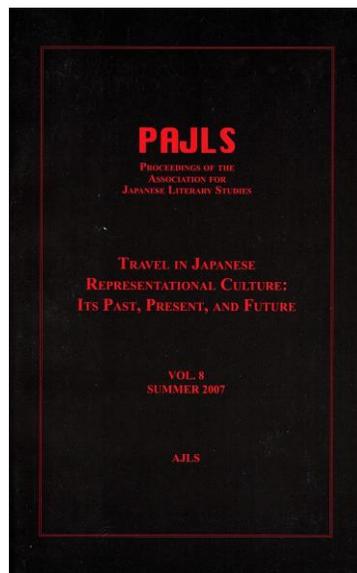


「中上健次『讃歌』におけるセクシュアリティ  
——路地から「新宿」へ」  
“Sexuality in Nakagami Kenji’s *Sanka*: Traveling  
from *Roji* to ‘Shinjuku’”

佐藤耕治 Koji Sato 

*Proceedings of the Association for Japanese  
Literary Studies* 8 (2007): 440–447.



*PAJLS* 8:  
*Travel in Japanese Representational Culture: Its Past,  
Present, and Future.*  
Ed. Eiji Sekine.

中上健次『讃歌』におけるセクシュアリティ  
——路地から「新宿」へ  
SEXUALITY IN NAKAGAMI KENJI'S SANKA:  
TRAVELING FROM ROJI TO "SHINJUKU"

佐藤耕治

Koji Sato

城西国際大学

Josai International University

中上健次(1946-92年)は、路地を舞台に数々の物語を生み出した作家であるが、『日輪の翼』(『新潮』1984年1月、3月)という小説では、その路地を出発して各地を訪れる旅が描かれている。本稿で取りあげる『讃歌』(『文学界』1987年7月-89年10月)は、『日輪の翼』の後日譚であり、旅の果てに行き着いた東京を舞台としている。本稿では、路地から別の場所への移動が、中上のテキストに何をもたらしたのかを考察したい。私見によれば、この移動は、路地というトポスの解体の過程であると同時に、男性性の解体の過程でもある。そして、『讃歌』における男性性の解体は、セクシュアリティの表象を通して示されているのである。

中上健次のテキスト群の中で、『讃歌』は必ずしも評価が高いわけではない。新聞や文芸雑誌において、『文学界』の連載直後もしくは1990年に文芸春秋から刊行された直後に、文芸時評あるいは書評の形でこの小説が取りあげられることはあったが<sup>1</sup>、それ以外で『讃歌』の重要性が指摘されることはあまりなかった。しかし、そのような状況において、『讃歌』に対してなされた指摘の中で特に注目すべきなのは、『讃歌』刊行直後にやはり書評を出し(松浦 1990. 7)、その後の1996年12月にも『すばる』に収録されたシンポジウムで若干ではあるが『讃歌』について言及した松浦理英子であり(柄谷ほか 1996. 12)、翌年の1997年に別のシンポジウムで『讃歌』を単独で議論の対象として取りあげ報告したジャック・レヴィである(レヴィ 1997. 3)。また同年には、『批評空間』に収録された中上について分析した論文において、ニーナ・コルニエッツが『讃歌』について一部分触れている(コルニエッツ 1997)。初刊から数年経って『讃歌』を話題に上らせた、これら三人の論者は、いずれもジェンダーやセクシュアリティの視点から『讃歌』について言及した作家もしくは批評家であり、本稿もそのような視点から論じるつもりである。

---

<sup>1</sup> 『讃歌』に対する文芸時評・書評の一例をあげれば、連載直後の1989年に出された川村二郎の文芸時評(川村 1989. 11)、また刊行直後の1990年に出された菅野昭三や富岡幸一郎の書評などがある(菅野 1990. 5. 13, 富岡 1990. 6)。

