

倉橋由美子の、1960年代から70年代に書かれたエッセイで単行本未収録作品、という一冊『最後の祝宴』（幻戯書房）が出たので読んでみようとおもった。極端な言いかたをすると、倉橋由美子はほくのなかですでに亡霊のようなものである。この歳になって倉橋に再会するとはおもってもいなかった。

個人的な思い出を書けば、彼女の父親がやっていた歯科医院はぼくの家の近くにあり、こどものころはその歯科医院に通っていた。旧家、といった感じのどっしりした造りの建物だった。ひと回り違うので、こどものころ、会ったかもしれないが、記憶にすらない。ぼくが倉橋由美子を知ったのは後年、作家としての倉橋由美子が初めてで、あの歯医者さんの娘というのでもあとで知った。倉橋は私学土佐高校開校以来の秀才、といわれたらしい。

もともと彼女の書いたものはストリート勝負という印象が強いのだが、これらのエッセイは20代から30代に書かれたものだけあって、そのストリートが棒球になったりコーナーに決まったり、「安定した投球」でない愉しさがあつた。身ぎれいな言い回しや、批判をおそれての常識的な言葉の選択や、予定調和的な言い分から外れた文章のほうがかは好きだから彼女の物言いは心地よかった。

350頁ばかりの本書の半分近くを占めているのが1975年に刊行された『倉橋由美子全作品集（全8巻）に付された「作品ノート」』。初期の自分の作品について、ああだ、こうだ、と言っている文章である。ぼくはこの全作品集は買わなかったのですが、はじめて読む文章だ。

も自分なりに解釈し、偏見と誤読でその一冊の詩集を愉しむ、そして挨拶を返す、それだけが「詩集を読む愉しみ」だとおもふのに、あとがきを参考にし、作者の詩作の意図に沿った読み方をして、作者の言い分を鵜呑みにして（作者がどれほど自分のことをわかっているのか）礼状を書く。そんなつまらない詩体験をしているひとがいる。

詩は、作者の思惑が優先されるのではなく、読者の偏見と誤読で読まれるべきだとおもっている。詩はどう読まれてもいいのだし、その先に共感することがあれば、共感という地平で立ち止まることなく、その他者の詩のなかに屹立する自分の姿を求めていく、そういう過程を経て、最終的には書かれた詩は作者のものではなく、読者のものとして存在していく、とぼくはおもっている。だから、自分の詩についてあれやこれや、その背景、書いた動機などを説明して「わたしをわかっしてほしい」という態度はいかがなものかとおもっている。自分の書いたことに執着して、いつまでも自分から離れることのできない幼児性から抜けきれないと言っている。

詩は、いや、詩に限らず、小説も、絵画も、音楽も、作者の手を離れた瞬間、読者や観客の地平を漂うしか生きていくすべはないのだから。それをいつまでも馬子に衣装を飾りたてて夜道に明かりをかざすように自分の道筋を読者に指し示している。図は蛇の足以上の蛇の足である。

もつとも詩人と呼ばれる人種は自己顕示欲の強いひとがおおいので、「わたしの詩はこうなんだ」と自己解説を聞かされるときがまれにあるが、そんなときは耳を塞いでやり過ぎしてい

自分の作品については黙して語らず、を彼女自身、「作品ノート 2」の冒頭で、「自分で自分の全作品に解説をつける仕事はどうやってみても反感を買うに決まっています、それがわかっているながらも言う気になるのは自分の子供のこととなると言わずにはいられないくなるのと似ている」と弁明と受け取れるような一文を書いているが、どうしてどうして、自作への自負と自信が読みとれる。彼女が30代に書いた文章を67歳にもなったぼくが「ほとんどが無駄話でつまらない」と言い切ってしまうのはためらいがあるが（30代の自分が読んだら共感していたかもしれないからだ）、やはり、自分の作品については黙して語らず、がいい。

