

沈從文の初期作品について —語りを中心に—

黄 唯

はじめに

「語り」は小説研究において大きなテーマの一つであり、その中でとりわけ注目を集めているのは「視点」、つまり語り手と物語との関係である。陳平原は『中国小説叙事模式的転変』の中で、語りの視点を、一、語り手が物語の全貌を知る全知的な語り；二、語り手が登場人物と同じ情報量を持つ限定的な語り；三、語り手は登場人物が見た、聞こえたものだけを描き、主観的な評価を下さず、人物の心理についても分析しない純客観の語り、と三つに分けて、清から五四時期に至る小説の視点の発展過程をまとめた。陳平原の論によると、五四時期以降、中国の小説は内容、形式など、すべての面において大きな変化が見られるが、特に語りの面にも伝統小説と異なる方法が盛んに用いられた。視点について見ると、伝統小説では概して全知的な語り手が語るのに対して、五四時期の小説家はリアリティを求めて、視点を統一し、固定した。その中で一人称の限定的な語り（特に日記体、書簡体が盛んに採用された）や三人称の限定的な語りへ、純客観的な語りへ発展した。¹⁾

沈從文（1902—1988）は「物語」に長じるとされ、その物語の語りに魅了される読者も時をこえて数多くいるだろう。彼は長い創作生涯において、いつも自分の創作を「習作」だと考え、創作の可能性に対する追求を絶やすことはなかった。このような創作スタンスは初期作品においても反映されている。

ここでいう初期とは、沈從文が初めての作品を発表した1925年から作品が成熟期に達したと思われる1927年までの3年近い間と考え、その間において彼は

200篇近くの作品を発表した。生涯に発表した800篇あまりの作品の4分の1を占める。²⁾しかし中国では彼の作品の語りに関する研究成果が数多くあるにもかかわらず、その多くは成熟期1927年以降の作品、例えば「辺城」などを取り上げるもので、1927年以前の作品を中心にした研究は決して十分とは言えない。一方、日本では初期作品に対して関心を示した研究があるものの、「語り」を中心に論じる研究は少ない。

本稿では1925年から1927年の初期作品、主に小説を取り上げて、語り手、特に視点に注目し、沈從文の初期作品の語りの変化を検証し、成熟に至る過程を辿ることを目的とする。なお、本文で取り扱う作品の発表年はすべて『沈從文年譜』³⁾によるものである。(例：「棉鞋」(1925))

1 語り手＝主人公＝作者——自叙伝的な語り

1.1 限定的な視点——一人称小説

前述のごとく、陳平原は、「中国の古典文学では、ほぼ全知的な視点から語られているのに対して、限定的な視点に対する試みは五四作家の中に頻繁に見られる。その中には特に作者自身の要素を濃厚に帯びている自叙伝的小説が数多く創作された。」と述べている。

沈從文の創作を始めたばかりの時期の作品も、作品中に自分自身の経歴を組み込んでいるのが特徴で、強い自伝性を帯びている。特に経済的困窮及び性的苦悶に関する告白が郁達夫の自叙伝小説を意識して模倣していることは、多くの研究者が指摘している。⁴⁾「公寓中」(1925)は「我」が貧乏の中、就職に挫折し、どこへ行っても冷眼に遭う境遇を実体験をした当事者しか描けないように親身に描いていたのはその一例である。

1925年から1926年まで、北京の香山慈幼院で勤めた時期に書いた作品にもそのような特徴が鮮明に見られる。

1920年代、新文化運動の影響を受けて多くの青年が全国各地から北京にやってきた。沈從文もその中の一人である。しかし北京に到着した後、彼を待っていたのは厳しい現実だった。文学革命に憧れていた沈從文にとって、大学で勉

強することは一番の理想であったが、高級小学校卒業の彼を受け入れてくれる大学はなかった。それに故郷からの経済的援助が途絶え⁵⁾、経済的にも窮地に陥った。

そのような状況の中で、1925年、沈從文は北京大学校長を務めていた林宰平と梁啓超の推薦で、沈從文の親戚にあたる熊希齡の創立した香山慈幼院で図書管理員の職に就いた。しかし、沈從文にとってはこの安定の職に就いたことは必ずしも喜ばしいことではなかったようだ。彼は自分が他人の好意でその職に就いたことにコンプレックスを抱いており、さらに香山慈幼院の管理者たちが地位や財産に擦り寄るような態度にも肯定できなかった。⁶⁾ そのような経験を彼は忠実に作品に反映していた。

