

…小説における「段落」…蔡智恒… ネット文學の文體…

山 本 明

あたかもコマを連ねる漫画のように…
枠で切り取られた画面が次々にあらわれ…
コマごとの構圖が與える感覺刺激がリズムをつくり…
殘像の集積體が1つのストーリーを形成する…
コマとコマの間の空白が連貫と飛躍を可能にする。
そうした漢字を連ねる中國語にも似た發想を有する
作家の1人に蔡智恒がいる。

蔡智恒のコマとは上記のテキストのような構成原理をもつ。つまり、全てのセンテンスは左詰。改行がセンテンス内でも頻繁になされ、時折句讀點も無視され、三點リーダー（公式サイトでは二點リーダーも混在）が間仕切りとして多用される。そうした行が一定量蓄積されると、いくつかの類型に歸納しうるオチによって段落が形成され、空白行が挿入される。こうしたスタンザのような、英文メールの書式のような、違和感とけれんみによって異化された「段落」を以下ユニットと呼ぶなら、403個のユニットの連結體が、小説『第一次的親密接觸』である。この作品は「ネット小説初めてのベストセラー」と呼ばれ（2000年時、紙メディアでの販賣部數が臺灣21萬部、大陸20萬部を越える）、各メディアに翻案された。メディアを越境する過程で翻案不可能であったもの、つまりネット文學固有の核が明らかになる。それはジャーゴンや意匠の死屍ではなく、ネット的發想と書き言葉のせめぎあいである。蔡智恒の文體は、せめぎあいが放つ美の一典型として、表現史上に地歩を占めた。

…

中國ポピュラー音楽『爱你一万年』、『情书团』、『回头太难』、『不只是朋友』、『回家』、『忘情水』、『你在他乡』…中國映畫『新不了情』、『唐伯虎点秋香』

『齊天大圣东游记』、『流氓大亨』、『倩女幽魂』…**中國文學**金庸『神雕俠侶』、『笑傲江湖』、『射雕英雄傳』、『倚天屠龍記』、瓊瑤『我是一片雲』、鄭愁予『錯誤』、徐志摩『再別康橋』、朱自清『背影』、魯迅『阿Q正傳』、秋瑾『絕命詞』、『紅樓夢』、高菊卿『清明』、歐陽修『生查子』、蘇軾『惠崇春江晚景』、李商隱『夜雨寄北』、崔護『題都城南莊』、李白『送友人』、『將進酒』、『月下獨酌』…**日本ポピュラー音楽**『大阪しぐれ』、『戀人よ』、『愛人』、『Love is over』…**日本テレビドラマ**『妹よ』、『東京ラブストーリー』、『ロングバケーション』、『101回目のプロポーズ』、『愛していると言ってくれ』、『失樂園』、『武田信玄』…**日本漫画**『クレヨンしんちゃん』、『らんま1/2』、『セーラームーン』…**日本映画**『影武者』…**日本文學**村上春樹…**歐米ポピュラー音楽**『4:55』、『True Colors』、『The Lady in Red』、『My Heart Will Go On』、『Tennessee Waltz』…**歐米映画**『タイタニック』、『ジュラシック・パーク』、『マジソン郡の橋』、『シンドラーのリスト』…**歐米文學**『ブルベン山のふもとで』、『夜の薔薇』、『木のぼり男爵』、『ロミオとジュリエット』、『リチャード3世』、『千夜一夜物語』、『秘密のないスフィンクス』…

これが蔡智恒だ。卓上いっぱい「門路」たる知人達の名刺を並べ、「これが私だ」、と言った中國人の友人をまねて言うと、そうなる。私も蔡智恒の全作品(長編4、短編9)中で引用されている作品名を並べてみた。1枚1枚の名刺の人名が友人とイコールではないように、引用された個々の作品も蔡智恒ではありえない。しかし、蔡智恒の作品世界を近代の戀愛小説家瓊瑤のそれにとえるもの¹⁾、徐志摩のそれにとえるもの²⁾、『紅樓夢』にとえるもの³⁾、『ロミオとジュリエット』にとえるもの⁴⁾等、1枚の名刺によって蔡智恒を定義する誘惑は強い。他のテキストのストーリーや断片の集積體という点で、上記の引用された作品名、作家名の数だけレッテル貼りは可能であろう。

