

「儒林外史」の統合観念と物語知性

川 本 栄 三 郎

はじめに

「儒林外史」(以下「儒林」と略称)の叙述方法の新奇さについて魯迅や胡適によって指摘されている。特に魯迅は「儒林」の風刺性を高く評価し、風刺のし方の独自性を強調する¹⁾。また阿英は「晚清小説史」のなかで「儒林」と譴責小説との関係を位置付けて、「儒林」の叙述方法の新奇さが譴責小説に受け継がれたとする胡適の考えを批判し、同じような叙述方法を譴責小説が採用したのは「儒林」を模倣したからではなく、そのような方法によらなければ表しえないほどに晩清の中国人の生活が複雑になっていたからであるとする。魯迅や胡適が指摘する叙述方法については、話しの引継ぎ方、つまり構成のし方として、あるいは叙述態度も含んだ構想のし方としてこれまでも多くの論文において論証されてきた。しかし、小説が当然のごとく描く生活のデテールに「普通の生活あるいは日常が描かれている」というのはどんな意味で言われているのか、それは作者呉敬梓によってどのようにとらえられ描かれているのかについて具体的な検証がなされてこなかった。また中国人の生活が複雑化したのは何も晩清における特徴ではなく、社会生活とその内容の複雑化は白話短編小説集いわゆる「三言」や「金瓶梅」に表されているように、すでに明末に始まっているのである。それなのに、なぜ「儒林」の出現まで、中国の物語知性は「普通の、しかも複雑な日常生活」を物語(虚構世界)のなかに構想することができなかったのであろうか。そこでこの小論では、この疑問に対すると同時に、どのようにして「儒林」の作者は「普通の、しかも複雑な日常生活」を構想し、どのようにして物語化することができたのであろうかを考えてみることにする。

拙論「『儒林外史』の社会・文化的コンテクスト」²⁾において、「儒林」は「水滸伝」(以下「水滸」と略称)の人物受け継ぎ式を模倣した連環式章回小説であること、この物語は単なるエピソードの連環ではなく主人公たちは意味有る役割を担ってしかも対をなして連環していることを部分的ではあるが、言及した。その描き方、描くときの作者の態度、ものの見方、つまりリアリズム精神については大きな方向性だけを提示したが、具体的に論証されることがなかったので、今回この小論をかりて、この小説の統合観念を見極めながら、作者の物語知性を明らか

1) 魯迅の「中国小説史略」における「儒林外史」の評価は、おおまかにまとめると、この作品の独自性として、社会への批判精神をもっていること、その描き方がきわめて写実的であることの二点であり、この点においてこの作品をこえるものがその後もなかったということである。ここで言う描き方の独自性である写実的という点について魯迅は自ら「論諷刺」(『且介亭雜文二集』所収)でゴッリの「外套」となる諷刺性をもつものとして「範進が母親の服喪中に生臭ものを食べる」段を取り上げ、事実が写実たりえているから両者は諷刺になっていると評価する。また「什么是諷刺」(同上集所収)でも諷刺の生命は真実であること、また諷刺というものは、だれにもそれとは分からないように、平常のなかに存在するものであるとする。この魯迅の言葉から、「写実的、ありふれた平常」は作品世界において虚構化される時、小説が当然のごとく描く生活のデテールであるとみなし、「儒林外史」の作者が普通の生活の日常的合理化に徹したところに独自の叙述方法が生まれ、諷刺本来のありかたを提示したのである。

2) 岩手大学人文社会科学部紀要「アルテス・リベラレス」第54号 1994年

にしていく³⁾。作者の叙述態度、統合観念をも含んだとき、それを物語知性という。それが「儒林」の作者呉敬梓の場合、次の二点において極めて特徴的な文体となって現れることを論証する。

- 1) 情景描写の内面化における日常的合理化
- 2) 異形の妖怪や靈験あるいは神仙など超越的非現実的なものの日常的合理化

1 情景描写の内面化における日常的合理化—日常生活化した内面表現

1・1 視点の情意性と客観性—書き手（語り手）の感情移入⁴⁾

いわゆる白話小説は講釈の話本から発達したために会話によって物語が展開されていくこと、作中人物が互いに交わす会話文の中にテーマが隠されていることなど、どの白話小説も創作基本は会話にあり、その文章の基本も会話文にある。いま文章に働く視点の情意性と客観性の程度の強さを検証するために、すべての会話文に働く両者の割合を絶対基準として五対五と仮定する。つまり会話文に対しては視点の焦点が変動しないように定点に設置する。変動しない絶対基準を設定すると、地の文に働く視点の客観性と情意性が測りやすくなる。会話文に働いている視点の情意性と客観性の割合が五対五とすれば、地の文に働く両者の割合は三対七のときもあれば四対一のときもあり、一文一文ごとにめまぐるしく視点の焦点は移動する。地の文において刻々変化する視点の情意性と客観性の割合こそがその物語が語り物的か読み物的かあるいはどの作中人物にどれだけの感情移入をしているのかを見きわめる判断基準になる。

物語文の歴史的発展を見るならば、「儒林」の地の文において働く視点はそれ以前に書かれた他のどの作品よりも作中人物あるいは作品のなかにより近づいているといえる。作者は作品のなかに身をおいて描写対象を見ようとする傾向がある。見る聴くのはもちろん知覚感覚的に反応するのも登場人物の視点に合わせている⁵⁾。「儒林」の作者が物語展開のし方のうえでかなりの影響を受けたと思われる「水滸」と比較してみると、作者の地の文に働く視点は相対的に「水滸」のほうが「儒林」より客観性がはるかに強い。もちろん部分によっては情意性が八割の文もあるが、作者の感情移入された文がたいへん少ない。この点で「水滸」に働く視点の客観性と情意性のギャップが大きく、視点の基調は客観性が強いところで安定しているといえる。「水滸」は聴衆の前で講釈師が語り聴かせていたころの台本として存在したか、あるいは台本の性格をそのまま取り入れた読み物に変質したものである。たとえば「儒林」と「水滸」両者にお

