

論文

張愛玲における審美観 — 欧亜モダニティをめぐって —

桑 島 由美子

要 旨

「蒼涼の美学」「不均衡な対照」など、張愛玲文学のキー・ワードには、調和や均整を拒む芸術観、「美が悲哀」であるところの美学の本質に、「モダニティ」への審美的抵抗が読み取れる。現代思想の中では周蕾が「モダニティ」を焦点化し、欧化エリートによる「新文学」によって抑圧された大衆的な鴛鴦蝴蝶派小説の先進性について分析している。

同時代の批評家の言説とは異なり、張愛玲文学の基底を成す芸術観は、張愛玲自身が理論化して、文論や文芸思想として展開したことは無いため、専らその文学作品の技巧の分析や、審美的な感性から抽出されたものであるが、作品に纏わる初期の芸術観、特異な美意識の表現者としての「拘り」に重きを置いて見る必要があるだろう。胡蘭成の審美観は西洋の規範に従属することなく、西洋の規範をも帰順させるような感性、美学の探究という隘路だった。その理論的根拠には張愛玲から移植され、互に通底するものがあるように思われる。初期芸術観や成熟期の張愛玲文学を彩る感性について、二人の対話や、テキストを傍証とし、欧亜モダニティの超克について考えてみたい。

キーワード：後期印象派セザンヌ、蒼涼の美学、フランス文学者傳雷、螺旋の叙事学、色彩構成主義、世俗性と虚無

序

胡蘭成は「愛玲は理論の書を読まず、歴史さえも好まない。」⁽¹⁾と述べている。己の審美感のみをその芸術の根幹とし、西欧の諸芸術の中では特に近代絵画に饗応し、「色彩は記号(コード)ではなく、言語そのものである。」と言う。しかし西欧文化への感知はアンビバレンスなもので、すでに内面化した西欧の価値観を、「西洋人には一種の阻隔があり、あたかも月光の下、白い手袋をはめた腕に蝶蝶が羽を休める情景のようだ。「阻隔」は、真にやりきれない。」⁽²⁾と述べている。張愛玲の冷やかな分析は、経験的な実感の域を出ないが、後に胡蘭成は中国文化を「無隔」(二元対立を形成する相互対応)という概念で捉えている。胡蘭成の中では、美意識は「親」に依拠し、西欧の知識やロジックは即ち「隔」に属するものとなる。⁽³⁾

張愛玲の文学は新文学とは対照的な伝統的旧小説「鴛鴦蝴蝶派」の系譜に連なる。章回小説の語りの技法を踏襲し、旧社会における女性の抑圧や運命を極彩色の描写と技巧に彩られた「六朝の駢儷文のような」珠玉の文体で綴る。語りの形式は一人称ではないが、「語り手」である代わりにヒロインの「眼差し」となって、その瞬間の心動を微細な色彩の織り成す心の襞、心象風景として描き出している。反ロマン主義の愛情観という趣向に加えて、このような心理的リアリズムとも言える特徴的な技法は洗練を極め、その酷薄な美意識を際立たせている。一部に唯美主義、あるいは頹廢の美学という見方もあるが、その近代絵画の鑑賞眼から窺えるのは、洞察力に満ちた強靱なリアリズムの精神である。

一方で、民族形式論争や、文芸大衆化論争以後の映画、演劇人との交流、柯霊や夏衍など左翼陣営の文化界の重鎮から得ていた高い評価からも窺えるように、張愛玲文学は、新しい芸術の時代潮流と親和性を示してもいた。その創作は服飾や写真、絵画など、ヴィジュアルリティを先取りし、既に戦時期上海で、多くの読者と観衆を獲得していた。『流言』の散文創作には、張愛玲の芸術修養やその知識と分析力が窺われるが、西欧近代絵画からも多くのインスピレーションを獲得し、創作における構図の輪郭や、形象の豊さが、その豊潤な文化的土壌によって培われたことは疑いを入れないだろう。

1 西欧文化と張愛玲——「絵画を語る」

清朝の名臣張佩綸と洋務派官僚であった李鴻章の娘、李菊耦とを父方の祖父母に持つ張愛玲は、幼少期から中西合璧式の西洋館に居住し、西欧式生活を享受して来た。西洋美術を学ぶためにフランス、イギリスに留学した張愛玲の母、黄逸梵は、専ら西洋式な教育に目を向け、愛玲が美術と音楽を解する淑女となることを理想とし、また上海では著名なア

メリカの教会が運営する女子中学聖マリア女学校に入学させた。音楽への関心は喪失したが、絵画を嗜み、人物画を上海の英文誌『大美晩報』に投稿したエピソードも残っている。

張愛玲の絵画創作は、文学創作史に匹敵し、あるいはそれ以上に長い。少女時代に大量の絵画作品を残しており、太平洋戦争の最中という特殊な時勢に在っても、香港大学でも絵画に熱中し「多くのスケッチを作成して、友人の炎櫻が彩色をほどこした。」と回顧している。淪陷区文学を代表する活躍をした、1943年から44年時期にかけて公表した作品には、精魂込めた挿画が描かれ、ことに散文集『流言』では、文学史上例を見ないほど、自作の絵画が展示されている。著名な小説家であり芸術評論家である鹿橋は、近年『流言』の挿画について「なぜこのように真髓に迫り、シンプルな中に余計な描線が一つも無いのだろう。写生は容易だが、彼女には創意がある。身体、顔形、面持ち、そして彼女の心中の意図さえ、三次元空間の中を思うが儘に浮遊している。」⁽⁴⁾と述べている。

張愛玲の小説の技巧において特徴的な「色彩」については、そのメッセージ性や色彩構成主義、西欧近代絵画の技法や審美モダニティについては言及されて来なかった。「色彩は言語であり、記号ではない。」と張愛玲は述べる。創作の中では、次第に記号化していく側面はあるが、原初的には「言語」そのものと捉えているのが特徴である。諸芸術の中で彼女が最も親しみを感じたのは絵画であり、「美」の希求においては、「悲壯」と「蒼涼」とを、色彩のコントラストで描き分けると言う。「中国人が西洋人から学んだのは、コントラストと調和の二つの原則であったが、浅薄に言えば、コントラストとは赤と緑、協調とは緑と緑、ということに過ぎない。」「美は悲哀をおこす。…私が好むのは『悲壯』であり、さらには『蒼涼』である。…『悲壯』は原色の赤と緑を配合したような強烈な色であり、その刺激的な感覚は人の心を揺さぶる。しかし『蒼涼』が更に深い趣を持つのは、萌木色と桃色など不均衡な配色だからである。」⁽⁵⁾

