

中上健次『重力の都』論

——反復とその否定——

日 高 友 江

「重力の都」は、六つの短編からなる連作短編集である。六つの短編はそれぞれ雑誌に掲載された後、一九八八年九月に『重力の都』としてまとめられ、新潮社から刊行された。各作品の初出は次の通りである。

- 「重力の都」 一九八一年一月号「新潮」
- 「よしや無頼」 一九八二年一月号「新潮」
- 「残りの花」 一九八三年十一月号「文学界」
- 「刺青の蓮花」 一九八五年一月号「新潮」
- 「ふたかみ」 一九八五年二月号「文学界」
- 「愛獣」 一九八八年五月号「新潮」

端的に言つて、この『重力の都』という連作短編集は奇妙な作品である。というのも、物語と闘争する作家として記憶される中上健次が、この作品においては、あたかも物語に迎合するかのような振舞いを見せているからだ。

由明を家に導き入れた女は、伊勢の方の墓に葬られた御人が夜毎やってくる苦しみられていると言ひ、由明に請うて眼を針で突いて盲目となる。このような表題作「重力の都」について、四方田犬彦が次のように述べている。

以上の概略からもあきらかであるが、「重力の都」には秋成の『雨月物語』はもとより、谷崎潤一郎の『春琴抄』、折口信夫の『死者の書』、さらに作者が拘泥してきた雑賀孫一の落武者伝説といったあらゆる物語が渾然一体となって流れこみ、またこうした物語の過剰に拮抗するかのようになり、どこまでも長々と蛇行を続け、主語のありかも曖昧なままに進展していくといった文体が採用されている。^(注)

四方田の指摘の通り、「重力の都」には先行するいくつもの物語が「渾然一体となって流れ」こんでおり、折口信夫の『死者の書』や谷崎潤一郎の『春琴抄』に至っては、かなりあからさまな形で引用がみられる。つまり、中上は先行する作品を、ある意味でなぞり、反復しているのである。反復はそれだけではない。

「重力の都」を多くの先行する作品に惑わされることなく、一度読み返してみると、中上の作品にしばしば書かれてきた一つのパターン、すなわち物語がその根底にあることに気付く。それは、女に惹かれることで男が道を踏み外してしまうといったパターンであり、女に溺れる男の話とも言えよう。「重力の都」もそれに違わず、女に惹かれた由明は、女の目を針で突くという異常な行為におよび、次第に女の世界に取り込まれていってしまう。しかし問題なのは、「重力の都」がこのパターンにいかにも忠実であるかということではなく、連作短編集『重力の都』で、このパターンがいかにかた拘に繰り返されているかということである。

伊勢で出会った盲目の女を十吉が路地に連れ帰る「残りの花」も、幼い頃引きとっていた喜和が、成長して再び弥平の元に現われる「ふたかみ」も、大谷にふらりと迷い込んだ男が、里の女に誘われるがままについて行く「愛獣」も、いまここで詳述はしないが、「重力の都」同様に、女に誘われ、男がそれに応じていくことよって道を踏み外していくという物語である。つまり、「重力の都」では、同じ物語が幾度も繰り返されているのだ。

この点については、いま名を挙げなかった「よしや無頼」と「刺青の蓮花」も例外ではない。「重力の都」や「残りの花」「ふたかみ」「愛獣」が、女に溺れる男の物語であるならば、「よしや無頼」と「刺青の蓮花」は差し詰め、夭折する英雄の物語であると言えよう。ともに英雄的存在の主人公が若くして命を落とす話であるが、例えば「千年の愉楽」という連作短編集が挙げられるように、このパターンも中上の作品には多く見受けられる。

総じて、「重力の都」には、先行する作品において既に使い古さ

れたモチーフや、パターンとしての物語が非常な頻度で見受けられる。そしてそれらは読む者に既視感すら与え、中上のこの振舞いは、物語的に反復しているかのように思わせる。中上のこの振舞いは、物語を打ち壊すべく闘争を続けてきた作家として彼を捉える者を、強く困惑させる。何故と言うまでもなく、本来、同じ物語を繰り返すことは、物語の破壊、すなわち物語との闘争の対極に位置するからである。

