

特集●日本近現代の作家と西洋

中上健次、または伝聞形式による物語の享受

ジャック・レヴィ

中上健次の多くの小説は、「地虫」や「海の潮音」、または「水仙の花」や「風」といった特定の対象を前にして空虚感を覚える主人公を登場させることによつてはじまります。これは単なる舞台装置の設定や雰囲気づくりのためのしきたりではなく、この作家の小説世界の核心に潜む「何か」の記号であることは多くの批評によつて指摘されてきたことです。たとえば、『奇蹟』（八十九年）の幕開けとなる段落を読んでみましょう。

どこから見ても巨大な魚の上顎の部分に見えた。その湾に向かつて広がったチガヤやハマボウフウの草むらの中を背を丸めて歩いていくと、いつも妙な悲しみに襲われる。トモノオジはその妙な悲しみが、巨大な魚の巨大な上顎に打ち当たる海の潮音に由来するのだと信じ、両手で耳をふ

たぐのだった。指に擦り傷や斬り傷がついているせいか、年を取つて自然に曲がり節くれだつたためか、それとも端から両の手で両の耳を完全にふたぐのをあきらめてそうなつたのか、指と指の隙間から漏れ聞こえる潮音はいっそう響き籠り、トモノオジの妙な悲しみはいや増しに増す。

「ふたぐのだった」といった時制が段落の終わりではなく、中心に置かれて、また視覚と聴覚を見事からめていく中上健次固有の統語がじかにのしかかつてくる文章です。そこから展開されていく物語のいわばフレームは、このトモノオジという極道の落ちこぼれが自分のかわいがっていた若き極道タイチの訃報を受け、アル中のため入院させられた精神病院の裏庭で、幻覚の中へおぼれては、とつくの昔に死んだはずの路地の産婆

オリウノオバの出現によってその幻覚から抜け出し、「高貴にして澁んだ血の」中本の一統を救うはずであったタイチの生涯を思い起こしながらオリウノオバと語り合うことになります。「海の潮音に由来する」、限定詞「その」によって示される「悲しみ」は「妙な」という形容詞によって謎の性質を与えられるのですが、『奇蹟』の虚構内容すべてがつまるところこのトモノオジの幻覚に還元されるものとした場合、「トモノオジは、からだに広がる悲しみを、幻覚の種のようなものだと思っていた」と記されているのを受けて、小説すべての「種のようなもの」と位置付けることもできるでしょう。

ところで、こうした中上健次の小説の冒頭に現れる知覚対象について、『鳳仙花』（八十年）と『水の女』（七十九年）をおさめたインスクリプトの中上健次集三に「言葉の地虫を宿す——『鳳仙花』をめぐって」と題された堀江敏幸氏の大変興味深い解説があります。そこで論じられているのは、その後『枯木灘』（七十七年）と『地の果て 至上の時』（八十三年）の続編によって「大長編の幕開けとしても機能する」と位置付けられた『岬』（七十五年）の冒頭にある次の数行です。

地虫が鳴き始めていた。耳をそばだてるとかすかに聞こえるほどだった。耳鳴りのようににも思えた。これから夜を通して、地虫は鳴き続ける。彼は、夜の、冷えた土地のにおいをおもった。

ちなみに、ここでの三人称「彼は」は一人称に置き換えられる特性を持っています。実際、人称論でいうと、『岬』は、一人称を三人称に切り替えることによって、秋幸という作者に最も近いペルソナー・ジュを誕生させたともいえるのですが、この解説でまず取り上げられているのは「地虫」という、正体の知れない知覚対象を示す言葉の虚構世界への意味作用です。留学先の街で手に入れたとされる仏訳について堀江氏の次のような記述があります。

ここでの音は、名詞ではなく動詞で、蟋蟀コオロギのような虫が鳴く時にも用いられる単語で表現されている。この鈍い小さな音を耳元で鳴らし続けながら、私はジャック・レヴィの仏訳によるケンジ・ナカガミの『岬』を一気に読んだ。

つまり、「地虫」をビタリと訳せるフランス語はないため、『*terre avait commencé à grésiller*』と、「地虫」という語は「大地が鳴り始めた」といった具合になってしまっていて、その結果フランス語では女性名詞の大地（または地面）が最初の一語となるのです。堀江氏は「初めて『岬』を読んだときは、いきなり登場するこの「地虫」を、季節を意識させる舞台装置、もしくは効果音のようなものとしか受け取っていなかった」と思いついて、「中上健次をめぐる批評やエッセイの中でたびたび言及されてきた、秋幸の身体の受容性、肉体労働の描写の音楽的な反

