

イギリス華文作家・虹影の文学に関する一考察

楊 暁 文

はじめに

イギリス華文文学（中国語では「英華文学」）の代表的作家というと、虹影のことが連想されるであろう。それほど世界華文文学界において確固たる地歩を占めている人物であるにもかかわらず、日本では少数の研究者や翻訳者以外に虹影という名前を知る者は皆無に近いというのが実情である。そこで、まず虹影の生い立ちなどを語ることから、本論文を始めよう。

虹影は一九六二年、文革のもたらした飢饉にあえぐ四川省の貧しい家に生まれた。父は半盲の船頭、母は工場労働者で、十平方メートルの家で一家五人で暮らしていた。何代も何代にもわたって、権力とも富とも無縁の家だった。同じように貧しい近所の人々は、なぜか憎み合っていた。この息のつまるような小さな世界で、詩を書くことだけが虹影の心を癒した。

一九八六年、二十四歳のとき、虹影は本格的に詩を勉強するため、北京の魯迅文学院に入学した。そして一九八九年、自分たちの手でこの国に自由を実現するのだという希望にあふれながら、毎日毎日天安門に通った。

事件後、一九九一年。虹影は学生ビザを手に入れ、ロンドンに渡った。着いてから二週間、虹影は昏々と眠りつづけた。そしてその後二週間、泣き続けた。そんな虹影を見て、夫が執筆を勧めた。夫もやはり中国人だった。①

このように生まれ育ち、創作活動にのめり込んでいった虹影の文芸の特質とはなにか、他の華文作家と比較してみた場合、虹影文学のどこが違うのか、特に同じ華文文学女流作家として注目を集め続けてきた嚴歌苓文学とはどう異なっているのか、等々について論じていきたい。

一、なぜ自伝的書き方にこだわるのか

虹影の作品を読んでいると、いつもどこかにその影を見出してしまうことが多い。日本の集英社から刊行されたその代表作『飢餓の娘』の帯紙には、「世界を感動させた中

国人女性作家の自伝的長編小説」なるキャッチフレーズが印刷されている。日本ではその読者が少なく、中国においても他の流行作家に比べるとその読者が多いともいえない現況下、「世界を感動させた」かどうかはさておき、「自伝的長編小説」という点では読者を欺いていないようだ。現にこの小説の英訳名からも、それが自叙伝であることが確認できるからである——DAUGHTER OF THE RIVER—AN AUTOBIOGRAPHY by Hong, Ying。

だが、自伝といっても、その作者すなわち autobiographer が自分自身のすべてについて一つも残さずに記しているとは限らず、文芸作品として書く以上、やはりそれまで作者の経験してきた人生の種々雑多な数え切れないほどの出来事を羅列するだけではなく(生まれた日からそれまでの毎日の出来事を機械的に記録していくのであれば、内容のことはもとより、量的な問題、つまり紙幅というきわめて現実的な問題が生じてくる。そもそもそのような自伝が出版されることはないだろうし、仮に出版されたとしても、それを読もうとする読者がまずいないだろう)、取捨選択して執筆にとりかかるに違いない。そこで、創作に不必要なものを捨て、必要なものを選び取る作業が行われる。何を読ませたいのか、何は読ませたくないのかは作者によって事前に決められているのである。

以上の観点から、虹影自身にとっての代表作『飢餓の娘』②を読んでみよう。

男の人はたいがい河で身体を洗っていた。河までの上り下りが面倒な人は、中庭の敷石にたらいを置き、パンツ一つで行水をした。もっとも、ここに住む男たちは夏の間じゅう、上半身裸の短パン一つで過ごすのだから、こんな格好も何でもないことだった。

それでも体面を重んじる男の人は夜に行水をしたのだが、たいていの男はそんなことは気にも留めなかった。白日の下で、頭から水をざぶざぶかぶれば、白いパンツまでびしょ濡れて、下半身がはっきり見えてしまう。男の股間に下がっているあの醜悪無恥なものは、子どもの頃から見慣れていた。炊事場に用事があったり、中庭の排水溝に水を捨てたりするたびに、老人や若者の裸が嫌でもわたしの目に入った。わたしの必ず通る通路に、彼らがひしめくように並んでいたからだ。こういう男たちはみんなが見ている前で、平然と排水溝に放尿することさえあった。

