

# 祝祭空間としての「受戒」

徳間 佳信

## 1

汪曾祺には「受戒」執筆に先立つ三十四年前、二十六歳の時に書かれた「プレ受戒」とでも言うべき作品がある。従来の単行本には収められたことがなく、一般には九八年出版の『汪曾祺全集』に収録されたことにより、初めてその存在を知られるようになった。1946年10月14日、上海の『大公報』に掲載された「庙与僧（廟と僧）」という作品がそれである。そこでは、「受戒」の「クワイ庵」のような田舎の小庵を舞台にした僧たちの暮らしぶりが、「我」という人物の視点からとらえられているが、僧たちのキャラクターから破戒的な暮らしぶりの細部にいたるまで、「受戒」とほぼそっくり同じことがらが書かれている。「受戒」を読んだことがある者なら、一読、その先行作品であることが分かるはずである。字数は、約四千字、「受戒」の約一万三千字に較べると、約三分の一から四分の一の長さの小品にすぎない。そのほとんどすべてが僧たちのスケッチに当てられているので、その描写における「受戒」との類似点を列挙すれば、おおまかにいって「廟と僧」が「受戒」とは部分集合的な関係にあることが分かると思う。

- ① 庵には和尚が四人いて、当家的、二師父、能師父、小和尚と呼ばれている。それはそれぞれ、「受戒」における当家的（仁山、明海のおじ）、二師父（仁海）、仁渡、明海に相当する。その他に庵には「老香火道人」（香火を管理する老人）がいるが、「彼が何か話すのを聞いたことがない」とあるので、「受戒」の「ただ黙りこくって座っている」老和尚に相当する。
- ② 「当家的和尚」（切り盛り坊主）は太っていて、肌の色が黄色い。僧服をはだけ、ぞろりと草履をつっかけ、水ギセルを吸っている。方丈の机の上にはいつも帳簿が載っている。マージャンが好きで、毎日のように自分から声をかけるのに、ほとんどいつも負ける。
- ③ 二師父には内縁の妻がいて、小和尚は彼女を「師母」と呼んでいる。彼女は時々庵に長く滞在する。
- ④ 能師父はこの土地の者ではなく、他所から流れて来た。若くて男っぷりがいい。聡

明で、マージャンをするといつも勝つのは彼である。笛や胡弓ができるだけでなく、流行の小唄をいくらでも歌える。彼はまた、「飛鉞」という鏡鉞（によりはち：法会に使う、二枚の皿形の銅製の打楽器。シンバルに似ている）を空中に飛ばす離れ業もできる。

この他に、小庵の結構、豚の屠殺等、細かい類似点は多くあるが、これだけで十分であろう。「廟と僧」は、「受戒」における「クワイ庵」での生活の部分の描写にかぎって言えば、たしかにその先行作品であるといえる。それでは、この「廟と僧」に類似している部分を「廟と僧」系統の話と呼ぶとすると、「受戒」という作品は、それに「明海・小英子」系統の恋の話をつけくわえることによって成立したと考えていいのだろうか。いや、事はそれほど単純ではないと思う。二つの作品には、いくつかの面で大きな断絶があり、「受戒」から見れば、「廟と僧」はその先行作品だが、「廟と僧」からは「受戒」への飛躍はまったく予見できそうもない。その飛躍が可能になるには、たとえば「庵」の世界は、庵の外のいくつかの世界によって相対化されなければならないだろう。「庵」の世界が、明海が口減らしのために出家するまでの経緯、小英子の家庭と家族の人柄、明海が戒を受ける善因寺の描写、水辺や農作業をとおした自然描写等の、複数の別な世界によって対照されていく必要がある。それらの世界を重層させることによって、「受戒」は成立しているからである。また、たとえば「廟と僧」における視点人物「我」は、除かれなければならないだろう。彼は「庵」の僧たちの暮らしぶりの隠微な共感者でもあり、閉ざされた世界を描く場合には、読者との媒介者として必要であるが、恋物語を語るときには挟雑物になってしまうおそれがある。それが「受戒」においては視点人物が設定されず、「廟と僧」では十一歳と書かれていた「小和尚」が、十七歳に設定され直して恋愛の当事者になっている所以であるかもしれない（両作品とも、作家が十七歳のとき、故郷の高郵の郊外の小庵に、半年ほど住んだことが経験的な基礎になっている）。

