

中上健次とガルシア＝マルケス

今井 亮一

はじめに——ラテンアメリカ文学と日本

本稿を執筆している 2012 年の夏において、ラテンアメリカ文学という枠組みは日本文学をめぐる批評においても一つの常套句として使われていると言ってよいだろう。ごく簡単に見渡してみても、いしいしんじ『四とそれ以上の国』（2008）や阿部和重『ピストルズ』（2010）といった作品をガルシア＝マルケス『百年の孤独』に比してマジックリアリズムと評することに注釈は不要となっている。あるいは作家の意識に寄り添ってみても、例えば桜庭一樹は『赤朽葉家の伝説』（2006）に関して、『百年の孤独』やイサベル・アジェンデ『精霊たちの家』などを参考にしたと自ら書いている¹。このように現代日本ではもう、ラテンアメリカのいわゆる《ブーム》の作品は、影響といったレベルを超えて、最早一つの手本ないし素朴な先行作品として定着している。

もっとも、ここで挙げた例に『百年の孤独』が共通していることから窺われる通り、「ラテンアメリカ文学といえばマジックリアリズム」といったともすれば乱暴な性格づけが今もなお罷り通っているような印象は拭いきれないが、思わずラテンアメリカ文学の代表としてガルシア＝マルケス『百年の孤独』を連想してしまう程、この作品が日本文学に与えた影響は甚大だったという言い方は許されるだろうし、こうした『百年の孤独』のインパクトの大きさは決して日本にのみ見られるものではない。バルガス＝リョサがまとめた通り、1967 年半ばに原著が発表されるとガルシア＝マルケスの名は一躍有名になり、1970 年代に各国語への翻訳がその人気を世界的に不動のものにしたことは既に知られている²。世界文学の在り様を多角的に検討するデイヴィッド・ダムロッシュの論から以降の時代を皮肉な例で補足すれば、1980 年代後半にミロラド・パヴィチ『ハザール辞典』の翻訳権を各国の出版社が買い求めたことには、当時の東欧文学ブームに加え、「ガルシア＝マルケスといった作家たちに結び付けられる「マジックリアリズム」への広い人気があった。ラッシュェディはもう次のガルシア＝マルケスとなっていたため、出版社は次のラッシュェディを探していた」³という商業的背景があったようだ。

『百年の孤独』が日本で初めて翻訳出版されたのは 1972 年。以降、多くの日本作家がラテンアメリカ文学をめぐる積極的に発言し、自作品に取り込もうとしてきた。駆け足に概観してみるだけでも、安部公房や大江健三郎がマルケスやバルガス＝リョサに早くか

ら注目していた他、筒井康隆がフリオ・コルタサルやホセ・ドノソを賞賛していたり、寺山修司が『百年の孤独』を舞台・映画化したりボルヘス「八岐の園」を「盲人書簡（上海篇）」の台本のエピグラフに掲げたり⁴、池澤夏樹がラテンアメリカ文学のサブジャンルの一つである独裁者小説などにならって小説を書いたりなど、それぞれが言及する作家・作品を見ていくだけでも個性が色濃く表れていて興味深く、また、この当時の方がマジックリアリズムに限定されないラテンアメリカ文学の豊饒さに反応していたようにも思われる。このように、一口に「ラテンアメリカ文学が日本文学に与えた影響」と言ってみても、そこで織り成された状況はあまりにも多様であり、その全てを考えることは当然ながら不可能である。

そこで本稿では、こうした大きな問題を考える上での一助（というか、氷山の一角の隅っこ）とすべく、ガルシア＝マルケスからの影響がたびたび指摘され、またその関係を積極的に発言していた中上健次を具体的に取り上げたい。数ある作家から中上を取り上げる重要性は本稿が進むにつれて明らかになることを祈るばかりだが、「新しいラテンアメリカ文学が日本にも紹介されるようになって、はじめて、中上健次の文学の正当な評価が可能になったのではないだろうか」⁵とも評されるような、作家の「ラテンアメリカ性」をここではとりあえず強調しておく。日本人作家である中上のラテンアメリカ文学的性格には、一人の作家・一国の文学史から考察される面と世界文学の視点から考察される面の二面があり、さらに、世界文学や比較文学研究でしばしばテーマとなる影響と同時代性という二面をも併せ持つように思われるのだ。

上で簡単に記したように、ラテンアメリカ文学のインパクトの大きさは日本のみに見られたものでは決してなく、その世界文学上の注目すべき位置は、独創的な研究方法で知られるフランコ・モレッティが描いてみせた世界文学の「木」にラテンアメリカ作家の名が並んでいることから明らかである⁶。そうした状況において、一人の日本人作家を論じることでラテンアメリカ文学が世界文学に与えた影響の考察になどならないことは自明であるが、「どんな観察者にも言えることだが、たとえその視線が真にグローバルなものであったとしても、どこかからの視線であることに変わりはない。そして、世界文学が流通するときに見られるグローバルなパターンは、ローカルな表れ方のなかで形づくられる」⁷というダムロッシュの見解にならば、日本での一例を「世界文学を考察するうえでも示唆的なパターン」⁸として提出することを本稿では大きな目標としたい。そしてまた、中上がマルケス作品を取り込んでいく様子が、「世界文学とは、諸国民文学を楕円状に屈折させたものである」⁹というダムロッシュの世界文学観や、文学は前方向と横方向に——時間軸と（形態的）空間軸に沿って——同時に動くものであるというモレッティの文学史観を¹⁰、実践的に体現していることを示したい。

1 「南」の世界

ガルシア=マルケスと中上健次を繋ぐ存在はウィリアム・フォークナーである。マルケスは初めてマコンドを描いた『落葉』(*La hojarasca*) (1955) 発表時こそフォークナーの影響を公言していなかったらしいが、後に「フォークナーを読んで、わたしは自分の望みが作家になることだということを見出した」と「告白」したというし¹¹、あるいは中上においても「俺は日本のフォークナーになる」¹²という有名な宣言が残されているなど、両作家ともフォークナーに関して積極的に発言しているため、三人の名前やそれぞれの描いた土地——ヨクナパトーフア、マコンド、路地——を結びつけて論じることは既にたびたび行われている。しかし、彼らが作り出す三角形の関係を中上自身が意識していたことは意外にもほとんど指摘されていない。例えば、中上がフォークナーについて述べた重要な講演としてしばしば引かれる「フォークナー、繁茂する南」(1985)の「付記」には、タイトルの理由を説明するように次のように書かれている。

