

川上弘美「神様」を読む

高柴慎治

1

わたしはくまにさそわれて川原まで散歩にでかける。くまは雄の成熟したくまで、わたしの住んでいる部屋の三つ隣の305号室に最近越してきたのだ。なんと呼んでいかかわからないので名前をきくと、今のところ名はないし、僕しかくまがいないのなら名の必要もないので、自由になんとも呼んでくれという。水田のあいだの舗装道路を歩いていくとやがて川原に到着する。たくさんの人が泳いだり釣りをしたりしている。男性二人子供一人の三人連れがそばに寄ってきて、子供がくまの毛を引っ張ったり、蹴りつけたりしていたが、そのうち向こうへ行ってしまう。川の水をみつめていたくまが、足で大きな魚を捕り、今日の記念にさしあげましょうとあって、その場で干物にしてくれる。それから、草の上に座って二人で弁当を食べる。食べ終わったあと、くまは持ってきた袋から大きいタオルを取り出し、昼寝をするときに使ってください、よかったら子守歌を歌ってさしあげましょうかと訊く。わたしが断わると、くまはがっかりした表情をするが、すぐに上流の方へ歩み去る。目を覚ますと、横にくまが寝ていて、干し魚が三匹に増えている。

いい散歩でしたと、305号室の前でくまがいい、わたしが立ち去ろうとすると、抱擁を交わしていただけますかとくまがいう。親しい人と別れるときの故郷の習慣なのだというのだ。わたしが承知すると、くまは両腕を大きく広げてわたしの肩にまわし、今日はほんとうに楽しかった、熊の神様のお恵みがあなたの上に降り注ぎますようにと祈ってくれる。熊の神とはどのようなものか想像してみたが、見当がつかない。わたしは、悪くない一日だったと思う。

川上弘美の短編「神様」は、ざっと以上のような作品だ(*1)。

この作品は、現在、『精選 国語総合』(明治書院)と『国語総合』(筑摩書房)とに収録されている。不思議な魅力をもったこの作品は、同時に、実際の読解指導という

ことを考えた場合、非常に困難な作品でもある。作品の詳細に触れる前に、全体的な印象を簡略に言えば、とりとめがなく、つかみどころがない。参考までに、それぞれの教科書に収録されている「小説」を列挙してみると、以下のようになっている。

『精選 国語総合』(明治書院) —— 「羅生門」(芥川龍之介)、「神様」(川上弘美)、「津軽」(太宰 治)、「信念」(武田泰淳)

『国語総合』(筑摩書房) —— 「羅生門」、「神様」、「プラネタリウム」(干刈あがた)、「城の崎にて」(志賀直哉)、「砲撃のあとで」(三木 卓)

詳細は省かざるをえないが、近代の作品として読解(研究も含めて)が十分に積み重ねられている作品か、そうでない場合でも、読み方に一定の方向性を与えることが可能な作品が並んでいる。もちろん、「神様」を除いて。

なぜこの作品が教科書に採られたのだろうかという問いに対して、とりあえずは『指導資料』における「教材のねらい」(*2)という文章が答えてくれている。

「「神様」は、現実とは別の世界に触れる小説の楽しさを思い出させてくれる作品である。教科書に採られる小説は、多く何らかの葛藤を通じて人間の真実に触れる物語を基調としている。いわば、人生にまじめに向き合うリアリズム小説である」。

そういう小説を読むことの意義は失われないが、「そのことによって、虚構の世界の多様で豊かな広がりに触れる機会が狭められていることも否めないであろう。(中略) 夢と現実の境が消える場所に現れる世界は、魂が新たに自分を開いていく場所ともなり得る。「神様」は、人間が動物たちと自由に会話できた時代の魂の記憶を日常の世界で思い出させてくれるような、奇妙な自然さを感じさせる小説である。教科書にとっては冒険といってもよいが」あえて収録したのだという主旨が記されている。「人間が動物たちと自由に会話できた時代」があったのかどうかはともかく、採録の主旨としてはなるほどと頷けるものがある。それでは、具体的にどういう「指導のねらい」なり読みの方向性が示されているかということ、たとえばこんな風に記されている。

