

現代文学論——村田喜代子の世界（一）

山 本 哲 也

1

だいたい小説の地の文やセリフなどの形のあるもので、作者が本当に言いたいことを書くはずがないと、わたしなどでは思っている。自分の言いたいことはすべて、言葉で伝えるものでなく、むしろ積極的に言葉を消す作業、それから、ひとつの風の種類、雰囲気のようなものになりたいと願っているので……。〔舵のない船の上で……〕

エッセイ集『目玉の散歩』（文藝春秋）所収の短い文章で、村田喜代子是这样書いています。本当に言いたいことは、ことばで伝えるものではない。あるいはことばで伝わるものではないということばは、村田喜代子という作家にとって、小説を書くことが作者の内なる「私」を含むなにかの表現ではありえない、ということである。だから、書かれたものとしての小説の主題や内容よりも、しばしば書くことそれ自体が重要なのだ。そして書かれるのはことばではない。「字」なのであ

る。「小説とは原稿用紙に字を書いて入れることで完成するのだった」（短篇「ポアンカレの馬車」九一年「文学界」七月号）。村田氏がこのような一節にあえて「字を書く」という表現を採るのは、ことばにまとりついている「意味」を捨てようとするからである。だが、所詮「字を書く」とは、ことばで書いていくしかないものである。ことばによってなにものを蔽い隠し、ついに作者の「私」を消失させること。表現の主体性とか「私」の内面とかいったものの、いわゆる私小説の「私」の自己劇化やそのことによってひき起される事件が、村田喜代子の作品世界に見当たらないのは、作者自身の掌が「私」を蔽っているからである。それは、ポストモダンの状況における「自我の解体」などというものとは最初から無縁なものにかである。

村田氏がことばの底に深く秘匿した「私」については、もはや問うすべがないのだろうか。隠すことそれじたいが表わすことになるという弁証法的な関係の場合、「私」の消失点でもあり発出点でもありうる場所。そのような場所に、作者の「私」は滲み出ているのだ。ある特異な空間の感触のようにある「私」。村田喜代子の小説の核心にあるのは、物語性でもなければ、主人公の人間像でもない。場所である。ある密度をもった場所、そこに「私」は遍在しているのである。したがって、小説の上に作者の私的な体験が映しだされていようと、それらは「私小説」ではありえない。「白い山」も「鋼索区系界」も「耳納山交歓」も、「鍋の中」でさえも「風景小説」というべきものである。村田氏は、ひとつの場所（場面）のなかに作者の「私」を消失させることによって、小説を書き始める。

近くのU山にケーブルカーが通ったのは、わたしが十六歳のときだった。弟は十三歳。姉が高校一年で弟が中学一年の春だった。

U山は尾根を長くひいたケーブルカーの似合う山である。春さき、青むらさき色に霞んだ山腹に、あちこち桜のまだら模様が混じる。その長い斜面にY字形のケーブルカーの線路が光り、静かに昇降するケーブルカーの姿がみえた。

遠い景色は音も消えて、体温計の中の水銀のようである。

「鋼索区系界」の書き出しの部分である。この作品題名は、のちに作品集『白い山』に収録されるときに、「鋼索電車」と改題されている。だが初出の題名の方に、作者の無意識の領域で一篇のモチーフの凝縮されたかたちがみえている。コウサクケイカイという語の硬い響きと字面によって統御しなければ、作者の「私」はおそらく消失しようがなかったのである。体温計の水銀のようにしんと沈められ、音の消えた「鋼索区系界」という風景のうちに、作者の「私」は消失する。そして、主人公の「わたし」が、作者の「私」の消失を代償として同じ場所から浮上してくるのである。村田氏の小説のなかの「わたし」のイメージは、だから作者自身にでなく、描き出される場所の密度に帰属するのだ、といっている。

むろん、作者自身の経歴や生いたちに関して、インタビュー（芥川賞受賞後の八七年「文学界」五月号）やエッセイで、読者は知らないわけではない。幼少から弟とともに祖父母に養育されたこと。やがて弟は実母の嫁ぎ先に引き取られていったこと。祖父が亡くなったあと祖母を唯一の肉親として暮したこと。祖母が九十歳で亡くなったこと。小説の主人公と作者自身を重ね合わせて読もうとすれば、この「鋼索区系界」の解説もあるいは可能かも知れない。だが、小説と現実との照応を試みる解説、それがなんだというのだろう。事実と重なり合う小説を書くことは、作家にしてみれば、ひどく厄介な問題をひき寄せることにもなるのである。事実の整序されたかたちでなく、事実のあたえる一瞬の感触は、ことばでは定着しやうのないものなのだから。私小説作家の「告白」された真実などはとるにたらない。むしろ側から不可避免的に強いてくるも

