

台籍日語作家東山彰良《小小的地方》研究  
—「複寫羊皮紙」樣貌的紋身街之少年成長故事—

謝惠貞

文藻外語大學日本語文系副教授

要 旨

台籍日語作家東山彰良，繼直木獎得獎作《流》、《我殺的人與殺我的人》之後，發表了以台灣為背景的第三部小說《小小的地方》（文藝春秋，2019.11）。此作以少年小武為主角，描繪了一個在台北西門町展開的少年成長故事。

本論文首先將西門町的地景視為李明聰所言之「複寫羊皮紙」，將紋身的象徵意義，分為「作為身份認同」等積極意義和「逃避的修辭學」等消極意義來分析，凸顯此地龍蛇雜處的思想上的「複寫羊皮紙」價值觀。再者，從「透視法（perspective）」（遠近法）的概念出發，論述了「標註假名」及註解，如何產生語言・文化上的「複寫羊皮紙」的效果。

此外，關注此作作為教養小說（成長小說）的面向，闡明刺青意義的辯證，如何帶給小武的價值觀這張結構上的「複寫羊皮紙」影響以及反復消去／覆蓋的過程。相對於將西門町理想化為烏托邦的「依愛（amae）」，諷刺地描繪了對於社會的邊緣人來說，這裡是一個反烏托邦世界。並考察上述價值觀衝突及交涉，如何形塑主角身份認同形成的過程。

關鍵詞：複寫羊皮紙、身分認同、透視法、烏托邦／反烏托邦、  
教養小說（成長小說）

**A Study on *A Small Place* by the Taiwanese-Japanese  
Writer Akira Higashiyama: The Bildungsroman of a Young  
Boy Born at the “Palimpsest-like” Tattoo Street**

Xie, Hui-zhen

Associate Professor, Department of Japanese, Wenzao Ursuline  
University of Languages, Taiwan

**Abstract**

Akira Higashiyama, a Taiwanese-Japanese writer, published his novel *A Small Place* (by Bungeishunju Ltd. in Nov. 2019) which is set in Taiwan. The novel, featuring a young boy named Xiaowu, depicts a Bildungsroman unfolding in Ximending, Taipei City.

In this thesis, the landscape of Ximending is regarded as “palimpsest” described by Lee, Ming-Tsung, and the symbolic meaning of tattoos is divided into positive meaning and negative meaning. Additionally, starting from the concept of “perspective”, this thesis discusses “furigana” and annotation as well as how to present the form of a piece of “palimpsest”.

What’s more, this thesis aims to take the novel as an example of bildungsroman novel, and illustrates the dialectical significance of the tattoos, including how it affects the formation of Xiaowu’s values.

This thesis also examines the conflict and negotiation of the aforementioned values as well as how to retrospect the process of the formation of identity.

Keywords: palimpsest, identity, perspective, utopia/dystopia,  
bildungsroman novel (novel of initiation)

## 在日台湾人作家、東山彰良『小さな場所』研究 —「パリンプセスト」を成した紋身街の少年成長物語—

謝惠貞

文藻外語大学日本語文学科准教授

### 要旨

在日台湾人作家の東山彰良（王震緒）は、台湾を舞台とした『小さな場所』（文藝春秋、2019.11）を発表した。本作では、少年小武<sup>シヤオウ</sup>を主人公に、台北・西門町の紋身街を舞台に繰り広げられる少年の成長物語を描いている。

小論では、まず西門町の風景を李明聰が述べた「パリンプセスト」とみなし、刺青の象徴を肯定的な意味と、否定的な意味に分けて分析し、玉石混交の価値観を呈する思考レベルの「パリンプセスト」を指摘する。さらに、「透視法」の概念から、「ふりがな」や注釈がどのように言語・文化レベルの「パリンプセスト」効果を生み出しているのかを考察する。

また、本作の教養小説（成長小説）としての側面にも注目し、刺青をめぐる意味の弁証が、小武の価値観という構造上の「パリンプセスト」にどういった影響を齎し、消去／上書きを繰り返させたのかを解明する。小武の「甘え」の感情が、紋身街をユートピアとして理想化しているのとは対照的に、社会の周縁人にとっては、ここがディストピアの世界として存在しているという風刺が描かれていることがわかる。上記の価値観の衝突と交渉が、主人公のアイデンティティの形成過程にどのような影響を与えているのかを論じる。

キーワード：パリンプセスト、アイデンティティ、透視法、  
ユートピア／ディストピア、教養小説（成長小説）

## 在日台湾人作家、東山彰良『小さな場所』研究 —「パリンプセスト」を成した紋身街の少年成長物語—

謝惠貞

文藻外語大学日本語文学科准教授

### 1. はじめに

東山彰良は、直木賞受賞作『流』、及び読売文学賞、織田作之助賞、渡辺淳一文学賞の三冠受賞作『僕が殺した人と僕を殺した人』に続いて、同じく台湾を舞台とした三作目となる『小さな場所』（文藝春秋、2019.11。中国語版は王蘊潔訳『小小的地方』尖端出版、2019.11。以下本作の引用は日本語版のページ数のみを記す。）を発表した。9歳の少年である小武<sup>シャオウ</sup>を主人公に、西門町の紋身街を舞台に設定した本作は、周縁人の集まる西門町に生まれた小武が、彼らの刺青などをめぐる価値観と交渉しながら成長していく物語である。

周縁人の刺青などをめぐる価値観が、小武の成長にどういった影響を与えているのかを解明するため、筆者は、李明璁が西門町を「パリンプセスト (palimpsest)」<sup>1</sup>（文字を消して別の内容を上書きした羊皮紙の写本のこと）に例えたことを踏襲し、刺青の意味や、日台米中の言語・文化の表現を分析した上で、小武の価値観が次々に消去／上書きされる場になっていることを検証したい。

まず、刺青が象徴する肯定的／否定的な意味が、思考レベルの「パリンプセスト」のように、繰り返し書き換えられ、弁証されている箇所を分析する。また、振り仮名を使用する文化翻訳の戦略を考察することによって、日台間の言葉や文化などが、言語・文化レベルの「パリンプセスト」のように、いかに重ね合わされ、間テク

<sup>1</sup> 原文「宛如羊皮紙的西門町」。李明璁（2009）「去／再領域化的西門町：「擬東京」消費地景的想像與建構」『文化研究』9、台北：中華民国文化研究学会、p.127

スト性 (intertextuality) を高めているのか、ひいては、異国の少年に感情移入しやすくしているのかを論じる。

さらに、上記の小武の成長環境の分析を受けて、教養小説（成長小説）理論の研究視点から、紋身街は「ユートピア」か「ディストピア」かという弁証的機能にも焦点を当てる。その価値観と交渉することによって、小武がどのように能動性を発揮し、自己アイデンティティを形成しているのかを考察する。

## 2. 風景・刺青<sup>タトゥー</sup>・周縁人<sup>もんしんがい</sup>—紋身街奇譚

### 2.1 「パリンプセスト」の風景を成した西門町<sup>せいもんちょう</sup>に生まれて

本作の舞台となる西門町は、もともと東山が幼少期に住んでいた廣州街近くの生活圏で<sup>2</sup>、出身地の換喩 (metonymy) 機能を持っている。このことから、東山はアイデンティティ形成期の一部を過ごしたこの風景に、台湾に対する自身の感情を投影し<sup>3</sup>、それと同時に、小武に自己を投影していると考えられる。また、本作を読解するにあたっては、作者である彼自身の言葉が重要な参考材料になると言えよう。

東山はかつて「日本語小説の場所としての「台湾」と題したリービ英雄との対談において、以下のように述べている。「どこにも属さないという感覚がある。……この喪失感こそが、越境文学の本質である」<sup>4</sup>。（下線は筆者による。以下同）その後発表した『小さな場所』では、まさに台湾の風景を描写することで、周縁人の喪失感を明らかにしている。