「授業では登場人(?)物である、「わたし」と「くま」との魂の触れ合いを感じ取るところにねらいを定めたい。作品に即してもう少し踏み込むと、次のようになろう。(中略) 登場人物が直面する状況に我が身を置いたつもりで、登場人物の心を深く探る。登場人物相互のかかわりから生まれる魂の交感の機微に触れる」(*3)。

これは、作品の読み方としては実にマツウなものだと思うが、「神様」に関して、はたしてどこまで有効だろうか(*4)。上に引いた文中にも「登場人(?)物」と疑問符が付されているように、「わたし」が交流し、会話している相手は「くま」であっ

川上弘美「神様」を読む

て人間ではない。作品を読めばわかることだが、実は、「わたし」と「くま」が話し、交流するという点を除けば、作品の叙述や描写は基本的にリアルな地平で推移している。だからこそ余計に、読み手である生徒はまちがいに戸惑いを感じるはずだ。リアルな意味で人語を話す「くま」という存在をどう受けとめればいいのか。フツウに考えれば、そんなものは存在しない。ましてや、存在しないはずの「くま」の心や魂を理解するとはどういうことなのか。つまり、一言でいえば、わたしとくまの交流と会話を、いったいどういう位相で受けとめればいいのかという問題だ。まずはそのことが明らかにならないかぎり、いたずらに戸惑いや混乱が生じてしまうことにならないだろうか。

以下に、私なりの「神様」に関する「教材研究」の試みを行なってみよう。

2

いうまでもないことだが、物語にもいろいろな性質があり、それぞれの性質に応じて分類がなされ、それはふつうジャンルと呼ばれている。いいかえれば、物語には目に見えない「約束事」があり、書き手はその約束事を意識しながら作品を書き、読み手も暗黙のうちにそれを意識しながら作品を読んでいる。「目に見えない」とは、作品のどこにも具体的な形では書かれていないのだが、あくまで作品を読み進むうちに理解されてくるもの、という意味だ。たとえばフェイブル（寓話）というジャンルがある。ファンタジーというジャンルもある。ファンタジーにある約束事を一般的に記してみると、こんな風になるだろうか。——それは現実とは異なる空想世界や異世界を対象としているから、登場人物がどんなに人間離れしていても、それを「おかしい」と思っただけではない。もちろん、動物が平気で人間と交流し、おまけに会話までする。あるいは、動物同士が会話することも平気である。——ただし、ファンタジーとリアルな物語との境目を具体的な作品で区別することは、厳密には非常にむずかしい。「現実」世界との関連度合によるといってみても、個々の作品において微妙な差異が生じてくる。たとえば、人語を解する猫が登場する漱石の『我輩は猫である』の場合、猫の視点ですべてが語られていき、猫は隣家の雌猫を好きになりそうになったり、別の猫とけんかをしたりするが、登場人物の誰とも会話しないし、人間と猫との距離はちゃんと維持されている。異類と人間との距離が維持されるところに風刺が生じる。その部分において、現実の人間界へ重心が傾斜しているのだ。

そこで「神様」はどう考えられるか、ということになる。このお話はファンタジー

か、それともそうではないか。答えは、ファンタジーのようでありながら、そうではない。つまり、ファンタジーの性質を一方で持ちながら、他方で現実的な(リアリティの)領域で話が進んでいるのだ。その意味で、まったく新しいお話だと言うことができる。同時に、混乱していると評価することも可能だ。

具体的に確認しておこう。——「わたし」は「くま」に誘われて散歩にでかけたという。くまと人間はふつう会話できないので、これはまったく現実とは違う話をしているんだなと読み手は思う。ところが、「くま」は305号室に引越してきたといい(わたしは302号室に住んでいる)自分の親類の誰かにむかし世話になったとまでいう。散歩にでかけた川原には人間がいて、「くま」に対して奇妙な反応を示す(この点はすぐ後で詳しく述べる)。二人で食事をする場面もとくに変わったことはない。「くま」はくまらしく魚を獲るのが上手。……話が進めば進むほど、そこに描き出されるのはきわめて日常的な風景であり、なんのこだわりもなく平然と「くま」と会話している「わたし」と人語を話す「くま」とはいったいなんだろうと、おそらく読み手は考える。そこで、川原での人間との出会いの場面に詳しく触れてみることにする。必要箇所だけを引用する。

