

# 〈白い野〉に流れる〈水〉

川上弘美『水声』論

権田 浩美

一、重なりあう時間

二、奈穂子

三、二人の〈女〉と〈白い野〉

四、〈白い野〉の時間

五、創造と回帰―二人の交接

六、〈水〉と時間

〈異界〉を描く作家として定評のある川上弘美にとつて、『水声』は異色の作であろう。川上と同じ年齢の語り手・都の語る、弟・陵との近親相姦という一見閉ざされた愛の物語は、時代を揺るがした実際の事件や災害を後景化することにより、奇妙なりアリティと共に神話にも遡及する男女の愛の原型としても読めるからだ。

とりわけ、〈ママ〉と奈穂子に重ねられる〈白〉のイマジユは興味深い。『水声』という題名につながる〈水〉の流れる処として都が想い描く〈白い野〉はモダン都市文化と戦時下の緊張が交錯する時代に成った新興俳句からきているが、その時代はそのまま〈ママ〉の幼少期と重なる。〈白〉は戦争のみならずチェルノブイリ原発事故、地下鉄サリン事件、そして東日本大震災という、人という種が科学への過信や傲りの果てに引き起こした、あるいはどれほど科学が発展しても避けられぬ破壊の跡に晒される虚無や空無の色彩とも読める。近代的自我の描出に拘泥しない川上による人という種の盛衰と愛の原型として、都と陵の愛の物語が、〈白い野〉を流れる〈水〉という悠久の時間の中で浮かび上がってくる。

ふいに、水の音が聞こえた。遠い世界の涯にある、  
ここらもとなくて、ささやかな流れの。わたしと陵は  
まだその涯まで行っていない。誰もそこに行き着くこ  
とはできないのかもしれない。ママも、パパも、そこ  
に行きたいと願ったのだろうか。

(「2013年／2014年」)

『水声』は、二〇一三年一月号から二〇一四年四月号に  
かけて『文學界』誌上で連載された後、二〇一四年九月に  
文芸春秋から上梓され、その年(二〇一四年度)の第六六  
回読売文学賞(小説賞)を受賞した作品である。

引用したラスト近くの《ふいに》聞こえた《水の音》が、  
題名の《水声》となるのだろうか、この少々聞きなれぬ語  
は「水の流れる音」(『日本国語大辞典』第二版 第七巻  
二〇〇四年五月二〇日 第四刷)のことを意味するという。  
それにしても、誰も《行き着くことはできないのかもしれない》  
《遠い世界の涯》とは如何なる処であろうか。また  
そこを濫觴とし流動し続ける《水》とは如何なるものであ  
るのか。ともあれ、その《涯》に流れる《水》こそが、近  
親相姦という特異な愛を題材にとりながらも、この作品に  
流れる静謐で透明な哀しみに普遍性を付与する、逆説的な  
イメージとなっていることに相違はない。

そうした『水声』の静謐さと透明性に、待田晋哉は《鴉  
の音に導かれ、気がつけば浅い夢を見ているような、神話  
的な愛の世界》<sup>(1)</sup>として神話性を指摘する。また小川洋子は  
読売文学賞の選評において《近親相姦という愛の形》を描  
くという一面も考慮しつつ《何も産み出さない、何も証明  
しない特異な小説》でありながら、《間違ひなく一つの家  
族の時間》<sup>(2)</sup>を描き出していると評した。

川上弘美が俳句を手掛けていることはよく知られている  
が、俳誌『澤』に詩人の高橋睦郎との往復書簡という形で  
連載(二〇〇〇年四月～二〇〇二年三月)をしていたこと  
がある。第一五回目(二巻五号 二〇〇一年五月)におい  
て、前号(二巻三号 二〇〇一年四月)で川上が一つの家  
族のみが住まう離島のことから《座の根拠》について述べ  
たことを受けて、高橋睦郎は次の様に述べた。

民族のいかんを問わず、創世神話における最初の男  
女は兄妹でした。(中略)これらの神話は何を言おう  
としているのか。／おそらく現在の人類の祖先がアフ  
リカで生まれた状況も、似たものだったでしょう。そ  
の近親相姦的状况、言い換えれば同質同心的狀況が、  
異質同心的狀況になるには、ある手続きが必要だった。  
その手続きを表しているのが、ヘブライ神話のアダム

とエヴァの樂園追放だ、と思うのです。

俳句における〈座〉の成立について《異質同心の集まり》と考える高橋は、その過程として《近親相慈的状况》／《同質同心的状况》から、樂園追放を経て《同質異質化》という段階的に移行することをここで指摘している。

無論、これは高橋の〈座〉についての考察の過程であり、川上の『水声』に直接的な影響があるというわけではない。しかしこの高橋の考えにそって〈座〉の成立を一つの社会のそれとみなせば、樂園追放を経て外部へと出ることによってなされる《同質異質化》という過程と、『水声』における〈家〉(庭や園も含む)の崩壊を経て、新たな関係へと踏み出す都と陵の選択には重なるところがある。

何より近親相慈を、人という種族の性愛の原型ともいえる関係性であるとする高橋の指摘は興味深い。この関係性の後裔に現在の人という種族のひろがりがあるというのならば、都と陵の関係は人という種族の始原への遡及ともとれ、先の待田の《神話的な愛の世界》という指摘も重なってこよう。そうした彼等の愛の在り方が、ラストの〈水声〉の表象にまで昇華されるとき、この物語が閉ざされた《特異》な愛の物語ではなく、人という種の始原にも遡る普遍的な愛の物語であったという、逆説的なもう一つの見

方も浮かんでくるのかもしれない。

その一方、ある意味二世代にわたるともいえる近親間の特異な愛の関係が、〈家〉という時空の中で営まれ、小川の言うように《一つの家族の時間》を共有していることも忘れてはならない。《家族の時間》の中で、人は自ずと時代や社会という大きな時間との接点を意識せざるを得なくなる。語り手の都は陵との交接を、《おこなってしまったことが、いくら禍々しいことだったとしても》(「家——現在」)と認識しており、陵と再び同居し始めてから見るとうになつた夢に登場する〈ママ〉をはじめ、《いつもわたしと陵は裁かれている。わたしたちを知るすべての人々に》(「2013年／2014年」)と、社会や世間を意識し続け、禁忌を犯した罪と罰の意識に現在まで苛まれ続けている。最初の交接から二人が再び同居するまでに一〇年、二度目の交接に至るまでには三〇年近い歳月を要していることから、二人の罪の意識が並々ならぬものであったことがうかがわれる。初めて交接が行われた部屋を開かずの間とし、そこに置かれた四つの柱時計は、正しく社会におけるこの〈家〉と、そこに住まう彼等の生の在り方を象徴するものではないか。そして社会から逸脱する生き方を自覚する彼等であるからこそ、逆説的に社会や時代を意識せざるを得なくなるのだ。

## 一、重なりあう時間

『水声』を上梓した年、川上は松浦寿輝・柴崎友香との鼎談「創作と「間取り」の素敵な関係」（『文學界』二〇一四年一月号）に参加している。このなかで松浦は元来川上がその《作風自体、単純なりアリズムに即くことを拒否》する作家であることを指摘していることは興味深い。

デビュー作の『神様』（『GQ』一九九四年七月 第一回パスカル短編文学新人賞・第九回紫式部文学賞等受賞）をはじめ、第一一五回芥川賞受賞作『蛇を踏む』（『文學界』一九九六年三月）等の川上作品の多くは、日常に隣接する土着的な異界や異界に属する異形の世界を描き出している。

また近作の『大きな鳥にさらわれないように』（『群像』二〇一四年二・五・八・一〇・一二月号、二〇一五年一・三・五・一二月号、二〇一六年一月号、第四回泉鏡花賞受賞）でもSF的な創世記を描き出しており、純粹なりアリズムの作品は少ない作家といつてよい。

『水声』も、近親相姦という禁忌を直視することへの躊躇いを持つ都の二〇一三年現在の心理を投影するいくつもの回想と、都の罪の意識を多分に投影した「ママ」の登場する夢、「ママ」へ「パパ」の思い出語り等が、時空を錯綜し織りなされる多層的な構成となっている。死んだ「ママ」

