

張愛玲と白先勇

——“失落”の時機をめぐって——

池上貞子

論文提要

笔者在张爱玲研究的过程中曾通读白先勇的作品。在这过程中笔者留意到两者之间的数点共同之处。在这篇论文中,笔者将视点略作改变,主要以两者的不通之处、手法及观察问题的角度为中心进行考察。张爱玲主要以第三人称的叙述者的全知的观察角度建构其小说世界,而白先勇则多以第一人称的次要人物(非主人公)的观察角度进行叙述。此外,在对小人物的关注上,两者的眼光显然有别。与张爱玲不同,白先勇是从0米的海拔高度对周围的人物倾注了关爱。本文从两者的人生经历和资质等方面对形成这种差别的原因进行了探讨。

はじめに

1920年生まれの女性作家張愛玲(～95年)と1937年生まれの男性作家白先勇の文学にはかなりの共通点がある。以下、おおまかにそれらを列举してみると、

- (1) 「紅樓夢」に対する傾倒。張愛玲には解題と評論をかねたような『紅樓夢魘』という論文集があるし、白先勇も「紅樓夢」に関する論文を書き、またそれが座右の書であると自ら述べている⁽¹⁾。
- (2) 西洋文学に対する造詣の深さ。経歴から言っても、張愛玲はイギリス系の香港大学で学んだし、白先勇は台湾大学外国文学部卒業である。
- (3) 物や人の感情描写の精密さ。とくに色彩や、女性の服飾品、室内装飾などに関する知識とこだわりは、上流家庭に育った二人の面目躍如たるものがある。
- (4) 中華文化に対する深い思い入れと中華民族としてのプライド。筆者はかつて張愛玲の、最初の夫胡蘭成と自分との関係の処理のしかたや大東亜文学者大会に対する態度などから、「個人主義を貫きながら漢奸となることを免れ得、中華民族の一員としての節操または誇りを守った」⁽²⁾と評した。白先勇に関しても、とくに日本に関する発言をひろっていくと、民族のプライドがはっきりと照射され、めったに政治的発言をしない氏が、日本のいわゆる教科書問題に

関しては強い発言をしている⁽³⁾。これは台湾大学教授の柯慶明も「中国意識」という言葉で指摘している⁽⁴⁾。

今回はこうした共通点とは対照的に浮かびあがってくる相違点について、とくに印象的な二つのことがらをとりあげ、文学者の人生と文学との関連について考えてみたい。

I. 手法と観点

a. 語り手

このふたりの作家は、叙述の方法、べつの言い方をすれば、語り手の扱い方にかなりちがいがあある。近年、文学研究においては物語学 (Narratology) として“語り手”をキーワードに作品を読み解く方法が盛んにおこなわれ、日本の中国文学研究の分野においても北京大学の陳平原『中国小説叙事模式的転変』1988以来、いくつかの論文が発表されている⁽⁵⁾。ただしこれらの研究は作品の解析が中心で、筆者の目下の関心事である「なぜ作者がその叙述方法をとったのか」ということについて正面から論じているものではないようだ。あるいは筆者の関心はむしろ心理学的な読み方との境界におくべきなのかも知れないが、今回は調査が間に合わなかった。厳密な分析や検証手続きは今後の課題として、ここでは主観的な論評を述べるだけにとどめる。

まず張愛玲について言えば、彼女はあくまでも客観的叙述体にこだわった。彼女の小説には“我”を語り手とする形式の作品はほとんどない。初期の作品においては、たとえば「沈香屑：第一炉香」、「沈香屑：第二炉香」、「茉莉香片」(ともに1943年作)のように導入と末尾部分に語り手の存在をアピールするようなテクニク上の措置がとられているが、物語そのものは客観描写である。本人も1980年代になって、「わたしはずっと古典小説の全知的視点を登場人物の視点に援用してきた」⁽⁶⁾と述べている。しかしその彼女はまた同じ文章のなかで、「わたしはほんとうは伝統的な“白描”(素描)的手法、すなわちまったくひとりの人のせりふと動作、意見でもって、個性や意図を表現する手法をとりたかった」⁽⁷⁾と述べており、1950年代に創作し、80年代に手を加えた短篇小説「相見歡」が新しい試みであったことがわかる。ちなみにこの小説は、あたかも芝居的一幕のように視覚的には最初から最後まで同じ場所、同じ登場人物で、ただ会話によってのみ登場人物の来歴やかれらにまつわる物語がわかるしかけになっている。語り口は第三人称語りであるが、少なくとも読者の視覚的理解に要求されているのは単一の視点である。

