

Title	汪曾祺作品の形成過程についての一考察
Author(s)	張, 煜
Citation	大阪大学, 2017, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/61840
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

博士論文

題目： 汪曾祺作品の形成過程
についての一考察

提出年月 2016年12月

大阪大学大学院
言語文化研究科言語社会専攻

氏名 張 煜

中文摘要

汪曾祺（1920-1997）是中国现当代作家，他的创作接受了五四余热的文学影响，起步于20世纪30、40年代，在经历了文学创作的空白（1949-1979）之后，于1980年代重新复出文坛。

20世纪80年代，中国文坛经历了17年文学之后，出现了像寻根文学、伤痕文学、改革文学等多种多样的文学形式，汪曾祺以一篇《受戒》（1980）在新时期文学中重新起航。其文风在众多的文学形式当中堪称清奇，也在当时的文艺评论界掀起了一阵“汪曾祺热”。此后，汪曾祺以他不同于任何文学流派的文风，为中国的新时期文学留下了许多文学创作。

汪曾祺的创作生涯从1930、40年代初出文坛到1980年代的作品成熟期，经历了创作方式、形式、手法等方面的改变。本文试图通过对汪曾祺的创作分期的梳理，以清晰作家汪曾祺在不同时期的人生历程、作品形式、特征、手法运用以及所接受的影响和对其后期创作的影响。最终发掘其晚年作品能够发酵至今的根源所在。在整理的过程中也能看出自五四时期以来，中国文学发展的一个侧面的史的线索，为今后的课题发展奠定基础。

本文共分为六章，分别为：序章、先行研究，作家经历及创作分期当中的，一、幼少期，二、青年期，三、中年期，四、晚年期、及终章的全文总结。以下为各章内容简述。

在序章先行研究当中，首先总结了汪曾祺研究的两个发端和新时期以来汪曾祺研究的主要状况。汪曾祺研究在文艺界受到大范围关注的第一个发端是，1988年底由《北京文学》主办的“汪曾祺作品研讨会”。这次会议上的主要讨论内容刊载于1989年1月号的《北京文学》中。第二个发端是1993年第1期的《当代杂志·汪曾祺评论小辑》，当中收录的评论主要以汪曾祺作品读后感、作品感想文为主。这两个发端、尤其是1989年1月号的《北京文学》中刊载的“汪曾祺作品研讨会”的讨论内容，奠定了日后汪曾祺研究的方向。其次，本章主要总结了1980年以后汪曾祺研究所集中的三个方面：1、对汪曾祺小说的研究包括小说语言、小说传统和意义、小说的文体风格和现实主义、小说审美等方面；2、对汪曾祺作品的比较研究，如：汪曾祺和沈从文的作品对比等；3、对汪曾祺散文和其他文体的研究。最后，对和本文相关研究的梳理过程中，笔者认为，众多研究者的分析和论点虽有很多值得参考和肯定，但缺乏对于汪曾祺作品多元化的理解和分析。如：1、汪曾祺的青年时期，除意识流小说的创作外，还有一部分创作与晚年代表作一脉相承，在其他研究中没有得到重视；2、众多研究中，汪曾祺中年时期的样板戏创作对晚年小说语言的影响没有过多的解析；3、汪曾祺晚年创作中，现代派手法的运用没有引起研究者们的重视。

本文在加强对以上三点考察的基础之上，在整体的分析过程中，首先加强了作家人生经历的时期区分，将幼少期单独列出。其次，在幼少期、青年期、中年期、和晚年期的四个时期区分中，分别考察每个创作时期和作品创作的关系。最后，总结汪曾祺和他的作品在现代文学和当代文学的定位，并浅析汪曾祺和先锋文学之间的关系，以此窥见中国现当代文学发展的一个侧面史线，为今后的课题奠定基础。

本文的第一章为文学之源（1920-1939），主要从汪曾祺自幼接受的古典文学影响，和幼少时期的经历与作品之间的关系两个方面探讨。首先，汪曾祺自幼接受的传统文化教育，尤其书画方面，在日后的创作和创作手法中都有所体现，本章在考察中也列举了相关作品。其次，幼少时期的经历则是汪曾祺一生创作题材的源泉，晚年时期的代表作如《受戒》（1980）等。作品题材多得益于汪曾祺对幼时家乡的了解和观察。

本文的第二章为文学起步、即青年时期（1939-1949）。本章首先介绍了汪曾祺在青年时期的经历和作品；其次，分别列举、分析了青年时期的意识流小说、例如《复仇》（1941），以故乡高邮为题材小说、例如《鸡鸭名家》（1947），等作品的创作特征和手法；最后，从汪曾祺受恩师沈从文影响、西南联合大学的文学创作环境影响、时代背景的影响三个方面分析了汪曾祺在创作初期的文学观。

本文的第三章、中年时期（1949-1979），也是汪曾祺文学创作的空白期。这一时期汪曾祺的创作主要集中在京剧和样板戏上，文学作品只有寥寥几篇。本章中，首先介绍了汪曾祺中年时期的经历和作品；其次列举了汪曾祺在1955年改编的京剧剧本《范进中举》（原吴敬梓著，清代古典小说《儒林外史·范进中举》），从京剧剧本的改编过程中，探讨汪曾祺在京剧创作中体现的特点，以及与早期创作的异同；再次，对汪曾祺在样板戏脚本的创作和改编的分析中，以《沙家浜》为例，考察了其改编特点及原因，某种程度上肯定了样板戏的改编成果；本章最后，对汪曾祺中年时期的三篇小说《羊舍一夕》（1961）、《王全》（1962）、《看水》（1962）做了简要分析，归纳了三篇小说的现实主义特征，和三篇小说中侧面反映的汪曾祺在30年空白期中真实生活的写照。

本文的第四章、晚年时期，也是创作成熟期（1979-1997），在20世纪80年代的新时期文学中，汪曾祺以小说《受戒》（1980）重新复出文坛，本章首先介绍了汪曾祺晚年的经历和创作历程，总结了晚年的创作形式。并归纳了晚年时期里最具有汪曾祺特色的创作——改写小说和风俗画小说。其次，本章以汪曾祺的改写小说《异秉》（1948、1981）为例分析了小说改写前后，在创作结构、语言、和手法运用上的改变。再次，本章列举了汪曾祺具有代表特征的风俗画小说《受戒》（1980）、《大淖记事》（1981）。分析了此类小说的结构特、语言、创作手法的特征，和这些特征赋予给作品中的自然氛围、作品人物的独特性。

本章最后，结合以上几章对汪曾祺创作分期的考察得出：1、汪曾祺幼少年的经历为汪曾祺的创作生涯提供了广泛的创作题材，汪曾祺所接受的古典文化影响使他的作品形式更加丰满和多样化；2、青年时期的求学经历让汪曾祺得到了五四文学余热的熏陶，受恩师沈从文、西南联合大学文学氛围、外国文学思潮的综合影响步入文坛，当中最重要的经历当属创作了意识流小说，具有实践意义；3、中年时期的汪曾祺远离文坛，但下放劳动的生活和样板戏的创作和改编，为汪曾祺晚年的创作积累了不同于前期的作品题材和生活经验，是汪曾祺创作生涯的沉淀时期；4、汪曾祺在晚年时期的创作，形成独具气质的“汪曾祺式小说”，突破政治和文学体裁限制，创作手法从现代手法回归到现实主义和现代相结合，体现了汪曾祺对自身文学本质的追求。

本文的序章，首先对前文各个章节分别总结；其次，简析了汪曾祺作品在中国现代文学和当代文学中的定位。1、在中国现代（1919-1949）文学中，汪曾祺属于接受五四文学余热，尝试多元化创作的青年作家，并且是中国早期意识流小说的奠基人之一。2、在中国当代文学（1980年以后）中，结合汪曾祺与先锋文学等文学样式之间关联，以及汪曾祺作品本身的特征得出，汪曾祺的晚期作品是具有先锋意识的，在各类文学样式之间存在，不能归属于任何流派或形式。他在1980年代以后的作品是接续着早期五四时期的影响所继续的创作，与其他文学样式并没有太大关联。

本章最后提出了未来的研究课题，即：从汪曾祺的创作生涯主线上，可以看出中国文坛从五四以来发展的另一个侧面，那么，在1949年以后的中国文学或整个华语文学又有多作家、少文学流派是和汪曾祺一样直接继承着五四的创作传统，从未间断？又如，中国大陆文坛的先锋小说流派继承了中国古典小说、五四文学传统、以及接受五四文学传统影响的作家的影响（如汪曾祺），这样的流派又是怎样发展的？是在今后的研究中将要探讨的课题。

日本語要旨

汪曾祺（1920-1997）は中国現代・当代作家の一人である。汪は五四新文学の影響を受けて1930、40年代に創作をはじめ、文壇にデビューする。後に、文学創作の空白期（1949-1979）を経験し、1980年代に文壇に再登場した。

1980年代、中国文壇は「十七年文学」、「文革文学」を経験した後、「傷痕文学」「改革文学」「尋根文学」等多種多様な文学形式の出現を迎える。その中で、汪曾祺は小説「受戒」（1980）をもって新时期文学に向けて再出発した。数多くの文学形式の中で、汪の清新な作風は注目を集め、当時の文芸評論界で「汪曾祺ブーム」を引き起こした。その後、汪は他の文学流派とは異なる作風で、中国の新时期文学に数多くの文学作品を残した。

汪曾祺の創作は1930、40年代のデビュー期から1980年代の作品の成熟期に至るまでに、方式、形式、手法等の変化を経験してきた。本稿は汪の創作時期を区分・整理し、汪の各創作時期の人生経験、作品形式、特徴、手法の運用、及び受けた影響や後の創作時期に影響を与えた創作時期について考察する。とりわけ、晩年期作品が集大成を迎え、現在に至っても大きな影響力を持つ原因についての検討を行う。また、これらの作業は、五四時期以来の中国文学史の一側面についての考察でもあり、今後の課題につながる基礎的研究でもある。

本稿の構成は、先行研究についての言及（序章）、汪曾祺の創作生涯における各時期、すなわち幼少期、青年期、中年期、晩年期についての考察（第一章～第四章）、まとめ（終章）からなる。各章の内容概要を以下のようにまとめる。

序章では、まず汪曾祺研究の二つの発端と「新时期」以来の汪曾祺研究の主要状況を整理していく。汪曾祺研究が文芸界に大いに注目されはじめた大きなきっかけの一つは1988年末に『北京文学』が主催した「汪曾祺作品研讨会」であった。該シンポジウムでの討論は後に『北京文学』の1989年1月号に掲載された。もう一つは1993年第1期の『当代』誌の「汪曾祺評論小輯」が、汪曾祺作品の評論文や感想文を収録し、その評論特集を出したことである。この二つのイベント、とりわけ『北京文学』に掲載された「汪曾祺作品研讨会」での議論は、後の汪曾祺研究を方向づけるものとなった。次に、本章は1980年代以降の汪曾祺研究の特徴をまとめていく。1980年代以降の汪曾祺研究は主に以下の三つの面に集中している。1、汪曾祺小説研究。主に小説の言語、その伝統と意義、文体風格、及びリアリズムや小説の審美等に収斂する。2、汪曾祺作品の比較研究。例えば、汪曾祺と沈從文の作品の比較研究等。3、汪曾祺散文とその他の文体に関する研究。そして最後に、本稿と関連するいくつかの先行研

究を具体的に整理し、そこにおける問題点を指摘する。数多くの研究者の分析や論点は大いに参考になるが、汪曾祺作品に対する多面的な理解と分析については十分とはいえないと筆者は考える。例えば、1、汪曾祺の青年期には、意識の流れ小説の創作以外に、晩年期作品と連続性を持つ作品も存在していることが看過されてきた。2、中年期における革命模範劇「样板戲」（以下、「革命模範劇」）の創作が晩年期小説に与えた影響についての分析が欠如している。3、汪曾祺の晩年期創作におけるモダニズムの手法は全く重視されてこなかったといった点である。

本稿は先行研究におけるこの三つの問題点を重点的に検討し、また汪曾祺の作品創作に素材を提供した幼少期をも検討対象とする。すなわち、汪曾祺の生涯を幼少期、青年期、中年期と晩年期の四つの時期に区分し、各時期と作品創作の関連をそれぞれ検討する。そして汪曾祺及び汪の作品の現代文学、当代文学における位置づけを分析し、汪曾祺と「先鋒文学」の関係についても言及した上で、中国現当代文学の発展の軌跡の一側面を考察し、今後の課題を研究する上での基礎づけを行う。

第一章では、汪曾祺の幼少期（1920-1939）を扱う。主に、汪曾祺が幼少期で受けた古典文学の影響とこの時期の経験が後の作品に与えた影響という二つの面から検討していく。まず、汪は伝統文化の教育を受け、とりわけ書画等に関する伝統教育は後の創作や手法に大きな影響を与えた。本章はいくつかの作品を素材としてそれを説明していく。そして、幼少期の経歴は汪の創作の題材の源であったことを分析する。小説「受戒」（1980）のように晩年期の多くの作品の題材は、幼少期の故郷観察に由来するものである。

第二章では、青年期（1939-1949）を分析対象とする。本章はまず汪の青年期の経歴と作品を紹介し、そして、この時期に創作された「復讐」（1941）のような意識の流れ小説、「鷄鴨名家」（1947）のような故郷高郵を題材とする小説の創作特徴や手法を分析する。最後に、恩師沈從文、西南聯合大学の文学環境、時代背景という三つの面から受けた影響を通して、汪の創作初期の文学観を考察してみる。

第三章では、中年期（1949-1979）、すなわち汪曾祺の文学創作の空白期を扱う。この時期、汪は京劇や革命模範劇の創作に集中し、小説作品はわずか三篇しか創作しなかった。本章は、まず汪の中年期の経歴と作品を紹介し、汪が1955年に改編した京劇脚本「范進中舉」（原吳敬梓著、清朝古典小説）を例にして、京劇脚本の改編過程から汪の京劇創作の特徴や初期創作との相違点を検討する。次に、「沙家浜」を例として汪の革命模範劇の脚本の創作と改編の特徴とその原因を考察し、革命模範劇の改編の成果を改めて強調する。最後に、中年期に創作した三篇の小説、「羊舍一夕」（1961）、「王全」（1962）、「看水」（1962）について分析し、小説のリアリズム

の特徴とそこに反映される 30 年間の空白期における汪の生活の実態を明らかにする。

第四章では、汪曾祺の晩年期（1979-1997）を検討する。1980 年代の新時期文学に、汪曾祺は小説「受戒」（1980）で再登場した。本章は、まず汪の晩年期の経歴と創作過程や創作形式を紹介し、晩年期において最も特色を持つ創作は改作小説と風俗画小説であることを明らかにする。そして、改作小説「異秉」（1981）とその原作（1948）との対照分析を通して、両者の構成、言語、手法上の相違点を分析する。最後に、「受戒」（1980）、「大淖記事」（1981）等といった風俗画小説を取り上げ、風俗画小説の構成、言語、創作手法のそれぞれの特徴を分析し、またそのそれぞれの特徴によって作り上げられた作品の雰囲気や登場人物の人物像等についても考察を行う。

汪曾祺の創作生涯の各時期を考察することによって、以下のように結論付ける。

1、幼少期の経験は汪の創作に広範な題材を提供し、またこの時期に受けた古典文化の影響が汪の作品形式を多様化させた。

2、青年期には大学において、五四文学の薰陶や、恩師沈從文、西南聯合大学の文学環境、外国文学の思潮といった影響のもとで文壇にデビューした。またこの時期、汪は意識の流れ小説の創作を試み、このことは大きな実践的な意味を持った。

3、中年期の汪は文壇を離れたが、「下放」労働の生活や「革命模範劇」の創作と改編が、汪の晩年期の創作に初期作品とは違った題材や経験を提供した。この時期は汪の創作生涯の蓄積期であった。

4、汪の晩年期の創作は、独特な作風を持つ「汪曾祺式小説」が作り上げられた。これは政治と文学体裁の制限を打破したものであり、その創作手法はモダンからリアリズムとモダニズムの融合に回帰した。また晩年期の創作は、文学そのものという本質への追求を意味したものであった。

最後の終章では、全体をまとめた上で、中国現当代文学における汪曾祺作品の位置づけを検討し、以下の二つのように結論付ける。1、中国現代文学（1919-1949）において、汪は五四文学の影響を受け、多元的創作を試みようとする青年作家であり、中国初期の意識の流れ小説を実践した一人であった。2、中国当代文学（とりわけ 1980 年以降）において、「先鋒文学」とのつながりや汪の作品の特徴から、汪の晩年期作品は「先鋒的意識」を持つものといえ、各文学類型の間に存在しつつも、いかなる流派や類型にも属さない。汪の 1980 年代以降の作品は五四文学の影響下で創作された初期作品と連続性をもっており、他の文学類型とはそれほど大きなつながりをもたないと考えられる。

最後に、今後の課題を提起する。それは、汪曾祺の創作生涯が五四時期以来の中国文壇の発展の一側面を反映しているとすれば、1949年以降の中国文学ないし中国語文学において、汪のような五四文学の創作伝統を一貫して継承してきた他の作家や文学流派はどのような軌跡をたどってきたのかという問題である。例えば、中国古典小説、五四文学伝統、それに汪曾祺のような作家らの影響を受けた「先鋒文学」はどのような発展をたどってきたのか。これらの問題を今後の課題として検討したい。

目次

凡例	iii
序章 汪曾祺に関する先行研究と本稿の目的	1
第一節 汪曾祺研究に関する全体的論述	1
第一項 1989年1月号『北京文学』	2
第二項 1993年第1期『当代』の「汪曾祺評論小輯」	8
第三項 新时期における汪曾祺研究の発展について	10
第二節 本稿と関連している汪曾祺研究について	13
第三節 本稿の目的と構成	16
第一章 文学の源——汪曾祺の幼少期（1920～1939）	18
第一節 古典文化の影響と汪曾祺の創作	18
第二節 幼少年の経験と汪曾祺の創作	22
第二章 文学創作の開始——青年期（1939～1949）	27
第一節 青年期の生活経験	27
第二節 青年期の文学創作と作品の特徴	29
第三節 青年期の作品が受けた影響	37
第一項 恩師沈從文からの影響	37
第二項 当時の西南聯合大学、及び当時の文壇からの影響	42
第三項 時代背景からの影響	47
第三章 文学作品の空白期——中年期（1949～1979）	49
第一節 中年期の経験と作品の創作	49
第二節 中年期の京劇創作とその特徴	54
第三節 中年期の模範劇創作とその特徴	59
第四節 中年期における小説の創作とその特徴	66

第五節 中年期の経歴が創作に与えた影響.....	69
第四章 文学創作の発酵期——晩年期（1980～1997）	74
第一節 汪曾祺晩年期の経歴.....	74
第二節 汪曾祺の晩年期の作品及びその分類	79
第三節 晩年期の作品の特徴.....	85
第一項 改作小説に対する考察——小説「異秉」（1948、1981）の対照分析を例に	86
第二項 汪曾祺晩年期の風俗画小説への考察——「大淖記事」（1981）、「受戒」 （1980）を例に.....	96
第三項 風俗画小説の創作手法について.....	110
第四節 汪曾祺の晩年期の創作についての小結.....	117
終章 汪曾祺作品の形成過程とその位置づけ.....	119
第一節 汪曾祺の各創作時期の作品の形成過程.....	119
第一項 創作初期（1920-1949）	119
第二項 創作中期（1949-1979）	120
第三項 創作後期（1980-1997）	122
第二節 現当代文学における汪曾祺作品の位置づけ.....	124
第一項 民国時期における汪曾祺作品の位置づけ.....	124
第二項 1980年代以降における汪曾祺作品の位置づけ.....	125
第三節 今後の課題として	128
汪曾祺作品使用版本.....	129
参考文献.....	132
附録一：汪曾祺経歴.....	136
附録二：汪曾祺創作年表	138

凡 例

- I. 本稿では原則として、日本で現在使用されている漢字を使用する。但し本文中や脚注において中国語原文・原題を引用する際には、原則として中国の簡体字を使用する。

- II. 本論文における括弧の用法は以下の通りである。
『 』：書名
「 」：日本語による作品と引用、着重
()：参考文献の提示、生没年・出版年・掲載年・創作年、頁数、作品の補足、筆者注

- III. 文中の汪曾祺作品の原文参考について、全ては『汪曾祺全集 1～8』（北京師範大学出版社、1998年8月）による。

- IV. 本稿では汪曾祺作品を提起する場合は全て掲載年を表記、掲載年不明の場合は（年代不詳）と表記する。以下の例の通りである。
例：「受戒」（1980）、「知識分子的知識化」（年代不詳）

- V. 汪曾祺作品を引用する場合はその原文を文中に記しておく。作品を引用する際の表記は以下の例の通りである。
例：（汪曾祺「作品名」掲載年・年代不詳、頁数）
（汪曾祺「復讐」1946、p36）

- VI. 文献引用において、原文は注の（括弧）に体现する。

- VI. 文中において全ては敬称略とする。

序章 汪曾祺に関する先行研究と本稿の目的

汪曾祺（1920～1997）は中国の現当代文学史において特殊な転換期に生きた、中国の現代・当代作家である。旧式の地主家庭で育ち、幼少期には古典文学、絵画等の古典文化に触れ、また西南聯合大学時代には外国文学の各流派の思想の影響を受けて、当時の白話運動の推進のもと、独特な特徴をもつ作品を手がけた。その特徴は特に晩年期に顕著に現れる。彼は「口語の文体で伝統画のような小説を書く」作家であると言える。

旧式と新式の両方の教育を受けたため、汪曾祺の作品世界は古典的な雰囲気にも溢れつつも、現代的な思想を含む。このような作品は文壇において特殊な価値を持つと考えられる。そして、汪曾祺の創作は1930、40年代のデビュー期から1980年代の作品の成熟期に至るまでに、方式、形式、手法等の変化を経験してきた。本稿は汪の創作時期を区分・整理し、汪の各創作時期の人生経験、作品形式、特徴、手法の運用、及び受けた影響や後の創作時期に影響を与えた創作時期について考察する。とりわけ、晩年期作品が集大成を迎え、現在に至っても大きな影響力を持つ原因についての検討を行う。また、これらの作業は、五四時期以来の中国文学史の一側面についての考察でもあり、今後の課題につながる基礎的研究でもある。

第一節 汪曾祺研究に関する全体的論述

1980年代は中国における特殊な転換期であり、その時代に中国の文壇も新たな時期を迎え、作品の創作と文芸理論の研究ともに斬新な時期に入る。1980年、汪曾祺の作品「受戒」が『北京文学』に掲載され、同年の「北京文学賞」を受賞した。そこから、汪曾祺は再び読者や評論家に注目されるようになり、唐摯（1980）「賛『受戒』」により作品研究が始められた。以来、今日までの35年間に、汪曾祺作品が評論界の注意を引き起こす発端となった三つの事件がある。一つ目は、1988年9月『北京文学』の編集部が開催した「汪曾祺作品研究会」であり、翌年の1月に『北京文学』は研究会の内容を特集号として掲載した。二つ目は『当代作家評論』は1993年の1月号、「汪曾祺評論小輯」という汪曾祺に関する評論の小特集の掲載である。三つ目は、同年江蘇省のテレビ番組は汪曾祺の創作や生活等を反映する実写映画『故郷夢』

の製作である。『故郷夢』は、汪曾祺本人の生活と創作に関する唯一の映像資料であると思われる。

以上の二つの特集号と一つの特集番組は汪曾祺研究史の中で最も主要な資料である。本稿の先行研究における全体論述では、『北京文学』の「汪曾祺作品研討会」と『当代作家評論』の「汪曾祺評論小輯」資料を中心に、他の研究まで広げて論述していきたいと思う。

第一項 1989年1月号『北京文学』

1988年に行った「汪曾祺作品研討会」の主要な参加者は、作家でもある著名な学者呉組緋¹、当時評論界における新進気鋭の評論家黄子平²、アメリカ人林培瑞³等総勢20人で、中には研究論文を提出する研究者も多かった。研討会に関する論文と討論の内容は特集号として『北京文学』の1989年第1期と台北『聯合文学』の1989年第1期に掲載されている。『聯合文学』は「零時差——台北・北京同步発表」を謳い、「『聯合文学』は中国の大陸以外で初めて汪曾祺作品を紹介した書物である」と宣言された⁴。

この研討会で行われた講演や研究等は、その後の汪曾祺研究に大きな反響を巻き起こした。汪曾祺自身も「認識的的和没有認識的自己」⁵というテーマで、研討会で以下の三点について発言している。

第一に、リアリズム文学に関して以下の二つを述べた。

1、私はおそらく一人のリアリズム作家である。

(汪曾祺「認識的的和没有認識的自己」1989、p295)

原文:我大概算是一个现实主义作家。

¹中国の現当代作家。民国時期には西北軍閥馮玉祥の家庭教師、秘書と務めた。後清華大学教授、中文系の主任となる。1952年からは北京大学の教授を務めた。『紅樓夢研究会』の会長。代表作品は『拾荒集』など。

²中国人民大学文學院教授。1985年には陳平原、錢理群らと「20世紀中国文学」の概念を初めて提出し、中国当代文芸界「第一のバイオリン演奏家」と称された。代表作は『沈思的老樹精靈』など。

³Perry link。アメリカ有名な漢学家、Princeton University の名誉教授。中国漫才師侯宝林の唯一の徒弟であり、世界で初めて北京なまりで漫才をした人物。

⁴汪朗、汪明、汪朝整理「汪曾祺年表」(1998)、p290を参照。

⁵汪曾祺「認識的的和没有認識的自己」、『北京文学』1989年第1期に掲載される。

2、中国も社会主義リアリズムの概念を提出したことがあり、その後、革命的なリアリズムと革命的ロマンチズムとを結合するように改められ、「両結合」と呼んだ... (筆者中略) ...君は君が見たような生活を書けなかった、あるがままには書けない、君はなるべく「ロマン」主義になり、つまり、さらに美しく、さらに理想的に描かねばならなかった。

(汪曾祺「認識到的和没有認識的自己」1989、p295)

原文:中国也曾提出过社会主义现实主义,后来又修改成了革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合,叫做‘两结合’... (筆者中略) ...你不能写你看到的那样的生活,不能照那样的写,你得‘浪漫’主义起来,就是写的更美一些,更理想一些。

そして、自身のリアリズムに関して次のように発言した。

私は民族伝統への回帰を主張するが、外来の影響を拒否しない。

(汪曾祺「認識到的和没有認識的自己」1989、p303)

原文:我是主张回到民族传统的,但是并不拒绝外来的影响。

第二に、作品の言語に関して、汪曾祺は

私は一人の文体家である。文体家とは元々称賛の言葉ではない。偉大な作家たちは皆文体家ではなかった。この概念は近年聊か変化を遂げた。現代の小説は大体文体に対して注意を払う。... (筆者中略) ...文体の基礎は言語である。一人の作家として、言語に限りない興味を抱き、言葉に敏感で、人たちの話を聞くのが好きでなければならない。

我大概是一个文体家。文体家原本不是一个褒词。伟大的作家都不是文体家。这个概念”近些年有些变化。现代小説多半很注重文体。... (筆者中略) ...文体的基础是语言。一个作家应该对语言充满兴趣,对语言很敏感,喜欢听人说话。

第三に、恩師沈從文の影響に関してこのように述べた。

沈先生から何を継承したかを言うのは難しい、沈先生から何かを学びたかったとしか言えない。...文学で私が沈先生から何を受け継いだのかということなら、それはやはり、評論家たちに任せよう。

(汪曾祺「認識到的和没有認識的自己」1989、p303)

原文:很难说从沈先生那里继承了什么,只能说我愿意向沈先生学习什么。……至于文学上我从沈先生继承了什么,还是让评论家去说吧。

以上の汪曾祺の発言から、この研究会の影響の大きさが見てとれる。「汪曾祺作品研究会」(1988)以降、汪曾祺研究の中でも、汪曾祺とリアリズム文学、汪曾祺作品の言語や文体、汪曾祺作品と師である沈從文作品の対照分析についての研究が多くなっていった。リアリズム視点における代表的な研究である、黄靈紅(2001)、曾一果(2006)、孫滌平(2010)、屠毅力(2012)の四篇を例に概述する。

曾一果(2006)「過去の『現実主義』——由汪曾祺的『現実主義』論谈起」、屠毅力(2012)「汪曾祺的『灰箱』——從『現実主義』轉換看其在1980年代文学中的位置」の二篇は、汪曾祺の「リアリズム文学」と1980年代中国の主流であったリアリズム文学の相違から汪作品の独特性を分析したものである。

曾一果(2006)は「汪曾祺作品の『リアリズム』は『過去、民族伝統』に回帰する文学であり、彼の文学は現実世界を描くのではなく、『リアリズム』の概念を借り、自身の文学理念を追求するものである。こうした汪曾祺作品は現代に殆どなくなった民族伝統性を呼び戻す」⁶とした。

屠毅力(2012)は、汪曾祺「認識到的和没有認識的自己」(1989)を引用し、汪曾祺が提起した「両結合」は本来の「両結合理論」の中から「ロマンチズム」の部分を取り出し、1980年代の彼自身の作品に融合することであると解釈した。汪曾祺が抒情的なリアリズム文学を描く理由に関しては、「1980年初期、汪が右派として再び審査にかけられないよう、『受戒』(1980)を『歴史を脱却』、『政治を脱却』したような作品にした」⁷と述べた。

黄靈紅(2001)「論汪曾祺小説的抒情現實主義特徵」、孫滌平(2010)「歴史与現實的親証者——20世紀80年第現實主義視野中的汪曾祺小説」は汪曾祺作品に関して、リアリズムの正統性を論述せず、それぞれ汪曾祺文学の「抒情性」と「伝統性」を分析している。

黄靈紅(2001)は三つの面から汪曾祺作品の「抒情的なリアリズム」を分析した。まず、感情の基礎——儒教と童年往事の影響下で成り立っているとし、抒情の特徴——理想的、純粋な人間性を描くため現実への批判性に乏しく、作品の言語表現——素朴な言葉、人物を描くため、作品の雰囲気を作りあげた⁸と述べた。

⁶曾一果(2006)、p61-69を参照。

⁷屠毅力(2012)、p162-173を参照。

⁸黄靈紅(2001)、p95-98を参照。

孫滌平（2010）は汪曾祺作品の「ルーツ」という観点から、1980年代以降における汪曾祺作品の中国リアリズム文学への影響を論述する。ここでは「汪作品中の『ルーツ』には多様性があり、例えば、人称に関わりなく、手法の運用が多く、意識流れや中国古典の文論思想等を全て含んでいて、包容性が広い。故に、汪の『リアリズム文学』は『リアリズム』と『ロマンチズム』を結び付け、作品中で彼自身の審美理想を現実化する文学である」⁹と指摘している。

汪曾祺作品の文体や言語における代表的な研究には、李国濤（1987）、肖莉（2006）、熊修雨（2002）、耿紅岩（2008）の四つがある。

汪曾祺作品が最初に文壇に注目された点は小説の文体である。李国濤（1987）「汪曾祺小説文体描述」は、汪の「認識到的和没有認識的自己」という発言以前に掲載された、汪曾祺作品の文体と言語に関する最初の研究である。汪曾祺の小説について「回憶に対して強く感知する」、「構成はエッセイに近いが、エッセイではない」、「言語は詩のような言葉、古典的な描写」¹⁰という三つの面から分析している。

肖莉（2006）「回憶和雰围：汪曾祺小説文体的詩意建構」の第一部分では、李国濤（1987）と同様「汪の小説は回憶」¹¹であることが述べられ、汪曾祺小説の雰围気と人物の統一感が論じられる¹²。

熊修雨（2002）「文如其人——論汪曾祺与其小説文体」では「汪曾祺作品は多くが童年を題材とすることを始め、汪作品が受けた伝統文化の影響について論じる。汪曾祺は儒教と道教両方の影響を受けており、また作品のエッセイに似た特徴は古典筆記小説と関連があり、現代の創作方法をも運用する作品を創作した」¹³と述べた。

耿紅岩（2008）「汪曾祺小説散文化結構与文体」では、各汪曾祺作品を取り上げて、その文体の形式を分析し、彼の作品の多元性を論じた¹⁴。

以上の四つの研究において、汪曾祺の作品がエッセイに近いことは皆が各々の面から同様の分析結果を得ている。

1980年代前後、汪曾祺は数多くのエッセイや文学評論で恩師沈從文のことを描いた。汪曾祺の「認識到的和没有認識的自己」（1989）では初めて恩師と自身の文学に関する内容を発言し、二人の作品の対照研究の増加につながった。代表的な研究には瞿頁軍（2004）、袁朝鋼（2005）、付麗華（2007）、方錦煌（2013）の四つがあ

⁹孫滌平（2010）、p20-24を参照。

¹⁰李国濤（1987）、p56-64を参照。

¹¹「小説は回憶」というのは汪曾祺自身が述べたことである。汪曾祺「『橋辺小説三篇』後記」1986、p461を参照。

¹²肖莉（2006）、p65-69を参照。

¹³熊修雨（2002）、p62-64を参照。

¹⁴耿紅岩（2008）、p61-63を参照。

る。

瞿頁軍（2004）「藹然仁者弁——沈從文与汪曾祺比較」は汪曾祺と沈從文二人の作品の相違点を対照的に論じている。例えば沈從文は湘西世界の悲哀と寂しさ、汪曾祺は生活の暖かさを描き、また沈從文は人間の真実を、汪は人間の善を追求した。最後に二人の影響力の違いについて、沈は中国の楚の思想を、汪は儒教の影響を受け容れたが、二人はともに作品中で生の源を求めている、と述べた¹⁵。

袁朝綱（2005）「沈從文与汪曾祺郷土小説之比較」は沈と汪二人の作品について、郷土に対する親しみという視点から、エッセイに似た特徴について論じ、最後に沈從文の「政治と文学の結合に反対、民族運命の探求」と汪の「儒教と道教の影響下で、文学に対して包容性をもつ」という文学態度を説明した¹⁶。

付麗華（2007）「水質的浸透——沈從文对汪曾祺創作影響漫談」は沈從文と汪曾祺が同様に「水」を題材とした作品を取り上げ、二人の作品に共通する民俗性と人間性を論じた¹⁷。

方錦煌（2013）「論沈從文与汪曾祺文化理想的異同——以『辺城』与『受戒』為例」は沈の『辺城』と汪の「受戒」（1980）を例とし、二人の文化理想の類同と差異を分析している。ここでは、二作品の題材はともに政治から離れ、自然で純粋な人間性を追求しており、汪は恩師の影響から作中で人間の仁愛を追求し、「士大夫」のような人生の百態を温かく描いた、と述べている¹⁸。

1989 第 1 期の『北京文学』には、汪曾祺「認識到的和没有認識的自己」（1989）の他、汪曾祺に関する、黄子平（1989）、呉方（1989）、フランスの安・居里安（An. Curien）（1989）という三篇が掲載されている。当時、この三研究は各自の視点から汪曾祺文学を分析し、汪文学の評論における先駆的意義を有した。そこでこの三研究を概観し、その後への影響を論評したい。

黄子平（1989）「汪曾祺的意義」に述べられた汪曾祺の作品と作家の文学態度は、以下の四つにまとめられる¹⁹。

1、1980 年以降の汪曾祺作品は魯迅「故郷」と「社戯（宮芝居）」、廢名の「竹妹的故郷」、沈從文『辺城』、蕭紅『呼蘭河傳』等の作品を継承した「現代抒情小説」である。その意味では汪曾祺は彼らの作品と同じように、幼年の記憶を視点とし、民衆の日常生活から人間性の美を発掘するが、「国民性への批判」や「民族伝統への回復」等の道徳的な問題は民俗的雰囲気の中に隠されている。

2、1980 年以降の汪曾祺作品は「20 世紀 40 年代の文学伝統を育んだ筆である」。

¹⁵瞿頁軍（2004）、p30-38 を参照。

¹⁶袁朝綱（2005）、p73-75 を参照。

¹⁷付麗華（2007）、p94-95 を参照。

¹⁸方錦煌（2013）、p89-93 を参照。

¹⁹黄子平（1989）、p48-53 を参照。

つまり、汪の小説は初期に西欧文学を模倣し、参考にしたことが特徴となっており、1980年代以降は40年代の伝統を継承し、「晚且翠」²⁰の文学作品を創作する。

3、汪曾祺作品は1980年代以降、中国文学の特にルーツ文学と40年代の新文学、現代派間の仲介となるものである。

4、汪曾祺は生活への愛を論じる。汪は人生において、逆境に遭っても積極的な態度を放棄せず、自身も素朴な人間性であるが、ゆえに汪の作品には純粋な文学性がある。黄子平（1989）の前篇を見ると、たくさんの主要な論点が提起されている。深くまでは論じていないが、その後の汪曾祺研究の方向を示すものである。

呉方（1989）「説『淡化』——汪曾祺小説的『別致』及其意義」では、四節全体で汪曾祺小説における「薄い」意味を説明している²¹。

1、汪曾祺小説を解説し、その直観性を論じている。文学作品が人生への看取或いは表現であるとするならば、それを外から見る場合と内から見る場合の二種類がある。汪の小説の場合は外から内への過程である。例えば、生活中、偶然にあった風景、人間の感じたことを叙述し、外から内面へと転換する。つまり、汪の小説は内容を際立たせ、自我という存在を薄くする。

2、「薄い雰囲気とは何か」について、汪曾祺の場合は彼自身が把握できないこと、不自然なできごとが作品の中で薄くなっていくとした。例えば、政治に関する主題、衝突的なプロット等である。

3、汪曾祺小説の内容は「薄い」とし、例えば小説の中で作家の創作目的等を完全には述べず空白にし、「空白」を読者に自分で想像させていると述べた。

4、小説の表面と内面について論じる。表面的には自由な形式と淡泊な雰囲気があり、内面では芸術的な吸引力をもつという。例えば、汪曾祺の小説は表面的には40年前の事を描くが、物語を叙述する際「過去」は「現時」になり、現在という視点の精神的自由や現代人の人生等の問題と繋がっている。

呉方（1989）の全篇は分析する方法から分析の内容まで、やや伝統的な特徴があり、陶淵明の詩と汪曾祺作品の対照から、伝統的な視点で汪文学の「薄さ」を解釈する。

フランスの安・居里安（An. Curien）（1989）「筆下浸透了水意——沈從文的『辺城』和汪曾祺的『大淖記事』」は、汪曾祺の「大淖記事」と沈從文の『辺城』についての比較研究である。内容は三章に分かれている²²。

²⁰1986年汪曾祺の『晚翠文集』という1980年以降に創作した作品が出版され、文集の名は『千字文』の“琵琶が遅晩く緑翠になる”から出典、自分の作品を琵琶に喩えたという。

²¹呉方（1989）、p54-60を参照。

²²（仏）安・居里安（1989）、p61-67を参照。

1、二作品の共通点について、例えば、作品の主人公、巧雲（『辺城』）と翠翠（「大淖記事」（1981））は二人とも15歳ほどの少女であること、家庭にはそれぞれもう一人、祖父（『辺城』）と父（「大淖記事」（1981））がいること、両作品とも、女性主人公の愛情が外部の環境によって脅威にさらされる、ことを述べる。

2、「水」に注目し、二作品共通の題材「水」について議論する。沈從文は生活環境（湘西時期）から「水」に対し特殊な感情を有し、汪曾祺の場合、故郷高郵が「大淖」等の「水」環境が多く、成長期において「水」と緊密な関係を持った。An. Curien は両作品を対照分析し、「巧雲」という人物は「翠翠」に触発され彼女を継承する人物であると解釈する。最後に、An. Curien は人物と「水」との関係について議論する。まず登場人物の職業について、汪曾祺の「大淖記事」（1981）では、船や水上の仕事、活動と関係があり、『辺城』の主人公の父は船頭である。恋愛との関係については、両作品は異なっており、「大淖記事」（1981）の「水」が主人公たちの愛情を促進する作用があるのに対して、『辺城』の「水」は恋愛の成就を妨げる。

3、沈從文の『辺城』の人物は、自身の運命を把握しておらず、反抗もせず、また作品そのものは人間の緊張感を反映しているが、「大淖記事」では、そこに生活する人物と村社会との一体感が強く、人物と自然との調和感が反映されているという。An. Curien は汪曾祺研究における初めての外国人研究者であり、研究においても比較文学的視点を代表する最初の研究であるため、当時の文芸界で注目された。以後、An. Curien（1989）と同じ視点から汪曾祺作品を分析する研究が現れた。

第二項 1993年第1期『当代』の「汪曾祺評論小輯」

汪曾祺の作品「受戒」（1980）が1980年の北京文学賞を受賞した後、汪曾祺研究は盛んに行われたが、最初の10年間は本格的な研究論文はわずかで、汪曾祺文学に関する感想文、読後感のようなものが多かった。それも1980年代中国の文学評論界の特徴の一つである。

例えば1993年『当代』第1期で「汪曾祺評論小輯」という汪曾祺作品に関する評論特集が生まれ、汪曾祺「当代散文大系総序」（1993）、羅強烈（1993）「汪曾祺的民間意義」、胡河清（1993）「汪曾祺論」、韓毓海（1993）「『歴史』・『意識形態』与被冷落了的传统—讀『蒲橋集』琐記」、許謀清（1993）「我感覺到的汪曾祺」の5篇が掲載された。汪自身の「当代散文大系総序」以外の4篇は全て汪作品に関する感想文であるが、4篇の評論は1989年1月号『北京文学』の汪曾祺専号と同じように以降の研究者たちによって多くの論点が提起されており、伝統と汪曾祺文学研究に関する同時代の先駆的な評論であった。『当代』の「汪曾祺評論小輯」は、汪曾祺作品の伝統性を論じるという特徴が伺え、汪自身も「当代散文大系総序」でエッセイの

伝統性について次のように述べている。

中国の新聞学、新詩、ドラマ、小説は全て外来の形式であり、ただエッセイ²³だけが中国の自らのものである。

... (筆者中略) ...

魯迅、周作人は、五四以後のエッセイの二大流派である。魯迅は悲しみ憤り、周作人は簡単で淡泊である。その後の作者はおおよそ二人の文脈に沿って歩んできた。

... (筆者中略) ...

今のエッセイは、人を回想したり、出来事を回想したり、旅を記録したものが比較的多い。実は、手紙や日記、反省文も、全て良いエッセイでありうる。第二に、現在私たちの中には、魯迅の「二十四孝図」のような気宇壮大、二十四孝図「大」エッセイ、或いはヴァージニア・ウルフの「果樹園にて」のような意識の流れを運用する精巧な小品文を書ける人があまりいない。

(汪曾祺「当代散文大系総序」1993、p457-459)

原文:中国の新聞学、新詩、话剧、小説都是外来的形式，只有散文，却是土产。

... (筆者中略) ...

魯迅、周作人实是五四以后散文的两大支脉。魯迅悲愤，周作人简淡。后来作者大都是沿着这两条路走下来的。

... (筆者中略) ...