さらには、その振舞いを保証するかのようには、「重力の都」には次のような「あとがき」が付されている。

谷崎潤一郎に『春琴抄』という佳品がある。連作『重力の都』は大谷崎の佳品への、心からの和讃と思つて頂きたい。「重力の都」で物語という重力の愉楽をぞんぶんに味わつた。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つた。連作を支えてくれた編集者諸氏に感謝する。当然の事ながら、一冊の本がここに存るのは、編集のみならず印刷、造本、運送、流通の方々の眼に見えない力の賜物である。深謝する。

かつては、物語に対するその依存的姿勢を痛烈に批判した谷崎への和讃もさることながら、物語を振り払うべき「重力」と捉え、それに対し批評的に闘争してきたはずの中上が、「物語という重力の愉楽をぞんぶんに味わつた」とも、「小説が批評であるはずがない、闘争であるはずがない」とも記していることに戸惑いを超え、薄気味悪ささえ感じられる。

作家の転向ともとられかねないこの現象を、そしてそれをはらむ「重力の都」という作品をどのように捉えるべきなのであろうか。

二

「重力の都」における執拗な物語の反復、そして物語を礼賛するかのような「あとがき」。これらの不可解な事象について、中上の転向をもつて説明することは、実に明解であるかもしれない。すなわち、物語に批評的である小説「枯木灘」を生み出した後、中上は次第にその批評的姿勢を軟化させ、ついには「重力の都」において物語に迎合したのだ、と言ってしまうえば、それはそれで筋が通っているようにも思われる。しかし、果たしてそうであろうか。中上が不快や苛立ちを全面に押し出しながら書いた、ある批評の存在がその明解な仮説を打ち崩す。

「物語の系譜」は、一九七九年二月から一九八五年六月にかけて、「国文学」に断続的に連載された物語についての批評、いわば中上の物語論である。以下、初出を挙げる。

- 「物語の系譜・八人の作家——佐藤春夫」 一九七九年二月号
「物語の系譜・八人の作家——谷崎潤一郎」 一九七九年三月号
「物語の系譜・八人の作家——上田秋成」 一九七九年四月号
五月号
「物語の系譜・八人の作家——折口信夫」 一九七九年七月号
十月号

(渡米のため中断)

「物語の系譜・八人の作家——円地文子」

- 一九八三年八月号
一九八四年一月号
一九八四年四月号
六月号・九月号
十一月号・十二月号
一九八五年六月号
(未完)

この批評において、中上は物語を法や制度という言葉に置き換え、それがいかに強圧的で、小説家にとって不快なものであるか、といったことを、猛烈な苛立たしさとともに記している。その先走る感情故に内容は難解なものとなってしまうているが、中上の物語観を知るには非常に興味深い。

法、制度つまり物語は、いたるところ、あらゆるものに遍在する。一度その法、制度に気づいた者には、この現実には実に息苦しい。たとえば、何げなく耳にしていた音楽。歌謡曲からモーツァルトまで、すべてこの物語の枠組の中にある。モーツァルトが天才なのではなく、音楽をおおう法や制度があるだけなのである。それを、美しいとも、感動するとも思うのは、法や制度に、われわれの感性が順応しているからである。

一般的に法や制度とは、社会の秩序を保ち、日常の生活を成り立たせるための規範であるが、そうであるが故に、一方では、われわれを縛るものでもある。とはいえ、その存在に意識的になることは

あまりないし、縛られていると感じることはさらにないであろう。

この点では、中上の法や制度の概念は、一般的なそれと変わりない。ただ、注意しなければならぬのは、中上が法や制度と言うとき、それは感性やものの見方といった、根本的な思考システムまでをも縛るものとして想定されているということである。つまり、中上の言う法や制度とは、一般的に想像される、現実における種々の法律や規則のみを指しているのではなく、われわれの思想や言動を方向付ける、すなわち束縛するという性質を持つもの全てを指しているのである。