例えば、「棉鞋」(1925)では、主人公の「我」はいとこの「村弟」が自分の上着を質屋に入れて引き換えたお金で買ってくれた棉靴をずっと愛用していた。使い込んでぼろぼろになったが、新調するお金がなかったため仕方なく、そのぼろぼろの靴を履き続けていた。しかし、その靴を履いて図書館に行くと、図書館の管理人に嫌な目を向けられ、上司と会った時も上司に「なんでこんな見苦しい格好するのだ」と杖でその鞋を叩かれる。香山で経験した差別、そしてその差別から感じた疎外感、劣等感を独白のようにこの作品に記したのだ。

また、自叙伝的な色彩が濃いと思わせるのは、小説の中に作者の実際の生活の中での人物や地名などがよく作品の中に現れるからだ。例えば「棉鞋」での「村弟」は、沈從文のいとこの黄村生がモデルになっていると思われるが、もう一つの日記体の自叙伝小説『公寓中』にも登場する。⁷⁾ さらに、作品中の地名も、「半山亭」、「閩風亭」、「見心齋」など、実際に沈從文が当時住んでいた香山の観光名所である。上司は私を「沈」と呼んでいるのも、作中の出来事が実際に起こったことだと読者に印象づける。

一人称で書かれたこれらの自伝的小説では、主人公は語り手となり、自ら感じた他人の目線、自分の心情を包み隠さずに語っている。そしてその主人公には作者である沈從文と重なる部分が多いことも見て取れる。

1.2 限定的な視点——三人称小説

沈従文の初期作品には、同じく実体験に基づいて書いたにも関わらず、一人称でなく、「彼」などの三人称で語る物語も見られる。代表的な作品として、1924年12月に執筆した「一封未曾付郵的信」が挙げられる。

1924年、経済的に困窮に陥り、就職も雑誌投稿も挫折して行き詰まった沈従文は、当時大学教授である郁達夫に助けを求める手紙を出した。すると手紙を受け取ってまもなく郁達夫は沈従文の住む小さなアパートを訪ね、沈従文の生い立ちなどについて話した後、彼に食事をご馳走した。郁達夫はその後「給一位文学青年的公开状」を発表し、二人の付き合いが始まる。「一封未曾付郵的信」はその体験に基づいた小説と思われる。

物語の筋はとても簡単なものである。主人公の「従文」は下宿先の家賃が払えず、下宿先の主人に迫られた後、最後の一手として、作家の「A先生」に助けを求める手紙を出すことを決意した。しかし手紙を書き上げて、下宿先の使用人に手紙を出すように頼むと、切手を買うお金がないと断られた上に嘲笑される。「従文」は手紙を出すことを断念し、その手紙を破り捨てる。

三人称で語られてはいるが、自伝的な要素が濃厚であり、三人称の語り手は実際に一人称の語り手と極めて近いと言える。

まず語り手の視点を見ると、一見三人称の語り手が物語の外部から主人公を客観的に観察し、描いているように見えるが、実際には、この作品の語り手は主人公「従文」の内部から、「ああ、この意義のない人生！呪われるべき人生！」⁸⁾「私は辛抱して生きていくことができないけれど、いっそのこと、自分にけじめをつけることもできないのか！」⁹⁾など、大量の心理描写を行っており、一人称の語りとはほとんど変わりがないことが分かる。

さらに、全知的な三人称の語り手が物語の背景をすべて把握しているのと違い、この作品では限定的な視点から、語り手の視点は主人公の「従文」と限りなく接近していることが分かる。語り手は主人公の見えるものしか見えず、主人公の聞こえることしか読者に伝えられないような限定的な視点に位置している。その例として、使用人に手紙を出すようお願いする際の場面が挙げられ

る。語り手は全知的で俯瞰的な視点から、使用人の様子や心理を描写することなく、ただ主人公が「(六七回呼んだ後やっと) 気怠い声の返事が聞こえた」「窓の外から、かすかな冷笑の声が耳に入った」と、終始一人称のように、主人公の「従文」の限定的な視点から、主人公の感じ取ったものだけに集中して描いている。