長い夏の間、一ヶ月も雨が降らないことがしばしばあった。揚子江の水量が増えはじめても上流の水はなかなか下流域までやって来なかった。しかし下流域が本当の増水期を迎えると、河岸に幅百メートル以上も広がっている湿地帯など一晩で呑みこまれてしまう。この重慶の酷暑は、住んでみたことのない人には理解できないだろう。それは身体の中が燃え上がり、毛穴の一つ一つから炎が吹き出てきそうな暑さなのだ。

風はない。もしあっても焼け石に水だ。蒸し器の中に入れられたように、蒸し暑さで息もできないほどになってしまう。

女の人は部屋の中で身体を洗うから、その間、男は表をぶらぶらして女たちの行水が終わるのを待たなければならない。たらいを部屋に運び込んで水を張り、それに少し熱湯を注ぐ。そのあとしっかりと入り口の戸を閉めて、すばやく衣服を脱ぐ。手際よく速やかにすべてを済ますのだ。はじめにさっと水を浴びて、石鹸をすばやく使い、最後にもう一度身体を流す。これでもう行水はおしまいだ。

わたしの家には女が五人いたので、忙しい時などには一人一人行水するわけにもいなくなり、数人で一緒に部屋を使うこともよくあった。でもわたしは、たとえ姉たちや母親であっても、自分の裸を見られるのが絶対に厭だった。だからわたしの行水は、いつもいちばん最後になった。わたしはたらいいっぱい冷たい水を部屋に運び入れ、入り口をしっかりと閉めて身体を洗った。家族からはへそ曲がりと言われたが、一間しかない部屋をわたしが独り占めしていたのだから、みんなの不興を買うのも当然だった。

こういうのは夏だからこそできる水浴だった。気候が涼しくなりはじめると、行水も難しくなる。熱湯を十分に用意するのもたいへんだっし、公衆浴場に行くお金もなかったからだ。おのずと、身体を洗う回数が減っていく。力仕事をした人が通りかかると、汗の臭いが鼻を衝いた。こうして、街角に漂うおびただしい臭いに、また一つ新たな悪臭が混じるのだ。③

「文化大革命」中の中国における以上のような行水風景は今日の日本の読者の目には、不思議に映ただらう。同じく「文化大革命」の暗部を描くことでベストセラーとなったユン・チャン（張戎）の『ワイルド・スワン』においても、当時の風呂事情などが紹介されていた。その日本語訳の驚異的な発行部数が物語るように、日本の読者は『ワイルド・スワン』のそれを理解していたようだ。四川省の高級幹部である父親のおかげで、ユン・チャンの家族は文革時でも（といってもその失脚するまで）、今日の日本から見ても高級な住宅地に住み、そこにある立派な風呂を利用できていた様子に、日本の読者はあまり違和感を感じなかったからであろう。

しかし、虹影の書き方は異なっていた。

『飢餓の娘』において、虹影はあくまでも上記のような筆法を貫徹している。ここには、虹影のしたたかな創作戦略があった。

思うに、ユン・チャンは欧米の人々を読者に想定し英語で執筆した以上、その最大の強み——外国人にほとんど知られていない、ずっと神秘のベールに包まれてきた中国の特権階級・高級幹部たち（よく「高幹」と略称される）の素顔を、自らの実生活に基づ

