他者の居ないセカイ　あるいは永遠に円環する物語

――松浦寿輝「花腐し」をめぐって――

疋田　雅昭

○　はじめに

二〇〇〇（平成一二）年上半期の芥川賞は、町田康の「きれぎれ」と松浦寿輝「花腐し」の同時受賞であった。だが選評ではこの作品の比較よりも、それぞれの作家のこれまでの業績との比較で論じる選評が多かったことが目につく。

しかし、そこでは「いよいよ達者になってきて」「見事な仕上がりだった」という池澤夏樹に代表されるような達成へのベクトルを賞賛される「きれぎれ」に対し、「前作の「幽」に比べると欲張りすぎで、都合よく作りすぎた箇所が目立」つという三浦哲郎の評にあるように、「花腐し」には、やや右下がりといった選評が目立つ。

また、伊関との対話が陳腐であるという池澤夏樹、後半に「観念に流れた」失速を指摘する田久保英夫など、「花腐し」には、あまり積極的な評価がなされていないように見える。

だが、特に積極的な賞賛ではないものの、古井由吉による以下の評言は注目すべきである。

すでに猛烈な腐臭の切迫に内外から脅かされている。内も外もない。時代の腐臭である。旺盛のようでも、すでに死んでいるものとも見られるのだ

この「時代」の問題については、河野多恵子の「現代の問題」や黒井千次の「時代と精神の関り」という点に通じる指摘と考えてよいだろう。だが、どの評者も、人物や物語の構成上の不備を指摘する前段階として、「時代」の問題にふれた作品であることに言及するに留まっている。

だが、この「花腐し」における「時代」の問題が可視化されるには、もう少しだけ時を経る必要があったように思われる。むろん、それは後の時代の人間の特権によって許されるような

単なる結果論に過ぎない、という指摘もあるだろう。しかしながら、この「時代」という着眼点には、そういった偶然の「いまここ」性だけではなく、様々な「時代」の痕跡が混沌とした形で混じり合った物語であることを明らかにできる視座を与えてくれる可能性がある。

本論は、「花腐し」の中にある「時代」という問題を、様々な角度から検証し、それらが人物や物語の構造性と不可分な関係を構築していることを論じた上で、「花腐し」というテクストの重層性を再評価してみようとする試みである。

一　濡れる男　あるいは　大久保というトポス

どうしてそんなに濡れるの、肩も背中もずぶ濡れじゃないのとずいぶん昔にほんの二年ほど一緒に暮らしていた女がよく言ったものだった。変なひとねえ、ずっと傘をさしてたのにさあ、いったいどうしてこんなにぐしょぐしょになるのよ、傘のさしかた知らないの。　（60頁）

物語は過去のある「二年」という時期を振り返ることから始まる。祥子という女と同棲していたこの二年間を振り返る時間と、二〇〇〇年前後の新宿の場末な街角の中での一晩が、幻惑の様に交互に繰り返される物語である。

終始雨が降っている物語の中で、視点人物である栩谷は、どうしても雨に濡れてしまう人物として描かれる。「水」「海」「魚」「張り付く」「溶ける」「腐る」など物語中の表象も多くは「濡れる」ことに関係した世界観を構築している。

一拍置くようにして、あの女をめぐる思い出はなぜ雨と結びついているのだろうと訝しむ思いが胸の中で波立つた。祥子が死んでもう十何年になるだろうか。歌舞伎町の喧騒から逃れてコマ劇場の脇を回りホテル街を抜けて大久保の方へ向かう途中、いっとき上がりかけていた雨脚がまた繁くなってきて、地面よりいちだん低くなった手近なラブホテルの駐車場の片隅に駆けこみ、車と車の間の狭い隙間にたたずんで、急に暗くなってきた空をぼんやりと仰いでいるところだった。　（62頁）

栩谷を視点人物とするこの語り手は、栩谷への内的焦点化を頻繁におこないつつ、分析的かつ冗長な文体で物語る。幻想小説の面と、自己の来歴を振り返りながら、裏切った友人や死別した恋人の真実を追究しようとする心理小説の面を併せ持つこのテクストにおいて、この内省的かつ懐疑的な語り手は必須な条件を揃えている。

もう俺には急ぎの用は何もない、ここでいつまで雨空を仰いでいようと誰からも文句は出ないわけだ。そんなことに妙に新鮮な解放感を覚えている自分に気づいて栩谷は少々驚かないでもない。何だか、ひどくさっぱりしちまったよ

