HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	イン・チェンの小説技法と歴史観について
著者	一條，由紀; ICHIJO, Yuki
引用	北海学園大学学園論集(179): 37-50
発行日	2019-07-25

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

イン・チェンの小説技法と歴史観について

一　條　由　紀

中国系カナダ人のフランス語作家イン・チェンの処女作『水の記憶 *La Mémoire de l'eau*』(1992) は，彼女が作家イヴォン・リヴァール（Yvon Rivard）の指導のもと，1991 年にマギル大学（モントリオール）のフランス語・フランス文学科に提出した修士論文がもとになっている。「『神々は渇く』における小説と歴史，附記『蓮の花』Roman et histoire dans *Les dieux ont soif*, suivi de *Les Fleurs de lotus*」というタイトルが示すように，この論文は，前半でアナトール・フランス（Anatole France）の『神々は渇く』（1912）を論じ，後半に『蓮の花』と題された小説を付している。この『蓮の花』を後に大幅に加筆修正したものが『水の記憶』になるわけである。『蓮の花』で語られるのは，『水の記憶』同様，「最後の帝国から共産主義体制までの，ある中国女性の人生」であり，纏足に対する各時代の人々の反応をとおして，「歴史における人間の運命」を問うている（Chen, 1991, résumé）。一方，『神々は渇く』を論じる前半部分で問題にされるのは，フランス革命を描くこの歴史小説において，A. フランスが懐疑主義的な眼差しのもとに，どのような手法で歴史を語っているかである。ここで展開されるチェンの小説論が，『蓮の花』に活かされている。

『水の記憶』が修士論文の一部として提出された小説の加筆修正版であることは，すでによく知られているが，チェンの作品を論じる際に修士論文の内容まで参照されることはほとんどない[1]。しかし，チェンによる A. フランス論は，『蓮の花』および『水の記憶』のみならず，その後のチェンの作品を理解する上での手がかりを与えてくれるものである。そこで本稿では，まず，チェンが修士論文において『神々は渇く』をどのように論じているのか確認し，次に，A. フランスの歴史小説から学んだ技法をどのように『蓮の花』執筆に活かしているのか分析する。最後に，その後のチェンの作品においても同様の技法が用いられていることを検証し，修士論文に見られる小説論が，現在までの彼女の創作の原点として重要であり続けていることを明らかにしたい。

1．「『神々は渇く』における小説と歴史」について

チェンの修士論文前半の A. フランス論は，「序論」「第 1 章　フランスの懐疑主義」「第 2 章

[1] 管見によれば，チェンの A. フランス論に踏み込んで論じているのはジラールくらいである（Girard, 2002）。ロールもチェンの歴史観について考察する際に註で修士論文に触れているが，ジラールを参照している（Lorre, 2008, p. 287）。

懐疑主義の美学」「結論」という構成になっている。

「序論」でチェンはまず歴史小説の定義から始める。歴史小説とは「想像力の助けを借りて，過去の世界を再構成する」(Chen, 1991, p. 1) フィクションであり，単に歴史的事実を述べるものではない。しかしながら，それは，ただ想像力と歴史的事実とを組み合わせただけのものでもない。主題の選択や，解釈や表現の方法には作者の歴史観が関わってくる。歴史をつくるのは個人なのか集団なのか，歴史にとって重要なのは日々の積み重ねなのか，それとも何か大きな出来事が決定的な要因となって変化をもたらすのかといった作者の歴史観と，小説の構成や登場人物の選択のような美学的問題を切り離すことはできない。『神々は渇く』は，歴史に名を残す人物よりも民衆の生活を描くことを選択している。A. フランスの歴史観を特徴づけるのは懐疑主義であり，歴史とは，偉大な人物や大事件によって人類が進歩に導かれるというようなものではない。

つづいてチェンは A. フランスの歴史観を「第1章　フランスの懐疑主義」で分析する。人が知覚するのは自分の感覚をとおしてでしかなく，そのため一般的真実に到達することはできないとする懐疑主義的思考が『神々は渇く』を貫いている[2]。登場人物たちに歴史の流れは見えておらず，彼らは愚かな行動を取るばかりである。主人公ガムランをはじめとする革命家たちは，誤謬や悪はすべてイデオロギー的に対立する者の側にあり，自分たちこそが真実や知を所有していると信じているが，彼らは宗教的な熱狂によって行動し，恐怖政治を招き，やがて民衆の支持を失ってしまう。一方，体制が変わっても民衆の生活はさほど変わらず，革命のさなかにあっても人々は正義よりも日々のパンの心配をする。チェンによれば，大革命を描いた他の小説と比較して『神々は渇く』の独創性は，革命を「英雄的叙事詩」ではなく，「「凡庸な」物語」としている点にある (Chen, 1991, p. 11)。歴史上の重要な出来事は物語の後景に追いやられ，歴史に名を残す者たち (マラーやロベスピエールなど) は副次的な人物としてしか登場しない。個人が歴史に対して決定的影響力を持つことはできず，偉大な人物たちは歴史の流れにもっともよく適応した者でしかない。歴史を動かすのは個人ではなく，集団である。しかしながら，A. フランスは，ミシュレが『民衆 *Le Peuple*』(1846) や『フランス革命史 *Histoire de la Révolution française*』(1847-1853) でそうしたように，民衆を称えるわけでもない。確かに『神々は渇く』に登場する元貴族で懐疑主義者のブロトは「民衆の声は神の声」(France, 1989, p. 82) と述べており，チェンによれば，A. フランスの考える歴史とは「民衆の感情によって表現される」(Chen, 1991, p. 15) 時代の流れである。だが，それは「民衆の外部で流れ，民衆の意に反して，あるいは民衆がそれと気づかぬうち

