

『儒林外史』における空間描写の 機能について

白 澤 寛 子

0. はじめに

『儒林外史』は、幸田露伴が「連環体」とよんだように¹、無数の挿話が作中人物の人間関係によって繋がるだけで、一貫した筋がない。確かに、『水滸伝』等の「語りもの」から「読みもの」に移行した小説のように、物語の展開に対する興味を引き起こすことによって、読者を引きずることのできない構造である。そうした構造の安易さが、物語全体の安易さを生んだとまでいわれる²。また、内容的には、魯迅の『中国小説史略』以来、諷刺小説の嚆矢とされ、高い評価を得ているが、昨今では「体制側に即くことを欲しつつも果たせずして零落した男の、腹いせ的な『あてこすり』の文学」³であるといった、異なった見方もされている。

では、この小説が読者を惹きつけたものは何であったのか。最も大きなものは、やはり、実在のモデル探しであったろう。決して挿話の内容のすべてが、事実そのままというわけではないが、その殆どが、当時の実際の話柄に基づくものである。金和の跋文⁴に端を発する実在のモデル探しに、『儒林外史』に関する論考の多くが集中した⁵ ことによって、読者の興味もそこにあったことが分かる。しかし、果たしてそれだけであったのか。

そこで、本論では、物語内容以外の部分に注目することにした。『水滸伝』等「語りもの」から「読みもの」に移行した小説では、物語の筋に読者の興味が集中した。では、最初から「読みもの」として書かれた『儒林外史』の場合、物語の筋以外の部分に、読者を惹きつける何らかの要素があったのではないか⁶。

そして、中でも空間描写に、そうした要素があるのではないかと考えた。「空間」の観念は、きわめて「不分明」なものであるが、われわれが「それをもっとよく知り、それに価値を与えていく」ことによって、それは意味を持ち、「安定」する⁷。では、「人間の空間を構成し組み立てていくものは、もっぱら

視覚である」⁸とされるのであれば、『儒林外史』において、「空間」がどのように描写されているかを考察することによって、作者が「空間」をどのように捉え、いかなる「価値」を与えているのかが分かるのではないか。そして、この「価値」こそ、この小説が読者を惹きつける一つの要素である筈である。

本論では、『儒林外史』の空間描写の特性を際立たせるため、「語りもの」から「読みもの」に移行した小説の代表ともいえる『水滸伝』と、適宜比較することにした。空間描写におけるこの両者の最も大きな差は、語り手と語り手の物語に対する位置が変化したことによって、空間描写に散文が用いられ、物語との関係が変化したところにある。よって以下、両者の語り手の違いを鍵にして、『儒林外史』の空間描写の意味と機能について考察していくことにする。

1. 語り手の視点

まず本論の分析の鍵となる、『水滸伝』と『儒林外史』の語り手とその物語に対する位置について明らかにしておきたい。

周知のように『水滸伝』は、説話人によって語り継がれた説話を集大成したものであって、作者を特定できない。また、「読みもの」としての『水滸伝』は、実際の説話を筆録することから始まったため、その中にも説話人たる語り手が存在する。つまり、『水滸伝』の場合、物語の作者は、そのまま小説の中の語り手にはなり得ない。しかし、『儒林外史』の場合は、吳敬梓という実作者が、最初から「読みもの」として書いたため、この両者がほぼ重なる。すなわち『水滸伝』の語り手と作者には殆ど繋がりが無いが、『儒林外史』の語り手には、作者の生活や時代を、ある程度投影して考えることができるのである。

また、『水滸伝』の語り手は、「語りもの」であった名残として、「你看」「閑話休題」「不題」といった言い方で、物語に割り込み、読者に語りかけ、要約し、説明し、判断を下す。そして、「但見」などの語で韻文を挿入する。つまり、この語り手は、常に物語の外側にいて、物語のすべてを知っていて、自由に物語に割り込み、聴き手たる読者に様々な影響を及ぼすことができるのである⁹。ところが、『儒林外史』の場合、こうした語は殆ど使われていない。韻文も姿を消し、すっかり散文化した¹⁰。韻文とともに、語り手も姿を消したかのようにさえ思われる。しかし、それはしばしば言及されるように、『儒林外史』の語り手が、多くの場合、作中人物の視点を借りて、その目に映じたままを述べるだけで、自らの判断や意見を言おうとはしないためである¹¹。例えば、第14回、馬二先生の西湖めぐりのくだりは、彼の俗物さ加減を際立たせて見事

