です。しかも、「論語」陽貨篇の「道に聴いて塗に説くとは、徳を之れ棄つるなり」ということばから、こうしたうわさ話は道徳的に価値のないものであるという評価が前提とされているのです。

このように価値のない「小説」が、 magari なりにも図書目録に正式に記録されたのはなぜでしょうか。『漢書』『芸文志』は、上の部分に続いて、次のように言っています。

孔子が云われた、「たとえちっほけな道であつても、取るべきところはある。しかし、その道を大きなところまで及ぼそうとすると、足を取られてしまうことになる。だから君子はそうしたことをしないのである」と。しかし、それを禁止しようともされなかつた。裏町のちよつとした見識のある者たちが見聞したところをも、書き付けて忘れないようにさせたのであつて、もしその中に一言でも取り上げるべきものがあれば、それはそれであつて、広く民衆から意見を求めて政治に役立たせるといふ趣旨に合致するものなのである*。

つまり、立派な君子は小説など書かないが、だからといって小説を抹殺するわけではない。くだらない内容のお話であつても、記録にとどめておけば、何か役に立つことがあるかもしれないからだ、ということ。こうして小説はかろうじて存在意義を認められたのです。

その結果、伝統的な目録学——儒教を中心とした学問観——の中に位置づけられた「小説」は、事実あるいはその伝聞に基づく実録であることが必要条件とされました。その後、



孔子

▽『漢書』『芸文志』の引用は、小南一郎「語り物文芸の形成：漢から宋へ」（『中国通俗文芸への視座：新シノロジー・文学篇』東方書店、一九九八）一三三頁によつた。

史部・雜伝類に分類されていた志怪小説が（『隋書』「經籍志」、『旧唐書』「經籍志」、子部・小説家類に移動する（『新唐書』「藝文志」以降）といった調整はありましたが、歴史の補欠としての性質は強まりこそすれ、弱まることはありませんでした。こうして、虚構を排除する「小説」観は、ほぼ二千年にわたって中国人の意識を強固に支配し続けたのです。

□承文芸と小説*

それでは、事実ではない虚構の物語が小説と認められるようになるのはいつごろからでしょうか。この問題を考える前に、中国において虚構の物語——神話や伝説を含む——がどのような形で存在していたかを見ておく必要があります。

近代以前の社会では——中国でも他の地域でも——、少数の識字階級を除いて、大多数の人々は文字と無縁の生活をおくっていました。そのため語り物やお芝居といった□承文芸がきわめて大きな意味を持ちます。目録学の「小説」観があくまで書かれた文字の世界の規範であるのに対して、□承文芸はそのような束縛から自由な、荒唐無稽な神話や虚構の物語を含む世界だったのです。

小説の中に虚構が意識的に取り入れられるようになったのは、唐代の伝奇小説が最初です。代表作に「李娃伝」や「鶯鶯伝」があり、皆さんご存じの芥川龍之介「杜子春」や中島敦「山月記」のもとになったのも、唐の伝奇小説でした。白行簡・元稹・李公佐といった伝奇小説の作者は、□承文芸に深い関心を持っていたことが知られ、語り物から刺激を受けて、文人たちが伝奇小説を書き始めたという一面があったようです。

唐の都・長安から、北宋の汴京（開封）、南宋の臨安（杭州）へと首都は遷り、都市はま

▽この分野の専門的な参考書に、『中国通俗文芸への視座：新シノロジィ・文学篇』（東方書店、一九九八）の特に、金文宗「中国の語り物文学：説唱文学」および小南一郎「語り物文芸の形成：漢から宋へ」がある。中国の語り物は、散文の語り（説・講）と韻文の歌（唱）からなり、「説唱文学」または「講唱文学」と呼ばれるが、本章では一般的な□承文芸という語を用いる。

▽元稹は「かつて白居易の家で『一枝花』の話を語り、六時間かかっても語り終わらなかった」という（酬翰林白学士代書一百韻併序）。この語り物の「一枝花」から、白行簡の「李娃伝」が書かれたとする説が有力である。