の登場する夢は、夢ゆえに奇想天外な時空として展開されるため、川上流の異界の差し込みとも考えられ、《単純なりアリズム》の構造でないことは確かだ。それでもなお、『水声』という作品はこれまでの川上作品と比して、作者・川上弘美との距離が極めて近く、ある意味リアルな異色の作品なのではないか。

昭和三十年以降の建売住宅と、戦前から続いていたような商家の空間ですね。あれは母方の祖父母の家が、モデルと言えばモデルです。お店と家が一体化した昔ながらの商家で、一階がお店、二階が住居で、お店の奥には倉庫や職人さんの部屋もありました。子供の頃からずっとその家が好きだったので、今回書けて嬉しかったことの一つです。

鼎談の中では、実際に本郷にあった祖父母の家（川上自身も生まれてから三歳まで暮らしていた）<sup>③</sup>とその雰囲気をもつて、「パパ」と「ママ」の紙屋を生業とする生家を造形したことが明かされているが、何より、『水声』の語り手・都が生まれたのは一九五八年、川上弘美の生年と同じなのである。また弟・陵や「パパ」と「ママ」と共に「家族」として二十数歳まで過ごし、二〇一三年・現在は陵と

同居している問題の〈家〉は、杉並区の《電鉄会社が開発した分譲地》（「ママの死」）に建っている設定なのだが、これも川上が三歳から住んでいたという杉並の実家の環境と一致している。《連載が終わって初めて、これは家の小説だった》ことを気づいたと川上は述べているが、近親相姦という閉塞的な関係を描きながら、物語を自身の体験に基づいた時空に準えたことにより、二世代の二つの〈家〉とそれをめぐる時代を書くことにつながったという感懐であろう。

さらに松本美穂の指摘するように、《語り手が生きてきた昭和から平成にかけての、記憶に残る大きなできごとが意識的に織り込まれ》、その手法によって《広がりが生まれ》ている。その上、川上が実際に体験してきた当時の風俗などを挿入することで、リアリティのある、手触りともいうべきものも与えられているのだ。

土着的で飄逸な異界を構築するのに優れているのと同時に、川上弘美は自身の生きる世界やその社会での出来事への関心（おそらく生物学的な関心に比重があるのでであろう）を、その作品世界に重ねて描くことの出来る作家でもある。東日本大震災とそれに伴う原子力発電所事故の衝撃から一九九三年に書いた『神様』を、震災の起きたその年のうちに『神様2011』（『群像』二〇一一年六月）とし

て書き直したことはよく知られている。『水声』にも、二人が再同居を始めるきっかけとして地下鉄サリン事件が大きく取り上げられている。また直接的に触れることは回避しながらも、東日本大震災を随所にさり気なく織り込み、最終章にそれを収斂させてゆく巧妙な構成となっている。こうした構成により社会から逸脱した彼等の生が、時代の中で逆説的に浮かび上がってくるのである。例え開かずの間に封じ込められていても、この〈家〉のそして四人の〈家族〉の時間は、時代の歩みと等しく時を刻み続けていることが明らかとされるのだ。

そうしたこの作品の多層的な構造を象徴的に示しているのが、冒頭の「1969年／1996年」の章である。『水声』は、都と陵の交接が描かれる「1986年」の章と、続く最終章「2013年／2014年」以外は、全て異なる時代・時間の様々の挿話が交錯する構造となっている。冒頭の「1969年／1996年」の章の現在は二〇一三年であるが、最終章の結びとも呼応する夜に短く太く鳴く鳥の声から始まる。この鳥は都と陵が交接し、また〈ママ〉が死んだ一九八六年の夏を生々しく想起させるものである。鳥は異界・他界と現世を結び、時には死者の魂を運ぶ象徴でもあるが、実際に二人を見守る〈ママ〉の死という他界への越境を先ずは匂わしているのだろう。また

禁忌とされる性的関係を持つことで社会的な境界を越えてしまった、都と陵の越境も重ねられているのかもしれない。一九八六年の夏は性と死による二つの越境が交錯する濃密な夏であり、その夏を象徴する鳥の声を起点として語られてゆくのが章題ともなっている二つの時代である。

一九九六年は、地下鉄サリン事件を経て、仄暗い過去を抱えながらも二人が再び「家」で同居を始めた年。この年は、年頭に起きた阪神淡路大震災という天災の衝撃も冷めやらぬ中、追い打ちをかけるように時代の歪みが生んだ人爲による無差別テロが起き、社会を震撼させた年である。

もうひとつの一九六九年は、それまで姉弟及び「家族」だけで完結していた世界の中に、奈穂子という血のつながらない「他者」が登場し、深く交遊した印象的な夏が含まれている。奈穂子と過ごしたその夏、一歳の都は性の目覚めの時期にあり、奈穂子という「他者」を通じて陵という弟であり異性を、また社会を意識することになる。つまりこの章は、一九八六年の交接という決定的な出来事が起こった年を間に挟んで、二人の関係と歴史にとって重要な二つの時空が交錯する構造となっているのだ。

その後の章も同様に複数の時代（「パパ」「ママ」）が語る世代の回想も含め）が交錯する多層的な時間構造となっているが、ラスト二章において、これまでぼかされてきた交

接が行われた一九八六年の記憶の再認識がなされ、語りの現在である二〇一三年から二〇一四年へと移りゆく二人の關係に回収される。ともあれ、こうした二人の關係を、その時代の出来事と共に相対化する役目を担っている奈穂子という存在が、冒頭の一九六九年から登場していることを、私たちは見過ごすべきではない。

## 二、奈穂子

『水声』については、既に松本和也の「記憶―声を語ること―川上弘美『水声』」（『現代女性作家の方法』二〇一八年三月二〇日 水声社）という優れた論がある。松本は二人の關係のみならず、存在そのものに影響を及ぼすものとして「ママ」に重点を置き考察している。然しながら、奈穂子については殆ど言及していない。「ママ」については都との間で陵をめぐる《奇妙なライバル關係にあった》ことを松本は認めているが、この「ママ」と同じく奈穂子もまた都にとっては、陵という弟であると同時に異性でもある存在を挟んで特別な存在であり、物語の中で重要な役割を担う存在ではなかったか。

奈穂子は、「ママ」の幼馴染であり唯一の女友達である満寿子の娘である。自分のことを「あたし」といい「ママ」は「あたし」という下町娘風、一九六〇年代半

ばから後半にかけての五年間を夫の転勤先のアメリカで過ごし、満寿子<sup>7</sup>は、幼馴染とはいいながら「ママ」とは全く異なるタイプの女性であり母親であるようだ。この時代に海外赴任する奈穂子の父は日本の高度経済成長期を牽引する尖端的な階層にあったことが想像でき、そうした家庭で育ち異国語を話す奈穂子にも同様の国際的・社会的なまなざしと感覚が身についている。それは、紙屋という前近代的な商家に生まれた異母兄妹の「パパ」と「ママ」と共に、社会から距離を置く「家」で育ってきた都と陵の家庭とは全く対照的なものだ。

新宿駅の西口広場で、フォークソング集会があったんだって。奈穂子は言った。(中略)ギターひいて、戦争反対って歌うの。わたしにはなぜ歌が戦争反対に役に立つのかよくわからなかった。じゃあ、ヤスダコウドウのことも知らないの？ 奈穂子は不思議そうに言った。  
〔1969年／1996年〕

五年間日本に居なかった奈穂子の関心に都は全くついていけない。

フォークソング集会、別名フォーク・ゲリラという現象が起きたのは、正に一九六九年であった。この年の一月、

東大の安田講堂での全共闘と機動隊との攻防の果てに封鎖解除がなされ、大学紛争は失速する。そうした状況を受けて、二月頃から毎週土曜日にギターを片手に新宿駅西口地下広場で反戦のフォークソングが歌い始められ、人が集まるようになった。七〇年の日米安保条約の自動延長が迫る中、集会の人数は膨れあがり、五月には三千人、六月二八日には七千人もの人が奔めくようになる。やがて警察との小競り合いに発展し、七月一九日にはとうとう通路での集會を「道路交通法違反」であるという名目で機動隊ら約二五〇〇人を動員して排除するに至った。アメリカから帰国して間もない小学生の奈穂子が、こうした一連の社会の動向に関心を示す早熟さを有しているのに比して、都と陵は知識も関心もなく会話はかみ合わない。姉弟の家族が社会や政治の動きにあまり関心をもたない、あるいは距離を置いていたことのあらわれでもあろう。

