

Title	四十年代の汪曾祺と意識の流れ
Author	松浦, 恆雄
Citation	人文研究. 49 卷 10 号, p.839-861.
Issue Date	1997
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学文学部
Description	大内田三郎教授退任記念号

Placed on: Osaka City University Repository

四十年代の汪曾祺と意識の流れ

松 浦 恆 雄

一

汪曾祺は、一九七八年、実に十数年振りに小説の創作を開始し、八〇年、「受戒」を発表する。その小説は、当時の文学常識からすると、かなり異色なものであった。それは、若い僧と農家の娘との初恋を描いたにすぎない、問題も対立も葛藤もない小説であった。そこには、戒律を守らぬ僧たちの日常が、大らかに、人間性豊かに綴られており、善悪の価値判断は慎重に回避されていた。⁽¹⁾

この一編が、のちに八十年代の文学を質的に深めた「尋根文学」の発火点だとされるわけだが、ただ単に「尋根文学」を用意したというよりは、その後の文学の多様な開花を準備したと言ったほうが、よりふさわしいのではなからうか。それは、この「受戒」にあらわれた彼の小説言語に対する考え方が、建国後三十年の文学のありかたを根底から問い直す体のものであったからである。汪曾祺は、小説言語は内容を表現する媒体ではなく、内容そのものであると

考えた。小説の主題を説明するための道具ではなく、詩的言語としての機能を小説言語に求めたわけである。こうした小説言語の自律性を認める立場から、書面語としての特性を最大限に發揮すべく、彼は意識的に古代漢語の柔軟性や対仗などの表現方法を吸収しようとした。

このような汪曾祺の小説言語に対する見方からして、彼が文言の筆記小説に興味を持ち、現代漢語を用いて新筆記小説なるジャンルを編み出したのは、極めて自然なことであったと言えよう。彼に独自の小説言語観は、彼の小説と同じく、八十年代に入って、堰を切ったように溢れだす。

しかし、その雛形は、彼が文学創作を開始する四十年代にすでに窺うことのできるものである。四十年代の汪曾祺は、実験的色彩の極めて濃厚なモダニズム小説を数多く書いていた。一編の小説を終始徹底した意識の流れで書いてみたり、現代詩の改行を取り入れ、奔放な連想によって言葉を繋げてみたり、また小説の中に小説をはめ込むなど、なかなかの技巧派ぶりを發揮している。汪曾祺が、様々な手法の中でもとりわけ好んで用いたのが意識の流れであるが、恐らくは、意識の流れという手法によって、彼は小説言語に対する自覚が高められたのではなからうか。

四十年代の汪曾祺は、「一編の短編小説が詩に似ていようと、散文に似ていようと、演劇に似ていようと、また何に似ていなくともかまわないが、あまりにも小説に似ていることだけは願わない。それは死滅を意味するだけである」³⁾と考えていた。汪曾祺のいう「あまりにも小説に似ている」小説というのは、中国の新文学において正統と見なされてきた小説、つまり欧米、日本の文学理論を翻訳、導入する過程において形成されてきた小説観と密接な関係がある。汪曾祺も含め三、四十年代には、その小説観からの脱却が、新たな課題として浮上していたのである。以下、四十年代の汪曾祺について考察する前に、まずそのあたりの経緯を簡単に整理することから始めたい。

陳平原氏によれば、五四時期の小説に地殻変動をもたらしたのは、哈密頓 (C. Hamilton) の『小説法程』(商務印書館一九二四年十一月)と培里 (B. Perry) の『小説的研究』(商務印書館一九二五年一月)である。この二書は、小説の枠組みをいわゆる構造、人物、背景の三分法でとらえ、それが旧小説のストーリー偏重の枠組みに取って変わる新しい小説の見方として、広く受け入れられたのである。また、小説の構造は、クライマックス構造として示され、郭沫若の「残春」をめぐる論争を引き起こし、陳源もクライマックスのない郁達夫の小説を、「短編小説の格式」に欠けるものと見なした⁽⁶⁾。こうした西洋流の小説観は、出来事の叙述を中心とする旧小説から、人物の描写を中心とする五四小説へとスライドさせ、新文学者たちの間に小説に対する正統な解釈として定着していった。

二十年代後半から三十年代にかけて、人物中心のリアリズム小説は、プロレタリア文学の洗礼を受ける。初期プロレタリア文学は、階級性を重視し非個人的な描写に傾くが、一九三三年、周揚が社会主義リアリズムを紹介して唯物弁証法的創作方法を清算、エンゲルスの典型論も翻訳されると、リアリズムにおける典型化が創作方法の主流となり、小説の正統の位置を占めるようになった⁽⁷⁾。

抗日戦争以降、典型論は、更に本質論に変貌を遂げた⁽⁸⁾。典型的な環境における典型的な人物とは、戦争を有利に導く英雄人物に外ならない。小説は時代の本質を描くべきであり、本質は、個別的、偶然的、表面的現象の対立物、つまりそうなるべき時代の趨勢(抗戦勝利)なのである。四十年代の小説の正統は、時代の本質を反映する新しい英雄を描くことになった。

このように正統と見なされてきた小説の軌跡を大まかにたどってくると、汪曾祺の言う「あまりにも小説に似てい

る」小説の正体については、もはや贅言を要すまい。勿論、こうした小説の正統からの脱却を図る動きは、早くから起こっている。一つは、モダニズム文学の潮流であり、もう一つは、伝統文学の美意識に拠る創作である。

