

ウイン・リオワーリンの小説技法―短編「情夫」を読む

宇戸 清治

― タイ文学の現在

現代のタイで文学という言語芸術が人々にどう認識されているのかを的確に知ることはそう簡単ではない。専門の文芸雑誌と呼べる定期刊行の出版物は「ライター・マガジン」Writer Magazine や「チョー・カラケート」Cho Karaket などせいぜい三種類^注としか数えることができない上、そのどれもが隔月刊か季刊または不定期の発行となっている。しかも、最も読まれている「ライター・マガジン」ですら三千部も売ればいい方なのである。今のところ、これら専門文芸誌の不足を補っているのは女性誌や週刊誌、総合月刊誌などの連載小説や短編小説である。

ポケットブックを含む単行本に眼を転じると、例えば手元にある最近の文芸雑誌^注に掲載されたベストセラー上位二十冊の表の中で、文学作品と呼べるものは五冊しか見あたらない。その内の四冊はクリッサナー・アソークシン（一九三二―）やシーファー（一九三〇―）、トンマヤンティ（一九三七―）などの女性作家の書いた大衆小説である。これらベテラン作家の多くは一九五七年以降のサリット政権下の言論弾圧を生き延び、一九七三年の学生反乱による軍事政権打倒の後も「ナム・ナオ」（腐った水）との批判を受けながらなお一貫して大衆の人気を博してきた。元々、一九三〇年代にタイ近代文学が誕生して以来、文学の

創作と受け手の主流にいたるのは常に女性たちだったのである。

一方、ベテラン女性作家たちよりは一回り以上若くなる活躍中の男性作家には、一九七六年十月の「血の水曜日事件」による民主化運動に挫折した人々が少なくない。ジャングルで武装闘争をしたり、国外逃亡を経て後に社会復帰した経験を持っているのである。これら男性作家たちが書く小説のテーマの多くはタイ社会のいびつな構造への批判やその精神の病の告発であり、日本の基準では純文学に分類されるものであった（ただし、タイ文学史では大衆文学と純文学は区別して扱われず、タームもない）。一九九七年二月、タイ・ペンクラブ会長を務めたこともある国民芸術賞作家カムシン・シーノーク（一九三〇―）をはじめとする現在活躍中の二十五人の作家が、一九七八年より十九年にわたって文芸雑誌を発行している作家兼編集者のスチャート・サワツシー（一九四五―）の長年にわたるタイ文学普及と新人発掘の努力と功績に報い、かつ文芸誌「チョー・カラケート」の発行継続基金を作るために『サナムルアン：二十五短編小説集』を刊行した。寄稿者の中には未熟練労働者出のシーダオルアン（一九四三―）とニューヨークを創作拠点にするアンチャン（一九五二―）の二人の女性作家が含まれていた。現代タイの純文学系の小説家をほぼ網羅したと言って過言

ではないこの記念碑的な単行本は五千部が印刷されたが、それでも十三カ月かかって四千部あまりが売れただけである^{注3}。二刷の発行予定は今のところない。

二 東南アジア文学賞

このように、数値的に見れば現代タイ文学の置かれている状況にはひじょうに厳しいものがある。では、タイ文学の未来を樂觀させる材料が皆無かという、必ずしもそうとは言いきれないところがある。それが東南アジア文学賞^{注4}の受賞作をめぐる最近のマスメディアを中心とする言説、とりわけ若手のホープ的存在であるウィン・リオワリンの長編『平行線上の民主主義』（一九九七）と短編集『人間と呼ばれる生き物』（一九九九）のダブル受賞を契機とする文学論争の活発化である。

一九七九年にカムプーン・ブンタウィー（一九二八）が『東北タイの子』で第一回目の東南アジア文学賞受賞タイ作家になって以降、同賞の受賞作の芸術的レベルに疑義申し立てがなされたのはアンチャンの『人生の宝石』（一九九〇）が最初であった。この時の批判の先鋒をつとめたのは作家・評論家のワーニット・チャレンキットアナン（一九四八）で、多くの週刊誌の文芸欄コラムニストとしての知名度も手伝ってメディアや文学界で活発な論争が巻き起こった。その結果、一般にはあまり知られることのなかったこの賞の存在がにわかにクローズアップされ、毎年夏にノミネートされる複数の候補作品と受賞作に限っては爆発的な売れ行きを記録するという状況が生まれた。その後も、すでにタイ作家として第一人者という評価の高いチャート・コープチット（一九五四）の二度にわたる受賞（長編『裁き』一九八二、長

編『時』一九九四）やカノックポン・ソンソムバン（一九六六）の受賞辞退事件^{注5}などが週刊誌や新聞の文芸欄を賑わした。その決定版ともいえるのが、一九九七年の受賞作であるウィンの『平行線上の民主主義』であった。