3) 拙論「『儒林外史』の基本文型から文体へ」（『アルテス・リベラレス』第55号）では、作者の視点の情意性と客観性が叙述態度にどのように現れるかに重点を置いて分析し、基本文型から特徴的な文体を抽出しそれを記述する段階でとどまり、文学的文体論から解釈を加えることをしなかったため、統合観念と叙述態度が融合した全面的本質的な物語知性が具現された文体論とはならなかった。

4) 拙論「『阿Q正伝』の物語文法」（『アルテス・リベラレス』第45号 1989年）において詳細に分析してある。

5) 鈴木陽一氏は「語り手は作品内部にあって、作中人物の目に見えるものだけを語る。その結果、読者は作品世界を直接に目撃するにせよ、様々な判断もまた、読者の自らにゆだねられる。」（『儒林外史』の文体について 『中国語学』224号 1977年）とするが、視点は全面的に作中人物に移入しているわけではない。どんな作品においても視点は一文一文その移入程度が違うのである。「儒林外史」の場合、前代の『金瓶梅』や短編白話小説集のいわゆる「三言」よりは相対的に移入程度が強いということである。そこで視点の情意性と客観性のバランスの取り方を作業仮説とし、作者の感情移入の程度を測る基準とした。

ける武芸者の虎退治の場面の描き方と、それぞれの場面に設定された情景と主人公の内的心象の描写方法の違いを分析してみると、

1) 只見發起一陣狂風、一陣風過了、只聽得亂樹背後撲地一聲響、跳出一隻吊睛白額大虫來。武松見了叫聲阿呀、從青石上翻將下來、便拿那條哨棒在手裏、閃在青石邊、那大虫饑又渴、把兩隻爪在地下略按一下、和身望上一撲從半空裏攏將下來。武松被那一驚酒都做冷汗出了、說時遲那時快、武松見大虫撲來、只一閃閃在大虫背後、那大虫背後看人最難、便把前爪搭在地下、把腰膀一掀掀將起來。武松只一閃閃在一邊、大虫見掀他不着、吼一聲却似半天裏起箇霹靂振得那山岡也動、把這鐵棒也似虎尾倒豎起來只一剪、武松却又閃在一邊。原來那大虫拿人只是一撲一掀一剪三般、提不着時、氣性先自沒了一半。(「水滸伝」)

2) 只見劈面起來一陣狂風、把那樹上落葉吹得奇颼颼的響。風過處、跳出一只老虎來。郭孝子叫聲不好了、一交跌倒在地。老虎把孝子抓了坐在屁股底下、坐了一会、見郭孝子閉着眼、只道是已經死了、便丟了郭孝子、去地下挖了一個坑、把孝子提了放在坑里、把爪子撥了許多落葉蓋住了他、那虎便去了。(中略)郭孝子從坑扒了上來、自心里想道這業障雖然去了、必定是還要回來喫我、如何了得、一時沒有主意。(郭孝子は木の上に身を隠す。虎が真っ白い妖怪とともに再現し、いっしょに郭孝子を食べようとするが、坑の中に獲物がいないので怒った妖怪は虎を殴り殺してしまう。)老虎死在地下。那東西抖擻身上的毛、發起威來、回頭一望、望見月亮地下照着樹枝頭上有個人、就狠命的往樹枝上一撲。(「儒林外史」)

「武松見了叫聲阿呀、從青石上翻將下來、便拿那條哨棒在手裏、閃在青石邊」と「郭孝子叫聲不好了、一交跌倒在地」はそれぞれ武松と郭孝子の動作行為の客観描写であり、「水滸」の「只聽得亂樹背後撲地一聲響」と「儒林」の「把那樹上落葉吹得奇颼颼的響」も客観的情景描写であり、いづれの描写においても文に働く視点はその客観性が情意性より強く、しかも両作品とも客観性の程度が同じくらいに強い表現である。また両者にも視点を虎の側に移した(虎にくらか感情移入した)表現がそれぞれ「大虫見掀他不着」、「(老虎)見郭孝子閉着眼」とある。ただし「水滸」の動作行為描写のなかで注意すべきは「武松見大虫撲來」の「見」は武松の視点であるが、「只聽得」の主語は武松ではないこと、「只見」の表現と同じく、伝統的に受け継いだ語り物の視点であり、ほとんど慣用的常套句になりその視点は強いて言えば作者のものである。

これに対して、語り手あるいは書き手の感情移入が強く働き、情意性の強い表現は虎の気持ちになる、「水滸」では「氣性先沒了一半」として、「儒林」では「只道是已經死了」として描写されているが、前者は客観的な描写性を帯びているために、もうひとつの理由として「原來那大虫(元來虎というものは)」というように作者の解説的口調が冒頭に入るためにその情意性はいくらか弱まる。作中人物の内面を意識化し、情意性が強まるのは認識動詞「道(思う)」で導かれる後者の表現である。

「水滸」の物語的現実には強く正しい者が勝ち悪い者は負ける、逆に強悪者が弱い者に負けるという単純明快な定型的類型化が見られる。見る者、聴く者はこの単純明快な話しかえって安定志向を満足させると同時に、自分の出来ないことを替わりにやってくれる痛快さを楽しんでいる。豪傑武松の虎退治には武勇の理想的なあるべき姿が描かれる。虎にしても豪傑にしても強い者は強く描かれ、そのためには強さを象徴する姿、身ぶりをもって装飾的類型的様式化がはかれる。またこの文章は音声に出して読んでも、耳で聴いても調子がいい、律動感にあふれ生き生きとして弾んでいる。聴いて分かり安いのには漢語が本質的に持っている四六言の

リズムもさることながら、「説時遅那時快」や「霹靂振得那山岡也動」などの常套語化した伝統的な慣用表現が共感（心理的共鳴）をもたらすためである。また擬声語あるいは擬態語を繰り返し、「一閃閃」のように同じ動詞を重ね、さらにそれを繰り返すことによって動きの速さを強調し、心地よい音を響かせ、行為動作を目の当たりに描き、絵にしていまえるほど明瞭な輪郭をもって伝わってくる。たしかに読む者、聴く者にはその場において本当に見ているという臨場感があり、作者の表現力の素晴らしさを感じさせてくれるが、あくまでそれは読む者、聴く者に与えられたものとしての距離があるので、自分には絶対起こり得ないこととして安心して面白く受けとることができる。