遠くに聞こえはじめた水の音が高くなり、わたしたちは川原に到着した。たくさんの人が泳いだり釣りをしたりしている。荷物を下ろし、タオルで汗をぬぐった。くまは舌を出して少しあえいでいる。そうやって立っていると、男性二人子供一人の三人連れが、そばに寄ってきた。どれも海水着をつけている。男の片方はサングラスをかけ、もう片方はシュノーケルを首からぶらさげていた。

「お父さん、くまだよ。」

子供が大きな声で言った。

「そうだ、よくわかったな。」

シュノーケルが答える。

「くまだよ。」

「そうだ、くまだ。」

「ねえねえくまだよ。」

何回かこれが繰り返された。シュノーケルはわたしの表情をちらりとうかがったが、くまの顔を正面から見ようとはしない。サングラスの方は何も言わずにただ立っている。子供はくまの毛を引っ張ったり、けりつけたりしていたが、最後に「パンチ。」と叫んでくまの腹のあたりにこぶしをぶつけてから、走っていっ

川上弘美「神様」を読む

てしまった。男二人はぶらぶらと後を追う。

なぜこの場面が重要かといえば、ここが「三人連れ（特に二人の男性）」によって代表されるリアリティの水準と、「わたし」と「くま」によって形成されているファンタジックな水準とが交差している場面だからだ(*5)。

「わたし」以外の他者である大人がどのように「くま」に対しているか。驚きと感嘆の声を挙げている子供のそばで、彼らは「よくわかったな」と間抜けなことを言い、「そうだ、くまだ」と同語反復しているに過ぎず、実質的には具体的ななんの反応も示していない。いわゆる判断停止の宙ぶらりんな状態を強いられている。なぜか。リアルな地平で言えば、くまの出現は恐れからパニック状態へと移行するはず。ファンタジックな地平で言えば、「わたし」と同様、平気で「くま」と会話するかなんらかの働きかけをしてくるはず。そのどちらへも進めない結果、こういう状態が生じることになっているのだ。

ファンタジックな文脈とリアルな文脈とがぶつかりあって、具体的な意味の形成が困難になっていくこと、そのことが部分部分の意味の形成だけでなく、全体の意味の形成にまで及んでいくことは避けられないだろう。つまり、この作品は、意味の形成が挫かれ、物語の形成が挫かれつづけるという、物語としてはきわめて逆説的な物語なのだと、とりあえずはいえる。

川村二郎は作品「蛇を踏む」を分析する文脈でこう述べている。

「この物語それ自体が、ジャンル区分に即して弁別しようとする、きわめて困難だといわざるを得ない。神話的なモチーフを核とした寓意譚、日常を幻想ないし妄想をもってデフォルメした夢物語、少しずつ狂っている人間たちが寄り集まって演じる茶番劇、どのようにいってもみても、何かしっくり収まらないではみ出してしまうものがあることを、感じないわけにはいかない」(*6)。

あるいは、松浦寿輝が同じく「蛇を踏む」について述べた文章（『蛇を踏む』1999・8、文春文庫の「解説」）で、次のように記すとき、それは上記のジャンル論を別の形でいいかえたことになるだろう。

「彼女の小説を、何らかの寓意が託されたフェアブルとして読むのは誤りだ。蛇とはここで、何の象徴でもないのであり、あえて言えばあの「きりがない感じ」それ自体に与えられた仮の名前が蛇なのである」。

