

韓寒と香港小説・映画との影響関係：

『長安乱』をめぐって

楊冠穹

はじめに

80年代以降、改革開放に伴って発展してきた中国の文学は、市場経済と密接な関係を有している。この時期に登場した「八〇後」作家たちは、かつて「書き手（写手）」¹とも呼ばれていたが、若いうちにデビューして小説の出版に至った韓寒（1982～）²や郭敬明（1983～）³らにとって、小説創作は芸術の追求というよりも一種の文化商品を作り上げることに等しいと言われる。北京師範大学の張樟教授は「青春小説とその市場背景」において、「市場で流通する作家に向き合う時は、作家にどれだけ文学的才能があるかを是非とも評価しなければならないわけではなく、この機能の一部は出版商（出版業者の意味）と市場に取って代わられた」、「その作家がなぜ出てきたのか、読者がなぜその作家を好きなのかといった交換価値を分析しなければならない」⁴と指摘する。確かに、「八〇後」作家群を文学史において位置づけをするためには、いわゆる作品自体を分析するだけでなく、作家と作品を取り巻く社会状況も見落としてはならない。

しかし、張論文はまた、どの「八〇後」作家も同等とみなすべきだと言いつつも、安易に「アイドル派」と「実力派」⁵という分類を受け入れてしまっている。そもそも、「アイドル派」「実力派」とは何を根拠にした分類なのであろうか。イケメンだからと言って実力がないと言えるのか、という疑問を禁じ得ない。実際、「八〇後」作家群は創作の目的、作品の題材といったあらゆる面において、自らと他者との違いを誇示しており、分類されること自体に非常に反感を抱いている。同済大学文化批評研究所の王曉漁准教授は「一九八〇年代生まれの作家」すなわち「八〇後」という命名の暴力性について、「現在の文学がきわめて想像力を欠いている状況」と批判しており、こうした命名の暴力は「内部にある差異を無視」す

るものと主張した⁶。

その一方で、1980年代生まれのこの世代は多くの面において共通しているように見える。なぜなら、彼らは外来文化や現代思想を受容して育った世代であり、その上、インターネットの発達によって前代未聞の情報量を検索可能だからである。そして読者も彼らの作品に取り込まれた「情報」を簡単に検索することができる。それでは、「ポストモダン時代」のコラージュ創作（“后現代時代”的拼貼式写作）⁷とも揶揄される「八〇後」作家の創作は本当に互いに似ているのか、違うというのならばいったいどこが違うのか、そういった問題を解決してはじめて、「八〇後」という暴力的命名の可否を論じられると言えよう。

韓寒の独自性に関しては、拙論「中国「八〇後」作家の描く同時代青年像——韓寒『1988～この世界と話したい』における元記者と低層娼婦」⁸で指摘したように、韓寒の小説一貫して中国の社会問題に対して批判的な姿勢を取ってきた。同じ青春小説でも、韓寒は他の「八〇後」作家と異なり、夢や愛よりも、常にユーモラスで誇張された言葉を使いこなして現実を語っている。彼はネット上で政治的発言を繰り返し、文化人たちに「鲁迅の再来」と呼ばれて一種の精神的リーダーと見なされており、社会批判よりも個人の感情に力点を置く他の「八〇後」作家たちと比べると異質な存在である。大きな影響力を持っているにもかかわらず、体制に妥協せず、中国では禁断の話題とされる「六四」すなわち天安門事件をテーマにして小説を書くというのは、勇気が必要であるに違いない。さらに、そのような作品が好運にも検閲を通して出版され、ベストセラーにまでなったことを考えると、韓寒の作家およびジャーナリストとしての才能は否定することができないだろう。

前述したように、「八〇後」を論じる時、彼らのルーツまたはその社会的体験などの背景、およびそれぞれの作品の個性を明らかにする必要がある。韓寒の創作に含まれる様々な文学・文化からの影響は少なくないが、筆者が特に注目したいのが伝統的中国文学からの伝承である。郭敬明が「村上チルドレン」と呼ばれるのに対して、韓寒は読者にアメリカ文化からの影響が濃厚であるという印象を与えるかもしれない。例えば、『三重門』⁹

は構造上『ライ麦畑でつかまえて』¹⁰との類似性が指摘されており、主人公の人物設定および時間的に単線的に進行していく物語の動線がほぼ同じであり、両作において取り扱われるテーマも同じく伝統教育への批判である¹¹。また、『1988』¹²には「丁丁哥哥」が1930年代に大ヒットしたアメリカ小説『怒りの葡萄』¹³と『八月の光』¹⁴を主人公に推薦した点を挙げられる。

だが、外国文学の受容だけでは韓寒の創作は成立しない。韓寒作品の特徴的な部分、そして最も読者を魅了する部分は、やはり豊富な言葉遊びとユーモアである。『三重門』に関して、韓寒自身が2003年のエッセイにおいて「『围城』¹⁵は本当にとってもいい作品だ。この本は私に小説はこういう風にも書けるのだと教えてくれた」¹⁶と述べ、『围城』が『三重門』創作の手本となっていることを明言している。韓寒は一小説として『围城』を受容したのではなく、その中の豊富な言葉遊びに魅かれたのである。また、『围城』を含めた1930～40年代中国文学創作の中で特徴とされた余計者¹⁷としての登場人物は『三重門』の中でも出現する。このように、『围城』が『三重門』そしてそれ以降の作品に対して、韓寒が独自の文体を形成するための重要なヒントを与えた¹⁸ことは明らかである。但し、古典学者の銭鍾書が、その口語文小説『围城』により『三重門』に強い影響を与えたからと言って、韓寒が伝統的中国文学を継承しているかどうかに関しては、慎重に検討する必要があるだろう。そこで、本稿では現代香港文化の代表とされる「新武俠」文学¹⁹と歴史映画を取り上げて考察したい。

作家王朔(1958～)²⁰は2007年1月18日の『三聯生活週刊』²¹で“八〇後”は基本的に香港・台湾文化に洗脳された世代だ(“80后”基本是被港台文化洗脳的一代)」と述べている。また、『瀟湘晨報』2014年1月8日の特別報道は「七〇後・八〇後・九〇後における香港映像文化の痕跡(70后、80后、90后的香港影視文化印記)」と「“上海灘”、“射雕”、彼がわれわれ少年の夢を飾った(“上海灘”“射雕”他裝飾我們的少年夢)」をテーマとするインタビューを通じて、テレビドラマをはじめとする港台文化が改革開放以降に生まれた世代にとっていかに重要な意味を持つかをレポートしている。80年代生まれの世代にとって、香港と台湾の流行歌や映画、

