

博士論文

王安憶論

——「新時期」を生きる「小説家」の精神史として

松村 志乃

【目次】

序論	1
第一部 八十年代の王安憶——「新时期文学」の躍進と挫折のなかで	
第一章 王安憶と「尋根（ルーツ探し）」	
一 問題としての王安憶と「尋根」	6
二 訪米体験と「尋根」	6
三 「尋根」議論の興り	8
四 「小鮑荘」をめぐる問題	9
五 王安憶の「尋根」とその創作	11
六 「尋根文学」と中国の80年代	13
第二章 「私」の書く八十年代——「おじさんの物語」（1990）論	
一 天安門事件の衝撃	18
二 意味をもたない物語	19
三 「私たち」の錯覚	21
四 「おじさん」と「私」の挫折	23
五 「おじさん」を超えて	25
第二部 九十年代前期の王安憶——文学者アイデンティティの模索	
第三章 「作家」から「小説家」へ——小説学講義（1993）を中心に	
一 講義の問題意識	29
二 「仕事」としての小説創作	30
三 「心霊世界」としての小説	32
四 『ノートルダム・ド・パリ』に見る「心霊世界」	33
五 『百年の孤独』に見る「心霊世界」	35
六 文学者アイデンティティを探しあぐねて	36
七 新たな文学者アイデンティティのなかで	40
第四章 1990年代初期の王安憶小説——『紀実と虚構』（1993）を中心に	
一 創作の背景	44
二 小説の構成	45
三 「私」のルーツの物語	46
四 「私」の成長物語	48
五 文学の「権力」	49
六 「知識分子」への「懐念」——「ユートピア詩篇」との比較において	52

第三部 九十年代後期の王安憶——「上海」をめぐる

第五章 王安憶の「上海」——『長恨歌』(1995)を中心に	
一 都市小説としての『長恨歌』	56
二 『長恨歌』の受容とその背景	57
三 『長恨歌』に見る「老上海(オールド上海)」	59
四 「生活の美学」	61
五 「老上海」の死	63
六 王安憶の「上海」	65
七 原風景としての「上海」	68
第六章 「西洋」の追求——『ビルを愛して』(1996) 論	
一 『ビルを愛して』受容における問題	74
二 「西洋」イメージの形成	75
三 「西洋」への執着と「世界」	76
四 贖われなかった「罪」	79
五 「西洋」を超えて	80
第七章 王安憶のユートピア——『富萍』(2000)を中心に	
一 発見された風景	83
二 『富萍』に見る上海郊外の風景	84
三 富萍という生き方	87
四 『富萍』の背景 1990年代末の中国	90
五 王安憶のユートピア	93
六 原風景としての1960年代	95
結論	101
関係拙論一覧	105
王安憶主要作品目録(1978-2000)	106
年表	112
参考文献	115
謝辞	122

序論

王安憶は、中華人民共和国の成立の 5 年後、1954 年に南京に生まれた。母・茹志鵬（1925-1998）は、若いころから共産党員として抗日活動に関わった著名な文学者。父・王嘯平（1919-2003）は、シンガポール出身で、祖国での抗日活動に従事したのち、中国の抗日戦に加わった舞台演出家である。王安憶はこの典型的知識人家庭の次女として、上海に育った。文化大革命（1966-76）開始後の 1969 年に中学を卒業、70 年に安徽省蚌埠市五河県の農村へ下放した。72 年からは江蘇省徐州の文芸工作団でアコーディオン奏者を務めていたが、78 年には上海に戻り、雑誌『児童時代』を編集する傍ら、作品を発表しはじめ、80 年に文学講習所（中央文学研究所の後身）に入っている。87 年、中国作家協会の上海分会に所属する専業作家となり、2012 年 6 月現在、中国作家協会副主席兼上海作家協会主席である。また、2004 年からは上海復旦大学中文系教授も務めている。

このように王安憶の経歴を見てゆくと、彼女が共産党政権成立後、その政権の幹部家庭に誕生し、中国の政治の時代に多感な幼少期・青春期を過ごしたことがわかるだろう。また、文化大革命後の「新時期」と呼ばれた時期に作家活動を始めた文学者という意味では、王安憶は典型的な「知識青年」世代の文学者でもある。

ここでまず「新時期文学」について説明する必要があるだろう。「新時期文学」とは、文化大革命以後の文学を指して使われることばである。中国の現代文学は、“五四”新文化運動（1919）以後の魯迅らに代表される「現代文学」と、中華人民共和国成立（1949）後の「当代文学」とに分けられており、「当代文学」の中でも、文革後の文学は「新時期文学」と呼ばれている。

けれども、「新時期文学」が、「新時期」と呼ばれるある明確な時期に書かれた文学を指すかと言えば、そうともいえない。「新時期文学」の起点と終点については確たる定義はなく、時期により、また論者によってニュアンスが異なり一定していないからだ。一般に、「新時期文学」は、文革後の 1970 年代末から始まった改革・開放政策と不可分のものとされ、起点は漠然と文革収束後に置かれるが、やがて文学の置かれた状況が大きく変化した 90 年代に入ると、この語はしだいに使われなくなる。「総じてこの用語には、思想の解放、文学の多様化、政治からの相対的独立という価値評価が込められている¹」と説明されるように、「新時期文学」は新しい時代の新しい文学への期待といった「価値評価」が込められたことばなのである。西洋の文芸理論を取り入れ、プロパガンダ的な社会主義文芸を抜け出そうとして花開いた「新時期文学」は、個人が比較的自由に思いを発信できるインターネットのような媒体がなかった当時、人々の声を代弁しうる媒体として大きな期待が寄せられた文学だったのだ。

その流れを具体的に見ると、「新時期文学」はまず、文革期の辛酸を訴えかけた「傷痕文学」によって広く共感を呼び、やがて文革で受けた「傷痕」を、被害者の視点でなく、より主体的に内省しようとする「反思の文学」の登場によって、少しずつ成熟をみるようになる。80 年代前期には、後にノーベル文学賞を受けた高行健などの作家らによって、西洋の文芸理論を取り入れたより実験的な「現代主義文学」が書かれた。それに反発するように、80 年代半ばには、文学に中国古来の「民族文化」を描き出そうと主張する「尋根（ルーツ探し）文学」が、若い世代によって提起された。また 80 年代後期にはより実験的な「先

鋒文学」の試みも行われている。

中国の文学者が日本のそれと異なるのは、伝統的に見て、彼らがときに官僚、ときに文学者として社会に影響を及ぼしてきた士大夫と呼ばれる知識人であったことだ。そうした背景の下で、文学という事業が意義深いものだという社会的認識がまだ生きていた 1980 年代、文学者たちは社会のオピニオンリーダーとして活躍したのだった。文革後まもなく門戸が開放された大学の中国文学専攻には、文学を通して西欧世界から輸入された思想を吸収し、社会に貢献しようと、全国から優秀な学生がおしよせた。

80 年代の「新時期文学」の担い手であり、その活力でもあったのが、文化大革命中に農村に下放した経験をもつ、王安憶ら「知識青年作家」であった。彼らの多くは農村に下放し、政府の掲げる共産主義の欺瞞性に疑問を抱くようになったことから、国家や社会に対する批判意識が強い世代だと言われる。今日の中国社会の中核を担う「知識青年」世代は、文革後の中国を理解するうえでのキーワードのひとつであろう。

だが文学と社会の蜜月は、多くの知識人が関わった 1989 年の第二次天安門事件（以下、天安門事件と略）²で幕を閉じる。民主化運動の挫折と、後の政府による思想的引き締めは、文学に大きな影響を及ぼすことになった。さらに、鄧小平の南巡講話（1992）を境に市場経済化が加速し、文学を取り巻く状況自体が大きく変化した。

また、90 年代に入ると、それまで国家の御膝元に置かれていた文化産業が改革を余儀なくされることになった。世界著作権条約の加盟（1992）、文芸団体の改革方針の提出（1993）、さらに 94 年以後の出版社や学術団体への補助金の打ち切りなどが、出版会に激変をもたらし、半数近い文学雑誌が廃刊されるか、通俗雑誌へと内容を変えた³。またインターネットが急速に普及し、娯楽が多様化したことも、文学にとって逆風となった。

こうしてそれまで広く読まれてきた文学（純文学）は社会の周縁におかれ、もはや社会の声を代弁する媒体ではなくなった。中華人民共和国の作家は、従来、国家組織である作家協会に所属し俸給を得るのが一般的であったが、彼らの中には作家協会を離脱して作家活動をする者や、別のビジネスを始める者も出てきた。80 年代以後もたゆまず文学的追求を続けた作家も少なくなかったが、90 年代に大きな話題を呼んだ文学が、女性の身体を強調した「美女文学」であったり、インターネット文学であったりしたことは記憶に新しい。

かくして、1990 年代の文学状況は、80 年代とは一変し、少なくとも文芸思潮による理解は不可能になった。こうした 90 年代の文学状況を、復旦大学出版の『中国当代文学史教程』では、文学者が共同で議論の場を持ち、文学思潮を作り上げてきた 80 年代の「共名」状態から、個人の立場から文学が書かれる「無名」状態へと移り変わったのだと説明している⁴。80 年代のような集団的文芸思潮はなくなり、個々の作家が乱立する状況が生まれたというのが 90 年代以降の中国文学の特徴である。期待を込めて「新時期」と呼ばれていた「新時期文学」は文学の存在価値が低下した 1990 年代に、少しずつ影をひそめたといってよいだろう。かくして 1990 年代を経ると、五四文学運動にはじまった「現代文学」以来の「新文学」の終焉すら語られるようになるのだ⁵。

では、王安憶の 1980、90 年代の文学活動はどのようなものだったのだろうか。王安憶は「知識青年作家」として 70 年代末に文壇に登場し、今日に至るまで旺盛な創作意欲を持って作品を発表し続けてきた。最初期には、「雨さらさらと」（1980）、「終着駅」（1981）、「69

年中卒生」(1983)など知識青年世代の体験や感傷を叙情豊かに書いて、広く共感を呼んだ。80年代半ばには、かつて暮らした安徽省の農村をモデルに発表した中篇「小鮑莊」が「尋根(ルーツ探し)文学」として評価された。80年代後期には、男女の性を書いた「小城の恋」(1986)、「荒山の恋」(1986)などがベストセラーになり、文壇での地位を確立する。

このように二世作家として順風満帆に文学活動を続けた王安憶であったが、1989年の天安門事件で大きな転機を迎える。世界観を転覆されるほどの衝撃を受けて、一年の休筆を余儀なくされたからだ。王安憶はその挫折感を小説創作によって乗り越えようと、ほどなくして旺盛な創作活動を再開させる。90年代初期は主に天安門事件の挫折を乗り越えることと、80年代の内省に精力が向けられた。当時の小説は、彼女の精神的葛藤を反映するように、実験的で難解なものが目立つ。この時期の作品には、「おじさんの物語」(1990)、『紀実と虚構』(1993)、「ユートピア詩篇」(1993)などがある。また新たな試みとして、93年には復旦大学で小説学講義を行っている。

90年代以降、中国の経済発展を象徴する都市上海が注目されるようになった。すると、王安憶はそれに反発するように、きらびやかな都市の背後にあって顧みられない上海市井の人間模様や生活を書くようになる。90年代初期の抽象的で難解な表現が影をひそめるようになった時期である。この時期の代表作には「茅盾文学賞」を受賞した『長恨歌』(1995)や、「ビルを愛して」(1996)、『富萍』(2000)などがある。また、本稿では取り上げないが、2000年以降は復旦大学で教鞭をとる傍ら、『上に植えるは赤い菱、下に植えるは蓮』(2002)、『啓蒙時代』(2008)など、旺盛な創作活動を保ったまま今日に至っている。

さて、本論文は1980、90年代の王安憶の文学テクストを、その社会・文化背景を考慮に入れながら、読み解こうとするものである。「新时期」と呼ばれた時代に文学者として生きた王安憶が、いかなる思惟の中で、その叙情的小説世界を構築してきたか。「新时期」の刻印が深く押されたひとりの文学者の歩み、いわばその精神史を明らかにすることに本論文の主眼がある。その際、問題としたのが、王安憶のアイデンティティのあり方をめぐる思考であった。それは、まず中国人としてのアイデンティティをめぐる問題に始まるが、のちに、文学者アイデンティティの問題として浮上するのだ。

天安門事件で大きな衝撃を受けた王安憶は、90年代初頭、文学と文学者の意義自体に懐疑の目を向け、文学者としてのアイデンティティを、従来までの「作家」というあり方から、小説を書くことを専門的職業とする「小説製作者(小説家)」へと転換してゆこうとしていた。そのことのために、王安憶がどれほど精力を傾け、苦悩したかは、当時のテクストから見て取れる。

けれども当初、筆者は王安憶の苦悩がいまひとつ理解できなかった。おそらくそれは「作家」が文学を書くことを生業としている存在であることをア priori な前提として考えていたためである。例えば日本の同時代の作家でいえば、王安憶とほぼ同世代の山田詠美(1959-)などは、作家ということばの権威性を嫌ってか、しばしば「もの書き」と自称している⁶。そのことは、彼女の「書く」ことに対する強烈なプロ意識の裏返しでもある。しかし、山田詠美が「もの書き」を名乗ることと、王安憶が小説を書くことを専門職業とする「小説製作者(小説家)」を自称することは、似てはいるが本質的な問題意識が違っている。それは、日本と中国の社会における文学者の位置づけが、歴史的に違うためなのだ。

したがって、1990年代初期の王安憶の苦悩と、その後の王安憶テキストの展開を理解するためには、まず80年代の文学を王安憶の文学テキストに焦点を当てながら再考する必要がある。

そこで第一部では、王安憶の80年代の文学テキストを軸に当時の文学状況を見てゆきたい。第一章では、まず「新時期」の文芸思潮の中でも最も活発に議論が交わされた「尋根文学」の議論を整理しつつ、王安憶が議論をいかに受容したかを論じる¹。第二章では天安門事件後初めて書かれた小説「おじさんの物語」を読み解き、王安憶にとって天安門事件と文革後十年余りの「新時期文学」がいかなる意味で問題だったのかを考えようとする。

第二部は天安門事件後90年代初期の王安憶文学について論じる。第三章では、1993年に復旦大学で行われた文学講義に着目し、王安憶が提起した新たな文学者のあり方と、議論の問題点を整理する。第四章では、実際の小説創作に、その問題意識がどのように現れたかを、長篇『紀実と虚構』を中心に解説する。

第三部は、90年代後期の王安憶の都市小説を読み解くことで、王安憶の文学者アイデンティティをめぐる苦悩と葛藤が、その後の小説においてどのように展開されたか考察する。第五章では『長恨歌』に書かれた上海像を明らかにし、それと「老上海（オールド上海）」のブームとの関連を論じる。第六章では「ビルを愛して」（1996）を解説し、西洋という他者を含む上海という都市空間において、いかに自らのアイデンティティを確立するかという問題を考察する。第七章では上海の郊外が書かれた『富萍』（2000）を解説することで、王安憶の90年代の歩みを総括したい。

1954年、中国有数の知識人家庭で生まれた王安憶は、1949年に誕生した「新中国」とともに成長した。社会主義を究極的に実現しようとした文化大革命に多感な青春期を過ごし、ようやく本格的に作家として歩もうというときに天安門事件に直面し、自己に潜在していた社会主義の理想への相対化を迫られるといった、ひとりの中国知識人の苦悩と葛藤が、王安憶文学には読み取れるだろう。本研究が、今日につながる中国理解の参照軸となれば幸いである。

¹ 「新時期文学」については、『岩波 現代中国事典』に収められた辻田正雄の説明を参照した（天児慧、石原享一、朱建榮、辻康吾、菱田雅晴、村田雄二郎編『岩波 現代中国事典』岩波書店、1999年）

² 「天安門事件」とは、1976年と89年に、北京の天安門広場を中心に発生した民主化要求および当局への異議申し立て運動を指す。前者は「第一次天安門事件」、後者は「第二次天安門事件」と呼ばれるが、とくに後者は6月4日に軍が投入され天安門広場が制圧されたことから「六四（事件）」、あるいは「六四天安門事件」などとも呼ばれる。ただし本稿では特に注記のない限り、1989年の民主化運動とその弾圧とを指して「天安門事件」と略したい。

³ 尾崎文昭「「改革と開放」政策のもたらしたもの 一九九〇年代の文化とメディアの状況」（尾崎文昭編『「規範」からの離脱 中国同時代作家たちの探索』山川出版社、2006年、13頁）

⁴ 陳思和主編『中国当代文学史教程』復旦大学出版社、1999年。また、同様に中国で広く読まれている当代文学史である洪子誠著『中国当代文学史』（北京大学出版社、1999年）で

も、90年代の文学状況については、長篇小説や散文の増加などといった特徴をあげるにとどまっている。

⁵ 尾崎文昭「中国近現代文学の基本構造とその終焉についての試論」東京大学東洋文化研究所編『アジア学の将来像』東京大学出版会、2003年。

⁶ 例えば、山田詠美『AMY SAYS』（新潮文庫、2002年）の「あとがき」には、「もの書きになって、はや十五年」とある。

⁷ 本論文では、1986年から88年にかけて、性をテーマに書かれた「小城の恋」などの小説は扱わない。それは本論の主眼が、王安憶のアイデンティティをめぐる思考、とくに90年代初期のアイデンティティの転換の考察にあるためだ。今日に至る王安憶文学全体の流れを見ると、80年代王安憶文学において、90年代初期の王安憶の思考にまつわる問題を含むのは、文学の「尋根」時期と、天安門事件の時期、すなわち王安憶に「二度と書けない」と感じさせた二度の挫折においてほかならないのだ。だが後述するように、王安憶の女性としてのアイデンティティを考えるにあたっては、80年代末の小説は重要な示唆を与えるだろう。しかしその問題については今後の課題としたい。

第一部 八十年代の王安憶 —— 「新时期文学」の躍進と挫折の中で

第一章 王安憶と文学の「尋根（ルーツ探し）」

（一）問題としての王安憶と「尋根」

80年代初期、王安憶は多くの「知識青年」作家と同様、駆け出しの作家だった¹。当時の王安憶には「知識青年」世代の若者の情緒を感傷的に書き全国的な賞を得た話題作もあったが、一方で自伝的小説の限界もささやかれ、本人もそのことに悩みを深めていた²。上海の文壇では、王安憶の上海の生活を描いた「塀」（1981）、「流逝」（1982）、「一〇〇一弄」（1984）等の小説を、北京の「胡同文学」に対し、「弄堂文学」として積極的に評価してゆこうという議論もあったが、それもあまり定着せずにおわっている³。

よく言われるように、1983年の訪米体験は、確かに80年代の王安憶の転機となった。初めて目にする外国が、王安憶に深い印象を与え、間接的に「尋根文学（ルーツ探し文学）」として知られる80年代の代表作「小鮑莊」（1985）につながったからだ。王安憶はこの時「歩んできた人生の道のりで得た経験と感想⁴」を書くという、自伝的な叙述から距離を置くようになる。文学の「尋根」を機に、王安憶の創造的な文学創作は本格的に始まったのである。

一方、80年代半ばに提起された文学の「尋根（ルーツ探し）」議論は、文学に中国の「根（ルーツ）」たる「民族文化」を書こうという主張するもので、今日から見ると、文化大革命後の「新时期文学」の中でも最も勢いがあつた文芸思潮だった。当初、わずか数名の「知識青年」作家が問題にしていたにすぎなかった議論がまたたくまに全国に広まった、そのことにも、文学に熱い期待を寄せていた当時の社会的雰囲気がかえらるだろう。「尋根」を提起した作家の内部にも意見の統一がなかったため、最終的に議論は文学創作から離れて独り歩きたが、それでもそこには、当時の中国の文学と社会の可能性や問題を象徴的に見ることができる。

こうしたことから、80年代半ばの文学の「尋根」期は、王安憶の創作の成熟期と、80年代の「新时期」文学の最盛期がちょうど軌を一にした時期だった。

当時王安憶は、「小鮑莊」が「尋根文学」として全国的に知られたために、「尋根文学」作家と見なされていたし、彼女自身も、かなり意欲的に文学の「尋根」に取り組んだ形跡がある。それにもかかわらず、当時の王安憶は議論に違和感をもち、議論の主流に関わることができずにいた。そのため、80年代半ばは王安憶文学にとって重要な時期でありながら、これまで王安憶と文学の「尋根」との関係が論じられることはほとんどなく、「小鮑莊」は突出した作品として扱われてきた。では、「尋根」の傍流にあつた王安憶の視角から「尋根文学」を検討することで見えてくる、当時の思想的枠組みの問題点と可能性は何であろうか。本章では王安憶と「尋根文学」との関わりに焦点を当てることで、王安憶の視点から文学の「尋根」議論の考察を試みたい。

（二）訪米体験と「尋根」

1983年8月、王安憶は母親で作家の茹志鵬と共にアイオワ大学の「国際創作プログラム⁵」に招待され、4か月間アイオワを拠点にアメリカ各地を訪れた。帰国後しておよそ1年を經

て、王安憶は 80 年代の代表作「小鮑莊」を発表⁶。かつて下放した農村を舞台とした「小鮑莊」は、「尋根文学」として高評価を得ただけでなく、何志雲が「小鮑莊は我々を瞠目させた」と語り、釜屋修が王安憶の「蛻変」と表現したように、作風が一変したことで知られた⁷。共産党政権下で成長した王安憶にとって、初めての海外体験がいかに大きな印象を残したかを、読者は彼女の「蛻変」によって知ったのだ。

滞米時のようすは、茹志鵬と共著で出版された旅行記『アメリカ母娘漫遊記』（1985 以下『漫遊記』と略）⁸に書かれている。この旅行記には、「国際創作プログラム」で出会ったさまざまな国の文学者との交流だけでなく、アメリカの消費文化や、黒人文化などといった、それまで目にしたことのない世界と出会った、若い王安憶の新鮮な驚きが断片的に綴られていた。だが評判は概してよくはなかった。

（「アメリカ 120 日（『漫遊記』雑誌掲載時のタイトル）」を：引用者）読んだ人には、本人の態度が見えてこない、たびたび指摘された。その通りだろうと思う。（……）30 年来の生活とまったく異なるものに直面した私は、しばらくは目がくらみ何も考えられなかった（……）いつも気持ちが落ち着かず、気の動転は最終的に苦悩に変わった（……）こんなに気落ちしたことはなかった。もう二度と書けないだろうと思った。時がたち、少しずつ心は平静を取り戻していった（……）このとき突然感じたのだ、自分の民族はけして変えられないということ。そして、自分は確かに中国人なのだということ。（……）あの日記に魂はなくなった。魂は後の小説に残したのである。

それはいったいどのような魂なのか、説明しようにも容易ではない。要するに、あのせせこましい部屋から抜け出し広い世界と多くの人々を目にしたことで、自分の立ち位置と方向とにいくらか正確な算段をし、些細な喜びや悲しみのために、天も地もなく心をかき乱されることがもうなくなったのだ。いくぶん見識が広がり、ちっぽけな自分だけでなく天下衆生が視野に入るようになったのである。その一方で、自分自身に対する限りなく細かい好奇心と空想とが起り、ほんのわずかなことでも探求してみようという興味が湧いてきた。私はいったいどこからやってきたのか。私はなぜこのようであり、あのようではないのだろう。⁹

この文章で、王安憶は初めて目にする世界に衝撃を受け、中国人としてのアイデンティティを再確認し、「私はいったいどこからやってきたのか」と考えたと説明する。だがアイデンティティの再認識が、自分のルーツに対する興味を引き起こしたという文脈は、やや飛躍してはいないだろうか。

ここには述べられていないが、引用の文章が書かれた 1985 年 6 月当時、文学の「尋根」が盛んに議論されていた。当時、文学の「尋根」議論に触れた王安憶は強く心を動かされたというから、「自己の命のルーツ」を探求しようとする発想は、文学の「尋根」の議論に引き出されたものだといえるだろう。ところが、王安憶は当時「尋根」の議論に影響を受ける一方で、「尋根」の議論と自分の「尋根」は「どうも違っていただ」¹⁰とも語る。つまり、王安憶の考えた「尋根」と、議論との間には、かみ合わない部分があったのである。

2000 年代半ばは文学の「尋根」二十周年にあたり、さまざまな文芸雑誌で特集が生まれ

た。王安憶がどのような意味で「尋根」の議論に違和感を抱くに至ったかを考えるために、そうした回想を踏まえながら、議論の内容と特徴とを確認しておきたい。

(三)「尋根」議論の興り¹¹

1984年12月、文芸雑誌『上海文学』、『西湖』主催の会議が、6日間の日程で行われた。開催地は杭州。当初のテーマは「新文学 回顧と予測」だったが、途中話が「尋根」へと及んだ。

これが、文学の「尋根」議論が初めに提起された「杭州会議」である。会議の記録は、政治的配慮から書かれなかった¹²。韓少功は「事実上、90年代初めまで、“先鋒”と“尋根”などはいまだに多くの左翼、右翼の大人物たちの間では共通の貶義語だった¹³」と当時を回想する。1984年末は、前年の中国共産党12期2中全会で提起された外国文化の流入および「ブルジョア的生活スタイル」に対する「精神汚染」キャンペーンがようやく終息したころだった。

注目すべきは参加者の多くが当時の若手文学者、「知識青年」世代の文学者だったことだ¹⁴。当時、中国作家協会の2000余名の会員のうち、40歳以下のものはわずかに151人。中でも文芸理論評論に従事するものはわずかに11人にすぎず、若手文学者は稀少な存在だった¹⁵。この時会議に出席した「若手」文学者の中には、今日でも第一線で活躍している文学者が多数含まれている。

その後、参加者のひとり、韓少功(1953-)が、文芸誌『作家』に「文学の“根”」¹⁶を發表して議論の先鞭をつけた。社会が「現代化」へ邁進する今日、文学は中国文学の「根」たる「民族文化」を描くことで、文化大革命で萎縮した文化を再生すべきだ、というのが韓少功の主張であった。それを受けるように、阿城(1949-)が、「五四」と文革によって断裂された文化を深く開削してゆかねば「世界」と対話することはできないとする文章を發表¹⁷。さらに鄭義(1947-)も、文学は、「五四」によって「民族文化」を断裂させられた文化的要素を補い、「文化の断裂帯」を乗り越えることが「世界」に向かうために必要だと主張した¹⁸。これらの文章はごく短く、各人の意見もまとまっていなかったが、全国の文学青年が熱く答え、議論は広範に展開された。やがて、議論の中心と見なされた韓少功、阿城、鄭義、李杭育(1957-)、李慶西(1951-)、鄭万隆(1944-)らは「尋根派」と呼ばれるようになったのである。

ただし「尋根派」とみなされた作家たちは、各人の創作の立場から意見を出していたにすぎず、始めから統一した主張を出そうという意図をもってはいなかった。彼らの議論を厳密に見ると、ただ文学に「民族文化」を描き出そうという点において、共通していたにすぎない。しかし「民族文化」ということばにしても、李杭育が伝統的儒家文化に対して徹底した批判を加え「五四文学」以来の文学伝統を保持する一方で¹⁹、「五四」に否定的な阿城、韓少功、鄭義らは儒家文化に対して否定的ではないなど、各々異なっていた。

それでも、なお大きな影響力を持っていた革命中国の芸術規範を突破して、政治にとらわれない豊かな文学世界を構築しようと考えたことや、「現代化」を無批判に受け入れる社会的風潮や、西洋の手法を取り入れた「現代主義文学」に対して疑義を提示しようとした点、さらに「民族文化」の再考を通して当時の「現代化」のあり方を省察して、「世界(文学)」へと飛躍しようという思いは同じだった。この問題意識と、文学に向ける彼らの情熱

が、読者の心をとらえたのだ。

一方、ノーベル賞の獲得を強く意識した「世界（文学）」への志向——特に作家の手を離れ広範に議論されることでより顕著になったが——に見られるように、議論は「現代化」に対する批判意識を持っていたにもかかわらず、きわめて近代主義的な側面も持っていた²⁰。

「現代化」と「世界（西欧）」、そしてその戦略としての「民族文化」とが結びついた点に、80年代の思考的特徴があった。

「尋根文学」の代表作には、賈平凹「商州初録」（1983）、張承志「北方の河」、阿城「棋王」、鄭万隆「異郷異聞」（いずれも1984）、鄭義「老井」、韓少功「爸爸」（いずれも1985）がある。そこに王安憶の「小鮑莊」（1985）も含まれる。

では同世代の文学者が起こした「尋根」議論に、王安憶はどのように関わったのだろうか。

（四）「小鮑莊」をめぐる問題

「小鮑莊」は、王安憶の下放先の安徽省の農村をモデルに書かれた。杭州会議の直後に発表されたこともあり、中国の農村の深層にある「民族文化」を描き出した「尋根文学」として評価されてきた。だが、「小鮑莊」の当初の構想で、「尋根」が意識されていたかは疑問である。「小鮑莊」は1984年に王安憶が下放先の農村を再訪して構想されたものであり²¹、また、彼女が同年末の「杭州会議」には欠席した²²ことを踏まえると、構想段階では、「尋根」がほとんど意識されず、発表後に、「尋根文学」と見なされたのだろうと思われる。ただし、このことは他の「尋根文学」作品にも言えることで、例えば賈平凹「商州初録」、張承志「北方的河」、阿城「棋王」などは、議論に先んじて書かれている²³。

ではそれを踏まえて、「小鮑莊」の内容を見てゆきたい。

小鮑莊は水はけの悪い場所に位置する貧しい村で、村人は「仁義」を重んじることで知られていた。ある日、小鮑莊は未曾有の水害に襲われた。村人の大半が命からがら逃げ切ったが、「仁義」に厚いことで知られた子ども・撈渣が、村の孤老を庇って水死する。村が深い悲しみに包まれる中、村の文学青年・鮑仁文が撈渣の悲劇をドキュメンタリー文学に書き上げ、その「英雄」的行為が全国に報じられることになった。やがてこの話は中央政府の耳に入り、小鮑莊に様々な変化をもたらした。結果、村人の多くが人間的喜びや経済的実益を得て、物語は大団円に終わる。

一般に、小説「小鮑莊」のキーワードは「仁義」であるといわれる²⁴。「仁義」は、少年の「思いやりがあり、人情味がある」人柄を表現する一方で、「撈渣は小さかったが、行いはまったく仁義そのものだった²⁵」と「仁義道徳」の意でも使われている。この「仁義道徳」は、村の結束の要となる倫理観であり、誇るべき村の美徳でもあるが、一方で村民の自由恋愛や結婚を阻むといった村の封建的、閉鎖的側面も象徴している。もともと「仁義（思いやりのある）」の子だった撈渣は、犠牲的な死によって村の「仁義道徳」を象徴する存在にまで高められるのだ。

さて王安憶自身は、撈渣の死を利用して村人が利益を得るという結末によって、小鮑莊の仁義の墮落を表現したかったのだと、説明している²⁶。確かに、村の広場に建設された「少年英雄」撈渣の巨大な墓には、少年の死および村の「仁義道徳」の政治権力による形骸化を読み取ることができるが²⁷、実はこのアイロニーはあまり読み取られてこなかった。それ

はなぜだろうか。

その理由のひとつに、停滞した農村に伝わる「仁義」を書くことで「民族文化」の深層を描いた、という「尋根文学」としての評価が一般化したことが挙げられる²⁸。中には儒家精神「仁義」を書くことで復古を図り、「五四」知識人の反封建の闘争と思想の遺産をなおざりにしたと批判するものもあり²⁹、王安憶をひどく憤慨させている。いずれにせよ、文学の「尋根」の問題意識を念頭に置く読み手の目にまず飛び込んできたのが、「仁義」＝「民族文化」だったのだ。

しかしながら、そもそも「尋根文学」を念頭に置かずに読めば、その「仁義」すらあまり印象に残らない、というのが筆者の読後の印象であった。むしろ印象に残るのは、村民の生活を俯瞰するような視点、もっといえば遠くから傍観するような眼差しである³⁰。その理由は、「小鮑荘」の雛型となった中篇「大劉荘」(1985)³¹を読むとわかりやすい。

「大劉荘」は、同時代に生きる都市の青年と農村の青年の対照的なあり方を、交互に書いたテキストである。時代は文化大革命のさなか。都市の青年たちは、自分ほどの地方の農村に下放させられるのだらうと、将来への焦りと苛立ちをにじませている。このような都市「知識青年」の内面は、80年代初期の王安憶の小説にしばしば書かれてきたものであった。一方、農村の若者の人物像はかなり平板である。彼らはあくまで共同体の一員として書かれ、都会の青年のように個性や内面が際立つことはないのだ。同様のことが「小鮑荘」にも言える。焦燥感や虚栄心などといった個人の内面が丁寧に書かれたのは、村の文学青年だけだったからだ³²。

このことからわかるように、農村が書かれたとき、王安憶のテキストはやや傍観的叙述になる。王安憶の書く農村は、農民の精神に密着し、その地に這うような生活に肉迫しようという意欲に欠いており、物語を最終的に何らかのストーリーや——あるいは「仁義」などといった概念——に収斂させようとする力強さが欠落しているのだ。

「尋根文学」に書かれた農村は、ほとんどが「知識青年作家」の下放体験を基に書かれたものだった。当然ながら、「知識青年作家」のほとんどが都市出身で、現地の農村の事情には疎かった。そのため、彼らの書く農村は、必然的に作者の農村に対する距離感や思い入れが大きく影響していた。例えば、同じように「尋根文学」として知られる『老井』を書いた鄭義は、志願して辺境の地に向かう意欲的な知識青年だったことを回顧し³³、その思い入れに比例するように、叙情豊かに下放先の山西省の農村を描き出した。

ところが王安憶には語るに足るような「英雄的」農村体験がなかった³⁴。上海での孤独な日々から逃げ出すようにして向かった農村生活は、彼女にとって、想像以上に苦しくつらいものだった³⁵。そのことが王安憶の農村描写をあたかも風景を遠くから眺めるようなものになっているのだ。呉芸茜が指摘するように、「厳密に言えば(……)王安憶はたとえ農村で下放生活を追憶した小説を書いたことがあったとしても、真に農村を主要な題材とした小説はない」のである³⁶。

「知識青年」作家・李銳のテキストには、農村に溶け込めない「気まずさ」が表出していることが既に指摘されているが³⁷、王安憶にとっても農村は入り込むことのできない他者のままであった。農村をひとつの風景(遠景)として眺めるような「小鮑荘」の叙述は、王安憶にとって農村が結局は異質な他者だったことを露わにしているのである。

このことは、多くの「尋根」文学作家が、これこそが自分の農村体験だと、その体験を

小説創作の源泉として提示する態度とは異なっている³⁸。80年代の王安憶の農村を見る眼差しには、農村を書くことへのためらいや自信のなさがひどく正直に現れており、そのどこか及び腰の農村描写が、小説のテーマを曖昧なものにしているのだ。

けれども、「小鮑荘」が「尋根文学」として読まれることに、王安憶は異議を唱えることもなかった。農村で生きる人々の奥底にある意識を「仁義」の概念と表現した「小鮑荘」は確かに「民族文化」を書いたと見なしうるし、そのように解釈されることが、中国人としてのアイデンティティを再確認しようという彼女の問題意識と重なる部分があったからだろう。その意味で、「小鮑荘」は、確かに王安憶における「尋根」のあり方の最も早い時期のものだった。けれども、他者である農村を書いた「小鮑荘」は、王安憶のアイデンティティ探索になるはずもなかった。王安憶がその後も「尋根」にこだわらなければならなかったのは、そのためなのだ。

(五) 王安憶の「尋根」とその創作

では、王安憶のその後の「尋根」は、どのようなものだったのだろうか。

ここで紹介したいのは、王安憶の評論『『異郷異聞』読後』(1986)である³⁹。「異郷異聞」とは、「尋根文学」の代表作の一つで、数篇の短篇をまとめてシリーズ化した作品である。作者は「尋根派」として知られる鄭万隆。王安憶が評論の中で触れたのは「異郷異聞」シリーズのうちの7作⁴⁰。そのうち3作は1985年「上海文学」5期に掲載された短篇で、作品の後ろには鄭万隆の「尋根」の主張として著名な散文「私の根」が付されていた⁴¹。

「私の根」は、鄭万隆が創作の立場から「尋根」の見解を表明した文章である。その中で彼は、「私の“根”」すなわち「私の小説の“根”」とは、郷土(黒龍江)における記憶とその文化であり、自分にとって文化の追求は、幼少期の郷土の記憶を追求することに他ならないと、語る。「尋根文学」に書くべき「民族文化」とは何なのかを、明確に示した「尋根派」作家はほとんどいなかったが、鄭万隆は故郷黒龍江の文化を書くことで、自分のルーツとアイデンティティを探すのだと説明し、それを実際の小説創作に活かした点で特徴的だった。

王安憶は『『異郷異聞』読後』にこのように書いている。

『異郷異聞』発表後、読んでみて、良いと思った。あの万隆がこのような小説を書くのは自然なことだ、とも。彼が黒龍江大興安嶺の白山黒山(長白山と黒竜江のある東北地方を指す:引用者)に生まれた子どもだということを、私は知っている。(……)私は万隆が家に帰ったかのようにのびやかになったと思った。「のびやか」というのは、あまり光栄な言い方ではないかもしれない。しかし同じ小説を書く友人として、それがいかに難しく貴ぶべきことか、私はよく知っている。(……)茫々たる白い大地の上で、人は裸の自然と自分に直面したとき、自分の小ささと偉大さ、卑しさと誇り高さが心に沸き上がり、名状しがたい感動を覚える。これが「異郷異聞」読後の気持ちである。(……)彼は自己を見つけ出した。自己に沿い行けば、道のりが遠くても迷うことはない。自分を見つけ出すことのいかに難しいことか。一生跋涉しても見つからないかもしれないのだ。

アメリカから帰国した王安憶は、自分が「確かに中国人である」という認識を、創作に反映させようと考えていた。そんな折に提起された「尋根」に、王安憶は大いに興味をもっていった。やがて「小鮑荘」は「尋根文学」として好評を博した。だが、それは「尋根文学」と目されながらも、王安憶には自分のアイデンティティの探索＝「尋根（ルーツ探し）」にはなりえないというジレンマがあり、他者でしかない農村を書く「尋根」の手法に、王安憶は限界を感じていた。だからこそ、郷土の生活を描くことで自己のアイデンティティを見出した鄭万隆の「尋根」のあり方に、王安憶は心をひかれたのである。

そこで王安憶は、鄭万隆のように、自分の生活の場と自分自身とを起点に、ルーツ探索を試みようとした。自己の存在を起点にアイデンティティを見出そうとする王安憶の「尋根」は、これまであまり注目されてこなかった短い小説によく表れている。

そのうちのひとつが、「私の来歴」（1985）という短篇である⁴²。「私の来歴」は、主人公「私」が両親のルーツを辿ることで「中国の子ども」としての自分のルーツを確認するという内容の小説だ。母方の家がかつて杭州で養蚕業を営んでいたことを知った「私」は、杭州の屋敷跡での聞き込み調査で、往事を思い浮かべる。また、シンガポール在住の親戚から聞いた話を基に、父方の祖先にも思いをはせる。

もう一篇が、王安憶が故郷・上海を書いた「海上繁華夢」（1986）という小説である⁴³。5篇の短篇から成る「海上繁華夢」は、上海の民間風俗をふんだんに盛り込んだ伝奇的小説である。何か所か意識的に呉語が使われているのもこのテキストの特徴である。第1話は上海の創世神話とでもいふべき内容で始まり、第2話以降は、上海に初めて飛来した飛行機を一目見ようと待つ上海市民のようすが描かれ、つづけて、苦勞の末に財を成した行商人の話や、とある橋にまつわる伝承や、上海の歯科医師と女形役者の逸話が書かれている。今日の「老上海」ブームで「海上繁華夢」は再び脚光を浴び、『尋找上海』（2001）に再録されもしたが⁴⁴、当時の反響は寥寥たるもので、「尋根文学」と見なされることもなかった。

ではなぜ農村の「仁義」を書いた「小鮑荘」が「尋根文学」とされながら、都市・上海の民間文化を描き出そうとした「海上繁華夢」は、「尋根文学」と見なされなかったのだろうか。

不思議なのは、彼らがいつも根から探そうとすることだ。中国人は最も早いときはこうであり、その後こうなると語り、さらにこのように続けるのだ。もし、ああでなければ今日のようにならなかったのに、と。歴史的事情に是も非もないと私は思う。歴史が今日まで発展した以上、どうして仮説を言うことができようか。（……）現在の作品には往々にしてこうした仮説を語る文化人が登場し、あたかもこれこそが真の中国人だ、中国人の文化はこうあるべきだ、とでもいふかのように語ってみせる。だが事実、私たちは中国人である。私の中でこの思いは外国に行くとみに強くなった。私は中国人で、他人と混同することはないと。（……）今私は自分に一本の道を定めよう。私は逆向きに行こう。彼らが根から探し求めるのなら、私は現在から出発し、逆向きに探し求めよう。私たち中国人を今日のようにしたのはいったい何か、ということ。⁴⁵

ここには主流の「尋根文学」議論に対する王安憶の違和感が語られている。王安憶は「彼

ら（誰を指すのかは明確にされない）」と「尋根」の方向性が違うという。方向性の違いははまず、中国の現状認識の違いとなつてあらわれている。つまり現状に対して強い批判や不満を持ち、「民族文化」を書くことで、「真の中国人」や「(真の) 中国文化」を語ろうとする「彼ら」に対し、王安憶は現状を否定するところから思考したくはないのだ⁴⁶。

「彼ら」の問題は、「彼ら」が思い描く「民族文化」に象徴的に現れているだろう。「民族文化」は論者によって意図するものが異なっているが、そこからわかるように、「民族文化」は、ひとつのイメージにすぎない。「尋根」の議論がイメージする「民族文化」の典型的イメージは、映画『黄色い大地』(1984)⁴⁷を思い出すとわかりやすい。中国の農村の質朴さ、貧困、労苦のイメージ、あるいは、封建的で深奥な儒教文化のイメージが、そこには付与されている。それは、レイ・チョウによって既に批判されたように、「西洋」世界が期待するような「中国」イメージが含まれているのだ⁴⁸。「民族文化」の表現には、「後れた」農村を描くことで、逆にそこに「現代化」に邁進する未来の中国の底力を提示するという戦略が見え隠れしている。その意味で、王安憶の故郷上海の歴史の浅い都市文化は、「彼ら」の構想する「民族文化」イメージとは大きく逸れていた。そのため「私の来歴」も「海上繁華夢」も、「尋根文学」とはみなされなかったのだ。

もちろんこのように指摘することで、「尋根」を議論した文学者の真摯な姿勢を否定する意図は筆者にはない。けれども「尋根」の試みによって文学に「民族文化」イメージを描き出すことで、中国の現状を批判すると同時に、「世界」に向けて中国の未来を発信しようという思想的枠組み自体の問題点は指摘できるはずだ。王安憶は「尋根」の文学的实践に、そのような意味をもたせようとしなかった。「自分は確かに中国人だ」ということを確認するために、自分の足もとから自己の生命のルーツを辿る「尋根」創作を試みた王安憶は、彼女自身が指摘する通り、「世界」を考える彼らとは確かに「逆向き」だったのだ。

かくして、王安憶の「尋根」創作は本人の意気込みとは裏腹に、ほとんど評価されずに終わった。けれども、「私の創作は常にあの“文学の尋根”運動と関わりがあり」、「私の文化の根は何かという問題」は「常に私の頭を悩ませ続けた⁴⁹」と後の王安憶が書いているように、王安憶はその後の創作においても、自己アイデンティティを創作において考えるという問題意識を持ち続けた。彼女は戦略的かつ壮大な「民族文化」イメージを構想できなかったが、自己のアイデンティティ探索という文学創作の本質的問題として「尋根」を理解したがために、逆に「尋根」が過去のものとなつても、創作の中で問題にしつづけたのである。

(六) 「尋根文学」と中国の 80 年代

王安憶は「尋根」文学の主流に位置する作家ではなかった。また、議論の意図するところが理解できず、終始かみ合わないと感じていた。けれども、議論についていけなかった王安憶の視点から議論を見ることで、逆に、文学の「尋根」を喧々囂々と議論した「知識青年」作家の問題点もまた見えてくるだろう。

「世界」がイメージするような「民族文化」——インスピレーションの源泉たる「農村」を「知識青年」だった彼らは実際に体験している——を文学に書くことで、新しい時代の中国を担うべく「世界」に進出しようという野望。「彼ら」の多くは国家が推し進める「現代化」に批判意識を持っていたが、彼らの方向性は体制側の「現代化」と親和的だった。

しかしそこには、「現代化」する「新時期」に期待を寄せた 80 年代の中国社会の明るい雰囲気や、文学によって社会に貢献しようという若い「知識青年」作家の真摯な情熱を感じることができる。また彼ら若手文学者たちの躍進に、文学者の存在意義が自明のものだったおそらく最後の時代を見ることができるだろう。「尋根」文学論議の方向性に疑いをはさまなかつた「彼ら」にしてみれば、王安憶の問題意識はあまりに個人的でナイーブに見えたとはいえない。

やがて「新時期」と「現代化」への希望が文学に満ちていた 80 年代は幕を閉じた。そして「自分の命のルーツを書こう」という王安憶のアイデンティティ探索もまた、「世界に対する判断を支えるもの」を喪失し「二度と書けないのではないか」と王安憶を苛んだ天安門事件後、大きくそのありようを変えることになるのだ。

¹ 文化大革命期は一部の地下小説を除いて、文学がほとんど書かれなかつた。そのような状態にあった文学が、文革後、自己表現を求めた人々によって一気に書かれたため、当時の話題作には未成熟なものも目立った。それでも王安憶の小説を含め、筆者の目にこの時期の文学が瑞々しい印象を与えるのは、書き手の文学に対する情熱にやはり並々ならぬものがあつたためであろうと思われる。

² 釜屋修は、王安憶の初期の作品について「惜しむらくは、安憶の描写は甘く、抽象的な夢幻世界に閉じ込められ、乙女文学の粹をぬけきれなかつたことである。(……) 安憶の作品は多くの文学賞を獲得した。しかし、多作は作品の質を粗くしたし、同一基調のテーマのくり返しは壁にぶつからざるを得なかつた」とこの時期の王安憶を説明する(釜屋修「夢追い作家の蛻変——王安憶と『小鮑莊』』『日本の科学者』Vol.23 No.2、1988年2月)また、楚民は「王安憶が“さらさら”という雨音の中で純情歌を歌ったとき、その美しさの中に彼女の弱点が露わになった。彼女の小説はそのほとんどが自己を書くことに限られていた」と語る。(楚民「深向——王安憶論」『新時期上海作家論集』上海社会科学院文学研究所当代文学研究室編、上海社会科学院出版社、1989年、3頁)特に長篇『六九年中卒生(「六九届初中生」)』は、「雯雯」という名の王安憶自身を投影した若い女性を描いた「雯雯シリーズ」の集大成であり、初の長篇小説ということもあってかなり意気込んで書かれたようだが、不振に終わっている。陳丹青の王安憶宛の書簡には、主題が明確でないなど厳しい意見が書かれている。(陳丹青「読安憶小説及其它——来自美国的信」『文学自由談』1986年2期)

³ 『新時期上海作家論集』(前掲)の前言は、上海庶民の生活を描いた 80 年代の「市民文学」を「弄堂文学」と見なし、成果を挙げている作家として王安憶や程乃珊を挙げる一方で、それがまだ十分に成熟してはいないとも指摘している。

⁴ 王安憶「我的小説観」(原載「写作小説的理想」『読書』1991年3期)『漂泊的語言 王安憶自選集第四卷』作家出版社、北京、1996年、330頁。

⁵ 「International Writing Program」の訳。それについては島田順子「聶華苓と「国際創作プログラム(IWP)」」(山田敬三編『境外の文化—環太平洋圏の華人文学—』汲古書院、2004年)に詳しい。

⁶ 王安憶「小鮑莊」『中国当代作家選集叢書 王安憶』人民文学出版社、1995年参照、原載『中国作家』1985年2期。

⁷ 何志雲「生活経験与審美意識的蛻變——『小鮑莊』読後致王安憶」『光明日報』1985年8月15日、前掲 釜屋修「夢追い作家の蛻変」

⁸ 茹志鵑、王安憶『母女漫遊美利堅』上海文芸出版社、1986年。原載時のタイトルは「美国一百二十天」(『鍾山』1985年2、3期)

⁹ 王安憶「『小鮑莊』後記」『小鮑莊』上海文芸出版社、1986年、451、452頁

¹⁰ 「從現實人生的體驗到敘述策略的轉型——關於王安憶十年小說創作的訪談錄」、『王安憶說』湖南文芸出版社、2003年、31頁

¹¹本章の「尋根文学」の議論に関する考察は、主に1985年から1987年にかけての『文芸報』、『上海文学』、『作家』、『文学自由談』、『読書』などの掲載記事に拠っている。本稿で注に記したものの以外の主な文章を以下に挙げておく。周政保「小説創作の新趨勢—民族文化意識的強化」、周克芹「我很興奮」、劉火「我不敢苟同……」（いずれも『文芸報』1985年8月10日）、嚴文井「我是不是個上了年紀的丙崽？——致韓少功」（『文芸報』1985年8月24日）、汪暉「要作具体分析」（『文芸報』1985年8月31日）、王友琴「現代化進程中的文化反省」（『読書』1986年1期）、陳平原、錢理群、黃子平「“二十世紀中国文学”三人談 文化角度」（『読書』1986年1期）、靳大成「文化性格的裂變与更新」（『読書』1986年1期）、古華「從古老文化到文学的『根』」（『作家』1986年2期）、毛時安、吳亮、李劫、許子東、蔡翔「“文化尋根”五人談」（『作家』1986年4期）、唐弢「「一思而行」——關於「尋根」」（『人民日報』1986年4月30日）、尹虎彬「從單質文化到双重文化的負載者——論新時期少数民族青年作家对民族文学的貢獻」（『当代文芸思潮』1986年6期）、陳思和「当代文学創作中的文化尋根意識」（『文学評論』1986年6期）、高爾泰「文化伝統与文化意識」（『読書』1986年6期）、林偉平「訪作家韓少功 文学和人格」（『上海文学』1986年11期）、安靜「方興未艾的『尋根文学』」（『争鳴』1986年11期）、郭長保「尋根文学与回帰意識」（『批評家』3卷6期、1987年11月）。また先行研究として加藤三由紀「「尋根文学」論考——現代中国文学の未来を拓く試みとして——」（和光大学人文学部紀要別冊『エスキス』1989年）を参照した。