目前的散文，怀人、忆旧、记游的较多，其实书信、日记、读书笔记乃至交代检查，都可以是很好的散文。二是对散文的民族传统（包括五四以来的传统）继承得还不够多，对外国散文作品借鉴得也不够。我们现在很少散文家能写出魯迅《二十四孝图说》那样气势磅礴，纵横挥洒的“大”散文，能写出像弗吉尼亚·伍尔芙的《果园里》那样用意识流方法写出的精致的小品。

汪曾祺は、その伝統は以下の二つのことを指していると明言している。1、エッセイの歴史性、淡泊で自然な雰囲気溢れる散文（エッセイ）の特徴。2、現代性を含めて意識流れを運用する精巧な散文（エッセイ）。その後、この二つの論点に基づいて汪の散文を論述する研究も広がっていった。

汪曾祺研究が始まったころには、その作品と伝統に関する研究は深まっていなかつ

²³ 中国のエッセイは散文と言う。中国の散文は先秦時代の『左伝』、『戦国策』、或いは諸子百家など代表として、今まで2000年以上の歴史があり、その特徴は題材の広さにあり、人物伝、風景、日記など全て散文である。本文のエッセイは中国の散文を指す。

た。汪曾祺「当代散文大系総序」（1993）以外の4篇の評論はおおよそエッセイの歴史的視点から汪曾祺作品を評論している。

羅強烈（1993）は汪曾祺作品について、民族的な題材が多く、言語の面も生活の影響が強いとし、その特徴は汪の高郵での幼年の生活環境との関係がきわめて深いと述べている²⁴。

胡河清（1993）は羅の論点に加え、汪が幼年に古典文学を学んだこと、汪の作品は作者自身の理想を描いている点を指摘する²⁵。

韓毓海（1993）は「裏橋記」が「感想文」であり、沈從文の作品は新文化運動への反省であると述べているが、汪の文学が恩師沈從文の作風を継承するものだと指摘し、そのあとを継ぐ者はまだいない、と述べている。また汪の作品は伝統への回帰という意識が強いとも述べている²⁶。

許謀清（1993）は自分の知る汪曾祺を書き、汪の作品はその人柄同様純粹であったとしている²⁷。

上述のように、1988年『北京文学』によって開催された汪曾祺研究会と1993年1月の『当代』の「汪曾祺評論小輯」は、新时期における汪曾祺研究の幕開けとして重要なイベントであった。ここから汪曾祺研究は次第に盛んになり、現在のように多様化した局面に発展している。

第三項 新时期における汪曾祺研究の発展について

1988年の汪曾祺研究会と1993年『当代』の「汪曾祺評論小輯」に見られる評論や関連の先行研究を踏まえながら汪曾祺研究の35年間を振り返ると、その研究方向には主に三つがあることが指摘できる。

一、汪曾祺小説についての研究。小説の言語、伝統的意義、作風、作品のリアリズム、審美等の面を含む。

二、汪曾祺と他の作家との比較研究。

三、汪曾祺散文とその他のジャンルについての研究。

汪曾祺小説についての先行研究は、その大半が小説の伝統的意義についての研究であった。代表的な研究は、上に挙げた羅強烈「汪曾祺的民間意義」（1993）であろう。汪曾祺小説の研究の中には、その作風を分析対象とするものもあり、楊志勇（1994）「論

²⁴羅強烈（1993）、p4-7を参照。

²⁵胡河清（1993）、p10-16を参照。

²⁶韓毓海（1993）、p17-22を参照。

²⁷許謀清（1993）、p23-25を参照。

汪曾祺小説的文体意識」が代表的である。楊は「叙述の方式、小説の雰囲気作り、虚実の組み立ての三つの面から汪曾祺小説小説の問題意識を考察すると、汪の文学観と西方の現代文学との間にある種の一致が見られる」²⁸と指摘している。

汪曾祺小説の伝統的意義や作風についての研究以外に、例えば季紅真（1983）「『汪曾祺小説中的哲学意識和審美態度』は、哲学意識や審美観から汪曾祺の小説を分析し、庄子の哲学や汪自身の自然に対するロマン主義が彼の作品に深く影響を与えている」²⁹と指摘する。羅摩（1997）「悲劇意識的压抑与覚醒——汪曾祺小説論」は「汪の1980年代の作品には物悲しい情緒や悲劇の意識が薄いため、評論界では注目されない」³⁰と述べる。同じく羅摩（1996）「末世的溫馨——汪曾祺創作論」は汪曾祺の生育的背景と人生経験から汪の作風の説明を試みる³¹。

汪曾祺作品の比較研究には、汪曾祺と沈從文の作品を比較する早期の代表的研究には夏逸陶（1990）「憂郁空靈与明朗洒脱——沈從文、汪曾祺小説文体比較」がある。夏は両者の故郷への感情の差異から両者の作品の言語や感情の差異を説明し、構成上では両者とも散文的叙事を特徴としているが、汪の方が人物の描写を強調していると結論づけた³²。その他、汪曾祺と他の作家らの比較研究も存在している。董建雄（2002）「現代抒情小説的開拓与発展——廢名、汪曾祺小説比較論」は現代抒情小説の開拓と発展における廢名と汪曾祺の小説を比較し、二人とも小説構成では比較的緩く、言語はいずれも伝統文化の薰陶を受けていると指摘した³³。

汪曾祺散文とその他のジャンルに関する代表的な先行研究には周荷初（1993）「汪曾祺散文創作管窺」がある。周は、汪曾祺散文の個性はその自由にあり、題材に拘らず、無構成に近い随筆体をとっていると説明している³⁴。王堯（1998）「『最後一個中国古典抒情詩人』——再論汪曾祺散文」は、汪曾祺は作品を通じて我々に美化された人間の魅力を再び感じさせ、中国語創作の永遠の魅力を展示してくれると述べた³⁵。季紅真（2007）「論汪曾祺散文文体与文章傳統」は汪曾祺の散文を古典散文に分類し、中国文化の復興に重要な意味を与えたと指摘した上で、儒家思想が汪の文体意識の核心を作り上げたと述べている³⁶。汪曾祺散文に関する研究は一定の成果をあげたものの、さらなる吟味が求められている。

²⁸楊志勇（1994）、p71-75を参照。

²⁹季紅真（1983）、p15-20を参照。

³⁰羅摩（1997）、p28-35、40を参照。

³¹羅摩（1996）、p33-34を参照。

³²夏逸陶（1990）、p75-80、112を参照。

³³董建雄（2002）、p40-44を参照。

³⁴周荷初（1993）、p28-30を参照。

³⁵王堯（1998）、p80-84を参照。

³⁶季紅真（2007）、p86-90を参照。

そのほかのアプローチから考察している先行研究もある。例えば、南梔子 (2002) 「曇花・孤鶴・鬼火——汪曾祺小説民俗意象分析」は汪の小説「曇花・鶴・鬼火」(1984)に見られる「曇花」、「孤鶴」、「鬼火」という三つの事象からアプローチし、汪曾祺がどのようにこれらの独特な民俗的事象を用いて自分の感情や文化的理想、価値観を表現したかについて考察を行った³⁷。楊莉馨 (2014) 「由『洋』味十足到返璞帰真——論 Virginia Woolf 的影響与汪曾祺的現代主義実験之道」は中国作家らが行った意識の流れ小説のモダニズム的实践と意識の流れ小説が、広くかつ深く展開できなかったことを考察している³⁸。また楊紅莉 (2010) 「汪曾祺小説『改写』的意義」は、汪曾祺の改作に言及した。汪は「復讐」(1941、1946)や「異秉」(1948、1981)といった自分の作品や、清の小説『聊齋志異』の中の12篇を改作して「聊齋新義」としてまとめた。これについて、楊は「改作は汪の芸術に対する完璧さへの追求によるものであり、背後にはさらなる深い文化的意義が潜んでいる。論者は汪が原作を改作することによって人間の生活様式を『改作』することを目的とし、人々に一種の文学や生活の様式を提供しようとした」³⁹と指摘している。

総じて言えば、汪曾祺研究は、ある一つ的话题をめぐって討論するという初期のやり方から、後に多元的に検討するように(点から面に)変化してきた。1980年代が汪曾祺研究の始まりだとすれば、90年代になるとその汪曾祺研究は非常に豊富な成果を出したと言える。21世紀に入ると、汪曾祺研究は既にボトルネック状態になっていると見なされ、さらに検討できる余地はほとんどないと考えられてきた。しかし、既存の研究状況について、研究成果は多く残されているものの、検討の余地はまだ多くあると考える。とりわけ小説に関する研究であり、例えば、汪曾祺小説は題材の範囲が狭いものの、その限られた題材の由来や文学的意義を検討できると思われる。また1949年以前、「十七年」期、80年代、90年代という四つの歴史時期における汪の創作の共通点と相違点を比べて分析することも可能で、汪曾祺小説と新时期作家らとのつながりや後の作家らがどのように汪の文学を継承したかについても検討の余地がある。

この35年間に、汪の作品は文学研究界から大きく注目されるようになった。またこの35年間は中国当代文学の自己認識の過程であり、同時に伝統文化の価値に対する反省の過程でもある。数多くの先行研究の中でも、筆者は本稿と関連する有意義な研究に注目し、次の節で詳しく紹介する。

³⁷南梔子 (2002)、p78-89を参照。

³⁸楊莉馨 (2014)、p548-557を参照。

³⁹楊紅莉 (2010)、p64-73を参照。

第二節 本稿と関連している汪曾祺研究について

汪曾祺の小説は民国期の中国現代文学と 1949 年以降の当代文学との間の連続性を我々に示すだけでなく、そこからは古典文学や外国文学の足跡をも追跡できる。したがって汪曾祺作品を考察する際には、まず彼の小説を考察する必要がある。本節では、本稿と関連する汪曾祺小説の先行研究を述べたうえで、本稿のオリジナリティーについて言及する。

本稿が考察するのは、汪曾祺作品の形成過程である。汪の創作の軌跡に沿って、各創作時期の作品の特徴、及びその時期の作品が受けた影響や後の創作に与えた影響について考察し、汪曾祺の創作の軌跡を復元する。先行研究のうち、黄子平（1988）「汪曾祺的意義」と羅崗（2011）「『1940』是如何通向『1980』的？——再論汪曾祺的意義」は筆者にとって最も啓発的なものであった。前者は汪曾祺が 80 年代に文壇に復帰したことの意味を重点的に説明し、汪の小説が「尋根文学」と 40 年代新文学、現代派文学の中間にあり、汪の 80 年代の回帰は最も簡素な価値観における真の人生についての思考への回帰でもあると指摘している。羅は黄の論点を引用しつつ、さらに深化させた。羅は黄と異なり、「40 年代文学伝統」を「西南聯大」の伝統に限定しながら、恩師の沈從文との関係を強調し、汪の 40 年代から 80 年代までの文学との断絶期が「晚且翠」の晩年作品に与えた影響を考察している。また汪曾祺の 40 年代と 80 年代の小説の言語の特徴も分析し、「王安憶が『汪老講故事』で述べたように、汪の言語は非常に穏やかなのだ。彼はほとんどまとめようとせず、いつも詳細に、まじめに過程を叙述していき、とても日常的なものである...（筆者中略）...彼の文字は、いつも凡常な言葉である」⁴⁰と初期の西洋的言語運用から中国人の日常的言語運用に変化したことを指摘している。

また、楊莉馨（2014）「由『洋』味十足到返璞歸真——論 Virginia Woolf 的影響与汪曾祺的現代主義實驗之道」は汪曾祺作品について詳細な考察を行った。楊は、1940 年代と 80 年代の汪の作品の特徴を説明し、とりわけ 40 年代における欧米モダニズムの受容及びその作品の実験性と創作意義を考察した。楊は、「小学校的鐘声」（1944）、「復讐」（1944）、「緑猫」（1947）を例とし、汪と Virginia Woolf の作品を対照分析して、汪の 40 年代の作品を次のように評価している。「汪曾祺の 40 年代の小説、散文は、実験作の色彩が強い。西洋化された作風は明らかで、印象的抒情

⁴⁰羅崗（2011）、P116。（原文:如王安憶在《汪老講故事》中所說的汪曾祺講故事的语言也颇为老实,他几乎从不概括,而尽是详详细细,认认真真地叙述过程,而是很日常的过程...略...汪曾祺的文字里,总是平凡的实词。)

も良く見られる。そしてその作品はとりわけ現代人の魂の深さへの探求において傑出した成果をあげていた」とある。1980年代後期の汪の作品について、楊は「抒情」と「回帰」の二つのキーワードを提起し、次のように結論付けている。「汪曾祺は Virginia Woolf の意識の流れ小説をはじめとする西洋モダニズム文学の栄養を吸収し、廃名や沈從文といった作家らの抒情的、詩的な人道主義の伝統継承、自らの大胆な芸術的実践によって中国現代小説の発展の道を開いた。しかし、歴史環境や現実条件の制約、各人生段階と状態下の異なる選択、そして民族と民間文化伝統の影響等の要素は、汪曾祺の 80 年代以降の小説と散文における手法、作風のリアリズムへの回帰をもたらした」とある。さらに、楊は汪曾祺作品を整理する中で、汪の創作は実験的試みからリアリズムへの回帰に至る過程であり、同時に「汪曾祺のモダニズム文学の実験の道は、20 世紀中国文学の現代性の過程の一つの側面を反映している」と指摘している⁴¹。

その他、邵寧寧（2005）「汪曾祺小説前後期演變的精神軌跡」は作家の人生経験から作品の変化を分析し、汪の 40 年代から 80 年代の創作の転換は、汪自身の思想と精神の変化によるものだと説明し、その鍵となったのは文革の経験であると指摘している⁴²。梅四海、聶漢林（2010）「中斷与連續——汪曾祺小説創作三个時段的比較分析」では、汪の三つの創作時期についてまとめられており⁴³、張文香（2012）「汪曾祺早期小説的結構方式及其对后期創作的影響」では、汪の各時期の小説の構成がまとめられている。張は、汪の短篇小説への改革は創作初期から始まったとしたうえで、汪の初期作品の叙述構造は多様で、伝統小説のストーリー重視の束縛から脱して、物語の起伏の弱さと構成の緩さという特徴を形成させたと指摘している。そして、その緩く自由な特徴は中期作品まで続いて後期作品に継承されるようになり、評論者が注目した後期作品の散文化⁴⁴の特徴も、まさに汪の初期作風の継承と発展であると分析している⁴⁵。

上述した数多くの先行研究は、いずれも 1940 年代から 80 年代に至るまでの汪曾祺の創作過程を研究対象としており、それぞれの研究の着目点に違いがあった。例えば、羅崗（2011）と楊莉馨（2014）は、それぞれ「聯大伝統」から「80 年代の『晚翠』現象に至るまでの創作の意義」と「40 年代欧米モダニズム文学を受け入れての意識の流れ小説の創作から 80 年代のリアリズムへの回帰までの過程とその意義」に着目している。しかし、一人の作家の創作過程に対する評価は多元的であるべきであると筆者は考える。したがって、以上の先行研究を踏まえながら、作家汪曾祺に対する筆

⁴¹同上、p548-557 を参照。

⁴²邵寧寧（2005）、p98-102 を参照。

⁴³梅四海、聶漢林（2010）、p76-77 を参照。

⁴⁴作品のエッセイに似た特徴

⁴⁵張文香（2012）、p66-69 を参照。

者の評価を三点述べておく。

第一に、青年期、とりわけ西南聯大時期において、汪曾祺の作品には西洋化された作風が明らかに存在しているものの、同時に 80 年代以降に創作された「受戒」(1980)、「大淖記事」(1981)のような風俗抒情式小説と連続性を持つ作品も存在している。したがって、40 年代は汪の創作が最も多面的な作風を持った時期とすべきである。同時に、これはその時代的背景と創作の背景とに緊密にかかわっていると考えられる。

第二に、中年期における文学創作はわずかしかなかったが、汪の京劇と革命模範劇「样板戲」(以下、「革命模範劇」)の創作は中断することがなく、汪自身も晩年期作品で「革命模範劇」創作の意義を全面否定すべきではないと言及している。また、劇の創作における言語や韻律への推敲は汪の晩年期作品の言語に大きな影響を与えており、汪が劇の創作に従事できるのも幼少期の経験と大きく関係している。

第三に、晩年期の汪はリアリズムへ回帰したとはいえ、意識の流れ等モダニズムの創作手法を完全に捨てたわけではない。晩年期の代表作は「抒情的リアリズム」として現れてはいるが、その一部は『聊齋新義』のような純粋な魔幻主義の創作となっている。つまり汪の晩年期創作は青年期創作の昇華であり、その手法の運用等についても 30 年前の作品より成熟している。これらの論点については、本文で詳しく展開していく。

第三節 本稿の目的と構成

まず汪曾祺作品の文学類型について、先行研究では汪曾祺作品の文学類型に多く言及している。例えば、黄子平（1988）は汪の80年代の作品を「尋根文学」に近いものと説明している。作家の作品の創作過程を検討する際、作品の特徴を研究することは重要ではあるが、先に作品を分類して考察を進めると、それに影響されて作品にない特徴を無意識に押しつける恐れがある。本稿は汪の作品がどの文学類型に属するかを明らかにすることを主要目的とはせず、主に汪曾祺が創作過程において受けた影響と作品との相互関連や影響について検討しようとするものである。

第二に、創作時期の区分についてである。汪曾祺の幼少期は先行研究ではほとんど看過されてきた。しかし、幼少期に受けた伝統的古典文学の影響は、汪の創作生涯に豊富な素材を提供していると筆者は考えている。したがって、この時期についての考察も必要不可欠であると思われる。

第三に、本稿では汪の創作時期を幼少期、青年期、中年期、そして晩年期に分け、各時期の創作過程を考察する。晩年期作品と青年期作品の差異は、自身の作品に対する改作が最も明らかに現れると考える。また晩年期作品を分析する際に、その改作小説と風俗画小説を例として、汪の晩年期作品の特徴、手法、そして作品の形成過程と原因について考察を行っていく。

第四に、汪曾祺文学に影響を受けたその他の文学や、汪曾祺を代表とする中国現代文学と当代文学を経験した作家らが描いた中国文学史という大きなテーマについても言及する。例えば、汪曾祺文学が先鋒文学に与えた影響や、汪曾祺のように30年間の創作の空白期を経て五四時期文学の伝統を継承し創作し続けるような作家が描き出そうとする文学史の全体像について、今後の課題を提示する。

本稿は以上の4点に基づいて、汪曾祺の創作生涯を幼少期、青年期、中年期、晩年期に区分し、各時期の経歴からその創作の過程、受けた影響、そして後の時期に与えた影響を考察し、作品の形成原因及び各時期の創作の特徴と手法についても具体的な分析を行う。特に、汪の創作初期から晩年期に至るまでの作品の形成過程と晩年期作品が集大成を実現した要因について詳しく検討したい。またこれらの作業を通して、今後の課題のための基礎作りも行う。

具体的には、汪曾祺の創作生涯についての考察を以下のような構成で進めていきたい。

汪曾祺の幼少期（1920-1939）を扱う第一章では、主に、汪曾祺が幼少期で受けた古典文学の影響とこの時期の経験が後の作品に与えた影響という二つの面から検討していく。まず、汪は伝統文化の教育を受け、とりわけ書画等に関する伝統教育は後の

創作や手法に大きな影響を与えた。本章はいくつかの作品を素材としてそれを説明していく。そして、幼少期の経歴は汪の創作の題材の源であったことを分析する。小説「受戒」（1980）のように晩年期の多くの作品の題材は、幼少期の故郷観察に由来するものである。

そして、青年期（1939-1949）を分析対象とする第二章では、まず汪の青年期の経歴と作品を紹介し、そして、この時期に創作された「復讐」（1941）のような意識の流れ小説、「鷄鴨名家」（1947）のような故郷高郵を題材とする小説の創作特徴や手法を分析する。最後に、恩師沈從文、西南聯合大学の文学環境、時代背景という三つの面から受けた影響を通して、汪の創作初期の文学観を考察してみる。

続いて、第三章では、中年期（1949-1979）、すなわち汪曾祺の文学創作の空白期を扱う。この時期、汪は京劇や革命模範劇の創作に集中し、小説作品はわずか三篇しか創作しなかった。本章は、まず汪の中年期の経歴と作品を紹介し、汪が1955年に改編した京劇脚本「范進中举」（原呉敬梓著、清朝古典小説）を例にして、京劇脚本の改編過程から汪の京劇創作の特徴や初期創作との相違点を検討する。次に、「沙家浜」を例として汪の革命模範劇の脚本の創作と改編の特徴とその原因を考察し、革命模範劇の改編の成果を改めて強調する。最後に、中年期に創作した三篇の小説、「羊舍一夕」（1961）、「王全」（1962）、「看水」（1962）について分析し、小説のリアリズムの特徴とそこに反映される30年間の空白期における汪の生活の実態を明らかにする。

本文の第四章では、汪曾祺の晩年期（1979-1997）を検討する。1980年代の新時期文学に、汪曾祺は小説「受戒」（1980）で再登場した。本章は、まず汪の晩年期の経歴と創作過程や創作形式を紹介し、晩年期において最も特色を持つ創作は改作小説と風俗画小説であることを明らかにする。そして、改作小説「異秉」（1981）とその原作（1948）との対照分析を通して、両者の構成、言語、手法上の相違点を分析する。最後に、「受戒」（1980）、「大淖記事」（1981）等といった風俗画小説を取り上げ、風俗画小説の構成、言語、創作手法のそれぞれの特徴を分析し、またそのそれぞれの特徴によって作り上げられた作品の雰囲気や登場人物の人物像等についても考察を行う。

第一章 文学の源——汪曾祺の幼少期（1920～1939）⁴⁶

第一節 古典文化の影響と汪曾祺の創作

汪曾祺の創作生涯において、彼の幼少期は古典文化教育を受け、作品の題材を蓄積する時期である。故に、幼少期は最も重要な時期だと考える。

汪曾祺は1920年春、中国江蘇省高郵県（現在の高郵市）に生まれた。母親は彼が三歳の時に亡くなり、父親とは仲が良かった。旧式の地主家庭で育った汪は、幼い頃から中国の古典文化を学び、父親が中国の旧式的な知識人であった影響から、古典画や詩歌等にも興味を持った。汪曾祺は散文「多年父子成兄弟」（1990）の中で次のように述べている。

子供の頃、私は国語の成績がずっとクラスで一位だった。作文がよく褒められたので、父親は私の作文をあちこちで人に見せた。…彼は画を描く。子供時代の私も画を描くのが好きだったが、全く指導してはくれなかった。彼が画を描いている時、私は横で見たり、自分で勝手に絵本をめくって塗りたいしたりした。…子供の頃私は字がうまく、書道については少し意見をくれた。私がひとしきり「圭峰碑」⁴⁷と「多寶塔」⁴⁸を書くと、彼は「張猛竜」⁴⁹を私に勧めた。これはなかなかいい意見で、私の字には今も「張猛竜」の影響が残っている。…中学校の時、私は演劇が好きで、よく青衣を演じていた。私は声が良く、高く甘く潤いのある声だった。家にいる時は、彼が二胡をやって、私が演じた。

（汪曾祺「多年父子成兄弟」1990、p61）

原文:我小时候，国文成绩一直是全班第一。我的作文，时得佳评，他就拿出去到处给人看。……他画画，我小时也喜欢画画，但他从不指点我。他画画时，我

⁴⁶汪曾祺の人生や創作については、全て「汪曾祺年譜」（汪朗、汪明、汪朝整理『汪曾祺全集8』北京師範大学出版社、1998年8月、p289-304）を参照している。以下青年期、中年期、晩年期も同じである。

⁴⁷中国晩唐時代の書道家裴休が描いた楷書の碑文。現在の陝西省戸県草堂寺にあり、書道を模写する手本もある。

⁴⁸中国唐代の書道家顔真卿が西暦752年に書いた碑文。後、顔の『多寶塔碑』は楷書の代表となる。

⁴⁹中国北魏時代の西暦522年正月建立の碑。作者不明。『魏碑の一番名』と称される。

在旁边看，其余时间由我自己乱翻画谱，瞎抹。……我小时候字写得不错，他倒是给我出过一点主意。在我写过一阵“圭峰碑”和“多宝塔”以后，他建议我写写“张猛龙”。这建议是很好的，到现在我写的字还有“张猛龙”的影响。……我初中时爱唱戏，唱青衣，我的嗓子很好，高亮甜润。在家里，他拉胡琴，我唱。

汪曾祺の話を見ると、汪の父親は古典文人として、画、書道、劇等多くの面で汪に影響を与え、特に画の面ではその創作生涯に影響を与えたことがわかる。汪自身も、自分の小説は自分の描く画と同様、逸ったままに書いて、形似を追求しないと述べたことがある。⁵⁰これは汪曾祺が自分の作品に対する謙遜であるが、彼の小説の特徴もここに見られる。つまり、エッセイに近いということ、彼の小説の構成についていえば、長い幅で風景等を描き、後に人物や小説のプロットを書き、それを風景や風土の中で融合させるという特徴である。その代表作品には「大淖記事」（1981）⁵¹がある。

汪曾祺作品の美意識も彼の作画と関わっている。彼は中国明代の文学者徐文長の「書画同源」という主張を認めており、作品「徐文長論書画」（1992）の中で次のように述べている。

「書と画は同じ源を持つ」、「書と画は互いに通じる」ということはすでに定説となっている。美学を研究し、中国の美術歴史を研究する者は皆そう言う。

（汪曾祺「徐文長論書画」1992、p365）

原文：“书画同源”，“书画相通”，已成定论，研究美学，研究中国美术史者都会说。

「書と画は同じ源を持つ」「書と画は互いに通じる」という特徴は汪曾祺の作品から見て取れる。特に彼のエッセイの中の風景描写について、ここでは二つの例を挙げ、以下の散文「天山行色」（1983）、「湘行二記」（1983）の描写を見てみよう。

天池の水、紺碧の色。遠くなると、真っ白な雪山が目に入る。向こうの山には塔松がびっしりと並んでいる——トウヒである。整然と並んでいて、一本一本、びっしりと山の斜面に沿って人工林のように並んでいる。静かな水面に、トウヒと雪山、天山の上の雲が映り、すっきりした感じがとても良い。中国でなく、スイスの絵はがきで見たことのあるような景色だ。

⁵⁰汪曾祺『『晩飯花集』自序』（1983）、p325。（原文:我的小説也像我的画一样，逸笔草草，不求形似。）

⁵¹このような小説は汪曾祺作品の風俗画小説と言い、主に小説の構成の特徴である。ここでは彼の作品と中国の古典水墨画との関係を論じているので、風俗画小説に関する詳しい内容は第四章で述べる。

(汪曾祺「天山行色」1983、p236)

原文:天池の水、碧藍碧藍的。上面、稍远处、是雪白的雪山。对面的山上密密匝匝地布满了塔松，——塔松即云杉。长得非常整齐，一排一排地，一颗一颗挨着，依山而上，显得是人工布置的。池水极平静，塔松、雪山和天山上的云影倒映在池水当中，一丝不爽。我觉得这不象在中国，好象是在瑞士的风景明信片上见过的景色。

これを画とすれば、この場面は池から、雪山、向こうの山、最後は池の中に映る雲と山の影という順番で描かれている。天池を中心に周りの風景を描き、色は雪の白と池の青の二色のみである。「山」は中国の古典水墨画によく描かれる風景である。中国の宋代の山水画家郭熙は「林泉高致」の中で「三遠」という水墨画の表現を提起した。それは「高遠」（氣勢があつて、その場に身を置くように）、「深遠」（変幻して深遠なように）、「平遠」（視野が広く、夢心地のように）の三つである⁵²。「天山行色」は「三遠」の「高遠」と「平遠」を結合して描いている。「天山行色」(1983)は「南山塔松」、「天池雪水」、「天山」、「伊犁闻鳩」、「伊犁河」、「尼勒克」、「唐巴拉牧场」、「赛里木湖・果子沟」、「蘇公塔」、「大戈壁・火焰山・葡萄沟」という十箇所の風景と風土を描き、各篇は独立して、汪曾祺の訪れる順番とつながる。つまり、十箇所が水墨画と同じように時間と空間を統一化し、純粋化するのである。異なる場面を合わせると新疆各地の風俗の画卷が少しずつ読者の眼前に開かれていく。

「晩宿觀」隣の小さな宿の柵の外、竹が整然と並んでいて、とても幽静である。桃花源には方竹がないが、立派な竹が多く見られる。竹は皆高く、節が長く、また葉が細くて、可愛らしい。いわば修竹である。木は皆大きくはないが、どれも高い。深い谷底から陽の光を求めるためにまっすぐ上に向かって伸びてきたのだろう。竹の葉を小鳥がすいすいと渡る。緑の竹の葉のような、一寸の小鳥である。

(汪曾祺「湘行二記」1983、p273)

原文:晩宿觀旁的小招待所，栏杆外面，竹树萧然，极为幽静。桃花源虽无真正的方竹，但特别的竹子都可看。竹子都长得很高，节子也长，竹叶细碎，珊珊可爱，真是所谓修竹。树都不粗壮，而都甚高。大概树都是从谷底长上来的，为了够得着日光，就把自己拉长了。竹叶间有小鸟穿来穿去，绿如竹叶，才一寸多

⁵²「中国山水画的特点」<http://shanshuihua.baike.com/article-91844.html> を参照、2015年10月22日。

長。

「天山行色」（1983）の取り上げた部分は静の風景を描いているが、「湘行二記」（1983）の描写には、動かない竹と動く小鳥が同じ場面に描かれている。小鳥の動きで竹の真っ直ぐなイメージを与えるように、反対の事物の中で風景を描く。そうすると、中心である竹が突出する。中国の古典画の「主題を突出し、引き立たせる部分はやや強調する」という特徴と一致している。

幼い頃から古典文化の家庭に育った汪曾祺は、多くの散文と小説の中で、画を描く手法や表現等を運用している。以上の二篇の散文の例により、汪作品と古典画、特に水墨画の関係が分かり、幼少期に画を学んだことが彼の一生の創作に影響を与えていることも分かった。つまり、彼の美意識には「書画同源」と「書画相通」が明らかに存在している。汪曾祺の小説は中国の古典水墨画と関係し、特に彼晩年期の小説はその構成も古典画の風俗画と緊密な関係がある。これについては、本文の第四章、晩年期の作品で詳しく説明する。

第二節 幼少年の経験と汪曾祺の創作

1928年秋、汪曾祺は高郵の県立第5小学校に入学した。小学校の隣にはお寺があり、もともと小学校はお寺の一部であった。そこから汪は仏教のことを知り始め、その経験から、仏教を題材とする多くの作品を生み出した。例えば、作品「復讐」(1946)、「受戒」(1980)、「橋辺小説三篇・幽冥鐘」(1986)等である。作品「復讐」(1946)は1989年に台湾の仏光出版社が出版した『仏教小説選・第四集』に収められている。

1932年7月、汪曾祺は小学校を卒業し、同年9月に高郵県立中学校に入学した。1937年に日中戦争が起こると、汪は疎開のため各地を転々とし、二年間で南菁中学、淮安中学、江蘇省第二臨時中学、私立揚州中学の四つの中学校に通った。幼少期の汪曾祺はまだ文学の道を行っていないが、生活環境や経験の多くは、後の作品、特に晩年期の作品の題材となった。汪自身も次のように述べている。

私が書いた小説の中の人物や出来事は、おおよそ実在のモデルがある。小説によっては、私をよく知る友人が読むと誰がモデルかが分かるのだ。

(汪曾祺「認識的的和没有認識的自己」1988、p297)

原文:我写的小说的人和事大都是有一点影子的。有的小说,熟人看了,知道这写的是谁。

例えば、代表作品「受戒」(1980)の時代背景や小説の環境、人物等は、汪曾祺が疎開した際、田舎のある庵に泊まった時の経験である。

機会があつて私はある田舎の庵で何か月か住んでいた。それは小説(「受戒」(1980)——筆者注)に書いた「一花一世界」の幾つかの部屋だ。

... (筆者中略) ...

この村は庵趙庄という。小英子の家は、私の書いたままである。この家の者は皆働き者で、部屋や用具等全てきちんときれいにしてある。小英子は眉目秀麗、明朗快活、スタイルも良く健康的で、僕に強い印象を与えた。町で見た女たちとは違って、彼女は全身に青春の雰囲気をまとっていた。

(汪曾祺「関与『受戒』」年代不詳、p337,338)

原文:一个偶然的机会,我在一个乡下的小庵里住了几个月,就住在小说里所写

的“一花一世界”那几间小屋里。

... (筆者中略) ...

这个庄叫庵赵庄。小英子的一家，如我所写的那样。这一家，人特别的勤劳，房屋、用具特别的整齐干净，小英子眉眼的明秀，性格的开放爽朗，身体姿态的优美和健康，都使我留下难忘的印象，和我在城里所见的女孩子不一样。她的全身，都散发着一股青春的气息。

小説の中では、小英子とこの家について次のように書いている。

彼女の家は自分の田を持っている。もともと食べるには足るが、さらに村の十畝の田を借りて耕作している。自分の田ではクログワイを一畝作っている。これは、半分はクログワイが好きな小英子のアイデアで、一畝はクワイを作っている。

... (筆者中略) ...

二人の娘は、顔が母親にそっくりだ。特に目がよく似ていて、アヒルの卵のような白目で、黒い碁石のような目玉、動かない時には水の如く、動く時には星の如し。体はきちんと成長していて、髪も滑らか、身なりもきちんとしている。

(汪曾祺「受戒」1980、p332,333)

原文:他们家自己有田，本来够吃的了，又租种了庵上的十亩田。自己的田里，一亩种了荸荠，——这一半是小英子的主意，她爱吃荸荠，一亩种了茨菇。

... (筆者中略) ...

两个女儿，长得跟她娘象一个模子托出来的。眼睛长得尤其象，白眼珠鸭蛋青，黑眼珠棋子黑，定神时如水，闪动时象星星。浑身上下，头是头，脚是脚。头发滑滴滴的，衣服格挣挣的。

原文を見ると、小説中では小英子の家は皆働き者であることが伺え、小英子と彼女の姉の健康的な姿が読者に印象を与える。40年の時を経て、汪曾祺は過去の記憶とモデルの特徴を描くと同時に、健康で積極的な面の人間性を描いているため、抒情的な筆致で矛盾の弱い文学世界を創り出している。そうすることによって、汪曾祺は40年前の世界を復元するのではなく、理想的な世界を作品の中で一時的に示しているのである。

汪曾祺の小説には、しばしば幼年期の知人が描かれる。「小英子」はその中の一人である。作品「大淖記事」(1981)も同様に、主人公と「大淖記事」(1981)の中の重要な場所は、どちらもかつて汪曾祺の故郷高郵に存在しており、小説中に起こる事件も彼自身が経験したことである。汪は次のように述べたことがある。

私がいつも「見」に行く場所の一つは、大淖である。

大淖の景色は、ほぼ私が書いたものと同じである。大淖近くに住む人は皆、私の小説を見て「よく似ている」と言う。当然、少し美化したものではあるが。

... (筆者中略) ...

錫職人のあの出来事は実在した。私と同じ年代の人は皆覚えている。あの頃、私はまだ小学生だった。一人の若い錫職人が保安対側の人間と恋に落ちたため、保安隊に殴られて死にかけだが、尿石で助けられ、意識が戻ったという話は聞いたことがある。

... (筆者中略) ...

私はあの「巧雲」（彼女の本名は知らないが）を見に行った。ドアが半分開いていて、中は真っ暗だった。ベッドの上に一人若い女が座っていた。彼女の顔ははっきりとは見えないが、なんとなくきれいな人だと思った。二日後、錫職人たちがデモ進行を行っているのを目にした。これらは皆私に強い印象を与えた。当時の私はまだ「高尚な品性、優美な情操」ということを知らず、あるのは少しの憧れだけだった。この少しの憧れはおぼろげだったが、強烈だった。それが私の心の中に40年余り残っていて、この小説の創作を促したのだ。

(汪曾祺「『大淖記事』是怎样写出来的」1982、p216,217)

原文:我经常去“看”的地方之一，是大淖。

大淖的景物，大体就是象我所写的那样。居住在大淖附近的人，看了我的小说，都说写“写得很象”。当然，我多少把它美化了一点。

... (筆者中略) ...

小锡匠那回事是有的。象我这个年纪的人都还记得。我那时还在上小学，听说一个小锡匠因为和一个保安队的兵的“人”要好，被保安队打死了，后来用尿碱救过来了。

... (筆者中略) ...

我去看了那个“巧云”（我不知道她的真名叫什么），门半掩着，里面很黑，床上坐着一个年轻女人，我没有看清她的模样，只是无端觉得她很美。过了两天，就看见锡匠们在大街上游行。这些，都给我留下很深的印象。我当时还不懂“高尚的品质、优美的情操”这一套，我有的只是一点向往。这点向往是朦胧的，但也是强烈的。这点向往在我的心里存留了四十多年，终于促使我写了这篇小说。

「大淖記事」（1981）では、主人公「巧雲」と「十一子」の恋愛の過程を描いている。二人は悪の勢力と対峙し、勇気に満ちた人間性が民俗の雰囲気溢れる物語に融合している。この物語は人間性への賛美歌ともいえる。

汪曾祺はなぜ古い題材を選ぶのか、彼自身は次のように述べている。

私が古いものを題材として書くのは、ただ旧社会の生活をよく知っていて、昔の近所の人たちに対して深い理解と感情を持っているからだ。新しい生活や新しい人物も描きたいが、私は小説とは思い出であり、必ず子供の頃の思い出くらいよく知っているような、リアルな生活でなければならないと思っているのだ。生活と作者の感情を繰り返し蓄積させ、軽佻さ、特に感傷主義を取り去る。このようにしてやっと小説は成り立つのだ。しかし、今の私にはまだ無理だ。现实生活に対して、私はなかなか気持ちが落ち着かないのだ。

(汪曾祺「『橋辺小説三篇』後記」1985、p461)

原文:我写旧题材,只是因为我对旧社会的生活比较熟悉,对我的旧时邻里有较真切的了解和较深的感情。我也愿意写新的生活,新的人物。但我以为小说是回忆,必须把热腾腾的生活熟悉得像童年往事一样,生活和作者的感情都经过反复沉淀,除净火气,特别是除净感伤主义,这样才能形成小说。但我现在还不能。对于现实生活,我的感情是相当浮躁的。

汪曾祺の言った通り、幼少期の全ての経験は40年を経て、人生の底まで沈殿していた。残りの部分は純粋な人間性と汪の理想的な境地、或いは創作意図だと考えられる。呉晨(2011)「浅議汪曾祺的晚年心態与小説創作」は汪曾祺の幼少期を題材とした作品について「童年時代の記憶と経験は作家の傾向と創作意図に影響した。晩年期の汪曾祺が追憶の中で最初に思い出すのは、童年時期のことであった。彼は永遠に消えない童心と誠実な心を持ったまま世界を直面していた。故に汪は抒情的な、田園のような古典詩の雰囲気を作り出した」と述べている⁵³。

少し広げて言うと、汪の作品は1980年という現在の視点で1940年代の中国蘇北の社会を描くが、その創作の目的は旧社会の有様を反映することではない。作家は歴史から様々な要素を選び出し、一種の「現在」社会の理想を書く。故に、この現在は汪にとって、1940年代から1980年代の「イマ」までの40年間であり、40年の間、汪曾祺が貫き通す理想の世界である。詳しくは第四章、汪曾祺晩年作品の部分で論述する。

汪曾祺の作品全体を見ると、多くの題材が幼少期の経験から取り出されている。つまり、まだ文学の道を歩んでいない幼年期は、彼の文学生涯にとって題材を累積する

⁵³呉晨(2011)、p90。(原文:童年时代的记忆和经历甚至会影响到作家的写作倾向和意图。晚年的汪曾祺在回忆时首先把目光投向了童年,他用永不消失的童心真诚地面对世界,从而构造出充满诗情的、田园牧歌般的意境。)

時期であり、汪曾祺文学の源である。もし汪曾祺の作品の独自性が1980年以降に形成されるとするならば、1939年から1979年までの青年期、中年期の40年間は、人生を沈殿する時期と考える。次章からは、汪曾祺の文学人生への歩み始めである青年期、その10年間の創作を考察していく。

第二章 文学創作の開始——青年期（1939～1949）

第一節 青年期の生活経験

1939年夏、汪曾祺は西南聯合大学に入学し、沈從文⁵⁴、聞一多⁵⁵、朱自清⁵⁶といった大学の講師の影響で、文学の道を歩み始める。彼の同級生には、言語学者の朱德熙⁵⁷、李栄⁵⁸、作家の鹿橋⁵⁹らがいる。汪のエッセイ「懷念德熙」（1992）は大学時代の友人朱德熙について著したものである。文学の道を歩み始めた汪は、友人らと共に学内で文学雑誌『文衆』を創刊し、文学の創作を始めた。汪の作品「待車」は『文衆』の創刊号⁶⁰に掲載された。その時期の筆名には「曾祺」、「西門魚」等があり、1949年以降は「曾歧」、「曾芪」等の筆名を使用した。1943年、24歳の汪は本来大学を卒業する年であったが、体育と英語の点数が合格点を上回らなかった（単位が取得できなかった）ため、一年留年することとなる。翌年の1944年、当時の国民党政府はその年の大学卒業生を通訳としてアメリカ軍隊に派遣しようとし、それに参加しなかった学生は除名処分となった。汪は通訳業務に応募しなかったため卒業できず、そのまま修業することとなった。

⁵⁴中国の作家（1903～1988）。湖南省出身。兵士から作家となった。20歳の時、丁玲や胡也頻と雑誌『紅黒月刊』を創刊する。ミャオ族の生活を抒情的・牧歌的に描いた『辺城』等が代表作。

⁵⁵中国の詩人・文学者（1899～1946）。湖北省出身。アメリカ留学の後、『死水』などの象徴詩集を発表。抗日戦争中は古代文学や神話の民俗学的研究に専念した。戦後は民主運動で活躍したため、国民党に暗殺された。

⁵⁶中国の詩人・散文作家（1898～1948）。清華大教授。本名朱自華。江蘇省出身。長詩『毀滅』で広く知られる。後、散文や中国古典文学の研究を行った。詩集『踪跡』、散文『背影』など。

⁵⁷蘇州出身。日中戦争中である1939年に昆明の西南聯合大学に入学し、当初は物理学専攻であったが、唐蘭の講義を聞いて古文字学に興味を持ち、翌年中文系に転部する。2年間休学し、1945年に卒業。1946年に清華大学中文系の副教授に就任した。

⁵⁸浙江省温嶺出身。日中戦争中である1939年に昆明の西南聯合大学に入学し、戦後1946年に『切韻』の研究で北京大学にて修士号を取得。同年北京大学にて助教授、1949年山東大学にて副教授に就任。中華人民共和国成立後の1950年以降は、中国科学院語言研究所にて主に方言研究を行った。

⁵⁹1919年北京生まれ。1942西南聯合大学を卒業し、その後アメリカに留学する。1954年エール大学（Yale University）の美学史博士号を取得。博士号取得後、カリフォルニア州立大学（California State University）、エール大学（Yale University）及びワシントン大学（University of Washington）の教授となる。代表作品に『夜未央』など。

⁶⁰『文衆』の創刊号は、第一号と第二号を合わせて印刷したものである。

1945年、社会人になった汪曾祺は、聯合大学の同級生が創立した私立中学で教鞭を執る。学校は当初白馬坂にあり、その後観音寺に場所を移した。また学校では施松卿⁶¹と知り合った。1945年8月、日中戦争が終戦したが、汪は帰郷の金が無かったため、昆明に留まることになる。青年期の汪曾祺は貧しく、生計を立てるために、仕事を転々とした。1946年の7月、卒業証書の無い汪曾祺はついに職を失い、2ヶ月ほど友人である朱德熙の家に居候する。後9月に沈従文の紹介で李健吾⁶²と知り合い、汪は上海の私立中学校である致遠中学で教員を勤めた。

1948年3月、汪曾祺は上海を離れ、北京に移り住む。2ヶ月の無職生活を過ごした後、5月から北京歴史博物館で働き始めた。1949年、中華人民共和国が成立し、汪はこの年に恋人である施松卿と結婚する。同年3月に中国人民解放軍第四軍南下工作団に応募し、5月に武漢に向かい、文教局に勤めた。また9月には漢口の第二女子中学校に派遣され、そこで一年間副指導教員として勤務した。

⁶¹福建省長楽大宏の人。中国新華社対外部の特設組高級記者であった楊振寧とは同級生。

⁶²中国の劇作家及び小説家。山西省運城出身。清華大学卒業後、フランスに留学。抗日戦争中は上海に留まり、上海劇芸社を組織して演劇活動に従事する。戦後、鄭振鐸と雑誌『文芸復興』を創刊。

第二節 青年期の文学創作と作品の特徴

青年期、汪曾祺は文学の創作を始め、いくつかの作品を掲載し、文集を出版した。

作品略覧 表 1⁶³

執筆時期 ⁶⁴	作品名 (掲載時期)
1941	「待車」(1942)、「復讐」(初稿) (1941)
1944	「復讐」(改作、1946)、「小学校の鐘声」(1946)、「老魯」(1947)、「職業」(1947)
1947	「牙疼」(1947)、「緑猫」(1947)、「戴車匠」(1947)、「囚犯」(1947)、「落魄」(1947)
1948	「異秉」(1948)、「鷄鴨名家」(1948)、「三葉虫与劍蘭花」(1948)、『邂逅集』(文集) (1948)

1941年以降に汪曾祺が創作した作品を表①に示した。学生時代の作品には「復讐」(1941) (初稿)、「待車」(1942)等がある。「待車」は1942年に「大公報」に掲載され、1942年に聯合大学の校内雑誌『文集』に転載される。その後1944年には短編小説「小学校の鐘声」(1946)、「老魯」(1947)を執筆する。当時、大学を修了したばかりの汪は生活が不安定で、小説「職業」(1947)は当時の心境を描いたものである。その後、この三篇の作品は沈從文の推薦のもと、鄭振鐸の編集する雑誌『文芸復興』に掲載された。1946年、汪は「意識の流れ」の手法を用いて小説「復讐」の改作を創作し、1947年の『文芸復興』に掲載された。

1947年から1948年の二年間は、汪曾祺にとって、青年期における創作の絶頂期である。1947年「老魯」(1947)が雑誌『文芸復興』に、「緑猫」(1947)が『文芸春秋』に、「牙疼」(1947)と「戴車匠」(1947)が京派の代表的な雑誌『文学雑誌』に相次いで掲載された。また「囚犯」(1947)が雑誌『人世間』に、「落魄」(1947)が雑誌『文訊』に掲載され、翌年「異秉」(1948)、「鷄鴨名家」(1948)、「三葉虫与劍蘭花」(1948)の三篇がそれぞれ雑誌『文学雑誌』、『文芸春秋』、『文芸工作』に掲載される。青年期の汪には習作、特にエッセイが多くあり、例えば散文「斑鳩」(1948)と「蜘蛛和蒼蠅」(1948)は雑誌『新路』1948年10期、11期に掲載された。

このように、青年期における創作は摸索の段階であったと言える。汪曾祺は大学で文学を学ぶと同時に、当時の欧米現代派の創作方法を用いて作品を「実験的」に描いた。そ

⁶³作品の創作及び掲載された時期はいずれも「汪曾祺全集・1～8」を参照。以下同様。

⁶⁴執筆時期は全て西暦年で表示する。以下同様。

れこそが 1940 年代における汪作品の特徴である。松浦恆雄（1997）も、「40 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等、なかなかの技巧派ぶりを発揮している。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、小説言語に対する自覚が高められたのではなかろうか」と述べている⁶⁵。

1940 年代における汪曾祺の意識の流れを用いた小説の代表作は「復讐」（1946）⁶⁶である。作品の中で、仏教の「恨みを解く」という思想が、汪の詩意に富んだ筆致によって描かれている。作品には意識の流れや内的独白を利用して、復讐者が恨みを捨て、復讐を止めるまでの過程が描かれている。物語全体に主人公の主観的視点が貫かれ、それ以外の人物は主人公の主観性を刺激し、プロットを展開させる。以下は例である。

しかし、彼は依然としてこの名の人物を探し回っている。

「この人を知っているかい？」

「知らないね。」

「この名を聞いたことがあるかい？」

「ないね。」

…（筆者中略）…

「だけど、俺は必ず復讐してみせる。」

「俺は知っている、俺とお前の距離が日々近づいていくことを。俺が踏み出す歩みの全てが、お前のいるところに向かっているのだ。」

「お前と擦れ違えば必ずお前であると分かり、見るだけでその名を持つのがお前であると確信する。絶対に間違わない。」

「一生をかけてお前を探し出すことができなくても、俺の一生はお前を探し出すための一生なのだ。」

彼は自分のこの声に涙を流し、彼の悲しみを悲しんだ。

（汪曾祺「復讐」1946、p36,37）

⁶⁵松浦恆雄（1997）、p840。

⁶⁶1944 年執筆の「復讐」は 1941 年の作品に比べ、手法がより巧みなため、ここでは 1946 年の作品「復讐」を取り上げる。小説の概要は以下のようなものである。

主人公の父親が殺される。母親は亡くなる前に父親を殺した人の名前を主人公の腕に刻みつけ、その復讐を願った。やがて主人公は大人になり、剣を手に取り復讐を決意する。途中寺に泊まった際に見かけた洞窟を掘る和尚の腕には、主人公と同様、人の名前が刻まれていた。しかも、その名前は主人公の父親の名であった。主人公は遂に恨みを晴らす時が訪れたと感じ、和尚と一緒に洞窟を掘る。最後は、初めて向こう側からの光が射し込んでくる場面で終わる。

原文:然而他依然到处查访这个名字。

“你们知道这个人么?”

“不知道”

“听说过么?”

“没有。”

... (筆者中略) ...

“但是我一定是要报仇的!”

“我知道,我跟你的距离一天天近了。我走的每一步,都向着你。”

“只要我碰到你,我一定会认出你,一看,就知道是你,不会错!”

“即使我一生找不到你,我这一生是找你的了!”

他为自己这一句的声音掉了泪,为他的悲哀而悲哀了。

物語全体を通して、汪曾祺は全知の視点から描いている。また主人公(復讐者)の話は、会話から自身の内的独白までがはっきりと描かれる。つまり、全知視角の作者汪が、最後には復讐者の心理を解釈し、復讐者の一生捨てられない復讐の気持ちを表現する。小説「復讐」(1946)の最後の部分では復讐者が「復讐」を放棄するに至る心理の変化が、意識の流れを用いて、詩のような言葉で描かれる。こうした特徴は40年代の他の意識の流れ小説には見られない。

一時、彼は何も見えなくなった。あの三文字しか見えなくなった。一画一画心の中であの三文字を描いた。パチッと火花が飛び散り、その火花と一緒に字が跳ねる。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。無になった。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た。彼自身が体に満ち満ちた。剣!彼は剣を抜き、手に持った。⁶⁷

突然、母はもう死んだに違いないと確信した。

パチン。

彼の剣が鞘に収まった。切っ先が錆びていた。

... (筆者中略) ...

ある日、二つのたがねが同時に虚しさを打っている。初めて向こう側からの光が射し込んだ。

(汪曾祺「復讐」1946、p38)

原文:一时,他什么也看不见了,只看见那三个字。一笔一划,他在心里描了那三

⁶⁷原文の訳は部分的に松浦恆雄(1997)、p848を参照。

个字。丁，一个火花。随着火花，字跳动一下。时间在洞外飞逝。一卷白云略過洞口。他简直忘记自己背上的剑了，或者，他自己整个消失，只剩下这口剑了。他缩小，缩小，以至于没有了。然后，又回来，回来，好，他的脸色由青转红，他自己充满躯体。剑！他拔剑在手。

忽然他相信他的母亲一定已经死了。

锵的一声。

他的剑落回鞘里。第一朵锈。

... (筆者中略) ...

有一天，两副鏃子同时凿在虚空中。第一线有另一面射进来的光。

ここでは、洞窟を掘っている時、和尚の腕に自分の親の名前が刻んであるのが見え、復讐者（主人公）が和尚と和解しようとする姿が描かれている。そこには二点の特徴が指摘できる。一点目は、文章の形式が詩の文の並べ方になっており、段落数が多いこと。もう一点は、手法として意識の流れが用いられていることである。汪曾祺自身が「和尚は仏教の代表的なもの、母親は復讐という意識を象徴するものである。復讐者は母親が死んだと確信したため、復讐の意識が存在しなくなり、遂に母親が生前に復讐者をお願いしたこと（父の復讐）も存在しなくなった」⁶⁸と述べているように、汪は小説を描く際に人物を抽象化し、意識の流れの部分で隠喩、暗示等の手法を用いている。また一般的に詩やエッセイでしばしば見られる表現を用いて、物語を更に豊かにしている。例えば引用文の「彼の剣は鞘に収まった。切っ先が錆びていた。」では、「剣」を使わないと「錆」が生じるが、ここでの「錆」は恨みを捨てることを象徴している。即ち、和尚と一緒に洞窟を掘り、「初めて向こう側からの光が照射し込んでくる」という場面において、「向こう側」は主人公の人生における「復讐」の反対側を例えており、その「光」とは彼の人生に初めて見られる明るさ、つまり人生の希望を象徴していると考えられる。

詩のような表現を小説に取り入れることについて、汪曾祺は次のように述べている。

私の小説は散文となかなか区別がつかないと言われているが、確かにそうだ。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。

(汪曾祺「『汪曾祺短編小説選』自序」年代不詳、p166)

原文:有人说我的小说跟散文很难区别, 是的。我年轻时曾想打破小说、散文和诗的界限《复仇》就是这种意图的一个实践。后来在形式上排除了诗, 不分行了, 散文的成分是一直明显地存在着的。

⁶⁸楊鼎川 (2003) 、p190。

以上から小説「復讐」(1946)は、詩、エッセイ、小説の三つのジャンルを融合して創作した作品の一つだと言え、施蟄存ら同時代の作家の作品にも同じような特徴が見られる。汪曾祺は様々な手法を用いて、「人間は理想をもって人生を歩み、復讐の心理を持つべきではない」という主題を表現しているのである。

1940年代において、意識の流れを用いた汪曾祺の他の小説には、視点が一人称のものが多く見られる。例えば「小学校的鐘声」(1946)⁶⁹では、小学校の女の先生に対する恋愛感情を、小説の全篇にわたって一人称の視点で描いている。小説の冒頭四段落は「現在」の視点で思いを巡らせているが、第五段落から19歳の頃に遡り、「過去の現在進行形」となっている。例えば、

瓶花はカーテンに散らばった影を片づけ始めた。(第一段落冒頭)

今年は二十五歳。荒唐無稽な歳なのだ。(第四段落末)

それに比べて、十九歳の誕生日は賑やかだった。未熟な文体のように可愛らしくて、希望に満ち溢れている。パーティーが終わり、人が散り、広間に一本の赤い蝋燭だけが残り、銀の燭台に立っている。(第五段落冒頭)

(汪曾祺「小学校的鐘声」1946、p16,17)

原文:瓶花收拾起台布上细碎的影子。(第一段开头)

今年我二十五岁。一种荒唐继荒唐的年龄。(第四段段末)

十九岁的生日热热闹闹地過了，可爱的像一种不成熟的文体，到处是希望。酒阑人散，厅堂里只剩余一枝红烛，在银烛台上。(第五段开头)

25歳の場面から19歳の誕生日パーティーの場面に切り替わる。こうした描き方はモンタージュという映画的趣向に類似する意識の動きであると考えられる。

小説とは「私」の想像、或いは一種の「白日夢」に浸っている意識である。小説の構成に論理的な連続性はなく、様々に思いを巡らせた小説のプロットを展開している。例えば、

弟を見送りに行けば、必ず彼女たちと一緒にいるだろう。やばい、詹さんは私のことをまだ覚えている。彼女たちと一緒にいると、同じ船にいるあの人が手袋を忘れていることに気が付く。この時期に手袋を着けない女の子なんていない。私は彼女に一声かけるだろう。あの色、あの柄、自分で選び、自分でデザインし

⁶⁹この小説は作品中の主人公の初恋の恋愛感情を描いている。小説の視点は一人称。場面は、主人公と先生が船に乗る時、主人公の心理、相手との活動と次々に切り替わっていく。

たのだ、彼女が着けるべきだ。「大丈夫、私にはこれがある。」（これは小説の冒頭にある女性の先生と人との対話である——筆者補足）。「これ」って何？マフのこと？彼女が手を伸ばして振った（別れの時——筆者補足）時、初めてどんなマフかが見えた。白いマフ？見えていない、何も見えなかった。「真面目を知らざるは、ただ身のこの山中にあるによる」。私は船にいる。梅、梅の花が咲いている？紅梅、それとも白梅？学校にも二本ある。ポーッ——汽笛が鳴る。小さい汽船がこんな汽笛を鳴らすとはけしからん。私は横になって飴を食べ始める...

