

越境する『蛇にピアス』、ファルス不在の「快樂」

——日中作家作品比較を通して——

陳 晨

はじめに

二〇〇〇年代に入ってから、「肉食女子」、「働く女子」などの「女子」がついた女性を表す表現がメディアによってもてはやされているという現象が観察できる。馬場伸彦は「女子」が現れた二〇〇〇年代を「女子の時代」と名付けて、「女子」と命名された女子とは、「対象として眼差される客体ではなく、当事者である「女性」自身が自称として語ったいわばグループ名なのであり、この主体性と当事者による命名動機は強調してもいいだろう」と述べている。^(注1)一方、同時代の日本文壇を振り返ってみると、二〇〇三年の第一三〇回平成十五年度下半年芥川賞を当時二〇歳の金原ひとみと十九歳の綿矢りさがダブル受賞し、二〇〇六年の第一三六回平成十八年下半期芥川賞を当時二十三歳の青山七恵が受賞し、さらに二〇一〇年の第一四四回平成二十二年下半年期芥川賞を当時二

十六歳の朝吹真理子が受賞したように、一九八〇年代以降に生まれた若手女性作家が活躍していることに目とまる。大きな文学賞を若い女性が相次いで受賞した原因は、優秀な女性作家が増えていることにある一方で、世界的に共有している感性を独特の視点から素直に表現する書き手とその文学の中にもあるはずである。本稿では、以上の文脈を踏まえながら、なかでも最も話題になってきた金原ひとみの『蛇にピアス』に焦点を与える。具体的には、この作品が国境を越え、中国で「日本八〇後作家の作品」として受容された事情に注目し、作家論的に金原ひとみと非常に似通った実体験を持つ同世代の中国「八〇後」作家春樹のデビュー作、『北京ドール』との比較を行う。その目的は、まず、作品が越境するたびに生じてしまう「認識のずれ」についての理解を、比較の作業を通して深めること、また二作ともに描かれているモチーフである「セックス」に焦点を絞って、女性作家に

よる身体的経験の語りはいかに変容したかについて、ジャンルや言語、国境を越境する視点から再考するということである。

一 越境する『蛇にピアス』

『蛇にピアス』は当時弱冠二十歳だった金原ひとみのデビュー作である。現代を生きる若者の暗部、例えば、ピアス、刺青などの身体改造を含む暴力やセックスなどが描かれている。この作品は、平成十四年度第二十七回さばる文学賞、次いで、第一三〇回平成十五年度下半期芥川賞を受賞する。たちまち社会現象となり、「文壇に強烈な新風」(『毎日新聞』二〇〇四年一月十六日)、「最新少芥川賞・文壇に超新風」(『中日新聞』二〇〇四年一月二十一日)など大々的に報じられた。二〇〇四年、集英社に単行本化されるとともに漫画化され、二〇〇六年、文庫化された。さらに、二〇〇八年、蜷川幸雄監督によって映画化された。まさにメディアミックスの成功例として、文学界のみならず、多領域にわたり、広く知られるところとなった。一方、海外には、二〇〇五年、英語訳と中国語訳が相次いで出版された。日本国内のみならず、海外でも多くの読者を獲得している。

(1) 中国における『蛇にピアス』の受容状況

『蛇にピアス』の中国語訳単行本は、二〇〇九年、上海訳文出版社から正式に出版・発売される前に、以下の二作品集の中に収録された。一つは、上海文芸出版社から出版された『咸味兜風―日本芥川奨小説選』(『しょっぱいドライブ―日本芥川賞小説集』)である。そのなかに、『蛇にピアス』のほか、柴田翔『されど、われらが日々』(第五十一回)、大道珠貴『しょっぱいドライブ』(第二二八回)が掲載されている。もう一つは、二〇〇八年、同じく上海文芸出版社から出版された『日本暢銷小説選Ⅲ』(『日本ベストセラー小説集Ⅲ』)である。このシリーズは、全三巻からなっており、絲山秋子、夏樹静子、朱川湊人、渡辺淳一、椎名誠、林真理子など人気作家の作品が、数多く採録されており、金原ひとみ『蛇にピアス』もその一つの作品として中国の読者に紹介された。

『蛇にピアス』が、中国で受容される背景として、二〇〇九年、中国最大規模の国際書籍展覧会が上海で行われたという事実がある。この展覧会の特別企画の一環として、金原ひとみ『蛇にピアス』、青山七恵『ひとり日和』、綿矢りさ『夢を与える』など日本の若手作家の作品が、一挙に翻訳・紹介された。^(注2)これを契機に、中国

国内で、金原ひとみは「日本八〇後作家」として宣伝され、その代表作『蛇にピアス』は、「タブー視される青春小説」というようにイメージづけられるようになり、中国でもともと存在している「八〇後」作家との比較の話題も紙面に上ってきた。^(注3) なせ金原ひとみを代表とする若手作家は、中国において、こうして生まれ変わったのか。ひとまず「八〇後」という概念について確認しておく必要があると思う。

(2) 中国における「八〇後」の定義

中国で「八〇後」といえば、一九八〇年～一九八九年の間に生まれた人々を称する固有名詞である。八〇年代に生まれた人々は、中国の「一人っ子政策」が実行されたから初の世代であり、「計画生育の第一世代」とも呼ばれる。実は、「八〇後」は単なる世代を表す語のみならず、その発端についても二説ある。一つは、作家の恭小兵によってはじめて提起され、「文壇で活躍している一九八〇年～一九八九年の間に生まれた若手作家」を指すというだけで、もう一つは、作家兼詩人の春樹を代表として、「一九八〇年～一九八九年生まれの若手詩人」を指すということである。文学研究の分野で共通している定義は以下のようになる。

