

# 汪曾祺における「天真」

——「黄油烙餅」と「白鳥の死」の時代性——

徳間 佳信

労農派マルクス主義を代表する経済学者だった大内兵衛が、戦前の社会や時代をもっともよく感じるのは谷崎潤一郎の作品だと、戦後になっていっていたらしい。それを誰かの文章でかつて読んだことがあった。今年の一月、その出典にあたる評論を五巻本の『昭和批評体系』のなかで偶然見つけ、そのときは、ああそうだったのかと深くうなずくところがあったのだが、今それを引用しようとしても、誰のどの文章だったのか思い出せない。五千ページにもなるシリーズ本を半日ひっくり返してみたが、ついに見つけられなかった。最近、自分の脳が、近くの記憶ほど速やかに忘れてしまうという仕掛けに切り換わっているらしいのを、どうやら侮っていたようだ。

私の脳の早期老化現象などはどうでもいいのだが、谷崎潤一郎は戦前戦後はもちろん、「戦時」という時代にも背を向け、戦争協力めいた文章はいっさい書かなかった。中央公論社のひそかな生活費の援助によって、疎開先で営々と「細雪」を書きついでいる。生涯、文学論争以外の思想めいた文章は書かず、食を語り、古典文学や阿波浄瑠璃を語り、「陰翳礼賛」では和式トイレの賛美までやってのけている。時代や人生と斬り結ばないという論難はいつもついて回っていたが、むしろそれを誇りに思っていたふしがある。その谷崎が、プロレタリア文学よりも何よりも、あざやかに時代を表現していたというのは、文学というものの端倪すべからざる逆説を示していて、眼にたっぷり貼りついた鱗が二三枚落ちる思いのするエピソードではあった。しかし、時代と国はちがうが、汪曾祺もおなじく食を語り(文壇随一の“美食家”といわれ、「故郷の食物」など十五編ほどの食にかかわる随筆がある)、京劇に深くかかわり、晩明・清代の文章の影響を受けていても、唯美主義的な文人趣味作家という、ほぼ定説になってしまった自分の評価には、自身何度か不満をもらしている。唯美主義や文人趣味が、逃避や非革命と同義的な貶辞になってしまうという、中国固有の牢固たる定式がその背後にあるのはいうまでもないが、それだけではないようだ。自分には、むしろ充分に時代と斬り結んだ部分があるという自負があり、それが認められないのは心外だという思いが、どうやらあったらしい。まず、彼に関する一般的な評価を見ておきたい。手許の二種類の文学辞典ではこうなっている。

【汪曾祺】……(最後の部分のみ引用)小説散文化方面においては、ブームの先駆けとなった。しかし、作品は深刻さ、重厚さに欠ける、審美趣味と風格の追求がそうさ

せるところではあるが、結局のところその点が不足している。（『新中国文学詞典』江蘇文芸出版社 1993）

【受戒】……（最後の部分のみ引用）この小説の筆法は洒脱・自在で、ある種の詩の格調と韻律をなし、かなり強い叙情性を有している。風格は自然であっさりして素朴、ことばは“雕琢を尚ばずも真摯のうちに性情<sup>あらわ</sup>見れ、文飾を勞せざるも素朴のうちに光彩見る”と讃えられている。この小説に対して、評論界が飽き足らず思っている点は、主に鮮明な時代感に欠けていることと、プロットの構成上、緊密さに欠けていることだ。（『中国当代文学作品辞典』北京大学出版社 1990）

作品における美の追究や、文体・構成上の脱構築が、時代や社会に相渉らないというマイナス評価と表裏していることが、この引用からもわかるが、汪曾祺は二つの作品集の序に具体的な作品名を挙げて、これらに代表される評価に反駁している。

私の書いた「白鳥の死」は、現実生活にたいする深い沈痛感である。『汪曾祺自選集』の中のこの小説の後ろに、二行の注を付した。

一九八〇年十二月二十九日早朝

一九八七年六月七日校、涙を禁じえず。

私の感情は真実なものだ。私のことを書いたある種の文章は、いつも、私がいかに恬淡で瀟洒で飄逸であるかと書くのを好むので、私はまったく半仙になってしまっている！もし、私とのつきあいが多かったら、私が俗世間の食べ物を食べない人間ではないことがわかるだろう。」（「捡石子儿『代序』」1992）

