

平成 28 年度名古屋大学大学院文学研究科
学位（課程博士）申請論文

現代女性作家とメディア表象をめぐる日中間横断研究
——トランスナショナル・フェミニズムの視座から——

名古屋大学大学院文学研究科
人文学専門日本文化学専門

陳 晨

平成 28 年 12 月

目 次

序 章、今日の女性たちとフェミニズムをめぐる日中間横断研究……………	1
1 本論の位置付けと理論的背景 1	
1・1 本論の位置付け 1	
1・2 理論的背景 1	
2 本論の方法的特徴 5	
3 考察対象と先行研究 13	
3・1 日本における「女子」世代の文化実践と文学 13	
3・2 中国における「80 後」世代の文化実践と文学 16	
4 本論の目論見及び各章の構成 21	
第 1 部. メディア文化領域におけるジェンダー	
第 1 章、今日のポピュラー文化とジェンダー……………	25
—2000 年代における日本「～女子」文化の諸相—	
1 突然に蘇った「女子」 25	
2 「女子」の定義とその変遷 26	
2・1 辞書の記述及び従来の使われ方 27	
2・2 流行語に変身した「女子」 28	
3 今日の「～女子」の諸相 31	
3・1 「大人女子」から「ステキ女子」へ 31	
3・2 「干物女」から「オタク女子」へ 33	
4 「女子」表象の世代差 35	
小結 37	
付録 1 流行語辞典における「女子」の記述 38	
付録 2 女性を表す流行語一覧 39	
第 2 章、メディア表象をクィアする……………	40
—中国のネット文化から見る「抵抗」のメカニズム—	
1、メディア表象とクィア 40	
2、「抵抗」の幕開け—「屌絲」とは何か 42	
3、「屌絲」の変身と「逆襲」—ネット論戦と商業映画を通して 44	
3・1 ネット論戦 44	
3・2 映画『泰囧』と「屌絲逆襲」 46	
4、ネット文化としての「腐女」 48	
5、メディア表象をクィアする—「性差」というヒエラルキー 51	
小結 54	
付録：『泰囧』と「屌絲」をめぐる記事（2012～2013） 56	

第II部. 文学領域におけるジェンダー その(1) 同時代批評と文壇

第3章、「女子」世代による語りの行方……………57

— 斎藤美奈子の「女子小説」を手掛かりに —

- 1 ゼロ年代における文学の「変容」 57
- 2 「ダブル受賞」を振り返る 59
- 3 斎藤美奈子の「女子小説」評 60
- 4 「女子」世代による語りの行方 62
 - 4・1 書かれる「女子」の行方 62
 - 4・2 書く「女子」による語りの行方—青山七恵「窓の灯」 66
- 小結 69

第4章、中国「80後美女作家」現象をみる……………71

— 「身体」で書くことから多様な新しさへ —

- 1 中国現代文学のいま—集団幻想から「私」への回帰 71
- 2 新しい世代の書き手たちの登場 74
- 3 「80後美女作家」現象 75
- 4 「身体」で書くことから多様な新しさへ 78
 - 4・1 「残酷青春」を描く春樹 78
 - 4・2 「玉女作家」張悦然 81
- 小結 84
- 付録、日本語訳・中国「80後」作家作品リスト 86

第5章、文化翻訳としての「日本80後」文学……………87

— 越境する『ひとり日和』から「青山七恵ブーム」へ —

- 1 「ダブル受賞」から「日本80後」へ 87
- 2 近年における中国の出版事情 88
- 3 文化翻訳としての「日本80後」文学現象 91
- 4 『ひとり日和』から「青山七恵ブーム」へ 93
- 5 翻訳文学としての『ひとり日和』 98
 - 5・1 翻訳と読解の方向性 98
 - 5・2 吉本ばななを「逆転」させる 100
- 小結 102
- 付録1、青山七恵の中国語翻訳リスト 103
- 付録2、青山七恵の中国における読者会見ツアー 103

第III部 文学領域におけるジェンダー その(2) テクストの比較分析

第6章、〈変異する〉セックスの叙述……………104

—金原ひとみ『蛇にピアス』と春樹『北京ドール』論—

- 1 越境する『蛇にピアス』 104
 - 1・1 中国における『蛇にピアス』の受容状況 104
 - 1・2 中国における「80後」の定義 106
 - 2 「残酷な青春物語」—春樹『北京ドール』 107
 - 2・1 若者の等身大を描いた物語 107
 - 2・2 春樹の『北京ドール』 108
 - 3 不機嫌な若者たち 110
 - 4 〈変異する〉セックスの叙述 112
 - 4・1 書くこと=脱ぐことという戦略 112
 - 4・2 ファルス不在の「快樂」 115
- 小結 118

第7章、書く少女、書かれる少女……………119

—綿矢りさ『ひらいて』と張悦然「黒猫は眠らない」論—

- 1 2000年代の「少女」の行方 119
 - 2 少女的でいられない少女たち—綿矢りさの少女物語 122
 - 3 『ひらいて』を読む 124
 - 3・1 複数の少女の顔 124
 - 3・2 三角関係からひらいていくこと 126
 - 4 微妙な抵抗—張悦然の「黒猫は眠らない」 128
 - 5 ひらかれる「少女」の物語 132
- 小結 135

第8章、描き続けられる「身体」……………136

—金原ひとみ『マザーズ』に集中して読む—

- 1 「女子」世代の女性作家とフェミニズム 136
 - 2 クローズアップされる身体—リセットの可能性 137
 - 3 「錯文」という実践—身体と言語 139
 - 4 『マザーズ』における不機嫌な女たちをみる 142
 - 5 身体を望ましき混沌として「書く」 146
- 小結 149

第IV部 越境する物語におけるジェンダー

第9章、共感を「拒否」することの倫理	151
--------------------	-----

—楊逸『ワンちゃん』を読む—

1 日本語文学と越境の物語	151
2 普通の結婚と「逃走」としての国際結婚	153
3 「共感」ということ—鹿島田真希『女の庭』	157
4 共感を「拒否」することの倫理	160
4・1 奇妙な能動性	160
4・2 「孤立無援」のワンちゃん像に向けて	162
小結	165

第10章、受け継がれる問題としてのジェンダー	167
------------------------	-----

—温又柔「好去好来歌」、「母のくに」を読む—

1 「女子」世代の越境の物語	167
2 三人称多元の視点という志向性	168
3 挟まれる主体が語る—「好去好来歌」論	171
4 受け継がれる差異を読み直す—「母のくに」論	177
小結	182

結び、総括と今後の課題	184
-------------	-----

1 総括—三層の差異	184
2 本論の限界と今後の展開	187

参考文献一覧	188
--------	-----

初出一覧	196
------	-----

謝辞	197
----	-----

凡 例

- 符号例
 - 『 』 図書、新聞、雑誌、単行／文庫本などの誌（紙）名
 - 「 」 論文表題、作品名
 - 〈 〉 筆者による付記、注記、強調
 - “ ” 中国語、英語の固有名詞

- 読む際の煩雑を避けるため、本論文では注記を頁ごとに付した。

- 脚注番号、および図版の番号は、各章ごとに数え上げた。

- 引用文中の傍点、「中略」は、筆者によるものである。

- 論文中の日本語以外の文献（中国語文献、中国語表現）の引用文の翻訳は断りがない限り、筆者による私訳である。

序 論

今日の女性たちとフェミニズムをめぐる日中間横断研究

1、本論の位置付けと理論的背景

1・1、本論の位置付け

本論は、トランスナショナル・フェミニズムという視座から第2派フェミニズム運動以降のポストフェミニズムと呼ばれる時代を経験する今日の若い世代の女性たちの日本そして中国社会で置かれている状況を同時代のメディア文化と文学作品から考察し、フェミニズムの現代的な意義と必要性を検討するものである。とりわけ、2000年代以降の「女性作家」の作品と彼女たちを取り巻く外部で生産された同時代のメディア事象としての文化テクストに目を向けて、90年代以来、アカデミズムにおいて多くなされてきたジェンダー分析を試みるフェミニズム批評の中の一実践として本論を位置付けたい。

予め強調しておきたいのは、本論はフェミニズムの総論を構築することを目的としているわけではないということだ。性と性差が分析の対象から分析の方法へと成立してきた歴史は決して浅いものではない。フェミニズム批評やジェンダー・スタディーは、それまでの文学研究を含めた様々な学問分野のパラダイムを転換する前衛的な方法論の一つとして期待されていた。このことが自明のごとく広く受容されている現在、本論の目的は今日の文学作品およびメディア文化における女性表象をいかに読み解くか／いかに読み直していくのがよいか、というスタンダードでありながらなおかつ重要な問いかけから出発し、それをめぐる従来の解釈と照らしあわせつつ、場合によってはフェミニズム批評を「批評」することにある。

1・2、理論的背景

ポストフェミニズムの時代／第3波フェミニズム

最初に、本論を支える理論的背景について、ポイントを絞って述べる。まず、今日の女性たちを取り巻く新しい文化状況とフェミニズムの理論枠組の変容を説明するためにポストフェミニズム時代と第3波フェミニズムの概念を援用したい。

1990年代以降、フェミニズムの分野では、「フェミニズム以降」というニュアンスを込めて、

「ポストフェミニズム」⁽¹⁾という言葉がアメリカの一般メディアにおいて宣伝されるようになった。ポストフェミニズムというのは、男女平等が達成された後の社会において、フェミニズムは必要なくなってしまったという状況をほのめかす際にしばしば使われる言葉の一つでもある。

「ポスト」の字義通りの意味は「その後」であるので、そこでは過去との断絶が強調されている。そのためか、現に流通している「ポストフェミニズム」は、「フェミニズムはすでに終わった」といったようなネガティブな意味を強く負わされている。しかし、竹村が主張しているように、ポスト構造主義やポストコロニアルの思想の流れと同様にポストフェミニズムも「前の時代を自己批判的に自己増殖的に見る視点」⁽²⁾のはずである。したがって、断絶は単に過去との決別を意味するものではなく、過去と現在の問題を相互に再考する際に生み出される貴重な視点になるだろう。

それに対して、「第3波フェミニズム」という用語も同時期のアメリカで台頭し始めた。ポストフェミニズムが、フェミニズムにおける脱構築の理論的潮流が隆盛した後の時代を象徴する概念として理解されるとすれば、第3波フェミニズムは、ポストフェミニズム時代に生まれたフェミニズムの新たな思考の枠組みとして捉えられるだろう。つまり、「終わり」ではなく、むしろフェミニズムの新たな「始まり」を象徴する動きとして、第3波フェミニズムを受け止めるべきだと本論は考える。したがって、この動きは当然ながらポストフェミニズム時代に負のイメージを負わせる一部の保守思想に対抗し得ている。

「波」の表現にこだわった第3波フェミニズムは、現行の社会構造内における性差別や女性の地位の向上、立場の改善という従来のフェミニズム運動の中でなされてきたテーゼを引き継ぎながらも、その主張のあり方および理念が大きく変容した。その思想の枠組みと特徴について、田中東子は次のように述べている。

第3波フェミニズムという名称が最初に使われたのは、1992年に『ミズ・マガジン (Ms.)』に掲載されたレベッカ・ウォーカーの「第3波になること (“Becoming the Third Wave”）」(Walker2001[1992])という論文である。これは、アメリカがいまやポストフェミニズムの時代に突入しているというニタ・ヒルとクレランス・トーマスによる発言に対抗して用いられ

(1)、竹村和子「なぜ“ポスト”フェミニズムなのか」『“ポストフェミニズム”』作品社、2003年、3頁。

(2)、同上である。

たものであり、にわかに論争を呼ぶようになった。……他方、1990年代半ば以降になると、アクティビズムや文化表現、ポピュラー文化の場では、ライオット・ガールムーブメントやBガールズと呼ばれる女性ラッパーたちの音楽活動などを通じて、人種やポピュラー文化の領域で第3波フェミニズムの理念と共振するような文化表現が次々と生み出されていった。

(3)

その上で、第3波フェミニズムの理論的立場について、田中は、オーストラリアの新鋭研究者アニタ・ハリスの論考を引用しながら次のようにまとめている。規範としての女性性への異議申し立てや男性中心主義への抵抗は、第3波フェミニズムの論者によっても行われているのだが、そのやり方に三つの移行が見られるということである。すなわち、(1)「文化政治への関心の移行」、(2)「個人主義への移行」、(3)「女性カテゴリーの複数化への移行」である。このように、第3波フェミニズムは、第2波フェミニズムの与えてくれる制度や戦略を必ずしもそのままには必要としなくなっている次の世代の女性たちが自身の経験を説明する際に参照する理論といえる。

フェミニズムとグローバル化／トランスナショナル・フェミニズム

そして、以上で触れた今日の女性たちを取り巻く新しい文化状況とフェミニズムの理論枠組の変容は、グローバリゼーションのもとで国境を越えて多くの国々で同時多発的に進んでおり、地域横断的な現象として議論されるようになってきた。その際に、「グローバル・フェミニズム」という用語がしばしば用いられており、グローバル化の時代におけるさまざまな国や地域の女性たちの状況をまとめて議論するというスタンスが示されている。だが、この言葉を用いてさまざまな国や地域の女性たちをまとめて議論する際には、彼女たちを一元的に捉え、ある種の連帯を求めるといった政治的効果が期待されていた⁽⁴⁾。その結果、女性を再び一枚岩的に捉えてしまう点で批判され、また「グローバル」に重点が置かれている一方で、それぞれの地域のローカルでナショナルな特質が見落とされてしまうという点で疑義が呈されたのである。

とはいえ、グローバル・フェミニズムは問題視されたとしても、フェミニズムのグローバル化は不変の事実として確実に進行している。フェミニズムのグローバルな展開に関して、伊藤るり

(3)、田中東子『メディア文化とジェンダーの政治学—第3波フェミニズムの視点から—』世界思想社、2012年、57頁。

(4)、たとえば「シスターフッド・イズ・グローバル」という言説の誕生が代表的である。詳細はヴェラ・マッキー「トランスナショナル・フェミニズム」『グローバル化とジェンダー表象』（御茶の水書房、2003年、157頁）より参照されたい。

は次のように指摘している。

特定の運動を指しているのではなく、政治的立場や目標において多様性をはらみ、場合によっては利害も異なる、世界各地のフェミニズム運動が、一国主義ではなく、ローカル、ナショナル、リージョナル、そしてグローバルの多元的水準でジェンダー平等をめざし、グローバル化の方向を統御すべく参入する公論空間を指す。⁽⁵⁾

すなわち、フェミニズムのグローバル化はフェミニズムのなかの特定の категорияとして捉えられるよりも、世界のグローバル化に巻き込まれて、それに伴う政治的・経済的な変化にさらされているという状況が、さまざまな国や地域の女性たちによって同時に共有されているというフェミニズムの理論枠組の新しい変容を支える重要な同時代背景を示すキーワードとして捉えられたほうがよいということであろう。

そのような背景の下で、トランスナショナル・フェミニズムという用語が誕生し、フェミニズムをめぐる国際比較の研究のなかでしばしば用いられるようになった。フェミニズムを地域横断的な現象として提起する点では、グローバル・フェミニズムと同じである。しかし「グローバル」という世界を全体としたマクロの概念とは違って、「トランス」だけではなく、「ナショナル」という言葉も含まれるため、「よりローカルな文脈にも適用が可能である」⁽⁶⁾とヴェラ・マッキーは指摘する。ヴェラ・マッキーはまた次のようにも述べている。

グローバル化によって国民国家がなくなったわけではないのです。「トランスナショナル・フェミニズム」という言葉に「ナショナル」が含意されることによって、フェミニズムが国家を超えるか問うと同時に、国家から自由に行動することは非常に難しいとの緊張感を忘れてはいけないと思います。⁽⁷⁾

フェミニズムのグローバル化が進むなかで、それに伴う影響を共有しつつ、ローカルな場所や

(5)、伊藤るり「自分の痛覚をもって、世界と繋がるフェミニズム」『日本のフェミニズム グローバリゼーション』岩波書店、2011年、4頁。

(6)、ヴェラ・マッキー「トランスナショナル・フェミニズム」『グローバル化とジェンダー表象』御茶の水書房、2003年、158頁。

(7)、同上である。

パーソナルな瞬間において生じるさまざまな差異にまなざしを向けることも怠ってはならないというのは、トランスナショナル・フェミニズムの政治的含意として理解することができるであろう。そして、多層的な地域と多様な歴史の存在という現象を示すためだけではなく、ある領域の内部で本来出会うことが不可能な他者にアクセスするための理論的枠組として捉えられるだろう。

本論では、以上述べた二つの理論的背景、すなわち、(1)ポストフェミニズムの時代における第3波フェミニズムのあり方、(2)トランスナショナル・フェミニズムの状況、を踏まえた上で、2000年代以降の日本と中国における若い世代の「女性作家」の文学テクストと彼女たちを取り巻く外部で生産された同時代のメディア事象としての文化テクストを対象としたジェンダー分析を行い、地域横断的な考察を試みたい。具体的な考察の対象として取り上げるのは、日本の「女子」文化や「腐女子」趣味の東アジア的な展開、また同時期の日本と中国の文壇でそれぞれ観察できる「変容」、すなわち権威的な文学賞の受賞者の若年化と若手女性作家の活躍、さらに日本に嫁いだ「中国人嫁」や「在日台湾人」女性が描かれる日本語文学などのようなもはや一国主義的に議論することができなくなってきた今日の文化事象と文学テクストである。それら进行分析の際に焦点を当てるのは、日中間にわたるトランス的な共振の瞬間であり、そのような瞬間が生み出される地域横断的な文脈である。繰り返し指摘しておきたいのは、本論はフェミニズムを新たに小説やメディア表象の上に超越的なスタンスとして構築することを目的としていない。テクストの生成およびメディア表象の変化の軌跡を指摘しつつ、批評の言葉をできる限りパーソナルな言説（小説とメディア）に寄り添わせ、それを、以上述べた今日の女性たちとフェミニズムをめぐる理論的背景に対する具体的な読解として見せたいのである。

2、本論の方法的特徴

次に、本論で展開する考察の方法的特徴について述べておこう。

第一に、本論は現代の「女性」という主体の考察を行うために、フェミニズムの今日的な理論枠組を用いる。ポストフェミニズム、第3波フェミニズム、グローバル・フェミニズム、さらにトランスナショナル・フェミニズムなどのように、今日のフェミニズムには多岐にわたる理論があり、その言説も多様化している。加えて「フェミニズム」は負荷の多い用語でもある。男女平等が当然のように思われている社会を生きる若い世代の女性たちにとって、第2波フェミニズム

の問題提起は共有しにくいものとして受け止められるようになった。フェミニズムという言葉がネガティブな用語になってしまったという現象⁽⁸⁾さえ生じたのである。日本社会では、たとえば2000年代の「ジェンダー・フリー」の使用禁止⁽⁹⁾から始まり、後にフェミニズム全体へと広がっていったバッシングがその不安を煽っている。アカデミズムにおいても、フェミニズム批評という言葉自体は「80年代、90年代的な概念」⁽¹⁰⁾として「尺に合わなくなっているのも事実」⁽¹¹⁾であると指摘されたように、外側からのバッシングだけではなく、フェミニズム自身の理論的境界にも言及されているということが近年の「フェミニズム離れ」もしくは「フェミニズムの行き詰まり」の背後にある重要な事実として、すでに多く報告されている。

そうした背景を踏まえた上で、本論は近年におけるフェミニズムをめぐる議論を受け止めつつも、歴史的参照枠を前景化するような歴史的文脈における「ルーツ探し」ではなく、現在に至ってもなお難しい問題として、その系譜学批評的なアプローチ⁽¹²⁾を試みたい。ここで用いるフェミニズムという概念は、竹村和子による次の記述を援用している。

「イズム」という語によって、わたし自身の政治的立場と学問的方向性を示唆したいからだ。とはいえ、日本語の「イズム」から連想されがちな教条性や観念性を、ここで込めようとしているのではない。まったく逆である。「イズム」には、たとえばクリティシズムという用法に明らかなように、「行動」や「作用」という意味合いがあり、行為の「プロセス」を表すことがある。イズムであるかぎり、このプロセスは何らかの理念を実現しようとするものだが、他方ではまた、それが「行動」や「作用」のプロセスであるかぎり、行為実践によって理念自体が間断なく問いかけられるものもある。そのような動態としての政治的・学問的姿勢を明確にするものとして、ジェンダーという歴史的参照枠を前景化するジェンダー研究

(8)、上野千鶴子「バックラッシュに抗して—2000年代」『不惑のフェミニズム』岩波現代文庫、2011年、255頁。

(9)、バックラッシュの背景と展開について、詳細は宮台真司、斉藤環ら『バックラッシュ！なぜジェンダーフリーは叩かれたのか』（双風社、2006年）を参照すること。

(10)、斎藤美奈子「フェミニズム批評を「読む／学ぶ／書く」ために」。井上輝子、上野千鶴子、江原由美子編『日本のフェミニズム 11 フェミニズム文学批評』岩波書店、2009年。

(11)、同上。3頁。

(12)、「系譜学批評の目的は、抑圧によってこれまで不可視とされてきたジェンダーの起源や、女の欲望の内的真実や、本物で真正な性的アイデンティティーを探し出すことではない。それではなく、多様で拡散した複数の起源をもつ制度や実践や言説の結果でしかないアイデンティティーのカテゴリーを、唯一の起源とか原因とかと名付ける政治上の利害を探っていくことである」。ジュディス・バトラー『ジェンダー・トラブル』青土社、1999年、10頁。

という呼称よりも、フェミニズムという言葉を使いたい。⁽¹³⁾

竹村のフェミニズム認識の背後には、二つの重要な理論的前提がある。一つ目は、ジュディス・バトラーの言語の行為遂行性＝パフォーマティヴィティが前景化された議論である。「おそらく「セックス」と呼ばれるこの構築物こそ、ジェンダーと同様に、社会的に構築されたものである。実際おそらくセックスは、つねにすでにジェンダーなのだ。セックスとジェンダーの区別は、結局、区別などではないということになる」⁽¹⁴⁾というバトラーの指摘から、フェミニズムの中で主体化されてきた「女性」というカテゴリーは本質的なものではなく言説によって再構築されてきたものであるというメッセージを受け取ることができる。この点に関して、バトラーは、『ジェンダー・トラブル』の第二弾として書かれた『問題＝物質となる身体』⁽¹⁵⁾の中で、性的な身体は「意味付けされたものであると同時に、意味付け作用としての身体である。言説や言語を介さなければ知覚不可能なもの」⁽¹⁶⁾であると再び強調した。

言説として構築された「性的な身体」という理論的前提に続いて、その再構築のプロセスは部分的で固定化したものではなく、重層的に動的に構成され続けるということ、二つ目の理論的前提として確認しておきたい。例えば「性的な身体」を持つ「女性」というカテゴリーの場合では、90年代から継続的に主張されてきたのは「女性は一枚岩ではない」ということだ。それは、何らかの形の連帯性が理念的に想定された上で形成された「女性」に対しての異議申し立てとしてフェミニズムの内部から発信されるようになった。このメッセージは、しばしばフェミニズムへのバッシングを背景に語られることが多いように思われる一方で、主体はジェンダーだけではなく様々な差異によって重層的に構成されているものであるというアイデンティティ・ポリティクスへの新知見をフェミニズムの再生に活かしたのもでもある。このフェミニズムに関する新知見は、竹村の言葉で解釈すると、すなわち「階級化された二元論的思考（男/女、自然/文化、話し言葉/書き言葉など）を崩し、両項の価値を逆にすることでも、両項を平等にして差異を温存することでもなく、両項のどちらにも還元されない未決状態の連鎖（差延）を支持する思想」⁽¹⁷⁾であると考えられる。多様性と多元性を安易に可能性としてではなく、特徴としておさえてお

(13)、竹村和子『境界を攪乱する』岩波書店、2013年、76頁。

(14)、ジュディス・バトラー『ジェンダー・トラブル』青土社、1999年、29頁。

(15)、Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex", Routledge, 1993

(16)、この一文は、サラ・サリの『ジュディス・バトラー』（竹村和子訳、青土社、2005年、134頁）より、サリが引用したバトラーの指摘を孫引きしてきたものである。

(17)、注5)に同じ。89頁。

くこと、そして異なるものを安易にカテゴリー化せず、その重層的かつ動的に形成された差異の痕跡を辿ることがフェミニズムの行おうとすることであり、引き受けるべき作業でもあると本論は考える。

第二に、本論はジェンダーという概念を用いた分析枠組を取り入れながら、今日の若い世代の女性作家の文学テキストと同時代の女性たちを取り巻く外部で生産されたメディア事象としての文化テキストに焦点を当てる。「女性」という主体への注意においては、その単語がどのような文脈のなかでいかに語られているかを視野に入れる必要がある。言い換えれば、「女性」には「女性」の言説があるはずである。その言説として本論であげられるのは、今日の文脈の中でマスメディアを通して生産された女性たちの文化実践と同時期の女性作家によって描かれた自己言及的な文学テキストである。それらを分析することを通して、現在の「女性」という主体をめぐる多様性をより重層的かつ具象化した形で提示できると考える。ここで、女性たちの文化実践としてのメディア表象とポピュラー文化、および女性作家の文学作品という二種類の質の違う媒体を並べて分析の対象にする理由について述べておきたい。

まず、メディア文化の場合である。メディア文化をジェンダーの視点から見直すという研究のスタンスは、フェミニズム批評やジェンダー・スタディーズの興隆を背景とした 90 年代以降、盛んに行われるようになってきたのである。当時の議論の焦点は、田中東子が指摘したように「(男女) 性差間の不均衡な表象の問題や、性別ごとのコミュニケーション実践の相違を観察することにあつた」⁽¹⁸⁾。文化実践の主体はつねに男性であるということが無意識的に前提されていた当時においては、男女間の不均衡や性差別を指摘し、それをフェミニズムの視点から見直すというスタンスが必要であり、また重要な役割を果たしたといえよう。しかし、そのようなスタンスは今日の問題を分析するにあたってはそのままでは活かされなくなってきている。後で詳細に展開するが(第 3 節)、今日の女性たちの文化実践としてのメディア表象もしくはポピュラー文化のなかでは、女性としてのあり方や「女らしさ」を象徴する様々なパフォーマンスはもはや集団化されえず、個別の問題としてしか成り立たなくなってきたからである。つまり、「女性」というカテゴリーの解体と多様化に差し掛かっているいま、議論の焦点は「性差間」の「不均衡」から「多様化」や「自己実現」にずらされている。この新しい状況の生成と変容について、同時代の女性たちの文化実践に注目することを通して論じるのは有効であり必要であると考えられる。

(18)、田中東子『メディア文化とジェンダーの政治学—第 3 波フェミニズムの視点から—』世界思想社、2012 年、2 頁。

そして、現在のメディアにおける女性表象の多様性をめぐる言説を踏まえて、それが旧来の文化媒体である「文学」という領域においてどのように組み込まれて語られているのかについて論じるために、同時代の女性作家の文学作品に焦点を当てる必要があると考える。議論の場をメディア文化の領域から文学研究の領域へ置き換えて、多様性は複数の主体の経験からだけなるではなく、一人の主体もまた複数化しているのだということを、メディア分析を行うと同時に女性作家による自己言及的なテクストを読むことを通して提示したい。ここで、「女性」というカテゴリーが解体されつつある現在でも、女性作家の作品をなお有効な言説として取り上げる必要がある理由とその意義について述べてみよう。

フェミニズム批評には、女性の書き手に焦点を当てその作品内における女性の物語を発見するというルーツがあった。そこから成立させた「女性作家」という概念をめぐって、「女性作家」とはその出自、当事者性、そして性的な要素によって決定された存在なのか、それとも単に「女」だからというイデオロギーに近い「衣装」を身につけているだけなのかは、長い間フェミニズム批評に関する議論の焦点であり続けてきた。しかし、前述した主体はジェンダーだけではなく様々な差異によって重層的に構成されているものであるという認識をもう一度引き合いに出して考えてみると、「女性作家」も「一枚岩」であるわけではないことがわかる。女性の文学表現が女性という重層かつ多様に構成されたアイデンティティーとしての知覚や経験に深く関わる以上、女性作家の作品を読むことは、基本的に個のレベルで示された複雑で多様な有り様を拾うために有効な作業であると考えられる。「女性作家」あるいは「女性文学」を自明のものとしてせず、フェミニズムをめぐる今日の流れを踏まえた上でどのように位置づけて論じるのかについて、飯田祐子の議論から一節を引用したい。

……女性として書くことになるというその感覚は、ジェンダーに対する違和感や不具合によって発生した感覚である。その感覚に、集中してみたいと思う。ハラウェイの言葉を借りれば「ただ存在しているのではなく、分裂状態で存在しているということ」には、統一的な主体を創造することとは別の可能性がある。それは、自己の力の獲得に寄与するのではないあり様、他者に向かい、それだけでなく他者に曝され否応もなく出会うという事態に繋がるあり様である。

つまり、〈女〉として書くというとき、〈女〉というカテゴリーは書く主体アイデンティティーに安定を与えるのではなく、むしろその逆に、アイデンティティーを不安定にさせるの

である。書くことは、亀裂の感覚を生きることである。⁽¹⁹⁾

「女性作家」を開かれた概念として捉えうる今日、その作品を読む際に、既存の意味の追認ではなく、既存の意味を相対化させたり、問いかけたりして、そこで読み取った新たな意味に語り直されること＝「亀裂の感覚」を注視するというのは、有効な読解の経路として参照できるだろう。実際本論で取り上げる若い世代の女性作家の多くは、自己の立ち位置、特に「女性」というカテゴリーに対して、「わたし」と「わたしたち」の間にある決定的なずれに意識的になってきている。彼女たちは、規範としての「フェミニズム」あるいは「女性作家」との距離感を示しつつ、自らの経験と身体を表現しようとしている。本論では、そうした女性作家が置かれている位置と表現者としての個の振る舞いの間に共通して見られる「ずれ」に目を向けることで、一枚岩ではない「女性」の有り様を、葛藤と矛盾、不安定が充満する個々の文脈から取り出して思考してみたい。

第三に、本論は今日の女性たちとフェミニズムをめぐる議論の展開を、日本と中国にわたる地域横断的な研究として構築することを試みる。日本での状況への考察から始まり、日本と比較する対象として中国における状況への分析に進む。今日のフェミニズムの理論枠組や女性たちが経験する新しい文化状況を論じる際に、トランスナショナル・フェミニズムの視点を活かすためには、日中間にわたる地域横断的な考察を実践する必要があると考える。この実践が本論において具体的に展開することが可能であるという、その実行可能性を支える重要な背景として、ここでフェミニズムの理論枠組の日中間におけるアジア的同時代性の形成について述べたい。

西洋フェミニズム批評の方法論とその変遷は 1980 年前後あたりに日本、そして中国に紹介され、日中において広く受容されるようになった。その受容のあり方は様々であった。そして、それは決して受動的なばかりではなく、従来理論に対して主体的に関わろうとする論者も大勢いた。日本においては、例えば飯田祐子は『彼らの物語—日本近代文学とジェンダー—』(名古屋大学出版会、1998)で、日本のフェミニズム文学批評の形成について、四つの立場⁽²⁰⁾に分けて具体的な論者を挙げながら丁寧に整理を行った。その中で、欧米に比べて「その始まりの遅さのた

(19)、飯田祐子『彼女たちの文学—語りにくさと読まれること』名古屋大学出版会、2016年、9頁。

(20)、四つの立場とは、「男性作家作品の批判」、「女性作家作品の批評」、「女性的エクリチュールの分析」、「男性性分析」である。飯田祐子『彼らの物語—近代日本文学とジェンダー』名古屋大学出版会、1998年、14頁。

めであろうが、ある立場からある立場へ変遷したというよりは、複数の立場が連立する形で展開してきて」⁽²¹⁾いと指摘した。このようなフェミニズム批評の日本における応答と発展の状況が論じられた近年の研究は、ほかに水田宗子の『20 世紀の女性表現——ジェンダー文化の外部へ』（學藝書林、2003）、与那覇恵子の『後期 20 世紀女性文学論』（品文社、2014）などが挙げられる。そしてフェミニズム批評やジェンダー論が新しい潮流ではなくなった今、性と性差に関する知見はそれ以外の様々な差異との関係性を踏まえて複合的に機能するという認識が広く共有されているというのが、近年の日本におけるフェミニズム関連研究に関する明確な動向である。

一方で、中国でフェミニズムは「女性主義」、フェミニズム批評は「女性主義批評」と訳されて流通している。80年代の中国におけるフェミニズム批評の受容と発展は、日米間の場合に比して、そのプロセスにはずれと相違が目立って見えるように思われる。この点に関しては、林樹明の『女性主義文学批評在中国』（貴州人民出版社、1995）⁽²²⁾のまとめを参照したい。林によると、中国におけるフェミニズム批評の興隆は大まかに二つの時期に分かれている。一つは、「新時期」女性主義批評期⁽²³⁾である。この時期においては、西洋フェミニズム理論や英米女性作家への関心が高まり、そのような中で、中国の女性作家による表現の問題を思考する方向へ第一歩を踏み出したものとは、孟悦・戴锦华が共同執筆した『浮出历史地表：现代中国妇女文学研究』（『歴史の地表に浮かび出る——現代中国女性文学研究』河南人民出版社、1989）がある。この本は、1917年から1949年までの中国文学をフェミニズムの視点から論じたもので、「中国近代文学のフェミニズムの見方はここから出発したと言っても過言ではない」⁽²⁴⁾という『歴史の地表に浮かび出る』の序章「ことばを取り戻す女のたたかい」を日本に翻訳・紹介した中国女性文学研究者の田畑佐和子の代表的な評価がある。

もう一つは、1995年に北京で開催された第4回国連世界女性会議以降の「多元化」女性主義批評期である。90年代後半の「多元化」女性主義批評期は、アカデミズムのグローバル化が進む中で、より複雑化した敵対性と分断が顕著になった時期でもある。そのような中で、とりわけ2000

(21)、飯田祐子『彼らの物語——近代日本文学とジェンダー』名古屋大学出版会、1998年、14頁。

(22)、林樹明の『女性主義文学批評在中国』は、西洋フェミニズムの中国における受容を文学研究の視点から総合的に論じる先駆的な研究である。

(23)、「新時期」というのは、中国における社会変革の中での一定の時期を指す専門用語である。厳密に言えば、1978年改革開放の実施決定から1993年ダブルスタンダード体制の成立までである。

(24)、秋山洋子、江上幸子、田畑佐和子、前山加奈子編『中国の女性学——平等幻想に挑む』勁草書房、1998年、200頁。

年代以降、中国ではダナ・ハラウェイやジュディス・バトラーなどの欧米ポスト構造主義ジェンダー論者の理論が積極的に翻訳、紹介⁽²⁵⁾されるようになった。それは日本とほぼ同時代的に進行していたことに着目してほしい。このトランス的な現象の一例として、ジュディス・バトラーの著作をめぐる日本と中国での翻訳の状況（図1）を具体的に提示してみたい。

図1

日本				中国			
出版日	書名	翻訳者	出版社	出版日	書名	翻訳者	出版社
1999/3	『ジェンダー・トラブル』	竹村和子	青土社				
2000/12	『現代思想』特集 ジュディス・バトラー		青土社				
2002/4	『アンティゴネの主張一問い直される親族関係』	竹村和子	青土社				
2002/12	『偶発性・ヘゲモニー・普遍性—新しい対抗政治への対話』	竹村和子	青土社				
2004/4	『触発する言葉—言語・権力・行為体』	竹村和子	岩波書店				
2005/12	『現代思想ガイド—ジュディス・バトラー』	竹村和子	青土社				
2006/10	『現代思想』臨時増刊号特集ジュディス・バトラー		青土社				
2007/7	『生のあやうさ—哀悼と暴力の政治学』	本橋哲也	以文社				
2008/8	『自分自身を説明すること—倫理的暴力の批判』	佐藤嘉幸 清水知子	月曜社				
				2009/1	『性別麻烦：女性主義与身份的颠覆』	宋素凤	上海三联出版社
				2009/3	『权利的精神生活：服从的理论』	张生	江苏人民出版社
				2009/11	『消解性别』 Undoing Gender, (Routledge, 2004)	郭劼	上海三联
				2011/8	『身体之重：论“性别”话语界限』 Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex", (Routledge, 1993)	李均鹏	上海三联
2012/3	『戦争の枠組—生はいつ嘆きうるものであるのか』	清水晶子	筑摩書房				
2012/6	『権力の心的な生—主体化=服従化に関する諸理論』	佐藤嘉幸 清水知子	月曜社	2013/3	『脆弱不安の生命』	何磊, 赵英男	河南大学出版社

(25)、中国におけるジュディス・バトラー、ダナ・ハラウェイについての翻訳と紹介の状況は詳しく何磊「欲望・身份・生命—朱迪斯巴特勒的主体之旅」（北京外国语大学博士学位論文、2013年）より参照されたい。

図1は、筆者が作成したジュディス・バトラーの著作の翻訳状況（2013年まで）をめぐる日中対照図である。ここで示したように、バトラーが翻訳・紹介されるようになったのは、日中ともに2000年代に入ってからである。日本では、一足早く継続的にバトラーが翻訳・紹介されている。中国では、とりわけ2009年からバトラーの翻訳が行われるようになり、バトラーの近著に追いついたことが確認できる。それぞれの翻訳の状況と理論に対する関心は一概に論じられないものの、バトラーが日中間で読まれるようになったことは確実に起きているのである。それと共にまだ進行中という状態であるかもしれないが、女性という主体をめぐる「一枚岩ではない」議論のあり方も現在の日本と中国において共有されつつあるといえよう。

すなわち、80年代を起点とした日中におけるフェミニズム理論の受容と発展は、2000年までに異なる文脈の中で比較的独立した状態で発展してきたが、現在になってフェミニズムの多様化を共に経験しているというアジア的同時代性が日中間で前景化して形成されたのである。本論では、このアジア的同時代性を念頭に置きながら比較研究の枠組を構築していく。その際、「一枚岩ではない」議論のあり方を単に理論の曖昧さや「分裂」をほのめかす厄介な問題としてではなく、今の時代に共有されるべきある種の経験と姿勢として引き受けていきたい。というのも、本論でこれから論じようとする、とりわけ2000年代に入ってから女性たちの文化実践や女性作家による創作は、しばしばそのようなスタンスへの応答でもあるという点をあらかじめ強調しておきたいからだ。

3、考察対象と先行研究

さて、今日の女性たちとフェミニズムをめぐる日中比較という本論の理論的背景と方法的特徴にもとづき、その知見を具体的に日中両国で1980年代以降に生まれた世代の若い女性たちの文化実践と若手女性作家たちの文学への分析を通して論じることとする。ここで、本論の研究対象として選んできた同時代の日本と中国の女性たちをめぐるメディア文化領域／文学領域でのそれぞれの変容と特徴について、先行研究を取り上げながら述べておこう。

3・1、日本における「女子」世代の文化実践と文学

2000年代の「女子」ブーム

2000年以降におけるフェミニズムの思想転換期に起きた文化的現象を対象に論じようとする

ならば、日本の場合では、「女子」ブームの発生と「女子」世代の誕生が代表的な現象として取り上げられるべきであろう。2000年代から「肉食女子」「働く女子」など「女子」がついた女性を表す表現が今日の日常会話やマスメディア表象の中で当たり前のように流通している。「女子」は女性の性別を示す他称詞として以前から存在するが、2000年代以降に現れた「～女子」・「女子～」は、女性自身によって積極的に使われるようになっていくところが特徴的である。馬場伸彦が近年急速広がりつつある「女子」について「対象として眼差される客体ではなく、当事者である「女性」自身が自称詞として語ったいわばグループ名なのであり、あるいは女性雑誌などが女性読者の共感を獲得するために付与したキャッチフレーズなのである」⁽²⁶⁾と指摘したように、2000年代の「女子」ブームの特徴は女性がメディアを活かして自己表象することであり、メディアによって表象される女性のイメージをめぐる意味解釈の転覆が行われていることである。

表現者の大半が女性によって構成されている「女子」ブームの中での女性たちの主体的で積極的な参加についてはすでに報告されている⁽²⁷⁾。そして、その多くは「女子」を第2波フェミニズムの目標がある程度達成された後の女性たちの自由な精神をよりよく表現するための新たなアイデンティティとして肯定的に論じるものである⁽²⁸⁾。しかし、本論で指摘しておきたいのは、この新しい表象として登場している「女子～」・「～女子」も一枚岩的ではないということである。その中には、40代から50代のバブルを経験した「バブル世代」の女性たちを主体とする「大人女子」、「ステキ女子」などの輝かしいイメージとしての「女子」表象がある一方で、20代から30代の不況の時代を生きる「干物女」、「かまやつ女」、「オタク女子」などの下層・周縁にいる「女子」表象もある。つまり、「女子」ブームにおけるステレオタイプの女性性をめぐる転覆的な解釈行為は、女性同士の世代間格差とともに行われているのだ。だからこそ、これまでの女性を表すメディア言説として生まれた「ガール」や「乙女」などと違って、2000年代の「女子」は最初から安定した規範軸を基準に生まれたものではなく、「女子とは何か」という問いは様々なパフォーマンスの中で常に問い返されなければならないものだというように、格差の問題をずらしながら考えることが必要であると考えられる。

本論では「女子」現象をフェミニズムの成果としてだけでなく、今日の女性たちが自身の問題について引き続き思考していくための手がかりとして、その一枚岩的ではないさまざまな「女

(26)、馬場伸彦「いまなぜ女子の時代なのか？」池田太臣ら編『女子の時代！』青弓社、2010年、12頁。

(27)、馬場伸彦、池田太臣ら編『女子の時代！』青弓社、2010年。

(28)、河原和枝「「女子」の意味作用」池田太臣ら編『女子の時代！』青弓社、2010年、18頁。

子」のあり方を指摘しつつ検討したい。その上で「女子」表象のなかの 20 代から 30 代の不況の時代を生きる若い女性たちを「女子」世代と定義し、彼女たちの文化実践に焦点を当てて論じる。すなわち直接的にはフェミニズムを名乗らないサブカルチャーやメディアの領域で女性によってブーム化が果たされた出来事を、今日のフェミニズム理論で再点検するということである。

ダブル受賞と「女子」世代の書き手の登場

新しい「女子」文化の発生と同時期の日本文壇を見つめると、同様に新鮮な出来事が観察できる。たとえば、松本和也が指摘したように「あくまで「風」のレベルで考えるならば、“女性作家の活躍”こそ近年の文学シーンにおける目立った現象」⁽²⁹⁾と言える。また、由里幸子が述べたように「日本近代文学史上における変化といえ、近年女性作家の位置とその作品の質をめぐるめまぐるしい変化があったことによって反映されている」⁽³⁰⁾のである。彼らの指摘を裏付ける出来事を挙げると、2003 年の第 130 回平成 15 年度下半期芥川賞を当時 20 歳の金原ひとみと 19 歳の綿矢りさがダブル受賞し、2006 年の第 136 回平成 18 年下半期芥川賞を当時 23 歳の青山七恵が受賞し、さらに 2010 年の第 144 回平成 22 年下半期芥川賞を当時 26 歳の朝吹真理子が受賞したように、1980 年代以降に生まれた「女子」世代の若手女性作家の活躍である。そのうちの、金原ひとみと綿矢りさの「ダブル受賞」は 2016 年 1 月号の『文芸春秋』で、「大型企画〈当事者と目撃者が振り返る日本を変えた平成 51 大事件〉」の一つとして取り上げられ、歴史化されつつある。

1980 年代以降に生まれた「女子」世代の若手女性作家に関する先行研究には、比較的早い時期に出版された斎藤環の『文学の徴候』（文芸春秋社、2004）がある。斎藤は「ポスト村上と言い得るかどうかはともかく、金原ひとみの芥川受賞には歴史的な意味があった」⁽³¹⁾と発言し、新しい文学とその書き手をフォローし続けてきた。また榎本正樹の『Herstories 彼女たちの物語—21 世紀女性作家 10 人インタビュー』（集英社、2008）、高橋源一郎の『大人にはわからない日本文学史』（岩波文庫、2009）、伊藤氏貴の「「私」との距離—ゼロ年代の文学状況」⁽³²⁾がある。榎本正樹の『Herstories 彼女たちの物語—21 世紀女性作家 10 人インタビュー』は、『すばる』に連載されていた連続インタビュー「現在女性文学へのまなざし」をまとめたものである。その中に

(29)、松本和也『現代女性作家論』水声社、2011 年、10 頁。

(30)、由里幸子「文芸の風 第 1 部女性作家たち」『朝日新聞』、2004 年 10 月 20 日。

(31)、斎藤環『文学の徴候』文芸春秋社、2004 年、347 頁。

(32)、伊藤氏貴「「私」との距離—ゼロ年代の文学状況」『文芸研究』、113 号、2011 年、39 頁。

は、綿矢りさ、青山七恵、金原ひとみ、島生理生などの新しい世代の書き手が登場する。高橋は、大江健三郎賞や芥川賞などの輝かしい受賞歴を持つ綿矢りさについて、小説の行間から滲み出た比喩表現は「自然主義それ自体の能力を超えた何かに接近しようとしています」⁽³³⁾と絶賛する。そのほか、内藤千珠子の『小説の恋愛感触』（みすず書房、2010）、松本和也の『現代女性作家論』（水音文庫、2011）、中村三春の『〈変異する〉日本現代小説』（ひつじ書房、2013）は、ゼロ年代の文壇に注目し、新しい書き手たちに対して変化を認め、それを可能性として論じる言説として理解してよいだろう。

以上のように、「女子」世代の書き手の文壇デビューと活躍に関する先行研究のなかでは、彼女たちを個別に取り上げて批評する言説は多く見られるが、世代間の特徴と差異についての考察は不足している。それだけでなく、ジェンダーという視点からの分析も不十分である。近年のダブル受賞や若い世代の書き手をめぐる議論を概観すると、中でも男性新鋭論者の活躍が目にとまるだろう。たとえば、代表的なものである斎藤環と高橋源一郎の言説の中では、金原ひとみと綿矢りさが中心的に論じられてきたのにもかかわらず、「女性作家」であるという彼女たちのアイデンティティーについては全くとは言えないが、ジェンダー分析が欠けたまま、再び「文学」というニュートラルな枠組みに回収されている違和感がある。実際、金原ひとみ、綿矢りさ、青山七恵らの作品では、殆どが「私」という等身大の女性人物が語り手を担っているのにもかかわらずである。これはある意味で、ポストフェミニズム時代に呼応している展開であろう。

3・2、中国における「80後」世代の文化実践と文学

「中国腐女」と「^{ヴァギナ・モノローグ}陰道独白」

日本における「女子」の発生およびブーム化と同時期の中国に目を移せば、メディア文化領域におけるポストフェミニズム的文化展開と思われる出来事として、「BL」の流行と「中国腐女」（「腐女」は「腐女子」の中国語表現）の形成がある。中国での「腐女」の存在や拡大現象は2000年代以降、ネットの場を通して次第に明らかになってきた。「腐女」と名乗る女性たちは、日本のオリジナルの腐女子文化だけを楽しんで消費しているわけではない。たとえば「腐女会論壇」の「文学交流区」で創作された中国語BL小説では、国内で上映された商業映画やドラマなどの映像作品に描かれる男性同士の関係性を二次創作という形で「BL」化させるパターンがよく見られ

(33)、高橋源一郎『大人にはわからない日本文学史』岩波文庫、2009年、131頁。

る。ネットで広がる「腐女」の創作と想像は海外のマスメディアにも注目されるようになり、イギリスの大衆紙「ザ・サン」(The Sun 2014年1月6日)やシンガポールの地方紙「マイ・ペッパー」(My Paper 2014年1月15日)で、China fans hooked on 'gay love' in SHERLOCK というタイトルで報道されている。記事のなかでは、「腐女」を「China Funu」(「中国腐女」)と表現し、その定義を「rotten women」としていた。

性と性差に関する感受性と受け止め方の変化は、中国のとりわけ欧米留学経験を持つ若い世代の女性研究者の間にも見られる。その最も象徴的な出来事は、ポストフェミニズム劇本として知られるアメリカの劇作家であるイヴ・エンスラーの『ヴァギナ・モノローグ (The Vagina Monologues)』⁽³⁴⁾が、中国で女子大学生と女性研究者を中心に『陰道独白』として再創作、自主上映されたことであろう。監督である中山大学教授の艾曉明は、『陰道独白』の中国での翻訳について「単に英語を中国語に翻訳したのではなく、中山大学の演出グループの女子学生たちが、自らの経験に加えて、自分の母親や祖母、その他の女性を取材して行われた」⁽³⁵⁾と述べ、「単に女性への性暴力に対する告発と反抗であるだけでなく、女性の情欲の正視と肯定でもある新しい潮流」⁽³⁶⁾が舞台劇としての『陰道独白』の中から発信されていると支持を示した。しかも原作から翻訳作に至る経緯とその変容、フェミニストではないと表明しながらも演劇に出演する女子学生、女性研究者の存在からは、異質な社会状況におかれている、多様な立場の女性たちが集結した稀有な文化事象となったことが窺われる⁽³⁷⁾。

「80 後」世代文学の隆興

文学領域においては、日本の「ダブル受賞」をめぐる出来事とほぼ同時期の中国文壇で、1980年代生まれの「^{バーリンホウ}80 後」と呼ばれる若手作家たちの活躍が新たな現象として起きている。この現象の背後にあるのは、2000年代のネット文学の流行と1999年より開催された「新概念作文コンクール」である。一昔前の中国においては、プロの作家として身を立てる、いわゆる文壇デビュー

(34)、岸本佐知子訳『ヴァギナ・モノローグ』白水社、2002年。

(35)、艾曉明「情人節的礼物—美国經典名劇《陰道独白》介紹」、「女権在線網」記事、<http://genchi.blog52.fc2.com/blog-entry-188.html>。最終アクセス、2016年5月12日。

(36)、同上。

(37)、『ヴァギナ・モノローグ』の受容と公演は同時期の日本においても行われるようになっていく。2004年にモニーク・ウィルソン(ニューヴォイスカンパニー)の来日初上演が行われた。その後、2006年、宮本亜門演出、内田春菊・東ちづる主演で日本語公演が行われた。2014年より、世界「V-Day」のイベント上演として、北原みのりなどの女性研究者の一般上演も行われるようになった。

一を目指すのであれば、まず国家が設置した「作家協会」に人会してからではないと何も始まらなかったのに対して、2000年代以降、ネットの普及とともに、個人でも自由に作品を発表する空間が出来上がりその作品が多く読者に読まれる機会が増えてきた。それと同時に、1999年より毎年開催されてきた、上海の青少年向け文芸雑誌『萌芽』が主催する「新概念作文コンクール」は、大学に無試験で入学できるキャンペーンを実施し、10代でも既成の文壇にデビューすることが可能になった。「新概念作文コンクール」の開催によって、新進気鋭の少年少女作家が数多く輩出されており、中でも春樹、張悦然、蔣方船、周嘉寧などの女性作家の活躍が大いに注目されるようになった。

このように、権威的な文学賞の受賞者の若年化、中でも女性作家の活躍は日中文壇で同時期に起きているという事実が明確に浮上している。そればかりではなく、例えば金原ひとみの『蛇にピアス』を代表とする日本の若手作家の作品の中国語圏での出版も特筆すべきことである。そのような中で、特に着目しておきたいのは、中国においては、綿矢りさ、青山七恵、金原ひとみらが日本「80後」作家として宣伝されており、彼女たちの作品が一挙に翻訳・紹介されているということである。また、現在の日本の若者の姿を描く彼女たちの作品群に対して、中国「80後」若手作家や学者たちの間で、賛否両論が沸騰していた現象も着目される。

1980年代以降に生まれた日本の若手女性作家たちが、中国で「80後」世代の作家として捉えられていることは偶然ではない。日本では「80後」は馴染みのない世代的な括り方だが、中国では「80後」は1980年～1989年間に生まれた人々を称する固有名詞として定着しており、近年、文学をはじめ、社会、消費文化の分野で盛んに議論されるようになってきている。呉咏梅は「中国における日本のサブカルチャーとジェンダー——「80後」世代中国人若者の日本観」の中で、「80後」について、次のように述べている。

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10代後半から30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、「80後世代」（1980年代に生まれた現在18歳～28歳までの若い世代。以下は「80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。⁽³⁸⁾

中国では、1980年以降生まれの作家たちを一括りにして論じる傾向が強く見られる。文学研究の領域では、「80後」作家の作品をポストモダニズム的文学、インターネット時代に生まれた「ネットワーク文学」（日本でいうとライトノベルや携帯小説などのジャンルに相当する）として論じる研究が目立つ。たとえば、石培龍の『第二媒介時代の文学景观：「80後」文学研究』⁽³⁹⁾では、著者は「80後」作家たちの活躍とその現象を「第二媒介時代」（the Second Media Age）の産物であると結論づけたのである。ほかには、陳平『80后作家访谈录』（中央广播电视大学出版社2005年）、楊慶祥の『80後，怎么办？我们是谁，我们向往哪里去』（北京十月文艺出版社2006年）が挙げられる。これらの先行研究では、新しい世代の書き手たちの文学史における意義の総合的な位置づけが中心的に論じられてきているが、その結論が作家と作品を取り巻く時代状況、社会背景の変化に帰着させられがちであると考えられる。また、文学作品を取り上げる理由が曖昧であり、その扱い方がいささか粗雑であるように思う。そうした研究の流れに疑義を突きつけたのは、邵燕君の『“美女文学”現象研究—從“70後”到“80後”』（広西師範大学出版社、2005）と王濤の『代际定位于文学越位—80后写作研究』（四川巴蜀出版社、2009）である。邵燕君は、近年、メディアで「美女作家」として扇情的持てはやされている「80後」女性作家という現象を批判的に検討し、性体験やドラッグ体験を憚ることなく小説化した、90年代の「新人類」女性作家の卫慧、棉棉、木子美を取り上げて、女性作家の作品に見られる、世代間の差異と変容を指摘した。「80後」文学論の中で、ジェンダーという視点を介入させた初の論考である。また王濤は、「80後」作家作品研究の問題点を指摘しつつ、「80後」作家たち内部のジェンダー構成に着目し、男性作家と女性作家の作品における表現の差異と特徴を緻密な分析を通して見せていた。これらの著作に、本論文は大きく示唆を与えられたことを特筆しておきたい。

本論では、この中国「80後」という概念を同時代の日本社会においても共有されうるものとして考察を進めたい。日本には「80後」を彷彿させる「ゼロ年代」という概念がある。「ゼロ年代」は、現代日本社会における若い世代のアイデンティティーの特質を象徴するための概念として、2000年代初期、東浩紀（1971-）、宇野常寛（1978-）、大塚英志（1958-）らに代表されるサブカル

(38)、吳咏梅「中国における日本のサブカルチャーとジェンダー—「80後」世代中国人若者の日本観」谷川建司ら編『越境するポピュラーカルチャー—リコウランからタッキーまで』青弓社ライブラリー、2009年、18頁。

(39)、石培龍『第二媒介時代の文学景观：「80後」文学研究』中国社会科学院出版社、2016年。

チャー男性研究者より提起されたものである。東浩紀が指摘する「マクロな水準でもミクロな水準でも、現在の状況は、大きな物語の衰退というよりもむしろ物語の過剰や氾濫と捉えた方が適切」⁽⁴⁰⁾であるというデータベース的な世界観のほか、宇野常寛の『ゼロ年代の想像力』における「歴史や国家といった「大きな物語」に根拠付けられない「小さな物語」を中心的な価値として自己責任で選択していくしかない」⁽⁴¹⁾という「サバイバル感」を生んでいるという主張が典型的な論点として想起される。そのような流れを押さえて近年生まれた新しい世代論としては、「1980年代に生まれた世代」を明確に語り出した鈴木貴博の『「ワンピース世代の反乱」・「ガンダム世代」の憂鬱』（朝日新聞出版、2011年）と佐藤喬の『1982 名前のない世代』（宝島社、2016年）があげられる。

彼らは1980年代に生まれ育った20代。飢えるという経験もバブリーな経験もないという両極端を知らない世代である。……（中略）一方で年収1000万円の世界に彼らは縁がない。贅沢なワインも、広々とした一流ホテルも、グリーン車も知らない。正社員になって生活が安定する者ですら多数派では決してない。社会は彼らの多くをフリーターや契約社員としてしか受け入れず、一方で正社員となった彼らの多くは3年で会社を辞めることで、大組織の家族となることを拒む。⁽⁴²⁾

それに対して、1983年生まれの佐藤喬は、自著である『1982 名前のない世代』で等身大の自己語りを展開して見せた。佐藤は、「今日の若者たちの中に、名前がない世代がある。1980年代の前半に生まれた世代である」と明言し、この世代の特徴について、たとえば「昭和を知らない最初の世代」（32頁）、「子供向け娯楽の爛熟期と重なった幸せな世代」（39頁）、「阪神大震災と東日本大震災を経験した世代」（55頁）、「携帯、インターネット、世界系の世代」（77頁）、「～オタク、～系女子の世代」（103頁）、「貧困、格差、閉鎖の世代」（169頁）であると時代を振り返りながら整理を行った。鈴木と同様に、佐藤も社会現象やサブカルチャー文化としての1980年代に生まれた世代のデッサンを描いたのである。中国で早くも定着した「80後」とその世代に

(40)、東浩紀『ゲーム的リアリズムの誕生 動物化するポストモダン2』講談社現代新書、2007年、18～19頁。

(41)、宇野常寛『ゼロ年代の想像力』早川書房、2008年、19頁。

(42)、鈴木貴博『「ワンピース世代の反乱」・「ガンダム世代」の憂鬱』朝日新聞出版社、2011年、17頁。

対する注目は、日本社会においても共有されうる文化事象となったといえるだろう。

4、本論の目論見及び各章の構成

以上のように、本論は近年におけるフェミニズムの思想転換期に発表された小説、そして同時期に起きた文化的現象を対象に論じることを試みるものである。焦点を絞ったのは、2000年代に日中文壇で共通して起きている権威的な文学賞の受賞者の若年化、中でも女性作家の活躍という出来事である。言うまでもなく、女性作家の活躍は2000年代以前からすでに一つの流れとして確実に成り立っていたのだが、現代の女性作家を取り巻くグローバルな環境と若手女性作家の「女性」としての知覚と経験をめぐる表現の変化が、その流れの背後にあることも重要な事実である。本論では、積極的にそして再びジェンダーの視点を介入させるが、それは女性文学の特権性を強調するためではなく、繰り返せば、むしろテキストから個のレベルで示された複雑で多様な有り様を拾うことを可能とする作業であると考えためだ。本論では、ポストフェミニズム時代におけるフェミニズムの理論の枠組を念頭に置きながら、今日の女性作家と女性のメディア表象を具体的に取り扱うことによって、次の二つの課題を果たしたい。