モダニズム小説は、穆時英たちの新感覚派に代表される。彼らは、日本の新感覚派に倣った奇抜な表現とフロイディズムによる心理描写とを武器に、都市の生態をスナップ写真の如くに写し取った。ただ、彼らの小説は、結局皮相に留まり、急速に生命力を失ってゆく。ほぼ時を同じくして、ウルフやジョイスの意識の流れも紹介される⁽⁹⁾。短編では徐志摩（「輪盤」^{ルレット}）や林徽因（「九十九度中」）、長編では李健吾（『心病』）などが意識の流れを用いた最初期の人々である⁽¹⁰⁾。意識の流れは、その後も新文学に影響力を持ち続け、四十年代の汪曾祺、八十年代の王蒙にまで及ぶ。

一方、伝統文学の美意識を受け入れ、文体を玩味する散文的風格を小説に持ち込んだのが、廃名である。彼は、二十年代から小説のクライマックス構造とは無縁な抒情小説を書いていた⁽¹¹⁾。三十年代に入ると、『橋』（開明書店一九三二年六月）と『莫須有先生伝』（開明書店一九三二年十二月）を相次いで上梓。廃名は、「一般の外国の短編小説を学んで書いたものは、新しい古文のような感じがして、すぐにそのもったいが鼻についた⁽¹²⁾」ので、中国の古典詩の影響を受けて小説を書いたという⁽¹³⁾。その作風は「晚唐詩の理性を超越した、直接感覚を描く象徴的手法を小説に移し」、専ら「意識」を表現しようとしたものである⁽¹⁴⁾。ある評者は、『橋』について「小説というよりも、実際には続きものの散文といったほうがふさわしい⁽¹⁵⁾」と述べ、またある評者は、「章と章との間にはっきりとしたつながりがなく」「全体が一冊の風景のスケッチブックである⁽¹⁶⁾」かのように感じたのであった。四十年代に入ると、廃名は、彼の創作を支える「夢」の虚構性にも嫌気がさし、事実の「叙述」のみを求めようになる⁽¹⁷⁾。

旧白話小説の語りを復活させ、出来事の叙述に新境地を開こうとしたのが、施蛰存である。彼は、外国文学の模倣から創作を開始し、三十年代始めにはフロイディズムに基づく心理小説を多く手掛け、この方面を代表する作家とな

る。⁽¹⁸⁾ところが、その後の小説からは心理描写は影を潜め、一九三五年の「獵虎記」に至って、旧白話小説の語り口を応用した小説に作風を一変させる。「塔の靈応」や「黄心大師」などは、その続作と言える。当時の批評家からは鴛胡蝶派に逆戻りしたという批判を受けたようである。

施蟄存は、谷崎潤一郎の「春琴抄後語」⁽¹⁹⁾を読み、対話も繁雑な描写も省いた物語体、随筆体の小説を良しとする谷崎の考えに大いに共感した。谷崎は言う、「一体、読者に実感を起させる点から云へば、素朴な叙事的記載程その目的に添ふ訳で、小説の形式を用ひたのでは、巧ければ巧いほどウソらしくなる」⁽²⁰⁾。施蟄存も言う、『紅樓夢』に林黛玉の心理分析はないが、読者は皆、林黛玉の心が手に取るようにわかっているはずだと。施蟄存が中国の旧小説に見いだした文体上の特色は、「叙述の中に描写を寓する」ことであつた。施蟄存には、リアリズム小説の描写を越えるリアリティーは、「叙述の中に描写を寓する」⁽²¹⁾ことによつて達成されると考えられていたのである。彼は、自身の小説創作の最終段階で、「復古の中から新しいものを取る」⁽²²⁾道を選んだ。だが、当時、彼の文体にこめられた意図をよく理解し得た人は、恐らく『文学雑誌』の主編朱光潜だけであつたかも知れない。⁽²³⁾

三

では、四十年代の汪曾祺は、このように輻湊する小説観の潮流の中で、どのように小説を考えていたのであろうか。一九四七年に書かれたエッセー「短篇小説の本質」を中心に、彼の唐湜宛の手紙も参照しつつ考えてみたい。⁽²⁴⁾

まず汪曾祺にとつて、小説とは短編小説を意味していた。彼の小説言語に対する考えは、短編小説を前提としたものである。彼は、短編であつてこそ、小説の一字一句に責任を持つことができ、その可能性を大きく開花させること

ができると考えた。これは、彼が八十年代に展開する、小説の現代性を短さに見る議論と重なりあうものである。⁽²⁵⁾

さて、汪曾祺の小説論の根幹をなすのは、小説の一編一編が皆ふさわしい「形式」を持つべきだという主張である。短編小説は、他人は言うまでもなく、自己をもなぞることは許されない。それぞれが独自の「形式」を求められているというのである。汪曾祺は、唐湜宛の手紙にこう書いている。

「私は形式を求めている。文字や物語の形式ではなく、人生の、人生そのものの形式である。或いは人の心理にぴつたりと合う形式である。(ウルフ、ジェイムズ、少し古くなるがチェーホフも、彼らが努力したのはこれだと私は信じる)」。

「人生の形式」というのは、汪曾祺の師にあたる沈從文も用いた語であるが、汪曾祺はこの語を借りて何を表現しようとしたのであろうか。彼は、同じ手紙の続きの部分に次のように述べる。

「私は自分の作品集に『風色』という題をつけたいと思っている。司空表聖の『風色入牛羊』(河上二首)の一首(引用者注)という句が、私は非常に好きだからだ。風色は、最も縹渺としたものだが、その実、最も具体的に確実なものなのである」。