この文章にはほとんど羅貫中か施耐庵が話本化したとき、あるいは読み物化したときには、「狂風がまきおこる」場面に「古人の詩にこの風をうたった四句がある。」「そもそもこの世では雲の湧くところは龍が、風のおこるところは虎が出るときまっているものである」という作者の側からの解説が付いていた。つまり作品の外側から作者が物語という視点の客観性がきわめて強く働いている。やはりこの部分の解説臭が気に入らず、削除し、新しい時代の要求に合うように完全な読み物に改編してしまったのが金聖嘆による七十回本である。作者からの聴く者あるいは読む者への呼びかけは白話短編小説集いわゆる「三言」の各作品にも顕著に見られる伝統的な物語手法である。もっとはっきりと聴く者を指して作品の外側から「看官」とか「你道怎生打扮」「看官，你說…」と呼びかける。これは明らかに作者が聴く者あるいは読む者を意識しているという点で、視点の基調は明らかに客観性が非常に強められているといえる。

これに対して「儒林」の郭孝子の虎退治は武勇にはほど遠い。作者吳敬梓は「水滸」の虎退治を意識し、それに対抗するためにこれをパロディー化した。この他にも作者吳敬梓の親友がモデルとみなされる莊徵君という名の高位高官にある人物が皇帝との謁見においてたまたま帽子のなかに虫が入っていて失敬を致すという滑稽な場面、また地方の金持ち地主の御曹司である杜慎卿が大都會南京の景勝地を文人気取りで散策途中に、二人の汚い屋が桶をかつぎ仕事帰りにふもとの街にある酒屋で泉水を飲もうと相談しているところに出くわす場面など、一見価値の高いと思われるものがより低い日常的卑近な次元に引き下ろされる。読む者は現実と虚構の危なげな接点に立たされる。自分が実際虎に出くわしたら、ひょっとしてこんな結末になるのではないかという「なさそうでありそうな」身近かな実感を抱かせられる。つまり生活の現実性を帯びている。しかも虎も変な死にかたをし、この妖怪も武芸者の手によって退治されるのではなく、襲いかかっているうちに間違って枯れ枝に突き刺さって絶命する。村人たちは一見して武芸者が退治したものと思いそれが伝承されていくなかでますます美化されていき日常的現実から遠ざかる。作者は伝統的な物語は誇張された非日常的な現実を描いている（物語的虚偽）とみなして、通俗的な価値付けや解釈に異議を唱えるために、自分の眼で捉え直し自分なりに解釈し、日常的現実により近い現実を虚構化したのである。

狂風の吹き方の描写も四六の美文調ではなく、当時の口頭語でなんら誇張もなく実写として「把那樹上落葉吹得奇颼颼的響」のように丁寧描かれる。また「老虎坐一会，見郭孝子閉着眼，只道是已經死了」あるいは「那東西…望見月亮地下照着樹枝頭上有個人，就狠命的往樹枝上一撲」のように、「老虎」が「見」し「道（思う）」し、妖怪「東西」（妖怪の正体が不明なので、ただ物とだけ表現した）が「望見」し、「撲」するときの、この妖怪の気持ちを「狠命的」として内面化する。作者は虎や異形の妖怪に感情移入し人間と同じように見ている。視点が生作品中に駆け込むように設定され、作者も作中人物になりきって、作者の感じるまま、思うままに表現したのである。つまり作者でなければ実感できないものとして描かれる。ここに読む者は文章表現の存在を超えたところに個性をもった一人の作者の存在を強く意識させられる。こ

れが個人発生的文体の始まりである。

1・2 情景描写の内面化における日常的合理化—日常生活化した内面表現

「儒林」が物語の歴史において伝統的に受け継いだものは物語の展開（転回）のし方だけである。たとえば、各回章の冒頭の「話説（さて）」、中間の「閑話休題」「却説（さて）」や途中で場面を締めくくる「当晚無事（その夜は何事もなし）」のような言い方は一見すれば作品の外から作者が呼びかけているように受け取られるが、これらの言葉はほとんど意味の無い、ただ伝統的な語りの口調を模倣しただけの形式的表現となってしまう。各章回の締めくくりと次回の予告となる「只因這一番，有分教…（これによりて…とあいなります）」もやはり形式化した常套句である。また構成の点では「水滸」の影響をそのまま受けている。つまり二、三回かけて行った一人の人物のエピソードを次の新しい人物に引き継ぐという絶えず現在時間で物語時空が進む。だから時間は1年はもちろんのこと5年10年は1回の話だけでも過ぎてしまうという時間的構成になっている。物語りの大きなまとまりを作る第2回から第37回の太伯祠祭まで20数年の間に各エピソードの主人公は入れ替わり20人余りになる。

これに対して物語る態度あるいは対象の描き方（ものを見る認識のし方）は新しい時代的風潮を現している。「ものの見方」の「もの」とは物理的なものとしての自然描写や情景描写であり、心理的なものとしての人間の内面描写である。内面の意識を対象化しただけでなく、それを日常生活の詳細描写のなかに合理化したのが「儒林」である。さらに深く内面化すれば内省心の働きが強くなる。物語文における内省化とは行為行動の段階で描写を止めるのではなく、そういう行為行動をするようになった人間の意識を探ることである。つまり、現象した言動の内的心因化（心の動きを見つめること）がなされているかどうかということである。西洋の近代小説は、内面を日常生活の詳細描写のなかに合理化する段階を超えて、内省心を自由に働かして、生活（現実）を極限まで内面化したところから始まるが、「儒林」の時代、物語知性はまだそのような高度な段階にまで達していなかった。物語文の歴史において、内面を生活的現実（物語的現実）のなかに合理化するだけでも難しいことであったのである。逆説的に言えば、中国の物語知性は西洋の近代小説の影響を受けるまで、生活（物語的現実）の内面化をはかることがなかったのである。

たとえば、情景描写から具体例をとり、分かりやすくするために「水滸」の情景描写と白話短編小説いわゆる「三言」のなかから優れた作品と思える「蔣興哥重会珍珠衫」（以下「蔣興哥」と略称）を選んでその情景描写とを比較してみる。