フランス文学者の傳雷が指摘するように、張愛玲の小説は構成、リズム、色彩いずれも卓抜であり、伝統小説の技巧に見られるような冗長なモノローグや無味乾燥な分析を取り入れず、暗示、動作、言語、心理を織り交ぜている。近代小説の技法的洗練を援用しつつ、絵画的な情景描写の中で心理描写が展開されることが大きな特徴である。

1944年のエッセイ『談画』には、「絵画」を語るにも繊細な観察と、静的な絵画を躍動的な描写で捉える筆致が、生彩を放っている。『談画』ではセザンヌの新しい画集を見ながらの、芸術談義から始まる。「…多方面の可能性に満ち、広大な含蓄に満ちたセザンヌが、以前私にもたらした唯一の印象はと言えば、雑誌に掲載された複製のあまりよくない静物だった。灰色の林檎の下にテーブルクロスが敷かれ、後方に酒瓶が突き立っている。林檎が配置される中に見受けられるのは、線の他にどうやら新しい「塊」状のものだが、わたしには結局よくわからない。」⁽⁵⁾「初期の肖像画の中の二枚は注意に値するコントラストを

成している。1860年のものは、描かれているのは眉間の広い詩人のような人物で、雲霧の中、暗い金質の画面の中に顔と白襟の一部だけが顕れている。わたしはロマンチズムの伝統は好まない、何か徹底究明しない神秘のようなもの、まるで電燈を一捻りして、人造の月光があらゆるものを照らし出し、ただそこにあるのは曖昧模糊とした藍色の美艶、黒影の中で興奮と恐怖でジイジイと虫やカエルが泣き喚くかのように。もう一枚の1863年の絵を見ると、その中には奇異な、現実には怯えるような感覚があり、それは先ほどのような廉価な詩意ではない。…」⁽⁶⁾

小説にも通底する特徴として、反ロマンチズムの視点の他、語り始めると、その眼差しは、本質を暴くような人物への洞察に帰着していく。

「老年を描いた画に『蓮の葉帽を被った夫人』がある。彼女は頭を垂れ数珠を繰って祈っている。帽子の下に露わになった狐の様な顔は、人性が大方死に去って、残っているのは貪婪だけだが、彼女にはもう盗み、奪い、蓄える気力はない。心の中は絶えず不安に怯えている。…」⁽⁷⁾

「風景画の中で、私が一番好きなのは、『廃屋』である。屋下がりの太陽のもとの白い廃屋、独眼のように黒くぼっかり空いた窓、屋上から一直線の亀裂が走り、そこで家が笑っているかの様だ、笑いの振動に揺れて、倒壊してしまうだろう。家に続く小道は、もうよく見えなくなっている。四方に草が生い茂り、日の光で極端に淡く、模糊としている。この咽び泣くような日光の色は、「長安古道音塵絶、音塵絶——、西鳳残照、漢家陵闕。」という一節を思い起こさせる。でもここには仰ぎ見る過去はない、あるのはただ中産階級の荒涼のみ、空虚の中の更なる空虚だけである。」⁽⁸⁾ 最も惹きつけられた作品が『廃屋』であり、創作の題材にも通ずる、中産階級の荒涼、空虚を思い起こさせると言う。

張愛玲の絵画論において、主役はセザンヌであろう。美術史において、セザンヌから自律的な色彩重点主義がはじまるとされる。セザンヌはアクチュアルな技法より、構成的な視覚を優先させようとした。描写の根幹にあるのは色であり、コントラストは色で際立ち、輪郭線はその繊細な色の究極の所産として生まれる。色が印象を多彩に明確にし、色の調整のおかげで輪郭線やかたちが生まれ、様々なニュアンスの対比が出来る。色のコントラストから空間的な広がりが生じる。そして色や光の移ろいばかりでなく、形のコントラストが鑑賞者の視線を誘う。

張愛玲の、もう一つの絵画に寄せるエッセイ、『忘れられない絵』から見てみよう。最も忘れたい作品としてゴーギャンの南太平洋タヒチでの代表作『永不』を挙げる。また中国人の画家として、1900年広東梅県生まれの画家、林風眠の彩墨画『江畔』(1939年作)や、1911年安徽出身の画家で胡蘭成と交流の深かった胡金人の油絵などが取り上げられている。

「中国人が油絵を描く時には、中国人であるが故に都合の良いことがあるかも知れない。中国固有の作風を援用したことを口実として、西洋画の基本条件を尊重しないことだ。うまく立ち回らないと往々にして西欧アカデミー派の伝統に拘束されてしまう。最近目にした胡金人先生の絵画は、これは例外だろう。最も私を驚愕させたのは、一枚の白木蓮の絵である。土瓶に銀白色の花が挿されている。長円形の花弁は、だらだらと長く、四方八方に突き出ているが、こんなに長くはなかろうという風情である。勢いを貪り、思いのままに位置を定めている、しかしながらその貪欲な微笑とさざめきは、青春がそうであるように、放任されている。白木蓮には黄梅が挿し込まれ、火煙を噴き出すように小さな金色の花が連なっている。茶褐色の茶卓も風情があり、温順な小長方形が卓上の賑やかさ全てを受け止めている。」⁽⁹⁾

このエッセイでは他に、シュールレアリズムの「夢のような絵画」（作家も作品も明記されていないが）としてアンリ・ルソー、そしてラファエロの「システーナの聖母」、アメリカの広告文化などが語られている。

日本の浮世絵、喜多川歌麿の『青楼十二時』に寄せる関心も注目すべきだろう。胡蘭成は、『今生今世』の中で、「私と愛玲は一緒に日本の版画、浮世絵、朝鮮の磁器、インドの壁画集などを見た。私は常に彼女の顔色を伺い、彼女が良いと言えば、たとえ片言の教示にすぎなくとも、この上なく優れた作品と納得してしまうのであった。」⁽¹⁰⁾と述べている。張愛玲は『青楼十二時』について、日本では美が「制度化」されていることに言及し、「このように妓女を理想化することについて、私が唯一思い至る解釈は、日本人が修養を重視し、芸妓についても修養がことのほか徹底しているがゆえに、女性の善美の規範に近づくということである。そうでなければ谷崎潤一郎の『神と人之間』で、なぜ芸妓が彼にとって『聖潔なるMadonna』になるのかは、私にはわからない。」⁽¹¹⁾と述べている。ここでは、谷崎文学にまで言及しているが、張愛玲自身は耽美的な趣向には距離を置く傾向もあった。張愛玲の作品は、艶麗な色彩に目を奪われ、華美を追求し、実を伴わないと見なされがちだが、それは誤った見方であり、彼女は唯美派に賛同しない。張愛玲は「唯美派の欠点は、その美にあるのではなく、その美に基底が無いことである。」⁽¹²⁾さらには「美しいものが必ず偉大であるとは限らないが、偉大なものは全て美しい。」⁽¹³⁾と結論づけて、自らの「美」への価値趣向を語っている。また王徳威は張愛玲文学の基底にあるのは写実主義であると結論づけている。

