

# 邱妙津作品における「鰐」という表象の 源泉をめぐって ―台湾現代文学における日本文学の「引用」―

垂水 千恵

【キーワード】 邱妙津、村上春樹、安部公房、間テクスト性

## 1. はじめに

台湾人作家、邱妙津（Ciou, Miao-Jin、チウ・ミアオチン、1969～95）にとっての最初の長編小説である『ある鰐の手記（原題：鱷魚手記）』は、1994年5月に台湾の時報文化出版社から刊行され、翌年10月には「一九九五年時報文学奨推薦奨」を受賞している。女友達への愛情に苦しむ女子大生「拉子」の視点から、同性愛者としての葛藤を描いた本作品は、台湾現代文学、特にセクシュアル・マイノリティ文学の正典として長期にわたる人気を博している。

同作品が様々な映画、文学作品への言及、引用に満ちた作品であることは議論の余地がないが、本稿では特に「鰐」という表象をめぐり、この卓抜なる着想がどこから齎されたのか、という点に着目することで、台湾現代文学を代表する作家の一人である、邱妙津における日本文学の「引用」について論じて見たいと思う。

その前に、『ある鰐の手記』ではどのように鰐が描かれているか、について簡単にまとめておこう。『ある鰐の手記』は「私」と名乗る主人公「拉子」の語りによって構成されているものの、所々に「鰐」が登場する寓話的な節が挿入されるという、二重構造をその特徴としている。「它（因為性別未知、對鱷魚一律去性化呼稱、便利溝通和傳播）〔和訳：彼／彼女（性別がわからないので、鰐については今後このようにお伝えします）〕」（「第二手記」8、p. 61）とされる鰐が、既成の性別による存在の二分化を打破するセクシュアル・マイノリティの隠喩であることはまず間違いあるまい<sup>1</sup>。また常に「人装」を着用している鰐を、抑圧と差別のスティグマを刻印され、身分を偽装せざるを得ないすべての存在の隠喩であると考えてもいい

だろう。作品はこの鰐を通して、国家の滑稽さや、メディアの暴力、また人々の好奇心の愚かさや悪意が浮きだす仕掛けとなっている。

筆者はすでに別稿「邱妙津『ある鰐の手記』と村上春樹『ノルウェイの森』との間テキスト性について」（以下、別稿と記す）において、『ある鰐の手記』が如何に村上春樹の『ノルウェイの森』と深い関係にあるかについて論じたが、その論考の中でこの鰐という表象がビートルズの“Norwegian Wood”の歌詞「We talked until two/And then she said, "It's time for bed"/She told me she worked in the morning/And started to laugh/I told her I didn't/And **crawled off to sleep in the bath.**」の強調部分、つまり性的関係を持てず一人空しくバスタブで眠る男のイメージを反映しているのではないか、ということを描いた<sup>2</sup>。何故なら原著の表紙が端的に示しているように、『ある鰐の手記』における鰐はバスタブに入っていることを大きな特徴としているからである<sup>3</sup>。また、バスタブということであれば、Derek Jarmanの『The Garden』（1990）におけるバスタブに入ったゲイのカップルの映像から強く影響を受けているであろうことも同稿において指摘した<sup>4</sup>。

本稿においてはさらに4つのテキスト、村上春樹「緑色の獣」（1991）、岡崎京子『PINK』（1989）、安部公房『他人の顔』（1964）、『箱男』（1973）を挙げることで、邱妙津の想像力の源泉を探ると同時に、日本文学が邱という優れた同時代作家と如何に交わることができたか、という問題について論じてみたいと思う。

## 2. 村上春樹「緑色の獣」（1991）

「緑色の獣」は『文学界』1991年4月臨時増刊号「村上春樹ブック」に掲載された後、単行本『レキシントンの幽霊』（1996年11月）に収録された作品である。まずは「緑色の獣」の内容について簡単に述べておこう。

「夫がいつものように仕事に出ていってしまうと、あとに残された私にはもうやる事がなかった」と、村上には珍しい女性の一人称の語りで作品は始まる。「何もすることがない」「私」が庭の椎の木を見ていると、その根元から「尖った爪のようなものが姿を見せ」「もともと緑の獣が這い出て」くる。獣は「きらきら光る緑色の鱗に覆われて」おり、「鼻は奇妙に長く、先にいけばいくほど緑色が濃くなっていた。先端は鞭のように