この三人がセブンアップを飲む印象的な場面があるが、その背後には、《片側一車線しかない幅を、片側三車線に広げ》る拡幅工事のため、シヨベルカーが轟音を立てる環状線が描かれている。戦後の高度経済成長に伴う都市計画が進められる中、外郭環状線と言われる地方からトラックなどを迂回させるバイパスの計画が持ち上がった。一九六六年六月六日には東京都市計画地方審議会が開かれ、外郭

環状線を含む新二十カ年道路網計画が承認<sup>9</sup>される。この外郭環状線については当初から《都市の過熱と公害を防ぎ、東京に青い空をとりとすため<sup>10</sup>》として反対運動があり、都たちの〈家〉のある杉並区も建設予定地に入っていたため、大規模な反対集会が開かれている。背後にさりげなく描出されているが、こうした時代や社会情勢をおそらく川上は綿密な考証の上で意図的に織り込んでいる。

空襲で焼失した〈パパ〉と〈ママ〉の生家である紙屋は、〈家〉としての在り方（商売ぶりや徒弟制、へねえや〉との同居）において、江戸の文化や風習即ち前近代的なものを残存する商家であった。戦時下での空襲によって、そうした江戸の名残が焼き尽くされ瓦礫と化した東京が、戦後の混乱を経て復興し更にまた変化し続ける。〈パパ〉と〈ママ〉、そして都と陵の歴史でもある夫々の〈家〉のそうした在り様も含め世界は変容してゆく。つまり、都たちが性や社会など〈家〉の外都や〈他者〉に関心を持ち始めるこの時期、この国の首都は今日の超巨大都市東京へと変容し始める時期でもあったのである。

然しながらその奈穂子も、そうした早熟さゆえにこの時代の日本の子供社会からの逸脱者とならざるを得ないのだ。英語交じりの発音を用い、日本には存在しない《13番目のチャンネル》を知る奈穂子は、子供社会に馴染めずいじめ

を受けている。逸脱者であるという点においては同じ奈穂子を、閉塞的な環境に在る姉弟と、この時代の中で並び立たせる面白さもあるろう。

一九六九年は日本において一つの転換点ともなった年であった。学生運動をはじめとする政治の季節が過ぎ去った後、都市と社会は若者達の挫折をもっともせず急速な変化を遂げてゆく。この時期小学生であった都たちは、後に〈三無主義〉と称される世代となる。挫折後の虚無感を体現するといわれる彼等は、これまでの世代（旧人類）と全く異なり、《政治的、社会的、経済的など他の価値よりも文化的なそれが生きるうえで大人より大きな比重》を有する新しい世代として〈新人類〉とも揶揄され、時にその《政治的無知とナイーブさ》によって《文化のありようにも脆弱さを引き寄せ》《政治的保守化<sup>11</sup>》に加担していると批判もされた。

都と陵はそうした多感な時期を思い返しては、《こうして記憶をたどっていると、そのあちらこちらに奈穂子の影がおちていることに気がつく。まるで、平原のところどころに突然小さな森があらわれるように》（パパとママ／奈穂子）と、高校から大学時代にかけて過ごした街の風景（すべて当時東京に実在した店である）に、奈穂子がたびたび登場するのに気づくのである。



おれたち、三無主義とか、新人類とか呼ばれたじゃない。その名前は嫌いだったけど、実際、からつぽばったよ、おれたち最初から。（「1986年前後」）

この時代の自分の気持ちを〈三無主義〉と重ねて、陵が《からつぽ》と表現していることには注目してよいだろう。陵のこうした感懐には川上の時代認識が投影されていると考えられる。というのは、『水声』においては世代的意識ともいえる《からつぽ》という認識があちこちで語られているからだ。詳細は後述するが、この《からつぽ》の認識と重ねられて語られるのが〈白〉という色彩のイメージであることも指摘しておきたい。

こうした都と陵という姉弟の位相を社会と時代の中で相対化する奈穂子は、同時に都にとって、陵をめぐって対峙する異性という問題の始まりを認識させる存在としても機能している。奈穂子が、如何に姉弟にとって特別な存在であったかを示す挿話が、都にとっては〈かたち〉という視覚での認識において、また陵にとっては名前という名辞の認識（あるいは声と音）において織り込まれている。二人にとって奈穂子という存在は、もう一人別の他者を挟むと曖昧になってしまい、明瞭に認識できなくなってしまう特別な存在であるようだ。例えば、都が奈穂子の従姉妹・薫

に絵を教えることになり、薫に自画像を描かせる場面がある。だが、その出来上がった薫の自身の自画像が都だけに、薫ではなく奈穂子に見えてしまう（奈穂子にはちゃんと薫に見えている）という奇妙なエピソードが差し込まれている。この薫が描いた、都には奈穂子に見える薫の自画像を奈穂子が見る時、不可思議なことが起きるのだ。

奈穂子はじつと絵を見た。見ている奈穂子の顔と、絵の中の薫の顔が、重なってみえた。それからすぐに、別々のものとなった。（「パパとママ／奈穂子」）

シュールなヴィジョンを都だけが見る。結合し、また分離する異様なヴィジョンは、都の深層の歪みと葛藤の反映であることは明らかだ。薫は美少女だが、何より、都にとって陵をめぐる特別な存在である奈穂子の血縁である。そういういた奈穂子という存在への執着と過剰な意識がこうした異様なヴィジョンを呼び起こし、〈個〉のあらわれである貌を脅かし曖昧化してしまうのである。

一方、陵もまた奈穂子に執着している。陵は奈穂子の外貌ではなく、名前である〈なほこ〉という音に執着し、七帆子という少女を恋人とする。何かを拒否する時だけ陵の名前を《体じゅう》を使って何かをおしつぶそうとでもして

いるかのように》(「パパとママ／奈穂子」) 叫ぶ七帆子は、陵の無意識裡の屈折した心情に追い詰められているのか《影をうすくし》、異常な切迫感を漂わせはじめ。一方都は、この七帆子が陵との性交時に互いに名前を呼び合う様、つまり陵が「へなほこ」と呼ぶことを想像し嫉妬にかられ、心に深く傷を負うのだ。ここには、陵との性交を含めた深い関係を持つことをゆるされる女が居るのならば、それは「へなほこ」という女でなければならないという奇妙な思い込みを、都でだけではなく陵も意識の深部で共有していたことが示されている。

二人が奈穂子という存在にこれほどまでに執着するのは、奈穂子が長い年月を二人と共に過ごし、その特異な関係を殊更忌避せず、そのまま受容する存在でもあったからであろう。こうした二人にとって特別な奈穂子の在り様が、実は二代目であることも留意すべきである。「ママ」の幼馴染であり、唯一の女友達であった奈穂子の母・満寿子は、当然「ママ」と「パパ」が兄妹であることを知っていたはずだ。そうと知りながら満寿子はこの「家」と親しく行来し、奈穂子と二人との交遊を見守っている。満寿子と奈穂子の母娘が、この二つの世代にわたる特異な愛や「家族」の形を見守る存在として在ることも興味深い。

### 三、二人の「女」と「白い野」

陵を愛する都にとって、奈穂子の他にもうひとり、陵をめぐって対峙する可能性をもった同性がいる。いうまでもなく「ママ」である。この二人の乳房という女性性かつ母性の象徴でもあるものに、性を意識するようになった都が触れる場面があることから、この二人が特別な存在であることは明らかである。ただし、血縁の無い奈穂子と比べると、その胎内から自らのみならず陵をも産み出した「ママ」の存在は圧倒的だ。

ママが来るまでは、わたしが陵を抱いていたのに。ママが来たとたんに、わたしは反対にママに抱かれるものになりさがってしまった。それは、いまいまいいことでもあり、また一方で、うっとりすることでもあった。(「ねえやたち」)

