

〈天皇〉のいない世界——『地の果て 至上の時』の象徴界

柴田勝二

1 路地の消滅

中上健次の三部作の最後の作品である『地の果て 至上の時』（一九八三）は、先行する『岬』（一九七五）『枯木灘』（一九七七）の二作とはかなり異質な世界としての様相を呈している。『枯木灘』の終盤で、異母弟の秀雄を衝動的に殺害したことで、三年間の刑務所生活を送り、二十九歳となった秋幸は、出所後義父の元に戻らず、実父浜村龍造が経営する「浜村木材」の一員として日々を過ごし始める。それによつてこれまで「土方」という位置づけで、シャベルやつるはしを振るう作業を通して、土や石と交わる営みに自己の在り処を見出していた秋幸の姿は作品の表層から消えることになる。またその人並み優れた体躯や臂力はそのままでありながら、『岬』や『枯木灘』においては土につるはしを打ち込む行為自体がその暗喩をなしていた秋幸の性行為も、ここでは自然との交わりを暗示する象徴性を脱落させ、人妻となつたかつての恋人紀子との情事に、現実的な描写が与えられるにとどまつている。一方実父の浜村龍造も、『枯木灘』では強い執着を示した戦国時代の武士浜村孫一への同一化の熱情を希薄にし、自分に敵意を抱いていることを知っている実子秋幸に、彼を後継者に擬する形で接近し、自己

との連続性を確保しようとするものの、結局それを成就することなく自殺を遂げることになる。

作品世界に変容を生じさせているのは、二人の中心人物だけに限定されない。これまで狂気に感染しやすい巫女的な体質によつて描かれてきた姉の美恵は、『地の果て』では成り上がった「土建屋夫人」の風情を漂わせて、悠然と「ソファに腰を下ろし」（第二章）ている。また秋幸が最初の性関係をもつた娼婦である異母妹のさと子は、新天地で飲み屋を営むモンら町の女たちと「水の信心」なるいかかわしい信心に凝っている。そしてこれまで路地の人間たちの生死を送り迎えしてきたオリユウノオバは、すでに世を去つていたのである。こうした変容の基底にあるものが、これまで中上の作品世界の核をなしてきた、路地という空間の消滅であることはいうまでもない。秋幸は被差別部落にほかならないこの空間で青年期に至るまで生を送つてきたわけではなく、そこで暮らしたのは「生まれてから八歳まで、小学二年生の春まで」（『枯木灘』）でしかない〔1〕が、生産的な自己拡張とは無縁な男たちが、道德的な慎みをもたない女たちと無軌道に交わり、父親の定かでない子供が次々と生まれるこの空間に生を享けた秋幸は、「町の動きからはじき出された者らの分泌する人肌のようなぬくもりの中で育つた」（第

三章)のであり、その「ぬくもり」を自身の起点として抱きつづけている。そこから「路地は秋幸だった。秋幸の過去のすべてだった」(第三章)と語られる同一化が、この空間と秋幸の間にもたらされるに至っている。

もつともこのやや感傷的な叙述は、路地の消失から遡及的に括り出された感慨としての性格が強く、むしろ前二作では秋幸は路地の空間に距離を置き、そのため土方としての土との交わりを自己の居場所としようとしていた。あるいはこの叙述は、作中人物としての秋幸の内面よりも強く、作者である中上健次自身の意識に帰着する比重が大きいといえよう。秋幸自身の軌跡を見る限り、路地が彼の「過去のすべて」であつたとはいえない。秋幸にとつて路地は第一に、自殺した兄郁男の記憶を喚起する空間であり、路地からやって来て母のフサと秋幸を殺すと繰り返し脅迫し、二十四歳でみずから縊れ死んだ兄の行為を反復しまいとすることが、『岬』の秋幸にこの空間から距離を取らせていた。また『枯木灘』においては、秋幸は一層土との交わりを自己の居場所としていた以上、路地の空間が彼の存在において占める比重は、少なくとも「過去のすべて」と規定されるほどの絶対性をもつていたとは考え難い。路地が特権的な位置を占めるのは、秋幸よりも中上自身においてであり、作品のなかで路地として語られる、自身が生まれ育つた新宮市の被差別部落が都市開発の流れのなかで消失したことが、表現者としての意識に衝撃を与える出来事として受け取られている。それが自己の分身として造形してきた主人公の青年に、路地をあらためて失われた出自の地として捉え直させているのだといえよう。

この中上の原点的な空間としての路地が姿を消すことになったのは、『枯木灘』の発表された翌年の一九七八年から八三年にかけておこなわれた、新宮市の一連の開発事業によつてである。もともと市の中心部を東西に分かつようになだかまの山塊であつた臥龍山(長山)を取り除くことは、市の発展に欠かせない事業として見なされ、戦後の早い時期から取り組まれてきたが、それは同時にこの山塊の周辺に点在する被差別部落を解体する目的と背中合わせであつた。土地活用の促進と同問題の解決という両面を兼備する形で開発をおこなおうとする新宮市の企図は、中上が生まれた被差別部落の所在地である春日地区に、一九六三年に新しい市の庁舎が建設されたことにも示されている。一九六〇年代から七〇年代にかけて臥龍山を取り崩し、同和地区の住宅環境を改善する事業は推し進められ、七〇年代後半には、旧来の被差別部落としては春日の集落を抱える日和山地区だけが残されるに至つた。中上は春日で生まれ、やはり同和地区である野田で育っているが、この最後まで残された春日の被差別部落こそが、その作品世界の焦点をなす「路地」にほかならない。そして臥龍山の取り崩しとその跡地開発事業の最終段階として、一九八一年から八三年にかけて、日和山が工事の対象となり、新しい幹線道路やショッピングセンターが建設されるとともに、「路地」として表象されてきた空間は消失することになつたのである⁽²⁾。

中上はいくつかの作品でこの開発事業を取り上げている。『熊野集』(一九八四)所収の「石橋」では、山を崩して「駅からスパーマーケットに抜ける道をつくり、路地の人間らには隅に新たに住宅をつくるという計画」の遂行に関わつた自身

の近親者の所行が詳細に語られている。(『実録』に近い「石橋」に対して、『地の果て 至上の時』では作者は、「その土地の真中を縦断する長山と呼ばれた山が旧市街と旧熊野地を分け、旧新宮の町の人間の眼につかぬ長山の裏側に路地は有った。山を削り路地を消し去ってみるとその土地の真中に位置し今度は逆に土地値のつけようがないほどの有用な場所となった」(第二章)とほぼ事実を素描しながら、そこに巧みな虚構を盛り込んでいる。それは主として、この路地の撤去に龍造が関与した度合いの大きさである。今の引用からや下った箇所に見れる「その山の路地の切り取り、撤去は、昔から噂があつたように路地の者が嘲笑し唾棄してやまない浜村龍造が佐倉と結託して進めたものだった」(第二章)と記されるくだけは、路地の地主であつた玉置醒をモデルとする佐倉よりも、現実に住民たちを暴力的に追いやった実行者としての龍造の存在を浮び上がらせている。ここではさらに、今の箇所の前に「美恵の夫実弘の組が羽振りよくなつたのは、近代化した土地の真中に時間の激みのようなものとしてあつた山と路地の切り取りや撤去をそこに住んでいたという理由で請け負つたから」(第二章)であるという記述があり、姉の美恵の一家が路地跡の開発事業を請け負うことで巨利を得た事情が明らかにされている。美恵の羽振りのよい「土建屋夫人」としての姿もそこからもたらされていた。