陸放翁の詩に云う。“矮紙斜行閑作草，晴窗細乳劇分茶”。私はこの二句の詩が好きなので、この集を『矮紙集』と名づけた。“閑作草”、“細分茶”とは一種の閑適の生活である。ある作家が私の作品を閑適類に帰しているが、その貶を否むことはできない。しかし、私はいつも閑適であるわけではなく、時には憤慨さえする、「白鳥の死」のように。炯眼の士には分かりにくくはないはずである。（「矮紙集『題記』」1996）

『矮紙集』の出版は汪曾祺の死の前年なので、彼はたぶんその最期まで同じ不満を抱きつづけていたものと思われる。後ろの引用の中の「ある作家」が誰を指しているかはわからないが、95年には、彼の作品を「閑適類に帰す」代表的な評論が出版されているので、彼がそれを読んだ可能性は十分ある。費振鐘の『江南士風と江蘇文学』という長編評論がそれだが、その第四章のすべて、約六十ページ分がその名も「閑適：第三種の創作体験」という汪曾祺論になっている。費振鐘の所論は、たとえば「受戒」の中の“民歌”が劉半農の『揚鞭集』の中から採られているなど、資料的な発掘の多い労作である。また、汪曾祺の作品は「閑適」であるとしていても、だから価値が低いとか、非革命だとかいう教条的な裁断をしているわけではない。しかし、「もし、たかだか個人の情趣と生命の自足のた

めだけに創作する類いの作家がいるなら、それが汪曾祺にほかならない。」という観点から、彼の民間文学への興味、筆記小説への回帰、“清淡”な食の好み、花木への興味、生活を芸術化しようとする唯美的な志向など、すべてを南朝、晚明・清以来の江南文人に擬して、先に見える論理展開はかなり単調である。事実、汪曾祺が挙げている「白鳥の死」(1980)にはまったく触れていないし、大躍進期の肉親の餓死を少年の視点から描いた「黄油烙餅」(1980)も取り上げていない。日本では開高健が「玉、砕ける」で象徴的に描いた老舎の死を、より直接的に描いた「八月驕陽」(1986)も、文革期の少年たちを描いた掌編「虐猫」(「猫いびり」1986)に関する記述もない。ほとんどの作品集に収められている、これらの作品を黙殺している以上、その評価も、ましてそれを作家の全体像のどこに位置づけるかという議論もなく、一面的というそしりは免れないだろう。

ところで、彼の作品を「閑適類」に帰する一般的な評価と、彼自身による、すべてそうであるわけではないとするこの食いちがいは、作家の側のそれなりに切実な執筆動機や、素材になった体験などにまで溯行して考えられてこなかったことが、大きな要因になっていると思われる。結果として提示された彼の作品の一目飄々とした味や、芸術至上主義的な匂い、少年や若い女性の視点から描かれるなどがそのような溯行をさせにくくしたからでもあろう。それに、いま例に挙げた作品群については、汪曾祺自身、黙殺されることには抗議しても、なぜか、声高な体験の誇示はもちろん、執筆動機や作品解説をほとんど書かなかったことで、その食いちがいの形成に与かってもいる。しかし、それらの作品に、彼の大躍進期や文革期の体験が色濃く投影しているのを具体的に見て取るのは、全集出版や死後書かれた回想類のために、いまでは比較的容易になってきた。

短編「黄油烙餅」を例に考えてみよう。従来、この作品の執筆時期は収録しているどの本にも明記されていなかったが、去年の八月に出版された編年体の編集による『汪曾祺全集』(北京師範大学出版社)によって、初めてそれが1980年3月であることが明らかになった。いままで、汪曾祺は1980年8月執筆、10月『北京文芸』に発表された「受戒」によって、ほぼ二十年ぶりに文壇に復帰、以後堰を切ったように続々と「大淖記事」や「歲寒三友」などの佳作を書いたと一般には考えられているが、これによると、「黄油烙餅」は「受戒」以前にすでに書かれていたことになる。陸建華は1997年に出版された『汪曾祺伝』(江蘇文芸出版社)のなかで、詳細に「受戒」発表前後の経緯を記しているが、そこでも「黄油烙餅」はまったく見落とされている。そして、奇妙なことに、全集では他の作品に同時に付されている掲載紙誌名が、この作品に限っては載っていない。ということは、この作品は「受戒」以前に執筆されていたが、作者か雑誌社かがなんらかの理由で発表をはばかり、1982年に出版された『汪曾祺短編小説選』に収録することで、ようやく陽の目を見たということになる。その二年前には、「受戒」に関する論争が北京文学賞を受けたことでほぼ決着し、