第一に、主体はジェンダーだけではなく様々な差異によって重層的に構成されていることが自明のことになってきた今日に描かれた若手女性作家の作品における自己言及的な言説、また、基本的に女性が主体的に関わって生産されたメディア表象の中で、ジェンダーがどのように多様かつ越境的に機能しているのかについて、女性が置かれている位置と表現者としての個の振る舞いの間に共通して見られる「ずれ」に目を向けること、そして、上の世代の女性作家の作品や同世代の男性表現者との比較を行うことで、その一枚岩ではないあり方の具体的記述を試みるのである。特に指摘したいのは、ジェンダーというメタファーは依然として重要な役割を果たしているということ、またジェンダーに対する読解の方向性は多様化しつつあるということである。

第二に、本論では、アジア的同時代性に目を向けるということである。日本という社会空間で行った考察と同時期の中国における文学、文化現象との比較を行う。比較の目的は、それぞれの作家の経歴や文学表現における形式上の相違点また共通点を見出すことばかりではなく、またこちらの方が優れている、あるいは、望ましいという主張のためではない。日中比較の作業をこれまで主流を形成してきた欧米に視線を合わせた研究の中で見落とされてきたアジア的フェミニズム批評の実践の検討として意識しつつ、本論で指摘したい重要なことは、重層的に形成されてき

た複数の経験＝切り裂かれた経験の共同性を接合して考える際の具体的な経路とその実現可能性である。内面を見つめながら「外」へと世界が広がっていく表現を比較という作業を通してテキストから見つけ出すことを、そのための妥当な方向性として示したい。

では、具体的な内容を示しておこう。本論は4部構成となる。それぞれにおいて2000年代から現在に至る文学及びメディア事象としての文化テクストを分析対象としている。

第I部「メディア文化領域におけるジェンダー」では、ポストフェミニズムの時代を生きる女性たちが置かれている状況とその文脈の中で生産されたメディア表象やポピュラー文化についてのジェンダー分析を行う。**第1章「今日のポピュラー文化とジェンダー—2000年代における日本「～女子」文化の諸相—」**では、まず、フェミニズム研究をめぐる近年の流れとその課題を説明する。「男女平等」が当然のようになってきた現在においては、もはやかつてのような「女性」カテゴリによる共同体の成立が困難になってきた。そのような現実がある一方で、女性によって主体的に形成された「女子～」、「～女子」現象が起きている。第1章では、それに対応するための新しい理論としての第3波フェミニズムの視点を活かしながら、今日の日本社会における女性たちの文化実践の特徴と問題点を明らかにする。**第2章「メディア表象をクィアする—中国のネット文化とクィア実践から見る「抵抗」のメカニズム—」**では、第1章を受けて、その結論を越境的に提示するために、ポストフェミニズム時代に中国でネット文化として生産された「屌丝」ブーム（男性間）と「腐女」（女性間）文化について考察を行う。本来卑俗な用語である「屌丝」が規範や上流階層に抵抗する用語として語り直されるプロセスを一種のクィア的实践として論じることを試みる。一方で、同時期にブーム化した「腐女」（「腐女子」の中国語表現）文化では、男性の身体と男性同士の身体接触が凝視の対象になることが実現されていて、そのことも従来の女性を客体化する男性中心的な表象体制に対する「抵抗」として捉えられると説明する。第2章では、新しい実践としての「屌丝」と「腐女」における相違に着目して、その相違を生み出した原因をジェンダーと重ね合わせることによって、「抵抗」の意味を再定位することを試みる。第I部の考察を通して、フェミニズム研究の中で重要視されてきたメディア文化やポピュラー文化をめぐる今日的なアプローチとその有効性を提示したい。

第II部「文学領域におけるジェンダー その（1）同時代批評と文壇」では、同時期の日中文壇に着目し、それぞれの国の若手女性作家たちをめぐる同時代言説を分析する。その上で、第I部でのメディア分析は、それが文学領域においては、どのように組み込まれているかについて、応答とずれを指摘する。**第3章「「女子」世代による語りの行方—斎藤美奈子の「女子小説」を**

手掛かりに―」では、「女子」文化が発生した時期の日本文壇に目を向けて、中でも「ダブル受賞」を代表とした若手女性作家の文壇デビューと活躍に焦点を当てて、同時代言説である斎藤美奈子の「女子小説」評を手掛かりに、文学作品における「女子」の語りのありようと行方について論じることを試みる。第4章「中国「80後美女作家」現象をみる―「身体」で書くことから多様な新しさへ―」では、同時期の中国の文壇に視線を移し、中国現代文学の変容を概観しながら、なかでも1980年代生まれの「80後」と呼ばれる若手作家たちの活躍に注目し、そのうちの女性作家が「80後美女作家」として表象されるという現象を考察する。第5章「文化翻訳としての「日本80後」文学―越境する『ひとり日和』から「青山七恵ブーム」へ―」では、同時期の日中文壇でそれぞれ観察できた文学的新しい変容、すなわち権威的な文学賞の受賞者の若年化また女性作家の活躍は、同時進行しているばかりではなく、越境的に響き合いながらトランスナショナルな展開を見せているということに焦点を当てて、中国における「日本80後女性作家」シリーズの翻訳を考察することを通して論じることとする。

第Ⅲ部「文学領域におけるジェンダー その(2)テキストの比較分析」では、ポストフェミニズムと呼ばれる時代を経験する若い世代の女性であるという当事者としての日本の「女子」世代と中国の「80後」世代の女性作家たちに集中して、彼女たちによって描かれる等身大の文学作品を取り上げながら、具体的な比較分析を行う。第6章「〈変異する〉セックスの叙述―金原ひとみ『蛇にピアス』と春樹『北京ドール』論―」では、共に女性の語り手による異性愛をテーマにした作品として書かれた金原ひとみの『蛇にピアス』と春樹の『北京ドール』を取り上げる。二作に描かれる「セックス」の叙述に焦点を当てて、女性作家による身体的経験の語りが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明らかにすることを試みる。第7章「書く少女と書かれる少女―綿矢りさ『ひらいて』と張悦然「黒猫は眠らない」論―」では、フェミニズム批評の中で重要なメタファーとして語られ続けてきた、「少女」をめぐる言説の系譜を踏まえつつ、現在の「少女」が語られている文脈を問う方向で、綿矢りさの『ひらいて』と張悦然の「黒猫は眠らない」を取り上げる。ステレオタイプの少女像がそれぞれのテキストにおいて、様々なずらしを通して「私」の物語として語り直されていることを指摘しつつ、そのような表現のフェミニズムやジェンダー批評的なスタイルとの距離について考える。第8章「描き続けられる「身体」―金原ひとみ『マザーズ』に集中して読む―」では、女性作家の自己表象について文学史的に検証しながら、その中で、「セックス」・「出産」・「育児」などのような身体を巻き込んだ形で語られてきた経験が、現在のジェンダー制度といかなる拮抗状態から立ち上がって

きたか、またそれが「書く」という行為を通じていかなる批評力を生むかについて、身体をテーマに小説を書き続けている金原ひとみの『マザーズ』を取り上げて論じる。第Ⅲ部における日中比較文学論は、ジェンダーの現在における「重層的」かつ「複合的」なあり方を、トランスナショナルな視点から提示するという方向へ向かって展開していきたい。

第Ⅳ部「越境する物語におけるジェンダー」では、語る主体がジェンダーだけではなく、「外国人」・「在日」などのナショナリティを中心としたアイデンティティを同時に抱えざるをえない「女性」である作品の分析に進みたい。取り上げたのは、共に「外国人・女性」を当事者の視点から書くことを選択した女性作家である、楊逸の『ワンちゃん』と温又柔の「好去好来歌」、「母のくに」である。第9章「共感を「拒否」することの倫理—楊逸『ワンちゃん』を読む—」では、「中国人」・「女性」・「外人嫁」という複数のアイデンティティを有する「ワンちゃん」は、奇妙な能動性ととも誰に対しても一方通行的な同情を示す人物として描かれており、読み手にとってある種の読みにくさ=共感しえないものとなっている。第9章では、その読みにくさを、容易に読まれてしまうのを拒否するがゆえに生じたものであると読みつつ、当事者性の揺らぎとの重なりを確認する。第10章「受け継がれる問題としてのジェンダー—温又柔「好去好来歌」、「母のくに」を読む—」では、「ワンちゃん」の次世代の視点人物を等身大の視点から描く温又柔の「好去好来歌」（2009）、「母のくに」（2011）を取り上げる。現在の「女性」というカテゴリーをめぐる重層的なあり方を示すテキストとして、世代間にある差異に合わせて、分析してみたい。

第Ⅰ部から第Ⅳ部に渡って展開していく作品とメディア表象ごとの読解=議論はもとより、テキストの生成およびメディア表象の変化の軌跡を指摘しつつ、女性という主体がどのような文脈のなかで作られていくのか、そのなかでジェンダーをどのように巻き込んで再配置・語り直しがされていくのか、これらの問いかけに対してフェミニズムの理論枠組からはいかに応答的に論じれば良いか、という今日のフェミニズムをめぐる課題をトランスナショナルな展開を通して提示したい。そして冒頭で提示した、フェミニズムの「行き詰まり」に歯止めをかける議論としたい。

第 I 部

メディア文化領域におけるジェンダー

第1章 今日のポピュラー文化とジェンダー

—2000年代における日本「～女子」文化の諸相—

1、突然に蘇った「女子」

これより展開する第I部の「メディア文化領域におけるジェンダー」では、ポストフェミニズムの時代を生きる女性たちが置かれている状況とその文脈の中で生産されたメディア表象やポピュラー文化について、ジェンダーの視点から分析を行う。最初に取り上げるのは、日本の「女子～」・「～女子」ブームである。

2000年代から「肉食女子」「働く女子」など「女子」がついた女性を表す表現が数多く現れ、メディアによってもはやされている。例を挙げれば、『朝日新聞』「リレーおびにおん・声」では、「敗れざる40代女子」（2011年2月3日から2月28日にかけて）という特集が8回にわたって連載されていた。「40代女子」として登場したのは、タレント、モデル、お笑い芸人、歌手、棋士、作家、芸者、陸上競技部監督などの社会の幅広い分野にわたって活動している女性たちである。明るく元気で生きている彼女たちのライフスタイルを賞賛するという趣旨が各回の連載に共通して読み取れる。馬場伸彦は、近年急速広がりつつある「女子」について次のように述べている。

「～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」自身が自称詞として語ったいわばグループ名なのであり、あるいは女性雑誌などが女性読者の共感を獲得するために付与したキャッチフレーズなのである。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。⁽¹⁾

馬場の指摘から、2000年代に現れた「女子」は従来のメディアによって表象されてきた女性のイメージと違うものになってきたということが明らかになる。「当事者」という馬場の表現が意味するところは「～女子」のパフォーマンスの主体となる女性たちはすでに一方的に見られる

(1)、馬場伸彦「いまなぜ女子の時代なのか？」池田太臣ら編『女子の時代！』青弓社、2010年、12頁。

「客体」ではなくなるということである。本章では、馬場の指摘を受け止めつつ、2000年代以降の「女子」は具体的にどのようなプロセスを経て、いかなる言説によってその表象が更新されてきたかについて論じていくことにする。

表現者の大半が女性によって構成されている「女子」ブームの中での女性たちの主体的で積極的な参加についてはすでに報告されている⁽²⁾。そして、その多くは「女子」を第2波フェミニズムの目標がある程度達成された後の女性たちの自由な精神をよりよく表現するための新たなアイデンティティーとして肯定的に論じるものである⁽³⁾。筆者は、以上の視点を共有しながらも、「女子」現象をフェミニズムの成果としてだけではなく、2000年代以降において、女性たちが自身の問題について引き続き思考していくための手がかりとして検討したい。すなわち、直接的にはフェミニズムを名乗らないサブカルチャーやメディアの領域で女性によってブーム化が果たされた出来事を今日のフェミニズム理論で再点検するということである。

それには、「女子」というカテゴリーが具体的にどのような人たちを指し示しているか、という点について考えておくことが重要である。まず「女子」の定義とその変遷をめぐる辞書や新聞、雑誌における従来の言説を追跡するところからはじめ、「女子」がこれまでどのように表象されてきたかを明らかにする。次いで、同時代の「女子」ブームにおける「女子」表象のあり方に注目し、具体的な素材を観察しながら、「女子」は単に消費されているだけの存在ではないこと、「女子」がいかに消費しているのかを分析していく。その上で、今日的な「女子」の多種多様な表象実践から、男女における非対称的な格差は以前に比べて解消されてきた反面、女性同士の間における格差の拡大と言説の場での分断が起きているという問題点を提示する。以上の手続きを経て、現代のマスメディアにおける女性による表象実践の中でステレオタイプのイメージを転覆していく際に、女性はどのようにメディアを利用して、どのように消費していくのかを今日の「女子」というカテゴリーを通して両義的に問い直したい。

2、「女子」の定義とその変遷

「女子」は我々の既知の概念の一つとしてすでに成立している。2000年代の「女子」ブームという現代的な文化現象について考察をはじめる前に、まずそれがどのような定義を持つ言葉なの

(2)、注1に同じ。

(3)、河原和枝「女子」の意味作用」池田太臣ら編『女子の時代！』青弓社、2010年、18頁。

かについて確認しておく。「女子」は辞書の中でどのように記述されているのか。時代順に7つの国語辞典⁽⁴⁾を利用し資料を集めた。そのほか、時事用語辞典の『現代用語の基礎知識』⁽⁵⁾の「風俗・流行」コーナーの、1999年から2010年までの用語を中心に調査を行った。

2・1、「女子」をめぐる辞書の記述及び従来の使われ方

「女子」という言葉は辞書の中でどのように扱われているのか。まず、辞書に載せられている用例を確認することから始めたい。現代語としての「女子」の語意に大きな変化は見られない。いずれの辞書においても主に二つの意味が定着している。①「おんなのこ」、「女兒」であり、②「おんな」「女性全般」である。そして、「女子」を前部要素として形成された複合詞—「女子～」のような用語も多く派生したことも資料によって明らかになる。例えば、「女子教育」、「女子大生」、「女子従業員」、「女子パートタイマー保険」などが挙げられる。本稿では、「女子～」を三種類に分けて整理を行った。一つ目は教育関係を表す用語で、女学生を指す。たとえば、「女子教育」、「女子学習院」、「女子師範学校」、「女子専門学校」、「女子大学」、「女子高等師範学校」、「女子美術大学」などが挙げられる。二つ目は法律上の公式文書や労働雇用関係を表す用語で、成年の女性一般を指す。例を挙げると、「女子保護規定」(1947)、「女子差別撤退条約」(1985)などがある。そのほか、例えば「女子アナ」、「女子社員」などのような用例における「女子」は、田中和子によって「女性冠詞」と名づけられており、男が基準であるという前提で女性が徴づけられ (marked) 区別されるための表記だということである⁽⁶⁾。田中の指摘を参考にすれば、従来の「～女子」あるいは「女子～」という用語は明確とした差別的な文脈における女性語⁽⁷⁾として記しされてきたことがわかる。

(4)、7つの国語辞典は次の通りである。『日本国語大辞典』10巻(1974年7月1日、小学館)、『新編・大言海』(1982年5月10日、日本印刷株式会社)、『国語大辞典・言泉』(1987年3月20日、小学館)、『大辞泉』(1995年12月1日、小学館)、『日本国語大辞典』第2版7巻(2001年7月20日、小学館国語辞典編集部)、『新明解国語辞典』第6版(2005年2月10日、三省堂)、『広辞苑』第6版(2008年、岩波書店)。

(5)、『現代用語の基礎知識』では、国語辞典では調べきれない生まれたての用語・時事用語から、「百科事典」では調べきれない時代色の豊かな用語までを幅広く収録。毎年11月頃に自由国民社から発行されている。詳しくは、公式サイト <http://gendaiyogo.jp> を参照する。

(6)、田中和子「新聞にみる構造化された性差別表現」『マスコミと差別語問題』、明石書店、1984年、76頁。

(7)、女性語は、女性が話す言葉もしくは女性を示す用語のことを指す。ここの「～女子」は女性を示す概念としての女性語である。女性語についての定義は、中村桃子「フェミニズムと言語」(『記号学研究』第9号、日本記号学研究会発行、1989年)を参考した。

では、「女子」は2000年代前までに、マスコミにおいてどのように使われてきたのか、遠藤織枝(1993)の調査データ⁽⁸⁾を引用しながら見てみよう。

図1に示したデータからわかるように、「女子～」の事例として挙げられた用語では、「女子学生」、「女子マラソン」のように、「女子」は辞典に記載された②の意味として使われている。即ち、「女性」と換言でき、性別を表示するものである。また、例数から見れば、「～美人」、「～女性」に次ぎ、それほど多くないことも明らかに分かった。それに対して、「～女子」という形の複合詞は、少ないどころか、一例も現れなかった。要するに、一昔のマスコミにおける女性表象の中で「女子」は古くから女性を指す言葉として存在しているのにもかかわらず不人気だったということが明らかになった。

複合語の前(後) の女性を表す語	複合語の例	例 数	語 数	後(前)に来る語の語種					
				外	漢	和	混	Roma	
前 女性～	女性アーティスト、女性アナ…	25	20						
に 女～	女脱税王、女赤ヒゲ…	7	7						
来 女子～	女子短大生女子中学生女子マラソン	13	4						
る 女流～	女流作家、女流画家、女流漫画家	2	2						
も 美人～	美人アナ、美人女優、美人通訳	36	18						
の ミス～	ミス日本、ミスワールド	6	5						
その他	主婦スター、ウーマン～、マドンナ～	3	3						
		92	59	39	40	3	10	0	
後 ～女性	エリート女性、黒人女性、出稼ぎ女性	10	7						
に ～女	グイエット女、好色女	5	5						
く ～ウーマン	ホテルウーマン、ビジネスウーマン	9	7						
る ～美女	スタイル美人、見返り美人、性格美人	16	15						
も ～美人	セクシー美女、cm美女、テレビ美女	7	7						
の ～ギャル	キャンペーンギャル、内定ギャル	14	12						
～ガール	キャンペーンガール、イメージガール	6	6						
～ママ	教育ママ、スナックママ、	9	9						
～マザー	ワーキングマザー、ゴッドマザー	2	2						
～ミセス	アイデアミセス、現代ミセス	4	3						
～妻	悪女妻、年上妻、日本人妻	5	4						
～ホステス	年下ホステス、エイズホステス	6	6						
～女王	シンク女王、ハイレグ女王	2	2						
～クイーン	グラビクイーン、avクイーン	2	2						
～グラマー	プチグラマー、オリエンタルグラマー	3	3						
～女優	大物女優、トップ女優、トレンドイ～	7	7						
～ヌード	OLヌード、ティーンズヌード	6	4						
～モデル	CMモデル、ファッションモデル	5	5						
～コーディネータ	インテリアコーディネータ	3	3						
～その他	ファーストレディ、ダメ奥さん	6	6						
		127	115	60	36	19	4	8	

図1

2・2 流行語に変身した「女子」

では、2000年代に現れた「女子」がどのように使われているのだろうか。まず『現代用語の基礎知識』の記載を手掛かりに考察してみよう。『現代用語の基礎知識』において、「女子」はどのように記述されているのか。その内容⁽⁹⁾を次のように整理した。「女子」を語基に女性を表す流行

(8)、遠藤織枝「女性を表す語句と表現—新聞の人物紹介と雑誌広告の欄から—」『日本語学』12号、1993年。調査の対象は『朝日新聞』「ひと」欄、『毎日新聞』「ひと」欄、『読売新聞』「ひと」欄—の其々1990年7月から1991年6月の一年分の記事である。また『朝日新聞』の広告欄の雑誌広告の1991年6月から1992年5月の一年分である。図1は遠藤の調査データを基に作成したものである。

(9)、詳細は付録2を参照すること。なお「女子」が現れる前までに、女性を表す流行語表現は付録2の図表に整理した。

語が初めて辞書に登場したのは2007年の「ステキ女子」からである。それ以降の主な用例は「草食男子／肉食女子」(2008)、「女子力」(2008)、「女子サー」(2009)、「女子会」(2010)、「デジイチ女子」(2010)であるように、2007年から2010年の間、毎年更新されて増殖していく傾向が見られる。この傾向は個別の流行語だけにとどまらず、社会的な裾野の広がりも見せはじめた。この現象を具体的な素材⁽¹⁰⁾を観察しながら示したい。まず新聞記事のなかから、次のような「女子」の使われ方が現れている。

- 文房具ブーム来ています！女子力アップ (2011/2/8 生活)
「10代～20代の女性はファッション感覚で年に数回手帳を買い替える人が増えている……女性はそばにあって楽しく思い通りになるものを探している。そうしたニーズと多機能でデザイン性の高い文房具は合致している。」
- チョコ狙うのは「女子会」ーバレンタインデー商戦、可愛さ重視、婚活用も (2010/2/5 景気)
「14日のバレンタインデーを前に、小売各社は「本命」や「義理」だけではなく、女子向けのチョコレートを強化している。友人の女性にも送り先を広げて、売り上げ増を狙う戦略だ…女性だけで集まる「女子会」で食べられるような商品を充実させたという。」
- 「友チョコ贈るバレンタインー可愛い・競って男子より女子！ (2010/1/30 景気)
「女友たち同士で贈りあう「ともチョコ」が盛んで！」
- 「オシャレ行列、女子の祭典ー東京ガールズコレクション」 (2009/3/7 トレンド)
- リレーオピニオンー「東京産バッグ」育てる責任ー20歳で創業した大学院生社長 (2010/7/1 オピニオン・声 14)
「就職氷河期の再来を経験してこの春に大学卒業を迎えた私の世代はすごく安定志向。女子はバリバリじゃなく、程よく仕事をして結婚したいというし、男子も日本企業に入って、転職はしたくない。というタイプは多い。」
- 婚活福袋ー「草食」「肉食」開けたら攻略法 (2007/12/26 景気)
「落としたい男性のタイプ別に「草食男子攻略編」「肉食男子攻略編」の2種類を用意…婚活女子のためのチェンジ福袋！」

(10)、新聞の考察の対象は、「女子」が流行語辞典に記載されはじめた2007年、2009年、2010年の『朝日新聞』「トレンド・流行」欄、「経済・景気」面、また「生活」面である。雑誌の考察の対象は、異なる年齢層の女性向けのファッション誌『STEADY』、『INRED』、『GLOW』の2009年4月号から2010年3月号までの合計30冊である。

以上の新聞記事から、今日では女性の主体を表象する際に、「ガール」、「ウーマン」ではなく、「女子」が頻繁に使われていることが一目瞭然である。そこでは、年齢の境界線が曖昧になったほか、「男子」という言葉が同等に扱われていることが見られる。そして、「女子」文化を支えているのは化粧品やファッションのセンスや商業主義や商業メディアの情報であるということが記事の内容からも明らかになる。このような「女子」文化と商業資本との間に生まれる相互依存の関係性は、女性向けのファッション

	20代	30代	40代
女 に 関 す る 表 現	女のこ	30代女子	40代女子
	女子力	大人女子	大人女子
	大人の女性	おしゃれ女子	大人女子会
	女子会	大人女子	DV女子
	女子	女子会	
	美女	キレイ女子	
	ガール	30代独身女子	
	美女	脱力系いい女	
	女心		
	グッドガール		
	女っぷり 素肌美人 女優		
比率	14%	79%	88%

図 2

誌のなかからも見られる。考察の対象誌の目次より、女性を表現する語句をまとめて、「女子」の使用回数と比率を図 2 に示した。

図 2 からわかるように、「女子」の使用は世代を問わず、ファッション雑誌の記事の中で現れている。そして、使用頻度には世代差が見られており、年齢と相関する。それぞれの雑誌で「女子」は具体的どのように記されているかを図 3 に示した。

「女子」と見なされる特徴として、これまでの規範としての「女性らしさ」を引き継ぎながらも、世代を問わず「大人可愛い」と表現されている。「大人可愛い」は 2007 年にすでに誕生した流行語であり、当時は「ジャンパースカートにミニワンピースにリボン、街で目立つガーリー

	20代女子	30代女子	40代女子
容姿 服装 趣味 行動	きれいな。キュート。美人。レトロで上品。「リボン」、「レース」のワンピース。カラフル。正統派お嬢様・バカンス気分。ただ可愛いだけじゃない。大人の女性にこそ似合う上質なドレス。女子会。庶民派。	セレブ風スタイル。洗練された大人カジュアル。リラックス。スカットゾン。大人美人服。大人のビューア。上品。女子会。	りりしい美潔い。メンズシルエットをさりときる余裕もち。上品。ビタミンカラー。内側から輝くオーラを放つ。ナチュラル志向。甘すぎない女らしさ。大人女子会。ジャズ。
性格 雰囲気 など	大人可愛い。大人の女性。さわやか。明るい。	大人のスイート。さわやか。大人可愛い世界観。繊細。清潔感がある。	大人可愛い。明るく、元気。大胆で繊細。

図 3

ー（少女）な服を着た女性」⁽¹¹⁾や「90年代に厚底の靴にルーズソックス、細眉のギャルファッションで流行に関心が強く若作り」⁽¹²⁾と定義された。つまり、ファッションにおける女性の自己

(11)、『基礎知識としての現代用語』「日本語事情「時代・流行」」2007年版、761頁。

(12)、同上。

表現の潮流の一つとしての「大人可愛い」は近年の「女子」ブームの中で再び注目されるようになったということがわかる。だが、当時の「大人可愛い」の定義の中からよく見られる「若作り」や「ガーリー」などのような表象される当の女性を揶揄するかのようと思われる表現がなくなり、性差を際立たせない「さわやか」、「明るい」、「元気」などの表現が代わりに取り入れられているという変化があった。また、雑誌のキャッチフレーズの中で、「お出かけ、デート、お祭り、そして女子会」⁽¹³⁾という表現が現れたり、現代の女性たちにとって、「食事とガールズトークをいっぺんに堪能できる「女子会」はすでに日常生活の一部になった」⁽¹⁴⁾と記されたりしている。外見や容姿についての記述のほか、行動と性格の面において「～女子」、「女子～」の造語が頻繁に登場することがわかった。

以上のように、90年代のマスコミのなかで不人気だった「女子」は2000年代に入ってから「～女子」、「女子～」という形で流行りはじめたことが明らかになった。現在の「女子」は単に女性の性別を意味する用語から多様な意味を持つ流行語へ変化し、女性の外見やファッションの面からだけではなく、女性の生活様式や趣味などの面からもイメージがつけられており、また年齢の幅も広がったことがわかる。「誰が女子であるのか？」と問いかけるときには、もはや年齢や性別に基づいて「女子」というものを規定することができなくなってきた。その代わりに、パフォーマンスな実践の有無、つまりライフスタイルの表れをその根拠にしているというように変化している。このように、「女子」というやや古めかしい表現があたかも息を吹き返したように華々しく流行語に変化した動きはまさしく「蘇った女子」ではないかと考える。

3、今日の「女子」の諸相

3・1、「大人女子」から「40代女子」へ

では、今日の「～女子」、「女子～」はいつ頃からどのような経緯を辿ってブーム化を果たしたのか。「女子」が今日のようなニュアンスではじめて使われたのは『AERA』の2002年6月3日号にまで遡る⁽¹⁵⁾。当時35歳で朝日新聞社アエラ編集部の副編集長だった浜田敬子の自らが「女子」を使い始めた個人談を語るという記事をきっかけに、『AERA』は「なぜ大人になってもなお「女

(13)、「お出かけ、デート、お祭り、そして女子会」『STEADY』5月号、2009年、27～29頁。

(14)、「元気になる！きれいになる！」『GLOW』9月号、2010年、3～7頁。

(15)、「河原和枝」「女子」の意味作用」池田太臣ら編『女子の時代！』青弓社、2010年、25頁。

子」を使うのか」について、主に 30 代後半の働く女性を対象にインタビューを行った。河原は「女子」を使う理由について、「当時《女子》という呼称は、バブルとその後の失速経済を経験した世代が、男性に対して肩肘張って女性の権利を主張するのではなく、女性として媚びるのでもなく、軽やかに仕事をしようとするスタンスから、戦略的に採用したといえよう」⁽¹⁶⁾と分析している。この指摘を裏付けるのは本論の冒頭で挙げた『朝日新聞』に連載された「敗れざる 40 代女子」の記事である。記事の内容をもう少し詳しく見よう。毎回のタイトルは以下のようである。

- 行政刷新、消費者担当相・蓮ほうさん—肩肘張らずに生きていく
- タレント・大桃美代子さん—「自分を捨てて農で癒す」
- モデル、タレント・黒田知永子さん—仕事も恋も需給バランス
- 芸人・いとうあさこさん—20 年後「浅倉南、60 歳！」
- 歌手・今井美樹さん—迷いながらも歩き続けた
- 元女流棋士、作家・林葉直子さん—将棋発、バブル経由、不運行き
- 第一生命女子陸上競技部監督・山下佐知子さん—ライバルは友、元気もらう。
- 京都祇をん、芸者・佳つ乃さん—いつまでもおねえさんどす

記事の内容を具体的にみると、女性の「主体性」を表す表現として、「私たち女性はこれだ！と思ったものを離さない握力が必要だ」、「貧乏でも明るい未来を疑わないという原体験があるんです」、「迷いながらも歩き続けてきた」という語りがあげられる。この連載が終了してわずか 2 か月後、同じ『朝日新聞』の「生活」欄で引き続き「大人になった女子たち」⁽¹⁷⁾というエッセイ連載が始まった。このエッセイ連載の執筆者で「大人女子」のモデルとして登場したのは作家の湊かなえ（1973～）、イラストレーターの益田ミリ（1969～）、芸能プロダクション社長の太田光代（1964～）の三人である。初回では、三人のエッセイが同時に掲載されたが、それ以降一人ずつ順番に執筆を担当し、自らの「いま」とその心境を語り続ける。

編集者の高橋美佐子は、「バブル期に青春を過ごした 40 歳前後の女性、いわゆるアラフォー世代が注目されています。仕事恋愛、出産といった人生の分岐点を経てなお、みずみずしい感性を

(16)、同上。

(17)、「大人になった女子たち」、「朝日新聞」2011 年 5 月 15 日～2012 年 2 月 3 日。

忘れない」⁽¹⁸⁾とコメントしている。また「現代社会に疲れた大人に、《子》を付けることにより、元気でオシャレで活動的なイメージを持たせることができる」⁽¹⁹⁾と益田ミリは述べる。これらの言説は「いつでも元気はつらつで若々しい《女子顔》」⁽²⁰⁾でいられるような大人の女性たちのポジティブな一面を肯定するものとして見てとれる。

このように、「女子」が自称詞として選ばれたのは、それは女性がメディアを活かし、自己表象をする時代の現れであるということだ。言い換えれば、彼女たちは「女子」というやや古風な言葉を新しく意味づけ直されたアイデンティティーとして、「～女子」・「女子～」の実践を通して自己定義を更新しようとしているのである。より着目してほしいのは、その表象実践をリードする表現者の多くは第2波フェミニズムの目標がある程度達成された後の女性たちであること、またこうした「～女子」というカテゴリーを賞賛する言説と立場は収入もあり、自由を手に入れた消費者という理想的な主体として構築されている女性たちの状況が前提とされているということである。しかし、今日の「女子」はそのような余裕を持った「元気でオシャレで活動的」な表象ばかりではないのだ。

3・2、「干物女」から「オタク女子」へ

前述した『現代用語の基礎知識』の「時代・流行」コラムではじめて「～女子」という形で登場したのは、「ステキ女子」(2007)である。「外見が良く、立ち振る舞いが上品といったことが構成要件」と定義され、少女漫画『ホタルノヒカリ』⁽²¹⁾に描かれたキャラクターからきたと記される⁽²²⁾。だが実は、この漫画のヒットから招かれたのは「ステキ女子」の流行だけではなく、「干物女」という語の誕生でもある。

女性漫画雑誌『kiss』に連載された少女漫画『ホタルノヒカリ』は爆発な人気を博し、ドラマ化と映画化も実現された。「オフタイムには頑張りがたくない。恋愛するより家で寝たい。そんな、

(18)、高橋美佐子「大人になった女子たち」第1回目、「朝日新聞」、2011年5月15日。

(19)、益田ミリ「大人になった女子たち・やめられない女子顔」第2回目、「朝日新聞」、2011年6月19日。

(20)、湊かなえ「大人になった女子たち・弁当男に「子」をつけると」第5回目、「朝日新聞」、2011年7月24日。

(21)、全15巻。2004年から女性漫画雑誌『kiss』で連載開始、後に講談社によって単行刊行される。なお『kiss』2014年3月号より新章となる『ホタルノヒカリ SP』の連載が開始されている。

(22)、『現代用語の基礎知識』自由国民社、2007年。

干物女が恋をした」⁽²³⁾というキャッチフレーズのように、『ホタルノヒカリ』は干物女の恋愛物語として描かれているのだ。そのストーリーの展開をまとめると、次のようである。会社のインテリア事業部に勤める26歳の雨宮螢は、会社では有能な仕事ぶりを見せるまともなOLだが、恋愛には無関心で、家でゴロゴロとしているのが大好きな干物女である。しかし、ある日、部長の高野誠一が引っ越して来て、不本意ながらも同居する破目になる。一方で、ロンドン研修に行っていた、新進気鋭のインテリアデザイナー・手嶋マコトが帰国し、彼に次第に惹かれて5年ぶりに恋愛をすることになる。

作家の三浦しをんは、なぜ「干物女」の恋物語が若者の間で読まれているかについて、「20代の人生や恋愛を半ば放棄してぐうたらに過ごす、主人公の性格・生活スタイルなどに共感出来る部分がある女性達の中に高い人気を誇った」⁽²⁴⁾と指摘している。ヒロインが原型とされる「干物女」はのちに転じて恋愛を放棄した20代～30代の（未婚の）女性という意味を持つようになり、2007年の「ユーキャン新語・流行語大賞の候補語60語」にノミネートされ、若い世代の間で広く使われるようになった。また「干物女」のライフスタイルは同じく2000年代に現れた「かまやつ女」という若い世代の女性を指す言葉を想起させる。この言葉を生み出した消費社会研究家の三浦展は、「20代の若い女性を中心に、中年男性のような帽子をかぶって、ゆるいズボンをはいて、アルバイトをしながら日々をだらだらと過ごし、社会的に向上しようとしないう人が増えている」⁽²⁵⁾と説明し、そのほとんどは「下流階層」にいる、若い世代の女性たちであると述べた。

「干物女」、「かまやつ女」のほか、2000年代の「女子」ブームの中では、女性とオタク文化の結びつきが公然と語られるようになっており、それにまつわる「～女子」の用語も多く現れたのである。たとえば「オタク女子」⁽²⁶⁾とその中に分類されている「コスプレ女子」⁽²⁷⁾や「腐女子」が代表的である。「オタク」という言葉は本来、「役に立たないと思われている情報の収集に夢中になる」⁽²⁸⁾、またコミュニケーション能力が低い社会性のないといった特徴を有する人たちを指

(23)、ホームページ『ホタルノヒカリ』公式サイトより確認できる。

(24)、ひうらさとる×三浦しをん「干物女を知る」ひうらさとる『干物女の恋愛図鑑 ホタルノヒカリオフィシャルガイドBOOK KCDX』講談社、2007年、3頁。

(25)、三浦展『かまやつ女—女性格差社会の到来』牧野出版、2005年、19頁。

(26)、池田太臣「オタクならざる「オタク女子」の登場—オタクイメージの変遷」馬場伸彦ら編『女子の時代！』青弓社、2010年、126頁。

(27)、杉浦由美子「恋愛よりもコスプレ」『コスプレ女子の時代』ベスト新書、KKベストセラーズ出版、2009年、146頁。

(28)、岡田斗司夫『オタクはすでに死んでいる』新潮新書、新潮社、2008年、12頁。

す概念だった。そして、そのように呼ばれる人間のうち男性が圧倒的に多いこともあり、世の中で「オタク」=男というような認識が一般化されている。しかし、とりわけ 2000 年代以降になると、たとえば杉浦由美子が指摘したように、「男性のオタク「アキバくん」が集まるのが「秋葉原」だとすると、女性のオタク「腐女子」がメッカとするのがこの「東池袋」なのだ。腐女子たちが欲する同人誌やアニメグッズ、ゲームに CD などの商品が膨大な数が売られている⁽²⁹⁾のである。今日の「女子」文化のなかで、BL コミックを好む「腐女子」やコスプレに夢中になる「コスプレ女子」などの「オタク女子」の存在が目立つように増えているといえよう。

4、「女子」表象の格差

ここまで論じてきたように、従来のメディアにおける女性表象は女性をステレオタイプに追いやるための装置のように議論されてきたのだが、このような考え方は 2000 年代の「女子」を考える際に失効しつつある。なぜならば、「女子」が置かれている今日的な状況からすると、女性がメディアを活かして、自己表象することが市民権を得て一般的な行為として行われるようになってきたからである。「女子」をめぐる記述から見えてきたその表象の輪郭はジェンダー規範に囚われない自己区分的なアイデンティティを意味する概念として再解釈されている。それと同時に、「女子」は古めかしい女性語から自由な消費者というイメージを呼び起こすメタファーに転換する軌道が可視化されていた。

しかし、過去の文脈で使われた意味から離れて新しい表象として登場している「女子」表象も一枚岩ではないことに留意する必要がある。そのようななかで、「大人女子」、「40 代女子」などの輝かしいイメージとしての「女子」表象がある一方で、「干物女」、「かまやつ女」、「オタク女子」などの下層や周縁にいる「女子」表象もある。両者の間に対照的な関係が成立し、その格差が見えてくる。前者については、おもに女性を取り巻く社会的環境が改善されたために、社会的で経済的に自立している女性たちが自ら作り出した自称詞であると分析されている。後者について、たとえば精神医科の香山リカは、「仕事も恋愛もままならず対人関係が苦手なので、女性が生きている世界がますます狭くなり、バランスが崩れる」⁽³⁰⁾と指摘しているように、10 代の感

(29)、杉浦由美子『腐女子化世界—東池袋のオタク女子たち』中央新書ラクレ、2009 年、7 頁。

(30)、香山リカ「最近の〈女子会〉」『オレンジページ元気になる！きれいになる！からだの本』株式会社オレンジページ、9 号、2011 年、2 頁。

覚や趣味を保持しながら、成長しないままにいる女性たちのモラトリアムとして論じられる傾向がある。「女子」文化の担い手は、「元気でオシャレで活動的」な「大人女子」だけではなく、「潜在失業者」や「未熟」と見なされている女子でもある。『朝日新聞』などの権威のあるメディアで発信されているような、「女性のいま」を代弁する輝かしい女子のあり方の中では「干物女」、「かまやつ女」、「オタク女子」などの下層/周縁にいる「女子」表象が最初から含まれていないということが明確であろう。すなわち、今日の「女子」表象は格差の構造が留保されたままの世代間の対照的な関係を通して現れているのである。そこで、男女における非対称的な格差は以前に比べて解消されてきた反面、女性同士の間における格差の拡大と言説の場での分断が起きているということである。

さて最後は、このような直接的にはフェミニズムを名乗らないサブカルチャーやメディアの領域で女性によってブーム化が果たされた出来事を今日のフェミニズムの理論枠組から論じてみたい。田中東子は今日のメディア文化をめぐるジェンダー研究について、これまでのマスコミを含めたメディア文化は「女性たちの身体性や女性たちの表象を、男性たちの消費財や商品として搾取するための巨大なイデオロギー装置であると考えられていた」⁽³¹⁾が90年代を起点に「デジタル化やネットワーク化が進み、誰もが個人的に、簡単にそして非常に安価に情報発信できるようになるにつれて、より多くの女性たちの手でメディアを通じた文化生産や文化実践が行われるようになっていった」⁽³²⁾と述べている。そこでは、女性は単に消費されているというわけではなく、女性もメディアを消費しているという認識の転換が必要であるということが示唆されている。2000年代の「女子」ブームはそれと共振するような文化現象として捉えられることが可能だと思われる。

「女性」、「ウーマン」、「ガール」ではなく、「女子」というカテゴリーを用いることによって、支配的な文脈から「女子」という言葉を流用し、「大人女子」、「ステキ女子」などのように、彼女たちの自由な精神をよりよく表象するための新たなアイデンティティーを作っていくという表象実践が行なわれている。そのプロセスにおいては、第2波フェミニズムに批判されてきた規範としての女性らしさ、恋愛結婚イデオロギーなどのフェミニンな文化実践は排除されておらず、再び流用されるようになった。その痕跡をファッション雑誌や新聞記事の内容から見つけ出すこ

(31)、田中東子『メディア文化とジェンダーの政治学—第3波フェミニズムの視点から—』、世界思想社、2012年、57頁。

(32)、注17に同じ。59頁。

とができる。しかし、すでに指摘されてきたことだが、そのことは女性が女性性の規範に受動的に迫いやられてしまった結果ではなく、むしろ個人としての女性主体がライフスタイルと消費主体における自由な選択としてのフェミニンな文化を多様なメディアを通じて積極的に実践しようとした結果であるといえよう。90年代から増殖しつつあるメディア文化における女性表象を考える際に、それが結局男性中心的消費社会の餌食にされてしまったにすぎないという従来のフェミニズム議論の出方は全く失効したとは言えないが、現代の女性たちの立場と経験を説明するには些か不十分になってきている。田中らの考察にならえば、2000年代以降の「女子」ブームを考える中で明らかになってきたのはむしろ、表象のプロセスにおいて新たに生産されている「女子らしさ」はフェミニズムのイデオロギーと対立するのではなく、自己解放の一環としての「女性解放」と両立可能なものとして再考されるという視点である。

小結

以上のように、2000年代以降の「女子」ブームで行われた表象実践とそのあり方について論じてみた。過去を軸に成立した対照関係の中で「女子」がもたらした進歩的な側面はあるものの、現在に焦点を合わせて、「女子」の今日的な意味を吟味する際に、その問題点もあながちないとはいえないであろう。とりわけ世代差によってその表象のあり方が対照的に現れている点に問題があると指摘した。歌人の俵万智は2000年代に現れた「女子」について、次のような興味深い発言している。

「男性・女性」、「男・女」、と性別の呼称はさまざまにあったが、ここ数年、すっかり定着したのが「男子・女子」だろう。流行語というわけではないかもしれないが、この言葉も、時代の産物だと思う。……私たちがかつて口にしてきた「男子・女子」と、いまの「男子・女子」とは、同じようできてまったく違う。かつての「男子・女子」は、或る時代を境にしてすっかり影を潜めてしまった。……彼女たちは「男子・女子」というプリミティブな分類を自分のものにして、楽しんでいるように見える。かつての上から目線の「男子・女子」ではなく、自分たちの感覚に根差した「男子・女子」。同じ言葉でも、表情はまったく違う。⁽³³⁾

(33)、俵万智「今日の論点」『基礎知識としての現代用語』自由国民社、2010年、74頁。

女子であることをマイナスと捉える世間のまなざしが変わったため、現代の女性たちは「女子・男子」という分類を楽しむ余裕が出来たということがここで述べられている。そしてフェミニズムの視点を介入させて明らかになったのは今日のメディア文化とジェンダーを考える際に、これまで与えられてきた「女は女だからこのように考え、選択する」(スコット)という枠組みを離れて議論することの重要性である。「女子」ブームにおけるステレオタイプの女性性をめぐる転覆的な解釈行為は世代間における格差とともに行われている。だからこそ「ガール」や「乙女」などの女性表象と違って、「女子」は最初から安定した規範軸を基準に生まれたものではなく、「女子とは何か」は様々なパフォーマンスの中で常に問い返されなければならないカテゴリーとして捉えられるといえよう。

付録1 流行語辞典における「女子」の記述

	年 代	語 意
ステキ女子	(2007)	2007年、日本テレビが放送したドラマ『ホテルノヒカリ』にでてきた言葉に、「ステキ女子」というのがあった。「ステキ女子」とは、「スタイル(外見)が良い」、「立ち居振る舞いが上品」といったことが構成要件のようだ。
草食男子・肉食女子	(2008)	異性に対してガツガツせず、心地よさを重視する男性。対するに恋愛や結婚相手を積極的に求めて行動する女性。こうした草食(系)男子と肉食(系)女子が20代から30代前半に増えているという。
女子力	(2008)	雑誌からウェブまでを席卷する流行語。NHK番組「ザ・女子力」によれば、「あの人はどうして輝いているのだろう、私もあんな生き方をしたい。そんな風に思わせる女性たちが持っている力を、当番組では「女子力」と呼ぶ」とのこと。
女子サー	(2009)	仕事関係ではなく、趣味で繋がっている女性のサークル。着物やバイクなど、もともと男性が始めたものだが、女性が多数になった場合が多い。
女子会	(2010)	女子だけの飲み会。
デジイチ女子	(2010)	デジタル一眼カメラをこよなく愛している女性。写真を撮ったり公開したり、カメラを飾ったりしている女性。

付録2 女性を表す流行語一覧（1990年から2011年までの10年間の『現代用語の基礎知識』の記載をもとに作成したもの）

	年 代	語 意
ギャル	1979	英語の girl をフランス語読みした「ギャル」。雑誌「ギャルズ・ライフ」、「OH！ギャル」など。
オヤジギャル	1990	男並の行動力と生活力をもつ20代後半以降のOLたち。
コギャル	1993	色気を出すボディコン・ギャルに対して、少女性を残しながら健康的にクラブ遊びなどを楽しむ元気な女の子。
白め女	1999	白いメッシュを入れたヘアの女。
大人少女	1999	20代後半から30代の女性。年齢にとられないライフ・スタイル
ギャルママ	2000	アムロの電撃結婚に憧れて若年結婚するコギャルたち。まだ遊びたいと思いつつ「若葉離婚」も多い。
かめ女	2000	かめリュックを背負った女。
お姉ギャル	2000	ファッションが落ち着いてお姉さんのギャル。
ヤンママ	2004	ヤングママ。ヤンキーなママ。
負け犬・勝ち犬	2005	「30代、非婚、子なし」を女の「負け犬」と定義したコラムニスト酒井順子のベストセラー『負け犬の遠吠え』からきている。
ママサー	2005	ママたちのサークル。ギャルママ、ママギャル。
姫	2005	結婚 VS 非婚の戦いを、低次元なものとして見下ろすことによって悩みから逃れる。女性の新しい戦略。
カー娘	2006	トリノ五輪女子カーリングチームの別の名。
干物女	2006	ひうらさとの漫画『ホテルのヒカリ』の中に現れた言葉。20代の女性は、恋愛放棄で、会社と家と往復したりしている単調な生活を送る。家に閉じこもり、漫画好き。一人手酌で飲酒。休日は布団の中で過ごす。若いのに、老人のような生活を送る。
鉄子	2007	鉄っちゃんの女性版。漫画『鉄子の旅』、『女性と鉄道』。鉄道の女性ファンへの称呼。
大人かわいい	2007	ジャンパースカートにミニワンピース、レースにリボン、街で目立つガーリ（少女）な服を着た20代後半から30代後半の女性。この世代は10代だった1990年代に、厚底の靴にルーズソックス、細眉まどギャルファッションで流行に関心が強く若作り。
オリ子	2007	自分の檻の中で出会いをひたすら待つだけで相手探しをしない女性。

第2章 メディア表象をクィアする

—中国のネット文化とクィア実践から見る「抵抗」のメカニズム—

第1章では、2000年代以降に現れた「女子」ブームを取り上げて、今日の日本社会における女性たちの文化実践の特徴とその問題点を指摘した。第2章では、同時期に中国で注目されているインターネットを經由して形成された若者文化である「屌丝」（男性間）と「腐女」（女性間）について考察する。本来卑俗な用語である「屌丝」が規範や上流階層に抵抗する用語として若い男性たちによって語り直されるプロセスを一種のクィアの実践として論じることからはじめ、それを同時期に中国でブーム化された「腐女」（「腐女子」の中国語表現）文化と照らし合わせて両者の相違に着目する。第1章の結論と合わせて今日のメディア文化やポピュラー文化をめぐるジェンダー分析のアプローチとその有効性を提示したい。

1、メディア表象とクィア

「クィア (Queer)」とは、もともと「変な、奇妙な、ずれた」といった意味を持つ英語圏の言葉であり、「ヘンタイ」といったニュアンスで男性の同性愛者を名指す強い侮蔑語として使用されてきた⁽¹⁾。だが、1980年代になってから、同性愛者が自ら使用するようになり、強い侮蔑の意味を持っていた言葉を逆手に取り、自己を呼ぶ名として、「再盗用・再領有 (Re-appropriation)」⁽²⁾するようになる。その際、「クィア」という言葉で侮蔑されてきた人々は、他者から名付けられた侮蔑語に対して、「わたしはヘンタイではありません」と表明するのではなく、「クィア」という侮蔑語を一旦引き受けた上で、文脈を変えたり、その意味をずらしたりしながら、主流社会へと挑発的に抵抗する試みを行った。もともと AIDS 運動の影響⁽³⁾をうけて生まれたクィア・アクテ

(1)、Teresa, “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities”, *difference: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3. 2, 1991, p3.

(2)、Lisa Duggan, *The Twilight of Equality? Neoliberalism Cultural Politics and the Attack on Democracy*, Beacon Press, 2004, p55.