すすす繁栄し、語り物や演劇が盛んに行われるようになります。例えば、北宋の都の様子を記した『東京夢華録』によると、「説三分」という三国志の物語を聞かせる講談が行われていました。まとまった三国志物語として現存最古のテキストは、それから約二百年後の元代（一二六〇—一三六八）の『三国志平話*』です。私たちがふつう読む『三国志演義』はそれよりさらに約二百年後の、明・嘉靖年間（一五二一—一五六六）に出版されたものが確認される最古のテキストです。このように三国志の物語は、小説として出版されるはるか以前から語り物として人々に親しまれていたことがわかります。

さらに興味深いことは、語り物や演劇の三国志物語が、小説の『三国志演義』へと定着していく過程で、荒唐無稽な虚構の要素が削除されて、より歴史事実に接近していくことです。例えば、『三国志平話』の冒頭は「司馬貌の冥界裁判」の話で始まっています。

後漢・靈帝の時代の司馬貌が天帝の怒りを買って、天帝は司馬貌に一日だけ閻魔王の代理をさせて、処分を決めることになった。司馬貌は未決のままであった楚漢の英雄を、三国時代に生まれ変わらせる——韓信は曹操に、劉邦は猷帝に、英布は孫権に、彭越は劉備に、項羽は関羽に、麴通は諸葛孔明に——という判決を下した。司馬貌は公平な判決を下したために、三国を統一する司馬仲達に転生することが約束された。

こうした非現実的な転生譚が削除されるだけでなく、関羽の三人目の息子・花閼索という架空の登場人物も、『三国志演義』では姿を消していきます。この花閼索については、一九六七年に偶然、明代の墓から出土した『花閼索伝』という語り物のテキストによって、口承文

『三国志平話』〔内閣文庫所蔵〕



▽『三国志平話』は元の至治年間（一二一一—一二三三）に刊行された『全相平話五種』の一つ。

『三国志平話』二階堂善弘・中川論訳注（光栄、一九九八）

ほかに、金文京『三国志演義の世界』（東方書店、一九九三）、井波律子『三国志演義』（岩波新書、一九九四）も参照。

芸の世界で活躍していた架空の英雄であることがわかったのです*。

このように、語り物や演劇の中に見られる虚構の要素は、小説として文字化される際には削除、ないし縮小される傾向があるといえます。唐の伝奇小説が生まれてから清代の末までの一千年にもわたる期間、目録学に代表される正統的文学観と、語り物・演劇に見られるような虚構の物語を容認する民間の指向とが、小説という場でせめぎあいを続けていたといえるでしょう。

新たな小説観の台頭——虚構と白話文からなる小説*

明代（一三六八—一六四四）には「三国志演義」、「水滸伝」、「西遊記」、「金瓶梅」といった長編小説、いわゆる四大奇書が刊行され、小説の黄金時代を迎えます。こうした時代背景の中で、謝肇淞^{しゃちやうせつ}*という人は、虚構の価値を認める考えを次のように述べています。

小説は稗官も記録しなかつたものであり、うそつばちででたらめばかりだけれども、そこに至高の真理が含まれてもいるのだ。

小説と戯曲はすべて、事実と虚構が混ざりあつて、はじめて遊戯^{ごうぎ}三昧^{さんまい}の文章となるのだ。また感興と描写をとことんまで追求すればよいのであつて、それが事実かどうかは必ずしも問題にならない。……もし事実かどうかを問題にするのであれば、史伝を見れば事足りるのであつて、戯「遊戯」芝居」と名づける必要などないではないか。（『五雜組』卷十五）