¹²蔡翔「有關“杭州會議”的前後」、『当代作家評論』2000年6期、王堯「1985年“小説革命”前後の時空——以“先鋒”与“尋根”等文学話語的纏繞為綫索」、『当代作家評論』2004年1期、李慶西「尋根：回到事物本身」、『文学評論』1988年4期

¹³韓少功「光荣的孤独者」、『上海文学』2006年8期

¹⁴會議参加者は、北京から李陀・陳建功・鄭万隆・阿城・黃子平・季紅真（張承志は欠席）、湖南から韓少功、杭州から李慶西・李杭育、上海から陳村・曹冠龍・徐俊西・吳亮・程德培・陳思和・許子東・南帆・宋耀、河南から魯枢元。

¹⁵「一支理論新軍登上文壇 青年文芸理論批評工作者座談会在京召開」、『文芸報』1985年8月31日

¹⁶韓少功「文学的“根”」、『作家』1985年4期

¹⁷阿城「文化制約着人類」、『文芸報』1985年7月6日

¹⁸鄭義「跨越文化断裂帶」、『文芸報』1985年7月13日

¹⁹李杭育「理一理我們的“根”」、『作家』1985年9期、「“文化”的尷尬」、『文学評論』1986年2期

²⁰ノーベル賞への志向については、劉心武（「從“單質文化”到“合金文化”」、『作家』1985年7期、「世界在哪里？」、『文芸報』1987年1月24日）の批判がある。

²¹ただし、口語表現は、北方方言が用いられた。地の文が北方言語を基にした標準語で書かれているものである以上、読者の便宜を考慮するとそのようにせざるをえなかったという。その点は、現地の言語を用いようとした韓少功の「爸爸」との大きな違いである。（王安憶「大陸台湾小説語言比較」、『漂泊的言語 王安憶自選集第四卷』作家出版社、1996年）

²²ただし、會議の前後に阿城が上海で開いた「尋根」に関する集まりには参加したという（王安憶「“尋根”二十年憶」、『上海文学』2006年8期）

²³賈平凹「商州初録」（『鍾山』1983年5期）、張承志「北方的河」（『十月』1984年1期）、阿城「棋王」（『上海文学』1984年7期）など。

²⁴作中「仁義」の語は15か所登場するが、そのうち佐伯訳『小鮑莊』（王安憶著、佐伯慶子訳『現代中国文学選集7 王安憶』徳間書店、1989年）で「仁義」の語のまま日本語に訳出されたのは7か所。中国語と日本語「仁義」は微妙なニュアンスが違うことに注意されたい。

²⁵前掲 王安憶「小鮑莊」255頁

²⁶前掲「從現實人生的體驗到敘述策略的轉型」31、32頁

²⁷それが一種のカリカチュアであることは、釜屋修の論考「夢追い作家の蛻変」（前掲）ですすでに指摘されている通りだろう

²⁸当初はさまざまな観点から評論が書かれていた。初期の評論には、程徳培「結構：作為一種現實的態度——評王安憶近作的結構芸術」（『作家』1985年11期）、呉亮「『小鮑莊』的形式与涵義——答友人問」（『文芸研究』1985年6期）、李潔非・張陵「“小鮑莊”与我們的“理論”」（『文学自由談』1985年11期）がある。また、「尋根文学」として読む評論には、潔民「『小鮑莊』散論」（『当代作家評論』1986年1期）、暢広元「『小鮑莊』心理談」（『当代作家評論』1986年1期）、楚民「深向——王安憶論」（前掲）がある

²⁹曾鎮南「読『小鮑莊』」（『小説林』1986年6期）。また王安憶によると（前掲「從現實人生的體驗到敘述策略的轉型」31頁）、1986年に劉曉波にも同様の論があるというが未見。李慶西「尋根 回到事物本身」（前掲）に、「尋根」が「復古」であると見なされてきたとの記述があり、また陳平原「文化・尋根・語碼」（『讀書』1986年1期）や、鄭万隆「中国文学要走向世界——從植根於“文化岩層”談起」（『作家』1986年1期）などの文章でも、「尋根」が「復古」ではないことを説明する論述があることから、「尋根文学」を「復古」と見なす批判が根強かったことがうかがえる。

³⁰その意味で、「小鮑莊」は「神話形式」だと説明した陳思和の評論が最も筆者の読後感に近かった（陳思和「双重迭影・深層象徵——談『小鮑莊』里的神話模式」『当代作家評論』1986年1期）

³¹王安憶「大劉莊」『小説界』1985年1期

³²おそらくこの青年には、少年の死を取材して小説化した都会の作家王安憶自身が投影されている。

³³鄭義著、藤井省三監訳『中国の地の底で』朝日新聞社、1993年、76頁（原書 鄭義『歴史的一部分 永遠寄不出的十一封信』台北、萬象図書、1993年）

³⁴『69届中卒生』に登場する雯雯は、自分の意志で農村に向かいながらも、農村生活になじめずに頻りに上海に戻ってきている。雯雯は本人も認めるように、王安憶自身が強く投影された人物として知られることから、農村での王安憶は同じような状況にあったとみられる。

³⁵「兩個六九届初中生的即興對話——与陳思和对話」『重建象牙塔』上海遠東出版社、1997、131-132頁。

³⁶呉芸茜『論王安憶』華東師範大学出版社、2010年、4頁。

³⁷杉谷幸太「知識青年」は農村をどう描くか——李銳『厚土』と陳凱歌『黄色い大地』の比較から」『中国研究月報』Vol.65 No.11、2011年11月。

³⁸それに対する批判もすでに提出されており、例えば韓少功『爸爸』に書かかれた楚文化が、エキゾチックな楚文化に対する既存イメージの焼き直しであることが指摘されている。（王曉明「不相信的和不願意相信的——關於三位“尋根”派作家的創作」『文学評論』1988年4期）

³⁹王安憶「『異郷異聞』読後」『文芸報』1986年1月11日

⁴⁰「老馬」（『人民文学』1984年11期）、「老棒子酒館」（『上海文学』1985年1期）、「黄煙」、「空山」、「野店」（いずれも『上海文学』1985年5期）、「舅舅」、「峡谷」（いずれも初出不明）の7作。なお「異郷異聞」については、先行研究である青野繁治「鄭万隆「異郷異聞」の周辺」（『野草』45号、1990年2月）、同氏「鄭万隆「異郷異聞」再論」（『野草』48号、1991年8月）を参照した

⁴¹鄭万隆「我的根」『上海文学』1985年5期

⁴²王安憶「我的來歷」『上海文学』1985年8期

⁴³王安憶「海上繁華夢」『上海文学』1986年1期

⁴⁴王安憶『尋找上海』学林出版社、2001年

⁴⁵ 王安憶「我在逆向中尋找」『文学自由談』1986年3期

⁴⁶ 例えば、滞米時の王安憶は、中国や中国当代文学に対する批判や偏見に憤慨しながらも「誤りも私たちのものだし、正しさも私たちのものだ」、「これが中国なのであり、全てが必要で、要らぬというなら中国ではない」と書き、帰国後は、「自分は確かに中国人なのだ」と語っている。前掲 王安憶『母女漫遊美利堅』240、444、446、450、451頁

⁴⁷ 陳凱歌『黄大地（黄色い大地）』広西電影制片廠、1984年公開。陳凱歌監督第一作。舞台は1939年、陝西省北部の農村。民歌の収集に来た八路軍の兵士が、売買婚で嫁ごうとする少女に出会う。少女は兵士に淡い思いを抱き、革命の聖地・延安に連れて行くよう懇願するが果たされず、自力で延安へ向う途中、黄河の波濤の中に消える。公開後、香港国際映画祭に出品されて話題を呼び、ロカルノ国際映画祭銀賞など各国で受賞。中国新世代の映画監督作品として、国内外で話題を呼んだ。

⁴⁸ レイ・チョウ著、本橋哲也・吉原ゆかり訳『プリミティブへの情熱』青土社、1999年

⁴⁹ 「常態的王安憶，非常態的写作——訪王安憶」『王安憶説』、湖南文芸出版社、2003年、232頁

第二章 「私」の書く八十年代——「おじさんの物語」(1990) 論

(一) 天安門事件の衝撃

80年代の王安憶は二度、「書けない」という苦しみの中に投げ込まれている。ひとつが一章でも触れたアメリカ帰国後であり、もうひとつが、天安門事件の後である。

王安憶の80年代は、1989年6月の天安門事件と共に終わりを告げた。王安憶は直接的に事件に関わった文学者ではなかった。だが事件後、彼女は1989年7月から1990年6月まで、約一年間におよぶ休筆にはいった¹。筆をおくことで抗議の意思を内外に表明しようとする意図が、王安憶の中になかったわけではないだろう。だがこの休筆はむしろ精神的なショックのために、筆をおくことを余儀なくされたものだった。王安憶は、「世界に対する判断を支えるもの」を喪失したと感じ、「二度と書けないのではないか」という思いに苛まれていたのである²。

80年代の王安憶は、「小鮑荘」が全国的賞を得るなど、文壇での地位を着々と固め、その後も、男女の性を描いた小説で大いに話題を呼んでいた。そんな中での、突然の休筆であった。「世界観の再建³」を迫られた一年の休筆は、彼女にとって大きな挫折であり、特に復帰後の数年の作品に大きな影響を与えた。なかでも、90年の終わりに発表された「おじさんの物語⁴」は、休筆後第一作であり、この時期の王安憶の挫折感や苦悩をもっともよく反映したテキストである。

「おじさんの物語」という題名の通り、この小説は主に「おじさん」という人物について書かれたものである。「おじさん」とは、50年代に右派として農村に下放した経歴を持ち、80年代に著名作家となった知識人。野心も才能もありながら、建国後に政治運動に巻き込まれ、筆をおくことを余儀なくされた、典型的な「右派」知識人である。こうしたことから、これまでこのテキストは、元右派知識人「おじさん」の波乱に満ちた人生を読み取るのが一般的だった⁵。ところが一方で呉義勤は、エピソードも人物像も平板で、題名に「物語」と冠しながらほとんど「物語がない（物語が成立していない）」小説だと、「おじさんの物語」を批判する⁶。では、なぜこのように異なる解釈が起こるのだろうか。

ではまずここで「おじさんの物語」の冒頭をみてみよう。ある日、突然「おじさん」は警句を発した——「私は自分が幸運な人間だと思っていたが、いまになって、そうでないと気づいた」。この警句は、「私たち」「物語を書く」者の間に瞬く間に広まった。そしてまさにその日、作家である「私」も、同じことを感じていた——「私は自分が楽しい子どもだと思っていたが、いまになって、そうでないとわかった」。すべての物語はここから始まる。

「私」はすでに作家として「真実のものを虚偽の存在に変え、しばらくそこに佇み、虚偽の存在を再び別の真実に変える」生活を身につけていた。「私」はこのとき「物語を語りたい」という強い思いに駆られ、「おじさん」の物語に自分の思いを託すことを決める。これは「私には荷が勝ちすぎる物語」であったが、「私」は「失敗する運命を顧みず」、いくつかの資料をもとに、「おじさん」の物語を編みはじめる。

この冒頭からも明らかなように、「おじさんの物語」は、「おじさん」の人生の悲喜劇そのものに重点が置かれた小説ではない。正確には、「私」が「おじさん」の物語を書く過程を描いた小説であり、その過程にこそ意味があるというべきだろう。王安憶があえてこの

ような構成をとったのは、何らかの内在的理由があるはずなのだ。

その意味で、このテキストを元右派知識人の挫折物語とするのは、やや一面的な読み方といわざるをえない。また、呉義勤のように「単純で明るく美しい、やさしい憂傷と苦痛を帯びた」従来までの王安憶小説を求めた読者にとって、「おじさんの物語」が期待はずれなのも無理はない。だが呉の「物語がない」という批判は、きわめて鋭い指摘である。その理由は、いずれ明らかになるだろう。

そこで本章では、物語を書く「私」を描いた小説として「おじさんの物語」を読み解き、それによって浮かび上がる問題から、この時期の王安憶の思考と挫折に迫ってゆきたい。

(二) 意味をもたない物語

「私」は 50 年代生まれの若い作家である。その「私」にとって、「おじさん」は「年長なら私たちの父親であり、若ければ私たちの兄」にあたる「父兄の世代」の象徴的知識人である。

中華人民共和国が成立して間もない 1950 年代、理想に燃える若き「おじさん」は、「個人経営の農民が公社の社員へ成長する過程」を表現した小説を発表した。だがはからずもその小説が原因で、彼は右派の烙印を押されることとなった。

「私」が「おじさん」に出会ったのは、文革の苦労を経た彼が、「苦難の経験」を熱く語ることで、「私たち」若手作家の「英雄」となっていた 80 年代のことだ。

(……) 彼は言った。自分は本当に熱心に真摯に合作化運動を讃えたが、善意はあだとなった。されど、無数の釘が刺さった板の上をのたうち回り、忠誠を証明したいと願っていた。それによってもたらされた労働改造の生活に対しても、あたかも煉獄にあるかのように、自分の心は贖罪と新生への願いに満たされていたのだ。⁷

「私」はいま、こうしたことを想起しながら、「おじさん」の自伝的小説や、彼についての噂などを資料として、物語を書き始めた。

「私」は「おじさん」の小説以外にも、元右派青年の自伝的小説を数多く読んでいた。中でも強く印象に残っていたのは、青海に下放した右派の追想録だ。そこで「私」は、農村へ下放する右派青年「おじさん」の姿を、このようにドラマティックに描き出した——「茫々と降りしきる雪」の晩、「おじさん」を乗せた車は青海へと突き進んだ。隣には「教授とおぼしき」老人。老人は彼に寓意に満ちた「ロシア童話」を語りだした。それは「生き血を飲んで三十年生きる鷹と、死体を喰らって三百年生きる鳥の話」だった。死体の腐肉を食べた鷹は空に舞い上がり、「死体を喰らって三百年生きるより、生き血を飲んで三十年生きるほうがましだ！」と叫ぶのだ⁸。

ところが、ここまで書き進めた「私」は、突然、「おじさん」が実際には青海のような異郷ではなく、原籍のある江蘇省の田舎町に下放していたにすぎないことを明らかにする。「私」はこの事実を後になって知ったというが、読者にしてみれば、今しがた読んだばかりの「おじさん」と「鷹と鳥の童話」のエピソードを、作者があっさり覆したことのほうが問題である。この時点では、「私」がこの破綻したエピソードを、自分の書く物語に組み込んだかどうか明確にはしないので、読者はこの破綻をどう考えてよいのかもわからない。

いずれにせよ「私」は物語の破綻をたいして気にかけるようすもなく、そのまま物語を続けるのである。

右派のレッテルがはがれた「おじさん」は、田舎町で教師の職を得て、静かな暮らしを送っていた。ここでも「私」は「おじさん」自身による語り——大飢饉の苦難が「贖罪の心情」を抱く彼を「慰め」、飢えが彼を「純潔」にするように思えた——を紹介する一方で、実際は彼が強調するほど食べることに苦勞していたわけではなかったことも暴露する。かくして「私」の書く「おじさん」の物語は、右派青年物語をイメージしていた「私」の当初の構想とずれながらも進んでゆく。

だがこの物語に転機が訪れる。それは、田舎町で暮らすうちに当地の女性と結ばれていた「おじさん」が、無情にも文革後に離婚していたことがわかったからだ。このことで「私」は、この物語を夫婦の離婚へと展開させなければならなくなった。

当初、「私」は「おじさん」の自伝的小説に書かれた都会の右派青年と農村の娘との愛情物語を実話だと思い込んでいたから、その愛情物語からイメージどおりの右派青年の物語を引き出す予定だった。しかし、事実を知った「私」は、おじさんの書いた美しい愛情物語から、夫婦関係が破綻する物語を引き出すことはできない。やむなく「私」は「おじさん」の書いた愛情物語を脇に退けて、「おじさん」の成功を妬む人間がもたらした中傷を含んだ情報や、「おじさん」に関する流言を利用して、物語を組み立て直した。こうして作られた物語の中の「おじさん」は、まったく「英雄」らしからぬ人物となった。以後、物語は当初の構想（右派青年物語）とは、まったく異なる展開を遂げる。

この物語でまず「おじさん」は村の女学生と密通し、村人に袋叩きにされた。家庭で立場を失った「おじさん」は、のちの文化大革命でも、この件で厳しい批判にあった。

誤って伝わったこの流言を、私がわざわざ選んだのは、これがおじさん後の離婚にもっとも説得力がありもっとも深い理由を与えるからだ。彼は自分の歴史からこの田舎町を完全に抹消しなければならなかったが、妻が歴史の傍証である以上、彼はこの傍証を抹消しなければならなかった。この田舎町は、彼の一生の尊厳を冒瀆した。この田舎町がある限り、彼は二度と人として生きることはできない。犬や猫や虫けらとなった歴史は、彼という人間の歴史を破壊しつつ、彼の一生に弔いの鐘を鳴らした。彼はその存在を許すわけにはゆかないのだ。⁹

こうして「私」の思惑通り、「おじさん」の離婚への布石が打たれた。歴史の「傍証」となった伴侶を切り捨てるために「おじさん」は離婚を決意する、という筋書きである。

次に、誇り高い知識人の「おじさん」が、尊厳を踏みにじられてもなお自殺を免れたことの顛末を書かねばならないと、「私」は考えた。そこで、「おじさん」が生き抜くために思考を停止し、強い酒を飲んで妻を殴り、姑を罵り、肉欲に溺れた、というエピソードが加えられ、80年代までの「おじさん」の物語が完成した。

彼は思った。生きてさえいれば、いつか希望はある。いつか自分の魂を救いだす日が来るはずだ。彼はまた思った。だらしく生きるほうが、立派な死なんてやつより、よっぽどましだ。鷹と烏の童話を、彼はすっかり忘れていた。そもそも鷹と烏の童話が語ら

れたのは、彼が右派になった当初ではなく、ずっと後になってからかもしれない。私たちが鷹と鳥の童話は以前からあると、同じように根拠なく言っただけなのかもしれない。¹⁰

ここに「鷹と鳥の童話を、彼はすっかり忘れていた」とあることに注意したい。先に、「おじさん」と「鷹と鳥の童話」に関するエピソードの破綻が明らかにされたが、この一文によって、「私」が破綻したエピソードをそのまま物語に取り込んだつもりでいることがわかる。このテキストにはこのように読者を煙に巻くようなストーリーのねじれがいくつかある。

例えば、少し先のエピソードだが、このような一幕もある。80年代半ばの物語まで話を書き進めた「私」は、この頃「おじさん」が「私たち（若い作家たち）の女の子」を「奪っていた」ことを、突然思い出した。そうすると「私」は、あらかじめ物語に伏線を張る必要がある。そこで「私」はそれまで書いてきた物語をあっさり覆し、新たに物語を書き直すのである¹¹。

はじめから「私」の書く物語は、「私には荷の勝ちすぎた物語」であると、物語の失敗の可能性が示唆されたものだ。そこでこの物語は、ときに破綻したり、ときにストーリーが覆されたりして、いちおうの話の筋は通っているが、全体像がつかみにくい。まるで「私」が物語をあの警句へ最終的に収束させることだけを目標に、筋道が通ることのみに注意しながら、断片的資料を結び付けて物語を編んでいるようにみえるのだ。

もちろんここで、右派青年の理想主義を象徴した「鷹と鳥の童話」の存在が疑われることは、神話的存在だった右派青年物語が解体されつつあることを意味している。しかし、もし「私」が物語によって右派青年物語の解体をもくろむならば、「おじさん」の物語はもっと違う書きようがあったはずだ。例えば、「おじさん」の惨めな過去を描くなら、怪しげな中傷や流言からエピソードを引き出したことを暴露せずに、それを「おじさん」の真の姿であるように書いたほうが効果的であろう。つまり右派青年物語の解体を意図するならば、「私」はこの問題をより効果的に、より突き詰めて書くことができるはずなのだ。しかし「私」はそうしなかった。あたかも「私」にとって右派青年物語の解体は、物語を書くうち図らずも起きてしまったできごとであるかのように、「私」はそれに大きな意味も持たせようとしない。その結果、右派青年物語が解体されていることに強い興味を覚えた読者なら、その興味に沿って読み進めることはできるだろうが、そうでない読者は、作者の意図がわからず「物語がない」という不満を抱くことになるのだ。ではなぜ「私」はこのように不安定な足取りで物語を書くのだろうか。それはのちに明らかになるだろう。

(三)「私たち」の錯覚

次に「私」は、文革が終わり、「おじさん」が創作活動を再開する場面を書きはじめた。

おじさんの苦しい経験も、虚しく過ぎた青春も、むだに消耗した情熱も、いまやすべて小説の題材になった。(……) 小説はおじさんのために、新しい世界を切り開いた。この世界の中で、おじさんはもう一度人生を創造できた。この世界では時間と空間は人の意志で作直すことができたし、すべてが修正できた。美しく崇高なものは残し、醜く

卑しいものはすっかり抹消し、破壊されたものには新しい命を吹き込むことができるのだ。この世界はおじさんを慰め、おじさんに一つの可能性、新しい人間に生まれかわる可能性を与えてくれた。おじさんは古い自分を嫌悪した。(……) 彼は自分の歴史を書き直したいと思っていた。小説はおじさんの妄想を可能にしたのだ。¹²

「おじさん」は元右派知識人を「英雄」と見なす社会の風潮を背景に、自分の書く小説によって自らの過去を書き換えた。こうして名声を手にした彼はかつての自分を捨てるために、単身で省都に移って著作活動に専念する。心身ともに充実した彼は、二人の女性を恋人にし、ほどなくして農村の妻と離婚した。

さて、このあたりから若手小説家の「私たち」が登場する。「おじさん」とは一世代若い作家たちは、年配の「おじさん」を尊敬しつつも反発も覚えるというアンヴィバレントな感情を抱いていた。そのため、「私たち」と「おじさんたち」は、相手を認める風を装いながら、いつも密かに対抗心を燃やしていた。

文革前に世界観が確立し、簡単には新しいものを受け入れられない「おじさん」は、時代の先端を行く若い作家たちに「落伍の危機感」を抱き、「指導教員のような態度」をとって焦燥感を隠そうとしていた。一方、「もともと何もなく、今でもないし、将来にもあり得ない」「私たち」は、「思想の苦役」を負う「おじさんたち」に反発し、「感覚」を頼りにどんどん新しいものを受け入れ、一見時代の最先端にいるようで、実は「現代派の旗印」で底の浅さ——「頭も体も働かさない怠けた世界の見方」をしていること——を隠している。

ほどなくして「私たち」が興した「尋根文学」がブームになると、文学は政治的効用を持つと考える「おじさん」は、「尋根」に共鳴できず、若い作家の躍進に焦りを募らせた。「おじさん」は頻繁に外国に赴きますます名を挙げたが、肝心の著作のほうは行き詰まりつつあった。

「私」は物語を書き続ける。しばらくして旺盛な著作活動を再開させた「おじさん」は、西洋の斬新な手法を用いた小説で好評を博し、自分は「一個の芸術家」として大成したと、喜びに満たされた。

(「おじさん」にとって：引用者) 以後、現実の生活はもう真実ではなく、小説を創造するための素材にすぎず、芸術こそが真実の生活のすべてとなった。(……) こうして、おじさんはふたつの世界の変換を成し遂げた。つまり、小説はもともと想像上の世界で、おじさんは小説の世界の中で心の必要を満たしていたが、今では現実が虚偽の世界に変わり、小説という現実のために根拠と準備を与えていた。以後、小説の生活に身を寄せたおじさんは非常に安全で、二度と実際の侵害に遭うことはなかった。¹³

かくして「おじさん」は、現実の世界でなく自分の虚構した世界に生きているのだという錯覚をおこした。「おじさん」にとって悲痛すら「ひとつの文学概念」となり、「小説の中で人生を体験し創造し、現実の人生の舞台では二度と悲喜劇を演じることはなく」なった。

一方、この時期、小説創作は「おじさん」だけでなく、「私たち」にも同じように錯覚させていた。

小説という世界が私たちに与えるのは虚像にすぎないのに、私たちは現実も小説と同じように、思うままに世の中を論じられると思っていた。現実には小説と同じように、高度に知的な遊戯だと思っていたのだ。小説はおじさんを惑わせたように、私たちを惑わせ、私たちの信用を騙し取って、自分が虚構した物語の中で生活していると錯覚させた。この虚偽の世界は私たち二世代之人間をまんまと騙したし、これからも何世代もの人々を騙すだろう。¹⁴

「おじさん」は、物語によって書き直した歴史が現実のものになったと考え、「私たち」は物語で論じたとおりに世の中を動かせると思っていた。つまり「おじさん」と「私たち」は同じように「自分が虚構した物語の中で生活している」——物語を書くことで現実を容易に変えることができるし、すでに自分はその中で生活している、と錯覚したのだ。この錯覚が、「おじさん」と「私」に重大な結果をもたらすのだ。

(四)「おじさん」と「私」の挫折

ついに「私」は不吉な「序曲」を書き始めた。ドイツ滞在中の「おじさん」がキスを迫ったドイツ女性に思いがけず拒絶され、激昂して女性を殴りつけたのだ。嫌悪の表情で殴り返してきた女性に対し、「おじさん」は思わず、「女性を呪うもっとも毒々しいことばをすべて使って」罵り返した。するとその瞬間、「時間が逆流し」、「遠い過去に舞い戻り、あの田舎町の不運で自暴自棄な自分になったかのようだ」と、彼はかつての自分を思い出す。だがこれは「おじさん」にとって不幸の始まりにすぎなかった。

「私」は、「おじさん」を奈落の底に落としたある事件について書き始めた。「おじさん」は「歴史の傍証」である妻はもちろん、ひとり息子・大宝との接触も避けていた。ところがある日、健康上の理由で解雇された大宝が、都会での仕事の口利きをしてもらおうと「おじさん」のもとを訪れた。だが、自分の生活に息子が介入することを恐れる「おじさん」は、頑として息子の頼みを聞き入れなかった。そこで大宝は、何もかも手中にしながら自分のささやかな頼みすら聞き入れない「名士」の父親に、激しい憎しみを抱くようになる。

ある晩、大宝は包丁を手に「おじさん」に襲いかかった。「おじさん」は間一髪で息子を殴り倒し、一瞬英雄のように勝ち誇ったが、次の瞬間「息子を打ち負かした父親にどんな希望があるというのだ」と打ちひしがれる。すると、鼻水と鼻血と涙で顔を汚しながら床に転がる息子に、「自分の人生の下劣で、いやらしく、下品で、屈辱的な場面のすべて」が凝縮されているのを見つけ、自分はもう逃げられない、と感じる。

息子の大宝は、「おじさん」の「畜生や虫けらのように生きた」過去と、理想に燃えた若き日の「踏みにじられた魂」とを象徴している。「“子どもを救え¹⁵”の任務」を負った「この世界最後の真面目な知識人」の「おじさん」は、この醜い「息子（子ども）」を二度と隠蔽することはできない。こうして「おじさん」はあの警句——「私は自分が幸運な人間だと思っていたが、いまになって、そうでないと気づいた」——を発したのだ。そしてその警句が、「私」のそのときの思いにちょうどあてはまったのである。

陳思和によると、「おじさんの物語」は、「90年代における、ある世代の歴史を詳細に観察する視線」を象徴する「私」が映し出した「おじさん」世代の知識人の「精神史」である。最後に「おじさん」が「はじめから醜く危機的な存在として生まれついた」自分が幸

福ではなかったことに気づき、それを見た「私」が二度と楽しい気持ちになれないと感じたからだ¹⁶。

自分のことを「楽しくなれない子ども」とする「私」には、確かに「子ども」を救えなかった知識人「おじさん」に対するある種の失望感を読み取ることができる。その意味で、「はじめから醜く危機的な存在として生まれついた」「おじさん」に対する「私」の失望は、まさに理想主義に燃えた「おじさん」世代の知識人を相対化する視線、『『新中国』を相対化する視線¹⁷』であろう。けれどもこの説明は、この小説が元右派知識人を描いたとする読解の域を出ていない。つまりそれだけでは、「おじさんの物語」における「私」のもつ意味が、十分に説明されたとはいえないし、「おじさん」の警句に「私」の思いが重なった理由が明らかにされないのである。

では「私」の書いた物語の中で、「おじさん」と「私」がどのように物語を書いてきたか、どのように「真実のものを虚偽の存在に変え、しばらくそこに佇み、虚偽の存在を再び別の真実に変え」てきたか、を振り返ってみよう。

「私」の物語の中の「おじさん」は、自分の体験（「真実のもの」）を美化した右派青年物語（「虚偽の存在」）を作り上げ、過去の醜い自分を隠蔽しようとした。やがて彼が書いた物語（「虚偽の存在」）は、「真実のもの」であるかのように、人々の記憶に残るようになった。歴史の書き換えに成功したと考えた「おじさん」は「自分が虚構した物語の中で生活している」、すなわち、小説によって自分が書いたことが現実のものになったと錯覚し、生まれ変わった喜びに満たされた。息子の存在が「おじさん」に、過去から逃げられないことを教えるまでは。

一方、「怠けた、頭も体も働かさない世界の見方」をしていた「私たち」にとって、物語を書くことは知的「遊戯」にすぎなかったが、実は「私たち」も「自分が虚構した物語の中で生活している」と錯覚していた。その意味で、「私たち」も物語で論じたとおりに世の中は動いていると考えていたのである。

しかしある日、ある事件の衝撃に打ちのめされた「私」は、「以前の生活は真実でなかった」と感じたことをきっかけに、はからずも「おじさん」と同じ思いをするのだ——「私は自分が楽しい子どもだと思っていたが、いまになって、そうでないとわかった」。

錯覚が打ち崩されることで、「おじさん」に突きつけられたのは、過去の醜い自分の姿だった。しかし「もともと何もなく、今でもないし、将来にもあり得ない」「私たち」の前には、打ちのめされた後に何も残らなかった。それは、「頭も体も働かさない怠けた世界の見方」をして、自分の世界観を構築してこなかったからだ。「私たち」は、新しい枠組みや思想を取り入れることで——例えば「現代派の旗印」の下や「尋根文学」の志向の中で——物語を作ってきた。つまりある思想の枠組みの中からテーマを選び、物語を作るのに慣れてしまっていたのである。それは、これまで「私」が物語の中で独自の世界観を提示してこなかったことを意味していた。

「私」はこれまでのような形で書けないことを悟ったが、物書きとしての性がそうさせるのか、書くことはやめられなかった。そこで、「おじさん」の物語によって自分の痛みを表現することにした「私」は、書く自信を喪失したまま、「私には荷が勝ちすぎる物語」を「失敗の運命を顧みず」書くこととなった。そのため「私」の書いた「おじさん」の物語は、資料を筋が通るように並べただけの拙い物語にならざるをえなかった。

それは、「私」の書く「おじさん」の物語が、はじめから「おじさん」の仮面を剥ぎ、その臆病な魂を露わにする話であろうことは容易に想像がつく「薄っぺら」な物語だという、加藤三由紀氏の指摘の通りである¹⁸。しかし加藤氏はこのように続ける——王安憶は「強いおじさんの仮面を剥ぐ小説を装いながら、こんなに薄っぺらにしかおじさんを語れない、遊戯精神で身を守っている作家の『私』の脆さと、遊びの裏に隠れている真摯さとを見せているのではないか。「私」の「脆さ」とは、拙い物語しか書けない今の自分の姿であり、「頭も体も働かさない怠けた世界の見方」しかしてこなかったかつての軽薄な自分である。「私」はそれを「真摯」にさらけ出し、「おじさん」の挫折物語を書いたといえるだろう。そして逆にそれこそが「私」の拙い「おじさん」の物語に深みを与えているのである。

「おじさんの物語」は、80年代における「私」と「おじさん」の文学における挫折が、「私」という作家が物語を「書く」体験を通して描かれることで成立している。自分で世界観を構築できない「私」は拙い物語しか書けない現在の自分をさらけ出しながら、自分の痛みと「おじさん」の痛みを重ね合わせるようにして「おじさん」の挫折物語を書き上げた。こうして「おじさんの物語」は、いまだ挫折の傷が癒えない作家がそれを書くという形で、中国「新时期文学」十年の挫折を、生々しく描き出したのである。

(五)「おじさん」を超えて

最後に、王安憶が「おじさんの物語」を書いた背景を考えてみたい。

王安憶は、「おじさんの物語」は「ひとつの時代の総括と反省の試み¹⁹」であると説明している。この作品は確かに80年代の中国の作家が「書く」ということとどのように向き合ってきたかを描き出したものである。この物語を元右派知識人の物語として読むならば、「おじさん」世代、つまり王安憶より少し上の世代の文学者に対する王安憶の深い失望を表現しているとも見ることもできるだろう。けれども王安憶はこの小説で、ある特定の世代の特定の作家に対し、一方的な批判を加えようとしたわけではなかった。「作者である私は“おじさん”と“私”の間にある存在だ。私は一方で“おじさん”のように昔の経験から逃げたいと思い、もう一方では“私”のように新しい経験を拒絶するのだ²⁰」——このように書いた王安憶は、「おじさんの物語」によって、80年代の文学がはらんでいた問題を、自身の問題として整理し、主体的に迫ろうとした²¹。

ではなぜこの時期の王安憶には、その作業が必要だったのだろうか。それは、冒頭に少し触れたように、休筆期に王安憶が創作上の危機に陥っていたことと関係がある。王安憶は一年の休筆をこのように振り返っている。

1980年に書くことを仕事として以来、書くことは私の生活となった(……)いかにしてよりよい小説を書くかが、私の生活の目標だった。やがて、小説の審美的基準で世界のすべてを判断するという原則を、私は身につけた。以後、世界や人生に対する見解は、私の経験からではなく、審美的選択から生み出されるようになっていた。私の積極的な生活の下には、危険をはらんだ虚無の空気が満ちていた。私はいつも深刻で高遠かつ超然と事物の上に存在する思想を選び、生活を観察する武器としていたが、私の中で真実の生活は影が薄くなっていた。生活に巨大な衝撃が訪れたとき、すべてが破壊されたという感覚を、私はまずもった。身を裂かれ胸をえぐられるような思いでいたとき、あの

洞察に富み超脱した哲学は瞬く間に粉碎して私を救うすべを持たず、私の世界に対する判断を支えるものはなくなった。まる一年、私は小説を書かず、二度と書けないのではないかとすら思った。この一年は私の十年のうちで、思想と情感がもっとも活発で充実した時期であった。私は世界観を再建しようと、深遠で透徹しているが遠く隔たった観念を、小説世界から取り除いた（……）私はまた、もう一度自分の経験を正視する必要があった。私は自分の経験から離れることはできないし、またそこから一步も踏み出さずにいるわけにもゆかない。自分は退歩しているのではないかと、具体的なものが抽象的
美学観念の価値を貶めているのではないかと、私は深く恐れていた。一年の休筆で、もっとも私を苦しめたのは、生活に目標がなくなったように思えたことで、もっとも私を慰めたのは、まだ私に生命力があり、鋭敏で活発で血の通った感受性がそなわっていたことだ。これこそが一年後、私に著作を再開させたのである。²²

ここには休筆期の心情が赤裸々につづられている。80年代の王安憶は審美的観点や深遠な思想によって世界観を形成していた。だが、「巨大な衝撃」が訪れたとき、そうして作り出した世界観がいかに無力か思い知らされた。挫折感に打ちのめされた王安憶は、「再び私の個人の経験の世界」に戻り、「心身の奥深いところにある目を逸らせない」自分の経験を痛みとともにえぐり出して「献上」する作業を、「おじさんの物語」でせざるをえなかった²³。

王安憶自身は自分を「おじさん」と「私」の間」と位置づけているが、素直に「おじさんの物語」を読めば、王安憶は「私」に他ならない。1950年代に生まれ、文革後に創作を開始し、「尋根文学」の影響を深く受け、「(80年代において：引用者) 思索は私たちの日常的遊戯であり、小説は思索を提供してくれるもっとも親しくわかりやすい遊技場だった²⁴」と語る王安憶は、そもそもが「私」の人物像にかなり近い。だが、何よりも筆者がそう考えるのは、従来の世界観が打ち崩されて、自分の世界観を物語で提示することができなくなった「私」と、深遠な思想によって形成した世界観が打ち崩され、「二度と書けないのではないかと」感じた王安憶の体験が、本質的に同じだからだ。

しかしそれでもなお王安憶が世代すら異なる「おじさん」に自分を位置づけるようにすることに、文学者としての王安憶の「おじさん」的知識人に対する思い入れの深さが感じられないだろうか。「おじさん」から距離を置くことは、文学者王安憶にとって、半身を失ったに等しい痛みと喪失感を伴うできごとだったのだ。つまり「おじさん」の喪失こそが、王安憶の文学者アイデンティティを大きく揺るがしたのである。

「私」がその後、どのように世界観を再構築したかは明かされない。しかし王安憶は、あらためて世界観を構築しようと、「再び私の個人の経験の世界」に戻り、「おじさんの物語」を書いて、80年代の「新时期文学」を相対化し、社会主義の理想を掲げてきた知識人、自らの半身ですらある知識人「おじさん」と距離を置いて見せた。

この作品は、80年代に王安憶が書いてきたテキストと少し違う。つまり80年代初期の「知識青年」を描いた小説のように、自分の経験と思いのたけを吐き出し綴ったものではなく²⁵、また「尋根文学」とされた「小鮑莊」（1985）や、男女の性を描いた「小城の恋」（1986）などのように、ある意味において、あらかじめ外部に枠組みがあり、それに沿うようにして物語が解釈しうる作品ではない。物語が練り上げられるにしたがって、作家個人の思想が浮かび上がってくるようなテキストである。王安憶にとって再び「個人の経験」をもと

に作り出した「おじさんの物語」は、80年代の自分の経験をさらけ出した小説であると同時に、新たな世界観構築の試みの第一歩であった。

しかし、本心では「私」のように新しい経験を拒絶し、「おじさん」とも決別しきれない王安憶にとって、「おじさん」を喪失した痛みを乗り越えることは容易ではなかった。その後数年は——今日から見ると王安憶文学30年においてもっとも重要な時期だが——もっとも彼女の作品が読まれなかった時期である。第二部で詳しく述べるように、この時期の王安憶は80年代末から少しずつ書きためてきた創作に関する論を練り直し²⁶、それを実践するように労作『紀実と虚構』(1993)を発表したが、やや理論が先行したこの時期の作品は、概して評判が上がらなかった。この低迷期を王安憶がようやく抜け出すのは、90年代も半ば頃のことである。以後王安憶は、世界観を模索しながら書く作家の不安を、小説の中でさらすことはなくなるのだ。

¹ 「從現実人生的體驗到叙述策略的轉型——關於王安憶十年小説創作的訪談錄」『王安憶說』湖南文芸出版社、2003年

² 「近日創作談」(『乗火車旅行』中国華僑出版社、1995年)より。また休筆と関わりがあるのか、王安憶の「疲弊」問題が一部で囁かれたのも、この頃のことである(郭熙志「王安憶、莫言的疲憊」『文学自由談』1990年4期、陳学勇「王安憶何曾“疲憊”」『文学自由談』1991年2期など)

³ 前出「近日創作談」

⁴ 「叔叔的故事(おじさんの物語)」の原載は『收穫』1990年6期(『作品与争鳴』1991年8期に転載)。本論は『香港的情与愛 王安憶自選集第三卷』(作家出版社、1996年)によっている。なお翻訳には、田畑佐和子訳「おじさんの物語」(『季刊中国現代小説』第Ⅱ巻第13号、通巻49号、1999年秋)がある

⁵ 宋強「“我”觀“叔叔”評『叔叔的故事』」、閻舒「“叔叔”的困惑——談『叔叔的故事』」(いずれも『作品与争鳴』1991年8期)、傅春生・呉洪森「仮作真時真亦仮」(『文学自由談』1992年1期)、宮入いずみ「王安憶の『叔叔的故事』」(『人文学報』東京都立大学人文学部、253号、1994年3月)。また『中国当代文学史教程』(陳思和主編、復旦大学出版社、1999年)における説明も、基本的にこの読解の枠を出てはいない

⁶ 呉義勤「王安憶的“轉型”」『文学自由談』1992年1期

⁷ 前出『王安憶自選集之三 香港的情与愛』P3

⁸ 劉賓雁がエッセイの中で「鷹と烏の童話」を引用した、という指摘がある(前出、翻訳「おじさんの物語」)

⁹ 前掲「叔叔的故事」『香港的情与愛』P21

¹⁰ 同上 P26

¹¹ 当初、「おじさん」には性的な関係をもたない恋人がいたことになっていたが、書き直された物語では、「おじさん」が彼女と初めて性的関係をもとうとした夜、体が思うように機能せず、肉体的な衰えに愕然として、若い「私たち」に嫉妬した、とされている。

¹² 前掲「叔叔的故事」『香港的情与愛』P28

¹³ 同上 P48

¹⁴ 同上 P30～31

¹⁵ 魯迅「狂人日記」の最後の一文として有名

¹⁶ 陳思和「营造精神之塔——論王安憶90年代初的小説創作」『談虎談兔』廣西師範大学出版社、2001年(原載『文学評論』1998年6期)

¹⁷ 岸陽子「上海の作家・王安憶の歩み——『新時期文学』深化の過程示す」『中国知識人の百年 文学の視座から』早稲田大学出版会、2004年

¹⁸ 加藤三由紀『『おじさんの物語』——王安憶の真摯な遊び』『ユリイカ』1992年2月

¹⁹ 前掲「近日創作談」

²⁰ 同上

²¹ その意味において、韓毓海の指摘はやや大げさではあるが興味深い。韓によると、王安憶は「偽理想主義者」の「おじさん」と、「徹底した実用主義」の「私」の間に立ち位置を見出そうとしており、その意味で、梁啓超や魯迅などの系譜につながる「真の理想主義者」である。だがこの論は、「私」＝王安憶としている点や、「おじさん」を知識人の系譜からはずして「偽理想主義者」と断罪している点など、問題もある。(韓毓海「“悲劇的誕生”与“謊言的衰朽”——王安憶『叔叔的故事』及中国当代文学的芸術問題」(呉義勤主編『王安憶研究資料』山東文芸出版社、2006年、原載『当代作家評論』1992年2期)

²² 前掲「近日創作談」

²³ 『『神聖祭壇』自序』『神聖祭壇』人民文学出版社、1991年

²⁴ 「我們所說的小説是什麼？」『乘火車旅行』中国華僑出版社、1995年

²⁵ 主に「雨，沙沙沙」(1980)、『六十九届初中生』(1984)など、少女「雯雯」を描いた80年代初期の自伝的小説を指す。のちに王安憶は「十年の小説創作の過程を回顧すると(……)もっとも早い時期に私が小説を書いていたのは、ただ話したいことがあり、自分の思いや自分が歩んできた人生の道路の中で得た経験と感想をぶちまけたいからであった」と書いている(「写小説的理想」『読書』1991年3期)

²⁶ 次章でも触れるが、80年代末から書かれていた創作論とは、前出「写小説的理想」、「故事和講故事」、「小説的物質部分」、「故事不是什麼」、「故事是什麼」などの散文を指す。これらの文章は『故事和讲故事』(浙江文芸出版社、1991年)としてまとめられたらしいが、筆者は未見(だがその中のほとんどが『漂白的語言 王安憶自選集第四卷』に納められている)。陳思和も指摘するように、初期の創作論で王安憶が用いた批評は、ことばが未熟で、内容が伝わりにくい面があった。だが次章で論じる93年に復旦大学で行われた文学講義には、王安憶独自の創作論をかなり完成された形で見ることができる。

第二部 九十年代前期の王安憶——文学者アイデンティティの模索

第三章 「作家」から「小説家」へ——小説学講義（1993）を中心に

（一）講義の問題意識

この過程はひとつの問題、“小説の目的”を解き明かそうとするものである。“小説の目的”とは、その社会的機能ではなく、小説それ自体の目的を指している。小説とは何をするものか、いわば小説の理想を確立しようとするのである。小説の理想は、言語を材料とした物語の形で、心霊の世界を建設することにある。この世界は、我々の生存する現実世界とは別個の世界であり、独立した論理、原則、来源と帰結を自らもち、いっさいが非現実的でありながら、合理的なものである。ならばその世界と現実世界とはいかなる関係にあるのか。それはいかなる理由によって誕生、成立するのか。その価値はどこにあるのか。それは存在可能なのか。それはいかなる建築材料と技術手段を用いて成立するのか。この一連の問題を、この学期において検討および研究することで、ひとつの共通認識を打ちたてたい。¹

これは王安憶が上海の復旦大学で1993年から94年にかけて行った「小説学」講義の要綱である。要綱によると、講義のねらいは「小説の目的」と「小説の理想」を検討するものとされている。けれども、その答えは「言語を材料とした物語の形によって、ひとつの心霊の世界を建設すること」とすでにある。では講義の真のねらいは何なのだろうか。

80年代、文壇での地位を着々と固めつつあった王安憶は、天安門事件で世界観が覆される衝撃を感じ、書く自信を失っていた。「おじさん」——目標とするべき文学者像であり、王安憶の半身でもあった——の喪失こそが、王安憶に深い挫折感を与えていたことは、二章でみたとおりである。それでも小説を書きつづけるために、王安憶がとりかかったのは、文学者として新たな自己認識（アイデンティティ）を構築することだった。

中国の80年代は民主化運動の挫折で幕を閉じ、90年代に入ると社会は市場経済化へと急速に向きを変えつつあった。知識人の間では、オピニオンリーダーとして社会の中心にあった彼らの存在意義が揺らぎつつあることが深く憂慮されていた。文学を含む既存の価値観に対する懐疑は、この時期、多くの知識人に共通する思いだった。自明のものと思われてきた文学の存在価値が大きく揺らぐ中で、王安憶もまた文学創作の立場から文学者としてのアイデンティティを再確認せざるをえなかった。復旦大学での小説学講義はそのために開かれたのだ。

あまり知られていないが、小説がどうあるべきかという問題意識は、80年代の王安憶の中にすでにみられるものだ²。その時の問題意識が、ロジック、形式、言語とやや形を変えながら、1993年の「小説学」講義に受け継がれている。だが、80年代とは異なり、90年代の王安憶にとって、文学がどうあるべきかという問題はかなり切迫した問題だった。講義で取り上げられた作品は、内外の文学を中心に映画・舞踊にまで及び、その数は六十をゆうに越えた。当時の王安憶がいかにこの文学講義に心血を注いだことかうかがえる。講義録は4年後の1997年に『心霊世界 王安憶小説講稿』として出版された。

そこで本稿は文学講義録『心霊世界 王安憶小説講稿』³（以下『心霊世界』と略）を中心に、王安憶の文学論における問題意識を分析し、90年代初期の王安憶がいかに文学者としてのアイデンティティを確立しようとしたか検討したい。

（二）「仕事」としての小説創作

この十数週の講義で、私はひとつの問題を検討したいと思っております。（……）それは、「小説とはいったい何か」という問題です。これはけして小説の社会的機能、つまり小説の社会における位置づけの問題ではありません。小説という仕事の目的は何かという、小説自体の問題なのです。⁴

これは「小説学」講義冒頭の一節である。王安憶は「小説とは何か」を検討することが講義の目的だと言いながらも、そのことを「社会的機能」の問題としてではなく、「小説自体」の問題として考えたいのだと念を押す。それは、中国の現代文学がこれまで啓蒙や救国、あるいは宣伝効果の強調など、文学の実用的価値が重視されてきたためだ。

王安憶によると、1949年の中華人民共和国成立以後、「小説を書く人間」は政治運動の中で、「批判の対象や道具」となり、「イデオロギーの道具」となってきた。文化大革命後の「新时期」においては、作家は「民衆の代弁者」としての役割を果たしたし、今日でも「社会学者」のように世の中で起きるさまざまな問題に責任を負い、それに答えるものだと考えられている。しかし市場の発展に伴って社会が変化し、文学は「味わい楽しむもの」へと変わりつつある。そこで文学を書く「私たちは誰なのか」、「私たちの従事する仕事とは何なのか」という疑問が起こる。いまや作家は「社会学者」ではなく、小説「製作者」となった。文学創作は特定の「技巧」や「技術」をもつ者が従事する「専門的な職業」となったのである。

「作家」と呼ばれる人間が携わる職業はひとつの「専門的な職業」であり、その職に従事する者は小説「製作者」にすぎない、作家は職業的文学者なのだと、王安憶は宣言する。けれども、序論にも述べたとおり、このことは日本の作家について言えば、ほとんど自明のことではないだろうか。では王安憶はなぜこのような「宣言」をする必要があったのだろうか。