感性や思考の根本は、法や制度によって縛られているながらも、そうと気が付かないほどにわれわれは順応してしまっている、と中上は言う。われわれの感性や思考はあらかじめ、法や制度という細かな網の目によって囲みこまれ、そのためそこから生み出されるものは、大きな逸脱をしない。われわれは、常に法や制度の束縛の範囲内で物事を理解し、生み出そうとするのである。極端に言えば、それは紋切り型の表現や思考を繰り返しているということになるだろう。法や制度に束縛された、紋切り型の表現。パターンとして反復される物語もまた、その紋切り型の表現の一形態に他ならない。法や制度とは、紋切り型の表現としての物語を生み出す土壌であり、この点において、ようやく中上の「物語」法・制度」という言葉が理解される。

中上における物語とは、紋切り型の表現を強いる抑圧であると言える。それは一般的な意味での、パターンとしての物語と通じながらも、抑圧という言葉を用いていることに示されているように、強い反撥を内在させている点において特徴的である。中上は物語を嫌

悪する。

さて、ここで留意すべきは、中上の物語に対する嫌悪感が漲るこの「物語の系譜」という批評が、断続的にはあるが発表された時期と、掲題の連作短編集『重力の都』の各短編が書き継がれた時期とが、大きく重なっているという点である。つまり、中上はこの時期、一方では物語に異常なまでに敵対心を剥き出しにし、また一方ではそれに迎合するかのような作品を生み出しているのである。だからこそ、単純に中上が物語に対する姿勢を転向させたのだとは考えられないのだ。逆に言えば、だからこそ、『重力の都』という連作短編集が、物語に対して何らかの意趣を含んだ作品である、すなわちあの執拗な反復や「あとがき」は意図的なものであると考えられるのである。

三

では、一体どのような意図をもって『重力の都』という作品は成されたのであろうか。それを考える糸口として、三浦雅士の書評を引用したい。

そこまで考えたうえで、あらためて『重力の都』を脳裏に思い浮かべてみた。そしてその構成の見事に思いついたのである。『重力の都』は表題作「重力の都」にはじまり、「愛獣」で終わっている。ともに貴種流離譚の変型であるといつてよい。

男が見知らぬ女のもとに迷い込むという筋である。だが、「重力の都」と「愛獣」はまさに正反対なのだ。一方がポジなら他

方はネガ、一方が正統的な物語ならば他方はそのパロディなのだ。「中略」「重力の都」のなかでもっとも魅力的なのはこの「愛獣」である。貴種流離譚であると同時にその批判でもあるからだ。そこに中上健次の新しい方向を感じとるのは私だけではないだろうと思つたのである。^{注1}

先にも触れたが、「重力の都」と「愛獣」は共に同じ物語の上に成立している。特にこの二つの作品は、種々の設定において強い関係性を窺わせるが、三浦は、「愛獣」を「重力の都」の正反対にあるもの、あるいはそれを批判するものとして捉え、そこに中上の新しい方向性を感じると述べている。この三浦の指摘が興味深いのは、中上の新たな方向性、すなわち物語に対する中上の新たな戦略を、「重力の都」と「愛獣」の対照性の中に示唆している点である。

「重力の都」と「愛獣」の対照性、例えばそれは男を誘い込む女たちの描写に現れている。「重力の都」の女は、「強く抱きしめると骨が折れてしまいそうな華奢な体つき」の美しい女として描かれているのに対して、「愛獣」の女は「自分の乏しい女との交渉でもこんな鈍重な女は始めてだ」と男に思わせるように、美しさどころか、醜さを感じさせる女として描かれている。そして、この女たちに象徴されるように、「重力の都」が美しい夢幻の世界であるならば、「愛獣」はその反対の、生々しい醜悪さはらんだ世界であり、二つの作品は見事なコントラストを見せているのだ。

ただ、「重力の都」と「愛獣」の対照的な世界観は、異なつてはいるものの、決してどちらが優れていて、どちらが劣つていてというのではないし、またどちらが上で、どちらが下というでもない。