芸術観の価値意識まで踏み込んだ時、1944年前後の、最も多作な時期に精神的にも支えとなった胡蘭成の存在について今一度考える必要がある。「生活の芸術とは、……雨夜のネオンサインを鑑賞したり、二階建てバスから手を伸ばし、街路樹に揺れる緑葉を摘んだりすること…。」⁽¹⁴⁾上海人である彼女には、常に寛容と放任が満ちており、テキストにも

両義的な解釈を許容する包容性がある。張愛玲文学の本質にあるきわめて直観的な「美」意識と拘束をきらう伸びやかさに共感し、作品の審美性については、『論張愛玲』の中で「張愛玲先生の散文と小説は、もし色に喩えるなら、明るい一面は銀紫色、暗い陰の一面は月下の青灰色と言えよう。」⁽¹⁵⁾とし、それを「青春の美」と讃えている。胡蘭成は文学のみならず、書法美学についても語っているが、「表象」を重んじ、文学に思い入れ、西欧の学術文化ではなく、中国を思考の中心に据える点においても両者には、互いに移植され、通底するものがあるかも知れない。

2 小説の技法と審美意識

1944年5月号『万象』雑誌上に「迅雨」の署名で掲載された『論張愛玲の小説』において傳雷は張愛玲小説の芸術技巧に着目し、高く評価した。傳雷はバルザックやロマン・ロランの翻訳に没頭していた高名なフランス文学者であり、このような評論文は少ない。傳雷は五四以降の中国文学が技巧を蔑視し、イデオロギー論争に筆墨を浪費し、個々の芸術性を問題にしなかったとし、これまでの技巧と主義のせめぎ合いの中で、張愛玲の作品が肯定的な回答を与えたと評価した。中でも『金鎖記』は『狐人日記』に比肩する風格を備え、文壇において最も完成度が高く、得難い収穫であると評している。創作においては「情欲 (passion)」が重要であり、また技巧においても、構成、リズム、色彩が、幸いにもこの作品では成功している。さらに三つの優れた特徴が見られるとして、心理分析、省略法、風格について述べている。心理分析としては冗長なモノログや無味乾燥な分析を採用せず、暗示、動作、言語、心理などを巧みに取り入れていること。風格としては新旧文学の融合が、歯切れの良い文章とも相俟って理想に叶った調和をなしているとして、その創作水準の高さを評価している。ところがその技巧の高さに比して、『傾成の恋』の内容空疎なことを批判している。⁽¹⁶⁾

これに対する返答として、張愛玲は『自己的文章』⁽¹⁷⁾の中で、これまで小説や散文を書きながら「理論」に注意を払わなかったことを認め、作品の思想も理論も貧困かも知れないが、これまで文学に携わる人間は、人生の飛翔にばかり目を向け、人生の平穩の一面を等閑視してきたのではないかと反論している。技法については虚偽と真実を強烈なコントラストで描くのではなく、不均衡なコントラストの技法で、現代人の虚偽の中の真実、上辺の華やかさの中の素朴さを描き出すこと、それが耽溺にふけっていると云われる由縁かも知れないが、それでも自分なりの作風を維持したいと述べている。傳雷が「学理」に拠って論じた作品論、とりわけ『傾成の恋』への批判に対しての真摯な反論は、「内容空疎」であるとされたこの作品の技巧を超えた本質、むしろ思想的側面を顕在化させるものであった。

上海出身の女性作家である王安憶は『世俗的張愛玲』の中で、「張愛玲の世俗的な気質は、その眩い虚無の中でこそ、芸術に変わる。」と述べている。「張愛玲の人生観は、両極端の上を行くもので、一方はその時々具体的な出来事の感知であり、もう一方で人生は如何せん虚無であるということである。しかしこれは先の見えない過程でもあり、現実と理想との争奪となる。」⁽¹⁸⁾ 張愛玲自身と同じく王安憶も「人生観」から来る思想的側面に照射することで、その芸術性を評価している。

傳雷の後に続き、張愛玲作品の特色を論じたのは譚惟翰であり、1944年8月26日の“《伝奇》集評茶会記”の中で次のように述べている。「張女士の小説には三つの特色がある。第一は語彙の新鮮さ、第二は色彩の濃厚であること、第三は比喩の巧妙であること。」とし、小説以上に散文創作を重視している。

「傾成の恋」は張愛玲の代表作であり、題材のみならず、潜在意識からも自伝的な色彩が強い作品と思われる。母との別離や継母との確執など、抑圧された少女時代は白流蘇の境遇と重なり、植民都市香港で人生の転機に遭遇する顛末には、張愛玲がエリート大学で自己解放の夢を描いた、東の間の青春時代が重複する。『傾成の恋』は植民都市の異国情緒が濃厚な作品でもあり、裕福なマレーシアの華僑である范柳原のほか、最先端のモードを纏いながら、「金箔を散らした観音菩薩のような」社交界の女性サフィニは、オリエンタリズムを極端に強調した人物である。この作品執筆当時の心境について張愛玲は、物語のプロットは作品そのものが自ずと発展していくと述べ、蒼涼とした人生の情義を表現したいという思いの他に、読者の望むもの全て、華麗なロマンス、対話、色彩、詩意、「意味」さえも装備した。彼女自身は作品の出来栄は悪くないと感じている。「不均衡なコントラストの技法によって、善と悪、魂と肉体の鮮明な葛藤やせめぎ合いという古典的技法を採用しなかった。ゆえに私の作品な時に主題が不明瞭なのである。」⁽¹⁹⁾

「傾成の恋」の情景描写は、詩意を湛える絵画のようでその色彩感覚は白流蘇の「瞬間の衝動」を一枚一枚の絵として描いている。先ほどの傳雷の言う色彩と心理描写の一体化、情景によって媒介される「語り」によって、物語を追って行きたい。

范柳原の誘いで香港にやって来た白流蘇は、徐夫妻に伴われて香港のレパルス・ベイホテルに到着する。1930年代から40年代のレパルス・ベイホテルは、香港で最も知られた上流名士の社交場であったが、日本軍侵攻時の香港においては、英軍の総司令部となったため、日本軍の攻撃目標となり、『傾成の恋』の舞台として「乱世」の雰囲気醸し出すことになった。