…

チャットやメールを描くネット文學はノスタルジーの装置だ。チャットは匿名性ゆえに自己開示性が強く、潜在的な傳統的戀愛觀を浮上させやすい。『第一次的親密接觸』が書き始められた98年3月に臺灣で公開された『ユー・ガット・メール』が1939年のラブコメディのリメイクであり、96年に臺灣で公開された『(ハル)』が日本の古風な純愛を露呈させるようにである。その

意味で、『第一次的親密接觸』は越劇に翻案可能なほどにノスタルジックだ。蔡智恒のストーリー群は、越劇のみならず映画、テレビドラマ、漫画とメディアを越境するほどに「普遍的」だ。しかしその「普遍性」を、傳統的才子佳人小説や大衆的戀愛小説にも通底する「通俗性」、「常索性」とみるかぎり、評價も常套的となる。サブカルチャーからの廣範にわたる自由な引用を、「小情調」「小感覺」にすぎないとみなすもの⁵⁾、「抑制がなく、アメリカの地下鐵のスペレアートのように」とみなすもの⁶⁾、更には「感情を排泄する大きなゴミ捨て場」⁷⁾とネット文學を貶める際の萬國共通の言説へと収束する。

しかし、蔡智恒はストーリーのオリジナリティーに價值があるのではない。中國の友人が各種業界に廣がる人脈のネットワーク、つまり卓上をうめる名刺群の網目こそが自分であるとしたように、蔡智恒もまた、既存のストーリーや斷片を組織化するそのネットワークの様態によって定義されるべき作家である。先行テキストを参照する身振りをあえて誇示し、コピーし加工し繋ぎ合わせる。そこに生ずるゆがみの、賑やかな光彩を武器とする作家である。そしてネット文學はその手法に親和性があることを、蔡は証明した。

「1969年11月13日生于台湾嘉义布袋。/1979年第一次接触金庸小说《倚天屠龙记》，从此成为金庸迷。/1981年第一次接触安达充的漫画，从此成为安达充迷。/1990年职棒成立，味全是最爱，从此成为龙迷。/1997年9月遇见轻舞飞扬，深深为之着迷。/1998年3月寫下《第一次的亲密接触》，开始风靡两岸网友与读者，热潮迄今未歇。」⁸⁾

蔡智恒は自傳を7行からなるユニットで表現する。蔡智恒とは、「迷」の反復リズムに導かれた複數ジャンルへのオタク集積體である。金庸が確立した戀愛と武俠を融合した武俠小説、あだち充が確立した戀愛とコメディ―とスポーツを融合したラブコメディ―、プロ野球の味全ドラゴンズといった異質なジャンルが、彼の作品『第一次的親密接觸』のセルフパロディー「第一次接觸」の反復に導かれて同一平面狀にネットワークを形成する。これら時間も地域も越えた斷片のネットワーク上にバーチャルヒロイン輕舞飛揚が出現し、彼女こそ『第一次的親密接觸』の主役キャラである。1つの作品中のみならず、1つのユニット内に複數の音源をサンプリングし、デフォルメするリズムこそが蔡智恒といえよう。

蔡智恒は1シーン中に『大阪しぐれ』と李商隱『夜雨寄北』をコラージュし、崔護の人面桃花と歐陽修『生査子』と五輪眞弓『戀人よ』を連結する。離恨の雨や失われた愛の名のもとに時代やジャンルを超えて多様なテキストを召還し融合する。引用作品群がページいっぱいには並べられた時のアナーキーで猥雑な力動感こそが蔡智恒と言えよう。

…

書き言葉を、情報の壓縮技術とその技術に規定される發想形式と規定してみる。骨片や青銅器から竹、紙への變化にもかかわらず、それら書き記す媒體が一定のコストを必要とする以上、言葉あたりの情報量を増やすべく智慧を絞る姿勢に變わりは無かった。ところがチャットのようにほぼ無制限にスペースを蕩盡できるようになり、コスト面で話し言葉と条件が限りなく接近したならば、書き言葉は話し言葉と接近するのか。確かにチャットやメールの打ち言葉に新たな言文一致を見る言説も存在する。