それでは、たとえば上の二つの要件を満たしたうえで、「明海・小英子」系統の話を加えれば、「廟と僧」は「受戒」になるのだろうか。私は、それでもならないと思う。「廟と僧」は「受戒」におけるその対応部分と比べると、なにか決定的なものが足りない。これについて、林斤瀾は「社会性と小説技巧」(注1)と銘打たれた、汪曾祺、編集者との鼎談の中で注目すべき発言をしている。

しかし、彼の小説はみな内在的なプロットがあって、それを「核」と呼んでもいい。「受戒」のなかで二師兄マというのがあるけど、後にも先にも出てこない、一日中部屋にいて、一度だけ扇子をもって涼みに出てくる。この人物とプロットの展開には、前後に何のかかわりもないから、取ってしまってもいいのか。一度彼にそう尋ねたら、

彼はほとんど考える間もなく、それはだめだ、だめだよ！ときっぱりいった。その二師兄マは小説の外在的なプロットとはかかわりはないけど、彼は「核」の一部なんだと、私は理解している。生命、あるいは生活の愉悦は「受戒」の「核」で、その一つ一つの愉悦は何層にもなっているんだ。二師兄はちょっと涼みに出て部屋に戻るだけだけど、それも生命の愉悦の一つの層だ。もし、それらをみんな取り去ってしまったら、黒と白しか残らなくなってしまう。

けだし卓見というべきである。「廟と僧」の世界が、たといいくら「受戒」のなかで相対化されたところで、それがひるがえって「明海・小英子」系統の話となんらかの内在的な関連をもたなければ、二つの系統の話は木に竹を継いだようなものになってしまうだろう。（汪曾祺自身は同じ鼎談の中で、林斤瀾のいう「核」を「歓楽」と呼んでいるが、それは「愉悦」と本質的な対立点はないので(注2)、以下、まとめて「歓楽・愉悦」と呼ぶことにする）そうすると、彼らによれば、「廟と僧」系の話は、「歓楽・愉悦」という点において、「明海・小英子」系統の話と内在的に関連している。いいかえれば、「歓楽・愉悦」性を帯びていなければ、「廟と僧」は「受戒」の世界にはそのまま入りこめないということになる。事実、「廟と僧」の描写で、「受戒」に持ちこまれていないのは、「歓楽・愉悦」性とは相いれない箇所である。たとえば、「小和尚」がよく「当家的」に殴られて、半日泣き暮らすところ、興奮する様子が見られるのは年越しの数日しかないというくだり、あるいは、「小和尚」の兄弟子が河童にさらわれ、それ以後、夜中に水車が鳴る音がするというくだり、それらは「受戒」には取りこまれていない。はたしてそうなのか、二つの作品に即して、具体的に検証しよう。二師父の夕涼みのくだりは「廟と僧」にはないので、比べようがない。能師父が「飛鏡」ができて、はやりの小唄も唄えるという箇所である。

彼にはまたある種の腕前があって、「鏡鉞飛ばし」ができるのだという。それは盂蘭盆の法要で見ることができる。二枚の大鏡鉞を使って、あの手この手をやってみせるのだ。あるいは、それを指の先でくるくる回したり、あるいはシュルシュルと空中に投げあげて、手か鏡鉞で受け止める、後ろ手でも、腰に片手を当てて股越しでもやり、百に一つもしくじらなかった。この遊びは街の金持ちの家ではやらず、大寺の和尚もできない。盂蘭盆会をやるのは、多くは湖西の和尚だった。この鏡鉞飛ばしができる和尚は、またかならず笛を吹いたり胡弓を弾いたり、いろいろなはやりの端唄も唄えた。（「廟と僧」）