## 路地から「新宿」へ

中上の読者にとっては周知のように、路地とは、和歌山県新宮市の被差別部落を暗示するものとして、中上が小説内で使用した言葉である。中上のテキスト群において、この路地が母性的な場所として表象されていることが、度々指摘されてきた<sup>2</sup>。中上の代表作である『枯木灘』（『芸芸』1976年10月 - 77年3月）では複雑な血縁関係が描かれたが、その血縁関係の中心に位置しているのは父親ではなく、母親である。あるいは、『千年の愉楽』（『芸芸』1980年7月 - 82年4月）の語り手はオリウノオバという産婆である。確かにいずれのテキストにおいても、路地が舞台となっており、母親もしくは産婆という母性として表象される登場人物が、物語の発端もしくは物語を意味づける存在として重要な役割を果たしている。その意味で、路地が母性的な場所であるという見方は、必ずしもまちがいでない。しかし、ここで注意すべきなのは、いずれのテキストも母親または母性を描くことを第一義的なテーマとしているわけではない、というごく当然の事実である。『枯木灘』の主人公は秋幸という男性の登場人物であり、『千年の愉楽』において語られる対象は若くして夭折する男性たちである。むしろ、母性的なものは、男性を描くための装置としてテキストに配置されているのだ。したがって、より正確には、路地とは母性に依存して男性性が維持されている空間であるというべきである。『枯木灘』や『千年の愉楽』においては、男たちの男性性が揺らぐことはない。路地での彼らは、あくまで男である。それに対し、『讃歌』では路地と母性の消失が同時に描かれることにより、主人公の男性性をも解体することになるのだ。

ところで、先にも述べたように、『讃歌』は『日輪の翼』という小説の続編として書かれたテキストである。『日輪の翼』においては、ツヨシという主人公が仲間とともにトレーラーを運転し、路地から立ち退きを迫られたオバラを引き連れ、さまざまな場所を旅する。このオバラは、かつてツヨシの出生に立ち会い、ツヨシと名づけた女性たちであり、その意味でツヨシにとって彼女たちは母親的な存在である。また彼女たちは、路地で起こった過去の出来事を、記憶によって口々に語り合う。サミュエル横地淑子が指摘しているように、この『日輪の翼』における旅は、路地が解体された後に、オバラによって路地が「象徴的に再生される」という意味合いを持っている(サミュエル 1996: 292)。また四方田犬彦によれば、路地を出て、オバラを乗せて走り続けるトレーラーとは「移動する母胎空間」である(四方田 2001: 254)。これらのサミュエルや四方田の指摘を本稿の文脈に沿って言い換えれば、『讃歌』の前編である『日輪の翼』においては、旅という行為によって路地から離れていくにもかかわらず、母性的な

<sup>2</sup> 中上健次を論じた著作の中で最も参照されることの多い四方田犬彦の『貴種と転生・中上健次』においても、路地が「母性的」な空間であることが指摘されている(四方田 2001: 197-198)。

存在の記憶によって、路地はまだかろうじて再生・維持されているということになる。したがって、地理的に路地からの移動がなされてはいるが、『日輪の翼』においては、ツヨシの男性性が揺るがされることはない。男性性を保証する路地も母性も、まだ完全には失われていないからである。それに対し、『讃歌』における路地の記憶や母性は不確かなものとして語られる。それに伴って、男性性も不安定なものとなっていくのである。

『日輪の翼』において、路地を出発して各地を旅した後に、ツヨシと仲間の田中さん、そしてオバらが最後に辿り着くのは東京である。そして東京に辿り着くや否や、オバらは主人公のツヨシの前から姿を消してしまう。その続編の『讃歌』では、ツヨシはイーブと名前を変え、「新宿」でホストとして売春を行うようになる。路地から「新宿」へ。この移動によってもたらされた路地との距離は、『日輪の翼』における意味合いよりも、より決定的な懸隔として『讃歌』では描かれているのである。

『讃歌』において、路地に代わって「新宿」という場所が小説の舞台として選ばれたのは、松浦が指摘している通り、そこが「社会＝文化の抑圧が露呈される場所、性的逸脱者や貧しいアジア系移民の集まる場所」であるからだ(松浦 1990.7:283)。差別された者が囲われた場所であるという点で、路地と「新宿」は、ある意味で同質の空間である。しかしそのような路地と「新宿」の、見かけ上の親近性にもかかわらず、『讃歌』というテキストにおいて両者が決定的に異なっているのは、「新宿」には中上が『千年の愉楽』で描いてみせたような意味での悲劇を救済へと転じる視点がないからである。

『千年の愉楽』は『讃歌』よりも時期的に前に書かれたテキストであるが、ここで『千年の愉楽』の話題に私が言及するのは、『讃歌』との比較において興味深い点が存在しているからである。一読して明らかのように、両者とも性的に魅力を放つ男性が描かれており、性的な出来事が濃厚に描かれていることで共通している。だが、両者の重要な差異は、『千年の愉楽』は路地を舞台にした小説であるのに対して、『讃歌』は「新宿」を舞台にしている点にある。