<sup>2</sup> 「私にとっての「台北」特集」に東山彰良（2019）が寄稿した「南門市場 最後のもうひと目だけ。」（東京人編集部、『東京人』2019年11月号、東京：都市出版、p.55）の中で、「五歳で日本へ越してくるまで、私は台北の廣州街にある祖父母の家で暮らしていた」と言及している。

<sup>3</sup> また東山自身も、台湾に帰ってくるたびに西門町の本屋を訪れたり、小説に必要な資料を探したりしていると明言している。東山彰良（2019）「老夫子」『越境』、東京：集英社、p.20

<sup>4</sup> リービ・英雄、東山彰良（2016）「対談 日本語小説の場所としての「台湾」」『すばる』38-4、東京：集英社、pp.168-182

収録されている「黒い白猫」、「神様が行方不明」、「骨の詩<sup>うた</sup>」、「あとは跳ぶだけ」、「天使と氷砂糖」、「小さな場所」の6篇の短篇は、西門町という映画街、日本のサブカルチャー、援助交際、黒道の世界<sup>やくざ</sup>などが混在する猥雑な風景の中で展開されている。また、日本の読者も東山彰良の意図を意識している。例えば、ノムノムという読者は、「本の中で旅しよう！⑦東山彰良「小さな場所」」という記事の中で、「西門町は「日本で言えば渋谷みたいな場所」と形容される事が多い若者の街です」<sup>6</sup>と指摘しており、日本人読者が親しみを感じやすいことがわかる。李明聰の研究「脱／再カテゴリー化する西門町：「東京的な」消費風景の想像と構築」によると、西門町は「台湾と日本の文化が入り混じった「東京的な」消費風景」<sup>7</sup>であり、「すでに更迭され、消去されているが、日本の植民地時代の近代性、旧国民党政権の発展主義の論理、ローカル／グローバルなつながりを持つ若者たちのサブカルチャー遺産が積み重なったパリンプセスト」<sup>8</sup>のようであるという。では、本作は西門町をどのように位置づけているのであろうか。

本作の主人公の少年、小武の目には以下のように映っていたことがわかる。「西門町はどちらかといえば浮ついた街で、一晩中騒げるようなところがたくさんある。……若者たちは路地裏や地下で踊ったり、悪いクスリをやったり、盛りのついた猫のように色恋沙汰にかまけていた」(p.16)。少年の目を通して、自らの出自である西門町は、都会の暗部・周縁であるという基調を浮き彫りにしている。

この基調が、作者が焦点を当てたい現実や読み取ってほしいテキスト空間を作り出し、非日常的な世界を表現しているとも言えよう。このことから、西門町にはまさに「パリンプセスト」のように、多

<sup>5</sup> 葉龍彦 (1999) 『紅樓尋星夢——西門町的故事』、台北：博揚文化、pp.110-129

<sup>6</sup> ノムノム「本の中で旅しよう！⑦東山彰良「小さな場所」」、Ameba、2020.5.29。  
<https://ameblo.jp/mikikon1031/entry-12600296602.html> (2020.12.12 閲覧)

<sup>7</sup> 李明聰 (2009) 「去／再領域化的西門町：「擬東京」消費地景的想像と建構」『文化研究』9、台北：中華民国文化研究学会、p.120

<sup>8</sup> 同上

重の寓意や文化的蓄積があり、ヤクザ勢力、性的取引、民俗信仰との力学を展開する本作のテキスト空間を構築するには、非常に効果的な能動性を与えていることがわかる。

## 2.2 少年が聞いた刺青の象徴的意味—光と影の背反する能動性

上述した風景がどのように築き上げられたのかを検討するには、紋身街で繰り広げられる刺青への論述とその象徴が、西門町の風景が持つ多重の寓意や文化的蓄積をいかに支え、強化しているのかという点に注目しなければならない。刺青は登場人物の主張を集約したものであるため、肯定的な意味と否定的な意味に分けて以下のように分析する。

肯定的な意味としては 5 点が挙げられる。1.刺青は力の換喩である。例えば、拝金主義者の彫り師ケニーは、「おれたちは、その力を必要とする人たちにとどけてる」(p.11) と言っている。一方、小武は紋身街の常識として、「虎の威を借る狐とおなじで、レオもしいに刺青の威を借るようになった」(p.120) と説明した。また、ニン姐ねえさんは刺青を見せびらかすケニーに対して、「刺青って牙のようなもんでしょ、……牙ってのは本当に使わなきゃならないときまで隠しておくもんなのよ」(p.185) と論じている。随所で刺青が力の換喩であることを明示している。

2.刺青はアイデンティティを表現するものである。こだわりを持つニン姐さんは、「外国語はないものねだりの象徴よ。自分の伝統に根ざしてないものを体に入れると、自分が自分じゃなくなっていくの」(p.14) と語り、阿華アハは小武に対して、「刺青を入れるようなやつはな、自分は他人とはちがうってことをみんなに知ってもらいたいんだよ。」(p.12) と説明した。両者とも、刺青を集団において自身のアイデンティティを表現するものと考えている。

3.刺青は決意の象徴である。ニン姐さんは、「刺青ってのは覚悟の証しでしょ？動物にどんな覚悟があるっていうの？」(p.25) と言っているように、人間には刺青を入れられるが、動物には入れられな

いと考えている。また、ニン姐さんと同じような考えを持つ阿華も、「刺青ってのは結婚みてえなもんよ」……「入れるより消すほうがうんとたいへんなんだ」(p.114)と語っている。刺青は意志と決意を伴う行為であることを強調している。

4.刺青は当事者の物語である。「黒い白猫」では、援助交際で生計を立てている猫女孩キャットガールが、刺青を入れることについて「「……あたしの物語を消すために、あなたの描く物語がほしい」……「……すくなくとも彫りあがるまでは死にません」」(p.29)と自らの物語を新しくしようと試みている。

5.魂を強くする媒介である。ケニーはニン姐さんに反論するために、わざと大口をたたいて、「刺青を消すのは魂を失ったからじゃねえ。逆に、そいつの魂が強くなって、それで刺青なんか必要なくなったかもしんねえだろ？」(p.134)と言っている。また、ヤクザの鮑魚アフリビは、鯉の刺青を指して、「あの鯉は兄貴を苦しみから救ったんだ」……「……刺青にやそういう力があるんだ……」(p.156)と言っている。

否定的な意味としては次の5点に集約できる。1.単なるファッションである。珍珠奶茶タピオカミルクティーを販売する阿華は、「きょうびの刺青なんざただのファッションさ。」(p.11)と考えている。

2.客の衝動に応える。功利至上主義のケニーは、「だけど、刺青ってのは衝動だろ？ おれにできるのは、その間違いに付き合っただけさ。」(p.15)と言っている。

3.意思を持たない動物にも、人間と同じように刺青を入れることができる。ケニーは刺青の依頼を受けている。「女の客なんだが、自分とおそろいの刺青を犬に入れようとしたんだ」(p.24)。

4.自己否定、逃避の修辞学である。小武の父親はキャットガールが「顔に刺青を入れた時点で一度死んでるからな」……「どんな侮辱も死人を傷つけることはできないんだ」(p.32)と考えている。

さらに、後に麻薬の密売で逮捕された彫り師シンシーの喜喜は、メディアの寵児となったキャットガールの「顔の刺青ってのは、否定の修辞学



なんだ」(p.33)と批判し、加えて、ニン姐さんはケニーを「刺青だって現実逃避なんじゃないかってことよ。」(p.45)と批判している。

5.刺青は死や自己破滅を想像する手段である。阿華は、クラブで麻薬を使ったり、いちゃついたりする人々を分析し、「人間には破滅願望がある……死をうまく想像できねえから、あいつらは音楽や麻薬や刺青のことを想像するんだよ」(p.78)と考えている。

