

博士論文

「先鋒文学」における語りの技法

平成 27 年 3 月

中央大学大学院文学研究科中国言語文化専攻博士課程後期課程

遠藤 佳代子

## 目次

はじめに .....	2
第 1 章 馬原 .....	7
1.1 物語内容の時間と物語言説の時間の錯綜 .....	7
1.2 語り手と人称 .....	12
1.3 語りの虚構性と語り手のまなざし .....	17
1.4 小結 .....	21
第 2 章 洪峰 .....	25
2.1 物語内容の時間と物語言説の時間の錯綜 .....	25
2.2 語り手の人称と語りの焦点 .....	29
2.3 語りの虚構性と語り手のまなざし .....	34
2.4 小結 .....	38
第 3 章 格非 .....	43
3.1 「追憶烏攸先生」 .....	44
3.2 「迷舟」 .....	48
3.3 「陷穽」 .....	51
3.4 「青黄」 .....	54
3.5 小結 .....	58
第 4 章 蘇童 .....	62
4.1 現実性の否定 .....	63
4.2 事実性の否定 .....	66
4.3 二人称の働き .....	68
4.4 引用とその働き .....	71
4.5 小結 .....	74
第 5 章 余華 .....	78
5.1 「十八歳出門遠行」 .....	78
5.2 「四月三日事件」 .....	83
5.3 「死亡叙述（死の叙述）」と「偶然事件（アクシデント）」 .....	86
5.4 小結 .....	90
第 6 章 「先鋒文学」作家のその後の主要作品における技法的展開 .....	95
6.1 馬原『牛鬼蛇神』 .....	95
6.2 洪峰『恍若情人（恋人のように）』 .....	98
6.3 格非『欲望的旗幟（欲望の旗）』『人面桃花』 .....	100
6.4 蘇童『妻妾成群』『河岸』 .....	106
6.5 余華『活着（生きる）』『兄弟』『第七天（七日目）』 .....	109
6.6 小結 .....	112
終わりに .....	117

## 始めに

1980年代の中国では、海外作品からの影響を強く受けながら、様々な“物語る方法”を実験的に用いた文学作品が多く発表された。それらは「何を語るか」から「いかに語るか」へと重点を移した<sup>1</sup>作品群として、一般に「先鋒文学」と呼ばれる。

「先鋒文学」という呼び方について、程波は「“先鋒派”小説が命名されたのは、1987年」に雑誌『人民文学』に葉曙明、北村ら、また『収獲』に蘇童、余華らの小説が掲載された後のことだとしている。「先鋒派」に1987年以前の馬原などの作品を含めて論じるのは、87年以降の作品に与えた「影響と先達の働き」があるからだ、と言う<sup>2</sup>。88年には羅強烈が“先鋒文学”という語を（括弧つきで）使っている<sup>3</sup>ことから、その頃には「先鋒文学」という名称が定着し始めていたと考えられる<sup>4</sup>。先行研究での呼び方は異なる場合もあり、分類される作家や作品にもばらつきがあるが、本稿では80年代に盛んに発表された実験的な作品を総称して「先鋒文学」と呼ぶ<sup>5</sup>。

「先鋒文学」の作者は、文学史の流れを概括する場合に「先鋒派」「新潮派」「荒誕派」等に派閥分けされることがあるが、彼らは固定された文学理念を共有する流派ではなく、共通の団体に所属するような結びつきも持っていない。「先鋒」的な作品とは、あくまで複数の作家が同時代的な、似通った問題意識を持った結果として形成された一つの傾向を持った作品に過ぎない。その問題意識は、端的には「権力と因習による堅固なディスコースの破壊をめざす」<sup>6</sup>ことであつたと言えるだろう。改革開放およびその揺り戻しといった社会の諸相を背景にして、複数の作家が用いた技法の共通性が、「先鋒文学」を構成する主要な要素である。

作家によって時期の違いはあるものの90年代末ごろには「先鋒文学」と呼ばれるような作品はほぼ出尽くしたと言っていいたいだろう。90年代以降、多くの作家は実験的手法の利用を減らしている。このことから、過剰な実験性が読者に受け入れられず「先鋒文学」が消えていったのは必然であるとする論者も多いが、実験性のどこまでが適切でどこまでが過剰かという判断は個人の審美眼によるであろう。そうした審美的評価はさておき、「先鋒文学」において“物語る方法”が重視されたことで、その後の物語の可能性が大きく広がったことは否定できない。“語ること”について探求していく上で、「先鋒文学」が原点と言えることに変わりはない。

「先鋒文学」の代表的な作家として、80年代の作品を中心に、本稿の第1章から第5章では馬原、洪峰、格非、蘇童、余華の作品を分析する。90年代以降の作品については、第6章で馬原、洪峰、格非、蘇童、余華の代表的な作品を取り上げ、語りの技法における変化と継承について分析を行う。

具体的な「先鋒文学」の“物語る方法”を分析する上で、本稿は物語論<sup>7</sup>、特にジェラルド・ジュネットの理論を主に参考とする。ここでは、本稿全体の分析を支える根本的な概念となる用語について説明しておく。

ジュネットは物語の実態を構成する相を3つに分けてとらえ、それぞれ意味される

もの、つまり物語の内容を「物語内容」、意味するもの、つまり物語のテキストそれ自体を「物語言説」、そして物語を語る行為とその行為が置かれている状況全体を「語り」と呼んだ<sup>8</sup>。加えて、物語の内部で虚構として継起する時間を「物語内容の時間」、記述された物語の準虚構的な時間を「物語言説の時間」と呼んだ<sup>9</sup>。本稿もこれにならう。

これにより、時にストーリー展開の把握が困難なほど物語内容の時間と物語言説の時間が錯綜する「先鋒文学」の構造をより明晰に説明できる。特に、第1章と第2章では馬原と洪峰の作品に関して、物語内容の時間と物語言説の時間がどのように錯綜しているかを主に分析し、第3章では格非の作品に関して、物語内容の時間がどのように構成されているかを確認することで、ストーリーとプロット<sup>10</sup>における「欠落」を物語言説に即して分析していく。

ジュネットはさらに、語りの「視点」<sup>11</sup>が研究される際に「誰が見ているのか、という問題と、誰が語っているのか、という問題とが、混同されて」きたことに対し、語り手と作中人物の位置を区別し、「視点」という語の視覚性を払拭するべく、「焦点化」という語を採用した<sup>12</sup>。これにならう、以下見る（知覚する）主体、語りのパースペクティブを方向付ける主体を焦点化した人物と呼び、語る主体、言表行為を行う主体を語り手と呼ぶ。単に視点と言う場合には、語る主体および知覚する主体の位置を含む、語りの視座全体を指すことにする。また先行研究等の引用をする場合には、「視点」と表記する。

語りの視点は、人称のほか時間や場所を示す指示子<sup>13</sup>など様々な標識によって示される。それは西洋諸語では主に人称・時制・話法<sup>14</sup>の移行によって分析される<sup>15</sup>。しかし中国語には時制や人称による動詞の形態変化がなく、主語の省略が容易に起こる<sup>16</sup>。また日本語では敬語や受け身表現によって述部から人称が推定されることがあるが、中国語にはそれもない<sup>17</sup>。中国語では、主語が省略され人称・時制・場所など語りの標識となる表現がない場合、その言表行為の主体が分からないのである。しかもそうした語りは決してまれではない。その場合、語りの視点は語り手あるいは他の登場人物に決定することができず、どちらとも言えることになる。

話法の移行でも、このような一種の曖昧さは残る。引用の場では特に、誰が誰に焦点化して語るかによって、直接話法、間接話法、そしてその間に様々な中間的話法が生じる。直接話法は「他人のことばを変えないでそのまま伝達する」方法、間接話法は「伝達者が他人のことばをひとまず自分の中に取り込んで、改めて自分のことばで語りなおして伝える」方法<sup>18</sup>である。形態的には、それぞれ伝達であることを示す表現や引用記号を持つ。それら伝達部を独立させる記号がなく、従属節となっていない表現が自由間接話法、自由直接話法と呼ばれる。自由間接話法と自由直接話法は、中国語では人称によって区別されるが、人称代名詞が省略されると区別がつかない。中里見敬はこれをまとめて「自由式話法」と呼んでいる<sup>19</sup>。本稿では話法を分析する上で判断がつく限りは直接・間接、自由直接・自由間接を区別して扱うが、区別ができない場合も往々にしてあるということに注意したい。

中国語は語りの視点に関する変動において、西洋諸語や日本語と比べて、より形態

的な自由度が高いと言える。このような原文の形態と意味の構造をできる限り分かりやすく示すため、本稿で訳をつける場合は日本語の自然さを損なうとしてもできる限り直訳し、必要に応じて原文を引用することにする。

語りの視点に関する変動は、語りにおける語り手と焦点化した作中人物の距離の変動としてとらえることができる。それは語り手を主体として言い換えれば、語り手が作中人物を対象化・客体化<sup>20</sup>する度合いや介入度<sup>21</sup>であり、また作中人物を主体とすれば、作中人物のことばの間接度や「声」の流動<sup>22</sup>と表現される。

たとえば語り手によって焦点化した作中人物の対象化が行われるとき、語り手とその作中人物の距離は遠くなる。対象化が行われず、語り手のことばが焦点化した作中人物のことばと重なり合って分離し難いとき、語り手とその作中人物の距離は最も近いことになる。この距離が最も近い状況においては、語り手とその作中人物が語りの視点の上で「同一化」されている、と言えるだろう。

特に、第4章と第5章では「視点」について語られることの多い蘇童と余華の作品に関して、語りの焦点と人称がどのように変化しまた変化しないかを分析し、これによって語りの焦点と人称の相対的關係性を把握し、語りの視点とその働きを明らかにする。

以上を踏まえて、「先鋒文学」の語りを分析していく。

---

1 陳曉明、『無邊的挑戰——中国先鋒文学的後現代性』時代文芸出版社、1993/5、45頁。

2 程波、『先鋒及其語境——中国当代先鋒文学思潮研究』広西師範大学出版社、2006/6、46頁。

3 羅強烈、「『極地之側』之叙事批判」(『文学自由談』1988年第1期原載)『複印報刊資料』1988年、173頁参照。86年にも羅強烈は“先鋒運動”という語を使っているが、具体的な作家や作品を挙げておらず、曖昧に実験的な小説一般について語っているに過ぎない。ただし87年以降、分析法と名称が統一されたわけではなく、その当時は「新潮小説」もしくは単に「実験小説」と呼ばれることもあった。(洪子誠、『中国当代文学史 修訂版』、北京大学出版社、2007/6、293頁)

4 もともとはフランスの「アバンギャルド」の訳語であるため、西洋の芸術潮流を紹介する文章ではさらに早い時期に用いられている。文学に関しては、たとえば沈恒炎「關於西方現代派文学的評價」『外国文学研究』1981年第4期。「先鋒文学」「先鋒派」という用語が、中国の実験的芸術作品を具体的に指すものとして普及し始めたのは、確かに87年以降のことと言える。

5 小説に限定せず、詩歌や小説と詩歌の中間に位置するような作品を考慮に入れて「先鋒文学」と呼ぶこととする。

6 関根謙『『集団幻想』からの脱却 中国一九六〇年世代の挑戦』(尾崎文昭編、『「規範」からの離脱 中国同時代作家たちの探索』山川出版社、2006/1)

7 「物語(ナラティブ)分析、特に語りの形式や語り手の違いと種類などを対象とする文学研究」(川口喬一・岡本靖正編『最新 文学批評用語辞典』研究社、1998/8、273頁)であり、ナラトロジー(narratology)とも言う。

8 ジェラルド・ジュネット著、花輪光・和泉涼一訳『物語のディスクール 方法論の試み』、水声社、1985/9、15頁

9 ジュネット、前掲書 27～29 頁

10 E・M・フォースターは、ストーリーを「時間的順序に配列された諸事件の叙述」、プロットを「因果関係」に重点が置かれた叙述、と定義しており（E・M・フォースター『小説とは何か』ダヴィッド社、1969/1、108 頁）、本稿もこれにならう。

11 「視点」は普通「<世界を構造化して見る／語る主体の位置>という意味」（石原千秋・木股知史・小森陽一・島村輝・高橋修・高橋世織、『読むための理論』世織書房、1991/6、101～103 頁）で使われる。

12 ジュネット、前掲書 217～221 頁。ジュネットはのちに「誰が見るのか？」という問いに代えて、「どこに知覚の焦点があるのか？」という問いを発する方が適切であるだろう、と述べている（ジェラルド・ジュネット、和泉涼一・青柳悦子訳『物語の詩学 続・物語のディスクール』水声社、1985/11、68～69 頁）。

13 バンヴェニストは、「人称、時称、場所、指示される対象など」の指示詞を総称して、指示子と呼んでいる。指示子は、話の現存という「離散的かつ、つねに一回限りであって、それによって話し手が当該言語を言として現働化する行為」を指向する（E.バンヴェニスト「代名詞の性質」『一般言語学の諸問題』みすず書房、1983/4、234～241 頁）。『一般言語学の諸問題』ではディスクールは「話」、イストワールは「歴史」と訳されているが、それによれば「話」とは、「そのもっとも広い意味において、すなわち話し手と聞き手とを想定し、しかも前者においてなんらかの仕方で後者に影響を与えようとする行為」であり、「歴史」の言表行為は「過去の出来事を物語る」ものである（特に 219～226 頁）。

14 話法の項を辞書で引くと、「述べられたり、書かれたりした内容を伝達する仕方」（新村出編『広辞苑』第六版、岩波書店、2008/1、3036 頁）とあり、広義には伝達や引用の表現を含む。狭義に「発話者の言葉の中に、他者の言葉を取り込んで表す方法、もしくはその言語手段」を指すこともある（伊原紀子『翻訳と話法 語りの声を聞く』松籟社、2011/5）。

15 小森陽一はインド・ヨーロッパ語圏と対比して、日本語には「『人称』『時制』『話法』のどれをとっても、それほど明確な文法的規制をもっていない」という特質があり、それによって語りの水準の移行が「文脈の目障りな断絶と転換を明示」しないことを指摘している（『文体としての物語・増補版』青弓社、2012/11、294 頁）。また山岡實は『「語り」の記号論 日英比較物語文分析』（松柏社、2001/1）において、「西欧語の物語における自由間接話法は、三人称代名詞と過去時制を両方とも用いて、適度に語り手と登場人物の空間的・時間的距離を調節し、客観性を保ちつつ登場人物の内面を描写する」のであって、語り手が「登場人物と融合し易い」日本語の物語では「西欧流の自由間接話法は不可能」だと結論付けている（146～147 頁）。

16 中里見敬『中国小説の物語論的研究』（汲古書院、1996/9）および「中国語の自由間接話法について」（『東アジア文化交渉研究』別冊 7 号、関西大学文化交渉学教育研究拠点、2011/3）、また橋本陽介「高行健の『靈山』における語る聲の流動と「言葉の流れ」」（『日本中国學會報』第 60 集、日本中国學會、2008/10）等を参照。

17 顧那「自由直接話法と自由間接話法における語り手の視点」（『言葉と文化』第 6 号、名古屋大学大学院国際言語文化研究科日本語文化専攻、2005/3）、張群舟「日語人称的特点及其潜在形式」（『日語学習与研究』日語学習与研究雜誌社、1992 年第 1 期）等を参照。

18 中川ゆきこ「自由間接話法の問題点」『神戸大学教育学部研究集録』第 70 集、神戸大学教育学部、1983/2。

19 中里見敬、前掲「中国語の自由間接話法について」参照。

20 橋本陽介「『物語世界の客体化』からみる自由間接話法の言語間比較」『藝文研究』96 号、慶應義塾大学藝文学会、2009/6。

21 山岡實は、英語の三人称物語を対象として、語り手の介入度を「三人称代名詞と過

---

去時制、それぞれの言語的特徴の有無」によって数値化する試みを行っている。「語り手の介入度の定量化と表現形式の連続性—三人称物語の場合—」（『大阪府立大学紀要 人文・社会科学』39号、1991/3）および前掲『「語り」の記号論—日英比較物語文分析』参照。

<sup>22</sup> 橋本陽介、前掲「高行健の『靈山』における語る聲の流動と「言葉の流れ」」。

## 第 1 章 馬原

馬原は 1984 年の「拉薩河女神（ラサ川の女神）」<sup>23</sup>を始めとして、「先鋒文学」の開拓者として評価される人物であり、その方法は他の多くの作家と作品に影響を与えたと言える。その随筆や小説中での自己言及からして、馬原自身が自覚的に物語る方法についての実験を行ったことは間違いないと考えられる。その語りにおける実験的手法は、物語言説の時間と物語内容の時間の錯綜に関する手法と、語り手の人称変化に関する手法の 2 つが中心である。

### 1.1 物語内容の時間と物語言説の時間の錯綜

物語言説の時間は現実の時間のように、直線的に、ほぼ等しい速度で進行する。物語内容の時間がそれと錯綜するという事は、物語内容の時間が現実の計測可能な時間とは異なる規則で進行するという事である。馬原の小説では、特に直線的進行に逆らう叙述が多く見られる。その中でも書かれている内容によって前後関係を推察し、直線的時間進行の中に配置しなおすことができる場合と、それができない場合とがある。

直線的時間進行の中に配置しなおすことができる場合は、より多くは回想の形をとり、以前に起きたことを後になって述べるという事がある。これを物語内容の時間に関する技法の①とする。その技法が特に印象的な働きをしているのは「錯誤」<sup>24</sup>である。

この作品は「10 数年前」のある夜の出来事を「私」が回想しつつ「小説」として叙述するという体裁をとっている。その出来事とは 2 つあり、一つは 2 人の女性の男児出産で、子供を生んだうちの 1 人は語り手の幼馴染の江梅である。もう一つの出来事は「私」の軍帽の紛失であった。軍帽は当時極めて価値が高く、奪い合いで殺人が生じることもあったという。第 1 節では、2 つの事件は事実として提起され、「その尋常でない夜」に何があったかは、その後詳しく描写されていく。

語り手は第 1 節の第 2 段落で次のように自己言及する。

私は本当に過去を振り返って書く方法は用いたくない、どうして私は私の小説の始まりにまず一言言わねばならないのだ——その時と？<sup>25</sup>

しかし実際は第 1 段落ですでに、事件から「10 数年が過ぎた」と語っているのであり、大部分が振り返って書く方法で描写されていると言える。また第 2 段落では 2 人の男児が生きていれば「17 歳だろう」と、経過した年数をより明確に記述している。事件の起きた年は「おそらく 70 年か、もしかしたら 69 年かもしれないがはっきり覚えていない」、当時の自分の年齢は「たったの 19 歳」としており、事件の発生した時点と現在の時点はかなり明らかにされている。

第 9 節で、語り手は当時の仲間の黒棗と再会する。その状況は次のように描写されている。引用部分で「彼」とあるのは黒棗を指す。

それは少し前に彼が生きた鶏を売りに市内に来て、私に出くわすとどうしても私を引っ張ってビールを飲みに行きたがったのであり、飲んでほろ酔いになると彼は江梅のことを語り始めた、<sup>26</sup>

この後、語り手は黒棗から江梅が死んだ際の様子と、江梅が語り手を慕っていたこと、江梅の男児の父親は田会計であったことを聞かされる。語り手が推測していた江梅の相手は事件後姿を消した趙老屁だったが、それは間違いだった。そしてそのことを語り手が知ったのは、「少し前」なのである。

第 10 節の第 1 段落は次のように始まる。以下、引用部分の改行は／、空行がある場合には／／で表す。

この時に二狗が死んだときの情景がやっと蛇のように再び私の心に這い戻ってきた。(1 文略)／この時になって初めて私は全て間違っていたと知った。

27

語り手はこの後、死に際の二狗との会話を引用する。第 5 節に二狗が死んだのは 23 歳、事件の時には 18 歳だったとあるので、二狗の死は事件から 5 年後（75 年ごろ）と考えられる。つまり第 10 節で引用される会話は、第 9 節で引用される黒棗との会話（事件から 10 数年後を現在とした語りの「少し前」）よりも、数年前の出来事ということになる。

第 5 節で語り手「私」は、事件の夜に軍帽を盗んだ犯人が二狗だと思い込み、股を蹴り上げて「子供を生ませる能力」を失わせていた。それについて第 10 節で死に際の二狗は、軍帽はそもそも語り手が置き忘れたものであり、彼はそれを「私」に届けようとしていたのだと言うのである。趙老屁が軍帽を拾い、二狗に渡して「私」に届けるよう言ったのだ、と。

第 9 節の会話では江梅の相手が明らかになり、語り手の推測が事実と反して「間違っていた」と分かった。さらに第 10 節の会話では、軍帽を盗んだ犯人が二狗ではなかったことが明らかになり、しかも事実と反する推測に積極的な行動が伴っていたことになる。単に語り手の認識だけでなくそれに基づく行為もまた間違っていた、つまりそうすべきではないことをした、という意味が「全て間違っていた」ということばに含まれると考えられる。

最後の第 11 節は次の 1 文である。引用部分で「彼」とあるのは趙老屁を指す。

私は趙老屁があ夜きつと江梅が子供を産んだと聞いたために彼の後家さんである張蘭に思い至ったのだと思うが、張蘭が死んで彼はまたどこへ行ったのだ

この文は「あの夜」の趙老屁の存在とその役割を再度強調する働きをする。

語り手は語っている現在の時点から、事件の夜、黒棗との再会、二狗との死別という3つの時点を主に回想しているが、回想の順序を入れ替えることで2つの「間違い」について叙述する順序を入れ替えている。2つの「間違い」は間接的には関係しているが、直接の因果関係はないので、どちらの解明を先にしても物語展開上大きな矛盾は起きない。しかし、二狗との死別を最後に語ることによって、語り手は二狗との死別とその際の会話により重要な位置を与えていると言える。これによって、推理小説のように単に隠された事実や真実の解明を後回しにするだけでなく、語り手の現在の考え、過去の自分に対する批評的な立場が、暗示される構造になっているといえよう。

同じように叙述の順序を入れ替える方法だが、特に回想として示さない場合もある。章や段落が切り替わる際に、物語内容の時間も前とのつながりを断ち切って、唐突に転換する方法である。これを物語内容の時間に関する技法の②とする。この方法は、①と同じように隠された事実や真実が設定されていることもあるが、それ以外の働きをしている作品として、「窓口的孤独（窓辺の孤独）」<sup>29</sup>が特徴的である。

「窓口的孤独」では、第1章の最後の1文と第6章の最初の1文が呼応しているので2文を並べて引用する。

出かける前、彼女は電気メッキの果物ナイフを身に忍ばせたいと思い、少し探したがなんと見つからなかった。<sup>30</sup>

果物ナイフを忍ばせて夜勤に向かいたいと思った徐小燕だがついに家中ではその電気メッキの果物ナイフを見つけられずに出かけた。<sup>31</sup>

第1章の「彼女」が徐小燕という人物であることは第2章でも明らかにされているので、第1章と第6章の物語内容の時間が連続していることは間違いない。

第2章では、徐小燕の幼馴染の張名名が働く病院に、連続通り魔事件の被害者が運ばれることからその概要が提示される。第6章で、林森は連続通り魔事件の犯人が自分だと述べており、その内容から第2章は第1章および第6章よりも前に位置することが分かる。このようにして時系列順に出来事を並べ替えると、次のようになる。【】の中はそれが語られる章の番号である。

【4】16年前の夏休みに、11歳の徐小燕、張名名、林森は医学書を読んで、遊戯として性的な行為を行う。

【3】4年前、徐小燕がそれと知らずに林森の自宅の向かいに引っ越す。

【5】1年半前の冬、林森が6人の女のお下げ髪を切るという通り魔行為を行う。

【2】今週、鋭利な鉄器で女性を襲う16件の通り魔事件が起きる。

【1、6】夜、林森が徐小燕を路地裏で待ち伏せして、自分は 9 件の通り魔事件の犯人であり「女が憎い」と話す。

【7】夜勤を終えた徐小燕が張名名に林森の話をする。

【8】2 人が林森の家に駆けつけると、すでに彼は死んでいて警察がきている。4 日後の新聞では通り魔事件の犯人が捕まって 17 件中 8 件の犯行を認めている、と報道される。

これ以外にも林森の母親の離婚など生活の略歴も語られてはいるが、直接 3 人に関わる事件は上記の通りである。

こうしてみると第 6 章、第 7 章、第 8 章だけが直線的な時間に沿って叙述が進んでいると分かる。その最後になって通り魔犯が 2 人いたという事実が明らかにされるが、「錯誤」とは異なり時間の流れに沿った展開であり、特に重要性を与えられてはいない。また第 2 章と第 6 章でも事件の件数によって犯人が複数存在することは充分暗示されているので、読者にはほとんど驚きを与えないだろう。

第 1 章で「その夜」の始まりに焦点を合わせることで、第 2 章で今週の話、さらに第 3 章から第 5 章ではより遠い過去の話というように、段階的に焦点となる時間の幅が広げられていることが分かる。これによって、第 2 章から第 5 章の叙述はいわば背景として遠ざけられ、物語全体における第 6 章の比重が相対的に大きくなる。第 1 章が第 6 章の導入であることは、林森という人物の存在を強調し、この作品を林森の物語として読むよう補助的な働きをしていると言える。

第 5 章の 1 行目で語り手が「この物語の始まる場所に戻る前に、まず林森についてちょっと語ろう」<sup>32</sup>と書いている通り、「この物語」の中心は第 6 章での徐小燕と林森の 2 人の対話なのである。

徐小燕と林森の対話と言っても、この 2 人の位置は対等ではない。内容上は第 6 章の導入である第 1 章で、徐小燕は「彼女」という代名詞でしか呼ばれない。また徐小燕は 4 年前から林森の隣人であるが、それは林森の側からしか認識されていない。しかも林森の部屋の方が高い位置にあるということから、林森は一方的に徐小燕の部屋を覗き見している。こうしたことから、徐小燕は見られる客体であって、「この物語」の主体ではないと言える。語り手は直接的な表現で林森を特権化することはないけれども、叙述の順序がその働きを果しているのである。

以上のように、直線的進行に組み替え可能な叙述は、直線的進行の叙述を想定しそれと比較することで、構造的な物語内容の重点を考えることができる。しかしそうした想定も比較もできない物語内容を含む作品や、物語内容の時間の切り替わりが複数回行われるために重点自体がずらされていく作品がある。

直線的時間進行の中に配置しなおすことができない内容を含む作品として、最も早く発表されたのは「拉薩河女神」である。この技法を物語内容の時間に関する技法の③とする。陳曉明は「拉薩河女神」は「当代文学の中で初めて“叙述意識”を確定し、“仮定性”の原則を認めた」<sup>33</sup>と言っているが、確かに馬原の最初の代表作である。

この作品は 1 から 7 までの 7 つの節で構成される。

第 1 節は語り手が「読者」に向かって、これから語る物語についてのいわば前置きを行う内容になっている。語り手はそこで、ラサの海拔や経度など地理的条件を説明した後で、登場人物を記号で表現することを宣言する。また第 1 節最終段落は次のように語られる。

物語を生き生きと語るために、私はちょっとした趣向を用い、時間の流れに合わせずに叙述したい。そういうことにしよう。<sup>34</sup>

第 2 節以降、登場人物は宣言通り 1 から 13 までのアラビア数字で表される。ただし例外もある。それは第 5 節で、ここは寧扎という狩人の虎狩りの物語となっている。第 5 節以外の部分は 13 人の男女がある夏の日曜日、ラサ川の川辺に行楽にやってきた様子を描写している。物語内容の時間は一貫した流れを持たずに叙述されていて、より正確に言えば、物語内容の時間は断片的で重層的である。

前後関係を示す表現が全くないわけではない。たとえば第 4 節には、「9 と 10 は約束があって、物を食べ終わるとみんなに向かって別れの挨拶をした。」<sup>35</sup>とある。そして第 6 節と第 7 節では、9 と 10 が水泳をし、砂で女性の像を形作る様子が語られている<sup>36</sup>。このことから、第 6 節と第 7 節は、第 4 節の物語内容の時間よりも前に起きた出来事であると考えられる。そうでなければ 2 人がまた戻ってきたことになるが、そのようなことは語られていない。しかし、これは節の中の物語内容が一つの時間軸に沿っているという前提による話である。節の中の一つ一つの出来事が発生した時間に沿って叙述されているとは限らないので、実のところ、節ごとの順序を考えたところで出来事全ての順序が分かり、論理的に確定されるわけではないのである。

また第 5 節は、第 4 節の最後の 1 文に「2 は腹いっぱい物語を持っていた：次は彼の一人芝居だ。」<sup>37</sup>とあることから、第 5 節の物語全体を登場人物の 2 がラサ川の川辺で語った物語と考えられるが、2 がそれをいつ語ったのかは分からない。出来事が並べられている順序は時間に沿っているとは限らないのだから、2 の語る物語がどの時点で語られたかを確実に位置付けることはできない。

こうして物語内容の時間を断片的に構成することで、叙述上それぞれの出来事の間に関係が存在しなくなり、物語全体における出来事の重要性はそれぞれ均等に位置付けられている。言い換えればこの物語は一貫した大きなストーリーを持たないし、いわゆる主人公も存在しないということだ。登場人物を全て記号化したことも、その働きを補強している。

この技法は、多くの場合語り手の虚構性への言及が同時に行われる。これは人々が生きている現実の時間の流れと大きく異なるために、虚構性を強調する機能もより大きくなるためであろう。「拉薩河女神」のように、語り手自身が自分の物語について言及することが多い。

以前に起きたことを後になって述べる技法は、「錯誤」のように何らかの隠された事

実や真実が設定されている場合に効果的に機能していると言える。しかし「窓口的孤独」や「拉薩河女神」はそうした構造になっていない。後になって述べられているのは、新たな“事実”や“真実”を明らかにする叙述ではなくて、それがどのように起きたかという出来事の経過の叙述である。物語内容の時間の錯綜は情報の開示を先送りにするという機能は果しているものの、その情報はあくまで語り手にとって虚構である出来事についての情報なのであって、物語においてより重大な位置付けをされるような“真実”ではない。

こうした物語内容の時間が錯綜する作品では、その時間の変化と同時に語り手が交代し、人称が変化することが多い。このことは、誰が誰に向けて語っているかという状況を読み取りにくくする。先行研究においてストーリーを抑圧していると言われるのも<sup>38</sup>、往々にしてこのような複合的な要素を持つ複雑な作品である。物語内容の時間については以上とし、次に語り手の人称について分析を進める。

## 1.2 語り手と人称

人称は、語り手の物語全体に対する立ち位置を明確にする上で重要な尺度の一つである。語り手が語る方法として、より実験性が少なく、一般的と考えられるタイプは2つある。一つは“語り手は姿を現さず、全ての人物について三人称で語る”方法である。これを人称に関する技法の①とする。このタイプの語り手は「全知の語り手」<sup>39</sup>とも言われる。馬原の作品の中では特に初期の作品がこの方法で語られており、最初に発表された「海辺也是一个世界（海辺もまた一つの世界）」<sup>40</sup>もそうである。この作品には陸高と姚亮という人物が登場する。彼らは後の実験性の高い作品でも繰り返し登場する人物で、馬原を論じる際にキーワードとしてよく取り上げられる名前だが、この作品では特別な手法はほとんど使われていない。物語内容の時間がやや前後するものの、それほど複雑ではない。

海辺の農村に下放した陸高と姚亮は、陸高の飼い犬である陸二が紅衛兵の飼い犬に負けたことから、相手の犬を殺し、陸二も殺す。物語は、その犬を殺す夜の話から始まって過去の描写を挟みながら進み、最終章で陸高は農場に残り、姚亮は学校に戻ったことが語られる。

陸高と姚亮はどちらも三人称で語られるのだが、描写の質には差がある。姚亮は「喜んだ」「思い出した」というような内面描写があるが、陸高は経歴や行動などの外面からの描写しかされない。また叙述の上で、明らかに姚亮や陸高が知らないような情報が利用されることはない。この物語の語り手は、自らが語る方法についてあまり自覚的ではないといえるだろう。

もう一つが“一人称の語り手が、他の登場人物について三人称で語る”方法で、語り手も物語世界に登場するという点で①と異なる。これを人称に関する技法の②とす

る。この技法だけを用いている馬原の作品はあまり多くなく、その中では「新懺悔録」<sup>41</sup>が特徴的である。

「新懺悔録」は「この物語が始まったとき、私はたったの14歳だった。」<sup>42</sup>という文で始まる。28歳になった青年が、同級生の時鋒に再会したことから14歳のある夜を回想する形で語られ、空行になっている部分で場面が転換する。その夜の出来事の概要は、演芸コンクールの後、仲間4人での帰り道で別のグループとけんかになりかけて回避するが、直後に4人で時鋒の家に石を投げ込んで、帰宅した。仲間の1人が捕まって「私」の名を出したために派出所に呼ばれ、時鋒にもわけを聞かれるが、「どうして」そんなことをしたのか説明できなかった、というものである。一部、物語内容の時間が前後しており、石を投げ込んだ場面を後で語る働きをしている。そして時鋒は事件のあったその週のうちに両親が五七幹部学校に行くのにしたがって農村へ行ったので、2人は14年間会わなかった。

時鋒を指して「彼は完全に変わってしまった。」<sup>43</sup>と語り手が叙述する文が途中で一度挟まれる以外は、28歳の2人に関する叙述は最初と最後に位置する断片だけであり、内容だけでなく形の上からも現在が過去を包む綺麗な二重の円になっている。

語り手は事件の主體的な実行者であるが、自分が「どうして」、何のためにそれをしたのか、ことばにすることができない。この「どうして」という疑問は再三繰り返される。時鋒は「私」に尋ねる。

“あの時は一体どうしてだったのか？”<sup>44</sup>

14歳の夜には、問い詰められた末に「階級的報復」<sup>45</sup>だとも言ったが、時鋒を納得させることはできなかった。そして28歳で再会した際の別れ際にも、時鋒は同じ問いを投げかけた<sup>46</sup>のだった。

「新懺悔録」の末尾には詩が書かれており、その中にも少し形を変えて「どうして」という表現が現れる。結末の2行を次に引用する。

母さんが聞いた。どうして裸足なの？／私ははっきりと答えた。どうしても！<sup>47</sup>

この詩からは、語り手が14年経った「いま」でもその答をことばにすることができず、今後もできないという意味を読み取ることができるだろう。

この語り手は語る方法について、かなり自覚的であると言えよう。だからこそ、ここでは答がないことが答になりえているのである。語り手から時鋒の側に視点を移すだけで、この物語は成立しなくなるだろう。この物語は「どうして」という疑問を繰り返すことで、主體的な加害者である語り手が（石を投げこむという明らかに暴力的で危険な行為の）理由を自分自身に対しても説明できない、という点に大きな比重がかけられているからだ。

①と②に比べると一般に出現する頻度の少ない方法が2つあり、一つは“一人称の

語り手が、読者に向かって語りかける”方法である。これを人称に関する技法の③とする。当たり前だが語っているその時点で読者の返事を得ることはできないのだから、当然叙述自体は擬似会話的に、語り手によって想像される応答を進めていくことになる。そうでなければそこで章や節を区切って結びをつけるほかない。

この方法は先に述べた通り、「拉薩河女神」で最初に利用されている。「拉薩河女神」は語り手の人称についても最も早い時期に実験的な技法を使った作品であると言える。

第1節の第2段落で語り手は、「読者はまず数種類の簡単で大切な事実を知らなければならぬ」と語り、ラサと北京の経度と時差、ラサの酸素濃度が北京のほぼ60%に相当することなどを説明する<sup>48</sup>。「読者」を主語にして語ることで、語り手は「読者」を客体化している。第3段落では「私たちはこの日が夏至の後の20日目だと仮定する」<sup>49</sup>と語り、語り手は一人称複数形の主語の中に想像上の読者を取り込んでいるが、すぐに「読者はこれによってこれがラサ川で水泳して休日を過ごす物語だと推測することができる」<sup>50</sup>と語り、また語り手は「読者」を切り離すのである。

「読者」という客体に向かって語りかけることと「私たち」を主語として物語る行為に言及することは本来矛盾する意識である。それが可能なのは、「私たち」の共通性が自明の区分として語り手に認識されているからであろう。「読者」という呼びかけ自体は、現実の読者に対して「作者」の存在を印象付け、物語の虚構性を強める働きをするだろう。

この語り手は一人称で、他の登場人物を記号化した三人称で語っていく。語り手は何度か「我々13人」と言っているので、あくまで1から13のうちの誰かが「私」でもあるということになる。しかし1から13までの人物全てが一度は三人称で描写されているので、語り手が何者かは最後まで読んでも分からない。さらに具体的には、たとえば第4節で「私」は川を泳いで渡りたいと思い、次のように語る。

もし1が頑として私を引きとめなかったら、私はとっくに英雄か魚やスッポンの餌になっていただろう。私は誰？20世紀だけの流行語。私は誰？<sup>51</sup>

語り手はこうして作中人物の1人でもあることを強調しながら、自分がどの人物かということは読者に対して隠しており、また隠していることを強調してもいるのである。

この「私」はいままさに語っている語り手でもあり、登場人物の1人でもある。しかし自分を三人称で表現することで、登場人物としての語り手は他の登場人物の中にまぎれこんだ。これにより、語り手の“語り手としての役割”がより強調されていると言えよう。さらに、物語世界内の「私」が語り手から客体化され遠ざけられることで、語り手の存在の方が相対的に比重を増す。この作品には物語全体を貫く中心的なストーリーやいわゆる主人公は存在しないが、作品の中心には語り手がいる、と言うことができる。

もう一つは“一人称の語り手が、二人称で作中人物に語りかける”方法である。こ

れを人称に関する技法の④とする。語り手が二人称を用いたら、通常は読者ないし一般的な人々を曖昧に指すが、実験的な作品の中では作中人物に語りかけていることもある。ここでは会話文の形式をとる方法は含まないものとする。

「西海的無帆船（西の海の帆の無い船）」<sup>52</sup>では、この方法が多用されて非常に複雑な構造になっている。

簡単なあらすじは次の通りである。画家である陸高、姚亮、小白の3人が、美術展のためにガリ地区にあるグゲ遺跡に向かう途中で車が川にはまって動けなくなってしまう。成り行きで近くにいたチベット人と衝突したり交流したりしながら助けを待ち、結果としては全員無事に目的の都市に着く。目的地では遺跡などをめぐるとともに、病院に盲腸炎の治療にもいく。

つまり大きく分けて河畔での生活と、ガリ地区での思い出が語られるのだが、その切り替わりが一度ではなく何度も行われるのが特徴的である。この作品では物語内容の時間に関する③の技法が非常に頻繁に利用されている。それと同時に語り手の人称も複数回切り替えられる。

第1節の語り手は、二人称の相手に向かって「お前も……して構わない」「お前は……しても構わない」「お前はまた……するだろう」<sup>53</sup>などと二人称の相手に向かって語りかけ、「お前」が語る語り方の可能性を列挙する。この語り手は一度も自己言及せず、一人称すら一度も使われないので、何者なのかは全く分からない。捨て置かれた公道に行くことを「お前が一生懸命そそのかしたのだ」<sup>54</sup>ともあり、語り手は一貫して「お前」を批判する語調で語っている。第1節の最後の1文を次に引用する。

どうしてお前は人にこの全てが本当だと信じるよう強いるのか？<sup>55</sup>

第2節の語り手は一転して一人称で語り始める。その最初の1文を次に引用する。

彼が何と言おうと、私はこの全てが本当だと強調しなければならない。<sup>56</sup>

こうした表現から、第2節の語り手は、第1節で「お前」と呼ばれた人物であると考えられる。第3節になるとまた語り手は一人称を使わなくなるが、二人称の語りかけもなく、全ての登場人物が三人称で語られる。そこで「姚亮がこの道に行くことを主張した」<sup>57</sup>という表現があることから、第1節の「お前」、第2節の「私」がどちらも姚亮という名の登場人物であると考えられる。

このような回りくどい情報公開の後、“姚亮に向かって「お前」と呼びかける語り手”、“姚亮と考えられる一人称の語り手”、“全ての登場人物を三人称で語る姿の見えない語り手”の3種類の語り手が節ごとに交代して語っていく。

また第23節はその物語内容の世界に属さない。姚亮を名乗る語り手が「読者」に向かって、「馬原」とその「小説」について批判をする内容になっている<sup>58</sup>。そして続く第24節で、第4の語り手が現れる<sup>59</sup>。それは前節の姚亮の言説に応答する形で、一人

称で語る語り手である。自称してはいないが、「馬原」への批判に依拠していることから、この語り手は「馬原」ということになるだろう。

この語り手「馬原」の登場によって、物語の虚構性は一段上がる。ただし「拉薩河女神」のような入れ子型ではなく、並列型の構造である。ここでは節をきっかけに語り手が交代することにより、互いに排除しあうことも比重の差異を与えられることもなく、ただ並べられていくのである。「お前」「私」「彼」というそれぞれの人称を1人の人物（姚亮）に対して使い分けることと、同じ「私」を別の人物（馬原）の人称としても用いることによって、これらの語り手は“他でもないこの自分が語ること”という特権性からは遠ざかる。それぞれの登場人物としての役割ではなく、等しく語り手としての役割のみが前景化される。こうして一人称の姚亮が最初に提示した「真実」として読まれたい、そのために語るという動機付けも、物語の構造によって裏切られるのである。

上述の技法を利用している代表的作品を一覧表にすると、次のように整理することができる。物語内容の時間について、直線的な時間進行に沿って叙述されている作品は、「\*」として表示した。

発表年月	作品名	時間	人称
1982/2	海辺也是一個世界	①	①
1982/5	他喜歡單純的顏色	①	①
1983/8	新懺悔錄	①	②
1983/10	兒子沒說什麼	①	①
1984/5	中間地帶	②	①
1984/8	拉薩河女神	③	②③④
1985/2	岡底斯的誘惑	③	②③④
1985/6	蟋蟀又叫了	②	①
1985/10	西海的無帆船	②③	②③④
1985/11	海的印象	②	①③
1986/4	風流倜儻	①	②③
1986/9	虛構	②③	②③④
1987/1	遊神	*	②③④
1987/1	錯誤	①	②③
1988/3	上下都很平坦	③	②③
1988/11	死亡的詩意	①	②③
1989/11	雪利冷飲店	*	②③
1990/10	窓口的孤独	①②	①③
1991/3	双重生活	①	②