前年には「大渾記事」が全国優秀小説賞を受賞したことによって、汪曾祺の作家的地位が公認されたことが、このことの背景にあると思われる。しかし、そのような慎重な扱いを受けながらも、この作品が批評家によって正面から取り上げられたということは寡聞にして知らない。台湾の雑誌『文季』がいち早く転載するということがあったにしても、大陸では黙殺にしる見落としにしる、この作品が問題にされることはなかったのである。

作品は、大躍進期に両親があちこちに転属するので、祖母に預けられていた七歳の少年・蕭勝が、祖母が餓死したため、両親のいる“馬鈴薯研究站”へ父に連れられていく。ある日、そこへ幹部たちが来て、普通では食べられない料理を毎日食べ、蕭勝たちはその匂いだけを嗅ぐ。その中にバター烙餅のにおいを嗅ぎつけ、蕭勝が家でぐずると、母が秘蔵していたバターを使って同じものを作るが、蕭勝はそのバターに手をつけようとしなかった祖母を思い出して号泣する、という内容のものである。これは、汪曾祺が1958～1961年まで右派として下放されていた、地名も名称も同じ沽源の“馬鈴薯研究站”が作品の舞台になっている。また、作中、蕭勝の父が実家にもって帰るジャガイモとバターとモウコシメジは、じっさい父が北京の家へ担いで帰ったことがあるものだと、作家の死後、娘の汪明氏書いている。その父は、「ある朝目覚めると、ぼさぼさ髪に垢だらけの顔、古い綿入れを着た人が、ベッドの端に座ってがつつとものを食べていた」そうである（「往時漫憶」『収穫』1998.1）。（ちなみに、作中の七歳の蕭勝と、当時の汪明氏は同年である。）

そして、そのような素材的な背景より重要なことは、かつてその作品の背景になった“大躍進”の時期に、汪曾祺がやはり下放先の“農業科学研究所”（“馬鈴薯研究站”はその下部組織）を舞台にして、飢餓の影さえ射していない牧歌的な作品を書いていたことである。1961年に執筆、師の沈從文をつうじて『人民文学』に掲載され、彼が下放先から北京京劇団に転属する重要な契機になった「羊舎一夕」である。（沈從文は、郵送されてきたその小説を読むと、当時、右派とされながらも『人民文学』編集部で「留用」されていた蕭也牧に推薦。蕭也牧の奔走でその作品が掲載された経過が、陸健華の『汪曾祺伝』に書かれている。このとき汪曾祺は「右派の帽子は取れたが、北京で受け入れる“単位”がない」という状況だった。）その作品は1949～1979年の三十年にわたる彼の長い文学的な空白期に、例外的にただ三編だけ書かれた小説の最初のものである。そして、その三編は、汪曾祺の作品の基調をなす回想の世界ではなく、「同時代もの」であることでも例外的な作品になっている。（ついでにいうと、竹内実氏は『現代中国の文学』（1972）の中で、汪曾祺がこの作品において「非政治的な日常を謳いあげた」と論評していて、これがたぶん、この作家がわが国に紹介された初めであろう。）農場で働く四人のけなげな少年たちが、それぞれ明るい未来に向かおうとする話であるが、特異なことをもう一つ挙げると、汪曾祺は、直接語り手の視点からその結末部の地の文に、彼の全小説をつうじて唯一の共産党への賛

