

小池昌代 短編集「感光生活」2004について (再読)

「隣人鍋」

p3「その日も、呼び鈴は、いつにもまして、権力的に鳴った。その瞬間、わたしは神経を逆なでされ、理由もなく押したひとに反感を抱いた。」

「けたたましく鳴る」呼び鈴は、人間関係の苦しさ、煩わしさを象徴するかのようだ。玄関を訪れたのは隣に引っ越してきた「ハヤシバ」さん夫婦だった。「満面の笑み」を湛えて二人が差し出す挨拶代わりの菓子折を、「わたし」は「まるで、どこからか猿の手でも伸びてきたような素早さで」受け取る。「手のなかの包みは、軽かった。思いがけないほど、ふわっと、軽い。」必要以上の笑顔や、無言の笑顔、そして菓子折の受け取り方や、その菓子折の軽さ、カステラの賞味期限が二年前のものだったこと、この辺りの言いようのないぎこちなさや不気味さは、人と人との関係性が持つ危険、その苦しさ、そこから生ずる不協和音と呼応するのではないか。

p7「わたしが子供のころ、祖母も母も、家に訪れる、不意の物売りやなじみの業者を相手に、自然な世間話を繰り広げていたものだ。そのやりとりを、はたで、じっと見て、聞いて育ったのに、いまのわたしには少しも役に立っていない。世間話の能力が、あまりに貧弱なのである。不自然な緊張が走り、相手とのあいだに、柔らかい空間をつくることができない。」

この関係性に対する不器用さは、詩的な空間が本質的に持つものだ。関係性は、詩的な感性にとってはストレス以外のものではない。しかし、同時に関係性への希求も、そこには潜んでいるのだ。

p8「ときには、呼び鈴が鳴って、ドアを開けてみても、そこには誰もいないことがある。不意にからっぽに突き当たって、わたしは心底、がっかりする。魔物でもお化けでも強盗でもいいから、そこに誰かが立っていてほしい、と思う。」

この希求は、詩的な感性にとっては、恐らく畏のような意味がある。谷川俊太郎の全ての試みが戦場にしているのも同じ場所だ。

p10「ハヤシバさんは、少し無然とした表情で、わたしを見た。煙のような表情のなかに、丸い小さな黒目が並んでいて、それが、わたしをまっすぐに見ている。にこりもしない。どこまでもまじめな、まじめな顔である。」

この輪郭のぼやけた真面目さが、関係性の持つ力だ。この力は、人を追い詰め、「全ての感情を」抜き取ることができる。本来孤独な、詩的な世界を破壊する。

「そして、わたしは今、自分がどこにいるのか、判断できない。白い壁。光のさしこむ明るい部屋である。ここがどこだか、わからないけれども、そのことはわたしにとって、それほどの問題ではない。気がかりなのは、あの鍋料理のことだけだ。」

「島と鳥と女」

この作品は、主人公が「鹿内」という初老の男性との偶然の出会いを介して、日常生活を逸脱し、その逸脱したところに「女」である自分を見出すといった内容である。特別な事件はほとんどない。「女」であることの発見が中心的なモチーフの一端を担っている。

「ホテルの裏庭を横切ってそこから海へ降りようとしたとき、ぎい、ぎい、ぎい、と油の切れた車輪が回るような、妙に切ない声が聞こえてきた。」

この「得体の知れないイキモノ」の声は、オウムたちの声なのだが、籠に飼われている彼ら

は巨大で「鮮やかな色彩」に覆われており、餌を「獐猛な食べ方」でつつく。この荒々しさは、性的な衝動そのものである。というのも、時折すれ違うカップルを、主人公はその小屋の中に閉じ込めたいと感じるのであるから。

「性的な匂いを周囲にまきちらした、とても動物的なカップルだった。そういうイキモノを、わたしは久しぶりに見たような気がする。東京で、わたしは普段、まるで自らがのぞんだことのように、清潔に管理され欲望を薄められて、とてもおとなしく生きていた。／不意に、小屋のなかに、鳥でなく、彼らを、閉じ込めてみたいような気がした。」

そしてこの性的な荒々しい衝動は、一方で彼女の詩的世界とも重なるところがあるようだ。「...結果としてできあがった作品には、いつも何かが足りないのだった。この足りなさは、わたしの才能不足だけから来ているのか、それとも詩という形式の限界なのかは、よくわからなかった。ともかく、わたしは、自分のなかにある、漠然とした詩というものの形式を破らなければ、もう一步も前へ、進めないような気持ちになっていた。」

この漠然とした不安を打ち破る一助となるかと思えたのが、「鹿内」との出会いだった。彼は次のように描写される。

「六十代だったろう。白髪がかなり目立つ頭で、ジーンズにジージャンのカジュアルな服装をしていたが、身体つきが、剛健で、骨そのものが太い感じがする。」「案外、小さくて悲しい目であった。そして、わずかに、両の目が、内側へ向かっての斜視であった。」「男の声は、甘くなかった。潮気のある、しゃがれた声だ。まるで、海岸を、一日かけて、渡り歩いてきたかのような。」

「鹿内」を覆うのは、あらゆる一般的な「男」のイメージから逸脱してゆくイメージである。年齢、視線のずれ、声の遠ざかり、全てが好ましい男性像を拒絶している。この共有からの退きこそが、詩的世界の根底を成す仕草である。そこで、初めて自分の目で見、自分の肌で感ずることが始まるのだ。性的に女であることは、女の肉体で世界を感じ取ることなのである。

「鹿内」に招待された島巡りだったが、当の「鹿内」自身かいつまで待ってもやってこない。この遠ざかりもまた詩的である。それは、主人公の自身の詩業に対する不満と重なっている。この満たされなさは詩的な営為において必然的なものだからだ。書いても書いても、それが唯一の作品であると感じられないことがない。その保証が、私自身の内部のどこにもないからだ。私にできるのは、私自身の感覚に忠実であらうとすることだけで、それ以上のことではない。言葉は、私の手を光速で離れてしまう。それは共有の道具でしかないからだ。

