

論 説

阮慶岳短編小説の構造と「台湾同志文学史」の政治学 ——「広島之恋」をめぐる——

三木直大

1. 阮慶岳短編小説と「同志文学」

「同志」という語が、同性愛者ひいては広義のセクシュアル・マイノリティー（LGBT）を意味する語彙として、台湾や香港を中心に流通し始めるのは1990年代以降である。台湾において「同志」は、戒嚴令解除以後の社会的文化的制度の再編制のうねりのなかで認知され、「同志文学」というカテゴリーも登場し、さらには「同志文学史」¹が書かれるようになる。

しかし、「同志文学」というカテゴリーがあるとして、それはいったい定義可能なものなのだろうか。「同志文学」を「書く」とはいったい何を書くことであり、「同志文学」を「読む」とはいったい何を読むことなのだろうか。あるいは「同志文学」に「書く」と「読む」ことの共犯関係は成立しえるのだろうか。

本稿では、長篇小説『重見白橋』（一方出版社、2002）で巫永福文学賞、「東湖三部曲」のひとつ『凱旋高歌』（麥田、2004）で台北文学賞を受賞するなど多彩な執筆活動を展開し、その著作でもカミングアウト²を行っている作家・阮慶岳の短篇小説「広島之恋（広島之恋：Hiroshima Mon Amour）」³をテキストにして、この問題を考えてみたい。阮慶岳は1957年、台湾屏東生まれ。父親が外省人の公務員だったことから、少年時代を父親の職場である屏東の「マラリア研究所」の宿舎ですごし、閩南語も堪能である。阮慶岳によると、この「マラリア研究所」は日本植民地統治期からの施設を利用したものであり、日本人の技師もいれば本省人のスタッフもいるという宿舎だったようで、彼の育った環境は国軍住宅区（眷村）育ちの多くの外省人第二世代とは大きく異なっている⁴。台北に出て淡江大学建築学科を卒業後、ペン

シルベニア大学で建築学の修士号をとり、アメリカでしばらく建築士として仕事をする。1990年に台北にもどり、建築事務所を開く。創作はアメリカ滞在中から開始。現在は元智大学芸術與設計学系で教鞭をとる。建築物の空間性を権力（強空間）／非権力（弱空間）の対照性のなかでとらえた論集『弱空間』（田園城市、2012）など建築関係の著作も多い。

さて、アラン・レネ監督映画の作品名に題名を借りた阮慶岳の短編小説「広島之恋（広島之戀）」は、東京へ旅した「私」と「パートナー（伴侶）」との間に、「彼」が影のように介入してくるという構造をもつ小説である。そこで語られるのは記憶と原罪の物語であり、「父殺し」がテーマとなっている。阮慶岳がカミングアウトをおこなった作家であることから、語り手である「私」を男性と読めば、この作品は「同志文学」と言えるかもしれない。しかし実は、後述するようにこの作品は語り手である「私」を女性と読めば、「異性愛」の三角関係を背景とする作品としても成立する小説になっている。そして、読者がどちらで読むかを、作家は作品において否定も肯定もしない。作家は、読もうとすればいかようにも読める構造を作品に付与している。

では、こうした読みの両義性を内包した作品を、かりに「クィア文学」と名付けてみるとする。この概念は「ゲイ文学」「レズビアン文学」というカテゴリーのもつ生物学的性の限定性を超える概念として提示されたものだが、これもまた作品を規定する概念としては、はなはだ曖昧なものである。なぜなら「奇妙な」とか「風変わりな」とかいった意味をもつ英語の *queer* の原義に遡って、人間とは等しく遺棄されたクィアな存在だととらえ直してみたとき、学術的な用語としての「クィア」に付与されているのは、バトラーやセジウィックのクィア理論が指し示すように、伝統的倫理との対比的対照性やその脱構築的な機能になってくるからである。だから阮慶岳の「広島之恋」を「クィア文学」とカテゴライズしたとしても、そこに書かれているのは「クィア」なものとしてのセクシュアル・マイノリティではなく、いきつくところは「クィア」なものとしての人間の生そのものということになる。

「クィア」の中国語訳語としての「酷児」（「怪胎」と訳されることもある）は、台湾では「同志」にやや遅れて1990年代初期から見られるようになる。雑誌『島嶼邊緣』は、第10期（1994）に「酷児特集」を組んでいる。

日本でも 2007 年に日本クィア学会が設立されたり、クィアの名を関した映画祭が開催されたりするようになってきているが、台湾の学術界ではアメリカにおけるクィア概念の展開とほぼ同時期的に「酷児」という語が用いられるようになってきている。『正面與背影：台湾同志文学簡史』の著者である紀大偉は「同志文学」を書く作家でもあるが、自分も含めて当時は「同志は社会に従順で、クィアは社会に挑戦的」だと主張し自らも「クィア作家」と名乗りもしたが、ほんらい両者は対立的なものではないし、現在では対立的に用いられる場合でも戦略的なものだ、と述べている⁵。

さて、阮慶岳短編小説を時期画期で区分すると、「曾満足」—「ハノイのハンサムボーイ（河内美麗男）」—「広島之恋」と三段階に並べることができる。「曾満足」⁶は 1990 年発表。閩南人の「彼」と、「彼」より二十歳年上の曾満足という名の客家人女性との、台湾での過去とアメリカでの再会を描いた物語であり、閩南人による客家人差別という「族群」（台湾独特のエスニック・グループの構造）対立の主題がストーリーの発端に置かれている。閩南人の家に嫁ぎ、家族や親族の間で疎外され孤立し離婚せざるをえなくなる客家人女性。そんな彼女の様子を彼女への憧れとともに見つめる少年。その二人の異郷で解き放たれる恋。だがそこには二人の人生を形成してきた過去の記憶の桎梏と、その桎梏ゆえに結ばれることになった二人の関係に潜む危うさが見え隠れする。「曾満足」はカテゴライズするなら「同志文学」ではない。「台湾文学」というなら、1987 年の戒嚴令解除と 1990 年代台湾社会の変動のなかで再発見されたともいえる「族群」のテーマを扱っているという点では、まさに「台湾文学」である。そしてこの作品の特質は、それを外省人と本省人という対立軸ではなく、対立軸を本省人内部の構造に移動させて描いていることにある。