彼は経典や懺悔札に通じていたばかりではない（小さい寺の和尚は経が読めるのは

多くなかった)、神業の「鏡鉞飛ばし」ができた。七月の間、土地によっては盂蘭盆会がある。空地で大法要を営み、何十人もの坊さんが刺繍の袈裟をつけて鏡を飛ばす。鏡鉞飛ばしというのは、十数斤の大鏡鉞を飛ばすのだ。そのときになると、鳴り物はやみ、何十もの大鏡鉞が激しく打ち鳴らされる。突然、手が伸びて大鏡鉞は空に向かって飛び、飛びながら旋回する。そして、また落ちてきて、しっかり受け止められる。受け止めるといっても、ありきたりの受けとめ方ではなく、いくつものやりかたがある。「犀の月見」、「蘇秦背剣」……それは読経などではなく、やはりサーカスというべきものだった。地藏菩薩がそれを見るのが好きなかもしれないが、ほんとうにそれで喜ぶのは人、とくに女と子どもがそれを好きだったからだ。それは若くて男っぷりのいい坊主の腕の見せ所である。その大法要が終わった後は、旅の人気一座が通った後のように、一人か二人、娘や若い嫁が失踪した。坊主と駆け落ちするのだ。彼はまた、「花施餓鬼」ができた。家によっては親戚中に遊び人が多く、さして悲しくもない法事、たとえば「暝寿」のときなどには、「花施餓鬼」をするようもちかけられた。いわゆる花施餓鬼とは、法事後、和尚たちに端唄や、胡弓、笛、太鼓などをやらせるだけでなく、唄のリクエストもできるというものだ。仁渡は一人で一晚歌っても同じ唄を二度と唄わなかった。彼は数年前まではずっと他所にいて、この二年ばかりやっとこの庵に住みついていた。彼のいうところによれば、「いい人」がいて、それも一人どころではなかったそうだ。ところが、彼はふだんはしごくかしこまったもので、娘や若い嫁たちの前ではいたって真面目、冗談もいわず、端唄も唄わなかった。あるとき、脱穀場で涼んでいたとき、若い衆たちが彼を取り囲んで、何曲か唄わなければ放さないといったことがある。彼は断りきれずに、よし、一つ唄おう。この里のじゃみんな知ってるから、安徽の唄だ、といった。

姐和小郎打大麦、	姉さと若い衆が麦打ちしてる
一转子讲得听不得。	小唄の口説き、聞いちゃだめ
听不得就听不得、	聞いちゃだめったら聞いちゃだめ
打完了大麦打小麦	大麦終わったら小麦を打ちな

唄いおわっても、みんなは聞き足りなかったなので、彼はまた唄った。

姐儿生得漂漂的、	姉さんほんにきりょうよし
两个奶子翘翘的。	両のおっぱい上向いてつんつん
有心上去摸一把、	おいらは触ってみたいけど

心里有点跳跳的。 心の中はどつきんきん (「受戒」)

「廟と僧」では説明ですまされていた「歓楽・愉悦」性が、「受戒」では生き生きした描写をとおして徹底化されていることがわかる。「廟と僧」にあった珍しい見聞を報告するという口吻は影をひそめ、ひそかに共感されていた僧たちの破戒ぶりが、「受戒」では何のためらいもなく肯定され、のびのびと展開されている。

しかし、私は、たとえばここによく表れている「歓楽・愉悦」性を、祝祭性の一つの表れとして捉え直したい(注3)。その「歓楽・愉悦」のよって来たる根源に、強い祝祭性があると思われるからだ。祝祭が備えているとされる、非日常的な解放感、集団的な歓楽と興奮を引き起こす催し、祭と遊びの類似、競技と演技、道徳的な規範の侵犯などの諸要素を、死や再生などの過剰な象徴性を帯びた儀礼を除いて、引用部分はすべて備えている。そして、その終わりの部分にも見られるように、盂蘭盆会という祝祭が終わったあとでも、祝祭性は日常の時間にも強く浸透している。引用部分以外にも、たとえば、お経を読むのは「唱戏(旧劇を唄う)」と同じだと明海の叔父が言い、明海に旧劇の「一板一眼」(注4)のリズムで毎日お経を習わせているところにも、それは表れている。それは、クワイ庵の僧たちが法事をやる様子が、旧劇の一座の公演とまったく同じだとされている部分と対をなし、中国の農村の祝祭の中心である「唱戏」が、クワイ庵のケとハレの時間をともに浸しているのを見ることができる。あるいは、「当家」と仁渡たちが、日がな一日マージャンを打ち、負けた「当家」が「×你媽的！」と怒鳴りちらす箇所。あるいは、明海が仁渡たちのマージャン仲間のニワトリ泥棒から「銅トンボ」というニワトリを捕らえる道具を借り、小英子の家のニワトリを捕まえようとして、おばさんに怒鳴られる箇所には、遊戯性と道徳的な規範の侵犯性が見て取れる。そして、たとえば彼らの豚を屠殺するという破戒ぶりが、日常性を破壊せず、深刻な矛盾とならないのは、それが無礼講的な色彩を帯びていて、「春節」のときに限られるなど、あくまで祝祭性の範囲に止まっているからであろう。このように、「廟と僧」系統のすべてのエピソードの「核」にはたしかに「歓楽・愉悦」があるが、それは祝祭性によって裏打ちされているのである。