ここでは香港島の立体的な地形の描写と風景の色彩、建築物の空間的構図、「藤棚の半分を夕陽が照らしていた。」光の入れ方まで、絵画的な趣向が見られる。

「岸に上がると二台の車を呼んで、レパルス・ベイホテルに向かった。車は賑やかな町を

通り抜け、幾度も山を越え、どれだけ走ったか、どこまでも黄色い土の崖、赤土の崖、崖の裂け目には樹木は生い茂り、エメラルド・ブルーの海が覗く。レパルス・ベイに近づくと、どこも土の岸と密林で、だんだんに風光明媚になっていった。…ホテルの前に到いたのにホテルがどこにあるか見えなかった。彼らは車を降りてゆったりとした石段を上った。花や木が散在する高台に上ると、もう少し高い場所に二棟の黄色い建物があつた。徐氏は早くに部屋を予約していて、ボーイたちが彼らを引き連れて砂利道を行き、夕暮れ時の食堂に入り、突き抜けの部屋を通って、二階に行った。湾の方に曲がって小さなバルコニーを通ると紫の藤棚があり、その棚半分を夕陽が照らしていた。⁽²⁰⁾

ダンスホールを抜け出して、夜の散歩に出かけ、初めて互いの心境を語らう場面では、「野火の花」の描写に瞬時の心の動きが投影されている。「影の樹」が微妙なコントラストと「一連りの音符」という聴覚への変異を促す。暗闇の中で現実には見えない「紅い花」が天を焦がす炎となり、黒いシルエットは見えても実際には聞こえない「影の樹」の風鈴のような「メロディー」とが「不揃いな対照」を成している。

「レパルス・ベイに着くと、彼は彼女に手を貸して、車を降り、車道の傍らに生い茂る木々を指して「見てごらん。この木は南国の特産でイギリス人は「野火の花」と呼んでいます。流蘇は「紅いのかしら」柳原は「紅ですよ」真つ暗闇でその赤い色は見えなかった。しかしながら彼女は直観的にこれ以上ないほど赤く、消し去ることもできないほど赤く、一群れ一群れ咲き乱れる小さな花が、天を衝く大樹に見え隠れして、ピチピチと燃えその道を焼き尽くし、青紫の天まで紅く焦がすかのように見えた。彼女は顔を上げて空を見上げた。柳原は「広東人は「影の樹」と呼びます。この葉をご覧なさい。」葉はイノモト草に似ており、風がそよぐとその軽やかな黒い影絵のようなシルエットが疎らに震えた。耳元でぼんやりと一連りの音符が聞こえたが、それは言葉にならず、軒下の風鈴がチリンチリンと音を立てているようだった。⁽²¹⁾

また翌朝のホテルの庭の描写には、心の動きは語られず、沈黙の中、昨夜の余韻と後のプロットで戦場と化す中庭の静寂が、棕櫚の樹の繊細な煌めきの中に投影されている。

「二人はレストランの外の廊下の席を選んで腰を下ろした。右の欄干の外側に、高々とした棕櫚の樹が生え、絹糸のように乱れる葉が太陽の光の中で微かに震え、煌めく噴水の水のようにだ。⁽²²⁾

食事の場面で、范柳原がコップを取り上げる「動作」は、コップの底の茶葉が、イマジネーションによって、つる草が膝を覆う原生の森と化し、彼女を故郷に連れて帰りたいと申し出る。

「光にかざして見てごらん。中の眺めは私にマレーシアの森を思い出させます。」コップの飲み残しの茶殻が片側に寄って、緑の茶葉が硝子にくっつき、斜めから見ると趣が

あった。光に向けて見ると、緑鮮やかな芭蕉のようであった。底には茶葉が堆積して、複雑に絡み合い、膝まで生い茂るつる草か野草のようであった。」⁽²³⁾

真夏の海岸の場面では擬人化された大海原と、そこで乾ききぎった金色の枯葉となる人の姿がシュールな絵となるが、この日から二人に蟠りが生じる。

「乾ききった太陽は、滔滔と海水を飲み込み、水は漱いでは吐き出され、ざあざあど響きを立てる。人の水分は全てそれに飲み尽くされ、人は金色の枯葉となって、ふわふわと漂う。流蘇はやがてこの眩暈のするような喜びの感覚に浸っていた。」⁽²⁴⁾

孤独に浸りながらもそれを素直に表現すらできない白流蘇が、土砂降りの雨の中で范柳原の帰りを待ちわびる場面では、唐傘に描かれた蓮の葉の上を、雨の滴が滑り落ちる。

「ある日の午後、彼女は傘をさしてホテルの中庭をぐりと廻り、帰って来ると空がだんだん暗くなって来た。…彼女は軒下に座って誰かを待っていた。その鮮やかな唐傘を欄干の上にかざして、顔を隠していた。その傘は桃色の生地で、灰色がかかった緑色の蓮の葉の図案が描かれていて、雨のしずくが一滴一滴その葉脈の上を滑り落ちて行った。」⁽²⁵⁾

このように二人の「対話」に絡んで、具象化された色彩構成は、不揃いなコントラスト、「野火の花」の赤と「影の樹」の黒、真夏の海岸の太陽と、雨の降りやまぬ庭先、情景の人物配置まで、語彙とプロットが、不揃いな均衡を取りつつ、重層的な構成を成している。真夏の避暑地の情景を描く精緻にして捉えがたい色彩の饗宴は、その色彩描写が繊細であり「明亮」であるが故に強い印象を残すが、日本軍侵攻の場面では、鮮やかな色彩が暗転し、主旋律が分岐し、複雑化して、最後には主線を転覆させる。「(ホテルの) 食堂は硝子戸を開け放ち、ドアの前には砂囊が積み上げられていた。イギリス兵はそこに大砲を据えて外にむかって撃つ。湾にいる軍艦は砲弾の出所を探り当て、必ずそれにお返しをしてきた。棕櫚の樹と噴水を隔てた向こうで、砲弾が織機の梭のように行き交う。」⁽²⁶⁾

「ここでは全てが終わっていた。分断され、破壊された土地や壁だけが残り、記憶を失った文明人が黄昏の中でよろめき、手探りしながら歩いている。まるで何かを探し求めるように。本当は何もかも終わってしまったのに。…浅水湾の傍の灰色の壁は、きつとまだあの場所にどっしりと立っているだろう。」⁽²⁷⁾