である。しかし、この時語り手は、西湖の美景と馬二先生の目に映じる茶店や食べ物等を、交互に提示するだけで、自らの判断等を語ろうとはしていない。読者自らが、両者の対比を行い、馬二先生が八股文の修養によって、天下の絶景さえも美しいと感じなくなっていることを判断するのである¹²。すなわち、『儒林外史』の語り手は、物語の内側にいて、作中人物に場面の進行を委ね、読者にすべての判断を任せていることになる。

このように、「語りもの」から「読みもの」に移行した『水滸伝』の語り手と、最初から「読みもの」であった『儒林外史』の語り手とでは、その来源も、物語に対する位置も大きく異なっているのであるが、では、『儒林外史』には、『水滸伝』のような語りの部分はなく、一切作中人物に場面を委ねるばかりかという、決してそうではない。『儒林外史』第24回、南京の描写の一部をあげてみよう。注目すべきは「你」である。この「你」は、語り手が、不特定多数の読者に向けて語りかけていることを表す。

大街小巷，合共起来，大小酒楼有六七百座，茶社有一千余处。不论你走到一个僻巷里面，总有一个地方悬著灯笼卖茶，插著时鲜花朵，烹著上好的雨水，茶社里坐满了吃茶的人。到晚来，两边酒楼上明角灯，每条街上足有数千盏，照耀如同白日，走路人并不带灯笼。那秦淮到了月色的时候，越是夜色已深，更有那细吹细唱的船来，凄清委婉，动人心魄。两边河房里住家的女郎，穿了轻纱衣服，头上簪了茉莉花，一齐卷起湘帘，凭栏静听。（第24回）
どんな通りにも、酒楼や茶館がひしめき合い、茶館には、提灯や季節の花が飾られ、多くの客が訪れる。夜になると、酒楼の数千個にものぼる羊角灯に火が入り、まるで昼間のような明るさ。夜が更けゆくにつれて、笛歌さんぞめく船がさらにふえ、花魁たちは装いを凝らして簾を巻き上げ、欄干にもたれてその音色に聞き入る。

こうした南京の街の描写は、第41回や第53回等にも見られるが、この時、語り手は、明らかに作中人物の視点から全く離れて、物語全体を見渡す位置から語っている。つまり、『儒林外史』の空間描写には、語り手が、①全体を見渡す位置から読者に語りかける場合と、②作中人物の視点を借りる場合との二通りがあることになる。では、この二つの視点から見た空間描写には、それぞれのような意味や機能があるのか。

2. 全体を見渡す位置

まずは、語り手が全体を見渡す位置から、読者に語りかける場合について考

えてみよう。

先引の第24回を始めとする一連の南京の描写は、『水滸伝』第72回の詞による東京・開封の描写としばしば対比される。その一部をあげてみよう。

鳌山排万盏华灯，夜月楼台，风辇降三山琼岛。金明池上三春柳，小苑城边四季花。十万里鱼龙变化之乡，四百座军州辐辏之地。黎庶尽歌丰稔曲，娇娥齐唱太平词。坐香车佳人仕女，荡金鞭公子王孙。天街上尽列珠玑，小巷内遍盈罗绮。霭霭祥云笼紫阁，融融瑞气罩楼台¹³。（『水滸伝』第72回）

万にも及ぶ華燈，金明池の柳，小苑城の四季の花々，豊稔の歌を歌う民草，太平の詞を唱う美しい花魁，街に行き交う佳人や貴人の車馬，珠玉を敷き詰めたかのような大路，羅綺に満ちた小道，楼閣に立ち籠める祥雲や瑞氣。