そこで、中国の作家を「職業」という視点から考えてみよう。

まず考慮すべきは、中華人民共和国の作家が文章のプロフェッショナルであると同時に、作家協会という国家機関に所属し俸給を得る公務員的存在であることだ。以来、作家たちは国家から生活の保障を得る代わりに、共産党宣伝部の指導の下、「文芸工作員」として、党と政府の歯車となって働くことが要求されてきた。そのため、特に文化大革命以前は、文学者を国家や社会に対する責任から切り離し「専門的な職業」に従事する者と見なせば厳しい批判も免れなかった。

ただし、第一部で見てきたとおり、文化大革命以後、作家をめぐる環境は少しずつ変わりつつある。1990年代には、王朔のように若者の風俗を描いた小説で一世を風靡し、作家協会に所属せず独立生計を立てる「業余作家」も登場している。また、近年ではインターネット文学が台頭し⁵、その作者の多くが作家協会に所属していない。こうしたことから、

インターネット文学は新たな文学のあり方と目されもしたが、作家協会所属作家の数は近年も増加傾向にあり、インターネット文学の作者の協会加入も検討されつつある⁶。作家のあり方が少しずつ変わってきているとはいえ、基本的にその所属先が作家協会であるという状況は、現在でもあまり変わらないのである。

第二に、90年代初期の中国において、頭脳・精神労働に関する仕事を「専門的な職業」と見なすこと自体があまり一般的ではなかった。それは民国期に都市部で増えた管理・会計・事務など頭脳・精神労働に従事する層が、1949年以後一括して「労働者の一部」とされたたことに関係している。専門知識をもつ職業人が都市「中間層」として社会的に再認識されるようになったのは90年代のことである⁷。その意味でも、知識人の頭脳労働を「専門的な職業」とした王安憶の発言は、1993年当時においては新鮮なものだっただろう。

第三に、中国の伝統的文学者像を考えなければならない。中国の文学者は伝統的に見ても「職業作家」ではなかった。「文以載道」のことばにもあるように、中国の読書人（知識人）は、文筆を携わると同時に官僚として社会に向けて能力を発揮する存在だった。近代以降も例えば魯迅が「作家である前に啓蒙家、革命家だった⁸」と紹介されたことにもあらわれているように、文学者の多くが歴史の荒波の中で国家や社会に貢献している。

王安憶の両親も若くして革命に身を投じた文学者だ。その意味でまさに彼らは、共産主義の実現のために活動した世代の文学者である。特に作家として先輩にあたる母親の茹志鵬は、駆け出しの作家だった80年代の王安憶にとって大きな存在だったと思われる⁹。80年代の王安憶が母親世代の文学者を目標にしていたというのではない。だが、少なくとも茹志鵬が健在だったころの王安憶にとって、最も身近な存在である両親が、あるべき文学者の姿として潜在的に意識されていてもそれほど不思議はない。逆にいえばだからこそ、「世界観の崩壊」に打ちのめされた90年代の王安憶は「作家」という存在の再定義が必要となったのである。

90年代以降の王安憶は自分の職業を指して言うとき、しばしば「作家」という呼称を避け、「文学労働者¹⁰」、「匠人（職人）¹¹」、「小説女工¹²」、「小説家」等と称してきた。いずれのことばにも「小説製作者」と同様に、小説を書くことを専門的に行う職業に従事する者という意味が込められている。特に「小説家」は、『心霊世界』が再版されたときに『小説家的十三堂課（小説家による十三講義）』と改題されたことにも見られるように、王安憶がもっとも頻繁に使う呼称である¹³。

そもそも「小説」とは「小説を飾り立て県令を干める（役人のポストを求める）」（『莊子』外物篇）とあるように、取るに足らない議論を指して言うことばであり、その後『漢書』芸文志で戦国諸氏の著述が十家（儒家・道家・陰陽家など）に分類された際、「其の観るべき者は九家のみ」と最後に置かれたのが「小説家」で、「小説家」の書は「根拠が乏しく、内容が現実からかけはなれており、学術的価値のないもの¹⁴」であった。以来このことばには「思想・言論にかぎらず、価値が低いもの・卑俗なものという意味合い」が付きまどった¹⁵。

王安憶の講義では「小説家」という語は単に「小説を書く者」という意味で使われている。それでも「作家」という権威的色彩の強いことばにかわり、「小説家」という別称的語感の残ることばに自己アイデンティティを求めようとするところに、小説を書く者は特別な存在ではないのだという王安憶のメッセージが感じられるだろう。

王安憶は小説創作を「仕事」の問題として考えようと、「作家」という呼称をあえて使わず、「専門的職業」として「小説製作」に従事する者を自認した。この「小説製作者」、「小説家」という自己認識に、王安憶は文学者としての立ち位置を新たに見出そうとしたのである。

(三)「心霊世界」としての小説

王安憶が講義で説明しようとしたのは、「専門的職業」者としての「小説製作者」の「仕事」とは何か、つまり「小説製作者」が書くべき小説とは何かという問題である。そこで王安憶が提出したのが、「心霊世界」というやや抽象的な概念だった。

「心霊」ということばは、日本語では「心霊現象」などの言い回しで使われることが多いが、中国語では「心」、「精神」、「靈魂」を意味している。王安憶は「小説製作者」が作る小説世界を「心霊世界」ということばで表現し、以下のように説明する。

我々の心霊世界に対する基本的な了解は、この世界が私たちの真実の世界とは明確な関係をもたず、私たちの世界に対応するものでも、複製でもないということであります。(……)それはひとつ別個の存在で、ひとつの独立した、完全にそれ自身の決まりと原則で推し進められ、発展、構成されるものです。またこの世界はひとりの人間によって創造されます。この人は相対的な閉鎖性を持っており、彼の心霊の天地で、いわば心霊という製作現場で、この世界をゆっくりと構築するのです。けれども、この世界を閉鎖的だというのは間違いです。なぜなら、その人の心霊は確かに彼自身の経験の影響を受けているからです。私たちの言う閉鎖性とは、ただその創作過程を指しているにすぎません。製作の瞬間は閉鎖的で、その人ひとりのものです。それはとても強く心霊の特徴を、つまり完全なる個人の精神の特徴を持っています。その人間がどのような人間で、どのような気性、性格であるかは、いずれもその中に表現され、なおかつそれは絶対にその人個人のものにすぎません。その人の内面では真理も道理もなく、人が認めるような正誤も是非もなく、科学や社会のイデオロギーのようなもので、検証したり、定められたり、評価されたりもせず(……)完全に個人によって定められるものなのです。その存在は反自然の性質を持っています。それは太陽が朝東から昇り、夕に西に沈むような、自然と同じものではないのです。(……)それは自ら昇り自ら沈むものです。だからそれは反現実でもあります。この点を私たちは必ずはっきりさせなければなりません。小説が私たち真実の生活とそっくり同じものであるなら、どうしてわざわざ生活の複製を作る必要があるのか、私たちはその芸術性に疑いを持たざるをえないでしょう。¹⁶

王安憶によると、「心霊世界」はひとりの人間の精神（「心霊」）において生み出される。それは必ずしも現実を投影したり、現実において実用的機能をもったりするものではない。では王安憶は文学テキストが関係性の中におかれていることを否定しているかといえば、そうともいえない。それは、王安憶があくまで自分の実際の創作の立場から語っているためだ。

王安憶の語る「閉鎖性」とは、「創作過程」における「小説製作者」の「相対的な閉鎖性」である。それは作者の手を離れた後の文学テキストの閉鎖性を主張しているのではないこ

とはもちろん、結果的に文学が実用的機能を持つことを否定しているわけでもない。また「小説製作者」の思想そのものが外部の影響とは無関係に存在しうると言っているわけでもない。

例えば王安憶は「創作過程」において小説が現実世界と無関係に存在することはできないとし、小説の言語や「物語」を発展させる「ロジック」も「私たちが現実の生活で用いているもの」であり、それを「作家自身が組み立て」、「心霊世界を新たに構築する」と説明する。また小説の思想についても、個人の思想は時代やイデオロギーの影響を受けざるを得ず、「絶対的な基準を設けられない」と説明されている。

したがってその「閉鎖性」とは、「創作過程」にある創作者の思想が現実世界から逃れられないことを踏まえたうえで、その創作がイデオロギーによって裁断されないことを願っての発言にすぎない。このことは逆に、文学が結果として持ちうる実用的機能が、王安憶の創作において、いかに自明なこととして認識されていたかを示している。「作家」が「イデオロギーの道具」や「民衆の代弁者」と見なされてきた経緯を踏まえ、文学が結果的に持ちうるかもしれない社会的責任を意識しない、相対的に自由な精神状態で創作に望みたいと、王安憶は考えたのだ。

しかし文学から「社会的機能」を切り離して考えようとしたために、彼女の語る文学創作の目的は、「心霊世界」という概念と同じように、抽象的なものにならざるをえなかった。例えば、王安憶は「心霊世界の価値」は「真実性や実用性」にあるのではなく、「精神の空間を開拓し、精神の宮殿を建設」し「崇高な境地を設立する」ことにあるのだと説明し、ロシアの作家・ナボコフのことばを引用して、「心霊世界」たる「よい小説」は「神話」であると語る¹⁷。

「小説製作者」というアイデンティティは、「世界観の再建」を期し、それまでとは異なる文学者像を作り出そうとする中で生まれた苦しい自己認識だった。小説も創作者も、現実世界の価値構造から離れることはできないことを知りながら、それでも王安憶は、創作者は「相対的な閉鎖性」において創作するべきであり、文学（「心霊世界」）の価値は優れて「高い境地を打ち立て」ることにあるのだと主張する。この「心霊世界」という抽象的に過ぎる文学観に、筆者は、王安憶にとっての伝統的作家像を打ち砕くことの容易ならざることを見る思いがするのだ。

(四) 『ノートルダム・ド・パリ』に見る「心霊世界」

では「神話」としての「心霊世界」とはどのようなものなのか、もう少し具体的に探ってみたい。

講義で王安憶はいくつかの文学作品を挙げ¹⁸、「テキストのみを重視」し作品外の一切は「関係ない」とする解説を試み、それらの作品がいかなる「心霊世界」を作り出したかを説明した¹⁹。そこで次に、「心霊世界」の神話的特徴がわかりやすく説明された『ノートルダム・ド・パリ』(1831)と『百年の孤独』についての講義を検討したい²⁰。

『ノートルダム・ド・パリ』はビクトル・ユーゴー作の長篇。中世パリを舞台に、ノートルダム寺院の司教・フロロ、寺院の鐘突きの醜男・カジモド、ジプシー出身の美女・エスメラルダを中心とした人間模様をめぐり、物語は展開される。

王安憶の解説によると、この小説の「心霊世界」は「ひとりの神がこの世に生れ落ち、

苦難を嘗め尽くす物語」であり、三つの世界で構成されている。一、国家機関を司る「権力社会」。現実社会を司る、「衰亡」の危機に瀕する社会。ノートルダム寺院・司教フロロによって体現される。二、「新生市民集団」によって構成される俗世。小説の主要場面に多く登場する「生命力旺盛」な社会。三、「神霊の世界」。淪落した二神カジモドとエスメラルダによって成る「神の永遠の世界」、「霊光の世界」。それはフロロの「権力世界」と同様に「虚無」である。そのことから、フロロはエスメラルダとカジモドに魅かれるが、彼の世界は「虚無」ゆえに零落し、本質的に神の世界にあるカジモドとエスメラルダは凡俗を昇華する。

この三つの世界の中で、王安憶は「神霊の世界」を重視し、ユーゴーは「霊光の世界」を描き出して、「この世界の上に、もうひとつの霊光に照らし出された」「永久不変の世界」を提示したのだ、と説明する。またその意味で、「永久不変」の「霊光の世界」を描き出したユーゴーは——「現実世界がどのようなものであるか」を示し「世界の真相を暴きだした」ゾラやバルザックも確かに「偉大な作家」だが——すばらしいのだと語る。

最もよい作家はロマンティックな気質に富んでいると思います。彼らは現実を明るみに出し、現実を描き、現実を分析する仕事だけでは決して満足できず、できるかぎり現実の中からひとつの境地を昇華させようとします。この境地こそが（……）心霊世界なのです。²¹

王安憶によると、「心霊世界」は「ロマンティックな気質」の創作者が構築する「神話」である。そこには王安憶の近代以前の文学、特にここでは中世的世界観が表現された文学への憧憬が見て取れる。そもそも講義で王安憶が挙げた主要作品の大部分は古典的名著とされる作品であり、「現代小説（20世紀後期の小説を指す）」は、張承志『心霊史』（1991）、張煒『九月寓言』（1992）、マルケス『百年の孤独』（1967）のわずか三作が挙げられているにすぎない。そのことは王安憶が「古典小説（20世紀半ばより以前に書かれたものを指す）」を小説の理想としたことを示している。

古典主義作家は技術主義者ではなく、さまざまに手を尽くして、山場を作り、スリルを設け、巧妙なものを製作しようとしたものではありません。彼らはそのようにせず、死力を尽くして、物事を極限まで書きつくしたのです。愛を、憎しみを、極限まで書くのです。物事を極限まで書くのは容易ならざること、助けとなるものは何ともありません。例えば私たちが高いところに登るのに、梯子を使わずにひとつひとつ煉瓦を積み上げてゆくようなもので、とても手間のかかるものです。私が今、皆さんに紹介しているこれらの本は、どれも死力を尽くして煉瓦を積み上げたものです。（……）先日授業でお話した『九月寓言』と『心霊史』には、いくらかの技巧が用いられているのが認められるでしょう。『心霊史』は代替物を探し、『九月寓言』は寓話が設計されていました。けれども『復活』や『嵐が丘』や『ジャン・クリストフ』は、いずれも死力を尽くしたものであります。これらの作品には、読者にとって便利な代替や象徴や暗喩は使われていません。（……）それは完全な加法であり、一步一步加えられてゆくもので、乗法ではないのです²²。

王安憶の「心霊世界」は、製作者の精神（「心霊」）において創作される小説世界である。その製作者は「ロマンティックな気質」に富み、現実世界の素材を用いながらも、現実を反映させるのみならず、そこから「ひとつの境地を昇華させ」た「神話」としての虚構世界を構築する。またそれは「煉瓦をひとつひとつ積み上げてゆくよう」に「死力を尽くし」「物事を極限まで書きつく」すことで構築されるものでもある。これらの要素を王安憶は「古典小説」の中に見出したのである。

（五）『百年の孤独』に見る「心霊世界」

では「現代小説」を、王安憶はどのように説明したのだろうか。ここでは先に挙げた三作の「現代小説」うち、王安憶が最も高く評価した『百年の孤独』を見てみよう。

『百年の孤独』は、架空の町マコンドの建設者ブエンディア一族を中心に、町の発展と衰亡の百年を描いた小説。作者ガルシア・マルケスはコロンビア出身で、1982年にノーベル賞を得たことから、中国でも広く読まれるようになり、80年代半ばの「尋根文学」にも影響を与えた。

王安憶によると、『百年の孤独』には「大きく見ると全人類、全世界、ひいては宇宙の運動であり、小さく見ると、ひとつの微生物とひとつの細胞の生と滅の過程」を描いた「心霊世界」が表現されたものだ。王安憶は『百年の孤独』の一般的な読解——「小村マコンドの建設から発展、滅亡までの百年の歴史によって、ラテンアメリカの盛衰の歴史を生き生きと反映した」という「定説」——を否定するつもりはない、と前置きをしながらも、しかしこれは「完全にラテンアメリカという現実を抜け出して存在」する「心霊世界」だという。

だが、このように評価する一方で、厳しい批判も加えている。王安憶によると、『百年の孤独』は「全ての人物があらかじめ抽象に帰納され定義づけられた」典型的「現代小説」である²³。なぜなら、「先に思想主題があり、後にその思想主題を図解してゆこうとする」小説だからだ。そのことは、「古典小説」に「読者に便利な代替や象徴や暗喩」が使われておらず「容易には定義できない」のとは対照的である。

『百年の孤独』は優れた「現代小説」であるがゆえに、より深刻に「現代文学」の問題を内包すると考えた王安憶は、それが「心霊世界」のあり方にも影を落としていると指摘する。

現代小説は沈没船のように不断に墮落しつづけ、聖光が照らす光景も見られなくなり、取って代わったのは地平線の下で景観であります。それが私たちに提供する心霊世界の画面は、沈み込み、絶望し、二度と神話的な人を奮い立たせるような輝きは見られなくなりました。²⁴

「古典小説」の「心霊世界」が「外殻は現実的であるが、内面には聖なる光が照らす」「神話」であるのに対し、「現代小説」のそれが「表面的な奇異性が強くなる一方、内面はより現実的」だと王安憶は言う。「現実的」とは、それが現実世界の「主題思想」が作品の前にあり、「聖なる光が照らす光景が見られなく」なったこと、「ひとつの境地を昇華できてい

ない」ことを示し、それが「心霊世界」にとって致命的な欠陥とされる。

王安憶は「現代文学」がこのような状況に陥った原因をいくつか挙げている。彼女によると、科学技術の進歩が世界から神話を想像する余地を奪ったこと、文化が大衆化したことが原因である。特に後者に関しては、特権階級なくなり「高級文化」が失われた今日、芸術は「聖なる光を次第に失って人間じんかんの声となり」、思想は「大量消費の時代」に入り、最後には「巨大な虚無」だけが残った²⁵。こうして「地平線の上空に輝く世界を創造」してきた小説は、「虚無」にありながらそれを超えようと「地平線の下に暗黒の深淵」を開拓し「世紀末的情緒」を帯びた。だが、不条理を目にしながらか「一切が合理的」で「存在だけが重要」と見なす「最も簡単で最も便利で最も頭を使わない」「ポストモダン」的観点には納得できない、と言う²⁶。

しかし「巨大な虚無」に陥った現代に、王安憶の理想とするような文学世界（「心霊世界」）など存在しうるのだろうか。

王安憶によると『百年の孤独』の「心霊世界」は「自己消滅の結末」で終わりを告げる。それは「何の道理もなく」「全てを覆」したのではなく、「道理にかなっており、順序だっ
ていて、論理的で、ひとつひとつ煉瓦を崩して見せる」結末である。王安憶は「この時代で最もよい芸術家」であるからこそマルケスは、「喪失」を結末とせざるを得なかったのだと語る。王安憶は現代の芸術が「袋小路に入り込んだ」ことを自覚し、「勇敢に向きを変え、新たな道を探し出さねばならない」と主張し、最後の三講義では、八十年代末に書いた小説創作に関する論の延長として、小説創作におけるプロット、思想、言語、「情感」の問題を詳しく検討し、かなり挑戦的に80年代の「新时期」文学の問題点を取り上げている。そこには確かに、80年代の文学を主体的に内省しようとする王安憶の厳しい問題意識がある。しかしそれらは結局のところ、小説創作における方法論に過ぎない。

なぜなら「高いところに登るのに、梯子を用いず、煉瓦をひとつひとつ積み上げてゆく」ように「死力を尽くし」て書かれた物語が、王安憶にとってひとつの理想の小説のあり方であるならば、「ひとつひとつ煉瓦を崩して見せた」『百年の孤独』もまた「死力を尽くした」小説だったであろう。それがもう「神話」ではないと言うならば、今日の文学において、王安憶の言う「心霊世界」はもう存在しえないのだ。

（六）文学者アイデンティティを探しあぐねて

1993年の王安憶が復旦大学で講義を行おうとするねらいは、小説創作をひとつの「仕事」と見なし、文学者としての新たなアイデンティティを検討することにあつた。しかし文学者としてのアイデンティティの転換は、当時の王安憶にとって容易なことではなかった。苦しい自己認識の過程で、王安憶は「心霊世界」という抽象的な概念を提出し、小説を書く者の「創作過程」における「相対的閉鎖性」を主張する。

「心霊世界」は、現実の世界からひとつの世界観を昇華させた「神話」的小説世界である。王安憶は「古典文学」の小説と作家とを高く評価し、そこから「小説製作者」の「ロマンティックな気質」や「死力を尽くす」態度を理想として引き出して、「現代文学」の技巧性を指摘し、虚無から抜け出せない「現代文学」が「神話」としての「心霊世界」を構築できていないと指摘する。だがその一方で、今日において彼女の言うような文学世界（「心霊世界」）が存在しうるかについて、具体的な言及はない。その意味で王安憶の「心霊世界」

は今日において、ほとんど実体がないのである。

そのほか、王安憶の議論にはいくつか疑問も残る。

例えば、文学テキストを読み解くことは、批評家（読者）として議論を展開することでもある。だが批評という立場においてもなお、「テキストのみを重視」し作品外の一切は「関係ない」とする王安憶の読解は、創作者という立場から見た「創作過程」における「相対的閉鎖性」という、当初の前提を逸脱しているのではないか。

また、王安憶は「心霊世界」によって普遍的な世界観を提示すべきだと主張するが、そのことは逆に、王安憶自身が乗り越えようとした従来の意味における知識人によって書かれることのあった、イデオロギー宣伝を目的とするような、全体性を求める文学を生みだしかねないのではないか。

そのような疑問が残る一方で、しかし筆者がここで考えたいのは、王安憶がどのような思いでこうした文学観を形成するに至ったかということである。そのことは、王安憶の議論が——時を経て再版されていることから窺えるように、中国では一定の支持を得ているようだが——どの点において聴衆（読者）の共感を得たのか、ということにも関係する問題である。

王安憶は現実世界を昇華した神話的世界観をもつ小説を理想とし、「古典小説」にあるような世界観や創作者の姿勢、さらにそれを生む基盤となった前近代的な貴族文化への憧憬ともとれる論を展開した。そこから連想されるのは、「小説製作者」と呼ばれる専門的職業者というより、むしろ一般大衆よりひとつ高いところにある知識人の姿である。それは「小説家」というやや蔑称的意味合いの残る呼称によって自己認識をした王安憶の精神態度と矛盾している。

この問題について考えるために、王安憶の「象牙の塔を再建せよ」（1995）を見てみたい。これは復旦大学の中国文学研究者・陳思和について書いた短い文章で、以下に引用するのはその一節である。

一度、会議の席上で、ある人士がこのような意見を出したことがあった。作家は群衆のリーダーを演じるべきではない、作家は群衆のひとりにすぎないし、その従事する職業はバーテンダーという職業と何ら変わりがないのだから。バーテンダー、これが作家を含む知識人がこの時期に見つけ出した位置だった。ここには確かに人間性に対する普遍的な尊重があり、親しみやすさと謙遜があった。それに情勢を見据えた末の勇退という感もあった。確かにこの覚醒の時代、大衆を教え導く教師はもう必要なくなった。同じ地平にある者ならばみな目の前の地平は同じ広さを持っている。だから、思想をその生涯とする人の特性を、私たちは混同していたかもしれない。なぜなら同じように思想を生涯とする者である私たちにとって、この特性を描写するのは難しいことだったから。

27

「ある人士」が言ったという「バーテンダー（「調酒師」）」ということばは、オピニオンリーダーとしての自信を喪失したこの時期の知識人が、自分たちもまた専門的技術をもつ一般的職業者にすぎないのだと認識を新たにしていたことを示している。文学者としての立ち位置を定め直そうとする葛藤の末に、専門職にある「小説製作者」という立場を見出そ

うとしていた王安憶は、彼らの嘆息にひとまず共感を示すのだ。

ところがこの文章はここで終わらない。王安憶の思考の混乱を示すように、ねじれているのだ。最後の部分で、王安憶は「思想をその生涯とする人の特性を、私たちは混同（原文「混淆」）していた」と書いている。これは何を意味しているのか。

「思想をその生涯とする人」とは思想を「仕事」とする人物のこと、ここでは陳思和を指している。「混同していた」とは、「バーテンダー」という職業と、思想を扱う職業とを、王安憶が「混同していた」ことを示している。では自分と同じく思想を仕事とする者と「バーテンダー」との違いは何であると、王安憶は考えたのか。

王安憶は、陳思和をはじめとする思想を仕事の対象とする文学者は、当時、中国知識人の源泉を探し求めるために、著名な文学者の評伝を相次いで書いたと語る²⁸。

中国のこの百年は本当に動乱が絶えず、知識人はたびたび、中国はこんなにも大きいのに静かな文机がない！と悲嘆に暮れた。だが書齋に閉じこもった知識人は「象牙の塔にもぐりこんだ」と言われた。陳思和は巴金先生の雑然とした人生素材を收拾しながら、あまりに多くの貴重な思想が動乱の中流失されたことに心を痛めたはずだ。この世紀の変わり目に生まれた敏感な頭脳の中で、どれほどの精神の萌芽が成長をまたずに扼殺されたことか。もし成熟していたら、どれほど輝かしい果実となったことか！この果実の価値は失われて初めて気づかされるものだ。（……）思惟ほどたちまちのうちに失われるものはないのではないか。それは丹精込めて養い育てねばならぬものだ。それを象牙の塔と言っても言いすぎではなかろう。いま陳思和は知識人たちを広場から呼び戻そうとしているが、それは象牙の塔に呼び戻しているのではないだろうか？その声は弱々しく、風が吹けば吹き飛んでしまだろう。だが声があるのは、ないよりもいいではないか。（傍点引用者）²⁹

中国語の「象牙之塔」は、フランスの文学者・ブーヴがロマン派の詩人・ヴィニーの芸術至上主義的態度を批判して言ったことばを語源にしており、大意は日本語と変わらない。ただし、『漢語大事典』で「现实生活から乖離した文芸家の小天地」と説明され、例として「象牙の塔の中に隠れる（原文：躡在象牙之塔里面）」という文章が挙げられていることにも見られるように、しばしば芸術家や学者を揶揄して使われることばである³⁰。中国現代文学では、魯迅が厨川白村の『象牙の塔を出て』を翻訳したことで知られる³¹。

王安憶は「象牙の塔を再建せよ」と題したこの文章で、「象牙の塔」を否定的な意味で使っているわけではない。王安憶によると「象牙の塔」の突端は「人の思想の突端」であり、「労働者」が「人々のために精神空間を創造」している場、思想労働に従事する知識人の“仕事の間”である。その意味で、王安憶は「现实生活から乖離した文芸家の小天地」という否定的語感を逆手に取り、文学者の理想的仕事の間を「象牙の塔」と再評価したのだ。

では、筆者が傍点を付した部分について考えてみよう。王安憶はここで「崗位（仕事の間）」と「広場」という術語を唐突に使っている。それは、90年代の初頭の「人文精神」論争における陳思和の議論で使われたことばである。

「人文精神」論争とは、90年代初めに陳思和を含む上海の中国文学研究者が、「人文精神」と言われるものによって、揺らぎつつある知識人の主体性を再構築せよという提起して広

がった議論である。陳思和はその中心的存在のひとりであった。陳思和によると、中国知識人のメンタリティは「廟堂意識」、「広場意識」、「崗位（職場、持ち場）意識」とに分けられる。伝統的知識人は「廟堂」にあつて「道」と「学」を主宰する士大夫の知識人であり、近代以降の知識人は西洋学術の独占によって「現代化」を主導し「広場」で大衆を啓蒙する存在であった。今日、知識人はこの「広場意識」を脱却し、自らの職業や専門領域（「崗位」）を基盤として、その主体性を立て直すべきだ、というのが彼の主張である³²。

陳思和の議論を踏まえると、王安憶の文学者アイデンティティをめぐる議論と「象牙の塔を再建せよ」という文章は、同じような問題意識を持つ陳思和の議論への応答とみることができらう³³。王安憶は「現実生活から乖離した文芸家の小天地」である「象牙の塔」を思想家の仕事の場だと考えている。その意味で、「神話」たる小説世界を構築しようと呼びかける王安憶の仕事の場（「崗位」）もまた、「精神空間」を構築する「象牙の塔」にある。王安憶は「小説製作者」という新たな文学者アイデンティティを掲げ、「小説製作者」による小説世界を「心霊世界」とした。ところが、新たな旗印を掲げたにもかかわらず、実は「心霊世界」が今日においていかに存在しうるのかについては、説明しきれなかった。「小説製作者」がいかにして存在しうるのかを探しあぐねていた王安憶は、おそらく、陳思和の「崗位意識」という新たな知識人像の提案に、「小説製作者」としてのあり方を見出したのだろう。

けれども、王安憶が自己の仕事の場を「象牙の塔」と見なすことは、彼女自身が構築した新たな文学者アイデンティティ——専門的技術を持つ職業者（「小説製作者」）——と矛盾している。ここにおいて、王安憶は「バーテンダー」ということばに込められていた「人間性に対する普遍的な尊重、親しみやすさと謙遜」を喪失し、再び文学者としての自意識を突出させていると見てよい。

このような矛盾や揺らぎは他の部分にも見られる。例えば、講義で王安憶は、トルストイのテキストに「ひどく心を動かされた」と言い、また「あれほどの高みに立ちながら、人生の伴侶のように、最も困難なときには助けてくれ、いつもひとつの理想を教えてくれる」と、きわめて高く評価している。けれども『復活』が他の小説より豊かな「心霊世界」を提示したかという点、王安憶の説明から理解するのは難しい。逆に、貴族社会の腐敗を前に社会的責任感に目覚める主人公を描いた『復活』と、「ひとつの理想を教えてくれる」作家・トルストイに対する王安憶の思い入れには、王安憶が密かに抱き続けるかつての知識人——特に共産主義の理想に邁進した知識人「おじさん」——に対する憧憬が見え隠れしている気がしてならない。

王安憶は新たな文学者アイデンティティを探り、専門的職業にある「小説製作者」という立ち位置を考え出しもしたが、しかし、80年代まであるべき文学者の姿として認識されていた知識人像への憧れも捨てきれないのだ。そこには新たな足場を確立しようと葛藤する王安憶の揺らぎが見て取れるだろう。

陳思和は、90年代初期の王安憶小説についての評論「精神の塔を営造せよ」において、王安憶の言う「象牙の塔」を、意図的に「精神の塔」と言い換えている³⁴。「広場」から「崗位」への転換という説明によって、ラディカルに知識人の立ち位置の転換を呼びかけた陳思和にとって、「崗位」を「象牙の塔」という手垢のついたことばによって言い換えることは違和感のあることだったに違いない。

しかし、多くの知識人にとって、知識人としての自己認識を転換させることは、戸惑いや苦痛や自己矛盾を伴うこととして意識されていただろう。だからこそ、文学創作の立場から、文学者としての足場を再構築しようともがきつつも、80年代までの知識人のあり方への憧憬を捨てきれない矛盾と揺らぎを露呈する王安憶の議論は、逆に彼らの共感を呼んだのではないだろうか。

(七) 新たな文学者アイデンティティのなかで

本章は93年に上海復旦大学で行われた「小説学」講義を中心に、王安憶の90年代初期の問題意識を分析してきた。この時期の王安憶は、ひとりの文学者として以後どうあるべきかという問題意識から、小説創作のあり方を検討していた。80年代末の小説創作に関する問題意識を足がかりに、天安門事件後、価値観転覆の憂き目にあった自身の文学者としてのアイデンティティの再構築を目指していたのである。それが復旦大学の小説学講義を行った大きな目的であった。

講義で王安憶は、文学者はもう社会問題に責任を負いその答えを提示する「社会学者」ではなくなった、「群衆のリーダー」ではなくなったのだと宣言し、自身を含む文学者を小説創作という専門的な職業に従事する「小説製作者」として定義した。そのことは、かつての知識人のあり方への思い入れを捨てきれないまま、新たな文学者像を構築する作業でもあった。

そこで、王安憶は「小説製作者」（「小説家」）が目指すべき小説を「心霊世界」という抽象的な概念で表現した。それは王安憶によると、創作過程にある小説の創作者がイデオロギーなどに裁断されない相対的に閉鎖的な精神世界において作り出されるべきものである。またそれは現実の世界にある「材料」を利用しながらも、創作者の創造力で昇華された「神話」的世界である。王安憶は優れた「心霊世界」を構築しえた例として「古典文学」の作品を多く挙げる。だが虚無に沈む「現代文学」において、いかなる「心霊世界」が構築可能なのかについては説明していない。その意味で、今日において王安憶の言う理想的文学世界とは何なのか、最後まで明らかにされなかったのである。

また、王安憶の「古典文学」——それはかつての特権階級によって作り出されたものだと言う——に対する憧れは、小説を書く者は特別な立場にある存在ではなく、職業として専門的技術をもつ「小説製作者」に過ぎないという彼女の自己認識と矛盾がある。そのことは「群衆のリーダー」としての知識人（文学者）アイデンティティが、王安憶の中でいかに打ち消しがたいものであったかを示していると同時に、従来までの知識人のアイデンティティと「小説製作者（小説家）」という新たな自己認識との間で揺らぐ王安憶の姿を露呈しているのである。

文学者アイデンティティの転換がこれほど問題になるのは——王安憶個人の問題もあるだろうが——中国において「作家」が、社会的にきわめて特殊な存在であったことを物語ってはいるだろう。王安憶が文学テキストではなく、講義というより形で文学者アイデンティティの転換を呼びかけようとしたのは、自分の考える「小説家」というアイデンティティが中国社会に受け入れられるかどうか確証が持てず、議論を通して問題意識を深めたかったためだと思われる。

最終講義で突然、王安憶は、文学創作において「情感（感情）」が最も重要だと言いはじ

め、後日行われた討論会ではこのように 80 年代の文学を振り返っている。

いまになって思えば、新時期文学の作家の多くは、文化水準もそれほど高くはないし、視野も広くはなく、認識もけして深いとはいえませんでした。けれどもみな作品を残しています。彼らが活躍した時間は短いものでしたが、そのヨロヨロとした姿は私の記憶に残り続けています。なぜならそこには感情があったからです。これらの作品はたいした技法も使われておらず、主題の深化という面では稚拙ですらありました。けれども感情がありました。この感情の力はたいへんに強く、人を一息に突き倒すような力を持っていました（……）中国の新時期文学には、このような作家たちがいたと思います。彼らは農村から出てきて、苦労を重ね、胸には溢れんばかりの感情を抱いていました。しかもその溢れんばかりの感情を、まっすぐに大衆へと向けたのです。³⁵

90 年代の王安憶は、小説創作に携わり続けるために、文学者としての自己認識を再構築せざるをえないところにまで追い込まれていた。しかしそれは王安憶にとって、あるべき姿として信じてきた文学者のあり方を覆す作業——半身である「おじさん」と完全に決別する作業——であると同時に、自分を育ててきた「新時期」の文学と決別する作業でもあった。王安憶が新たなアイデンティティを確立するために提起した「心霊世界」という概念は矛盾を多く含んでおり、まさに彼女は「任に堪えない代価³⁶」を支払うことになった。しかし王安憶がさらけ出した「ヨロヨロとした姿」こそ、同時代に生きる多くの知識人の心象風景だったのではないだろうか。

¹王安憶「復旦大学小説学課程大綱」『小説家的十三堂課』上海文芸出版社、文匯出版社、2005 年、1-2 頁

²王安憶「我看長篇小説」（初出不明、初稿 1988 年 1 月）、「小説的物質部分」（初出不明、初稿 1988 年 4 月）、「故事不是什麼」（初出不明、初稿 1988 年 10 月）、「故事是什麼」（初出不明、初稿 1988 年 12 月）、「故事和講故事」（初稿、初出ともに不明）、「大陸台湾小説語言比較」（『上海文学』1990 年 3 期）、「我的小説觀」（原載「写小説的理想」『読書』1991 年 3 期）。いずれも王安憶『漂泊的語言 王安憶自選集第四卷』作家出版社、1996 年参照。

³王安憶『心霊世界 王安憶小説講稿』復旦大学出版社、1997 年。また 2005 年には『小説家的十三堂課』（前掲）と改題して再版された。

⁴前掲『心霊世界』2 頁

⁵巖鋒著、松村志乃訳「中国における「インターネット文学」の成立」『東洋文化』第 84 号、2004 年

⁶中国作家協会の 2006 年の会員数は 7690 人、毎年平均 800 人ずつ増加し（「中国作協現有 7690 人」『文学報』2006 年 10 月 26 日）、2009 年の会員数は 8930 人にのぼっている（「中国作協新聞發言人 就 2009 年會員發展工作答記者」『文芸報』2009 年 6 月 25 日）。ただし会員が数量的にインフレを続ける一方で、資金難に苦しむ作家協会の実質上の価値は減じているとの指摘もある（尾崎文昭「「改革と開放」政策のもたらしたもの 一九九〇年代の文化とメディアの状況」、尾崎文昭編『「規範」からの離脱』山川出版社、2006 年）

⁷岩間一弘「人事記録に見る近代中国の銀行員の給与・経歴・家族——上海商業儲蓄銀行を中心に——」『アジア経済』Vol.47No.4、2006 年 4 月。

⁸伊藤虎丸「初期魯迅の文学論——中国近代文学の起点」（伊藤虎丸、横山伊勢雄編『中国の文学論』汲古書院、1987 年）。

⁹管見の限り、王安憶が茹志鵬の文学について論じた文章はない。だが母娘共著のアメリカ滞在記『母女漫遊美利堅』（上海文芸出版社、1986年）からは、王安憶にとって茹志鵬の存在がいかに大きかったかがうかがえる。例えば、滞米以後の王安憶は、同じくアイオワ大学のプログラムに参加していた台湾の文学者陳映真をかなり高く評価し、作品にまで登場させたことで知られる。そのことは、アメリカ滞在中に陳映真の作品を読んでいた茹志鵬が、文学者としての陳を非常に高く評価していたことが影響していると、筆者は考えている。

¹⁰王安憶「我是一個文学労働者」『文匯報』2001年1月6日。

¹¹王安憶「我是一個匠人」『時代文学』2001年1月

¹²王安憶「王安憶：我是個小説女工」『人民日報海外版』2005年6月30日。

¹³ただし、講義では「小説家」と「小説製作者」は完全に同義ではない。のちに、「小説家」が題名に使われたのは、講義から十年余りの間、「作家」ということばが歴史的に持つ語感に王安憶が抵抗を感じ、自分自身の職業意識を的確に表現するためにさまざまな呼称を使う過程で、「小説家」ということばに落ち着いたためであろう。

¹⁴竹田晃『中国における小説の成立』放送大学教育振興会、1997年、18頁。

¹⁵溝口雄三、丸山松幸、池田知久編『中国思想文化事典』東京大学出版社、2001年、459頁。

¹⁶前掲『心霊世界』13-14頁。

¹⁷ウラジーミル・ナボコフ著、野島秀勝訳『ヨーロッパ文学講義』（ティビーエス・ブリタニカ、1982年）参照。なお講義の全体的な構成においても、ナボコフの文学講義の影響を受けていると思われる。

¹⁸中盤8回の講義で取り上げられた主要作品は、張承志『心霊史』、張煒『九月寓言』、ビクトル・ユゴー『ノートルダム・ド・パリ』、トルストイ『復活』、ロマン・ロラン『ジャン・クリストフ』、エミリー・ブロンテ『嵐が丘』、ガルシア・マルケス『百年の孤独』、曹雪芹『紅樓夢』。

¹⁹後に述べるように、この作品分析の方法に筆者は疑問を感じる。王安憶自身も「私の分析はおそらく非常に脆弱で容易に覆されるもの」であるが、「これまでに理解した論評はひとまずおき、できるかぎり客観的に私の話に耳を傾けてほしい」と学生に訴えている。このことは、討論の際、文学専攻の学生から多くの批判意見が提出されたことをうかがわせる。

²⁰ただし、講義で取り上げた作品の中で、王安憶が最も高く評価しているのは、トルストイの『復活』だということ指摘しておく必要がある。しかしその「心霊世界」が『ノートルダム・ド・パリ』のそれに比べ、どれほど豊かな世界を提示したのか、明確に読み取ることは難しい。この点については後で触れたいと思う。

²¹前掲『心霊世界』213-214頁。

²²同上232-233頁。

²³例えば「アルカディオ」の名の者はいずれも一族内部の女性と私通で結ばれ、「アウレリャーノ」の名の者はみな行動力と開拓精神に富むが乱倫傾向がある等、どの人物にもある象徴的な意味を負わされていると、王安憶は説明する。

²⁴前掲『心霊世界』254頁。

²⁵続けて王安憶は、すべてが正常かつ道理にかなない、「ただその存在だけが重要」とすれば何も考えなくてよい、これが「ポストモダン」の観点だと言う。さらに、死だけが解けない命題だったが、それも「結局は死ぬ」のだから同じことだと「早々に瑣末な日常の問題へと退却」すれば、死の問題も死によって解決されるのだ、と語る。

²⁶この論は、かなり一面的なポストモダンに対する見解である。だがこれは当時の中国のポストモダン受容に関わる問題であろう。ポストモダンは1990年代の中国で流行し、「後学（ポストモダン学）」ということばまで登場するが、その理解に偏向があることが、これまでも指摘されている（宇野木洋『克服・拮抗・摸索』世界思想社、2006年、坂井洋史『懺悔と越境——中国現代文学史研究』汲古書院、2005年）。

²⁷王安憶「重建象牙塔」『重建象牙塔』上海遠東出版社、1997年、33頁。初出『当代作家評論』1995年4期。

²⁸具体的には、陳思和『人格的發展：巴金伝』（上海文芸出版社、1992年）、王曉明『無法直面的人生：魯迅伝』（上海文芸出版社、1993年）、凌宇『沈從文伝：生命之火長明』（北京十月文芸出版社、1988年）を指す。

²⁹前掲「重建象牙塔」『重建象牙塔』35頁。

³⁰『漢語大詞典 普及本』漢語大詞典出版社、2000年、2251頁。

³¹厨川白村『象牙の塔を出て』（福永書店、1920年）。厨川白村著、魯迅訳『出了象牙之塔』未明社、北京、1925年。

³²陳思和「試論知識分子轉形期三種價值趣向」『上海文化』1993年9期。

³³この時期、知識人の主体性にかかわる論は他にも提出されていた。例えば劉曉波は、「政治行為の中で自己の価値を実現」しようとする「独立した政治的人格がない」中国知識人の伝統精神を批判し、知識人は「知識を追求し学問を研究することを、独立して自足した人生の価値」とし、知識によって生計を立て、独立した社会的地位と人格を獲得すべきだ、と主張していた（劉曉波著、野澤俊敬訳『現代中国知識人批判』徳間書店、1992年）。

³⁴陳思和「營造精神之塔——論王安憶90年代初的小説創作」『文学評論』1998年6期。

³⁵王安憶「感情和技術——討論会上談話」前掲『小説家的十三堂課』307-308頁。

³⁶前掲 陳思和「營造精神之塔」。

第四章 1990年代初期の王安憶小説 ——『紀実と虚構』（1993）を中心に

（一）創作の背景

天安門事件後、90年代の王安憶は、文学者としてのアイデンティティを模索し、従来までの知識人像と「小説製作者（小説家）」とのあいだで不安定に揺らいでいた。けれども、そもそも王安憶は、批評的言語を巧みに操るタイプの文学者ではなく、むしろ小説のほうに真価があらわれる文学者である。では、90年代初期の小説は、はたして小説学講義の議論を反映したものだったのだろうか。

90年代初期の王安憶は、一時期小説が書けない精神状態になったとはいえ、寡作だったわけではない。数々の散文があるほか、「おじさんの物語」（1990）以後も、「妙妙」、「スター来日」、「ユートピア詩篇」（いずれも1991）、『紀実と虚構 世界を創造する方法の一種』、「傷心太平洋」、「“文革”逸事」、「香港の情と愛」（いずれも1993）、『米尼』（創作年不明）などの小説を続々と発表し、以前と同じように活発な創作活動を展開している¹。

これらの小説のうち、陳思和は「おじさんの物語」、「スター来日」、「ユートピア詩篇」を三部作として取り上げ、それぞれ知識人の現在、過去、未来を書いたものだと説明している²。三章でも触れたように、90年代初期の陳思和といえば、「人文精神論争」の論客として知られており、中国近代の知識人は今日に至るまで封建伝統を否定しながらも、啓蒙者として文学を通して社会に提言する存在であることで、根底において士大夫的知識人のメンタリティを維持してきたと指摘し、啓蒙者としての知識人のあり方からの脱却を呼びかけていた³。こうした議論の延長に陳思和は王安憶小説を論じ、王安憶の知識人論を評価したと考えられるだろう。

従来の世界観が覆され、今後いかに文学を書くかという問題を模索していた90年代初期の王安憶は、文学者としての自己認識を変えてゆこうと模索していた。陳思和の評論は確かに当時の王安憶が問題としていた文学者アイデンティティの問題を整理したもののだといえるだろう。けれども、当時の王安憶の知識人像をこのように明確に説明してしまえるかという、少し疑問が残る。なぜなら、新たな文学者のあり方を模索していたこの時期の王安憶のテキストには、多くの矛盾や問題が差し挟まれているのだが、そうしたものが見えてこないからである。

王安憶テキストにおける従来の意味での知識人とは、共産主義の理想を追求してきた「おじさん」であると同時に、80年代に文学を書いてきた若い知識人「私」であることを、これまでの議論で見えてきた。だが、そもそも王安憶の80年代の小説で、従来までの「知識分子（知識人）」とは、自分たち世代の文学者というよりは、まず上の世代の知識人、すなわち社会主義の理想に殉じようとする「子どもを救え」の責務を負った知識人であった。

例えば、80年代に書かれた「大哉趙子謙」（1983）⁴などはその典型的なテキストであろう。主人公・趙子謙は生涯清貧に甘んじてきた言語学者。ある日、病に倒れた趙子謙のもとに、敬愛する指導者・張書記が、趙が黨員に認められたことを知らせに来る。趙子謙は感激のうちに息を引き取る。ここには社会主義の理想を敬虔に信じる知識人が書かれたと見てよい。

ところが、二章で論じた「おじさんの物語」（1990）は、それとはかなりちがった知識人像を描き出している。若き日を社会主義の理想に生きた元右派知識人「おじさん」の挫折が

描かれることで、「おじさん」に対する尊敬や信頼が対象化されるからだ。そこには「おじさん」を過去のものとせざるを得なかった 90 年代初期の王安憶がいる⁵。つまり、理想主義の喪失と従来までの知識人像の崩壊こそが、王安憶に「世界に対する判断を支えるもの」が失われたと感じさせたのである。

1993 年の復旦大学で行われた小説学講義で王安憶は、「文学」を書く人間は以後、社会に責任を負うような特別な存在ではなく、小説を書く「専門職」に従事する労働者にすぎないと語り、文学者としての立ち位置の転換を表明する。けれども、当時の王安憶にとって「小説家」としての新たなアイデンティティも、また「小説家」である王安憶が目指そうとうする文学のあり方も、まだ模索の只中であつた。

80 年代王安憶の小説は繊細なタッチで人間模様や日常生活を描いたものが主流だったが、90 年代になると、観念的で難解なものへと大きく印象を変える。それは二章でも見たように、この時期の王安憶小説の中で、小説のなかで小説を書く叙述者「私」の存在が突出していることが大きく影響している⁶。「私」はけして全知全能の語り手ではない。「私」は知りうる限りの情報を使いながら、まるで読者の存在を忘れたかのような錯綜した小説を、小説内で書いてみせるのだ⁷。

王安憶が文学講義によって文学者としての自己認識の転換を表明したのと同様、1993 年に発表された『紀実と虚構』⁸には、「私」の存在が突出するといった 90 年代初期の王安憶小説の特徴がもっともよくあらわれている。そこで、本章は『紀実と虚構』を中心に、文学者としての自己認識の転換を図ろうと模索していた 90 年代初期における王安憶小説の問題を検討してみたい。

(二) 小説の構成

(……) 最後に私はこの紙上の世界を創造する方法、いわば“創世”の方法をいつそ公にしておしまおうと決めた。それが『紀実と虚構』である。名をもつことで、降誕したひとつのものが真実の存在に変わる。いまやそれを取り消したり、否定したりしうるものはない。なんと喜ばしい、心奮い立つような瞬間であろうか!⁹

これは『紀実と虚構』の最後のフレーズである。小説の題名にあるように、この小説が「紙上の世界を創造する方法」を「紀実」と「虚構」というキーワードによって明らかにしようとしていることが、ここから読み取れる。後述するが、確かに物語の中の「私」は、「紀実」を用いながら「虚構」を構築することで、「紙上の世界を創造する方法」を明らかにしてみせようとしている。

では「紀実」とは何だろうか。「紀実」は辞書的な意味では「実際の状況の記録¹⁰」あるいは「実際の状況を記録した文章や記事¹¹」を指す言葉だ。ところが、この小説に書かれている「紀実」は、文字を媒体としたものとはかぎらない。「私」の母の顔つきであったり、現地での見聞であったり、他人から伝え聞いたことだったりする。つまり、「紀実」とは小説の素材となるすべての情報なのだ。それは王安憶が「現実世界の材料」と呼ぶものに近い¹²。

では「紙上の世界」を「創生」した「私」とはどのような存在なのだろうか。

「長い間、私たちはこの上海というまちで、^{よき}外来戸^{もの}のようだった」——これは「序」の冒頭の一文である。登場するのは子どものころ「汽車の痰つぼの上に座って上海にやってきた」「私（以後「私 a」とする）」という人物。「私 a」の両親は周りから「同志」と呼ばれる存在だという。「私 a」は物語と距離を置くように、「痰つぼの上に乗って上海に入ってきた子ども」である自分自身を「彼女」と呼び、語り続ける。この都市に住む子どもたちが親戚の家で賑やかに春節を過ごしたり、旧市街の廟堂に遊びに行ったりするのを、「彼女」がいかに羨ましく感じていたか、上海語を話さない両親を持つ「彼女」が根無し草の孤独と疎外感をいかに抱いてきたか。やがて作家となった「彼女」に「大著」の構想ができあがる。