▽井上泰山・大木康・金文京・氷上正・古屋昭弘「花間素伝の研究」汲古書院、一九八九。

金文京「詩譚系文学試論」（『中国：社会と文化』七、東大中国学会、一九九二）参照。

▽本節の記述は、石昌淦「小説界説」（『文学遺産』一九九四—）および石昌淦『中国小説源流論』（生活・読書・新知三聯書店、一九九四）一一—二頁を参照した。

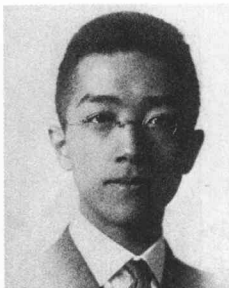
▽謝肇淞（一五六七—一六二四）。『五雜組』岩城秀夫訳注（平凡社東洋文庫、一九九六—一九九八）

一方、唐代伝奇小説を含むそれまでの小説がすべて基本的に文言文で書かれていたのに対して、四大奇書はいずれも白話文、すなわち口語体で書かれるようになりました（『三国志演義』だけはかなり文言文に近い）。正統な書きことばである文言文に対して、白話文は俗語として低い地位しか認められない状態が、建て前としては二十世紀初めの文学革命まで長く続きました。しかし、一部には白話小説に積極的な価値を見いだそうという人も現れるようになります。清の順治十七年（一六六〇）、『統金瓶梅』の作者・丁耀元*は、その序文で次のように言っています。

小説は唐宋に始まり、元に普及したが、その体裁は統一されていない。田舎の無学な者が経書や史書と同じように大事に伝えているのは、たいていどれも真情が書き留められているからだ。真情が生まれれば、文章はそこに付随する。その文章が華麗な文言文であるか、野卑な白話文であるかは問題ではない。

このようにして、歴史記録として文言文で記された「小説」から、虚構の物語を白話文で書いた「小説」へと、中国の小説は長い時間をかけて、実際の作品、観念ともに百八十度転回したのです。

	文言文	白話文
事実の記録	『漢書』『芸文志』の小説観	
虚構	唐代伝奇小説	明・清の白話小説の小説観



胡適（二十三歳、アメリカ留学中の頃）

▽丁耀元（一五九〇〜一六七二）
明末清初の文人で、戯曲や小説も書いた。

文学革命から近代小説へ*

一九一七年、文言文中心の文学観に代わって、言文一致の白話文学を主張する文学革命がおこります。胡適^{こてき}は文言文は話す人のいない死んだ文学であり、白話文学こそ生きたことばによる生きた文学だと主張しました。魯迅^{ろしん}は「中国小説史略^{*}」という本格的な小説史を書き、また「呐喊^{なげん}」、「彷徨^{ほうこう}」という小説集で近代文学の模範を示しました。これ以後、小説は初めて文学の中心的ジャンルとして、特権的な地位を認知されたのです。その背景には、西欧のロマン主義的文学観、そして日本の言文一致運動や政治小説の影響があったことも指摘しておかねばなりません。私たちの小説観とほぼ共通する中国近代の小説観は、このようにしてできあがったものなのです。

中国小説の典型的スタイル——文言小説・白話小説・近代小説

それでは、実際の中国小説はどのようなスタイルで書かれているのでしょうか。ここでは三つの典型例を見ておくことにします。

(1) 文言小説のスタイル——歴史家の筆で書く(史伝のスタイル)

文言小説のスタイルは、史伝すなわち歴史書と同じものです。文言小説の多くが「……伝」と題するように、史伝と小説の境界は明確ではありません。唐の伝奇小説「謝小娥伝^{*}」を例に見てみましょう。

小娥、姓は謝氏、豫章^{よしやう}の人、估客^{こきゃく}の女なり。生まれて八歳にして、母を喪^{うしな}う。歴陽^{きやう}の俠

▽本節に関する詳しい参考書として、藤井省三・大木康『新しい中国文学史：近世から現代まで』(ミネルヴァ書房、一九九七)がある。

▽胡適(一九〇一—一九六二)。

『文学改良芻議』(一九一七)によって文学革命の火ぶたを切った。

『中国現代文学選集』五・四文学革命集、「文学改良芻議」増田渉・

服部昌之訳(平凡社、一九六三)『吉川幸次郎全集』清・現代篇

『四十自述』吉川幸次郎訳(筑摩書房、一九八五)