王徳威は張愛玲文学を「重複」(repetition)「旋回」(involution)「派生」(derivation)の叙事学と定義づけた。「旋回」とは反線形の、渦巻く旋廻の流れの中で消尽する審美観照である。「記憶に憑かれて、現実を二重、あるいは多重の眼差しで見つめれば、知己のものが忽然と消失し、それは親しみ深くもあり、奇異でもあり、「陰暗」であり、「明亮」でもある。由って不揃いのコントラストとなり、そこにおいて無限に華麗な蜃影が生成し、輪廻し、派生する。…一が二となり、コントラストが不揃いで、それが反復されるメカニズムが一旦発動すると、それは唯我独尊の真実、真理の自負へと揺り動かされる。それは目

的論式の動的な流れを遮断し、事物や、時間的移ろいの中に埋没し、散逸するであろう。量が質に変わり、唯一無二のものが本来の面貌、コラージュを喪失し、幾重にも重層する「陰暗と明亮」の投影により、人を幻惑するような「奇異な感覚」が生ずる。…非日常の感覚は、郷愁の極みの果てに、意味の空洞の在り処を提示する。」⁽²⁸⁾ そこには、直線的な因果ロジックを推し進める西欧文化の言説によっては、捉えられない螺旋式の美学観照、女性の「回帰」、「因一果」の必然関係への質疑が生じ、理性世界の思惟モデルを転覆させるのである。

李歐梵は「現代の世界において、愛が最終的な結末でないなら、もとより「永遠の愛」について論ずるに及ばない。ここで柳原がふと漏らす——終わらぬ愛—それは不在であるが故に一層転じて暗示性と逆説的な風刺の意味合いを持つ。真の愛は世界の末日においてはじめてあり得る。その時間の流れの終点において、時間そのものはもはや重要でなくなる。まさにその時に張愛玲の「蒼涼」の美学がやっと思像できるのであり、それはまさに壁の色そのものなのである。」「彼女が鏡の世界に陥っていった時、彼らはもはや現実が機能しない世界に入り込んでいる。これは欲望と蒼涼が混沌とした世界であり、ここにおいては欲望が即ち蒼涼なのである。言い換えるなら、それは「蒼涼」の神秘の世界を成し、そこにおいて燃焼する激情は、「冷たい鏡」の上に屈折して投影される。もし先に引用した「悠久の歲月」の後、というフレーズと結び合わせるなら、このイメージはただ我々に悲涼を感じさせるのみである。野火の花のように燃え盛る激情が消えたのちの、その灰燼（張愛玲が好んで用いるもう一つの比喩）も世界の末日を描写するために用いられる——「悠久の時に」「氷のように冷え切った」景観である。張愛玲の蒼涼の世界においては、魯迅の言葉を借りるなら、激情はひと塊の「死火」に過ぎないのである。」⁽²⁹⁾

作品の中の色彩は、意味の二重性や、鏡を合わせたような投影の構図にも彩りを与えるが、女性像をシンボル化する場合に色彩の投影が常用されている。白流蘇の古風な女性形象における「白」は、「顔は、かつては白磁のような白さであったが、いまでは玉のそれに変わった。」「月光の中でどこまでも美しかった」中国女性の美の象徴であるが、先の傳雷における「小説においては情欲 (passion) が重要」という批判の影響からか、「紅薔薇と白薔薇」の中の烟鷗では、「空白」「病院の白いついたてのような」空疎な上にも、隠惨なイメージへと転落する。「白薔薇」と「赤薔薇」のシンボリズムにおいては、佟振保の女性遍歴と絡んで、西欧文化と土着文化の緊張が描かれる。『半生縁』では、情熱の「赤」でなく、純粋さを象徴する「赤」によって曼楨が新しい時代のヒロインとなる。

3 胡蘭成の東方主義

張愛玲の夫である胡蘭成は、1906年浙江省嵊縣三界鎮下北郷胡村に生まれた。原名は積蕊、幼名を蕊生と言う。教師などを経て21歳の時、燕京大学で勉学の傍ら副学長書記を務め、当時容共を謳っていた国民党に入党するが、ここで共産主義に接して共鳴し、トロツキストとの機縁も生じた。胡蘭成は社論に長じており、1938年香港において『南華日報』の主筆に任じ、その後『中華日報』の主筆として、その犀利な文体で国際情勢分析と政治評論に健筆を振るい、汪政権の宣伝部次長、行政院法制局局長に任じた。1944年に張愛玲と結婚後、南京で『苦竹』を刊行、また武漢『大楚報』を接収している。1950年には日本に渡り、晩年には台湾の文化学院教授として、「華学、科学、哲学」などを講じた。『三三集刊』を組織し、台湾文壇に与えた影響も看過出来ない。

現代画家の胡金人は、南京で法制局長を務めていた時の隣人であり、当時、胡蘭成は穆時英や戴望舒とも交流があり、また周作人、廢名とも接点があった。日本滞在中には、尾崎士郎、川端康成、保田與重郎と交流を深め、殊に「書法」を通じて川端との交際は深く、『伊豆の踊子』についての批評分析も行っている。美学や審美意識への追求は、早期から見られ、美観と情観が一切の理性と知性、道徳倫理を超越する視点は、日本浪漫派や、三島由紀夫にも影響を与えたとされるが、日本滞在中のテキストについては、先行研究がほとんど見られない。

胡蘭成においては、善と美を尽くせば一切が合理的であり、このような審美形式に依拠すれば「親」となり、西欧の知識やロジックから演繹された理論は「隔」となる。中国においては理論が即ち文章であり、理論を説く上で、西欧の厳格な格式は必ずしも必要でないとする。胡蘭成は美学は「表象」と「具体的事物」に注力し、その学問的体系は閉塞的であり、実証を許容しない。それは西洋の規範に従属することなく、西洋の規範をも帰順させるような感性、美学の探究という隘路だった。胡蘭成は自伝から窺えるのは、「乱世」における欧亜モダニティの交錯と審美的抵抗が、二人を引き寄せ、固く結びつけた絆であったことである。

朱文天は『花憶前身：回憶張愛玲和胡蘭成』の中で「胡先生は分類し難い人である。今でも身分は明らかでなく、どう位置付けるべきかわからない。文学評論では周作人、廢名、沈從文の抒情派系統に帰すことも可能だろう。私は天心とよくこんな内輪話をした。胡先生が晩年著した大著は、明らかにレヴィ・ストロース (Claude Lévi-Strauss) 構造主義人類学の中国語版である。そして胡先生の亡命の生涯は自ら自省するようにヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) のようであり、知識分子としてはエドワード・サイード (Edward W. Said) のようである。」⁽³⁰⁾と述べている。また近年の張愛玲文学をめぐる批評