また、私が「歓楽・愉悦」の根源を祝祭性とする理由は、そればかりではない。「廟と僧」系統の話の「核」を「歓楽・愉悦」とするのは的確だとしても、それをそのまま「明海・小英子」系統の話にも適用することには、汪・林の考えに反し、留保が必要だからだ。たとえば、たとい仁渡が「いい人」を何人持とうと、二師父に内縁の妻がいようと、僧であるかぎり彼らは子どもを持つことは許されない。そうなれば、還俗して僧であることを辞めなければならなくなるはずである。彼らは自己の生命の再生産からは疎外された存在である。子のないことを最大の不孝の一つとしていた旧社会では、その意味において、彼ら

は社会的にも疎外された存在である。それに、彼らの仕事は死の儀式にかかわるだけで、他の生命の再生産はもちろん、何物をも生み出さない。それら生命や社会、労働からの幾重もの疎外が、彼らのアナーキスティックなまでの「歓楽」への志向を動機づけ、限界づけてもいるはずである。そもそも彼らが僧になったのは、自ら望んだからではなく、口減らしのためであったことは、地の文で明らかにされている。それに対して、「明海・小英子」系統の話は、生命とそれを再生産する労働の場面に満ちていて、その話の「核」を「廟と僧」系統と同質の「歓楽・愉悦」と呼ぶわけにはいかないだろう。二つの系統の話は、本来なら明らかに多くの二項対立的な要素を孕んでいるはずである。したがって、「明海・小英子」系統の祝祭性はこれから検証するが、「受戒」全体を貫く核を祝祭性とし、二つの系統の話の核をその下位概念としたうえで、「明海・小英子」系統の話の核は別に探らなければならぬと思う。「歓楽・愉悦」に満ちた「廟と僧」系統のエピソードに圍繞された、明海と小英子の交歓の物語、それが「受戒」の祝祭空間である。

## 2

「廟と僧」の発表とほぼ同時期、唐湜という詩人によって、たぶん初めての本格的な汪曾祺論である「敬虔なナルシス 汪曾祺の小説を談ず」(注5)が書かれている。その論文は、当時もっとも注目すべき中国の若い作家は路翎と汪曾祺であるとし、シェリーのようなロマン派的資質をもった路翎よりも、人生の事象に沈潜する汪曾祺を高く評価したものであるが、いまはその当否よりも、当時、汪曾祺が唐湜に短編小説の理想を手紙で語ったという部分を引用したい。

しかし、本当の小説は現在進行形でなければならない、人も事も筆も、小説すべてが将来へ進行し、一切が現実のようで、解釈もなく、説明もなく、強調も、対照の反発も、ふぞろいもなく……絶対の写実というのは、まろやかに溶けあった象徴でもある。いたるところが象徴であるが、すこしも象徴の「意味」はなく、至善、至美で、非常に『自然』である。

これによると、汪曾祺は若年時にすでに、「象徴」の使用に対して少なくとも自覚的だったことがわかる。それも、リアルでありながら、その「意味」は語られず、しかも「非常に自然」で、いたるところにある「象徴」である。先に私は、祝祭の要素の一つとして、死や再生などの過剰な象徴を帯びた儀礼をあげた。それがなければ祝祭は意義を失ってし

まうのだが、「廟と僧」系統のエピソードにおいて、それを見出すことはできなかった。しかし、象徴は、じつは「明海・小英子」系統の話の中に過剰なまでに織りこまれていると思う。「水」という「誕生・再生」の象徴(注6)を中心とした、水辺の植物群がそれである。具体的にはハス、クワイ、イネ、アシ、ヒシ、ガマなどであるが、それらの植物は神話や文学において象徴的な意味を帯びるときには、ほとんどつねに「豊饒・再生」という意味をまとうとされている注7。その意味において、クワ、ザクロをそれに付け加えていいかもしれない。反対に、それらの植物が、「廟と僧」系統では、まったく描かれていないことは、注目しておいていい。「明海・小英子」系統の話を、明海が「廟と僧」系統の、生命の再生産を伴わない「歓楽・愉悦」の側から、小英子に「戒」を授けられることによって、彼女が代表する「豊饒・再生」の側に参与する通過儀礼として私は解釈しているが、そうとするなら、そこに過剰な象徴が散りばめられていたとしても、不思議ではない。「受戒」という作品全体の祝祭の中心が、その通過儀礼、とくに小説の結末部にほかならないからである。はたして、そう読めるのか、検証してみたい。

