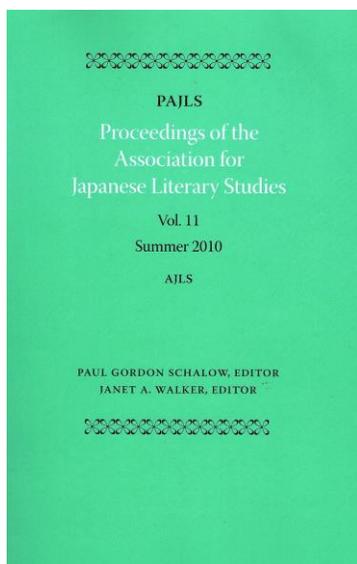


「川上弘美の「蛇を踏む」「センセイの鞆」から：ポスト・ジェンダー社会の中で「他者」との共存をさぐる」

“Kawakami Hiromi’s *Treading on Snakes and The Teacher’s Briefcase*: Coexistence with the ‘Other’ in Postgendered Society”

Miyoshi Ihara 伊原美好 

Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies 11 (2010): 142–147.



PAJLS 11:
Rethinking Gender in the Postgender Era.
Ed. Paul Gordon Schalow and Janet A. Walker.

川上弘美の「蛇を踏む」「センセイ の鞆」から

—ポスト・ジェンダー社会の中で「他者」
との共存をさぐる—

Kawakami Hiromi's *Treading on Snakes* and *The Teacher's Briefcase*

Coexistence with the "Other" in Postgendered Society

伊原美好

MIYOSHI IHARA

城西国際大学

Jōsai International University

一、はじめに

川上弘美はポスト・ジェンダー社会を自由に浮遊しながら「わたし」の存在性を表現している女性作家である。「わたし」が「わたし」である確固たる足場もよりどころもない「宙」に浮いた自身の存在性を「他者」を見つめることで表現しているのだ。今回取り上げた「蛇を踏む」「センセイの鞆」において、「蛇」や「センセイ」という比喩を配置しながら、「わたし」の確認と無意識に「わたし」の深層にまどわりつく女性性に対峙し、その女性性をどのように排除しようとしたか、または共存しようとしているかを探り、それが何を意味しているのかを分析するのがこの論文の趣旨である。

1958年東京生まれの川上弘美は、現在日本の文壇において最も旬な女性作家と評されている。次々に発表する小説は幅広い多くの年齢層の読者の心を魅了している。川上弘美は、1994年「神様」で第1回パスカル短編文学新人賞を受賞し注目された。この賞は、メディアと文学の可能性を追求したネット通信文学賞である。紙媒体でなく、画面に立ち現れる作品世界を自由に読者は受容し確認することができることで新鮮さと驚きで読まれたのだ。

「神様」は名前のない「わたし」と「くま」つまり大きな異物なるものが同じアパートの住人として設定され、その奇妙な日常の交流を描いた短編である。その異物な

ものとの関わりは決して「わたし」が自ら求めたものではない。「くま」の性はとりあえず雄と設定されているが、単なる隣人である。「くま」側からの接近を「わたし」は拒否することもない。「わたし」は何も言わずその異物なものと共存している。「わたし」を通して、「わたし」以外のものを語っていくのだ。「わたし」はその「わたし」以外のものつまり「くま」(論者はそれを「他者」と考える)に意見をすることもなくその有り様をまるごと受容する。その存在のすべて受け入れ「わたし」は生きているというものであった。

川上は、この処女作「神様」において「くま」というメタファを配置し、それらとのかかわりから「わたし」の「あるようなないような」「とりとめのない」存在性を小説世界に構築した。その後の紙媒体での作品においても、さらに多様な異物なるもの、普通では隣り合わせない、存在性の希薄な「蛇」「河童」「幽霊」「トカゲ」等を配置し、それらに漢字名、仮名名、ひらがな名と記号のような人物達を対峙させている。この異物や記号化された登場人物を微妙に使い分ける方法を多用し、「他者」との交わりそうで交わるこのない「わたし」の存在を、自覚的に意識の流れの中で表現しているのだ。私はネット通信文学の作品世界だから、川上は存在しえない異物をメタファとし「わたし」を語る手法を取得しえたのだと考えたい。何の迷いもなく、ありもしない異物の設定による表現世界は、ネット空間においてだから可能であったのだと思う。人間と異物、つまり「わたし」と「他者」の間を自由に行ききし、その間の会話を可能にしたのだと解する。

