魯人と漱石文学における芸術的特徴：民族文化、美意識との関連を含め

潘, 世聖
九州大学大学院比較社会文化学府

<https://doi.org/10.15017/4494499>

出版情報：比較社会文化研究. 9, pp.49-57, 2001-04-01. 九州大学大学院比較社会文化研究科
バージョン：
権利関係：

魯迅と漱石文学における芸術的特徴

——民族文化、美意識との関連を含め——

潘 世 聖

はじめに

作家の文学創作における芸術的特徴は、作者の方法意識、美意識、芸術的個性に関係するものであるとともに、作者の属した民族の諸意識にも直結していると言える。一個人としての作家を考察する際には、その作家を育てた背後にある民族的なものも同時に見えてくるのである。したがって、ここでは、やや巨視的な角度から魯迅と漱石における芸術的特徴の様相を概略的に考察し、それぞれの特徴と自民族の伝統・文化との関連に注意しながら、中日両民族の文化意識の一端を見ていこうと思う。

何を書くのか、何を表現するのか、即ちどのようなものを文学創作の題材とするのかということ、文学作品と作家を考察する際に回避しえない基本的な問題の一つであろう。魯迅と漱石の文学を比較考察するにあたっては、彼らが無限に豊富な内容を有する世界や人生をそれぞれどのような角度から、どのように表現したかは、非常に興味深い問題となる。

漱石の時代は、ちょうど自然主義が盛んに流行した時期であった。藤村、花袋などに代表される自然主義は、「自伝小説、私生活の告白へと向っていった」、「事実尊重と告白性を特徴とした。そのため、方法的には平面描写など客観主義をとり、無解決・無理想を標榜、人生の真を追求するため性欲の描写に傾いた」¹とされる文学流派である。同時代の文学者としての漱石と自然主義作家の関係は、文壇の対極として扱われることが従来の定説のようである。実際に、漱石文学と自然主義文学の間には決定的な違いが存在しているのは確かなことである。例えば、次のような見解がその一つである。「漱石というのは近代の作家の中で、自然主義的な文学と並行しながら、非常に虚構的な、近代的な作品を意識的に、方法的に作っていった」²。即ち、漱石文学に虚構性、方法的

というものが自然主義との間に明確な一線を引いたと言えよう。

しかし、一方、このような意見もある。「従来の論は、漱石自身の倫理観等に視座を置き、自然主義との差異に着目するものが多かったが、後年の『道草』(大4)が、単に日常の身辺取材という意味だけではなく、自然主義の作風に近くなった部分も見逃すことはできない」、「もともとと真実を志向する自然派の目的と一致していたのである」³。

一般に、漱石文学と自然主義文学とは、性質の異なった文学であると理解されているが、この二者に対してしばしば類似する、類似しないという議論が行なわれる。そうした議論が存在するという点から、漱石文学と自然主義文学、広く言えば日本近代文学全体には、少なくとも創作の取材、描写対象の面で、類似した特徴が存在しているのではないかと考えられるのである。それは、創作の取材、描写対象が、日常生活、あるいは日常生活における個人の内面世界に向っているところ、さらには、その日常生活や個人の内面世界が常に作者自身の体験、生活及び心理世界に繋がっているところにあると思われる。つまり、大まかな言い方をすれば、日常性、個人性、自己表現ということが大きな特徴として常に日本近代文学の世界に現われているのである。こうした中であって、漱石の優れた点とは、むしろその日常的個人的な題材を巧みに処理し、そこから人間の生き方、心の成り行きに関する深い思想性を結晶させ、しかもその「思想性」としての「結論」だけでなく、特にその厳粛で真摯で執拗に人間、人生を問いつづけ、探求し続ける「精神」が人々に多大な感動や示唆を与える力を有していた点である。

漱石文学における題材の日常性及び人間の内面世界重視という特徴はすでに彼自らの作品によって呈示されているとおりでである。処女作の『吾輩は猫である』(以後『猫』と省略)や「唯美主義」といわれる『虞美人草』のような作品は形式の点で少し異なるかもしれないが、

そのほとんどの作品は近代日本の知識人の日常生活、その日常生活中における心の動き、思索に注目したものと
 言えよう。また、重松泰雄は漱石文学における「知識人」を分析し、「彼はほとんどの作品の中で、明治・大正期日本のさまざまな知識人像を創出したが、その基底には知的エリートとしての彼自身の内的、外的な切実な体験が脈打っている」⁴と指摘している。漱石の作品中には、『道草』のような作品、即ち「自叙伝的取材」をした、自分の「生活を振り返って解剖した自叙伝的意味を含む小説」⁵すらあるのである。

漱石自身は、生涯を通して自己の世界、その生活世界と心理的な世界に終始執着している。真実を描写する立場から、漱石は「ありのままの本当をありのままに書く正直という美德があれば、それが自然と芸術的になる」(「文芸と道徳」、明治44年11月、『朝日講演集』)と、作家の誠実な態度の重要性を強調している。そして、「文展と芸術」(大正元年10月、『東京朝日新聞』)の中で、「芸術は自己の表現に始つて、自己の表現に終わるものである。——これは自分の当初に道破した主張で、かねて真正なるすべての芸術家の第一義とする所でなければならぬと思ふ」、「徹頭徹尾自己と終始し得ない芸術は自己に取つて空虚な芸術である」と繰り返し述べている。この点に関して、伊豆利彦には次のような指摘がある。

「芸術は自己の表現に始つて自己の表現に終わる」とは、漱石の作家的生涯にとって、すでに晩年に当たる「文芸と芸術」の言葉である。この同じ主張を、漱石はその生涯のあらゆる時期に繰り返している。⁶