の感触——村田喜代子の「場所」にわたしたちが見出すのはそのようなものだ。

村田氏の「場所」とは、のろのろとケーブルカーが上下に移動する山の斜面、つまり鋼索区系界である。

小説「鋼索区系界」の前半、「わたし」は、弟相手にしきりに、ケーブルカーのあのひしゃげた箱のようなかたちでこだわっている。ひしゃげた黄色い箱形のもが、杉林の黒い影を出たり入ったりしながら上下する光景。そして箱形のものひしゃげたかたち。そこでかすかに鳴っている旋律の断片のごときもの、こいつはなんだろう。生成する「場所」というひとつのシステムから、その旋律が生みだされていることだけは確かである。そこでは、作家が意識的に書かなかったことすらも、濃密な不在として否定しがたくたちこめている。「場所」がひき寄せているらしい。

「過去はぼんやりしている。古い日々の上に薄い膜がかぶっているみたいだ。私が経験したとと思っていることが本当に私の身に起ったのかどうかさえよくわからない」（レイモンド・カーヴァー『足もとに流れる深い川』村上春樹訳）。過去という「遠い景色」は、作家のなかで「体温計の中の水銀」のように音もない。過ぎ去った時間への回帰、それは現在との非連続の夢のような「薄い膜がかぶっている」過去を、明瞭な輪郭をもった「場所」として現前化させる以外になかった。

そのような原型的な「場所」の生成は、やがて、作家自身の「生」をなぞるように、最初の「不幸」を仮構する。「夏休みに入った最初の週の日曜日、ケーブルカーは満員の乗客を乗せて山頂の駅から、急ブレーキに火花を散らせながら下の駅へと墜ちたのである」。斜面をゆるめると上下するケーブルカー、そのひしゃげたかたち、そして墜落。「わたし」はひたすら、その惨劇のイメージーションを追いかけはじめる。墜落をたまたま目撃した少年に、落ち方を執拗に問わずにはいられない。「速く落ちた?」「ずうっと墜ちていった? それともギクシャクとひっかかるように墜ちていった?」「あつというまに墜ちた?」。どのように問おうとも、問われた側にすれば墜落の事実のなまなましきの前に、それはことばにしようの

ない問いなのである。わたしたちはただ、問いのたたみかけのうちに鳴っている、微妙に計量された旋律を聞いているだけである。そして問うている「わたし」の視界で、ケーブルカーはなにこともなかったような静けさで動いている。「……墜ちながら墜ちる世界がすべてのような安定した充足感で震えている」落下のエクスタシーと遠い静寂のあわいに、作者は、あたかも「わたし」を放置するように置いている。作家的自意識などというものは、そこに通用しない。その転倒をそのまま押しすすめた位置で、「わたし」に内包されている「生」の傷のようなものが不意に露出する。

夏休みも半分ほどすぎた朝、呼び出し電話から家に戻ってきた祖母が、「わたし」と弟に、夕方までどこかに出かけるようにという。二人は、ケーブルカーのあるU山に登ることにする。祖母の不審な態度から推して、二人が留守のあいだにやってくる客は、もしかすると「わたし達の父」ではないかと姉の「わたし」は思っている。午睡の夢の中で、家の玄関がみえる。「わたし」はすきまから、そこにある黒い大きな男物の革靴をのぞく。祖父と姉弟の四人暮らしから、弟がその男とともにこの家からいなくなってしまうかも知れないのである。

わたしはそのひしゃげた、無人の鋼索電車をひと目みたとき、なぜかドキッとした。ああ……この不安な電車の形こそはほんとうはじぶん達の身の上のことだったのだ。わたしは思わず胸を震わせた。

ケーブルカーはそのときわたしの目の前で一匹のなにかしら悲しみに満ちた生きものになって、震える胸を押えてわたしをじっとみつめているようだった。わたしは電車の発散する不安の磁波みたいなものを全身に浴びて、ホームに突っ立っていた。