韻文と散文との差はあるにせよ，一読して，繁栄する都市の景観を絵画的に写すという点において、『儒林外史』第24回の例と酷似していることが分かる。したがって，その評価も「公式化，駢麗化した韻文を棄て去り，口語化した散文を使って，客観的景物や環境に対して精密で俗に堕さない描写を行い，絵画的な文字と叙述的な文字とを統一して，独自の感性を写し出した」¹⁴とされ，散文による「南京に対する詩的な描写」¹⁵としてほぼ定着している。

『儒林外史』は，すべて散文で綴られる点において，金聖嘆本『水滸伝』の影響を受けているとされる¹⁶。金聖嘆本が従来の『水滸伝』から，語り手によって差し込まれる韻文をすべて削って，「語りもの」を「読みもの」に変えた点を『儒林外史』は継承しているというのである。とすれば，この一連の南京描写は，従来韻文であった筈の部分が『儒林外史』では散文になった，として捉えてはならない。金聖嘆本では削除された韻文の部分が，最初から「読みもの」であった『儒林外史』では，どのように受容され，開花しているかとして考えなくてはならない筈である。

確かに『水滸伝』第72回の詞も，『儒林外史』の一連の南京描写も，語り手が全体を見渡す位置にいる点では共通している。しかし，前者は説話人たる語り手が型通りに物語に差し込む韻文でしかなく，後者は物語の作者である語り手が自身の観点から語った部分であり，この点において，両者は全く異質のものであるといえる。では，『儒林外史』の作者は，語り手に何を語らせるために物語に割り込ませているのか。作者の意図をはっきりさせるために，一連の南京の描写の一つ，第41回，清凉山地蔵会の描写の一部をあげてみよう。

到七月二十九日，清凉山地蔵胜会，人都说地藏菩萨一年到头都把眼闭着，只有这一夜才睁开眼，若见满城都摆的香花灯烛，他就只当是一年到头都是

如此，就欢喜这些人好善，就肯保佑人。所以这一夜，南京人各家门户都搭起两张桌子来，两枝通宵风烛，一座香斗，从大中桥到清凉山，一条街有七八里路，点得象一条银龙，一夜的亮，香烟不绝，大风也吹不熄。倾城士女都出来烧香看会。(第41回)

南京の秋の風物詩，地藏会の賑わいの描写である。南京の住人でなくては知らないような，地藏菩薩についての言い伝えまでが紹介されている。参拝する老若男女のざわめきや足音，さらには供えられる線香や蠟燭の香りまでもが眼前にうかぶ。聴覚や嗅覚といった「他の感覚は視覚による空間を拡張し豊かにする働きをしている」¹⁷とされるが，絵画のような趣きを呈する第24回とはうってかわって，かなり雑多な雰囲気伝えてくるのが分かる。

この第41回は，冒頭の「南京城里，毎年四月半后，秦淮景致渐渐好了。」というくだりから始まって，春の秦淮河に浮かぶ屋形船や「水花」の描写などが，まずひとしきり続く。それからようやく杜少卿や莊紹光らが，その賑やかな秦淮河で宴会をしながら交流を深めるという，物語の筋が展開される。そしてまた「转眼长夏已过，又是新秋，清风戒寒，那秦淮河另是一番景致。」と季節が夏から秋へ変わったことを述べて，「一个南京秦淮河变做西域天竺国」と仏会で賑わう秦淮河の様子や，先引の清涼山地蔵会の描写を行う。そして再び，杜少卿がその評判の高さを聞いて女文士・沈瓊枝を訪ねるという，物語の読きが始まる。つまり，季節ごとの南京の風俗や風物を，物語の合間合間に挿入するのである。

一見，季節の変遷や時間の経過を述べるための構成に見えるが，そうではない。先述のように『儒林外史』は無数の挿話の羅列でしかないため，物語の筋全体を通しての，季節の変遷や時間の経過がさほど必要ではない¹⁸。この第41回の場合も，杜少卿らの宴会の話と沈瓊枝の話は，杜少卿が沈瓊枝を訪ねるという人間関係で繋がっているだけで，物語の筋上不可欠な繋がりは何もないし，ましてや季節の移ろいなどは必要ない。つまり，この語りの部分は，季節ごとの南京の風俗や風物といった社会的環境を描写するのが主眼なのである¹⁹。