幼少期、まだ乳臭い幼い陵を突然の雹から守るために、都は覆いかぶさり抱きしめる。その時の《わたしの腕の中でどんどん小さくなってゆく》という感覚は、陵を胎内に宿す「ママ」の、即ち母親の感覚にも似たものであったろう。しかし、その時間が過ぎ去ればまだ幼い都は陵と同様

「ママ」に抱擁され保護されるほかに、ママには敵わない。しかしそうしたママに抱擁される身体感覚を、都は《いまましいことでもあり、また一方で、うっとりする》という、両義的な感覚であったことを述懐している点には留意してよい。

またママという女性はこつてりとした料理をもつて、自身の子ともである二人の身体を養い育むだけではなく、それによって異性をどうしようもなく惹きつける存在であった。ママが武治からのプレゼントである蛇からスプをつくり最後まで飲み尽くす挿話は、都をしてママを《女の原型》（「ママの死」）と言わしめるのにふさわしいものだ。旧約聖書において蛇はイヴを唆し、アダムとイヴという人間の始まりともいえる一対に知と性を認識させ、失樂園の物語を引き起こす誘惑者である。しかし、その蛇すら一滴残らず飲み尽くしてしまう、どこか薄気味悪いエロティシズムを漂わせるママの食する姿の描写は、《女の原型》が有する底知れない欲望の深淵をあらわしている。ものを食べることで、異性と性交、どちらも対象とする異物をその身に摂取してしまうことに他ならない。こうした《女の原型》であるママに生理的に引き寄せられる感覚は、息子として性の相手としては予め除外されているとしても、男性性の陵には圧倒的なものであるよ

うだ。しかし、同性の都はまた別である。陵と関係する女たちを忌避することでは、《繊細な細工ものをつくりあげた作業》のように《いやな輪郭》（「女たち」）をつくりあげ擲擻するという歪な共闘をママとするものの、同時にその《細工がきれいに仕上れば仕上がるほど》、《ママが死んだら、どうしよう》《早く、ママが死ねばいいのに》（同）という、相反する二つの感情をその内部で闘ぎ合わせることになる。先引の都の幼い陵を抱え込むことによる一体感の感覚は、子を胎内に宿す感覚と似ていると同時に、性交の感覚とも通じるところがある。その身内に陵をかつて宿していたママは、性を意識して陵を挟んだとき、互いに現実社会において性の交わりを禁じられているという社会的な位相も含めて、都にとって最も強力なライバルとなるのは避けられない。

そして、この圧倒的な《女の原型》であるママ、奈穂子という、都と陵にとつて特別な存在に共通するものが、《白》という色彩であることは実に興味深い。都は奈穂子について《いつも笑っている》（「パパとママ／奈穂子」）印象があると述べるのだが、ママの七回忌で子どもを産み母親になった奈穂子と久しぶりに会った時、次の様に感じている。

奈穂子の笑顔は、まっしろい穴のような笑顔だ。よく光っているので、その穴に落ちこむことはないけれど、まぢがつて足をすべらさないと限らない。

〔パパとママ／奈穂子〕

《都が好きな人は、知ってるつもりよ》（「1986年前後」と言い、都と陵が再同居しても咎めたてず、二〇一四年に《家》が崩壊した折にはあつさりとして《新しい家を建てればいいのに》（「2013年／2014年」と、直接的ではないが二人の同居継続を認めるような発言をする奈穂子について、都は《ママがいなくなった今は、奈穂子しかそんなことを言ってくれない》（「1986年前後」という。亡くなる前の《ママ》が、二人の間に性的な関係が結ばれたことを察した上で与えた《後悔なんかしないで、ただ生きていればいいの》（「1986年」という、あたかも赦しであるかのような言葉を思い起す。例え血縁ではなくとも長い時間共にあった奈穂子は特別であり、《ママ》との類似性を都は認識している。

こうした奈穂子の《まっしろい穴のような笑顔》の《白》とは、一見すると都と陵の関係を許容する象徴的な色のように思える。だが、ことはそれほど単純ではない。奈穂子の笑顔は《実際に笑っているのではないのだけれど、

真面目に黙っている表情が、笑いかたちになって》（「パパとママ／奈穂子」）見えるだけであり、本当のところは《無表情》に過ぎないものでもあるのだ。つまり奈穂子の《白》い笑顔は、二人の関係を肯定・許容を意味するものではなく、ただその関係があるということを知っている、あるいは放置しているに過ぎないのかもしれない。何の赦しも判断も示さず、ただそこに在る《白》い笑顔の前では、二人の歴史も関係もただ無意味に晒されているだけだ。奇妙な空虚さを有する無機的な《白》、それゆえに《穴》と都に評されているのである。そして、この底知れぬ《白》のイマージュは、二人の関係をあらわす《白い野》のイマージュ、高屋窓秋の新興俳句「頭の中で白い夏野となつてゐる」から続く《白い野》のイマージュともつながっている。

物語の核心である「1986年」の章が迫る、ひとつ前の章「1986年前後」の冒頭で、陵は自身と都との関係を《生まれてこのかたずっと、だだっぴろくて白っぽい野に投げだされているみたい》と形容した。その野を荒野の様な《攻撃的なものから無防備な場所じゃなくて、なんだかぼんやりした抽象的な感じの場所》（「1986年前後」）と陵は言ったが、それ以来、都はその《白い野》を幾度となく思い描くようになる。

最初はほんとうに何も無い、まぶしい光に満ちたような——その光がまぶしいあまり、視界はかえって暗く翳っていたのだけれど——果てのない野だった。やがて、地平線に不明な大きい影があらわれ、消え、水がうすく満ち、引き、ぜんたいがせばまり、また広がり、光は弱まり、かわりに夜明けと日暮れがぎざし、それもまたさらに強い光に消し去られ、一本の樹が生え、森となり野をおおい、ある日突然すべてが消え去り、そしてまた平らかな白い野となっていたのだった。

（「1986年前後」）

『水声』を、〈声〉を鍵語として《共棲—共生》の物語として読む松本和也は、〈白い野〉について《社会的に承認された夫婦でも恋人でもなく、姉弟でありながら求めあう都と陵の共生—共生の根拠》として《長らく共有してきた》《主観的な》《景》（前掲）とする。その上で、《ここで重要なのは、「光／影」が織りなす変化の中で、「白い野」が再び「白い野」に返り、その間、都と陵がそこに「投げだされていた」という、当人たちの心象である》（前掲）とするものの、その《当人たちの心象》の内実について松本は踏み込まないままだ。

ここで松本のいう《「白い野」が再び「白い野」に返》

るさまについては、単なる《当人たちの心象》にはとどまらない象徴的な意味が託されているように思われる。何故なら、ここには明らかに創世の神話のような、あるいは一つの自然・生態系が出現し繁栄した後また滅びてゆく、そうした悠久の時間の果てにあらわれるものが示されているからである。しかも、この野の盛衰を左右するのは、〈光〉と〈水〉であることを見過ごすことは出来ない。野に満ちる〈水〉は一本の樹木を育み、それはやがて〈森〉となり拡がる。しかしその繁栄の時節も過ぎ去り、やがて樹木たちはすべて滅ぶ。その果てにあらわれるのが新たな、しかし同じく〈白い野〉であるとするならば、このあまりにも眩しすぎる〈光〉の中に在る〈白〉い此処は、滅びの後に現れる空虚や虚無をも意味しよう。

「1986年前後」の章の冒頭で、この〈白い野〉のイメージを語った後すぐ、都が唐突に思い出す設定で語られるのは、〈白い野〉とは全く関係のない高校時代に奈穂子と行ったことのある「一幸」という《食料品専門》の《デパート》なのである。《戦後が、まだ濃い》と〈パパ〉が評したというその店の周辺に徘徊するのは、戦後の混乱期の残像をいまだ引き摺り続けているような〈白〉を纏う人々である。戦争の傷跡を《真っ白い包帯》で強調するかのように纏い《地べたに座》る男。闇市で食料品を買い占