[2] フランス革命関連の書籍を専門に扱う書店を営む父親の影響で，A. フランスは歴史に興味を持つようになったが，小説において，過去の複雑性や全体性を十全に描くことは不可能だと考えていた。『神々は渇く』執筆の頃は，ロシア第一革命の血の日曜日事件 ── 皇帝に民衆の窮状を訴えようとした労働者たちが弾圧された ── の衝撃や，忍び寄る世界大戦の脅威によって，懐疑主義の傾向をさらに強めていた。チェンが修士論文で参照しているバンカールによれば，1911年の書簡において A. フランスは，人生の不条理や人間の愚行に打ちのめされていると述べ，世界大戦前夜と普仏戦争前夜の世相の類似を指摘し，人間は変わらないと結論している (France, *Correspondance*, B. N., tome IV, folios 68-69, citée par Banquart, 1962, p. 512)。

に，民衆を押しやっていく」（Chen, 1991, p. 15）のであり，誰も逆らうことのできないものである。また，この流れはよりよいものへと向かうのではなく，同じところをめぐるばかりである。しかし，人はそうとは気づかず，進歩を信じるのだ。革命家たちは「人は変わるべきである」あるいは「人は変わることができる」と考えるが，いかなる革命を起こそうとも人間の本質は変わらない。『神々は渇く』から読み取れる A. フランスの歴史観に従えば,「文明は発展も後退もせず，同じ出来事がくり返される円環に従う」（Chen, 1991, p. 19）だけということになるだろう。

「第 2 章　懐疑主義の美学」では，歴史は永劫回帰でしかないという懐疑主義的歴史観から導き出される小説美学が論じられる。チェンによれば，『神々は渇く』において重要な技法は，反復（répétition），対置（opposition），アイロニー（ironie）である。第一に，反復が小説の構造とリズムを決定している。革命裁判所の陪審員になった主人公ガムランは，前任者たちと同様に狂信的な冷酷さで判決を下すが，後に同じ裁判所で死刑を宣告されることになる。そして，ガムランの死刑に熱狂する人々は，王政下で反逆者の処刑に喝采を送った人々に重ねあわされる。『神々は渇く』において，人は進歩せず，同じことをくり返すばかりである。忘れっぽく，何度でも同じ幻想を抱くことができてしまう人間たちのせいで，歴史は永劫回帰となるのだ。A. フランスが多用する第二の技法は対置である。名詞と矛盾する形容詞を組み合わせて（「徳の高い傲慢さ un vertueux orgueil」「非情な愛 un impitoyable amour」（France, 1989, p. 68）など）懐疑主義的な知覚を表現するのみならず，物語の舞台や人物の描写でも対置を行っている。革命委員会が設置される場所はかつての教会であり，教会を否定したはずの革命も宗教同様の狂信に陥ることが示唆されている。ガムランは，貧しい者たちに対する憐れみの心を持っているにも関わらず，よりよい社会を目指して冷血な審判者になる。こうした矛盾から生じるのが，A. フランスの第三の技法，アイロニーである。アイロニーとは，何ものも絶対ではなく，世界は矛盾だらけで不完全であるとする懐疑主義的な眼差しを事物に注ぐことから生まれる。懐疑主義は，自分のまわりで起こる出来事から距離を置き,「超然 détachement」（Chen, 1991, p. 26）の態度を取ることを可能にするが，それによって過酷な運命や，進歩なく反復する歴史を受け入れる余裕や寛容さも生まれる。不条理な世界から自己を隔てることから生じるアイロニーとは，チェンによれば，一種の「ヒューマニズム」である（Chen, 1991, p. 29）。

「結論」としてチェンは，A. フランスは大革命を描きながら普遍的な「人類の歴史の本質」について考察し,「生の深淵に立ち向かう懐疑主義的叡智の必要性」を説いていると述べる（Chen, 1991, p. 31）。人は進歩するのではなく，時間の円環をめぐるだけであり，そうした歴史を生きるためには「超然」という懐疑主義的態度が必要である。このような歴史観を提示し得ているという意味で,『神々は渇く』は非常に興味深い歴史小説であると言える。しかし，登場人物たちの心理は掘り下げられておらず，本当らしさに欠ける。おそらく，A. フランスにとって問題なのは，個人よりも歴史を描くことであったからだろう。歴史小説において, 個人の心理や意識に重きを置くと，歴史に当てた焦点がぼやけてしまう危険がある。チェンは以下のように議論を締めくくる。

したがって，選択は難しいように思われる。というのも，同時にあらゆるレベルにおいて人間の経験を表象できる芸術作品はないからというだけではなく，文学ジャンルの力がその限界を定めているからである。『蓮の花』はこの偉大な真実の慎ましい例証であろうとしたものである。(Chen, 1991, pp. 32-33)

2.『蓮　の　花』

『蓮の花』は，清朝崩壊から文化大革命終焉までの時代の移り変わりを描いているという意味では歴史小説と呼べるのかもしれない。チェンが，歴史小説である『神々は渇く』を意識して執筆したのであるならば，なおさらだ。しかし，彼女のA.フランス論の結論を踏まえると，『蓮の花』は歴史小説という文学ジャンルを意識しつつも，その枠にとらわれずに書かれたものではないかと考えられる。『蓮の花』では，『神々は渇く』以上に，歴史上の人物や事件は後景に追いやられ，市井に生きる個人の描写を重視しているように思われるからだ。また，語り手が祖母の人生を物語るという形式を選択し，ほとんど家族しか登場させないことによって，個人的な物語であることが強調されており，集団の運命を描く歴史小説からいっそう遠ざかっているように見える。さらに，小説の結末が現代に近いことを考えると，基本的に過去を描く歴史小説の枠をはみ出すのは当然とも言える。しかしながら，『蓮の花』は『神々は渇く』で用いられていた小説技法を援用しており，歴史の紆余曲折とそれに翻弄される個人を描く両者のエピソードには類似点もある。チェンは歴史小説である『神々は渇く』を参照しつつも，その文学ジャンルにとらわれない独自の小説を書き得たのではないだろうか。