二十世紀八十年代以降に生まれ、現在中国文壇で執筆活動を行う若手作家群のことを指す。発端は、二〇〇一年に、八十年代うまれの若手詩人を中心とする国内初の「八〇後詩壇」（という電子掲示板）が成立したことである。また、一九九九年に「新概念作文コンクール」（雑誌『萌芽』と北京大学や旦大学など名門七大学共催）の開催によって、八十年代うまれの若手受賞者が注目され社会現象になった背景もある。それ以来、「八〇後」は詩人から小説、散文までジャンルが広がり、一九八〇年代以降に生まれた執筆に従事する若手作家のことを指すようになったのである。（王濤『代际定位与文学越位——八〇后写作研究』二〇〇九年四川大学出版社）

日本ではあまり馴染みのない世代的な括り方であるが、近年、とりわけ文化的な立場におけるサブカルチャー論や経済的な立場における市場消費論^(注4)のなかで、キーワードとして取り上げられている。例えば、呉咏梅「中国における日本のサブカルチャーとジェンダー——「八〇後」世代中国人若者の日本観」（『思想地図』「特集・日本」二〇〇八年日本放送出版協会）は、その代表である。呉の論文のなかで、「八〇後」世代について、次のような記述がなされている。

中国における日本文化商品の消費の主力は主に都会、生活をしている十代後半から三十代前半のホワイトカラー層と、エリート予備軍である大学生、高校生である。そのうちに、「八〇後世代」（一九八〇年代に生まれた現在十八歳〜二十八歳までの若い世代。以下は「八〇後」と略す）と呼ばれる特殊な若者がいる。彼らは、ほとんど、「一人っ子」として生まれ、「親や祖父母に甘やかされて育てられた世代」である。彼らはまた、中国が全面的に改革開放政策を実行する時期に小学校に入学、日米アニメを見て育ち、成長してきた。市場経済に恵まれた豊かな物質生活をエンジョイし、様々な新しい知識、思想や価値観に影響を受けながら、成人を迎えた世代である。

このように、作家の金原ひとみが一九八三年生まれという理由で、中国のメディアによって、安易に「八〇後」とイメージ付けられるようになったことは確かである。本論では、このような短絡的なメディア言説を性急に否定せず、代わりにそれを比較の視点から捉え直したい。実は、世代だけではなく、作品に描かれるモチーフそのものも、こうした受容を促す理由になっている。

二 「残酷な青春物語」―春樹『北京ドール』

(1) 若者の等身大を描いた物語

中国において、金原ひとみは、日本の「八〇後」作家として見なされる一方、『蛇にピアス』は若者の揺れる心を描いた作家の等身大の物語として受容されている。例えば、『蛇にピアス』の中国語訳が出版された当時の

マスメディア言説から、以下のような記述があげられる。

・ 日本「八〇后」金原瞳『裂舌』引进出版「惊世骇俗」

―芥川奖最年轻得者／道出叛逆青年心声／寻找坚强

庇护柔软『京华时报』二〇〇九年四月二十四日（訳…

日本「八〇后」金原ひとみ『蛇にピアス』中国語翻

訳版発売、「世間を驚かす」―芥川賞最年少受賞者

／反抗する若者の肉声／弱さを隠して強がりを示す

残酷青春・少女为爱『裂舌』―「八〇后」少女著日

本版『少年维特之烦恼』引发广泛争议―获日本纯文学

最高奖芥川赏『广州日报』二〇〇九年四月二十七日

（訳…残酷な青春・少女は愛のために舌を裂ける

／「蛇にピアス」―「八〇后」少女が描いた日本版

「若きウェルテルの悩み」は話題になり、日本純文学大賞芥川賞を受賞）

・ 日本「八〇后」小说写「身体改造」、反思年轻人放

纵―芥川奖最年轻得者『人民网―文化文艺评论』二

〇〇九年四月二十八日（訳：日本「八〇後」小説は「身体改造」を描く、若者の放蕩を反省する―芥川賞最年少受賞者）

このように、日本文壇で純文学作家の登竜門と呼ばれる芥川賞受賞が強調されている一方、「惊悚骇俗」（世間を驚かす）や「叛逆青年心声」（反抗する若者の肉声）などの表現から、小説そのものは刺激的な題材をもつ若者の等身大の物語として宣伝されていることがわかる。では、一体どのような小説なのか、テキストを詳細に確認しておく必要がある。

『蛇にピアス』の粗筋を紹介する。コンパニオンのアルバイトをしている主人公ルイ（十九歳）は、ある日スプリットタンという舌先を二つに割った「蛇男」―アマに出会い、身体改造に魅了される。後日、アマの紹介で彫り師のシバと知り合い、スプリットタンと刺青の施術を依頼した。それ以来ルイはアマと同棲生活を送りながら、シバと関係を持つようになる。しかし、アマの突然の行方不明によって、平穏な生活が破られる。やがて、彼の不審死という事実を知り、ルイはかつてない孤独と絶望に襲われ泣き崩れる。