めていた男たちのように《白いワイシャツ》を腕まくりする男。彼等の纏う《白》もまた、ひとつの世界が減んだあとに晒された空虚を覆うものに似たものではないか。

更にこの《戦後》を引き摺る人々の回想から、都が自身の青春時代の思い出に移った折に、先引の陵の《三無主義とか、新人類》である自身の《からっぽ》の自覚についての発言が続き、都自身も当時抱えていた不思議な空腹感を《体の奥底にある空洞》に当てはめて陵の《からっぽ》と重ね合わせているのである。しかもその《空洞》を、《戦時中東京じゆうにころがっていた瓦礫がつめこまれていて、もう何も入る隙》がない状態であったのではないかと、勝手に《パパ》《ママ》時代の感覚を思い浮かべ重ねながら、自身の世代独自の空虚感を反芻する流れとなっているのだ。《白い野》から始まる滅びの末に晒される《白》という虚無のヴァリエーションは、《パパ》《ママ》時代の戦争によるひとつの世界の崩壊と重ねられ、そこから更に都と陵の世代の政治的挫折の後に現出した乾いた虚無の認識につなげられてゆくのである。

そして、《ママ》の癌が発覚した一九八五年の夏、八月一二日に起こった日航機墜落事故のニュースを挿入するところにはじまり、闘病の末やがて死を迎えるであろう《ママ》にも、この虚無的な《白》のイマージュは意図的に重

ねられてゆく。まずは、闘病生活を始めてから半年あまり経った一九八六年四月二六日に、チェルノブイリ原発事故が起こる。《ママ》はキュリー夫人のラジウムの発見から生まれた放射線、そしてそれを利用した自身の癌治療へと話をつなげた上、入院している病院を《こは白くて。とめどがないの》と忌む。この場面で看過してはならないのは、その《ママ》の言葉を聞いた都が、直ちに《陵の言葉を思い出した。だだっぴろくて白い野》と、《白い野》を想起し関連付けている点である。

時に病を治癒し生命をよみがえらせる可能性を有する放射線は、時にあらゆる生命体を死に至らしめるものでもある。放射線治療を行う病院に《白》のイマージュを付し、放射線で汚染された荒野を更に自らと陵が置かれているとされる《白い野》と結び付ける都は、唐突に、しかし畳みかけるように、《ママ》に《「ねえ、もし戦争がなかったら、どうだった？」と場違いな質問までをも投げかけているのだ。》

チェルノブイリ原発事故も戦争も、人という種が己の欲望や力、殊に科学に過信して引き起こした、自分自身も含む世界そのものの存続をも脅かしかねない圧倒的な破壊である。空襲により焦土と化した東京をはじめとする都市の有様も然りながら、広島・長崎では原子爆弾投下により筆

舌に尽くし難い悲惨な状況が現出した。そしてその四〇年の後、今度は事故により同じ放射線によって半永久的に不毛の地となったチェルノブイリの大地が人類の前に晒されるのである。

先引の都の〈白い野〉のイマージュには、〈光〉と〈水〉がその盛衰の鍵を握っていると指摘した。深読みではあるが、このひとつの世界を揺るがす《強い光》を、原子力による爆発の〈光〉とダブルイメーჯさせて読むこともあるいは可能なかもしれない。一本の樹木から森にまで拡がる生命は、〈水〉の満ち引き、言い換えれば〈水〉の流れ、〈水声〉によって育まれながら、〈光〉によって途絶させられる。そしてその盛衰の後に拡がる〈白い野〉は不毛の地、正に虚無を顕現するものではないか。

ラストシーン近くで不意に奈穂子が、震災後の海沿いの街に在る川に、《雪にうずもれるようにして、静かにうかんでいた》（2013年／2014年）水鳥に、〈ママ〉を喩える場面がある。津波と放射線に翻弄された東日本大震災による破壊の後に残った土地の《暗い水の面》に、〈白〉を纏って浮かびあがる水鳥のイマージュは、〈ママ〉の表徴として鮮やかに活かされている。

#### 四、〈白い野〉の時間

頭の中で白い夏野となつてゐる

（高屋窓秋 『馬酔木』一九三二年一月）

都と陵の関係を象徴する〈白い野〉が、新興俳句の旗手であつた高屋窓秋の代表作から想起されたものであることも、俳人としての貌をもつ川上弘美の企図を考えると興味深いものとなる。

一九一〇年に生まれた窓秋は水原秋桜子に師事して『馬酔木』の同人となり、一九三六年七月に龍星閣から第一句集『白い夏野』を上梓している。この題名が当該の一句から採られていることから、窓秋のこの句に対する自信がうかがえるというものだ。松本和也は、鳴門奈菜の《堂々たる主観句の出現》《当時としては画期的な表現》（鳴門奈菜「白い夏野」の意義―高屋窓秋の作品における現代性）『俳句研究』一九九九年三月）という評価を引用して《二人が共有する「景」を支える根拠》を《主観》であることにつなげているものの、その《主観》的な《二人が共有する「景」》の内実についてはそれ以上語ってはいない。

勿論、冒頭の《頭の中で》の表現の重要性に鑑み、《白い夏野》が現実の夏野としてではなく窓秋の観念（松本の

言う《主観》でもよい)であり、イマーヂュであるということも無視できない。だが、ひとつの俳句としては濃い緑一色にむせ返りそうな夏野が、真昼の《光》の眩さによって《白》く見えるという色彩の反転にこそ面白さがある。鮮やかな緑でさえ《白》くみせてしまう程の強烈な《光》という、夏という季節の圧倒的な生命力と読むこともできる一方で、その《光》の強烈さゆえ、《青い夏野》に対して《白い野》には《一面に真白な空白・空虚感・虚無感》の心象を感受させるような《ネガティブな方向の読みも成り立つ》<sup>(14)</sup>ともされ、多彩な読みが可能な句なのである。

『馬酔木』を初出とするこの句の画期性は『詩と詩論』を中心とするモダニズムのコードであった「白」を連作のモチーフに据えて、その想念やイメージのヴァリエーションを追求した<sup>(15)</sup>ところにあつた。新興俳句とモダニズムとの相関性はよく指摘されるところだが、この二つの隆盛と日本が戦争の泥沼に足を踏み入れてゆく時代が重なっていることは、『水声』の内容と照応しても看過できない。モダン都市文化と戦争が交錯する時代に新興俳句が在ったこと、そしてこれと同じ時期に《パパ》と《ママ》が生を受け、『水声』内で繰り返し語られる彼等の幼少期の東京の記憶があることを思い起こさねばなるまい。モダニズムのスタイリッシュな《白》は、真夏の《光》によつて緑が

《白》に反転するように、モダニズム文化が戦争に容易くのみこまれてゆくという両義的な一つの時代の虚脱感を表徴する色彩とも読めるのである。そして敗戦の年の真夏の強烈な《光》によつて陽炎のように脆く崩れ去った世界、その崩壊後に現出する虚無の表象とも、この《白》は読めるのではないか。

深読みであることは承知なのだが、この《白い夏野》の句が発表された『馬酔木』の前号(一九三一年一月)には、《ある晴れた夏の朝の幻想》という言葉が添えられ、《白い夏野》の句と同じ《頭の中》という表現を用いた、次の句が在ることに筆者は興味を引かれるのだ。

雲の峰と時計の振り頭の中に

(高屋窓秋 『馬酔木』一九三一年一月)

この句の醍醐味は先の《青》い夏野が《白》くなったのと同様に、《反対のもの、調和しないものの組合せ》<sup>(16)</sup>である。雲が幾重にも重なりあう峰という自然の情景と、それは全く関係ない人が創った時計の振りをつなぐものは、おそらく時間というものである。重なり合う雲は、古代の八重垣の歌をも想起させるような太古の時空につながるもの。しかしそうした自然を生成する悠久の時の流れと、



人間が創り出した時計の振子によって一秒ごとに刻まれる小さな時間。どちらも同じ時間であることには相違ない。

〈パパ〉と〈ママ〉、そして都と陵の〈家〉の開かずの間では、〈家〉が崩壊するまで四つの柱時計がそれぞれの時間を刻み続けていた。大方の柱時計は振り子を有する。

本来見えない不可視の時間を、四つの時計は振り子によって可視化し刻み続ける。時代という大きな流れの中に在りながら、閉ざされた〈家〉の一室の中で不可視の時間を刻むものを形象化したものが振り子であるならば、また〈水〉も同じではないか。流れ続ける〈水〉、そして〈水〉の流れる音、それは振り子と同じ時間の形象化・音声化であり、それはこの物語の題名〈水声〉<sup>(1)</sup>と確かにつながっている。