三 『平行線上の民主主義』をめぐるセンセーションと言説

虚構というにはあまりにも政治的な香りを漂わせすぎるタイトルを冠したこの長編小説をめぐるセンセーションとその自身を紹介する前に、ウィン・リオワリンという作家のプロフィールを概観しておこう。

現在四十四歳になるウィンはカノックポンと同様南タイ出身で、名門チュラーロンコーン大学建築学科に学んでいる。近代化の渦中にあつたラーマ五世、六世時代に西欧から採り入れた近代劇の舞台装置制作に一貫して関わってきた同大の建築学科は、極めてユニークな教育環境で知られ、その卒業生には文学、演劇を含めタイのマスコミや芸術界で活躍中の人物が多い。ウィンは卒業と同時にシンガポール、次いでアメリカでインテリア・デザインナーの仕事に従事、六年後の一九八五年に帰国すると、広告代理店でのコピー・ライターを経て一九九二年の短編『肉欲と涅槃』（チョー・カラケート受賞）でタイ文壇にデビューした。その後、短編集『嘆きの凶兆』（一九九五）、短編集『黒い手帳と紅葉』（同）でタイ国文芸推薦委員会優秀賞、最優秀賞を受賞、一九九七年にタイの歴史学者、ジャーナリスト、文学者の間で大論争を巻き起こすことになる長編『平行線上の民主主義』で東南アジア文学賞を受賞した。文学書の出版で著名なドークヤー書店は同書で合計八万部の売り上げを記録

した。ウインの快進撃はその後もとどまることを知らず、ついに一九九九年には短編集『人間と呼ばれる生き物』で二度目の同賞受賞を果たし、一躍、時の人となったのである。

『平行線上の民主主義』は一言でいえば、一九三二年立憲革命以後、一九九二年までの約六十年間に数多く繰り返された政変にまつわるタイ政治裏面史の物語である。

物語の構成としては、十一の読み切り短編の集成としての長編小説という形式をとっている。この作品が歴史学者を筆頭とする知識人のセンセーションの標的となった理由は大別すると二つある。一つは、フィクションであると謳いながら歴史上実在した人物を登場させ、虚構の人物をその中に紛れ込ませていること。これには、全部で百十九葉にもおよぶキャプション付きの写真や三枚の図版（これらは各章の冒頭に配置されている）、詳細な歴史タームの注釈と五十八冊の参考文献リストを挿入したことに對する批判も含まれる。もう一つは、本来は歴史家の分野とされる立憲革命やマンハッタン号事件、民主闘争等の正当な解釈、評価が小説家ウインの歴史観、人生観でねじ曲げられているという危惧である。

歴史学者ナカリン・メークトライラットは歴史著述と小説の近親關係に一定の理解を示しつつも、「しかし、これは歴史に近すぎる。歴史上の人物と虚構の人物を混ぜ合わせ、あろうことか歴史上の人物の肉体、思考、感情を動員して語らせ、行動させていることはとうてい容認し難い」^{〔註10〕}、「外国ではこうした創作例は多い。忘れてならないのは外国には多くの読者がおり活発な批評が行われて、何が歴史であるか、何が小説であるかをわきまえて

いることである。我が国の読書人口はわずかでしかない。日本ではある新聞の発行部数は千二百万から千三百万二もおよぶ。我が国の最も多い新聞タイラットですら百万部でしかない」^{〔註11〕}、「この小説を歴史的読み物として読むことは危険である。少なからぬ人々がこの物語を真実と誤解する恐れがある」^{〔註12〕}と歴史データとの整合性に著しい難のあるこの小説に警鐘を鳴らした。

フリーディー・パノムヨン研究家として著名で、『フリーディーの生涯と業績』など三冊の文献を引用されたスポット・ダントラクーンの言説はこれよりはるかに激烈である。彼は自著『ウイン・リアオワリーンの平行線上の民主主義の正体を暴く』の中で、「歴史の捏造であり、歴史的事実を探究する者から見れば、彼の行為は歴史の隠蔽よりはるかに危険なことである。こうした行為をなす者は知的犯罪者と呼ばれるべきで、同賞の選考委員会は知的犯罪推奨委員会と呼ばれるべきである」^{〔註13〕}と断罪する。タマサート大学の歴史学者チャーニンウィット・カセートシリ教授になるとここまでヒステリックな反応は見せず、「この小説が現代タイ政治に一石を投じたことは悪いことではない。恐らく現代政治史というものに関心を引き寄せたのではないか。（中略）歴史上の舞台で小説が書かれるのは普通のこととで、想像上の人物を自由に行動させた作品に『王朝四代記』のメー・プロローイの例もある。（中略）しかし、歴史に対する誤解が生み出される危険はある」^{〔註14〕}と述べている。チャーニンウィットの批判で注目すべき点は、むしろ、「筆者はタイ政治の動きをタイ的仏教の枠組みの中に押し込めようとする意図が見える」^{〔註15〕}とウインの社会観や人間観の方に疑問を投げかけて