（汪曾祺「小学校的鐘声」1946、p18,19）

原文:我要是送弟弟去,就会跟她们一路来。不好,老詹还认得我。跟她们一路来呢,就可以发现船上这位的手套忘了,哪有女孩子这时候不戴手套的。我会提醒她一句。就为那个颜色,那个花式,自己挑的,自己设计的,她也该戴。——“不要紧,我有这个!”(此句为小说前文女老师和别人的对话——笔者补足)什么是“这个”,手笼?大概是她伸出手来摇摇时(摆手再见——笔者补足)才发现手里一个什么样的手笼,白的?我没看见,我什么也没看见。只缘身在此山中。我在船上。梅花,梅花开了?是朱砂还是绿萼?校园里就有两颗的。波——汽笛叫了。一个小轮船按了这么个汽笛,岂有此理!我躺下吃我的糖.....

このように、小説の中で「私」は自分の思いを一種の仮定として、様々な状況を想像していることが分かる。「小学校的鐘声」は全篇（内物語、5段落から最後まで）いずれも同じ形式、つまり仮定からの想像が何度も描かれている。こうした特徴は意識の流れを用いた汪の他の小説には見られない。この小説は汪曾祺が意識の流れを用いて書いた最も代表的な作品であり、同様の小説の中で最も複雑で、理解しにくい作品でもある。

「小学校的鐘声」(1946)と同様、一人称の意識の流れを用いた小説として「緑猫」(1947)がある。「私」の感覚、連想、追憶といった自由意識を以てプロットを進め、いくつかの段階を組み合わせて小説を作り上げる形式である。「緑猫」(1947)では、当時の知識人らが未来に茫然とする様や、人生の道標が見つからない様子が主題として描かれている⁷⁰。小説の続きには、夜の車の音とソ連作家ゴーリキーを始め、画家と彫刻家たちが創作した作品中でのゴーリキーまでもが描かれている。ゴーリキーの姿、友達「柏」が書いた作品「緑猫」(1947)、ある日「柏」の家まで行く様子や様々な思い出についての「私」の心理活動等が、友達との会話を通して詳しく描かれている。そして「私」が今の時点に戻ってなぜゴーリキーのことを思い出したのかを自問自答し、道士が方術を使ったためという結論を出すと、もう一度「柏」の「緑猫」を思い出し、結末は冒頭と同様に道中の車の場面となる。ちなみに小説のテーマは「緑猫」であるが、猫のことは一切描かれていな

⁷⁰楊鼎川(2003)、p192。(原文:汪曾祺說“... (《緑猫》) 应该是写当代知识分子有点茫然的情绪,找不到生活的道路...”)

い。

「私」と「柏」の会話部分に、リアリズムの手法の中にモダニズムが包含されているのを見てとれ、「私」の胸中は会話を通じて描かれている。例えば、

柏は苦笑いし、手を伸ばし、彼の部屋を私に紹介しようとした。他はともかく、部屋には何と四つのベッドがある——私の部屋より一つ多い。一台の狭い机の上に、石鹸やら、歯ブラシやら、着替えたシャツやら、ボーイスカウトの呼子やら、算盤やら、紹興劇のパンフレットやら、何かの文芸雑誌やら、雑多で、不統一で、ちぐはぐだ。この部屋は本当に暗いし、湿っぽいし、カビだらけだし、本当に、ああ、臭い！

(汪曾祺「緑猫」1947、p126)

原文:柏苦笑,手那么一伸,把他的房间介绍给我看。不用说别的了,房间里有四张床!——比我的房间里还多一张。一张窄窄的小桌子,桌上又是肥皂,又是牙刷,又是换下来的衬衫,又是童子军哨子,又是算盘,又是绍兴戏说明书,又是什么文艺杂志杂,乱,多,不统一,不调和。这间屋子真暗,真湿,真霉,真——哎,臭!

これは「私」と「柏」の会話における「私」の内的独白である。思案に暮れる中で、その部屋についての自身の評価が述べられている。こうした小説の描き方について、汪曾祺は「意識的に『緑猫』を『一つの小説』として書いたのではなく、様々な箇所叙述の形を取り、議論等を盛り込んだのだ」と述べている⁷¹。

汪曾祺が1940年代に創作した「復讐」(1946)、「小学校的鐘声」(1946)、「緑猫」(1947)の三篇は意識の流れを用いた小説として最も代表的なものである。また彼は中国現代派の手法を用いて、いくつかの実験を行っている。「復讐」では詩、散文、小説の三つのジャンルを組み合わせ、「小学校的鐘声」では全篇を一人称で叙述し、論理性を無視して二つの時間を跨ぎ、「緑猫」では議論を思案に挿入した。汪の1940年代の意識の流れを用いた小説について楊(2014)は、「中国の現代文学史上、徐志摩の「輪盤」、林徽因の「九十九度中」、李健呉の「心病」、創作社の作家や海派作家施蛰存らの作品にも、模倣や心理分析及び意識流れの技術を実践したという明白な痕跡がある。しかし小説の質と量から言えば、最も優れた成果があったのはやはり汪曾祺である。故に、嚴家炎は『汪曾祺からようやく中国に本格的な意識の流れを用いた小説が生まれた』としている」と高く評価している⁷²。一方「鷄鴨名家」(1948)、「異秉

⁷¹同上(原文:汪曾祺“这篇是我有意识不把它当做一个小说写,在很多地方是夹叙夹议的。”)。

⁷²楊莉馨(2014)、P550。(原文:“在中国现代文学史上,徐志摩的《轮盘》、林徽因的《九十九度中》,李健吾的《心病》,还有创造社诸家和海派作家施蛰存等的小说作品,都有着模倣、

(1948) 等汪の 40 年代の作品の中には、現代派の手法を用いていない作品も多くあり、このような伝統小説は、汪の晩年期の小説と一貫性があると考えられる。これについては本稿の第四章の晩年作品で詳しく述べる。

汪曾祺の青年期における意識の流れを用いた小説は、40 年代の作品が特に代表的だと言われているが、一方で欧米の文学理論や作品等の影響も多く受けていると考えられている。つまり、西南聯合大学にいた五年間、恩師沈從文の指導を受けつつ、当時五四時代の余熱下で中国に紹介された多くの外国文学の影響も受けていたということである。そして自由な文学的雰囲気のもとで、作品を作り上げている。次節では、これら三つの影響と 40 年代の汪作品について考察する。

実践心理分析和意識流技巧の鮮明痕迹，但就质与量两方面而言，恐怕用力最勤、成就最高的还是汪曾祺。因此严家炎认为‘到了汪曾祺手里，中国才真正有了成熟的意识流小说’。”)

第三節 青年期の作品が受けた影響

第一項 恩師沈從文からの影響

1939年、汪曾祺は西南聯合大学に入学し、五年間の大学生活を送った。この五年間で汪の文学に最も影響を与えたのは、恩師沈從文の文学観と彼の人生に対する認識、姿勢だと考えられる。沈從文は同大学の中文系で「各体文習作」、「創作実習」、「中国小説史」を担当しており、汪曾祺はこれらを履修していた。⁷³これらの授業を通して、恩師沈從文の小説における言葉の表現方法や人物の設定等を学び、それらが汪の文学生涯に影響を与えた。汪自身も次のように述べている。

沈先生がよく仰っていたのは、「人物に貼り付いて描く」ということだった。多くの学生はこのことをよくわかっていない。私はこれこそ小説学の真髓なのだと思う。

(汪曾祺「沈從文先生在西南聯大」1986、p465)

原文:沈先生经常说的一句话是:“要贴到人物来写。”很多同学不懂他的这句话是什么意思。我以为这是小说学的精髓。

ここでは、1940年代の汪曾祺の作品の中で、人物が初登場する場面を抽出して論じる。

作品例1「小学校の鐘声」(1946)の「老魯」:学校用務員の老魯の汗で鐘のヒモが湿りやすくなり、彼は手を換えた。

(汪曾祺「小学校の鐘声」1946、p16)

原文:校工老魯的汗把钟绳弄得容易发潮了,他换了一下手。

作品例2「老魯」(1947)の「老魯」:更に数日の後、野菜を選んでいる時、私たちはある男に気づいた。彼は坊主頭で、痩せていて、背が高く、少し古い緑の軍服を着ている。あそこで藜の若葉を摘んでいた。近づくと、彼は頭を傾けて、笑っ

⁷³汪曾祺「沈從文先生在西南聯大」1986、p463を参照。

ているかいなくらいに笑った。これは一種の世故であったが、純朴だった。この「警備員の友達」はもう五十歳で、眉をひそめると細かいしわが額に現れる。彼が野菜を摘む動きは堂に入っていて、速くて且つ正確だった。

(汪曾祺「老魯」1947、p42)

原文：再过几天，我们在挑菜时看见一个光头瘦长个子穿半旧草绿军服的人也在那里掐灭薹菜的嫩头。走过去，他歪了头似笑不笑地笑了一下。这是一种世故，也不失其淳朴。这个“校警的朋友”有五十岁了，额上一抬眉有细而密的皱纹，看他摘菜，极其内行，即迅速且准确。

作品例 3「鶏鴨名家」(1948)の「余老五」：余老五は余大房炕房の従業員なのだ。彼の苗字も余だが、炕房は彼が開いた店ではない。無論この店で最も重要な従業員ではあるが。彼はオーナーと同族だが、五親等を超えているため、親族であるにも関わらず、労資関係しかなかった。

(汪曾祺「鶏鴨名家」1948、p81)

原文：余老五是余大房炕房的师傅。他虽也姓余，炕房可不是他开的，虽然他是这个炕房里顶重要的一个人。老板和他同宗，但已经出了五服，他们之间只有东伙缘分，不讲亲戚情面。

この三篇の小説において、汪曾祺は人物の描写よりもむしろ彼らの身分等を重点的に説明している。「老詹」という人物の登場では、彼の職業である用務員の、鐘のひもを握るといふ仕事内容を描き、鐘撞きをしていることを説明している。「小学校の鐘声」において、鐘撞きの音は現実と回想を切り離す役割があり、これによって小説の前後の関係性が分かりやすくなっている。「老魯」の主人公「老魯」の登場場面では、汪曾祺が第三者の視点で主人公の外貌、服装等を描くだけでなく、彼を「警備員の友達」と述べ、さらに野菜を摘む速さや正確性についても言及している。これらはストーリーを進めるための下地であると言える。「鶏鴨名家」の主人公である「余老五」の最初の登場場面では、汪曾祺は平淡な叙述を通して、主人公の境遇を紹介し、彼が「鶏鴨炕房」⁷⁴の徒弟であることを説明している。小説の冒頭は「炕房」を中心に展開し、「余老五」はその中心人物であるが、物語の冒頭で彼の説明を行うことでその連続性がより明確となる。汪曾祺は三人の人物を描く際、人物に密着して紹介し、余計な描写が一切無い。これは沈從文の教え通り、「人物に貼り付いて」描いているのである。

小説の人物描写において、会話の描写は最も重要である。汪曾祺の1940年代の作品

⁷⁴鶏と鴨の卵を返すところ（養鶏場・養鴨場）。

は会話部分に気を配っている。これについて、彼は以下のように述べている。

私は一つの小説の中で、（内容はもう全然覚えていないが）会話をたくさん書いた。一生懸命なるべく美しい会話で、詩の味わいがあり、哲学的なものを書こうとしたが、沈先生は僕に「君が描いたのは会話ではなく、賢い頭同士の喧嘩だ！」と仰った。そこから私は、会話は人と人が話す普通の言葉で、なるべく素朴に書くべきだということを知った。哲学や詩情等は必要ない。そしてこれこそリアルなのだ。

（汪曾祺「沈從文先生在西南聯大」1986、p465）

原文:我写了一篇小说（内容早已忘干净），有许多对话。我竭力把对话写得美一点，有诗意，有哲理。沈先生说：“你这不是对话，是两个聪明脑壳打架！”从此我知道对话就是人物所说的普普通通的话，要尽量写得朴素。不要哲理，不要诗意。这样才真实。

引用文で汪自身が述べた内容について、小説「鷄鴨名家」の第二章、「陸長庚」と「倪二」の二人の会話を例に考察する。

「全部で何羽いるんだ？」（陸）

「三百あまり。」（倪）

「三百何羽？」（陸）

「三百四十二羽。」（倪）

彼は高台に立って、一望した。

「数えてみて、確かそれぐらいだ。あれ、この中になぜ老鴨が一羽いるんだ？」

（陸）

「ないない、皆今年の鴨だ。」（倪）

「じゃ、どこの老鴨を紛れ込ませたんだ？」（陸）

倪二は確かめようとした。しかし、確かめようとしても分からなかった。陸はすぐに分かり、その鴨を捕まえた。

「鴨がお尻を出しただけで分かるんだ。若鴨の糞は固まらない。一年成長すると固まるんだ。鴨の腸の末端にはたががあって、老鴨にはない。ほら見ろ。他所の老鴨を混ぜ入れたことを知らず、一羽が増えたことだけは知っているんだな！」（陸）

（汪曾祺「鷄鴨名家」1948、p92）

原文:“一共多少只？”

“三百多。”

“三百多少？”

“三百四十二。”

他拣一个高处，四面一望。

“你数数。大概不差了。——嗨！你这里头怎么来了一只老鸭？”

“没有，都是当年的。”

“是哪家养的老鸭教你裹来了！”

倪二分辩。分辨也没用。他一伸手捞住了。

“它屁股一撅，就知道。新鸭子拉稀屎，过了一年的，才硬。鸭肠子搭头的那儿有一个小箍道，老鸭子就长老了。你看看！裹了人家的老鸭还不知道，就知道多了一只！”

ここでは「倪二」の鴨の群れがバラバラになっており、鴨の群れを追いかけるために、鴨の専門家である「陸長庚」を呼んできた際の二人の会話である。原文では、余計な言葉は一切描かれておらず、「陸長庚」の言葉も鴨に関すること、つまり鴨の群れを見ると正確な数が分かり、新生の鴨と去年の鴨が一目で分かる、という内容に限られている。汪曾祺はこの会話で現代ではあまり見られない「鴨の専門家」という職業を生き活きと再現しており、「会話は人と人とが話す普通の言葉で、なるべく素朴に書くべき」という沈從文の教えと合致している。

この例に限らず、汪曾祺の1940年代の他の作品には、冗漫な会話や人物の本質を描かないことがしばしば見られる。例えば1948年の『文学雑誌』に掲載された作品「異乗」を改作した「異乗」（1981）では、会話の冗漫さが見られなくなっている。換言すれば、汪曾祺は40年代から人物の描写については注意を払っているが、80年の熟達さには至っていないということである（詳しくは第四章）。このように恩師沈從文は汪曾祺の文学に一生涯影響を与えている。例えば、汪の代表作品「受戒」（1980）に登場する主人公「小英子」は、沈從文文学の影響のもと創作されており、汪自身も次のように述べている。作品「受戒」中の主人公「小英子」の人物像は、沈從文作品の「三三」、「夭夭」、「翠翠」といった女性人物の影響下で創造したと言える。

先生の小説、小説の登場人物、とりわけ作中の三三、夭夭、翠翠といった農村の少女の人物像は、私が小英子の人物像を作る時の潜在的な要因となった。これは、私が後に気づいたことだ。創作過程においては、全く気づかなかった。

（汪曾祺「関与『受戒』」年代不詳、p338）

原文:我认为, 他的小说, 他小说里的人物, 特别是他笔下的那些农村的少女, 三三、夭夭、翠翠、是推动我产生小英子这样一个形象的很潜在的因素。这一点, 是

我后来才意识到的。在写作过程中，一点也没有察觉。

「受戒」（1980）に登場する「小英子」は沈從文が創作した女性たちと同じような人間性をもっている。それは善良且つ勇敢で、純粋な心を持つ理想的な女性像である。二人とも人間の高尚な道徳を作品に結実した人物であり、文学の世界において純粋な人間性を体現している。

沈從文は文学だけでなく汪曾祺の生活にも関心を抱き、面倒を見ている。汪は恩師沈從文を追憶するエッセイの中で、次のように述べている。

昆明で書いた原稿は、ほとんど先生が投稿してくれた。1946年に、鄭正鐸、李健吾先生が上海で『文芸復興』を創刊し、沈先生は私の作品「小学校の鐘声」と「復讐」をそこに投稿してくださった。この二つの作品は何年か前にすでに完成していたが、当時発表するところがなかった。その原稿は学生用の緑の作文原稿用紙に筆で楷書体で書いていたので、鄭先生がそれを受け取った時、原稿用紙がすでに虫に食われていくつか穴が開いているのを見て、大いに感動したそうだ。沈先生は学生であるこの私をととても気に入ってくださった。

...（筆者中略）...

ある日の夜、私は泥酔していて、道端に座っていた。沈先生はどこかで講演を終えて帰ってきたところそれを見て、病にかかっている難民かと思い近づくと、私だったのだ。二人の学生と私を先生の家まで運んで、たくさん苦いお茶を飲ませたので、私はようやく目が覚めた。またある時私が沈先生を訪ねると、歯痛で頬がひどく腫れていた。沈先生はドアを開け、私の頬を見ると何も言わずに出かけ、大きなみかんを抱えて戻ってきた。

（汪曾祺「星斗其人、赤子其人」1988、p256,257）

原文:我在昆明写的稿子，几乎无一篇不是他寄出去的。1946年，郑正铎、李健吾先生在上海创办《文艺复兴》，沈先生把我的《小学校钟声》和《复仇》寄去。这两篇稿子写出已经有几年，当时无地方可发表。稿子是用毛笔楷书写在学生作文的绿色格本上的，郑先生收到，发现稿纸上已经叫蠹虫蛀了好些洞，使他大为激动。沈先生对我这个学生是很喜欢的。

...（筆者中略）...

有一次，晚上，我喝得烂醉，坐在路边，沈先生到一处演讲回来，以为是一个难民，生了病，走近看看，是我！他和两个同学把我扶到他住处，灌了好些酽茶，我才醒过来。有一回我去看他，牙疼，腮帮子肿的老高。沈先生开了門，一看，一句话没说，出去买了几个大桔子抱着回来了。

沈從文は温情的な人生観をもち、それを学生たちに伝えた。汪曾祺は何篇もの作品で師について書いている。エッセイ「沈從文先生在西南聯大」(1986)、「一個愛国的作家」(1988)、「星斗其文、赤子其人」(1988)や文芸理論の文章「沈從文和他的『辺城』」(1981)、「沈從文的寂寞——淺談他的散文」(1984)、「又讀『辺城』」(1993)等があり、文芸理論の文章「認識到和没有認識到的自己」(1989)では下記のように述べている。

私は沈從文先生の学生だ。沈從文先生から何を継承してきたかと聞かれることがある。継承というより、私は沈先生から何を学ぼうとしたかというほうが適切かもしれない。沈先生が亡くなった後、読者や親戚、友人とのお別れの追悼式で、新華社の記者に沈先生について聞かれたことがある。あの場では、深く考える時間がなくて、次のように答えた。一つは、沈先生は真の愛国主義者であったこと。もう一つは、私が知っている限り、先生は最も淡泊な作家であったこと。その淡泊さは、一種の「人」としての品性だけではなく、一種の「人」としての境地でもあった。

(汪曾祺「認識到和没有認識到的自己」1989、p303,304)

原文:我是沈从文先生的学生,有人问我究竟从沈从文先生那里继承了什么。很难说是继承,只能说我愿意向沈先生学习什么。沈先生逝世后,在他的告别读者和亲友的仪式上,有一位新华社记者问我对沈先生的看法。在那种场合下,不遑深思,我只说了两点。一,沈先生是一个真诚的爱国主义者;二,他是我见到的真正淡泊的作家,这种淡泊不仅是一种“人”的品德,而且是一种“人”的境界。

汪自身が述べているように、単に文学を継承するのではなく、一生を通して、恩師沈從文の文学観を学び、師の道徳を敬慕している。つまり、理想的な文学を追求する沈從文と同様、汪は晩年期、社会や未来への望みを作品に託し、理想的で温情的な社会の“ルール”を創り出し、偏鄙で政治中心からは離れた世界を描いている。沈從文の「辺城」における翠翠の悲劇的なラブストーリーとは異なり、汪曾祺の場合は、「受戒」(1980)、「大淖記事」(1981)等「円満」な物語が多い。ここから汪は社会に対して一定の自信や楽観的な態度を有していることが分かる。つまり沈從文は汪曾祺の文学創作を啓蒙した師であり、彼は汪の文学道に導かれ、やがて文学の殿堂に入るのである。

第二項 当時の西南聯合大学、及び当時の文壇からの影響

五年間の大学生活において、汪は学校の授業だけでなく、当時流行していた外国文学流派の思想と創作技術からも影響を受けた。例えば、汪は外国文学の影響について、次

の二つの話を述べたことがある。

1、私は若い頃、欧米の現代主義の影響を受けて、模倣ともいえる創作をしていた。その後模倣をやめた。模倣仕切れなくなったからだ。

(汪曾祺「認識的的和没有認識的自己」1989、p300)

原文:我年轻时受过西方现代主义的影响,也可以说是摹仿。后来不再摹仿了,因为摹仿不了。

2、大学時代、私は中文系に所属していた。課外では、多くの中国当代文学作品だけでなく、ロシア、東欧、イギリス、スペイン等の外国文学の翻訳を読んでいた。これらの外国文学作品を読まなかったら、私は作家にはなれなかつたらう。

(汪曾祺「自報家門」1988、p288)

原文:我在大学念的是中文系,但是课余时间看的多是中国当代文学作品和外国文学的译本,俄国的、东欧的、英国的、西班牙的。如果不看这些外国作品,我不会成为作家。

当時、西南聯合大学の外語語学科には、葉公超⁷⁵、卞之琳⁷⁶等中国人の翻訳家が何人かいた。彼らは多くの現代主義作品を翻訳し、中国の文壇に紹介した。1932年にヴァージニア・ウルフ⁷⁷の作品「壁の汚点」⁷⁸という意識の流れ小説が葉公超の翻訳で初めて中国の文壇に紹介され、1933年には卞之琳がジェームズ・ジョイス⁷⁹ら現代派作家の作

⁷⁵中華民国の学者、外交官。清華大学や北京大学教授を務め、中華民国外交部長、元駐米大使に就任した。

⁷⁶中国の詩人、作家、翻訳家。北京大学在学中に第1詩集『三秋草』(1933)、『魚目集』(1935)を出版。イギリスのロマン派とフランス象徴主義の影響を受ける。

⁷⁷Virginia Woolf (1882年1月25日-1941年3月28日)、イギリスの女性小説家、評論家。書籍の出版元であり、20世紀モダニズム文学の主要な作家の一人。両大戦間期、ウルフはロンドン文学界の重要な人物であり、ブルームズベリー・グループの一員であった。代表作に『ダロウェイ夫人』Mrs dalloway (1925)、『灯台へ』To the lighthouse (1927)、『オーランド』Orlando (1928)、『波』The waves (1931)などの小説や「女性が小説を書こうとするなら、お金と自分だけの部屋を持たなければならない」という主張で知られる評論『自分だけの部屋』A Room of One's Own など。

⁷⁸原題“The Mark on the Wall”、現代派の創作技術で創作した作品。

⁷⁹ジェームズ・オーガスティン・アロイジウス・ジョイス (James Augustine Aloysius Joyce 1882-1941)、20世紀の最も重要な作家で、アイルランド出身の小説家、詩人。画期的な小説『ユリシーズ』(1922)が最もよく知られる。他の主要作品には短編集『ダブリン市民』(1914)、『若き芸術家の肖像』(1916)、『フィネガンズ・ウェイク』(1939)など。

品を中国に紹介した。当時、沈從文は『大公報』の主編を勤め、『大公報』の文芸版は多くの外国文学を紹介しており、卞之琳たちが翻訳した現代派の作品も掲載されている。後に、現代派の文学技術は中国で流行し、多くの作家が意識の流れ等の手法を利用して作品を創作している。当時大学生であった汪曾祺は、現代派の影響を受けたと考えられており、彼自身も青年時代の作品について次のように述べている。

彼（廢名）の小説はヴァージニア・ウルフとよく似ていると言われるが、ウルフの作品を読んだことはないと言っていた。後に見つけて読むと、確かに似ていると自分でも思ったそうだ...廢名をずっとしているが「自分のことを言っているのではないか」と思われるかもしれないが、私は廢名とは違う（私たちはまず世界観が異なるのだ）。しかし、彼から影響を受けたのは確かで、今もその影響が窺える...（筆者中略）...チェーホフは短編小説の新時代を築いた。彼は世界の「小説観」に重大な変化をもたらしたのだ。それは、従来のプロットや物語の重視から、生活への重視、生活本来のあり方のままに生活を描くことへと変化した...（筆者中略）...「アソリンは変わっている」（これはその小品文の題名）とあるように、彼は考え込み、振り返り、静観するタイプの作家だった。彼は特に静寂を描くのが得意で、静かな回想の中で人物の心理的な、ささやかな変化を描くのが得意だった。

...（筆者中略）...

以上は、私がかつて受けた影響を正直に説明したものだが、すべて正確とは限らない。

（汪曾祺「談風格」1984、p339）

原文:有人说他（廢名）小说很像弗·沃尔芙，他说他没有看过沃尔芙的作品。后来找来看看，自己也觉得果然很像。...（筆者中略）...我讲了半天廢名，你也许会在心里说：你说的是你自己吧？我跟廢名不一样（我们的世界观首先不同）。但是我确实受过他的影响，现在还能看得出来。...（筆者中略）...契诃夫开创了短篇小说的新纪元。他在世界范围内使“小说观”发生了很大的变化，从重情节、编故事发展为写生活，按照生活的样子写生活。.....“阿左林是古怪的”（这是他自己的一篇小品的题目）。他是一个沉思的、回忆的、静观的作家。他特别擅长于描写安静，描写在安静的回忆中的人物的心理的潜微的变化。

...（筆者中略）...

以上、我老实交代了我曾经接受过的影响，未必准确。

汪自身は「自分とよく似た作家が好き」⁸⁰だと述べたことがあり、自分が彼らの影響を

⁸⁰汪曾祺「西窓雨」1992、p286を参照。

受けたというより、彼らの作品が自分の作品と同じ特徴を持っていると言う方がむしろ適切である。汪の青年期作品には、創作上三つの拠り所がある。

一つ目は廃名⁸¹文学のような雰囲気である。廃名の早期小説は象徴の手法で、詩情豊かな小説を創作し、物語感を少なくして雰囲気を作り出す。例えば、小説「竹林的物語」では子供たちの生活を描いているが、物語性は弱い。汪自身も「彼の意識の流れは生活から見つけ出したもので、外国の理論や作品の中から移植したものではない⁸²と述べている。つまり汪の40年代の作品は、廃名の早期作品⁸³と同様エッセイに近く、意識は身の回りを「流動している」という特徴がある。それは汪の40年代の意識の流れを用いた小説「小学校的鐘声」（1946）、「老魯」（1947）等に見られる。

二つ目はソ連の作家チェーホフ⁸⁴の「小説観」である。チェーホフの小説は短篇が多く、作品の多くは自由形式で表現されている。「トスカ」（1886）⁸⁵等、プロットに劇のような激しさはないが、逆に人生について考えさせる。ある研究者はチェーホフと汪曾祺の小説の共通点について「汪曾祺はチェーホフと同じようにプロットに完全性を設けず、代わりに音、色、光、影等（この作品例は「復讐」（1946））で表現し、モンタージュのように場面を転換する。復讐者は当てなく存在し、彼の体験と感覚を読者にぶちまける⁸⁶と述べた。つまり二人の書く短篇小説は、作品の形式を制限せず登場人物の心理を深く描き、読者に人生とは何か問いかけているのである。

三つ目はアソリン⁸⁷のような、静かな追憶と微細な心理活動の描写である。例えば、汪の意識の流れを用いた小説「小学校的鐘音声」（1946）の「私」は、一人の環境の中で、19歳の回想から描き出されている。

以上の分析より、汪青年期の作品、とりわけ意識の流れを用いた小説は、「物語性の弱さ、簡潔なプロットで劇のような激しさがないこと、回想から意識流れを描くこと」という三つのポイントを追求していることが明らかになった。では、これらの小説は一

⁸¹本名馮文炳（1901-1967）。湖北黄梅県の人。短篇小説集『竹林的故事』（1925）、『桃園』（1928）、『棗』（1931）、長篇小説「橋」（上、1932年、下は未完成）、「莫須有先生傳」（1932）、「莫須有先生坐飛機以後」（1947年から1948年まで『文学雑誌』に連載、未完）、他の人が集めて一書としたものに、『河辺』（1944）、『談新詩』（1944）、『招隱集』（1945）など。

⁸²汪曾祺「談風格」（1984）、p339。（原文:他的意識流是从生活里发现的,不是从外国的理论或作品里搬来的。）

⁸³廃名の後期作品は仏教の影響を受け、作品は難解。

⁸⁴アントン・パーヴロヴィチ・チェーホフ（ロシア語 Антон Павлович Чехов）（1860-1904）、ロシアを代表する劇作家、短編小説家。

⁸⁵原名:「То́ска」、中国語訳題は「苦惱」。

⁸⁶楊紹軍（2007）、p140。

⁸⁷アソリン（スペイン語:Azorín、本名:José Augusto Trinidad Martínez Ruiz、1873-1967）、スペインアリカンテ県出身の小説家、文芸評論家。

体何の影響によるものなのだろうか。それは、当時中国で流行していた現代派作品全体の影響であると考えられる。汪の意識の流れを用いた小説と最も近いのは、ヴァージニア・ウルフの作品である。汪曾祺は多くの作品でウルフの作品に言及している。

私は昔ヴァージニア・ウルフとアソリンの作品を愛読していた。

(汪曾祺「自報家門」1988、p288)

原文:我曾经很爱读弗·吴尔芙和阿左林的作品。

彼の意識の流れを用いた小説「緑猫」(1947)でも、

柏はある本に目を向けた。ヴァージニア・ウルフの「自分自身の部屋」という本だ。そして、彼はユーモラスな表情を見せた。

(汪曾祺「緑猫」1947、p126)

原文:柏的眼睛落在一本书上:弗吉尼·吴尔芙的《一间自己的屋子》,他的表情极其幽默。

また「西窓雨」(1992)では、

イギリス文学の中では、私はヴァージニア・ウルフの作品が好きだ。彼女の「灯塔へ」と「波」はすばらしい。

(汪曾祺「西窓雨」1992、p287)

原文:英国文学里,我喜欢弗·伍尔芙。她的《到灯塔去》、《浪》写的很美。

ある研究者も、汪が「小学校の鐘声」(1946)で表現した時間と生命に対する意識は、ウルフの「ダロウェイ夫人」(1925)の主人公の思想の中国版のようであり、「緑猫」(1947)に見られる意識の流れは、ウルフの「壁の汚点」の内容構成と似ていると述べている。⁸⁸つまり「壁の汚点」という作品では「汚点」から人物を連想させ、「緑猫」(1947)は小説冒頭の道中の車から「私」を連想させる。両方とも小説の最後に、外部の環境の刺激のもと連想が止まっている。いずれの作品も、人性への思索を主題としている。

汪の散文「礼拝天的早晨」(1948)に見られる意識の流れも、ウルフ作品のように、人物は静のままで連想や内心の思いを巡らせている。またこうした特徴は「小学校の鐘

⁸⁸楊莉馨(2014)、p551。

声」(1946)、「緑猫」(1947)、「礼拝天的早晨」(1948)三篇にも見られる。

このように、汪の40年代における意識の流れを用いた作品は欧米の現代派作家、特にヴァージニア・ウルフの影響を受けている。汪自身は無意識であったとも考えられるが、彼がヴァージニア・ウルフの作品を認めることで、ウルフと同じような構成及び主題(人生への思索等)の作品が創作されたのである。

第三項 時代背景からの影響

1940年代の汪曾祺は様々な形式で作品を創作する。恩師沈從文や外国文学の影響以外に、当時の自由な学術の雰囲気の中で政治的干渉がなかったことも関係していると考えられる。例えば、汪は聯大の生活を回想するエッセイの中で、次のように述べている。

聯大の学生は皆、茶館に行く時は必ず一冊か何冊かの本を持って行っていた。茶館で論文やレポートを書く学生も少なくない。ある年、石という名前の先生の「哲学概論」の中間テストの時、私は解答用紙を茶館に持って行って、そこで解答を書いて提出した。聯大は八年間で、数多くの人材を養成してきた。聯大の歴史、特に「人材学」を研究しようとするには、聯大近くの茶館を知らなければならない。

(汪曾祺「泡茶館」1984、p375)

原文:联大同学上茶馆很少不夹着一本乃至幾本书的。不少人和论文、读书报告,都是在茶馆写的。有一年有位姓石的《哲学概论》期中考试,我就是把考卷拿到茶馆里去答好了再交上去的。联大八年,出了很多人才。研究联大校史,搞“人才学”,不能不了解联大附近的茶馆。

戦争時期の1938年から1946年にかけて、西南聯合大学は三つの大学(北京大学、清華大学、南開大学)が昆明に移転した関係で、戦時聯合大学となった。当時特殊な地理環境と政治背景のもとで、聯大は独立した学術世界となり、自由な雰囲気のもと多くの有名な学者を育成した。つまり、汪曾祺はこのような学術的雰囲気溢れる場所で、文学の道に新しい一步を踏み出したのである。

当時、多くの外国文学作品が中国に紹介され、その政治的背景とも関係があると考えられる。汪はこれについて、次のように述べている。

文学は本来非常に自由なものだ。国民党は文学というものに干渉、規制をしな

かった。書きたいことを好き勝手に書き、必ず主流思想によらなければならないという規定も、そのような要求もなかった。この要求は「延安座談講話」で初めて提起され、以来様々な規定が決められた。

(楊鼎川「汪曾祺訪談録：關於汪曾祺 40 年代創作的對話」2003、p194)

原文:文学本来是非常自由的。国民党他不管这种文学的, 爱怎么写就怎么写, 他没规定一定从主体思想出发, 没这种要求。这种要求是“延安座谈会讲话”提出来的, 规定各种戒律。

以上の話から、民国時期の文学成果が多いことは、政治的干渉がなかったことや、西南聯合大学の所在地である昆明の特殊な位置と関係すると考えられる。前線から離れ、政治的中心である重慶とも距離を置いた西南聯合大学は独自性と自由、そして良好かつ濃厚な学術雰囲気を保つことができ、それによって、汪曾祺のような多くの学者・科学者が生み出された。

汪曾祺は 1940 年代多くの文学実験を試み、形式や内容も広がった。汪曾祺の 40 年代の作品はまだ成熟してはいないが、彼が恩師沈從文の指導を受け、外来の文学思想を受け、政治的と学術的であった聯合大学という大きな環境のもと作品を創作することができた。40 年代、晩年期の作品と一貫性のある作品や欧米の影響下で創作した意識の流れを用いた小説等は、80 年代以降に訪れる作品の発酵期の基礎として、最も重要な段階のものなのである。

第三章 文学作品の空白期——中年期（1949～1979）

第一節 中年期の経験と作品の創作

汪曾祺の中年期は彼の文学生涯における空白期と言っても過言ではない。30年の間、小説の発表は少ないが、京劇の創作は比較的多く、それはこの30年間の経験と関係がある。本節は汪30年間の経験と当時の中国文壇の背景について述べ、この時期の作品について検討する。

1949年から1979年にかけて汪曾祺の文学創作活動は一時中断されるが、この時期中国の文壇における他の作家たちも、同様に創作を中断している。1949年7月、「中華全国文学芸術工作者代表大会」が行われ、文芸⁸⁹は「工農兵に服務し、政治に服務し、社会主義のために服務する」という三つのスローガンを守らなければならなくなった。それ以後、汪曾祺の仕事は殆どが演劇関係のものとなった。彼は1950年7月に武漢から北京市文聯に就任し、後に『北京文藝』の編輯者として勤め、翌年から京劇の脚本を創作する。1955年2月には、転勤のため雑誌『民間文学』で編輯を勤め、その間「評書」⁹⁰等を整理している。その間、中国では1951年から1955年にかけて映画「武訓伝」批判⁹¹、俞平伯⁹²、胡適⁹³二人の「紅樓夢研究」批判⁹⁴、「胡風反革命集団」批判⁹⁵が行なわれている。1957年5月1日、「人民日報」は共産党中央の「整風

⁸⁹文学と芸術とも含む。

⁹⁰中国の講談。評書は北方、湖北、四川などでの呼称。江南、福州では評話と呼ぶ。それぞれ風格、言、演出法に相違はあるが、扇子、手ぬぐいと醒木なる木片（玉もある）を打つのは共通。

⁹¹「武訓伝」は、清末に乞食をして学校を興した武訓の生涯を描いた中国の白黒映画。1950年製作。毛沢東が批判運動を引き起こして、社会に大きな議論を巻き起こした。

⁹²1900～1990、中国の文学者。浙江省徳清県の人。1919年北京大學卒業。初め詩人として出発、のち散文作家として活躍し、さらに古典研究にも力を注いだ。『紅樓夢』の研究を続けていたが、1954年その研究方法が李希凡らによって批判されたことをきっかけに「紅樓夢論争」と呼ばれる大きな思想運動が巻き起こった。

⁹³1891～1962、中国の文学者・思想家・教育行政家。米国に留学しデューイに学び、帰国後、北京大學教授に就任。五・四運動のころから白話文学を提唱。第二次大戦中は駐米大使を務め、中華人民共和國の成立で米国に亡命、のち台湾で没。

⁹⁴紅樓夢研究批判（紅樓夢論争）は、1954年秋から発生した（学術論争の名を借りた）政治闘争。紅樓夢に対する思想批判論争として始まり、のちに全国的な一大批判運動に発展した。

⁹⁵1954年9月、台湾に亡命していた作家胡適が批判され、いわゆる胡適思想批判が始まった。

運動に関する指示」を掲載し、全党は官僚主義、セクト主義、主観主義に対する整風運動の展開することを決定、党外の人びとに自身の考え、意見を述べるよう奨励し、党や政府に意見を述べ、共産党の整風を助けるよう求めた。しかし、1957年6月から年末にかけて中国で「反右派闘争」、いわゆる右派分子に対する思想・政治闘争が行われ、1958年には「大躍進」⁹⁶が始まり、1959年には「反右傾」運動が行われた。ここでは、中国文芸界の「反修正主義」⁹⁷及び「防止修正主義」に対する闘争が行われ、全国の文芸界は左派に傾いた。その間、汪の作品は党外の人物を描いたことにより、右派運動で批判される。1957年から1958年にかけて、右派とされた汪は、職務を解かれて降格となり、「下放労働」として張家口の農業科学研究労働所での労働を強いられた。1958～1962年の4年間、彼の創作活動は一時的に停止し、芸術活動らしきことといえば主に図鑑を描くことだけであった。1960年10月に、汪は「摘帽右派」とされ、彼を受け入れる部門もなかったため、1962年までの2年間、農業科学研究所の仕事を続けた。

汪曾祺中年期最初の10年余りは、仕事のため小説以外の作品も多く創作した。次の表2の例にある劇本（京劇）、図鑑等である。

作品略覧 表2

執筆時間	作品名（掲載時間）
1954	脚本「範進中挙」（1955）
1955	評書（講談）「程嚙金壳柴筈」
1956	エッセイ「冬天的樹」（1957）、「下水道話孩子們」（年代不詳）
1957	詩「早春」（1957）、「エッセイ「国子監」（1957）
1960	図鑑「中国馬鈴図譜」、「中国口磨図譜」

表2から分かるように、汪曾祺は1954年、京劇の脚本「范進中挙」（1955）を執

これに関連して胡風は『文芸報』編集部や党の文化官僚を批判、さらに袁水拍や周揚が胡風に反論した。一連の動きを見た毛沢東は胡風を反革命分子と認定し、1955年5月16日に逮捕。梅志、路翎、牛漢らの仲間も罪状を明らかにされず次々と逮捕或いは監禁された。彼らは「胡風反党集団」と呼ばれた。

⁹⁶1958年から1961年までの間、中華人民共和国が施行した農業・工業の大増産政策。毛沢東が数年間で経済的にアメリカ合衆国・イギリスを追い越すことを夢見て実施した。しかし結果は中国経済の大混乱と、推計2,000万人から5,000万人の餓死者を出す大失敗に終わり、毛沢東は生涯でただ一度の自己批判を行って国家主席を辞任した。その後は中国共産党中央委員会主席毛沢東に代わって劉少奇、鄧小平などが修正主義的路線による経済再建を目指す、権力奪還を企図する毛沢東の動きがこの後の文化大革命を引き起こすことになる。

⁹⁷マルクス主義運動の分野で、マルクス主義の原則に重大な「修正」を加える意見や思想などに対して使われる用語。中国では多くの場合、批判や蔑称として使われ、その「修正」はマルクス主義を放棄したもの、あるいは異端であると見なされた。逆に修正や改良を拒否する者への批判は「教条主義」と言う。

筆する。当時の北京市は呉敬梓⁹⁸誕生 200 周年の記念活動を行っており、汪は呉敬梓の代表作品「儒林外史」中の「範進中挙」（1955）を選んで京劇に改編したのである。この脚本は 1955 年に『劇本』に掲載され、同年、汪は隋唐の講談「程嚙金壳柴箆」を整理している。翌年、「范進中挙」は北京市劇本の一等賞を獲得する。1957 年、エッセイ「冬天的樹」が掲載され、1957 年には詩「早春」とエッセイ「国子監」（1957）等の作品が掲載される。1960 年、仕事のため手で描く図鑑「中国馬鈴図譜」と「中国口磨図譜」を完成したが出版できず、文化大革命の時に原稿は処分された。

張家口に下放労働していた間（1948～1962）、汪曾祺は工人たちが公演する劇を指導し、彼自身も公演に参加していたため、1962 年 42 歳で再び北京に戻ってからは、定年まで北京京劇団に勤めた。1966 年に文化大革命が始まると、汪曾祺が創作した劇の脚本中にある「狐狸は尻尾が大きい猫と言われる」⁹⁹というセリフの「猫」と「毛沢東」の「毛」の発音が似ていること、また「摘帽右派」の前科があることで、汪は「資産階級反対学術権威」という罪名で「労働改造」¹⁰⁰に送られた。当時「大字報」は汪曾祺を批判して「老右派、新たな演出」¹⁰¹と書いた。その後、江清は革命模範劇を改編するため、汪を政治的な指示のもと「労働改造」から解放し、京劇の脚本を創作させた。この 15 年間（1962～1976）で汪曾祺は多くの京劇の脚本の創作や創作活動への参画をし、現代京劇と革命模範劇の創作も始めている。

この時期中国の京劇も中国の政治背景に大きく影響された。中国では 57 年からの反右派闘争、58 年からの大躍進政策の失敗、59 年から 3 年にわたる自然災害、60 年の中ソ論争表面化、そして 61 年有名な京劇芸術家梅蘭芳死去という情勢のなかで、伝統劇の改革は進まなかった。そこで政府は江青¹⁰²の主導で 64 年に現代京劇競演大会を開いた。江青らは「沙家浜」（1970）等革命現代京劇 5 本、バレエ 2 本、交響曲 1 本の 8 演目を「模範劇」とし、古典演目等の作品上演を一切禁止するという政治的な政策を出し、京劇のみならず中国演劇界全体に 10 年余に及ぶ停滞をもたらした。

作品略覧 表 3（文学作品）

執筆時間	作品名（掲載時間）
1962	小説「羊舎一夕」（1963）、「看水」（1963）、「王全」（1963）

⁹⁸呉敬梓（1701～1754）、中国清代の小説家。代表作品に『儒林外史』など。

⁹⁹京劇「小翠」中のセリフ。原文は「説狐狸是大尾巴猫」。

¹⁰⁰牛棚に監禁され、批判を受たり石炭を運ばされるなどする。

¹⁰¹原文:老右派, 新表演。

¹⁰²江青（1914～1991）、中華人民共和国指導者である毛沢東の 4 番目の夫人で政治指導者、女優。山東省出身。文革末期には王洪文・張春橋・姚文元と「四人組」を組織、中国共産党内で影響力を持った。毛沢東の死後に逮捕、投獄され、死刑判決を受ける。無期懲役に減刑の後、獄中で自殺。

1963	小説集「羊舎的夜晩」（1963）
1978	小説「騎兵列伝」（1978）

作品略覧 表 4（京劇脚本）

執筆時間	作品名（劇種）
1962	「王昭君」、「凌煙閣」（京劇）
1963	「小翠」（京劇）
1964	「蘆蕩火種」（又名「沙家浜」）（現代京劇）
1965	「沙家浜」の改定、「紅岩」（現代京劇）
1970	「沙家浜」の定稿、「杜鵑山」の脚本修訂（模範劇）
1971~76	「山城旭日」、「草原烽火」、「敵後武工隊」、「平原遊撃隊」（模範劇）

1962年から1978年にかけての汪曾祺の創作は表3の通りである。1962年短篇小説「羊舎一夕」（1962）を創作、審査後『人民文学』に掲載されると、同年「看水」（年代不詳）、「王全」（1962）の二篇の短編小説も掲載された。この時期の作品は彼自身の体験にもとづいた創作が多い。例えば「羊舎一夕」（1962）がそれであり、この小説は中華人民共和国成立以降、初めての小説作品である。翌年彼の小説集『羊舎的夜晩』（1963）が出版された。

1962年に「王昭君」（年代不詳）、「凌煙閣」という二つの脚本を創作したが、「凌煙閣」は上演されなかった。1963年には、京劇「小翠」（年代不詳）（別名「狐仙小翠」）の創作に参画する。

その後、汪曾祺は現代京劇と「模範劇」の創作を始める。政治の指示下で、汪曾祺は1963年冬から65年まで「沙家浜」（1970）という現代京劇の改編、創作に参画した。1965年再度「沙家浜」（1970）の改定に参画し、「紅岩」という現代京劇の改編、創作にも参画した。1968年からは江青の指示で、「沙家浜」や「杜鵑山」等の「模範劇」の創作を始める。汪曾祺は1971~77年の間「山城旭日」、「草原烽火」、「敵後武工隊」、「平原遊撃隊」等の「模範劇」の脚本の創作に、やはり政治的指示のもと参画した。1977年に文革は終了したが、汪曾祺は京劇脚本の創作に参画したため、政治的審査を受けている。77、78年の二年間に、汪曾祺は十万字以上の自己批判書（反省文）を書いている。

1979年、58歳の汪曾祺は作品「騎兵列伝」（1979）を『人民文学』に発表する。汪曾祺は1949~1979年の30年間で、京劇の脚本以外の作品は計7篇、作品集は『羊舎的夜晩』（1963）の一冊しかなく、彼の小説創作の空白期とも言えるが、文学活動から離れていたわけではない。汪自身も次のように述べている。

この30数年の間、私は文学と不即不離の関係をもっており、時には文学と完全に断絶したこともあるが、それなりの良いところもあった。私は生活を身近で観察することができ、またかなりの距離を置いて生活を思索することもできた。...この3、40年間私はゆっくりと、独りでそれを考え、生活に対し、文学に対し、自分の考えを持つようになった。そして、その考えはまるでボタンほどの枇杷の果実のように、どんどん成長して熟していった。

(「汪曾祺『晚翠文壇』自序」1986、p50)

原文:三十多年来,我和文学保持一个若即若离的关系,有时甚至完全隔绝,这也有好处。我可以比较贴近地观察生活,又从一个较远的距离外思索生活。.....经过三四年缓慢的,有点孤独的思想,我对生活,对文学有我自己的一点看法,并且这点看法正像纽子大的琵琶果粒一样渐趋成熟。

この30年間は、中国にとって転換の時期であり、汪曾祺の人生もこのような特殊な転換期に巻き込まれた。汪曾祺にとって、この30年は文学生涯の沈殿期であり、10年間の革命模範劇の創作は完全に無意味だったわけではないと考える。次の節では、汪がこの30年間に創作した劇とその価値を分析する。

第二節 中年期の京劇創作とその特徴

汪曾祺は中年期の30年間、多くの劇の脚本の改編や創作を行った。この30年間は、二つの創作段階に分けられる。第一に、1950年中年代から1960年代初期の劇創作段階、第二に、約10年の革命模範劇の創作段階である。

汪曾祺の京劇の創作は文化大革命前に始まり、10年間に京劇の脚本4本を創作した。「范進中舉」（1955）、「王昭君」（年代不詳）、「凌煙閣」（未上演）、「小翠」（年代不詳）の4つで、全て歴史小説を改編した脚本である¹⁰³。汪は京劇に改編する際、元の物語を尊重しながら、伝統の京劇より多様な改変を行った。特に人物の心理表現と会話の改編を重視している。「范進中舉」（1955）の范進の心理についての例を挙げる。

第一場 發凡 人物: 范進 扮装: 老生

范進: ちょっと待って! 僕は38年間受け続け、一度も受からなかった。何で今年突然受かったのか? ええ? 本当に奇妙だ! ただ今の俺は秀才になったのだ、もう老童生なんかじゃない! 范秀才! 落秀才! 范童生!