夕方、下山のためにケーブルカーの駅舎に入り、薄暗いホームに止まっている鋼索電車を「わたし」が目にする部分である。山の頂上のこの場面まできたとき、おそらく作者は、じぶんが書くこうしたものがなんであったか、それまで風景のなかに潜在していた一篇の「主題」にはじめて衝きあたった。ケーブルカーの斜面という場所も鋼索電車のかたちにとだわり続けた意味も、そして下界へと落下していくイメージへの固執も、つまりは「生の悲哀」の追跡妄想としてくりひろげられたものだったのである。

「生の悲哀」などという用語は、ほんとうはあからさまに用いるべきでないのだ。そういうことばが、ひとつの「物」のようにそこにあるだけなのだから。同じように、「不安の磁波」を発散する鋼索電車は、ここでは単なる比喩ではない。比喩が、異なるふたつのものを重ね合わせることでなにかを生むのだとするならば、「この不安な電車の形こそはほんとうはじぶん達の身の上のことだったのだ」という一文は、なにもものもそこに生み出しはしない。ただ、そう表現するよりほかに決定不可能なものとして、「電車」はその場所にあるのだから。村田喜代子は、人物の心理という「内面」にむかわず、「わたし」と弟との離別、あるいは「わたし」の世界の剝落を表現するいわば絶対的な、喩の域を描きだすことだけに力を注いでいる。そして描き出された「鋼索区系界」のことばとことばのあいだに漂う濃密なもの、それがほかならぬ「わたし」だったのである。一篇の最後の三行はこうである。

ごとごとごとと弟の電車が下りてくる。

ごとごとごととわたしの電車が登っていく。

草の斜面はただもう抜けるように明るかった。

「弟の電車」「わたしの電車」とは、弟が乗っている電車でも「わたし」の乗っている電車でもない。弟が電車なのであり、電車が「わたし」なのだ。「わたしの電車が登っていく」。そうなのだ。村田喜代子の小説の「わたし」は、しばしば高所に吊るされた空気の希薄な場所に住んでいるのだった。

2

村田喜代子の小説の空間を思い描こうとすると、浮んでくるのは、宙に浮いたような部屋、日常現実のなかの空っぽの空間のイメージである。

空っぽの空間に惹かれる作家に、もし共通点があるとすれば、男女の心理的葛藤など人間関係の絡みを小説の主題にしない点である。たとえば、そういう資質の作家日野啓三が川本三郎のインタビュー（「八廢墟」を旅する単独者」文学界・昭和62・4）に対して次のように話す部分は示唆的である。「ぼくが空っぽの空間を好むのは、自分の内面が空っぽだからと想着てきたんですよ、何十年。ところがあなたが、そうじゃないんだ、空っぽの空間に惹かれるのは、内面が充実し過ぎているからだと言いましたよね。なるほどなと思った」と。そこでいわれている内面の充実とは、意識的に整序されていない、決定不可能なもので内面が充たされていることであり、日野氏は次のように続ける。「これはね、何かかちりと決まった場所や空間の中には、うまくフィットしないんですよ。へんな空間や廢墟、それと何もないようなところ、砂漠のようなところのほうが、自由にそれを感じられるし、また溢れさせることが出来るという気がするな。……」

村田喜代子の「空中区」や「昼の夢」（いずれも『白い山』所収）のなかの、宙に浮んだ、空っぽの空間をめぐる、わ

たしは誤読していたのだ。本来、生々しい生活空間であるはずの団地の部屋が、無人の最上階に設定されたのは、そこに作家のどのような意図があったのか。それは、確固たる定点をうしなった現代における「生の不安」のメタファなんかではなかったのである。

日野啓三の語るところを援用していえば、村田喜代子の空っぽの空間には、意識的に意味づけされないものがひしめいている。たとえば、「熱愛」の次のような一節はまさしく空っぽの充実を語っていた。風船をふくらませるために深く息を吸って、風船のなかに息を吹きこむ。すると、子供の小さな肺はたちまち空っぽになるのである。

その一瞬頭がぼうっとなって周囲がくらくなる。それと同時に頭の中にはなにか曖昧な、たとえば濃い霧みたいなのものがたちこめて、その頼りないものがいっばいに詰って膨れあがる。ぼくはその変な膨満感が、いまこの海と入江の風景の中にも溢れようとしているのを感じるのだった。満ちていくものと反対の性質でいっばいになったその濃度。風船が膨らんだぶんだけからっぽの頭の中に満ちていったあの強い不思議な密度。