▽魯迅『中国小説史略』

一九二四年発表。日本語訳の単行本として次のものがある。

『中国小説史略』今村与志雄訳(ちくま学芸文庫、一九九七)

『中国小説史略』中島長文訳注(平凡社東洋文庫、一九九七)

▽『謝小娥伝』

『太平広記』巻四九一所収。

『唐宋伝奇集』上 今村与志雄訳

『敵討ち：謝小娥伝』(岩波文庫、一九八八)

『唐代伝奇集』前野直彬編訳「謝小娥の物語」(平凡社東洋文庫、一九六三—一九六四)

士段居貞に嫁ぐ。居貞は氣を負い義を重んじ、豪俊と交遊す。小娥の父 巨産を畜も、名を商賈の間に隠し、常に段塚と同一に貨を舟にのせ、江湖を往来す。

これと同じ内容の話は、正史『新唐書』の卷二〇五「列女伝」にも採られました。次の引用は『新唐書』のものですが、小説と歴史書が同じ形式で書かれていることがわかります。

段居貞の妻謝、字は小娥、洪州豫章の人なり。居貞は本もと歴陽の俠、少年にして氣決を重んず。娶りて歳餘、謝父と共に江湖の上に買するに、並びに盜の殺す所と為る。

物語の内容は、謝小娥が男装して父と夫のかたきをとるというものです。途中で、作者である李公佐が謝小娥のために夢のなぞ解きをして、犯人の名前をつきとめます。「謝小娥伝」の最後は、次のように謝小娥の行為を道德的にたたえる文章を付して、閉じられます。

君子曰く、「志を誓いて捨てず、父夫の仇を復すは、節なり。傭保と雑処して、女人と知られざるは、貞なり。女子の行い、唯だ貞と節と能く終始、之を全うするのみ。小娥の如きは、以て天下の道に逆り常を乱すの心を傲むるに足り、以て天下の貞夫孝婦の節を観るに足る。」と。

これもまた「史記」以来、列伝の末尾に付される論贊という形式を受け継いだものです。



謝小娥（明・呂坤「閨範」より）

(2) 白話小説のスタイル——説話人の口ぶりで語る

次に白話小説の例を、『拍案驚奇』巻十九「李公佐 巧みに夢中の言を解き、謝小娥 智もて船上の盗を擒う」という作品で見えます*。これは「謝小娥伝」の物語を明末の凌濛初が白話小説に書き直したものです。

賛に云く、土にして或いは中帼あり、女にして或いは弁冕あり。

行いは闕を踰えず、謾りごとは能く遠きを致す。

彼の英英を睹て、斯の謙謙を慚す。

この賛は、智恵のある女は男にまさることを称えている。班婕妤・曹大家・魚玄機・薛涛・李季蘭・李清照・朱淑真のようなよく文章を作る女は、上は班固・揚雄、下は盧照鄰・駱賓王に肩を並べる。夫人城・娘子軍・高涼の洗氏・東海の呂母のような武にすぐれた女は、知略は韓信・白起に並び、勇名は関羽・張飛にまさる。……

今からお話するのは、大難に遭遇し、女が男に身をやつし、知恵を絞り苦難をなめ、仇に報い操を守る、世にも稀なる女の話。証となる詩があります。

俠概 惟だ推す古の劍仙、凶を除き恨みを雪ぐ ひとすじ 只の香煙。

誰か知らん 估客 奇女を生み、隻手 能く翻す 両姓の冤。

このように、まるで講釈師が講談を語るような口ぶりで、賛や詩詞を挟んだまぐら（入話）をまず語り、それからようやく本題の物語が始まります。物語の途中では、聴衆が説話人に向かって問いかける場面まで再現されています。