集英社文庫版では、「痛みと快楽、暴力と死、激しい愛と絶望。今を生きる若者たちの生の本質を鮮烈に描い

た、金原ひとみの衝撃デビュー作」という帯文が書かれているように、SMの性愛や舌に穴をあけて金属のピアスを入れるなどのシーンが数多く描かれており、ヒロインの日常は「普通」から逸脱しているということが確認できる。中国のメディアによって「青春禁忌小説」と見なされても、さほどおかしくないと思えるほど、痛ましい感覚を挟んだ作品である。実は、このような「刺激」は中国の読者にとっては、既視感のあるものである。というのも、『蛇にピアス』が書かれるより二年も前に誕生した中国文壇で「残酷な青春物語」と評される春樹の『北京ドール』によっても、与えられていたからである。

(2) 春樹の『北京ドール』

春樹（ハルキ）（一九八三―）は、二〇〇〇年、北京の専門学科高校を中退し、自らの実体験を素材に執筆・創作を始めた。そのデビュー作となる『北京ドール』（二〇〇二）の旧題は、『氷の世界』で、中国で出版された二年後に英訳され、『Beijing girl—I am a seventeen girl a very bad girl』（二〇〇四）というタイトルで発売された。これまでの中国人若者のイメージを徹底的に崩し壊す強力なパワーを持つと評された本作は、英語圏でも大きな反響を呼んだほか、作者の春樹自身もそのパワーの

持ち主として注目を集めて、英訳が発売された年、早くもアメリカのニュース雑誌『タイム』(二〇〇四年二月)の表紙を飾った。

この小説が話題となった背景には、九〇年代初期に中国で起こった女性作家による「身体創作」ブームが関係している。その女性作家たちは、文化大革命直後に生まれ、改革開放ポリシーが実行される前後に若者時代を過ごし、幼年期と青年期の断絶した感覚を味わった世代である。たとえば、彼氏とのセックスストレスに悩まされるヒロインが、ある日上海のパブで知合ったドイツ人既婚男性と行ったセックスをモチーフに描かれた衛慧(一九七三)の『上海ベイベー』(一九九九)、また文革末期の知識人家庭で育てられて「自由と性」の問題に魅了されるある少女の成長物語である棉棉(一九七〇)の『糖』(二〇〇〇)は代表的である。春樹が生きている時代は上の世代と違うが、「身体創作」ブームの熱がまだ完全に消退していないうちに文壇デビューし、それゆえ、彼女の作品に対してセクシュアリティのほか、世代も注目される要素になっている。実は、もともと『氷の世界』と題されていた本作が、出版社に『北京ドール』と改題することを要求された理由も、『上海ベイベー』が意識されていたからである。^(注6)

『北京ドール』のストーリーを紹介すると、次のようになる。北京育ちの少女、林嘉芙(春樹の本名)は、中学時代初めて芽生えた恋心が叶わぬままに終わってしまい、高校受験に失敗して、地元の職業高校に入学した。学校生活は、うまくいかず不登校になる。ロック・ミュージックや詩の創作が好きな彼女は、音楽雑誌出版社でアルバイトをし、無名のロックバンドを取材するために、あちこち駆け回っている。しかし、そこで知り合った男たちは彼女に仲間として対等に向き合わず、ただのセックスの相手として接している。初の性体験は初対面の男との「交流」だった。親、友人との葛藤、そして、社会、学校への不満がリアルに語られる自伝小説である。

「ベイベー」が誘惑的であるとすれば、「ドール」(人形)は本来であれば従順的で禁欲的である。しかし、春樹が描いた「ドール」はルール違反ばかりをする反抗期の一人の少女であった。この小説を世に問うた途端、中国文壇における初の残酷な青春小説と評価され、文学界で大いに注目された。本作について、春樹がインタビューに応じて次のように語っている。

若者は自分の生活のある部分を書き出す、たとえばフィクションであっても、そういう部分を本能的な感覚の境目で感じたりしながら、しかも自らの世代

と共有できるものを書くという作家は、いままで見たことがありません。これもこの作品の特別な所だと思えます。^(注7)

この点は、『蛇にピアス』を絶賛した村上龍の評価^(注8)とまさに同工異曲のニュアンスを持つ。すなわち、十代や二十代しか描けない、言い換えれば、自らの世代と共有できる青春時代の生傷のようなヒリヒリした切実さが二作ともにおいて立ち上がっているということである。高校中退、家出、そして男性との同棲生活といった共通した実体験を持つ二人の作家の作品は、自らの等身大物語を、当事者の立場から語るところで一致しているということでもある。このように、『蛇にピアス』が中国において「八〇後作家の作品」として受容される理由は、作者の生年月日のみならず、作品の内容にも負うことが確認できる。

次に、以上に言及した『蛇にピアス』の受容背景をふまえて、「不機嫌さ」と「性」という作品の「切実さ」を際立たせる二つのモチーフを中心に、春樹の『北京ドール』と比較しながら詳細に考察を行いたい。

三 不機嫌な若者たち

先述したように、『蛇にピアス』は若者の刺激的な日々

を先鋭的に描く作品として注目を浴びている。作中人物や出来事は、ヒロインのルイの視点から一人称視点で語られている。言い換えれば、「私」という内面的な語り手を通じて語られているということである。したがって、この小説のなかではルイの内面の声がさまざまな場において聞こえており、物語の基調を定める重要な手掛かりになっている。

駅から家までの道、家族連れが多い商店街で、うるさい人々の声に吐き気を覚えた。ゆっくり歩く私の足に、子供がぶつかった。私の顔を見て、素知らぬ顔をするその子の母親。私を見上げて泣き出しそうな顔をする子供。舌打ちをして先を急いだ。こんな世界にいたくないと、強く思った。とことん、暗い世界で身を燃やしたい、とも思った。(『蛇にピアス』四十五頁)