蔡智恒は、紙メディアで制度化された技術を解體することで更に情報壓縮度を高め、と同時にスピードアップをはかる。句讀點や改行や段落は規範であることをやめ、恣意的な利用のし方が個人文體の情報をも共示する。頻繁な改行や段落のユニット化は頁の餘白を増やす。會話を示す括弧は話者ごとに複数用いられ、話者を表す主語や傳達動詞は削除される。これらはリーダビリティを高める意味でスピードアップとなる。しかし、それらが形式面にとどまるなら「ライトノベル」の意匠と變わりはない。重要なのは、打ち言葉、そしてその發想を書き言葉に回収し、物語る器として練り上げる手つきである。チャットは、相手の声色や仕草が見えないキューレスメディアである。地の文において相手の描寫を通じ内面表現をすることはできない。必然的にキャラクター造型や感情表現を、全てセリフに依存することになる。チャットは、直前の相手の言葉へ擬縮度の高い言葉を貼り付け、その言葉へのレスポンスが次の「展開」を生む。従ってチャットシーンの大幅な採用は、セリフ中の打ち言葉的語彙のみならずチャットの展開原理の浸潤をも招く結果となる。チャットや會話中の臺詞のみならず、地の文までが語り手の心内語化する。當然、「展開」はあるが「構成」の無い、象徴度が低いぐずぐずの話し言葉で、中篇の小説を維持するのは不可能である。そこには自ずと蔡智恒の工夫が予想される。書き言

葉と話し言葉は發想の違いでもあるのだから。

…

「パラグラフの思想」を措定する立場がある。1つのパラグラフは1つのアイデアに支配される英語の制度に、論理的整理をした上で書くという分析的發想の存在をみるのである。そこで、段落とパラグラフの違いを英國人に理解させるため、カズオ・イシグロは川端康成の英譯を散文詩のように讀まれるべきと言った。英語であればひとつのパラグラフに收束するべき内容が、複数の段落に分解している現象から、論理的構成とは別の段落形成原理を「散文詩」と表現したのである⁹⁾。日本の「段落論」の歴史とは、この切れていながら繋がっている「間」を如何に解釋するか歴史でもあった。

本稿に先立ち、筆者は「小説とセンテンス」と題される3つの論考を發表した¹⁰⁾。センテンス間の「間」がいかに利用され、どのように表現性を押し廣げてきたか、3つの典型を提出した。本稿は、上記の收穫の上に、センテンスより上位レベルのま[・]と[・]まりに着目し、その「間」がいかなる表現の可能性を持ちうるかを考察する第1の論考となる。ただ、表題で段落にカッコをつけ、その後ユニットと呼稱したのは、そのま[・]と[・]まりがもはや段落と呼べない事態に立ち至っているからである。

蔡智恒のユニットは、形式的には危うい。1字下げはなく左よせであるため、前後に空白行が無ければ、つまりスクロールが切斷されなければ一瞬にしてユニットは消失する。しかし、そこには自然に切れる呼吸のようなものが存在する。その呼吸は、複数の切斷原理(オチ)からなる。その呼吸は、後述のように蔡智恒の作品群全體を通じて量的均質性を持つために、個人文體のリズム單位といえる。

上記のユニットをメール書式の擬態であるというはたやすい。ただ、メールを書くスタンスでは中編小説の骨格は持ちえず、假に中編小説の地の文を無機的に裁斷し、視覺的意匠としてメール書式を装っても、蔡智恒のユニット畫面のマチエールは再現できない。ユニットごとの明るい質感と中篇作品のボリュームを感じさせる流動感。作品がもつ軽やかな色彩と堅固な構成感、オチのある短いユニットをたたみかける疾走感と安定したリズムによるところが大きい。作品文體の基本因子といわざるを得ない「ユニットの思想」とは何か。

…

表1 ユニットあたりの行數分布

	『第一次的親密接觸』		『雨衣』	『懈寄生』	『夜玫瑰』	『亦怨與珂雪』
行數	ユニット數	比率	ユニット數	ユニット數	ユニット數	ユニット數
1	6	1.49%	0	5	3	1
2	10	2.48%	0	0	1	2
3	28	6.95%	0	1	9	2
4	50	12.41%	4	3	16	9
5	62	15.38%	3	13	12	19
6	55	13.65%	15	21	15	21
7	46	11.41%	11	26	10	13
8	45	11.17%	18	7	12	11
9	29	7.20%	11	14	8	7
10	28	6.95%	11	7	5	6
11	13	3.23%	9	1	1	0
12	14	3.47%	4	0	2	2
13	6	1.49%	6	1	0	4
14行以上	11	2.73%	8	1	6	3
計	403	100.01%	100	100	100	100
平均行數	6.774		9.22	6.84	6.59	6.99