いて再現して想定内の成功を収めた。これとは対照的に、その書名が端的に示しているように、虹影は食うや食わずの生活を強いられていた「飢餓の娘」であり、この意味においては中国の国民の大多数を占める「平頭百姓」（「老百姓」とも言う）を代表しており、言ってみればその語部としての役割を果たしていた。現に上記の引用からもわかるように文革中の「男の人」、とくに「女の人」がいかに苦勞して行水していたか、また、行水できない場合の街角に漂う悪臭などを生き生きと描き出しているのであった。そこに高級幹部（ましてや外国人）が思ってもいなかった一般大衆なる「平頭百姓」の真の姿があった。このように、『ワイルド・スワン』は数少ない「高幹」家庭における喜怒哀楽を再現することで外国人読者の人気を博したのだとすれば、『飢餓の娘』は庶民の日常生活をありのままに活写することによって外国人だけでなく、中国語圏の数多い読者を獲得したのである。「高級幹部」対「平頭百姓」（「高幹」対「老百姓」）という対立した構図のなかで、スラム街に生まれ育った体験をもつ虹影は自伝的な書き方にこだわることにより、必然の成り行きとして後者の立場をとることになり、より多くの読者を得ることができたのである。そして、「自伝に近いものかと問われて、虹影は半自伝的だと答えている」④天安門事件を背景とする『裏切りの夏』なども基本的にこの手法をとっている。

二、虹影文学における「性」

中国の長い歴史と伝統が形成されるなか、「性」は「可做不可説（性はするものであって、口に出して言うものではない）」のものとして規定されてきた。それゆえ、性を描いた『金瓶梅』『痴婆子伝』『如意君伝』『玉蒲団』は「四大淫書」とされ、中国文学、とくに一九四九年十月に成立した新中国での文学は、直接的に「性」を扱うものが少なかったものの、皆無でもなかった。たとえば、いわゆる「十七年文学」のなかに『腐朽の靈魂』という小説があり、主人公が美しい女性をくどき落としては次々と新しい女性に手を出していくありさまが描かれているものの、具体的な性描写はなされていなかった。ところが、一九六六年～一九七六年の「文化大革命」中、政治的な理由で性どころか、恋愛について語るのもタブーだった。例を挙げると、当時人口八億の中国全土を席卷した八つの「革命現代京劇样板劇」がいたるところで歌われ、老若男女を問わず全国人民はそれらを演じたり、観賞したりしていたが、そこに男女間の性的なかわりは一切なかった。『智取威虎山』『奇襲白虎団』は男性ばかりのものであるし、『紅色娘子軍』は女性兵士の物語である。『沙家浜』のヒロイン・阿慶嫂は色気満点だったが、劇中、男女間のかかわりがないように、その夫・阿慶は「跑单帮（担ぎ屋をする）」というセリフで紹介されたのみで、一回も舞台に出ることがなかった。『龍江頌』の党書記・江水英は結婚しており、その門の上部に掲げてある「軍属」という鉄製の表札がその夫が軍人である

ことを物語るが、劇の最初から最後までその軍人は姿を一度も見せようとしない。最も有名な革命模範劇なる『紅灯記』となると、主人公の李玉和・李奶奶は一生独身を貫き、鉄梅もその名前の通り鉄の花のようだった。「文化大革命」に終止符が打たれたばかりの一九七〇年代の後半から八〇年代の前半にかけて少しずつ「愛」が語られるようになり、劉心武の小説『愛情的位置』はまさに愛情の位置づけをはっきりさせようとする意欲的な作品であった。その後、張賢亮の中篇小説『男人的半是女人』は初めて女性の水浴びの場面をスケッチし、一大センセーションをまき起こした。こうした文学面における「改革開放」の成果を吸収しつつ、一九九〇年代、より正確にいえば一九九三年、賈平凹の『廢都』、陳忠実の『白鹿原』、老村の『騷土』という性描写で賛否両論のあった三つの長編小説が人々の注目を集め、中でも賈平凹の『廢都』は性的行為についての描写が大胆かつ非凡、それまでの新中国文学におけるタブーに挑戦する話題作となった。

さて、虹影文学における「性」はどうなっているのだろうか。

わたしはうれしくて思わず彼の手を握り締め、彼の身体に覆い被さるようにして、乳房を彼の胸にぴったりと押し付けた。彼の鼓動は激しかったが、規則的な響きだった。彼はわたしの耳たぶにキスをしてからそっとささやいた。「君の心は普通の女の子よりずっと柔らかで、しかも壊れやすい、ちょっと触れただけで深い傷ができてしまう」と。

彼がわたしのきつく閉じた両腿を開いた。そっとにじり寄ってくるものがあり、それは巧みにわたしの気をそらせると、まるでかわいらしい侵入者みたいに、ずっとわたしの中に入り込んだ。

