

中沢けい「ひとりであるよ 一羽の鳥が」の読解

小澤次郎*

要約：本稿では、中沢けいの小説「ひとりであるよ 一羽の鳥が」の読解を試みる。

キーワード：中沢けい、女流作家、小説、「ひとりであるよ 一羽の鳥が」、鳥、父親、死、水、身体、感覚。

§ 1 書誌

この小説の初出誌は「群像」(82・8)で、表題を「漂鳥」として発表された。単行本にまとめる際に、表題を現行どおりに改めて『ひとりであるよ 一羽の鳥が』(講談社、83・6・20)が刊行された。収録作品(初出誌)は、配列順に「雪のはら」(「群像」81・10)、表題作、「手のひらの桃」(「群像」82・12)、「うすべにの季節」(「海」83・3)、「入江を越えて」(「群像」83・4)の五編から構成される。その後、この単行本は、黒井千次の解説を加えて、収録作品・配列ともにそのまま文庫化されて『ひとりであるよ 一羽の鳥が』(講談社文庫、86・10・15)として刊行された。

§ 2 先行論文

「創作合評」^(註1)において、川村湊は、中沢けいの「手のひらの桃」を取り上げて、「桃」のメタファーと、主人公・瑞江が自分の身体をいとおしいものと思えてきたモチーフの関連を指摘した。従来の文学では、女性の妊娠が描かれた場合、「産もうか産むまいか迷ったり」、あるいは、「中絶すると、自分は一人の生命を殺してしまったと思ひこむ」というテーマやモチーフで書かれることが多かったが、この中沢の作品では、これらに対する「顧慮みたくないものがまったくなく」と述べて、「悪い意味でなしに、ドライで非常にさっぱりしている」意味で、「新しい感覚」として評価した。それをうけて、佐多はこの主人公が「男に距離を置いている女」であり、この「女の感覚」が「わが身に対する感覚」へとつながるという見方を示した。こうした川村・佐多両人の

「手のひらの桃」の批評は、「ひとりであるよ 一羽の鳥が」を読み解くうえでも示唆に富む見解と言えるだろう。

上田三四二は、「書評」^(註2)で『ひとりであるよ 一羽の鳥が』に収録された諸作品を通じて、それまでの「旧い世代にはあった観念的な愛の前奏の欠けていること」に斬新さのあることを指摘し、この斬新さはこの作家に特有な「身体感覚」に基づいていることに注目した。たとえば、「手のひらの桃」における中絶の描写を分析して、中絶によって「身体感覚はいっそう強化され、いわばあらためて自分の身体を発見する」が、「この身体と自然との融合の感覚は、真に世界に向ってする自己解放とは言えないだろう」とみている。これは主人公が「愛の対象となるような他者に出会うことに躓いた」ことを意味するが、そこに「羊水の中のような身体感覚のなかに自己を解放しようとする。自閉が解放を幻想している」身体感覚が深く連関してくるところに、中沢文学の可能性を読み取る。表題作に対しても、その系譜上にあるとして、「愛する父の死という重大な喪失からの回復手段を、汎神論的な自然観による生々とした自然の中に求めたもの」と分析する。

古井由吉^(註3)は、まず「うすべにの季節」に注目して、中沢の作品には「娘から母親へ、さらに祖母へと、厭いながらもおのずと反復の、太い存在感が踏まえられている」とみる。そして「手のひらの桃」の中絶手術後の場面にふれて、「自我と身体とをひとたび分けて和ませるこの救いは、身体的な自我を反復として、悪夢のけはいなしに受け止められる資質にもとづくか」とその身体感覚について推測する。

* 人間基礎科学講座

§ 3 読解

中沢けいの文学の基底には、先行論文でも言及されるように、その独特な「身体感覚」が認められることはもっと注目されてよい。たとえば、父の死んだ時における主人公「私」の身体感覚の描写——「父が死んだ時、私は水の中にいた」(50頁)(引用と頁数は講談社文庫『ひとりであるよ 一羽の鳥が』に拠る)というきわめて印象的な文ではじまる。