▽『全訳中国文学大系 第1集 第15—17巻 拍案驚奇』凌濛初編、塩谷温監修、辛島駿訳註（東洋文化協会、一九五八）

説話的、もしその夢の意味がわからなければ、二度見た夢はむだつてことじゃないか。看官、そう焦りなさんなつて、何事にも機縁つてものがあるんですよ。まだ謝小娥は機縁をつかんでないからこうだけど、機縁さえつかめば、自然にうまくいきますつて。

このように、白話小説のスタイルは語り物を模倣したものとなつており、長編の章回小説は「且聴下回分解」という決まり文句で、物語の続きに対する興味を持続するのです*。

(3) 近代小説のスタイル——作中人物自身の声で語る

文言小説の歴史家や、白話小説の説話人に扮した語り手は、全知の語り手*として超越的な立場から物語を語り、道徳的評価を下していました。それに対して、近代小説では作中人物自身が自分の声で物語を語り始める——そのため物語の視点や価値基準もきわめて個人的なものになり、多声的な世界が繰り広げられる——という点に、大きな変化を認めることができるでしょう。

もしできることなら、私はこの悔恨と悲哀を書き留めたい。子君のため、そして自分のために。

会館のはずれの忘れられたようなおんぼろの部屋は、こんなに静寂で空虚だ。時がたつのは本当にはやい。私が子君を愛し、彼女をたよりにこの静寂と空虚から逃げ出し、もうまる一年が過ぎたのだ。こんな偶然なことがあるか、私が再び戻ってきたと

▽白話小説の語りについては、中里見敬『中国小説の物語論的研究』（汲古書院、一九九六）の第二章を参照。

▽語り手をはじめとする、小説分析の用語や概念については、以下を参照。

『読むための理論：文学・思想・批評』石原千秋ほか著（世織書房、一九九一）

『物語論辞典』ジェラルド・プリンス著、遠藤健一訳（松柏社、一九九七）

『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』ジョセフ・チルダース、ゲーリー・ヘンツイ編、杉野健太郎ほか訳（松柏社、一九九九）

き、空あいていたのはまたこの同じ部屋だけだった。もどどおりの壊れた窓、窓の外の枯れかかった槐えんじゅの木と藤ふじの老木、窓辺のテーブル、くずれかかった壁、壁ぎわの板ベツド。夜中にひとりベッドで横よこになつてみると、私は子君と同居する前とまるで何も変わらないようだ。この一年の時間はすべて消え去り、なにごともしなかつたようだ。私がおんぼろの部屋から引越して、吉兆キチウ胡コ同トウで希望にあふれた小さな家庭を作ろうとしたことなど、まるでなかつたかのような気がしてくる。(魯迅「傷逝」、『彷徨』所収)

魯迅の小説「傷逝」の冒頭はこのように始まります。複雑な物語の時間の枠組みが、主人公自身の声で、彼の感情とともに語られています*。

物語の一形式としての小説

本章で見てきたように、物語モノリを語る文学形式の一つである小説は歴史的な産物であり、私たちの小説観もまた日本や中国、そして西欧ロマン主義とリアリズムといった歴史や時代の産物にほかなりません。そしてまた物語は、語り物・演劇・小説・映画と表現形式を変えながら、人々に受け継がれてきたのです。これまでの小説研究は、書かれた小説だけを材料にしていますが、書かれることのなかつた物語をも視野に入れることによって、中国の物語世界はこれまで知られてきたよりもはるかに大きな広がりを持つことが予想されるのです*。

▽「傷逝」の語りについては、中里見敬『中国小説の物語論的研究』(汲古書院、一九九〇)の第三章を参照。

▽フィールド・ワークにより現在の中国農村における口承文芸を研究した成果として、井口淳子『中国北方農村の口承文化：語り物の書・テキスト・パフォーマンス』(風響社、一九九〇)がある。また、知識人の家庭で小説がどのように読まれていたかについては、六七頁脚注『中国通俗文芸への視座』所収の大木康「通俗文芸と知識人」を参照。