フォークナーとは私には、母国語、第二言語の違いを越え、多大な影響を受けた大切な作家だ。まず話の総体[=講演]からそのような切実なメッセージが放たれるという確信が話者[=中上]の中にあっただのに、それが見当たらない。[…]そのメッセージは、フォークナーの現代性、あるいは世界性に通底するはずだった。

ざっとした現代の文学の見取り図を示しても、方々にフォークナーを読んで影響を受けたとみうけられる作家がいる。ラテンアメリカのマルケスやバルガス・リョサ、西ドイツのギュンター・グラス、アメリカの黒人女流作家たち、特にトニ・モリスン、イギリスのインド系、ラシュディ等である。

[…]

彼らのうちに、日本で生まれ日本語で小説を書く私も加わっているとしよう。そこで問うのである。フォークナーは何故、アジア、アフリカ、ラテンアメリカの作家に影響を与え得たのか？ フォークナーの小説群の舞台となったアメリカ南部から南を抽出し、さらにそれを繁茂する南として考えはじめたのだった。¹³

ここではフォークナー影響下の作家としてガルシア=マルケスの他にも数名を挙げながら、中上もその一人として自らを位置付けている。中上はフォークナーとマルケスの両方から影響を受けたとまとめられがちだが、この「付記」からも明らかな通り、中上にとってフォークナーとガルシア=マルケスとの位置関係は異なる。フォークナーに関しては「多大な影響を受けた大切な作家だ」とその影響を自認する一方、マルケスからの影響を中上は否定するのだ。こうした態度は他の対談などではより明確な形でしばしば見られ、例えば野谷文昭との対談においても、「俺[中上]の『千年の愉楽』はマルケスの影響下で出てき

たってみんな言うんだけど、ほんとは違うんだよね。読んでなかったんだよ。書いたあと、似てるとかなんとかって言われるから、斜め読みしたみたいな感じでね」¹⁴と発言している。興味深い例としては、1984年に行われた村上春樹との対談で次のようなやり取りが見られる。

村上 中上さんはラテンアメリカも好きでしょう。

中上 うん、好きですよ。自分と同じ血脈だと思う。

[…]

村上 僕もレイモンド・カーヴァーに会って、ラテンアメリカ文学をどう思うかと言ったら、彼はあまり好きじゃないみたいね。逆にラテンアメリカの作家は、アメリカの作家を買ってないわけ。ダイナミズムというものがアメリカの近代小説にないと言って批判している。カーヴァーの言によれば、それはリアリティーの差異の問題だという。ラテンアメリカのリアリティーとわれわれのリアリティーは違うのだから、それを言ってもしょうがないんじゃないかと言って、僕もそれは確かにそのとおりで思うんですよね。立場とか視点とか生活の感覚の問題だから、それ以上に与えられた場所のリアリティーを追究しなければならぬし、状況の質を言いだすときりがないのじゃないかという気がする。

中上 それは僕も賛成するな。アメリカ人の作家に言わせると、あいつらはパワーがあるだけだよと言うんだよね。(笑)ただ俺はああいうラテン文学を読むと特に自分のことを考える。俺はほんとに二股かけている。都会暮らしもできるし、路地の暮らしもしていたという二つがあってね。その路地のなかの世界があれにそっくりなんだ。ああいうすつとんきょうなことが次々起こるといのがね。

[…]

中上 『千年の愉楽』がそういう意味ではいちばんそういうのに接近してしまった作品かもしれん。しかし、マルケスに『百年の孤独』があるものだから、『千年の愉楽』をマルケスの影響下に出て来たという人がいるけど、全然違うんだ。影響されたのはフォークナーであり、それからジョイスなんだ。「路地の人々」という題で考えていたんだから。路地で起こることというのは僕の『千年の愉楽』通りほんとにそのとおりでんだ。¹⁵

中上と村上を取り囲む対照的な言説を知る我々がこの対談を読み返してみれば、そもそも二人が対談を行っていた事実にも驚かされるし、さらに二人が互いの仕事や考え方の違いを認めていることにも意外の念に打たれるのではないだろうか。また、村上春樹について考えると、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(1985)でボルヘスとマルガリータ・ゲレロの『幻獣辞典』が言及されるといった事実を想起することこそできるものの、村上がラテンアメリカ文学にもそれなりの関心を抱いていたということは、北アメリカ的作家という見解が固まっている現在においては忘却されている事柄でさえある

だろう¹⁶。ボルヘスへの関心も現在の村上春樹を取り巻く環境から考えれば、ラテンアメリカへの直接的関心というよりもジョン・バースといった北米のポストモダン作家たちの延長で捉えることが自然に思われる。もちろんこの対談以降の事実を考え合わせれば、引用箇所からも窺える通り、村上はラテンアメリカに文学的関心を持ち続けることはなくカーヴァー的な「われわれのリアリティー」を求めることとなったと言うべきだろうが、そうした傾向を強める触媒のように、一種の対抗軸としてラテンアメリカ文学の存在があったのならば、当時の日本文学に対してラテンアメリカ文学が持っていたインパクトの大きさを再び強調することができる。

翻って中上に話題を戻せば、それほど影響力を振るっていた以上、『千年の愉楽』（1982）を『百年の孤独』の影響を受けて書いたと認めることも決して難しいことではなかったと思われる。引用冒頭の村上の発言があるように、中上のラテンアメリカ好きは既に周知の事実とさえていたのだ。中上はフォークナー作品にも路地の世界と似たところがある、つまり「同じ血脈だと思う」から影響を受けたといった趣旨の発言をしているため¹⁷、上のロジックによって影響が無かったと否定することはできないのだが、フォークナーとの関係とは鮮やかな対照を成す程、ガルシア＝マルケスからの影響を否定している。もちろん一般論として、作家の発言を額面通りに受け取る必要はないし、作者の側面と発言者の側面とは分けて考えるべき場合も多々あるだろうが、中上は作品より膨大とも思われるほど積極的に発言を残すタイプの作家であった上、『熊野集』（1984）のように小説とエッセイを一作内に並存させたものもあることを思えば、その発言は作品と並んで作家が自己像を演出する手段だと考えられる。その点を踏まえれば、ガルシア＝マルケスからの影響の有無を事実関係として探るよりも——実際問題、『落葉』発表時のマルケスがフォークナーに対して見せた態度と同様、中上は『千年の愉楽』執筆よりも前に『百年の孤独』を読んでいたという証言もあり、また明らかに意識したと考えられるタイトルである以上、影響関係を全面的に否定することは難しい——終生にわたってマルケスの直接的影響を否定し続けた中上の発言＝自己演出の意図を探った方が建設的だろう。先回りして述べれば、フォークナーとマルケスそれぞれに対して見せた態度の違いは、中上の小説のテーマの変化とも密接に関わっている。

