

高行健の『靈山』における語る聲の流動と「言葉の流れ」

橋本陽介

二〇〇〇年にノーベル賞を受賞して脚光を浴びた高行健は、亡命作家であったこともあり、天安門事件とのつながりで政治的な側面ばかりが強調されている感がある。だが実際には彼は政治からの逃亡^①を宣言しており、必ずしも反共産黨的な作品を書いてきたわけではない。確かに高の主張する「政治からの逃亡」はひとつの政治的な立場である。しかし中國現代文學の研究は全體的に政治的な読みを解明するこ

とで満足し、テクストの豊富な読みの可能性を閉ざしてはいないだろうか。というのも「政治からの逃亡」といった高行健論は、本當は作品の讀解以前におおよそ固まっているものであり、代表作である『靈山』の讀みから「政治からの逃亡」「個人の聲」というキーワードが讀み出されてくるだけではただの循環論になってしまう。そこで本稿ではあらかじめ設定された政治的圖式にとらわれるのではなく、そのテクストの實踐がいかなるものであるか分析することを目的とする。フランス文學を學んでいた高行健は、文革後の中國で特に早い時期に新たな文學的實踐を行おうとしてきた作家でもある。特にその言語的な實驗は、西洋文學の成果を吸収すると共に、中國語の特性を生かそうとしたものである。中でも高は、「敘述の角度」について實驗を展

開し、「意識の流れ」などの技法を應用していた。そこで本稿では、代表作『靈山』にみられる實驗的な語りの構造を、「意識の流れ」の代表的なテクストであるウルフの『ドロウエイ夫人』や『ユリシーズ』との比較の上で考察する。

一、人稱に関する實驗と語る「聲」

高行健の小説技法に關して述べられた先行研究はあまり多くないが、人稱の實驗に關してはいくつかの指摘がある。いずれにおいても、人稱を變えることによって「敘述の角度」と「距離」が變わることが指摘されている。『靈山』では、同一人格を一人稱と二人稱で呼び分けていることがその實例であるが、「敘述の角度」「距離」の變更とはそもそも理論的にどういったものなのかについては詳しく述べられていない。『敘述の角度』とは、物語理論でいえば「誰が見ているのか」という「視點」の問題と「誰が語っているのか」という「聲」の問題である。人稱が變わると話法が變わり、話法が變わると「語る聲」の歸屬先が異なる。直接話法ならば作中人物が語っていると措定され、間接話法（或いは地の文）であれば語り手の語りとなる。そして、間

接的であるほど「距離感」が生じる。また、先行研究では複数の語る「聲」を應用した「多聲部」の實驗について述べられているが、これは演劇のものであり、本論で展開する問題とは直接關係ない。演劇の「多聲部」の實驗では、複数の役者の實際の「聲」を利用することによって舞臺を形づくることになるが、小説における「聲」の問題は先は、語り手と作中人物の關係であり、『靈山』もその例外ではない。つまりある文が語り手の語り(地の文)であるか、人物のセリフであるかという違いである。「視點」や「聲」に關する理論は基本的に西洋で行われてきたもので、中國語のテクストに關する研究もあるものの、^⑧基本的には西洋の理論を引き寫しており、言語形式の違いを超えた理論的考察はわずかである。中國語としての『靈山』の小説言語の分析は從つて單なる作品論にとどまるだけではなく、中國語ベースの物語理論構築にもつながること可能性をもっている。ではまず比較として英語における「意識の流れ」のテクストを取り上げて検討する。

二、ウルフ『ダロウェイ夫人』の話法と語る聲の流動

語る聲は地の文や間接話法では語り手に歸屬し、直接話法では登場人物にある。ウルフの『ダロウェイ夫人』などに見られる自由間接話法では、語り手からの視點である三人稱と過去時制の中に、登場人物の發話を表す要素も入りこんでくる。この話法では、語り手と登場人物という二つの主體が同時に入り混じり、どちらかに決定することはできない。いわば、同一の文の中に三人稱と一人稱が同居するという「ずれ」が生じている。また間接度という點では、直接話法と間接話法の間になる。ウルフのテクストでは、直接話法と間接話法、それらに自由間接話法が自在に切り替えられる。さらに、誰が語っているの

かが曖昧な中間領域が存在し、語る聲が流動する。例を確認してみる。

“How delightful to see you!” said Clarissa. She said it to every one. How delightful to see you! She was at her worst — effusive, insincere. It was a great mistake to have come. He should have stayed at home and read his book, thought Peter Walsh; should have gone to a music hall;

「ほんとうによくおいでくださいました！」とクラリッサが叫んだ。彼女は誰にでもそういった。ほんとうによくおいでくださいました！彼女のいちばんよくないところをさらけだしている——露骨に感情を出しすぎ、誠實さが無い。やってくるなんて、とんでもないまちがひだった。宿にいて本を讀んでいればよかった、とピーター・ウォルシュは思った。演藝場へでも行けばよかった。^⑨(イタリック、傍線は引用者。以下、同じ)

引用部分は直接話法によるクラリッサのセリフから始まる。續く said Clarissa. She said it to everyone は語り手による地の文である。地の文の續きなので、そのまま語り手による語りとして讀み進めてゆくと、イタリックに變えた部分(譯文では傍線部分)に出會う。この部分からは確實にピーターの内面の表出に變わっている。このピーターによる思考は動詞、人稱ともに語り手からの視點からではあるが、ピーターの内面の聲も強く表されており、自由間接話法である。そこで翻つて考えてみると、How delightful to see you! には、「—」マークがついていることから、單なる地の文というよりは誰かの内面が反映されているようにも思える。さらに後續する How delightful to see

you. She was at her worst — effusive, insincere の部分も、既にピーターの主観によるクラリッサの判断に變わっていると取れる。換言すれば How delightful to see you! から既に thought の被傳達部になっているとも考えられるのである。つまりこの部分では、普通に読み進めてきた場合は地の文だと思われてきた部分が、後にピーターの思考に出會つてから翻つて考えたとピーターの思考であつたとも思われるようになるのである。このような部分を本稿では「曖昧な中間領域」と呼ぶことにする。そしてこの領域が語る聲の流動を支えている。ここでいう流動とは語る聲が徐々に切り替わつてゆく様を表す。まとめれば、クラリッサが語っている直接話法から語り手の語りへ、そして語り手とピーターの混聲（ピーターの主體性・弱）を経て語り手とピーターの混聲（ピーターの主體性・強）へと徐々に流れている。ウルフの『ダロウェイ夫人』などでは、このように話法を使い分けることによって、人物の声から語り手の語りへ、語り手の語りから別の人物の思考へと次々と移行する。そしてこの意識と語る聲の流れるような移行に一つの見ごたえがある。『靈山』における「人稱の實驗」では、このような語る聲の流動がより細やかで曖昧になっているのである。