女の肉体だけが取り残される。感覚することだけが取り残される。

「朝の鏡に、疲れた女の顔が映っている。悲しい目をしている。私の顔だ。」

詩人の顔である。

「青いインク」

主人公は「校正」を生業としている。

「気がつけば、すべて軌道からはずれたものは、修正しようとする習性になっている。汚れはトル、間違いはタダス、ばらばらなものはトイツする...。／でも、時々、自分のなかから、もうどうでもいいじゃないのと、何もかもを放り投げようとする放埒な声がわく。突然あふれた青いインクは、まるであの声の出現のようだった。」

この作品のモチーフを考えようとするときこの箇所は見過ごすことができないだろうと思う。自分の在り方、精神の重心からずれて行こうとする生の動き。そこから外れたときに「不思議な解放感」を感じるのである。青いインクがこの生の力を何らかの形で象徴するのだ。

主人公が手にした万年筆は、ある教授から譲渡されたものだった。主人公はこれを仕事仲

間の弓雄にあげる。そしてのちに坂上育男という詩人の手に渡り、そして恐らくこの万年筆は、それを持つ人の指を必ず、青い取れにくいインクで汚すのである。彼らは一様に仕事を通じて関係を持った人々だ。社会を、あるいは世界を共有すると言っていい人々である。その間を万年筆が渡り歩き、それぞれの人の手元で、指を汚し、不思議な解放感を与えている。この解放感は、ちょうど教授が万年筆を流通させながら人間関係を楽しむという態度を、社会関係の中に流通させているような面がある。生産性から、あるいは経済関係から逸脱したところに、純粋な人間と人間の触れ合いが生じる。その関係性の逸脱というか、関係性の生産が、「青いインクの氾濫」によって象徴的に表されているように見える。

実際に主人公から弓雄に万年筆が渡ったとき、二人の間には紙ナプキンとそこに描かれた主人公の裸の絵があった。この場面は、二人が自分たちが囚われている社会的な関係を、上手に逸脱した心地よい場面なのである。

この解放感と重なるのが窓の外の風景である。

p38「風の音さえ、こちらには聞こえない。風の姿など、もちろん見えない。ただ、窓の向こう側では、風に出会ったものだけが、そうして、はげしく懊悩していた。／この風景に欠けているもの、それは、この風景を見ている自分自身だった。しかしいつか、私はあのなかへ、あの風の吹き渡る向こう側の世界へ行くのだと思った。」

風に出会うこと、それをこの肌で感じる、単純なそのことこそ本質的に生を解放する契機となるのだ。そしてあの「青いインクの氾濫」が言い当てているものは、社会的な関係からの逸脱が、共有されている世界からの脱落が、生の肌を持つ私自身と同じように生の肌を持つ誰それとを発見させる契機となる、ということである。

この「万年筆」と「青いインクの氾濫」を巡るいくつかのイメージは、谷川俊太郎の次のような詩句と重ねて読むこともできるかもしれない。

「だがそれは途方もない力でぼくをここに閉じこめ／同時にどこかへ追放しようとする」(いつ立ち去ってもいい場所)

「その味わいはぼくらをここから追放するのかそれとも／ぼくらをここに囲いこんでしまうのか」
[一篇]

あのなかなかな落ちない青いインクのしつこい汚れは、谷川俊太郎にとっては「閉じこめ」「囲いこ」む力ではないだろうか。小池昌代にとって「解放」であるものは、谷川俊太郎の作品では「追放」なのである。そのどちらの言葉も、同じ経験から発しているのだと思って良い。このニュアンスの差は、二人の詩人の資質の差でもあるだろうし、二人が根ざしている社会の差でもあるのではないかと思っている。

「ゴッド・オブ・チャンス」

p48「春になるとこの夫婦は、少しおかしくなる。」「二人は手を取りあって、少しずつずれていく不思議なワルツを踊っているようなものだ。」

「洋介さん夫妻」は、「わたし」の内部に動きを注入する。この夫婦の結びつきがそもそも一つの飛躍である。

『「こいつのこと、いまだにわかんないんだ。とにかくこれでもか、これでもか、ってそのたびに違う部分ばかり見せつけられるんで、おもしろくなってきてね。それで結婚しました」／洋介さんはかつて、そんなふうにも、言ったことがある。「おもしろくなって」と「結婚しました」のあいだには、随分飛躍があると思った。』

春になると少しおかしくなる、少しずつ緩んでいく螺子のようなこの夫婦に誘われて競馬に

行く。「わたし」はその券売所で置き忘れの発券を見つけてしまう。「馬連ひとつに何十万も投資していて、それが数組。」という拾いものだった。洋介さんの奥さん、双葉さんは「拾いものには福があるわ。巨額の運がころがり込んで来るかもよ」と簡単な言葉で「わたし」をそそのかすのである。「わたし」はその強い動きに巻き込まれてゆく。

主人公の抵抗のない様子は、間違いなく詩人が生きたときの姿勢そのものだ。そして「わたし」を呑み込んでゆくこの動きは、倫理からも、論理からも、意識の連続性や整合性からさえも離れてゆこうとする動きなのである。

p 57「油のような汚れが自分自身から浮き上がったように思った。」

とりわけ小池昌代に意識されているのか、倫理を逸脱する心の様だ。この痛みが、彼女を詩人にしているのだと言って良いのかもしれない。

「石を愛でる人」

p 59「一人でいる夜、疲れて心がざらついているようなとき、その石をてのひらのなかでころがしてみる。石とわたしは、どこまでも混ざりあわない。あくまでも石は石。わたしはわたしである。石のなかへわたしは入れず、石もわたしに、侵入してこない。その無機質で冷たい関係が、かえってわたしに、不思議な安らぎをあたえてくれる。／人間関係の疲労とは、行き交う言葉をめぐる疲労である。だから、言葉を持たない石のような冷たさが、その冷たいあたたかさが、とりわけ身にしみる日々があるのだ。」

石は私の世界だけを返してくれる存在だ。「愛石家」である時、人は一人の人間としての自分を、石の前に晒しているのだ。どんな言葉からも退いて、つまりはどんな人間関係からも退いて、いかなる共有とも無縁に、石のように存在することを選んだ人間の姿である。だから彼らの間には人間と人間の関係は希薄である。

P 64「アトリエは薄暗く、それぞれの石に、柔らかいスポットライトが当てられている。人の姿も二、三、ある。みな、一人ぼっちである。石が好きなのだろうか。彼らもまた、アトリエ内に、飛び石のように、存在している。」