それよりも考慮すべきは，その挿話のほとんどが実際の話柄に基くということである。沈瓊枝は，名家に生まれ旧家に嫁ぎながら，夫の死とともに親戚縁者に放り出され，独り市塵に生きる「葦城の女士」²⁰が，杜少卿に至っては作者自身が，そのモデルであるとされる。作者は，安徽省全椒県の名望の家に生まれたが，結局科挙に合格することができず，生涯野に在った。また，父の死後，親戚に財産の殆どを騙し取られ，生地を離れてから南京の秦淮河に居を構

え、残りの財産を蕩尽した人である。つまり、「葦城の女士」や作者のような存在を生んだのは、功名富貴を重んじる当時の風潮、作者を取り巻く現実の社会であった。したがって、作者にとって、自分の分身たる杜少卿や、知人を模した作中人物が生きる社会的環境も、やはり自分の熟知している現実のものと同じでなくてはならなかった。実際にあった物語を展開していくためには、実際の社会的環境をまず語る必要があったのである。

そして、読者は、この語りによって、自分なりの南京の雰囲気や風俗を頭の中に構築する。作者と近い時代に生きた読者にとっては、実際の経験から思い浮かべるという作業になろう。この作業によって、小説の中の南京の街も、作中人物も、読者にとってさらに現実味をおびたものになる。現実極めて近い南京の街で、実在のモデルに基づく作中人物が自由に話をし、行動するのである。

この他に、第53回冒頭にも、南京の花街の様子や花魁、集まる人々について描写がある。第53回はこの後に、聘娘という妓女を中心に据えた花街に関する物語が展開される。その物語の前に、作者はこの語りによって、花街全体の雰囲気や風俗などの社会的環境を、読者の頭の中に構築させる。また、第14回、先述の馬二先生の西湖めぐりの一段の前にも、西湖全景の描写がある。第24回に劣らず絵画的描写に優れているが、やはりそれだけではない。西湖全体の風雅な雰囲気、多くの観光客で賑わう様子などを、読者に語るためにあるのである²¹。この後、馬二先生の視点に従って酒楼や茶店、そこで出される料理の数々、そして西湖の美景を細かく見ていく読者は、この語りによって、杭州の街をさらに現実味をおびたものとして捉えることができるのである。

3. 作中人物の視点

次に、語り手が作中人物の視点を借りる場合について考えていくことにする。

この描写は、基本的に「看」「望」「見」といった動詞を指標にすることができる。これらの動詞を使って描写が行われている時、語り手はその動作主の視点を借りて、読者に場面を提示していることになる。言い換えれば、読者は作中人物の視野の範囲でしか事柄を知り得なくなる。したがって、この時の描写は、「作中人物の行動する空間」のみということになる。

まずは、やはり『水滸伝』との比較から、作中人物の視点を借りる描写の場合も、単なる韻文の散文化ではないことをはっきりさせよう。以下は第2回、万年童生の周進が村塾の裏手で、春の河辺を眺めている場面である。

虽是乡村地方，河边却也有几树桃花树，红红绿绿，间杂好看。看了一回，只见蒙蒙的细雨下将起来。周进见下雨，转入门内，望着雨下在河里，烟笼远树，景致更妙。这雨越下越大，却见上流头一只船冒雨而来。那船本不甚大，又是芦席篷，所以怕雨。将近河岸，看时，中舱坐着一个人，船尾坐着两个从人，船头上放着一担食盒。将到岸边，那人连呼船家泊船，带领从人，走上岸来。（第2回）

雨足がひどくなるころ，一艘の舟が雨を避けて岸へ近づく。中ほどには一人が座り，船尾には二人が乗っている。岸に着いたその人は誰かと見ていると，挨拶をかわして，それが王挙人であると分かり，新しい話柄が始まる。風景の一部だった人物が，視点の主，周進に近づいて言葉を交わすことで新しい作中人物の登場となる。

風景は「目に映る『ながめ』」として定義される²²。しかし，周進の見る風景は，単なる眺望ではなく，彼が存在し，事件が起こる空間なのである。また，語り手が周進の視点を借りているため，周進の思考の推移そのままだが，読者の思考に重なる。そのため，読者は語り手という媒介者をほとんど意識することなく，周進とともに物語世界に臨むことができる。