「あえて言えば」以下は、個々人の読み方に属するので言及はしないが、寓意も象徴も読むべきではないというのは、おそらく正しいのだろう。私なりにより正しくいえ

ば、寓意も象徴も読みようがないということになるが。

それにしても、この作家はなんと「自然に」淡々として、「神様」以後も奇妙に捻じれた逆説的な物語を書きつづけていることだろう。それも、実に豊かな想像力を駆使して。これから、「神様」以降に書かれたいくつもの作品にも触れていくことになるが、その前に、あくまで「神様」に限定していっておけば、この作品にはいくつもの「ずれ」が見出せるように思う。ひとつはすでに述べた、リアリズムとファンタジーとの混交（つまりそれぞれから「ずれている」こと）、別のひとつは、事件らしい事件が描かれないという意味で、ふつうの物語やお話から「ずら」されていること。最後に、登場人物に託された独特の「ずれ」の感覚。最後の点については、たとえば作品集『神様』所収の「夏休み」に、以下のような明確な記述がある。

夜、激しいずれがやってきた。いつものような微妙なずれではなく、昼間原田さんのところで感じたような、ひどいずれだった。空気や地軸がずれる感じではなく、からだ全体がすっぱり抜けてしまうようなずれだった。

少し注意して読めば、川上の作品のさまざまな場所で、類似の表現に出会うことができる。また、すでにこの「ずれ」をキーワードとしての読みも試みられているが、残念ながら十分に納得のいく読みにはなっていないように思う。

はたして川上弘美は、上記のような「ずれ」に対して、どこまで意識的であり、あるいは無意識的であるのだろうか。私なりの理解をいえば、半ば意識的で、半ば無意識的であるだろうというしかない。私は以下、「神様」を読むための迂回として、無意識的なレベルを「ずれ」の感覚から焙り出してみたいと思う。前もっていっておけば、「意味」は「わたし」や「くま」からではなく、奇妙に捻じれた作品の構造そのものから浮上するだろう、おそらく。

3

大塚英志は一連の長い批評文のなかで、川上の「神様」に触れてこう記している。「くま」が去って「わたし」に何の変化も生じないのは「物語」によって「わたし」を回復したり獲得する必要が彼女にはなく、彼女は自明の存在としての「わたし」であるからではないか。「わたし」は「克服」すべき心の傷であるとか、回復すべき「自分」といった「物語」に呪縛されていない。（中略）ならば「くま」も「物語」も

川上弘美「神様」を読む

いらぬではないか、ということになるが、そう宣言せずに何と云うか川上弘美は「物語」を飼い慣らしているのだ。機能不全に陥った「物語」に無効を通告せずに、ただ「わたし」と「物語」が乖離したそういう「現実」をあるいつくしみを持って記述している>(*7)。

大塚の意図を十分に理解するためには、少し注釈がいる。必要な範囲で記すと、大塚は戦後に形成された「ビルドゥングスロマン」が失効していくプロセスを追いかけており、その延長で川上に触れているのだ。「機能不全に陥った物語」とはそういう意味だ。よくいわれるように、川上弘美の描く人物たちには「成長」も「成熟」も訪れない。そのことを自己回復も自己獲得も必要としてない存在として理解し、その理由を「わたし」が自明であるからではないかと記すのだが、はたしてそうだろうか。引用の後半からもわかるように、大塚の論点はあくまで「わたし」と「物語」との乖離に重点が置かれており、その分だけ「わたし」の扱いがぞんざいになっている。むしろ、川上弘美の物語は、「わたし」の自明性が最初から疑われていることから出発していると考えべきではないだろうか。

青柳悦子は「あるようなないような」(*8)という文章で、川上の作品に登場する人物の「主体」のあり方について、かなり先鋭な分析を試みている。要約がかなり困難な部分があるが、あえて要点を抜き出してみたい。青柳は、メルロ＝ポンティの思想活動における主体と対象との相互連携的な関係のあり方を、川上の作品に登場する人物の主体と重ねるようにして分析している。メルロ＝ポンティの述べる主体は、決して世界に超越的な存在ではありえず、主体と対象は（とくに知覚という接触行為のなかでは）相互的な「含みあい implication」（相互嵌入）の関係になり、それは存在のありさまとしていえば、主体と対象、主体と世界とが「共＝存」(co-existence)するということになる。川上の場合、「この「共＝存」がつねに、主体のほうがなにかにすみつかれる、というかたちで表わされる」。そして、すみつかれるという関係が生じることで「現象としての自己を生成する」。そのようにして生成された自己は、自分の本質を他者と共有することを通して自分の固有性を実現するのだが、それは同時に自分自身の融解でもあるという事態。——かなり抽象的な議論なのだが、決して抽象化は空転せず、作品の細部によく即していると私には思える。この説明は、川上の作品に登場する「わたし」と他者との関係を理解するのに相当程度有効な説明たりえていると思うのだ（もっとも、後に見るように、川上の「わたし」はさまざまな解釈を許容する暗箱のようにも見えるのだが）。ただし、ある重要な視点が欠けているように思う。