1.3 沈從文にとっての自伝的小説

1920年代初期に行われた文学革命において、伝統の章回小説のように、物語の内容を重視するよりは、表現の芸術感覚に重みが置かれていた。その中で、古典小説でよく見られる全知的な語りより、一人称や三人称の限定的な視点の語りが多く採用されるようになった。¹⁰⁾

沈從文は文学革命に大きな信念を持った。彼にとって文学革命は、「文学を旧習に拘る公式から完全に脱却させ、現代の生きた言語と近づけ、新しい感情と力を充滿させる」¹¹⁾ものでなければならなかった。その点において、既成の表現方法から解放された新しい表現方法を求めた五四作家たちとの考えと一致していたと言える。

1926年1月、初めての作品が刊行されてから一年も経たない頃に、彼は『北京之文藝刊物及作者』という題目の文論を発表する。その中で沈從文は当時刊行されていた二十種類あまりの雑誌を羅列し、批評を加えている。そこから、彼の文学創作に対する考え方を窺うことができる。¹²⁾

たとえば、高長虹の作品を高く評価する箇所、沈從文は「文字とは自分を表現するものである。(中略) 所謂忠実に自分を表現するとはどういうことかという、私はあまりにも不器用なのでうまく説明できないが、自分なりに説明すると、言葉遣いであろう。注意深く、少しも気を抜くことがないように、あの瞬間またはあの長い時間の中の感覚を捉えて紙に書きとどまるのだ」¹³⁾と述べる。沈從文は創作において美しい言葉遣いに注意するよりも、自分の感じをそのまま記録するのが大事だと考えていた。

また、自分自身の創作方法についても、1926年に書いた作品集『老实人』の

まえがきで以下のように語っている。「私はただ、拙い、非常に芸術的ではない文字で、ホテルを捕まえるように私の目の前を過ぎてしまったすべての出来事を記録しただけだった。」¹⁴⁾ このような方法で書き上げたものは「狭いことは否めないが、私が人に見せられるのは、ただそれだけのものしかない。上の方々から見ると狭いかもしれないけれど、広くてもすべてを捧げ出さないよりは、少しはましだろう」¹⁵⁾ そこで、沈従文が試みた語り方は、自分の実体験に基づき、自分の汲み取った感覚を隠さずに描くような自叙伝的な語りであった。

小島久代氏はこれらの自叙伝的作品について、「これらは、いずれも上京したばかりで、志だけは高く掲げても、田舎者丸出して職も無く、金も無く、寒さに震えながら空腹を抱え、感覚だけが異様に研ぎ澄まされ、(中略)といった自己の状況を、自虐的かつ大胆に表白した作品である。」と述べている。¹⁶⁾ 湖南から無一文で上京し、北京で疎外感を味わう沈従文にとっては、社交的な場に交じるより、自らの内面と向き合うことが多かっただろう。文学創作に至っても、外の世界を描くより、外の世界が彼にもたらした経験や、与えた感覚を記すような書き方が多くなる。沈従文は自ら物語の主人公となり、さらに語り手となり、その研ぎ澄まされた感覚で感じ取ったものを忠実に紙に書き記した。

2 語り手=登場人物——「語る」から「語りかけ」へ

作品が「狭い」と自ら認めていたように、沈従文の自伝的な作品は低潮を迎えた。『一个天才的通信』(1929)の中では、主人公である作家は編集者宛の手紙において、「彼らは私の生活のすべてを知りたくはない」「私の自分の要素が少しでも多ければ、あなた達はそれをいらないといやがる。それなら、私にはそれでも書き続ける勇気があるものか？」と、内心を告白するような小説の読み手がなくなったことを嘆き、創作の新しい可能性を積極的に探していることを表明する。そこで、彼は語りの焦点を自分自身以外の人、物事にも向けるようになり、作品において表現できる内容の豊富さに注意を払ったのだ。

文体が成熟する1928年頃から、沈從文の作品のタイトルには「物語（故事）」という言葉が含まれることが多くなる。「物語」という言葉が示しているように、語り手と聞き手が存在するような構造を作り上げる語り方を創作初期から沈從文が意識していなかったわけではない。創作を始める頃の一人称、限定的な三人称を通して主人公が独白しているような語りから、読者を聞き手として意識し、有意に物語を語るような雰囲気を作り出し、「物語の語り手⇔聞き手」というような構図を小説の中で示すような作品が多くなった。その中にはさらに、視点が限定的な一人の語り、視点が限定的な複数の語り、そして全知的な視点の語りに分けられる。