3) 当下如針刺肚，推故不飲，急急起身別去。回到下处，想了又惱，惱了又想，（中略）氣得興哥面如土色，說不得，話不得，死不得，活不得。（「蔣興哥重会珍珠衫」）

4) 三巧兒心上愛了這幾件東西，專等婆子到來酌餽，一連五日不至。到第六日午後，忽然下一場大雨。雨声未絕。（同上）

5) 林冲与柴大官人別後，上路行了十数日，時遇暮冬天氣，彤雲密布，朔風緊起，又見紛紛揚揚下着滿天大雪，林冲踏着雪只走看看天色冷得緊切，漸漸晚了，遠遠望見枕溪靠湖，一個酒店被漫漫地压着（「水滸伝」）

6) 天氣漸暖，周進喫過午飯，開了後門出來，河沿上望望。雖是鄉村地方，河邊却也有幾樹桃花柳樹，紅紅綠綠，間雜好看。看了一回，只見蒙蒙的細雨下將起來。周進見下雨，轉入門內，望著雨下在河里，烟籠遠樹，景致更妙。（「儒林外史」）

7) 不放心，心里只是急躁。那一日早上喫過菜，聽着蕭蕭落葉打的窗子響，自覺得心里虛怯，

長嘆了一口氣，把臉朝床里面下（同上）

8）又走到山頂上，望着城內萬家煙火，那長江如一條白練，瑠璃塔金碧輝煌，照人眼目，杜慎卿到了亭子跟前，太陽地面看見自己的影子，徘徊了大半日（同上）

9）王玉輝老人家不能走干路，上船從嚴州，西湖這一路走。一路看着水色山光，悲悼女兒，淒淒惶惶。（中略）又看了一会，見船上一個少年穿白的婦人，他又想起女兒，心里哽咽，那熱淚直滾出來。（同上）

「三言」や「水滸」の場合、衝撃的な突出した時空で起こる出来事の場において、そこにおかれた登場人物は当然のこのように怒り、哭き、笑い、気持ちよくなり、惨めな気持ちになり、疑い深くなり、もの思うことになる。3）の「蔣興哥」の例は主人公の旅商人蔣興哥が旅先で妻の不貞を知り、しかも姦通の相手から眼の前で得意げに話される。さらに相手の男は故郷に帰るといふ蔣興哥を夫であるとも知らずに、妻に手紙と簪を届けてくれるように頼む場面である。これは緻密に構成されたこの小説の大事な場面、山場の一つである。当然作者は表現力の限りを尽くして主人公の苦悩のほどを描いてみせる。「儒林」の場合もこのような突出した見せ場ではやはりきちょうめんに主人公の内面を描く。例えば、9）の王玉輝が娘が夫の死に殉じたという知らせを受けたときに、「老婦人（玉輝の妻）聴見，哭死了過去，大哭不止。王玉輝走到床面前說道…，因仰天大笑道死的好，死的好，大笑着，走出房門去了。」と描かれる。娘の貞節ぶりを讃えたい反面、悲しみも抑えきれないので大笑いしてしまう玉輝のいたたまれない気持ちが伝わってくる。

4）は、旅にある夫の帰りをまちわびている三巧児が何か気をまぎらわす面白いことを期待している毎日であるから、この作者の表現力からすればこの場面に降る雨にも特別な意味をもたせた作者の感情移入が強く働いてもいいのではないかと考えられるが、このような普通の日常では作中人物の見る情景を心象化することがない。そのように作中人物の内面に情景を呼応させて思いやるかどうかはこの話しを読む者あるいは聴く者の想像力にまかせられているのである。この場面の雨はその土地の気象風土の特徴を表す天気の変化にすぎない。つまり視点の情意性の弱められた、客観性の強い情景描写である。

これに対して「儒林」は平凡な平板化した日常のなかに感情移入をして（登場人物の視点を借りること）、それに呼応する内面がその日常生活のなかに融合するように描写する。6）では周進が同じように繰り返される日常のなかでふと目にとめた情景であり、絵になるような季節の変化に心動かされている場面である。伝統的な語り物では四言句の「桃花柳樹，紅紅綠綠，間雜好看」と「烟籠遠樹，景致更妙」の描写はおそらく一つにまとめて特別仕立ての詩にするところであろうが、「儒林」にはじめて物語散文の世界において情景を内面化して、文字通り散文的に存在する日常的現実のなかに取り込むことができたのである。「只見」の視点も伝統的な語り物の視点とは違い作中の周進のものである。

5）は林冲が旅の途中大雪に遭う場面である。だれしも感ずる雪の冷たさや道中難儀していることは伝わってくるが、これに呼応するはずである林冲の内面が直接描かれない分だけ、読む者の側から想像して思いやるしかない。これが物語散文のなかで行われない代わりに、「水滸」もやはり特別仕立ての詩を導入し、その詩のなかで作中人物の内面化をはかり、同時に作者の表現意欲を満足させている。「水滸」にはたびたび雪の場面が描かれるが、その情景はどれも芝居の舞台背景のように類型的見立て的象徴的であり、作者は登場人物との心象的呼応関係を持たせまいとしているかのように客観的な外面描写に徹底する。「水滸」の地の文には、描かれる回数も少なく、情意性も弱いものの、主人公が立たされた大事な場面にたびたび情景描写が導

入されるけれども、「金瓶梅」の地の文は徹底して人事と時節と衣食住を説明するばかりであり、情景描写はきわめて少ない。しかもたとえ情景描写があっても、それは「夜になっても熱気が去らず、なかなか寝つけない」とか「やがて銀河がうすれ、星がまばらになりまん円い月が東の空にあらわれて庭が真昼のように明るくなりました。」のように作中人物の内面に少しも呼応させることなく、きわめて客観的、現象的に描かれる。

これに対して「儒林」の7)では登場人物が「落葉」の音を「聴着」し、この刺激に心が反応し、内面が「心里虚怯」として意識化される過程までも散文化する。また、8)の「自分の影を見る」という表現は読む者との間に内的共感（心理的共鳴）を喚起し、作中人物の杜慎卿は一望する景色の素晴らしさに触発されて感傷的になり自己陶醉し、「自分の影」を通して自分のこと（自分の存在あるいは内面）を見ているのである。しかも、その場の風情を醸し出すのであれば、昼の太陽よりは夜に場を設定し「月影を踏んで歩く」という客観的に描写することも考えられるが、作者はあえて陳腐な類型的表現を退け、作中人物の内面に深く感情移入したのである。9)では主人公王玉輝が娘を失った悲しみを紛らわすために旅に出る、その途中でふと目に入ってきた光景から刺激され、また悲しみを覚え、直接「凄凄惶惶」「心里哽咽」という情景への心理的反応として描かれている。作中人物への感情移入が強く働き、きわめて直接的である。