『蓮の花』は修士論文の後半約50ページを占めているが，これは後に出版される加筆修正版である『水の記憶』よりかなり短い[3]。『水の記憶』同様全10章となっているが，ナンバリングにミスがあり，6章が抜けているので実際は全9章構成である。また，『水の記憶』とは異なり，各章には番号が付されているだけで章題はない。物語は，文化大革命後に語り手，その祖母リエフェイ，叔母の3人が寺へ行き，蓮の話をするところで終わる（『水の記憶』では，その後語り手が祖国を離れることになるまでが描かれる）。『蓮の花』各章の大まかな内容は以下のとおりである（本稿末尾に『蓮の花』と『水の記憶』の各章の対照表を掲載する）。

第1章：清朝最後の皇帝が退位した年，語り手の祖母リエフェイは5歳で纏足を施される。

第2章：朝廷に仕えていた父が家に戻り，リエフェイは纏足を中止させられる。

第3章：18歳になったリエフェイの結婚が取り決められる。

第4章：リエフェイの婚礼の日の様子。

第5章：溥儀が満州国皇帝になる。靴製造業を営む夫の決断で，リエフェイは3人の息子の

[3] 『水の記憶』は1996年のバベル叢書版では115ページである。

うち末っ子（＝語り手の父）だけを連れて上海へ越す。

＊ナンバリングのミスで第６章が抜けている。

第７章：上海到着後のリエフェイたちの暮らしについて。やがて夫が肺病を患って亡くなり，長男が上海に呼び寄せられる。日中戦争が終わる。

第８章：内戦の不穏な情勢のなか，長男が香港へ発つ。靴工場の火災。翌年リエフェイは三男をパリに留学させる。その後，中華人民共和国が成立し，リエフェイは刺繍工房の労働者になる。

第９章：労働者としてのリエフェイの暮らしについて。次男が共産党で出世する。三男がパリから帰還する。

第10章：文化大革命の開始から終焉まで。文化大革命によって失脚した次男も，大学教員だった三男も下放され，リエフェイは紅衛兵に迫害されたが，物語の終わりでは穏やかな生活を取り戻したように見える。

以上のように，『蓮の花』は，語り手の祖母リエフェイが次々に移り変わる時代を生き抜く物語である。A. フランスの『神々は渇く』と同様に，支配者の交代が人々の生活に与えるさまざまな影響と，時代が変わっても存続するものを描いている。まず，登場人物やエピソードの類似について検討し，次に小説技法と歴史観について分析する。

『神々は渇く』においては，ガムランの狂信とブロトの懐疑主義が対比されているが，『蓮の花』においては，リエフェイの次男の共産党に対する熱狂と父の「中庸」の哲学が対照的に描かれている。ガムランは革命裁判所の陪審員になるが，理想を追い求めるあまり，恐怖政治に加担してしまう。やがて反動が起きると，今度はガムランが告発され，処刑される。「宗教的精神」と「暗い熱狂」（France, 1989, p. 160）でロベスピエールに心酔するガムランは，革命の狂信的側面をあらわしている。リエフェイの次男もまた「ほとんど宗教的な熱狂」（Chen, 1991, p. 77）で共産党に加わり，一度は党内で出世したにもかかわらず文化大革命で失脚し，農村で再教育される。また，『神々は渇く』において，特定の陣営に積極的に肩入れするガムランとは異なり，何が起こっても歴史の流れに逆らわない人物として描かれているのがブロトであるが[4]，彼の「超然」の処世訓に近いのが，リエフェイの父の「中庸」の哲学である。時代を読んで娘の纏足を中断した父は，自らも早々に清朝に見切りをつけ，敵対勢力ともつきあい，どっちつかずの態度を取ることで生きのびようとした[5]。人は「超然」や「中庸」によって，過酷な運命や，歴史の紆余曲折をどうにかやり過ごそうとするのだ。リエフェイ自身も，文化大革命後に，何事も「決して徹底させる（＝端／終わりまで行く aller jusqu'au bout）べきではない」，「中間にありつづけるべきだ」と述べて

[4] ブロトも密告によって捕らえられ，結局処刑されることになるのだが，従容として死を受け入れる。

[5] 中庸を重んじる父の態度は辮髪のエピソードによく示されている（一條，2015，pp. 70-71）。

いる（Chen, 1991, p. 85）。彼女の纏足が「最後まで jusqu'au bout」（Chen, 1991, p. 46）続けられなかったことを考えると，「決して徹底させるべきではない」という言葉で彼女は，中庸に運命づけられ，実際に特定の立場や政治体制を支持することなく漂流した自分の人生を肯定しているように思われる。しかしながら，「端／終わり bout」まで行くのは，そしてそこにとどまるのは，そもそも不可能ではないのか。リエフェイによれば，「勝利は太陽，敗北は月」（Chen, 1991, p. 85）であり，どんな勝利の後にも必ず敗北がある。すべては月と太陽すなわち陰陽の間を行ったり来たりするだけなのであり，「端／終わり」にとどまることはできないのだ。だが，だからといって「中間にありつづける」ことも不可能ではないのか。祖母に対して語り手は，「今まで一瞬でも「中間に」いたことはあるの？」（Chen, 1991, p. 85）と問いかけ，むしろ果敢に歴史に挑むような生き方を評価する。チェンは，歴史の紆余曲折を生きのびるための「中庸」の哲学に理解を示しつつも，「中間にありつづける」ことの不可能性を意識し，中間から逸れようとする生き方にも共感の眼差しを注いでいるように思われる。