(……) 彼女という子どもがこの世に生まれたことは、時間的にどのように位置づけられるのか、空間的にどのように位置づけられるのか。これは玄妙な問題のように聞こえるが、きわめて本質的な問題でもある。つまり、彼女という人間はどのようにこの世にやってきたのか、周囲の事柄とはどのような関係にあるのか。この子どもはそれを数学的に縦の関係と横の関係として考えた。(……) のちに彼女は、縦横の関係を敷衍させれば、ひとつの大きな物語になることに気づいた。この縦と横の関係、それはまさに大著の構成であった。いま、大著の構成ができあがったのだ。¹³

作家となった「彼女」は二つの物語から成る「大著」を書くと言明する。ひとつは「彼女という人間がどのようにこの世にやってきたか」という「彼女」のルーツの物語。もうひとつは「彼女と周囲の事柄」との関係、すなわち「彼女」がいかに成長してきたかについて書かれた物語である。「彼女」はこの二つの物語を自分自身（「私 b」とする）の物語として、偶数章では自分のルーツの物語、奇数章では「私 b」の成長物語を書き始める。それが「序」と「跋」に挟まれた『紀実と虚構』10章の主な内容である。

「跋」では再び「彼女」が登場し、最終的には「私 a」が小説を締めくくる。全体としては「私 a」が、「彼女」が物語を書くようすと、その物語の内容（その物語の主語は「私 b」である）とを眺めるという二重の入れ子の形をとった構成である。「彼女」の意図は「彼女」の母方の家族のルーツの物語と「彼女」自身の成長物語から成る「大著」を作り上げることだが、小説のタイトルを決めた「私 a」の意図は、先の引用に見たとおり、「紙上の世界を創造する方法」を明らかにすることにある。こうしたことから、「彼女」のルーツの物語や「彼女」の成長物語のストーリーにのみ焦点を当てて理解しようとするならば、この小説のタイトル「紀実と虚構」の意味が十分には理解できない。

ただし、「私 a」と「彼女（私 b）」はほぼ同一人物であり、どちらが語っているのかわからないことも少なくない。したがって以下「私 a」と「私 b」とを無理に分けて考えることは避け、ここでは以上に述べたような構成をとろうと意図されたものであることを押さえるにとどめておこう。

(三) 「私」のルーツの物語

それでは偶数章の内容をみてゆきたい。

「私」は上海に馴染めぬ孤独と疎外感の中、幼少期を過ごしたため、周りの子どもたちのように自己のルーツを語りうる物語（「家族神話」）がほしいと考えていた。いま、作家とな

った「私」は「家族神話」を書こうと古書などさまざまな「紀実」をあたりはじめる。

まず、母の姓である「茹」が、柔然族と関わりがあるという記述を目にした「私」は、自分の先祖を柔然族と定めるところから、物語を始める。そこで、「私」は柔然族が苦勞の末に北魏王朝を開く物語を書きあげる。

このように、「私」の祖先の物語の基礎には「紀実」がある。「私」の物語創作は資料の閲読と著作とのくり返し、つまり「紀実」と自分の作る「虚構」の間を行き来することで成り立っている。「紀実」をどのように組み合わせ物語に仕立てるかは、「虚構」創作の現場にある「私」の自由だ。「私」は「虚構する権力」を存分に振るい、いかなる手段を使っても「家族神話」を壮大な歴史物語にしあげたいと考える。

王安憶は小説学講義において、文学の実用的価値を否定し、その創作時における閉鎖性を主張した。その意味で、「虚構する権力」を思いのままに振るう「私」の作る物語は「心霊世界」にかなり近いといってよいだろう。その後も、小説製作にあたる創作者の恣意的操作を強調するように、物語は続くのだ。

例えば「私」の母は紹興出身であることから、「私」は物語の舞台を中国南方に移す必要があった。ところが、「私の先祖」とした柔然族は北方民族である。そこで「私」は苦心して、物語の展開に都合のよい「紀実」を探しだす。それがあつた資料に書かれていた、柔然が「その居を南に移す」という記述である。本当のところ、「私」には史実の真偽など問題ではない。「私」はその「紀実」を基に、突厥に滅ぼされた柔然族が江南へと離散したという物語を作ればそれでよいのだ。

ときには、「私」は物語をかなり大胆に展開させ、チンギス・ハンを「家族神話」に組み込んでいる。自分の先祖を英雄にしたあげたい「私」にとって、紹興の「墮民」をモンゴル貴族の子孫とするこの伝承が、自分の「心意に最も合つて」いたからである。このときの「私」はためらいながらも、このように言い訳する。

ときどき、私の歴史の虚構のあり方は、主題先行の傾向があるのではないかと感じてしまう。材料がすべてそろふ前に、すでにひとりの英雄を探して自分の先祖とすることに決めているのだから。知らず知らずのうち、私の気持ちはいつも、より強力で繁栄した血統を求め、それに向かっている。この心理はある希望——私の生命が送り伝えられたのは、僥倖ではなく必然なのだという希望——によるものなのだ。¹⁴

かくして「私」は柔然を併呑した突厥がモンゴルに組み込まれるまでの歴史を描き、「家族神話」をチンギス・ハン物語に収斂させることに成功する。続けて、物語はフビライ・ハンの時代へと進み、最終的には舞台を紹興へ移して、紹興の文人・徐文長が「私」の先祖とされる。

ところがここで「私」の物語は危機に直面する。これまで「私」は先祖が状元であるという曾祖父の話を根拠に、紹興の状元・茹菜を自分の先祖としていた。だが現地で聞き込みをした「私」は、実は先祖が桶のたがを締めていた者にすぎないことを知り、「この家族に関する厳密な推理がすべて無駄になつたことに気づいたのだ。

物語の破綻を取り繕おうとした「私」は、紹興の茹氏に、他に茹法亮・茹法珍という人物が存在したことをつきとめる。だが「私」の見た資料では、この二氏がかなり悪名高い人物

として書かれていた。そのような人物を、「私」は自分の輝かしい「家族神話」に加えるわけにはいかない。そこで「私」は開き直る。「茹荼という状元は私には必要だ。茹法亮・茹法珍なんてやつは、どこかいてしまえ！（……）私は茹荼を母の家系の歴史に編みこむ必要がある。そこに存在する矛盾と両義性はすべて私が解決してみせようではないか¹⁵」。

ただし「私」の物語は「矛盾と両義性」が「解決」されることはないまま終わりを告げることになる。次章では何の説明もなく、状元は「私」の祖先とされ、そのことが既成事実になったまま、曾祖父が杭州での商売を苦勞の末に成功させたこと、その息子である「私」の祖父が家財を使い果たし、一家そろって上海に落ち延びたことなどを「私」は物語に書き入れている。つまり、「私」は物語の破綻を無視したままルーツの物語を書き終えるのだ。

さて、ルーツ探しの文学といえ、当然ながら一章でふれた文学の「尋根」が想起されるだろう。このとき王安憶が「尋根」の試みの一環として、両親のルーツをたどる「私の来歴」（1985）を書いたことは、すでに述べたとおりである。『紀実と虚構』が「私の来歴」を下敷きにしていることは指摘されている通りであろう¹⁶。

ただし、『紀実と虚構』が「私の来歴」と大きく異なっている点がある。それは、作家「私」の創作過程が語られることである。すでに見たように、『紀実と虚構』には、自分のルーツの物語を壮大な「家族神話」にしたいともくろむ「私」が、資料や伝承などの「紀実」を恣意的に用い、歴史的英雄さえ都合よく自分の祖先に組み込みながら、物語を創作するさまが書かれている。その意味で、王安憶は、創作者の自由な精神において構築される「心霊世界」がいかに構築されるかを、この物語の中で実践して見せているといってもよい。

では偶数章の「私」の祖先の物語と、奇数章とはどのような関係にあるのだろうか。

（四）「私」の成長物語

奇数章は「私」の成長の物語、「私」自身のルーツをたどる物語である。この物語は「私たちは上海というこのまちで、外来戸のようだった」と、「序」と同じ一文にはじまる。

「私」の両親は周囲に「同志」と呼ばれる共産党幹部である。なかでも「私」の母は共通語として制定されてまもない「普通話」以外は話さない——明らかに上海語を話せるのだが——厳格な知識人で、娘の「私」にも「共産主義継承者の品位と理想」を具えさせようと、普段、近所の子どもたちと遊ばせなかった。友だちがおらず孤立する「私」は、いつも母に反発を感じていた。

そんな「私」が上海の里弄で、少女へと成長する。やがて紅衛兵による家財の差し押さえが始まり、学校の授業が停止。いよいよ文化大革命が始まり、共産党幹部である両親はたびたび家を留守にするようになった。母の目を逃れた「私」は、自由を得たように感じる一方で、家にひとり残された孤独と閉塞感に耐えられなくなり、母の反対を押し切って農村への移住を決意する。

農村での「私」は現地の有力者の庇護の下にあったものの、その生活には少しも馴染むことができず、ほどなくして今度は上海に戻るために奔走するようになった。そうするうちに、少女から大人へと成長した「私」は恋も経験する。文化大革命が収束し、上海に戻った「私」は作家になり、さまざまな小説を世に送り出すようになった。ここでは作品の内容とその変遷——そのほとんどが実際の王安憶の作品と符合する——がひとつひとつ語られている。最後に「私」は文学の「尋根」に大きな啓発を受ける。

このように、奇数章に書かれたのは、後に作家となった「私」の人生である。幼い頃から孤独と焦燥を感じてきた「私」が、様々な経験を経てひとりの男性と結ばれ、やがて思いを創作に向けるようになるまでの物語である。

『紀実と虚構』は、特にこの「私」の成長物語が、王安憶本人の経歴に近いことから、しばしば自伝的小説といわれてきた。例えば、1993年に出版された人民文学出版社版『紀実と虚構』に付された「内容説明」では、「現実と歴史、紀実と虚構とを交錯させ、生命の由来を伝える歴史長篇」とされながらも、「この小説は作家本人とその家族についての物語である。(……)そこから人々のよく知るひとりの女性作家の私生活——愛情、仕事、家庭——を知ることができる」と紹介されている¹⁷。ところが王安憶は「絶対に自伝的なものではない」と、そのように読むことは「重大な誤り」だと不満に感じていた¹⁸。

ここでの筆者の問題は、『紀実と虚構』が自伝かどうかにあるわけではなく、なぜ自伝として読まれたかということにある。この小説の、特に奇数章が自伝的なものと見られるのは、王安憶の経歴に沿って物語が進められているためばかりではない。それは、奇数章に創作の内幕を明かす叙述者の「私」が、ほとんど登場しないためである。つまり「私」がいかにより自身の物語を作ったか——「心霊世界」構築の際、創作者がいかにより自由に物語を作り出すか——が、奇数章ではほとんど語られていないのである。

成長物語は「私」の実体験を素材とする「私」自身の物語である。家族のルーツの物語を書いたときのような、古書などによる資料探しは行われていない。この物語では、「私」自身の記憶や、幼少期の自分自身について「私」が伝え聞いた話など、断片的であったり曖昧であったりする情報や記憶が「紀実」として扱われてきたはずだ。「私」はそうした素材を恣意的に結びつけ想像を膨らませて物語を作っており、その意味では、「私」の小説の創作方法は「紀実」を自由に結び付けて「家族神話」を書いたときと基本的に変わらない。

しかし疑問も残る。先の引用で見たように、「私」の意図は「紙上の世界を創造する方法」を書くことにあった。物語の素材である「紀実」によって「私」が「虚構」の世界を構築する「方法」を明らかにすることに、「私」の目的がある。しかしそれならば、奇数章にも物語を書く「私」が登場し、「紙上の世界を創造する方法」を示したほうが効果的ではないだろうか。それにもかかわらず、「私」の成長物語には物語を書く「私」が登場せず、その存在が意図的に隠蔽されている。つまり、「私」の家族のルーツの物語が「虚構」であり、一方の「私」自身の人生を書いた物語を「自伝」あるいは「紀実」と見れば、書き手の罫にはまることになりかねないのだ¹⁹。

「私」は自分の成長をたどったこの物語によって、自分の経歴を全てさらけ出したように見せるが、実は自分に都合の悪い事実は書かなかった可能性が高い。「おじさんの物語」に登場する、自分の作品によって自身を英雄に仕立て上げた元右派知識人の「おじさん」のように、自らの経歴を美化することもできるのだ。物語の内幕を明かす存在は、意図的に「私」の成長物語に描かれなかったのである。

(五) 文学の「権力」

私は作家になるというのはひとつの権力を得ることだと思った。それは虚構する権力である(……)私は虚構というこの武器をしっかりと握り締めた。²⁰

偶数章では作家の「私」がいかにか自己のルーツの物語を作り出すかが細かに語られ、一方、奇数章には創作の内幕を明かす「私」が登場することなく「私」のそれまでの人生が描かれた。では、奇数章と偶数章で、交互に違う物語が展開されることで、表現されたのは何なのだろうか。

それは叙述者の「私」が「虚構する権力」と呼ぶものである。小説の最後（注9の引用）には、物語を書き終えた「私」の喜びが語られている。「私」の喜びは、物語の完成をもって、虚構が「真実の存在」に変わり、「取り消したり否定したりしうるものがなくなった」ことにある。

何度も書かれているように、「私」の物語は「紀実」を用いて「虚構」されるものだ。だが、その「紀実」にしても、何らかの意図で後代に伝わるように選び取られた情報であり、「虚構」が含まれていないとはいきれない。また逆に、「紀実」と「虚構」との境界が曖昧であるために、ことに内容が自伝的である場合は、往々にして「虚構」が「紀実」として読まれ、それが「真実」にあったことであるかのように読者に記憶され、世間に認識される可能性もある。

「おじさんの物語」に登場する作家の「おじさん」と「私」も、書くことによって世界を変えようと錯覚していた。「おじさん」は自伝的小説で自己の経歴を美化し、あたかもそれが「おじさん」の真実の人生であるかのように読まれることで、物語が「真実のもの」になったと錯覚して挫折し、若い作家の「私」も同じように小説創作によって現実を変えようと錯覚して、「おじさん」と同じ陥穽にはまるのである。

『紀実と虚構』の「私」は、「虚構」創作を生業としているため、「虚構」と「紀実」と「真実」との境界が実は明確ではないことを熟知している。「私」にとって「虚構」とは「真実の存在」、すなわち現実そのような事実があったと世間に認識されているものにすりかえうるものなのだ。したがって「私」のいう「虚構する権力」とは、「真実」にすりかえうる「虚構」を書く特権である。それが作家の大きな「武器」だと考えている「私」は、物語の完成をもって物語（「虚構」）が事実上「真実の存在」になったと「心奮い立つ」のである。

これに対し、張新穎は以下のように指摘する。「文字の起源は外在世界の不断の消失に対抗する」ものであるものの、小説の誕生は逆説的に「現実世界を不断に消失」させるものだ。「王安憶にとって、かつて発生し後に消失した世界は、仮説あるいは一種の虚構であり、より信ずるべきはやはり小説そのもの」であるようだが、「それは文字の物質性に対する過分の崇拜に完全に陥っている」²¹。

張氏の論じる通り、自己の創作した物語が「真実の存在」なる喜びに満たされる「私」には確かに「文字の物質性に対する過分の崇拜」の傾向が読み取れるだろう。そのことで王安憶は、彼女自身が説明する「心霊世界」という創作者の精神の自由の中で創作される小説世界が構築される過程を、あたかも実践してみせたかのようにも見える。しかし、「おじさんの物語」において、文字で世の中を変えてしまおうと「錯覚」した「おじさん（および私）」の挫折を書いた王安憶が、「文字の物質性に対する過分の崇拜」に陥るはずはあるまい。

小説にあらわれる「紀実」と「虚構」は、相対立する概念ではない²²。そこに書かれたのは、恣意的に選別された「紀実」が都合よく結び付けられて「虚構」となる過程である。あるいは、そうして作られた「虚構」がときに「真実の存在」を装いながら、新たな「紀実」

へと密かにすり替えられてゆくようすである。つまり、叙述者の存在感を突出させ、書き手の恣意性を明らかにすることで、書かれたものの虚構性を強調しているのである。

90年代以降、王安憶の小説に、会話文はほとんど書かれなくなった。なかでも80年代半ばごろにはかなり見られたかぎ括弧でくくられた会話文はほとんど書かれなくなり²³、会話はすべて「:(コロン)」によって地の文と区別され、叙述に組み込まれた²⁴。それは、物語の客観的装いを排除するためだと筆者は考える。書き手が物語の背後でいかに「虚構する権力」を奮い、恣意的に物語を語るかを暴き出そうとする意図が、特に90年代初期の王安憶の小説から読み取れるからだ。

「叙事が歴史化、現実化して以来、人々は叙事の真実性を前提とすることに慣れている」と指摘した李潔非は、王安憶のそれまでの小説には、本人の経験に基づいた『外部真実』のしっぽが慎重に書き込まれてきたが、『紀実と虚構』ではそうした「外部真実」が相対化され、小説にはある独立した「真実」があることを示していると説明した²⁵。李の指摘する通り、王安憶は叙述者を前面に出し、ある客観的「現実」が小説には再現されていると見なすリアリズムを否定する。それは王安憶の「心霊世界」についての説明——「この世界（「心霊世界」すなわち文学世界を指す：引用者）が私たちの真実の世界とは明確な関係をもたず、私たちの世界に対応するものでも、複製でもないということであります。（……）それは一つの別個の存在で、一つの独立した、完全にそれ自身の決まりと原則で推し進められ、発展、構成されるものです²⁶」という発言——にも符合している。

ただし『紀実と虚構』で表されたのは、従来のリアリズムの表現方法に対する挑戦にとどまらない。王安憶は「真実」を虚構にすり替える「権力」を冷やかに相対化し、既存の「文学」の価値そのものに疑問を投げかける。それは小説に対する「過信」というよりは、既存の文学のあり方に対する深い懐疑の現れであろう。

文化大革命の文化砂漠の後、1980年代の「新時期」文学がいかに豊かに花開いたか、多くの文学史が説明する。しかしそれは必ずしも「新時期」文学が他の時期の文学に比べ、きわだって優れた内容をもっていたためとはかぎらない。80年代は文学の価値が社会的にも非常に重視された時代であったと、韓毓海は指摘する²⁷。大学の中国文学専攻は人気が高く、80年代を代表する重要な知識人の多くが文学者から輩出されるなど、文学の社会的影響力は広く認識されていた。しかし、従来の世界観が打ち崩され、文学者としての新たなあり方を模索する王安憶にとって、80年代の文学もまた厳しく相対化されなければならなかった。

『紀実と虚構』の主な内容であるルーツ探しと、文革期を過ごした作家本人をモデルとした成長物語は、王安憶の80年代の著作と深い関わりがある。前者は文学の「尋根」のときにも試みられた、自己のルーツを求める物語である。90年代初期の王安憶には、「尋根」に関連する小説がいくつか存在し、例えば「傷心太平洋」（1993）は父方の祖先のルーツを書いた物語であり²⁸、後述する「ユートピア詩篇」（1991）もまた、80年代の王安憶と深く関わっている物語である。また、『紀実と虚構』の「私」の成長を書いた物語も、最後は文学の「尋根」で締めくくられている。その意味において、80年代を代表する文芸思潮であった文学の「尋根」は、王安憶の創作の原点であると同時に、1989年の精神的挫折を経た後の王安憶にとって、最も対象化を必要とする問題だったといえるだろう。

他方、後者に書かれた、文革などを背景にした自伝的物語は、「知識青年文学」などの形

で、80年代にくり返し書かれてきたテーマである。そこに書かれてきた内容は、80年代の王安憶が『六九年中卒生』(1984)などの自伝的な小説で書いてきたものと重複している。こうしたことから、『紀実と虚構』は80年代に王安憶が書いてきた物語を再構築して書かれた小説であるといえるだろう。

『紀実と虚構』は、80年代に頻繁に書かれたテーマをあえて用いながら、それが小説として成立するぎりぎりの線まで追い込むことで、「虚構する権力」を明るみに出そうとする。そうすることで、あたかも王安憶の言う「心霊世界」を実践しようとしているかに見えるながら、80年代に大きな期待が寄せられていた文学の価値を解体しようとしているのである。小説製作者の自由な精神世界の中で、「煉瓦をひとつひとつ積み上げ」ていくように構築される「神話」的世界が、王安憶の理想とする「心霊世界」だったはずだ。しかし、既存の文学の価値の解体をもくろむことで虚無的世界観を示すことになった『紀実と虚構』は、文学に対する深い懐疑が読み取れるテキストとなった。王安憶は「新時期」の文学に対する深い愛着と決別しようとするとき、このような小説を書かすにはいられなかったのだ。

(六)「知識分子」への「懐念」——「ユートピア詩篇」との比較において

本章は王安憶の『紀実と虚構』における叙述のあり方に焦点を当てながら、90年代初期の王安憶の文学創作をめぐる問題意識が、いかに小説の中で表現されたかを論じた。『紀実と虚構』は一見、「私」の祖先の物語と「私」の成長物語といった、80年代に書かれた題材をあらためて用いた小説である。

けれども叙述者の「私」を焦点化すると、書く者が物語の素材となる「紀実」をいかに恣意的に用いながら虚構世界を作り出すかを示そうとしていることが読み取れる。偶数章は「私」という人物が自分の祖先の足跡をたどる「家族神話」を作るあげる過程を描き、また奇数章では物語の創作の存在を明らかにせず自分の人生を語る物語を作ることで、書き手がいかに物語を書き、導いてゆくかを明らかにしたのである。『紀実と虚構』は80年代に書かれた題材をあらためて用い、「紀実」と「虚構」の担い手である書き手のもつ「権力」がどのようなものかを示し、80年代までの文学の相対化を試みた。それは、天安門事件の衝撃を経た王安憶が、従来の文学者のあり方から「小説家」という新たな立ち位置への転換を試みる中で、それまでの文学のあり方を問題化せざるをえないという精神状態の中で書かれた小説だといえるだろう。

かくして、『紀実と虚構』はあたかも読者を無視し、読者を翻弄するようなテキストに仕上がった。このように書くことで、王安憶は中国において書くことと読むことの間にあった暗黙の了解に対する不安や疑問を、逆に読み手のほうに提示したのだ。しかし、30万字に及ぶ物語の内容自体に、ほとんど書き手の主張が読み取れないばかりか、文学に対する書き手の懐疑をそのまま読者に投げつけようとする『紀実と虚構』に、戸惑う声も少なくはなかった。張新穎は80年代以来の王安憶の文学論を踏まえ、『紀実と虚構』は、小説の物質化の認識が小説そのものを侵害したと、私に感じさせた」と書き²⁹、陳思和もまた、「王安憶の叙事形式は一般の小説芸術の調和と完璧さを打破し、叙事には多くの抽象的議論が挟み込まれ、ときには再三重複し、ときにはきわめて冗長で、あたかも読者の彼女の芸術に対する忠誠を試しているかのよう」と指摘する³⁰。

しかし、王安憶の90年代の小説は文学に対する書き手の不安を提示するようなテキスト

ばかりではない。例えば、「事前に特に計画もなく」ごく「自然」に書き上げられたと王安憶が語る³¹「ユートピア詩篇」（1991）は、『紀実と虚構』とは対照的なテキストである。

時は湾岸戦争が終息したころ。主人公の「私（名は王安憶）」は、かつて「国際創作プログラム」のために訪れたアメリカで「彼」に出会った。いま、「私」は「彼」への「懐念（懐かしい思い）」を膨らませ、「詩篇」を書いている。アメリカ滞在時、「私」は彼から多くの啓発を受けながら、一方でその知識人ぶった態度に反発し、「彼」を失望させていた。

けれどもいま「私」が「彼」への「懐念」を強めるのは、「彼」が理想を追求する知識人だったからだ。「私」と「彼」は同じように「子どもを救え」の「魯迅先生の後輩」である。しかし当時、彼は台湾でひとりの子どもを救う活動をしていたが、「私」はひとりの子どもを素材にして「小鮑莊」という小説を書いていた。彼は子どもを救おうとしたが最終的には救えなかった。だが、「私」という人間は、子どもの死を小説の素材にただけで、もとより救おうとしなかったのだ。

その後、さまざまな苦しいできごとを経て、ようやく7年ぶりに「彼」に再会できた「私」は「彼」に触発されて、人間の心には世界への願いが抱かれるべきだと、理想主義の価値を再確認する。「私」は再び前に向かおうと気持ちを振り起こす。「ああ、私は彼が懐かしい、彼が懐かしい！（「呵、我懐念他、懐念他！」）」と心の中で叫びながら。

「子どもを救え」の継承者たる「彼」は、共産主義に深く傾倒していることで知られる台湾の文学者・陳映真がモデルである。「王安憶」という名の主人公「私」は、「彼」への「懐念」を語るとき、心が解放されるのを感じる。このことは、王安憶が「ユートピア詩篇」で理想主義の立場を堅持する知識人「彼」への「懐念」を「自然」に書いた時の解放感と重ねても的外れではないだろう。王安憶は「子どもを救え」の任務を負った大陸の「知識分子」「おじさん」と距離を置かざるをえなかったが、台湾の「子どもを救う」知識人「彼」には、非常に素直に懐念を語る。そしてその精神状態が、王安憶にとって解放に他ならないからこそ、この小説は題名に「ユートピア」が冠せられているのである。

文学講義には、それまでの知識人としてのあり方と「小説家」という新たな自己認識との間で揺らぐ王安憶の姿が見て取れた。同年に発表された『紀実と虚構』にもまた、文学者としていかにあるべきかという、90年代初期の王安憶の問題意識が先鋭化している。天安門事件によって大きな衝撃を受けながらも、王安憶はけして書くことはやめはしなかったが、かつての「知識分子」たる文学者像から離れ、新たな小説を描き出そうとしたとき、このように観念的で冗長な、文学に対する不安や懐疑を提示するような小説を書かずにいられなかった。それは従来までの知識人のあり方の喪失、なかでも共産主義の理想に邁進してきた理想主義的知識人——「子どもを救え」の知識人——の喪失が、あまりに重く王安憶にのしかかっていたからだ。そこには、かつて理想としていた知識人像と「小説家」というアイデンティティの狭間であらたな足場を探しあぐねながら90年代初期を生きようとした文学者王安憶の姿が生々しく刻まれているのだ。

³¹ 王安憶「妙妙」（『上海文学』1991年2期）、「歌星日本来」（『小説家』1991年2期）、「烏託邦詩篇」（『鍾山』1991年5期）、「傷心太平洋」（『收穫』1993年3期）、「“文革”軼事」（『小説界』1993年5期）、「香港的情与愛」（『上海文学』1993年8期）、『米尼』（90年代初期に書かれたものらしいが、詳しい創作年は不明）

² 陳思和「營造精神之塔——論王安憶 90 年代初的小説創作」『文学評論』1998 年 6 期

³ 陳思和「試論知識分子轉形期的三種價值取向」『上海文化』1993 年創刊号、1993 年 9 期、翻訳には坂井洋史訳「転型期知識人の価値指向三種に関する試論」(『中国研究月報』526 号、1994 年 12 月)がある。

⁴ 王安憶「大哉趙子謙」『北京文学』1983 年 2 期。

⁵ 「おじさんの物語」では若手作家の「私(私たち)」の文学者としてのあり方が問題化されたが、理想主義的知識人としての「私たち」は 90 年代にはまだ十分に対象化されてはいなかった。「尋根」を含む 80 年代の整理が始められた今日、王安憶は少しずつ 80 年代における自分たち世代の啓蒙者としての知識人としてのあり方を問題にしつつあるようだ。

⁶ それは「書く私」と表現されたとおりである(藤重典子「書く私——王安憶『紀実和虚構——想像世界方法之一種』をめぐる一考察——」『日本中国当代文学研究会会報』第 12 号、1998 年 8 月)。また、このような特徴をもつ 90 年代初期の王安憶テキストは他に「鳥託邦詩篇」、「傷心太平洋」などが挙げられる。

⁷ 例えば「おじさんの物語」では、若手作家の「私」が、不確かな情報をもとに、元右派知識人「おじさん」の物語を書くさまが描かれている。書くことに対する自信を失っている「私」は、ときに、それまで書いていた物語をまったく否定して書き直す。そのため、読み手は元右派知識人の成功と挫折の物語を読んでいると思いきや、書き手の「私」に翻弄され、そのストーリーを正確に把握することはできない。

⁸ 原載は『収穫』1993 年 2 期。原載の『収穫』版、および『父系和母系的神話』(浙江文芸社、1994 年)というタイトルで刊行された単行本と、1993 年に出版された人民出版社版との異同については、すでに指摘がある(宮入いずみ「王安憶『紀実和虚構——創造世界方法之一種』について」『人文学報』273 号、1996 年 3 月)。それによると、人民文学出版社から単行本出版されたときに、内容が 3 割ほど増えたというが、その理由はいまだにわかっていない。なお、本稿は人民文学出版社の第二版『紀実和虚構』(2001 年 6 月河北印刷)を参照した。第一版と第二版との異同は管見の限り以下の通りである。1、第一版は「序」文字のフォントが他の部分とは異なっていたが、第二版はフォントが統一されている。2、第二版は副題が廃されている。ただし、いずれも総文字数が 34 万 4 千字であり、内容に大きなちがいはないと考えられる。

⁹ 前掲『紀実和虚構』462 頁

¹⁰ 『漢語大詞典』普及版、漢語大詞典出版社、2000 年

¹¹ 『中国語大辞典』大東文化大学中国語大辞典編纂室編、角川書店、1994 年

¹² 前掲『心霊世界』

¹³ 前掲『紀実和虚構』5 頁

¹⁴ 同上 139 頁

¹⁵ 同上 360 頁

¹⁶ 前掲 宮入いずみ「王安憶『紀実和虚構——創造世界方法之一種』について」

¹⁷ 王安憶『紀実和虚構——想像世界方法之一種』人民文学出版社、1993 年

¹⁸ 王安憶「我做作家，是要獲得虚構的權力——与台湾作家張灼祥對話」『重建象牙塔』上海遠東出版社、1997 年

¹⁹ 例えば呉義勤は「紀実」と「虚構」は不可分であるとしながらも、ルーツの物語を「虚構」、成長物語を「紀実」と説明している。(呉義勤「反抗孤独：由敞開到重建——王安憶『紀実和虚構』解説」『揚州師範学報：社科版』1994 年 2 期)

²⁰ 前掲『紀実和虚構』459 頁

²¹ 張新穎「堅硬的河岸流動的水——『紀実和虚構』与王安憶写作的理想」『当代作家評論』1993 年 5 期

²² ただし対談において王安憶は「私は紀実を強調しました。それは私の使った材料が真実のものであり、さらに厳しい選別を経たものだからです。私は虚構を強調しました。なぜな

らそれは創造的なもので、現実にはそのような世界は決して存在しないからです」と語っており、小説に書かれたこと矛盾している。(前掲 王安憶「我做作家, 是要獲得虚構的權力」)

²³ 王安憶の初期の小説は、かぎ括弧でくくられた会話が多く用いられている。例えば、「大劉莊」における農村を舞台とした物語は、半分近くがかぎ括弧の会話で構成されている。かぎ括弧の会話文が書かれなくなる傾向は80年代末にはすでにあり、「弟兄們」(『收穫』1989年3期)には、三人の女性の会話が多く書かれているが、その大半はかぎ括弧なしである。90年代以降は、かぎ括弧でくくられた会話はほとんど書かれなくなった。

²⁴ 王安憶が地の文と会話文を、かぎ括弧ではなくコロンで区別している点について、阪本ちづみは『長恨歌』論の中で、「これはかつての鴛鴦胡蝶派(あるいは民国章回小説)の文体なのである。王安憶は文体からいっても、かつての言情小説とよばれた鴛鴦胡蝶派の通俗読み物、あるいはそれが代表する『摩登上海』へのノスタルジアを表現したと言えるだろう」と書き、また近代日本の作家が個人の間人性を重んじるひとつの現われとして、会話文を地の文と区別した点が重要だ、という伊藤整のことばから、王安憶が「文体の上から王琦瑤の無名性をきわだたせたといえる」と指摘する(阪本ちづみ「王安憶『長恨歌』—可愛的上海小姐『季刊中国』No.53、1998年夏季号)。これはきわめて興味深い指摘であるが、90年代の王安憶小説が、いずれも同じ特徴を持っていることを考えると、かぎ括弧が用いられていないことについて、もう少し違った側面から考察できると、筆者は考えた。

²⁵ 李潔非「王安憶的新神話——一個理論探討」『当代作家評論』1993年5期

²⁶ 前掲『心靈世界』13、14頁

²⁷ 韓毓海「李沢厚、劉再復、甘陽對我們時代的影響——八十年代的反思与繼承」『当代作家評論』2010年2期

²⁸ 『紀実と虚構』と「傷心太平洋」は『收穫』紙上に2号連続して掲載された。「傷心太平洋」は、シンガポールで生まれた「私」の父の人生と、太平洋戦争期のシンガポールの歴史が交互に語られ、『紀実と虚構』の姉妹篇ともいべき内容となっている。

²⁹ 前掲 張新穎「堅硬的河岸流動的水」

³⁰ 前掲 陳思和「營造精神之塔」

³¹ 王安憶「我是女性主義者嗎？」『王安憶說』湖南文芸出版社、2003年、184頁

第三部 90年代後期の王安憶——「上海」をめぐる

第五章 王安憶の「上海」——『長恨歌』(1995)を中心に

(一) 都市小説としての『長恨歌』

文学とは何か、文学者とはどうあるべきか。1990年代初期の王安憶が新たな自己認識「小説家」としての自己を確立しようとしながらも、「知識分子」といわれていた80年代までの知識人——なかでも共産主義の理想に邁進してきた上の世代の知識人——への「懐念」から離れられずにいるうちに、彼女を取り巻く環境は大きく変わりつつあった。

王安憶を悩ませた1989年の民主化運動の弾圧は、世界中に報道され、中国経済を一時冷却させたかに見えたが、まもなく鄧小平の「南巡講話」¹(1992)を機に「社会主義市場経済」が導入されると、中国の社会は大きく変化した。それに伴い王安憶の拠点である上海もまた「現代化」が進み、様々な問題を脇に追いやりながら、大都市に変貌したのである。

1970年代の日本もまた、90年代の中国と同じような高度経済成長のただ中であつた。変貌する都市を目にした前田愛は、当時、文学に表象される都市をこのように論じている「戦後三十何年のあいだに、都市化現象は加速され、そこに様々な矛盾がふきだしてきた。(… …) 都市に住む人々は、否でも応でも『都市とは何か』という問いを引きうけなければならなくなった。あるいは自分たちの生が根ざしている場としての都市空間の意味を問ひなおさなければならなくなった²」。そこで前田愛は都市が持つテキストを再記号化した言説はメタ・テキストであると考え、文学から都市論を構築しようとした。

前田愛が変貌する都市に注目したように、生活と創作の拠点である上海の急速な変化は、王安憶の創作意欲をかきたてた。そこで90年代半ばごろから、王安憶の眼差しは、文学者アイデンティティといったあまりに大きく抽象的な問題から、彼女の生活の場・上海へと向けられるようになったのである。

なかでも、『長恨歌』(1995)³は、都市の今日の問題を背景に、上海女性の40年余りの人生を書いて、90年代の代表作となった長篇小説だ。『長恨歌』は茅盾文学賞⁴を得たり、映画やドラマに改編されたりして話題を呼んだが、そのことはテキストがひとつの都市小説として、高度経済成長期にある中国の都市上海の現実をタイムリーに問題化したことを物語っていた。前田の言葉を借りるなら『長恨歌』は現代上海のメタ・テキストなのだ。そして、自己の創作の場・上海を、メタ・テキストとして描き出すことに成功することで、王安憶は新たな文学者アイデンティティの構築という難題に、ひとつの答えを見出すことになる。

では『長恨歌』のあらすじを簡単に説明しよう。

舞台は租界の名残が残る1940年代の上海。少女・王琦瑶は「典型的な上海弄堂の娘」でありながら、「滬上淑媛」と一目置かれる存在。裕福な家庭の友人・蔣麗莉と、上海の夜の社交場へ出入りするようになる。年ごろになった王琦瑶は「モダン」青年・程先生と蔣麗莉との三角関係への悩みを深めていたが、あるとき国民党要人の李主任と出会い、言われるままに李の情婦になってしまう。ところが李主任は飛行機事故で死亡。傷心の王琦瑶は上海郊外の水郷の町に身を寄せるが、ほどなくして上海が恋しくなり、水郷の町を後にする。

50年代の王琦瑶は、上海の弄堂の片隅でひっそりと暮らし始める。在宅看護師として細々と働く王琦瑶の心の支えは、李主任の遺した金塊である。やがて同じ弄堂に暮らす元資産家夫人の甥・康明遜と道ならぬ恋に落ち、妊娠。食糧事情が悪化する中、再会した程先生の世話になりながら、1961年、娘・薇薇を出産する。偶然に再会したかつての友人・蒋麗莉は、革命に参加したのち「軍代表」と結婚していたが、1965年に病死する。文化大革命が始まると、程先生が早々に批判を受け、自殺する。

文化大革命が終息し、活気を取り戻した上海を、薇薇たち娘世代が謳歌する。やがて薇薇が結婚を機に渡米すると、王琦瑶には老いと孤独をかみしめる日々が残された。そこに租界時代の上海に憧れる青年・老克臘が登場。老克臘との関係は王琦瑶を慰めたが、まもなくこの年若い恋人にも去られ、金塊目当ての強盗に入った若い友人・長脚に口論のすえ殺される。

幼少期より上海で育った王安憶には、80年代にも上海庶民の生活を書いた小説がある。最も早い作品には、文革後都市に戻ってきた青年たちの直面した問題が書かれた「終着駅」(1981)があるほか、貧しい人々の住む弄堂と、裕福な階層が住む弄堂との間にあった壁が取り払われたときのぶつかり合いが書かれた「塀」(1981)、文革で没落した裕福な家庭の主婦が弄堂の人々と交流しながら生活力を得てゆくようすを書いた「流逝」(1982)がある。また「雯雯シリーズ」と呼ばれる王安憶の自伝的小説も、多くが弄堂を舞台としている⁵。さらに「好婆と李同志」(1989)⁶には共和国成立後に上海で暮らし始めた李同志と、長い間上海に生活の足場をおいてきた地方出身の家政婦・好婆とが反目しあいながらも、最終的には人間的思いをよせあうようすが書かれている。

こうした小説は上海の庶民の生活を生き生きとした筆致で伝えたが、読者に問題意識を呼び起こすまでに至らなかったと思われる。対照的に、『長恨歌』が広く読まれたのは、それが上海のメタ・テキストとして今日の都市のあり方に対する問題意識を喚起したからであろう。そのことが上海のみならず、高度経済成長のただなかに身をおき、さまざまな矛盾に直面している現代の中国の読者に、共感を持って受け入れられたのである。

そこで本章は、『長恨歌』の読まれ方を視野に入れながらテキストを解読することで、王安憶の書く「上海」像を明らかにし、『長恨歌』の「上海」が、90年代初期の文学者アイデンティティをめぐる問題とどのように関わってくるかを考察したい。

(二)『長恨歌』の受容とその背景

中国現代文学において、上海の都市文学といえば、「海派」とよばれる「現代文学」以来の鴛鴦胡蝶派、創造社、新感覚派、張愛玲を中心とする40年代の上海文壇といった大まかな流れを見て取れる。そうした文学史の文脈の中で、『長恨歌』以後「海派」の継承者といわれた王安憶は、しばしば張愛玲とともに論じられた。

代表的なものには、王安憶を張愛玲以来の海派小説の継承者（「海派伝人」）と評した王徳威の論がある⁷。王徳威によると、40年代が舞台の第一部は張愛玲の影を越えられていないものの、第二部の方は50年代以降大陸から離れた張愛玲が書けなかった部分を「徹底して」書いているのだという⁸。他方、陳思和は「張愛玲の文学史上における独特の貢献」が「“五四”以来の知識人の広大な歴史叙事の視点から離れ、個人の立場から都市民間の世界を発掘した」点にあることを踏まえ、王安憶が『長恨歌』によって張愛玲の文学伝

統を受け継いだと説明している⁹。

『長恨歌』が「海派」文学史の文脈の中で読まれることは、張愛玲以来「都市民間の世界」を書いた文学がなかったこと、つまりそこには断絶があったという意味で重要であろう。南帆は、人民共和国成立以来、中国文学にとって「農村は革命の発祥地であり、農村の質朴さ、貧苦、貧窮、苦労はいずれも先進思想だという保障があった」のに対し、都市は長らく「人に反感を抱かせる記号」であったことを指摘し、王安憶の『長恨歌』はそうした「文学伝統」から都市を解放したのだ、という¹⁰。共産党政権成立以後、文学者が労働者・農民・兵士のための文学を書くことを求められたことはよく知られているが、思想的自由が一定程度保障されるようになった「新时期」以後も、その「文学伝統」は潜在化していたのである。

このようなことから、人民共和国成立以降、都市小説——少なくとも近代化に伴い変貌する都市を問題化したという意味での都市小説は、「当代文学」においてほとんど書かれてこなかった。高度経済成長を遂げる 90 年代の中国の都市上海を問題にした『長恨歌』は、中国文学史に再登場した都市小説だといえるだろう。『長恨歌』が上海の「都市民間」の世界を描き出す都市小説として、中国の今日的課題に光を当てたことが、90 年代の中国の読者にはとても新鮮に感じられたのだ。

このような問題意識から『長恨歌』を読んでいくとき、キーワードとなるのが「老上海（オールド上海）」イメージである。

「老上海」とは、租界があった 1920 年代から 40 年代くらいまでの「古きよき」上海をイメージして使われることばである。1990 年代初め頃から「老上海」の風物や歴史を懐かしむ風潮が広がったといわれ、関連書籍や研究が急増、やがて商業ベースに乗って広告や宣伝に広く利用されるようになった¹¹。2000 年代には、当時の洋館を改装した飲食店が軒を連ね、「石庫門弄堂」を改装してテーマパーク化したショッピング・モール「新天地」は有名な観光スポットになる。そうした影響で、日本でも、近代的側面と、租界時代の情緒とを合わせ持つ都市として、上海は紹介されるようになった¹²。

このような状況に異を唱えたのが、王曉明である。王曉明は「老上海物語（原語「老上海故事」）」は歴史の一面を強調し、歴史認識の歪曲を招きかねないと批判する¹³。王曉明によると、かつての「輝かしい」上海に未来の「国際化した大都市」上海を見るという戦略はまずマス・メディアによって伝えられ、商業的にも利用されるようになった。だが、実はそれを潜在的に支えているのが、あらゆる階層の上海人である。あらゆる階層とは、政治的経済的立場の恵まれた「新富階級」、ホワイトカラーの「中産階級」、および貧困層を指している。90 年代以降急増した「新富階級」は「老上海」イメージに文化的自己認識を求めた。かつて「新富階級」と同じように裕福な「新社会階層」と見なされていた「中産階級」もまた——近年彼らが賃金労働者にすぎないことが明らかになってきたが——「老上海物語」に慰めと希望とを見出そうとしている。貧困層は一見このような上海像とは無縁のようだが、彼らもまた、自分の子どもたちために、「老上海」の華やぎに上海の未来像を見ることを欲望する。

つまり、こうした上海市民の欲望がメディアと共謀して、「老上海物語」を支えている、というのが王曉明の分析である。王曉明はまた同様の問題意識から、上海弄堂を現代風に再開発した観光スポット「新天地」に対して、批判的な議論を行っている¹⁴。

「老上海物語」に表現される「老上海」像が、上海の今日の問題と極めて関係が深いことが、ここからわかるだろう。このようなコンテクストの中、「老上海」をモチーフのひとつとして書かれた『長恨歌』は、王曉明によれば、「老上海物語」の呪縛から完全に逃れられたわけではないものの、それとは異なる「上海」を描き出そうとした小説だという。では『長恨歌』に書かれた「上海」と「老上海」とはどのようなものなのだろうか。

(三)『長恨歌』に見る「老上海（オールド上海）」

見晴らしのよい高台から上海を見渡せば、上海の弄堂はさぞ壯観であろう。それはこのまちの背景のようなものである。街路と建物は、その上に、線と点のように突き出ている。弄堂は中国画の皴法のような筆触で空白を埋めている。夜の帳が下り明かりがつけられる頃、その点と線が光りを灯す。その光のうしろに茫々と広がる闇、それが上海の弄堂である。¹⁵

これは小説冒頭の一節である。「光」は上海の大通りを中心とした華やかな空間であり、「闇」と表現されたのは、「弄堂」と呼ばれる上海の路地である。小説は冒頭で弄堂を中心に上海の庶民の日常風景をオムニバス風に描いている。

上海庶民の生活空間「弄堂」、弄堂で交わされる「流言」、北向きの少女の部屋「閨閣」、「この都市を俯瞰できる唯一のいきもの」であり、「迷宮入りした数多くの事件」の「証人」「鳩」、そして主人公「王琦瑶」と続く。こうして「迷宮入りした数多くの事件」のひとつとなる王琦瑶の物語がはじまる¹⁶。

注意したいのは、主人公「王琦瑶」の象徴性である。

王琦瑶は典型的な上海弄堂の娘だ。毎朝、裏戸をパタンとしめて、模様のついたかばんを提げて出てくる、それが王琦瑶。午後、隣の家蓄音機に合わせて「四季調」を口ずさんでいる、それが王琦瑶。連れ立ってビビアン・リーの「風とともに去りぬ」を観に行くのは王琦瑶たち。写真館に写真を撮りに行く、これもまた二人の大きな仲よし王琦瑶。どの偏廂房、亭子間にもたいてい王琦瑶がひとり座っている。

上海の弄堂のどの薄暗い戸の向こうにも、本を読み、刺繍をし、友だちと内緒話をし、父さん母さんとため息をついては涙をこぼす王琦瑶がいる。上海の弄堂はいつも少女のような表情をしていて、この雰囲気こそが王琦瑶なのだ。(……) 上海弄堂には王琦瑶がいる。だから、温かく潤いがあるのだ。¹⁷

感性豊かで流行に敏感な少女「王琦瑶」は「典型的な上海弄堂の娘」の総称だ。「王琦瑶」は上海の「闇」である弄堂の「雰囲気」と「少女のような表情」を作り出している。「闇」を背景に輝く「光」にも、実は、弄堂の「王琦瑶」の「少女のような表情」がにじみ出ている。作者の王安憶が「彼女は上海そのものです。王琦瑶の形象は私の心の中の上海です。私の中で上海とは女性の形象です¹⁸」と語ったように、『長恨歌』の「王琦瑶」は「光」と「闇」が混在する「上海」を人格化した存在として、1940年代から80年代までを生きる。

そのなかでも若き日を過ごした 40 年代の、今日から見た「老上海」は、王琦瑶という人物像の根底にある重要な要素のひとつだ。

1940 年代の上海、王琦瑶は裕福な友人・蔣麗莉との交際を機に夜会に出入りするようになる。共通の友人・程先生は、外灘（バンド）の高級マンション在住、外資勤務でカメラが趣味の「モダン」青年。複雑に絡み合う恋心を抱く三人が連れ立って遊びに行くのは、1946 年に建設されたばかりの国泰電影¹⁹である。ふたりの勧めで、王琦瑶はもっとも「モダン」な上海女性を選出する「上海小姐コンテスト」に出場し、三位に入賞する。その後、国民党要人・李主任の情婦となった王琦瑶が暮らしたのは、「人間の仙境」たる「愛麗絲公寓（エリーゼマンション）」。「交際花（社交界のヒロイン）マンション」と呼ばれるそのマンションは、旧フランス租界に位置し、斜め前にはダンスホール百樂門があった²⁰。こうして、王琦瑶の青春とともに、めくるめく「老上海」の夢物語が繰り広げられる。

やがて李主任と死別した傷心の王琦瑶は、上海郊外・烏鄔の親戚宅に身を寄せる。その水郷のまちは「水路によって隔てられ、導かれているため」に「行き来しやすく、俗世と仏の世界との間でつかず離れずの関係を保持している」土地だ。「人間の仙境」たる豪華なマンションにいた王琦瑶が、俗世たる上海弄堂に戻る前に、「俗世と仏の世界」の間にある烏鄔に逗留するという構成によって「老上海」時代の終焉が示唆されている²¹。やがて王琦瑶に憧れる書生風の青年・阿二が上海に旅立つと、王琦瑶に「上海の心」が蘇り、目の前に「あの眠らない夜」が現れる。

烏鄔は完全に上海から隔絶しているわけではなく、ちょっとした消息があった。龍虎印の万金油のポスターは上海から来たもの、美人画の月份牌も上海産、雑貨屋には上海の双妹印の化粧水、老刀印のタバコ、上海の歌を烏鄔の人も口ずさめるではないか。気づかなければ何でもないが、いったん気になりだすと、それらのこまごまとした物がみな、彼女をたきつけた。王琦瑶の心が、どうしてこの挑発に耐えられよう。彼女は今やどこへ行っても、上海の呼びかけがこだまして聞こえるのだった。²²

広告画、化粧水、タバコ、流行歌、「眠らない夜」——これがこのときの王琦瑶の中の「上海」である。このときの王琦瑶に、上海の弄堂の生活感や日常性を見つけ出すのは難しい。それは「人間の仙境」エリーゼマンションに住み、その後、「仏の世界」にほど近い烏鄔に逗留していた王琦瑶の発想だからである。その意味で、ここに書かれた 40 年代の上海は、幻想の世界として表現されたのだ。