こんな風に孤独に存在している人と人が、出会う。その始まりは、ちょうど人が石を「拾う」、石が人に「拾われる」というような関係に似ているのだろう。

「山形さん」がこの後「わたし」に声をかける場面がある。

P 65「その、確かに実在する男の声は、不思議な浸透力を持ってわたしの身体に入ってきた。久しぶりにひとの声を聞いたと思った。まるで、ついさっきまで、わたしは石であり、その声によって、ようやく人間に戻ったというような、どこかほっとする、あたたかい声だった。」

この時、人と人との会話が成り立っているのだろうか。私は、こう思う。

この時、「わたし」が聞いているのは、ほとんど「わたし」の世界の中の言葉なのだ。石の無言を前にして、「山形さん」も「わたし」も、それぞれの共通項を理解したのだ。石の無言が、共通の言語となっているのだ。そのことの確信を介して、二人は、二人と言うよりも、ほとんど一人であるかのように対峙しているのである。

そうは言っても、それで成り立つ対話の領域は僅かであろう。

P 67「言葉を使わないと、わたしたちもまた、石のようなものだ。何を考えているか、わからない。互いにころがっていくほかはない。石もひと。ころがり、ぶつかりあって、わかりあうしかない。」

ここから二人のほんとうの会話が始まるのだ。人間関係の始まりを繊細に描いた作品である。

「げんじつ荘」

p 69『いままではまるで他人事だった「産む」ということが、わたしの可能性の範囲のなかに、そっと入ってきた瞬間だった。それはあたたかくて不思議な感触だった。』

現実には二つの領域がある。私たちが知っていて、主にその上で生きている現実というものがある。それは「私たちの現実」と言ってよく、私にもあなたにも手触りのある現実だ。しかし、「私にもあなたにも」という条件が加わることで、この「私たちの現実」の「手触り」は特殊化する。具体的な私の感覚に訴える「手触り」と違って、この「私たちの現実」が私たちに与える手触りは、ほんの僅かだが抽象性の領域にずれ込んでいるのだ。

「蝉の音が鳴いているね」と私があなたに言う。この時私はあなたが頷く仕草を通して、初めて「私たちの現実」に触れる。この現実と、同じ瞬間に「夏の空にシワシワが見える。涼しい。」と耳に聞いた「私のげんじつ」とは、僅かだがずれている。

私たちは日常生活の中ではこの「私たちの現実」に住んでいるから、元々私自身が持っている「私のげんじつ」から、ほんの僅かだが離れていると言ってよい。「超現実」とは、恐らくこの本来私自身が持っているはずの「私のげんじつ」に感じられる違和感に対して与えられた名称である。

さて、「産む」ということが「わたしの可能性の範囲のなかに、そっと入ってきた」という経験だが、私には「よりこさん」という存在が、「わたし」の中に「私のげんじつ」を切り開く案内人のように感じられる。その最初の切開がこの瞬間ではなかったかと思うのだ。「よりこさん」が翻訳の仕事をしているというのも一つには象徴的だ。あまりこだわる必要もないが、「ふたつの言語の谷間をにらみつけて、そこに橋をかけるような仕事」と「よりこさん」自身が意味づけをしている。言語はそもそも「私たちの現実」の上で機能する。あるいは言語が「私たちの現実」を成立させている。しかし、一方で言語は「私のげんじつ」に根を持っている。そこから情動のエネルギーを吸い上げることで、初めて言語は「私たちの現実」を成り立たせ、そこで機能することができる。

p 80『赤ん坊の放った「あっ」という音は、確かに耳が洗われるような、まじりけのない、実にすがすがしい音であった。切っ先鋭く、そのひとことで、世界を切開する。そういえばこの音から、日本語は始まる。わたしは、ことばの源泉の風景に、いま、立ち会っているのかもしれない。』

「よりこさん」がこの「赤ん坊のいる世界」に住んでいること、p 73「魅力的な斜視の目の持ち主で、気質もどこか、現実からずれたところのあるひと」と描かれるのは象徴的だ。また「わたし」が「赤ん坊のいる世界から、まったく遮断されて暮らしている」ということも同じく象徴的なのである。

次に、「小田急線の千歳船橋」駅前の風景に触れた場面がある。

p 71「駅前にできたコンビニエンスストアが、この町をありきたりの顔つきに変えてしまっていた。」

「私たちの現実」は、ステレオタイプに墮する。それはもちろん、広く共有されるための必然的な傾向なのである。地域や人の僅かな誤差によっていちいち全く別のコードが必要となるのでは、無駄もストレスも多く、私たちの生活に支障があるだろう。というよりも昔であればそれでも通用したものが、現代社会が動くスピードがその無駄を許さなくなっているのであろう。

しかし、この表向きの機能性に対して、町はそうではない横顔を持っているかのように描かれる。

p72『コーヒー店永遠に在り秋の雨／変わってしまったように見えて、この町のどこかにも、永遠に変わらないコーヒー店がある。その中で、永遠に年をとらないマスターが、永遠に豆をひいているかもしれない。ふと見た者の目には、ありふれたコーヒー店。でも、一步、ドアを開けて足を踏み入れれば、そこは「時」が、奇妙にゆがんでいる空間である。飴のようにのびていく過去と未来のあいだで、泉のようにあふれてやまない現在。その「いま」は永遠に通じていて……』

町の二重性は現実の二重性、「私たちの現実」と「私のげんじつ」との二重性に対応しているのだと思われる。「私のげんじつ」は、変化とは無縁なのだろうか。「私たちの現実」を支配する時間の物差しから自由である。と言うよりも、「私のげんじつ」は、私の生の感覚を源泉とするから、「泉のようにあふれてやまない現在」に固定されているのは当然の結果と言わなければならないのだろう。

p76「この子が生まれる前は——とよりこさんが言う。緑茶をテーブルに置きながら。——幸せだったわ。身ごもっている時期って、振り返ると不思議なのよ。身ごもっているのは、自分なのに、まるで、自分自身が誰かに身ごもられているような感触があって。何か、透明なフィルターのなかに包まれている感じ。」

