

〔書評〕

中川成美著 『語りかける記憶——文学とジェンダー・スタディーズ』

中村 三春

*

言説で論争するとは、やたらに腹を立てて相手を叱責したり攻撃することではない。そもそも論争で勝利を取めるということがあるだろうか？ 議論によって相手の思想や行動を改めさせることはできない。もし外見上そう見えたとしても、それは端的に暴力や強制の類と変わりがない。論争には終わり（end）がなく、論争することじたいが目的（purpose）なのだ。介入はあくまでも論争の副産物であり、そして論争は無数の変項を持つ複雑な函数にほかならない。

性（セックス、ジェンダー、セクシュアリティ）というトピックス群を切り口とするこのテキストが、ここ十年來論議の沸騰している理論的フェミニズムの実践であり、極めて論争的なメッセージを発していることは疑いもない。しかも、このステージに招待

された女性作家の数の多さ、個性の多様さは類を見ないほどである。そこには、ざつと数えても樋口一葉、林芙美子、高橋たか子、笹野頼子、松浦理英子、尾崎翠、室生犀星らの小説が呼び出され、さらに成瀬巳喜男とジョン・カサヴェテスの映像までもが召還される。ただし、論者のスタンスは自由気ままにそれらを横断したり、声高にドグマを刀として裁断するというような種類のものではない。このテキストの序論の位置を占める巻頭の論考「放浪・自己語り・女性——近代女性文学と語る欲望」は、それらを検証する際のスタンスを厳しく自己規定したチャプターである。そこで中川は「放浪」を語る近代のテキストに触れ、次のように述べている（16ページ）。

女性テキストを「自己語り」というフィクショナルに生成するリアリティーの確認として見直せば、「物語」という構造枠に帰納できない「語る主体」（言表行為の主体）の自己言及的な痕跡がたどれるであろう。そこには「なぜ語るか」

という問いを書記しながら、そこに印字された小説内の「語りの主体」（言表の主体）に現実の「語る主体」が問いかけを繰り返すという、メタフィクショナルな行為が媒介しているからである。

「フィクショナルに生成するリアリティー」すなわち「虚構的に生み出される現実感」を女性テクストの「自己語り」に認め、その中軸としての「語る主体」に、ロマネスクな「語りの主体」とアクチュアルな「語る主体」の葛藤の場を認める。同じことは端的な具体例として「小説」（虚構）と「自伝」（リアリティー）の「狭間」における自己言及的テクストとも言い換えられる。ここに示されたスタンスとは、まず女性や男女関係における性というトピックを、純粹に芸術的アートの領域な、または人工的なフィクションとしてとらえるのでも、また逆に純粹に社会的で歴史的な現実としてとらえるのでもなく、そこに介入する主体が常に二つの領域に関わりながら自己言及する螺旋的な苦闘の様相こそを、テクストの本質的契機として見なすという立脚点である。さらにまた、その解読コードは、「現実の『語る主体』」（書き手）、テクストの構造枠に収まらない「語る主体」（言表行為の主体）、そして小説内の「語る主体」（言表の主体）という、幾つもの主体の錯綜がメタフィクショナルなループにおいて介入するというものである。（私はこの語りの審級の区別に常々意識して注目しているが、これほどチャタリングに活用した例を知らない。）えてして、ドラマの強硬な当てはめに終始しがちな問題系に、論者は徹底して

対象の豊かさの側につく方法論によって柔軟に対処しようとした。そこに感じられるのは、論ずる観察者自身も客体との切り離せない反照的循環ループに位置を占め、次々にその位置をずらしつつ、論争し続ける主体たらんとする意志にほかならない。従って先の「語る」三項に「読む（聴く・見る）主体」を追加した、オートポイエティックな場の中に、このテクストは投入されている。そしてその場とは、性差の文化全体とリンクする性質のものなのである。