たとえば、冒頭近くの二人の主人公の出会いの場である。出家するために小英子の家の舟に乗ってクワイ庵に向かう明海に小英子が話しかけ、「蓮蓬」(蓮の花床、その中に詰まった種を食べる)を投げて渡すという箇所である。船で移動するのも、「蓮蓬」を食べるのも、江南地方ではありふれたことで、「非常に自然」なことである。しかし、ここでは、すでに小英子が会話をリードし、何かを与えるという関係の原形が示されているだけでなく、「水」の上で、しばしば「豊饒・再生」のシンボリックな存在とみなされる「女性」が、「蓮の種」を渡している。そして、蓮は古典文学での常套的な用例にしたがえば、「憐」や「恋」と読み替えることも可能である。偶然の符合に過ぎないのだろうか。その妥当性は、「明海・小英子」系統の他の場面において、各場面に相応して植物がつねに象徴的な意味を帯びていると解釈できるか、相互に矛盾がないかどうかにかかっている。「明海・小英子」系統の主要な舞台である小英子の家の描写を検討してみよう。

小英子の家は小さな島に似ていて、三面が川、西側の道がクワイ庵に通じていた。一軒家で、島にはこの家しかない。島のなかには六本の大きな桑の木があり、夏には実がなったが、三本が白い実で、三本が紫だった。菜園には、瓜や豆や野菜が四季を通じてたっぷりあった。……(中略)……軒下には一方には柘榴、もう一方にはクチナシの木が植わっていて、どちらも軒より高かった。夏には花を開き、一つは紅く一つは白く、この上なくきれいだ。クチナシは鼻を打つほど香った。風に乗ると、クワイ庵でもその香りがかげた。

この家の人間は多くない。もちろん姓は趙といった。趙おじさん、趙おばさん、二

人の娘一大英子、小英子のぜんぶで四人だった。男の子はいない。この何年かははやり病もないし、牛は元気だし、日照りも洪水もイナゴの害もなかったので、暮らし向きはしごくよかった。彼らの家は自分の田畑があって、それで十分食えたが、別に庵から十ム一の田畑を借りていた。自分の畑にはクロクワイを一ム一植え、(それは半分小英子の考えだったが、彼女はクロクワイを食べるのが好きだったのだ) また、シロクワイを1ム一植えた。家ではニワトリとアヒルの大群を飼っていたが、卵とアヒルの毛だけで油と塩をまかなえた。

これは端的に言えば、中国の「農民画」によく描かれるような一種の豊饒な楽園である。家の三面には、外と隔絶するようにまたもや水が巡っている。屋敷のなかには、古来中国で聖樹とされているクワの大木が何本も茂り、家の前には、ザクロとクチナシの大木が植わっている。この家の暮らし向きのよさは、収量が少ないので、普通は水田の端にでも植えられるシロクワイ(慈姑)だけを、わざわざ1ム一植えているという記述にも表れている。(「慈姑」という名称は、『本草綱目』によると、一根で十二子を生じ、慈母が子どもに乳を与えているようであるからという) 水のもたらす豊饒が植物にも、牛やアヒルという動物にも及んでいる富裕な家である。

小英子の家がこのように設定されているのは、「明海・小英子」系統の話の「核」が「豊饒・再生」にほかならならず、その家はその「核」を具現している場であるからだと思う。しかし、その「豊饒・再生」は、労せずして手に入るものではなく、生命の再生産という性格を本質的にもつ農業労働によってもたらされるものであることはいまでもない。したがって、趙おじさんが「作る男」、趙おばさんが「育む女」として、たえず働く姿が描かれているのは、異とするに足りない。「おじさん」は野良仕事だけではなく、「刃物研ぎ、水車の修理、船の修理、レンガ積み……」などなんでもできる(しかし、彼の会話は一言も録されておらず、作中では影が薄い)。「おばさん」も「一日ボーッとしていることはなく」、「餌を煮て豚にやり、漬物をつけ(彼女のつけたタクアンはすごくうまかった)、粉を引き、大豆をすり、蓑を編み、よしずを編む」など、まめに家畜と人間の食の世話をしている。

それに、彼女が嫁入り道具に張る吉祥模様の剪纸(注8)の名手で、「二三十里近在の家はみな彼女に頼みに」来るほどの腕前であることを、象徴的なレベルでは、見落とすわけにいかない。彼女は、結婚という生命の再生産にかかわる儀式の予祝者でもある。彼女はまた美しく、「めずらしいほど元気で、五十歳なのに、瞳はまだ澄んで明るかった」とあり、「豊饒と再生の園」の主にあふさわしい容貌になっている。小英子は、そのような母親の子であり、「二人の娘は、同じ型から出てきたと思われるほど母親に似ている」相似形の存在