これまで、刺青はスティグマとされてきた。スティグマ (stigma)<sup>9</sup>はしばしば否定的とみなされる烙印で、アーヴィング・ゴッフマン (Erving Goffman) によれば、烙印を押されたアイデンティティと捉えられてきた。作者自身の自分は何人であるのかというアイデンティティの揺らぎが、上記の刺青への弁証に投影されていると読み取れる。両者とも、外部からの評価で付けられたスティグマとは必ずしも一致していない。東山は中国留学中に大学の校内誌の取材を受けた際、アイデンティティについて「私は特定の国に属しているという感覚はない」と答えたが、後に「バナナ人間の悲哀」……彼が一日も早く祖国の懐に帰ってくることを願う」<sup>10</sup>と評されたことを明かしているのは、その一例である。

しかし、長年アイデンティティに悩んでいた東山彰良は、『越境』で理想を吐露し、「自分が生まれ育った土地を誇りに思うが、狭いナショナリズムに陥ることはない。……血のつながりを大切にしながら、文化でつながること」<sup>11</sup>こそが新しい時代の価値観であると結論づけている。これが創作態度としても捉えられる。作中の人物が主張する刺青の肯定的、否定的意味は、それぞれが互いに干渉し、乱反射し合っている。その結果、刺青の持つ両義性に対する議論を通して、小武のアイデンティティは「パリンプセスト」のように次々に消去／上書きされ、その相互干渉から独自のものとして次第

<sup>9</sup> アーヴィング・ゴッフマン (Erving Goffman) 著、石黒毅訳 (2001)『スティグマの社会学—烙印を押されたアイデンティティ』、東京：せりか書房、pp.16-18

<sup>10</sup> 東山彰良 (2019)「バナナ人間の悲哀」『越境』、東京：集英社、p.13

<sup>11</sup> 東山彰良 (2019)「新しい時代」『越境』、東京：集英社、p.177

に形成されたと言えよう。そこで、筆者は内容に沿って詳しく考察していきたい。

「黒い白猫」で、援助交際をしているキャットガールが生きていくために顔に刺青を入れるのは、刺青が自分の物語に他人の物語を覆い被せる保護色であると同時に、自己否定の修辞学でもあるからだ。どちらの価値観においても、まずキャットガールはそれまで墮落していた自分を否定することで、メディアの中で生まれ変わることができた。「死地に陥れて後生く」という覚悟を小武たちに示した。

「神様が行方不明」で、犬笛を使って仮象を作り出し、家出した神様を連れ帰るという不可能な任務を完遂した探偵の孤独<sup>グッドゥ</sup>さんは、普段ゴミあさりをしている浮浪者のように、紋身街に身を隠し、社会から逃避しているように見えるが、都市に隠れていたいという個人の確固たる意志を表現している。彼は小武の「じゃあ、なにが重要なのか？」(p.71)という質問に対し、「重要なことなんか、そんなにたくさんない。」(p.72)と答え、小武の哲学的思考を刺激している。

「骨の詩」に登場する原住民の教師の霍明道<sup>フオミンダオ</sup>は、別名を<sup>ノーカン・ワタン</sup>Nokan Watan a.k.a MC BONE ともいい、死後、虹の橋を渡る時、「顔に正しい刺青がないと、橋から突き落とされてしまうんだ」(p.91)と信じていた。現代を生きるには、原住民の誇りとしての刺青を顔に入れることはもうできない。その代わりに、何かを表現して他人と共有することで、「黒い呪いは白い呪い」(p.90)に変わると信じ、メジャーなラッパーになることを夢見ている。だが、バイク事故の後、ヤケクソになって、「両腕にびっしりと筋彫りが入っていた。……顔にも入れ」(p.103)ようとしたが、「刺青に取って食われちゃう」(p.103)という非情の道を歩むことになった。

「あとは跳ぶだけ」のレオは、人生で「跳ばなきゃならんときに跳べ」(p.118)という父の教えを実践するために、刺青を入れて、役者になった。レオの刺青は「親父に対する反発と……認められたい」(p.119)という相反する気持ちを象徴している。その後、その

# airiti

刺青が好きだという彼女と恋に落ちたが、なんと父親に奪われてしまう。彼は激太りした後、奮起してダイエットし、たるんだ皮膚と一緒に刺青を切り取り、父親から受け継いだ人生訓に対する幻滅と恨みをバネに、自らの魂を鍛え上げ、主体性を取り戻そうとした。しかし、十年間の確執を経て戻ってきた彼女と彼女の娘（父親との間の子）を受け入れるという結末を迎え、アイデンティティが何度も反転していることが確認できる。

「天使と氷砂糖」では、DV（家庭内暴力）に抵抗できない<sup>ヨウシアオボオ</sup>游小波が、子供を失った痛みを和らげるために麻薬を使い、「悲しみが溢れ出してなにもかもが無感覚になると、……刺青を入れるようになった」（p.164）。しかし、マルケスのマジックリアリズム<sup>12</sup>を愛する作者は、小波が熱を出した小武を看病して母性愛を見せた時に、天使と一緒に天に昇っていく様子を描いた。これは、『百年の孤独』で、家族の中で一人だけ清楚なレメディオスが、シーツに包まれながら昇天するシーンへのオマージュである。悪い環境の中に身を置きながら、正しく生きようとする人物像の小波を描写することで、刺青は自己破壊の一形態ではあるが、救いをもたらすこともできると強調している。

以上の分析を総括すると、刺青は常に文学の究極の関心事である「生」や「性」、「死」と同列に論じられていることがわかる。また、刺青を異端者の美学として、読者に提示している。刺青の二重の意味に注目する桐生真輔は、刺青は古代の神の紋章をイメージしたもので、かつては神聖な象徴であったが、時代の流れの中でスティグマになったと主張している<sup>13</sup>。各短篇の中で、刺青の持つ両義性は、小武を猥雑な西門町という出自に向き合わせ続け、それを成長の儀式に変え、アイデンティティの「パリンプセスト」をめぐる、何度も思弁と選択を促している。

<sup>12</sup> 東山彰良（2019）「人生の選択肢」『越境』、東京：集英社、p.115

<sup>13</sup> 桐生真輔（2019）『文身 デザインされた聖のかたち:表象の身体と表現の歴史』、京都：ミネルヴァ書房、pp.60-100

### 3. 振り仮名と注釈が織りなす「パリンプセスト」

#### 3.1 「透視図法」としての文化翻訳

芥川賞作家の李琴峰は、『小さな場所』中国語訳版に以下のような推薦文を寄せている。「テキストは日本語で書かれているが、表層の日本語をじっくり見ると、その下に台湾国語（台湾華語）の趣が透けて見える……この言語的に混乱する感覚は、物語に登場する台北市街の慣れ親しんだ風景が見知らぬマントを羽織っているかのように、「異国」に変えることで、独特の魅力を醸し出している」<sup>14</sup>。

李琴峰が述べたように、「表層の日本語をじっくり見ると、台湾国語の趣が透けて見える」のは、振り仮名を使用する文化翻訳の戦略を用いているからである。第1節で分析したように西門町の風景には、日台米中の言語・文化が「パリンプセスト」のように重なり合っている。では、東山彰良はこのような特徴をどのように多言語を使用して、再現しているのだろうか。

この問題を解明するため、小論ではまず「振り仮名（ルビ）」<sup>15</sup>と「注釈機能」の観点から、『小さな場所』の日本語原著における文化翻訳」として、9のカテゴリーに分類してまとめる。さらに、絵画技法の「透視図法（Perspective）」、つまり「遠近法」<sup>16</sup>の概念から、「振り仮名」や注釈が読解言語において、どのように「パリンプセスト」の効果を生み出すことができるのかを分析して論じる。