「ハノイのハンサムボーイ」⁷は、2000 年発表。ハノイに旅した台北の男とベト族のバイクタクシー運転手の男を巡るこの小説は、台北からやってきた「彼」を同性愛者に設定している点で「同志文学」にカテゴライズ可能だが、そこで描かれるのはむしろ「族群」と「ポストコロニアル」のテーマである。「ハノイ」という場所は、そこに台湾の「族群」をめぐるポリティクスを投射し、ポスト・コロニアリズムの脱構築の可能性と、脱構築が必然的

に内包してしまうことになるあらたな再構築という問題を描くための装置となっているのである。

そして「広島之恋」は、2009年発表。「広島之恋」でも、登場人物たちの関係を台湾における「族群」の関係性におきかえて読むこと、そうして作品を「族群文学史」としての「台湾文学史」に回収することは不可能ではないかもしれないが、その読みからはおそらく何ごとにも導きだされないであろう。以下に詳述するように、阮慶岳は「父殺し」の物語に反フロイト精神分析的な題材——「窃視」のテーマを挿入しながら、物語を構築していく。

この三つの作品の発表は、それぞれほぼ十年の時間を隔てている。三つの作品を時代のなかに配置して、そのテーマを読み解こうとすると、それが結果的に台湾社会の変化を映し出す状況の文学にもなっていることに、読者は気づかされることになる。だが、三つの作品はまったく別々のテーマを扱っているのではなく、次の作品が前作の扱っていたテーマの延長線上にもあり、そのテーマの追及の度合いが深化する構造ももっている。小説論の問題としては、阮慶岳は小説をひとつの実験の場とし、そこに設定した人物を投げ込み、そのなかで人間の関係性の行方を追及する書き方をする。それがたくまらずして彼の時代認識を作品に投影させることになるのだろう。阮慶岳短編はきわめて時代に先鋭的な作品群になっている。それを一方的に「文学史」に回収されてしまうことへの批判意識からくる創作実践、あるいは時代の読みに対する時代批判的なずれの創出と言い換えることもできる。

2. 記憶と原罪の物語としての「広島之恋」

短編小説「広島之恋」は、小説集『名前のない愛（愛は無名山：Untitled Love）』（2009）収録作品である。『名前のない愛』は、収録の12篇それぞれが映画に着想をえた（映画の題名を作品名にした）短編連作になっている。いうまでもなく、作品名の出自は、1959年公開のアラン・レネ監督作品「ヒロシマ・モナムール（Hiroshima Mon Amour）」である。原作・脚本はマルグリット・デュラス。主演は、エマニュエル・リヴァと岡田英次。やはり1959年に「二十四時間の情事」と題して日本で公開されたことは周知のことからであるだろう。

この映画は、過去の記憶あるいは原罪がテーマだといってもよい。愛する者の死の記憶が、男と女をしばっている。男は原爆によって家族を失い、女はドイツ占領下のフランスでのレジスタンス運動のなかでドイツ人兵士を愛したがゆえに、その彼を死に至らしめ、見せしめのために丸刈りにされ、父親に地下室に拘禁された過去をもっている。男と女の記憶は、戦争と深く結びつき、忘却を求めつつ、生き残った者であることが二人の原罪となっている。

いっぽう阮慶岳の「広島之恋」は、アラン・レネあるいはデュラスの映画の構想を再現する小説ではない。小説の細部のところどころに、映画のシーンを連想させるものはあるが、最終的には映画とは別個のストーリーを持つ作品となっている。しかし、その内容が登場人物たちの原罪あるいは過去の記憶の桎梏の物語であることにおいて、二つの作品にはあきらかな親密性がある。「広島之恋」は、こんなふうにはじまる。

ホテルに泊まって二日目、彼が尾行しているのに気づいた。

意外でもあれば、意外でもなかった。

あの日、パートナーと一緒に遠くへ旅行に行くときと彼に話したとき、電話の向こうの突然の沈黙に、しばらく心が揺らいだ。そしてすぐに、前にも何度か、やはり電話で、彼が泣きながら何度も、どこか脅すような口調で、僕は自殺などしない、僕はそんな人間ではない、とつぶやいたのを思い出した。

それから、彼はしばらく黙り込んでから、こう言った。きみは、絶対に安心していい！

遠くの電話先の彼の姿が、ゆっくりとうかびあがるように見え隠れして、はっきりと見分けることができなかった。私と彼の間、長い間ずっと絡まり続けている関係のように、何が正しくて何が間違っているのか、ずっとはっきりしないのに似ていた。前にいちど、裸でシーツにくるまって、彼といっしょにフランス映画を見たことがあった。はじまったとき、白い肉塊がうごめいていて、あれは何？と彼が聞いた。こんなばやけていたら、何かなんて分らない、と私は答えた。しばらくする

と、だんだんはっきりしてきた。日本人の男とフランス人の女が、セックスしている映像だった。まるで地底に住む動物のように、二人はゆっくりと動き続けていた。⁸

映画「ヒロシマ・モナムール」からの「引用」めいたものは、この冒頭後段の情景だけである。そして小説の舞台は広島ではなく東京である。阮慶岳短編の登場人物たちは、映画のように互いの名前を、「ヒロシマ」そして「ヌヴェール」と、都市の名前で呼ぶわけでもない。登場人物は、台北からやってきた語り手の「私（原文は我。以下同じ）」とその「パートナー（伴侶）」、そして「彼（他）」。「彼」が「私」と関係があったことは、小説の冒頭で最初からあかされている。彼はいまのパートナーの前に私の恋人であった人間であり、この三人は私をめぐる三角関係になっているようなのだが、パートナーと彼に直接の接点はない。そして私は、自分とパートナーを尾行してきた彼が、二人の泊まっている東京の安ホテルのどこかに隠れているのではないかとおそれている。