彼の言う「形式」は、この「風色」の感得の仕方と一脈相通するものがあると思う。司空図の詩にいう日暮れ迫る寒村の「風色」そのものは、目に見えてしかと指さすことはできない。しかし、何げない「牛羊」の立ち姿や動きに、それは自ずから現れる。同様にして、人生というつかみ所のないものも、ある現象のある形を借りて、その本質をあらわにすることがある。そのある現象のある形が「形式」であろう。つまり、現象の背後にあって、現象を特徴づけているものの存在に気づき、それがあらわになった瞬間を逃さないことである。

汪曾祺は、このエッセーにおいて、ウルフの評論「ベネット氏とブラウン夫人」(一九二四年)を引用しつつ小説

というものの説明を試みているが、汪曾祺の言う「形式」の中に、ウルフが「一見どんなまとまりなく支離滅裂に見えようとも、一つ一つの光景や出来事が意識の上に刻む模様をなぞろう」(『現代小説論』²⁶) と言う時の「模様」を見ることができようであろう。

汪曾祺は、このような「形式」を描くための方法として、客観描写を主張する。彼のいう客観描写は、小説の三分法や典型論における人物や環境の描写では決してない。汪曾祺はこのように言う。

「事の表現は、それ自身に表現させるよう考えなくてはならない。まずそれを叩いてみる。鐘を叩き、それに音を出させるのである。私はこれこそが客観だと思う」(『唐湜宛手紙』)。

彼は、現象を外側から観察して、詳述するのが客観ではなく、そのものに内在する本質が自ずからおもてに現れるよう促し、その形を逃さず文字化してやるのが客観だというのである。これは、直接対象に働きかけ、しかもどのように働きかけるかは、その当人によるわけであるから、極めて主観的であるとも言える。しかし、こうした主観を経、対象「それ自身に表現させる」ことにより、その表現は、観察者の目の届かぬ対象の内部をあらわに示すことが可能となる。恐らくは、このような客観描写によらなければ、対象の「形式」を言葉に捕捉することはできないであろう。

では、彼のいう客観描写は、どのような文体によるのであろうか。汪曾祺は言う、「小説が詩から離れられないのは、火を見るよりも明らか」であると。とすれば当然、「本当の小説家の気質は、詩人のそれでもあら」ねばならない。しかし、単に小説に詩を求めるだけならば、その理想をポール・フルの『ヘンリー三世』やリルケの『旗手クリストフ・リルケの愛と死の歌』に求めることも可能だが、それでは小説に必要な散文の美、自在さ、気ままなおしゃべりの自然さに欠けるとも考えた。小説の文章は、「地面から一足飛びにではなくゆっくりと円をえがいて高く舞い

上り、同時に日常生活の人間の楽しみや特質とも接触を保ってゆくことができる」(ウルフ「芸術という狭い橋」⁽²⁷⁾)ものでなければならぬ。そこで、彼は、将来書かれるべき短編小説をこう記す。

「将来ある新しい芸術が生まれるだろうと我々は想像する。それはあらゆるものを含むが、あらゆるものの本来の姿は留めず、映画とも全く異なっている。そのものの名は短編小説である。これはいつ実現できるかは分からないし、永遠に無理かも知れない。少なくとも我々は、短編小説が詩、演劇、散文のあらゆる長所を吸収することができ、なおかつそうあるべきもの、つまり短編小説であることを希望する」⁽²⁸⁾。

四十年代の汪曾祺の小説に見える様々な実験は、短編小説という名の「ある新しい芸術」の創造を目指した「永遠」の試行錯誤であったとも言えよう。このように短編小説をめぐる思索を深めて来た汪曾祺が、最後にたどり着いた短編小説の本質とは、「一つの思索の方法、一つの情感の姿、人類の知恵の形である」。これらのいずれもが、「人生の形式」を言い換えた表現であることは言うまでもあるまい。

四

それでは四十年代の汪曾祺は、どのような小説を書いていたのであろうか。

「小説の出だしは難しいと思う。それが難しいのは、小説全体の調子を決めてしまうからである」⁽²⁹⁾。こう自ら言うように、汪曾祺は、小説の出だしには、細心の注意を払っている。例えば、「復讐」⁽³⁰⁾は、「一本の白い蠟燭、瓶半分の蜂蜜。」という現代アートのオブジェを思わせるような一文で始まる。蠟燭と蜂蜜という取り合わせは、実に読者の意表を突く。一方、「礼拝天早晨」⁽³¹⁾は、「風呂に入るのは、本当に気持ちのいいものだ。」という「私」の独白で始ま

り、結局そのまま「私」の独白のうちに小説が終わる。

全く異なる調子で書かれたこの二つの出だしは、確かにそれぞれの小説の持つ雰囲気や巧みに引き出しているようである。換言すれば、小説の「思索の方法」の相違をうまく象徴していると言つてよいだろう。

だが、今挙げたこの二つの短編には、実は共通する点がある。それは、いずれにも意識の流れの手法が用いられていることである。四十年代の汪曾祺の小説は、意識の流れの多用にその特徴があるが、とりわけこの二作は、汪曾祺の意識の流れの異なる用法を代表するものである。恐らく、汪曾祺は、小説を「ある新しい芸術」に铸直す際の極めて有効な手段として、意識の流れを考えていたに違いない。

では、この二つの小説の意識の流れは、一体どのような「ある新しい芸術」への試みであったのか。まず、「復讐」から見てゆくことにしたい。

「復讐」は、父のかたきを打つため旅を続ける男が、山奥のさる宿坊に泊まることから始まる。先に引用した出だしの一文は、男の泊まる部屋の描写である。さて、男は、ついに山奥の洞窟の中に目指すかたきを発見する。しかし、男は、かたきが懸命にノミで洞窟を掘り進む姿を見て、復讐の剣を捨て、一緒に掘り始める。ある日、二人は同時に、空を切つたノミの向こうから差し込む光を目にする。⁽³²⁾