漱石は「自己の表現」から出発したが、その「自己の表現」を通じて単なる個人的な境地を超え、より普遍的な人生や思想問題を浮き彫りにし、高度な社会的メッセージを含んだ文学を創り出したのである。漱石文学におけるこの「作者自身の体験」と「虚構」(思想の昇華)について、次の見解を引用しておきたい。

虚構が単なる「お話の面白さ」でなく、近代小説にとって必須の条件となるためには、何らかの形でそれが作者自身の体験(直接的なものにせよ、間接的なものにせよ)と結び付かねばならぬことはいうまでもあるまい。……作者自身の体験と真の虚構とを結び付けるものは何か。私はそれを、虚構を支える作者の精神のあり方にあると考える。虚構を支える精神のあり方とは、自己の体験は一旦自己と切り離すことによって初めて真実な、そして普遍的な意味を持ち得るとする精神なのだ。(三浦泰生「漱石

の<心>における一つの問題」、『日本文学』第13巻第5号、1964年5月)

この問題に関しては、魯迅には、漱石と似たところがある。中国では、魯迅の小説における社会的政治的な意義を重視するのがこれまでの魯迅文学論の支配的な傾向であった。それは次のような観点によく窺える。

魯迅が革命民主主義の思想で近代中国の社会構造と精神構造に対して鋭い解剖を行い、このような徹底的な反帝国主義反封建主義の時代的精神と自覚的なリアリズム文学運動との結合は、魯迅小説の最も根本的な特徴である。(楊義「魯迅小説におけるリアリズム的特徴について」<原題「魯迅小説の現実主義の本質特徴」>、『中国社会科学』1982年第2期)

『呐喊』と『彷徨』(いずれも魯迅の短篇小説集——筆者)⁷の独特な思想的意義はどこにあるか。それらの作品はまず当時の中国における「沈黙した国民の魂」であり、魯迅がこのような魂を改造する方法を探索した芸術的記録である。もしもそれらの作品が中国革命の鏡だとしたら、何よりも中国の思想革命の鏡であると言わなければならない。(王富仁「中国における反封建的思想革命の鏡——『呐喊』『彷徨』の思想的意義を論ず」<原題「中国反封建思想革命的鏡子——論『呐喊』『彷徨』的思想意義」>、『中国現代文学研究叢刊』1983年第1輯)

つまり、魯迅小説を極端に政治的に把握しているため、彼の個人的な情緒、体験などの表現が全く無視されているのである。実際には、魯迅の短篇集が出版された直後、同時代の批評の中に、すでに魯迅文学における自己の生活、内面世界の表現に注目したものがあらわれている。同じ日本留学を経験した成俣吾は、魯迅の前期作品が「自然主義的な作品だと言っても良い。……作者は私より先に日本に留学した。その頃、日本の文芸界にはちょうど自然主義が流行していたため、われわれの作者がその時自然主義からの影響を受けたことは、おそらく疑いがないだろう」(『呐喊』についての評論)<原題「『呐喊』的評論」>、『創造季刊』第2巻第2期、1924年1月)と評しており、もう一人の評論者楊邨人も、「彼の作品を読むことで、私たちは様々な文学流派の中であって彼が自然主義の作者であることを見出せるだろう」(「読魯迅的『呐喊』(続)」、『時事新報』副刊『学燈』、1924年6月14日)と述べている。成俣吾などが魯迅の作品を自然主義としていることはほとんど賛意を得ていないが、少な

くとも魯迅の小説に自然主義を想起させる側面が存在していることを示していると思われる。

実際に魯迅の小説を見てみると、歴史小説を除き、1918年から1925年までに書いた25篇の小説の中で、処女作の『狂人日記』だけが狂人の心理状態、乱れた意識の流れを描いて、特異な色彩を帯びているのに対し、他の作品はみなごく普通の日常生活に焦点を当て、古くて小さな町での新旧両タイプの知識人、田舎で閉塞した生活を過ごす農民を主人公として、描写している。そこにはロマンチックな伝奇性、雄大な虚構らしいストーリーや場面は一切見られず、すべて波瀾の少ない日常生活の風景しかないと言える。作品発表当時、例えば、二人の読者から次のような感想が寄せられている。「魯迅さんは私たちの理想とする偉大な作家ではなく、自分の限界を自認している方の方です。でも、魯迅さんが持っているのは、ちょうど私たちにないもので、即ち私たちに欠けている誠実さそのものなのです」、魯迅の作品には「あふれる情熱や奇異な想像や多方面の経験が欠けている」かも知れないが、「魯迅さんが自分の見た、感じたことを忠実に書き出しているところは私達にとって忘れられないものなのです」⁸。魯迅の作品は「ほとんど赤裸々な写実で、社会の真実な状態をいきいきと描いている」⁹という。魯迅が忠実に平凡な生活を表現したことは読者に率直に受け止められているようである。

自らの小説について、魯迅は、「私の題材は、病的な社会の不幸な人たちから多くとっている」が、「書くことは、少しは見たか聞いたしたりした、由縁のあるものである。ただ、その事実をそっくり用いることはしない」(「わたしはどのようにして、小説を書き始めたか」、1933年6月)。要するに、彼の小説は、事実をそのまま描いたものではないが、作者の生活、経験、自分の知った周辺世界が多く作品に取り入れられていると言える。そのため、後に魯迅の弟周作人は『魯迅の小説における人物』(原題『魯迅小説裏の人物』、上海出版公司、1954年4月)を書いて、彼の小説における人物のモデル、背景、実在することとの関連など、詳細な検証を行ったのである。周作人はその目的をはこう説明している。