彼と私が別れたきっかけは、死んだ彼が彼の焼死した父親の話を私にし、ベッドを共にする毎に、その夢を私が見るようになり、あげくに私が不眠症となったからだだった。そして現在のパートナーが、旅先の東京で病気になったことさえ、彼の復讐ではないかと私は疑うようになる。それは、私が彼との関係から逃れられないでいることを示していて、別れたはずの彼の影が、現在のパートナーとの関係を侵蝕するように、東京への旅に介入してくるのである。

だが、実は彼がすでに死んでいたことが、小説末尾であかされる。そのことによって、私の語る物語が、私にからみつけた彼の幻影の物語として最後部分になって構成しなおされ、そのために読者は自分の手で物語を再構築しなおすために、もういちど冒頭からこの小説を読み直すしかなくなるように仕向けられることになる。この小説（この連作）を、阮慶岳は「すべてのまだ訪れぬ記憶に捧げられた」（「自序」）物語であると述べる。おそらく、「まだ訪れぬ記憶」というのは、読者によって再構築されることになる読者の数だけの新たな物語を意味しているのであろう。

3. 反フロイト精神分析—「父殺し」と「窃視」のテーマ

あたかも物語の伏線であるかのように、「広島の恋」には「彼」の死んだ父親のエピソードが据えられている。「彼」が「私」とパートナーとの東京での時間に介入してくる過程で、賭博依存症でアルコール中毒だった彼の父親を、彼が十二歳のとき焼死させたのかもしれないことがあかされる。それはさらに、私が彼と別れたあと、彼も火事になった自室から逃げ遅れ焼死したと、その死が自殺だった可能性に結びついていく。

彼はギャンブルにあけくれる父親を憎み、ひどく傷ついていた。憎しみの理由は、ギャンブルをするそのこと自体ではなくて、賭けに負け大金をなくして帰ってきては家に入ろうとせず外で泣いている父親の姿にあった。彼は、そんな生き方をする父親を嫌悪している。その姿を息子として、どうしようもなく屈辱的に思うのだ。だが彼もまた、ものごとに対して、いつもどこか忍耐をかけ、ときに暴力的な男だったと、私は語る。彼は父親に対して、こんな感情を抱いていた。

「(略)。僕は幼い頃から、彼(筆者注・父親)のそんな振る舞いの弱々しい臆病さに気づいていた。僕はずっと彼がいつか後悔して目を覚ましてくれると期待していた。それが気持ちのうえだけの、救いようもない自己満足だということも理解していた。彼は自分を苦しめているのが、自分の道徳的良心なことを、まったく分っていなかった。だから、いっぼうで悪いことをして、いっぼうで自分を責めて、それはまるで自分を鞭打つのを楽しんでいる者のようだった。もういちど強調しておきたいのだが、彼の行為そのものは、僕はまったく責めようとは思わない。でも、彼の自分の行為への態度の軟弱さが、僕は息子として、このうえもなく屈辱的でたまらないんだ。」⁹

「父親の自分の行為への態度の軟弱さ」への嫌悪。彼の「父殺し」の理由は、彼が私に語るこんな言葉のなかに隠されている。「僕は決して忘れられない。彼(父親)がある日、賭けに負けて大金を失くして帰ってきて、門の外で身をすぼめて中に入ろうとせず、暗闇の中ですすり泣いていたのを。も

う一度言うておかせてほしい。彼の行為そのものを、僕は少しも責めるつもりはない。でも、彼の自分の行為への軟弱さを見ていると、僕は息子としてこのうえもなく屈辱的だたまらないんだ。」 そうするとどうやら、彼の自殺は私への恋情を消すことのできない惨めな自分自身への処罰だということにもなってくる。父親を乗り越えられないことで、彼は父親と同じような死に方を選ぶのである。そういう結末が、この小説では示される。それはけっきょく私も、パートナーとの愛を成就できないことを暗示しているかのようである。なぜなら、私は彼が何かをやらかすのではないかとおびえると同時に、彼にそれをどこかで期待してもいるようだからだ。そんな人間同士の不条理なまでの関係性の執着を、阮慶岳は描いていく。パートナーが体調を崩すのさえ、私は彼のせいかもしれないと考えだす。私は夢のなかで、彼とこんな会話をかわす。

「どうして私たちにこんなことをするの？いつまでこうして尾行して、私たちを苦しめるつもりなの？」彼は振り向いて私を見て、こう言った。

「僕はきみを尾行などしたことはないし、きみを苦しめたこともない。もしきみが本当に誰かがそんなふうにいると思っているなら、その人というのはきみ自身じゃないのか。」私は言った。「私たちを尾行しているのは私自身で、私たちを苦しめているのも私自身だと言うの？」彼は言った。「そうだよ、間違いなく。そうだよ、間違いなく。」¹⁰

いっぽう別の個所で、私は熱を出したパートナーを気遣いながら、彼は私たちに何か危害を加えようとするそんな人ではないと自らに言い聞かせる。「私は彼が私やパートナーに何かしてくるとは心配などしていない。彼がそんなふう介入したり、人を傷つけたりする人でないのは、私はわかっている。そんなことは絶対に彼の願いではないし、彼が望んでいることでもない。」つまり私は彼に対する相反した思いのなかで、彼の「尾行」を「何かの記念日のプレゼントを待ちのぞむように」期待してもいるのである。そうすると彼の尾行は、彼がそんな人ではないという思いと同じく、二律相反した私の幻覚ですらあるかもしれないのだが、しかし私はパートナーを彼から守ろう

と混乱しはじめる。となると阮慶岳がこの作品で書こうとしているのは、人間の関係性が執着と離反をめぐる「戦争」でもあるという物語に変化してくる。個々の人間は、たとえ知り合い愛し合っても、それぞれが抱えている原罪の記憶に引き込まれ、そのために互いに身構え、ときに傷つけあい離れていく。パートナーは高熱にうなされ、こんな会話を私とかわしもする。