2 「語り」の世界

中上の作品を見る前にもう一つだけ対談を参照しておきたい。1979年に行われた大江健三郎との対談である。

中上 いまぼくが進んでいるのは、単純に大ざっぱに言うとなつは物語というものを自覚して書く事と、もう一つは物語の根っこを洗う仕事ですね。物語とは何なのか根気よくひとつひとつ考えていくのがどっちにしてもあるのですが、物語と物語の根っこを洗う作業、小説と批評ということになるのでしょうか、それが二つ、ぼくにあると思うんですが、その両側を振り子みたいに揺れてしまう訳です。

[…]

まさに二律背反のようなことですが、それは、多分、大江さんが文学論を書かれるという、あるいは文学論書いて、冷淡に、抜き差しならぬ状態をみつめるということと、よく似ている状態だと思うんです。そういう構造がぼくの中にある。ところが、たとえばジョサというラテン・アメリカの作家たちはある意味で二つに分裂していないですね。手法の実験などというと確実にそれてしまうほどあけっぴろげに陽気に、物語とそれに逆らう事がその小説の中に一つになって入っちゃてるということが、つまり、若々しい活力もそうですが、びっくりするほどなんですよ。

大江 ラテン・アメリカ文学についてのあなたの意見については、ぼくもそう思います。すなわち、物語をつくりだしてゆく力と、かれら自身の根っこを洗いだす力が、たとえばジョサやマルケスの中で両立している。二つが一緒に組み合わせさせて、ダイナミックに機能しているということは正しいと思います。¹⁸

この対談は、『枯木灘』(1977)の浜村龍造を、フォークナー『アブサロム、アブサロム!』のトマス・サトペンを「呑み込んだような男」¹⁹として造型したという中上の発言でよく知られているものだが、ラテンアメリカ文学に関する発言としても早い時期のものである。現在の文脈で注目したいのは、ラテンアメリカ文学では「小説の中に一つになって入っちゃってる」という「物語と物語の根っこを洗う作業、小説と批評」とは一体何か、またそれを中上はどのように行おうとしたのか、といった点である。中上と同じくフォークナーの影響を強く受けていた大江もその点を認めるとき、ここにラテンアメリカ文学が注目された所以が窺われると思うのだ。

対談が行なわれた1979年前後の時期は、中上の小説家としてのキャリアを概観すると、注目すべき転換点ないし一種の断絶のような期間に当たる。1977年に発表した『枯木灘』において中上は、その初期から書こうとしていた自身の血縁をめぐる「路地」の物語、特に「岬」から本格的に小説として扱い始めた、作家自身をモデルとした秋幸の物語に一段落をつけたと言える。もっとも、しばしば用いられる「秋幸による父殺し」という構図から考えれば、『枯木灘』の秋幸は実父の龍造ではなく異母弟の秀雄を殺害し、その結果、龍造の正統な跡取りの立場へと自らを追い込んでしまったため、『枯木灘』によって父殺しの物語に一段落がついたとは言い難いのだが、龍造との対峙に当たって、「秋幸はフサの私生児ではなく路地の私生児だった。私生児には父も母も、きょうだい一切はない、そ

う秋幸は思った」²⁰という認識へ至ることで、秋幸は「岬」からずっともがき続けていた兄の自殺の問題を乗り越えるのであり、そのことを踏まえれば『枯木灘』こそ「路地」の作家たる中上健次を誕生させた節目の作品と見做すことができる。このようにまとめると、自身の血縁という過去の問題を解決するかのようにして『枯木灘』を書き上げた中上が、小説空間としての「路地」と同時に、現実の「路地」＝被差別部落の問題へ関心を新たにすることは、必然的な成り行きであったと考えられる²¹。

こうして現実の「路地」の取材を行い、1977年から連載を始めた作品が『紀州 木の国・根の国物語』(1978)というルポルタージュ作品である。同書の終章で、「紀伊半島で私が視たのは、差別、被差別の豊かさだった。言ってみれば「美しい日本」の奥に入り込み、その日本の意味を考え、美しいという意味を考える事でもあった」²²と顧みられてもいるように、この取材の最大の意図は差別と日本文化の関係を考察することであった。副題の「木の国」とは、同書の序章でも説明されている通り、紀州の「紀」の音の言葉遊びとして「木」が出てくると理解しやすいが、「根の国」の「根」はどこから来るのだろうか²³。第一義的には当時の日本で流行していたアレックス・ヘイリー『ルーツ』から採られ、中上が故郷を取材して自らの「ルーツ」＝「根」を探るといった意味であっただろうが²⁴、この点も終章にある「花を花として視る眼と、花がどこから成り立つのかを解析する眼を共存させる」²⁵といった表現から考えれば、いわば「秘すれば花」という日本の美意識における秘されている部分＝花を成り立たせている部分＝「根」の考察と見做すことができ、それは差別と日本文化の問題に直結する。「根」とは眼に視えない部分、すなわち被差別の部分となるからだ²⁶。『枯木灘』執筆後の中上を捉えていたのはこうした問題意識であったから、大江との対談にあった「物語の根っこを洗う」という言い方も、その意図するところは、日本における小説や文化を成り立たせている差別・被差別の構造を解析するといったものと推測できる。そしてこれは、物語で物語を分析する以上、物語でしばしば見られる類型的パターンを使って物語を書きながら分析し、「手法の実験」などによって打ち崩すことを意味するため「二律背反」ということにもなるのだろう。