張愛玲は台湾の林佩芬が「看張——『相見歡』的探討」で指摘している自分の作品の矛盾について、相手に文の行間を読み取らせることができなかつたことをとりあえず自分の力量不足と認め、こう言っている。「ただし願望はあくまでも願望で、うまくやれるかどうかはまた別問題。あきらかに失敗だった…」⁽⁸⁾。そして問題の部分を縷々釈明し、「これはまずい試みでしかなかったが、ただ『意は言外にあり』とか、『口に出せば俗』という伝統も途絶えて、われわれは行間

に文を読むということに不慣れになった」⁽⁹⁾とする。やや本心の見えにくい書き方だが、彼女が以前もまた「相見歎」に関しても、自分の手法に対しかかなり自覚的であったことはあきらかだ。これらについてはまた稿を改めて考えてみたい。

一方、白先勇について見てみると、『台北人』に関してすぐれた評論『王謝堂前的燕子』を著わした歐陽子は、該書のなかで“叙述者”すなわち筆者の言う語り手についてこう述べている。

「まず“叙述者”とは何かについて説明したい。我々はしばしば小説の叙述者イコール小説の作者で、叙述者の言うことがすなわち作者の言おうとしていることなのだ、と誤解している。実際にはかならずしもそうとはかぎらない。とりわけ風刺的な文章のなかでは、作者は故意に叙述者に自らの本心とはまったく反対の言葉を語らせる。そして、この作者と叙述者の差こそが、もっとも強く嘲笑風刺の効果をあげることができるのである。」⁽¹⁰⁾

これはレオン・サーメリアンの次の言葉と軌を一にする。

「語り手が物語の中に居ずに行動の圏外に立つと、彼は望むままに作品世界に対して十分な距離を置くことができる。そして先にも述べたように、この距離がアイロニー実現のためには必要なのである。生存の闘いをしている作中人物にとってアイロニーではないことでも、自分の運命を危機に晒すことのない外的語り手にはアイロニーとなるのである。」⁽¹¹⁾

これは三人称語りについて述べたもので、ここで欧陽子の論評の対象となっている「永遠的尹雪艷」はその三人称語りである。

しかし白先勇文学全体についてはどうなっているのだろうか。以下の表は白先勇の小説全作品（長短を問わない）のうち、一人称語りすなわち“我”を語り手とする作品を取り出したものである。

作品	発表年	語り手	物語の主人公、語り手の関係
金大奶奶	1958	容哥兒	金大奶奶：隣の家の子ども。
我們看菊花去	1959	弟	姉：おとうと
玉卿嫂	1960	容哥兒	玉卿嫂：乳母として仕えている相手。
寂寞的十七歳	1961	楊雲峰	本人
謫仙記	1965	陳寅	李彤：親友の夫
骨灰	?	齊生	
一把青	1966	秦婆婆	朱青：夫の上司の妻。
那一片血一般紅的杜鵑花	1969	行政官	王雄：主家の親戚の人。
孤恋花	1970	総司令	娟娟：ホステスの先輩格。
花橋栄記	1970	寡婦	盧先生：行きつけの食堂の女主人。
滿天裏亮晶晶的星星	1967	?	朱焰など：仲間。
孽子	1977～81	李青	本人および仲間たち。

これによると、実に全作品35編のうち三分の一にあたる12編が“我”を語り手としており、「孽子」の文字数を考えると、分量的には三分の一どころか、半数分になるだろう。この一人称で語ることにについては、作中人物との関連でさらにいくつかのケースに分類できるが、彼の場合とくに一人称のマイナーな人物が観察者として語る場合が多い。これは技法的にはサーメリアンという「マイナーな人物が物語る場合」にあたる。サーメリアンはこう言っている。

「一人称のマイナーな人物が観察者である場合、主人公が自分については為し得ないような客観的な描写をすることができる。観察者自身は姿を現わさないままでいられるし、主人公が姿を現わさない場合に比べて、物語に与える損傷は少ない。というのも彼の担う役割は軽く、自分自身についてよりも主人公について物語っているからである。彼は主人公を称賛したり非難したり、また作中人物達やその行為に対して自由に批評することができ、彼の述べることは全て作中人物としての言葉であり、従って劇的である。一人称＝観察者であると、一人称＝主人公の場合に生じる殆ど全ての難点が除去される。」¹²⁾