「石橋」でも述べられているように、実際には路地の消滅は市の公的な事業の一環としておこなわれ、その遂行の過程で「スーパーマーケットと市の交渉の先に立ったのが私の二番目の姉婿だつた」(「石橋」といった、現実的な利害関係の錯綜

があつたことが『地の果て』でも示唆されているにもかかわらず、象徴的には路地を消し去つた主体として、浜村龍造という、中上の実父をモデルとしながらも虚構性の高い人物が想定されている。現に第二章では、「秋幸が秀雄を殺したから浜村龍造は路地も一挙に消し去つたのだ」と述べられているのである。この一文は事実関係というよりも、この作品であらためて強化されることになつた、龍造と路地の関わりを象徴的に語っているといえよう。

それは三部作における路地という空間に付与された意味をあらためて明確化することになる。路地は一見「文字の読み書きを知らない者らが住み、女らがつつしみを忘れて大手を振り交差し平気でテテナシ子を産む。秋幸もテテナシ子として生まれた」(第三章)と述べられる母系的空間であり、したがって『地の果て』で生起し、秋幸の変貌をもたらしている契機は、四方田犬彦が規定するように「それまで母性的空間として権能を誇つていた路地の消滅である」⁽³⁾ ように見える。けれども見逃すことができないのは、路地が同時に浜村龍造の支配的意志の対象でもあることで、とりわけ『地の果て』では、消滅した土地に対する龍造の支配力が遡及的に前景化されているのである。

前二作においても、龍造は好色な無頼漢として、あるいは戦国時代の武士に根拠なく自己を同一化しようとする人物として語られる一方、秋幸にとつては強い抑圧として感じ取られる眼差しを執拗にまとわりつかせてくる主体であつた。とりわけ『枯木灘』においては秋幸が「その男が絶えず見ていた、飯を食う秋幸、土方をする秋幸、女と寝る秋幸を見ていた」と叙述

される、遍在する龍造の眼差しに抗しようとするのが、龍造への敵意を醸成していた。三部作を通して龍造―秋幸の関係を軸とする（父殺し）の主題が貫流することは明らかであり、母系的ないし母性的な空間に、王権の奪取をめぐる神話性をほらんだ父系的な構図が折り重ねられていることは否定できない。とりわけ『地の果て』では龍造の支配欲と路地の空間があらためて結びつけられ、龍造は路地を統括する者としての輪郭をもつて現れているのである。路地の所有権にしても、佐倉にあると思われていたのが実はそうではなく、「不渡りの手形を発行するはめになった文昭の探索の結果、すでに二十年以上も前から権利委譲され浜村龍造のものになっているのが分った」（第三章）と語られるように、すでに龍造に帰属していることが、義兄の文昭によって明らかにされている。こうした権利関係の移動があったからこそ、「山も路地も一挙に消し去った」主体として龍造が想定されることが、あながち修辭的な表現にとどまらない現実性を帯びることにもなるのである。

2 失われた〈天皇〉

重要なのは、この父系性と母系性の両面をはらむ空間としての相貌が、路地が消滅した跡の状況との対比のなかで明確化されてくるということだ。『地の果て 至上の時』で現在の時の光景として描出されるのは、路地跡に群れ集まってくる、「ジンギスカン」を自称する龍造のかつての朋輩であったヨシ兄を中心とする浮浪者たちであり、「水の信心」に凝る女たちであり、

あるいは先に触れた、路地跡の開発事業で巨利を得て成り上がった美恵の一家の様相である。土と交わることをやめた秋幸や、浜村孫一への同一化の執着を希薄にした龍造の姿も、こうした状況と連携する形でもたらされている。そこに映し出されているのは、もっぱら眼前の端的な欲望を充足させることで自己を満たそうとする人びとの諸相であり、それが神話的な物語性をほらんだ空間であった路地の消滅と呼応している。実はここでも路地の跡地は単に行き場を失った人間の集まる空間ではなく、新たな象徴性を付与されているのだが、それに触れる前に見ておかねばならないのが、路地を支配する力としての浜村龍造の存在を付加することで、母系と父系の両面を交錯させた空間としてあらためて表象されている、路地に込められていた記号性である。

飛躍を恐れずにいえば、『地の果て』において中上が描出したようにしたのは、〈天皇〉を喪失した日本の〈脱近代〉^{ポストモダン}的な状況にほかならず、消滅した路地を、母系と父系の両面が交錯する空間として、表象しようとする叙述の方向性も、そこから生じている。被差別部落である路地を、天皇家に照応させるのは奇矯な着想に映るかもしれないが、中上が日本の歴史と文化の根の在り処として天皇を意識していたことは事実であり、また路地が喚起する差別―被差別の構図が、天皇家に適合しうるものであることも、中上の着想のなかにある。この路地と天皇を向き合わせる思考は、主として『枯木灘』につづいて書かれた『紀州―木の国・紀の国物語』（一九七八）に提示されている。新宮を皮切りに紀伊半島の諸都市をめぐるつづいていくこの紀行的エッセイでは、差別と天皇の問題が地つづきに捉えられてい

る。中上によれば、紀伊半島全体が「冷や飯を食わされ、厄介者扱いされてきたところ」であり、そこに位置する都市をめぐりつつ差別の問題を考える中上の思考は、自然に天皇に及んでいく。それは天皇家に縁の深い土地である伊勢を訪れることにもよっているが、伊勢の前に松阪を訪れた際にも、市の刊行した部落問題に関する資料に眼を通しつつ、「ここで、天皇を出すのは唐突であろうが、日本の自然において古代の天皇とは、日と影、光と闇を同時に視る神人だったように思う」と書きつけている。さらにつづく「伊勢」の章では、「神道と天皇」を結びつける「右翼の感性」について、それが「日本の自然の粹である天皇こそが差別者であり同時に被差別者だということを知った者の言葉の働きである」と述べ、自身も「右翼の感性の持ち主である」と規定している。

すなわち中上にとつて天皇とは、「光と闇」、差別と被差別を一身に重層させた存在であり、この両価性が、母系性と父系性を共在させた空間として表象される『地の果て』の路地の性格と響き合うことになる。また中上自身がそう語っているわけではないが、天皇の系譜自体が、母系性と父系性ないし男性性と女性性を混在させた連続体として捉えられる。すなわち天皇は基本的に直系の男子によつて継承され、それを維持するために近代以前においては多く側室が置かれたように、〈父〉の筋筋が一義化される父系の系譜をなすと同時に、少なくとも平安時代以降は血塗られた王権の奪取はおこなわれず、またフレイザーが描いたような民衆による供儀的な〈王殺し〉の生起もなく、むしろ大嘗祭をはじめとする祭儀において、神と人を媒介する巫女的な性格を担うことが重んじられた点では、女性的な

性格を帯びている。また謡曲の『蟬丸』に見られる、漂泊の皇子が賤民の境涯に身を落としているという着想は古くからあり、中上の『紀州』でも、「説経節が、謡曲が、神と乞食、天皇と賤民の間を深く揺れる」という一文が見られる。赤坂憲雄はこうした天皇の存在には「中心―周縁」の構造を考察して、後者の側面を色濃く漂わせた、「天皇の宗教的権威の聖化と純粹化のシンボルとしての、幼童天皇」を、日本人の美意識の基底に強く結びついた形象として想定している⁽⁴⁾。