細く尖っていた」。さらに「緑の鱗から突き出ているひょろっとしたピンクの手足には長い爪がはえてい」る。獣はドアの鍵を開け、家の中に入ってきたばかりか、「私」の心を読み取り、「少しずつ奇妙」なしゃべり方で話しかけてくる。「ねえ奥さん、奥さん、私はプロポーズに来たですよ。わかるですか？　ずっと深い深いところからわざわざここまで這いあがってきたですよ。」やがて「私」は「この獣は感情の変化のままだんどん変身する」ことに気づき、「思いつく限り残酷な場面」を想像して「緑の獣」をいじめる。獣は苦しんだ揚句に「姿は夕暮れの影のように薄くなり、悲しそうな膨れた目だけが名残おしように空中に残」る。さらに「私」は追い打ちをかけるように「お前には何もできない。お前の存在はもうすっかりぜんぶ終わってしまったのよ。」と念じると、「そのうちに目も虚空の中に消えてなくなり、夜の闇が音もなく部屋に満ちてきた。」

これがわずか8頁の短編小説「緑色の獣」の内容である。この「鼻は奇妙に長く」「先端は鞭のように細く尖ってい」る獣の外見が鰐を連想させることは間違いあるまい。さらにその擬人化された描写も『ある鰐の手記』の鰐との共通性を強く感じさせる。もっとも、『レキシントンの幽霊』の中国語訳が台湾で刊行されたのは1998年2月であり、当然のことながら1994年6月25日に自死した邱妙津がそれを入手することは不可能である。邱妙津が1991年の初出を読んだ可能性もゼロとは言わないまでも、かなり低だろう。その意味ではこの二つの作品に古典的な意味での影響関係を読み取することはさほど意味がない。

しかし、筆者が別稿において論じたことは、『ある鰐の手記』と『ノルウェイの森』の間には、伝統的な影響関係を越えた間テクスト性（intertextuality）が存在するということであった。具体的には1994年（『ある鰐の手記』の小説内時間に即して言うならば1989年）に邱妙津が読み取った直子の玲子に対する同性愛的感情が、1999年、つまり邱妙津の死後に村上春樹によって書かれた『スプートニクの恋人』において村上春樹本人によって作品化された、ということである<sup>5</sup>。つまり邱妙津が『ノルウェイの森』というテクストを引用・吸収し、さらに変形させて『ある鰐の手記』というテクストを編み上げたように、村上春樹自身も『ノルウェイの森』というテクストに「吸収と変形」を加えて、『スプートニクの恋人』を書き上げた、ということである。

その意味において、邱妙津が実際に「緑色の獣」を読んだかどうかはそれほど重要ではない。邱の感性和村上の感性が呼応し合う瞬間があり、まったくの偶然に類似した表象を生み出した、ということが重要なのである。

『ある鰐の手記』の鰐が「拉子」の分身であるように、「緑色の獣」も「私」の分身—村上風に言うならば影／無意識であると考えられる。さらにこの二つの作品の共通点は、鰐／獣の外的類似に加え、もう一人の語り手である「拉子／私」の分身を葬る物語でもある、ということである。鰐が「祝你們幸福快樂！」と言いつつ海に消えていくように、「緑色の獣」も「私」にその存在を否定されて消えてしまう。この偶然と言うにはあまりに巧みな感性の呼応はどこから生まれたのであろうか？

それを古典的な意味で「実証」することは難しいが、鍵の一つは、「緑色の獣」が土の中から這い上がって来た—つまりは**土に埋められていた存在**である、ということであろう。『ある鰐の手記』の「第八手記」2（p.193）には以下のような箇所がある。

痛苦像一個破了底的口袋、一直漏個不停。我不知道要怎麼樣才能讓它把破洞收縮起來、要怎麼樣才能到村上春樹所說的…「六年裡我埋葬了三隻貓、燒掉了若干希望、把若干痛苦捲進厚毛衣裡進土裡、一切都在這無從掌握的大都市進行。〔和訳：苦痛は底の破れた袋のようなもの。ひたすら中身が漏れ続ける。でもどうやってその穴を綴ればいいのかわからない。どうやったなら村上春樹の言う、「六年のあいだに三匹の猫を埋葬した。幾つかの希望を焼き捨て、幾つかの苦しみを分厚いセーターにくるんで土に埋めた。全てはこのつかみどころのない巨大な都会の中で行われた」という心境に至れるのだろうか。〕」