美しさや醜さは相対的なものに過ぎず、どちらか一方が絶対的であるわけではない。これは少し見方を変えたと、異なつた世界観、つまり異なつたものの方や意味、価値といったものが同じレベルで拮抗しあふことにより、絶対的なものが排除されている状態と捉えることができる。そしてこの状態こそが、対照的な世界を提示することによって得られる成果であり、実は最も重要なものでもあるのではなからうか。

今ここで、「重力の都」における執拗な反復という問題を考察するために、「重力の都」と「愛獣」の対照をそもそも可能としているのは一体何であつたか、という地点に立ち返つてみなければならぬ。最大の要素は、言うまでもなく、女に溺れる男という同一の物語である。同じ物語にのせて、異なつた世界観を描くことで、相違は対照性として意識される。逆から言えば、同一の物語でなければ、対照性など見出されることはなく、従つて、拮抗し合う複数のものの方や意味も示されることはなく、絶対的な何ものかも排除されない。執拗な反復とはここで、対照性を明確にし、一つの絶対的なものを排除するために用いられているのではないだろうか。

菅原真以子は、「重力の都」において同じモチーフが複数の短編で利用されていることについて、次のように述べている。

以上見てきたように、言葉の上では同一のモチーフが網の目のように張り巡らされているが、しかし作中での役割はそれぞれ異なつてはいる。「重力の都」における各テクストは、ひとつの意味に固定されることなくゆるやかな連環を保つていてと考へられるであらう。^{注2}

菅原のこの指摘で注目すべきは、『重力の都』の各作品間に意味のずらしが見られるという点である。同じことを繰り返しているようでありながら、そこに表現されているのは、同じものではなく、異なったものである。つまり、ずれているのだ。そのずれを支えるもの、つまりずれをずれとして認識させるものこそが、菅原の言葉というならば「同一のモチーフ」であり、反復されるパターンなのである。中上は『重力の都』において、物事が一つの意味だけに回収されてしまうことの拒否、すなわち絶対的なものの排除を試みる。そのために反復を利用して、既存のものに對置し得るものを、いわば似て非なるものを表現し、それらを拮抗させることが必要だったのである。

『重力の都』での反復は、菅原の言うようにずらしを含んだものであることから、決して既存のものをそのまま繰り返しているのではない。その意味では、反復は不完全なものであるといえるが、その反復を利用することで、一つの絶対的なものを否定し、複数のものの見方や意味、価値といったものが拮抗しながら共存する世界を『重力の都』に築こうとしている点で、中上は巧妙に反復を裏切っていると言ってもよい。中上は、『重力の都』で積極的に反復をするかに見えて、実のところ、それを否定しているのだ。

中上が『重力の都』に築く、数多の意味や価値が乱立する世界の強度は、それを支える反復の頻度に比例する。だからこそ『重力の都』では、執拗な反復がなされているのだ。執拗な反復の意図はここにある。

と、ここまで結論を急ぐように述べてきたが、では、『重力の都』

に見られる、反復とずらし、そして絶対的なものの否定がいかになされているのか、実際にいくつかの作品を例に見ていきたい。

四

『重力の都』には、十吉という若い男を主人公とする話が二つある。「残りの花」に登場する十吉と、「刺青の蓮花」に登場する十吉である。発表年次としては、一九八三年十一月の「残りの花」、それから約一年後の八五年一月の「刺青の蓮花」という順になる。通常、中上の作品では、同一の名前であれば作品が異なっている、その人物の諸々の設定は同じであり、まず同一人物とみて差し支えない。『枯木灘』に登場する秋幸やその周囲の人物は、別の作品、例えば『鳳仙花』においてもそのままの人物設定で登場するし、オリウノオバは路地の唯一の産婆として多くの作品に登場している。つまり、中上の作品では、同一名であれば同一人物である、というのが極めて自然なことであり、また常識的でもあるのだ。ところが、「残りの花」と「刺青の蓮花」に限っては、この二人の十吉を同一人物と断定しがたい。