「復讐」は、そのストーリー構成から言えば、自分探しの物語として読むことができる。父親をかたきに殺されてから生まれた男は、母親にかたきの名を腕に彫りつけられる。いわば、母親により敵討ちという宿命を負わされたわけである。男には、自分の存在に先んじて、敵討ちが人生の価値として設定されていた。とすると、敵討ちが終われば、男は生きる理由を失わざるを得ない。男が「かたきに好感を抱き」「自分があのかたきに殺されてしまうこと」のほうをもっと願つた」のも道理である。男が洞窟でノミをふるう僧の腕に自分の父親の名が彫り込まれているのを

目にした時、つまり、目の前にいるこの僧が敵討ちの相手であると分かった時、男はこう感じる。

「時間が洞窟の外を飛び去った。白い雲が渦巻くように掠めていった。彼は背中に背負った剣をすっかり忘れていた。或いは、彼自身が消失してこの剣だけが残された。彼は縮んだ、縮んだ。無くなった。そしてまた戻って来た、戻って来た。よし。真っ青な顔に赤みがさしてきた。彼自身が身体に満ち満ちた。剣！ 彼は剣を抜き、手に持った」。

しかし、次の瞬間、男は「突然、母はもう死んだに違いないと確信した」。

かたきは、自らの腕に殺した相手の名を彫り込み、敵討ちに出会うべく生きることを自らに強いてきたのであろう。男は、その僧の姿を見て、本来の自己を取り戻す。敵討ちのため失われていた自分自身の姿を相手の中に探しあてたのである。もはや敵討ちは、不必要である。男が母親の死を確信したのは、このためである。「一粒の涙がお廟の白髪の僧の目に光った」というのは、罪を認め入れ墨をしてノミをふるう僧の師匠にあたと覚しき宿坊の老僧が、二人の和解を察知し、涙しているのであろう。

さて、ここで冒頭の一文「一本の白い蠟燭、瓶半分の蜂蜜。」に戻り、この文の象徴する所を考えて見よう。まず蜂蜜は、男の敵討ちに対する濃厚な感情を象徴しているだろう。これは、すぐ後に「しかし彼には、濃いどろりとした感覚が充満していた」と記されることからわかる。修正稿では、「感覚」が「蜜の感覚」となり、一層はっきりする。では、「瓶半分」はどうか。男が蜂蜜と僧とを結びつけ「蜂蜜僧」という名前を発明するのが示唆的であるが、瓶に蜜が半分しかないのは、すでに半分の蜜を食べた、同じく蜜のように濃厚な感情の持ち主がもう一人いることを示すであろう。そのもう一人とは言うまでもなく、ノミをふるう僧である。

こう考えると、「白い蠟燭」とは、白髪の母親であり、「白髪の僧」ということになるだろう。とすると、蠟燭と蜜

は、親子或いは師匠と弟子の象徴となる。つまり、出だしの一文は、この小説の構造を象徴的に示していたとも言えるわけである。いや、出だしの一文だけではなく、実はこの小説の至る所にこうした象徴が潜んでいる。それは「復讐」という小説に独特の文体がもたらしたものである。

汪曾祺は、「私は若い頃、小説、散文と詩の境界を打破しようと考えていた。『復讐』はこうした意図の実践である」と言う。恐らく、汪曾祺は、詩的言語が自然に物語の叙述に組み込まれるように、意識の流れを用いたのであろう。男の意識の自由な連想を借り、詩的イメージを小説の隅々にまで行き渡らせようとしたのである。例えば、宿坊のベッドで横になっている男の心理はこのように描かれる。

「男は突然秋を感じた、蜜蜂の羽音から。羽音からこんなにも微妙にすがすがしさを感じとった。これはまったく間違いない。今、世の中は『秋』の字で一杯だ。どこかで山一面の花が咲いたのだと思った。僧侶。僧侶が花を摘む姿は、実に美しい。本殿の鉢には花が活けてあり、美しい花をつけ、鉢から霧が立ちのぼっているようだ、ゆるゆると。急に彼は、その僧侶が非常に好きになった」。

また、寝込んだ男が目覚めるまでの状況は、夢の幻想と現実和尚の敲く　の音を交錯させながら、次のように描かれる。

「そこで暗黒がハスの花になった。男は一枚一枚の花弁の中にいる。男がどのくらいの数いるのか。男は自分が捜し出せなかった。男はハスの花の内側をぐるりと一周した。チン。ハスの花の上に、絶えず星が燐光のように青白く、光ったり消えたりする。光の影が朦朧として、ついに無くなる。チン。また音がした。

男は目覚めた。僧侶が夜のお経をあげている。蠟燭がか細い煙を吐き、蜜の香りで花の中にいるようであった」。このように、意識の自在な跳躍に美しいイメージを与え、詩的言語に物語を浸すことで、逆に物語自身を詩的言語

の中に溶かしこんでしまう。これは結果として、ストーリー性を求めない小説の散文文化を促し、小説言語への自覚を高めることに繋がったであろう。これは、廃名の散文文化の手法に類似しており、彼自身ものちに廃名の影響を認めている。⁽³⁵⁾

また汪曾祺は、改行によってイメージを飛躍させてゆく現代詩に特有の書き方も叙述に採用しているが、やはり多少無理があると感じたのか、こうした書き方は、以後の小説には殆ど用いられていない。⁽³⁶⁾