2.1 限定的な視点——一人の語り手

初期の一部の作品では、語り手が自ら物語の中に登場して、物語に参加する。これは創作し始めた頃の作品の語りと同様だが、語り手は物語の中心ではなく、登場人物の中の一人に過ぎなくなる。語り手が物語を「体験する私」から「語る私」へと変わったと言える。

たとえば、「更夫阿韓」（1925）では、語り手の「我」は物語の主人公「阿韓」と同じ町の鎮篋に住む人物である。町の夜回りを務める「阿韓」はお酒好きで、酔っ払うと、時間を無視して適当に竹筒を打ち鳴らすこともしばしばあるが、町の住民は彼を非難することはなかった。それどころか、彼のことを「韓伯（韓伯父さん）」と尊敬している。

ここまで読むと読者はこんな男がなぜ尊敬されるのかと疑問を覚えるだろう。そこに、語り手が登場して、「彼のどこがいいのだろう？それは、彼があまりにも温厚な人だからだ。」と読者の疑問に答える。続けて、語り手の「我」は阿韓が町の住民の安全をいつも気にかけていて、ドアを締め忘れた家があったら熱心に声をかけること、町の住民から募金して、餓死した見ず知らずの乞食を埋葬してあげることなど、阿韓の「温厚」を具体的に語る。語り手の目を通して、阿韓の様子、そして優しくて熱心な町の住民も自然と描かれ、温かみのある美しい鎮篋の町の風景が読者の目の前に展開する。

創作し始めた頃の語り手＝主人公の語り方とは違い、この類の作品の語り手である「我」は物語に登場するものの、物語の発展には直接参加することは少ない。物語の中心は物語の中に出てくるもう一つの人物にあることが多い。つまり語り手として登場する「我」は物語の体験者ではなく、物語の経緯の傍観者及び物語を伝える伝達者にすぎない。

2.2 限定的な視点——複数の語り手

「更夫阿韓」のように一人の語り手の限定的視点を通した語りは臨場感が増し、物語にできるだけ焦点を当てることができるものの、語り手の知っている情報しか読者に伝えることができず、語り手の視点からしか物事を語るができないことから、表現の範囲が制限されることも否めない。創作初期の作品においては、語り手が一人から複数人に発展していくパターンも多く見られる。複数の語り手による語りは、枠物語の形を採用する場合が多い。例えば「松子君」(1926)「篋君日記」(1927)「老实人」(1927)などが挙げられる。最初に一人目の語り手が登場し物語を語る。その物語の中の登場人物が、二人目の語り手となってもう一つの物語を語るような入れ子構造が出来上がる。

「猎野猪的故事」(1927)にもこのような構造が見える。主要な登場人物は「我」、「我」の甥の「小四」と使用人「宋妈」である。「小四」は「狼の物語が聞きたい」と「我」にねだるが、「我」はそのような物語を知らないため、使用人の「宋妈」に助けを求める。すると「宋妈」は「イノシシの物語なら一個だけあるけど」といい、その物語を語る。このように語り手は「我」から「宋妈」へと変わるが、一人目の語り手である「我」は「下面的话是她(宋妈)的,我记下」と一言を入れて断っておき、「宋妈」が二人目の語り手となり、一人称でイノシシを狩る物語を語った。この物語が終わったあと、語り手は再び「我」と変わる。このように「我」→「宋妈」→「我」のように、一つの枠が出来上がる。

沈從文の作品においては、語り手はよく見られるような、「枠」の語り手とそ
 中の物語の語り手だけではなく、より重層的な形を取ることが多い。「松子君」

では、一人目の語り手は文学青年である「我」である。その友人、同じく文学青年である「松子君」がよく「我」のところにおしゃべりしに来る。そのような中で、ある日、松子君が私に、自分の友人の「周君」が親戚の家に居候する間、その居候の家主の妾に恋をしたという話を「我」に聞かせる。ここで松子君は「我」に代わり、二人目の語り手となる。さらに、松子君の話によると、「周君」はその妾に恋した気持ちをひそかに日記に綴っており、その日記がそのまま松子君の話の中で引用される。「周君」は一人称で書かれた日記を通して三人目の語り手となる。「我」→松子君→周君という入れ子の枠物語が完成する。