『刺青の蓮花』で若衆の十吉は、背中に見事な刺青を背負って、十の頃以来、久しぶりに路地に帰って来て叔父の家に身を寄せる。

一方、「残りの花」の十吉は、女を連れて、長いこと空家にしていた路地の角の家に久しぶりに戻っている。共に路地の者ではあるが、戻る家は異なるし、何より、仮に同一人物であるなら「刺青の蓮花」で描かれていた十吉の背の刺青が、「残りの花」で全く触れられないのは不自然である。以上のようなことから、『重力の都』に収め

られた「残りの花」と「刺青の蓮花」に登場する十吉は、中上の作品においては、非常にめずらしいことに同一人物ではなく、同名の別人ということになるだろう。さて、このことは何を示しているのだろうか。

先にも述べたように、「残りの花」には主な話の流れとして、女に惹かれて身を滅ぼす男の物語が指摘でき、「刺青の蓮花」には天逝する英雄の物語が指摘できる。それ故に、それぞれの物語の中で十吉の果す役割や位置付けは自然と異なってくる。「残りの花」では、あくまでも十吉の行動は女によって方向付けられ、言うなれば十吉は女が物語の中心から発する引力に、引き寄せられるようにして動いているのである。一方、「刺青の蓮花」では、十吉は物語の中心にいる。他ならぬ十吉の行動によって話は展開していく。十吉という同じ名前がそれぞれ異なった物語に配置されることで、十吉という人物は一つの肉體、すなわち一つの人生に同定されないとと言えるだろう。また言い換えれば、それは「残りの花」と「刺青の蓮花」の十吉を、あえて同一人物としないことで、「十吉」という一つの言葉に、二つの視点、意味が付与されることもある。「重力の都」に見られる二人の十吉については、まずこのような解釈が成り立つであろう。

しかしながら、「重力の都」に収められた「刺青の蓮花」と、同じ物語によって成る「よしや無頼」を視野に入れることによって、「重力の都」という枠を超える、もつと広がりをもった解釈が可能となるのではないだろうか。

「よしや無頼」と「刺青の蓮花」を繋ぐものは、天逝する英雄という同一の物語であるが、中上の作品には、この物語からすぐに想

起されるものがある。中本の一統の若者の死を描いた連作短編集『千年の愉楽』が、それである。さて、その『千年の愉楽』について、次のような四方田の指摘がある。

中上健次が一九八二年に上梓した連作短編集『千年の愉楽』を構成する六編の作品のひとつに「天人五衰」という題名を与えたという事実は、本稿の観点から眺めるならきわめて興味深いことである。八〇年の暮、あたかも三島由紀夫の十周忌にあわせたかのように執筆されたこの短編は、題名の意味を厳密に分析されもせず、単なる悪ふざけのように冷笑をもって迎えられた気配があった。なるほど、これが非常識な振舞いであったわけは、誰の眼にも明白であった。しかし、夭折する英雄の物語の克服に心血を注いできた中上にとつて、あえて『豊饒の海』の完結編と同名の題を採用するという処置は、それが『豊饒の海』を批判的に継承しつつも、まったく異なった転生の物語の類型学を樹立しようとする意志の現われであることを示している。(原注)

『千年の愉楽』は、三島に対する中上なりの「転生の物語」であり、それは三島とは全く異なった解釈のもとに書かれている、と四方田は言う。三島が「天人五衰」を『豊饒の海』の最後に位置付けたのに対して、中上はそれを『千年の愉楽』のところに位置付ける。それはつまり、三島にとっては物語の終末を意味する「天人五衰」も、中上にとつては「物語の終焉の符牒でもなく、むしろ生起するあらゆる物語のただなかにおいてつねに発生している事件」である、

という中上の解釈によるものと、四方田は論じているのである。

「天人であることも五衰であることも、一回かぎりの特権的な事態ではな」い、と中上は解釈するが故に、「高貴にして澁んだ血」を持つ、路地の若者の夭折する物語を繰り返し描いたのである。物語の世界においては、死んでは生まれ、生まれては死に、という転生は何も特別なことではなく、何度でも繰り返し起きるからだ。『千年の愉楽』は、そのような日常的に起こっている転生を描いた連作短編集であるといえるだろう。反復をあえて積極的に描くことによつてそれは、三島がさも珍しいこととして描く転生の物語を相対化し、無化する。