の中には、テキストの周縁性をめぐる議論や、後のポストコロニアルの「先知先覚」という捉え方がある。また張愛玲文学は『傾成の恋』を起点とし、1977年の『色，戒』で終止符を打つとされる。1950年から執筆をはじめ、30年近くも公表されず、汪政権の諜報機関で起きた「鄭蘋如事件」の内幕を題材としたとされるこの作品は、民族アイデンティティ分断の悲劇や抗争の闇という主旋律を、螺旋状の叙事学の中で複雑化させていく。生涯にわたって胡蘭成に向けられた沈黙と、歴史の「禁区」への挑戦は、彼女の人生観や芸術観においては、審美意識が永遠の晷であり、受難や犠牲は取るに足らないというメッセージかも知れない。李昂は女性作家の立場を代弁して、「彼女の伝奇的な人生は、とりわけ胡蘭成との関係において、自分が感謝したいような心持である。…彼女ほど感情の荒涼を透徹に描いた作家はいない。」⁽³¹⁾と述べている。

艾曉明は70年代から80年代にかけて、大陸においては趙園の張愛玲研究を先駆とし、「張愛玲を批評した一連の文章を読む中で、印象が最も生彩を放っていたのは、やはり胡蘭成であろう。内地で彼の著作を読むのは容易ではないが、作家が作家を語る書籍の中で、張愛玲について論じた一遍を読んだ後で、この人物こそが、果たして張愛玲の神韻を伝え得ると感じたのだ。痕跡を残さない比喻、独特の文章風格は、まさに張愛玲と遜色なく、互いに比較し得る。」⁽³²⁾と述べている。

4 批評の中の張愛玲文学

改革開放以来の20年間は「大陸における張愛玲文学の受容史」でもあり、アメリカ、台湾や香港の批評家や文学評論の中で、例えば周蕾の「中国と女性のモダニティ」なども張愛玲研究への影響が強い。審美と政治が交錯する中で、「その文体の美はバロック式だ。」あるいは王徳威のように「Female Gothicの開拓者」という評価がある一方、多くの批判は汪精衛政権の歴史的評価と不可分である胡蘭成との関係から来ている。文学史の流れからは、五四新文学のコンテクストの中で正統に位置づけるべきだと言う意見や、鴛鴦蝴蝶派を旧文学の残余あるいは新文学の一流派として見るのではなく、その芸術性、海派文化の創新の追求、中西混淆、民俗生活のディテールなどを独自に評価すべきという意見などが散見される。張愛玲研究自体が、途に就いたばかりであるが、王徳威は『女作家的鬼話』の中で「張愛玲の小説は写実を以て基礎とする。怪力乱心を語ることを避けるが、自ら頹廢荒涼とした恐怖世界を召喚することさえできる。30年代、40年代文学の中に位置づけ、別格の待遇として扱わざるを得ないだろう。比較的早期の作家と彼女を比較すると、魯迅の一部の作品、『社戯』『女吊』『従百桑園到三味書屋』などの幽鬼が真に迫るイマジネーションに、その意を尽くしている。」⁽³³⁾として、写実主義の伝統、そしてその魯迅に比肩し得

る芸術の風格を以て文学史における定位を模索している。

夏志清が中国現代文学の「現代性」と「審美」を提示して以後、張愛玲は文学史において確たる地位を占めることとなる。錢理群の『新世紀の文学』においては魯迅と同様に重視され、「晩清士大夫文化が衰微する中、その最後の伝承者であり、上海通俗文学の才女と呼ばれた彼女が、内に秘めた筆墨趣味、生来の感受性によって、真のモダニティを表現し得たということを認識できよう。張愛玲は、全く自覚的に、また自由に「伝統」と「近代」、「雅」と「俗」の間を行き来し、両者の均衡と疎通に達したことがその特徴であり、現代中国文学に対する主な貢献である。」⁽³⁴⁾と位置付けられている。

夏志清は、1961年に『中国現代文学史』の中で、大陸文学史において黙殺されていた沈從文、錢鐘書、張天翼、師陀、張愛玲を取り上げ、中でも張愛玲については最も優秀かつ重要な作家とし、「新批評」理論による詳細な分析を加えた。最近でも2000年に香港嶺南大学で行われた「張愛玲与現代中文文学國際研討会」で、劉再復と夏志清の間に文学史上の位置と価値趣向についての論争が交わされる。劉再復は、夏志清が張愛玲の芸術特色について「意象の繁雑で豊富なこと、人の性格の深刻な暴露」などを指摘しており、その作品論は精彩に満ちていると評価している。一方で短編小説の精神的内包は歴史意識と道徳傾向について不適切という指摘については、張愛玲の中長編小説は、歴史意識と道徳判断を備えており、代表作「傾成の恋」「金鎖記」は歴史意識と道徳的判断を超越しており、時空を超えた哲学的特徴を持つと反論している。早期の純文学と純審美追求は夭折するが、それは時代の功罪であり、香港に在ろうと上海に在ろうと、時代を超えた作家であり続けることを、本来の張愛玲を否定したためである。夏志清の批評は、西欧の審美批評観点を基準とするもので『小説史』の延続にある。⁽³⁵⁾

李欧梵は「傾成の恋」を淪陷期上海と、香港の『双城記（二都物語）』として特に張愛玲の「現代性」モダニティについて言及している。テーマは「蒼涼与世故」であり、蒼涼は張愛玲の美学であるが、「世故」はSophisticationということであって、李欧梵の観点である。「世俗」ではなく、超俗であり、まさに「洗練」であると考える。「モダン」意識の突出は、日常生活の世俗性や、自由とお金の価値について肯定的であり、世俗的進取に富んでいた。「原始的荒涼」は特殊な美学の視角であり、James Joyceの小説の中にある「顕現」(epiphany)すなわち時空の交錯点に感受できる宗教に近い神秘感である。彼女の審美観念と叙事技巧を暗示するのは、ある種の倒錯を指す、不均衡な様式である。彼女自身による詳細な解釈は無いが、Karen Kingsburyによる解釈では、「それはまた叙事の風格の側面に作用する。叙述者のその揶揄的語調、たとえば自嘲と気儘、夢幻と現実、風刺と同情の間を徘徊する。」独特の悲哀を生み出す色彩描写として「上海」の色彩が挙げられる。「市内に遍く見られるのは何とも名状し難い色彩である。青とも言えない青、灰色でない灰色、