- 時間 ①直線的時間進行の中に配置し直すことができる（回想）  
 ②直線的時間進行の中に配置し直すことができる（断片）  
 ③直線的時間進行の中に配置し直すことができない
- 人称 ①語り手は姿を現さず、作中人物について三人称で語る  
 ②一人称の語り手が、他の作中人物について三人称で語る  
 ③一人称の語り手が、「読者」に向かって語りかける  
 ④一人称の語り手が、二人称で作中人物に語りかける（会話文形式を除く）

### 1.3 語りの虚構性と語り手のまなざし

上述した技法は、それぞれ物語の虚構性を強調する働きをする。時間については私たちの生きている現実の時間の規則に反することが虚構性を強め、複雑な人称の変化は語り手の存在を強調し、語ることへの自己言及がさらに物語の虚構性を強調する。虚構性の強調は、直接的には現実性の否定によって行われる。現実性を否定するということは、それが語られている虚構の物語であり、創作であって、現実の出来事ではないと示すということである。現実と対立する概念として、虚構という語を用いる。

馬原の小説では、虚構性を強調する叙述と共に、現実性を強調する叙述も取り入れられている。特に、時間と距離における現実性の重視が顕著であり、設定上時間や場所が曖昧であることは少ない。

語るべき事件が発生する時代背景は、たとえば「1968年」といった西暦で指定されるか、知識青年や五七幹部学校といった歴史的名詞で指定されることが多い。もちろん全ての作品で背景となる西暦が指示されているわけではない。

「拉薩河女神」では西暦は記されず、第6節で人物の5が「13年前」に軍人としてラサにきたことが示されているだけだ。また第1節では、その日は「夏至の後の20日目」と「仮定」されているのであって、「仮」の時間しか定められていない。ただしそれが仮の、虚構の時間であっても、その根底には現実の生活であれば当然とも言える時間の流れ方が存在していることは間違いない。

「窓口的孤独」でも、「27歳」にとっての「16年前」が「11歳」であるというように現実的な時間の流れが明示されている。場所についても同様で、「錦県」や「ラサ」など固有名詞で指示される場合が多く、どこかの大都市やどこかの農村といった曖昧な設定は珍しいのである。

こうした現実性の強い表現は、一方で反作用的に働き、語りの虚構性を際立たせる働きをしていると言えよう。歴史的な時間や場所について、西暦や地名を示すことは、リアリズム小説であれば虚構の物語内容が現実の世界と地続きであるかのように語る

効果を生じるだろう。しかし語り手が虚構を虚構として語るということを陰に陽に重視し、語っている物語内容の虚構性を強く打ち出している中では、こうした表現がそのまま現実性を強めるとは言い難い。

またもう一方で、こうした表現は間接的に、語り手が物語内容の世界だけを“現実ではない”、虚構の世界として認識していることを示す。語り手にとって、言わば語られる以前の“現実の世界”は確かな状態を保持していると考えられるのである。こうした語りには、私たちの生きる現実の世界そのものが不確かな人間の認識によって成り立っている、という認識は見られない。

これは同じように「先鋒文学」と呼ばれることがあっても、たとえば本稿第3章で取り上げる格非の「陷穽（落とし穴）」<sup>60</sup>や「褐色鳥群（褐色の鳥の群れ）」<sup>61</sup>といった作品と比べると、大きな相違であると言える。「陷穽」や「褐色鳥群」では時間も場所も不確定であって、それは単に設定上触れられていないのではなく、時間や場所に対する人間の認識の仕方そのものが持つ不確定性による。そこでは確定的な認識は、存在しえない。そこでの虚構性は、事実ではないというだけでなく、本質的で重視すべきものとしての真実でもなく、また真実である必要すらないというものだ。そうした不確定性が馬原の作品で前面に押し出されてくることはほとんどない。

つまり馬原の小説では、多くの場合虚構性は単に物語であるということに支えられている。語り手は“語っている自分”を十分認識し、語る方法にも自覚的であるが、それ以上の展開はされないのである。逆に言えば、このような語り手にとって“現実”は確固として物語の外側に存在していると考えられる。

そうした作品では、語り手は語り手自身の“いま・ここ”を虚構化することができない。それは現実だからである。この語り手にとって虚構として語ることができるのは、“過去・あそこ”に存在する物語だけなのである。“過去・あそこ”での物語は、時間も場所も指定されているからこそ語り手の語る“いま・ここ”とは異なる世界での物語であることが可能なのではないだろうか。

そこで次に、過去であり異郷である世界に対して、語り手の語っている“いま・ここ”がどのような世界であるのか、「虚構」<sup>62</sup>と「岡底斯的誘惑（ガンディセの誘惑）」<sup>63</sup>の語り手から、民族意識および言語に関する認識について、読み取っていく。特に「虚構」の冒頭<sup>64</sup>は、「先鋒文学」に関する研究ではよく引用される。

すなわち私がああ馬原と言う漢民族だ、私は小説を書く。(1 文略) 私は中国語で物語を語る。漢字は聞くところによるとあらゆる言語の中で最も言語本体に近付きがたい文字だそうで、私は私が漢字で作品を書くことを得意に思っている。全世界のよい作家もこの点は成し遂げられない、私だけが例外だ。<sup>65</sup>

「虚構」は1から22の節に分かれており、この1節目の語り手である「私」は「馬原」を名乗る<sup>66</sup>。「私」は「漢民族」で「漢字」を用い、自分と「全世界」の作家を対立させている。

「虚構」全体を通して「漢民族」ではない存在として特に大きく扱われているのはチベット語を用いる「チベット族」であるが、他に「インド人」や「ロッパ族」という表現があり、語り手の言う「全世界」には様々な“漢民族以外の民族”およびその言語が含まれていると言える。

ベネディクト・アンダーソンは、「国民とはイメージとして心に描かれた想像の政治共同体」<sup>67</sup>だとした上で、「言語」が「想像の共同体を生み出し、かくして特定の連帯を構築する」能力を持つものだと言っている<sup>68</sup>。その能力によって、言語は「民族」のアイデンティティとも結びつく。単一で均質な「民族」の概念もまた、「国民」と同じように想像上のフィクション＝虚構に過ぎない<sup>69</sup>。しかし「虚構」の語り手「私」は、漢民族・漢字・中国語というイメージを想像上の概念としてではなく、疑問の余地のない、いわば実体的な概念として語っている。語り手はここで、漢民族・漢字・中国語と言うイメージの構築に寄与していると言える。

加えて「虚構」の語り手「私」はチベット語をひと言も話すことができず、相手が中国語<sup>70</sup>を話す場合のみ交流が可能であって、第1節以降も言語について何度も言及する。こうして使用言語を強調することで、語り手は“漢民族”を一つに囲い込むと同時に、“それ以外の民族”を背景へ押しやっているのである。

次に「岡底斯的誘惑」における、語り手が一人称で姿を現さない叙述を取り上げよう。「岡底斯的誘惑」では、チベットの「鳥葬」が一つの題材となっている。鳥葬は死者を山のしかるべき岩場に葬り、遺体を鳥についばませるといふ葬儀の方法である。現実のこの習俗には、チベットではインドから伝わった仏教が土着信仰と混ざり合っており、伝統的な宗教となっているという社会的な背景がある。仏教は輪廻転生を説くため、鳥葬によってその身体を他の動物への施しとすることが、来世に向けた善行となるのである<sup>71</sup>。

この作品も複雑な構造を持っているが、鳥葬が語られるのは4、8、10節である。この部分では語り手は一人称で姿を現すこともあるが、基本的に三人称がほとんどを占める。陸高、姚亮、小何の3人が、鳥葬を見に行こうとすることが中心的な出来事として語られる。

第4節で、語り手は「鳥葬はチベット族独特の葬送方法であり、神聖である。」<sup>72</sup>、「これは荘厳な再生の儀式である」<sup>73</sup>と語る。その直後に語り手は、陸高が鳥葬の写真を見たときのことを、「写真を見た後陸高は2日はものを食べると吐いたが、しかしわずか2日で過ぎ去った。」<sup>74</sup>と描写している。さらに続けて次のように語る。

陸高は自分が死んだときもこの儀式を行いたいとさえ思ったことがある。彼は天国に関する伝説を信じたのではないが、しかし彼はこのような壮大な想像が好きで、この想像に満ちた儀式自体が彼を夢中にさせたのだ。<sup>75</sup>

ここで陸高の経験と考えとして語られている部分も、同じ語り手による地の文での叙述である。

陸高の鳥葬への反応はまず「吐く」という拒絶に始まっている。語り手は「わずか」2日という表現でそれを転換する。さらに鳥葬が好ましいものとなるのは、「壮大な想像」として認識されるからである。

陸高にとって、鳥葬は第一に華々しい儀式、それも想像上の儀式として理解されているといえる。それと同時に、自分が死んだら、とは言ってもその死を主体として受け止めて想像するのではなく、非常に客観的である。つまり陸高が鳥葬に向けている関心の大部分は、その根底にある死とそれにまつわる信仰ではなく、「儀式」としての部分に向けられているのである。

こうした陸高の態度は、語り手の「神聖」「荘厳」というものものしいことばと響きあう。無条件の賛美は、かえって対象を突き放し、理解を拒むことになる。鳥葬を見に行く過程にもその態度は影響している。

第10節で、陸高たちは鳥葬が行われる葬儀場についてから、「紹介状」がないと葬儀を見ることは許されないと知る。しかしちょうど香港からの旅客の一団が同様に紹介状を持たずにやってきたため、数を頼みに、山の上からどうにか覗き見ようとする。そして激怒したチベット人に石を投げつけられて、それが諦め切れない姚亮の足に当たる。そこで語り手は次のように語る。

姚亮は道理を説こうと試みたが、相手は中国語を話さずただチベット語で憎々しげに騒ぎ立てるばかりで、しかもまた腰を曲げて石を拾った。<sup>76</sup>

その少し前でも、語り手は「人々はみな知っているように激怒した人は融通がきかない、賢い人はこれについて幻想を抱くべきではない。」<sup>77</sup>と叙述している。チベット人は激怒した人として、道理が通じない、そもそもことばが通じない、石まで投げてくるという恐ろしく暴力的な姿で描写されている。

葬儀を観光気分で見ようとする行為自体が侮辱的ともいえるが、姚亮たちに罪悪感はない。姚亮は説くことのできる「道理」があると思っている。また陸高も、見学を拒否された際に葬儀係に対して「陸高はそれでも根気よく遠くからちょっと見るだけで、彼らの仕事には影響しないと言った。」<sup>78</sup>とあり、葬儀を作業や仕事として認識している。これほど姚亮と陸高はチベット人たちを突き放しているのに、チベット人たちが妥協するわけもなく、結局小何を含む3人はほとんど何も見ることができないまま葬儀場を後にする。

ところが、帰路の途上では小何が次のような内容の話をする。この発話は引用記号で囲まれている。小何はかつてチベット人の少年を交通事故で死なせてしまい捕まったが、少年の母親の強い希望によって助けられ、5ヶ月間の免許取り上げで済んだと言う。陸高と小何の対話は、「『君はその母親に対して義理の息子になるべきだ。』 / 『私はそうした。』」<sup>79</sup>という応答で終わっている。

ここではチベット人の母親は、小何にとって救済者として描写されており、そのことばも小何によって引用されることで直接姚亮や陸高に通じるようになっている。少

年の父親については怒りと暴力の描写が行われているが、その怒りは小何にとって理解の範囲内にあり、彼自身は何らかの説得を行うことはない。

語り手は鳥葬の場面で、姚亮たちがチベット語を解さないことを問題にせず、チベット人が「中国語を話さない」ことを問題にした。そこで語り手は、漢民族である姚亮たちの側からチベット人を見て、突き放すというまなざしを共有していた。小何の発話の中では、チベット人は交流可能な存在として立ち現れる。しかし語り手はこのまなざしを共有することはなく、引用記号での記述によって小何だけをその交流の場に投げ出している。

さらに、この帰路の途上では、香港からの旅行者たちが引き上げるのに遭遇し、その「広東語」が姚亮たちにとって理解不能であることが語られている。このことから、突き放すまなざしが向けられているのはチベット人ばかりではないと言えるだろう。語り手は、チベット人・チベット語に対しても香港人・広東語に対しても同様に近付いていこうとはしない。そのことで前景化されているのは、むしろ語り手と姚亮たちが共有する共通語の存在である。物語の中心である語り手は、自分が属する民族および言語を自明のものとして、その現実性が揺らぐことはない。

すでに何度か触れている通り、ラサを舞台にしてチベット人を登場人物とするなど、馬原の作品において“チベット”は頻出する設定になっている。そうした作品で“チベット”に与えられている描写に着目すると、病気や暴力といったマイナスのイメージが目立つ。また往々にして語り手がチベット語を解さないため、チベット人が中国語を話すか、誰かがチベット人の代わりに話す必要がある。こうした点で馬原の小説における語り手は、エドワード・サイードの言う「オリエンタリズム」<sup>80</sup>を体現していることが多い。そこでは異郷としてチベットを突き放しつつ、それによって共通語を語る「私」と「読者」が統合されるのである。

馬原の小説において見られる多様な物語る方法は、単にそれが目新しい西洋の技法を取り入れていたというだけではなく、虚構性の強調という点で新しいものであった。しかし語り手の属する民族や言語といった概念の虚構性が示されることはなく、語りの虚構性はそこで完結している。結果として物語る行為を中心化することが語り手を中心化することにつながり、語り手の属さない民族や言語は物語内容と共に周縁に押しやられていると言えよう。

#### 1.4 小結

以上、馬原の小説において、虚構としての物語を語るために用いられた具体的な技法と、それによって前景化された語り手が負う問題点を明らかにしてきた。ここでは語り手の認識という点では新しい試みは行われていなかった。

馬原は「叙述の罟」<sup>81</sup>を作り出し、ストーリーを抑圧したと言われる。確かにそうし

た実験的な物語の中心には“語り手”がいて、物語内容は周縁化されていることが確認できた。ただしこれは、技法を重視した結果として凶らずもストーリーが軽視されたということではない。語る技法を重視することとストーリーを軽視することは原因と結果ではなく、並列的な関係にあるのであって、何が“過度”に強調されているように見えるかは、見るものの美意識の違いでしかないだろう。虚構であることを繰り返し強調するために、技法は互いに働きを補強しあっていることが多い。このため技法が複雑であればあるほど虚構性は高まるが、虚構が虚構であるということが定着してしまえば、現実の読者は複雑さだけを感じる可能性が高い。

それでも、多様な技法を組み合わせ物語の虚構性を強調したことが、技法の問題だけでなく物語を「語ること」に関する認識の大きな転換点となったことは間違いないだろう。虚構を虚構として語る、これによって虚構は事実である必要も、また本質的で重視すべきものとしての真実である必要もないという位置に立ったのである。

しかしそうした語り手のまなざしは、共通語を使う漢民族という自己認識を持っているか、またはそうした登場人物のまなざしに同一化していることが多く、それ以外の言語と民族から距離を置き、特にチベットに対しては突き放した目を向けていることが多かった。語り手は「錯誤」のように過去に対して批評的な立場に位置することはあっても、異郷に対してそうした立場を取ることはなかった。馬原の小説は、様々な技法を組み合わせ多様な物語の構造を作り出すという点では革新的であったが、その結果物語の中心に位置することになった語り手の認識は、決して革新的なものではなかったと言えよう。

---

23 初出は『西藏文学』1984年第8期。『馬原文集 卷三 愛物』作家出版社、1997/3所収。

24 初出は『収穫』1987年第1期。前掲『馬原文集 卷三 愛物』所収。以下引用の頁数は後者による。

25 原文「我实在不想用倒叙的方法，我干嘛非得在我的小说的开始先来一句——那时候？」443頁（初出誌では「干嘛」を「干吗」とする）。

26 原文「那是前不久他来市里卖活鸡，碰上我就一定要拉我喝啤酒，酒到半酣他讲起了江梅，」457頁。

27 原文「这时二狗死时的情形才像蛇一样重新爬回到我心里。」（1文略）／「直到这时我开始知道全都错了。」458頁。

28 原文「我想赵老屁那个夜里一定是因为听说江梅生孩子想到了他的小寡妇张兰，张兰死了他又到什么地方去了呢？」459頁。

29 初出は『芒種』1990年第10期。『馬原文集 卷二 旧死』作家出版社、1997/3所収。以下引用の頁数は後者による。

30 原文「出门前，她想在身上揣一把电镀水果刀，找了一下居然没找到。」319頁。「电镀」は電気分解によって陽極とする金属を陰極とする金属の表面に還元・付着させるメッキの方法。

31 原文「想揣一把水果刀上夜班的徐小燕终于没找到家里那把电镀水果刀就出门了。」338

頁。

32 原文「在回到这个故事开始的地方之前，先说一下林森，」335 頁。

33 陳曉明、前掲書 45 頁。

34 原文「为了把故事讲得活脱，我想玩一点儿小花样儿，不依照时序流水式陈述。就这样吧。」131 頁。

35 原文「10 和 9 有约会，吃过东西向大家抱抱拳。」135～136 頁。「抱拳」は胸の前で片手のこぶしをもう片方の手で包む挨拶。

36 140～143 頁。

37 原文「2 有满肚子的事：下面是他的独角戏。」138 頁。

38 たとえば陳曉明は、「複数の語り手の交代は、叙述自身の意味作用を強調し、解読し識別する視線を叙述の方法へ向けさせ、ストーリーを捻じ曲げて叙述方法の背後に隠した」（前掲書 46 頁）、「馬原はその“叙述の罟”に執着しすぎて、彼の“叙述”は始終ストーリーを抑圧した、」と言っている（前掲書 47 頁）。“叙述の罟”は呉亮の『馬原的叙述圈套』を踏まえた言い回しである。呉亮は馬原の「叙述の罟」として、語り手もしくは登場人物としての「馬原」が果す役割、その小説の多くが「時間における一貫性と空間における完全性」を欠いていること、ストーリーの“叙述”に重点が置かれていることなどを挙げて批評している（呉亮「馬原的叙述圈套」『当代作家評論』1987 年第 3 期）。

39 川口喬一・岡本靖正編『最新 文学批評用語辞典』研究社、1998 年 8 月初版（2007 年 3 月 4 刷）161 頁など。

40 初出は『北方文学』1982 年第 2 期。前掲『馬原文集 卷三 愛物』所収。

41 初出は『芒種』1983 年第 8 期。前掲『馬原文集 卷三 愛物』所収。以下引用の頁数は後者による。

42 原文「这个故事开始的时候，我只有十四岁。」421 頁。

43 原文「他完全变了。」428 頁。

44 原文「“那一次到底因为什么？”」427 頁。

45 時鋒は紅衛兵であったが「私」とその仲間は紅衛兵ではなかった。

46 431 頁。

47 原文「妈妈问：为什么赤脚呢？／我坚定地回答：为了！」432 頁。注 44 の通り、時鋒の問いかけの「どうして」は「因为什么」、詩の中では「为什么」だが、意味はほとんど変わらない。

48 ここで述べられた「事実」は、最後まで物語の大きな要素とはならない。

49 原文「我们假设这一天是夏至后第二个十天」130 頁

50 原文「读者可以因此推断这是在拉萨河里游泳度假日的故事。」131 頁。

51 原文「要不是 1 执意拉我，我怕早就或是英雄或喂鱼鳖了。我是谁？一句只属于二十世纪的时髦话。我是谁？」137 頁。

52 初出は『収獲』1985 年第 5 期。『馬原文集 卷一 虚構』作家出版社、1997/3 所収。以下引用の頁数は後者による。

53 原文「你当然也可以」「你尽可以」111 頁、「你还会说」112 頁。

54 原文「是你极力怂恿走这条路的。」113 頁。

55 原文「为什么你一定强要人相信这一切都是真的呢？」113 頁。

56 原文「随他怎么说，我反正要强调这一切就是真的。」114 頁。

57 原文「姚亮坚持要走这条路」118 頁。

58 195～196 頁。

59 197 頁。

60 初出は『関東文学』1987 年第 8 期。『格非文集 樹与石』江蘇文芸出版社、1996/1 所収。

61 初出は『鍾山』1988 年第 2 期。前掲『格非文集 樹与石』所収。邦訳は関根謙訳「時間を渡る鳥たち」、同名の単行本（新潮社、1997/2）に所収。

- 
- 62 初出は『収獲』1986年第5期。前掲『馬原文集 卷一 虚構』所収。以下引用の頁数は後者による。
- 63 初出は『上海文学』1985年第2期。前掲『馬原文集 卷一 虚構』所収。以下引用の頁数は後者による。
- 64 正確には、これより前に『仏陀法乘外経』の一節として「様々な神の創世説話は虚構を繰り返すという点で似通っている」という内容の引用がある。
- 65 原文「我就是那个叫马原的汉人，我写小说。」(1文略)「我用汉语讲故事；汉字据说是所有语言中最难接近语言本身的文字，我为我用汉字写作而得意。全世界的好作家都做不到这一点，只有我是个例外。」1頁。
- 66 「虚構」の人称に関しては、拙稿「『先鋒文学』の技法」(『中国研究月報』第64巻第2号、社団法人中国研究所、2010/2)でも触れた。
- 67 ベネディクト・アンダーソン著、白石隆・白石さや訳『定本 想像の共同体』書籍工房早山、2007/7、24頁。
- 68 前掲書、210～211頁。
- 69 近代中国の「民族」概念形成については坂元ひろ子『中国民族主義の神話 人種・身体・ジェンダー』岩波書店、2004年を参照。特に第4章「民族学・多民族国家論」(195～228頁)に詳しい。
- 70 原文は「汉语」。馬原はチベット語を「藏話」、広東語を「广东話」と表現するなどして「汉语」「汉话」と区別しているので、「汉语」「汉话」は少数民族の言語と方言を除く中国語の意味で使用され、共通語を表す「普通话」とほぼ同じ意味を表すと考えられる。
- 71 チベットの葬儀、特に鳥葬については、山口瑞鳳『チベット』上巻、東京大学出版会、1987年6月初版(2004年5月第6刷)の119～124頁を参照。
- 72 原文「天葬是藏族独有的丧葬方式，很神圣。」65頁。
- 73 原文「这是庄严的再生仪式」65頁。
- 74 原文「看了照片后有两天陆高吃东西就呕，不过尽两天就过去了。」65頁。
- 75 原文「陆高甚至想过自己死时也取这种仪式。他不是相信关于上天的传说，但是他喜欢这样壮阔的想象，这充满想象的仪式本身使他着迷。」65頁。
- 76 原文「姚亮试图讲理，对方不说汉话只用藏话恶狠狠地对他吵，并且又一次弯腰捡石头。」86頁。
- 77 原文「人们都知道被激怒的人是不可能融通的，聪明人对此不该抱幻想。」86頁。
- 78 原文「陆高还是耐心地说只是在远处看一看，不会影响他们的工作。」84頁。
- 79 原文「“你应该给那个母亲做干儿子。” / “我是那么做的。”」91頁。
- 80 エドワード・W・サイード著、板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳『オリエンタリズム』上下巻、平凡社、1993年6月初版(上巻1999年3月第9刷、下巻2004年6月第15刷)
- 81 呉亮、前掲論文。

## 第2章 洪峰

洪峰の実験的作品は多かれ少なかれ馬原の影響を受けているので、洪峰は馬原の追随者と言われる<sup>82</sup>。このため洪峰は馬原と並び称されることが多く、馬原の「模倣」と批判されることもある<sup>83</sup>。生まれは馬原が1953年、洪峰が57年で、作品の発表開始時期は馬原が82年、洪峰が83年と非常に近接しているが、それでも代表的作品の発表は馬原の方が早い。しかしその作品を仔細に分析すれば、馬原の「模倣」と言われるほどにはその実験的技法を取り入れていないことが分かる。馬原と洪峰の作品を比較し、技法上の相違がどのような効果の相違を生んでいると言えるか、分析を加えていく。

まず物語内容の時間に関する技法、次に語り手に関する技法に即して分析し、それらの実験的技法の下での「虚構性」をめぐる姿勢を考察する。ここでは、物語の虚構性を前提としているという点で馬原との共通性を確認する一方、馬原との相違点として洪峰の作品が“意味”を拒絶していないことを示す。そして最後に、語り手が表現する関係性をめぐる認識を取り上げ、その反規範的性格を明らかにしたい。

### 2.1 物語内容の時間と物語言説の時間の錯綜

馬原の作品で用いられている物語言説の時間と物語内容の時間に関する実験的技法と同様の技法が、洪峰の作品でも用いられているが、馬原の作品に比べるとあまり複雑な利用は行われていない。初期の作品では、「夜の雲（夜の雲）<sup>84</sup>」が典型的である。

物語は空行で短い節に区切られ、行が空くごとに場面の転換がある。最初は星も月もない夜に空を見上げる「彼」と「彼女」の情景、次の節では宴会の席で「彼」が「彼女」との乾杯を拒否する情景、その次は「彼」と「彼女」の夜の情景という風に、次々と転換していく。

「彼」と「彼女」の会話についてはほとんど前後関係がはっきりしないが、全体の物語内容の時間は、①レストランでの宴会で「彼」が乾杯を断って帰る、②「彼」が「彼女」に電話をかける、③「彼」は妻に「用事がある」と言って家を出る、④密会中の「彼」と「彼女」が会話する、という前後関係であることははっきりしている。これを語られる順に並べると次のようになる。

【④—①—④—①—④—①—③—④—②—④】

②と③はそれぞれ1回しか描写されず、①が3回、④が最も多い5回の描写となっている。位置付けとしても、④は物語内容の時間において最後に起きる出来事であるが、最初に語り始められ、また最後にも語られることから、物語の中心的場面は④であると言える。

このようなコラージュ的な技法は、馬原の「拉薩河女神」でも利用されている。し

かし、「拉薩河女神」ではそれぞれの節は断片化され、切り貼りされた場面の中に前後関係が不明な節が含まれ、物語の虚構性を強調するという働きが見られるが、ここではそのような働きは見られない。

「夜の雲」も④の場面のみ抽出すれば、会話の前後関係は不明で、語られている内容が断片化しており、その内部に一貫したストーリーを読み取ることはできない。この現象は「拉薩河女神」の作品全体における物語内容の時間のあり方と似ている。しかしそれはあくまで④という場面を取り出した場合であり、作品全体としては④も直線的な時間進行の中に位置付けることができる。「拉薩河女神」が作品全体として、前後関係が不明な断片を含み一貫したストーリーを持たないのとは異なる。更に言えば、④だけを抽出してしまうと、会話が物語言説の時間に対して錯綜しているという明示的表現はなく、単に会話形式だから前後関係がはっきりしないだけだと考えることもできる。この点でも、「拉薩河女神」が複数の登場人物の言動を描写することで前後関係が錯綜していることを明確に表現しているのとは異なっているのである。「夜の雲」は④の場面を物語の中心に位置付ける。物語に中心的な意味を読み取ることを忌避し、虚構を虚構として描くことを再三強調した馬原の技法とは全く異なる働きをしていると言えよう。

「一隻胡蝶飛進我的窓口（蝶が1匹私の窓に飛び込んだ）」<sup>85</sup>は、より実験性が高い作品である。ここでの物語内容の時間は、1文を単位として物語言説の時間に逆行している。映像の逆回しに似て、手首を切った「詩人」を「画家」が発見して病院に連れて行き詩人は命を取り留める、という物語内容が後ろから描写される。つまり、まず病院を出る画家の様子から描写し始め、そして画家が医者から詩人が危険を脱したことを聞く、詩人が救急車で運ばれる、詩人が部屋で手首を切る、という描写が続き、最後は「『まさにこのときだ。』詩人は思った。」<sup>86</sup>という表現で終わっている。

一連の出来事の前後関係を論理的に考えると、語られる順序の通りに物語が展開しているとは考えられない。これは最後の1文を物語内容の基準時点とすれば「あとから生じる出来事をあらかじめ語る」という「先説法」を1文ごとに用いていると言え、最初の1文を基準時点とすれば「物語内容の現時点に対して先行する出来事をあとになってから喚起する」「後説法」<sup>87</sup>を用いていると言える。また物語言説の時間に対する物語内容の時間の逆行を表す枠組みは物語内部には一切示されていず、1文がそれぞれ前後の文と断絶している。物語内容の時間が前後で断絶している点では、コラージュ的技法の利用とも言えるだろう。

このような作品は、徹頭徹尾1つの技法を利用し続けている点で実験性が高いと言える。しかし複数の技法を組み合わせるにはないため、矛盾する前後関係に注目すれば、後ろから物語を再構成することは容易になっている。逆に言えば、逆回しという技法を想定される読者に向かって明示するためには、再構成後の物語内容は明快で直線的な時間展開とならざるをえないのだろう。

つまり「一隻胡蝶飛進我的窓口」は、技法面では語るということが恣意的で虚構的であることを暗示しているが、物語内容においては全ての動作や思考は留保のない“事

実”として描写されている。ここでは技法と物語内容は関連することも補足しあうこともなく、むしろ反発しあっているため、技法が効果的に利用されているとは言えない。

代表的な作品である「瀚海（砂漠）」<sup>88</sup>における物語の時間は、より複雑に錯綜しているが、コラージュ的技法は用いられていない。空行により節が区切られて場面が転換することはあるが、それは絶対的な区切りではない<sup>89</sup>。語り手の記憶に基づいて語っている「現在」と過去が錯綜するので、節の区分によらない物語内容の時間の変化の方が多いためである。以下の分析では目安として節の区分を用いる。空行があるごとに番号をつけ、12の節に分ける<sup>90</sup>。

「瀚海」は、一人称の語り手「私」が基本的に「私」の親族について、それぞれの人生におけるいくつかの事件を語る内容となっている。西暦が明記されている事件と、登場人物の年齢のみ記載されている事件があり、後者は逆算して西暦を確定することができる。1節目で語られる内容を物語言説の時間に沿って順に並べ、物語内容の時間を2節目以降で明らかにされるものも含めてつけると、おおむね次のようになる。

現在：「私」の向かいの家から、気のおかしくなった娘が飛び出す。

1961年：気のおかしくなった妹が9歳で死亡。「私」は11歳。

1982年：「私」が帰郷する。母は既に死亡。

不明（1960年代）：母方の祖母が死亡。「私」は20歳未満。

1962年：「私」と母は、母方の伯父の家にいる母方の祖母に会いに行く。

「私」は12歳あまり。

現在：「私」には12歳の時の自分と同じく寝小便癖のある息子と、妻がいる。

1966年：「私」と「姉」は母方の伯父が革ベルトで打たれ泣き叫ぶ光景を目にする<sup>91</sup>。

不明（1924年より以前）：母方の祖父母の出会い。

光緒25（1900）年ごろ：曾祖父が砂漠に井戸を設け、徐々に村ができる。

1962年：母方の伯父の家で、「私」が初めて母方の祖母に会う。

一見して分かるように、物語内容の時間は、物語言説の時間とは無関係に展開する。1節目にしてすでに、故郷の開祖である曾祖父と故郷の末裔である「私」の息子について、共に語られているのである。

2節目以降では、近接した物語内容の時間がまとまっている部分もある。次兄の物語は3節目で、母方の伯父の物語は6～8節目で特に集中して語られている<sup>92</sup>。これは、人物を中心にして語ることで、物語内容の時間の錯綜によって想定される読者の混乱を避ける効果があると考えられる。しかし、各個の事件はそれぞれ独立しているため、西暦の提示がなくても成り立つ。ほとんどの場合それら事件の前後関係を示す必要すらない。

たとえば、8節目では「私」による長兄殺害<sup>93</sup>の物語が語られる。それが「私」が13歳の時の事件であることは、それより前で語られる内容と描写の面でほとんど関連し

ていない。事件発生の時を明確にすることで、全体的な物語に影響を与えることもない。形式的には“事実”の叙述を先送りにする点で推理小説の真相暴露に似ているが、長兄殺害を示唆する暗示や予言的言説すら全くないため、謎を解明するという働きもしていない。つまりこの作品では、人物の年齢や西暦を明確に示すことで得られる、物語内容に関係するような効果は少ないのである<sup>94</sup>。

西暦の多用によって複雑な物語内容の前後関係を明示する手法は、「重返家園（郷里に戻る）」<sup>95</sup>、「錦州那個地方出蘋果（錦州という場所ではリンゴがとれる）」<sup>96</sup>「離郷（故郷を離れて）」<sup>97</sup>など、複数の作品に見られる。これらの作品における西暦は、前後関係を示す指標となる点や、歴史的事実を物語の背景とする点で、馬原の作品に見られる西暦の働きと似ている。しかし「瀚海」は他の作品と比べて、整合性のとれた西暦の表記によって、背景となる国家の“歴史”を際立たせる効果が特に大きいと考えられる。

この物語は、清朝末期から中華民国を経て中華人民共和国に至る国家の“歴史”と密接に関わっている。たとえば1節目で、母方の伯父が暴行に遭う背景は全く説明されていないが、66年という西暦表示から文化大革命という“歴史”的背景が理解できる。他にも1937～45年の日中戦争、59～61年の大飢饉、77年統一大学入試再開による78年の新大学生入学など、多くの“歴史”的事件が引き写しにされている。

大飢饉について言えば、語り手は「1960年」という西暦表示から、「みんなあの一年がどういうことだったのか知っている」<sup>98</sup>と述べ、「みんな」の知る飢餓と「我が家」の飢餓的状況を結び付けている。語り手はその後、妹の発狂と凍死について「社会的意味を持たない」現象として語っている<sup>99</sup>が、飢餓に関する叙述の直後に置かれることで、この表現はむしろ「社会的意味」という観点を読者に対して提示しているように見える。

妹の死の後に語られる「1963年」の長兄殺害も、「1960年」と同様の構造で語られている。語り手はまず「翌年の夏中華人民共和国全体が太陽のように輝かしくなることをみんな知っている」<sup>100</sup>と述べることで、一見「我が家」にしか関わりがないと見える長兄殺害の顛末を、社会的状況の中に関連付けている。西暦によって喚起される“歴史”が背景となり、“歴史”の中にある「私」とその「家」の物語が語られているのである。

西暦に代えて、元号を使っている箇所もある。3節目では父方の祖父母が出会った時期を「中華民国」で、4節目では、故郷の最初の事件である曾祖父の移住を「光緒」で表現している<sup>101</sup>。西暦ではなく元号を用いることで、国家という枠組みを前景化する効果があると考えられる。

語り手は「私がこれを語るのは、決して“ルーツ探求”の意味ではない」<sup>102</sup>と語っている。確かにいわゆる「ルーツ探求」の物語ではなく<sup>103</sup>、これは国家の“歴史”をなぞる物語だ。ここには自然対文明、土着的習俗対体制的文化といった対立はなく、個々の人生における出来事がそのまま“歴史”的な背景を背負っているのである。

こうした“歴史”の延長線上に「私」が存在するのであって、国家の“歴史”を否

定したり、血縁関係をその対立項として称揚したりするような構造ではない。長兄を殺害するエピソードがあるが、直接「私」を生んだ父を殺害するのではないという点で、象徴的にも“歴史”への批判とはなっていない。

また親族に焦点をあて、「故郷の物語」を書くとき述べてながら、「父」と「母」についてほとんど触れない点も、血縁的なルーツが物語の中心ではないことを表している。語り手は具体的な「私」と父母の親子関係をほとんど語らずに、伯父について語ることを通して、より抽象化された父母の世代について語っていると言える。また「父」が祖父の実子ではない可能性が高い<sup>104</sup>と述べた上で、そのことは「祖父が父を息子と呼び、父が祖父を父さんと呼ぶのに少しも影響しなかった」<sup>105</sup>と語る。このことも、この物語における血縁関係の重要性が低いことを表している。

以上、「瀚海」ではコラージュ的技法を使わず、西暦・元号および年齢・世代の違いによって物語内容の時間が示され、そこに物語言説の時間とのずれが生じていた。こうした非直線的な物語内容の時間の構成方法は、それぞれの物語があくまで「私」の語る虚構的な「物語」にすぎないことを強調する。馬原の多くの作品がそうであるのと同様に、物語が「事実かどうか分からない」という自己言及を補強し、「物語」は“事実”ではないと主張する効果があると言える。

しかし、その虚構性の主張は西暦・元号という“現実”の時間の指標を持ち込むことで、一段弱くなる。馬原の作品でも洪峰の作品でも、西暦が明示されることは多い。だが特に「瀚海」では西暦・元号に特殊な意味付けがなされている。ここでの西暦・元号は単なる数字ではなく、“歴史”的な“意味”を持った数字である。その“意味”が、物語内容と密接に関わっている。こうした利用方法は、少なくとも馬原の作品からは見出せない。

また、馬原の作品と大幅に異なる点は、語っている“現在”が明確に物語化されていることである。語り手は、妻子ある成人男性として語っているのであり、そうした自己像を折に触れて明示している。このような「語り手」について、次章では人称と焦点に重点を置き、馬原の作品と比較しながら見ていく。

## 2.2 語り手の人称と語りの焦点

語り手の人称に関する技法は「瀚海」でも用いられているが、ここでは「極地之側（地の果ての傍）」<sup>106</sup>を取り上げる。その理由は2点あり、馬原の作品で利用されている語り手に関する技法によく似ているということと、時間に関する実験的な技法の利用が少なく、その意味で分かりやすいということである。

「極地之側」の語り手「私」は、朱晶という女性に求婚するために大興安嶺にやってきましたが、友人の章暉の家に入出入りしながら雪解けを待つうちに、朱晶と瓜二つの女性に出会う。その女性も朱晶という名であったため、もともとの求婚相手を大晶、似

ている女性を小晶と呼ぶ。「私」が小晶と 2 人で大晶を探しに出かけている間に電報が届き、2 人が戻ると章暉は死んでいた。

書き出しの語り手は、一人称の「私」である<sup>107</sup>。「私は物語がすでに始まっていると思う。」<sup>108</sup>という 1 文から始まる。二段落目の末尾は次のように終わる。

私のあらゆるめちやくちな物語とめちやくちゃでない物語の中で、時間・地点・人物等々の要素はせいぜい叙述の必要から生じたものでしかない。つまり、あまり細部を追究しないでほしい。そうすればみんな気楽でいられる。<sup>109</sup>

「つまり」以下は二人称によって語りかける文体になっており、この冒頭部分は語り手が「読者」に虚構の「物語」であることを強調する点で、馬原の「拉薩河女神」の冒頭、語り手が「物語を生き生きと語るために、ちょっとした趣向を用い、時間の流れに合わせずに叙述したい。」<sup>110</sup>と述べるのと同様の効果がある。

1 行空けて始まる 2 節目は、天気の詳細から始まって 3 段落目の「物語は本当に始まった。」<sup>111</sup>という 1 文以降、首吊り死体を「私」が発見する様子が語られる。しかし読み進めていくと同じ 2 節目の中で、その首吊り死体を発見する「私」は章暉という人物であり、語り手「私」とは別人であることがすぐに明かされる。章暉の語りの中でも二人称での呼びかけが行われるが、これも書き出しの語り手「私」に向かって呼びかけられたものであったと分かる。このように人称代名詞の指示対象が変化することにより、語り手が前触れなく変化する技法は、馬原の「西海的無帆船」などで用いられている。

また、内容の説明ですでに述べた通り、「朱晶」という同名の女性が 2 人登場する。小晶、大晶と呼び分けられてはいるが、徐々に語り手は 2 人が同一人物なのではないかと考えるようになる。この疑問について明確な答は示されていない。「朱晶」は同一人物である可能性もあるが、同名の別人である可能性もある。

このように人称代名詞や名前の指示対象を曖昧にすることは、物語が記号的なものであることを示している。これは、物語の中に組み込まれた語り手が物語の虚構性を直接主張するのとは異なる。記号自体を利用して、物語が記号的な言語というツールから成り立っていることを間接的に強調し、読者の登場人物への感情移入を抑制する働きをすると考えられる。

「極地之側」を読み進めると、章暉と章暉の恋人との会話の中で「私」が「洪峰」と呼ばれる。この会話文は引用記号がなく、また発話者が規則的に 1 文ごとで交替する形にもなっていないが、文脈から誰のセリフかわかるようになっている。次の引用の「その女性」は章暉の恋人を指している。

その女性は言った、正月だというのにそんなことを話してどうするの？ 章暉は言った、彼は知らなかった、このことを話すべきではないなどと？ それでも、洪峰の気分が悪くなってご飯がまずくなることはないように、機会を変えてま

た話すべきだわ。そんなことあるものか？私が今死んでも彼は変わらず十分に食べ十分に飲むことができるさ。<sup>112</sup>

語り手は最初、「その女性」と「章暉」「彼」というように 2 人を三人称で指示しているが、2 文目の中で、章暉のセリフを連続させたまま間接話法から直接話法に転換している。このため 2 文目は原文では読点を含まないが、日本語では区切って訳さざるを得ない。この転換によって、後に続く 2 人の会話は全て直接話法で引用され、章暉の恋人の発話を引用することによって「洪峰」が名指しされるのである。

語り手「私」が登場人物「洪峰」でもあるという形式は、馬原の「虚構」<sup>113</sup>における語り手「私」が登場人物「馬原」であるという形式と明らかに類似している<sup>114</sup>。

しかし、その語り手のあり方は実は同じではない。馬原の作品における語り手「馬原」は、語ることへの言及を通して虚構性を強調する働きをしている。しかし「極地之側」での主要な語り手である「洪峰」は、時に三人称で指示され、登場人物「洪峰」としての存在により重点が置かれているのである。

たとえば章暉について一通り来歴を述べた後で、「これは洪峰の想像である。彼にはいかなる根拠もない。」<sup>115</sup>と書かれている。ここでは、語り手であり物語を支配しているはずの「洪峰」が、姿の見えない語り手によって「彼」として対象化されている。

これはたとえば本稿 1 章で挙げた「西海的無帆船」の第 23 節で、他の登場人物の名前によって「馬原」とその「小説」が批判を受けるのとは異なっている。「馬原」の物語の虚構性は、他の登場人物から指摘されるのであり、それぞれがその担当部分で語り手の役割を担い、互いにその叙述の不確定性を指摘しあうのである。それに対してここでの「洪峰」の物語の虚構性は、姿の見えない語り手によって指摘される。この姿の見えない、隠れた語り手が存在することによって、「洪峰」は実際に物語を支配する語り手ではなく、単なる登場人物に変わる。したがって「私」＝「洪峰」が語る物語は虚構性を強調されているが、名乗らない語り手の語る物語、「洪峰」＝「彼」の物語は決して虚構性を強調されてはいないのである。