この小説は作者の文芸創作であるが、この中の何人かにはモデルを見つけられる人物像があり、それがいかなるものかということ。小説における事物には郷土特有のものがあり、土地の風物や方言など、他の地方の人が分かりがたいので、説明の必要があるということ。(1頁)

我々が別に小説の中から事実を見つけ出す目的

は、一つ作者がどのように材料を扱っているかを見ることができ、もう一つ少しでも小説に対して説明を行い、注釈をすることにあるだろう。さらに、読者は小説を事実としないとしても、その中から伝記的な資料を探したい人がいるかもしれないから、以上のような「説明」は少しは彼らの助けになり、無理に付会し虚構と事実を混ぜることを回避させられるだろう。これは小説だけでなく、文芸的な自叙伝もそうである。ドイツの文豪ゲーテの自叙伝『詩と真実』という題名がちょうどその作品の中に二種類の性質のものが混在していることを示しているのである。(55頁)

周作人の考察によって、魯迅の小説のほとんどは彼自身の生活経験及び彼の知っている人物や事件と緊密な関連を持っていることが分かる。例えば、『故郷』という「小説の基幹は故郷から北京への引越しである」(56頁)。小説の主要人物である閩土親子のモデルは、即ち実在の章福慶、章運水親子であり、小鳥を捕まえる場面、祭祀の情景などがすべて「写実」であることも明らかになった。『酒楼にて』という作品の主人公呂緯甫については、固定的なモデルを明確に指摘することはできないが、周りの友人知人、特に作者自身の影がそこに投じられていることが分かる(163頁)。

西洋文学のロマンス、ノベル的伝統に対して、魯迅と漱石の作品においては、題材上における平易な日常性が二作家の共通した、大きな特徴であると思われる。例えば、漱石文学研究史の中で、こうした民族の文化、精神風土的な角度からの見解が早くからも見られた。一つの例であるが、明治39年5月、『文章世界』第1巻第2号で、「乙賞」を獲得した「夏目漱石を論ず」という懸賞論文が掲載され、署名「西山樵夫」の作者は次のように感想を述べている。

余は漱石を論ずるに先だち一言日本人の趣味の程度を議せざる可らず。日本人は宗教的情熱を缺くとは世界の定論なるが如し。即ち吾国民は現世的なり实际的なり、瑰奇夸大なる空想と神秘幽玄なる情感とは必無なりといふと過言にあらざるべし。従つて吾国民は哲学的思索に貧しく宗教的冥想に長ぜず、濃厚よりは淡薄を好み煩瑣よりは単純を愛す。……此間の消息に通じ深く国民の趣味を察し一挙して成功の功果を収めしものは即ちわが夏目漱石なりとす。¹⁰

むろん、このような見方は検討に値する問題でもある。漱石と魯迅になると、彼らの日常生活、実生活に注目す

る文学、例えば、「生活小説として読める面も大きい」『道草』、ごく日常的な生活場面によって構成される『故郷』のような小説は、亀井俊介の述べているように、「単純に西洋文学と比較すると、心の迷いや戦いの追及なら、ドストエフスキーの作品の方がずっと深く、心理の描写なら、ヘンリー・ジェームズの作品の方がはるかに徹底している」かもしれない¹¹。比較文学者福田陸太郎が日本文学と欧米文学の全体像について、こうした見解を示しており、「精神的な冒険のためにも、日本の風土は温順すぎたことになろう。物凄い意志力や、圧倒するような生死の問題をテーマとするには、日本国はあまりにも高度に洗練された文化をもっていたと言ってもよい」¹²という。また、日本の研究者及びヨーロッパの研究者の中には、中国文学、日本文学にヴェリスム（事実主義）、即ちフィクションと相反するものが存在していると主張する人もいる¹³。こうした指摘がどれほど適切であるかどうかは別にして、欧米文学に対して、中国文学、日本文学には以上のような異なった特徴が存在していることは明確である。欧米文学の視点から見ると、漱石及び魯迅の文学には、大きな複雑な構造、生死にかかる気迫及び複雑なドラマ性が少ないかもしれないが、実に近代日本、近代中国における様々な人生の実相を徹底的に映し出しており、否定しがたいリアリティがあるのである。そこには、たとえ魯迅と漱石の間に様々な相違があるとしても、欧米文学と対照してみれば、やはりある種の「東洋的」な特徴が現れていると言って良いであろう。

二

しかし、魯迅と漱石の主に日常的な生活に取材した作品世界は、ともにいわゆる「求道的精神」「求道的姿」によって貫かれていることが感じられる。言い換えれば、二作家の間に様々な相違点が存在するが、「芸術のための芸術」ではない、強い責任感、目的意識及び真摯な態度を有している点において、共通しているのである。

漱石の作品には「道」がよく出てくる。その「道」とは、普通「東洋の道徳や芸術で、その中心をつらぬくと考えられてきたもっとも根元的な原則・原理のこと」で、「人間の行為のうえでかならず拠り従うべき基準・原則の意味になったもの」である¹⁴と解釈される。つまり、人間が世の中で生きる究極的な意味、目標ということと言って良い。漱石は『文芸の哲学的基礎』（『東京朝日新聞』、明治40年5～6月）の中で、「文芸が世道人心に至大の関係がある」、「文芸は感覚的な或物を通じて、ある理想をあらはすもの」であり、この理想を実現する小説家を、「我々生存の目的を、一層高く且つ大いにした功績のあ