小説家が自分の作品についてなにか語るのは通常のことなのかどうかはしらないが、詩の場合でも自分の作品について語っている文章がある。

一番目立つのは詩集のあとがきで、わたしはこうこうこういこう考えでこれらの詩を書いた、と自作について解説しているひとがいる。あとがきで自分の詩について読者を誘導するような文章を書くひとの気がしれない（自己顕示欲の強いひとが多いのだろうか）。詩は書かれた瞬間、作者の手を離れてしまうという大原則が忘れられているような気がする。だから最近はおとがきと称するものは読まないようにしている。

それでも、あとがきがあつたほうが作品を理解しやすいし、礼状も書きやすいから、まずはあとがきから読む、と言ったりするひとがいるのだが、そのひとはなぜ「自分だけの愉しみ」を放棄するのだろうか。もし、自分の手におえないような詩集で

る。詩はあくまでも読者のものであり、作者が介入する余地など一ナノメートルもない。

倉橋も「作品ノート」と題して、自作品の背景や書いた動機、あるいは、彼女なりの方法論について語っているのだが、無駄話しかおもえない。

とはいっても、倉橋由美子である、ぼくのような凡人人間があれこれ言わなくてもちゃんと、「作者が読者に読み方を指示したりすることなど論外というべきである」とか、「私が何者かであるかは他人が決めることで、こちらはその虚像が決して我が身に及ばないことを楽しみながら、ぐるりと立て廻された虚像の裏側に身をひそめていればいいのである」と、ものわりのいいこともあちこちに書いていて、それはそうだろうけれども、倉橋がそんなものわりのいいこと、中庸的なことを書いたらおもしろくもない、とすこし残念だった。

でも、そういうふうにもものわりのいい考えをもっているのなら自作品解説などやらなければよかったのにと、外野席からヤジを飛ばすと、倉橋はこう言い返してきた。

「自分で自分の小説の解説を書くというおかしな仕事を引き受けた理由の一つは、自分でこれをやらなかった時にこうむるであろうX氏、Y氏等々の迷惑を想像するに耐えないから、それならば自分がやった方がましである」

倉橋が自作解説を書かなかつたら、倉橋の作品論を書くはめになるかもしれないX氏、Y氏の迷惑をおもんばかつてちよつといい子ぶっている倉橋だが、倉橋にとっては他人のことだ。他人が迷惑をこうむる方がどうしようが、そんなことは他人の

ことであって、彼女が付度することではないとおもうのだが。もしかしたらX氏、Y氏は倉橋の作品の解説を書きたいと手ぐすね引いて待っていたかもしれないのに、それを倉橋は自分で書くことでおじゃんにしてしまったかもしれないではないか。作品は読者の偏見と誤読で命を与えられるというのに。

それに、倉橋ほどの個性があれば、自作品の全集本に「解説」など拒否してもよかったのではないだろうか。小説の世界では出版社との兼ね合いがあるだろうが、「倉橋が自作品解説を拒否した」そのこともまた出版社としては全集本刊行に際してはいい宣伝材料になったのではないかとおもうのだが。

で、結局、倉橋は自分の作品に他人が手をつき込むのを拒否したのか、自分の作品についてあれこれ饒舌をきわめたかったのか、どちらかであるだろうが、倉橋自身にもわからないことだったのだろう。

『パルタイ』についての自作解説のなかで倉橋は、

「例えばこの『パルタイ』の「わたし」の如き経験を作者自身は全然もっていない。作者はいかなるPainとも関係したことはなく、逮捕されたこともなく、『労働者』と情を通じたこともなく……ばかばかしいので止めるが、有名な批評家の中には、こういう根拠からか、作者が実際に日本の某党の黨員であったことを前提としてその後の作品を論じた例もある位で、専門家でも時にこの種の不注意なミスを犯すものである。」と怒り心頭である。

『パルタイ』（1960年、倉橋24歳のときの作品）は観念的形象

信じることだ。ところがわたしはなにも信じなかった。わたしは《革命の必然性》を信じなかったし、わたしの活動の客観的意義を信じなかった。わたしは単純に、パルタイを選ぶことを決意したのであり、それは《信仰》なしになされたようにおも「う。」