ところが、『水滸伝』の韻文では趣きを異にする。第5回から，魯智深が五台山から東京・開封に向かう途上，日の暮れるのも忘れて，山水の美しさに見とれる場面を挙げよう。

一日正行之間，貪看山明水秀，不觉天色已晚。但見：

山影深沈，槐阴渐没。绿杨影里，时闻鸟雀归林，红杏村中，每见牛羊入圈。落日带烟生碧雾，断霞映水散红光。溪边钓叟移舟去，野外村童跨犊归。

魯智深因見山水秀丽，貪行了半日，趕不上宿頭。（『水滸伝』第5回）

夕暮れ時，楊柳が陰を落とす道に，鳥がねぐらに帰る声が聞こえる。村には牛羊が放牧から帰ってきた。落日は煙霧をおび，水面は紅い残光を映す。川釣りの翁は舟で去り，野外の村童も子牛に跨って帰って行く。

自然や村里の描写，そして魯智深の見る風景の中に，翁や童子といった人物がいるのも『儒林外史』第2回と同じである。しかし，『水滸伝』の場合，この人物たちが物語の筋を担う作中人物になることはない。全く風景の一部を構成する要素でしかないのである。さながら山水画中の点景である。すなわち，この韻文によって表される風景は，物語の単なる背景でしかない。このように作中人物の視点を借りた空間描写についても，『水滸伝』と『儒林外史』では，

韻文から散文に移行したのと同時に、明らかにその機能に変化がみられる。

第1回の例はもっと興味深い。作中人物の方が風景の中へと入り込んでいて、またその中で新しい作中人物に出くわすのである。視点の主は、翟という雑役頭である。

扶著轿子，过王冕屋后来。屋后横七竖八几稜窄田埂，远远的一面大塘，塘边都栽满了树，桑树。塘边那一望无际顷田地，又一坐山，虽不甚大，却青葱，树木堆满山上。有一里多路，彼此叫呼，还听得见。知县正著，远远的有个牧童，倒骑水牯牛，从山嘴转了过来。(第1回)

翟が知事のかごに付き添って、王冕の家の裏手にまわると、そこには幾筋もの畦が通り、遠くの大きな池の端には、榆や桑が一面に植えられ、遠くまで田畑が広がっている。それほど大きくない山が、せいぜい一里ほどの距離にあって、呼べば聞こえるぐらい。かごが進んで行くと、遠くから牧童が水牛に跨って、山の端をまわってやって来る。そして、翟が近寄っていくと、それが王冕の隣家の息子であることが分かり、二人の会話からまた物語の続きが始まる。

このように、『水滸伝』の風景は物語の単なる背景でしかないが、『儒林外史』においては、作中人物が話をし、行動し、事件の起こる空間となっているのである。

次に、第31回、韋四老人と鮑廷璽が杜少卿を邸宅に訪ねる場面をあげてみよう。屋内の描写であって、先の例のような風景描写ではないが作中人物が行動し、物語が展開する空間としては同じとみなせる。まず、韋四老人は杜少卿に「桂花が満開だろうと思ひまして」と広間で挨拶する。そして、杜少卿は広間から花園をぬけて書斎へと案内させる。

请韦四太爷从厅后一个走巷内，曲曲折折去，才到一个花园。那花园一进朝东的三左边一个楼，便是殿元公的赐书楼，楼前大院落，一座牡丹台，一座芍药台。两树的桂花，正开的好。合面又是三间散榭，朝南三间书房后，一个大荷花池。池上搭条桥。过去又是三间密屋，乃杜少卿自己之处。当请韦四太爷坐在朝南的书房里。这两树桂花就在窗搁外。(第31回)

杜少卿の家の間取りが図面に書けそうなほど、精密な描写である。その上、韋四老人が書斎に腰を下ろすと、窓の傍には件の桂花木が咲き誇っている。そして、この桂花木の根元には杜少卿の亡父が残した古酒が埋められていて、二人で飲みかわすことになる。物語も作中人物も、桂花木を基点に動いており、やはり空間描写が重要な役割を担っていることが分かる。この細部にまで行き届いた描写によって、読者は現実になぞらえて、杜少卿の邸宅を頭の中に構築す