復、濃厚な性愛の描写と紀州の言葉のリズムの融合、さらに複雑な血縁の物語の気を取られて、私は『岬』を出発点とする世界を揺らし、ひずませ、震わせている最初の重要なスイッチが、この「地」から湧き上がる無数の虫の不協和音であることに気付かずにいた。女たちだけでなく、男たちの生涯にも、女性名詞としての「地」がかかわっていることを、仏訳のおかげでようやく理解できたのである。」と続けています。当然翻訳者である私が、当時そのようなことを意識して訳したわけではないですし、またこの仏訳をめぐるエピソードは作家堀江敏幸固有のフィクション性を多分に備えています。しかし、彼の論述が実に説得力を持つようにも思えるのは、不可視である地虫の声が、秋幸の母がまだ「フサ」ではなく、その秋幸をはらませた「あの男」にも固有名詞がまだ与えられていない、そして小説の舞台がまだ「路地」と名付けられていない『岬』の時点で、その後「枯木灘」をはじめとして広がっていく物語空間を引き付けていることを裏付けているという点にあります。それは、二十四歳の若さで自死を選んだ腹違いの兄郁男を苛まず、謎の言葉としての幻聴をめぐって繰り返し語られる逸話でもあり、「路地」という虚構の名を受けることによって、現実世界において消えるのとはほぼ同時に特権化・神秘化される物語空間でもあります。さらに、『鳳仙花』と題された秋幸誕生以前の、その秋幸の母なるフサの十四の年から三十を幾つか越えるまでの物語を再読することによって「地虫の声の広がり」は、『鳳仙

花』の遠い潮鳴りを浴びていたからこそ得られたものだった」ことを「遅まきながら気づかされた」と堀江氏は書き加え、「潮鳴り」と「地虫」の近似性を解明しようとしています。たしかに、中上健次の読者にとってフサの物語はそれ以前そしてその後の血縁で結ばれた者たちが経験する出来事の特異性とその反復をまとめようとするのには欠かせない小説です。たとえば、秋幸の母なるフサの感性と想像力豊さが鮮やかに描かれている次の場面。

フサはその時、母に打たれた木屑の跡が、自分の目では見えない背中にあるような気がする。母がその時、そうやって墮胎しようとしていたのを止められ、負うた子に説教されるように、今まで親の言うことを聞かない腕白者の無頼者だといっていた幸一郎に、「産んだらしよ」と説教されて産み落とされたフサには、そうされたことが、取り返しのつかない傷そのもののような気がするのだった。

そこで、フサが想像する打たれたときの鈍い音は、たびたび不幸の前兆として彼女を襲う潮鳴りの不吉な音に類似するのではないかと示唆し、いちどきりではあるが『鳳仙花』の「花」と題された章で「地虫」という言葉が現れることに堀江氏は注目します。

潮鳴りが風の加減で強くなったり、あるかないか聴き耳を立てなければわからない地虫のような音になったりするのは古座の比ではなかった。

つづけて堀江氏は「地虫の鳴き声は潮鳴りの一形態であって、またそうでない」とし、次に先ほどの『奇蹟』の冒頭部分の「妙な悲しみ」を思い起こさせるくだりを引用しています。

フサは絶えず響いている潮鳴りを耳にした。それはフサの胸の中にくくくくと滲み出てくる悲しみの音のようだったし、何もかもをおびやかす恐ろしいものの音だった。

潮の音と同様、山の音もフサの耳に「こもり」、この「こもる」という言葉が『鳳仙花』の時空を、遍歴上その後の秋幸と実父浜村龍造の世界に結びつけているということです。そこで堀江氏の解説は、「このフサの場合、「こもる」のは潮鳴りでも、身「籠もった」子供の胎動でもあり、こもったものは「こもったまま『岬』や『枯木灘』に、言葉の地虫となつて引き継がれていく」という指摘で結ばれます。当然、秋幸誕生以前のこの物語と、その秋幸が二十四歳から二十九歳に至り、「路地」の消滅を目のあたりにする三部作の時空を重ねて、そこに完成された時間としての説話と未完成の時間を拓く語りが交差する瀬戸際の時空をみつめることも、「空」、「宇津保」、または「ウツホ」

とも表記される「うつほ」（空虚）を物語の始原とした、多くの批評で論じられてきた中上の主題の系統を見出すこともできるでしょう。実際、中上健次は始原の物語として『宇津保物語』を新たな作品として書き直そうと試み、その実験的試みは『重力の都』と題された連作に至つてもいるのですが、物語の言葉すべてを生み出す「ウツホ」については次のような発言があります。