そうした「二律背反」は、中上の場合、自作品への批評という形で先鋭的に現れる。もともと「岬」から『枯木灘』への展開も単なる続編というよりも批評的続編と呼ぶべき形であったから、自己批評とは中上作品を貫く方法論でもあったのだろう。先に触れた『熊野集』は1980年から82年にかけて連載され、エッセイと短篇小説が一冊内に分け隔てなく含まれている作品であり、そうした内容の雑然性からか、あまり論じられることのない作品だが、分け隔ての無さという構成そのものに中上が持っていた小説と批評を両立させるという意識を見るべきである。この作品のエッセイもまたルポルタージュ的な性格のため『紀州』の延長と見ることができ、その中では例えば、初めて実父の家に行って対面した際のエピソードも書かれている。ここで「父親であるとかまえる気など毛頭ないという

ようにボソボソと話しはじめた実父を見て、私はやりきれなかった。これが私の小説の主人公秋幸が自然そのものの化身とも、蠅の王とも呼んだ浜村龍造かと腹さえ立ち、これでは秋幸という私生児の物語の主人公がかわいそうすぎるじゃないかと、嘲いさえたのだった²⁷と書く中上は、「現実の龍造」によって「小説の龍造」を批評し、自身の手でその神話的な姿を解体している。この後に中上が『枯木灘』の続編たる『地の果て 至上の時』においてシャブ中毒の卑小な悪党たる龍造を書くことを指摘しておいてもよい。

また『熊野集』の別のエッセイでは、「喫茶店のママ」から実際の心中事件を聞いて「岬」や『枯木灘』との類似に気付いた中上が、その心中事件は異父兄妹によるものだったことから考察を深め、「だが私の小説では主人公は異母妹を姦したのでそれは母系社会の路地では禁忌に触れていないと取った方がよく、この母方の血でつながった娘と青年の禁忌に触れた恐れよりもはるかに軽微でくらべものにならない²⁸と結論づけている。こうして中上は「岬」の結末の近親相姦をかなりの程度で無効化し、またその近親相姦を一笑に付すことでサトペンを超えていたはずの龍造の地位を格下げする。中上にとって「物語の根を洗う」作業は、現実の路地によって自らが書いてきた小説の世界を批評し、その要素を悉く卑小な現実へと露呈させる作業であったのだ。

しかし中上にとって路地の取材は、自作品の否定ばかりの不毛な結末に終わったわけではなかった。取材を通じて「被差別部落を根の国と読み換え、天皇を差別被差別の統括と考え両方を併せ持つ神人の一人と考えることは、レベルの転倒でもある。[...]レベルをここでは何と言い換えよう。水準、通説、通念、階級、現実規約、現に存在する法律、国家と言おうか。根の国にのみ、異類と人の交感、交通はある²⁹といった言から窺えるような、差別の構造そのものを用いて「根」の位置あるいは様々に言い換えられる「レベル」そのものの転倒を目論むようになったのであり、またその目論見を成就させるための実践のようにして、天皇や国家が象徴する文字の文化には含まれない路地に伝わる話し言葉・語り言葉の豊かさを書き言葉に溢れさせるという新たな小説の方法論を開拓したのであった。この語り言葉を小説に移植するという方法は、例えば『熊野集』に収められた「鬼の話」といった短篇に見られるような、口承文学・民話的なプロットを改行が一度もない息の長い文体で語るという作品を経た後、路地の子供全員をその手で取り上げた産婆のオリウノオバという大いなる母の視点を作品全体に浸透させて「語り手」として起用した『千年の愉楽』に結実することとなる。

そしてこの点にこそ、ガルシア＝マルケスと中上を驚くほど接近させる要素がある。マルケスの文筆の始まりにはいわゆるジャーナリズム作品——新聞記事だが視点人物や語り手が登場するといった小説的性格を持つものや、あるいはマルケシータをめぐるフォークロアを聞き集めた一般的なニュース記事ではない記事など——があり、また『百年の孤独』執筆において祖母の語りを参考にしたと自ら語っていることは広く知られているが、

こうした経歴は中上の『紀州』や『熊野集』のルポルタージュ、そして「鬼の話」や『千年の愉楽』での語り的手法とほとんど完璧なまでに一致しているのである。私見の及ぶ限りこの点を指摘している唯一の先例たる野谷の、「口承文化とエクリチュールの文化の間を自由に行き来できる[……]それにより彼は敗者の歴史、闇の世界に光を当てるのである。／中上健次とガルシア＝マルケスに共通するのは今述べた才能である」³⁰という見事な論をまとめとして借りるが、恐らく、その出発点から耳にした「口承文化」を書くことにも深く親しみ、フォークナー作品から学んだ内的独白などの手法的実験を重ね、その結果、比較的 naturally 「口承文化とエクリチュールの文化」を接続して書くことができたマルケスと比したとき、中上は小説家としてキャリアを積んだ後に「口承文化」によって自身が構築してきた「エクリチュールの文化」の世界を解体されたため、そこを「自由に行き来できる」ための方法論の模索は深刻で切実な問題だったと考えられる。中上がマルケスの作家経歴を詳細に知っていたとは考え難いが³¹、自ら行った取材を経て自ら導き出した方法論を、単にマルケスの影響といった言葉で説明されることを拒んだ中上の立場に同情的な論を展開することは決して難しくない。「ラテン・アメリカの作家たちはある意味で二つに分裂していない」という性格は、中上にとってフォークナー作品がそうであったような目指すべき規範ではなく、自身が新たに志すようになった小説が既に日本以外で書かれていたという驚き、平たく言えばライバル視といった発見であったのだろう。

3 「母」の世界

ところで、もし中上がマルケスの影響を否定しなかったのであれば、むしろ逆に何故ラテンアメリカ文学に関して積極的に発言し、「自分と同じ血脈」とまで語ったのかという疑問が湧く。以下、この点も検討する形で論を進める。

先に引いた『熊野集』の兄妹心中をめぐる部分には「母系社会の路地」という表現があった。重箱の隅をつつくようだが、中上がそのことを以前から意識していたのならば、引用箇所にもあったように、「岬」や『枯木灘』で描かれていた近親相姦禁忌は初めから「軽微」であるのだから、「岬」の結末のように血縁を攪乱する役割を果たすことは可能でも、『枯木灘』における力強い龍造の造型のために秋幸の近親相姦告白を一笑に付す姿を描くことでは不十分だと作家自らが気付いていたはずである。ここで、秋幸が「路地の私生児」という「路地」を「母」の代替に置く意識を発見したのが、この近親相姦告白による「父殺し」が失敗したために始まった新たな方法の模索の結果であったことを思い出したい。龍造が近親相姦を意に介さないのは、広大な有馬の土地を所有し、自らを浜村孫一伝説に接続しているためである。そこで秋幸は、龍造の言うことを認めつつ「浜村孫一を男の