るもの」であり、「普通な大臣豪族」以上に「人生の大目的に貢献してゐる」と高く位置付けている。明らかに、漱石は文学によって人生、社会、生活をより良い方向、より高いレベルへ進ませるべきであると主張しているのである。そして、自分の文学の向う方向について、明治39年10月26日付け鈴木三重吉宛書簡の中で、「僕は一面に於て俳諧的文学に出入りすると同時に一面に於て死ぬか生きるか、命のやりとりをする様な維新の志士の如き烈しい精神で文学をやつて見たい。それでないと何だか難をすて、易につき劇を厭ふて閑に走る所謂腰拔文学者の様な気がしてならん」と述べてもいるのである。ここには、社会に対する責任感、いわゆる「経世済民」の東洋的な道義観というものがはっきり見えると思われる。例えば、『猫』における苦しい自覚を笑いに包んだ絶妙の諷刺による現代文明への鋭い批判、『虞美人草』の勧善懲悪的な物語要素は、いずれも使命感をもって求道的に文学に取り組む漱石の出発作品にふさわしい特徴となっている。

よく指摘されるように、漱石の作品は、後期になってもその「求道」的な姿勢が変わらないが、その「道」の重点は前期の社会的な文明批判からより人間の存在自体、人間の内面世界に傾くようになっていった。この点が漱石自らの言説の中に現れている。先に触れた『文芸の哲学的基礎』において、漱石は文芸家の「理想とは」「如何にして生存するか尤もよきかの問題に対して与へた答案」であり、即ち「文芸家は世間から此問題を呈出されるからして、色々の方眼によつて各自が解釈した答案を呈出者に与へてやる」ものである。要するに、文学者の求める「道」というのは、人間が如何にして生きるべきかという根本的な問いへの答えそのものである。後期作品の中では、色々なタイプの知識人が自己存立の根拠や内実を問い続けるとなる。これについて、重松泰雄の分析¹⁵を借りると、即ち、『三四郎』の「広田」は「三四郎からさへく世の中におゐて、世の中を傍観してゐる>人の矛盾を感得されずにはいれない<批評家>であり」、『それから』は高等遊民としての「代助が自らの空虚さ——<アンニユイ>に耐えきれず、<自然>に帰らんとして社会と対決し、身をもって文明批評的存在に化す物語ともいえる」。『門』には日常性による知識人の腐蝕が暗示され、『彼岸過迄』『行人』では、過剰な知性のために行為を失い、袋小路に追いつめられた知識人典型的極限的な姿を通じて、時代と人間の閉塞状況が鋭く予見される」のである。

当初、漱石は重苦しい精神的な重圧から自分を解放するために、猫の目を借りて、痛快な揶揄や皮肉をもって、同時代文明に対して痛烈な批判を行い、一挙に文学の道

に入り込んだ。漱石にとって、文学は圧迫を押し返し、自己を解放する一種の「武器」として、自分を安心立命させる方法として、うまく使用されたと言える。魯迅も最初に文学に従事しようとした時点から、鮮明な目的意識を確立していた。彼自身は生涯にわたって、何度も以下のような内容を述べている。

日本に留学していたころ、私たちはある漠然とした希望を持っていた——文学によって人間性を変革し、社会を改革できると思ったのである。（『域外小説集』序）

中国においては、小説は文学のうちにはならず、小説を書く人間は文学家とは呼ばれなかった。それで、誰もこの道において世を出ようとは考えなかった。小説を「文苑」のなかにかつぎこもうというつもりは、わたしにもなかった。その力を利用して、社会を改良しよう、とおもっただけのことである。

（中略）

「なぜ」小説を書くのかについていえば、わたしはいまだに十余年前の「啓蒙主義」を抱いていて、「人生のために」であるべきであり、かつこの人生を改良しなければならないと考えている。（「わたしはどのようにして、小説を書き始めたか」、1933年6月）

こうして、魯迅は中国人の精神や中国社会を改造するということを目指して、文学活動を始めたのである。故に、魯迅はずっと自分の小説が「芸術」ではないと強調しており、いわゆる「私の小説が芸術からよほど遠いものである」（『呐喊』自序、1923年8月）、その「本意は、これを読者に示していくらかの問題を提起しようと考えたからにすぎず、当時の文学者のいわゆる芸術のためでは決してない」（『英訳本『短篇小説選集』自序、1933年2月）と述べている。この意味で、魯迅の文学における「道」というのは一種の社会政治的、功利的な目的意識だと言えるのである。

しかし、小説作品の表現を見てみると、魯迅の社会改造を目指すという文学は決して「革命を起こせ」「資産階級を打倒せよ」というプロレタリア文学のようなものではなかった。彼の注目し、自分の文学に取り入れたものは、「病的な社会の不幸な人たち」（「わたしはどのようにして、小説を書き始めたか」）である。それは「もの言わぬ国民の魂」であり、「わたしの眼に触れたことのある中国の人々の生き方」（『ロシア語訳『阿Q正伝』序及び著者自叙伝略、1925年6月）というものである。