『千年の愉楽』をこのように捉えたとき、『重力の都』に収められている「よしや無頼」も「刺青の蓮花」も、まさにこの流れの中にあることが分かる。殊に「よしや無頼」に関しては、『千年の愉楽』の諸短編が書き継がれている最中に発表された同時期の作品である。従つて、「よしや無頼」も「刺青の蓮花」も、転生の物語を繰り返すことで、『千年の愉楽』同様に、三島の『豊饒の海』に対置されている、と一先ずは言うことが出来る。

しかし、「よしや無頼」が『千年の愉楽』の諸短編とは、語りという点において決定的に異なっていることは注目に値する。『千年の愉楽』では語りが、中上の作品にたびたび登場する、路地の産婆であるオリユウノオバの視点と溶け合いながら進行する。オリユウノオバの眼を通して、中本の一統の若者たちはその誕生と死を語りられていくのである。この語りにおけるオリユウノオバの位置、いわばオリユウノオバという遍満する語り手が、『千年の愉楽』の特徴であると言つてよい。

対して、「よしや無頼」にはオリユウノオバは一切登場しない。

それどころか、「物語は何も語らず」といった言葉から窺えるように、「よしや無頼」の語り手は、吉光についての何らかの物語をもとに、それを再構成して語っているのである。『千年の愉楽』のオリユウノオバにあるような、何から何までを知っているという語りのスタンスは、もはやそこにはない。「よしや無頼」の語りは、「物語は何も語らない」「物語は例の如く何も明かさない」「物語はここでも何も語らない」と幾度も繰り返すことで、語られない部分の存在を執拗に示してくる。その語られない部分を、「吉光の一代記を描きながら町と時代の底に流れるもう一つの主題、大逆事件を扱^{注1}」という菅原の指摘にあるように、政治的な物語とすることも可能であるろう。しかしまた、語られない部分の存在を示すこと、そのこと自体に、『千年の愉楽』からのずらしを読み取ることも可能であるはずだ。

『千年の愉楽』に描かれるような、オリユウノオバによつて隅々まで記憶されている世界を、「よしや無頼」は、語られない部分、明らかにされない部分を示すことによつて相対化する。『千年の愉楽』の豊饒で、まさに愉楽と言うにふさわしい、たゆたう物語世界に対して、「よしや無頼」はどこか突き放したような客観的視線を投げかける。そして、「よしや無頼」と同じ物語から成る「刺青の蓮花」では、そのような効果がさらに強まっている。

「刺青の蓮花」の十吉も、「よしや無頼」の吉光同様に周囲を圧倒するような神々しい人物ではあるが、一方で次のようにも描かれる。

その三人から視れば十吉は不思議な若衆だった。齢は三人よ

りほんの数カ月ばかり遅いだけでほとんど違わないのに、十の歳まで路地にいたその記憶がない。三人は十吉を覚えていない。十吉はそういうコブラのキイヤンや銀ヤナギのトモに、すねをまくり上げ、すねにそってついた傷痕を見せ、「皆なと竹藪に竹取りに行たじやろ。つるべ差しの竹じゃけど。その時の竹の切り口でズリむいたんじゃ」

〔中略〕

しかし、十吉にそう言われても、三人はすねから血を流した十吉を覚えていなかった。十吉が言い続けて、遊び仲間の中に、色の極端に白い子が居た気がしはじめが、それも後のちに、ろうそくの火がふつと消えるように十五の齢で生きる活力をつか尽い果たしたように死んでしまったと思いつき、首を傾げればかりだった。

〔刺青の蓮花〕

若衆となって路地に戻ってきた十吉は、周囲にその存在感を十分に示すが、不思議なことにそれまでの十吉というものを誰も記憶していない。このような十吉の在り方は、同じ路地を舞台とした『千年の愉楽』での、オリユウノオバによってその誕生から死までをしっかりと記憶された若者達と、明らかに対照的である。そしてそれはまた、一代記的にその生涯が語られる「よしや無頼」の吉光とも異なる。