パートナーは時々目を覚ますと、寝言のように私に聞いた。「ここは広島？」私は言った。「ちがう、ここは東京で広島じゃない」「どうしてきみはここにあの巨大な災禍をもたらした原子爆弾を落としたの？」
「私は何も落としてはいない。それにここは広島じゃないし、今はもう第二次世界大戦の時代でもない」「ここは広島？」彼はまた私に聞いた。
「ちがう。ここは東京。」私はパートナーに答え続けた。
私たちは何度も何度も同じ会話を繰り返した。¹¹

パートナーは高熱の混濁のなかで、ここは広島かと繰り返す。その言葉は彼の父親と彼の火につつまれた死を連想させる。彼の記憶の物語が、私に伝染していく。ここに描かれているのは、そんな循環の物語である。「私と彼が本当に別れることになったきっかけは、実は彼が私に火事で焼死した彼の父親の話をしたことだった。というのは、その話を聞いてから、私たちが愛し合ってベッドをともにして、いつもそのあと眠ろうとすると、すぐに彼の幼いころの火事の物語を夢に見て、彼がなんどもなんども自分の家で父親を焼死させるのを目の当たりにするのだった。しかもその光景は日に日に恐ろしく、日に日にはっきりしたものになっていった。私は恐怖のあまりしばしば眠りを妨げられ、寝言をぶつぶつとつぶやき、汗が止まらなかった。」とところが、その夢そのものすら、私が作りだしたものであったのかもしれない。
「僕はこれまでそんなことをきみに話したことがない、それはきみが自分で作りだした夢だよ、僕とはまったく何の関係ない、と彼は言った。そうすると結局、これは彼の本当の記憶の話なのだろうか、それとも私が作りだした夢のなかの話なのだろうか。こうして二人の間の争いは日に日に激しくなり、ベッドの上で肉体を交えても、それを修復することはできなかった。そして

私たちはとうとう別れることになった。」

この作品における「父殺し」のテーマは、フロイト精神分析におけるエディプス・コンプレックス的な「父殺し」のテーマとは、遠いところにある。ではフロイト精神分析において「父殺し」と密接な位置におかれる「窃視」のテーマについては、どうであろうか。「広島之恋」でも、「窃視」は作品を構成する役割のひとつを担わされて登場する。「彼は私たちが夜眠っているとき、こっそりとホテルの部屋に忍び込んで、ベッドのそばに立ち、ぐっすり眠りこんでいる私たちを眺めて、複雑な表情を浮かべていた」。この「窃視」のありようは、両親の性愛を見たことが、人間の精神の形成を規定するというフロイト精神分析の神話へのアンチテーゼであり、異性愛コードの解体装置の役割を担う挿話として配置されている。同様の「窃視」の情景は、「ハノイのハンサムボーイ」でも描かれている。その点で「広島之恋」の「彼」は、「ハノイのハンサムボーイ」における、隣家のホテルに忍び込み見知らぬカップルの裸体を「窃視」する「彼」の挿話につながっている。ただ、「ハノイのハンサムボーイ」との違いは、「広島之恋」では、窃視されるのが「私たち」なことである。このことは重要である。というのは「広島之恋」では、彼の母親がまったく登場しないまま、その「父殺し」が描かれるからだ。

夢を見た。

その人は私たちが夜眠っている時、ホテルの部屋に忍び込み、ベッドのそばに立つと、ぐっすり眠りこんでいる私たちを眺めて、複雑な表情を浮かべていた。それから、彼は私とパートナーの枕元のミネラルウォーターの中に、粉状の薬を入れた。「そんなことをしてはだめ！」私は目が覚めて、彼を止めようとした。しかし、彼は不思議な笑みを浮かべ、私にはかまわず、水の入ったボトルをそっと持ち上げて振った。それから彼はパートナーを起こすと、ボトルの水を飲ませようとした。パートナーはうつろな目をして、抵抗することもなく、ボトルに口をつけた。

「だめ、いけない、その水を飲んだらだめ！なかに悪意のこもった毒薬が入っているから。彼は憎んでいて復讐にやってきた。」しかし、二人

(原文は他們兩人) は私を無視した。一人は残っていた水を飲み干し、
そしてもう一人は水を飲むのを助けてやろうと少し窮屈そうにしていた。
まるで、互いに気持ちに通じ合っているカップルのようだった。¹²

この挿話からも明らかなように、「広島之恋」に描かれる人間たちの関係性は、フロイト精神分析の自己完結性の物語のなかに回収することはできない。なにより注意すべきは、ここではいつの間にか「パートナー」が「彼」の側にまわっていることである。つまり「私」が「彼」であってもかまわれない構造のなかで、この作品は書かれているのである。そこにあるのは、関係性のなかにとらわれたときの人間の意識の循環と拘泥と狂気のようなものである。そんな人間のあり方への疑義が、そのあり方自体を強化することにかつながらないかのように物語は進行していく。そして私は関係性の連鎖のなかにとらわれ、ただよい、たゆたうしかない存在として浮かびあがる。

4. 「広島之恋」の物語構造

アラン・レネの映画のなかの登場人物である「ドイツ人の彼」に、阮慶岳短編の「彼」を重ね合わせることは根本的に不可能である。しかもそもそも、「広島之恋」と題しながら、この作品の舞台は広島ではなく、東京なのだ。「ヒロシマ・モナムール」のフランス人の女性は、故郷のヌヴェールでの「ドイツ人の彼」との記憶のなかに生きている。デュラスの原作にはこうある。「1944年、ヌヴェールで、20歳のとき、彼女は不名誉な罰として頭髪を刈られ、丸坊主にされたのであった。彼女の最初の恋人は、ドイツ人の男性であったのだ。彼は、第二次大戦の解放のとき、殺された。」¹³彼女は広島で出会った日本人の彼との新しい人生には向かえない。岡田英次演じる建築家である広島の男もまた、原爆で家族のすべてを失っている。そして二人は、現在の家族をそれぞれ持っている。