それはたとえば次のような記述にあらわれている。

「もともと別次元の異質なものとして到来する他者は、どんなに主体の肉に浸透しても異物としての齟齬を執拗に顕在化しつづけ、やがてはかならず剥がれ落ちずにはいない」(*9)。

ここでの主旨は主体と他者の浸透という点にあるのだが、どうして他者は「別次元の異質なものとして到来するのか」という点が、これでは解けていないのだ。同じことは別の箇所にもあって、たとえば「川上弘美が登場させる“すでに死んでしまった者たち”は心霊趣味からではなく、身体という物質的基盤を超えた関係的な存在のあり方を照らし出すために案出されたものだろう」とあり、ここでも、「死者」の登場がポジティブな形で説明されているわけではない。ましてや、人間ではない異形の存在との接触と共存を通して示される、親和(魅惑)と嫌悪(拒否)というアンビバレントな感情のうちの、親和の部分が脱落してしまっている。なぜ、川上は異形の存在との接触をくりかえし物語化するのだろうか。

この点についてももう少し考えを進めるために、別の作品に触れてみることにする。短編集『龍宮』(*10)にはさまざまな異形のものたちが登場する。「狐塚」はこういう話だ。私は53歳で、93歳の池森正太のところへ老人介護で通っている。正太はもと古書店を経営していて、本が家のなかにうずたかく積まれている。この正太がエロ本を見ていたり、正太に裸が見たいといわれたりしているうちに、だんだん私は正太が好きになっていく、という風を書けば、フツウの話に見えるが、とてもそんな話ではない。顔がとんがっていて、アブラゲが好きな正太はときどき「ケーン」と鳴くし、口からもやもやした白いものを空中に漂わせる。こういう正太に私は違和感を覚えるどころか、むしろ、そういうのが当たり前だと受けとめている。たとえば、私は二度結婚して二度とも離婚しているのだが、最初の夫は「ひどく人間くさく」、「人間以外の何にも変化しなかった」ので、私は「おじけづいていた」。しかし、二番目の夫はやはりアブラゲが好きで「動作がなにやら獣じみ」ていたので好きだった、この夫は正太と似ていると私は語る。その先で私はこう語る。

どの人間も、それぞれに人間でない部分を持っている。人間そのもの、という、私の最初の夫のような人間は、稀だ。毎週日曜日に行く家の孫息子である中学三年生は、正太によく似ている。正太と似た人間は、あんがい多い。中学三年生はアブラゲが好きで、顔がとがっていて、ときどきケーンと鳴く。

川上弘美「神様」を読む

くりかえしになるが、川上弘美の読者にとって最大の問題は、こういう表現をどういう位相で受けとめればいいのかということではないだろうか。「顔がとがっていて、獣じみた」人間というのはいい。しかし、「ケーン」と鳴く人間がざらにいるとは思えない。これは比喩でもないし、寓喩でもない。「ケーン」と鳴くという通常感覚からいえば「ありえない」行為がリアリズムのレベルへ地続きでつながってしまう。作中の「私」も、おそらく作者も、それを当然である（かのようにして）行き過ぎる。そして、読者は取り残される。

これと類似の表現を駆使した作家がいた。たとえば泉鏡花だ。「化鳥」という作品で鏡花が用いているのも、人間が直接に茸や鳥とイコールの関係でつながってしまう表現だが、読者はやがてその表現が幼児によってなされていることを知るにおよんで、リアリティのレベルが確保されていることを理解する。鏡花はそうやってリアリティを追い詰めていきながら、ぎりぎりの場所で、人間が鳥に化するという幻想を夢のように描出している。