『千年の愉楽』では、夭折する男たちを救済するためにセクシュアリティが描かれている。被差別部落を暗示する路地という場所に囲いこまれた者たちの悲劇を救済する方法として、中上はセクシュアリティを描いたのだ。しかし、それに対して『讃歌』に描かれたセクシュアリティは、悲劇の救済ではなく、単なる身体的な反応として描かれている。

『千年の愉楽』において、悲劇を救済へと転じる視点とは、オリウノオバという母性的なまなざしのことである。路地で唯一の産婆であるオリウノオバは、そのまなざしにおいて男たちを無限に許し、肯定する。そして、路地の男たちの男性性は、この母性的な存在であるオリウノオバのまなざしにおいて、保証されているのである。例えば『千年の愉楽』に登場する半蔵は、「はた目にもおいたつような男振りの半蔵」とも、「どこから見ても張りつめた男の性そのものの半蔵」とも語られている

(『中上全集』第5巻：14, 23)。その性的な魅力を放つ身体は、男としての身体であり、その男性性が疑問に付されることはない。

それに対し、『日輪の翼』の最終場面で描かれたように、そのオリュウノオバの代役として登場するオバラは、ツヨシの前から姿を消してしまうことになる。したがって、オバラの失踪後を描いた『讃歌』のイーブは、自らの男性性を保証するまなざしを持っていない。そればかりか、作中で「オカマ」と称される、女装したピニールのマスターをはじめとして、「新宿」とはジェンダーの混交した場所である。「新宿」では、それまで母性に依存することによって保たれていた男性性が、不確実なものになってしまうのである。『千年の愉楽』のように路地では生まれながらに男性性を持ちえた身体は、「新宿」を舞台にした『讃歌』ではあえて男性性を自ら構築しなければならないほど、その男性性は脆弱なものとして位置づけられることになるのである。

#### 表層のファルス中心主義

本稿は、『讃歌』を最終的に男性性の解体を描いたテキストとして位置づけることになるが、あくまで見かけのうえではイーブの男性性は執拗なほどに演じられている。「性のサイボーグ」として語られる『讃歌』のイーブは、一見強固なファルス中心主義によって表象されているように思える。まず、ここではその男性性が表層のうえで演じられている側面について見てみたい。

若い女であろうと〈白豚〉であろうとたとえ〈黒豚〉であろうと、  
 快楽は快楽だった。舌で舐められくすぐられ、唇を押しつけられ、歯  
 が当たらぬようにかくし、唇に力を込め吸われれば、相手が何であろ  
 うとイーブの一角獣の角は、快楽の束が集まり自然に感応し、止まら  
 なくなる。(『中上全集』第7巻：295)

『讃歌』において、〈白豚〉とは年配の女性客を、〈黒豚〉とは男性客を意味しているが、イーブのペニスは、「一角獣」というあからさまにファルス中心主義な象徴として書かれている。男女の別なく、イーブは自ら構築したファルスの力によって、男性としての性的な魅力を誇示する。この場合、性的な魅力を放つ限りにおいて、イーブは男性の位置に留まることができるのだ。

路地を体現する母性としてのオバラが失踪してしまった以上、イーブには自らの男性性を保証するものは何もなく、男性性の最も極端な形であるファルス中心主義的なイメージにとりあえずは頼らざるをえない。女性性に依存することなく、自らが男性的な存在であることを確認するために、イーブは筋肉を鍛えさえる。したがって、イーブは実際には女性の位置に接近しているにもかかわらず、自らの身体が女性化されることを頑なに拒む局面が見受けられる。コルニエッツが指摘しているように、『讃歌』

においては、さまざまな性行為が描かれるにもかかわらず、イーブはアナル・セックスにおいてペニスを挿入する側にはなっても、決してペニスを挿入される側には回らない(コルニエッツ 1997: 259)。それは、ペニスを挿入される身体というものが、異性愛主義的な認識の枠組において女性のイメージを喚起してしまうからである。

しかし、コルニエッツ自身が留保をつけているように、イーブのファルス中心主義は、行為遂行的なものにすぎない(コルニエッツ 1997: 263)。それは、あまりにも真実性を欠き、演じられたものであるという印象を免れえないのだ。ジャック・レヴィも『讃歌』におけるファルスを「人工的」であるとし、そのファルスは「どこか『男根的』とほんらい呼ばれるものと異質な性格を持っている」と指摘している(レヴィ 1997. 3: 193)。また松浦は、「イーブのペニスも肉体における特権的な座から落ちているのかもしれないという解釈」が可能であることをいち早く示唆していた(柄谷ほか 1996. 12: 125)。