『神々は渇く』と『蓮の花』には以上のような登場人物の類似だけでなく，エピソードの類似もある。恐怖政治を描く『神々は渇く』において，登場人物たちはイデオロギーの差異によって互いに対立することになるが，物語の前半では，主人公ガムランと周囲の者たちは階級差を超えて平和な関係を築いていた。彼らの儚い幸福を象徴するのが第10章の旅行のエピソードである。もともと貧しい画家であるガムランは，恋人エロディとその父でブルジョワの画商ブレーズ，隣人で元貴族のブロトらと田舎へ写生旅行に出かけ，権力闘争がつづくパリから離れて楽しいひと時を過ごす。恐怖政治の嵐が吹き荒れるのは，旅行から帰ってきた後である。『蓮の花』では，リエフェイが働くことになる刺繍工房のエピソードが，不穏な時代の前 ── 文化大革命の混乱の前 ── の束の間の幸福をあらわしている。44歳で労働者になったリエフェイは，さまざまな地方や家柄出身の者たちと工房で楽しく過ごす。少女時代は冷たい母との関係に悩み，結婚後は姑との不仲に苦しみ，さらには流産や夫の死，長男の出奔と工場の火災という不幸続きの人生を送ってきたリエフェイにとって，ほとんどはじめての穏やかな幸福の日々である。彼女をスカウトした革命委員は，彼女の中くらいの足を封建制の犠牲者の証ととらえて同情してくれた。工房では「足に気をとめるものはいなかった。同僚たちはその手によって判断されていた」（Chen, 1991, p. 75）。良家の子女として刺繍をたしなんでいたリエフェイの手すなわち技術は工房で高く評価された。刺繍の題材を自分で選ぶことはできず，多くの場合，紅旗と農村風景を描くことが求められたが，鳥が歌い，花が咲き乱れ，子供たちが野で遊ぶその風景は「ほとんど神々しい幸福」（Chen, 1991, p. 75）に思われた。『神々は渇く』にも，時勢にあわせて刺繍の図案を変えるというエピソードがある。エロディの刺繍に王政時代の趣味を認めたガムランは，「簡素なものだけが美しいのです。古代芸術に戻らなければなりません」（France, 1989, p. 49）と説き，恋の幸福のなかでエロディは彼に従って刺繍を修正する。どちらの作品でも，こうした日常のささやかな幸福を描くことで，その後の運命の苛酷さを際立たせている。ガムランは処刑され，エロディは恋人を失う。

リエフェイのふたりの息子は下放され，彼女自身も紅衛兵に責め立てられる。その時，彼女の罪は「封建的な足」を持っていることだと言われる（Chen, 1991, p. 85）。革命委員会の憐憫を誘った足が，今度は反革命の印ととらえられてしまう。狂信者たちの判断の滑稽さは『神々は渇く』でも描かれている。革命で財産を没収された元貴族のブロトは，操り人形をつくって売るなどして生計を立てていた。笑劇の伝統的な人形をつくっていただけなのに，悪意ある密告によって革命家を風刺する人形を制作したと断罪されてしまう。

このように，同じものがまったく異なったものとしてとらえられてしまう状況は，アイロニーの効果を生み出す。アイロニーは A. フランスにおける重要な技法としてチェンが挙げた 3 つの技法のうちのひとつである。チェンは，アイロニーのみならず，対置や反復の技法も『蓮の花』で用いている。それぞれの例を分析しよう。

先述した刺繍工房での人々の評価も対置の一種であろう。そこでは「足」と「手」が対置されている。当初リエフェイの中途半端な纏足は無視され，手仕事の技術が珍重された。「己の最良の部分で貢献する」ことが重要とされ，「他人の悪い部分は無視」するのがよいとされていた（Chen, 1991, p. 75）。しかし，文化大革命が始まると，今度は彼女は「足」で判断され，「手」は無視されることになる。人々は矛盾した判断を下すのだ。また，A. フランスと同様に，矛盾する形容詞で名詞を修飾するといった語彙レベルでの対置の技法も用いられているが[6]，より重要な対置は纏足をめぐる言説に含まれている。リエフェイの母の完璧に纏足を施された足は，非常に小さく，美しい靴に包まれている。リエフェイはその足に魅了され，「あれほど厳かで，強大でさえある母が，どうしてこのように小さな足でいられるのか」（Chen, 1991, p. 37）と自問していた。憧れの母の足をついに初めて触らせてもらった時，リエフェイはその感触が期待と違って愕然とする。ひたすら美しいものと思っていた足は，実際には美しい靴のなかで「形を歪められた」「木のような硬い骨」（Chen, 1991, p. 38）でしかなかったのだ。リエフェイの母は，その小さな足と尊大な態度において，また，足の美しい見た目とそのおぞましい現実とにおいて，二重の対置の対象になっている。纏足の現実に触れて幻滅したリエフェイだったが，乳母は纏足を施せば蓮の花のように美しい足を手に入れられると言って少女の期待をあおる（Chen, 1991, p. 38）。しかし，後にリエフェイは，纏足はむしろ「蓮の根」に似ていることに気づくだろう（Chen, 1991, p. 68）。花ではなく根に似るという滑稽さからアイロニーが生じる。纏足をめぐる，以上のような対置の表現は，外見の裏側に隠された女性の悲しい現実を明らかにしている。こうして対置は，世界が矛盾に満ちていることを暴き出すのだ。