作中人物として登場する「我」の語りは枠を提供する働きはするが、中心となる物語は他の登場人物の語りに委ねられる。ともかく、語り手が一人から複数に増え、語りの視点も豊富になったと言えるだろう。

この時期の枠物語には、もう一つの形も採用されている。日記の発見者／発表者の語りと、日記の（書き手の）語りからなる枠物語である。日記を発見または発表した語り手が一人目の語り手として、日記の作成、発見などに至る経緯に対する簡潔な説明を行い、その語り手によって発表された日記を綴った日記の作者が二人目の語り手となる。一人目の語る物語と日記で語られる物語が必然的な関係を持つわけではない場合も多く見られる。例えば、「篁君日記」では、一人目の語り手である「我」（璇若）は、いとこの篁君の日記を受け取り、発表する事になった。日記には、篁君が戦争のため妻子と別居して親戚の家に居候している間に、家主の妾に恋をしてしまったことが綴られていた。

一人目の語り手の「璇若」はその日記の前に一つ目の序をつけている。二つ目の序文は日記を書いた張本人、二人目の語り手である「篁君」によるものである。「篁君」は日記本文の語り手でもある。

「篁君」が語る日記の部分だけ見ると、物語の筋は同じ年に書いた「松子君」ととても似ており、ともに居候先の家主の妾に恋をした話である。「篁君日記」は二つの序文を取り除いても物語として十分成立できる。なぜわざわざ枠物語の構造を取り、複数人の語り手を登場させたのだろう。筆者はそれが沈従文の多視点の語りの試みではないかと考える。

序文を取り払い、一人称で書かれた日記だけを読むと、読者は日記の主人公に同化しやすく、その物語の真実性を疑う可能性も少なくなるだろう。しかし、「璇若」の序文、さらに「篁君」の序文が枠として設けられると、読者は日記の語りを相対化し、一人称で語る「物語を経験する主人公」に代入するのではなく、物語の外に位置し、「評価する」側にいられる。さらに、「篁君」の序文では、この日記は「妻に捧げるささやかな懺悔」であると説明しているように、この日記は「妻に見せる」という前提に書かれたことを示唆している。誰かに読んでもらうことを前提にした日記はその私密性と真実性が失われてしまう可能性があることを読者に示していることも、同じ役割を果たしているのではないかと思う。

それに枠物語により、固定的な一人称の語りによる表現の狭さが少し解消され、一人称で語る本文で不足と思われる情報も、他の視点から補うことができる。例えば、「篁君日記」では、日記本文から得られた情報から、「篁君」は日記を綴っている頃は職員を務めており、「妾」との恋の結末についても明言しないまま日記が終わってしまったが、「璇若」の序文からその後「二哥（篁君）は悩み事があって、北京ではこれ以上いられず、東北へ行ってしまった（中略）聞くところによると、今では千四百人もの手下を抱えて、もう日記で描かれた様子ではなく、とっくに山賊の王となっていたのだ。」と日記では示すことのできない情報を補足している。

このように、沈従文は枠物語を駆使して、物語の面白さ、完成度、または読者を意識していることが分かる。これも語り手の配置を通して実現できたことであると考える。

さらにもう一つ確認しておきたいことは、1926年から、沈従文は大量の恋愛物語を創作した。その中の主人公はどれも彼自身とは大きくかけ離れている。「松子君」の主人公は使用人（听差先生）を持つ文学青年であり、「篁君日記」の篁君は職員（办事員）を務め、「役所に行かなくても給料が支払われない心配がないので、いっそうのこと出勤することをやめた」のように、お金の心配がない上に、多角恋愛に陥るほど女性から思いが寄せられている。自叙伝的な

作品における、困窮で、女性に劣等感を感じるような沈從文の主人公のイメージからはだいぶ変わったことが分かる。¹⁷⁾ 作家と語り手が基本一致しているような局面は、五四文学での日記体文学によく見られるが、このように自分と大きくかけ離れた人物形象を作り上げることによって、作家と主人公と語り手が重なり合うような状況を打破して、「語る自分」の他に、「評価する自分／見直す自分」を作り出す試みだとも思えるだろう。