小説や漫画は最も身近な文化商品であった。それは地理上の近さという理由もあったが、香港と台湾の企業の大陸進出²²、そして、外国語教育がまだ今日のように普及していなかった80・90年代²³における言葉の同一性も大いに影響している。私事で恐縮だが、筆者はちょうど韓寒と同じ学年²⁴で、同じく高校時代まで上海で生活していた。中学二年生の時、授業中にこっそりと『天龍八部』²⁵を読んでいて、先生に叱られ親まで呼び出された経験がある。

金庸武俠の「中華性」をめぐる

武俠小説は中国大衆小説の重要なジャンルとして、華人世界において広く読まれている。その原因の一つとして、「近代以降の中国人たちは、近代以前、つまり統合された一つの社会としての古代中国に対する記憶と近代において受けた恥辱の記憶を有する存在であり、さらには、中国人から大陸人、台湾人、香港人及び海外華僑へと至る身分の様々な変化を経験している。武俠小説はこうした中国人の歴史の中で誕生し、ずっと一緒に存在してきた」²⁶と指摘されている。

岡崎由美によれば、「本格的な大衆小説としての武俠小説は、1923年から上海の『紅雑誌』に連載された平江不肖生の『江湖奇俠伝』を嚆矢とする」。しかし当時、それらの旧派武俠小説は、数多くの作品が京劇や映画に改編されたように爆発的な人気があったものの、五四新文学系の文壇からは厳しく批判された。その理由は、「一見、新しい文体を用いているように見えるが、実は旧時代の芝居がかった言い回しをもっともらしく使って、わかりやすく見せかけ、大衆をたぶらかしている」²⁷からである。これは武俠小説が人民共和国の建国とともに発禁処分になった理由の一つでもある。

しかし不思議なことに、武俠小説は80年代に入って解禁され再び広範囲に読まれるようになり、90年代に入ると、金庸²⁸作品が「正統」文学とみなされる。1994年、三聯出版社から「金庸作品集」が出版され、ついで金庸学術研討会が開かれ、中国現代文学研究を代表する学者たちが参加した。さらに、北京師範大学の王一川教授主編の『二十世紀中国文学大

師文庫』（海南出版社）「小説卷」が選んだ九名の文学大師の中で、金庸は魯迅、沈從文、巴金に続く、第4位に置かれた。北京大学が金庸に名誉教授の称号を贈っており、同大学の近代中国文学研究第一人者、嚴家炎教授が「金庸小説研究」をテーマとする授業を開設している。²⁹

武俠小説は中国大陆でわずか十数年の間に、禁書からミリオンセラーの經典的文学に変身し、そしてその代表的な作家金庸は「中国人がいれば、必ず金庸の小説がある」と言われるほど、中華圏における民族作家として確固たる地位を確立した。その原因の一つは「中華性」である。1994年、中国政府の文化部に直属する文芸月刊誌『文芸争鳴』第2期で、張法・張頤武・王一川が共同で「从“現代性”到“中華性”——新知識型的探尋」という批評を發表し、80年代以降激しく変化した中国のイデオロギー上の構造変動に対して、古典性と現代性を二重に継承しながらも両者を超える「中華性」を指摘しており、「他者」化された中国現代文化の中で再び「自分らしさ」が要求されているという。「自分らしさ」の要求とは、80年代半ばにブームとなった「ルーツ文学」思潮の続きのように思われるが、武俠小説と「ルーツ文学」との違いは、地域や種族に限定された民族的なものに共感するのではなく、より抽象的で普遍性をもつ中華民族の「大義」を謳歌することにある。

90年代の中国は急速な経済発展を遂げる一方、97年香港返還や台湾問題など中華民族の分裂に関わる現実にも向き合わなければならなかった。こうした状況の中で、共産党政府は一種の統一ムードを促進する文化的な商品の出現を首を長くして待っていたのだ。「民族の文化的同一性と並び、90年代の中華人民共和国を牽引するものとなった市場原理を体現するものとして、金庸小説が称揚された」³⁰と指摘されているように、金庸作品をはじめとする武俠小説の興起は、中華圏の「文化的同一性」を示す文化現象なのである。同時に大流行した武俠映画についても、「天下をめぐるナショナリズムであり、それは共産党政権の大陸と台湾、香港といった、現状における特定の対立や差異を超えて成立する「大いなる中華」という観念に対応していた」³¹。

大衆小説としての武俠小説は、帝国主義の去勢的脅威に対する恐怖の記

憶と、伝統的中国に対する憧憬や追憶が相接する時点で誕生し、中国人にとって単なる娯楽物や漠然としたユートピアに対する憧憬以上の意味を有している³²。武侠小説は、帝国主義の暴力的な侵略とともに始まった中国近代の歴史と、その後に中国人が直面してきたアイデンティティの変化、中国人たちの共同文化に対するノスタルジアなどによって創り出された「中国人たちの中国に対する想像行為」という観点から捉えうるのである。

武侠小説から武侠映画へ

武侠小説はその誕生から映画・テレビドラマと切っても切れない密接な関係がある。最初の武侠小説とされる『江湖奇俠伝』の一部は『火焼紅蓮寺』と題して映画シリーズ化された。1928年に張石川と鄭正秋が撮ったこの映画は、中国映画史上初の武侠映画ブームを巻き起こした。賈磊磊著『中国武侠電影史』³³によれば、1928年から1931年という短い期間において、中国でも武侠映画というジャンルが成立した。

そして武侠映画は1970年代までに、香港・台湾に枝を伸ばし葉を茂らせていた。キン・フーを代表とする「文人武侠」から張徹の男の義理人情を強調する暴力武侠まで、武芸の世界を最大限に表現するための映画の撮り方を重視していた。一方、中国大陸では、建国後はじめて公開された武侠アクションとして、1980年に撮られた『神秘的太極拳』が挙げられる。監督の張華勳は後日にインタビューで「映画のスタイルから見れば、『神秘的太極拳』は武侠アクションではなく、民間伝奇の色を持つ冒険ミステリーで、武芸のアクション場面が含まれているだけだ」³⁴と語った。こうして映画を武侠映画として撮るのではなく、観客を魅せるための一種の要素あるいは表現の仕方として武芸の場面を取り上げるという考え方は、80年代以降、特に90年代の時代劇映画の特徴であり、旧派武侠時代と最も異なるところでもある³⁵。