ることができる²³。そして、語り手が韋四老人の視点を借りることで、韋四老人とともにその邸宅を歩き回っているかのような臨場感を味わうのである。

これらの例から明らかなのは、語り手が作中人物の視点を借りる描写も、先述の全体を見渡す視点と同様、物語の展開する環境を設定するためにあるということである。ただし、全体を見渡す視点が風俗や雰囲気といった、形にならない大きなものを設定するのに対し、この時の描写は、かなり具体的で個別的な、作中人物の行動する空間の設定ということになる。そば降る雨の中のとま舟、ごちゃごちゃと交わる畦、庭の牡丹や芍薬の植え込み。こうした細かな描写によって、読者の頭の中に構築される空間が一層現実味をおびてくる。そして、読者も作中人物とともにこの空間の中に身を置き、物語世界に直接臨むことができるのである。

4. まとめ

このように『儒林外史』には、語り手の位置によって、それぞれ違った意味を持つ二つの空間描写があった。

まず、作中人物の視点から、彼らの行動する空間を具体的・個別的に描写することで、あたかも眼前で事件がおこっているかのような臨場感を読者に与える。また、全体を見渡す視点から雰囲気や風俗・風物などを語ることによって、物語世界の社会的環境を整え、さらに現実味を加える、という二重構造になっていた。前者は制限された視点、後者は全知の視点であって、この二つの視点は一見対立する。しかし、それは、相互補完であって、対立ではない。作中人物の制限された視野の範囲だけでは、事柄が断片的、一面的にしか見えないため、読者に委ねられた判断が偏る可能性がある。そこで、時折、作者が全知の視点から語ることでバランスをとっているのである。

そして、何よりも特徴的であるのは、制限された視点、全知の視点のどちらにおいても、韻文ではなく、散文が用いられることによって、空間描写の機能が大きく変化しているということである。前者においては、『水滸伝』では単なる物語の背景でしかなかった描写が、『儒林外史』では作中人物が動き、話をする空間として機能していた。後者においては、説話人が差し込む型通りの韻文から、作者自身の経験や知見に基づく語りの部分となり、物語の展開する空間の雰囲気等を伝えてきた。どちらの視点における空間描写も、『水滸伝』においては物語に関わってこないが、『儒林外史』においては、深く関わっている。こうした空間描写の機能の変化は、韻文から散文へ移行し、

語り手とその物語に対する位置が変化することで生まれたものであり決して偶然の産物ではない。読者が惹かれたのは、作中人物のモデル探しとともに従来の小説の韻文とは全く異なる、こうした散文による空間描写ではなかったか。

最初から「読みもの」として書かれた『儒林外史』の中に、これらの変化が同時に起きているということは見逃せない。このように『儒林外史』の存在は、中国の白話小説史上、大きな意味を持つといえる。