美をさりげなく書いてもいる。

正如同庄稼，每天观察，差异也都不太明显，然而它发芽了，出叶了，拔节了，孕穗了，灌浆了，终于成熟了。这四个现在在一排并睡着的孩子，他们也将这样发育起来。在党无远(不)弗及的阳光照耀下，经历一些必要的风风雨雨，都将迅速，结实，精壮地成长起来。(ちょうど穀物と同じように、毎日観察していても差はあまりはっきりとはしないが、発芽し、葉を出し、茎が急に伸び、穂をはらみ、穂を出し、ついに実る。いまは一列に並んで寝ているその四人の子どもたち、彼らもそのように育っていくだろう。党の、遠きところなく及ば(ざる)なき陽光の照らす下、必要な幾度かの雨風をくぐり抜けて、みな速く、丈夫に、精悍に育っていくことであろう。(『全集』では「不」がないが、それがないかぎり、党を冒瀆することになって、この箇所は意味不明。「不」が脱落したものと思われる。)

しかし、後年、彼はこの作品において「嘘をついた」と率直に述べている。

じつは私が思うには、ロマン主義は“政治のため”と“人間のため”の二種類しかない。あるいは、嘘をいうロマン主義と嘘をいわないロマン主義である。嘘をいうロマン主義というものがあるのか？私の「羊舎一夕」、「寂寞と温暖」は多かれ少なかれ嘘をついている。ある人間が嘘をついたかつかなかったか、またなぜ嘘をつかなかればならなかったか、本人が知らないはずがないではないか。(『阿成小説集『年関六賦』序』1990)

これによれば、「羊舎一夕」は「政治のために嘘をついたロマン主義的な」作品ということになる。が、その「嘘」の内容が、前の引用の共産党への賛美であると性急に断定する必要はない。つぶさに飢餓に悩む人たちを見、自身も飢餓に苦しみながら、そんな問題などまるで知らないような少年たちと、幹部の指導の下で発展する、緑したたる楽園のような農場を描いたこと自体に「嘘」はあろう。「謳いあげられた日常」はたぶん架空の日常だったはずである。もちろん、文学が虚構である以上「嘘をつく」のは当然である。また、「政治のための嘘」をつかなかれば発表さえされないのも、やむをえないことではあったろう。しかし、その嘘が「人間のため」ではなかったことにたいする、表現者としての痛みと慚愧が、ほぼ三十年後、あまりに率直な上の一文を書かせたのにちがいない。牧歌的な「羊舎一夕」と飢餓をひたすら描いた「黄油烙餅」との埋めようもない落差、その背後に「政治のための嘘」から「人間のための嘘」への、自らによるひそかな名誉回復を賭けた再転倒(意に反して転倒したものをもう一度転倒する)の意図があったのではないだろうか。「羊舎一夕」から二十年後の「黄油烙餅」は、七歳の蕭勝を視点人物にしているが、汪曾祺はその視点の仮構によって、自ら「政治のための嘘」をつきようもない場に身を置いているからである。大人の知識人の視点では容易に搦めとられてしまう、あるいはつかざるをえない「政治の

ための嘘」を、あっさりかいくぐる視点を彼はそこで手に入れている。(林斤瀾は、この作品の中の「会議とはご飯を食べる(吃饭)ことだった」という箇所を、「吃饭」ではなく、当時流行していた言い方にしたがって「会餐」(会食)とすべきだといったことがあった。しかし、汪曾祺は、「小さい子どもが、どうして“会食”なんて言葉を知っているのだ」といって、ついに譲らなかつたと回想している。(「劉慶邦と短編小説に関する閑談」『人民文学』1999. 3)

家に帰ってあかいコーリヤンの餅子を食べながら、とうちゃんに聞いた。「あの人たちはどうしてバター烙餅を食べるの？」

「あの人たちは会議をしてるんだよ。」

「会議をすると、何でバター烙餅を食べるの？」

「あの人たちは幹部なんだ」

「幹部だと、なぜバター烙餅を食べるの？」(「黄油烙餅」結末の直前部)

「会議」、「幹部」という「政治のための嘘」をやむなく並べた蕭勝の父は、ここで答えに窮してしまふ。蕭勝が「天真」であるほど、「政治のための嘘」が映しだされるということになっている。いかにも“閑適”的な一連の「李小龍もの」などに描かれる「天真」は、汪曾祺にとって、このように“自分の大躍進期”と向かいあうことによって、はじめて手に入れたものであろう。また、この「黄油烙餅」を書いたことよって、先のあまりに率直な自己告白も可能になったのだと思う。