これは出典は明かされていないが、『中国行きのスロウボート』（1980）からの引用である。しかも、この一節は邱妙津の最後の長篇作品『蒙馬特遺書〔邦題：モンマルトル遺書（本邦未訳）〕』（1996）でも引用されさらに重要な効果を發揮している。『蒙馬特遺書』「第二書」四月二十八日の絮宛て書簡には「想到我終於体会到「親手埋葬」四個字、想到村上春樹說六年裡我埋葬了兩隻貓的事、而我要在巴黎這美麗又孤独的城市裡独自埋葬多少隻兔兔、多少秘密的愛呢？〔和訳：終に「この手で埋める」という

●  
ことを体験したのだ、と思った時、六年のあいだに二匹の猫を埋葬した、  
という村上春樹の言葉を思い出した。私はこのバリという美しくも孤独な  
都市に、幾つの兎と、幾つの秘密の愛を埋めたのだろうか」(p. 22、●  
は垂水)という記述がある<sup>6</sup>。「三隻猫」が「兩隻猫」になってはいるが、  
『ある鰐の手記』同様、これが『中国行きのスロウ・ボート』の一節であ  
ることは間違いあるまい。台湾で頼明珠訳に拠る『中国行きのスロウ・  
ボート《開往中國的慢船》』が刊行されたのは1998年であるが、表題作だ  
けは「開往中國的slow boat」と言うタイトルによって1988年刊行の頼明珠訳  
『聽風的歌』に収録されている<sup>7</sup>。村上のこの一節はずっと邱妙津の想像力  
を刺激し続け、遺作『蒙馬特遺書』を生んだものと思われる。『蒙馬特遺  
書』の読者ならば「獻給死去的兎兎與即將死去的我自己〔和訳：死んでし  
まった兎と死に往く私自身に捧げる〕」という衝撃的なエピグラフ  
(epigraph) および兎を埋めることから始まるその内容を記憶しているに違  
いない。これはまた稿を改めて論じる予定であるが、モンマルトルとは  
Sacre-Coeur (サクレ・クール聖堂) の支配する巨大な墳墓でもあるのであ  
る。

愛する者、あるいは愛する者の分身である猫を埋める、という村上の想像  
をさらに死への衝動へと発展させていったのが邱妙津だとすれば、その埋  
めた者の逆襲へと想像を発展させていったのが村上の「緑色の獣」だと考  
えられる。その意味において中国行きのスロウ・ボート／緑色の獣／ある  
鰐の手記／蒙馬特遺書は間テキスト性 (intertextuality) を持ちあうテキスト  
であると言えるだろう。

### 3. 岡崎京子『PINK』(1989)

さて、次に挙げるテキストは岡崎京子『PINK』(1989)である。寡聞に  
してこの天才漫画家岡崎京子(1963～ )の作品が台湾で翻訳されている  
かどうかは知らない上、邱妙津自身も岡崎については言及していないので、  
これは単なる同時代の偶然の域を出ないかもしれない。しかし、同性愛者  
との友情を描いた『River's edge』(1994)を含め岡崎と邱妙津の世界は偶  
然とは思えないほどの感応を見せている。筆者が『ある鰐の手記』の日本  
語訳を刊行した際も、「鰐と言えば岡崎京子も書いていましたね」という

