

失語と女性口語

—現代フィクション生成における転換点—

清 水 良 典

序

たとえば本学科の演習講義には「近代小説」と「現代小説」の二種類がある。「近代文学」「現代文学」といいかえでも同じことであるが、これらはどこで区別されるのだろうか。そういう質問をときには学生から受けることがある。

じつは教えている側も曖昧なのである。「現代」を昭和以降と考える人もいるし、20世紀と区切る考え方も根拠があるだろう。ユニークな考え方としては、大量無差別殺戮が誕生した第一次大戦以降を大きな切断面と捉える説も読んだことがある。すなわち笠井潔は「純文学は消滅した」(『海燕』九四年二月号、福武書店)のなかで、個別性を無視した大量無差別の殺戮が出現した第一次世界大戦以降、ヨーロッパのロマン主義以降の個人の尊厳や、個別的な自我の表出に基準を置いた西欧的な意味での純文学は、すでに意味を失い消滅したはずだと論じた。

しかし最もポピュラーな「現代文学」のイメージは、しばらく前までは「戦後文学」のことだったといっている。その場合、一九四五年の敗戦後に書きはじめた作家だけでなく、太宰治のように戦前からすでに創作活動を本格的に展開していた作家も含めて、要するに戦後の文壇ジャーナリズムにおいて、戦後社会と関わるアクチュアリティーを評価され脚光を浴びた文学が、すなわち「現代文学」だったと規定できる。すなわち直接作品内に描くかどうかを問わず、創作活動が戦争体験（従軍兵士としての体験のみならず、少国民としての戦時下生活体験、敗戦による文化変動体験、戦後憲法や民主主義教育・平和運動との共時体験をも含む）から派生した表現であることが自明となっている文学のことである。

しかし、「戦後」が半世紀を過ぎ、戦後文学の立役者というべき作家の大多数がすでに物故し、もはや一九六〇・七〇年代生まれの、孫世代の作家の繁栄を見ている現在、現代文学史観のヴィジョンは大きく揺れ動いているといわなければならない。つまり「現代」が顔面どおりの現代を意味するような現代文学観は、いまだに確立されていない。たとえば、別冊『文藝』（一九八〇年三月、河出書房新社）のように、サブ・カルチャー文化世代以降を射程として「文学」などという呼称を最近試みた文芸雑誌もある。世代区分には共感できる点がないわけではないものの、その命名はサッカーの「Jリーグ」にあやかた冗談としか思えない。といって、その冗談以上に気のきいた有効な史観が存在するわけではない。

本稿はその現代文学史を対象に、まず一九八〇年前後に不連続な転換点を見出し（1）、その転換の性質を考察する（2）とともに、その局面で大きな役割を果たした女性口語との関連について考察し（3）、次いでおもに文体上の変遷に基点を置いた、現代文学の包括的なヴィジョンを構築しようとする（4）試みである。

世代的にいえば、「戦後文学」の精神は、高橋和巳や大江健三郎あたりまで自覚的に継続されている。具体的には雑誌『近代文学』（昭和二十一年創刊）に依拠したメンバー、平野謙、埴谷雄高や本多秋五らに代表される「政治と文学」論争以降の批評活動によって確立されたと考えられる。続いて野間宏や椎名麟三、中村真一郎、武田泰淳らが代表的な作家として数えられる。政治の論理に抗して、断固として個人と文学の立場を貫き、反ファシズム、反権力の立場から、知識人として思弁し、かつ時代状況へコミットしていくその姿勢は、前述したように戦後の進歩派文化人のバックボーンとして、高橋和巳や大江健三郎等の世代の作家に至るまで受け継がれていった。

その戦後文学的精神が、決定的に次世代との遊離もしくは断絶を見たのは、六・七〇年代の学生運動においてである。日米安保体制下での政治の自主と大学の民主化を要求する学生たちと、大学運営の管理を楯にした当局は、当然ながら真つ向から対立せずにはいられなかった。膠着した対立を機動隊の導入などによって強制的に排除しようとした当局に対して、学生たちの運動は、新左翼思想に取り込まれて急激にセクト化、非合法化していった。良心的知識人たる戦後文学者たちのほとんどが、このとき学生たちの世代との葛藤に苦しみ、多くが「暴力」反対を理由に、学生運動の批判側へと回ったのである。