ここで、現実の社会にうまく適応できず、他者の存在に対する、ヒロインの戸惑いと抵抗感が読み取れる。言い換えれば、世間との隔たりに反応するヒロインの「不機嫌さ」は、全編において主旋律を奏でるモチーフとして描かれている。「こんな世界にいたくないと、強く思った。とことん、暗い世界で身を燃やしたい、とも思った」(四十五頁)と告白したルイは、既存の社会に抵抗しつ

つ、「陽が差さない場所がこの世にないのなら自分自身を影にってしまう方法はないかと、摸索している」(七十五頁)と語る。その方法の一つとしては、スプリットタンと刺青の世界に入ることであろう。しかし、ストーリーの展開からみれば、不機嫌な心情はスプリットタンの完成とともに消失したわけではない。

刺青が完成して、スプリットタンが完成したら、私はその時何を思うだろう。普通に生活していれば、恐らく一生変わらないはずの物を、自ら進んで変えるという事。それは神に背いているとも、自我を信じているともとれる。私はずっと何も持たず何も咎めずに生きてきた。きっと、私の未来にも、刺青にも、スプリットタンにも、意味なんてない。(九十頁)

同様に『北京ドール』も「私」という一人称で語られている。

誰も私を愛してくれない。希望もないし、未来もない。私ができる事と言えば、腐りながら呼吸をし、生ける屍となって生きていくことだけ。とことん自分に失望した。自分で自分を苦しめて、そのことに戸惑い傷ついている。生きようとしても生きられない、生きてるか死んでいるか分からないような状

態。私は弱くて傷つきやすい人間なのだ。いろんなものに夢中になっては、常に何かに攻撃されるのを待っている。物質でできた世界は水のように冷たい。一体どうすればいいの? (『北京ドール』二九八頁) ヒロインの不機嫌さは、『蛇にピアス』でほとんど触れられてこなかった「家族」、「親」、「学校」の側面から描かれている。

学校という場所にはもう耐えられない。一日中不愉快だ。あんなたくさんの人たちと一緒にいるのは嫌。つまらない人たちに私の考えを理解してもらいたいと思わない。……(中略) 次は今の職業高校。先生、校長先生、主任の先生、彼らのことが怖くて仕方がない。私は内向的で自分のことをうまく表現できないし、人付き合いが苦手。マジメすぎるのだ。孤独だ。でも、どうしようもない。私には夢と現実がちやんと区別できない。過去に起きた絶望的な出来事は、どれもみな致命的だった。この性格は救いようがない。(『北京ドール』一四八頁)

ここで現れたヒロイン、林嘉芙の語りには、告白というよりも訴えに近いほどの強烈な感情が込められている。ルイの不機嫌さが、既存の社会と不安定な距離を置くことによって解消されているならば、林嘉芙の場

合は、むしろ外側（学校、親など）に向かって不満を訴える。

個人の無意味感、即ち生は受けるに値しないという感覚は、文学作品にむしろよく見かけられるモチーフではないだろうか。イギリスの社会学者、アンソニー・ギデンズはこのような心的状況を後期近代社会における個人の根本的な心的問題として捉えて、「実存的孤独」という概念を提起している。^(注)ギデンズによれば、今日的な孤独が生じる原因は、個人が他者から分離されているということだけではなく、むしろ豊かで満足のいく生活を送るのに必要な道徳資源から切り離されているからである。したがって、現代人は、自己実現の過程のなかで、道徳資源の欠如に直面するため、何をどうすればよいかという戸惑いが生まれるということである。

テクストのなかで、ルイは、彼氏のアマと同棲しながら、コンパニオンのアルバイトをしている。生活に不自由があるような描写は殆ど見られない。かといってお金に困らない余裕も、どこにも描かれていない。両極端を知らずに平和な日々を送る都会の若者たちの精神的な豊さが欠如している状態は、作中人物を通して具象化されているということである。『北京ドール』の林嘉芙の場合において、交際相手の男性のなかに、貧乏で食事もろ

くにできないロックバンドのメンバーがいたが、林自身に育てられた環境は中産階級並である。つまり、物質的に豊かになった時代だからこそ、過去より遙かに多様化した人生の選択肢のなかから、相変わらず安定した一つの答えを選ばなければならないときに、すべてを無意味に感じるといふ徒勞感が生じる、というギデンズが指摘した「道徳的に行き詰まった状態」が二作において描かれている。ヒロインの不機嫌な心情の理由もそこで求められるのではないかと思う。

しかし、彼女たちの不機嫌さは「実存的孤独」のみで説明しきれるものではない。作中で、異性愛関係は、既成のジェンダー制度（結婚）と結びつけられる場面において、女性としての不自由さや父権秩序に違和感を覚えるようなヒロインの焦燥感も確実に描かれている。そして、このようなヒロインの身体的経験をを通して表現されていることは看過できない。