指摘を受けたことがあり、そうした日本での受容のあり様を伝える上でも、簡単に『PINK』（1989）の内容を紹介しておきたい。

『PINK』の主人公由美子は昼間はOLをしながら、夜はホテル嬢のアルバイトをしている。何故ならば、彼女は自宅の浴室で鰐を飼っており、その鰐のえさ代を稼ぐにはOLの給料では足りないからである。版權の関係で画像の引用が出来ないのが残念であるが、『PINK』には、『ある鰐の手記』「第三の手記」4に登場するバスタブにつかる鰐を思わせるシーンがある。鰐とバスタブの繋がりについては、前述のように“Norwegian Wood”および『The Garden』との関連が考えられる。が、もう一つ忘れてはならないのは『ある鰐の手記』「第一の手記」1の語り手「我」もまた浴室にいたことである。はたしてこの「我」は拉子なのだろうか、それとも鰐なのだろうか？　そもそも拉子と鰐は全く無関係なのだろうか？　この両者の関係を解く鍵が示されているのは「第五の手記」4である。偽の仮面クリスマス舞踏会に誘き寄せられ、危うく「鱷魚」であることが露見しそうになった「它」は「賈曼〔ジャーマン〕」と名乗る「我」に救われる。その後、「我」は「使我決定寫這部鱷魚提供資料、賈曼提供技術的小説。再從畢業證書寫起…〔和訳：内容は鰐が、技術はジャーマンが提供することで小説を書くことを私に決心させたのです。再び卒業証書の記述から書き始めましょう…〕」と語る。ここでいう「再從畢業證書寫起」とは、まさに小説冒頭「第一の手記」1を指すものであろう。とすれば、「第一の手記」2以降「我」という一人称によって語られる拉子の物語は、実は鰐がパーティーで賈曼と名乗ったもう一人の「我」に書かせた小説であり、つまり、拉子＝鰐とも考えられるのである。

そうした目でもう一度『PINK』の浴室の鰐とバスタブにつかる由美子の画像は不思議と『ある鰐の手記』の内容に重なるのである。

さらにもう1点興味深いのはもう一人の登場人物ハルヲが作家志望の青年と設定されていることである。ハルヲは既成の小説を切り貼りし、「小説●●●すること」で完成させた「宇宙小説」によって「ダザイ氏の名誉をうたった」「桜桃賞」を受賞する。この「ダザイ氏」が邱妙津の敬愛する太宰治に対する岡崎流のオマージュであることは間違いが、と同時に切り貼りによって「小説●●●」とは、「どのようなテキストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テキストはすべて、もうひとつの別のテキストの吸

収と変形にほかならない」とするジュリア・クリステヴァ (Julia Kristeva) の間テキスト性 (intertextuality) の概念そのものの表象ではないだろうか<sup>8</sup>。邱妙津の作品が間テキスト性 (intertextuality) に満ちた世界であることを考え併せるならば、この二人の「夭折」した作家のcoincidenceには驚くものがあると言わざるを得ない<sup>9</sup>。

#### 4. 安部公房『他人の顔』(1964)、『箱男』(1973)

さて最後に取り上げるのは安部公房、『他人の顔』(1964)、『箱男』(1973) を『ある鰐の手記』が如何に「引用」したか、という問題である。「緑の獣」「PINK」と違う点はこの2作品ははっきりと『ある鰐の手記』について言及されている、という点である。その意味において邱妙津の「引用」手法を論じるには格好の題材であるとも言えよう。

安部公房(1924～93)は子供時代を満州(現・瀋陽)で過ごした後、東京大学医学部に入学。1948年、『終わりし道の標べに』を刊行して以来、『壁』(1951)、『砂の女』(1962)などの作品を次々発表して「伝統を切断する鬼才」と評された他、「どれい狩り」「友達」などの戯曲でも知られる国際的に著名な作家である<sup>10</sup>。まず『ある鰐の手記』にどんな形で安部公房および『他人の顔』、『箱男』が登場してくるか、その個所を抜き出して行こう。

##### 1. 「第四手記」2、p.114

安部公房。這個名字射進鱷魚房間的窗簾之後。暗戀的作業有點改觀。鱷魚決定從此把暗戀對象統統叫做安部公房某號、依序編目下去。大概是讀了此人的「他人之臉」後、五花八門產生暗戀他人的根源、在裏面都編齊的緣故。此書也啓發它終究必須付、諸、行、動。〔和訳：安部公房。この名前が鰐の部屋のカーテンの隙間から入ってきてから、片思いの作業も少々変わりました。鰐はこれまでの片思いの相手を、みんな安部公房\*号、と呼んでラベルを作ることにしたのです。「他人の顔」を読んで以来、手当たり次第の片思いを、ちゃんと理由のあるものとして整理することができました。また必・ず・行・動・に移さなければならない、という啓発を受けたのもこの本です。〕