### 五、創造と回帰―二人の交接

自分と同じ時代を生きる語り手・都をもって、時代を揺るがした事件や事故を後景化した様々な時間の断面ともいえる記憶を、〈パパ〉〈ママ〉の記憶の数々と織り交ぜながら、川上が『水声』の各章を構成していることについては既に述べた。例外はラストの「1986年」と「2013年／2014年」の二つの章だけである。

「1986年」の章の冒頭は現在から語り始められるが、

その後〈ママ〉の死を迎えた夏の出来事と、同時期に行われた都と陵の交接の場面の断片が、交互に綴られている。

そして最終章「2013年／2014年」は、題名通り二〇一三年末から二〇一四年の春に至るまでの時間がそのまま流れる構成となっている。

まずは「1986年」の章からみてゆきたい。この章の冒頭は、時計の音にも似た時を刻む音を幻聴する都が、一九八六年の回想へと移行する場面から始まる。死を間近に控え、奇妙なほど渇き〈水〉を欲する〈ママ〉の衰弱してゆく姿と、太刀魚のように濡れ《ゆるやかにからまりあっている》都と陵の交接という対照的な場面が交互に描き出される。夜にもかかわらず〈水〉のように《光がこぼれ》ているシーツの上で、交接する二人が魚のように濡れているのに比して、死にゆく〈ママ〉の身体はいくら〈水〉を飲んでも渇きを癒すことが出来ない。《太刀魚のように》からみあう二人の身体はウロボロスの蛇を自ずと想起させるが、ならばこの二人の交接と〈ママ〉の死が同時期なのは偶然ではない。二人を産み出した〈ママ〉という存在が在ることによってかろうじて姉弟という位相にとどまっていた二人の軌が、〈ママ〉の死を目前にして外れてしまうのである。

交接の際、都は《不自然さは、まったくなかった。まる

で長い間体をかさねることを習慣としていた男女のよう  
と感受し、それが行う前も後も恐れていた様に、《時間が  
不連続になることは、まったくなかった》としている。し  
かも交接する二人は「筒井筒」の物語がおさめられた古の  
『伊勢物語』のように、〈男〉と〈女〉と呼ばれ、どこに  
でもいる男女の物語であるかのように語られ、抽象化され  
る。交接する身体もクローズアップされた部位がモンター  
ジュされるものの、具体的な像を結ばないようやはり抽象  
化されている。そこに死の間際の《ママ》のエピソードを  
交互に織り込んでいく構成となっているのだ。こうした描  
き方には、二人の行為が改めて名づける必要も意味もない  
ほど、普通の男女の行為と変わらないものだという、普遍  
性を付与する企図がある。ただ交接の回想の最後で、都  
が自身の名前を陵に呼ばれることに固執している点には留  
意してもよいかもしれない。

二人の名前については、《都は現世の中心。それに対し  
て陵は、訓読みで「みささぎ」、まさに死後の世界の象徴<sup>10)</sup>」  
であるという指摘が既にある。確かに〈都〉は《現世の中  
心》であるが、それは同時に一つの世界における繁栄の場  
とも換言できよう。そして〈陵〉は、その繁栄の果てに人  
が行き着く処とも見ることも可能かもしれない。つまりこ  
の姉弟の二つの名前により、人という種にまつわる栄枯盛

衰の定めが既にあらわされているのである。

交接の際、都は陵の背中に手をまわし、《何かの文様を  
彫るかのようになめらかに曲線を描きながら動》かす。そ  
してその文様が幼い時に描いた《千鳥》であると、不意に  
思い出している。幼い頃、二人で夢中になつて部屋の壁に  
描き続けた様々な生きものや植物の《文様》。二人のそう  
した共同作業は、新たな世界の始まりの為に動物たちを選  
び出す、旧約聖書のノアの箱舟の場面をも思い起こさせ  
る。

人という種がいくつかの創世神話の様に兄妹・姉弟間の  
交わりからひろがってゆくものならば、それが男女の性愛  
の原型であつたとするならば、二人の交接は種とその世界  
の終わり、そして新たな創世につながる行為にも似たもの  
であるのかも知れない。自然のかたちや生命、その様々な  
生命や種を表徴する様々な《文様》を描いた記憶が、交接  
の際に呼び起されるのは、そうしたこととつながっている  
からであろう。ノアの箱舟のエピソードもそうだが、世界  
が更新される際にそのきつかけとなるのはいつも〈水〉で  
ある。〈水〉の中の魚の様に、ウロボロスの蛇の様に交接  
し、《文様》を描く都と陵の行為は、ひとつの世界の始ま  
り、そうした創世が幾度も繰り返されることを象徴する  
ものではないか。しかもパタイユをもち出すまでもなく、  
性と生はひと続きのものだ。こうしたことを踏まえ二人の

在り方をみると、自ずと〈水〉と〈光〉によってうつろうあの〈白い野〉の表象が活きてくるのではないか。

二人の行為は、都が〈パパ〉と〈ママ〉の会話を漏れ聞くことが出来た様に、おそらく一つ屋根の下に居た〈パパ〉〈ママ〉にも伝わったのであろう。この後も生きてゆかねばならない二人の子供に、死を前にした〈ママ〉は《後悔なんかしないで、ただ生きていればいいの》と赦しにも似た言葉を残す。そして、《きょうだい》間の愛の形は、都と陵の世代に受け継がれてゆくことになる。〈ママ〉という〈家〉の要の喪失により、一旦〈家族〉は離散し、〈家〉は荒廃を余儀なくされた。罪の意識から互いを避け続けていた都と陵だったが、一〇年もの歳月の後に、かつての〈パパ〉と〈ママ〉にかわって、再びこの〈家〉で同居を始める。この代替わりした《きょうだい》が住まう〈家〉に〈パパ〉は決して戻ろうとはしない。ただひとつ、四人が〈家族〉として在った際の時間をそのまま留めようとするかのように、一室に四つの柱時計を置き、四つの時間を刻ませ続けることを陵に託すのである。

最終章は、一八九六年の交接から三〇年近くが経った二〇一三年から二〇一四年にかけての出来事である。かつての〈パパ〉と〈ママ〉のように夫婦同然の暮らしを日々続ける都と陵は、〈ママ〉が死んだ年齢を越え五五歳と五四

歳になっている。〈パパ〉の脳梗塞をはじめ、自分たちにも着実に老いが忍び寄っていることを実感する年齢である。そうした年月の果てに漸く、《陵がもう一人のわたし自身》と思えるような平安な心境に落ち着き、都は日々を過ごせるようになっていた。そんな時になって、ふいに陵からこれまでの気持ちを改めて告げられるのだ。

この告白に動揺し《胸がしめつけられるよう》に感じている都の切実な姿に、私たちは二人が姉弟であるということを超えて、この愛の深さに心を揺さぶられる。都の陵を求める想いは、その存在を認識した時から始まっており、《「好き」》の意味さえもはや超えてしまっている。しかし、この世に生を受け、ひとつの〈個〉として懸命に生き、流れゆく時間とやがて訪れるその終わりを思う中で、そうした生そのものに付随する普遍的で根源的な孤独を二人は深く認識する年齢になったのだ。その時になって改めて互いしかないと共に在ることを切実に求めたこと、《もう、どっちでも、いいね》と言いながらも、その体のぬくもりを求めざるを得なかったことに、二人の姉弟という関係を超越した普遍的な男女としての愛の深さと切実さを、私たちは知るのである。