その葛藤の最も深い苦しみを表明した知識人作家の例として、高橋和巳の述懐を挙げておきたい。京都大学文学部助教授であった彼は、学生たちとの連帯感を抱きながらも、大学当局の方針と荒廃する学生運動との板挟みとなり、自らをも解体に追い込む覚悟で、いつさいをあるがままに告発し、かつ真の道義に立った改革を呼びかけるに至る。

現代の政治運動はきれいな事ではすまない。窮状の打開のためにやむを得ず、自らの手を汚し、そしてその責任を負ってついで去ってゆく人間というものも、出る。(中略)

担当者が、その過程の中で、自らまいた種によって自ら人間不信におちいり、人格破壊を自ら結果させてしまうことにある。日本の革命運動史は、失敗につぐ失敗であったから、そうした人間破壊者が権力の座を占めるということは、よくもあしくもまだない。しかし、もし……そういうことになれば、秘密警察、密告、秘密裁判、肅清といったことが日常化するだろうことは、目にみえている。(中略)

革命を、単なる易性革命、王朝交替におわらせないために、ある場合には自らを呪縛するように働く、新しい道義性を、運動の過程それ自体のなかで築いていってはいなくてはならないのである。

〔内ゲバの論理はこえられるか〕『わが解体』一九七一年、河出書房新社

知的な模索と迷いの果てに、最終的に「道義」という論理に拠って立つしかなかった高橋は、言い換えればこのとき、知や倫理の臨界点に立っていたということが出来る。互いが一步も引かずに論理的な合理性と正当性を主張し、いわば異なる道義が並行したまま、流血の憎しみをも孕んで敵対していたなかで、真に中立的で客観的な「道義」など存在しようのないことを、高橋は密かに悟っていたとも考えられる。その絶望を腹中に呑んだまま、高橋は七一年に凄絶な病死を遂げた。

そのとき高橋が佇んだ臨界点を越した世界が、新しい世代の文学の生まれた場所であった。しかし、彼らの出現まではたつぱり時間がかかった。なぜなら彼らは、高橋和己以上に深刻に、知と道義の、言葉と論理の、解体を病んでしまっていたからである。しかし、その一種の失語の季節こそが、かれらに戦後文学と不連続な、別種の生を与え

たのだ。

一九七九年に群像新人文賞を受賞した村上春樹の「風の歌を聴け」は、ある作家が主人公に言ったという「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね。」というアフォリズムめいた言葉で始まっている。

この言葉自体が、高橋和巳的な文学観との訣別宣言のようなものだ。文学主義あるいは文章主義、そして絶望と対峙しながら思索することから知の可能性を拡張しようという戦後文学の精神が、すでにいったん滅んだ地点からの作品は書かれている。続いて書かれる次のような「書くこと」への絶望は、その証である。

「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね。」

僕が大学生のころ偶然に知り合ったある作家は僕に向ってそう言った。僕がその本当の意味を理解できたのはずっと後のことだったが、少くともそれをある種の慰めとしてとることも可能であった。完璧な文章なんて存在しない、と。

しかし、それでもやはり何かを書くという段になると、いつも絶望的な気分が襲われることになった。僕に書くことのできる領域はあまりにも限られたものだったからだ。例えば象について何かが書けたとしても、象使いについては何も書けないかもしれない。そういうことだ。

8年間、僕はそうしたジレンマを抱き続けた。——8年間。長い歲月だ。

(中略) 僕はその間じっと口を閉ざし、何も語らなかつた。そんな風にして僕は20代最後の年を迎えた。

今、僕は語ろうと思う。

もちろん問題は何ひとつ解決してはいないし、語り終えた時点でもあるいは事態は全く同じことになるかもしれない。結局のところ、文章を書くことは自己療養の手段ではなく、自己療養へのささやかな試みにしか過ぎないからだ。