90年代に入ると、香港では「成熟期にさしかかった新浪潮が次々と競いあって傑作を発表し、年間に250本近いフィルムが制作されていた」³⁶。特に注目したいのは、1993年公開の英雄「蘇乞児」を主人公とした『武狀元蘇乞児』である。同年公開の『英雄豪傑之蘇乞児』と同じく袁和平に

よる作品だが、『英雄豪杰之蘇乞兒』が伝統的な武俠映画であるのに対して、『武狀元蘇乞兒』は武俠映画というよりも武芸要素を取り入れたコメディ時代劇に当たる。主演のチャウ・シンチーは後に似たようなスタイルの映画に大量に出演し、90年代香港映画界のシンボルとなった。

「90年代前半、武俠映画はブームに乗ってたちまちコメディありポルノありと、どんどんバリエーションが広がって百花斉放の様相を呈した。そんな中でもきわだった成績を上げたのがコメディ武俠であり、その繁栄を一身に体現したスーパーコメディアンがチャウ・シンチーである」³⁷。チャウ・シンチーの成功によって、「無厘頭」³⁸ギャグを用いた「無厘頭映画」は特定の映画ジャンルとなり、さらに「無厘頭文化」が90年代香港サブカルチャーの代表とされた³⁹。ポストモダニズムの表現として、内面を持たずに仮面のような符号化された登場人物と、非秩序的で正統離れした審美性などが「無厘頭映画」の主要素として成立した。こうした「無厘頭文化」がコメディ武俠に用いられた結果、金庸『鹿鼎記』⁴⁰のような正統的武俠もコメディ武俠として再解釈された。

90年代に成立したもう一つの特徴的な武俠映画は、「新編」または「リメイク」された作品だ。例えば『新龍門客棧』⁴¹は、1967年に公開されたキン・フーによる『龍門客棧』⁴²のリメイクである。それらの映画もやはりコメディ要素を取り入れることが多く、豪華なキャスト陣と華麗なる武芸場面によって大ヒットしたのだ。このようなリメイク版武俠映画のストーリーはほとんど原作から遠ざかっており、また時間的制約のために原作の一部を取り出して映画化する場合が多い。その中の一作に「ストーリーそのものは遠景に置き、登場人物の内面を浮かび上がらせることに特化した異色な武俠映画」であるウォン・カーウアイの『東邪西毒』⁴³がある。

同作は「時代劇で、チャンバラがあって、豪華キャストで、友情や愛や裏切りの物語である。パーツに分解してみれば武俠映画の一般的な条件はひとつとおりそろっている。しかし、それらが合わさった全体像は、従来の武俠映画のセオリーからは一万光年くらいかけ離れて」おり、「荒涼たる心象風景」と「無常感に満ちた」緩やかな物語であり、「封切り時に香港では「わけがわからない」と観客のブーイングや退出が相次いだという」

ほど毛色の変った作品だった⁴⁴。しかし、このようなウォン・カーウァイとチャウ・シンチーの作品こそが、20年以上に渡って若者の心を捉え続けているのでありその中の数多くの名セリフが今でもネット上で謳われるほど、まさに時代を超えた影響力を持っているのである。

韓寒『長安乱』の創作特徴

2004年、武俠世界をテーマとする韓寒の長編小説『長安乱』は中国青年出版社より刊行され、同年10月に全国ベストセラーになった。『長安乱』は、『三重門』のような学園ものの小説とは異なり、冷静で独白的な第一人称叙事と大量の哲学性に満ちた会話を特徴とする。このため、2006年に映画化の権利が女優・映画監督の張艾嘉に譲渡されると報道された際、ウォン・カーウァイ作品『東邪西毒』風の映画になるだろうと推測されたが、韓寒本人は『東邪西毒』⁴⁵の姉妹編となる『東成西就』のような面白い作品にしてほしいと語った⁴⁶。『長安乱』の巻頭に「これは武俠小説ではなく、一つの普通小説だ」と書かれているように、『東邪西毒』と同じく武俠ものだがアクションがほとんどなく、愛・人生・死に悩む人間を描いている。一方、韓寒本人の言うように、『長安乱』はブラックユーモアを多く用いており、『東邪西毒』とは異なるコメディ武俠の世界を構築している。

物語は長安を取り巻く、少林と武当の盟主を賭けた争いから始まる。主人公は十五歳の少年釈然とその幼馴染の女の子——喜楽である。釈然は喜楽と少林寺の山を下り、さまざまな奇遇を経験した後、最終的に武林盟主の地位に着く。だが、それに伴って起きたのは、危険な事態の連続であった。釈然は自らの子供を妊娠した喜楽の身を守るために、最後にはその地位を捨て、喜楽と隠居生活をするを選んだ。しかし、乱世にあってこのような生き方は許されず、やがてその生活も間もなく破たんを迎える。喜楽は以前落馬による怪我をしており、釈然はその傷は自然に治るものと思っていたが、結局、喜楽の体は子どもを産むことができず、自分の手で剣を振ってお腹を割き、赤ちゃんを取り出して死んでしまう。

(一) 非秩序的な武俠世界

すでに述べたように、『東成西就』またはチャウ・シンチー作品をはじめとする香港コメディ武侠の特徴の一つに、正統・いわば秩序を重視する武芸世界から離れた「無厘頭」の要素が挙げられる。『長安乱』においても非秩序的に武侠社会が描かれている。「江湖は黒社会だ、黒社会とはたったのワンタン1碗のために大勢で喧嘩してしまう特殊なグループだ（江湖就是黒社会，黒社会是為了一碗饅頭都能打起群架的特殊群体）」⁴⁷。金庸の「立場や価値観の違いが生み出す相対的対立」⁴⁸という考えに対して、韓寒は価値観そのものの裏付けをせず、伝統的な武侠小説から遠く離れていく。