いることである。

歴史学者が自己の文学観には口を閉ざしたまま『平行線上の民主主義』を批判する傾向が強いのに対し、チュラーロンコーン大学比較文学部教授のトリート・ブンカチョーンは文学研究者の立場からこれに痛烈な反論を行っている。彼女は「歴史というものは、恐らくは歴史学者だけのもの、あるいはその領域にあるものではなく、社会の人々が学び知り、独自の見解によってそれを眺め見やる権利を持つところの過去の物語なのである。我々は、一般民衆の歴史、語り継がれた歴史、伝承の歴史、王朝年代記等々が、筆者や語り部の見解やイメージが重要な役割を持つところの歴史の一形態であることを否定できないであろう。更には、歴史文書というものは全てただ様々な形態をとる語り物(narrative)にすぎないと言えないだろうか」^(注12)と自己の歴史観を明示した上で、この小説を「まるで読者の慣れ親しんでいる小説の形式や文学ジャンルを敢えて押し広げようとしている実験主義者のゲームのようでもある」^(注13)として、世界が情報化と技術革新で急速に変化する時代にあつては新しい文学形式の登場は自明のことである、としてウインによる新しい小説技法の試みを受け入れつつ、『平行線上の民主主義』は「良い小説というものは読んで面白いものでなくてはならないという小説の命題に合致する」^(注14)と結んでいる。

こうしてみると、『平行線上の民主主義』をめぐる賛否の言説はタイ現代文学に関わる者に非常に多くの果実を残したと思われる。批判と反批判は今も続いているが、それらにこれ以上立ち入ることは本稿の目的ではない。そこで次は、本稿の主眼である最

新のウインの小説技法に注目し、その分析を試みてみたい。

四 短編集『人間と呼ばれる生き物』

歴史家スポットに知的犯罪推奨委員会と罵倒されたタイの東南アジア文学賞選考委員会は、それでもウインによる小説手法の革新への挑戦に大いなる賭けをすることでタイ文学に新しい息吹をもたらす道を選んだようだ。一九九九年の授賞作『人間と呼ばれる生き物』はその期待に対するウインのひとつの回答であつたといえよう。既成の芸術ジャンルを一度取り払ってみようとウインの小説実験はこの短編集によって着実に次のステップへと踏み出したように見える。

まず、『人間と呼ばれる生き物』の構成はずいぶんと風変わりである。短編集と銘打ちながら、ここには十七のエッセイと十七の短編が同一レベルで混在し、まるで縦糸と横糸を編み込んで一枚の布に仕立てられたような構成になっている。エッセイ群はさらに最少一つから最大五つにまとめられて、全部で六つのセクションに分割されている。その六つのセクションのタイトルは「人間+内部からの刺激」、「人間+外部からの刺激」、「人間+人間+人間による規範」、「人間+人間」、「人間+動物」、「人間+宇宙」である。これらのエッセイが全て書き下ろしなのに対し、十七の収載短編は一九九三年から一九九八年までに文芸誌、週刊誌などに発表された作品である。その内の二つの短編、「サートの逃亡」―ラート・エーカテートの三つの短編と「人形」はそれぞれ一九九五年、一九九八年の「チョー・カーラケート賞」を受賞している。

「情夫」は、この短編集の最初に収められた最も短い短編であ

り、その分量はわずか七頁しかない。しかし、以下で分析するように「情夫」は一見してこれまでの小説にはなかった新しい技法の実験を試みた小説であり、十七編の作品中でも最も強く自己の存在をアピールしている作品である。著者のウィンがこの短編を冒頭に持ってきたことが、何よりも強くそのことを物語っている。

五 「情夫」の技法

「情夫」は単純な恋愛小説でもなければ風刺やアイロニーでもなく、リアリズムでもない。あえて言えば、ひとつの出来事の記述実験小説であって、テーマやモチーフといったことより小説技法の実験そのものを楽しんでいることがすぐに見てとれる。それ故、「情夫」に内包された技法や仕掛けは「タイ語テキスト分析」に様々な好材料を提供していると言えるのである。

ストーリーは単純である。物語の場所は、第一シークエンスのホテルを除けば、すべてバンコク都心部の高級マンションの一室に限定されている。二十七歳でヤッピーの「私」はパーティー会場で知り合った美貌の女性に恋をする。「彼女」は親子ほどに歳の離れた夫がいる身である。何度かの求愛行動の後、若い二人はごく自然に結ばれる。三度目の逢瀬の後、突然「私」の前に現れた「彼」（夫）は「私」に報酬を渡した後、「彼女」を連れて立ち去る。