アラン・レネの映画と阮慶岳の小説とに共通するのは、人間の関係性のはらむ緊張と不条理を描くことと、それぞれの人間がかかえている心の闇とそれを作り出している記憶の重さというテーマでしかないだろう。とはいえ、台北にいるとき彼とベッドをともした部屋のなかでも、そしてパートナー

との東京のホテルの一室でも、テレビの画面に映し出され続けているのは、映画「ヒロシマ・モナムール」なのである。

「パートナー」もまた、映画のなかの岡田英次演じる男と同じく、「私」にやさしくはあるが、「どうして愛は、最後には憎しみに変わってしまうのだろう？」と「私」に問いかける人間でもある。私は彼にこう答える。「それは戦争だから。戦争が敵を生みだし、だから相手を恨まなくてはいけなくなってしまう！」人間と人間との「愛」という関係が「戦争」でもあるという物語が、二人の間でかわされる。私とパートナーとの関係もまた、緊張をはらんだものであることが示される。

短編「広島之恋」は解読しにくい物語で、『名前のない愛』連作のなかで、必ずしも成功作とはいえないところがある。にもかかわらずこの作品をとりあげたのは、阮慶岳という作家の特質がよくでている作品だからである。この物語で重要なのは、実は「彼」の存在ではなくて、語り手である「私」の心の動きである。彼は私と別れてすぐ、部屋が火事になり死んでしまう。彼はそのとき酒を飲んでいて、警察は自殺だったのではないかと疑っているという話が結末に付される。しかも彼が死んだのは、彼が私と住むつもりで引越した「白い新しい家」での出来事なのである。

彼の死そのものは、彼の父殺しの情景の再現だが、この挿話は同時に彼を殺したのが私ではないかという恐怖を、私が生きていることをあかしている。小説の冒頭で、私は彼にパートナーと旅行に行くのだという打ち明け、彼は「ぼくは自殺なんかしない。ぼくはそんな人間ではない」と、電話の向こうで泣くのである。それが私に彼が尾行をしているのではないかと思わせる理由なのだが、物語の最後で彼がそれよりも以前に死んでいることがあかされるとき、この冒頭の挿話そのものが、私の心のなかでの物語であり、私が彼を死に追いやったのではないかという思いを、私が生きていることを浮かびあがらせる仕掛けになっている。そうするとパートナーとの関係も、いつか彼との関係のように終わりを告げるかもしれない。ここには私もやがて彼のようになってパートナーを傷つけ、そして彼のような最後をむかえるのではないかという恐怖が見え隠れする。いつの間にかパートナーの姿に、彼の像が二重写しになっていくのである。

このように短編「広島之恋」は、挿話が相互に結びついて循環し、物語の最後がまた最初にもどって、読者に再読を迫るようにすすんでいく。その意味でも、阮慶岳の小説は、アラン・レネの映画におけるマルグリッド・デュラス原作の説明的な物語構造とも乖離している。もちろん岡田英次演じる男には愛する妻と子がいる。だが、男の「真摯さ」と「激しさ」をまえにして、デュラスの物語では「その失われた機会について彼女がする話は、文字通り、彼女を自分自身の外に運び出し、彼女をこの新しい男の方へ連れて行くのである」。「失われた機会」とは「1944年8月2日に、ロワール河岸のうえで、恋愛のために死ななかったということである」。だが短編「広島之恋」の「私」は、ヌヴェールのように「すべてを呑みこむ忘却のなかへ、彼を沈めて」しまおうとすることはできない。

そう読み進めていくとき、「広島之恋」の物語構造はギリシャ神話のオルフェウスの物語を挿入する「ハノイのハンサムボーイ」に近似もしてくる。ただ「ハノイのハンサムボーイ」との違いは、「広島之恋」には、どこにも救済のようなものが見えないことだ。短編「広島之恋」は、絶望的な暗い不条理の物語である。そこから阮慶岳は「広島之恋」で、人間の関係性をめぐる「絶対的な自由」と「絶対的な不自由の物語」を書こうとしているのだと考えることができる。そのなかで「私」は、関係性の連鎖のなかにとらわれ、ただよい、たゆたうしかない存在として浮かびあがる。それは作品発表時点における阮慶岳の考える台湾の姿に向けられた批評意識なのかもしれない。私とパートナーは、こんな会話を交わす。

「彼らはどうして広島に原子爆弾を落としたのだろうか？」

「そうするしかなかった」

「どうして？」

「もしそうしなかったら、誰かが彼らより先に原子爆弾を落とすのではないかと恐れたから」

「それは強制された不自由な選択なのじゃなかったのだろうか？」

「いわゆる強制というものではないし、不自由と名づけられるようなものでもない」

「だから、絶対的な自由はなかったの？」

「絶対的な自由は確かにあったけれど、それはきっと滅亡に至る道だった。」¹⁴

さてこのように物語を読み進めていくとき、この物語は同性愛の物語や異性愛の物語といった範疇とは別のところに、読者を連れていく。そして、実はこの作品は語り手である「私（我）」の性別を明確には示さない。語り手の「私」とともに東京のホテルにいる人間は、「パートナー」としてしか名指されない。唯一、「彼（他）」として性別が示されるのは、「私」を尾行する死んだはずの「彼」だけである。「パートナー」は作中で一か所だけ「他（彼）」と指示されることがあるから、男性であるらしいが、「私」の性別は示されることはない。

つまりこの作品は、「私」を女性として読んでも成立可能な作品であり、作家は慎重に男女の性別を示す表現を消去している¹⁵。読者がこの作品を「同志文学」として読むとすれば、まず第一に作者である阮慶岳がカミングアウトをしている同性愛者であり、彼の他の作品がしばしば同性愛者を登場させることが、読者の意識に前提となって働いているからである。それは、作者がそのことを総体としての書記行為において利用するしないは別にして、登場人物としての「語り手」の「私」が登場する作品をしばしば読者が作者と重ね合わせて読んでしまうという一人称体小説の読まれ方とかかわっている。もうひとつは「広島之恋」を収録した『名前のない愛』の巻頭作、フランソワ・トリュフォーの「アメリカの夜」に題名を借りた作品が、行きずりの男と男の物語であること、さらにはこの小説集にカミングアウトをしている映画監督・蔡明亮が序文を寄せていることにも影響を受けるだろう。つまりは筆者自身が、「同志文学史の政治学」というテーマのもとに「広島之恋」をとりあげることすらが、阮慶岳という作者の他の作品を知っているところからくる予知が働いていることになる。その点では、本稿はテキスト批評としての作品論と作家論を混同しているとの批判をまぬがれないであろう。阮慶岳作品を「ゲイ文学」ではなく「クィア文学」としてカテゴライズし、しかもそれを性別のボーダーレス化を戦略的に導入するテキストとして読もう