## 2. 「第五手記」3、p.156

安部公房在《箱男》裡寫一個把身體隱匿在箱子裡行走的男子、他從箱子裡遠遠窺視一幅場景…另一名箱男子從箱子裡也藉窺視讓眼前一名裸女使他引發快感、箱男子所体味到混雜憤怒和羞恥的感覺、或許例子並不恰當、但之於我微妙的難堪、稍稍可代表它的極化。

[和訳：安部公房の『箱男』に、箱の中に隠れて歩く男が出てくるでしょう。その男は、箱に入ったまま、遠くでまた別の箱に入った男が裸の女を盗み見ている様子を見るの。その時、箱男は憤怒と羞恥の混じった感覚に襲われる。この例じゃわからないかもしれないけど、とにかく私の感じた微妙な耐えられなさはこれに通じている。]

1は鰐の節、2は拉子の節である。1で言及されている『他人の顔』(1964)は「液体空気の凍傷」によって顔を破壊された主人公「ぼく」の手記によって構成された作品である。「ぼく」は仮面をつけ、別の人格の「彼」となって妻を誘惑する。その一方で、「《ぼく》と、《仮面＝もう一人のぼく》と、《おまえ》という、図面に引けばただの直線になってしまう、およそ非ユークリッド的な三角関係」(p.229)を清算しようと真相を暴露した手記を書き、妻に読ませる。が、妻は夫の仮面劇を最初から知っていたこと、「あなたに必要なのは、私ではなくて、きっと鏡なのです」という手紙を残して姿を消す。妻の手紙に衝撃を受けた「ぼく／仮面」は「この先は、もう決して書かれたりすることはないだろう。書くという行為は、たぶん、何事も起こらなかった場合だけに必要なことなのである。」(p.284)という言葉を残し、「行為によって、現状を打開し、ぼくの試みを虚無から救い出してやるのだ」(p.281)として「夜更けの街に踏み出して行く」。

恐らく、1. 「第四手記」2の「此書也啓発它終究必須付、諸、行、動」という記述は、この『他人の顔』の結末の部分「行為によって、現状を打開し」という言葉を受けているものと思われる<sup>11</sup>。しかし、より根本的な「引用」は「仮面」という設定そのものである。周知のように鰐は普段は「人装」しているという設定だが、これはまさに『他人の顔』の仮面から着想を得たものではないだろうか。何かを被ることによって自分を隠すが、



やがてどちらが真実の自分なのかわからなくなっていく、というモチーフは、当然のことながら『箱男』（1973）に繋がるものである。「被る」という動作で言うならば、仮面よりも「箱」のほうが、いっそう「人装」のイメージに近いかもしれない。

前述のように『ある鰐の手記』には『箱男』への直接的言及があり、邱がこの作品を読んでいたことは間違いない。ダンボール箱をかぶり都会を彷徨する「箱男」の手記によって構成された『箱男』は、看護婦を挟んで「贗箱男」である医者との三角関係を描いた点においても『他人の顔』に似た構造を持つ作品である。

しかし、興味深いのは『ある鰐の手記』において『箱男』が引用されているのは鰐の節ではなく、拉子の節であることである。先の引用は「第五手記」3で拉子が水伶に出した書簡の一節である。同性愛欲望実現への原罪的恐怖により女友達・水伶の愛を拒絶した主人公拉子であったが、水伶の新しい恋人もまた女性であることを知った時の心情を以下のように表現している。

當你帶著冷酷的虐意告訴我別人的出現時，彷彿我在我們的關係上堆起來受苦的高塔，在那一瞬間才一起崩垮。那真是一大諷刺，我離開你這個女子，希望的是屬於我這個怪物的痕跡能在你身上抹去、埋在灰燼的最裡層，你熔斷和我的具體關聯、重回正常的那一邊、去結婚生子…（中略）我回來，一切並非如此。你所挑撰的新情人令我難堪，更接近羞辱感。（「第五手記」3、pp. 155-156）〔和訳：あなたが冷酷にも他の人の出現を私に告げた時、私たちの関係が積み上げてきた苦みの塔が一举に崩れたような気がした。こんな皮肉なことがあるかしら。私と別れたあなたは、私という怪物の痕跡を拭い去って、私との関係はすべて灰燼の奥底に埋め、正常な世界に戻って欲しかった。結婚して、子供を産んで、少なくとも人類の文明という文明がすべて幸福とする、普通の世界に入ってくれることを望んでいたの…（中略）でも、そうじゃなかった。あなたが選んだ新しい恋人の存在には耐えられない。辱められたような気がする。〕