構造

「情夫」は、ある土曜日に始まって次の週の土曜日に終わる時系列的な物語の流れの構造をとっている。作品全体はこの八つの

曜日に分割され、各曜日の後には句読点のコロンを挟んでそれぞれ小タイトルが被され、挿話としてのまとまりをもった八つのシークエンスを構成している。この場合のコロンは付加ないしは詳述を意味する記号と理解できる。各シークエンスの小タイトルは次の通りである。「土曜日：孤独?」、「日曜日：恋慕?」、「月曜日：惑溺?」、「火曜日：努力」、「水曜日：自然の成り行き」、「木曜日：継続」、「金曜日：義務」、「土曜日：自己の物語」。

すぐに目につくのは最初の三日間、すなわち土曜日、月曜日、火曜日の小タイトルの意味とその後に付いている疑問符である。小タイトルの語義に着目すれば、疑問符が付いた最初の三日間とその後の五日間とはそのニュアンスがまったく異なってくる。前者は、語義からして何かしら尋常でない感情の揺らぎを表している点で共通するだけでなく、疑問符が付くことで一人称の発話主体である「私」の心の内部へ向かう視点と、心が「私」に答えを返す対象化されたもう一人の「私」の視点の両方が意識されていることが分かる。ちょうど、鏡に映った肉体を持たない自分と鏡のこちら側にいる実在の自分との間におけるメッセージのやりとりのようなものである。それに較べ、火曜日以降土曜日までの小タイトルには感情の動きやもう一人の「私」の視点という意識はないか、あったとしてもそれほど明瞭ではない。前者が行為とは切り離された観念の働きであるのに対し、後者は金曜日と最終日の土曜日を除いて行為や時間の流れの方をより印象づけようとするタイトルになっているのである。

最初の土曜日のシークエンスから数えてちょうど一週間目にあたる金曜日のシークエンスは二人の情事が終りを迎える場面

なのだが、ここでのタイトル「義務」は説話主体内部における道徳觀念の働きを示しているのであるから、「私」の主体的行為とは正反対の位相にある心の動きである。ストーリーに照らせば、この金曜日をもってひとつの物語は終了し、次の土曜日から再び新たな物語が始まること予感されているのだから、金曜日のタイトルは本来的には「義務の完結」、すなわち主体的な思惟と行為の復活を意味していると捕らえることができる。

つまり、「情夫」という物語は、「土曜日／＼金曜日」が一つのサイクルとして完結し、次の「土曜日／＼金曜日」には前の物語の単なる継続ではなく、異なる位相へと止揚しつつ新たなメタ物語が生まれ、さらに次の「土曜日／＼金曜日」のサイクルでは第三のメタ物語が生成発展していくという、物語の無限連鎖的運動の性格を最初の物語の中に織り込んだ構造を持った語りであるとの理解も可能となろう。そう考えるならば、最後のシーケンスである二回目の土曜日のタイトル「自己の物語」の「自己」とは作中の説話主体を指しているというよりむしろ物語の受容者＝読者そのものを意味していることが分かる。

ことばと映像

実験小説家ウインの「情夫」における小説技巧の本当の新奇さは、こうした物語の構造にとどまるだけではなく、文字言語としてのタイ語の統語法に挑戦した言語表現の外形そのものの中にもある。つまり、ウインは「情夫」の記述にあたって、タイ語の語彙と構文という約束事をいったん括弧でくくった上、次には映像言語というまったく別のジャンルの言語法則に従ってそれを再構成してみせたのである。

「情夫」では言葉はすべて名詞とスラッシュの単純な連続によつて表現されている。時には、スラッシュとスラッシュの間の、本来は名詞が置かれる場所に疑問符だけがくる。第一シーケンスの最初のシーン（パラグラフ、セクションと読んでもよいが、後述する映像的言語処理との関係で以下ではシーンに統一する）を例にとつてそれを具体的に見てみよう。語りの最初の四行は次のように始まる。

夜／星の光／川／川面の煌／ホテル／豪奢／河岸
／パーティー／照明／交錯する群像／ざわめき／空気の流れ／人々／ドレス／
微笑／笑い声／享楽／料理／ビュッフェ／ワイン／酒／幸福／都会人

同様に、第2シーンは以下の通りである。

会場の隅／彼女／ドレス／黒／目立つこと／彼女／注目
／周囲／包囲／お世辞／彼女の隣／彼／紳士／老人
／彼女と彼／笑い声／二人／音楽／手を携えること／ダンスフロア／
／腕の中／ダンス／ワルツ／ブルー・ダニエー／ヨハン・シュトラウス／
／動き／リズム／華麗／彼ら／ペア／抱擁／彼／発問／誰／夫／？／
／あり得ないこと