しかし、正直に語ることはひどくむずかしい。僕が正直になろうとすればするほど、正確な言葉は闇の奥深くへと沈みこんでいく。

（『風の歌を聴け』一九七九年、講談社）

ここにある「8年間」の「ジレンマ」の後に「そんな風にして僕は20代最後の夏を」迎えており、そして「今、僕は語ろうと思う」と述べている。そういう「僕」は、一九四九年生まれで一九七九年の三〇歳にこの作品を発表した村上春樹と、世代的にはかなり重なっていると考えて大過あるまい。そうすると「1970年の8月8日に始まり、18日後、つまり同じ年の8月26日に終る」この物語は、まさに「ジレンマ」の出現前夜の、いわば最後の青春の物語なのである。

しかし、この村上春樹の「8年間」の「ジレンマ」とほとんど同時代の「失語」を表明している作家がいる。一九八一年、小説様式の限界を超えたようなスタイルに、群像長編小説賞の選考委員会が紛糾し優秀作となった『さようなら、ギャングたち』でデビューした高橋源一郎である。その後、高橋はエッセイのなかで、六九年暮れに逮捕され、翌年まで東京拘置所に拘留された経験と、その後に生じた「失語」体験を明かしている。

一九七一年から一九七八年まで、つまり、二十才から二十七才まで、ぼくは死んだふりをしていました。と言うより、ほんとうに死んでいたといった方がいいのです。(中略)一九七九年になって、ぼくはしゃべり、あるいはかくことを再開しました。リハビリテーションの開始です。その時になって、ぼくは自分がしゃべりたかったこと、からだのどこかにひっかかっていたことが、「一九六〇年代」という種類のことではないことに気づきました。ぼくがのぞんでいたのは、例えば、目の前にあるティー・カップについて正確にしゃべりたいというようなことだったのです。

〔失語症患者のリハビリテーション——ぼくの個人的な「一九六〇年代」
「ぼくがしましま語をしゃべった頃」一九八五年JICC出版局〕

この高橋の「失語」と先ほどの村上春樹の「8年間」の「ジレンマ」は、ほとんど同時期に起こっていることが分かる。つまり一九七一年から一九七九年頃にかけて、この二人の八〇年代文学の旗手は、そろって言葉との接点を見失い、書くこと、話すことの絶望を病んでいたのである。しかも、その失語の現象の共時的な発生は、あの高橋和巳の七一年の「わが解体」と、ちょうど入れ代わるようなタイミングで生じたことになる。

戦後文学の精神が臨界点に立ち自己解体を迫られたときに、失語を病みはじめた彼らは、戦後文学が営々と築き上げてきた、知と良心の証としての文学がいったん滅んだあとに、もう一度へ書くことへのリハビリテーションによって復帰してきた、もうひと回りあとの戦争傷痍軍人であるといってもいい。ひとつの文化と言語体系がついてきたあとのゼロからの出発が、四分の一世紀後に再び出現したのだ。

ここにおいて「戦後文学」は、まったく不連続なかたちでリライトされたといわなければならない。

高橋源一郎の『さようなら、ギャングたち』は、名前が死んだ世界である。この小説には「中島みゆき」や「S・B」や「ヘンリー4世」「緑の小指」「ヴェルギリウス」など、さまざまな名前を持つ者が登場する。だがその賑やかさとは、名前がそれぞれの存在の固有性と揺るぎなく結びつき、一つの名前が一つの観念や価値観を指し示していた言語体系から、遠く切り離されている。あらゆる名前は恣意的な記号でしかなく、観念も価値も根拠を持ちえない。これらはいわば、いったん死んでしまえばばらばらにシヤツフルされた名前の亡霊の世界なのである。