まずは音訳に属する（1）～（3）の3つを取り上げる。（1）

「中国語の漢字に中国語の発音を併記する」は、例えば、小武、排骨飯、萬華、李昂、外勞などで、現代の日本語で外来語の発音を

<sup>14</sup> 李琴峰「作為語言異域的臺灣——讀東山彰良《小小的地方》」、東山彰良著、王蘊潔訳（2019）『小小的場所』、台北：尖端出版、p.5。日本語訳は筆者による。

<sup>15</sup> 加藤彰彦（1989）「振り仮名の問題」佐藤喜代治編『漢字講座（II）漢字と国語問題』、東京：明治書院、p.99

<sup>16</sup> 遠近法とは、遠近感を表現するための絵画技法である。近くのもの（前景）はやや大きく、遠くのもの（背景）はやや小さく描かれる。武蔵野美術大学「造形ファイル」<http://zokeifile.musabi.ac.jp/%e9%81%a0%e8%bf%91%e6%b3%95/>（2020.12.1 確認）

表記するカタカナを選択していることから、台湾の異国的な文脈を醸し出す難読漢字として位置づけられていることがわかる。

しかし、(2)「中国語の漢字に日本語の発音を併記する」は 13 個のみで、<sup>もんしんが い</sup>紋身街、<sup>せいもんちやう</sup>西門町、<sup>とちこうびやう</sup>土地公廟、<sup>でんえいが い</sup>電影街、<sup>てっかんのん</sup>鉄観音、<sup>びんろう</sup>檳榔、<sup>むしゃ</sup>霧社事件、<sup>じけん</sup>味方蕃、<sup>みかたはん</sup>小人、<sup>しょうじん</sup>顔回、<sup>がんかい</sup>哆啦 A 夢、<sup>ドラえもん</sup>馬英九、<sup>ばえいきゅう</sup>蔡英文などで、在来文化を表記するひらがなで漢字の日本語の発音の振り仮名を振っている。旅行、歴史書、時事問題などで、これらの単語を日本の読者がすでに知っていることを示している。

(3)「中国語の漢字に原住民語の発音を併記する」も、『流』にはなかった新しい項目である。<sup>セデック</sup>賽徳克、<sup>モナ・ルダオ</sup>莫那魯道、<sup>トゥダ</sup>都到族などがあり、作者が初めて原住民を肯定的に描写した文章が大きく増えたことを示している。

次に意識に属する (4) ~ (6) を分析したい。土屋礼子は以下のように指摘している。日本語では、かつて漢字全部に振り仮名を振った文体もあり、「振り仮名を専ら読む読者はかなだけの「仮名体」となり、漢字を知る読者には漢字かなまじりの「雑文体」であるという両方を兼用した便利な文体だとして、総振り仮名の文を「両文体」と名づけた」<sup>17</sup>。したがって、意識部分は、中国語や台湾語と日本語が併記され、意味を伝えると同時に「パリンプセスト」の効果を最大限に発揮している。

(4)「中国語の漢字に日本語の解釈を併記する」は、<sup>また子供を騙そうとしてるな</sup>你又想騙小孩!、<sup>家</sup>離家出走、<sup>出</sup>老板、<sup>大</sup>江湖、<sup>將</sup>別開玩笑、<sup>渡</sup>哈日族などがある。意味を伝えるだけでなく、完全ではないが、中国語がもたらす異国情緒をおぼろげに理解できるという効果を生み出している。

(5)「台湾語の漢字に日本語の解釈を併記する」は、『流』と同じで、罵詈雑言に集中している。<sup>くそ</sup>幹!、<sup>ふざけやがって</sup>靠腰啦、<sup>くそつたれ</sup>幹你娘などである。ハードボイルド小説を得意とする東山彰良は、台湾語には精通していないが、「純粋な台湾語はおしゃれでかつこいいし、ストリート感

<sup>17</sup> 土屋礼子 (1998) 「ふりがな論の視座——近代日本における文字とリテラシー」、『現代思想』26-10、東京：青土社、p.111

があって懂れている」<sup>18</sup>とかつて述べており、このような用語は、ストリートで権力を持つ台湾ヤクザの迫力あるスタイルを描写するために集中的に使用されている。

(6)「中国語の漢字に中国語の発音を併記し、注釈を追加（または注釈のみを追加）する」は、<sup>チーロウ</sup>騎楼（二階部分が歩道に突き出た建物）、<sup>シェンスウジイ</sup>鹹酥鷄（スパイスのきいた鶏唐揚げ）などで、大部分が台湾の建築、美食、習慣、信仰など特有の名称に使用されており、形、音、意味の併記は、台湾の文化的背景に読者を誘うのに非常に効果的である。

(7)～(8)は二重翻訳に属し、原文は中国語、日本語以外の第三の言語である。英語と原住民語が多い。(7)「非中国語系概念の中国語に日本語翻訳を併記する」は、<sup>タトゥーショップ</sup>刺青店、<sup>マイアミ・インク</sup>邁阿密刺青客、<sup>フェイスブック</sup>臉書、<sup>ナイトクラブ</sup>夜總會などである。中国語と日本語の文脈で共有されている西洋文化が、中国語と日本語の文脈で異なる形で翻訳されていることを示しており、このような「二重翻訳」の併記は、実際には3つの文化が混ざり合っていることを示唆している。

(8)「英語に日本語の解釈や日本語の外来語を併記する」は、<sup>ノーカン・ワタン</sup>Nokan Watan a.k.a <sup>ありがとう</sup>MC BONE、<sup>ブラザ</sup>Thanks, Bro!などで、下部は直接ローマ字で表記されているが、英語だけでなく、原住民語も見られる。しかし、ローマ字は日本語の文脈では、おしゃれであることを示している。

(9)「中国語と日本語の両方で使える四字熟語」は、<sup>ごたいとうち</sup>五体投地、<sup>きんきじやくやく</sup>欣喜雀躍、意気消沈などである。このように、東山彰良は読み方が難しいものには意識的に振り仮名を振っているため、日本の読者にとっては、ほとんどの成語は字面を見れば推量することができ、理解を妨げない異化効果がある。

総括すると、「振り仮名（ルビ）」を使用する文化翻訳が、李琴峰が述べた日本語の文字の「下に台湾国語の趣が透けて見える」とい

<sup>18</sup> 東山彰良、リービ英雄（2019）「対談リービ英雄×東山彰良 日本語小説の場所としての「台湾」』『越境』、東京：集英社、p.209

う「パリンプセスト」のような読書体験をいかに形成しているかは、絵画の透視図法（遠近法）によって説明することができる。まず、

(1)～(3)の音訳は、すべて中国語の漢字が地の文と並列され、遠近法の「前景」となり、中国語、日本語、原住民語の3言語の発音を「背景」として上に表記している。これは、主に日本語で書かれた台紙に、中国語という外国語を前景として際立たせ、一重、二重に異国の雰囲気醸し出しているもので、前景も背景も異国の景色にすると、日本の読者がその意味を理解できるとは限らない。また、意識の(4)～(6)は、中国語と台湾語が交互に「前景」として機能するが、日本語の意味の注釈は常に強い「背景」となり、実際は日本語の台紙と一体化している。外国語として中国語や台湾語を強調しているが、日本の読者にとっては、理解に支障がない読書体験をもたらしている。

(7)～(8)は二重翻訳で、地の文は中国語であっても、中国語の中の外来語である。原文は、中国語、日本語以外の第三の言語で、英語と原住民語が最も多く、最下層にある日本語のベースを完全に消し去っている。この二重文体は、透明の透視図法のようなもので、描かれた対象は内と外が重なり合っているが、建築設計図で家の壁を通して内部を見ることができるよう相互に遮ることはない。まるで外層の日本語が消されて、内層の画像が現れた「パリンプセスト」のようである。(9)「中国語と日本語の両方で使える四字熟語」は、透明なセルロイドで仕切られているようなもので、中国語と日本語の漢字は異なり、使用上若干の差があるが、理解するのに支障はない。