白先勇がまさにこの手法を好み、これに巧みであることは、氏がふだんから創作手法の点で会話や戯劇性を重んじている言動と符合する。先の表でもわかるとおり、創作技法よりは気持ちの先行している初期（留学前、作品で言えば『寂寞的十七歳』所収）の作品においては、自己の分身としての“我”が多い。これは自らの体験を小説化するときは、ある程度やりやすい方法だったのではないだろうか。この場合、“我”は素性がはっきりしていて、主人公その他、物語の登場人物との関係も明白である。だから登場人物に対する批判や意見も「語り手の主観」ということで、読者には受け入れられやすいはずだ。同情や批判は、客観描写であるはずの、たとえば歐陽子のいう叙述者がおこなったら、混乱や反発を招くこともあるかもしれないが、正体のわかっている人の主観であるなら、読者はそれなりに納得するだろう。しかし作者を彷彿させる“我”は創作世界を狭くしがちだ。そういうことから考えると、技法を学んでのちの“我”の使用は、その弊害を除きつつ、また主人公を中心とする登場人物に対する作者の感情・同情や直接的な評価をもっとも表現しやすい方法であり、氏の資質や意図にも合っていたということだ。渾身の作「孽子」にその方法をとったのは、まさにそのことによるのではないかと思う。白先勇の個々の作品に対する技法上の分析 ― とくに語り手に関する考察は、また機会を改めて行ないたい。

b. 弱者にそそぐまなざし

もう一つの相違点として、小市民とりわけ使用人などの下層階級に対する両者の視点のちがいがあがる。これについては時代差、性差その他もろもろの要素が複雑にからむので、一概には論じにくいことであるが、ここでは小説、エッセイあるいはフィクション、ノン・フィクションにかかわらず、文学として表現されているものを比較するにとどめる。

まず張愛玲について言えば、小説の主人公としてこうした階層の人々が真正面からとりあげら

れているものは、「桂花蒸阿小悲秋」、「小艾」などがあげられるが、その筆致は彼女独特の複雑な人間関係の描写や濃厚な感情表現は少なく、淡々としている。また「傾城之恋」「金鎖記」「茉莉香片」などに登場する召使いは、ストーリー展開にかかわるほど強い個性とは意識されていず、呉媽でも李媽でもあまり重要ではない。

これに対し、白先勇のこうした人々に対する想いは強い。そもそもごく初期の作品「金大奶奶」や「玉卿嫂」などはこうした人たちのことを描いている。ともに容哥児という幼年時代の自己の分身の目を通して、不遇にある人たちを描いた。幼な心の同情であろうが何であろうか、作者はこの人たちに対して個としての関心を示している。白先勇にとって使用人やかれらの周辺の人たちは、それぞれの運命を背負った、自らと対等の一人一人の人間なのであった。

こうした違いはそれぞれの生い立ちを語るエッセイのなかに明確にあらわれている。「驀然回首」のなかの、幼き日の白先勇が冬の夜、あかあかと火の燃える炊事場で、コックの老央の物語りに耳を傾けているくだりは感動的だ。胸をわくわくさせ、眼を輝かせて老コックの口もとを見つめている少年の姿が眼にうかぶ。ここには主家の息子と使用人というよりは、幼老の一对一の人間関係があるだけだ。白先勇は「自分の小説の啓蒙の師」として、まず第一に老央をあげてさえいる¹³⁾。

これに対し、張愛玲の身近にいた乳母「何干」は、自分の仕えているのが男の子ではなく女の子だからといって弟の乳母に引け目を感じ、我【が】の強い愛玲をうとんじめるような人であった。張愛玲の何干に対する印象は、「はやくからわたしに男女平等という問題を意識させてくれた」人であった¹⁴⁾。

つまりすこし乱暴な比較だが、張愛玲は使用人たちを男女差別による圧迫者、憎しみの対象として記憶し、白先勇は自らの文学の最初の師としてとられている。こうした違いは当然、作家以前の人間としての成長過程にその原因が求められるであろう。つぎに生い立ちから導きだされた二人の視点の相違について考えてみたい。