人々が自分でつけた名前には変なものが多かった。

全く変なものが多かった。

名前をつけた本人とつけられた名前が喧嘩するのはしょっちゅうで、お互いを殺し合うようになることさえあった。

わたしたちが「死」に慣れっこになったのはその頃からだ。

わたしたちはランドセルを背負って長くつをはき、名前と人間の双方がながした血がくるぶしまで道路をじゃぶじゃぶ音を立てて小学校へ通っていた。

毎日、人間と「名前」の死骸を満載した8トントラックがコンボイ（音）を組んで高速道路を走っていた。

大学を小学校に変換し、高度経済成長と日本列島改造計画の象徴である大型トラックの群れを背景に配して描かれ

た、このアレゴリカルな叙述の中には、あの高橋和巳が京都大学の紛争中に体験した「人間不信」と「人格破壊」が、はつきりと刻印されている。その「死」から再び言葉を語りはじめたとしても、もはや言葉は“かつて”そう呼ばれていたときのアウラの輝きを取り戻すことはないだろう。「さようなら、ギャングたち」は決別と追憶の悲哀に満ちている。あらゆるものはすでに死んでしまっていて、どんなに饒舌に明るくふるまっても、ポップな表象を散りばめても、舞い踊る言葉は空っぽな記号の集積でしかない。

むしろそのように記号と饒舌に戯れることによってこそ、ようやくこの物語は「失語」からの「リハビリテーション」たりえたのだ。

それとそっくり同じ、失語と空疎な饒舌のコントラストが、『風の歌を聴け』では「ひどく無口な少年だった」「僕の」「小さいころ」の物語として、描かれている。「両親は心配して、僕を知り合いの精神科医の家に連れていった。」精神科医と「僕」との交渉は、次のようである。

文明とは伝達である、と彼は言った。もし何かを表現できないなら、それは存在しないのも同じだ。いいかい、ゼロだ。もし君のお腹はらがすいていたとするね。君は「お腹が空いています。」と一言しゃべればいい。僕は君にクッキーをあげる。食べていいよ。(僕はクッキーをひとつつまんだ。)君が何も言わないとクッキーはない。(医者
は意地悪そうにクッキーの皿をテーブルの下に隠した。)ゼロだ。わかるね? 君はしゃべりたくない。しかしお
腹は空いた。そこで君は言葉を使わずにそれを表現したい。ゼスチャア・ゲームだ。やってごらん。

僕はお腹を押さえて苦しそうな顔をした。医者は笑った。それじゃ消化不良だ。

消化不良……。

(中略)

医者の言ったことは正しい。文明とは伝達である。表現し、伝達すべきことがなくなった時、文明は終わる。パチン……OFF。

十四歳になった春、信じられないことだが、まるで堰を切ったように僕は突然しゃべり始めた。何をしゃべたのかまるで覚えてはいないが、十四年間のブランクを埋め合わせるかのように僕は三カ月かけてしゃべりまくり、七月の半ばにしゃべり終えると四十度の熱を出して三日間学校を休んだ。熱が引いた後、僕は結局のところ無口でもおしゃべりでもない平凡な少年になっていた。

右の経緯は「僕」の「無口」が精神科医のセラピー治療によって、治癒したかのように見える。しかし、そうだろうか。実は全く逆転しているのではなからうか。

「僕」の「無口」はもともと病とはいえない。べつに「無口」が「失語」なのではない。むしろ「無口」な「僕」が「何かを表現できないなら、それは存在しないのと同じだ。いいかい、ゼロだ」と医師から断定されたことこそが、「僕」の「失語」の発端だったとはいえないか。「医師の言ったことは正しい」と述べながら「文明は終わる。パチン……OFF」と続く文脈には、「僕」が二十代の終わりまで抱え持たなければならなかった「失語」の契機が顕れている。そのとき、まさに「僕」にとつて、精神科医に代表される大人の社会の「文明」との通路は絶たれて「終わった」のである。その後の熱病のような饒舌は、治癒によって獲得された「表現」だったのではなくて、「伝達」たりえない「ゼロ」の次元での、「無口」と物量的に対極な噴出でしかない。たとえば超新星の猛烈な爆発が星の死であ