手から秋幸が取り上げる」³²という新たな「父殺し」を考え出し、その実現のために「母」たる「路地」という自らの基盤を後から見出したのだ。そしてこうした秋幸の振る舞いが「母系社会の路地」という中上の意識へ繋がったように、『枯木灘』という作品は、作家の分身たる秋幸を通じて作家自身がその振る舞いを模索していく小説と見ることができる。つまり中上が、「路地」が「母」たる世界であることに気付いた、あるいは少なくとも、「路地」が「母」の世界であることを前景化させる準備が整ったのは、まさに秋幸が「路地の私生児」という認識を持ったその時なのだ。

そもそも中上がその初期から囚われていたテーマとは、「父殺し」というよりも「兄の自殺」という問題であった。中上について今でも最も緻密な批評を展開していると思しき四方田犬彦『貴種と転生』を筆頭に、「岬」の近親相姦や『枯木灘』の弟殺しはともに「父殺し」の代替行為として論じられがちだが、「岬」で近親相姦を犯す直前の秋幸が、「自分が、あの男の子供を犯そうとしている、と思った。あの男そのものを陵辱しようとしている。いや、母も姉たちも兄も、すべて、自分の血につながるものを陵辱しようとしている」³³と「あの男」たる実父以外の存在も意識することは軽視すべきでない。兄は、前夫との間の子供たちを置いて新たな夫と一緒に暮らすようになった母親と幼い秋幸を繰り返し脅迫し、その後に自殺するが、それは母親への怒りと絶望の結果であるように見える。とすれば、「兄の自殺」の問題に苦しむ秋幸が兄を苦しめた母親や複雑な血縁全体を憎悪することはよく分かる。兄との反復に極めて意識的である「岬」の秋幸にとって「父殺し」が全てでは決してなく、血縁全体への怒りを持っていたのであり、もしあえて単純な図式化を行うのならば、むしろその血縁の中心への憎悪の発露たる「母殺し」の方が重大な問題であった³⁴。しかし『枯木灘』では、フサを通過して路地そのものを「母」と見做すことで母との関係を解消し、もう一つの血縁の起源に挑む「父殺し」、あるいは郁男が成し遂げられなかった物語の完遂たる「弟殺し」へ至るのである。かなり大雑把な言い方をすれば、「母殺し」を回避するために父の強大さを前景化し、「父殺し」の問題系に全てを賭けた小説こそ「岬」の続編たる『枯木灘』であったのだ。だからこそ「岬」が極めて自伝的要素の強い作品であったのに対し、『枯木灘』ではフォークナー『アブサロム、アブサロム！』を翻案し、さらにその関係を公言することで、虚構的なレベルで「父」の強大さを演出したのであろう。

こうして「路地」という母系社会、「母」の世界を自身の基盤として再発見した中上であったから、『枯木灘』より後の作品では「母」の追究が進むこととなった。端的な例は「岬」と『枯木灘』の前史を秋幸の母親であるフサの視点から書き直した『鳳仙花』である。そして、前節で見た「口承文化」への接近もこの文脈に置いて考えられる。伝承を語る多くが年配の女性という「母」であるためだ。その語り手の代表格こそ、田畑リュウという『千年の愉楽』のオリュウノオバのモデルと言ってよいだろう³⁵。『千年の愉楽』の世

界全てを見つめるオリウノオバは路地の子全員を取り上げた産婆であり、産婆とは、夫の礼如さんが毛坊主という死を祭る存在であることでより鮮明になる通り、この世に授けられた生を最初に手にする「母」である。こうしてオリウノオバは神話的な、路地そのものを体現する大いなる「母」となる。

そしてこの母系社会という性格こそ、中上がガルシア=マルケスを自身に引き付ける要素である。マルケスの影響を否定したこととは裏腹に、マルケスの世界の母系社会に関しては、「処女というものを非常に価値あるものとするとか、あるいはマチスモの思想とかね、そういうものが俺のなかにもある」³⁶と発言している通り、こうした共通点は中上自身が積極的に示しているのだ。もっとも、こうした発言を引かずとも、例えば『千年の愉楽』と『百年の孤独』の大いなる母、オリウノオバとウルスラ・イグラアンを共通項として指摘することは容易だろう。だが、二人の母を並べて見たとき、しばしば指摘されるようにウルスラがある種の女族長となって権力を持つのに対し（『百年の孤独』に限らず、マルケス作品では「母」が権力を握るものが少なくない）、オリウノオバは権力や社会性や倫理性をも超越したところに座していることが相違点として指摘できる。こうした大いなる「母」の前で男たちはいかなる悪事も大らかに許容され、男振りを輝かせる。その世界こそ『千年の愉楽』で繰り返される中本の物語である。オリウノオバにとって中本の一統の男たちは、それぞれに愛おしい息子たちでありながら、同時に、いずれも若死にという同じ宿命を刻まれた等質な存在である。

中本の繰り返される悲劇においていわば時間的に描かれる等質さは、『千年の愉楽』の世界では路地の外の世界へ空間的に拡張されていく。「天人五衰」におけるオリエントの康や「ラプラタ綺譚」の新一郎に見られる通り、『千年の愉楽』の特徴のひとつに南米志向がある³⁷という指摘は同意しやすく、中上のラテンアメリカ好きを作品から裏付けるもので、マルケスを参照項に据える本稿では非常に興味深いものの、オリエントの康は「支那から引き揚げて来」³⁸た人物で、「路地の高貴な汚れた血の本能の命ずるまま新天地をつくる、もう一つの満州国をつくと熱病にかかったように思っている」³⁹し、あるいは『千年の愉楽』の幕を閉じる「カンナカムイの翼」において、火をつけられた「路地」から路地の若衆に成り代わって現れ、「あれの分も生きてると思て」⁴⁰とオリウノオバに告げる「人間」^{アイヌ}の青年などを踏まえると、『千年の愉楽』の「南米志向」は路地を外へ拡張させていく志向の一つと解しておくべきだろう。この後に中上が『地の果て』で「ジンギスカン」の物語という途方もない妄想を新たな基盤とする秋幸を見出し、しかしその妄想を現実に実践するかのごとく『日輪の翼』で文字通り路地から出ていく小説を書き、さらには晩年、『異族』で本当に満州国建国を試みる小説を試みたことを付け加えてもよい⁴¹。