---

[6] 例えば，リエフェイの婚礼の朝，柱時計の振り子は「いらいらさせる／ひきつるような規則正しさ une régularité crispante」（Chen, 1991, p. 53）で揺れる。また彼女の母の声は「やさしいと同時によそよそしい音楽 la musique à la fois tendre et distante」（Chen, 1991, p. 37）のようであるが，義母もまた「甘く，よそよそしい声 une voix douce et distante」（Chen, 1991, p. 57）の持ち主である。これらの表現は，リエフェイが結婚に対して抱く複雑な感情や，彼女と母や義母との緊張関係をあらわしている。

一方, 反復の技法は円環の歴史観の反映である。公務に就いていたリエフェイの次男の失脚は, 朝廷に仕えていた父の失脚の反復として描かれる。父はかつてその職位をあらわす黄金の龍の刺繍が施された官帽を被っていたが, 無帽で帰宅した父を見て, 幼いリエフェイは「父さまは帽子を失くしたの？」とたずねて大人たちの笑いを誘った。「帽子を失くす」という表現は辞職あるいは失職をあらわすからだ (Chen, 1991, p. 42)。次男の失脚についても「帽子を失くした」という同じ表現が用いられている (Chen, 1991, p. 83)。政治情勢の変化による失脚は, いつの世でもくり返されることである。

また, 親子が同じ態度や行いをくり返すことで, 世代や時代を超えても人は変わらないことが表現されている。リエフェイとその母や息子たちの場合を見てみよう。少女時代, リエフェイは母に冷淡に扱われることに悩んでいたが, 夫と上海に移住する際, 上のふたりの息子を故郷に置き去りにし, 港で後を振り返ることもなく旅立った。その後, 彼女の長男はひとり香港へ発つ時, 「彼の母が10年前に故郷を離れる時そうしたように」(Chen, 1991, p. 71) 一度も後ろを振り返ることなく家を去った。リエフェイは長男が音信不通になっても, 次男が党で出世しても, あまり関心を示さない。「彼女は知らぬ間に母の冷ややかな態度を身につけていたのだ」(Chen, 1991, p. 80) が, 母との類似は, 婚礼の朝, 鏡に映った自分と母の顔がそっくりであることを発見するという出来事のうちに予告されていた (Chen, 1991, p. 54)。

こうした世代を超えた家族間の反復のみならず, 同一人物による反復も描かれている。歴史あるいは運命が大きく動こうとする時, リエフェイは吐き気や眩暈を経験する[7]。婚礼の朝, 生まれて初めて自動車に乗ることになったリエフェイは, ガソリンの匂いで吐き気がした。彼女の結婚生活が前途多難であることを予感させるかのようである。また, 日中戦争が終わった時にもリエフェイは, 人々が喜ぶ様子を見ながら「彼女を上海へ運んだ船で感じたのと同じ吐き気に襲われた」(Chen, 1991, p. 69)。文化大革命の際, 彼女を批判するために紅衛兵が押しかけて来た時には, 「故郷を離れ, 臭い水の上を揺れて行った船でかつて感じたのと同じ眩暈」(Chen, 1991, p. 84) を感じた。このように, 上海移住後にリエフェイが感じる身体的な不調は, 故郷から上海へ向かった運河のイメージに結びつけられる。実のところ, 故郷から上海へ向かうシーンでは「吐き気」にも「眩暈」にも言及されていない。ただ, リエフェイは運河の水のにおいのせいで「どんどん青ざめていった」(Chen, 1991, p. 64) と書かれている。また, 当時彼女は妊娠中であったのだが, 連れてきた末っ子が船上で一時行方不明になり, 走って探し回った影響で流産した。いずれにせよ, 上海移住後の人生で何か大きな変化に直面すると, リエフェイは身体的な不調を感じ, それは運河 (およびそのにおい) のイメージに結びつけられるのだ。上述の戦争終結に沸き立つ人々が「まるで黒い水が流れてくるよう」(Chen, 1991, p. 69) だと語られるのは, そのためである。こ

[7] リエフェイの母も清朝が崩壊した時, 吐き気に襲われた (Chen, 1991, p. 41)。リエフェイの吐き気は母のそれの反復でもある。

の「黒い水」によってリエフェイは船に揺られているかのように気分が悪くなり，その「渦巻く流れ」（Chen, 1991, p. 69）に運ばれ，自分の足がすべってしまうように錯覚するのである。リエフェイの想像力において，人波や運河は歴史あるいは時間の流れが可視化されたものであるかのようだ。いつも同じ河があらわれ，いつも同じ眩暈や吐き気を彼女にもたらす。政治体制や家庭環境の変化がありつつも，円環をめぐるかのように同じ時間が流れることが示唆される。

A. フランス同様，チェンは『蓮の花』において，ある場所・ある時代の歴史とそこに生きる人々を描きながら，歴史や時間そのものについての考えを提示している。チェンが『神々は渇く』の歴史観について述べた以下の言葉は，彼女の作品の解説にもなりうる。「何世紀にもわたって，生の河の「変化する」岸辺の間を流れるのは，いつも「同じ」水なのだ[8]」（Chen, 1991, p. 19）[9]。この言葉は，『蓮の花』の加筆修正版である『水の記憶』末尾のリエフェイの言葉 ──「水の匂いはどこでも同じだった」（Chen, 1996, p. 115）── を想起させる。リエフェイにとって，時代のみならず場所が変わっても，人の営みは同じである。それでも彼女は，未来の世代である孫娘が，故郷を離れて北米に移住したことに満足する。先述したように，『蓮の花』は，対置されるもののどちらからも距離を置く「中庸」を説く一方で，「中庸」から逸れようとする人々にも共感の眼差しを注ぎ，反復する時間のなかで変化を求める行為を擁護しているが，それは『水の記憶』においても同様である[10]。A. フランスと同じく，チェンも歴史を反復するものととらえているが，歴史に翻弄される人々に対する眼差しが異なるように思われる。『神々は渇く』が，どちらかと言えばシニカルな調子の小説であるのに対して，『蓮の花』は，反復する時間に逆らう人間にも，流れに身をまかせる人間にも，より暖かい眼差しを注いでいるように思われる。孫娘が祖母をはじめとする近しい人々の人生を語る構造の小説であるため，語り手と語られるものの心理的距離が近く，対象に寄り添う印象が強いためでもあろう。