また登場人物の内面が基本的に間接話法、自由間接話法で表出されることからわかるとおり、『ダロウェイ夫人』では物語世界から一定の距離を置いた語りの位置が保たれている。このような距離感を感じさせる位置から、人物の内面、つまり物語世界における時點に微妙に入りこんでゆく間接度の調整も高い効果を發揮しているのである。

三、『ユリシース』の「内的獨白」と語る聲の流動

「意識の流れ」で最も有名であるジョイスの『ユリシース』は、

基本的には三人稱小説でありながら、頻繁に登場人物の内的獨白が地の文に潜り込んでくる。このような内的獨白は、技術的には自由直接話法とほぼ同義と言われる。自由直接話法は三人稱の地の文の中に一人稱による發話が埋め込まれるもので、時制も登場人物の發話時點を基準軸とする。よつて語る聲は登場人物のほうに移り、直接話法に近くなる。有名な18挿話におけるモーリー・ブルームの長い内的獨白の部分は、事實上モーリー・ブルームを語り手とする一人稱の小説である。三人稱の地の文に一人稱の發話を入れた場合、コントラストが出来上がり、ウルフの例で確認したような微妙な切り替えではなくなる。またステイヴンの内的獨白がテキストの大半をしめる第三挿話の海邊でのシーンのような場合、ステイヴンが直接語るることによつて語り手の存在が希薄になる。すると場面全體の語りが登場人物の位置によつて方向づけられることにより、臨場感が生まれ、逆に外からの視點が失われるので、距離がなくなる。話法の調節は間接度を調整する大きな要素であり、間接度を調整すると、距離が變わる。距離とは逆に言えば間接度のことである。

だが自由直接話法に内的獨白が特徴的な『ユリシース』においても、『ダロウェイ夫人』に見られるような語る聲の微妙な流動は頻繁に起こっている。一例を見る。

A cloud began to cover the sun slowly, shadowing the bay in deeper green. It lay behind him, a bowl of bitter waters. Fergus' song: I sang it alone in the house, holding down the long dark chords. Her door was open: she wanted to hear my music. Silent with awe and pity I went to her bedside. She was crying in her

wretched bed. For those words, Stephen: love's bitter mystery.

Where now?

雲がしだいに太陽を覆いはじめ、すっかり隠しきり、灣をかげらせ、いっそう深い縁に變えた。苦い水をたたえたボウルが目の下にある。ファーガスの歌。ぼくは家の中で一人でその歌を歌った。長いくぐもる和音をおさえながら。母の部屋のドアをあけておいて。ぼくの歌を聞きたがったから。ぼくは怖れと憐れみに打たれて、黙ってベッドのそばへ行った。母はみじめなベッドのなかで泣いていた。あの言葉がね、ステイヴン。愛の苦い祕儀のことどもにうたがうのがね。いまはどこに？

引用部のはじめは動詞の過去形とステイヴンを指す三人稱代名詞が使われているとおり、語り手による地の文で、I sang 二から先の破線部分はステイヴンによる内的獨白である。では地の文と内的獨白にはなされた a bowl of bitter waters. Fergus' song: はどうだろうか。語り手の語りの続きであるから、この語を語り手による提示とみなすこともできるし、この歌に關して内的獨白が續くことから内的獨白とみなすこともできる。だが實際にはそのどちらでもない。というのも、完全なる地の文にしては後續する内的獨白と關連性が強すぎるし、人物の發話と完全にみなすこともできない。つまり、この語が語り手主體の文と人物主體の文をつなぐ役割を果たし、人物の内面へと流れるように入り込ませてゆくのである。また、a bowl of bitter waters. Fergus' song: は、描寫とていつと觀點でみると登場人物の意識にうつる直感的な情景を表そうとしていとされる。『ユリシイズ』ではこのように中間領域に名詞句、もしくは現在分詞による文がくる

高行健の『靈山』における語る聲の流動と「言葉の流れ」

が、ここには作中人物の視點が反映されていると考えられている¹⁴⁾。

さらにこの部分的内的獨白は登場人物のセリフというよりは、一人稱の語り手ステイヴンによる語りの文になっており、物語られる世界と距離がある。ステイヴンの外からの語りから、ステイヴンを語り手とする語りに移行しているのである。さらにステイヴンの語りの中には、母親のセリフが重ねられており、その母親の聲にステイヴンの意識がオーバーラップし、重層的になっている。それから改行後の where now: はステイヴンの内面がまだ残っているものの、外からの視點、即ち語り手の存在も感じられる。つまり、ステイヴンの語りから再びステイヴンと語り手との混聲に變化しているのである。語り手の聲が向けられる先は讀者であるため、このような自由間接話法では人物の内面の聲が讀者にむけられることになり、讀者は共感しやすくなるのである。

このようにウルフやジョイスのテクストでは、語る聲が切り替わり、間接度も調節される。また、ジョイスが用いるような名詞句や現在分詞の文による描寫には、登場人物の意識が反映されているという點も特徴的である。これらをふまえたうえで、『靈山』における實驗を考察する。

四、高行健の『靈山』における語る聲の流動

四・一 高行健と『現代小説技巧初探』

高行健は、新时期中國においてかなりはやい時期に西洋の「現代派文學」¹⁵⁾を輸入、應用した作家である。一九八一年に發表した『現代小説技巧初探』¹⁶⁾では、ビュートル、ジョイス、ロブ・グリエ、ベケット、