たとえ「熱病」や妄想という形でその実現不可能性が仄めかされているとはいえ、路地を対外的に拡張させていく試みを帝国主義の焼き直しだと批判するのは容易い。特に日本

人作家である中上の満州国やアイヌとの連帯の描き方はあまりに楽観的にも見えるため、控えめに言っても、柴田勝二が『異族』などについて論じる通り、「中上にはそうした[日本を〈侵略者〉とするような]歴史的経緯に対する否定的な意識は希薄である」⁴²だろう。しかし、氏がその理由を「中上の歴史的な問題意識が、出自の地に刻印されてきた社会差別の領域に向かおうとする度合いが強いから」⁴³としている通り、中上が基盤とするものが路地という「根の国」であり、それが日本という中央国家と対置されるものだ意識していたことを忘れてはならない。本稿初めに引いたマルケスなど「フォークナーを読んで影響を受けたとみうけられる作家ら」、いわば「繁茂する南」の作家たちが表現の領域にのぼらなかつたことは、まさしくそうした作家たちの所属が全て「根の国」＝路地的な世界であったからであろう。中上は自らの路地を対外的に見出した「路地」の上位に据える気は全くなく、それらを同一平面上に並べたりゾーム的な繋がりを持つ、フラットで、脱中心的な世界を見ていた⁴⁴。こうした各地の「路地」同士の結束こそ『地の果て』で路地を焼き払ったのちに作家を捉えたテーマであったのだ。

『枯木灘』までの物語には学びつつも超えるべき「父」という規範があった。その規範を作家としての中上に当てはめれば、「多大な影響を受けた大切な作家」という文学上の「父」たるフォークナーであったと言える。中上が秋幸を自らの分身として造型し、秋幸を通じて自らの振る舞いを模索していたことは上で述べたが、「父」である龍造の造型にはトマス・サトペンの像が翻案されているのと同時に、秀雄を失ったのち妄執のように地図作りを始めるなど、作家フォークナー自身をも思わせるような姿がある⁴⁵。つまり『枯木灘』とは、浜村孫一伝説という「物語」を「男の手から秋幸が取り上げる」ことを通じて、中上が「日本のフォークナーになる」ことを目指し、路地を自身の基盤として再発見することで「日本のフォークナー」になったことを宣言した小説であったのだ。こうして「父」という強大な存在をめぐり作品全体に緊張感が漲って展開する、すぐれてフォークナー的な日本近代小説というべき『枯木灘』が書き上げられたのである。

しかし、路地の取材を経て龍造という「父」の現実化・相対化を果たした中上は、最早『枯木灘』のような小説空間を構築することができないことに気付き、次なる小説の可能性として「母」の世界、さらにその大いなる「母」の下で自由に連帯していく横の繋がり、路地の世界の用語を使えば「朋輩」を求めていくようになったのである。そしてまさしくこの「朋輩」の一人に、フォークナーと同じ「父」を持つ「同じ血脈」のガルシア＝マルケスがいたのだ。先にも引いた大江との対談では「ラテン・アメリカの作家群がぼくにも実に魅力的に見えるのは、ヨーロッパ中心に展開した近代を押しつけてみたいという苦闘が、この日本のぼくなんかの自覚そのものでもあるからですね」⁴⁶という発言もある。この発言の直前で夏目漱石に言及しているように、ここでの「近代」という言葉には明治期の日本にヨーロッパから持ち込まれた「近代小説」といった意味もあり、1979年当時

の中上において、書き言葉として「根の国」を抑圧していた「近代」と、それに対置されるべき「ラテンアメリカの作家群」と「この日本のぼく」という「朋輩」意識の萌芽があったと思われる。そしてこの芽は後年、ラテンアメリカ文学を引き合いに出しつつ述べた、「もしホモセクシャルに思想みたいなものがあるのなら、それはマチスモの思想だと思うんだよ。これがスライドするというか、“あいつも男だ、俺も男だ”っていう、女だったら入れないみたいなね。それが軽々と国境を飛び越えちゃう。それがインターナショナルリズムみたいなところにスライドしていくんじゃないの？」⁴⁷という問によって花開くこととなる。ここには、「繁茂する南」の作家たちの中でも、とりわけマチスモの性格を持つラテンアメリカに自身と同じものを見出しながら、「朋輩」となる実現可能性を検討する中上の姿を見ることができるといえる。ラテンアメリカ文学を「父」のごとく規範として学んだというよりも、自分と同じことを考える水平的な「朋輩」として自身の文学に繋ぐ。こうした態度にこそ、中上がその直接的な影響を認めずとも「ラテンアメリカ的」になっていた理由がある。そして、作家が持っていた「父」と「朋輩」という二つの意識こそ、中上作品が世界文学の実践として読まれる可能性の所以である。

注

¹ 桜庭一樹「文庫版あとがき」『赤朽葉家の伝説』創元推理文庫、2010年、451頁。なお、『精霊たちの家』(*La casa de los espíritus*)の出版は原著1982年、日本語訳は1989年である。(桜庭は翻訳で読んだと考えられる)

² マリオ・バルガス=ジョサ「ガルシア=マルケス——アラカタカからマコンドへ」鼓直訳『集英社版世界の文学38 現代評論集』集英社、1978年、300頁。

³ David Damrosch, *How to Read World Literature*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 106-107. この引用を含め、特記のない限り英語文献からの引用は拙訳を用い、紙面の都合により原文は割愛した。

⁴ 寺山修司「盲人書簡(上海篇)」『寺山修司幻想劇集』平凡社ライブラリー、2010年、193頁。

⁵ 野谷文昭「中上健次とラテンアメリカ文学——路地と悪党」『國文学——解釈と教材の研究』學燈社(1991年12月号)、78頁。

⁶ Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London: Verso, 2005, p.84. 図中にはマルケスの他、バルガス=リョサ、カルペンティエール、ロア=バストスの名が記されている。正確には、この図は自由間接話法の性格を分類したものであり、世界文学史を十全に記述するものであるとはモレッティ自身も考えていないが、こうしたラテンアメリカ文学(同書では特に独裁者小説)を「木」に組み込んだことの意義を本稿では重視した。

⁷ デイヴィッド・ダムロッシュ『世界文学とは何か?』秋草俊一郎他訳、国書刊行会、2011年、51頁。

⁸ 同上、52頁。

⁹ 同上、432頁。

¹⁰ Moretti, op. cit., p. 91.