この、天皇が日本の歴史文化の象徴的な〈中心〉をなしながら、同時に市民社会から疎外された存在であるという認識は、中上にも明確に抱かれている。現実に天皇は差別を存続させてきた日本の社会システムの源泉であると同時に、みずからは戸籍も選挙権も持たない差別された存在である。そして差別と被差別を折り重ねた存在としての天皇に対する中上の思考は、あくまでも自身の出自であり、「現実の新宮市に重ねあわされた架空の町、熊野の都新宮」(『熊野集』「妖霊星」)の焦点的空間である路地との連関のなかで生まれている。そして「紀伊半島」が「日本の日本たる特性のはつきりした場所」(『紀州』「紀伊半島」)として捉えられている以上、その核として意識される新宮の路地が、「日本の日本たる特性」の象徴的担い手である天皇と照応する特権性をもつことは、少なくとも中上にとつては自然な発想なのである。

一九八二年に刊行された『千年の愉楽』は、こうした両義的存在としての天皇の暗喩によつて織りなされた世界として読むことができる。ここでは美貌の男たちが性に耽溺しつつ、いずれも若くして生を終える同型の話が、六編語られている。女

たちを牽引する肉体を備えて路地に生まれ落ちた彼らは、明らかに〈貴種〉の存在であり、それが彼らの生きる被差別部落の暗さと対比されつつ、「光と闇」の両価性をもたらししている。この連作小説の世界が光と闇、高貴と卑賤の混合体として成り立っていることは、路地の産婆であるオリウノオバの感慨としても示されており、最初の「半蔵の鳥」では、際立った男振りによつて女たちを惹きつける半蔵と、生まれつき指のない右手を持つ弦を対比しつつ、「獣のひづめのように二つに裂けた手を持つて生れた弦と男振りが輝くような半蔵はこの世の者だがこの世の者でない二つの化身だと思い、夜叉鬼人に出喰わさなければいいがと思」うのである。

この六編の話のなかに「天人五衰」という題の章があるように、若くして生を終える男たちの物語を反復する『千年の愉楽』は、三島由紀夫の『豊饒の海』を強く意識しつつ構築されている。三島の『豊饒の海』では、やはり貴種性を備えた若者が、恋や革命の情念に取り憑かれるようにして、二十歳で生を終え、次巻の主人公として転生していくが、巻を追うにしたがつてその転生の信憑性は曖昧になり、最後の『天人五衰』（一九七〇）ではついに主人公は二十歳を超えても生きつづける贗者性を呈することになる⁽⁵⁾。中上は『紀州』の「伊勢」の章で、自身を「右翼的感性の持ち主」と規定した後で、「私と三島由紀夫の違いは、言葉にして「天皇」と言わぬことである」と述べているが、それはいいかえれば、中上が「天皇」という言葉を口にしない形で「右翼的感性」を作品に盛り込んできたということでもある。そして新宮の路地が消滅する前後の一九八〇年から八二年にかけて書き継がれたこの連作小説集

は、文字通り路地の記憶を焼き付けた巫女的存在であるオリウノオバを媒介として、路地で生き死にしていくながら姿を、その美しさと愚かしさの両面を際立たせつつ描出することによつて、日本文化の象徴的焦点をなしてきたものを暗示している。

これまでも江藤淳は『自由と禁忌』（河出書房新社、一九八四）で『千年の愉楽』について、舞台となる路地が「他界であり、また日本である」空間と見なす把握を示している⁽⁶⁾。江藤が路地の世界を「日本」の表象として捉えるのは、ここに描かれる男たちの振舞いが「直情径行」であり、それが本居宣長が「皇国」の人心を特徴づけると考えるものと通底するからであったが、中上自身が意識していたとは思ひ難い宣長の言説とは別個に、この小説集に〈天皇〉を基底とする〈日本〉のイメージが流れている。彼らの一統である「中本」自体が、〈日本〉を想起させる名であり、彼らの生死を貫くその「澱んだ高貴な血」も、その両価的なイメージとともに、かつては近親婚を繰り返し、羸弱な天皇という〈澱み〉を生み出すこともあった、天皇家という「高貴」な一族の系譜と重なっていかざるをえないのである。

一方『千年の愉楽』と対照をなすように、路地消滅後の世界を、日本の各地を経めぐる老婆たちの姿に託して表象しているのが、『地の果て 至上の時』の翌年に発表された『日輪の翼』（一九八四）である。ここでは路地で生を送ってきた七人の老婆が、路地出身のツヨシという青年たちの運転する冷凍トレーラーに乗って熊野を出た後、伊勢、一宮、諏訪、出羽、恐山などをめぐり、東京に到達したところで突然姿を消してしまうと

いう結末に至る。熊野を出た老婆たちが赴くのが、伊勢神宮のある伊勢で始まり、皇居のある東京で終わるという展開に込められた含意は明らかで、路地という生存の空間を離脱した老婆たちは、そこと近似的な意味性をはらんだ土地に赴きつつ、路地の空間に象徴的にはらまれていたものをあぶり出していく。

それはなかでも「神の嫁」という題が与えられた「伊勢」の章でもっとも明瞭に汲み取られる。老婆たちは「熊野の天の高みから伊勢の神の元にひれふし、奉仕しすがりに来た」のであり、「熊野から来て伊勢という神の居る土地に居つづける事が出来る」のも、移動中の住み処として与えられた冷凍トレーラーのおかげであると「感謝」し、トレーラーの空間を「ほの暖かい女の子宮のよう」に受け止めている。この感覚は、路地が母性的な空間であったことを傍証するとともに、老婆たちが「熊野の路地から来た」と醜化された形で記されているものの、路地自体が現実にはすでに失われ、冷凍トレーラーがその代替的空間として機能していることを物語っている。そして老婆の一人であるコサノオバが「むかし伊勢の神さんと熊野の神さんは仲悪りて喧嘩したらしい。今日、キクノオバ足痛なつたの、伊勢の神さんがこの七人ら、熊野の神さんの女らじゃ、参りに来るのはええけど、一つこらしめたる、とキクノオバの足をつねり上げたんかも分からん」と語るように、熊野の「神の嫁」という巫女的存在であることが示されている。その巫女的存在としての老婆たちが、熊野を出て伊勢、諏訪、出羽、恐山といった、日本の神道的あるいは土俗的信仰の拠点と見なされる土地を経めぐっていくのは、自分たちが「嫁」として仕えるべき「神」を探索する彷徨でもあり、それによつて彼女たちの本来の居場

所から神性ないし聖性が失われている状況が暗示されている。そして東京の中心に辿り着き、皇居を見ようとする段になって老婆たちが「忽然と消え」（「東京」）てしまうのは、皇居の住人たる天皇が「神」としての聖性を失っていることをほのめかさざるをえないのである。