2.3 全知的な視点——影を薄めつつある語り手

前文で論じた語り手は皆物語に具体的な人物として登場し、読者の前に姿を現している。この他に、沈從文の初期作品によく現れるのは、物語の世界の外において、俯瞰的な視点から物語を語る語り手がある。具体的な人物像は現れないが、読者に語りかけるような「語る声」が存在していることは、読者は作品を通して感じ取ることができる。

さらに、前文で説明した語り手は限定的な視点から、自分の把握している情報しか読者に語りかけることができない。例えば、「更夫阿韓」の語り手の「我」はその餓死した乞食はどこから来たか知るよしもなく読者に説明することもできない。それに対して、この類の物語は三人称で語る事が多く、その語り手は全知的な視点を持っている。語り手には物語の背景と行方はすべて把握しているが、読者にどの部分を語るかを取捨選択する主導権を持っている。

例えば、『嵐生同嵐生太太』¹⁸⁾ (1926年) では、三等書記官である「嵐生」とその妻を登場させる際に語り手が主人公の嵐生を紹介する箇所がある。

「どうせ今どき、(読者の) 皆さんはある種の人に対する紹介はもう飽きているだろうし、あるいはわざと紙上(文章の中で) 彼をけなしたのではないかと心配するから、(中略) 彼のことについて、達筆で、働き者の書記であり、前総務庁庁長の表彰を受けたこともある(中略) それぐらい知っておけばよいのだ。」

ここで語り手は主人公の情報について取捨選択して伝えることを宣言している。

しかし、このように全知的視点を採用することから生じる弱みとしては、前文で述べた限定された視点、つまり語り手が主人公や作中人物となったり、主人公に限りなく接近したりして語る語り方に比べると、全知的な視点から語る語り手は物語に登場する人物との距離はより遠いものであり、臨場感が薄まってしまふことが指摘できる。

だがここで注意したいのは、沈従文はすべての語りを語り手に委ねることはしなかった。全知的な視点を持つ語り手によって背景を説明する代わりに、彼は登場人物の会話、言葉、行動などを通して、地の文、つまり物語の発生する社会背景を語らせるような書き方をした。

例えば「晨」¹⁹⁾で、嵐生が新聞を読みながら奥さんと会話を交わす場面に以下のような描写がある。

「(前略)すると嵐先生はその赤い服の盗賊(原文:紅衣盜)についてのニュースを続けて読んでいき、ところどころ自分の批評や説明も入れた。『あいつら、「公妻」だって』、嵐先生はわざとこの一言を加えた。」

「紅衣盜」は共産党を指しているだろう。「共産公妻」は1920年代において、共産党に対する誹謗としてよく見られる表現であり、「共産公妻」をめぐる議論は盛んになっていた。²⁰⁾「晨」が書かれた1927年3月は、四一ニクーデター直前であり、登場人物が読む新聞にはこのような内容を載せていることを作中人物のセリフを通して説明されることで、読者が社会背景を垣間見ることができる。語り手に前面に出て直接、「これは1927年頃に起きている物語である」と説明させるよりも、社会背景を反映するような材料を登場人物のセリフや行為などに仕込ませることによって、登場人物のキャラクターも豊富になり、語られる対象ではありつつも、自らその物語の背景や環境を語る役割も担い、語り手の存在を薄めることができたと言えるのではないか。

終わりに

「語り」の可能性に対する探求は、沈従文の文学に託す役割と深く関わっていると思う。1928年7月沈従文の作品集『老実人』が出版された。その前の年

の12月にこの作品集のために書いた序文では、沈從文の文学観を理解するのに重要な記述があった。

「私が生きているのは、全てを認識するためだ。私が見つかったのは、人と人は永遠に分かり合うときはないことだった。ある誤解の中でみな憐れみに思い、憐れみに思いながらも愛しいと思える。仮に私の心が、さらに今と異なる状況の中で回復する機会を得たならば、私の仕事の方向性も少し転換し、人類がいかに誤解の中において生活していくのか救済の方法を探さなければいけない。」²¹⁾