しかし、川上弘美はこんなに親切ではない。意識的にか無意識的にか、作者と読者が共有しているべきはずのリアリティの水準へ、ありえない事態や異形のことを差し挟んでいく。そこに生じる不協和音。おそらくここで起こっていることは、作者が自分の生存感覚を優先させることで、読者のリアリティを踏み越えてしまっているという事態だと思う。共有されるべきリアリティを失えば理解不能の状態に陥るしかない。それでは、その生存感覚とはどういうものかということ、たとえばこういう記述がある。

正太はずっと寝そべったままだ。私は働きつづけている。静止した正太と動いている私が会話を交わす。一瞬世界が遠ざかった。私はときどき、自分がまだ土を押し上げていない、夜明け前の霜柱であるような気分になる。そういうとき、とてもこころぼそい心もちになる。(中略) 霜柱の心もちになるとき、世界はとても小さく見える。正太の頭が蟻の頭くらいに見える。正太の広い背中も、たんぼの花びら一片くらいの大きさにしか感じられない。よそよそしい。空気も生物も物も、みんなよそよそしい。

先に「夏休み」(『神様』)に触れた箇所で引用した「ずれ」の感覚と同質の存在感が示されている。これは精神病理でいうところの「離人症」に近い感覚ではないだろうか(*11)。ここでは精神病理学的な分析には立ち入らないが、少なくとも世界へのこういう違和の感覚と、人間と狐とが重なって見えてしまうという受容のしかたとが

結びついていることは明らかだろう。その場合のメカニズムをあえて言葉にしてみる（もちろん、ひとつの推測の域を出ないのだが）。恒常的な離人症との親和とは、「わたし」が人間ではない存在に転移し、異形化することである。正確には、人間でありながら人間ではないものに二重化するという形の異形化。そういう「わたし」は、「人間」に親和できない。親和できない「わたし」の想像力は、自分と同じ異形のもを引き寄せてしまう。それは単に異類ではない。二重化した異類だ。狐のような人間、人間のような土竜、人語を操る人間のようにくま、蛇でありながら人間にもなる蛇、……。川上弘美の作品に頻出するメタモルフォーゼとは多重化の別名ではないのだろうか。

作品「狐塚」はこんな風に終わる。正太が「ただの狐なのではないか」と思い始めた私は、「正太という人間がこわくな」り、「人間というものぜんたいがこわくな」る。相手が狐なら松葉で燻すしかないと言っていると火をつけると、やがて火が広がって私と正太を取り巻き、その火を私が「ぼんやりと眺めて」いる、そこで作品は終わる。記述がややこしいが、つまり、相手が二重化をやめて一重化するとき「私」は恐怖に襲われるのだ。

ここで「神様」にもどってみたい。「わたし」と一緒に散歩に出かける「くま」は、実は「故郷」にいられなくなって人間世界にやってきた単独者なのだ。人間世界から「ずれ」ている「わたし」が、その「くま」と出会い、結局、「くま」は「故郷」へもどっていく（『草上の昼食』、『神様』所収）。ここでも、二重化が消滅するとき、ささやかな出会いと親和は失われていく。

それにしても川上弘美は、一見なんと伸びやかに自然に「うそばなし」を語ることだろう。そのとりとめのない「うそばなし」の背後に、実に得体の知れない存在の領域と想像力のメカニズムが活動している。先にも記したが、この稀代の語り手が紡ぎ出す言葉の背後には、容易に測ることができない「暗箱」が控えているように思う。さまざま照明を受け容れて、それらを吸収してしまう暗箱だ。かりに、私が述べてきた「ずれ」と「二重化」の視点を、「わたし」の存在感覚から関係のあり方だけに限定せずに、もうひとつ高次の水準にまで広げていうことを許してもらえらば、私はあえて、川上弘美の物語構造そのものが二重化の実践ではないかと述べておきたい。