そして、その「羞辱感」の例として『箱男』に言及しているのである。こ

れはおそらく『箱男』の《鏡の中から》章に出てくる以下の部分に関する言及であろう。カメラマンであった「箱男＝ぼく」は「贗箱男」である医者の部屋を覗く。そこで「贗箱男」が裸の看護婦と話しているのを見た「箱男＝ぼく」は次のような心情を述べる。

そう、たしかにぼくは裸の彼女を覗いていた。ただし、条件付きの裸。すでに他人——それもぼくの贗物——に覗かれてしまっている裸なのだ。満足どころか、よけいに嫉妬心を掻き立てられる。喉がからからになっているとき、自分が水を飲んでいる絵を見せられたって仕方がない。ついでに、覗いているぼくを、さらに覗いているぼく。天井に浮かんで、自分の死体を見下ろしながら、絶望に身もだえしている夢を思い出していた。ぼくは恥じ入り、自分で自分を嘲笑う。(p.68)

ある意味『箱男』の核心とも言える部分であるが、安部公房の読者であれば、これと殆ど同じエピソードがすでに『壁』（1951）において描かれていることに気付くであろう。自分の分身である「名刺」がタイピストYの膝を撫でている場面を目撃したS・カルマ氏が、「深く内攻していた羞恥がそれを見た瞬間表面に爆発して、ぼくは眼まだが真赤にうるんでくるのを感じました」（p.381）と述べる箇所であるが、ここでは『箱男』以上に「羞恥」が強調されている<sup>12</sup>。

拉子の態度に関して、劉亮雅は「邱妙津筆下の第一人稱敘述者常認為只有T才具有真正的女同性戀身分〔和訳：邱妙津の筆による一人称の語り手は、常に男役だけが真正のレズビアンの身分を具えていると考えている〕」。であり「婆似乎可以是女異性戀，她只有出現在T旁才被知曉為婆〔和訳：女役は女性異性愛者であることもできるのだが、ただ男役のそばに存在するときのみ女役になるかのようである。〕」。だから、「女性化的婆不可能自我認同為女同性戀〔和訳：女役は自らをレズビアンとして自己同一化できない〕」傾向があると述べている。さらに、劉はこうした傾向は「複製了異性戀沙豬的操控慾和虐待狂〔和訳：男性至上主義の支配欲とサディズムを複製してしまっている〕」男役の限界を示していると批判している<sup>13</sup>。確かに劉の指摘は邱妙津の傾向を言い当ててはいるが、邱にとって最も関心があるのは自分の秘められた欲望を実現してしまう自分の分身への「羞

恥」の感覚なのである<sup>14</sup>。

さらに、安部公房がもっとも邱妙津に影響を与えたのではないか、と思われるのは「手記」という手法そのものである。『他人の顔』『箱男』ともにその語りの特徴は、「手記」というエクリチュールを採用しながら、やがてそれが当初の語り手（『他人の顔』の「ぼく」／『箱男』の「箱男＝ぼく」）によるものか、それとも分身（『他人の顔』の「仮面」／『箱男』の「贗箱男＝医者」）によるものかもわからなくなるような存在／エクリチュールの錯綜にある。『ある鰐の手記』における「拉子／鰐」そしてたまた顔を覗かせる「我」の錯綜したエクリチュールも、こうした安部作品からの大きな「引用」によるものではないかと考えられる。

ちなみに邱は『蒙馬特遺書』においても以下のように安部の『他人の顔』に言及している。

創作世界多麼奇妙、相隔四年、我竟經驗到同一主題的「現象與声音」(Le phenomene et la voix)。關於我在這次崩潰中所體驗到「玷污」的主題、我真希望可以有一本高度象徵性的長篇小說來表達完全、像安部公房的《他人之臉》…。

（第七書、五月二日、p. 55）〔和訳：創作世界は不思議だ。4年の時間を経て、私は同じテーマの「現象と声」を経験した。今回の崩壊の中で体験した「汚れ」のテーマを、いつか安部公房の『他人の顔』のような、高度な象徴性も持った長篇小説において完全に表現できることを切に望む。〕