伝統的な武侠小説は物語の時代背景を明示するのが普通だったが、『長安乱』は時代と場所が曖昧に暗示されているにすぎない。これはチャウ・シンチーのコメディ武侠でしばしば見られる設定である。例えば、チャウ・シンチー映画『大内密探零零發』⁴⁹では時代的背景が全く示されておらず、皇帝が明の服装を、大臣が宋の服を着ていたのである。また、陳平原が乱世でこそ「俠」が必要とされる⁵⁰と指摘したように、以前の武侠小説は歴史上の特定の乱世の時期を想定して書かれてきた。しかし、『長安乱』というタイトルをとっても、「長安」は唐の都である長安という地名ではなく、「乱」の対義語として長く安定するという意味で付けられたのである⁵¹。主人公の「僕」も何の武芸もなく、ただ時間を遅く感じるという生来の特殊能力を持っている。

さらに、根本的に伝統的武侠小説と正反対である点は、武林門派への態度である。日本において金庸小説の翻訳と紹介につとめている岡崎由美は、武侠小説の世界観について以下のように述べている。

武侠小説は、それまでの俠義小説や剣俠小説の影響を受けながら、新たに明瞭な世界観を確立した。一つは、江湖と武林という二重の世界観である…「武林」という言葉は、文壇を表す「文林」に対して民国期に作られた造語である…現実の武芸界を加えた門派社会が「武林」として定着するのである。

武林とは本来杭州の地名⁵²であり、「儒林」「緑林」⁵³の言い方を借りて作られた。岡崎は、江湖を武侠小説のヒーローが生活する基盤すなわち「官」

に対する「野」の世界とみなしており、武林を「武芸門派が武芸の修練自体を人生の目的とする」武術界と認識しており、武林の制度性は「江湖」と区別する一つ特徴として捉えている。

それと真逆に、韓寒は伝統的武俠小説において最も活躍する二つの門派の少林と武当についてこう書いている。「当時武林には二つの派系があって、それは少林と武当で、少林の勢力が比較的に強かったのは、皆は長い髪の毛を処理するのが面倒だと思っていたから（当時武林中有两个派系，便是少林和武当，少林的勢力比較強大一些，因為大家覺得長頭髮比較難打理）」⁵⁴。伝統的な武林社会の門派の争いをパロディ化し、嘗て日常生活から離れた武林の英雄の世界を庶民の日常生活風に描くのである。

このようなパロディ的表現は『長安乱』において多く存在しており、その武林社会の基盤となっている。例えば、少林寺の山の洞穴には秘宝の武功秘籍が隠されているという伝説があって、その洞穴に踏み込んだ人は皆死んだか気絶するというが、実際にはその洞穴は何百年も経った大きなトイレだった⁵⁵。また、少林寺が暗器を作ろうと提唱した時、主人公の師父は「これは異端だ（這是旁門左道）」、しかし「武当が自分で作った暗器とは邪道だ（武当自己做的暗器就是歪門邪道）」と言い、同義語を語って無理矢理に自己正統化を図ろうとしており、金庸の描いた覚遠⁵⁶のような正義の武林高僧とは大違いである。さらに、食料が極めて欠乏する飢饉の中、本当は肉を食べていけない少林の住職がこっそりと伝書バトをスープにして食べてしまう。

少林にしろ、武当にしろ、ちっぽけなことや私欲によって平気で人を殺したり、物を盗んだりする。それらの「俠」は「俠義」どころか、世俗社会の庶民が持つすべての欠点を有しており、時にはそれ以上に欲に縛られている。江湖で最も有名な剣客の無霊は最初、賄賂をむさぼる官吏を罰するために暗殺を行ったが、後に金銭のためにさまざまな人を殺すようになった。殺しになんらかの理由をつけるが、結局、金銭の多少によって行動してしまう。「無霊はただ俠客になりたかったが、俠客でも江湖を渡るには盤纏がいるだろう、盗んではいけない、盗んだら泥棒になってしまう、賄賂をむさぼる官吏の金なら奪ってもいいから、後は義賊のふりをして大

部分のお金は手元に残してほんの一部を大衆に分ければいいのだ（無霊只是要当一个侠客，但是侠客行走江湖也需要盤纏，不能偷，偷了就是賊客，虽说可以偷貪官汚吏的錢，然后假装劫富濟貧自己留下大頭分給群衆小頭）」。

傳統的武俠小説の中心となる俠義精神からは遠く離れている。

（二）時空の解消

『長安乱』のもう一つの特徴は、緩やかな物語構造である。鮮明なストーリーはなく、大きな悲しみも喜びも、クライマックスも全く書かれていない。主人公の「僕」はいったい誰なのか、朝廷とはどのような権力機構なのか、最後まで明確に語られることはない。これは韓寒が小説作品において、一貫して明解なプロット構成を避けているからである。事実、2006年の『一座城池』⁵⁷も2008年の『他的国』も同様にストーリー性が稀薄である。このような散文的構成は前述の『東邪西毒』などの映画によく見られる表現の技法であり、物語のストーリー性に頼らず、個々の印象的な場面をつないでいるのである。武林らしからぬ、世俗的な設定と比較的緩やかな構成を通して物語を語りながら人物イメージを創出する、このような叙述法は時間と空間の曖昧さにも関係がある。

『東邪西毒』の英語タイトルは「Ashes of Time」、すなわち「時間の灰燼」を意味している。時間はウォン・カーウアイ作品の大きなテーマである。例えば、『重慶森林』⁵⁸では、金城武が演じる警官 223 号がエイプリル・フールの日にふられて、5月1日が賞味期限のパイン缶を買集める。30缶を買っても彼女が戻らなければ、恋も期限切れだと決めた彼はやがて、世の中、全ての物には期限があると気づく。また、『阿飛正傳』⁵⁹では、レスリー・チャンが演じる旭仔は時間と過去について「今から僕らは一分間の友達、これは事実だ。君は変えられない。すでに過ぎ去ったから（從現在開始我們就是一分鐘的朋友，這是事實，你改變不了，因為已經過去了）」と語っている。これらに対して、『長安乱』では、師父が僕に「君が口から言えることはすべて過ぎ去ったこと。過ぎ去ったこととはつまり過去のことだ（你開口能說的事情永遠都是曾經的事情。曾經的事情就是過去的事情）」⁶⁰といい、人間として過ぎ去った時間（あるいは人・物・事）に対する無力