そういうおもいのなかで「わたし」は「あなた」からすめられたパルタイへの入党手続きに取りかかる。そのためには《経歴書》を書いて、パルタイに提出し、承認を経なければならぬ。

手続き中も「わたし」は「あなた」と、工場の組合に出かけたり、《労働者》の《学習サークル》をひらくといったパルタイの仕事に従事している。《労働者》と交わったり、ピラ配りのさいちゅう警官に検挙されたり、パルタイに提出する《経歴書》をめぐって「あなた」と口論もし、パルタイに入党するという目的を達しようとするが、パルタイの周辺と関われば関わるほど、パルタイから遠のいていき、入党手続きが済むと同時に退党手続きに取りかかるのである。

倉橋はそのキーワードとして「オント（恥）」という言葉を持ち出してきている。

この小説のなかで倉橋はパルタイの関係者が使っていることばに《》をつけている。たとえば、『履歴書』『組織』『同志』『労働者』『革命』などであるが、「わたし」はそれらの言葉を躊躇なく使っている「あなた」とその仲間との関係に恥を感じはじめ。「わたし」は自己にたいする恥なくして彼らとの関係を維持することができない、と感じていく。それはたぶん、パルタイを選ぶことを観念的に選択した自分への恥と重なって

や反リアリズム手法などでその当時話題になった小説である。（ぼくはだいぶ後になって読んだのだが）

「わたし」と「あなた」という書き方で物語は進行する。いま再読してもけっして色褪せていないし、むしろ、現在の「眼前の事実」のような薄っぺらな想像力で書かれた小説を凌駕しているとおもうのだが、このような小説はなかなか一般的に受け入れられることがすくない。もつとも、こういう認識でこういう方法論を駆使して、みんながみんな小説を書いたら、それもそれで気色の悪い風景ができあがってしまうとおもう。なにを良しとするかは読者一人ひとりの手のなかにある。多様な書き方、多様な言葉振り、多様な修辞に彩られた作品が書かれて、それぞれの読者を惹きつけている。（とはいってもおもっているのだが。最近の小説はおもしろくない）

話は「わたし」が「あなた」にすすめられて「パルタイ（党）」に入党しようとし、それらの手続きをすすめるのだが、手続きが受理されると同時にパルタイから出るための手続きをはじめると、という、カフカやカミュを想起させる観念が支配している小説である。

最初から「わたし」はパルタイにかんして違和感を持っている。

「パルタイはどこかに実在し、奇妙に複雑なメカニズムで動いており、たえずのびちぢみしてはわたしのような個人をのみこみまた吐きだしているにちがいない。しかしその存在は非常に抽象的なものだ。そしてそれがさまざまな《掟》と《秘儀》の総体からなっていることは、わたしにはある種の宗教団体とおなじにみえるほどだ。その目的は《救済》であり、救済とは

いったのだとおもう。だからパルタイから脱党する手続きに入るのは当然の成りゆきなかもしれない

作者には、書かなければならない必然性がある、といった奇妙な信念が評論家の間にはあり、主人公＝作者である、という誤った考えが根底にあるからわたしの作品を読み誤るのだ、ということを倉橋は書いていて、近代小説的な手法を否定した自分の作品（『パルタイ』）を近代小説的読み方をしないでほしい、と倉橋は怒っている。

それはそうだろうけれども、この作品が倉橋の実体験を基にしているのか、まったくの想像の産物なのか、そんなことは読者にはわからないことだし、また、関係のないことである。読者はただ偏見と誤解だけで『パルタイ』を読む唯一の権利がある。「わたしを正確に読め」といきなり言われても読者はとまどうだけだ。

もつとも倉橋は一般読者ではなく、評論を職業としている評論家にむかって罵詈雑言をはいっているのであって、評論家と呼ばれているひとたちの「読みの浅さ」を批判しているだけ、と言われれば、そうなのかもしれない。しかし、倉橋にそういう体験があったかなかったかは評論家とはいえども知り得ないことであり、倉橋が自分の体験をもとに「パルタイ」と「わたし」の関係の小説化した、と受け取られても、怒ることはない、とおもうのだが。（まあ20代だったら怒るだろうが）