1999年『第一次的親密接觸』知識出版社、2000年『雨衣』知識出版社、2001年『懈寄生』中國戲劇出版社、2002年『夜玫瑰』現代出版社、2004年『亦怨與珂雪』新世界出版社と、彼の作品はいずれも大陸の活字メディアで出版された。上の表は、それぞれの作品におけるユニット長さを、行數で測った分布圖である。センテンス數ではなく行數を計測單位とせざるを得なかったのも蔡智恒の文體特性による。目で読みやすく耳で読みやすいよう(『第一次的親密接觸』が映畫に翻案された際、1つの臺詞が加えられる。ネット上の蔡の文體に對する評價であるそれは、「琅琅上口」であった)、センテンスは半ばで隨意改行される。改行しだいで1センテンスが占める空間は變動する。故に、センテンスを計測單位にはできない。また蔡智恒は三點リーダーを用いる。従つて、句とセンテンスの判別が困難である。そこでページのスケールに關わらず、行數を計測單

位とした。また、『第一次的親密接觸』は全てのユニットをカウントしたが、他の作品は冒頭と末尾の50ユニットずつ計100ユニットを対象としてカウントした。従って『第一次的親密接觸』のみ百分率に換算した数字を併記した。

表1からは、活動期を通じてユニットの行数がある程度均質性を有していること、その平均行数が7行前後であることが看取できる。『雨衣』だけが9行臺であるが、それもピークが8行、次に多いのが6行である。しかも全作品がほぼゆるやかな正規分布となっている。10行以内のユニットがそれぞれの作品で89%、73%、97%、91%、91%と大半を占め、14行をこえるユニットは僅少である。

ちなみに、『第一次的親密接觸』の403個のユニット中、引用符によって明示された他のテキストの断片は82個、引用符がないものを含めると136個にのぼる。語り手が言葉を仕込み、それをセルフパロディー化する自己引用もそこに加わる。つまり3分の1以上のユニットに引用、パロディーがある。ならば、わずかに7行前後の額縁(改行のため7センテンス以内)に他のテキストが宿木としてすえられ、それにレスポンスがなされていることになる。蔡智恒の發想單位たる短いユニットの中では何がおきているのか。

...

『第一次的親密接觸』のあらすじは、既視感のパッチワークである。ハンドルネーム「痞子」は、同じく「輕舞飛揚」とネット上で知り合う。チャットを通じ、ついにはオフラインでのデートにこぎつけ、互いの好意を確認する。2回目のデートで『タイタニック』を見に行くと、歸り道、彼女はネット小説『香水』を真似て香水の雨の中で踊る。翌日、彼女は姿を消し、日記代わりの過去のメールの閲覧ができるパスワードが届く。それらのメールから、これまでの彼女の心情と、死病の再發が別れの理由である事を知る。臺北の病院に駆けつけるが、彼女は逝ってしまう。彼女の死後2ヶ月がたち、遺品の私あての手紙が轉送されてくる。そこには初めて私への愛の告白があった。

チャットを通じた急接近と出會いまでは『ユー・ガット・メール』を、一人稱制限視座のため默説化されていた彼女の心情が、メールや手紙で後に明かされるのは書簡の遅延性を利用した郭沫若や徐志摩等の書簡體小説を、死別の恨みは『タイタニック』や『新不了情』を想起させる。それら3種の既視感の波

が相乗して押し寄せる。蔡智恒の作品で、重要な心理的變化は、そのままナイーブに直叙されることはなく、閒テキスト性による迂回戦術で表出される。彼女が死の自覺を抱きながら、最後のデートで愛を間接的に表出するシーンでは、ネット小説『香水』がなぞられる。

A

“痞子…你还记得‘香水’中提到的正确的香水用法吗？…”

我摇了摇头。我怎么可能会记得？我又不用香水。

“先擦在耳后…再涂在脖子和手上的静脉…”

然后将香水洒在空中…最后是从香水中走过…”

“真的假的？…这样的话…这小瓶香水不就一下子用光了？…”

“痞子…我们来试试看好吗？…”

“我‘们’…你试就好了…我是个大男人哪…”

她打开了那瓶 Dolce Vita，先擦在左耳后，

再涂在脖子上和左手的静脉…

然后还真的将香水洒在空中，哇嘞，很贵哪！

最后她张开双臂，像是淋雨般，仰着脸走过这场香水雨。

“呵呵呵…痞子…好香好好玩哦！…轮到你了…”