として造形されている。そして、上の娘はすでに婚約しており、「一日中嫁入り支度に追われて」いるとなっているのは、ここでも生命の再生の予兆が示されていることを意味していよう。農業社会の祝祭においては、農産物の豊饒と女性の多産はパラレルなものとなされ、豊饒の予祝儀礼には必ずセクシュアルな意味を持つ儀式が伴うが、ここにおいても豊饒と多産の同様な関係が見出される。だから、「男の子はいない」という設定は、「豊饒・再生」の場にとっては、致命的な欠落を内包していることになる。したがって、明海が小英子の家に最終的に迎え入れられるのは、構成上の必然的な要請であるはずである。そして、その最初のきっかけが、大英子の嫁入り道具に刺繍する色いろな花の下絵を描けることだったというのも、象徴的な意味で興味深い。「明海・小英子」系統の話は、さまざまな植物が繁茂し、また剪纸や花の絵などの植物のイメージに彩られた場である。そして、作品では四年間のことが扱われているにもかかわらず、全編を通して、「春節」の豚の屠殺以外、冬という死の季節のことがまったく描かれていないのも、同じ「核」から発するものであろう。

そうした場にもっともふさわしい植物は、小英子の家の軒下に植えられ、軒よりも高く茂ったザクロである。そのザクロの花は、明海と結ばれる結末部において、クチナシの花とともに小英子の髪に飾られてまた登場してくるし、なによりもその実は「豊饒と再生」を象徴するものとして名高いからである。だが、「受戒」ではその果実への言及はなく、描かれているのが花だけであることをどう解釈するのかという問題は残る。あまりに理に落ちるのは避けたいが、述べられているのが、「豊饒の園」の次代の主・小英子の恋の芽生えと、その成就だからであろうか。花はその予祝と結実の予兆として咲き、小英子の髪に飾られているのであろう。

しかし、それでは「明海・小英子」系統において、明らかな祝祭の場は語られていないのだろうか。奇妙な言い方になるが、じつは稲作労働がそれである。というのは、その土地には、田植えや稲刈りなどの農繁期に、「換工」といって、日を決めて順番に何軒かが一軒の家を手伝う制度があるとされているが、その様子がこうなっているからである。「金は取らないが、いいものを食べさせる。一日に六回、最初と最後に肉がつき、酒は毎回出る。仕事のときは銅鑼や太鼓をたたき、唄をうたい、賑やかなことといたらない」。そして、明海の唄う端歌の引用がこれにつづいている。これは、集団的な歓喜を伴う祝祭としての労働である。その「換工」は、年に五回、それぞれ一週間近くつづくと考えられるから、祝祭はここでもしばしば行われていることになる。

そして、その祝祭的な農作業を通して、イネの実りと主人公二人の恋情の高まりが、パラレルに描かれていく。のみならず、それにつづく二つの極端に短い段落で、それはさらに展開される。直後の段落では、クロクワイ堀りのとき、小英子に足を踏まれ、彼女の足

跡を見たことによって感ずる明海のひそかな性愛の目覚めとして。その次の段落では、「アシが密生していて周りからは見えない水路」を二人で船で通るとき、明海が緊張して狂ったように漕ぐ姿として。その二つの段落においては、クロクワイの地下でのひそかな芽生えが、明海の性愛の目覚めと暗合し、アシの「密生」はそれがさらにつのったことと照応するように描かれている。そうすると、小説はあとは結末部を描くだけでいいように思われるが、しかし、それが祝祭性・儀式性を帯びるには、どうしても明海が善因寺で「受戒」し、一度は死にかかわる側の正式な一員になる必要があったと思う。つまり、小英子が明海を「豊饒・再生」の側へ奪回するためには、明海における疑似的な死という儀式が必要なのである。「仮死と再生」という多くの社会の成人式に広く見られるパターンが、結末部の儀式性をフレームアップしていると思う。その部分を見よう。