以上のように，『蓮の花』が『神々は渇く』と類似した登場人物やエピソードを含み，アイロニー，対置，反復という同様の技法を用いていることから，チェンは A. フランスを意識して自作を執筆したと考えられる。しかしながら，A. フランスの懐疑主義的な歴史小説が，不特定多数の民衆の

---

8 『蓮の花』末尾で語り手とその叔母，そしてリエフェイは，水と蓮の根について会話する。蓮の根はおのれを取り巻く水の流れによって形成されるというのだが，これは歴史の流れに左右される人々 ── 特に蓮が纏足を指すことから女性たち ── をあらわしていると考えられる。また，『水の記憶』最終章では，語り手はリエフェイたちが川を流される夢を見るが，これもまた人々が歴史に翻弄されるイメージであろう。流される人々は，岸辺が次々に「変化する」のを見るだろうが，いつも「同じ」水が流れるのであり，時代が変わっても歴史はくり返され，人の本質は変化しないのだ。

9 ジラールは，『水の記憶』最終章の語り手の夢を分析する際に，チェンの修士論文のこの言葉を参照している（Girard, 2002）。ジラールによれば，「水の記憶」とは「移ろいやすい記憶」を意味するのであり，夢の川に漂う蓮の花は，北米に移住し，流浪の状態にある語り手の苦悩や揺れ動く記憶を象徴する。

10 『蓮の花』からの大きな変更点として，『水の記憶』においては，リエフェイだけでなく，その従姉チンイー，フランス人家庭教師ジェローム，乳母の末娘ピン，語り手自身のエピソードが加筆されていることが挙げられるが，どのエピソードも伝統的慣習や社会の無理解に抗う人々に暖かい眼差しを注ぎ，ひとりひとりを丁寧に描いている。

意志が「神の意志」となり，個人の力ではどうにもならない歴史のうねりとなることを群像劇によって表現しているのに対し，チェンは歴史の反復を前にした人々の無力さを描きながらも，前者よりも個人に寄り添い，個人を丁寧に描く語りを採用している。

3．その後のイン・チェンの作品における小説技法と歴史観

チェンが『神々は渇く』の分析を通して学び，『蓮の花』執筆によって自分のものとした小説技法 ── 反復，対置，アイロニー ── は，彼女のその後の作品でも用いられることになる（もちろん，チェンの小説技法をそれらのみに還元できるわけではないが）。反復は，時代が変わっても結局何ものも変わりはしないという歴史観の表現であるのみならず，場所が変わっても何ものも変わりはしないという相対化の思想の表現でもある[11]。対置も，世界の矛盾を暴き，表面的なものの裏側にある現実を暗示することで，対立するものを相対化することを可能にする。そして，対置されるものから距離を置く「超然」の態度からアイロニーが生じる。

まず，２作目以降のチェンの小説において，これらの技法がどのように用いられているのか検討し，次に，特に最新作の『傷 *Blessures*』（2016）において，歴史観の表現にどのように寄与しているのか分析する。

チェンの２作目の小説『中国人の手紙 *Les Lettres chinoises*』（1993）は，上海とモントリオール，移住する者と故郷に残る者を対置する。この小説は，上海に留まるサァサと，モントリオールに移住した婚約者や友人の間で交わされる手紙で構成される。移住したふたりは，新しく発見した世界についてサァサに書き送り，彼女もはやく移住するようにと誘う。ふたりはよそから来た者の目で，つまり，距離を置いて西欧世界を見る者の目で，アイロニーをこめて北米社会を語る一方で，遠く離れた祖国についても皮肉な眼差しを注ぐ。彼らの手紙を受け取るサァサは，祖国にいながら，その社会に居心地の悪さを感じており，しばしば批判的な意見を述べるが，かといって北米を理想化するわけでもない。三人の手紙で中国と北米の文化は対置され，アイロニーの対象となり，相対化される。

抑圧的な母に抗って死んだ娘の物語である３作目の小説『恩知らず *L'Ingratitude*』（1995）では，食のイメージの反復によって，母の執拗な呪縛が表現されている[12]。母から自立し，母に復讐するために娘は自殺を企てるが，娘の死後も母が変化することはない。『恩知らず』は歴史小説ではないが，反復の技法はやはり時間を超えて再び見出されるもの，さまざまな出来事を経ても変

[11] 一方で，あるものがずっと同じであることはなく，すべては変化するという思想もチェンの作品には見られる。エッセー『山々の緩慢さ *La Lenteur des montagnes*』（2014）では，儒教の経典「五経」のひとつで，陰陽の原理によってさまざまな事象を説く『易経』に言及している。変転の哲学と円環の歴史観は矛盾するものではない。むしろ変転があるからこそ回帰が生じる。チェンの小説に陰陽思想の反映を見るティボー＝ベリュベによれば，相反するもの（＝陰陽）の間を往還する運動によって，世界は絶えず移り変わり，時間は同じところをめぐるのである（Thibeault-Bérubé, 2010）。