*

細部を見つめ直すそのスタンスゆえに、このテクストは概括することを許さない。だから、近代的労働認識とセクシュアリティのあり方の矛盾という観点から読み解いた「さやけき月の夜に―樋口一葉『十三夜』論」とか、「女性性」という制度のトラウマに発する「私語り」の欲望が「いのち」と宗教への志向を解発したと見る「生命の風景―高橋たか子と『いのち』」とか、近代家族の誕生と引き替えに抑圧された「家族のセクシュアリティ」を室生の『杏っ子』に看取した論とか、このような要約では、原文にある精緻にしてダイナミックな躍動感や、対象の多方向的な欲望を掬い取ろうとする包容力はすべて失われてしまう。労働・家族・放浪・戦争・生命・性行為・精神分析・慰安婦問題、その他の、デイスクールの螺旋に現れるユニークな着眼点は、枚挙する

のに暇がない。しかし、無謀を承知でキーポイントとなる概念を強引に取り出すとすれば、それは主体となるべき(身体)と、その(身体)のありうべき(居場所)との喪失と、そこからの回復への意志となるだろうか。

その名も「(居場所)のゆくえ―笹野頼子とノマディズム」と題された章では、笹野のテクストを初期の「海獣」「冬眠」「夢の死体」から、「なにもしてない」「居場所もなかった」にかけて追跡する。ここでは、(身体)の拘束から脱しノマドとなって漂う主体のあり方が、(居場所)を求めてテクストの内と外を出入りするようなハイパーテクスト性として記述される。例えば文字通りの「居場所もなかった」では、書き・語り・読む行為の間の差異が無化され、相互に言及し合う場においてあの虚構と現実との交錯の場が指定されることによって、それこそが(居場所)(どこでもなくどこにもないこと)によって規定された)として名指されることになる。この章では、言説空間のヒエラルキーを無化するノマディズムとしてのハイパーテクスト性の説明に、メルロポントイからドウルーズに至る理論を援用してページを割いており貴重である。続く「こわれゆく女―ジェンダー・イデオロギーとしての(愛の言説)」は、カサヴェテス監督の映画『こわれゆく女』を中心に、愛され・愛する妻⇨母という(愛の言説)の制度が、いかに女性の(身体)や心を解体せしめるかが、主人公メイベルの運命を基軸として執拗に追跡される。そのチェイスの間中、このフィルム以外にも、小林美代子・河野多恵子・高橋たか子・

大庭みな子・富岡多恵子・増田みず子・吉本ばならの小説、その他多数の女性漫画家の作品などが縦横無尽に参照され、途方もないリンケージが実現される。そこで問われているのは、既成のジェンダー物語に回収されないような、各々の書き手におけるメイベルの(居場所)の在処なのである。

この章と次の「何がセクシュアリティに起こったか?―『親指Pの修業時代』の身体感覚」の二編は、本書中で最も分量が多く力のこもった論考である。特に書き下ろしの『親指P』論は、話題性の割にその構造がうまく掴まれてこなかったこの問題作を正面から取り上げ、望むべくもないほど精緻な正攻法のテクスト分析を施し、その問題性を掘り下げた画期的な論文である。この小説を「人間一般がその存在の根拠として信じてきたセクシュアリティ(Sexuality)の男女二元的構造へ、根本からの疑義を提出する日本近代文学に初めて登場した思想小説である」と高く評価し、その疑義を(身体)のレベルで強く問いかけるテクストと見なす。右足の親指がベニスそっくりに変形した一実の(居場所)探索の道程を追う克明な分析から、ホモ・ソーシャル/ホモ・フォビア、セクシュアリティの階級制などの実態が解明され、さらに作家Mを登場させた、あの語りの審級の操作によって、セクシュアリティの(声)の実体化とその聞き取りへと収斂するテクストのあり方が規定される。それは、『身体感覚』領域の意識化)への回路にはかならない。二〇名近くにも上る人物群を明快な関係図に整理し、そこにセクシュアリティの様々な示唆を読み解いていく手

