

## 現代文学論——村田喜代子の世界(二)

山 本 哲 也

「村田ワールド」と称ばれる村田喜代子の文学空間の独自性はどこからくるのだろう。人間の「生」なるものの、根源的な、どこか切ない懐かしさ。それらは奇妙なおかしみにつつまれて、つねに作品の内部に流れている。それはどこからくるのか。

常識的にいえば、小説は何ものかを描いたもの、ということになっている。こちら側に作者主体がいて、その作者の眼と感受力によって現実に生起するであろう事件や事物が対象として描かれるもの。あるいは人間関係のドラマを描き、主人公の生き方、つまりは作者の内面の劇を可視的に展開するもの。何ものかを描くというのがそのようなものであるならば、村田氏の作品は、「小説」であることから逸脱したところにあるのだといえる。なぜなら、村田氏の小説には、主体∥視点に對する懷疑があるからである。主体と対象との、書く者と書かれるものとの冷静な遠近法的な構図はそこにない。まして、作者の「私」の表白など無縁だといわなければならない。

問題は、一篇の作品をどのように発想し、そこからどのようにことを衝きうごかしていくかである。

村田喜代子の小説作品をあえて分類するとすれば、「もの」への固執から一篇のモチーフがひきずり出されてくる「もの」派の小説と、あきらかにそれとは別の、逸脱の魅力に富む「語り」派の小説とに分けられよう。

「何から発想を得るかといったら、△物▽から始まるんです。△物▽というのは何か自己投影しているんだと思うんですけれども、便器だとか卵とか、そういうものが自分に何を語りかけているかはわからないんですけれども、非常に気になる存在で、目の前をウロウロしているんですよ」。小説「鍋の中」で芥川賞受賞直後の雑誌「文学界」で、インタビューに答えて村田喜代子是这样応えている。便器とか卵とか鍋とかが、「何を言っているのか、また自分は何を聞こうとしているのか知りたくて、その時点で小説の構想に入る」のだという。いま、傍点をうった「その時点で」というのが、村田作品の成立のポイントなのだ。「物」を書くことが、おのずから何かをひきずり出し浮びあがらせるのである。

具体的に、村田喜代子の小説作品に入るまえに、一篇の詩作品を村田作品の発想の比喩として引いてみたい。松井啓子という詩人の第一詩集『くだものにおいのする日』（駒込書房・一九八〇年刊）から、いわゆる行分け詩ではない三連構成の「箱」という題名をもつ詩である。

まちがい電話のように、近づくと鳴りやむ箱がある。お茶箱や釘箱、薬箱や郵便受け、下駄箱から箸箱まで、カレンダーの余白のような見えない箱を捜しながら、私はあらゆる紙蓋をめくっている。

何かの始まりの予感だけが、この第一連にはある。さきの村田氏のことばを借りていえば、「箱」が何を言おうとしているのか、「私」が何を聞こうとしているのか、じつは作者自身にすら分明ではない。だが、その時点では、ふたつのことだ

けはあきらかに読む者に知らされている。すなわち、「近づく」と鳴りやむ箱」という表現から、「物」の方から喚ばれているのだが、にもかかわらずそこから拒まれているという意識。さらに「箱」が日常的現実のみえているものから、みえない箱へと移りながら、「あらゆる紙蓋」をめくりつづけざるをえないという渴望の所在。そのあと、改行された第二連のはじまりの詩句は「遠い部屋」である。そういえば、「部屋」も「箱」の一種であるのはまちがいない。

遠い部屋。五月二十一日という表札のかかった部屋がある。五月の中空に、その部屋はつるされてある。そこに、ついに生まれてこない私の一人娘が、たった一人でくらしている。おとなしく育っているのだ。誰が教えなくても、一人でボタンをとめたりはずしたりしている。いたいけな手でごはんを炊き、白いねまきを洗ったり干したりしている。ずぶぬれのまま、高い物干し台につるしている。五月晴れの日にも不意に私の額を打つ雨つぶ、その度毎に、私は私の娘の生きている仕草を思うのだ。