総じていえば、「振り仮名（ルビ）」を使用する文化翻訳の手法は、前景と背景を区別する「透視図法」のようなものである。中国語、日本語、台湾語、原住民語、英語などの言語の形、音、意味が、前にあったり、後ろにあったり、隠れていたり、見えていたりしながら、不規則な「グラデーション」の「パリンプセスト」を形成し、その上に重なり合ったさまざまな消去／上書きの痕跡を示している。



無知な少年である小武の目には、想像もつかない周縁人たちの出来事が徐々に展開する様子が映し出され、日常的な日本語から逸脱した異言語の文体と見事に調和している。文化翻訳の文体の世界と、多文化が重なり合う西門町の風景の上書きが相まみえることで、マジックリアリズム的な火花を生み出している。

### 3.2 日台間テキスト性 (intertextuality) の交錯

作者が台湾という舞台を日本語で書く場合、日本の読者の興味を喚起するための戦略が必要になってくる。例えば、「西門町」や「刺青」は、台湾と日本の記憶のクロスオーバーの象徴であり、他にも文学、歴史、観光などにおいて間テキスト性が明確に識別できるものがある。土田知則は、「間テキスト性」という問題意識を、「「読むこと」の問題と有効にリンクする……。それは……換喩的・リゾーム的な「読み」」だ<sup>19</sup>と指摘している。これを受け、筆者は、本作の間テキスト性には、読者の共通の経験を呼び起こし、作品への感情移入を高める効果があると考えている。

また、『流』と比較すると、本作の文化翻訳において新しく追加されたものは、(3)「中国語の漢字に原住民語の発音を併記する」の賽徳克、セデック 莫那魯道、モナ・ルダオ 都到族である。このことから、『小さな場所』では、原住民族に新たな関心が向けられ、本作における原住民の象徴の重要性が示されていると言える。また、日台の文化の間テキスト的な対話を可能にしていることもわかる。例えば、霍先生は小武に以下のように言った。「中国人が死んだら奈河橋を渡る。日本人にとっては三途の川にかかる橋だ。でも、ぼくたちの橋はそれじゃない」……霍先生がぼくに見せようとしたのは……大きくて立派な虹だった」(pp.91-92)。

さらに、刺青は原住民の神聖な伝統であるため、作者は原住民を描写する際に、刺青を芸術的な議論に昇華させており、これは本作

<sup>19</sup> 土田知則 (2000) 『間テキスト性の戦略』 東京：夏目書房、p.236



品のサブテーマであると言えよう。例えば、小武は霍先生から芸術には魂を揺さぶる創造的な哲学があることを学んだ。彼は霍先生を以下のように見ている。「ボールペンを持ってないときは、……口のなかでずっとなにかをつぶやいていた。それはまるで目に見えないなにかが霍先生の魂をかっさらっていき、……鬼気迫る感じだった」(p.86)。

したがって、小武は作者の化身として、「芸術家の本質に触れたような気がした」(p.89)、「世界には王様が素っ裸だと天真爛漫に指させる人がいる。……で、霍先生はニン姐さんのような人がちゃんといることを知っている。」(p.83)と鋭く感じ取り、彫り師のニン姐さんにも芸術的な魂があると考察している。

ある時、ケニーが彫り師になった理由を聞かれ、「ガキのころに読んだ芥川龍之介の『地獄変』の影響はあると思う」(p.120)と答えた。ニン姐さんが、絵師が地獄の絵を描くために「自分の娘が火に焼かれるのを黙って見てる」(p.120)話だと説明すると、小武はこの絵に震え上がり、「芸術ってのは狂気から生まれるんだ」(p.121)と考え、大きな衝撃を受けている。

ニン姐さんは無節操に彫ることはなく、刺青を入れたい人には慎重に考えるようにいつも説得している。また、同業者のケニーには、「抽象的な信念がなきゃ、刺青なんかただの落書き」(p.45)と忠告している。その人物像は、刺青師の中の芸術家と称するに足るもので、原住民のrapper、霍先生の芸術的な気質と通じ合っている。芸術家の狂気は時に、芸術を至上として追求する自己の無限の膨張から生まれる。

さらに作者は、霍先生に「自由でいたいなら、孤独を恐れちゃだめだ」(p.98)と言わせることで、実際、探偵の孤独さんがある意味で自身の芸術や自由を追求していることも暗示している。キャットガールや小波は自由を追求して失敗したことに対し、霍先生、ニン姐さん、孤独さんら3人は自由を得たものの、理解されない孤独と

いう代償を払わねばならず、「自らの生存場所を勝ち取るための闘争、それが芸術だ」<sup>20</sup>という作者の芸術観とも呼応している。

小武は同級生と「楽園の壺」<sup>21</sup>を描いた時、紋身街を壺に入れることにこだわったが、同級生からは蔑視され、その瞬間、自分もこの街の周縁人の候補になりかねないことに気づいた。ニン姐さんは慰めようとして、日台の読者にも馴染みのある『莊子』の「井蛙に海のことは語れないし、<sup>かちゅう</sup>夏虫に氷のことは語れない」(p.192)という寓話を持ち出した。紋身街という「小さな場所」に住む小武は蛙のようだが、ニン姐さんは「日本人はこの諺のつづきを考えたの。……井の中の蛙大海を知らず、されど空の深さを知る」(p.192)と続ける。この言い回しは非常に巧妙で、日本の読者は禅的な思想として理解することができるであろう。

また、楽曲『トイレの神様』、李昂のフェミニズム小説、東野圭吾の『真夏の方程式』など、日本や台湾で認知度の高い文化的な象徴を用いて、読者の感情移入を促し、臨場感を高めている。

小武は、日台で2010年にヒットした植村花菜『トイレの神様』を例として、「ぼくがまだ小さかったころ、お祖母さんがトイレにはきれいな女神が<sup>+</sup>棲んでいると言って孫をだまくらかしてトイレ掃除をさせる日本の歌が流行った。……神様が言ったことにしておけば、ぼくたちが言うことを聞くと知っているのだ。」(p.60)とっており、大人の話術を洞察しているだけでなく、少年が大人の世界に入ることは避けられないと認識している。

さらに、DVの被害を受け、その反動で性に奔放になった女性、游小波は李昂のフェミニズム作品を愛読している。「李昂はわたしと<sup>リーアン</sup>

<sup>20</sup> 東山彰良 (2019) 「新しい時代」『越境』、東京：集英社、p.176

<sup>21</sup> 東山彰良 (2017) が『流』(東京：講談社、p.126、p.143)に『聊齋誌異』や『水滸伝』など中国文学の典故を取り入れたことから推論すれば、この「楽園の壺」は、『後漢書』(范曄著、李賢注(1997)北京：中華書局、p.2743)に記載されている、中国の後漢時代、費長房(ひちょうぼう)という人物が、薬屋の老人が所有する壺に入れてもらったところ、そこには楽園が広がっているという物語を想起させる。

おなじ鹿港出身の作家なの。女性の立場から小説を書いている人。……この社会がいかに男中心かってこと」(p.151)。1993年に藤井省三が李昂の『夫殺し』を翻訳し、その後、李昂の作品は数多く翻訳されている。フェミニスト社会学者として著名な上野千鶴子からも高い評価を受け、日本でもある程度認知されている。

外国人労働者のヘルパーが、小武の同級生のおばあさんをどこに連れて行ったのかがわからない時に、同級生は、「もしお前が東野圭吾<sup>ドンイエグイウ</sup>なら、ペレルンの祖母さんはどこにいったと思う？」(p.222)と小武に尋ねた。小武は、『『真夏方程式』という映画をDVDで観たことがある。……ぼくは東野圭吾になったつもりで推理してみた。……でも、まったく見当もつかなかった」(p.222)。これは、日本の主な映画やテレビの文化が、台湾の人々の生活に浸透していることを示すためである。