並みはいかにも鮮やかである。

*

本書は小説と並んで映画、またマンガをも射程に入れた総合的な表象研究である。「放浪」する「自己語り」の代表的な女性作家・林芙美子の小説の、成瀬巳喜男監督による映画化について論じた「映像のなかの女たち―林芙美子と成瀬巳喜男」はこのテーマを扱って稀有のものであり、文芸史のみならず映画史の分野においても貴重な寄与として評価しなければならぬ。ここでは、まず『めし』から『放浪記』に至る六作品のフィルムモグラーフィーが掲げられ、「芙美子によって提示された戦後への異議申し立てを成瀬はリアルな映像空間で継承していった」(傍点原文)という視点から、小説と映画を一方的な従属関係に置くのではなく、映画が原作の主張を原作を超えて至当に展開したと読み取られる。一般に「敗戦小説」として受容された『浮雲』の原作を、水木洋子の脚本はゆき子の心象に重点を置き直し、さらに成瀬の演出が高い効果を付け加えた。「原作からシナリオ、そして演出への流れがより明晰に芙美子の意図する実相、即ち何もかも虚しくしてしまうような人間の根源的な欲求をあぶり出していく」。そのポイエーシスによって、引揚―東京―伊香保―屋久島という漂泊とベトナムの回想に示された、「居場所」を喪失したゆき子、そして戦後日本の風景が彷彿とされるのである。

『語りかける記憶』というテクストは、女性の「語られえたとすにもかかわらず、明白に語られなかった言葉」(Speakable Memories)を、レクチュールの力によって復元しようとした救済の試みである。あえて救済と言おう。その試みは真摯で、堅実で、率直であることは疑いもない。言説の巧みな読みと重点を置いた「ジェンダー・スタディーズ」の新たな一歩として、広く読まれ咀嚼されるべき批評書である。従って次のように問うことは、贅沢が過ぎるのかも知れない。記憶が現在となる瞬間の印象を、その瞬間に即して尊重する必要はないのだろうか？ つまり、ジェンダーやセクシュアリティとの関連づけにおいても、愉快または苦痛の印象そのものに触れる必要は？ 例えば、成瀬のフィルムを見る者は陰翳を見るのであって、物語を見るのではない。極言すれば何の発展も変化もないストーリーを持つ『浮雲』の映像は、けれども、例えば本書89ページのたった二葉のフォトグラムでさえ、その様式のすべてを告げている。ちようど、何とも言いようのない物語の『アイズ・ワイド・シャット』においてすら、キューブリックの観客が『2001年』や『シャイニング』の他と共通する、白い地色の量感(天井・壁・床・調度……)を見るように。あるいは、『親指P』の異形の(身体)。メカニズムの精査によって発見された構造の教えるところは大きい。それによって、ポツシュ、ブリュエール、アルチンボルド、ラブレールに通ずるような表象の異形は異形でなくなる。さらに、笹野頼子のワープロ変換文字のマシンガンの連発。それらは、いわば物語

なきフォトグラムにほかならない。概念化すればたちどころに消えてしまふ、言葉ならざる言葉Ⅱ「第三の意味」（バルト）。

物語・語り・構造についてのインスピレーションはこの上もない。しかし、物語以外をも受容者は読み、物語以外をこそ受容者は見るのである。これが優れた表象研究の書であるからこそ、ないものねだりをしたくもなる。既成の物語を脱しようとする（居場所）の探索とともに、逸脱するテキストの非物語部分への注視をも取り込むこと。それこそが、ジェンダー／セクシュアリティの探究を、より深みのある地点へと誘うだろう。論争は、終わらない。

（差し出口ながら、115ページの「フランソワ・リオタール」の名は、ジャンフランソワまたはジャンⅡフランソワ。同ページの「メルロ・ポンティ」の表記も、通例ではメルロポンティまたはメルロⅡポンティ。）

（小沢書店 一九九九年二月 二二三頁 二四〇〇円）

（なかむら・みはる 山形大学助教授）