... (筆者中略) ...

往年を思い出すと、試験場を出ればこう決めていた。今年受からなければ、また来年くる! 今年受かれば、来年もう来なくて良い。しばらく実感が湧かないよ! 先程先生は僕に来年は省都へ郷試を受けに行けと言われた。なに、僕は本当に挙人になる試験を受けるのか? あれ、そんな自由にできるのだろうか? もし挙人に受かったら、うーん...—即ち家に帰って母さんや奥さんと相談する! 今朝から何にも食べてないから、腹が減ってもう我慢できない、元気出さしかない。善は急げだ、行くぞ!

(汪曾祺「范進中舉」1955、p5)

第一場 發凡 人物: 范進 扮相: 老生

范進: 且住! 我考了三十八年, 也不會考中, 怎么今年突然就考中了? 咦, 此事实实的有些奇怪呀! 如今我是秀才了, 不是什么老童生了。范秀才! 落秀才! 范童生!

... (筆者中略) ...

¹⁰³ 「范進中舉」（1955）は清時代の小説『儒林外史』中の一編にて改編、「王昭君」は西漢の歴史物語にて改編、「凌煙閣」は唐時代の歴史物語にて改編、「小翠」は『聊齋志異』中の一編にて改編。

想我往年，出得考场，就打定主意：今年不中，明年再来！今年开中，明年就不要来了，我一时真正觉得有些不惯呀！适才宗师对我言道，叫我明年到省城去应乡试，怎么，我当真的要去考举人了么？哎呀呀，此事岂是可以随便想得的？若是中得一个举人么，唔……——待我赶紧回家与母亲娘子商议商议！我今早起来粒米未进，此时腹中饥饿难禁，只好打点精神，趑行几步，走！

こちらの文章は、范進が県試を受けて、秀才をとった後の舞台表現である。これは舞台では范進の独り言であるが、脚本を創作する際には、小説中の意識の流れの手法を応用したのであろうと考えられる。ここの范進の思いには幾つかの段階があり、38年もの間受からなかった郷試に今年は受かった部分、来年举人を受ける部分、そしてお腹が空いているので早く帰るという部分に分かれている。范進という人物の改編は、汪の青年期の小説中の人物の描き方との一貫性があると言ってよい。例えば40年代の汪曾祺の意識の流れ小説「緑猫」（1947）、「小学校的鐘声」（1946）、「復讐」（1946）等の心理描写は、一人称、或いは全知視角「復讐」（1946）で描かれ、人物の性格、特徴等がはっきりしていた。それに対し京劇の舞台表現では、本来「唱」つまり歌う部分に心理描写が含まれ、対話である「説」に心理描写は含まないという約束がある。汪の場合「説」にも心理描写が組み込まれており、ここに汪の独自性が伺え、観衆にとっても分かりやすい。実は「小翠」（年代不詳）と「王昭君」（年代不詳）の改編にも同様に人物の独白の部分が加えられている。ある研究者も「『王昭君』も同様に、表現の仕方かプロットかに関わらず、汪曾祺はいずれも人物の会話と独白を外化する方法で人物の内面を表現する。王昭君は最初の望み通りにならなかった怨恨を故郷に対する未練に転換する」¹⁰⁴と述べている。

汪が京劇の脚本を創作する際の会話の改編について、前述と同様「范進中举」（1955）の例を取り上げる。脚本の第二場「岳訓」では、范進が郷試で秀才を取った後、省都で郷試を受験したかったが、路銀が足りず舅に金で買われる時の話である。舅のセリフは原作小説の上に、新しいセリフを加えている。以下に対比して示す。

困った、困った、
口開けたら金を借りに来る！
貧しい鬼も官職が欲しい、
空の高さも分からずに！
ちゃんと自分の布団を洗いなさい、
来年の私塾を用意しろ！

¹⁰⁴荣昕（2013）、p8。（原文:同样，在《王昭君》中，不论是表现方式上还是情节内容上，汪曾祺都通过人物对话和独白的外化形式来表现人物心理的内倾色彩，将昭君由起初不情愿的怨恨之情转变为对家乡的依恋之情。

(ドアから出、また戻り、殻の酒瓶を取る。)
お前は今度金借り、受験に行くことを口にしたら、
びんたを食わせて仰向けに倒してやる！

(汪曾祺「范進中舉」1955、p13)

原文:可惱可惱真可惱,
张口问我借鈔票!
穷鬼也想戴紗帽,
不知头上天多高!
洗洗你的被褥套,
准备明年把館教!
(出門, 又折回, 取了空酒瓶)
你若是再提借錢去趕考,
我一巴掌打你个仰巴交! (下)

この芝居の歌が始まる前、舅は范進に金を貸さず、彼をひどく貶している。引用したセリフが加わると、范進の舅はケチな人間で、范進を軽蔑している感じも見えてくる。

第12場の「癡瘋」13場の「搦治」は原作の小説と較べ、会話の順番を調整し、更にセリフが付け加えられている。原作小説では范進の家は食糧がないため、市場に鶏を売りに行き自分が舉人を取ったことを聞き発狂する。肉屋の胡(范進の舅)は肉と金を持って范進の家に来ると、范進が発狂したことを聞く。「彼の掌を叩いて目を覚ます」という方法が提案され、胡は良くないと思いつつも范進の掌を叩く。胡は天の文曲星を殴ったような気がして、手が痛くなった。胡は娘が隆運を持っていると自慢する。お祝いに隣人や地方の名士が続々とやって来る。汪曾祺が書いた脚本では、胡は自分の婿が科挙に受かったと聞き、范進の家に飛んで来る。范進の家の周りにはすでにお祝いの人や馬車でいっぱい、胡は外に積み上がった藁の上で寝ていた。范進が発狂したと聞こえたので飛び起き、胡は婿の掌を叩いて目を覚まさせた。彼は突然婿に良くするようになり、彼が科挙に合格するよう厳しい要求を出す。脚本の最後では娘が隆運を持つと言って話題を変え、今朝范進が売りたがった鶏は既に自分のものになったと胡が言うところで芝居が終わる。

汪曾祺が創作した「范進中舉」という脚本は原作と較べて、主要人物の特徴が際立っている。原作小説では隣人と郷人等も描かれているが、京劇では舞台の表現上の制限のため省略されている。脚本中では胡のセリフが多くなり、特に范進が舉人に受かった後の胡の態度について、よく范進を嫌悪して嘲罵していたのが、舉人になった范進を褒め、才能を認めるまでに転換することで、胡の現金さが原作よりさらに際立

つ。つまり汪曾祺は人物表現の細部に注意を払い、例えば脚本の最後で胡が家に帰る前、范進家の伏せ籠の中の鶏を気にして、自分のものになった言う場面等、終始人物の特徴をありのまま創作している。他の京劇の脚本を創作する時も同様で、栄昕（2013）は「汪曾祺は京劇の脚本『小翠』（年代不詳）を創作する際、会話の改編によって、観衆を感動させ、また喜劇のような色彩も帯びさせる。観衆が妖精尾裂狐の小翠に対し好感を持ち、それと共に人間が、徳を恨みに代えることや恩を仇で返すことを反省させてくる」¹⁰⁵と述べている。

以上の分析から、汪が創作した京劇の脚本は伝統の戯曲を受け継ぐ一方で、独自性も伺える。汪曾祺は中国の戯曲の創作について次のように述べている。

中国では戯曲を創作する態度は厳しすぎる。劇に対する要求は終始実用主義である。それは中国の長い歴史の中で、支配的地位を占める儒家思想と深く関わっている。中国の劇曲は一貫して自覚的に、極度に教育の作用を強調する。そのため中国は劇曲のテーマが単一で浅陋である。中国の劇曲は、主題の曖昧さ、不確実性、不条理性を許さない。観衆が劇を観る際、最初にこの劇は何の話なのかを聞き、何のことかわからないのは許されない、筋がわからないのは許されない。中国劇には真の劇が非常に少なく、ドタバタ喜劇は特に少ない。

（汪曾祺「京劇紀言」年代不詳、p391）

原文：中国戏曲的创作态度过于严肃。中国对戏的要求始终是实用主义的。这和源远流长，占统治地位的儒家思想是有关系的。中国戏曲一直是非常自觉地，过度地强调教育作用。因此中国戏曲的主题大都是单一的，浅露的。中国戏曲不允许主题的模糊性，不确定性，荒诞性。人们看戏，首先要问：这出戏“说”的是什么，不许“不知道说的是什么”，不允许不知所云。中国戏里真正的戏剧极少，荒诞喜剧尤少。

京劇「范進中舉」（1955）の脚本の例として、吳敬梓の『儒林外史』も物語展開の過程で人物の特徴が表現され、封建社会の科挙制度が風刺される。汪曾祺の京劇の脚本は、彼自身が小説の創作技術を借り、人物の心理表現と会話に注意を払って、誇張された喜劇性の中で社会制度を諷刺し、人間の卑劣さを示す。こうした脚色、潤色は、汪の1940年代の小説の特徴を受け継いでいる。つまり彼が1950年代、60年代初期に創作した脚本は伝統京劇の脚本と異なり、より物語性が強く芝居の効果を追求する一方、誇張された喜劇性の中で社会制度を風刺し、人間の卑劣さを表現する。

¹⁰⁵栄昕（2013）、p8。（原文：汪曾祺在创作过程中，尤其是对话上，舞台表现具有感人肺腑的戏剧效果，让观众对作为狐妖的小翠施以好感，同时对人类以德报怨、恩将仇报等行为予以深刻反思。）

同時に昔の人物・事件を評論する風を装って現在のことを風刺する「借古諷今」も意図され、荒唐無稽のなかに現実に対する反省が意図されている。

第三節 中年期の模範劇創作とその特徴

1960年代、中国の政治は更に左傾化し、中国の戯曲も「プロレタリアートの政治に服務する」という主旨を明確化した。1963年冬、汪は政治指導のもとで滬劇「蘆蕩火種」（原題）の革命模範劇「沙家浜」（1970）への改編を始め、そこから汪の10年ほどの革命模範劇の創作活動が始まる。ここでは「沙家浜」（1970）の例を取り上げ、汪曾祺の革命模範劇における創作主張を考察する。「沙家浜」を取り上げる理由は以下の二つである。

一、「模範劇」という言い方は作品「沙家浜」（1970）と関わる。1965年、「沙家浜」（1970）の集団執筆者は毛沢東の意見に基づき三回目の修正をした。そして同年5月、江青は上海で「沙家浜」（原稿）を審査し、「沙家浜」（定稿）を「模範劇」¹⁰⁶と決めた。つまり「模範劇」という言葉は、この脚本から始まっているのである¹⁰⁷。

二、「沙家浜」（1970）は1963～1970年の間に創作されたが、文化大革命が1966年に始まったが、「沙家浜」（1970）の創作が文革から受けた影響は、文革中に創作された他の模範劇（「山城旭日」、「草原烽火」等）より少なかった。汪曾祺自身も次のような話を述べたことがある。

「模範劇」は現代生活と戯曲の伝統的な上演パターン間の矛盾解決を試みるものである。その過程で幾つかの実験をして成果を上げ、京劇は現代生活を表現することが可能となった。最初の“模範劇”（「沙家浜」、「紅燈記」）の創作者らはリアリズムの道に沿って、そのまま進もうとした。彼らは比較的口語化された歌詞を書いており、歌詞の中に生活の息吹や人物の生活が表現されることを望んだ。

…（筆者中略）…

その後の「模範劇」の言葉は、全て空疎な“大言壮語”に取って替わられた。

（汪曾祺「關於『樣版戲』」1988、p327）

原文：“样板戏”试图解决现代生活和戏曲传统表演程式之间的矛盾，做了一些实验，并且取得了成绩，使京剧表现现代生活成为可能。最初的“样板戏”（《沙家浜》、《红灯记》）的创作者还是想沿着现实主义的路走下去的。他们写了比较口语化的唱词，希望唱词里有点生活气息，人物性格。

¹⁰⁶最初は現代京劇の意味である。その後、「樣版戲」の概念は文化大革命中の特有な劇種類になる。特に英雄人物として主人公を設定し、国家の政權を讃える革命模範劇である。

¹⁰⁷汪曾祺「關於『沙家浜』」（1991）、p239を参照。

…（筆者中略）…

到后来就全为空空洞洞的“豪言壮语”所代替了。

以上の二点から、「沙家浜」（1970）は最初から真剣な現代京劇であり、そして、作者集団が元の「『模範劇』を現代生活と戯曲の伝統的な上演パターン間の矛盾の解決を試みよう」¹⁰⁸という創作目的で製作したということが分かる。この点で、文芸としての価値を持ち、「革命模範劇」全体の研究において重要な歴史資料を提供すると言える。

「沙家浜」（1970）は日中戦争時に中国の江南地域で起こった物語である。登場人物の一人である軍隊の指揮官郭建光は、負傷した18名の新四軍兵士を連れ、沙家浜で療養している。「忠義救国軍」司令胡伝魁と参謀長の刁徳の二人は見せかけの抗日活動をし、秘かに日本軍隊をおびき寄せ、地下共産党員阿慶嫂と沙奶奶ら抗日民衆は負傷した新四軍が原隊に復帰するまでかくまう。芝居の最後には、胡伝魁と刁徳たちを殲滅し、阿慶嫂たちは中国江南を解放するために引き続き奮闘する。

革命模範劇の『沙家浜』（1970）には4人の執筆者がおり、汪曾祺の主な仕事は芝居のセリフの改編である¹⁰⁹。「沙家浜」（1970）の脚本の全体像を分析する前に、汪曾祺が執筆した部分を考察する。「沙家浜（1970）」の第4幕「智闘」で阿慶嫂の歌う部分について、汪曾祺は次の二つの事柄を述べたことがある。

1、“智闘”の幕で阿慶嫂の長い流水の曲「七つ星の竈を積み上げて」はすんでのところ彼女（江青を指す）に削られた。江は、これは“侠客の言葉”、“侠客の言葉が多すぎる”と言った。私はそれを直すことは難しいと思い、そのままこっそりと原文を保存した。

（汪曾祺「關於『沙家浜』」1991、p241）

原文：“智斗”一场阿庆嫂大段流水“垒起七星灶”差一点被她（指江青）砍掉，她说这是“江湖口”，“江湖口太多了！”我觉得很难改，就瞒天过海地保存了下来。

2、私の書いた「沙家浜」の「人が去り、茶が冷める」は、韻律の流れにそって自然に出てきた言葉だ。

（汪曾祺「用韻文想」1986、p3）

原文：我写《沙家浜》的“人一走，茶就凉”，就是在韵律的推动下，自然地流出

¹⁰⁸同上。

¹⁰⁹榮昕（2013）、p83を参照。

来的。

次に「智闘」の阿慶嫂の一部の歌詞は汪曾祺が執筆したことを指摘する。その他にも、幾つかの歌詞は汪曾祺を執筆したことが明らかである。例えば、

京劇の歌詞は基本的に叙述的であり、過度な風景や叙情があるのは不都合である、且つ通俗性も必要である。

... (筆者中略) ...

故に「沙家浜」を執筆した際、「風音が強く、雨の気配が濃く、空が低くて雲が暗い」の後、次の言葉は「思わずひとしきりイライラする」となるが、この「思わずひとしきりイライラする」は何と凡庸なのだろう。

(汪曾祺「關於『沙家浜』」1991、p242)

原文：京劇唱詞基本上是叙述性的，不宜有过多的写景、抒情，而且要通俗。

... (筆者中略) ...

因此，我写《沙家浜》，在“风声紧雨意浓天低云暗”之后，下一句就是“不由一阵阵坐立不安”。“不由一阵阵坐立不安”，何等平庸。

これで、この二段の執筆者が汪曾祺であることがはっきりした。

次に、「沙家浜」（1970）の原文を引用し、汪曾祺の「模範劇」執筆における、三つの創作特徴を分析していく。

阿慶嫂（唱）：七つ星の竈を積み上げ、

銅壺で三江を煮る。

八人掛けの卓を並べ、

十六方を招待する。

来る者は全て客、

口先だけが頼りだ。

逢ったら笑い、

後で考え悩まず。

人が去り、茶が冷める...

(阿慶嫂はコップ中に残るお茶を刁徳に吹っ掛けた、刁徳は驚く。)

(汪曾祺「沙家浜」1970、p141)

原文:阿庆嫂（接唱）

垒起七星灶，

铜壶煮三江。

摆开八仙桌，

招待十六方。

来的都是客，

全凭嘴一张。

相逢开口笑，

过后不思量。

人一走，茶就凉……

（阿庆嫂泼去刁德一杯中残茶，刁德一惊。）

第一、歌詞から刁德は彼女が新四軍と関わっていると疑いを抱き、阿慶嫂は新四軍の負傷兵を守るため、言いくるめようとする。阿慶嫂の劇中での身分は茶館を経営する女主人であり、セリフの内容「竈を積み上げ」、「お湯を煮る」、「お客さんを招待」といった言葉は全て、茶館の女主人という彼女の「職業」特徴を表現している。

第二、阿慶嫂のセリフにより、彼女自身と新四軍の関係が隠される一方、阿慶嫂は機知に富む気丈な性格に描かれる。引用部分の前の段落では、阿慶嫂は、

己を捨て人を救うのは恐れ多い

茶館を開き、繁盛を願ひ、

江湖の義理が第一だ。

（汪曾祺「沙家浜」1970、p140）

原文:舍己救人不取当。

开茶馆，盼兴旺，

江湖义气第一桩

と唱っている。「江湖の義理」が第一であり、「来る者は全て客」（前頁に引用した原文）、誰か来たら茶を飲み、飲んだら帰る。最後は「人が去り、茶が冷める」とつながり、新四軍との関係は全くの潔白を装っている。「智闘」という幕の最後、刁德はどうしようもないといった様子で茶館を出る。汪曾祺が小説人物を創作する際、人物の鮮明な性格がその人の職業からよく伺える。例えば、小説「職業」の塩山椒の餅を売る子供や「鷄鴨名家」の鴨飼育の第一人者陸長庚等である。

第三、汪曾祺が執筆したこの一段落の重要な特徴に、数字を使っていることがあ

る。それは「七星灶」、「煮三江」、「八仙卓」、「十六方」、「一張嘴」の七、三、八、十六、一であり、舞台の歌詞として使うと韻律感が強くなり、観衆により強い印象を残す。そのため汪曾祺が執筆した（前頁の原文）部分は「模範劇」の脚本中でも名高い箇所である。

ここからは汪曾祺のセリフの創作能力の高さも読みとれる。例えば、現在では「人走茶涼」という成語に変わってきた「人が去って茶が冷める」の一文は、もともとあった俗語であると多くの人が思ったが、これは汪が阿慶嫂という人物の特徴に合わせて作った言葉である。汪はこの言葉について、これは数字の概念であり、「ゼロ」¹¹⁰を意味していると語っている。

構想するとき、「人が去り、茶が冷める」とすぐに浮かぶ。散文的内容を先に考えてから、それを表すのによい比喻を探すのではない。散文として構想し、それを歌詞に訳すと、足を削って履物に合わせるようなものとなり、舌の根が固くなるのだ。我々は、自らの予感、律動感、音感を鍛えるべきだ。

（汪曾祺「用韻文想」1986、p3）

原文:我在想的时候,它就是“人一走,茶就凉,”不是想好一个散文的意思,再寻一个喻象来表达。想的是散文,翻成唱词,往往会削足适履,舌本强硬。我们应该锻炼自己的预感、韵律感,音乐感。

上述した汪曾祺の歌詞についての分析から、汪の「模範劇」創作の特徴は二つにまとめられる。一つは、歌詞が人物にぴったり合い、人物の身分や職業等特徴から逸脱することなく、言葉で人物の特徴を十分に反映しているという点である。もう一つは、わかりやすい歌詞で音韻を追求し、朗々と歌えることである。これはこの歌詞が衰えることなく、現在に至るまで人気のある主な要因である。

汪は「模範劇」の創作において、小説と比べ、抒情的な部分と「豪言壮語」（勇壮な言葉）を控えている。汪は抒情小説の名家であると同時に、京劇・「模範劇」の創作においては現実主義的作家であった。彼の「沙家浜」（1970）での描写を通して分析してみよう。

阿慶嫂:

刁德は出たり入ったりして、胡伝魁は裏で麻雀をやっている。

¹¹⁰張守仁「他是一片温暖的湖泊」http://www.wenming.cn/wmzh_pd/rw/rwtdt/201206/t20120601_686402.shtmlを参照、2016年10月19日。（原文:汪老手里夹了一支烟,凑到嘴边猛吸一口,笑道:人一走,茶就凉,也是数字概念,它表示零。）

(中略) みんなを救うにはどうしたらいいだろう。

(深い思索にふけりだし、「二黄慢三眼」¹¹¹を歌う)

風が大きく、雨が強く、空が曇り、雲が暗い、

居ても立ってもいられない。

みんな食糧や薬が足りず、連絡もつかない、

芦原の中でどうやって波打ちや

水没に耐えられるのか。

(汪曾祺「沙家浜」1970、p156)

原文：(阿庆嫂)

刁德一出出进进的，胡传魁在里头打牌。……中略……有什么办法能救亲人脱险哪！

(深沉地思考，唱“二黄慢三眼”)

风声紧雨意浓天低云暗，

不由人一阵阵坐立不安。

亲人们缺粮药紧消息又断，

芦荡内怎禁得浪激水淹！

……

これは阿慶嫂が葦原の中に避難している新四軍の負傷者のことを心配し、居ても立ってもいられない心情を描いたものである。歌詞では天候と人の行動を結びつけ、「風が大きく、雨が強く」の後に、不安な気持ちを描写し、全体的なストーリーと結合して負傷者らのことを心配する心情をクローズアップする。このような創作は歌詞の通俗性を求めたことにもよる。

引用した原文はいずれも伝統戯劇の脚本にある文語よりの言葉とは異なり、わかりやすいのが特徴である。「模範劇」の創作期、「現代京劇」への改作においては、このような成果もあったわけである。これについて汪曾祺は次のように説明している。

後の「模範劇」には抒情的な部分が多く、江青は「抒情興行」まで提起して、全篇勇壮な言葉ばかりとなってしまった。京劇の「体裁」を十分理解しなかったことに原因があると思う。それに、京劇の言葉に少し改革を加えたかったし、歌詞を生活化、個性化したかった。また従来 of 歌詞の二二二、三三四¹¹²という音律も突破したいと思った。「七つ星の籠の積み上げ」は一種の試みである。

¹¹¹京劇の唱でよく使うメロディ。

¹¹²京劇のメロディの一種。

(汪曾祺「關於『沙家浜』」1991、p242)

原文:后来的“样板戏”抒情过多，江青甚至提出“抒情专场”，于是满篇豪言壮语。我认为这是对京剧“体制”不了解所造成。再是，我想对京剧语言，进行一点改革，希望唱詞能生活化、性格化，并且能突破原来的唱詞格律（二二二，三三四）“垒起七星灶”是个尝试。

ところで、汪曾祺の戯劇に対する理解は、幼年時代に伝統文化の薫陶を受けたことと関係しているが、後に京劇や「模範劇」の創作にあたり、汪は京劇の「体裁」——抒情的でなく叙述的な言葉を主とすることを堅持しつつ、伝統戯劇を突破して、その「生活化」と「個性化」を図っている。「沙家浜」（1970）においては、伝統形式が「五言」¹¹³に変わり、数字を挿入することで、阿慶嫂の賢さ、勇敢さ、機知の個性をうまく表現することができた。これは「模範劇」の「短い歴史」の中で代表的な意味を持つ。これにより、「沙家浜」は後に映画、ドラマ等さまざまな異なる形式の芸術作品に改作されていった。とはいえ右派として作品を創作するにあたり、歴史的要因から、汪は「模範劇」に自分の真の芸術への追求をそれほど多く取り入れなかった。そのため彼は「模範劇」の言葉、歌詞、人物の個性を目立たせた。かつての京劇「范進中举」（1955）の創作においては、ストーリーを大幅に改作し、人物の荒唐無稽さと心の描写を強調し、昔の人物・事件を評論する風を装って現在のことを風刺している。両者の違いは明らかである。

もちろん「模範劇」創作の後、汪曾祺は数多くの京劇を創作した。これらの作品は、一部は「一匹布」（年代不詳）、「一捧雪」（1986）のように歴史劇を改作したものであり、その他にも新たに創作した歴史劇「擂鼓戰金山」（1982）、戯曲歌劇「大劈棺」（年代不詳）等がある。歴史劇の改作において、汪は依然としてストーリーの改変を主とし、歴史を背景に、現代社会と環境への反省の深化を目的とした。「范進中举」（1955）と同様である。

¹¹³京劇の舞台ゼリフの伝統形式。

第四節 中年期における小説の創作とその特徴

中年期の汪曾祺は、小説を稀にしか創作しなかった。創作した小説は「羊舍一夕」(1962)、「王全」(1962)と「看水」(年代不詳)の三編である。1961年末から1962年にかけて創作したこの三つの作品は二つの共通点を有している。

一、いずれも汪曾祺が農業科学研究所に「下放」された時の実際の経験を素材にして書かれたものであり、その内容からは汪曾祺の農業科学研究所での当時の生活がわかる。例えば「王全」(1962)では、馬の餌係王全を次のように描写している。

最も面白かったのが、私がステージで芝居をしていて、ちょうど佳境に入り興奮してきて会場の空気も緊張したときに、彼がステージで私に声をかけ、「老汪、火をくれ」と言ったことである。

(汪曾祺「王全」1962、p241)

原文:最妙的是,我在台上演戏,正在非常焦灼,激动,全场的空气也都很紧张,他在台上叫我:“老汪,给我个火!”

「下放」の時期に、余暇生活を豊かにするため、汪曾祺は農業科学研究所でいくつも芝居を作ったという。また「王全」(1962)の結末でも、汪曾祺は王全を次のように書いている。

農業科学研究所を離れてから数か月が経った。王全はいつも馬に餌をやっている。私がこの文章を書く時も、彼は馬に餌をやっている。夜はすっかり更けて、この時間、きっとすべての灯りが次々と消えていくだろう。

(汪曾祺「王全」1962、p255)

原文:我离开这个农业科学研究所已经好几个月了,王全一直在喂马。现在,在我写这篇文章的时候,他就正在喂马。夜已经很深了,这会,全所的灯都一定已经陆续关去。

これらの小説は汪曾祺の「日記」と言っても良いだろう。同時に社会主義下(1949年以降)で初めて書いたリアリズム作品であった。労働人民の生活を反映するこのような作品は、汪曾祺の創作の生涯においても初めてだった。

二、三つの作品は皆「人」を中心にプロットが展開している。「羊舎一夕」(1962)には六つの小タイトルが設けられ、そのうちの三つが人の名前から構成されている。「二、小呂」、「三、老九」、「四、留孩と丁貴甲」である。「羊舎一夕」(1962)にはこの四人の羊舎での一晩の会話と出来事が語られている。「王全」は馬餌係の王全の名前をタイトルとしており、「看水」(年代不詳)は「小呂」を主人公とし、「小呂」が用水路の見張りを命じられたある日の夜の見聞と所感を描写している。実は「羊舎一夕」と「看水」(年代不詳)の中の「小呂」は同じ人物、すなわち農科所で果樹園を見張る14、5歳の少年をモデルとしている。以下の例を見てみよう。

1、小呂はこうして果樹園の人となったのだ。彼は家に帰ったら果樹園の話ばかりする。

(汪曾祺「羊舎一夕」1962、212)

原文:小吕这就真算是果园的人了。他一回家就是说他的果园。

2、果樹園はあのまんまだ。小呂は昨日の午後はまだ果樹園にいたのに、なぜかずいぶん長い間ここに来なかったようなふりをしている。

(汪曾祺「看水」年代不詳、p268)

原文:果园还是那样。小吕昨天下午还在果园的，但是不知道为什么，他好像有好久没有来了似的。

汪曾祺の小説には、ある人物を描写し、その名前をタイトルとする作品が最も多かった。例えば「老魯」(1947)、「戴車匠」(1947)、晩年期の「歳寒三友」(1981)、「故里三陳」(1983)等である。中年期のこの三つの作品も、会話や細部の描写において初期の「人物に近づいて書く」という特徴を継承しているが、最も重要なのは、汪の従来作品、例えば初期の「鷄鴨名家」(1947)、晩年の「受戒」(1980)、「復讐」(1946)等は昔の人物や出来事を素材にしており、「現在」を書く純粋なリアリズムの作品は少なかったことである。「羊舎一夕」(1962)、「王全」(1962)と「看水」(年代不詳)この三編は歴史の狭間で書かれたものである。

1960年冬、中共中央は農村工作における「左」傾の誤りを是正するとともに、文芸政策をも調整し始めた。その後の1962年4月には、文芸工作者のための「文芸八

条」¹¹⁴が通達され、百花斉放・百家争鳴の方針をさらに徹底し、題材範囲を拡大して文芸の質を高めることが決定した。1960年から1963年、一連の文芸政策により、文芸工作者の積極性が高まっていた。生活が困難であるにもかかわらず、文芸事業は一時の繁栄を見せていたが、1963年4月、中国文学芸術工作者聯合会は第三回全国委員会第二次拡大会議を開き「文芸工作を強め、修正主義に反対する」を中心議題に、文芸界における「反修正主義」¹¹⁵闘争を一層展開することを決定した。この三つの作品が1961～62年に創作されたことに歴史的背景が存在していることが分かる。汪曾祺は「摘帽右派」の身分で文芸工作の「左」と「右」に挟まれていたため、これらの作品はいずれも単純に生活の断片を記録することにとどまり、個人の感情や人物の直接的な対立はなく、「労働者」「農民」を主要人物とし、彼らの生活を反映するものとなった。同時に時代背景を故意に薄め、なるべく良い面を表現した。初期と後期にも時代背景を薄め、平坦な叙述を主とする作品もあったが、このような「整った」、現実主義的な作品は少なかった。

上述のように、汪曾祺は中年期において、歴史的な原因と政治方針の制約から三篇の小説しか創作しなかった。それらはいずれもリアリズムの手法をとって現実生活の労働者のイメージを描いており、人物像の構築においては一貫して「親しめる人物」という特徴を継承してきた。この時期に創作したこの三つの小説は代表的な作品とはいえないものの、これらの創作にあたって、汪曾祺は初めて労働と労働人民の世界に踏み入り、今後の創作のために新たな素材を蓄積させたのである。

¹¹⁴「文芸八条」は、1、百花斉放・百家争鳴の方針をさらに徹底的に執行する、2、創作の質を高める、3、民族遺産と外国文化を批判的に継承し吸収する、4、文芸批判を正確に行う、5、創作の時間を確保し適切に休息を行う、6、優秀な人材を養成しそれを奨励する、7、結束を強め改造を継続する、8、指導の方法と作風を改善するの八条である。

¹¹⁵王慶生（1999）、p43、45を参照。

第五節 中年期の経歴が創作に与えた影響

すでに述べてきたように、30年間の空白期は汪の個人的な選択ではなく、「右派」に認定されたことや、文革期における「模範劇」創作の経歴といった政治的原因により、汪は一時文学創作を放棄せざるを得なかった。しかし、この時期に創作した三つの作品——「羊舎一夕」（1961）、「王全」（1962）、「看水」（1962）から分かるように、小説の時代背景を大幅に薄めたものの、テーマと内容はいずれも国家のための労働と奉仕に関わり、我を忘れて労働する労働者を謳歌することによって、人物の純粹で善良な心を読者に紹介したものとなった。これは汪曾祺が文学の生涯において初めて同時代の「主流」文学——「社会主義文学」に「接近」しようとしたものであった（少なくとも初期の文学よりずっと「主流」に接近した）。また、小説の創作の技巧にも変化が見られた。例えば、初期小説のような意識の流れや現代派のようなモノローグの手法は用いられていない。汪の晩年作品を「伝統」への回帰とすれば、中年期の数少ない作品は「主流価値」へ回帰する試みというべきだろう。しかし結果的に、この初めての「回帰」はそれほど多くの反響を呼ばなかった。したがって、彼の後の作品はその多くは現実主義の衣の下で、「受戒」（1980）のような彼が描いた真善美の世界を表現したり、「遲開的玫瑰与胡鬧」（1991）のような荒唐無稽を描くことで現実を風刺したりするものとなった。中年期の創作について、汪曾祺は次のように語っている。

私も、当然支配的地位を占める、世俗的な、社会学の色彩を帯びた文芸思想による影響を受けていた。しかし、「時節にぴったり」したものではないので、容易にそこから抜け出して、辛い遠回りの道を余り歩まなくて済んだ。文芸思想が解放されてから、若い頃に読んだ、そして影響を受けていた、また解放後他人に批判され、自己でも批判した国内外の作品は私の心のなかに蘇ったのだ。

（汪曾祺「『晚翠文談』自序」1986、p50）

原文:我当然也会受到占统治地位的带有庸俗社会学色彩的文艺思想的左右,但是并不“应时当令”,较易摆脱,可以少走一些痛苦的弯路。文艺思想一解放,我年轻时读过的,受过影响的,解放后被人也被我自己批判的一些中外作品在我心里复甦了。

1980年代以降の創作はその30年前に受けていた影響と緊密にかかわっていること

がこの説明から分かる。この30年間、汪は意識的に「世俗的な社会学の色彩」から「抜け出そう」とした。しかし、その三つの小説のテーマは依然として社会性に満ちた（当時の中国の時代背景下の）現実主義的なものであり、時代の烙印を押されたものであった。

このような創作の転換は、汪の生活と関連している。汪は幼年期から労働人民と共に生活した経験がなく、自ら労働に参加することもなかった。彼の小説の素材の多くは生活に対する観察から来るものであった。右派に認定されてから、彼は「労働生活」を本格的に始め、創作においても「大衆」に回帰しつつあり、初期の意識の流れや現代派文学の模倣段階から脱し、人物と生活に接近しつつあった。中年期のこの「接近」は初期のそれと異なり、人物と生活への「溶け込み」であった。そして、晩年期の小説作品よりも、中年期の作品は現実主義への回帰の面において、一歩進んでいた。汪は「下放」労働を次のように振り返っている。

農作業以外の仕事も、もちろん辛いのだ。例えば豚小屋を作ったり、凍った糞を掘る等の重い仕事も、実に辛かった。私は初めて「労働は重い負担」という言葉の意味を知った。

...（筆者中略）...

私たちは農業労働者たちと一緒に仕事をして、食べるのも住むのも一緒だった。夜は布団を並べて同じオンドルで寝た。寝る前に、農業労働者らは遠慮せずに胸の内に秘めたことを私に打ち明けた。それで私は身近で農民を観察することができ、中国の農村を知り、中国の農民を理解できた。このことは、後の生活態度と創作態度の確立に良い影響をもたらした。

（汪曾祺「随遇而安」1991、p136, 137）

原文：除干农活，当然很累。像起猪圈、刨冻粪这样的重活，真够一呛。我这才知道“劳动是沉重的负担”这句话的意义。

...（筆者中略）...

我们和农业工人干活在一起，吃住在一起。晚上被窝挨着被窝睡在一铺大炕上。农业工人在枕头上和我说了一些心里话，没有顾忌。我这才比较贴近地观察了农民，比较知道中国的农村，中国的农民是怎么一回事。这对我确立以后的生活态度和写作态度是很有好处的。

このように、30年間にわたる空白期は汪の生活態度と創作態度を確立させ、晩年の文学創作における労働人民のイメージ作りのための生活経験を蓄積させた。

そして、中年期における「模範劇」の創作にあたり、文字の推敲は汪曾祺の最も基本的な仕事となっていた。そのことも晩年の創作、とりわけ言葉の韻律感や簡潔さ等

の面に影響を与えた。汪は、

劇曲の作者は「韻文で思考する」という習慣を身に付けるべきだと思う。考えたことばは書くことば、考えが整ったら、書き起こせば良い。こうすれば、創作は自由な心を手に入れて、創作に楽しみを感じられる。

(汪曾祺「用韻文想」1986、p1)

原文:我觉得一个戏曲作者应该养成这样的习惯:用韵文来想。想的语言就是写的语言。想好了,写下来就得了。这样才能获得创作心里上的自由,也才会得到创作的快乐。

と述べたことがある。汪は「劇」の創作過程においても、韻律を特別に意識していた。上述した「人が去り茶が冷める」(「沙家浜」1970)のように、汪は韻律を意識しながら創作を行うのである。

その後の創作においても、汪曾祺はその韻律感、音楽感を小説の言葉に取り入れた。例えば「受戒」(1980)の和尚たちが法事中の休憩時間に歌う歌は京劇の韻文に近い。「受戒」の和尚たちは伝統認識における和尚と異なり、肉を食い、妻を娶り、殺生もする。故に、その歌詞は俗っぽいものである。以下が例である。

お姉ちゃんは顔がきれい、二つのおっぱい、ピンとたち、近くに行って触りたい、心はちょっとドキドキだ。

(汪曾祺「受戒」1980、p329)

原文:姐儿生的漂漂的,两个奶子翘翘的,有心上去摸一把,心里有点跳跳的。

歌詞の中の第一、二、四の韻脚は同じである(「漂、翘、跳」の「ao」)。汪の多くの作品で、人物の言葉、特に人物が歌う山歌や鼻歌は韻を踏んでいる。こうした自由で制限のない人物の言葉は、主人公たちが作品の背景や自然の雰囲気と一体化していることを示している。

戯劇中の歌詞は、一般にきれいな対句によって舞台の効果を追求するが、汪の小説においても、それと同様に文字の対比と排列を重視している。例えば「橋辺小説三篇・幽冥鐘」(1986)には、次のような描写がある。

羅漢堂の外、数百年の歴史を持つ大きな銀杏の木が二本ある。夏には木陰が地面を覆い、冬には紅葉が地面を覆う。

(汪曾祺「橋辺小説三篇・幽冥鐘」1986、p195)

原文:罗汉堂的外面,有两颗很大的白果树,有几百年了。夏天,一地浓荫。冬天,满街黄叶。

最後の二句は、夏と冬、木陰と紅葉が対比されており、季節の変化による異なる光景を表現している。さらに、汪は次のように説明している。

1、対句を使わないなら、どのように時の流れを表現し、必要な境地を生み出すのだろうか。

(汪曾祺「関与小説語言(札記)」1986、p15)

原文:如果不用对仗,怎样能表达时序的变易,产生需要的意境呢?

2、かつてある小説を書いたことがある。その小説では、廟を描いた。その廟外には二本の木が植えられている。銀杏の木である。私はその銀杏の木の変化を描く時、「夏には木陰が地面を覆い、冬には紅葉が地面を覆う」と表現した。完全なる散文式の表現より簡潔で、しかもより多くのものを表現できた。

(汪曾祺「文学語言雑談」1987、p233)

原文:我写过一篇小说,写一个庙,庙的大殿外有两颗大白果树,即银杏树,我写银杏树的变化:“夏天,一地浓荫。冬天,满街黄叶”这就比用完全散文化的语言省了很多事,而且表达了很多的东西。

また汪曾祺は創作時、簡潔な言語を好み、対句のような手法を多用している。それは戯劇の表現と一致している。彼が青年小説家らに話したのはまさにこのことである。

作家は言語に興味を持つべきである。あっちこっちに行つて、聞いたり、見たりして、いい言葉があるかないかを探してみる。あなたたちの中には、小説を書く人がいれば、散文を書く人もいるだろう。たくさんものを見たり、中国の戯劇や民謡を読んだりするのも良かろう。特に民謡を読むべきだ。

(汪曾祺「文学語言雑談」1987、p228)

原文:一个作家应该对语言充满兴趣。到处去听听,到处去看看,看看有什么好语言。可能你们在座的有的是写小说的,有的是写散文的,不妨,或者也应该看看、

读读中国的戏曲和民歌，特别是民歌。

もちろん、作家のそれぞれの言語の風格が受けた影響は、単一なもののみからではない。十年間の脚本の創作の経験によって、汪は晩年期の小説の言語表現をより成熟、した簡潔なものにし、韻律を取り入れて山歌・民謡をより音楽性のあるものにした。晩年期の作品は青年期と中年期の作品の集中的表現であり、あらゆる面からの影響が無視できない。

中年期の 30 年間は、汪曾祺の人生と創作にどのような意義を持つのか。汪の次の一文から少しは伺えるだろう。

この 30 数年の間、私は文学と不即不離の関係を保っており、時には文学と完全に断絶したこともあるが、それなりの良いところもあった。私は生活を身近で観察することができ、またかなりの距離を置いて生活を思索することもできた。

この 3、40 年間のゆっくりとした、そして少し孤独な思考で、私は生活に対し、文学に対し、自分の考えを持つようになった。そして、その考えはまるでボタンほどの枇杷の果実のように、どんどん成長して熟していった。

(汪曾祺「『晚翠文談』自序」1986、p50)

三十多年来，我和文学保持若即若离的关系，有时甚至完全隔离，这也是好处。我可以比较贴近地观察生活，又从一个较远的距离外思索生活。

经过三四十缓慢的，有点孤独的思想，我对生活、对文学有我自己的一点看法，并且这点看法正像纽子大的琵琶果粒一样渐趋成熟。

したがって、文学創作におけるこの 30 年間の空白期において、劇本等を創作した経験は彼の文学生涯において、将来の小説言語に影響を与えた。中年期は文学を思索し、人生を沈殿させる時期でもあった。

第四章 文学創作の発酵期——晩年期（1980～1997）

第一節 汪曾祺晩年期の経歴¹¹⁶

文化大革命が収束し、中国の「文芸」が重要な転換点を迎えたこの時期を背景に、汪曾祺は文壇に再登場した。1980年代、中国文芸界は文革以来の閉塞感を脱して、その文学形式も多様化するようになる。1979年10月30日から11月6日にかけて北京で「中国文化芸術工作者第四次代表大会」が開催され、これを機に当代文学は新段階に入った。茅盾は大会で文芸工作者の創作方向や方法等について発言し、「まずは作家も指導者も思想を解放するのだ。題材を多様化しなければならず、聖域の存在は許さない。人物も多様化しなければならない。正面人物にしろ、反面人物にしろ、立ち遅れた人物にしろ、みな創作の対象になれるのだ。その中に聖域は存在しない。これはみんなが思っていることだ。しかし創作方法をも多様化すべきで、作家はあらゆる創作方法をとる自由がある」¹¹⁷と訴えた。1980年7月、『人民日報』は社説『文芸為人民服務、為社会主義服務』を発表し、過去の「文芸は政治に従属し、政治のために奉仕する」というスローガンが「文芸は人民のために、社会主義のために奉仕する」というスローガンに取って代わった。このように、「人民と社会主義のために奉仕する文芸」と「百花齊放・百家争鳴」は、新時代の社会主義文芸の基本方向と基本政策として確立された。

新時期の小説は「傷痕文学」¹¹⁸から幕を開ける。「四人組」逮捕後、作家らはリアルに描写し、大胆な暴露によって外面から内面に至るまで文化大革命の実情に迫ろうとした。同時に社会の紆余曲折の発展過程において、冷静に思考して反省するという創作の思潮が生まれた。「反思文学」¹¹⁹である。茹志娟の「剪辑錯了的故事」がその一例であ

¹¹⁶汪曾祺の晩年期の作品は多いため、ここでは作家の経歴と創作の道程を二節に分けて考察していく。

¹¹⁷茅盾「解放思想、發揚文芸民主」（1980）、p73。（原文：首先是要解放思想，此指作家而言，也指领导而言。题材必须多样化，没有任何禁区；题材必须多样，正面人物、反面人物、中间人物、落后的人物，都可以写，没有禁区。这是大家一致公认的。但是，创作方法也该多样化，作家有采取任何创作方法的自由。）

¹¹⁸「傷痕文学」は1978年8月に発表された盧新華の短篇小説『傷痕』を機に幕開けした。同作品中の人性・人道主義への描写は古くからの文学への「戒律」を超え、中国文学界で文化大革命を徹底的に否定する最初の作品となった。これを機に、新時期文学の最初の思潮——傷痕文学思潮が形成された。

¹¹⁹「反思文学」は「傷痕文学」の発展と深化と言われている。文革にとどまらず、1950年代以来の歴史を対象とする。「反思文学」作品はほとんど悲劇のものであり、作家たちは人民の苦難を

る。そして改革開放政策の確立とともに、新時期文学は新時代の課題に早くも呼応し、改革の進展状況を反映する小説が相次いで現れた。その「改革文学」¹²⁰の最初の作品として登場したのが1979年7月に『人民文学』に発表された蔣子龍の短篇小説「喬場長上任記」である。このように、新時期文学の中に各種の流派が現れ、それらが相互に影響し発展していく。このような背景のもとで、汪曾祺は再び文学創作を始めた。しかも彼は「傷痕文学」、「反思文学」、「改革文学」とは違う題材や主題の作品で文壇に復帰した。1980年10月に作品「受戒」を『北京文芸』に掲載し、その名声を再び確立した。

汪曾祺の晩年期は彼の人生と創作生活における黄金時代ともいえる。晩年の汪は、困窮することなく創作に専念し、やがて文壇の中核の一人となった。1981年、汪曾祺は高郵県¹²¹人民政府からの招待を受け、故郷を訪問した。1939年故郷を離れてから初の帰郷である。その後、汪の作品は1983年に台湾に紹介され、小説「黄油烙餅」¹²²が台湾雑誌『分季』第三期に掲載された。1985年には、中国作家協会の理事に初めて選ばれ、同年10月には作家協会代表団に同行し香港を訪問した。1986年は汪曾祺にとって非常に意味のある一年となる。右派、「摘帽右派」、「模範劇」、文革後の継続反省時期を経験した汪は、この年に66歳で中国共産党に入党した。同年秋に再び故郷に戻り、高郵県文聯名誉主席に招聘された。

その後、汪曾祺の作品は海外にも相次いで紹介される。1987年5月には台湾『聯合文学』誌第31期に「汪曾祺作品選」が掲載され、台湾新地出版社は台湾における初めての汪の小説選集『寂寞和温暖』（1987）を刊行した。また同年9月、汪はアメリカ・アイオワ州に赴き、三か月間の国際創作プロジェクトに参加してアイオワ大学荣誉研究員に招聘された。さらに1989年と1990年には、最初のフランス語版の小説集『受戒』（1989）と英文版の小説集『晩飯後の故事』（1990）が『中国文学』雑誌社によって出版された。

文学評論と文学研究領域においても、汪の作品は多くの関心を集めた。1989年9月末、『北京文学』雑誌社は「汪曾祺作品研習会」を開催し、翌年1月に同社は台湾『聯合文学』と共に「来自大地的声音——汪曾祺作品探索」特集を刊行した。シンポジウムで、参加者らは汪曾祺及びその作品と地域文化の関係、社会現実への彼の態度、彼の芸術風格等の問題について分析し議論を行った。これが汪曾祺文学研究の発端であった¹²³。

80年代末から90年代にかけて、汪曾祺の文壇における影響力はさらに拡大してい

訴え、民族の紆余曲折の道に対する反省に重点を置く。

¹²⁰1978年以降、作家たちは現実の改革と発展に関心を払い始め、文学作品に祖国の発展に対する思考や構想を表現するようになる。それが「改革文学」に発展した。

¹²¹現在の県級市。

¹²²1980年3月に創作、原載は不明。

¹²³詳細は序章の先行研究の部分を参照。

く。中国 40 年代と 80、90 年代を繋ぐ一人の作家として、汪は 1994 年に台湾『中国時報』主催の「1904-1990：兩岸三邊華文小説研討会」に参加した。その他、さまざまな文学賞の審査員や会議顧問にも招聘された。1987 年 12 月には、北京市芸術職務系列高級職務審査委員会委員に招聘され、その審査に参加し、同年には北京京劇芸術諮詢委員会委員に招聘された。また、1988 年には「美孚飛馬文学獎」¹²⁴審査員、「文匯文芸獎」¹²⁵審査員を歴任し、1996 年には世界福州十邑同郷会主催の「冰心文学獎」¹²⁶審査員となる。同年末には、中国作家協会によって中国作家協会顧問に任命された。