倉橋はまた、評論家と呼ばれる連中は、

「作家論を書くときは作者の生い立ちから分け入って、作家の私生活を公にして、生活は作品に反映する、あるいは生活が

作品を生む、という素人なら万人が賛成する批評の方法論をとっている」

と批判し、

「こういう《通俗批評》の根本的な特徴は、くりかえして言えば文学作品のなかに《なに》が書いているかをもっぱらさしもとめる点にあります。つまり《いかに》の問題が最初から欠落しているので、それはけっして文学に関する仕事とはなりえないのです」

と、そういう態度を否定しているのだが、『バルタイ』は彼女の実像が主人公に反映していないことを知ることで『バルタイ』は読まれるべきである、というむちゃぶりをしているとはくにはおもえるのだが。

まあ、人間、矛盾を書いてはいけない、といったら、ぼくなんか毎日が矛盾と二律背反の生活なので、いつも自分のことはさておくしかないのだから、青春期真っ盛りの倉橋が彼女にたいする批判にむかって自我意識を前面に押し出し書かずにはいられなかったのだらう、とおもうしかない。もともと彼女は歳がいつても自我意識の強さは消えなかったのだが。

作者Ⅱ主人公といった日本の私小説の系譜を彼女は「なにを書く」ではなく「いかに書く」を前面に押しだして拒否し、彼女なりの方法論を確立していくのだが、それは彼女も肯定しているのだが、当時フランスのほうから輸入されてきた新しい小説の波からの影響があるのだが、そのことがまた彼女の闘争心に火をつけることになる。

りだった（66年とか、67年ごろ）。

いわゆる作者の世界観を書くといった伝統的な小説などはかえりみず、意識の流れの叙述とか、客観的な事物の描写とか、倉橋が『暗い旅』で模倣した二人称小説といった作品群で、普通の小説、というかプロットがあつて、主人公とその周辺の人物がそのプロットに沿って何事かをなしたりとか、何かを発見したりとか、読者と人生上の共感を得るといったそれまでの日本の小説とはまったく違った代物で、かれらの言語上の実験はとても魅力的だった。

J・ブロッカー・ミシェルは『ヌヴォー・ロマン論』（紀伊國屋書店）のなかで、それらのことをこう要約している。

「美しい文章の」物語でも、「熱狂させる」物語でもないし、「生き生きした」作中人物も、「本当らしい」冒険もない。ヌヴォー・ロマンの作家が提出するものは、その傾向からいうと、たいがい廃人同然の作中人物が、発狂者や精神薄弱者や偏執狂のように語る繰り返り言だけの独り言であるか、または世界の表面だけをひたすら記述した冷やかかなイメージであつて、この世界に群がる人間存在も、しゃべらないか、しゃべってもたわ言をいつている。」

ミッシェル・ビュートルをはじめナタリー・サロートやアラ・ロブ・グリエなどという作家がいたが、ぼくはなかでもルクレジオという作家にひかれた。かれは『物質的恍惚』（新潮社）のなかでこう書いている。

倉橋が1961年、26歳のときに出した『暗い旅』という小説を江藤淳が、

「この小説がミッシェル・ビュートルの『心変わり』の複製模造品であることに気がついて、しばらく開いた口がふさがらなかつた」

と批判したことから模倣論争が始まるのだが、このとき倉橋27歳、江藤30歳というから論争にケリなどつきそうもない年齢である。

江藤の模造品という批判にたいして倉橋は『暗い旅』の作者からあなたへ——模造と模倣の違い」という反論を書いている。すこし長くなるが引用したい。

「模倣のたのしさに憑かれなかつたとしたら、わたしは小説を書きはじめたこともなかつたでしょう。（略）画家はリングゴを食べたいからリングゴの絵を描くのではなくて、リングゴによってみえない世界のビジョンをみ、創造へとかきたてられるのです。しかもこの世界にいたる王道とは、先行する巨匠たちのみいだした様式の系列にはかならないので、このみちを歩くこと、つまり模倣することなしには一個のリングゴも描けません。そしてこの画家がめざすのはリングゴを描くことではなく、新しい様式を描くことなのです。ところが小説となると「人間的現実」をありのままに描けばよろしいとおもわれがちです。わたしはこの迷信にさからって、まず模倣を、といたいです。（略）世間にはこじんまりとした「独創」がなんと多いことでしょう。」