II. 自己喪失のとき

a. 隔離体験など

両者の視点のちがいは、作家としての個人的な自己確認の方法、逆から言えば“失落”すなわち自己喪失の体験のちがいからきていると思う。ただし、ここでもふたりは共通した体験をもっている。それは自己喪失に関係のある隔離の時間をもったことだ。文学者に必要なものとして鋭い観察眼があるが、人間観察の一つの方法は人間の群れから離れてそれを見ることである。白先勇、張愛玲ともにそれぞれの人生のなかで、こうした隔離の体験、すなわち窓の内側から外の人間社会をのぞく体験をもった。張愛玲は18歳のころ、父親によって自宅に軟禁された。それは懲

罰としての、囚われた人にとっては憎しみにつながる隔離だった。囚われた人の脳裏に浮かぶのは、まずはそこから脱出することであって、外の世界の様子や、そこにおける自分のありかたを考えることは二の次であったろう。

一方の白先勇は7、8歳のとき、肺炎にかかり、病気が伝染することを避けるために、隔離された。本人はこの体験についてこう述べている。「母の話によると、わたしは子どものころたいへんわがままな外向的な子どもで、癩癩もちだった。七、八歳のときに大病をわずらったことにより、周囲の寵愛を失い、全世界から打ち棄てられたような感じをもった……」「だから、当時のわたしは他の人たちから見捨てられよう気がした。それ以来、わたしは対人関係にきわめて敏感になり、それによって性格も内向的になった」⁽⁴⁵⁾

けれども彼の場合の隔離は、父母の愛情の裏づけのある、誰もうらむことのできない、ある意味では（病気が治りさえすれば出られるという）、出口の見える隔離であった。幼い白先勇は無聊を慰めるために外の世界をあれこれと想像し、健康になってそのなかで自由に動き回る自分の姿も想像したのであろう。“我”はいつでもイメージ（フィクション）の世界に進入可能であったわけだ。やや短絡的に言えば、架空の“我”を想定し、それを核にストーリーを作り上げることはごく自然なことだったにちがいない。

こうした物理的な隔離の体験に対し、精神的な隔離体験は両者で大きなちがいがあがる。張愛玲の場合、幼いころ家庭的な愛情に恵まれず、母親が不在がちで、父親の父性もゆらいでいた。こうしたことが彼女の生活スタイルや文学上の視点を独特のものにしたことはよく論じられることで、これが彼女の創作の動機をつくり、創作の観点を設定した。たとえば盧正珩はこう述べている。

「両親から張愛玲が感得したものは、冷漠さのみならず、処遇や利害における計算高さであった。この特殊な経歴は、彼女に生きることの残酷さと現実の厳しさを感じさせた。絶望的な心境にあって、魂の世界は一面の漆黒となり、彼女に『敵意』を具えた世界観をもつことを促した。さらに世界に対して『距離をおいて、安全を計る』という防衛的な態度をとらせ、まわりの世界は危機と傷害で満ちあふれ、人と人之间には至る所利害の衝突があり、真摯で無私な感情などめったに存在しないのだと思わせるようになった。そこで彼女はこうした特異な人格的烙印を帯びたまま、懐疑に満ちたまなざしを人間界に投げかけ、ついには冷静で傍観者的な人生観と世の中と隔離した生活態度をつくりあげるに至った」⁽⁴⁶⁾

それは別の面から言えば、母を失った張愛玲の「活路」（原語；出路）⁽⁴⁷⁾なのであり、まさに台湾の作家平路の言うとおりの、「象徴的な意味合いとしては、書くことを通して、こうした創作の天賦のある娘たちは真に母親との決別の事実を受け入れたのであり、また作家として、その後は火を浴びることによって再生したフェニックスのように、創作的生命の新生を得たのである！」⁽⁴⁸⁾

b. 白先勇の性と死——海拔0メートルの視座

白先勇の初期の作品は死で満ちている。『寂寞的十七歳』にとられた作品のうち「玉卿嫂」「月夢」「黒虹」「小陽春」「青春」は主要人物の死が中心だし、「寂寞的十七歳」でも死が試みられている。また1963年アメリカ留学後の作品としては、「芝加哥的死」「香港——1960」「謫仙記」などでも続く。こうしたおびただしい数の死は、当時の作者の心の中に死がいつも何らかの形で巣くっていたことを示している。作者の死への関心は、一つはよく知られていることであるが、幼児期に肺炎を患い、死の淵に立たされた経験が影響しているだろう。そしてこの体が弱いという事実は、彼のものにとらえ方・感じ方を感覚的にしているところがあるのではないかと思う。