「よりこさん」が、自分が「身ごもっている時期」について語る場面は鮮烈である。人は誰でも成長の過程で幼少期の「私のげんじつ」から、大人の「私たちの現実」へと移り住むのだが、時折「私のげんじつ」に再び目覚めることがある。出産という経験はそれが普遍的に起きる契機なのかもしれない。女性の身体的全感覚が、もう一度鮮烈に「私のげんじつ」に向けて開かれ、そこにアクセスできる貴重な機会なのだ。

p79「わたしはこのことを覚えておこうと思った。わたしは妊婦だったことを覚えておこうと思った。わたしはこのおじさんのこと、この一日、この時間のことを覚えておこうと思った。…得がたい時間だった。言葉が消えてしまって、その無言のなかに、見えない気持ちだけが通って動いていた。」

「私のげんじつ」の中で感受された他者との関係は清新である。それは人間の精神のもっとも柔らかい部分が、「私のげんじつ」の外に触れる瞬間なのである。ここでは無垢の信頼が動いている。この時の印象を通して、人は世の中を、人を、本当に信頼する力を得るのだ。この部分で失敗してしまえば、逆に人間は人を信じる力を失ってしまうだろう。

「私のげんじつ」が「私たちの現実」に出会う場所、それが「よりこさん」が住んでいる「げんじつ荘」という象徴的な場所なのである

「祭りの日」

p81「祭りという磁場には、縄張り意識が強く働く。」

「浅草も深川も、距離で計れば、それほど遠い場所ではないのに、このふたつの掛け声は、違う国の、違う宗教ほども違って見える。」

私たちが生きている「世の中」は、一様ではない。地域ごとにそれぞれの集団があり、それらが相接しながら、引き合い拒み合いながら共存しているようだ。そして構成員である人はその中から自由に離脱し、再び同化することができるし、逆に特定の「世の中」から拒絶されることもあるだろう。「祭り」という場面は、この「世の中」の存在が、私たちの面前にはっきりと顕在化する場面なのかもしれない。

p83「祭りなどあるのかというほどよそよそしく、それぞれがそれぞれの生活をひっそり守って、とても静かに暮らしていた。しかしそうした町びとたちが、祭りとなると、不意に垣根を取り

払い、昔の幼馴染みに戻ったかのように、それこそ一升瓶でもなんでも差し入れて、御輿をかつごうとするのであった。」

祭りに引きつけられてゆく心は、健全である。それは「世の中」へ向けて自己を解き放とうとする意思を持つと考えられるからだ。

p 85「御輿からほどかれて、ひとりひとりの肉体が、あちこちに、ぽつん、ぽつん、と孤島のように点在している。この世に無雑作に捨て置かれたというように、ひととき群れから離れた肉体を、わたしはいつも、まぶしい思いで眺めた。そういうときの彼等の肉体は、御輿のための担ぎ手という役目を背負って、もはやこのだれという名を捨てている。それぞれが富岡八幡宮のカミサマに捧げられた、供物のようなすがすがしさである。」

この時立ち現れる「世の中」は、神によって象徴される全体性であり、その前で人はいつも一人でありながら、同時に私自身であることをやめてもいるのだ。言ってみれば、「役目」によって充実した、本質的な孤独を体現した肉体となっているのである。「世の中」に関わるということのなかには、必ずいくらかの自己犠牲が混入しているだろう。「私」を全的に主張し続ける意志の先には、「世の中」と関わる可能性はない。「世の中」が主体となるような場を許容する意思がどうしても必要となるはずだからだ。

p 86「最初はどの女性も同じように見えるのだが、よく見ているうちに、どの女性からも、型からはみだす何ものかが見えてくる。」

この「はみだす」「かけがえのない『一滴の生』を得るために、あのわけのわからない喧噪のなかに身を投じるというわけなのだろうか。」とある通り、この「世の中」との関わりは空しさとは無縁である。「私」を捨て去るいくらかの自己犠牲は、むしろどれほどのものでもないのだ。「私」は、捨て去ったものを超える喜びを「私自身」の上で実現する。このことを、地域社会の崩壊した現代に住む私たちの多くは、ほとんど経験することのできないまま生きている。それが今の私たちの現実の姿なのであろう。

この「世の中」の実体は、個々の具体的な人間関係なのである。「向山さん」が子供の頃の私を見ていた眼差しは、抽象的なものではない。

p 88「それ以来かもしれない。どんなつらいことがあっても、どこかで、誰か、ひとりくらいは、自分のことを見ていてくれるのではないかという、きわめて楽観的なころを持つようになったのは。」

「わたし」の受け止め方はやや抽象的なのだが、「世の中」にはこの視線が無数に存在する。この無数の視線に象徴される無数の人間関係の束が「世の中」の実体なのである。皆に迷惑をかけて町を去った「向山さん」の姿を、雑踏の中で声をかけるでもなく、しかし、しっかりと見つめていた皆の眼差し。作品末尾でケンカする兄弟の姿を見つめる「わたし」の視線もまた、同じ「世の中」の視線の一つと化していることを、「わたし」はどこかで知っているはずである。

「ハウル・ザ・バー」

p 93「ここは、何かから逃れて隠れ住むのに適しているかもしれない。自主的に隠遁するというよりも、幽閉される方が似合う空間だ。どこかしら被虐的な匂いがするのは、窓が小さく、壁の模様や配色に、独特の暗さがあるせいだろうか。各階のインテリアは微妙に違うが、この印象は変わらない。なにかが起こるような、それもよいことばかりではないことが起こるような、そんな期待感が膨らむ空間だ。」

この奇妙な舞台で、主人公は自分にそっくりだと感じられる男性「オカモトさん」に出会う。

p 95「動物が、ごく近い仲間に出会ったときにきっと感じるような、皮膚の穴が開き浮き立つようなそれ。彼の目は、純粹そうだが気弱そうで、ひとがよさそうなのに冷たいところもある。なんのことはない、わたし自身の目に、とてもよく似た、いや、わたしそのものといっている目であった。」