「箱」の変容であるところの「部屋」。それが「遠い」部屋であることによって、「物」へのこだわり、「物」の触感は、遠さの感覚のぶんだけ稀薄にならざるをえない。ただ、作者は、五月二十一日という私的な、しかし動かしようのない日付を「表札」のもつものの手ざわりのうちにさし出すだけである。この、五月二十一日という日付けが何を意味しているか、それはわからない。五月二十一日という表札のかかった部屋がある。それも五月の中空につるされてある部屋である。第一連の「物」への固執から、一篇のモチーフがひきずり出されてくるスリリングな開示が、この二連目のいっさいである。「物」に固執する作者の視線が、そこに「ついに生まれてこない私の一人娘」をさぐりあてたのである。

だが、留意しなければならないのは、このさぐりあてられたモチーフに生れてこない娘の像は、意識の底に秘匿されていたものということである。つまり、作者はそこで、たとえば数年前の五月二十一日の「事件」を書こうとしているのではない。たとえばその日、死産して、この世に生を享けなかった娘への哀切なる感情を書こうと企図しているのではない。「物」に固執する作者の視線が、必然の力でもって、匿されたものを明るみに浮びあがらせた、というのが適切だろう。

いつかお風呂の窓から見た月のように、道端でついに見つけたあき箱を、私は手もとに置いている。箱をひとつ育てている。私の母がかつて私にそうしたように、できる限り厳しく美しくしつけている。

これが最後の連である。いまさら何をつけ加えることがあろう。「箱を育てる」という表現にあらわなように、素材とモチーフの相互乗り入れが行なわれることによって、かろうじてわたしたちは、一篇の主題を見出すことになるのである。

さて、村田喜代子の小説作品における「物」からの発想は、小説の主題とどうかかわるのか、というのが最初の問いである。

たとえば、三島由紀夫は「わが創作方法」のなかで、小説における風景描写の重要性を強調する。風景という、がんこに抽象化を拒否しつづける黙った肉体のような「物」、そこへ還ることによって、行き詰ったことをうごかすのだという。風景という「物」から具体的なものをとり入れ、「それが、地下を流れながら監視している気むづかしい主題」を満足させたときに、小説はふたたび動きはじめ、呼吸をふきかえす、というのだ。一貫して明晰な意識に支えられて、みごとと

いうほかない。決定的なことは、そこでは風景という「物」が、主題を実現させるための手段であり、あくまで小説展開の有効な方法論として意識されていることである。

村田喜代子は、たとえば「熱愛」という小説で「主題」を実現させるために「オートバイ」という「物」を描いたのか。「鍋の中」の鍋にしろ、「鋼索区系界」のケーブルカーにしろ、それらは、小説的主題実現のための手段、つまり素材であることを越えている。それらの「物」は、たんに主題を浮びあがらせるための素材でも象徴でもない。「光源」なのである。したがって、それは、小説という物語を分泌する核のごときものとして機能するのだといわなければならない。

「便器」を描いた小説を村田氏は二篇書いている。「盟友」（『文学界』'86・9）と「百のトイレ」（『文学界』'89・3）である。「百のトイレ」は、「盟友」を通過することによってのみ見出された世界なのだ。自分がいったい何を書くかとしていたのか。ひとはしばしば書くことによって、自身の主題を見出す。作家の表現における成熟とは、おそらくその意味においてだけ可能なのだ。

僕が便所掃除に開眼したきっかけはなんだろうか。便所の壁に書いた「懲罰」という兇々しい字への挑戦だろうか、それともいつか塚原の便所でみた、あの純白の便器への憧憬だろうか、よくわからないがとにかく僕はある日強い情熱をいだいて便器を磨きはじめた。

「盟友」で、作者はなぜ「便器」を書くのか。主人公に仮託して「よくわからない」という。対他的なものである「挑戦」でも、ひそかな内なる「憧憬」でもなく、ただやみくもな「情熱」がそこにあるだけである。この時点で、作者は、こ

とばで名付けうるような主題を棄てている。というより、この「よくわからない」という、明示しえないものに包囲されるように「便器」はおかれているのだ。それは、いつてみれば、名付けようのないものだからこそ、書かれなければならないというあの「主題」のあるべき場所にほかならない。「物」が、一篇の小説の光源のごときものだというのはこの意味である。

だが、「盟友」の末尾に近い次のような部分は、どう受けとったらいいのだろう。

その夜、……塚原が腹をくだした夜だ、僕は糞まみれの、白い鳥や怖しい白衣の爺さんをおろした。僕はそのときの論理的でない激しい思想、体系の分断された烈しい観念……をみた。理屈をこえてそれは強固に存在している。なんと便所と塚原は根本的に似ていたことだろう！