るように、ほとんどそれは「無口」の最終的な変形であるだろう。そして「無口でもおしゃべりでもない平凡な少年」になったとき、「僕」の内部で芽生えかけていた、まだ言葉にならない表現は、完全に圧殺されていたと見るべきである。「平凡な少年」となった「僕」はその後、彼の内部の未発の声を圧殺した「文明」のなかで「失語」を抱え持ったまま生きていかなければならなかったのである。

「僕」が発見した本当の治療とは、小説の冒頭にあつたとおり「いま、僕は語ろうと思う」と宣言して、この物語を自ら語りはじめたことに他ならない。既成の「文明」を踏襲することなく、断絶したまま自分の物語空間を築くことによつて、彼は初めて「表現」の場を持ちえたのであり、その物語を通して外部との「伝達」の通路をようやく切り開くことができたのである。

しかし、ゼロの地点から書くということとは、どういうことか。冒頭の一文では「しかし、正直に語ることはひどくむずかしい。僕が正直になろうとすればするほど、正確な言葉は闇の奥深くへと沈みこんでいく」と書かれていた。「僕」にとつて「正直」「正確」であることは、たんに写實的リアリズムで文章を書くということを意味しない。それはいいかえれば、前世代の「文明」のスタイル——たとえば日本文学的な、さらにいえば戦後文学的な——に依拠し参入することなく、むしろそれらの前で声を失っていた自分の世界を「正直に」「正確に」語るといふことだ。日本人として日本語で文章を書かなければならないにもかかわらず、彼は新しい語り口、スタイルを持たなければならなかった。

村上春樹は「風の歌を聴け」を、最初は英語で書き、その上で日本語に翻訳しなおすことによつて、あの文体を得たと述べている。日本語で小説を書くといいながら、一種の外国語文学、というより異種言語文学として創出すること、逆にいえば日本語を異種言語のように書くことによつて、村上春樹は断絶した言葉との距離を、その距離のまま

表現しえたのである。

しかし、もつとより直截に、日本語を異種言語として語る方法があった。

3

それは性的にも、世代的にも全く異なる人間の語り口をまとうということ、である。村上春樹のデビューより少し早く、世代的にはほぼ重なる男性作家が、やはり二十九歳で次のような小説を書いてデビューした。

大きな声じゃ言えないけど、あたし、この頃お酒っておいしいなって思うの。黙っててよ、一応ヤバイんだから。夜ソーツと階段下りて自動販売機で買ったたりするんだけど、それもあるのかもしれないわネ。家うちにだってお酒ぐらゐあるけど、だんだん減ったりしてるのがバレたらヤバイじゃない。それに、ウチのパパは大体洋酒でしょ、あたしアレそんなに好きじゃないのよネ。なんていうのかな、チョツときつくって、そりゃ水割りにすればいいんだろうけどサ、夜中に冷蔵庫の氷ゴソゴソなんてやってらんないわよ、そうでしょ。やっぱり女の喉って、男に比べりゃヤワに出来てんじゃないの、筋肉が違うとかサ。

〔橋本治「桃尻娘」『小説現代Gen』第3号、一九七七年〕

小説現代新人賞で佳作を受賞したこの作品は、その後シリーズとして書き継がれた。同名で日活ロマン・ポルノで映画化もされ、現在のコギャルもののハシリといえるほど、かなり風俗小説的に受容されたにもかかわらず、現代文

学史の転換を探る上で、この作品の登場は極めて重要である。というのも、この女子高生のおしゃべりの「言文一致」の文体は、いつてみれば村上春樹に先立って、そして村上春樹とは別のやり方で、七〇年代以後の「表現」のための新しい言語を獲得して、失語を逃れえた例だからである。橋本治は村上春樹や高橋源一郎のようなナイーブな文章で、自分の内面史を明らかにしていない。というより、最初からそのようなスタンダードな自己表出の文体をきっぱり持たないところから出発したという点で、橋本治はより前世代の「文明」と深く切断された存在だったといえる。

その“切断”の対象に、前世代というファクターだけではなく、男性中心文化というファクターが濃厚に交差しているところが、橋本の特異さであり、逆にそのことによって先駆的たりえているといえる。