この出会いは、恋のような感覚をもたらす。二人のあいだには、ぽつぽつと途切れ途切れの会話が進み、最後には心地よい沈黙が訪れる。

p 98「特に好きなひととは、むしろ言葉のない、沈黙の時間のなかにひたっているのが好きだ。」

しかし、どうやらこの距離感は、「オカモトさん」の方からは踏み込めない近さだったのではないだろうか。それはちょうど、「オカモトさん」を主人公に紹介した「佐々木さん」の指摘、「たち」という言い方の距離感に対する批判とシンクロするかのように感じられる。

p 97『そう気がついてみると、「たち」という言い方の、主客の距離のない、べたべたした甘さが気になってきた。』

「オカモトさん」は「躁鬱病」であるために、人との距離が上手に取れないのだ。

p 102「そのときは、性欲も物欲も知識欲も名誉欲も異常に高まる。つきあっていた女性を平気でどんどん捨ててしまう。自分は王様。どんなひとでも自分のために役に立って当然、そして次の、新しい女性こそが、自分に全身全霊を傾けてくれる最後のミューズだと、思いこんでしまうのだそうだ。」

主人公と「オカモトさん」との類似点は、他者との距離感のぶれるところではなかっただろうか。「ハウル・ザ・バー」があるビルの「縦に長い」姿も、どこか、「佐々木さん」を含めた3人の人物の姿に似ているかも知れない。「何かから逃れて隠れ住むのに適しているかもしれない。自主的に隠遁するというよりも、幽閉される方が似合う空間だ。」とあるのは、人間関係の困難さを象徴してはいないだろうか。人との距離をうまく取れないために傷つき、傷つけ、罪悪感のようなものを引きずりながらひいては関係性から逃れ、隠遁するような心のあり方を獲得する人。

p 102「ひどいよ、オカモトさん。そう思いオカモトさんをにらみつけると、オカモトさんの全体が、さっきここで会ったばかりのときよりも、なんだか幾分縮小したように思われ、そう思ったとたん、今度は、そのオカモトさんから、悲しみのようなものが、不意にわたしのほうへと流れてきた。」

「風のリボン」

何度読んでも好きな作品だ。

p 104「どの子供たちも、この世では、無意味と名づけられている聖なる空間に、魂を投げ出すようにして生きていた。わたしたち大人が、常に、ある時点からある時点の、区切られた時間のなかでしか生きられないときも、彼らは底のぬけた、両端のない、途方もない黄金の時間を生きている。そのとき彼らのなかにある生命は、まるで熱帯の植物たちのように、みっしりと濃く充溢しながら、それぞれが唯一のものとしてそこにあった。そうした命のありさまを見ると、わたしはいつも、静かなよろこびで満たされたものだ。」

子供たちの世界は、私達が持っているはずの「私の世界」を思い起こさせてくれる。それが「私たちの世界」の中でどれほど無価値なものであろうとも、どれほど無意味なものであろうとも、その重要性は私にとって決定的なものである。そしておそらく、「私たちの世界」にとってさえも、それは隠された意味を持っているのだ。そしてさらに、詩を読むよろこびや詩を書くよろこ

びは、この子供たちの世界が教えてくれる喜びにとっても近い性質を持つのだと思われる。

p108『「ここは町全体が本の町なんだよ。本屋さんがたくさんあるんだから」/ そう言うと、響子も梨影も、「じんぼうちょうは、ほんのまちい」/ と歌を歌うようにさえずり始めた。二人が生きるころ、小さな渦巻きが、次々と生まれていくような感じた。』

この子供たちの反応が、主人公に歌を歌わせる。「花の街」である。この曲は、1947 年^{たん}團伊玖磨さんが二十三歳のときに作曲した曲だそうだ。作詞は江間章子さんによる。「はるかな尾瀬... 遠い空...」という歌詞の「夏の思い出」も有名だ。團伊玖磨さんは 2001 年中国旅行中、蘇州市の病院で心不全のために、江間章子さんは 2005 年脳内出血のため、ご自宅で、それぞれお亡くなりになっている。

さて、子供たちの世界は、単に大人たちの世界から切り離されて無意味にそこにあるわけではない。むしろ子供たちの世界は決定的に中心の役割を担う。常にそれが先行してあると言って良い。

p114「ようやく食事が終わったとき、わたしは子供のいる食卓の現実に、ほとんど圧倒され、言葉もなかった。」

詩の合評など思いも寄らず、二人の大人は子供たちの世話をすべての時間とエネルギーを費やすのである。これはもちろんただ単に大人が子供の世話をしなければならないという、人間の生物学的な与件でもあるのだが、同時にもう少し象徴的な意味もあるように見える。

p116「あの日、わたしは何をしたのだろう。わたしは実に何もしなかった。わたしはただ、七夕家さんと二人の娘に会った。そして、三人が、夕暮れの町に消えていくまでをただ、静かにひとりで見送ったのだった。」

この孤独感は、普遍的である。「私の世界」は、私の中に混乱と騒擾をもたらす。なぜなら私はもう決定的にその世界の住人ではなくなってしまうからだ。だからもし気持ちを鎮めて、その世界をしっかりと見定めようとすれば、私は「私の世界」の外に出なければならないだろう。外において、私は喧噪から解放され、静かにそれを見ることはできるが、私はもうその中にはいないだろう。その時、私は「私達の世界」の上で孤独を見出しているのだ。

それでも私達は子供たちの世界に引きつけられる。そして詩人は、子供の世界に素手で入ってゆく人間だ。そんなことは、容易にできることではない。その能力のある同じ一人の人間でさえ、多分それほど容易なことではない。

「鳩の影」

p117「鳥を見る者には、見ることに賭ける、いつも一瞬の緊張感があった。ふるえるような短い時間の間に、鳥の生態を目のなかに掠め取る。その瞬間、鳥の重量ほどの充実したよろこびが、わたしの胸に転がり込む。決して大きなよろこびではないが、確実に硬い、小鳥の頭蓋のような、小さなよろこびだ。」

見ること。鳥でなくとも、見ることは、一瞬の経験を確実に我がものとする仕草である。もし私が本当に見ることができ得たならば、私はそこに「確実に硬い」歓びを見出すことが出来るだろう。それは、今、私は生きている、という「充実したよろこび」であるはずだ。小池昌代さんの詩は、いつもそこから始まる。そこから詩が始まるということ、彼女は誰よりもよく知っているのだ。そして同時に、そこで経験されたもの、確実に感じられる世界が、どのようなものであるかもよく知っているのだ。

p118「空を飛ぶ本体に少し遅れるように、地上に流れる鳥の影の美しさ――。」

「鳥にも鳥の魂があるのなら、それは身体よりも影のほうこそを、居場所と決めて宿るのでは

ないか。実体から静かに分離され抽象された、もう一羽の鳥を眺めるように、わたしは鳥の影を愛す。」

鳥の本体からほんの少し離れた「鳥の影」、「もう一羽の鳥」。これが意味しているものこそ、「見る」という経験が露わにしている世界の本質ではないだろうか。この「鳥の影」こそ、見ている「わたし」に近いもの。「見る」という経験が開く美的な世界の本体。すなわち見ている「わたし」と本当に関わりを持っているものであるはずだ。「鳥の本体」は、言ってみれば「私たち」の世界に属していて、こちらの方こそ更に一層の抽象性を身にまとっているものだ。