(3)、クィアという言葉が自称詞として用いられた背景には、1980年代初頭からアメリカで症例が報告され始めたエイズの流行と、当初ゲイ男性と結びつけられた風潮があった。詳細は井芹真紀子「フレキシブルな身体-クィア・ネガティヴィティと強制的な健常的身体性」『論叢クィア』第5号、2013年、37～39頁を参照すること。

イビズムに密接に関連しながら誕生したクィア理論は、学術的議論の場において次のように定義されている。

性や身体に関する規範への批判や反抗的な姿勢は、まず、男性と女性、異性愛と同性愛といった二項対立的なカテゴリに身体やアイデンティティーを割り当てることそれ自体への批判として、焦点化されることになった。つまり、何らかの本質に支えられた安定したアイデンティティーという理解とそれに基づいて編成された政治に対する異議申し立ては、クィア理論の特徴のひとつだったのだ。⁽⁴⁾

こうしたクィア理論の視点を活かして、2000年代以降中国で注目されているインターネットを經由して形成されたネット文化である「屌絲」、「腐女」について考察することを試みる。中国における「屌絲」と「腐女」はネット文化から発生したもののだが、いずれも「ネット」自体の枠組みを超えた特異な文化事象として捉えられる。その特異性について、現代の中国における大衆の社会心理（ソーシャル・メンタリティー）の構造に関連しているという指摘がある⁽⁵⁾。たとえば、本来卑俗な用語である「屌絲」がなぜ自称詞として多く使われるようになったのかについては、ダブルスタンダードの社会体制に付随する不均衡さあるいは格差社会における下層階級の生きづらさに由来するということに分析されている。一方、中国の「腐女」文化の生成とブーム化について、東アジアにおける文化のグローバル化に巻き込まれた結果である⁽⁶⁾というような指摘が見られる。これらの先行言説の多くは「屌絲」、「腐女」を取り巻く社会状況に着目して論じられてきたもので、「屌絲」、「腐女」そのものについての考察と分析はまだ不十分であると考えられる。

本章では、中国における「腐女」、「屌絲」の特異性を分析するが、これまでの分析と違う文脈からアプローチする。すなわち、「腐女」と「屌絲」をある種の言説実践として捉え直し、それぞれがどのように構築されてきたかについて、言説実践が起こる場としてのネットや商業映画の分析を通して明らかにする。とりわけ、「屌」と「腐」における「抵抗」の意味に焦点を当てな

(4)、清水晶子「ちゃんと正しい方向に向かっている—クィア・ポリティックスの現在」、三浦玲一・早坂静編著『ジェンダーと「自由」—理論、リベラリズム、クィア』彩流社、2013年、317頁。

(5)、楊宜音「個体与宏観社会的心里關係—社会心態概念的界定」『社会学研究』、第4号、2006年、126～127頁。

(6)、孟鄧迎「“屌文化”概念形成史浅析」『外国文学』第6号、2008年、94頁。

がら、それを一種のクィア的実践として論じることを試みる。具体的には、まず、「屌絲」という卑俗な罵倒語が自称詞として使われるようになった経緯を整理した上で、それがどのように規範や上流階層に抵抗する存在として語り直されてきたかについて分析を行う。次いで、「屌絲」と同時期に現れた「腐女」文化に注目する。「腐女」たちが好むBL世界では、男性の身体と男性同士の身体接触が凝視の対象になっている。そのことを女性を客体化する男性的な視点に対するある種の「抵抗」として捉えられようと論じたい。さらには、「屌絲」と「腐女」における相違に着目して、その相違を生み出した原因を「性差」と重ね合わせることによって、「腐女」と「屌絲」から示される「抵抗」の意味を再定位することを試みる。これらの考察を通して、現代の中国社会におけるセクシュアリティの問題や格差の問題が具象化された形であることを明らかにしたい。

2、「抵抗」の幕開け

—「屌絲」とは何か—

本論に入る前に、まず、「屌絲」ブームの発生場となった中国のインターネット事情について簡単に確認しておきたい。中国においてインターネットの一般的な利用が始まったのは1994年である⁽⁷⁾。しかし、当時のネットの利用環境や技術には制限が設けられており、ネットユーザーの割合は同時期の日本、アメリカなどの先進国に比べるとはるかに低かった。インターネットと日常生活との親和性が高まり、国民のライフスタイルにまで浸透しはじめたのは2000年代以降のことである⁽⁸⁾。とりわけBBS（電子掲示板）や「微博（中国版Twitter）」のようなツールが出現したことで、ネットによる情報の発信、取得手段の技術が飛躍的に発展したため、「ネット世論」⁽⁹⁾が誕生した。ネットの即時性と情報発信・受信の簡便さはサブカルチャーの形成・発展と相性がよく、格好なプラットフォームを提供した。

「屌絲」文化の生成は以上のような状況を背景として、インターネットを經由して形成された

(7)、遠藤誉『ネット大国中国一言論をめぐる攻防—』岩波書店、2011年、序6頁。

(8)、Tokyo Panda『80后・90后中国ネット世代の実態』角川SSC新書、2013年、21頁。

(9)、2014年12月の時点で中国のネットユーザー数は6.18億人に至り、普及率は45.8%に達し、携帯電話のネットユーザーも5億人に上っている。ネット上で社会問題や公共圏の話題が大きく取り上げられ、民衆による意見表明が「ネット世論」に形成されて、行政へ影響を与えたケースがしばしば見られる。詳細は、中国インターネット情報センター(CNNIC)により発表された「第33回中国インターネット発展状況統計報告書」(<http://www.cnnic.net.cn>)を参照すること。

「ネット文化」だった。「屌(ディオ)」の本義は男根を指す。「絲(スー)」の字面通りの意味は「細い糸」だが、ここでの「絲」は英語「fan」の中国語訳の「粉絲(フェンスー)」から借りてきた表記であり、「集まり」という意も表す⁽¹⁰⁾。「屌」は男性器の俗称なので、「やつらは「屌」だ」とは「やつらはすごい」という意味となり、相手の男性的強さに感心の意を表すための表現となる。ここでの「屌」は褒め言葉として使われているが、ペニス至上主義のニュアンスを持ち、暴力性を持つ男権的な用語である。それに対して、「屌絲」は卑俗な罵倒語として使われている。「やつらは「屌絲」だ」とは「やつらはちっぽけな男だ」という意味で、男性による男性に対する性的暴言として発信されている。「屌」にせよ「屌絲」にせよ、いずれも下品な他称詞として使われており、その使用はネットの場でも行なわれている。一例をあげると、「他人からみた「屌絲」の特徴」という2010年のネット記事で「屌絲」は以下のように語られている。⁽¹¹⁾

- 社会的に底辺レベルだとされる仕事に従事していて収入も彼女も未来への希望も無い。
- 経済的なバックグラウンドやコネが無い。
- 高級な美容室やオシャレな場所には入りたがらない。スターバックスなどに入った日にはどうすればいいか分からなくなる。
- 心の中は善良だが、自分と世界に対するきちんとした認識が不足している。
- (筆者による私訳)

他称詞として語られている「屌絲」のイメージは明らかにネガティブな印象でしか受け止めようがない。しかし、この人を貶める際に使われる卑俗な言葉である「屌絲」が現在では、中国ポスト消費社会の世相 (social mentality) を表わす概念として若年層の間で流行しており、インターネットの枠組みを超えて、「給力(ゲイリ)」(頑張れ)「拼爹(ピンディエ)」(不況の時代を生きる若年層の生活水準は自分自身の努力によらず、親世代の経済状況によって決められること)に続き、2011年には『参考消息』⁽¹²⁾の紙面に上がる流行語になった。そのブーム化のプロセスに

(10)、応琛「“屌絲”的狂歡」『新民週刊』16号、2012年、58頁。

(11)、「豆瓣網」記事、「屌絲的24個特徴」、<http://www.douban.com/note/189469632/>、2010年12月11日。

(12)、中国の新華社が発行する日刊紙で、世界各地の政治、経済、社会、文化など各方面のニュースと論評のダイジェストを掲載する。英文表記 Reference News。かつては「内部刊行物につき取扱いに要注意」の断り書きがあり、読者が制限されたが、『人民日報』など一般の新聞にはあまり掲載されない海外情報などが得られたため、人気がきわめて高かった。

において、もともと男性による男性に対する性的暴言である他称詞としての「屌絲」が自称詞として再領有されているという動きが見られる。すなわち「あなたたちは「屌絲」だ」から「私たちは「屌絲」だ」へと、他者による定義に反抗的な開き直りの姿勢が前面に示し出されているということである。

3、「屌絲」の变身と「逆襲」

—ネット論戦と商業映画を通して—

3・1、 ネット論戦

「屌絲」ブームは、インターネットと密接に関連している。最初は中国の最大の検索エンジン「百度」大型掲示板「百度貼吧」内のユーザーの間でのみ使われていたようだ⁽¹³⁾。そのブーム化に拍車をかけたのはあるネット論戦である。2011年、「百度貼吧」のユーザーで元サッカー中国代表のゴールキーパーの李毅は、チーム全体の實力は不評とされてきたのにもかかわらず、自身の防御のスキルはフランスのサッカー選手、「アンリ帝王」並みだと掲示板で語った⁽¹⁴⁾。この発言が論戦の発端になった。論戦の一端を担ったのは李毅のファンたちである。李毅が、ティエリ・アンリのことを「アンリ帝王」と呼びかけたので、ファンたちは李毅を「李毅帝王(ディワン)」と名付け、またその名にちなんで自ら「D 絲(ディ・スー)」と自称するようになった。李毅の「百度貼吧」内の掲示板の名称も「李毅吧」から「D 吧(ディ・バ)」に改名されて、「D8(ディバー)」と略記された。この動きを、「百度貼吧」内の NBA ファンクラブ（中国大陸地区）の掲示板である「雷霆三巨頭吧」のユーザーたちが非難した。NBA などの国際一流スポーツ選手を慕う「雷霆三巨頭吧」のユーザーたちは、傲慢な李毅のことをちやほやすするというのはまったくの悪趣味として、「D8」のユーザーに対して、「やつらは「D 絲(ディ・スー)」というか、屌絲だ」と攻撃した。ところが、「やつらは屌絲だ」という「雷霆三巨頭吧」からの攻撃に対して、「D8」の住民たちは「俺らは屌絲なのよ」というように、自嘲や冷笑的なニュアンスで自ら「屌絲」を名乗って

(13)、楊健「“屌絲”如何登堂入室—浅析一個網絡熱詞如何進入主流媒体」『編輯學刊』第2号、2013年、88頁。

(14)、原文：「我的護球像亨利」。「李毅吧」記事、「大帝（李毅）語錄“我的護球像亨利”」<http://tieba.baidu.com/p/4147877486>。2011年11月30日。「亨利」はティエリ・ダニエル・アンリ。フランス・エソンヌ県レ・ジュリス出身の元サッカー選手。元フランス代表で、フランス歴代最多得点を記録している。

言い返した⁽¹⁵⁾のだった。

スポーツファンたちのネット論争から生まれた「屌絲」のネタは差の拡大が深刻化している今日の中国において、とりわけ経済的に恵まれていない下層階層の若者から支持を得た。彼らは「屌絲」を名乗り、「どうせ俺達はこんなもんさ」といった軽い自虐のような形で使っていることが特徴的である。たとえば、ネットで「俺らは金がない、コネがない、未来がない、彼女がいない。けど、DotA⁽¹⁶⁾が好きで上手にやっている。俺らはプレイヤーで俺らは「屌絲」だ⁽¹⁷⁾と標榜する者が現れている。また、「屌絲」は21世紀の阿Qだ。「阿Q精神」⁽¹⁸⁾を発揚せよ!⁽¹⁹⁾というように、「屌絲」を、魯迅が描く阿Qの「精神勝利法」を逆手にとった存在として肯定するキャッチコピーも流行っていた。「屌絲」ブームにおいて、以上のような他称詞から自称詞への「変身」が見られるだけでなく、この言葉に負の意味を与えて周縁的場所に追いやった「敵」も想定されるようになった。それまで収入も彼女も未来への希望も無いという男性を指すネットスラングが「屌絲」だった。それに対し、就職も恋愛も順調であり、一定の経済力を持つ中流階級の男性のことを「高富帥と彼ら「屌絲」は名付けるようになったのである。「高富帥」はカネもカオも一流レベルで成功を収めた男性のこととして表象されている。しかしそれは自らの経歴と資質に相応しくない社会地位を手に入れた「富二代」⁽²⁰⁾、「官二代」⁽²¹⁾を揶揄するための表現でもある。コネも親世代からの財産もない若年層の男性たちは、自ら「屌絲」を名乗り、「高富帥」と対立している居場所から発言の場を獲得し、現在の状況への無力さと将来への不安を訴える。

ネット論戦を発端とした「屌絲」ブームはクィア・アクティビズムと似たところがある。つま

(15)、論戦の詳細は次のリンクより参照すること。「I-talk 網」記事、「屌絲」：一個字頭的誕生」、<http://news.ifeng.com/opinion/special/diaosi/>、2012年11月24日。

(16)、DotAはDefense of the Ancientsの略称でWarcraft3のカスタムゲームから生まれたゲームである。たくさんの派生があり、総じて「DotA系」と呼ばれている。中国ではDotAのコンテストが年数回も行われており、多額の賞金が設けられている。

(17)、原文：「我們沒錢，沒背景，沒未來，沒女神。但我們愛DotA，愛帝吧，我們就是“屌絲”。「IT之家網」記事、「當我們自称“屌絲”時我們在想什麼？」
<http://www.ithome.com/html/out/110284.htm>、2014年10月31日。

(18)、阿Qは魯迅の小説『阿Q正伝』の中で虚構化された主人公である。無知ゆえ、負けても理由をつけて自己を慰め、闘争心がなく、いつも自己満足している阿Qがもつ人格的特徴が「阿Q精神」と見なされる。

(19)、原文：「“屌絲”就是新時代的“阿Q”。讓我們發揚“阿Q精神吧”」、「新浪網」記事「屌絲伝：從精神勝利到自我矮化」、<http://tech.sina.com.cn/i/2012-06-26/14427312396.shtml>、2012年6月26日。

(20)、1億元にのぼる財産を相続した民営企業経営者の子女。（張一帆、『中国新語流行語事典』、日中通信社、2000年。）

(21)、権力を手にしてきた政府幹部たちの子女。（張一帆、『中国新語流行語事典』、日中通信社、2000年。）

り、「屌絲」で自分にレッテル貼りをして最初からプレッシャーを避けようとしたり、上流階層の人々を揶揄したりするなどのように、この言葉が自称詞として使われるようになり、新しい意味が付与されるようになったということだ。「屌絲」はこうした言説実践を通して、卑俗な罵声語から規範や上流階層に反抗する存在として語り直されたのである。

3・2、映画『泰囧』と「屌絲逆襲」

実は、「屌絲」ブームに拍車をかけた出来事は「ネット論戦」だけではない。2012年12月、映画『泰囧』(図1)⁽²²⁾が全国1700スクリーンで公開され、上映期間中に動員3900万人、興収12億67万人民元(約253億円)を記録し、当時公開された中国の実写映画でNo.1の座を占めた。映画の予告編および宣伝ポスターからこの映画における農民工の王宝という人物が「屌絲」として宣伝されていることがわかり、映画自体を「屌絲」の物語として売りだそうとする制作側の意図が見られる。



図1『泰囧』(2012年)ポスター

この動きは、いわゆる同時期の「屌絲」ブームに呼応して行われたのだと理解できる。ただし、王宝の物語が多くを観客の心を捉えた理由は彼が「屌絲」だったからだけではない。たとえば、王宝の奇抜な外見や馬鹿げている言動について、時々「成功者である徐朗に居心地の悪い思いをさせることもあり、まさに農民工の王宝による「最終逆襲」⁽²³⁾だという指摘が見られる。つまり、映画における王宝のパフォーマンスが「高富帥」などの成功と地位を手に入れた上層階級の人物たちに対して攪乱的な役割を果たしたことによって「逆襲」の可能性が示し出されたということだ。したがって、この映画の上映はネットにおける「屌絲逆襲」⁽²⁴⁾というキャッチコピーの流行を招いた⁽²⁵⁾。以下、映画における「屌絲」表象に焦点を当てながら、そこで生起する「逆襲」の意味を考察することを試みる。

(22)、出典は <http://www.1905.com/mdb/film/>

(23)、張斯琦、「都市電影中的“屌絲”的自我審視与“最終逆襲”」、『当代電影』、第8号、2014年、35頁。

(24)、「逆襲」は元々オンラインゲームの用語で中国のネットで広がり、逆境の中で反撃して成功することを意味する。「屌絲」による反撃や抵抗が「屌絲逆襲」で、この言葉は「2012年の中国ネット流行語トップ10」に選ばれ、いくら社会の下層の人間でも上流社会と対話する権利があるべきこと、またいつか逆襲する機会がやってくるということを含意する。詳細は楊勇の「委婉語研究的熱点和趨勢—兼論“屌絲”等非委婉語的逆襲」(『學術界』、第9号、2013年、133頁)を参照すること。

(25)、『泰囧』と「屌絲」、「屌絲逆襲」の関係は詳しくは付録1にまとめた記事一覧表を参照すること。

まず、映画のストーリーを確認する。新型エネルギー資源の開発会社を経営して成功した主人公、徐朗が4年がかりで発明した「油霸」という奇跡的な商品を研究の仲間であり競争相手でもある高博が海外の大手企業に売ろうとしていた。しかし徐朗は技術自体は未完成であり、さらなる研究が必要であると取引の案に反対していた。二人はそのようなわけで、長い間対立していた。ところが、高博はすでに大手企業のリーダーと接触しており、契約書を持ってそのリーダーがいるタイへ向かう。徐朗も自分の目的を達成するために、高博を追いかける。タイへ向かう飛行機の中で、田舎から都会へ出稼ぎにきた「農民工」の王宝と出会う。ストーリーは王宝と徐朗が出会い、ビジネス取引に巻き込まれる二人の間で起きる絶妙な痛快ピカレスクアクションコメディとして展開されていく。

映画はともにビジネスで成功し、プール付きの豪邸に住む徐朗と高博をめぐる緊張感に溢れる商戦を基調とするが、王宝という農民工をストーリーに導き入れた後、この人物が空間的逸脱者として機能しはじめる。飛行機のファーストクラスのチケットが秘書のミスでエコノミークラスにやむ得なく変更されてしまうという偶然により、徐朗は王宝の隣席に座ることになる。地味で決して清潔感があるとはいえない格好をしながらも、金色に染めたボサボサな髪型をする王宝ははじめて飛行に乗るということもあり、子供じみた仕草や身振りで落ち着きなく喋り続ける。そうした一連の動作が徐朗に彼の品のなさや未熟さを印象づける。一方で、こだわりのある垢抜けたスーツ姿で優雅に振る舞う徐朗は王宝とのギャップを強く感じさせる。この映画において、視覚的に構築された中産階級の徐朗と下層階級の王宝の対照的な表象は「屌絲」ブームの枠組みときわめて密接に結びついているだろう。王宝が「屌絲」の具象化されたキャラクターだとすれば、徐朗はその対極にいる「高富帥」である。しかし、そこにある明白な格差問題はシビアな社会体制を批判するプロットとしては展開されてはおらず、アイロニカルなコメディ風に脚色されて映画に流れ込んでいる。

タイに着いた徐朗は高博に先駆けて大手企業の取引担当と接触しようと懸命に行動する。その行動は王宝の存在によって常に失敗してしまう。このプロットについて、「まさに農民工の王宝による「最終逆襲」⁽²⁶⁾だ」という指摘が見られる。だが、徐朗の失敗は高博という同じ階級にいる男性の成功に直接につながっており、王宝の成功を意味しないという点に注意したい。王宝の奇妙さ、異様さといったような「屌絲」的なるパフォーマンスは、この時点では「商戦」の時間

(26)、注 22 に同じ。

的混乱と空間的複雑さを体現するための装置でしかない。そのパフォーマンスは次のシーンではじめて「逆襲」の意味をもたらすようになると考えられる。映画のなかで、徐朗はある悩みを抱いている。長年の歯痛だ。歯痛は彼が行動に失敗してしまう場面にセットとして挿入される。徐朗は高博との闘いに負けてしまうことに対する悔しさと不満に耐えきれず、つい王宝に怒鳴ってしまう。その瞬間、王宝の「絶世の拳打ち」⁽²⁷⁾に反撃される。その衝撃で虫歯が落ちてしまい、長年彼を悩ませてきた歯痛が治った。映画はそれとともに終わりを告げる。

『泰囧』における「屌絲」表象はきわめて早い段階というだけではなく、同時期の「屌絲」ブームを具象化した形でも表現されたのだ。「屌絲」ブームの中で、「屌絲」と「高富帥」というふたつの集団が境界を曖昧にすることなく存在していたように、映画のなかでは、「屌絲」である王宝と「高富帥」である徐朗はそれぞれ異なる対称的な場所に置かれている。だが、物語は格差そのものというより、むしろ王宝が「高富帥」同士の間で滑稽な姿でいかに介入していったかを中心に展開されていた。その展開の中で、徐朗を代表とする上層階級の者に居心地の悪い思いをさせたり、脅威さえ与えたりする王宝の「逆襲」がフォーカスされている。菅野優香によると、ジュディス・ハルバーシュタムはクィアをセクシュアリティのみならず、時間的・空間的特性において概念化し、「非常識的な」時間的思考と実践を行い、想像的な生のスケジュールをもつ奇妙な時間的存在者とみなしているという⁽²⁸⁾。映画における王宝の異質なパフォーマンスや「高富帥」同士の徐朗と高博の空間を攪乱するその存在のあり方はきわめてクィア的な読みを呼び込まずにはおかない一例になるだろう。そして、クライマックスの「歯痛」のプロットによって象徴されている王宝の「逆襲」は、金と名誉に裏付けられる必然的な行為ではなく、身体的な接触を通して実現された、極めて偶然的な出来事である。その偶発性によって、これまでの「屌絲」に与えられた強固な差別のまなざしに亀裂が招致されたということがいえよう。

4、ネット文化としての「腐女」

「屌絲」が男性文化の一種の変型だとすれば、「腐女」は女性によって主体的に形成されたも

(27)、原文は「絶世武功」。王宝が子供の頃から身につけていたカンフーのこと。

(28)、菅野優香「パンパン、レズビアン、女の共同体—女性映画としての『女ばかりの夜』(1961)」、小山静子・赤枝香奈子ら編『セクシュアリティの戦後史』京都大学学術出版会、2014年、158頁。初出：ジュディス・ハルバーシュタム *In a Queer Time and Place: Transgendered Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press. P33.

のである。「腐女」は本来日本の腐女子文化を受容したもので、90年代初頭に台湾で翻訳出版された活字媒体の輸入を通して発生した。腐女子の定義については、日本国内でも諸説紛々としていますが、一般的に次のような女性を指す。「広義の意味では女オタク全体を指し、狭義では男性同士の恋愛（BL）⁽²⁹⁾やセックスを題材とした小説や漫画を好む女性」⁽³⁰⁾のことである。中国の「腐女」は杉浦由美子が指摘した狭義としての腐女子の定義に近いものである。中国での「腐女」の存在や拡大現象は、「屌絲」ブームの生成および発展と同様に、2000年代以降、ネットの場を通して次第に明らかになってきた。

インターネットの普及とともに、かつてきわめて制限されたルートでしか入手できなかった腐女子的趣味の小説や漫画はネットの場で手軽に楽しめるようになった。それだけではなく、同じ趣味をもつ「同人グループ」が多く現れるようになり、「腐女」趣味は「忍んで楽しむ」というスタイルから人目に触れやすいネット文化に変わった。たとえば、2004年に百度の大型掲示板「百度貼吧」内で組織された「腐女会論壇」⁽³¹⁾が代表的であろう。「腐女会論壇」は当時の2004年には斬新な会員登録制を導入しており、現在に至って40万人余りの会員を有する大型掲示板までに発展した。登録せずにサイト自体を閲覧するだけのユーザー数も多いと推測される。「腐女会論壇」では、非会員は「流行話題区」、「管理区」、「討論区」などの11個のコンテンツのページを閲覧することができる。会員になると、16個のページを閲覧できるようになる。そのうち、「腐女挿絵区」、「文学交流区」、「アニメ鑑賞区」、「データダウンロード区」などのページが最も人気が高い。たとえば、「腐女挿絵区」では、日本の最新の漫画作品を中国語に翻訳されたバージョンで鑑賞することができる。「文学交流区」では、BL小説の中国語による創作が行われている。また「データダウンロード区」では、日本でしか入手できないグッズや漫画のデータをユーザー間で交換してシェアすることができる。腐女子文化は過去の活字時代には「日本—台湾—中国」という経路で東アジア地区へ拡大されてきたが、2000年代以降になると「腐女会

(29)、BLは「ボーイズラブ」(Boys' Love)の英語表記の頭文字をとった言葉だ。男性同士の恋愛を軸とした女性向けの物語群を指す。出典：溝口彰子『BL進化論—ボーイズラブが社会を動かす』太田出版、2015年、18頁。

(30)、杉浦由美子『腐女子化する世界——東池袋のオタク女子たち』中央公論新社、2006年、6頁。

(31)、公式サイト <http://tieba.baidu.com/funv=ala&tpl>。中国地区では「腐女吧」という名称が使用されているが、台湾や海外における中国語圏では「腐女会論壇」という名称が使用されている。詳細は楊若輝『少女の庭園——台湾ACG文化史』(白象文化出版社、2014年)「第2章、華文化圏におけるACG文化の形成経路」を参照すること。

論壇」を中心に「中国—台湾—東南アジアなどの華語文化圏」⁽³²⁾というように、新たな伝播の経路が次第に形成されていった。

「腐女」と名乗る女性たちは、日本のオリジナルの腐女子文化だけを楽しんで消費しているわけではない。たとえば「腐女会論壇」の「文学交流区」で創作された中国語 BL 小説では、国内で上映された商業映画やドラマなどの映像作品に描かれる男性同士の関係性を二次創作という形で「BL」化させるパターンがよく見られる(図2)⁽³³⁾。このような「書き直し」は中国の「腐女」界で「〈腐〉化」と名付けられており、これは「腐」を動詞化させた表現である。「書き直し」＝「〈腐〉化」は国内の映像作品のみならず、欧米やハリウッドで製作された人気ドラマや映画に対しても行われている。たとえば、2010年からイギリス BBC 製作のテレビドラマ『シャーロック (SHERLOCK)』が中国で公開されるようになり、シーズン1からシーズン3まで大いに人気を博した。このドラマにおける主人公シャーロックと相棒のジョン・ワトソンの信頼関係は「腐女」たちには創作の素材となった。とくにシャーロックのクールでマイペースな言動に振り回されるワトソンが、不満に思いながらも危機一髪のところで必ずシャーロックを助けに登場するという設定が「攻め」と「受け」のパターン⁽³⁴⁾にぴったりだと見做されているようだ(図3)⁽³⁵⁾。ネットで広がる「腐女」の創作と想像は海外のマス・メディアにも注目されるようになり、イギリスの大衆紙『ザ・サン (The Sun)』(2014年1月6日)とシンガポールの地方紙『マイ・ペッパー (My Paper)』(2014年1月15日)で、“China fans hooked on ‘gay love’ in SHERLOCK”のタイトルで報道されていた。記事のなかでは、「腐女」を“China Funu”(中国腐女)と表現し、その定義を“rotten women”としていた。

中国における「腐女」の形成と発展はインターネットと切り離して考えることができない。腐

(32)、「腐女会論壇」の創立者は中国人だが、各ホームページの管理者は台湾、マレーシア華僑、香港、欧米の華僑などで国籍は様々ではない。そのうち、中国大陸のユーザーによるデータ通信量が一番多く、2位は台湾、3位は香港になる。詳細は、楊若輝『少女の庭園—台湾 ACG 文化史』「第2章、華文化圏における ACG 文化の形成経路」70頁を参照すること。

(33)、映画「錦衣衛」(2010)に出演する俳優の呉尊と甄子丹を対象に作成されたポスターである。初出:「新浪網」記事、「中国腐女調研」、<http://ent.sina.com.cn/v/u//20034095333.shtml>、2014年2月14日。

(34)、BL 作品では、男性同士の性愛が「攻め」と「受け」という役割にはっきり分かれて描かれている。一般に「攻め」とは性行為において「挿入する側」、「受け」は「挿入される側」を指す。「攻め」が主導権をもつことである。「攻め/受け」は、「能動＝身体的快楽を与える」と「受動＝身体的快楽を与えられる」が性行為において定着化した役割関係なのである。守如子「ハードな BL—その可能性—」『ユリイカ』6月号総特集「腐女子マンガ大系」青土社、2007年、78頁。

(35)、腐女たちが作成したポスターである。曾栩「英国電子劇在中国内地的伝播与啓示」『編集之友』第10号、2013年、33頁より引用したものである。

女子とネットの親和性は中国に限ってのことではない。だが、以上の考察を通して、「ネット文化」として発生した「中国腐女」は、腐女子そのものの表象の多様化、また華語文化圏における「腐女」の拡大、ということを考えるうえで不可欠な分析の要素になる。そして、「腐女会論壇」や「腐女」の二次創作についての考察から分かるように、「中国腐女」は腐女子が好む「BL」（ボーイズ・ラブ）そのままではなく、中国の大衆文化をきわめて能動的に「〈腐〉化」させてそれを享受し消費する。以上の考察から明らかになったのは腐女子が生み出す性的想像力が日本国内にとどまらず、多くの国と地域で再生産されているということであろう。



図2『锦衣衛』(2010年)に登場する主人公の男性人物の関係をネタに合成された画像。



図3『SHERLOCK』(2012年)に登場するシャーロックとワトソンの関係をネタに合成された画像。

5、メディア表象をクィアする

—「性差」というヒエラルキー

「屌絲」ブームから生まれた「屌絲」の逆襲」の物語では、インターネットにおいて「屌絲」と自称すること、また「屌絲逆襲」を用いることから見えてくる「屌絲」が持つ抵抗の可能性を肯定することができる。クィア・アクティビズムの軌跡に照らし合わせれば、そこには他者によって一方的に定義されるだけの存在から他者によるアイデンティティの付与を拒否して、自己のライフスタイルを選択し社会的存在になるという転成の意図があると考えられる。

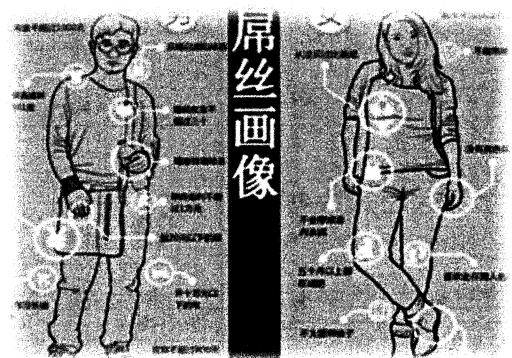


図4「2013年女屌絲標準」

しかしその抵抗からは、別の問題も派生してくる。「屌絲」ブームのなかでは、「高富帥」など

の仮想の「敵」が作られただけでなく、「白富美」・「土肥円」・「黒木耳」⁽³⁶⁾などの性化された女性表象も数多く現れており、ついには「女屌絲」の登場を招いているということだ。図4⁽³⁷⁾は近年ネットで流行っている「男屌絲 VS 女屌絲」のイラストレーションである。図像で示されているように、「女屌絲」の特徴といえば「半年以上美容室に通っていないこと」、「ハイヒールを履かないこと」、「ビキニを着ないこと」などが挙げられており、一般的な「女性らしさ」から排除された女性「オタク」のような存在として表象されている。外見のほか、振る舞いや性格の特徴も記されている。たとえば「公共の場で男性に気づかれぬ場所を通りたがること」、「鏡でセルフチェックを減多にしないこと」などのように、保守的で時代遅れの女性像である。「白富美」・「土肥円」・「黒木耳」が富裕層にいる女性を揶揄するために作られた表象だとすれば、「女屌絲」は彼女たちと違う立場にいるはずだ。つまり「女屌絲」は「屌絲」のなかの一部として作られている。だが、ここで示された表象のあり方は女性のなかですでに周縁化された「女屌絲」に寄り添うどころか、彼女たちを冷淡と偏見が充満する言説を通して否定的に扱うものである。「女屌絲」は「屌絲」がもつ抵抗の意味を共有しない。そこで生成されたはずの抵抗の枠組みは、すでに性差のヒエラルキーによって再構造化されてしまっているからである。

「屌絲」の「屌」がペニスのシニフィアンだとすると、「屌絲」はペニスに去勢もしくは空洞化された男性のシニフィアンとなる。「屌絲」ブームは男性により主体的に行われた言説実践であるので、いくら大文字の「男」から消去されても、女性のように完全には客体になりえない。自己の価値を女性の身体化された表象を恣意的に再利用し、支配することを通して測定させる。

「屌絲」ブームのなかで登場する女性表象はいずれも既存のジェンダー規範により決定されたステレオタイプの女性性と直接絡んでいる。「女屌絲」を「女性性の欠陥」として否定し、「白富美」などのような過剰な女性性をもつ表象に対しては、比喩的なレイプをするという願望が窺われる。その言説の中でネガティブ視されているのは女性性の有無ではなく、むしろ「女性性」そのものであるといえよう。有り体に言えば、女性に「白富美」や「女屌絲」などのラベルを貼り付けることにより女性性を否定し排除しようとしていることも、「屌絲」による「抵抗」の付随的な出来事として見落としてはならないのである。

(36)、「白富美」：肌の色が白くて綺麗なお金持ちの女性。「土肥円」：肥満体型でダサイお金持ちの女性。「黒木耳」：色黒で社交的ではないお金持ちの女性。山谷剛史『日本人が知らない中国ネットトレンド2014』インプレスR&D出版、2014年、167頁。

(37)、「全民家園網」記事、「2013年女屌絲標準，男女屌絲大衆化」、<http://www.r018.com/thread-34941-1-1.html>、2013年2月25日より引用したもの。

それに対して、「腐女」のパフォーマンスは「女屌絲」のような男性によって作られた女性「オタク」と違って、女性による自己言及的な自称詞である。「腐女」は日本から由来するものであり、日本における腐女子の特徴とその限界をも同時に引き継いでいる。これまでの性的関係性において、女性の身体は常に見られる対象として表象されてきた。その多くは過剰な視覚性や性的行為によって定義されており、親密性や情緒的な異性愛プロットに従属するための存在である。腐女子が好むBL世界では男性の身体と男性同士の性器的な身体接触が凝視の対象になっている。このような試みについて、たとえば溝口彰子は、「自覚的なゲイのキャラクターが登場する作品や、主人公の性欲が他の男性にも向けられるようなクリアな作品、極端にハードコアな作品においてジェンダー役割の境界線があいまいになる傾向がある」⁽³⁸⁾と指摘している。すなわち、「腐女」のパフォーマンスを従来のジェンダー秩序に対する一つの抵抗手段として捉える代表的な見解であると考えられる。

しかし一方で、BLや腐女子の趣味を一面的に女性による抵抗として捉える見解に対して、堀あきこは「男性同士の恋愛物語を女性が楽しむヤオイという現象そのものが、すでに「女らしさ」や「見られる性」というジェンダー秩序への抵抗を示している。しかし、性役割の固定や、「受け」、「攻め」に保護されるような因習的性規範に沿ったパターンが多いこと」⁽³⁹⁾も看過できないと警鐘を打ち鳴らした。このことは中国における「腐女」たちの二次創作のBL物語の中からも窺われる。たとえば、先に挙げた映画『錦衣衛』をネタに改編されたBL物語「錦衣衛」に登場するヒーローの原型とされる呉尊と甄子丹の場合を見てみるとスレンダーな体つきで繊細な美青年の呉尊とマッチョな身体をしている甄子丹はそれぞれ「受け」と「攻め」を象徴する役として対照的に描かれている。つまり、BL作品においては、女性による女性の欲望が主体的に描かれるものの、ヘテロセクシュアルな眼差しに奉仕する形で視覚化されてきたものも見られるのである。したがって、堀の指摘を受け止め、BLの二次創作や「腐女会論壇」に見られる中国の「腐女」たちのパフォーマンスも規範に対して二面性をはらんだものであると考える。

女性による男性身体の再領有という「腐女」の試みは、「屌絲」による女性の身体の再利用の裏返しのパターンになっている。ここで両者に対照的に触れておこう。「屌絲」による女性身体の再利用のなかで、女性性の欠陥（「女屌絲」）もしくはその過剰さ（「白富美」）はいずれも否定

(38)、溝口彰子「BL進化論の理論的文脈」『BL進化論——ボーイズラブが社会を動かす』太田出版、2015年、267頁。

(39)、堀あきこ「男性向けポルノコミックと性的表現を含む女性向けコミックの概要と特徴」『欲望のコードーマンガに見るセクシュアリティの男女差』亜細亜印刷株式会社、2009年、131頁。

や軽蔑の視線を招致する。つまり、女性性自体がある種の執拗な差異として排除される対象になっている。また、とりわけ男性「屌絲」らによる「女屌絲」のような女性「オタク」の表象の創出からは自らと同様に上流階級から周縁化された下層にいる女性たちに対する彼らの無関心と性差別のまなざしが見え隠れしている。それに対して、「腐女」文化のなかで、彼女たちの主体性を裏付ける女性性は最初から不在のものとして扱われている。香山リカが、「関係性の中で自己をとらえることをあきらめてしまって、〈私〉を消している腐女子もいるかもしれない」⁽⁴⁰⁾と指摘したように、「腐女」たちによって作られた二次創作物の中では、原作に登場する女性人物は物語の展開上に欠かせない役割を果たしているにもかかわらず、殆ど触れられていないということが見られる。そのことは「腐女」は自分自身については何も語らなかったということを象徴しているといえよう⁽⁴¹⁾。

小結

本章では、中国における「腐女」・「屌絲」という異例とみなされてきたネット文化を取り上げてそれぞれがどのように構築されてきたかについて、表象実践が起こる場としてのインターネット言説と商業映画などの分析を通して明らかにした。とりわけ、主流文化や規範に抵触する存在としての「屌」や「腐」がもつ「抵抗」の意味をめぐって、それを一種のクィア的な試みとして捉えられうることを論じてみた。この主張の核心ともいべき「抵抗」の意味とクィアとの関係について最後にもう一度触れておきたい。

「腐女」や「屌絲」ブームはいずれも周縁化された存在に寄り添った形で展開されている。本来ネガティブな他称詞を自ら名乗って自嘲的に語り出すという行為が他者によるアイデンティティーの付与を拒否して自己のライフスタイルを選択し社会的存在へと自己を形成するということを意味するのであれば、「腐女」と「屌絲」による言説実践はある種のクィア的な試みとして捉えられるだろう。その言説が多くの人々に知られてブーム化まで果たされたという結果からは「クィア的なもの」が中国の主流ポップ・カルチャーにおける可視性を少しずつ獲得していく

(40)、香山リカ「腐女子の自我は煙と消えた」『ユリイカ』青土社、6月号、2007年、40頁。

(41)、ただ、実際日本のBL作品においては、マッチョな男性や社会的地位の高い男性が「受け」として描かれているものも少なからずある。また腐女子向けのポルノにも「百合」のような女性の同性愛を題材とした各種作品がある。つまり、腐女子文化には「逆転やずらし込みの多様性がある」という側面も無視してはならない(伊藤氏貴「女子官能教育、その教科書としての小説」『ユリイカ』7月号、青土社、2013年、56頁)のである。

ことの兆しが見えてきたといえよう。しかし、それと同時に思い浮かぶのはネットで「女屌絲」や「白富美」などの表象を作り出し、そのことから一時的な快感と快樂を得てはしゃいでいる「屌絲」の有り様である。クィアの視点から炙り出された「抵抗」は、性差のヒエラルキーによって構造化された形で可視化しているということだ。そのプロセスにおいて、女性の身体が再び差別の対象として表象されている。この問題は規範に対し、二面性をはらんだジャンルとしての「腐女」文化にも共有されている。なぜかというと、腐女子が好む BL 物語の多くは内容的には相変わらず異性愛的エロチシズムを踏襲し、そのことによって男性の身体や女性の身体を意味付けるジェンダー規範と男女間にある非対称的な関係性が潜在的に承認されてしまうからである。

最後では、映画『泰囧』のエンディング・シーンにもう一度に戻ってみよう。攪乱的な人物として登場させた王宝は特技のカンフーで徐朗の歯痛を治した。その後、王宝にはどのような結末が用意されたのかについて映画のなかでは直接には語られなかった。だが、上映後、エピローグが作られており、本篇から 2 年後のその作品のなかには海外にも広く知られている中国の名女優・範冰冰と王宝とのツーショット写真が部屋に飾られているというシーンが出てきた。王宝は中産階級の歯痛を治したので、その褒美として彼の憧れの「女神」である範冰冰との対面が与えられた。こうしたエピソードの挿入によって、王宝がもつ攪乱的なイメージは再び分かりやすく気持ちのよい文脈に還元されてしまう。そして女性の身体表象が必ずと言って良いほどその分かりやすさと気持ち良さを担保する要素として加わってくる。このように、本章における「腐女」と「屌絲」についての捉え直しを通して、他者によって定義された「わたし」から社会的主体への転成を図るというドラマには性差のヒエラルキーによる偏差性もしっかり問い直すことを忘れてはならないということが認識できるのである。

付録：『泰囧』と「屌絲」をめぐる記事（2012～2013）

日付	初出	記事タイトル	アクセス
2012/12/17	金鷹網	《泰囧》票房大卖：详解“屌丝”逆袭记	http://www.hunantv.com/c/.html
2012/12/16	新浪娱乐	圆我一个女神梦：电影中屌丝逆袭女神的传奇	http://ent.sina.com.cn/r/i/2012-12-16/19423812899.shtml
2012/12/28	新华网	爆笑的《泰囧》实现“屌丝逆袭”	http://news.xinhuanet.com/newmedia/c_124159501.htm
2012/12/21	搜狐网	从《泰囧》看屌丝该如何逆袭心中女神	http://women.sohu.com/n361052913_4.shtml
2012/12/21	迅腾网	泰囧屌丝逆袭 光线传媒月内涨幅超两成	http://finance.qq.com/a/20121221/004529.htm
2013/1/4	中盛青年网	《泰囧》10亿票房秘诀 徐峥“屌丝逆袭高富帅”	http://news.youth.cn/yl/201301/t20130104_2771076.htm
2013/1/6	凤凰网	泰囧不囧，屌丝大逆袭	http://news.ifeng.com/gundong/detail_2013_01/06/
2013/1/6	网易娱乐网	《泰囧》徐峥获10%利润分成 屌丝变身高富帅	http://ent.163.com/13/0106/18/8KIA6K6300032DGD.html
2013/5/28	中国新闻周刊网	《泰囧》特点：中产阶级“屌丝”与“高富帅”	http://culture.inewsweek.cn/20130528/detail-30466-all.html

第 II 部

文学領域におけるジェンダー その(1)

同時代批評と文壇

第3章、「女子」世代による語りの行方 — 斎藤美奈子の「女子小説」を手掛かりに —

第I部では、今日を生きる女性たちが置かれている文化状況を踏まえ、その文脈の中で生産されたメディア表象とポピュラー文化について、具体的には日本の「～女子」・「女子～」現象と中国の「屌丝」・「腐女」表象を取り上げながら考察を行った。自由化した消費とライフ・スタイルの選択によって女性の生き方が多様になってきた現実が見えてきた一方で、女性と男性の間にある性差のヒエラルキーが消失したわけではないこと、また女性同士間の格差・分断が顕在化してきたことが分析を通して浮上してきた。この状況は旧来の文化媒体である「文学」という領域においてはどのように組み込まれて語られているのだろうか。それについて、以下の第II部より論じたいと考える。

個々のテキストに対する具体的な分析を展開するための礎として、まず第II部「文学領域におけるジェンダー その(1)」では、今日の日本そして中国の文壇に着目し、女性作家を取り巻く文壇の変容を同時代批評への分析を通してそれぞれの空間において指摘する。第3章は日本の文壇に関する論考であり、第4章は中国の文壇に関する考察である。そして同時期の日中文壇でそれぞれ観察できた変容、すなわち、権威的な文学賞の受賞者の若年化、また若手女性作家の活躍は同時進行しているばかりではなく、越境的に響き合いながらトランスナショナルな展開を見せているということに焦点を当てながら、それについて第5章で論じることとする。

1、ゼロ年代における文学の「変容」

2000年代以降の日本文壇を俯瞰すれば、文学が変化しているというメッセージがそれぞれ異なる位相においてさまざまな強度で響いているのが分かる。このような問題提起はこれまで大きく分けると、二つの議論の流れとして展開してきたと考える。一つ目はサブカルチャー文化論の中から生まれた議論である。序章ですでに確認したように、たとえば東浩紀が指摘する「物語の氾濫」と宇野常寛の「大きな物語の衰退」が代表的な論点として想起される。このような議論の中で、文学の「変容」はまず「売れなくなった」、言い換えれば、「読まれなくなった」という現象を通して捉えられており、「変容」の背後にあるのは若い世代の読者の好みの変化もしくはこの

世代を取り巻く社会状況・環境そのものの変化であると論じられるものが多く見られる。つまり、「変化」は最終的に若者のアイデンティティーの特質や文学を含めたゼロ年代の世代論に帰着した形で議論されているといえる。

二つ目は一線に立つ文芸評論家やプロの作家たちによる議論である。たとえば、文学の「変容」について、高橋源一郎は次のように語っている。

およそ 10 年前、前世紀の末にデビューした平野啓一郎の小説を読んでいると、わたしが、もしくは読者が、いちばん感じるのは、そこには「私」がないということです。もちろん、平野啓一郎は、「私」が登場する一人称の作品も書いています。けれど、一作ごとに文体もジャンルも変える彼の作品の中に、読者が感知することのできる「私」の匂いは極度に希薄です。⁽¹⁾

近代文学における「私」、すなわち「個」の問題は根源的な問いとしてこれまでの「文学」という制度を統括してきた。高橋の言葉を借りていうと、いわば「私」という「OS」である。OSとはパソコンのシステムのことであって、一台のパソコンを使用するにあたっての基礎的な土台である。OSという比喩が含意しているのは、作家たちは作品の自律性に基づいて書くというより、文学という制度を支える OS を使うことによってはじめて創作活動が可能になるということであろう。上の引用に戻るが、新しい世代の書き手としての平野啓一郎が言及されている。「私」という一人称の主人公が登場するのにもかかわらず、近代文学の OS が統括している「私」の匂いが極めて希薄であり、あたかも不在であるかのように感じると高橋は論じる。「私」であることの意義、またそれに対する根源的な解答としての「自己探し」といったようなこれまで日本近代小説を論じる際に最も重要視されてきた基準だけで、2000 年代以降にデビューした若手作家の作品を評価しようとしても、ずれが際立ってくるということである。つまり、二つ目の議論の中では、高橋の指摘が代表的なものであるように、文学の「変化」はは主に書き手の書き方の問題として提起されているのである。

以上の整理を踏まえて、本章では、近年の文学の「変容」という問題提起を継続する形で、2000 年代の文壇の変動を示す代表的な出来事でありながら、これまでの議論の中では注目されてこな

(1)、高橋源一郎『大人にはわからない日本文学史』岩波現代文庫、2009 年、167 頁。

かった「女性作家の活躍」に焦点を当てて、ジェンダーの視点を介人させながら「変容」を考えてみたい。

2、「ダブル受賞」を振り返る

文壇の変動を端的に示しているのは、新しい書き手たちの登場である。2000年代以降、日本の文壇における新しい書き手たちの登場といえば、その一つは第130回平成15年度下半期芥川賞を当時20歳の金原ひとみと19歳の綿矢りさが「ダブル受賞」したことであろう。「最年少2人芥川賞」(『朝日新聞』2004年1月16日)、「文壇に強烈な新風—芥川賞最年少の女性2人」(『毎日新聞』2004年1月16日)、「19歳、20歳ダブル受賞—芥川賞に綿矢りさ、金原ひとみ」(『読売新聞』2004年1月16日)などのような華々しい記事は当時の新聞の紙面を占めた。それを契機に、彼女たちを代表とする10代、20代の若い作家たちに対して、文芸評論家や第一線にたつプロの作家たちを皮切りに、社会の幅広い分野にわたって強い関心が寄せられた。

当時の芥川賞選評⁽²⁾を確認すると、たとえば金原ひとみの作品に対しては、「作品が持つ毒に当たった気がした……主人公ルイを描ききった作者の才能に共感できた」(村上龍)、「作品全体がある哀しみを抽象化している。そのような小説を書けるのは才能というしかない」(宮本輝)と高く評価されていた。また、新しい文学とその書き手をフォローし続けてきた文芸評論家として知られている斎藤環は、「ポスト村上と言い得るかどうかはともかく、金原ひとみの芥川受賞には歴史的な意味があった」⁽³⁾と発言したように、2004年における「ダブル受賞」は世間を大いに賑わせた事件として記憶されている。

この2004年の「新入文学賞受賞者若年化」という話題の余熱はいまだそれが冷めやらぬ3年後の2007年、第138回芥川賞が当時23歳の青山七恵の『ひとり日和』に決まった出来事によって、再び燃え上がった。『読売新聞』の「芥川賞『ひとり日和』23歳青山七恵さんに」(2007年1月17日)、『毎日新聞』の「芥川賞 23歳青山さん。直木賞4年ぶり該当なし(付・芥川賞の年少受賞者表)」(2007年1月17日)、また『中日新聞』の「芥川賞『ひとり日和』青山七恵さん—23歳、3番目の若さ」(2007年1月17日)などと注目された。いずれの記事においても、作者の年齢が強調されていることは見逃せない。「20歳のダブル受賞で話題を集めた第130回の綿矢

(2)、「第130回平成15年度下半期芥川賞・選評」『文藝春秋』2004年3月号、212頁-257頁。

(3)、斎藤環『文学の徴候』文藝春秋、2004年、347頁。

リサ、金原ひとみ両氏に次いで女性では同賞史上3番目の若さ」(『朝日新聞』2007年1月21日))
のように、話題となったきっかけは、相変わらず作者の「若さ」にあることが明らかである。

このように、19歳と20歳の若い女性作家は同時受賞が決まったことは確かに芥川賞の長い歴史の中でも初の出来事であって、世間を賑わせた。それと同時に浮上したのは1980年代に生まれた若い世代の女性作家たちの文壇デビューとその活躍という現象である。むろん、日本文壇における女性作家の活躍はすでに一つの流れとして確立していたのだが、新しい世代の若手女性たちの執筆活動はまだ小さな潮流ではあるが、よりグローバルな状況に囲まれて、確実に流れを作りはじめているように見える。この新たな流れは2000年代の文学の「変容」を示す重要な出来事の一つとして、これまでの議論に加えて論じられるべきだと考える。

3、齋藤美奈子の「女子小説」評

では、2000年代における若い世代の女性作家たちの文壇デビューと活躍を考える方向性へ向かって、議論を進めていきたい。大きな文学賞での若い女性の受賞が話題になった理由は言うまでもなく書き手にあるが、彼女たちの作品を理解し、評価する受け入れる側とその時代背景にもあはずだ。ここで注目しておきたいのは、第I部で考察してきた「女子」文化とその発生が2000年代以降の日本文壇における若手女性作家たちの活躍の重要な背景として捉えられうるということである。自由化した消費とライフ・スタイルの選択によって女性の生き方が多様になってきた現実には、女性である書き手たちの文学にいかにか組み込まれて語られているかについて、齋藤美奈子の「女子小説のいま」という文芸評論を手掛かりに論じてみたい。

2011年2月22日の「朝日新聞」の「文化版」に、文芸評論家である齋藤美奈子の文芸時評、「女子小説のいま—仕事も結婚もままならず」が掲載されている。まず、記事の内容について確認しておこう。

女性の生き方を題材にした物語には一つのパターンがあって、それは結婚を選んだ女性Aと仕事を選んだ女性Bの対比を描くというものだった。……しかしながら今日、このパターンは急激に廃れつつあるようだ。結婚と仕事の間で悩むなんていうこと自体が非現実的なのだ。今月はタイプの異なる女性同士の関係性を描いた作品が充実していたが、それは旧来のような単純な二者択一に収まらず、〈女の生き方〉みたいなしゃらくさい話とも無縁である。

「女子小説のいま」というタイトルから分かるように、「いま」があるならば、「カコ」も存在するはずである。斎藤のいう「結婚を選んだ女性Aと仕事を選んだ女性Bの対比を描くもの」が「女子小説のカコ」についての記述だと理解すれば、「結婚も仕事も確固たる輪郭を失ってしまった時代には結婚と仕事の間で悩むなんていうこと自体が非現実的なのだ」ということが「女子小説のいま」と理解してよいだろう。

「女子小説のいま」の作品として選ばれたのは原田ひ香の「人生オークション」(『群像』2011年3月号)、横田創の「トンちゃんをお願い」(『すばる』2011年3月号)、温又柔の「母のくに」(『すばる』2011年3月号)である。斎藤によると、この三作は(1)異なるタイプの女性同士が主人公として登場する、(2)女性の物語であるものの、「結婚対仕事」という葛藤に収まらない、(3)不況の時代における女性の不自由さを違う角度から描くという点で共通しているということが指摘された。

(1)と(2)の題材は、80年代以降の女性作家の作品の中で繰り返し描かれてきた。この点について、たとえば、斎藤美奈子の2000年代初期に執筆された『L文学完全読本』⁽⁴⁾から確認することができる。ピンク色の表紙に包まれる本書の帯に、「L文学とは、女性を元気にする文学! L文学のLは、レディ、ラブ、リップ。勝手に名付けさせていただきました」と著者自身の言葉が飾られている。そして、L文学の定義について、斎藤は次のようにまとめている。

L文学—それは少女小説を遠い祖先とし、言語文化においてはコバルト文庫を踏襲し、物語内容においてはリップの感受性を受け継ぎ、先行するコミックやドラマやポップスなどの養分を吸収し、なんやかんやのあげく、90年代の後半に顕在化した最後の「L」といえるだろう。さよう、文学がいちばん遅れているのだよ。⁽⁵⁾

『L文学完全読本』には女性同士の関係性を描くものや結婚と仕事の両方があてにならない女性の物語が多くあげられている。たとえば女性同士の関係性を描く作品はさらに「友情編」、「同居編」、「姉妹編」、「恋愛編」に分類されている⁽⁶⁾。「友情編」とは、女性同士の友情関係をテーマに描かれた小説のことである。その代表作として挙げられたのは吉本ばなな「TUGUMI つぐ

(4)、斎藤美奈子『L文学完全読本』マガジンハウス、2002年。

(5)、斎藤美奈子『L文学完全読本』マガジンハウス、2002年、111頁。

(6)、斎藤美奈子『L文学完全読本』マガジンハウス、2002年、17頁-21頁。

み」(1989年、中央公論社)、新津きよみの『女友達』(1996年、角川ホラー文庫)、多和田葉子の『ヒナギクのお茶の場合』(2000年、新潮社)などである。「同居編」とは、同じ屋根の下で同居生活を送っている女性同士の物語を指す。林真理子の「星影のステラ」(1985年、角川書店)、金井美恵子の『小春日和インディアン・サマー』(1988年、中央公論社)、松浦理英子の『裏ヴァージョン』(2000年、筑摩書房)などが挙げられる。そして姉妹関係として登場したのは「姉妹編」では、たとえば、小川洋子『妊娠カレンダー』(1991年、文藝春秋)、川上弘美「いとしい」(1997年、幻冬舎)などが挙げられる。最後に、「女性同士の関係性」をレズビアニズムの角度から描いた作品は「恋愛編」にまとめられ、松浦理英子の『ナチュラル・ウーマン』(1987年、トレヴィル)、斎藤綾子の『ルビーフルーツ』(1992年、双葉社)などが挙げられる。

『L文学完全読本』には60年代、70年代生まれの女性作家たち、また80年代後半から90年代にかけての文学作品について多く言及されている。その中でも女性同士の関係性や結婚や仕事に頓着せずに生きる自由のライフ・スタイルといったモチーフを描く作品が数多く見られる。しかし、これらの小説は女性の物語であっても、いずれも「女子小説」としては定義されてこなかった。

4、「女子」世代による語りの行方

4・1、書かれる「女子」たち—「人生オークション」、「トンちゃんお願い」

(1)と(2)に対して、斎藤が「女子小説のいま」を説明するために示した(3)点目の「不況の時代における若い女性の不自由さを違う角度から描く」というのは過去にはなかったもので、「女子」のいまを描くモチーフであるように見える。このことは先に示した「女子小説」に登場する主人公の設定からすでに窺われる。「人生オークション」にはフリーターで23歳の瑞希、「トンちゃんをお願い」には貧困女性大学生のトンちゃん、そして「母のくに」には無職で24歳の高橋ともこが視点人物として配置されている。三人とも、「女子」文化の等身大のモデルとして捉えられるといえよう。しかし、「母のくに」という小説に関しては、ほかの二作と同様に「女子」の等身大の物語としても読めるが、そこで描かれている「不自由さ」は台湾人の母と日本人の父の間に生まれた混血児であるトモ子の国境や言語、また家族のあり方をめぐるアイデンティティーの問題を通して提起されているのである。したがって、この小説をめぐって別の角度から論じる

必要があると考え、ここでは詳細に触れないこととする⁽⁷⁾。以下より、「女子小説」をめぐって斎藤美奈子によって取り上げられた三番目のモチーフはそれぞれの小説の中でどのように展開されているか、そこから「女子小説」の「かこ」と「いま」の間にどのような変化が読み取れるかについて、「人生オークション」と「トンちゃんをお願い」の二作にしぼって物語を読むことを通して分析してみたい。

まず一作目の「人生オークション」は、就職できない 20 代の主人公・瑞希と結婚に破れて無職である 40 代の叔母りり子との半年間を描いた小説である。厳しい現実を同様に経験し、その不自由さをめぐる瑞希とりり子の世代間における感覚の差が非常に際立った形で描かれている小説でもある。

「この三月に就職せず（できずに）大学を卒業してから、なんだかものがおもったように言えなくなった気がする」⁽⁸⁾と語る瑞希の家に、離婚してしばらく泊めてもらうことになる叔母のりり子がやってくる。「就職もちゃんとできないで、親の知り合いの会社でちょっと働いただけで結婚して、その後も読書だ、買い物だ、海外旅行だって、好きなことだけやってふらふら生きてきた」⁽⁹⁾りり子に対して、瑞希は違和感を覚え、よそよそしく接している。似たような境遇（「無職」、「独身」）を共有しているものの、小説の中では彼女たちの連帯というより、お互いの行き違いが焦点化されて描かれている。その中の一つの場面は、荷物の整理を手伝ってくれたお礼に、りり子がブランドバッグを瑞希に贈ろうとするというシーンである。

「これ、お礼。あげる」嬉しそうに差し出す。「ヴィトンの新作よ。今年の春に買ったばかりだから、若い人が持っても恥ずかしくないわよ。」

「……いらない。」

それはどう見ても財布とハンカチを入れればいっぱいになってしまうパーティバッグだった。可愛いかもしれないが、バイト先と実家を往復するだけの私にどう使えというのだ。

……（中略）

「瑞希ちゃん、焼肉、行こう。私、おごる。瑞希ちゃんのおかげだし」

「だめー」慌てて起き上がって大きい声を出した。「絶対、だめ。それは生活費に使うの。」

(7)、「母のくに」に関しては、第 10 章で詳細に論じることとする。

(8)、『群像』3月号、2011年、106頁。

(9)、『同上』、134頁。

お家賃とかネットの接続料金とか。だいたい、私、お肉ってあんまり好きじゃない」⁽¹⁰⁾

バブル世代の叔母に比べて、「女子」世代の瑞希はブランドやお金に執着していないようにみえる。このような差異は、金銭感覚の面だけではなく、「恋愛」の面においても現れている。りり子は自分の不倫相手の奥さんを包丁で刺したことによって傷害罪で逮捕された過去がある。また、離婚後も不倫相手に対して未練を抱いているようである。「恋」に過激なほど執着してきたりり子に対して、瑞希は驚きというよりは戸惑いを見せている。

恋、というのを知らずにきたのかもしれない、と思う。少なくとも、誰かを刺したり、死にたくなったりするほどの恋は。だけど、そうやって他の人や自分を傷つけるなんて、それは本当の恋じゃないんじゃないか、とも思う。⁽¹¹⁾

「人生オークション」に描かれているのは不自由さをめぐる女性同士間の連帯というより、世代間の差異と分断である。そしてそれは世代間のみならず、同世代の間にも広がっているということ、二作目の「トンちゃんをお願い」の中からは読み取れる。

「人生オークション」とは違い、「トンちゃんをお願い」に登場するトンちゃんとゆうなは、同じ大学に通う女子大学生である。この小説では、「女子」同士の友情が基調として展開されていくと同時に、二人の間における差異もしっかり組み込まれている。この差異は、まず経済的な面に現れている。貧乏な女子大学生トンちゃんは、必死にアルバイトをしながら節約し、自由に使えるお金は月に三万円しかないという生活を送っている。「トンちゃんは地味な大学生の女なら、ゆうなは本当の意味で地味で買い慣らされた〈女子大生〉の女だった」⁽¹²⁾と叙述されたように、ゆうなは裕福な家庭に生まれて、経済的に不自由さの一つもないお嬢さまである。しかし、この経済的な格差は、二人の関係性にほとんど影響を及ぼさなかった。その代わりに、母親世代との関係、そしてゆうなの「恋愛」によって、二人の関係に波紋が広がった。

トンちゃんは貧しい家庭に生まれながらも、家族との関係は良好だった。ゆうなは豊かな家庭に生まれながらも、家の中では常に孤独を感じ、とくに母親との間に不和が続いている。ゆうな

(10)、同上、106頁、112頁。

(11)、注5)に同じ。131頁。

(12)、『すばる』3月号、2011年、33頁。

は自分の母親の生き方に疑問と困惑を抱き、「これからどんな人生を選んだとしても、母親のように一生「若い女」としてのうのうと生きてゆくような女にだけはなりたくなかった」⁽¹³⁾とトンちゃんに打ち明けたが、その思いはトンちゃんには共有されえず、二人の間に隔たりが現れはじめる。そして、ゆうなは「綾瀬翔太」と交際したことによって、隔たりがより深まっていく。

去年の今頃から冬に掛けて、ゆうなはとんちゃんとあまり連絡を取らなかったことがあった。いかにも年頃の「女子大生」らしく、オトコと付き合い始めたことをトンちゃんは快く思っていないどころか、軽蔑しているのはわかっていた。軽蔑されても仕方がないと思うのも、なんでオトコと付き合いただけで軽蔑されなければならないのかと憤っているのも同じゆうなだった。綾瀬翔太と付き合っている間、ずっとゆうなは孤独だった。⁽¹⁴⁾

恋愛するというのは、「女子大生」のごく普通の日常かもしれないが、普通に「オトコ」と付き合いはじめたゆうなに対して、トンちゃんは「快く思っていないどころか、軽蔑」していた。それは心からゆうなのことを蔑むというより、ゆうなに裏切られて拗ねているトンちゃんの気持ちとして理解してよいだろう。しかし、「綾瀬翔太と付き合っている間、ずっとゆうなは孤独だった」と叙述されるように、不快な気持ちはゆうなにもある。ついには悪夢を見るようになったゆうなが描かれている。

それは結婚式の当日だった。口では言わないがどうやら綾瀬翔太やその親戚たちは、ゆうなの親類縁者や会社の上司や同僚が一人も出席していないことに腹を立てているようだった……広い広い披露宴会場に残されたのは自分だけかと思いきや、まるでシーツのような白い布地を掛けられた、十も二十もあるテーブルの一つにトンちゃんが座っている。丸いテーブルの真ん中で、膝を抱えて座って、あのださい濃い緑と白のネルシャツに蝶ネクタイをして黒いジャケットを羽織り、固く握られた両手を膝の上においてこっちを見ていた。なぜかその顔は、車に轢かれた猫みたいに血まみれだった……ぎゃ、と思わず叫んで眼が覚めた。そんな夢まで見るのに、オトコと付き合いつづけるのはなぜなのか。⁽¹⁵⁾

(13)、同上、41 頁。

(14)、同上、57 頁。

(15)、同上、59 頁。

ゆうなの恋愛によって、トンちゃんとの間に隔たりが生じたという展開は一見すると、メロドラマによく現れる女性同士の友愛が異性愛の介入によって破綻してしまうという通俗的なパターンのように見える。しかし、このような通俗性は小説の中で転覆されると読める描写もある。ゆうなとトンちゃんの語りの中で「綾瀬翔太」が「男」ではなく「オトコ」として表記され、実体を持たないオブジェのように叙述されているのと同様に、ゆうなと綾瀬翔太の恋愛関係自体もメロドラマに見られる「男/女」の関係から「オトコ/ゆうな」というように置き換えられて、現実味を喪っているように語られているのだ。また、通俗性が転覆されるように思われるところはゆうなが見た不気味な夢にも示されている。この引用で示したように、ゆうなの悪夢は異性愛関係に対する彼女の違和感と不安を示すメタファーとして考えられる。こうして描かれた「恋愛」は女性同士の関係性を脅かすような規範としての異性愛関係ではないような関係性として、小説の中で語り直されている。「友情か愛情」というありきたりのプロットもこの物語のなかで解体されつつあるのだ。したがって、ゆうなとトンちゃんそれぞれ抱えている不自由さと行き違いはステレオタイプではない形で捉えることが可能になるといえよう。

このように、「女子小説」の「いま」を示す二つの作品について考察することを試みた。「人生オークション」と「トンちゃん、お願い」を分析することによって現れたのは「恋愛」・「友愛」・「女子同士の関係性」などのようなこれまでの女性作家の作品の中で繰り返し語られてきたテーマだったが、それに対する語り手の受け止め方には変化が生じていることが明らかになった。

4・2、書く「女子」による語りの行方—青山七恵「窓の灯」を例に

さて、「女子小説」として取り上げられた三つの作品の書き手たちに注目すると、温又柔(1980-)と原田ひ香(1970-)は女性作家で、横田創(1970-)は男性作家であること、また温又柔(1980-)を除いていずれも「女子」世代の先行世代にあたる作家たちであるということがわかる。「女子」の日常が等身大の女性の視点から描かれる小説を「女子小説」だとすれば、そのような上の世代の作家たちによって描かれた「女子小説」がある一方で、当事者である「女子」世代の女性作家が書いた物語もあるはずだ。先行世代によって書かれた「人生オークション」と「トンちゃん、お願い」のなかから読み取れた、女性同士間での「変容」と「分断」は当事者である「女子」世代の作品のなかでどのように語られているのだろうか。その点について、本章では女性同士の関係性をモチーフに多くの作品を描いてきた「女子」世代の書き手である青山七恵(1983-)の作品のなかから引き続き読み解いてみたい。

2000年代に文壇デビューを果たした「女子」世代の書き手として青山七恵は挙げられる。大学時代に書き下ろした処女作の「窓の灯」（2005年）で第42回文藝賞を受賞。その後、会社員になった青山は『ひとり日和』（2007）で第136回芥川龍之介賞を受賞し、短篇小说「かけら」（2009年）で最年少作家として川端康成文学賞を受賞するといったような華やかな受賞暦がある。デビューして以来、盛んに創作活動を行う一方で、文芸批評者としても活躍している。