充実した空っぽという、逆説的な、不思議な濃度でみたまされたものが、じつは、村田喜代子の作品の基本構造をなしているのではないか。そして、充実した空っぽという意識の基層には、ある決定的なもの、「存在」の欠損がある。引用した「熱愛」の一節のある決定的なものとは、オートバイで前を走っていて不意に消失した少年であり、「鋼索区系界」では、どこか別の家に連れ去られていった弟である。いわばここにいないという不在・欠損が、村田作品の「空っぽ」のモチーフだといっている。

個々の作品において「空っぽ」はどのようにあらわれているか。

a、「夏休み」という猶予された時間の物語。「鍋の中」も「鋼索区系界」も夏休み中の物語だが、その時間設定はいわば「空っぽ」の時間意識がそこに機能しているはずである。

b、「老婆と孫」の物語。父母の世代の人物を消し去り、欠損させたかたちで、小説世界が展開するのは、村田作品では「鍋の中」以来、読者に親しい。「空っぽ」はそこで作品の底に潜在させられている。

c、日常現実の「空っぽ」の空間としての場所。宙に浮んだような部屋、そこに充たされているのは、おそらく、ひとつひとつ意味付けされることをむこうから拒んでいるものである。

「空っぽ」のモチーフがどのようにあらわれているか。かりに三項目に分けてみたが、このように分類、整序する行為をいっきよに裏切ってしまうところに、村田作品の「空っぽ」の属性はあったのである。ここでは、cの「宙に浮んだような部屋」がどのように描かれ、その場所で、「わたし」がどのように捉えられているか、を、ともあれ具体的に作品を通してたどってみなければならぬ。

「空中区」と「昼の夢」とでは、市宮アパート公団とアパートのちがいはあれ、いずれも最上階の十階の一室が作品の舞台となっている。

その頃わたしはS町の市宮アパートに住んでいた。八階九階までは人が入っていたが、最上階はまったくの無人で、わたしは夫の喜一とそのガランとした十階のいちばん左端の室に入居した。高所過ぎて生活には多少不便だが、わたし達夫婦には子供もなかった。それに夫の転勤でわたしは長年勤めた職場を去り、当分人との接触から離れて息抜きをしたいと

考えていたので、この空に浮いたような住いは結構理想に近いものだった。

作品「空中区」の冒頭部分である。なんの変哲もない叙述のなかで、作者はさりげなく一篇のモチーフたる「空っぽ」にふたつの設定をおこなう。主人公の「わたし」が長年勤めた職場を辞め、息抜きをしたい状態にあること。ふたつめは、あの、現実の生々しさから隔てられたガランとした「空に浮いたような住い」の場所である。

このような空っぽの空間でいつたにが起るのか。この主人公夫婦は結婚後二十年であり、家の中にいてもとりたててしゃべることもない。なにも起らず、なにも変らない日々。ある夏の朝、玄関のドアと奥のベランダの窓を開け風を入れてみると、畳においていた読みかけの新聞がふわりと動き、部屋の中をバサバサと音をたてて這いまわる、という箇所がある。空っぽの空間にみちている静寂が不意に破られ、一瞬だけ不気味なものが出現して、白いものはやがて窓の外に消え去っていく。空っぽの空間、あるいはそれと等しい静かな日常が、潜在させているものがなんであるか。その微妙な手触り、それは、空っぽの空間の住人である「わたし」自身の生理（心理ではなく）が、そこに充ちているものにみえない尖端で触れているところからきている。そこに充ちているものを、わたしたちの日常の底にある本質的な恐怖ということばで名付けるとすれば、「恐怖」に衝きあたり、ふるえる生理の構造そのものが、この短い一篇の作品構造となっているのだといえよう。

そのことが、いつそうあからさまなかたちで表現されているのが「昼の夢」という作品である。十階の住人である「彰子」は、七カ月の妊婦という設定だが、彼女が静かな日常のなかで待っているのは、出産ではなく、胸騒ぎするような「恐怖」なのだという。彼女が自室のベランダから隣家のベランダの扉の錠をあけ、空家はかり続くベランダを奥へ奥へと進んでいくのも、ベランダからみえる遠くの火事に「見える、見える。ねえ、凄いわ」と興奮して叫ぶのも、「恐怖」に対する

生理的な欲望がひき起した行動なのだ。「昼の夢」の末尾近く、彼女と「わたし」はアパート近くの遊園地に入る。遊園地の一隅には獣舎があり、まだ出来たての檻には、動物の名前だけが新しいプレートに記入されていて、檻は空っぽである。