汪曾祺の創作は晩年期にクライマックスを迎える。なぜ文学創作の再開を決意したのか、そして新しい文学の道でどのような作品を創作するのかについて、汪は次のように述べている。

1、何人かの同志、つまり北京の古い友人ら、特に林斤瀾、鄧友梅¹²⁷らからの支持や叱咤激励を受け、私はようやく 1979 年になって少し書き始めた。三回目では再開の時間が比較的遅れている。なぜなら、長い間文学を離れ、しかも今もまだ劇団に職務があるので、文学方面の状況を十分理解しておらず、読んだ作品も少なかったからだ。

原文:一直到一九七九年, 在一些同志, 就是北京的几个老朋友, 特别是林斤瀾、鄧友梅他們的鼓勵、支持和責怪下, 我才又開始寫了一些。第三次起步的時間是比較晚的因為我長期脫離文學工作, 而且我現在的職務還是在劇團里, 所以对文學方面的情况不了解, 作品看得很少。

(汪曾祺「小説創作隨談」1983、p305)

2、考えてみてください。あの十年動乱(文革——筆者注)はともかく、あの「十七年」¹²⁸がなければ、私はこのようなもの(「受戒」——筆者注)を創作できたのだろうか。できたとしても、発表できる場所はあるのだろうか。仮に発表できたとしても、何も気にせずこの作品の愛読を示す読者はいるのだろうか。すべてが

¹²⁴美孚飛馬文学獎は 1977 年に設立され、世界各国の優秀文学作品の翻訳を推進し、各国間の文化交流を促進することを目的とする。賈平凹は 1988 年に『浮躁』で第 8 回美孚飛馬文学獎銅賞を受賞した。

¹²⁵『文匯報』が設立した文学賞である。

¹²⁶冰心文学獎は 1990 年に設立され、児童文学作品の創作・出版、新人作家の発見と養成、児童芸術の普及と教育の発展の支持・推進を目的とする。

¹²⁷男、1931 年 3 月 1 日天津生まれ。作家、中国作家協会名誉副主席。代表作に『那五』、『煙壺』など。

¹²⁸「十七年文学」とは 1949 年から 1966 年にかけての中国文学の一時期である。この時期の文学作品は三つの特徴を持つ。1、政治運動における文学の盲従、英雄崇拜の盛行。2、「解放区」作家らは人民のために奉仕する文学を農民のために奉仕すると理解し、都市文学が少ない。3、日常生活への疎外、家族愛と愛情は創作のタブーとされている。

不可能だ。だから、我々の文芸の状況は本当に良くなっていて、人々の思想は少し前よりはずっと自由なものになったと思う。百花斉放で、社会的風潮が好ましく、温かく感じるのだ。

(汪曾祺「關於『受戒』」年代不詳、p339)

原文:试想一下:不用说十年浩劫(指文革),就是“十七年”,我会写出这样一篇东西么?写出了,会有地方发表么?发表了会有人没有顾虑地表示他喜欢这篇作品么?都不可能的。那么,我就觉得,我们的文艺的情况真是好了,人们的思想比前一阵解放得多了。百花齐放,蔚然成风,使人感到温暖。

したがって、汪曾祺が創作を再開した原因は主に二つあると考えられる。一つは周りの環境、つまり周りにいる友人らの後押しや激励で文学創作を再開したのである。同時に汪の文学才能を埋没させたくないという友人らの思いも見て取れる。もう一つは文芸の解放や自由化によって、汪が自身の懸念を取り除き、勇気付けられて「受戒」のような作品を完成させたことである。これは歴史の転換や政治と文学の関係の変化と緊密に関連している。

1980年代最初の作品である「受戒」(1980)がどのような感情や意味を伝えようとするのかについて、汪曾祺はかつてごく簡潔に次のように答えていた。

この小説は何を書いているのか?私は大まかな構想を立てた後、何人かの同志と議論したことがある。「なぜこのようなものを書くのか」との質問に対して、私はすぐに答えなかった。ただちょっとした興奮状態でこう答えた。「私は書く。必ずそれを美しく、健康的に、詩情豊かに書くのだ」と。書き終えた後、私は言った。「私が書いたのは美であり、健全な人間性である」と。美、人間性はいかなる時にも必要なのだ。

(汪曾祺「關於『受戒』」年代不詳、p339)

原文:这篇小说写的是什么?我大体上有了一个设想之后,曾和个别同志谈过。“你为什么要写这样一篇东西呢?”我暂时没有回答,只是带着一点激动说:“我要写!我一定要把它写得很美,很健康,很有诗意!”写成后,我说:“我写的是美,是健康的人性”。美,人性,是任何时候都需要的。

美と人間性は文革期と「十七年」期において最も欠如していたものであり、同時に1980年代以前に汪曾祺が心から最も期待し、呼びかけようとしたものであった。文芸界に春が訪れるにつれて、汪は「受戒」(1980)の中の純粋な、ありのままの人間性を描写し、「正しい道理を踏み外して」戒律を守らない「和尚」らの生活を描写することを通して

て、「読者」らの心を「世俗」から解放させようとした。「傷痕文学」にしても「反思文学」にしても、「改革文学」にしても、みな新時期文学の産物であり、過去（1949-1979）との対立への素描という面においては、汪の「受戒」（1980）もその例外ではない。ただし、汪は「受戒」という虚構の世界において「和尚」を解放し、それによって読者の内心の解放を促そうとしている。

「解放」と「自由」の新時期文学とともに、汪曾祺は文学生涯のクライマックスを迎えることになる。

第二節 汪曾祺の晩年期の作品及びその分類

汪曾祺の主な文学創作は晩年期に集中しており、その晩年の作品は彼の名声を高めると同時に、文学的成果と研究価値を最も有するものでもあった。本節はその晩年の作品を取り上げ、分類することによって、作家汪曾祺の晩年期における創作意図を明らかにしたい¹²⁹。その創作意図を踏まえて、次節では「汪曾祺作品の特徴と創作手法」について考察し、汪の文学人生の軌跡を明らかにしていく。

1980年代以降の20数年間、汪曾祺の文学創作は文学評論と演説原稿を除いて、大まかに短篇小説と改作小説の二つに分けられる。汪は創作生涯において、中篇や長編小説は書かず短篇小説ばかりを執筆したが、その短い小説の中に含まれる意味は奥深いものであった。これも汪曾祺小説研究が現在に至るまで続けられるゆえんであろう。汪曾祺は次のように言う。

魯迅は「一つの sketch を小説に広げるよりも、むしろ一つの短篇小説を sketch に圧縮したほうがよい」と言った。……短篇小説を広げるよりも、むしろ長篇小説を分断したほうが良いと私は主張したい。なぜなら、作品の総分量が変わらない限り、圧縮した文章のほうがその人を感動させる力はより強いからだ。小説を書くのに大事なのは捨てることを知ることだ。

原文:魯迅说:“宁可把一个短篇小说压缩成一个 sketch, 千万不要把一个 sketch 拉成一篇小说。”……我主张宁可把长篇文章写断了, 不可把短篇文章拉长了。这是上算的事情。因为你作品总的分量还是在那儿, 压短了的文章的感人力量会更强一些。写小说很重要的一点就是要懂得舍弃。 [汪 1983a:306、307]

晩年期に発表された小説の代表作と受賞状況や掲載状況を年代順にまとめておく。

作品略覧 (短篇小説) 表 5

掲載年	代表作品	掲載状況 (受賞状況)
1980	「受戒」	『北京文芸』1980年第10期、 (1980年北京文学賞)
1981	「大淖記事」	『北京文学』1981年第4期、 (1981年全国優秀小説賞、北京

¹²⁹本稿は汪の小説を考察対象としたため、本節では散文の列挙にとどまる。詳しい分析は本章第三節で行う。

		文学賞)
1982	「釣人家的孩子」	『海燕』1982年第4期(受賞無)
1983	「職業」	『文彙月刊』1983年第5期(受賞無)
1984	「日規」	『雨花』1984年第9期(受賞無)
1985	「講用」	『大西南文学』1985年第9期(受賞無)
1986	「橋辺小説三篇」	『収獲』1986年第2期(受賞無)
1987	小説の創作は全て無し	無し
1988	『聊斎新義』シリーズ「瑞雲」、「黄英」、「蝮蝮」	『人民文学』1988年第3期(受賞無)
1989	『聊斎新義』シリーズ「捕快張三」、「同夢」	『小説家』1989年第6期
1990	小説の創作は全て無し	無し
1991	「遅開的玫瑰或胡闹」	『香港文学』1991年第1期(受賞無)
1992	『聊斎新義』シリーズ「虎二題」	『小説林』1992年第1期(受賞無)
1993	「鮑团长」	『小説家』1993年第2期(受賞無)
1994	「売眼鏡的宝応人」	『中国作家』1994年第2期(受賞無)
1995	「鹿井丹泉」	『上海文学』1995年第7期(受賞無)
1996	「死了」	『天涯』1996年第4期(受賞無)
1997	「当代野人系列三篇」	『小説』1997年第1期(受賞無)
1998	「紅旗牌轿车」 ¹³⁰	『北京文学』1998年第1期(受賞無)

¹³⁰生前未発表作品。作品は1993年8月22日に創作され、1998年第1期の『北京文学』に掲載された。

1980年代から1990年代後半までに、汪曾祺は小説98篇を創作・発表した。その数は生涯創作した作品総数の4分の3に達し、内1980～1983年は晩年期における創作の最盛期となった。この4年間で創作した小説は28篇にのぼり、中でも「受戒」(1980)と「大淖記事」(1981)はそれぞれ1980年度北京文学賞と1981年度全国優秀小説賞及び北京文学賞を獲得した。両者とも汪の故郷である1930年代の蘇北高郵地域を舞台に描かれた「風俗画」小説の代表作である。小説の長さを見ると、1980年代前期のものは比較的長く、90年代以降のものはより短いものとなり、中には掌編小説と称すべきものも多くあった。例えば、小説「死了」(1996)、「紅旗牌轎車」(1998)の他、わずか10句の掌編小説「熟人」(年代不詳)等が挙げられる。

この98篇の晩年期作品には、二つの大きな特徴がある。一つは汪曾祺式「三部曲」小説である(表6)。

作品略覧(汪曾祺式「三部曲」)表6

掲載年	小説名	「三部曲」名
1982	「故里雜記」	李三 榆樹 魚
1982	「晚飯花」	珠子灯 三姉妹出嫁 晚飯花
1982	「釣人的孩子」	釣人的孩子 拾金子 航空獎券
1983	「小説三篇」	求雨 迷路 买蚯蚓的人
1983	「故里三陳」	陳小手 陳四 陳泥鰍
1986	「橋辺小説三篇」	詹大胖子 幽冥钟 茶干
1997	「当代野人系列三篇」	列馬 大尾巴猫 去年属馬

汪曾祺式「三部曲」とは、一つの大きなテーマの下に、三つの小テーマを設け、一般にそれぞれストーリー上関連のない、或いはある共通点を持つ三つの物語が1篇の小説を構成するというものである。例えば「故里三陳」は故郷にいる友人を題材にし、「当代野人系列三篇」は文革を題材にした小説である。

「三部曲」の他、大きなテーマの下にいくつかの小テーマ(数は不定)が設けられたものも存在している。例えば「似故事兩篇」(1985)は擬人手法で創作された寓言小説「蒼老鼠和老鷹借粮」と「螺螄姑娘」の2篇からなる。「故人往事」(1987)は故郷の人や事を題材にした小説「戴車匠」、「収字紙的老人」、「花瓶」、「如意楼和得意楼」の4篇からなる。「小学同学」(1989)は小学時代の同窓を題材にした5編の小説「金国相」、「邱麻子」、「少年棺材匠」、「菱蒿臺子」、「王居」からなる。

もう一つの特徴は改作作品である(表7)。

作品略覧（改作作品）表 7

原作名（掲載年）	改作名（掲載年）
「廟与僧」（1946）	「受戒」（1980）
「異秉」（1948）	「異秉」（1981）
「戴車匠」（1947）	「故人往事・戴車匠」（1987）
「職業」（1947）	「職業」（1983）
「最響的炮丈」（1946）	「最響的炮丈」（2008年雑誌『十月』に掲載されるが、改作の時期は不明）
「蔡德慧」（原散文）（1947）	「日規」（1984）
中国の古典志怪小説『聊齋志異』	『聊齋新義』シリーズ「瑞雲」、「黄英」、「蚰蚰」、「石清虚」、「陸判」、「画壁」（1988）；「雙灯」；《捕快张三》、《同梦》（1989）《虎二题》（老虎吃错人、人变老虎）（1992）

表 7 が示すように、もともとあった原作を改めて書き直した作品(改作)が多数ある。例えば「受戒」(1980)は「廟与僧」(1946)の中の題材を整理し直して、原作中の一人称「私」と「私」が廟に避難する部分を削除し、さらに女性と恋愛の題材を書き加え、新しい作品とした改作小説である。また「日規」(1984)は、30 数年前に書いた回想文(エッセイ)「蔡德惠」(1947)を改作し、「蔡德惠」を主人公として物語化した小説である。そして「異秉」(1981)は「異秉」(1948)の題材と登場人物を保留したまま、創作手法と構成面で改作を行った作品である。特に、それぞれの「異秉」を読むと、創作における汪曾祺の変化を容易に受け止めることができる。しかし、汪曾祺はなぜ自分の過去の作品を改作したのか。小説「異秉」(1948)の改作について、汪曾祺は次のように述べている。

今日に立って旧生活を描くことは、当然当時自分が抱えた感情とは違う。改作した「異秉」が 32 年前に書いた時の感情と違っていたように。40 年あまり前のことを、私は 80 年代の人の感情で書いたのだ。

(汪曾祺「関与『受戒』」年代不詳、p338)

原文:今天来写旧生活,和我当时的感情不一样,正如同我重写过《異秉》和三十二年前所写的感情也一定不会一样。四十多年前的事,我是用一个八十年代的人的感情来写的。

30 年間の創作空白期を経験した後、汪曾祺は小説「受戒」で文壇に復帰した。一部の人は、汪は 80 年代突如現れた新人作家で、現実主義的手法のもとで虚構のものや常識

から外れているものを題材とする小説を創作したと考えた。汪は40年代においても「異乗」(1948)のように、すでにこのような創作手法をとっていた。そして「受戒」(1980)を創作する前に、同時代をテーマにした小説「塞下人物伝」(1979)と「黄油烙餅」(1980)を創作した。その後には作られたのが「異乗」(1981)である。汪曾祺の言うように、80年代の人の感情で40年あまり前のことを書き「改作」することは、作家の創作の変化や時代が文学にもたらした様々な変化を反映している。

汪曾祺は自身の40年代の作品を改作すると共に、中国の清代・蒲松齡著の中国古典志怪小説『聊齋志異』中の数篇をも改作した。『聊齋志異』中の数篇の改作について、汪曾祺は次のように述べている。

中国には魔幻の色彩を帯びた物語が多く存在している。「六朝志怪」から「聊齋」まで、どれも哲学の高みや審美の角度から再整理する価値がある。...私は少し実験をしたい。「聊齋」を改作し、現代意識を持たせるようにしたいのだ。

(「『聊齋新義』後記」1988、p239)

中国许多带有魔幻色彩故事，从六朝志怪到《聊齋》都值得重新处理，从哲学的高度，从审美的视角.....我想做一点实验，改写《聊齋》故事，使它具有现代意识。

現代の区分基準からすれば、『聊齋志異』は中国古典文化の中での怪異小説に属し、中には鬼神に対する民間の迷信が多く含まれている。汪曾祺の改作では、原文の伝統を多く保留した上で、冗長な部分を削除したり、或いは主題を際立たせる結末に変えたりしている。ここで言う「現代意識」とは何を意味するのかについて汪曾祺は明言していないが、「『聊齋新義』後記」(1988)でこう述べている。

一昨年京劇「一捧雪」を改編する時に、一つの原則を立てた。「小さく変えて大きく直す」、つまり伝統作品のストーリーはなるべく保留し、カギとなるところは改作し、現代意識を加えるのだ。

(「『聊齋新義』後記」1988、p239)

原文:前年我改编京剧《一捧雪》，确定了一个原则，“小改而大动”，即尽量保存传统作品的情节，而在关键的地方加以变动，注入现代意识。改写原有的传说故事，参以己意，使成新篇。

以上の二つの発言から見ると、「改作」そのものがある種の「現代意識」であり、その目的は80年代以前の種々の文学への制限を打破し、80年代の立場から古い作品を書き直し「イマ」という時点の感情或いは現代意識をもつ作品を作ることである。

汪曾祺の作品は散文（エッセイ）の比重が大きく、作品総数の半分にも及んでいる。また、散文の題材もさまざまである（表 8）。

作品略覧 散文（エッセイ） 表 8

題材	作品例（掲載年）
文学創作	「小説筆談」（1982）、「小説技巧常談」（1983）
人物	「老舍先生」（1984）、「沈從文先生在西南連大」（1986）「我的母親」（1993）
風景	「翠湖心影」（1984）、「香港的高狼和北京的大樹」（1986）、「北京的秋花」（1996）
自分の作品	「『大淖記事』是怎样写出来的」（1982）、「関与『受戒』」（年代不詳）
京劇	「我是怎样和戲曲結縁的」（1985）、「京劇杞言」（年代不詳）、「從戲劇文学角度看京劇的危機」（年代不詳）
料理	「家常酒菜」（1988）、「豆汁兒」（年代不詳）、「手把羊肉」（年代不詳）、「四方食事」（1989）
生活の感慨	「無事此静坐」（1989）、「淡々秋光」（1989）
遊記	「旅途雜記」（1982）、「初訪福建」（1990）
故郷	「『高郵風物』序」（1987）、「故郷的元宵」（1993）
作品評論	「漫評『烟壺』」（1984）、「『水浒』人物的绰号（1990）」、「読『萧萧』」（1990）
作品の序・後記	「『汪曾祺自選集』重印後記」（1991）、「『汪曾祺小品』自序」（1992）
回憶	「沙崂子」（1990）、「我的小学」（1992）、「我的初中」（1992）
画	「談談風俗画」（1984）、「看画」（1993）
その他	「秘書」（年代不詳）、「記夢」（年代不詳）

表 8 によれば、汪曾祺の散文はその題材が文学創作・評論・人物・風景・自作の評論、京劇との関係、料理、雑感、遊記、故郷の風物、作品の読後感・自作の序と後記、回想、画等さまざまな面に及んでいる。その共通点は生活の細部にまで及ぶ観察と描写である。例えば、料理を描写するときに、汪はその料理の作り方や他の地域との比較をも作品に書き込むことによって、読者に作品を通じてその料理の味が感じられるような感触を与えている。このように、創作を生活と繋げることが汪曾祺の創作の精髓とも言えよう。表 8 から汪の散文創作の特徴を次のようにまとめることができる。1、幅広く細かな題材、2、生活化された創作である。汪の小説は、生活の観察からの創作でもある。

第三節 晩年期の作品の特徴

汪曾祺の晩年作品は彼の文学生涯を代表するものである。ある研究者は汪曾祺の 80 年代の作品について、「汪曾祺は、40 年代の新文学時期に立ち上がった青年小説家の中で、80 年代の文学界まで生き残った数少ない一人である。歴史は意思があるかのように彼の創作の才能を保存し、80 年代の小説界のために、40 年代の文学の伝統が育てた筆を「備蓄」してくれたのである。…（筆者中略）…以前の作品を再掲載するだけの老作家と違って、汪曾祺は 80 年代にも大いに活躍し、大きな影響力を持つ作家として創作を続けた。彼が受け継いだ文学の伝統は作品を介し、「新时期」の文学にも浸透したのである」¹³¹と指摘している。汪曾祺の 1980 年以降の作品を全て合わせてみると、40 年代の模倣作品から本格的な創作までの過程であったのかもしれないが、自身や文学の本質への探求過程でもあったと言える。

第二節で述べたように、汪曾祺の晩年期の作品は短篇小説と散文を中心としていた。その小説作品は次の二類に分けることができる。

- 1、改作小説。自らが書いた初期作品と古典的怪異小説『聊齋志異』を対象とする。
- 2、「受戒」（1980）、「大淖記事」（1981）のような風俗画小説。例えば、中国の風俗画は宋の『清明上河図』¹³²を代表とする、社会各階層と民衆の生活状況を描写し、社会を写実する絵巻である。汪の風俗画小説は旧題材（1930 年代の蘇北を背景とする）をストーリーの背景とし、物語のストーリーを冒頭から直接語り始めるのではなく、代わりに地元の風土と人情を大量に描写した後、登場人物を紹介し、ストーリーを展開していくものである。人物を風土に溶け込ませることで、人生の喜怒哀楽を表現する。

本節では、上述の分類をもとに、対照分析を用いて汪曾祺の晩年期の改作小説、風俗画小説の作品の構成、言語運用、創作手法、及び青年期と比べた変化等を考察していく。

¹³¹黄子平（1989）、p51。原文：（汪曾祺是四十年代新文学成熟期崛起的青年小说家在八十年代的少数幸存者之一。历史好像有意要保藏他那份小说创作的才华…（筆者中略）…与那些只是重刊旧作的老作家不同，汪曾祺是 80 年代相当活跃且影响颇大的仍在创作的小说家，他所承受的新文学传统经由他的创作为中介，带进了“新时期文学”。）

¹³²北宋の画家張昞端による作品で、現在北京故宮博物院に所蔵されている。幅 25.2cm、長さ 528.7cm で、中国十二世紀汴京の町と当時の庶民の生活を中心に描いた絵巻物である。

第一項 改作小説に対する考察——小説「異秉」（1948、1981）の対照分析を例に

小説「異秉」（1948、1981）を分析対象とした理由は三つある。一つは、「異秉」（1981）は汪が過去の作品を改作した最初の試みであり、原作の内容をなるべく保留したこの作品を通して30年前と比べた汪の創作手法上の変化を考察できるためである。二つ目は、汪曾祺の1980年以降の作品の中で、いくつかの小説は彼の40年代の小説の改作であり、特に「異秉」（1948）の初稿は彼の大学時代に恩師沈從文の指導下で創作され、汪の1940年代の作品を最も代表するものであるためである。三つ目は、「異秉」（1981）は実際に1980年に改作され、1981年雑誌『雨花』に再び掲載されたもので、「受戒」（1980）より先に創作されているためである。当時、「異秉」は林斤瀾の推薦で雑誌『雨花』に投稿されたが、小説ではないと不採用になった。1981年になって、編集者の決断により、この作品の意義を預言する「編者の言葉」を付ける形で発表が実現された。しかし「異秉」（1981）が発表された当時は、先に発表された「受戒」（1980）がすでに大きな反響を呼んでいたため、「異秉」の影響はある程度弱まった¹³³。

本項では改作中の代表作「異秉」を取り上げ、構成、言語、創作技巧の三つの面から1940年代と1980年代の作品の異同を分析し、それによって、汪曾祺の文学の特殊性を詳しく分析していく。

「異秉」は1940年代の中国蘇北の小さな町の間人生活を描いた小説である。「異秉」の意味は、痣、生理状況、容貌等「偉い人たちは必ず普通の民衆と違うところがある」ことだと小説の中で述べられている。小説の具体的な内容は、一日過ぎた後、小前の人たちはいつもと同じように、街の漢方薬屋さんに集まっておしゃべりをする。その日の最後の話題は「偉い人は、普通の人と違っている」ということだった。そして、皆は男性主人公——この街で露店を営み、この街で出世した、「王二」の普通の人と違うところ（「異秉」）にも興味を抱き始める。王二の「異秉」は「大便と小便を同時にしないこと」だった。

第一、構成について

構成の改作について、冒頭、結末、人物構成の三つに分けて述べる。

まず「異秉」（1948）、「異秉」（1981）の二篇の冒頭一段落目について、「異秉」（1948）は「一日はもう過ぎた」から始まり、後は比喩、仮定等の手法を使い、時間のことを感慨深く描写する。人物と街の状況等については一切説明しない。「異秉」（1981）の冒頭には「王二はこの街の皆が見届ける中で出世してきたのだ」とあり、簡

¹³³林斤瀾（1998）、p5、6を参照。

潔な一言で主人公（王二）の状況、つまり王二と街の人たちが旧知の仲であることが最初に説明されている。

こうすることによって作品の基調が統一され、また読者にとっても分かりやすく、筋にも整合性がとれる。1980年以降の作品を見ると、冒頭を小説全体ときちんと繋げようという意識を汪曾祺が持っていることが感じられる。小説の冒頭について、汪曾祺は次のように述べている。

私は小説の冒頭は難しいものだと思っている。その難しさは冒頭が作品の基調を決めるところにある。人物の感情、態度をきちんと把握して基調を定めれば後はスムーズに書けるが、もしうまく把握できず、自信が無かったりあれこれ気にかけてしまうと、筆がうまく振るわず、時には中途半端になってしまう。

（汪曾祺「『揉面』—談語言」1982、p195）

原文:我觉得一篇小说的开头很难, 难的是定全篇的调子。如果对人物的感情、态度把握住了, 调子定准了, 下面就会写得很顺畅。如果对人物的感情、态度把握不稳, 心里没底, 或是有什么顾虑, 往往就会觉得手生荆棘, 有时会半途而废。

結末はどちらも同じ内容であるが、「異秉」（1948）の方は「徒弟は便所に行った」の一言しかない。読者に想像の余地を多く残すが、意味を取りづらい場合もあると考えられる。

「異秉」（1981）では、登場人物が二人増やされ、描写も詳しくなっている。汪曾祺は最後まで説明しなかったが、読者がこれを読むと、「漢方薬の薬屋の陳と陶は自分が大と小を分けることができるか確認するため、便所に行ったのだ」ということが分かる。

結末の改作について、改作「異秉」（1981）では小さな町の庸俗的な人間への風刺が強くなっている一方で、滑稽さも増している。「異秉」（1981）の結末について、汪曾祺は次のように述べている。

一人の評論家はある討論会で小説の結末部分を見て、しばらくしてからようやくそれを理解し、大声で笑い出したと言っていた。もし私が「大と小を分けることができるか」を確認したかっとはっきり言ってしまったら、そのような効果は生まれないだろう。しかも「生活の希望を些細な、滑稽な生理的特徴に託すとは、なんと庸俗で可哀想な小市民なのだ」と言ってしまったら、小説は終わりだ。「言いたいことは半分残す」とあるように、ちょっと説明すればすぐ理解で

きるところは、わざわざ説明しないようにしている。「根っこ」の部分、「急所」の部分は、必ず残しておく。

(汪曾祺「小説技巧常談」1983、p297,298)

原文:一位评论家在一次讨论会上,说他看到这里(结尾处),过了半天,才大笑出来。如果我说破了他们是想试试自己也能不能做到“大小便分清”,就不会有这样的效果。如果再发一通议论,说:“他们竟然把生活的希望寄托在这样的微不足道的、可笑的生理特征上,庸俗而又可悲悯的小市民呀!”那就更完了。“话到嘴边留半句”,在一点就破的地方,偏偏不要去点。在“根结儿”上,“七寸三分”的地方,一定要留住。

構成の改作に関して、冒頭と結末以外にも、小説中の登場人物の構成にもいくつか変更点がある。

「異秉」の王二以外の主要な登場人物は、(1948)では5人おり、王二の息子、王二の嫁、王二の兄、王二の娘、教蒙館の陶先生である。(1981)では8人で、王二の息子、王二の嫁、王二の娘、保全堂(漢方薬店)の陶先生、陳相公、廬先生、許先生、保全堂の向かいの順醬園の食客である張漢がいる。

「異秉」(1948)では、王二の兄は二回登場する。一回目は29段落、王二の露店が引っ越す場面である。ここで「王二の兄である王大は担夫であり、大工の仕事も少しできる」と唐突に描かれており、前後の文との脈絡がない。二回目の登場は60段落、王大と王二の子供達と一緒に王二を出迎える場面である。「来たのは王二の娘だ、小柄で痩せている。…娘の後ろに立っているのが王二の兄の王大である。王大は背が高く、体も大きくて、ほおひげが生えている」と描かれている。どちらも作品全体との関係があまり見えない。「異秉」(1981)では、王二の兄は存在せず、代わりに保全堂の人たちが登場する。陶先生、陳相公、廬先生、許先生、張漢といった人物は、保全堂を拠にして存在している。汪曾祺は小説の中で彼らのことを詳細に描写しているため、人物の役割や性格がはっきりと分かり、話の流れに唐突感もない。

「異秉」の結末には、(1948)には「学徒たち」、(1981)には「陶先生」、「陳相公」が登場する。「学徒たち」と「陶先生」、「陳相公」は同じように漢方薬屋「保全堂」に勤めている人ではあるが、(1948)では「保全堂」という店についての描写が少なく、そこに勤める人たちに関する描写もない。また店名も「この店」と書かれてあるのみである。つまり、(1948)最後の場面で一回だけ登場した「学徒」という人物は、前後の文と関連付ければ「この店」の見習いだと分かるが、人物の役割や性格等は説明されておらず、全文と関連すると風刺性も弱い。

登場人物の改作により、改作の方が人物の役割と性格が全文と呼応して、人物をより良く描くため、最後の場面にだけ登場させるよりも作品全文の主題が分かりやすく

なる。汪曾祺は人物描写について、次のように述べている。

創作には、自分の心、自分のすべての感情を注がなければならない。登場人物に自分の感情を投影できなければ、その人物は「どこかに行って」しまい、空虚な、抽象的な人物となってしまう。

(汪曾祺「『大淖記事』是怎样写出来的」1982、p218)

原文:在写作过程中,用自己的心,自己的全部感情。什么时候自己的感情贴不住人物,大概人物也就会“走”了,飘了,不具体了。

小説「異秉」の構成の改作により、冒頭と結末では、作品の前半と後半が緊密に関連し、作品全体の内容が統一される。特に改作（1981）の結末は1941年の原作より諷刺性が強い。登場人物の改作では、改作（1981）の方が、人物の役割がりが鮮明で、人物の性格と作品全文の主題も合致している。

第二、言語について

二つの作品における登場人物の会話について考えてみると、（1948）には全篇で5つの会話部分があり、うち男主人公に関する会話は4つある。全ての会話には相手がいる。（1981）には全篇で3つの会話部分があるが、そのうち二つには会話の相手がない。うち男主人公に関する会話は1つである。ここでは改作にある相手のいない部分の会話と、両方の最後での男主人公王二に関する会話を取りあげて分析する。まず、「異秉」（1981）の会話の相手がない例を見ていく。

1、（19段落）この子は殴られて泣き叫び始める。「あー！あー！もうしないから！痛い、もうしないから！ああー！あー！ごめんなさい！あー！ああ！」

(汪曾祺「異秉」1981、p319)

原文:打得这孩子哇哇地乱叫：“哎呀！哎呀！我下回不了！下回不了！哎呀！哎呀！我错了！哎呀！哎呀！”

2、（20段落）彼は遠い故郷にいるお母さんに泣きながら言った。「母さん、僕はまた殴られた！でも大丈夫。あと二年我慢したら、僕は母さんを養うことができる」

(汪曾祺「異秉」1981、p319)

原文:他向他远在故乡的母亲说“妈妈, 我又挨打了! 妈妈, 不要紧的, 再挨两年打, 我就能养活你老人家了。

原文対照により、(1981)の19段落、20段落には相手はおらず、会話というより独り言と言う方が適切だと思われる。こうした特徴は(1948)には見られず、対応する内容もない。これによって、人物の心理がより鮮明に描かれ、より現実味を増している。

また「異秉」(1948、1981)の二篇には、ともに最後の部分に王二の一般民衆と違う部分に関する会話がある。(1948)では、

(54～57段落) 王二は今度は勇気を持って、非常に厳かな声で、少し震えながら喋り始めた。

「僕はな、一つ長所があるんだ。大便と小便をはっきりと区別しているところだ。大便の時には小便をしない。ほら、便所に行く時は、大便と小便を同時にしないことだ」。

彼は座ったまま喋っているが、声は彼がまっすぐ立っていて喋っているように聞こえる。

皆は肅然として、それから、小さな声で感嘆を發した。

(汪曾祺「異秉」1948、p206)

原文:王二这回很勇敢, 用一种非常严肃的声音, 声音几乎有点抖, 说:

“我呀, 有一个好处: 大小解分清。大便时不小便。喏, 上茅房时, 不是大便小便一起来。”

他是坐着说的, 但听声音是笔直的站着。

大家肃然。随后是一片低低的感叹。

(1981)では、

(24～30段落) 張漢はたばこを大きく一口吸って、急に王二に話を振った。「王二と言えば、この数年の間で出世して、たくさん儲けた。こう見ると、彼は必ずただならぬところがある。」

「……？」

王二は「ただならぬ」とは何かが分からない。

「変わっているところ、普通の人と違うところだよ。教えろ、教えろ！」

皆も王二をたきつけ始めた。「教えろ、教えろよ！」

王二は少しお金を持つようになったが、自分の身分を忘れることなく、身の程知らずで独りよがりなことはしなかった。皆に促され、彼は少し腰を浮かせて誠実に言うしかなかった。

「僕はな、ちょっとだけ皆と違うところがある。大と小をはっきりと区別するところだ。」彼は皆が分からないかと心配し、説明を付け加えた。「つまり、用を足す時には、小便を先にして、大便を後にするということだ。」

話を聞くと張漢は手を叩き、「つまり、大便と小便を一緒にしないということか。それはすごいな！」と言った。

(汪曾祺「異秉」1981、p321)

原文:张汉猛吸了旱烟,忽然话锋一转,向王二道:“即以王二而论,他这些年飞黄腾达,财源茂盛,也必有其异秉。”

“……?”

王二不解何为“异秉”。

“就是与众不同,和别人不一样的地方。你说说,你说说!”

大家也都怂恿王二:“说说!说说!”

王二虽然发了一点财,却随时不忘自己的身份,从不僭越自大,在大家敦促之下,只有很诚恳地欠身一说:

“我呀,有那么一点:大小解分清。”他怕大家不懂,又解释到:“我解手时,是先解小手,后解大手”

张汉一听,拍了一下手,说:“就是说,不是屎尿一起来,难得!”

二つの主人公の「異秉」に関する会話を対照することで、「異秉」(1948)は普段使う会話より書き言葉に近く、「異秉」(1981)の会話(23から30段落まで)は、現実味がより強く、人物の心理状況も分かりやすくなっていることが分かる。汪曾祺は作中の人物の言葉についてこのように述べている。

創作を勉強し始めた頃には、私も登場人物たちに普段喋ることのない言葉を喋らせ、しかもたくさん表現を使った。小説によっては農民を描いたが、大学生の使う言葉を使わせてみた。大学生がそういう言葉を使うとは限らない。

(汪曾祺「『揉面』—談語言」1982、p193)

原文:我初学写作时一样,喜欢让人物讲一些他不可能讲的话,而且用了很多辞藻。有的小说写农民,讲的却是大学生的话——大学生也未必那样讲话。

彼の 1940 年代の小説言語と 80 年代小説における会話や言葉の違いが分かる。言語の改変によって、改作後の方が一層現実性を持つようになり、人物の心理もより分かりやすくなっている。

第三、創作技術について

40 年代は汪曾祺にとって、創作を始めた時代である。当時、彼の作品には欧米の現代派の影響を受けた現代派の創作手法が多く使われ、小説には模倣の痕跡があった。しかし 80 年代以降の作品では、伝統と現代が融合されている。ここでは、両方の王二の露店を閉める前の意識の流れの例と、伝統的な風俗描写や手法の小説中での表現の例を取り上げる。まずは両篇の王二が露店を閉める前の例を見ていきたい。以下は「異秉」（1948）14 段落の一部の日本語訳と原文である。

先ほど北西の風が吹き込んで首すじが冷えたことを思い出した。寒いと思うと王二は足までしびれているように感じた。彼は椅子を引いて座り、膝と膝をぶつけて脚を揺らした。手は使わないのですぐ袖の中に入れてたくなる。...振り返り息子の扣子を見た。...（筆者中略）...この子は！きっとまた「蒋沈韓楊」の「韓」の字を間違えたのだろう...

（汪曾祺「異秉」1948、p199）

原文:于是王二才想起刚才原来就一阵一阵的西北风，到他脖子里是一个冷。一说冷，王二可就觉得他的脚有点麻木了，他掇过一张凳子坐下来，膝碰膝摇他的两条腿。手一不用，就想往袖子里笼...（筆者中略）...王二回头，看见儿子扣子。这孩子！一定又是蒋沈韩杨的韩字弄不对了...

こちらが「異秉」（1981）の 4 段落の日本語と原文である。

夕食の後でも、客がぼつぼつと来店する。彼は露店を急いで片付けず、熱いお茶を持って保全堂の店内の椅子に座り、他人のお喋りを聞きながら店を横目で見ていた。客が来たら、戻って一皿盛り付けて、二つ包んで客に渡す。彼の客は皆常連なのだ。

（汪曾祺「異秉」1981、p310）

原文:吃完晚饭，总还有一些零零星星的生意，他不忙收摊子，就端一杯热茶，坐到保全堂店里的椅子上，听人聊天，一面拿眼睛瞟着他的摊子，见有人走

来，就起身切一盘，包两包。他的主顾都是熟人。

(1948) の 14 段落には、露店を閉める前の王二の意識の流れが描かれており、寒さや露店の忙しさと同時に、町の社会との間に生じた若干のずれも読みとれる。

(1948) は 40 年代の他の作品と比べ、意識の流れの運用は確かに少ないが、作者自身の介入は多い。例えば 14 段落の括弧中の「試しに数えると、二つのバッグは 5 粒以内の差」、「新しい包丁、使いやすくなったばかりだ」、「薄くて透き通る」(199 頁) 等の部分は第三者の視点で描かれる事物を解釈している。これについて、ある研究者は次のように述べた。「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』で述べるという話が進み、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」¹³⁴。

(1981) にはそのような意識の流れはなく、代わりに王二の一連の動作が描かれ、ここから町の人々の日常生活または風俗と、王二の穏やかな性格を伺うことができ、人と街の社会との一体感がある。改作に唯一みられる意識の流れに近い描写は 20 段落の漢方薬屋の徒弟陳相公についての話である。

彼は遠い故郷にいる母に泣きながら言った。「母さん、僕はまた殴られた！でも大丈夫。あと二年我慢したら、僕は母さんを養うことができる」

(汪曾祺「異秉」1981、p319)

原文:他向他远在故乡的母亲说：“妈妈，我又挨打了！妈妈，不要紧的，再挨两年打，我就能养活你老人家了！”

ここには意識の流れのような一連の心理描写はなく、単なる独白にすぎない。「私」という作者の介入もあまり見られず、現実味が強くなっている。つまり、改作(1981)のほうは全篇的に意識の流れの運用がないが、全体に民俗性が強い。汪曾祺は自ら、創作中の変化、民俗への回帰について、次のように述べている。

数年前、私の作品に関するある討論会で私は次のような意見を提起した。リアリズムに回帰し、民族伝統に回帰すると。このリアリズムは各流派を受け入れるリアリズムであり、この民族伝統は外来文化の良いところを受け入れる民族伝統である。リアリズムとモダニズムは共存することができ、そして融合することができる。民族伝統と外来の影響（主に西方からの影響）はぶつからないのだ。

¹³⁴松浦恒雄（1997）、p852。

(汪曾祺「『汪曾祺自選集』重印後記」1991、p163、164)

原文:几年前,我曾在一次关于我的作品讨论会上提出,回到现实主义,回到民族传统。我说:这种现实主义是容纳各种流派的现实主义;这种民族传统是容纳是对外来文化的精华兼收并蓄的民族传统。现实主义和现代主义可以并存,并且可以融合;民族传统与外来影响(主要是西方影响)并不矛盾。

汪曾祺の発言のように、彼の他の作品の中では風俗描写と意識の流れを結びつけて運用する場合がある。例えば、風俗画小説の章で言及した作品「大淖記事」(1981)がそれである。「大淖記事」(1981)の巧雲が強姦された後の心理描写は意識の流れである。まず人を殺すことから火をつけること、父親のこと、さらに朝食の支度やさまざまな日々の家事のことにまで思いをめぐらせる。最後には母親や十一子のことを考え、申し訳ない気持ちでいっぱいになる。ここで作品全体にわたる民俗的雰囲気の中で、女主人公の意識の流れが描かれ、読者は女主人公の気持ちを感じとることができる。この部分の描写に関して、汪曾祺自身も次のように述べている。

「大淖記事」で、巧雲が強姦された後ぼんやりとあれこれ思いを巡らすのは、やはり意識流である。しかしこれが唐突な感じがしないように、小説の叙述の中に溶け込むようにした。私が主張するのは、伝統が外来を許容し、奇抜と平坦が融合し、俗を雅とし、古きを新しくするということである。

(汪曾祺「我是一個中国人」1983、p302)

原文:《大淖記事》写巧云被奸污后的错错落落,飘飘忽忽的思想,也还是意识流不过,我把这些溶入了平常的叙述语言之中了,不使它显得‘硃生’。我主张纳外来于传统,融奇崛于平淡,以俗为雅,忙故为新。

「異秉」の冒頭の描写について、「異秉」(1948)は「異秉」(1981)より風俗描写が少なく、1から22段落まではこの街の夜について、特に人々の夜の活動が描かれている。(1981)では全篇にわたって風俗描写が多く、前8段落、王二家の地理的位置から家の様子、近所の様子が描かれている。次に王二の露店、彼の接客姿、そしてこの街の全貌が描かれる。つまり物語が展開する前に物語の舞台、登場人物の生活環境等を全て示し、全篇にわたる民俗的な雰囲気が定められている。

風俗に関して、1930年代の中国南部の小さな町で生活する人々の人間性は、原作より改作の方が強い。汪曾祺の風俗画小説は、中国の風俗画と同じように統一性があり、それが段落の間を引き立てているため、一つ欠けても完全なものでなくなってしまふ。全篇の雰囲気を最初から定めることで、物語が順調に展開できるのである。あ

る研究者は次のように述べた。「改作した『異秉』の冒頭にある風俗についての描写は無意味ではない。これらは汪曾祺が描こうとする『高郵市井』の世界の有機的な構成要素である。この仮構の『高郵市井』という世界を通して、彼は中国の伝統的な市井文化を読者に示し、その文化の背後にある心理、審美、思考といった問題を分析しようとしたのである」¹³⁵。汪曾祺の小説「大淖記事」も同様の構造である。この風俗画のようにも見える小説について、汪曾祺は次のように述べている。

私の小説に描かれる民俗は、一つの民族が集団創作した生活抒情詩である。私の小説に若干の風俗画の要素が入ることは極自然なことである。しかし、風俗を紹介するために風俗を書くのではだめだ。小説であるからには、風俗は人を書くために描くのだ。

(汪曾祺「『大淖記事』是怎样写出来的」1982、p219)

我的小说里有些民俗是一个民族集体创作的生活抒情诗。我的小说里有些风俗画成分，是很自然的。但是不能为写风俗而写风俗。作为小说，写风俗是为了写人。

汪曾祺の作品には風俗描写が多く、同時に画の創作手法もしばしば見られる。例えば上述した「異秉」（1981）の結末を見ると「留白」¹³⁶という中国古典画の手法が使用されている。汪曾祺自身も「詩や文を創作する時は全てを描かず、十のうち二、三を描けば良い。全てを描き出すと面白くない」¹³⁷と述べている。創作技術を比較すると、改作の方がより現実味を持つようになっており、人物は小さな町の間人としての存在感も強くなっている。中国の古典画の手法が作品の中に伺える。40年代から80年代にかけて、汪曾祺の作品は模倣から現代と古典の融合へという変化を遂げたのである。

汪曾祺の改作「異秉」（1948、1981）の対照分析から次の結論が得られるだろう。

- 1、作品構造面の変化（上述の冒頭、結末、人物等）は、作中人物の「職能性」を増強させ、首尾がさらに呼応し、作品の諷刺性を増大させた。
- 2、言語面での改作から汪の小説言語創作の一貫性——「人物に近づいて書くこと」が見取れる。そして1980年代の改作は全体的に原作よりさらに調和が取れており、統一性を持っている。
- 3、創作手法面での改作は、原作の現代的手法から改作の現実主義的手法への転換を

¹³⁵王瑜・原帥（2015）、p65。（原文：重写后的《異秉》前面大量的有关民俗方面的铺垫就不是没有意义的了，它们成为汪曾祺所虚拟的“高邮市井”世界的一个有机组成部分。）

¹³⁶見る者に想像させるため、画を描く際に空白の部分を作ること。

¹³⁷汪曾祺「小説技巧常談」1983、p297。（原文：作诗文不可说尽，十分只说得二三分。）

意味し、改作後の作品は一層現実的意味を持ち、環境との関連を強化させ、風俗画小説の創作手法で作品の風俗的雰囲気を増強させた。

第二項 汪曾祺晩年期の風俗画小説への考察——「大淖記事」（1981）、「受戒」（1980）を例に

「異秉」（1948、1981）の対照分析を行った際に風俗画小説に少し言及したが、汪曾祺の風俗画小説の代表作は「受戒」（1980）と「大淖記事」（1981）の二つの作品である。本項ではこれらを例として、汪曾祺作品の最高の成果ともいえる風俗画小説の特徴を分析していく。具体的には、主に風俗画小説の構成、風俗画小説の言語、風俗画小説の創作手法・技巧という、3つの面から汪曾祺の風俗画小説を考察する。

汪曾祺の風俗画小説の構成を考察する前に、中国伝統の風俗画の具体的な表現や、それに対する汪の理解・認識を明らかにしておく。汪は『談談風俗画』の中で次のように説明している。

宋代、風俗画は特に流行したようで、『清明上河図』がその代表的な例である。この画を見ていると、半日でもずっと見ていられる。私も清明の汴河に遊びに行きたくなった。きっととても面白いだろう。南宋時代にも風俗を描く画家が多くいた。馬遠の『踏歌図』¹³⁸から「踏歌」の意味を知った。

…（筆者中略）…

李嵩、蘇漢臣の『貨郎図』¹³⁹も好きだ。あれを見て南宋の売貨郎の荷物の中に子供向けの玩具がたくさん入っていることを知ったのだ。

（汪曾祺「談談風俗画」1984、p348）

原文:宋代风俗画似乎特别的流行,《清明上河图》是一个突出的例子。我看这幅画,能够一看看半天。我很想在清明那天到汴河上去玩玩,那一定非常好玩的。南宋的画家也多画风俗。我从马远的《踏歌图》知道“踏歌”是怎么回事。

…（筆者中略）…

我也很爱李嵩、苏汉臣的《货郎图》,它让我知道南宋的货郎担上有那么多卖给

¹³⁸南宋の画家馬遠による作品。現在北京故宮博物院所蔵。幅 192.5cm、長さ 111cm。上半分には仙境の類の境界を描き、下半分には南宋首都臨近郊の農家の「踏歌」の歓楽シーンを表現している（踏歌とは中国の隋唐時代の民間行事で、足を踏みならして歌い舞う踊りのこと）。

¹³⁹別名売貨郎、嬰戲貨郎、貨郎担とも。婦人や子供用の小間物や玩具をかついで売り歩く行商人を描いたもの。同種のものに水売り、鳥売りなど。庶民の姿が題材に登場する宋以後、描かれるようになったようである。南宋時代の画院画家、蘇漢臣が有名。

小孩子们的玩意。

汪曾祺の説明から分かるように、風俗画の中心内容は「風俗」で、ストーリーを持った画である。その風俗は民間に由来し、画家らの社会への観察と理解に基づくものである。そして衣・食・住・交通から山・川・湖・海に至るまで、風俗はさまざまところに現れている。汪曾祺にとっての風俗は細々とした、ごくありふれた日常である。風俗に関して、彼はこう述べている。

風俗を描く本も好きだ。…（筆者中略）…中学校時代のある夏休みに、埃のたまった本棚に一揃いの巾箱本聚珍版の書籍を見つけた。中には一冊の『嶺表録異』¹⁴⁰が入っていた。それを興味津々で読み始めて、後に『嶺外代答』¹⁴¹も読んだ。それ以来、地理に関する本や遊記に夢中になった。しかし最も興味のあるのは風俗や民俗の部分で、次には物産、その次には食べ物だ。

（汪曾祺「談談風俗画」1984、p349）

原文:我也爱看讲风俗的书。…（筆者中略）…还是上初中的时候，一年暑假，我在祝福的尘封的书架上发现了一套巾箱本木活字聚珍版的丛书，里面有一册《岭表录异》，我就很感兴趣地看起来，后来又看了《岭外代答》。从此就对讲地理的书、游记，产生了一种嗜好。不过我最有有趣的是讲风俗民情的部分，其次是物产，尤其是吃食。

民俗、物産、食べ物といった汪曾祺の興味のある部分は、同時に小説の描写における最も得意な部分でもある。晩年期に書かれたすべての風俗画小説の題材はみなこの「興味のある」部分である。しかし小説において、風俗をどのように風俗画に埋め込むのか。汪曾祺の描き方は、まずその輪郭を引いて、後に具体的に描くというものである。

第一、「大淖記事」（1981）について

小説「大淖記事」（1981）は大淖の東側に住む「巧雲」と西側に住む錫職人「十一子」の恋愛物語を描いたものである。巧雲と十一子は両思いであったが、巧雲は「保安隊」の「劉号長」に強姦される。しかし二人の愛情の妨げにはならず、劉号長は十一子を殴り、彼を大淖から追放した。最後に巧雲は荷持ちの人夫になり、一人で家庭を支えることを決

¹⁴⁰唐の劉恂が編纂した地理に関する雑記。全三巻、唐時期嶺南道の物産、民俗、民族経済を考察する上での重要な文献とされ、最も記載の多いのが嶺南住民の食べ物である。

¹⁴¹南宋の周去非が編纂した有名な地理著作。中には宋朝嶺南（現広東・広西）の社会経済、少数民族の風俗、及び物産資源、山川、遺跡等が記載される。

意するという物語である。

小説は六つの部分からなり、最初の四つでは主に大淖¹⁴²の東側と西側の風俗を紹介している。小説の冒頭には大淖の四季の風景が描かれ、続いて大淖の真ん中にある砂洲を中心に、北側、南側、東側、西側をそれぞれ紹介する。「この砂洲は二つの川の境界線である。船に乗って砂洲の西側を北へと進む...」¹⁴³。汪曾祺は船上の人の視角をとって描写を行い、それによって読者も自然とその視角に沿って物語に入り込む。

第二部から第四部では、汪曾祺は大淖の東側と西側の相違点等を詳しく紹介しながら、登場人物を自然に紹介し始める。「大淖記事」(1981)の第二部分では、汪曾祺はまず西側の住民たちを紹介する。西側に住んでいる人はよそから来た商売人で、宝応から来た眼鏡商人、杭州から来た天竺箸の商人、山査子の商人等がいる。中には20数名の錫職人も含まれる。錫職人のいる理由を、文中では次のように説明している。

このところの人々は錫器を使い、どの家も錫器を何件か持っているのだ。香炉、燭台、痰壺、茶筒、やかん、急須、酒壺、尿瓶さえも、みな錫器なのだ。娘を嫁に出す時は一式の錫器を送る風習があり、少なくとも戸棚の上に置く、四、五升のお米が入れられる錫の壺を二個送らないと、嫁入り道具にはならない。嫁入りした娘が出産したら、実家は二壺のもち米のお粥(あと麩鷄二羽、卵百個)を送らなければならない。そのお粥を入れるのは戸棚の上に置くあの二つの錫の壺なのだ。だから、二十数名の錫職人は多いとは言えない。

(汪曾祺「大淖記事」1981、p416)

这地方用锡器，家家都有几件锡制的家伙。香炉、烛台、痰盂、茶叶罐、水壶、茶壶、酒壶、甚至是尿壶，都是锡的。嫁闺女时都要配送一套锡器。最少也要有两个能容四五升米的大锡罐，摆在柜顶上，否则就不成其为嫁妆。出阁的闺女生了孩子，娘家要送两大罐糯米粥(另外还要有两只老母鸡，一百鸡蛋)，装粥用的就是娘柜上的这两个锡罐。因此，二十来个锡匠并不显多。

登場人物を紹介する前に、錫職人の存在の理由や意味を明らかにしながら、嫁入り道具の錫の壺、出産した娘へのもち米のお粥といった地元の風俗を紹介する。第一部から第四部では、汪曾祺は急いで物語を展開するのではなく、ゆっくりと地元の風俗を紹介していく。錫職人の存在の紹介に続いて彼らの生活を描き、「この一群の錫職人は義理堅い人たちなのだ」と描写を始める。この一文は後のストーリーの展開の下地として持ち出される。つまり、後に十一子が「劉号長」に殴られて死にかけてとき、錫職人らは彼

¹⁴²湖。

¹⁴³汪曾祺「大淖記事」(1981)、p413。(原文:这条沙洲是两条和谁的分界处。从淖里坐船沿沙洲西面北行...)