『讃歌』におけるファルス中心主義には、脱構築的な側面が前景化されていることを明らかにしたこれらの指摘に本稿も同意するが、彼らを取りあげていないことでつけ加えるならば、次の2点があげられる。

第1点目は、イーブのファルス中心主義的なイメージを喚起する「一角獣」という言葉に、「架空の」という形容詞がつけられて書かれてある箇所にある(『中上全集』第7巻: 305)。一角獣はもともと架空の存在には違いないが、それにあえて「架空の」という形容詞が付されることで、二重にその虚構性が前景化されているのであり、そのファルスの力はずねに見せかけの模造品である可能性を否定できないであろう。第2点目は、最終章においてトレーラーが「模造性器」として語られることである。『讃歌』では、失踪したオバラとイーブは偶然再会を果たすのだが、またもや彼女たちは行方をくらませてしまう。その再 - 失踪の際に、トレーラーが「模造性器のよう」だと語られるのだ(『中上全集』第7巻: 600)。先に引用したように、四方田は『日輪の翼』におけるトレーラーの役割を「移動する母胎空間」と指摘したが、トレーラーが「母胎空間」であるのは、何よりもまずツヨシの男性性を維持するために構築された空間だからである。しかし、『讃歌』においては、母性的な存在であるオバラを完全に失ってしまった以上、イーブのファルスは何の担保も持たない男性性の幻影にすぎないものとして、模造つまりは贗物として表象されるのだ。

したがって、『讃歌』におけるファルス中心主義批判を顕在化させるだけでは、充分ではない。そこには、イーブが男性であるという前提さえをも揺るがす契機が含まれているのだ。

### 男性性の解体

コルニエッツ、レヴィ、松浦らが示したように、『讃歌』はファルス中心主義批判を内在させている。しかし『讃歌』におけるそのようなファルス中心主義批判は、それだけに留まるものではなく、ジェンダー・アイデ

ンティティさえ疑問に付すものである。むしろ『讃歌』では、男性性が解体されていることを描くために、ファルス中心主義批判が書き込まれているというべきである。

そもそも路地から「新宿」への移動は、アイデンティティの消失を指し示している。路地は、差別される身体の根拠であると同時に、『千年の愉楽』で描かれたようにセクシュアリティによって悲劇を救済に転じるトボスでもある。『讃歌』における「新宿」は、そのような意味でのアイデンティティを形成する場ではない。ホストとして売買されるイーブの身体は、剥き出しの肉体として他者のまなざしにさらされるのみで、もはや彼が路地出身であるか否かなど、誰も気にとめることもないのだ。イーブは、すでにセクシュアリティによって救済される存在ではない。したがって、中上にとって、「新宿」とは身体に特別な意味を与えるような磁場を形成するトボスではないのだ<sup>3</sup>。その意味で、『讃歌』の舞台が「新宿」であることは読者にとって自明のことであるにもかかわらず<sup>4</sup>、テキストにおいてそこが「新宿」という地名であることが一度も明かされないことは示唆的である。そこは、名をもたぬ場所にすぎないのであり、そのような場所はいかなる帰属意識＝アイデンティティも生み出すことはないだろう。

路地とは、母性に依存することによって男性性を保証する場所であることを先に述べておいたが、路地が失われた以上、路地の出自であるというアイデンティティが解体すると同時に、男性としてのアイデンティティも解体される。したがって、イーブは男でも女でもない存在として位置づけられることになるだろう。

そもそもファルスを誇示するイーブは、そのホスト稼業を行う出発点からして、ジェンダーがあいまいな存在としてテキストには暗に示されているのだ。

イーブはチョン子のつけたイーブという男とも女ともつかない名前すら、過去を忘れさせてくれるものとして気に入った。（『中上全集』第7巻：387-388）

「過去を忘れさせてくれる」、すなわち自らが路地出身であるというアイデンティティを喪失した身体とは、「男とも女ともつかない」存在にほかならない<sup>5</sup>。ただし、イーブという名を命名したチョン子の側は、あくまでイーブを男性とみなしている。チョン子の方は、イーブという名は、「イブ・モンタン」や「イブ・サンローラン」に由来する名前であると語

<sup>3</sup> したがって、池澤夏樹が『讃歌』における「繁華街はトボスではないのである」と指摘したことは正しい(池澤 1999: 470)。

<sup>4</sup> 浅田彰は、『讃歌』に登場するホテルや風俗店が、実際新宿に存在していたことを証言している(浅田 1995: 11)。

<sup>5</sup> コルニエッツが指摘しているように、イーブという名前は「アダムとイヴのイヴ」という女性的なイメージをも喚起する言葉である(コルニエッツ 1997: 258)。