これ以降のシーケンス中のシーンはすべてこれと同じ方法で記述されている。使われる品詞は名詞（句）、代名詞、数詞、疑問詞だけであり、動詞（句）は精神活動に関する語には *khwaam*、それ以外の動詞には *kaan* が語頭に付加されてすべて抽象名詞化されている。修飾詞（形容詞、副詞）も同様に抽象名詞化され、助動詞、接続詞、類別詞、前置詞などはいっさい用いられない。代名詞に限れば、「私」 *phon*、「私たち」 *rao*、「彼

女」lon、「彼」khao、「彼ら」phnak khao の五種類の語彙が登場するだけである。豊富な人称代名詞を社会言語的に使い分けるタイ語にあって、この五つの人称代名詞は具象的な身体イメージや社会的属性のイメージを剥ぎとられた、いわば完全に無機質で抽象的な言葉といつてよいだろう。

もつとも、一見すると名詞とスラッシュを無秩序に並べただけに見えかねない「情夫」の語りの順序も、タイ語統辞法の約束から完全に解放されているのではなく、スラッシュの代わりに前置詞を置けば「名詞＋修飾詞」の関係が復活したり、抽象名詞を動詞に戻せば、語彙の配置移動を伴うことなくSVOの構文に戻る箇所も多い。上記の第一シーンでは、「ホテル」と「豪奢」の間のスラッシュと「豪奢」の語頭に付いた抽象名詞化語の Khwaam を外せば「豪奢なホテル」となり、第二シーンの「彼女／注目／周囲」も「注目」の Khwaam を外して動詞に戻せば「彼女は周囲に注目された」となるのである。

ところで、ウインはなぜ「情夫」の記述形式を考察するにあたって、タイ語の統辞法をいったん解体してしまうという一足飛びの荒技をやつてのけ、名詞とスラッシュの連続という読者にとつては実に不都合極まりない形式を選びとつたのだろうか？筆者は、それは彼がタイの文学ジャンルにはかつて存在しなかった映像言語の表現様式を導入することで最も現代的なタイ文学形式を作りだそうと意図した結果ではないかと思う。

一般に、文学は観念というものを言語システムを通じて形象を描き出す人間の心の働きの上に立って心理や思想性を描き出すのに対し、映画は形象を積み重ねて観念性に到達する芸術であると

言われる。時間と空間を自在に行き来可能な記号的世界を扱う文学とは違って、映像には時称の変化はなく、表現できるのは現在の空間のみである。したがって映像言語の基本はショット（画面）を積み重ね、そのショットという静止画像をコマ送りすることで運動と時間の流れを作り出す。観念や情緒の継続は、物語りかつ叙述するにあたつて周到に選ばれ文節化された一連のことは（ショット）が各々のことは（ショット）の持つイメージの力によって連続的に他の言葉と繋がっていく（シーン）ことで出来上がったモンタージュで表現され、そのモンタージュが思想を伝達する。

そう考えれば、「情夫」においてウインが行った言語処理の意味とは、一つづつに文節化された名詞（句）が映像言語というショットによる空間のフィルム・コマ撮影に該当し、同様にしてスラッシュは次のショット（ことば）へ転換するためのカメラワークの停止（カット）を意味することが分かる。先の第一、第二シーンの例で言えば、「夜」、「星の光」、「川」はショットであり、この最初の語の「夜」から最後の語の「都会人」までが二十三のショットの集合であるシーン（パラグラフ、セクション、段落）を形作り、全部で十のシーンを集めて「土曜日：孤独？」というタイトルの付いたシークエンス（節）が出来ていると考えられるのである。

映像言語や撮影技法を駆使した物語記述の試みは他の箇所でも見られる。例えば映画にはカット・バックという技法がある。異なる二つのショットを交互に繰り返し映し出すことで感情の質的な深化や量的な増大を表す手法である。夢の中で彼女を追想する第一シークエンス（土曜日）の第十一シーンと第二シー

クエンス(日曜日)第八シーンの三カ所の「彼女／私／彼女／私／彼女／私／彼女」はそれに該当しよう。また、第一シークエンスの第一シーンではカメラ(視線)が俯瞰の位置からクレーン・ショットを繰り返し、「星の光」という遠い位置から「川」という中距離の風景を経て「ホテル」、「人々」、第二シーンの「会場の隅」、「彼女」と次第に近距離にフォーカスしてくるクローズ・アップ的な手法が用いられていることが明らかである。