一見さりげなく淡々と書かれている川上の文章は、本来からいえば、相当な力業が要求される文章ではないかと思う。たとえば、こういう文章がある。

家によっては人間のほかに管狐がいる。昔の祈祷師が竹の筒に入れて運んだとい

川上弘美「神様」を読む

われる通力を持った想像上の狐である。管狐を飼うのが二十年ほど前から流行りだした、と母はよく話してくれる。二十年前といえばちょうどお父さんと結婚したばかりだったからますます飼いたい気持ちがあつた、母はそう言ってため息をつく。ヒロ子さんの家には管狐が三匹もいて、父や母がヒロ子さんとの縁談に乗り気なのはそのせいかもしれない。

(「消える」、『蛇を踏む』所収、下線部引用者)

不思議な文章だ。下線部の一文が前後の文脈から浮いている。前後の文脈は基本的に叙述文だが、下線部のみは叙述から距離を置いた解説文であり、ましてや、その文中で「想像上の狐」だと断われた狐が叙述文では平然と生きて存在しているというのだから、そこに奇妙な混乱が生じるのを避けることはできない。しかし、作者はいたって無関心なようすで平然と叙述している。ここでは、下線部にリアリティが確保され、それをファンタジックな文章が取り囲んでいる。こういう文構造あるいは物語構造の二重化が達成していることを正確に見極めることは、もう少し時間を要するのかもしれない。

4

最後にもうひとつ別の作品に触れておきたい。それは「海馬」(『龍宮』所収)という作品だ。これは、一言でいえば、海馬が男に誘われて海から陸に上がり、男の間を盪回しにされたという話だ。海馬である「私」は男を主人と呼び、自分は飼育されてきたという。何十年にもわたってだ。主人たちは人間として満たされていない状態であることが文章の随所で暗示される。今の主人は会社の役員だという。それまでは子どもができなかったが、今の主人との間には四人の子どもができて、上の三人が男の子、いちばん下が女の子で、この女の子だけが太って鈍重で、自分の同胞の血を継いでいる。人間界ではまともに生きられず、高校を中退して駅の近くのビデオショップでアルバイトをしている。注意したいのは、この子だけが「ほんとうの名前」を持っていると記されている点だ。

四人めの子供の名前だけが、与えられた。夜の海から、うすら寒い空気を縫うようにして、名前は届いた。分娩台の上で四人めの子供を生みおとしたときに、名前はやってきた。

「私」にもほんとうの名前があるが、海を離れて長い年月が経つ「私」には、それを思い出すこともままならない。ある嵐の夜に、女の子は人間をやめて海に還っていく。もともと「私は海にいながら、海にもなじまなかった。私は同胞ともあまりまじわらず、いつも北方の海に一人さまよい出ていた」。女の子が海に還るといいだしたときも、「海になんか、なにもいいことはないわよ」というしかない。「陸には男がいるじゃない」とも「私」はいうのだ。それでは男に満たされてきたのかというと、そういう気配は微塵もない。最後に、大磯の浜辺から海にもどっていく「私」は、海馬に戻って海を泳いでいくのだが、「昼も夜も尽きるところをめざして、どこまでも、走りつづけ」ても、おそらく充足はついにやってくる気配がない。

「ほんとうの名前」とはなんだろうか。おそらくそれはアイデンティティの充足、あるいは自然のなかで存在が存在として満たされている状態に与えられるものであり、その意味では、嵐の夜に人間をやめて海に還っていった女の子だけが、生の充足を回復したということだろう。「ほんとうの名前」を思い出せない「私」は、人間化した海馬という二重化を生きるしかない。

ところで、「神様」の「くま」には名前がない。「名前がない」とはどういうことだろう。青柳悦子の観点からいえば、自他の未分化な存在の原初にある状態といえるだろうか。これはひとつの本源的な姿勢につながっている。かりに、わけのわからないものを「カオス」と名づけたとしても、わけのわからないものがそこに明示されたわけではない。われわれはただ「そのつもり」になっているだけだ。その意味では、誰も名づけることなどできないのだ。そういう名づける欺瞞を拒もうとすれば、名づけないで、そのものを述べていくしかない。川上弘美という作家にこういう意識が働いていることは否めないだろう。