さを表現している。

そして、『長安乱』においてはこのような人間の無力さが時間だけではなく、空間の不確定さを通して表現されている。主人公の釈然が少林寺を出て長安に向かっていく際に、一連の感情の変化が次のように描かれている。「これからの長安の旅は、先行きが思わしくない上、実は全く意味がない（此去長安，不光凶多吉少，而且真是毫無意義）」という虚無感、「僕はできるだけ早く行かなきゃと思うんだ（我總覺得要尽快到那里）」という切迫感、さらに「長安への道は本当に長い、僕はもう一つの夜がやって来るのを望んでいるだけ。何となく感じるんだ、絶対どこかに行くんだけどそのどこかとはなぜ他のところではなくここなのかわからない、これはどうしても言葉にはできない（到長安的路真是很長，我只是期待另外一个晚上的到来。有一种感受，必須到往一地却不知道為何是此地而不是彼地，這是多么不能用言語形容）」という空間感覚の混乱がある⁶¹。

また、こうした人間の無力さは気候や乱世への描写によっても描かれている。例えば『東邪西毒』では「今年は玉黄が太歳に臨み⁶²、到るところ旱災がある。旱災があるところは必ず面倒がある（今年玉黄臨太歳，到處都有旱災，有旱災的地方一定有麻煩）」と語られたのに対して、『長安乱』は「この年、旱災や洪水ばかり、天下は大いに荒れ、皇帝が病死し、皇太子が即位した。僕の記憶の中の喜樂を寺院に連れてきたあの時より、さらに物寂しくて混乱している（是年，非旱即澇，天下大荒，皇帝病死，太子即位。比起我記憶中在寺廟里帶進喜樂的那場，更加淒涼混亂）」⁶³と地の文に描写されている。旱災とは、香港・台湾の武俠小説でよく使われるもので、天下の「荒」すなわち乱世を起こす要素の一つである。中国語の「荒」は農業の不作を指す言葉である一方、「迷いおぼれる」「むさぼる」の意味もあり、旱災が「大荒」「麻煩」など乱世につながっているのである。なお、『東邪西毒』において時間を示すのは西暦ではなく漢暦であり、節気の循環という特徴から、永遠に続く時間をも象徴している。

さらに、両作は愛する人を失う無力感を、主人公の「忘却」と「離れ去る」という行為で表現している。喜樂が死んだ後、釈然は「この年、冬に旱災はだんだん過ぎていった。僕は師父に一度も会いに行かず、寺院にも

再び帰らなかったのは、喜樂のことに言及したくないから（是年、災荒在冬天漸漸過去。我始終沒有去看過師父沒有再回到寺里，因我還是不愿提到喜樂）」⁶⁴。「西毒」歐陽鋒が唯一愛した女性のことを思い出したときにこう語っている。「その後の数夜、同じ夢を見続け、故郷の桃の花が咲く夢を見たのだ。そして突然思い出した。すでに何年も白駝山に帰ってないことを（往后的幾個晚上，我做的是同一個夢，我夢見我家鄉的桃花開了。我忽然間想起，原來我已經有很多年沒回去白駝山了）」。彼らは苦痛の思いを忘れるために、故郷に帰らないことを選択し、時間と空間から逃避しているのである。このように、時空の存在を意識して解消することによって、ストーリー性が薄くなり物語構造も緩やかになっているが、そのために呆然とした主人公の無力さがより強く感じられる。

（三）哲学的思考

過去と未来、こことそこ、時間と空間を意味しているのは、既知と未知の境界線である。『長安乱』を創作した当時の韓寒はカーレーサーとして最も困難な時期であり、なかなか成績が上がらず、スポンサーから圧力を受けており、さらに『三重門』以降の新作小説は評価されず、文学界からも指弾されて一時期創作活動はスランプに陥っていた。『長安乱』はこのような韓寒の未来への思考を詰めたような作品である。釈然とは少林寺を出る前から「どのような自由も別の導きの始まりだ（任何一种自由都是另外一种安排的开始）」と思っており、「人は長く待ちわびれた人や物事が最終的にやって来ることに對し冷静さを示してどうして自分がこんなに冷静なのかを反省するようだ。理由はあなたが新しいものを選択するときと古いものを失うことになるのだが、古いものもとてもよいように思えるからだ（似乎人对期待很久的人或者事情的最終到来都会顯得冷静以及反思為什麼我会如此冷静。原因是你選擇了新的必將失去旧的，而旧的似乎也很好）」⁶⁵と未来に対して常に不安を持っている。そして師父とは以下の会話を交わす。

師父は言った。悔しく思うな、私はちょうどあなたの師父であるにすぎない。覚えとけ、誰かのことを忘れられない時は、こう思えばいい、そ

の人はちょうどその人なのであり、それだけのことだ。例えばもし後日に喜樂が死んだら、あなたはこう思う、喜樂はちょうど僕の女になったただだ、それで良いのだ。

僕は聞いた。まさか全てが「ちょうど」なんですか？

師父は言った。違う、現実になる前には未知と呼ぶ、その後に振り返って思えばちょうどという。⁶⁶

韓寒はこのように「禪問答」の形式で、未来への不安を解消する方法を述べている。劉釗によれば、釈然や師父らの登場人物はこの世のすべてをたまたまと見て、数え切れない「ちょうど」でできた世界の中で、たまたまの行為でたまたまの結果を残し、そして破片のような世界の中で生活していても何の悔しさも感じず、結果に対する思考は彼らにとってより明確に無意味である⁶⁷。まるで「流砂の中で生きている植物」⁶⁸のようである。「人生は運命付けられており、運命は変えられない、「ちょうど」はただの形容詞であるだけだ（命已注定，運不可改，恰好只是形容詞）」と師父の言うように、韓寒は『長安乱』から『1988』に至るまで、運命に抵抗せず自然の成り行きに身をまかせるという態度を取っている。