以上、「復讐」に見える意識の流れは、小説と詩の境界を破るための文体的試みとして用いられたものであり、その使用によって詩的イメージを自由に取り込み、現代詩に特有の改行による書き方とも融合するよう試みたものであった。「復讐」は、その初稿の書かれた時期から考えて、汪曾祺の最初期の作品であろうと思われるが、そこに早くも汪曾祺の小説観の雛形が示されていることは注目し値する。「復讐」と同様の役割を果たす意識の流れは、「小学校的鐘声」にも伺うことができる。

では次に、「礼拝天早晨」の場合を考えてみよう。

この三千字あまりの掌編は、日曜日の朝、「私」が風呂屋へ行き、湯につきり、身体を洗って出てくるだけの、ストーリーらしいストーリーもない小説である。ただ、その間の「私」の意識が、克明に「記帳式」に記録される。どっぷりと湯につかる「私」が、身体の浮遊感を意識するうち、次第に日常の外皮を剥がされ、ありのままの自己に向かい合うようになる。

「最高。こういうだるい感じで横になって、身体を湯にあずけてしまう。たっぷり、やわらかい。小さい星雲が熱い所に浮いている感じ。―いつ来たんかな。もうどのくらいこうしてるのか。―今日は日曜。くる日もくる日もせかせか走り回って、何をしているのやら。どうしてもしないといけない大事な用事なんてあるのか。―そう、洗濯物

を出さないことにはどうにもならない。最後のシャツやからな。」

続いて「私」は、過ぎゆく時間や生きる自分の身体への存在にも確信が持てなくなる。湯から上がり、タオルを絞る時、顔を洗う時、天井にふと目をやる時、「私」の幼い日々の記憶が、色や匂いや感情を伴ってよみがえり、「私」の意識を浸蝕する。「私」が服を着、風呂屋から出る頃、ようやく日常の外皮が再び身体を覆い始め、「煙草を吸いたいという欲望があったという間に私を埋めた、上げ潮が中洲を沈めてしまうように。私は笑った」。

この小説における意識の流れは、鈍磨した日常からの逸脱を繰り返す「私」の意識の揺らぎを細大漏らさず記録することに重点がある。余計な解釈は一切排除し、ありのままの「私」の意識の叙述によって、正統なリアリズムの描写では表現しきれない「私」が、醸成されてゆく。いや、首尾一貫した意識を持つ「私」が、瓦解するのである。汪曾祺は、作者が外側から観察し、解釈した描写に、客観性を認められなかった。すでに述べたように、汪曾祺は、描写対象を叩いて音を出させる（「それ自身に表現させる」）ことによって、ありのままの客観に可能な限り肉薄しようと考えていた。「礼拝天早晨」においては、「私」の状況設定が、「私」を叩くことである。その結果、日常と非日常との境界を浮遊する「私」の意識の流れをたどることが、「私」の発する音の記述になるわけである。汪曾祺は言う。

「本当の小説は、現在進行形でなければならぬ。人も事も筆も、小説全体が前へ進み、全てが本物と瓜二つで、解釈も説明もなく、強調や対照の反発やずれもない……絶対の写実であり、見分けのつかないほどに自然な象徴でもある。至る所が象徴でありながら些かも象徴を『感じ』させない。」（唐湜宛手紙）。

汪曾祺の考える「本当の小説」の条件である「人も事も筆（語り手の意―引用者）も」同時に進む「現在進行形」とは、「解釈も説明も」挟まず「それ自身に表現させる」ための手段であり、その実現には、意識の流れは最適の手法であると言える。汪曾祺が「第一人称を用いても客観であることを失わない³⁷⁾」と考えたのは、正にこうした手法に対

する自覚があったからに違いない。

このように見てくると、「礼拝天早晨」の意識の流れは、「私」の描写の「絶対の写実」を保証するためのものと考えられる。こうした「絶対の写実」は、施塾存が試みた描写を排除した「叙述」の方法に似て、解釈を経た描写を極力避けることで、解釈しきれない人間の深層をあらわにしようとするのである。意識の流れのこうした用法は、「緑猫」、「囚犯」、「瘋人」にも見え、「礼拝天早晨」や「瘋人」のように全編に用いる場合もあれば、「囚犯」のようにごく一部に用いる場合もある。四十年代の汪曾祺の用いる意識の流れは、おおよそ上述した二つの用法に分けることができるだろう。

一方、意識の流れを殆ど用いずに「絶対の写実」を試みる一群の小説がある。「老魯」、「戴車匠」、「鷄鴨名家」、「落魄」、「異秉」、「芸術家」などである。紙幅の都合で詳しく述べることはできないが、簡単に触れておきたい。

これらの小説は、物語の語り手である「私」が、過去の見聞や体験を「過去進行形」³⁸で述べるという形で話が進み、しばしば「私」が現在の時点から叙述に介入する。いずれの作品も、描写の中心となるべき人物の存在理由が明確に説明されないのが特徴である。「落魄」では、「彼は何故『内地』に来たのであるか。あまりよく分からないし、また尋ねた人もいない」。「鷄鴨名家」は、「先程のあの二人の老人は誰だったか」という問いで小説が始まり、「誰だったか」が分かった後も、「二人の老人がどうしてここへやって来たのか」は、謎のままである。「老魯」の老魯も、どこからどのようにして来たのか不明であり、「戴車匠」に見える戴車匠の職人芸は、今や不必要なものになってしまっている。しかし、逆に彼らの存在理由が説明不能であるからこそ、その存在の背後にあるものを何らかの形を借りて表現しようとするのであり、その「写実」的叙述の行間には、実に濃厚な抒情とノスタルジーが漂う。また、存在理由の説明不能は、描写対象に止まらず、語り手である「私」自身にも及ぶ。