このように、「黄油烙餅」では、かつて自ら「政治のための嘘」をついたことがモチーフの根底にあるとするなら、「白鳥の死」では権力者に強いられて「政治のための嘘」を書かされた体験がその背景にある。しかし、彼はこの時期体験したことの詳細を、直接的にはあまり書かなかつた。「羊舎一夕」で嘘をついたと書いたのとほぼ同じ時期に、「随遇而安」(1991)という随想の中で、必要最小限のことを書いているだけである。

“文化大革命”では、私は職場で第一に引っ張りだされた、私には“前科”があつたからだ。“文革”の期間、私のために張り出された壁新聞の見出しはこうだつた。

“老右派、新表演”。私は一時期“革命模範劇”をやり、江青は私をひどく買っているようだったが、ある日だしぬけに宣言した。「汪曾祺はコントロールして使うことができる」(汪曾祺可以控制使用)、これはもちろん、主に私が右派だつたからだ。“コントロールして使う”圧力の下で創作する、その味わいは推して知るべしである

これに「関于『沙家浜』」(1992)も参考にして、すこし肉付けしていこう。たとえば、文革の初期には、汪曾祺は坊主頭にされて、職場で毎日石炭運びをやらされていたという。「飛び降りはないでね、きれいじゃないから。自殺したら許さないわ」という娘に、“好”といったものの、心配して見にいった子供たちと眼が合うと、父は下を向いたと、先に引

いた汪明氏の文章にある。ところが、1970年の4月頃、職場の軍代表から“牛棚”からの解放を突然告げられ、そのまま車で人民大会堂に連れていかれて“中央首長”と接見することになる。江青の主催した、現代革命京劇「沙家浜」の改稿会議に参加させられるためだった。もともと「沙家浜」は、1963年、江青が上海滬劇団の「芦蕩火種」を北京京劇団に革命模範劇として改作させたものだったが、その実質的な改作者が汪曾祺だったのである。それをさらに“三突出”化させるための会議だった。陸建華の『汪曾祺伝』によれば、会議の様子は次のようだったらしい。

全員に宋朝体で印刷された劇台本が配られ、洪雪飛、万一英などの俳優が交代で朗読した。台上には二列の人間が座っているとはいえ、みな江青のいうことだけを聞くものだ。彼女が声を立てないと、つづけて読む。江青がちょっと鼻を鳴らしさえすれば、すぐに止めて“御意”を待つ。いったん止まると、江青は汪曾祺に指示した。「汪曾祺、この句を直せ！」

その後、彼は模範劇団の“戦士”として「沙家浜」のどき回りに同行したり、江青の命令によって「杜鵑山」などいくつかの台本を書かされたりしている。また、1970年5月の天安門広場の“百万人集会”では、拒みきれずに招かれ、天安門に上がるという“政治的な荣誉”に浴したこともあったという。以上が文革期の閥歴の大略である。

「白鳥の死」から、汪曾祺が江青に改作を命じられた上記の体験の片鱗を拾おうとするなら、たとえば、次のような箇所があげられよう。

「お前は“白鳥の死”は美しいといったじゃないか？おれに踊って見せてくれ、一晚！」  
／蓄音機は音楽を鳴らした。音楽は彼女に目の前の一切を忘れさせた。彼女は楽しかった。（二行省略）／彼女は“白鳥の死”を踊った。／彼女は恥じた。／彼女は“白鳥の死”を踊った。／彼女は憤った。／彼女は“白鳥の死”を踊った。／彼女は倒れた。  
／彼女は“白鳥の死”を踊った。

この作品においては二つの話が並行、交錯して描かれていく。一つは、四羽の白鳥が北の極地から暖かな場所を探して飛びつづけ、ようやく北京の玉淵潭で越冬することに決める。しかし、二人の青年が銃でその一羽を撃ち殺したため、白鳥はまた飛び立っていくという話。もう一つは、白蕤という女性が、ウラノワのバレエ「白鳥の死」を見て感動し、自分も苦しい練習の末にバレリーナになる。しかし、文革期には「『白鳥の死』は美しい！」といったために、反革命分子にされる。そして、“地包天”の凶相をした造反派幹部の前で、一晚倒れるまで「白鳥の死」を踊らされ、彼に凌辱されて足を骨折する。（作中では凌辱されたと直叙していないが、白鳥が殺されたという新聞記事を見たときに、白蕤が“地包天”の顔を連想するのと、青年たちが“白鳥の肉を食べたかった”ということで暗示されている。“地包天”とは、北京人が下の門歯が上の門歯より前に出ているのをそう呼ぶ