うじゃないか。結局、この十何年の時間は全部無に帰して、祥子と暮らしていた頃からもう一度やり直すようなものか。だからしばらく忘れていた祥子の顔がこうしていきなり蘇ってきたのだろうか。（62頁）

「急ぎの用」がないという感覚も繰り返し述べられる。これまでの「十何年」の間、ひたすら小さなデザイン事務所の仕事に没頭してきた栩谷にとって、その倒産がほぼ決定的になった現在、未来に対する特別な想いは何もないという訳である。

その感覚を「フリダシニモドル」と内的に焦点化する語り手（＝「栩谷」）の意識は、物語全体の構造と呼応している。この物語は、この祥子という女を思い出すことから始まり、繰り返し祥子の死をめぐっての思考が繰り返され、最後に祥子の幻影を追いかけて終わるのである。また、この再開発の新宿界隈を舞台に、この後栩谷が訪れることになるアパートとの往復という形で物語は円環構造をなしている。

そう言えば二人ともべろべろに酔っ払った晩に、もののはずみのように初めて祥子と抱き合ったのもこのあたりのホテルのどれかだった。この界隈もあの頃と比べるとすっかり様変わりして、酒落たプラスチック細工のような建物ばかりが立ち並び、ほんの布切れのような短いスカートの下からむっちりした太股を見せつけている、どうも日本人とは見えないアジア人の女性たちが何事か携帯電話で熱心に喋りながら通り過ぎてゆく。（63頁）

場末のホテル街として描かれるこの地域は、祥子と栩谷の性の「起点」でもあった。物語の舞台はゼロ年代に入る頃の新宿区の大久保界隈である。

新宿区は現在でも最も外国人居住者の割合の多い地域であるが、現在の大久保のホテル街のイメージは、一九五〇年の朝鮮戦争の際にGIの回春の場としてこの一帯が選ばれたことに端を発している[1]。実際には、インド、中国、タイなど多くのアジア系の人々が住んでいる地域であるが、駅周辺は、百人町と並び日本最大のコリアンタウンと称されるので、大久保と言えば韓国のイメージがある。これには、一九八〇年代以降、特にバブル崩壊以降にこの地に移ってきた「ニューカマー」のイメージの影響が大きい[2]。

一九八三年の中曽根内閣による「留学生十万人計画」以降、急速に増加するアジア系留学生たちは、池袋と並び日本語学校や専門学校が集う、この地域に多く住むことになった。バブル崩壊以後、多くの中小企業がこの新興勢力を低賃金労働力として注目し、一九九〇年には出入国管理及び難民認定法の改定により、長期滞在の労働者たちの住む街として大久保はその様相を変えてゆく。

この韓国のイメージを象徴する出来事が、二〇〇一年の在日日本韓国人連合会の結成であろう。その後、新大久保商店街振興組合・新宿マンモス通り商栄会との会合がもたれ、横浜や神

戸の中華街にならって観光地化しようという動きが促進し、現在に至っている。物語には、雑多な人種たちの街、アングラな性的盛り場としての街、急速に増えつつあった新興韓国人たちによる街の変容といったイメージが刻銘に刻まれている[3]。

今の東京が川のない町になってしまったことが栩谷の長らくの不満の種だった。ロンドンにもパリにもソウルにもバンコックにも美しい川が流れているのに、新宿や渋谷の繁華街を歩いていてそのままふと足を伸ばすと浩々と流れる水くりに出るといったことができないのは何とさみしいことだろう。実際、かつての江戸は、あるいは少なくとも明治の東京は、アムステルダムのように運河が四通八達した美しい水の都市だったと言うではないか。だが今栩谷の頭に不意に浮かんだのは、新宿も渋谷も池袋も銀座も、それぞれ一つの島なのだという考えだった。（139頁）

また、「大久保」という名称は、そもそもこの一帯が昔河川であり、他の地域よりも「窪んでいる」地域であるという点に由来する[4]。まさに、「濡れる」人々の物語として格好の舞台であったと言えよう。実際に、この地域は、新宿に対してやや低い位置にあってまさに都心部を見上げる位置にある。

もう今の東京には川など流れている必要はないのだと栩谷は思った。それらの島を浮かべている海とはここに住む千何百万人の人々の欲望や記憶や喜怒哀楽の海なのかもしれないといった漠然とした思いが浮かんで、しかし降りつづく雨がそうしたとりとめのない思いそれ自体をほどびらせ滔々と押し流してゆくようだった。（139頁）