わたしは檻を見つめていた。檻の中はしんとしている。いまのところその檻には恐怖だけが入っている気配がある。黄と黒の毛の美しい縞模様の猛獣は不在で、まして咆吼もなく、ただ恐怖だけが住んでいる。

そのときふと、カラッポのその檻と彰子はどこか似ているという気がした。彼女はカラッポの檻をひとつ、心の中に持っている。その中にいっぱい恐怖を入れたがっているのに、それはいつまでたってもやってこない。

「昼の夢」における宙に浮んだような空っぽの空間は、ここまできると、その空間の住人である人物それじたいであることは明瞭である。ここでもまた、「場所」とは「わたし」なのだ。空っぽの空間にみちている「恐怖」への執拗な渴望。村田喜代子の小説で、筋をあらためて要約してもはじまらないが、「昼の夢」でくりひろげられる場面の展開じたいが、「空っぽの空間」がひとつひとつ転調していく光景を感じさせるのである。それにしても、「言いたいことはすべて、言葉で伝えるものでなく、むしろ積極的と言葉を消す作業」が、書くことの方法論であるなら、いま引用した部分のすくなくとも後半部は、ことばを動かす手つきが見えすぎはしないだろうか。この一節があまりにも「空っぽの空間」の図式に思われるからである。その点からいえば、「空中区」は、空っぽの空間にざわざわするもの、軋み音をたてながら周囲に反響し、はねかえっているかすかな旋律、といったところまで、「言葉を消す作業」が行われている。ことばを消す、とは、作品世界の「場所」そのものからにじみ出してくるような表現がそこに生み出されているという意味である。

作品「空中区」に再び戻れば、がらんとした十階の「わたし」の部屋の隣りに、二、三歳の女の児のいる若夫婦が越してくるのがこの小説の唯一の「事件」である。引越しの挨拶以外、交渉らしい交渉はなにひとつない。時折、女の児のかすかな泣き声や笑い声が壁のむこうから伝わり、女の児をつれて買物に出かける母親の足音がドアの外を通りすぎるだけである。若い父親は、夕暮れ時に女の児を肩車して、ほとんど日課のように散歩に出かける。ベランダから見下ろしている風景のなかを歩いていく反芻のパターンは、すこしずつすこしずつ密度を濃くしていく、切なくも怖しい光景である。アパート前の広場を抜け、柳並木の住宅地、会社の独身寮、料亭とつづく塀の横の道を通り、空地を抜け、グラウンドにつづく。「そのあいだを音もなく、本当にすべての音をとめて、親子の姿はしんと地をこすって移動して行くのだった……」。

そして、ある夕方、いまにも夕立のきそうな重苦しい雲が動いているというのに、いつものように散歩に出かける若い父親の姿がある。頭髮は風に吹き散らされ、女の児の手は父親の首をしっかりとつかんでいる。やがて遠くから雨の音が沸き起り、視界は雨にとざされる。地上に激しく動いている樹木、親子の遠い姿は雨の中でかき消されている。ここでは、「わたし」はひたすら「見る人」であり、作者は、それを空に浮いている空っぽの空間という枠から見た光景として、鮮明に描くだけで、けっして心理の内側に入りこもうとはしない。空っぽの空間にあふれかえっているものを、遠い風景として描くだけである。

何か隣家の夫婦のあいだに激しいことが起ったのはたしかだった。雨に追われてわたし達はベランダから部屋へもどるとガラス戸を閉めた。そのときガラスの上から下にむけて白い長い影のようなものがサーッと流れた。たぶん屋上からの落下物にちがいない。

「女だ」

と喜一はさげんで、ベランダに飛び出した。窓を開けたので雨音が大きくわたしの耳にかえってきた。彼は身を乗り出して遠い地上をみおろしている。わたしはベランダの戸の所に立ったまま、外へ出なかった。そして視野いっぱい上から下へ、上から下へ落ちていく白い長い影を眼の前に反芻した。

遠くの親子の姿が雨のなかにかき消えた、すぐ次の行にこの引用部分は続いている。「何か……激しいことが起った」のだが、それがなんであるかあきらかな伏線も、暗示もいっさいが省かれている。そしてその「何か」とは、ほとんどことばで表現することのできない、いやむしろことばで消すことによってしかあらわれようのない「感触」であるというほかはない。