「くも膜下出血」で倒れた母親を看病する日々、その現実から逃れるようにして主人公は小さな公園にやってくる。この小公園は、母親を看病する日々から幾分か離れた場所であると同時に、エネルギーであるばかりでなく、世知辛い時にダーティでさえある現実世界から隔てられ、眺められている場所でもある。

p122「悪玉とは、かようなひとのことか。小さい身体ながら、あたりに異様な力を発散させた、ダイナマイトのような存在感。あんなひとの、生きる世界がある。」

そこで、鳩を身体じゅうに止まらせて餌を与えている老人と知り合う。鳥たちの影のような老人である。

p121「わたしと老人は、待つという一点にかけて、同じ皿のような受動性を持ち、自覚もなしに、響きあうものを互いに交わしていたのかもしれない。」

二人は何を待っているのだろうか。「わたし」は、母親を看病する毎日が終わることを待っている。しかし老人は何を待っていたのだろうか。

「鳥は死ぬ間際に、体を膨らませて丸まることがある。かつて家で飼っていた十姉妹が死んだときの、そんな姿が、老人に重なった。」

p126「冬の弱い日差しが、老人の背を照らす。足元には、彼自身の、奇妙に薄い影が伸びていた。」

老人は「死」を待っているのだろうか。「影」は、生そのものの「影」のように「生」の後を遅れてやって来る「死」そのもののようにさえ見える。しかし、「影」は、「死」そのものではない。「影」はいつも遅れている。いつも少しだけズレている。そしてそのズレのなかに、本当の充実が見出せるのだ。いや、私たちが見出すものはいつも「影」なのである。「影」のように、ズレているのだ。そのズレのうちに、世界の本質が隠れているのだ。すなわち私は物そのものを獲得することはないということ、私の世界は「影」によって成り立っているということだ。

そして「わたし」とこの「老人」とは、似たもの同士なのである。

p123「その声は、びっくりするほどの悪声で、塩辛く、がらがらに荒れている。深酒のひとに、よく、こんなふうに、声のつぶれたひとがいるが、老人もまた、そんな半生をおくってきたのかも知れない。／変なもので、そんな声なのに、聞いていて不思議に懐かしい。」

この声の近い印象は、単に二人が「待つ」という一点で抽象的に類似していたことを物語るのではないだろう。「わたし」もまた、「死」を待つ人間の一人なのだろう。老人の姿を通して、己の本質を見出しているのだろう。

まるで、「死」こそ、私たちの本体であるかのようだ。しかし、「本体」は、いずれにせよ、私たちの感取できるものではない。私達の生は、そこから微妙にズレている。それが私達の生の姿であり、歓びの本質なのだと行って良い。

「蜂蜜びんの重み」

p128「沈丁花の、香だと思う。そう思いながら、周囲を見渡すが、どこにもそれらしき花はな

い。香だけを頼りに、見えない花を探す、そんな時間がわたしは好きだ。」

自分だけの感覚が動く時間だ。誰もそこにはいなくて良い。感覚が動くこと、感情が動くこと、これが私の世界の必要十分条件である。それは言い換えれば等身大であることと似ているかも知れない。

p129「男のひとにしては、ずいぶん小柄な村岡さんだが、その身丈はいつ見ても、ジャストサイズで、余すところなく彼にぴったりあった。ひとはいつも自分以外のものになろうとしてあがく。小さいひとは大きく見せようと、大きいひとは背中を丸めて。しかし村岡さんには、そういうところがない。村岡さんは小さいひとであり、小さいことが村岡さんであり、それは、最初から、そういうことだった。それが極めて自然なことだった。時々、そのことを、すばらしいと思う。わたしもまた、別の自分になろうとしていたから。」

他者の目を意識した瞬間に、人は自分の世界から踏み出してしまう。他者の目が人を、その人だけが住む等身大の世界から連れ出してしまう。と言うよりも、感覚や感情が自由気ままに、絶対的に作り上げていた世界というものがあり、そこには比較の対象はなく、どんなにいびつな形をしていようと、その世界にあるものは、その世界そのものと同時に大きすぎることはなく、小さすぎることもなく、それどころかどんな形でもないのだ。それはそれなのだ。しかし、他者が存在する私達の世界にあっては、すべてが関係性に晒されるから、大きかったり小さかったりせざるを得なくなる。そしてそのことに私達はうろたえる。どんな形でもどんな大きさでもなかったものが、突然にある形を持たされ、ある大きさを持たされるからである。「村岡さん」という男の人の存在は、この狼狽から自由な人間なのである。少なくともそのようなイメージを背負う存在である。

p131『そんなある日、わたしは突然、社長に呼ばれた。／「ああ、あんたね、うちの会社にほんとに必要なのかいなあ。きのう、一晩考えたんだけど、なんだかねえ、必要ないんじゃないかって、思ってたね」』

会社を首になると言う事件は、主人公を関係性の世界で挫折させた。そこに浮かび上がるのが、私の世界だ。私の感覚が主役となる世界だ。

p137『「美しいものの重さってことを、書いたのは、梶井基次郎でしょ」／「ああ、レモンの重みがどうかこうとか」／そのものの本質にまっすぐに根ざした、適正な重み。そのときわたしは、日常のなかで、わたしたちの生に、気づかないほど微量に付加されている、さまざまなものの、さまざまな重みのことを思っていた。／「村岡さんちの蜂蜜瓶は、わたしの生活に、必要な重さって感じがしているの」』

p139「ふとんのなかから、起き上がり、やかんに水を入れ、湯がわくのを待つ。蜂蜜瓶のなかで、光とひとときまどろんだ光は、やがて瓶を通過すると、ステンレスの調理台のうえに、不思議な波模様をあらわした。光を含んだ、朝の蜜はきれいだった。まるで、幸福というものは、こういう姿をしているとでもいうように。わたしはいつも、その幸福のかたちを、外側から、まぶしく眺めていた。」

p142「耳たぶのような厚みのある熱い舌が、ゆっくりとわたしの口中を泳ぐ。／夜の闇のなかに、花の香りが漂っている。どこに咲いているのか、確かに沈丁花の香りだった。」