沈從文は人と人は永遠に分かり合えるときがないと考えたのだ。みな誤解の中で生活している。齊藤大紀氏は「さまよう自寛君——沈從文『愚直の人』論」では、この「誤解」について、沈從文の作品を例としていくつか挙げている。——『長河』（1937）では、湘西を訪れたよそ者が、みかんを食べたくなくて、地元農民に「みかん売ってくれないか」と聞くけれども、農民は「わしのみかんは売らん」と答えたのである。そしてその直後に、「食いたいなら勝手にとって食べる、みかんぐらいで銭を取れるか」と全く別の考えが提示される。このように、湘西を訪れるよそ者と地元民とが、それぞれ全く別の体系を持った世界に生きていることが分かる。²²⁾

それに対する救済の方法を探さねばならないと語ったが、そこで辿り着いた方法は文学というものかもしれない。まるで別の体系の世界で生活していることから誤解が生じる。その別の世界を文学を通して示すことができれば少しでも互いに理解し合えるのではないかと考えたのかもしれない。²³⁾ そこで沈從文はその世界を忠実に再現できるような語りを追い求め続けてきたかもしれない。

創作初期では彼は自分自身の経験を多く主人公に投影し、作中人物＝語り手＝作者とのパターンが多く見られた。そのような創作の持つ、一人よがりの感情描写に終始する危険性に気づき、語り方を積極的に調整した。作中人物を語り手とするものの、その語り手における自伝性は大きく弱化した。あるいは枠物語を通して、作家自身の存在を希薄にするように努めた。そして、客観的な

叙事を意識することで、作品において作家自身だけではなく、語り手の介入も低減させるよう試みた。

1928年以前の沈從文の初期作品にも、純客観的な語りを試みた作品が見えるものの、そのほとんどは「会話」によって構成され、演劇のように、作中人物は自ら物語を演じるものである。1933年に刊行された小説集『阿黑小史』の序文では、沈はこの小説集を「初期段階で客観的な叙事方法に対して試み、そして自分も納得した作品」と述べ、彼は客観的な語りに対して早い段階で取り組んでいたことが分かる。成熟した客観的な語りの完成は『辺城』を完成した1933年まで待つことになるが、1927年以前の初期作品においても、それに向かう試みが見られるとも言えるだろう。

注

- 1) 陳平原 (1988) 『中国小説叙事模式的转变』, 上海人民出版社
- 2) 『沈從文年譜』(2006) によって計算した。『沈從文年譜』(2006) 天津人民出版社出版, 吳世勇編
- 3) 『沈從文年譜』(2006) 天津人民出版社出版, 吳世勇編
- 4) 例えば凌宇の<沈从文小説の早期风貌> (1985) 《从边城走向世界》三聯書店、中野知洋 (2000) 「上海時期に至る沈從文の小説について——『自殺』の主題と描写をめぐって」『集刊 東洋学』83, 中国文史哲研究会、小島久代 (1997) 『沈從文——人と作品』汲古書院などにはこのような記述が散見できる。
- 5) 沈從文は湖南から北京に行く前に、湖南にいた時の上司である陳渠珍は彼に経済的援助をする約束をしたが、1924年陳が湖南での状況の変動によってその援助を中止した。『沈從文年譜』(2006) 天津人民出版社出版, 吳世勇編
- 6) 『記胡也頻』(1950) では、香山慈幼院での生活について沈從文はこう語っていた。「在山上我既然是一个孤立无助的人, 名位是那么小, 且人家是在一种近于恩惠的情形下把我收容下来, 什么人也不会对我稍好一点 (略)」『沈從文全集 13』(2002) 北岳文芸出版社, 11頁
- 7) 「我每次对着村弟弟给我那个钢表反面未脱镍处发见我的瘦小脸子时」「而且, 时