フランスにヌヴォー・ロマン（Ⅱあたらしい小説）という書き方を試みているひとたちがいる、と知つたのは10代のおわが唯一の問題であり、あるいはむしろ、唯一の現実である。すべてがその中に再会し、すべてがその中では協和している。ぼくはぼくの国語の中に生き、その国語こそぼくを構築するものである。言葉は達成であつて、道具ではない。根底では、ほんとうに伝達しようという配慮はぼくにはない。ぼくは自分とは縁のない破片、おしきせのそうした破片を用いて他人たちと交換を行いたいとは思わない。この伝達は偽りの尺度である。取るに足らぬと同時にぼくの生命にはまりこんでいるものだ。ぼくが他人たちに何を言えようか？ 彼らに対して何の言うべきことがあるか？ なんだって彼らに何かを言う気になれるだろうか？ そんなことはみなごまかしにすぎない。」

「何ものも、ぼくにとつては言語以外の何ものもない。それが唯一の問題であり、あるいはむしろ、唯一の現実である。すべてがその中に再会し、すべてがその中では協和している。ぼくはぼくの国語の中に生き、その国語こそぼくを構築するものである。言葉は達成であつて、道具ではない。根底では、ほんとうに伝達しようという配慮はぼくにはない。ぼくは自分とは縁のない破片、おしきせのそうした破片を用いて他人たちと交換を行いたいとは思わない。この伝達は偽りの尺度である。取るに足らぬと同時にぼくの生命にはまりこんでいるものだ。ぼくが他人たちに何を言えようか？ 彼らに対して何の言うべきことがあるか？ なんだって彼らに何かを言う気になれるだろうか？ そんなことはみなごまかしにすぎない。」

こんな文章はいままで読んだことがなかつた。いまとちがつて、たぶん販売数の伸びないこんな小説でも高知の書店で普通に販売されていた時代なので、こんな田舎町に住んでいたぼくでも購入することができるのは幸運だとおもいながら、買いあさつた。現代のようにネットで検索して購入できる時代ではなかつた。

しかし、まあ、こんな作品、だれが興味を示すだらう。ぼくのすぐ近くにいた片岡文雄さんは、フランスのアカデミックな連中の言葉遊びだ、と否定していた。まあ、そういう評価が一般的だつただらう。小説を読むという行為は、主人公の艱難辛苦に共感しながら、自分が望んだのでもないこの世界を生きながらえる方策のヒントを得るための手段、と考えているひとがほとんどだらう。「涙が出ました」とか「勇気をもらいました」

「主人公の生き方に共感しました」とか、そういう評価をえる作品がベストセラーになるだろう。

それでもぼくは、いままで書かれたことのない小説の方法に魅かれた。そこにはいままで読んだことのないことが書かれている。いや、若かったぼくを未知の文体が脅迫しているような気さえした。「知らない世界を見たいか」

その当時、高知に松岡俊吉さんというひとがいた。鳥尾敏雄や吉本隆明と交流があり、鳥尾敏雄論や吉本隆明論を刊行していた。彼の書齋には本が山のように積まれ、まるで「知の倉庫」といった趣を醸していた。その読書量に圧倒されたひとだった。50代だっただろう。