会社での不意の挫折が、主人公の生活のなかで一層際立たせてくれるのは、私の世界で展開するすべての瑞々しい感覚なのである。誰であっても、この世界こそが、生きていく私達のエネルギー源である。それ無しに生き生きとした生活を送ることは不可能だ。だからこそ、どんな文学も、この世界に関わろうとするのだ。文学は、私達の文化においても、私達の個々の生活においても、そのエネルギーの再充填を可能にしてくれる営みである、と言って良い。

<http://aoki2.si.gunma-u.ac.jp/BotanicalGarden/HTMLs/jintyouge.html>

<http://aoki2.si.gunma-u.ac.jp/BotanicalGarden/BotanicalGarden-F.html>

植物園へようこそ！ Botanical Garden

「クラスメイト」

私たちは、日々力強く成長する過程で、それまで「私の世界」の基軸であったものを、次々に打ち壊し、退け、忘れ去ってきた。例えばそれは夜ごと見る夢であったかもしれない。例えばそれは、自分の生活の支えである具体的な習慣であったかもしれない。あるいはそれは、自分の未来の姿、希望、のようなものだったかもしれない。それらのある日私は否定した。それらと完全に手を切り、そこから勢いよく身を引き剥がす。あるいはごく自然に何事もなかったかのように新しい日々を生き始めたのかもしれない。

しかしいずれにせよ、ある物事を忘れ去るということは、それを永久に雲散霧消させ、その存在を完全に抹殺する、ということではないだろう。私たちの心の中で何らかの回路の切断が起こり、以来、私は「私たちの世界」を生きようになり、そこでは最早「私の世界」の中心であったものが、その明白な姿を失ってしまう、というだけのことだ。私たちは、それをどこかで知っている。私たちはかつての「私の世界」であったものについて、どこかでこだわり、どこかで惹かれ続けているはずだ。

p158「下村明美。わたしが、記憶をなくそうとして、本当になくしてしまった名前。」

「クラスメイト」のなかで、主人公の前に現れた「下村明美」は、この失われた世界の影である。彼女の挨拶状の「不気味な力」も、どんな時も「無表情」な顔つきも、彼女が影であることの証である。彼女はあの「土管のなかの闇」からやってきた女だ。そして主人公と「同じ種類の人間」であるというだけではなく、揺れる木の苦悩ともイメージされる、主人公と正確に重なるはずの失われた「私」の影そのものである。

「中川鮎蔵商店」

p160「...文具に限らず、商品のいくつかは、ほとんど冬眠生活に入って長く、生きているという感じがしなかった。現代生活を送るにあたって、どうしてもここで買わなければならないようなものは、なにひとつない、というのが本当のところだろう。」

中川鮎蔵商店は、古びて、時間から抜け落ちてゆこうとするものの集合したような場所だ。そのお店の主人の鮎蔵さんは、片目がつぶれ、右手の親指の第一関節から先がない。この指の特徴は、「わたし」には祖父の記憶と呼応していると感じられる。だから商品と同様に「なつかしい」という感慨と無縁ではないが、その裏には現実との積極的な関わりが難しくなって、「しぶとい不機嫌のしこり」を抱えてもいるものたちでもあるのだ。彼らは皆一様に、風化し倒壊し、消えてゆくためだけに残されている時間を、その場でじっと辛抱してやり過ごしているかのようだ。

これらの役に立つのか立たないのか曖昧になってしまった品物でも、たとえば「葉緑素入りトイレットペーパー」のように、さみしさを「一瞬の幸福感」で覆い隠してくれることもある。映画「男はつらいよ！」も、消えてゆく昭和を、寅さんがその背中に背負いながら、画面の中でやさしく不機嫌に活躍する映画だった。消えてゆくものはいつも不機嫌でいながら、思いの外、優しいのだ。それは、それらの消えてゆく者たちにも、やはり生への関わりが優しく波打っているからである。

p168「鳥を見る目のなかには、自在なるものへの、少年のようなあこがれが見えた。」

鮎蔵さんの趣味は鳥だった。雀を飼ったりしたが、それも逃がしてやり、鳥籠だけが店の片隅に取り残された。「鳥のいない鳥籠と鮎蔵さんは、どことなく、似ていて、よく似合った。」

それは彼らがやはり消えてゆくものたち、時間から取り残されてしまったものたちだからだ。

p170「家がなくなったということの、途方もない自由放埒さは、そんな感傷をもふきとばし、空き地には、妙に、軽くて乾いた風が、気持ちよく吹き渡っているだけだった。」

p171「そこに、中川鮎蔵商店はない。わかっていながら、そのたびに、新鮮で不思議な衝撃を受けた。」

この何かが失われたということの「新鮮で不思議な衝撃」とは何だろうか。この空き地に吹く「風」はいったいどんな意味を運んでいるのだろうか。

この空き地は、感傷のための場ではない。つまりその場所で失われたものへと、想像力が活動するわけではないのだ。確かにそうだ。更地は、失われたもののことを語らない。何かそこにあるものだけがそれを語るのではないだろうか。いまあるのは空き地である。何もないということ、完全に失われたということは、その土地の時間をリセットしてしまう。その場所にもう過去は宿らないのだ。空き地になった土地は、これからそこに何が建てられるかというような、新しい物語のための土地になるのだ。

小池昌代の視線は、歴史的な時間軸にそって動きながら、その切断面のひとつを冷たくなぞってゆく。ちょうど主人公が鳥との関係語るその言葉のように、「身勝手に感謝して楽しむだけ」なのである。

この視線は、文学的な姿勢としては理解できる。特に詩的な視線として理解することが可能だ。しかし、小説は、もう少し角度が違っても思うのだ。小説には意志が必要だ。それは世界を作り上げる意志である。世界を解釈する意志と言っても良い。この作品集にはそれがまだ欠けている、というのが私の正直な感想だ。