以上のことからわかるように、日台の間テキスト性は、ほとんどが哲学的または芸術的な理論を説明しており、日本の読者の共感や熟考を促すための架け橋として使われている。また、台湾に観光で訪れたいという興味を刺激するのにも役立っている<sup>22</sup>。

#### 4. 教養小説（成長小説）におけるユートピアとディストピア

##### 4.1 成長過程とユートピアの想像—実在する／実在しない楽園の壺

第1～3節で論じた刺青の意味や、言語・文化が玉石混交に重なり合う「パリンプセスト」としての西門町は、自然に小武の成長に影響を与えている。その「パリンプセスト」の構造は、教養（成長）小説の側面にも投影されている。小武のアイデンティティという「パリンプセスト」に影響をもたらし、何度も消去／上書きを促していることが本作の中核である。

<sup>22</sup> ノムノム「本の中で旅しよう！⑦東山彰良（2020）「小さな場所」Ameba。  
<https://ameblo.jp/mikikon1031/entry-12600296602.html> 【2020.12.12 閲覧】）、日本の読者による小説の舞台を巡る台湾旅行記である

「成長小説」(Bildungsroman)は、ドイツで形成され、理論的に発展し、「啓蒙」と「学習形成」という意味が語源であるため、啓蒙小説 (initiation novel)、学徒小説 (apprenticeship novel)、養成小説 (novel of formation)とも呼ばれている<sup>23</sup>。その背景には、18世紀のヨーロッパにおける啓蒙運動以降の神権の衰退と人間の意識の目覚めがあり、人々がどのように自我を形成し、社会に進出するかに高い関心を持つようになると、「成長小説」が登場し、西洋文学の重要なジャンルとなった<sup>24</sup>。日本では「教養小説」と呼ばれている<sup>25</sup>。

本作では、猥雑な紋身街であっても、小武の彫り師やドリンク屋への「甘え」は、麵屋の家族以外の「疑似家族」を作り出しており、小武が思い通りに「甘え」ている例であることがわかる。土居健郎は、『「甘え」の構造』の中で、「一体化を求める依存欲求を表わす言葉ではなくて、いわばすでに相手に受け入れられ、一体化が成立している状態において、もしくはそのような許容が成立しているという自分本位の前提の上に立って、勝手気儘なほしいままの振舞をすることを意味している」<sup>26</sup>と定義している。このような状況は、小武が彫り師の生活に溶け込んだ時にこそ実感できるものであり、小武も「紋身街という柱で支えられている」(p.197)と認めている。彼は自身の感情を「疑似家族」の風景に投影し、互いに受け入れ合う「甘え」の感情が、紋身街をユートピアとして理想化していることを示唆している。

ユートピアの存在の重要性は、「短い人生に、より偉大な永遠性を付与しようとして、最も安らかな「現在という物語」にふさわしい過去と未来を創造してきたのだ」<sup>27</sup>という点にある。したがって、

<sup>23</sup> 張錯 (2005)『西洋文学術語手冊』、台北：書林出版、p.35

<sup>24</sup> 戴華萱 (2016)『成長的迹線：台灣五〇年代小説家的成長書寫 (1950-1969)』、台北：萬卷樓、p.358

<sup>25</sup> 池田浩士 (2008)『教養小説の崩壊』東京：インパクト出版会、p.6

<sup>26</sup> 土居健郎 (2004)『「甘え」の構造』、東京：弘文堂、p.275

<sup>27</sup> グレゴリー・クレイズ (Gregory Claeys) 著、巽孝之、小畑拓也訳 (2013)『ユートピアの歴史』、東京：東洋書林、p.10

子供の頃の素晴らしい事物や「童年はユートピアに等しい」<sup>28</sup>というのが人類の共通の経験であって、本作では、紋身街に対する小武の感情として説明することができる。それは、最終的に小武と同級生によって描かれた架空の宝箱「楽園の壺」に姿を変えた。「楽園の壺」という言葉をよく見ると、ユートピアの別名「理想郷」に呼応しており、作者の寓意は明らかである。これは、小武が自身で作りに出した楽園であり、少年のユートピアであるとともに、大人の論理と優劣を競い合い、主体性のあるアイデンティティを育成するきっかけであると言えよう。

#### 4.2 周縁人が見せたディストピアの世界

しかし、紋身街を楽園の壺に入れるに値するかについては、実は、第1節で検討した刺青の意味の弁証を受け継ぎ、紋身街がユートピアなのかディストピアなのかということが換喩的に論述されている。このような議論が小武の成長に影響を与え、大人の世界で定められた道徳的ルールや規範を受け入れるか、拒否するかという大きな内部衝突を引き起こしている。

これによると、紋身街の住民たちは、小武の目からはユートピアの「光」に見えるが、キャットガールや霍先生などゲストとして登場する人物は、小武の認識では紋身街の「影」である。大人の論理においては、最下層、無秩序といった暗部であり、紋身街のディストピア的な側面を直接的に露呈している。彼らは一般社会で挫折し、都市の暗部の暗黙のルールに頼るものの、ヤクザ勢力、性的取引、民俗信仰などが、周縁人を抜け出せない悪夢に陥れている。

円堂都司昭によると、ユートピアの理想とは真逆の悪夢として「強権、支配、監視、管理に関するなにがしかのイメージを抱いて

---

<sup>28</sup> 戴華萱 (2016) 『成長的迹線：台湾五〇年代小説家的成長書寫 (1950-1969)』、台北：萬卷樓、p.325

いる」<sup>29</sup>ものがディストピアである。したがって、社会の権力構造に敗北した周縁人にとって、西門町の紋身街は、ディストピアの世界として存在するのに十分であり、ユートピアへの風刺にもなっている。思い通りに「甘え」る小武とは対照的に、援助交際者、孤独な探偵、原住民の歌手、父親に裏切られた者、DVの被害者などの周縁人は、ほとんどが「甘え」ることに失敗した者たちで、作中で彼らはすねる、ひがむ、恨むなどの感情を刺青で表現しているが、土屋健郎の見解によると、これらはすべて「甘えられない」<sup>30</sup>という心理に関係している。暗部で生きる人々は、いわゆる健全と合法、そして病気と犯罪の境界をさまよっている。

しかし、東山彰良は『越境』で、フーコーの『監獄の誕生—監視と処罰』を引用し、「我々は自由に物事を決めているようでも、じつはその意思決定の背後には権力が隠されている」<sup>31</sup>と指摘している。キャットガールが生き続けるために顔に刺青を入れたのは、デビューして有名になって、援助交際をする生活から抜け出したいからである。家出した神様を探す私立探偵は、浮浪者のように拾い食いをしていることから、賢くて才能があるものの、何らかの圧力で孤立した生活を余儀なくされていることを暗示している。霧社事件の際に日本側の「味方蕃」<sup>みかたはん</sup>であった原住民の子孫は、教師として働きながらラッパーになることを夢見ているが、偏見や世間体に苦しんでいる。父親に恋人を奪われ、過食症になった男性と、夫のDVに対抗できない女性は、いずれも家父長制の犠牲者である。よその家の高齢者を雇い主の家に連れて帰り、結果的に死なせてしまった外国人ヘルパーは、資本主義下で出稼ぎを余儀なくされた労働者ではないだろうか。