カフカ、デュラスなど、この時期に中國でようやく讀まれ始めた作品を分析して注目された。

『現代小説技巧初探』で高行健は、話法の問題を人稱の問題と捉え、話法によって距離が変わると述べている。西洋語の話法では直接話法と間接話法で引用される部分の「人稱」と「時制」が異なるが、中國語では時制が表示されないため、その判断は人稱にたよることになる。高行健の代表作『靈山』では人稱の實驗が行われているが、人稱によって變わってくるのは實は語る聲の流動と距離である。『靈山』では中國語の特徴を生かし、ウルフ、ジョイスのテクストで確認したような語る聲の流動と混聲がさらに推し進められている。中でも語り手主體の文と人物主體の文の間に、その兩者の間でせめぎあう中間領域の文が存在すること、語る聲が二重になること、語り手が部分的に人物に移ることがあるということに注目して比較を進める。

四・二 話法の比較

中國語のテクストと英語などのテクストではそもそも言語形式がこととなる。まず中國語は英語などに比べて主節と從屬節という意識が少ない言語である。話法の「自由」とは從屬節という立場を逃れるところにあるが、中國語の場合そもそも從屬節が主節の影響をあまり受けない。また、時制を持たない中國語では自由直接話法と自由間接話法の區別は人稱でしかつかないが、人稱がなければそのどちらともいえない「兩可型」の話法ができあがる⁽¹⁶⁾ことが指摘されている。話法が間接的か直接的かは、その間接度から考えるべきで、中國語の場合は人稱や時制という形式を離れた別の分析が必要であるが、本稿ではくわしく論じない。とはいえ、中國語において話法の間接度が曖昧になる

ケースがよくあることは確かであり、そのことが高行健の『靈山』に見られる語る聲の微妙な流動においても重要な役割を擔っている。英語では基本的に人稱と時制によって曖昧さが除かれてしまし、日本語の場合は人物の發話と地の文では文體が大きく異なってくるため、やはり曖昧さが出てきにくいのである。

四・三 小説『靈山』における「二重の語り」と語る聲の流動

長編小説『靈山』は、長江流域を旅してまわる「我」のパートと、「我」の意識の中で語られる「你」(二人稱)のパートが交互に現れる小説である。「你」は二人稱ではあるが、ここでは語り手によって外から語られる登場人物になっている。「你」のパートは、登場人物「你」が「她」(彼女)と出會って旅をすすめていくことと、「你」と「她」の對話から構成される。「你」と「她」は登場人物であると共にそれぞれ二人稱、三人稱を表す代名詞であることから、二人の「對話」は實驗性が強い。つまり、語り手が登場人物をさして「你」と呼んでいるのか、それとも登場人物が他の登場人物を「你」と呼んでいるのかか曖昧になるのである。さらに「她」も、特定の登場人物を指して呼んでいるのか、それとも別の人物を三人稱で呼んでいるのかが渾然一體となる。また、「你」は「她」にいろいろな物語を語って聞かせる。つまり「你」は文字通り物語の中の物語の語り手となるのである。既にジョイスの例で、登場人物が部分的に語りを擔う例を示しているが、『靈山』の場合は人物が物語を語るということも重要な實驗的意味を持っている。

例として十三章を少しずつ區切りながら見ていく。

你講的都是野蠻可怕的故事，我不要听，她說。
那你要聽甚麼？

講些美的人和美的事。

講朱花婆？

我不要聽巫婆。

朱花婆不同于巫婆，巫婆都是些又老又惡的老太婆，朱花婆却總是漂亮的少婦。

像那二大爺的土匪婆？我不要聽那種凶殘的故事。

朱花婆可是又妖嬈又善良。

出了村口，沿溪洞而上，巨大的石頭被山水衝得渾圓光滑。

あなたの話はみなどれも野蠻で恐ろしい話、私は聞きたくない、と彼女はいう。

ならば何が聞きたいの？

美しい人と美しい事を話して。

朱花婆のことを話す？

巫女の話は聞きたくない。

朱花婆は巫女ではない、巫女はみんな老いた悪いおばあさんだ、朱花婆はしかしきれいな若妻だ。

匪賊の二大爺の奥さんみたいに？ そんな残酷な話は聞きたくない。

朱花婆はしかし妖艶で善良だ。

村を出、谷川に沿って登っていく。巨大な石は山水に漱がれ、丸く光澤がある。

「你」パートの典型的なパターンはまず旅先の風景が出てきた後、

高行健の『靈山』における語る聲の流動と「言葉の流れ」

上のように引用符なしで對話が始まるものである。引用の最初の行の「她」のセリフは人稱が「我」であり、直接話法である。従ってこのセリフの「你」は人物「她」からみた一人稱である。二行目も人物「你」が「她」を指して「你」と二人稱で呼んでおり、二人の對話になっている。このコンテクストから、三行目は人物「她」のセリフと判断される。同様にして對話が進んでいき、九行目からは明らかに地の文に戻っているが、ここで問題となるのが八行目である。七行目は「她」が語っているのです、その流れからすれば「你」のセリフであるが、九行目の地の文に出會ってから考えると、八行目から語り手の語りに戻っているようにも感じられる。つまり「朱花婆はしかし妖艶で善良だ」の語る聲は「你」と語り手の両方であり、どちらとも決定できない曖昧さがある。『靈山』では、人物のセリフと思われるものからこのような中間にある文を経て地の文に戻る。語る聲は人物↓二重↓語り手と移り、また再び中間形式をへて人物の發話に戻ってゆく。

你說呀。

說甚麼？

說朱花婆。

她專門引誘男人，在山里，山陰道上，突然一個拐彎處，往往在山嶺的涼亭里……。

你見到過？

當然見過，她就端坐在涼亭的石凳上，涼亭建造在山道當中，山道從涼亭里兩條石凳中穿過。你只要走這山道，沒法不經過她身邊。一位年紀輕輕的山里的女人，穿着件淺藍的竹布褂子，腰間脇下都布鎖的鈕扣，領子和袖口滾的白邊，扎了一块蜡染的頭巾，扎法也十分仔細。你

「不由得放慢脚步，在她對面的石凳上故意歇下。她若無其事掃你一眼，并不扭過頭去，抿着薄薄的艷紅的嘴唇，那烏黑的眉眼也都用燒了的柳條描畫過。她深知自己的魅力，毫不掩飾，眼里閃爍挑逗的目光，不好意思的往往竟是男人。你倒首先不安，起身要走（以下略）。」