また「極地之側」では、章暉が語った物語が作り事であったことを小晶の口から語らせている。しかしそれはあくまで語り手「私」が受け取った物語が虚構でありうることを示しているに過ぎない。虚構の物語を語るのは章暉であり、「私」ではない。やはり、現実の読者が受け取っている登場人物「洪峰」の物語は虚構として語られてはいない。

これと同様の現象が「離郷」でも起きている。「離郷」の語り手「私」は、子供の頃コオロギに草を咬ませる遊びの中で唱えていた呪文を思い出す。しかし物語の最後に、妻からその呪文が「間違っている」ことを指摘され、確かに間違っていたことを独白の中で認めるのである。妻に対しては自分が間違っていないと主張するが、それは涙ながらの強弁である。物語の虚構性と同時に記憶や認識の不確定性を示すことの多い先鋒文学の中で、このように間違いを認めること、つまり「正しい」記憶の認識化をすることはむしろ珍しい。馬原の「虚構」で、語り手が他の登場人物から自分の記憶

と異なる日付の情報を与えられて、どちらが正しいとも判断しないのとは対照的である<sup>116</sup>。

「極地之側」は2人の朱晶が同一人物なのかどうか、「洪峰」の求愛が成功するのかどうかといった疑問への答や結末は描写しないので、一見馬原と同じように虚構性を強調した実験的作品に見える。しかし「洪峰」の存在や語り手の認識への根源的な懐疑は示されてはいないという点で、虚構性の表現は少なく、その意味での実験性は低いとすることができる。

また「極地之側」の時間に関する技法は、2ヶ所しか用いられていないが、その働きは語り手に関する技法と深く関連している。

1つは「旧暦4日」およびその前夜の描写をした直後、1行空けた次の節で「旧暦1日」に塔河へ行ったことを語っている<sup>117</sup>。ここでは切り貼りによって物語内容の時間と物語言説の時間に転倒が起こり、「旧暦4日」を基準とした後説法の利用が行われている。ただし塔河に関する描写は「女性作家遅子建」との関連に限られており、章暉とも小晶とも全く関連していない。このため、より一層前後の断絶は深められており、この叙述の時間の操作が「洪峰」の物語に与える影響はほとんど感じられない。それよりもこの断絶した部分は、遅子建という実在の作家の名前と結びつくことで、むしろ「洪峰」の現実性を強めているように見える。

そしてその直後、もう1つの時間に関する操作が行われる。

まず小晶との出会いが「春節」、すなわち旧暦正月の間であるとされていることが前提となる<sup>118</sup>。しかし凍った霧で何も見えない朝、「そのような朝」は「旧暦12月の最初の数日」にしかないが、「洪峰」は「そのような朝」に小晶と2人で大晶のいる「北極村」に向かったことになっている。ここでは完全に時間の指標が矛盾している。語り手は、「私はちょうどそのような朝に車に乗って北極村に行ったようだ。私が時間を間違えているとあなたは言う。完全にその可能性がある。しかし私は言うておいた、時間は私の物語の中では決して重要ではない。」<sup>119</sup>と述べていて、「ようだ。」と言う表現は、そのような朝ではなかったかもしれないという矛盾を解消する方向には向かわず、時間は重要ではない、という結論に至って矛盾したまま途切れるのである。

「極地之側」の「洪峰」は矛盾の存在を示すだけでなく、矛盾を認識していると言及する点も、「虚構」の「馬原」とは異なる点である。「洪峰」にとって「時間」は「重要ではない」が、「洪峰」を「彼」と呼ぶ隠れた語り手にとってどうであるかは問われておらず、その存在すらほとんど表面には現れない。そこで「洪峰」が語り手として語ることに自己言及すればするほど、隠れた語り手はより一層背後に退いていくことができるのである。ここでの「洪峰」は「馬原」よりも虚構的であり、登場人物化した役割を果しているといえよう。

こうした虚構的な語り手は、普通一人称で語られる物語で出現する。「極地之側」も基本的には語り手「洪峰」が一人称で叙述している。

しかし例外もあり、洪峰の初期の作品「公園裡、有一棵樹（公園には、1本の木がある）」<sup>120</sup>という短編は三人称の「彼」に焦点を合わせて叙述される。この作品は妻に先

立たれた「彼」が妻の遺骨との別れを惜しみ、息子夫婦に墓に埋葬するよう説得されたことから、深夜、遺骨を抱えて雪の公園に向かい、妻との思い出の木の根元で凍死するまでの心情描写が中心に描かれている。

初期の作品だけあって、実験性は希薄だ。妻に対する過去の言動についての反省や、木の場所に関しての思い込み、その訂正などが行われるが、そうした「彼」の心の動きは、一貫して姿を隠した全知の語り手によって描写される。物語はあくまで直線的な時間にしながら進み、「彼」が死ぬ夜の出来事に関しては、物語内容の時間と物語言説の時間は錯綜しない。回想が行われる場合は回想であることが明示され、秩序だった叙述に変化はない。

ただ最後に「作者補足説明」として、「彼」の遺体が発見された際の息子や野次馬の様子が描写されているのである。作中で「作者」という語が明示されているのはそこだけであり、他に実験的な技法が用いられていないため、物語全体に対して特に大きな働きを果してはいない。隠れた語り手に「作者」という名前がつけられているだけである。しかしそれだけとは言え、三人称で語る物語で語り手の存在を認識する語が明示されているという点に、語り手に関する実験的叙述へ向かうきっかけがすでに現れていると言えよう。

語り手の存在を特に強調しないが、登場人物の人称を通して実験的叙述を行っている作品もある。たとえば「生命之覓（生命の追求）」<sup>121</sup>では、「父」と「息子」が同様に「彼」として指示される。

この作品は空行により短い節に区切られ、行が空くごとに場面の転換がある。息子は父親の仕掛けた狩の罠にかかって重傷を負った。一方父親は息子のために、薬となる伝説の「立ったまま息絶えた虎」を探しに山奥に入っていく。これは死んだ母親（妻）の遺言でもある。山奥で虎を探す父親の様子と、小屋の中で飢えと傷に苦しみながら父を待つ息子の様子が主に描写される。

語り手は姿を現さず、登場人物はみな三人称で表現されている。父親と息子は同様に「彼」と表記されるが、節によって「彼」が表す人物は異なる。「彼の息子」という表現があれば「彼」は父親であり、「彼の父親」という表現があればその部分での「彼」は息子を指している。それに呼応して、「彼」が父親を表す場合には1人の女性がその「妻」と表現され、「彼」が息子を表す場合には同じ女性がその「母」と表現される。

1つの代名詞が2人の人物を指し示すという技法は、上述の通り、後の作品である「極地之側」でも利用されているが、ここでは「極地之側」の「大晶」のように存在まで曖昧ではない。2人は同じ「彼」という呼称を共有しているが、「父」と「息子」という役割によって個性を分けられており、読み進めば「彼」という語の指示対象は明確になる。人称代名詞の指示対象が明確で、その存在にも疑問の余地がないため、「彼」という語の利用によって物語が記号的な表現であることは暗示されているが、物語の虚構性は直接的に強調されてはいない。

姿を隠した語り手は、このように互換的な表現を通して、2人の「彼」に「父」「息子」という固定的な役割をそれぞれ割り当てている。しかし最後から数えて2節目で

「彼」と「彼女」の馴れ初めが語られ、実は彼女のたった 1 人の息子が「彼」の生物学的な息子ではないことが明かされる<sup>122</sup>。つまり語り手は、最初「父」「息子」という呼び方を自明のものとして使っているように見えるが、後から 2 人に血縁関係がないことを示している。ここから、ここでの「父」「息子」という関係は生物学的に与えられたものではなく、互いに対しての役割に過ぎないということを、語り手が明確に認識していることが分かるのである。

またこの呼称からは、語り手が焦点を合わせている主体が誰なのかを見て取ることができる。つまり父の目から見て息子について語るのか、息子の目から見て父について語るのかが、この呼称の変化から分かるのである。

このように「生命之覓」では、姿を隠していても語り手が物語を語る方法を制御しているということが節の分割や呼称の変化によって示されており、語り手は虚構性をあからさまに強調することはないが、現実性を強調することもない。最後の節で父親が自分の探す虎について、「おそらくそもそも存在しないのだ。」<sup>123</sup>と考える部分は、間接的に語られるものの虚構性を暗示していると言えよう。

しかし父親は続けて、「虎はいるのだ！ただ見つけられないだけだ。運命で見つけられないことが定められていたのだ。」<sup>124</sup>と自分の考えを打ち消している。この父親の姿は「離郷」の語り手によく似ている。どちらも“自分が語る物語”に関しては自己言及して虚構であることを主張するが、“自分自身についての物語”に関してはその虚構性を主張しない。「生命之覓」の場合、語り手による虚構性に関する自己言及自体はないが、虚構性の暗示を否定する方法には、同じ構造が利用されている。

このように、洪峰の実験的作品における語り手は、往々にして語り手自身を虚構化することにより、「登場人物としての語り手」を含む物語内容に対して、虚構であるという枠組みをはめることを回避しているのである。この点で、馬原の実験的作品における語り手が、あくまで語り手としての役割を強調したのとは、大きく異なっていると言える。

### 2.3 語りの虚構性と語り手のまなざし

以上見てきたように、洪峰の作品は物語内容の時間に関する技法を利用しながら“意味”を主張するものであり、語り手に関する技法では、登場人物としての語り手を含み込む関係性への認識を表現していた。ここではさらに、そうした「関係性」をめぐって、叙述から見出すことができる語り手の認識を分析していくことにする。まず、多くの洪峰の実験的作品に見られる、語り手が一人称「私」として積極的に表面に現れる作品を取り上げる。「奔喪（葬儀に駆けつける）」<sup>125</sup>はその特徴を持つ最初の作品である。

姉から父親の死を告げられた「私」は、全く悲しみを覚えないまま妻と一緒に故郷

に帰って葬儀に参列するが、葬送の前夜に昔の恋人「玲姐」と再会し、火葬場でその幻覚に惑わされる。

物語の冒頭を次に引用する。

ことが過ぎて半年あまりの後、私はやっとなんやりとその日の夕方における空の雲や風といったもののない景色を思い出した。<sup>126</sup>

「その日」とは姉が父の死を「私」に告げた日を指す。語り手は葬儀の半年後という明確な時間的距離を置いて語り始める。誰に向けてなぜ語るかは直接書いていないが、「私はあなたたちにこう告げるしかない、これは作者本人でもある本作品の主人公が、自ら経験したことだ」<sup>127</sup>とあるから、「作者」として「あなたたち」読者に向けて書いていることになる。

こうした事実性を主張する語り方は、幻覚を追って玲姐の姿を探す部分でも基本的に変わらない。庭に出た「私」は、「誰かが私を小弟と呼んでいた、私は誰が私を呼んでいるのか分からなかったので、相手にしなかった。」<sup>128</sup>と述べ、誰かが「呼んでいた」ことをまず事実として叙述する。次に、「しかしその人は『小弟』と呼び続けた、今度は玲姐の声であるように聞こえた、ちょうど昨日の夜彼女が私を呼んだときと同じようだった。私は玲姐がどこに隠れているのか分からなかったので、立ち上がって呼び声に向かって歩いて行き、暫く歩いても全く玲姐が見当たらないので、私は塀のそばに座って休んだ。」<sup>129</sup>と述べ、「塀のそば」まで歩いて行ったことを事実と考えられる行動の記憶として叙述している。ところが実はこれら全てが幻であり、後になって兄に声をかけられて、「私は取り乱した心が落ち着かないまま周りを見回し、相変わらず敷地内の木の下に座っていることにやっと気付いた」<sup>130</sup>のである。

ここでは虚構性は強調されていないが、語っているのは半年後の「私」なのだからこれは「私」の作為的な叙述であり、幻を事実であるかのように語ることは、語っている時点からすれば明らかに虚偽である。聴覚だけでなく、行動においても語り手は事実として述べたことを後から打ち消して、間接的に物語に虚構性を付与しているであり、先に事実性を主張していることが逆に虚構性を強めていると言えよう。

「奔喪」は「瀚海」の前年に発表されているのだが、両者は裏表の関係にあるので、次に「瀚海」と比較をしていく。裏表の関係にあるというのは、第1に玲姐の存在による。「奔喪」中唯一固有名詞を与えられているのが玲姐であるが、「瀚海」の「私」の実姉もまた「玲姐」なのである。また「瀚海」では「友達」で「小弟」と呼ばれる登場人物が1人いて、妻がいるが、昔の恋人である玲姐の死を「私」が知らせると涙する。こうしたエピソードは明らかに「奔喪」を踏まえたものである。

第2に、どちらも多くの場合語り手は血縁関係を示す代名詞によって登場人物を表現しているが、「父」「母」の描写が非常に少ない。「奔喪」の父の遺体は物として客観的に描写されるが、生前の描写はほとんどなく、母親はまったく描写されない。「瀚海」は2.1でも述べたように血縁関係の重要性自体が低く、「奔喪」の母のように皆無とま

ではいけないが、父と母について詳細な描写はやはりされていない。

第3に、姉によってもたらされる死の知らせという情景がどちらにも見られる。「奔喪」では姉が父親の死を知らせ、「瀚海」では玲姐が母方の祖母の死を知らせる。大きな相違として、「奔喪」の「私」は父の遺体と面会することになるが、「瀚海」の「私」は母方の祖母の臨終に立ち会っている。また「奔喪」の「私」が父の死に感情的な反応をしないのに対して、「瀚海」の「私」は「涙で何もはっきり見えなくなるほど泣いた」<sup>131</sup>とある。しかし「瀚海」の「私」は父方の祖母の臨終にも立ち会っており、ここでは感情的な反応をしていないことから、「瀚海」の語り手も「奔喪」の語り手と同じく近親の死を無条件に悲しみ涙するわけではない。

すでに述べた通り、「奔喪」の登場人物は「玲姐」以外は全員親族関係を表す語で呼ばれるが、「瀚海」では登場人物の何人かが固有名詞で明示されている。ここから、「瀚海」ではより明確に親族関係と、恋愛関係における「私」の認識を読み取ることができる。

「瀚海」では、まず母の名「桂芝」が祖母からの呼びかけで1度だけ記述され、その他は「母」と呼ばれる。これは「私」が「母」としてしか桂芝を認識していないためだと言えよう。だからこそ「母」が祖母に対する娘として関係付けられる場面で、名前が示されるのである。

次に、次兄とその恋人、「私」とその恋人（後に妻）、母方の伯父とその妻は何度も名前でも示されるが、それぞれ2人の恋愛の成り行きを語る場面で名前が使われる。ここでは、恋愛という関係性の中でのみ、登場人物は名前を持った個人として認識されているのである。もちろん恋愛関係と婚姻関係は排他的な関係ではない。「私」が「妻」を名前でも呼んでいることから、「私」にとって恋愛関係と婚姻関係は同時に存在しうることが分かる。「私」は自分自身である興華と、妻となる白雪雪の出会いを語るにあたって、「ラブストーリー」を語りたい<sup>132</sup>、と前置きしている。「私」にとってこの恋愛関係は「ラブ」という情緒的な関係性であり、婚姻や親族は“子を産み育てる”ための制度的な関係性なのである。このことは、母方の祖父母の出会いを述べる際により明確に示されている。旅回りの一座に入っていた祖母を祖父が待ち伏せして押し倒した結果、「それで母が生まれ、母がまた父に嫁ぎ、それで私たちこの大家族が生まれた。その中に愛情があったかどうかまでは、それを考察する人間はいない。私はあつただろうと思う。これは決して重要ではない、重要なのはそれが発生し、かつ真実だということだ。」<sup>133</sup>と表現している。

第2と第3の比較から、「奔喪」の方がより徹底して親族との情緒的結びつきを排除しているように見えるが、それでも父を看取った「兄」への同情は描写されているので、その差異は決して大きくない。また、どちらも恋愛関係に対して情緒的な結びつきを描写している点は明らかに共通している。

陳曉明は「奔喪」の「私」が父親の死に対して心を動かさない点をカミュの『異邦人』と比べて<sup>134</sup>、「カミュはそこで現代の疎外社会に対する抗議を表明した」<sup>135</sup>が、「洪峰は生活世界を嘲弄する“神聖的”な異邦人をも演じたに過ぎない」<sup>136</sup>と述べている。

陳曉明はここで、現実の作者洪峰と「私」をほとんど同一視しているようだ。語り手「私」が「異邦人」を演じきっているのなら、『異邦人』のムルソーと違いはないはずである。「私」とムルソーが決定的に異なるとすれば、それはムルソーが殺人事件の被告となり、母親の葬儀で泣かなかった点を糾弾されて死刑判決を受けるのに対して、「私」はいかなる罪も犯さず、したがって罰を受けないということではないだろうか。

「奔喪」の「私」は社会生活にどんなに苦痛を感じても、社会から実質的に疎外されはしない。「私」には妻がいるが、玲姐と再会し、その幻覚にまで捕らわれたと言っても離婚することはなく、物語の最後は「次の日、私は妻と街へ帰っていった。そこには私の家がある。」<sup>137</sup>と締めくくられている。陳曉明が「演じたに過ぎない」と述べるのが、「私」が情緒的な“罪”しか犯さず、社会制度的な“罰”を受けることがないという点を指しているなら、確かにその通りだと言えよう。しかしそのことは、物語を破綻させてはいない。むしろここでは、情緒的関係性と制度的関係性のずれこそが「私」にとって問題なのである。

これに対して、「瀚海」の「私」は妻と恋愛関係を保ち、息子を育てる中でも制度的関係性に違和感を覚えてはいない。長兄や父母に対して屈折した感情を見せるが、決して制度的関係性そのものに対する反抗ではない。

婚姻外の恋愛は馬原の作品でも「西海的無帆船」などで描かれているが、家族・親族関係を制度と考えることを示す語りは、馬原の作品には見られない。しかし、上述のような制度的関係性と情緒的関係性を切り分ける語りの構造が、洪峰の作品全てに見られるわけでもない。

最初に取り上げた「夜の雲」と同じように、既婚男性が妻以外の女性と付き合いつつ、離婚はしないという作品に、「第六日下午或晚上（六日目の午後あるいは夜）」<sup>138</sup>がある。

一人称の語り手「私」は小説家「洪峰」でもあるが、妻、息子、母と同居している。物語内容の時間は「私」の回想によって錯綜するが、西暦によってそれぞれの前後関係は明示されている。「私」は妻及び「汪」「Z」「郭淑芳」「L」など、様々な女性との様々な関係性を「あなた方」読者に向けて語る。これらの女性とは肉体関係を結んでいる場合もあり、そうした関係ではない場合もある。

まず冒頭で、「私」は息子を抱いて泣いている妻に構わず小説を書き、「人でなし」という妻の非難を受け入れている。この情景は「結婚前の冬」のある夜、泣いている彼女とそれを見ている「私」の情景と重なり合っている。その夜のことを語り手は「彼女はきっと私が他の男のように彼女をあやし慰めて過ちを認めることができると期待していただろう」<sup>139</sup>と述べている。ここでの「私」は、「人」や「他の男」ならば守るはずの、泣く女性を放置してはいけないという暗黙の社会的規範を、意図的に拒否しているのである。また「夫婦」については次のように語っている。

私は現在夫婦の間の物語をみなさんに語ることはできないと思う。私はできるだけ“愛する”“愛さない”という話題を避けるだろう。<sup>140</sup>

ここで「私」は「愛」という情緒的な話題を「夫婦」の物語から排除することを宣言している。しかしまた次のようにも述べていて、夫婦間の情緒的な関係性を完全に排斥しているわけではない。

こうではないだろうか：／夫婦間では互いに恨み憎しみを恐れない。それは少なくとも逆に愛の存在を証明する――愛の深さが恨みの切実さだ。<sup>141</sup>

むしろ、この物語は終始情緒的関係性の周囲をめぐっていると言える。上述の冒頭部分からは、夫婦間であれ恋人間であれ、互いに「期待」されるような情緒的関係性が表現されるとは限らない、という語り手の認識が見て取れる。あくまでも期待される態度に対する、規範的行動に対する反抗であって、情緒的関係性自体は、排除できるような明確な概念としては描かれていない。こうした点が、恋愛関係と婚姻関係を対比的に扱っていた作品とは異なっていると言えよう。

また離婚には至っていないが、「第六日下午或晚上」の「私」とその妻は離婚を決意したことがあるので、婚姻の制度的関係性も解消の危機に近付いている。制度的関係性も情緒的関係性も、ここでは非常に脆弱なものとして認識されていると言える。ただし繰り返すが、そうした関係性そのものに反抗し、その存在を否定することはないのである。

以上、洪峰の実験的作品における語り手は、「奔喪」「瀚海」のように恋愛と婚姻を情緒的関係と制度的関係に明確に分ける認識を持つ作品と、「第六日下午或晚上」のように、両者を切り分けない認識を持つ作品がある。前者の語り手は、制度的関係性において求められる規範的行動に対してのみ拒絶的態度を見せたが、後者の語り手は情緒的関係を含む関係性であっても、規範的行動が要請される場合は拒絶的態度を見せた。ただし、どちらも情緒的関係性および制度的関係性そのものを否定することはなかった。

## 2.4 小結

洪峰の作品では、自己言及によって語り手が虚構性を主張する点、また西暦表示によって現実性が強調されている点が、確かに馬原の作品と類似していた。しかし、語り手自身は多くの場合「作家」などの登場人物となって、虚構性の枠組みの外側へ逃れていた。また「瀚海」では、元号の利用によって「国家」という枠組みを浮かび上がらせるという手法が用いられている。

こうした洪峰の実験的作品における技法は、虚構性の強調によって“意味”を打ち消すことはせず、逆に“意味”を主張する。洪子誠は、洪峰の「奔喪」に見られるよ

うな「“叙述”と“意味”の関係についての探求は、馬原の最初の小説が忌避しようとしたもの」<sup>142</sup>だとまとめている。確かに洪峰の作品における語り手は、「奔喪」に限らず、実験的な技法が使われた作品であっても物語の“意味”を否定してはいなかった。馬原の多くの作品では虚構性の強調が物語から“意味”を読み取ろうとすることへの抵抗でもあったが、洪峰の作品ではそうした実験性はないと言えよう。

先行研究の一部に見られる、洪峰の作品を「ルーツ探求文学」的であるとする分析は、こうした“意味”を重視した結果だと考えられる。しかし“意味”だけを抽出すれば、語り手の働きを登場人物としての働きに限定してしまい、さらに語り手「洪峰」と作者洪峰の同一視を引き起こしかねない。洪峰の作品は、「ルーツ探求文学」、つまり社会批評や文化批判という面だけから見れば、難解だろう。逆に「先鋒文学」、つまり実験性という面だけから見れば、創意に欠けていて、馬原との類似を強調すればするほど、かえって「先鋒文学」の片隅に押しやられてしまうだろう。こうしたジャンル分けの境界上に位置するために、洪峰の作品はそれぞれの面から論じられることはあっても、多面的に評価されることが少なかったのではないだろうか。またそのために、馬原との類似が強調されたのではないだろうか。洪峰の実験的作品からは反規範的な認識を読み取ることができるが、実験性からのみ洪峰を評価することで、その反規範性を等閑視する結果を招いたものと考えられる。洪峰の作品は、馬原の作品との類似点と相違点をバランスよく見ることによってこそ、その実験性と“意味”の肯定を明確にし、総合的な評価が可能になると言えよう。

---

<sup>82</sup> 洪峰自身、「私は馬原の叙述の中から、小説にはこんなに多くの探求可能な空間があるということを知った。」と語っている。（「重返校園話文学——洪峰与東北師大中文系研究生的対話」『作家』1999年第3期）

<sup>83</sup> 蔣原倫、「『極地之側』是模倣之作！」（『文学自由談』1988年第1期原載）『複印報刊資料』1988年、178～179頁参照。

また洪峰の特定の作品は、しばしば「ルーツ探求文学」に近いものとして扱われ、そのような場合に馬原と比較されることはあまりない。たとえば「勃爾支金荒原牧歌」（初出は『北京文学』1986年第2期）は、楊存「洪峰小説中的文化批判」や李敬沢「『奔葬』及其它」（どちらも『徘徊的青春』、青島出版社、1994年に所収、原載は『文芸争鳴』1987年第1期）において、「文明／自然」の描写に注目して分析されているが、馬原との比較はされていない。一方、物語の技法に注目する場合は、翟紅（『叙事的冒險——中国先鋒小説語言実験探微』中国社会科学出版社、2008年、7頁）などのように洪峰が馬原の後塵を拝するとし、並べて分析する方が一般的である。

<sup>84</sup> 『青春』1985年第12期。

<sup>85</sup> 初出は『長城』1989年第1期。『重返家園』長江文芸出版社、1993/11所収。以下引用の頁数は後者による。

<sup>86</sup> 原文「“正是这个时候。”诗人想。」208頁。

<sup>87</sup> ジュネット前掲書、35頁。

<sup>88</sup> 初出は『中国作家』1987年第2期。『瀚海』作家出版社、1988/1所収。以下後者による。

- 89 初出時には、5 頁 2 行目、36 頁 9 行目、44 頁下から 5 行目の空行はない。
- 90 それぞれの節の長さは一定でなく、特に 10 節目（59～60 頁）と 12 節目（72～73 頁）は極端に短いので、あくまで叙述の順序を説明するための便宜的な番号である。
- 91 誰に打たれていたのかは語られていない。66 年とあるので文革中のことであり、武装闘争における暴力行為と考えられる。
- 92 頁数では前者は 10～19 頁、後者は 30～53 頁。
- 93 長兄は「きれいな服（原文「花衣裳」）」に強い執着を示す知的障がい者であり、「私」は夕日の残照が映った水面を指して「きれいな服！」と繰り返し叫んで、長兄を煽り溺れるように仕向ける。したがって正確には「溺死させた」と言うべきだが、「私は長兄を“殺”した。」（原文「我“杀”了我大哥。」70 頁）とあるので、ここでは語り手の表現に従う。
- 94 年齢は一度西暦と組み合わせて示されていれば年齢だけの表記でも西暦を逆算できることから、間接的に西暦を表す記号として考え、以下、「西暦」に準ずるものとする。
- 95 初出は『青年文学』1989 年第 2 期。前掲『重返家園』所収。
- 96 初出は『天津文学』1992 年第 9 期。前掲『重返家園』所収。
- 97 初出は『收穫』1990 年第 4 期。前掲『重返家園』所収。
- 98 原文「大家都知道那一年是怎么回事。」62 頁。その一文に続けて「死んだ人が多く、大部分は食べ物方面の原因によっていたようだ。」（原文「死的人很多、好象大部分是因为食物方面的原因。」）とあって、少なくとも語り手の認識において「その年」は飢餓による多数の死者と結び付けられている。
- 99 語り手は「我が家は災難に遭った。災難の性質は社会的意味を持たず、個別的で偶然的な現象に過ぎなかった。」（原文「我家遇到了灾难。灾难的性质不带社会意义、只是一种个别的偶然的现象。」63 頁）と前置きして、妹の発狂を「第一の災難」、その凍死を「第二の災難」として語っている。
- 100 原文「大家都知道第二年夏天整个中华人民共和国就变得阳光灿烂,」69 頁。
- 101 原文はそれぞれ「民国」および「光绪」、どちらも 26 頁。
- 102 原文「我讲这些, 绝没有“寻根儿”的意思。」4 頁。
- 103 「ルーツ探求文学」の作品は「故郷や下放先の農村を舞台にして、土着の習俗や伝説を取り込んだ作品」であり、それらは「ルーツ」を、「中共イデオロギー」の暗喩である「儒家の正統的文化に対抗」するものとして主張する（藤井省三・大木康『新しい中国文学史 近世から現代まで』ミネルヴァ書房、1997 年、217 頁）という。洪子誠も、ルーツ文学を提唱した作家は「儒家の学説を中心とする“規範”的で体制化された“伝統”により多くの拒絶的で批判的な態度をとった」（洪子誠、前掲『中国当代文学史 修訂版』、282 頁）と述べており、「体制化」された伝統や規範に対する批判であったと考えられていることが分かる。
- 題材に重点を置いて、「瀚海」を含むいくつかの洪峰の作品を「ルーツ探求文学」に分類するものもある。たとえば季紅真「歴史的命題与時代抉擇中的芸術嬗変」『当代作家評論』1989 年第 1 期、13～22 頁。
- 104 父は祖父と祖母の結婚後半年ほどで生まれており、語り手は「私の父は私の祖父の実の息子ではなさそうだ」（原文「我爸爸不大可能是我爷爷的亲儿子」25 頁）と述べている。
- 105 原文「但这一点没有影响我爷爷跟我爸爸叫儿子, 我爸爸跟我爷爷叫爹,」25 頁。
- 106 初出は『收穫』1987 年第 5 期。前掲『重返家園』所収。以下引用の頁数は後者による。
- 107 最初の 2 段落のみ雑誌初出時はゴシック体になっている。『重返家園』362 頁では他と区別のない字体になっているが、2 段落目に、1 段落目の内容を「私の物語の題辞として」（原文「作为我的故事的题记」）と書かれている。どちらにしても語り手は一人称だが、初出の形態を重視してここでは最初の 2 段落を題辞とし、3 段落目以降を物

---

語の始まりと考える。

108 原文「我想故事已经开始了。」362 頁。

109 原文「在我所有糟糕和不糟糕的故事里边，时间地点人物等等因素充其量是出于讲述的需要。换句话说，你别太追求细节。这样大家都轻松。」362 頁。

110 本稿第 1 章第 1 節、注 34 参照。

111 原文「故事真的开始了。」363 頁。

112 原文「那女人说，大过年的讲这些干啥？章晖说他不知道这事不该讲怎么的？那也该换个时候再讲省得洪峰心情不好饭也吃不香。才不会呢？我现在死了他照样能吃饱喝足。」369 頁。

113 作中に「馬原」が登場する作品としては「西海的無帆船」が最も早いですが、そこでは語り手が複雑に変化するため、主要な語り手が自ら「馬原」を名乗っている点では「虚構」の方がより「極地之側」に近いと言える。

114 翟紅は作者名の利用に続けて、語り手自身の“語ること”への自己言及を「メタ小説」の技法として分析し、「馬原の小説を読んだ後、洪峰の小説を読むと、まったくこの手法は見たことがあるようだと言えさせる。」と述べている。（翟紅、前掲書、63 頁）また「馬原の『虚構』と洪峰の『極地之側』における叙述行為の暴露と真実性に対する脱構築は、ボルヘス等の作品に非常に似ている。」（同書、7 頁）と概括している。

115 原文「——这是洪峰的想象。他没有任何根据。」371 頁。

116 「瑪曲村」を訪れた「私」は日付を考えて、村には 5 月 3 日に到着したはずで、「直感」によればその日は到着から「5 日目」のはずだと語っている（30 頁）。しかしそれより後であるはずの、村を離れた日の翌日、「私」はラジオの音声と道路補修工の男から「今日」が 5 月 4 日だと聞かされる。その後、「私は機械的にひと言繰り返した、5 月 4 日。」（原文「我机械地重复了一句：五月四号。」54 頁）ということばで物語は終わっていて、反論などは全くない。

117 377 頁。

118 371～373 頁。

119 原文「我好像是这样的早晨乘车去北极村的。你说我弄错了时间。完全有可能。但我说了，时间对我的故事并不重要。」384 頁。

120 『作家』1985 年第 9 期。

121 初出は『小説潮』1986 年第 10 期。前掲『瀚海』所収。以下引用の頁数は後者による。

122 113 頁。

123 原文「大概压根就没有那虎。」114 頁。

124 原文「那虎有的！只是没有找到。命里注定找不到的。」114 頁。

125 初出は『作家』1986 年第 9 期。前掲『瀚海』所収。以下引用の頁数は後者による。

126 原文「事情过去半年多以后，我才恍恍惚惚记起那天傍晚天上没有云彩和风之类的景色。」136 頁。

127 原文「我只能告诉你们：这是本作品主人公也是作者本人亲身经历过的事，」161 頁。

128 原文「有人喊我小弟，我听不出是谁叫我，就不去理睬。」175 頁。

129 原文「但那人继续叫“小弟”，这回我听着好像是玲姐的声音，就跟昨天晚上她叫我时一样。我分辨不出玲姐是在哪里躲着，就站起来朝叫声走去，走了一会并没有看见玲姐，我就坐在墙根休息。」175 頁。

130 原文「我惊魂未定看看四周，才知道我仍旧坐在院里的树下边。」176 頁。

131 原文「我哭了，泪弄得我看不清什么。」55 頁。

132 原文「我于是就有欲望讲一个爱情故事。」30 頁。

133 原文「于是我有了我妈，我妈又嫁给我爹，于是又有了我们这一大家子人。至于这里边有没有爱情，没有人去考察它。我想有吧。这并不重要，重要的是它发生了并且真实。」

---

8 頁。

<sup>134</sup> 董朝斌も「奔喪」を『異邦人』の「模倣」としつつも、「奔喪」は「夢幻感と非現実感」を表現しようとしており、そうした「現実に対する不確定性や夢幻性」が「瀚海」や「極地之側」に至って深められ強化される、と作品自体は肯定的に評価している。『小説本性的復帰——洪峰論』（『小説評論』1988年第1期原載）『複印報刊資料』1988年、208～209頁参照。

<sup>135</sup> 原文「加繆在这里表达了对现代异化社会的抗议。」陳曉明、前掲書、189頁。

<sup>136</sup> 原文「洪峰也只是扮演了一个嘲弄生活世界的“神圣性”的局外人。」同上。

<sup>137</sup> 原文「第二天，我就和妻子回城里去了。那里有我的家。」183頁。

<sup>138</sup> 初出は『鍾山』1989年第1期。前掲『重返家園』所収。以下引用の頁数は後者による。

<sup>139</sup> 原文「她一定期待我能象其他男人那样哄一哄她安慰她向她承认错误。」411頁。

<sup>140</sup> 原文「我想现在我只能给大家讲我们夫妻之间的故事。我将尽量避开“爱”“不爱”的话题。」411頁。

<sup>141</sup> 原文「是不是这样：」／「夫妻之间不怕彼此仇恨。它至少从反面证明了爱的存在——爱之深恨之切么。」440頁。

<sup>142</sup> 原文「对“叙述”与“意义”关系的探索，却是马原最初的小说所要回避的。」洪子誠、前掲『中国当代文学史 修訂版』、294頁。

### 第3章 格非

格非は1986年に「追憶烏攸先生（烏攸先生を思い起こす）」<sup>143</sup>でデビューした。文学研究者でもあり、『小説叙事研究』<sup>144</sup>や『文学的邀約』<sup>145</sup>などの理論書も書いている。

格非の作品について、先行研究では“空缺”<sup>146</sup>の利用がよく指摘される。

たとえば洪子誠は、「迷舟（迷い船）」<sup>147</sup>と「褐色鳥群」について触れた後、「“空缺”は格非の小説の“要”である。意味・結論・真相・物語展開の論理性などの“隠匿”は、読者の習慣的な説明・想像の筋道をはばみ、物語の進行を何がなんだか分からなくさせている。」<sup>148</sup>と書いている。“空缺”は「物語の進行」をつなぐ描写の欠如として特徴付けられているが、詳しい説明はない。このように“空缺”という語は、「読者」論的な位置付けの中で、深く説明されずに用いられることが多い。

これより詳細に述べられた研究としては、陳曉明が“空缺”を“重複”と並べて格非の実験的作品を分析している<sup>149</sup>。“空缺”について明確な概念規定は行われていない<sup>150</sup>が、「迷舟」については「物語全体の要となる部分で“空缺”が現れる。蕭が楡関に行ったのは結局情報を洩らしに行ったのかそれとも恋人の杏に会いに行ったのか？」<sup>151</sup>と書いている。

ここでの“空缺”は、蕭が「どうして」楡関に行ったのか、という因果関係説明の欠落<sup>152</sup>を指していると言える。それを蕭が楡関で「何をしたか」という事実の描写の欠落と言うこともできるが、少なくとも蕭が楡関に行ったという事実は語られているので、ここでは因果関係説明の欠落としてとらえる。

また関根謙は「格非の迷宮」を形作る叙述方法の一つとして「空白と欠落」を挙げ、「格非の実験的小説においてはその展開上重要なプロットが欠落し、物語的に空白のまま小説が結ばれてしまう。」<sup>153</sup>と書いている。

「空白と欠落」とは陳曉明の“空缺”と近い概念で、特に「プロット」、つまり因果関係説明の欠落が特徴的なものとされている。

以上、“空缺”と呼ばれる現象には2つの側面があることが分かった。それは主にプロットに関わるものと、主にストーリーに関わるものである。前者は“なぜそうなったか”という因果関係の説明が欠落しているのであり、後者は“何があったか”という事実の描写が欠落しているのである。もちろん書かれていない事柄がどちらかに截然と分けられるわけではなく、それは基本的に両者にまたがるものであるが、2つの側面がある点に着目する。

ただし、テキストが情報を分節する言語記号から成る以上、語られない物語内容があることは当然でもある。ある物語内容を「語られていない」と言うこと自体が主観的な判断を含むことになるだろう。そこで本稿では、“空缺”という語に、主にプロットに関わる欠落と、主にストーリーに関わる欠落という両面的な意味が含まれていることを念頭に置いて、分析を進めていく。これによって、欠落を抽出する場合に、その欠落が物語全体の中でどのような働きをしているかを考えることができる。

プロットに関わる叙述は語り手が“語らない”という形で欠落することがあり、ス

トーリーに関わる叙述は“語らない”方法に加えて、“何があったか分からないと語る”方法で欠落することがある。“何があったか分からないと語る”方法は直接的な言明になるので把握し易いが、“語らない”方法での欠落がある場合には、それがどのような形で欠落しているかを、語りの場から考察していくこととする。それによって、物語内容の欠落を、物語言説に即して説明することができると思われる。

### 3.1 「追憶烏攸先生」

デビュー作の「追憶烏攸先生」は、語りの実験性はあまり目立たないようだが、やはり「いかに語るか」が追求されている。

これは 5 つの節に分かれた短編小説で、それぞれの節に数字が振られている。あらすじは、「杏子」という女性を強姦殺害した犯人として「烏攸先生」が銃殺された事件を 3 人の警官が調査にきて、村の「頭領」が真犯人であったことが分かる、というものである。しかし物語は直線的な時間進行に沿っては語られない。物語内容の時間と物語言説の時間が錯綜している。全体の構成を確認するために物語内容の時間に沿って並べると、それぞれの事件は次のように並べられる。

- ① 烏攸先生が医者として村人に受け入れられ、杏子は毎日その家を訪れる。
- ② a 村の頭領が烏攸先生の蔵書を焼く。
- ② b 烏攸先生が広場で頭領に襲い掛かり、逆にひどく殴られる。
- ② c 猿回しを見る烏攸先生と杏子に対して頭領が「お前ら 2 人を殺してやる」と呟く。
- ③ 杏子が強姦され殺害される。
- ④ 烏攸先生が杏子殺害の犯人として銃殺される。1 ヶ月後、冤罪と知れる。
- ⑤ 外部から三人の警官がやってきて烏攸先生に関する調査を行う。

②の a、b、c の事件の前後関係は不明であるが、どちらも杏子が生きているため③より前の事件である。

これらの事件を物語言説の時間に沿って節ごとに並べると、おおむね次のようになる。

第 1 節 (⑤、④) / 第 2 節 (⑤、② a、①) / 第 3 節 (② b、⑤、①) /  
第 4 節 (①、② c、③) / 第 5 節 (⑤、④、③、④)

第 4 節以外は全て⑤を含むことで、それぞれの節の結びつきが保たれている。また、その例外である第 4 節は、第 3 節の尾部と同じ①を含むことで第 3 節と結びついている。ただしそれ以外での物語内容の時間は錯綜しており、語られる順序に規則性はないことが確認できる。⑤の時点を現在時とすれば、それ以外の部分は全て過去の出来

事を喚起する、後説法を利用した語りとなっている。

ここでの物語内容の時間の錯綜は、烏攸先生銃殺が冤罪であったという「真相」の解明を先送りにする働きをしている。具体的には、第 5 節の③で「纏足の女性」が杏子の強姦殺害現場を目撃しており、その犯人は頭領だった、ということが語られる。第 1 節の④では烏攸先生銃殺の朝に「私」と弟の「老 K」が「纏足の女性」に行きあったことが語られているが、それが第 5 節で初めて伏線として回収される。同じ第 5 節に、「烏攸先生が銃殺された 1 ヶ月あまり後に、私たちは彼女の口からあの殺人事件の真相を知った」<sup>154</sup>とあるので、第 1 節で烏攸先生に関わる事柄は「遙か遠い出来事」だったとあることを考えれば、⑤の時点で「私」や村人たちがその「真相」をすでに知っていたことは確かである。こうして「真相」の解明を先送りにすることは、結末に向けて物語の緊張を高める働きをすると考えられる<sup>155</sup>。

この作品では、物語内容の時間は錯綜しているが無秩序ではない。全ての語りの前後関係を特定することはできないものの、上記①から⑤のように、ある程度直線的な時間進行に合わせて再構成することが可能である。

直線的な時間に合わせて再構成して見ると明らかなように、烏攸先生の銃殺に至る過程において、特に重大な事実や因果関係の欠落は見られない。

ただ、烏攸先生以外の人物を中心に考えれば、欠落と言える部分もある。たとえば頭領に注目すれば、烏攸先生の蔵書を焼いたことや 2 人を殺したいと言ったことについて、原因の描写は欠落している。しかし頭領のようにそもそも焦点化する頻度自体が低いと、あまり重大な欠落としては感じられない。そこで頭領より焦点化する頻度が高い警官たちを見てみると、こちらも同様に行動の原因が全く説明されていないことに気付く。警官たちがそもそもどんな目的でやってきたのか、調査後にどんな対応をしたかというような事前・事後の事情は一切示されていない。

このように中心的なストーリーにもプロットにもあまり関わらない欠落は、頭領や警官の登場人物としての機能をより単純化し、記号化する働きを持つと考えられる。記号化という意味で、頭領や警官に名前が示されないことは象徴的である<sup>156</sup>。描写の面から言っても、頭領について語られるのは村の権力者という内容であり、あくまで「ボス」という記号の枠に限られている。警官たちも同様であり、1 人だけは「スカートをはいた」女性だが、女性としての役割はなく、彼女も警官という記号の域を出ない。しかし頭領がそのまま「ボス」であるのとは異なり、警官という記号はやや特殊な機能を担っている。彼らは「聞き手」なのである。語り手は彼らに向けて「語る」ことで、烏攸先生の銃殺という物語内容を語り始める。