青山の作品は、物語に大きな起伏がなく、とくに初期作品では、地方から都会へ来た20代の女性の居候の日常が素気ない筆致で描かれるというパターンが多く見られる。たとえば、処女作の「窓の灯」では、大学を中退したばかりのヒロインが40代で風俗店を営む「ミカド姉さん」の家に転がり込む。『ひとり日和』では、高校卒業後上京してきた20代の「知寿」が遠い縁戚関係にある70代の吟子の家に居候する。「居候」というモチーフに関して、青山は「血のつながりもない他人が出会い、関係し、別かれるプロセス」であると理解し、「実家とも一人暮らしとも、また同棲とも違う、微妙な距離が面白い」⁽¹⁶⁾と語っている。そして小説のなかで、「居候」する側も受け入れる側も女性である場合が多いため、居候の「微妙な距離が面白い」ところが同じ屋根の下で共同生活を営む女性同士の関係性を通して多く描かれているのである。この点に関しては、具体的に「窓の灯」を例に考えてみたい。

女性同士間における居候の物語が多く描かれる一方で、視点人物を担う若い女性に関しては内向的で無口な性格のように見えるが、身の周りの出来事を熱心に観察するという造形がよく見られる。「窓の灯」では、水商売に関わる「ミカド姉さん」に対して、「私」は決して心を開いたりすることはしない。だが「姉さんの一つ一つの言葉や立ち振る舞いは、「女の人」の見本として私の頭に少しずつ刷り込まれて行く」というように、「私」は彼女を不思議な他者として、ときには憧れの対象として常に観察していた。

ミカド姉さんのことを、きれいな人だとは、思っていた。それからなんとなく、いやみな人だとも、思っていた。悪い女だと、女に嫌われる女だと、すごくセックスが上手そうだと、とんでもない局面で人を裏切る女だと、私のことを小ばかにしている頭の悪い女だと、思っていた。⁽¹⁷⁾

(16)、「新芥川賞作家ロング・インタビュー青山七恵—流れゆく世界を見つめて」『文學界』3月号、2007年、189頁。

(17)、青山七恵『窓の灯』河出書房新社、2007年、48頁。

そして、「ミカド姉さん」は学生時代の先生だった水島という男と再会し関係を持つようになり、「私」の「ミカド姉さん」に対する気持ちが次第に変化する。

苛立ちは静かに私の中に充満していき、緊張にこわばっていた体を緩めてしまった。……姉さんて、ずるいよ。何人も、あんな汚いおじさんを部屋に連れ込んでおいて、どうしてそんな顔で笑ってられるの？毎晩娼婦みたいなことしてるくせに。先生は知ってるの？言わないで、先生にだけいい顔するなんて、ずるいよ。一人で舞い上がっちゃって、ばかみたい。

(18)

「ミカド姉さん」を「女の人の見本」として静かに見つめる一方で、彼女の言動に対して違和感を覚え、それが苛立ちに変化し、ついに爆発する「私」がここで描かれている。こうして描かれた「私」の「ミカド姉さん」に対する気持ちは「人生オークション」における「瑞希」の「りり子叔母」に対する気持ちと同質のようなものであるように見える。すなわち、バブル世代と「女子」世代の二つの世代に生まれた女性同士の「分断」を示すものとして読めるのである。しかしそのような「分断」は「人生オークション」において「瑞希」の拒否と困惑を表す気持ちとともに小説の最後の「りり子叔母」が去って行くまで一方的に語られていたのに対して、『窓の灯』のエンディングでは「私」の語りによって相対化させるように描かれている。

傷ついているのは私だけだった。驚いたことに、私は姉さんを汚してしまった自分の言葉に傷ついていた。声に出すことで、それが本当のことになってしまったような気がしたのだ。そんな言葉は嘘だと否定してほしい。そう願ったところで誰の声もしなかった。

……結局私が見たかったのは、淡々とした人々の日常ではなく、無表情の下にある矛盾や、欲望や、悲しみでゆがんだ、ぐちゃぐちゃの醜い顔だったのかもしれない。

……私はこんなふうに誰かを見ていたのだろうか。

そしてこうやって、誰かに見られていたことがあったのだろうか。(19)

「汚いおじさんを部屋に連れ込んで」商売を営むのに、「先生」と恋に落ちていく「ミカド姉さん」の行為を「私」は快く思っていない。しかし「憎たらしいのに大丈夫だと言ってやりたく

(18)、同上。108頁。

(19)、注16)に同じ。110頁-113頁。

なった」⁽²⁰⁾瞬間も「私」と「ミカド姉さん」の「分断」の間に仕掛けられているのである。そのような瞬間は小説のなかで直ちに「共感」を呼び起こしたというわけではなかったのだが、「分断」をめぐる「私」の一方的な感情を見つめ直すという相対化の視点(注18番の引用のように)を「私」にもたらしただのである。ここから、「分断」を示すばかりではなく、それを受け止めて相対化させるという「女子」世代の語りが窺われる。

青山の作品について、作家の磯崎憲一郎は、「明るい未来を信じられないが、かといって絶望しているわけでもない独特のクールな感じを淡々と、しかし着実に描かれる」⁽²¹⁾と述べている。この指摘は「窓の灯」に描かれている女性同士間の「分断」のありようと合わせて見ると、まさにその通りだと考える。「ミカド姉さん」との「共感」は約束されておらず、ある意味で「私」の孤独は続くだろうが、かといってそれが絶望的であるとは「私」は受け止めていないように見える。そうして描かれた「私」の語りによって、女性同士間の「分断」は絶対化されずに、グレーゾーンのような混沌とした存在、多様な解釈を引き受ける場が変わる可能性がテキストの中で留保されたといえよう。

小結

以上のように、「女子」文化が発生した時期の日本文壇に目を向けて、中でも若手女性作家の文壇デビューと活躍に焦点を当てて、同時代言説である斎藤美奈子の「女子小説」評を手掛かりに、文学作品における「女子」の語りのありようと行方について論じることを試みた。それを踏まえて、最後にもう一度「女子小説」という用語について触れておきたい。

「女子小説」は確かに斎藤美奈子によってはじめて提起された概念である。しかし斎藤の文芸批評の中で、「女子小説とは何か」については明言されておらず、「女子小説」に対してたとえば「L文学」に対するような定義付けもされていなかったのである。というのは、「女子小説」の「小説」の限定語である「女子」は、そもそも斎藤によって使われはじめたのではないからである。斎藤美奈子の「女子小説」のなかで女性の主体性を表す表現として使われるこの「女子」は、作品分析そして同時代背景を合わせて考えると、ゼロ年代の「女子」ブームの「女子」と重なって捉えられるということである。そうだとすれば、「女子小説」とは新たな小説のジャンルを示す

(20)、同上。92頁。

(21)、「これから小説を書く人たちへ—青山七恵×磯崎憲一郎」『文藝』冬号、2009年、17頁。

概念ではなく、「女子」と呼ばれる若年層の女性たちのありようを題材に描かれる小説であり、ゼロ年代の「女子」文化の文学の場における受容現象であると解釈してもよいだろう。「女子小説」は、まさしくゼロ年代の「女子」ブームの産物である。

むろん、2000年代以降の女性作家の作品をすべて「女子小説」と短絡的に一括することはできない。しかし「女子小説」に書かれる「女子」たちの語りは、第Ⅰ部でのマスメディアにおける「女子」表象に対して、違う側面から考察を進める言説として捉えられる。そして「人生オークション」と「トンちゃん、お願い」を分析することによって、「恋愛」・「友愛」をめぐる語り手の受け止め方に世代間の変容が見られており、そこでは連帯というより、女性同士の「分断」が際立った形で描かれていることが明らかになった。さらにそのような「分断」は「女子」世代の当事者である青山七恵の作品の中で、ヒロインの語りによって相対化させられ、多様な解釈を引き受ける場に変わる可能性とともに提示されていることがわかった。

「女子小説」に描かれている現在の「女子」たちに関しては、斎藤は記事の末尾で次のように述べている。

……仕事か結婚か、は近代の後期に浮上した命題だった。その後の女性は自分探しに奔走したりもしたのだったが、気がつけば二者択一の時代は終わり、みんな裸一貫になっていた。仕事も結婚もならぬ時代の、モラトリアムを逆手にとった女子小説。国家も経済もむろん男もあてにならない。女子会が流行るはずである。

確かに、就職せず／できず、ロマンチック・ラブに冷めた感覚でいる「女子」たちの語りからは、「結婚対仕事」という命題の解体、またそれによって背負うものがなくなり「裸一貫になって」自由になることがある程度示されていると思う。しかしそれと同時に、たとえば「人生オークション」の瑞希や、「トンちゃん、お願い」のゆうな、トンちゃんの戸惑い、不安、「ままならぬ」は、新たな不自由さとして語られはじめていることも明らかになった。そして、より注目しておきたいのは、彼女たちの不自由さをめぐる解釈は、かつての「結婚対仕事」という図式よりはるかに複雑になってきているのである。それについて、読むことを通じて触発される思考と解釈の回路をこれからの議論で開示したいと考える。本章は、この試みの端緒として、斎藤美奈子の「女子小説」を手掛かりに論じることを試みた。

第4章、中国「80後美女作家」現象をみる —「身体」で書くことから多様な新しさへ—

さて、日本の文壇における「ダブル受賞」の発生および「女子小説」の出現を確認したところで、同時期の中国の文壇に視線を移してみよう。この時期の中国文壇を俯瞰すれば、日本における「文学が変わった」と似た様な状況が生じているといえる。そして、新しい世代の書き手たちの文壇デビューとその活躍は「変容」を表す代表的な出来事として中国においても挙げられる。本章では、中国現代文学の変容を概観しながら、なかでも1980年代生まれの「80後(バーリンホウ)」と呼ばれる若手作家たちの活躍に注目し、そのうちの女性作家が「80後美女作家」として表象されるという現象を考察する。その上で、中国現代文学に見られる「文学の個人化」という傾向に対して、「身体で書く」という上の世代の女性作家たちの戦略からの脱構築を企図した「80後」女性作家たちを紹介し、多様な新しさに溢れる彼女たちの創作の流れを論じることとする。

1、中国現代文学のいま—集団幻想から「私」への回帰

かつては、中国現代文学といえば、長い間、「抗日戦争」や「民族革命」という熱狂的な原体験が不変のテーマとして繰り返し描かれてきたため、「集団主義」、「ナショナリズム」的であるというイメージが流れていたものである⁽¹⁾。しかし、そのようなイメージは現在、多様多彩で魅力的な作品によって解体されつつある。多様な新しさについて具体的に論じる前に、1980年代からの中国現代文学の流れについていま一度振り返ってみたいと考える。

■ 「集団幻想」からの脱却

80年代前半、文革収束後の思想解放運動⁽²⁾から影響を受け、自分の個性によって外部世界を物語化しようとする作家たちが現れはじめた。たとえば、格非、蘇童、余華などの男性作家の活躍

(1)、「中国現代小説とメディア」『アジア遊学』(94)、勉誠出版、2006年、166頁。

(2)、翻訳小説の流入や、読書推進運動、知識人の解放(牢獄や下放先から)、海外留学生派遣などの国が主導した一連の改革運動(1979年-1989年)のことである。詳細は、印紅標「文革後期における青年たちの読書と思想的探求」『専修大学人文科学研究月報』第244号、2010年を参照されたい。

(3)が挙げられる。彼らは60年代生まれで、文革時に小学生になり、10代前半で文革が終結する。改革開放の時代は彼らの青春期とともに始まり、「解放」と「自由」を味わいはじめて間もなく、民主化運動から天安門事件（1989年）に突き進む激変に呑みこまれていく。「抗日戦争」や「民族革命」の原体験は彼らには共有されておらず、「而立」の年代となった彼らが直面したのは、1989年の痛切な記憶と、微塵に粉碎した中国的な集団主義のまぼろしであった。したがって、これまで神話化されてきた集団主義に対して、それを冷静に見つめる眼差しを彼らは獲得し、そのような眼差しは関根謙が論じたように、すなわち、「個」の自覚であった(4)。

・ 「私」への回帰

80年代後半に入り、文学は主流の文化と価値観に単純に帰着させられない「個」の表現性を求めて、先行世代の「ルーツ文学」(5)とはむしろ逆行する形で発展してきたように見える。この時期に、「先鋒派」(6)と呼ばれる新たな文学の流派が成立することとなる。「先鋒派」とは、80年代後半に現れた前衛的な作風を持つ作家たちを指す。その前衛性は神話化された集団主義への強烈な懐疑というプロットとアンチ・ロマン的な文体を通して現れており、欧米のモダニズム、ヌーヴォー・ロマン、およびポスト・モダニズムの影響が著しい。たとえば、前述した格非、蘇童、余華らのほか、ノーベル文学賞の受賞者として世界に知られている二人の作家の80年代に不条理演劇に取り込んできた高行健と「下放」経験と中国の農村を魔術的リアリズム(7)で描いた莫言は「先鋒派」の代表作家である。作家たちは「雄大な叙事」や「時代の代弁者」であることを放棄し、個人の記憶、感覚、経験を見つめ、自己と他者に向き合う言葉と、その叙述の方法を模索しはじめた。

・ 「新人類」の登場、「身体で書く」ということ

90年代後半、この時期の中国文壇を俯瞰すれば、「新人類」と呼ばれる70年代生まれの女性作

(3)、竹内良雄「先鋒派文学からの離脱—蘇童小伝そして余華」『アジア遊学』(94) 勉誠出版、2006年、32頁。

(4)、関根謙「集団幻想からの脱却」『アジア理解講座・中国現代文学を味わう』第2期、国際交流基金、2004年。<https://www.jpfa.go.jp/j/project/culture/archive/cross/lecture/asia/pdf>。最終アクセス：2016年9月29日。

(5)、「ルーツ文学」は中国語でいう「尋根文学」のことである。その特徴は「文学上の美学に民族文化資料の見直しと解釈をする」、「古代文化の遺風を味わって、生命のエネルギーを探す」、「民族文化の心理の深層構造の深く掘り」が挙げられる。詳細は、*「尋根文学」指向*（『文芸研究』6月号、2005年、17頁）を参照されたい。

(6)、「先鋒派」の定義と特徴に関しては、詳細は遠藤佳代子「先鋒文学における語りの技巧」（中央大学博士学位論文）を参照されたい。<http://ir.c.chuo-u.ac.jp/repository/search/7183/>（公開アクセスリンク）。最終アクセス：2016年9月29日。

(7)、ラテンアメリカ文学の伝統から由来した小説の技巧。「魔法の現実主義」ともいう。

家たちの活躍が新たな流れとして文学史に記録されている。むしろ、それまでに女性作家の出現と執筆活動が途絶えたことはなく、継続的に行われてきている。「先鋒派」のなかでも、陳染、虹影、林白などの女性作家の活動は無視できない。しかし、女性の書き手として、文壇において同時期の男性作家よりもはるかに高く注目されはじめたのは 70 年代生まれの「新人類」女性作家たちからであった。そのなかで、外国人男性との浮気・大胆な性愛や薬物などの自堕落な風俗を描いた衛慧（1973-）の『上海ベイビー』（1999 年）は中国でベストセラーになったが、当局に発禁処分を受けた。その「発禁」という話題性も手伝って、日本語版（桑島道夫訳、文春文庫、2001 年）も 25 万部の売り上げを記録した。そのほか、無名ロック・ミュージシャンとの出会いとセックス、ドラック、売春を描いた棉棉（1972-）の『糖』（日本語版『上海キャンディ』徳間書店、2002 年）、自身の性遍歴を題材にして描かれた、木子美（1976-）の半自伝小説『遺情之書』（2001 年）なども挙げられる。

身体を憚ることなく物語化しようとする女性作家たちの登場は消費社会の申し子であると指摘⁽⁸⁾されたように、その現象の背後には「性」を自由に表現することが許されるようになった社会規範の変容が確かにあるといえる。またその一方で、身体で書くことの意味をめぐる女性作家たちのフェミニズム的理解が進んだことも見落とせない。とくに 1995 年に北京で開催された第 4 回世界女性会議以降、文壇では「新人類」作家の先行世代である 60 年代以前までに生まれた女性作家たちの作品が中心となった文学叢書、たとえば『紅罌粟叢書』（22 冊）、『慢們文学叢書』（散文・小説各 24 冊）、『紅辣椒叢書』（5 冊）が相次いで出版⁽⁹⁾され、王安憶、鉄凝、残雪、池莉、林白、陳染などの女性作家の個人文集も続々と出版されるようになった。女性作家たちは公開の場で、自らの原体験を語り、またそれを書くことの意義について積極的に思考するようになった。

「新人類」の女性作家たちの文学はその大きな流れのなかで捉えてみると、同じ系統にあると考えてよいだろう。その原体験を「抽象的で感傷的な文体で語る」⁽¹⁰⁾先行世代の女性作家たちに比較して、『上海ベイビー』のヒロインによるオーガズムの告白では、原体験を「消費社会とセクシュアリティ」として語っているといえよう。

(8)、邵燕君『〈美女文学〉現象研究—从 70 后到 80 後』广西师范大学出版社、2005 年、72 頁。

(9)、白水紀子「現代中国女性群像（特集・変容するジェンダー、中国の女性たち）」『アジア遊学』（43）、勉誠出版、2002 年、17 頁-18 頁。

(10)、林祁「無性の愛から無愛の性—中日女性文学における「性」の変容」『アジア遊学』（8）、勉誠出版、1999 年、42 頁。

2、新しい書き手たちの登場

以上、改革開放期から驚異的な経済成長期に至るまでの中国現代文学の流れを概観することを試みた。その流れのなかで、文学的状况に目新しい変化がそれぞれの時期にさまざまな形で現れてきていることが明らかになった。では、日本の「ダブル受賞」と同時期の2000年代以降の中国文壇のありようとその変容はいかなるものであったかについて、引き続き確認しておこう。

2000年代の文学のありようについて、中国文学の研究家・翻訳家の桑島道夫は、「2000年代のネット文学の隆盛、そしてその翌年に、上海の青少年向け文芸雑誌『萌芽』が大学に無試験で入学できる特典を目玉にした「新概念作文コンクール」によって少年少女作家を発掘し始めたあたりから、明らかに変わってきた」⁽¹¹⁾と指摘している。一昔前の中国では、プロの作家として身を立てるいわゆる文壇デビューを目指すのであれば、まず国家が設置した「作家協会」に入会してからではないと何も始まらなかったのに対して、2000年代以降、ネットの普及とともに個人でも自由に作品を発表する空間が出来上がり、その作品が多くの人に読まれる機会が増えてきた。それと同時に、新進気鋭の少年少女作家が数多く輩出されており、1980年代生まれの「80後(パーリンホウ)」と呼ばれる新しい書き手たちの活躍が新たな現象として起きている。

中国で「80後」といえば、1980年～1989年の間に生まれた人々を称する固有名詞である。80年代に生まれた人々は中国の「一人っ子政策」が実行されて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、「80後」は単なる世代を表す語というだけではない。この言葉の特別な使われ方の発端について二説ある。一つは作家の恭小兵(1982-)によってはじめて提起され、「文壇で活躍している1980年～1989年の間に生まれた若手作家」⁽¹²⁾を指すというもので、もう一つは「80後」作家研究者の王涛によって「1980年～1989年生まれで現在の中国文壇で活躍している若手作家」⁽¹³⁾と定義されるものである。

この世代の作家たちの作品においては、桑島道夫が指摘したように、「個人の内面における葛藤と困惑、弱さが多く描かれるようになり、そのことで自己存在や美しさや真実と同時に、欠点や破損そして不完全を浮かび上がらせる」⁽¹⁴⁾のである。このようなモチーフは「私」への回帰と

(11)、桑島道夫『中国新鋭作家短編小説選—9人の隣人たちの声』勉誠出版、2012年、371頁。

(12)、恭小兵「“80”后的現状与未来」白焯編《2006年中国文壇記事》文化芸術出版社、2007年10頁。

(13)、原文:「出生于20世纪80年代以后,目前活跃于中国大陆文坛的一批从事写作的青年群体」。王涛『代际定位与文学越位—“80后”写作研究』巴蜀书社、2009年、20頁。

(14)、桑島道夫「新世紀世界文学ナビ—中国編」張悦然『毎日新聞』「文化」2011年6月30日。

いう「先鋒派」時代からすでに確立した枠組みから遠く離れてはいないものであると考える。しかし、「非情な現実と痛切な記憶の狭間にある「個」の存在へと根源的な問いかけをし」⁽¹⁵⁾ てきた「先鋒派」に比較して、「80後」作家たちの語りの中では、成熟した消費社会で確立した「個」のゆらぎがゆるやかな形で描かれるようになっている。そこでは、「先鋒派」が執着してきた「私とは何か」や「個の存在意義」といったようなテーマが消失し、そのかわりに、後に詳述するように親世代とのジェネレーション・ギャップや、思春期特有の疎外感・孤独感、得体の知れない不安がクローズ・アップされている。

3、「80後美女作家」現象

さて、「80後」作家たちに対して、メディアは彼ら・彼女たちを文化事象として続々と記事の列に加え、「市場を勝ち取り」、「文壇転覆」などのように過剰に報道している。そのような過剰性は、男性作家に対する報道より、女性作家に対する報道のなかに多く現れているように見える。なかでも、たとえば「“80后美女”作家获华语文学传媒大奖」（「新浪新聞」2005年04月10日）、「南京“80后美女”作家与她的《贝贝》」（「搜狐新聞」2006年09月03日）、「“美女作家”张悦然：80后的爱没根基」（「网易新聞」2008年12月11日）などのように、「美女作家」というフレーズが「80後」女性作家に関する報道のなかでかなり高い頻度で現れているという現象が見られる。

「作家」という職業を指す中性的な言葉の前に、「美女」というステレオタイプの女性性を可視化するような前置詞をわざわざ置くメディア側の意図は、わかりにくいものではない。たとえば、中村桃子は「美女OL」・「女子大生」などの女性を表す日本語表現にたいして、「性的表示を意味する以外に、常に女性を何より物化された〈性の対象物〉として捉える」⁽¹⁶⁾ きらいがあると述べた。この指摘は中国のメディア報道で流通している「80後美女作家」にたいしても有効であると考えられる。つまり、「80後美女作家」は規範としての女性性のメディア側による再生産として捉えられるということだ。このような普遍的な解釈ができる一方で、より注目しておきたいの

(15)、関根謙「集団幻想からの脱却」『アジア理解講座・中国現代文学を味わう』第2期、国際交流基金、2004年。

<https://www.jpf.go.jp/j/project/culture/archive/cross/lecture/asia/pdf>。最終アクセス：2016年9月29日。

(16)、中村桃子「フェミニズムと言語」『記号学研究9』日本記号学研究会発行、1989年、11頁。

は「美女作家」の中国における固有性とその形成の経緯である。

実は中国において、「美女作家」は単なるメディア側によって作り上げられたものだけではなく、「80後」世代の女性作家がデビューする前にすでに流通していたものである。「美女作家」の誕生は遡っていうと、1998年に中国の四大純文学雑誌の『小説界』（3月号）、『山花』（4月号）、『芙蓉』（4月号）、『作家』（7月号）でほぼ同時期に掲載された「70年代以降をめぐる」という文学特集のなかから芽生えたものである⁽¹⁷⁾。1970年代以降の中国現代文学をふりかえってみるという趣旨で組まれた特集だが、その内容の重点はどの雑誌においても90年代以降の「新人類」を含めた70年代生まれの女性作家たちに関する紹介と批評に置かれていた。例えば『小説界』の場合では、特集のなかで計9名の作家の14編の作品を取り上げ、そのうち6名は女性作家だった。そのなかのたとえば、叔母と姪っ子の同性愛的近親相姦を描いた弥紅の短編小説『紅閑碧緑』、思春期の少年の性愛幻想を描いた棉棉の短編小説『一个娇柔造作的晚上』、そして初の生理を経験した女の子の1日を描いた衛慧のエッセー『艾夏』は、いずれも未発表の新作だった。この「文学特集」について、当時『小説界』の副編集長をつとめた魏心宏は「きっかけは単純だ。20世紀90年代以来の文壇をめぐる「主調なし」・「特徴なし」・「突破なし」（という上の世代の文芸評論家の認識）を転覆させるために、現代の文壇にどんどん新人を推し進めるため」⁽¹⁸⁾だと語ったことから、この時期の文壇の新人として女性作家たちは大いに期待されていたことがわかった。

連続特集のなかで、雑誌『作家』における女性作家特集は文壇で大きな反響を呼び起こし、「美女作家」というフレーズの流行を生んだのである。『小説界』の「70年代以降」文学特集に比べて、雑誌『作家』の1998年3月号に掲載された「70年代生まれの女性作家」は「女性作家」に限定した文学特集であった。そのなかでは、衛慧、棉棉、周洁茹、朱文颖、金仁顺、戴来、魏微の7名の女性作家が挙げられている。そして注目しておかなければならないのは、各作家のコラムに作家自身のプライベート時の写真が2、3枚目立つように載せられていること、またそれと別の衛慧の写真が雑誌の付録の一面を飾っていることである。女性作家に限定し、また作品のみならず、個性にあふれる作家自身の写真を数枚飾るといような文学特集は中国の純文学雑誌にしては極めてまれなケースであり、当時の文壇に大きな衝撃を与えた。特集のなかで、『作家』

(17)、邵燕君《“美女文学”现象研究：从70后到80后》广西师范大学出版社、2005年、8頁。

(18)、原文：「初衷非常简单，就是为20世纪90年代以来，颠覆上一代“无主潮”“无亮点”“无突破”的文坛，为当代文坛推出新人」。魏心宏「为什么叫他们“70年代以后”（代后记）」『70年代以降小説選』上海文芸出版社、2001年、「あとがき」281頁。

雑誌の編集長で特集の発起者として知られる宗任発と衛慧の対談が掲載されていた。70年代生まれの女性の書き手たちに対する宗任発の「女性作家というか、「美女作家」だ」という発言に対して、衛慧は次のように述べている。

宗：あなたたち（70年代生まれの当事者として）の登場によって、これまでの「中性的」な「70年代生まれ」というイメージが完全に覆された。文壇で、あなたたちを女性作家というか、「美女作家」と呼ぶようで、どう思うか？

衛：『作家』の付録に掲載されたわたしのあの写真。セクシーなブルー調のドレスを身につけて、大好きなマルボロを満喫する。それが本当のわたしの。『作家』はそのまま載せてくれたので、わたしはもう不気味な「カルト小説家」から、「主流美女」クラスにうまく転身できた。「美女」は嫌いじゃない。わたしは自分のことが大好きなように、「美女」も大好きだ。⁽¹⁹⁾

このように、「美女作家」は90年代後半の女性作家に関するいくつかの文学特集のなかで（男性）編集者たち⁽²⁰⁾によって提起されたのだったが、当事者である衛慧自身によっても語られるようになったことが明らかになった。それだけではなく、権威的な純文学雑誌における「女性特集」の企画、またそのなかから誕生した「美女作家」というフレーズの背後には「女性作家」のアイデンティティーをめぐる捉え方の変容が見られる。すなわち、これまでの「女性作家」というアイデンティティーが「女性」を放棄・犠牲にして「中性」的な「作家」として書くということの意味してきたとすれば、これからの「女性作家」たちはむしろ「女性」であるというアイデンティティーを晒け出すようになったということである。そのような変容は対談に応じた衛慧の発言のなかから窺うことができる。それと同時に、主流の文学に受け入れてもらうために、「美女作

(19)、原文：「宗：你们已经取代了从前的那个中性的“70年代人”。文坛有人说你们是“美女作家”，你怎么看？衛：就像我《作家》封面那张照片那样，穿上十分性感的蓝色布裙，享受我最爱的万宝路。《作家》接受了真实的我，我已经从另类作家步入到了“主流美女”。我不厌恶“美女”这个词，就像我热爱自己一样，我亦热爱“美女”。『作家』（吉林省作家協會機關雜誌）3月号、1998年。

(20)、たとえば、宗任発、施戦軍、李敬澤「关于“美女作家”的对话」（『長城』春風出版社、1月号、1999年）、また宗任発、施戦軍、李敬澤「一批年轻女作家暂露头角」（『文汇报』、1998年5月28日）などの関連対談が挙げられる。

家」を逆手にとった自己表象を目指すという彼女の姿勢も明らかになったといえよう。

4、「身体」で書くことから多様な新しさへ

以上のように、「美女作家」は、90年代後半の女性作家に関する「文学特集」のなかから、「身体書写」（身体で書くこと）を標榜する「新人類」の女性作家たちを指す概念として誕生し、文化的現象でもあったことが確認できた。では、「新人類」の次世代である「80後」女性作家たちは、「美女作家」というレッテルにたいして、どのように適応し、あるいはどのように拒否してきたのだろうか。

4・1、「残酷青春」を描く春樹

衛慧の『上海ベビー』（1999年）が発売禁止とされた2000年の2年後、当時19歳だった春樹（1983-）の『北京ドール』（2002年）が出版された。これまでの中国人の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、2004年に『Beijing girl—I am a seventeen girl a very bad girl』（2004）というタイトルで英訳され、英語圏でも大きな反響を呼んだ。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、同年、早くもアメリカのニュース雑誌『タイム』（2004年2月号）の表紙（右図）を飾った。



<http://image.baidu.com/search/taill/春樹/ipot>.（最終アクセス：2016年9月30日）

『北京ドール』では、不登校と家出を繰り返す少女の日常、親世代とのギャップ、いじめ、そして自称ロック・ミュージシャンや詩人といった複数の青年たちとの性体験が「私」という第一人称を通して描かれている。そのため、作家の春樹は「身体で書く」という「新人類」世代の後継者として、「ポスト衛慧」⁽²¹⁾というレッテルを貼られて議論されがちであった。

確かに、一部のメディア言説のなかでは、春樹は依然として「美女作家」の後継者として報じられている。しかしその一方で、彼女に対するメディア側の報道のなかから、新たなレッテルが

(21)、严峻「春樹、永遠憤怒—关于『北京娃娃』」『詩江湖—江湖存档 0001号』2000年。
<http://www.wenxue2000.com/jhcd/jhcd1.him>. 最終アクセス：2016年9月29日。

生まれたことも見過ごせない。たとえば「残酷青春小説《北京娃娃》走红、电影音乐剧争相改编」（「北方网—前沿」2002年5月24日。http://ent.enorth.com.cn/system/2002/05/24/。最終アクセス：2016年9月30日）、「17岁少女春树书写《北京娃娃》、残酷青春自白令人震惊」（《华西都市报》、2002年5月30日）、「17岁少女“赤裸裸”展示残酷青春」（「金羊网—新闻周刊」2002年6月19日http://eladies.sina.com.cn/2002-06-19/55322.html。最終アクセス：2016年9月30日）など⁽²²⁾のように、『北京ドール』を「残酷青春」の小説として、また作家の春樹の「自白（告白）」として報じられているメディア言説が挙げられる。

『北京ドール』における「残酷青春」というモチーフについて、当小説の解説を執筆した詩人の沈浩波は次のように指摘している。

「残酷青春」という言葉は近年、うわべだけの芸術青年や自称文学青年の人たちの間で氾濫している。だけど、僕が言いたいのは、春樹の小説における「残酷青春」が彼らのような作り手が映画あるいは小説の中で標榜してきた、ノスタルジックな「残酷青春」と違うということだ。また自称ロック・ミュージシャンたちが舞台の上で絶叫してきた、ヒステリックな「残酷青春」とも違う。村上春樹の「小資」（プチブル）風の「残酷青春」とも異質なものであると思う。春樹の「残酷青春」は単なる文学作品のモチーフを示す、生命力のない概念ではなく、彼女自身の生活によって構成されるリアリズムそのものである。……『北京ドール』は中国文学史のなかで、青春をそのまま経験している作家によって描かれた等身大の、正真正銘の「残酷青春小説」だといえる。⁽²³⁾

沈浩波の指摘と呼応して見えるのは『华西都市报』に掲載された「17岁少女春树书写《北京娃娃》、残酷青春自白令人震惊」のなかの、『北京ドール』は「中国第一部残酷青春小説」（中国における初の残酷青春小説）と明確に位置づけられたという記事である。このように、春樹が「美

(22)、ネット記事のタイトルにおける傍点は、引用者による表記されたものである。

(23)、原文：「“残酷青春”这个词近年来被伪艺术青年和伪文学青年给用滥了。但我要说的是，春树这种“残酷青春”与那些成年人在电影和小说中玩票或怀旧式的“残酷青春”不一样。与那些伪摇滚歌手在台上歇斯底里的嚎叫着“残酷青春”也不一样，与村上春树小资情调的“残酷青春”更不一样。春树的“残酷青春”不是一个文学中的苍白概念，而是一种由她本人构成的生活现实。……所以《北京娃娃》是中国文学史上唯一的一部由处于青春状态中的作者写成的真正意义上的“残酷青春小説”。沈浩波「盲目而奋不顾身」『北京ドール』（遠方出版社、2002年）あと書き。

女作家」の後継者から「残酷青春」の代弁者として受け入れられるようになったという変化が確認できたといえよう。

そして、変化はメディア側の報道や文芸評論者のコメントのなかからだけではなく、書き手の中にも生じているのである。複数の青年たちとの性体験が描かれている『北京ドール』は、とくに女性の視点人物による性体験の告白が描かれる点で『上海ベイビー』と重ねて読むことができる。しかし、たとえ同じ「身体で書く」ことであっても、「身体」をめぐる作家間の認識の差は存在する。たとえば、衛慧らの「新人類」の作品に対して、春樹はインタビューで次のように発言している。

本当の「身体」というのは、衛慧の小説のなかで描かれている、人目に余るファッションのレツテルのようなものではない。また、棉棉が主張したような、「カネ」の等価物でもない。そうではなく、文学にとって欠かせない要素だ。私は文学を書きたい。そして「身体」を通じて書くことを決めたのだ。衛慧、棉棉らの「新人類」作家（とちがって）、彼女たち（の文学）には「身体」なんかない。彼女たちにあるのは、「シリコン」だけだ。⁽²⁴⁾

「新人類」扱いを拒否する春樹の発言は、些カラディカルなように思われるが、大事なのは「身体で書く」ことに対して、先行世代の女性作家たちとの分断がここで示されているということだ。このような分断に対して、「80 後」作家研究者として知られる王濤の指摘を引用したい。

「80 後」作家たちにとって、「棉棉式」の（棉棉の作品に描かれるような）身体的体験は共有されえるものではなくなった。彼女たちの具体的な創作のなかでより多く描かれているのは、「主体間性」（主体と主体のふれ合い）における「身体」が関与した際のあり様とそれによってもたされた豊かな感受性、また差異というよりは共感、すなわち「あなた」を（「男」としてではなく）もう一人の「わたし」として見つめる視線である。人は「あなた」（他者）を通じてはじめて「わたし」になるのだ。「80 後」作家たちは（セックスなどの身体的体験

(24)、原文：「春樹：真正的“身体”既不是为时尚所需要的标签，比如卫慧；也不是用来换钱的，比如棉棉；而是文学的基本要素。我要写文学，而且我愿意通过“身体”去表达。像卫慧或者棉棉这些“新人类”作家，根本就没有“身体”，她们有的只有硅胶！」。郭小寒「春樹如花：朋克女孩变个彻底」『北京青年週刊』2004年8月2日号、31頁。

を) こうしたより平等でインタラクティブな語りを通して描いていくのである。(25)

実際、『北京ドール』をよく読めば、小説に描かれる性体験のその叙述は非常に簡潔な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。この点に関しては、第Ⅲ部の第6章で詳述するが、身体的経験を語るというテーマに関しては、「80 後」世代と先行世代の女性作家たちの間に差異があるということをひとまず確認しておいた。

4・2、「玉女作家」張悦然



田原、谷川毅編「華語人物 10」
『火鍋子』朋友書店、No. 77、
2008年、4頁より。

「80 美女作家」現象のなかで、春樹と同時期に文壇デビューを果たした、張悦然(1982-)がいる。張悦然は14歳から文学作品を発表しはじめ、その作品は10代向けの青少年読み物にだけでなく、『小説界』『人民文学』などの中国の主流の文学雑誌にも掲載されている。2001年第3回「新概念作品コンクール」で一等賞、2003年に留学先のシンガポールにて第5回「シンガポール高等教育機関文学賞」2位入賞、2004年第3回「華語メディア大賞」最有望新人賞受賞など華々しい受賞歴を持つ「80 後」作家として知られている⁽²⁶⁾。初の短編連作集『十愛』(作家出版社、2004年)は「2004年中国小説ランキング」最優秀小説に選ばれ、その年のベストセラーになった。

春樹と同様に、女性作家による「身体創作」のブームが完全には消退していない時期に、10代のうち文壇デビューを果たしたため、張悦然もメディア側に大いに注目されている対象である。先に示した「80 美女作家」のほか、張悦然には「玉女作家」という独自のレッテルが貼られている。「美女」ではなく、「玉女」であるというメディア言説の裏にはどのような変化が見られるのだろうか。その点に関して、たとえば張悦然の初の長編小説『桜桃之遠』(2004年)の単行本を出

(25)、原文:「对于“80后”而言,她们是自绝于棉棉式的身体体验之路的。从她们的具体创作中,我们容易发现她们关注的是“主体间性”中身体在主体之间的交往中所具有的丰富的参与性和感受性,关注的是主体之间的共性,是将对方是为“你”,即另一个“我”的存在。人通过“你”而成为“我”,当“你”和“我”处于这样的关系时,我与你之间只存在对话关系,这样在审美活动中由审美活动平等的双方带来的就是审美交流的互动性」。王涛『代际定位与文学越位——“80后”写作研究』巴蜀书社、2009年、98頁。

(26)、張悦然の生い立ちと受賞歴に関しては、「華語文学人物 10」(『火鍋子』(71)、朋友書店、2008年、4頁)に参照されたい。

版した春風文芸社の編集者によって次のように述べられている。

「玉女」は決して並みの存在ではなく、世にもまれな希少物である。張悦然の美は人を騙せるものではない。しかし「玉女」は「美女」と同質のものではない。純粋な精神、また超人的な才能の持ち主であるというのが、「玉女」の本当の含意である。「玉女」は実力で物を言い、作品で読者を征服する。我々は彼女（張悦然）に対して、努力を怠らず『櫻桃之遠』を新たな起点に中国文壇の至宝に成長してほしいと祈願している。⁽²⁷⁾

「玉女作家」として世間で注目され続ける張悦然の小説の中には親や世間に反逆し強がりを見せるという春樹が描くヒロインとは正反対の、か弱い「女の子」が度々登場する。例えば、デビュー作の「黒猫は眠らない」（2002年）に描かれる家庭内暴力を受けるヒロインの「私」、初の長編小説『櫻桃之遠』（2004年）に登場する、先天性心不全症の少女「段小沐」、また中編小説『紅靴』（2004年）の孤児院暮らしの「小女孩」、さらに「豎琴よ、真白き骨を形見とせよ」のなかの自分の骨を無償で夫に捧げ、死んでしまう「小白骨精」など、身の上に不運な出来事が起き、それに対して抵抗する力を与えられていない悲劇的なヒロインたちである。その作品の数々はたとえば、「マッチ売りの少女」のような伝統的な少女物語の系統におさまるようにみえるが、しかしそこには、単なる古典物語の繰り返しだけではなく、定型化された登場人物のキャラクターや典型的なストーリーの展開をずらしたり、転換したりするような書き直しが提示されている。たとえば「黒猫は眠らない」では、シンデレラのモチーフが翻案されて挿入されている。不幸な人生を送ってきたシンデレラがある日、王子さまと運命的な出会いを果たし幸せになるというシンデレラストーリーはこの小説のなかで、「王子」に裏切られて「王子」から離れようとするヒロインのモノローグとして描かれている。またハリウッド映画『レオン』（米・仏合同製作、1994年）の翻案として描かれた『紅靴』は、原作と似たような設定で、孤独に生きるプロの殺し屋と孤児だった「小女孩」（女の子）との物語だ。『レオン』では、殺し屋の「レオン」はひどい虐待を受け続けてきた少女のマチルダを救出した、マチルダの「恩人」である一方で、純粋で聡明な

(27)、原文：「“玉女”非等闲之物，世间少有。张悦然的美有目共睹，但是“玉女”不简单等同于“美女”。纯净的心灵，超人的才华才是“玉女”的真实含义。“玉女”靠实力说话，用作品征服读者。我们希望她能以《櫻桃之远》为新起点，不懈努力，成为中国文坛的至宝。」「春风社锁定“金童玉女”」「新浪新聞」2004年1月10日、<http://news.sina.com.cn/o/2004-01-10/.shtml>。最終アクセス：2016年9月30日。

マチルダにすくわれて徐々に心を開くようになるという展開を観客に見せる。それに対して『紅靴』では、殺し屋は女の子に見殺しにされて絶望的に死んでしまうという、正反対の結末が用意される。そこで、ヒーロー主義的なプロットや、純真無垢の少女のイメージがすべて転覆されたような形で語り直されている。

彼女は横たわっている男の死体に近づいて、男の服を脱がしはじめた。棉製の薄っぺらな上着、そしてズボンも。足が不自由だった男はふぞろいのヒゲを生えている。裸になった上半身に銃弾の貫通した三つの穴から血が溢れ、あらゆる方角から合流している。彼女はそのすべてを見下ろして、笑いを浮かべた。絶妙なモデルになるんだ、とおもった。彼女はカメラを取り出した。カチャー。この男のはじめての写真だ。男はまるで標本のように、彼女のカメラのフィルターに永遠に刻みこまれた。彼女は、男からの最後の施しをいただいた。彼の身体だ。

「さあ、行こうか」満足したようで、彼女は足を上げて、男の体の上を跨いでいった。自然に当たり前のように。男の目は開いたまま、女の子が履いている紅色の靴が視野に入った。その紅色の靴はいま彼の体の上を通り過ぎた。

彼は、彼女の足元で横たわっている、その姿はまるでかすかにしか気づかれない、細やかな溪流のように。彼女は跨いで、去っていった。⁽²⁸⁾

等身大の少女の物語を多く発表してきた張悦然は、「美女作家」という先行世代の女性作家から引き継がれてきたレッテルに対して、あるインタビューで次のように語っている。

私は女の子の物語をたくさん描いてきた。孤独でか弱い女の子。あの子が分かれ路で行き先がわからず途方にくれた時、美しき恋の虜になろうと引き入れないようにしよう。華やかな「身体展示」も避けよう。「子宮」の感覚や「性欲」の顕示に呑み込まれないように論して

(28)、原文：「她走到倒在地上的男人面前。她把男人单薄的棉衫脱掉，裤子也退去。跛脚的男人满脸参差的胡子，赤露的身体上有三个枪口，血液正从四面八方汇集。她看着，露出笑容，觉得他是绝好的模特。她从身上取下相机。喀嚓。这是男人这一生的第一张照片。他终于作为一个标本式的角色，印进了她的底片里。这是他最后能给予她的，他的身体。我们走吧。女孩心满意足地说。她抬起脚，非常自然地从男人的身上迈过去。男人尚且睁着眼睛只能看到她的红鞋。那只红鞋从他的身上跨了过去。他横在她的脚下，像是一条隐约不见，细微得不值一提的小溪流。她跨越，离去，然后渐行渐远」。張悦然『紅靴』上海訳文出版社、2004年、118頁。

あげよう。確かに、これらのすべては女性のアイデンティティーの一部になるものだ。しかし、どれも女性であることの意義を完全に代弁することはできない。……彼女（女の子）は美しく、女性らしく健康的でポジティブなはずである。そして、そのような女性らしさに対して、素直に自分らしく受けとめて、誇りに思ってもらいたい。ジェンダー・アイデンティティーをめぐる承認に執着しすぎて落胆するようなものではなくて。⁽²⁹⁾

ここからも、女性作家として「書く」ことの意味をめぐる世代的な変化が見られる。張悦然にとって、女性／少女の「身体」はすでに謎めいたものではなく、余剰な政治的意味も剥ぎ取られて混沌でありながらも、多様な解釈が可能になった場として受け入れられているようにみえる。そのために、「美女作家」を引き受けるかどうかの点に関して、張悦然は正面から答えを出さなかった。それは、かつての「美女作家」を逆手にとった自己表象を目指してきた先行世代の女性作家たちとは違って、彼女にとって、「美女作家」はもうあてにならないからであろう。

小結

以上のように、日本で「ダブル受賞」が起きたのと同時期の中国の文壇について考察することを試みた。先行世代の文学と完全には断絶していないものの、新たな潮流として確実に確立し始める「80 世代」の書き手たちの存在が確認できた一方で、「80 後美女作家」現象に着目し、具体的に春樹と張悦然を取り上げながら論じることによって、これまでの「身体で書く」という上の世代の女性作家たちとは異なる、「80 後」女性作家たちの多様な新しさに溢れる創作の特徴も確認できた。

第3章と合わせてみると、文学の変容また新しい世代の書き手たちの登場は日本だけではなく、同時期の中国においても起きているということが一層明らかになってきたといえる。そして綿矢りさ、金原ひとみの芥川受賞が話題になった 2004 年に、張悦然の『十愛』が中国でベストセラーになったことは単なる偶然ではないと主張したい。文学においては、同時代の日中若手作家た

(29)、原文：「我写了很多小女孩。孤单无助的小女孩。当那个小女孩还在路口徘徊时，我们应该避免将她引向“美丽动人的爱情小奴隶”，要避免服装淹没身体的“身体展示”，以“子宫”这个局部器官代替了女性整体形象的性欲展示，这些都应该是女性的身份之一，而不应当取代了女性存在的所有价值。……她应该是美好的，有女性特点的，但更重要的是她是健康和向上的，对女性特征是习以为常的，并以之为骄傲，而不是在性别认同边缘的黯然神伤。」邵燕君『“美女文学”现象研究：从 70 后到 80 后』广西师范大学出版社、2005 年、151 頁。

ちが共有するものが確かに増えてきていると考えられるのである。さらに指摘しておきたいのはこうした日中文壇というそれぞれの場における変化と共鳴は同時的に起きているばかりではなく、越境的に響き合いながらトランスナショナルな展開を見せているのである。このことについて、中国における「日本 80 後女性作家」の受容現象と合わせて、次章の第 5 章で詳細に検討していきたい。

—付録・日本で翻訳紹介された中国 80 後作家作品— (作家アルファベット順)

- 春樹 2006 『北京ドール』 (若松ゆり子訳) 講談社 (原本: 『北京娃娃』 2002 年)
- 春樹 2008 「生きている」 (泉京鹿訳) 『火鍋子 (71)』 朋友書店 (原本: 不明)
- 郭敬明 2011 『悲しみは逆流して河になる』 (泉京鹿訳) 講談社 (原本: 『悲劇逆流成河』 2007 年)
- 韓寒 2007 『上海ビート』 (平坂仁志訳) サンマーク出版 (原本: 『三重門』 2000 年)
- 韓寒 2008 「黄社長のこと」 (竹内新訳) 『火鍋子 (71)』 朋友書店 (原本: 作家ブログによる抜粋)
- 李俊俊 2008 「龍珠の物語」 (畑中優美訳) 『火鍋子 (71)』 朋友書店 (原本: 不明)
- 蘇瓷瓷 2008 「李麗妮、走れ、速く!」 (大西紀訳) 『火鍋子 (71)』 朋友書店 (原本: 「李麗妮、快跑」 2006 年)
- 蘇徳 2010 「エマーソンの夜」 (桑島道夫訳) 『イリーナの帽子-中国現代文学選集』 トランスビュー社
- 小飯 2008 「性欲」 (和田和久訳) 『火鍋子 (71)』 朋友書店 (原本: 不明)
- 張悦然 2006 「豎琴よ、真白き骨を形見とせよ」、桑島道夫編 『現代中国文学短編選』 鼎書房 (原本: 『豎琴・白骨精』 2004 年)
- 張悦然 2008 「二進制」 (加藤三由紀訳) 『火鍋子 (71)』 朋友書店 (原本: 『十愛』 2004 年)
- 張悦然 2009 「黒猫は眠らない」、桑島道夫編、『中国現代文学4』 ひつじ書房 (原本: 『葵花走在 1890』 2003 年)
- 張悦然 2009 「家」、桑島道夫編 『現代中国青年作家秀作選』 鼎書房 (原本: 『鯉・逃避』 2009 年)
- 張悦然 2012 「オオカミさん、今何時?」、桑島道夫編 『中国新鋭作家短編小説選』 勉誠出版 (原本: 『鯉・来不及』 2011 年)
- 周嘉寧 2008 「さよなら、忘却のスイッチ」 (是枝環唯訳) 『火鍋子 (71)』 朋友書店 (原本:)
- 周嘉寧 2012 「幻覚」、桑島道夫編 『中国新鋭作家短編小説選』 勉誠出版 (原本: 『鯉・来不及』 2011 年)

第5章、文化翻訳としての「日本80後」文学現象 —越境する『ひとり日和』から「青山七恵ブーム」へ—

1、「ダブル受賞」から「日本80後」へ

日本における「ダブル受賞」の話題に戻ろう。序章ですでに述べたように、この時期の日本文壇で1980年代以降に生まれた若手女性作家たちが活躍しているという出来事はグローバルな範囲にわたって注目され続けているのである。中国では、「日本80後女性作家」として彼女たちの作品が一举に翻訳・紹介されるような出来事が起きていることもあげられる。こうした2000年代以降の「日本80後女性文学」シリーズの出版と著作権の輸入は90年代の「村上春樹現象」⁽¹⁾に続き、日本現代文学が勢いよく中国に浸透していることを代表する重要な出来事となった。本章では、この「日本80後女性文学」という受容現象に着目し、日本若手女性作家の中国における翻訳・流通、受容の実態を具体的に青山七恵（1983-）の場合を考察することを通して明らかにすることを試みる。

中国で紹介されている複数人の「日本80後女性作家」の中から、とりわけ青山七恵を取り上げるのは青山七恵の翻訳小説は同時代の他の日本人若手作家の作品より多く紹介されており、作品の売り上げも右肩上がりに伸びていることが、訳者の竺家榮によって「これまでの〈村上春樹現象〉に代わって〈青山七恵現象〉」だと受け止められているからだ。たとえば、デビュー作の『ひとり日和』から、『優しいため息』、『窓の灯』、『かけら』、『花嫁』、『私の彼氏』、『あかりの湖畔』までのほとんどの創作が中国で翻訳・発売されている⁽²⁾。そのような中で、作品の中国での出版を機に、読者会見やトーク会が数回開かれており、作家本人が直接に中国の読者たちと触れ合い、交流することが実現された。こうした過去の「推理小説ブーム」や「村上春樹現象」の

(1) 中国では、『ノルウェイの森』の中国語訳（1998）の発売を機に、村上春樹の文学は上海に始まり、北京、広州にと人気は拡大した。そして村上春樹に影響されて文壇デビューを果たした「村上チルドレン」と呼ばれる若い作家の活躍が現れた。この『ノルウェイの森』に始まる中国の村上春樹ブームを藤井省三は「村上現象」と名付ける。詳細は藤井省三「村上春樹と東アジア：都市現代化のメルクマールとしての文学」（『東京大学中国語中国文学研究室紀要』第5号、2002年）を参照されたい。

(2)、青山七恵中国語作品一覧表（資料1）を参照すること。

中ではあまり見られてこなかった日本人作家との頻繁な交流を含んだ受容のあり方は「青山七恵ブーム」の形成とともに始めて現れた。このことは中国の出版業界のグローバル化—専属の翻訳者を有することや翻訳出版社との定期的な契約が可能になったこと—と関連しているが、何よりも中国で「青山七恵を読みたい」という読者層の存在と支持によって生まれた近年の現象であろう。

本章では、青山七恵の中国での受容状況に着目し、まず、現代中国における海外文学の出版、流通の事情について簡単に確認してから、2009年に上海で開催された国際図書展で初登場した「日本 80 後青春文学」コーナー、「日本芥川賞・直木賞作家」コーナーの設立の経緯及び内容について、新聞とネットにおける報道記事を追跡しながら考察を行う。その上で、具体的に中国でベストセラーになった青山七恵の『ひとり日和』（中国語タイトル『一个人的好天气』）を取り上げて、中国における批評言説や近年積み重ねられたインターネット上の読者コラムの言説を補助資料として利用しながら、この作品が中国の読者の間でどのように読まれてきたかを明らかにする。さらに、翻訳の視点から『ひとり日和』から『一个人的好天气』（中国語タイトル）への変容に注目して、具体的にどのような変化が起きたのかを検証してみる。以上の手続きを経て、青山七恵の中国での受容実態をめぐって、80年代、90年代の中国における日本の大衆文化、ポップカルチャー受容の歴史と照らし合わせて、その新たな特徴と意義を見つけ出し、論じたいと考える。

2、近年における中国の出版事情

新中国成立後、図書の流通には一貫して統一購入・統一販売方式がとられてきた。出版社は統一的なルートを通じ、全国の「新華書店」で予約を募集し、予約数に応じて印刷部数を決める。本ができたなら「新華書店」へ発送し、「新華書店」がこれを統一的に販売する。つまり典型的な計画経済システム⁽³⁾であった。80年代以降、中国の計画経済政策が全面的に市場経済へ移行することを背景として、集団経営の書店、個人経営の書店、露天の本屋などが現れ⁽⁴⁾、新華書店の独

(3)、千田大介「明日と今日、照る日くもる日—中国語オンライン書店 中国出版業界の激動の時代」『季刊・本とコンピュータ』第15号、大日本印刷 ICC 本部、2001年、193頁。

(4)、島崎英威「海外出版レポート 中国 台湾・出版業界の環境変化について」『出版ニュース』2月号、2003年、26頁。

占状態、すなわち統一購入・統一販売の図書流通システムも大きく変化した。これまで厳しく制限されてきた出版ルートもこの時期になって緩和されるようになり、出版社自体にも自社出版物の販売権が与えられて、全国規模のブック・フェアや小規模な図書展示即売会が自由に開催されている。2000年代に入ってから、2001年に中国が正式にWTOの加盟国になったことを大きな背景として、国際図書サミット（上海・北京・広州）などのような大型の図書イベントの開催が始まった。海外の文学作品が大量に国内へ翻訳・紹介される傾向が著しくなっている。

その中で、海外からの翻訳作品の販売状況を調べてみると、たとえば2014年の場合では、この年、海外からの著作権の輸入件数は合計17367件である。その内訳は図書16214点、雑誌196点、テレビドラマ10点、その他552点である。人口13億人にしては少ない現状であるが、建国初期（1950年の場合）の書籍2925点、雑誌109点という極少状態からは確実に増え続けてきている。国別で見ると、アメリカの出版社からの著作権購入が最も多く4840件で、イギリスが第2位の2655件である。日本からは1783件が輸入されてきており、第3位である。欧米に比べると、日本からの著作権の輸入は少なく見えるが、韓国（1216件）、シンガポール（201件）、ベトナム（78点）を超えており、アジアの中で連続トップの位置を占めている⁽⁵⁾。

日本からの翻訳書籍の流通、販売の特徴については、時期によって異なるが、次のようにまとめることが可能だと考える。一つ目は80年代の小規模で途切れ途切れに輸入されてきた日本推理小説の歴史はあったが、90年代の「村上春樹ブーム」が、「日本文学」の中国における大規模な販売・流通にとって正式な発端であるということだ。1987年9月、講談社から刊行されてから日本で430万部（文庫版も入れると800万部ほど）というベストセラーとなった書き下ろし長編小説『ノルウェイの森』は「2年後の1989年、中国の漓江出版社から林少華訳で翻訳出版され、6万が印刷された。2001年上海訳文出版社から1989年林少華訳の『ノルウェイの森』が中国で重版され10万200部も印刷され」⁽⁶⁾た。80年代の日本文壇にとって大きな出来事として記憶されてきた「村上春樹」文学の流行は、10年後の中国で遅れて起きていたのである。また、村上春

(5)、海外からの翻訳出版状況に関するデータは、中華人民共和国国家統計局より出版された『中国統計年鑑2015』（中国国家統計局出版局、2016年3月、愛知県県立図書館蔵）より引用されたものである。また、中国国家新聞出版総署のホームページに掲載された「2015年における全国出版報告」からも確認することができる。（<http://www.gapp.gov.cn/govpublic/80>）最終アクセス、2016年4月2日。

(6)、康東元「中国現代社会と村上春樹・渡辺淳一の翻訳小説」『図書館情報メディア研究』3号、2005年、31頁

樹を読み、その影響を受けて文壇デビューを果たした若い世代の中国人作家の活躍も大いに注目されるようになってきた。この点に関して、近年厚い研究が積み重ねられてきており、中国、台湾、韓国での「村上ブーム」を考察し続けてきた藤井省三の研究⁽⁷⁾がその代表的なものである。藤井は、中国の70年代生まれの女性作家、衛慧とアニー・ベイビーを例に取り上げて、彼女たちの文壇デビューの時期はちょうど『ノルウェイの森』の再版の直後であり、そして90年代後半の上海を小説の舞台と設定し、自由と性を享受する、洗練された「小質」⁽⁸⁾たちの物語を多く描いた彼女たちの小説が村上作品を彷彿とさせるものであると分析し、「村上チルドレン作家」⁽⁹⁾と名付けた。

二つ目の特徴は「芥川賞」、「直木賞」などの日本文学賞が中国の図書市場でブランド効果があるということで、2000年以降の芥川賞や直木賞の受賞作はほぼ同時期に単行本あるいは入選作品集の形で翻訳されてきている。たとえば、上海文芸出版社から出版された『咸味兜風—日本芥川賞小説選』(『しょっぱいドライブ—日本芥川賞小説集』)である。そのなかには、『蛇にピアス』のほか、柴田翔『されど、われらが日々』(第51回)、大道珠貴『しょっぱいドライブ』(第128回)などが掲載されている。もう一つは、2008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』(『日本ベストセラー小説集』)である。このシリーズは、全三巻からなっており、糸山秋子、夏樹静子、朱川湊人、渡辺淳一、椎名誠、林真理子などの人気作家の作品が数多く採録されている。

そして、三つ目の特徴はこれまで先行研究の中でほとんど考察の対象として取り上げられてこなかった「児童書」の好調である。『名探偵コナン』、『ドラえもん』、『ちびまる子ちゃん』などのコミック出版が活発である一方で、「スーホの白い馬」、「ごんぎつね」などの日本の絵本作品も出版されている⁽¹⁰⁾。