これらの小説は、一見、継ぐ人もいない戴車匠の店の描写（「戴車匠」）や陸長庚の家鴨を操る名人芸の描写（「鶏鴨名家」）などによって、見事に彼らの存在の「形式」が示され、小説世界が成立しているように見える。しかし、実は、これらの小説における真の意味での描写対象は、語り手である「私」自身だと考えることも可能である。「私」が対象をいかに観察し、どのように語るかを通して、汪曾祺は、「私」自身を叩き、「私」自身に音を出させているのである。そこに見えてくる「私」の存在の「形式」こそ、汪曾祺の小説創作の根底にある、描写対象をそれ自身の論理に基づいて吟味しようとする観照的態度なのである。それが、善悪の価値判断を越えた、人が生きているナマな感触へのペーソスに満ちた観察となっている。汪曾祺の「小説中（「落魄」のことを指す—引用者注）におけるあの揚州人に対する嫌悪は、自分自身に対する嫌悪でもある³⁹」という言葉は、正にこのような小説の仕組みにおいて理解すべき言葉であろう。

五

四十年代の汪曾祺の小説が、当時の小説の正統から大きく逸脱するものであったことはすでに見てきた通りである。興味深いのは、その逸脱の方法である。彼は、意識の流れというヨーロッパ・モダニズムの流れを受容し、廃名や施蟄存の試みた方法にも親近感を示しつつ、それまでのリアリズム描写を克服する新たな方向を模索した。恰も三十年代の様々な試みをすっかり坩堝に溶かしこみ、「ある新しい芸術」に铸直そうとしているかの如くである。唐湜は「彼の小説の理想は、至る所が象徴でありながらも象徴を『感じ』させないことであり、これは正にモダニズム小説の理想でもある。しかし、これらの全ては、純粋な中国の気風と風格を通して表現されるのだ⁴⁰」と言う。五四新

文学三十年の蓄積は、四十年代に入ってようやく成熟期を迎え、当代を代表する若手作家の一人、汪曾祺の筆を借りて、正に新たな表現を獲得しようとしていた。同様の現象は、現代詩の領域においても見られる。九葉派（或いは中国新詩派）の詩人たちの出現がそうである。彼らの詩には、二、三十年代の所謂象徴派や現代派の詩人たちにまま見えるぎこちなさは微塵もない⁽⁴⁾。彼らがいよいよこれから文学者としての才能を開花させようとした矢先、中華人民共和国の建国に遭遇する。

慌しい文学上の実験に取り組んできた汪曾祺にとって、建国後の三十年は、八十年代の熟成に至る静かな発酵過程でもあったと言えよう。

〔注釈〕

(1) 汪曾祺「受戒」については、小論「汪曾祺の文学―『受戒』を中心に」(『野草』第四五号一九九〇年二月)を参照。なお、翻訳には、徳間佳信氏によるものがある(『県立浦和西高校研究集録』十八集一九九六年三月)。

(2) 張学軍『中国当代小説流派史』(山東大学出版社一九九六年十一月)第七章参照。

(3) 汪曾祺「短篇小説の本質―在解鞋帶和刷牙的時候之四」(天津『益世報』「文学周刊」第四三期一九四七年五月三十一日)。筆者は、北京大学所蔵のものを閲覧したが、錢理群編『二十世紀中国小説理論資料(第四卷)』(北京大学出版社一九九七年二月)及び『北京文学』一九九七年第八期に収められて見やすくなった。ただ、前者のごく一部に誤植がある。

(4) 陳平原『中国小説叙事模式的轉變』(上海人民出版社一九八八年三月)第四章。本章の記述には、呉福輝「前言」(『二十世紀中国小説理論資料(第三卷)』北京大学出版社一九九七年二月)も大いに参照させていただいた。なお、呉福輝氏の論文は、その初稿が「深化の中の変異―三十年代中国小説理論と小説」と題して『野草』第四七号(一九九一年二月)、『上海文論』一九九一

年第五期転載)に翻訳掲載されている。

(5)撮生「読了『創造』第二期後の感想」(『時事新報』「学灯」一九二二年十月十二日、未見)、成仿吾「『残春』的批評」(『創造季刊』一卷四期、一九二三年二月)及び方錫徳「中国現代小説与文学伝統」(北京大学出版社一九九二年六月)第四章第四節「圍繞『頂点』論的争弁」参照。

(6)陳源「新文学運動以来の十部著作(上)」(『西滢閑話』新月書店一九二八年六月)。

(7)温儒敏「新文学現実主義的流変」(北京大学出版社一九八八年六月)第二章。エンゲルス「ハークネス女士への手紙」は、一九三二年、瞿秋白により初めて翻訳されるが、この訳文を含む『現実』——馬克思主義文芸論文集』の公刊は、彼の没後の一九三六年まで遅れる。エンゲルスの手紙が中国で初めて公刊されるのは、陸侃如訳「致哈克奈斯女士信」(『讀書雜誌』三卷六期一九三三年六月)である(李衍柱主編『馬克思主義文芸理論在中国』「山東文芸出版社一九九〇年十一月」第四編参照)。

(8)錢理群「前言」(『二十世紀中国小説理論資料(第四卷)』北京大学出版社一九九七年二月)。「戦争浪漫主義及其反撥与超越——四〇年代小説理論概観」と題して『精神的煉獄——中国現代文学従「五四」到抗戦的歷程』(広西教育出版社一九九六年十二月)所収。