視線と全知の語り手

小説の各シーンを映像的に表現するウインの実験は、本来、時間の流れと運動の方向を表現する動詞の働きをいったんは無化し、ひとつの空間の中に運動を静止画像として押し込め、それを作者の観念が最も効果的に表象できるような編成に組み替える操作を通して再度動きに還元し、作者の意図に沿った物語の流れを作り出すことには成功した。しかし、この実験には限界もある。「情夫」の語り手は「私」という一人称であり、一人称の映像では全てのショットは「私」の視線に捕らえられたものであるのが原則である。つまり、「私」は、自分が存在しない場所やそこでの現在の出来事を見たり聞いたりすることはできず、また自分の意識、視覚が捕らえたもの、触覚が捕らえたもの以外の他人の心理や知覚感覚を知ることとはできないのである。また、通常の状態の場合、相手がいない限り自己の年齢や過去の経験を説明的に独白することはあり得ない。しかし「情夫」には、一人称の語りを映像言語で叙述していく表現形式を採用したゆえのこうした限界がときどき顔を覗かせる。ウインは全知の語り手の視線を持ち込むことでこの危機を乗り越えようとしているが、それはその

まま「情夫」で試みた新しい表現技法の限界を認めていることにもなるのである。

一人称語り手の「私」の視線に見える筈のないものを描いたと思われる例は、先述した第一シークエンスでの俯瞰の位置からのクレーン・ショットである。しかし、よく考察すれば、このシーンは必ずしも俯瞰からの視線、言葉を換えれば、物語内部に内在する対象化された別の「私」(全知の語り手といってもよい)の視線であると断定することは出来ない。「夜」の間に瞬く「星の光」を「ホテル」の窓越しに見ていた「私」の視線が、次の瞬間には下界へと移動して「川面の煌」を認め、再び上昇して「パーティー」会場に入り込んでしまえば、第一シーンの残りのショットも第二シーンの全てのショットもすべては「私」の視野の中の出来事として破綻なくおさまってくる。気になるのは「ホテル」というショットである。この語は「川面の煌」と「河岸」の間に置かれている。「私」は「川面の煌」を見た後、視線を「ホテル」に移し、それからまた「河岸」を見たのだろうか?それではいかにも不自然な視線の動きである。第一、「ホテル」の内部にいる人間が今いる部屋ではなく、「ホテル」そのものを見たという感覚を持つことが可能だろうか?実は、このアポリアを解く鍵は「川面」というショットにあるように思う。「川面の煌」とは「ホテル」から漏れた光が水面に跳ね返された反射光であり、「私」の意識が「川面」に広がる「煌」の残像から「ホテル」という建物の全体像を頭の中で再構築したとすれば、論理的な破綻は回避できる。意識ではなく実際に「ホテル」の影を水面に認めるには、通常のケースでは対岸の「ホテル」

から漏れる光の川面への反射は見ることは可能でも、自分が今その内部にいる「ホテル」の光を川面に認めることはできないはずだから、「私」のいる「ホテル」は川に向かって大きく湾曲していて、建物の端が川に突き出た状態で建っているような、よほど変わった形状をしていなければならないことになる。

ところで、「情夫」には、一人称の発話主体には不可能で、どうしても全知の語り手でなければ表現できないシーンについて映像言語の特性をうまく生かす形で処理を行っている箇所がある。それは第一シークエンスの第十一シーンである。このシーンの内、最初の二行は以下の通りである。

シャワー室／服を脱ぐこと／鏡／鏡像／一人の男／年齢／
二十七／私／ヤッピー／ハンサム／独身／若さ／自由／

ここでは「私」の「二十七」という「年齢」や「ハンサム」という風貌、「ヤッピー」、「独身」という社会的ステータスが「鏡」に映った「一人の男」によって独白されている。この種の独白は「情夫」の全編を通じてただこの一カ所のみである。「私」が鏡の向こうに自分と等身大の鏡像を認めた瞬間、それまでの「私」という一人称の語り手の主体性が「一人の男」という全知の語り手に奪われるという主客の転換が起こり、「私」の方が逆に「一人の男」の視線にさらされることになった。「シャワー室」に突然姿を現した全知の話者の前で、「私」という存在は「二十七」と「ヤッピー」の間に挟まれるようにして後退しつつ、それらと同列化させられてしまったのである。

換言すれば、「鏡」が映し出した「鏡像」、すなわち虚像である「一人の男」は、常に「私」の内部にもう一人の「私」が内在し続けていたことをここにおいて自ら暴露したのである。そして、この「一人の男」こそは全知の語り手として「私」の内部に姿を隠していた作家ウインでなければならぬ。このように「年齢」や社会的ステータスを映像ショットによって表現することに著しい困難が伴い、なおかつ物語としてはそれを表現しなければならぬという極限の選択を迫られたとき、ウインは「鏡像」という格好の道具を探し出し、読者へ与える違和感をもっとも少ない方法で、カモフラージュされていた全知の語り手の存在を表に出して見せたのである。