痛くないかと聞かれて、わたしは、そんなに痛くはないと答えた。

彼はふっと大きく息をついて、彼自身は痛くて張り裂けそうで、宙に浮いてしまったような感じだと言った。そして、痛いほうがいと彼は続けた。愛は甘くなく、わたしを愛しているから、彼は痛みと辛さを味わうのだと。

彼の舌がわたしの舌に絡みつき、指と指とが交わった。彼の身体がわたしの乳房を押しつぶすようにして突き上げると、塞がれた下腹部が一気に膨れ上がるような気がした。わたしは本当に痛みを感じはじめた。それは今までに経験したことのない痛みで、彼がちよっと動くだけで悲鳴をあげてしまいそうだった。でも大声をあげるなど、わたしにはとてもできなかった。わたしは興奮して息苦しく、ぜいぜいと喘ぐばかりだった。顔を起こして彼の器官を見てみたいと思った。わたしがこんなふうになってしまったのは、いったいどういうことなのか、確認したかったのだ。しかし目は開けられなかった。わたしは彼とこれ以上不可能なほど深く繋がっていて、自分の子宮がぎりぎりとしてとんで、突如燃え上がり、滾りながら上昇していく音まではっきり聞こえ

た。

揚子江の景色がさかさまに見えた。船が逆になって河面を疾駆し、山脈が天空に倒立していた。彼の舌、彼の指先、彼の眼差し、彼の怒りの表情、歓喜の顔、すべてが倒立した河面の風景に重なっていった。青空がわたしの周りに広がり、揚子江の波がわたしの頭を越えて起伏していた。その果てしない流れは、なんのためらいもなく、わたしを呑みこもうとしていた。

ふいに涙が溢れだした。全身が震えだして、涙はもはや止まらなかった。自分の肌がまるで金箔を塗りつけられたみたいに、まばゆいばかりの光沢に覆われたように感じた。蘭のような、あるいは梔子のような香りが、自分の身体から漂っているのがわかった。不思議だったのは、乳房が力強く漲りはじめたことだ。たしかにこの日を境に、わたしの乳房は成熟し、弾けるような豊かさをもつようになったのだ。⑤

以上は『飢餓の娘』の主人公である「わたし」と学校の歴史の先生との性愛を描いた場面である。ここに、性行為にまつわる具体的な動作（「彼がわたしのきつく閉じた両腿を開いた」「彼の舌がわたしの舌に絡みつき、指と指とが交わった」…）、触感（「彼の身体がわたしの乳房を押しつぶすようにして突き上げると、塞がれた下腹部が一気に膨れ上がるような気がした。わたしは本当に痛みを感じはじめた」…）、聴覚（「自分の子宮がざりざりと軋んで、突如燃え上がり、滾りながら上昇していく音まではっきり聞こえた」…）、視覚（「揚子江の景色がさかさまに見えた。船が逆になって河面を疾駆し、山脈が天空に倒立していた。彼の舌、彼の指先、彼の眼差し、彼の怒りの表情、歓喜の顔、すべてが倒立した河面の風景に重なっていった」…）などに関する描写があった。つまり、五感を総動員しての性描写が行われていたがゆえ、そこから生まれてくる他の華文作家（たとえば、アメリカ華文学の代表的作家・嚴歌苓も「性」を重要視しており、その創作談などを取めた『波西米亜楼』で「性」についてよく語りもしたが、その作品において具体的な性描写はほとんどなされていなかった）の作品にあまり見受けられない「性」の具体性が虹影文学の一大特色となっている。これを実証するために、『飢餓の娘』以外の虹影の作品世界を考察する必要もあろう。

あなたは幸せよ、林影は自分に語りかけた。今日、その全てを葬ったのだから。少なくとも、誇りを持って言える。わたしは自由だと。かつてないほど。この肉体の奴隷ではないのだと。

こう思うと嬉しくなって、林影は脚を開いた。何か熱いものが肉壁に押しつけられ、しばらくそこでためらったあと、炎の舌がなめるように、彼女の中に入って行く。慣れたはずの快感にも、彼女は驚きと悦びの混ざった声をあげた。下半身が熱れ、高まっ