しばらく漕いでから、小英子は言った。「あんた、方丈になっちゃだめよ！」

「うん、ならない。」

「沙弥尾になってもだめ！」

「うん、ならない！」

またしばらく漕ぐと、アシの沼が見えた。

小英子は突然櫂を放し、船尾に行き明子の耳元に腹ばいになり、小声で言った。

「私、あんたの嫁さんになってあげる。あんたはどう？」

明子は目玉を皿のようにむきだした。

「答えなさいよ！」

「ウーン」と明子は言った。

「なにがウーンよ！するのしないのどっちなの？」

明子は大声で言った。「する！」

「大声出さないで！」

明子はごく小さい声で言った。「する！」

「はやく漕いで！」

小英子が船のまん中へ跳びこむと、二本の櫂は飛ぶようにはやく漕ぎはじめ、船はアシの沼に入った。

アシの花は新しい穂を出しはじめていた。紫がかった灰色の穂は銀色に光り、柔らかく、つるつるして、一束の絹糸のようだった。ガマが穂をつけているところもあり、赤みを帯び、一つひとつが小さなローソクのような。緑の浮き草に紫の浮き草。アメンボ、水蜘蛛。野菱が四弁の白い小花を開いている。驚いた青椿（水鳥の一種）が、アシの穂をかすめて、ブルルルと飛びさっていった。……………

舞台はまたしても水の上である。主人公の二人が舟を「飛ぶようにはやく漕ぐ」のは、あきらかに小英子が「アシの沼」で明海の「嫁さんになる」ためである。引用部分より少し先に、小英子が明海の着ていた「青い新しい僧服」を、「上のを一枚脱ぎなさいよ。暑くないの！」と脱がせているくだりがあるが、それは小英子が明海に「戒」を授けるための、不可欠の伏線になっているといえるだろう。したがって、この場面における儀式性には、成人式と結婚式の二つの要素があることになる。そうすると、それにふさわしい象徴の意味は、まさに「再生と豊饒」でなければならないが、この部分でそれにふさわしい「過剰な象徴」はあるのだろうか。

それは最後の六行に集中して描かれていると思われる。しかし、その描写すべてが、初夏の水辺のあふれるような生命の祝祭の趣を呈していて、どれとは特定しにくい。しかし、それでも私はあえて「ガマ」と「野菱」に二人の主人公を対応させたい誘惑を禁じえない。「赤みを帯び、一つ一つが小さなローソクのような」穂を出しているガマが明海の、「四弁の白い小花を開いている」野菱(注9)(ユリやモクレンのような漏斗状の花)が小英子の、若く健康な性のそれぞれにゆるく対応していると思われるのが第一の理由である。また、菱の花が、勤勉で素朴な農村の少女に擬するにふさわしいのは、江南地方で「菱歌」(菱の実を採るときに歌う労働歌)を歌うのが、主に少女であったからでもある。ヒシは秋になると、救荒植物になるほどおびただしく実をつけ、他の水生植物を寄せつけないほど水中深く根を張る。その実には不老や治癒の伝説が多いともいうが、そこにも「豊饒・再生」の象徴的な意味が見え隠れしているのである。ガマについては、ヒシ以上に各地で「豊饒・再生」のシンボルとされているが、それよりもその穂が「赤みを帯び」ていて、「ローソク」に譬えられていることに注目したい。赤いロウソク(花燭)は、かつて慶事の際にのみ用いられ、結婚の日には、新婚夫婦の部屋(洞房)に灯されたものである。それが、主人公二人が漕ぎ入った「周りからは見えない」アシの沼の周囲に点々と灯っている。そのように考えると、青椿(アオサギ)が、コウノトリのように子どもをもたらす吉祥の鳥とされていることへ連想が働いていくのもやむを得ない。いづれにしても、この場面は小英子の母親の折り紙のように、吉祥のシンボルに満ちていると読むことも可能であると思われる。

「受戒」は、以上に見てきたように、祝祭性に満ちた物語である。祝祭自体は二つの系統の物語それぞれにモチーフとして直接描かれ、祝祭性は日常に浸透している。そして、結末部にいたって、二人の主人公にとって内面的には最大の「祝祭」を迎えるようになっている。主人公の明海に即して言えば、余儀なく選びとられた生殖を伴わない「歓楽・愉悦」の側から、生命・生殖に根をおいた「豊饒・再生」の側における生を選択する物語

といいかえてもいい。

しかしながら、そのような解釈を採用しながら、私はつねに自分の解釈の過剰を戒めなければならなかった。というのは、「受戒」というテキストは、祝祭性を前景化するあまりに、捨象している部分が多く、それをどこまで解釈に繰りこむかという問題があるからである。たとえばそれは、僧という生命や社会から疎外されている存在をそのようなものとしては描かず、ひたすら彼らの生活の陰のない「歓楽・愉悅」性を描いているため、単純に二項対立的なAの世界とBの世界というふうには整理できないという問題となって表れた。たとえば、また「換工」が描かれている場面でも、その祝祭性は労働の苦しさにはまったく触れないことで成立しているはずである。同じことは、「水」においても、その象徴の半面である「破壊性」がまったく描かれていないことにも表れている。そうじて「受戒」というテキストは、祝祭性を前景化するために苦しみや対立や矛盾を捨象し、それをなし崩しにしている。汪曾祺はなぜそのような叙述の方法を選んだのか。