さらに、十吉は血がなかなか止まらない体質であるとされるが、このことについては「元々、十吉の一統の血は容易に固まらない。」と遺伝的な原因が示されている。『千年の愉楽』で、天逝していく者達は、いずれも中本の一統と呼ばれる血筋の者であり、その血は

「高貴にして澱んだ血」とまるでできまり文句のように繰り返される。しかし十吉は、中本の一統とも、「高貴にして澱んだ血」を引くとも表現されることなく、ただ「十吉の一統」とされるだけである。『刺青の蓮花』においては、『千年の愉楽』が強調する血統も、事実としてあるだけであり、それ以上の意味付けはなされない。それは、血筋をいかにも重要なものとして語る『千年の愉楽』を、茶化しているようにさえ感じられる。

『残りの花』と『刺青の蓮花』に登場する二人の十吉について、ここでもう一度考えてみたい。路地に生まれた子の、血統までも含めて全てを記憶し、一人一人について語る『千年の愉楽』では、たとえそれが転生の物語であったとしても、その生の限りにおいて彼らはかけがえのない存在としてある。そのことを最も顕著に示すのは、一人一人を非常な思い入れをもって回顧するオリユウノオバの存在であろう。しかし『重力の都』では、十吉はたった一人の存在というわけではない。いわば、かけがえのある存在、あそこにもいるし、ここにもいる存在なのである。『残りの花』の主人公と同じ名前を再び『刺青の蓮花』で登場させることで、十吉の絶対性はなくなり、その存在も軽くなる。そうであるが故に、一人一人を丁寧に語る『千年の愉楽』とは、全く違う。『重力の都』における二人の十吉については、『千年の愉楽』の世界を相対化する働きも読み取れるのだ。

『よしや無頼』や『刺青の蓮花』『残りの花』は、互いに意味をずらしながらも絡み合い、転生を軸とする作品である三島の『豊饒の海』や、さらにはそれに対して描かれた『千年の愉楽』の世界をも乱暴に突き放してしまう。そのことは、十吉の登場する『残りの花』

の冒頭にも示されているのではないだろうか。路地の老婆たちは、強い日射しに萎れていく花を見ながら会話する。

「もう、かまんのやけど。何年も使た鉢やし、なんべんもなんべんも種取ったんやさか」

「あんたところでもろた種やけど、わしとこの、別の色、出た。ずうっとそれから変つていきませんか、同じ色出る」

（「残りの花」）

中上は、夭逝する英雄の物語を繰り返して描いてきたが、何度も何度も繰り返される死と誕生が、この花の話に集約されていると考えてもよい。転生の物語が織り成す豊饒の世界が、ただの鉢植えの花という、極めて素朴なものに形を変えてしまうこと自体が、転生の物語に対する冒瀆ともとれるが、さらにその鉢植えは、日中の強い日射しのただ中に置かれ、今にも死んでいこうとしているのである。転生の物語に対する、この粗暴な扱いには、「重力の都」という枠に収まりきらない、意味のずらしや相対化を見とることが出来る。そしてこの相対化の対象の広がりには、そのまま絶対的なるものを排除する力の強さに置き換えられるだろう。「重力の都」において、中上は苛烈なまでに絶対性を拒絶しているのである。

五

何故中上はかようにも、絶対性を拒絶するのか。最後にもう一度「物語の系譜」を参照してこの問題を考えてみたい。中上は「物語

の系譜」で、物語を法や制度と換言してその強圧的性質を指摘したが、絶対的なものの方や意味をわれわれにもたらずのは、その法や制度に他ならない。法や制度が紋切り型の表現や思考を生み出す土壌であり、既成概念も一種の紋切り型の思考と言えよう。つまり、法や制度と、絶対性は分かち難く結び付いているのである。物語を敵視する中上にとって、それを揺るがし、突き崩そうという試みが、対物語戦略であることは明らかである。