「儒林」の場合もまだ内面化の段階にとどまっているものの、知覚感覚の内面描写が多く見られる。「水滸」のように読み手にリアルに伝えようとする（視点の客観性が強まる）意識よりも、作者の感情移入を強め登場人物の視点に同化することによって、作者の感じたまま見たままに対象を認識し描写陳述しようとする意識のほうが強く現れている。内面化という点ではもちろん他の作品にも3)の例のような心理描写が見られるが、「儒林」の場合、内面の日常的合理化（日常性の強化）がはかられることに特徴があり、それは「儒林」が見いだした新しい叙述態度である。また「儒林」の内面化は、伝統的な物語のように衝撃的な事件や劇的な場面だけで行われるわけではない。時間的にも空間的にも、そのような突出した場からほど遠い普通の日常的な、物語展開ささほど意味の無い散文的な場において各主人公の内面が反映した心象こそ実際の現実であるというリアリズムがある。

2 異形の妖怪や靈驗あるいは神仙など超越的非現実的なものの日常的合理化

「水滸」の文章は「筆性に従って書かれ」、「一百八人の性格を一百八通りに描き分けている」⁶⁾と評されるときにもまだそこには作者の個性の存在が認められていない。また一般に「書き手が自己を筆に託す」とも言われるが、「水滸」の作者も「儒林」の作者もすぐれた個性的な表現者はいつでもみんな自己を筆に託しているのである。ただそのものの見方、描写対象の認識のし方、つまりリアリズム精神のあり方が違うことが本質的絶対的なことなのである。中国の通俗小説史において、個性をもった一人の作者の存在、分かりやすく言えば、この作者はどのようなものの見方をするのかとか、どんな考えをする人であるのかを読む者をして意識せざるをえないようにしたのが「儒林」であるといえる。

また、ある解説書では「儒林」は「伝統的な歴史書の列伝の拡大したもの」⁷⁾という解釈をし

6) これらの言葉は金聖嘆の「水滸伝」評である。

7) 「中国大百科全書」(中国百科全書出版社 1986年)の「儒林外史」に付けられた解説である。

ている。主人公となる人物の人生は確かに多様に多角的に描かれているという点では人生内容が拡大されていると言えるが、決して史書の列伝と同じような描き方をしているのではない。それは事実性か虚構性かによって、作者のもっている歴史意識と物語意識の両者のバランスのとりかたが違うのである。その違いは同じ「儒林」においても初回王冕と最終55回の奇人のひとり荆元との物語的現実の作り方の違いとなって現れる。両者ともかたちとしては学校関係からほど遠い存在にあり、一芸に秀でているとしてもそれを利用して世に出る意志はなく、最後は隠遁者の琴書に落ち着くが、両者の社会における位置付けが明確に異なる。王冕は、書画の才能にすぐれただけでなく、独学によって修めた学問もあり、自己修養の高潔な人格が世に認められ、時の権力者、朱元璋も教示を求めて訪ねて来るなど、正史にも名をとどめるほどの有名な人になってしまっていたのに対して、市井の四奇人にとって才能の一芸はあくまで日常生活を心豊かに送るための趣味にすぎないのであり、彼らは結局は名もなく貧しく一生終わる普通の人である。人生内容がもつ社会的位置付けの違いはもちろんのこと、そこから来るのかも知れないが、両者の隠遁の仕方と隠遁（「儒林」の場合、この言葉をあてはめるのは不可能であるが、仮にこのように名付けておく）がはたす人生の意味付けがはっきりと異なるのではない⁸⁾。

以上のようないくつかの問題意識をもって「儒林」という物語文に文体論的分析を試みる。

当時学問する人、あるいは挙業（科挙の受験勉強）する人、科挙試験を経て官僚政治家になった人たちは「世のため人のために働くべきである」と志しは高い。科挙の目的と理念からすれば彼らは儒の精神を具現している人たちであるべきだが、実際していることは自分の立身出世、家名を高めること、自己保身のために汲々としている人たちばかりである。そして地位や富貴を欲しがるのは人間に備わった本性であるとしてこの欲望原理を正当化し、むしろ人間の本性としてどうしようもない欲望原理を正しい方向につまり世のため人のためになるようにもっていくことこそが人の道であり、そのためにはどのような身の処し方をすべきか（明哲保身）を考えたほうがよいとする。このような風潮が士大夫たちの間に広がり、そのような見方に同意する一般の人たちも多く出てきた。このような社会的風潮は「儒林」の作者の生きた時代よりも昔の明時代から受け継がれてきたものである。

作者は儒の人たち（学問する人、挙業する人、官僚政治家たち）および百姓たち（一般庶民一人商人、印章屋、雑貨屋、農民、僧侶、女郎屋、茶屋、小役人、肉屋、芝居役者、街の詩人など）の人間関係とその日常生活を時間を追って克明に、赤裸らに描写した。時には高見の見物とばかり笑い飛ばし、時には真面目に深刻に向き合い、最後にどのような生き方をすればよいか、理想的なライフスタイルを世の人々に提示しながら、これが人生の真の姿であることを絵解きしたのである。これが一貫して作品の基調として流れる統合観念である。

いっぽう、それを物語として書き進めるときの、その描き方、人間の捉え方、あるいは人生の認識の仕方つまり物語的現実の作り方のうえで大きな変化が起きてきた。それはリアリズム精神のあり方の変化として物語知性の変化でもある。統合観念と物語知性がいまって物語世界が出来上がっているのである。