幻想の「上海」には、フィルムスタジオ、映画、色鮮やかなチャイナドレス、夜会、「モダン」青年との恋、国民党要人との情愛、「エリーゼマンション」と、典型的「老上海」イメージを重ねて読めるような記号が数多く書き込まれている。このように書かれた美しい「老上海」には、どこか「老上海」の吸引力を完全には否定できない王安憶の、上海人のノスタルジーがあるといわざるをえない。しかしその一方で、このように典型的情緒で美しく書かれた「老上海」が幻想の世界とされているところに、王安憶の「老上海」ブームに対する冷ややかな目が確かに感じられる。

上海の「光」と「闇」を象徴する存在・王琦瑶の 1940 年代の「老上海」時代は、その人物像の根本的要素のひとつである。テキストの中で美しく書かれた「老上海」には王安憶

の「老上海」に対するノスタルジーが感じられるが、一方でそれが幻想の中の風景とされたことに、作者の「老上海物語」に対する批判意識が読み取れるのである。

(四)「生活の美学」

1940年代の描写は、都市上海の華やかな部分「光」が中心であったが、その後の物語はほとんどが、上海の「闇」である弄堂と、弄堂には含まれた「里弄」という上海庶民の住宅が舞台となっている。

里弄とは上海独特の庶民用の住宅である²³。江南地方の伝統的民家がモデルだが、狭い土地を活用するべく、家々は連結されている。弄堂とは、里弄に面した狭い路地のことだ。

里弄の起源は19世紀半ばまで遡る。1857年の小刀会の上海県城占拠、1862年の太平天国軍による蘇州・南京占領によって、上海の租界に大量の難民が押し寄せた。その際、イギリス人商人が難民に賃貸するために建築した簡易木造住宅が、最初の里弄である。それは後に火事に弱いとの理由で全面撤去され、1870年以後建築された里弄はレンガ造りに改良された。当時造られた里弄は「石庫門里弄」と呼ばれるもので、後に衛生設備などが施されたものを「新式里弄民居」という。さらに高級里弄「花園里弄民居」や、マンション形式の「公寓里弄民居」もある。

上海の人口増加に伴い、里弄はスラム化した。人民共和国内成立後は贅沢を敵とする風潮から、住環境の改善が行われず、老朽化が進んだ。都市の近代化が進んだ1990年以降には取り壊しが進められる一方で、その歴史的な価値の再認識が進みつつあった。そうしたことを考えると、90年代半ばに改めて弄堂の生活を描き出した点にも『長恨歌』の当時における新しさがあつた。

さて、上海に戻った50年代の王琦瑶はかつての豪華なマンションを離れ、「平安里」と呼ばれる庶民的な弄堂で暮らし始める。友人は近所に住む元資産家の嚴夫人（原語「嚴家師母」）。そこに嚴夫人の甥・康明遜と、彼の友人・薩沙が合流する。薩沙はロシア人女性と共産党幹部の中国人男性との間に生まれた革命の落とし子でありながら、亡父の遺族手当をあてにその日暮らしをする社会のつまはじきの存在であつた。

それは1957年のこと。外の世界では、大きな事件がおきようとしていたが、このストーブの周りの小さな世界とはなんの関係もなかつた。この小さな世界は世界の片隅、隙間にあり、忘れられていたが安全だつた。窓の外では雪がちらつき、家の中にはストーブの火があつた。なんて美しい夜なのだろう！ 彼らは知恵を出しあつて、このストーブの上で何をしようか、あれこれ考えた。鱈の干物を焼こう、餅を焼こう、鍋をかけて羊肉のしゃぶしゃぶをしよう、麺も入れよう。彼らは午前中にはやつて来て、ストーブのそばに座り、おしゃべりをしたり、食べものをつまんだりした。それは昼食からおやつ、夕食へとつづいた。雪の日の太陽は、あろうがなかろうが同じこと。まるで時間がなくなつたかようだつた。(……) 窓の外が真っ暗になると、彼らはようやくのろのろと立ち上がり、家路につくのだつた。²⁴

1957年は知識人が粛清された「反右派闘争」が始まつた年である。ここでは不穏な「外の世界」とは対照的に、4人の「小資（プチブルジョア）」の「小さな世界」が叙情豊かに描

かれています。

温かい弄堂の片隅で、友人たちと飲食を楽しみ、トランプや麻雀に興ずる彼らの享樂的な暮らしぶりは、禁欲を尊ぶ新しい政治の立場に立てば、貴族的な「旧社会」の「小資（プチブルジョア）」の「反動的」生活態度である。そのことは、革命の寵児である薩沙の「この資産階級、社会のくずどもめ。体中、樟腦の臭いをぷんぷんさせながら、のうのうと生きながらえてやがる！²⁵」という心中の罵倒によって表現されている。また、革命に参加し軍幹部夫人となったかつての友人蔣麗莉に再会した王琦瑶は、自分が「前王朝の遺民」のようだと感じる。王琦瑶の後ろめたさは、新しい政権における彼女の政治的立場の危うさを表している。

けれども、王安憶はそれによって、王琦瑶の生活や人間性を否定的に書くことはしなかった。反対に、王琦瑶の暮らしの中にある温かさや美しさを叙情豊かに書こうとする意志が小説にはある。作中、王安憶はそれを「生活の美学」ということばで説明している。

「生活の美学」とは、上海庶民の生活にある「物質的な需要に添えられた、少しばかりの精神の需要」だという。それは、客のもてなし方や料理の仕方、服の仕立て方や着こなし、家具の設え方といった、生活をより豊かにする小さな努力と工夫の積み重ねといったものを漠然と指している。だが「生活の美学」が漠然とした概念でありながら、観念的にならないのは、日々を過ごす王琦瑶の描写が、生活感に満ちているためである。

生鮮食料品の買い出し、質素な食事、部屋でふさぎ込んで過ごす一日、白髪を染める様子——こうした細々とした生活描写の積み重ねが、弄堂にたった一人で暮らす王琦瑶の生活像を浮かび上がらせている。さらに、弄堂の流言、友人・恋人との交際、実母との諍いや娘との口論などといった人間関係も王琦瑶の生活に起伏を与えている。

なかでも特徴的なのは、王琦瑶がいかにも「生計」をたてたかが、テキストに執拗に書かれたことだろう。それは、小説中の人物がいかにも「生計」をたてているかが書かれなければ、どんな精神を追求しようと説得力がないと、王安憶が考えているためだ²⁶。王琦瑶は李主任の情婦として養われる身となるが、その後は看護師として細々と働き、出産後は一時期程先生の世話になったり、服を質に入れたりして、生計を立てている。王琦瑶の実母の置いて行った見舞金についても具体的に書かれているし、80年代の王琦瑶が遊興のために李主任の遺した金塊を切り崩したことにも触れられている。

王安憶は、「生計」に支えられた王琦瑶の日々の生活を、まさに「ひとつひとつ煉瓦を重ねる」ように書くことで、逆に日常に押しつぶされずに残る「美学」を引き出そうとする。「生活の美学」とは、抜き差しならない生活実感を踏まえながらもなお喪失されない王琦瑶の美意識とあってよい。

さて『長恨歌』において、「生活の美学」は1950年代から70年代の上海の「虚偽で空洞の政治生活の底」で、「活発に躍動する心」を支え、都市上海の繁華の底で「温かさ」や「潤い」を与えてきた。長い政治の時代を耐え抜いた1980年代、「老上海」に憧れる若者に、廃れゆく「生活の美学」を、王琦瑶はこのように語っている。

40年前の食卓には、国連の会議のように、どの国の料理でもあったわ。あの頃の上海は小さな世界のように、東西南北の風景を見ることができた。けれども（……）風景は風景に帰するもの、窓の外のもの。かんじんなのは窓の中にあるものよ。これこそ

日々のくらしの根本なのだから。40年前のものは、そもそも外に触れまわるようなものではないの。貼り付けるものでも、広告にするようなものでもないわ。あのころは、米一粒、料理一品にしてもさすががしかった。この頃ではくらしも大雑把で、しかもなんだかぼんやりしていて、食堂の大釜飯のよう。40年前の麺は一碗ずつ作られていたものよ。老克臘は知っていた。この話が自分に向けられたものだというのを。40年前の内心を、彼に伝えようとしていることを。彼の考えているのが、うわべだけだと言っていることを。²⁷

ここでは、「老上海」の美しさを支えていたのもまた、「生活の美学」であることが示唆されている。その意味で、「生活の美学」は王琦瑶によって表現される「上海」の本質的要素でもあるのだ。

(五)「老上海」の死

さて、50年代の描写には、王琦瑶の生活が叙情豊かに描かれる一方で、それとは対照的な「外の生活」の不穏な空気と、王琦瑶の政治的立場の後ろ暗さが書かれてきた。ここで、筆者が問題にしたいのは、流行の「老上海物語」において、登場人物の政治的立場がどのように認識されてきたか、という点である。なぜなら、大部分の「老上海物語」がそうであるように、『長恨歌』が新中国建国直前で終わっていたならば、王琦瑶の政治的立場など問題にはされないのではないか、と思われるからだ。

例えば、王琦瑶を含む四人の「小資」情緒に満ちた生活を送る人物を、南帆は「彼らが様々な理由で男性世界（原語「雄性世界」）である競技舞台に参加していない」という意味で「陰性的人物」と見なしている²⁸。もちろん、南帆が彼らを「反動的人物」だと断罪しているわけではない。けれども、政治的立場が「前王朝の遺民」と見なされる人物が、50年代の中国においてのみならず、今日の中国においてなお密かに政治的立場において否定的な認識にさらされていないならば、「陰性的人物」ということば自体、出てこないだろう。

「老上海」を舞台とした第一部で「人間の仙境」に住む天女のような存在だった王琦瑶の人物像が、ここにきて立体感が出てくるのは、彼女の生活の現場が叙情豊かに書かれたためだけではないはずだ。それは、現在でも意味を失わない共産党政権のイデオロギーが現実味を帯びて王琦瑶に迫ってくるためでもある。このことは、美しくロマンティックな「老上海物語」が成立するのは、1949年以降の歴史から切り離されているからに他ならないことを教えてくれるだろう。つまり、「老上海物語」のノスタルジーには、それが新しい政権の誕生によって断ち切られた歴史への感傷が含まれているにもかかわらず、実際にはその間の歴史についての想像力に乏しいのである。

では、歴史を切り離して美しく語られた「幻想」の「老上海物語」は、その後『長恨歌』の中でどのように語られたのだろうか。

80年代の王琦瑶は上海が「往事のよさ」を失ったことを憂いつつも、「今日の世界は新世界ではなく、旧世界に見えた。昔の夢がまたよみがえったように見えた。たくさんの過ぎ去った快樂が、また戻ってきたのだ！」と考える。それは折しも「老上海」が懐古的に語られ、元「上海小姐」である王琦瑶が若者たちにもてはやされるようになった頃だった。そこで王琦瑶はあえて老いつつある自己の肉体から目を背けた。その結果、「人々は平安里

の歳を忘れたように、王琦瑶の歳を忘れた。王琦瑶自身も、まるで時間が止まり、40年前のままであるかのように感じていた。「老上海」ブームがかつての時代の華やかな部分だけを懐古し、「旧世界」の上海の繁華がよみがえったと見なしたように、若者たちと交流する王琦瑶自身もまた、現実から目を逸らし、自分が40年前のままであると錯覚したのである。

それを象徴する出来事が、「老上海」の「ロマンティック」に憧れる青年・老克臘²⁹との恋愛である。老克臘は「老上海」時代の「上海小姐」面影の残る王琦瑶に恋をする。だが、彼女との関係を深めるうちに、夜は「夢にうなされる」ようになり、「王琦瑶の家へと自転車走らせる道は、あの悪夢が彼に手招きをしているよう」だと感じるまでになる。老克臘は王琦瑶の老いを感じ、「老上海の夢」から目覚めたのだと陳思和が説明するように³⁰、彼の「悪夢」は、80年代における「老上海」を象徴していた。

（王琦瑶は：引用者）笑みを浮かべていたが、涙がゆっくりと流れてきた。それは乾ききっているかのように、左目からひと筋だけ、流れ落ちた。彼女は話しながら、木彫りの箱を彼の前に押し出した。彼の手はそれを押し返した。彼女の力を感じ、思わず力を込めた。彼女は言った。いらないの？ 多分あなたはこの中に何があるか知らないのね、見せてあげる。彼女はすぐにでも蓋を開けようとした。彼は蓋を押さえようと、その手に触れた。手は冷たかった。思わず、彼はその手を握った。涙が落ちてきた。寂しくてしかたがなかった。どうしてこんなことになるのか、わからなかった。王琦瑶は手を振りほどき、箱を開けようとした。あなたもこれを見れば喜ぶと思うの。きっとこの提案も悪くないと思うでしょう。これは誠意なのよ。私は何だってさしあげるわ。だから、あなたが私に、あと数年あげられないってこと、ないでしょう？ 王琦瑶の言葉はナイフのように彼の心を引き裂いた。彼は何も言うことができず、ただ涙を流した。今日はもう本当に来るべきじゃなかったんだ、と彼は思った。彼は本当に王琦瑶の悲しみをわかっていなかった。この40年間のロマンティックはこんなに悲しい結末だったのだ。彼はあの輝かしく美しい時代にはめぐり合えず、その終局にめぐり合わせたのだ。なんという運命だろう。最後、彼は力を振りしぼってその場を逃れた（……）彼の手にはまだ王琦瑶の手の冷たさが残っていた。それは目前に迫る死の感触だった。彼は思った。この場所にはもう来ることはできない！³¹

ここには1940年代に若き日を過ごし、今や「死の感触」が迫りつつある中年の王琦瑶と、王琦瑶に同情しながらもその「悪夢」の魅力に抗おうとする80年代の若者との別れが書かれている。木彫りの箱には李主任の遺した金塊が入っていた。王徳威は若い男性を「買収」した王琦瑶に、もっとも現実的で物質主義的で卑しい表現を見、中年女性が金銭によって若い恋人にすがりつくことへの嫌悪感を露わにしている³²。筆者はむしろこの場面に王琦瑶の徹底的な孤独を読み取るのだが、一方で、「老上海の夢」の中にあっただけの二人の関係が、しだいに「悪夢」に転じてゆくことによって表現されたのが、親子ほども年の差のある二人の関係のグロテスクさであることは認めざるをえない。

ではそのグロテスクな関係は何を意味しているのだろうか。40年代に青春を過ごした王琦瑶と80年代の若者・老克臘との関係の無理は、40年という時間の流れを無視しようとする

ることの不可能を象徴している。言いかえれば、40年というタイムスパンを空白のものと見なす「老上海物語」が、本来なら成立しえない物語であることを示唆しているのである。

50年代から70年代を背景にした第二部では、王琦瑶の生活から抽出された「美学」が、上海という大都市の温かさや美しさを根底で支えてきたものとして表現された。一方、50年代の王琦瑶の政治的立場の危うさや、80年代の王琦瑶と「老上海」ロマンに憧れる青年との恋の破綻は、今日の「老上海物語」が人民共和国成立後の歴史を断絶して語られたときにのみ成立する夢物語だということを、読者に気づかせるのだ。

(六) 王安憶の「上海」

では次に、上海を人格化した「女性の形象」を受け継ぐべき王琦瑶の娘・薇薇が、どのような人物として書かれたかを見ることで、『長恨歌』に書かれた「上海」のいまを考えたい。

薇薇の存在が焦点化されるのは、物語が80年代に入ってからである。

薇薇の目に映る上海は、王琦瑶から見ると、すでに往時のよさを失ったものだった。あの路面電車は最もよくこの街の心の声を伝えていたのに、今ではなくなった。ぶわんぶわんという街の音にかき消されて、あのはじめの「ダンダン」という音は、いまでは聞かれない。通りのレールは取り除かれ、南京路の楠の並木のレンガ通りは、20年も前に掘り起こされ、コンクリートにかえられた。黄浦江沿いのジョージ式建築は、石造りの壁が黒ずみ、窓は埃にまみれている。(……) 上海の弄堂はさらにうす暗くなり、床は裂け、壁にも亀裂が入っている。弄堂の電灯はいたずら子に割られ、下水の溝はつまり、汚水が溢れて流れている。³³

王琦瑶の目に映るのは「往時のよさ」を失った上海だ。「往時のよさ」を失ったのは華やかな大通り（上海の「光」）ばかりではなかった。弄堂（上海の「闇」）もまた、「生活の美学」を喪失して、荒廃が進んでいた。しかしこれこそが、薇薇の謳歌する時代だった。この母娘の対照がきわめて鮮明であることから、しばしば薇薇は「粗野な時代の記号」とされる³⁴。

けれども、薇薇が「粗野な時代の記号」であるばかりでなく、80年代の新しい時代の上海を人格化した存在としては、きわめてルーツのあやしい存在であることはあまり指摘されていない。

薇薇の書面上の父は、革命の寵児とは名ばかりのロシア人との混血児・薩沙であり、血縁的つながりのある父は、政治的には「前王朝の遺民」とされる「小資」で、自分の子どもを認知するために、家父長的父親に反旗を翻すような気迫に乏しい康明遜である。つまり、薇薇の父親は、表面的には形骸化した共産主義を標榜し、本質的には資本主義社会で生き、道義的責任を負わない無責任な人物ということになる。薇薇によって表現される上海が「粗野な時代」の上海であるならば、その父親によって表現されるのは、表面的には共産主義、実質的には資本主義である上海のルーツである。

また、先の引用に登場した金塊は、上海の「光」を生きた若き日の王琦瑶を象徴するものであるが、それ以上に長い間王琦瑶の生活の糧であり、かつ精神的な拠り所でもあった

という点で重要である。そのことは、上海を人格化した「王琦瑶」という存在を継承する者に金塊は渡されるべきだということを意味しているからだ。だが、王琦瑶は娘の薇薇に金塊の存在すら知らせようとしないう。そればかりか、常に知られないよう気にかけている。そのことは、王琦瑶が娘に、未来の「王琦瑶」たる資質を見出さなかったことを示している。王琦瑶の薇薇に対する不信感には、未来の「王琦瑶」を担うべき存在に対する作者王安憶の不信を読み取ることができる。その薇薇すら結婚を機に渡米し、次世代の「上海」は外国に流失する。

薇薇が去った後、薇薇の友人張永紅が「王琦瑶」の風格を継承しうる唯一の女性と目されたが、張永紅は「時代遅れの『流行』病」³⁵結核感染の不安を拭えないでいる。王琦瑶はまた、若い恋人に金塊を託そうとしたが、やはり受け入れられなかった。最終的には、「上海の大通りの虚栄とうわべの派手さ」に魅了され、投機取引で生きる青年・長脚が、王琦瑶宅に侵入。口論の末、王琦瑶を殺害し、金塊を盗んで逃走する。かくして、金塊は誰にも受け渡されずに終わる。『長恨歌』は最終的に「王琦瑶」によって体現された「上海」を失うのだ。

では失われた「上海」とは何であろうか。言い換えると、「上海」を体現した「女性の形象」「王琦瑶」の喪失は、何を意味しているのだろうか。

「王琦瑶」は中国の社会が大きく移り変わる時代を生きる人物である。租界時代の名残の残る上海から始まるこの小説には、1949年の共産党政権の成立、1957年の反右派闘争、60年代初期の食糧難、1966年にはじまる文化大革命、80年代の改革開放といった中国社会の変化がさりげなく書きこまれている。

こうした時代の流れは、また、王琦瑶をめぐる男性像によっても表現されている。外国の企業に勤め、カメラが趣味といった1940年代の「モダン青年」として書かれたのは、文革が始まったその年に自殺した程先生である。また、年の離れた若い娘を一方向的に情婦にした国民党要人・李主任は、新中国成立直前に飛行機事故で亡くなっている。薇薇の父親・康明遜もまた、裕福な家庭の長男として生まれた人物で、最新流行の人民服を身にまといながらも、実際は「旧社会」の頃と変わらぬ日々を送っている。薩沙は当時少なくなかったといわれるロシア人との混血児で、革命家であった亡父の手当てをあてにして暮らしていたが、文革直前に新天地を求めてソ連へ旅立っている。80年代に登場する老克臘は、当時若者の間で流行しつつあった「老上海」に憧れてやまない青年だ。王琦瑶を殺害した長脚は、改革開放政策を背景に、不安定な投機取引で暮らす若者である。

王琦瑶をめぐる男性は歴史の主流人物ではないものの、いずれも時代の価値観を駆け抜けた人物だ。いわば男性たちは「上海弄堂の典型的な娘」王琦瑶と時代との接合点である。だが、彼らひとりひとりが王琦瑶と浅からぬ関係を持ち、作中の重要人物でありながら、実は、多くが本名すら書かれていない³⁶。そのことは、第一部に少しだけ登場した王琦瑶の女友だちの本名（呉佩珍）が明確に書かれているのとは対照的である。また、映画版『長恨歌』では、王琦瑶の人生を見つめる程先生の人物像が陰影深く描かれたが、それに比べると、原作の程先生の人物像はいささか平板であるといわざるをえない³⁷。こうしたことから、単純化を恐れずにいえば、『長恨歌』における男性像は時代を表す記号にすぎないのだ。

また、『長恨歌』には文化大革命の場面がほとんど書かれていないことにも触れなければ

ならない。王安憶が歴史に翻弄される庶民の姿を書こうと考えていたならば、文化大革命を前面に押し出したほうが効果的だったはずなのだが³⁸、国民党要人の愛人として迫害を受けたことが容易に想像される文革期の王琦瑶についての描写は、完全に割愛されているのだ。

『長恨歌』が人間ドラマを軸とした歴史長篇として読めない理由はこうした点にある。都市の片隅でひっそりと生活する王琦瑶は、時代が大きく変化しても、揺らぐことのない人物として書かれている。その人物像の核には、変わることのない「生活の美学」が湛えられている。文化大革命が書かれなかったのは、悲惨な歴史的事件を書くことで王琦瑶の人格と、その核にある「生活の美学」が破壊しつくされる——少なくとも読者の記憶には残りにくくなるだろう——のを防ぐためだったのだ。こうしたことから、王琦瑶が時代に翻弄されないたたずまいを持つ女性として書かれた『長恨歌』は、ひとりの上海女性の波乱万丈の人生によって現代中国史を描いた歴史小説ではないのである。

『長恨歌』の「王琦瑶」は、あくまで「女性の形象」によって表現される作者王安憶の「心の中の上海」だ。「典型的な上海弄堂の娘」でありながら、上海の「光」とされる「老上海」時代の華やぎを生き、後には上海の「闇」とされる上海の弄堂で生活する。1940年代の「老上海」は、王琦瑶という人物において重要な要素ではあるが、けしてすべてではない。むしろ王琦瑶の本質は上海を深いところで支える「生活の美学」を表現することにあるといつてよい。王安憶の「上海」には、時代が大きく変化する中でも揺らぐことのない弄堂の生活風景の美しさが、華やかな都市風景を根底において支えるものとして表現される。そして、王安憶の「心の中の上海」の喪失が、「王琦瑶」の非業の死を導き出したのである。

「老上海」の象徴的存在とされていた王琦瑶の非業の死は、現在の上海の「老上海」ブームと鮮やかな対照をなしている。1940年代を書いた物語の前部が「老上海物語」らしくロマンティックに書かれただけに、その印象を引きずったまま読み進めた読者は、晩年の王琦瑶の孤独や死と、もともと抱いていた「老上海」に対するイメージとの乖離に、首をひねることになるだろう。

王暁明が「老上海」ブームを問題化するのには、「老上海」の夢物語が、「現代化」に邁進する中国社会のあらゆる階層の利害と一致し、現実を正面から受け止めるのを阻害するイデオロギーとして機能しているからだ。「老上海物語」がロマンティックな物語として存在しうるのは、人民共和国成立後の歴史を等閑に伏したときであることが、『長恨歌』の悲劇的結末によって示唆されている。薇薇の存在からも明らかのように、今日の上海のルーツは「老上海」の物語の中では空白にされた歴史の中にある。それを正面から見据えずに書かれた物語は、王暁明の指摘するとおり、今日につながる歴史認識を歪曲する危険をはらんでいるといわざるをえない。

「老上海」を生きた「上海小姐」であり、なおかつ「上海」を根底において支えてきた「生活の美学」を心得ていた王琦瑶の悲惨な最期およびその継承者の不在は、40年代の上海の輝きと華やぎが今日および未来の上海像であると語りかける「老上海物語」へのアイロニーである。さらに、薇薇の存在は今日の上海のルーツを表現すると同時に、「粗野な時代の記号」として上海のいまの姿を暴きだそうとする。それによって『長恨歌』は、歴史の断絶の中で語られる「老上海」テキストが本来成立しえないものであることを示唆し、

現実の上海を——たとえそれが「老上海」イメージから夢想される未来の上海像と大きくかけ離れているとしても——正面から見据えようとするのである。

(七) 原風景としての「上海」

では『長恨歌』にある王安憶の「心の中の上海」は、王安憶とその文学においてどのような位置づけにあるのだろうか。

『文学における原風景』で奥野健男は、「原風景」が人間の美意識の基底、特に芸術作品の基底を支えていると説明する。「原風景」とは、芸術家の「幼少年期の、さらには青春期の自己形成空間として深層意識の中に固着し、しかも血縁、地縁の重い人間関係もわかちがたくからみあった、彼らの文学を無意識のうちに規定している時空間、それを象徴するイメージ³⁹」だとされる。奥野の指摘するように、「原風景」が芸術作品の根底を支えているとするならば、王安憶の「原風景」は、幼少年期の大半を過ごした、生活空間である弄堂を中心とした都市上海の風景にはかならない⁴⁰。その意味で『長恨歌』に書かれた「上海」は、王安憶の「原風景」そのものだったといえる。弄堂の生活にある美が、1950、60年代年代を舞台とした第二部にもっともよく描かれていたのは偶然ではない。なぜなら、その時代が1954年に生まれた王安憶の「原風景」を形作った「自己形成期」だったからだ。

では『長恨歌』における王安憶の「原風景」としての「上海」は、どのようなものだったのだろうか。

それは、租界時代の名残を残しながらも、新しい政権に合わせるようにつつましく送られている、1950年から70年代にかけての上海弄堂の生活風景である。その生活は、政治と直接的関わりのない上海の庶民にとって、豪華さには欠くものの、穏やかで温かいものである。新しい政権の方針で、様々な来歴や階層の者が、狭い弄堂で比較的質素に生活している。そこでの人と人とのつながりは密接で、それゆえに、ときには公にはできない人間ドラマもある。

なかでも重要なのが、女性が生活する風景である。それは女性の生活風景の中に、あるいはその生活の現場の中に、「生活の美学」が息づいているからだ。50年代の王琦瑤はけして豊かではなかったが、生活に彩りを与えるささやかな工夫をわすれることはなかった。「生活の美学」は、「生計」に支えられた日常生活の現場にある、ごくさやかな美意識でありながら、大都市上海の豊さを根底で支えるような力を併せもっている。1950、60年代にかけての、上海庶民の生活と人間模様が凝縮された弄堂の、女性が生活する風景、それが王安憶の「原風景」としての「上海」であるといえるだろう。

王安憶の文学では、上海を舞台とした小説が多く書かれてきた。文学の「尋根」が提唱された80年代半ばには、「海上繁華夢」(1986)によって、自己のルーツである上海が形作られるさまを伝奇的に描き出そうと試みてもいる。だが散文「上海を探して」⁴¹では、王安憶の「上海」——それは、弄堂の人々の顔、空気、光、においとといった生活の中の、あるイメージだという——が、「尋根」の試みによって表現できなかったことが示唆されている。その意味で王安憶の上海におけるルーツ探しは、いずれのテキストによっても完成していなかったのだ。

その後、天安門事件を経て、彼女の問題意識は「原風景」としての上海から大きく離れた。天安門事件は、従来までの知識人像が崩壊したこと、社会主義の理想が喪失したこと

を、王安憶に痛感させた。そこで、90年代初期の彼女は、それまでの知識人像にかわる「小説家」というアイデンティティを考えだした。だが、それまで「当代文学」の多くは、社会に対する実用性を前提にしたものだったから、王安憶は「文学」自体の認識を改めざるを得なかった。アイデンティティの転換を図ろうとした彼女は、「小説家」の書くべき小説のすがたを「心霊世界」ということばで説明した。しかし議論は必ずしも説得力のあるものではなかったし、4章でみたように、当時の王安憶が書いた小説『紀実と虚構』は読者を困惑させるようなものだった。そこには従来までの知識人のあり方と新たなアイデンティティ「小説家」との間で揺らぎ苦悩する王安憶の姿があった。

90年代も半ばにさしかかると、王安憶の創作環境は大きく変わりつつあった。上海が市場経済化の波に洗われ、大きく変貌を遂げたからだ。そのことが、王安憶が再び「原風景」としての上海を問題にする契機となった。「上海はすでに新しい話題となり、当時、図書館や蔵書楼で苦勞して読んだ古書は今では大量に出版されている（……）しかしそこで見られるのは流行であって、上海ではない。振り返ってみると、上海はこの街にもなくなっていた」と、王安憶は語る⁴²。上海が昔の姿を変えつつある一方で、「老上海」ブームが興起し、今日の上海はかつての上海を再現しつつあるというイメージを形成する。現代人の精神的要求に答えてノスタルジックに語られる「老上海」が現代のイデオロギーとなり、王安憶のイメージする上海は、本当の意味で忘れ去られようとしていた。『長恨歌』というテキストは、「心の中の上海」が失われつつあるという危機意識の中で、王安憶が上海に持つイメージを「王琦瑤」という人物に託して書かれたものである。王安憶の「原風景」としての上海は、『長恨歌』において初めて像を結んだのだ。

おそらく王安憶が「原風景」「上海」をこれまでなかなか描き出せなかったのは、それが1950年代から70年代という、中国に大きな傷跡を残した政治的事件が多発した時代にあったためであろう。つまり、人民共和国建国後の激動の歴史が背景にあったことが、逆に、都市の片隅のささやかな生活に息づく王安憶の小説世界「上海」の構築を妨げたのだ。

さて、『長恨歌』は「老上海」の美しい物語が悲惨に打ち崩される姿を書くことで、平板化した上海イメージを定着させようとする「老上海」ブームに、一石を投じた。そのことは、王安憶が自身の「原風景」としての「上海」というきわめて具体的で確実な足場から、現代の上海を、もう少し広く見ると、「現代化」を急激に推し進めさまざまなひずみをうみつつある中国社会の今日的問題に対する思考を可能なものにする足場を得たと考えられるだろう。

けれども、上海市民のささやかな欲望と期待から生まれ、広く支持された「老上海物語」を手厳しく否定する『長恨歌』の結末に抵抗を感じ⁴³、王安憶にかつての知識人の姿——社会に対して道義的責任を負おうとする知識人の姿——を重ねた読者もいただろう。『長恨歌』に「老上海物語」批判を読み取った王曉明が、「知識分子」は今日の中国社会のアポリアを打開する役割を担うべきだと主張する⁴⁴文学者であることにも、『長恨歌』と従来型知識人言説の親和性がうかがえるからだ⁴⁵。

けれども、そのことはけして『長恨歌』の価値を貶めるものではない。『長恨歌』の最も豊かな部分は、1950年代から70年代にかけての王安憶の「原風景」としての上海が叙情豊かに書かれたことにあるためである。「生活の美学」を描き出した王安憶の「原風景」としての「上海」には、「小説家」王安憶の本領がいかに発揮されている。その意味で、文

学者としての立ち位置を探し求めてきた「小説家」としての王安憶がたどりついたのが、『長恨歌』に書かれた「上海」だったのだ。

『長恨歌』の「上海」は庶民の生活に大きな影響を与えた歴史的事件をぎりぎりまで割愛することで初めて王安憶の「原風景」としての像を結んだ。その「上海」が、結果的に、「老上海物語」の問題性を浮き彫りにしたのだ。「上海」を描き出したのが「小説家」王安憶であるとすれば、その先に浮上した「老上海物語」批判には、「作家（従来の意味における知識人）」としての王安憶を見ることができる。その意味で、王安憶は『長恨歌』において初めて、「小説家」としての自己認識が、「作家」としての自意識の突出を乗り越えたといえるだろう。そこには従来までの知識人の精神を継承した王安憶と、「小説家」としての王安憶の共存を見ることができるのだ。

90年代以降の王安憶は、文学者アイデンティティの問題に悩み、実験的な小説を書いたり、かつての知識人への「懐念」を募らせたりしていた。けれども変わりゆく上海を見た王安憶は、アイデンティティの問題から少し離れ、再び上海を書くことになった。そして、そのことで、逆に救われたのである。原風景の「上海」が王安憶を解放し、「小説家」としてのびのびと小説世界を展開させたといつてよい。

現行の「老上海」ブームに対する違和感が、『長恨歌』執筆の動機だったのだろうと想像されるが、しかしそこに書かれた「上海」は、ひとつの批判意識の展開に終わらず、上海庶民の生活を豊かに描き出した。今日の社会に対する批判意識と、小説世界の美しさを融合させた『長恨歌』は、社会に対して責任を負おうとしてきた知識人、すなわち「作家」としての王安憶と、「小説家」としての王安憶とが拮抗することではじめて成立した都市小説なのである。

¹ 1992年に鄧小平が行った改革・開放の加速を促す講話。92年から1月から2月にかけて、鄧小平は中国南方の諸都市を視察し、その途上でのに“南巡講話”とよばれる談話を発表。イデオロギー論争にとらわれず、経済改革と対外開放を加速するよう訴え、これを機に、天安門事件後停滞を余儀なくされていた中国経済は再び高度成長へと転換した。

² 前田愛『前田愛著作集第五巻 都市空間の中の文学』筑摩書房、1989年、401頁

³ 初出『鍾山』1995年2～4期、本論は王安憶『長恨歌』南海出版公司、2003年を参照した。なお、王安憶の『長恨歌』と白居易の「長恨歌」との関連性については、万燕「解構的“典故”——王安憶長篇小説『長恨歌』新論」（『深圳大学学报（人文社会科学版）』15巻3期、1998年8月）で詳しく論じられている。王安憶自身はタイトルの由来について、小説を書き終えたとき長いものになったと感じ、そのとき「長恨歌」というタイトルが浮かんだのだ、と語っていた（2005年12月28日、復旦大学における王安憶による『長恨歌』についての講義にて）。

⁴ 『長恨歌』は2000年に第五節茅盾文学賞を得たほか、1998年に第四節上海文学芸術賞なども得ている。

⁵ 王安憶「本次列車終点」『上海文学』1981年10期、「墙基」『鍾山』1981年4期、「流逝」『鍾山』1982年6期、「雯雯シリーズ」には「六九届初中生」（『收穫』1984年3、4期）などがある。

⁶ 王安憶「好婆和李同志」『文化月刊』1989年12期

⁷ 王德威「海派作家又見伝人」『読書』1996年6期

⁸ 王德威「上海小姐之死——王安憶的『長恨歌』」（王安憶『長恨歌』天地圖書、香港、1996

年所収) それに対し王安憶は、「私たちは二人とも上海の生活を書いた」ために比べられるが、張愛玲が「虚無」に陥らないように「古い家や肉親や日常生活の感動のような、生活の中の瑣末な出来事をつかまえる必要があった」のに対し、自分は「先にあるのが虚無であっても、歩いていって見てみたい」のだから、張愛玲とは「世界観が違う」と反駁している。(「写作只服从心靈的需要——訪作家王安憶」『解放日報』2000年3月1日)。

⁹ 陳思和「試論『長恨歌』中王琦瑤的意義」『牛後文録』大象出版社、2000年、122頁

¹⁰ 南帆「城市的肖像」『小説評論』1998年1期

¹¹ 王曉明「尋找上海：老上海故事与王安憶的小説轉向」周桂發、周篠贇編『復旦大講堂 第一輯』復旦大学出版社、2004年、19頁。文学では、陳丹燕の『上海的風花雪月』(作家出版社、1998年、邦訳に莫邦富、廣江祥子訳『上海メモラビリア』草思社、2003年がある)が「“小資(プチブルジョア、中産階級)”の經典」として読まれたほか、上海と香港の二都を生きた作家・程乃珊も人気がある。2005年の上海書城では「老上海もの」の專欄も配されていた。

¹² たとえば雑誌『pen』(2003年2月)は「都市建築の進行はとまらない 上海・未来学」と題する特集で、上海の最新型ホテルやマンションと同時に、租界時代の建築物やジャズバーなどを紹介している。

¹³ 前掲 王曉明「尋找上海：老上海故事与王安憶的小説轉向」21~23頁

¹⁴ 『上海文学』(2004年10期)特集「王曉明教授主持：当代語境中的上海“新天地”」より、王曉明「新空間的問号」、羅小茗「怎麼樣的“新”，怎麼樣的“旧”」、張軍「我們為什麼選擇“新天地”」、吳志峰「没有“石庫門”，仍有“新天地”」

¹⁵ 前掲 王安憶『長恨歌』3頁

¹⁶ こうした構成がユゴーの「ノートルダム・ド・パリ」の影響であることが杉江叔子「王安憶『長恨歌』——ユゴー『ノートルダム＝ド・パリ』の影響を中心として」(名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻『多元文化』2006年3月)で指摘されている。なお日本語による他の先行研究に、阪本ちづみ「王安憶『長恨歌』—可愛的上海小姐」(『季刊中国』53号、1998年6月)、劉怡「王安憶の描く上海—『長恨歌』を中心に—」(東京都立大学『人文学報』331号、2002年3月)などがある。

¹⁷ 前掲 王安憶『長恨歌』19頁、21~22頁

¹⁸ 「形象与思想—關於近期長篇小説創作的對話」王安憶『重建象牙塔』上海遠東出版社、1997年、207頁

¹⁹ 上海は中国で初めて映画が上映された地である。1932年制作のスタンバーグ監督作品『上海特急』が上演されて以来、ハリウッド映画全盛となった。一流の映画館は冷暖房完備で昼夜三回上映、建物も意匠が凝らされていた。国泰電影ことキャセイシアターはアール・デコスタイルの建築物だった。

²⁰ 当時、フランス租界の静安寺路(現在の南京西路)に沿って、ベルギーやイタリアの総領事館が並び、資産家たちの高級住宅地ができていた。付近には張愛玲の住む高級マンションがあったことでも知られている。ダンスホール百樂門(パラマウント)は、当時、東洋一の豪華ホールと言われていた。

²¹ 王安憶は王琦瑤という人物像について以下のように説明している「歴史の荒波を経た後、彼女は美人薄命のごとく、ついには地に倒れ死んでしまう。旧上海の屍の上にまた、新しい上海が生まれるのです。王琦瑤は極めて頑強な生命力を持つ女性です。彼女は上海と同様に、不合理に耐えることができ、不撓不屈です。彼女は小さい出来事には妥協しますが、大きな目標に対しては決して妥協はしません。目の前に道がなくとも、活路を見出すことができる。生きてさえいれば彼女は負けを認めない。最後に一人の若者に無残に絞め殺されるまで。王琦瑤は自分が生きていたあの時代が死んだ後、もう一度死ぬのですから、本当に頑強です。」(前掲「形象与思想」『重建象牙塔』208頁)。

²² 前掲 王安憶『長恨歌』132頁

²³ 里弄については「『魔都』一五〇年の歴史を歩く 上海歴史探検」(『しにか』2000年7月号)、渡辺浩平『上海路上探検』(講談社現代新書、1997年)、察豊明『上海都市民俗』(学林出版社、2001年)、上海市房産管理局編著『上海里弄民居』(中国建築工業出版社、1993年)、上海市民用建築設計院編著『上海近代建築史稿』(上海三聯書店、1988年)を参照した。

²⁴ 前掲『長恨歌』163頁

²⁵ 同上 164頁

²⁶ 王安憶「小説的当下处境」『文学報』2005年9月25日

²⁷ 前掲『長恨歌』305頁

²⁸ 前掲 南帆「城市的肖像」

²⁹ 「克臘」は英語「color」の音訳。上海出身の作家・陳丹燕のエッセイにこのような一節がある。「前の列にいたクラスメイトがこっそり振り向き、『この人、ずいぶんカラーね』といった。上海の植民地時代に使われていた言葉である。とても粋だという意味で、ブルジョア的なニュアンスが強い。もともとの意味は、色とりどりで単純ではない、というものだった」前掲『上海メモラビリア』245頁。

³⁰ 前掲 陳思和「試論『長恨歌』中王琦瑶の意義」117頁

³¹ 前掲 王安憶『長恨歌』341頁

³² 前掲 王德威「上海小姐之死」

³³ 前掲 王安憶『長恨歌』248頁

³⁴ 原文「粗鄙化時代符号」、前掲 陳思和「試論『長恨歌』中王琦瑶の意義」117頁。また王德威は「上海の新世代の女性は母親世代の鑑賞力と風格をほとんど失っている」存在だと説明する。(前掲 王德威「上海小姐之死」)。

³⁵ 前掲 王德威「上海小姐之死」。

³⁶ 薇薇の父・康明遜は唯一の例外である。テキストでは、彼の生い立ちが語られているため、比較的その人物像には厚みがあるが、成長した薇薇が父親の不在をなぜか少しも気にかけないため、第三部になるとまったくといてよほど登場せず、存在感は薄い。

³⁷ 映画版『長恨歌』は中国・香港合作、2005年制作。監督は關錦鵬(スタンリー・クワン)。映画は原作に比較的沿う形で、シリアスにストーリーが展開する。映画版では、程先生が自殺しないことが、原作との最大の違いである。恋多き王琦瑶の生き方を、生涯を通して嘆息をこめて見守る程先生の姿が、映画では丹念に描かれる。全体としては、歴史の流れを背景に、王琦瑶を中心とした人間の波乱万丈の人生を、主に程先生の視点から綴った人間ドラマある。一方、テレビドラマでは、李主任と王琦瑶との悲恋が強調されているほか、長年王琦瑶を気にかけてきた心優しい程先生の誠意に、最終的に王琦瑶が答えるというハッピーエンドで幕を閉じる。原作に大きく手を加えたこのドラマは、全体的には歴史の大きな流れを舞台としながら、「老上海」のロマンを前面に出した壮大なラブ・ストーリーとなっている。筆者は、テレビドラマ(2005年製作)は未見であるが、内容については『『長恨歌』電視小説』(上海教育出版社、上海世紀出版集団、2005年)、『電視劇『長恨歌』絵本』(上海教育出版社、2005年)などで知ることができる。

³⁸ 例えば、同じ上海の作家・余華のベストセラー『活着』(南海出版公司、1998年)や『兄弟』(上海文芸出版社、2005年(上巻)2006年(下巻))では、文化大革命の暴力と悲劇が前面に押し出されている。

³⁹ 奥野健男『文学における原風景 増補版一原っぱ・洞窟の幻想』集英社、1989年、45頁。

⁴⁰ 王安憶の文学と「原風景」に関する考察は、王安憶の原風景は「家政婦のいる弄堂の風景」であると指摘した新谷秀明氏の発表に大きな啓発を受けた(「王安憶の小説に見る家政婦」日本現代中国学会全国学術大会、2009年10月)。

⁴¹ 王安憶「尋找上海」『尋找上海』、学林出版社、2001年。

⁴² 前掲 王安憶「尋找上海」、22頁。「尋找上海」において王安憶は、上海は「肉感」が乏し

くなり、新しい建築物は空虚な殻のようだと書いているが、同様に、復旦大学で開かれた『長恨歌』についての講義（前掲）でも、現在建てられている上海の建築物には「性感（セクシーさ）」がないと表現していた。

⁴³ 例えば、ドラマ版『長恨歌』は程先生と結ばれ、ハッピーエンドに終わる。

⁴⁴ 王曉明はこのように述べている「これは私がかかなり頑なに信じていることであるが、今日の中国で、社会を真摯に気にかけて自覚的に独立した精神的立場を保ち、基本的な思考と理論的訓練（この種の訓練は通常大学で受ける）を受けた者は、“知識分子”とという一群を構成し、依然、社会に対する影響力を保っていると思う。この10年来、この影響力は徐々に弱まりつつあるが（その原因は多いが、なかでも重要なのは、知識分子の現実に対応する思想と精神能力の弱体化にある）。そのうえ、この知識分子の一群は、今日の中国社会で上述の疑問に直接答える能力をもっとも備えている。そのため、私は1990年以来流行している、知識分子は“退場”すべきだという流行の判定に、常に異を唱えてきた。知識分子の自己反省は決して自己の社会的責任の放棄を意味しない。まさにその反対で、今日の中国知識分子が深く反省すべきなのは、当代社会の思想と道義的責任を十分履行しなかったことにあると、私は思っている。」（王曉明「1990年代与“新意識形態”」『半張臉的神話』広西師範大学出版社、2003年、2頁）

⁴⁵ 7章でもふれるが、注44に見られるような、王曉明の議論——「知識分子」としての責任意識の提起、および「知識分子」に対する期待感——に、「エリート知識人」の「道徳的ロジック」を感じ取り、批判する論者もいる（王鳳「90年代以降の社会意識の変化に関する言説の一考察—「正しさ」の論理と「できる」論理の狭間に—」『北東アジア研究』第20号、2011年1月）。知識人が「バーテンダー」と同じものだという感慨が広く広がった90年代以降、こうした意見も少数ではないと思われる。

第六章 「西洋」の追求——『ビルを愛して』(1996) 論

(一) 『ビルを愛して』受容における問題

90年代以来文学者のアイデンティティを模索してきた王安憶は、『長恨歌』によって始めて、従来までの知識人が持っていたような批判精神を保持しながらも、豊かな小説世界を描き出す「小説家」であることに成功した。つまり、1950年代から70年代にかけての原風景としての上海を書くことで、「小説家」という自己認識と、従来の意味における知識人としての自意識とを拮抗させることができたのである。以後、90年代後半の王安憶は、自らの原風景のある上海から離れることはほとんどなかった。ではそれを踏まえると、『長恨歌』と同じく90年代半ばに発表され、話題を呼んだ『ビルを愛して』はどのように読み解くことができるのだろうか。

上海の文芸雑誌『收穫』1996年1期に発表された中篇小説『ビルを愛して』は、2000年に南海出版公司から単行本として出版された¹。単行本には、舞台となった安徽省白茅嶺の「労働改造農場²」での取材のようすを書いた散文「白茅嶺記」も収められた³。

話の筋は大きく見ると、主人公阿三の回想を描いた前半部と、彼女の労働改造農場での生活を書いた後半部に分けられる。前半部は回想の合間ごとに、コノテガシワを眺めている現時点の阿三が登場することで三場面に分かれているため、全体としては四場面構成である。

物語は阿三が田舎道を移動しながら「緩やかに起伏する丘陵」に現れた「コノテガシワ」を眺め、「すべてはビルを愛したことから始まった」、「あれは十年前のことだった」と恋人だったアメリカ人ビルを回想するところから始まる。彼女はビルとの別れまでを回想し、やはり「丘陵の孤独なコノテガシワを眺め」ながら、「もしことがここで止まっていて、続くことがなかったらよかったのに！」と思いにふける。

次の場面では、若手の画家となった阿三が、「世界市場」で認められようと葛藤するようすが描かれている。その後、阿三はフランス人の画商マルタンと親しくなり、彼に自分の絵を見せるが「絵とはこういうものではない」と言われる。

再び阿三の視界に「ぽつんと聳え立つコノテガシワの丘陵地帯」が現れ、第三場面が始まる。今となってはビルもマルタンも「二つの概念にすぎなくて、形がないかのよう」だと思いつつ、阿三は再び回想を始める。絵を否定されたショックで筆を握れなくなった阿三は、多数の西洋人男性と肉体関係をもつようになり、ついに売春の罪で捕まる。

最後の場面は「ついにコノテガシワが視野から切れ、車が停まった」ところから始まる。「女性警官」と「受刑者(労教人員)」が輸送車から次々に降り、郊外の労働改造農場が姿を現す。阿三はそこでしばらく働き、脱走を決意する。

この構成からわかるように、阿三が労働改造農場に向かう途中、ビルとの恋に始まり、自分の芸術における追求とマルタンとの恋愛、西洋人相手の売春までを回想し、「罪」が明らかになったところで労働改造農場が現れる。つまり『ビルを愛して』は阿三がどのような経緯で「罪」を犯すに至ったかが描かれた小説である。ところが不思議なことに、これまで書かれた評論の多くは阿三の「罪」にはあまり目を向けてこなかった。

それは『ビルを愛して』がポストコロニアリズムとの関連で読まれ、阿三が「第三世界⁴」の象徴とされてきたためである⁵。だが、当時流行していた中国のポストコロニアリズムは、欧米のそれがもっていた、文化制度内部の自己批判という意義をもたず、ナショナリズム言

説に回収されて近代化イデオロギーとして機能していた⁶。より簡単に言えばそれは「欧米（第一世界）への単純な対抗言説⁷」にすぎなかったといえるだろう。このようなコンテキストの中、『ビルを愛して』は、「第三世界」を象徴する阿三の被害者的立場が焦点化して読まれることになった。

例えば、鄭国慶によると、『ビルを愛して』は「第三世界」の「グローバル化時代における自己アイデンティティ」の問題が書かれたテキストである。すなわち、ビルは「政治的西洋」、マルタンは「文化的意義の西洋」を意味し、二人の男性と阿三との関係は西洋と「第三世界（中国）」の格差を表している。ビルが「彼ら」の列に入ろうとする阿三を拒否し、彼女を「猟奇的、神秘的、鑑賞の価値がある位置に置」いたことは、「優雅で親しみやすく礼儀正しい容貌の背後に、冷酷で情感に乏しい経済利益と政治構造があった」ことを意味している⁸。

このような解釈は心情的には理解できるが、問題は阿三の「西洋」への志向、つまり阿三の「罪」にほとんど目が向けられなかったことにあるだろう⁹。蔡翔が『ビルを愛して』に「“西洋イメージ”が中国において誕生し形成、導引され、しだいに消滅する過程」を読み取ったように¹⁰、阿三が作り出した「西洋イメージ」に、彼女の「罪」の原因があると見るべきだろう。なぜなら、そのことが、芸術家である阿三をアイデンティティの崩壊に導いたためである。