二、「蛇を踏む」—「蛇」とは何か

川上弘美は「蛇を踏む」で、1996 年上半期第 115 回芥川賞を受賞している。作品世界は主人公を含め三人の女達が描かれるが、その女達それぞれに、蛇を踏むことによって「蛇」が立ち現れるという奇妙なものである。しかも、すべて蛇は女の姿をしているのだ。蛇を踏むことの意味、その事により女達にまわりつく女の「蛇」は何を意味しているのだろうか。

さて、芥川賞選考委員のこの作品に対する評価も次のように様々であった。¹

石原慎太郎は「全く評価できない。その根拠として、蛇がいったい何のメタファなのかさっぱりわからない」と評したし、宮本輝も「寓話 はしょせん寓話でしかない」と切り捨てたのだ。しかし、丸谷才一は、「乱れたところは一個所もない、文句のつけようのない佳品」であると評価し、「自然的世界において生きることと、それと対立する歴史的世界あるいは文化的世界において生きることの関係」を蛇で表現したものであると分析したのだ。黒井千次は、「柔らかな息遣い」の文章・語り口を高く評価した。さらに、日野啓三は、「自足的な《存在》と自覚的な《意識》の言語表現上の戦い」を表出したとし、河野多恵子は、「自分が自分の肉体から決して出られないこと、他の人の感覚を決して知りようがないこと」を表現しえたことと絶賛したのだ。

その後、与那覇恵子は「蛇」を「若い女性の持つ性・結婚・家族にまつわる快、不快というアンビバレントな深層意識」と分析した。² 与那覇が指摘するように確かに

¹芥川賞選評 『文芸春秋』1996・9月号。

²『現代女性の深層心理を映す「蛇」』『サンデー毎日』1996・10・20。

「蛇」は「若い女性の持つ性・結婚・家族にまつわる快、不快という深層意識」全般とも言えるが、むしろ女性全般が「家族」あるいは「母性」もっと端的に表現するとすれば、「無意識にあらわれる女性性への回帰、そこに帰ると安住の世界が広がる空間」なるものの表出世界であると論者は解釈したい。なぜなら「わたし」であるサナダヒワ子が公園で無意識に踏んだ蛇は「母」「お母さん」の姿で、新しい人生を意識して切り開こうと駆け落ちをしたニシ子が踏んだ蛇は「叔母」の姿に、さらに、もう一人の女性つまり願信寺の大黒につく蛇は、夫である住職が踏むと、住職自身の奥さんに、つまり「女房」の姿に変わるからである。

「蛇」とは、ヒワ子が切り捨ててきた自己の価値観になじまないもの、異界の住人のメタファであるといえよう。それは、自分の価値観とは別個にあると思っている空間、血のつながりを基準として成立する特に「お母さん」「母」つまり「家族」なる自己のすぐ側に存在する世界である。³

大家族から核家族へ、共働世帯や単身世帯へと変遷した現代のジェンダー社会においてもなお、考え方も価値観も趣味も異質で、共に語り合うものを何も持たない人たちが、血のつながりだけを理由として共存することを「家族」と定義すると、ヒワ子の奇妙な「蛇」との日々は正に「家族」との生活そのものの表現である。つまり、ヒワ子につく蛇は、「お母さん」の姿で、夕食を用意し、仕事から帰ったヒワ子とビールを飲みながらその日の団欒を一緒にとる。しかし、その時の会話には、共有する話題が一つもないのだ。「蛇」が語る思い出話はヒワ子の知るものもない。「蛇」の語る〈ヒワ子ちゃんの知らないこと、あたしいっぱい知っているのよ〉とあるのは、「母」の一方的愛情の端的な表現であろう。盲目の母の愛そのものである。「家族」とは議論の場でもなく、一緒に生活する人々の価値観の擦り合わせも必要もない集団である。共同生活者の受容でのみ成立する生活空間であるからである。

このように「蛇を踏む」を「家族」物語として読むと、ヒワ子は、偶然に公園で踏んでしまった「蛇」の世界に何度誘われてももうなげけない「結婚しない女」たちの代表である。ニシ子は駆け落ちをしてまで、自らの意志でコスガさんと新しい生活を切り開く女である。だから、「蛇」の世界に追随するのはニシ子が捨ててきたもの、つまり〈血縁〉〈家族〉への回帰であり、また、ニシ子がとった行動は〈人の道に外れる〉ことであると承認する事となるから何度でも追い払ったのだ。しかし、ニシ子は時間の経過とともに年をとった蛇に次第に屈服するようになる。今や〈人の道って、自分でも何のことか分かっていなかった〉とさえ思う。だから叔母の姿つまり〈家族〉によりそった姿になるのであろうか。一方、願信寺の大黒（妻）につく「蛇」は、住職につくす「良妻賢母の女房」の姿としてたちあらわれている。夫に従い、寺を守り、子宝に恵まれなくとも養子をとることで伝統的な家族制度を維持していこうとする典型的な近代家族以前の女性性をもつ「蛇」としての表現されている。