リアルタイムで推移するこの章で唯一差し込まれた回想は、〈ママ〉の四九日の時に陵が語ったオタマジャクシの

話である。最初の交接から間もない頃の奇妙なエピソードが、年齢を経て互いの気持ち打ち明けたすぐ後に差し込まれているのは何故なのだろうか。この奇妙なオタマジャクシの話を開始した際、陵は一つの種として考えれば《人間は、人間であるかぎり、それほど違》わず、《交配可能な、同一種》であると言つてのけた。陵の言葉の深層には、自分たちが犯した近親相姦という禁忌の認識を幾分か紛らわしたいという心理もあるのだろうか、同時にこれは生物学を学んだ川上弘美の独自の考えも反映したエピソードであるのかも知れない。

先にも述べたが、リアリズムから距離を置き、異界を構築することに長けた川上弘美という作家は、近代的な自我の感覚が奇妙に希薄である。《あんまり「私」を深化させて、深く極めないタイプ》<sup>20</sup>であると自覚し、《自己を追求していくとしても、平安時代以降ぐらゐの日本人全体》<sup>21</sup>とか、《自分を含めた人類という種》<sup>22</sup>ぐらゐのゆるい方向》<sup>23</sup>あるいは《それよりも地球全体とか、生命の不思議》<sup>24</sup>の方に関心が向いてしまう傾向が在ることを自認さしている。こうした川上に《個性・自我・固有性が衰弱し消失していく対極に、個を吸収し包括する全体性》<sup>25</sup>への傾きを指摘する清水良典は、それが川上の土着的で魅力的な異界を産み出す源泉ではあるものの、同時に一つの危うさでもある

ことを指摘している。『水声』においても語り手である都、そして同じ年の川上が性の目覚めを認識した頃、《一九六〇年代末から世界秩序が一举にカオス化したとき、国家や共同体の人格的なイメージも分裂し、全体性のヴィジョンはしだいに不可視の、超現実的な領域に移行していった》<sup>26</sup>ことを踏まえて、清水は川上世代のオカルトブーム等に傾斜する志向の内実について次の様に述べた。

ひとの孤独や苦悩が都市生活のなかで浮游し、癒される場所を得られないとき、それを無化し、魂を吸収する超越的な全体性というヴィジョンは、もともと原始宗教的な性質を持つゆえに、ひとの憧れや郷愁を呼び覚ますだろう。

（川上弘美覚書——フツウの「私」の行方）

一九八六年の交接の際に二人が強く意識していたのは《ママ》の死であった。二度目の交接の時は、明確に提示されてはいないが、おそらく東日本大震災であろう。かつて阪神大震災後の揺らぐ世界の中で、オウムという《原始的宗教的な性質を持》ち《魂を吸収する超越的な全体性》のヴィジョンを提示することで信者を獲得してきた集団による、地下鉄サリン事件のもたらした無差別の死の理不尽か

ら認識した孤独がきっかけとなって、二人は同居するに至った。そして今度は東日本大震災によって、やはり理不尽に奪われた多くの人の死を目の当たりにしたことが、二度目の交接につながってゆくのではないか。

八木寧子は《日常のなかで死の気配がふいに大きくふくらんで途方にくれてしまった一刹那や、自分が自分であることの奇妙さにとらわれてしまったときに必要な存在》として二人が互いを求め、それが社会的な出来事を後景化することで《この国における「家族」というもの、あるいは「愛」というもののかたち》（「慄然とするほど美しい世界」『図書新聞』二〇一四年一月二十九日）がかたちづくられているのだと指摘した。二人を交接という行為に至らしめた死に纏わる孤独の認識は、一度目は母親という自分たちの存在の根源にかかわる人の死であったが、二度目はこの国で慎ましやかな日常を誠実に生きてきた人という種に《ひどく理不尽なもの》としてもたらされた死であった。《生》ある人であるならば誰にでも起こり得る《理不尽》な死の在り様を認識することで、陵は自身の存在、ひいては存在そのものの根源的な孤独に突き当たったのである。陵にとつては、自身の生の時間を丸ごと共有する姉であることも含めて、《ママ》の抱擁の中で都と共に過ごした《家》は、《憧れや郷愁》（前掲、清水論）の眠る場所であ

つたに相違ない。

陵と二度目の交接をする都もまた、《区別がつかなくなつてゆく。指も、腕も、脇腹も、背中も、頭蓋骨を包む薄い肌も、髪も、陵のものはすべてわたしのもので、わたしのものをすべて陵のもの》と恍惚の中で自己の融解を感じている。幼い頃、電を避けるため陵を抱きかかえた時のように。ここにも交接を通じて、ひとつの《全体性》に溶け合つてゆく体感が描かれている。そして、それもまた《水》のイマージュにつながってゆくのだ。

## 六、《水》と時間

陵と再び交接をするようになって間もなく、都は奈穂子と会う。

奈穂子はかつて都と共に旅をした北関東から東北の街を最近再び訪れたこと、そしてセブンアップを沢山飲んだ一九六九年の夏の話をする。その折、セブンアップの話から《水のを飲みこむと、体が迎えて音をたてる》と奈穂子が話すのを聞いて、都はついこの間の陵との交接の際の感触を重ねている。

陵がわたしの体にはいつてくるおりに、最初にふれあうのは、陵とわたしの体そのものではなく、わたし

たちの体の中に蔵された水と水なのではないか。その時、水と水とは、どんな音をたててまじりあつてゆくのだろう。（「2013年／2014年」）

死の間際の「ママ」はしきりに「水」を欲した。「わたしたちは、水からできているから」などと改めて言うまでもなく、人のみならず全ての生命体の中には等しく「水」が蔵されている。その変容自在さゆえに、「水」はそれぞれの種や外形かたちをつくることもできる。「水」は全ての生命体に共通する濫觴であり、それゆえ全てを育むものなのであろう。

しかし、その一方で「水」は全てを破壊するものでもある。ノアの箱舟の挿話のみならず、太古の文明の発祥地が川辺にあり、その川の治水と文明の盛衰が密接につながっていたことを思い起こしてもよい。都と奈穂子がかつて訪れた東北の川沿いの町は、東日本大震災の折の津波で全て押し流されてしまっていた。「家」を壊すのに立ち会うことを無意識裡に避けて二人が選んだ旅行先は、正にその東北の《川のある町》であった。津波による破壊の跡に拡がる海沿いの更地、そして都たちが旅行から帰ってからみることになる「家」を壊した後の更地はつながっている。

「家」が崩壊したのもおそらく老朽化だけではなく、東日

本大震災という人という種をも脅かすような甚大な天災の力が関わっていたに相違ない。こうした東日本大震災を後景化した伏線は巧妙に張り巡らされ、それらは最後に「白い野」と、そこに流れる「水」として回収されてゆくのである。

ゆえに旅先の東北の地で、不意に《水の音》が聞こえるのは偶然ではない。《遠い世界の涯にある、ころもとなくて、ささやかな流れ》の在る処とは、《ある日突然すべてが消え去り、そしてまた平らか》となるあの「白い野」に続いている。

人という種の繁栄の果てに引き起こされた原子力発電所の事故。人知の及ばぬ津波という「水」にまつわる天災。そうしたことの果てに晒されるひとつの世界が崩壊した後、の地は、等しく「白い野」となるのだろう。そしてその「白い野」は二人の関係をあらわすものだ。全てが終わってしまった《遠い世界の涯》の《ころもとなくて、ささやかな流れ》はやがて野に満ち、また樹木を育むかもしれない。「水」という生命の時間は育み壊すことを繰り返しながら流れ続けるのだ。人という種のひろがりの始まりが《きょうだい》間の愛にあり、二人が投げ出されたこの「白い野」のような地であるとするならば、『水声』に描かれた都と陵の愛は特異なものではない。それどころか空

白の中に永遠性や普遍性をも内包する、全ての終わりの始まりをしめす関係であり愛なのではないか。川上弘美の初期作品『物語が、始まる』（『中央公論 文藝特集』一九九四年一月）が雛形との恋を描いた、正に〈物語〉の始まりであったように、『水声』という作品も人という種の最もラジカルな愛の形から、その種の行く末をも予見する人の世の生の流れという連続性を描いているのかもしれない。そして、この種の繁栄と盛衰の歴史と時間のテーマは近作『大きな鳥にさらわれないように』にもつながっている。