ていく。あえいでいると、やがてかすかな痛みが、待ち受けていた恍惚感に変わった。男と抱き合い床を滑りながら、林影の目から涙がこぼれる。汗にぬれた体に、顔に、無限の宇宙が広がっていった。

男の頭をつかむ。目を開けたくない。今愛を交わした相手を、認めたくも、拒みたくもないから。震えの止まらない林影の体に、澄み切った透明な光が、空のように青い光の水玉を投げかける。汗の粒が腿を伝わり、真珠のように連なって輝く。

林影が男の臀部に爪を立てる。舌と舌をからめ合い、ヴァギナはしっかりとペニスをつかむ。片脚を男の脚のあいだにはさむ。もっと深く、結びつけるように、男のすべてがほしかった。自分の体の中に、永遠に満たされたという快感をとどめておきたかった。

男。そして女。ただそれだけ。名前など、知らなくていい。

ヴァギナが男を締めつけ、痙攣した。うっとりするような痛みが、体中を揺さぶる。

もう耐えきれなくなったとき、林影は男の上になり、唇で男の叫びをふさいだ。脚のつけ根から悦びの波が押し寄せる。そしてふたりを、深みへと投げこむ。林影の体は軽く、しなやかになる。よく日の当たる花の盛りの街を、幸せいっぱい気分で行っているような気持ちになる。

とった体位のひとつひとつが、一種の祈りだった。林影は芸術になった。性の芸術になった。性の詩になった。露になった彼女の体は、彼女の目と同じように、純粹で一点の曇りもない。

男の体とひとつになって、林影は揺れた。男の叫び声が、林影の反応を探っている。息が止まると思ったそのとき、ふたりはひとつに溶け合い、ほとぼした。⑥

中国の伝統的な人間観として、「性善説」と「性悪説」とが唱えられてきたが、「性善」にせよ、「性悪」にせよ、その「性」はいずれも人間の本性を指して言う。筆者はここで、「性善説」「性悪説」という言い方を借りて論を展開していくが、筆者の言う「性」は人間の本性ではなく、男女の間で生じる肉体的結合への欲求や衝動およびそれに基づく諸活動、英語で言う「セックス」を指す。

筆者の規定した「性善説」「性悪説」から見れば、これまでの中国文学のほとんどは「性悪説」に属している。そこに描かれている「性」は醜く、読む者にダーディーなイメージを与える場合が多い。

しかし、虹影はそうした中国文学の伝統に真っ向から反対するような「性」を自分自身の創作において追求め続けてきた。結論からいえば、彼女は基本的に性を肯定し、「性善説」の立場に立っている。

筆者のこの結論を検証するために虹影の作品を分析してみると、「自伝性の強い『飢餓

の娘』の「わたし」は「性の衝動に駆られた少女」⑦と告白しているし、好きな歴史の先生と愛を交わした後、「わたしはうれしかった。本当に自分のしたいことがやれたし、しかもそれは想像していたよりもずっと素敵だった」⑧との感想まで述べている。半自伝的だと虹影が認めている『裏切りの夏』も性を声高らかに謳歌してやまない。掘り下げて考えれば、性のいとなみによる「幸せ」「幸せいっぱい気分」（前出）を執拗なまでに読者に伝えようとする虹影の創作活動は次のような人間社会における性への認識に基づいているように思われる。「社会的なものを持ちこまなければ、肉体的な快楽は、男と女を至福へと導いてくれる。性は人間を、浮世のしがらみ以前の世界へ連れていってくれる。この旅に乗り出す勇気のない者は、根源的な何かを失うことになる。そうした人々にとって人間関係は、利益を見こんでの取り引き、博打でしかない。そうした人間関係は、嫉妬の前にもろくも崩れ去る。性が切り札になれば、それはまた、抑圧の手段となる。愛ゆえの誓い、貞節、犠牲——一見神聖に見えるものも実は、むきだしの所有欲の表われなのだ」⑨。だから、『裏切りの夏』の性行為は「性の芸術になった」（前出）のであり、その性描写は「性の詩になった」（同）のである。