安部公房と邱妙津の関係は、今後より詳細に考証されるべき問題であろう。

## 5. まとめ

以上、村上春樹「緑色の獣」(1991)、岡崎京子『PINK』(1989)、安部公房『他人の顔』(1964)、『箱男』(1973)という4つのテキストとの関連から「鰐」という表象の源泉を探ってみた。また、それは「引用」の異なるあり方の探索でもあった。「緑色の獣」のようにテキストそのものには直接的関係は認められないものの、『中国行きのスロウ・ボート』という別の

テキストを介在としての間テキスト性が認められるケースもあれば、『PINK』のように同時代的感性の一致としかいいようのないケースもある。もっとも、これもまた恐らくは多くの共通するテキストからの「引用」の結果であるには違いない。さらには、『箱男』『他人の顔』のように、ほんの小さな引用に見せかけながら、実際は「分身による手記」というテキストの構造、「手記の執筆を通しての存在の錯綜」というエクリチュールの本質そのものにまでその「引用」が及んでいるケースもあった。まさに『ある鰐の手記』を読む、とはテキストに織り込まれた様々な映画、文学作品の「引用」を読むと同時に、その「引用」の手法を読み解くことでもある。さらには、その解説の過程で『ある鰐の手記』における「引用」なしには到達し得なかった様々な日本文学の読みの可能性に気付く、ということでもある。それは『ある鰐の手記』が日本文学には稀有なレズビアン文学であることとも無関係ではあるまい。邱の「Queer Reading」―彼女自身の言葉によるならば「特殊的眼睛（特殊な目）」（「第一手記」7）―を通して、これまで見えていなかった新しい解説の扉が見えてくるのである。

最後に、こうして邱の「特殊的眼睛」によって気づかされた今後の研究の方向を2点指摘して論考を終えたいと思う。

まず第1点は安部公房の造形した「箱男」という表象の持つ広がりである。「箱男」が浮浪者の存在を意識して書かれたことは作中に挿入された「ニュース」から明白である。一方鰐が同性愛者、特に80年代後半のエイズ患者へのバッシングを諷刺していることも言うまでもあるまい。つまり、1973年という『箱男』刊行時にはまだ認識されていなかったエイズ問題をも表象し得る広がりをも「箱男」は持っていた、ということになる。

もう1点は村上春樹は『1Q84』に至るまで想像以上に安部公房に影響を受けているのではないか、ということである。もちろん、伝統的な意味合いでの影響論を村上に適用することは愚かしいことではあるが、アメリカ文学の影響は自ら口にしながら日本近代文学との関係については触れようとしない村上春樹という作家の戦略を考える上でも、安部―村上の関係はもっと論じられてもいいのではないかと思う。

「どのようなテキストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テキストはすべて、もうひとつの別のテキストの吸収と変形にほかならない」（Julia Kristeva）としても、作家が何をどのように引用し、どのようなモザ

イクを作ったかは依然として追究に値する問題であろう。今後も邱妙津のテキストを手掛かりに、日本文学の「引用」の諸相について考えていきたいと思う。

## 注記:

本稿は科研費基盤研究（C）課題番号21520365、平成21年度～平成23年度、「現代台湾文学にみるジェンダー・ポリティクスとセクシュアリティの編成」(研究代表・白水紀子)の一環として行われた国際シンポジウム「跨國研究脈絡下的台灣文學：性別、國族與跨文化流動」（2010年8月24、25日、於台湾中興大学）における報告原稿「關於邱妙津作品裡日本文學的「引用」2—以「鱷魚」意象之來源為中心」を加筆訂正したものである。