四 ファルス不在の「快樂」

(1) 書くことと脱ぐことという戦略

女性作家による一人称小説のなかで、他者と関係を結ぶ上で、「セックス」はこれまで重要なテーマとして描

かれてきた。たとえば、八十年代に山田詠美が書いたベストセラーの『ベッドタイムアイズ』はその一例である。

もどかしさに舌打ちをして私はシャツの合わせ目を引き千切った。黒い胸は毛に覆われていて金色のチェーンがかかっている。私は唇に力を込めてその胸毛を引っ張りながら男の体臭を味わう。そして、これと同じ匂いを昔嗅いだ事がある、と思う。ココアバターのような甘く腐った香り。腋の下から不思議な匂いがする。腐臭に近い、けれども決して不快ではなく、いや不快ではないのではなく、汚い物に私が犯される事によって私自身が澄んだ物だと気づかされるような、そんな匂い。あまりの気分の良さに叫ぶ事もできない。快感すら訴えられない苦しさと素晴らしさに、私は彼の上着をつかもうとする。

(山田詠美『ベッドタイムアイズ』一九八七年河出書房新社十四頁)

このように、「セックス」に対して、手触りやにおいや味わいに至る所までそれぞれに個別的な存在としてきわめて細かく表現される場面に於いて、浅田彰が指摘しているように、「五感のすべてにわたって人並み外れて強力なセンサーを持つ作家は、豊かなくのある身体表現を通じて結ばれる黒人との濃密な関係を味わい尽くし描

き尽くそうとしているのである^(註四)。「汚い物」や「犯される」などの不快感をもたらす表現は、ここであえて自らの性的欲望が満たされる際の快楽として描かれている。浅田が言及した「人並み外れて強力なセンサー」というのは、まさしくこうした転覆の可能性が孕まれるような描写そのものではないかと思われる。実は、『ベッドタイムアイズ』と似たような作品は、中国においても描かれた。先述した衛慧の『上海ベイベー』はその代表的作品であろう。

二度目のキスはゆったりとして長かった。交わる前に急がされないキスをしたのは、初めてだった。なんと穏やかな、心地よいキスだろう。ますます欲望が唆される。彼の金色に輝く無数の体毛は、太陽から放射される億万の光線のようなだった。彼は私の体を睦まじくも情熱的に噛んだ。ラム酒を含んだ舌で乳首を挑発し、それからゆっくりと舌へ移っていく。陰唇に包まれた蕾を正確無比に探り当てる。アルコールのひんやりとした感覚と彼の舌の生温かさが緋い交ぜになって、私は気絶しそうになる。(衛慧桑島道夫訳『上海ベイベー』二〇〇一年文春文庫九十二頁)

『上海ベイベー』の翻訳者で中国文学専門家の桑島道

夫は、この小説について、「自己の性を白日のもとにさらけ出すことが書く行為に等しいことは、なるほど扇情的なあり方だ。作中でココは駆け出しの小説家という設定になっているが、ココにとって脱ぐ行為は書く行為と、露出・扇情性、あるいは本質的につながっている」^(注1)と述べている。要するに、女性作家による露骨な性描写は、「被写体」として「女性」を書きいままでの文脈に対抗するために、選ばれた戦略として理解することができるといふことだ。これに対して、冒頭で取り上げた馬場の指摘を思い出してもらいたい。時代が変わると、二〇〇〇年代の「く女子」と命名された様々な表象には、「眼差される客体」ではなくなった女性の主体性による命名動機が孕まれているといふことである。すなわち、「女性」というカテゴリーが論じられる際に、「主体性」は一つのキーワードとして、八〇年代から現在にいたるまで連続的に問われているといふこと、また、文学作品の場合においては、それが具体的に女性による身体的経験の叙述を通して読まれることが多いといふことが分かる。では、女性の第一人称という語り手から異性愛をテーマに描かれた、同時代のテクストとしての『蛇にピアス』と『北京ドール』において、そのような逆転した「主体性」は描かれているのか、あるとしたら、上の世代の女

性作家の語り方とどのように異なるのか。これらの問題設定を抱えながらも一度テクストに戻る。

『蛇にピアス』のなかで、ルイはアマと同棲生活を送りながら、彫り師のシバと関係を持つようになる。小説は、ルイとこの二人の男性人物との関係性を中心に展開されていく。『北京ドール』の場合も同様で、ヒロインが複数の男性人物（李旗、Gさん、趙平）と性的関係を結ぶというプロットが、作品全編においてかなり重要な役割を果たしている。

アマは部屋に戻ると呆れるくらい長いディーブキスをして、あの舌蛇で私の舌のピアスを舐め回した。じんじんと体の芯を震えさせる痛みが、もうすでに心地よかった。アマとセックスをしながら、目を閉じてシバさんを思い出した。神の特権……上等だ。私が神になってやる。喘ぎ声が冷たい空間に響く。夏で、エアコンも効いていなく、私の体は汗ばんでいるというのに、何故かアマの部屋は冷たい。(『蛇にピアス』十九頁)

うっせーな、シバさんはそう吐き捨てて私の髪をつかみ、枕に押しつけた。シバさんは私の腰を高く上げるとマンコに唾を吐き、また指で中をグチャッ

とかき混ぜるとやっとチンコを入れた。初めからガンガン奥まで突かれ、私の喘ぎ声は泣き声のように響いた。気づくと本当に涙が流れていた。私は気持ちいいとすぐに涙が出る。抜かれた瞬間、また一筋涙がこぼれた。シバさんは私を上に乗せ、私の腰をつかんで揺さぶった。マンコ一帯がシバさんの肌と擦れて痺れていた。(『蛇にピアス』四〇〜四十一頁)

アマは繰り返し背中を愛撫して、バックから入れた。アマはいつものように陰部に射精し、私はいつものようにブツブツ言いながらバスルームに向かうハメになった。出ると、アマはまた謝り、私の体の隅々までマッサージした。(『蛇にピアス』六十五頁)