『飢餓の娘』と『裏切りの夏』だけではない。虹影の他の作品、たとえば、『上海王』における性は自由奔放そのもので、『緑袖子』での日本人女性とロシア人青年の性行為は美しく描かれている。『K』に至っては、かつて実在した人物をモデルにその性愛描写をあまりにも多くかつ中国の伝統的な「房中術」までを援用して大々的に行ったがゆえ、裁判沙汰にすらなつた。だが、虹影はいうのである。「『K』で描こうとしたのは、生命の享受」⑩と。つまるところ、虹影文学にあっては、純粋に性を享受することが最大限生を享受すること、なのではなかろうか。

三、むすびにかえて——虚と実の間

虹影文学は自伝的色彩が濃厚であることは否めないが、彼女の作品もけっしてあらゆる虚構を排除したものではない。むしろ、意識的に「虚」と「実」の世界が入り乱れるように操作しつつ、逞しい想像力を駆使して創作活動を勢いよく展開し、次々と物語を紡ぎ出していくのが虹影文学の全体像だといえよう。この章では、具体的に、詳しく虹影文学における「実」と「虚」の関係に考察を加えて本論文を結びたい。

父の眼光がわたしに向けられたとき、わたしの最初の反応は頭を低くして狭いはしご段を速やかに上っていくことだった。はしご段はぎしぎしと音を立て、一歩上るごとに足元が揺れたが、三十歩で屋根裏にたどり着けた。そこはわたしだけの場所で、自由に動き回って言葉を発することができた。誰にも邪魔される気遣いはなかった。彼らははしごを嫌がっていたわけではない、屋根裏によく幽霊が出たからだ。

この屋根裏では妾がひとり首をくくって死んだようだ。その女の亭主は共産党政権ができたとき女を残して台湾に逃げ、女は首をくくった。

夜にわたしは何度も、女がゆらりと入ってきて、まっすぐに私の木のベッドに向かってくるのを見た。そのあといつも女は、身を翻して真っ白な絹の帯を取り出し、梁に投げかけて、その輪の中に首を入れる。トンと足を踏み出してひと揺れすると、女は天井に向かって上昇し、天窓を漂っていく。その美しさ、上品さ、涙もなければ叫びもなかった。

ときおりわたしは、奇怪な話し声が部屋の隅からかまびすしくわき起こるのを耳にした。またときには、足音のように、ひとしきり重く、そしてひとしきり軽く、笑い声と忍び泣きの声が屋根瓦の一枚一枚から響いてきたこともあった。(中略)

わたしのこの小説は結末のつけようがない。それはわたしの生命に決着がつけられないからだ。この世界は、わたしが欲しいものは与えてくれず、要らないものばかりを寄越してくる。でもわたしはこの小説に、批評家の言う構成とやりに適合する結末を、なんとか与えてみようと思う。以下、ともかくそれを書いてみた。

彼の独り言

この何年か、おまえは何回も引越しをしたあげく、この一軒家にやってきた。おまえがしばしば回想していたあの小さな家は今では廃墟となっている。ある日おまえは俺に、あなたが一晩中うわごとを言っていたので、わたしはあなたのことがわかったわ、と言った。俺が何を話したと言うのだ。もしかしたら、ずっと前から話しておきたいと思っていたことを、俺は口にしたのかもしれない。だが、あのころ俺はおまえを服従させたかったのだ。俺はこんな苦しみに耐えられない。おまえが俺と一緒にいるというのは、覚めることのない夢だ。俺はこのすべてを終わりにして、おまえを永遠に俺のもとに置き、おまえの心と体をすべて俺のものにしたいのだ。

おまえは眠ったね。ぐっすり眠りなさい。俺は静かにことを進める。おまえの美しい夢を妨げはしないさ。このにおいに気づいたか。なんていいにおいなんだ。かわいいおまえ、もう一度キスさせておくれ。