釈然は「きっと外で多くの事件があるから急いで城を出るべきだと思った。しかし一度出たら、城内で多くの事件が起こっていると思って、急いで城内に戻るべきだと思う（我覺得外面肯定有很多事情發生，急需出城。但是我想一旦出去，就會覺得里面很多事情發生，急需回城）」⁶⁹と語り、自分の知らないところで何かの事件が起こってしまうという未知を恐れている。また、『東邪西毒』の歐陽鋒は洪七に対して「人は皆この段階を経るのであり、山を見れば、その向こうが気になる。だから言ってやる、山の向こうまで行っても、何もないのだと。振り返ってみれば、ここの方がよかったと思うかもしれない。（每個人都會經歷這個階段，見到一座山，就想知道山後面是什麼。我很想告訴他，可能翻過山後面，你會發現沒什麼特別。回望之下，可能會覺得這一邊更好）」と語る。歐陽鋒が淡々とした態度を持ち、本当に「釈然」の覚悟ができており、釈然の師父のように運命に身を任せている。それに対して、「北丐」洪七も、若い釈然も、未知の世界を知ろうとしている。歐陽鋒と洪七、釈然と師父、この二組の登場

人物は対立した価値観を抱えているが、物語は最終的に自然の成り行きを肯定する方向へと発展していく。

江湖でさまざまな出来事を経験して成長した釈然は、「とにかくこれは楽しい一年だ。僕は自分のことを度外視して、自分に関する物語を聞くことを学んだ（無論如何，這是快樂的一年。我學會把自己置身度外，聽自己的一些故事）」とようやく欧陽鋒のように、未知にこだわらなくなる。欧陽鋒が「白駝山から離れて、俺はこの沙漠に向かって、別の生活を始めた（離開白駝山之后，我去了這個沙漠，開始了另一種生活）」ように、釈然もまた過去を捨てて新しい未来を始めるのである。「先覚者は少しも楽しみがない。彼は先覚者となったあの日から、必ず一つのことをする…先覚者が不幸にもそのことを行ってそして知ってから、彼の人生は實際死を待つしかない（先知是絲毫沒有樂趣的，他從成為先知的那一天起，就肯定會做一件事情…先知不幸做了并先知這件事情以后，他的生命，其實就是在等死而已）」⁷⁰と書いているように、韓寒は『長安乱』において「未知」を一種の哲学として、自らの思考を登場人物の対話や独白を通じて検討しており、不安から淡泊、さらに樂觀的になり、最後に未知の溢れる人生の楽しさを肯定したのである。

（四）現代要素の運用

前述の通り、『東邪西毒』は公開当時、観客たちに受け入れられなかったため、プロデューサーのジェフ・ラウが監督となり、その姉妹編のコメディ武侠映画『東成西就』を製作して大ヒットさせた。ジェフ・ラウはウォン・カーウアイの友人で、チャウ・シンチーの代表作『大話西游』⁷¹も手がけた。彼は香港映画界の裏の仕掛人と呼ばれており、チャウ・シンチーと共に香港コメディ映画に大きく貢献している。韓寒は『長安乱』においてウォン・カーウアイ映画を受容しているほかに、こうした香港のコメディ歴史映画にも大きく影響されている。

例えば、『長安乱』が武侠小説と言っても、実際には現代的要素を多く表現している点が挙げられる。これは前述した90年代の香港コメディ武侠映画でよく見られる手法であり、例えば、その代表であるチャウ・シン

チーの時代劇ラブ・コメディ『唐伯虎點秋香』⁷²（1993）では、中国伝統文化を象徴する箸、スツール、キャンドルなどを道具にして、現代の楽器ドラムセットのように演奏するなどのシーンが次々と飛び出してくる。『長安乱』では、剣客の無霊が官吏からお金を奪うことができない理由は、その官吏らがお金を錢莊に入金したからで、その錢莊からお金をおろすためにはパスワードを口で言わなければならない、三回言い間違えたら即時に逮捕される⁷³。さらに、解毒剤が作られたのは、商売でお金を儲けるためである⁷⁴といった明らかに伝統武俠小説では考えられない内容が書かれている。

また、少林と武当が武林盟主の選抜のために武芸の試合を行うが、そこで、武当が少林に勝つのは、ただ少林の参加者が不意に屋根から落ちたからであり、その復讐として、少林の住職が武当が屋根に登った時に使われたはしごを外してしまうため、結局武当の参加者も屋根の上で飢え死するに至った。そして、次の代の皇帝である釈空はある暗器を発明したというが、それは実は盗作であった。これに対して釈然の師父は「これは参考したにすぎない、盗作とは言えない（這頂多說是借鑑，不能說是抄襲）」⁷⁵と言い、量産化までしてしまう。これらの描写はどれも諷刺の手法を用いて「借古喻今」しており、パロディ的な武林社会を構築しているのである。

現代的要素のもう一つの表現として、外来語の使い方がある。韓寒は『三重門』の時から人名などに英語を直接使うことが多く、この点は『圍城』でも見られる⁷⁶。チャウ・シンチー映画の場合は、例えば『大話西游』の中で、三蔵法師役のロー・ガーインがプラターズの名曲「Only You」⁷⁷を歌ったりする場面は後に同作の名シーンとなった。こうした「コラージュ」的な表現はポストモダニズムの特徴の一つとして90年代の香港映画に強く影響している。ウォン・カーウアイは映画の画面作りに「コラージュ」風の表現を用いたのであれば、チャウ・シンチーは映画の内容を「コラージュ」風に表現しているのである⁷⁸。『長安乱』においても「あなたは違う能力を持っている、あなたはTHE ONEであり、救世主である（你有不一樣的能力，你是THE ONE，你是救世主）」⁷⁹という風に英語がそのまま書かれている。もちろん、『圍城』は歴史小説ではないから、このように外来語

を使うのはおかしくはないが、武俠小説では中国語以外の言葉を使用することは、それまでなかった。韓寒が英語を一種のギャグあるいはブラックユーモアとして武俠小説の地の文に取り入れたのは、やはりチャウ・シンチー歴史映画の影響が強いと考えられる。

まとめ

本稿は、張檸が指摘した「批評界はもはや参考のできる理論のストックがない状態に陥っており、経験的な批評の方もその解釈の能力を失っている」⁸⁰ という状況の中、武俠小説・武俠映画の発展の流れを整理し、『長安乱』を分析することで、武俠文化がいかに韓寒作品において受容されたのかを検討しようとする試みである。ただ、これは武俠小説史という文脈の中で韓寒を語っているのではない。そもそも、今日の武俠小説の大半は『誅仙』⁸¹ のような仙俠・修真小説⁸² が主流である。筆者はあくまで、武俠映画におけるチャウ・シンチーのコメディ武俠とウォン・カーウアイのアート武俠と同様に、武俠小説の本流から外れる韓寒の作品が、武俠ジャンルに新たな息吹をもたらす可能性を評価したいのである。