她开怀地笑着，像个天真无邪的小孩。

此时别说只叫我擦香水，就算要我喝下去，

我也不会皱一下眉头。

我让她把香水擦在我的左耳后，以及脖子上和左手的静脉。

这是我第三次感觉到她手指的冰冷，是香水的缘故吧！我想。

“痞子…准备了哦…我要洒香水罗！…”

我学着她张开双臂，仰起脸，走过我人生第一次香水雨。

“痞子…接下来换右耳和右手了…”

哇嘞，还真的嘞！我赚钱不容易哪。

在我还来不及心疼前，她已经走过了第二场香水雨。

而这次她更高兴，手舞足蹈的样子，就像她昵称一样，是一只轻舞飞扬的蝴蝶¹¹⁾。

B

你一昂头，又重新笑了起来说：“我教你正确的香水用法吧！”你从香水盒中拿出 Dolce Vita，“先擦在耳后。”你轻轻将香水抹在我的耳后，一股清爽的感觉油然而生。“再涂在颈上和手上的静脉。”你向后退了一步，将香水洒在空中，向我张开双臂说：“最后是从香水中走过。”

我满眼泪水，看着在香水雾中模糊的你，突然跑了过去，紧紧抱住你，哭着说：“你一定要幸福，你一定要比任何人都幸福！”你轻轻的搂住我，低下头在我耳畔说：“再见了。”¹²⁾

Dolce Vita という香水の名のと通りの甘い日々は蕩盡され、生命が最後の光芒を放つ作品のクライマックスである。漫画、越劇、映畫、テレビドラマいずれもこの場面を採用している。A の『第一次的親密接觸』は B の原典『香水』の一部をコピーして貼り付け、變形している。他のメディアも同種の操作がなされる。しかし、A の蔡智恒の變奏には過剰さがある。

越劇では A に無い女性の心理が創作されて過剰に「唱」され、映畫では 1 本ではなく 99 本分の香水の過剰な雨がふる。漫画や映畫では輕舞飛揚が延々と過剰に踊りつづける。しかし、A の過剰さはそれら自己陶酔的なものではない。むしろベタなカタルシスをちやかすべく語り手が介入するツッコミにある。反復介入する言葉の過剰さによるスピードとリズムの醸成なのである。

A の第 1 ユニットでは、彼女のセリフに 2 箇所わたって B からのコピーがある。それに對し最初は心内語で、2 度目は會話で私のツッコミがなされる。男性が香水の正確なつけ方を知っているプロットを批判することで、原典の内容とそれをなぞろうとする彼女のロマンティックな心性を揶揄している。そのツッコミは、漫画ではデフォルメした繪で表現されるが、越劇や映畫では削除されている。第 2 ユニットでは彼女が香水の雨を浴びるまでの動作描寫で B のコピーがなされる。ディオールの香水を一氣に使い切ることに對し、價格を

持ち出すことでロマンティックな行爲を揶揄するツッコミが挿入される。そして最後には心内語の直喩により彼女に對する私の價值付けがなされる。越劇や映畫にツッコミはなく、漫畫でも最後の直喩は削除される。第3ユニットでは私の變化した心情が冒頭の心内語で表明され、彼女とふれた瞬間の感觸に對する私の解釋が挿入され、彼女のセリフに對し私の行爲が描寫される。第4ユニットでは彼女のセリフに對し、價格を理由としたツッコミが反復され、ハンドルネームで仕込んでおいた「輕舞飛揚」が最後に直喩で持ち出される。あわせオチとなり4つのユニットで分斷された1場面が終了する。第3ユニットは越劇にもはや無く、第4ユニットは越劇、漫畫ともに無い。

以上から、彼女のセリフや行爲に對し、私の心内語やセリフによって價值付けやツッコミがレスポンスのように挿入される運動性がみてとれよう。もちろん1つの場面である以上、1つの段落/畫面で記述することも可能であったはずだが、ツッコミや主觀的價值付け、あわせオチなどが、4つのユニット/コマによる場面形成を要請した。