[12] 『恩知らず』における食のイメージについては拙論（一條，2017）参照。

化しないものを表現している。

『恩知らず』の語り手は娘の亡霊であるが，次作『不動の者 *Immobile*』（1998）から始まり，『岸辺は遠く *La rive est loin*』（2012）で終わるシリーズの語り手も幽霊のような存在だとされている。このシリーズ以降，チェンの小説で固有名詞は廃され，物語は抽象的になる。生きていても現世にしっかり自分を根付かせることができず，幽霊のように漂う語り手 - 主人公について書くために，チェンはそのような戦略を採用したのだと考えられる。語り手は時間・空間を超えていくつもの生を生きるが，その生きづらさはどの時代・場所にあっても大きく変わることはない。『不動の者』を論じたロールは，小説内の時間は進歩に向かうものではなく，無目的にくり返すものであると指摘している（Lorre, 2008, pp. 280–281）[13]。語り手はそのなかでじっと動かず，流れに身をまかせるのだ。また，このシリーズでは，過去の自分と現在の自分，男性と女性，親と子，人間と動物などが対置され，その差異と類似性が考察されているが，そこからアイロニーが生じる。例えば，語り手が子供を拾って育てる物語である，シリーズ 5 作目の小説『戸口の子供 *Un enfant à ma porte*』（2008）では，親（特に母親）と子，男性と女性（あるいは夫と妻，父と母），個人と共同体が対置される。特に，子供との世界に閉じこもる母親と家庭内のことに関心がない父親や，利他的な生と利己的な生を対置し，そこから強烈なアイロニーを生み出している[14]。

『岸辺は遠く』までのシリーズが終了した後に発表された『傷』の主人公も漂う霊として登場する。日中戦争さなかの中国で人命救助に奔走した実在のカナダ人医師ノーマン・ベチューン（Norman Bethune, 1890–1939）をモデルとする主人公は，母国の競争社会になじめず，遠く離れた異国の戦地に赴くことを選択し，医療活動に従事した末に亡くなる。彼は死後もその地をさまよい，自分の人生を反芻する。作中では主人公がベチューンであることは明かされず，単に「ドクター」と呼ばれる。また，物語の舞台がいつ・どこなのかも作中では示されない。『恩知らず』や『傷』の文字通り亡霊として登場する主人公たちも，『不動の者』から『岸辺は遠く』の幽霊のような語り手たちも，外的なものであれ内的なものであれ，流浪の状態を生きているという点では同じである。チェンは，幽霊のように浮遊し，根を張ることが困難な人物をくり返し登場させ，さまざまな時代や場所に置くことで，流浪の状態にある者たちにとっては特定の時間や場所が特権化されがたいことを表現している。

---

[13] シュイナール（Chouinard, 1998）やラポワント（Lapointe, 2004）も『不動の者』の円環構造に注目している。

[14] 例えば，母親が母親としてしか生きることを許さない社会についてのアイロニーがある。語り手は「女性が母親になると，その個人性はなかば危うくされ」（Chen, 2008, p. 59）てしまうと言うが，「なかば」というのは，母親をやめるという選択肢も一応あるからだ。「── 父親たちがしばしばお手本を見せてくれているのだから── 母親は，いつでも自由に家を出て子供を捨てることができる，あるいは，窓から身を投げることができる」（Chen, 2008, p. 59）。母親が子供という他者のために生きることを当然視し，苦労すればするほど親子の絆が深まると考える一方で，母親に助けの手を差しのべない社会のせいで，語り手は孤立し，子供との排他的な関係を強化していくことになる。『戸口の子供』は，ある意味で，娘が母を弾劾する『恩知らず』の対になっており，語り手は母という存在の苦悩や，親にとって本質的に恩知らずである子供に対して管理を強化せざるを得なくなる過程を語る。

また，『傷』は『中国人の手紙』と同様に中国と北米を対置するが，どちらの世界も今や「弱肉強食」の掟に蝕まれていると批判する。経済的発展によって中国では山が切り開かれ，高層ビルが立ちならび，人々は西欧のブランドもので身を固めている。『中国人の手紙』のサァサたちの時代とは異なり，人々はもう手紙などという悠長な手段は用いず，スマートフォンを操っている。商業主義や個人主義といった，『中国人の手紙』では北米の特徴とされていることが，『傷』では現代中国社会の問題として，アイロニーをこめて語られる。『中国人の手紙』の若者たちは西欧的価値観に魅力と反発を感じるが，結局ふたつの世界は似通っていくのだ。サァサは手紙で婚約者に「後進国の市民である私たちも，自分たちがそう望まなくても，世界のほかの場所とともに現代的になっている」(Chen, 1998, p. 131) と書くが[15]，東洋で見られる問題は，すでに西洋で見られていたものなのだ。この点について『傷』の語り手は以下のように述べる。

> (…) [ドクターが亡くなった村の農民たち] が現代の信仰の信徒になり，父祖の宗教に取って代わった新しい宗教によって，財産でいっぱいのよりよい生活のための熱狂的な競争へ駆り立てられ，無限に広がる都市を亡霊のようにさまよっているのを見る時，ドクターは，彼の信心深い両親や夢想家の祖父が亡くなった世界，彼のかつての世界の成功や勝利をはっきり理解する。自分が適応できなくて逃げ出そうとしたあのおなじみのシステムの成功や勝利を理解する。(Chen, 2016, p. 162)

ドクターが母国で適応できなかった競争社会が，今や，彼が亡くなった国にも広がっている。場所によって時間差はあるものの，世界中が結局「自然淘汰の新しい時代，「各自が自分のために」の時代」(Chen, 2016, p. 163) に飲みこまれてしまうのだ。西洋で起こったことが東洋でくり返される。現代社会についてのこうした批判には，『神々は渇く』や『蓮の花』および『水の記憶』で見られた歴史の反復という概念が反映されているように見える。『傷』は作中で主人公の名や，物語が展開される場所や時代を明らかにしていないとはいえ，戦争という歴史に刻まれた出来事における，実在の人物の活躍を下敷きにした小説である。つまり，ベチューンの生涯を通して，現代史の一頁を語る歴史小説であるとも言える。しかし，実在の人物の物語は，個人を特定する情報を削ぎ落とされることで，当の人物とは必ずしも関係ないものとして読むことができる物語へと変換される。そこで語られるのは，特定の国・特定の時代の歴史というよりは，国も時代も超えて人類は同じことをくり返すという歴史観である。『不動の者』以降，固有名詞を廃して抽象的な物語を書いてきたチェンは，『蓮の花』以来の反復，対置，アイロニーの技法を用いながらも，