無論、「八〇後」とは情報の溢れた世界で生まれた世代であり、「八〇後」作家たちはさまざまなものを吸収して生きていることは否定できない。しかし、彼らは決して受容したものをそのままコラージュしているのではない。何を選んでどのように改編して自らの作品に取り込むのかということから、「八〇後」作家における相関関係が見えてくるはずである。本稿では、韓寒が、武俠小説および武俠映画から生まれた武俠文化をどのように、作品『長安乱』に受容し変容させたかについて分析した。外来文化を受容しながら育った「八〇後」世代の作家でも現代の古典的文化を新しい方式で受け入れることが可能であり、伝統文化と外来文化との融和からまた自らにしか作れない新たな文学空間を創出しているのである。

1 『現代漢語詞典』（商務印書館、1442 頁、22 年）によると、「書くことが得意な人」を意味する。作家よりやや卑俗なイメージがある。

2 1982年、上海市金山区生まれ。1999年高校在学中に「新概念作文コンテスト」に参加して優勝し、翌年作家デビュー。後に、高校の学期末試験で七科目も不合格だったために停学処分となり、進学校の松江二中を中退、名門の復旦大学から聴講生として無試験入学を勧められたが辞退した。

3 1983年、四川省自貢市生まれ。2001年の第3回「新概念作文コンテスト」に参加して優勝し、翌年短編集が出版された。後に上海大学に進学したため、上海作家として正式にデビュー。

4 『中国同時代文化研究』第4号、64-80頁、好文出版、2011年。

5 前者は春樹・韓寒・郭敬明を、後者は胡堅・李傻傻らを指す。

6 同注4、81-88頁。

7 同注4、64-80頁。

8 『東方学』130輯、85-100頁、2015年7月。

9 韓寒のデビュー作、2000年に作家出版社によって出版され、200万部を売上げて過去二十年間で中国最大のベストセラーの一つになった。上海郊外の中学校を舞台として、受験と恋愛という青春物語を描いた自伝的小説であり、教育制度への批判をテーマとし、教育改革直前の中国の学生の不満を代弁した作品である。邦題『上海ビート』、平坂仁志訳、サンマーク出版、2002年。

10 アメリカ小説家サリンジャー（1919～2010）が1951年に発表した小説。同作の中国語訳は、中国国家図書館のデータベースによれば、1963年（作家出版社）と1983年（漓江出版社）にそれぞれ出版されている。しかし、筆者が譯林出版社問い合わせたところによれば、この両版は共に非公開の内部刊行物「白書」であり、正式に出版されたのは同社による一九九八年版が最初であるという。ちょうど『三重門』創作開始の直前にあたる。

11 楊冠穹「中国「八〇後」文学の旗手：韓寒～『三重門』と錢鍾書『圍城』およびサリンジャー『ライ麦畑でつかまえて』との比較を中心に～」東京大学中国語中国文学研究室紀要18号、85-106、2015年12月。

12 原題は『1988：我想和这个世界談談』、初版は2010年に國際文化出版公司によって出版された。英訳はHoward Goldblatt（葛浩文）によって翻訳され、2015年1月に出版されており、藤井省三による邦訳（一部）は集英社の月刊文芸誌『すばる』2015年7月号で掲載されている。

13 アメリカ作家ジョン・スタインベックによる小説である。初版は1939年。この小説により、スタインベックは1940年にピューリッツァー賞を受賞した。後のノーベル文学賞受賞（1962）も、主に本作を受賞理由としている。

14 ウィリアム・フォークナーによる長篇小説である。1932年に発表された。いわゆるヨクナパトファ・サーガの一作で、禁酒法時代のミシシッピ州の架空の土地「ヨクナパトファ郡ジェファソン」を舞台に、アメリカ合衆国南部の社会における人種間の軋轢を掘り下げている。

15 銭鍾書が1945年から1946年にかけて書いた彼の生涯における唯一の長編小説で、1947年出版当時から高く評価され、90年代初頭にはそのテレビドラマ化をきっかけに再びブームが起これ、最も著名な銭鍾書作品として世界に知られている。邦訳として『結婚狂詩曲』（荒井健・中島長文・中島みどり訳、岩波書店から1988年に出版。上・下二冊）が出版されている。

16 韓寒『通稿2003』作家出版社、103頁、2013年。

17 一九世紀半ばのロシア文学に現れた、知性と教養にめぐまれながら、無気力で現実を直視し適応する能力を欠いた一連の人物、没落貴族や知識階級の一典型。渡辺雅司「余計者」『世界文学大事典5』（集英社、834頁、1997年）および久保英雄『歴史のなかのロシア文学』（ミネルヴァ書房、41-64頁、2005年）第3章を参考した。中国文学の余計者に関しては葉永勝「“零余者”形象的世紀流變」（『江西師範大學學報』2004年第37巻第2期）などがある。

18 この点について拙稿『東京大学中国語中国文学研究室紀要』（18号、85-106頁、2015年12月）にて深く論じた。

19 建国前後を区別して、建国後の武俠小説を新武俠と呼ぶ。

20 1986年から『頑主』シリーズによって、伝統的な中国社会を転覆させ、ユーモアたっぷりに市民社会の生き方を描いた小説で大衆文学のトップとなった。

21 中国出版グループに属している三聯書店が刊行する、ニュースと文化を主な内容とした総合類週刊誌。

22 1970年代末に中国が改革・開放政策を開始すると、香港と中国大陸との交流は急速に拡大し、香港は急速に対中国中継貿易港としての機能を回復した。谷垣真理子「第9章 香港」、「『経済の発展・衰退・再生に関する研究会』報告書』財務総合政策研究所、214頁、2001年6月21日。