ガソリンまみれの虹

わたしは人を殺してはいない。ずっとそうしたいと望んではいたけれど。

夜中に、わたしは目を閉じ、熟睡した振りをしていた。彼はしゃべりながら準備

を進めていた。ガソリンは、ベッド、テーブル、椅子、そして壁、ドア、窓にまで、抜かりなく撒かれた。そのあと彼は、最後のわずかなガソリンを自分の体にかけて。わたしはほんとうに残酷だ。彼がぶるぶる震えながらマッチを取り出し、火を点けようとしていたとき、わたしは彼を止めるべきだったと思う。でもわたしはどうしたか。自分でも思いもよらぬほどの速さでベッドから飛び起き、窓を開けて飛び降りたのだ。こんなことは彼も想像していなかったと思う。彼の悲鳴とガソリンの臭い、焼け焦げる臭いがいっぺんに起こった。黒煙がわたしの後ろから立ちのぼり、耳や鼻のあたりにまとわりついて漂いつづけた。わたしは彼を見捨てたのだ。彼と一緒に死んでもよかったのに。わたしはほんとうに残酷だ。

わたしは死ぬだろう。

こうしたドラマチックな結末は、わたしの命よりももっとつまらない。わたしは結末を小説もろとも棄て去ろう。わたしの命なんて、もとより記録するに値しないのだ。

右の数行を書き終えて三ヵ月後、わたしは海に近い南山のふもとにやってきた。この南山のふもとのある場所から見た景色は、わたしの物語に出てきた石造りの家、小さな一本の橋、一本の木そのものだった。ただ、この木は桃で、薄雲の空に淡紅色の花をつけていた。^⑪

以上は虹影の文学における「虚」、そして「虚実」の関係を解き明かすために、その短編小説『欠落』から援用したものである。

その「ガソリンまみれの虹」という小見出しからもわかるように、登場人物の「わたし」は読者に虹影のことを連想させようとしている。「虹……、虹……、彼がわたしの名を呼んでいる」^⑫という作品中の表現が筆者の判断をさらに補強する。これ以外に、この「わたし」が虹影の「実写」ではないかと思わせる重要な手がかりは二つある。

一つは「はしご」。「わたしの最初の反応は頭を低くして狭いはしご段を速やかに上っていくことだった。はしご段はぎしぎしと音を立て、一歩上るごとに足元が揺れた」(前出)とあるように、この小説において「はしご」はプロットを発展させる小道具としての役割を果たしている(他にも二、三箇所「はしご」の出番があった)。実のところ、これは虹影の幼年時代の記憶と無関係ではない。現に小さいとき「梯子に登って」^⑬と彼女がはっきり回想している実証がある。

もう一つは「屋根瓦」と「足音」によって創り出された幽霊の世界である。幽霊の正体見たり枯れ尾花との言い方もあるくらい幽霊についての見方は人によって違われ、幽霊の描き方も書き手によって異なる。虹影の小説『欠落』にある「足音のように、ひと

しきり重く、そしてひとしきり軽く、笑い声と忍び泣きの声が屋根瓦の一枚一枚から響いてきたこともあった」ような幽霊世界には、「屋根瓦から不思議な足音がするのを、わたしはいつも感じていました」^⑭という彼女の幼少期の原体験が反映されている。

こう見てくると、虹影の文学世界は「実」によって構築された宇宙だと思われてしまうかもしれないが、そこに「虚」もあるのを見逃してはならないであろう。

小説『欠落』をもう一度例にすると、後半、とくに末尾の部分が虚構であることは、「わたしのこの小説は結末のつけようがない。それはわたしの生命に決着がつけられないからだ。この世界は、わたしが欲しいものは与えてくれず、要らないものばかりを寄越してくる。でもわたしはこの小説に、批評家の言う構成とやりに適合する結末を、なんとか与えてみようと思う。以下、ともかくそれを書いてみた」から読み取れる。ここだけではなく、前述の「実写」の進行中も、ときおり「わたしは彼がわたしの物語の中に入ってくることを禁じた」^⑭とこの作品のフィクション性を読者に認識させたりすることを虹影は忘れていない。