- 时有热茶喝了，村弟来时，或老推，或……只要来了客时，就把炉子移到中间，好围炉谈话」『沈從文全集1』(2002)北岳文芸出版社，352頁、357頁
- 8) 原文「唉！无意义的人生！可诅咒的人生！」『沈從文全集11』(2002)北岳文芸出版社，3頁
- 9) 原文「我不能奋斗去生，未必连爽爽快快去结果了自己也不能吧？」『沈從文全集11』(2002)北岳文芸出版社，3頁
- 10) 陳平原(1988)『中国小说叙事模式的转变』，上海人民出版社
- 11) 原文「把文学完全从因袭陈腐旧套子公式脱出，使它和活生生的语言接近，并且充满新的情感和力量，变成一个有力的武器，有力的新工具」『沈從文全集16』(2002)北岳文芸出版社，373頁
- 12) 「北京之文芸刊物及作者」について、齊藤大紀氏の「1925年、北京、文芸の畑——沈從文『北京之文芸刊物及作者』をめぐって」では詳しく論じられている。齊藤大紀氏(2006)「1925年、北京、文芸の畑——沈從文『北京之文芸刊物及作者』をめぐって」『野草』77，中国文芸研究会
- 13) 原文「文学是表现自己(略)所谓忠实的表现自己，是怎么一种表现法？我太拙了，说不清。但我有点可以为自己来解释的意思，就是用字。好好的——一点不能放松的去捉着那一刹那或那一长片的感觉来留在纸上，不必照你所读过的什么诗文的格律去修辞，它自然会好。」『沈從文全集17』(2002)北岳文芸出版社，78頁
- 14) 原文「关于艺术以及类乎艺术这类话语，我是一点也不懂得的。我只是用一种很笨的，异常不艺术的文字，捉萤火那样去捕捉那些在我眼前闪过的逝去的一切，这是我创作的方法。」『沈從文全集16』(2002)北岳文芸出版社，292頁
- 15) 原文「方法既如此，所谓狭，当然不能免，但我所能给人的，只是这样一点点东西，平凡生活的一面，虽然在大人们看来是太狭，比之于虽丰富而全不给人的，或许要稍好吧。」『沈從文全集16』(2002)北岳文芸出版社，292頁
- 16) 小島久代(1997)『沈從文——人と作品』汲古書院，34頁
- 17) この点について、津守陽氏は「沈從文のフェティシズム」においても指摘している。「加えて、『女に愛されない』ことに屈辱を覚える北京時代の自虐的な語り手とは違って、上海時期には恋愛巧者を気取る語りが現れ(後略)」

津守陽 (2016) 「沈從文のフェティシズム」『中国文学報』第八十七冊, 京都大学文学部中国語学中国文学研究室編集

- 18) 原文「横順这时节, 大家对于某种人的描写, 正感到厌烦, 或者会疑心是故意在纸上刻薄了他, 小书记从职务上得来的残疾不说也是好。我们要知道他, 明白他是一个写得一笔好字, 能干勤快的书记, 很受过前任总务厅长的褒奖, 此外, 他是一个每月到会计处领三十四块钱薪水的书记, 就得了。』『沈從文全集1』(2002) 北岳文芸出版社, 272頁
- 19) 原文「(前略) 于是岚生先生把那一段记载红衣盜的新闻念下去, 中间自己又加上一些按语, 一些解释。“……他们公妻哩”, 岚生先生故意加这一句话。』『沈從文全集1』(2002) 北岳文芸出版社, 189頁
- 20) 石岩 (2019), 「“共产公妻”谣言在中国的生成与早期流布」, 『苏区研究』2019年01期
- 21) 原文「为什么要活? 这也像为什么要死的问题是一个不必追究的问题。然而我对此有一点见解, 便是我的活是为认识一切: 我所认识的是人与人永没有了解时候, 在一些误解中人人都觉可怜的; 可怜之中复可爱。倘使我这心, 在另一种状态下还有恢复的机会, 我的工作方向应当略略转变, 应当专从这人类怎样在误解中生活下来找一种救济方法——然而这时代, 人人正高声唱着文学也应作为政治工具的时代, 我所希望的又是应当如何为人齿冷!」『沈從文全集2』(2002) 北岳文芸出版社, 4-5頁
- 22) 齊藤大紀 (2002) 「さまよう自寛君——沈從文『愚直の人』論」『火輪』第11号, 北海道大学文学部 中国文化論研究室内『火輪』発行の会
- 23) 沈從文は「雑談六」(1928) では、「我的工作只是我想把自己思想感情凭了文字来给异地异时人与人心的沟通的一个机会。」と述べている。

参考文献

- 『物語の構造——<語り>の理論とテキスト分析』F.ジュタンツェル著, 前田彰一訳, 1989年, 岩波書店
- 『物語論 基礎と応用』橋本陽介, 2017年, 講談社

沈從文の初期作品について 一語りを中心に一

《沈从文的前半生》张新颖，2018年，上海三联书店

《沈从文传》金介甫（JeffreyC.Kinkley）著，符家钦訳，2005年，国际文化出版公司

《从边城走向世界》凌宇，2006年，岳麓书社