即ち彼の作品の中には、いわゆる「図式的」でスローガン式なもの一つもないのである。

いわゆる白話小説の処女作としての『狂人日記』（1918年5月）には、漱石の『猫』と近い発想が見られる。漱石は『猫』において、猫の目という特別な視点を借りて、人間社会、同時代文明のすべてを顛倒させ、通常とまったく異なった価値判断を下したのに対して、魯迅は「狂人」の眼によって、伝統や一般の社会的価値観念に対し真正面から徹底的な批判・否定を行った。小説は狂人の意識の流れを描くことで、伝統的な倫理道徳は実に「喫人」（人間を食う）的なものにすぎず、普通の民衆たちがその伝統により被害を受けながらも、古い道徳を捨てきれず、互いに加害者となっているという本音を伝えている。この小説は、中国近代文学の中で、初めて何千年来人々に信仰されてきた伝統的倫理道徳をひっくり返し、古い道徳が重大な罪を犯していることを宣告したものである。魯迅のこうした厳しい「発見」は大きな反響を呼び、小説発表の翌年、呉虞は読後感想の中で、「私は『新青年』に載せる魯迅君の『狂人日記』を読み、我知らず様々な思いが生じてきた。我々中国人の最も得意なのは、人間を食いながら礼教（封建社会の礼儀と道徳——筆者）を講ずることである。（中略）私は彼のこの日記は礼教の喫人の実質と仁義道徳という表面をはっきりと見抜いていると思う」¹⁶と述べており、雁氷も「中国人のいつも自慢している精神文明は初めて最も「無頼」的な攻撃を受けたのである」¹⁷と、『狂人日記』の思想性を高く評価している。この小説は初めて文学を通じて伝統文化や伝統道徳を批判する道を開いたと言ってもよい。後の『阿Q正伝』は農民阿Qの「精神勝利法」を中心として描いており、読者から強い共感呼んだ。「作者のモチーフはおそらく中華民族の骨髄に潜んでいる不進取の性質——阿Q相を描き出そうとすることにあるだろう。これこそが『阿Q正伝』の貴重なるところで、『阿Q正伝』が広く読まれる主要な原因でもあろう」¹⁸という読み取りは、後の魯迅自身の語り——「もの言わぬ国民の魂」——とも一致している。『故郷』は人間と人間の隔絶や故郷の喪失を悲嘆すると同時に、濃厚な淋しき漂わせている。当時の時評の中には、以下のような『故郷』評論がある。『故郷』の中心的な主旨は人間と人間の間における不理解、隔絶にある。この不理解をもたらした原因は歴史から遺伝されてきた階級観念そのものである。「著者の本意はく人間は本来一つだが、後に隔絶することになった」という根本的な観念を描出することであろう」¹⁹。こうした「覚めた」人の孤独感、自己と他者との交流への期待と絶望の混合というものは魯迅文学の内在的なモチーフの一つになっていると思われる。魯迅

自身何度も沈痛なおももちで強調していることに、もう一度注目すべきであろう。

我々は結局、まだ革新を経験していない古い国の人民であるため、相変わらずおたがいの意見が通じあわず、そのうえ、自分の手すら自分の足をほとんど理解できないのだから。わたしは人々の魂を懸命に探し求めるのだが、いつもそこに隔たりがあるのを残念に思う。将来は、高い壁に取り囲まれているすべての民衆が自分からめざめ、外にとび出して口を開くようになるにちがいないのだが、しかし、いまはまだほんの少数である。だから、わたしも自分の気づいたことによってしばらくは独り寂しくこれらを描き、わたしの眼に触れたことのある中国の人々の生き方とみなすしかないのである。(『ロシア語訳『阿Q正伝』序及び著者自叙伝略』、『語絲』週刊第31期、1925年6月)

興味深いのは、魯迅の社会改造、民衆の精神の改造という政治的な目的意識が、まったくいわゆる革命的情熱、革命的宣伝に繋がらず、むしろリアリズムへ結晶していったことである。彼は自ら経験した、聞いた、見た社会の様相、特に民衆の精神における暗い面に執着し、それを客観的に読者に呈示し、同時に自らその中で感じた孤独、絶望、苦しみ、空虚も忠実に読者に示しているのである。この意味で、魯迅の文学に従事する目的意識と実際の作品世界との間にはある種のズレが感じられる。即ち、目的意識の上で強烈な「経世済民」の色彩を有するが、作品世界において作者の描写や表現を支配しているのはやはり客観的なリアリズムそのものなのである。半世紀前、魯迅研究者の竹内好は魯迅と漱石についてこう語っている。

両者（漱石と魯迅——筆者）とも、作家としての自覚をもたずに出発した。生活人の地盤から出発した。その点は共通である。漱石は、自己の内部の作家へ向かって自覚を深めてゆき、成功した。魯迅は、その成功の可能のない方向へ、道を選んだ。自分で内部の作家を殺した。漱石にとって幸福であったことが、魯迅にとって、不幸であった。²⁰

生涯にわたって文学によって社会改造、民衆改造を願う目的意識が変わらなかったという点で、竹内の論は的に当たっているが、魯迅の作品には、魯迅自らの感情、心的歷程が実に率直に披瀝されている面も存在することを見逃している。

魯迅の「啓蒙主義」や文学による社会改造への執着は、

一つの理由として当時の中国の社会情勢がその背景にあると思われる。つまり、国際政治の面では、各列強に侵略され、国内においては封建的な腐敗した政治統治が続き、清王朝が1911年に「辛亥革命」によって倒されはしたが、統一的な近代国家の形成に至らず、国家は引き続き軍閥混戦の状態に落ちいつている。こうした国の危機に直面して、責任感や危機感を抱いた人々は何かの手段をもって祖国を救うことを懸命に考えた。魯迅もその一人である。いま一つの理由は、古来からの中国の文人における国家政治、社会情勢に対する責任意識、いわゆる「憂国憂民」という伝統に関係している。さらに、魯迅が日本にやってきてからの数年間は、ちょうど梁啓超による「小説救国」という小説理論によって社会を改良しようという時代的雰囲気が最も濃厚な時期であった。この点は次のような言説によく示されている。