話して。
何を？

朱花婆の話をして。

彼女は男を誘惑する、山の中で、暗い山道で、突然道が曲がるころ、それから時として峠の亭で……。

あったことはある？

もちろんあったことはある。彼女は亭の石の腰掛に座っている。

亭は山道の途中にあって、山道は亭にある二つの腰掛の間を通っていない。だからこの山道を歩くなら、必ず彼女のそばを通らなくてはならない。水色の木綿の上着を着て、その腰と脇には布のボタンがあって、襟と袖口には白い縁取りで、蛾で染めた頭巾をかぶり、かぶりかたもなかなか粹だ。おまえはおもわず足取りを遅くし、彼女のとなりの石の腰掛にわざと座った。彼女は何事もなかったかのようにおまえをすこし見、けっして振り返らず、薄く赤いくちびるをすばめている。その眞っ黒な眉毛は焼けた柳でかいたようだった。彼女は自分の魅力を知っていて、少しも隠すことがなく、目の中に光って挑発的な色が浮かんでおり、きまりが悪くなるのはたいがい男のほうだ。おまえは最初不安になり、立ち上がろうとした。

一行目「你說呀」から五行目「你見到過」まで、登場人物「你」と「她」が交互に話していると考えられる。四行目からは「你」が朱花

婆の物語を語り始めている。そして六行目にくる「當然見過（もちろんあったことがある）」は對話（のように見えるもの）の續きなので、當然これも語り手よりは登場人物「你」のセリフのように思える。「你」のセリフであるとすれば、次の「她」という人稱代名詞が指示するのは、「朱花婆」である。つまり、二人が對話している（ようにおもわれる）流れからいって、「當然見過」以下は「你」が「她」に「朱花婆」の話語り始めているのだとはじめは理解される。

この續きをさらに登場人物「你」によるセリフと解釋した場合、「你只要走這山道……（この山道を歩くなら、必ず彼女のそばを通らなくてはならない）」の「你」は、「她」に向けられた發話なのだから……この山道があるけば、必ず彼女のそばを通りかかるといふふう」に解釋される。しかしさらに読みすすめ、次の「你不由得放慢脚步」の「你」になると、今度は一般の人を指していると考えるのが苦しくなり、特定の人物、つまり登場人物の「你」をさしているように思われるようになる。もし「你」が登場人物だとすると、語っているのは「你」ではなく、語り手である。つまり最初は「你」が「她」に語っていたはずの朱花婆物語を、語り手が語り始め、「你」はその登場人物となる。その次の「你倒首先不安」あたりまでくると、もはや「你」は登場人物「你」としか考えられない。つまりここではもう語る聲は語り手に移りきっている。朱花婆物語の語り手であったはずの「你」は朱花婆物語内の登場人物にその立場を變えてゆく。翻って考えてみると「當然見過」から地の文に戻っているとも考えられる。だがこれは翻ってそう解釋した場合であり、普通に読んでくればここは「你」のセリフが續いていると讀め、それがいつの間にか地の文に

回収されているところが原文の特徴なのである。「你」と發話している主體は人物「你」と語り手の間でせめぎあう。また三人稱の「她」も人物「你」からみた三人稱であれば朱花婆であるが、語り手の位置からみれば人物「她」になってしまい、朱花婆と人物「她」も混ざり合う。

人稱の轉換という實驗は、「你」や「她」が二人稱や三人稱として機能すると同時に登場人物をも指示するという曖昧さ、さらに語る聲が語り手の語りにあるのか、それとも登場人物の發話にあるのか、曖昧でしかもたえず流動し續けるといふところにある。これによって人稱「你」や「她」で表される人物は一定せず、人格がゆらぐ。これは、「你」のパートがそもそも「我」の意識の中の言葉を捉えたものだからで、意識によってつくられた人格ははっきりと確立されたものではなく、混ざりあってしまうのである。つまり『靈山』の「你」のパートは、意識の中の語る聲や人物の造形が刻々と變化してゆくということ、文の流れの中で表現しているのである。

你說這都是石匠們告訴你的。你在他們山上采石的工棚裏過夜，同他們喝了一夜的酒，談了一夜的女人。你說不能帶她去那種地方過夜，女人去了難保不惹禍，這些石匠也只有朱花婆才能制伏。（中略）他們說，有一回，三個後生拜把子兄弟，就是不信，山道上碰到了個朱花婆，起了邪念。哥兒三個還對付不了一個女人？三人合計了一下，一哄而上，把這朱花婆硬拖到山洞里。她畢竟是個女人，掙不過三個大小伙子，頭個干完事了，輪到這小老三。朱花婆便央求道，善有善報，惡有惡報，你年紀還小，別跟他們造孽，聽我的把我放了，我告訴你一個秘方，日後派得上用場，到時候足夠你正經娶個姑娘，好好過日子。

高行健の『靈山』における語る聲の流動と「言葉の流れ」

おまえは言う、これらはみな、石工たちがおまえに言ったことだ。おまえは採石場の宿舎で石工と共に夜を過ごし、彼らと酒を酌み交わし、一晩女の話をした。彼女をつれてあのような場所で夜を過ごすことはできないとおまえは言う。女が行けば、身の安全は保障できない。このような石工を抑えられるのは朱花婆だけだ。（中略）彼らが言うには、あるとき、三人の契りで結ばれた義兄弟が、この話を信じず、山道で朱花婆に会い、邪な氣持ちを起した。若い男三人で一人に女をもものにできないはずはない。三人は申し合わせ、一度におそいかかり、朱花婆を洞窟の中にむりやり引張っていった。彼女は女だから、三人の大きな男にはかなわない。一人が事を終え、一番年下の弟に回ってきた。朱花婆は懇願した。善には善の報いが、悪には悪の報いがある、おまえは年が若いのだから、二人の眞似をして罪を犯さないで、私のいうことをきいて見逃してくれたら、祕法をおしえてあげるわ、いずれきつと役に立つわよ。じきにまともに女の子を娶って、幸せに日々を過ごせるでしょう。

この部分の「你」は物語を語り續けるが、その語りは間接話法によって語り手に制御されている。傳達動詞「說」が出てくることによって、そこから先の文は「你」による語りだとわかるが、その語りは語り手と登場人物「你」の二つの聲に語られている。