とは言え、彼が死をふくめた小説世界を創り発表しはじめたのは、その危機を脱してから十数年ものちのことだ。これだけの死を描くためには、さらに恒常的なある感覚があったのではないかと思う。それは彼の同性愛的傾向のことだ。白先勇は雑誌『Play boy』中国語版のインタビューのなかで「それは天性のものではないかと思う」と答えている⁽¹⁹⁾。明確に自覚をもったのはいつかは知らないが、思春期にはすでに明確になっていただろう。この性癖に対する一般的、社会的な評価はともかく、白先勇自身が負の項目として考えていただろうことは、それを扱った作品群のなかに読み取れる。文学者として成熟してからの作品である「孽子」は社会的な弱者というだけでなく、この性癖の負の部分に対する同情や偏見への異議申し立ての意味があるだろうが、初期の段階では負の方向の延長先に死しか見ることができなかつたのかもしれない。

別の意味からすると、こうした人間存在そのものに関わる自身のありようは、白先勇に社会的価値基準によって人間を判断する以前に、裸のままの人間そのものを見る眼を与えたとも言える。言うなれば、(ときにはマイナスからということもあるかも知れないが)、海拔0メートル地点から人間を見る視座をもち、表れとしては他人にやさしく、思いやりが深いということだ。この視点はさらに拡大して弱者一般におよんでいる可能性があるが、今回は文学として表現された範囲で考えた。

一方の張愛玲は健康で、固体としてけっして弱者ではなかつたようだ。たとえば弟と比較してこう言っている。

「わたしは彼より一歳年上で、彼より話もうまく、体も丈夫だった。わたしに食べられるものが彼には食べられず、わたしにできることが彼にはできなかつた。いっしょに遊ぶときは、つねにわたしのほうがリーダーシップをとった」⁽²⁰⁾

彼女の幼児体験では、父母は自分を守ってくれる存在ではなく(白先勇の父母に対する愛、ストレートな愛情表現とは対照的だ)、身近にいた使用人は、自分を圧迫しにかかってくる、闘うべき相手でしなかつた。こうしたありかたは、人間存在そのものより社会的人間関係のもので、もはや海拔0メートルの発想点とは言いがたい。彼女の小説の多くがこの人間関係からくる感情のもつれをたくみに描き出しているのは、彼女自身がこの人間の感情によって苦しめられ、その

事情によく通じているからであろう。彼女のもっと内的な部分については、たとえばそのフェティシズム的嗜好などさまざまな切り口から考える方向もあるが²⁾、それについてはまた別の機会に考えてみたい。

おわりに

作家の文学的営為の背景には、それ以前の人生で得た“失落感”すなわち自己喪失ともいえるべきある種の欠落感が大きな意味をもっていることが多い。たとえば幼少のときに家の没落にあり、世間の冷たさを感じとった魯迅の例もそのひとつと言えよう²⁾。社会的アイデンティティの喪失は、彼に社会をより冷静に見る眼を与えたはずだ。

李鴻章を曾祖父にもつ張愛玲も、民国を十年もへて生まれた彼女の人生には、その要素も大きかったはずだ。しかし彼女の人生でそれよりもっと痛切な喪失感は、幼児期の母の不在ではなかったろうか。無垢の心的世界は幼児ならふつうにもつ、無条件に頼れる存在をもたなかった。そこからくる疎外感。彼女は自分が聡明であればあるだけ、現実の“世界”の外におしやられたはずだ。

その点、白先勇の場合は家族、父の愛、母の愛に恵まれていた。しかしまた別の疎外感ももった可能性がある。性的傾向のことである。彼がいつそれを自覚するようになったかはわからないが、それは張愛玲とはまた異質の、彼固有の問題であることにより、ある意味ではいっそう深い喪失感だったのではないか。一人称を多用する彼の作風は、彼に適した文学上のすぐれた技巧であるとともに、さまざまな形で自己回復を試みてきた彼の軌跡とも見受けられる。創作技法の確立する前の彼はそのことと併行して、死を多く描くことにより、自己回復（あるいは自己消滅と言うべきか）を謀っているが、創作の意味をつかみ自分の役割を自覚したあとの『台北人』や「孽子」においては、死にむかうことは少なくなった。文学者としての社会的役割のほうに関心が移っていったと思われる。筆者は2000年6月に白先勇と親しく話す機会があったが、「若いときは老人ばかり描いていたが、自身が年をとるにつれて若い人を描くようになった」と笑って語っていたのが印象的だ。この場合、老人という言葉は死とも言い換えることができるだろう。氏は目下、国民党の将軍であった父白崇禧の伝記を書く予定だと言う。自己存在の確認と社会的・歴史的役割の認識とはますます融合に向っているようだ。