村上春樹が「正直に」「正確に」語ることに苦労したのは、「僕」という男性性を変更することなく背負ったまま、前世代の文体から離れようとしたところにある。つまり日本男子である「僕」のままであるかぎり離れがたい文体の呪縛を、辛うじて村上は英語の翻訳という迂回路を設定することで回避しえた。いわばそれは日本男子らしからぬ、まるでアメリカ青年的な“異種性”をまとった「僕」であった。その迂回路を、橋本治は性別を異にして、しかもとつともなく「正直に」「正確に」言文一致した口語によって作りだしたことになる。

両者の作家に共通して大きな障害となったものとは、端的にいえば、日本文学の男性性なのである。

書くことが自我の確立と同義であり、「私」の真実への肉薄であるという日本文学の伝統的思想は、男性が表現者であることを暗黙のうちにスタンダードにしている。遡ると、たとえば言文一致小説の普及に大きな力を持った夏目漱石の『吾輩は猫である』は、そのタイトル自体が、軍人か官僚の演説文体である「吾輩」と「である」によって、すであらさまに男性性を表出している。さすがに「吾輩」は、猫に人間語をしゃべらせる設定をよりコミカルにするための誇張であるとしても、語尾の「である」がやはり男性的演説調でありながら、「客観的な論述や描写にも

適合したものとして歓迎されて、明治三〇年代から現在に至るまで口語文語体中最も優位を占めている」(山本正秀『近代文体発生の史的研究』岩波書店一九六五年)ことは事実である。文語時代には性差が存在しなかったにもかかわらず、男性性の表出したスタイルが、そのまま言文一致文体のモデルとして定着したところに、近代日本文学の大きな歪みがある。

たとえば樋口一葉は井原西鶴の時代と大差ない文体で小説を書いたので、文章と性的アイデンティティーの一致に苦慮する必要がほとんどなかった。半井桃水に女性らしい文体で書くようアドバイスされたときも、仮に彼女が『吾輩は猫である』以後の作家であったとして、その場合に女性の言文一致文体の創出に煩悶しなければならなかったほどには悩まずにすんだのである。だから言文一致以前には女性作家が輩出した。彼女たちは既成の教養が導くスタイルに従えばよく、「正直」「正確」な文体獲得のためのおおの努力する必要がなかったのである。早熟な才能を素直にそのまま発揮すればよかった。それが一転して、一八九六年の一葉の没後、そして言文一致後、女性作家が少なくとも小説界では、一九一一年の田村俊子の出現まで、およそ十五年間も出現しなかった。それはたんなる才能の問題ではない。表現において性差があらかじめ障害となるような「文明」の君臨が始まっていたのである。

言文一致後に少しずつ現れるようになった女性作家にしたところで、彼女たちは新しい女性の言文一致文体を創りだしたわけではない。すでにスタンダードとして定着してしまった「である」のスタイルに、長い時間をかけて自らを馴致させなければならなかった。それがすなわち男性中心の文壇ジャーナリズムのなかでの「女流文学」だったのである。

話題を戻して、一九七七年に二十九歳の男性作家が、女子高生の口語文体でデビューしたことは、右のような明治以来の近代日本文学の史的パースペクティブを背景に踏まえて考えなければならない。

上野千鶴子は「平成言文一致体とジェンダー」(『小説TRIPPER』一九九六年秋季号)において、橋本治の『桃尻娘』の「女装文体」を「平成言文一致体」の先駆者」と評価した上で、橋本以降に続々と登場して市民権を得た女言葉の口語文学の意義を、次のように総括する。

「性別」と訳される「ジェンダー」という語は、もともとどんな性差とも無関係な文法用語にすぎなかった。フェミニニズムは「セックス」と区別するために「ジェンダー」という用語を再定義し、過度の意味負荷を与えて使用しはじめたが、「ジェンダー」の用語をそのもとの位置へ、ただの退屈な文法用語として戻してやってもよい。

近代の「日本語」とは、明治言文一致体から平成言文一致体へと至る百年のあいだ、「ジェンダー」が過度の負荷を与えられたあの異常な時代の記号だったのだと、後のひとは思い返すことになるかもしれない。