最初語り手は、「私のはっきりとあの朝の犯人銃殺の情景を覚えている。」<sup>157</sup>という文に続けて、その朝の情景を地の文で語っている。「覚えている」という表現からは、その語りを語り手の記憶の心内語と考えることもできる。しかし続けて読んでいくと、「私がこれらを語ったとき、3 人のよそ者はみな話に取り合わなかった」<sup>158</sup>とあり、「私」が語り警官たちが聞く、という対話の構図になっていたことが分かるのである。

聞き手としての役割を象徴するように、この警官たちの調査方法はどこまでも「聞

く」という手段によっている。彼らは「P-W 高周波嘘発見器」と称する銅の輪状の機器を持ち込むのだが、ある女性に試すと「銅の輪を装着すると話をせず、銅の輪を取り外すと、すぐに滔々と打ち明けた」<sup>159</sup>という。語る意思是語り手たちにゆだねられており、警官たちは真偽を判断することすらできず、ただ聞くのである。

逆に言えば、このような聞き手としての警官たちがいるからこそ、「私」を含めて、村人たちは事件の「真相」について語り直すことができる。この点で、語り手としての「私」と聞き手としての警官たちは対になっている。

そこで次に、この聞き手の位置付けに注意しながら、語り手の働きを詳しく見ていくことにする。語り手の人称と物語内容との関わり方をまとめると、以下のようになる。

第 1 節：警官の到来と村人の反応は無人称。銃殺のあった「その朝」については「私」の語り。次に警官たちに「私がこれらを語ったとき」の叙述。再び無人称で、「その日」の叙述。

第 2 節：警官たちは「私」に案内させて烏攸先生の故居を訪れる。続けて無人称で②a の叙述。

第 3 節：②b の後に、頭領に殴られた烏攸先生を背負った森番の服に残る血痕について、「今に至っても、私たちはまだその黄ばんだシャツの上にその栄光の印を見つけることができる」<sup>160</sup>と語る。それ以外は無人称。

第 4 節：全て無人称。

第 5 節：無人称で、警官による康康への聴取と、「前日」の康康の行動。次に「翌日の朝」は「私」の叙述。それ以外は全て無人称。

このように語り手は、第 1 節と第 2 節では“「私」が警官たちに語る”という構図を前面に出しているのだが、第 3 節と第 4 節では「私」と名乗ることはなく、その構図が曖昧になっている。第 5 節では再び「私」が前景に出てくるが、聞き手である警官たちは節の最初の 2 文にしか現れない。

3 人の他郷から来た警官の能力は優れており、あのスカートをはいた少女はすでにその幅 30cm・長さ 40cm・高さ 50cm のノートを書いていっぱいになっていた。その日彼らは烏攸先生銃殺の執行者である、康康と言う名のある青年を訪問した。<sup>161</sup>

そしてこれ以降、警官の姿は現れない。この後は「端午節の前日」の康康の行動が描かれ、「翌日」の「私」と老 K の行動へと展開する。語り手はまず聞き手である警官の訪問を通して康康の行動に焦点化するのだが、続けて「私」と弟の姿に焦点をずらすことで、警官を叙述の外に置き去りにしているのである。そして第 5 節の最後では、「私」と老 K、そして「纏足の女性」に焦点化する。

引用部分で注意したいのは、聞き手である警官たちがノートに書くという行為である。これは「私」や村人たちが記憶に基づいて語るのとちょうど対照的である。しかしそこに書かれているのは、警官たちが聞くことによって手に入れた情報であり、その事実性は何にも支えられてはいない。このような「ノート」の位置付けは、後の作品における「事実」への疑いの姿勢をすでに内包しているように思われる。ただし、ここではまだ語られた内容自体を疑う直接的な表現はされていない。

語り手「私」は最初、警官という聞き手を得て烏攸先生の物語を語り始めた。この、「私」が警官に向かって語るという構図には、物語を語る意味付けを行う効果があった。警官という聞き手こそが、「私」が過去の事件を現在から振り返り、再構成して語りなおす支えだった。しかし語り手は、最後にこの支えを外し、最初に意味付けた構図を解体しているのである。ここで明確にしておくべきなのは、語り手の分裂である。語り手「私」が警官を聞き手として語る烏攸先生についての物語の外側には、無人称の語り手が読者に向けて語る、いわば「村人たちの物語」がある。それぞれの語り手と語りの内容を括弧でくくると、次のようになる。

語り手（無人称）が〔語り手「私」が【烏攸先生の物語】を警官に語った物語〕を（〔読者〕に）語る<sup>162</sup>

物語内の語り手は、一人称「私」を主語とするか又は「私」の見聞に基づくような語りによって【烏攸先生の物語】を語っている。その一方で物語外の語り手は、無人称で語る際に他人の心理まで語るのも、「私」の語りからは逸脱しているのである。

最初、〔読者〕は聞き手である警官の背後に隠れて「私」の語りを聞いていた。やがて警官が姿を消すと、〔読者〕は無人称の語り手に一段近付いて物語を聞く。しかし、この無人称の語り手は、物語行為を対象化してはいない。物語行為を間接的にせよ対象化しているのは「私」だけであり、無人称の語り手は、烏攸先生の物語を語る理由付けをしていないことが分かる。

一人称の「私」が過去の事件について語る場合、見聞きした過去の時点に対して語っている現在の時点までの時間的距離があるので、これがそもそも経験者としての「私」と語り手としての「私」を分裂させることになる。一人称によって「私」の連続性は保たれるが、語り手としては語っている現在からしか機能せず、経験者としては過去の時点でしか機能しない。ところが「追憶烏攸先生」では、その時間的距離にもかかわらず、語り手としての機能が過去の時点の中にも入りこんでいるのである。

以上、「追憶烏攸先生」は「語ること」と「聞くこと」を軸に物語が展開しているが、それはあくまで「私」が警察官に語る物語内容の中にとどまっていた。語り手は、烏攸先生の銃殺を警官たちに「語る」。しかし「警官たちに語った」ことを言語化して語っている今の時点での語りについては、黙殺されているのである。

ストーリーおよびプロットにおける欠落は、烏攸先生の死にまつわる「真相」に直

接かかわるものではなかった。また、「真相」の存在はあくまで事実として語られている点に注意しておく必要がある。語り手「私」の回想する事柄について、事実性や客観性を疑う表現や構造は見られなかった。

### 3.2 「迷舟」

では次に、しばしば「格非の迷宮」を代表する作品として取り上げられる「迷舟」について見ていく。

「追憶烏攸先生」の語り手が、表面上一人称によって統一されており、「語っている現在」と「語られる過去」のずれを無視していたのに比べると、「迷舟」の語り手はそのようなずれを統一しようとする身振り自体しない。語り手は、「誰が語っているのか」という問題を不問にし、ほとんど蕭に語りの焦点を固定している。

「迷舟」の本文は「序説」と、それぞれ「1日目」から「7日目（結末）」<sup>163</sup>までの小題が付いた7つの節に分かれている。さらに物語の外側と見える「序説」の前に、無題の前書きがある。

前書きには次のような内容が記されている。「1928年3月21日、北伐軍の先頭部隊は突然蘭江兩岸に現れ」<sup>164</sup>、北伐軍と第31師団はそれぞれ「榆関」と「臨口」に陣取り、第31師団の精鋭が「棋山」に駐留した。棋山の第32旅団の旅団長、「蕭はある日の深夜に棋山対岸の村落小河に潜入し、7日後突然行方不明になった」<sup>165</sup>。「蕭旅団長の失踪は数日後の雨季に始まった戦役を1枚の神秘的な影で覆った」<sup>166</sup>のである。

この前書きを含め、語り手は最後まで一貫して無人称で語る。ただし、前書きの語り手は戦役が始まった後の時点で蕭の行方不明を「失踪」「神秘的」と表現しているが、これに対して、本文の語り手は7日目の時点で蕭が銃で撃たれた事情を語っている。このことから前書きの語り手は本文の語り手と比べてより少ない情報しか持たず、2つの部分の語り手はそれぞれ独立していると言えよう。

また前書きには、新聞や教科書の歴史的叙述のように、日付と地名が明確に記載されており、物語に現実らしさを与えていると言えよう。ただし本文との関連において重要なのは、先説法が用いられて蕭が小河潜入の「7日後」に失踪することが予告されている点である。これと合わせて、序説以外の本文の小題から蕭の小河潜入以降の日数が読み取れるため、読者は「7日目」の結末に向けて「神秘的な影」が取り除かれていくことを期待できる。したがって物語内容の時間はおおむね物語言説の時間に沿って「1日目」から「7日目」へと直線状に進行しているが、時間の進行は単純であっても、読者の期待をひきつけることが可能となっていると言える。

しかし、詳細に見ていけば、物語内容の時間が直線的な展開しかしないということはない。後説法も先説法もしばしば用いられ、7日間より過去の出来事が語られている。ただしその場合も、あくまで何日目という蕭の帰郷の日数を基準として、その語って

いる現在から振り返る、という構図は明示されている。こうした物語内容の時間について具体的に確認するため、次に節ごとに物語内容の時間をまとめる。

時間の指標があるものはその表現を「」にいれ、ないものは物語内容を要約した。また「蕭は思い出した」「蕭は覚えていた」などと登場人物の主観的な視点が明示されている場合は（）に入れて記し、複数に分かれる場合はできる限り分けて切れ目を／で記した<sup>167</sup>。物語内容の時間が途切れてからつながる場合は、途切れる前を「※1」「※2」、途切れた後を「※1の続き」「※2の続き」、として連続性を示す。

- ・序説：「4月7日の午前」／「4月8日」の「午後」／蕭と家族の過去（蕭の回想）
- ・1日目：「明け方」から「夜」まで
- ・2日目：父親の葬儀 ※1／「おじの家で過ごしたあの暑い夏」（蕭の回想）／葬儀の後／※1の続き 父親の葬儀
- ・3日目：「午後」／「朝」／蕭と護衛の関係／馬三おぼさんの過去（蕭の回想）／「朝」／「午後」
- ・4日目：「この日」／「夕方」
- ・5日目：川辺で釣りの振り ※2／父の過去（蕭の記憶）／「昨日の夜」／※2の続き 川辺に馬三おぼさん現れる／「昨日の深夜」（馬三おぼさんからの伝聞）
- ・6日目：「昨日の午後」／帰宅後に書齋で／蕭の従軍（蕭の回想）／杏の思い出（蕭の回想）／「夕暮れの頃」／「夜」
- ・7日目：「次の日の明け方」

このように「迷舟」における物語内容の時間は、細部においては蕭の回想や、蕭が聞いた伝聞という形式によってしばしば分断され、複雑に錯綜しているのである。

回想や伝聞だけではない。6日目には「昨日」の午後という指標があるが、実はどこまでが5日目の出来事なのか判然としない。「夕暮れの頃」には「蕭は母親に彼が今夜楡関に行くことを告げた。」<sup>168</sup>と書かれているため、「夕暮れ」と「夜」は同じ6日目のことと考えられる。しかし書齋で1昼夜が過ぎて6日目の出来事になるのか、「昨日の午後」の後の行間で1日が過ぎていて、「帰宅後」以降が全て6日目の出来事なのか明示されていない<sup>169</sup>。明確な時間的指標が欠落しているため、どちらとも考えられるのである<sup>170</sup>。

さらに言えば7日目の地の文は、全て蕭が戻った朝の時間であり連続しているため、上の一覧では区切りをつけなかったが、実は護衛の直接話法部分では後説法と先説法が用いられている。語り手は蕭を「彼」として、「続いて彼はこの平素話しぶりの上手くない護衛の今までで最も冗長な話を聞いた：」<sup>171</sup>と語った後、護衛の語りを直接話法で引用している。

棋山を離れて小河に来る前夜に、私は師団長の秘密の指令を受けたのだ：もしあなたが楡関に行ったら、私は必ずあなたを殺さなければならない。<sup>172</sup>

そして護衛は司令部に連れて行けと言う蕭に、「間もなく戦争が始まる——もう時間はない」<sup>173</sup>、と言ってその場で銃弾を放つ。この護衛の語る物語内容の時間には、1日目以前と7日目以後が含まれている。7日間の物語は、ほぼ蕭に焦点化して語られるのだが、ここでその外側に護衛のまなざしがあったことが明かされるのである。

鍾本康は、時間を特定する表現が多数現れることを指摘して、「時間が、『迷舟』に確定性を持たせ、同時に『迷舟』に神秘性を持たせている。」<sup>174</sup>と書いている。鍾本康の言う「神秘性」とは、明らかなストーリーの要を夜中に、伏線の要を夜明けに配置するという「形式的追求」のことで、そうした隠喩的な「神秘性」を除けば時間は確定的であると言うのである。

確かに7日間という大きな流れの中では、基本的に物語内容の時間は直線的に進行しており、その点は「確定」している。しかし1日のうちの「午前」「午後」といった細かい時間は、決して全てが確定的ではなく、細部における物語内容の時間は非確定的である点を強調したい。むしろ、小題によって7日間という直線的な時間進行を強調することは、逆説的に細部の時間の不確定性を浮き上がらせているとも言える。なぜなら節ごとの内容は、決して小題の1日に対応したリアリズム的な描写ではないからである。

まず、上で見たように、物語内容の時間が回想や伝聞の形で過去と現在を行き来する。そこでは主に蕭に焦点化し、彼の父親や杏の思い出が語られている。これによって語り手は、蕭の持っている情報の範囲を越えずに、7日間という時間の枠組みを越えて語ることができる。また、同じ1日という単位で区切られている7つの節の長さがそれぞれ異なり、特に「4日目」の叙述がたった2文であることは、物語内容の時間における一貫した時間の「確定性」を疑問に付す働きをしていると言える。「迷舟」の物語内容の時間は、見た目ほど単純に固定されたものではないのである。

「迷舟」は、「蕭の失踪」がなぜ起きたかを一つの謎とすれば、護衛官に銃殺されていたという「真相」が読者に明かされる物語、と考えることができ、このストーリーに関して大きな欠落はない。しかしその「真相」に至る原因となる蕭の行動の意図は描かれていない。これは主にプロットに関わる欠落である。特に、蕭という焦点化することの多い作中人物の行動についての欠落で、かつ「真相」の原因ともなるので、物語全体から見ると「迷舟」はプロットに関して大きな欠落がある、と言えるだろう。

しかしこの欠落は、そこに何らかの“事実”が存在している、という前提は崩さない。あくまでも蕭が楡関に行き、護衛兵に撃たれるというストーリーに欠落はなく、確定的な事実として描かれている。それは冒頭の、「1928年3月21日」から始まる前置きによっても、またストーリーの理解に必要な不可欠と言うわけではない地図の挿入によっても支えられている。

蕭が楡関に行った原因は、護衛兵の言う裏切りのためか、もしくは杏と会うためか、あるいは両方か。それはテキストから確定することはできないが、何かの原因によって蕭は楡関に行った。全てはあったこととして語られており、欠落はただ語られてい

ないだけのものとして、残されているのである。この点では「追憶烏攸先生」の物語世界と同様で、疑いえない「真相」、つまり“事実”の存在自体は問われていない。

以上、「追憶烏攸先生」と「迷舟」は、ある過去の出来事を提示し、俯瞰的な視点からそれにまつわる「真相」を解明するという手法は同じであった。

ただし「追憶烏攸先生」が警官という聞き手を用意し「語ること」と「聞くこと」を前景化したのに対して、「迷舟」にはそうした装置が無い。これは前者の語り手が一人称「私」であり、後者の語り手が無人称であることに起因するよう見えるかもしれないが、「迷舟」と同じ年に発表された「陥穽」を見ると、語り手は一人称の「私」であるがやはり聞き手は設定されていない。そこで次に、いかにして一人称の語り手が聞き手を捨象して語るか、またその中でどのように欠落が生じているかを「陥穽」を通して見ていく。

### 3.3 「陥穽」

「陥穽」は一人称の語り手「私」が語る物語である。聞き手は設定されていない。第1段落の物語内容は自己言及に終始している。

私の物語はまるで傾き崩れて既に久しい廃墟のようだ。建築物が一夜の間に倒れるとは私には予測できないことだった。<sup>175</sup>

以上がその1文目である。語り手は「私の物語」と語って自己言及することで、今これから語られる物語を客体化し、また「物語」が「崩れ」「倒れ」ることを予言して、語っている現在の「私」を語られる過去の「私」と明確に切り分け、その二重性を強調している<sup>176</sup>。

続けて語り手は、「いま私は確かに心身の力を尽くして昔にさかのぼる。」<sup>177</sup>といった表現に続き、「昔」「物語が生じたその頃」「そのとき」「以前」<sup>178</sup>と、同じ第1段落の中で、語っている現在の「私」からは語られる過去の「私」との間に時間的なへだたりがあることを繰り返し表現する。現在の「私」についても過去の「私」についても、具体的な時間の指標は示されていないが、このような回想の構図を繰り返すことで、「私」の二重性はより明確に語られていると言えるだろう。

第1段落の最後は次のように語られる。

しかし何と言おうと、私が思うに、物語は存在するべきなのだ。私があわててこれらのことを叙述するのは、私はこのほかにすることが無いからだ。つまりそういうことだ。<sup>179</sup>

ここで語り手は、「物語は存在すべき」という表現によって、物語が独立して「存在」するかのように語り、表面的には物語行為と聞き手とを無視しようとしている<sup>180</sup>。物語を語る意味・理由について語り手は、この冒頭だけでなく最後まで語らない<sup>181</sup>。

しかし、自らの語りに言及した上でその意味を否定することは、むしろより一層語りを前景化し、語り手の存在を強調することになる。「追憶烏俣先生」のように、語り手が語りを前景化しなかった物語に比べると、この語り手は「語ること」に自己言及することで、「物語」の「存在」を当然のものとする意味内容自体を否定しているのである。また語りを前景化することは、語っている「私」の存在を強調すると同時に、語られている「私」の存在を客体化することになる。したがってここでも「私」の二重性が確かめられることになる。

ここまで、第1段落は現在の「私」が過去の「私」を客体化して語る言説であった。それに対して、第2段落の大部分は、過去の「私」の記憶である「彼女」、「牌」の語る言説に移行する。「物語は彼女の自叙から始まったのだ、当時私は決して彼女と知り合いではなかった：」<sup>182</sup>という第2段落の冒頭、「：」以降は「彼女」の語りが直接話法で引用されている。ただし、それが「彼女」の語りの引用であることが分かるのは第3段落に入ってからである。長い「6歳の夏」の「出奔」についての語りが終わると、「よどんだ川の高く大きな堤の上で、彼女は彼女に向かってこの一切を叙述した。」<sup>183</sup>とあり、「：」以下が引用であったことが明かされるのである。この部分は語りの水準が三重になっており、それぞれの語りの内容を括弧でくくると次のようになる。

現在の「私」が〔過去の「私」が【牌が「6歳の夏」の出来事を棋に語った】ことを聞いた〕ことを語る

牌が「出奔」の事情を友人黒桃に語る部分では、さらに「橋をかける老人」が牌に向けたことばも挿入されるので、そこでは四重になる。「陥穽」において特徴的なのは、この語りの入れ子構造の利用である。

まず、その語りの転換を示す指標は、多くの場合後から提示される。形式的な指標として、先に述べた引用を示す「：」のほか、「～と……は言った。」<sup>184</sup>という伝達表現がある。ただし、このどちらも1文単位で使われているわけではないので、どこまでが誰のことばなのかは文脈によって特定するほかない。会話であることを示す引用記号は1度も使われていない。それ以外に、会話文と見なせる部分が4箇所ある。句点のない短いフレーズごとに行変えが行われ、語りの焦点が行ごとに転換している。会話文であるという判断は多分に文脈的なものであり、そのうち2箇所は1人の作中人物による自問自答とも見なすことができるのである。

このように、語り手である現在の「私」の語りは、形式的には他の作中人物の語りとは区別されておらず、文脈からしても語りの主体が曖昧な部分がある。ここではまさにバンヴェニストの言う代名詞の不確定性が表現されているようだ。バンヴェニスト

は次のように述べている。

たとえわたしが、同じ声で発せられた、わたしを含む連続した2つの話の現存を認めたとしても、それだけでは、この2つの一方が、そのわたしは他の人物に帰せらるべき一つの報告された話、一つの引用ではないとは、いささかも保障されるものではないのである。<sup>185</sup>

つまり、「私」の語りがどの人物に帰せられるかは、その語られた状況によって決められるのである。語り手であろうと他の作中人物であろうと、「私」はその特定の語りの中で、相対的に決定されるしかない。連続した文であっても、「私」が同一人物である保障はなく、それはその都度確認しなければならないのである<sup>186</sup>。

その上「陥穽」は、現在の「私」に一貫して焦点化して語られるわけではないことにも注意する必要がある。語られる過去の「私」へと語りの基準点がずれ、過去の一時点が「現在」として語られる場合もあるのである。

実際、私たちは都市から田舎の温布爾の森に落ち込んだ夜に決して彼女の友達黒桃を訪ねあてはしなかった、そうではなくて普通の葬儀を目にしたのだ、いま、葬儀はすでに始まっていた。<sup>187</sup>

ここでは、その葬儀を目にした時点が基準の「いま」となっていることが文脈から確かである。語り手の「いま」はこの葬儀の時点とは両立しえない。この「いま」は過去の一時点であり、この「私たち」は過去の物語内容に属する「私」を含んでいることになる。

それに対して次の段落では、その葬儀について「私の一生の中で最も重要にして又最も曖昧な経験はこのようにして始まったのだ。」<sup>188</sup>と語っている。ここでは「私の一生」という俯瞰的な視野において過去の経験がとらえられ、この「私」は語っている「私」に再び変化している。こうして、「私」という語に指向される対象が、語りの行為の中で、文脈を通じて決定されるのと同じように、「いま」という時間も文脈を通じて決められている。語り手にとって、語りが指向する対象は相対的なものであり、絶対的对象ではないのである。

このような語りの基準点の変動は、決して一方向的ではないので、「私」は語り手の「私」にも過去の「私」にも同一化されきってしまうことがない。語り手は語っている「私」と語られている「私」の分裂に触れずに語ることもできるが、そうではなくて常に「私」の二重性を語ることで、語りが相対化されることになる。

語りを相対化することによって、語り手は語り手自身の物語内容を否定するための支えを得ることができる。語り手は、牌と共に牌の「友人黒桃」と対話した出来事を先に語っておいて、1度あったこととして語った内容を後から「なかった」と語り直している。自己否定的な語り、語っている「私」と語られている「私」を入れ替えな

が行われているのである。

このようにして語り手は、直接的に自分の語った「記憶」を打消し、語り直しを行っていることが分かった。「迷舟」と比べてみると、その特徴がはっきりするだろう。「迷舟」の欠落は“語られていない”物語内容だったので、それを「補う」ことが可能だったが、「陥穽」の欠落は、語り手がある物語内容を語った後にそれを“なかった”もしくは“あったかどうか分からない”と否定することで生じている。いわば後者は空白ではなく黒塗りに塗りつぶされた状態であり、読者が語りに逆らわずにそれを補うことはできない。

これは主にストーリーに関わる欠落であり、プロットにはあまり関わらない。この欠落は、焦点化した語り手の「記憶」自体に及び、否定される上述の黒桃との対話だけでも、物語言説の比重として14頁中の5頁分を占めている。物語全体から見て、大きな欠落であると言えよう。

「陥穽」と似た構造は、「褐色鳥群」にも見られる。ただし「褐色鳥群」の語り手「私」は自ら記憶を打ち消すことはない。この語り手の記憶は、他者である棋と名乗る女性によって打ち消されるのである<sup>189</sup>。1度語り手が“事実”として語った内容が、後になって“事実”かどうか分からない、とされる構造自体は「陥穽」と同じだが、「褐色鳥群」では“事実”であるとする語りと“事実”でないとする語りは同列に並べられており、語り手自身による語り直しは行われない。

陳暁明は「褐色鳥群」について、「残された空白」が「“回想”と“真実”のずれた組み合わせ構造に拡大され、空白は多様な力の抵抗を解消する要素として運用される」<sup>190</sup>と書いている。確かに「褐色鳥群」では、主観的回想で語られる出来事と、客観的真実として語られる出来事とのずれが残されており、それは「陥穽」と同様である。ただ語り手が客観的真実を主観的回想として取り込み、語り直してしまうという点で、「陥穽」は「褐色鳥群」よりもそのずれ方が複雑だと言える。

しかし、ここでは出来事は“あったかどうか分からない”のであり、“あったと言うこと自体ができない”ということではない。ある人物の語る「記憶」が他者から疑いを突き付けられ否定されることで、間接的に、物語られた“事実”の存在が疑問視されているに過ぎない。公的・歴史的な“事実”の存在可能性が直接疑われているわけではないのである。では次に、“事実”の存在可能性自体を問いに付すような欠落を持つ作品として、「青黄」<sup>191</sup>について分析を進める。

### 3.4 「青黄」

「青黄」は、冒頭の無題の節と、1から9までの番号がつけられた合計で10の節からなる。無題の節を仮に第0節とする。

第0節の内容は、ほぼ次の通りである。まず、『麦村地方史』（1953年版）」による

と、妓女船団であった九姓漁戸の子孫は麦村から陸に上がったとされる。また、“青黄”という語の解釈がよく争われるが、『中国娼妓史』の著者である譚維年教授は、“青黄”とは「九姓漁戸の妓女の生活を記載した編年史」であり、それは民間に散逸している、と唱えた。譚教授の説に魅せられた「私」は、「再度」麦村に行くことを決めたのである。

第 0 節の冒頭は無人称で、一見客観的事実に見える内容が語られているが、そうではなく、語り手はすでに主観的な判断を交えつつ語っている。第 1 文は「蘇子河上を漂泊する妓女船団としての九姓漁戸は早くも 40 年前にはもう滅亡していた。」<sup>192</sup>となっており、この文では暗黙のうちに語っている現在を基準として、現在から見た「40 年前」に語り手の焦点が合わされている。また「早くも」「もう」という語調からも、主観的な判断を行う語り手の存在が暗示されている。

続いて第 0 節の半ばほどで、語り手は一人称の「私」として表れる。ここからさかのぼって、冒頭部分の語りは「私」に帰属させることができる。冒頭部分の語りに交えられた語り手の主観的判断によって、それは保障されるだろう。このように無人称の語りから一人称の語りへ移行することで、語り手の主体性が段階的に強められていると言える。

第 1 節から第 9 節までの内容を、次に簡単にまとめる。動作主体は全て「私」である。

1. 「麦村に来てから 3 日後の夕方」に、老人から「40 年前」に「張という苗字の男」とその娘、小青が麦村にやってきた日の話を聞く。
2. 「9 年前のある暑い黄昏」に李貴という老人に出会い、外科医の家に泊まる。  
「1967 年の冬」、李貴の家を訪れ再会する。
3. 「ある朝」、9 年前に宿を借りた外科医から、小青の父の死の様子を聞く。
4. 「秋風」の中、青年康康から大雨で洪水のあった「あの年」の話を聞く。
5. 「重陽節のその日」、小青から「去年の冬」の彼女の息子の死と、村に「来たばかりの頃」の話を聞く。
6. 「お昼ごろ」、「林の監視官」から「40 年前」に「よそ者」が二翠と結婚したときの話を聞く。
7. 「綿花が熟する時節」の「この日の朝」、小青から「ある年の夏」に二翠が殺され、その後小青が大工に嫁いだ話を聞く。
8. 麦村を離れてから、李貴が「重い病」との手紙を受け取って会いに行く。
9. 「数年後」、図書館で偶然『詞総』に「青黄」の説明を見つける。

以上、全て聞き手は設定されておらず、語っている現在についての自己言及はない。

第 1 節では「彼は話をするとき歯音が重くて、喉音をはっきりせず、これは記録するとき私を一定の面倒に遭遇させた。私がよく聞こえなかった箇所では、私は彼に少し中断させるか 1、2 回繰り返させた。」<sup>193</sup>とあり、老人が声に出して語り、「私」が

それを聞き取るという構図が明確に示されている。「青黄」の語り手は、ちょうど「追憶烏攸先生」と逆に、調査を通じて話を聞くという形式によって“聞いたことを語る”語り手として機能しているのである。過去についての物語内容はほとんど全て、語り手以外の誰かの語りとしてあり、その誰かの語りが直接話法もしくは間接話法によって引用されている。

ただし、例外もある。注 193 の引用箇所直後に、小青とその父が麦村にやってきた様子が無人称で描写されている。引用符号や伝達表現はない。文脈から、後に続く内容は「私」が老人の語りを引用したようにも見えるのだが、(小青の父は)「心中憂い悲しんで、」<sup>194</sup>、という表現があるため、老人の語りの引用とは見なせない。老人も「私」も知りえない出来事を語るこの語り手は、老人と会話する「私」から逸脱し、作中人物が持つ以上の情報を語る語り手の姿を見せている。

物語内容の時間について見ると、地の文に「いま、蘇子河は私の足元で静かに流れ」<sup>195</sup>とあり、語り手は「私」の聞き取り調査の時点語っている現在として設定している。小青とその父母に関する出来事の物語内容の時間は、「私」の聞き取り調査している時点基準とした「40年前」ということになる。

第3節から第7節までは同様にして、聞き取りによる小青とその父母に関する出来事が語られる。作中人物の語りは、大部分が引用記号でくくられた直接話法で、その経験は一人称で語られている。

例外となるのはまず第3節の、「外科医」の語りである。「彼は言った、そのとき、私はまだ小さかった。」<sup>196</sup>という文の「彼」は語り手「私」から客体化された「外科医」である。しかし後半の「そのとき、私は」の「私」は「外科医」自身の主体的語りとなっている。この文に続く1段落はそのまま「外科医」を主体とする語りとなっており、「彼」と呼ばれるのは「二翠と言う名の女性を娶った」男、すなわち小青の父である。この次の段落に移ると「外科医」の語りは引用記号でくくられた直接話法に変わる。

第3節とは別の形の例外が第5節と第6節にある。第5節では小青に、第6節では「林の監視官」に焦点が合わせられて、それぞれ過去の出来事が無人称で語られている。この部分の物語情報はそれぞれ小青と「林の監視官」の持つ情報に制限されており、作中人物の語りを「私」が引用した語りであると判断することができる。

このように引用記号でくくられていない語りにおいて、語りの主体には微妙な流動がある。しかし、上述の作中人物から逸脱した第1節の語りを除けば、語りの主体は伝達表現か文脈によって明確に示されており、「陥穽」と比べると実験性は低くなっていると言える。

次に、主に語られている物語内容の時間に注目すると、「40年前」を起点とする小青たちの物語が多数を占めるのに対して、第2章の「9年前」と「1967年」、また第8章の「麦村を離れてから」の李貴との物語、第9章の「数年後」が例外になっている。

先に第0節の内容として、「再度」麦村へと書いたが、それ以前に麦村に行った際の出来事は、「9年前」の出来事として語られているのである。しかし「9年前」の出来事で語られているのは、大雨の夜に李貴と外科医の家に泊まったことだけであり、「私」

がなぜ麦村にきたかということは描かれていない。これは主にプロットに関する欠落である。

9年前の李貴との出会いは麦村でのことだが、李貴は麦村とは異なる横塘という土地に居住しており、「40年前」の出来事を共有していない点が、麦村の村人と比べて異質である。また第8節では、9年前について、「あの日の夜あなたは出かけたようだった。」と「私」が言うと、自分は夢遊病だから「分からない」と言い、「私」が更に「あなたは確かに1度出て行った。」と言うと、「かもしれない。」と答えるのである。麦村の人々が、自分の経験として見聞きしたことを“事実”として語るのに対して、李貴は何も語らないのである。これは主にストーリーに関する欠落である。

この2つの欠落は、分量からすると、9年前の「私」および李貴に焦点化する語りが少ないため大きな欠落とは言えないだろう。ただし、物語内容の時間から見ると、異なった位置付けができる。聞き取り調査の時点を含んで、第2節「9年前」と「1967年」はそれ以前の過去であり、第8節「麦村を離れてから」はそれ以後の未来の時点になっている。したがって物語内容の時間から見れば、第2節と第8節は聞き取り調査する「私」を客体化し、村人が語る“40年前を起点とする物語”を外側から覆う構造をとっているのである。内側にある語りとは異なる外側の語りの時間は、「私」が語っている「いま」、という時間の基準点が虚構であることを暗示し、それぞれの語りを相対化する。その構造は、「私」の語りの上に直接は現れないが、「私」の語りを他の作中人物の語りと同じように相対化するのである。このように第2節と第8節は、分量としては大きくないが構造としては重要な位置を占めている。その中に組み込まれた欠落は、重要な働きをする欠落だと言えよう。

しかし単純に物語言説の分量から言えば、最大の欠落は“青黄”の解釈である。

第0節では、上述した譚教授の編年史説のほかに、「ある美しい若い婦人の名前」、「春と夏の季節の変わり目の代名詞」という説があげられていた。麦村の「外科医」は「若いか老いた妓女の略称ではないか」と言い、また、横塘では李貴の犬がその毛色から青黄と呼ばれている。そして第9節で、書かれたものとしての『詞総』において、“青黄”の解釈は「植物」とであるとされる。これは、語られた解釈に反するだけでなく、同じく書かれたものである譚維年教授の著作の解釈にも反している。「書かれた解釈」と「語られた解釈」が、同様に不確定なものとして位置付けられている点は、「追憶烏攸先生」で見た構図と同じである。そして「青黄」では、解釈の欠落したまま物語は終わる。

この欠落は、「私」が“青黄”の解釈を探し出す物語として考えると、「探し出す」という結末の出来事が欠落していることから、主にストーリーに関わる欠落と言える。

以上、“青黄”の解釈の欠落は、解釈が見つからないことではなく、複数の解釈が並存することによって成り立っていた。そして「青黄」の物語世界には、ある解釈が“正しい”ことを定める基準自体が存在しない。解釈の正しさとはそもそも何によって定められるのか、その根拠がないのだ。

したがって「青黄」の物語世界では、確定的な“事実”としての、“ただひとつの”

“正しい”解釈が（テキストに書かれていないだけで）どこかに存在する、と想像することはできない。テキストの内部では“正しい”解釈がどれだか分からない、というだけではない。語りの相対化と、複数の解釈の並存とによって、“青黄”の解釈は“事実”として根拠付けられる可能性を失っているのである。ここでは“正しい”解釈というものの存在可能性自体が否定され、“事実”の存在不可能性が示されている<sup>197</sup>。

### 3.5 小結

以上、代表的な格非の作品を取り上げ、欠落のありようを語りの場に置き直して見てきた。これにより、各作品における“事実”の位置付けの違いが明らかになった。

格非の実験的作品における欠落と言っても、決して単純な現象ではなく、“物語る方法”との関連の中で様々に機能している。語り手は多様な“物語る方法”の展開によって、作品内部において、物語の虚構性を前景化する。物語に真実らしさを求め、「想像の共同体」<sup>198</sup>を補完しようとする社会的要請に対して、こうした多様な方法は抵抗として利用されている。ともすれば自明とされる“事実”の存在だが、実は疑おうと思えばどこまでも不確かになっていく。物語は、記憶における“事実”であれ、書かれたものとしての権威ある“事実”であれ、また共有された客観的認識としての“事実”であれ、全て同様に不確定性をはらんでいる。本章で見た格非の作品における欠落も、この根本的な“事実”の不確定性、言語による語りの本来的な虚構性を示すものとして、機能していると言える。

---

<sup>143</sup> 『中国』1986年第2期。前掲『格非文集 樹与石』所収。以下引用の頁数は後者による。

<sup>144</sup> 格非『小説叙事研究』清華大学出版社、2002/9。

<sup>145</sup> 格非『文学的邀約』清華大学出版社、2010/4。

<sup>146</sup> 中国語の“空缺”は「空いていること、欠けていること」を意味するが、受容理論の「vacancy」「blank」「gap」といった用語の訳語としても用いられる。「空白」「空位」などと訳されることもある。（王先霈・王又平主編『文学理論批評術語彙釋』高等教育出版社、2006/5、504頁参照）

<sup>147</sup> 初出は『收穫』1987年第6期。前掲『格非文集 樹与石』所収。以下頁数は後者による。邦訳は桑島道夫訳「迷い舟」（藤井省三編『現代中国短編集』平凡社、1998/3所収）。

<sup>148</sup> 原文「“空缺”是格非小说的“关节”；由于意义，结论，真相，故事展开的逻辑等的“隐匿”，阻隔了读者习惯的阐释，想象的路线，而使故事的推进变得扑朔迷离。」（洪子誠、前掲『中国当代文学史 修訂版』、298頁）

<sup>149</sup> 陳曉明「空缺与重複：格非的叙事策略」（『当代作家評論』、1992年第5期）

<sup>150</sup> 陳曉明、前掲『無辺的挑戰』も参照。その“空缺”と“重複”については、森岡優

紀「陳曉明の『無辺的挑戦』における「歴史」(『季刊中国』No.68 2002)に詳しい。「空缺与重複：格非的叙事策略」と『無辺的挑戦』所収の「空缺与重複：先鋒小説的叙事策略」は、若干用語が異なる箇所があるが内容はほとんど同一である。

151 原文「整个故事的关键性部位却出现一个“空缺”。萧去榆关到底是去递送情报还是去会情人杏？」陳曉明主編『中国先鋒小説精選』甘肅人民出版社、1994/4、10頁。

152 本稿では「テキストに書かれていない」ことを「欠落」と表現することとする。

153 関根謙「格非と実験小説の展開」『藝文研究』71号、慶應義塾大学芸文学会、1996/12、72頁。

154 原文「乌攸先生被枪毙后的一个多月，我们才从她嘴里知道了那件人命案的真相：」8頁。

155 馬原の「中間地帯」(『西藏文学』1984年第5期)は、同様に物語内容の時間が錯綜しており、直線的時間進行に再構成可能で、かつ真相の解明を先送りになっている作品である。ただし「中間地帯」の語り手は一貫して無人称であり、物語内容の時間は節の切り替えと同時に切り替わる。

156 名前が示される人物は烏攸先生、杏子、康康のみ。語り手の弟だけが「老K」とアルファベット表記されている。

157 原文「我清晰地记得那个早上枪毙犯人的情景。」2頁

158 原文「我说这些的时候，三个外乡人都不屑一顾，」2頁

159 原文「但那名妇女戴上铜圈就说不出口，铜圈一取下，她便滔滔不绝地说开了，」3頁

160 原文「直到现在，我们还能从他那件发黄的衬衣上发现那个光荣的标记。」5頁。この「私たち」は「今」シャツを見ている人々、つまり⑤の時点の警官を含む「私たち」であるか、もしくは特定の集団を指すのではなく、そのシャツを見れば誰でも血痕を見つけられる、という意味で⑤より後の時点を含むとも考えられる。

161 原文「三个外乡来的警察手段高明，那个穿裙子的少女已经把那本30cm宽，40cm长，50cm高的笔记本记满了。那天他们走访了枪决乌攸先生的执行者，一个叫做康康的青年。」8頁。

162 「[読者]」は現実の読者ではなく、想像上の読者、つまり「内包された読者」を表すため括弧に入れた。「内包された読者」はイーザーの提唱した概念で、「テキストによって与えられる読者の役割」、「テキスト構造に組み込まれた読者の概念を表す(W.イーザー著、轡田収訳『行為としての読書』(岩波選書)、岩波書店、1982/3、45～66頁参照)。また「語り手(無人称)」は、「作者」=格非を指すものではない。

163 原文はそれぞれ「引子」58頁、「第一天」62頁、「第七天(結局)」83頁。

164 原文「一九二八年三月二十一日，北伐军先头部队突然出现在兰江两岸。」58頁。

165 原文「萧在一天深夜潜入棋山对岸的村落小河，七天后突然下落不明。」58頁。

166 原文「萧旅长的失踪使数天后在雨季开始的战役蒙上了一层神秘的阴影。」58頁。

167 「迷舟」では「追憶烏攸先生」よりも具体的な物語内容の時間が示されていない部分が多いため、直線的に並べ替えることはしなかった。

168 原文「傍晚的时候，萧告诉母亲他今夜将去榆关。」81頁。

169 78頁。邦訳では、原文「院内依旧空阔。」に当たる箇所を「庭はがらんとして気がなかった……。」／「塙のなかは、今日も相変わらずだった。」(『現代中国短編集』80頁)と訳し、「今日」を補足して改行以降を6日目に帰属させている。しかし厳密にはここで6日目に切り替わるという指標は明記されていない。原文は原載誌でも同じである。

170 これは事件の叙述ではないが、時間的順序に関わる欠落なので、強いて言えば主にストーリーに関わる欠落と言えよう。

171 原文「接着他听到了这位一向不善言谈的警卫员迄今为止最冗长的一段话：」84頁。

172 原文「在离开棋山来小河的前夕，我接到了师长的秘密指令：如果你去榆关，我就必须

把你打死。」84頁。

173 原文「大战即将开始——已经没有时间了。」85頁。

174 原文「时间，使《迷舟》具有了确定性，同时使《迷舟》具有了神秘性。」（鍾本康「“格非迷宫”与形式追求——《迷舟》的文体批評」『当代作家評論』、1989/6、90頁）

175 原文「我的故事犹如倾圮已久的废墟。建筑在一夜之间倒塌是我始料不及的。」10頁。

176 バンヴェニストは、「わたしという形」は、それが発される言表行為のなかで、「指向する者としてのわたしの現存と、指向される者としてのわたしを含む話の現存」という二重の現存が結び合わされていると言っている（E.バンヴェニスト「代名詞の性質」、前掲『一般言語学の諸問題』236頁、下線はバンヴェニストによる）。言い換えれば語りの場における「私」には、語っている「私」と語られる「私」という二重の「私」が本来的に含まれている。つまり「私」の二重性は、「陥穽」のように、語られる「私」が「過去」の「私」と明示される場合に限られるわけではないので注意が必要である。