(7)、中国、台湾などの東アジアにおける「村上春樹現象」についての分析は、藤井省三『村上春樹のなかの中国』(朝日新聞社、2007年)を参照すること。

(8)、もともと「小資産階級」という政治的な用語の略語として使われてきたが、現在、主に洗練されたセンスを持った都市部の若い独身男性、女性のこと、また彼らの個性の光る消費とライフスタイルをさす概念として使われている。呉咏梅「プチブル気分と日本のテレビドラマ」、王敏ら編『「意」の文化と「情」の文化：中国における日本研究』中央公論新社、2004年、22頁。

(9)、藤井省三「中国語圏における村上春樹の受容(特集 アジアで村上春樹はどう読まれているか)』『東亜』10月号、2006年、15頁。

(10)、島崎英威『中国・台湾の出版事情』(出版メディアパル、2007年)において、南海出版社から刊行された、黒柳徹子の『窓ぎわのトットちゃん』は2006年度の児童書のベストセラーに

以上、金原ひとみ、綿矢りさ、青山七恵などの日本若手女性作家の中国における受容の背景として、近年の中国国内での出版事情及び翻訳書籍の状況について考察してきた。日本からの著作権の輸入と作品の選別はやや雑多な印象を受けるが、80年代の推理小説の好調⁽¹¹⁾、90年の村上春樹現象そして2000年代の日本現代小説の翻訳と流通という日本文学の現代中国における受容史の概要と変遷が明らかになってきたといえよう。

3、文化翻訳としての「日本80後」文学現象

その中で、冒頭で述べたように、日本文壇を震撼させた「ダブル受賞」や若手女性作家の活躍は中国においても大いに報道されていた。だが、日本に比べると、その報道の時期と内容に差異が見られる。日本国内の記事と批評は受賞当時の2003年1月前後あたりに集中的に現れてきたのに対して、中国の場合、それぞれの中国語翻訳作が出版されてから一気に注目されるようになった。このことは次の表1と表2にそれぞれまとめた中国国内のメディア報道の一部分から示されている。

表1

日付	見出し	出典
2004/1/9	日本文壇劲吹新人风	『都市快报』
2004/1/15	芥川奖直木奖 两大文学奖一少女出位 好事成双	『中国网』
2004/1/23	芥川文学奖刷新最年轻得主纪录	『新京报』
2004/12/11	令人瞩目的「少女」感性	中国妇女报』

表2

日付	見出し	出典
2009/4/24	芥川奖最年轻得主、金原瞳『裂舌』引进出版—道出版逆青年心声	『南方日报』
2009/4/24	日本「80后」金原瞳『裂舌』引进出版「惊世骇俗」—芥川奖最年轻得主／道出版逆青年心声／寻找坚强庇护柔软	『京华时报』
2009/4/27	残酷青春：少女为爱『裂舌』—「80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／「80后」少女写流氓黑帮老辣又精准／残酷背后是颗柔软的心／「80后」金原瞳芥川奖最年轻得主	『广州日报』
2009/4/28	日本「80后」小说写「身体改造」、反思年轻人放纵—芥川奖最年轻得主	人民网—文化文艺评论
2009/5/7	内容惊世骇俗—『裂舌』中文简体版出版	『解放报』
2009/5/15	引进日本「80后」作品引发争议：译文社「裂舌不低俗」	人民网—传媒
2009/5/14	日本少女金原瞳处女作『裂舌』惊世骇俗	『文汇报』
※中国「80后」若手作家との差異、日中「80后」若手作家の比較が議論の焦点になる。		
2009/8/27	中日青春文学异同：日本「80后」被称作「失落的一代」中日青春文学有何异同／新作家有新特点却未必成熟／日本80后被称作失落的一代／日本年轻作家由出版社聚集／你想坑谁就让他出版	『深圳商报』
2009/6/25	青春禁忌小说，拿什麼来爱你 两代人审美天差地别／用纯洁衡量缺乏意义／成世界性文学奖的选择	『文汇报』
2010/1/14	「80后」能否撑起未来中国文坛？困惑迷茫是通病 困惑迷茫存通病／同类比较显逊色／批判眼光需更新	『新民晚报』
2010/6/7	中国「80后」作家与日本「80后」作家的差距	『日新华侨报』

選ばれたことが記されている。

(11)、80年代における日本推理小説の中国での受け入れ方に関しては、たとえば、三宅良隆「日本推理小説の中国語訳について」『第一経大論集』(7)3号、第一経済大学経済研究会、1978年。李徳潤(池上貞子訳)『推理小説の新しい紀元—松本清張論・中国的視点』砂書房、1996年を参照されたい。

では、日本における「ダブル受賞」という出来事が中国においては「日本 80 後作家」に置き換えられて受容されてきた経緯について、表 1 と表 2 の資料に合わせて述べておこう。表 1 はダブル受賞後の 2004 年に行われた中国での関連報道よりの抜粋である。たとえば『都市快報』の 1 月 9 日の記事は、日本国内での「ダブル受賞」の最初の記事（『読売新聞』夕刊 1 月 8 日）の次の日に報道された中国で最も早く掲載された関連記事であった。また北京の大手地方新聞紙『新京報』や海外の華人向けの情報発信サイト「中国網」にも受賞に関する報道が掲載された。そして中国婦女連合会（婦連）の関連機関紙『中国婦女報』は「少女」を小見出しに加え、受賞者の性別と年齢に焦点を当てた記事を掲載した。それに対して、表 2 は金原ひとみ『蛇にピアス』の中国語翻訳作が出版発売された 2009 年に現れた記事である。表 1 と比較して、報道の件数が著しく増加したほか、「芥川賞」や作家のみならず、作品に描かれる内容が注目の焦点になりつつある。たとえば『蛇にピアス』という作品に対して、「惊世骇俗」（世間を震撼させた）、「残酷青春」（残酷な青春）、「叛逆青年」（反逆する若者）、「日本版『少年维特之烦』」（日本の『若きウェルテルの悩み』）というような語句を小見出しに宣伝されていた。このような言説から中国のメディアからの物語の内容に新鮮感を覚えながらも作品に描かれている現代日本の若者の姿に驚きを隠せないという受容の一側面が窺われる。また重要なのは、日本国内の報道に比較して、中国側の記事の中には「80 後」、「日本 80 後」が新たなキーワードとして現れ、「ダブル受賞」をめぐる日本の若手女性作家への関心が中国国内の「80 後」作家に対する議論へ展開されていったことである。なぜこのような受容の形態が現れたのだろうか。繰り返しになるが、日本文壇における「ダブル受賞」の出来事とほぼ同時期の中国文壇では、1980 年代生まれの若手作家たちの活躍が新たな現象として同時的に起きているからであると考えられる。したがって、日本文壇を震撼させた「ダブル受賞」及び若手女性作家の活躍は同時期の中国においても高く注目されていること、また金原ひとみ、綿矢りさらが「日本 80 後」女性作家として報道されていることは決して偶然ではなく、自国の文化習慣に従ってのある種の文化翻訳として理解することができると思う。

中国で「ダブル受賞」をめぐる報道が増え、現代の日本文壇に対する注目が高まっている現象の背後には翻訳作の出版・発売が大きなきっかけとして考えられるほか、近年、定期的に中国で行われる国際図書展の開催も重要な事実としてあるだろう。例えば、2009 年に上海で行われた国

際書籍万博会⁽¹²⁾において、中国最大の総合的翻訳出版社である上海訳文社の展示場では、「日本 80 後女性作家」のコーナー⁽¹³⁾が設立されていた。そこでは、『裂舌』（金原ひとみの『蛇にピアス』）、『一个人的好天气』（青山七恵の『ひとり日和』）、『温柔的叹息』（『やさしいため息』）『梦女孩』（綿矢りさ『夢を与える』）などの日本の若手女性作家の作品が一挙に展示されていたことがわかる。その他、日本芥川賞、直木賞の小説を数多く出版していた南海出版社、上海文芸出版社の展示エリアでは、「日本青春小説」シリーズ、「日本芥川賞小説」シリーズ⁽¹⁴⁾が設立されてそのキャンペーンが実施された。以上、国際図書展での日本書籍の展示状況から、金原ひとみ、青山七恵、綿矢りさなどの日本人若手作家たちが中国で「日本 80 後作家」として姿を重ね合わせられて受容されていく傾向がはっきり窺われるといえよう。

4、『ひとり日和』から「青山七恵ブーム」へ

以上の研究背景を踏まえた上で、青山七恵『ひとり日和』の中国での受容実態の分析に進みたい。『ひとり日和』は青山七恵の文壇デビュー後の第二作目で第 136 回芥川賞の受賞作でもある。初出は『文藝』の 2006 年秋号に掲載され、2007 年の 2 月に河出書房新社より単行本として刊行された。日本国内における売り上げ状況⁽¹⁵⁾に関して、芥川賞受賞作の受賞期間近隣 90 日の範囲での売り上げは 3894 冊であるという数値が示されている。この結果は前年度の受賞作であった伊藤たかみの『8月の路上に捨てる』（文藝春秋 2006 年）の 1484 冊、また同年の芥川賞下半期に受賞した諏訪哲史の『アサッテの人』（講談社 2007 年）の 2461 冊と比較して、好調であるといえる。そして『ひとり日和』が刊行されてから僅かの 7 ヶ月後、2007 年の 9 月には上海訳文出版社より『飞特族的青春告白：一个人的好天气』として出版された。『一个人的好天气』は 2007 年のうちに（実質 90 日間で）20 万冊の売り上げを達成し、同時期に発売された渡辺淳一の『愛の

(12)、上海国際図書展覧会の詳細と歴史について、李宜瀟の「上海书业会展研究—以上海书展为中心」（上海師範大学修士論文、2012 年）を参照すること。

(13)、展覧会における「日本 80 後」コーナーの設立などの詳細について、陈婷「日本 80 后作家进军国内市场」（『出版参考』22 号、2009 年、76 頁）を参照すること。

(14)、同上。

(15)、菊田剛ら「芥川賞受賞作品を利用した書籍売上予測の先行指標としての Blog 情報の活用手法」（『人工知能学会第七回知識流通ネットワーク研究会、報告書』、2010 年、3 頁～5 頁）。

流刑地』、挿絵作家・高木直子の『150 cmライフ』を上回り、その年度の「日本暢銷書 No. 1」⁽¹⁶⁾（日本書籍ベストセラー）に選ばれた。

では『ひとり日和』は越境して、中国でどのように受容されてきたかを分析する前に、まず物語の梗概と作品をめぐる日本国内での評価について確認しておく。『ひとり日和』は20歳の「知寿」と71歳の「吟子」の女性2人の同居生活をモチーフに描かれた物語である。地方から東京へ出てきた知寿が、遠縁のお婆さん吟子の家にやってきて居候生活を始める。高校を出て、とにかく「100万円貯金」を目指し、アルバイトを続けてきた知寿が「私」という語り手を担う。小説は春、夏、秋、冬と季節ごとに章が分かれていて、「春の手前」でエンディングを迎える。登場人物との出会いと別れが季節のめぐりと重なって、知寿の視線から語り出されていく。

この作品に対して、たとえば、石原慎太郎は「青山七恵さんの『ひとり日和』はそうした都会で過ごす若い女性の一種の虚無感に裏打ちされたソリテュードを決して深刻にはなしに、あくまで都会的な軽味で描いている」⁽¹⁷⁾と指摘している。村上龍は作中に描かれている若い女性のもったりとした孤独感について、「作者の観察力というか視線の正確さに心地よい驚きを感じるようになった」⁽¹⁸⁾と絶賛している。一方で、作品を批判的に読む見方も現れた。たとえば、「何かがあるもの足りない。……破綻の危険を冒してほしい」⁽¹⁹⁾（池澤夏樹）といったもののほかにも、「大人の域に一步踏み出す手前のエアポケットのような日々が淡々」⁽²⁰⁾と描かれる本作を「いささか退屈」⁽²¹⁾（山田詠美）とするやや厳しい発言も挙げられる。そのほかにも、たとえば小川直美の「関係性の磁場という想像力—青山七恵「ひとり日和」と綿矢りさ「夢を与える」」⁽²²⁾では、知寿と吟子の女性同士の関係性について考察が加えられてきた。また、加藤典洋の「見上げる視線の先にくらうすらとした望みがある—『ひとり日和』をめぐる」⁽²³⁾では、作品の「ゆったりしているリズム感やヒロインのふんわりとしたまなざしに心地良い感触が呼び覚まされて、平凡な日常の退

(16)、「日本書的大量暢銷」『青年週末』(<http://book.sohu.com/20071207/n253860020.shtml>) 2007年12月07日号。最終アクセス、2016年4月2日。

(17)、選考批評「青山七恵「ひとり日和」受賞発表」『文芸春秋』85(4)、2007年、354頁～364頁。

(18)、同上。

(19)、同上。

(20)、同上。

(21)、同上。

(22)、『人間科学研究』(1)、2007年、95頁～97頁。

(23)、『文芸』46(2)、2007年、182頁～191頁。

屈さ、ぎくしゃくした人間同士の関係性が微妙にずらされていった」と論じられて、小川論と同様に知寿の中の物語世界へ向かっての展開を見せてくれた。

このように、『ひとり日和』は若者の孤独を今日の視点から丁寧かつ正確に捉えられているところが評価のポイントである一方で、紋切り型の小説でスケールの小ささも感じられるというところで批判されていた。以上、作品をめぐる日本国内での評価をおさえておきながら、中国での受容の状況について新聞記事（ネットでの電子データ版）と一部の文芸批評、読者レビューを資料として利用しながら考察を行う。

・ 芥川賞受賞作品として——新聞記事を見る

『ひとり日和』の受賞は、金原ひとみと綿矢りさのダブル受賞の4年後に起きたので、日本とほぼ同時期に中国で報道されていた。その報道のタイトルを次のように並べる。

「日 23 岁新人女作家摘取日本文学大奖芥川奖」 2007 年 1 月 18 日 「千龙网」
「日本文坛新秀 23 岁女作家摘取芥川文学奖」 2007 年 1 月 17 日 「大洋网」
「日本 23 岁女作家青山七惠摘取文学大奖芥川奖」 2007 年 1 月 17 日 「TOM 网」
「日本 23 岁女作家摘取芥川文学奖」 2007 年 1 月 17 日 「新华网」
「日本文坛新秀 23 岁女作家摘取芥川文学奖」 2007 年 1 月 17 日 「东方网」
「日本 23 岁女作家摘取芥川文学奖」 2007 年 1 月 17 日 「东北网」
「日本 23 岁女作家摘取芥川文学奖」 2007 年 1 月 17 日 「商都网」
※ そのほか、「新闻午报」、「深圳特区报」、「星辰在线」、「新华报业网」、「淄博时空」、「解放网」でも受賞のニュースを確認できた。

記事のタイトルからわかるように、作家の年齢「23 歳」と「芥川賞」が共通するキーワードとして際立っている。記事の内容を見てみると、青山七恵の生い立ち、受賞歴、作品の内容と日本国内における評価が挙げられている一方で、どの記事でも最後に、「付記」という形式で、日本の「直木賞」、「芥川賞」の設立の経緯を紹介する文章が付け加えられていることがわかった。

・ フリーターの物語として——同世代批評を見る

新聞記事のほか、『南方週刊』などの中国の大手文芸誌や日本文学研究の関連雑誌で『ひとり日和』を論じる批評と論説も現れた。中国においてこの小説を読解するにあたって、先に挙げた小川論と加藤論の中で確認したような、知寿の内部を読むという視点は共有されてはいても、知寿という人物を取りまく外部へ向ける視点がより際立つ傾向がある。たとえば、李星の「「孤独」と「虚無」——『ひとり日和』論」⁽²⁴⁾の中では、知寿の語りから「孤独」と「虚無」が読み取られ

(24)、『北京理工大学学报：社会科学版』第6期、2008年。《国际关系学院学报》2009年 第2期

て、それを加藤典洋の言う「ふんわりとした」まなざしによって呼び覚まされた心地良さとしてではなく、両親揃っての家庭や学校、安定した職場を所持していないという知寿が置かれた状況によって生まれたものとして解釈されていた。この指摘と重なって見えるのは、闫晓璐の「日本「80 後」女性作家青山七恵さんの『ひとり日和』を読む」⁽²⁵⁾である。闫晓璐は日本での先行言説が手掛かりとして援用されていながらも、知寿のあり方としての「フリーター」、「非正規雇用」などのような、日本の若者のライフ・スタイルを中心に論じた。このように、作品の読解をめぐる、日本文壇では「支持を集めた孤独の表現」⁽²⁶⁾が議論の焦点として捉えられたとすれば、中国の場合では、文学作品としての「表現」の問題というより、現代日本の若者のあり方を知るためのテキストとして、フリーターが議論の焦点になった。

■ 等身大の物語——「豆瓣読書網」⁽²⁷⁾における読者レビューを見る

ここまで確認した新聞記事と一部の文芸批評の中には、作品をめぐる、作家の青山七恵と日本文壇、また日本社会とを関連づけて議論されてきたものが多数あって、これらの言説を通して『ひとり日和』の中国での受容の状況が次第に明確になってきたといえよう。しかしそれらだけではなく、中国国内の読者の声についても整理しておく必要がある。そこで、中国でもっとも人気のある読書 SNS「豆瓣読書網」に掲載された『ひとり日和』の読後感を資料として、この作品が中国の読者の間でどのように読まれてきたかを調べてみた。

「豆瓣読書網」で『ひとり日和』をキーワードに検索してみたところ、翻訳小説が発売された時から現在に至るまで、34519 件のレビューが示されている。投稿内容の全てを並べて確認するには本稿では紙幅の関係で無理だが、ひとまず『ひとり日和』の翻訳小説が発売されてからの 14 日間内のレビューに限定し、そこからキーワードを絞り出して提示することが可能だと考える。

2007 年 9 月 15 日から 2007 年の 9 月 29 日までのレビュー、合計 158 件をキーワード毎に分類して、件数の降順で次のように整理する。

(25)、『国際関係学院学报』第 2 期、2009 年。

(26)、「青山七恵さんの「ひとり日和」、選考経過を振り返る」『毎日新聞』（夕刊）、2007 年 1 月 18 日。

(27)、「豆瓣読書網」、<https://book.douban.com/subject/2250587/>、最終アクセス 2016 年 4 月 2 日。「豆瓣」についての紹介は徐子怡論（「中国の村上春樹読者は如何に「村上チルドレン」を読むのか——「豆瓣網」における中国の村上読者に対する 安妮宝贝の読書調査——」『東京大学中国語中国文学研究室紀要』第 16 号）に譲る。

(1)、「80 後文学」69 件（以下は一部）

- 「「80 後」というのは専有名詞で、そもそも文学青年のことを指す。社会現象になっている。……例えば『ひとり日和』。この小説には派手な描写がなく、波瀾万丈のストーリーもない。ただゆっくりと進んでいくような物語。読後、何も残らない小説だが、温かい気持ちになる。後味がいい。これは日本の「80 後」世代の作家の人生に対する答えだ。」
- 「これは、まさに我々「80 後」世代の真の姿だ！」
- 「異国で、我々と同じように生きている人がいるなんて、ビックリした。日本にも「80 後」がいるんだ。」
- 「作者は、自分の中にいるもう一人の「自分」を描こうとしていると思う。こんなに細かく、こんなに切実で、こんなに深い描写なんて、感動した！これは、もしかしたら、日本「80 後」の若い女の子の本音かもしれない。」
- 「作者は「80 後」、主人公も「80 後」。この小説を読んで、日本の「80 後」世代の有様が少し分かった。」

(2)、装丁と表紙。32 件（以下は一部）

- 「装丁デザインは素晴らしい。すごく惹かれた。内容よりも。」
- 「小説の内容より、本の表紙デザインに興味がある。黒い子猫が好き。綺麗な緑色で、とてもおしゃれだ。」
- 「本の表紙とデザインは独特で素敵だ。作者は「80 後」だから、彼女が書いた小説はきっと我々若者の好みに合っていると思う。」
- 「本の表紙のデザインはとても繊細で、すばらしい。」
- 「装丁デザインは特別だ。」

(3)、共感を表す。15 件（以下は一部）

- 「共鳴した。ディテールが素晴らしい。物語の世界と現実がぴったり合っている……物語性の強いミステリー系小説が好きな人にお勧めしない。」
- 「ディテールが絶妙だ。私の言いたい、けどうまく言えない言葉を全部書いてくれた。」
- 「シンプルなのに、行間の間に共感を喚起する力がある。」
- 「繊細な文字が好き。一人で静かに読むべき本だ。」
- 「思春期特有のけだるさがうまく捉えられている。心の芯に触れそうな描写がある。」
- 「少し憂鬱で、少し感傷的で、少し感動的な小説。文学好きの人におすすめ。」

(4)、そのほか。34 件（略）

読者レビューの資料を通して、新聞記事における「芥川賞」のブランド効果や同時代文芸批評における「フリーター」への注目とは離れているもう一つの受容の有り様が浮上してきた。まず、作品を購入し読むことに決めた理由は、「芥川賞」の受賞作だからというわけだけではなく、「等身大」の日本の若者の物語を読んだという「80 後」世代としての読者たちの支持によるものもあることが明らかになった。そして、「共感を示す」レビューの件数より、本の「装丁とデザイン」を評価するレビューの件数が多く示されていることから、小説に描かれている日本の若者の暮らしと心情には共感され得ない部分はあるものの、小説に対して雰囲氣的に「おしゃれ」だと感じ、

「日本の 80 後を知るため」に読んだというように、本自体が単に文学作品としてのみならず、一つのおしゃれな文化記号として消費される一側面が観察される。すなわち、等身大の物語として期待される一方で、日本のもの＝おしゃれ・都会的という認識⁽²⁸⁾が『ひとり日和』を支持する中国の読者たちの間で共有されているといえよう。

特筆すべきなのは、『ひとり日和』の中国語版の発売を契機に、青山七恵の訪中活動⁽²⁹⁾、翻訳者の笹家栄との対談、インタビューが活発に行われるようになってきていることである。中国の大手の文芸誌で対談を行ってきたほか、新著の宣伝のための訪中ツアーも実現された。こうした作家本人を招いてインタビュー、対談を行うというのは、同時代の他の日本人作家たちには見られなかった新鮮な出来事である。青山七恵の人気の高さがその背後にある重要な事実であろう。

5、翻訳文学としての『ひとり日和』

5・1、翻訳と読解の方向性

以上、青山七恵と『ひとり日和』の中国での受容について、メディア言説、文芸批評また読者レビューなどの同時代言説を資料として利用しながら考察を行ってきた。繰り返し指摘したいのは、青山七恵の『ひとり日和』の中国での受容は「80 後」世代の読者たちのニーズによって支えられて生じた現象であるということだ。とりわけ、「共感」を示す読者レビューの件数が過半数を超えていない結果からは、小説に描かれている日本人若者人の価値観と日常は同世代の中国の読者たちには共有され得ない部分がありつつも、日本の「80 後」の若者の物語として違和感なく受け入れられていることがわかった。この受け止め方の形成は、同時代の「大都会での豊かだが孤独で物憂い物語」⁽³⁰⁾が多く描かれるようになった中国「80 後」文学の台頭と連動しており、翻訳文学としての『ひとり日和』のあり方を通して実現されたと考える。

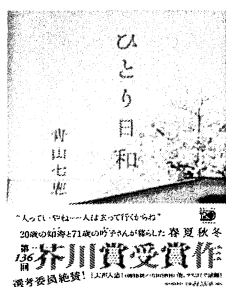
(28)、日本のもの＝おしゃれという中国の若者の間で共有されている認識は、『ひとり日和』が発売される前からすでに形成されている。この点に関して、中国の「80 後」世代における日本文化の受容を考察してきた、呉咏梅の「中国における日本のサブカルチャーとジェンダー——80 後世代中国人若者の日本観」（谷川健司ら編『越境するポピュラーカルチャー』青弓社、2009年、215 頁）を参照されたい。

(29)、青山七恵の中国におけるイベントについて、詳しく資料 2 を参照すること。

(30)、泉京鹿ら「特集：中国文学の現在—「春樹」から「反日」まで」『すばる』27 (8)、2005 年、75 頁。

日本語で描かれた一人称小説としての『ひとり日和』が中国語に訳されて『一个人的好天气』になったことで、どのように変化したのか。例えばそれは、タイトルの訳から窺うことができる。

「ひとり日和」は日本語の中の「お出かけ日和」、「小春日和」といった単語のように、「～日和」という慣用構造から派生された表現である。「～日和」という慣用表現には「～するのにちょうどいい天気」という意味が含まれている。それに対して、中国語訳の「一个人的好天气」は直訳すれば、「ひとりのいい天気」である。この訳文では、「一人でいるのにちょうどいい」というポジティブなイメージが伝わりにくいことになる。その反面、中国の若い読者が好む「物憂い物語」を彷彿させるタイトルとして際立っている。このようなタイトルの訳によって読解に一定の方向付けがなされるのと同様のことは、翻訳作の単行本の表紙の選択においても存在している。



原作の表紙（左上図）は、全体的にピンク色を基調とした桜の満開のシーンである。桜の季節は出会いと別れの季節であり、一年の始まりを含意する。これと呼応しているように思えるのは、小説自体も四季の移ろいで章節が分かれていて「春の手前」で終わりを告げることだ。青山七恵自身の言葉でいうと「孤独を描いた小説だったが、背負わず乗っからず、女の子が自立する瞬間を書きたかった」⁽³¹⁾というように、前向きでポジティブな一面を持つ物語として描かれてきたはずだ。この原作者の意図は、翻訳作の表紙を通してはやはり伝わりにくいことになるだろう。中国語版の『一个人的好天气』の表紙（左下図）は対照的に濃い目の抹茶色で、そこに「飞特族⁽³²⁾的青春告白」(フリーターの青春告白)が大きく目立つように記されている。先に述べたように、中国「80後」文学によく描かれる「物憂さ」と寂寥感に溢れる物語世界を彷彿させる表紙として成り立っているように思われる。



さらに、『ひとり日和』の中国語翻訳本をめぐる出版社側の宣伝文句、本の帯に書かれたキャッチフレーズ、アマゾンなどのネットショップにおける商品紹介、本屋の店頭における宣伝方針

(31)、「第136回芥川賞に選ばれた青山七恵さん」『中日新聞』総合12版、2007年1月17日。

(32)、「飞特族」はフリーターの中国語表現である。頼格の「“飞特族”与日本“失去的20年”」(『前衛』(4)15号、2013年)の中で、「“飞特”(Freeter)这个词的升温，跟畅销小说《一个人的好天气》分不开。作者是日本80后女作家青山七惠，她凭借这部小说拿下了本年度日本文学界的最高奖项“芥川文学奖”（訳：“飞特”の出現とその流行は、ベストセラー小説の『ひとり日和』と切り離して考えられない。作者の青山七恵は日本「80後」女性作家である。彼女はこの小説で日本文壇大賞、芥川賞を獲得したのだ。）という記述が確認できる。

などから、翻訳文学としての『ひとり日和』の原作から翻訳作への変化を確認することができる。例えば上海訳文出版社に出版された初版の単行本の帯では、「继夏目漱石、川端康成等人最新（私小説）」、「飞特族的青春自白」などのフレーズが使われている。また、本書のアマゾン、京東網などの中国大手ネットショップでの販売ページに掲載された、出版社側の「紹介文」の中には、「小説写尽了做一名自由职业者（飞特族）的辛酸，折射出当前日本的一个社会问题」⁽³³⁾という記述がある。このように、タイトルと表紙だけではなく、本の帯や本の紹介などからも日本国内における『ひとり日和』の宣伝方針や作家の青山七恵の意図とは異なる中国側の出版・販売の方針がはっきりと窺われるのだろう。いうまでもなく、ずれと変化はどんな翻訳にも存在する一般的な問題だが、注目しておきたいのは翻訳者の読解と出版側の編集方針が翻訳に反映し、訳文を通して原作の受容に影響を与えているという受容の経路である。たとえば、翻訳作をめぐる中国のメディア言説や同時代批評の中で、多くの人々が『ひとり日和』を「フリーターの物語」として読み取り、孤独、憂鬱そして弱さを再現したテキストだと論じている。このような読解は翻訳作をめぐる訳文と表紙のあり方と関連しているということを、青山七恵の中国での受容の背後にある重要な事実として理解して良いだろう。

5・2、「吉本ばなな」を逆転させる

翻訳文学として中国で読まれている現代の日本人作家の一人である青山七恵とその代表作『ひとり日和』に関しては、もう一つの変容が見受けられる。先述したように、90年代の「村上春樹ブーム」が「日本文学」の中国における大規模な販売・流通にとっての発端である。長年村上春樹文学の訳者を担当してきた林少華は、なぜ村上春樹が中国の読者に読まれている理由について『風の歌を聴け』（1992年）を一例にその文章の「読みやすさ」と「精神的な共感」⁽³⁴⁾を指摘しながら説明を行った。それに対して、『風の歌を聴け』と同年に中国に翻訳されてきた吉本ばななの『キッチン』はそれほど売れていなかった。その理由について康東元は次のように述べている。

(33)、訳文：小説にはフリーターの生きづらさが描き尽くされており、現代日本社会の（厳しい）現実が反映されている。<http://www.gmw.cn/01ds/2007-10/24/content.htm>。最終アクセス：2016年7月2日。

(34)、林少華「也談村上春樹的創作」『外国文学研究』第3期、2002年、59頁～60頁。

村上春樹に比べると吉本ばななは中国の読者にそれほど知らされていない。その理由は、まだ解明できないが、おそらく中国の新しい読者層に吉本ばななを受容する素地が用意されていないのであろうと推察できる。⁽³⁵⁾

そして、康は黒古一夫の吉本ばななと村上春樹の差異についての指摘⁽³⁶⁾を援用しながら、例えば『キッチン』に描かれているような居候の話、祖母の死、そして「軽々しく蒸発しそう」な文体は当時の中国の読者の心をつかめなかったからだと分析した。

では、村上・吉本現象から 10 数年経った後の青山七恵の場合はどうなっているか。青山七恵の文体に関して、かつて船曳建夫は「焦った時間感覚がまったくないまま、知っている人を入れて替えて飄々としている」⁽³⁷⁾ような表現を、「吉本ばななと近い資質」⁽³⁸⁾のもののように感じたと指摘した。そして『ひとり日和』においても、「居候」、「年寄りとの暮らし」、「両親の不在」、「失恋」などの『キッチン』を想起させるようなモチーフが描かれている。しかし、そうした、かつての中国で不人気だった「吉本ばななの資質」こそが、現在『ひとり日和』が中国で多くの、とりわけ若い世代の読者たちの心をつかめた理由である。訳者の竺家榮は以下のように解説している。

知寿が背負っている「両親の不在、低学歴、フリーター、失恋、居候」などの負のイメージが、消極的ではなく積極的にでもない、極めて軽やかなセリフを通して表現されている。煮詰まっている現実を実に初々しく、さりげなく受け止めている知寿のあり方が、煮詰まっている現実には追い込まれている中国の若者たちにとって、新鮮であって気晴らしの瞬間を与えてくれた。⁽³⁹⁾

(35)、康東元「中国現代社会と村上春樹・渡辺淳一の翻訳小説：日本文芸の中国における受け入れ方」『図書館情報メディア研究』(3) 1号、2005年、31頁。

(36)、「村上の場合は、その軽さの裏側に「喪失」という重い精神のトラウマがあったが、吉本ばななの作品には、そのような「過去」は一切なく、根切り葉切りの軽さである」。黒古一夫『村上春樹—ザ・ロスト・ワールド』第3書館、1993年。

(37)、加藤典洋、関川夏央、船曳建夫「鼎談：おじさんは「綿矢・青山・金原」をどう読んだか」『文学界』7月号、2007年、163頁。

(38)、同上（加藤典洋の指摘）。164頁。

(39)、竺家榮「漫談青山七恵及其小説」。http://blog.sina.com_5ed621b00100uc26.html。最終アクセス、2016年4月2日。

すなわち、90年代の吉本ばななは中国であまり読まれていなかったが、吉本ばななの作風を彷彿させる青山七恵は2000年代の中国で多くの支持を得たという、日本現代文学の中国での受容の変遷が浮上してきた。それと同時に増えてきたのは、中国の読者の「軽さ」に対する受け止め方に、世代間の変化と差異があったことであろう。

小結

以上、2000年代以降の日本文壇で活躍している若手女性作家とその作品に注目し、それが同時代の中国においていかに翻訳され、流通してきたかを検証するために、青山七恵の『ひとり日和』を考察の対象として取り上げて、その実態と特徴について分析を行った。

改革開放方針の実施が始まり、それまで海外とほぼ隔離状態であった中国の人々が海外を警戒しつつも好奇心旺盛に日本の推理小説と高倉健の映像を楽しむ80年代の日本ブーム、また自由経済の変革後に大きな疲労を覚え、民主化運動の失敗に深い挫折を味わった若者たちが『ノルウェイの森』に癒しを求めたような90年代の村上春樹現象とは違って、2000年代の「日本80後」文学、文化への関心はより進んだグローバルな環境に囲まれた等身大である中国の「80後」世代たちの間で高まっていったのである。

中でも青山七恵の文学が翻訳されるようになって、『ひとり日和』が再版を重ねて高い人気を博した現象は中国国内での出版状況のグローバル化を背景として日本文壇における「ダブル受賞」が中国「80後」作家の活躍と同時的に行われたことにより、中国で「日本80後」文学への関心が高まりつつある現実と連動して現れたことが判明した。そして翻訳文学としての『ひとり日和』の原作と翻訳作の差異に注目し、中国における『ひとり日和』の受容のあり方は訳者の原作に対する理解や出版社側の編集方針から直接的また間接的に影響を受けているのであり、世代間の変化とともに形成されてきたものであると指摘した。このように、現代の日本若手作家の中国における受容の背景、及び新しい世代の中国の若者におけるその受容のあり方が、越境する『ひとり日和』を通して明らかに増えてきたといえよう。

資料 1、青山七恵の中国語翻訳リスト

※2016年3月まで

中国語タイトル	出版年	出版社	原作
一个人的好天气	2007年	上海译文出版社	ひとり日和 (2007年河出書房新社)
窗灯	2009年	上海译文出版社	窓の灯 (2005年河出書房新社)
温柔的叹息	2010年	上海译文出版社	やさしいため息 (2008年河出書房新社)
魔法师俱乐部	2010年	金城出版社	魔法使いクラブ (2009年幻冬社)
碎片	2011年	上海译文出版社	かけら (2009年新潮社)
离别之音	2012年	南海出版公司	お別れの音 (2010年文藝春秋)
新娘	2012年	新星出版社	花嫁 (2012年幻冬社)
我的男友	2013年	上海译文出版社	私の彼氏 (2011年講談社)
紫罗兰	2013年	湖南文艺出版社	すみれ (2012年文藝春秋)
灯之湖畔	2016年	上海译文出版社	あかりの湖畔 (2011年中央公論新社)

資料 2、青山七恵の中国における読者会見ツアー

日付	主催側	イベントの内容
2007/10/21	『広州日報』	「日本「80後」美女若手作家青山七恵」インタビュー
2010/6	『南方人物周刊』	「私小説的力量」インタビュー
2010/11/8	『OPEN』月刊誌	「青山七恵专访」インタビュー
2013/10/26	上海民生美术馆	青山七恵上海読者见面会 (読者会見)
2013/10/26	上海书城福州路店	青山七恵上海签售会 (サイン会)
2013/10/28	广州方所书店	青山七恵广州読者见面会暨签售会
2013/10/29	北京三联书店	青山七恵北京签售会 (サイン会)
2013/10/30	字里行间德胜门店	青山七恵北京読者见面会 (読者会見)

※「読者见面会」(読者会見)では、作品の朗読と質疑応答が行われていた。

※インタビューの聞き手は、訳者の竺家荣である。

第 III 部

文学領域におけるジェンダー その(2)

テキストの比較分析

第6章、〈変異する〉セックスの叙述

—金原ひとみ『蛇にピアス』と春樹『北京ドール』論—

第Ⅱ部では、今日の女性作家たちを取り巻く文学のありようとその変容をめぐって、それが日本そして中国の文壇においてそれぞれどのように現れているのか、また女性作家の文学作品のなかでいかに描かれているのか、さらに日中の間でどのように越境的に行われているのかについて論じることを試みた。以下の第Ⅲ部では、ポストフェミニズムと呼ばれる時代を経験する若い世代の女性であるという当事者としての日本「女子」世代と中国「80後」世代の女性作家たちに集中して、彼女たちによって描かれる等身大の文学作品を取り上げながらテキスト分析を行う。第Ⅲ部におけるテキスト比較分析は今日の女性作家の作品をトランスナショナルな視点から提示するという方向へ向かって展開していきたい。

1、越境する『蛇にピアス』

同世代である日中若手女性作家を比較するという方向性へ向かって、本章では、金原ひとみの『蛇にピアス』に焦点を当て、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「80後」作家、春樹のデビュー作『北京ドール』との比較を行う。具体的には、第5章で考察した「日本80後女性作家」という受容現象に引き続き注目し、そのなかで『蛇にピアス』が「日本80後作家の作品」として受容された経緯を整理し、作品が越境するたびに生じてしまう「認識のずれ」を指摘する。その上で、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トランスナショナルな視点から再考する。

1・1、中国における『蛇にピアス』の受容状況

『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、平成十四年第二十七回すばる文学賞、次いで、第130回平成15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』2004年1月16日）、「最年

少芥川賞・文壇に超新風」(『中日新聞』2004年1月21日)など大々的に報じられた。2004年、集英社に単行本化されるとともに漫画化され、2006年、文庫化された。さらに、2008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、2005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。



『蛇にピアス』の中国語訳単行本は、2009年、上海訳文出版社から出版・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—日本芥川賞小説選』(『しょっぱいドライブ—日本芥川賞小説集』)である。そのなかには、『蛇にピアス』のほか、柴田翔『されど、われらが日々』(第51回)、大道珠貴『しょっぱいドライブ』(第128回)が掲載されている。もう一つは、2008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』もその作品の一つ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、2009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⁽¹⁾。これを契機に、中国国内で、金原ひとみは「日本80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た「80後」作家との比較の話題も紙面に上ってきた⁽²⁾。なぜ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「80後」という概念について確認しておく必要があると思う。

(1)、島崎英威『中国・台湾の出版事情』出版メディアパル、2007年、六頁。

(2)、近年の中国における日本現代女性文学の受容に関して、第5章で詳しく述べられている。

1・2、中国における「80後」の定義

「80後」の定義について、繰り返しになるが、1980年～1989年の間に生まれた人々を称する固有名詞である。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。

20世紀80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、2001年に、八十年代生まれの若手詩人を中心とする国内初の「80後詩壇」（という電子掲示板）が成立したことである。また、1999年に「新概念作文コンクール」（雑誌『萌芽』と北京大学や復旦大学など名門七大学共催）の開催によって、80年代生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、「80後」は詩人から小説、散文までジャンルが広がり、1980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。⁽³⁾

「80後」という、日本ではあまり馴染みのない世代的な括り方は、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⁽⁴⁾のなかでキーワードとして取り上げられている。「80後」世代について、序論ですでにあげた呉詠梅「中国における日本のサブカルチャーとジェンダー—「80後」世代中国人若者の日本観」⁽⁵⁾の中の記述を再度確認しておきたい。

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10代後半から30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、「80後世代」（1980年代に生まれた現在18歳～28歳までの若い世代。以下は「80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

(3)、王涛『代际定位与文学越位—80后写作研究』四川大学出版社、2009、29頁。

(4)、例えば、呉詠梅の「中国における日本のサブカルチャー論とジェンダー—「80後」世代中国人若者の日本観」（『思想地図・特集日本』2008）、松浦良高の『新・中国若者マーケットターゲットは「80後」』（弘文堂2006）、原田曜平編の『中国新人類・80後が日本経済の救世主になる！』（洋泉社2009）などが代表的なものである。

(5)、『思想地図 vol.1 特集・日本』日本放送出版協会、2008。

た世代である。⁽⁶⁾

このような「80 後」のイメージが、作家の金原ひとみが 1983 年生まれという理由で中国のメディアによって、安易に「80 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。しかし本論では、このような短絡的なメディア言説を性急に否定するのではなく、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のである。

2、「残酷な青春物語」

—春樹『北京ドール』—

2・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「80 後」作家として見なされる一方で、『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も受容されている。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の一部を以下のように示してみよう。

- 日本「80 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』2009 年 4 月 24 日（訳：日本「80 後」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』—「80 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』2009 年 4 月 27 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』—「80 後」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「80 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』2009 年 4 月 28 日（訳：日本「80 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）

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で、「惊世骇俗」（世間を驚かす）や「叛逆青年心声」（反抗する若者の肉声）などの表現からは小説そのものは

(6)、同上、247 頁。

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、「痛みと快樂、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」⁽⁷⁾という帯文が書かれているように、SM的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々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・2、春樹の『北京ドール』

春樹⁽⁸⁾は2000年に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』（2002）の旧題は『氷の世界』で中国で出版された2年後に英訳されて、『Beijing girl—I am a seventeen girl a very bad girl』（2004）というタイトルで発売された。これまでの中国人の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に早くもアメリカのニュース雑誌『タイム』（2004年2月号）の表紙を飾った。

この小説が話題となった背景には90年代初期に中国で起こった女性作家による「身体創作」

(7)、金原ひとみ『蛇にピアス』集英社、2006年。

(8)、春樹（1983-）、北京生まれ。高校中退後、詩歌の自由創作に没頭する。「80後」作家の代表者の一人として知られる。同人誌『「80後」詩撰』を創刊。2004年2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。

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（1973-）の『上海ベイビー』（1999）、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（1970-）の『糖』（2000）は代表的である。春樹が生きてきた時代は上の世代とは違うが、「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た。それゆえ、彼女の作品に対してはセクシュアリティのほかにも、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、『上海ベイビー』が意識されていたからであると言われている⁽⁹⁾。

『北京ドール』のストーリーは次のようなものである。北京育ちの少女、林嘉芙は、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、音楽雑誌の出版社でアルバイトをし、無名のロックバンド取材のために、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。

「ベイビー」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描き出す、たとえフィクションであるとしても、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います。⁽¹⁰⁾

(9)、邵燕君『〈美女文学〉現象研究：从70后到80后』广西师范大学出版社、2005年、65頁。

(10)、インタビュー『北京娃娃』春樹：特立独行的野孩子、<http://cul.sina.com>。最終アクセス、2016年5月21日。

この点は、『蛇にピアス』を絶賛した村上龍の評価⁽¹¹⁾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の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「80後作家の作品」として受容された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、以上で言及した『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。

3、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。⁽¹²⁾

(11)、「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『蛇にピアス』解説、集英社文庫、2006年。)

(12)、金原ひとみ『蛇にピアス』集英社文庫、45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のである。「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」(45 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してしまう方法はないかと、模索している」(75 頁)と語る。この不機嫌な心情は『北京ドール』のなかからも同様に読み取ることができる。たとえば「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」(298 頁)という林嘉芙の語りでは、不機嫌というより絶望に近い感情が現れていることがわかる。しかし、小説をよく読めば、林嘉芙の不機嫌さは、『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。ルイの不機嫌さが、既存の社会と不安定な距離を置こうとする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。

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。……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。⁽¹³⁾

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。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德資源から切り離されているからである⁽¹⁴⁾。したがって、現代人は自己実現の過程のなかで道德資源の欠如に直面する

(13)、同上。148 頁。

(14)、アンソニーギデンズ『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』、ハーベスト社、2005 年、10 頁。

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。

テキストのなかで、レ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、林自身の育っ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、過去より遥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う徒労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に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」のみで説明しきれものではない。作中で異性愛関係が、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。そしてこのような焦燥感がいずれの作品においても、とりわけヒロインの身体的経験を通して表現されていることは看過できない。

4、〈変異する〉セックスの叙述

4・1、書くこと＝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 80 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。腋の下からも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や素晴らしさに、私は彼の上着をつかもうとする。⁽¹⁵⁾

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ついて浅田彰は、「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、豊かなコク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」⁽¹⁶⁾と指摘する。「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は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『上海ベイビー』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ようだった。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。⁽¹⁷⁾

『上海ベイビー』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」⁽¹⁸⁾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」を書く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うことだ。これに対して、第1章の冒頭で取り上げた馬場の指摘を思い

(15)、山田詠美『ベッドタイムアイズ』河出書房新社、1987年、十四頁。

(16)、浅田彰「モラリストの誕生」『ベッドタイムアイズ』解説、新潮文庫、1998年、320頁。

(17)、衛慧（桑島道夫訳）『上海ベイビー』文春文庫、2001年、92頁。

(18)、桑島道夫「『上海ベイビー』私論」『アジア遊学特集—上海モダン』62号、2004年、178頁。

出してもらいたい。時代が変わると、2000年代の「～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うことである。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80年代から現在にいたるまで連続的に問われているということ、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うことが分かる。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キストとしての『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キストに戻る。

『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。まず『蛇にピアス』におけるセックスの叙述から確認してみたい。

アマは部屋に戻ると呆れるくらい長いディープキスをして、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のに、何故かアマの部屋は冷たい。（『蛇にピアス』19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』65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に、まさしく即物的で具象的である。一方、

「性描写が露骨すぎる」⁽¹⁹⁾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来るから、少し待っていて」。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たいだった。「血」私が彼に言った。「ああ」彼はトイレッ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』17頁)

90年代の『上海ベイビー』と比較して明確になったように、『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。

4・2、ファルス不在の「快樂」

『ベッドタイムアイズ』(1985)のキム、そして『上海ベイビー』(1999)のココは能動的で狂っ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＝脱ぐこと(身体創作/性的描写)によって表現するという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⁽²⁰⁾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う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対抗する場のみ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口

(19)、例えば「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どころが、批判的にもなっている」

(筆者による私訳)のである。邵燕君『〈美女文学〉現象研究—从70后到80后』广西师范大学出版社、2005年、72頁。

(20)、「こうした非常にナルシスティックで自己暴露的な私小説の生産、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』62号、2004年、179頁。

ゴス中心主義 (Phallocentrism) の文脈⁽²¹⁾からけっして離脱したわけではないからだ。とりわけ、作中に描かれたヒロインの欲望の在り方⁽²²⁾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キ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」に喩えら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う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楽⁽²³⁾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うことである。書くこと＝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うことを意味するだろう。

それに対して、1980年代生まれの二人の女性作家のテキ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』のなかでは、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、そのような象徴性のある身体は「快楽」を妨げる要素として描かれていないということであると同時に、ヒロインの不機嫌さはそのような身体の持ち主（男性）に向かって生じているように思われる。

(21)、男根ロゴス中心主義 (Phallocentrism)、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)』新潮文庫、1977年。
(22)、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う、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』岩波書店、2005年、93頁。

(23)、「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づけ、失われたものとして追求められる。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、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いために、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』岩波書店、2005年、91頁。

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、彼は笑った。

「処女じゃなかったよね？」

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。処女だと思い込んで寝たのは、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』103頁)

「自然の流れ」としてのセックスの場において、不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い、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』67頁)

異性愛関係(セックス)が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、「私」は「私」でありながらも「女性」であることと無関係に生きることはできないと気づいた際のヒロインの違和感や不具合によって発生した感覚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(フェリス)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、ルイや林嘉芙の場合では「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。

小結

本章では、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 80 後作家の作品」として受容された事情を踏まえて、作者と同世代でしかも似たような実体験をもつ中国「80 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いことに気づき、「1980 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が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自由さや父権秩序に違和感を覚えるような焦燥感は、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性を築くにあたって、「セックス」が重要なプロットとして設定されている。これまでも女性作家による一人称小説のなかでは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、2000 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に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てい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「快楽」—は、男性言説によって充填された性的想像力のノイズになり、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う解釈の可能性を現に孕んでいるということが言えよう。

第7章、書く少女、書かれる少女

—綿矢りさ『ひらいて』と張悦然「黒猫は眠らない」論—

1、2000年代の「少女」の行方

本章では、2000年代にデビューし等身大の少女の物語を多く書いてきた作家である綿矢りさ（1984-）の作品と同時期の中国文壇で少女を主人公にして彼女たちの感覚と心情が強調されるような小説を多く発表してきた張悦然（1982-）の作品とを対比する。具体的な作品の分析に入る前にこれまでの書く少女と書かれる少女をめぐる議論の系譜について簡単に述べておきたい。

「少女」というキーワードをめぐるはその可能性が広く読み解かれており、厚い研究が積み重ねられてきている。少女が本来持っている意味については渡部周子によって、「就学期にあって、出産可能な身体を持ちつつも、結婚まで猶予された期間を「少女」期⁽¹⁾と捉えられている。少女が特別な意味を持って使われるようになったのは本田和子によって行われた先駆的な少女研究以来である。本田は少年とは異なり、投資の対象となりえず、公教育から「排除された者たちが自ら形成する別のカテゴリー」⁽²⁾として少女を定義した。このように、「少女」は単に女の子を示す用語にとどまらず、文学や文化研究の分野で一つの重要なテーマとなってきた。

そもそも「少女」という言葉が日本の文学作品、教養物語の中で一般化し始めたのは明治20年代末だと言われている⁽³⁾。当時、若松賤子が積極的に翻訳した少女を描いた欧米の小説と彼女が再創作した少女物語があげられる。しかし若松賤子の急逝もあり、明治30年代後半になると、ストーリーのパターン化（継母との確執や不幸な「家の娘」の話が繰り返し語られた）が生じており、少女小説は男性の書き手による「良妻賢母」や「家の娘」の教訓話として発展していった。このことに歯止めをかけたのは大正5年より連載が開始された吉屋信子の『花物語』の登場である。吉屋信子は少女雑誌の投稿者から出発しており、これまでの無力で絶望的な女の子の物語と異なる耽美的な少女同士の友愛物語を数多く発表してきた。吉屋信子の『花物語』の誕生をきつ

(1)、渡部周子『少女像の誕生—近代日本における「少女」規範の形成』新和泉社、2007年、23頁。

(2)、本田和子「「女学生」の系譜9—「少女」への凝集化（1）」『ユリイカ』21号、青土社、1989年、21頁。

(3)、久米依子「構成される「少女」—明治期「少女小説」のジャンル形成—」『日本近代文学』68号、2003年、1頁。

かけに、少女雑誌の人気化、また女性の書き手の台頭が現れ、「少女」に関する表現が社会から注目されるようになった。吉屋信子と彼女の創作は「少女小説」というジャンルの本格的な確立に貢献したといえよう。こうした戦前における少女小説の系譜がある一方で、戦後、女性に関する諸制度が改変されている中で、少女小説の変容と新たな発展も起こっている。その典型的な変容を挙げると、少女マンガのブーム化と現代のライトノベルをはじめとするサブカルチャーの勃興である。少女マンガやそれに牽引されて変化することになった新たな少女小説に対して、久米依子は「戦前期的な教訓性はほとんどなくなり、潑刺とした、読者の共感を呼ぶ少女像が描かれるようになる」⁽⁴⁾と述べている。「少女」は表象される客体的なメタファーから表現する主体として変わりつつあり、規範としての少女らしさに対する転覆的な解釈や表現は「少女小説」や「少女マンガ」といった既存のカテゴリの内側においてのみならず、多分野にわたって革新的に行われるようになってきている。

以上、「少女」と「文学表現」はどのように交差して論じられてきたか、「少女小説」の形成と系譜について概括した。そして「少女」をテーマにする従来の文脈をおさえておきながら、現在の「少女」が語られている文脈を問う方向で考えてみたいと思う。日本における「少女小説」の変容と「少女像」の新たな特徴に関しては、第3波フェミニズムの思想と関連づけて論じられる傾向⁽⁵⁾が観察できる。たとえば、田中東子はコスプレを楽しむ少女たちのパフォーマンスに注目して、「彼女たちは自由さを味わいながらも、既存のジェンダー規制やイデオロギーとしてのフェミニズム理論に対してある程度批判的な意識を持ち、距離を取っているのである」⁽⁶⁾と分析している。また菅聡子が指摘したように、今日の「少女」たちは「すでに性別、年齢差、紙面印刷と電子メディアというメディアツールの違いを無化して」⁽⁷⁾いるのである。そこで、従来の「少女」の規定された「少女らしさ」は脱構築されつつあり、より積極的でなお抵抗的な少女表象の

(4)、久米依子『「少女小説」の生成—ジェンダー・ポリティクスの世紀』青弓社、2013年、30頁。

(5)、90年代以降の「女らしさ」、女性の文化、また文化における女性表象の変化を第3派フェミニズムと呼ぶことは、英語圏のフェミニズム研究では定着しつつある。第2派フェミニズムを経験していない若い女性たちの、男女平等はすでに達成されたと主張しながら、個人主義的に自己を表現・定義するという理念をいかに解釈すれば良いかは第3派フェミニズムの中心となる課題である。詳細は三浦玲一ら編『ジェンダーと「自由」—理論、リベラリズム、クィア』(彩流社、2013年、62頁)を参照されたい。欧米圏における少女を第3派フェミニズム的な考察について、アリスン・ビーブマイヤー(野中モモ訳)『ガール・ジン—「フェミニズムする」少女たちの参加型メディア』太田出版、2011年を参照されたい。

(6)、田中東子『メディア文化とジェンダーの政治学—第3派フェミニズムの視点から』世界思想社、2012年、233頁。

(7)、本田和子、菅聡子「対談:今の少女を語るということ」菅聡子編『〈少女小説〉ワンダーランド—明治から平成まで』明治書院、2008年、32頁。

あり方が提示されるようになってきている。こうしたように今日の規範からずれる「少女」を読むということ的前提としつつも、しかし本章において考えてみたいのは今日の先行論から指摘されてきた批判的な態度を持つ「少女」やその抵抗的で積極的な姿ではなく、別の開き方を示す「少女」たちの表現をテキストから読み取ることである。

具体的に扱うのは綿矢りさの『ひらいて』と張悦然の「黒猫は眠らない」である。綿矢はデビュー作『インストール』から『蹴りたい背中』、「you can keep it」など、思春期の女子高校生を登場させる小説を執筆してきた作家として知られている。その多くは乾いた視線で自分と周囲を見つめている孤立した少女の内面的な告白として描かれている。だが、『ひらいて』は目立ちたがり屋になることに対して嫌悪感、不適合のあったこれまでの綿矢作品の主人公とは正反対の、クラスの人気者である「愛」という女子高校生を視点人物にする小説である。綿矢りさが行った10代の少女を語る文脈の転換を記したかのような小説として、その表現の特徴について述べたい。その上で、綿矢りさと似通った創作の経歴を辿ってきている、彼女と同世代の張悦然の作品と対比することを試みる。張悦然は中国「80 後作家」の一人であり、2007 年に開かれた「日中青年作家会議」⁽⁸⁾に中国側のメンバーの一人として出席し、日本側の作家たち（たとえば、中村文則や青山七恵、西加奈子、羽田圭介など）と交流した経験を持っている新鋭作家である。そのデビュー作である「黒猫は眠らない」は高校生の「私」による自己言及的な物語であり、思春期独特の痛みにまなざしを向ける作品である。その意味で綿矢りさの作品と重ねて読むことが可能だと思う。後半では、そうした方向性を目指して、張悦然の少女物語「黒猫は眠らない」を読むことにする。

綿矢りさと張悦然はともに10代の時に文壇デビューを果たし、これまで執筆してきた作品の多くは「私」という私的圏域を設定された「女の子」の話である。彼女たちの作品は当事者性を感じさせる今日の少女の物語として読むことができる。本章では、「少女」をめぐる言説の系譜を踏まえつつ、個々の作品がどのような特徴を持ち、どのように共通項が見られるか、どのような点で差異が見られるかという点に注目しながら、2000年代の文脈における少女のあり方を同時代の文学作品の考察を通して越境的に明らかにしたい。

(8)、日中作家青年会議の詳細に関しては、詳しく桑島道夫「現地報告・日中青年作家会議」(『文學界』61(3)、2007年、114頁)を参照されたい。

2、少女的でいられない少女たち

—綿矢りさの少女物語—

2000年代の文脈における少女の有り様を数多く描いてきた作家に、10代で文壇デビューを果たし、大江健三郎賞や芥川賞などの権威的な文学賞を受賞してきた綿矢りさがいる。綿矢りさの作品の多くは彼女自身の出自や体験が下敷きになっている。その描写の特徴は高橋源一郎によって「徹底的な自然主義的リアリズム、しかも小説の行間から滲み出た比喻表現は、自然主義それ自体の能力を超えた何かに接近しようとしています」⁽⁹⁾と絶賛されている。また田中弥生「綿矢りさと消費社会の神話」⁽¹⁰⁾、安藤礼二「無数の「生」の実験場、綿矢りさを100倍楽しむために」⁽¹¹⁾、小谷瑛輔「読む綿矢りさ—「勝手にふるえてろ」論」⁽¹²⁾など、作品におけるユニークな感覚の様相や人間関係のあり方について、また同時代的視点では、消費社会、若者の生態との関係などについて検討が加えられてきた。だが、本稿で考えてみたいのはこれまで文化の中心からずれた位置に囲い出されたメタファーとしての「少女」を經由して、綿矢りさが描いた思春期の女子高校生たちの物語を読むことである。

先に述べたように、綿矢りさは10代の少女の物語を継続的に描いており、初期の作品群では孤立した少女が提示した周囲の環境への違和感と不適合に共感が示されてきた。たとえばデビュー作の『インストール』は不登校の女子高校生と小学校6年生の男の子がエロチャットのアルバイトをするという設定の物語である。語り手の朝子は自称変わり者で高校2年生より「登校拒否児」になった。

クラスメイトの女の子達はおしゃべりおしゃべり、ヒステリックさを感じるほどの元気な笑い声は教室中の窓ガラスをしびれさせている。平和？違う、みんな騙し合いっこをしている。受験勉強シテル？マッサカー私昨日9時に寝チャッタ、本当ダヨウダカラコンナニ元気ナノ。じゃあその目の下の隈は何だと聞きたい。まあ私がこんなつつこみ入れなくても、みんな相手の嘘八百はちゃんと見抜いている。じゃあ何故皆、競い合うように頑張っていない自分、を