そこで本章は『ビルを愛して』における「西洋イメージ」を考察することで、グローバリゼーションの只中におかれた都市上海におけるアイデンティティのあり方を、王安憶がいかにか考えたかを見てゆきたい。

（二）「西洋」イメージの形成

阿三は上海の大学で美術を専攻する学生である。対外的に開放された時代に育ち、英語も堪能。恋人のビルは、上海に駐在するアメリカの外交官で、流暢に中国語を話し、中国の伝統文化にも詳しく、「中国を愛している」。阿三はビルのオリエンタリスティックな中国観に違和感を覚え、「彼の中国と私の中国は全然違う」と感じながらも、戦略的に自分の「中国」性を前面に出してビルに近づいてゆく。

例えば、中国の「烈女伝」に「崇高で恐ろしい印象」を抱き、阿三と肉体関係を持つべきでないとするビルに、阿三は「中国人の性」を演じてみせる。そのことは当初、阿三にとって西洋人女性への対抗戦略にすぎなかったのだが、しだいに彼女の興味は「実際のセックスより、雰囲気を作り出す」ことに向けられるようになる。やがて、「金髪碧眼のビル」といって、芝居じみた感じがあり、「どんな真実でないことも、ここでは真実に変わるようだ」と、阿三は「イメージ（想像）の世界」の「実現」に夢中になり、子どもどころ観た「あの時代では唯一の西洋映画」アルバニア映画の「銅像」にビルを重ねる。一方のビルもまた、阿三の身体を「紙人兒（死者の冥福を祈るために焼く紙人形）」のようだと考えている。かくして、二人は互いが「人でないかのよう」な、「現実から遠い、イメージ（想像）のようなもの」だと感じる。

当然ながら阿三の演出は、「神秘的な」中国人女性としての阿三を、ビルに強く印象付けることになった。「姿かたちは完全に中国の女の子」だが「精神はより僕たち西洋人に近い」——これが、ビルが「阿三の神秘に見つけ出した答え」である。阿三は「わたしはどんな精

神が西洋のものなのかわからないわ」と鼻であしらいながらも、二人の間には「誤解」があると感じる。それは、「彼女はビルに自分を中国の女の子として見てほしくない」のだが、「彼女が中国の女の子だからこそ、ビルを惹きつけている」ことに、気付いたからである。「この矛盾は彼女の行動にひどく不安定な状態を出現させるにちがいない。そして彼女に中国と西洋が合流する一点を必死で探させ、それによって自身の矛盾した立場を調整させようとするのだ¹¹」と、阿三がその後も「中国」と「西洋」の問題に悩まされることが予言される。

やがて、ビルはアメリカ外交官という立場上「共産主義国家の女性との恋愛は許されない」と阿三から離れていくが、阿三はビルを忘れられず、「ビルがいなければ、阿三がいなく」という「自分を忘れた」日々を送る。やがて阿三の中で、ビルはひとりの人間ではなく、「西洋映画」の「銅像」に変わり、さらに十年後には「形がないかのような存在、ひとつの「概念」になる。

注意したいのは、ビルがひとりの人間（男性）ではなく「西洋」を象徴する「概念（イメージ）」であることだ。ビルが阿三に見た「東洋の神秘」としての中国人女性イメージは、オリエンタリズムの批判を免れないだろうが、彼が阿三に中国のイメージを投影させていた以上に、阿三もビルを通して「西洋」のイメージを膨らませ、それに憧れ、執着した。ここでは、「ビルの中国とわたしの中国は違う」と思いながらも「中国」を演じることで彼を引き止めざるをえなかった阿三の悲哀と、ビルに「西洋」のイメージを投影して執着するあまり自分の生活を放棄した阿三の苦悶とが回想されたのである。

(三) 「西洋」への執着と「世界」

第二場面は、中国 80、90 年代の絵画史を背景に、若手の中国人画家が西洋人主導の「世界市場」に認められようと試行錯誤するさまが回想されている。

中国の若い画家たちは、「西洋」世界に認められることが「世界」の一部となる唯一の手段だと考え、苦勞の末「世界市場」への進出を果たしていた。ところが競争の波に吞まれた彼らは独創性を失い、無情にも「世界市場」から見放されつつあった。

一方、阿三も同じように自分の絵が「米ドル」と交換されることで「世界の潮流に合流し、国際画壇に受け入れられ」たのだと考えていた。だが「世界市場」に意識を向けるあまり、自分の芸術の探求に目を向けてこなかった阿三の創作活動にも限界が来ていた。

ある日、「数年後に中国の若い世代の絵画が大きな世界市場を獲得する」と予測したアメリカの画商が、彼女のもとを訪れた。画商は「中国画や中国の民芸品の目下の人気は一時的なものであり、これで中国の画家が真に世界市場に到達したとはいえない」、「油絵画筆を操り、西洋思想の下で育った画家だけが、この役割を担うことができる」と考え、「その中のひとり」である阿三の絵を見に来たのであった。ところが、彼は阿三の絵を見るや、ここは「世界のどこでもなく」「中国」であるのに、まるでニューヨークの街を描いたかのように見えると、不満の色を表した。

彼（アメリカ人画商：引用者）は言った。これらの絵は見たところ西洋の絵とほとんど変わらないので、もし落款を隠したら、人々はすっかりアメリカ人画家の作品だと思いきむでしょう。それでは市場でどうして注意を引くことができましょう。評論家（中国

人評論家：引用者)は言った。ひとりの中国の若手芸術家が、十年間にもおよぶ西洋の啓蒙の時期を経て、近代化した時代へ至る長い道りを歩き終えた、これそのものが、注意を引くに値することなのですが。アメリカ人は力を込めて言った。しかし私が言っているのは、落款を隠したら、我々は何をもって人々にあの絵ではなく、この絵に注意させるのか、ということです。西洋ではこのような画法が非常に多いのです。¹²

ここで中国人評論家が戸惑うのは、このアメリカ人画商が、「西洋思想の下で育」ち「油絵画筆を握る」画家だけが「世界市場」に到達しうるのだと言う一方で、中国の画家は「中国」の独自性を表現すべきだと主張したことに、矛盾を感じたからだ。中国的な思想の表現には中国の芸術様式がふさわしく、油絵の筆を握れば自分の思想は「別のもの」になるのだと困惑した阿三は、その矛盾と折り合いのつけられぬまま、自分の画風を見失うことになる。

そんな折、阿三が出会ったのがフランス青年マルタンである。彼はフランスの片田舎の画商の息子だった。画商としてはまだ駆け出しだったが、「フランスで生活」していた彼には「天性の中に芸術を悟る力」があった。天性の力をもつマルタンと、矛盾に苦しむ阿三との決定的な違いが明らかになるのが、マルタンが阿三の絵を見たときのエピソードである。

マルタンは阿三の絵を見るや「絵とはこういうものではない」と断言する。当然、阿三は反発したが、「心の底の深いところで、かすかに、マルタンは少し正しいとわかって」いて、「恐れと打撃」を感じる。そんな彼女に、マルタンは「本来的なもの」について語り始めるのだった。

少ししてマルタンは言った。僕たちのところはみな田舎者だから、本来的なものというのを好むのだよ。本来的なもの？ 阿三は問い返したが、その意味は感じとっていた。マルタンは前に手を伸ばしてぎゅっと握り、言った。つまり僕の手が触れることができるもの、人が僕に教えたものではないもの。阿三も手を伸ばした。その手は壁に触れた。もし触れたものが隔てているものだったら、どうなるの？ マルタンは言った。それなら心を利用しなければ、心は手よりも力があるのだから。阿三はまた尋ねた。じゃあ、頭は？ 想像する必要はないの？ マルタンは言った。僕たちは必ず本来的なものを想像しなければならぬよ。阿三は困惑して言う。じゃあ、手で触れることができるものと、想像できるものが、本来的なものってということなの？ マルタンは笑った。彼の赤味がさした頬に、さっと純潔な光が輝いた。手で触れるものは僕たち人間の本来、想像するのは神の本来だ。

阿三は今、マルタンが遠くにいるように感じた。ふたりの間には巨大なもの、神がいて、ふたりを根本的に隔てていた。すべてのことがマルタンには簡単に明解であるのに、阿三には混淆としてはっきりしなかった。思わず、阿三はマルタンが羨ましくなった。だがマルタンにはなれないと知り、悲哀を感じた。¹³

マルタンの「本来的なもの」ということばは、「世界市場」に認められることばかりを意識してきた阿三の芸術に欠如していたものを暗示している。だからこそ、後にビルの記憶が風化し抽象化しても、マルタンの「本来的なもの」という概念は「例外」的に、阿三の記憶に留まるのである¹⁴。

やがて阿三はマルタンに「(西洋に) 出て行く」希望を託し、「このフランスの男の子は、彼女をもう一度生まれ変わらせてくれる」のだから、「二度と絵が描けずともよい」と考える。彼と別れるとき、阿三は「マルタン、わたしを連れて行って。わたしはあなたの故郷へ行きたい。なぜなら、わたしはそれを愛しているから。なぜなら、わたしはあなたを愛しているから」と訴えるのだ。注意したいのは、阿三が「あなたを愛している」と言うと同時に(先に)マルタンの故郷を「愛している」と言ったことである。ここで阿三のフランスへの思い入れが、ともすればマルタン本人への愛より強いことが暴露される。

こうして二人の西洋の恋人は「まるで二つの概念にすぎなくて、形がないかのよう」な存在となる。

二人とも背が高く壮健だったが、ビルは均整がとれていた。あたかも厳格な訓練で、身体各部位を完璧に発育させ、規格に合う比率にしたかのようだ。マルタンは直接地面から生えてきた木のように、いびつだったけれど力強かった。ビルはもちろんより英俊で美しく、ハリウッドスターのようだった。だがマルタンはより天籟に近く、本質的だった。ビルは試験管で育成された胚胎が成長したかのよう、でもマルタンは千代万代と続いてきた生命の果実だった。マルタンがこのように自然の生物だからこそ、阿三はより隔たりを感じた。彼に魅せられてもお隔たりを感じた。ビルの世界は大きく、賑やかで開放的。マルタンの世界は静かで辺鄙で孤立していて、そこに続く道はもっと曲折していた。¹⁵

阿三はビルとマルタンを同じように「二つの概念」としたが、彼女は最後まで「わたしはビルを愛している」と、華やかな「ビル」の形象に惹かれ続ける。

王安憶によると、ビルは「わたしたちの目の前にある世界の主宰者」であり、「人道の旗印の下」で「世界の大同へと呼びかけ推し進める」。だが、わたしたちは「世界の大同」へ向かうことを拒絶することはできない——「だれが進歩を拒絶できようか」。一方、「深い根」を持つマルタンは「主宰者に対抗する自信と覚悟」を備え「世界の大同へ向かうことを拒絶する実力」を持つうえ、世界の大同へ入る際の「改札員」の役割を担っていた。そのため、彼の「判決(阿三の絵の否定、および阿三をフランスに連れて行かないことを指す)」はより阿三を破壊した。だが、マルタンは「根がない」阿三は受け入れられなかったし、「根がある」阿三とは一緒にはなれなかった。阿三は「力の限り近代化へと向かう時代の一員」として、「世界」へ向かおうと積極的に努力した。「世界」に加わる際、彼女は新しい「資源」を「世界」に提供する必要があった。だが彼女の「資源」はわずかに「中国の女の子」であることだけだったため、瞬く間に枯渇した¹⁶。

ここで「西洋」の象徴であるビルとマルタンが、「世界」の主導者として表現されるが、阿三の芸術における追求が西洋人による「世界市場」に認められることにあったことを考え合わせると、阿三において「西洋」と「世界」が同じものとして語られることに、あまり違和感はないだろう¹⁷。

興味深いのは、「世界の大同」へ向かうこと、すなわち阿三が「世界(市場)」や「西洋」を追い求めることが「進歩」として表現されたことである。だが、これは王安憶が「進歩」を肯定していることを意味するわけではない。なぜなら、阿三を通して描かれたのは「西洋」

の追求によって「進歩」することの歪みだったからである。

(四) 贖われなかった「罪」

マルタンと別れた後、絵を描く自信を喪失した阿三は日常生活を放棄した。それでも、彼女は「西洋」から離れられず、上海に滞在する不特定多数の西洋人男性と肉体関係をもつようになった。けれども、ビルとマルタン以外の「あらゆる外国人は互いに似て」いて、阿三に何の印象も残さなかった。「ホテルのロビー」では「外国人、外国語、照明、燭光、ガラスの器、花瓶に挿したバラが、とぼりのように折り重なり、彼女自身を遮り、「あたかもあるものは、たとえば外国人は、わからなくなればなるほど人に希望を与えるかのようだ」と、彼女を満足させた。

「ホテルのロビー」で阿三が見たのは、ビルとマルタンに見た「西洋」イメージの延長である。阿三の追求する「西洋」は「ホテルのロビー」にある様々なものに変換され、その輪郭はさらに曖昧になった。こうして幻の「希望」に慰められた阿三を、作者は容赦なく労働改造農場へ送った。それは「すべてはビルを愛したことから始まった」「西洋」追求の果てにあった「罪」だった。

その後、阿三は単調な労働と規則正しい生活によって、一時期心身を回復する。そのことを陳思和は「社会が近代化する過程にある文明がこの人物に施した教育のすべてが剥奪され、（彼女が）最も原始的で粗雑で強制的な労働に戻されたとき、抑えつけられ、ないがしろにされていた生命の中の聡明さと才気が奇跡のように蘇り、彼女は再生する能力を得た」¹⁸と書いている。だが阿三は本当に「再生」したのだろうか。

確かに、阿三は労働改造農場で一時、厳しい規律と労働とに全精神を向けている。けれども、「西洋」幻想を解体して、「罪」の意味を考えたわけではない。そのことは、同じように売春罪でつかまっている他の受刑者——相手の男性は、西洋人ではなく、中国人である——に対する阿三の見下した態度にも表れている。また、彼女が「罪」を認めていないことは、労働改造農場から脱走する場面にも表現されている。

ぼんやりとした中、彼女は果てしない丘陵地帯に聳え立つコノテガシワのかすかな影を見た。その影は突然、人になった。ビルなの？ それともマルタン？ ビルね。ビルを思い出すと、阿三の心にふと憐憫のような喜びがうかんだ。ビル、あなたは私が今どこにいるのかわかる？ 彼女はビルによって、自分自身を奮い立たせ、これらの一切が平凡でないのだから、平凡な結果に陥ることはけしてないのだと、自分を信じさせた。¹⁹

ここで阿三はビルの幻（イメージ）で「平凡でない」自分を支えている。それは阿三の中で「西洋」幻想が解体していないことを如実に物語っているのだ。

最後は、脱走に半ば失敗した阿三が「小さく透明」で「弱々しくやわらかい」「肌色の殻」をした「鶏の卵」を手にし、その卵が「処女卵（「処女蛋」）²⁰」だと、泣き崩れるところで物語は終わる。作者はこのやや作画的なシーンに思い入れがあるらしく²¹、「処女卵」は阿三がビルと「初めて性交したときの情景」を意味していると説明し、これは阿三が「毛布で処女血を隠し」た際に隠蔽したものを象徴している、と言っている²²。性体験のなかった阿三が背伸びをして「中国人」の性を演じてみせたときの「痛み」が暗示されているとい

うのだ。つまり、阿三はここで自分の「罪」を思い出すのである。ここに最後まで変われない阿三の悲劇がある。

阿三はビルに愛されたい一心で、不本意ながらも「中国の女の子」を演じたが、ビルに愛されなかった。そしてビルに「西洋」のイメージを投影させ、ビル本人よりもそのイメージに執着して、自分の生活を放棄した。次の恋人マルタンにも「西洋」を見た阿三は、フランスに連れて行ってほしいと懇願するが拒否され、後には彼に絵を否定されたトラウマだけが残された。

「西洋」人に愛されるために「中国」を演じるが失敗し、「西洋」に行くことを希望したが拒絶されるといった阿三の恋愛における努力と挫折は、阿三の西洋人による「世界市場」に認められたいという芸術上の追求（事実上失敗に終わる）と同じ構造をもっている。つまり「西洋」イメージをまとうことで、「世界」に向けて「進歩」する「平凡でない」自分というアイデンティティを支えようとしたのだ。「西洋」を求めるあまり不特定の西洋人男性と肉体関係をもち、売春の「罪」で捕まった阿三は、労働改造農場から脱走したが、それでも「西洋」幻想は解体されなかった。最後に、「処女卵」を抱きしめた阿三は自分の「罪」を思い出すが、それでも「西洋」の追求を否定できずに終わる。

阿三は最後まで「西洋」への幻想を捨てることができず、彼女の「罪」は贖われることなく終わった。その意味でこの小説は徹底した悲劇である。だが、「西洋」幻想を捨てられないことが予言されたにもかかわらず、阿三は生き延びた。まさにこの生命力に、作者はわずかな希望を託したのかもしれない。

（五）「西洋」を超えて

『ビルを愛して』は、90年代以降高度経済成長を遂げ、グローバル化が進む現代中国の、その中でも最も外に向けて開かれた都市上海を舞台に、「西洋」イメージに寄りかかることで「平凡でない」自分を支えた、ある女性芸術家の自己アイデンティティを問題にしたテキストである。西洋人男性を概念化しそれに執着した阿三を通して、西洋をイメージ化あるいは理想化し追求することの歪みと、その戦略の破綻が描かれる一方で、現在の中国においては、現実にはそれこそが「進歩」とされていることの悲哀が描かれた。その意味で、「西洋」主導の「世界」に対するコンプレックスが、今日的な問題として描かれたのだ。

そのことは確かに「第三世界」の苦境を書いたとも見なせるだろう。しかし、阿三の西洋の追求を相対化せずに「第三世界」の立場を前提として論ずれば、中国の立場を常に西洋と比べながらその立場に嘆息するという近代主義的な精神態度に対して批判意識を失うことになりはしないだろうか。

「中国」性を前面に出して「世界」進出を図ろうとする阿三の戦略は、決して新しいものではない。なぜならそれは、1980年代の「尋根文学」の戦略を想起させるからだ。80年代の王安憶は、「尋根文学」の方向性に違和感を持ちながらも、そのことに対し説得的な異論を提起しなかった。けれども、王安憶は「おじさんの物語」で「頭も体も働かさない怠けた世界の見方」をしていた80年代までの文学のあり方を内省し、さらに上の世代の知識人「おじさん」を相対化しようと文学者アイデンティティの問題に悩んだ時期を経て、原風景「上海」を書くに至り、それを基に、上海の新たなイデオロギー「老上海物語」に異を唱えることで、少しずつ都市におけるモダニティの問題にも意識を向けるようになった。その王安憶

は、90年代半ばになると、「西洋」によりかかることで自己アイデンティティを確立しようとする阿三の精神態度を——「進歩」したいと望む彼女に同情しながらも——否定するのだ。

『ビルを愛して』は、王安憶が後に「第三世界」の問題を書いたと口にしたことや²³、当時のポストコロニアリズムをめぐる議論が背景にあったことで、「第三世界」ということばがやや独り歩きして、テキストが本来持つ批判意識から少しずつ離れたと思われる。まさに『ビルを愛して』が「第三世界」言説として読まれた点に、90年代の中国の「文化状況」を見ることができるだろう。だからこそ、筆者は『ビルを愛して』において、王安憶が阿三の「西洋」への追求に一方で同情しながらもなお「罪」として描いたことに、共感するのである。

¹この作品は、上海第四届中篇小说三等賞を受けた（大賞辦公室編『上海第三、四届“長中篇小说作品大賞”獲賞作品集』上海文芸出版社、1999年参照）。また、池莉『来来往往』、铁凝『永遠有多遠』に続く「都市情感三部曲」の第三部として北京中博公司によって、テレビドラマ化された。

²自由剥奪の刑罰を受けた、労働能力を有する犯罪者に対して科される、強制労働を通じての再教育を行う場（『岩波現代中国事典』参照）

³このときの取材を基にして書かれたもうひとつの作品に、長篇『米尼』がある。『米尼』では、主人公・米尼（元知識青年の上海女性）が、夫の影響で窃盗や売春に手を染めるようすが描かれた。この小説の初出は不明。1990年に江蘇文芸出版社から単行本『米尼』が出版されていることから、80年代後期に書かれたと思われる。なお、この作品は「編集部からの『退稿』の憂き目にあった」という「王蒙情報」があるという（藤重典子「書く私——王安憶『紀実和虚構——創造世界之方法之一種』をめぐる一考察——」『日本中国当代文学研究会会報』1998年8月第12号参照）。また未見であるが、1990年版『米尼』の巻末にも「白茅嶺紀事」が付されているという（董兆林「我爱比爾，米妮（ママ）呢？」『文学自由談』1996年第4期参照）。なお『米尼』は、2005年に陳苗監督によって映画化された。

⁴周知のように「第三世界」は主に二つの内容がある。①アメリカ、西欧諸国の先進国を「第一世界」、ソ連・東欧の社会主義諸国を「第二世界」、熱帯・亜熱帯の旧植民地・従属国で第二次世界大戦後独立した国々を「第三世界」とするもの。②毛沢東「三つの世界論」における「第三世界」。ソ連・アメリカの超大国を「第一世界」、西欧・日本を「第二世界」、歴史的に第一、第二世界に支配されてきた発展途上国を「第三世界」とするもの。

⁵ただし、フェミニズム批評の視点から読む評論も少なくない。「我是女性主義者嗎？」（『王安憶説』湖南文芸出版社、2003年）、孫惠欣「性別角逐中的女性——王安憶小説中女性意識分析」（『延辺大学学報（社会科学版）』2005年9月）、「対王安憶畸形性愛小説的一種解読」（『襄樊職業技術学院学報』2003年10月）、柴平「女性自我身分的認同危機——王安憶小説負心情變母題分析」（『遵義師範学院学報』2003年3月）などが、それにあたる。また、単行本化された前年（99年）には衛慧の『上海ベビー』が上海女性と西洋人男性との大胆な性描写が話題を呼んだため、王安憶は彼女ら「美女作家」と並び称され、批判も受けた（賽妮亜「論王安憶小説誤区」『文芸争鳴』2004年1期）。なおこの評論は、池莉・王安憶・莫言・賈平凹・二月河の「五大作家」を批判した『与魔鬼下棋——五大作家批判書』（蒼狼、李建軍、朱大可等著、中国工人出版社、2004年3月）に収められている蒼狼「陽光和玫瑰花的敵人——致王安憶君的一封信」とほぼ同じ内容である。

⁶汪暉「現代中国の思想状況とモダニティの問題」（汪暉著、村田雄二郎・砂山幸雄・小野寺史郎訳『思想空間としての現代中国』岩波書店、35頁）

⁷宇野木洋は「『後学〔ポスティズム〕』という視覚——1990年代における〈ポストモダン〉言説受容の一側面」（『克服・拮抗・模索』世界思想社、2006年所収）において、90年代中

国におけるポストコロニアリズム批評の問題点を指摘し、張頤武の「第三世界批評」（具体的には『在辺縁外追索——第三世界文化与当代中国文学』時代文芸出版社、1993年を指す）を、ナショナリズム的傾向を持つポストコロニアリズム言説の一つとして紹介している。

⁸鄭国慶「全球化時代的自我認同—論王安憶『我愛比爾』」（『中華読書報』2005年10月12日。原載『百鼻洲』2002年第5期）

⁹劉小俊「王安憶『我愛比爾』の意義」（『野草』第69号、2002年2月）にも同様の問題があると感じる。劉論文は、アメリカ人ビルの言動には大国国民の傲慢が現れており、阿三はビルを愛すことで「西洋」を全面的に受容し、自己の価値観を失い破綻したが、フランス人マルタンは自民族の民族性と文化に自信と誇りを持ち、それを守る使命感から阿三と別れたと述べ、『我愛比爾』は阿三を通して「自民族の民族性と伝統文化、価値観を守る」ことを再提起した、と説明した。

¹⁰王安憶『王安憶代表作 流逝』春風文芸出版社、2002年所収。

¹¹前掲『我愛比爾』p18

¹²同上 p45

¹³同上 p66～67

¹⁴マルタンという人物像が反感をもたれにくいのは、彼がフランスに生まれ育ったことで「天性の中に芸術を語る力」があるという有利さを持ちながらも、「フランスと中国は同じように古い国だ」と、世界の中の一地域として、自分の国と同じように中国に敬意を示したからである。これがマルタンとビルの最大の違いだろう。

¹⁵『我愛比爾』p71～72

¹⁶「阿三的逃亡」（大賞辦公室編『上海第三、四屆“長中篇小説作品大賞”獲賞作品集』上海文芸出版社、1999年）、前出「我是女性主義者嗎？」。このほかに、王安憶が『我愛比爾』について言及した文章（対談）に、「拿起見到，看見麦田」（2000年）、「紀実与虚構—專訪大陸作家王安憶」（いずれも『王安憶説』所収）、「中国作家紀行 99 人への回帰—王安憶」（『野草』第66号、2000年）がある。

¹⁷ただし、この作品における欧米の描かれ方（アメリカ人ビルが近代化の象徴として描かれ、フランス人のマルタンが「本来的なもの」として表現された「根のある」形象として描かれたこと）が、欧米表象のステレオタイプに陥っている点は、批判的に見ておくべきだろう。管見のかぎり、作者はこの点について、あまり自覚的ではなかったようである。

¹⁸陳思和「1996年小説創作一瞥」『鍾山』1997年第4期

¹⁹前出『我愛比爾』p148

²⁰ここではさしあたって中国語の「処女蛋」を「処女卵」と訳出したが、「処女卵」という日本語は俗称であるらしい。「処女蛋」という中国語もまた、俗称だと思われる。そのため、小説に描写されている説明から「処女蛋」というものを想像するよりほかに、この語がどういった状態の卵を意味しているか、正確にはわからない。ともあれここでは、阿三が卵を拾い、その卵の状態を見て「これは処女卵だ」と考え、ビルとの初めての性交を想起し心を痛めた、という点をおさえるに留めたい。

²¹ちなみに、中国より二年早く単行本化された台湾版『我愛比爾』のタイトルは『処女蛋』（麥田出版社、1998年）である。

²²前出「阿三的逃亡」

²³王安憶がこの作品を解説した散文「阿三的逃亡」では、ことばが慎重に選ばれているためか、「第三世界」という語は使われていない。この語が使われたのはいずれも対談においてである。

第七章 王安憶のユートピア——『富萍』(2000)を中心に

(一) 発見された風景

王安憶は原風景の「上海」に足場を置くことで、「小説家」でありながら、なお従来までの知識人がもっていた社会に対する批判意識を保つという立ち位置を確保し、それによって、1989年以來問題にしてきた文学者アイデンティティの問題に、ひとまず答えを見つけ出した。さらに『ビルを愛して』では、上海の女性芸術家の葛藤を書くことで、「西洋（あるいは「世界」）」の追求の上にアイデンティティを見出そうとする、80年代以來の精神態度に疑問を提示した。こうして、王安憶のアイデンティティをめぐる問題意識は、上海に足場を置くことで、現代の中国をより豊かに生きるうえで、いかにアイデンティティを形成・保持するかというものに変化しつつあったといえるだろう。

これまでみてきたように、王安憶は都市の変化や眼差しの偏りに敏感な文学者だといえたが、王安憶の書く「上海」自体にも偏りがある、ということは、あまり知られてはこなかった。そもそも上海という都市は欧米人が入植して発展した街であり、住民の大部分は地方にルーツがある。王安憶の「私の来歴」(1985)、「傷心太平洋」(1993)、『紀実と虚構』(1993)には、外地から上海にやってきた両親のルーツが書かれたし、地方出身の「保姆（家政婦）」も、王安憶の小説にはたびたび登場する人物像だ。けれども、実は、王安憶が書く上海は上海中心部の旧租界地域に限られており、上海の郊外や、そこに多く暮らす下層労働者に眼差しが向けられてはこなかった。

上海語には「上只角」、「下只角」ということばがある¹。「上只角」とは旧英仏租界を中心とした狭い地域を意味し、それ以外の都市の郊外にあたる地域は「下只角」とされる。東京に山の手があるように、上海にも旧市街地の中心意識、選民意識が厳然としてあり、その裏には、「外地人（よそ者）」を排除したり、郊外や農村を蔑視したりする意識が隠されている。王安憶の「上只角」だけを書いた「上海」には、このような排除の意識が読み取れるとあってよい。

けれども、王安憶にとって原風景としての「上海」を書くことが、都市の中心部を書くことであつたとしても、無理からぬことだつたかもしれない。幼いころから王安憶は上海中心部の旧租界・匯海路付近に暮らしていたし、そもそも、かつての上海は今日ほど外に向かつて大きく拡張しておらず、郊外は農村にすぎなかつた。また、文学に目を転じてみても、近代に始まる「現代文学」において「海派」といわれる上海の文学の多くは、都市の喧騒や退廃や日常を描写してきた。だからこそ「海派」文学は、共産党政権成立以後周縁に置かれてきたのだ。そのような文学伝統の中で、王安憶の書く上海に都市風景の欠如があること自体、多くの読者に見落とされてきたのだ。

ところが、1990年代後半に入ると、農民工などの地方出身の低所得者の生活や、彼らの暮らす上海郊外の風景が、急に王安憶の視野に入ってくる。短篇小説には、地方出身の店主が経営する粗末な小食堂の一日を書いた「小飯店」(1998)、地方出身の若い家政婦たちを描いた「保姆たち」(2001)、地方出身の若い大工を書いた「農民工 劉建華」(2001)、小さなヘアサロンを書いた「髮廊情話」(2003)がある。また、2000年以降は、長篇小説に、上海郊外の農村出身者が強盗の仲間になって各地を放浪する『遍地梟雄』(2005)、上海郊外の小鎮を描いた『上に植えるは紅菱を、下に植えるは藕を』(2001)があり、散文にも「遍

地民工」がある²。そのなかでも『富萍』(2000)は、貧しい人々の暮らす都市風景が初めて王安憶の視野に入ってきた長篇として話題を呼んだ³。つまり、王安憶において、旧来の上海人の中心志向からはみ出た者・場所の「上海」を書くという視点は、『富萍』において確立するのだ。さらに興味深いことに、その上海郊外の貧しい町がユートピアとして書かれている——王安憶自身も、そのように説明している⁴——ことだろう。では王安憶のユートピアとは、いかなるものなのか。また、ユートピアを書くことは王安憶にとってどのような意味があったのだろうか。

そこで、本章は上海郊外の風景と、富萍の生き方とに焦点を当てて小説を解説し、王安憶のユートピアが、90年代末の王安憶文学と、その時代の中国においていかなる位置づけにあるか考察する。

(二)『富萍』に見る上海郊外の風景

富萍と同じ揚州出身で、上海で家政婦をしている「奶奶」は、上海郊外は「人間の住むところじゃない！」と、上海中心部・匯海路周辺以外の地域で働くことをよしとしない。上海郊外の閘北に暮らす富萍の伯母は、上海市中に住む奶奶に会いに行くとき、近所に「上海」に行ってくる、と声をかける。『富萍』には郊外から上海を、あるいは上海から郊外を見る視点がある。

時代は1960年代半ば。主人公・富萍は揚州の農村出身の孤児である。十代半ばを過ぎた富萍には、育ての親である伯父夫婦の決めた婚約者・李天華がいた。李天華は富萍と同じ農村の出身で、教養のある物静かな青年だったが、家が貧しかった。李天華を養子にし、長年経済的に支えてきたのが、上海で「保姆(家政婦)」を務める彼の「奶奶(おばあさん)」であった。富萍はその縁で上海にやってくる、「浮萍(富萍と同音、浮草の意)」のごとく漂流する。

富萍がまず逗留するのは、奶奶の暮らす匯海路付近の弄堂だ。それは、これまでも王安憶の小説にたびたび登場してきた上海中心部の地域である。では逆に、上海の郊外がどのように書かれてきたのか、ここで触れておく必要がある。

5章で論じた『長恨歌』で郊外が登場するのは、主人公・王琦瑶の孤独な老年が始まり、その運命に不穏な影が落とし始めるころだ。彼女が「老上海」の「上海小姐」として、パーティに花を添えるべく呼ばれたマンションは、上海西部、現在国内路線の空港の建つ虹口にある。また、王琦瑶を殺害した青年が住んでいるのは、上海西南部の1970年代に建てられた、荒んだ「工房」であった。さらに、6章で論じた『ビルを愛して』で、阿三が人生の目標を失って荒れた生活を送っていた時の住处には、黄浦江対岸の現在上海国際空港のある新開発地区浦東に建つマンションが選ばれている。また、『妹頭』(1999)において、主人公・妹頭が生命力に満ちた日々を上海市中で過ごす一方、妹頭の夫・小白は、離婚後、生活感の欠如した日々を、やはり浦東で送っている。

このように、王安憶の小説では、都市に寄りかかりながらも、地に足のつかない孤独で不穏な生活を送るのが上海の郊外であり、反対に、生命力に富み、生活に邁進する者が住むのが上海の市中だった。いわば上海郊外は物語の不安要素を表す記号だったのである。

ところが『富萍』は、従来の定式の中にない。物語のなかほど、富萍は匯海路を飛び出して、上海北部、現在の上海駅一帯の閘北に向かい、最終的には閘北のはずれにある梅家

橋という地域に落ち着く。

ここで先に触れた上海語の「上只角」、「下只角」についてここでもう少し補足しよう。渡辺浩平によると、「上只角」は、現在の黄浦区、盧湾区、静安区、徐匯区あたりを指す⁵。「上只角」は、かつての共同租界と仏租界に位置し、比較的インフラの整備が進んだ地域であった。対する「下只角」は蘇州川の北（閘北区、普陀区）と旧呉城（南市）の一角を指す。なかでも閘北・普陀区には、租界時代、列強の民族資本家が工場を建設し、外地から流入した労働者を雇用したことから、巨大なスラムが広がっていた。こうして、本来は居住環境を比べて使われた「上只角」と「下只角」ということばは、文化程度の高い地域と低い地域という差別的意味合いを持つようになった。なかでも閘北、普陀区の住民の多くが蘇北（一般に、江蘇省の長江以北を指す。文化的には華北の影響が強い）出身者だといわれ、その貧しさから蔑視の対象とされてきた⁶。こうした上海中心部の住民の差別意識、選民意識は今日でも根強く残っているとされる。

王安憶が文化大革命中に所属していた文芸工作団は、蘇北の徐州にあり、彼女にとって蘇北は、比較的馴染みのある土地だった。それでも、富萍をはじめ、奶奶、彼女の伯父はもちろん、閘北の人々のいずれもが蘇北出身であることは、意味深長である。王安憶には蔑視の対象である上海の蘇北人を対象化する意図があったはずだ。

上海市街地から閘北に向かって蘇州河に架かる橋は、「老閘橋」、旧名を「老垃圾橋（旧ゴミ橋）」、その東は旧名を「新垃圾橋（新ゴミ橋）」と言った。共同租界の糞尿がこの橋で船積みされて、農村に運ばれたことが、橋の名の由来である。富萍が身を寄せた閘北の伯父は、まさにこのごみ運搬の仕事をしていた。

富萍が伯父を探して訪ね歩いた閘北一帯には、ごみ運搬業を務める蘇北出身者が「棚戸」と呼ばれる粗末な家屋で、肩を寄せ合って暮らしている。同郷で、なおかつ同業である彼らが、一帯で緩やかなネットワークを形成していることは、初めて訪れた富萍が、人づてに伯父宅にたどり着いたエピソードからもうかがえる。

また、『富萍』には閘北以外の「下只角」も、かなり頻繁に書かれている。例えば、南市は同じく「下只角」と見なされてきた旧呉城地区だが、そこには閘北に住む富萍の伯父が若き日に学んだ私塾があった。伯父はその私塾で学んだ人間の尊厳という価値観を、生涯を通して心に留めている。ちなみに、私塾の先生は江蘇省中部の興化の出身で、対日戦争のさなか、生活の困難から故郷に帰っている。

また、かつて生命力の欠如を表す記号だった上海東部の浦東は、伝統的に大工を輩出してきた地として登場する。浦東出身の修理工で奶奶の恋人の康師傅は、丁寧な仕事ぶりに定評がある。大工の棟梁だった老父が隠居する浦東の実家を、中心部に暮らす康師傅は頻繁に行き来している。ちなみにかつての上海人にとって現在新開発区の広がる浦東は「郷下（田舎）」にすぎなかった。

さらに富萍が最後に向かうのは、閘北郊外の梅家橋（架空の地名、後述）だ。そこは同郷人コミュニティすらない、スラムの広がる貧しい地域である。そこで富萍はのちに夫となる青年と出会い、物語はハッピーエンドに終わる。

このように、『富萍』では、意識的に上海郊外の地域に目が向けられているだけでなく、上海郊外が豊かな実りをもたらす地として立ち現れている。では、そのことによって、王安憶の「上海」はどのように変化したのだろうか。

これまで見てきたように、王安憶の小説には、上海中心部に住む都市住民の生活の美しさが「生活の美学」として書かれてきた。だが、1999年に発表された『妹頭』になると、その「外の世界」から隔絶された「小さな世界」が、きわめて閉鎖的で、封建的空気すら漂う空間であることも書き込まれている。

文化大革命中、主人公・妹頭の両親は将来的なことを見越して、長男の代わりに娘の妹頭を農村に下放させることに決める。妹頭は人並み外れて気の強い娘だったが、両親の提案を粛々と受け入れている。

妹頭だけではない。この弄堂の女の子はみな、家では男の子に譲るものだと思っていた。弄堂の家庭はどこも、考え方が少し古いのだ。モダンで繁華な街並みの後ろには、古くさい気風が残っている。そんなことは少しも不思議ではない。ここの生活は、けしてすべてにおいて開放的なわけではなく、かなり閉鎖的なところもある。だからこそ、変わることをない、安定した生活を送ってられる。(……) 多くの変化を経てなお、匯海路の生活が変わらないでられるのは、この閉鎖性のおかげなのである。⁷

『妹頭』の舞台は、1960年代の上海中心部の里弄住宅。主人公の妹頭は勝気で生命力が強く、バイタリティ溢れる上海女性。だがそんな妹頭の生活には、隣人との諍いや、夫の祖母との確執、住居問題、子育てのあり方をめぐる夫婦の口論など、「小さな世界」の息の詰まるような閉塞感がある。

他方、80年代の王安憶には「小さな世界」に入れない「外地人」の悲劇を書いた小説もある。それが「悲働の地」(1988)⁸である。ある農村の青年がひと儲けしようと、意気揚々と上海にやってきた。ところが、彼はこの目の眩むような大都市で仲間とはぐれ、道に迷い彷徨する。追いつめられるようにビルの屋上に上った青年は、最後、ビルから転落するのだ。ここには外部の者に厳しい排除のベクトルが働く都市の姿が書かれている。上海の「小さな世界」は、「美学」が息づく場所である一方で、外部の者に対しては、きわめて排他的な世界なのだ。

これまでに、王安憶の小説には、地方からやって来た保姆や解放軍幹部(王安憶の両親がモデル)が頻りに書かれてきた。けれども、上海の都市生活に馴染み、「上海人」となった彼らが、この「小さな世界」を飛び越えることは基本的になかった。それが、『妹頭』(1999)になると、主人公・妹頭は、最後、上海の「小さな世界」の閉塞感から飛び出すように、ブエノスアイレスへと旅立つのだ。

では2000年に発表された『富萍』はどうだろうか。『富萍』では、これまで目が向けられてこなかった上海郊外や下層労働者の生活する地域が書かれた。それによって、上海弄堂の「小さな世界」は解体し、「上海」は外に向かって緩やかに広がる都市として現れることになった。『富萍』に登場する人物はみな、地方あるいは郊外出身者である。ごみ処理業を務める蘇北人、浦東の農村出身の大工、興化出身の私塾教師、弄堂で働く保姆たちや、そこに暮らす解放軍幹部の夫婦。いずれも上海に移住してきた地方色豊かな人物である。彼らは地方から続々とやってきて、上海に住み着く。何らかの事情で、上海から故郷に帰ってゆく者もいる。中心部で暮らす者、旧県城内で暮らす者、郊外のスラムで暮らす者、黄浦河対岸の浦東の農村からやって来る者もいる。そこに、浮草のごとく農村から富萍と

いう娘がやってきて住み着こうとする。

「小さな世界」の閉鎖性を突破した上海は、出入りする地方出身者を受け入れながら緩やかに拡張する。そこには、流動的なよそ者を受け入れ、豊かな活力を得ながら成長する都市の姿が浮かび上がる。小説の結末、上海のまちは大雨で冠水する。それでも上海庶民は精力的に日常生活を営んでいる。そのことに象徴的に表れているように、『富萍』において、上海の生活者はみな水のように流動する都市を漂う「浮萍（浮草）」なのだ。

90年代以降の王安憶の小説には珍しく『富萍』は明るい。それは王安憶の「上海」が中心志向や排他性から解放され、緩やかに流動する都市として書かれたことと、けして無縁ではないのだ。

（三）富萍という生き方

では次に主人公・富萍に焦点を当てて読み解いてゆこう。

富萍が上海で見たのは、ひとりで生きる女性たちの姿である。匯海路の家庭では、奶奶や呂鳳仙といった保姆たちが家庭を切り盛りしている。新疆の農墾兵団で働くことになった友人・陶雪萍、高利貸しで孫を育て上げた「老太太」など、弄堂には、経済的に自立する女性が幾人も暮らしている。「奶奶はよい星の下に生まれなかった。いつも自分だけが頼り。針一本だって、自分で稼がなかったものはない」と感傷的に語る奶奶のことばに、富萍は奶奶の自負を感じ取る。啓発を受けた富萍は、生活の当てのないまま、故郷での婚約を破棄するのだ。

富萍は年頃の娘だったが、上海の「水晶宮」のような街並みには、「あまり関係がないと思うばかり」だった。けれども彼女は、都市の片隅で働く人々の姿には、強く心を動かされた。そこに「水晶宮の下にある、働き食べてゆく」生活を見つけたからだ。あるとき、富萍は家政婦のアルバイトでわずかながら給金を得て、大きな喜びを感じる。上海に啓発された富萍は、もう生まれ故郷に戻る気にはなれず、婚約を破棄して「おぼろげな希望を胸に」ほとんど面識のない閩北の伯父のもとに向かうのだ。

閩北にはかつて船上で暮らしていた伯父が、苦労を重ねて手に入れた家があった。故郷の親族を養いながら、四人の子を育てる伯父の生活は貧しく、その生業は上海市民の偏見の目にもさらされていた。それでも、閩北の若者たちが「この生活はおもしろくて、船の上で育った子どもはだれもが、この生活が好きだった。反対に、工場の三交代の流れ作業なんて耐えられない」と感じているように、伯父をはじめ閩北住民の多くが、自分たちの生活が自由で解放的だと考えている。現実には差別に悩む者も多いといわれるが、『富萍』に書かれた閩北住民はそれを感じさせない。彼らは市中の常識や価値観で自分たちを裁断せず、充足して暮らしているのだ。このあたりから小説はユートピア性を帯び始める。

富萍が最終的に住処としたのは、貧民窟の広がる「梅家橋」である。そこでは、住民の多くが塵拾いで最低ラインの生活を送り、空地には集められたごみが腐臭を放っている。それにもかかわらず、王安憶はこのように続ける。

ここでの生業は雑多で、社会的にも下層にあるので、不潔に思われがちだ。けれどもよく知れば、少しも不潔でないことがわかるだろう。彼らは誠実に働き、衣食をまかなっている。一分たりとも汗水と引き換えでない金はない。だからこの蕪雑でこまごまとし

た生業の下には、地に足が着いた、健康な、自尊自足の力が隠されているのだ。⁹

梅家橋を「地に足がついた、健康な、自尊自足の力」と書く王安憶は、勤労に支えられた清貧の生活をこの地に見出そうとするのだ。

この梅家橋の清貧をもっともよく象徴する人物が、老母と二人で暮らす障害者の青年である。青年は「苦しくつらい目にあうのはひどく当たり前のこと」という「困窮のなか育った」人物。成績が優秀で温和な性格のために同級生にも慕われていたが、身体の障害と貧しさのために、進学も就職もできないまま、自宅で細々と近所から依頼された機械修理をして過ごしている。それでも、「つらいときに感じたわずかばかりの温かさ」が、彼に「しみじみと豊かな印象を残し」ているため、貧しく先の希望もない生活を強いられても、彼は卑屈も絶望も感じない。のちに青年と結ばれた富萍は、この地で静かな幸福感に満たされる。

以来、富萍はしょっちゅう来るようになった。富萍はすぐに紙箱に糊をつける仕事を覚えた。母子には及ばぬが、初めてにしては、手つきがよかった。屋根の隙間から光が漏れ落ちる小屋の中で、彼女は糊をつけた。小屋のじめじめとした黴臭さは、外の土や枯草や太陽の匂いに覆われ、清らかで新鮮に感じられた。釜戸ではじゃがいもがコトコトと炊かれ、甘藷らしき芋の煮物が、醤油の発酵した塩辛く酸味のある匂いをさせていた。それは母子の食事だった。富萍の心はひどく穏やかだった。それは母子の生来の安らかさのためであった。また自分よりつらい境遇にあるふたりが、ごく穏やかに暮らしているためでもあった。¹⁰

ここで王安憶は、母子の貧しい生活をきわめて抒情的に描写している。そこには『長恨歌』でみた「生活の美学」の精神——「生計」に支えられた生活の中で抱かれつづける、暮らしを豊かなものにしようとする美意識——が受け継がれているといってもよい。『長恨歌』では、新中国建国後の王琦瑶の政治的立場の危うさが、彼女の小さな生活の温かさを引き立てていたが、梅家橋の困窮は、その中で静かに営まれている生活の美しさを引き立てている。『富萍』のユートピアはここにおいて完成するのだ。

では、閘北はなぜユートピアにならなかったのだろうか。閘北のごみ運搬業は政府に接収されて以後安定し、既得権益になっている。例えば、兄弟の多い少女・小君は、家庭の働き手が足りていると、学校にも行かず、働きもせずにいる。のんびりとした閘北に比べ、より清貧の際立つ梅家橋の暮らしに、王安憶はユートピアを見出したのだ。

だが、富萍が最終的に見出したユートピアであるわりには、梅家橋の描写は具体性に乏しく短い。登場人物も青年と彼の老母のただ二人だけで、彼らの名前すら不明である。具体的風景描写が乏しい中で構築された梅家橋の勤労や清貧といった精神性の高さは、地域の表現としてはかなり抽象的である。

梅家橋の抽象性は、梅家橋が『富萍』に書かれた場所としては唯一、上海に実在しない地であることに関係している¹¹。つまり梅家橋は、これまで上海庶民の生活実感を描き出すことに拘ってきた王安憶が、その「上海」テキストからはみ出すように描き出した架空の世界なのだ。その意味を考えると、『富萍』を農村出身者の大都市に対する求心力を書い

たテキストにすぎないと読むのは、あまり妥当ではない¹²。そのように読む時、上海郊外の貧しい町に、王安憶がユートピアを書いた理由が説明できないからだ。

都市の最下層の青年を夫とした富萍は、農村の貧しさから逃避したわけでも、都市の物質的豊かさに魅了されたわけでもなかった。農村で決められた相手と結婚し、決められた人生を歩む予定だった孤児・富萍が望んだのは、貧しくとも自分の力で働き食べてゆく生活、自分の力で選び取った生活の中で充足を得る人生だった。

さて、王安憶の小説には、自分の求める人生を歩もうとひたむきな努力をする娘は、これまでも妙妙（『妙妙』1991）¹³や、阿三（『ビルを愛して』1996）などの人物像によって書かれてきた。けれども、その結末は、『富萍』のような明るさに満ちたものではなかった。

妙妙は、ファッションに詳しい農村の娘である。彼女は近くの県城にも行ったことはなかったが、地方の小都市など歯牙にもかけず、北京や上海や広州といった大都市だけを目指している。田舎ではまだ誰も知らない大都市の最新ファッションを身に着けた妙妙は、地元では奇異に思われているが、気にも留めない。それは、妙妙が「現代の若者」になり「先進的な人の列に追いつく」という志をもっているからだ。「他の人とは違う人間」を自負する妙妙は、偶然訪れた都会の青年に恋をして、青年と共に都会へ行こうとするが失敗する。夢破れた妙妙は、結婚もできず、生まれ育った田舎で孤独な人生を生きてゆく。

六章で取り上げた『ビルを愛して』には、上海の西洋画家・阿三が登場する。英語が堪能で、西洋文化の薫陶があると自負する阿三が目指すのは、もはや「現代」の都市ではなく、「西洋」と「世界」である。妙妙と同じように「平凡ではない」自分を自負する阿三は、捨て身の努力で「西洋（あるいは世界）」を求めるが、「西洋」に拒絶されて自分を見失い、アイデンティティの危機に陥る。

妙妙と阿三は共通して、「現代」、「西洋」イメージを追い求め、「他の人とは違う」、進歩的な自分というアイデンティティを支えている。だがふたりの目標は——それが「進歩」と言われているにもかかわらず——現実には人間性を豊かにしたり、生活を充足させたりするものではなく、ふたりの人生を破綻寸前まで追い込んでいる。つまり、「現代」や「西洋」イメージを追求し続けるという「進歩」そのものにアイデンティティの拠り所を求めたふたりは、「進歩」する道が閉ざされたことで、アイデンティティを見失うのだ。それでも結末、妙妙は「前に向かって歩みつづけ」、逃亡した阿三は山中を当てもなく歩きながら、最後に自分の痛みに向きあう。王安憶は強靱な意志で目標に猛進するふたりの女性の生命力に、わずかな望みをつなぐのだ。