この上野の指摘は、基本的には正しいと思う。橋本の文体には、「近代国語」としての日本文学が持ってきたジェンダーの「過度の負荷」に、正面から抵抗するファクターが確かに存在する。その場合、彼が「女言葉」を使用したことは、ポジティブには表現のな“革命”的戦略という意味合いを持っていたが、ネガティブには、橋本個人のジェンダー意識の揺れの結果であり、一種のインポテンス(失語)の表れだったという側面が否定できない。しかし、それでもなお、そのインポテンスは、高橋源一郎や村上春樹の「失語」体験と共時的に通底している。そのインポテンスⅡ「失語」の裏返しとして、あの高橋源一郎の『さようなら、ギャングたち』に氾濫していた空っぽな記号の饒舌さ、村上春樹の完成度の高い語り口と、橋本の「女言葉」の噴出は、同じ喪失と訣別の苦さを宿しているのである。

こうして明治以来の近代日本において、連綿と保たれてきた知的叙述のスタイルは、一九七〇年前後に臨界点に達

した。戦後文学の知的な精神は、七〇年代の若者文化、ことにマンガやロック音楽などのサブ・カルチャーをついに許容しえず、その男性的ロゴス主義は結局、新世代の前に立ちはだかる頑迷な、切り立った壁にすぎなかったのである。

つまり、一つは戦後文学の知的継承の臨界、二つ目には明治以来の男性中心文学の臨界、この二つのファクターが、そろって文学に致命的な転換をもたらしたのが七〇年代であり、十年近い「失語」の期間を経て新たに生まれ変わったものが、我々の目には八〇年代文学の風景となったのである。

4

では「女言葉」は男言葉に対して、なぜ強烈な反逆の言語たりえたのだろうか。それは橋本治の用いた女言葉が、世間から風俗的興味の対象としてしか見られない、非知的な女子高生の話し言葉だったからである。女性の言葉全般が非知的であるという意味では全くなく、女性のなかでも知的レベルの低い、書き言葉的に自分の内面を再編成できない女性の話し言葉であるゆえに、それは男性的書き言葉によって形成された近代の「文明」への最も痛烈な異種の言葉たりえた。非知的な言葉が、たんなる流行語や風俗語としてではなく、知的な言葉や認識がもはや掬えない現代的な意識を、プリミティブな可能体として形象しえたのだ。

そういう力をしばらく後になって自覚的に応用した作家がいる。

Iは事務所に電話してその間そいつは氷のいっぱい入った口ポットの頭みたいな容れものからピンを取り出して

ボンと栓を抜きワインを飲んでいたけどそんな動作も慣れてる風だった。Iもワインを飲んだがH Eと飲むジン・トニックの方がおいしいと思っただけどそいつが急にケツを見せろと言ったのでH Eのことは忘れた。あのその前にシャワー浴びてきていいですかとIは聞いたからお前のからだなんかオレはほとんど触らないからシャワーなんかいいよ、とそいつは言っただけどそいつはひどい金持ちなんだと思っただけどそいつはひよつとしたらたくさん金を貰^{もら}えるとふんでケツを見せよお前これやるからもう帰れとそいつが財布から一万円札を出してIの目の前に差し出してIは本当にその時帰ればよかったんだけどそいつはひどい金持ちなんだと思っただけどそいつはひよつとしたらたくさん金を貰^{もら}えるとふんでケツを見せた。何だよこれひでえなああとそいつはケツにできていたおできをポールペンの先で突ついてIがおできですとって栄養が足んねえじゃないのかラーメンばかり食っているとおできでkindぞフィリピンの女なんか全部おできだからだとそいつが言っただけどIはフィリピンの女と一緒にされたのがくやしうってIはフィリピンの女を何人か知っていたから昔の事務所の時に知ってたからくやしうって涙が出てきた。

(村上龍「紋白蝶」『トパーズ』角川書店一九八六年)