ところが、「わたしのこの小説は結末のつけようがない」と虹影は思わせぶりなことを言っておきながら、「彼の独り言」「ガソリンまみれの虹」という二つの終わり方を示した。注目しなければならないのはこの二つのすぐあとに続く本当の結末というべき最後のパラグラフ——「右の数行を書き終えて三ヵ月後、わたしは海に近い南山のふもとにやってきた。この南山のふもとのある場所から見た景色は、わたしの物語に出てきた石造りの家、小さな一本の橋、一本の木そのものだった。ただ、ここの木は桃で、薄雲の空に淡紅色の花をつけていた」。これが「実」か「虚」か。

「書き終えて三ヵ月後」「わたしは海に近い南山のふもとにやってきた」ことを勘案し、しかも時間・場所・人物という三拍子がそろっているという意味では「実」の可能性は無きにしも非ずだが、ここの「わたし」と作者虹影とはイコールな関係にあるのではないことを考慮すれば、「虚」と見ても大きな差し支えはないであろう。

このように、虹影文学に「虚」も「実」もあることは確認されたが、その「虚」と「実」とが機械的に組み立てられているのでは決してなく、あるものによって有機的に結びつけられてはじめて虹影文学は成り立つ。その「あるもの」とは何であろう。

それが、行間から滲み出てくる虹影の情熱の注ぎ方であり、その心のあり方ではないか。彼女はこう胸中を吐露したことがある、「虹影は自分も同じなのだ、たやすく馴らされるような心の持ち主ではないのだ」^⑯「母のどこまでも愛に生きる情熱的な血を受け継いだと思っていた」^⑰と。このたやすく馴らされない心と、どこまでも愛に生きようとする情熱こそ、波乱万丈の人生を最大の資源とする自伝的な書き方にこだわり続け、その独特な「性」を成就せしめ、虚と実の間をとって（換言すれば、虚実とりまぜて）きわめて個性的な虹影ワールドを現出させているのだと、筆者は考えている。

注

- ① 『裏切りの夏』（虹影著 浅見淳子訳、青山出版社 1997年7月1日 第1刷発行）242～243ページ。なお、前後の文脈、とくに後続の「幼いころから詩に癒されていたように、虹影は傷だらけの心を癒すため、一気に本書を書き上げた」という記述から、『裏切りの夏』を執筆したのは虹影であって、その夫の趙毅衡（Zhao Yiheng、ヘンリー・チャオ）ではなかったという事実に基づいて意味を判断すれば、「夫が執筆を進めた」の前進・進行という意の「進めた」は間違いであり、正しいのは勧誘・奨励を意味する「勧めた」であるはずだ。ゆえに、本論文で引用したときに、「進めた」を「勧めた」に改めた。
- ② 数多くの作品を世に送り出してきた虹影の代表作が何であるかは読む者によっては異なるところであるが、本論文では、虹影の次のような文章により、『飢餓の娘』をその代表作としたのである。『『飢餓の娘』はわたしの第三作目の小説です。わたしはこれまで十本の小説を出版してきましたが、わたしはこの作品がやはりいちばん好きだし、自分にとっていちばん大切なものだと考えています』（虹影「日本の読者のみなさんへ」、『飢餓の娘』所収 虹影著 関根謙訳、集英社 2004年9月29日 第一刷発行、395ページ）。
- ③ 前掲した『飢餓の娘』26～27ページ。
- ④ 前掲『裏切りの夏』245ページ。
- ⑤ 『飢餓の娘』272～273ページ。
- ⑥ 『裏切りの夏』230～232ページ。
- ⑦ 『飢餓の娘』270ページ。
- ⑧ 同上276ページ。
- ⑨ 『裏切りの夏』230ページ。
- ⑩ 『アジア遊学』第94号（勉誠出版 2006年12月20日発行）141ページ。
- ⑪ 『季刊中国現代小説』第Ⅱ巻第21号（通巻第57号）13、22～24ページ。
- ⑫ 同上21ページ。
- ⑬ 『飢餓の娘』395ページ。
- ⑭ 同上。
- ⑮ 前掲した『季刊中国現代小説』第Ⅱ巻第21号15ページ。
- ⑯ 前掲『アジア遊学』第94号140ページ。
- ⑰ 同上141ページ。

付記：本稿は平成22年度科学研究費補助金（基盤研究（C）課題番号：20520322）の交付を受けて行った研究成果の一部である。