支那のあらゆる腐敗した現象を革新しようとしたら、小説界の幕を開かなければならないのである。(陶曾佑「論小説之勢力及其影響」、『遊戯世界』1907年第10期)

今日、国を救おうとしようなら、小説から始めなければならぬ、小説を改良しなければならぬのである。(王鐘麒「論小説与改良社会之関係」、『月小説』第1巻第9期、1907年9月)²¹

こうして、古来の文人における伝統的な「憂国」感情と中国社会の現実に対する危機感との融合によって、魯迅の文学によって国を救う、民衆を救うという信念が一層強化され、ついに彼の文学観の核心となったのである。

この点から魯迅と漱石を比較考察すると、純粋なる芸術ではなく人生のための文学を求めた点で、二人は類似している。特に『虞美人草』(明治40年)までの漱石文学の前期は、文明批評のモチーフがそのまま作品の展開力として導入されているケースが多く、同時代文明への激しい批判に魯迅との共通点が見られる。しかし、中期以後、漱石文学は次第に知識人の内面世界に移り、人間の存在の根拠を問い続けるようになる。これに対して、魯迅は終始国民の精神を変えることを目指していた。この点が、二作家の相違点となる。

三

魯迅と比べると、漱石の作品は皆長篇であり、漱石はかなりの長さをもって小説における登場人物の生活の様子、特に心理世界の様相を克明に表現することができた。

これは、新聞連載小説という「形式」に関わっていると同時に、細かくかつ深く人間の内面世界を追及することと不可分の関係にあったと言える。この点について、小宮豊隆は次のように述べている。

漱石にとつては、自分の心理現象が、言はば自分の全世界であつた。漱石には、解剖しても解剖しても、其所には尚解剖しきれないものが、複雑で細緻で不思議で神秘で、到底手におへないと思はれるやうなものが、あとからあとからと、続々出て来るのである。漱石には、その究明と検討と指導とが、全生涯を費やしても、なほ片づけきれないほどの、大事業であつた。(解説)、『漱石全集・第11巻』、岩波書店、昭和41年10月)

要するに、例えば『こころ』のように、最も複雑な人間の心理世界に注目し、そしてそれを徹底的な「追跡」することは当然ながらそれなりの長さによって保証されなければならないのである。

このような漱石作品の特徴と対照してみると、魯迅の小説が頗る短いという特徴が一層鮮明に浮かびあがってくる。魯迅の小説がすべて短篇であることは、かつて注目されたこともある。その理由として、魯迅の時代に、中国社会の情勢が非常に不安定で、じっくりと長篇小説を書く余裕がなかったということが挙げられている。実際には、これはあくまでも外在的な要素の一つにすぎない。最も根本的な原因は魯迅の文学観、芸術観に存在していると思われる。

それはまず魯迅の「啓蒙的」文学観に関係している。彼自身何回も述べているように、「私はいわゆる上流社会の墮落と下層社会の不幸を、つぎつぎに短篇小説の形式で発表した。その本意は、これを読者に示していくらかの問題を提起しようと考えた」(『英訳本『短篇小説選集』自序』、1933年。山田敬三訳)、「わたしの題材は、病的社会の不幸な人たちから多くとっている。病苦をあばきだし、治療して救えと注意をうながす」(『わたしはどのようにして、小説を書き始めたか』、『創作の経験』<天馬書店、1933年4月>所収。吉田富夫訳)のである。こういう非常に社会的な目的意識の支配下、魯迅は社会における問題点を明らかにし、人々の注意を喚起し、それらを解決させることを自分の文学の最大の使命として、すべての力を注ぎ込んだ。彼は、『狂人日記』(『新青年』第4巻第5号、1918年5月)においてはじめて封建的倫理道德の非人間性を暴露し、その本質が「喫人」(人間を食う)であることを厳しく宣告し、『孔乙己』(『新青年』第6巻第4号、1919年4月)において、村の酒

場の小僧の目を通して、落ちぶれた読書人の末路を描き、古い科挙制度の病弊をあばきだした。『薬』(『新青年』第6巻第5号、1919年5月)は、銃殺された革命家の血をしみこませた人血饅頭を特効薬と信じて、兵隊に賄賂を使って手に入れ肺病の一人息子に食わせるが、結局は効き目がなく息子を死なせてしまう酒場の主人夫婦の話であり、民衆の無知と未開に沈痛な嘆きを発している。魯迅の小説創作の特徴について、同時代の論者は次のように論じている。

彼は写実主義者であり、忠実な人生の観察者の態度をもって現実の諸現象の内部に潜在している人生の活動を観察した。彼は人道的な教師ではなく、社会生活の指導者でもない。彼は鋭い目を持っており、人々の気づかない様々な人生の活動を捉えている。彼はけわしい顔をして、諷刺的な筆をもってこれらを厳粛に厳しく描き出している。彼は批評もせず説教もせず、ただ人類社会の醜悪さを一つ一つ読者の前に展示するだけで、自分の責任を果たそうとしている。(劉大傑『『呐喊』与『彷徨』与『野草』』、『長夜』<半月刊>、1928年5月15日)