考えてみますと、文学も音楽も、一切合切はウツホの中から出てくると思うんです。一切合切はそこから生み出されてくる、そのウツホというものを、もう一遍、文学のレベルに引き上げて考えてみますと、宗教と性と暴力と、そういうものの混交した場所みたいな、つまり、それこそが神話の持っている意味でしょうが、そういうものが同時にウツホでもある、という気がするんです。そこから何もかも出てくる。（物語の提携）『中上健次発言集成6 座談』／講演『第三文明社』

もちろん、この「考え」をあらゆる創作は空の器から始まるのだとする、それ自体普遍的でも、ありきたりでもある発想に還元するのだけではなく、言葉（または芸術）は既存の対象を指示することだけではなく、その対象を創造もできるのだという詩学のパラダイムとしてとらえるべきでしょう。つまり、こ

こでも注目したいのは、異様な力が「こもっている」「地虫」について述べてきたように、特定の言葉、命題や発話がその文脈によつては、従来の意味内容を異化して、新たな意味作用によつて「虚構的現実」とも呼びうる指示対象を創るプロセスです。

言うまでもなく、言葉は従来の用法とは異なる用法によつて思考され、発話されあるいは書かれることによつて異なる意味作用を形成するものです。つまり、異なる文脈や発話の仕組みによつて、指標辞としての、いわゆる「こそあど言葉」だけでなく、人称や時制、名詞までもの言葉の「意味」が「飽和」されていくのです。そのことを前提にした時、小説において、フィクション性と呼べるものが働き始めるのは、架空である（あるいは架空ではない）物語内容だけではなく、語りの声〓人称が定める叙法によつてなされる、虚構における非言語的コンテクストの言語的形成に依拠してのことなのではないかと考えられるのです。

ところで、『岬』の冒頭部分に、翻訳していた時に少し気になった秋幸の一元視界の、部分的には心内語とも取れる次のくじりがあります。

親方の家の前の路地は、日にさらされていた。溝のにおいがした。まだ親方の家の他に、起きたした家はなかった。路地を左にまがった踏切の横に、一本植わっている木が、ゆつくりと、葉をゆすっていた。彼は、その木が自分と似

ているように思えた。何の木か知らなかった。知りたくもなかった。花も実もつけなかった。ただ日に向かって葉をひろげ、風にゆれていた。それでいいと思った。花も実もつけることなどいらぬ。名前などなくもいい。彼はその木をみながら、夢を、いまみている気がした。

気になったというのは、ここで「路地」という言葉があらわれるものの、それは単なる普通の路地であることと、また木に「名前などなくもいい」というところです。その後の中上作品における、新宮の非差別地域の虚構の名「路地」と、同様に架空の植物である「夏ふよう」をいわば予告しているのではないかと思つたからです。つまり、普通名詞の路地が「路地」へと固有名詞化され、地の文章の話者〓作者から視点主体として人称代名詞の「彼」によつてのみ記されていた秋幸が『枯木灘』からは地の文章の主語として「秋幸」と名乗られるベルソナージュに、このくじり登場する木がそうである確証は全くないにしても、この名の無い木がその「路地」の象徴として（『千年の愉楽』では「夏芙蓉」と記し分けられる）「夏ふよう」という架空の名を与えられることになる語りのその後の行方の前兆ではないかと、いわば「事後的」に思えたのです。こうした意味論的プロセスは、日本語固有の表記法や意味生成に依拠してはいるでしょうが、やはり、最終的には、語り声と叙法によつて築かれていく地の文章における発話の虚構的コンテクス

トの変貌によるものなのではないでしょうか。

すなわち、ここで小説を書くということは「物語」に向き合う実践の場であるといった問題が提起されるわけですが、そのことを最も的確に表現したものととして渡部直己氏の中上健次論『愛しさについて』の冒頭文があります。

かりに「小説」というものが「物語」を不断に問題化する場の異称であるとするれば、ほかの誰にもまして強く「物語」の誘惑にさらされてありながらも（あるいはまさにそれゆえに）、中上健次は紛れもなく、その早すぎる死に至るまで徹頭徹尾小説家であり続けた数少ない書き手のひとりである。