と試みたところで、この点ではおそらくおおきな変化は生じない。だが、そのこと自体が、「同志文学史の政治学」の問題を提示していることになる。

5. 「同志文学」と「同志文学史」の可能性と不可能性

阮慶岳の短編小説「広島之恋」を台湾文学という地域文学にカテゴライズして読むことの意味を問うとき、実はそこではじめて、私たちにとっての「同志文学史」が成立することになるのかもしれない。そして、そこではおおきな比較対象に白先勇作品になるだろう。「広島之恋」をはじめとする阮慶岳『『名前のない愛』』連作では、セクシュアル・マイノリティの対社会的な関係性自体は、作品のテーマではほとんどなくなっている。「台湾文学史」に記述されるとき白先勇作品『孽子（罪の子）』（1983）¹⁶がしばしばそう位置づけられるような、「同性愛者」になることが父親への反抗と自我の形成を意味するような1960年代から1970年代にかけての台湾の社会と家族の物語は、阮慶岳作品には登場しない。『孽子』の発表は1977年からだが、外省人将校の父親と本省人の母親との間に生まれた主人公が同性愛者となっていく選択の過程そのものが、まさに台湾社会の状況の文学として書かれもし読まれもしたのである。白先勇は1937年生まれのカミングアウトをした作家だが、彼が中華民国国軍の有力将軍で台湾における初代国防部部长を務めた人物の息子であっただけに、読者はそこに外省人2世の若者が外来者としての植民地支配者的な優越的アイデンティティを自ら放棄していく物語を読んだのである。もちろんこの物語はあくまで虚構だが、戒厳令解除前の作品発表の時代においては国民党専制政治体制への痛烈な批判ともなって、きわめて革新的な意味をもつことになった。だが同時に、そこでは「同志」という実存が「族群」対立の問題という台湾文学史のいわば大きな物語のなかに回収されてしまうことにもなった。だからこそ台湾公共電視台で2003年に連続テレビドラマ化されもしたのである。

それに対し、2000年代からの阮慶岳短編小説に挿入される「窃視」のエピソードは、こうしたフロイトの家族と権力の精神分析的物語構造とは別の場所に配置され、そこからの離脱を意味するものとして機能させられている。だから阮慶岳が『東湖三部曲』などの長編小説で描く本省人女性を主人公と

した家族の物語は、自己形成小説の様相を帯びることがない。また 1990 年代以降における女性作家の作品と対照させるなら、社会と対峙することで「鱈」となっていく邱妙津の自死へと至る自己追求のアイデンティティ・ポリテクス¹⁷も、阮慶岳作品には存在しない。それは何故なのだろうか。そう考えていくときようやく阮慶岳作品を「同志文学史」の問題として、そして「台湾文学史」の問題として整理することが可能になってくる。だが、このように阮慶岳短編をとらえるなら、彼の作品を「同志文学」として読むとはいかなる行為になるのだろうか。むしろ、そこに浮かびあがるのは「同志文学」として読むことの不可能性なのではないだろうか。そう思いを巡らせるとき、「同志文学」の不可能性と「同志文学史」の可能性という奇妙な転倒が出現する。

既出版の台湾文学史において阮慶岳作品がどう扱われているかについて、紹介してみよう。とはいえもちろん、阮慶岳の名前が文学史に登場するのは、その作家活動の開始時期に見合って、ごく最近になってである。たとえば日本で翻訳出版されもした代表的な台湾文学史である葉石濤『台湾文学史綱』¹⁸と彭瑞金『台湾新文学運動四十年』¹⁹には、当然のこととして阮慶岳の名前が登場することはない。最近の出版では、「中国文学」の一地域文学としての台湾文学史ではなく、台湾の「新文学」（近代文学）の成立と展開という観点から、1920 年代の台湾新文化運動をその起源としてほぼ現在に至るまでを叙述する 800 頁を越える陳芳明の大著『台湾新文学史』²⁰がある。そのなかで陳芳明は 2 頁の紙幅を阮慶岳に割り、前段で七等生文学との親密性と影響を語り、後段では阮慶岳の『東湖三部曲』に触れて、こう記述する。「全書のテーマは愛と信仰と救済についてであり、邊緣人として生命の真実をみつめるものだ。阮慶岳は人並み外れた勇気をもって、個人の身体の秘密をあかし、異性愛も書けば同性愛も書く。これまで彼に関する批評は多くはないが、彼が 21 世紀の重要な作家であるのは、疑うべくもない」²¹。だが、この文学史では阮慶岳作品は「同志文学」に括られてはいない。「台湾同志文学版図の拡張」という節を単独で設けているにもかかわらず、陳芳明はそこで阮慶岳をあわせて論じることせず、「ポストモダン小説の登場」と題した別の節にこの作家を位置づけている。その処理はあきらかに意識的なもの

であって、それが陳芳明の阮慶岳評価にもなっている。

2000年代の台湾では陳芳明の文学史をはじめとして、さまざまな文学史叙述が試みられていて、「同志文学」の研究もさかに行われるようになってきている。「同志文学史」と題した専著としてはいまだほとんど唯一の著作ではあるが、前述した紀大偉の文学史ものがある。だが、不思議なことに、この「同志文学史」には阮慶岳の名前はまったく登場しない。付録の「文学年表」にすら、阮慶岳は登場しないのである。これも明らかに、意識的なものであろう。それは、紀大偉の文学史記述の方法と不可分であって、つまるところこの著作は、「同志文学」を社会的なものとの関係において把握することに重点を置いた文学史となっているのである。紀大偉は自らの文学史叙述を「『同志』と『文学』と『歴史』の相互関係の記録報告を書こうとしたもの」²²と総括しているが、そのことがいみじくも「同志文学史」の可能性と不可能性のありかを示しているとすら言えるかもしれない。