と作中にあるが、文革を「地」が「天」を呑みこんだ動乱とする作者の認識が形象化された人物である。)その後、保母になった白蕤は園児たちを連れて玉淵潭に行き、白鳥の飛来と残された一羽を見るという話である。引用箇所は、白蕤が“地包天”に凌辱される直前の部分にあたる。

しかし、「白鳥の死」は、引用部分にしても生で声高な告発ではなく、作品全体も彼にしては珍しくリアリズムからすこし逸脱しているため、いうところのそこに込められた激情と、文革時の生な体験をじかに見てとるのは困難である。それが、「傷痕文学」がまだ書きつがれていた時期に発表されたこの作品が、黙殺されてきた原因であったのかもしれない。とはいえ、体験を直叙せずに、それを昇華して自立した文学作品として提示することに汪曾祺の汪曾祺たる所以があるのであり、それが「傷痕文学」と彼をあきらかに画していると私は思う。「白鳥の死」には、自己の「傷痕」の提示にとどまらない、何事かがある。それなら、昇華されたうえで提示したものとは何か。それを見ていこう。

提示されたスタイルは、彼の作品中、唯一限りなく長編詩に近い。構成は、青年期から、小説の散文化を志向して意識の流れを導入したり、「新筆記小説」の先駆けになった彼にしては、例外的に緊密なものになっている。すなわち、バレエ「白鳥の死」が白蕤の運命を予徴し、白鳥の飛翔から死までの話が、さらにそれに対応している。つまり、作品世界はそれ自体として二重に完結し、「地」と「天」の系の話が対応、呼応しあうようになっている。構成は汪曾祺が心がけたような「苦心经营的随便」(苦心してこしらえた随意)ではなく、かっちりまとまっている。

そうした構成の中で、色彩的には、天と地にある白いものがあざやかに描かれているが、その白いものはその高さに応じてそれぞれ象徴的な意味を負わされているように見える。おおげさというなら、そこには一種の「白の宇宙論」がある。たとえば、書き出しからすぐにそれを拾ってみよう。

阿姨：都白天了，怎么还有月亮吗？／阿姨：月亮是白色的，跟云的颜色一样。（先生、昼になったよ、どうしてまだ月が出るの？／先生、月が白いね、雲の色とおんなじだ。）

“白天”はのぞくとして、ここでは「雲」と「月」である。「雲」は空の高みを漂うまだやや中間的なもの。空の極みにあって、昼になってもまだ出ている月は、ぼけたような月ではなく、園児たちが「真好看呀！」(ほんとにきれい!)と叫ぶ、くっきりとしたやや非現実的な月である。それは、作中の“白”の浄らかさや美しさを統御している存在である。そして、その月の美しさのありようは、園児たちが次のようにつづけていうことで白蕤にも分有されていることがわかるようになっている。

阿姨：你也好看！／我从前好看。／不！你现在也好看。（先生もきれい！／昔はきれい



いだったわ。／んーん！いまもきれいだよ。）

作品における中心的な“白”は、もちろんその美しい白蕤と白鳥であるが、それは天にも地にも属しきれず、“温暖的な地方”を求めてさすらう、雲よりさらに中間的な存在である。地にある雑多な色は一々取りあげる必要はないとしても、地において白いものは、原野をおおう雪であり、“地包天”の白い歯である。その“白”は白鳥を拒み、白蕤を凌辱する。そして、一羽の白鳥が銃で撃たれて死に、それを受けた結末部では、作中の天と地の白いものが通いあうようにして結ばれる。

‘天鹅天鹅快回来！’／孩子们的眼睛里有泪。／他们的眼睛发光，象钻石。／他们的眼泪飞到天上，变成了天上的星。（白鳥、白鳥早くもどっておいで！／子どもたちの眼には涙があった。／彼らの眼は光って、ダイヤのようだった。／彼らの涙は空に上り、天上の星になった。