「理屈をこえて……強固に存在している」ものとは、すでに、「物」である便器をさしていない。主人公「僕」にとっての、塚原という年下の少年のことである。つまり、こういうことである。「白い鳥や怖しい白衣の爺さん」は、磨きあげられた陶器のうえに「僕」がしばしばみた幻なのであり、「僕」が十個の便器をみることは、区切られた空間ごとに十の大きな白い鳥や十の哲学者の座像、十の明晰な観念をながめることなのである。「僕」は便器をおろした。すなわち便器の幻をおろした。そのとき「僕」は何をみたか。塚原である。この塚原という一級下の十五、六歳の少年は、直感と感受性だけで世の中をみつめている非論理的な人物なのである。その塚原をみた。すなわち論理で整序することのできぬ、なにか激しいものをそこにみた、という意味である。明晰なものと、けっしてそうならないものが、ここではびたりと重ね合わせ

られている。「なんと便所と塚原は根本的に似ていたことだろう!」というのは、とりもなおさず、便器という「物」も塚原という少年の存在形態も、ともに理屈をこえたものとして「強固に存在している」からである。

これは、村田喜代子という作家の資質的ともいえる、生の認識のかたちなのである。作者のつくり出す人物たちは、その生の動機じたいであるようなそれを直截につかむことはできない。人間の行動も心理も、ことばの可知性に還元することなどではしない。この一点からひとはしばしばニヒリズムの道をとるだろう。あるいは文学的な観念や意匠によって論理化の道をたどるだろう。だが、村田氏は不透明なものを不透明なまま、不可解なものを不可解なまま抱きかかえていく作家なのだ。

「鍋の中」では、おばあさんのきれぎれの記憶の中から「わたし」の出生の秘密が一種謎のようなものとして露呈する。その秘密は、小説の構成上の配慮から作者の掌で覆われているのだろうか。だんじてそうではない。

わたしの母は麦子なのか、それとも現在の母なのだろう。いまとなつてはわたしはもう祖母をどんなに問いつめてみても、じぶんの納得のいく答えはもとめられないことに気づいていた。そしてこの答えはたとえ両親に訊ねても、けっしてじぶん達はもう心から納得することはないだろうと、縦男はわたしにいった。だから縦男はいまは天井をみつめているしかしようがないのである。(中略)そしてわたしも、やはりいまのままのわたしでいたいとかんがえるのだ。わからないことを無理に説明する必要はない。わたしは今まで通りに現在の母を母と信じて生きていこう。

これは、主人公の少女のけなげさや生活の知恵といったものの表明ではない。「納得のいく答え」が求められないのなら、

その謎を生きていくしかない。「わからないことを無理に解明する必要はない」という、わからないの宙ぶらりんの状態。その、わからなさに対して、絶対的ともいえる受容の姿勢をしめすものだといわなければならない。

村田喜代子の小説がわからない、難解だと、もしいわれるとすれば、村田氏がこの「わからない」の中心に意味を与えることをしないからである。「わからなさ」をひとつの空白としたまま、ことばで作りだされた場面は不気味な感觸をのこす。そしてその場面のところどころで光っている溜り水のようなユーモア。あれらは、作家の方法的所産というより、村田氏が抱きかかえている生の認識からにじみだしたものである。

わたしは、村田氏の比較的近作に属する「百のトイレ」を、さきに触れた「盟友」を通過することによって見出された世界だ、と述べた。「盟友」で示されたのは、「物」であり、同時に「物」と重なり合った「生」のかたちだったが、「百のトイレ」において作者のまなざしは、「物」の奥の、人間が生きていくということの根源的な闇にまっすぐにとどいてからである。根源的な闇。それをエロスとよぶのはあまりにも性急すぎよう。「物」から発想された小説が、その「物」じたいの内発的な力によってなにを表現しえたか。いまは、「百のトイレ」でそれをみていかなければならない。