もちろん紀大偉は、「同志文学」という概念は「相対的でフレキシブルなもの」²³だと断わってもいて、阮慶岳という作家を無視しているわけではない。ほかの場所では阮慶岳について語っていて、博客来書店のウェブ頁に連載されているネット版「台湾同志文学簡史」²⁴には、以下の記述がある。

阮慶岳は非エリートの同性愛者を書く。朱偉誠は阮慶岳の小説人物は、同性愛文化や同性愛文学のエリート化に反抗しようとしているのだとしている。こうした態度は、最近の同性愛運動の要求のひとつと呼応している。同性愛者にもいろいろなマイノリティがいる。貧困者もいれば、高額の治療費を払えないエイズ・ウィルス感染者、心身に障害をかかえた者もいる。同性愛者を社会的エリート、性産業の上層消費者とする考え方は、浅薄な印象を免れない。たしかに、国内でも、国外でも（とりわけアメリカでは）、保守派はたえず「同性愛者は金と余暇のある人たちだ」とか「同性愛者は社会の既得権益者だ」として、同性愛者の婚姻（「同性愛者はよき日々をすごしてきたのだから、とりたてて彼らを結婚させることもなかるう」といったふうに）や同性愛者の権利を妨害する。つまり、「同性愛にも貧困者は多い」という言説は、同性愛運動に

ついてよく考えている者の言説であって、「同性愛者はエリートだ」という言説は、保守派が同性愛者を抑圧するための言説なのだ。

この記述は阮慶岳の短編「詐欺師」²⁵を論じてのものだが、期せずして紀大偉が「同志文学史」を構想するときの基本的な立ち位置をよくあらわしている。しかし、こうした文脈のなかでしか阮慶岳文学をもし評せないのであれば、紀大偉の文学史観の限界を指摘することもできるだろう。そして「同志文学史」の可能性と言うのは、ここでも同じことを裏書きすることになる。ここで記述されている限りであるならば、それはどこまでも作品の外邊についてなのである。

最後に、紀大偉の引用文にも言及のみられる朱偉誠の「另類經典：台湾同志文学（小説）史論」²⁶について触れておきたい。朱偉誠編『台湾同志小説選』の序文的役割をもつ、この二十数頁の簡潔な「同志文学史」は、「台湾文学」と同じく「同志文学」も、文化／政治の要求に応じて構築された概念であるという認識を明示するところから出発する点において、逆説的に現在もなおいちばん「台湾同志文学」の本質に迫った文学史叙述でもある。朱偉誠はこの文学史の最後部に阮慶岳を登場させ、以下のように叙述する。

彼の「同志書写」の特徴は、人間の情欲関係における支配と屈辱をめぐる題材を描くことにある（それはたえず越境の文脈のなかに配置される）。また、語りと叙事の配置もかならず神秘と逆転のなかに置かれる。

紀大偉の引用にある「同性愛文化や同性愛文学のエリート化」への反抗は、朱偉誠の「詐欺師」論²⁷から導き出されたものだが、朱偉誠が展開しているのは必ずしも紀大偉が取りあげるような文脈においてではない。朱偉誠がここで念頭においているのは、おそらくジャン・ジュネ『泥棒日記』（1949）²⁸であって、サルトルが『聖ジュネ：殉教と反抗』（1952）で論じるように、朱偉誠が記述するのは「詐欺師」—「泥棒」という社会的に蔑視される人間が併せ持つ「聖性」についてである。そこでは社会から眼差される者としての「同志」が前提となっている。しかし、阮慶岳作品は「ハノイのハンサム

ボーイ」のようなポスト・コロニアリズムのなかでの眼差す者／眼差される者の「神秘と逆転」、そして「越境の文脈」の物語ではあっても、サルトルが『聖ジュネ』で展開する二律背反的な実存存在構造の物語として、必ずしも「同志」を描くわけではない。その点で朱偉誠の論述もまた、阮慶岳の作品を「台湾同志文学史」のなかに回収しようとする作業になっていく。

このように考えていくとき、つまりは「同志文学」とは何かという問いかけ自体が、異性愛との対照性の概念として、作品に外在的なものだといふしかなくなるのである。つまりそれはマジョリティとマイノリティ、差別と被差別、社会的異議申し立てといった社会性、政治性の文脈のなかに密接に位置づけられたカテゴリと規定するしかなくなってくる。もちろん、セクシュアル・マイノリティが差別されるという現実的な社会構造のなかで、間接的直接的に異議申し立てをメッセージとして発信する文学作品のありかたを否定するものではない。社会に現実的な差別の構造がある以上、それは作品のあり方として有効なものであるし、そうしたカテゴリズのなかから、あるいはカテゴリズのゆえに、人間と社会をめぐる様々な文学的追及が実践されることになるのは疑うまでもない。だからこそ最終的にそれは「文学史」とは何かという問題に帰着することになる。そして 1990 年代以降の台湾文化再編製の過程において、「台湾同志文学史」が書かれなければならない必然的な課題であったのは確かなことである。

だが、作品論の問題としてまずあるのは、様々な生と性と関係性を生きる人間存在を、個々の作品がどう描きだしているのかであろう。では、それを作者の問題とするなら、読者の側はどうであろうか。作品は作者だけでは存在せず、読者との関係性において、はじめて成立する。それが「読む」という行為である。つまり作者が「同志文学」を書いているつもりはなくても、読者がそれを「同志文学」と読んでしまうことはおこりうる。おそらくは、読者のそうした読み方を意識して書かれたときに、書き手と読み手の共犯関係のなかから、あるいは紀大偉の言葉を借りるなら「多面的な主体性」によって²⁹、はじめて「同志文学」は成立するのかもしれない。それは「台湾同志文学史」なるものが、「同志」の社会的認知のあり方と結びついた、すぐれて歴史社会的な叙述であることの再認識となってくるであろう。そして最