父が死んだ時、私は水の中にいた。父の喉を越え全身を駆け巡った水よりは、もう少ししょっぱい波立つ水の中だった。私は身体を海面にあおむけに浮かし、陽射しを眺めていた。水は私の腹の上を浸しては引き、また浸しては引く。海は見渡すかぎり小波ばかりに静まり、時折、おだやかなうねりが、私の身体をほんの少しだけ空へ近づけていた。(50頁)

この描写は、ちょっと見だけでは、実在した体験を述べているかのようにもみえるだろう。が、しかし、この描写は、父の飼っていた九官鳥の死をきっかけとして生前の父の思い出と、父の死後に不注意で死なしてしまった九官鳥への思いとの間に、突然に何の脈絡もなく、この「父が死んだ時、私は水の中にいた」という文からはじまるのだ。このために、この体験と父の死がどのように連関するか判然としない。しかし、まさにこうしたところにこそ、中沢けいの文学の特色が表れているのではないだろうか。もしも、この小説が従来の文学観に基づいて凡庸な小説であったならば、このあたりで作者は耐えきることができず、父との連関を求めて、「私」の心理描写が縷々と展開されたに違いないところである。けれども、中沢けいはそのような薄っぺらな倫理上の意味づけにひそむ欺瞞からは賢明にも逃れている。水の中にいた「私」は、あくまでも、その「身体感覚」の中に身を委ねていくのだ。

唇のはしから、しおみずが流れ込む。喉が乾く。水が、真水が欲しかったが、私は砂浜へ戻る気になれず、水の中にだけ流れるゆるやかな時間を楽しみ続けていたかった。短いうぶ毛がはえた耳の入口を出たり入ったりする水の音がしている。瞼をそっと閉じると、世界は全部、真っ赤に燃え上がった。(同頁)

と、象徴主義的コレスポダンスを想起させる叙述がつけられる。

ここで看過してならないのは、この「身体感覚」が、たしかに父の死との安易な意味づけからは免れてはいるものの、だからと言って、決して無関係ではない、ということである。むしろ、それは言語化されることなく、「身体感覚」によるメタファーとしてのみ語られざるを

得ない、ということである。喉の乾き、耳孔を出入りする水音、瞼のうちの赤み、緩慢に流れる時間の感覚など——これらの「身体感覚」は、父の死と、どこかで深くつながっているのだ。このことは千石英世^(註4)のつぎにあげる指摘とも深く関連してくるはずだ。

中沢けいがデビュー作以来一貫して追求してきたのは、不在をたんなる不在としてではなく、二重の不在として描出することであった。／あるべきところにあるべきそのものがない。そして何か別のものがある。それゆえ、あるべきところの位置は見えている。ただ空きになっている。いや場違いな別のものに占拠されている。だからそこが空だと知れる。

(『異性文学論』157頁)

こうしたメタファーの在り方を検討するうえで、「身体感覚」の対象として「水」が象徴的につかわれることは、もっと重視されてよい。もしもこの対象が「水」ではなく、文字どおり「オブジェ」、すなわち、確固とした輪郭を有する物体であったとしたならば、主体と対象との関係は、触れたか、でなければ触れないか、という二項対立によって、明確に把握することが可能となったに違いあるまい。しかし、対象が「水」という液体、しかもあたかも纏いつくような液体の場合、主体と対象との距離は明確に認識できるものではなくなってしまふ。もちろん、対象が主体と同化することなどないが、だからと言って、主体に密着しているために主体から離れているというわけでもなくなる。一体であり、そしてまた一体でない、という状態であるのだ。こうした状態を想起させる発想は、九官鳥の死骸をどのように埋葬するかという場面でも、さりげなく表れる。

父がいれば、九官鳥は、当然、土に葬るだろうと思う反面、なぜか、土に埋めるかどうか疑わしい気持ちもするのだった。(52頁)