では妙妙や阿三と、富萍との違いは何だろうか。妙妙や阿三の目指したのは「進歩」と「向上」の到達点にあるイメージである。二人がそれに有効な疑義を提示できないのは、そのイメージが「西洋」世界からもたらされた「モダン」の価値観であり、「進歩」と見なされる価値観だからである。農村の妙妙においては、「現代的」で「先進的」な都会への憧れとして、教養ある都会人・阿三においては、「西洋」が主催する「世界」基準に達しなければならないという苦悶として現れる。王安憶は引き裂かれるように「進歩」・「向上」しようとする二人の若い娘を、悲哀をにじませて書きながら、しかし、それをサクセス・ストーリーには決してしないのだ。

富萍は郷里での婚約から逃れ、生活のあてもなく上海を放浪する。最終的に富萍の選ん

だ結婚は、経済的に恵まれた生活を約束するものではない。既存の価値観に背き、後ろ指を指されながら逃げるように上海を彷徨した富萍は、生活の安定や、都市生活へのあこがれといった、既存の価値観を優先させようとしなない。だから、最低限の生活を強いられてもなお富萍は幸福なユートピアにいるのだ。

(四) 『富萍』の背景 1990年代末の中国

では王安憶はなぜ、『富萍』にユートピアを描こうとしたのか。そのことへの理解を深めるために、ここで少し『富萍』の書かれた90年代末中国の社会背景を、王安憶文学と中国の社会とを密接に結びつけながら批評する、王曉明の論考から考えたい。

魯迅研究者として著名な王曉明は、90年代末ごろからカルチュラル・スタディーズ（「文化研究」）の視点から、中国社会の「新たなイデオロギー」を読み取ろうとしてきた。先に紹介した、『長恨歌』に「老上海」ブームのイデオロギー性を解体する契機を読み取ろうとする論考は、そのひとつである。

なかでも注目に値するのは、『長恨歌』論に先立って書かれた、上海の「成功人士」に関する論考である¹⁴。「成功人士」とは、改革・開放政策以後「先富者」となった階層を指している¹⁵。王曉明によると、今日「成功人士」は「中国の東南沿海部や大、中の都市」で、「多くの人々が羨望する生活形象であり、人々が未来を想像し、人生の欲望を表現するときにイメージされる最流行の文化記号」となっている。しかし、人々が見るのは「成功人士」の爽やかな「半分の顔」にすぎず、もう半分には、「政治的権力と商業的権力」への癒着が隠されている。そこに、王曉明は「“成功人士”の神話」のイデオロギー性を見るのだ。

こうした問題意識から、王曉明は、王安憶の90年末から2000年代初頭のテキストに「現実への反抗」を見いだそうとする。彼によると、『富萍』前後の王安憶小説には「底辺にいる人々の日常生活に意識的に密着し、野卑なつらい暮らしの中にある人情や情緒や活気を表現しようという努力¹⁶」が感じられ、なかでも『富萍』には「生活の本来の姿」が力強く描かれている、という。王曉明はそこに、「現実への反抗」を見いだすのである。

王曉明の言う「現実」とは以下のようなものだ。

冷戦後のグローバルな新秩序への盲目的な賛同。市場経済改革の神通力に寄せる限りない期待。人生の価値観に対する徹底的な見直し——生きている意味は、いま、ここで、この手に触れることのできるすべてのものにある、というわけだ。そして、自分がついに「現代化」の最終列車に間に合ったという安堵が、この合唱の歌声のなかに広がっていった。(……) 総じていえば、先に述べた賛同や期待や見直しや安堵は、すでに、絶えず膨張を続けるひとつの観念となって、しっかりと人々の心をとらえている。¹⁷

歴史と現実の境遇がこぞって生み出した、かなり普遍的な人文意識の薄さ、心の視野の狭さ、知識の構造の旧さ。そして、市場経済の大潮流が煽り立てる利益欲の膨張や、それがもたらす芸術的情熱の枯渇。それらに至っては、周知のことで、多くを語るにおよばない¹⁸

このような「現実」から生まれたイデオロギー（「成功人士」の物語や「老上海」物語）へ

の反抗を、王曉明は王安憶の小説に見出すのだ。

だが王曉明は、『富萍』論の結末で、ユートピアとして書かれた梅家橋の「ロマン主義」的傾向に懸念を示すことも忘れなかった。それは既に指摘されているように、梅家橋をユートピアとして書くことが、「老上海」の歴史に「過去の繁栄」だけを求める眼差しと同質のものが含まれているためである¹⁹。つまり、梅家橋に上海のユートピアイメージを欲望することと、「老上海」に上海の未来像を欲望することは、根底において同じなのだ。

けれども、王曉明の語る「ロマン主義」が、ある特定の時代を意識したことばであることを踏まえれば、その問題意識がもう少し広い射程を持っていることに気づかされるだろう。批評の中で王曉明は「ロマン主義」ということばを何度も使っているが、そのとき彼が意識するのは、「ロマン主義の時代」だった 80 年代と、その挫折である。王曉明によれば、「ロマン主義の時代」の中国は、物質的には貧しかったが、「民族全体が沸き立ち、自由や豊かさが渴望され、腕を広げて新たな生活を胸に抱こうという衝動が、社会の隅々にまで広がって²⁰」いた。

私はいまでも鮮明におぼえている。70 年代末から 80 年代初めにかけて、大衆の久しく抑圧されていた生活の欲求がいまにもはちきればかりに、爆発を渴望していたことを。この欲求は曖昧であったが、多様でもあった。“名誉回復（「平反」）”の要求があり、裕福な暮らしを渴望し経済発展を待ち望む声があり、それにもまして、科学、愛情、民主、文学、芸術を尊崇する声、思想と精神の解放を追求する声が響いていた……²¹

王曉明によると、「新时期」の文学は先陣を切って時代を表現したが、80 年代半ばから、社会の流れは「理想を夢見る呐喊から、現実的な利益の計算へ」、「曖昧模糊とした多様さから明確で強力な一元性へ」と変化した。多様な内容が込められていた「現代化」も、80 年代末には「もっぱら西洋型の『青色文明』や資本主義的な市場経済を、さらにはアメリカ型の物質生活だけを指すものになった」。文学もまた多様性を失い、「現代（モダン）崇拝が広く蔓延していった」。それが 90 年代初期の「改革の流れの大転換」をもたらし、今日に至っている²²。

だからこそ、貧しい地域をユートピアとして書く王安憶の姿勢に、80 年代中国の「ロマン主義」と同様の陥穽はないかと、王曉明は考えずにはいられないのだ。しかし、それでも王安憶の小説にある「現実への反抗」には、「現在の文学や、社会や、精神生活に対する人々の感受性を押し広げている」と語る王曉明は、「現在の生活を支配している勢力」を押しとめる力があると信じる「よりどころ」を、王安憶の小説に見出そうとする。

細谷等（アメリカ文学研究）は王曉明の『富萍』論を受けて、このように論じている。王曉明の『富萍』論には「現在の流れ」や「メジャー文化」や「現実」の対極として「本物の世界」や「本物の上海」が想定されており、「にわかには受け入れられない」。そこには、「社会主義リアリズムを唯一『本物の表象』（……）とした、かつての共産主義イデオロギーの陥穽と通底しあうものがないか」。そこで細谷は、「本物」という「大いなる幻想の殻を打ち破る」ことが先決ではないかと、提言するのだ²³。

細谷の議論を踏まえ、王曉明の議論を見直してみると、ふたつのことが考えられる。

第一に、細谷の指摘する通り、王曉明の議論には本質論的色彩が見て取れる。けれども、

そのことによって、王曉明が「幻想の殻」の中に閉じこもっていると言うのは性急すぎるだろう。王曉明の問題意識は、80年代中国社会の多様性や可能性がしだいに萎縮し、新たなイデオロギーを生みつつある90年代以後の中国社会をいかに考えるかというところにあるからだ。

王曉明は中国社会の今日的問題を主体的に思考しようという態度を常に保ってきた。彼にはこれまでに、90年代初めの「人文精神」に関する論考（2000年代半ばに再提起している）や魯迅論、農村問題への関する論考など様々な議論を提起してきた。それこそが彼の言うところの「本物の世界」を直視し「現実」に反抗する姿勢そのものであろう。王曉明の議論は確かに旧来的思考の枠組みを感じさせるが、それでも依然として、彼の問題意識は、今日中国社会の問題や中国知識人の思想的営為を理解するうえで非常に重要な問題を提起している。

第二の問題は、王曉明の文学観にも潜在化されている、リアリズムを文学のあるべき姿と見なす傾向についてである。確かに、人々と「本物の世界」を隔てているイデオロギーの「殻」の突破を文学に期待する王曉明の議論には、文学が「本物の世界」を反映することが望ましいという前提が隠されている。細谷はそこに別のイデオロギー性を感じ取り、「現実を変える力は、かならずしも現実を写し取る力とは直結しない」と語るのだ。

思想の自由が一定程度確保された「新時期」の70年代末以来、硬直化した社会主義リアリズム文芸には、当然ながら疑義が提示されてきたし、文学はそれを乗り越えるべく書かれてきた。けれども、「文学」というもののアプリオリな前提がそう簡単に覆されるものではないことを、王安憶の90年代初期の困難な歩みは伝えている。

文学が大衆を啓蒙する役割を果たす以上、文学には社会の現実が反映されているのが望ましいという、「新時期」の中国文学に潜在的にあった文学的前提、およびその担い手であった文学者のあり方こそが、90年代初期の王安憶が苦悩しながら距離を置こうとしたものだった。また、文学には享樂的な都市文化を書くべきでないという共産党政権成立以後潜在的に受け継がれてきた文学伝統も、90年代半ばの『長恨歌』まで打破されてこなかったことも思い起こされたい。

王安憶において（おそらく王曉明においても）、中国の現代文学以来の「子どもを救え」の知識人伝統は、政治意識と強く結びついたリアリズムの流れに属する文学と共に、受け継がれるべき文学伝統として、潜在的に理解されていた。80年代までの知識人が「啓蒙的知識人」のメンタリティを受け継いできたことを陳思和が鋭く批判したように、「新時期」に生きた多くの知識人は、現代文学以来のリアリズムの文学伝統を、時に反発、批判をしながらも、受け継いできていたのだ。

だがその一方で、80年代を「ロマン主義」の時代と見なしうるのは、そこにはやはり、ロマンティックな抒情をかきたてる理想主義的な雰囲気があったからだ。それは、「科学、愛情、民主、文学、芸術を尊崇する声、思想と精神の解放」といった真摯に社会変革を求める声であり、その推進力と考えられていた「現代化」に対する信頼感でもあった。

今日の現状を見るにつけ「もし80年代の知識界があのように幼稚でなかったら²⁴」と考えずにいられない王曉明は、90年代の「成功人士」の「成功物語」や、きらびやかな「老上海」物語のイデオロギー性を批判し、さらに「知識分子」と呼ばれていた80年代までの知識人のあり方に、現状打開の思想態度を求めようとする。それを踏まえると、周囲の人

間の当たり前の生き方——生活の安定や、都市生活への憧れなど——に背を向け、自分の頭で考え、自分の足で歩もうとする富萍の生き方は、「新たなイデオロギー」を解体し、モダニティにからめ捕られない人間性を実現していると読むことができるだろう。90年代末を生きた王安憶のユートピアは、梅家橋を選ぶ富萍の人生の選択にこそあるのだ。

明治の日本では、都会の喧騒から外れた郊外が、都市に勃興した中産階級が静かに暮らす「明治のハイカラ、つまり西洋文明が似合う場所」と見られていたことは、『富萍』に書かれた上海の郊外を考えると興味深い²⁵。明治の文学において郊外は「若く、明るく、新しい」、「西洋に向かって窓が大きく開かれている場所」だった。富萍が上海の郊外で得たのは、おそらく富萍にとって「若く、明るく、新しい」地であったが、それはあくまで富萍個人価値判断の中での「若さ」、「明るさ」、「新しさ」であり、「ハイカラ」とも「西洋文明」とも「現代化」とも無縁だった。王安憶はその何もない地に、「ロマン主義」的情緒に満ちた上海のユートピアを出現させたのである。

(五) 王安憶のユートピア

『富萍』に書かれた「上海」は、都市の中心志向と閉鎖性を突破し、流動人口を呑み込みながら豊かに成長する都市である。その上海に梅家橋を見つけ出した富萍は、貧しくとも自力で働き食べてゆく充足した生活を実現する。生活の安定、都市生活への憧れといった既存の価値観を退け、梅家橋に独立独歩の人生を見つけ出した富萍の生き方の中に、王安憶のユートピアはある。それが王曉明の説明する現実社会に対するアイロニーであることも、すでに述べた。では最後に80、90年代の王安憶文学にとってユートピアとは何なのかを考えてみたい。

王安憶文学における「ユートピア」で想起されるのが、第4章でもふれた「ユートピア詩篇」(1991)²⁶である。台湾の文学者でコミュニストの陳映真がモデルになった「彼」に「懐念」を寄せる「私」。その「懐念」を語ることは「私」にとって解放にほかならなかった。

1章でも述べたように、「国際創作プログラム」でアイオワ大学に招待された王安憶は、初めての海外体験に強い印象もち、そのことが、80年代の代表作「小鮑莊」創作の契機になった。当時の日記によると、ショッピングセンターでの買い物などを若者らしく楽しんでいた王安憶に、陳映真は折につけ刺激を与えていた。若い王安憶には時にそれが煩わしく、反発を感じていた。

このとき、王安憶の母・茹志鵬が同行していた。「ユートピア詩編」には、茹志鵬が「都市の孤児であり解放戦士出身の作家」とわざわざ説明されることで、その存在感が示されている。滞米時の茹志鵬の日記には、彼女が陳映真の文学をアメリカで読み、高く評価していることが記されている²⁷。一方、王安憶の日記には、茹志鵬と同じように理想主義の立場を堅持する陳映真に反発しながらも、母に対する尊敬と同じ眼差しが向けられつつあることが見て取れる。陳映真を理想主義的知識人とみる王安憶の眼差しの先には、共産主義の理想に邁進した知識人茹志鵬の姿があったのではないか²⁸。

「おじさんの物語」で王安憶は、共産主義の理想に邁進し、「子どもを救え」の任務を追ってきた「おじさん」世代の知識人から距離を置く決意をしたが、それによって書く自信を喪失していた。「おじさん」の喪失は、王安憶にとって半身を失ったに等しかった。その

ことは、王安憶が上の世代の文学者に、あるべき姿を見ていたことを示すものだった。「ユートピア詩編」は王安憶が知識人としての足場を探しあぐねているとき、「子どもを救った」陳映真を思い書いた小説だ。

事前に何の構想もせずに仕上がった²⁹という「ユートピア詩編」には、当時の王安憶のある種の本音が表れている。1980年代の思い出とともにある「彼」の存在を強烈に懐かしむ「私」には、共産主義の理想主義と距離を置きながらも、それを追慕する王安憶がいる。大陸の「知識分子」は否定せざるを得ないが、台湾の коммуニストになら安心して敬慕を向けられるとでもいうかのように。

中国の文学者は伝統的に士大夫的存在であったが、近代においても大衆を啓蒙する存在として——共産党政権成立後は大衆に学ぶよう求められてもきたが——そのメンタリティを維持してきた。そこで、90年代初期、新たな知識人像を追い求めた王安憶は、人々を先導する責任を負う知識人（文学者）とは異なる文学者像を模索しなければならなかった。1993年、彼女は小説学講義を開講し、「小説家」をひとつの職業として位置づけようとした。われわれ日本人には小説家がひとつの職業であるという認識にはそれほど違和感がないそのことが、中国の文学者王安憶にとっては文学者としての自己認識の大きな転換を意味していた。その転換が容易ではないことは、彼女の小説学講義にある「心霊世界」と名付けられた文学世界にはらむ様々な問題や矛盾に見ることができるし、『紀実と虚構』という実験的にすぎる小説にも、それは表れている。

先に触れた「妙妙」（1991）は、「おじさんの物語」（1990）と同じように、天安門事件直後に書かれた小説だ。都市の「現代性」を追求するあまりその身を破滅させる農村娘・妙妙は、都会の青年との恋に破れ、都会に行く夢を失って、高熱にうなされながら、悲痛な叫びをあげる——「この中国で人並み外れた事をしようと思ったら、自分をめっちゃめっちゃにして、自分の血の命を踏んで前に進まなきゃならないのね」³⁰。

農村娘の妙妙の「この中国で」という表現には、テキストからはみ出すような不自然さがありはしないだろうか。疑うことのなかった「現代（モダン）」に拒絶された妙妙の痛み、自己認識の転換を迫られていた90年代初期の王安憶の苦悩を重ねても、あながち的外れではないだろう。確かに、妙妙が求めた「現代」は、都市の先進的で、ファッションナブルな若者というイメージにすぎない。だが、1980年代の「碧い文明」、「世界」などと言われた「現代」もまた、ひとつのイメージにすぎなかったのではないか。

90年代も半ばになると、王安憶はまるで思考の袋小路から抜け出したように、自分のよく知る上海の生活風景に戻ること、豊かな文学空間を切り開いた。王安憶の原風景である「上海」の生活風景は、結果的に今日の「老上海」の流行に対する鋭い批判となり、都市上海のひいては中国社会の「現代化」に対して批判的思考を読者にうながすものを含んでいた。王安憶は原風景としての「上海」に文学者アイデンティティの拠り所を見つけたが、同時に、「上海」を書くことで、モダニティの問題を考える批評空間を見つけ出したのだ。

王曉明も同じように今日の中国社会に同じような眼差しを向けてきた文学者である。彼の思考には、80年代のロマン主義、理想主義の時代から今日にわたる変化をいかに考えるかという姿勢がある。王安憶と同世代の王曉明にも知識人が“五四”新文化運動以来の啓蒙的立場を発揮しえた最後の時代であった80年代への「懐念」が感じられる。そのため、

王曉明の議論を現代社会への諫言と見て、その「道徳的ロジック」と彼の「エリート知識人」的姿勢に反発する論もある³¹。

けれども、彼の「道徳的ロジック」がどのような社会背景の下で発せられたのか考えてみる必要があるのではないか。北京の社会心理研究所の行った社会意識調査「現在の社会でどのような人が有利か」（論文発表は1995年）によると、「お金を持つ人」、「権力を持つ人」という回答が70%を優に超えているのに対し、「刻苦奮闘精神のある人」と「道徳、理想を持つ人」はわずか5%である。また意識調査「どのような人々が現実には高い収入を得ているか」（資料発表は2002年）では、「聡明な人」、「技術のある人」、「学歴のある人」、「苦勞している人」が現実社会で冷遇されているとみなされている。そこで、この調査を日本に紹介した菱田雅晴は「額に汗することが現実には報われないと思われる」と分析するのだ³²。

このような状況を踏まえると、王曉明が「道徳的ロジック」を強調する背景が見えてくるだろう。つまり、現行のイデオロギーに敏感に反応しようとするれば、「道徳的ロジック」を強調せざるをえないのだ。

90年代末、王安憶は90年代初頭の文学者アイデンティティの問題に解決の道筋を見つけ、直接それを論じることはなくなった。しかし彼女のなかに、かつての知識人への「懐念」がなくなったわけではない。中国社会が市場経済化に邁進するなかで、王安憶の原風景としての上海は過去のものとなり、80年代の「ロマン主義の時代」の豊かな部分は急速に失われた。原風景に足場を置くことで、現行のイデオロギーに異を唱えようとする王安憶の文学の多くは、悲劇的結末で終わるようになった。そのことは、優れた「心霊世界」は、解体を結末とすべきではなく、未来への希望を提示すべきだという王安憶の文学観と明らかに反していた。『富萍』の上海は、ユートピアと理想主義の世界を出現させることで、初めて「心霊世界」足りえたと言ってよい。

「額に汗する」労働と独立独歩の価値観で生きようとする富萍にユートピアを生み出した王安憶の理想主義への「懐念」は、「ユートピア詩編」に通底するものである。一旦は否定せざるを得なかった理想主義を再提起したのは、中国の社会が10年であまりに大きく変わったからだ。かつての硬直した革命中国のロジックの中にあると目されていた理想主義が、今日の中国にとって非常に示唆に富む思考として再評価されたといつてよい。

2000年代には「底層文学（下層生活者を書いた文学）」が「新左翼文学」が、リアルな現実を文章にすることで、大きな衝撃を与えた³³。上海の下層住民を書いた『富萍』はその先駆的テキストでもあった。だが王安憶がもし再び「左翼文学」を掲げれば、そのアイデンティティは「群衆のための導師」へと戻らざるを得ない。王安憶は二度と共産主義の理想に邁進する知識人の旗を掲げることはできない。それは王安憶が苦勞の末考え出した「小説家」という知識人の立場から外れてしまうからだ。そのため『富萍』の梅家橋は、上海には実在しない世界、王安憶の想像世界の中に置かれなければならなかった。現行のイデオロギーに「反抗」するために再び理想主義を掲げながら、なお一介の「小説家」の立場を堅持する。そのぎりぎりの立ち位置で、『富萍』は書かれたのである。

（六）原風景としての1960年代

さて、『富萍』の時代背景は文化大革命直前の1964年、とかなり明確に定められている。

その理由について、王安憶自身はこう語っている。

なぜこの小説を“文革”以前に定めたのか？ この時間、この空間に範囲を定めることで、ユートピアを作り出したかったからです。(……) 当時、社会にはある種の秩序がありました。古い秩序はまだ残ったまま、新しい要素が入ってきていました——知識人は私のこういう言い方を好まないのですが。それは思想界で多くの迫害事件が起こっていたからです。平民の生活には確実に利益が増えていました。彼らは当時とても単純で質素な生活を送っていて、労働で自分自身を養っていました。このような健康な生活からにじみ出る真正直な道德、このような道德は精神を充実させます。私はこれを「自給自足」と呼んでいます。私はこの小説を書いたのには、今日の生活への反感があります。私は今日の生活が確かに好きではありません。金銭を無駄に使い、時間を、物質を、命を無駄に使い、感情を、精神を無駄に使っているからです。³⁴

筆者はこの説明に違和感がある。なぜなら 60 年代は「思想界で多くの迫害事件が起こっていた」だけでなく、『富萍』にも少し触れられているように、大躍進政策失敗後の食糧危機など庶民の生活を圧迫する事件があり、外来の農民工にとっても、上海住民にとっても苦しい時代だったはずだ³⁵。60 年代半ばにユートピアを書くことに、疑問をもつ読者は少ないのではないのか。それでもなお王安憶がこの時代に拘るのは、むしろ彼女の内的な要因が大きく影響しているとみてよい。そこで最後に文学者にとっての原風景という観点から、王安憶が 60 年代に拘る理由を考えたい。

1954 年に誕生した王安憶の原風景は、中国が政治的に大きく揺れた 50 年代から 70 年代にかけての上海にある。だが一方で、『長恨歌』が歴史物語にも、皮相的な「老上海」批判にもならず、庶民の生活を描くという視点で豊かな小説世界を構築しえたのは、50 年代から 70 年代にかけての女性の暮らす生活空間が王安憶の原風景として書かれたためである。1960 年代の上海を舞台にユートピアが書かれたことと、王安憶の原風景が 1950 年代から 70 年代にかけての風景にあることとは、無関係ではない。

では、王安憶にとって 1960 年代とはどのような時代なのだろうか。

「冬の日の集まり」(1999) という短篇がある³⁶。時は 1950 年代末から 60 年代の初頭とみられる時代。幼い「私」は軍区で仕事をしている両親と姉との四人家族。ある冬の夜、「私」たちは三輪車で軍区の招待所(宿泊施設)に向かった。幼い「私」の目に映る冬枯れの景色は、どこまでも温かく柔和に見えた。

街灯に照らされた路面はつるつると光っていた。鏡のような眩さはなく、ふさふさしたアスファルトの粒が光を吸い、柔和な光を放っていた。あれは地球が丸いせいなのかしら——もちろん、雨の日に水があふれないようにするためなのだけれど——路面は丸く弧を描いていた。街灯の下、弧を描いた路面は、淡い光を放ち、清らかだった。プラタナスの幹が丸いせいのかしら、それとも模様のだららのせいのかしら——葉が落ちて枯れた並木は、こざっぱりとして広々と見えた。冬の日の通りは、人通りもまばらだった。けれども寂しげではなく、どこまでも穏やかだった。私たちの乗った二台の三輪車は、通りを駆け抜けて行った。車は満員だった。前には荷物を抱えた父と母が

座り、うしろには、私たちと、もうひとつの荷物を抱えた保姆がいた。保姆は私を、姉さんは人形を抱いていた。一目で、家族の外出だとわかったらう。街灯に照らされ、おとなの顔も子どもの顔も、黄色みを帯びた柔和な光と影につつまれていた。(傍点部引用者)³⁷

一読して、この短いフレーズに「柔和」の語が二度も使われていることがわかるだろう。政治的混乱の続く1960年代、冬枯れの夜。それでも、幼い「私」にとって世界はかくも「柔和」だ。なぜなら、幼い「私」には、「三輪車の車夫」という典型的な都市下層市民に対して、「文学作品にあるような貧しさと労苦の印象」が、すなわち、下層市民の貧しさに意識を向ける文学者の眼差しが、まだなかったからだ。そして、この「私」の幼き日の眼差しこそが、「小説家」となった王安憶の「原風景」の中に留まりつづけている。だからこそ、王安憶は知識人の迫害事件という重大な事件を退けても、60年代にユートピアを描き出そうとしたのだ。

また、90年代後期、王安憶は再び農村を書いている。一章で述べたように、80年代に書かれた王安憶の「小鮑荘」の農村を遠巻きに見つめる眼差しには、農村を書くことへの自信のなさが読み取れた。だからこそ、下放体験をもとに「尋根文学」で農村が多く書かれる中、自分が馴染めず、理解できなかった農村を小説にし、そこにルーツを求めることに王安憶は最後まで違和感をもっていた。

ところが、90年代後期の農村風景には、「冬の日の集まり」と同種の抒情性が読み取れる。「喜宴」(1999)や「招工」(1999)では、農村生活に対する不満から、現地の人々に対し不遜な態度を取ったり、さまざまに工作して農村を離れようと画策したりする、若き知識青年たちの姿が、生き生きと描かれている³⁸。また、「青年突撃隊」(1999)³⁹には、「情熱的な青年」を自負する都会の知識青年・小汪が登場する。農村の現状に少なからず失望する小汪は、「青年突撃隊」なる組織を結成しようと、村の若者たちに呼びかける。そこで、村の青年の人となりや、彼らの家庭環境や、集落ごとの確執といった農村の状況が、比較的細かに説明される。けれどもそれによって、土と共に生きる農村の人びとの生き方が深みをもって描かれるわけではない。むしろ、若さに任せて奮闘する知識青年や、村の青年たちの瑞々しい若さ、彼らのぎこちない友情が印象的である。

90年代後期に書かれた知識青年と農村は、明日の知れない「知識青年」の切なさをにじませながらも、どこかあつけらかんとしていて朗らかである。80年代にあった、農村を書くことへのためらいが、消解しているのだ。90年代に書かれた農村は遠い日の青春を書いた、ほろ苦くも温かく懐かしい青春遠景である。芸術作品を底辺で支えている「原風景」が芸術家の「幼少年期の、さらには青春期の自己形成空間として深層意識の中に固着し、しかも血縁、地縁の重い人間関係もわかちがたくからみあった、彼らの文学を無意識のうちに規定している時空間、それを象徴するイメージ(傍点引用者)⁴⁰」だとするならば、農村での青春もまた、王安憶の「原風景」のひとつだろう。かつての農村生活で感じた痛みや忸怩たる思いは時とともに薄れ、90年代末には、農村での記憶はもうひとつの「原風景」になったのだ。

王安憶の原風景は、彼女が自己形成期を過ごした50年代から70年代にかけての上海の弄堂で女性が生活する風景である。その基底には「冬の日の集まり」にあるような、知識

人の眼差しから離れた、幼き日の懐かしく美しい風景がある。また 90 年代後期になると、若き日の意気込みや戸惑いや焦燥感と分かちがたく結びつきながら、ほろ苦く想起される農村の風景もまた、王安憶の原風景に姿を変える。

『富萍』に書かれた郊外の風景は、王安憶のよく知る上海中心部と、農村との間に位置し、そこに暮らす者の多くが、王安憶がかつて過ごした蘇北の農村出身であった。王安憶が 1960 年代の上海郊外における地方出身の下層労働者の生活風景を上滑りすることなく書きえたのは、上海中心部の弄堂の生活と、蘇北の農村の風景が王安憶の原風景の中にあっただからだ。さらに、そこにユートピアを生み出したのは、60 年代の上海の風景に幼いころの抒情的風景が根底にあったからだ。その意味で、王安憶は上海郊外の農村出身の下層労働者の住むユートピアを、60 年代に出現させたかったのだ。それがちょうど、新しい共産主義国家の政治権力が庶民の生活に影響を与えていた不幸な時代——ドラマティックな小説を描きやすい一方で、庶民の小さな生活を描くといった抒情的小説世界を構築しにくい時代——に重なっていたのだ。

さて、近世以降、ヨーロッパを中心に、モダンへの対抗言説としてのユートピア文学が書かれてきた。例えば、ロシアには 19 世紀以降、ユートピア型の一元的な社会モデルに対する恐怖を書いたアンチ・ユートピア文学がある⁴¹。では、アンチ・ユートピア文学が共産主義国家の一元的社会体制に対する批判意識の中で書かれたとするならば、その視角から『富萍』を見直したとき『富萍』のユートピア性はどのように考えられるのだろうか。

『富萍』に書かれた勤労の精神と精神の自由を尊ぶユートピアは、90 年代の中国社会のアンチテーゼとして読めるだけでない。都市の片隅の無秩序なスラムに暮らす彼女の自由で幸福な生活は、個人の権利を管理しようとするかつての、あるいは今日の近代国家としての共産主義国家体制へのアンチテーゼとしても読めるだろう。

一方、王安憶のユートピアにある勤労と清貧の精神は、「辛勤労働」や「額に汗する」ことが先富への正しい道のりだという体制側の「先富論」と奇しくも一致している。若き日を過ごした 60 年代への憧憬と、80 年代の理想主義的知識人への「懐念」が、王安憶のユートピアに根強く潜んでいるならば、そこには確かに革命中国のロジックが入りこんでいると考えられるだろう。無論、今日の中国で理想主義を語ることは——「道徳的ロジック」だと非難されることはあっても——問題ではない。だが、王曉明と同じように、80 年代の挫折を踏まえたうえで、今日の問題を敏感にとらえようとする眼差しを向けたなら、80 年代の「ロマン主義」と同じように、体制側との利害と一致する思想へと収斂され、新たなイデオロギーを生む危険をはらんでいないか、という問題意識は成立するはずだ。王安憶のユートピアの意義と理想主義の再提起は、そのような臨界点でのみ理解されるべきなのだ。

理想主義の時代への憧憬を胸に秘めながらもなお現実の中で考える文学者であり続けるというのが、「小説家」としての王安憶である。彼女の小説が広く読まれ、特に王曉明や陳思和といった同世代の文学者の支持を集めるのは、理想主義的知識人でありながらも「小説家」であるというぎりぎりの立ち位置で、「額に汗して」小説を書き続けているからではないだろうか。

- ¹ 渡辺浩平『上海路上探検』講談社現代新書、1997年参照
- ² 王安憶「小飯店」『剃度』南海出版公司、2000年所収、原載不明。「保姆們」、「民工劉建華」いずれも『上海文学』2002年3期。「髮廊情話」『上海文学』2003年7期、『遍地梟雄』上海文匯出版社、上海文芸出版社、2005年（原載不明）、「上種紅菱下種藕」『十月』2002年1期、「遍地民工」『疲弊的都市人』中国文聯出版社、2008年所収、原載不明。
- ³ 原載『收穫』2000年4期。本論文は、王安憶『富萍』湖北文芸出版社、2000年を参照した
- ⁴ 王安憶・劉金冬「我是女性主義者嗎？」『王安憶說』湖南文芸出版社、2003年、173頁。
- ⁵ 前掲 渡辺浩平『上海路上探検』参照。現在では上海地下鉄も郊外まで延び、新興住宅地が郊外に広がるようになったから、だいぶイメージは変わったかもしれない。ただし、『上海路上探検』は1995年刊であり、『富萍』が2000年に発表されたことを考えれば、渡辺の説明は、王安憶が『富萍』を書いた時の状況に近かったと思われる。
- ⁶ 上海の蘇北住民の問題については、Emily Honig, “Native Place and the Making of Chinese Ethnicity”, *Remapping China*, Stanford University Press, 1996 に詳しい。
- ⁷ 王安憶『妹頭』南海出版公司、2000年、31-32頁
- ⁸ 王安憶「悲慟之地」『上海文学』1988年11期
- ⁹ 前掲『富萍』230頁
- ¹⁰ 前掲『富萍』241頁
- ¹¹ 梅家橋以外はすべて実際に存在する地名である。かつて上海で「梅家橋」と呼ばれていた場所を、筆者は探し出していた。けれども王安憶に確認したところ、彼女は梅家橋が実在した地名であることを知らなかった（2005年7月、上海にて）。筆者はそのことで、梅家橋が実在しない地として書かれたことを知った。
- ¹² 「文本化的“上海”—新長篇討論会之二：王安憶的『富萍』」『小説評論』2001年2期
- ¹³ 王安憶「妙妙」『上海文学』1991年2期
- ¹⁴ 王曉明「半張臉的神話」『上海文学』1999年4期
- ¹⁵ 今日の中国における「成功物語」について、菱田雅晴は次のように指摘する。鄧小平の「先富論」では、「額に汗する」「辛勤労働」が先富への正しい道りであり、先富の状況は最終目的（共同富裕）へと向かう過渡的段階であるとされていた。しかし、こうした諸前提が等閑視されたまま「先富論」が浸透した結果、エコノ・セントリズム（「唯錢一神教」）が生まれ、先富者の「成功物語」が世間を怒涛した。この「先富者＝改革・解放レースの勝者のイメージの伝達は、未富者の憧憬や嫉妬を惹起し、新たな勝者＝先富者を増産する」こととなった。（菱田雅晴・園田茂人『シリーズ現代中国経済8 経済発展と社会変動』名古屋大学出版会、2005年、36-38頁）
- ¹⁶ 王曉明「從滬海路到梅家橋——從王安憶近期的小説談起」『半張臉的神話』廣西師範大学出版社、2003年、122頁（原載『文芸評論』2002年3期）。なお翻訳に千野拓政、中村みどり訳「上海はイデオロギーの夢を見るか？王安憶の小説創作の変化から」（『接続』vol.3、ひつじ書房、2003年）がある。
- ¹⁷ 同上 112頁
- ¹⁸ 同上 132頁
- ¹⁹ 細谷等「大いなる幻影 王曉明『上海はイデオロギーの夢を見るか？』を読んで」（前掲『接続』vol.3）
- ²⁰ 前掲 王曉明「從滬海路到梅家橋」125頁
- ²¹ 前掲 王曉明「半張臉的神話」
- ²² 前掲 王曉明「從滬海路到梅家橋」126頁
- ²³ 同上 細谷「大いなる幻影」
- ²⁴ 王曉明「1990年代与“新意識形態”」『半張臉的神話』廣西師範大学出版社、2003年、8頁

-
- ²⁵ 川本三郎『郊外の文学史』新潮社、2003年
- ²⁶ 王安憶「烏托邦詩篇」『鍾山』1991年5期
- ²⁷ 茹志鵬、王安憶『母女漫遊美利堅』上海文芸出版社、1986年
- ²⁸ 王安憶の文学者アイデンティティの一部として、王安憶自身があまり語りたがらない、女性としてのアイデンティティも考えてゆく必要があるだろう。その際は、80年代末の性を問題化した小説に加え、母・茹志鵬についても考慮してゆく必要がある。だがそれは今後の課題としたい。
- ²⁹ 前掲「我是女性主義者嗎？」『王安憶説』184頁
- ³⁰ 王安憶「妙妙」『香港的情与愛 王安憶自選集第三卷』作家出版社、1996年、422頁
- ³¹ 王鳳「90年代以降の社会意識の変化に関する言説の一考察—「正しさ」の論理と「できる」論理の狭間に—」『北東アジア研究』第20号、2011年1月
- ³² 前掲 菱田雅晴・園田茂人『経済発展と社会変動』47-50頁。なお前者の調査は、馮伯麟「市場経済条件下の社会身体研究」(『社会学研究』第2期、1995年)、後者は陸学芸編『当代中国社会階層研究報告』(社会科学文献出版社、2002年)に基づいたものであるが、筆者未見。
- ³³ 新左翼文学については、尾崎文昭「底層叙述——打工文学—新・左翼文学」(『アジア遊学 中国現代文学の越境』No94、2006年12月)、加藤三由紀「いま、中国社会の「底層」を語ること」(『季刊中国』86号、2006年秋季号)、「未来を創るのは誰?—ストライキを描く曹征路『蒼茫に問う』」(『季刊中国』102号、2010年秋季号)を参照した。
- ³⁴ 前掲「我是女性主義者嗎？」『王安憶説』173頁
- ³⁵ 人民共和国成立後、戸籍登記条例が施行される1958年までは規制がゆるかったこともあって、上海の人口は急速に増加し1000万の大台に乗った。だが、大躍進運動(1958)の失敗後は生活が逼迫し、田舎に戻らざるを得なかった者が多く出た。そのことは『富萍』でも少しふれられているが、物語に影は落とさなかった。ちなみに、上海の総人口50年代以来横ばいで、文化大革命が始まると、知識青年の下放運動の影響を受け一時期減少する。(巖善平『中国農民工の調査研究—上海市・珠江デルタにおける農民工の就業・賃金・暮らし』晃洋書房、2010年参照)。
- ³⁶ 王安憶「冬天的聚会」王安憶『剃度』南海出版公司、2000年。原載『北京文学』1999年6期
- ³⁷ 王安憶「冬天的聚会」、前掲『剃度』135-136頁。
- ³⁸ 王安憶「喜宴」『上海文学』1999年5期、「招工」『北京文学』1999年10期。
- ³⁹ 王安憶「青年突撃隊」『北京文学』1999年6期。
- ⁴⁰ 奥野健男『文学における原風景 増補版—原っぱ・洞窟の幻想』集英社、1989年、45頁。
- ⁴¹ ロシアのユートピア文学については沼野光義『ユートピア文学論 徹夜の塊』(作品社、2003年)および『デジタル版 集英社 世界文学大辞典』を参照した。

結論

1980、90年代の王安憶は、中国に生きる人々の思いを生き生きと描いてきた。だがそこには、文化大革命後「新時期」と呼ばれた時代の刻印がはっきりと見て取れる。そこで本論文は、「新時期」を生きた王安憶の文学テクストを、彼女のアイデンティティをめぐる問題意識を軸に論じてきた。終章は、これまでの論を総括することで結論としたい。

今日から見ると、文化大革命が終息し、改革・開放政策へと大きく舵を取った中国の1980年代は、社会変革を目指す理想主義的な雰囲気満ちた「ロマン主義」の時代だった。文化大革命収束後に到来した新しい時代を背景に、中国の「現代化」や「世界化」に——それもまたイメージにすぎなかったが——限らない期待をかけることのできた80年代。人々は将来への明るい見通しを活力に変え、政治の民主化を含め、多様な声を上げていた。その意味で、1980年代はバイタリティに満ちた時代でもあったのだ。

一章でふれた「尋根文学」は、80年代の中国の思想的特徴が象徴的にあらわれた文芸思潮だった。文化大革命後に登場した若き「知識青年」が提唱した「尋根」議論は、今日から見ると近代主義的傾向が強いなど、さまざまな問題をはらみながらもなお、文化大革命後の新しい時代に向けて邁進しようとする文学と、それを生み出した社会の多様性と可能性が感じられるものだった。

70年代末に文壇に登場した王安憶は、80年代の代表作「小鮑荘」が「民族文化」を描き出した「尋根文学」と評され、本人もかなり意欲的に文学の「尋根」の手法を創作に取り入れようとしていた。しかし「世界」を目指す「尋根文学」の戦略をイメージできなかった王安憶は、訪米体験が契機となった自分自身のアイデンティティの問題とそれを結び付けて、「尋根文学」とは、自分の命のルーツとアイデンティティを探求する文学だと考えていた。

そのような王安憶の「尋根」理解を踏まえると、「小鮑荘」は彼女にとって、アイデンティティ（ルーツ）探索にはならなかった。「小鮑荘」には王安憶の農村を書くことに対するためらいと自信の欠如が正直にあらわれている。「尋根文学」の多くは下放先の農村を書いたが、農村は本来、都会出身の知識青年にとって、理解不能な他者であった。そのため、王安憶のアイデンティティの探索としての「尋根」は、むしろ後の「私の来歴」（1985）や「海上繁華夢」（1996）に見出すことができる。

こうして文壇での地位を固めつつあった王安憶は、1989年の天安門事件で世界観が足元から崩されるような衝撃を感じ、文学者として今後どうあるべきか探しあぐねることになる。第二章では、天安門事件後初めて書かれた小説「おじさんの物語」（1990）の解説によって、80年代最後の年における王安憶の心象を明らかにした。

王安憶が受けた衝撃は何によるものだったのか。まずそれは、社会主義の理想と共に歩んできた上の世代の知識人を象徴する「おじさん」、ひいては「新中国」への信頼が打ち崩されたことによるものだった。確かに王安憶は「おじさん」の右派青年物語を解体させその欺瞞性を暴いたが、しかし彼女は上の世代の知識人を批判するだけで終わらなかった。拙い物語しか書けない若い作家「私」の存在を書くことで、「子どもを救え」の任務を負った知識人「おじさん」の旧さに常に反発し、文学を遊戯と見なしてきた「私（たち）」が、実は自分の世界観を真剣に構築しておらず、もはや「書く」ことへの自信を喪失しかけて

いることも、王安憶は暴露する。「私」が「おじさん」に代表される伝統的知識人を対象化したとき何を書いてゆけばよいかわからず、文学者としての存在意義そのものが打ち崩されるのを感じたように、今まで書いてきた文学が否定され、精神的支柱である「おじさん」を失った王安憶は、文学者としてのアイデンティティを見失いかけていた。

90年代初期、文学者（知識人）のアイデンティティの危機は、実は王安憶だけの問題ではなかった。それは、急速な市場経済化が進む中、オピニオンリーダーとしての地位を喪失しつつあった知識人全体の問題でもあった。そのことは例えば、90年代初頭の「人文精神論争」の問題意識にもうかがうことができる。この同時代的課題に、王安憶は文学創作の立場から、その問題にこだわり、向き合ってきたのである。

90年代初期の王安憶の問題意識は、1993年復旦大学での小説学講義にもっともわかりやすい形で現れている。講義で王安憶は、従来の意味における知識人——特に社会変革を目指して共産主義の理想に邁進してきた知識人——と一線を画すために、自分は「仕事」として小説創作の専門的技術を身につけた「小説製作者（のちに小説家と言い換える）」になったのだと語り、さまざまな古典的名著を例に挙げながら、「小説製作者」が創造すべき理想的小説世界を「心霊世界」という概念によって説明した。そこで、本論では『ノートルダム・ド・パリ』と『百年の孤独』に関する講義を検討したが、そこから、王安憶の「心霊世界」が、中世的世界観を理想としている一方で、現代において実体を持たないなど、多くの問題があることを指摘した。

それらの矛盾は、王安憶がかつての文学者アイデンティティと、新たな自己認識「小説家」との間で揺らいでいることを感じさせるものだった。けれども、この矛盾に満ちた小説学講義が時間を経てなお広く読まれているのは、従来の文学者のあり方に別れを告げなければならないがそれも難しく、さりとして新たなアイデンティティにも馴染むことのできないという王安憶の苦悩が、同時代的問題として、中国の知識人の共感を呼んだことの証左であった。

第四章では王安憶の「心霊世界」構想が90年代前半の実作の中でいかに表現されたかを見るべく、『紀実と虚構』を解説した。『紀実と虚構』（1993）は母方の祖先のルーツを求める物語と、「私」の成長物語と、ふたつの物語で構成されている。それはいずれも、王安憶が80年代に書いた小説の焼き直しであったが、小説の主眼は、そのふたつの物語を書く「私」がいかに物語を構築するか、文学の持つ「権力」を明らかにすることにあった。

『紀実と虚構』で王安憶は、1980年代の自分の物語をなぞりながら、「書き手」の存在を過度に強調して見せ、中国の現代文学以来主流であったリアリズム的手法——「書き手」から独立した「客観的」記述を目指す創作のあり方——に疑問を投げかけることで、それまでの文学を対象化しようとした。そのことは、王安憶が文学者アイデンティティの転換と同時に、既存の文学のあり方からも距離を置かざるを得なかったことを意味していた。

こうして書かれた小説は、理想的文学世界である「心霊世界」を、実作において実践したものは到底いえなかった。それどころか、30万字に及ぶ内容より構成が重視されたために、読者からは不満の声すらあがった。『紀実と虚構』は「小説家」という新たな自己認識を掲げながらも、なお足場を探しあぐねていた、王安憶の文学に対する不安や懐疑が表れた小説だったといえるだろう。

文学者としての立ち位置を探しあぐね、冗長で観念的な小説を書いていた王安憶を結果

的に救い、彼女の文学のアイデンティティの拠り所となったのが、原風景としての「上海」だった。その代表的作品のひとつが、五章で取り上げた『長恨歌』（1995）である。

90年代後期は王安憶の「上海」が大々的に展開された時期である。高度経済成長に伴い、中国の都市が大きく変貌を遂げる中で、『長恨歌』以後、王安憶の「上海」テキストは、文革以後初めて登場した本格的都市小説として歓迎された。

『長恨歌』は、1940年代から80年代までの上海を生きた女性・王琦瑶の一生を書いたテキストだ。上海を体現する主人公王琦瑶において最も重要な要素は、50年代から70年代の上海弄堂の生活風景の中にある。そこには、王安憶が幼少期から青年期までを過ごした原風景としての「上海」が表現されている。王安憶は上海の弄堂に暮らす女性の「生計」に支えられた生活の中に、大都市の繁華と活力を根底から支える「生活の美学」を描き出そうとした。そして「生活の美学」の喪失から主人公の悲惨な末期を導き出すことで、「老上海物語」に対抗しようとしたのである。

王安憶は創作活動をはじめた当初から上海を舞台に小説を書き、80年代半ばには、自分のルーツを生活の場・上海に見つけ出そうとしていた。だが、それが原風景として立ち現れることはなかった。彼女の原風景は90年代半ば、上海で急速な都市化が進む中、それが永遠に喪失されるという状況に至ってはじめて、『長恨歌』の中で確かな像を結んだのだ。

原風景としての上海を抒情的に書くことで、王安憶は「小説家」として豊かな文学世界を創造しながらも、今日の都市の問題に批判意識を向け、社会に対する批判精神と責任意識を保持する知識人の精神態度を維持することに成功した。彼女は自己の生活の場であり原風景のある上海を書くことで初めて、文学者アイデンティティの拠り所を得たのである。

やがて王安憶の問題意識は、「現代化」に伴いグローバル化する中国・上海に生きる者が、いかに自己アイデンティティを保つか、という問題に向けられるようになった。

「ビルを愛して」（1996）に書かれたのは、「西洋」を追求することの歪みと悲哀、および進歩的イメージを付与する「西洋」を、自己のアイデンティティの拠り所にする問題だった。「ビルを愛して」はしばしば、ポストコロニアリズムとの関連で読まれたが、テキストに書かれたのは「第三世界」の被害者的立場ではなかった。「西洋」を「世界」を追求する精神態度を相対化できない上海女性芸術家・阿三を「罪」に陥れることで、「進歩」を望む阿三に共感、同情しつつも、厳しく突き放そうとする王安憶の姿がそこにはあった。

では現代を生きる者は「進歩」を求める気持ちを、どのような方向に持って行けばよいのか。『富萍』（2000）に書かれた「上海」は、王安憶の原風景を内包しながらもユートピア的世界を作り出すことでその問いに答えようとする。

王安憶は幾度となく上海を書いてきたが、そこには書かれなかった風景があった。それが上海中心部以外の地域、上海郊外の風景だった。地方出身の下層労働者が多く住んでいた郊外は、中心部に住む「本物の上海人」の蔑視の対象だった。ところが90年代末から郊外や下層労働者が王安憶の視野に入ってくる。最終章で取り上げた『富萍』はその代表的小説である。

『富萍』では、上海郊外が豊かな実りを生み出す地として書かれた。そのことが、王安憶の「上海」を閉鎖性から解放し、地方から来る者、地方へ戻ろうとするよそ者を柔軟に受け入れ、緩やかに流動する都市に変えた。外に向かって開放された上海で、富萍は自立して生きる可能性を見出し、住処を求めて放浪する。彼女は最終的にひどく貧しい地域の

清貧の生活に彼女自身の価値観——自力で働き食べてゆく生活——の充足を見出すのである。

王曉明によると、90年代は「新たなイデオロギー」が生まれた時代であり、王安憶の小説はそうした中国社会への対抗言説である。王安憶の「妙妙」(1991)や「ビルを愛して」には、ある一定の基準を定めそこに「進歩」しなければならないとする、モダニティのもたらした価値観に翻弄される女性の悲劇が書かれた。しかし富萍は同じようによりよき生活を求めるように見えながら、生活の安定や都市生活の憧れといった既存の価値観を放棄し、労働を通して自立した生活を得ることに自分なりの価値基準を置き、その充足をもってユートピアを構築する。その意味で富萍は、妙妙・阿三に見られたモダニティの価値観を、王曉明の批判する「新たなイデオロギー」を解体しているのだ。