177 原文「现在我确乎竭尽心力追溯往事。」10頁。

178 原文はそれぞれ「往事」「故事发生的那会儿」「那时」「从前」。全て10頁。

179 原文「我急于叙述这些片段，是因为我除此之外无所事事。就是这样。」10～11頁

180 「没有人看见草生长（草の生長を見る人はいない）」（初出は『関東文学』1988年第2期、前掲『格非文集 樹与石』所収）では、「陥穽」の物語内容を引き継ぐ「もうひとつの物語」が語られる。「私はかつて『陥穽』というタイトルの小説を書いたことがある。」という一文から始まり、「陥穽」に対する「読者」の「失望」と、それに対して「私」が猩紅熱にかかっていたという弁明が続く。ここでは聞き手は「読者」として明示されている点が、「陥穽」と異なる。

181 語り手は牌と共に葬儀を目にした際（22頁）、「私の別の小説」を『陥穽』という題の小説として書いたことがあると述べている。しかし“今ここでの語り”を小説として扱っているわけではない。

182 原文「故事是从她的自叙开始的，当时我和她并不相识：」11頁。

183 原文「在一条污浊的河道的高大的堤坝上，她向她叙述了这一切。」12頁。

184 原文では、たとえば14頁「我说，好。」、16頁「牌说，」など。

185 E.バンヴェニスト、前掲『一般言語学の諸問題』235頁。

186 人称の指示対象の不確定性については、高行健の『靈山』を対象とする橋本陽介の前掲論文「高行健の『靈山』における語る聲の流動と『言葉の流れ』」が、英語・中国語・日本語の話法を比較しながら詳しく分析している。人称の指示対象の不確定性から、語る声に流動が生じている点は、「陥穽」も同様である。ただし『靈山』の語り「我」「你」「她」を駆使することで物語全体を通じて語りに対する語り手の距離を調整し、「語る声」、つまり語りそのものを徹底的に前景化しているのに比べると、格非の「陥穽」における語りの流動性は、「我」に関する部分に限られたものである。また「陥穽」には、「私」の回想、という語りの枠組みがある点も大きな違いであろう。

187 原文「实际上，我们从城市坠入乡间温布尔森林的夜间并未找到她的朋友黑桃，而是目睹了一次平常的葬仪，现在，葬仪已经开始。」22頁。

188 原文「我一生中重要而又最模糊的经历就是这样开始的。」22頁。

189 あらすじ：語り手の自宅を「ある日」棋と名乗る女性が訪れる。「私」は誰だか思い出せないが、彼女は「私」が「格非」だと知っており、棋は「私」と話し込んだ後で帰っていく。「ある日」、棋がまたやってきた、と「私」は思うが、その女性は、自分は通りすがりであり、棋ではないと語って去っていく。（『格非文集』225～256頁）

190 原文「被扩大为“回忆”与“真实”的错位组合结构，空白被作为多种力量对抗的消解因素来运用；」（陳曉明、前掲『無辺的挑戰』70頁）

191 初出は『収獲』1988年第6期。前掲『格非文集 樹与石』所収。以下引用の頁数は後者による。

192 原文「九姓渔户作为一支漂泊在苏子河上的妓女船队早在四十年前就已经消亡了。」

---

150 頁。

<sup>193</sup> 原文「他说话时齿音很重，喉音浑浊不清，这使我在记录时遇到了一些麻烦。在我听不清楚的地方，我让他稍作停顿或是重复一两遍。」152 頁。

初出誌では「稍作」は「略作」となっている。

<sup>194</sup> 原文「心中忧伤，」152 頁。

<sup>195</sup> 原文「现在，苏子河在我的脚下静静的流淌，」153 頁。

<sup>196</sup> 原文「他说，那时候，我还很小。」157 頁。

<sup>197</sup> このような欠落が示す“事実”の不可能性については、作者の世界認識を反映する特徴としてすでに多くの先行研究がある。関根謙前掲「格非と実験小説の展開」、陳曉明前掲『無辺的挑戦』、張旭東「格非与当代文学話語的幾個母題」（『今天』1990 年第 2 期）、楊小浜著・愚人訳「不確定的歴史与記憶：論格非早期的中短編小説」（『当代作家評論』2012 年第 2 期）など。

<sup>198</sup> 本稿第 1 章 3 節、ベネディクト・アンダーソン『定本 想像の共同体』および関根謙「『集団幻想』からの脱却 中国一九六〇年世代の挑戦」参照。

## 第4章 蘇童

蘇童は1983年にデビュー<sup>199</sup>し、現在も作品を発表しているが、1989年の「妻妾成群」以降の作品が「先鋒文学」と呼ばれることはほとんどない。この章では、蘇童の作品における“物語る方法”を考える上で最も重要だと思われる「1934年の逃亡（1934年の逃亡）」<sup>200</sup>を中心として分析を行う。

蘇童の作品の特徴は、しばしば「語り手の視点」が「女性の視点」や「子供の視点」であることとして論じられてきた<sup>201</sup>。先行研究で蘇童の作品について論じられる「女性の視点」や「子供の視点」は、女性や子供に焦点化した言説を指していることが多い。たとえば王干・費振鍾は、「石碼頭（石埠頭）」<sup>202</sup>の冒頭を引用し、「石碼頭」はのちの小説ほどすばらしくはないとした上で、それが「新しい叙述の視点を確立し——子供時代の感覚と経験によって必ずしも全て子供時代に発生したのではない人や事を叙述」<sup>203</sup>した点を高く評価している。しかし「石碼頭」の語り手「私」は子供ではない。語っている時点から祖父の死を「去年」と振り返り、祖父のかつて働いた埠頭で働く若者<sup>204</sup>である。したがってそこで評価されている「視点」は、語り手という概念を除外した、焦点化した人物の知覚である。

また森岡優紀は、「紅桃Q（ハートのQ）」<sup>205</sup>を取り上げて、語り手の「目」が「本当の子供の目である」<sup>206</sup>と述べている。しかし「紅桃Q」の語り手「私」<sup>207</sup>は自分の語った物語について「子供時代」と言って振り返っており、語り手自身は「子供」ではないことが示されている。確かに「紅桃Q」の大部分の語りは子供時代の「私」に焦点化しているが、決して全てではないのであって、語り手の位置をより明確に分析する必要があると思われる。

「1934年の逃亡」では、都市に住む26歳の「私」が語り手となり、その全体は「私」の父母および自分自身について語る部分と、父方の祖父母らに関して聞いたもしくは想像した出来事を語る部分からなる。「私」とその父母には名前が示されないので、以後それぞれ「私」「父」「母」と表記する。語り手は「私」であるが、その語りの焦点は自在に変動し、「私」が知るはずのない事柄も語られる。

そのような語りの焦点の変動や話法の利用によって、語り手の物語内容への介入の度合いは変化し、「1934年の逃亡」における語り手と物語内容との距離の変動は、虚構性を強調する働きをしていると言える。

本稿第1章の3節でも述べた通り、虚構性の強調は、直接的には現実性の否定によって行われる。さらに補助的に、事実性の否定によっても行われる。本章では①現実性を否定する語り（それが語られている虚構の物語であり、創作であって、現実の出来事ではないと示す語り）と、②事実性を否定する語り（語られた物語の内容を、事実ではない、本当ではないと示す語り）について第1節と第2節で分析する。

通常、事実性の強い語りは現実性も強く、逆に非事実性の強い（事実性の弱い）語りは虚構性を強めると考えられる。現実性の否定と事実性の否定という2つの働きは、どちらも虚構性を強めるという点では矛盾しない。

また「1934 年の逃亡」には現実性や事実性を強めるように見える語りも存在する。本章の第 3 節と第 4 節では、それぞれ二人称を用いた語りと直接引用の語りにおいて、表現の形式上からは現実性や事実性を強めるように見える語りを分析していく。

#### 4.1 現実性の否定

まず、登場人物とあらすじについて簡単に述べておこう。「私」「父」「母」以外の主要な登場人物は、「父」の兄である狗崽<sup>208</sup>、「父」と狗崽との母である蔣氏、「父」と狗崽との父である陳宝年、陳宝年の愛人の環子、資産家の陳文治、陳宝年の妹の鳳子である。これら「私」の父方の親族に関する人物がそれぞれ中心となって、複数の出来事が語られるので、全体を通じてのあらすじは抽出しにくい。

その物語内容の時間は、語り手の語っている現在を基準とする、現在に関係付けられた時間と、1934 年に象徴的に関係付けられた過去の時間に分かれる。分量としては過去の時間に属する物語内容が圧倒的に多い。

陳宝年は楓楊樹村を出て都会で竹細工の店を開き成功するが村に帰らず、狗崽は陳宝年を頼って村を出た。蔣氏は「父」を生むが、伝染病で 5 人の子供を亡くす。村では占い師に伝染病の元とされて陳文治の家が焼かれ、狗崽は陳宝年の元で病気になって死ぬ<sup>209</sup>。冬になって妊娠した環子が楓楊樹村にやってくる、陳宝年の指示だと言って蔣氏と同居するが、転んで流産する。転倒は事故だったが、以前から蔣氏が環子の食事に何か「汚いもの」を混ぜていて、流産させようとしていたことが明らかになると、環子は「父」をさらって都会に逃げた。1 人残された蔣氏は、陳文治の家に輿入れする。

以上が、1934 年に関係付けられた、主な物語内容である<sup>210</sup>。

現在の時間に属する物語内容は、冒頭と結末にややまとまっているが、中間部分でも「去年」や「3 年前」の物語内容が挿入されており、簡単に切り分けることはできない。ただしその叙述の分量は挿入の域を出ず、あらすじとして抽出するほどの出来事はない。

現在に関係付けられた物語内容と言っても、語り手「私」は、いままさに出来事を体験しつつ同時進行で語っているわけではない。正確には、現在を基準とした「去年」「去年の冬」などの、より近い過去の出来事について語っているのだが、便宜的に、現在に関係付けられた語りと呼ぶこととする。現在に関係付けられた物語内容は、語り手「私」がそれを語る理由付けはされておらず、「私」自身の体験であることが明示されるか、文脈上読み取れる形で語られる。

同じように、1934 年に関係付けられた語りにおいても、1934 年の出来事だけが語られるわけではない。1934 年は「私」の「父」が生まれた年である。正確にはその年の出来事だけではなく、祖母蔣氏と祖父陳宝年の婚姻の様子や 1935 年の出来事も記されているのである。また 1934 年についても、正確には「初秋」「晩秋」「冬」など様々な季節が語られている。本稿ではこれら語り手「私」にとってより遠い過去の出来事を、

便宜的に過去に関係付けられた語りと呼ぶこととする。

過去に関係付けられた語りは、語り手自身の想像と明示して語る部分、誰かの伝聞と明示して語る部分、どちらとも明示はしないが「私」の知るはずのないことを語る部分の 3 つに分けられる。過去に関係付けられた物語内容は、全て「私」によって言語化され再構成された虚構の出来事と言える。このことは、直接的に次のような表現で示されている。

楓楊樹村の往年の生活に対する私の想像の中では、いつもあの黒レンガの建物がそびえ立っている。黒レンガの建物が存在したかどうかには全く意味はなく、重要なのはそれがすでに沈黙の象徴となって、祖母蔣氏に伴って出現したことだ、あるいは黒レンガの建物はただ祖母蔣氏が私に与えた背景に過ぎず、私の鮮やかな想像力を誘発するとも言える。<sup>211</sup>

これは語り手「私」が「私」自身に焦点化して語っていて、語り手は物語内容における当事者となっている。この当事者自身が、「想像」「背景」といった表現によって、過去に関係付けられた語りは「私」の組み立てた虚構的な言説であり、現実の再現ではないことを明確に示しているのである。また「存在したかどうかには全く意味はない」という表現は、物語内容が現実であるかどうかに関係なく「意味」はない、という語り手の主張を表していると言えよう。引用部分以外でも、「構想を練る」「設定する」<sup>212</sup>などの単語が用いられ、虚構的な言説であることがその都度喚起されている。

こうした虚構性の喚起、現実性の否定は、過去に関係付けられた語りだけでなく、現在に関係付けられた語りでも行われている。自伝や自伝的な文体を利用した一人称小説とは異なり、その物語内容の現実性が強調されることはないのである。たとえば現在に関係付けられた語りの中に、語り手が聞き手に向かって二人称で語りかける部分がある。中国語の二人称「你」には漠然と「任意の人」を指す用法もあるが、それとは異なり具体的な聞き手が想定されている部分である。

きみたちは私の親友だ。私はきみたちに教えよう、私は私の父の息子で、私は蘇童という名ではない。<sup>213</sup>

語り手は、虚構上の聞き手に向かって二人称で語りかけている。これによって語り手自身の虚構上の、登場人物としての存在が前景化され、強調されていると言える。語られているのは「私」の語りかけなので、語りは「私」に焦点化している。

物語内容について言うと、「私は蘇童という名ではない。」という表現が、まず“語り手は現実の作者ではない”という意味で、そのまま語り手「私」が現実の存在ではなく虚構上の存在であることを前景化させている。さらに“語り手は「蘇童」ではない”という意味では、単純に「蘇童」以外の名を名乗るのに比べて、「蘇童」という現

実の作者名は強調されている。しかしそれに対して「私」の名が最後まで語られないので、そこに落差が生じ、より一層語り手「私」が虚構上の存在であることが強調されているのである。

語りの現実性を否定することは、一人称で語りながら、他の登場人物に自在に焦点化することを合理化する。現実には、この私は他の誰かの知覚を認識することはできないのだから、一人称で語りながら他の登場人物に焦点化することは、現実の読者に違和感を覚えさせる可能性が高い。しかし「1934 年の逃亡」ではそもそも語りの現実性が否定されているので、そうした違和感を自然に解消していると考えられる。

この語りの非現実性、虚構性が支えている自然な語り手の介入の例を次に引用する。語り手「私」が 1934 年という「古い樹の年輪の上に」座り、「私の祖母蔣氏が歴史に浮き出る」のを見るのに続く段落である。便宜上 1 文ごとに番号を振る。

①蔣氏のやせこけてほそながい二本の足は一片の冷たく濁った水田に釘付けられ少しも動かない。②それは初春と農婦についての場面だ。③蔣氏は顔中泥と垢だらけで、両の頬骨は突き出て、頭を垂れておなかの中の赤子の声を聞こうとする。④彼女は自分が一つの荒れ山のようなと思う、男に伐採された後一本また一本と植えられた女の樹。⑤彼女が聞いた赤子の声は風が彼女を吹き動かし、荒れ山を吹き動かすようだ。<sup>214</sup>

この段落では一人称の「私」という表現は語りの上から姿を消し、語り手は蔣氏を客体化する存在として、語り手としての機能だけを果たすように見える。

焦点化した人物を見てみると、①は、語り手が蔣氏を外側から眺めているようだが、「冷たく濁った」という表現から、冷たさを知覚しているのは蔣氏であるとも考えられ、焦点化しているのは語り手とも蔣氏とも言える。②は「それ」という指示子と「場面」という俯瞰的な表現から、語り手に焦点化している。③は「聞こうとする」と訳したが原文では意思を表す表現ではなく、①と同じく焦点化しているのは語り手とも蔣氏とも言える。④、⑤は「思う」「聞く」「ようだ」という表現によって、蔣氏に焦点化している。

このように細かく見ていくと、語り手が「私」という表現を使っていなくても、②の焦点化によってその存在が暗示されていることが分かる。この次の段落は「私の故郷楓楊樹では」<sup>215</sup>と始まり、再び「私」は語りの上に姿をあらわす。その次の段落でも「私の祖先の女性は」「私の父は」と語っており、それ以降も他の登場人物にも焦点化しながら「私」という表現がしばしば使用される。

こうして「1934 年の逃亡」の語りは、「私」自身に焦点化した語りと他の登場人物に焦点化した語り、どちらともとれる語りが交互に組み合わされているのである。

## 4.2 事実性の否定

次に、事実性の否定について見ていく。事実と非事実、“本当であるとされること”と“本当ではないとされること”の対立において、語り手はどちらも同等に語る。語り手は「私」自身の語りによる現実性の否定以外に、他の登場人物のことばを引用することで物語内容の事実性を否定してもいる。たとえば「父」との会話に関して、次のような矛盾する表現がある。

まず冒頭の1文を引用する。

私の父は口がきけなかったのかもしれない。<sup>216</sup>

これは地の文であり、「かもしれない」という判断の主体は「私」である。ところが、同じ「私」の語る物語内容において、酔った「父」が親族の名を口にする場面がある。

彼はさらに繰り返して言う、「1934年。お前は知っているか？」それから彼はまた大声で私に告げる、1934年は災いの年だ。／／1934年。／お前は知っているか？／1934年は災いの年だ。／／<sup>217</sup>

この部分は「父」が親族の名を「私」の耳に向かって呟くという場面の続きなので、「彼」が「父」を指しているのは明らかである。「口がきけない」という表現を比喩的にとらえるとしても、後の描写が前の情報を無視する表現になっている。このような表現は1か所だけではない。語り手は「去年」のこととして、「父」が入院した際の描写で次のように語る。

この日父は私に大声で話をし、口がきけない状態を脱した。<sup>218</sup>

これに対して「去年」の「父」が入院する前、親族の霊魂のために干し草の山を作ったという場面では次のような会話の描写がある。

「これは誰に？」私は言った。／「環子だ。」父は言った、「環子の干し草はどこに置くか？」<sup>219</sup>

どちらの場合も、「口がきけない」と述べている文は一人称の語りで、その焦点は「私」の視点と一致し、「父」は「私」によって客体化される存在である。語り手「私」の直接的な語りであり、語り手の物語内容に対する距離は近い。その文で語られた物語内容が、「父」の発話を引用することで覆されている。このような矛盾は物語内容の事実性を否定し、語りの信頼性を減少させることになる<sup>220</sup>。ここでは他の登場人物のことばを引用するという物語行為が、“その人物は話をしない”という語り手「私」の語る

物語内容と矛盾している。したがって物語行為そのものが物語内容の事実性を否定する構造になっている。

それとは少し異なる形で、他の登場人物のことばの引用が事実性の否定という働きをする部分もある。語り手は「蔣氏はその年の初春赤い布の丸い腹当てをつけてい」<sup>221</sup>たと語った後、そこから3段落目で次のように語る。

あらゆる蔣氏を見たことのある陳姓の生き残りの老人はみな私に告げた、彼女は醜い女だった。彼女はそのような赤い布の丸い腹当てを持たなかった、彼女は農婦の赤い布の丸い腹当てを押し上げる乳房を持たなかった。<sup>222</sup>

句点によって2文に分かれているが、3段落前の語り手自身による語りと正反対の表現であるため、文脈から、後半の文も「生き残りの老人」たちのことばの引用であり自由間接話法であると言える。蔣氏が腹当てを身に着けていた、という語り手の情景描写は、「生き残りの老人」たちのことばによって打ち消される<sup>223</sup>。つまり語り手「私」の語る物語内容と完全に矛盾するほかの登場人物のことばが引用されているのであって、物語内容の事実性は、対抗する物語内容によって否定されている。

この前半の主語は「生き残りの老人」たちであり、語り手「私」は客体化されていて、その物語内容の時間は現在に関係付けられている。それが後半の文では、「生き残りの老人」たちとその知覚から客体化された「私」がさりげなく排除され、次の段落における過去の物語内容へ、「私」の主体的な語りへと移行していくのである。自由間接話法の中でも伝達部を持たない、登場人物のことばがより強く反映された話法で、語り手は物語内容の事実性を打ち消しているのである。

また物語内容は、事実がどうであったか分からないとして語られる場合もある。それをあらかず語りの形態は、語り手の直接的な「分からない」という語りや疑問文の語りである。たとえば語り手は先端の大きな竹割ナイフのことを「私は知らない。」と断定し、黒衣の巫術師について「彼は誰だったのか？彼はいまどこにいるのか？」<sup>224</sup>と自問している。さらに言えば、他の登場人物の語りであることが明示された物語内容に対して、語り手自身の判断を加えない場合も、その事実性は非確定的である。たとえば蔣氏について「彼女は大火事が1934年の伝染病を焼き払ったと考えた。」<sup>225</sup>とあるが、彼女の判断が妥当であるかどうかは一切語られない。こうして、消極的にはあるが物語内容の事実性は揺らぎを見せている。

最後に消極的な事実性の揺らぎとして、「1934年の逃亡」には数の不統一という特徴がある。たとえば「父」が「親族」として口にする名前は蔣氏、陳宝年、狗崽、環子<sup>226</sup>の4人である。しかし語り手は「6人の親族」あるいは「8人の親族」と語る。6人には鳳子と陳文治を加えると思われるが明確には示されない。8人の場合は「君がいま私の父の家の表門を開けに行っても、父と私の母を見るだけだろう、私のそのほかの6人の親族は家にいない。」<sup>227</sup>とあることから6人にさらに「父」と「母」を加えるのかと思われるが、これも明確には示されない。

もう一つ、冒頭近くの「19歳の年に家から都市にやってきた。」<sup>228</sup>、および「父の家」には「父」と「母」しかおらず他の6人の親族はいないという表現からすると、現在「私」は一人暮らしをしているように見える。しかし、親族の霊魂のために干し草を置いたのが「私の家」であってそこに「父」の部屋があることと、「私たち一家がいま住んでいる都会は当時の環子の逃亡の終点だった」<sup>229</sup>という表現からすると、「私」は現在父母と同居していることになる。しかも「私」が17、8歳まで「環子の逃亡の終点」の街にいたことは語られているので、19歳で家を出てまた家に戻ったのか、そうではないのか、ここでも「事実」は明確に示されていない。

このようにして物語内容の事実性を否定し、あるいは事実を不明確に示すことは、間接的に語りの現実性を否定し、虚構性を強めていると考えられる。

### 4.3 二人称の働き

ここまで、現実性や事実性を否定する語りを、語り手「私」に重点を置いて分析してきた。次は二人称の働きに重点を置いて、語り手と語りの距離を分析していく。

二人称には、複数の指示対象がある。まずその指示対象となる人物が、「私」にとって具体的で、対面可能な登場人物として語られる場合、虚構上の聞き手である場合がある。次のような文である。

去年の冬私はきみたちと一緒に酒を飲んだ後に朱色の墨汁をひと瓶ひっくり返して、壁に私の8人の親族を描いた。<sup>230</sup>

語り手は「私」、焦点化しているのは「私」であると言える。この「きみたち」が具体的にどのような人物なのか、「私」はなぜ、誰に向けて語っているのか、それは全く描写されていない。「私」の語りかけは一方向的な形で行われている。まずそれは現実の読者に向けられたものではない。このことは語り手「私」が他の登場人物と同じ虚構的存在であることを前景化すると言える。同時に、他の登場人物との会話の再現でもない。このことは登場人物である「きみたち」の現実的な存在感を失わせ、物語内容の現実らしさをより減少させると言える。

語り手はまた、具体的に描写された登場人物に向かって語りかけることもある。ここでは語り手が祖母蔣氏に語りかける文を引用する。伝染病の流行と飢饉で5人の子を亡くした蔣氏は死体を池に埋葬し、その池は死人池と呼ばれるようになった。以下は蔣氏が死人池のほとりに来た場面である。間を2文ずつ省略して引用する。

私のお祖母さんあなたは どうして死人池のほとりに来て死体を見つめ沈黙考したのだろうか？<sup>231</sup>

この部分では語り手「私」が祖母を客体化しており、焦点化しているのは語り手である。

あなたは池の中の甘く生臭い死のにおいを嗅ぎとって幸福な身震いをする。<sup>232</sup>

この部分の語り手は「私」だが、嗅ぎとる、身震いするという行為の主体は祖母であり、焦点化した人物は祖母である。

祖母蔣氏は実は雨を待っていたのだ。<sup>233</sup>

この部分では再び祖母が客体化され、語り手が主体となっていて、焦点化しているのは語り手である。このあと、語り手は祖母蔣氏が雨によってスベリヒユが大きく育つのを待ち構えていたことを語る。

この順序で語ることによって、語り手は最初に「死」という要素が蔣氏にとって大きな意味を持つように見せかけている。最初の部分では「私」に焦点化しながら「どうして」と疑問形で語ることで、物語内容の中心を「私」には語りえない不明な部分である蔣氏の内面へと位置付ける働きをする。続けて蔣氏に焦点化する部分では、「私」ではなく蔣氏にとって、「死のにおい」が「幸福な身震い」に結びついている点を前景化する。そして最後に語り手が蔣氏を客体化し、最初の引用文と 2 番目の引用文から推測された蔣氏の内面を間接的に否定することで、大きな落差が生じていると言える。さらに言うところ「実は」という単語は、語り手がこの落差を認識した上で語っていたことを示唆する。

ここでの二人称は、蔣氏に語りかけ、焦点化し、三人称に転換して突き放す、という一連の働きの一部として組み込まれているのである。語り手自身の姿もそれに対応して最初に最も前景化され、段階を踏んで語りの背景に退いていくという働きをしている。

次に、語り手が虚構の読者に向けて語りかけていると考えられる部分を引用する。以下は物語の末尾に位置する。

私は祖父陳宝年の死をもって私の家族史に一つの巨大な花かごを献上したい。私はもうすぐこの花かごを提げて歩き出し、深夜の街路を通り過ぎ、きみたちの窓の前を通り過ぎる。きみたちがもし窓を開けたら、私の影がこの町に投げかけられて、ひらひらと揺らめくのを見るだろう。／それが何の影か誰か言い出せるだろうか？<sup>234</sup>

この「きみたち」が、冒頭部分での、語り手とともに酒の席に存在していた「きみたち」と同じ指示対象を指しているかどうかは不明である。この部分を隠喩として、

「私」自身の語りに対する象徴的なレベルでの意味付けと解釈すれば、「私の家族史」とは、ここまで語り手が語ってきた物語内容であり、「1934 年の逃亡」を指していることになる。「祖父陳宝年の死」を含む「私の家族史」、それを「花かご」として「提げて」歩き、窓をよぎるということは、物語を読者に提供することを指していると考えられる。また「花かご」が固定化された物体であることから、「きみたち」は物語の「聞き手」ではなく物語を書きつけたものとして手に取ることのできる「読者」であると考えることができる。

ただしこの「読者」は、あくまで上記の通り隠喩として解釈した場合に想定されるに過ぎず、語りの表面上では「きみたち」が誰なのかは全く示されていない。語り手が「私」を読者に対する作家として定めているわけではなく、二人称の非限定性が、隠喩としての読みを可能にしているのである。

次に、語り手ではなく、他の登場人物による二人称の呼びかけがある。語り手が「聞くところによると」などと伝聞であることを明示するか、記号や文脈によって直接話法の引用部分だと分かる部分では、その言説は他の登場人物による登場人物への語りかけとなる。そのような部分では、「私」の語り手としての役割は相対的に縮小し、登場人物としての役割が増大している。「私」が語りかけられる対象となることで、語り是对話の引用になり、つまり現実らしさをそなえた表現になっている。たとえば次のような文であり、分かりにくくなるので先に原文を引用する。

你说说狗崽为什么老要偷那把  
你再说说陈宝年为什么怕

大头竹刀

丢失呢<sup>235</sup>

意味の上では、「狗崽がなぜいつもあの先端の大きな竹割ナイフを盗もうとしたか説明してみろ」という文と、「さらに陳宝年がなぜあの先端の大きな竹割ナイフの紛失を恐れていたか説明してみろ」という文から、共通の「先端の大きな竹割ナイフ」が取り出されて改行後に述べられることで、それぞれの文が分割されていると考えられる。これによって「先端の大きな竹割ナイフ」は文から抽出され、視覚的に強調されている<sup>236</sup>。これにより語り手の物語行為が前景化され、間接的に虚構性が強められていると言える。

それに対して文脈の上では、この前段落で語り手「私」は「竹細工師たち」に会い、「彼らが言うには」と前置きして、父方の伯父「狗崽」が父方の祖父「陳宝年」から「先端の大きな竹割ナイフ」を盗もうとしていた様子を語っている。つまり「説明してみろ」と促しているのは「竹細工師たち」であり、引用の部分は語り手が引用節を省略した自由直接話法である。これは「竹細工師たち」の口頭での発話を再現しているので、語り手「私」との距離は遠い。これは、二人称を用いながら事実らしさをそなえた表現である。

この部分は、文脈の上では事実性が強くなっているが、意味の上では虚構性が強められており、相互に矛盾する働きをしていると言える。このように、矛盾した働きをする引用部分は他にもあるので、引用の働きについては後述する。

以上、二人称の指示対象は様々であり、そこから語り手と語りの距離が様々に変化していることが見て取れた。次に、二人称に限らず、語り手と語りの距離の変化が見える引用の文を分析していく。

#### 4.4 引用とその働き

他人のことばを引用する話法には、すでに述べた通り直接話法、間接話法の区別がある。渋沢彰が言うように、直接話法は「作中人物の感情の起伏を直接にあらわ」し、間接話法は「作中人物の感情を抽象化して読者に提供する」<sup>237</sup>という働きがある。直接話法は、発話をしている人物にとっては直接的であり、語り手にとっては間接的な話法である。語り手自身の発話であっても、引用記号に囲まれた時点で地の文とは切り離され、物語る行為においてそのことばは客体化されるからである。反対に間接話法は語り手の内部で組み立てなおされた表現になるため、語り手にとっては直接的、元の発話を行った人物にとっては間接的であると言えよう。

それに対して自由直接話法は、登場人物のことばを直接語りの中に記述するので、登場人物の感覚や意見、思考をそのまま表現する。伝達部を持たない分、元のことばを発話した人物にとって、直接話法より一層直接的であると言えよう。

さらに自由間接話法は、登場人物のことばを語り手のことばの中に重ねるので、間接的である程度は様々に異なる。自由間接話法の本質は「模倣」であり<sup>238</sup>、その主な機能は模倣する者と模倣される者のことば、元の発話者と引用者の視点を、融合することにある。

竹細工師たちの発話では、竹細工師たちのことばが直接的に表現されていた。語り手は二人称によって客体的に指示される存在で、そのことばはほとんど語り手のことばではないと判断できた。ただし空行による視覚的な強調が行われており、その矛盾する働きについては触れておいたが、引用としての働きをより明らかにするため、他の例も挙げておく。空行は、通常場面の転換として節を区切ることに利用されているが、挿入の前後で利用される場合には、引用の指標として考えることができる。「1934年の逃亡」では、図の挿入、詩の引用、記事形式の付記の挿入、および1文の途中での改行およびその次の行の途中までの空白の挿入がある。最後の例の1つが、上述の竹細工師たちの発話の引用文であった。もう1つの例は、誰かの発話と確定できる文ではない。文脈としては、黒衣の巫術師が伝染病の流行の源は陳文治である、と示唆し、村人たちの動揺が語られた段落の、その次の3行である。次も原文を引用する。

陳 文 治  
陳 文 治                      陳 文 治  
陳 文 治 陳 文 治<sup>239</sup>

陳文治という名が、1行目に1つと2行目3行目にそれぞれ2つずつ、計5つが正五角形の頂点に位置するような形で、配置されている。続く段落の最後に、「この日祖母蔣氏と大いに悟った村人たちは一緒に資産家陳文治の名前を咀嚼しつくした。」<sup>240</sup>とあることから、5か所に置かれた「陳文治」は、それが繰り返し口にされて村中に広がっている様子を視覚的に表していると考えられる<sup>241</sup>。しかしここまで抽象化されてしまうと引用としてとらえるための標識は何もないので、ただ文脈からそのように想定されるのみである<sup>242</sup>。発話の中の人名だけを再現した引用ととらえれば自由直接話法と言えるが、抽象化の度合いが高いので、逆に語り手の介入を感じさせる。

ただしこのような発話の視覚的表現と図の挿入は他の作品ではほとんど見られない<sup>243</sup>。理由として考えられるのは、視覚的な効果を持つ表現は抽象度が高いので、語り手の物語行為自体が前景化されてしまうということである。語りの形態が現実らしさをそなえていればいるだけ、物語行為の非現実性との落差が広がり、物語内容の現実らしさを減少させるという矛盾した働きがあるので、利用されにくいのではないかと思われる。

次に、語り手が引用する「父」の発話を分析していく。すでに挙げた「父」の発話の例文が共に引用を含み、そのことと関連して語り手「私」と物語内容の距離が変動しているので、ここで再度、詳しく取り上げる。2度目なので原文は省略する。

彼はさらに繰り返して言う、「1934年。お前は知っているか？」

この部分は、直接話法である。「彼」(父)のことばがそのまま引用され、「彼」を対象化する語り手「私」が、引用の内部では「お前」という二人称で名指されている。

それから彼はまた大声で私に告げる、1934年は災いの年だ。

この部分は、前半の伝達部から間接話法と考える。語り手は「私」であり、「彼」は客体化されている。

最後は空行に挟まれ、引用記号のない部分である。

1934年。／お前は知っているか？／1934年は災いの年だ。

この部分は自由直接話法である。語り手は「父」であり、「父」に焦点化している。聞き手としての「私」は語りの上からは消えて「お前」という客体化された存在になり、物語内容に対する距離は遠いと言える。語り手の物語内容に対する距離は、最初

やや遠く、次に近く、最後に最も遠い。

以上の 3 つの部分では、語り手が最後に最も遠くなることから、そのまま語り手が遠ざかり姿を消すことが期待できるが、そうはならない。ここに続く段落では、「私の」「私は」という一人称が含まれる文が連続する。したがって語り手の姿は前景化され、語りの現実性は低くなっており、この「父」との対話部分との間に一定の落差を生んでいる。

もう 1 つの父との対話部分についても見ていこう。

「これは誰に？」私は言った。

この部分は、「私」の直接話法である。伝達部も「私」が主語であり、語りは「私」に焦点化している。

「環子だ。」父は言った、「環子の干し草はどこに置くか？」

この部分は、「父」の直接話法である。「父」という人称から、焦点化しているのは「父」を客体化する「私」である。引用記号および伝達部によって、「私」の語りと「父」の語りは同じ程度に客体化されている。語り手「私」の物語内容に対する距離は、「私」の直接話法部分ではやや近く、「父」の直接話法部分ではやや遠い。

この後には「父」が環子の干し草を自分のベッドの下に置く場面が、「私」に焦点化し「父」を客体化して描写される。したがってここでも、対話に続く部分での語り手の姿は前景化され、語りの現実性は相対的に低くなっている。

以上、「父」のことばの引用部分では、「私」が対話の相手となる直接的な引用により、やや物語内容への距離は遠くなるが、それだけ語り手としての介入は見えにくくなり、語りの現実性が高くなっている。それに続く部分では語り手に焦点化し、語りの現実性は相対的に低くなると言える。

引用記号および伝達部は、語り手の語りへの介入を暗示する<sup>244</sup>。「1934 年の逃亡」では、引用記号も伝達部も持たない語り手以外の発話は少ないが、ないわけではない。次に「私」の創作の領域である、過去の時間に関する物語内容において、伝達部も引用記号も持たないが、登場人物のことばの引用と考えられる部分を取り上げる。

「臼は？ 臼はどこにある？」／使用人頭は狗患の頭をちょっと叩いて、奇妙な様子で口を曲げ、言った、「あそこにあるよ、お前が臼をひくのではなく臼がお前をひくんだ。」／狗患は穀倉の奥に押し込まれた。どこに石臼があるのか？ ただ陳文治が襟を正してマホガニー製の肘掛けイスに座っているだけだ、彼の全身は上から下までこぼれた金色の穀物のくずだらけで、両膝の間には白玉の筒型容器が挟まれている。<sup>245</sup>

これは、狗崽が陳文治の使用人頭に用事を頼まれて、ゴム靴欲しさに仕事を引き受けようとして行った場面であり、このあと狗崽は陳文治の手によって精液を取られるのである。狗崽と使用人頭の対話はどちらも引用記号で挟まれているが、使用人頭のことばと比べると狗崽のことばには伝達部がなく、語り手との距離は相対的に近いと言える。

使用人頭のことばに続く文は、狗崽を主体とする受け身文であり、狗崽に焦点化している。

その次の、「どこに石臼があるのか？」という文は狗崽のことばであると考えられる。それと同時に、語り手のことばであって、“石臼などはどこにもない”ことを示す反語表現とも考えられる。またその後の1文は、狗崽に焦点化していると同時に語り手にも焦点化していると言うことができ、語りの上で狗崽と語り手はほとんど同一化している。語り手は、狗崽が感じたように語るのも、現実性は高くなっている。

しかし強調しておきたいのは、このような登場人物と語り手との語りの上での接近が、限定的な現象であるということだ。語り手と物語内容との距離には様々な段階がある。

登場人物のことばを「直接」語れば、それだけ語り手の介入が小さくなり、語りの現実らしさは増加するであろう。語り手が登場人物のことばを間接化して語れば、それだけ語り手の介入は大きくなり、語りの現実らしさは減少する。こうして1文ごとに、語りの間接度と語り手の物語内容への介入度によって語りの現実らしさは変化する可能性がある。この変化の可能性を等閑視して、ある作品の語りが固定的な「視点」に依拠していると言うことはできないのである。

#### 4.5 小結

以上、「1934 年的逃亡」の語りがどのような「視点」に即して行われているかを、作品単位で全体的に考えるのではなく、文単位で具体的に分析してきた。「私」はほぼ一貫して語り手であると同時に登場人物でもあったが、その物語内容に対する立ち位置は様々に変化していた。

森岡優紀は「桑園留念（桑畑の思い出）」<sup>246</sup>について分析する中で、登場人物としての「私」と語り手としての「私」の間で「実存的な糸」が切断された語りを、「叙述の二重構造」と呼んでいる<sup>247</sup>。「1934 年的逃亡」では、過去に関係付けられた語りの物語世界内部には「私」は存在しない。しかし「1934 年的逃亡」も過去の物語世界に対し、その物語世界に属さない、非介入的な語り手が一人称で語る物語であって、構造上は「桑園留念」と変わらない。「1934 年的逃亡」と「桑園留念」の語りにおける最大の違いは、その人称であって視点ではない。どちらも、過去に関係付けられた語りにおいて焦点化している人物が、今まさに語っている「私」ではない、という点では

一致している。

そして、「1934 年的逃亡」の語り手は過去の物語内容に介入することはないが、語り手自身の物語内容における位置付けによって、語りの形態は変化していた。語りの視点は、焦点化や話法などの指標によって示され、それは常に変動し、時には他の登場人物に同一化することもある。

語り手と焦点化した人物の距離について言うと、「1934 年的逃亡」では、語り手は基本的に過去の物語状況の外に属し、焦点化した人物を客体化して語っていた。ただし話法の形態によってその客体化の度合いは異なり、ことばの距離は変動している。これは蘇童のほかの作品でも、よく見られる傾向である。現実性および事実性の否定は、こうした語り手の位置付けによって支えられていると言えよう。

---

199 デビュー作は「第八個是銅像（八番目は銅像）」、『青春』1983年第7期。

200 初出は『收穫』1987年第5期。『蘇童文集 世界両側』江蘇文芸出版社、1993/9所収。以下引用の頁数は後者による。

201 林舟「女性生存的悲歌——蘇童の三篇女性視覚小説解説」『当代文壇』1993年第4期（『蘇童研究資料』山東文芸出版社、2006/5、所収）の女性の視点論や王干、費振鍾「蘇童：在意象的河流里沈浮」『上海文学』1988年第1期（『蘇童研究資料』山東文芸出版社、所収）の子供の視点論など。

202 初出は『雨花』1985年第6期。

203 原文「《石码头》确立了一个新的叙述视点——以童年的感觉和经验去叙说并非全是童年发生的人和事」王干、費振鍾前掲論文。

204 年齢を示唆する記述はないが、祖父の死後運送労働組合に入ってからすぐにリフトを使って荷の積み下ろしを学ぶようになったとあるので、同じ作業をしている青年たちと同年代かと思われる。

205 初出は『收穫』1996年第3期。

206 森岡優紀「蘇童の小説における「視点」と「視線」」『季刊中国』No.59、1999/12、72頁。

207 森岡優紀は「僕」と訳している。原文は「我」。

208 犬の子、犬っころの意。

209 狗崽は、環子と陳宝年の性交をのぞき見した罪で部屋に一晚吊るされ、そのため熱を出したと言われている、と「私」は語っている。狗崽はその熱で死んだようだが、直接的な描写や明確な説明はない。

210 陳宝年の妹の鳳子は1934年の出来事には登場しない。鳳子が死んだ時、陳宝年は17歳で結婚前だったとある（陳宝年が蔣氏と結婚するのは18歳とある）。狗崽が1934年時点で15歳なので、少なくとも16年以上前のこととなる。鳳子は、十畝の田と引き換えに陳文治の愛人となって子を三人生むが、奇形で三人とも竹林に埋められたので、狂ったように竹を揺らし続けて死んだ、と「私」は語っている（106頁）。その他の出来事との関連性は薄いですが、陳文治が子を産む能力のある女を求めていることを示す伏線となっていると言えよう。

211 原文「我对于枫杨树乡村早年生活的想象中，总是矗立着那座黑砖楼。黑砖楼是否存在并无意义，重要的是它已经成为一种沉默的象征，伴随祖母蒋氏出现，或者说黑砖楼只是祖母蒋氏给我的一块布景，诱发我的瑰丽的想象力。」98頁。