この文体は「口語」体には違いないが、実際の会話や弁舌の再現というよりは、無意識内の独白に近い。少なくとも意識において分節化され、構文化された時点で備わってしまう良識や羞恥や美化より以前の、よりナマなあからさまな状態が暴力的に露出している。知性が介在すればたちまちありきたりの風俗小説の枠組みに作り換えられてしまう世界の、真の異様さや現場の臨場感が、こうしてかたちになっている。

それは再現や模倣(ミメシス)ではなく、むしろ異種言語のな^な翻訳^訳に近い性格を持っている。実際、村上龍はもともとこのような文体の持ち主ではない。その場合に、自分の文体によって世界を再編成するというよりも、逆

に、自分の決して届かない、絶対的な異種の世界への渴望のようなものが、この「翻訳」の情熱の契機になっているように思われる。「彼女達は、必死になって何かを捜しているが、時折それは、男や洋服や宝石やフレンチレストランという具体的な形になって現れ、またいつの間にか消える。／彼女達が捜しているものは、実はそういう具体ではなく、これから先、人類が存続していく上で欠かせない「思想」なのだと思う」と、村上龍は『トパーズ』の「あとがき」に書いている。世界がまだその存在に気づかず、認めていないようなプリミティブな人間たちの声、そういう声だけが人類の未来を予見している。そういう声にいち早く反応し、我々の世界へ「翻訳」することが、おそらく村上龍が自覚する文学的な任務なのである。

同時にこのような創作態度は、戦後文学的な知性の自立性を、根底から覆す試みといえる。世界を対象として批評し、構造化することで、自らの表現者としての存在証明を獲る、そういう知性が決して手の内で理解できない異形の世界に、今日の我々は取り囲まれている。世界がすでに我々の表現を追い越しているとき、むしろ最もそういう世界に接近しているのは、言葉抜きでそこに直に身を浸している者だ。そういう意味で、『トパーズ』は言葉を身体の直接性まで遡行させて、初めて今日の世界の性の荒廃のスピードにびったり伴走しえた例であるといえる。

女性作家が、自らの口語との「言文一致」にそれほど勇氣を必要としなくなった時代が、そうやってやって来た。たとえば、『桃尻娘』から、二十年近く隔たった女性作家の文章は、何の銜いもなく、悠々と自分の声に浸っている。

高柳さん、単身赴任って言ってたっけ。そういう状態ってあの年頃だとどうなのかしら。たまつてるとか、あるのかしら。まさかね若い男じゃあるまいし……あの人だつて、ほかのおやじたちと比べてもなんか淡々としてるもの。あたしのことなんか、女として意識したことなんてないんだらうなあ。くく。なんか、泣けてきちゃった。も

ういいや、寝よう。明日の仕事にひびく。でもこんなときに仕事のこと考えてるから歳とったっていうのよねえ。若い頃は一晩中でも、好きな人のこと思っただけのもの。待てよ。若い頃はおかずにして抜いたりはしなかったか……。あーあ。もー疲れてきたぞ。好きな人をおかずにして抜く。こんなのが恋か？ 恋って言えるのか!?

(内田春菊「あたしの欲しいもの」『キオミ』ベネッセ一九九五年)

この種の「言文一致」はもはや、前衛としての破壊力や話題喚起性を持たない。むしろいかに男性社会の表現のル―ティンに冒されずに女性のあるがままの意識が語れるかという、本来の再現とミメーシスの任務がようやく追いついてきたといっている。

現在、文学が直面しているのは、教育や社会との接点を見失い、自分の声を他者に届けることができずにいる人間たちの問題である。一四歳で残酷な殺人者となった神戸の少年Aや、援助交際や売春を平気で行なう女子高生や中学生の心は、いまだかつて我々が成文化したことのない様相を呈しているはずである。そういう暗い深淵に、いかに文学がリンクできるか、彼らを言葉の世界へ引き返して来させられるかが試されている。

それは表現の危機であり、同時に表現のゼロ地点なのだ。その意味で、あの一九七〇年前後に発生した現代文学の転換点は、世代をこえて、今日また浮上し始めているといわなければならない。