ヒワ子はニシ子がだんだんと思考を変化させ、蛇の世界に立ち入ろうとする姿を見ながら、〈何百年も間女とこういうあらそいをくりかえしている〉という。蛇の世界に、ともすれば、女性たちは、無意識に深層では帰ろうとする意識も持っているヒワ子と思う。だから、蛇は、「わたし」つまりヒワ子に、何度でも向かい「わたし」をも突き崩そうとするが、〈蛇の世界なんてないのよ〉と意識的に言い切る。が、蛇は致命

³星野久美子「蛇を踏む」現代女性作家読本、川上弘美。

傷も負わない。むしろ蛇と「わたし」には壁がなくなり、いつも傍にいる。だから、ヒワ子と蛇の葛藤は結論がでないのだ。

三、「センセイの鞆」—ツキコとセンセイ

「センセイの鞆」は幻想的で、セピア色の写真のような恋愛世界である。あるはずもないもの、もしかしたらそこにあるかもしれない、最も不確かな「男女」の愛に焦点をあてた。「ツキコ」という「わたし」は「センセイ」という「他者」に依存もしたいが依存もしない、しかし、対等に「他者」と向かうのは苦手な「わたし」でもあったと設定されている。そして、茫漠としたまま浮遊する他者同士が、どのように向き合ったのかを表現している。

1、恋愛—ただ儚々とした空間として描いた意味

1991年7月から12月にかけて発表した「センセイの鞆」で、川上自身は「恋愛と言うよりは、のめり込まない、距離のある関係」を書きたかったという。そのため、37歳の「わたし」ツキコと30歳と少し離れている「センセイ」を設定したのだ。しかもその「センセイ」の死後の「わたし」を書いている。小説内は時間の経緯が入れ子構造となっており、恋愛は詩で書かれたような短文で語られている。例えば、最終章において、「わたし」と「センセイ」のゆったりした日々をツキコは下記のようにいう。

遠いようなできごとだ。センセイと過ごした日々は、あわあわと、そして色濃く、流れた。センセイと再会してから、二年。センセイ言うところの「正式なおつきあい」を始めてからは、三年。それだけの時間を、共に過ごした。あのころからは、まだ少ししかたっていないに。⁴

「センセイの鞆」では、踏んでしまった「蛇」との葛藤の中にある「わたし」を、「センセイ」という年の離れた男性との恋愛を「他者」として展開している。「蛇」とは、「蛇を踏む」で指摘したように深層に内包している女性性、「母」なるものへの回帰と考える。だから、ツキコは「母」なるものを、次のように言うのだ。

同じ町内にある、しかし、たまにしか訪れることのない、母や兄夫婦や甥姪のさぞめく家に帰ると、どうにもいけない。今さら嫁に行けだの仕事をやめろだの、言われるわけではない。その種の居心地のわるさを感じることは、とうの昔になくなっていった。なんとなしに釈然としないのだ。たとへば、身の丈ちようどの服を何枚もあつらえたはずだったのに、いざ実際に着てみると、あるものはつんつるてんだったり、あるものは裾を長くひきずってしまったりする。驚いて服を脱ぎ、体にただ当ててみれば、やはりどれもちようど身の丈の長さである。そんな感じか。

つまりは、血のつながりで構成されている「家族」である。ツキコはこの「家族」を見向きもしないようにも見える。「母」と何を話してもかみ合わなく、く話すことは

⁴川上弘美 2004

あったのかもしれない。何を話しているのか突然わからなくなった。近いはずなのに、近いがゆえに届かなかったとも思うのだ。しかし、母の作るツキコの好物である湯豆腐鍋を囲む時に「蛇」がみえる。つまり安住なる「家族」への回帰願望が見えるのだ。温かい湯豆腐は家族そのものメタファである。しかし、すぐにツキコは回帰しようとした自己から自覚的に逃げ帰り〈センセイ、とつぶやいた。センセイ帰り道がわかりません〉と「センセイ」という「他者」に助けを求めている。