実際、この「物語」の誘惑について中上本人もしばしば触れています。中でもよく知られているのが、『重力の都』（八十八年）のあとがきにある次の文です。

『重力の都』で物語という重力の愉楽をぞんぶんに味わった。小説が批評であるはずがない、闘争であるはずがないと確認したのもこの連作であった。

この主張は「物語」という重力の愉楽におぼれながらも、その重力を脱して彼方へと至ること（安藤礼二 中上健次集九

の解説「[空]からの響き」と受け止めることもできます。しかし、もう少し字義通りにとつて、小説とは「物語」の誘惑あるいは「愉楽」にどこまで身をゆだねていけるのかというプロセスそのものを示す場であるといった解釈も考えられます。というのも、誰しもが中上の読者として経験するのは、まぎれもなく、幾重もの視点⇨発話を運ぶ一者による流動のようなものであつて、この「一者」たるものは、常に姿をみせずに変貌する、無声の声を発する「作者」と重なるのかどうか不明です。ある地の文章の匿名話者であるからです。「熊野」を舞台とする「修験」（七十四年）以来、三人称代名詞「彼」が、それ以前の人物に与えられていた一人称代名詞の座と置き換えられ、「枯木灘」以降は、秋幸をはじめ、浜村龍造やオリユウノオバといった人物が地の文章の主語として躍り出るのでありますが、それらの人物の視界や心内語を含めた発話を地の文章の匿名視界によつてどのように「間接的に」伝えていくのが、この「物語の重力」に溺れる「愉楽」の性格を決定づけているのではないのでしょうか。

なるほど、視点主体の移転は中上の作品の中では頻繁に起きることではあります。それは、一元視界の語りの小説の場合、地の文章の主語にあたる主人公の主観を表現する自由間接語法を脇役の人物にいわば転換することによつて行われます。ただ、『枯木灘』以降頻度は増していくそうした「転換」には制約がないわけではなく、語りの破格を招きかねないものでもあります。

渡部直己氏は、「中上健次の自由伝聞話法」と題された論文の中でこの（従来の間接話法の主節の省略からなる）自由間接話法の一形式を「自由伝聞話法」と呼び、そこで主節の視点人物から従属節の視点人物に入れ替わるプロセスを厳密に解説しています。その論文の中で『地の果て 至上の時』から引用された、中上の伝聞形式が鮮明に映し出される箇所を紹介しましょう。すでに『枯木灘』や『鳳仙花』で登場する、地獄耳の持ち主と設定された年かさの「姐」であるモンが視点の担い手として、秋幸がかつての恋人・紀子と再会する場面を現在進行形で伝聞する場面です。

秋幸が紀子に電話し、三時間後の市内の唯一のデパートの屋上で紀子に会った、とモンが耳にしたのは、デパート店主の三男の桑原からだった。

紀子は一時間も前からデパートの屋上に姿を見せていた。玩具売場をうろつき、ミニカーや電池で動く記者の前に立ち、エレベーターに乗って屋上で、屋上の売場主任をほとんど趣味でやっている店主の息子の桑原と顔を合わすと、その土地の古くからある家に育った者同士が感じるような親密感のある挨拶をした。屋上に一角に作った草花店で、店先に並べた赤や桃色の花を見、しゃがみ込み、女定員からどうすれば花が大きくきれいに咲くのか、と聴いていた。そのうちメリーゴーラウンドの

切符を買い、乗った。それが終わると大きなコーヒーカップがぐるぐる廻る仕掛けの切符を買い、乗り込み、台が動き始めコーヒーカップが廻りはじめてから、エレベーターのそばのペットセンターの透明な硝子戸越しに秋幸が立っているのを見つめ、明るい笑み笑をつくり手を振り、そのうち秋幸が立ったままなじりもせずに自分を見ているのに気づいてから紀子は体中から笑みが消えていくのを感じ、目を伏せた。

「とモンが耳にしたのは」といった部分を省けば、この語りには匿名視界によって外から紀子に焦点を当てているようにも読めます。また、「体中から笑みが消えていくのを感じた」となると、その焦点化は「内的」なものになり、まして桑原という人物がモンに言い伝えられた細部にはなりません。このように叙法的視点と語りを担う声が交差、あるいは混線する事態は中上健次の文体を彩る最も大きな特徴であるともいえます。ただ、このように視点技術によって語りが登場人物に委ねられているかのように見える遠近法にもかかわらず、地の文章における語りを担う声が複数のパースペクティブへ分散されていくわけではありません。その意味では、『千年の愉楽』（八十二年）の中で若死にしていく美男子を思い浮かべる「路地」の産婆オリウノオバも、語り手としばしば位置付けられることがありますが、モンと同様、決してそうではありません。

ならば、中上健次におけるいわば無際限化する語りの声の単一性を、その虚構世界が生み出すコンテクストに浸って再構築していくことは、読者、研究者、翻訳者にとって絶え間ない挑戦であるのと同時に「愉快」であるに違いありません。