のために「抗議し、示威した」というストーリーの下地なのである。これによって、ストーリーに大きな起伏が生じず、読者も展開の唐突さと不自然さを感じない。

続いて「老錫匠」が拳法をやっていること、そして他の錫職人も彼について武術を始めていることを説明し、職人たちの暇つぶしが「小開口」という地方劇をやることだと紹介する。次に小説の主人公十一子の登場である。十一子は十一番目の子で、風采が立派でスマートな男である。彼について汪はこう紹介している。

「小開口」をやる時、押し寄せてきた少女と婦人たちは、実はこの十一郎を見に来たのだ、ということを老錫匠は分かっている。

…（筆者中略）…

老錫匠はいつも十一子に、地元の少女や婦人たち、特に東側の女とはいちゃいちゃしないようにと、また「彼女たちは我々と違うんだ」と戒めていた。

（汪曾祺「大淖記事」1981、p418）

原文:老錫匠心里明白：“唱‘小开口’的时候，那些挤过来的姑娘媳妇，其实都是来看这位十一郎的。

…（筆者中略）…

老錫匠经常告诫十一子，不要和此地的姑娘媳妇拉拉扯扯，尤其不要和东头的姑娘媳妇有什么勾搭：“他们和我们不是一样的人！”

大淖の風俗を紹介する中で主人公を登場させることで、十一子は「少女と婦人ら」に好かれていることを読者に理解させる。そして、老錫匠の十一子への戒めをもって小説は第三部分、大淖の東側の風俗の紹介に入る。汪曾祺の小説では、風俗と人物とは緊密に関わっており、人物とストーリーは常にその風俗画に埋め込まれている。小説の第三部分でも汪は大淖の東側を長文で紹介している。東側に住んでいる人は代々荷持ちの人夫であり、肩で暮らしを立てる者たちである。ここに住む女たちが他とは違うことを次のように説明している。

彼女たちは男のように稼ぎ、その歩く姿、座る姿も男のようだ。歩くのが速くて、両足を大きく広げて座る。彼女たちは男のように草鞋を履いている（足の爪は鳳仙花で赤に染めているけれど）。

…（筆者中略）…

ここの人の結婚は、仲人を立てて正式な手続きを踏んで娶るケースはととも少なく、婚礼行列の鳴物師は稼げない。嫁はほとんど自分から嫁入りしたし、少女は一般的に自分で恋人を探す。彼女たちは男女関係には緩いのだ。少女は結婚前に家で私生児を産み、嫁は自分の夫以外に他の男にも頼る。こういうの

は珍しいことではない。

…（筆者中略）…

だから、町の人にはここは「風紀がよくない」と言う。

しかし、一体どこの気風がよりましたかという、よくわからないのだ。

（汪曾祺「大淖記事」1981、p411,412）

原文:她们像男人一样的挣钱,走相、坐相也像男人。走起来一阵风,坐下来两条腿叉得很开。她们像男人一样穿草鞋(脚趾甲却用凤仙花染红)

…（筆者中略）…

这里的人家婚嫁极少明媒正娶,花轿吹鼓手是挣不着他们的钱的。媳妇,多是自己跑来的;姑娘,一般是自己找人。他们在男女关系上是比较随便的。姑娘在家生私孩子;一个媳妇,在丈夫之外,再“靠”一个,不是稀奇事。

…（筆者中略）…

因此,街里的人说这里“风气不好”。

到底是哪里的风气更好一些呢?难说。

汪曾祺は女主人公を登場させる前に、大淖東側の女たちを先に紹介する。普通の女性とは異なる彼女らとその世界観が、後に人々から良く思われたい巧雲と十一子の愛情を成り立たせる可能性を残し、そして「彼女たちは男のようだ」という設定は、巧雲が後に女性人夫となり、一人で二男一女（障害を持つ父親と労働力を失った十一子）の家庭を支えることの伏線となる。

小説は第四部分になると、巧雲と彼女の父親を紹介し始める。巧雲が三歳の時、母親は家庭を捨て逃げた。父親は人夫だが、巧雲を人夫にさせたくないため、巧雲に漁網と蘆の蓆を編ませる。文中では、「劇を見る」という描写を通じて十五歳の巧雲がいかに美しく、人に好かれているかが説明されている。

泰山廟で劇がある時、人々は自分で床几を持っていくが、巧雲は手ぶらで行く。行ったら、必ず誰かが良い席を見つけてくれる。舞台上で劇が盛り上がっても、喝采する人は少ない。なぜなら観客の多くは劇ではなく、彼女を見ているからだ。

（汪曾祺「大淖記事」1981、p423）

原文:泰山庙唱戏,人家都自己扛了板凳去。巧云散着手就去了。一去了,总有人给她找一个得看的好座。台上的戏唱得正热闹,但是没有多少人叫好。因为好些人不是在看戏,是看她。

後の文章では、巧雲の父親が仕事で腰を怪我し、寝たきりで働けなくなる。このことは

誰もが巧雲を嫁にしたがる状況に転換点をもたらした。説明は次のようである。

事情は明らかなのだ。巧雲は自分のかわいそうな、障害を持つ親父を見捨てられないのだ。彼女を嫁にしたいなら、この家に婿入りしてあの親父を世話する婿養子になる。しかし、誰も望まないだろう？

... (筆者中略) ...

彼たちの目に恋い慕う気持ちは残っているが、切実さは少し減っているのだ。

(汪曾祺「大淖記事」1981、p424)

原文:事情很清楚:巧云不会撇下她这个老实可怜的残废爹。谁要愿意,只能上这家来当一个倒插门的养老女婿。谁愿意呢?

... (筆者中略) ...

他们的眼睛依然不缺乏爱慕,但是减少了几分急切。

一方、十一子は後家を通してきた母親と頼りあって生活している。二人の愛情が芽生えた時には、誰からも良く思われていなかった。

あの年頃になって、心にその意思がないというわけではない。しかし、薄い雲のように、あっちこっちに漂って、雨になることはない。

(汪曾祺「大淖記事」1981、p425)

原文:都到岁数了,心里不是没有。只是像一片薄薄的云,飘过来,飘过去,下不成雨。

二人の心がより近づいたのは、巧雲が岸辺で洗濯している時に水に落ち、十一子に救われて家に送られた時であった。その話をもって第四部分は終わるが、物語がクライマックスを迎えるのはその次の二つの部分である。物語は劉号長が巧雲を強姦した事件で転換点を迎え、この事件によって両想いの二人は一緒に人生を歩むことを決意し、物語は幕を閉じる。したがって、最初の四つの部分にある風俗の描写は決して無駄ではなく、みな巧雲と十一子の個性を豊かにするために存在しているのである。「『大淖』記事是怎样写出来的」(1982)で、汪曾祺はこのように言う。

風俗は一つの民族が集団で創作した生活の抒情詩なのだと考える。私の小説の中に風俗面の要素が存在しているのはごく自然なことだ。しかし風俗を表現するために風俗を描くのではなく、小説として風俗を描くのは、人を表現するためだ。だから人とあまり関係のない一部の風俗は、美しいものであっても、大量に描く

べきではない。

(汪曾祺「『大淖記事』是怎样写出来的」1982、p219)

我以为风俗是一个民族集体创作的生活抒情诗。我的小说里有些风俗画成分，是很自然的。但是不能为写风俗而写风俗。作为小说，写风俗是为了写人。有些风俗，与人的关系不大，尽管它本身很美，也不宜多写。

小説の構成を見ると、まずストーリーの展開と直接関係のない風俗・人情を長文で紹介し、その地域の環境や風俗が紹介された後に、人物を登場させる。これは一種の人物埋め込み式（画を全体的に描いた後、人物をその中に埋め込む）構成法である。或いは全体的に見れば、ストーリー埋め込み式（風俗・人情を全体的に紹介した後、物語のクライマックスに入る）構成ともいえるだろう。また、読者側の視点からすれば、大淖の東側の女らと彼女らの愛情への積極さについての紹介が前にあったからこそ、巧雲は漁網と蘆の蓆をしか編めない少女から独自で家庭を支える女性人夫に成長したことに違和感を感じないでいられる。そして強姦されたことによって巧雲が挫折し、悲劇の女主人公となる事態は起こらなかったのである。「大淖記事」（1981）の構成について、汪は次のように説明している。

この小説の構成について、二つの意見が存在している。一つは、前の描写（人物を直接書いていない部分）が長すぎて、バランスが崩れているように感じるという意見だ。もう一つは、この小説の特徴はまさにその構成にあるという意見だ。前の三節は、全て風土・人情の描写であり、第四節になって初めて人物が登場する。これについて、私はこう述べたことがある。私は意識的にこのように書いたのだと。初めから環境の描写に重点を置いたのは、「ここのすべてが町と違う」、「ここの人も違う。彼らの生活や風俗は非標準であって、その倫理・道徳観も町にいる、長衣を着て「子曰く」を勉強したことのある人たちとは全く違う」からだ。このような環境下でこそ、このような人や事が現れてきたのだ。「題目は『大淖記事』であって、『巧雲和十一子』ではないから、このように書くのは良いのだ」とある青年作家は言った。私は彼女の意見に同意する方に傾いている。

(汪曾祺「『大淖記事』是怎样写出来的」1982、p219)

原文:对于这篇小说的结构,有两种不同的意见。一种以为前面(不是直接写人物的部分)写得太多,有比例失重之感。另一种意见,以为这篇小说的特点正在其结构,前面写了三节,都是记风土人情,第四节才出现人物。我于此有说焉。我这样

写，自己是意识到的。所以一开头着重写环境，都因为“这里的一切和街里不一样”，“这里的人也不一样。他们的生活，他们的风俗，他们的是非标准、伦理道德观念和街里的穿长衣念过‘子曰’的人完全不同”。只有在这样的环境里，才有可能出现这样的人和事。有个青年作家说：“题目是《大淖记事》，不是《巧云和十一子的故事》，可以这样写。”我倾向同意她的意见。

汪曾祺の風俗画小説では、このような構成はしばしば見られる。例えば「異秉」(1981)、「受戒」(1980)等である。小説「受戒」(1980)も、同じく半分の幅を使って地元の風俗・人情を紹介し、その描写は物語の展開のための下地となっている。そしてそこで描かれる風俗・人情は、汪が幼少期に生活していた、最も詳しい1930年代の中国蘇北のことであり、このような大きな環境が小人物の物語を引き立たせるのである。繊細な筆致と埋め込み式の構成は汪曾祺の風俗画小説に生命力を注いだ。そして、古い題材を用いて新たな物語を展開し、風俗画の構成を通じて、時代(1930年代)を超える人間性を人物に与えている。

また、汪曾祺の風俗画小説を研究する際に、その構成を分析するだけでなく、言語の運用をも考察しなければならない。小説「大淖記事」(1981)では、人物の会話は少なく、ほとんど全知の視点から叙述を行って人物と風俗を結び付けている。このような叙述は「記事」に相応しく、また飾りのない自然な言葉で物語を展開し、転換点の設定も全て人間性を引き立たせるためにある。「大淖記事」でも、汪曾祺は素朴な自信のある言葉でハッピーエンドを描いた。その結末は次のようになる。

彼女は小娘から器用な嫁さんに成長したのだ。

十一子の傷は治るのか？

治る。

きっと治る。

(汪曾祺「大淖記事」1981、p433)

原文:她从一个姑娘变成了一个很能干的小媳妇。

十一子的伤会好么？

会。

当然会。

風俗画小説では、曖昧な言葉はほとんどなく、作家の風俗や伝統への理解に基づくため、非会話の叙述では否定文の出現もほとんどない。とりわけ「大淖記事」のように人間性の前向きさを表現する小説では、その言葉の運用も積極的で、肯定的となる。

二、「受戒」(1980) について

「大淖記事」(1981) と異なり、小説「受戒」(1980) はより多くの会話を通じて人物の個性を表現している。本項では、「受戒の中にある会話を素材として風俗画小説の言語を分析してみる。

「受戒」は農家の少女小英子と沙弥の明海との間の、思春期の恋愛物語である。小説は計 193 段落あるが、前の 51 段落は物語の展開に直接的な関係を持たない。汪曾祺は一種の相対的に完璧な、閉鎖された環境を作るため、小説の中の和尚たちを、戒律を守らず結婚し、肉を食うものと設定し、本来の出家僧たちと異なる、和尚という職業に近いものに設定している。小説の題目は「受戒」であるのに対し、小説の内容は「破戒」となっている。そして清新、自然な作風は人物の個性作りによるもので、その人物の間の会話も人物の濃厚な個性を反映している。

まず、ストーリーが展開される前の明海と小英子の初めての会話を見てみよう。

明子は誰かから声をかけられたことに気づいた。あの女の子だ。

「葶苈庵に出家しに行く人ってあなたなの？」

明子は頷いた。

「出家するには戒疤を焼かなければならないんだ。怖くない？」

明子はどう答えていいか分からなくて、とりあえず首を横に振った。

「名前は？」

「明海。」

「家にいるときの名前は？」

「明子。」

「明子、私は小英子というの。私たちはお隣さんよ。私の家は葶苈庵の隣だからね。——はい、これあげる。」

(汪曾祺「受戒」1980、p324)

原文：明子听见有人跟他说话，是那个女孩子。

“是你要去葶苈庵当和尚吗”

明子点点头。

“当和尚要烧戒疤哦！你不怕？”

明子不知道怎么回答，就含含糊糊地摇了摇头。

“你叫什么？”

“明海。”

“在家的時候？”

“叫明子”

“明子！我叫小英子！我們是鄰居。我家挨着葶芥庵。——給你！”……

このように、小英子の初登場は明海との会話によって実現された。一問一答の方式で、小英子は問う側である。そこから彼女の明るい性格が現れ、旧時代の農村女性の恥じらいは見られず、対照的に、落ち着いていて人とのコミュニケーションに積極的な姿が描かれる。

また小英子の姉が嫁ぐ前、刺繍用の手本を必要としている時に、小英子は積極的に母親に明海を薦めようとした。その時の会話は以下のようなものである。

今度のことで、母はすっかり参った。最後に、カササギは急にお尻を叩いて言う、「一人を紹介してあげる！」と。

「彼は画を書くのが上手なんだ。生きているように描けるんだ！」

…（筆者中略）…

小英子は書生のように見える。また参謀のようにも見える。

「石榴の花を画いて！」

「梔子の花を画いて！」

（汪曾祺「受戒」1980、p334）

原文:这可把娘难住了。最后是喜鹊忽然一拍屁股：“我给你保举一个人！”

“他会画！画得跟活的一样！”

…（筆者中略）…

小英子就像个书童，又像个参谋：

“画一朵石榴花！”

“画一朵梔子花！”

文中では、大英子は妹の小英子をぎゃあぎゃあ鳴くカササギと呼んでいる。汪曾祺はここで「カササギは急にお尻を叩いて言う」と描写し、「カササギ」という表現で小英子のおしゃべり好きな性格を表している。小英子は明海を推薦する時、とても自信のある様子で、彼への賛美の気持ちを一切隠さなかった。また、書生のように明海の才能に憧れながら、時には参謀のように明海を指揮する。このように、ごく少数の間接的描写を除き、汪曾祺は小英子の言動を直接描くことで、その個性を読者に直に伝えようとしている。それによって、小英子に対する読者の印象は直接的、かつ鮮明なものとなる。また小説の第 91-93 段落では、このように描いている。

夜、彼らは一緒に当直している。

... (筆者中略) ...

飛び回る蛍を見たり、流れ星を眺めたりする二人。

「あら、腰帯に結びを作るのを忘れた」と小英子は言う。

ここの人たちは、流れ星が流れる間に腰帯に結びを作って、心で何かいいことを願えば叶うと信じているのだ。

(汪曾祺「受戒」1980、p336)

原文:晚上, 他们一起看场。

... (筆者中略) ...

看萤火虫飞来飞去, 看天上的流星。

“呀! 我忘了在裤带上打一个结!”小英子说。

这里的人相信, 在流星掉下来的时候在裤带上打一个结, 心里想什么好事, 就能如愿。

流れ星に願えば叶うと信じる小英子の姿は彼女の純粋さを表現しており、同時に心の中で何かに対する憧れや期待を持っていることを間接的に表している。文脈から、その期待は明海に対し芽生えた彼女の恋そのものだということが分かる。ストーリーの展開につれて、小英子と明海の間感情は、明海に対する小英子からの賛美や憧れから次第に両想いへと変化していく。ストーリーの展開にあたって、汪曾祺は常に女性（小英子）にその役割を担わせるのである。例えば、小説の中にある三つの会話は、どれも小英子と明海との一問一答（小英子は問いかけ、明海は答える）という統一された方式で進められている。その小説の結末にある二人の会話を見てみよう。

途中、彼女は明子にいろいろ聞いた。まるで一年ぶりの再会のような。

... (筆者中略) ...

善因寺の住職石橋は容貌と声がずば抜けて良いのかと彼女は聞く。

「うん」。

「彼の方丈はお嬢さんの居間より飾りつけが凝っているって？」

「うん。すべてのものが刺繍だ」

「部屋はいい香り？」

「いい香り。伽南香を焚いているそうだ。とても高いお香だ。」

「詩を作れるし、絵も書道もできるの？」

「うん。廟の廊下の両端にあるレンガの額に、彼の字が書かれているんだ。」

「妾がいるって？」

「一人いる。」

「まだ十九歳ですって？」

「十九歳と聞いている。」

「きれい？」

「みんなそう言っている。」

「見たことない？」

「あるわけないだろ。僕は廟にいたから。」

寺は彼を沙弥尾に選ぶとしていて、未定ではあるが寺の責任者と相談して決めるそうだということを善因寺の年配の和尚が明子に明かした。そして明子は彼女にそのことを言った。

「『沙弥尾』って何？」

「一堂には一人の沙弥頭と一人の沙弥尾を配置している。沙弥頭は老成で、たくさんのお経を読める人でないといけない。沙弥尾は若くて、賢くて、容貌が良い人でないといけないんだ。」

「沙弥尾になったら和尚とどう違うの？」

「沙弥頭と沙弥尾は将来の住職候補だ。今の住職が引退したら、住職になれる。石橋ももともと沙弥尾だった。」

「沙弥尾になるの？」

「まだ決まっていないよ。」

「住職になって、善因寺を管理するの？あの大きな寺を管理するの？」

「まだまだ先の話だ。」

船を一回漕いだ後、小英子は「住職になるのは嫌だ」と言った。

「うん、ならない。」

「沙弥尾になるのも嫌だ。」

「うん、ならない。」

小英子がもう一回船を漕いだら、あの蘆の原が見えてきた。

小英子は急に櫂を置いて船尾に行き、明子の耳に口を寄せてささやく。

「あなたのお嫁さんになってあげる。要る？要らない？」

明子は目を大きく見開いた。

「返事してよ！」

明子は「うん」と言った。

「うんって何よ。要る？要らない？」

「要る！」明子は大声で言った。

「何叫んでるの！」

「要——る！」と明子は小さい声で答えた。

「はやく漕いで。」

小英子は船の間中に跳んだ。二本の櫂で船を速く漕ぎ出し、あの蘆の叢に入り込んだ。

原文:她一路问了明子很多话,好像一年没有看见了。

……

她问善因寺的方丈石桥是相貌和声音都很出众吗?

“是的。”

“说他的方丈比小姐的秀房还讲究?”

“讲究。什么东西都是绣花的。”

“他屋里很香?”

“很香。他烧的是伽南香,贵的很。”

“听说他会作诗,会画画,会写字?”

“会。庙里走廊两头的砖额上,都刻着他写的大字。”

“他是有个小老婆吗?”

“有一个。”

“才十九岁?”

“听说。”

“好看吗?”

“都说好看。”

“你没看见?”

“我怎么会看见?我关在庙里。”

明子告诉她,善因寺一个老和尚告诉他,寺里有意选他当沙弥尾,不过还没有定,要等主事的和尚商议。

“什么叫‘沙弥尾’?”

“放一堂戒,要选一个沙弥头,一个沙弥尾。沙弥头要老成,要会念很多经。沙弥尾要年轻,聪明,相貌好。”

“当了沙弥尾跟别的和尚有什么不同?”

“沙弥头,沙弥尾,将来都能当方丈。现在的方丈退居了,就当。石桥原来就是沙弥尾。”

“你当沙弥尾吗?”

“还不一定哪。”

“你当方丈,管善因寺?管那么大一个庙?!”

“还早哪!”

划了一气,小英子说:“你不要当方丈!”

“好,不当。”

“你也不要当沙弥尾!”

“好，不当。”

又划了一气，看见那一片芦花荡子了。

小英子忽然吧桨放下，走到船尾，趴在明子的耳朵旁边，小声地说：

“我给你当老婆，你要不要？”

明子眼睛鼓得大大的。

“你说话呀！”

明子说：“嗯。”

“什么叫‘嗯’呀！要不要，要不要？”

明子大声地说：“要！”

“你喊什么！”

明子小小声说：“要——！”

“快点划！”

英子跳到中舱，两只桨飞快地划起来，划进了芦花荡。

(汪曾祺「受戒」1980、p341、342)

小英子が主導するこの会話において、明海は金持ちの住職と彼の19歳の妾に言及して、自分が沙弥尾（将来の住職）になるかもしれないことを小英子に話す。小英子は、最初は明海が金持ちの住職になって、県内で最も大きい寺を管理できることを喜んでいて、船を一回漕いだ後は、明海に住職にならないでほしいと気持ちが変わった。ここでは、汪曾祺は小英子の気持ちを直接描いてはいないが、小英子は明海が住職になったら、今の住職のように妾を持つようになることを読者は容易に推測できるだろう。したがって、彼女は明海に沙弥尾にもならないでほしいと思いい、本気で嫁になって欲しいのかを明海に聞いてしまったのである。こうして、小英子の恋愛に対する主導権の獲得は頂点となり、一問一答の中で明海の愛情への憧れとその純粋さがはっきり読みとれるようになっている。

「大淖記事」（1981）においても、女主人公巧雲は十一子との愛情を主導してきた。例えば小説の後半部分で、劉号長に殴られて死にかけて十一子が辛うじて一命を取りとめた後、自分の家まで運ぶように巧雲は錫職人たちに頼んだ。このことによって、二人は恋愛関係から家族関係へと発展したのである。「大淖記事」（1981）の会話は少なく、あくまでも作者の主観的な叙述によって人物の個性を表現するのに対し、「受戒」（1980）では、人物の会話を通じてその個性を表現している。いずれにしても、その言葉や表現は物語の主題のために存在している。そして、風俗画小説は特定の風俗下でしか成り立たず、二つの小説にある人物に関する叙述や会話の言葉の運用は皆、人物の個性と地元の風俗に合わせなければならない。これは言語の風俗性と言うべきであろう。換言すれば、閉鎖的な風俗画という背景のもとで、鮮明な個性を持つ

言語によってこそ他の小説の人物と違ったイメージを作れるのである。巧雲と小英子らはともに以下のような特徴を持っている。

1、彼女らの愛情は道德からの束縛を受けず、男尊女卑や「三従四徳」のような伝統意識はこの特殊な小説環境において存在しない。

2、彼女らの品性は時代と地域を超えるものであり、どの時代のどの背景下の女性をも代表しない。

3、彼女らの言動は伝統文学においても、80年代の同時期作品においても存在しておらず、彼女らの精神や行為はみな内心の解放に由来し、性別を超えるものでもある。このようにして、汪曾祺は人物の描写や会話において肯定文を多く使用することで、読者に主観的に人物の個性を感じるように仕向け、風俗画小説を風土と人情が融合した、生命力のある作品に書き上げたのである。

第三項 風俗画小説の創作手法について

晩年期の作品は、風俗画小説と散文（エッセイ）が最も多くを占めている。汪曾祺は散文（エッセイ）の創作にあたって、中国古典文学の伝統を最大限継承していると多くの研究者が考えている。例えば路筠（2008）は、「汪曾祺の古典文学の素養はとても深く、文学観念について彼は幅広い知識を持っており、彼の散文（エッセイ）創作は古典的散文（エッセイ）の伝統を良く継承している。具体的に言えば、中庸主義的な審美観、詩のような抒情、絵のような風景描写、簡潔で洗練された創作等から彼が古代作家から芸術的薫陶を受けていたことが見て取れる。同時に、古代文学が当代に与えた影響や汪曾祺散文（エッセイ）と伝統との間の深い精神的つながりも見て取れる」¹⁴⁴と説明している。同様に、汪曾祺の風俗画小説にも、そのような古典文学の影響が見られる。晩年期小説作品における汪曾祺の創作手法は、彼自身の文学生涯における創作手法の集大成であり、古典と現代の融合とも言える。以下、その晩年期の風俗画小説の創作手法を検討する。

汪曾祺の晩年期の小説の創作手法は、現代派の影響を受け意識の流れを取り入れた手法が運用された40年代の作品と比べ、より自分の気質が強調され、また中国の伝統的な要素も融合されている。これについて、汪曾祺は次のように述べている。

¹⁴⁴路筠（2008）、p24。（原文：汪曾祺古典文学修养十分深厚，文学观念古今相通，他的散文创作很好地继承古代散文传统。具体说，从他的中和主义的审美观及抒情如诗、写景如画、语言简洁凝练的创作之中，可以明显看出他接受了古代作家的艺术熏陶，看出古代文学的当代影响，汪曾祺散文与传统有着深厚的精神缘结。）

一部の青年作家たちは西欧を模倣している。それはそれで良いのではないか。我々の若い時もそうやってきたのだ。

(汪曾祺「談風格」1984、p340)

原文:有些青年作家摹仿西方, 这有什么不好呢, 我们年轻时还不都是这样过来的。

現代派に関して、私の意見は簡単なものだ。民族の伝統を基礎とした上で外来の影響をも受け入れ、リアリズムの基礎の上に現代派のいくつかの表現手法を取り入れるというものである。

(汪曾祺「我是一個中国人」1983、p302)

原文:关于现代派。我的意见很简单:在民族传统的基础上接受外来影响, 在现实主义的基础上吸收现代派的某些表现手法。

例えば「大淖記事」(1981)で、巧雲が強姦された後の心理描写は意識の流れとなっている。

巧雲は体を汚された。しかし、彼女は涙を流さず、淖に飛び込んで溺れて死ぬことも考えていなかった。人は生きていく上で、避けられないこともある!しかし、なぜあの人なのだろうか。あの人でなければよかったのに!どうすればいい?包丁で殺そうか?煉陽觀に火をつけようか?だめだ!彼女には障害を持つ父親がいる。彼女はぼかんとベッドに座って、心がざわざわしていた。朝ごはんを作らなきゃ、網を編まなきゃ、蓆を編まなきゃ、町に行かなきゃと彼女は思い出す。小さい頃花嫁を見に行ったとき、その花嫁がピンクの緞子の靴を履いていることを思い出す。遥かな天国にいる母親のことを思い出した。母親の顔は思い出せないが、母が箸の端に紅をつけて、箸でそれを眉間につけてくれたことは覚えている。あの時、彼女は鏡を持って自分を映し、自分の顔をはっきり見たのはそれが初めてだった。また十一子が指先の血を吸ってくれたことを思い出し、あの血はきっと塩辛かったろうと思った。まるで自分が何か過ちを犯したように、十一子に申し訳なく思った。自分の体を十一子にあげなかったことを彼女はとも後悔した。

(汪曾祺「大淖記事」1981、p428)

原文:巧云破了身子, 她没有淌眼泪, 更没有想到跳到淖里淹死。人生在世, 总有

这么一遭！只是为什么是这个人？真不该是这个人！怎么办？拿把菜刀杀了他？放火烧了炼阳观？不行！她还有个残废爹。她怔怔地坐在床上，心里乱糟糟的。她想起来烧早饭了。她还得结网，织席，还得上街。她想起小时候上人家看新娘子，新娘子穿了一双粉红的缎子花鞋。她想起她远在天边的妈。她记不得妈的样子，只记得妈用筷子头蘸了胭脂给她点了一点眉心红。她拿起镜子照照，她好像第一次看清楚自己的模样。她想起十一子给她吮手指上的血，这血一定是咸的。她觉得对不起十一子，好像自己做错什么事。她非常失悔：没有把自己给了十一子！

巧雲の意識の流れにおいて、まず人を殺そうとすることから火をつけようとするこ
と、そして父親のこと、さらに朝食の支度や様々な日々の家事のことにまで思いをめぐらせる。最後には母親や十一子のことを考え、申し訳ない気持ちでいっぱいになる。ここで全篇の民俗的雰囲気の中、女主人公の意識の流れが描かれ、読者は女主人公の気持ちを感じることができる。巧雲が強姦されたことで意気消沈したものの、すぐに立ち直ったことを汪曾祺は小説の中で直接的に描写しておらず、代わりに意識の流れの手法を通して巧雲の心情の変化を表現しようとした。

「大淖記事」（1981）は汪曾祺がリアリズム的な手法で創作した小説である。そして、リアリズムの創作に意識の流れの描写を加えることは汪曾祺の風俗画小説によく見られる創作の形式である。例えば「受戒」（1980）には、受戒を受けに行く明海を善因寺まで見送った小英子が、寺を一通り見学した後の場面に意識の流れの描写がある。

小英子は寺を出た。服にはいい香りがついている。寺にはたくさんの幡が掛けられている。これらの幡はどのような緞子で作られたか分からないが、とても厚ぼったく、花柄もとても細かい。なんて大きい盆だ。バケツ十個分の水が入れるぐらい大きい。なんて大きい木魚だ。牛ぐらいの大きさで、真っ赤の漆で塗られている...（筆者中略）...彼女は人に同行して蔵経楼も見学した。蔵経楼にはあまり見どころがなく、経本ばかりだった。あーあ、一通り見学したら、足が疲れた。油を買わなきゃ、姉に絹糸を用意しなきゃ、母に靴や小麦粉や布を買わなきゃ、自分に腹掛けの帯につける銀の蝶々を買わなきゃ、父に刻みたばこを買わなきゃと思いついて、寺を出た。

（汪曾祺「大淖記事」1981、p339）

原文:小英子出了庙, 闻着自己的衣服都是香的。挂了好些幡。这些幡不知事什么緞子的, 那么厚重, 绣的花真细。那么大一口磬, 里头能装五担水! 这么大的一个木鱼, 有一头牛大, 漆得通红的。...（筆者中略）...她还跟着一些人去看了看藏经楼, 藏经楼没有什么看头, 都是经书! 妈吡! 逛了这么一圈, 腿都酸了。小英子想

起还要给家里打油，替姐姐配丝线，给娘买鞋面布，给自己买两个坠围裙飘带的银蝴蝶，给爹买旱烟，就出庙了。

上記の描写から分かるように、汪曾祺は小英子の目線と意識の流れを通して寺の風景を読者に紹介している。そして巧妙なのは、汪曾祺が両者をうまく結合したことである。例えば「なんて大きい盆だ。バケツ十個分の水が入れるぐらい大きい。なんて大きい木魚だ。牛ぐらいの大きさ...」¹⁴⁵という描写のように、風景を描写しながら小英子の意識の流れを加え、それによって寺にある物の大きさ、色、形等すべて詳細に表現すると同時に、小英子の強い好奇心と活発な性格を表に出している。

そのほか、「異秉」（1981）の陳相公が殴られた後の描写にも、内的独白の手法が用いられる。60代の老人邱韵龍が40代の後家を好きになり、自分の妻との離婚を強要し、結局一人で病院で死を迎えるまでを描いた「遅開的玫瑰或胡鬧」（1991）は、リアリズムの手法でストーリーが展開されるが、物語の全体が不条理さを帯びている。この小説は主題先行の主流の物語でもなければ時代の産物でもなく、風俗画小説が描いた健全で、美しい人間性とも異なる作品となっている。それはリアリズムの手法を用いて描いた現代性と魔幻性の両方をもつ作品とも言える。

汪曾祺の青年期作品の創作に関する分析の中で、作品の中に現代派的創作手法が多く見られることを確認してきた。例えば「復讐」（1946）、「緑猫」（1947）等がその例である。しかし晩年期の創作において、単に意識の流れを主要手法とした創作はほとんど見られない。風俗画小説を代表とする晩年期の創作から見れば、汪曾祺の創作手法は現代派からリアリズムへと転換する過程にある。

すなわち、汪曾祺の創作手法はリアリズムへの回帰である。汪自身もこのようにまとめている。

私は新リアリズムだと言われることもあるが、この問題は私自身もうまく説明できない。自分に要求しているのは、リアリズムへの回帰、民族伝統への回帰ということなのだ。私もかつて「意識の流れ」の作品を含めて外国文学からの影響を受けていた。自分のいくつかの作品にも外国文学からの影響を受けたわずかな手がかりがある。しかし総じて言えば、私は最終的にはリアリズムに回帰し、民族伝統に回帰するのだ。ここで言うリアリズムは各流派のリアリズムを受容するものであり、ここで言う民族伝統は外来文化の優れた部分を吸収するもので、その道はより広いものなのだ。

（汪曾祺「回到现实主义,回到民族传统」1983、p289,290）

¹⁴⁵汪曾祺「大淖記事」（1981）、p339を参照。

原文:有人说我是新现实主义, 这问题我说不清, 我给自己提出的要求是回到现实主义、回到民族传统。我也曾接受过外国文学的影响, 包括“意识流”的作品的的影响, 就是线下的某些作品也有外国文学影响的蛛丝马迹。但是, 总的来说, 我还是要回到现实主义, 回到民族传统。这种现实主义是容纳各种流派的现实主义; 这种民族传统是对外来文化的精华兼收并蓄的民族传统, 路子应当更宽一些。

汪曾祺の言う「外来文化の優れた部分を吸収する民族伝統」は、外来文学の影響を自分の作品において改良し、馴致し、新しい形式に仕上げたものである。

意識の流れという手法以外、晩年期の創作には研究者たちに看過されてきたもう一つの手法がある。それは「受戒」(1980)における作者の介入である。作品の最後に汪曾祺はこう書いている。「一九八〇年八月十二日、四十三年前の一つの夢を基に」¹⁴⁶と。創作手法からすれば、「作者の声が読者の注意を「語り」の行為に引きつけてしまうために、リアリズムの幻想が破られ、描かれている体験への感情移入が大きく妨げられるという問題がある。また一種の権威を、神のような全知の視点を必要とするこの技法は、何人にもそのような権威的な地位を与えがらない、懐疑的、相対主義的な時代にそぐわない。現代小説は、登場人物の意識を通して事物を描いたり、語り自体を登場人物に完全に任せてしまうことで、作者の声を抑制しようと、あるいは消し去ろうとしてきた」¹⁴⁷と指摘されたように、小説全体のリアリズムの特徴を守るため、汪曾祺は小説の本文には介入していないが、小説の最後に一文を残して介入し、前文のリアリズムを覆して、物語の真実性を否定しようとしている。「四十三年前の一つの夢を基に」とあるが、ここで言う「夢」は睡眠中の夢として解釈しても、或いは将来への願望として解釈しても、小説の真実性を否定することになる。「一つの夢」はちょうど「受戒」(1980)という物語の虚構性を証明し、そのストーリーがどれだけ現実や時代背景に合わなくても成り立つのである。

作者の介入は他の作品にも見られる。例えば「大淖記事」(1981)の冒頭にある大淖周囲の環境や風俗の描写は、船にいる作者自身の視線を通して描かれたものである。中国古典小説や西方の意識の流れ小説の中には「作者の介入」という手法がしばしば見られるため、作者の介入の手法の運用について、汪曾祺がどこから影響を受けたかは考証できない。少なくとも「受戒」(1980)では、この手法は巧みに運用され、リアリズムの特徴を保留しつつも、「夢」で結ぶことによって、非現実のように思われる美しい物語を完成させたのである

¹⁴⁶汪曾祺「受戒」(1980)、p343。(原文:写四十三年前的一个梦)

¹⁴⁷David lodge (1992)、p23。

さらに、伝統的な創作手法についていえば、風俗画の形式以外、汪曾祺小説の中には中国古典画のある創作手法が使われている。それが「留白」という手法である。「異秉」(1981)の結末で、陳相公は厠で自分が「大便と小便を分けてすることができるかどうか」を確かめようとする事について、汪曾祺ははっきり言わず、「留白」の手法を使った。「小説技巧常談」(1983)では、汪曾祺はこの手法を「含蔵」と呼んでいる。それは絵でよく使われている「留白」と同じく、読者に想像の余地を与えるものである。これについての汪の説明を見てみよう。

「言いたいことは半分残す」とあるように、ちょっと説明すればすぐ理解できるところは、わざわざ説明しないようにしている。「根っこ」の部分、「七寸三分という急所」の部分は、必ず残しておく。「皮影戲に切り紙人形が登場しても、それをズバリ言わない」と尤三姉（『紅樓夢』の中の登場人物——筆者注）は言った。作者の意図を説明したら、主題は明らかになったが、同時にその主題は制限されることになる。しかもその意味も無くなってしまう。

小説は主題を要約してはよろしくない。

(汪曾祺「小説技巧常談」1983、p298)

原文：“话到嘴边留半句”，在一点就破的地方，偏偏不要去点。在“根节上”，“七寸三分”的地方，一定要“留”得住。尤三姐有言：“提着影戏人儿上场，好歹别戳破这层纸儿。”把作者的立意点出来，主题倒是清楚了，但也就使主题受到局限，而且意味也就索然了。

小说不宜点题。

このように、汪曾祺は「留白」という手法の趣旨を説明している。同じく、小説「故里三陳・陳小手」(1983)の結末にも「留白」の手法が使われている。該小説の主人公は男性産婦人科医陳小手である。彼は手が一般の女性より小さく、難産処理が得意の先生で有名である。ある日団長（国民革命軍）に呼ばれ、団長の妻の赤ん坊を取り上げたが、その後団長に銃殺される。その結末は次のようになっている。

「団長！おめでとうございます。男の子です。坊ちゃんです！」

団長はニコリと笑う。「お疲れ様！——どうぞ！」と言った。

外にはすでに一席の酒席が用意されている。副官が同行している。陳小手は酒二杯を飲んだ。その時、団長は二十枚の銀貨を持ち出し、陳小手に渡そうとする。

「これをお前にやる！——少ないと文句をいうな」

「重すぎる！重すぎる！」

酒を飲んだ後、陳小手は二十枚の銀貨を袋に入れ、「申し訳ない、申し訳ない！」

と帰ろうとした。

「送らないよ！」

陳小手は天王寺を出て、馬に乗った。団長は銃を持ち出し、後ろから一発で彼を撃ち落とした。

団長はこう言った。「俺の女をあいつに好き勝手に触らせてたまるか！彼女の体は、俺以外の男は決して触ってはいけないのだ。こいつ、俺をなめやがって、くそ野郎！」

団長はつらい思いをしたようだ。

(汪曾祺「故里三陳・陳小手」1983、p116)

原文：“团长！恭喜您，是个男伢子，少爷！”

团长呲牙笑了一下，说：“难为你了！——请！”

外边已经摆好了一桌酒席。副官陪着。陈小手喝了两盅。团长拿出二十块现大洋，往陈小手面前一送：

“这是给你的！——别嫌少哇！”

“太重了！太重了！”

喝了酒，揣上二十块现大洋，陈小手告辞了：“得罪！得罪！”

“不送你了！”

陈小手出了天王寺，跨上马。团长掏出枪来，从后面，一枪就把他打下来了。

团长说：“我的女人，怎么能让他摸来摸去！她身上，除了我，任何男人都不许碰！这小子，太欺负人了！日他奶奶！”

团长觉得怪委屈。

このように、小説の結末は団長の角度から描かれており、団長は嫌な思いをさせられたため陳小手を殺したことがわかる。こうして、小説は悲劇性を弱め、封建意識への諷刺を強め、読者に結末を納得させるのである。仮に、一般的な視点で団長を批判して結末を描けば、小説は平淡に終わってしまうことになる。

第四節 汪曾祺の晩年期の創作についての小結

30年間の創作空白期を経験した汪曾祺は、「受戒」(1980)の創作によって文壇に再び登場する。晩年期に創作された作品は総数の四分の三にも及び、小説と散文(エッセイ)が中心であった。その30年間の蓄積の成果としての汪の晩年期作品は大きく二種類に分けられる。一つは古典怪異小説『聊齋志異』の改作も含めた、自身の青年期の作品を改作するもの、もう一つは、「受戒」(1980)、「大淖記事」(1981)を代表とする風俗画小説である。

第三節の第一項では、「異秉」(1941)と「異秉」(1981)を対照分析し、小説の構成、そして言語と創作手法における変化を考察した。改作後の「異秉」(1981)はより完成された風俗画小説となり、主人公及びその他の人物はより現実感を増すようになった。そして人物と環境との関係性も当初の作品より緊密となり、小説の前後がよく呼応していて、組み立てがより引き締まるようになった。

また『聊齋志異』の改作に関する詳細な議論を展開してはいないが、「『聊齋新義』後記」(1988)における汪曾祺の説明から、汪は「マジックリアリズム」の中国での展開を試みようとしていることが分かる。つまり現代派的な手法を取り入れ、物語の怪異性をさらに引き立てて、「現代派」を「中国化」させる試みである。しかし「聊齋新義」シリーズの作品が当時文壇の主流であった王蒙らの意識の流れ小説と大きく離れ、かつ原作『聊齋志異』の物語が長い間人の心に深く入り込んで定着していたため、「聊齋新義」は大きな注目を集められなかった。しかし汪曾祺の「現代派」の「中国化」の実践は意味を持つものであるとしなければならない。

本章は晩年期作品の中で最も代表的な風俗画小説とその構成、言語、創作手法と技巧について考察した。風俗画小説に共通する構成は、まず全体的に民俗の背景を紹介することである。これは汪曾祺が幼少年時代に生活していた中国蘇北の民俗・人情と大きくかかわっており、風俗画小説の基礎ともなっている。大環境で小人物を引き立たせ、繊細な筆致で登場人物を風俗画の世界に埋め込むことによって、小説にリアルな生命力を与えている。そして古い題材で新たな物語を描き、登場人物の時代を超える美しい人間性を読者に描き出して見せる。さらにその言語についていえば、環境描写では、主にポジティブな肯定文で風俗や地域や人物の特徴を叙述し、そのリアルさ、人間性の自然さと純粹さを読者に感じさせる。そしてこれによって作中の自然環境を、独立した、閉鎖的な空間に作り上げ、物語をスムーズに展開させる。また、会

話を通した人物の個性を読者に伝える手法も多く見られる。とりわけ、小英子や巧雲のような女性たちの、封建道徳に束縛されない、時代や地域を超える品性を読者に伝えようとしている。彼女らの精神と行為は作中において全面的に解放され、性別さえも超えている。そしてこのような個性が成り立ったのは、上述のように、風俗描写において汪曾祺が肯定的な描写を多く使うことで閉鎖的な環境を作り上げたからである。一方、読者には登場人物の生き生きとした姿を感じさせ、風俗画小説を風土と個性を融合した「生きている」作品に完成させたのである。

晩年期の風俗画小説はその創作手法の運用において、「異秉」（1981）にしても「受戒」（1980）にしても「大淖記事」（1981）にしても、いずれも「伝統」の中に「現代」が加えられ、現代派的手法が運用されている。30、40年代の作品と比べて、汪はリアリズムへの回帰を目指した。さらに「作者の介入」という手法も用いた。それは作者自身が意識的に使ったかどうかについては議論できなかったが、「受戒」（1980）のように、適切な場所における介入は小説の虚構性を浮き上がらせた。典型的な伝統手法の運用も晩年期作品で見られる。例えば「異秉」（1981）と「故里三陳・陳小手」（1983）の中の「留白」の手法である。あえて説明を入れず、読者に想像する余地を与え、物語の諷刺性を大きく増強したのである。

黄子平（1989）は汪曾祺を次のように評価している。「汪曾祺は40年代文学成熟期に世に出てきた青年小説家の中で、80年代まで生き残っている数少ない生存者の一人である。歴史は意識的に彼の小説創作の才能を守ろうとし、長い間の「中心を書き、任務を完成する」という方針からの汚染を免れさせ、80年代の小説界のために40年代の文学伝統に育てられてきた筆を「保存」しようとしている¹⁴⁸。そこから汪曾祺の晩年作品の特殊性が分かる。つまりそれは30、40年代のポスト「五四文学」の文学伝統を継承してきたものであり、「十七年文学」や「文革文学」にある「中心を書き、任務を完成する」という創作形式とは異なるものであり、80年代後期において自身の創作方式を堅持した創作なのである。したがって汪曾祺の晩年期の作品は、汪自身の経歴や社会の変動や40年代文学形式と関わっているが、1949年以降の中国文壇の主流趨勢とは、一線を画すものであったと言えよう。1940年代の実験的な創作と比べ、1980年代における汪曾祺の創作は自身と文学の本質への探求そのものである。

¹⁴⁸ 黄子平（1989）、p51（原文：汪曾祺是在40年代文学成熟期崛起的青年小说家在80年代的少数幸存者之一。历史好像有意要保藏他那份小说的创作的才华，免遭多年来‘写中心’、‘赶任务’的污染，有意为80年代的小说界‘储存’了一只有四十年代文学传统培育出来的笔。）

終章 汪曾祺作品の形成過程とその位置づけ

第一節 汪曾祺の各創作時期の作品の形成過程

本節はこれまでに述べた汪曾祺の創作生涯を整理し、各時期の経歴が各時期の作品創作にどのように影響したか、そして各時期の作品がどのように形成されたかを考察する。ここでは汪の創作時期、すなわち汪曾祺の幼少期と青年期にあたる創作初期（1920-1949）、中年期にあたる創作中期（1949-1979）、晩年期にあたる創作後期（1979-1997）に沿ってその作品の形成過程をまとめる。