<sup>29</sup> 円堂都司昭 (2019) 『ディストピア・フィクション論：悪夢の現実と対峙する想像力』、東京：作品社、p.14

<sup>30</sup> 土居健郎 (2004) 『「甘え」の構造』、東京：弘文堂、p.35

<sup>31</sup> 東山彰良 (2019) 「バナナ人間の悲哀」『越境』、東京：集英社、p.14

ディストピア小説はユートピアを忌憚し、「風刺こそがディストピアのパロディ (parody) 文体の最大の特徴となっている」<sup>32</sup>と張惠娟は指摘している。したがって、作者が描く周縁人は、無知な小武が樂園だと認識している紋身街の「影」に意図的に設定されており、ディストピアの叙述として、上述で分析した権力構造を風刺していると推測できる。

#### 4.3 積み重ねた価値観の柱—ユートピアとディストピアの弁証

注目すべきは、価値観形成期にある小武が、空気（大人世界の権力構造）を読むことを学ぶことによって、「パリンプセスト」上の文字を必要に応じて消去／上書きするかのよう、複数の見解を取捨選択してから、受容したい見解の石を積み重ね、自身の価値観という柱を徐々に形成している点である。この過程は、モルデカイ・マーカス (Mordecai Marcus) がまとめた「教養小説」の4つの要素、無知からの脱却、人格の成熟、主体的なアイデンティティの追求、個人の大人の世界への参入開始<sup>33</sup>、つまり成長の儀式と正しく一致している。

最初、小武は幼く無知であり、「子供は解釈力や判断力がなく視野が限られているが、逆に大人の本来の姿を詳細に捉えられる」<sup>34</sup>。そのため、小武が大人の世界の「空気」を読もうとすると、風刺の効果を生み出す。

例えば、ヤクザの鮎魚<sup>アツビ</sup>が何度も食い逃げしようとする、小武の父親は肉切り包丁をまな板にたたきつけて威嚇すると、まだ子供の小武は、「やつを人間のクズだ」(pp.47-48) と思うようになった。

<sup>32</sup> 原文「反烏托邦所針砭の對象，乃是烏托邦本身。嘲諷正是反烏托邦作為諧擬 (parody) 文體的一大特色」。張惠娟 (2020) 『烏托邦的流變文類研究與文本考察』、台北：書林出版、p.17

<sup>33</sup> Mordecai Marcus (1969), "What Is an Initiation Story?" in William Coyle ed., *The Young Man In American Literature: The Initiation Theme* (New York: The Odyssey Press), p.32.

<sup>34</sup> 戴華萱 (2016) 『成長的迹線：台灣五〇年代小説家的成長書寫 (1950-1969)』、台北：萬卷樓、p.322



また、成長小説において、社会的価値の啓蒙が、どのように少年主人公に「死」、「性的な出来事」、「感情／関係の始まりと喪失」、「自由／自由の喪失」などの経験をもたらすかを描くことを作家たちは重視している<sup>35</sup>。

小武が死に直面した時、「人はいつか死ぬということを知った」(p.197) という経験を経て、生と死について自身の解釈を持ち始めた。例えば、「アワビの親分の黒道も御多分に漏れず……たとえ死んだところでさして心も懐も痛まないアワビのような使い捨てる駒に土地公捜しを命じたのだろう」(p.49) と) と本作の特徴である諧謔的な口調を交えながら、持論を展開している。。

また、西門町では、性と愛が分離していることも彼を困惑させている。小波と同居するシーシーが、なぜ小波を鮑魚に渡したのかと疑問を抱くと、シーシーは、「大人になったら、おたがい好きでもなんでもねえのにいっしょにいたりするんだよ」(pp.167-168) と答えている。そして、性に奔放な小波は、彼に曖昧な男女間の愛情を体験させている。「キャミソールの胸元から乳房が覗いた。……小波がぼくを後ろから抱き締めた。……ぼくは彼女のなかに入りこんだような気がした」(pp.173-174) と描かれている。

しかし、父親は、小武が紋身街から悪影響を受けているのを見過ごせないと思い始め、「こんなごみ溜めをおまえのゴールにしちゃいけないんだ。……ぼくを大学にやろうと腹を決めた」(pp.195-196)。小武は急に自由を奪われたように感じ、「ぼくの人生は、父ちゃんや母ちゃん、阿華や彫り師たち、そして紋身街という柱で支えられている。……大人になるためには、その柱を一本ずつ取りはずしていかなくてはならない」(p.197) と考え、「甘え」という柱を失ったと感じている。

小武の無邪気な洞察力は、大人の世界の規則に疑問を投げかけはじめ、大人の決定を揺るがすだけでなく、自身の主体性を育て、大

<sup>35</sup> 許静文 (2009) 『台湾の青少年成長小説における反成長』秀威資訊、p.139



人の社会に入ること認められる瞬間に向き合うことにつながる。この瞬間に、ちょうど池田浩士が示唆するように、教養小説の主人公は、常にコミュニティに対する想像を抱え、そこから自己を形成すると同時に、恐怖を感じる<sup>36</sup>。

幼い9歳の小武は、「ぼくにはまだ理解できないすべての物語をしまいこんだ大きな箱——もしかすると、それが宇宙の本当の価値なのかもしれない」(p.72)と気軽に構え、紋身街の「影」である「ディストピア」の世界に真っ向から対峙することを避けていたはずである。しかし、6つの事件(短篇)の洗礼を受けた後、ニーチェの『権力への意志』に、すべての認識とは欲求に 관련된 価値解釈である<sup>37</sup>とあるように、小武の思考が内なる動揺を引き起し、「自分の人生をかたちづくるものが……いつか消えてなくなるかもしれないということに気づいて戦慄した」(p.197)。これは、「成長痛」(growing pain)の雰囲気を経験しているようなものである。

その後は、語り手としての内的独白が少なからず見られる。「ぼくはもう高校生になっていて、まだ紋身街にいて、……自分を魅力的に見せるために脇腹かふくらはぎにちっちゃな刺青を入れようと思っていた」(pp.168-169)。「大学生になって……ポール・オースター保羅・オースターの「ムーンパレス月宮」という小説を読んだとき、ぼくが思い出していたのは孤独さんのこの部屋のことだった」(p.39)。このような後日談は、小武が後に成長の儀式を無事に通過し、ディストピア社会の存在をある程度許容したことを示唆している。

言い換えると、『小さな場所』という作品は、小武が大人になってから「大きな宇宙」を実感した後、昔の西門町のこの「小さな場所」で身に着けた価値観を回顧していると言えよう。大人になってからは、ユートピアを心に抱いていても、もはや無知ではない。この時、小武は子供の頃のユートピアにはディストピアが内包されているこ

<sup>36</sup> 池田浩士(2008)『教養小説の崩壊』、東京：インパクト出版会、pp.15-48

<sup>37</sup> ニーチェ著、原佑訳(2021)『権力への意志(下)』東京：筑摩書房、pp.13-40

とに気づき、大人になった彼は、社会のディストピア的な側面を見ているが、子供の頃のユートピア的な感情を重ねている。

これらを小武の立場で分析すると、彼が直面したユートピアとディストピアの弁証は、彼の成長の儀式である。父親は彼をこのディストピアを内包する世界から遠ざけることに固執するが、小武は心の中で、さまざまな反発し合う言論を排除するのではなく、交渉―統合しようという姿勢を見せていることがわかる。

この検証の繰り返しは、小武のアイデンティティをも「パリンプセスト」に変え、つまりそれを構成する一つ一つの価値観を選別して、時には消去し、時には上書きする過程でもある。

作品の最後に、荘子の「井の中の蛙」の寓話が登場するが、これは、紋身街という「小さな場所」で生きることが、まるで蛙のようであるというメタファーであるものの、ニン姐さんは、日本人が考えた続きの部分「井の中の蛙大海を知らず、されど空の深さを知る」(p.192)の解釈を引用した。これは、小武にとって、矛盾を統合するためのヒントになり、大小／優劣という二つの対立する固定観念を逆転させている。近年の「非凡／日常の二つの対立を逆転させようとする」という「日常ユートピア主義」<sup>38</sup>の哲学とよく似ている。張惠娟は、この主義について「ユートピアは、日常の慣習的な活動における主体性や自己実現、困難な状況下における救済の可能性の追求、あるいは逆境における人々の一体感 (human togetherness) の中で具現化できる」<sup>39</sup>と論じている。このことから、ニン姐さんは小武に「小さな場所」でも、日常の中に人生の美しさや深さを感じることができることを教えたと言えよう。