「物語の系譜」には、中上の次のような言葉がある。

モノガタリ。

資本としての物語はそのモノガタリの時代から芽吹いてはいるが、つまり、そこではまだ、可能性は残されているわけである。モノガタリの時代をここでは源氏物語に到るまでの形は不備ではあるが幾つも原初のものエネルギーにみたされた要件を孕んだ作品の時代としよう。例に挙げれば『宇津保物語』である。もちろんこの「竹取」や「伊勢」とも脈絡を持ち、「源氏」とも脈絡を持つモノガタリにも法や制度の芽はある。それは、俊蔭漂流譚にあらわれる荒唐無稽な発想であり、さらに主人公の形成の要件であるが、私がモノガタリ「宇津保」にあって物語「源氏」にないと思うのは、意味の萌芽への問いである。親は何故、親なのか、子は何故子なのか？ここで天地をゆるがして鳴る霊琴は、音とは何かを問い答えているのである。それが物語「源氏」になると、まず親と子の意味は撰閣政治の法や制度に繰り込まれ、ダイナミズムを減じて顕わになるのは法や制度ばかりである。

物語が法や制度によって成り立つ以前の物語を、中上はモノガタリと呼ぶ。物語とモノガタリの違いは、「意味の萌芽への問い」である。つまり、モノガタリにおいては、一つの固定された絶対的な意味などなく、従って上から押さえつけにかかるような法や制度もないのである。中上が『重力の都』でなそうとしたことは、このモノガタリへの廻行ではなかったのだろうか。そしてそれこそが、『重力の都』に見られる中上の新たな方向性なのである。中上は、複数の意味が跳梁する、ダイナミックで豊饒なモノガタリの世界を、『重力の都』に築き上げたのだ。

『重力の都』において中上は、物語がその性質とするところの反復を見事に利用して、法や制度の押し付ける絶対的な意味を揺るがし、問い直しを迫る。物事は最初から、決して一つの意味だけに回収されるべきではなく、複数の意味が乱立する中から各人が掬い上げなければならない。「小説が批評であるはずがない、闘争であるはずがない」という言葉で読む者を当惑させる、あの不可思議な「あとがき」には、まさに中上からのそういったメッセージが込められていたのではないだろうか。極言するならば、あの「あとがき」に、法や制度という抑圧すなわち既存の意味を振り払うべく創造された『重力の都』という連作は象徴されている。物語を利用することによって、その先のモノガタリを目指した『重力の都』こそを、物語を対象化した批評的な作品であると言わねばならないだろう。十四年前に急逝した作家の闘争は、今も鮮やかさを保ったまま、われわれを圧倒する。

注

- (1) 蓮實重彦は「小説から遠く離れて」(一九九四年十月 河出書房新社)の中で、「(前略) 中上健次は、物語作者ではなく、まぎれもない小説家だといわねばならぬ。『枯木灘』の作者は、あたかも物語の罫に陥ちたかに振舞いながら、物語を異化するテキストを綴りあげてしまったからである。物語に対してのそうした距離のとり方を批評的と呼ぶこともできようが、その姿勢は、同時に批評の実践でもあるといえるだろう。」と述べ、物語に対峙する小説家として中上を評価している。
- (2) 四方田大彦「重力の秋」『貴種と転生・中上健次』二〇〇一年七月 筑摩書房
- (3) 中上健次「物語の系譜 谷崎潤一郎」『中上健次全集』第十五卷 一九九六年八月 集英社
- (4) 三浦雅士「貴種流離譚批判 中上健次『重力の都』」『群像』第四三卷十二号 一九八八年十二月号 講談社
- (5) 菅原真以子「中上健次『重力の都』——「連作」の意味を問う——」『国文』第一〇三号 二〇〇五年七月 お茶の水女子大学国語国文学会
- (6) 四方田大彦「五衰の悦び」以下(2)に同じ
- (7) (5)に同じ
- (8) (3)に同じ

※『重力の都』本文及び「あとがき」の引用は、全て『中上健次全集』第十卷(一九九六年三月 集英社)に拠った。

(ひだか・ともえ)