3 象徴界の崩壊

『紀州』『千年の愉楽』『日輪の翼』といった、前後に書かれた作品の主題と対比させることで、『地の果て 至上の時』の世界が提示しているものはより明瞭になる。こうした一連の作品群、とりわけ『紀州』と『日輪の翼』で中上がかなり意識的な次元で天皇の問題を盛り込んでいることを踏まえれば、その間に書かれた『地の果て』が、やはりそれを隠し持ち、路地の消滅と照応する形でその不在を核として作品が構築されていると考えるのは不自然ではないはずである。もちろん一九八〇年代以降も天皇は存在し、天皇制も存続している。したがって中上が天皇の〈不在〉を作中で表象しているというのは奇矯ないい方に映るかもしれないが、ここである天皇ないし天皇制とは、あくまでも日本の文化伝統の象徴的体系の暗喩であり、現実に新宮を舞台として中上が表象しているのは、そうした体系性を失うことでどこまでも拡散していこうとする〈脱近代〉^{ポストモダン}社会の様相である。『枯木灘』では明瞭であった、中心人物の秋幸と龍造が時間的ないし空間的連続性に自己を結びつけ、それによつて自己の存在の厚みを増そうとする営為が『地の果て』

では脱落しているのは、その様相の中心をなすものにほかならない。なかでも秋幸は三年の刑期を終えて新宮に戻り、龍造の経営する浜村木材の一員となつてからは、それまで自己の在り処として尊重していた土との交わりもやめてしまい、周囲の人間とより共通した地平で生を送っている。

『岬』『枯木灘』で、秋幸が土方の仕事に自己を解消し、自身を「がらんどうの体腔」（『枯木灘』）と化することによつて、意識的存在としては空無の地点に自己を置くこととしていたのは、ともすると近似してしまいがちな実父龍造から自己を差別化するための手立てにほかならなかつた。同時にそれは近代の第二次産業のシステムに自己を埋没させる行為であり、また神話をはらんだ熊野の自然と合一する営みでもあつた。そうした形で秋幸は自己を空無化する、いいかえれば象徴的に去勢することによつて、ラカンのいえばこの国を支える象徴界に身を置いていた。一方龍造は浜村孫一という戦国時代の武士を鏡像とし、その鏡像と自己を重ね合わせようとする象徴界の住人であり、それゆえ経済的には相当の成功を収めながら、自己検証への執着に動かされつづける揺らぎのなかに生きつづけていた。

『枯木灘』の六年後に発表された『地の果て 至上の時』を特徴づけるのは、これまで見たように、路地の消滅が喚起する、潜在的な〈天皇〉の喪失によつて前景化される、象徴界の秩序の不在であつた。興味深いのはそれによつて、秋幸が端的な事象と欲望によつて織りなされるカオスの世界である現実界の側に移行しうるのに対して、想像界の住人として生きていた龍造が、同一化の対象を想定することが困難になることで、その生自体が追いつめられていくことである。小森陽一は『地の

果て』をやはりラカンのな図式を用いて構造化し、「秋幸の立っている空間と時間は、象徴界と想像界が重なりあいながら、両方向に引つ張りあつてゐる裂け目にほかならない」と述べている（7）。しかし秋幸が「象徴界と想像界が重なりあう時空に生きていたのは、むしろ『枯木灘』においてである。ここでは秋幸は先に述べたような形で自己を象徴界の秩序に合一させようとしていた一方で、彼自身も龍造の語る浜村孫一の伝説に惹かれ、自分こそが孫一の末裔であると思う想像界の幻想に捉えられてもいた。一方小森も指摘するように、秋幸は秀雄の殺害によつて法・制度という象徴界の力が露出した場である刑務所で三年間を送ることで、「十分に去勢されつく」している。であれば、秋幸がそこから象徴界と想像界の狭間に移行すると考えるのは不自然であり、むしろ「去勢されつく」すことによつて、あらためて現実界の混沌を受容しうる地点に回帰していったと考えるべきであろう。現に前二作と比べれば、秋幸は仕事や情事の話題をめぐつてはるかに容易に周囲の人間と同調している。『地の果て』の秋幸はすでに自身を何らかの象徴的拡張をもつ対象や、伝説的な人物に自己を重ね合わせようとする熱情とは無縁になつており、「ただ誰でもなく自分が竹原秋幸であればよかつた」（第二章）と思うのである。

反面龍造は『地の果て』においても自己の鏡像を求めるのであり、その対象がここでは秋幸に想定されているアイロニーは看過しえない。つまり浜村孫一が伝説化された人物であれば、どのような状況であつてもそれを理念的な鏡像として対象化することは可能なはずであるにもかかわらず、ここでは龍造は孫一に合一化する役割をすでに秋幸に委譲したかのよう

の分身的な実子との連続性を確保しようとするのである。展開の前半部分でも龍造は周囲の人間に「わしのはなにもかも秋幸のものじゃ。土地も財産もこの浜村龍造でさえ秋幸のものじゃ」(第一章)といった言葉で、秋幸が自分を継ぐ存在であることを公言している。けれどもそれは同時に、『枯木灘』では周囲の嘲笑をもろとせず、血縁的な連続性をまったく証しえない戦国時代の武士を顕彰する碑を建てた龍造の不逞のエネルギーが失われていることを示している。この龍造の衰弱の基底にあるものこそが、『地の果て』における象徴界的秩序の崩壊にほかならない。

ここであらためて考えるべきものは、ラカンの図式における想像界と象徴界の関わりである。考慮すべきなのは、ジェーン・ギャロップが鏡像段階において予期されるものが、「整形され、組織化された、自我の理想的な形」(椎名美智訳)であると述べる⁽⁸⁾。ように、成人後の人間にとつての鏡像が、単に自己の映し絵であるのではなく、そこに必ず何らかの理想性が伴っているということだ。ラカンが『エクリ』で挙げる、離乳期の幼児に与えられる鏡のなかの自己像⁽⁹⁾は、自己認識の不在が前提される鏡像であり、人間関係のなかで自己像を多少とも挿んだ後における鏡像は、現在の自己に対する修正効果を期待される要素をはらんでいる。たとえば少女にとつての女の子の人形は明らかに鏡像だが、それは美しさや愛らしさといった、社会において望まれる価値を備えることによつて、鏡像として機能しているのである。その点で、想像界は象徴界の備給を受けつつ成立しているといえよう。

したがって象徴界の秩序や体系が崩壊することは、想像界に

おける営為を阻害することになる。『地の果て』の浜村龍造が抱いている困難は、そこから生じていた。路地の消滅は、それが逆説的に表象していた、日本の文化的体系の核としての天皇(家)の象徴的喪失と等価であり、順序を変えていえば、日本社会の文化的輪郭の喪失が、一九八〇年代初めに現実起こった路地の消滅という事態に喚起される形で、〈天皇〉の喪失という暗示的イメージをもたらすことになったのである。

この作品の時間的な舞台が混乱をはらんでいることも、そのことと照応している。これまで中上は三部作の主人公である秋幸の年齢を、基本的に自身の生年である一九四六年に合わせて設定し、秋幸の生きる状況も、執筆時ではなくその年齢時の日本を背景としてきた。たとえば前作の『枯木灘』にはポウリング場建設の話題が盛り込まれているが、それは執筆時の一九七六年よりも、中上が作中の秋幸と同じ二十六歳で、日本でポウリング・ブームが持続していた一九七二年にふさわしいといえよう。したがって秋幸が二十九歳になっている『地の果て』の時間は一九七五年であるはずだが、ここではそこに執筆時である一九八〇年代前半の時間が侵入し、混在している。すなわち後述するように、話題として盛り込まれている「水の信心」のモデルとなった事件は一九七五年に起こっている一方で、前に見たように新宮の路地が消滅したのは一九八一年であり、それらが作品ではほぼ同時期の現象として語られているのである。おそらく中上にとつて路地の消滅は、単に自己の出自を空無化する出来事であつただけでなく、その空無性が現代社会の状況を象徴するものとして受け取られたために、作品のモチーフを強化するべく、作中に複数の時間を混在させる設定を