212 原文はそれぞれ「设想」101、107、111、124頁、「构想」130、131頁。

- 213 原文「你们是我的好朋友。我告诉你们了，我是我父亲的儿子，我不叫苏童。」95 頁。
- 214 原文、①「蒋氏干瘦细长的双脚钉在一片清冷混浊的水稻田里一动不动。」②「那是关于初春与农妇的画面。」③「蒋氏满面泥垢，双颧突出，垂下头去听腹中婴儿的声音。」④「她觉得自己象一座荒山，被男人砍伐后种上一棵又一棵儿女树。」⑤「她听见婴儿的声音仿佛是风吹动她，吹动一座荒山。」97 頁。
- 215 原文「在我的枫杨树老家，」97 頁。
- 216 原文「我的父亲也许是个哑巴胎。」94 頁。
- 217 原文「他反反复复地说：“一九三四年。你知道吗？”后来他又大声告诉我，一九三四年是个灾年。／／一九三四年。／你知道吗？／一九三四年是个灾年。／／」96～97 頁。
- 218 原文「这一天父亲大声对我说话脱离了哑巴状态。」118 頁。
- 219 原文「“这是给谁的？”我说。／“环子。”父亲说，“环子的干草放在哪儿呢？”」133 頁。
- 220 一種の「信頼できない語り手」である。ブースは「その作品の規範」を代弁し、それに従って行動する語り手を「〈信頼できる〉語り手」と呼び、そうでない場合を「〈信頼できない〉語り手」と呼んだ（ウェイン・C・ブース、米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳『フィクションの修辞学』書肆風の薔薇、1991/2、206～207 頁）が、作品の中心的規範に限らず、読者に提供する情報が無意識的あるいは意図的に間違っていたり制限されていたりする語り手という意味で、「信頼できない語り手」と呼ぶことができる。
- 221 原文「蒋氏在那年初春就穿着红布圆肚兜，」97 頁。
- 222 原文「所有见过蒋氏的陈姓遗老都告诉我，她是一个丑女人。她没有那种红布肚兜，她没有农妇顶起红布圆肚兜的乳房。」98 頁。
- 223 中川ゆきこは「自由間接語法の表現効果としてまずあげられるのはアイロニーである。」（前掲論文参照）と述べているが、ここでは「私」と「生き残りの老人」たちのことばの差は出来事の実在性に関するものであって、批判や風刺は生じない。
- 224 原文「他是谁？他现在在哪里呢？」123 頁。
- 225 原文「她认定是一场大火烧掉了一九三四年的瘟疫。」123 頁。
- 226 原文「祖母蒋氏，祖父陈宝年，老大狗崽，小女人环子」96 頁。
- 227 原文「你现在去推开我父亲的家门，只会看见父亲还有我的母亲，我的另外六位亲人不在家。」95 頁。
- 228 原文「十九岁那年我离家来到都市，」94 頁。
- 229 原文「我们一家现在居住的城市就是当年小女人环子逃亡的终点，」141 頁。
- 230 原文「去年冬天我和你们一起喝了白酒后打翻一瓶红墨水，在墙上画下了我的八位亲人。」95 頁。
- 231 原文「我的祖母你怎么来到死人塘边凝望死尸沉思默想的呢？」124 頁。
- 232 原文「你闻到塘里甜腥的死亡气息打着幸福的寒噤。」125 頁。
- 233 原文「祖母蒋氏其实是在等雨。」125 頁。
- 234 原文「我想以祖父陈宝年的死亡给我家的家族史献上一只硕大的花篮。我马上将提起这只花篮走出去，从深夜的街道走过，走过你们的窗户。你们如果打开窗户，会看到我的影子投在这座城市里，飘飘荡荡。／谁能说出来那是个什么影子？」142 頁。
- 235 初出時（69 頁）および『蘇童文集 世界兩側』掲載時（129 頁）は表記の通り。『1934 年的逃亡』（上海社会科学院出版社、1988/9）掲載時（38 頁）は「大头竹刀」の前にさらに 2 文字分の空白があり、一行目末「那把」の直後につながる位置におかれている。その下の「丢失呢」はさらに 2 文字分（初出時より 4 文字分）後方におかれている。
- 236 竹割ナイフが抽出されている理由は、竹割ナイフが先祖伝来の品（原文「祖传的大头竹刀」）であり、また語り手「私」はそれを見たことがないが「私は先達の残した空白地帯に進入する必要はないし私の一家の歴史を創作することもできる。」（原文「我无须进入前辈留下的空白地帯也可以谱写我的家史。」129 頁）と語っていることから、

「先祖」「先達」の象徴として強調されていると考えることができる。

<sup>237</sup> 渋沢彰「自由間接話法について」『群馬大学教養部紀要』第 27 巻、群馬大学教養部、1993/9。

<sup>238</sup> 中川ゆきこ、前掲論文参照。

<sup>239</sup> 初出時(66頁)および『蘇童文集 世界両側』掲載時(122頁)は表記の通り。『1934年の逃亡』(上海社会科学院出版社、1988/9)掲載時(31頁)は「陈文治」の文字間のスペースがないが、おおむね 5 角形の頂点にあたる形で、ページ中央になるよう配置されている。

<sup>240</sup> 原文「这天祖母蒋氏和大彻大悟的乡亲们一起嚼烂了财东陈文治的名字。」122頁。

<sup>241</sup> 語り手の思考や発話を表すと考えるべき理由は見られず、文脈上村人たちの発話と考えられる。

<sup>242</sup> 「算一算屋頂下有幾個人(屋根の下に何人いるか数えてみよ)」(『鍾山』1987年第5期)および「儀式的完成(儀式の完成)」(『人民文学』1989年第3期)で、一行の中に人名を三回繰り返す部分があり、前者は寝言のわめき声、後者はこだまとして示されている。また「曖昧的關係(曖昧な關係)」(『刺青時代』長江文芸出版社、1993/6、およびその他短編集に所収)は、「算一算屋頂下有幾個人」を改題し修正した作品のようで、タイトル以外にも複数の相違点はあるが、当該部分は「算一算屋頂下有幾個人」と同じ表記である。

<sup>243</sup> 視覚的表現として蘇童のほかの作品では、「井中男孩」(『花城』1988年第5期)で数字譜が記されているのが目を引く程度である。図の挿入は馬原の「虚構」や格非の「迷舟」など、限られた作品にしか見られない。詩の引用や記事形式の文の引用は比較的よく見られる。

<sup>244</sup> 「1934年の逃亡」の時点では、引用記号か伝達部、もしくは双方を含む引用表現が主であったが、蘇童は後に引用記号を使わなくなっていく。対談でそのことを指摘された際に、引用記号は「ある種の壁」を作り上げ、「小説のことばの流れ」を阻害するので使わないようにしている、と表明している。「“留神聽着這個世界的動靜”——与蘇童對話」『莽原』2003年第1期(『蘇童研究資料』天津人民出版社、2007/5、所収)。

<sup>245</sup> 原文「“磨呢?磨在哪里?”/管家拍拍狗崽的头顶,怪模怪样地歪了歪嘴,说,“在那儿呢,你不推磨磨推你。”/狗崽被推进谷仓深处。哪儿有石磨?只有陈文治正襟危坐在红木太师椅上,他的浑身上下斑斑点点洒着金黄的谷屑,双膝间夹着一只白玉瓷罐。」108頁。

<sup>246</sup> 初出は『北京文学』1987年第2期。

<sup>247</sup> 森岡優紀「蘇童の小説における叙述の二重構造」『野草』66号、中国文芸研究会、2000/8。

## 第 5 章 余華

余華は 1983 年にデビューし<sup>248</sup>、1987 年の「十八歳出門遠行（十八歳の旅立ち）」<sup>249</sup>以降、実験的作品を多数発表した。格非や蘇童と並び称される「先鋒文学」の代表的作家の 1 人である<sup>250</sup>。余華自身、1989 年に雑誌掲載された随筆「虚偽的作品」<sup>251</sup>の中で「十八歳出門遠行」を一つの転換点として扱っており、重要な作品であるので、本章でも「十八歳出門遠行」から分析を始める。

1980 年代における余華の実験的作品は、「冷淡」「残酷」などと表現され、感情や道徳的判断を排しているとされることが多い。たとえば洪子誠は余華の叙述について、「十八歳出門遠行」や「現実一種（現実の一種）」<sup>252</sup>を挙げて、「これらの小説は“部外者”の視点、および冷淡でもものに動じない叙述態度でもって」<sup>253</sup>、余華のいう「現状の世界が私に提供する秩序と論理に背く」「虚偽の形式」<sup>254</sup>を構成する、と述べている。確かに描写の特徴を挙げれば、こうした解説を行うことはできる。ここでは具体的に語り手の位置付けから、そうした「冷淡」「残酷」と形容されるような描写の特徴が支えられていることを確かめていく。

### 5.1 「十八歳出門遠行」

まず、しばしば「少年の視点」で語られるとされる「十八歳出門遠行」について、語りの焦点と語り手がどのように関連付けられているかを分析していく。

「十八歳出門遠行」の語り手は一人称で示される、18 歳の少年である。ストーリーは次のようにまとめられる。

「私」<sup>255</sup>は、宿を探しながらアスファルトの道を歩いていて、リンゴを積んだ車を修理している運転手に出会い、修理を終えた車に強引に乗り込む。やがて運転手と打ち解けるが、途中で再び故障が起きて動けずにいると、籠を持った農民たちがやってきて、リンゴ、さらには車のタイヤなどの部品を略奪して行く。「私」は略奪を止めようとして殴り倒されるが、運転手は笑いながら見ている。最後に運転手は「私」のリュックを持ち、略奪者たちのトラクターに同乗して笑いながら去っていく。「私」は車の中に残されていた座席に腰を落ち着けると、そこが自分の探していた宿だと感じ、自分をこの道行きに送り出した「父」との会話を思い出す。

この作品は、新谷秀明が述べるように「登場するほとんどの事物に象徴的な意味合いが感じられ」、確かに「少年の純粋な心とそれに対する外側の世界の冷淡さ、といったこの小説の主題は、読者には十分明確に伝わってくる。」<sup>256</sup>。次に引用するのは冒頭の 3 文である。以下、引用の訳文は逐語訳とし、句読点も原文通りとする。

アスファルトの道は起伏が続き、道はまるで波の上に貼りついたようだ。私はこの山間の公道を歩く、私はまるで一艘の船のようだ。この年私は 18 歳で、私の下あごのその数本の黄色いひげは風にふわふわと揺れ、それはここに居を定め

た最初のひげである、だから私は格別にそれらを珍重する。<sup>257</sup>

1文目の描写はアスファルトの道を遠目に見た様子であり、語り手の姿はない。2文目で「私」が主語として現れるので、そこからさかのぼって1文目も「私」に焦点化し、語り手は「私」の視覚を共有して語っていたと考えることができる。2文目は道を行く「私」、船のような「私」の姿を外側から見ており、やや客観化されているが、やはり「私」に焦点化している。3文目で焦点化しているのも「私」であり、最後に「珍重する」という主観的判断が語られ、より「私」に内面化されている。

上記冒頭部分の語りの働きとして、「私」に焦点化しつつ描写の水準を外側から内面へと切り換えているため、読み手（聞き手）は読み進みながら徐々に「私」に共感していくことができると考えられる。

さらに、物語内容における作中人物としての「私」と、今まさに物語行為を行う語り手としての「私」の距離を考える上で指示子に注目すると、「この」（“這”）「その」（“那”）の二種が使用されていることに気付く。普通、「近称には“這”を、遠称には“那”を用いる」<sup>258</sup>とされる。この対立について、木村英樹は「基本的には、話し手と指示対象の間の物理的あるいは心理的距離によって決まるものと考えてよい」<sup>259</sup>としている。

つまり、「私」自身について「この年」と言って“這”を用いていることから、「私」が今まさに語っている時点と、語られている時点との距離の近さが示されているといえる。それに対して、ひげについては「その数本の」と言って“那”を用いており、「私」の体の一部であるにもかかわらず、距離のある対象として示されている。これは独白として過去の「私」との距離をあらわすとも考えられるし、語り手の視点を反映しつつ聞き手からの距離を意識した表現<sup>260</sup>とも考えられる。どちらにしても、語り手の「私」にとって、語られている「私」のひげは「遠い」のである。

このように短い語りの中でも、語り手と焦点化した人物の距離は細かく変動している。次に時間を示す指示子に着目し、引き続き「十八歳出門遠行」の視点に分析を加えていく。

中里見敬は、形式的識別の指標として時間の指示子を重視する<sup>261</sup>。特に現代漢語については、『『如今』『現在』を中心とした、『昨天～今天～明天』という系列』をディスクール、『『此時』『這時候』を中心とした『前日～此日～次日』『前一天～這一天～第二天』という系列』をイストワールであるとして、また「那時」も後者に属するとする<sup>262</sup>。

「十八歳出門遠行」も、第4、第5段落まではこの規範に沿っているように見える。

第1段落の最後に、「今年後の残響に踏み込み」<sup>263</sup>という表現があり、語り手の「今」は午後の終わりに設定される。ここで第3段落の前半と第4段落の全文を続けて引用する。

私は自分が1日歩いて1度しか自動車に出会わなかったことを不思議に思

った。その時は昼で、その時私はヒッチハイクしようと思ったところだった、しかしその時はちょっとヒッチハイクしたいと思っただけで、その時私はまだ宿のことを心配してはいなかった、その時私はただちょっとヒッチハイクしたらすごい、と思っただけだった。<sup>264</sup>

今私は本当にヒッチハイクしたい、黄昏が間もなくやってくるのに、宿はまだその母の腹の中にいるからだ。しかし午後中1台の自動車にも出会わなかった。もし今また車を止めるなら、私は絶対にきちんと止められると思う。私は公道の中央に横たわる、きっとあらゆる自動車が私の耳元に来たら急ブレーキをかけるだろうと私は思う。だが今は自動車のモーター音すら聞こえない。今私はただ歩いて行ってみるだけだ。この言い方はなかなか良い、歩いて行ってみる。<sup>265</sup>

この部分の時間指示の用法は特徴的である。第3段落で語り手は、物語内容の時間を「昼」に設定し、語っている時点から見て過去の出来事について語っており、「その時」は5度も繰り返されて強調されている。

さらに「その時」の反復は、第4段落では「今」の四度の反復に取って代わられる。第4段落で語り手は、「間もなく黄昏」という物語内容の時間を「今」として設定し、語り手は第4段落における「今」の「私」に焦点化している。第4段落の「今」は、単に「間もなく黄昏」という物語内容の時間における一時点を指すに過ぎない。全ての出来事が終わった後の回想としては設定されていないのであって、聞き手を捨象した独白として語られているのである。

時間の指示子以外に、第4段落最後の2文では「歩いて行ってみる」という表現で方向補語“過去”によって「私」に焦点化し、「私」を起点として遠く離れていく動きが表現されている。その後で語り手は直前の「言い方」について「なかなか良い」という評価を下し、かつその表現を引用して繰り返している。「なかなか良い」ということばは、語られている「私」が「その時」思考した評価なのか、語っている「私」が「今」思考している評価なのか厳密には不明で、どちらともとれる。そこで「なかなか良い」と評価する語り手は、直前の「私」の表現を対象化しているため、語り手と「私」の間の距離は遠くなっているが、すぐに「私」の表現を引用することでその距離は再度近付き、焦点は動作の起点である「私」に戻っている。語り手と「私」のことばは引用によって重ね合わされる。

こうしてあたかも「私」は物語内容の時間を経験しつつ語っているかのように、「今」と表現し、その時点において過去になったある時点を「その時」と表現している。昼を指す「その時」とは、午後の「私」にとって過去の一時点を指し示す語として機能しえた。しかしそれ以降、この規範はしばしば破られていく。

自動車を修理中の運転手を見つけた「私」が、自動車に乗り込もうとする場面に現れる時間の指示子を含む文を引用する。

私は今宿が必要だ、宿がないなら自動車が必要だ、自動車はすぐ目の前だ。<sup>266</sup>

この時彼はやっと力を入れて、頭を中から引っ張り出し、1本の真っ黒な手を伸ばしてきて、私の手渡した煙草をつかんだ。<sup>267</sup>

私は今思い切ってやるべきだと分かった。<sup>268</sup>

文脈としては、運転手は最初「私」を無視し、煙草を勧めると頭を出して煙草を受け取るにもかかわらず、「私」を置いて発車しようとする。それで「私」は「今」覚悟を決めて乗り込むべきだと考えるのである。ここでは、昼から黄昏へというような、明確な時間の変化は描写されていない。時間の指示子だけが「今」から「この時」へ、さらに再び「今」へと転換している。「この時」の直前の文は「私」が運転手に向かって煙草を勧めるセリフで、「私」が煙草を勧めた「この時」に運転手は顔を上げたという文脈であり、語り手から対象化された過去の時間を指示する指標であることに違いはない<sup>269</sup>。

「この」「あの」「その」、つまり“這”“那”という指示子を用いて語り手が語る場合、それらの語は語り手が語っている時点からの距離の遠近を指し示す。したがって遠近の基準点となる語り手の存在を間接的に示すこととなる。物語内容の時間は、物語行為に対する過去の時間として指し示され、物語行為は、現前性を伴って行われる。「この」「その」の対立においては、「この」の方が相対的に語り手から近く、「その」は相対的に語り手から遠い。程度の差はあるが、どちらも物語行為を前景化する語であり、物語内容に対する臨場感は損なわれるといえよう。

これに対して語り手が「今」と語る場合、物語行為の時間における現在とは、「語っている（書いている）今」でしかないので、この「語っている（書いている）今」以外の一時点を指し示すことは、虚構的な語り手の存在と齟齬を生じる。物語内容に対する臨場感は損なわれないが、物語行為の現前性を損なう。ただし、他でもないこの「今」であることを強調する点では語り手の存在を前景化するので、多用するほど臨場感が増大するとは限らないと思われる。

「十八歳出門遠行」に戻ると、煙草を受け渡す時点で、語り手としての「私」は作中人物としての「私」からやや離れて「この時」を対象化しているが、同時に「やっと」という評価を含む副詞を用いて、作中人物としての「私」の内面に焦点化している。

「この時」を対象化し、指示している「今」がどの時点なのかは不明であり、語っている「私」と語られている「私」の距離は限りなく接近し、ほとんど同一化している。このようにして語っている「私」と語られている「私」が同一化した状況においては、「今」という語は物語行為の時間を示すのではなく、むしろ物語内容の時間における「今」として働くように思われる。すなわち物語内容に対して現実の読者の臨場感を増大させ、物語行為自体を後景化する。

つまり、語り手が「今」と語るごとに、まさに語りながら同時に物語世界の出来事を経験している、という設定が前景化される。このため、物語としての事実らしさは減少するが、現実の読者の想像力に働きかける力は増大し、臨場感が高まる効果を生むと考えられる<sup>270</sup>。これと似ているが、中里見敬は魯迅の「祝福」について論じる中で、語り手が「ディスクールを多用することによって、物語行為と物語内容の境界を後景化させ、出来事を同時進行的に語っている」<sup>271</sup>と述べている。

ただし「十八歳出門遠行」では「今」が単に多用されるのではなく、また徐々に統一されていくのでもない。物語内容の時間を指示する語として“這時”“那時”のほかにも“這時候”“這個時候”“那個時候”“此刻”“此時”、また“這”単独でも時間を示す指標として用いられていて、それらを総合すると“現在”の二倍近い数になる。これら語られる過去の時間を指示する語と、物語行為における現在の時間を指示する語は、交互に用いられることによってそれぞれの区別が弱まり、その意味で、物語行為と物語内容の「境界を後景化」させる効果があるのではないかと考えられる。雑多にすら見える様々な時間を示す指標は、語っている「現在」と語られている「その時」がほとんど同じ時点を指すかのように働きかけているのではないだろうか。

物語行為自体の後景化と関連して、「十八歳出門遠行」の語り手は、今まさに語っているはずの「私」の状況説明や、「私」の語るという行為についての動機付けなどを直接的には行わないという点にも注意したい。また読み手（聞き手）の存在も直接的には捨象されている。この点でも、あくまで物語行為は前景化されないのである。

物語行為それ自体を後景化することは、さらに描写の水準とも関連している。「十八歳出門遠行」は、旅立ち前の時間を「あたたかく」「美しい」昼としており、旅立ち後の苛酷な暴力のある社会に対して、際立って対比的に描写している。当然ともいえようが、その昼を指し示す時間子は“那時”であって、過去の美しい時間は語り手にとって遠いものであることが示されている。

「少年の視点」をとることでもたらされる最も直接的な効果は、その対極に「大人の社会」を浮き立たせ、前景化することであろう。この作品では一人称をとることで、語り手のことばと少年のことばがより緊密に重ね合わさっていて、描写の水準との連携がなされているといえる。日本語では同じ一人称でも様々な表現があり、たとえば「ぼく」と「私」のようにして主体の差異を示すことができるが、中国語ではそうした差異は生じない。中国語の一人称“我”には主体の差異を示す働きがないので、このような主体の同一化が合理的に行われうるのである。

しかし、このような焦点化した人物と語り手の接近は、語り手が一人称で姿をあらわすことのない作品でも同様に見ることができる。その例として、次に「四月三日事件（四月三日の事件）」<sup>272</sup>の語りのあり方について分析を加えていく。

## 5.2 「四月三日事件」

「四月三日事件」の語り手は姿を現さない。そのストーリーは次のようにまとめられる。

18歳になった「彼」は、両親や隣人、元同級生（白雪、張亮、朱樵、漢生、亜洲）、通行人など身の回りの人々が「陰謀」を企んでいると信じ、ついに自分の街から脱出する。

語りは三人称で行われ、1から22の番号を付された全章を通じて、焦点化しているのはほとんど全て「彼」であって、語り手が「彼」を対象化するのほとんど「彼」という三人称に依拠している。また冒頭の3文を例として引用する。

朝八時、彼はちょうど窓際に立っていた。彼はたくさんのものを見たようだったが、どれも心に入っていかなかった。彼は屋外が一面黄色くて熱っぽいと感じただけだった、「あれは日差しだ。」と彼は思った。<sup>273</sup>

以上の動作、知覚、思考の主体は、全て「彼」である。「ちょうど」「ようだ」「だけ」といった表現に含まれるある種の判断は、「彼」のことばとも語り手のことばとも考えることができるが、焦点化しているのは「彼」であるといえる。ただしここでは三人称での対象化に加えて、方向補語“去”および「彼」の思考をくくる引用符によって、語り手はやや「彼」から距離をおいている。2文目の後半で、語り手は“去”を用いることで「彼」の外側からその「心」を対象化しているといえる。また3文目では引用記号が、語りの地の文と「彼」の思考を切り離している。

同じ段落の中でも、語り手と「彼」のことばがより緊密に重なり合い、言表主体が分離し難く同一化している表現がある。

徐々にそれは温かくなってきはじめて、唇のように温かかった。しかし間もなくこの温かさは突然消えた。<sup>274</sup>

冒頭の3文に比べて、まず「彼」の存在が対象化されていないため、語り手と焦点化している人物の距離はより近いといえる。この時点では明らかにされていないが、「それ」はドアの鍵を指す代名詞“它”であって、“那”ではない。その鍵の温かさについて「この」という指示子が用いられているので、ここで語り手と焦点化している人物との距離の近さが確認できる<sup>275</sup>。さらにこれに続く文でまたその距離が変動する。

彼はこの時それがもう指と一つに融合して、このため無くなったのと同じだと思った。（そのの）あの感動的な輝きは、すでに過去の様式になった。<sup>276</sup>

1文目は「彼」が対象化されると同時に、「この時」という語によって語られている

過去の時間が前景化しており、語りと焦点の距離はやや遠くなっている。2文目は直訳すると不自然だが、遠称で鍵の「輝き」が修飾されている。この「輝き」は「過去」のものとなっていることが明示されているので、「それ」すなわち鍵の「輝き」が「遠い」ものとして対象化されていることになる。

単に可能性としていうと、もし語り手と「彼」のことばをより緊密に重ね合わせるなら、“此刻”を“現在”に置き換えることができよう。特にこの部分は「彼」が「思った」ことを引用しているので、言表として「思った」時点の「今」を指し示すことは不自然ではない。出現頻度を見ても1章では“現在”4、“此刻”6であって、修辭的に“現在”を避けさせる働きは相対的に弱い。さらにいうなら時間を指示する語を持たなくてもよいだろう。しかし、語り手はあくまで語っている時点から、過去の「この時」における「彼」の内面的な言表を対象化する。鍵の「輝き」を「遠い」ものとして対象化している主体は、相対的に「彼」よりも語り手のことばをより強く響かせているといえる。

これに対して、語り手が「彼」の内面的な言表を対象化せずに、そのまま引用している文もある。

この時彼は明日窓辺に立った時不安になるだろうと突然感じた、その不安は彼が急に頼る者がいないという感覚を生じたためのものである。<sup>277</sup>

やはり「この時」という語が、物語行為の時点から「彼」に向けられた視点を示している。しかし、同じ1文の中の、「彼」が「感じた」内容の引用部分では、「彼」にとっての今日を基準として未来を指す「明日」という語が用いられているのである。「感じた」は読点までを支配していて、不安になる「だろう」という推測は語り手の判断ではなく「彼」の推測であって、「彼」のことばである。語り手は「この時」「彼は」という語によって作中人物から距離をとりつつ、そのことばをかなり直接的に響かせている。

こうして語りは、語り手と作中人物との同一化と対象化を繰り返しているのである。その働きとして、ある作中人物にほとんど一貫して焦点化しているにもかかわらず、語り手の位置から視点を制御し続けることが可能になっていると考えられる。つまり、作中人物に焦点化し、その人物を主体化する働きと、作中人物を対象化し、客体化する働きが、ほとんど同時に生じているのである。

語り手が作中人物の対象化を行わず同一化しているとすれば、語り手と作中人物のことばが緊密に重ね合わされているということである。この場合、現実の読者に対し、そのことばは語り手の介在無しに作中人物によって直接的に語られたことばとして読まれるように働く。そうであれば、このような語り手と作中人物が語りの視点の上でほとんど同一化されたことばは、読者に対して物語内容の現前性を強め、ある程度作中人物に対する感情移入を促す働きをすることになる。また反対にその作中人物を対象化することばは、相対的に物語内容の現前性を弱め、感情移入を阻害することにな

るだろう。このため、現実の読者が一旦物語内容の現前性をそのまま受容した後で、語りの上で物語内容の現前性が損なわれると、読者自身が対象化され他者による共感を阻害されているように感じると感じるのではないかと思われる。

「四月三日事件」について、陳曉明は「余華の『四月三日事件』は、彼の『十八歳出門遠行』の後を継いで、少年の心理意識に対してもう一度より奇妙さを加えた描写をした。余華にとって少年の視覚は彼が故意に“幻想”と“真実”、“幻覚”と“実在”を混ぜ合わせる特別な視点に過ぎない。」<sup>278</sup>と述べている。

確かに「四月三日事件」の語りは「彼」の抱く「監視されている」「明日何かが起こる」という想像に対して事実としての保証を与えてはいないし、反対に妄想であるという決定的な判断も下してはいない。しかし、語り手が事実としての保証や判断を与えていないからといって、それを作中人物の「幻想」だと断ずることはできない。分かることは、事実かどうか分からない、ということだけである。また幻想と真実を混ぜ合わせる手法は、「少年の視点」をとる必要があるわけではないし、「少年の視点」をとることが必ずしも幻想と真実を混ぜ合わせるわけではない。少なくとも「四月三日事件」の「彼」については、想像であれば「～と思った」「～と感じた」という「彼」の内面に焦点化する指標が必ず現れる。比較的長い想像に対し後から示されるものであっても、それが「彼」の想像であることは示される<sup>279</sup>。したがって語りの水準において、その視点が幻想と真実を混合しているということは適切ではない<sup>280</sup>。

「彼」の想像が、物語内容における事実であるかのように読めてしまうのは、語り手による「彼」の対象化が弱いからであろう。例として20章の「彼」が想像の中で男を蹴り倒す場面の導入部を引用する。

彼はその人から10数メートル離れた場所に立ち止まった、そこでその人は彼に気付いた。彼は思った、間違いはない、絶対にこの人だ。／彼はゆっくりとこの人に向かって歩いて行った、彼はこの人の目がだんだん警戒するのを見た、そのポケットに入れた手もだんだんと伸ばし出されていた。<sup>281</sup>

最初、男は「その人」と遠称で示されているが、「彼」の独白を引用する形で近称に転じ、その後の想像の部分では全て「この人」と表記される。“走過去”という表現も、「彼」を主体とする領域から、客体化された男の領域に向かっていくことを表しており<sup>282</sup>、語りの視点は「彼」の動作など外面に焦点化するだけでなく、視覚などの内面にも焦点化し、語り手と「彼」の距離は非常に近くなっている。「彼」の対象化は三人称によってのみ行われている。想像の出来事が終わると、男は再び「その人」と遠称で示され、再び「彼」の独白が引用される。

確かに彼だ（と彼は思った）。<sup>283</sup>

想像が始まる直前の表現と比べて、まず引用を示す語り手のことばが括弧に入れら

れていることが目につく。「彼は思った」と語る語り手のことばを突出させ、強調しているといえよう。同時に男を三人称代名詞で指示することで、括弧の外では「彼」のことばとしての側面が強調されている。括弧の外と中で、「彼」は男を指示する主体から、語り手によって指示される客体へと明確に移行している。

語り手は、男が「彼」の考える人物であったかどうかは一切判断せずに、ただ「彼」の感覚や想像を語っているに過ぎない。男を対象化するときも、その物語内容が「彼」の知覚の限界を超えて出ることはない。この語り手の立場はほとんどの部分で一貫している<sup>284</sup>。

新谷秀明は、最終節で「彼」が街から逃げ出すという行動の描写に「リアリティ」がある<sup>285</sup>と述べているが、語りの上で「彼」の動作・知覚に焦点化しつつ語り手がそれを対象化するという構造は、ほとんど変わっていない。ただし確かに他の節と異なる点もあり、それは会話文がないことである。それは1節と2節も同様であって、最終節だけの特徴ではないのだが、1つの指標として注目に値すると思われる。「四月三日事件」の全体的構造は、「彼」にとって他者のいない叙述によって最初と最後が閉ざされているのである。

作品の全体的な構造について付け加えると、街から出て行く電車が動き出した後の最終段落で、「彼」は小さな頃の隣人とその隣人のハーモニカの音を思い出す。そしてこの物語内容の時間を指し示すのは、やはり“那時”である。物語の最後に、中心的に焦点化してきた人物の過去へ、物語の開始以前の時間へ回帰する。ここに「十八歳出門遠行」との照応がある。

以上、「四月三日事件」において、物語内容が虚構の出来事であって現実に起きた出来事ではない、という点は語りの水準においては明示されていない。語り手による「彼」の対象化の度合いにおいて暗示されるのみである。この点で馬原の「虚構」や蘇童の「1934年の逃亡」などの作品とは質的に異なると言っていいだろう。語り手は「彼」に対して直接的に評価や判断を加えることはない。「彼」に焦点化しつつ「彼」のまなざしによってとらえられた他者を描写することで、間接的に「彼」と外部世界との軋轢を表現するだけであった。

### 5.3 「死亡叙述（死の叙述）」<sup>286</sup>と「偶然事件（アクシデント）」<sup>287</sup>

ここまで見てきたように、「十八歳出門遠行」と「四月三日事件」の語り手はある特定の人物に焦点化しており、語り手と焦点化した人物は、語り手が一人称でも三人称でも、同一化と対象化を繰り返していた。次に取り上げる「死亡叙述」は、「十八歳出門遠行」と同じく語り手が一人称で、作中人物に対し同一化と対象化を行う叙述である。その同一化と対象化がより極端に押し進められた例である。「死亡叙述」のストーリーは次のようにまとめられる。

「私」は2度、交通事故を起こす。1度目は数十年前、自転車に乗った少年を車ではねてしまい、ひき逃げをした。2度目は少女をはねてしまい、葛藤の末、逃げずに少女を抱えて病院を探していると、村人たちにある家の前まで誘導され、その家から出てきた3人の人物（10数歳の少年と女と大男）に、その場で殺されるのだった。

「死亡叙述」の語りにおいて特徴的な点は、語り手が一人称の作中人物でありながら、絶対的に「語ることのできない状況」に至っているということである。その状況とは殺される場面なのであるが、まず「私」に向かって10数歳の少年が鎌で切り付け、次に女がくわで切り付ける。少し長いが、それから最終文まで引用する。

大男は三番目に跳びかかってきた、彼が手の内で振り回しているのは一本の鉄の熊手だ。(あの)女のくわがまだ引き抜かれないうちに、鉄の熊手の四本の刃がすでに私の胸に切り込まれた。中間の二本の鉄の刃はそれぞれ肺動脈と大動脈を断ち切ったので、動脈の中の血が「ざあっ」と一面に流れ出てきて、まるで盥いっばいの足を洗う水をひっくり返したようであった、両端の鉄の刃は左右2つの肺に挿し込まれた。左側の鉄の刃は肺を貫通した後さらに心臓に挿し込まれた、続いて(あの)大男が手に力を入れて、鉄の熊手は抜かれ出ていき、鉄の熊手が引き抜かれた後の私の2つの肺もそれにつれて胸の外に取り除かれた。それから私はようやく地上に倒れた。私は仰向けにそこに横たわり、私の鮮血は四方に広がっていく。私の鮮血は百年の老木の地面を突き上げる根によく似ている。私は死んだ。<sup>288</sup>

男が跳びかかって「くる」、血が流れ「出てくる」、鉄の熊手が抜かれて「出ていく」、というように、語り手は補語を使い分けている。「私」を主体として、動作の対象が近づいてくるのか、遠ざかっていくのかを表現するものである。また語り手は「まだ」「すでに」「ようやく」という語によって、描写される状況に対してある種の評価を加えている。これは動作行為を対象化して、言表する主体にとって早いのか遅いのかを表現するものだといえよう。こうした表現では、語り手のことばと「私」のことばは重なり合って、あたかも語っている現在の物語行為の時間が、語られている過去の物語内容の時間と重なり合うかのように働く。

したがって物語内容の現前性は強められ、虚構の物語としての事実らしさは高まると考えられる。ところが現実には死んだ人間に言表行為は行いえない<sup>289</sup>ので、最後の1文において物語行為は極端に前景化される。これは物語内容に意味されるものによる働きであって、語りの水準の働きではないが、語られている「私」が死んだことによって、語っている「私」の存在が照射されてくると考えられるのである。

語り手は語り手としての役割を放棄せず、かつ作中人物としてもふるまっている。そこで現実の読者が、語っている「私」と語られている「私」を無条件に同一視して読んでいくと、ある人物が自己の死にゆく事態を描写している、ということになる。これは語られている内容が語りの前提を否定し、語り手の「語っている状況」そのも

のを虚偽とすることである。この意味で、「死亡叙述」は物語の虚構性を強調した作品である。同じ一人称でも、「十八歳出門遠行」はこれと異なり、語り手が語りえないはずの物語内容は語られていない。

「死亡叙述」の語り手が、語り手としての「私」と作中人物としての「私」の同一化と対象化を極端に進めたとすると、「偶然事件」の語り手は、語り手を語り手としての役割の中に限定し、作中人物としての役割を最小限に制限したといえる。「偶然事件」の全体的な内容については、石井恵美子がすでに詳細な分析を行っているので<sup>290</sup>、ここではごく簡単な説明にとどめる。

「偶然事件」は、「1987年9月5日」から「1987年12月3日」までの9つの日付が付された章段と、「陳河から江飄への手紙」14通および「江飄から陳河への手紙」11通の内容によって構成されている。描写される内容は主に、喫茶店「峡谷」での殺人事件、殺人事件の聴取時に警察に身分証を取り違えられた江飄と陳河の文通、不倫をする陳河の妻と妻を監視する陳河、既婚女性に不倫をさせる江飄などの姿である。

石井恵美子は「ここ」として表示される「視線」に着目し、それを江飄の視線と仮定して、その「悪意」、「覗き趣味」、および「視線に同一化している読者が浮かび上がってくるという多重構造になっている」と分析している。「ここ」を特定の作中人物に仮定するかどうかはそれぞれの読者の判断に任されているが、確かに、見ている主体こそが「偶然事件」の語り手を成り立たせているのは間違いない。

「ここ」が指す特定の場所が明らかな場合を除くと、「語り手のいる場所」を指すのは以下の9例である。助詞等も示すため、原文を引用する。

- ①女侍的目光正往这里飘扬，她的目光过来是为了挑逗什么。(121頁)
- ②一直将秋波送往这里的女侍，此刻去斜对面荡漾了。(121頁)
- ③柜台内的女侍此刻再度将目光瞟向这里。(121頁)
- ④柜台里的女侍没人请她喝酒，所以她瞟向这里目光肆无忌惮。(122頁)
- ⑤柜台里的女侍开始向这里打媚眼了。(122頁)
- ⑥女侍的目光开始撤离这里，她也许明白热情投向这里将会一无所获。(122頁)
- ⑦现在，这个警察朝这里走来了。(123頁)
- ⑧两位女侍站在他的右侧，目光同时来到这里，挑逗什么呢？这里什么也没有。  
(161頁)
- ⑨另一位女侍此刻向这里露出了媚笑，她总是这样也总是一无所获。别再去看她了，去看窗外吧，又有一片树叶飘落下来，有一个人走过去。(161頁)

うち①～⑦は「1987年9月5日」、⑧と⑨は「1987年12月3日」の章に現れる<sup>291</sup>。この2つの章は、喫茶店「峡谷」での殺人事件の発生が描写される章である。この2つの章において語り手は、人称の上では姿を現さないが、作中人物としても物語内容の世界に存在しているのである。「ここ」として指し示されるのは、その場にいるはずの語り手であり、全ての語りはその場にいるはずの誰かに焦点化し、その認識の限界

を超えることなく行われる。

ただし「ここ」の用法だけが、その誰か、つまり作中人物としての語り手の存在を指し示しているのではない。もう1つの指標となっているのは方向補語である。①“過去”、⑦“走来”は対象化しているものが「ここ」に対して向かっていくこと、⑨“走過去”は対象化しているものが「ここ」から遠ざかっていくことを示している。これらは「ここ」を起点とした表現であって、したがってこれも語りにおける視点の方向性を確定する1つの要素となっているのである。

また、⑦の“現在”は「いま」まさに物語内容が展開していることを示す時間子であるから、この文が最も語り手の物語世界内における存在を強調し、語りにおける臨場感を高める文といえよう。⑦は「1987年9月5日」の章の最終文であり、この直後に章が切り換わり、物語内容はかなり唐突に分断される。臨場感が高いまま章が切り換えられるのは、「1987年9月10日」、「1987年9月29日」、「1987年10月8日」の各章でも同様で、それぞれセリフの引用で語り終わっている。ただしセリフの引用は対話の切れ目でもあるから、⑦ほど語りの断絶を強く示すものではないといえる。

⑦に対して、②③⑨の“此刻”は、語っている時点からの過去の時間を示す指示子である。しかし「ここ」と同時に使用されることによって、物語内容の生じているまさにその場における「この時」を指し示す語としての働きが強くなっていると考えられる。「この時」を対象化している語り手が物語内容の場の中に含まれることで、その指し示す時間も物語内容の場の中に含まれていく。そして、それと同時に物語行為の時間は後景化されるのである。

同様に、語り手が物語内容の場の中に含まれているということから、①の“正”、⑤⑥の“開始”、⑧“呢”、⑨“吧”もまた臨場感を高める語として働いているといえよう。

ここまで見てきた語り手の位置付けから、最初と最後の章は他の章と比べて特別であるといえる。単に殺人事件という出来事を描写しているからではなく、語り手を「ここ」に位置付けているという点で特別なのである。その語り手の位置付けによって、全てを目の当たりにして語っているかのように語り、臨場感を高めることが可能となっているといえよう。その人物が特定の人物、たとえば江飄であるかどうか、それを確定する証拠は語りの内部には存在しない。語り手は作中人物としては、ただそこにいるはずの誰か、でしかない。そしてこの語り手は、どこからも客体化されない、つまり絶対的に主体化された存在なのである。

語り手が姿を現さないことは、ある程度物語行為を後景化する。その効果として、手紙と断片化されたエピソードの語りに対する影響が考えられる。手紙の引用部分では、それぞれ陳河と江飄がそれぞれの手紙の「語り手」として設定されてはいるが、その手紙を構成し、物語として語り直しているのは誰なのか、それは明示されない。また、他の日付の付された断章でも特定の語り手は明示されていない。これら、誰が今語っているのかという点を主題化しない語り方が、最初と最後の章によって間接的に補強されているのではないかと思われる。

以上、「偶然事件」では語り手が姿を現さないが、場所の指示子「ここ」および方向補語によって語り手が作中人物として物語世界の中にいることが暗示されており、同時に時間の指示子、語気助詞などによって語りの臨場感が高められていた。このため、現実の読者が語り手の存在を明確に意識しないまま、焦点化しているように見えるほかの作中人物に感情移入すると、その他の作中人物に対して「冷淡」で「残酷」な語りであると感じるのではないだろうか。特に引用した「ここ」を含む文以外では、語り手は物語内容に影響を与えず、ただ客観的に物語行為を行っているように見えるので、なおさらそう感じられるのではないかと思われる。

しかし実は焦点化しているのは語り手自身であって、これは極めて主観的な語りなのである。そこで現実の読者が語り手の存在を人格化し、作中人物としての語り手を意識して読めば、各断章の日付や手紙の内容の正確性までもが疑わしくなってくるであろう。語り手が代名詞を多用し、指示対象である人物や出来事の継起性を曖昧にしている、物語内容が事実であり確実であることを示す客観的指標は何も書かれていないからである。

この語り手は、物語行為によってその存在を確立しており、物語内容に対する特権的立場を隠蔽して見せながら、同時にそれをあからさまにしてもいる。この語り手の存在を明確に意識し、物語行為を前景化した途端、「偶然事件」の物語内容における虚構性は一挙に立ち現れるといえよう。これはちょうど「死亡叙述」で、語り手が物語内容に対して明確に特権的立場を保持しながら、物語行為を前景化した途端に作中人物として存在しえなくなるのと反対である。「偶然事件」および「死亡叙述」の語り手は、視点という面でそれぞれ反対の方向に、指示子の示す関係性の中で位置付けられていることが明らかになった。

## 5.4 小結

余華の作品の語りの構造から、語り手および焦点化した作中人物の位置付けについて分析し、その効果をそれぞれの作品の中で考察してきた。語りの視点の上で、語り手の位置付けは様々な距離をとりながら焦点化した作中人物をある部分では対象化し、また他の部分では同一化する。余華の実験的作品における語りは、語り手と焦点化した人物の距離の変動においてその特徴を見出すことができる。語り手は作中人物としてのことばを語るだけでなく、そのことばを対象化することもある。語りの人称は統合されていても視点は分断されていたり、反対に人称が分裂していても視点は統合されていたりと、語りにおける距離の変動が一定の効果を生み出している。

人称や時間、場所の指示子によって、語り手と焦点化した作中人物の距離を分析していくことは、言語芸術において大いに意義のあることと考える。特にここで取り上げた余華の作品は、その距離の変動が描写の水準やストーリーの水準に対して有機的

な関係性を保っていて、有効に働いていたといえるだろう。しかし特定の作中人物の思考や知覚に長く焦点化しつつ、その作中人物を対象化する語りは、作中人物に感情移入した現実の読者にとって「冷淡」「残酷」と称するに足るといえよう。