注

- 1 伊藤整「改訂 文学入門」（『伊藤整全集』第21巻，新潮社1973年 p283）による。
- 2 胡適「建設的文学革命論」に、「《儒林外史》の坏处在于体裁结构太不严谨，全篇是杂凑起来的。」（『胡適古典文学研究論集』上海古籍出版社1988年 p61）とある。
- 3 中野美代子「諷刺からユーモアまで」（『悪魔のいない文学—中国の小説と絵画』朝日選書1977年 p151）。
- 4 同治8年（1869）の蘇州書局本に附され、実在のモデルのほか、呉敬梓の伝記について言及した最初のものである。
- 5 何沢翰『儒林外史人物本事考略』（古典文学出版社1957年）等の優れた論考がある。
- 6 この着想は絵画論による。西洋においては、「ラスコーやアルタミラの洞窟画の場合には、動物そのものはリアルに描写されているが、動物を囲む周囲の空間や環境の描写は欠如している」（若桑みどり『絵画を読む』日本放送出版協会1995年 p21）。中国においても、例えば「漢代の絵画芸術において風景それじたいは、（中略）軽視されていたことは否めないであろう」（マイケル・サリヴァン著，中野美代子他訳『中国山水画の誕生』青土社1995年 p83）とされる。それは、彼らにとって、動物や人物に比べて、背景となる風景には価値がなかったからである。すなわち、目に映るものに、何らかの価値が見出されたとき、初めて絵として表現されることになるのである。とすれば小説の場合も、中心となる物語の筋以外の描写に発達が見られれば、そこには何らかの意味があるのではないかと考えた。
- 7 イーファー・トゥアン著，山本浩訳『空間の経験—身体から都市へ』（筑摩書房1988年 p7）。
- 8 イーファー・トゥアン氏，注7前掲書（p23）。
- 9 語り手と物語との位置関係については，ロラン・ブルヌフ／レアル・ウエレ著，柏木隆雄他訳『小説の世界』（駿河台出版社1993年，「第2章 視点」）を参考にした。
- 10 小川環樹『『儒林外史』の形式と内容』（『中国小説史の研究』岩波書店1968年p185）。
- 11 鈴木陽一『『儒林外史』の文体について』（『中国語学』224号1977年）では，人物描写を中心に考察を行い，こうした叙法が「読みもの」へ向かう文体の変化ではないかとする。
- 12 張文虎（筆名・天目山樵）の『儒林外史評』第14回「総評」にも「极写西湖之幽秀，风俗之繁华，与马二先生之迂陋穷酸互相映发，形容尽致。」とある。以下、『儒林外史』

- の本文と評の引用は、李漢秋輯編『儒林外史会校会評本』（上海古籍出版社1984年）により、最古のテキストである「臥閑草堂本」（『儒林外史』人民出版社影印1975年）を参考にした。
- 13 以下『水滸伝』の引用は、「容与堂刻本」を底本とする百回本『水滸伝』（人民文学出版社1975年、『李卓吾先生批評水滸伝』）によった。
- 14 李漢秋「儒林百態の世俗画卷—《儒林外史》総体鑑賞」（『儒林外史鑑賞辞典』中国婦女出版社1994年 p24）。
- 15 李漢秋氏、注14前掲書による。
- 16 小川環樹氏、注10前掲論文（p185）による。
- 17 イーファー・トゥアン氏、注7前掲書（p23）。
- 18 談鳳梁「《儒林外史》紀歴」（『古小説論稿』浙江古籍出版社1989年）のように、本文中の時間に関する記述から全編を通じた年数を数え上げる論考もあるが、挿話ごとに基づくモデルが類推され、一つ一つが独立した話である以上、余り意義はないと考える。
- 19 例えば、『ボヴァリー夫人』は、「舞台設定が主要なテーマとは言わないまでもテーマの一部になって」おり、フロベールの第一関心が地方風俗にあるため、彼の生まれ育ったノルマンディーの環境が、正確に描写されているという。（レオン・サメリアン著、西前孝監訳『小説の技法』旺史社1989年 p58）。
- 20 友人の程綿荘が呉敬梓に送った「与吳敏軒書」（『青溪文集続編』巻六、李漢秋編『儒林外史研究資料』上海古籍出版社1984年p18所収）の記述による。また、この程綿荘が、この第41回に登場する莊紹光のモデルであるとされるのも興味深い。
- 21 作者には、「西湖帰舟有感」詩（朱緒曾編『国朝金陵詩徵』巻44所収）があり、杭州・西湖にも遊んだことがある。
- 22 「風景」という語は、六朝時代には、文字どおり「風と景」（light and atmosphere）という意であったが、やがて、目に映る「ながめ」（view または scenery）という意味へと拡大した。（小川環樹「中国文学における風景の意義」、『風と雲—中国文学論集—』朝日新聞社1972年p41, p51）。
- 23 レオン・サメリアン著、西前孝監訳『小説の技法』（旺史社1989年p59）では、「現実主義は台所の壁に掛ったポットや鍋に基づいていた」という。すなわち、それまで見落されていた描写が重要視されてきたということである。フロベールの『ボヴァリー夫人』では、こうした「鮮かに具象化され、綿密に観察された細部が全ての事柄に現実味を与えている」。

（筑波大学大学院）