8) 最終第55回で4人の奇人が取り上げられたことに対する評価はこの奇人たちの生き方を「全読書人の空しい存在を象徴する世捨て人」（稲田 孝 1985年 儒林外史の小説としての構成）として否定的な見方をするのか、それとも名もない貧しい者でも心がけ次第で心豊かな生活を送ることができるということを示しているとして肯定的に捉えるかは、呉敬梓は「奇人」をどちらの側につき読書人の側かそれとも百姓の側か、それとも両者を超越した人間の生き方に引きつけて名付けた言葉であるのか考察して見る必要がある。このとき初回第1回の王冕と比較してみても、この奇人が負わされた人生の意味が王冕と同じか、その位置づけが違うかを見極めなければならない。

作者は見たり、聞いたり、知っている生活をありのままに陳述描写し、自分の感じたまま、思うままに表現したのであるが、では「その普通の、しかも複雑な生活」はどのようにして物語化されたのかを以下の三点に注意して見ていく。

1) 生活をどのように書いたか—生活のディテールの書き方

2) 生活のどの部分に目を向けるか—作者が生活をどんなものとしてとらえていたかということ

3) 普通の人の、普通の生活—価値の高いものは低く、低いものは高くされるという日常性への回帰

前代の白話小説集「三言」の場合、本題である「人生の奇なるもの」は「本当にあったこと」として物語にリアリティをもたせるために現実の生活のディテールを描くことにあった。確かに「奇なるもの」は時には痛快であり、時には猟奇的で刺激的であり、スキャンダラスな興味をそそる劇的なものが多い。その非日常的な事件から生き方について人生について人間性について考えさせられるように仕組まれている。「三言」の中の読みごたえのある、人生や人間性について考えさせられるような作品は多くがこのように書かれている。「白娘子永鎮雷峰塔」にも許宣と白娘子が出会うまでの場面には許宣の日常として「喫飯」か「梳髮」のことが描かれる。この日常茶飯事はこの物語にリアリティをもたせるための手段にすぎない。

「三言」の作者の日常茶飯事の捉え方と「儒林」の日常性の現実化とは明らかに異なるリアリズム精神が働いている。「儒林」の物語的現実、日常生活とそこで交わされる普通の言葉の中にこそ人生の真実があるという考え方によって成り立っている。だから取り立てて非日常的な変わった事件を設定するのではなく、普通の人々がだれしも行うであろう普通の場面における普通の言動のなかにこそ人生の本当の姿があるという見方をするのが「儒林」の作者である。

それは具体的にはどういうことかということ、1年間出稼ぎに行っていた息子が帰ってきたとき、母親が息子の着ている綿入れを摘んでみるという場面は、何気ない行為のなかに母親の愛情の深さを読者が読みとってくれるように描かれる。さらに毎日行う食べること、排泄の大小便のことが人間であることの証明であるかのようにきわめて日常的に、しかも頻繁に描かれる。

1) 卑近なことを通して描かれる親孝行

太公過了一会，問他道「我要出恭，快喊我娘進來」母親忙走進來，正要替太公墊布，匡超人道「爹要出恭，不要這樣出了，像這布墊在被窩里，出的也不自在，況每日要洗這布，娘也怕薰的慌，不要薰傷了胃氣」太公道「我站的起來出恭倒好了，這也是沒奈何」匡超人道「不要站起來，我有道理」連忙走到厨下端了一個瓦盆，盛上一瓦盆的灰，拿進去放在床面前，就端了一條板と、自己扒上床，把太公扶了橫過來，兩隻脚放在板凳上，屁股緊對着瓦盆的灰。他自己站在中間，双膝跪下，把太公兩條腿捧着肩上，讓太公睡的安安穩穩，自在出過恭，把太公兩腿扶上床，仍舊直過來。又出的暢快，被窩里又沒有臭氣。他把板と端開，瓦盆拿出去倒了，依旧進來坐着。到晚，又扶太公坐起來喫了飯晚飯。坐一会，伏侍太公睡下，盖好了被。

半身不隨の父親の大小便の世話をする匡超人の献身ぶりを如実に、きわめて細かいところまで描く。この卑近な日常性は人間存在を貶めているのではなく、高めているのでもない。もち

9) 明代の李卓吾は陽明学左派の急進的な思想家として「穿衣喫飯即是人倫物理（衣服を着て、飯を食うところが人倫物理である）」を主張し、文学評論家としては「童心」のほかにも「邇言（百姓之日用邇言—庶民の日常の言葉）」を強調した。この考えの影響を受けたとされる短編白話小説集いわゆる「三言」の編集者、憑夢龍は小説が生活を描くことが人生の真実を社会に知らしめるためにも重要であると認めている。

ろん作者が作品の外から、「親の下の世話までしてあげるのが本当の孝行である」または「この行為は格好の悪いものであるが、匡超人の素直な性格を表している」などという解説をすることもない。ただ事実をできるだけリアルに示すというのがこの当時の物語のやり方である。これが「儒林」の作者も取り続けた物語における叙述態度である。親孝行も第3回の範進のように母親が立派なお屋敷に住み、女中にかしづかれるような生活を送れるほどに格好よく書かれればよいほうであるが、この「格好良さ」のなかにも落とし穴が隠されていて、この母親は栄華に満ちた生活を始めたたん、生活の急激な変化に驚きの余り心臓発作を起こして死んでしまう。やはり、作者は一人の人間の人生における裏表を描くが、その描き方は、裏を事細かに描き表が見えるように描く。すなわちあらゆる人間的営為を強烈な現実感覚によって普通のこととして日常性に還元して描くことである。この語りの手法によって、すべての価値が平均化され、相対化されてしまう。

もちろん日常茶飯事はこれ自身テーマになるだけの働きをもつことができないから、それは現実の人間と等身大の人間としてのリアリティを持たせるために描かれるのである。作者呉敬梓の目はものごとを見ることの手始め、あるいは入り口としてこのもっとも普通の惰性的な日常茶飯事を描くことから書き始めて、だんだん人生の内奥に迫っていくという手法を取る。

2) 異形「雪」の出現と「閔聖帝」の靈驗する場面

郭孝子自己背了行李，又走了幾天路程，在山凹里一個小庵里借住。那庵里和尚問明來歷，就拿素飯來，同郭孝子在窗子跟前坐着喫。正喫着中間，只見一片紅光，就如失了火的一般。郭孝子慌忙失了飯碗，道「不好，火起了」老和尚笑道「居士請坐，不要慌，這是我雪道兄到了」喫完了飯，收過碗盞去，推開窗子，指與郭孝子道「居士，你看么」郭孝子拳眼一看，只見前面山上蹲着一個異獸，頭上一只角，只有一只眼睛，却生在耳後。（「雪」の出現）