(9)ウルフを最初に紹介したのは、葉公超の前言を付した翻訳「牆上一点痕跡」(『新月』四卷二期一九三三年一月、王錦泉「《新月》月刊出版日期考」『中国現代文芸資料叢刊』第八輯一九八四年九月)であろう。ジョイスの『ユリシーズ』に最初に言及したのは、徐志摩「康橋西野暮色」(『時事新報』「学灯」一九二三年七月七日)であると思われる。

(10)徐志摩「輪盤」(一九二九年二月三日作完、『輪盤』中華書局一九三〇年四月)、林徽因「九十九度中」(『学文』一卷二期一九三四年五月)、李健吾『心病』(開明書店一九三三年十一月)。

(11)廃名の二十年代の小説を論じたものに、工藤明美「現代中国の田園小説——一九二〇年代、廃名について」(『現代文学』四九号

一九九四年七月)がある。施蛰存「一人一書(上)」(『文芸百話』華東師範大学出版社一九九四年四月所収)も、短いが廃名の創作に言及して興味深い。

(12) 馮文炳「回顧我的創作」(陳振国編『馮文炳研究資料』海峡文芸出版社一九九一年八月所収)。

(13) 『廢名小説選』序(『廢名小説選』人民文学出版社一九五七年十一月)。

(14) 汪曾祺「談風格」(『晚翠文談』浙江文芸出版社一九八八年三月)。

(15) 『橋』(『現代』一卷四期、一九三二年八月)。

(16) 朱光潜『橋』(『文学雜誌』一卷三期、一九三七年七月)。

(17) 廢名「散文」、『莫須有先生坐飛機以後』第十一章。錢理群「文体与風格的多种実験——四十年代小説研読札記」(『文学評論』一九九七年三期)、「廢名：現代堂訶德的归来」(『精神的煉獄——中国現代文学從「五四」到抗戰的歷程』前出)など参照。

(18) 施蛰存の初期から心理主義小説にいたる創作について論じたものは多いが、斎藤敏康氏の「雑誌『現代』における施蛰存そして劉呐鷗」(『静岡大学教養部研究報告(人文・社会科学篇)』第二四卷二号、一九八九年三月)、『善女人行品』論(一)、(二)、(三)、『野草』第四三、四四、四五号、一九八九年三月、八月、一九九〇年二月)、『新的路徑』を歩み始めるまでの施蛰存(『野草』第五八号、一九九六年八月)、青野繁治「施蛰存『鳩摩羅什』——その虚構過程」(『野草』第三九号、一九八七年二月)、「歴史小説に見る施蛰存の方法意識——茅盾との比較から」(『相浦先生追悼中国文学論集』東方書店一九九二年十二月)及び前田利昭『中国左翼作家連盟』像の再構成——施蛰存を中心に——(『中央大学経済研究所年報』三三号II号、一九九二年三月)などがある。

(19) 「春琴抄後語」(陸少懿訳)の掲載誌は不明。陸少懿には『春琴抄』の翻訳があり(『文季月刊』一卷一期、一九三六年六月)、「黄心大師」は、その物語りの枠組みにおいて『春琴抄』からヒントを得ているようである。「黄心大師」については、青野繁

治氏に「施蟄存『黄心大師』をめぐって」（『太田進先生退休記念中国文学論集』中国文芸出版社一九九五年八月）があり、筆者とは異なる視点からアプローチしている。

(20) 「春琴抄後語」（『谷崎潤一郎全集第二十一巻』中央公論社昭和四三年七月）。

(21) 「關於『黄心大師』的幾句話」（『中国文芸』一卷二期一九三七年六月、未見）。のち『文芸百話』（前出）所収時に「關於『黄心大師』」と改題。

(22) 施蟄存「小説中的對話」（『宇宙風』三九期、一九三七年四月）、『文芸百話』（前出）、『二十世紀中国小説理論資料（第三巻）』（前出）所収。ただし、後者は、引用符号をつけ間違え、施蟄存の説明を谷崎の原文であるかのように処理している箇所がある。

(23) 朱光潜「編輯後記」（『文学雑誌』一卷二期）。

(24) 「短篇小説的本質」は（注3）参照。本章における汪曾祺からの引用は、特に注記しない限りすべて「短篇小説的本質」による。唐湜宛の手紙は、唐湜「虔誠的納蕤思——談汪曾祺的小説」（『新意度集』三聯書店一九九〇年九月）所引による。

(25) 「説短」（『晚翠文談』前出）。

(26) 宮田恭子『ウルフの部屋』（みすず書房一九九二年二月）一四八頁所引。

(27) 「芸術という狭い橋」（『ヴァージニア・ウルフ著作集7評論』みすず書房一九七六年十一月）。

(28) 「あらゆるものの本来の姿は留めず」の箇所、『二十世紀中国小説理論資料（第四巻）』（前出）は、「但不変是一切本来形象」（四四〇頁二四行目）とするが、天津『益世報』によれば「但不復是一切本来形象」の誤りである。

(29) 「揉面——談語言」（『晚翠文談』前出）。

(30) テキストは、『文芸復興』一卷四期に拠る。

(31) テキストは、『文学雑誌』三巻六期に拠る。

(32) 小説のストーリー構成が、菊池寛「恩讐の彼方に」と酷似していることは、楊義『中国現代小説史第三卷』（人民文学出版社一九九一年五月）にすでに指摘されている。