る(『中上全集』第7巻:520)。つまり、それらは男性の俳優やファッション・デザイナーを指し示しているのであり、名づけたチョン子のまなざしにおいてイーブが女性化されているわけではない。にもかかわらず、イーブ自身が「男とも女ともつかない名前」としてそれを引き受けていることが重要である。つまり、みずからの身体をファルス化していったその中身は、実際には男でも女でもないものとして、あらかじめイーブ自身によって前提されていたのである。

しかし、イーブが男であることを自明視していたチョン子の側からも、やがてその自明性が疑われることになるだろう。イーブという存在のアイデンティティが分からなくなったチョン子は、「イーブ、あんた、何?」とイーブに向かって問うのである。その問いに対し、イーブは「人間じゃない、サイボーグさ」と答えるほかない(『中上全集』第7巻:445, 446)。この場合、「サイボーグ」とは、ジェンダーを含むあらゆるアイデンティティを喪失した存在であることを意味している。

『讃歌』の結末はあいまいである。イーブとチョン子はトレーラーに乗り込み、「新宿」を離れて旅に出るのだが、その旅の行く先が路地であるのかどうかは定かではない。イーブとチョン子による恋愛の成就是、一見異性愛主義的でジェンダー役割が明瞭な物語に回収されているようにも読める。しかし、チョン子もイーブと同じように、故郷の韓国には帰ることができず、売春を斡旋しピストルを振り回していた彼女は、通常の女性性からは逸脱した存在である<sup>6</sup>。チョン子もまた、アイデンティティを喪失した存在なのだ。だが、そのようなアイデンティティの不安定性にもかかわらず、この小説の結末はさすがにいい。悪ふざけでもするようにイーブとチョン子はじゃれあい、トレーラーに乗り込む。イーブとチョン子の恋愛が、ジェンダー規範に回収される可能性は否定できないにしても、身体にアイデンティティを書き込もうとするトボスの磁力から解放され、ジェンダーを超えた関係によって旅を続ける可能性もまた否定できないのだ。

#### 【引用・参考文献】

- 浅田彰(1995)「移動と変身 新たな旅立ちのために」月報7, 中上健次『中上健次全集』第7巻, 集英社: 6-15.
- 池澤夏樹(1999)「『讃歌』が書かれるまで」, 中上健次『讃歌』小学館: 467-473.
- 柄谷行人・浅田彰・四方田犬彦・渡部直己・島田雅彦・松浦理英子・いとうせいこう・奥泉光・桂秀実・高澤秀次・レヴィ, ジャック(1996. 12)「シンポジウム 果てなきテキストをめぐって」『すばる』18(12): 114-146.

<sup>6</sup> 池澤は、「イーブとチョン子を巡っては男女の関係が通常とは逆転している」と指摘している(池澤 1995: 471)。

- 川村二郎(1989. 11)「'89文芸時評」『文芸』28(4)：352-359.
- 菅野昭正(1990. 5. 13)「中上健次著『讃歌』」『朝日新聞』朝刊, 13：16.
- コルニエツ, ニーナ(1997)「中上健次における身体」(竹内孝宏訳), 『批評空間』II(14)：247 - 265.
- サミュエル横地淑子(1996)「中上健次の物語空間 熊野新宮の「路地」」, 関根英二編『うたの響き・ものがたりの欲望——アメリカから読む日本文学』森話社：283-294.
- 富岡幸一郎(1990. 6)「観念ではない圧倒的な『性』 中上健次『讃歌』」『文学界』44(6)：316—319.
- 中上健次(1995)『中上健次全集』第5巻, 集英社.  
——(1995)『中上健次全集』第7巻, 集英社.
- 松浦理英子(1990. 7)「ブラザー・フロム・アナザー・カントリー 中上健次『讃歌』」『群像』45(7)：282-283.
- 四方田犬彦(2001)『貴種と転生・中上健次』筑摩書房〔初刊(1987)『貴種と転生』新潮社／増補改訂版(1996)『貴種と転生・中上健次』新潮社〕.
- レヴィ, ジャック(1997. 3)「『讃歌』における性愛描写の特異性」『言語文化』14：190-195.

**付記** 本報告に際し、北田幸恵、水田宗子両氏からご教示をいただいた。この場を借りて、記して感謝したい。また、当日会場で有意義なご意見をくださった方々にもお礼を申し上げる。