同様の問題は、象徴の解釈においても現れた。というのは、たとえ作者が意図的に象徴を用いても、その意味が混乱して象徴として読めないこともあるし、作者の意図に反し、作品が期せずして高い象徴性を実現してしまうこともある。したがって、作中の何かが、ある一定のコードにしたがった場合に、象徴として解釈できるかどうかは、コードの発見も含めてまったく読者に任されてしまうからである。そのため、読者はときには解釈の過剰というテキストの罨にはまってしまう危険を冒すことになる。これは先の問題と合わせて、「受戒」は受容理論を主張しようとするならば、お誂え向きの隙間だらけのテキストということになるのだが(注10)、汪曾祺はなぜ「受戒」をそのように書いたのか。この問題の究明には、作品の外からの検討も必要になるが、すでに紙幅が尽きた。再論を期したい。

注1 『人民文学』1987年第3期

注2 『現代漢語詞典』によると、「歓楽」は多くは集団的なものを指すとあり、それに対して「愉悅」は個人的・内面的な色彩が強いと思われるが、喜び、楽しみという意味において、相容れないような対立はないと思われる。

注3 祝祭性の規定は、多く『哲学・思想事典』(岩波書店)の「祝祭」の項によった。祝祭性に関する細部は、H. コックスの『愚者の饗宴』(1971)から示唆を得た。

注4 旧劇や伝統音楽の2拍子。毎小節の1拍目を「拍板」で強く打ち(板)、2拍目を「単皮鼓」で軽く打つ(眼)。(『中国音楽詞典』人民音楽出版社 1985)

注5 『二十世紀中国小説理論資料 第四巻』(北京大学出版社 1997)に収録。この巻の「前言」を書いている銭理群は、唐湜を「この時期もっとも出色の評論家」と評して

いる。

注6 エリアーデ『豊饒と再生』（せりか書房 1974）第五章「水と水のシンボリズム」参照

注7 主に次の資料によった。

- ・アト・ド・フリース編『イメージ・シンボル事典』 大修館書店
- ・B・ウォーカー『神話・伝承事典』 大修館書店
- ・A・ゲールブラン『世界シンボル大事典』 大修館書店
- ・王維堤『花鳥世界』 上海古籍出版社
- ・田中静一『中国食物事典』 柴田書店
- ・中村公一『中国の花ことば』（岩崎美術社 1988）
- ・若桑みどり『薔薇のイコノロジー』（青土社 1984）
- ・春山行夫『花ことば 花の象徴とフォークロア』（平凡社）

注8 靳之林『中国の生命の樹』（岡田陽一訳 言叢社 1998年）第5章に剪紙について次のような記述がある。「生命は水に発し、生命の樹は水や水盆から生え、扶桑は大海すなわち大水盆から出る。民間で水碗や水盆を題材とした剪紙がかくも広く伝えられているのは、…（中略）…これらは生命の源の象徴であるだけでなく、もっと重要なのは生命繁栄の象徴であるということだ」。

注9 菱形は各種のシンボル事典によると、女性器の象徴の一つとされているが、靳之林も『中国の生命の樹』のなかで、彩紋土器や饕餮の符号の分析を通して、中国では「菱形」が主要な「生命の源を象徴する陰性符号」の一つであると結論づけ、それが現代の剪紙における柘榴や蓮などの生命の樹の根部にもよく表されると述べている（同書第5章）。また、ラカン派の精神分析学者の新宮一成は、『夢分析』（岩波新書）の中で、四は結婚を象徴する数であるという仮説を提示している。

注10 汪曾祺は「廟と僧」と同時期に書かれた「短編小説の本質」（1947）の中で次のように述べている。「一編の短編は書かれていないことが、書かれたことよりも多くなければならないので、十分な（掲載の）スペースを必要とする。そして、読者にゆったりとそれを補わせなければならない」。また、同様な主張は「受戒」執筆後にも見られる。「言葉の美は、言葉自体にはなく、字面の上で表現した意味にもなく、言葉がどれほどのものを暗示したか、どれほど多くの情報を伝えたか、すなわち読者に『見たいと思う』情景がどれほど広大であるかを感じさせることにある」（『中国文学の言語問題』1987）。