<sup>38</sup> 張惠娟 (2020) 『烏托邦的流變文類研究與文本考察』、台北：書林出版 p.185、Michael E. Gardine(2013) “Weak Messianism: Essays in Everyday Utopianism”はいずれも「日常ユートピア主義」を提唱している。

<sup>39</sup> 原文「烏托邦可以體現於日常在例行活動中展現主體和自我實現，抑或在困頓中尋求救贖的可能，甚至在逆境中人們彼此取暖 (human togetherness)」。張惠娟 (2020) 『烏托邦的流變文類研究與文本考察』、台北：書林出版、p.185。

そこで、この寓話を聞いた小武は、小さな芸術家になって、書くことに夢中になり、一見相容れないユートピアとディストピアの観点を一つにまとめようとする。「一文字一文字、全身全霊を傾けて原稿用紙の升目を埋めていき、そしてとうとう最後の句点を打った。……それから、顔を上げて言った。「クジラと会ったあとの蛙の気持ちは、ふたとおりしか思いつかなかったんだ。自分を憐れむか、さもなきヤクジラを憐れむか」(p.230)。この自分への同情というメタファーは、子供(カエル)がディストピアの世界を理解していないことを意味しているのであろう。しかし、大人の世界を見てしまった大人(クジラ)も、ユートピアの世界(子供の頃の美しさ)への純粋な信念を失っているため、同情に値する。この説明は、東山がエッセイ「石柱」で、以下のように新しい時代の子供のアイデンティティ形成について論じていることから検証できる。

わたしの考えでは、アイデンティティとは石をひとつずつ積み上げた柱のようなものだ。そのいちばん下の土台は、「自分はこの両親の子供だ」という自己認識である。この土台の上に人はこつこつとアイデンティティの石塊を積み上げていく。……わたしたちは生活環境や先天的・後天的な性向、そして嗜好や哲学にしたがって石を積み上げていく。……かつて石柱の積み方は国や社会によって規制されていた。……しかし、いまや柱の積み方は千差万別である<sup>40</sup>。

つまり、小武は出自である紋身街にしっかりと「甘え」、大人の固定観念に惑わされることなく、子供の頃のユートピアの記憶を確固たるものとして主観的に捉えることで、安定したアイデンティティを支え、矛盾を統合し、主体性のある価値観を積み重ねる勇気を持つことができたのである。したがって、本作が示したユートピアの

<sup>40</sup> 東山彰良 (2019)「石の柱」『越境』、東京：集英社、pp.18-19

定義は、個人の意志に大きく依存しており、大人の世界の道徳的ルールで定められた物事の二面性ではなく、自由と孤独、勇気と決意などの代償や覚悟に基づいた主観的な意志で決定されると考えられる。

## 5. おわりに

本作は、思考レベルと言語・文化レベルの「パリンプセスト」という形態を通して、玉石混交の価値観と、多様な言語・文化が交差する西門町を浮き彫りにしている。

また、構造レベルにおいても、その「パリンプセスト」の枠組みを教養小説（成長小説）の側面にも有機的に投影している。周縁人の集まる紋身街で、刺青をめぐる相互干渉によって生じた肯定的／否定的な価値観、さらにはその延長線上にある「甘え」の感情がもたらしたユートピアと周縁人がみせたディストピアの弁証を通して、小武のアイデンティティは「パリンプセスト」のように、繰り返し消去／上書きされている。

小武は選び抜いた価値観の石を積み重ねて、徐々に価値観の柱を形成し、矛盾を統合して、自己アイデンティティを再構築している。最終的には、ディストピアの中にユートピアが内包されていることを受け入れて、非凡／日常の二つの対立を逆転させ、「井の中の蛙…空の深さを知る」という日常のユートピア主義を具現化しようとする小武の成長ぶりを描き出している。

## 参考文献

### 日本語（五十音順）

アーヴィング・ゴッフマン(Erving Goffman)著、石黒毅訳（2001）

『スティグマの社会学—烙印を押されたアイデンティティ』東京：せりか書房、pp.16-18

池田浩士（2008）『教養小説の崩壊』東京：インパクト出版会、pp.15-48

- 円堂都司昭（2019）『ディストピア・フィクション論：悪夢の現実と対峙する想像力』東京：作品社、p.14
- 加藤彰彦（1989）「振り仮名の問題」佐藤喜代治編『漢字講座（Ⅱ）漢字と国語問題』、東京：明治書院、p.99
- 桐生眞輔（2019）『文身 デザインされた聖のかたち：表象の身体と表現の歴史』京都：ミネルヴァ書房、pp.60-100
- グレゴリー・クレイズ（Gregory Claeys）著、異孝之、小畑拓也訳（2013）『ユートピアの歴史』東京：東洋書林、p.10
- 土居健郎（2004）『「甘え」の構造』、東京：弘文堂、p.35、p.275
- 土田知則（2000）『間テキスト性の戦略』、東京：夏目書房 pp.192-195、p.236
- 土屋礼子（1998）「ふりがな論の視座——近代日本における文字とリテラシー」、『現代思想』26-10、東京：青土社、p.111
- ニーチェ著、原佑訳（2021）『権力への意志（下）』東京：筑摩書房 pp.13-40
- ノムノム「本の中で旅しよう！⑦東山彰良「小さな場所」、Ameba、2020.5.29.<https://ameblo.jp/mikikon1031/entry-12600296602.html>（2020.12.12 閲覧）
- 東山彰良（2017）『流』、東京：講談社、p.126、p.143
- 東山彰良（2019）『越境』、東京：集英社、pp.13-14、pp.18-20、p.115、pp.176-177
- 東山彰良（2019.11）「南門市場 最後のもうひと目だけ。」東京人編集部『東京人』、東京：都市出版、p.55
- 武蔵野美術大学「造形ファイル」  
<http://zokeifile.musabi.ac.jp/%e9%81%a0%e8%bf%91%e6%b3%95/>  
（2020.12.1 確認）
- リービ英雄、東山彰良（2016）「対談 日本語小説の場所としての「台湾」」『すばる』38-4、東京：集英社、pp.168-182
- 李琴峰「作為語言異域的臺灣——讀東山彰良《小小的地方》」、東山彰良著、王蘊潔訳（2019）『小小的場所』台北：尖端出版、p.5

## 中国語（画数順）

- 李明聰（2009）「去／再領域化的西門町：「擬東京」消費地景的想像與建構」『文化研究』9、台北：中華民國文化研究学会、p.120
- 許靜文（2009）『台灣の青少年成長小説における反成長』台北：秀威資訊、p.139
- 張錯（2005）『西洋文學術語手冊』台北：書林出版、p.35
- 張惠娟（2020）『烏托邦的流變文類研究與文本考察』台北：書林出版 pp.17-18
- 葉龍彥（1999）『紅樓尋星夢——西門町的故事』台北：博揚文化、pp.110-129
- 戴華萱（2016）『成長的迹線：台灣五〇年代小説家の成長書寫（1950-1969）』台北：萬卷樓、p.322、p.325、p.358

## 英語（アルファベット順）

- Michael E. Gardine (2013), *Weak Messianism: Essays in Everyday Utopianism*, Peter Lang, Oxford
- Mordecai Marcus (1969), "What Is an Initiation Story?" in William Coyle ed., *The Young Man In American Literature: The Initiation Theme*, New York: The Odyssey Press, p.32