（王道台）那日到了一個地方，落在公館，公館是個旧人家一所大房子，走進去拳頭一看，正厅上懸着一塊匾，匾上貼着紅紙，上面四個大字是「驩驩開道」。王道台看見，喫了一驚。到厅昇座，属員衙役參見過了，掩門用飯，忽見一陣大風，把那一片紅紙吹在地下，里面現出綠底金字四個大字是「天府夔龍」。王道台心里不勝駭異，才曉得閔聖帝君判斷的話直到今日才驗。（「閔聖帝」の靈驗）

異形の出現する場面が真夜中でもない、意識のない睡眠中のことでもなく、もっとも卑近な「喫飯」のときに設定される。このようなあり方をするのが、実際の現実であると読む者を納得させ、だからこそかえって不気味さを感じさせてしまう。作者は通俗的伝統的に認められている様式に従うことなく、すべての価値を日常性に還元してしまうという新しい描写陳述（ものの見方）を編みだした。それは人生の真実に近づくには日常茶飯事から書き始めるという文体となって出現した。

王惠はこの不思議な出来事に会おう前に自分の将来の人生を占い師に占ってもらっていた。この時の占いのし方も、作者は不可思議なこととしてとらえていないから、人間界を超越した神秘的現象として描かれることがない。現実の生活のなかに合理化されて、生身の人間である占い師の行為として、たまたま占い師というのは天地人事の動きを鋭敏にさとする感受性の強い人間であると解釈されて描かれる。しかもその因果関係がたとえ結果論になったとしても生活的現実のなかで説明のつく現象として合理化されている。つまり占う側も、それを運命として受け入れる側も人間的営為としてとらえられ、人間中心に解釈されている。その占いに惑わされ、一方的に鬼神の力に委ねてしまった宿命論をもって生きていく王惠の人生に対する考え方にこそ問題があるという見方をするのが作者呉敬梓の人生観、運命論である。

3) 南柯の夢を女性が見ること

四老爺已經熟睡，聽那更鼓時，三更半了。聘娘將手理一理被頭，替四老爺蓋好，也便合着睡去。睡了一時，只聽得門外鑼響，聘娘心里疑惑，這三更半夜，那有鑼到我門上來。（陳四老爺が杭州府の知事に任命されたので、役人が駕籠をしたてて、聘娘を正室として迎えに来たのである。聘娘が駕籠に乗り）正走得興頭，路旁边走過一個黃臉禿頭師姑來，一把從轎子里揪着聘娘，罵那些人道「這是我的徒弟，你們抬他到那里去」聘娘說道「我是杭州府的官太太，你這禿師姑怎敢來揪我」正要叫夜役鎖他，拳眼一看，那些人都不見了。急得大叫一聲，一交撞在四老爺懷里，醒了，原來是南柯一夢。（中略）驚醒轉來，窓子外已是天亮了，起來梳洗。陳木南也就起來。度婆進房來問了姐夫的好。喫過點心，恰好金修義來，

本来男が見るべきである立身出世の夢を女が見るということ自体，男社会の男の論理を見下しているのである。ほかにも息子の立身出世を母親が夢見る匡超人の話もある。逆転した夢見を配置した作者の意図もさることながら，作者は一般庶民の間にも広く知られている通俗的な成語化した「南柯の夢」（人生のはかなさ）という人生観を意識していたのであるが，むしろこの故事成語から転化した「ぬかよこび」という意味に合わせたパロディーとして，作者自身もこの話しを面白く楽しんでいるように見える。そしてこの話し以上にこの夢の付け足し部分，つまり聘娘を出家させようとする尼僧の登場に新しい意味付けをしている。しかしこの夢もすべて「起来梳洗」「喫点心」の日常に帰してしまい，結局は聘娘の出家も，夢のもつ寓意性や伝奇性を否定するかたちで日常性のなかに現実化される。

正説着，門外敲的手響子響。度婆出来看，原來是延寿庵的師姑本慧來取月米。（中略）聘娘本來是認得他的，今日抬頭一看，却見他黃着臉，禿着頭，就和前日夢里揪他的師姑一模一樣，不覺就懊惱起來。只叫得一聲「多勞」，便把被蒙着頭睡下。

（愛人の四老爺は金を使い果たして無一文，挙げ句の果て人をだまして借金をし，この街にいらなくなり，福建に逃げてしまう。これがもとで度婆子は聘娘につらくあたる）度婆大怒，走上前來，一個嘴巴把聘娘打倒在地。聘娘打滾，撒了頭髮，哭道「我貪凶些甚么，受這些折磨。你家有銀子，不愁弄不得一個人來，放我一條生路去罷」不由分説，向度婆大哭大罵，要尋刀刎頸（中略）度婆子也慌了，叫老烏龜上來，再三勸解，總是不肯依，鬧的要死要活。無可奈何，由着他拌做延寿庵本慧的徒弟，剃光了頭，出家去了。

なんら寓意性もない付け足し部分が女の意に反して日常のどさくさまぎれに（偶然に）現実の生活のなかで成就してしまう。南柯の夢がもつ寓意性，あるいはその人生の伝奇性より，この日常性のほうがいかにも起こりえる身近な存在として，身につまされ，かえって不気味である。女が男の立身出世を夢見ることの意味以上に付け足しの夢を現実化することによって，作者は本当の人生はこのようにしてしか我々の日常に起こり得ないのであるということを言いたいのである。

4) 隠者ではない隠遁一隠逸（神仙）を意識せずに普通の日常生活に合理化した豊かな精神生活

一日荆元喫過了飯，思量沒事，一徑渡到清涼山來。這清涼山是城西極幽靜的所在。他有一個老朋友，姓于，住在山背後。那于老者也不讀書，也不做生意。養了五個兒子，最長的四十多歲，小兒子也有二十多歲。老者督率着他五個兒子灌園。（中略）老者看看兒子灌了園，也就到茅齋生起火來，煨好了茶，喫着，看那園中的新綠。這日荆元步了進來，于老者迎着道「好些時不見老哥來，生意忙的緊」荆元道「正是，今日才打發清楚些，特來看看老爹」于老者道「恰好烹了一壺現成茶，請用杯」，斟了送來。荆元接了，坐着喫，（中略）荆元道「古人動説桃源避世，我想起來，那里要甚么桃源。只如老爹這樣清閑自在，住在這樣城市山林的所在，就是現在的活神仙了」