施したと考えられる。

それによって前二作と比べて『地の果て至上の時』の時間は、執筆時の一九八〇年代前半により強く引き付けられている。「水の信心」の挿話も、一九七〇年代の地方都市に起きた出来事というよりも、八〇年代の精神的退廃を物語る現象として位置づけ直されているのである。この出来事は、秋幸の妾腹の従弟である徹が、その叔母にあたるユキとさと子に勧められ、水だけを飲み、穢れを取るために竹ぼうきで体を打たれるという修行をつづけることで衰弱していったのが、秋幸らの知るところとなり、次第にその全貌が明らかになっていく。信心の道場は秋幸の高校時代の一級上であった齋藤の家にあり、そこで徹は信心する老婆たちによって打たれつづけた。齋藤の老母も徹になされたのと同様の仕打ちを受けて死に至らされたにもかかわらず、死体をそのままに放置して行をつづけたのが露見し、事件化することになったのである。

この挿話の基となった出来事は一九七五年に新宮市内で起きたものであり、事件の当事者が中上の高校の同級生であったことが、『化粧』（一九七八）所収の「蓬萊」で述べられている。事件を伝える『紀南新聞』一九七五年九月一九日に記された行の内容は、『地の果て』で描かれるものとはほぼ同様だが⁽¹⁰⁾、実際の事件では単独の「狂信一家」（『紀南新聞』）によるおこないであったものが、『地の果て』では齋藤の一家にとどまらず、秋幸の近親者を含む街の人びとを巻き込む拡がりを与えられている。それによって「水の信心」は、宗教の退廃した形であるとともに、路地消滅後の新宮の人びとの間に蔓延しつつある不安の産物として現れている。「水の信心」が路地の消滅と因

果性をもつことは、臥龍山の撤去によって街の地形が一変し、それによって「土地の誰もが昨日まで二千年もの昔から熊野信仰の都として栄えていた土地が、まるで異教徒の渡来をむかえたようになにもかもがくつがえされるのを眼にし、言いしれぬほど不安になった」という記述につづいて、その「土地改造」の工事の結果、街のいたる所から水が吹き出し、「それにうながされるように水の信心は広まっていった」（第二章）と述べられているくだりにも示されている。

もともと多雨地帯として水に恵まれた熊野地方は、那智の滝への信仰や、湯の峰温泉で湯治をした小栗判官の物語などと相まって、「水」と信仰が密接に関わる地域である。また熊野川の河口に位置する新宮市は、かつては川の一部であったように、「元々どこを掘っても地表一メートルもすれば丸く角の取れた石が現われ」ところから、この土地が「海に広がった熊野川の大きな中州が流れの変化によって陸になった」（第一章）結果であるとされる。この街のどこを掘っても水が湧き出るのもそのためであったが、その点で「水の信心」は、この土地のもつ歴史性、風土性と結びつきつつ、実態としては古来の熊野信仰とはまったく無縁の、あくまでも現在の社会に特有の現象として位置づけられている。この信心の主宰者である齋藤自身、「一神教は砂漠で生まれ、水の信心は日本の神秘熊野の緑の中で生れた」のであり、「砂漠では乾き、熊野では腐る。腐り続けて水に溶ける」（第三章）のだと自嘲的に語っている。それがここで追ってきた、路地の消滅が喚起する（天皇―日本）の幻想が空無化するポストモダンの状況の進行と呼応することは明らかだろう。

しかし『岬』や『枯木灘』について眺めたように、中上健次はもともと六〇年代的な荒々しさを主人公から浜村龍造という副主人公的人物に転移させ、主人公の秋幸自体は、むしろ土方の仕事に自己を埋没させる「おとなしい」(渡部直己⁽¹⁾)青年として象ることによって、ポストモダンの状況を作品化してきたはずであった⁽¹²⁾。その系譜を踏まえれば、『地の果て』が描き出しているのはいわば〈ポスト・ポストモダン〉的状况である。ミラード・J・エリクソンは『ポストモダン世界』で、現在時に受け継がれた文化的正統性を「モダン」とした上で、そこからの逸脱として生じる「ポストモダン性」が「ポスト・ポスト・ポスト……」といった形で重層しうる可能性を指摘している⁽¹³⁾が、それは日本の状況にも当然あてはめられる。主に秋幸の形象によって担われてきた中上の世界の「ポストモダン性」は、『地の果て』において一層推し進められた形で提示されているのである。

秋幸自身もここでは、前二作においてそうであった、肉体労働に自己を解消し、みずからは寡黙であるような青年ではなく、卑俗な好色さを漂わせ、龍造や朋輩たちにも議論を仕掛ける多弁さも示している。もともと想像界に距離を取りつつ生きていた秋幸にとって、「去勢」を重ねることで現実界の混沌に回歸することは十分に耐えうることである。一方想像界の住人である龍造にとつて、ミクロコスモスの象徴界であった路地が消滅し、想像界への備給が断たれることは、彼自身の存在を危うくせざるをえない。路地の消滅は紀州熊野の歴史的幻想の衰滅を派生させ、浜村孫一の幻想も龍造を支えるだけの強度をもちえなくなる。そのため龍造は秋幸という、眼前の鏡像への

合一を図るほかなくなるが、想像界にさらに疎遠になっている秋幸は当然それに与しえず、そのため龍造は自死へと追い込まれていくことになる。龍造が遺書代わりに「戦乱の時代の忍者の苦闘の歴史」などを描いた漫画の切り抜きとともに、「ローマ法王にあてた何通もの封筒」(第四章)を遺すのは、想像界を賦活すべき象徴界の復活への願いを具体化したものであったといえよう。

4 〈東アジア文化圏〉のヴィジョン

アイロニカルなのは、この悲劇的な帰結が龍造自身の手によつてもたらされたものとして位置づけられていることだ。すなわちこれまで路地との連関をさほど緊密には託されなかつた龍造は、先に見たように『地の果て 至上の時』ではその地主であった人間として示され、路地の消滅自体が、象徴的には龍造自身によつてもたらされた事態として語られている。「秋幸が秀雄を殺したから浜村龍造は山も路地も一挙に消し去つたのだ」という記述は、秋幸の根としての空間を無化することを彼への復讐としようとしたことを示唆しているが、皮肉なことにそれは逆に龍造自身の存在を危うくすることになったのである。この悲劇的アイロニーの主体とするために、龍造に路地の主的な輪郭が遡及的に付与されていたといえるが、それは同時にこの作品のはらむ寓意的な側面を明確にしてもいる。つまり龍造が六〇年代を軸とする戦後日本の喩であるならば、彼の辿る帰趨は、文化的拡散と物質的欲望の支配するポストモダ