その松岡さんが70年代中頃、高知で文芸総合誌を創刊した。紹介してくれるひとがいて20代だったぼくはその創刊号に参加させていただいた。6年ぐらいで9号ぐらい出したとおもいますが、その雑誌にはル・クレジオを模倣した小説を書いた。ル・クレジオを模倣することで、なゼル・クレジオの文体、方法論にひかれたのか、自分にとってル・クレジオとはなんなのか、そして、自分にとって小説とはなんなのか、そんなことを問いつづけていたようにおもふ。

そのうち模倣だけでは飽き足らなくなって、自分なりの工夫もいくつか試みた。小説のなかに室内の間取り図を入れたり、1頁を上下半分に分けて、上段に男女のセリフ、下段に風景描写を描くといった、方法論としてはそんなに特出しでもない(いまからおもえば自己満足的な方法論)試みをいくつかやってみた。30歳のときその雑誌は終刊したから、20代はル・クレ

ジオの模倣小説を書いておわたようなものである。けつしてモノにはならず、自分の想像力の非力さをおもいらされた20代ではあったのだが。

高校時代は多くの学校に、自称無頼派作家と称する英語の教師がいて、かれはぼくを悪場所に連れ込んだ。吉行淳之介や深沢七郎などを「読め読め」とそのかしたが、そんなにのめり込むことはなかった。それよりも大江健三郎の、『飼育』や『芽むしり仔撃ち』などを読み「想像力で生きるということ」を強くおもっていた時代だったし、安部公房や倉橋由美子を読んで、その奇つ怪な表現に小説を読む愉しさを感じていた高校時代だった。

それがヌーヴォー・ロマンという新しい想像力の世界を知って、あらためて「小説」とはなにか、「想像力」とはなにか、を考えさせられた20代だった。

ぼくは最近、ことあるごとに一篇の詩を書いたら先達詩人の詩集を一冊読め、と言っているが(まあ、それはちよつとおおげさな言い方だが)、なかなかそうはならない。ひとはもしかしら、自分の書く詩はオリジナルである。自分独自の発想、思索で書いているとおもっているかもしれないが、そんな傲慢なおもいは捨てたほうがいい。

ひとはみな、だれかしら詩人と出会って詩を書きはじめる。だれかしら詩人の影響を強く受けて詩の呼吸の整え方や言葉の息継ぎ、使いたい言葉使いたくない言葉のみきわめ、そんなふうにして詩を書きはじめる。多分に模倣からはじまる。先達詩人の呼吸方法、息づかい、方法論、そんなものをこっそりと盗

の、かれじしんのオリジナルではなく、模倣でしかないのだから。たくさん模倣して、模倣をしつくりたうえに、その詩人の独自性(けつしてオリジナルではない)が表現されることは詩を書くひとなら皆知っているとおもふのに、ときとして、「わたしの詩が盗まれた」と騒ぎたてるひとがいる。いくつかさういうケースをみたことがあるが、模倣なのかどうなのか判断のつきにくいことだったし、もし模倣されたのなら、「わたしの詩は他人に模倣させるだけの力を持っていたんだ」と喜んでみてはどうだろう。

倉橋は「この画家がめざすのはリングを描くことではなく、新しい様式で描くこと」だといっている。模倣の先に新しい様式を得るのはぼくのような凡人には困難な作業だろうが、そんな愉しみを先に見据えないで詩を書いても愉しくない、とおもふのはぼくだけだろうか。

それは詩だけではなく小説も俳句も絵画も、音楽もそうだろう。ぼくが若いころはビートルズやベンチャーズ全盛期で、金持ち息子は親からエレキギターを買ってもらって、コピーバンドをつくり学園祭で拍手喝采を受けていた。そこから先、コピーバンドでおわってしまうかどうかはかれらの認識にかかっていただろうが、かれらがその後も音楽活動をしているということは聞いたことがない。

詩の世界でもたびたび「盗作疑惑」といったつまらない騒動がおこる。もつとも他人の詩の書き写しや、行や詩句を入れ替えているような作品は論外だが(いままでそんなことをたびたび目にしてきて、いつもいつもびっくりしているのだが)、他人の詩に影響を受けて、それらが自分の血肉となればそれはそれでしかたのないことであるとおもっている。詩人にまずある