センセイという非日常的である避難場所の対極に「わたし」を置くという構図からみえるのは、確固たる自己認識から、「他者」の存在を明確にするということであろう。だから、ツキコとセンセイとの恋愛はただ美しいだけではないはずだった。しかし、やがて距離を置いた男女の関係はセンセイの言うところの「正式なおつきあい」となる。それは、結局は「蛇」を踏まないことを望みながら、センセイという「蛇」の世界に深く立ちいっていくということである。

2、センセイの三つの鞆

皺の寄った革の大きな黒い鞆は作品の中で妙に存在感がある。センセイは同じ形の鞆を三つ持っていた。新聞で大事に包装した卸金を大切にを入れる場面、キノコ狩りに山に行く時でさえセンセイは鞆を手放せなかったし、鞆の中からいわくつきの古くさい装丁の本『茸百科』（センセイの妻が大切にしていたものだが）を取り出すという場面、センセイの妻の墓がある島に旅行に行った時、部屋にぼつりと置かれた場面等に背景のように登場する。「鞆」は「センセイ」のその時々意識の流れとしてあらわれ、センセイの性格や存在性を濃厚に表現している。

ツキコはそのセンセイの鞆の一個を貰った。〈センセイが書き残しておいてくれたのである〉のだ。センセイとあまり似ていないが、何となく仕草が似ている息子が〈父春綱が生前にお世話になったそうで〉といてその遺品を届けてくれた。センセイは「春綱」という名前と「鞆」を残していなくなった。〈ワタシはね、物は捨てられないんですよ〉というセンセイは、「鞆」をツキコに残すことでツキコとの生活つまり「家族」を形成していたとする「センセイ」の意識を表現している。母の湯豆腐から、センセイが作る鱈と春菊の入った湯豆腐を食べ、〈またいつか会いましょう〉と会話する。そんなとき「蛇」はツキコのそばに無意識に寄り添っているのだ。

夜空に輝く月を背景に、センセイは〈せつせと自分のために働いてくれた電池があらわれ捨てられない。今まで灯をともしたり音をならしたりモーターを動かしたりしてくれていた電池なのに、死んでしまったとたんに捨てるとは情けのないことだ〉とツキコに語る。「鞆」もまた捨てられないものの一つであった。つまり、「鞆」の意味するものは、捨てることのできない、無意識に寄り添う「家族」あるいは「母親」なるものそのものなのだと思う。

しかし、川上は〈センセイの鞆を開けて、中を覗いてみる。鞆の中には、からっぽの、何もない空間が、広がっている。ただ儚々とした空間ばかりが、広がっているのである〉と結んだ。単なる遺品でしかなかったのだ。つまり、鞆の中には期待するものはなにもなかったのだ。男女の恋愛から「蛇」あるいは「家族」を求めてしまったが、結局は、ツキコには他者とは決して同化するものでなく、何もない空間のみが残った。「わたし」は「わたし」でしかなかったのだ。

四、おわりに

「蛇を踏む」「センセイの鞆」両作品は共に、「わたし」のなかに「無意識」に潜む「母性」・「女性性」・「家族」に対峙する自覚的意識の認識を表現したものであった。川上は「蛇」「センセイ」というメタファを「わたし」に対峙する「他者」として配置し、つまり近代の「家庭」とか「家族制度」の崩壊の中でも、「わたし」の中にひそむ「女性性」「母性」をかたくなに否定するのではなく常に隣り合わせにあるということ表現した。時として「無意識」にたち現れる「女性性」や「母性」は、本能的に「他者」と交わり、あるいは交わりたいと願うのだ。そこに安らぎを見いだすからである。

しかし、川上弘美はポスト・ジェンダー社会に共存し、浮遊しながら、「わたし」は「わたし」であり、「他者」は「他者」であるとしている。「他者」の存在をまるごと認知はするが、「他者」の感覚に寄り添うことは可能であるが共有できない。だから、「わたし」と「他者」は共存するしかないと結論しているのではなからうか。

参考文献

川上弘美 1999

『蛇を踏む』文春文庫 1999・9 文芸春秋社。

川上弘美 2004

『センセイの鞆』文春文庫 2004・9 文芸春秋社。

原善編 2005

現代女性作家読本、川上弘美・II 鼎書房。

『ジェンダーで読む 愛・性・家族』2006・10 東京堂出版

総特集川上弘美読本ユリイカ 2003・9 臨時増刊号