都庁やホテルセンチュリーハイアット（現・ハイアットリージェンシー）など、屹立するバブルの遺産が目の前にそびえながらも、バブル崩壊後の再開発により大きく街の様相を変化させたのは実はこういった周辺地域であり、その両者のコントラストが、まさに飲み込む／飲み込まれる主体／客体として表象されていることにこの物語の特質がある。

二　腐る男　あるいは　反復する物語

「伊関」という小さな下手な字で書き殴った名札をセロハンテープで貼り付けている上段のいちばん端のボックスだけが空っぽになっていて、昨夜栩谷が投げこんでおいた、明日の夕方頃にまた来るから待っていてほしいという伝言も持ち去られていることを確かめた。とにかくこちらの意思は一応伝わることだけは伝わっているわけだ、図々しく行くか。アパートというより下宿屋といった雰囲気の、両側に小部屋のたてこんだ古い作りの建物で、木賃宿などという古い言葉がふと頭を掠めないでもない。（66頁）

物語は「反復」である。栩谷の描写は、この現場に既に来たことがあることを暗示している。道すがら周囲に多くあった空き地からは、「地主」による地上げや売買が連想され、それは、栩谷の目的が同じような「家主」から「依頼」されたものであることを示している。

視点人物である栩谷は四十六歳、物語の中心である木造のアパートは「昭和三十年代にたったとおぼしき」とあるので、実はこの両者はほぼ同じ年月を経過して来たといえる。

意外に広く取ってある階段の踊り場には、何の飾りもない殺風景な建物には似つかわしくない上半身全体が映りそうな丈の長い古ぼけた鏡が掛かっていて、一瞬、その前に足を止めて自分の顔を覗きこみ、脇の小窓から入ってくる弱い光の照り映えに、不精鬚こそ伸びているものの生活が根こそぎ崩壊しかけているにしては案外健康そうな中年男が自分を見返しているのを見て、栩谷は少々当惑した。(67頁)

階段の踊り場にある鏡は、「反復」のたびに栩谷に確認される、まさに自身を映す「鏡」である。すべての「崩壊」を覚悟している栩谷にとって、その姿は「未来の幽霊」と意識されている。この「ぎしぎしと鳴る狭い階段」とともにある「鏡」は、後に「反復」の境界として重要な意味を帯びてくる。

「お名前は」

「わたしは栩谷という者です」

「クタニってどういう字?」

「どうでもいいでしょう。あのねえ、わかってるの……」

(73頁)

視点人物の「栩谷」とは、なかなか分かりにくい名前である。徳島県に同じ字の地名があるが「とちだに」と読む。「栩」は確かに「ク」と読むが、訓読みは「くぬぎ」である。しかしながら、学術的には「くぬぎ」と「とち」は異なる植物をさすという、実に不思議な名をもつ人物である。

この人物の名称が樹木のそれと「谷」という語彙が組み合わされていることは、象徴論としても実に興味深い。まさに、大久保という窪地(谷)で、樹木が腐ってゆくことを自覚してゆく物語だからだ。だが、そのことは「栩」という種類を限定する積極的な理由にはならない。さらに、このテクストは、この読み方をルビではなく、物語中の人物に言わせることにより、読者にその音を示している。いわば、読者は、一度難解なイメージを抱いた後に「くたに」という読み方に自然と導かれているのだ。だが、それは、音によって、ある別の音イメージが消去される巧みな仕組みなのではないだろうか。

実はこの「栩」という字にはもう一つ「ウ」という発音がある。囲碁棋士で有名な「張栩」という名などに使われる読みだ。しかし、「とち」「く」という読み方に比べ、この音読みが注目されることは少ない。物語では、己の身体の腐敗してゆくイメー

ジを「万葉集」の「花腐し」のイメージと重ねているわけだが、「万葉集」には、二四首の「卯の花」の歌が存在し、その中で雨のイメージと重なるものが四首。そして、「花腐し」のイメージを持つものは、次の二首である。