「百のトイレ」は、二歳の女の子「排尿の悪癖」の話である。彼女は道のまんなか、団地の階段の踊り場のコンクリートの床、無人の市営グラウンドの円形の敷地、気が向けばどこだっておしっこをする。いや、正確には、それはおしっことはいえない。彼女はしゃがみこみ、おもいっきりひらいた両足のあいだに頭をさしこんで、身じろぎもせずのぞきこむ。やがて光るひと雫の水滴が落ちるまで。

女の子は動かない。おかつぱ頭が逆様にもぐっているの、頭髮がいちばん下に、その上に薄青いぼんのくぼが見え、



その上にかぼそい首がある。順列が逆にひっくりかえっているため、それは頭でもない、ぼんのくぼでもない、まして首でもない、見たことのない変な顔のようなものに見えた。目鼻の無い、髪のはえた不思議な顔だ。わたしはすこし怖いような気持がした。

こういう表現が示しているのは、ふつうの客観描写がもつあの中途半端なりアリズムや意識の主観性から離れた、村田氏の眼の特異性である。両足のあいだに頭をさしこんだ動かない姿は、「理屈をこえて……強固に存在している」ものであり、ただ目の前に圧倒的に存在するものである。

その意味で、この小説の冒頭一行目のことは暗示的である。救いをもとめるように、二歳の娘をつれて「わたし」を訪ねて来た従姉は、こういうのだ。「もうどうしようもないの。いくら言っても聞かせてもだめなの」。この、どうしようもないもの、理屈ぬきに強固に存在してしまうものが、わたしたちの生の実質なのだが、ここにあるのは、「見たことのない変な顔のようなもの」、その不思議な、せつないまでの確かさなのだ。

村田氏を書くとしているのは、つねに氏自身のどのような体験的事実にも還元できない。なぜならそれは、わたしたちの生の原形質のようなものだからである。「盟友」の高校生塚原にあったものが、「百のトイレ」ではより原形的な存在二歳の幼児へと移される。ひとは、二歳の幼児に「もうどうしようもない」という絶対的受容をしいられざるをえないのだ。「わたし」は幼児の母親である従姉に、「行かせてやりなさいよ。そうしたいんだから、させてやるしかないじゃないの」、こう言う以外ないのである。人間として未熟で、まだ基本的な要素だけで組織されている幼児は、おそらくわたしたちの生をささえている根源的な闇とつながる存在なのだ。

「おしっこをひと雫出すとき、快感みたいなものがあるのかしら？」

わたしが言うと、

「さあ、どうなのかしら……」

と従姉は子供の寝顔を見たままかんがえるようだった。

「あるのかもしれないわね。悪習がつくには、興味と、もうひとつそんなものがあるのかもしれない」

この稿のはじめの方で引いた松井啓子の詩のなかで落ちる「雨つぶ」の雫が、「ついに生まれてこない」娘という、作者の隠された△私▽の「物語」のものだとするならば、村田氏の書く「ひと雫」は、もっと普遍的なおおらかな「生命」から落ちてくるのだといわなければならぬ。村田氏はそれを、あきらかに名付けることをしない。「快感」といわず、「快感みたいなもの」と書き、「もうひとつそんなもの」ただけ書くのである。

一篇の小説の光源のごときものとしてあった「便器」。その、「物」が照らした風景のなかを、むこう側から手招きされるように、「百のトイレ」の人物たちは出かけていく。

心というのは不思議なものだと、わたしは歩きながら思った。じぶんの内側にある容器なのに、中に入っているものがさぐれない。変な袋がひとつ、胸の中にぶらさがっている光景が醜に浮かんた。レントゲン写真みたいな映像だった。

「重くない？ 代ろうか」

「まだいいわ」

と、わたしは答えた。

右の引用の終りから三行目「重くない？」の部分を読んだとき、わたしは最初、あきらかに、胸の中にぶらさがっている「心」という変な袋と重ね合わせて読んだのである。引用のすぐあとの一文「由美子（二歳の幼児）はしたいだけおしっこをさせてもらい、いまはおとなしく腕に抱かれていた」からもういちど戻って読めば、なんのことはない、抱いている子供が重くないか、といっているにすぎない。すると、最初「重くない？」を読んだ瞬間に感得した、胸の中にぶらさがっている変な袋のもつあの重さの感触は、どこからきたのだろう。