終的には、文学に中心がないと同様に、文学に外邊もまたないのだという物語に帰着することになる。つまりところそれは文学作品の地域性を含む様々な限界と普遍性との相克、あるいは地域研究としての文学研究とは何なのかという問題にほかならないのである。

注

1 代表的なものに、紀大偉『正面與背影——台湾同志文学簡史』（国立台湾文学館、2012）がある。「正面」とはポジティブとかフロントビュー、「背影」とはリア、後ろ姿といった意味である。紀大偉は「同志文学」と言っても、どの視点から見るかでまったく姿が異なるとして、「正面」と「背影」のほか、「負面」（ネガティブ）「側影」（サイドビュー）「背面」「暗面」（秘匿）などをキーワードにして、テキストに登場する「同志」の形象を分析している。紀大偉は1990年代前半期を代表する先鋭的文化雑誌『島嶼邊緣』の主要執筆メンバーの一人であり、「同志文学史」の構想そのものが、彼の目指した台湾文化再編製の試みと不可分であることは言うまでもない。

2 たとえば評論集『出櫃空間——虛擬同志城』（元尊、1998）など。「出櫃」とは「クローゼットを出る」こと、つまりカミングアウトの意味である。言うまでもなく、セジウィックの『クローゼットの認識論』（1991）が典拠になっている。

3 初出は『聯合文学』2009年2期。

4 筆者によるインタビュー（2008年9月29日、台北）。

5 紀大偉『正面與背影：台湾同志文学簡史』、国立台湾文学館、2012、pp.14-15。

6 「曾満足」、初出は『自立晚報』1990年6月10日。翻訳に橋本恭子訳「曾満足」（『牛王』3号、2005）がある。

7 「河内美麗男」、『台湾新文学』15期、2000。翻訳に拙訳「ハノイのハンサムボーイ」（『台湾セクシュアル・マイノリティ文学3 小説集・新郎新（夫）』、作品社、2009）所収がある。また、「ハノイのハンサムボーイ」については、拙稿「書くこと、クィア、エスニシティ：阮慶岳「ハノイのハンサムボーイ」論」（『植民地文化研究』11、2012）がある。

8 阮慶岳「広島の恋」『愛は無名山』印刻、2009、pp.135-136。以下の「広島の恋」からの引用は、上記をテキストとした拙訳。

9 「広島の恋」、p.139。

10 同上、p.147。

11 同上、p.149。

12 同上、p.147。中国語の「他們」は男性三人称の複数形で、女性を含む場合も用いる。

13 以下の引用は、マルグリット・デュラス『ヒロシマ私の恋人』（清岡卓行訳、ちくま文庫、1990）から。

14 「広島之恋」、pp.142-143。

15 それは性別人称が多様であったり男言葉と女言葉が使い分けられたりする日本語の文体とは違って、中国語の文体の特質がもたらすものでもあるが、そのことはここでは論じない。詳細については、拙稿「對陳克華詩的四个探究方法」『騎鯨少年：第五屆經典人物陳克華學術研討會論文集』、国立中正大学台湾文学研究所、2012。

16 白先勇『孽子』の初版は、遠景出版社、1983年刊行。発表は1977年からである。陳正醒による翻訳が「新しい台湾文学シリーズ」の一冊として刊行されている（国書刊行会、2006）。もちろんこの作品は自己形成小説の枠組みのみに括れるものでなく、それを越え出る重層性をもった作品である。

17 邱妙津『鱷魚手記』、時報文化、1997。翻訳は、垂水千恵訳『ある鱷の手記』——台湾セクシュアル・マイノリティ文学（1）長篇小説、作品社、2008。

18 葉石濤『台湾文学史綱』、文学界雜誌社、1987。翻訳は、中島利郎・澤井律之訳『台湾文学史』、研文出版、2000。

19 彭瑞金『台湾新文学運動四十年』、春暉出版社、1998。初版として自立晚報文化出版部（1991）版がある。翻訳は中島利郎・澤井律之訳『台湾新文学運動四〇年』、東方書店、2005。

20 陳芳明『台湾新文学史』、聯經出版社、2011。

21 同上、p.679。

22 紀大偉『正面與背影：台湾同志文学簡史』、p.282。

23 同上、p.12。

24 紀大偉「台湾同志文学簡史：阮慶岳、騙子」、2012.09.18（博客來 OKAPI 專欄 2015.02.20 アクセス）。

http://okapi.books.com.tw/index.php/p3/p3_detail/sn/1558

25 原題は「騙子」、阮慶岳『哭泣哭泣城』（聯合文学出版社、2002）所収。

26 朱偉誠編『台湾同志小説選』（二魚文化、2005）所収。

27 同上の「騙子」解説（312—313頁の「文本解析」）。

28 台湾での『泥棒日記』の翻訳には、洪凌訳『竊賊日記』（時報出版社、1994）がある。なお、阮慶岳にはジュネの『花のノートルダム』の翻訳がある（『繁花聖母』、時報文化、1996）。

29 紀大偉「如何做同志文学史：從 60 年代台湾文本起頭」、『台湾文学学報』

第 23 期、国立政治大学、2013。紀大偉はここで「同志」の多元的な「主体性」(p.12)「主体の効果」(p.76 など)、「同志文学史」の「歴史の主体」(p.69)、といったように、「主体性」をキーワードとして、白先勇「孽子」に先立つ 1960 年代の「同志書写」をテキストとして同志文学史論を展開している。

*本稿は日本台湾学会第 16 回学術大会（2014 年 5 月 24 日、東京大学本郷キャンパス）における報告論文に加筆修正したものであり、日本学術振興会科学研究費補助金基盤研究（C）「戒嚴令解除と 1990 年代台湾文化の再編制——『島嶼邊縁』とその時代」（研究課題番号：25370399）による研究成果の一部である。

(2015.3.30 第 1 版、2015.4.8 修訂)