ンの状況が、まさに戦後社会の必然的な歩みからもたらされたものであることを物語ることになるからである。

もちろんこうしたアイロニーは、中上健次に先立つて三島由紀夫が繰り返し描いた主題でもある。『豊饒の海』でも、最初の二巻では、それぞれ「和魂」と「荒魂」として想定される文化性と結びつく情念に駆られた若者が、彼岸へと突き抜ける行動に身を挺するが、その連続性が前提されながら、第三巻の主人公ジン・ジャンは、太平洋戦争後の日本を舞台とする後半部分では、肉体的魅惑の化身として姿を現すにとどまり、第四巻に至っては、主人公の透は転生者の位置から脱落し、虚無的な快楽に耽るだけの人間として描出されている。一九七五年という、執筆時においては近未来にあたる年に至る日本を舞台とする最終巻の『天人五衰』は、完全にポストモダンの世界として構築されている点では、同じ年を表面上の背景とする『地の果て』と軌を一にする着想をもっている。もともと三島も太平洋戦争という大きな近代の物語の終焉とともに現れた作家であり、その点ではポストモダン性を起点としている。しかし周知のように三島は理念化された〈天皇〉や〈戦い〉の物語によって、アメリカの軍事的庇護の産物でもある戦後の平穏さを相対化する方向に進んでいくのであり、その点ではモダンの残滓に執着する想像界の住人として生き抜いた作家であった。

それに対して中上健次も村上春樹も、〈物語〉の不在のポストモダンの状況を表現の前提として選び取った作家であり、そのなかで主人公が自己定立しうる可能性を模索してきた。両者がそれぞれの三部作において「おとなしい」相貌を持つ青年を主人公とすることが多かったのは、そこからもたらされる共通

性であったが、『地の果て』において注目すべきなのは、路地が逆説的に担っていた〈天皇〉の物語の解体後の状況が前景化されているとともに、そこに未来への視座を織り交ぜつつ、新しい象徴界の像が提示されていることである。すなわちここでは路地の消滅と呼応する形で、『枯木灘』で語られていたような、古代から近世に至る熊野の地がはらむ歴史的幻想の系譜は影を潜める反面、人間や事物が空間的に移動、拡散するイメージがせり上がってきている。女たちが耽る「水の信心」における「水」も流動するイメージを漂わせているが、路地跡に集まってくる、ヨシ兄を首領とする浮浪者たちは、文字通り定住性を持たない浮遊する者たちである。さらにヨシ兄が語る「ジンギスカン」の物語は、それまで隠しもたれたきた〈天皇〉に代わる、新しい象徴界の核としての位置を想定されている。

ヨシ兄を筆頭とする路地の者以外蒙古高原を走り廻っていたジンギスカンの純血の末裔はいないが、ジンギスカンが渡来して千年の時間に路地からもれ出た血は拡がり日本中に浸透している。ヨシ兄の狂おしい熱情と妄想は広がった。再びこの地から騎馬民族の血を引いた軍団を組織し、騎馬民族の血を引いた者らに結集を呼びかけ、平和裡に日本から朝鮮半島に行進し、さらに今一度父祖の地にもどろうと呼びかけて、一大民族移動して馬が自由に走っても容易には行きつかない広い草原にたどりつく。その草原は日本語、韓国語、中国語、蒙古語がそれぞれ住んでいた土地の訛のようにあるが、歌と踊りが言葉の不便を取りのぞいてくれる。ヨシ兄は熱情と妄想にたえきれず病室をあけてまわり、たまたまそこにいた赤ん坊のオシメを取って

尻をめくつて蒙古斑を確認し、ジンギスカンの子じゃと叫んだ。
(第二章)

月経が止まった共生者のスエコに伴つて産院を訪れたヨシ兄は、そこで蒙古斑を持つ赤ん坊の写真を目にし、このような「熱情と妄想」に捉えられる。そこでは路地の人間は「ジンギスカンの純血の末裔」として想定され、自分たちの呼びかけによつて東アジアの人間が結集して、言葉の違いを超えた交わりを持つイメージが描かれている。「ジンギスカン」はここでは決して侵略的征服者の象徴ではなく、大陸と半島と日本を股にかけて自在に行動し、生活する者の謂なのである。

川村湊はこうしたヨシ兄の描く「ジンギスカン幻想」ないし「東アジア的妄想」について、それが「浜村孫一神話を相対化し、卑小化すると同時に、「路地」という世界の歴史的、幻想的な基底をいつきよに持ちあげ、拡張させる働きを持つている」と述べる一方で、雑草の生い茂る空間と化してしまった路地跡に、果たして読者が「海や半島や大河によつてへだてられた「蒙古の大草原」を幻視することができらうか」（傍点原文）という疑問を呈している¹⁴。確かにヨシ兄が作中で語りつづけるジンギスカンの幻想は、希薄なりアリティイしかもちえていないが、同時にそこに中上が込めた強いモチーフを看過することはできない。川村が、ヨシ兄の語る「ジンギスカン幻想」や「東アジア的妄想」が「浜村孫一神話を相対化し、卑小化する」と見なすのは順序が逆であり、「浜村孫一神話」の基底をなす日本の歴史的、文化的系譜の逆説的な核として象られてきた路地が消滅することによつて、その空無を埋めるべく

「ジンギスカン」や「東アジア」の幻想が浮上してきているのである。ここでは実現の可能性の乏しい「妄想」としてであれ、日本、中国、韓国、モンゴルといった東アジア全域が、連帯しつつ（アジア人）というシニフィアンの連鎖によつて新しい象徴界を構成するというヴィジョンが提示されている。

もともと中上は東アジアとりわけ韓国との関わりに強い関心を寄せる作家であり、『熊野集』所収の「花郎」では「もちろん韓国には並々ならぬ関心が以前からあった」と述べられている。その理由としては、路地で暮らしていた少年期に、韓国人の集落が近所にあつたことや、三番目の姉の夫が韓国人であることなどが挙げられ、熊野の「クマ」という名も、韓国の古称である「コマ」と縁があるのではないかという推察が述べられている。また韓国の作家尹興吉との対談『東洋に位置する』（作品社、一九八二）でも、中上は尹を不思議がらせるほどの韓国への強い関心、愛着を語っている。関心の所以自体は「花郎」に語られているものとはほぼ同じだが、秋幸の母であるフサの半生を描いた『鳳仙花』（一九八〇）を話題としたやり取りでは、中上は『枯木灘』のモチーフに言及しつつ次のように語っている。

(略)『枯木灘』というのは、鉄とか青銅とかそういうものの神話をもとに日本を描こうとしたとするなら、『鳳仙花』というのは何なのかというと、鉄や青銅ではなしに、農耕とか、日本は韓国からも来たけれども中国の江南地方から大半は来ているわけですね。そういうことで来ているけれども、やつぱり北方から、あるいは島伝いからも来ているものがあるとすると、

韓国から渡ってきたというのは、ある意味では鉄とかその他優
秀な文明を持って来て、天皇家なんかもそうだと思うんですけど
れども、もう一つ忘れてならないのは、東南アジア全域みたい
な部分、そこから日本が見られるというか、日本が来て、日本
が出来上っているという観点も必要ではないかと考えてもいる
わけです。