ここには、「金色の体毛」、「腐臭にちかい体臭」、「舌の温かさ」が描かれておらず、代りに「冷たい部屋」で「いつものようにブツブツ言いながらバスルームへ向かうはめ」という日常的な語り、また、「チンコ」、「マンコ」といったようなストレートな言葉遣いが目に入る。このような語りはメタファーとアレゴリーが失効するかのよう、まさしく即物的で具象的である。一方、「性描写は露骨すぎる」と批判された春樹の『北京ドール』においても、語り方の変化が見られる。

李が私を抱きしめ、靴を脱がせた。その日、私はお気に入りの白いリボンがついたストッキングを穿いていた。しばらく私を抱きしめた後、李が立ち上がって、嬉しそうに言った。「外に干してある布団を持ってくるから、少し待ってて」。布団を抱えて彼が戻ってきた。それから私たちはベッドに横になってキスをした。何もかも現実じゃないみだだった。「血」私が彼に言った。「ああ」彼はトイレトペーパーで拭き取り、それをポイと床に投げ捨てた。(『北京ドール』十七頁)

二人でこっそりGの部屋に忍び込んだ。そしてGが言った。「風呂に入ろうよ」「いっ……しょに?」「平気だよ」私たちは足音を忍ばせて浴室へ行った。奇妙なことに、彼の家では台所と浴室がつながっていた。私たちは背中合わせで服を脱いだ。体の向きを変えてからも、お互いに相手の顔しか見ないようになっている。体を洗い終えたあと、彼が優しい声で言った。「ボディローションをつけてあげるよ」今まで感じたことがないほど気持ちが高ぶって、私は思わず振り向いて彼の体を見た。子供のよう痩せた体。そして私たちは抱きしめ合った。(『北京ドール』)

ル』一〇頁)

九十年代の『上海ベイビー』に比較して、明確になつたように、『北京ドール』に描かれるセックスは、「露骨」という批判的な指摘を疑うほど扇情的ではなくなり、そっけないタッチで淡々と表現されていることが確認できる。

(2) 戦略が失効するということ

『ベッドタイムアイズ』(一九八五)のキム、そして『上海ベイビー』(一九九九)のココは能動的で狂つたようなセックスに溺れ、性的な魅力を武器にして男たちにやりかえしている。この二つのテクストは、巨大な男権社会の陰が退潮しているなか、父権秩序への対抗を、書くことⅡ脱ぐこと(身体創作/性的描写)によって表現するといふ文脈のなかで捉えられるのだろう。だが、「女を売っている」などの同時代言説(註13)を調べてみると、二作はいずれも男性の視線を強く意識して書かれたもので、男性的性的嗜好に迎合するといふ契機が依然として作中に残されているということが分かる。というのは、このようなヒロインたちを、単純に男性作家が描くものに對抗する場に置くわけにはいかず、彼女たちは、男性/女性、見る/見られるなどの二項対立を特徴とす

る男根ロゴス中心主義(Phallogocentrism)(註14)の文脈からけつして離脱したわけではない。とりわけ、作中に描かれたヒロインの欲望(註15)の在り方に問題があるように思われる。確かに、セックスの場面では、「見られる」のではなく、「見る」、「見つめる」というヒロインの視線がいずれのテクストにおいてもうまく描かれている。しかし、たとえば、「舌」や「ペニス」などの「快楽」のセンサーを持つ男性の身体を「太陽」に、その男性の「体毛」がキラキラ光る「金色のチェーン」に比喻されることによって、自分が持っていない、美しく神聖なものとしての男性の身体を体内に溶かし込みたいといふヒロインの欲望が示されている。言い換えれば、「ペニス」の象徴で特権的なシニフィアンとしてのファルスの享樂(註16)を通して充足感を得ようとするヒロインの語りは、ファルス中心主義的な(男性)言語秩序から逃れるどころか、結局のところ、ファルスの支配に従属していることになるといふことである。書くことⅡ脱ぐことという戦略の意義もふたたび既存の異性愛規範におさまってしまうといふことを意味するだろう。

それに対して、一九八〇年代生まれの二人の女性作家のテクストにおいては、身体的経験を語るというテーマが相変わらず描かれる一方で、上の世代の女性作家が描

いたものに比べてその語り方が変容していることは確かである。『蛇にピアス』のなかで、キラキラ光る「金色のチェーン」に飾られている「太陽」のような身体が消えて、「チンコ」や「マンコ」などの隠語が露出した形で描かれている。しかし重要なのは、そのような身体の不気味さはそのように同時性、ヒロインの不機嫌さはそのような身体（男性）に向かって生じているように思われる。

自然の流れで、私たちはセックスをした。この前と同じように、私は彼の恋人がいるかどうかをまったく知らない。それにセックスするのは半年ぶり。痛くて大きな声をあげたら、彼はへへっと笑った。

「処女じゃなかったんだよね？」
ムカつく。あんただって童貞じゃないくせに、なんで私が処女じゃなきゃならないのよ。処女だと思っ込んで寝たのは、そっちの問題でしょ。封建主義者め。こんなヤツにロックなんかできっこない。〔北京ドール〕一〇三頁