(9)、高橋源一郎『大人にはわからない日本文学史』岩波書店、2009年、57頁。

(10)、田中弥生「綿矢りさと消費社会の神話」『群像』1月号、講談社、2012年、268頁～283頁。

(11)、安藤礼二「無数の「生」の実験場—綿矢りさを100倍楽しむために」『文芸』3月号、2011年、90頁～91頁。

(12)、小谷瑛輔「読む綿矢りさ—「勝手にふるえてろ」論」『日本文学』64(6)、2015年、52頁～56頁。

アピールするのか。やはり自分を天才だと思わせたいし思い込みたいからだ。そしてその反面すごい平和主義で、ああ可愛い、でも汚い。⁽¹³⁾

朝子のような、孤立していることに気づいているのに反抗するのでもなく、かといって「いじめ」や「ひきこもり」に結びつくような憂鬱な気分にも浸るのでもなく、ひたすら乾いた目線で周囲を観察し続けているような少女の姿は芥川賞受賞作である『蹴りたい背中』においても確認することができる。この作品では、主人公の高校生1年生の少女「ハツ」が同級生の「にな川」という変わった男子に興味を持ち彼を観察する様子と二人をめぐる恋愛でもなく友情でもない奇妙な関係性が描かれる。『インストール』に比べると、『蹴りたい背中』はある意味で典型的な少女の思春期物語のように読める。たとえば、親友の「絹代」が他の女子グループと仲良くなって「どうして私から離れたの」⁽¹⁴⁾と寂しい思いをしながらも、「長い夏休みは私と絹代の間にさらに距離を生むだろう」⁽¹⁵⁾と述べ、「にな川」に強く惹かれて近寄ろうとしているが、「同じ景色を見ながらも、きっと、私と彼は全くべつのことを考えている」⁽¹⁶⁾と、ヒロインは友情や恋愛と覺しき関係性に醒めつつ途方もない違和感をじんわりと静かに吐き出す。これだけならば、少女の友愛・恋愛物語に転がり込むような平凡な読みを誘う一方で、孤独をテーマに書かれたありふれた青春小説とさほど差がないように思われる。しかし「ハツ」は醒めつつも、とことんまで自己陶醉の世界に入るのではなく、岩瀬成子の指摘を借りていえば「醒めつつも小さな炎を燃やす」⁽¹⁷⁾のだ。そしてこの醒めた炎が最終的に「にな川」の「悲しく丸まった、無防備」⁽¹⁸⁾な背中を蹴ってしまったという「ハツ」の強がりによって変わっていった。

以上のように、綿矢りさはいわゆる青春小説という枠組みの中で、オルタナティブな少女像を創作したことを目指す傾向があるように思われる。そのオルタナティブ性は往々にして作品に登場する少女の視線を通して立ち上がってくる。初期の作品群に登場した10代の少女たちは読者の共感すら拒否するような極めて乾いた眼差しでさらさらと描かれている。そのようなあり方が、「少女に纏わりついているものがぱらぱらと剥がれ落ちていく……少女が〈少女的〉ではないこと

(13)、綿矢りさ『インストール』河出書房新社、2001年、6頁。

(14)、綿矢りさ『蹴りたい背中』河出文庫、2007年、97頁。

(15)、同上。89頁。

(16)、同上。171頁。

(17)、岩瀬成子「本を読む(第15回)「少女的」ではいられない少女」『飛ぶ教室：児童文学の冒険』40号、光村図書出版、2010年、113頁。

(18)、注18に同じ。170頁。

の気持ちよさと風通しのよさ」⁽¹⁹⁾の伝わってくる斬新な表現であると評価されていた。

3、『ひらいて』を読む

3・1、複数の少女像

しかし、初期の作品群より10年近く経った2012年に発表された『ひらいて』は従来10代の少女を視点人物にする綿矢の物語世界にある種の新しい生々しさを与えているのだ。作品のあらすじを紹介しておく。語り手である17歳の「私」(＝木村愛)は進学校に通う高校3年生で、1年生の時から気になっていた同学年の男子「西村たとえ」と三年で再び同じクラスになり、強く惹かれるようになる。だが、「私」は直ちに告白することをやめ、計算しながら慎重に行動している。そしてある日、たとえが一通の手紙を読んでいるのを見かけて、その手紙の内容が気になって仕方がなくなる。数日後、やんちゃをする連中たちとふざけて夜の学校に忍び込んだ「私」は、例の手紙をたとえの机から盗み出し中を見る。するととんでもないことが判明した。手紙の差出人は「美雪」という同じ高校にいる病弱で美しい少女だったことそしてたとえは美雪と付き合っていることである。普段地味で無口なたとえが自分以外の異性と恋愛関係を築いているという事実に「私」は衝撃を受けて逆上する。二人の間に入り込む欲望に燃えながら、「私」は美雪への接近を企てるようになる。

高校という舞台設定、そして「私」、美雪、たとえという三角関係の展開は『蹴りたい背中』、『勝手にふるえてろ』などの作品と重ねて読むことができる。しかしこれらの旧作群と明らかに異なっている点といえば、視点人物の「木村愛」という少女の造形である。この点に関して、田中弥生は次のように述べている。

愛はたとえの興味をひくため、さりげなく髪をかきあげるといった行動をとり、たとえが自分を見ないことにいらだつ。女としてのプライドが高く、能力と社交術を併せ持った社会的強者として描かれているのである。愛は、社会的強者になることに対し、ためらいや嫌悪感、不適合のあったこれまでの綿矢作品の主人公と違う、彼らと正反対の人物だと言える。⁽²⁰⁾

(19)、同上。116頁。

(20)、同上。196頁。

たとえば、「いつからだろう。授業中、暇さえあれば彼を見るようになったのは。……あまりしゃべる人ではなかった分、彼の手は彼の口より、よほど饒舌だった。……古ぼけてきたものを捨てない彼は、私にはとても官能的に見えた」⁽²¹⁾ というように、たとえを見つめる愛の視線は従来の作品に描かれたような恋愛に回収することのできない感覚から極めて「官能的」なものへ変質していく。そして自らに与えられているジェンダーの性質と規律を非常に自覚しており、器用に振舞っている。「欲しければ掴むまで。私なら、うまくいくんじゃないかな。今だって斜め向かいの席に座る多田くんは、私をちらちら見ている」⁽²²⁾ というように、愛はある種のステレオタイプの女性性を持つ人物として最初から際立っている。

一方に、もう一人の少女の美雪が登場する。美雪は「しなやかで細く、ほの白い肌が美しい、精巧な人形のような外見をしていたから、入学式では誰よりも目立っていた。高さのある鼻のおかげで横顔も完璧で、微笑みを絶やさないと口元も美しく、いつもまろやかとしか言いようがない、優しい表情を保っていた」⁽²³⁾ と描かれており、アイドルのような女の子である。そして彼女は完治が困難な I 型糖尿病を患っている。クラスメイトの前で血糖値を正常に保つための注射をしたことにより、美雪は敬遠されてしまい孤立した存在になってしまう。だがこの小説の中で、美雪の異質さを際立たせているのはたとえ宛てに送り出した彼女が書いた手紙の内容からだった。

メールがあるのに、手紙なんておかしいかな。

でも手紙って、読んでいる時、会っている気分になりませんか。

その人のぬくもりや気配が、字といっしょに紙の上に残っているような。

もう亡くなったけど、静岡のおばあちゃんが、しょっちゅう手紙をくれた。

読めない漢字がいっぱいありました。

だから子供の頃は読んでも分からないところが多かった。

でも、おばあちゃんが近くにいるようで、嬉しくて。

今でも時々読み返します。⁽²⁴⁾

田中弥生が指摘するように、美雪の手紙は「同級生の恋人が書いたものとしてはあまりに慈愛

(21)、綿矢りさ『ひらいて』新潮社、2012年、6頁。初出：『新潮』5月号、2012年。

(22)、同上。21頁。

(23)、同上。38頁。

(24)、同上。60頁。

に満ちていて、生き別れの母が遠く離れた息子に出した手紙のよう」⁽²⁵⁾なのである。難病を患っていること、クラスで孤立したことをすべて受けとめて無抵抗に流れに身を任せて自らの心境を淡々と語る美雪は何処と無く古風な印象を受ける。そして卒業後、たとえについて東京に行くことを決意し、仮に「彼に新しい子が見つければ、それはそれでいいの」⁽²⁶⁾と献身的な姿勢が示されている。美雪もある種のステレオタイプとして、現在の孤立した少女を多く描いてきた綿矢りさの旧作群に見られてこなかった人物である。

このように、これまでの語り手が醒めた眼差しで周囲を観察している孤立した少女だったのに対して、『ひらいて』の語り手の「木村愛」はクラスの人気者でグループのど真ん中に安住しているかのように思われる少女である。そして病弱で無抵抗な美少女「美雪」が対照的に描かれており、いずれもある種のステレオタイプとしてテキストにおいて配置されていることがわかる。

3・2、三角関係からひらいていくこと

そして、作品における人間関係の展開においても、一見これまで多く描かれてきた男女間の三角関係をめぐる泥沼を描いたものであるように思われる。愛はたとえに欲望を抱いたが故に美雪に接近し、思いやりと優しさを装って彼女と性的関係を持ち、そのことをもってたとえを脅かすというようなメロドラマ的なストーリーがここで反復されている。このような展開について、田中は次のように指摘している。

現代の女子高校生が主人公でありながら、きわめて近代的な、悪人の物語として読める。同時にそれは一般的な三角関係の物語になっている。……近代的な悪人であり、同時に三角関係の勝者。この愛の立場とそれにまつわる葛藤は、漱石の「こころ」における先生のそれを連想させる。というより、愛という主人公の人物像全体が、漱石の作品に対して人がするような、近代的な三角関係解釈をそのものとして造形されている節がある。……それは近代文学的な三角関係解釈を忠実に現実化した、きわめて正統的なものなのである。⁽²⁷⁾

『蹴りたい背中』におけるハツの抱く、にな川に対する得体の知れない感情そしてにな川の抱

(25)、注 24 に同じ。199 頁。

(26)、注 27 に同じ。133 頁。

(27)、注 24 に同じ。197 頁。

くモデルのオリチャンに対する執着に比べると、『ひらいて』では、登場人物間の関係性が一つ一つ「擬似」ではなく、極めて安定した文脈の中で語られるようになっている。たとえば、「私」のたとえに対する「恋愛」としか思えない強い感情がセンセーショナルに描かれている。たとえが美雪と付き合っていることが分かった「私」の悔しさ、悲しさそして惨めさもテキストにおいて確実にさらけ出されている。つまり我々がこれまで読み慣れてきたある定型化された物語として『ひらいて』は描かれているということだ。

しかし小説をよく読めば、典型的な三角関係の物語に転がり込まないための滑り止めがテキストの中で仕掛けられているのがわかる。それは一見すると安定しているかのように思われる「三角関係」のそれぞれの役を担う登場人物が実はバラバラであることを通して実現させたのだ。『ひらいて』における三角関係の各端を担う人物の欲望と視線はそれぞれすれ違って、異性愛にしても同性愛にしてもそこからずれているということを読み落としてはならない。

三角関係における二つの異性愛辺と一つの同性愛辺はこのテキストにおいて具体的に愛とたとえ、たとえと美雪、そして美雪と愛の間で形成されている。語り手を担う愛のたとえに対する強烈な思いは終始相手を響かせないまま、「自分勝手なお前を見ていると、怒りでゾッとする。俺たちの領域に踏み込んでくるな」⁽²⁸⁾と嫌悪感を買い、後味の悪いぎこちなさを残している。一方、美雪とたとえは最初から恋人同士として設定されているが、実際の二人の恋愛関係は本人同士というより、美雪からたとえ宛てに差し出した幾通かの手紙を通して成り立っているのである。虚構としての恋愛関係といえる。美雪の献身的な愛情に対して、「俺は、美雪が自分とは違う世界にいるから、好きになった。でも時々、自分がなぜ彼女を好きになったかで、悩むときがある」⁽²⁹⁾と躊躇いと不安を溢すとえがいる。つまり、二つの異性愛辺にそれぞれ置かれている人物たちの欲望は互いに噛み合っておらず、異性愛にスムーズに回収されないぎこちなさがいずれの関係性においても保留されている。

それに対して、美雪と愛の間に形成された同性愛辺を見てみよう。普通に考えれば、美雪と愛はいわゆるライバル同士の関係のはずだったが、身体的触れ合いを通じて濃密な性的関係へ発展していくように描かれている。だが、ここの性的な関係もやはりスムーズに読めるものではない。「歯の浮く台詞を並べ立てながら再び美雪にキスした。なるべく相手が女だと考えないように苦労して唇や舌を動かしていると、突然美雪が反応を返してきて、私もしばらくその感触に夢中に

(28)、注 27)に同じ。128 頁。

(29)、同上。161 頁。

なった」⁽³⁰⁾と非常にセンセーショナルな場面を見せている一方で、「ゆるい吐き気に襲われた。……吐き気がして、空の嗚咽に喉がなり、舌が口から飛び出しそうになる」⁽³¹⁾というように、少女たちの甘美な性愛シーンにそぐわない愛の心地悪い感覚がセットで必ず加わってくる。しかしこの愛の違和感は単にホモフォビクな嫌悪感として示されているだけではない。「この相手を掴んで握りつぶしたくなるような欲求を、男の子たちが今まで“かわいい”という言葉に変換して私に浴びせてきたのだとしたら、私はその言葉を、まったく別なものとしてひどく勘違いしていたことになる」⁽³²⁾というように、ヘテロセクシュアルな性愛を相対化させる形として語り直されているのだ。このことによって三角関係の同性愛辺における性愛は異性愛を中心とする官能世界に転がり込まずに済んでいる。

綿矢りさははじめに述べたとおり、当事者性を示しつつ10代の少女を描いてきた作家である。かつての醒めた目線でひたすら周囲を観察し続けている孤独な少女たちは『ひらいて』においてそれぞれステレオタイプを演じるようになったかのように見える。少女を取り巻く規範的なものがこれまではそれと一定の距離を保ちつつ乾いた目線で他人事として語られてきたのに対して、『ひらいて』では、規範＝正当性を内面化した人物を通して問われる対象になるのである。そして恋愛や性をめぐる定型化された関係性の中に閉じ込められてはいない開き方がテキストにおいて、語り手である愛によって提示されている。少女たちは三角関係物語という枠組みの中で、既成の解釈を現実化しつつも、その解釈とぶれながら揺れている視線と感覚をも晒し出している。その姿はこの作品のタイトルに現れる表現でいうと、まさに「ひらいて」いるのである。このように、『ひらいて』は綿矢が描いた少女に新たなきっかけが開かれる物語として読むことができるといえよう。

4、微妙な抵抗

—張悦然の「黒猫は眠らない」—

さて、張悦然⁽³³⁾の「黒猫は眠らない」に進みたい。作品の分析に入る前に、作家の張悦然及び

(30)、同上。105頁。

(31)、同上。107頁～108頁。

(32)、同上。109頁。

(33)、張悦然の経歴などについての紹介は、杉村安幾子論（「佳人 再びは得難し」—張悦然初期短編小説〈豎琴、白骨精(バイグジン)〉試論—『言語文化論叢』17号、2013年、122頁）に譲ることにする。

中国「80後」作家について簡単に触れておく必要がある。日本文壇における「ダブル受賞」の出来事とほぼ同時期の中国文壇では、1980年代生まれの若手作家たちの活躍が新たな現象として起きている。この現象の背後にあるのは2000年代のネット文学の流行⁽³⁴⁾と1999年より開催された「新概念作文コンクール」である。一昔前の中国においては、プロの作家として身を立てる、いわゆる文壇デビューを目指すのであれば、まず国家が設置した「作家協会」に入会してからではないと何も始まらなかったのに対して、2000年代以降、ネットの普及とともに個人でも自由に作品を発表する空間が出来上がってその作品は多くの読者に読まれる機会が増えてきた。それと同時に、1999年より毎年開催されてきた上海の青少年向け文芸雑誌『萌芽』⁽³⁵⁾が主催する「新概念作文コンクール」は、大学に無試験で入学できるキャンペーンを実施し、10代でも既成の文壇にデビューすることが可能になった。張悦然はこうした環境の中、14歳からインターネットに作品を発表し始め、2001年第3回「新概念作品コンクール」で一等賞を受賞したことを経て文壇デビューを果たした⁽³⁶⁾。受賞当時から「最も才能の豊かな女性作家」、「最も人気のある80後作家」⁽³⁷⁾と高く評価されており、現在の中国文壇を代表する若手女性作家の一人である。

中国現代文学の題材の多くが、農村、変革、戦争などの大きなテーマであるのに対して、張悦然を含めた若い世代の作家たちの作品では、桑島道夫が指摘したように、「個人の内面における葛藤と困惑、弱さが多く描かれるようになり、そのことで自己存在や美しさ、真実を、同時に欠点や破損そして不完全を浮かび上がらせる」⁽³⁸⁾のである。張悦然の場合では、等身大の女性人物を主人公にして彼女たちの思い、感覚が強調されている作品が多く発表されてきた。たとえば、初の長編小説『桜桃之遠』（上海訳文出版社 2004年）は先天性心不全症にかかる少女「段小沐」と友人であり後に恋敵になる「杜宛宛」の5歳から18歳までの物語を描いた作品である。そして同年に出版された中編小説『紅靴』（上海訳文出版社）における「私」と殺し屋「老陸」の物

(34)、作家たちの卵たちがネットの文学サイトに投稿し、その中から選ばれた作品を、ネットユーザーがネットで読んだり、議論しあったりする現象が、2000年代以降の中国において起こっている。そうした隆盛を象徴する存在が安妮寶貝である。詳細は桑島道夫、原善編『現代中国文学短編選』鼎書房、2006年、191頁を参照すること。

(35)、中国の文芸雑誌。1956年より上海作家協会が創刊する月刊誌。1999年より、10代の青少年向けの新人文学賞を設立し「新概念作文コンクール」を開催する。以来、中国のとりわけ若手新人作家のプラットフォームとして位置づけられるようになった。詳細は雑誌のホームページを参照すること。<http://www.mengya.com/portal.php>。最終アクセス2016年3月22日。

(36)、王濤《代际定位与文学越位——“80后”写作研究》巴蜀书社、2009年、140頁。

(37)、「最富才情的女作家」、「最受欢迎的80后女作家」。邵燕君《“美女文学”现象研究：从70后到80后》广西师范大学出版社、2005年、101頁。

(38)、桑島道夫「新世紀世界文学ナビ——中国編③張悦然」『毎日新聞』「文化」2011年6月30日。

語、散文集『水仙已乘鯉魚去』（作家出版社）、翌年の短編連作集『十愛』（作家出版社）の中でも作家と等身大の少女をしばしば登場させている。そこで語り手を務める少女たちには身の上に取りきた不運な出来事に対して抵抗する力とチャンスを与えられておらず、悲劇的な結末が用意されている。そのナルシスティックで耽美的な作風について、莫言からは「小説の中で自我に浸りすぎている」⁽³⁹⁾と批判されていた。ナショナリズムを基礎づけた「大きな物語」の力が現代の中国で依然として大きいという状況において、莫言の指摘はある意味で非常に典型的な言説である。しかし張悦然の小説に描かれているような無抵抗な少女像や「個」が重視される物語の構造は、トランスナショナルな視点を経由してみると、綿矢りさの作品と重なり、評価され直す余地が残っているのだ。

「黒猫は眠らない」は張悦然が10代の頃に発表した処女作であり、「全国高校生秀作賞」に入選した短編小説である。物語のあらすじをかいつまんで紹介しておく。主人公で語り手を担う「私」は日々父親のDVに苦しめられている母親を目にしながら成長してきた女子高校生である。ある日、下校中の道端で一匹の黒猫と出会い、「墨墨」と名付けて家へ連れて帰る。しかし父親は「黒猫は縁起が悪い」と主張し猫を虐待する。そういった父を警戒して黒猫は昼も夜も目を大きく見開いてほとんど眠らなくなる。抑圧されて日々を暮らす「私」の唯一の心のより処は、同級生の「晨木」という優しい男子だった。「晨木」は「私」の境遇に同情を寄せてくれて、「いつか二人でこの町を出て行こう」と誓い合う。

『ひらいて』と同様に、「黒猫は眠らない」においては10代の少女が語り手を務めることになる。そして物語の展開にあたって典型的な三角関係と思しきパターンが書かれた『ひらいて』に対して、「黒猫は眠らない」では、シンデレラのモチーフが翻案されて挿入されている。ある種の倫理性を物語の力を借りて提示することが本来「寓話」に託された機能だと理解すれば、「黒猫は眠らない」はそういった寓話的な性格を持っているはずだ。しかしそこには単に古典物語の繰り返しだけでなく、定型化された登場人物のキャラクターや典型的なストーリーの展開をずらしたりして、転換したりするような書き直しが提示されている。「黒猫は眠らない」において、不幸な人生を送ってきたシンデレラがある日、王子さまと運命的な出会いを果たし幸せになるというシンデレラストoryは次のように書き直されている。「ウィリアム王子みたいな笑顔

(39)、杉村安幾子論（「佳人 再びは得難し」—張悦然初期短編小説〈豎琴，白骨精（バイグジン）〉試論—）『言語文化論叢』17号、2013年、122頁。

をした晨木は隣の家に住み、私といっしょの高校に通って」⁽⁴⁰⁾いて「私」のことを「お姫さま」と呼んでくれたのだった。「それまでお姫様なんて呼んでくれた人はいなかった。私は家でも学校でも、王子のお姫さまになる条件の足りないシンデレラの方に近かった」⁽⁴¹⁾のが「王子」に出会ってからすべてが変わったというように。伝統的なシンデレラストーリーと違って「王子」は完璧なヒーローとしては描かれていないのである。黒猫を引き取って以来、「晨木の顔色はとっても暗く、私の父にそっくり」⁽⁴²⁾に変わる。そして大雪の日に妊娠した黒猫を捨てに行った晨木に「かつての姿はもうなかった」⁽⁴³⁾と私は幻滅する。

このような古典とみなされてきた寓話やおとぎ話の翻案と書き直しは「黒猫は眠らない」以降の作品においてもよく現れる。「豎琴よ、真白き骨を形見とせよ」⁽⁴⁴⁾における「人魚姫」の翻案や「オオカミさん、いま何時」⁽⁴⁵⁾における時間の大切さを論ずる児童向けのゲームの書き直しなどが挙げられる。たとえば「狼さん、いま何時」という短編小説では、時間の大切さを論ずというゲーム本来の教訓性が時間に統治・支配されて自由に身動きが取れなくなる「僕」の「喪失」の物語として書き直されているのだ。そこから、教訓性に抗うアンチテーゼ的なものが開かれていると思われる。

『ひらいて』と比較して、もう一つ確認しておきたいのは、古典の書き直しから開き溢れるアンチテーゼ的なものは「黒猫は眠らない」においては完全な「私」の物語を通しては提示されていないということである。たとえば『ひらいて』は美雪、愛、たとえのような性格も価値観も違う3人の主人公たちがお互いの違いをどうやって受け入れるかを周りとの関わりの中でではなく、少女同士の関係に焦点を当てながら、捉えていく。それに対して、「黒猫は眠らない」の場合は少女である主人公の、自らが置かれている環境（家庭内状況）との関係という視点が終始維持されており、そこから登場人物を取り巻く「外」の社会が見え隠れしている。

私は男尊女卑の家庭で暮らした。父は歩く時に頭をもたげ、大きくてよく通る声をしていた。

(40)、張悦然「黒猫不睡」『全国高中生優秀作文』、山東出版社、2003年。日本語訳は舟山優士訳「黒猫は眠らない」『中国現代文学4』ひつじ書房、2009年。本文引用は、日本語訳「黒猫は眠らない」より。44頁。

(41)、同上。

(42)、同上。46頁。

(43)、同上。

(44)、張悦然「小白骨精」『十愛』作家出版社、2004年。杉村安幾子訳「豎琴よ、真白き骨を形見とせよ」桑島道夫編『現代中国文学短編選』鼎書房、2006年。

(45)、張悦然「老狼老狼几点了」『鯉・来不及』江蘇文芸出版社、2011年。杉村安幾子訳「オオカミさん、今何時？」桑島道夫編、『中国新鋭作家短編小説選』、勉誠出版、2012年。

ぎゅうぎゅう詰めバスに乗ったことがなければ、市場へ買い物に行ったこともない。父は怒った時に、母の長い髪を引っ張ってなぐった。それなのに母はさらさらとしたロングヘアを伸ばし続けた。エプロンか木綿の上着をつけて、手の込んだご飯を作り、庭中を花で飾り、父に家に閉じ込められ、笑う時も泣く時もうっすらとしていた。私は幼い頃から、お行儀よくおべっかを使って父と話すこと、それから父が爆発する一秒前に逃げ出すことを覚えた。⁽⁴⁶⁾

それだけではなく、DVに苦しめられて「笑う時も泣く時もうっすらとしていた」⁽⁴⁷⁾母親、「一生を奴隷として送ったこの年老いた人」⁽⁴⁸⁾である祖母、そして父に「お腹を蹴られ、頭を蹴られ、背中を蹴られて」⁽⁴⁹⁾死にかけて黒猫を見つめる「私」の視線、それは一言でいえば、他者に向けるまなざしがしっかり根付いているものだ。そこには完全に自己表現のためのナルシスティックな「私」の語り占有しているのではない。「黒猫は眠らない」における「私」の語りとその表現は、「個」に囚われることのない、あくまで他者に向けられたまなざしの中に隠されている視線であると考えられる。

5、ひらかれる「少女」の物語

このように『ひらいて』と「黒猫は眠らない」における少女の語りとその表現のあり方を合わせたとき見えてくるのはフェミニズムの理論やジェンダー批評的なスタイルとは離れているものの、男女間の三角関係やおとぎ話などのような典型的な物語世界という枠組みの中でそれぞれオルタナティブな表現を提示しているということである。重要なのは、ステレオタイプの少女像を描く物語がそれぞれのテキストにおいて様々なずらしを通して、「私」の物語として語り直されているという傾向が同世代の日本と中国の若手作家の作品から共通して見えてくることである。こうした基本的に「個」のレベルに示された「私」が透明で性別を持たない抽象的な存在ではなく、少女であることの意義について二つの小説に寄り添いながら比較していきたい。

『ひらいて』では、三角関係の各端を担う三人はそれぞれ異なる物語世界を背負いながら、互

(46)、注 43 に同じ。43 頁。

(47)、同上。

(48)、同上。45 頁。

(49)、同上。47 頁。

いの欲望と視線がすれ違って、噛み合っていないことについてはすでに論じた。しかし、ただ一箇所という三人がはじめて同時に共有する瞬間が描かれている。それはたとえの父親の DV に関するシーンである。実は無口でどこか「不吉な影を帯びた」⁽⁵⁰⁾ ところが周囲の人々を常に警戒している理由は彼が家庭で父親から暴力を受け続けてきたからである。そして小説のクライマックスでは、その父親は愛と美雪がたとえの家を訪れてきた時に暴れ出して、三人と対峙することになる。

たとえが写真立てを父親からもぎ取ると、彼に襲いかかった。美雪がとっさにたとえの胸に飛びついて止め、私も彼を押さえ、バランスを崩した私たちは玄関先の床へ三人とも倒れこんだ。⁽⁵¹⁾

そのような三人の姿をたとえの父は見下ろして「情けない。女二人に押さえつけられて」⁽⁵²⁾ と軽蔑する。「猛ましい怒りの感情に支配され、久しぶりに、抑えのきかない無茶苦茶なパワーが腹の底からせり上がってくる」⁽⁵³⁾ と感じた愛はその父の顔を渾身の力を込めて殴りつけた。このような三人がはじめて同時に共有する瞬間はそれぞれ閉じ込められた世界からひらかれていき、一つの世界へ辿り着いた瞬間であり、「個」を取り巻く状況に向き合って語り手の視線が配られるような瞬間でもある。

たとえの父との対峙の後、三人は目的なく住宅街を走り、公園にあるベンチに三人で並んで座った。そして「しばらくすると、たとえが訥々と、しかし今まで押しとどめていた感情をあふれさせて、心の奥に閉じ込めていた家庭内の問題について話し始め」⁽⁵⁴⁾ る。その話を聞いた愛の感覚は次のように加わってくる。

そんな彼を見たのは初めてで、集中して聞いたかったけど、でも私はまだ全ての毛穴が目になって皮膚じゅうで見開きそうなほどの極度の興奮が、体内を駆けめぐっていて、それを抑えるのに必死だった。……上がっていた息が収まり、いくらか落ち着いて彼の家庭内の話

(50)、注 27 に同じ。9 頁。

(51)、同上。154 頁。

(52)、同上。

(53)、同上。

(54)、同上。155 頁。

耳を傾けられるようになって、同じくらい悲惨な話を毎日ニュースで聞いている気がして、あまり驚けなかった。美雪が涙のたまった目で深く頷くたびに、私の頭はぼんやりしてきて、人間的な同情から離れていった。⁽⁵⁵⁾

小説のエピローグで、理不尽な暴力を父親から受けるというたとえの境遇が呼び覚ますのは、人の涙を誘う安易な同情や悲しみだけではなく、そのような分りやすい感情だけではもはや表されることのない、ある種の混沌性でもあることを愛の感覚が示し出す。一方で、たとえとその父親との関係の結末や、美雪との関係については、それ以上向けられるまなざしはなく、最終的には語り手本人の内面へ収斂されていくという終わり方も示し出されている。

この典型的な悪としての DV に関するシーンは「黒猫は眠らない」の中においても語り手の少女である「私」に深く関わっており、そしてより悲惨に描かれている。「母の夫は一暴力に狂った目の前の男をこんな風と呼ぶしかない」⁽⁵⁶⁾と「私」に言われる父の、「死にかけた猫を信じられないほど繰り返し踏みにじっている、あの足に、母親を何度も蹴ったあの足」⁽⁵⁷⁾に、「私」は必死にすがりついて止めようとしたが、「足は私を後ろの方に降り飛ばし、あめあられのように襲いかかって」⁽⁵⁸⁾くる。そして、次のような結末を迎える。

父はすぐに新しい仕事を見つけ、お金がたくさんできた。墨墨が死んだからだって、得意そうに言った。それでも私は父のお金を使って、遠くの町にある寮制の学校に入学した。その町には私を悲しくさせる雪が降ったことは一度もない。

父は従順な妻を連れて美しい浜辺に越してきた。

家を出る前に、私は部屋を空色に塗った。もう一生、晨木がこんな藍色の家を与えてくれることはない。

……

私は永遠に許せないかも。でも今は晨木と墨墨の子猫に会ってみたい。

晨木、私たちはまた会えるのかな。⁽⁵⁹⁾

(55)、同上。155 頁。

(56)、注 43 に同じ。46 頁。

(57)、同上。

(58)、同上。

(59)、注 43) と同じ。52 頁。

「黒猫は眠らない」は DV を繰り返す「父親」と優しさを失った「農木」に最後まで焦点を与えつつ、物語の幕を閉じていく。父に対する絶望感は解消されていないものの、「父殺し」を行うのではなく、とにかく父から離れていくことを「私」は選ぶ。

このように、DV は少女を取り巻く外部に通底するテーマとして二つのテキストに現れている。そこで、両者を合わせたとき見えてくるのは可視化されてきた不正と不自由に對し怒りと絶望を示す「私」の感覚である。先に述べたように、ステレオタイプと思われる少女像がそれぞれのテキストにおいて様々なずらしを通して「私」の物語として語り直されているのと同様に、親密圏における深刻な暴力と抑圧という少女を取り巻く外部についての受け止め方もジェンダー批評的な視線を打ち立てながら不正を糾弾するというような「反体制」のプロットに直ちに回収されていないのである。そのようなあり方はたやすく規範に溶け込むようなものでもなければ、規範と戦う「強い」姿が表されているようなものでもない。規範に対して終始懐疑を示しつつも、それはそれでいてひらかれたまま・晒されるままの「私」の視線を通してテキストにおいて提示されている。それは、既存の解釈の枠組みに加勢せずに独立した視線とも呼べるだろう。

小結

本章では、2000 年代にデビューし、等身大の少女の物語を多く書いてきた作家である綿矢りさの『ひらいて』と張悦然の「黒猫は眠らない」を対比することを試みた。前半は 2000 年代に生きる少女を語る文脈の転換を示す小説としての『ひらいて』論を展開し、後半はその転換の状況を相対化させるために、綿矢りさと似通った創作の経歴を辿ってきている中国 80 後女性作家、張悦然との比較論を展開した。

『ひらいて』と「黒猫は眠らない」を合わせて見えてきたのは、「私」の物語の追求へ向かっていく際の、「私」の内部と外部の選択とつながりのあり方の差異であろう。二つのテキストは異なる方向性を見せている一方で、基本的に「個」のレベルに示された複雑で多様な有り様が「少女」という周縁に置かれてきたメタファーを通して具象化されていく。そしてその「少女」のあり方は、一言で「自由」であるとは言えないものの、規範とはぶれながら新たな表現を通して、いずれのテキストにおいても提示されているといえよう。

第8章、描き続けられる「身体」 —金原ひとみ『マザーズ』に集中して読む—

1、「女子」世代の女性作家とフェミニズム

女性が自己表現の経路をその出発の場だった文学においてどのように開拓してきたかという問題には長い年月を経て積み重ねられた軌跡がある。そのなかでも、とりわけ性差という視点によってもたらされる批評性が主として女性文学の根底を流れはじめたのは20世紀後半からだった⁽¹⁾。これまでリプレゼンテーションとしての「女」は「文学」という男性優位に構成されてきた制度のなかで受動的に描かれてきており、それによって様々なステレオタイプの女性像や女性的気質が生産されてきた。この状況を大きく揺るがしたのはフェミニズム批評だった。80年代以降、男性の作品に描かれた女性像を修正するフェミニスト・クリティックや女性作家の発掘・再評価を指標とするガイノクリティックスなどの読みの方法はフェミニズム的関心を経由して、文学作品に描かれる身体に裏付けられてきた女性固有の経験に注目しつつ、既存の性差制度の解体や性差意識の変容に不可欠な役割を果たしてきた。

性差を凝視するラディカル・フェミニズム批評の問題提起は現在「ポスト構造主義的ジェンダー論」という名の下で脱構築と親和性のある形にまで辿り着いた。しかしこの次元において、新たな問題が現れた。この新たな問題を説明するために、序章ですでに論じたフェミニズムの今日的な理論枠組の変容に再度触れておこう。脱構築が階層化された二元論的思考を崩し、両項のどちらにも還元されない未決状態を支持する思想⁽²⁾だとすれば、その思考に寄り添ったフェミニズムは男性／女性、セックス／ジェンダーなどの構図に束縛されないようになり、単一で退屈なカテゴリーから脱却して多元的に発展することが期待されるはずだった。その象徴的な出来事としては90年代の幕開けに世に問われたジュディス・バトラーの『ジェンダー・トラブル』とバトラーによって提起されたフェミニズムの行方—「女」を含めたアイデンティティのカテゴリーを抜本的に検証する—に向けられた賛否両論は記憶に新しい。それ以来、身体に裏付けられてき

(1)、水田宗子「近代化と女性表現の軌跡」『女性学』Vol.7、1999年、18頁。

(2)、竹村和子「フェミニズムの思想を稼働しつづけるもの」竹村和子『境界を攪乱する一性・生・暴力』岩波書店、2013年、89頁。

た女性固有の経験や女性らしい特質を問うこと自体が生物学的性差還元説になりかねないために、まるで封印されたかのように警戒されるようになった。このように、女性の経験をいかに解釈すればよいかというニーズは身体の次元で実体的に語るというルーツが行き詰まっていることもあり、フェミニズムが十分に手を届かせ得ていない問題として浮上した。

本章では、以上に述べたフェミニズム文学批評の現状に集中して、身体を巻き込んだ形で語られてきた経験が現在のジェンダー制度といかなる拮抗状態で立ち上がってきたか、またそれが「書く」という行為を通じていかなる批評力を生むかという問いをめぐって、2000年代におけるセクシュアリティや身体を描き続けている「女子」世代の書き手である金原ひとみの作品を通して論じたい。金原ひとみの作品には作中に登場する視点人物が殆ど女性であるということから女性性や女性の感覚が多く描かれていることが確認できる。その女性たちはつねに何かに苦しめられており、苦しみの正体が一度も明かされていないためにどんどん不機嫌になる。したがって、金原ひとみの作品は現在の女性たちを取り巻く身体と性の問題が抉り出される契機を十分に持つテキストとして読むことができる。その読みの作業を具体的に述べよう。作中に描かれた女性たちの身体経験（セックス、出産、育児）に焦点を合わせて、それは本質への欲望として立ち上がってきたかのように見えても、実は性差に裏打ちされた経験として読み直すことができるということをテキストにおいて明らかにするのである。その上で、小説家らしき人物として登場するヒロインの視点に注目して、書かれた身体経験をさらに「書く」ということは身体に強いられた堅牢な自律性や暗黙の約束事を攪乱してみせることであるという読み直しを行う。こうした読みを通じて、身体の物質性や実体を求める視点が「書く」ことによって本質主義的な基盤からいかにずらされているかということを解明することができると思う。すなわち、身体に背負わされてきた自律性という負債を清算して、もう一度構築される言説の可能性—身体を望ましき混沌として書く—を金原ひとみの作品を通じて探ることを本章の目的とするのである。

2、クローズアップされる身体—リセットの可能性

1983年に生まれ、現在30代になった金原ひとみは幼い頃に父親の仕事の関係でアメリカに滞在した経験と中学校時代の不登校を経て、14歳から父親の勤める法政大学で開講された創作ゼミ

に参加するようになったという特別な少女時代を過ごしていた⁽³⁾。20歳のときに『蛇にピアス』で第27回すばる文学賞を受賞し、翌年に同作で芥川賞を受賞した。その後も旺盛な創作意欲を見せており、2010年には短編の「夏旅」で川端康成文学賞最終候補になった。また同年、短編連作集『TRIP TRAP トリップ・トラップ』で第27回織田作之助賞を受賞した。2011年7月には育児と母性をテーマに描かれた長編『マザーズ』が新潮社によって刊行されて、Bunkamura ドゥマゴ文学賞を受賞した。このように、金原ひとみは華々しい受賞歴を持つ現代日本文壇を代表する作家の一人である。デビュー作として広く知られている『蛇にピアス』に描かれたのは、ボディ・ピアスや刺青、SM的性愛、ホモセクシュアル、バイセクシュアルへの暴力的欲望であった。変化に富む創作手法が多用されている一方で、小説の題材においては、現代を生きる人間のとりわけ困惑や苦悩の一面が社会の常識に反する形でスケッチされているものが多く見られる。

金原ひとみの作品はかつて文芸評論家の三浦雅士によって「皮膚で考え、脳で感じる」というように表現されている⁽⁴⁾。別言すれば、思考の器官としての頭と感受のセンサーとしての身体を逆転させる表現の可能性が作品において見出されるということだ。確かに、思考のプラットフォームとしての身体という考え方は金原ひとみの作品によくあてはまるモチーフである。そのような身体性を突出させたデビュー初期の作品群において、身体はとりわけ「肉体の痛み」を通じて描かれていた。たとえばデビュー作の『蛇にピアス』で舌にピアスの穴をあける瞬間のシーンは、「ガチャ、という音と共に、全身に戦慄が走った。イク時なんかよりもずっと強烈な戦慄に、私は鳥肌を立ててヒクッと短く痙攣した。胃に力が入り、それと共に何故か膣にも力が入った。エクスタシーと同じように、陰部全体が痺れた」⁽⁵⁾というように描かれている。また二作目の『アッシュベイビー』では、ヒロインは錯乱して、「お前をファックして殺しちゃう事だって出来るんだぞ。膣にナイフを突っ込んで中をかき回す事だって出来るんだぞ。お前の腹に包丁を突き立てて臓腑を引き摺り出す事だって出来るんだぞ……きええー。私は叫んで昨日オレンジを食べた時に使った果物ナイフを掴んで左の内腿に突き立てた。私の肉体が反乱を起こした」⁽⁶⁾というように自傷行為に走ってしまう。ここでクローズアップされた身体は登場人物の肉体改造や自傷行為を通して生々しく語られている。こうした生物学的な人間の感覚を言葉で伝えようとするとい

(3)、榎本正樹『Herstories 彼女たちの物語—21世紀女性作家10人インタビュー』集英社、2008年。

(4)、「対談・三浦雅士、金原ひとみ—皮膚で考え、脳で感じる」『青春と読者』7月号、集英社、2005年。

(5)、『蛇にピアス』集英社文庫、2007年、11頁。

(6)、『アッシュベイビー』集英社文庫、2007年、58頁。

う金原ひとみの表現の仕方はその後の作品においても継承される。ただし、皮膚的な痛みというより、不可視化させられた得体の知れない苦しみ、また無自覚に逸脱する恐さが身体の器官についての描写を通して色濃く描かれるようになった。三作目の『AMEBIC』やその後の作品では、支離滅裂な妄想や病的な発狂に苦しめられる女主人公が多く登場するようになっており、性器についてのストレートな表現や不合理な欠片で綴じられた語り方が突出している。このような身体についての捉え方に眉を顰める読者もいるだろうが、齋藤環は以下のように評価している。

妄想というよりは、妄想的なまでに純粋な感覚に届こうとしているように見える。きわめて個人的な感覚を掘り下げていったら、女性性という普遍に届いてしまったとでもいうような、女性が自分自身の感覚を鈍化していったら何が見えてくるのかを主題に据えて全面展開。非常に斬新的である。⁽⁷⁾

また、身体をテーマに小説を書くことについては、多和田葉子の「自分から身体が切り離された瞬間に、はじめて身体について書き始める」⁽⁸⁾という発言がある。つまり、身体に裏付けられている強固な主体性を一旦手放してやっと思えることができるようになるということだろう。言い換えれば、そうした書き方によって身体にある種のリセットがもたらされるのである。この指摘に即して考えれば、金原ひとみの作品に描かれてきた身体が肉体に対する支配権をあたかも他人の視線に任せたように、常に断片的で一貫していないように立ち上がってくるのはリセットの可能性が孕まれる身体の描き方として捉えられる。

3、「錯文」という実践—身体と言語

このように、金原ひとみの小説には身体がフォーカスされて小説に書き込まれる特徴が窺われる。一方で、その表現の問題にも注目する必要がある。金原ひとみは何者かによって触発された皮膚や性器の反応といった生物学的な現象を言葉で表現しようとする執着を強く持っている作家⁽⁹⁾であり、その作品にはすでに論じたように、身体をめぐる実体的な枠組みを別の言説に置

(7)、「特別対談・女性性の根源へ—齋藤環、金原ひとみ」『新潮』10月号、新潮社、2005年、177頁。

(8)、多和田葉子、川上未映子対談「からだ・ことば・はざま」『新潮』、8月号、2008年、68頁。

(9)、「この著者に会いたい—『AMEBIC』金原ひとみ—」『VOICE』Vol.10、PHP研究所、2005年。

き換えるというリセットの可能性が十分あると考える。ことに、2005年以降に発表された金原ひとみの作品にはそのような見方が当てはまるように思われる。デビュー後三作目の『AMEBIC』をはじめ、初の長編小説『オートフィクション』（2006 集英社）、また同時創作の短編連作集として出版された『星へ落ちる』（2007 集英社）などの作品では、「小説家」としての視点人物が度々登場する。薬、アルコール依存症、浮気、暴力などのファンキーな題材や、錯乱しているヒロインの狂気と妄想がいつものように盛り込まれているが、虚言や妄想を感覚的に捉えたものをパソコンに向かって唐突な言葉で吐き出すシーンが表現されるようになった。そこで、大事なのは「何かを書く」ということではなく、「なぜ書く」のか、そして「どのように書く」のかという問題である。

不規則な歩行をする少年を発見してから数日後、私はまた新たに保存されていた錯文を読んでいた。（中略）私は、読み終えて直ぐに閉じてしまった文書を、再びクリックした。二度よみ見直したところで、やはりこの文書に大した意味はないという結論に達した。全く意味のない事に時間を費やしちまったぜ、そう思いながら、しかしまだ、私には考えるべき事があるような気がしていた。文章を分析するのではなく、錯乱していた自分の記憶を頼りに何か考えをまとめようと思い、わずかに思い出される映像や感情の動きを掘り下げていくと、どんどん憂鬱になっていくのが分かった。⁽¹⁰⁾

ヒロインは自分の身体にある狂気と向き合って「錯文」を書き続けている。「錯文」は辞書に載っていない言葉である。金原ひとみの小説のなかの錯乱状態になったヒロインが書いた読み手を定めることができない暗号のような文章のことである。この創作の手法は無意識を無意識のままに、しかしながらそれを自覚的に書くという「意識の流れ」⁽¹¹⁾のような文学的系譜には簡単に収めることが出来ないと思う。なぜならば、小説のなかでは「錯文」だけではなく、それを繰り返して「推敲」という行為も同時に書かれているからである。単に無意識的に書くことだけではなく、書き直し＝「推敲」によって言葉を意識化させていく、実に意図的な作業でもある。つまり「書く」がさらに文学的言語＝虚構として書かれることによって、自明的要素に対する批

(10)、『AMEBIC』集英社文庫、2008年、24頁～25頁。

(11)、シュールレアリスムの自動書記やヌーヴォー・ロマンの実験小説。ロバート・ハンフリー著、石田幸太郎訳『現代の小説と意識の流れ』英宝社、1970年、序6頁。

判的な距離が保証されたということも考えられる。こうしたことを考える上で参考にしておきたいのが南米マジック・リアリズムを継承する形で 1960～70 年代のアメリカ、イギリスで隆盛を見た一群のアンチ・リアリズム小説である。

作中の小説家が自分の書いた小説の作中人物たちによって裁判にかけられたりして、作中人物が作者にあてて手紙を書くといった越境は、現実とフィクションとの反転の可能性、つまり書くことは書かれることであり、読むことは読まれることである。異なる位相空間でのレベルの越境という先の特徴にみられるように、現代の自己言及的文学の重要な機能は、理論上、言語上、文学上、ジャンル上の暗黙の約束事を意識化し、かつそれを転覆してみせることにある。⁽¹²⁾

そして「錯文」に描かれた身体は虚構内虚構という入れ子構造に巻き込まれる。その叙述は生物学的な次元に完全には還元できない言説として捉えられると思う。つまり、金原ひとみの作品では、女性の視点により身体がフォーカスされて描かれてきたものの、それがステレオタイプの女性性の創出やカテゴライズされる現実の女性に寄り添う形としては行われてこなかったということである。ただし、ここで注意しておかないといけないのは、こうした脱-生物学的性差還元説の文脈はフェミニズムの関心からきたものではないということである。

金原ひとみの作品でクローズアップされた身体はときには吐気のする居たたまれない狂気として、ときには嫌悪感を伴う戸惑いとして浮び上がってくる。主人公が女性であることから「女の身体」が常に前面に押し出されてさらけ出されている。しかし、ここで描かれてきた「女性」は性的な存在というより、むしろ「オブジェ化した女」だったというように捉えられる。

オブジェ化した人間の生ではそうして関係の基本が騙しと裏切りになる。だが同時にそれが本人にとっての生なので、その中にいる間は自分が誰かを騙し裏切っていると感じない。感じないまま永遠にそれを繰り返す。金原はそんな裏切りの連鎖の中にいる「オブジェ化した女」の言葉の側から、その状況を相対化する作家である。(中略) 感情を語る代わりに、相手が求める関係、人が自分に見ているイメージを語る。主体性を持って語られる感情は、ほ

(12)、青柳悦子『現代文学理論—テキスト・読み・世界』新曜社、2008年、186頁。

とんど、陽のあたる場所や母子の光景への憎悪だけ。だからもし本体があるとしたら、その憎悪のなかなのだ。⁽¹³⁾

田中弥生が指摘した「オブジェ化した女」は、「感情」を語るができない、「本体」のない女だと理解できる。別言すれば、「女」という表記だけを借りてきた「主体性」が混沌としているような存在である。しかしながら、そうした性別に裏付けられた「主体性」は消えたわけではない。田中の分析を借りていうと、ヒロインが「陽のあたる場所」という日常、またそのような中で「母子の光景」を見かけたことによって触発されて、「母性嫌悪」として立ち上がったのだ。つまり、性という変数が導入されることによって、女性が社会に強いられる産む性という性質に抵抗しているヒロインの心理がここで窺われたということである。このほんの少しの「目覚め」は、近年では「産む性」と「育児」をモチーフに書かれた金原ひとみの作品群のなかで格別に際立っている。それまでの作品に描かれた若者の野蛮な風俗や風変わりなラブストーリーでは、「私」というアイデンティティは内面を語る代わりに、相手が求める関係、他人が自分に見るイメージとして描かれてきた⁽¹⁴⁾。それとは違って、「母親」の物語として展開された作品は、ある意味ではじめて主体性をもって語られるものであると思う。そこで描かれている身体化された経験はいずれも隙間だらけで引き裂かれた、思う通りにならないものである。そしてジェンダーが組み込まれて語られるようになっていく。そのままならなさを突き詰めて考えるために、以下、具体的に『マザーズ』に焦点を合わせて分析していきたいと思う。

4、『マザーズ』における不機嫌な女たちをみる

2009年より、金原ひとみは新たなテーマで書き始めた。これまでの社会とうまく調和できず身体改造や自傷などを繰り返すというひりひりとした若者像、あるいは狂気にも似た闇の深さを抱える女性像とは違って、オムツ換えや授乳に没頭する母親たちが登場する。育児をテーマに書き下ろした「フリウリ」(2009『集英社web文芸〈レンザブロー〉』)、「夏旅」(2009『野生時代』9月号)、「仮装」(2009『ヨムヨム』12月号)、「婚前」(2010『ヨムヨム』10月号)を経て、原稿用紙850枚を超える『マザーズ』(新潮社2011)が刊行されるまで、金原ひとみは「母」を書き

(13)、田中弥生「裏切る女—金原ひとみ」『新潮』7月号、新潮社、2007年、208頁。

(14)、同上。209頁。

続けた。

母性はこれまで最も幻想やセンチメンタリズムに捻じ曲げられてきたテーマだと思います。もっと生な母性を、母を書きたかったです。(中略)母というものって、これまで割りと冷静に書かれていないなと感じているんです。母とはこういうものだ、とセンチメンタルな、ヒステリックな思いを抱いている人が多いので、できるだけ客観的、理性的に書いて行きたいとおもっています。幻想ではなく、生々しい生き物としての母を書いていきたいです。⁽¹⁵⁾

「幻想ではなく、生々しい生き物」としての母を書きたいというのは語られてきた「母性」を経由せず、身体感覚の描写を通じて「母」の本質に迫ることとして捉えられる。『マザーズ』はこのように、これまでの金原ひとみの作品に見られる特徴を实によく継承している作品である。たとえばセックスのみならず、出産や生理、また子宮筋腫など女性の性的な身体がフォーカスされる描写が多く見られる。また、作中の視点人物の一人であるユカは小説家として登場している。さらに、ユカは涼子と五月の出来事を小説に書くと同時に、夫の涼太に日記で記されるというメタフィクションの構造も仕組まれている。しかし、従来のテキストと違って、本作では、主体性をもって語られた身体経験(セックス、出産、育児)についての描写は性差に対する眼差しと関心として読み替えられる。つまり、『マザーズ』において、身体のままならなさはジェンダーが組み込まれた形—身体は「性別」という変数によって生かされているということ—で、ヒロインの不機嫌な感情に焦点化されて描かれているのである。そうであるとすれば、「幻想ではなく、生々しい生き物」としての母を書くというのは既存のジェンダー規制に女性が強いられた「母性」に対抗する行為としても捉えられる。

『マザーズ』のストーリーを簡単に紹介すると、次のようになる。同じ保育園に子供を預ける三人の若い母親たち—作家のユカ、モデルの五月、専業主婦の涼子—が登場する。彼女たちは、思う通りに結婚して出産し、幸せそうな日々を送っている。しかし、安らぎや幸福感を得られたどころか、絶望、孤独、不安に悩まされており、ひたすら「不機嫌」なままでの姿を表し、常識外れの行動を繰り返している。クスリの常習者で、別居結婚を続けるユカは、娘の誕生日パーティーをすっぱかし、子を保育所に残したまま外泊してしまう。夫との不和に悩む五月は不倫相手の

(15)、「金原ひとみ—非日常で出会う“女”という自分」『本の旅人』11月号、角川書店、2010年、28頁。

子を孕むがまもなく流産し、ようやく夫との関係に希望が見えてきたところに事故で子供を失う。仕事への復帰を望む主婦の涼子は夫から育児の協力を得られず、ストレスが高じた結果、子供の虐待に走ってしまう。

小説では、3人の母親が登場して三つの視点が書き分けられている。この点に関しては、『マザーズ』が刊行された当時、「小説を産む」と題されたいしいしんじとの特別対談で金原ひとみは次のように述べている。

この小説に関しては、視点が三つあるというのが大事なところですし、それぞれの母親に子供がいる。だからどうしたってブレるんです。子供を育てているときって、自分のなかで親の視点と子供の視点が混ざってきてしまうことってありますよね。子供を叱っているときに、同時に子供の視点になっていることもあるし、第三者の視点で見ていることもある。そのブレを小説を書く際の前提として受け入れて、それぞれの視点から書くことができたというのは、自分の中では自信になりました。⁽¹⁶⁾

『マザーズ』において、3人の母親たちは、自分と「母」、「妻」そして「女」などの対象化されたカテゴリーをうまく融合できず、そのギャップに悩まされてどんどん不機嫌になるという経験が共有されている。しかし、互いに独立している物語として語られており、視点も「ブレ」ながら三人三様である。こうした「ブレ」を最初から前提として、保留したまま展開された多層的な語りは、『マザーズ』では、水平方向ではなく垂直方向に次第に深化させられていくように思われる。

一体何がいけないというのだろう。私は普通に好きな男と結婚をして、妊娠をして、一児をもうけただけだ。何が間違っていて、私はこうして毎日毎日満たされない思いを抱えたまま、満たされない気持ちで育児と家事を続けているのだろう。(涼子)⁽¹⁷⁾

主婦の涼子は孤独な育児に絶望を感じており、不機嫌な心情をストレートに吐き出す。小説の

(16)、金原ひとみ、いしいしんじ「特別対談・小説を産む」『新潮』10月号、新潮社、2011年、210頁。

(17)、金原ひとみ『マザーズ』新潮社、2011年、11頁。

なかでは、既存の「母性」という規律との間に亀裂を抱えたまま立ち往生しなくてはならないという引き裂かれた経験が涼子の生きづらさを俯瞰した形で語られていると思う。涼子は好きな男性と結婚して愛の結晶も授かり、幸せそうな家庭を手に入れた。しかしそれで幸せになれたはずであるのに、結果は逆だった。「凶暴な動物が体の中で暴れているようだ。必死に取り押さえようとするが途中で力尽きる。ぎゃーっ。声を上げ叫ぶ」⁽¹⁸⁾というように、彼女は凶暴な動物に変身し、その恐怖と不安が暴力的かつ原始的な形で子供に向かってしまう。涼子は自身と対象を一体化したい欲望が強いため、そのギャップも最も劇的に立ち上がってくる。その不機嫌に閉じ込められている涼子の視点に対して、モデルの五月は対象化された存在から離れて見るようにしている。

女にあつて男にないものは、自分自身の体内にありながら自分自身を大きく左右し、人生をも変えてしまう抗う事の出来ない絶対的な存在だ。女は成長過程で思いのままにならない身体や現実を受け入れ、その条件下で生きていくすべを身につけていくのに比べて、男は絶対的なものが自分の体内ではなく外にあると思ひ込むから、幻想を追い続けながら生きていく事ができるんじゃないだろうか。(五月)⁽¹⁹⁾

ひたすら満たされない思いを抱えて苦しんでいる涼子に比べて、五月の場合では、その不可視化させられた苦痛の原因が言及されている。すなわち、女性の「思いのままにならない」身体とその下で抗うこともできない現実である。つまり、涼子と同様に、五月も既存の「母性」という規律に違和感を覚えているが、その感覚のズレを閉じ込めずに、身体化された男女の性差という思考にまで普遍化しようとしたのである。涼子の訴えがストレートな「告発」として読み替えられるのであれば、五月の宿命的な思いは、女性的なるものを探求する思考に繋げられる。ただし、流産を経験して、体内から小さな命が墮とされた瞬間に、五月は「お腹が空洞になったようだった。まだいる。わかっている。でもどうして。(中略)頭で理性的に考えられても、考えている事とは裏腹に体中に動揺が広がっていく」⁽²⁰⁾と無念な心情を吐露する。このように、五月の性差についての考えは結局ある種の喪失感にとどまってしまう。

(18)、同上、204 頁。

(19)、同上、59 頁。

(20)、同上、259 頁。

しかし、『マザーズ』では、もう一つの視点が用意されている。それが小説家のユカである。涼子の違和感と五月の喪失感がより批評性のある形で語り直されているのが次のユカの文章である。

20歳を過ぎる頃まで、私は女と男というカテゴリーに大きな意味を見出していなかった。でもデビューして社会に出ると、性別の違いはこの身体に重く申し掛かり、次第に女流作家という言葉にさえ憤りを覚えるようになった。この日本に根強く残る女性蔑視の感情を人から、或は世間から感じると私は過剰に苛立ち、相手を論破しようと躍起になった。でも私は、あるイベントで対談したフランス人の女性作家の言葉にはっとした。「女性蔑視は男のみによってなされる物ではない。女性による女性蔑視もあるのだ」。それを聞いて私は、これまで男性による女性蔑視に堪え難いまでの苛立ちを感じていたにも関わらず[4]、自分自身もまた女性を蔑視していた事に気がついた。(ユカ)⁽²¹⁾

上記の引用は『マザーズ』のなかで、正面から性差を突き詰めて語った最も代表的な場面である。ここでは、たてまえの男女平等という虚像の暴露や「女性蔑視」といった深刻な性差別問題が、21世紀の現代の日本においてなお残されているという事実が仮借なく批判されている。ここまで読むと、小説に描かれた母親の「不機嫌」と「生きづらさ」はすべてこの批判の文脈に帰結するのではないかと思われるところだが、ストーリーの展開からして、それは単純に女性差別を暴露する小説として読めないということに気付く。『マザーズ』には、もう一つの現実が描かれているのである。

5、身体を望ましき混沌として「書く」

ここまでの読解で、母親たちの「不機嫌」というモチーフは『マザーズ』において、主に彼女たちの身体的経験と関わった形で現れているということが明らかになった。それだけではなく、身体的経験は作中に登場する女性たちが彼女たちの生きる現在のジェンダー制度と折り合えず、拮抗している状況から浮上したものとして読めることも確認できた。ただし、そのような「女性