引用部のすぐ前の部分で、「わたし」は歩きながら、昼寝したときにみた夢の話をしている。ずらりと並んだ小部屋の水洗便器を、ホースを手に洗いつづける夢である。「わたし」は洗いながら不思議な喜悅にも似た快感をおぼえる。独身の「わたし」に対して、従姉は「あなたは最近とても結婚したいと、積極的に思いはじめた」せいだ、と推理する。「わたし」には、じぶん自身の心のうちがよくわからない。ここでもまた、便器を洗うという奇妙な夢を心理学的に論理づけるのではなしに、人間というものの不可知性の方にひっぱっていくのだ。不可知である人間の心が、「胸の中にぶらさがっている」変な袋として可視的にさしだされる。だから、読む者のなかで、「重くない？」に接続していくのだと一応、納得がいく。

だが、この表現上のたくらみは、一方ではこの作家の書くことの機構のうちにあったものだといわなければならぬ。「物」から発想された小説世界が、一篇の主題を失語の空白のなかにぬりこめながら、書きつけたことばが、もうひとつの

ことを喚びだしていくのが、氏の「書くこと」なのである。

一一一

部屋のすみでおばあさんはとくにうとうとと舟を漕いでいた。

彼女はきつと、あの池に舟を出したにちがいない、とわたしはおもった。黒い大きな鉄鍋の池だ。霧は今夜あたり混沌と怖い雲のようにたちこめているだろう。おばあさんはそこへ舟を出す。艀を漕ぎ出す。

たとえば「鍋の中」の右のような表現は、「うとうとと舟を漕ぐ」ということばが、そのあとのことを喚び出した例だが、「百のトイレ」の「重くない？」にくらべると、十数年前、現代詩で流行したような「ことば遊び」の次元にとどまっている。「おばあさんはとくにうとうととしていた」を、たんに比喩的なレベルで「うとうとと舟を漕いでいた」と言いかえたにすぎないからである。むしろ、ここは「うとうととしていた」でいいのだ。

一方、胸の中にぶらさがっている変な袋——重い——抱いている幼児、という映像の連結は、「重い」を介在させることによっていわばむこう側とこちら側（非在と存在）が奇妙になまなましくあらわれるのだ。引用部分のあとで村田氏はこう書く。「わたしの片方の手は由美子の肩と背を支え、もう片方の手はお尻の下にあてがわれていた。わたしのてのひらの上に、由美子のお尻とそして前のほうの柔らかい貝の綴じめが乗っていた」。手のひらにつたわるその感触は、書くことによって見いだされる主題の感触だともいえるものである。主題は、ことばには定着することはできない。感触として、あるいは圧倒的なイメージの「物」としてさしだされるだけである。

「百のトイレ」のラストの、廃棄された白い便器の山がそれだ。みじろぎもせず強固に存在する「物」は、おそろしいま

での静けさによって、日常的現実から隔てられた一種異形の空間でありながら、せつないなつかしさを読む者に感じさせる。丘の上の陶器会社の倉庫の裏手、いきなり眼前にその白い「山」が突き出される。廃棄された未使用の新品の旧式便器は陽の光を浴びて、幻のように積みあげられている。旧式の便器は底に穴がくり抜かれていて、草の上にくらびついている便器の底から青草がのぞいている。

由美子がじっと見おろしている。それからパンティをいつものようにひきおろした。彼女は嬉々としてわたし達を見、便器にみじかい足をかけてまたがった。

「そうよ、おしっこをするのよ。たくさん！」

わたしは由美子に言った。なんともいえない解放感がわたしの心に溢れていく。

たちまち便器の底の青草に尿のしぶきが勢いよくかかった。草はみるまにみずみずしく濡れていった。

便器の山が一種異形の空間を現出するというのは、その「物」が便器であることに起因するのだが、せつないなつかしさをもたらずのは、それが、人間の生理と結びついた「物」だからにはかならない。生理という語をさらに普遍的な「生命」といいかえてもいいが、「そうよ、おしっこをするのよ。たくさん！」と「わたし」がよびかけるときの「解放感」は、生理のカタルシスから生まれた生命的なやすらぎの感覚なのだ。

作家の手によってひとつの作品が作られていく過程を考えると、わたしにまず思い浮ぶのは、あるイメージなり観念なりを直覚的に採用し、それを書き進むうちに、はじめ茫漠としていたイメージや観念がすこしずつ鮮明な輪郭をもちはじめ