時間

「情夫」のテキスト分析の最後として、作品中に表れた数字、特に時間の操作を通じた人物の意識と行為の表現方法について簡単に触れておく。「情夫」における時間の記述からは、登場人物の物理的な動きと平行する形で意識や心情の流れがパラレルに表明されていることが分かる。まず、各シークエンスにおける時間の記述とその時の状況を全て列挙すると以下の通りとなる。

第一シークエンス（土曜日） なし
第二シークエンス（日曜日） 午後一時、二時、三時、四時、七時、八時
第三シークエンス（月曜日） 午前二時「眠れない夜、夜景を見ながら時間を確認」
7:00 「シャワーと朝食」

9:00 「赤いバラ百本のデリバリーサービスを発注」
10:45 「彼女からの感謝の電話、昼食の誘いと拒絶」
14:00 「デリバリーで贈った香水への返礼の電話を待ち続ける」

15:00, 16:00, 17:00, 18:00
 第四シークエンス (火曜日)
 9:00 「赤いバラ百本のデリバリー発注」
 午後一時「彼女からの感謝の電話、夕食の誘いと拒絶」
 第五シークエンス (水曜日)
 9:00 「赤いバラ百本のデリバリー発注」
 10:00 「電話を待機」 11:00, 13:00, 15:00
 17:45 「突然の彼女の来訪、調理、夕食」
 21:05 「情事の後に確認した時間、帰り支度」
 22:30 「彼女の自宅へ車で送り届けた時間」
 23:30 「彼女に自宅に車で送り届けた時間」
 23:05 「彼女の突然の訪問、謝礼の受領」
 第六シークエンス (木曜日)
 第七シークエンス (金曜日)
 第八シークエンス (土曜日)
 なし

土曜日に時間に関する記述がないのは、「彼」の「彼女」への関心がまだ初歩的なレベルにとどまっているからである。日曜日になると「恋慕」というタイトルが示すように「彼女」への思慕は募るものの、未だ何の行動も起こしていない時の間延びした時間の経過が一時間単位の表記になった理由だろう。月曜日になると事態は急変する。「9:00」は具体的な行動のスタートである。「10:45」の表記は、その時間帯の「私」の時間意識が少なくとも十五分刻みであったこと、つまり「9:00」に行った行動への反応の期待がひじょうに大きかったことが読みとれる。水曜日の「21:05」は十分な時間の情事を楽しんだあとの「私」の心理的余韻を表す一方で、「21:00」という一つの目安を過ぎた直後の「彼女」の慌てぶりを想像することが可能である。22:30に自宅に着いたという事、途中の繁華街や道路沿いに林立する分譲住宅の大きな看板、その住居がモダンな一戸建てであったという記述から、「彼」と「彼女」の住居が都心から車で渋滞を見込んでも一時間以内の場所、つまり高級新興住宅街であるバーンナー地区である可能性が最も高いことを示している。木曜日の「23:30」の帰宅

時間は前日と較べてちょうど一時間遅くなっている。この数値は二人の関係の親密度の深化を計る度数計の役目を果たしているようにみえる。

そして金曜日の「23:05」の「彼の突然の訪問」は、水曜日の帰り支度を初めてから自宅に着くまでの総時間が八十五分であり、この数値は基本的に変化しないということから類推すると、この夜も自宅まで送ったとして、その到着時間は「24:30」になっただけである。このことが意味するのは、土曜日と日曜日の静止状態を経て月曜日から徐々に運動を開始し、水曜日の情事以降に急速に加速度を加えた物語が一日という枠を超えて二日にわたる物語になる危険性を高めていったということである。そうならば、一シークエンスを一曜日＝二十四時間で区切った時間枠の中でストーリーを完結させていくというウインの試みは破綻してしまふことになる。従って、この「24:30」という数値にウインがひじょうに重大な意味を込めたことは明らかである。金曜日の「24:30」は新たな土曜日に属する時間なのである。「土曜日」金曜日」という物語サイクルで見ると、その土曜日にはすでに次のメタ物語である「自己の物語」が始まっているなければならないことになる。そこでは前の物語の単なる継続は排除され、まったく新たな位相を持った物語が読者によつて構想されるはずなのである。「情夫」の狙いはまさにそこにあったのだから、「私」と「彼女」の物語は何としても金曜日の内に決着させねばならなかったのである。

六 おわりに

以上に見てきた通り、筆者はウイン・リアオワールの短

編集『人間と呼ばれる生き物』に所載された「情夫」を格好のタイ語テキスト分析の素材と見なすことで、この小説でウインが実験的に試みた様々な小説技法や各所に埋め込まれた仕掛けの一部分の分析を試みた。本論で展開することができなかったその他の技法の一つに、知覚感覚的な表現の工夫がある。特に、五感の内の視覚、聴覚、触覚については「情夫」の映像言語を駆使した表現に並々ならぬ工夫を読みとることができるが、それについては別稿にゆずりたいと思う。