¹¹ 「ガルシア=マルケス」305頁。

- ¹² 中上にフォークナーを読むよう勧めた柄谷行人によってしばしば証言されているが、例えば柄谷「フォークナー・中上健次・大橋健三郎」『フォークナー全集 27』富山房、1995年、358頁。
- ¹³ 中上健次「フォークナー、繁茂する南」『中上健次全集 15』集英社、1996年、542-543頁。
- ¹⁴ 中上、野谷「南の熱い文学——大いなる母とマチョの世界」『中上健次発言集成 3』第三文明社、1996年、266頁。同書に対談日の記載はないが、初出は1988年8月の『ユリイカ』とあり（同誌にも対談日の記載がない）、内容から考えてもその頃と推測できる。なお、同対談の後半で中上は、「マルケスは、“ああ、俺たちもこんなふうにはできるんだ”っていう、ある地平をストーンと見せた」（同上 297）とマルケスの影響をまとめているが、あくまで一般論として語って（語ろうとして）いる。
- ¹⁵ 中上、村上春樹「対談——仕事の現場から」『国文学——解釈と教材の研究』學燈社（1985年3月号）、18-19頁。
- ¹⁶ 余論だが、村上是对談において、ラテンアメリカ文学でも「プイグは大好きだけど[……]でもあの人は少し違うでしょう」（「仕事の現場から」18）と発言しているように、集英社が刊行していた『ラテンアメリカの文学』シリーズの『蜘蛛女のキス』の月報に「ファニー・ファニー・プイグ」という賛辞を載せている。この中でプイグの言語感覚をハリウッド映画に喩えたり、ヴォネガットやピンチオン、バーセルミなどの名を挙げたりしているように、北アメリカへの関心の方が遥かに（ラテンアメリカよりも、日本よりも）深かったことが分かる。ちなみに、対談では村上の発言の後、「中上 うん、違う。プイグはラテンアメリカの村上春樹（笑）／村上 やはり傾向というのはあるみたいですねえ。（笑）」（「仕事の現場から」18）と続き、二人がお互いの対照性を自分たちで演出していて面白い。
- ¹⁷ 例えば「フォークナー、繁茂する南」を参照。
- ¹⁸ 大江健三郎、中上「多様化する現代文学——一九八〇年代へ向けて」『新潮』新潮社（1980年1月号）、201-202頁。
- ¹⁹ 同上、220頁。
- ²⁰ 中上『枯木灘』『中上健次全集 3』集英社、1995年、446頁。
- ²¹ 厳密な研究書ではないが、この辺りの事情を評伝として雄弁に物語っているものに次がある。高山文彦『エレクトラ——中上健次の生涯』文藝春秋、2007年。
- ²² 中上『紀州 木の国・根の国物語』『中上健次全集 14』集英社、1996年、679頁。
- ²³ 高山によれば副題は取材開始前に編集者が付けたものらしいが（『エレクトラ』348-349）、中上がその提案を受け入れ、その意味を自分なりに解釈していることは明らかである。
- ²⁴ こうした指摘は少なくないが、1977年当時『ルーツ』が日本社会で、特に部落解放運動や政治的にかんがわれる位置を持っていたかについては次の研究書が詳しい。Anne McKnight, *Nakagami, Japan: Buraku and the Writing of Ethnicity*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- ²⁵ 『紀州』678頁。
- ²⁶ 1988年にBBCなどが制作したテレビドキュメンタリー“Writers on the Border”では中上自身が同様の説明をしている。
- ²⁷ 中上『熊野集』『中上健次全集 5』集英社、1995年、216頁。
- ²⁸ 同上、238頁。
- ²⁹ 『紀州』674頁。
- ³⁰ 「中上健次とラテンアメリカ文学」82頁。
- ³¹ 例えば野谷との対談で中上は、「マルケスは、まず一流のジャーナリストとして出発したんだっただね」と発言した直後、「新聞記事というのは、一種の文学修行みたいにして書いたのかな」と問うている。（「南の熱い文学」272 - 273）
- ³² 『枯木灘』373頁。
- ³³ 中上「岬」『中上健次全集 3』240-241頁。
- ³⁴ この点、『岬』というのは、二十歳ぐらいのときに書こうとしたんだよね。そのときのタイトルは『エレクトラ』だった（笑）。という中上の発言は、『エレクトラ』が「母殺し」のギリシア悲劇

であるため極めて示唆的である。(「南の熱い文学」270)

³⁵ 最近の例では『別冊太陽 日本のころ 199 中上健次』平凡社、2012年、30頁を参照。なお、産婆という設定はフィクションである。

³⁶ 「南の熱い文学」265頁。

³⁷ 野谷「語りが生んだ記憶の町」『別冊太陽』、31頁。

³⁸ 中上『千年の愉楽』『中上健次全集5』109頁。

³⁹ 同上。

⁴⁰ 同上、189頁。

⁴¹ 『異族』は未完の大長編である。未完の直接の理由は中上の死だが、村上との対談において、ちょうど執筆中であった『異族』がまとまるのかという問に対し、「いやわからない。延々と枝葉が伸びて、あれは謎だね。いつ終わるかわからないね。[…][最近は]自分の頭だけでやらないで、もっと人物や状況をパッと離しちゃえと思いはじめた。いつまで続くか、どうなるかわからんというのが面白いんだよね」(「仕事の現場から」17)と発言していることは、この作品が完成を目指されたというよりも、内容と同じく、あくまで「試み」であったことを示しているだろう。

⁴² 柴田勝二『中上健次と村上春樹 〈脱六十年代〉的社会的ゆくえ』東京外国語大学出版会、2009年、296頁。

⁴³ 同上。

⁴⁴ 近年の中上研究ではこうした後期作品における「フラットさ」が一つのテーマとなっている。(例えば、McKnight, op. cit.) そうした研究の多くは、当時の日本社会の「フラットさ」の反映を中上作品に見出すものとして説得的だが、本稿とはアプローチが異なる。