黄色ともつかない黄色，ただ背景にあるのはみな保護色であり，文明色であり，混合色である。」悲壮や壮麗ではなく，張愛玲が好むのは美学上の「蒼涼」であり，彼女は「蒼涼」の備える「啓示性」が素朴な真理を揭示しえんと考えた。それは女性的な美学の境地とも言える。更に言えば「われわれの文明」は「昇華しようとする」として「すべて過去のものになる」という信念に従い，小説中の美学資源は，彼女の描く歴史の境遇を超越していく。張愛玲はその芸術的特色によって，現代史の大叙述を転覆させることに憑かれていく。⁽³⁶⁾

5 欧亜モダニティをめぐる

周蕾は『中国と女性のモダニティ』⁽³⁷⁾の中で，他者化され周縁化されたエスニックな主体，「新」「旧」両形式の有用性を失わせ兼ねない「モダニティ」について語っている。張愛玲の小説はふつう蝴蝶派小説の系譜に属すると見なされている。五四新文化運動に始まる中国の思想解放運動は同時に「女性化された」大衆文化の破壊であり，新文学運動の担い手であった近代知識人は，清末小説の勃興に見られる大衆文化と，当時の文化現象に冷淡かつ「保守的」であったが，この男性エリート主導の「新文学」こそが，正統かつ文学史の主流と規定された。一方で張愛玲文学の起源とされる清末小説——頹廢的な文言で綴られる極彩色の民族誌——のような「女性化」された大衆文化と通俗文学における女性の表象は，ジェンダーのみならず，文化の解釈と深く関わっている。

蝴蝶派小説がもたらした脅威は非道徳的だとか，役に立たないということだけでなく，大衆の識字を敢行してしまったことにある。たとえ「娯楽のための小説」で良くても二流止まりという評価であったとしても，蝴蝶派小説は「社会史」としては注目に値する。「女性」とキーワードに読めば，ほとんどの場合これらの物語は，恋愛関係の均衡を保った「相互依存状態」についてではなく，特に物語中の女性の視点から見た物語には道徳性や貞節，それに個人の情熱を妨げる社会的要求という問題についての物語である。愛とは受難なのである。「女性」と手段として用いるには「女性」が「伝統」という概念そのものを揺さぶるような形式分析の道具になる必要がある。女性は「ジェンダー」を扱うだけでなく，文化の解釈に関わっているヒエラルキー化と周縁化の権力を付与されたプロセスをも扱う。とくに後者の意味において「女性」は中国の近代文学史に深く根ざす問題を明らかにするのに役立つ。蝴蝶派の中の「女性」の意味は，一つには女性登場人物が物語の主要部分を担っているという非対称的な物語構造に付随しており，犠牲的な構造（烈女など）になっている。また蝴蝶派文学は政治的目的を持っていないという印象を与えることになる。それらは「存在」しないもの，すなわち「伝統」の無言の陳列品，あるいは伝統に対する怪

しげなノスタルジーという効果を生み出している。

蝴蝶派文学は大衆的で周縁的な地位を占めているがゆえに、パロディックな機能を持つ。蝴蝶派文学の中のうちにセンセーションナリズムと教訓主義の狭間、感傷的なメロドラマと作者が公言する道徳的意図の狭間で引き裂かれた物語のカラーージュをわれわれはしばらく見出す。蝴蝶派文学は制度化された批評の博識に支えられ、説得力もある大衆文化の形式についての誤った扱い方を脱構築する上でも、なぜ蝴蝶派文学が「正典」に成り損なったかを考える必要がある。可視的な蝴蝶派文学の「不完全さ」はある空間を作っている。そこにおいて女性の感情は、いまや英雄的感情や愛国主義的感情と同等のものとして位置付けられ、流通し、大衆が読み書き実践するようになって、初めて明確に「利用可能」となった。

感情の開放とともに進んだのは、ますます断片化され商品化される生産と消費の過程だった。それは蝴蝶派小説を中国のストーリー・テリングの「伝統」のうちにはなく、新たに近代化を遂げた中国の都市へとその範囲を広げていた。「自由恋愛」の危険とは実際のところは伝統的な規範から外れたあるいは外れ得る女性のセクシュアリティの危険であり、「愛」とは成文化された女性の貞節という抑圧的な現実が限界に来たときに行動に移される可視的な事件に過ぎず、「愛」とは事件と不幸の表現だから文化の論理を否定的に実証している。つまりある文化が危機にさらされたとき、文化自体は犠牲にならないで、文化に挑戦する個人を犠牲にする。

この歴史的現実のメロドラマティックな再生、ときに物語の中に虚構的な教訓主義的儒者のスタンスを織り交ぜる再生においてこそ、たくさんの五四最盛期の著作が成し遂げてきた記念碑的な因習打破とは異なったやり方で蝴蝶派小説が儒教文化を弱体化させるものとして現れてくる。

「寓話的」な読みは蝴蝶派小説の破壊性とは蝴蝶派小説が置かれている世界を超えて世界の外へと見る窓を提供し、ストーリー・テリングと教訓的約束事という伝統的に相容れない二つの著作形式をひとつに押し込めようとしている点にある。その本質において悲劇的というよりはむしろパロディックな破壊である。

蝴蝶派小説の難しい文言や、文言の混在した文体を苦勞して読み進めていくうちに20世紀初頭の中国における大衆文化とエリート文化の関係についての問題に否応なく直面する。文章を書くための文言文体が次第に「白話」すなわち話し言葉の使用によって取って代わられるようになったときに蝴蝶派小説が大衆受けしたことは少数の人々によって担われている「生産」に秘儀性と大衆に受け入れられる「受容」の日常性の間が分離していることを明るみに出す。そして彼らの目の前で、退廃的で美しい文言が読者を求めてますます技巧上の妙技を披露する巧妙な仕掛けになっていった。

しかし民主化の内包する矛盾は政治的秩序の言葉を用いれば、世界通貨（世界規模での言葉の流通）としての愛の「フェティッシュ化」と表現し得るものにおそらく最もよく示されていると思う。世界を俯瞰する「アウラ的な」空間を再び確立しようとするアイロニクな、またほんとうにパロディックな試みである。多くのイデオロギー的再構築のもととなる「アウラ」を絶え間なく呼び起こすことは、あまりに頻繁に蝴蝶派文学の属性として取り沙汰される「伝統主義」を再考する重要な方法である。

この伝統主義は、ここでは社会的価値と市場的価値と伝統的コンテクストにまさにそのコンテクストが永久に崩壊してしまったちよどその時にふたたび付与しようと求める再構築されたアウラとして理解されうる。このような再付与は文学に対する商業主義的な態度に従って完全に力を発揮する。まさにその明らかに教訓的なつまり道徳的な意図を以て買い手／付与者を魅了しながら。このように売り物になるという新たな意味を帯びて伝統はその役割を中国市場に数多ある商品の中の一商品として再発見する。