あるいは、こういうことが実際にありうるかどうかかわからないが、これだけおおくの詩が書かれているのだつたら、もしかしたら、まったく読んだことのない詩とすこしは似ている詩ができることがないともかぎらない。俳句を書いているひとが言っていたことだが、俳句は五七五と短詩型だから同句ができることがある。その場合は、先に発表したひとの句(発表時の奥付、らしいが)が優先される、と。全くの同句ならそうだろうが、微妙に似ていたらどうなるんだろう。俳句の人口の方が詩の人口よりもおおいのだから、まったく見ず知らずのひとの句と似ていることはおこりうるだろうし、詩の世界でも、まったく知らないひと同士が多少は似た詩を書く可能性もあるだろう。そして、その似た詩が存在していることすら知らない、ということは、もしかしたら日々おこっていることかもしれない。なにしろ全国で書かれている詩のすべてを把握しているひとなどいるはずもないのだから。

「わたしの感性を盗まれた」と騒ぎたてたひとがいた。たまに、「感性を盗まれたひと」と「感性を盗んだひと」の口論の場にたちあつたのだが、「感性を盗まれたひと」は、あなたが書いている作品はわたしの感性そのものだ、と抗議し、「感性を盗んだひと」はただただ憤慨していた。そのときはほんとうにびっくりした。他人の感性は簡単に盗んで自分のものにしてしまえるものだろうか、とびっくりしたし、もし感性が盗まれたとしたら、ひとに盗まれるような感性など盗まれてしまえ、とおもつたことだった。(いまだに、感性は盗むことができるのかどうかわからないのだが)

江藤淳の『暗い旅』批難からもうひとつばかばかしい話を最後に。

「ここに描かれた『鎌倉』が、どんなに本物の鎌倉とは似ても似つかぬ街になっているか、私は鎌倉に七年ほど住んでいたことがあり、愛着を持っているから、そういうことも気になるのである」

と、江藤は倉橋の文章を批難しているのだが、いったい江藤はなにを言っているのかとおもつてしまう文章だが、さすがに倉橋、的確に反論している。

「この奇妙な批評眼の持ち主は、私の書いた鎌倉が本物の鎌倉、——とはなんでしよう——に似ていないことを嘆くのですが、地理的事実を問題にしているならともかく、わたしのつくった鎌倉は本物のとはちがっているからまちがいだといひ、その本物は自分がよく知っているという江藤氏は、通俗リアリズムのもう想で逆上しきつて小説を読んでおられるのでしょうか。

あなたの鎌倉、江藤氏の鎌倉、わたしの鎌倉しかないのです。しかもわたしの書いた鎌倉は存在していますが、江藤氏の鎌倉は、それが書かれないかぎりは存在しません。こんなことまでいつて揚げ足をとらなければならぬような批評家を相手にするのは、まことにうんざりする仕事であります。(傍点・倉橋)

「書かれないかぎり存在しません」という倉橋の言い分はまったくそのとおりで、ジャック・ラカンも「言語で現実を語ることはできないが、現実が言語でしか語りえない」と言っている。江藤が知っている鎌倉が倉橋の小説で再現されたら、倉橋は小説など書く必要がなくなってしまう。まあ江藤も無茶ぶりを承知で言っているのかもしれないし、このことをまともにとりあげるのもどうかとおもいますが、すこし苦笑の出る批難だった。

この六月七月は倉橋由美子のエッセイ集を読むことからはじまって、ぼくが持っている倉橋の小説を読みかえすという作業でおわってしまった。『暗い旅』などは67歳のいま読みかえすと、なんとなく気取った、持って回った文体が鼻につくのだが、まあ、いまさらそれを言ってもしかたがないし、読む年代というのも関係してくるのは当然である。

でも、まあ、若いころに読んでそのままホコリだらけにしていた倉橋を再読して、郷愁とは違う、なんともいえない懐かしさと、闇の中の青春時代をおもいだして、わかいころの自分に背中を蹴られてしまった、そんな二ヶ月だった。