余華の作品の中で、豊富に実験的叙述を含む作品は、他に「此文献給少女楊柳（この文を少女楊柳に捧げる）」<sup>292</sup>が挙げられる。この作品は人称の面で複雑な展開をしており、2人の人物が「私」と「よそ者」として現れ、しかも相互に相手を描写する中で、どちらがどちらなのか分からなくなってくる。本稿で取り上げなかった理由としては、まず人称の入れ替えによる指示対象の転換という手法がすでに馬原の「西海的無帆船」で用いられており、また「偶然事件」でも利用されていたからで、先行作品を優先した。作中人物同士の認識の齟齬を示す対話も含まれているが、それは格非の「褐色鳥群」に見られる。典型的な「先鋒文学」の作品ではあるが、余華の作品として取り上げる必要性は低いと考えた。

物語の時間について、余華は「私のあらゆる創作はみな現在に焦点を合わせて成立している、私が叙述したあらゆる事件はみな過去の状態で出現しているが、しかし叙述のプロセスはただ現在という側面において進行するほかない。」<sup>293</sup>と述べている。叙述された物語内容は「過去の状態」であるものの、「叙述のプロセス」、つまり語りの進行過程は「現在」に位置付けられる、と余華自身は考えていたようだ。余華がこの「現在に焦点を合わせ」た創作をどの程度意識的に行っていたか、語彙はどこまで意識的に選択されていたかといった詳細までは不明であるが、その現前性の強調はある程度意識的なものであったと思われる。どこまで意識的に、という点については今後の課題としたい。

---

<sup>248</sup> 「第一宿舎」『西湖』1983年第1期。

<sup>249</sup> 『北京文学』1987年第1期。『余華作品集 1』（全3冊）中国社会科学出版社、1995/3所収。以下引用の頁数は後者による。邦訳は飯塚容訳『季刊 中国現代小説』第1巻15号、蒼蒼社、1990/2、所収。

<sup>250</sup> 作家余華に関しては、本人の随筆の他、洪治綱『余華評伝』（鄭州大学出版社、2004年）、王世誠『向死而生：余華』（上海人民出版社、2005年）などを参照。

<sup>251</sup> 『上海文論』1989年第5期。洪治綱編『余華研究資料』天津人民出版社、2007/5所収。具体的には「1986年に『十八歳出門遠行』を書き終えた後、私はぼんやりと全く新しい創作態度をまもなく確立すると予感した。」などの表現がある。引用は『余華研究資料』48頁より。

<sup>252</sup> 『北京文学』1988年第1期。

<sup>253</sup> 原文「这些小说以一种“局外人”的视点，和冷漠、不动声色的叙述态度，」洪子誠、前掲『中国当代文学史 修訂版』、300頁。

<sup>254</sup> 洪子誠は前掲「虚偽的作品」（『余華研究資料』48頁）から余華のことばを引用している。

<sup>255</sup> 原文は「我」、邦訳では「ぼく」と訳される。以下、訳語統一のため原文の「我」は全て「私」と訳す。

<sup>256</sup> 新谷秀明「余華の小説について（一）」『西南学院大学 国際文化論集』第7巻第1

号、西南学院大学学術研究所、1992/6。

257 原文「柏油马路起伏不止，马路像是贴在海浪上。我走在这条山区公路上，我像一条船。这年我十八岁，我下巴上那几根黄色的胡须迎风飘飘，那是第一批来这里定居的胡须，所以我格外珍重它们。」3頁。

258 朱德熙著、杉村博文・木村英樹訳『文法講義 朱德熙教授の中国語文法要説』白帝社 1995/10（原書は『語法講義』商務印書館、1982/9）。

259 木村英樹「中国語指示詞の「遠近」対立について」『日本語と中国語の対照研究論文集（上）』くろしお出版、1992/1。当該論文は、具体的には「指示詞が発話の現場で知覚される対象を指示して用いられる」現場指示の用法を中心として、「対話の場合」と「独言・内言の場合」について、また現場指示の延長となる「記憶指示」について論考するものであり、文脈指示的な用法は分析から外されている。本章でも、文脈指示的な用法については触れないものとする。

260 「聞き手の存在は、時に、対象に対する話し手の心理的な距離感に影響を与えることがあり、その限りにおいて、聞き手の存在も、指示詞選択の決定に与る重要な要因の一つに数えることができる。」（木村英樹 1992、前掲書 189 頁）。「十八歳出門遠行」のこの時点では語っている「私」と語られている「私」の間に断絶を示す表現がないので、どちらかといえば、聞き手からの距離を意識した表現のように思われる。

261 中里見敬、前掲『中国小説の物語論的研究』。具体的分析は同書「魯迅『傷逝』に至る回想形式の軌跡——独白と自由間接話法を中心に——」に詳しい。

262 中里見敬、前掲『中国小説の物語論的研究』32 頁。また同書では、注 13 で述べたバンヴェニストの「ディスクール」と「イストワール」の概念に、ジュネットの「物語行為」と「物語内容」およびヴァインリヒの「説明の時制」と「語り時制」の概念を重ねあわせ、それぞれの語りの時間を「語り手の語る現在」と「語り手によって語られる過去」の対立として整理している（前掲『中国小説の物語論的研究』、特に 14～16 頁）。

263 原文「现在走进了下午的尾声，」1 頁。

264 原文「我奇怪自己走了一天竟只遇到一次汽车。那时是中午，那时我刚刚想搭车，但那时仅仅只是想搭车，那时我还没为旅店操心，那时我只是觉得搭一下车非常了不起。」3 頁。

265 原文「现在我真想搭车，因为黄昏就要来了，可旅店还在它妈肚子里。但是整个下午竟没再看到一辆汽车。要是现在再拦车，我想我准能拦住。我会躺到公路中央去，我敢肯定所有的汽车都会在我耳边来个急刹车。然而现在连汽车的马达声都听不到。现在我只能走过去看了。这话还不错，走过去看。」4 頁。

266 原文「我现在需要旅店，旅店没有就需要汽车，汽车就在眼前。」4 頁。

267 原文「这时他才使了使劲，将头从里面拔出来，并伸过来一只黑乎乎的手，夹住我递过去的烟。」4 頁。

268 原文「我知道现在应该豁出去了。」5 頁。

269 呂叔湘『呂叔湘全集 第一卷』（遼寧教育出版社、2002/12、217 頁）や房玉清『实用漢語語法』（北京語言文化大学出版社、1992 年、578 頁）では、“這時”は発話時点における過去を指し示すとされているが、崔応賢「“這”比“那”大」（『中国語文』1997 年第 2 期）、郭玉玲「説説指代時間的“這”和“那”」（『首都師範大学学報 社会科学版』2000/12）では、発話の現在時を指すこともあるとされている。本稿では、“這”という指示子を含む以上、基本的には語りの現在時を基準点とした過去の時点を目指す語として扱う。ただし“那時”との対比においては語っている現在に「より近い」時間を指すことから、臨場感を高め、物語内容の現前性を強める語である点に留意したい。

270 工藤真由美は日本語の「かたり」における「スル」と「シタ」の対立から、「スル

の連続には」、「同時進行的に伝達（実況報告）しているかのような眼前描写性が感じられる」と述べている。工藤真由美『アスペクト・テンス体系とテキスト—現代日本語の時間の表現—』ひつじ書房、1995年、202頁。テンスに対応する時間副詞の対立に関しては同書179頁を参照。

271 中里見敬、前掲『中国小説の物語論的研究』74頁。

272 『収穫』1987年第5期。『余華作品集 2』（全3冊）中国社会科学出版社、1995/3所収。以下、引用の頁数は後者による。邦訳は飯塚容訳『季刊 中国現代小説』第1巻17号、蒼蒼社、1991/4所収。

273 原文「早晨八点钟的时候，他正站在窗口。他好像看到很多东西，但都没有看进心里去。他只是感到户外有一片黄色很热烈，“那是阳光。”他心想。」196頁。

274 原文「渐渐地它开始温暖起来，温暖如嘴唇。可是不久后这温暖突然消去。」196頁。

275 「この」が文脈指示的に、前出の温かさを指し示しているとしても、温かさを知覚する主体からのパースペクティブが反映されていると考える。

276 原文「他想此刻它已与手指融为一体了，因此也便如同无有。它那动人的炫耀，已经成为过去的形式。」196頁。

277 原文「这时他突然感到明天站在窗口时会不安起来，那不安是因为他蓦然产生了无依无靠的感觉。」199頁。

278 原文「余华的《四月三日事件》是继他的《十八岁出门远行》之后，对少年心理意识的又一次更加怪异的描写。对于余华来说，少年的视角不过是他有意混淆“幻想”与“现实”、“幻觉”与“实在”的一个特别视点。」（陳曉明「最後の儀式—“先锋派”の歴史及其評価」『文学評論』1991/10）

279 少し長い想像が始まる場合、その1文目の文頭には「……」という記号が置かれている。

280 陳曉明は『無辺的挑戦』では、余華の叙述について、「非歴史性の“……と感じた”語法がストーリーの重点を構成」しているとして、語り手による「感覚」の描写を「歴史」に対立する概念として扱っている（前掲『無辺的挑戦』52頁）。本章で指摘したかった点は、いふなれば「彼は感じた」式の語法にあらわれる問題であって、感じる「彼」と三人称で指し示される「彼」の、主体性と客体性についてである。

281 原文「他在离那人十来米远的地方站住，于是那人注意他了。他心想：没错，绝对是这个人。／……他慢慢朝这人走过去，他看到这人的目光越来越警惕了，那插在口袋里的手也在慢慢伸出来。」231頁。

282 杉村博文「現代中国語における『むこう』と『こちら』の諸相」『日本語と中国語の対照研究論文集（上）』くろしお出版、1992/1。

283 原文「肯定是他（他想）。」233頁。

284 わずかに逸脱する部分もある。1章で「可以让他知道，当他想象着自己推门而入时，他的躯体却开始了与之对立的行为。」という表現があり、ここで“可以”という判断を下している主体は、語り手としかいえない。

285 新谷、前掲論文「余華の小説について（一）」。

286 『上海文学』1988年、第11期。前掲『余華作品集 1』所収。以下引用の頁数は後者による。

287 『長城』1990年第1期。前掲『余華作品集 2』所収。以下引用の頁数は後者による。邦訳は飯塚容訳『現代中国短編集』平凡社、1998/3所収。

288 原文「大汉是第三个蹶过来的，他手里挥着的是一把铁鍬。那女人的锄头还没有拔出时，铁鍬的四个刺已经砍入了我的胸膛。中间的两个铁刺分别砍断了肺动脉和主动脉，动脉里的血“哗”的一片涌了出来，像是倒出去一盆洗脚水似的，而两旁的铁刺则插入了左右两叶肺中。左侧的铁刺穿过肺后又插入了心脏，随后那大汉一用手劲，铁鍬被拔了出去，铁鍬拔出后我的两个肺也随之荡到胸膛外面去了。然后我才倒在了地上。我仰脸躺在那里，我的鲜血往四周爬去。我的鲜血很像一棵百年老树隆出地面的根须。我死

---

了。」22頁。

289 「現実には」と当たり前のことを述べたが、虚構では靈魂を想定すれば死んだ人間を語り手にすることもできる。

290 石井恵美子「悪意ある読者 余華「偶然事件」を読む」『日本中国当代文学研究会会報』第10号、日本中国当代文学研究会、1995年。

291 同じ章で①～⑦の「ここ」に対応すると考えられる「あそこ」も一度だけ指し示されている。(原文「咳嗽的声音。那个神色疲倦的男人总在那里咳嗽。」)

292 『鍾山』1989年第4期。

293 原文「我的所有创作都是针对现在成立的，虽然我叙述的所有事件都作为过去的状态出现，可是叙述进程只能在现在的层面上进行。」(前掲「虚偽的作品」、『余華研究資料』53頁)

## 第6章 「先鋒文学」作家のその後の主要作品における技法的展開

本章では、作家ごとに90年代以降の代表的な作品を取り上げ、「先鋒文学」との比較を通じてその作品における技法の変化を分析し、「先鋒文学」からの様々な継承と発展を明らかにする。

### 6.1 馬原『牛鬼蛇神』<sup>294</sup>

馬原は90年代以降、評論や随筆が創作の中心となり小説の発表は途絶えていた。その後20年の沈黙を経て、2012年に発表された作品が『牛鬼蛇神』であった。その概要は次の通りである。

1966年、大交流<sup>295</sup>の際に13歳で東北の家を飛び出し北京を訪れた大元は、海南島からやって来た17歳の李徳勝と出会い、友人となってその後も長く文通を続けた<sup>296</sup>。また大元は17歳の少女・林琪とも出会うが、22年後に知人を通じて連絡をとり再会するまで特に親しい関係ではなかった。大元と李徳勝は海南島およびラサで再会した後、しだいに疎遠になっていく。大元は結婚と離婚を経て、それと知らずに李徳勝の末娘・小花に出会い、再婚するが、披露宴の席で李徳勝が花嫁の父と知って驚くのである。

大元が離婚・病気という出来事を乗り越え再婚し幸せになるストーリーが主であり、李徳勝の幼い男児と女児の死、妻の死、長男の事業失敗による借金と失踪、次女の夫の賭博癖による借金というストーリーが従である。

『牛鬼蛇神』は雑誌掲載時に前後編に分けられ、2期にわたって掲載された長編であり、全体は巻0から巻3までの4部分に分かれている。各巻のタイトルは順に「北京」「海南島」「ラサ」「海南」で、それぞれ北京での大元と李徳勝、海南島での李徳勝の生活と大元との再会、ラサでの大元の生活と李徳勝との再会、海南島および上海での大元と小花の生活が主に描かれている。

巻1は第3章から第0章までの4つの章に分かれ、さらに1章は3から0までの4つの節に分かれている。たとえば巻0「北京」の第3章「大交流」の各節は、「3 李徳勝が彼は李徳勝という名だと言った」「2 海南っ子大歴史に飛び込む」「1 明日の朝だと通達される」「0 常識によって3つの問いをする」という小題が付いている。

このように巻を除いて、章と節の数は3から0へと逆順で進んでいくが、物語内容の時間はおおむね前から後ろへ順に進行しており、物語内容の時間が前後する部分は複数あるもののさかのぼっていく形式ではない。このような数字の振り方について、徐剛は「わざと人を煙に巻く以外のいかなる特別な深い含みも感じられない」<sup>297</sup>と評している。確かに物語内容との関連はほとんど感じられない。各巻の0節は大部分が「私」による哲学的な内省となっているが<sup>298</sup>、各0節と大元や李徳勝に関わる物語との関連性は、割り振られた数字によって結ばれたり転倒されたりするものとはいえない。

物語内容の時間が前後する部分とは、たとえば巻0第0章の1節で、2011年の大元、李徳勝、林琪の再会を描いているが、それは2008年の小花との再婚よりも後のことである。また巻3第0章は日記の引用のような体裁を取っており、その日付は2011年、2009年、2007年、2009年、2008年とランダムに前後している。この作品の中では他にも多くの西暦の年が記されているが、それらは相互に矛盾するものではなく、直線状の時間軸に沿って再構成することが可能である<sup>299</sup>。また各0節における物語内容はほぼ独立しており、物語内容の時間を直線状に再構成できないが、それは物語内容の時間そのものが明示されていないためである。各0節の語り手は持続的な内省を行っているので、それ以外の部分との物語内容の時間における関連性は不明だが、独立した内容としては直線的に進んでいるといえる。

物語内容の時間が前後する技法は、80年代の馬原の作品にもよく見られた。そのうち物語内容の時間を直線状に再構成できる技法は「錯誤」「死亡的詩意（死亡の詩情）」<sup>300</sup>などの作品に見られる。これは『牛鬼蛇神』にも継承されているといえる。物語内容の時間を直線状に再構成できない技法は、「岡底斯的誘惑」「西海の無帆船」などの作品に見られる。ただし『牛鬼蛇神』は物語内容の時間が複雑に錯綜しているわけではなく、直線状に再構成できない部分は単に物語内容の時間が明示されていない部分に過ぎないので、この点では80年代の作品と異なっているといえよう。

80年代の作品との連続性は、大量の引用にも明らかに見て取ることができる。

巻1第3章1節、地の文とフォント違いでa～gの記号が割り振られた部分がある。この部分は「岡底斯的誘惑」の1～3、5～7、9節とほぼ同じであり、人名「窮布」が同音の「瓊布」になるなど、若干の異同はあるが引用とっていいだろう。

このほか、馬原の小説のエピソードは複数用いられている。たとえば大元が初めて天安門広場に立つ場面は「零公里处（ゼロキロメートル地点）」<sup>301</sup>に、ラサで「林杏花」の「殺人事件」に関係した大元の友人「李克」の話は「死亡的詩意」に、李徳勝がラサを訪れた際の現地案内者「諾布」の話は「喜馬拉雅古歌（ヒマラヤ古歌）」<sup>302</sup>に見られる。

このような引用部分における技法的な重複を除くと80年代の作品との相違が明らかになるので、以下語り手について注目していく。

まず、語り手が交代する契機は基本的に節の切れ目である。

たとえば巻1第3章と第2章の地の文は全て大元と考えられる「私」による語りであるが、第1章および第0章の3～1では語り手は無人称である。

ただし例外が巻2第2章3節に見られる。大元の友人であるユグル族の賀中が、李徳勝と意気投合して、ガイドの諾布を加えてヒマラヤ北麓にある林達というロッパ族の村に行った話が語られる。ほとんど「賀中」「李徳勝」「諾布」を三人称で指し示す中に、冒頭に「私たち」とあるほか、「私」という一人称が一度だけ出てくる。

これは元になった「喜馬拉雅古歌」のエピソードが一人称の語り手によって語られていたことによるのではないかと考えられる。多くの文が、「喜馬拉雅古歌」の「私」を「彼」に置き換えた形になっているからだ。たとえば「喜馬拉雅古歌」で「彼は全

く私たちの方をちらとも見なかった」とある部分は、『牛鬼蛇神』では「彼は全く彼らの方をちらとも見なかった」となっている。

同様に、巻 2 第 3 章 1 節は、細部の表現は異なるが大部分が「畳紙鶴的三種方法（紙でハイタカを折る三つの方法）」<sup>303</sup>に見られるエピソードと一致する。大昭寺で犬を連れて老婦人を見かけた直後に李徳勝が失踪し、彼は 2 日後に戻って、その老婦人が数年前に死んでいたと聞いた、と語る。この李徳勝による一人称の語り部分は、空行によって大元による一人称の語り部分と切り離されている。

李徳勝が一人称で語る部分の内容も、「畳紙鶴的三種方法」では作家の劉雨が同じく作家である馬原に向かって語った内容として一人称で語られていた。ただし、「畳紙鶴的三種方法」では基本的に語り手は節の切れ目で切り替わり、劉雨の語り部分に馬原の語りを挿入する際は小括弧で直接一人称の語りが挿入されていた。『牛鬼蛇神』では李徳勝による一人称の語り部分以外は、引用記号と「～と言った。」という導入表現を両方用いて、発話者が明示されている。

この節の末尾近くで語り手は李徳勝の行動に対して不満を示した後、「まさか本当に幽霊がいるというのだろうか？」<sup>304</sup>と語るが、それ以外の解釈を示すわけではない。さらには最後の 1 文は「あるいは、李徳勝がラサに來たことがそもそも私の夢だったのか？」<sup>305</sup>と、疑問を投げかけて終わっている。

語り手は明確に姿を現さない場合でも、こうして想定される読者に向かって語りかけを行い、感嘆表現を用いるなどしてその存在を間接的に示している。これによって「現実の作者馬原」と「語り手」と「大元」の間の断絶は目立たなくなり、それらが地続きの存在であるかのように現実の読者に思わせる働きをすると考えられる。

その働きを強めるように、大元は語り手として地の文で作家を自称し、「自分の作品」として現実の馬原の作品である『海辺也是一个世界』を挙げている<sup>306</sup>。

作家である語り手が現実の馬原の作品を自分の作品として挙げるという表現は、「岡底斯的誘惑」「虚構」などにも見られる。ただしそれら 80 年代の作品では、語り手が作家であることは物語内容の虚構性を際立たせる背景となっていた。たとえば「虚構」の 1 節目には「私はこのストーリーをでっち上げるために」<sup>307</sup>瑪曲村という村に行った、という表現があり、あからさまに語り手は物語の虚構性を強調していた。これに対して『牛鬼蛇神』では、語り手は巻 2 第 1 章 2 節の地の文で「実はその時私はすでに知っていた、彼が遅かれ早かれ私の本に歩み入ることを。」<sup>308</sup>と語っている。「私」および「彼」が実在の人物であって、現実の「彼」および「私」と、本すなわち物語の中の「彼」および「私」に連続性があるかのように語られているのである。この点では、語り手の位置付けが 80 年代の作品と本質的に異なっているといえる。

語り手はまた、現実の作家馬原の作品における物語内容すらも、『牛鬼蛇神』の物語世界と地続きであるかのように語っている。

巻 2 第 0 章 1 節で、林琪のラサ訪問の折に、大元と林琪は大元の作品「拉薩河女神」のゆかりの地として「太陽島」を訪れる。「太陽島」は現実の馬原の作品「拉薩河女神」の舞台であるが、『牛鬼蛇神』では小説の舞台とは明記されていない。『牛鬼蛇神』の

語り手は、大元が組織しなければ「樂園の島」を作る「13人の芸術家」もいない、と語る。これは本稿第1章1節で述べた、現実の馬原の「拉薩河女神」において、13人の芸術家が砂で女性の像を形作るエピソードを踏まえている。このように、馬原の「拉薩河女神」の内容を踏まえた表現が頻出する。こうしてまるで馬原の「拉薩河女神」のエピソードが“事実”であり、かつ語り手大元が作家馬原であることが前提かのように語られるのである。馬原の「拉薩河女神」を読んだことがない読者にとっては、あまりにも唐突で脈絡の不明な表現となるだろうが、読んだことがある読者には「私」＝大元＝馬原という幻想を喚起させるだろう。だがそれを支えているのは作家馬原の連続性だけであって、語り手の連続性ではない。

以上、馬原自身の過去の小説からのほとんどそのままの引用に加えて、エピソードや人名が重複して使用されているが、作品相互の関連性は低く、全体を通じて有機的働きをしているとはいえない。「私」の一方的省察を差し引いても、生と死、神と信仰などの主題を読み取ることができるが、主題と過去の小説の引用の体系との連携は何らなされていないといえる。ただし人称に関わる複雑な技法は利用されておらず、時間の進行もおおむね直線的であるため、読みやすく、内容は把握しやすいといえよう。

## 6.2 洪峰『恍若情人（恋人のように）』<sup>309</sup>

洪峰の作品は、80年代のものからすでに“意味”への傾倒が見られた。90年代以降の作品でも「先鋒文学」からの継承は弱く、「通俗的」と言われる<sup>310</sup>作品が複数発表されている。ここでは2007年に刊行された『恍若情人』を取り上げる。

この作品は、1章から16章までと、冒頭の無題の章（以下、便宜上プロローグとする）で構成されている。各章の冒頭には報道調の1節があり<sup>311</sup>、それ以外のストーリーは大部分を語り手が無人称で語っている。

概要は以下の通りである。

韓非は大学時代の同級生・小韓（韓春麗）に頼まれて、家出して失踪した小韓の15歳の娘・小妮を探して大理、麗江、昆明と各地をめぐる。未成年である小妮は身分証を必要としない性的サービス業に従事していると考えられ、小妮を追う過程で韓非は性的サービス業の女性を含む複数の女性と出会い、時に肉体関係を持つ。韓非はそうした中で知り合った楊曉溪を恋人とし、他の職業に就かせようとする。しかしちょうど小妮を迎えに行っていた間に楊曉溪は小韓に「住む世界が違う」と吹き込まれ、姿を消してしまう。韓非は小韓に別れを告げ、新たに曉溪を探しに出かけるのだった。

全編を通じて主に焦点化しているのは作家・韓非である。このため、しばしば語り手と韓非のことばは重なり合う。プロローグの第一段落は次のように語られる。

韓非は自分の子供にこのようなことが起きたらどうなるか、こんなに多くの精

力にさらに物資力財力を加えて費やし、その上生命の危険を冒してまでやり続けようとするかどうか、分からない。するかもしれない？幸いにもこれはただの仮定であり、どう語るにしても、彼はこのようなことが自分と関係のある生活の中で再度生じることを望まない。生きることはすでに十分骨の折れることだ。<sup>312</sup>

1文目で語り手は韓非を対象化しつつ、韓非に焦点化して「分からない」という思考を間接的に語っている。2文目と4文目は韓非の思考の直接引用とも、語り手の判断とも考えられるが、ことばの担い手は明確にされていない。その間に挟まれた3文目は、最初の「幸いにも」という評価が韓非と語り手どちらによるものかは明確でないが、後半になって「彼」という三人称によって語りは語り手のことばに移っている。

このように韓非のことばと語り手のことばは非常に接近しており、プロローグ以外の章でも基本的にそれは変化しない。韓非のことばと語り手のことばが非常に接近していることは、語り手が語る地の文における登場人物の指示の仕方にも表れている。韓非は冒頭から韓非として示されているが、他の登場人物は往々にしてまず韓非との関係性に依拠して示される。

たとえば韓春麗はプロローグでは一貫して「小韓」とされており、その名前が示されるのは第2章の終わり近くの40頁である。また韓非は情報を求めてマッサージ店に行き「ある娘」と知り合う。韓非が「娘」に「小花」と呼びかけると、語り手もこの「娘」を「小花」と記すようになる。同じように三人称で語られる登場人物たちであるが、語り手の方向性はまず韓非に焦点化することでその起点が定められている。本稿2.2では「生命之覓」について、焦点化する人物に基づいて三人称が変化する例を挙げたが、『恍若情人』にそうした技法的な複雑さは見られない。

また物語内容の時間と物語言説の時間の交錯も、回想である場合は回想である旨が明示され単純な構造に終始している。

以上、語り手は全知の語り手であるが、1人の登場人物に焦点化し、その人物とのことばの距離を近付け度々同一化する。それによって語りの上で明示することなく、語られる情報の制限を行うことができている。また語り手の距離が主人公のことばに近づくことによって、いままさに語っているかのように語り、物語の臨場感を高める効果があるだろう。

語り手について補足すると、語り手は完全に姿を消しているわけではない。プロローグの最後は次の1文で締めくくられている。

よし、物語はいま始めることができるようになった。<sup>313</sup>

このような語りは語り手のことばに基づくものであって、物語の渦中における韓非のことばによる語りではない。しかしこの語り手は語り手が「物語」であることを認めながらも、物語が虚構であるとあからさまに言及することはない。こうした点で、80年代の作品とは異なっている。

概要で述べた通り、韓非の探索は物語の最後に決着することなく、新たな旅立ちの場面で語りは終わっている。したがって主人公の物語を愛や人間関係に対する終わりのない探求として意味付けることは難しくない。『恍若情人』が「通俗的」と言われる理由の1つに、性産業・性風俗を主な題材としていることのほかに、こうした読み取りやすい“意味”を有している点が挙げられるだろう。この点は80年代の作品からの継承と言えるが、“意味”の追及は「先鋒文学」に特徴的な要素ではなく、むしろ相反する要素である。つまり、『恍若情人』において「先鋒文学」の技法は虚構性を強調する働きにおいて利用されているのではなく、反対に虚構性の強調という働きは排除され、語りは現実の社会との関係性をより強調する方向へと転換していると言える。

加えて、洪峰の作品に見られる“意味”からは、本稿2章で述べたように反規範性を読み取ることができる。克明かつ大量の性的な描写や、未成年者の性産業への従事という題材を含む点で、『恍若情人』もまた“規範的であること”へのアンチテーゼとして読むことができる。最後の韓非が楊曉溪を追うという選択も、規範的な発言をする韓春麗のそばに残らなかったという点で、象徴的な“意味”を担っていると言えよう。

また本稿2章では、こうした反規範性は先行研究において等閑視されていると述べたが、それは90年代以降の作家洪峰の政治的言動と関連している可能性も考えられる。洪峰は1994年に「在四年後回憶（4年後の回想）」<sup>314</sup>という文章の中で、「1989年」に北京でたくさんの人が「中国で一番広々としてしっかりした広場」に座っていた、と書いている。直接名指してはいないが、当然これは天安門事件を指している。それに続けて「この年の中国知識人は退屈を越えて恥知らずに近かった」とも書いており、事件そのものに加えて、それに対する知識人たちの反応も批判しているのである。洪峰の政治性を考えると、その作品の“意味”を問うこと自体が分析者にとって政治的な危険を引き起こすことになりかねないと言えよう。

### 6.3 格非『欲望的旗幟（欲望の旗）』<sup>315</sup>『人面桃花』<sup>316</sup>

格非の作品では、まず1995年に発表された『欲望的旗幟』を取り上げる。和田知久の評するように、「価値観の混乱した同時代中国社会における（格非自身を含めた）知識人の役割とそれへの期待」<sup>317</sup>を描いた作品である。その語りの技法からしても、80年代の作品との類縁性はあるものの、本質的な相違が見られる点で重要な作品である。

舞台は90年代初頭の上海で開かれた学術会議である。哲学科助教授・曾山、その兄弟子・宋子衿、曾山の2度目の妻・張末を主要登場人物として、さらに曾山のかつての指導教授・賈蘭坡、名声を得ようと画策する学者・老秦、会議のスポンサー・鄒元標など、会議の関係者たちが登場する。

『欲望的旗幟』全体の構成は、プロローグともいえる無題の一段落から始まり、第1

章から第 6 章まで続き、最後に「エピローグ」で結ばれる。無題の冒頭部分を含め、『欲望的旗幟』の地の文はほとんどが無人称で語られる。語りの焦点はほぼ章ごとに統一され、章の切り替わりと共に変化する。語りの焦点は、おおむね第 1 章から順に、曾山、張末、曾山、宋子衿<sup>318</sup>、張末、曾山と遷移する。

冒頭部分は 80 年代の代表的作品の一つである「迷舟」の冒頭にやや似ている。次に並べる引用部分は、前者が『欲望的旗幟』、後者が「迷舟」の冒頭である。

90 年代初頭の上海。一つの重要な学術会議がここで行われようとしている。ある説き明かしようのない理由によって、知識界は今回の会議に対し全面的に過剰な期待をかけていて、まるで長きにわたり彼らを困らせた一切の問題が全てこれによって解決できるかのようである。<sup>319</sup>

1928 年 3 月 21 日、北伐軍の先頭部隊は突然蘭江兩岸に現れた。(略) 棋山守備隊所属の 32 旅団の旅団長である蕭はある日の深夜に棋山対岸の村落小河に潜入し、7 日後突然行方不明になった。蕭旅団長の失踪は数日後の雨季に始まった戦役を 1 枚の神秘的な影で覆った。<sup>320</sup>

「迷舟」では年月日まで記されている点が異なるが、時と場所を指定して謎めいた導入を行う構造が同じである。ただし「迷舟」では登場人物の失踪が戦役に「神秘の影」を投げかける、というように中心的内容にまで触れているが、『欲望的旗幟』では会議開始以降の内容には触れられていない。

もう一点、「説き明かしようのない」という表現は「迷舟」の「神秘の影」という表現との類似性を感じさせる。何かを語って明らかにすることができない、という語りは、物語を“事実”として語ることを避け、“真実”を明示することを避けた「先鋒文学」の語りと、現象としてはよく似ている。

ただし、これはあくまでも“学術会議が行われる前”の時点での語りであって、それ以降の物語内容には言及されていない点に注意する必要がある。作品全体の物語内容における事実性を揺るがず構造にはなっていないのである。この意味で、「迷舟」に代表されるような 80 年代の作品とは質的に異なるといえる。

このように『欲望的旗幟』は大部分が無人称で語られているが、語り手が「私たち」という主語を用いる部分もある。第 1 章の 1 節、深夜に電話が鳴るが曾山が出るとすでに切れてしまっているというエピソードが語られる。曾山は電話の相手を色々と想像する。1 節の末尾は次のようになっている。

では、電話は一体誰がかけてきたのだろう？

(一段落略)

それほど時間をかけずに私たちはすぐ分かるが、曾山の電話に対する心配は全く由来のないものではなかった。説明が必要なのは、彼が一つの細部を見落としし

たことだ。言い換えれば、最も彼が最初に思い付くべきその人が彼に忘れられたのだ。このような事情はせいぜいこのような一つの事実を暗示する：もし私たちの大脳がある出来事を忘れようとするよう定められているなら、そのうちには必ず私たちのまだ知らない秘密が存在する。<sup>321</sup>

まず疑問文になっている文だけを見ると、電話をかけてきたのが誰かを考えているのは語り手か、曾山か、明確には分からない。この人称のない地の文において、語り手のことばは焦点化した人物のことばと重なり合っている。

そのすぐ後で、語り手は「私たち」という単語を用いる。これによって語り手は、物語の登場人物を「彼ら」として、その外側の語り手および想定される読者とを「私たち」として括り出す。この文は語り手のことばであって、曾山は完全に客体化されている。

さらに、曾山の電話に対する心配の「由来」および「その人」が誰なのかを語り手が知っていることが示唆されているが、実際それは第2章の末尾で張末に焦点化して明かされる。語り手はそれに続く第3章、地の文で次のように語る。

いま、私たちはすでに知っている、あの電話は張末がかけてきたのだった。<sup>322</sup>

頻度はそれほど多くないが、このように地の文において「私たち」という単語は何度か出現する。無人称の文に対して、こうした文では語り手の姿がやや前景化されているといえよう。ただし単数形の「私」が出現することはないので、語り手の独立した印象は弱められており、前景化の度合いは強くはない。また二人称の「あなた」「あなたたち」であれば、間接的に「あなた」「あなたたち」以外の存在である語り手を前景化させることになる。したがって二人称と比べても語り手の前景化の度合いは強くはないといえる。

同時に、語り手が「私たち」を括り出すことによって、それ以外の登場人物「彼ら」が間接的に客体化されることになる。こうして語り手は“語っている”語り手自身の姿を後景化させながら、物語の中の「彼ら」の外側、すなわち想定される読者の側に立とうとしているといえる。

『欲望的旗幟』の語り手は、基本的には三人称もしくは固有名詞を用いて登場人物を指し示し客体化しているが、時には人称を排除して登場人物を主体化する。さらにある部分では「私たち」を主語として用いることによって、間接的に登場人物である「彼ら」を客体化する。こうした人称の変化に伴って、語りの上でことばを発する主体の主体性が語り手と登場人物との間で変動するのである。

ことばの担い手を変化させる指標は人称だけではない。登場人物のことばには、直接的に語られているように見える部分と、他の登場人物からの伝聞、および語り手というフィルタを通じて、二重に間接的に語られているように見える部分がある。かつ章ごとに焦点が転換することによって、各人物についてことばの距離は変化する。こ

うした登場人物のことばと語り手のことばの距離の変化は、現実の読者の共感や感情移入の度合いを変化させると考えられる。映像作品におけるカメラワークと同様、物語の“見せ方”はことばの距離によって演出されるのである。

語りの距離の変化を、ここでは宋子衿のことばから分析する。次の引用は第 4 章の地の文である。

夏の頃、彼女は青いロングスカートをはいて、胸に一冊の本を抱え、文史楼の前の芝生を斜めに突っ切って行った。リラとハッカの香り、可能なものは不可能になるだろう。<sup>323</sup>

第 4 章では「彼女」が誰なのか明示されておらず、語っているのが誰なのかも明確に示されていない。次に、これと対応する第 6 章の語りを引用する。宋子衿は暴行事件に遭って精神に異常をきたしており、曾山に向かって「曾山には教えてはいけない」秘密だとして、張末が本当に好きだったのは宋子衿だと言い、以下張末を「彼女」として次のように続ける。

「彼女はいつも青いスカートをはいて文史楼の前の芝生に本を読みに行った。(略) 実際、私は彼女の足を見ていたんだ。」子衿は少しへへっと笑って、さらに続けて言った。「私は実は彼女を見て、彼女の体の脱脂綿の香りを嗅ぎたいだけだった。(略)」<sup>324</sup>

宋子衿のことばは第 4 章では直接語られるが、第 6 章では曾山に焦点化し曾山を通じて客体化されている。後者は語り手と曾山を通じて二重に間接化された語りであって、語りの距離は宋子衿から遠くなっている。

語りの距離の変化に伴い、第 6 章では第 4 章になかった「足」「体の脱脂綿の香り」という肉体的な要素が「実際」「実は」という強調の後に加えられ、宋子衿の張末に対する興味は肉体的な興味に特化する形で語られている。引用部分の表現はよく似ているが、語りの距離の変化と同時に語られる内容にも若干の変化が生じ、宋子衿という人物の語られ方は変化している。

『欲望的旗幟』では語りの距離の変化が大きな特徴となっているが、格非の 80 年代の作品は、“空缺”、すなわち欠落や空白をその特徴として指摘されることが多い。これは物語内容の主にプロットもしくはストーリーに関する何らかの「書かれていない内容」を指すといえる。『欲望的旗幟』では曾山、張末、宋子衿に関して、プロットおよびストーリーに関して重大な欠落はない。前述の深夜の電話も、まず第 1 章で曾山に焦点化して電話の相手を謎とした後で、第 2 章で張末に焦点化してその謎を解いていた。これとほとんど同じ構造のエピソードがもう一つある。

第 3 章に、曾山に焦点化して、宋子衿が「杭州に行くと言い、杭州からかけていると言って電話したが、実は杭州には行かなかった」と語るのを聞く場面がある。これ

が第 4 章で宋子衿に焦点化すると、本当は杭州に行っていたと明かされるのである。宋子衿が曾山に「実は杭州には行かなかった」と語る場面の後には、次のような文がある。

……子衿は彼にひとしきり弁解したが、弟弟子はやはり不満そうな表情だった。これについて、子衿もどうしようもないと感じた。実際は、彼は杭州に行ったのだ……<sup>325</sup>

杭州へ行った際の様子も描写されるのだが、この文は語り手が子衿を三人称で指し示して、「実際は」と語っている点で注目に値する。この語り手は、物語内容の事実性に疑問を持っていない。さらに、曾山にとって、事実と異なる子衿の説明が全てである。子衿の嘘を曾山が疑うこともなく、嘘が暴露されることもない。こうした点は、たとえば「褐色鳥群」の語り手のような、その主観的認識が正しいのか他の登場人物の認識が正しいのか、語り手自身にも分からない、という語り手のあり方とは本質的に異なっている。

もし『欲望的旗幟』の中の「書かれていない」事柄で目につくものがあるとすれば、焦点化することの少ない人物に関するプロットの欠落であろう。たとえば第 1 章で死を迎える賈蘭坡だが、その死は自殺と見られるものの原因は明らかにされておらず、“実際”自殺だったのかどうかも定かではない。しかし焦点化することの少ない登場人物についての欠落であり話題化されることが少ない点で、やはり「迷舟」などとは大きく異なっているといえる。

そして『欲望的旗幟』の後、9年ぶりの2004年に長編小説『人面桃花』<sup>326</sup>が発表された。これは『山河入夢』<sup>327</sup>および『春尽江南』<sup>328</sup>と三部作をなす。『人面桃花』は、辛亥革命前後の世相を背景として、地主の娘・秀米が土匪に誘拐軟禁されてから革命運動に参加し、日本への逃亡を経て帰郷した後、革命活動に従事して逮捕され、辛亥革命ののちに釈放されて1人生家に帰り、息を引き取るまでを描く。

語り手は姿を現さない、無人称である。語りは第 1 章、第 2 章では陸秀米に、第 3 章では老虎（陸家の帳簿係・宝琛の息子）に、第 4 章では秀米とその侍女・喜鵲に主に焦点化している。

焦点化している人物の変化は、しばしば登場人物の呼称の変化によって示される。たとえば第 3 章の地の文では、老虎に焦点化した語りの中で、秀米は「校長」<sup>329</sup>、秀米の母は「夫人」という語で指し示されることが多くなる。地の文で単に「父」とある場合、この章では老虎の父・宝琛を指すのである。『欲望的旗幟』にも同じ傾向は見られ、たとえば曾山に焦点化した語りでは宋子衿を「兄弟子」、宋子衿に焦点化した語りでは曾山を「弟弟子」と表記していた。ただし『欲望的旗幟』では焦点の変動を示すにとどまっているが、『人面桃花』では、さらに焦点化している人物がある関係性の中から別の関係性の中へ移行することを示している。

まず、第 1 章 1 節の書き出しは「父が階上から降りてきた。」<sup>330</sup>という 1 文であるが、

この「父」とは秀米の父・陸侃である。その名は 4 節になって、陸侃が翠蓮を妓楼から身請けして雇用する顛末を語る場面で現れる<sup>331</sup>。同様に秀米の母も第 1 章では「母」と記されており、その名・梅芸は第 2 章 3 節になってやっと現れる。梅芸という名は、地の文より前にまず張季元の日記の引用に記されている。張季元は陸侃の失踪後に秀米たちの家に居候するようになった男で、後に謎の死を遂げ、その死後に秀米は張季元の日記を読んで、彼が反清活動に関わっていたこと、梅芸と肉体関係があったこと、かつ秀米に対し性的な欲望を抱いていたことなどを知るのである。

すなわち、陸侃の名前は元妓女である翠蓮との関係性の中で、梅芸の名前は肉体関係があった張季元の日記の中で、初めて記されるのである。こうして性的な関係性は名前によって結び付けられ、父母およびその娘という代名詞とは切り離されているのである。

この張季元の日記は、第 2 章で 5 度にわたり引用の形をとって記されている。その内容の多くは第 1 章で秀米に焦点化して語られた出来事を、張季元に焦点化して語りなおすものである。ただし日記という枠組みが付けられているので、語りの上ではそれを読む秀米に焦点化しているといえる。この点では『欲望的旗幟』とやや構造が異なる。

このように『人面桃花』には『欲望的旗幟』と同様の技法が見られるものの、2 つの作品を比べると『人面桃花』の方は 80 年代の技法がやや目につく。

第一に、主に焦点化している秀米に関して「書かれていないこと」が多い。特に目立つのは秀米の渡日についてである。第 2 章の末尾には、土匪の若者・馬弁が、秀米を手に入れるために土匪の頭目たちを次々と殺したことを秀米に向かって語ることばが記されるのだが、第 3 章は突然秀米が息子・小東西<sup>332</sup>を連れて帰郷する場面から始まる。馬弁のその後や小東西の父親については全く説明されていない。息子の父親という点では、第二子・譚功達の父親が譚四であるということが第 3 章の老虎に焦点化した語りの中で断定されているため、第一子・小東西の父親に関する語りが無いことは対照的であり、比較的大きな欠落といえる。