このように、魯迅は強い社会的な責任感、使命感による重圧を感じながら、一つ一つ自分の体験した社会現象、社会問題を作品化し、これを通じてなんとか人々に自ら身を置いた社会の現実を認識させ、それを変えるための行動をさせようと情熱をもって取り組んだ。それゆえ、魯迅の内面においては、簡素で明瞭に自らの認識している問題点を描き出すことがいつも第一義となり、逆に一つの素材に長い時間をかけてじっくりと磨く余裕はほとんどなかったのである。こうして、社会的啓蒙的な文学観に基づき、諸社会問題に目を向けたため、本来の芸術家的作家的な余裕を持つことが出来なかったことが、魯迅が長篇の作品を作れなかった原因の一つだと言えるのである。五十年代中期、日本において、魯迅の思想及び文学をめぐって議論が行なわれた。当時、日本文学者の荒正人は疑問の形でこの問題に触れている。「(魯迅が)現実の圧力のすべてを受け止めないで、かんたんな整理を行ってしまうところに疑問がある、といたい。魯迅が短篇小説や小品文ですぐれた手腕をみせながら、ついに一篇の長篇小説をまとめることができなかつたことと結びつくのかもしれない」(『魯迅が生きていたならば——或る種の否定面について——』、『文学』<岩波書店>1956年第10号)のである。ここでは、簡単に整理を行ったかどうかについて議論をしなくて、魯迅の短篇小説というジャンルへの選択は、いわゆる芸術的才能、構想力

の問題ではなく、確実に彼の社会的功利的文学観、価値観に関係していることは間違いないと思う。²²

無論、啓蒙的文学観がすべての原因であるわけではない。魯迅が短篇という形式にこだわったことには、彼の美意識、芸術意識の反映がある。魯迅は特に中国の伝統芸術における「白描」という手法に興味を抱いていた。「白描」とは、本来山水画の技法の一つである。墨の描線を主とし、あるいはわずかに淡彩を施し絵を描く。具体的には、筆の穂先を使って墨線に濃淡、肥瘦をつけないのが普通で、特に水墨画のようにぼかしのあるものは、墨一色で描かれていても白描とはいわない。この技法は中国唐代の呉道玄らによって完成され、日本へと仏教図像とともにもたらされ、その描線の美しさ、簡潔な表現をもって平安後期以後盛んに用いられたという²³。中国では、白描は絵から次第に小説までその範囲を広げ、広汎な意味での芸術手法になっていった。

魯迅は白描の簡潔さに注目し、「中国の旧式の芝居には背景がなく、新年に子供に買ってやる花紙には、主要な人物が何人が描かれているだけである……わたしの目的にとって、この方法は適当であると深く信じている。したがって、わたしは風月を描かないし、会話も長くしない」（「わたしはどのようにして、小説を書き始めたか」、1933年）と述べている。このような「原則」の下、魯迅の小説の中には、背景、道具などに対する細かい描写がほとんど見られないのである。『阿Q正伝』において、阿Qの「家」としての「土谷祠」の具体的様子は何も描かれておらず、『孔乙己』の中でも、主人公の登場の場——「居酒屋」はただの三、四十文字に片付けられている。「魯迅の居酒屋の造りは、よそとちがっている。きまって、通り側に曲尺形の大きなスタンドがあり、スタンドの内側には、いつでも酒の燗ができるように、湯が用意してある」という。他には、場所にしても、人物にしても、ほとんど細かい描写がなく、作品を読み終わっても、人物の外貌はあまり鮮明に記憶に残らない。

魯迅の小説における「白描」という技法の使用は、彼の作品に簡潔な傾向をもたらしした。さらに、魯迅は目を描くという方法を使っている。「誰がいったことが忘れたが、要するに、きわめて筆を節約して一人の人間の特色を描きたいなら、その目を描くことだ、ということである。これはきわめて正しいとおもう。頭髮を全部描くのは、逼真的に細かいとしても、なんの意味もない。わたしはいつも、この方法を学んではいる」と、彼は強調している。しかし、魯迅のいわゆる目を描くということは本当に目を描くのではなく、簡潔な筆触で人物の本質的な特徴を描き出すことが、魯迅の狙っているものなのである。彼自身の小説もこのことを実践している。『薬』

の中で、主人公華老栓が刑場へ「人血饅頭」を買いに行く場面がある。そこで、魯迅は華老栓の目を通して、「看客」としての民衆の姿を描写している。

老栓もそのほうを見たが、黒山になっている男たちの背中しか見えなかった。どの首も長く伸びて、まるで何百ものあひるが目に見えない手に首を握られ、吊り上げられているようだった。（丸山昇訳）

ここで、「処刑」を見る「看客」たちに対して、細かい正面からの描写はまったくされていないが、比喻を使って描いた「看客」たちの首が伸びているという姿は、民衆たちの革命家の処刑に対する無自覚、無関心、愚かさをよく表われている。また『祝福』（『東方雑誌』第21巻第6号、1924年3月）においては、主人公祥林嫂の悲惨な運命が描かれている。夫を失い、ようやく再婚し新しい生活を始めようとしたら、子供が狼に食われてしまった。しかし、周囲の人々は祥林嫂に対して同情するよりも、この不幸が祥林嫂の再婚（不潔）によってもたらされた結果であると議論するのである。ついに、祥林嫂は「不祥」なものに見なされ、冷淡に扱われ、孤立し、心身ともに傷だらけになってしまう。小説のはじめの部分で、「私」はその祥林嫂に会っている。

今回、魯迅で会った人々の中で、彼女ほど大きく変わっていた者はない。五年まえ半白であった髪が、いまは真っ白になって、とても四十前後には見えない。痩せこけ、黒ずんで血の気の失せた顔は、以前の悲哀の表情さえ消えてしまい、まるで木彫りの面のようなようだった。ときどき、ぐるりと動く眼玉だけが、わずかに彼女が生き物であることを語っている。片手に、空の欠け碗のはいった竹籃を提げ、もう一方で、背丈以上もある竹をついていた。その先端がひび割れている。すでに正真正銘の乞食であった。（丸山昇訳）