こうした「Aであって、Aでない」という認識は、象徴主義におけるメタファーの機能ををみちびくものである。「水の中は生き物の匂いでいっぱいだった」(51頁)という表現は、「父が死んだ時、私は水の中にいた」(50頁)という状況と不思議に共鳴し合い、死んだ父のノートに収集された鳥の羽根にまつわる幻想的な「身体感覚」の表現へとつながっていく。

ルリカケス、名前だけを知っている鳥を私は、生き物の匂いで満ちた海をなんどもかいくぐって染まったマリンプルーをしているにちがいないと信じている。オオルリもマリンプルーと思えば、海の色に染められたように見えてくる。指の腹に触れる羽根の感触は生き物の匂いで満ちた海の感触そのものだった。(58頁)

そしてこうした表現を通して、ひとつひとつの表現が具

体的な意味をもちながらも、同時に固定された意味にとどまることなく、「身体感覚」によってそれぞれのメタファーが共鳴しはじめる。

このことは、中沢が、C・S・ルイスのナルニア国物語第6巻『魔術師のおい』(岩波少年文庫新版、00・11・17)の解説「ものいうけもの国」の中で、

「世界と世界のあいだの林」と、ほろびの国チャーンの静けさをくらべた文章は、子どもの私には単なる説明としか感じられなかったのに、今になると、「いのちがはりつめた静けさ」と「がらんどうの沈黙」のちがいがはっきりとわかるようになっている。(308頁)

と述べて、さらに「静けさに二種類」があり、それを我々が「毎日、体験していると言ってもいい」という感性にも、ふしぎとつながってくるように思える。

§ 4 課題

中沢文学における「身体感覚」によるメタファーの問題を追求する場合、記述主体の在り方がどうなっているのか、この問題を避けて通ることはできない。近藤裕子^(註5)は「作家案内」で「入江を越えて」を考察したあとにつづけて、

『ひとりであるよ 一羽の鳥が』では、いずれの作品も過去に書かれた作品の人間関係を逆転させるような、つまり他者の視点を意識的にとり込もうとするようなシチュエーションが選ばれている。だが、自己と他者という二つの視点をもつことは、必ずし

も対象が複眼的にとらえられることを意味するわけではない。(385頁下段)

とみている。また、鈴木貞美^(註6)は「中沢けい論」において、中沢が古井由吉の「文章表現の匂い」を意識的に自分のものとするが、古井の場合とは違って、中沢の場合は「記述主体の揺れを絶対に見せない」(337頁上段)と指摘する。

これらの見解の是非の更なる検討と、「身体感覚」によるメタファーとの関係をどのように読み取っていくか、これらが重要課題となるであろう。

注1 佐多稲子・上田三四二・川村湊「第85回 創作合評」、『群像』(講談社、83・1)。

注2 上田三四二「書評」『ひとりであるよ 一羽の鳥が』中沢けい、『群像』(講談社、83・8)。

注3 古井由吉「文芸時評〈下〉」、『朝日新聞(夕刊)』(83・8・26)。

注4 千石英世「小説の不倫——中沢けい、その文体あるいは風の行方」(『群像』88・4/同89・3。後に、千石英世『異性文学論——愛があるのに』ミネルヴァ書房、04・8・30)。

注5 近藤裕子「作家案内」、中沢けい『海を感じる時・水平線上にて』(講談社文芸文庫、95・3・10)。

注6 鈴木貞美「中沢けい論——ブンガクすること」、季刊「文藝」文藝賞特別号(河出書房新社、86・12)。

The Readings of Nakazawa Kei's *Hitori-de iru-yo* ; *Ichiwa-no-Tori ga*

Ozawa Jiro*

Abstract : In this paper, I study the readings of Nakazawa Kei's *Hitori-de iru-yo* ; *Ichiwa-no-Tori ga*.

Key Words : Nakazawa Kei, female novelist, novel,
Hitori-de iru-yo ; *Ichiwa-no-Tori ga*,
bird, father, death, water, body and sense.