しかし、これまで述べてきた私自身の観点からいえば、だいたい以下のものであるのではないかと思う。川上の作品に登場する人物の名前を四とおりに分けてみる。それは、「漢字で表記されるもの」、「カタカナで表記されるもの」、「名前のないもの」、「ほんとうの名前をもつもの」の四つだ。最後のものはほとんど例外的にしかあらわれない。ほとんどは前の三つだ。「漢字で表記されるもの」は「人間」という一重化を生きているものだ。「わたし」はこの存在に適応できず、拒否反応を示す。「カタカナで表記されるもの」は漢字からずらされ、同時に「人間」からずらされた二重化を生きている存在に与えられる。「わたし」は彼らに共感し、彼らに惹かれていく。それでは「名前のないもの」は。ここでは実は、「名前のないもの」は「カタカナで表記されるもの」に重なってしまう。「名前のないもの」は「ほんとうの名前」を失っ

川上弘美「神様」を読む

たものだからだ。「名前のないもの」もまた二重化を生きる存在であり、「ほんとうの名前」を望み見ながら、不充足と違和を生きていく。「故郷」に帰った「くま」は、「ほんとうの名前」を思い出したのだろうか。たぶん思い出せなかったから、「わたし」に宛てた手紙の封書に名前を書くことができなかったのだ。

以上で私の「教材研究」を終わりたい。正直に言って、「神様」を高校一年生と一緒にまともに読もうとするのは、無謀で困難なことだと思う。これまで述べてきたことをすべて生徒にぶつけることは不可能に近い。いちいちの引用はしなかったが、さまざまな評者が判断停止のまま立ち止まるケースをしばしば目撃した。表層のさりとした無抵抗な読みやすさの底にひとたび分け入ろうとすると、そこには、すでに見たような「暗箱」が待ちかまえている。それでも、かりに授業実践として「神様」を扱うとするならば、せめて、このテキストが抱えている「亀裂」に気づかせたいと思う。そして、このテキストが評価はどうあれ、画期的なテキストであることを示したいと思う。

(*1) テキストは『神様』(2001・10、中公文庫)を用いた。

(*2) 『指導資料 精選国語総合 現代文編』明治書院、執筆者は土谷隆夫

(*3) (*2) に同じ。ただし、引用に際しては個々に付された番号は省いた。

(*4) 筑摩書房の指導書『国語総合 学習指導の研究 1 総論/現代文(一)』でも、この点の方向性は基本的に変わらない。「主題」に触れて、主題は読み手によってさまざまに抽出し得ることを断わった上で、「いずれにせよ「わたし」と「くま」の間で繰り広げられる微妙な心理のやりとりを読み取ることが必要になる」と記している(執筆者は佐野正俊)。

(*5) 加藤典洋は『小説の未来』(2004・1、朝日新聞社)において同じ場面を取り上げ、こう記している。少し長いが、引いてみる。

「ここでは、本物の熊が引っ越してきて人の言葉を話し、人と一緒に川原に行くという事実のうち、こりゃあ変だよ、という驚きを醸す正気が、ちょっと違った設定温度にされているのです。正気が小説中から完全に抜き取られているのだとすると、童話の世界になりますね。(中略)この短編の面白いところは、ここで正気が、「とってもとっても薄く」されているところです。……だから、これは童話でもない、何なんだろう、へんな小説、という感想のまま、宙に浮かんでいます。……作者の「つもり」が見えない。まっしろ。「つもり」(意図)のところが読者の目に不透明になって現れる。これがこの小説の魅力、まったくこれまでにない新しさなのです。

かなり好意的に、うまくいうもんだと感心した。

(*6) 「川上動物園」(『ユリイカ』2005・9臨時増刊号「川上弘美読本」、青土社)

- (*7) 「「物語」と「私」の齟齬を「物語」るということ」(『サブカルチャー文学論』2004・2、朝日新聞社)
- (*8) 『文学理論のプラクティス』(2001・5、新曜社) 所収
- (*9) この引用は(*8)の212頁の脚注から引いた。
- (*10) テキストは文春文庫(2005・9)を用いた。
- (*11) 「離人症」は「解離」ともいわれる。解離は多重人格傷害を伴うというのが一般的な理解だが、ここでは自己の多重化が、自己と関わる他者の「多重化」(異類化)を呼び寄せていると解した。