この短い描写は、祥林嫂が「死滅」の谷底に落ち込んでいることをうまく表現している。「以前の悲哀の表情さえ消えてしま」ったことは、彼女の精神上的「死滅」を語っており、「先端がひび割れている」竹は、彼女の物質生活上の末路を暗示している。作者は非常に経済的な筆致で人物の最も重要な特徴を最大限に描き出し、読者に多くの想像の余地を十分に提供しているのである。

簡潔な表現、主題を明快ではっきりと描出しようとする芸術意識が、文学によって社会的問題をあばきだし、民衆や社会を変える功利的目的と結び付いたことが、魯

迅が結局長篇を書かず短篇に執着した最も重要な原因だと言える。さらに言えば、漱石が長篇の世界を構築することも、魯迅が短篇小説に終始せざるを得ないことも、単なる文学ジャンルの好みによるものでなく、その文学観念、芸術意識に大いに関係しているのである。

おわりに

作品の題材、対象が日常生活、作者自身の体験に傾むく点は、魯迅と漱石に共通した姿勢であるが、漱石は「いつでも自分の心理現象の解剖」をしており、「自分の問題から出発」²⁴し、それを基点として、人間の内面世界を執拗に探求した。一方、魯迅の場合は、自分の目的意識に忠実であり、自分の体験した、認識した社会現実における暗い面を鋭く描出しようとした。

二作家はともに強い社会的責任感使命感を有しているが、漱石は、明治維新の志士の壮烈な精神を高く評価したが、その壮烈さは次第に道義感、倫理感、人間としての実在感へと凝縮していった経路が見られる。魯迅は、祖国の存亡に瀕する厳しい現実と直面し、生涯社会的啓蒙を自らの任務とし、特に民衆自身にその精神面における悪い根性を克服させることを自分の奮闘の目標としていた。この意味で、魯迅は文学にとって極めて険しい道歩んだと言える。

漱石は人間の心の世界に注目し、人間の内なる悪戦苦闘を通じて、人間の生きる「道」を探ろうとした。それは細密な描写に結晶している。魯迅は、社会的問題の解決を目指して、表現対象の本質を最も表わす部分、場面に注意を払い、きわめて簡潔な手法を用い、短篇というジャンルを選択した。そこには、個人の目的意識、芸術趣味が表われており、伝統的な方法の応用など見ることが出来る。

【注】

- 1 長谷川泉、高橋新太郎編集『文芸用語の基礎知識』（88五訂増補版）、国文学解釈と鑑賞昭和63年11月臨時増刊号、至文堂。
- 2 吉本隆明、佐藤泰正「対談・漱石の主題——他者との関わりの中で」、『国文学——解釈と教材の研究』、昭和54年5月号。
- 3 大本泉「自然主義」、三好行雄編『夏目漱石辞典』、学燈社、平成2年7月、156、157頁。
- 4 重松泰雄「知識人」、前出『夏目漱石辞典』184頁。
- 5 岡崎義恵「『道草』」、小森陽一他編『漱石作品論集成第11巻・道草』（桜楓社、1991年6月）所収。
- 6 伊豆利彦『漱石と天皇制』、有精堂、1989年9月、38～39頁。
- 7 『呐喊』には、1918年～1923年の作品十四篇と自序が収められ、1923年、新潮社から出版される。『彷徨』は1924年～1925年の作品十一篇を収め、1926年に北新書局から出版される。
- 8 張定瓊「魯迅先生（下）」、『現代評論』第1巻第8期、1925年1

- 9 月。
- 9 Y生「読『呐喊』」、『時事新報』副刊『学燈』、1923年10月16日。
- 10 引用は『夏目漱石研究資料集成・第1巻』（平岡敏夫編、日本図書センター、平成3年5月）による。69～70頁。
- 11 亀井俊介「『道草』を読む」、『国文学』第31巻第3号、1986年3月。
- 12 福田陸太郎「比較文学の諸問題」、『比較文学の諸相』、大修館書店、1980年11月、68～69頁。
- 13 注12『比較文学の諸相』94～96頁を参照。
- 14 『大日本百科辞典・第17巻』（小学館、昭和47年7月）132頁を参照。
- 15 前出『夏目漱石辞典』185頁を参照。
- 16 呉虞「喫人と礼教」、『新青年』第6巻第6号、1919年11月。
- 17 雁氷「読『呐喊』」、『時事新報』副刊『学燈』、1923年10月8日。
- 18 雁氷「読『呐喊』」、『時事新報』副刊『学燈』、1923年10月8日。
- 19 郎損「評四五六月的創作」、『小説月報』第12巻第8期、1921年8月。
- 20 竹内好「『阿Q正伝』の世界性」、『新編魯迅雑記』、勁草書房、1977年8月、99頁。
- 21 引用は『二十世紀中国小説理論資料・<1897年—1916年>第1巻』（陳平原・夏曉虹編、北京大学出版社、1989年3月）による。
- 22 近年の新しい論文の中には、この問題に触れるものが見える。例えば「從文化視角看魯迅的文学観——讀朱曉進『魯迅文学観総論』」（稜詩曳著、『中国現代文学研究』1998年第3期、1998年8月）など。
- 23 『大日本百科辞典・第14巻』（小学館、昭和47年7月）参照。
- 24 前出小宮豊隆「解説」。