る、という印象である。

だが、「物」はむしろはじめからそれじたいで完結している。「物」としての鮮明な輪郭をそなえている。あいまいさから鮮明なかたちへとむかう書くことの衝迫は、そこではどうなるのだろう。具体的な「物」に執しながら、同時に、そこから離反し、「普遍」という目にみえない領域へとむかうしかない。つまり、みえるものを、みえる「物」として書く一方で、みえている「物」をみえなくするという相対化がおこなわれなければならないかったのだ。

村田喜代子の小説の細部でしばしばみられる「幻視」は、この後者の例にほかならない。

「小便器は……通学定期を落した少年のようにそこに立っていたのだった」（盟友）と村田氏は書く。これは比喩表現なのだろうか。直喩であれ暗喩であれ、通常、比喩は、対象を別のものにいいかえることによって、その対象をいっそう明確化するためのものであらう。だが、この場合、通常の比喩のもつ対象と重なりあう作用というより、それとは逆に、対象からずれることによって、対象そのものをあいまいにしていくのだ。そのことが、さきに引いておいた「僕は糞まみれの、白い鳥や怖しい白衣の爺さんをおおした」という表現になると、もはや便器という「物」は消えてしまい、そこにみえないものが幻視されていくことになる。

だが、いわゆるリアリズム小説の正統からきれたところで小説を書くとしている作家にとって、「物」のうえに幻視のイメージをくりひろげてみせるなどというのはあたりまえのことなかもしれない。村田氏の小説作品の叙述で、ことばが暗い輝きをもって迫ってくる部分は、みえているものをみえるままに描いていくときである。「百のトイレ」では、ラストの便器の山の圧倒的な「物」のイメージがそれだが、ここでは別の箇所をひこう。

公団住宅の七階の室内で「わたし」は遅い昼食のためのそうめんをゆでている。外は雷鳴をともなった夕立。従姉は子供

をかかえておびえている。

従姉はほっとした表情になった。濡れそぼった窓ガラスのむこうに遠い家並とその上の空が見える。空からぎざぎざの長い稲妻の筋が降りそそぐ。無音のフィルムを眺めるような遠方の景色だ。鍋の中でゆであがっていくめんだけが、薄闇に生白く浮いている。

村田氏の「幻視」の表出が生きているのは、じつはこういう何気ない、みえているものをみえているままに描く部分にささえられているのである。だが、これは、目にみえているものの素朴な受容といった描写ではない。窓のむこうにみえているものが、それとは無縁にある、クローズアップされた薄闇のなかの白く浮きあがるそうめんに接続されていく。

新聞連載のエッセイ（西日本新聞夕刊・一九八八・一〇・二「目玉の散歩」）で、じぶんの目にものはみえていても、しかしなにもみていないと述べて、阿蘇山に旅行したときのことを書いている。阿蘇には行ったが、みてきたものといえば、火口に登るロープウェイからみた褐色の溶岩斜面に落ちていた黒い一本のコウモリ傘だけだ、というのである。こういう視力の持主だからこそ、みえているものをみえているままに書きながら、薄闇のなかで白く浮きあがってくるそうめんが、遠方の風景と接続されて、一種異物のように日常を輝やかせるのである。

村田喜代子の小説におけるこのような、「物」の相対化のなかで、人間は、こちら側の現実とむこう側の世界の境い目であいまいに宙吊りにされるほかはない。もっと正確に言えば、氏は個人としての「私」の意識を信用していない。したがって、自意識のもたらず悲劇や喜劇、あるいは「私」の記憶の再生産であるところの私小説とは無縁なのである。「ルームメ

イト」という小説で描かれているのも、「わたし」とルームメイトの関係のドラマというより、人間にそういう関係を成り立たせている関係の磁場といったものであった。

村田氏が「物」から発想し、「物」を描くのは、氏が、「私」が無意味なものとなる地点に立とうとしているからである。私小説やリアリズム小説における「私」は、社会や組織に対比された「私」にすぎない。氏が書くこうとしているのは、そういう小説ではない。人間が生きていくという無名の事実性、「私」の消失した場所、滑稽にして厳肅な生きものの営み。そのような「普遍」のなかで、「物」は、「普遍」の光源であり、世界の痛切な内面性としてあったのである。