ユニットは過剰さの原因である。原典の『香水』では1度だけの香水の雨を浴びる過程が、Aでは4つのユニットにより4度にわたり反復される。『香水』に比し、餘計な3度の反復がストーリーの進展を失速させる。行爲のみならず、突っ込みや直喩もユニットごとに反復される。こうしたくどさや稚拙さは越劇や映畫では排除されている。第3ユニットが呼び込むのは3度目の接觸の反復である。作品名の『第一次的親密接觸』の意味は、引用部に先立ち最初に指が觸れあった場面で、すでに明らかにされている。そこでは相手が自己の内面の秘密を眞に理解してくれる知己だと直覺する親密な接觸がシリアスに叙述された。ならば第二次以降の接觸はパロディーへと變質しかねない。越劇や映畫で削除されたこれらの操作は物語の展開を減速させ、純愛の深刻なトーンを相對化する、あざとい過剰さである。

しかし、ユニットがもたらす過剰さは、言葉のスピードやリズムという觀點からは必ずしも失速とはいえない。もし『香水』のように彼女の行爲を因数分解し、個々行爲の後に心内語や描寫を挿入し、ひとつのユニットにした場合、7行程度のユニットではすまない。長くなった地の文や肥大した段落は視覺的にも讀みを減速させる。一方、ユニットごとのツッコミやオチはリズムカルな

言葉の弾みを造型する。ツッコミや揶揄を経て最後に肯定的価値づけを行うユニット構成は、死別の純愛をテーマとする常套的作品を批判的にコラージュしながら、最後には同一の予定調和へと収束していく作品構造とも一致する。金庸や琼瑶、紅樓夢や人面桃花の常套的パターンをイノセントに反復するのを拒絶するなら、それらコピーソースを明示し、戯れてみせることで避けられない予定調和を延期しつつつけていくしかない。その強迫観念的な身振りを誇示する額縁がユニットであるといえよう。

...

他の作品を引用しその變奏の仕方によって何かを語らせる、自己の作品中の言葉を反復變奏し、その間の變化や反復變奏自體によって何かを語らせる手法。モノログの冗長さではなく、言葉を引用して自分のレスポンスを貼り付けていく小刻みなリズム。こうしたチャット型、對話型の發想がチャットの場面のみならず地の文をも侵食している現象を見た。そしてその器がユニットであることも。しかしそれが引用部のみ例外的現象である可能性もある。ユニットの形成原理を『第一次的親密接觸』全 403 ユニットの対象に類型分析することで検証したい。

スクロールを切斷する原理とは何か、その結果どのような額縁ができるのか。ユニットの最終行で特徴的な語彙を冒頭行との偏差から抽出し、切斷原理を歸納しようとしたのが表 2 である。

表 2 特定語彙のユニットにおける冒頭行と最終行での出現數

	冒頭文	最終行	差		冒頭文	最終行	差
。	96	164	-68	才	0	15	-15
是	84	136	-52	还是	4	16	-12
不	60	92	-32	却	5	17	-12
她	40	70	-30	會	32	41	-9
所以	7	31	-24	但	13	22	-9
我	178	200	-22	无	7	16	-9
而	10	28	-18	一定	4	12	-8
沒	18	36	-18	因为	8	16	-8
像	5	20	-15	不是	11	19	-8

吧	15	23	-8
而且	2	9	-7
就是	4	11	-7
于是	0	6	-6
大概	0	6	-6
难道	0	6	-6
然后	4	10	-6
只是	6	12	-6
当然	0	5	-5
因此	1	6	-5
也许	4	9	-5
也是	1	6	-5
应	7	11	-4
似	0	4	-4
看来	1	5	-4
原来	2	6	-4
现在	3	7	-4
真是	2	6	-4
不再	0	4	-4
想	16	19	-3
友覺	0	3	-3
以前	1	4	-3
如今	0	2	-2
算是	1	3	-2
难怪	1	3	-2
所谓	2	4	-2
希望	4	6	-2

感到	0	2	-2
倒	6	8	-2
沒想到	1	3	-2
感觉到	0	1	-1
叫做	1	2	-1
然而	0	1	-1
晓得	0	1	-1
莫非	0	1	-1
倒是	1	2	-1
一样	1	2	-1
相信	1	2	-1
不过	6	7	-1
无法	4	5	-1
算	3	3	0
可是	3	3	0
反而	1	1	0
?	61	61	0
觉得	8	7	1
虽	7	6	1
为什么	6	5	1
为何	2	1	1
吗	21	20	1
怎么	5	4	1
,	153	151	2
什么	10	8	2
你	93	61	32
...	234	175	59