「自然の流れ」としてのセックスの場において、自然なことを林が感じる。そのような違和感が次第に怒りに変化し、「ムカつく」という言葉で現れている。そし

て、これと似たような心情が『蛇にピアス』においては、ルイによって別の形として語られている。

所有というのはい言葉だ。欲の多い私はすぐに物を所有したがる。でも所有というのは悲しい。手に入れるという事は、自分の物であるという事が当たり前になるという事。手に入れる前の興奮や欲求はもうそこにはない。結婚なんてのも、一人の人間を所有するという事になるのだろうか。事実、結婚をしなくても長い事付き合っていると男は横暴になる。釣った魚に餌をやらなく、って事だろうか。でも餌がなくなったら魚には死ぬか逃げるかの二択しかない。〔蛇にピアス〕六十七頁

ここで、異性愛関係（セックス）は、既成のジェンダー制度（結婚）と結びつけられる場面において、女性としての不自由さや父権秩序に違和感を覚えるようなヒロインの心情は確実に描かれている。ココとキムの体験を、父権秩序に抑圧される者が、ファルスの享楽を通して充足感を得ようとするプロセスとして理解されるとすれば、ルイや林嘉美の場合では、「セックス」は果たして同様にそのような「快楽」を求めるために行われた行為として理解してよいだろうか。ここでは、「書く＝脱ぐ」という戦略や男根主義に対抗する意図は読み取れない。し

かも、欲望のシニフィアンとしてのファルスは去勢されて不在になり、主体と客体、能動的な精神と受動的な身体というロゴス中心主義的な対立に根拠が求められなくなる。こうした「セックス」についての語り、言い換えれば女性による性的欲望の叙述は、現言語秩序の二項対立的構造を攪乱しながら、ラカンがファルスに与えた特権的な位置から、ファルスを引き摺り下ろしつつ、異性愛規範の偶然性や不安定さを暴き出すという可能性を示していると思われる。

おわりに

本稿では、金原ひとみの『蛇にピアス』が国境を越えて中国のマスメディアによって「日本八〇後作家の作品」として受容された事情をふまえて、作者と同世代でしかも似たような実体験をもつ、中国「八〇後」作家春樹との比較を行った。これまでの『蛇にピアス』をめぐる先行言説を俯瞰すると、世代的な視点から作品を分析する考察が少なくないに気づき、「一九八〇年代生まれ」という概念を導入しながら、越境的な視点から読解の可能性を探ってみた。

作中において、「孤独」、「絶望」というモラトリアムの響きは、相変わらず語られており、世代的に見ても斬

新さがないだろうが、なぜそのような心情は依然として繰り返されるのか。そこで、ギデンズが提出した「実存的孤独」という概念を手掛かりにその原因を分析してみた。しかし、テキスト分析を通して、彼女たちの不機嫌さは単なる「実存的孤独」のみで説明しきれるものではないことが明らかになった。そして、女性としての不由さや父権秩序に違和感を覚えるような焦燥感、ヒロインの身体的経験の記述を通して描かれているということが分かった。

『蛇にピアス』と『北京ドール』はいずれも異性愛をテーマに描かれた作品であり、ヒロインが異性との関係を築くにあたって、「セックス」が重要なプロットとして設定されている。これまで、女性作家による一人称小説のなかで、他者と関係を結ぶ上で、性的欲望は重要なモチーフとして描かれてきたが、二〇〇〇年代のテキストとして書かれた『蛇にピアス』と『北京ドール』の場合では、身体的経験を語るというテーマが相変わらず描かれる一方で、上の世代の女性作家が描いたもの比べてその語り方が変わっていることが分かった。つまり、ここでは美しいものとしての男性の身体が欠落しており、しかもその欠落が「快楽」を妨げる要素として描かれていないということによって、父権秩序を支えるファルス

中心主義的言語秩序がもつ一貫性に亀裂を招致させるというように捉えられると思われる。言い換えれば、彼女たちが描いた経験―ファルス不在の「快樂」―は、男性言説によって充填された性的想像力の免疫になり、上の世代の女性作家が描いた、自分自身の部分化を救うような「絶対的な性」が携える余剰な政治的意味^(注)を剥ぎ取られて、混沌でありながらも紋切り型のジェンダー規範を脱ぎ捨てるといふ解釈の可能性を現に孕んでいるといふことが言えよう。

注

(1) 馬場伸彦「今なぜ女子の時代なのか」(池田太臣ら編

『女子』の時代!』、二〇一二年、青弓社、十二頁)。

(2) 島崎英威『中国・台湾の出版事情』(二〇〇七年、出版メディアアパル、六頁)。

(3) 代表的な記事は次のようになる。

・「中日青春文学異同…日本「八〇後」は「不景気の世代」。

中日青春文学の異同とは／新人作家は「新鮮さ」あるが、未熟である／日本「八〇後」世代…「不景気の世代」／日本の新人若手作家は出版社が発掘する」(『深圳商报』二〇〇九年八月二十七日)

・「青春タブー小説、どうやって好きになる? 両世代の審美

感が「雲泥の差」／単なる題材の純潔さだけによって作の質を評価すると、ナンセンス／世界性文学賞の共通項目となる」(『文汇报』二〇〇九年六月二十五日)

・「中国「八〇後」、中国文壇の未来を支えられる?」(『憂鬱』

・「困惑」モチーフは通癖／他国の同世代作家に比べると色褪せる／「八〇後」に対する目線は更新すべき」(『新民報』二〇一〇年四月十四日)

・「中国「八〇後」作家と日本「八〇後」作家との距離」

『日新华報』二〇一〇年六月七日)