ここではさらにその「你」の語る部分に「他們說」と、また別の人物による語りが入ってくる。ここから先は「你」によって代行される「他們」による語りである。この三重の間接話法の中に「朱花婆」による一人稱の發話が重なっている。ここでは物語言説が第一次から第二次、第二次から第三次と次々と滑り込み、しかも語りは重ねられて

おり、複数の聲が響き合っている。

このように、『靈山』における人稱の實驗は、語る聲が流動し、重なり合う。また、「意識の流れ」の技法が、意識の擔い手からの直感的な描寫や思考を問題としているのに對し、『靈山』ではより物語を語ることそのものが問題となっている。傳説や記憶は單純に語られてゐるのではなく、さまざま語り手によって重層的に語られるのである。また視點や語る聲についての理論は西洋文學を中心に研究され、一定の成果を收めたが、言語形式の異なる中國語にはそのまま適應できないことも明らかである。これまでの理論では西洋語にならって「人稱」と「時制」に固執した話法と間接度の分析をしているが、中國語や日本語では別の枠組みが必要である。中國語から理論を批判的に検討することによって、統合的な文學理論を組み立てるのに寄與できる可能性もある。

なお、「意識の流れ」「内的獨白」といった技法は早くには三〇年代に劉呐鷗や穆時英のほか、何人かの作家によって應用されていた。本稿で詳しく論じることができないが、これらが注目していたのは主に「内的獨白」と「名詞句の羅列」という表面的な特徴である。その「内的獨白」は三人稱の地の文の中に一人稱の發話を埋め込んだものであった。しかしこれらは日本の新感覺派を經由していることもあって自問自答の形式が中心で、また人物の思考が括弧で括られることによつて曖昧さがなくなつてゐるものもある。「名詞句」も單に羅列によつて事物を提示するのみに終わつてゐた。ジョイスにおいて名詞句の羅列には人物の意識が投影されてゐることが多く、「曖昧な中間領域」を構成する點は既にみた。總括すれば中國の「意識の流れ」の實驗では、語り手の語りと人物の聲が交錯、流動していなかつたのであ

る。また四〇年代では汪曾祺が「意識の流れ」を取り入れていたことが指摘されているが、こと「意識の流れ」という點に關していえば、劉呐鷗や穆時英のものとは同様に、語る聲の流動と距離の調節が見られない。例えば小説「復讐」は「一本の白い蠟燭、瓶半分の蜂蜜。」という名詞句からなる文から始まるが、續く一文は「他的眼睛現在看不見蜜（彼の眼は今蜜が見えない）」とあるように、名詞句二つは事物の提示に使われており、「曖昧な中間領域」を構成していない。内的獨白も例えば「他的胃口很好。他一生沒有嘔吐過幾回。一生、一生該是多久呀？我這是一生了麼？（彼の胃はとてども丈夫だ。一生のうちは何度も吐いたことがない。一生、一生とはどれだけなのか？俺のこれは一生なのか？）」というように、語り手が前もつて提示した條件に一人稱の獨白が自問自答で答えるパターンがほとんどで、人物の語りは統御されているのである。また、『靈山』で示したような引用符なしの會話もあるが、やはり地の文かセリフかははっきりとしており、聲は流動しない。この他、イギリスと關係の深かつた徐志摩、林徽音、凌淑華などテキストにも内的獨白や自由間接話法の使用例が見られる。しかし徐が注目していたのは『ユリシーズ』一八挿話におけるモーリー・ブルームの長い獨白で、三人稱と一人稱の對立にはなかつた。凌淑華などに斷片的にみられる自由間接話法も、ウルフにみられるような微妙な流動にはなっていない。また、フロイト主義の影響をうけた心理小説が「内的獨白」と考えられることがあるが、「意識の流れ」でいうところのそれ（自由直接話）とはことなるものである。なお、八〇年代では王蒙が「意識の流れ」で有名であるものの、嚴密には「意識の流れ」になつていなかったことは既に指摘があるとおりである。

高行健の小説言語は中國語の特徴を利用したものであるが、ここで確

認したテキストが英語のものと異なるものになっていたことも、本質的には言語に内在する約束事 (convention) に由来するものと考えられ、ここに比較詩學の可能性が開かれる。「意識の流れ」という意味ではジョイスなどの他、フォークナーの名前も擧がるだろうし、マルケスやアレナスといった中南米の作家も「語る声の実験」ですぐれた成果をあげている。文學研究は「中國」の枠組みにとらわれることなく、世界的な視野でそのテキスト性を探る必要性も開拓していかなくてはならないと思われる。

五、「意識の流れ」と「言葉の流れ」

既に述べた通り、『靈山』での登場人物「你」は、語り手「我」の意識の中の旅という設定になっており、「你」の世界とは「我」の頭の中で起こっていることとされている。敷衍して言えば「你」のパートは大きな「意識の流れ」である。高行健自身は自分の技法を「言葉の流れ」と呼んでおり、これは中國語としての特徴がうまく利用されたものである。ここまで検討してきた語る聲の流動も、この「言葉の流れ」の考え方から派生してきたものとも考えられる。次にその「言葉の流れ」について見る。その「言葉の流れ (語言流)」の概念は次のように説明されている。

中國語は西洋の分析的な言語にくらべて、主語の人稱と時制の形態にそれほど多くの制限がなく、人の意識の活動を表すときの言語使用には融通が利く。時には融通が利きすぎて、思考の短絡さや語義の曖昧さなどを生んでしまいがちだ。私はずっと現代人の豊富な感覺を表すよりふさわしい中國語を求めてきた。一連の中短編小説を書き、

「おじいさんに買った釣り竿」にいたってようやくその兆しが見えた。現實、追憶と想像は中國語の中でみな語法の觀念を越えた永久の現在性として表される。すなわち時間の觀念を超えた言葉の流れ、思考と感覺、意識と無意識、語りと對話と獨り言、どれも自分の意識の異化であるとはいえ、私は靜觀に訴え、どれも西洋の小説のような心理分析や語義の分析的な方法をとらず、みな言葉の線狀性の流れの中に統一した。私の長編小説『靈山』の形式と構造はこの種の敘述の言葉から導き出されているのである。