(21)、同上、94頁。

であること」に対する規範的な規律と個々の女性の中の複雑で重層的な現実との間に生じてきた亀裂とずれが単純に性差別を暴露するという批判の文脈に回収されるものであるわけではない。『マザーズ』では、それはもう一人の視点人物である小説家のユカによって書かれているのである。ユカは同様に結婚生活に対して違和感を抱き、育児に疲れているが、それを意識的に記録し言葉に転換しようとする姿勢を見せる。

言葉にしないと、人は現実を夢のように処理してしまうのかもしれない。特にああいう悲しみを伴う現実には、過去とも現在ともつながりのない、ぽかんと独立した記憶となって、いつしか夢だったのか現実だったのかすら分からなくなってしまう気さえする。その時抱いていた思いの全てを言葉にして、それで初めて現実らしきものとして捉えられるのかもしれない。でも同時に、大変だったと口にした瞬間この体中に広がった悲しみは、作られた悲しみだという気もする。(ユカ)⁽²²⁾

ユカは自身のことを含めて、涼子と五月の「思い」は「言葉」を経由してはじめてそれが「現実らしきもの」として捉えられると語る。このモチーフは金原ひとみの作品のなかで馴染み深いのだが、「でも同時に、大変だったと口にした瞬間この体中に広がった悲しみは、作られた悲しみだという気もする」という一文は格別である。つまり、現実らしきものとして書かれた言葉は、口頭で発せられることによって、言い換えれば身体を巻き込んだ形として語り直される際に、それとは別の意味が生まれてくることを象徴しているのである。そうであるとすれば、『マザーズ』に描かれた母親たちの不機嫌さは、女性の主体性を束縛する既存の規律的なものには収まらなくなった現実に対する彼女たちの反感であるにとどまらず、それがユカによって語り直されることを通じて、反感という分りやすい情動と異なる別の意味も生まれてくることが可能であると考えられる。

とはいえ、ユカが語り直しを行なう動機は、単に出口や希望を明らかにするためだというわけではない。別言すれば、規範化されえない性としての身体を否定しないことと同時に、規範化された性としての身体も否定しないということだ。すなわち、規範化されえないものと規範化されたものの対立関係を、絶対的で安定した状態としてではなく、混沌としている拮抗状態として成

(22)、同上、265頁。

立させるということである。

推敲を重ねた、最終回の原稿を思う。あと一週間、私はあの原稿を推敲し続け、最後まで迷いを持ったまま、青田さんに送るだろう。あの小説が終わったら、私はいつか新しい小説を書き始めるだろう。妊娠して、体内で肥やし、放り出して、追い払う。私は死ぬまで、そういう事を続けていくのだろう。(ユカ) ⁽²³⁾

ひたすら「推敲」し続けるユカの姿勢に明らかなのはあくまでも自己認識の一貫性を保全しようとする意志ではなく、「迷いを持ったまま」、「妊娠して、体内で肥やし、放り出して、追い払う」というように身体を望ましき混沌として「書く」ことによって、そこで起こる差異の偶発性や脱寓話性をさらけだそうとしているということだ。このことは小説のエンディングまで一貫している。

小説のエンディングでは、五月は交通事故で子供を失い、不倫相手と別れて夫とやり直す。涼子は虐待に歯止めをかけるために子供を児童相談保護センターに預けて、自身は心理カウンターに通いはじめる。ユカは別居中の夫との離婚が成立し、アートディレクターと再婚する。ヒロインたちが迎える結末も三人三様である。しかし、「母」や「妻」などのカテゴリーを拒みつつもそれを引き継ぎながら生き延びているということは共通している。そこで書かれた「母になりたい」、「子供が欲しい」という欲望は否定されるべきものではない。むしろ、欲望を持つこと自体に対して払わざるを得ない代価として、規範に入るということが、作中に描かれた母親たちの不機嫌によって反発されているのである。不機嫌が意味しているのは、規律に反することがなぜか、身体ないし人格全般までも否定せざるを得ないという絶望的な窮地に追い込まれることと繋がられてしまうということに対しての不安と不満である。女というシニフィアンをわたしの身体というシニフィエに固定させられる既存のジェンダー制度の下で、そのような葛藤は作中においてさらに、自己嫌悪やミソジニーの感情に変質してしまうという形で描かれている。しかし描かれていることをもう一度「書く」というユカの行為は、規範に回帰すると思われた言説にそれが身体を巻き込んだ形として語り直される際にズレが生じてくることを象徴しているのである。つまり、身体を望ましき混沌として「書く」ことによって、これまで自然に重ね合わされていた性

(23)、同上、420頁。

的な身体の境界といまの「わたし」との境界にズレを来たさせ、リセットの可能性が生まれたということであろう。

小結

『マザーズ』は女性の出産、セックス、育児などの身体経験をもとに描かれた物語であり、「母とは何か」という問いとまともにぶつかりあうテキストである。従来「ズレ」として描かれてきた身体のままならなさという金原ひとみの作品のモチーフは本作において、具体的に母親たちの「不機嫌」な有様に集約されており、それは彼女たちが生きる現在のジェンダー制度と拮抗している状況から浮上したものとして読むことができると論じてきた。しかしながら、その拮抗している状態は直ちに既成のジェンダー批判に回収されているのではなく、だからといって生身の身体に拘る視点がヒロインの強制的異性愛主義や母性神話への強い執着に完全には還元するのではない。『マザーズ』において、そのような拮抗状態は視点人物の一人である小説家のユカによって「書く」ことを通して語り直されているのである。ユカの「錯文」によって語り直された「本質」的な欲望は、終わりなき「推敲」を通して、自己認識の一貫性を保全しようとする意志ではなく、あくまで身体に起こる差異の偶発性や脱寓話性をさらけ出すものとして読めるものである。そのことによって、身体の物質性や実体を求める視点が、「書く」＝言説化にフォーカスさせられて、生物学的本質主義の基盤からずらされるのが可能になったのである。

こうした「語り直し」の行為はフェミニズムを取り巻く困難—女性の経験を身体の次元で実体的に語るというツールが行き詰まっている—という現状を読み解く際に参考にする価値があるものではないかと考える。生身の身体に拘る視点と思考が根本から絶たれておらず、今なお残されているという事実がある。問題はそのような欲望のあり方ではなく、むしろ身体そのものに対する思考にあると思う。身体というのは、決して性別を持たない抽象的な存在ではない。新田啓子が指摘したように、「身体経験というのも、語ることによって構築された言説と切り離して考えることはもはや不可能」⁽²⁴⁾なのである。我々は「身体」が口頭で発せられる瞬間に、どれだけそこで仕掛けられてきた自律性を無意識のうちに引き受けたのだろうか。生きられる経験を語り直す際に、身体のリアリティに据え置かれる「本質」への欲望は、多様かつ偶発的で、間違い

(24)、新田啓子「ポスト人間身体への展望—自己愛と暴力のアイロニー」『現代思想』32 (7)、青土社、2004年、167頁。

やズレが認められるようなものであるはずだ。そのことはファンタジックなものとしてではなく、身体を望ましき混沌として「書く」ことによって実現できるということを、金原ひとみの『マザーズ』を読むことを通じて確認できたといえよう。

第 IV 部

越境する物語におけるジェンダー

第9章、共感を「拒否」することの倫理

—楊逸『ワンちゃん』を読む—

第Ⅲ部では、日本の「女子」世代と中国の「80 後」世代の女性作家を取り上げて、現在の「女性」というカテゴリーをめぐる表現のあり方は彼女たちの文学作品の中でいかに描かれているのかについて分析し比較を行ってみた。そして「女子」世代の女性作家とフェミニズム批評との関係に関しては、セクシュアリティや「身体」を描き続けている金原ひとみに集中して論じることを試みた。今日の女性作家とその文学のあり方を検討し続けてきた第Ⅱ部、第Ⅲ部に引き続き、第Ⅳ部では、語る主体がジェンダーだけではなく、「外国人」・「在日」などのナショナルリティを中心としたアイデンティティーを同時に抱えざるをえない「女性」である作品の分析に進みたい。取り上げるのは「外国人・女性」を当事者の視点から書くことを選択した女性作家である楊逸の『ワンちゃん』と温又柔の「好去好来歌」、「母のくに」である。それらを現在の「女性」というカテゴリーをめぐる重層的なあり方を示すテキストとして分析してみたい。

1、日本語文学と越境の物語

『ワンちゃん』は中国人作家・楊逸のデビュー作品であり、『文學界』2007年12月号に掲載されて、芥川賞候補作となった。本論に入る前に、小説の梗概をまとめておく。小説『ワンちゃん』の主人公には三つの名前がある。「よく働く」を意味する本名の王愛勤、日本名の木村紅、日本でのおだ名のワンちゃん。1960年代生まれで中国の政治と経済の激変期を体験して中年を迎えつつあるワンちゃん。女癖が悪く働かない中国人の元夫に愛想を尽かし、「すべてを変えたい」と心機一転、日本人と見合い結婚をしてはるばる四国の田舎へやってくる。元夫と対照的で無口で大人しい日本人旦那の送り迎え、姑の看病や義理の弟の世話と働きながら、国際見合い結婚の斡旋業に関わりはじめ、四国の田舎の独身中高年男性を中国へ「お見合いツアー」に誘う。見合い先の中国の田舎で見合いパーティーを開き、通訳として活動する。そこでワンちゃんに見えてきたのは嫁候補となる中国人女性たちの追い詰められている環境であり、彼女たちをうまく結婚させて、いまの状況から脱出させたいと強く願う。そこで知り合った日本人男性の一人、土村さんにやがて淡い恋心を抱くようになる。お見合いツアーに参加した男女から、成婚のカップルが次々と生まれる。土村

さんも無事結婚を成し遂げる。日常に戻ってくるワンちゃんを待っているのは、相変わらず無気力な夫、義理の弟、そして危篤に陥る姑。物語は姑の他界とともに閉じられる。

この小説は日本語を母語としない中国人作家によって書かれたものであり、日本文学の形式に対するある種の批評性を有するテキストである。これまでの『ワンちゃん』をめぐる文芸選評および先行論考をまとめてみた結果、二種類の動向が見られた。一つは日本語の表現の稚拙さゆえに日本文学でないと否定する（例 村上龍、石原慎太郎選評）⁽¹⁾、あるいは逆にクレオール的なもので、日本語に刺激を与えてくれる歓迎すべき現象と受け入れ、「越境文学」と肯定する（例 沼野充義、谷口幸代論）⁽²⁾というように、日本語表現や日本語文学の文脈で語られるものである。もう一つの傾向は「ワンちゃん」の心情に寄り添う形として展開されてきた。例えばプロレタリア文学の視点から「ワンちゃん」の「よく働く」というモチーフを、「複雑な人間関係と多様かつ過酷な労働と国境を越える生き方の強度」⁽³⁾として展開した田村景子の論説がある。また「ワンちゃん」を取り巻く国際見合い結婚という厳しい現実と照らし合わせて、ワンちゃんのような外国人妻たちの「痛み」と「生きづらさ」の有り様と原因を分析した斉金英の論説⁽⁴⁾がある。

以上にあげた先行論考から『ワンちゃん』を読むにあたって二つの読みの手掛かりが用意されているということが分かる。一つは「越境文学・日本語文学」として読むものである。日本人の読者にとって、馴染みのない中国語的な表現が混じっているこの小説が、読みにくいものとなっていることは明らかである。この種の議論はその「読みにくさ」をめぐる、賛否両論でありながらもいずれも書き手による文章の技巧や表現の土俵に踏みとどまっている。もう一つは具体的に『ワンちゃん』に描かれる物語の内容を裏付ける現実社会の出来事として読むものである。それは日本国内における過疎の農村や、農業県の「嫁不足」を解消するための行政介入の一つ、「国際見合い結婚政策」の推進と実施である。国際見合い結婚の中身について、山崎ひろみは次のように述べている。

(1)、「第105回文学界新人賞発表・選評批評」『文学界』2007年、12月号、27頁～36頁。

(2)、沼野充義「新しい世界文学の場所へ——大きな楊文学についての小さな論」『文学界』9月号、2008年。谷口幸代「楊逸の文学におけるハイブリッド性」『世界の日本研究』国際日本文化研究センター、2011年。

(3)、田村景子「働く生への応援歌—楊逸の「ワンちゃん」をめぐる」『社会文学』6月号、2010年、173、177頁。

(4)、斉金英「楊逸「ワンちゃん」の〈逃避行〉——越境願望から痛みへの共感へ」『国文』116号、お茶の水大学国語国文学会、2011年、38頁。

「農村の嫁不足解消のために、国際結婚を進めよう」という声が、日増しに高まっている。「嫁不足」という言葉の前には、保守も革新もない。その「嫁不足」対策の、最後の切り札として、フィリピン、タイ、スリランカ、韓国、中国などアジア各国の女性との「国際結婚」が考えられているのだ。……けれど、わたしには、どうしても黙って見ていることはできない。この動きは、結婚した本人たちや、この結婚に直接携わっている人々の思惑をはるかに超えた何かに操られているのではないだろうか。わたしには、日本では食べていけなかった農民たちが「開拓」の美名のもとに村ぐるみで満州侵略に出かけた歴史と、いまの、「国際結婚」の動きが、オーバー・ラップされて見える。⁽⁵⁾

『ワンちゃん』にはこうした形の「国際見合い結婚」が物語の主要なモチーフとして描かれている。そのために、「ワンちゃん」という人物に同情を寄せながら、ヒロインの「強さ」あるいは「生きづらさ」を主張する類の先行論はどれもこの厳しい現実に着目してきたのである。だが、注意深く読まなければならないのは、この小説では山崎らが論じているような「国際見合い結婚」の醜悪な一面やそこに巻き込まれる外国人女性たちの悲惨さが主旋律として展開されているわけではないということだ。したがって、『ワンちゃん』を単に「日本語文学」の土俵内でのみ議論することは不十分である一方で、嫁不足を解消するための「国際見合い結婚」という現実には直ちに還元することもできない。言い換えれば、『ワンちゃん』は、この小説を読解するにあたって用意されている二つの手掛かりのいずれに対しても、それぞれの枠をはみだす描写と解釈の可能性を有する作品であると考えられる。

2、普通の結婚と「逃走」としての国際結婚

『ワンちゃん』をめぐって、「日本語文学」の土俵内での議論の文脈に加勢せず、「ワンちゃん」への同情や共感を示すような議論に対しても批評的な解釈を試みた先行研究がある。

しかしながら、本論で問題としたいのは、日本語の巧拙のことではない。選評における、小川洋子、高樹のぶ子、川上弘美、山田詠美に共通し、さらには数少ないこの作品に肯定的な男性

(5)、山崎ひろみ「「国際結婚」は嫁不足を解消しない」『アジアから来た出稼ぎ労働者たち』明石書店、1988年、258頁。

評者たちに見られる、この作品に対する「読者」としての問題である。(中略) この小説が日本語を母語としない作家によって書かれた「日本語小説」であること、そして二国間の経済格差から生じる諸問題と女性、そして日本語小説と何重にも重なる政治性を意識するがゆえに、逆説的にその差別構造を補完してしまった結果であるとも言える。そして、そうした小説外部の周辺事情への拘泥は、この小説を「読む」ことからしか生じ得ない様々な可能性を、結果的にどこか遠い場所に置き去ってしまっているのでは無いかと思われるのである。⁽⁶⁾

すなわち、「ワンちゃん」の心情に寄り添おうとする読み方には同情と賛美の視線が常に絡んでおり、そのことによって物語の単純化・パターン化が生じるおそれがあるという指摘だと思われる。疋田の論考は我々にもう一つの「ワンちゃん」像を提示している。

ワンちゃんの視線は、限りなく顧客である日本人の田舎の男性に近い位置にある。「田舎の男には、田舎に行って相手を見つけてあげれば良いのだ」という考え方は、まさに女性を商品としか考えない視線である。物語には、しばしば中国の田舎の女性たちの境遇に同情しているワンちゃんの心情が描かれるため、こうしたビジネスライクな側面があることが読み落とされがちであることを、ひとまず指摘しておかねばならないだろう。(中略)「逃走」の舞台は、日本に移る。(中略) こう決意して、日本に「逃走」してきた「ワンちゃん」であったが、自己の「逃走」を客観的に相対化し得る術を持たない「ワンちゃん」は、そもそも今回の日本への逃走に関しても、国籍こそ違えど「男」を使って逃走したことは同じであるという事実には気がつかない。⁽⁷⁾

ここで論じられている「ワンちゃん」は「愛すべき」側面を持つ人物であるだけにとどまらず、ときには差別構造をそのまま内面化して、保守的で打算的なむしろ「憎むべき」一面を持つ人物である。確かに、これは従来の先行論で築かれてきた「ワンちゃん」像を転覆した読み方である。しかし、たとえば「少なくともこの女性たちを斡旋した秋姉やワンちゃんたちにとって、女性たちがこうした社会的な格差から抜け出す唯一の手段として、表層的な女性性のみが重視されていること

(6)、疋田雅昭、「政治と読むこと或いは人物に寄り添うということ―楊逸『ワンちゃん』をめぐって―」立教大学日本学研究所年報(9)、2012年、59頁。中略の表記は筆者による加えたものである。

(7)、同上。64頁、67頁。中略の表記は筆者による加えたものである。

は間違いない⁽⁸⁾のような、国際見合い結婚という非対称的な男女関係のなかでは、女性が性的な対象として見られるというあからさまな差別的視線を直ぐさま「ワンちゃん」あるいは「秋姉」の個人的な価値観に還元するという論じ方はいささか性急ではないか。また「ワンちゃんの視線は、限りなく顧客である日本人の田舎の男性に近い位置にある」⁽⁹⁾という指摘も腑に落ちない。「限りなく」近いとはいえ、同化することは決してありえない。なぜならば、この小説の中で、「ワンちゃん」は「表層的な女性性」を男性たちと一緒に眺めると同時に、男性たちが見ようとしないうる、知ることができないステレオタイプ化された女性性の裏に隠されたそれぞれに異なる人生の物語も見ているからである。つまり、「ワンちゃん」は性差のヒエラルキーによって構造化された女性像とは違う側面を同時に見る視線を保っているといえる。この視線はのちに展開されていく、矛盾する「ワンちゃん」の行動の伏線を敷くしかけでもある。

また、疋田は国際見合い結婚に関与している「ワンちゃん」の行動に対して、「そもそも今回の日本への逃走に関しても、国籍こそ違えど「男」を使って逃走したことは同じであるという事実は気がつかない」というように手厳しい批評を下している。お見合いという出会いの形を通じて外国へ嫁いでいく女性たちの打算的な欲望に言及し、そのような結婚が成立する前提として、「恋愛＝結婚システムから疎外され、その見合いの相手を国外で探さざるを得ないという点においてもまた同様である」と論じている。そうした疋田の見解の裏には「恋愛＝結婚システム」が望ましく正しい結婚であるという近代型恋愛結婚イデオロギーの観念が働いていないだろうか。アジアの国際結婚については、次のような視点が提示されている。

アジアの国際結婚は、当人どうしの自然な出会いより、結婚仲介業者や知人のネットワークによる紹介というかたちをとることが多い。数日から1週間の訪問で見合いから結婚式まで終えてしまう方法も一般的である。ほとんど付き合う時間もなく、金銭の授受を伴うので、女性たちを貧困や家父長制の「犠牲者」とする批判的な見方が強かった。しかしそもそもアジアでは、紹介や見合いによる結婚や結婚に際しての持参金や婚資の授受は、ふつうの結婚でも珍しくない。恋愛結婚が唯一の正当な結婚のしかただとする西洋の価値観で評価してはいけないと、パルリウラとウベロイは警鐘を鳴らす。⁽¹⁰⁾

(8)、同上。

(9)、同上。

(10)、落合恵美子ら編『アジア女性と親密性の労働』落合恵美子「序章 親密性の労働とアジア女性の構築」京都大学学術出版会、2012年、22～23頁。

国際結婚が選ばれる理由は、ロマンチックな「愛」ではなく、むしろ親や本人による人生戦略のためである。これらの戦略を経済的利益だけを目指すものとして否定することはできない。国際見合い結婚におけるような経済的な内実は、国籍が同一の男女の間でも十分考えるからである。小説に戻れば、物語では「ワンちゃん」の中国にいた頃の恋愛・結婚のプロットが挿入されている。

「2人の愛はこの万里長城と同じように、どんなに寒い寒風でも壊されることはないぞ。(中略) 真剣かつ神聖な瞬間であった」⁽¹¹⁾ というように、「ワンちゃん」の回想において前夫とのほろ苦い思い出が頻りに語られている。つまり、「ワンちゃん」は恋愛結婚を経験したことがあり、それに失敗している。日本にやってきて、ろくに交流することもできない日本人男性と夫婦になることを選択したワンちゃんは、かつての経験と学習で「恋愛＝結婚システム」を放棄したわけである。「ワンちゃん」の人生の物語は、恋愛・結婚イデオロギーが必ずしも円満な結婚を保証するわけではない、というアンチ・テーゼを示しているのではないか。「恋愛＝結婚システム」という理念を持ち出して、『ワンちゃん』が描いた国際見合い結婚の是非を論じるのは一面的だといえよう。

疋田雅昭の『ワンちゃん』論は、この小説をヒロインのバイタリティーを単純に称揚する読みのパターンから外して読み直した作業であり、確かに新しい視点を示した。だが、それはある種の加害者像を提出する結果を招いていると思われる。つまり、疋田は「ワンちゃん」の「愛すべき」側面の反対に、差別構造を内面化した「憎むべき」側面をもつ「ワンちゃん」の形象を指摘したが、それは「ワンちゃん」像を裏返しただけで、多様で重層的な「ワンちゃん」像を提示することにはなっていない。

以上を踏まえて、本章ではこれまで日本の批評家による「ワンちゃん」への同情や共感への疋田の批判を受け止めつつ、疋田が提示した加害者像に検討を加える。まず、小説に描かれている「ワンちゃん」の他の中国人女性に対する共感性の欠如と格差に対する無自覚な振る舞いを外国人女性であるというワンちゃんが持つカテゴリーや「国際見合い結婚」という異質性を帯びる結婚のあり方に還元できない読みを提示したいため、ある日本人主婦の在日外国人女性に対する視線が描かれた、鹿島田真希の「女の庭」と比較して読んでみたい。とりわけ、この小説に挿入されている「外国人・女性」のプロットの機能に注目したい。「女の庭」は視点人物である「私」の感情の流れと隣に引っ越してきた外国人女性を見つめる「私」の視線を常に対置している。それにより、異質さを際立たせる差異化の視線がある一方で、外国人女性に対する「私」の共感もはっきり組み込まれ

(11)、楊逸『ワンちゃん』文藝春秋社、2008年、25頁。中略の表記は筆者による加えたものである。

ている。ただし、その「共感」は「決して高尚なことではない」⁽¹²⁾という「私」の自認も語られている。共感は同一化ではなく、さらなる差異の可視化へと繋がっている。本論では、こうした「女の庭」に描かれている不合理な「私」の「視線」と「共感」のあり方を經由して「ワンちゃん」を読み解く。その上で「ワンちゃん」の相反する行動や矛盾したように思われる感情の流れを内藤千珠子が提示した「誰もを拘束する普遍性」⁽¹³⁾をめぐる問題として論じ直したい。

3、鹿島田真希『女の庭』—「共感」するということ—

「女の庭」では、「普通の主婦」である「私」が「子供がいない」ということで他の主婦と区別されて、差異に苦しんでいることが告白されている。語り手は自分のアイデンティティーに対して「別に私には特別なところはない。自分はいい意味でも悪い意味でも、普通の主婦だ」⁽¹⁴⁾と語りつつ、一方で「私が子供のいる主婦たちと微妙な不協和音を奏でていること」⁽¹⁵⁾、つまり普通ではない存在であることに気づいている。「女の庭」はこのような矛盾した「私」の感情を物語の基調とする作品である。そして、物語は主婦たちが住むマンションにナオミという外国人女性が引っ越してくることによって動き始める。

どうやら新参者は私たちの隣に引越ししてくるようだ。そこで私はよけいに興味深くなる。きっと変わり者に間違いないと思う。(中略) タクシーが我らのマンションに着いた。私は遠目にタクシーを降りる人物を見る。髪はブロンド。スカートの下から見える引き締まった足。やがてサングラスを取る。やはり外国人だ。(中略) でも隣に引っ越してきた外国人はぎこちないどころではない。とにかくなにもかもが違うのだ。(中略) 多分ナオミはまだ知らないだろう。外国人がどういう孤独な目にあうということ。(16)

主婦たちの日常に変化をもたらすのはナオミという名前の外国人女性である。仏滅の日に引っ越して来るとするのは「私」の常識から見ると「きっと変わり者に違いない」のである。「変わり者」

(12)、鹿島田真希『女の庭』河出書房新社、2009年、23頁。

(13)、内藤千珠子「主婦の憂鬱が満ちるとき—鹿島田真希『ゼロの王国』から『女の庭』へ」『小説の恋愛感触』みすず書房、2010年、201頁。

(14)、鹿島田真希『女の庭』河出書房新社、2009年、7頁。

(15)、同上、9頁。

(16)、同上、17頁、20頁。中略の表記は筆者による加えたものである。

の正体が「外国人だ」と判明した瞬間、「私」は自分の憶測に辻褄を合わせた。それ以降、「私」の変哲もない生活が一変して、「私」はナオミをひたすら観察し続けている。そういったような「私」のまなざしは決して善意的であるとは言えない。たとえば、玄関を掃くナオミの行為に対して、日本人ではなくせに日本人の真似をすると違和感を覚える。また、狭い部屋なのに洒落た西洋風の家具を置いたりして、メイドまで雇うというナオミの異質さに溢れる暮らしぶりに首を傾げて嫌味な視線を注ぐ。だが、この小説において「外国人・女性」に対する「私」の語りは苛立ちだけで完結はしていない。何もかも違うナオミに共感する「私」の感情もしっかりと組み込まれている。

私は想像してみる。祖国を離れる哀しみを。しかし私には想像もつかない。祖国を離れるなんて、きっと大きな理由があるのだ。暗い過去があったのではないだろうか。そうでなければ、なぜ愛する人たちを置いて、こんな東の果てにきてしまったのだろう。(中略)これから私は、ナオミの哀しみを自分のことのように思うだろう。それは決して高尚なことではない。私はマリアのことも自分のことのように思う時があるのだから。きっと主婦という人種はどんな境遇の人とでも共感できるのではないかと私は思う。それがたとえ外国人でも。⁽¹⁷⁾

なぜ違って見えても共感することが可能になるのか。内藤千珠子は、「それは故郷を離れ、外国人として暮らすことを選択したナオミと、独身時代と別れ、結婚生活を選んだ主婦である私が同じように人生における選択と変化を経た上で、「繰り返し自身が有名でも特別でもないことに」気づくという体験を重ねてきたからである」⁽¹⁸⁾と論じる。そしてそのような感覚は「決して高尚なことではない」という「私」の自認にも着目しなければならない。ナオミが立たされている「普通ではない」場所に「私」は決して入ることができない。社会的、歴史的な差異によって形成されてきた境界線を「私」は容易には乗り越えることができないからである。語り手は「私」と「ナオミ」の差異を誰の目にも明らかである図式には直ちに還元せず、ナオミの異質さをただ眺めるだけでなく、それについて想像し、擬似体験する「私」の感覚をも見せている。そして最終的に自身の現実へと帰着する。

(17)、鹿島田真希『女の庭』河出書房新社、2009年、22～23頁。中略の表記は筆者による加えたものである。

(18)、内藤千珠子「情熱的な憂鬱—鹿島田真希の全作を読む」『文藝』冬号、2012年、67頁。

私がこのマンションで、自国にいると感じられるのは、昼の間だけだ。夫が帰ってくると、この部屋は夫の領土になってしまう。それは大変よそよそしいものだ。だけど私は哀しまない。だけどこの部屋が夫の国になった時の、痺れるような緊張感は一切なんなんだろう。私はそれに恐怖すら感じているのではないか。もちろん私は努力している。夫の国の住人であるように。外国語を覚えるように、それは少しずつ上手くなる。しかしいつまでも緊張感がとれることはない。どんなに外国語を自由に操れるようになっても、この緊張感は失われることはないだろう。⁽¹⁹⁾

「女の庭」における外国人・女性というプロットの機能を構造的に考えてみると、このプロットの挿入によって小説の中で次のような二つの視点が対置されているのがわかる。一つ目は主婦のあり方は様々であるはずなのに、子供がいないという理由だけで息がつまるほどの疎外感を感じてしまう「私」に対するものである。二つ目は外国人・女性の人生の物語は多様であるはずなのに、それらが平準化されてただ「異質」な存在として見なされてしまうナオミ、ナオミのアジア人のメイドに対するものである。「女の庭」において、対置されている二つの視点は交じわることなく平行しており、互いの問題を相対的に見る視線と変わっている。そのことが可能になったのは「私」、ナオミ、そしてナオミのアジア人のメイドはみな「女性」と設定されたからだ。「女性」に焦点を与えることによって、従来の「外国人」を見る、考える枠組み—可視化されてきた国同士の経済的格差—とは異なるものが浮上してきたように思われる。すなわちジェンダーという枠組みである。そこで、外国人女性であるナオミに対する「私」の「共感」のあり方は境界を曖昧にすることなく共感してしまうという矛盾した「私」の視線を通して表現されている。その視線は最終的に自身の現実へと帰着する。「私がこのマンションで、自国にいると感じられるのは、昼の間だけだ。夫が帰ってくると、この部屋は夫の領土になってしまう」⁽²⁰⁾という「私」の独白はまさに他者の問題を自分自身をも巻き込んだ形としてもう一度語り直したものである。そのことによって「共感」という感覚が「私」とナオミの差異とともに共存するのである。内藤千珠子はこの「共感」のあり方を支えるより深い解釈を提示している。

テキストに設定された矛盾から構造的に思考してみると、スタンダードな普通という観念を作

(19)、鹿島田真希『女の庭』河出書房新社 2009 年、39 頁、41 頁。

(20)、同上。

り出す世界の仕組みの、どの地点から見たとしても、私が語る矛盾は、逆説的に、誰もを拘束するある種の普遍性を帯びていることがわかる。ジェンダーのレベルだけではなく、民族や人種、セクシュアリティ、階級、地域、年齢といった種々の次元で、普遍性をめぐる神話は繰り返し生産され、補強されてきた。現実的にはあらゆる意味で普通であることなど不可能なのに、理念の上では普通であることの価値が信仰される。⁽²¹⁾

なるほど、「私とナオミ、にているけど、それぞれの他者として」⁽²²⁾というように、「私」とナオミの接触と共感とは差異から始まり、差異へと終わっていく。つまり「誰もを拘束するある種の普遍性」という観念こそが「私」そしてナオミに圧迫感を与えつつ共感できることを約束したといえる。「女の庭」はこうした差異が留保されたままの開かれている「共感」のあり方を我々に見せてくれる。

4、共感を「拒否」することの倫理

4・1、奇妙な能動性

「女の庭」を経由して得られた外国人・女性を眺める視線と差異が留保されたままの「共感」のあり方を活かして、再び『ワンちゃん』を読むことに向かってみよう。テキストの中で、「ワンちゃん」には挫けるたびに、すぐさま立ち直って次の行動へ走っていくという奇妙な能動性が読み取れる。前夫と離婚し、何もかも失って無一文になった「ワンちゃん」は、「良いさ、そんなものは2、3年頑張ればどうにかなる。何よりこれで人生を取り戻したのだから」⁽²³⁾と決意し、服の卸売りの経営を始める。そこに前夫が出現することによって、「一気に絶望の淵に落とされてしまった」⁽²⁴⁾うが、その後工場を畳んで「広州へ行こう、中国の南端にある遠い広州へ行って人生をやり直そう」⁽²⁵⁾と気持ちを切り替えて、広州で洋服のデザイナーに変身する。しかし一年後、幼い息子を連れて前夫に再び見つかってしまう。「一年間も楽しんで築いた夢が一瞬にして泡と化して弾けてしまった。(中略)眠れないワンちゃんは思った、外国しかない、そうだどこか外国へ行くしか

(21)、内藤千珠子「主婦の憂鬱が満ちるとき-鹿島田真希『ゼロの王国』から『女の庭』へ」『小説の恋愛感触』みすず書房、2010年、201頁。

(22)、注19)に同じ。84頁。

(23)、楊逸、『ワンちゃん』、文藝春秋、2008年、35頁。

(24)、同上、38頁。

(25)、同上、39頁

ないんだ」⁽²⁶⁾と「ワンちゃん」は考える。国際見合い結婚に踏み込む前に「ワンちゃん」が経験した人生のドラマはこのような奇妙な能動性とともにも小説に配置されている。語り手は執拗に「ワンちゃん」を何かではない者として語っている。「ワンちゃん」は何を拒否して、何から目を逸らしているのだろう。

「ワンちゃん」は前夫による精神的・経済的な搾取からひたすら「逃避行」を続ける。「逃避行」は何かを拒否してそこから脱出したいという欲望によって支えられている。「ワンちゃん」は何を拒否しているのだろう。今までの先行論で論じられているように「前夫」なのだろうか。

「これじゃ足りないなあ、まあ、取りあえずホテルを決めちゃうから、明日またゆっくり」そう言って、息子の手を引っ張って出て行った。周りにいた同僚がパッとワンちゃんを囲むように集まった。

「あれ、前の旦那？ハンサムな顔をしているけどね」

「復縁するの？まあ子供もいるしさ」

「なんで離婚したの？」

ワンちゃんが凍りついたように椅子にぐったり倒れこんでいるにも拘らず、質問が雹のように次々と頭に降り注いだ。⁽²⁷⁾

このシーンは「ワンちゃん」が外国に行く前に最後に元夫に遭遇した場面である。ここで、「ワンちゃん」を見つめる周囲の目線が初めて描かれるようになる。この場面からわかるのは「ワンちゃん」は前夫を拒否しているが、彼女にとってより耐え難いのは紛れもなく世間の目線そのものであるということだ。より正確に言えば、ハンサムな夫と幼い息子を手放した自分の選択が、周囲の人から見れば「普通ではない」と判断されることが「ワンちゃん」は耐え難いのである。それだけではなく、「お前って本当に苦勞が多いね、ごめんね、もっと良い名前をつけてやれば、ごめんね…」⁽²⁸⁾、「赤い色は厄除けになるんだから。ずっとお前が哀れだったけど、せめてこれからは…」⁽²⁹⁾というように、母親も含めて、彼女は周囲から常に「不幸」＝「普通ではない」存在として見られている。つまり、この小説の中で「ワンちゃん」は「普通」から疎外された存在とされており、

(26)、同上、40頁。中略の表記は筆者による加えたものである。

(27)、同上、40頁。

(28)、同上、7頁。

(29)、同上、10頁。

それゆえ「ワンちゃん」は、「普通ではない」ものではないように、執拗に行動し続けているのである。とすれば、奇妙な能動性というのは彼女自身の「強さ」あるいはバイタリティーに単純に還元することはできない。そうではなく、奇妙な能動性は「ワンちゃん」が自らに与えられた「普通ではない」存在という位置付けを拒否し、そうではない者として執拗に行動し、語り続けていく際に生じたものとしてテキストに配置されているのである。

4・2、「孤立無縁」のワンちゃん像に向けて

忘れるわけにはいかないのはこれが「小説」であるということだ。読者のいない小説はありえない。徹底して安易な共感を排する一方で「小説」にしかできないこととしてのワンちゃんの「語り」に注目してみよう。『ワンちゃん』は第三人称の作品であり、小説の中には「ワンちゃん」の「語り」と「ワンちゃん」を見つめる語り手の「語り」が存在する。テキストの語り手は極めて「ワンちゃん」に近い場所にいなながらも同一化するのではなく、むしろ次のように現実の情報を補完するなど、読者とのつながりを求めていると考えられる。

①「縫製工場をやめて、洋服の露店を出したのは彼女が18歳の時のことだった。ちょうど「改革解放」の風が吹き始め、さすがに長年灰色を背負ってきたことに参っていた中国人だけに、誰もが人一倍早く人民服を脱ぎ捨て、香港や台湾からの「奇装異服」を狂ったように求める時代であった」。(9頁)

②「「あの人」とはワンちゃんの前の夫だ。当時「晩婚晩育」を唱えていた中国で、女が19歳、男が21歳での結婚は周囲から白い目で見られたのも意外ではなかった。仕方のないことだ。—いわゆるできちゃった婚なのである」。(26頁)

③「前世紀の80年代の後半から90年代の初めにかけて、中国では洋服の露店が急に増え始め、ファッション業界も飛躍的な発展を遂げた。ちょうどワンちゃんが商売をして4、5年の頃であった。町中で人民服の灰色を次第に見かけなくなって、いつしか新ファッションの鮮やかさに一変した。……かつて批判されていた鄧小平の「黒猫でも白猫でも、ネズミさえ捕まえれば良い猫だ」というスローガンが茶の間に流行し、誰もが金という「ネズミ」を捕まえる猫になろうとして、「下海」（商売人になる）ブームを引き起こした」。(36頁)

中国の改革解放などの社会的、歴史的背景は明らかに日本人読者向けの情報として描かれている。

現実の情報で読みを補助し、語り手を経由して現実の作家とつながることが要請されているとあって良いだろう。これに呼応したかのような読みも現れている。たとえば、「この物語を支えている原理は、常に差異≒格差である。(中略) 中国と日本の経済的差異≒格差を背景に中国の女性は日本に嫁ごうとしているのだ」⁽³⁰⁾というのは、語り手が示した情報を共有した上で示された見解であろう。また、バイタリティーに富む「ワンちゃん」の人物造形について、「楊逸さん自身もそうだけど、中国の女性って強いよね。(中略) 日本人の場合は長い伝統の中で女性は弱さ、非力さから出発しているから」⁽³¹⁾というように、「ワンちゃん」の「強さ」を現実にある日中の女性の差異の中で読むというような言説もある。いずれも一読者の立場から、語り手との間にある歴史的、社会的に生じた亀裂を明確にしながら、『ワンちゃん』というテキストを、その亀裂が意味する価値をめぐるせめぎ合いの場として受け取るというようなものであると考えられる。しかし、それは小説によって提供された一般的な情報を「ワンちゃん」に当てはめて、「ワンちゃん」を中国人女性一般の象徴として読むことでもある。有り体に言えば、安易な共感を示したり、あるいはスタンダードな理念を用いて批判を行ったりする議論である。留意しなければならないのは、「ワンちゃん」はテキストにおいて、これまでの現実の読者たちが望む、社会的意味からずれた存在としてしばしば描かれているという点である。いってみれば、現実世界と「ワンちゃん」が接触する地点には生まれる、目に見えにくい亀裂があるということだ。

小説に登場する他の人物に向けられる「ワンちゃん」の視線は、誰に対しても一方通行的な同情として描かれており、読み手にある種の読みにくさ=共感しえないものとして立ち上がっている。

土村は李芳芳か呉菊花かで迷っていたが、ワンちゃんは懸命に呉菊花を薦めた。何故だろう、迷信を信じるわけではないが、万が一李芳芳が「克夫命」⁽³²⁾だという噂が本当だったら……、ワンちゃんはもうそれ以上考えたくない。でも幸いなことに、宇野は李芳芳が良いと申し出た。ワンちゃんはホッとした。李芳芳と孫領弟のストーリーを聞いたとき、彼女たちのために必ず

(30)、疋田雅昭「政治と読むこと或いは人物に寄り添うということ——楊逸『ワンちゃん』をめぐる——」立教大学日本学研究所年報(9)、2012年、61頁。中略の表記は筆者による加えたものである。

(31)、高樹のぶ子×楊逸「対談・国境を越えたから書けたこと」『文學界』9月号、2008年、223頁。中略の表記は筆者による加えたものである。

(32)、「克夫命」は、夫の運を悪くする妻。さげまん。物語の中で、李は亡き夫と同時に交通事故に遭ったが、自分だけ一命をとりとめたということが原因で、村の人々から「克夫」の運命を持つ女だと噂されている。

日本で相手を見つけてあげるとワンちゃんは内心そっと決めていた。この二人を今の環境に放っておくと、世間の噂に殺されていくのが目に見えているからだ。⁽³³⁾

「ワンちゃん」は一方で他の中国人女性に対して強い同情を寄せながらも、「克夫命」が迷信だと理性で分かっている、やはり李芳芳が土村の結婚相手になってほしくないという気持ちを吐露している。そして「お見合いツアー」を「売春ツアー」だと認識する宇野という人物を李芳芳に薦める。李芳芳などの他の中国人女性を「今の環境」から脱出させたいと強く願う「ワンちゃん」であるが、猥らな本性を持つ宇野と結婚するようにと李芳芳を導いていく。こうした矛盾を見れば、「ワンちゃん」の救出願望は確かにご都合主義的なものに過ぎない。しかし、角度を変えて見れば、封建的な意識がまだ濃厚に残っている辺鄙な田舎で苦しめられている他の中国人女性への同情そして宇野のような女性を性的対象としか見ない日本人男性への嫌悪、さらに幾度かの接触を通じてやがて生まれてきた土村に対しての恋心というようにいくつもの欲望が同時に重層的に存在しており、その複数性と非均質性が良い「ワンちゃん」ではなく、リアルな「ワンちゃん」を形作っているといえないだろうか。語り手は「ワンちゃん」に身を寄せながら、彼女の限界も隠さずに見せている。「ワンちゃん」は語り手に近づく読者たちが望む社会的意味からずれた存在として「孤立無縁」な場所で奇妙な能動性を発揮し続ける。

自分は昔と少しも変わっていない。ずっとこんな風に町をぶらぶらしている。中国語では「漂泊」というが、日本語の「浪人」に似ている。初めて日本でこの言葉を目にした時、胸がドキッとした。日本語の意味はどうであろうと、波に任せて生きている自分の人生を反映するにはピッタリの二文字である。昔も今も、中国にいようと日本にいようと、虚ろな目をして目的もなく町をぶらぶらしている。仕入先の広州に行っても、前夫の浮気現場を目撃した時も、離婚して店を全部畳み、倉庫に籠った時も、そして日本に嫁いでからの日々……。踏んでいる町こそ様々であるものの、他に変わるものはあるのだろうか、虚ろな目。空っぽな頭。孤立無援な気持ち。麻痺した神経。いつかこのままぶらぶらして、どこか闇に消えていってしまうような、と、そんな場面が何度となく頭に過ぎる。⁽³⁴⁾

(33)、注(23)に同じ、61頁。

(34)、同上。29頁。

『ワンちゃん』という小説が持つ「読みにくさ」は、単に書き手による文体や表現の技巧の問題だけではなく、「ワンちゃん」の語りの中にもしっかりと組み込まれている。いかなる苦境に陥っても決して挫けないという奇妙な能動性と小説に登場する他の中国人女性に対する矛盾した同情は、どれも理不尽な理屈のように、ある種の読みにくさとして理解することができる。そして読みにくさこそが小説に仕掛けられた重要な問題提起にほかならない。「ワンちゃん」は語り手が提供した、現実の読者との間にある歴史的・社会的に生まれてきた差異、またスタンダードな価値観を明確にしながらでなければ、語れないように仕掛けられている。しかし、「ワンちゃん」自身はそうした「普通」からずれた存在なのである。彼女の語りには日本人の読者と語り手である中国人の書き手のどちらのカテゴリーに向けても徹底して安易な共感や読解を排するものを孕み得る。そのものがほかではなく物語内の現実としての「ワンちゃん」の「孤独」を生んでいる。

上記の引用に戻れば、「波に任せて生きている自分の人生」、「いつかこのままぶらぶらして、どこか闇に消えていってしまう」という描写から、目の前にある様々なカテゴリーとのつながりが逐次失われていき、ただ「孤立無援」である「ワンちゃん」像が浮かび上がる。ここでの「ワンちゃん」の孤独をどう捉えればよいのか。従来の「寄り添う」論であれば、不安定な生活に強いられて「虚ろな目をして目的もなく町をぶらぶらしている」という「ワンちゃん」の告白は在日中国人女性一般の困難として、むしろ共感を呼び込みやすい語りとされるだろう。だが、先ほど論じたように、「ワンちゃん」は複数性を含んだ非均質な欲望を持つ、ずれた存在なのである。一見すると共感を呼び込みやすい語りに見えてくる亀裂は『ワンちゃん』というテキストの中で消えることはない。「孤立無援」は人生のそれぞれの節目に次々と「ワンちゃん」のアイデンティティーを形作るはずの情景が現れてはその度に崩されていくこととして描かれている。それは何にも同一化し得ない場所で生きる者である「ワンちゃん」が共感することにもされることに抵抗し、容易に読まれてしまうのを拒否しているものとして捉えうるだろう。

小結

本章では、『ワンちゃん』という小説をめぐって、これまでの日本の批評家による同情や共感を示す議論に加勢せず、「ワンちゃん」の語りに注目してそこに生じる「孤独」を拾い上げることで、ネガティブなものとして出された加害者としての「ワンちゃん」像からも脱することを試みた。「ワンちゃん」は矛盾している非均質的な者でありながら、矛盾していないように語ることを普遍性を

めぐる観念の下で要請されている。しかし、「孤独無援」なあり様にはどのカテゴリーに向けても徹底して安易な共感や読解を排するという姿勢を見ることができる。「女の庭」に描かれている「私」のナオミに対する多層性と複雑性が留保されたままの開かれている「共感」に比較すれば、何にも同一化し得ない場所に立ち尽くしたままの「ワンちゃん」に対する語り手の視線はまさに閉ざされている「共感」のあり方を示している。しかし同時に、これは小説であり、聞き手がいなければ語り手にはなれない。「ワンちゃん」はより抽象的な次元でひたすら聞き手を求めている⁽³⁵⁾。その瞬間がこの小説の中で確保されている。

結婚するまで、旦那との間には言葉もなくフィーリングの一致もなく、ただただ地元から離れたいという思いの一点張りで、ことが猛スピードで進んだ。そのプロセスからは何故かチャップリンの映画を連想してしまう。中学時代に見たサイレント映画の1シーンに、今の自分が重なって見えた。滑稽なストーリーが無言で演繹されていく中で、黒い帽子をかぶっているチャップリンの顔がふっと自分の顔になっているように見えてしまう幻想を度々抱いた。⁽³⁶⁾

ここでは、国際見合い結婚という出来事が戯画化されて表現されている。ワンちゃんは初めて自身のことを相対化させてみせている。チャップリンの作品の寓意を引き合いに出しながらこの比喩を構造的に思考してみると、自分の選びとった国際見合い結婚のプロセスを「普通」から逸脱している「滑稽なストーリー」とみなし、己をチャップリン＝人を笑わせる非道なキャラクターに喩える。だが、そのコミカルな現象の裏には逆説的に常識や正論に武装された理念上の「普通」を嘲笑する力もあるはずである。それはこのテキストに登場する国際見合い結婚に関与する一人一人の人物のドラマを「不幸」＝「普通ではない」と決めつける「普遍性」を「拒否」している。このように、『ワンちゃん』は語り手による読み手と繋がろうとする小説である一方で、同時に安易に「共感」されることへの拒否をも書き出したのである。そのことを可視化する記号として、本章が拾い上げたのが孤独無縁な「ワンちゃん」像だったのである。

(35)、「語り手の聞き手を求める行為」の議論について、飯田祐子「聞き手に向かう——書くことと読まれることとフェミニズム『私小説 from left to right』を通して」『岩波講座・文学別巻』岩波書店、2004年、231～232頁を参照した。

(36)、楊逸『ワンちゃん』文藝春秋、2008年、40～41頁。

第 10 章、受け継がれる問題としてのジェンダー —温又柔「母のくに」、「好去好来歌」を読む—

1、「女子」世代の越境の物語

第 9 章では、言語や国籍などの重層的なアイデンティティーを抱えざるをえないヒロインを「普通」からはみ出る存在として日本語で描く楊逸とその『ワンちゃん』について考察を行った。そして『ワンちゃん』が書かれた年 2 年後、日本語と中国語の狭間で生み出される葛藤を抱える在日台湾人の女性たちを描く在日台湾籍の温又柔が文壇デビューを迎えた。日本語で小説を書く外国籍の作家として日本の文壇に登場するという出来事自体はたとえば、『星条旗の聞こえない部屋』(1992)で野間文芸新人賞を獲得したリービ英雄が挙げられるように、特に 90 年代以降、文学的状況の目新しい変化としてすでに起きている⁽¹⁾。温又柔の文壇デビューはその大きな流れの中の一現象として捉えられると言ってよいだろう。

温又柔は複数のアイデンティティーを抱えざるをえない人物を女性の視点から描くという点で楊逸と同様であり、「女性」を書くことを選択した女性作家である。しかし世代的にみると、1964 年に生まれた楊逸が来日した 1987 年には 1980 年に生まれた温又柔は 7 歳になっており、日本暮らしの 4 年目を迎えるところであった。日本の 80 年代を 20 代のうち経験してきた楊逸に対して、温又柔はゼロ年代の「女子」世代である。彼女の第 3 作目の「母のくに」という中編小説が斎藤美奈子によって「女子小説」として受け止められている⁽²⁾ように、1980 年に生まれ、日本で育った温又柔は「女子」世代の書き手としてあげられるであろう。したがって、楊逸とは言語とアイデンティティーの問題に対する感触とその描写が異なるはずであり、これまでの議論で論じてきた、バブル世代対「女子」世代の感覚の差は、外国籍を持つ女性作家同士の間にも存在するはずであると考えられる。

本章では、ジェンダーの問題とナショナリティを中心としたアイデンティティーの問題を共に孕んだ「外国人・女性」という主体に引き続き注目していきたい。具体的な分析対象として「ワ

(1)、リービ英雄の次に、デビット・ゾペティ（スイス）、楊逸（中国）、シリン・ネザマフィ（イラン）が続々と現れている。

(2)、詳細は第 3 章「「女子」世代による語りの行方—斎藤美奈子の「女子小説」を手掛かりに—」の第 3 節「斎藤美奈子の「女子小説」評」に参照されたい。

ンちゃん」の次世代の視点人物を等身大の視点から描く温又柔の「好去好来歌」(2009年)、「母のくに」(2011年)を取り上げる。現在の「女性」というカテゴリーをめぐる重層的なあり方を示すテキストとして世代間にある差異に合わせて分析してみたい。

2、三人称多元の視点という志向性

温又柔は台北生まれで、3歳の時に台湾人の両親に伴って来日した在日台湾人作家である。2006年に法政大学大学院を修了し、リービ英雄とは師弟関係であった。大学院時代に小説家を志すようになり、そのきっかけとしては「在日韓国人二世である李良枝の小説との出会いが大きかった」⁽³⁾という。そのほか、中上健次、津島佑子などの作家からも影響を受けて「歴史を意識しながら、「個」人の物語を書きたかった」⁽⁴⁾と語るその意図は自らと等身大の女性たちの物語を描き続けてきたという彼女の小説のなかで反映されているであろう。

日本語で書く外国籍の女性作家ということでは、楊逸と同じである。しかし、日本語が母語ではなく外国語だったという楊逸と違って、3歳に来日し日本で育てられた温又柔にとっては本人の言葉でいうと「日本語は「養母語」」のような存在であるというようだ。この点に関しては、デビュー作の「好去好来歌」⁽⁵⁾で第33回すばる文学賞佳作に選ばれた際の受賞の言葉のなかで次のように述べられている。

母語ではない、というのは正しくないし、母語である、というのも間違っている。ひょっとしたら、母語である、というのが正しいし、母語でない、というのも間違っていない。私にとっての日本語。そして中国語。

私が自分の母語を、日本語だ、あるいは中国語だ、と迷わず断定できる立場だったら、この小説は絶対には書けなかった。リービ英雄は自分にとっての日本語は「継母語」であるという。それに倣えば、私にとっての日本語は「養母語」なのだろう。⁽⁶⁾

継母とは、父の妻で自分と血のつながっていない母のことである。養母は、血のつながってい

(3)、江南亜美子「ひと 温又柔」『すばる』4月号、2011年、245頁。

(4)、同上。245頁。

(5)、「好去好来歌」『すばる』11月号、2009年、102-189頁。

(6)、「第33回すばる文学賞発表・受賞のことば」『すばる』11月号、2009年、192頁。

ない母を指す意味で継母と同様であるが、養育ててくれた母を指す意味が継母と違う。そして温又柔によって、日本語は「継母」的な存在ではなく「養母」であるというように受け止められているのである。この受け止め方からは彼女の日本語に対するある種の愛着とでもいうような感情が表明されているといえよう。さらに注意しておきたいのは、もう一方の中国語に対して、それが本当の母語であるというような、ナショナリティを中心としたアイデンティティーを通して捉えられているわけではないということだ。日本語と中国語の狭間の背後には日本的価値観と中華的価値観という常に衝突と確執を通して描き出される「大きな対立」があるはずだが、その狭間にいる温又柔の作品に描かれる等身大の女性人物たちに、それが完全に共有されているとはいえない。たとえば、「好去好来歌」に登場する在日台湾人の「楊縁珠」という女性人物に対して温又柔は次のように述べている。

母親との口論など、ボーイフレンドが出来たばかりの18、9歳の女の子にとってはよくある出来事ですよ。縁珠は決して「日本語で」怒られたかったわけではなく、ある瞬間、自分の背後にある家族の歴史といった強大なものに襲われそうになって、母親に苛立ちをぶついただけです。たとえば在日外国人の苦悩や移民の世代間確執について、そういう事実があると訴えるためだけなら、もっと別の方法があると思う。でも私は自分の経験した言葉にまつわるせめぎあい（7）を小説として読み手に楽しんでもらいたかった。それを縁珠というキャラクターに託したのが、「好去好来歌」なのです。

温又柔の小説のなかで、ナショナリティを中心としたアイデンティティーをめぐる衝突と確執は、女性である視点人物の抱える葛藤と感情の起伏を通して描かれている。ただし衝突と確執は主人公の抱えざるをえない葛藤の一部ではあるが、それは明確な「対立」としてではなく、「自分の経験した言葉にまつわるせめぎあい」として語られているということだ。温又柔はそのような語りをさらに小説のキャラクター—作家と等身大の女性の視点人物—に託す。すなわち「自分の経験した言葉」の多くを小説のなかで女性人物を通して描くことで、それを「女性としての」経験や問題として読むことが可能となっているということだ。改めて強調しておきたいのは、ここで提起した女性の経験に関して、それをあらかじめ本質的な起源を持つ存在としてではなく、

(7)、注3)に同じ。246頁。

ダナ・ハラウェイが指摘したように「複数の問題—相互に調和のとれていないことも多い複数の問題—の内部で構造化されている」⁽⁸⁾ものとして捉えたいということだ。そしてそのような複数の「女性の経験」は、「書く女性」である温又柔と、彼女の「自分の経験した言葉」で描かれる小説のなかから読み取れると考える。

とはいえ、温又柔の「自分の経験した言葉」で描かれた作品の多くは自己言及的な意図が込められているものの、物語のなかで一貫した一人の登場人物の視点が用いられるのではなく、「三人称多元の視点」⁽⁹⁾が選択されている。つまり、一つの物語のなかで視点が変化することが起きている。先行言説で指摘された「三人称多元の視点」とは、理論的にはジェラルド・ジュネットによって提唱された「不定焦点化」⁽¹⁰⁾という概念と重ねて捉えられる。ジュネットによれば、フローベールの『ボヴァリー夫人』において視点人物がシャルルからエンマへ、そしてシャルルへと変遷するように、視点人物を次々に変えながら語り進める語りが「不定焦点化」と呼ばれる。温又柔の「好去好来歌」に戻るが、第三人称で描かれたこの小説は、おもに「楊縁珠」を視点人物として展開されているが、そのなかに「麦生」（「田中」）、「母親」の視点から語られるシーンも挿入されている。それぞれのシーンがゆるやかな形で繋ぎ合わせられて、独特の空間のなかで再現されている。この特異性は物語に立体感をもたらした一方で、ある種の読みにくさをも招致している。第33回すばる文学賞の佳作に選ばれた本作に対して、当時の選評批評⁽¹¹⁾では、「主人公が国籍によって抱えざるをえないアイデンティティーの問題、というあまりにも初々しくひねりのないテーマ」（江國香織）が描かれた作品として、「日本語、中国語、台湾語のはざままで生み出されるテキストの動きに魅力がある」（奥泉光）と評価された一方で、「小説を推進するいくつかの物語はやや類型的で甘い。三人称の文体の一番魅力である対象への距離の取り方も未熟だ」（奥泉光）というもののほか、「ことばに引き裂かれる主人公のためらい、この問題を支える物語の骨格が、いささか弱いものだったことだ」（星野智幸）といったやや厳しいコメントも見られるように、三人称多視点はかえって不評な点として取り上げられた。この点に対して、温又柔は次のように応答している。

選評で対象への距離の取り方が未熟であるにご指摘いただき、まさに自分の課題だと痛感し

(8)、ダナ・ハラウェイ『猿と女とサイボーグ—自然の再発明』青土社、2000年、369頁。

(9)、江南亜美子「ひと 温又柔」『すばる』4月号、2011年、246頁。

(10)、石原千秋ら編『読むための理論—文学・思想・批評』「視点」世織書房、1991年、103頁。

(11)、注6)に同じ。

ました。正直、最初は自分と主人公を切り離し、第三者を見るように書くために三人称をとっていました。自分の体験と自分自身が和解できず、書けば書くほどディテールがあふれて收拾がつかなくなっていたのが、三人称でなら書き進められたのです。⁽¹²⁾