神仙という、心を構えなければできないようなことをなげない日常の生活のなかに実現させ、普通の生活の延長にあるものとして描かれる。すなわち生活の実際に即して神仙的境地を思わせる豊かな精神生活を実践しているだけである。かといって、街なかにこの世の神仙を実現させようとしているのではない。ただ普通で普通に生活しているのだから、人性にかなった、すがすがしい心豊かな生き方をしているのである。このような生き方を貫き通すために会稽山中に身を隠した初回の主人公、王冕とは違って、作者は最終55回の物語において王冕をのりこえるかたちで、彼ら奇人たちを街なかで普通に生活している生活者として位置付けたのである。普通で普通に生活していても、立派な生き方ができることを主張しようとした¹⁰⁾。こうしてこの物語は真の日常性へ回帰していくのである。要するに世の中に通俗的に認められている真善美なるものを相対化し、それらとは反対の位置にありそれらを逆から成立させているものにも光をあて、その存在価値を見いだすことである。伝奇性の強いものは弱く、逆に通俗性の強いものは弱く、正統性の強いものは弱く、美しいものには醜さが潜んでいることを日常の連続的現在時間に置かれた現実の一齣としてつまりすべてのことが日常性に還元して等価値に描かれる。しかし、真善美なるものを相対化することがこの物語の統合観念ではない。むしろ日常性のなかに還元するように描くことによって図らずもすべての価値の相対化がはかれたとみなすべきであろう¹¹⁾。

おわりに

「儒林」も物語文の歴史の上から見た場合、確かに形式的には話本的性格を取り入れた読み物のように見えるが、その叙述内容は作者のものの見方、叙述態度、叙述方法のいずれをとっても、それまでの物語文をこえて独創性にあふれている。ではどうして新しい境地を開くことができたのか。

作者呉敬梓の物語という創作行為に、文字どおり日常茶飯事の延長で動いているのが生活であり、その生活の場で交わされる卑近な言葉が現実であるという強烈な現実感覚が働いたからである。それが自分と自分を取りまく人々の生活に深く入り、それをありのままに描写陳述しようとする日常的合理化という文体を生みだした。自分の知覚感覚で捉えられる限りのものを細大もろさず書き留めようとする叙述態度をとるのが伝統的な物語知性であり、作者の物語知性もこの伝統の延長にあることは確かであるが、作者の物語的現実には、このような強烈な現実感覚によってすべての価値が日常性に還元され描写される場所に新しさがある。何気ない、特別な意味もなく毎日が過ぎていくのが人生の真実であり、これが現実であるという認識がある。そのような現実から作者は作者の物語的テーマ、意図に基づいて特別に意味付けて現実の一断面を抜き出して虚構化したのである。

いまひとつはいくらかは読者の知りたい見たいという好奇心に答えるために書いたが、しかし半分以上は視聴者を意識する必要がないという条件のもとに、自分のために自分のこととし

10) 最終第55回に登場する奇人たちのような生き方ができるようになった社会文化的背景については、「儒林外史」の社会・文化的コンテクスト」(前注2に同じ「アルテス・リベラレス」第54号)においてかいまみた。

11) すべてのことが日常性に還元し等価値に描かれることによって、真善美が相対化されるということがまさに魯迅が「写實的、ありふれた平常を描くなかに隠された諷刺がほんものである」とする「儒林外史」の諷刺である。

て自分の眼を通して見て感じたままに表現することができるという個人主義化が働いたからである。個性をもったひとりの作者（書き手）が自分のために自分のありのままの生活を書かなければ気が済まないという内的必然性¹²⁾に裏付けられた物語知性が「儒林」によって社会的にも認知され始めたと言える。当時の人たち、物語の作り手も享受者もものを見る見方に知恵を働かせたというよりは知恵が発達して、つまり一般的に現実への認識が深まり、作り手と享受者の相互的物語知性はこれまでのリアリズムによって捉えられた物語的現実の偽善性を見抜くまでに発達していたということではないであろうか。

太古の昔から生活があり、生活と思想は一体のものであったからこそ人間は歴史を記し、物語を作り、そこに生活のデテールを書き込んできたのである。ただ思想家、文人、知識人たちが生活を意識的にとらえ、それを概念化し、ものの見方の原理や基礎におこうとするには、やはりある程度の社会・文化の歴史的発展を待たなければならなかった。「衣服を着て、飯を食う、それが人倫物理である」という考えを、さらに発展させた李卓吾は人間の生活は衣食を欲するという欲望のうえに成立し、この欲望を充足したところのみ倫理が立てられるべきであるとして人欲を肯定的に認めた。このような時代的風潮のもとに「金瓶梅」がありのままに人間の欲望を認め、その欲望に満ちたありのままの生活を描いたのである。また同じように、いわゆる「三言」の編者、憑夢龍も生活のなかに人生の真実が隠されているから生活を描くことが大切であることに気づき始めたけれども、それは結果論的な経験的認識の段階に終わった。それから約百年ほどの年月を経て、創作を企図し意識的に物語的現実のなかに日常的合理化をおこなった「儒林」の作者呉敬梓の出現まで待たなければならなかった。

(1995年8月28日受理)

12) 作者、呉敬梓は自分がモデルとされる杜少卿の南京における生活をありのままに描き、「妻をつれて清涼山の庭園に酒席を設け、酒を飲み、興にまかせ、妻と手をつないで散策する」という場面を書き込む。さらにこのような杜少卿のしきたりをわざと守らない、自由奔放な生活ぶりを同郷の読書人をして批判させるという人間関係の実態まで書きとめる。自分のことを恥も外聞もなく、ありのままに書くという点では「金瓶梅」も同じであるが、その叙述態度、叙述方法、つまりリアリズム精神の違いから来る物語知性の上で二人の作者には根本的な差異がある。