このような土着の文化の「新たな」アウラが外国文化のアウラに上書きされて存在することから蝴蝶派小説はわれわれ商業的な文学市場がどのように知覚の危機に加担すると同時に近くの危機を馴化するかを示してくれる。伝統の再確認は蝴蝶派文学では二つの意味で行われる。すなわち小説家は読者に読者が何であるかを語り、読者に作品を買わせもする。言い換えるとこれは自己肯定的道徳主義である。その多目的市場では蝴蝶派文学は生き延びるためにトレンドィで、またリベラルで、そして進歩的であり続けなければならなかった。

結語

ここ20年あまりにわたる張愛玲文学の再評価は、文学史の再考と深く関わり、何よりもそれは主題先行で、題材中心であった経典文学への反思と、旧小説の流れを汲む蝴蝶派小説や、女性形象など、通俗文学を再評価し、そこに審美的価値や芸術性を見出すことで、欧亜「モダニティ」の交錯について分析することが課題であった。理論の汎用や、抽象化を好まない張愛玲の言辞からその芸術観、色彩の趣向や具象化などの特徴を通して、張愛玲文学における欧化と「モダニティ」の諸相について考察したが、多様な芸術性の融合と調和、審美と価値の探索は、二十一世紀の今日に深遠なメッセージを投げかけている。

張愛玲における審美観

註

- (1) 胡蘭成『今生今世』(節録) p52 (『回望張愛玲 昨夜月色』所収) 文化芸術出版社
- (2) 前掲 p54
- (3) 西欧と中国の芸術, 音楽の比較, 書法などの中で用いられている概念。
- (4) 鹿橋『市塵居・委居, 冤枉, 追慰一代才女張愛玲』
- (5) 張愛玲『自己的文章』(『流言』浙江文芸出版社 2002年 p22)
- (6) 張愛玲『談画』(『流言』浙江文芸出版社 2002年 p221)
- (7) 前掲 P221
- (8) 前掲 P230
- (9) 『忘不了的画』(『流言』浙江文芸出版社 2002年 p196)
- (10) 胡蘭成『今生今世』
- (11) 『忘不了的画』(前掲『流言』p196)
- (12) 張愛玲『自己的文章』(前掲『流言』p26)
- (13) 同上
- (14) 『天才夢』(『流言(十)』北京廣播学院出版社 1993年 p12)
- (15) 胡蘭成『論張愛玲』(『乱世文談』天地圖書有限公司 香港 2007所収)
- (16) 迅雨『論張愛玲小説』『万象』1944年5月
- (17) 張愛玲『自己的文章』(前掲『流言』)
- (18) 王安憶『世俗的張愛玲』(再読『張愛玲』牛津大学出版社 94年) p273
- (19) 張愛玲『〈傾成之恋〉的老実話』(『海報』1944年12月9日)
- (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) 張愛玲『傾成の恋』(張愛玲典藏全集 皇冠文化出版有限公司 2001年)
- (28) 王德威『張愛玲再生縁—重複, 廻旋与衍生的叙事学—』(『再読 張愛玲』編者 劉紹銘 梁秉鈞 許子東 牛津大学出版社 Oxford University Press 2002年 p7~)
- (29) 李欧梵『中国現代文学与現代性十講』復旦大学出版社 2002年10月
- (30) 朱文天『花憶前身: 回憶張愛玲和胡蘭成』(前掲『再読 張愛玲』p281)
- (31) 李昂『我們三個姊妹与張愛玲』(『中央日報』1995年9月10日)
- (32) 艾曉明『生命自顧自走過去—漫說張愛玲—』(香港『文滙報』文芸, 1995年9月17日)
- (33) 王德威『女作家的現代“鬼”話—從張愛玲到蘇偉貞—』《聯合報》1989年2月
- (34) 錢理群・吳曉東著, 趙京華・桑島由美子・葛谷登訳『新世紀の中国文学』白帝社 2003年
- (35) 劉再復, 夏志清關於張愛玲文学史定位的基本價值趣向之爭 (肖進編著『旧聞新知張愛玲』華東師範大学出版社 2009年6月 p101)
- (36) 李欧梵著『蒼涼与世故: 張愛玲の啓示』Oxford University Press 2006
- (37) Rey Chow “*Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East*” University of Minnesota Press Minnesota Oxford 1991

【参考文献】

- 張愛玲典藏全集 皇冠文化出版有限公司 2001年
張愛玲著『流言』閔文編纂/陳子善 浙江文芸出版社
陳子善編『作別張愛玲』文匯出版社 1996年
陳子善著『說不盡的張愛玲』上海三聯書店 2004年
陳子善著『記憶張愛玲』山東畫報出版社 2006年
陳子善著『研讀張愛玲長短錄』九歌出版有限公司 2010年
再讀『張愛玲』編者 劉紹銘 梁秉鈞 許子東 牛津大學出版社 Oxford University Press 2002年
林幸謙著『張愛玲 文學 電影 舞台』Oxford University Press 2007
楊澤編 王德威主編『閱讀 張愛玲』國際研討會論文集 麥田出版 2005年
肖進編著『舊聞新知張愛玲』華東師範大學出版社 2009年
馮祖貽著『張愛玲 張佩綸 張志沂』河北教育出版社 2001年
劉紹銘著『到底是張愛玲』上海書店出版社 2007年
李歐梵著『蒼涼與世故：張愛玲的啓示』Oxford University Press 2006
(美)李歐梵著 毛尖譯『上海摩登 一種都市文化在中國 1930-1945』北京大學出版社 2001年
李歐梵著『現代性的追求』李歐梵文化評論精選集 麥田出版 1996年
李歐梵著『睇色，戒』Oxford University Press 2008年
高全之『張愛玲學：批評・考証・鉤沈』一方出版 2003年
金宏達主編『回望張愛玲 鏡像繽紛』文化藝術出版社 2003年
金宏達主編『回望張愛玲 華麗影沈』文化藝術出版社 2003年
于青著『張愛玲傳』花城出版社 2008年
孫文清著『廣告張愛玲』中國傳媒大學出版社 2009年
余斌著『張愛玲傳』廣西師範大學出版社 2001年
蘇偉貞著『孤島 張愛玲』三民書局 台北市 2002年
王一心著『張愛玲與胡蘭成』遠景出版社 台北市 2004年
胡蘭成著『亂世文談』天地圖書有限公司 香港 2007年
胡蘭成著『亂世文談』INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司 2009年
張桂華著『胡蘭成傳』自由文化出版社 台北市 2007年
楊海成著『胡蘭成的 今生今世』團結出版社 北京 2004年