「わたし」が、部屋のなかにつたまま、上から下へ落ちていく白い長い影の映像を反芻するとき、「わたし」の存在と「空っぽの空間」とは、ほとんど等価だといっている。からっぽの空間にあふれかえっている密度をもった「感覚」を擦過するように、くりかえしくりかえし落ちていく白い影。おそらくわたしたちの世界は、茫漠たる「無意味」によってみたまされている。そして「わたし」という存在もまた同様であろう。意味になる前の「無意味」や「非決定」、あるいはあいまいな輪郭のままで重なり、融合する「何か」が、一瞬だけ姿をあらわすとき、「わたし」という「空間」に、あたかも擦過傷のような「傷」がついているのを見出すのである。

村田さんの小説、あれは結局、「私小説」なんですよね、と土田晶子氏から何度か聞いたことがある。土田氏は村田喜代子氏の親しい友人であるから、おそらく小説の細部にいちいち思いあたることがあるのであろう。たとえば、六話完結の連作小説として書かれた「遠い時計」（八九年「婦人之友」七月号より連載）などは、「わたし」の血縁者をめぐる話だが、天ブラを食べたいと思う「わたし」が、「山岡のおばさん」だけが作れる「薄いホロホロにくずれる香ばしい衣につつまれたサツマイモやレンコンやエビの姿」を思い浮べる挿話や、弟が生まれるとき、鉄道線路沿いの畑のなかで男の人に手をつながれて時を過ぎた三、四歳の「わたし」の記憶を語る部分のもつ表現の喚起力は、たしかに「私小説」的な事実の積み重ねから生まれたものだといわなければならない。だが、わたしたちがしばしば錯覚しているように、「わたし」を離れて客観的に実在する事実などはどこにもありはしないのである。「手の先につづく部分は覚えていないの？」と聞かれた「わたし」は、遠い記憶をまさぐるように「手の先にどんな腕がつづいていて、その先にどんな肩が、どんな胴体が、どんな首がついていたのだろうか」と考える。いわゆる私小説作家はこのような記憶の構成はやらない。記憶の物語化という自己劇化が行なわれるからである。それに対して、村田喜代子が手の先に見出すのは「なんだかすぐそばに一人の若い男の気配が匂ってくる」という、「匂い」であり「気配」だった。事実のもつことばの喚起力とは、このような非人称的な感覚から生みだされるものである。

事実にもとづいた虚構、という。あるいは事実をふまえて書く、という。この場合の「もとづく」や「ふまえる」をわたしたちはしばしば次のように受けてっている。まず事実という動かすべからざる客観的な存在があって、それを作家が主観

的な想像力によって歪形化していく。その結果が虚構とよばれるものことだ、と。だが、ほんとうにそうなのだろうか。事実には肉迫しようとすればするほど、対象があいまいに揺らぎだすような逆説が、空っぽの場所を生み、虚構をひき寄せるのではないか。

「ポアンカレの馬車」は、作者の直接的な分身としての小説家杉谷真智子が主人公だが、作者はなぜ、このような分身を登場させたのだろうか。なぜ、「わたし」ではないのだろうか。じつは作品「ポアンカレの馬車」は、数カ月前に発表された村田氏の小説「真夜中の自転車」の創作ノートともいべき体裁をとっている。だから、「作家杉谷真智子」という人物の仮構は作品の構造的必然というより、むしろ作者の、これは創作ノートではない、小説として読んでほしいという願望のあらわれにすぎない。創作ノートがあたえる既視感が、仮構された主人公を一種記号のようなものに変えてしまうのである。これが、いまだ書かれざる小説の創作ノートというかたちであつたら、おそらく、作者の「私」に思いがけない深さを開いて、「わたし」の生成する場所があたえられた。

そして私はいつか

どこから来て

不意にこの芝生の上に立っていた

なすべきことはすべて

私の細胞が記憶していた

だから私は人間の形をし

幸せについて語りさえしたのだ

（谷川俊太郎「芝生」全行）

谷川俊太郎のこの詩の「私」に、一義的に対応する事実なり記憶なりを指摘することは不可能であろう。このインヴェーダーのような「私」は、「いつか」「どこかから」「不意に」、無媒介的に、その場所に立っている。そして「人間の形をし／幸せについて語り」さえするのだが、そういうイノセントな場所の成立が作家に可能だろうか。「私」と世界との一義的な関係が崩れさった予感。それが小説のなかの「わたし」という場所を生む。なぜなら、「わたし」はついにことばの虚構としてしかあらわれようのないものだから。