ここでははっきりと、「天皇家」も含めた日本文化が底辺に
おいて中国、韓国をはじめとするアジア諸国と強い連繋をも
ち、そのなかで成り立っているという認識が語られている。韓
国の作家を前にして語られているという条件を差し引かなけ
ればならないとしても、中上が日本を東アジアの一国として相
対化しつつ、より大きな規模の文化圏を形成しうる可能性を描
いていたことは疑いない。実際歴史家の上田正昭が「飛鳥は何
といつても朝鮮文化を抜きには語れない」と発言する⁽¹⁵⁾よう
に、奈良を中心とする古代の近畿圏の文化は、大陸、半島と一
体化する形で形成されていった。中上の発言もそうした事情を
踏まえているが、この東アジア文化圏のヴィジョンが、現実の
路地の消滅を契機として喚起された、〈天皇〉の幻想の空無化
と背中合わせに、『地の果て 至上の時』を貫流するモチーフと
して機能しているのである。

5 交通する木材

もつとも『地の果て 至上の時』で、東アジアの連帯を口に

するヨシ兄自身は一人の「シャブ中」にすぎず、その言葉も実
現の可能性から隔てられた「妄想」の域にとどまっている。け
れども見逃せないのは、この作品において日本と周辺諸国を交
わらせるイメージが、様々な出来事や挿話として盛り込まれて
いることで、ヨシ兄個人にヴィジョンを現実化する力はないに
しても、作中の表象としてはその様相が具体化されているので
ある。コンピュータの技術者で革命運動家でもあるチェンと
いう台湾人が登場するのは、その挿話の一つだが、「水の信心」
における「水」も、単に現代の精神的退廃を象る要素として取
り上げられているだけでなく、ヨシ兄の語るヴィジョンと連携
する積極的な文脈も備えている。つまり「水」は、東アジア諸
国を連帯させる「一衣帯水」的な近しさの根拠とも見なされる
からだ。現にヨシ兄は「たかだが孫一などジンギスカンにかな
わん。蒙古から世界中を走り廻ったんじゃさか。七つの海がわ
しらのもんじゃ」と語っている。また一説ではジンギスカンつ
まりチンギス・ハーンの「チンギス」の名がテュルク語で「海」
を意味する「テンギス」にちなむともされる。

この〈水―海〉を媒介とする東アジア諸国の連携は、『地の
果て 至上の時』で秋幸が〈労働者〉として身を置いている領
域にも込められている。『岬』『枯木灘』では土との交わりに
自己を見出していた秋幸は、『地の果て』においては、浜村龍
造の経営する浜村木材の一員として木材を売買する仕事に携
わっている。自然との関わりを契機としている点では秋幸の居
場所の変化には連続性も見られるが、両者の間には質的な差異
がある。つまりこの作品で秋幸が関わっているのは、肉体を直
接活動させる度合いを少なくし、基本的には木材という自然の

産物を商品として流通させる仕事だからである。日高昭二はこの秋幸の社会的営為の変化について、『枯木灘』の秋幸が、その身体を風景に染めつつ労働に従っていたとすれば、『地の果て至上の時』の秋幸は、一転して風景の向う側に、資本を見つめる者である」と述べ、樹木をはじめとする自然が「資本」として対象化されていることを指摘している⁽¹⁶⁾。この視点は『地の果て』全体が、一九七〇年代後半から八〇年代にかけてのポストモダンの状況の進行を映し出している以上、容易に了解される。けれども『枯木灘』においても、秋幸は単に風景に染められて肉体を活動させていたのではなく、一九七〇年代前半の第二次産業の末端を担っていたのであり、そこからの変容が『地の果て』に刻みつけられていることを見逃すべきではない。

手持ちの山はひとつもなかった。注意深く伐り出し、売り、浮いた利潤で二束三文の雑木山を買い、折を見て人を入れて雑木を払い、杉の苗を植える。そうやって一つずつ山を増やしていく。(中略)秋幸は思う。人夫に指図して木を伐り倒しながら、親から子へ、子から孫へとつづいた者らの血の流れと、よかれと願う愛情のようなものをも、斧を入れ、伐つて倒す。木は末期になって初めて声が出せたというように、軋む音をたてながら倒れる。

(第二章)

秋幸自身が下草を刈る肉体労働に従事する場面も描かれるものの、この作品における木材業は、こうした他人が植林した山を手に入れ、資産を増やしていくという不動産業的な色合い

を強く帯びている。加えて木材を扱う生業としても、みずから植林し、さらに下刈り、枝打ち、間伐といった生育のための作業を繰り返して伐採に至る過程を管理するのではなく、手に入れた山林の樹木に「斧を入れ、伐つて倒す」という側面に比重がかけられている。秋幸がかつて土方として携わっていた建設業は、自然への侵略をその内実としながらも「夜明と共に起き出し、日が昇りはじめると土を掘り起し、コンクリをつくり、道をつくり橋をつくり、日没と共に働くのをやめ」(第一章)と回想的に語られるような、具体的な物をつくり上げる生産性を持ち、同時に秋幸はその仕事で自然のリズムとの合一を実感していた。「二十六の時とはまるつきり異なったもう一人の秋幸のような気がし」(第一章)てくるのである。

こうした秋幸の意識は、『地の果て 至上の時』で秋幸が身を置く木材業が、もっぱら樹木という自然の産物を商品化する業種として位置づけられ、そこで働くことが自然との乖離を生じさせていることを物語っている。しかしそれによって秋幸の現在の生業は、作品のモチーフと連繫することになるのである。戦後の木材業は外材との熾烈な価格競争を強いられ、それに対する十分な適応が達成されないままに、次第に衰退の道を辿ることになった。もつとも作品の時代的背景をなす一九八〇年前後は、比較的木材の需要の大きかった時期であり、和歌山県においてはピーク時の一九七二年の二五七万立方メートルにははるかに及ばないものの、一八〇万立方メートル前後の需要があり、そこから高度経済成長時の建設ブームの退潮とともに、二〇〇二年には約三分の一にまで減少していく。需要に占める

外材の割合は、全体の量が減少するにしたがつて低下していくが、一九八〇年においては八割弱を占めていた¹⁷⁾。こうした外材との競合が木材を一層自然の産物というよりも、流通する商品として眺めさせることになる。『地の果て』でも、「木の国」としての神話的な起源をもつ熊野の地場産業である木材業が晒されている状況について、次のように述べられている。

じりじりと不景気がしのび寄ってくるのは材木を商う者なら誰でも感じているが、それは一つの理由があった。一つは昔、この地方の者らが日本のどこよりも先がけて台湾材や朝鮮材を安く仕入れた歴史を持つ外材輸入と、さらに一つは、欧米風の建物が流行り新建材と称する加工品が大量に出まわった事だった。外材輸入は今も東南アジア、シベリヤ、カナダ、アメリカから輸入しているが、品質は少々悪くとも量と安さで防ぎようがないほどだったし、新建材は印刷技術の発達と貼り物技術の進歩により柱材に使うほどになっていた。(第二章)

ここに語られているものも、作品全体で変奏されるポストモダンの状況の進行と密接に関わっている。「印刷技術の発達と貼り物技術の進歩」により産み出される「新建材」とは、まさにポストモダ的な模範木材である。さらに「外材」と競合する状況は、「台湾」「朝鮮」に加えて「東南アジア、シベリヤ、カナダ、アメリカ」という、一層規模を大きくした諸外国との関わりを提示することで、「ジンギスカン」のイメージに集約される東アジア諸国との連携のヴィジョンを補強している。もちろん商品の流通において、外国との競争が生じるのは現代に