90年代初期の王安憶は、80年代までの知識人のあり方への「懐念」を、当時出会った台湾知識人の陳映真への「懐念」に託して、「ユートピア詩篇」を書き上げた。90年代末に再びユートピアを書くことは、一度は相対化し、距離を置かなければならなかった理想主義の価値が、10年を経てもう一度意味を持ったことを意味している。けれども『富萍』のきわめて理想主義的で精神性の高いユートピアは、革命中国のイデオロギーと親和性を断ち切れていない。そのことは「新中国」の成長と共に、王安憶の原風景があることと無関係ではないだろう。それでも「新左翼文学」を掲げることなく、「小説家」としての立ち位置のなかで、中国のいまを思考する、そうすることで初めて王安憶のユートピアは意味を持つのだ。

王安憶はけして理論的言語を駆使して自らの思想を発信できるタイプの文学者ではない。しかし、王安憶は鋭敏な感覚で同時代を生きる中国の人々の汗と涙を小説にし、文革後から今日にいたるまで広く中国の読者の支持を得てきた作家のひとりである。本稿は、王安憶の小説を丹念に読み取り、さらにその読まれ方を小説テキストの一環として読み解くことで、社会科学の視点からは読み取られにくい、1980、90年代の中国を生きる人々の生活とその思考に分け入ろうとした。

近年日本人の反中感情がとみに高まり、中国政府の国家としての態度を、直接、中国に生きる個人への反感へ結び付けるような情緒的空気すらある。本稿が追った王安憶の足もとにある生活から少しずつ中国社会のアポリアへ分け入ろうとする真摯な思考が、中国に生きる人々への理解と共感につながれば幸いである。

関係拙論一覧

本論は以下の論文に加筆、訂正を加えたものである。

- 第一章 「王安憶と「尋根」」、『中国研究月報』、Vol.62 No.4、2008年4月。
- 第二章 「「私」の書く80年代——王安憶『おじさんの物語』論」、『日本中国当代文学研究会会報』、第21号、2007年12月
- 第三章 「転換期における王安憶の文学観——『心霊世界 王安憶小説講稿』を中心に」、『中国研究月報』、Vol.64 No.2、2010年2月。
- 第四章 「1990年代初期の王安憶小説——『紀実と虚構—世界を創造する方法の一種』を中心に」『日本中国当代文学研究会会報』第24号、2010年11月。
- 第五章 「王安憶の「上海」——『長恨歌』を中心に」『中国研究月報』Vol.65 No.11、2011年11月。
- 第六章 「「西洋」の追求——王安憶『我愛比爾』試論」、『日本中国当代文学研究会会報』、第20号、2006年11月。

王安憶主要著作目錄（1978-2000）

題名	雜誌	卷号
平原上	河北文芸	1978.10
一個少女的煩惱	青年一代	1979.2
一支艦隊的故事	兒童時代	1979.3
誰是未來的中隊長	少年文芸	1979.4
新任	少年文芸	1980.1
花園坊的規矩變了	（江蘇）少年文芸	1980.1
“司令”退職記	少年文芸	1980.2
小院瑣記	小說季刊	1980.3
廣闊天地的一角	收穫	1980.4
雨，沙沙沙	北京文芸	1980.6
黑黑与白白	兒童文学	1980.6
这是不是那個	広州文芸	1980.6
從疾駛的車窗前掠過的	人民文学	1980.6
苦果	十月	1980.6
新來的教練	收穫	1980.6
命運	新港	1980.7
啊，少年宮	芳草	1980.8
當長笛 s o l o 的時候	青春	1980.12
幻影	上海文学	1981.1
晚上	江城	1981.2
尾聲	收穫	1981.2
留級生	巨人	1981.2
這個鬼团	文匯月刊	1981.3
運河边上	小說界	1981.3
牆基	鍾山	1981.4
停車四分鐘的地方	小說季刊	1981.4
野菊花，野菊花	上海文学	1981.5
婚姻	南苑	1981.5
我是一顆蒲公英的種子	文匯月刊	1981.6
年輕的朋友們	芳草	1981.8
朋友	人民文学	1981.9
本次列車終点	上海文学	1981.10
路上人匆匆——把筆觸伸向人的心靈	中国青年	1981, 11, 12
金燦燦的落葉	青春	1981.12
庸常之輩	中国青年	1981.17.18

軍軍民民	北京文学	1981.12
小家伙	西湖	1982.1
迷宫之径	文匯月刊	1982.2
命運交響曲	当代	1982.2
回旋曲	採石	1982.3
繞公社一周	收穫	1982.3
歸去來兮	北疆	1982.3
分母	上海文学	1982.4
理想啊，理想——中隊長的日記	小溪流	1982.4
冷土	收穫	1982.5
流逝	鍾山	1982.6
感情·理解·表達	上海文学	1982.8
B角	上海文学	1982.9
車往皇藏峪	希望	1982.9
舞台小世界	文匯月刊	1982.11
窓前搭起脚手架	人民文学	1983.1
大哉趙子謙	北京文学	1983.2
我愛生活	人民文学	1983.6
放末与力度	作家	1983.7
“難”的境界——復周介人同志的信	星火	1983.9
第一次……	海燕	1983.12
六九屆初中生	收穫	1984.3-4
我們家的男子漢	文匯報	1984.4.15
搬家	城市文学	1984.7
麻刀厂春秋	人民文学	1984.8
人人之間	雨花	1984.9
小鎮上的作家	文匯月刊	1984.9
話說老秉	文匯月刊	1984.12
一千零一弄	上海文学	1984.12
歸去來兮	文芸研究	1985.1
大劉庄	小說界	1985.1
小鮑庄	中国作家	1985.2
我為什麼写作	女作家	1985.2
美国一百二十天（遊記）	鍾山	1985.2
奧運會精神	鍾山	1985.2
歷險黃龍洞	十月	1985.3
美国一百二十天（遊記）	鍾山	1985.3
六月的故事	花城	1985.4
“少年之家”	清明	1985.5

阿曉伝略	文匯月刊	1985.6
我的來歷	上海文學	1985.8
母親	海燕	1985.8
生活與小說	西湖	1986.9
戰士回家	文學青年	1985.9
關於《小鮑莊》的對話——王安憶致陳村	上海文學	1985.9
老康回來	醜小鴨	1985.10
街	作家	1985.11
大地蒼茫	女作家	1986.1
海上繁華夢	上海文學	1986.1
多余的話	上海文學	1986.1
好姆媽，謝伯伯，小妹阿姨和妮妮	收穫	1986.1
前面有事故	鍾山	1986.1
『異鄉異聞』讀後	文藝報	1986. 1.11
我在逆行中尋找	文學自由談	1986.3
荒山之戀	十月	1986.4
閣樓	人民文學	1986.4
鳩雀一戰	上海文學	1986.5
男人和女人，女人和城市	當代作家評論	1986.5
牌戲	北京大學	1986.5
作家的故事	雨花	1986.6
小城之戀	上海文學	1986.8
愛情的故事	天津文學	1986.9
阿芳的燈	人民日報海外版	1986.11.11
面對自己	文學報	1987.1.1
愛情的故事	女作家	1987.1
錦繡谷之戀	鍾山	1987.1
她的第一	解放軍文芸	1987.1
渴望交談	文芸報	1987.8.15
流水三十章	小說界	1988.1
旅德的故事 (一)~(五)	收穫	1988.1
兩個六九屆初中生的即興對話	上海文學	1988.3
逐鹿中街	收穫	1988.3
我看長篇小說	文芸報	1988.5.25
“上海味”和“北京味”	北京文學	1988.6
旅德的故事 (六)~(十二)	鍾山	1988.3
悲慟之地	上海文學	1988.11
崗上的世紀	鍾山	1989.1
房子	收穫	1989.2

婦女問題与婦女文学	上海文学	1989.3
弟兄們	收穫	1989.3
神聖祭壇	北京文学	1989.3
好婆和李同志	文化月刊	1989.12
大陸台湾小說語言比較	上海文学	1990.3
叔叔的故事	收穫	1990.6
妙妙	上海文学	1991.2
看電影也是讀書	文学自由談	1991.2
歌星日本来	小說家	1991.2
写作小說的理想	讀書	1991.3
烏托邦詩篇	鍾山	1991.5
看電影也是讀書	文学自由談	1991.12
往事重說	上海文学	1993.1
王安憶与讀者的對話	文学自由談	1993.1
紀實和虛構	收穫	1993.2
傷心太平洋	收穫	1993.3
我們在做什麼	文学自由談	1993.3 - 4
当前文学創作中的“輕”与“重”——文学對話錄	当代作家評論	1993.5
可惜不是弄潮人	当代作家評論	1993.5
“文革”軼事	小說界	1993.5
進江南記	作家	1993.7
香港的情与愛	上海文学	1993.8
“香港”是一個象徵	科技文萃	1994.5
我們的時代和我們的小說（對話）	萌芽	1994.7
告別青春的回憶 讀殷慧芬小說集《欲望的舞蹈》	上海文学	1994.7
問女何所愛 有關於電影《風月》的創作對話	上海文学	1994.9
長恨歌	鍾山	1995.2-4
我們以誰的名義	文学自由談	1995.3
重建象牙塔	当代作家評論	1995.4
情感的生命——我看散文	小說界	1995.4
無韻的韻事——關於愛情的小說文本	上海文学	1995.6
墨爾本行散記	小說界	1995.6
形象与思想——關於近期長篇小說的對話	文匯報	1995.7.2
尋找蘇青	上海文学	1995.9
王安憶訪談（對話）	作家	1995.10
王安憶談先鋒作家	当代作家評論	1996.1
我愛比爾	收穫	1996.1

姊妹們	上海文学	1996.4
小說的世界	小說界	1997.1
《心靈史》的世界	小說界	1997.3
《呼嘯山莊》的世界	小說界	1997.3
《紅樓夢》的世界	芙蓉	1997.3
雅致的結構	外国文学評論	1997.3
最遠和最近	文学自由談	1997.3
小說的思想	上海文学	1997.4
小說的技術	花城	1997.4
《巴黎聖母院》的世界	小說界	1997.5
夜走同安	尋根	1997.5
男女關係的烏托邦	讀書	1997.7
文工團 收穫 1997. 6	收穫	1997.6
從黑夜出發：《屋頂上的童話》之二	北京文学	1997.9
蚌埠	上海文学	1997.10
天仙配	十月	1998.1
歡喜渡	美文	1998.1
没写完的故事（創作談）	延河	1998.2
流星劃過天際——屋頂上的童話（三）	延河	1998.2
小東西	天涯	1998.3
千人一面	鍾山	1998.3
《千人一面》檢討	鍾山	1998.3
憂傷的年代	花城	1998.3
上海和小說	上海小說	1998.4
一個故事的第四種講法	文学自由談	1998.5
隱居的時代	收穫	1998.5
盛曙麗說	文学自由談	1998.6
大学生	江南	1998.6
聚沙成塔	珠海	1998.6
輪渡上	上海文学	1998.8
農村：影響了我的審美方式——王安憶談知青文学	解放日報	1998.9.2
遺民	作家	1998.10
接近世紀初——世紀末的芸術	台湾文学選刊	1999.1
死生契闊，与子相悅	收穫	1999.1
薦書斷語	文学自由談	1999.1
酒徒	鍾山	1999.2
上海影像	芸術世界	1999.3
王安憶評《許三多亮血記》	当代作家評論	1999.3

從何而來，向何而去（他從那條路上走來）	收穫	1999.4
剃度	天涯	1999.4
喜宴	上海文學	1999.5
開會	上海文學	1999.5
生活的形式	上海文學	1999.5
翻身的日子——關於《馬鞍山日記》	陽光	1999.6
青年突擊隊	北京文學	1999.6
谷雨前後，點瓜種豆（下鄉日記）	上海文學	1999.10
冬天的聚會	人民文學	1999.10
招工	北京文學	1999.10
花園的小紅	上海文學	1999.11
王漢芳	北京文學	2000.1
陸地上的漂流瓶	北京文學	2000.1
日常生活的常識	電視·電影·文學	2000.1
我是一個匠人	時代文學	2000.1
編故事	電視·電影·文學	2000.3
人物的型	電視·電影·文學	2000.4
富萍	收穫	2000.4
成長	十月	2000.4
伴你而行	當代	2000.5
用你的矛刺你的盾	電視·電影·文學	2000.5
知識的批評	上海文學	2000.7
探視城市變動的潛流——王安憶談長篇新作《富萍》及其他	新民晚報	2000.8.6
感受土地的神力——關於文壇和王安憶近期創作的對話	文匯報	2000.8.19
回憶文學講習所	人民文學	2000.9
王安憶注視文壇和鄉村	作家雜誌	2000.9
南音譜北調	上海文學	2000.9
山花爛漫	上海文學	2000.10
《長恨歌》不是懷舊	新民晚報	2000.10.8

【年表】

年	月	現代中国史	王安憶のあゆみと主要作品
1949	10	中華人民共和国成立	南京に生まれる（3月6日）
1954	9	第一回 全国人民代表大会 憲法発布	
1956	5	毛沢東 百家争鳴・百花斉放を指示	
1957	6	反右派闘争	
1958	8	大躍進政策 人民公社運動開始	
1959	8	廬山会議 彭徳懐失脚 中印国境紛争 (三年連続の大飢饉始まる)	
1960	7	中ソ国境紛争	
1961	1	整風運動開始	
1963	2	雷峰に学ぶ運動	
	10	第一回核実験	
1966	5	中共中央 五・一六通知 (文化大革命開始)	
	8	北京天安門広場で紅衛兵百万人集会 (文化人・知識人への批判・弾圧激化)	
1967	3	劉少奇批判	
	6	初の水爆実験	
1968	9	全国に革命委員会成立	
1969	3	中ソ国境紛争	中学卒業
1970	10	カナダと国交樹立 (この年、文革後初の大学生入学)	安徽省の農村に下放
1971	7	キッシンジャー訪中	
	9	林彪事件	
	10	国連代表権を回復	
1972	2	ニクソン米大統領訪中	江蘇省徐州の文芸工作団へ
	9	田中首相訪中、日本と国交回復	
1973	4	鄧小平 副首相として復活	
1974	1	「批林批孔」運動展開	
1976	1	周恩来死去	
	4	第一次天安門事件 鄧小平解任	
	7	唐山大地震	
	9	毛沢東死去	
	10	華国鋒首相、党主席に就任	
1977	7	中共一〇期三中全会で鄧小平が副主席に復活	
	8	中共一一全会	
	12	全国統一大学入試再開	
1978	8	日中平和友好条約締結 “民主の壁”登場 北京の春	上海に戻り、作品発表開始 「平原上」（『河北文芸』78.10）

	10 鄧小平訪日	
	11 中共十一期三中全会	
1979	1 米と国交樹立	
	2 ベトナム侵攻	
	3 魏京生逮捕	
	12 民主の壁閉鎖	
1980	2 中共一一期五中全会	
	劉少奇名誉回復、胡耀邦総書記に	
	5 華国邦訪日	「雨、沙沙沙」 (『北京文芸』80.6)
	9 全人代第三会議 趙紫陽が首相に	
	12 胡耀邦文革を全面否定	
1981	1 “四人組”裁判判決	「牆基」 (『鍾山』81.4)
	8 華国鋒批判	「本次列車終点」 (『上海文学』81・10)
	10 生産請負制始まる	「庸常之輩」 (『中国青年』81.17-18)
1982	5 趙紫陽訪日	「流逝」 (『鍾山』82.6)
	11 新憲法採択	
1983		8月より茹志鵬と共に訪米
	10 「精神汚染」除去キャンペーン	
	11 胡耀邦訪日	
1984	5 第六期全人代第二会議 対外開放政策を強調	
	7 五輪初参加	「六九届初中生」 (『収獲』84.3-4)
	10 中共一二期三中全会	
	企業自主権、都市改革を強調	
	9 サッチャー訪中	「一千零一千弄」 (『上海文学』84.12)
	12 香港返還共同声明に調印	
1985	1 長江デルタ等を経済開放区に指定	「大劉莊」 (『小説界』85.1)
		「小鮑莊」 (『中国作家』85.2)
		「美国一百二十天」 (『鍾山』85.2-3)
	9 人民公社解体完了	「我的来歴」 (『上海文学』85.8)
1986		「海上繁華夢」 (『上海文学』86.1)
		「『異郷異聞』読後」 (『文芸報』86.1.11)
		「我在逆行中寻找」 (『文学自由談』86.3)
		「小城之恋」 (『上海文学』86.8)
		「面对自己」 (『文学報』87.1.1)
1987	1 胡耀邦総書記辞任	
	4 マカオ返還についてポルトガルと合意	
	11 趙紫陽 総書記に就任、李鵬 首相代行に就任	
1988	2 張芸謀「紅高粱」がベルリン映画祭グランプリ	
	3 チベット暴動	「悲慟之地」 (『上海文学』88.11)
1989	2 ブッシュ米大統領訪中	「崗上の世紀」 (『鍾山』89.1)
	3 ラサに戒厳令	
	4 胡耀邦病死	
	胡耀邦追悼大会をきっかけに学生運動激化	
	5 天安門広場で学生のハンスト開始	
	ゴルバチョフソ連書記訪中 中ソ関係完全正	

	常化	
	北京で100万人デモ 戒厳令 (5/20)	
1990	6 第二次天安門事件発生 趙紫陽失脚、江沢民が総書記に就任	「好婆和李同志」(『文化月刊』89.12)
	1 北京戒厳令解除	「叔叔的故事」(『收穫』90.6)
	3 全人代で香港基本法を採択	「妙妙」(『上海文学』91.2)
	6 方励之夫妻、英に出国	
1991	8 海部首相訪中	「歌星日本来」(『小説家』91.2)
	11 ベトナムと関係完全正常化	「烏托邦詩篇」(『鍾山』91.5)
1992	1 鄧小平「南方講話」	
	10 中共一四全大会で社会主義市場經濟を提唱 天皇訪中	
1993	2 王丹ら学生活動家を釈放	「紀実和虚構」(『收穫』93.2)
	5 チベット暴動	「傷心太平洋」(『收穫』93.3)
	6 四川省で農民暴動	「香港的情与愛」(『上海文学』93.8)
1994	10 顧城ニュージーランドで妻と無理心中	
1995		「長恨歌」(『鍾山』95.2-4)
		「重建象牙塔」(『当代作家評論』95.4)
1996	2 雲南省麗江で大地震	「我愛比爾」(『收穫』96.1)
	5 新疆ウイグル自治区で民族紛争勃発	陳凱歌『花の影』 (原題：『風月』 原案：王安憶)
1997	2 鄧小平死去	
	7 香港返還	
1998	6 クリントン米大統領訪中	
1999	6 長江・松花江で大洪水発生	「剃度」「開会」(『上海文学』99.5)
	10 建国50周年	「青年突擊隊」(『北京文学』99.6)
2000	7 高行健 ノーベル文学賞受賞	「我是一個匠人」(『時代文学』00.1)
		「富萍」(『收穫』00.4)

【参考文献】

(一) 中国語文献 ピンインアルファベット順

- 阿城「文化制約着人類」『文芸報』1985年7月6日
- 安靜「方興未艾的『尋根文学』」『争鳴』1986年11期
- 北明「現代民間芸術思潮之崛起——論一種当代文化現象」『批評家』1988年3期
- 蔡愛明摘「付録 關於“尋根”的討論」『文学自由談』1986年1期
- 蔡豐明『上海都市民俗』学林出版社、2001年
- 蔡翔「文化与心態」『作家』1986年4月
「有關“杭州會議”的前後」『当代作家評論』2000年6期
- 柴平「女性自我身分的認同危機——王安憶小說負心情變母体分析」『遵義師範學院學報』2003年3月
- 蒼狼、李建軍、朱大可等著『与魔鬼下棋——五大作家批判書』中国工人出版社、2004年
- 暢広元「『小鮑莊』心理談」『当代作家評論』1986年1期
- 陳村「有一個王安憶」『作家』1985年6期
- 陳丹青「誦安憶小說及其它——来自美国的信」『文学自由談』1986年2期
- 陳丹燕『上海的風花雪月』作家出版社、1998年
- 陳平原「文化·尋根·語碼」『讀書』1986年1期
- 陳平原、錢理群、黃子平「“二十世紀中国文学”三人談 緣起」『讀書』1985年10期
「“二十世紀中国文学三人談”民族意識」『文芸報』1985年12期
「“二十世紀中国文学”三人談”文化角度」『讀書』1986年1期
- 陳思和「迭双重影·深層象徵——讀『小鮑莊』里的神話模式」『当代作家評論』1986年1期
「当代文学創作中的文化尋根意識」『文学評論』1986年6期
「試論知識分子轉形期三種價值趣向」『上海文化』創刊号、1993年9月
『筆走龍蛇』山東友誼出版社、1997年
「1996年小說創作一瞥」『鍾山』1997年4期
『牛後文錄』大家出版社、2000年
『談虎談兔』廣西師範大學出版社、2001年
『中国現当代文学名編十五講』北京大學出版社、2003年
- 陳思和主編『中国当代文学史教程』復旦大學出版社、1999年
- 陳学勇「王安憶何曾“疲憊”」『文学自由談』1991年2期
- 程德培、吳亮評述『探索小說集』上海文芸出版社、香港三聯書店、1986年
- 程德培「結構：作為一種現實的態度——評王安憶近作的結構藝術」『作家』1985年11期
「“後記”的後記」『上海文学』2006年8期
- 楚民「深向——王安憶論」
(上海社会科学院文学研究所当代文学研究室編『新時期上海作家論集』上海社会科学院出版社、1989年)
- 大賞辦公室編『上海第三、四屆“長中篇小說作品大賞”獲賞作品集』上海文芸出版社、1999年
- 戴翊『新時期的上海小說』上海社会科学院出版社、1992年
- 董兆林「我爱比爾，米妮呢？」『文学自由談』1996年4期
- 傅春生·吳洪森「假作真時真亦假」『文学自由談』1992年1期
- 高爾泰「文化傳統与文化意識」『讀書』1986年6期
- 郜遠宝「作為小說家的“本性”——重讀王安憶的小說」『上海文学』1991年12期
- 古華「從古老文化到文学的『根』」『作家』1986年2期
- 顧准『顧准日記』中国青年出版社、2002年
- 郭熙志「王安憶、莫言的疲憊」『文学自由談』1990年4期
- 郭長保「尋根文学与回帰意識」『批評家』3卷6期、1987年11月
- 韓少功·駱曉戈「作家書簡」『作家』1986年11期
- 韓少功「文学的“根”」『作家』1985年4期
「光荣的孤独者」『上海文学』2006年8期
- 韓毓海「“悲劇的誕生”与“謊言的衰朽”——王安憶『叔叔的故事』及中国当代文学的藝術問題」『当代作家評論』1992年2期

- 「李沢厚、劉再復、甘陽對我們時代的影響——八十年代的反思與繼承」『當代作家評論』2010年2期
- 何志雲「生活經驗與審美意識的蛻變——『小鮑莊』讀後致王安憶」『光明日報』1985年8月15日
 - 洪子誠『中國當代文學史』北京大學出版社、1999年
 - 胡德培「關於尋“根”的思考——致韓少功同志的信」『文學評論家』1986年1期
 - 季紅真「心靈溶鑄的自然」『文藝報』1986年1月4日
「文化“尋根”與當代文學」『文學自由談』1991年1期
 - 潔泯「『小鮑莊』散論」『當代作家評論』1986年1期
「歷史感和時代感」『文藝報』1986年1月4日
「“尋根”辯」『當代文壇報』1987年9期
 - 靳大成「文化性格的裂變與更新」『讀書』1986年1期
 - 雷達「對文化背景和哲學意識的渴望」『批評家』第2卷第1期、1986年1月
 - 孟悅「『走向世界文學』——一個艱難的進程」『讀書』1986年8月
 - 李劫「尋根的意向和偏向」『文學自由談』1986年1期
「“尋根”尋到了什麼？」『作家』1986年4期
 - 李潔非「王安憶的新神話——一個理論探討」『當代作家評論』1993年5期
 - 李潔非·張陵「“小鮑莊”與我們的“理論”」『文學自由談』1985年11期
 - 李歐梵·李陀·高行健·阿城「作家四人談 文學：海外與中國」『文學自由談』1986年6期
 - 李慶西「尋根：回到事物本身」『文學評論』1988年4期
 - 李杭育「理一理我們的“根”」『作家』1985年9期
「“文化”的尷尬」『文學評論』1986年2期
 - 李書磊「從“尋夢”到“尋根”」『當代文藝思潮』1986年3期
 - 李陀·烏熱爾圖「創作通信」『人民文學』1984年4期
 - 李陀「妙在似與不似之間——評中篇小說『透明的紅蘿蔔』」『文藝報』1985年7月6日
 - 李星「迷一樣的藝術精靈——讀王安憶的佳作」『文學評論家』1986年1期
 - 李梅雪「對王安憶畸形性愛小說的一種解讀」『襄樊職業技術學院學報』2003年10月
 - 林偉平「訪作家韓少功 文學和人格」『上海文學』1986年11期
 - 劉火「我不敢苟同……」『文藝報』1985年8月10日
 - 劉夢溪「文化意識的覺醒」『文藝報』1985年9月21日
 - 劉納「關於文學“尋根”問題的討論 “尋根”文學與文學“尋根”」『文藝報』1986年1月4日
 - 劉心武「從“單質文化”到“合金文化”」『作家』1985年7期
「世界在哪裡？」『文藝報』1987年1月24日
 - 羅崗「尋找消失的記憶——對王安憶『長恨歌』的一種疏解」『當代作家評論』1996年5期
 - 毛時安「文化的價值和文學的尋根」『作家』1986年4期
 - 毛時安、吳亮、李劫、許子東、蔡翔「“文化尋根”五人談」『作家』1986年4期
 - 莫言「橋洞里長出紅蘿蔔」『文藝報』1985年7月6日
「『透明的紅蘿蔔』創作前後」『上海文學』2006年8期
 - 南帆「雙重的解讀——八九十年代中國文學的一種描述」『文學評論』1998年5期
「城市的肖像」『小說評論』1998年1期
 - 倪雲「韓少功主張建立“文革學”」『爭鳴』1986年11月
 - 錢年孫「關於文學尋“根”問題的討論 文化之“根”的多向伸展和尋“根”眼光的擴大」『文藝報』1985年11月10日
 - 秋泉「關於“文化斷裂”論——文化“尋根”問題討論概述」『作品與爭鳴』1986年9期
 - 茄志鵬 王安憶『母女漫遊美利堅』上海文藝出版社、1986年
 - 賽妮垂「論王安憶小說誤區」『文藝爭鳴』2004年1期
 - 上海社會科學院文學研究所當代文學研究室編『新時期上海作家論集』上海社會科學院出版社、1989年
 - 上海市房產管理局編著『上海里弄民居』中國建築工業出版社、1993年
 - 上海市民用建築設計院編著『上海近代建築史稿』上海三聯書店、1988年
 - 宋強「“我”觀“叔叔”——評『叔叔的故事』」『作品與爭鳴』1991年8期
 - 蘇金傘「要不要根」『文藝報』1986年4月12日
 - 孫惠芬「阿三、琳達、和“寶貝”的西方想像」『當代作家評論』2002年5期
 - 孫惠欣「性別角逐中的女性——王安憶小說中女性意識分析」『延邊大學學報（社會科學版）』2005年9月
「對王安憶畸形性愛小說的一種解讀」『襄樊職業技術學院學報』2003年10月

- 唐弢「「一思而行」——關於「尋根」」『人民日報』1986年4月30日
- 滕雲「“尋根”的選抉」『文芸爭鳴』1986年3期
- 万燕「解構的“典故”——王安憶長篇小說『長恨歌』新論」『深圳大學學報（人文社會科學版）』15卷3期、1998年8月
- 王安憶
 - 『王安憶中短篇小說集』中國青年出版社、1983年
 - 『69屆初中生』中國青年出版社、1986年
 - 『小鮑莊』上海文芸出版社、1986年
 - 『黃河故道人』四川文芸出版社、1986年
 - 『異鄉異聞』讀後』『文芸報』1986年1月11日
 - 「我在逆向中尋找」『文學自由談』1986年3期
 - 『荒山之戀』南粵出版社、1988年
 - 『蒲公英』上海文芸出版社、1988年
 - 『流水三十章』上海文芸出版社、1990年
 - 『旅德的故事』江蘇文芸出版社、1990年
 - 『神聖祭壇』人民文學出版社、1991年
 - 「寫小說的理想」『讀書』1991年3期
 - 『紀實和虛構』人民文學出版社、1993年
 - 『烏託那詩篇』華芸出版社、1993年
 - 『乘火車旅行』中國華僑出版社、1995年
 - 『中國當代作家選集叢書 王安憶』人民文學出版社、1995年
 - 『海上繁華夢 王安憶自選集第一卷』作家出版社、1996年
 - 『小城之戀 王安憶自選集第二卷』作家出版社、1996年
 - 『香港的情與愛 王安憶自選集第三卷』作家出版社、1996年
 - 『漂泊的語言 王安憶自選集第四卷』作家出版社、1996年
 - 『米尼 王安憶自選集第五卷』作家出版社、1996年
 - 『長恨歌』作家出版社、1996年
 - 『長恨歌』香港、天地圖書出版、1996年
 - 『重建象牙塔』上海遠東出版社、1997年
 - 『心靈世界 王安憶小說講稿』復旦大學出版社、1997年
 - 『王安憶短編小說集』明天出版社、1997年
 - 『獨語』湖南文芸出版社、1998年
 - 『接近世紀初』浙江文芸出版社、1998年
 - 『隱居的時代：王安憶中短篇小說集』上海文芸出版社、1999年
 - 『崗上的世紀』雲南人民出版社、2000年
 - 『妹頭』南海出版公司、2000年
 - 『剃度』南海出版公司、2000年
 - 『我愛比爾』南海出版公司、2000年
 - 『富萍』湖北文芸出版社、2000年
 - 「王安憶寫『富萍』：再說上海和上海人」『中國青年報』2000年10月10日
 - 「寫作只服從心靈的需要——訪作家王安憶」『解放日報』2000年3月1日
 - 『窗外與窗里』廣州出版社、2001年
 - 『弟兄們』中國文聯出版社、2001年
 - 「類型的美」（一平等著『二十一世紀：魯迅和我們』人民文學出版社、2001年）
 - 『我讀我看』上海人民出版社、2001年
 - 「我是一個文學勞動者」『文匯報』2001年1月6日
 - 「我是一個匠人」『時代文學』2001年1月
 - 『尋找上海』學林出版社、2001年
 - 『茜紗窗下』上海文芸出版社、2002年
 - 『流逝』春風文芸出版社、2002年
 - 『上種紅菱下種藕』南海出版公司、2002年
 - 『長恨歌』南海出版公司、2003年
 - 『現代生活』雲南人民出版社、2002年

- 『王安憶說』湖南文芸出版社、2003年
『稻香樓』春風文芸出版社、2005年
『遍地梟雄』文匯出版社、上海文芸出版社、2005年
『街燈底下』山東畫報出版社、2005年
「王安憶：我是個小說女工」『人民日報海外版』2005年6月30日
『小說家的十三堂課』上海文芸出版社、文匯出版社、2005年
「小說的當下处境」『文學報』2005年9月25日
「“尋根”二十年憶」『上海文學』2006年8期
『疲弊的都市人』中國文聯出版社、2008年
- + · 王德威「海派作家又見佗人」『讀書』1996年6期
「上海小姐之死——王安憶的『長恨歌』」（王安憶『長恨歌』天地圖書、1996年所收）
『想像中國的方法』生活·讀書·新知三聯書店、1998年
『現代中國小說十講』復旦大學出版社、2003年
- 王東明「文化意識的強化與當代意識的弱化」『文芸報』1985年9月21日
· 汪暉「要作具體分析」(『文芸報』1985年8月31日)
· 王蒙『王蒙文集 第四卷』華芸出版社、1993年
· 王曉明「不相信的和不自願相信的——關於三位“尋根”派作家的創作」『文學評論』1988年4期
「從“淮海路”到“梅家橋”——從王安憶小說創作的轉變談起」『文學評論』2002年3期
『半張臉的神話』廣西師範大學出版社、2003年
『思想與文學之間』人民文學出版社、2004年
「尋找上海：老上海故事與王安憶的小說轉向」『復旦大講堂』復旦大學出版社、2004年
特集「王曉明教授主持：當代語境中的上海“新天地”」『上海文學』2004年10期
- 王堯「1985年“小說革命”前後的時空——以“先鋒”與“尋根”等文學話語的纏繞為綫索」『當代作家評論』2004年1期
· 王友琴「我只贊成阿城的半個觀點」『文芸報』1985年8月31日
「現代化進程中的文化反省」『讀書』1986年1期
- 韋實編著『新十年文芸理論討論概觀』廣西新華書店出版、1988年
· 仲呈祥「尋“根”，與世界文化發展同步」『文芸報』1985年9月21日
· 吳俊「王安憶敘事技藝——『富萍』閱讀札記」『復印報刊資料 J3 中國現代·當代文學研究』2001年6期參照（原載『百
+花洲』2001年2期）
「關於尋根的再思考」『文芸研究』2005年6期
- 吳亮「『小鮑莊』的形式與涵義——答友人問」『文芸研究』1985年6期
「文學中的文化和文化中的文學」『作家』1986年4期
「它們經受住了時間的實驗——關於『探索小說集』答周立民間」『上海文學』2006年8期
- 吳芸茜『論王安憶』華東師範大學出版社、2010年
· 吳義勤主編『王安憶研究資料』山東文芸出版社、2006年
· 吳義勤「王安憶的“轉型”」『文學自由談』1992年1期
「反抗孤獨——王安憶『紀實和虛構』解讀」『揚州師範學報社科版』1994年2期
- 徐中玉「從民間文芸中去尋真正的“根”」『民間文芸季刊』1988年2期
· 許子東「兩個誤解」『作家』1986年4月
· 閻舒「“叔叔”的困惑——談『叔叔的故事』」『作品與爭鳴』1991年8期
· 嚴文井「我是不是個上了年紀的丙崽？——致韓少功」(『文芸報』1985年8月24日)
· 尹虎彬「從單質文化到雙重文化的負載者——論新時期少數民族青年作家對民族文學的貢獻」『當代文芸思潮』1986年6
期
- 余華『活着』南海出版公司、1998年
『兄弟』上海文芸出版社、2005年（上卷）2006年（下卷）
- 曾鎮南「讀『小鮑莊』」『小說林』1986年6期
· 張看-生「“尋根”文化意識與文學發展」『文學自由談』1986年1期
· 張炯「文學“尋”根之我見」『文學自由談』1986年1期
· 張韜「超越前的裂變與調整」『文芸報』1985年11月9日
· 張新穎「堅硬的河岸流動的水——『紀實和虛構』與王安憶寫作的理想」『當代作家評論』1993年5期
· 張英「王安憶優秀但不暢銷」『中華工商時報』1999年6月9日

- ・張志忠「王安憶小説近作漫評」『文学評論』1992年5期
「写作的幾種方式」『讀書』1992年11期
- ・鄭国慶「全球化時代の自我認同——論王安憶『我愛比爾』」『中華讀書報』2005年10月12日
- ・鄭義「跨越文化斷裂帶」『文芸報』1985年7月13日
『歷史的一部分 永遠寄不出的十一封信』台北、萬象圖書、1993年
- ・鄭万隆「我的根」『上海文学』1985年5期
「老馬」『人民文学』1984年11期
「老捧子酒館」『上海文学』1985年1期
「黄煙」、「空山」、「野店」いずれも『上海文学』1985年5期
「中国文学要走向世界——從植根於“文化岩層”談起」『作家』1986年1期
「我与小説」『文芸報』1986年12月6日
- ・中国小説学会主編、張新穎・金理編『王安憶研究資料（上・下）』天津人民出版社、2009年
- ・周桂尧、周篠簃『復旦大講堂 第一輯』復旦大学出版社、2004年
- ・周克芹「我很興奮」『文芸報』1985年8月10日
- ・周政保「小説創作的新趨勢—民族文化意識的強化」『文芸報』1985年8月10日

(執筆不明テキスト)

- ・「文本化的“上海”——新長篇討論会之二：王安憶的『富萍』」『当代小説』2001年3月
- ・『『長恨歌』電視小説』上海教育出版社、上海世紀出版集團、2005年
- ・『電視劇『長恨歌』繪本』上海教育出版社、2005年
- ・『漢語大詞典』普及版、漢語大詞典出版社、2000年
- ・「王安憶写『富萍』：再說上海和上海人」『中国青年報』2000年10月10日
- ・「一支理論新軍登上文壇 青年文芸理論批評工作者座談会在京召開」『文芸報』1985年8月31日
- ・「他們在尋“根”」『文芸報』1985年7月13日
- ・「当代性与歷史感融會 上海味与多様性併举的作品」『上海文学』1985年8期
- ・「中国作協現有7690人」『文学報』2006年10月26日
- ・「中国作協新聞發言人 就2009年會員發展工作答記者」『文芸報』2009年6月25日

(二) 英語文献

- ・Emily Honig, “Native Place and the Making of Chinese Ethnicity”, Remapping China, Stanford University Press, 1996
- ・Laifong Leung, “Morning sun: interviews with Chinese writers of the generation”, N.Y., M.E.Sharpe, 1994

(三) 日本語文献 50音順

- ・青野繁治「鄭万隆「異郷異聞」の周辺」『野草』45号、1990年2月
「鄭万隆「異郷異聞」再論」『野草』48号、1991年8月
- ・天兒慧、石原享一、朱建榮、辻健吾、菱田雅晴、村田雄二郎編『岩波 現代中国事典』岩波書店、1999年
- ・伊藤虎丸、横山伊勢雄編『中国の文学論』汲古書院、1987年
- ・伊藤徳也『「生活の芸術」と周作人——中国のデカダンス＝モダニティ』勉誠出版、2012年
- ・今村仁司『近代性の構造「企て」から「試み」へ』講談社選書メチエ、1994年
- ・岩間一弘「人事記録に見る近代中国の銀行員の給与・経歴・家族——上海商業儲蓄銀行を中心に——」『アジア経済』Vol.47No.4、2006年4月
- ・上村香織（整理）「人への回帰—王安憶」『野草』第66号、2000年8月
- ・宇野木洋『克服・拮抗・模索』世界思想社、2006年
- ・宇野木洋、松浦恆雄編『中国二〇世紀文学を学ぶ人のために』世界思想社、2003年
- ・ウラジーミル・ナボコフ著、野島秀勝訳『ヨーロッパ文学講義』ティビーエス・ブリタニカ、1982年
- ・王安憶著、佐伯慶子訳『小鮑庄 中国現代文学選集7』、徳間書店、1989年。
- ・王安憶著、南篠純子監修『終着駅 八十年代中国女流作家文学選』NGS、1987年
- ・王安憶著、井口晃訳「老康」『季刊中国現代小説』第1巻第4号、徳間書店
- ・王安憶著、井口晃訳「妙妙(ミャオミャオ)」『季刊中国現代小説』第1巻 第18号、1991年
- ・王安憶著、飯塚容訳「あの世の契り」『季刊中国現代小説』第2巻 第10号、通巻46号、1999年
- ・王安憶著、高野辺芳江訳「長恨歌（部分）」『藍 Blue』総第14期、2004年5月

- ・王安憶著、田畑佐和子訳「叔父さんの物語」『季刊中国現代小説』第Ⅱ巻 第13号、通巻49号、1999年
- ・王安憶著、土屋肇枝「悲しみと私のあいだ」『季刊中国現代小説』第Ⅱ巻第27号、通巻63号、2003年
- ・王安憶著、現代中国語口座《孩子王》クラス訳「雨、さあさあと降って」『還郷編』、1994年
- ・汪暉「グローバル化のなかの中国の自己変革を目指して」『世界』653、654、655号、1988年10、11、12月
- ・汪暉著、村田雄二郎、砂山幸雄、小野寺史郎訳『思想空間としての現代中国』岩波書店、2006年
- ・王曉明著、千野拓政、中村みどり訳「上海はイデオロギーの夢を見るか？ 王安憶の小説創作の変化から」『接続』vol.3、ひつじ書房、2003年
- ・王前『中国が読んだ現代思想 サルトルからデリダ、シュミット、ロールズまで』講談社選書メチエ、2011年
- ・王鳳「90年代以降の社会意識の変化に関する言説の一考察—「正しさ」の論理と「できる」論理の狭間に—」『北東アジア研究』第20号、2011年1月
- ・奥野健男『文学における原風景 増補版—原っぱ・洞窟の幻想』集英社、1989年
- ・尾崎文昭「中国近現代文学の基本構造とその終焉についての試論」(東京大学東洋文化研究所編『アジア学の将来像』東京大学出版会、2003年)
「底層叙述——打工文学—新・左翼文学」『アジア遊学 中国現代文学の越境』94号、2006年12月
「改革と開放」政策のもたらしたもの—一九九〇年代の文化とメディアの状況(尾崎文昭編『「規範」からの離脱 中国同時代作家たちの探索』山川出版社、2006年)
- ・加藤三由紀「「尋根文学論」考——現代中国文学の未来を拓く試みとして——」和光大学人文学部紀要別冊『エスキス』1989年
『おじさんの物語』——王安憶の真摯な遊び『ユリイカ』1992年2月
「いま、中国社会の『底層』を語ること」『季刊中国』86号、2006年秋季号
「未来を創るのは誰？—ストライキを描く曹征路『蒼茫に問う』」『季刊中国』102号、2010年秋季号
- ・ガブリエル・ガルシア・マルケス著、鼓直訳『百年の孤独』新潮社、1972年
- ・釜屋修「夢追い作家の蛻変——王安憶と『小鮑荘』」『日本の科学者』Vol.23 No.2、1988年2月
- ・岸陽子『中国知識人の百年 文学の視座から』早稲田大学出版会、2004年
- ・木之内誠『上海歴史ガイドマップ』大修館書店、1999年
- ・厨川白村『象牙の塔を出て』福永書店、1920年
- ・巖善平「中国の大都市における『民工』の生態——北京市と上海市の場合」『東亜』1996年、352号
『中国農民工の調査研究—上海市・珠江デルタにおける農民工の就業・賃金・暮らし』晃洋書房、2010年
- ・巖鋒著、松村志乃訳「中国における「インターネット文学」の成立」『東洋文化』第84号、2004年
- ・坂井洋史『懺悔と越境——中国現代文学史研究』汲古書院、2006年
- ・阪本ちづみ「王安憶『長恨歌』—可愛的上海小姐」『季刊中国』No.53、1998年夏季号
- ・島田順子「聶華苓と「国際創作プログラム(IWP)」(山田敬三編『境外の文化—環太平洋圏の華人文学—』汲古書院、2004年)
- ・邵迎建『伝奇文学と流言人生——一九四〇年代上海・張愛玲の文学』御茶ノ水書房、2002年
- ・ジョゼフ・チルダーズ、ゲーリー・ヘンツィ編、杉野健太郎、中村裕英、丸山修訳『コロンビア大学 現代文学・文化批評用語辞典』松柏社、1998年
- ・ジョナサン・カラー著、荒木映子、藤山太佳夫訳『文学理論』岩波書店、2003年
- ・杉江叔子「王安憶『長恨歌』——ユゴー『ノートルダム＝ド・パリ』の影響を中心として」名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻『多元文化』2006年3月
- ・杉谷幸太「「知識青年」は農村をどう描くか——李銳『厚土』と陳凱歌『黄色い大地』の比較から」『中国研究月報』Vol.65 No.11、2011年11月
「青春に悔い無し」の声はなぜ生まれたか——「老三節」の世代意識から見た「上山下郷」運動」『中国研究月報』Vol.66 No.10、2012年10月
- ・鈴木将久『上海モダニズム』中国文庫、2012年
- ・蘇曉康・王魯湘編、辻康吾・橋本南都子訳『河殤 中国文明の悲愴な衰退と困難な再建』弘文堂、1989年
- ・蘇曉康編、鶴間和幸訳『黄河文明への挽歌 「河殤」と「河殤」論』学生社、1990年
- ・高島俊男、玉木瑞枝、辻田正雄『中国「新時期文学」の108人』中国文芸研究会、1986年
- ・高橋孝助、古厩忠夫『上海市 巨大都市の形成と人々の営み』東方書店、1995
- ・竹田晃『中国における小説の成立』放送大学教育振興会、1997年
- ・土屋知則、青柳悦子『文学理論のプラクティス』新曜社、2001年
- ・張煒著、坂井洋史訳『九月の寓話』彩流社、2007年

- ・張承志著、梅村坦編訳『殉教の中国イスラム——神秘主義教団ジャフリーヤの歴史』亜紀書房、1993年
- ・陳建功著、岸恵子、齊藤泰治訳『棺を蓋いて』早稲田大学出版部、1993年
- ・陳丹燕著、莫邦富、廣江祥子訳『上海メモラビリア』草思社、2003年
- ・陳思和著、坂井洋史訳「転型期知識人の価値指向三種に関する試論」『中国研究月報』526号、1994年12月
- ・鄭義著、藤井省三訳『古井戸』JICC出版局、1990年
- ・鄭義著、藤井省三監訳『中国の地の底で』朝日新聞社、1993年
- ・T・イーグルトン著、大橋洋一訳『新版 文学とは何か』岩波書店、1997年
- ・トルストイ著、中村白葉訳『復活』岩波文庫、1979年
- ・中山文『『三恋』試論』『野草』第52号1993年8月
「王安憶『崗上の世紀』論——自立と性」『太田進先生退休記念中国文学論集』中国文芸研究会、1995年
- ・日本上海市研究会編『上海人物史』東方書店、1997年
- ・沼野信義『ユートピア文学論 徹夜の塊』作品社、2003年
- ・萩野脩二『中国文学の改革開放——現代小説スケッチ——』朋友書店、1997年
- ・莫邦富「無視できなくなった民工子弟の教育問題」『東亜』2002年12月
- ・菱田雅晴・園田茂人『シリーズ現代中国経済8 経済発展と社会変動』名古屋大学出版会、2005年
- ・藤井省三、大木康『新しい中国文学史 近世から現代まで』ミネルヴァ書房、1997年
- ・藤井省三『現代中国文化探検—四つの都市の物語』岩波新書、1999年
- ・藤重典子「書く私——王安憶『紀実和虚構——創造世界之方法之一種』をめぐると考察——」『日本中国当代文学研究会会報』1998年8月、第12号
- ・細谷等「大いなる幻影」『接続』Vol.3、ひつじ書房、2003年
- ・前田愛『前田愛著作集第五巻 都市空間の中の文学』筑摩書房、1989年
- ・溝口雄三、丸山松幸、池田知久編『中国思想文化事典』東京大学出版社、2001年
- ・宮入いずみ「王安憶の『叔叔的故事』」『人文学報』東京都立大学人文学部、253号、1994年3月
「王安憶『紀実和虚構——創造世界方法之一種』について」『人文学報』東京都立大学人文学部、273号、1996年3月
- ・森岡優紀『中国近代小説の成立と写実』京都大学学術出版会、2012年
- ・山口真美「民工子弟学校——上海における「民工」子女教育問題」『中国研究月報』2000年9月
- ・山本雅男『ヨーロッパ「近代」の終焉』講談社現代選書、1992年
- ・李沢厚著、坂本ひろ子、佐藤豊、砂山幸雄訳『中国の文化心理構造—現代中国を解く鍵—』平凡社、1989年
- ・劉怡「王安憶の描く上海—『長恨歌』を中心に」『人文学報』東京都立大学人文学部、331号、2002年3月
- ・劉岸偉『シリーズ・人と文化の探求⑦ 周作人伝——ある知日派文人の精神史』ミネルヴァ書房、2011年
- ・劉曉波著、野澤俊敬訳『現代中国知識人批判』徳間書店、1992年
- ・劉小俊「王安憶『我愛比爾』の意義」『野草』第69号、2002年2月
- ・レイ・チョウ著、本橋哲也・吉原ゆかり訳『プリミティブへの情熱』青土社、1999年
- ・ロマン・ロラン著、豊島与志雄訳『ジャン・クリストフ』岩波書店、1991年
- ・渡辺浩平『上海路上探検』講談社現代新書、1997年
- ・渡辺潤、伊藤明己編「〈実践〉ポピュラー文化を学ぶ人のために」世界思想社、2005年

(執筆不明テキスト)

- ・『pen』2003年2月
- ・「『魔都』一五〇年の歴史を歩く 上海歴史探検」『しにか』2000年7月号

謝辞

本論文執筆にあたり、二回のコロキウムにおいて、東京大学の代田智明先生、村田雄二郎先生、斎藤文子先生には、大変貴重なご意見をいただきました。特に、東京女子大学在学中からの指導教官であった代田智明先生には、長年にわたりご指導ご鞭撻をいただき、多大なるご心配をおかけしたことは、想像にかたくありません。

また、研究発表をさせていただいた日本中国当代文学研究会では、故・釜屋修先生をはじめとする先生方や会員の皆さまに、さまざまなご意見をいただきました。さらに、上海大学留学中の指導教官・王曉明先生をはじめ、上海大学・華東師範大学のゼミの皆さんには、たくさんのごことを学びました。そのほか、東京女子大学で中国文学の魅力を教えてくださった下出鉄男先生、論文提出にあたりご心配をおかけした代田ゼミの皆さま、論文執筆を辛抱強く見守ってくれた家族など、お世話になった方々の名前はここには書ききれません。

ここに心より感謝申し上げます。

2013年2月26日