「ミミとわたし」

p173「ミミは、いるのだから、いないのだから、わからないほどのおとなしい女の子だったし、わたしもわたしで、ひとの顔をじっと見つめるだけで、自分からは何ひとつ主張できない子供だった」

この子たちは、それぞれ自分の世界にしっかりと閉じ籠もり、それを守っていたのだ。彼女たちは二人とも水面を覗き込むのだが、そこには自分の世界が映っていたり、外の世界が映っていたりする。

p173「わたしは、いつも、その縁に陣取り、水溜まりをのぞきこんでは、震える水面を長いあいだ見ていた。子供というのは、水に親しい。流れる水や溜まっている水、あらゆる水の形態を、ぼんやり眺めてあきることがない。」

「わたし」は、水の中に、自分だけの世界を見出しているのだ。そこはすべての形が定まらず流動的な世界だ。しかし、「わたし」の場合は、そこに不安を見出すことがない。自分だけの世界を楽しみ、憩うようにして生きている。

p174「水溜まりのまわりで揺れていたあの時間の肌触りを、わたしは今でも、思い出すことがある。」

「わたし」はどうやら、今ではその世界から数歩隔たって、水溜まりから自由になった大人のようなのだ。しかし、「ミミ」はどうだったろうか。

p174「何かとても、ひきつけられるのだけれど、じっと見ていると、悲しいことやおそろしいことのほうを、ずっと多く思いだすのよ。／わたしはよく、傘の先で、水溜まりの表面を力いっぱい

かきまぜたものだわ。静かな水面にがまんできなくなるの」

「ミミ」が感じていた不安は、「わたし」が感じなかったものだ。「ミミ」の世界はあまり幸福なものではなかったのか、いずれにせよ彼女はより強く水溜まりの世界に囚われていたのではないか。彼女自身が水溜まりそのものになってしまうほどに。どんな拒絶も空しく、彼女は自分の世界の内部に引き込まれ、私達の世界へと飛び立つことができずに生きてきたのではなかったか。

p177『ミミは「ひと」というよりも、不思議な「軟体動物」だった。この世のなかに存在する、力という力を脱力させるようなところがあった。』

p181「誠実で極めて常識的に見えたひとが、ミミに対すると、とたんに不安定になって、別の人かと思うほど、目の色が変わることもあった。」

「ミミ」は、孤独な水面そのものだ。そしてそれは人を引きずり込む沼のような水面なのだ。p191「ミミに対して、そのとき、初めて、かすかな嫌悪感がわいた。それは自分でも意外な感情だった。かつて、校庭にあった、暗い水溜まり。そのなかで震えていた一本の樹木。わたしとミミとを唯一つなく記憶の場所が、みるみる汚濁して、不穏な不透明さでおおわれていく。同時にあの水溜まりの水面を、傘の先でめちゃくちゃにかきまぜていた少女の、孤独な横顔が想像され、ミミという女の不可解さが、一瞬、可愛いとおしくも思われた。」

寂しく水溜まりを見つめ、そこに不安を見出して水面をかき乱していた少女は、いつしかその水溜まりの水面から逃れられなくなり、人の前でもその水面を見せるのである。寂しい水面を見た人は、そこに可愛さや愛しさを見つけ出してしまう。

「船上レストラン」

p193「あのね、トルコ語で、水のことを、SU(ス)といいます。ぼくは、女の子が生まれたらね、あまり、トルコでは見当たらない名前だけど、ス、と名づけようと思っていますよ。」

「水」のイメージで始まるこの物語もまた、水面の揺らぎに溢れた作品なのだ。

p194「レストランは、時々、ゆらゆら揺れた。遠くにおおきな船がゆくと、その余波で、かなり傾くこともある。」

登場する全員が、水の面に見入っているのではあるまいか。だから人々を支配しているのは本来「沈黙」だけなのである。しかし、「エルダール氏」を狂言回しとしながら、それぞれの揺れ動く孤独な世界が見え隠れするのである。

「お嬢」と呼ばれる「杉原さん」は、その華やかさは信頼を集める人柄に反して、「虚無的な無表情」を時折見せる。その内面には「おそろしい寂しさ」を湛えているような人だ。

「心も身体も、ひどく疲労している」「谷岡氏」は、「童顔で、笑うとまだ、子供のようなところがある。」そして彼はほんとうに子供と同じ目線で生きてもいるような人だ。

「鈴形さん」は、「とても無口で、いつも、誰かが代わりにしゃべっていた」という人だ。若い頃は、女性たちのそれぞれが作り上げた幻影を一身に負って、とてももてたという。彼の世界は、まさに他者の世界を映し出す水面だ。彼は一日の時間のうちで、三時十五分が好きだ。子供時代の「こぶり」の時間がその時間だったからだ。「こぶり」は詩の言葉と出自が同じだ。だから「まるでよく熟した蜜柑のひとかたまりのような、温まった時間が詰まって」と感じられたのだ。

「原さん」は、生まれ変わったら「耳の聞こえない、目も見えない、口もきけないひとになりたいな」と答えた人だ。

p202「目が見え、耳が聞こえ、口がきける自分が、なにか、とほうもない、罪を重ねているよう

な気がしたのであった。このことと、原さんが、言った、肉の塊になりたいということが、重なるのかどうなのかはわからないが、そのときわたしは、原さんというひとが、少しだけわかったような気持ちになったのである。」

閉ざされていること、それは幸福なことなのだろうか。肌の感覚だけで世界を知ること、それは、他者の世界と交わり、私達の世界に加担する必要から免除されることを意味するのだろう。世界を感覚し、私の世界の詳細を作り上げるということは、そのまま私達の世界に加担することを意味しているから。私達の世界がもたらす困難は、私の世界には無いものである。だから、そのような意味で、目も耳も口も機能しないでいたいというのは、私の世界への最小限の閉じこもりを意味しているように思う。

「わたし」もまた、水の世界、私の世界を持っている。

p 205「わたしというニンゲン」は、自分の産んだ子を、どんな理由かは、いまはわからないにしても、案外あっさりと捨ててしまえるのではないかという思いが、素早く、そして、鉛のような重さで、やってきた。」

「私たち」から切り離されて生きることを願うこと、そのような経験が自分の内面で強い衝動として生きているからこそ、主人公の「こいけさん」は詩人なのである。