「涙」、「ダイヤ」、「星」がその白あるいは白に準ずるものだが、ここにおける「星」は書き出しの「月」と照応している。ここでは、白鳥の喪失が幼児たちの涙によって贖われ、涙という地上的で柔らかなものが、ダイヤという硬質なものにたとえられて、「月」と同等の高さを与えられる。「黄油烙餅」も、結末部は少年が餓死した祖母を思い出して号泣することで結ばれるが、この作品では、幼児たちの「天真」は「天」の極みに位置するものになり、一種の聖性と美さえ獲得する。もちろん、このとき作者も“地”より“天”に、白鳥の死をめぐって「すべて文革のせいだ、美しいものをいとおしむのを分からなくさせたんだ」などと議論している大人より、白蕤と同じように幼児の側によりそってしよう。

このような「天真」の位置づけは、リアリズムからややそれたスタイルでなければ表現しにくい。そこに、この作品のスタイルと構成が、汪曾祺にとってはやや特異なものになった理由があると思う。

このように、「白鳥の死」は、作家自身もいうように、時代によってつけられた傷を執筆動機にしている。また、それを十分に芸術化、あるいは、そのいいかたが曖昧ならば、芸術的な表象の下ではっきりと価値を選びとった作品である。先の「黄油烙餅」とともに、なにか作品を書けば、自らであろうと強いられようと「政治のための嘘」を書かざるをえない、そうでなければ沈黙せざるをえなかった三十年の文学的空白の後に、「現実生活に対する深い沈痛感」を表した作品である。そして、その二作品は、ともに幼児の「天真」の側において、あるいは「政治のための嘘」をくぐり抜けたり、あるいは「天真」そのものを聖化している。その意味で、故郷高郵を舞台にした「尋根文学」を展開する前に、どうしても書いておかねばならなかった作品であると思う。事実、その後、汪曾祺は安んじて幼少時の回想の世界へ、「高郵もの」の「閑適」の世界へと赴いたのである。最後に、汪曾祺がこれらの作品の執筆動機を間接的に述べていると思われる随想があるので、引いておきたい。

西南連合大学以来の師、沈從文の文学を論じた「一個愛国的作者」(1988)の次の条りである。

沈先生に対する誤解の一つは、彼が“不革命”だということだ。それはおかしい。いったい評論家、文学史家は「菜園」や「新与旧」を読んだことがないのか？(中略)その二編の小説から、沈先生のあの時代の共産党知識人に対する深く真摯な感情と、統治者の残酷と愚かさに対する多大な義憤を感じることができる。その二編の作品は、国民党の“清党”以後、白色テロが全国を覆っているときに書かれている。このような作品は当時、決して多くはなく、二つの沈痛な叫びと言える。

汪曾祺は、“解放”以後、やはり文学的には沈黙をつづけた沈從文を語るとき、つねに自分と重ねあわせるようにして語っている。たとえば、「沈從文的寂寞」(1982)のなかでも、「沈先生の民族の品格の再構築は、なぜか長年理解されなかった。沈先生は寂しさを感じざるをえなかった。」とか、「寂寞は悪いことではない。」といて寂寞に関する論議を展開しているが、それはまったく汪曾祺論としても読めるものである。この場合も、「菜園」と「新与旧」を「黄油烙餅」と「白鳥の死」に置き換えれば、この文はほぼそのままこの二作のモチーフを語っているように思われる。

#### 付記

当初、「受戒」の逆説的な時代性とその構成について論じるつもりだったが、緒論の部分で紙幅がつかた。いつか稿を改めて論じたい。また、李陀の「汪曾祺与現代漢語写作」(『花城』98年4期)という画期的な論文にも触れられなかった。李陀の論文は、白話文運動以来形成されてきた“現代漢語”が“毛文体”に収斂された過程を検証している。そして、その支配的な“毛文体”に期せずして風穴をあけてしまったのが“朦朧詩”と“尋根文学”であるとし、汪曾祺を“尋根文学”の先駆けと位置づけたうえで、その文体の現代的な意義を追究したものである。汪曾祺が没してから二年、彼の全集もようやく刊行された。その序文の中で、林斤瀾は哀惜の念を込めて、彼の三十年に渡る文学的空白の意味を執拗に問うている。本格的な評価がようやく始まったという感が深い。