第1は成語オチである。「这就是所谓‘睁眼说瞎话’之逃难法。」、「这就叫做‘以不变应万变’——」等引用符を用いて誇示するものは19例、「我真是无颜见江东姐妹了。」等引用符を用いないものまで含めると54個のユニットが成語のパロディーで締めくくられている。前2者のように成語をそのまま引用し、本来の意味からずれた用い方をすることでおかしみを出すものと、最後の例のように言葉を一部分變形させることでおかしみを出す場合がある。表中の「所謂、叫做」などは引用自體の誇示であり、「真是、就是、只是、也是」は語り

手の強調の身振りである。一定量のストーリー叙述が續くと、語り手が介入し、「這真是」などの判断文で價值付けを行い、詩句や史詩を挿入する章回小説のリズム形成に似ている。

第2は切斷オチである。章回小説で、ストーリーを切斷し、進展を延期して興味をつなぐ手法があるが、このリズムに類似している。「“痞子…那你是属于哪一种人? …而我呢?”」のように疑問符でユニットを切斷しているケースは61例に及び、疑問符を用いない例も更にある。表中の「?、什么、怎么、为什么、为何、吗」といった疑問符、疑問詞を見る限り冒頭との偏差が少なく、切斷原理とは言えないようにみえる。これは後述の、冒頭に問題を持ち出し、それを氷解させることでオチをつける解答オチによるものである。逆にいえば最終行に疑問が現われ、解答オチが無いまま切斷される例が、冒頭に問題設定する例と同数近くあること自體が有意差の證明となろう。

第3の解答オチとは一種の種明かしであり、そこには驚きやどんでん返しをともなうことが多い。「因为过了今天…我也许就不再美丽了…」等の因果關係を表す「因为」、「原来她拐弯抹角地，就是暗示说她长得其实是可爱的。」等の主觀を表す「原来、难怪、没想到」等がそれにあたる。「原来」などは説唱系の語彙としても用いられてきた。

第4の結論オチとは、相手のセリフや描寫に對し、最後にレスポンスとして「我」の主觀を貼り付ける終わり方である。心理活動を表す動詞「想、感到、晓得、相信、希望、发觉、觉得、感觉到」は、3例を除き、すべて主語は「我」である。直喩「像、一样」や、推量「会、一定、大概、也许、当然、看来、莫非、似、吧、算是、算」をともなう「我」の判断や解釋によって流れが切斷されてユニットが成立することが予想される。「是」の偏差からも判断が締めくりおいて多くなされていることは確認されよう。と同時に自己の判断の論理性を誇示するため「所以、因此」の偏差も大きくなっている。

「才、于是、终于、现在、如今、然后」等は、最後に新たな變化が生じたことを叙述する第5の結果オチを、「却、但、不再、倒、然而、倒是、不过、可是、反而」の逆説の副詞や接續詞、否定表現は、第6のドンデン返しオチの存在を示唆する。順接の「而且」と比較するなら逆接のオチの多さが確認できよう。

…

「『同是天涯没貌人，相逢何必太龟毛。』…所以非见面不可…」¹³⁾。蔡智恒のあるユニットの締めくくりに展示されるグロテスクなコラージュである。白居易の琵琶行「同是天涯沦落人，相逢何必曾相识」、そこに仕込みオチの「没貌」、俗語の「龟毛」が繋ぎ合わされ、異質な断片が融合した山海經のような圖像をさらしている。

女性がチャット相手と現實に會うことをためらうシーンが同類型の作品には必ず存在する。ためらいとは、登場人物が物語中でバーチャル空間から現實空間へと移動することへの心理的抵抗である。女性はオフで會わねばならない理由を登場人物の男性に求める。假想空間と現實空間の断層を踏み越える手段を求められた男性の答えには、とりもなおさず、作者が断層の深みにどれほどの畏怖を抱いているかが露呈する。洪峰の『革命革命啦』では、「不过你见了我可不要后悔，我是太老婆啦。」 / “不要这样说，我才是真正的老头子啦。”¹⁴⁾と女性が自己の容姿への不安に託した断層が、形式的な言葉の應酬で乗り越える程度のものともみなす立場が露呈する。しかもその言葉はチャットであることを明かさなければ、現實の會話でも、電話での會話でも通じる緩んだ口語にすぎない。更には石田衣良『ローマンホリディー』等、断層を踏み越える瞬間をシーン化せず、會うことになった事實だけを地の文で叙述するものさえある。先の知れた物語展開の必然として讀者に共犯關係を求める。ここで言葉はストーリーに従属している。