三人称で小説を描くという技巧が未熟であるという指摘はさておき、より重要なのは、多視点という試みが選ばれたことをめぐる温又柔の志向性である。複数の人称を採用した理由の一つとしては、この引用文で傍点を加えた箇所を示されたように「自分の体験と自分自身が和解できないからだということである。『台湾生まれ 日本語育ち』(2015年)という自伝的エッセイ集を執筆した温又柔自身もそうであるが、彼女によって描かれた主人公の多くは、「女性」、「言語」、「国籍」などの複数のカテゴリーと交渉せざるをえないという体験を持つ若い女性である。後に論じる「好去好来歌」の在日台湾人の縁珠、「母のくに」の台湾人と日本人の間に生まれたハーフの灯子はその典型的なキャラクターとしてあげられる。「好去好来歌」が収録された単行本の帯に「台湾生まれ、日本育ちの主人公は三つの母語の狭間で格闘する」⁽¹³⁾というキャッチコピーが記されているように、温又柔によって描かれるヒロインたちの「自分自身」であるというアイデンティティーは、複数のカテゴリーの狭間で「格闘」することを通して、すなわち常に不安定で流動的に構成され続けていることがわかる。そうであるとすれば、温又柔が自ら語った「自分の経験と自分自身が和解できず」とは、「自分」であるというアイデンティティーが葛藤と矛盾の充満する不安定な文脈のなかで形成されているという、まさにそのプロセスをほのめかしている言説として捉えられると考える。したがって三人称多視点選ばれたのは複数のカテゴリーと交渉せざるをえない人物たちのアイデンティティーを重層的かつ動的に再現させようとする、温又柔の志向性の表れとして理解してよいといえよう。

3、挟まれる主体を語る—「好去好来歌」⁽¹⁴⁾論

さて、そのような志向性の下で描かれた温又柔のデビュー作「好去好来歌」を取り上げて読んでみたい。「好去好来歌」は台湾人の両親の間に生まれた、高校3年生の楊縁珠(18歳)が大学

(12)、注3)に同じ。246頁。傍点は筆者による加えるものである。

(13)、温又柔『来福の家』白水Uブックス新書、2016年。

(14)、本文引用の初出は、「好去好来歌」(『すばる』11月号、2009年、102-189頁)よりである。

の公開授業で中国語を学び、日本人大学生の田中（麦生）と恋仲になることを含め、自身の出生を周囲の人々との接触を挟みながら振り返る小説である。台湾生まれで日本育ちの縁珠の異質性が、小説の幕開けの、入国管理局でのシーンから明確に描かれている。

そこでは、誰もが、自分の出身国が発行したパスポートを持って待機していた。縁珠と両親が持っているのは、台北駐日経済文化代表処が発行した中華民国のパスポートだった。

「縁珠も、ああだった」

泣き出した子どもを抱き上げ席を立った女の後ろ姿を目で示しながら、母が言った。

「最初の更新のとき、あんなだった」

父が苦笑いする。

「10年経とうと変わらない。入管はよく待たせる」

母も父も日本語を遣わないので、縁珠は両親の会話を自分には関係ないものとして聞き流していたが、

「ルーグァンって何？」

父の発音した「ru guan」がどういう意味か気になったので、口を挟んだ。(105頁)

10年経っても変わらない「身分」とそれによってもたされる悩みを語るという両親の会話を「自分には関係ないものとして聞き流して」いたと叙述されたように、縁珠は在日外国人というカテゴリーに対して、驚きや強烈な違和感を示さず、どこか他人事のように眺めているような感覚で捉えており、台湾人にも日本人にも帰属しない在日台湾人のアイデンティティーのなかに安住しているように見える。このような受け止め方は縁珠が中国語クラスで自己紹介をするシーンのなかからも見てとれる。

縁珠の番になった。ではあなた、と大林老師が促すと、よう、と言いかけて、縁珠はわずかに躊躇し、それから覚悟を決めたように一気に言った。

——よう、えんじゅ、です。

教室にいた誰もが、好奇心をもって、ようえんじゅ、と名乗った長い髪の少女のほうを注目した。どのような字を書くのですか、と、大林老師がやさしくたずねた。

他の学生に対して同じ質問をした時とはどこことなく口調が違っていった。少女は、低い声で説明した。

……

——Yang Yuan zhu、貴女はどちらのご出身なんですか？

大林老師は、他の学生にはしなかった質問をした。縁珠は、大林老師の質問に対して、あ

つけにとられるほど、そっけなく答えた。東京です。シンとした教室に、奇妙な緊張感が漂った。大林老師は、縁珠に、もうひとつ別の質問をした。いいえ、と縁珠は言った。いいえ、と言ってからすぐに、
——台湾人です。(111 頁)

中国語入門クラスを受講した縁珠は在日という身分の持つ異質性に対して、「わずかに躊躇し」たが、「覚悟を決めたように」それをそっけなく受け止めているように見える。とはいえ、「東京出身の台湾人」の縁珠はほかの日本人学生たちに比べて明らかに異質な存在であり、周囲から見つめられる対象でもある。「もともと、ちょっと変わっているのよ」(112 頁)とクラスで話題になり、「ふつうは、素裸にはなかつたりしない。タオルで隠しながら着替える。なのに、あの子——楊縁珠は、うえもしたも全部脱ぎ捨てて、いったん、丸裸になってから、ゆっくりと水着をつける。水着から、制服に着替えるときもおなじ」(112 頁)と鼻で笑った女子高校生のシーンが挿入されているように、縁珠の異質性が小説のなかで差別の視線を通して描かれてもいるのだ。だからといって、そうして描かれた差別の視線は小説のなかで、在日外国人の苦悩やマイノリティ対マジョリティ間の確執を生んでいるとはいええない。「楊縁珠という姓名の女子生徒に、教室にいたほとんどの学生が興味を持ったが、縁珠自身はといえば、クラスメイトには全く関心がないようだった」(112 頁)のである。すなわち、世間＝公の場からの差別の視線を、縁珠は自覚してはいるものの、悩んだり悲しんだりするような感情を通して現してはいない。

しかし、その一見安定しているように見える縁珠のアイデンティティーのあり方が「入国管理局」、「中国語クラス」などの公の場から、恋愛関係そして母娘関係という親密圏に置きかわると、崩れかけるように見える。

麦生と裸でいるのが、縁珠は好きだった。裸になると、服のことなど忘れてしまったように、いつまでもそのままいて、皮膚から立ちのぼる汗と縁珠自身のおいを、麦生の部屋にしつとりと広げていった。……1 ヶ月近くの間、縁珠はほとんど 1 日おきにやってきた。いつも一緒に、シャワーを浴びる。栓は抜いたままなので、水は溜まらず、流れゆく。水のなかで、縁珠は笑う。裸のときでも、縁珠の唇は艶やかだった。(120 頁)

麦生は縁珠が受講した中国語クラスで出会った日本人大学生である。田中という彼の本名の代

わりに「この男に名前をつけよう」(115頁)と決めた縁珠は彼を「麦生」と呼ぶ。二人きりの時間を心地よく楽しむ縁珠が描かれているように麦生との恋は小説のなかで典型的な異性愛の枠組みで語られている。だが、安定している関係として語られているこの恋の行方は麦生が中国へ留学することを決めてから少しずつ揺れはじめる。

「留学？」

縁珠は驚いて聞き返した。麦生が頷く。どのぐらい？と縁珠は訊ねる。麦生は再び顔を伏せ、一年……、と呟く。1年？ 縁珠はまた驚いてきき返す。

……

「パスポートを作らなきゃいけないんだけどな」

一瞬、何を麦生が言っているのか、縁珠は分からなかった。

「え？」

当たり前のことを話すように麦生は言い直す。

「ひとまず、パスポートがなくっちゃ、どこにも行けないもんな」

パスポートがない？ 縁珠は愕然とした。麦生がパスポートを持っていなかった。パスポートがない？ 縁珠にとって、パスポートはなくてはならないものだった。ない、ということは、想像したことがなかった。だから縁珠は、パスポートがない、という言葉がにわかには呑み込めなかった。(129頁)

縁珠はパスポートがないと不法滞在にされてしまうという在日外国人に対する規制をこれまで当たり前のように受け止めてきたのだが、その「当たり前」の感覚が麦生には共有されていない事実気づき、驚きを隠せない。それと同時に、麦生の「日本のパスポート」と自分が持つ「中華民国のパスポート」の差異に対して、縁珠は強烈な違和感を覚える。その違和感が次第にエスカレートし、怒りを通して描かれている。

——JAPAN

と、ある。田中大祐、という手書きの文字が、右下にあるのも、見えた。彼女と、同じだ。吉川舞と、同じ。今、麦生が、自分の前にかざしているものは、吉川舞が持っていたのとおなじ、日本のパスポートだった。

「ほら、一番見たいって言っていたから……」

麦生の声は、無邪気だった。血が、ふつふつと沸き立つのを縁珠は感じた。手を、上げた。震えていた。震える手で縁珠は、パスポートをかざしている麦生の手を思い切りはたいた。麦生の真新しいパスポートが、音が立てながら、街灯の灯が届かぬ道の脇にまで転がってい

く。何が起きたのか分からず嘔然としている麦生にむかって、縁珠は声を震わせながら叫んだ。

「日本人のくせに……」

腹の底から、火の塊がつきあがる。

「日本人のくせに、どうして中国語を喋るの？」(160 頁)

在日外国人というカテゴリー、そして麦生の彼女という身分にそれぞれ安住していた縁珠のアイデンティティーが徹底的に崩れてしまった瞬間はこのシーンで描かれている。麦生の留学に際して現れた二人の衝突や縁珠の恋人としての危機感という不安の感情が何によって触発されたかという、パスポートをめぐる日本人である麦生と在日台湾人である縁珠の感覚のずれである。つまりナショナリティを中心としたアイデンティティーによって触発されたのだといえる。麦生との衝突によって「東京出身の台湾人」という縁珠が持つ身分の不安定さが触発されて、その不安定さが同時に麦生との異性愛関係にも亀裂をもたらす。このように、この小説のなかでは恋人同士の衝突というジェンダー規範内で収まりがちな出来事が男女の齟齬を通して展開されるのではなく、ナショナリティという別の枠組みを通して叙述されている。そのプロセスにおいて、それぞれ安定しているように見える縁珠のアイデンティティーはお互いに関係し合うことによって不安定になり、再び問われざるをえない対象として持ち出されるようになるのである。

そのようにして触発された不安定さは、異性愛関係だけではなく、この小説の中での母娘関係のなかからも確認できる。1950 年生まれの縁珠の母は「身につけた国語（中国語）と、忘れなかった母語（台湾語）を、適当に、鷹揚に、繋ぎ合わせて話すようになった」(116 頁) 世代の台湾人であり、日本に来てからはそこに日本語も加えて話している。「こんなの、まともな言葉じゃない。何語でもない」(118 頁) というように、日本語に安住しているはずの縁珠にとって、母の言葉は中国語、台湾語そして日本語のいずれの言語にも帰属しない不自然で攪乱的な存在である。そのような不安定さを孕む母の言葉に自分自身も巻き込まれていることに気づき、不安と苛立ちを拒否と抵抗に変え、母にぶつける。

「あなたは、女の子よ。まだ、未成年よ。煙草の匂いをつけて、こんな時間になってから帰ってくるなんて、もってのほかよ……パパは、どう思うかしら……」(138 頁)

……

母が、震える縁珠をじっと見据えていた。母の目の奥に、意味が渦巻いているのを、縁珠は想像した。それが、有無をいわず、自分を呑み込んでしまうのを想像した。呑み込まれる

ものか！ という日本語が胸を突いた。次の瞬間、母に向かって、思い切り縁珠は叫んでいた。

「わたしと大事な話がしたいのなら、ちゃんと日本語で話してよ！」

縁珠の、からだの底からせり上がった日本語が、熱い塊になって、母の前で燃え盛っていた。

(139 頁)

麦生と付き合い始めて以来、深夜になってからの帰宅が増えてきた縁珠が母に説教されるシーンである。母の説教に対して、縁珠は激しく反発し、「こんなの、まともな言葉じゃない。何語でもない」と拒否を示している。しかし小説をよく読めば、母との衝突のなかで縁珠が本当に拒否していたのは、母のずさんな文法で構成されている不自然な日本語というより、「いつも意味だけで襲いかかってくる」という母の言葉に込められている「意味」であるということがわかる。そしてその「意味」を産んでいるのは、このシーンのなかで「女の子よ」という母が持ち出したジェンダー規範である。こうして描かれた母娘の確執はまた次の場面においても現れている。

——もしもね、あなたが結婚したいと思った人のご両親や親戚が、あなたとの結婚を反対することがあって、その理由がママとパパが日本人じゃなく……

縁珠は、母の続きを遮るように、身体を乱暴に起こした。薄闇の中、母が呆気にとられているのがわかった。

——やめて

自分の発する声が日本語にしかないのが、もどかしかった。そんな日本人許さない。熱い塊が、喉元まで、こみ上げてくる。でも、それを日本語で言いたくない。生まれて初めて感じるもどかしさだった。(180 頁)

麦生を母に紹介した日の夜の出来事である。母は、はじめて「結婚」について縁珠に話す。在日外国人の、女性として結婚することは、「普通」の結婚と違うからだという母の言葉に、縁珠は激しく動揺する。見過ごせないのはジェンダーによって触発された縁珠の感情が「日本語で言いたくない。生まれて初めて感じるもどかしさだった」と叙述されたように、同時にもう一つのナショナリティの問題に向かって噴き出しているということだ。母との確執を経て、縁珠のアイデンティティーはジェンダーの問題とナショナリティの問題が混入し合い、不安定な形として浮き上がってきたのである。

以上のように、これまで安定しているようにみえる縁珠のアイデンティティーは、親密圏にお

いて解体されていく。麦生との恋愛関係・台湾人の母との母娘関係のなかで、縁珠は「東京出身の台湾人」という在日外国人であると同時に、「女性」／「娘」というジェンダー化された存在でもある。小説のなかで、縁珠の「女性」であるというアイデンティティーや、「娘」であるというアイデンティティーに関しては深く展開されていないが、在日というアイデンティティーによって引き裂かれる縁珠のためらいと彼女の感情の変化は「女性」と「娘」というジェンダー化されたカテゴリーと絡み合うことによってはじめて描かれるようになるということは明らかである。そのプロセスにおいて、それぞれ安定しているように見えるカテゴリーがお互いに関係し合うことによって崩れたり不安定になったりすることに気づき、日本そして日本語に安住していた縁珠が「わたしも中国にいかうかな」（185頁）と麦生に語る。小説は縁珠が閉ざされている安定から、開かれている不安定さに向き合うことを決心するところで閉じられている。

4、受け継がれる差異を読み直す―「母のくに」論⁽¹⁵⁾

次に「母のくに」に進みたい。台湾人の母と日本人の父の間に生まれた「混血児」の高橋灯子が大学卒業後、自分の出生をめぐるルーツ探しをはじめの物語である。「私」という第一人称でありながらもほかの登場人物の視点を挿入するという不定焦点化の文体で、国境や言語、また家族のあり方をめぐるアイデンティティーの問題を抱えざるをえない若い女性を描くというこの小説の骨組みは「好去好来歌」と重ねて捉えられる部分が多い。しかし、在日・女性・外国人という重層的に構築されているアイデンティティーに向き合おうとしたところで閉じられる縁珠の物語に対して、大学で中国語を専攻に選び、上海での留学経験を持ち、母の祖国である台湾へ旅立つと決める灯子が描かれる「母のくに」は、より開かれた展開を見せる物語として読める。このことは、特に複数のアイデンティティーに引き裂かれる灯子の感情の持ちようとそのあり方に確認することができる。

——高橋がふつうじゃないのは、ハーフだからなんだよ。

疲れ切った顔で少し笑みさえ浮かべて、桜田はそう言った。ハーフ？桜田がうなずく。そうだろ、日本人と台湾人のハーフだろ。

——高橋はハーフだから、ふつうの人とはものの見方が違うんだよ。

(15)、本文引用の初出は、「母のくに」（『すばる』3月号、2011年、64-128頁）よりである。

——あたしが、ふつうじゃない？

あたしがふつうじゃない？ 足が震える。なあ、桜田が私の方を掴もうとした瞬間、私は叫んでいた。

——ふつうって何？ (74 頁)

灯子は恋人だった桜田に「ふつうではない」と思われることに対して強い違和感を覚え、感情的に反応する。このような引き裂かれる感情は縁珠が感じたもどかしさと似た様なものとして捉えられる。しかし、もどかしさを自分自身のもやもやとした感情として閉ざし、それを乗り越えられなかった縁珠に比べて、灯子は自身と同じ「ふつうではない」とみなされる人物たちと接触し、もどかしさの多様性を共有し、それを最終的にある種の共感性に置き換えて受け止めるようになるのである。この展開は「母のくに」において、台湾人の母、同級生で沖縄出身の「桃原」、そして留学先の上海で出会った、残留孤児の日本人であった母を持つ中国人女子大学生の「シウメイ秀明」、さらにカナダ籍を持つ香港人の「Jett」を見つめる灯子の視線から描かれている。

母の言葉のあり方に拒否を示し、母に抵抗してきた縁珠と正反対に、灯子は日本に帰化した台湾人の母の異質性に強い関心を示しながら「私の母は台湾人だ」(66 頁) というように、それを積極的に受け止めようとしている。そして両親に名付けられた出生届の名の欄に書き込まれた「灯子」とは、「母の母の母——ひいおばあちゃん——」(65 頁) がかつて呼ばれた名からきたものだと知り、灯子は母の国、台湾を訪ねることを決めた。

私が台湾に行く。それが、親の目にも誰の目にも、必然的な選択として映るであろうことは、
どうしてだか耐え難かった。なのに私自身も、自分がいつか、台湾を、それも高雄を巡るの
はあらかじめ定められていることなのだどこかで思い込んでいる。(78 頁)

台湾へ旅立つまでの間に、大学の同じ研究室にいる同級生の桃原とのやりとりが挿入されている。「東京に来てからは、結構な確率で読み方を間違われる」(79 頁) という桃原の名前、本当は「トウバル」と発音されるはずである。その発音が中国語の「Tao Yuan」(桃原) という音に似ているので、灯子は中国語の発音で桃原を呼ぶ。

——俺さあ、上京したばっかの頃、天気予報になかなかなれなかったんだ。だってさ、東京の天気予報で全国のお天気ですって言うとき、沖縄っていつも右のほうにはみ出ているん

だもの。(79 頁)

……

——東京で見る日本地図の沖縄って、いつも隅のほうに追いやられているんだもん。(82 頁)

日本から「はみ出ている」もの、そして「隅のほうに追いやられている」ものであると感じる桃原の言葉の中で沖縄という場所の異質性が語られている。「ふつうではない」という灯子に対するまなざしは沖縄そして沖縄出身の桃原にも向けられているのである。その桃原は残留孤児だった日本人の母を持つ上海出身の秀明と結婚することとなる。

——でも秀明。覚えておきなさい、あたしは中国人よ。あたしの父母は、あのふたりだけ。あなたのおじいさんとおばあさんのことよ。(96 頁)

日本人の父に置き去りにされ、中国人の養父母に育てられた秀明の母は自身の出生を秀明にうち明ける。日本人として生まれた秀明の母は普通の日本人にも中国人にも帰属しない「ふつうではない」存在だが、それを「あたしは中国人」だと主張することを通して受け止めている。そのきっぱりとした主張の裏には「日本人ではない」という自己否定的な意識が込められていると思われる。その娘である秀明は母の出生を知らながら日本語を学ぶことにする。「シューメイ、あなたが日本語に対して熱心なの、そのおじいさんを探すためなの？」(97 頁)という灯子の質問に対して、「ありえないよ。お母さんの話は、きっかけ」(97 頁)と、無頓着に答える秀明が描かれている。この無頓着さは、桃原と秀明の披露宴で再会した Jett という人物からも見られる。灯子が留学先の上海で知り合った Jett は、香港生まれのカナダ人である。「Jett の英語は香港製中国人が発する母国語のごとき響きだった」と叙述されたように、Jett もある種の混交性を持つ「ふつうではない」存在として見做されている。だが、自分の出身に対して、Jett は「俺は、made in Hong Kong だからね」(108 頁)と「どうでもよさそうに答えて」いる(108 頁)。毛沢東政権の中国から逃げるため、故郷の上海を去り香港へ移住した祖父を持つ Jett は「だってさ、爺ちゃんの中国なんか、もうどこにも存在しないのだから」(117 頁)と語り、祖父世代の歴史を受け継ぐことを選択しなかった。

こうして描かれた周囲の人々はそれぞれの歴史を背負いながら「ふつうではない」存在として重なる。そして「ふつうではない」という重なりを持ちながらもそれぞれ違う感覚で受け止めて

いる。自身の異質性をめぐるルーツ探しのあり方は政治的な分断と民族差別がはっきりと存在した上の世代に比べて、灯子世代の若者たちの場合では徹底的な分断を伴う自己否定的な姿勢をとらず、異なる志向を持ちながらも重なりもあり、もっとゆるやかな形で向き合っているようにみえる。

私は、台湾人が自分たちは台湾人だ、中国人とはちがう、とムキになるのがよく分からなかった。台湾人など存在しない、なぜなら台湾は中国の一部なのだから、と中国人がさも当然のように言い張るのにもなんと反応すればよいのかわからなくなった。シューメイのお母さんの話を聞けば聞くほど、もしも母が、台湾ではなく中国で生まれそだっていたのなら、と考える。(112 頁)

桃原と秀明の披露宴に参加し、Jett との再会を経験した灯子は自身の出生を感慨深く振り返ってみる。ここで、桜田にはじめて「ふつうではない」と言われた時の強烈な拒否感がなくなり、「もしも母が、台湾ではなく中国で生まれそだっていたのなら」と、秀明の母が背負う異質性を他人事ではなく、自分自身を巻き込んだ形で想像しようとする灯子が描かれている。それは異質性を最終的にある種の共感性に置き換えて受け止めようとする灯子の心情のあり方として捉えられてもよいだろう。

さて、ある種の共感のあり方を示す物語として読まれた「母のくに」では、ジェンダーはいかに組み込まれて配置されているのだろうか。この小説のなかでは「在日台湾人」、「台湾人と日本人のハーフ」、「残留孤児だった日本人」などのナショナルリティを中心としたアイデンティティーが重点的に描かれている一方で、「母」というメタファーが描かれている。たとえば、冒頭で描かれた灯子の誕生のシーン、また秀明の妊娠のシーンがあげられるように「母」であることが主に「産む」ことを通して提起されている。この産む性は物語を動かしていく重要なプロットとしてテキストのなかで配置されている。

「私はいつのまにか、沖縄で育ったことになる桃原とシューメイの子に、東京で育ったわが身を重ねている」。ママ、と胸の中で呟く。母を私がそう呼ぶように、誰かに自分がそう呼ばれるのを想像しようとするが、うまくゆかない。(93 頁)

「わが身を重ねている」というのは桃原とシューメイの間に生まれる子どもが「ハーフ」であるという灯子の持つ異質性を受け継ぐことになるからであろう。こうして描かれた「産む」ことによって異質性が受け継がれるというモチーフは、小説のエンディングで次のように描かれている。

ひいおばあさんの名前を私は受け継いだ。ひいおばあさんの娘が私のおばあさん。おばあさんが女の子だった頃、そこは日本だった。やがて女の子だったおばあさんも年頃になり、ひとりの男と恋に落ちた。私のおじいさん。おじいさんとおばあさんは結ばれて、女の子が生まれた。私のおかあさん。その頃にはそこには日本ではなくなった。おかあさんはすくすく育った。やがて海の向こうのそのまた向こうからひとりの男がやってきた。私のおとうさん。おかあさんはおとうさんと恋に落ちた。あいしているの。また新しい女の子が生まれた。その子が灯灯の名前を受け継いだ。

まだ百年も経っていない。(128頁)

異質性が「産む」ことによって受け継がれて、「産む」身体を持つのは、女性であるひいおばあさん、おばあさん、母、秀明などである。彼女たちは、それぞれの異質性を背負いながら、なおかつ産む性を持つ主体として描かれている。祖父世代の歴史を受け継ぐことを選択しなかったJettと違って、灯子は祖母世代の歴史に積極的に触れようとしている。そして産む性に目を向けている。そのような視線を持つ灯子の叙述のなかで、異なる歴史によって分断されたさまざまな異質性が受け継がれる。それだけではなく、異質を対立に仕立てず、共感につなげる可能性も示唆されていると主張したい。産む性に目を向ける灯子の視線は、宿命的な文脈のなかでしか語られておらず、その語り方がやや本質主義的であると言わざるをえない。しかし、産む性はこの小説の中で批評的なレベルまでには進んでいなかったが、異質性が民族や国家間の政治的歴史的な大きな物語に直ちに回収されないための滑り止めの装置としてうまく機能している。そうであるとすれば、「個人的なことは政治的である」というフェミニズム的な命題が「母のくに」で受け継がれて描かれていると考えてもよいといえよう。

結び

このように、1980年に生まれ、日本で育った温又柔の「好去好来歌」、「母のくに」を読んできました。この二作について、国境や言語、また家族のあり方をめぐる複数のアイデンティティーの問題を抱えざるをえない若い女性を描くテキストとして分析することを試みた。とくに、ナショナリティを中心としたアイデンティティーに引き裂かれる主人公の語りの有り様に焦点を当てて、それがジェンダーといかに組み合わせられて描かれているのかについて論じることを試みた。

最後に、楊逸の『ワンちゃん』との差異について比較しておきたい。それぞれの枠組みのなかで語られている主人公のアイデンティティーの有り様に、女性であるというジェンダー化されたカテゴリーとの関わりが組み込まれているということは、どちらの世代の作品の中からも読み取れる。しかし、そのアイデンティティーの有り様から生じる異質性に対して、楊逸が描いたワンちゃんと温又柔が描いた次世代の若い女性たちの間に相違がある。ワンちゃんは、自らに与えられた「ふつうではない」という異質性を拒否し、そうではない者として執拗に行動し、奇妙な能动性を発揮していた。また、小説に登場する他の人物の誰に対しても一方通行的な同情を示すワンちゃんの視線は、共感することにもされることに抵抗し、何にも同一化し得ない場所で「孤独無援」なワンちゃん像を通して描かれている。

それに対して、温又柔が描いた若い世代の女性たちは、自身の出生をめぐる異質性に対して、徹底的な分断を伴う自己否定的な姿勢をとらず、異なる志向を持ちながらも重なりもあり、もつとゆるやかな形で向き合っているのである。そうして描かれた「母のくに」が、『朝日新聞』の「文芸時評」で「女子小説」として取り上げられたことを思い出しておこう。斎藤美奈子は次のように述べている。

在日女性作家だった李良枝が37歳の若さで他界したのは92年。89年の芥川賞受賞作『由熙』は韓国に留学するもなじめずに日本に戻る在日の女子学生を描いた作品だった。民族差別がはっきりと存在した当時に比べ、「母のくに」の世代のルーツ探しはもっと自然体である。だからといって問題が消えたわけではないにせよ、若い世代の感覚は進化している。⁽¹⁶⁾

(16)、斎藤美奈子「女子小説のいま」『朝日新聞』「文化版」、2011年2月22日。

「母のくに」を李良枝の『由熙』（1992）と比較した斎藤の指摘は、『ワンちゃん』（2009）と比較した場合にも有効であろう。むろん、それぞれには質の違う差異を産んでいるのだが、違いながらも受け継がれている「女性」のあり方が描き続けられているということを、ここまでの分析を通して再度認識できたであろう。描き続けられている限り、それに対する読み直しもとめるわけにはいかない。アイデンティティーの重層性を必要的な条件とし、異なるものを安易に類型化せず、「女性」のあり方をめぐる読み直しをこれからも続けていきたいと思う。

結 び、総括と今後の課題

1、総括—三層の差異

「個人的なことは政治的なことである」という言葉で知られるように、フェミニズムがラディカルな社会制度の変革を求める社会運動の一形式から、我々の生／性に対する認識そのものを問い直す理論へ本格的に転換し始めたのは、第2波フェミニズム運動以降のことである。1980年代から90年代にかけて、国境を越えて多くの国で教育と雇用の機会、私的空間やメディア表象における性差別の是正の目標はある程度達成されていった。そうしたフェミニズムの運動によって得られたものが多くある一方で、フェミニズムの内部においても、人種、民族、階級、セクシュアリティなどの多様な差異について考える必要があるという声が、「ブラックフェミニズム」、「第三世界フェミニズム」などの台頭とともに上がってきている。本論では、このような女性たちとフェミニズムを取り巻く今日的な状況を踏まえて、文学テキストとメディア表象を対象としたジェンダー分析を行い、その上で日本と中国にわたる地域横断的な考察を試みた。

では、ここまで論じてきたことを概観しながら、本論の達成と限界を検討し、本研究の結びとしたい。

序章では、フェミニズム研究及びフェミニズム文学批評に関する研究が、国境を越え、世界規模で行なわれていることを確認した上で、そのような現状が日本と中国で具体的にどのように展開されていったかについて、近年の日中における最新のフェミニズム研究の動向を整理しながら、フェミニズム研究をめぐるアジア的同時代性と日中比較のためのプラットフォームを提示してみせた。

その上で、第I部では、まず日本そして中国で、今日を生きる女性たちが置かれている状況を確認し、その文脈の中で生産されたメディア表象やポピュラー文化を対象としたジェンダー分析を行った。具体的にあげたのは、日本の「女子」文化、中国の「屌丝」、「腐女」文化である。こうした若年層の女性、また男性によって主導的に行われた集団行動の中から見えてきたのは、社会的な連帯による政治活動という枠組を取らない特徴であり、また個人が自由に参加するという形で実現されたという傾向である。そして、規範としてのジェンダー規制や上層階級などの支配の権力に対して、アンチ・テーゼまたカウンターとして出発したところで、抵抗の物語がそこで

用意されている。しかし、本論では、そのような一見すると「自由」に見える「女子」の様々なパフォーマンス、また生殖器を指す卑俗の「屌丝」を自称詞にして上層階級を揶揄する若い男子たちの新たな「抵抗」は依然として性差のヒエラルキーという矛盾に満ちた背理を通して表象されているものであり、「多様性」と「自由」を論理的に正しいものとして表象する仕組みとその問題点を、「女子」文化の「世代差」や「白富美」などのステレオタイプの女性性を指す概念の産出などに注目することによってあばいてみせた。

こうしたフェミニズムのメディア文化領域における新しい状況と課題は、同時代の文学領域においてどのように組み込まれて展開されているのかについて、第Ⅱ部で日中文壇への考察を通して指摘を行った。第Ⅱ部での分析を通して明らかになったのは、「女性作家である」という書くことを自ら選択した女性に対して、文壇でマイナスとして捉えられなくなるという変化だけではなく、女性であるという個々の書き手にとって看過できないアイデンティティーのあり方をめぐって、先行世代と若い世代の女性作家間で「連帯」というより、多くは「分断」として示し出されるずれと相違である。ずれと相違は、日本では、物心がついた時から不況と非正式雇用を日常として受け止めている「女子」世代と、バブルとその後の失速経済を経験したバブル世代の女性たちの間の差を通して小説のなかで描かれているのに対して、中国では、「身体で書く」ことを戦略的に採用した「新人類」世代と、肩肘張らずにゆるやかに書くことを選択した「80後」世代の間で現れている。第Ⅱ部で、以上のような今日の女性作家を取り巻く文壇の変容や女性作家の世代間にみられる分断を、日本と中国の文学領域においてそれぞれ指摘しておいたが、より重要な点として、それらの「変容」と「分断」が個別の現象ではなく、日中間において響き合いながら同時進行しているということを明らかにした。その「出会い」を示す出来事の一つが、第5章で取り上げた中国における「日本80後女性作家」という受容現象である。

第Ⅱ部に引き続き、第Ⅲ部では、日本の「女子」世代と中国の「80後」世代の女性作家の比較分析を行った。今日の「女性」というカテゴリーをめぐる表現のあり方は、書くことを自ら選択した彼女たちの文学作品の中でいかに描かれているのかについて分析し、比較を行った。第Ⅲ部での、文学領域における日中比較を通して見えたのは、二層の差異である。第一層は、それぞれの書き手と自国の上の世代の女性作家との間にみられる差異である。たとえば同じ「セックス」を語るテキストでも、先行世代の女性作家と「女子」世代の女性作家の間には重なりがある一方で、よりはっきり見えたのは、対立を通して現れている「分断」である。第二層は、同世代である日中若手女性作家間にみられる差異である。二つ目の差異は、一つ目の世代間にみられる差異

と質の違うものであり、新しい世代の日中作家同士のなかで生じたものである。たとえば同じ「少女」を描くテキストのなかで、少女による語りのあり方が違う方向へ向かって展開されている。だが、この差異は、かつてのような歴史的・政治的な原因によって生まれた徹底的な「断絶」を通して現れたものではない。より強く感じられるのは対立を伴う「分断」ではなく、ゆるやかな重なりとつながりを伴う「共有」がそこにあるということだ。こうして形成された第二層の差異は、とりわけ異性愛や家族などの親密圏内関係に対するそれぞれの表現のなかに現れており、それが具体的にどのように表現されているのかについて、セックス・出産・育児が描かれた金原ひとみの『マザーズ』に集中して論じることを試みた。

さて、これまでの分析を通してみえてきた二層の差異—世代間や国家間に見られる二項対立的な差異—を踏まえて、第IV部では、語る主体がジェンダーだけではなく、「外国人」・「在日」などのナショナリティを中心としたアイデンティティーを同時に抱えざるをえない「女性」である作品について分析を行った。取り上げたのは、「外国人・女性」を当事者の視点から書くことを選択した女性作家である楊逸の『ワンちゃん』と温又柔の「好去好来歌」、「母のくに」である。第IV部での分析を通して、もう一層の差異すなわち第三層の差異が見えてきた。同じ国の世代が違う女性同士間に見られる第一層の差異、また同じ世代の国籍が違う女性同士間に見られる第二層の差異と違って、第三層の差異は、「女性」・「言語」・「国籍」などの複数のカテゴリーと交渉せざるをえないという体験を持つ一人の女性のアイデンティティーのなかから、重層的かつ動的に形成されたものであり、二項対立的に成立しにくい差異である。とはいえ、第一層と第二層の差異と無関係なものでもないのである。楊逸と温又柔を比較することを通して、これまでの議論で論じてきた、バブル世代対「女子」世代の感覚の差が、外国籍を持つ女性作家同士の間にも存在しているということを指摘した。つまり、比較によって浮き上がってきた三つの層の差異は、それぞれ独立に存在しているのではなく、時には拮抗したりして、時には重なって見えるというように共存しているのである。

本論文で論じてきた内容は、以上の通りである。そして比較という作業を通して見つけ出した三層の差異を経由して次の二つ課題を果たしたと考える。まず、主体はジェンダーだけではなく様々な差異によって重層的に構成されていることが自明のことになってきた今日に描かれた若手女性作家の作品、また基本的に女性が主体的に関わって生産されたメディア表象の中で、ジェンダーがどのように多様かつ越境的に機能しているのかについて、その一枚岩ではないあり方の具体的な過程を個々の文学テキストと文化テキストについての考察を通して具象化した形で記

述できたということである。そして、日中間の比較分析を積極的に行ってきたことによって、これまで主流を形成してきた欧米に視線を合わせたフェミニズムのグローバル化研究の中で看過されてきた、アジア地区での地域横断的な構築に寄与することが可能になった。

2、議論の限界と今後の展望

本論文の問題意識は、今日の女性たちが置かれている社会的、文化的な状況における特徴と変容を、フェミニズムの理論枠組をめぐる変遷に照らし合わせつつ、メディア文化論とジェンダー分析の視点から論じようとしたところにある。したがって、本論は主に女性作家と女性表象を考察対象として選んできた。そして、女性性の表出とその背後に仕込まれているジェンダー規制の諸相について重点的に分析してきた。しかし、ジェンダーをめぐる「重層的」かつ「複合的」な思考は、実際の分析においてその重層性と複合性を十分引き出しているとは言い難い箇所が散見する。例えば、「腐女子」についての分析においては、ヘテロセクシュアルな性愛関係を楽しむ女子が存在しているが、「百合」などの別の形式の性愛を作り、楽しむ女子もいる。「腐女子」についての評価をさらに練り直していく必要がある。また世代論としても成り立つ本論では、1980年代以降に生まれの男性作家、男子文化についてほとんど言及されていないところも要検討である。さらに言うと、セクシュアリティの問題やジェンダーだけではない、他の力学との関連性についての考察は、第IV部の二本の論文だけでまだ不十分であると言わざるをえない。

ただし、女性やジェンダーだけではなく、男性もしくは他の力学への注目も必要であるという方向性に関しては、それは、単なる性的差異にたとえば人種、階級、民族などの種々の差異をつけ加えればよいということだけを意味しているわけではないのである。個々の主体／差異を打ち立てる際に、それを他人事のようにもしくは当たり前のように論じるのではなく、常に限界を意識しつつ、より開かれる形で議論するという姿勢が大事であると考え。それは論理的な姿勢というより、ある種の倫理的な姿勢である。この姿勢／スタンスを念頭におきながら、以上にあげた本論の不足を今後の課題としたい。

参 考 文 献

—日本語著作・論文—（著者名かな順）

青柳悦子 2005 『現代文学理論—テキスト・読み・世界』 新曜社

秋山洋子 2016 『フェミ私史ノート』 インパクト出版会

秋山洋子／小浜正子 『現代中国のジェンダー・ポリティクス』 勉誠出版

秋山洋子／前山加奈子ら編 1998 『中国の女性学—平等幻想に挑む』 勁草書房

東浩紀 2007 『ゲーム的リアリズムの誕生 動物化するポストモダン2』 講談社

浅田彰 1998 「モラリストの誕生」『ベッドタイムアイズ（解説）』 新潮社

有賀美和子 2001 「女性学の射程—1990年代以降の世界的動向」『女性学研究所年報』（11）

アリスン・ピープマイヤー 2011 『ガール・ジン—〈フェミニズムする〉少女たちの参加型メディア』 太田出版

アンソニーギデンズ 2005 『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』
ハーベスト社

飯田祐子 1998 『彼らの物語—近代日本文学とジェンダー』 名古屋大学出版会

飯田祐子 2004 「聞き手に向かう—書くことと読まれることとフェミニズム」『私小説 from left to right』を通して『岩波講座・文学別巻』 岩波書店

飯田祐子ら編 2009 『少女少年のポリティクス』 青弓社

飯田祐子 2016 『彼女たちの文学—語りにくさと読まれること』、名古屋大学出版会

井芹真紀子 2013 「フレキシブルな身体—クィア・ネガティヴィティと強制的な健常的身体性」『論叢クィア』 第5号

伊藤氏貴 2011 「女子官能教育—その教科書としての小説」『ユリイカ』 7月号 青土社

伊藤氏貴 2011 「「私」との距離—ゼロ年代の文学状況」『文芸研究』 113号

井上輝子ら編 2002 『岩波女性学辞典』 岩波書店

井上輝子、上野千鶴子、江原由美子編 2009 『日本のフェミニズム 1 リブとフェミニズム』 岩波書店

井上輝子、上野千鶴子、江原由美子編 2009 『日本のフェミニズム 2 フェミニズム理論』 岩波書店

井上輝子、上野千鶴子、江原由美子編 2009 『日本のフェミニズム 4 権力と労働』 岩波書店

- 井上輝子、上野千鶴子、江原由美子編 2009『日本のフェミニズム 5 母性』岩波書店
- 井上輝子、上野千鶴子、江原由美子編 2009『日本のフェミニズム 9 グローバリゼーション』岩波書店
- 井上輝子、上野千鶴子、江原由美子編 2009『日本のフェミニズム 11 フェミニズム文学批評』岩波書店
- 今田絵里香 2007『少女の社会史』勁草書房
- 岩瀬成子 2010「本を読む(第 15 回)「少女的」ではいられない少女」『飛ぶ教室：児童文学の冒険』40 号光村図書出版
- 岩田ななつ 2011『「青鞥」小説を読む楽しみ』『文学』7・8 月号岩波書店
- 上野千鶴子 2006『生き延びるための思想—ジェンダー平等の罨』岩波書店
- 上野千鶴子 2007「腐女子とはだれか？サブカルのジェンダー分析のための覚え書き」『ユリイカ』6 月号青土社
- 上野千鶴子 2008『「女縁」を生きた女たち』岩波書店
- 上野千鶴子 2008『サヨナラ、学校化社会』ちくま文庫
- 上野千鶴子、香山リカ、嶋根克己 2010『「生きづらさ」の時代』専修大学出版局
- 上野千鶴子、三浦展 2010『消費社会から格差社会へ—1980 年代からの変容』筑摩書房
- 上野千鶴子 2011『不惑のフェミニズム』岩波書店
- 上野千鶴子 2011「東京大学最終講義—〈生き延びるための思想〉」『文學界』2011 年 9 月号文藝春秋
- ヴェラ・マッキー 2003『グローバル化とジェンダー表象』御茶の水書房
- 宇野常寛 2008『ゼロ年代の想像力』早川書房
- 梅垣千尋 2011『女性の権利を擁護する—メアリ・ウルストンクラフトの挑戦（フェミニズム的転回叢書）』白澤社
- 榎本正樹 2009『Herstories—彼女たちの物語』集英社
- 江原由美子 2004「グローバリズムとナショナリズムの対抗の中でのフェミニズム」『ピープルズ・プラン』(27) ピープルズ・プラン
- エリック・ホーンブルガー・エリクソン 1977『幼児期と社会』（仁科弥生訳）みすず書房
- エリザベス・ライト 2005『ラカンとポストフェミニズム』岩波書店
- 遠藤織枝 1993「女性を表す語句と表現—新聞の人物紹介と雑誌広告の欄から—」『日本語学』12

号

- 遠藤織枝 1992『女性の呼び方大研究—ギャルからおばさんまで』三省堂
- 円堂都司昭 2011『ゼロ年代の論点—ウェブ・郊外・カルチャー』ソフトバンク新書
- 遠藤誉 2011『ネット大国中国—言論をめぐる攻防—』岩波書店
- 大塚英志 2002「不良債権としての「文学」」『群像』6月号講談社
- 王敏ら編 2004『「意」の文化と「情」の文化：中国における日本研究』中央公論新社
- 岡田斗司夫 2008『オタクはすでに死んでいる』新潮社
- 落合恵美子ら編 2012『アジア女性と親密性の労働』京都大学学術出版会
- 片田珠美 2009『無差別殺人の精神分析』新潮社
- 金子幸子ら編 2009『日本女性史大辞典』吉川弘文館
- 香山リカ 2011「女子会」『オレンジページムック 元気になる！きれいになる！からだの本』vol.9
株式会社オレンジページ
- 川本 敏編 2001『論争・少子化日本』中央新書ラクレ
- 管聡子編 2008『少女小説ワンダーラング』明治書院
- 岸本佐知子（訳）2002『ヴァギナ・モノログ』白水社
- 北川直利 2003『ミッション・スクールとは何か—教会と学校の間』岩田書院
- キトレッジ・チェリー1995『日本語は女をどう表現してきたか』ベネッセコーポレーション
- 久米依子 2003「構成される「少女」—明治期「少女小説」のジャンル形成—」『日本近代文学』
68号
- 久米依子 2013『「少女小説」の生成：ジェンダー・ポリティクス of 世紀』青弓社
- 黒古一夫 1993『村上春樹—ザ・ロスト・ワールド』第3書館
- 桑島道夫 2004『「上海ベイビー」私論』『アジア遊学特集—上海モダン』62号
- 桑島道夫編 2006『現代中国文学短編選』鼎書房
- 桑島道夫、原善編 2006『現代中国文学短編選』鼎書房
- 桑島道夫 2011「新世紀世界文学ナビ—中国編⑤張悦然」『毎日新聞』
- 桑島道夫編 2012『中国新鋭作家短編小説選』勉誠出版
- 康東元 2005「中国現代社会と村上春樹・渡辺淳一の翻訳小説」『図書館情報メディア研究』3号
- 呉詠梅 2009「中国における日本のサブカルチャーとジェンダー—「80後」世代中国人若者の日本観」谷川建司ら編『越境するポピュラーカルチャー—リコウランからタッキーまで』青弓社ラ

イブラリー

小谷瑛輔 2015 「読む綿矢りさー「勝手にふるえてろ」論」『日本文学』64(6)

本観」『思想地図 vol.1 特集・日本』日本放送出版協会

小山静子・赤枝香奈子ら編 2014 『セクシュアリティの戦後史』京都大学学術出版会

斉藤環 2004 『文学の徴候』文藝春秋

斉藤環、酒井順子 2006 『「性愛」格差論ー萌えとモテの間で』中央ラクレ

斉藤環、宮台真司ら 2006 『バックラッシュ！なぜジェンダーフリーは叩かれたのか』双風社

斉藤環 2009 『「文学」の精神分析』河出書房新社

斉藤美奈子 2002 『L 文学完全読本』マガジンハウス

斉藤美奈子 2003 『モダンガール論』文春文庫

斎藤美奈子 2006 『文壇アイドル論』文藝春秋

佐々木敦 2009 『ニッポンの思想』講談社

佐々木敦 2009 『文学拡張マニュアルーゼロ年代を超えるためのブックガイド』青土社

酒井順子 2005 『負け犬の遠吠え』講談社

佐藤喬 2016 『1982 名前のない世代』宝島社

サラ・サリ 2005 『ジュディス・バトラー』青土社

塩沢美代子 1973 「女・女子・女性・婦人」『言語生活』NO. 261

島崎英威 2007 『中国・台湾の出版事情』出版メディアパル

白水紀子 2002 「現代中国女性群像(特集・変容するジェンダー、中国の女性たち)」『アジア遊学』

勉誠出版

ジュディス・バトラー 1999 『ジェンダー・トラブル』青土社

ジュディス・バトラー、エルネスト・ラクラウ、スラヴォイ・ジジェク 2002 『偶発性・ヘゲモニー・普遍性ー新しい対抗政治への対話』青土社

ジュディス・バトラー 2002 『アンティゴネーの主張ー問い直される親族関係』青土社

ジュディス・バトラー 2004 『触発する言葉ー言語・権力・行為体』岩波書店

ジュディス・バトラー 2008 『自分自身を説明することー倫理的暴力の批判』月曜社

ジュディス・バトラー 2012 『権力の心的な生ー主体化=服従化に関する諸理論』月曜社

笹野頼子 1999 『ドン・キホーテの「論争」』講談社

笹野頼子 2002 「ドン・キホーテの侃侃諤諤」『群像』5月号講談社

- 杉井静子 2008 『格差社会を生きる—男と女の新ジェンダー論』 かもがわ出版
- 杉浦由美子 2006 『オタク女子研究—腐女子思想大系』 原書房
- 杉浦由美子 2008 『コスプレ女子の時代』 ベスト新書
- 杉浦由美子 2009 『腐女子化する世界—東池袋のオタク女子たち』 中央新書ラクレ
- 杉村安幾子 2013 「「佳人 再びは得難し」—張悦然初期短編小説〈豎琴, 白骨精(バイグジン)〉
試論—」 『言語文化論叢』 17号
- 鈴木和枝 1993 「女性を表す語句と表現—新聞の人物紹介と雑誌広告の欄から」 『日本語学』 12号
- 鈴木貴博 2011 『「ワンピース世代の反乱」、「ガンダム世代」の憂鬱』 朝日新聞出版
- ソフィア・フォカ／レベッカ・ライト 2003 『“ポスト” フェミニズム入門』 作品社
- 高橋源一郎 2009 『大人にはわからない日本文学史』 岩波文庫
- 竹村和子 2000 『フェミニズム』 岩波書店
- 竹村和子 2002 『愛について—アイデンティティと欲望の政治学』 岩川書店
- 竹村和子 2003 『思想読本 (10) “ポスト”フェミニズム』 作品社
- 竹村和子 2008 『ジェンダー研究のフロンティア (5) 欲望・暴力のレジーム—揺らぐ表象／格闘する理論』 作品社
- 竹村和子 2012 『文学力の挑戦—ファミリー・欲望・テロリズム』 研究社
- 竹村和子 2013 『境界を攪乱する—性・生・暴力』 岩波書店
- 田中和子編 1984 『マスコミと差別語問題』 明石書店
- 田中東子 2012 『メディア文化とジェンダーの政治学—第3波フェミニズムの視点から—』 世界思想社
- 田中ひかる 2011 『「オバサン」はなぜ嫌われるか』 集英社新書
- 田中弥生 2007 「裏切る女—金原ひとみ」 『新潮』 7月号新潮社
- 田中弥生 2012 「綿矢りさと消費社会の神話」 『群像』 1月号講談社
想社
- 谷口幸代 2011 「楊逸の文学におけるハイブリッド性」 『世界の日本研究』 国際日本文化研究センター
- タニ・E・バーロウ 2003 『国際フェミニズムと中国』 御茶の水書房
- 俵万智 2010 「男子と女子」 『基礎知識としての現代用語』 自由民国社年版
- 張一帆 2000 『中国新語流行語事典』 日中通信社

千田大介 2001「明日と今日、照る日くもる日—中国語オンライン書店 中国出版業界の激動の時代」『季刊・本とコンピュータ』第15号大日本印刷 ICC 本部

テリー・イーグルトン 1997『文学とは何か—現代批評理論への招待』岩波書店

Tokyo Panda2013『80后・90后中国ネット世代の実態』角川 SSC 新書

坪井秀人 2012『性が語る 20世紀日本文学の性と身体』名古屋大学出版会

内藤千珠子 2010『小説の恋愛感触』みすず書房

内藤千珠子 2012「情熱的な憂鬱—鹿島田真希の全作を読む」『文藝』冬号

中沢けい 2004「〈虚無〉と〈距離〉—80年代うまれの作家たち」『新潮』12月号

中村桃子 1989「都市建築コスモロジー」『記号学研究9』日本記号学研究会

新田啓子 2004「ポスト人間身体への展望—自己愛と暴力のアイロニー」『現代思想』32(7) 青土社

新田啓子 2007「フェミニズム批評と文学研究」『英語青年』153号

沼野充義 2008「新しい世界文学の場所へ—大きな楊文学についての小さな論」『文学界』9月号

野阿梓 2007「極私的「やおい」閑談R」『ユリイカ』年12月臨時増刊号

信田さよこ、上野千鶴子 2011『結婚帝国』河出書房文庫

馬場伸彦、池田太臣編 2010『女子の時代!』青弓社

原善 2006「日中女性作家の相互紹介に携わって」『日本近代文学』74号

原田曜平 2010『近頃の若者はなぜダメなのか—携帯世代と「新村社会」』光文社新書

ひうらさとる 2007『干物女の恋愛図鑑 ホタルノヒカリオフィシャルガイドBOOK KCDX』講談社

疋田雅昭 2012「政治と読むこと或いは人物に寄り添うということ—楊逸『ワンちゃん』をめぐる—」立教大学日本学研究所年報(9)

平賀正子 1993「品物としての女—メタファーにみられる女性観」『日本語学』12号

藤井省三 2002「村上春樹と東アジア：都市現代化のメルクマールとしての文学」(『東京大学中国語中国文学研究室紀要』第5号

藤井省三 2006「中国語圏における村上春樹の受容(特集 アジアで村上春樹はどう読まれているか)」『東亜』10月号

藤井省三 2007『村上春樹のなかの中国』朝日新聞社

藤井治枝 2004『現代日本女子教育文献集19—これからの女性と女子教育』世界書院

古市憲寿 2011年『絶望の国の幸福な若者たち』講談社

- 堀あきこ 2009 『欲望のコード—マンガに見るセクシュアリティの男女差』 亜細亜印刷株式会社
- 本田和子 1989 「「女学生」の系譜9—「少女」への凝集化(1)」『ユリイカ』21号青土社
- 本田由紀、内藤朝雄、後藤和智 2006 『「ニート」って言うな!』 光文社新書
- 松本和也 2011 『現代女性作家論』 水声社
- 三浦展 2005 『下流社会 新たな階層集団の出現』 光文社
- 三浦展 2005 『かまやつ女—女性格差社会の到来』 牧野出版
- 三浦展 2005 『「かまやつ女」の時代 女性格差社会の到来』 中公文庫
- 三浦玲一・早坂静 2013 『ジェンダーと自由—理論、リベラリズム、クィア』 彩流社
- 水田宗子 1982 『ヒロインからヒーロー—へ女性の自我と表現』 田畑書店
- 水田宗子 1991 『女と表現—フェミニズム批評の現在』 学陽書房
- 水田宗子編 1999 「近代化と女性表現の軌跡」『女性学』7号
- 溝口彰子 2015 『BL 進化論—ボーイズラブが社会を動かす』 太田出版
- 宮台真司、斉藤環ら 2006 『バックラッシュ!なぜジェンダーフリーは叩かれたのか』 双風社
- 林少華 2002 「也談村上春树的創作」『外国文学研究』第3期
- ロバート・ハンフリー 1970 『現代の小説と意識の流れ』 英宝社
- 山崎ひろみ 1988 『アジアから来た出稼ぎ労働者たち』 明石書店
- 山谷剛史 2014 『日本人が知らない中国ネットトレンド 2014』 インフレンス R&D 出版
- 渡部周子 2007 『少女像の誕生—近代日本における「少女」規範の形成』 新和泉社

—中国語著作・論文— (著者名アルファベット順)

- 艾晓明 2002 『女性主義思潮導論』 華中師範大学出版社
- 陈婷 2009 「日本 80 后作家进军国内市场」『出版参考』22号
- 陈平 2005 『80 后作家访谈录』 中央广播电视大学出版社
- 戴锦华/孟悦 1989 『浮出历史地表—现代中国妇女文学研究』 河南人民出版社
- 戴锦华 2006 『涉渡之舟:新时期中国女性写作与女性文化』 北京大学出版社
- 何磊 2013 「欲望・身份・生命—朱迪斯巴特勒的主体之旅」(北京外国語大学博士学位論文)
- 林樹明 2009 『女性主义文学批评在中国』 贵州人民出版社
- 李宜潇 2012 「上海书业会展研究—以上海书展为中心」(上海師範大学修士論文)
- 李欧梵 2002 『中国現代文学与現代性十講』 復旦大学出版社

- 李春玲 2013『境遇、态度与社会转型:80后青年的社会学研究』社会科学文献出版社
- 李銀河 2013『女性主義』中国社会科学院出版社
- 孟鄧迎 2008「“垂文化”概念形成史浅析」『外国文学』第6号
- 楊宜音 2006「个体与宏观社会的心里關係—社会心態概念的界定」『社会学研究』第4号
- 楊健 2013「“屌絲”如何登堂入室——浅析一個網絡熱詞如何進入主流媒体」『編輯學刊』第2号
- 楊勇 2013「委婉語研究的熱点和趨勢——兼論“屌絲”等非委婉語的逆襲」『學術界』第9号
- 楊若輝 2014『少女の庭園——台湾 ACG 文化史』白象文化出版社
- 楊慶祥 2006『80後，怎么办？我们是谁，我们向往哪里去』北京十月文艺出版社
- 王涛 2009『代际定位与文学越位——80后写作研究』四川大学出版社
- 邵燕君 2005『〈美女文学〉現象研究：从70后到80後』广西师范大学出版社
- 石培龙 2016『第二媒介时代的文学景观：“80後”文学研究』中国社会科学院出版社
- 宓琛 2012「“屌絲”的狂歡」『新民週刊』16号
- 張斯琦 2014「都市電影中的“屌絲”的自我審視与“最終逆襲”」『当代電影』第8号
- 曾栩 2013「英国電子劇在中国内地的傳播与啓示」『編集之友』第10号

初 出 一 覧

- 序 章：第 12 回「国際青年学者漢学会議」(the 12th international junior scholars conference on sinology)での報告原稿「日中若手作家の現在について」を基に大幅な加筆・修正を加えて書き下ろしたものである。台湾・国立中興大学 2013 年 8 月 (ラウンドテーブル討議)。
- 第 1 章：「試析日本 2000 年代女子風波；以媒体言説与文学作品為補助線」『文化越境与他者的表象』、202-214 頁、(中国) 西南師範大学出版社、2014 年。
- 第 2 章：「中国のネット文化とクィア—大衆文化の「屌絲」、「腐女」における「抵抗」表象の分析を通して」『中国女性史研究』25 号、1-16 頁、中国女性史研究会、2016 年。
- 第 3 章：書きおろし
- 第 4 章：書きおろし
- 第 5 章：「越境する『ひとり日和』から「青山七恵ブーム」へ—日本現代文学の中国での受容と翻訳を考える—」『名古屋大学国語国文学』109 号、1-19 頁、名古屋大学国語国文学会、2016 年。
- 第 6 章：「越境する『蛇にピアス』・ファルス不在の快樂—日中若手作家作品比較を通して—」『名古屋大学国語国文学』107 号、47-59 頁、名古屋大学出版社、2014 年。
- 第 7 章：「ゆれる少女たちを読む—現代日中若手女性作家の比較を手掛かりに—」『中国研究月報』Vol. 70、中国研究所、2016 年。(掲載決定)
- 第 8 章：「身体を望ましき混沌として「書く」—金原ひとみ『マザーズ』における不機嫌な女たちをみる」『JunCture 超域的日本文化研究』第 6 号、184-195 頁、名古屋大学大学院文学研究科附属「アジアの中の日本文化」研究センター、2015 年。
- 第 9 章：「楊逸『ワンちゃん』を読む—孤独を拾い上げて、ワンちゃん』に向かう」『名古屋大学文学部研究論集』62 号、125-140 頁、名古屋大学文学部、2016 年。
- 第 10 章：書きおろし
- 結び：書き下ろし

※既に発表済の論文に関しては、大幅に加筆・訂正を行っている。

謝 辞

本論文を書き上げる中で、特に指導教官の飯田祐子先生には、本格的な学問の研究方法についてのご指導を賜ったことは言うまでもなく、精神的な面でも大きな支えとなって頂いた。また、同研究科の日比嘉高先生にも普段からさまざまなご配慮を頂き、数多くのご指導を賜った。

そして修士課程の指導教員である現在日本国際研究センター・専任教授の坪井秀人先生をはじめとする日本文化学講座の齋藤文俊先生、藤木秀朗先生及び院生たち、ネイティブチェックを担当して下さった永井真平さん（現在韓国国立木浦大学校日語日文学科招聘教員）、中国女性史研究会の秋山洋子氏、日本大学文理学部中国語中国文化研究科・教授の小浜正子先生、静岡大学言語文化学科・准教授の桑島道夫先生からご教示を賜った。また、2013年の秋に日本近代文学会で参加したパネル発表がきっかけで発足したジェンダー・クィア研究会のメンバーである岩川ありささん、久米依子さん、内藤千珠子さん、高榮蘭さん、中谷泉さん、笹尾佳代さんからご教示賜ったことをここに記して感謝の意を表したい。

平成 28 年 11 月 30 日

【付記】本研究論文は、日本学術振興会科学研究費補助金(特別研究員奨励費、平成23年4月1日—25年3月31日)研究課題「日中フェミニズム批評比較研究—1980年代を起点として」(課題番号:13J00302)による成果である。