[15] 時間が経って「後進国」でも現代化が成し遂げられれば，ふたつの世界の差異は小さくなる。後にチェンがエッセー『山々の緩慢さ』で述べる考えは，サァサの手紙の補足のようだ。「私の考えでは，文化的差異とは時間的差異のことだ。中国が工業化の時代をほとんど飛ばして商業化の時代に入った現在，私から見れば，これらふたつの国の間にもうあまり差異はない」(Chen, 2014, pp. 10–11)。

孫娘の視点で祖母の人生に寄り添う小説とはまったく異なるアプローチで，『傷』において歴史を語っているのである。

結　　論

チェンはその修士論文において，A. フランスの歴史小説を分析し，円環の歴史を表現する技法として，反復，対置，アイロニーが有効であることを論証した。これらの技法は，『蓮の花』においてさっそく用いられており，そこでも歴史は円環構造を持つものとして表現されている。この点は，『蓮の花』の加筆修正版である『水の記憶』においても変わらない。チェンはその後も次々と小説を発表していくが，反復，対置，アイロニーは，直接的には歴史を主題としない作品においても使用され，主人公の外的・内的流浪や，複数の世界や価値の相対化の表現において重要でありつづけている。一方で，彼女の作品は『不動の者』以降，固有名詞を廃し，抽象的になっていく。最新作『傷』においては，抽象化と反復，対置，アイロニーを組みあわせることによって，時間も場所も超えてくり返される歴史の表現が試みられている。以上のように，チェンが修士論文で論じた小説技法は，現在まで彼女の作品において重要でありつづけているが，そこに抽象的文体が組み合わされるようになったことで，チェンの小説は独自の発展を遂げることが可能になったのだと考えられる。

参考：『蓮の花』と『水の記憶』の各章の対照表

『蓮の花』	『水の記憶』
第１章	「美しい足」（第１章）
第２章，第３章	「曽祖父の知恵」（第２章）
第４章，第５章	「狩り立てる水」（第３章）
	「大伯母チンイー」（第４章）
第７章，第８章（リエフェイの三男の留学まで）	「樹は動かすと死ぬ」（第５章）
	「ジェロームおじさん」（第６章）
	「ピンの事件」（第７章）
第８章つづき，第９章，第10章	「紅旗の下で」（第８章）
	「新しいモード」（第９章）
	「とどまりなさい」（第10章）

『水の記憶』第４，６，７，９，10章のエピソードは『蓮の花』にはない。また，両者に共通するエピソードも，細部の訂正から大幅な加筆修正まで，さまざまな相違がある。

参考文献

Abubakari, Salimat (2011) *La quête identitaire dans l'œuvre de Ying Chen*, Éditions universitaires européennes.

Bancquart, Marie-Claire (1962) *Anatole France polémiste*, A. G. Nizet.

Chen, Ying (1991) « Roman et histoire dans *Les dieux ont soif*, suivi de *Les Fleurs de lotus* », mémoire de maîtrise, Département de langue et de littérature françaises, Université McGill.

――― (1996) *La Mémoire de l'eau*, Actes Sud, coll. « Babel » (Édition originale : Leméac, 1992).

――― (1998) *Les Lettres chinoises*, nouvelle version, Leméac / Actes Sud, coll. « Babel » (Édition originale : Leméac, 1993).

――― (1998) *Immobile*, Boréal / Actes Sud.

――― (1999) *L'Ingratitude*, Actes Sud, coll. « Babel » (Édition originale : Leméac, 1995).

――― (2008) *Un enfant à ma porte*, Boréal / Seuil.

――― (2014) *La Lenteur des montagnes*, Boréal.

――― (2016) *Blessures*, Boréal.

Chouinard, Marie-Andrée (1998) « La mémoire des âmes », *Le Devoir*, 5 septembre.

France, Anatole (1989) *Les dieux ont soif*, Le Livre de Poche, coll. « Classiques » (Édition originale : Calmann-Lévy, 1912).（アナトール・フランス『神々は渇く』大塚幸男訳，岩波文庫，1977 年）

Girard, Isabelle (2002) « Stylistique et esthétique dans trois fragments de *La Mémoire de l'eau* de Ying Chen (hypothèses d'analyse socio-critique) », *Tangence*, n° 68.

一條由紀（2015）「イン・チェンを読む（1）――『水の記憶』のテーマ分析」『北海学園大学学園論集』第 166 号。

――― （2017）「イン・チェンを読む（2）――『恩知らず』における食のイメージ ――」『北海学園大学学園論集』第 173・174 合併号。

Lapointe, Martine-Emmanuelle (2004) « "Le mort n'est jamais mort" : emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », *Voix et Images*, vol. 29, n° 2 (86).

Lorre, Christine (2008) « Ying Chen's "Poetic Rebellion" : Relocating the Dialogue, In Search of Narrative Renewal », *Asian Canadian Writing Beyond Autoethnography*, Eleanor Ty and Christl Verduyn (dir), Wilfrid Laurier University Press.

Thibeault-Bérubé, Anne (2010) *Figures de la Chine, du soi et de l'autre : Regard autopoétique sur l'œuvre romanesque de Ying Chen. De La Mémoire de l'eau au Mangeur*, Éditions universitaires européennes.