一本の樹木は森となり、人という種は地に満ちる。しかしその種は果てしない時間の中で過ちを犯し、自分たちをも滅ぼしてゆく。おそらくそうした何度も繰り返された創世と破壊の果てに〈白い野〉はいつも此処にある。〈白い野〉に在ることを認識し、そこに流れる〈水声〉を聞いた都は、また来る夏と、そこで鳴く鳥の声を受け入れるだろう。今度は自分から陵の部屋を訪う意志をしめすことによつて。然しながら、一九八六年の初めての交接の際も、都は自分から陵を訪っていたではないか。それではこれは単にデジャヴかもしれない。ひよつとしたら〈パパ〉と〈ママ〉の〈物語〉をなぞっているだけかもしれない。全ては流れ続ける〈水〉の織りなすありふれた透明な物語なのである。

注

- (1) 待田晋哉「文芸月評 神話的な愛の輝き」（『読売新聞』二〇一四年三月二五日）
- (2) 小川洋子「きらめく家族の時間」（『読売新聞』朝刊二〇一五年二月一日）
- (3) 原善編『現代女性作家読本① 川上弘美』（二〇〇五年一月 鼎書房）収載、「川上弘美 年譜」参照。
- (4) 注(3)と同じ。
- (5) 松本美穂「善悪の彼岸を流れる水 「水声」 川上弘美」（『群像』二〇一四年二月）。
- (6) 「女たち」の章で、『小学五年生か、六年生のころ』の都が、同級生の〈塩川さん〉と互いの頬にキスをしたのち、更に性的な関心を募らせ〈大人のキス〉（唇を合わせる）を想像し〈お腹から足のつけねまでが、むずむず〉する性的な感覚を知ったのち、実際に唇を合わせる体験が描かれている。
- (7) 奈穂子の海外在住経歴は川上の経歴とも一致しており、また言語においてアメリカ日本双方で苦労したことも同様であり、〈帰ってきてから近所の小学校に入学して、いじめられている〉という点においても川上の体験と重なる。「水声」において、川上は都のみならず奈穂子の造形にも自身の体験を分け与えており、その点においてもこれまでの川上作品との差異が認められる。
- (8) 一九六九年七月二〇日付の「朝日新聞」朝刊に掲載された「『広場』から歌も人も締出し 新宿駅西口」と題された記事には、「土曜日恒例の東京・新宿駅西口地下広場のフォークソング集会は、十九日、警察側がソフトムードを捨て、機動隊員ら約二千五百人を広場内に集中させた。『交通整理』

戦術をとつたため、ついにお流れとなった。五カ月間続いた地下の歌声も、この日は聞こえず毎週、広場を埋めた学生、群衆らの歌、拍手、デモに代り、この日の広場は制服の警官の姿で埋まった」とある。

(9) 「朝日新聞」一九六六年六月七日付朝刊記事「外郭環状線などを正式決定 東京都計画審」によると、根強い反対があったにもかかわらず賛成多数で原案を承認している。

(10) 「計画を再検討せよ 外環道反対の住民集会」（朝日新聞）一九六七年六月二六日付 朝刊。記事によれば「外郭環状線道路反対住民大会が二十五日午後一時半から杉並区久我山の立教女学院講堂で開かれ」、「予定地とされている練馬、杉並、武蔵野、三鷹住民などの約六百人」が集まったとされる。

(11) 筑紫哲也「多事争論 新人類、政治的には超<sup>ウルトラ</sup>旧人類」(「Asahi Journal」一九八六年七月)。

(12) 座談会「短歌の言葉、小説の言葉」(穂村弘・川上弘美・角田光代 『文學界』二〇一二年一月)において、川上は学生運動の時代の終焉と共に現れた片岡義男や村上春樹、高橋源一郎等を、「学生運動世代固有の語彙や方法論そのままでは、世界は記述できないのではないかと疑いながら表現をおこなった人たち」と評価し、「そういう運動が去って、私たちは三無主義とか新人類とか呼ばれたんですけど、その何もないって言われた私たちが表現をするときに一番手がかりになったのが、その人たちの作品群だった」と述べている。川上には文学の言葉においても自身の世代が抱え込む空虚さについての自覚及び認識がある。

(13) 「夢」の章の中で、都はまだ少女の「ママ」の乳房に触れ、

《ママのものと同じよう》と感じながら、自慰にも似た行為から恍惚を覚える箇所がある。同じ血縁、しかもまだ大人になりきっていない夢の中の「ママ」は都と極めて近く、「ママ」に対しての都の感覚はナルシズムと切り離せない一面を有している。一方、奈穂子については《自分とはちがう硬さの乳房が、不思議だった。重みも、肌も、ちがう》(「女たち」と感じ取り、「ママ」に対する身体の生々しい性的感覚とは異なる《あつけらかん》と評する感触を確認している)。

(14) 川名大「挑発する俳句 癒す俳句」(二〇一〇年九月 筑摩書房) 三五頁。

(15) 注(14)と同じ、三二頁。川名は、《文化論的視点から、これらの句の前景をなす昭和初期のモダニズムの新感覚表現や「白」と「青」のエスプリ・ヌーボー》(同三七頁)の例として、春山行夫や北園克衛のモダニズム詩をはじめ、栗林一石路等の俳句をあげている。

(16) 佐藤和夫「俳句からHAIKUへ——米英における俳句の受容」(一九八七年三月 南雲堂、一一六頁)。

(17) 松本和也の「水声」論・「記憶—声を語ること」(『現代女性作家の方法』二〇一八年三月)においても、「水声」/語り手=都の語りにおいては「時間」=「水」であり、これこそが人間の正体であることを都が認識しているとされている。「水」=時間であることについては筆者も賛同するものの、松本論ではあくまで都に《近しい人》についての時間という認識でしか書かれていない。筆者の時間は人という種、及び世界に流れる時間という永続的な流れを指すものとする。

(18) 山内昌之・片山杜秀・出口治明「文藝春秋BOOK倶楽部 鼎談書評⑭」(『文藝春秋』二〇一四年一二月)において、出



口治明が指摘している。出口は陵の恋人たちが《なぜか心理的に追い詰められ、結局、陵から離れていってしまう》のは《陵が死者の側に立っているから》ではないかとしている。これについては陵の命名以外に根拠はなく、筆者としては賛同しかねる。彼女たちの心理的負担は、陵が内心で都への思慕を持ち続けていることに原因がある。それゆえ途中から陵は彼女たちと都を会わせないようにしている。また地下鉄サリン事件に遭遇した後に陵は都を求めるが、陵が都を求めることはこの後の生への志向につながっており、陵を簡単に《死者の側に立っている》とすることは出来ない。

(19) 松本和也はこの陵の告白の場面を《共棲―共生をはじめて後、都が「あの夏の夜のこと」を、陵がサリン事件の記憶をそれぞれ再解釈することで、この場所にたどりついた今、陵の告白が何かを大きく動かすということは、もはやない》(『現代女性作家の方法』二〇一八年三月)と論じている。松本の言う《この場所》への到達が、都だけでなく陵がサリン事件の記憶を思い出したことにあるとするならば、松本の解釈には時系列的に矛盾が生じる。陵の告白は二〇一四年一月、年明け間もない時期である。一方サリン事件の記憶を陵が改めて思い出すのは、同年の二人が交接する際の《もうすぐ桜が咲く》頃である。つまり本文中の時間軸に従えば陵の告白については、少なくとも陵の記憶の再解釈の前になされているのである。

(20) 『龍宮』刊行記念インタビュー「物語の原型へ」(インタビュー・構成／「本の話」編集部 『本の話』二〇〇二年七月)。

(21) 「川上弘美 全作品を語る」(聞き手・榎本正樹 『文藝』

二〇〇三年八月)。

(22) 注(20)と同じ。

(23) 清水良典「川上弘美覚書―フツウの「私」の行方」(『文學界』一九九六年七月)

(24) 注(23)と同じ。

(25) 『なめらかで熱くて甘くしくて』(二〇一三年二月 新潮社)所収の「*memory*」(初出『新潮』二〇一二年九月)はこの著作の中で唯一震災後に書かれたものであるが、洪水を繰り返す川の近くに住む家族と性の象徴ともいえる《それ》との物語が描かれている。