このほか「意識の流れ」に言及し、それは言葉を通じてしかありえないので、「言葉の流れ」と呼ぶほうが適當であるとしている。つまり「言葉の流れ」とは「意識の流れ」に對して使われている概念でもある。なお「言葉の流れ」という概念は、おそらくバフチンの影響を受けているのではないかと思われる。

この引用文で特に注目したいのは、「分析的な方法を取らない」ということと、「線狀性の流れの中に統一した」という部分である。この方法論が具體的にどのように表されているのか觀察していく。

你坐的是長途公共汽車，那破舊的車子，城市里淘汰下來的，在保養的極差的山區公路上，路面到處坑坑洼洼，从早起顛簸了十二個小時，來到這座南方山區的小縣城。

おまえが乗ったのは長距離バス、その古い車體は、都市では使わなくなったもので、補修されていない山の道は、あちらこちらでこぼこで、朝はやくから十二時間揺られ、この南方の山間の縣城についた。

「線狀性の流れに統一」という方法は、この冒頭部分に既に現されている。最初の文で長距離バスというイメージを提示すると、次に焦点は古い車體に移動し、そして次のまとまりではその車體の説明になる。それから焦点は道に移動し、その道の説明を次の言葉のまとまりに擔當させる。さらにつきぎのまとまりでは道がでこぼこなことから連想される「揺れる」ことが述べられ、次のフレーズで到着が示される。このように「焦点あわせ」その説明／描寫／イメージ↓別のものに焦点合わせ」と續く。つまり「言葉の流れ」の「線狀性に統一」とは、語り手の頭に思い浮かぶひとまとまりの言葉を一つのフレーズとし、そのフレーズから喚起される次の言葉のまとまりを並べるといふものである。『靈山』の「你」の世界は「我」の頭の中で起こっていることとされ、五十二章では「おまえは知っている。私は獨りごとを言つて自分の孤獨を慰めているにすぎない」と語られるが、「你」のパートはまさしく、「我」の頭の中に浮かぶ獨り言を捉えようとしているのである。

この、頭に浮かんでくる言葉を順番に並べるといふ方法によって、「分析的な表現」も回避されている。比較として試みに、「背景AはBである」「人物Cが行動Dをする」とういふような分析的で「明晰な」論理構成の文を考えてみよう。

城市里淘汰下來的車子
在保養得極差的山區公路上走過去。

都市では使わなくなった車が、
補修の行き届いていない山の道を
走っていく。

この文では主語である「車子」と動詞「走過去」が中心となり、そ

れを修飾する部分「城市里淘汰下來的」や「保養得極差的山区公路上」は背景化される。つまり、ほぼ同様の命題を並べていながら、『靈山』原文とは異なる階層構造が分析的言語にはできあがる。『靈山』の文章では、「背景としてAがBとしてある」中を、「人物Cが行動Dをする」という語り方をとらない。まず大きくどこかに焦点をあわせたら、その焦点から思い浮かぶ言葉を加え、またすぐに次に思い浮かぶ對象に移動する。頭の中の浮かぶ順番に提示されるので、ひとつひとつのフレーズが同格となり、世界はその言葉とともに動く。これが「言葉の流れ」の方法である。また『靈山』の描寫では、この引用部分のように、まずは畫面に存在する要素をひとつひとつ並べて言った後、流れの後半は人物の動きであることが多い。一般的な書き方である「AがBであるような背景の中で人物CがDした」という場合、人物の行動が主人であって、それを取り巻くものは從屬する「背景」でしかなくなる。しかし『靈山』の言葉の流れの場合、既にみたように「Aで、Bで、Cで、D」という形をとり、すべての要素は同格になってしまう。車が提示され、道が提示され、その流れの中で人物が登場する。人物が提示されたならば、その連想として次のフレーズではその行動が示される。このようにすることによって、人物の行動も空間の動きの中に溶け込むことになる。

你于是來到了這烏伊鎮、
(人物↓行動↓烏伊鎮) 一條鋪着青石板
的長長的小街、(烏伊鎮の青石の敷かれた道) 你就走在印着一道深
深的獨輪車軌的石板路上、(その道の上を歩く人物) 一下子便走進了你
的童年、(歩く↓過去へ) 你童年似乎待過的同樣古舊的山鄉小鎮。

おまえはそこでこの烏伊の町へやって來た、
黒い石を敷いた長々

とした道、おまえは手押し車の轍が深く刻まれた石疊の道を歩き、たちまちおまえの子ども時代に入っていった、お前の子ども時代に過ごしたらしい古い山間の町だった。

ここではまず鳥伊鎮についたという文から始まる。その次に「言葉の流れ」では前のまとまりなどから思い浮かぶことがフレーズとなる。この場面では、第二のまとまりの「青石板」から導き出される第三のまとまりではその風景に「你」が登場し、しかも歩くという行動がある。その行動の結果として、子ども時代に歩き入ってゆくと述べられる。分析的にいえば、「子ども時代に歩き入る」という表現は比喩であり、実際に時間を超越できるわけではない。しかし「你」のパートは意識の中の世界なので、「子ども時代のようにある」という比喩として分析的にとるべきではなく、原文からうける印象は文字通り「子ども時代」の空間に入り込んでいゝる。意識の中では、回想の風景も現在の中に混ざり合うのである。

このような「言葉の流れ」の方法が可能なのは、中國語が英語などに比べて從屬節の意識が低く、階層構造を回避することがそもそも行いやすいからである。一つのまとまりから喚起される要素が次のフレーズとなるのは、中國語の表現では實は他の作家の文でも時々見受けられる。高行健の「言葉の流れ」はこの特徴を擴張したものと見えるだろう。

さらに二例を見てみる。

前面有一個村落，全一色的青磚黑瓦，在河邊，梯田和山崗下，錯落有致。村前有一股溪水，一塊條石平平駕在溪流上。你于是又看見一

高行健の『靈山』における語る聲の流動と「言葉の流れ」

條青石板路，印着深深的一道獨輪車轍，通向村里。你就又聽見赤腳在石板上拍打的聲音，留下潮濕的腳印，引導你走進村里。

前方に村、すべて同じ黒っぽいレンガと黒い瓦が、河邊に、棚田と山の下にあって、不ぞろいで趣がある。村の前には谷川、すべすべした石が谷川にかかっている。おまえはそこでまた一筋の黒い石疊の道を見る、深く手押し車の轍の跡が刻まれ、村へと伸びる。おまえはまた裸足が石疊の上を打つ音を聞く、濕った足跡を残して、おまえを村へと導く。