## 注

- <sup>1</sup> 邱妙津自身は『INK』（2005.6）「邱妙津 完成與未完成的生命寫作特集」掲載の「作品摘要紹介」（p.82）において「雙数章節則以一擬人化鱷魚的獨白、另組合成獨立於單数章節之外的寓言、諷刺、影射「鱷魚／性異常者」在人類社会孤独、受压迫的命運（擬人化された鰐の獨白からなる偶数章と、社会における性異常者としての孤独や迫害を投影した寓意、諷刺からなる奇数章を組み合わせる）」と記している。こうした意図を反映して、筆者は翻訳（垂水千恵訳『ある鰐の手記』東京：作品社、2008. 12）に際し原文で鰐に対して使われている「它」の訳語に直訳の「それ」ではなく、「彼／彼女」を採用した。また本稿における『ある鰐の手記』の引用に際しては翻訳と同じく1999年9月発行の『鱷魚手記』時報文化出版二版七刷を使用した。また〔和訳〕は垂水千恵訳『ある鰐の手記』に拠る。
- <sup>2</sup> 垂水千恵「邱妙津『ある鰐の手記』と村上春樹『ノルウェイの森』との間テキスト性について」前野みち子他『響きあう台湾文化表象の現在』名古屋：あるむ、2010、pp.169—186。初出は垂水千恵「關於邱妙津作品裡日本文學的「引用」—與村上春樹《挪威的森林》的互文性

(intertextuality) 為中心」感官素材與人性弁証国際学術会議、於國立文学館、2010.3.6-7

- <sup>3</sup> 『ある鰐の手記』の底本とした1999年9月発行の『鱷魚手記』時装文化出版二版七刷の表紙。
- <sup>4</sup> 蕭瑞莆「另一種視觀／看法：閱讀/書寫邱妙津的《ある鰐の手記》及德瑞克・賈曼の電影《花園》」『中外文学』25卷1期、1996年6月、pp. 39—57においてDerek Jarmanの『The Garden』(1990)が『ある鰐の手記』に強く影響を与えていることについては、すでに指摘があるが、実際『ある鰐の手記』における『The Garden』の「引用」は蕭の指摘を遥かに超える範囲にわたっている。
- <sup>5</sup> 引用は村上春樹『スブートニクの恋人』東京：講談社文庫、2001に拠る。
- <sup>6</sup> 邱妙津《蒙馬特遺書》(1996)、但し引用に際してはINK印刻出版、2007初版五刷りを使用した。和訳は垂水に拠る。
- <sup>7</sup> 張明敏『村上春樹文学在台灣的翻譯與文化』台北：聯合文学出版社、2009所収の「台湾之村上春樹翻譯文学作品表」(pp. 321—326) 参照。
- <sup>8</sup> ジュリア・クリステヴァKristeva, Julia著、原田邦夫訳『記号の解体学—セメイオチケ1』(東京：せりか書房、1983年)、p. 61。引用部分の初出は” *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* ” , Critique239, 1967年4月。
- <sup>9</sup> 岡崎京子は1963年東京生まれ。大学在学中から漫画創作活動を始めていたが、1996年に交通事故に会い、一命は取り留めたものの作家活動は中断を余儀なくされた。しかし、その人気は途絶えることなく、不断に旧作の新装版が刊行されている。
- <sup>10</sup> 本多秋五『物語 戦後文学史(中)』岩波書店、2005(初版1966)、pp. 311—347。
- <sup>11</sup> 『他人の顔』は『蒙馬特遺書』にも大きく影響を与えているが、この両作品の関係についてはまた稿を改めて論じたい。
- <sup>12</sup> 引用は『安部公房全集2 [1948.6—1951.5]』東京：新潮社、1997に拠る。『ある鰐の手記』には「荒謬的牆」、「犯罪」、「獅、虎、豹的繁殖之夢」など、『壁』に着想を得たのではないかと思われる表現が多く、おそらく邱妙津は『壁』を読んでいたのではないかと思われるが、本稿では簡単な指摘に留める。

<sup>13</sup> 劉亮雅：《慾望更衣室：情色小說的政治與美學》（台北：元尊文化，1998）、pp. 118-121。和訳は垂水千恵編『クィア／酷児評論集 父なる中国、母（クィア）なる台湾？』（東京：作品社、2009）所収の和泉司訳、垂水千恵監修の「愛欲、ジェンダー及びエクリチュール—邱妙津のレズビアン小説」に拠った。

<sup>14</sup> 「羞恥」とは『ある鰐の手記』において鰐が言及する感覚でもある。「鱷魚想、大家到底是何居心呢？之於被這麼多人偷偷喜歡、它真受不了、好・害・羞啊。（「第二手記」8、p.62）」

但し、箱男はむしろ「覗く」存在であって、鰐のように「覗かれる」存在ではない。この両者の非対称についてはさらに考察すべき課題であると思われる。