第一項 創作初期（1920-1949）

幼少期から伝統文化の教育を受けてきた汪曾祺は、各創作時期の作品の中で何度も自身と伝統との関わりに言及している。汪の多くの作品、とりわけ散文のにおける風景の描写からはその伝統的書画から受けた影響を見て取ることができる。代表的な作品は「天山行色」（1982）、「湘行二記」（1982）等である。中年期の戯劇や「模範劇」の創作も、幼少期に受けていた伝統文化の教育と緊密に関わっている。晩年になると、その関わりは風俗画小説作品における「留白」等の伝統手法にも現れる。また、幼少期の経験は汪の創作に最大限の素材を与えており、その晩年期小説の題材はすべて汪の幼少期の経験によるものである。代表作には「受戒」（1980）、「大淖記事」（1981）等がある。

汪曾祺の青年期の特筆すべき経験は、西南聯合大学で大学生活を送ったことであろう。大学時代、沈從文、聞一多、朱自清等のもとで文学の薫陶を受け、創作生涯の第一歩を踏み出した。「復讐」（1941）、「小学校的鐘声」（1944）、「緑猫」（1947）等、この時期に創作した小説は主に意識の流れ作品である。その中には「鷄鴨名家」（1947）のような晩年期にしばしば見られる風俗画小説もあった。

恩師沈從文から受けた影響、西南聯合大学の文学創作の環境、そして時代背景という三つが汪曾祺の青年期の文学観を形成した。

具体的に言えば、汪曾祺の創作に最も大きな影響を与えたのは沈從文である。特に言

語や人物の描写における沈從文の「人物に近づいて描く」という言葉は、汪曾祺の創作における一生の「信条」となった。「異秉」（1948）等、この時期の小説創作もその特徴を反映している。

20年代の創造社や30年代の施蛰存、穆時英ら現代派がすでに意識の流れ小説を試みていたが、西南聯合大学の葉公超らが初めて中国文壇に意識の流れ小説を翻訳・紹介すると、同大学の学生らもモダニズムの影響を大きく受けるようになった。汪曾祺もイギリスのヴァージニア・ウルフ等の作家から影響を受けていた。五四運動の後、モダニズムのような斬新な創作技巧と形式は間違いなく参考の対象と見なされ、汪曾祺も1930年代において意識の流れ小説の創作を試み始めた。その試みは意識の流れ小説の初期の実践として、当代中国文学史にとって大きな意味を持つものである。とりわけ詩と散文と小説の三者を結合させようとした作品「復讐」（1946）は、結果的に見ればそれほど発展性を持たなかったが、その初期の実験作として後の作家らに影響を与え、成熟した意識の流れ小説の創作を促した。この時期の汪曾祺の意識の流れ小説は、多くの作品が模倣による創作で、ストーリー性が弱く起伏に乏しく、意識の流れは主人公の回想を中心としたものであった。

さらに1930、40年代という特殊な時代背景が、汪曾祺の多くの実践的意味を持つ作品の誕生を促した。それは西南聯合大学の所在地である昆明の特殊な位置によるものでもあった。戦争の前期では、昆明は滇越鉄道でフランス領インドシナと結ばれ、戦争の後期になると、ビルマ公路でイギリス植民地のビルマやインドと結ばれた。当時の昆明は物資と文化伝播の中継地となっており、また地方政府の保護を受けた西南聯合大学は「民主の砦」と呼ばれ、文学の伝播と創作の自由が大いに保障されていた。戦争の最中にある中国は、その大半が日本に占領され、北平、天津、長沙等の大都市が相次いで陥落し、北京大学、清華大学、南開大学は雲南に移転して合同で西南聯合大学を開設した。前線から離れ、政治中心である重慶とも距離を置いた西南聯合大学は、独自性と自由、そして良好かつ濃厚な学術的雰囲気を保つことができた。それによって、汪曾祺のような多くの学者・科学者が生み出されたのである。

第二項 創作中期（1949-1979）

汪曾祺にとっての中年期は、文学が中断された30年間でもある。右派とされた汪は、張家口の農科所に「下放」され、労働を強いられていた。後に江青の命令で「革命模範劇」の創作に携わったが、汪の本格的な文学創作の再開は1978年の文革の終結を待たなければならない。この30年の間に、中国は特殊な転換期を経験し、汪曾祺

も波瀾万丈の人生を経験していた。中年期、汪は民衆に近づき、生活と労働を身近で体験・観察した。これらの経験は晩年の文壇復帰のための蓄積となった。

汪曾祺の中年期の創作は三つのジャンルに分けることができる。すなわち、京劇の創作、「革命模範劇」の創作、小説とその他の創作の三つである。

中年期の京劇創作の代表作は「范進中挙」（1955）である。汪曾祺は吳敬梓の古典小説「范進中挙」（1955）を改編する際に、登場人物の個性を強調し、科挙制度への諷刺を強めた。京劇の脚本を見れば、汪は人物の内心の描写に重きを置き、会話の表現力を増強させた。これらの特徴は初期創作における人物の描写と一致している。汪の改編は、喜劇の効果を増強することによって人間性を見苦しい部分を表に出し、現実味を帯びさせた。同時に、昔の人物、事件を評論する風を装って現在のことを風刺し、荒唐な劇を通して現実への反省を促している。京劇創作では、作品のストーリー性が初期作品より強くなった点も見られる。

その後の「革命模範劇」の創作において、汪曾祺は同じく脚本の改編を主に担当していた。革命の模範となる英雄や事例を作り上げることを中心とする「革命模範劇」であったが、その中には価値のある作品も存在していた。その代表作は「沙家浜」（1970）である。この作品の価値と意義はその歌詞にある。汪曾祺は伝統的な戯劇の表現形式を打破し、伝統の「五言」を変えて数字を歌詞の中に取り入れ、そして大量の生活化された個性的な言語を使用し、人物の個性を豊かに仕上げた。もちろん政治的要因から、汪曾祺は「革命模範劇」の創作において自身の芸術への追求を表明できなかったため、この時期の「革命模範劇」の創作の意義は「范進中挙」（1955）の京劇創作とは比べ物にならない。

中年期の汪曾祺の文学作品は比較的少ない。小説は「羊舍一夕」（1961）、「王全」（1962）、「看水」（年代不詳）のわずか三篇である。いずれも農科所での経験を素材としたもので、農民像を描いた作品である。このような題材は青年期の創作にはほとんどなかった。この時期の創作は、身近な人や事を素材とし、人物により近づいて描いたもので、その人物像は青年創作期より現実味を持っている。この時期の経験は汪の晩年の創作に今までと異なる素材を提供した。

この三つの小説から分かるように、汪曾祺の中年期の創作は、より主流文学に接近したものとなった。汪は労働者を観察する側から、労働者の一員となった。その小説は創作の中期以降、次第に意識の流れの模倣からリアリズムへと回帰、或いはリアリズムへの回帰の第一歩となった。また10年間の京劇、「模範劇」の創作は汪の作品の言語に一定の影響を与えた。後の小説創作において、その言語の運用はより成熟したものとなり、とりわけ山歌、民謡、脚韻の運用においてより音楽性を持つようになった。このように、30年間の文学の空白期は、汪曾祺の文学観に影響しながら、五四時期から成長

してきた一人の青年作家の人生と文学の蓄積となった。青年期と中年期の蓄積は、晩年期作品において結実することになる。

第三項 創作後期（1980-1997）

文化大革命の終結につれて、中国文壇は新時期の社会主義文芸の基本方向と基本政策として「百家斉放・百家争鳴」の方針を再び確立した。中国文壇が蘇っていく中で、「伤痕文学」、「反思文学」、「改革文学」が次々と現れてくる。その1980年代に、汪曾祺は「受戒」（1980）をもって文学創作に回帰したのである。

汪曾祺の晩年期作品は主に三種に分けられる。

- 1、「三部曲」あるいは「多部曲」とされる小説。代表作は「故里雜記」（1982）。
- 2、改作小説。代表は「異秉」（1981）。
- 3、題材が多様な散文。「我的母親」（1993）等。しかし晩年期の小説は短篇小説が主。

小説を文体に基づいて分類すれば、汪曾祺式小説の特色を最も持つものは次の二種類となる。すなわち、『聊齋志異』の改作を含む改作小説と、1930年代の中国蘇北を題材とする風俗画小説である。

改作小説について、本稿は「異秉」（1948、1981）を例とし、構成上の改作、言語上の改作、創作手法上の改作をそれぞれ分析した。結論として以下の三点が挙げられる。1、小説の冒頭、結末と登場人物の描写において添削が加えられている。改作した「異秉」（1981）の方が首尾が照応しており、また不条理な展開の結末が読者の思考を促し、作品の諷刺の効果を強めている。また登場人物の個性の強調が、小説のストーリーの展開を推し進めている。2、「異秉」（1981）の言語は原作よりも形式が統一され、より人物の個性にぴったり合ったものとなっている。3、創作手法では、「異秉」（1981）はリアリズムの色が強く、民俗的雰囲気が強められ、小説の環境・背景により適切なものとなっている。

汪曾祺の風俗画小説について、本稿は「受戒」（1980）と「大淖記事」（1981）を例に、その構成、言語、創作手法のそれぞれの特徴を分析した。その特徴をまとめると次のようになる。

- 1、構成上では、まず風俗を全体的に紹介し、後に登場人物を環境に埋め込むことでストーリーを展開していく。

2、言語上では、淡々と叙述することが多く、ポジティブな肯定文で物語を展開し、リアルさを求めている。それによって、作中世界はより整った、独立したものとなり、その女性像もより解放された、自由なものとなっている。

3、創作手法は青年期と比べて、リアリズムを中心としながら、モダニズムの手法も用いられる。そして「留白」という古典文学の手法も取り入れられている。

本稿は汪曾祺の各創作時期について考察を行い、その作品の形成過程は以下のようにまとめられる。幼少期の生活は汪曾祺の創作生涯に題材を提供し、伝統文化や文学・画等から受けた影響は、中年期の京劇や「模範劇」の創作及び晩年期の風俗画小説の創作に必要な基礎を与えた。青年期に西南聯合大学で勉強し、沈從文らの影響を受けながら、西南聯合大学の特有の文学環境や外国文学の思潮の薫陶を受け、文壇にデビューした。初期作品は晩年期作品ほど成熟していないが、中国現代文学、とりわけ意識の流れ小説の発展にとって実践的な意味を持つ。中年期は文壇を離れていたが、「下放」時期の労働生活や京劇・「模範劇」の創作経験は、汪の晩年期の創作のための蓄積となった。そして、晩年期の創作は汪曾祺の創作生涯の集大成であった。1980年以降、汪は政治的制限や文学体裁の制限を打破し、リアリズムの手法を用いて古典と現代を融合させ、人間性への賛美や諷刺を描いた。晩年期の風俗画小説は、風俗の中で人間性を描いて現代と民族、民族、風土・人情の結合を目指し、汪曾祺ならではの「汪曾祺式」小説となっている。そこには文学創作の本質への汪曾祺の探求が見られる。

第二節 現当代文学における汪曾祺作品の位置づけ

汪曾祺の文学の創作人生には、30年間の空白期が存在する。この30年間で、中国文壇は大きな変化を迎え、中国も中華民国から中華人民共和国に変わった。中華民国の文壇と1980年代以降の新時期文壇において、汪曾祺の文学はどのように位置づけられるだろうか。本節はその問いかけについて考えてみたい。

第一項 民国時期における汪曾祺作品の位置づけ

1930、40年代における汪曾祺の創作には、モダニズムの手法で創作した作品も少なくない。その代表作として、詩、散文、小説の間の文体の違いを打破しようとした作品「復讐」（1941）が挙げられる。この時代の汪曾祺は詩と何らかの関わりを持っていた。そのことについて、黄子平（1989）は次のように述べている。「『九葉詩人¹⁴⁹』の一人である唐湜¹⁵⁰はこう回想している。「一九四九」年の秋、私は上海致遠中学に行って汪曾祺を訪ねた。当時曾祺のたくさんのクリッピングや手稿を読んでいて、彼についてのきちんとした評論文を書こうとしていた。しかし、彼は東北で出版された粗末な『穆旦¹⁵¹詩集』を持ち出して、『先にこの詩集を読んで、まず穆旦のために文章を書きましょう。詩人は寂寞なのだ。昔も今も変わらない』と私に言った」¹⁵²。したがって、汪曾祺は「九葉詩人」と関わりを持っており、唐湜や穆旦もいずれは「九葉派」詩人となって、その「九葉派」もまたモダニズムの影響を受けて、新しい詩の形成を促した「四十年代新詩潮」をもたらした。また、「九葉派」の出現と初期の発展時期はちょうど西南聯合大学時期であり、汪曾祺が「九葉派」詩人らと関わって

¹⁴⁹「九葉詩人」は九葉詩派のメンバーのことである。九葉詩派は日中戦争後期、解放戦争時期に出現したモダニズムの傾向を持つ詩の流派である。具体的には、西南聯合大学時期（1938-1946）に形成され、1981年に出版した数名の詩人の代表作を集めた『九葉集』からその名を得た。彼らの詩の特徴は、リアリズムとモダニズムとの結合を追求し、詩の中で斬新で、独特なイメージや雰囲気を作ろうとすることにある。

¹⁵⁰唐湜（1920-2005）、九葉派詩人の一人。九葉派の中で新時期における最も多産な作家。重要な詩評論家の一人でもある。代表作は詩集『騒動的城』。

¹⁵¹穆旦（1918-1977）、九葉派詩人の一人。1930年代に大量の作品を発表した、当時有名な青年詩人。同時に、中国現当代における有名な詩人、翻訳家でもある。代表作は詩集『穆旦詩集』。

¹⁵²黄子平（1989）、p50。（原文：“九叶诗人”之一唐湜回忆说“一九四九”年秋，一次我去上海致远中学找汪曾祺，当时我读了曾祺的许多剪报与手稿，想给他写篇像样的评论；可他拿出一本《穆旦诗集》，在东北印得很粗糙的，说：“你先读读这本诗集，先给穆旦写一篇吧，诗人是寂寞的，千古如斯”。）

いたことは容易に想像できる。おそらくその関わりで、汪は「復讐」（1941）に詩の要素を加え、意識の流れ小説の形式を多元化させようとしたのである。

すでに述べてきたように、「復讐」（1941）は意識の流れ小説初期の実践として大きな価値と意味を持っている。当時まだ若かった汪曾祺にとって、この小説はポスト五四文学の影響を受け、意識の流れ小説を多元化させようとする実験作であった。民国時代の汪曾祺はまだ文学創作の道を摸索している段階にあったが、中国の現当代文学の歴史から見れば、汪は中国の意識の流れ小説の実践を試みた初期の一人である。しかし、汪曾祺の初期の文学観についての考察は1980年代以降を待たなければならない。

第二項 1980年代以降における汪曾祺作品の位置づけ

五四文学以降、中国の文壇は様々な変化を経験し続けた。汪曾祺が同時代の青年作家らと共に五四文学を追求しながら、外国文学の思潮を受け続けていたとすれば、80年代の新時期文学期において、汪曾祺の文学作品はどのように位置づけられるのだろうか。

王堯（2013）は「『過渡状態』（1975-1983）において、文学構造内部にある観念や思潮や文体をめぐる差異は、通常対立によって存在しているのではない。このような差異は異なる観念や思潮、文体に反映されているだけでなく、同じような流派、団体あるいは個人の創作にさえも存在し、文学創作のその他の可能性を生み出しているのだ」¹⁵³と指摘している。この時期の中国文壇には「改革文学」、「尋根文学」、「反思文学」、「傷痕文学」等独自の特徴を持つ文学のジャンルが出現していて、王堯の指摘によれば、この時期に出現した各種の文学類型は相互に対立し、矛盾しあうものではなく、これらの文学類型は、文革時期や1949年以降の中国文壇とも大きく異なっている。王堯（2013）は前の指摘に続いて、「その他の作家、例えば汪曾祺、彼の小説は『中間地帯』に属している」¹⁵⁴とも述べている。つまり汪曾祺の1980年代の文学作品が「非主流」文学と呼ばれる所以は、作品の題材や形式が「周辺」（非主流）にあるからではなく、上述した各種の文学類型の狭間で存在しているからなのである。

¹⁵³王堯（2013）、p14。（原文：在“过渡状态”1975-1983中，文学结构内部的观念、思潮、文本等呈现出的差异性通常不是以对抗的形式存在的，这不仅反映在不同的观念、思潮以及不同的文本中，即便是相同的流派、群体或者个人的写作，差异性的存在生长着文学写作的其他可能性。）

¹⁵⁴同上（原文：另一些作家的创作如汪曾祺的小说则处于“中间地带”。）

汪曾祺の作品が「中間地帯」にあるとされていることは、汪の中年期の30年間の創作空白期と関わっている。汪は中年期において、「下放労働」と「模範劇」の創作に追われていたため、当時の中国文学とは隔離に近い状態にあった。羅崗（2011）は「『40年代の新文学伝統』の基礎のもと、彼（汪曾祺）は80年代の歴史的コンテクスト下で、自ら受け入れた50、60年代文学を改めて活性化させた。両者は完全に対立し、断絶していると多くの人が思っている中、彼はこっそりともう一つの『疎通』と『連続』を完成させた」¹⁵⁵と指摘している。すなわち、汪曾祺が受け入れた文学伝統は1930、40年代から直接来るものであり、中国文学の転換とそれほど強烈なつながりを持たないのである。また「旧作を再び持ち出す年上の作家らと異なり、汪曾祺は80年代において非常に活躍し、かつ大きな影響力を持ちながら創作を続けている小説家である。彼が受け入れた文学の伝統は彼の創作を媒介として、『新时期文学』へと持ち込まれたのである」¹⁵⁶と黄子平（1989）が指摘するように、汪曾祺の80年代の文学形式は1930、40年代の自らの文学創作の延長線上にある。

では汪曾祺の1980年代の文学作品の流派と手法は、どの文学類型により近づいているのだろうか。先鋒小説¹⁵⁷家の格非（2007）は汪曾祺の作品と先鋒文学との関係について、次のように説明している。「先鋒小説の誕生は、『尋根』との直接的なつながりはないと考える。そこには文学史に看過された二つの重要な文学現象が存在している。一つは汪曾祺、もう一つは朦朧詩¹⁵⁸である」¹⁵⁹とある。そこでは汪曾祺の1980年代の創作に含まれる初期の「先鋒性」（前衛性）が指摘されている。汪の作品にある「先鋒性」を持つ文体と叙述の特徴も、汪が継承した1930、40年代の文学伝統とモダニズムの手法と緊密に関わっている。

また格非（2007）は「『四人組』が逮捕された後、我々の観念は一夜にして変わった。しかし十年の『文革』と比べ、傷痕文学、反思文学、改革文学はさほど大きな突破はなかった。コインの表と裏のように、一見前者を批判しているように見えるが、その思考は前者とそっくりなのだ。傷痕文学の作品は文革を批判しているが、その言

¹⁵⁵羅崗（2011）、P120、121。（原文:他（汪曾祺）在80年代的语境下，在‘40年代新文学传统’的基础上，重新激活了他所接受的五六十年代文学，在别人还以为两者完全是完全对立和断裂的情况下，他偷偷地完成了另一次‘打通’和‘延续’。）

¹⁵⁶黄子平（1989）、p51。（原文:与那些只是重刊旧作的老作家不同，汪曾祺是八十年代相当活跃且影响颇大的仍在创作的小说家，他所承受的文学传统经由他的创作为中介，带进了“新时期文学”。）

¹⁵⁷先鋒小説は1986-1989年の間に出現し、モダニズムとポストモダニズムの文化思潮の影響を受けて誕生した新文学思潮である。代表作に格非『人面桃花』など。

¹⁵⁸80年代に入ると、新中国成立以後、事実上タブーであった人道主義や愛をテーマに、現実を鋭くえぐった「新写実主義」と呼ばれる作品が張潔、諶容、白樺、戴厚英などによって書かれた。詩の分野では「朦朧詩」と呼ばれる。

¹⁵⁹格非（2007）、p84。（原文:但先锋小说的产生，我觉得与“寻根”没有直接的联系。这里面有两个被文学史忽略的重要源头。）

語や叙述の形式やその他の細かい観念は『文革』と大きな違いはない... (筆者中略)
...文学の巨大な惰性はまだまだ続いている。政治文学や御用文学はまだまだ生まれ続けている。大きな、かつ真の転換点は汪曾祺であった。彼は明朝の帰有光¹⁶⁰のような伝奇の手法に回帰した」¹⁶¹と指摘している。このように、傷痕文学等の文学類型は、五四前後の文学伝統と直接なつながりを持たず、その形成が中国の政治要素と関わっている。しかし中国政治が大きく動いた 30 年間、汪曾祺はちょうど文学を離れ、創作の空白期にいた。したがって、汪の晩年期における文壇への再登場は中国の古典文学と五四文学の延長線上にあったのである。

中国当代文学史における汪曾祺文学の位置づけについて言えば、「先鋒性」を持つものの先鋒小説には属さず、各文学類型の狭間にあるという創作特徴を持つ。そして、汪の文学伝統は中国文学の最も正統な主流に入る。伝統教育を受けた汪は中国古典文学をそのまま継承し、西南聯合大学の五年間で五四文学やモダニズムの影響を受けた。80 年代に入っても汪の創作はその主流から離れず、連続性を一貫して保ったのである。

¹⁶⁰中国、明代中期の文学者。司馬遷、唐宋八大家を承け継ぎ、後の方苞ら清の桐城派古文を導く明代第一の古文家として今日評価される。その文は簡潔を極め、身の事、家族の事に筆が及ぶ時、叙情豊かに精彩を帯びる。「寒花葬志」、「先妣事略」などは名文として名高い。

¹⁶¹格非 (2007)、p85。(原文:粉碎“四人帮”之后,我们的观念一夜之间改变了,可是如伤痕文学、反思文学、改革文学、相比于十年“文革”并没有太大的突破,就像一个硬币的正反两面——看上去是批判前面的,可是思路和前面的一模一样。伤痕文学的作品是批判文革的,可他的语言方式、叙事方式和其他非常多的细微观念与“文革”是没什么区别的...略...文学的巨大的惰性还在延续,还在产生政治文学、听命文学。真正出现的大逆转是汪曾祺。他回到了比如明代的归有光的明传奇的写法。)

第三節 今後の課題として

汪曾祺の文学創作は、1940年代では創作形式や手法への追求に重点が置かれている。1980年代になると、その重点はモダニズムの手法を「本土」的特徴のある小説に取り入れようとするところに転換していった。1940年代から1980年代にかけての汪の創作を、摸索・模倣から文学本質への探求に至るまでの過程とすれば、汪曾祺の作品の形成過程は、五四時期以来の中国文壇の形成を反映できる一つの側面であろう。

格非（2007）は先鋒小説が発展していく中で、汪曾祺、朦朧詩派、張愛玲、沈從文ら及び中国古典文学から影響を受けたと述懐している。中でも朦朧詩は、モダニズムの手法を多く取り入れた新たに出現した現代詩の一種である。この朦朧詩派と古典文学を除けば、その他の作家らは皆、五四時期以来の新文学の薫陶を受けて成長した人々であった。先鋒小説の中国文学への継承が、五四文学、ひいては五四以前の小説の伝統に遡ることができるのであれば、中国文学、或いは中国語文学のもう一つの「脈絡」は五四時期以来断絶することなく、現在に至るまで継続している。しかしながら1949年になって、中国の現代文学、当代文学はいくつかの異なる「脈絡」に分かれ、汪曾祺らについて言えば、それが一旦中断を余儀なくされ、1980年代になってようやく再開できたという経緯を持つ。他方、先鋒文学は、五四時期の作家らやその影響を受けていた作家らの影響を受けながら、古典文学を参考にし、モダニズムの手法を取り入れ、一種の新しい文学形式を形成してきたのである。

このように1949年以降、中国文学、ひいては中国語文学が生み出したもう一つの「脈絡」はどのような形成過程をたどってきたのか、中国大陸の文壇、例えば先鋒小説派は出現から現在に至るまでどのような発展過程をたどってきたのかについて、さらなる検討が必要である。これらを今後の課題としたい。

汪曾祺作品使用版本

汪曾祺作品の使用版本について、本稿は『汪曾祺全集 1～8』（北京師範大学出版社、1998年8月第1版）を参照した。本文中に出現した汪曾祺作品を以下のように記しておく。

以下の参考文献の作品は全て発表年付きで、発表年が不明の場合は創作年代付き、創作年代も不明の場合は作品名の後ろに（年代不詳）を付くとする。

汪曾祺作品原文参考文献

- 「復讐」（1941）『汪曾祺全集 1』、p1-6（初出は『大公報』1941年3月2日。）
- 「老魯」（1945）『汪曾祺全集 1』、p39-57（初出は『文芸復興』1947年第3巻第2期）
- 「復讐」（1946）『汪曾祺全集 1』、p29-38（初出は『文芸復興』1946年第1巻第4期）
- 「小学校の鐘声」（1946）『汪曾祺全集 1』、p113-114（初出は『文芸復興』1946年）
- 「緑猫」（1947）『汪曾祺全集 1』、p16-28（初出は『文芸春秋』1947年第5巻第2期）
- 「鷄鴨名家」（1948）『汪曾祺全集 1』、p76-94（初出は『文芸春秋』1948年第6巻第3期）
- 「異秉」（1948）『汪曾祺全集 1』、p197-207（初出は『文学雑誌』1948年第2巻第10期）
- 「羊舎一夕」（1962）『汪曾祺全集 1』、p208-239（初出は『人民文学』1962年第6期）
- 「王全」（1962）『汪曾祺全集 1』、p240-256（初出は『人民文学』1962年第12期）
- 「看水」（1962）『汪曾祺全集 1』、p257-269（初出不明。）
- 「受戒」（1980）『汪曾祺全集 1』、p322-343（初出は『北京文芸』1980年第10期）
- 「大淖記事」（1981）『汪曾祺全集 1』、p413-433（初出は『北京文学』1981年第4期）
- 「異秉」（1981）『汪曾祺全集 1』、p309-321（初出は『雨花』1981年第1期）
- 「大淖記事」（1981）『汪曾祺全集 1』、p413-433（初出は『北京文学』1981年第4期）
- 「橋辺小説三篇・幽冥鐘」（1986）『汪曾祺全集 2』、p193-196（初出は『收穫』1986年第2期）
- 「遅開の玫瑰或胡鬧」（1991）『汪曾祺全集 2』、p286-296（初出は『香港文学』1991年第1期）
- 「故里三陳」（1983）『汪曾祺全集 2』、p114-126（初出は『人民文学』1983年第9期）
- 「天山行色」（1983）『汪曾祺全集 3』、p234-253（初出は『北京文学』1983年第1期）

- 「小説技巧常談」(1983)『汪曾祺全集 3』、p291-298 (初出は『芙蓉』1983 年第 4 期)
- 「湘行二記」(1983)『汪曾祺全集 3』、p269-277 (初出は『芙蓉』1983 年第 4 期)
- 「『大淖記事』是怎样写出来的」(1982)『汪曾祺全集 3』、p214-222 (初出は『讀書』1982 年第 8 期)
- 「『晚飯花集』自序」(1983)『汪曾祺全集 3』、p322-327 (初出不明)
- 「小説創作随談」(1983)『汪曾祺全集 3』、p305-314 (初出は『芙蓉』1983 年第 4 期)
- 「回到現實主義、回到民族傳統」(1983)『汪曾祺全集 3』、p287-290 (初出は『新疆文學』1983 年第 2 期)
- 「『揉面』—談語言」(1982)「『汪曾祺全集 3』、p182-195 (初出は『花溪』1982 年第 3 期)
- 「『汪曾祺短篇小說選』自序」(1981)『汪曾祺全集 3』p165-166 (初出不明)
- 「我是一個中國人」(1983)『汪曾祺全集 3』p299-304 (初出は『北京師範學院學報』1983 年第 3 期)
- 「談風格」(1984)、『汪曾祺全集 3』p335-342 (初出は『文學月報』、1984 年第 6 期)
- 「談談風俗畫」(1984)『汪曾祺全集 3』p348-355 (初出は『鐘山』1984 年第 3 期)
- 「泡茶館」(1984)『汪曾祺全集 3』p367-375 (初出は『滇池』1984 年第 9 期)
- 「沈從文先生在西南聯大」(1986)『汪曾祺文全集 3』、p463-470 (初出不明)
- 「『橋邊小說三篇』後記」(1986)『汪曾祺全集 3』、p185-202 (初出は『收穫』1986 年第 2 期)
- 「晚翠文壇」自序(1986)『汪曾祺文全集 4』、p48-53 (初出は『天津文學』1986 年第 11 期)
- 「『聊齋新義』後記」(1988)『汪曾祺全集 4』、p238-239 (初出は『人民文學』1988 年第 3 期)
- 「『晚翠文談』自序」(1986)『汪曾祺全集 4』、p48-50 (初出は『天津文學』1986 年第 11 期)
- 「用韻文想」(1986)『汪曾祺全集 4』、p1-4 (初出は『劇本』1986 年第 3 期)
- 「關與小說語言(札記)」(1986)『汪曾祺全集 4』、p7-16 (初出は『文芸研究』1986 年第 4 期)
- 「文學語言雜談」(1987)『汪曾祺全集 4』、p224-234 (初出は『滇池』1987 年第 12 期)
- 「認識到的和沒有認識的自己」(1989)、『汪曾祺全集 4』、p295-304 (初出は『北京文學』1989 年第 1 期)
- 「星斗其人、赤子其人」(1988)『汪曾祺全集 4』、p251-261 (初出は『人民文學』1988 年第 7 期)
- 「關於『樣版戲』」(1988)『汪曾祺全集 4』p325-328 (初出は『文芸研究』1989 年第 3 期)

- 「『聊齋新義』後記」(1988)『汪曾祺全集 4』p238-239(初出は『人民文学』1988年第3期)
- 「拾石子(代序)」(1991)『汪曾祺全集 5』、p244-251(初出不明)
- 「隨遇而安」(1991)『汪曾祺全集 5』、p132-144(初出は『收穫』1991年第2期)
- 「西窓雨」(1992)『汪曾祺全集 5』、p286-290(初出は『外国文学評論』1992年第2期)
- 「『当代散文大系』総序」(1991)『汪曾祺全集 5』、p457-459(初出は『当代作家評論』1993年第1期)
- 「多年父子成兄弟」(1990)『汪曾祺全集 5』、p60-63(初出は『福建文学』1991年第1期)
- 「關於『沙家浜』」(1991)『汪曾祺全集 5』、p237-243(初出は『八小時以外』1992年第6期)
- 「徐文長論書画」(1992)『汪曾祺全集 5』、p362-369(初出は『中国文化』1992年第6期)
- 「『样板戲』談往」(1993)『汪曾祺全集 5』、p376-382(初出は『長城』1993年第1期)
- 「京劇紀言」(年代不詳)『汪曾祺全集 6』、p388-393(初出不明)
- 「關与『受戒』」(年代不詳)『汪曾祺全集 6』、p336-340(初出不明)
- 「范進中舉」(1955)『汪曾祺全集 7』、p1-53(初出は『劇本』増刊、1995年)
- 「沙家浜」(1970)『汪曾祺全集 7』、p116-180(初出は『紅旗』1970年第6期)

参考文献

日本語（五十音順）

- David lodge (1992) 『小説の技巧』（柴田元幸・斎藤兆史訳）、白水社、1997年6月。
- 徳間佳信（1999）「汪曾祺における『天真』、『黄油（バター）烙餅』と『白鳥の死』の時代性」、『中国当代文学研究会会報』1999年8月号。
- （2002）「『受戒』における祝祭性と汪曾祺の解放体験」、『中国研究月報』56巻10号。
- 松浦恒雄（1997）「四十年代の汪曾祺と意識の流れ」、『人文研究・大阪市大学文学紀要』第49巻第10分冊。

中国語（アルファベット順）

- (仏) 安・居里安（1989）「筆下浸透了水意——沈從文的『辺城』和汪曾祺的『大淖記事』」、『北京文学・汪曾祺作品検討会專輯』1989年第1期。
- 曾一果（2006）「過去の『現実主義』——由汪曾祺的『現実主義』論談起」、『文学評論』2006年第4期。
- 柴建才（2009）「試論汪曾祺与『様版戲』的複雜情結」、『名作欣賞』2009年第5期。
- 陳紅軍（1989）「汪曾祺作品研討紀要」、『北京文学・汪曾祺作品検討会專輯』1989年第1期。
- 陳亜麗（2010）「汪曾祺散文的『淡泊』与『平靜』」、『文芸争鳴』2010年19期。
- 陳玉蓉（2006）「清新明麗的夢境、淡泊和諧的心境——関与汪曾祺『受戒』的夢的剖析」、『科技信息（人文社科版）』2006年第1期。
- 董建雄（2002）「現代抒情小説の開拓与発展——廢名、汪曾祺小説比較論」、『绍兴文理学院学報·哲学社会科学版』2002年第5期。
- 方錦煌（2013）「論沈從文与汪曾祺文化理想的異同——以『辺城』与『受戒』為例」、『西安石油大学学报（社会科学版）』22巻4期。
- 付麗華（2007）「水質的浸透——沈從文对汪曾祺創作影響漫談」、『宿州教育学院学报』2007年第1期。
- 高万雲·宗瑞林（1994）「発織穠与簡古寄至味与淡泊——淺談汪曾祺小説語言芸術」、『張家口師專学报（社会科学版）』1984年第1期。
- 格非（2007）「文学史研究視野中的先鋒小説」、『南方文壇·對話筆記』2007年第1期。

- 耿紅岩 (2008) 「汪曾祺小說散文化結構与文体」、《南都學壇 (人文社会科学學報)》2008 年第 2 期。
- 郭艷 (2004) 「用寧靜淡泊閱世——汪曾祺小說敘述風度」、《延安文學》2004 年 05 期。
- 韓毓海 (1993) 「『歷史』·『意識形態』与被冷落了的传统——讀『蒲橋集』鎖記」、《當代作家評論·汪曾祺評論小輯》1993 年第 1 期。
- 胡河清 (1993) 「汪曾祺論」、《當代作家評論·汪曾祺評論小輯》1993 年第 1 期。
- 許謀清 (1993) 「我感覺到的汪曾祺」、《當代作家評論·汪曾祺評論小輯》1993 年第 1 期。
- 黃靈紅 (2001) 「論汪曾祺小說的抒情現實主義特徵」、《學術研究》2001 年第 10 期。
- 黃子平 (1989) 「汪曾祺的意義」、《北京文學·汪曾祺作品檢討會專輯》1989 年第 1 期。
- 季紅真 (1983) 「汪曾祺小說中的哲學意識和審美態度」、《讀書》1983 年 12 期。
- 季紅真 (2007) 「論汪曾祺散文文体与文章傳統」、《文學評論》2007 年第 2 期。
- 賴閩輝·鄭昭紅 (1997) 「汪曾祺研究述評」、《龍岩師專學報 (社会科学版)》1997 年 11 月。
- 李國濤 (1987) 「汪曾祺小說文体描述」、《文學評論》1987 年 04 期。
- 林斤瀾整理 (1998) 「『汪曾祺全集』出版前言」、《汪曾祺全集 3·散文卷》北京師範大學、1998 年 8 月。
- 路筠 (2008) 「從汪曾祺散文看古代文學的當代影響」、《柳州師專學報》第 23 卷第 5 期。
- 羅崗 (2011) 「『1940』是如何通向『1980』的——再論汪曾祺的意義」、《文學評論》2011 年第 3 期。
- 羅強烈 (1992) 「汪曾祺的民間意義」、《當代作家評論·汪曾祺評論小輯》1993 年第 1 期。
- 梅四海·聶漢琳 (2010) 「中斷与連續——汪曾祺小說創作三個時段的比較分析」、《淮北職業技術學院學報》第 9 卷第 4 期。
- 摩羅 (1996) 「末世的溫馨——汪曾祺創作論」、《當代作家評論》1996 年第 5 期。
- 摩羅 (1997) 「在悲劇意識的壓抑与覺醒——汪曾祺小說論」、《小說評論》1997 年第 5 期。
- 南梔子 (2002) 「曇花·孤鶴·鬼火——汪曾祺小說民俗意象分析」、《當代作家評論》2002 年第 5 期。
- 瞿頁軍 (2004) 「藹然仁者弃——沈從文与汪曾祺比較」、《文學評論》2004 年第 1 期。
- 榮昕 (2013) 「汪曾祺京劇劇本研究」、四川師範大學中國現當代文學專業碩士論文。
- 邵寧寧 (2005) 「汪曾祺小說前後期演變的精神史軌跡」、《文芸爭鳴·評論》2005 年 3 月号。

- 孫滌平（2010）「歷史與現實的親証者——20世紀80年第現實主義視野中的汪曾祺小說」、《甘肅聯合大學學報（社會科學版）》2010年5月。
- 唐摯（1980）「贊『受戒』」、《北京文學》1980年第12期。
- 屠毅力（2012）「汪曾祺的『灰箱』——從『現實主義』轉換看其在1980年代文學中的位置」、《中國現代文學研究叢刊》2012年第1期。
- 王慶生（1999）「當代文學發展的新階段」、王慶生主編《中國當代文學·下卷》華中師範大學出版社、2004年7月。
- 王堯（1998）「『最後一個中國古典抒情詩人』——再論汪曾祺散文」、《蘇州大學學報》1998年第1期。
- 王堯（2013）「論中國當代文學史的『過渡狀態』」、《文學評論》2013年第4期。
- 王瑜·原帥（2015）「文學史視域中汪曾祺小說的三次重要重寫」、《北京社會科學》2015年第3期。
- 「汪曾祺作品研討會紀要」（1989）《北京文學·汪曾祺作品檢討會專輯》1989年第1期。
- 吳晨（2011）「淺議汪曾祺的晚年心態與小說創作」、《語文教學通訊》2011年4月第4期。
- 吳方（1989）「說『淡化』——汪曾祺小說的『別致』及其意義」、《北京文學·汪曾祺作品檢討會專輯》1989年第1期。
- 夏逸陶（1990）「優郁空靈與明朗灑脫——沈從文、汪曾祺小說文體比較」、《中國文學研究》1990年第4期。
- 肖莉（2006）「回憶和零困：汪曾祺小說文體的詩意建構」、《福建師範大學學報·哲學社會學版》2006年第2期。
- 熊修雨（2002）「文如其人——論汪曾祺與其小說文體」、《江漢論壇》2002年第4期。
- 楊鼎川（2003）「汪曾祺訪談錄：關於汪曾祺40年代創作的對話」、《中國現代文學叢刊》2003年第2期。
- 楊紅莉（2010）「汪曾祺『改寫』的意義」、《文學評論》2005年第6期。
- 楊劍龍（1989）「論汪曾祺小說中的傳統文化意識」、《唐代作家評論》1993年第1期。
- 楊莉馨（2014）「由『洋』味十足到返璞歸真——論 Virginia Woolf 的影響與汪曾祺的現代主義實驗之道」、《孫景堯先生周年祭紀念文集》上海文芸出版社、2014年8月1日。
- 楊紹軍（2007）「汪曾祺小說創作及其外來影響——以『復讐』為例」、《雲南社會科學》2007年第3期。
- 楊志勇（1994）「論汪曾祺小說的文體意識」、《湖南社會科學》1994年第3期。
- 袁朝鋼（2005）「沈從文與汪曾祺鄉土小說之比較」、《蘇州大學學報（哲學社會科學版）》2005年第6期。

- 張文香（2012）「汪曾祺早期小說的結構方式及其對後期創作的影響」（2012）、『海南師範大學學報·社會科學版』25卷。
- 張文香（2012）「汪曾祺早期小說的結構方式及其對後期創作的影響」、『海南師範大學學報（社會科學版）』2012年第3期。
- 張興勁（1989）「訪汪曾祺實錄」、『北京文學·汪曾祺作品檢討會專輯』1989年第1期。
- 中國文學藝術界聯合會（1980）『中國文學藝術工作者第四次代表大會文集』四川人民出版社、1980年4月。
- 周荷初（1993）「汪曾祺散文創作管窺」、『當代文壇』1993年第4期。

附録一：汪曾祺経歴（1920年3月5日～1997年5月16日）

- 1920年——3月5日に江蘇省高郵県（現高郵市）生まれ。
- 1923年——母親楊氏病死。
- 1926年——高郵県第五小学校に入学。
- 1932年——7月に小学校を卒業、9月に高郵県立中学校に入学。
- 1935年——15歳、中学校卒業。9月、江陰県（現江陰市）南菁高校に入学。
- 1937-39年——戦時、淮安中学、江蘇省第二臨時中学、私立揚州中学を転々とする。
- 1939年——西南聯合大学に入学。
- 1941年——クラスメートと雑誌『文聚』を創刊、創作を始める。
- 1943年——英語、体育科目の試験を受験しなかったため、卒業できず、留年補習。
- 1944年——米軍翻訳に応募しなかったため、卒業証書を得られず、西南聯合大学修了。
- 1945年——昆明私立中国建設中学校で中文教員を担当。
- 1946年——上海私立致遠中学校任で中文教員を担当。
- 1948年——5月、北京歴史博物館で仕事を始める。
- 1949年——北平和平解放、春施松卿と結婚。3月に解放軍第四野戦軍南下工作団に参加。5月武漢に行き、学校工作を担当する。9月漢口第二女子中学校に派遣され、副教導主任に就任。
- 1950年——7月北京に戻り、雑誌『北京文芸』の編集を担当。
- 1955年——雑誌『民間文学』の編集を担当。
- 1957年——反右派運動で批判される。
- 1958年——10月、河北省張家口農業科学労働所に「下放」され、「改造」を強いられる。
- 1960年——10月、「摘帽右派」とされ、農科所での「改造」が続く。
- 1962年——1月に北京に戻り、退職に至るまで北京京劇団の脚本家を担当。
- 1963年——江青の命令により、文化大革命が終わるまで、現代京劇の改編、及び「样板戲」の創作に携わる。
- 1977年——文革での経歴で審査を受ける。
- 1978年——文革後、作品を初発表。
- 1980年——文壇に再登場し、一連の作品を発表。
- 1981年——1939年に故郷を離れた後、初めて故郷を訪問。
- 1983年——作品が初めて台湾で紹介される。

- 1985年——中国作家協会第四届会員代表大会で理事に当選される。10月に香港を訪問。
- 1986年——秋、故郷に再び訪問。高郵県文聯名誉主席に招聘される。中国共産党に入党。
- 1987年——台湾で初めての汪曾祺小説選集が出版。9月に、アメリカに行き、国際創作プロジェクトに参加。12月北京市芸術職務系列高級職務評審委員会委員に招聘され、一、二級芸術人員職務任職資格評審工作に参加する。北京京劇院芸術咨詢委員会委員に招聘される。
- 1988年——美孚飛馬学問奨審査員を担当。文匯奨審査員を担当。
- 1989年——国内で初めての散文集が出版。フランス語版小説が初めて出版される。
- 1994年——四十年代とつながりを持つ重要な小説家として、台湾に兩岸三辺小説研究会に出席。
- 1996年——世界福州十邑同郷会が主催した「冰心文学奨」審査員を担当。12月中国作家協会第五届第一次全会で中国作家協会顧問に選出。
- 1997年——5月16日に、消化管出血により北京で死去。

附錄二：汪曾祺創作年表（別紙添付）

附錄二：汪曾祺創作年表

汪曾祺創作年表 I
 創作年代:1941-1997
 ジャンル:小説

番号	作品名	創作日付	発表日付	初出	全集
1	復讐		1941年3月2日	大公報、1941年3月2日	1
2	待車	1941年12月11日	1942年	文聚半月刊、1942年1-2期	1
3	小学校の鐘声	1944年4月27日	1946年	文芸復興、1946年	1
4	復讐	1944年	1946年	文芸復興、1946年第1巻第4期	1
5	老魯	1945年	1947年	文芸復興、1947年第3巻第2期	1
6	磨滅		1946年9月12日	大公報、1946年9月12日	1
7	廟与僧		1946年10月14日	大公報、1946年10月14日	1
8	醒来		1947年1月16日	大公報、1947年1月16日	1
9	鷄鴨名家	1947年初	1948年	文芸春秋、1948年第6巻第3期	1
10	落魄	1947年6月1日	1947年	文訊、1947年第7巻第5期	1
11	職業	1947年6月1日		初出不明	1
12	緑猫	1947年7月2日	1947年	文芸春秋、1947年第5巻第2期	1
13	戴車匠	1947年7月24日	1947年	文学雑誌、1947年第2巻第5期	1
14	囚犯		1905年4月30日	人世間、1947年復刊第7期	1
15	牙疼	1947年9月1日	1947年	文学雑誌、1947年第2巻第4期	1
16	三叶虫与劍蘭花		1948年	文芸工作、1948年第1期	1
17	芸術家	1948年		初出不明	1
18	邂逅	1948年		初出不明	1
19	異秉	1948年12月3日	1948年	文学雑誌、1948年第2巻第10期	1
20	羊舍一夕	1961年11月25日	1962年	人民文学、1962年第6期	1
21	王全	1962年5月20日	1962年	人民文学、1962年第12期	1
22	看水	1962年7月20日		初出不明	1
23	騎兵列伝		1979年	人民文学、1979年第11期	1
24	塞下人物記	1980年1月5日、 5月29日修正	1980年	北京文学、1980年第9期	1
25	黄油烙餅	1980年3月1日		初出不明	1
26	異秉	1980年5月20日改 作完成	1981年	雨花、1981年第1期	1
27	受戒	1980年8月20日	1980年	北京文芸、1980年第10期	1
28	歲寒三友	1980年8月20日初 稿、11月20日第2 稿	1981年	十月、1981年第3期	1
29	寂寞和温暖	1980年12月11日	1981年	北京文学、1981年第2期	1
30	天鵝之死	1980年12月29 日、1987年6月7 日校閲	1981年4月14日	北京日報、1981年4月14日	1
31	晚飯後的故事		1981年	人民文学、1981年第1期	1
32	大淖記事	1981年2月4日	1981年	北京文学、1981年第4期	1

附錄二：汪曾祺創作年表

33	七里茶坊	1981年5月11日	1981年	收穫、1981年第5期	1
34	鷄毛	1981年6月6日	1981年	文匯月報、1981年第9期	1
35	故里雜記	1981年6月18日	1982年	北京文學、1982年第2期	1
36	徙	1981年8月4日	1981年	北京文學、1981年第10期	1
37	故鄉人	1981年8月19日	1981年	雨花、1981年第10期	1
38	晚飯花		1982年	十月、1982年第1期	1
39	皮鳳三韜房子	1981年12月25日	1982年	上海文學、1982年第3期	1
40	釣人的孩子	1982年2月2日	1982年	海燕、1982年第2期	2
41	鑑賞家	1982年2月28日	1982年	北京文學、1982年第5期	2
42	王四海的黃昏		1982年	小說界、1982年第2期	2
43	職業	1982年6月29日	1983年	文匯月刊、1983年第5期	2
44	八千歲		1983年	人民文學、1983年第2期	2
45	小說三篇	1983年4月1日	1983年	鐘山、1983年第4期	2
46	尾巴		1983年	百花園、1983年第4期	2
47	雲致秋行狀		1983年	北京文學、1983年第11期	2
48	星期天	1983年7月25日	1983年	上海文學、1983年第9期	2
49	故里三陳	1983年8月1日	1983年	人民文學、1983年第9期	2
50	曇花、鶴和鬼火	1983年9月13日	1984年	東方少年、1984年第1期	2
51	金冬心	1983年10月25日	1984年	現代作家、1984年第1期	2
52	擬故事兩篇	1985年4月4日	1985年	中國作家、1985年第4期	2
53	日規	1984年6月5日初稿、6月7日書き直し	1984年	雨花、1984年第9期	2
54	故人往事	1985年7月上旬	1987年	新創作、1987年第2-3期	2
55	講用		1985年	大西南文學、1985年第9期	2
56	橋邊小說三篇	1985年12月12日	1986年	收穫、1986年第2期	2
57	虐貓		1986年6月10日	北京晚報、1986年6月10日	2
58	八月驕陽	1986年6月22日	1986年	人民文學、1986年第9期	2
59	安樂居	1986年7月5日	1986年	北京晚報、1986年10月連載	2
60	毋忘我		1986年7月12日	北京晚報、1986年7月12日	2
61	瑞雲	1987年8月1日	1988年	人民文學、1988年第3期	2
62	黃英	1987年9月11日	1988年	人民文學、1988年第3期	2
63	蝓蝓	1987年9月29日	1988年	人民文學、1988年第3期	2
64	石清虛	1987年9月21日	1988年	人民文學、1988年第3期	2
65	雙燈	1988年6月10日	1989年	上海文學、1989年第1期	2
66	畫壁	1988年6月20日	1988年	北京文學、1988年第8期	2
67	陸判		1988年	滇池、1988年第5期	2
68	荷蘭奶牛肉	1988年12月7日	1989年	鐘山、1989年第2期	2
69	捕快張三	1989年7月28日	1989年	小說家、1989年第6期	2
70	同夢	1989年8月2日	1989年	小說家、1989年第6期	2
71	小學同學		1989年	北京文學、1989年第1期	2
72	遲開的玫瑰或胡鬧	1990年10月3日	1991年	香港文學、1991年第1期	2
73	撿爛紙的老頭		1991年	新地、1991年2卷第1期	2
74	瞎鳥	1991年4月1日	1991年	新地、1991年2卷第1期	2
75	小芳	1991年5月28日	1991年	中國作家、1991年第5期	2
76	樟柳神	1991年6月30日	1992年	上海文學、1992年第1期	2
77	明白官	1991年7月4日	1992年	上海文學、1992年第1期	2
78	牛飛	1991年7月8日	1992年	上海文學、1992年第1期	2
79	虎二題——聊齋新義	1991年10月12日	1992年	小說林、1992年第1期	2