高行健の技法では、語り手が思い浮かぶ順にフレーズを並べるので、語順が重要である。この引用部でも焦點が「村↓瓦↓河↓棚田↑山↓小川↓平べったい石」と、視點が移動するように順番に世界を提示していつている。これは語り手が頭に思い浮かんだ順番に言葉をならべているのだと考えられ、讀者の立場からすれば前方にある村の様子を語り手の言葉の流れの順番に認知することになる。原文では「村」と全體を遠くから見て、そこから視點はまず黒い瓦にいき、氣がつくと横には河があつて、向こう側には棚田と山がある、というように言葉によって空間が釣り上げられている。續く文に「おまえはそこでまた見る」という語が來ていることから、この描寫には登場人物「你」の視點の動き、認知の順序が投影されていると考えられるだろう。また分析的表現「轍の跡が刻まれた道が村に向かって延びている」では「轍の跡が刻まれた」は背景化し、静止している道の像を説明的に述べている文になるが、「言葉の流れ」では、道をまず認知し、次に轍の跡を認知し、それから「通向村里(村に向かって伸びる)」というように、そこではじめて道が伸びている様子が認知される。また、次の

フレーズで「你」は、石疊から連想して「裸足が石疊を撃つ音」を聞く。その子ども時代の記憶が「足跡」に變化して「おまえ」を導くのである。ここでも過去の記憶である足跡が、この瞬間に畫面に現われてゆくさまが描かれている。これも時間を越えて言語の線狀性の中に統一した結果である。このように時間と空間が重なりあうのは、「意識の流れ」の特徴であるが、階層構造のある分析的表現では、普通は特定の人物の回想であることが明示される。『靈山』の語りでは、流れの中で過去が溶け込むという技法となっている。

大滴的水珠晶瑩透明、不慌不忙、一顆一顆、落在臉上、掉進脖子裏、水涼水涼的。

大粒の水玉はすっきりと透明で、ゆっくりと、一滴一滴、顔の上
に落ち、首の中に流れ込み、水のように冷たい。

ここでも「不慌不忙」「一顆一顆」は分析的にいえば副詞的要素であり、本来は二次的な要素として扱われる。ところが流れの中で獨立したまとまりのフレーズとして與えられることによって、單なる「落在臉上」の修飾語ではなくなり、前景化される。中國語ではこのように、品詞を表す要素や格を表す要素が言語形式として表示されない。このことが背景化を妨げ、階層構造のある分析的な言語になることを防いでいる。

『靈山』が「獨白形式」であるということはこの文體からも保障されているが、重要なことは「獨白」であることそのものではない。「獨白である」と決定づけることで終わりにするのは、『靈山』のもつ言葉の魅力を取り逃がすことになる。「言葉の流れ」では、言葉が線

状をなすことを利用し、一つのフレーズごとに空間や時間が徐々に展開していくのである。このように考えると、先に論じた「語る聲の流動」も、この角度から見れば一つのフレーズ毎に聲が微妙に入れ替わってゆくものだとすることができると言える。言葉は順番に認識してゆく読み手は、認識したフレーズ毎に語られてゆく世界が動いてゆく様を見、外的描寫から徐々に内的記憶や印象へと入り込まれる。小説言語の分析とは、書き手の意圖がどうであつたかに單純に還元するものではなく、読み手の讀みの過程を明らかにするものである。政治的・社會的な圖式で讀みを閉ざすことは、言葉に目をつぶることにつながる。高行健はテキストとは第一に言葉であるということを感じさせてくれる作家ではないだろうか。

ところで「本來的に分析でない」中國語では、高行健の「言葉の流れ」のように、語り手の認知の順番に言葉を並べるということは部分的にはよく起る。例えば風景描寫に定評がある廢名のテキストなどにもよく見られる。小説「橋」からひとつ例を見る。

一棵樹、不同那密林相連、獨立、就在道旁、滿樹纏繞的是金銀花。
一本の樹が、その密林と連ならず、ぽつりと、道の脇にあり、
樹を覆っているのはスイカズラの花だ。

この文は『靈山』の最後に挙げた例文によく似た構造を持っているのに気づくだろう。まず樹が提示され、その樹が林に連なっていることが次のフレーズで示され、さらに獨立していること、道端であることが順々に示されていく。つまり「言葉の流れ」につながる小説言語は高自身も言っているように、中國語がもともと持っているものであ

る。日本語に譯される場合は助詞の付加など分析的にせざることも多いのであるが、このような修辭的特徴は詳しく検討されていないのではないだろうか。高行健の小説言語はこのような中國語の流れの中に時間や空間、聲などを次々に展開していつているものだとすることができる。

六、まとめ

以上、高行健の言語的な實踐を「語る聲の流動」と「言葉の流れ」に注目して解析した。

高行健は歐米の理論や技法を學ぶと共に、中國語としての表現を追い求めてきた作家である。小説の「読み」とはその内容や立場を明らかにするだけのものではなく、小説言語の読みそれ自體の研究を行わなくてはならない。

また、現代文學は強く外國文學の影響を受けており、中國語の枠内だけでの價值判断は狭いものとならざるを得ない。本稿では英語の分析に大きな割合を割いたが、これは「意識の流れ」「内的獨白」といった用語だけ一人歩きしているのではないかという問題意識からである。中國語や日本語からの発信は、英語などから相對化されるべきであるのと同時に、逆に英語などを相對化することも考えていかななくてはならないだろう。

今回は『靈山』の小説言語の解釋を中心にを行ったが、「理論」は解釋の道具というよりも、解釋が生まれる理由を明らかにしてゆくところに妙味がある。高行健が論理的な關係や品詞、格などを形式的に明示せず、從屬節という意識が低い中國語の特徴を利用していることは示唆的である。形式に明示されない要素が多いということが、中國語