(33) 『汪曾祺短篇小説選』（北京出版社一九八二年二月）所収の「復讐」。

(34) 『汪曾祺短篇小説選』自序（『汪曾祺短篇小説選』『中国現代文学研究叢刊』一九九〇年第三期）。

(35) 「談風格」（『晚翠文談』前出）。

(36) 唯一の例外は、「天鵝之死」である。

(37) 「老魯」。テキストは、『文芸復興』三卷二期に拠る。

(38) 汪曾祺の唐湜宛手紙。唐湜「虔誠的納蕤思——談汪曾祺的小説」（『新意度集』三聯書店一九九〇年九月）所引による。

(39) 汪曾祺の一九八九年八月十七日解志熙宛手紙。解志熙「汪曾祺早期小説片論」（『中国現代文学研究叢刊』一九九〇年第三期所引による）。

(40) 唐湜「虔誠的納蕤思——談汪曾祺的小説」（『新意度集』前出）。

(41) 九葉派の穆旦、袁可嘉を論じたものに、佐藤普美子「〈思考と感覚の融合〉を求めて——九葉派の詩と詩論——」（『東洋文化』第七七号一九九七年三月）がある。

〔付録〕四十年代の汪曾祺著作目録（☆印は未見）

I 単行本

I—1 小説

① 『邂逅集』上海文化生活出版社一九四九年四月

復仇／老魯／藝術家／戴車匠／落魄／囚犯／鷄鴨名家／邂逅

II 新聞雜誌掲載作品

II-1 小説

- ☆① 「獵獅」(桂林『大公報』「文芸」第十七期一九四一年四月二五日)
- ☆② 「誰是錯的？」(桂林『大公報』「文芸」第一六九期一九四二年六月八日)
- ☆③ 「結婚」(桂林『大公報』「文芸」第一八三、一八四期一九四二年七月二七、二八日)
- ④ 「除歲」(孫陵主編『文學雜誌』一卷二期一九四三年十一月) 一九四三年三月十三日
- ⑤ 「小學校的鐘聲」(『文芸復興』一卷二期一九四六年二月) 一九四五年四月二九日
- ⑥ 「復仇」(『文芸復興』一卷四期一九四六年五月) 一九四〇年初稿、四五年底重寫、四六年一月又重寫
- ⑦ 「磨滅」(天津『大公報』「文芸」津新二〇期一九四六年九月二日)
- ⑧ 「老魯」(『文芸復興』三卷二期一九四七年四月)
- ⑨ 「綠猫」(『文芸春秋』五卷二期一九四七年八月) 一九四七年七月二日
- ⑩ 「牙疼」(『文學雜誌』二卷四期一九四七年九月)
- ⑪ 「戴車匠」(『文學雜誌』二卷五期一九四七年十月) 一九四七年七月二四日
- ⑫ 「囚犯(報告)」(『人世間』復刊七期一九四七年十月)
- ☆⑬ 「落魄」(『文訊』七卷五期一九四七年十一月)
- ⑭ 「異秉」(『文學雜誌』二卷十期一九四八年三月) 一九四七年十二月三日
- ☆⑮ 「鷄鴨名家」(『文芸春秋』六卷三期一九四八年三月)

四十年代の汪曾祺と意識の流れ

⑩ 「三葉虫与劍蘭花」(『文芸工作』一号一九四八年五月)

⑪ 「礼拜天早晨」(『文学雑誌』三卷六期一九四八年十一月)

⑫ 「瘋子」(『文学雑誌』三卷六期一九四八年十一月) 一九四八年九月

[注]

(1) ②は、『桂林文化城大全文学卷・小説分卷(第二冊)』(广西師範大学出版社一九九二年五月)所収。

(2) ⑤、⑥、⑧、⑬、⑭、⑮は、『汪曾祺文集・小説卷上』(江蘇人民出版社一九九三年九月)所収。なお⑥、⑧、⑬、⑮は、『汪曾祺短篇小説選』(北京出版社一九八二年二月)所収時に、「都作了一些修改、但基本上保留了原貌。」「自序」。ただし、原載誌により校勘すると、その「一些修改」は、膨大な量にのぼることがわかる。⑤、⑭の書き換えも膨大である。

(3) ⑮は、原載誌を見つけられなかったが、『中国新文学大系一九三七—一九四九』第五集(上海文芸出版社一九九〇年)所収のものが、末尾の原載誌名は誤っているが、文章自体は原載誌より起こしたものである。これによって校勘すると、やはり膨大な量の書き換えがある。

II-2 散文

① 「蔡德惠」(天津『大公報』「文芸」津新六期一九四七年三月七日)

② 「短篇小説の本質—在解鞋带和刷牙的時候之四」(天津『益世報』「文学周刊」第四三期一九四七年五月三一日) 一九四七年五月六日

II-3 詩

☆① 「瘋子」(散文詩)『中国新詩』第五集一九四八年十月

III 掲載誌不明作品(唐湜「虔誠的納蕤思——談汪曾祺的小説」一九四八年二月『新意度集』前出による)

- ☆① 「驢」
- ☆② 「醒来」
- ☆③ 「芸術家」(I—1—①所収)
- ☆④ 「最響的爆仗」(不知道已否完成)
- ☆⑤ 「昆明草木」
- ☆⑥ 「蝴蝶」
- ☆⑦ 「職業」
- ☆⑧ 「年紅灯」
- ☆⑨ 「風景」(堂宿、人、理髮師、街上的孩子)
- ☆⑩ 「冬天」

〔追記〕『文季月刊』一卷一期の閲覽に際しては、絹川浩敏氏(立命館大)のお世話になりました。特に記して御礼申し上げます。