おける一般的な現象だが、「木材」という自然の産物がアジアをはじめとする世界各地から日本に参集して市場を脅かす状況は、やはり東アジア諸国の交通のただなかに日本を位置づけようとするヨシ兄の「ジンギスカン」の幻想と響き合うことになる。少なくとも、新宮―熊野という限定された土地を垂直に掘り下げる行為が、日本の神話的、歴史的幻想を喚起していた『枯木灘』の様相と比べれば、木材の流通という現象が、「水」「海」「遊牧民」といった、水平の次元で展開する幻想を変奏させる『地の果て』のモチーフの一環をなしていることは否定しえない。

『地の果て』の着想を引き継ぐように、この後中上は未完の『異族』や『物語ソウル』といった、日本とアジアの関わりを主題化する作品を繰り返し書くようになる。興味深いのは、村上春樹にも中国をはじめとするアジアへのこだわりがあり、『ねじまき鳥クロニクル』（一九八五―八六）をはじめとする作品群にそれを盛り込んでいくことだ。けれども（アジア）に対する眼差しには中上と村上の間でかなりの差異が認められる。すなわち村上にとってアジアとは、近代の歴史において日本が侵略行為の対象とした地域であり、そのことが喚起する負い目を引き受けようとする姿勢を持っている。それは山手線の反対方向の電車に、在日中国人の少女を乗せてしまった挿話を含む『中国行きのスロウボート』（一九八〇）などで、目立たない形で語られていたものが、次第に表現の前面に押し出されてくる経緯を辿って明確化されてくる。この村上の着想や方法は、日本が中国、朝鮮をまさに植民地化しようとする時代を生き、その状況を作品に表象しつづけた夏目漱石のそれと近似してい

る。そのつながりについては別の場所⁽¹⁸⁾に詳述しているが、(アジア)に向かう中上の意識は、ある意味では漱石、村上よりも積極的であり、あるいは楽天的でもある。それは同時代人でも中国に出征した父親を持つ村上と違って、尹興吉との対談でも語っていたように、中上にとつて韓国をはじめとする(アジア)がもともと親しい相手だったからであろう。けれども『地の果て至上の時』でも示唆されているように、中上のヴィジョンは、日本の文化的固有性の空無化と背中合わせであり、このアナキー性をはらんだ(ポスト・ポストモダン)的世界の仮構性を、小説のリアリティーのなかで追求するという道を中上は自身に課することになるのである。

註

(1) ここでは文脈の自然さを優先して『枯木灘』の箇所を取ったが、『地の果て至上の時』の本文中では、第二章に秋幸が「フサの私生児として兄姉と六歳まで暮し」と記され、第三章にも「路地でフサの私生児として先夫の子供らと六歳まで暮らし」という記述があり、二作の間に設定の揺れが見られる。なお高澤秀次の『評伝 中上健次』(集英社、一九九八)によれば、中上自身が母ちさとが中上七郎と同棲生活に入っただのにもなつて春日から野田に移り住んだのは一九五三年四月であり、この時点で中上は満六歳であった。したがって『地の果て』の設定の方が、中上自身の軌跡とは合致している。

(2) 路地の消失の背景をなす新宮市の開発事業については、主として若松司・水内俊雄「和歌山県新宮市における同和地区の変容と中上健次」(大

阪市立大学『人権問題研究』1号、二〇〇二)と、そこで取り上げられている『紀南新聞』の記事によつた。

(3) 四方田犬彦「貴種と転生・中上健次」(新潮社、一九九六)。

(4) 赤坂憲雄「王と天皇」(筑摩書房、一九八八)。赤坂は天皇を「あえかにして美しく小さきハタモノの結晶体」と見なし、終戦後昭和天皇がマッカーサーと並んで撮られた写真は、日本人に衝撃を与えると同時に、古来の天皇の像に叶うものでもあったと述べている。ここでも言及されている福沢諭吉以来の「天皇不親政論」の系譜は、その事実的妥当性とは別に、日本人の天皇観の中心をなすものである。

(5) 詳しくは拙著『三島由紀夫 魅せられる精神』(おうふう、二〇〇二)で述べている。

(6) 江藤淳は『千年の愉楽』を「文字による分節化をしりぞけ、それに替わる声による分節化をもつてしようとした」(傍点原文)試みとして捉え、オリウノオバをその「声」の担い手としている。しかしオリウノオバは(語り手)ではなくあくまでも路地の記憶を司る者であり、一文のなかで主語が揺れることが多いこの作品集の文体は、確かに日本語の統辞法を破つて見えるように見えるが、それはむしろ語り手の主語―主体を曖昧にすることによつて、それを超越する存在―天皇―を示唆するための方法であつたとも受け取られるのである。

(7) 小森陽一「自己言及の不可能性―『地の果て至上の時』のまなざし」(『ユリイカ』一九九三・三)。小森はこの作品における「まなざし」が、もつぱら外界に向けられ、自己を指向しないことを指摘し、そこから表題にある「自己言及の不可能性」がもたらされているという見方を示している。これは秋幸が想像界と疎遠になり、鏡像を介して自己検証をおこなおうとしないという、本論における観点と方向性としては合致している。

- (8) ジェーン・ギャロップ『ラカンを読む』(富山太佳夫・椎名美智・三好みゆき訳、岩波書店、一九八五)。
- (9) ジャック・ラカン『エクリ』(I、弘文堂、一九七二)所収の「わたし」の機能を形成するものとしての鏡像段階」(宮本忠雄訳、原論文は一九四九)。
- (10) 事件と作品内の出来事の差違としては、事件の拡がりの他に、作品のなかでは竹ぼうきで体を打たれるのが修行の一環として描かれているのに対して、『紀南新聞』の記事によれば、現実の事件では水を飲みつづけられない場合の罰として与えられていることが挙げられる。総じて中上はこの事件を浸透性と退廃性によって特徴づけられる宗教的現象として位置づけようとしている。
- (11) 渡部直己『中上健次論——愛しきについて』(河出書房新社、一九九六)。
- (12) 拙稿「転移する暴力——『岬』への系譜」(『紋説』Ⅲ—01、二〇〇七・八)。
- (13) Milard J. Erickson, *The Postmodern World*, Crossway Books, 2000.
- (14) 川村湊「世界」の輻輳」(『文芸』一九八三・七)。
- (15) 『座談会 古代日本と朝鮮』(司馬遼太郎・上田正昭・金達寿編、中央公論社、一九七四)所収の「大和の飛鳥」(出席者は編者三名と伊達宗泰)。
- この座談会では司馬遼太郎も「大和を開いたのは朝鮮から来た連中であることはたしかですね」と発言している。ここでも言及されるように、万葉歌人の山上憶良は渡来人の子息であるともいわれ、また「奈良」の地名自体が朝鮮語の「ナラ(国)」によるものであるとされる。
- (16) 日高昭二「風景と資本の物語——『枯木灘』から『地の果て 至上の時』へ」(『國文学』一九九一・一二)↓『文学テクストの領分——都市・資本・映像』白地社、一九九五)。
- (17) 和歌山県における木材業の変遷については『木の国和歌山の森林・林業』(近畿農政局和歌山統計・情報センター編、二〇〇四)を参照した。
- (18) 拙稿「受動的な冒険——『羊をめぐる冒険』と〈漱石〉の影」(『東京外国語大学論集』第74集、二〇〇七・七)。