附錄二：汪曾祺創作年表

80	收穫	1992年7月23日	1995年	收穫、1995年第1期	2
81	尷尬	1992年7月27日	1993年	收穫、1993年第1期	2
82	小說家	1992年11月22日	1993年	小說家、1993年第2期	2
83	黃開榜的一家	1993年5月28日	1993年	精品、1993年	2
84	小姨娘	1993年7月9日	1993年	小說家、1993年第6期	2
85	小說家	1993年7月17日	1993年	小說家、1993年第6期	2
86	仁慧	1993年7月21日	1993年	小說家、1993年第6期	2
87	露水	1993年7月31日	1993年	十月、1993年第6期	2
88	生前好友	1993年8月21日	1994年	大公報、1994年1月20日	2
89	子孫萬代	1993年8月27日	1993年12月1日	大公報、1993年12月1日	2
90	中國作家	1993年10月26日	1994年	中國作家、1994年第2期	2
91	辜家豆腐店的女兒	1994年2月15日	1994年	收穫、1994年第3期	2
92	要帳		1994年3月2日	平頂山時報、1994年3月2日	2
93	祁茂順		1994年	錢江晚報、1994年12月29日	2
94	鹿井丹泉	1995年春節	1995年	上海文學、1995年第7期	2
95	喜神	1995年3月25日	1995年	收穫、1995年第4期	2
96	丑臉	1995年3月25日	1995年	收穫、1995年第4期	2
97	獸醫		1995年	收穫、1995年第4期	2
98	水蛇腰	1995年4月8日	1995年	中國作家、1995年第4期	2
99	熟藕		1995年	長江文藝、1995年第6期	2
100	薛大娘	1995年9月20日	1996年	山花、1996年第1期	2
101	萊生小爺	1995年9月22日	1996年	山花、1996年第一期	2
102	窺浴		1995年	作品、1995年第9期	2
103	公冶長		1995年8月7日	平頂山日報、1995年8月7日	2
104	釣魚巷	1995年歲暮	1996年	大家、1996年第2期	2
105	閔老爺	1996年1月22日	1996年	小說界、1996年第3期	2
106	唐門三傑		1996年	天涯、1996年第4期	2
107	死了	1996年4月21日	1996年	天涯、1996年第4期	2
108	小孃孃		1996年	收穫、1996年第4期	2
109	合錦		1996年	收穫、1996年第4期	2
110	可有可無的人	1996年5月27日	1996年	當代、1996年第6期	2
111	百蝶園	1996年7月23日	1996年8月9日	中國作家、1996年第6期	2
112	不朽	1996年8月5日	1996年	中國城鄉金融報	2
113	當代野人系列三篇		1997年	小說、1997年第1期	2
114	名士和狐仙		1996年9月6日	中國城鄉金融報	2
115	吃飯	1996年9月初	1996年	當代、1996年第6期	2
116	禮俗大全	1996年10月5日	1996年	大家、1996年第5期	2
117	侯銀匠			初出不明	2
118	熟人			初出不明	2
119	夢			初出不明	2
120	非往事		1998年	北京文學、1998年第1期	2
121	抽象的杠桿定律			初出不明	2
122	歷史			初出不明	2

附錄二：汪曾祺創作年表

汪曾祺創作年表Ⅱ

創作年代:1945-1997

ジャンル:散文 (エッセイ)

番号	作品名	創作日付	発表日付	初出	全集
1	花園		1945年6月1日	文芸、1945年6月第2卷第3期	3
2	蔡德惠		1947年3月7日	大公報、1947年3月7日	3
3	短篇小說的本質	1947年5月31日		天津盖世報「文学周刊」、第43期	3
4	歌声		1947年7月11日	大公報、1947年7月11日	3
5	風景		1947年	文匯報「筆会」、1947年	3
6	背東西的獸物		1948年2月1日	大公報、1948年2月1日	3
7	礼拜天的早晨	1948年9月1日	1948年9月1日	文学雜誌、1948年9月第3卷第6期	3
8	道具樹		1948年11月28日	大公報、1948年11月28日	3
9	且說過于執		1956年6月1日	北京文芸、1956年6月号	3
10	魯迅对于民間文学的一些基本看法		1956年10月1日	民間文学、1956年10月号	3
11	下水道和孩子	1956年		初出不明	3
12	冬天的樹		1957年	人民文学、1957年第3期	3
13	北京文学		1957年	北京文芸、1957年3月号	3
14	星期天		1957年	人民文学、1957年第7期	3
15	仇恨、輕蔑、自豪	1958年3月26日	1958年8月1日	民間文学、1958年4月号	3
16	讀民歌札記	1978年12月1日		初出不明	3
17	筆下处处有人	1978年12月初稿、1979年6月8日定稿		初出不明	3
18	「花儿」的格律	1979年		初出不明	3
19	沈從文和他的『邊城』	1980年5月20日	1981年	芙蓉、1981年第2期	3
20	『汪曾祺短篇小說選』自序	1981年4月22日		初出不明	3
21	關於葡萄		1981年	安徽文学、1981年第12期	3
22	京劇格律的解放		1981年	北京戲劇報、1981年第24期	3
23	名優之死—几年裘盛戎		1981年	初出不明	3
24	「揉面」—談語言	1981年1月8日	1982年	花溪、1982年第3期	3
25	兩栖雜述		1982年	飛天、1982年第1期	3
26	小說筆談		1982年2月1日	天津文芸、1982年第1期	3
27	听遼鳥人談戲		1982年	北京文芸、1982年第2期	3
28	「大淖記事」是怎樣写出来的	1982年5月26日	1982年	讀書、1982年第8期	3
29	要有益于世道人心		1982年	人民文学、1982年第5期	3
30	說短—与友人書		1982年7月1日	光明日報、1982年7月1日	3
31	旅途雜記		1982年7月1日	新觀察、1982年第14期	3
32	天山行色	1982年9月22日-10月7日	1983年	北京文学、1983年第1期	3
33	沈從文的寂寞—淺談他的散文	1982年11月3日	1984年	讀書、1984年第8期	3
34	湘行二記	1982年12月8日	1983年	芙蓉、1983年第4期	3
35	道是無情却有情	1982年		初出不明	3

附錄二：汪曾祺創作年表

36	美学感情的需要和社会效果		1983年	文譚、1983年第1期	3
37	回到現實主義、回到民族傳統		1983年	新疆文学、1983年第2期、汪曾祺發言の整理による	3
38	小說技巧常談	1983年3月15日	1983年	芙蓉、1983年第4期	3
39	我是一個中国人—散步隨想		1983年	北京師範学院学報、1983年第3期	3
40	小說創作隨談		1983年	芙蓉、1983年第4期	3
41	荷澤游記	1983年5月6日	1983年	北京文学、1983年第11期	3
42	『晚飯花集』自序	1983年9月1日		初出不明	3
43	漫評「煙壺」	1984年2月7日	1984年4月1日	文芸報、1984年4月	3
44	談風格	1984年2月21日	1984年	文学月報、1984年第6期	3
45	老舍先生	1984年3月30日	1984年	北京文学、1984年第5期	3
46	談談風俗画		1984年	鐘山、1984年第3期、	3
47	伝神		1984年	江城、1984年第3期	3
48	翠湖心影	1984年5月9日	1984年	滇池、1984年第8期	3
49	泡茶館	1984年5月30日	1984年	滇池、1984年第9期	3
50	昆明的雨	1984年5月19日	1984年	北京文学、1984年第10期	3
51	水母	1984年6月23日	1984年	北京文学、1984年第11期	3
52	葵·薤	1984年6月27日	1984年	北京文学、1984年第11期	3
53	應該爭取有思想的年輕一代—關於戲曲問題的冥想		1985年	新劇本、1985年第1期	3
54	跑警報	1984年12月6日	1985年	滇池、1985年第3期	3
55	故鄉水		1985年	中国、1985年第2期	3
56	人之所以為人—讀『棋王』筆記	1985年3月3日	1985年3月21日	光明日報、1985年3月21日	3
57	細節的真實—習劇札記		1985年	北京文学、1985年第3期	3
58	昆明的果品		1985年	滇池、1985年第4期	3
59	我和民間文学		1985年	民間文学、1985年第4期	3
60	我是怎樣和戲曲結緣的	1985年5月22日	1985年	新劇本、1985年第4期	3
61	昆明的花	1985年6月9日	1986年	滇池、1986年第3期	3
62	八仙	1985年8月18日		初出不明	3
63	生機		1985年	丑小鴨、1985年第8期	3
64	從哀愁到沉郁	1985年11月1日	1986年	文学自由談、1986年第2期	3
65	「橋邊小說三篇」後記	1985年12月12日	1986年	收穫、1986年第2期	3
66	沈從文先生在西南聯大	1986年1月2日	1986年	人民文学、1986年第5期	3
67	午門憶旧	1986年1月9日	1986年	北京文学、1986年第5期	3
68	玉淵潭的伝説	1986年1月13日	1986年	北京文学、1986年第5期	3
69	香港的高樓和北京的大樹		1986年2月23日	光明日報、1986年2月23日	3
70	用韻文想		1986年	劇本、1986年劇本第3期	4
71	一篇好文章		1986年	北京晚報、1986年4月19日	4
72	關於小說的語言（札記）	1986年4月24日	1986年	文芸研究、1986年第4期	4
73	故鄉的食物		1986年	雨花、1986年第5期	4
74	談讀雜書	1986年6月9日	1986年	新民晚報、1986年7月8日	4
75	讀廉價書	1986年7月8日	1990年	群言、1990年第4期	4
76	小小說是什么	1986年7月24日	1987年	小小說、1987年第3期	4
77	灵通麻雀		1986年	北京晚報、1986年7月28日	4
78	『晚翠文壇』自序	1986年8月11日	1986年	天津文学、1986年第11期	4
79	有意思的錯字	1986年8月11日		初出不明	4

附錄二：汪曾祺創作年表

80	吃食和文学	1986年8月12日		初出不明	4
81	博雅		1986年8月25日	初出不明	4
82	他鄉寄意	1986年8月28日	1986年9月17日	初出不明	4
83	沈括的幽默		1986年9月22日	北京晚報、1986年9月22日	4
84	蘇三監獄		1986年10月16日	北京晚報、1986年10月16日	4
85	雲南茶花	1986年10月20日	1987年	北京文学、1987年第1期	4
86	小說的散文化	1986年11月17日	1987年	八方、叢刊、1987年第5輯	4
87	張大千和畢加索	1986年12月3日	1987年	北京文学、1987年第2期	4
88	八仙	1986年12月4日	1987年	北京文学、1987年第3期	4
89	棧	1986年12月5日	1987年	北京文学、1987年第4期	4
90	『汪曾祺自選集』自序	1986年12月14日		初出不明	4
91	林斤瀾的矮凳橋	1987年1月9日	1987年1月31日	文芸報、1987年1月31日	4
92	再談蘇三		1987年1月10日	北京晚報、1987年1月10日	4
93	宋朝人的吃喝	1987年1月18日	1987年	作家、1987年第6期	4
94	賀路翎重寫小說	1987年1月24日	1987年2月24日	人民日報、1987年2月24日	4
95	昆明菜		1987年	滇池、1987年第1期	4
96	童歌小議		1987年	民歌文学論壇、1987年第1期	4
97	『高郵風物』序	1987年春節	1987年	雨花、1987年第11期	4
98	馬鈴薯	1987年2月16日	1987年	作家、1987年第6期	4
99	腊梅花	1987年2月18日	1987年	作家、1987年第6期	4
100	紫薇	1987年2月21日	1987年	作家、1987年第6期	4
101	金岳霖先生	1987年2月23日	1987年	讀書、1987年第5期	4
102	蘇三、宋世傑和穆桂英	1987年3月9日	1987年	北京文学、1987年第6期	4
103	滇游新記	1987年3月11日、 5月4日、5月8日	1987年	滇池、1987年第8期	4
104	猴王的羅曼史	1987年3月21日		初出不明	4
105	杜甫草堂、三蘇祠、升庵祠	1987年3月21日	1987年	北京文学、1987年第5期	4
106	泰山拾零	1987年3月24日	1987年	文学家、1987年第1卷第2期	4
107	建文帝的下落	1987年4月30日	1987年	大西南文学、1987年第12期	4
108	楊慎在保山	1987年5月1日	1987年	大西南文学、1987年第12期	4
109	吳三桂	1987年5月24日	1987年	北京文学、1987年第7期	4
110	觀音寺		1987年	滇池、1987年第6期	4
101	鱖魚	1987年7月8日	1987年	北京文学、1987年第11期	4
12	銀鐺	1987年7月11日	1987年	北京武学、1987年第12期	4
103	家常酒菜	1987年7月25日	1988年	中国烹飪、1988年第6期	4
104	戲台天地—「古今戲曲楹聯荟萃」		1987年	讀書、1987年第8期	4
105	釣魚台	1987年8月17日		初出不明	4
106	『茱萸集』題記	1987年8月1日		初出不明	4
107	自序	1987年9月20日		初出不明	4
108	夏天的昆虫		1987年	北京文学、1987年第9期	4
109	林肯的鼻子	1987年10月1日	1988年	散文世界、1988年第4期	4
110	從桂林山水說到連續劇『紅樓夢』		1987年	北京文学、1987年第10期	4
101	中国文学的語言問題	1987年11月19日	1988年1月16日	文芸報、1988年1月16日	4
102	文学語言雜談		1987年	滇池、1987年第12期	4
103	『市井小說選』序	1988年1月6日	1988年2月18日	人民日報、1988年3月18日	4
104	「聊齋新義」後記	1988年1月20日	1988年	人民文学、1988年第3期	4

附錄二：汪曾祺創作年表

105	索溪谷		1988年	桃花源、1988年第1、2期	4
106	「到黑夜我想你沒辦法」讀後	1988年4月22日	1988年	北京文學、1988年第6期	4
107	一個愛國的作家	1988年5月15日	1988年5月20日	人民日報（海外版）、1988年5月20日	4
108	星斗其文、赤子其人	1988年5月26日	1988年	人民文學、1988年第7期	4
109	懸空的人		1988年6月3日	中時晚報（台灣）、1988年6月3日	4
110	字的災難		1988年6月5日	光明日報、1988年6月5日	4
111	踢毽子	1988年6月6日	1988年7月12日	中國體育報、1988年7月12日	4
112	『蒲橋集』自序	1988年6月10日	1990年	花城、1990年第2期	4
113	漫畫作家的責任感	1988年7月7日	1988年	文學自由談、1988年第5期	4
114	多此一舉		1988年7月10日	光明日報、1988年7月10日	4
115	自報家門	1988年3月20日	1988年	作家、1988年第7期	4
116	退役老兵不「退役」		1988年	文藝報、1988年8月13日	4
117	認識到的和沒有認識到的自己	1988年8月16日	1989年	北京文學、1989年第1期	4
118	「西方人看中國戲劇」讀後	1988年7月11日	1988年8月20日	文藝報、1988年8月20日	4
119	沈從文轉業之謎	1988年8月24日		初出未明	4
120	美國短篇		1988年	上海文學、1988年第8期	4
121	酒瓶詩畫		1988年9月11日	光明日報、1988年9月11日	4
122	關於樣板戲	1988年9月30日	1989年	文藝研究、1989年第3期	4
123	覽射珠光	1988年10月8日	1988年	中國物資報、1988年11月17日	4
124	早茶筆記（三則）	1988年10月21日	1989年	今古傳奇、1989年第2期	4
125	野鴨子是候鳥嗎？—美國家書	1988年11月7日	1988年11月20日	經濟日報、1988年11月20日	4
126	淡淡秋光	1988年11月9日	1989年	散文世界、1989年第1期	4
127	小說陳言	1988年11月13日	1989年	小說選刊、1989年第1期	4
128	吳大和尚和七拳半		1988年12月7日	人民日報、1988年12月7日	4
129	冬天	1988年12月22日	1998年	中國作家、1998年第1期	4
130	西南聯大中文系	1988年		初出不明	4
131	我的「解放」		1989年	東方記事、1989年第1期	4
132	吳雨僧先生二三事	1989年1月7日	1989年	今古傳奇、1989年第3期	4
133	韭菜花		1989年	三月風、1989年第1期	4
134	四方食事	1989年4月18日	1989年	中國文化、1989年創刊號	4
135	中國戲曲和小說的血緣關係	1989年5月7日	1989年	人民文學、1989年第8期	4
136	晚歲漸于詩律細		1989年5月28日	光明日報、1989年5月28日	4
137	王磐	1989年7月3日	1990年	中國文藝、1990年第2期	4
138	「無事此靜坐」	1989年8月16日	1989年	消費時報、1989年10月18日	4
139	和尚		1989年	古今傳奇、1989年第5期	4
140	尋常茶話	1989年9月16日	1990年	光明日報、1990年3月20日	4
141	『沈從文傳』序	1989年9月18日	1991年	吉首大學學報、1991年第1、2期	4
142	皖南一到	1989年11月19日	1990年	花城、1990年第2期	4
143	詞曲的方言與官話	1989年11月27日	1990年	中國文化、1990年第2期	4
144	藝術和人品	1989年12月25日	1990年	讀書、1990年第3期	4

附錄二：汪曾祺創作年表

145	馬·譚·張·裘·趙——漫談他們的演唱藝術	1990年1月9日	1990年	文匯月刊、1990年第2期	4
146	沽源		1990年1月10日	濟南日報、1990年1月10日	4
147	初訪福建	1990年正月初四	1990年4月21、28日	中國旅遊報、1990年4月21、28日	4
148	讀一本新筆記體小說		1990年2月13日	光明日報、1990年2月13日	4
149	七十書懷	1990年2月24日	1990年	現代作家、1990年第5期	4
150	知識分子的知識化	1990年3月2日		初出不明	4
151	『知味集』征稿小啟（代序）		1990年	中國烹飪、1990年第8期	4
152	作家談吃第一集——『知味集』後記	1990年3月23日	1990年	中國烹飪、1990年第8期	4
153	沙嶺子		1990年	作家、1990年第3期	4
154	愿他多多實驗各種招數		1990年	文學評論家、1990年第3期	4
155	人間草木		1990年	散文、1990年第3期	5
156	蘿卜		1990年	十月、1990年第3期	5
157	步障：實物和常理		1990年	中國文化、1990年第3期	5
158	「小山重疊金明滅」	1990年4月11日	1990年	中國文化、1990年第3期	5
159	五味		1990年	中國作家、1990年第4期	5
160	閑市閑民	1990年5月5日	1990年	天涯、1990年第9期	5
161	二楞子	1990年5月8日	1990年	天涯、1990年第9期	5
162	趙樹理同志二三事	1990年6月8日	1990年	今古傳奇、1990年第5期	5
163	食道旧尋——「學人談吃」序	1990年6月30日		初出不明	5
164	写字	1990年7月12日	1990年	八小時以外、1990年第10期	5
165	呼雷豹	1990年7月27日		初出不明	5
166	小說的思想和語言		1991年	寫作、1991年第4期	5
167	『蒲草集』小引	1990年8月14日		初出不明	5
168	『水滸』人物的綽号	1990年8月14日	1991年	文匯報、1991年2月6日	5
169	多年父子成兄弟	1990年9月1日	1991年	福建文學、1991年第1期	5
170	讀「瀟瀟」	1990年9月24日	1991年	小說家、1991年第1期	5
171	人知相知之難也——為「撕碎、撕碎、撕碎了拼写」而写	1990年10月10日	1991年	讀書、1991年第2期	5
172	老學閑抄	1990年10月25日	1991年	鴨綠江、1991年第2期	5
173	賈似道之死	1990年10月25日	1991年	收穫、1991年第1期	5
174	米線和餌塊	1990年11月24日		初出不明	5
175	『蒲橋集』再版後記	1990年12月3日		初出不明	5
176	城隍·土地·灶王爺	1990年12月8日	1991年	中國文化、1991年第4期	5
177	「年關六賦」序	1990年12月24日		初出不明	5
178	美國女生——阿美利加明信片	1991年1月5日	1993年	經濟日報、1993年1月15日	5
179	正索解人不得——黑孩散文集『夕陽正在西逝』	1991年1月11日		初出不明	5
180	我的祖父祖母	1991年1月22日	1992年	作家、1992年第4期	5
181	雁不栖樹	1991年正月初四	1991年3月6日	文匯報、1991年3月6日	5
182	隨遇而安	1991年1月31日	1991年	收穫、1991年第2期	5
183	美在眾人反映中	1991年3月26日	1991年	天津文學、1991年第7期	5
184	何時一尊酒，重与細論文		1991年	文學自由談、1991年第3期	5

附錄二：汪曾祺創作年表

185	一種小說—魏志遠小說集『我以為你不在乎』序	1991年5月2日		初出不明	5
186	尋我覓踪50年	1991年5月11日	1991年	女聲、1991年第8期	5
187	「額汪曾祺自選集」重印後記	1991年5月13日	1991年冬	瀛江、1991年冬季号	5
188	煙賦	1991年5月21日	1991年	十月、1991年第4期	5
189	文化的異國	1991年5月1日	1992年	作家、1992年第6期	5
190	徐文長的婚事	1991年6月13日		初出不明	5
191	却老	1991年6月17日		初出不明	5
192	我的家鄉	1991年6月20日	1991年	作家、1991年第10期	5
193	泰山片石	1991年7月末	1992年	綠叶、1992年創刊号	5
194	野人的執着	1991年8月16日	1992年	小說林、1992年第5期	5
195	『旅食集』自序	1991年9月15日		初出不明	5
196	我的家	1991年9月19日	1991年	作家、1991年第12期	5
197	錄音庄鳥	1991年11月5日		初出不明	5
198	初識楠溪江	1991年11月20日	1992年1月9日、23日	中國旅遊報、1992年1月9日、23日	5
199	關於「沙家浜」	1991年11月22日	1992年第6期	八小時以外、1992年第6期	5
200	撿石子儿（代序）	1991年12月2日		初出不明	5
201	遙寄愛荷華——懷念聶華苓·安格爾	1991年12月20日	1991年	中華儿女、1992年第2期	5
202	羊上樹和老虎聞鼻煙儿	1991年12月25日	1992年	隨筆、1992年第3期	5
203	一輩古人		1991年	北方文學、1991年第12期	5
204	書畫自娛	1992年1月8日	1992年2月1日	新民晚報、1992年2月1日	5
205	歲交春	1992年1月15日		初出不明	5
206	晚年		1993年	美文、1993年創刊号	5
207	自得其樂		1992年	藝術世界、1992年第1期	5
208	本命年和歲交春		1992年2月3日	新民晚報、1992年2月3日	5
209	西窓雨	1992年2月9日	1992年	外國文學評論、1992年第2期	5
210	旧病雜記	1992年2月22日	1992年	濟南日報、1992年8月1日	5
211	隨筆寫生活		1992年2月22日	文匯讀書周刊、1992年2月22日	5
212	偶笑集	1992年2月24日	1992年3月15日	羊城晚報、1992年3月15日	5
213	猴年說命	1992年2月1日	1992年2月13日	解放日報、1992年2月13日	5
214	日子就這麼過來了——徐卓人小說集「你先去彼岸」序	1992年3月3日		初出不明	5
215	「孤浦深處」自序	1992年3月21日		初出不明	5
216	讀劇小札	1992年3月21日	1992年	新劇本、1992年第3期	5
217	四川雜憶	1992年4月6日	1992年	四川文學、1992年第8期	5
218	故鄉的野菜	1992年4月14日	1992年	鐘山、1992年第3期	5
219	『汪曾祺小品』自序	1992年4月22日		初出不明	5
220	食豆飲水齋閑筆		1992年	旅潮、1992年第7、8期	5
221	我的父親	1992年5月28日	1992年	作家、1992年第8期	5
222	徐文長論書畫	1992年6月1日	1992年	中國文化、1992年第6期	5
223	傻子	1992年6月10日		初出不明	5
224	大媽們	1992年6月10日	1992年	美文、1992年創刊3号	5
225	「樣板戲」談往	1992年6月14日	1993年	長城、1993年第1期	5
226	豆腐	1992年6月25日		初出不明	5
227	新校舍	1992年7月5日	1992年	芒種、1992年第10期	5

附錄二：汪曾祺創作年表

228	我的母親	1992年7月11日	1993年	作家、1993年第2期	5
229	大蓮姐姐	1992年7月12日	1993年	作家、1993年第4期	5
230	相看兩不厭—先燕雲散文集序	1992年7月18日		初出不明	5
231	我的小學	1992年8月6日		作家、1993年第6期	5
232	我的初中	1992年8月24日	1993年	作家、1993年第8期	5
233	干絲	1992年9月7日	1993年	家庭、1993年第3期	5
234	懷念德熙	1992年9月7日		初出不明	5
235	肉食者不鄙	1992年9月9日	1993年	家庭、1993年第3期	5
236	魚我所欲也	1992年9月14日	1993年	家庭、1993年第1期	5
237	談題畫	1992年9月25日	1992年10月6日	今晚報、1992年10月6日	5
238	又讀『邊城』	1992年10月2日	1993年	讀書、1993年第1期	5
239	後台	1992年10月19日	1993年	江南、1993年第2期	5
240	對讀者的感謝		1992年	文匯報、1992年10月25日	5
241	『當代散文大系』總序	1992年10月29日	1993年	當代作家評論、1993年第1期	5
242	「當代散文隨筆選集」自序	1992年10月31日		初出不明	5
243	一個過時的小說家的筆記—曾明了小說集『風暴眼』代序	1992年12月8日		初出不明	5
244	語文簡短	1992年12月26日	1993年3月23日	語文報、1993年3月23日	5
245	歲朝清貢	1992年12月31日		初出不明	5
246	悔不當初		1992年	初出不明	5
247	昆明的吃食	1993年1月13日	1993年	隨筆、1993年第3期	5
248	談幽默		1993年	大眾生活、1993年創刊號	5
249	祈難老		1993年	火花、1993年第4期	5
250	花	1993年1月29日	1993年	收穫、1993年第4期	5
251	昆蟲備忘錄	1993年2月2日	1994年	大家、1994年第1期	5
252	故鄉的元宵	1993年2月12日	1993年3月18日	武漢晚報、1993年3月18日	5
253	昆明年俗		1993年	文匯報、1993年2月17日	5
254	學話常談	1993年2月17日		初出不明	6
255	手把肉		1993年	新苑、1993年第2、3期	6
256	推薦「孕婦和牛」	1993年3月2日		初出不明	6
257	紅豆相思—讀陳寅恪「柳如是別傳·緣起」	1993年3月6日		初出不明	6
258	阿索林是古怪的—讀阿索林「塞萬提斯的未婚妻」	1993年3月7日		初出不明	6
259	胡同文化—攝影藝術集「胡同之沒」序	1993年3月15日		初出不明	6
260	老董	1993年3月20日	1993年	追求、1993年第10期	6
261	白馬廟	1993年3月23日	1994年	大家、1994年第1期	6
262	『榆樹村雜記』自序	1993年3月24日		初出不明	6
263	「獨坐小品」自序	1993年3月26日		初出不明	6
264	要面子—讀威廉·科貝特「射手」	1993年4月5日		初出不明	6
265	文游台	1993年4月19日	1993年	散文天地、1993年第5期	6
266	露筋曉月	1993年4月19日	1994年	散文天地、1994年第3期	6
267	地質系同學		1993年	新生界、1993年第2期	6
268	文集自序	1993年5月23日		初出不明	6
269	看畫	1993年6月1日		初出不明	6

附錄二：汪曾祺創作年表

270	却顧所來徑，蒼蒼橫翠微 —小說回顧	1993年6月19日	1994年	小說月報、1994年第3期	6
271	『草花集』自序	1993年6月21日		初出不明	6
272	貼秋膘		1993年	中國美食家、1993年試刊號	6
273	裘盛戎二三事	1993年7月28日		初出不明	6
274	思想·引用·結構	1993年8月3日、 17日	1993年	大地、1993年第3、4期	6
275	文章雜事	1993年8月13日	1993年	今日生活、1993年第6期	6
276	名實篇	1993年8月1日	1993年	中國名牌、1993年第4期	6
277	栗子		1993年	家庭、1998年第8期	6
278	自序·我的世界	1993年9月8日		初出不明	6
279	創作的隨意性	1993年9月11日		初出不明	6
280	讀詩抬杠	1993年9月20日		初出不明	6
281	詩與數字	1993年9月17日		初出不明	6
282	沙彌思老虎	1993年9月28日	1996年9月23日	長春日報、1996年9月23日	6
283	「塔上隨筆」序	1993年10月4日		初出不明	6
284	金陵王氣	1993年10月9日	1993年	銀潮、1993年第9期	6
285	美—生命—「沈從文談人 生」代序	1993年10月14日	1994年	中華散文、1994年第1期	6
286	老年的愛憎	1993年11月3日	1994年	鐘山、1994年第1期	6
287	繼母	1993年11月18日	1998年	大家、1998年第2期	6
288	散文應是精品	1993年		初出不明	6
289	七載雲煙	1994年2月15日	1994年	中國作家、1994年第4期	6
290	小澗河的水是會再清的 (代序)	1994年3月1日		初出不明	6
291	道士二題	1994年3月23日、 27日	1994年	長城、1994年第5期	6
292	長城漫憶	1994年4月21日	1995年	長城、1995年第1期	6
293	文人与書法		1994年	中國書法、1994年第5期（談 話的整理による）	6
294	夏天		1994年	大家、1994年第6期	6
295	一技		1994年	大家、1994年第6期	6
296	中学生文学精讀「沈從 文」	1994年7月1日		初出不明	6
297	大地	1994年8月1日	1994年	大地、1994年第9期	6
298	濠河逝水—代序	1994年8月1日		初出不明	6
299	這個世界更詩化		1994年	讀書、1994年第10期	6
300	『中國京劇』序	1994年11月30日		初出不明	6
301	草巷口	1995年6月1日		初出不明	6
302	難得最是從容—「裘盛戎 影集」前言	1995年9月2日	1995年	新劇本、1995年第6期	6
303	「吃的自由」序	1996年1月1日		初出不明	6
304	題畫二則	1996年1月1日		隨筆、1996年第3期	6
305	晚翠園曲會	1996年農曆春節	1996年	当代人、1996年第5期	6
306	果蔬秋濃	1996年3月27日	1996年	小說、1996年第4期	6
307	顏色的世界	1996年3月27日	1996年	小說、1996年第4期	6
308	彩雲聚散		1996年	中國珠寶首飾、1996年第3期	6
309	哀哀父母，生我劬勞（代 序）	1996年4月2日		初出不明	6
310	果園的收穫	1996年4月9日		初出不明	6

附錄二：汪曾祺創作年表

311	國風文叢總序	1996年4月15日		初出不明	6
312	再淡一些—『文牧散文選』序		1996年7月15日	長春日報、1996年7月15日	6
313	師恩母愛—懷念王文英老師	1996年8月1日	1996年9月9日	江蘇教育報、1996年9月9日	6
314	書到用時		1996年9月10日	書友周報、1996年9月10日	6
315	北京的秋花	1996年中秋	1996年	北京晚報、1996年10月28日	6
316	草木春秋	1996年10月28日	1997年	收穫、1997年第1期	6
317	平心靜氣—「布衣文叢」序	1996年11月1日		初出不明	6
318	關於于會泳	1996年11月17日		初出不明	6
319	哲人其萎—悼端木蕻良	1996年11月28日	1997年	北京文學、1997年第3期	6
320	對仗·平仄		1996年12月31日	書友周報、1996年12月31日	6
321	張郎且莫笑郭郎		1997年1月10日	南方周末、1997年1月10日	6
322	「去年屬馬」題記	1997年2月13日	1997年4月24日	北京晚報、1997年4月24日	6
323	「旅食與文化」題記	1997年2月20日		初出不明	6
324	林斤瀾！哈哈……		1997年	時代文學、1997年第2期	6
325	潘天壽的倔脾氣		1997年	南方周末、1997年2月14日	6
326	萬壽宮丁年丁響（代序）	1996年3月6日	1997年	芙蓉、1997年2期	6
327	譚富英佚事		1997年	北京晚報、1997年3月5日	6
328	花濺淚	1997年3月7日	1997年	北京日報、1997年3月19日	6
329	面茶	1997年3月7日	1997年9月5日	南方周末、1997年9月5日	6
330	唐立廠先生	1997年3月31日	1997年9月19日	南方周末、1997年9月19日	6
331	聞一多先生上課	1997年3月12日	1997年5月30日	南方周末、1997年5月30日	6
332	「詩人」韓復榘	1997年3月13日	1997年8月22日	南方周末、1997年8月22日	6
333	只可自怡悅，不堪持贈君—『當代才子書』序	1997年3月14日	1997年	當代作家、1997年第3期	6
334	炸彈和冰糖蓮子	1997年3月18日		初出不明	6
335	貓	1997年3月23日		初出不明	6
336	夢見沈從文先生	1997年4月3日	1997年5月28日	文匯報、1997年5月28日	6
337	齊白石的童心		1997年4月11日	南方周末、1997年4月11日	6
338	富貴閑人，風雅盟主—企業級我對你說	1997年4月11日		初出不明	6
339	句說·氣口	1997年4月1日	1997年5月28日	文匯報、1997年5月28日	6
340	論精品意識—與友人書		1997年4月29日	文匯報、1997年4月29日	6
341	才子趙樹理		1997年5月9日	南方周、1997年5月9日	6
342	貴在堅持—序「雨霧山鄉」		1997年6月23日	文匯報、1997年6月23日	6
343	鐵凝印象	1997年5月8日	1997年6月16日	北京晚報、1997年6月16日	6
344	談散文		1997年9月21日	中國青年報、1997年9月21日	6
345	關於「受戒」			初出不明	6
346	與友人談沈從文			初出不明	6
347	傳統文化對中國當代文學創作的影響			初出不明	6
348	文人論樂—讀肖伯納「貝多芬百年祭」			初出不明	6
349	未盡才—故人偶記			初出不明	6
350	尋根			初出不明	6
351	精辟的常談—讀朱自清「論雅俗共賞」			初出不明	6

附錄二：汪曾祺創作年表

352	無意義詩			初出不明	6
353	名優逸事			初出不明	6
354	從戲劇文學的角度看京劇的危機			初出不明	6
355	京劇杞言—兼論荒誕喜劇「歌代嘯」			初出不明	6
356	戲曲和小說雜談			初出不明、講話の整理による	6
357	太監念京白			初出不明	6
358	宋士傑—一個獨特的典型			初出不明	6
359	淺処見才—談写唱詞			初出不明	6
360	打漁 殺家			初出不明	6
361	動人不在高声			初出不明	6
362	「一捧雪」前言			初出不明	6
363	下大雨		1998年	收穫、1998年第1期	6
364	羅漢	1997年6月13日	1998年	收穫、1998年第1期	6
365	一個暑假		1998年	收穫、1998年第1期	6
366	陰城		1998年	收穫、1998年第1期	6
367	三聖庵		1998年	收穫、1998年第1期	6
368	牌坊—故鄉雜記			初出不明	6
369	藻鑑堂			初出不明	6
370	巖子陵釣台			初出不明	6
371	嘆黃陵			初出不明	6
372	水母宮和張郎像			初出不明	6
373	壩上			初出不明	6
374	果園雜記			初出不明	6
375	豆汁儿			初出不明	6
376	手把羊肉			初出不明	6
377	菌小譜			初出不明	6
378	狼的母性			初出不明	6
379	熬鷹·逮獮子			初出不明	6
380	香港的鳥			初出不明	6
381	草木魚虫鳥獸			初出不明	6
382	北京人的溜鳥			初出不明	6
383	秘書			初出不明	6
384	記夢		1998年	大家、1998年第2期	6
385	我的創作生涯			初出不明	6

附録二：汪曾祺創作年表

汪曾祺創作年表Ⅲ

創作年代:1955-199

ジャンル:京劇の脚本

番号	作品名	創作日付	発表日付	初出	全集
1	京劇、范進中舉		1955年	劇本、増刊、1995年	7
2	抒情喜劇、小翠			初出不明	7
3	京劇、雪花飄	1966年		初出不明	7
4	京劇、沙家浜		1970年	紅旗、1970年第6期	7
5	昆曲、宗澤交印			初出不明	7
6	新編歴史劇、擂鼓戰金山		1982年	北京劇作、1982年第1期	7
7	旧戲新編、一匹布			初出不明	7
8	京劇、裘盛戎		1985年	新劇本、1985年第3期	7
9	京劇、一捧雪		1986年	新劇本、1986年第5期	7
10	七場戲曲歌舞劇、大劈棺			初出不明	7
11	喜劇小品、講用		1992年	新劇本、1992年第6期	7
12	電影文学劇本、炮火中的荷花		1995年	電影創作、1995年第4期	7

附録二：汪曾祺創作年表

汪曾祺創作年表Ⅳ
 創作年代:1957-1997
 ジャンル:詩

番号	作品名	創作日付	発表日付	初出	全集
1	早春		1957年6月1日	詩刊、1957年6月号	8
2	旅途			初出不明	8
3	夏天		1998年	中国作家、1998年第1期	8
4	秋冬		1998年	中国作家、1998年第1期	8
5	回郷雑詠		1992年	雨花、1992年第2期	8
6	我的家郷在高郵			初出不明	8
7	江陰漫憶			初出不明	8
8	随詠			初出不明	8
9	読史雑詠		1992年	文学自由談、1992年第2期	8
10	元宵		1987年2月8日	光明日報、1987年2月8日	8
11	偶感		1996年11月1日	時代文学、1997年第1期	8
12	題丁聰画我	1994年12月1日		初出不明	8
13	广西雑詩	1987年6月1日	1987年	广西文学、1987年第9期	8
14	川行雑詩	1982年5月5日		初出不明	8
15	書賀「作家」創刊三十年	1986年7月1日		初出不明	8
16	賀「芒種」四十周年		1997年	芒種、1997年第1期	8
17	賀政道校友六十寿辰兼宇 称不守恒定律發現三十年	1986年10月1日		初出不明	8
18	我為什麼写作	1989年3月7日	1989年4月11日	新民晚報、1989年4月11日	8

附録二：汪曾祺創作年表

汪曾祺創作年表V
 創作年代:1948-1997
 ジャンル:手紙

番号	作品名	創作日付	発表日付	初出	全集
1	美国家書	1987年9月-1987年12月		初出不明	8
2	致朱德熙	1940年代-1980年代		初出不明	8
3	致黄裳	1948年-1981年		初出不明	8
4	致崔道怡	1979年7月4日-1986年7月7日		初出不明	8
5	致范用	1991年-199?年		初出不明	8
6	致翁偶紅	1987年2月23日		初出不明	8
7	致劉錫誠	1983年4月11日-1983年7月1日		初出不明	8
8	致陶陽	1986年10月5日-1994年3月1日		初出不明	8
9	致姚育明			初出不明	8
10	致江連農	1986年5月20日		初出不明	8
11	致徐城北	1992年1月18日		初出不明	8

附録二：汪曾祺創作年表

汪曾祺創作年表VI

創作年代:1958-1997

ジャンル:その他

番号	作品名	創作日付	発表日付	初出	全集
1	社会性・小説技巧		1987年	人民文学、1987年第3期	8
2	作為抒情詩的散文化小説		1988年	上海文学、1988年第4期	8
3	架上鴨言			編劇講習班講課提綱	8
4	關於「路永修快板抄」		1958年6月1日	民間文学、1958年6月号	8
5	春蘭・世界華語微型小説獲 獎作品評語	1994年		初出不明	8
6	釈迦牟尼			初出不明	8
7	西山客話			為广州白馬広告公司作	8

論文 正誤表

大変申し訳ございません。お詫びの上、訂正させていただきます。

頁数/本文の行数・ 脚注・表	(誤)	(正)
I 頁/15行目	晩年期、	晩年期、
II/9	《復仇》(1941)	《復仇》(1946)
III/7	本文的序章	本文的終章
III/14	本章	本文
IV/22	該シンポジウム	この討論会
V/下から12,13/下 から4, 17/5, 117/ 下から6, 122/8と 下から1, 123/2	「復讐」(1941)	「復讐」(1946)
V/下から5, 17/12	原呉敬梓著	原作呉敬梓『儒林外史』
VI/20	文学体裁	文学ジャンル
1/下から2	テレビ番組は	テレビによる
60/注20	自分の作品を琵琶に喩えたとい う。	自分の作品を琵琶に喩えたという。また、汪はこの言葉を借りて、自分の晩年期作品は青年期のものをはるかに超え、同時に他の青年作家の作品をも超えていると自慢する、という解釈もできる。
7/3	仲介	媒介
7/下から5	巧雲(『辺城』)と翠翠	翠翠(『辺城』)と巧雲
8/6	『辺城』の主人公の父	『辺城』の主人公の祖父
8/注23	その特徴は題材の広さにあり、人 物伝、風景、日記など全て散文で ある	その特徴は題材の広さにあり、人物伝、風景、日記など、詩歌以外の文学ジャンル全てが散文である
9/11	小品文	小品
10/4	新文化運動	五四新文化運動
11/3	庄子	莊子
13/11	「尋根文学」	「尋根文学」(脚注をつける)——1980年代中期の中国大陆で巻き起こった熱烈な文学思潮である。「尋根文学」(ルーツ文学)は、民間の生活(特に原始ないし半原始の生活)や伝統文化の中から、活力や生気をもった内容を発掘し、民族の思惟の優位性と民族の特色を探し出そうとするが、そこには国民性の劣悪性を暴露批判する意味も含まれていたとされる(『中国現当代文学辞典』遼寧教育出版社、1989年)
13/下から7	汪曾祺作品	汪曾祺作品に影響を与えたモダニズム
16/下から4	幼少期で	幼少期に
17/3	由来するものである	由来するものであることを明らかにする
18/下から3	「多年父子成兄弟」1990	「多年父子成兄弟」1991
18/下から4	二胡をやって	二胡を弾いて
19/8	汪曾祺が自分の作品	汪曾祺の自分の作品
19/16	美術歴史	美術史
20/11	「天山行色」	「天山行色」(1983)
23/12	目玉	瞳
23/下から1	大淖近り	大淖辺り
24/4	保安対側の人間	保安隊側の兵隊の人間
24/5	死にかけたが	死にかけたが
24/下から3	賛美歌	賛歌
頁数/本文の行数・ 脚注・表	(誤)	(正)

25/18	世界を直面	世界に直面
26/下から5と注60	『文衆』	『文聚』
26/注61	楊振寧	楊振寧（ノーベル物理学賞受賞者）
28/4	『文集』	『文聚』
28/下から7	雑誌『人世間』	雑誌『人間世』
29/12	以下は例	以下は一例
30/下から7	切っ先が錆びていた	初めて、花のような錆が
31/下から6	私の小説は散文となかなか区別がつかないと言われているが	私の小説は散文となかなか区別がつかないとある人に言われているが
32/下から2	彼女が着ける	彼女も着ける
33/16	内物語	内枠物語
34/下から6	創作社	創造社
36/7, 37/下から2	人物に貼り付いて	人物に寄りそって
37/1	純朴だった	純朴を失っていなかった
37/12	にも関わらず	にも関わらず親類としての配慮はなく
38/下から5	末端にはたががあつて	末端にはタガがあつて
39/下から6	潜在的な要因となった	潜在的な要因になったと私は考える
41/下から3	彼は汪の文学道に導かれ	汪は沈從文の文学道に導かれ
42/7	課外では	しかし、課外では
42/下から4	外語語学科	外国語学科
44/4	廃名の早期小説	廃名の初期
44/8	つまり汪の40年代の作品は	汪の40年代の作品は
45/1	回想から	回想を通じて
45/下から1	人性	人間性
45/注88	楊莉馨（2014）、p551	楊莉馨（2014）、p551を参照
49/8	右派運動	反右派運動
49/11	図鑑を描く	図鑑のための絵を描く
49/表2, 50/1	「範進中學」	「范進中學」
50/1	「儒林外史」	「儒林外史」
50/2	「程嘯金売柴箆」を整理	「程嘯金売柴箆」も整理
50/4	「冬天的樹」が掲載	「冬天的樹」が『人民日報』に掲載
50/5	手で描く図鑑	手描きの図鑑
50/7	公演する	上演する
50/9	勤めた	所属した
51/下から10	1977	1976
51/下から9	脚本の創作	脚本の執筆
53/2	1950年中期代	1950年中期
54/4	舞台では范進	舞台での范進
54/5	応用したのであろう	応用したのであろう
54/10	全知視角「復讐」（1946）	全知視角
54/20	郷試	県試
54/21	金で買われる	借金する
55/14	挙人を取った	挙人に合格した
55/15	目を覚ます	目を覚まし、正気に戻す
56/8と9, 69/1	劇曲	戯曲
57/11	創作されたが、	創作された。
57/下から6	「関于『様版戯』」1988	「関于『様版戯』」1989
57/注106	「様板戯」	「模範劇」
58/8	参某長	参謀長
頁数/本文の行数・脚注・表	（誤）	（正）
58/10	胡伝魁と刁徳たちを殲滅し、阿慶嫂たちは	阿慶嫂たちは、胡伝魁と刁徳を殲滅し、
58/17	削られた	削られるところだった
58/下から7, 59/9, 62/下から1	「関于『沙家浜』」1991	「関于『沙家浜』」1992
59/7と8	ひとしきりイライラする	どうにも落ち着かない

60/下から14と下から9	江湖の義理	江湖の義侠心
60/下から5	性格が	性格は
70/10	紅葉	黄葉
71/1	成熟、した	成熟した
72/7	立ち遅れた人物	中間人物
72/13	このように、「人民と社会主義のために奉仕する文芸」と「百花齊放・百家争鳴」は、新時代	こうして、「人民と社会主義のために奉仕する文芸」という制限付きではあるが、「百花齊放・百家争鳴」は、新時期
72/下から1	茹志娟	茹志鵬
73/3	喬場長	喬廠長
73/10	1939年故郷	1939年に故郷
73/下から10	『晩飯後の故事』（1990）が『中国文学』雑誌社	"Story of supper"(1990)が Chinese Literature 雑誌社
73/下から1	兩岸三辺	兩岸三地
74/下から6	ともかく	言うまでもなく
74/下から5	がなければ	においてさえ
74/下から5	創作できたの	創作できた
74/下から4	あるのだろうか	あっただろうか
74/下から3	読者はいるのだろうか。すべてが不可能だ	読者はいたのだろうか。すべてが不可能だった
75/下から1	新時期文学	「新時期文学」
77/7	長編小説	長篇小説
78/表5	（受賞無）	—（受賞無）—
79/表6	小説名	三部曲小説
79/表6	「三部曲」名	小説名
79/8	三つの物語	三つの独立物語
80/下から6	汪は40年代	しかし、汪は40年代
81/下から9	現代意識を加えるのだ。	現代意識を加えるのだ。もとの物語を改作し、自分の考えを入れて新しい作品を作り上げるのだ。
84/5	「異秉」（1948）の	1948年版の
84/6	「異秉」（1981）の	1981年版の
84/18	小前	街
86/9	（1948）では	「異秉」（1948）では
86/10	（1981）では	「異秉」（1981）では
86/下から12	（1948）には「学徒たち」、（1981）には	「異秉」（1948）には「学徒たち」、「異秉」（1981）には
87/7	役割がりが	役割が
87/8	作品全文の主題も合致	作品全体の主題が合致
87/11と13と14	主人公	男性主人公
89/下から13	主人公の「異秉」	主人公の「異秉」（ただならぬもの）
89/下から12	書き言葉に近く、	書き言葉に近く、分かりにくい、
93/2	私の小説に描かれる民俗は、一つの民族が集団創作した生活抒情詩である	小説に描かれる民俗は、一つの民族が集団創作した生活抒情詩であると思う
93/6	我的小说里有些民俗	我认为小说里有些民俗
頁数/本文の行数・脚注・表	（誤）	（正）
94/5	手法・技巧という	手法・技巧という（第三項）
94/注138	首都臨	首都臨安
95/1	衣・食・住・交通	衣・食・住・旅
103/11	石榴	ザクロ
103/12	梔子	クチナシ
112/6	「語り」	『語り』
115/7	「異秉」（1941）	「異秉」（1948）
117/題目	汪曾祺作品の形成過程とその位置づけ	全体のまとめと現当代文学における汪曾祺作品の位置づけ

117/下から16	散文における	散文における
118/14	主人公の回想	主人公の回想を描くこと
119/6	「范進中挙」(1955)	『儒林外史』
119/下から10	人物により近づいて	人物に寄りそって
121/5	古典文学の手法	古典文学・古典画の手法
130/12と16, 131/8, 132/8と12 と下から2	検討会	研究会
131下から1	中国現代文学研究従刊	中国現代文学研究叢刊