- 23 英語教育が小6から必修化されるようになったのは、2001年のこと。新保敦子「現代中国における英語教育と教育格差—少数民族地域における小学校英語の必修化をめぐる一—」により、早稲田大学大学院教育学研究科紀要第54号、2011年3月。
- 24 韓寒は筆者より1年早く入学したが、一度留年したため、2000年には筆者と同じく高校2年だった。
- 25 1963年9月3日より、香港の『明報』とシンガポールの『南洋商報』に同時に連載が始まり、1966年5月27日に完成する金庸（1924～）武俠小説の代表作の一つである。
- 26 裴峰学「中国武俠小説の「江湖」をめぐる再解釈」人文社会科学研究（21）、337-349頁、2010年9月。
- 27 岡崎由美『漂泊のヒーロー—中国武俠小説への道』大修館書店、235頁、2002年。
- 28 本名査良鏞、香港『明報』とシンガポール『新明日報』の創刊者で、武俠小説の代表的作家である。
- 29 金文京「金庸の武俠小説と当代中国社会主义文化」により、石川禎浩編『中国社会主义文化の研究：京都大学人文科学研究所附属現代中国研究センター研究報告』京都大学人文科学研究所、2010年5月。
- 30 西村伸宏「中国大陸における金庸をめぐる諸言説の分析」国際文化研究紀要（10）、245-270頁、2004年12月。
- 31 四方田犬彦『アジア映画の大衆的想像力』青木社、226頁、2003年。
- 32 林凌翰「文化産業與文化認同—論金庸武俠小説呈顯的殖民地处境」『文化想像與意識形態』、牛津大学出版社（中国）有限公司、235頁、1997年。
- 33 文化藝術出版社、2005年。
- 34 「我拍『神秘の大仏』的前前後後」『電影藝術』、2004年1期、81-87頁。
- 35 李少白主編『中国電影史』（高等教育出版社、2006年）を参考した。
- 36 四方田犬彦『アジア映画の大衆的想像力』青木社、225頁、2003年。
- 37 岡崎由美、浦川留『武俠映画の快樂—唐の時代からハリウッドまで剣士たちの妻技に迫る』三修社、122頁、2006年。
- 38 人を笑わせるあるいは諷刺するために、関連性を持たない物事を故意に

組み合わせてギャグを作ること。本来広東語方言であり、「無來頭」と表記すべきだが、広東語では「来」と「厘」の発音が似ており、「無厘頭」と書くようになった。『新華新詞語詞典』（商務印書館、344-345 頁、2003 年）による。

39 張力平「無厘頭」潮州日報、2014 年 7 月 16 日、6 版。

40 チャウ・シンチーによる映画化は 1992 年。

41 1992 年製作、邦題『ドラゴン・イン』。

42 邦題『残酷ドラゴン・血斗！竜門の宿』。

43 1994 年製作、邦題『楽園の瑕』。

44 同 37、134-135 頁。

45 1993 年製作、邦題『大英雄』。『楽園の瑕』の製作が遅々として進まず、集めた豪華キャストたちの出番も見えない状況に陥ってしまったため、間に合わせて作った作品である。登場人物はすべて金庸作品『射鵰英雄伝』を原作にしたが、物語は全くの別物、徹底した脱力ぶりが話題になったコメディ映画である。

46 孫小文「韓寒《長安乱》給了張艾嘉」『揚子晚報』、2006 年 11 月 2 日。
<http://ent.sina.com.cn/x/2006-11-02/07591310210.html>、2015 年 12 月 26 日にアクセス。

47 韓寒『長安乱』万卷出版公司、46 頁、2008 年。

48 同注 27、230 頁。

49 1996 年製作、邦題『008 皇帝ミッション』。

50 陳平原「武俠小説中の“劍”」京都産業大学論集、外国語と外国文学系列 23、182-193 頁、1996 年 3 月。

51 前書きによる作者の説である。実際には、小説の中で長安は地名として存在している。

52 武林門のこと。杭州は旧称「虎林」であるため、本来虎林門と呼ばれた。明朝の田汝成輯撰『西湖遊覧志餘』（中華書局、1958 年）では「弄虎出焉，故名虎林。吳音承訛，転虎為武耳」と記載されている。

53 前漢末期、王莽の即位後、王匡・王鳳らが窮民を集め、湖北省の緑林山にこもって盗賊となり、征討軍に反抗したという、「漢書」王莽伝下にある故事から盗賊のたてこもる地。また、盗賊。

- 54 同注 47、1 頁、2008 年。
- 55 同注 47、12-14・57 頁。
- 56 『神雕劍俠』（1959）と『倚天屠龍記』（1961）の中の登場人物。
- 57 韓国語版題名『연꽃도시（蓮花都市）』、2009 年。
- 58 1994 年製作、邦訳『恋する惑星』。
- 59 1990 年製作、邦訳『欲望の翼』。
- 60 同注 47、27 頁。
- 61 同注 47、67-72 頁。
- 62 風水学の説である。玉黄とは五黄土星、太歳とは天体上の木星の事である。両者の方位が重なる年は最も凶の年になる。
- 63 同注 47、218 頁。
- 64 同注 47、239 頁。
- 65 同注 47、59 頁。
- 66 原文：師父説：不用遺憾，我恰好是你師父罷了。你記住，当你覺得某人無法淡去，你就想，此人恰好是此人，就行了。比如以后喜樂死了，你就想，喜樂只不過恰好是我女人，這樣就行了。我說：難道一切都是恰好嗎？師父説：不，一切在發生前叫未知，在發生后再想就叫恰好。同注 47、54 頁。
- 67 劉釗「空間并置・円周聚合——韓寒小説創作的空間敘事研究」『作家』、2014 年 6 期、14 頁。
- 68 『1988 ～僕はこの世界と話したい』の中の比喩。
- 69 同注 47、166 頁。
- 70 同注 47、66 頁。
- 71 1995 年製作、邦訳『チャイニーズ・オデッセイ』。
- 72 邦題『詩人の大冒険』。
- 73 同注 47、47 頁。
- 74 同注 47、84-85 頁。
- 75 同注 47、29 頁。
- 76 『結婚狂詩曲』（上）、159 頁。
- 77 1955 年にシングルで発売され R & B チャートでは 7 週連続 1 位を記録し、ミリオン・セラーとなった。

- 78 趙衛防『香港電影史 1897-2006』中国广播電視出版社、372-375・387-390 頁、2007 年。
- 79 同注 47、27 頁。
- 80 同注 4、64-80 頁。
- 81 蕭鼎（1976 ～）、花山文芸出版社、2006 年。
- 82 道家思想をテーマにした武俠小説。