ところで、画像という映像言語では決して表現できないものに小説中の会話がある。映画シナリオで言えば台詞にあたり、作品の中心を成す部分である。ウインは既述した動詞(句)の名詞化にあたって、この台詞の処置に最も困難を感じたように見える。例えば、第四シークエンス(火曜日)の第二シーンには、「私」と「彼女」の発話が「言葉」kham という語を語頭に持つ合成語に導かれて表記されている。その部分を抜き出すと次の通りである。

午後一時／電話のベル／彼女／挨拶の言葉／感謝／赤いバラ／
私／告白の言葉／恋慕／誘いの言葉／夕食／彼女／説明／
不適切／炎が小さい内に消し止めること／受話器を置くこと

この部分は通常の映画シナリオならば当然のように、「感謝」は「ありがとう」、「恋慕」は「忘れられない」、「夕食」は「夕食でも一緒にしませんか?」、「不適切／炎が・」は「良くないことよ。炎は小さい内に消し止めた方が賢明では?」といった台詞として記述されたはずである。これらは全編を通じて十八ヶ所ほど認められる。シナリオでは台詞が主で、動きや状況や感情を表わ

すト書きは従の関係にあるが、「情夫」ではそれが逆転し、ト書きが主になっている。かくて、映画のショットの技法にヒントを得た名詞化処理の結果として、台詞の持つ豊かな表現力は消滅させられ、あたかもト書き小説のような形式になってしまった実験小説「情夫」のもうひとつの限界はまさにそこにあるように思う。

いずれにせよ、ウインが従来の文学を必ずしも最高の言語形式とア priori に認めることを拒否し、新しい時代に相応しい小説形式の創造を試みて続けていることは、タイ文学の将来に明るい展望を拓くことであると確信する。

注

- (1) 「Writer Magazine」の発行が始まったのは一九九二年十月。当初は月刊であったが、途中で隔月刊となった。タイ文学界の動向、外国文学や作家の紹介、作家や詩人とのインタビュー記事、短編、詩、翻訳などが主な内容で、現在の編集長は作家のカノックボン・ソンソムバン。季刊誌「チヨー・カーラケート」は一九七八年五月の創刊で、三種の文芸雑誌の中では最も古い。毎号、多くの投稿短編が掲載され、新人作家の登竜門となっている。他に外国作家に関係した記事が多い。編集長はスチャート・サワツシー。第三番目の不定期刊行の雑誌名は「本の園」suangangsoeで、近代タイ文学の嚆矢期の貴重な文学作品をリプリントして紹介するが、現代文学や外国文学に関する記事はない。
- (2) Writer Magazine, Vol.7, No.6(61), Jun.-Jul., 1998.
- (3) Cho Karakei, Vol.47, Jan.-Mar., 1999.
- (4) 東南アジア文学賞は、一九六八年に創設された「SEATO (東南アジア共同防衛条約機構) 文学賞」が一九七七年の同機構の解体と共に自然消滅した後、に設けられた東南アジア各国にまたがる画期的な文学賞。初めはタイ、フィリピン、マレーシア、インドネシア、シンガポール、ブルネイの六カ国の国内でノミネートされた文学作品(國によっては特定の作品ではなく作家また

は詩人など)を対象に審査が行われ、毎年八月中旬には各国別に受賞作が決定されてきた。その後、アセアン地域の拡大によって、近年ではラオス、ミャンマー、ベトナムが新規加盟し、ますます活況を呈しつつある。

- (5) 一九九三年に短編集『落ちた橋』と同『孤独な人』の二冊が候補作にノミネートされたが、カノックポンは決定が出る前にこれを辞退した。新聞、雑誌はこの事件をセンセーショナルにとり上げ、カノックポンに「反逆作家」Nak Kham Kabotや「ならず者」Dek khao raoといった不名誉な名を冠して呼んだ時期があった。

- (6) Suphot Dantakul, Katho Puak Prachathipalai bon Sen Khanan Khong Win Liaowarin, Samnakphim Wiwat, Bangkok, 1997, p.120.

- (7) *ibid.*, p.121.

- (8) *ibid.*, p.122.

- (9) *ibid.*, p. (6)

- (10) *ibid.*, p.126.

- (11) *ibid.*, p.127.

- (12) トリーシン・ブンカチヨーン (平松・菊池共訳)、『様々な視座』『東南アジア文学』九号、一九九九年四月、一一四頁。

- (13) 前掲書、一一五頁。

- (14) 前掲書、一一八頁。



タイ王国ナーン県のプーミン寺院壁画
(左側に西欧の服装をした南蛮人が描かれている。)

(Art & Culture, vol.17 No.14: February, 1996.)