高行健の『靈山』における語る聲の流動と「言葉の流れ」

の修辭理論において非常に大きな役割を擔っていると考えられ、さらなる研究が必要のように思われる。

注

- (1) 高行健は、文學を「個人の聲」と考え、政治と關わることを否定し「冷たい文學（冷的文學）」を提唱するなどしている。具體的には『沒有主義』（天地圖書、二〇〇〇年）や、ノーベル賞受賞講演「文學的理由」『高行健短編小説集』（聯合文學、二〇〇一年）などを参照。
- (2) 高行健の政治的な問題は主に、天安門事件に取材した劇作「逃」にある。しかしその「逃」も、それほど中國政府を非難するものにはなっておらず、むしろ高の政治からの逃亡を宣言する作品になっているように思われる。
- (3) 飯塚容「あとがき」『靈山』（集英社、二〇〇三年）、飯塚容「人稱」の實驗と「多聲部」の試み』『規範』からの離脱（山川出版社、二〇〇六年）、辻田正雄「高行健の文學について」『東亞』二一七號（霞山會、一九八五年）など。
- (4) 人稱を切り替えること自體は、必ずしも珍しいものではない。本稿で取り上げる「意識の流れ」文學でも三人稱と一人稱の轉換はあるし、高行健はフランスのヌーヴォーロマンの影響を受けている。また、登場人物を二人稱で呼ぶ例は、南米文學などにも見られる。
- (5) 「敘述の角度（敘述角度）」という語は、中國語の理論で頻繁に使われる用語であるが、あまり嚴密な定義はないようである。なお、ここで使っている「聲」という術語はジュネット理論では「態」(voice)、英語では「voice」と譯出されていたものであるが、最近の譯例に従って「聲」とする。
- (6) 高行健は劇作も多く、「多聲部」以外にも實驗的な技法を實踐してい

るが、本稿の目的は小説言語の読みであるため、特に追求しない。というのも演劇は臺本以外に、舞臺上に實際の人間が複数登場して行うものであり、テキスト論としては単純に比較できるものではないからである。

(7) 代表的なものに Genette G, 1972 Figures III, Edition du seuil, (ジャンル・ジュネット『物語のテクニク』書肆風の薔薇、一九八五年)、G. Leech and M.S. hort, style in fiction, Longman, 1981 (『小説の文體』研究社、二〇〇三年) などがある。

(8) 申丹『敘述學與小説文體學研究』(北京大學出版社、一九九八年)、趙毅衡『當說者被說的時候』(中國人民大學出版社、一九九八年)、中里見敬『中國小説の物語論的研究』(汲古書院、一九九六年) など。

(9) Mrs. Dalloway, Virginia Woolf, Penguin Popular Classics, 1996, p184 (翻譯は『タロウェイ夫人』角川文庫、二〇〇三年版、二六七頁)。

(10) Ulysses, p15 (『ユリシーズ』三〇頁)

(11) 英語では一般的に、現在分詞や名詞句の文には登場人物の意識が反映されていることが多い(山岡『語りの記號論』松柏社、二〇〇一年)。

(12) 中國では七〇年代後半から八〇年代にかけて、西洋のモダニズムやポストモダニズムなどの文學を一括して『現代派』と呼んでいた。この呼稱に含まれる流派や作家は多岐にわたり、その定義付けはかなり曖昧なものだった。

(13) 『現代小説技巧初探』とその小説技巧に関しては、橋本陽介『高行健の小説技巧と『現代小説技巧初探』』『野草』八〇號(中國文藝研究會、二〇〇七年)を参照。

(14) 人稱に關しては、一貫して二人稱を使用したビュートルの『心變わり』などにも言及している。また、話法によって距離感が変わることも述べている。(彼はいった、彼はあるときあるところできかくくしかじかと：彼はいった、彼のそのときの感じは何々……。というような話法では、自然と語り手と讀者の間に一種の距離感が生まれる。このような距離感

は小説の中で時として非常に重要である(十一頁)。

(15) Lily Hagenaar, 中里見敬譯「中國語における自由間接話法」『言語科學』(九州大學教養部言語研究會、二〇〇二年)。

(16) 申丹『敘述學與小説文體學研究』二七六頁参照。

(17) 高行健『靈山』(天地圖書、簡體字版、二〇〇〇年)。以降、『靈山』本文の邦譯、太線は特に断りがない限り引用者。『靈山』には邦譯(飯塚容譯、集英社、二〇〇三年)があり、参考にしているが、本稿では日本語としての自然さをあまり考えず、できるだけ論點にあうような直譯調にした。

(18) 松浦恆雄『四十年代の汪曾祺と意識の流れ』『人文研究』四九號(大阪市立大學、一九九七年)

(19) 『汪曾祺全集』第一卷(北京師範大學出版社、一九九八年)

(20) 徐志摩は「康橋西野暮色」(『時事新報』「學燈」1923、7月7日)において、第18挿話におけるモーリー・ブルームの内的獨白に贊辭をおくっている。

(21) 原田壽美子「海的夢(海の夢)の「意識の流れ」に關する技法について」『研究年報』(名古屋大學産業科學研究所、一九八九年)

(22) 高行健『沒有主義』十一頁。譯は引用者。

(23) 『沒有主義』四七頁。

(24) バフチンは、言語と意識の問題に關して「まず、われわれの意識とは何かを規定することからやってみよう。／目を閉じ、この問題を考えてみよう。われわれが自分のなかにまずとらえるものは、言葉の流れといったものである。言葉は、ときには一定のフレーズとむすびついたりするが、なによりも、なにか断片的な一般的印象——思考やなじみの表現や生活のさまざまな對象とか現象が融合したもの——の絶え間なき變轉のなかで動いていくものである」(「バフチン言語論入門」桑野隆。小林潔編譯、せりか書房、二〇〇二年、一二二頁) というように述べており、

その概念は高行健の概念に近い。

- (25) 『靈山』第一章、一頁。
- (26) 『靈山』二九八頁。
- (27) 『靈山』第三章、十六頁。
- (28) 『靈山』第十三章、七三頁。
- (29) 『靈山』第十章、五六頁。
- (30) 『橋・桃園』復旦大學出版社、三頁。

※本論は、日本中國學會第五十九回大會（二〇〇七年十月六日、於名古屋大學）における口頭發表を基にしている。ご意見をくださった先生方に感謝いたします。