第二に、登場人物が死ぬと生年、享年、略歴等記される部分があるが、そこには物語内容との齟齬がある。たとえば反清活動家・薛祖彦が死亡したのは「1901 年」とあり、秀米が土匪に誘拐されるのはその「3 年後」すなわち 1904 年頃であって、帰郷は誘拐から「十年後」すなわち 1914 年頃という計算になる。ところがそれより後の獄中での出産が「宣統二年」（1911 年）とされるので、計算が合わなくなる。一見すると物語内容の時間は単純に直線状に進行していくように見え、年号に注意していなければ違和感を覚えることもないかもしれないが、実はその語りの時間は矛盾をはらんでいるのである。

第三に、登場人物の間の認識に齟齬があり、どれが事実か語りの上では明らかにされていない部分がある。第 1 章で、秀米は陸侃が狂気におちいった理由を母、翠蓮、喜鵲、宝琛、私塾教師・丁樹則に聞いて回る。母が机を叩いて答えなかった以外は、彼らはそれぞれの解釈を説明する。秀米はそれを聞き、自らも複数の解釈を持つよう

になる。しかし最終的には「何と言おうとも、どちらにしろ父親はすっかり変になってしまったのだ。」<sup>333</sup>という表現で議論は終わっている。この結論は地の文ではあるが、「父親」という呼称から秀米に焦点化した語りと考えられる。語り手は判断を差し挟まず、秀米の聞いた解釈とそれに触発された解釈をただ並べる。こうした多様な解釈の並存は、80年代の作品の中でも「青黄」に顕著に見ることができるものである。

#### 6.4 蘇童「妻妾成群」<sup>334</sup>『河岸』<sup>335</sup>

格非の『欲望的旗幟』『人面桃花』では焦点化する人物が何度も転換することによって特徴的な語りが行われていたが、蘇童の作品では焦点化する人物の転換が物語の最後に行われ、独特の余韻を生み出していることが多い。

まず、「先鋒文学」的な作品からの転換点といえる「妻妾成群」を例とする。これは89年に発表されているが一般的にも「先鋒文学」的な作品として挙げられることはほとんどなく、映画『大紅灯籠高高掛』の原作としてもよく知られる蘇童の代表作の一つである。「妻妾成群」は、19歳で陳佐千の4番目の妻となった頌蓮が、やがて主人の寵愛を失い狂気におちいるまでを描いている。語り手は無人称で、物語内容の時間は直線的に進行する。主に焦点化されているのは頌蓮であり、語り手と頌蓮のことばは頻繁に重なり合う。

富豪とその妾たちという物語の題材における面白さもさることながら、とりわけ最後の場面では焦点化と人称の面で、蘇童の後の作品に引き継がれる特徴的な語りが行われているので、この部分を次に引用する。

頌蓮の後に入った5番目の妻である文竹が、井戸に向かって呟く頌蓮を指して質問をし、人々がそれに答える場面である。以下の会話文に引用記号はない。

文竹は言った、彼女はおかしい、彼女は井戸に何を話しているのか？人々は頌蓮のことばを繰り返して言った、私はとびこまない、私はとびこまない、彼女は井戸にとびこまないと彼女は言っている。／彼女は井戸にとびこまないと頌蓮は言った。<sup>336</sup>

人称を全て直訳したので日本語としては不自然だが、原文で読むと違和感はない。

改行前の2文は、伝達部があるのでどちらも間接話法に見えるが、「私はとびこまない」の繰り返しは頌蓮のことばを「人々」と語り手が直接引用して再現した直接話法と考えられる。語り手は「人々」のことばを引用し、「人々」は頌蓮の語った「私」を主語とすることばを直接引用して2回繰り返し、次に頌蓮を指す「彼女」を主語として間接話法に変化させている。最後の1文では登場人物を介さずに、語り手が「頌蓮」と「彼女」という語で頌蓮を客体化し、頌蓮のことばを間接話法で語っている。

頌蓮の直接的な発話「私はとびこまない」ということばは、こうして他の登場人物のことばと語り手のことばを介することによって順を追って間接化されており、映像にたとえるなら徐々に引いていくズームアウトの手法が取られているといえよう。こうして最後にある登場人物を客体化することは、語り手の俯瞰的位置付けを効果的に生かすものである。

「妻妾成群」では特に、それまで頌蓮に焦点化してきた語り手が最後に頌蓮を客体化し突き放すので、物語内容における頌蓮の悲劇的な末路がより一層際立っているといえよう。

次に取り上げる長編小説『河岸』でも、最後の場面でそれまで焦点化してきた人物は客体化され、突き放されている<sup>337</sup>。

『河岸』は上下二編に分かれる。上編は、革命の女烈士・鄧少香の息子であるとされたことから権力を握っていた「私」の父・庫文軒が、再調査<sup>338</sup>で男女問題を暴かれ失脚し、喬麗敏と離婚して息子である庫東亮と共に向陽船団に移籍したこと、父子の暮らし、船団が少女・慧仙を拾い育てるようになったことなどが語られる。下編では、慧仙が革命模範劇を模したパレードで「小鉄梅」役に選ばれて船を下り、やがて実力者の寵愛を失い理髪店の店員になるまでの顛末と、慧仙に憧れた庫東亮が理髪店に通う中で騒ぎを起こすことなどが語られる。下編の最後に庫文軒は鄧少香の石碑を背負って河に飛び込み、庫東亮は陸上から「追放」される。

まず物語内容の時間は、ほぼ直線的に進行する。「1日」と題された理髪店での騒ぎがあった1日は、描写が突出して長い（4節に分けられている）など、速度に緩急はあるが、複雑な語りではない。

次に語り手は、上下とも一貫して庫東亮の一人称「私」によって語られ、基本的に庫東亮に焦点化している。語り手による「語ること」への言及はあるが、物語の虚構性を強調するものではない。

たとえば上編の最初の章「息子」では次のような表現が見られる。

私は口下手だから、すぐには彼と魚類の間の微妙な関係をはっきり説明することができない、やはりさかのぼって、女烈士鄧少香から話し始めよう。<sup>339</sup>

こうして語り手は「今まさに語っている」かのように語っている。語っている「今」の現前性を補強する表現であって、この点では80年代の作品との相違が目立つといえよう。

語り手・東亮は、行動した後から内省を行って自己を対象化することはあるが、語りの現在からの俯瞰的省察はほとんど行われぬ。冒頭から河上の生活が「13年」であることを三度繰り返すなど、語りの現在が少なくとも13年以上後であることは示されているが、語りはおおむね「語られる私」に焦点化していて「語っている私」の存在は強調されていない。13年という表現についても、「河の流れ」の節に「今のところ私は船団で13年を過ごし、もう陸に戻ることはなくなった。」<sup>340</sup>とある一方で、「理髪」

の節には「河上の13年の、最後の一年私の心は陸上に留められていた。」<sup>341</sup>とあって、13年より後の「私」の行き先は不明である。

また一部分、東亮が知るはずのない慧仙の総合庁舎時代の内幕や慧仙の心情などが、無人称の地の文で語られている。その前後でも自由に一人称の語りに戻っており、語りの状況は対象化されずに変化している。無人称で語り、語り手としての東亮を語りの上から隠すことで、東亮が知るはずのない事柄でも、ほとんど断絶を感じさせずに語り続けることが可能になっているといえよう。

最後に東亮は、告示を読んで自分が陸上から追放されたと知る。告示を掲げているのは、東亮にひどく殴られたせいで傷だらけになった扁金だった<sup>342</sup>。告示の内容は次のように示される。

#### 六号通知

本日より向陽船団の船員庫東亮の上陸活動を禁止する！！<sup>343</sup>

ここで物語は終わる。それまで厳しい父や横暴な陸上の人々などから、暴行を受ける側であった東亮だが、扁金に対しては加害者である。ここでは東亮の加害者としての姿を際立たせるようにして、追放の告示が掲げられている。被害者である扁金の告発の通知をそのまま引用することで、東亮自身の姿が語りの上で客体化され、突き放されているといえよう。

以上、『河岸』は語っている「今」の状況に対し言及がなく、物語が虚構であると言明していない点で、同じ一人称で息子が父について語り始める『1934年の逃亡』とは語り手の立場が質的に異なっている。全ては「私」にとっての“本当のこと”として語られている。ただ東亮は考えが浅く、思い付きで行動することの多い精神的に未成熟な登場人物であり、「私」に深く感情移入することは難しい。そうではあるが一人称をとることによって、やはり読者が東亮を客観視することを妨げる働きはあると考えられる。したがって「私」の語りは信頼できるものとしても、疑うべきものとしても読みうるといえる。

反対に80年代の作品を彷彿とさせる点は、太字フォント、「空屁（すかしっぺ）」の図形的表示など、視覚的工夫があることである。「息子」の章で、「はっきりとよく響く音節に油坊鎮の空気は征服された」という文の後に、次のような形で表現されている。原文を引用する。

空屁  
空屁 空屁 空屁

我是空屁。

尽管有失体面，但是我必须承认，我就是空屁。<sup>344</sup>

響き渡る音と、「私」が「空屁」という語から強い印象を受けたことが視覚的に理解できる。2文目は太字ではないが、意味の上で「就」によって強調されている。この後東亮のあだ名が「空屁」となってこの語は繰り返し出てくるが、最初から効果的に強調されているといえる。同じく長編小説である『黄雀記』には、太字フォントおよび斜体フォントは見られるが、図形的表示は見られない<sup>345</sup>。

## 6.5 余華『活着（生きる）』<sup>346</sup>『兄弟』<sup>347</sup>『第七天（七日目）』<sup>348</sup>

余華については、まず転換点として重要な『活着』を取り上げる。これは雑誌掲載時には中編だった作品で、南海出版社から単行本で出版された際に長編に変更されている。以下、前者を雑誌版、後者を南海版と呼び、比較しつつ見ていきたい。

概要は、10年前に民間歌謡の収集に田舎を訪れた「私」が、牛と一緒に畑を耕している福貴という老人に出会い、老人の身の上話を「私」が日暮れまで聞き続けるというものである。民謡採集にきた青年の語りも、福貴の語りも一人称で行われる。

雑誌版と南海版での変化はいくつかあるが<sup>349</sup>、ここでは特に語り手である青年の位置付けについて比較していく。

福貴の語りと青年の語りの間は2行の空行によって分離されており、青年の語りを間に挟みつつ、福貴の語る物語内容の時間はほぼ直線的に進行していく。また青年の語る物語内容の時間も、「ある夏の午後」から「夕暮れ」へ、直線的に進行していく。また青年の語りも福貴の語り部分に対して干渉することはなく、福貴の語りは青年との対話を挟むことなく進んでいく。基本的に「先鋒文学」の特徴的な技法は使われていないといえる。以上の点は2つの版本で変化していない。

相違する点は、まず青年の語りの分量の増加である。雑誌版では青年の語りは冒頭、中間、結末の三か所だけだが、南海版では中間の挿入部が四か所に増え、冒頭と結末を合わせて計六か所になっている。

全体としては増加した青年の語りの中で、冒頭のエピソードが一つ削られている。父からの手紙が滑り出て、「私」が手紙を引用する場面である。

それは私が出発前に受け取った父の手紙で、父の手紙はたった二言しかなく、彼はこのように書いていた――

君の手紙を受け取って、私と君のお母さんは丸一日喜びました。ただその時の私と君のお母さんはどちらもまだ若かったので、簡単に感激したのです。

350

父の「善意の風刺」は、再読した「私」を愉快にさせる。なぜなら「私はすでに一

年余り家に手紙を書いていなかった」<sup>351</sup>からである。これは青年の個性を印象付けるエピソードであり、「聞き手」としての役割を逸脱するために削除されたと考えられる。

南海版ではこのようにして、青年の登場人物としての役割を10年前の「聞き手」としての役割にできるだけ限定し、語り手としての役割を相対的に縮小させている。語り手が「聞き手」としての登場人物であることは、福貴の語りの現前性を高めていると考えられる。

青年はかつての自分を「この今より10歳若い私」<sup>352</sup>と呼んでいるが、10年前に福貴から聞いた話を「今」語ることについての理由付けはされておらず、「私」の語りに関する自己言及自体が行われぬ。

また、第1段落で青年がその夏の自分の様子を描写する部分で、雑誌版では「数人の老人がはるか遠い伝説を語るのを聞いた。」とあるが、南海版では「男たちと話をした」となっている<sup>353</sup>。さらに、青年はかつて息子の親不孝を嘆く老人に出会い、その老人が息子の嫁に手を出したのだろうと考えたことを語る。その場面で、雑誌版は「私は福貴のような老人にかつて出会った」、南海版は「私は泣いている老人にかつて出会った」となっている<sup>354</sup>。

こうした変更によって、「老人」福貴は特別な存在として差別化されていると考えられる。雑誌版から南海版への変更において、青年の個別性を弱めると同時に福貴の個別性は補強されている。これにより青年の語り手としての役割を縮小させているといえる。

さらに語り手の役割が縮小されているのが『兄弟』だといえよう。女子トイレを覗いて悪名をとどろかせた李光頭が、母・李蘭の宋凡平との再婚により一つ年上の宋鋼と兄弟になり、文革、改革開放を背景とする時代を生きて、莫大な財産を築いていく様を描く作品である。

全編は上部下部に分かれ、上部では文革中に宋凡平が虐殺され、その七年後に李蘭が病死するまでを描く。下部は上部の倍近い分量である。李光頭が商売に成功して莫大な財産を築く一方で、宋鋼は李光頭の意中の女性だった林紅と想いを通じて李光頭と袂を分かち、肉体労働と病気で苦しむ。行商をするため宋鋼は海南島に行き、やがて体調を崩して故郷・劉鎮に戻ると、その時すでに李光頭と林紅は肉体関係を持っていて、2人は上海へ行っていた。人にほのめかされて2人の仲を知った宋鋼は自殺し、李光頭と林紅は別れてそれぞれに生きていく。

下部では他に、富豪となった李光頭が開催する「処女膜コンテスト」、宋鋼が豊胸クariumの行商時に行う宣伝のための豊胸手術など、経済的豊かさを追求する中で生じる混乱や苦痛を題材としている。特に宋鋼の行商から自殺までは宋鋼に焦点化しており、その最期の場面は鮮やかに描かれている。

列車は音を轟々と響かせて彼の腰部分を轢き去って行って、彼の臨終の目の中に残った最後の光景は、ちょうど一羽の孤独な海鳥が多くの花の開く中で飛翔するものだった。<sup>355</sup>

ここでの「彼」は宋鋼であり、語れるはずのない末期の視覚を描写していることから、語り手は俯瞰的位置から彼を対象化して語っているといえよう。語り手は基本的には無人称で主に李光頭に焦点化しているが、このように他の登場人物にも焦点化しており一律ではない。

また語り手は、しばしば「私たちの劉鎮」「私たちの県文化館」などと語っているが、語り手自身が誰なのかは一度も明らかにされず、また語っている「今」について言及することもない。これは格非の『欲望的旗幟』と似ているが、「私たち」が物語中の場所と結び付けられていることから、語り手が物語内容の内部世界に属する点で異なっている。「私たち」の中に、想定される読者は含まれない。これにより語られている物語内容と語っている物語行為が結び付けられ、想定される読者に対して語り手と物語内容の世界の实在性を印象付ける働きをされると考えられる。

物語内容の時間は基本的に直線的に進んでいくが、冒頭は別であって、結末部分につながっている。李光頭はロシアの宇宙船打ち上げのニュースを見て訓練を始め、宋鋼の骨壺を宇宙の軌道上に置きたいと考える。この冒頭と結末とはほとんど李光頭に焦点化している。

たとえば冒頭第2段落には、「彼はかつて互いに助け合った兄弟宋鋼がいて、この彼より一歳年上で、彼より頭一つ背が高く、正直かつ温厚で頑固な宋鋼は三年前に死んだ」<sup>356</sup>とあり、最初の「彼」すなわち李光頭を基準として、語っている「今」から「三年前」を対象化していることが分かる。

語り手の登場人物としての働きがより大きくなる『第七天』では、死者である楊飛が一人称の語り手であり、彼が自分の火葬のために火葬場へ行こうとするところから始まる。『第七天』は楊飛の死後「一日目」から「七日目」までの靈魂の彷徨を通じて、自らの人生を振り返ると同時に様々な死者たちと触れ合う様子を語ったものである。

語り手は一人称で行われ、大部分が楊飛に焦点化している。楊飛は出会った死者たちから様々な話を聞くが、発話は楊飛のものも他の登場人物のものも引用記号でくくられており、導入部を持つものも多い。つまり見た目上「私」が聞いたことばと「私」が発したことばは同等に扱われていて、導入部がない場合は前後の文脈から誰のことばかを判断する必要がある。ただ文脈は明らかなので、一般的に判断に迷うことはないように思われる。「私」は登場人物としての役割が大きく、語っている「今」について言語化することはない。

「私」の他に「私たち」という語も用いられているが、『欲望的旗幟』とは異なりあくまで登場人物楊飛にとっての「私たち」である。たとえば「一日目」火葬場のホールで火葬の順番待ちをする場面で、以下のような表現がある。日本語が不自然になるがほぼ直訳する。

こちらのプラスチック椅子側の火葬待機者は低い声で話し合っていて、あちらの貴賓区域側の6人の火葬待機者も話し合っている。貴賓区域の声はよく響き、

まるで舞台上の歌い手であり、私たちこちら側の話し合いは舞台下のオーケストラボックスにおける伴奏に過ぎない。<sup>357</sup>

「こちら」「私たち」とは楊飛を含む一般区域に座った貧しい人々で、対応する「あちら」「彼ら」は貴賓区域に座る裕福な人々である。「彼ら」はいかに“高価”な経帷子や骨壺を買ったかということ語り、「私たち」はいかに“安く”良い買い物をしたかを語り合う。ここでは死んでからも生前の経済格差が引き継がれる状況が描写されているが、この後も死者たちがそれぞれの人生を語る中で、様々な社会問題に触れている。こうした点は『活着』の系列に連なるといえる。『活着』と異なる点は、語り手が登場人物でもあり、また他の登場人物に対する聞き手としても機能している点である。

『第七天』の語り手は、貧しい人々と状況を共有してそれを言語化し、富裕層を遠くから客体化している。それは「私たち」／「彼ら」および「こちら」／「あちら」という指示子からも見て取れる。そしてこの対立は単に登場人物としての楊飛とそれ以外の人々との対立なので、語り手としての「私」の語りの確かさや事実らしさを揺るがす対照項とはならない。「私」は語っている現在時について言及せず、自分自身の含まれた光景を見、そのまま語っているように見えるのである。

以上の余華の作品では、80年代の「十八歳出門遠行」などと比べて、登場人物が語り手である場合、語りの上で語り手としての役割は縮小され登場人物としての役割が拡大される傾向があるといえよう。

## 6.6 小結

以上、5名の作家について、90年代以降の作品におけるそれぞれの技法的転換を見てきた。馬原は前述のように新作の発表自体が行われていなかったもので、他の作家とは状況がやや異なるが、20年ぶりに発表された『牛鬼蛇神』の内容はほぼ過去のプロットの繰り返しに過ぎず、80年代の技法を用いている部分もあるが新たな効果を生み出しているとは言い難かった。

80年代の「先鋒文学」と呼ばれる作品は、物語内容の時間の錯綜や語り手自身による“語ること”への言及などを特徴とするが、これらは書かれたものとしての物語の虚構性を際立たせる働きをする。90年代以降の作品では、基本的にはこうした虚構性の提示が弱められている。

本章では、語りの上で“語る方法”を前景化した「先鋒文学」の代表的な作家たちが、どのようにその方法を転換したか、90年代以降の代表的な作品に沿って分析した。語りの人称や焦点化の転換がもたらす働きを明らかにすることによって、対比的に「先鋒文学」とは何であったか、その技法的側面をより明確にすることが可能になったと

思われる。次の「終わりに」では、続けて「先鋒文学」とこれら 90 年代以降の作品を対比し、それを通じて「先鋒文学」の語りの技法とその働きについて改めてとらえ直し、本稿全体の結論とする。

---

294 初出は『収獲』2012 年第 2 期および第 3 期。単行本は上海文芸出版社、2012/5。以下引用の頁数は単行本による。題名の四字熟語は、杜牧が「李賀集序」（『樊川文集』卷十）で唐代詩人李賀の詩を評した語であり、得体のしれないものを指す成語。日本語では「妖怪変化」などと訳される。文革の際には打倒すべき地主や資本家を指す語として広く流通した語でもある。語り手自身は題名について、巻 3 第 0 章 3 節「2011 年 2 月 2 日 水曜日」の日記の中でおおよそ次のように解説している。突然また小説を書きたくなり、題名を考えている時に妻が息子の首に牛の飾りをかけたので、牛に関連する語の中で、李徳勝がウシ年で幽鬼に縁があり、自分がヘビ年であることなどから『牛鬼蛇神』に決めた、と。語り手は「牛鬼蛇神」の文革期の用法には全く触れていない。

295 原文は「大串联」。文化大革命初期に行われた紅衛兵の全国規模の交流。交通、宿泊、食費は無料で、全国の紅衛兵や学生が自由に各地を旅行した。（土田真靖「大交流」、『岩波現代中国事典』岩波書店、1999 年、684 頁参照）

296 大元と李徳勝が知り合ったのは、大元が羊肉の内臓煮込みを持ってイスラム料理店に入り、豚肉（原文は「黒毛子杂碎」）を持ち込んだと誤解されて店員に殴られた際に、李徳勝が間に入ってくれたことがきっかけである。注 294 に挙げた語り手の解説からは、大元と李徳勝とを合わせて牛鬼蛇神と名付けた、と読み取れる。文革中の冤罪事件によって始まった大元と李徳勝の関係が、「牛鬼蛇神」と名付けられている点は意味深長といえよう。

297 原文「除了故弄玄虚之外，看不出任何非同一般的深意。」（徐剛「先鋒記憶的緬懷与潰散——評馬原長篇小説《牛鬼蛇神》」『揚子江評論』2012 年第 3 期、14 頁）

298 例外的に、巻 1 第 0 章 0 節は、題が「日曜日または安息日（星期日也叫礼拜天）」、本文が「一日休み。（休息一天。）」となっている（184 頁）。

299 大元の略歴は作家馬原の人生をなぞるようである。徐剛は「情感に満ちた回想録あるいは個人の自伝」として書き上げられていて、作家馬原の「個人の自叙伝として言えば、『牛鬼蛇神』は疑いなく成功した」が、「しかし一つの小説としては決して成功していないのかもしれない。」と書いている。（原文の表現はそれぞれ「写成了饱含情感的回忆录或个人自传。」「作为个人自叙传而言，《牛鬼蛇神》无疑是成功的，」「但作为一部小说，《牛鬼蛇神》也许并不成功。」いずれも徐剛、前掲論文 14 頁）

300 『収獲』1988 年第 6 期。

301 『醜小鴨』1985 年第 8 期。

302 『人民文学』1985 年第 10 期。

303 『西藏文学』1985 年第 4 期。

304 原文「莫非真有鬼魂这回事？」225 頁。

305 原文「或者，李徳胜来拉萨原本就是我的一个大梦吗？」225 頁。

306 巻 1 第 3 章 2 節（81 頁）。また巻 3 第 3 章 2 節には大元の小説の題辞として馬原の小説の題辞が引用されている（319～322 頁）。

307 原文「我为了杜撰这个故事，」前掲『馬原文集 卷一 虚構』3 頁。

308 原文「其实那时候我已经知道，他迟早会走进我的书。」270 頁。

309 江蘇文芸出版社、2007/3。

310 于敏「論洪峰小説創作的“去精英化”轉型」（『当代文壇』2013 年第 1 期）

311 たとえば第1章のニュースタイトルは「激しい砂塵の“塵埃落着”」（強沙尘暴“尘埃落定”）で、書き出しは「本紙総合情報」（本报综合消息）となっていて、特に中国北部の砂塵による環境問題が語られている（1頁）。

312 原文「韩非不知道自己的孩子出了这种事情会怎么样，会不会花这么多的精力再加上物力财力，甚至还要冒着生命危险干下去。或许会吧？庆幸这只是假设无论怎么讲，他都不希望这种事重复产生在和自己相关的生活里。活得已经够吃力的了。」1頁。

313 原文「好了，故事现在开始了。」3頁。

314 「在四年後回憶」の初出は『当代作家評論』1994年第5期。題名のみ「自序」と変えて『洪峰小説自選集』（華夏出版社、1997年）の同シリーズ4巻全て（副題はそれぞれ『絶殺局』『瀚海』『苦界』『東八時区・和平年代』）に掲載されている。また『你独自一人怎能温暖』（南海出版公司、2000年）にも同名の文章が掲載されているが、「広場」や「知識人」に関わる部分は削除されている。

315 『収獲』1995年第5期。

316 『作家』2004年第6期。『人面桃花』春風文芸出版社、2004/6。

317 和田知久「格非『欲望的旗幟』を読む」『季刊中国』57号、1999/6。

318 和田知久は「他の章が数字を伴った章の分割法であるのに対して、第4章のみそうではなく、夢か現実か不明な光景の断片がモザイク状に並べ立てられており、前後の脈絡が掴みづらく非常に難解」と解説している（前掲「格非『欲望的旗幟』を読む」）。確かに語り手もしくは他の登場人物を第4章の語りの主体として読むと大部分の前後の脈絡は掴みがたいが、宋子衿に焦点化していると考えれば、場面の転換も宋子衿の連想および回想に伴うものとして理解できる。よって本稿では第4章で主に焦点化している人物を宋子衿とする。

319 原文「九十年代初期的上海。一个重要的学术会议将在这里举行。由于某种无法说明的原因，知识界对于这次会议普遍给予了过高的期望，仿佛长期以来所困扰着他们的一切问题都能由此得以解决。」126頁。

320 原文「一九二八年三月二十一日，北伐军先头部队突然出现在兰江两岸。（略）棋山守军所属32旅旅长萧在一天深夜潜入棋山对岸的村落小河，七天后突然下落不明。萧旅长的失踪使数天后在雨季开始的战役蒙上了一层神秘的阴影。」96頁。

321 原文「那么，电话究竟是谁打来的呢？」（1段落略）「用不了多久我们即可明白，曾山对电话的担忧并不是毫无缘由的。需要说明的是，他忽略了一个细节。也就是说，他最应该首先想到的那个人恰好被他遗忘了。这种情形至多暗示了这样一个事实：假如我们的大脑注定要将某一事件遗忘的话，其中一定存在着我们尚不知晓的奥妙。」127頁。

322 原文「现在，我们已经知道，那个电话是张末打来的。」159頁。

323 原文「在夏天的时候，她穿着蓝色的长裙，怀里抱着一本书，从文史楼前的草坪上斜穿而过。丁香和薄荷的气息，可能的将是不可能。」172頁。

324 原文「“她常常穿着一条蓝色的裙子去文史楼前的草坪上看书。（略）实际上我是在看她的小腿。“子衿嘿嘿地笑了两声，接着往下说道：“我其实只想看到她，闻到她身上的药棉气味。（略）”」204頁。

325 原文「……子衿向他作了一番解释，可师弟还是一脸不高兴。对此，子衿也感到无可奈何。实际上，他去过杭州……」173頁。

326 『人面桃花』は『太平広記・卷第二百七十四・情感』にあつて崔護が詠んだ詩を由来とする四字熟語。通常は以前に会った美人に再び会うことができないという意味で用いられる。張学昕（「格非《人面桃花》的詩学」『当代作家評論』2005年第2期）や謝有順（「革命、烏托邦与個人生活史——格非《人面桃花》的一種讀解方式」『当代作家評論』2005年第4期）は、ともに人面桃花の詩の一節を引用した上で題名を「人面」と「桃花」に分け、それぞれ主題と関連付けた解釈を行っている。

- 327 『山河入夢』 作家出版社、2007/1。
- 328 『春尽江南』 上海文芸出版社、2011/8。
- 329 秀米は日本から故郷の普済に戻った後、普済地方自治会を立ち上げるが村人たちの支持を得られずに看板を下ろし、その後に普済学堂という額をかけてその「校長」となった。
- 330 原文「父亲从楼上下来了。」1頁。以下『人面桃花』の頁数は春風文芸出版社の単行本による。
- 331 陸侃が秀米の父であると明記されてはいないが、翠蓮が秀米の家で働いていること、また陸侃が孟婆婆に「旦那様」（原文：老爷）と呼ばれることなどから、読み取ることが難しいといえる。
- 332 意味は「小さいやつ」である。秀米は息子に名前をつけなかった。
- 333 原文「不管怎么说，反正父亲是疯掉了。」8頁。
- 334 『収獲』1989年第6期。
- 335 『収獲』2009年第2期。『河岸[修訂版]』人民文学出版社、2010/3。翻訳は飯塚容訳『河・岸』白水社、2012/2。
- 336 原文「文竹说，她好奇怪，她跟井说什么话？人家就复述颂莲的话说，我不跳，我不跳，她说她不跳井。／颂莲说她不跳井。」（『蘇童文集 婚姻即景』江蘇文芸出版社、1993/9、161頁）
- 337 構造の異なる長編小説として、たとえば『黄雀記』（作家出版社、2013/8。初出は『収獲』2013年第3期）では焦点化する人物が複数回転換する。上部「宝潤の春天（宝潤の春）」、中部「柳生の秋天（柳生の秋）」、下部「白小姐の夏天（白嬢の夏）」の三部に分かれ、それぞれが宝潤、柳生、白嬢という三人の人物に主に焦点化して語られている。ただし全体を通じて、宝潤の祖父の名前が示されず基本的に「祖父」と表記されるため、登場人物が「祖父」と関わる限りそこには常に「（宝潤の）祖父」という意味が生じ、「祖父」と語るたびに語りは重層的になり、宝潤にも焦点化すると言える。また描写は「祖父」より圧倒的に少ないが宝潤の父親も名前は記されない。これに対し宝潤の母親と柳生の母親はそれぞれ「粟宝珍」「邵蘭英」と名前が記されている。
- 338 「文革」という語や西暦表示は作中はないが、庫文軒に付けられたレッテル「階級の異分子」や、スローガンなどから文革期が背景であることは明白である。調査というのも文革の際に行われた出自・身分を明らかにさせる階級調査と見られる。
- 339 原文「我笨嘴拙舌，一时半会儿也说不清楚他与鱼类之间暧昧的关系，还是追根溯源，从女烈士邓少香说起吧。」115頁。
- 340 原文「如今我在船队已经十三年了，再也没有回到岸上。」127頁。
- 341 原文「河上十三年，最后一年我的心留在了岸上。」180頁。
- 342 東亮は文軒のために鄧少香の石碑を船まで運んだのだが、その際に扁金といさかいになって暴力を振るっていた。
- 343 原文「六号公告」（改行，単行本ではさらに空行をはさむ）「即日起禁止向阳船队船民库东亮上岸活动！！！」雑誌（208頁）単行本（294頁）とも太字フォントで、各行ともページ中央に来るよう配置されている。
- 344 雑誌（121頁）単行本（22頁）とも、ページ中央に最上段の「空屁」が来るように配置されている。
- 345 視覚的効果を感じられるものとしては次のような表現がある。「捆。／捆她。／捆起来。／把她捆起来。」（意味は「縛れ。／彼女を縛れ。／縛り上げろ。／彼女を縛り上げろ。」）しかしこれは音声を視覚化したものではない。
- 346 『収獲』1992年第6期。『活着』南海出版公司、1998/5。翻訳は飯塚容訳『生きる』角川書店、2002/3。同名映画の原作としてもよく知られている。
- 347 上海文芸出版社、（上）2005/8、（下）2006/3。翻訳は泉京鹿訳『兄弟（上下）』文

---

芸春秋、2008/6。

348 新星出版社、2013/6。

349 たとえば福貴の妻・家珍は「軟骨病」という難病にかかり、雑誌版では息子・有慶の死の二日後に亡くなっているが、南海版では奇跡的に持ち直し、ずっと後の娘・鳳霞の死後に亡くなっている。

350 原文「那是我出发前收到的父亲来信，父亲的信只有两句话，他这样写——／／收到你的来信，我和你母亲高兴了整整一天。不过那时候我和你母亲都还年轻，容易激动。」（空行以下は異なるフォント）雑誌版 5 頁。

351 原文「我已有一年多没有给家里去写信了」雑誌版 5 頁。

352 原文「这位比现在年轻十岁的我」雑誌版 6 頁。

353 原文はそれぞれ、雑誌版「听几个老人讲述遥远的传说。」4 頁、南海版「和男人们说着话。」2 頁。

354 原文はそれぞれ、雑誌版「我曾经遇到一个像福贵那样的老人」20 頁、南海版「我曾经遇到一个哭泣的老人」2 頁。

355 原文「火车响声隆隆地从他腰部碾过去了，他临终的眼睛里留下的最后景象，就是一只孤零零的海鸟飞翔在万花齐放里。」433 頁。

356 原文「他曾经有个相依为命的兄弟叫宋钢，这个比他大一岁，比他高出一头，忠厚倔强的宋钢三年前死了，」1 頁。

357 原文「塑料椅子这边的候烧者在低声交谈，贵宾区域那边的六个候烧者也在交谈。贵宾区域的声音十分响亮，仿佛是舞台上的歌唱者，我们这边的交谈只是舞台下乐池里的伴奏。」9 頁。

## 終わりに

本稿「始めに」ですでに述べたように、「先鋒文学」の定義は抽象的に概括するならば「何を語るか」よりも「いかに語るか」へ重点を置いた作品ということになる。本稿では、馬原、洪峰、格非、蘇童、余華の代表的作品を取り上げて、それら作品における語り手が「いかに」語っているかを具体的に分析してきた。

具体的には、物語内容の時間と物語言説の時間の錯綜、指示子とその指示対象の錯綜、語り手の自己言及によるメタ物語化、地の文における引用の指標のない直接話法での引用といった技法が比較的好く見られた。こうした技法それ自体によって「先鋒文学」を定義付け、量的に“先鋒性”を測定することにはあまり意味がないだろう。語りの技法は質的に作用する面もあるからだ。

たとえば、入れ子型の語りによって重層的に語りの虚構性を示す作品に馬原「拉薩河女神」、格非「陷穽」があり、並列的に語りの虚構性を示す作品に馬原「西海的無帆船」、格非「青黄」があった。これらは構造的には似ていても、「拉薩河女神」「西海的無帆船」があくまで物語の虚構性、語り手によって語られた世界の虚構性を提示するのに対して、「陷穽」「青黄」は語り手が認識している世界の虚構性を提示する。このような技法の働きの差異は、語りの場における具体的な分析を通じてとらえる必要がある。

それでも80年代の「先鋒文学」は、様々な水準における虚構性の強調を指向していたと概括することができる。虚構であるという前提のもとに物語を語ることは、現実世界の規範に沿った価値付けを防ぎ、物語の中に倫理的な意味や規範としての正しさといった価値を求めようとする共同体への抵抗となる。「始めに」で述べた通り、こうした物語の虚構性を前景化する語りは、端的に言って「権力と因習による堅固なディスコースの破壊」<sup>358</sup>を目指した結果として、期せずして同時期に生じたものと考えられる。

これに対して、90年代以降の作品では作者によってそれぞれ大きな転換が見られる。

まず馬原は、前述したように新作の発表自体が行われていなかったのも、他の作家とは状況がやや異なる。馬原は『牛鬼蛇神』の後、2014年にも長編小説「荒唐」(『花城』2014年第1期)を発表している。「荒唐」は「2013年」から「2014年」の出来事が中心的に描写され、現代の都市を舞台に交通法規、都市開発、インターネットなどの題材を用いており、『牛鬼蛇神』を含む過去の作品とは大きく異なるように見える。ところがその結末は、またしても過去の作品「虚構」を彷彿とさせる表現になっている<sup>359</sup>。「荒唐」の語り手「私」は、「彼」であり、また作家「馬原」でもある登場人物として、それまで提示されてきた物語内容の時間を否定する発言を行う。このような語りは物語内容全体の虚構性を強調する働きをするが、内容が現代中国社会の題材を豊富に含み、ほとんど虚構性を強調する語りが行われていないので、この虚構性の強調はやや唐突である。

長いブランクの後ということもあって、『牛鬼蛇神』『荒唐』の双方を通じて、馬原の語りは未だ新たなスタイルを確立しきれていないと言えよう。それと比較すると、

洪峰、格非、蘇童、余華らは、「先鋒文学」において実践された「いかに語るか」という様々な語りの技法を土台として、「何を語るか」へと重点を移しながら、おおよそそれぞれのスタイルを確立していると言える。

洪峰の『恍若情人』は、語りにおいて主人公・韓非に絶えず焦点化し、語りを韓非のことばと重ねあわせることによって、三人称で指示されながらも語り手と韓非が限りなく同一化していた。語りはいわゆるリアリズム文学に近付き、物語内容を事実であり現実であるかのように語る一方で、焦点化を通じて語り手と登場人物を同一化し、現実の読者が主人公へ感情移入することをより容易にしていると考えられる。すでに80年代から物語内容において“意味”への傾倒が見られた洪峰だが、そうした物語内容における反規範性と共に、焦点化を通じて語りの客体化と主体化の度合いを自由に変化させているという点で、「先鋒文学」以来の技法的継承が見て取れる。

格非の『欲望的旗幟』では、焦点化する人物が幾度か転換することによって、登場人物が多面的に描写されるという働きが見られた。いわば一つの“事実”である出来事を多面的にとらえようとする語りであった。「先鋒文学」では、格非の作品の語り手はしばしば書かれたものにおける事実性に対し疑問を突き付ける語りを行っていたが、『欲望的旗幟』ではそうした働きは排除されている。『欲望的旗幟』よりも後に発表された『人面桃花』は、ストーリーの欠落などが見られる点で、語りの「先鋒文学」的な実験性はより強いと言える。虚構性を指向する度合いが異なるものの、『欲望的旗幟』の多面的描写も『人面桃花』の謎めいたストーリー展開も、それを支えているはどちらも焦点化する人物の転換である。語り手が語る方法によって何らかの効果を生み出している点で、これらは「先鋒文学」の遺産を確かに受け継いでいると言えよう。

蘇童の「妻妾成群」『河岸』では、焦点化する人物の転換が物語の最後の場面で効果的に用いられていた。蘇童の作品でも、書かれたものの事実性が否定されなくなったという点では洪峰や格非と同様である。ただし蘇童の作品では、基本となる語りの状況をいわば瞬間的に反転させ、相対化することで強い余韻を残すという技法が特徴的である。蘇童の作品の語り手は、語りのパースペクティブを非常に効果的に利用している。太字フォントやスペースと改行などの視覚的工夫を除き、「妻妾成群」以降の蘇童の作品では「先鋒文学」的な技法はほとんど用いられていないが、語りの状況において「いかに語るか」への追究が顕著に行われている点で、蘇童の作品における語りは90年代以降の作品としては最も「先鋒文学」的であると言っていいだろう。

また「1934年の逃亡」や「妻妾成群」では、引用記号のない、自由直接話法での引用を地の文の中に含む形式が見られたが、このような話法の利用は、「先鋒文学」から始まり定着していったのではないかと考えられる。

余華は『活着』の南海版を契機として、『兄弟』『第七天』を含めて、語り手の存在や語りの状況を捨象する方向に移行していると言えよう。「先鋒文学」の技法は、語ることや語りする方法を前景化するものであったが、それと反対にストーリーや人物像を前景化し、屈折なく肯定的に語る上では、余華のこうした転換は効果的であろう。

語りの状況が捨象されている点で似た状況にある洪峰の『恍若情人』と比べると、『兄

弟』は語り手と登場人物とのことばの距離がやや遠い。これは『兄弟』のように 2 人以上の登場人物に焦点化する場合には、語りに距離がある方が焦点化する人物の転換の際に蹉跌を生じないので、より効果的であると言える。

『第七天』では、すでに述べたように複数の人々の発話を引用記号のみで直接話法により引用し、一人称の語り手の発話と同等に示している。これにより、いわば「聞く」ことと「語る」ことが同時化され、語りの働きとしてはことばが群像化されると言えるだろうか。「聞いた」ことばを語りに還元するだけでなく、語り手の「語る」ことばを「聞く」ことばへ還元することは、「いかに語り手が語らない（振りをする）か」という方向を指向しており、最も“反「先鋒文学」”的であると言えるのではないだろうか。

このように 90 年代以降、まず“虚構”であることの提示に語りの上で多大なことばを割いたような、典型的な「先鋒文学」的作品は、間違いなくほとんど姿を消した。作家や作品によって語りの状況は多様な展開を見せており、特に格非、蘇童、余華の作品の語りには、物語内容と語りの技法を結び付け、新たな効果を生み出していく傾向が見られる。当然、今後もこうした発展は続くであろう。90 年代以降の作品については、同じ作家の作品であってもその技法的側面を統合的にとらえることはほとんど不可能である。ただし「先鋒文学」の実験的な語りの技法は、完全に廃れて姿を消したわけではなく、むしろ形を変えて生かされていると言えるのである。第 6 章から述べてきたように、多くの作品で語りの技法は物語内容と深く関連付けられており、その働きは変化して多様な効果を生んでいる。

「先鋒文学」に限らず、語りの状況を分析するには指示子や話法といった語学的な指標を見落とすことはできない。しかし、語学的な分析だけで文学作品の語りを読み解くこともできない。本稿では語学的な指標を用いた語りの状況の分析と、その技法の物語内容に対する働きの分析を合わせて行った。このような方法を取ることで、「先鋒文学」の語りを含む傾向を多面的にとらえることができたと考える。

分析対象は最も代表的と考えられる作家およびその作品に限ったが、本稿で取り上げた 5 名の作家以外に、孫甘露、葉兆言、北村などの作家にも、「先鋒文学」として分析することのできる作品はある。また「先鋒文学」が出現する以前の中国文学作品との関係や、しばしば指摘される海外文学からの影響についても分析の対象とはしなかった。こうした様々な対照項を加えて「先鋒文学」をさらに深く広く分析することは今後の課題とし、稿を改めて取り組んでいきたい。

---

<sup>358</sup> 本稿「始めに」注 6 参照。

<sup>359</sup> 「荒唐」の結末は次のように語られる。「彼は言った：『君は時間を間違えていないか？今日は 2013 年 4 月 6 日土曜だよ。』／彼は馬原と言って、彼は小説家だ。彼はつまり私でもある。すなわち私があの馬原と言う漢民族だ。」（原文「他说：“你是不是把时间弄错了？今天是 2013 年 4 月 6 日星期六。”／他叫马原，他是个小说家。他也就是我。我就是那个叫马原的汉人。」）