一方蔡智恒の當該ユニットでは、チャット空間の言葉の運動こそがストーリーを従える。女性が「我真是遇人不‘俗’」と詩經のパロディーを用い、一見もちあげるような言葉で男性の俗語を使う下品さを皮肉り、自分が美貌を持たないにもかかわらずオフで會う理由を要求する。この3つの攻撃に對し、詩經には白居易で返し、俗語批判には更にエスカレートしたマニャックという意味の俗語「龟毛」で返し、野卑な男と不美人が會うべき根據には「沒有礼貌」と「沒有美貌」の共通因子「没貌」を持ち出す。洪峰とは異なり、「貌」へと断片化されて再構成される言葉の異化運動により、男女は同じ地平にたちるのである。高密度に次々と繰り出される言葉の武技のみが断層を飛越する速度を生む。武俠小説が先の知れた結末ではなく、個々の戰鬥シーンを消費すべき

ものであるように、蔡智恒の「言葉の武俠小説」もレスポンス型の言葉の武技が消費対象であり、結果、話し言葉にはない情報圧縮度とスピードを書き言葉にもたらすのである。

蔡智恒をネット文學の文體の指標として取り上げたのは、チャットやメールを素材としたからでも、ネット上で公開されたからでもない。常套的才子佳人小説へ滑り落ちていく引力圏のなかで、抗う手つきにネットとの親和性があったからである。陳腐化した他の物語の斷片をジャンルや時代、地域を超えて召還することで予定調和の結末を延期しつづける。それら雅俗のテキストが混在する細部にエネルギーが横溢する。しかも物語のみならず、多ジャンルにわたる書き言葉、話し言葉、チャットの打ち言葉を召還し、それらが渾然として沸きかえるなかに初めて脱規範のエネルギーが横溢する。ユニットとは、第1にそれらコラージュのエネルギーをパッケージする手段であった。ユニットとは、第2にオチの構圖を成立させる額縁であり、オチをたたみかける感覺刺激で小刻みな基調リズムを形成する単位であった。ユニットとは、第3に『香水』のリニアに流れる寫實的な地の文とは對極の、過剰な反復とデフォルメを可能にし、飛躍を可能にするコマであった。

これら過剰なエネルギーが噴出する一瞬において、蔡智恒は陳腐さを突き破る可能性をもつ。小説における段落(ユニット)がもつ可能性の一典型といえよう。

注

- 1) 楊新敏「網絡傳奇—蔡智恒小説論」(『世界華文文學論壇』2001年第4期)50頁。鄒文生「此情可待成追憶」(『周口師範學院學報』第19卷第6期2002年11月)54頁。
- 2) 朱安玉「網絡時代的愛情童話」(『當代文壇』2001年第6期)65頁。
- 3) 章湘明「觀越劇『第一次的親密接觸』雜想」(『中國戲劇』2003年第6期)18頁。
- 4) 前掲朱安玉2001年64頁、鄒文生2002年52頁。
- 5) 前掲朱安玉2001年65頁。
- 6) 張偉靖、葉曉楠「從『第一次的親密接觸』的火爆看網絡文學的發展」(『當代傳播』2001年)71頁。
- 7) 前掲鄒文生2002年54頁。
- 8) 蔡智恒『愛爾蘭咖啡』知識出版社2001年、3頁。
- 9) 北條文緒『翻譯と異文化』みすず書房2004年、50頁。

- 10) 「小説のセンテンス—莫言の文體」(『文體論研究第 41 號』日本文體論學會、1995 年)。「小説のセンテンス (2) —馬原の文體」(『人文研紀要』中央大學人文科學研究所第 44 號、2002 年)。「小説のセンテンス—洪峰の文體」(『現代中國文化の軌跡』中央大學出版部、2005 年)。
- 11) 『第一次的親密接觸』知識出版社 1999 年、114 頁。
- 12) 『香水』交通大學資訊科學系 BBS 1997 年 9 月 3 日、<http://www.jht.idv.tw/> 引。
- 13) 『第一次的親密接觸』56 頁。
- 14) 洪峰『革命革命啦』春風文藝出版 2004 年、136 頁。