注

- (1) 白先勇「賈宝玉の俗縁：蔣玉函与花襲人——兼論『紅樓夢』的結局意義」、『聯合文学』第15期所収、『白先勇全集』第4巻、花城出版社2000年等再録。

白先勇自身、「小学五年のときから『紅樓夢』を読みはじめ、いまでも枕元においているのはあいかわら

ずこの小説である」と述べている。白先勇「驀然回首」1976年、『白先勇全集』第4巻、花城出版社2000年、p. 30再録。

- (2) 拙論「張愛玲と胡蘭成～“漢奸”をめぐって」、『文学空間』Ⅲ-10号、1989年。
- (3) 白先勇「豈容青史尽成灰」、『聯合報』1983、11、27。『白先勇文集』第4巻、花城出版社2000年、pp. 75-79再録。
- (4) 『現代文学』発刊辞。柯慶明「六十年代現代主義文学?」、『四十年来中国文学』聯合文学出版社1994年、p. 105。
- (5) 中里見敬「魯迅『傷逝』に至る回想形式の軌跡」、『日本中国学会報』第46集、1994年。
平井博「叙法から見た魯迅の一人称小説——唐代伝奇、晚清小説と対照しつつ」、東京都立大学『人文学部』No.273、1996年。
平井博「魯迅小説の言説解析のために」、東京都立大学『人文学部』No.311、2000年。
- (6)(7)(8)(9) 張愛玲「表姨細姨及其他」、『続集』皇冠出版社1988年、pp. 31-36。
- (10) 歐陽子「『永遠の尹雲艷』之語言与語調」、『王謝堂前的燕子——《台北人》的研究与索隱』1976年、『白先勇文集』第2巻、p. 213再録。
- (11) レオン・サーメリン著、西前孝監訳『小説の技法——視点・物語・文体』、旺史社1989年、p. 78。
- (12) 同上、p. 124。
- (13) 白先勇「驀然回首」1976年、『白先勇文集』第4巻、花城出版社2000年、p. 3再録。
- (14) 張愛玲「私語」、『流言』、上海書店影印1987年、p. 153。
- (15) 「訪問白先勇」、『白先勇文集』第4巻、花城出版社2000年、p. 543。
- (16) 盧正珩『張愛玲小説的時代感』、麦田出版1994年、p. 25。
- (17)(18) 平路「傷逝的周期——張愛玲作品与經驗的母娘關係」、『閱讀張愛玲』麦田出版1999年、p. 228。
- (19) 「訪問白先勇」、『白先勇文集』第4巻、花城出版社2000年、p. 553
- (20) 張愛玲「童言無忌」、『流言』上海書店影印1987年、p. 11。
- (21) 張小虹「恋物張愛玲——性、商品与殖民迷魅」、『閱覽張愛玲』、麦田出版1999年、pp. 177-210。

また盧正珩はこう言っている。

「個人では把握しようのない解体の時代がつくりあげた張愛玲の主観的な『荒涼』という感じ方は、最後には環境との間に疎遠をもたらし、自己の存在を現物で取り返すべく、感覚器官の世界に慰めを求める方向へと転じて、すべて手に触れ感じることでできるもので自己をつなぎとめ、時代に捨てられないようにしようとした。物質的世界に向かいあい、彼女は心からの喜びをこう語っている。

[現代の物はたとえどんな悪い物でも、とにかくわたしたちの物で、わたしたちにとって身近である]
(胡蘭成「民国女士・張愛玲記」『今生今生』より)

これが彼女が身をおいている世界との唯一のつながりなのだ。感情の世界が作品に投影され、色とりどりの華やかな具体的な現象がさまざまに表現されたが、全体の雰囲気はきわめて荒涼としているのであ

る」。盧正珩『張愛玲小説の時代感』，麦田出版1994年，p. 42。

(22) 魯迅《吶喊》自序。