⁴⁵ しばしば指摘されているが、中上は『紀州』冒頭付近で同書の取材方法を「ウィリアム・フォークナーが、ミシシッピ州ヨクナパトーフア、ジェファスンの地図をつくり、フォークナー所有と記す方法に似ている」(『紀州』482)と書いている通り、フォークナーが『アブサロム、アブサロム!』の補遺として書き、自らの所有と記したヨクナパトーフアの地図に非常に強い関心を持っていた。

⁴⁶ 「多様化する現代文学」210頁。

⁴⁷ 「南の熱い文学」285頁。

参考文献

大江健三郎、中上健次「多様化する現代文学——一九八〇年代へ向けて」『新潮』新潮社(1980年1月号)、198-234頁。

柄谷行人「フォークナー・中上健次・大橋健三郎」『フォークナー全集27』富山房、1995年、357-365頁。

ガルシア=マルケス、ガブリエル「落葉」高見英一訳『落葉 他12編』新潮社、2007年、169-298頁。

——『百年の孤独』鼓直訳、新潮社、2006年。

桜庭一樹『赤朽葉家の伝説』創元推理文庫、2010年。

柴田勝二『中上健次と村上春樹 〈脱六十年代〉的社会的ゆくえ』東京外国語大学出版会、2009年。

ソポクレス『エレクトラ』松平千秋訳『ギリシア悲劇Ⅱ ソポクレス』ちくま文庫、1986年、219-300頁。

高澤秀次、永島貴吉「年譜」『中上健次全集15』集英社、1996年、737-789頁。

高山文彦『エレクトラ——中上健次の生涯』文藝春秋、2007年。

ダムロッシュ、デイヴィッド『世界文学とは何か?』秋草俊一郎、奥彩子、桐山大介、小

- 松真帆、平塚隼介、山辺弦訳、国書刊行会、2011年。
- 寺山修司「盲人書簡（上海篇）」『寺山修司幻想劇集』平凡社ライブラリー、2005年、191-244頁。
- 筒井康隆『漂流——本から本へ』朝日新聞出版、2011年。
- 筒井康隆、柳瀬尚紀『突然変異幻語対談』河出文庫、1993年。
- 中上健次『異族』『中上健次全集12』集英社、1996年、115-706頁。
- 『枯木灘』『中上健次全集3』集英社、1995年、243-487頁。
- 『紀州 木の国・根の国物語』『中上健次全集14』集英社、1996年、479-679頁。
- 『熊野集』『中上健次全集5』集英社、1995年、191-438頁。
- 『千年の愉楽』『中上健次全集5』集英社、1995年、7-189頁。
- 『日輪の翼』『中上健次全集7』集英社、1995年、7-279頁。
- 「フォークナー、繁茂する南」『中上健次全集15』集英社、1996年、535-543頁。
- 『鳳仙花』『中上健次全集4』集英社、1995年、7-311頁。
- 「岬」『中上健次全集3』集英社、1995年、167-242頁。
- 中上健次、野谷文昭「南の熱い文学——大いなる母とマチョの世界」『中上健次発言集成3』第三文明社、1996年、264-304頁。
- 中上健次、村上春樹「対談——仕事の現場から」『国文学——解釈と教材の研究』學燈社（1985年3月号）、6-30頁。
- 野谷文昭「語りが生んだ記憶の町」『別冊太陽 日本のこころ 199 中上健次』平凡社、2012年、30-37頁。
- 「中上健次とラテンアメリカ文学——路地と悪党」『国文学——解釈と教材の研究』學燈社（1991年12月号）、78-84頁。
- バルガス=ジョサ、マリオ「ガルシア=マルケス——アラカタカからマコンドへ」鼓直訳『集英社版世界の文学38 現代評論集』集英社、1978年、299-313頁。
- ボルヘス、ホルヘ・ルイス『伝奇集』鼓直訳、岩波文庫、1993年。
- 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド 上・下』新潮文庫、1988年。
- 「ファニー・ファニー・プイグ」『集英社版ラテンアメリカの文学 月報〈3〉』（第3回第16巻）、1983年、1-3頁。
- 四方田犬彦『貴種と転生・中上健次』新潮社、1996年。
- Damrosch, David. *How to Read World Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!*. 1936. New York: Vintage, 1990.
- McKnight, Anne. *Nakagami, Japan: Buraku and the Writing of Ethnicity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London: Verso, 2005.
- LASEPT, BBC TV, エスパニョーラ共同制作, “Writers on the Border,” 1988.

Kenji Nakagami and García Márquez

IMAI Ryoichi

It is often commented that Gabriel García Márquez was influenced by William Faulkner and that Kenji Nakagami was influenced by *both* of them. True, García Márquez and Nakagami candidly admitted their debt to Faulkner, and obviously Nakagami was conscious of García Márquez as a significant contemporary. Nakagami, however, repeatedly denied García Márquez's influence although he avowed that he admired Latin American writers, including García Márquez. Why did he behave like that? In this paper, I attempt to answer this question by analyzing his work and statements.

In 1977, after writing *Karekinada*, Nakagami started the research of the actual Buraku, on which *roji*, his fictional locale, is based, and as a result wrote nonfiction works, *Kishu: ki no kui, ne no kuni monogatari* and some chapters of *Kumanoshu*. Through writing these books, Nakagami discovered new characteristics of *roji*: the rich tradition of oral stories, and the existence of the great mother. They became new themes for his novels and led him to change his style and write a new type of works, such as *Sennenn no yuraku*, which is often compared with García Márquez's *Cien años de soledad*. In this work, Nakagami also started trying to identify with *roji* communities all over the world — in his view such communities as the Ainu, Asian towns and Latin American cities.

The use of traditional narratives and the existence of the great mother are the elements shared by *Sennenn no yuraku* and *Cien años de soledad*, but Nakagami was confident that he had invented a new way to use the traditional narratives in his work, and this led him to deny García Márquez's influence adamantly. Nevertheless, since Nakagami was aware that he shared the motif of the great mother with García Márquez, he openly expressed his sense of camaraderie with the Latin American novelist.