(4) 例えば、呉詠梅「中国における日本のサブカルチャー論とジェンダー―「八〇後」世代中国人若者の日本観」(『思想地図・特集日本』二〇〇八年)、松浦良高『新・中国若者マーケット―ターゲットは「八〇後」』(二〇〇六年、弘文堂)。原田曜平ら『中国人類・八〇後が日本経済の救世主になる!』(二〇〇九年、洋泉社)などが代表的なものである。

(5) 春樹(一九八三)、北京生まれ。高校中退後、詩歌の自由創作に没頭する。「八〇後」作家の代表者の一人として知られる。同人誌『八〇後』詩撰』を創刊。二〇〇四年二月、アメリカのニュース雑誌『タイム』の表紙を飾った。現在も文化人として活躍中。

(6) 邵燕君『〈美女文学〉現象研究―从七〇后到八〇后』

(二〇〇五年、广西师范大学出版社、六十五頁)。

(7) インタビュー『北京娃娃』春樹・特立独行的野孩子、<http://cul.sina.com>。

(8) 「わたしは、少年時代の生傷のようなヒリヒリした作品をいつも書きたいと思ってきたし、今もそう思っている。

自分と外部の境界を際立たせるような子供のころの擦り傷、作品全体からそういう切実さが立ち上がってくるような小説を書きたいと思っている。だがそれでも十代の終わりや二十代にしか書けない小説というものはある。『蛇にピアス』はまさにそのような小説だった。この小説には、現代を生きる若者の暗部、つまり具体的には身体加工を含む暴力、アブノーマルなセックス、それに殺人や死への願望が描かれている」(村上龍解説『蛇にピアス』(二〇〇六年、集英社文庫)。

(9) アンソニーゲデンズ『モダニティと自己』アイデンティティ―後期近代における自己と社会』(二〇〇五年、ハーベスト社、十頁)。

(10) 浅田彰「モラリストの誕生」『ベッドタイムアイズ』解説(一九九八年、新潮文庫、三三―四十頁)。

(11) 桑島道夫『上海ベイビー』私論』『アジア遊学特集―上海モダン』(六十二号、二〇〇四年、一七八頁)。

(12) 「しかし、彼女の作品は多くの有識者にみとめられつつ

あるものの、作中に描かれるセックスのシーンは、あまりにも恣意的で露骨すぎるところが、批判的にもなっている。邵燕君『〈美女文学〉現象研究―从七〇后到八〇后』(二〇〇五年、广西师范大学出版社、七十二頁)。

(13) 「こうした非常にナルシスティックで自己暴露的な小説の生産、そして受容のあり方は、必然的に身を削るような書く苦しみを伴う。ココが小説を書き進めながら、読者の好奇の目から自分を隠すにはどうすればいいかと憂慮しているのはそのためだ。だからこそまた、美女作家たちが「女を売っている」(劉慧英)というフェミニストの側からの予想外の非難も生まれてくるのだろう。」桑島道夫『上海ベイビー』私論』『アジア遊学 特集―上海モダン』(六十二号、二〇〇四年、一七九頁)。

(14) 男根ロゴス中心主義(Phallogentrism)、ファルス至上主義ともいう。非対称的二項対立を生産し、その絶対的な権力を維持する。高橋義孝等編『精神分析入門(上巻)』(一九七七年、新潮文庫)。

(15) ラカンはフロイトとともに、精神分析の理論において、この用語とは、欲望は無意識と解釈されるとい、普通の意味とはちがった完全に専門的な意味を与えている。欲望とは、むしろ本来は愛を求める欲望であり、基本的には、他者によって自分のアイデンティティが認識されることに

よって示されるべきものである。(エリザベス・ライト『ラカンとポストフェミニズム』二〇〇五年、岩波書店、九十三頁)。

- (16) 「逆説的だが、ファルスは欠如と欲望の両方を指すシニフィアンである。ラカンの理論では、ペニスとは「現実のファルス」としての位置を保持しており、幼児が自慰行為をしているときに姿を現わし、去勢されるかもしれないという不安を呼び起こす。母親のファルス喪失は幻想を支配しつけ、失われたものとして追い求められる。そうした幻想は、男性にとっては「ファルスをもつこと」を欲することであり、女性にとっては「ファルスであること」を欲することである。男女どちらも、これらの想像上の位置を放棄し、そのかわりに象徴的な位置をとったときに、はじめて象徴界で所定の位置につくことができる。男性の場合、ファルスは自分の幻想のなかに固定されており、つねに届かないところにある。女性の場合は、仮装を使った実験という選択肢がある。こうした共謀作戦がうまくいかなかったために、ラカンは「性的関係は存在しない」という金言にいたるのである。」エリザベス・ライト『ラカンとポストフェミニズム』(二〇〇五年、岩波書店、九十一頁)。

- (17) 「男は自分の性を部分化することになれているが、自分の存在は部分化しない。それに対して、女は自分の性を部

分化することができないのに、存在全体が部分化されている。七〇年代以降の女性解放運動の大きな特徴の一つは、すすんで性を問題にしたことだったが、それは性の中に男と女の関係がもっとも赤裸々に明らかになるからである。一部の女性たちは、男性と同じ特権的な性の自由を行使しようとしたが、あとになってそれが自分の性を部分化することにすぎないと気づいた。」上野千鶴子「〈外〉の性の自由とその帰結」『現代思想』(一九八二年、青土社、二十八頁)。

※本文の引用は次の通り。

『蛇にピアス』集英社文庫二〇〇六

『北京ドール』講談社単行二〇〇六 若松ゆり子訳

(ちん・しん／名古屋大学大学院文学研究科博士課程後期)