春されば　卯の花ぐたし　我が越えし
　妹が垣間は荒れにけるかも

卯の花を　腐す長雨の　始水に
　寄る木屑なす　寄らむ児もがも

前者が「詠み人知らず」で、後者が大伴家持の歌である。物語の中で、伊関が読み上げる歌は前者の方である。後に「卯の花腐し」という言葉は季語として定着してゆくのだが、両者とも長雨が腐らせているものは「卯」（う）の花である。「我が越えし」「寄らむ児もがも」とあるように、想いある女性を歌っているところにも、象徴論的な暗示を読み取れなくもないが、少なくとも、「栩谷」という名には、橡の「木」であると同時に、長雨の新宿の「谷」に腐ってゆく「う」の物語であるというアナロジーが埋め込まれているのではないだろうか。

もし、こうしたアナロジーが「栩谷」という名前に刻まれているのだとしたら、一方の「伊関」をどう考えたらいいのだろうか。

三　反転する二人　あるいは　浸食する伊関

伊関はかすかに顔を俯けてククッというような声を洩らした。

「何がおかしいの」

「あんたさあ、クタニさんとやら。わりと、お優しい性格みたいね」

栩谷はむっとして、「何だ、おまえ」と言葉を荒らげた。

（73頁）

伊関という男は、栩谷にとって出逢いから終始印象の悪い男であり、その言動に常に反発を感じてはいるものの、後の思考はまるで伊関の言葉に浸食されているような面がある。

「お優しい性格」と揶揄され怒りの感情をぶつけてはみたものの、後の冷静な自己分析では、同じ言葉が繰り返され、自分自身でもその「性格」を認めざるを得ないと思うに至る。

「いいか、出てけよな」栩谷にはもう伊関にまつわるいっさいに興味がなくなっていて、何で俺は小坂に言われるままこんなところまでのこのこやって来てしまったのかという気持になっていた。だが、ところどころぎしぎしと鳴る廊下の踏み板を伝って階段近くまで来たあたりで、栩谷の背中に、

「まあちょっと入っていかないかい」という感情の範もら

ない小さな声がその廊下を端から端まで渡るようにして届いてきたときには、栩谷の歩が緩み、ためらいで躯がかすかに揺れた。（76頁）

ここで栩谷が呼び止められたのは、「ぎしぎしと鳴る廊下」の「階段近く」であって、それはあの「鏡」のある場所であった。この時、踊り場にある鏡に栩谷が自身を映すことはなかったであろうし、ドア付近にいる伊関もその姿を映すことはなかったであろうが、この時点で既に伊関との間に奇妙な鏡像関係が生じつつあったことに栩谷は気がついていない。

伊関がかすかな嘲りを惨ませた声で、「しかしなあ、ほんと、ここ何カ月、入れ代わり立ち代わり若いのが来たけどさ、あんた何だか感じが違うねえ。小坂の何なんです？」

俺は何なんだ。栩谷はただ黙って部屋を見回していたが、いったい「何」なんだと問われればもう「何」でもないと答えるしかないと思った。（80頁）

この伊関の「何」という質問は、実は主客を逆にしても通用する。お互い「部屋」と「小坂」を通して関係しているものの、基本的に相手のことは知らない。互いに、自分が「何」であるかを説明するのは厄介である。栩谷は、ここに至るまでの会社が倒産した経緯を思い出しはするが、結局口に出したのは、「小坂」の話題だけである。一方で伊関の話題も、バブル以後再び値が上がり始め、韓国系資本により様変わりする大久保界隈の話であり、自分が「何」であるかを語るわけではない。だが、こうしたやりとりの間にも、当初伊関の口調の描写としてあった「馴れ馴れしいもの」が、いつの間にか栩谷自身の口調を表すものとなっていることに気がつく。

いったい人間って何よ。何十億年か昔にさ、分子構造の複雑な蛋白質が寄り集まって、そこにぴりぴり電流が流れているうちに、とんでもない偶然が重なり合ってあるときふっと、生き物なんて変なものが出来ちゃったわけでしょう。しかもその生き物が番って増えて、いろんな種に分かれたり何やかんやしているうちに意識なんていうお化けが生まれちゃった。（92頁）

人間もその思考もすべて「お化け」ととらえる考えは、その構築物である新宿という街全体もまた「お化け」であるとみなす。この考え方に「その通りだ」「なるほどねえ」と言った思いを内心では感じつつ、口では反論してみせる栩谷であったが、徐々に伊関の世界観に染まってゆく。

いったい何なんだ、あの男はと栩谷は思った。どおしたあ、気分悪いかあ、だと。てめえ自身こそキノコみたいな、鼠みたいな顔しやがって、気取るな、馬鹿。しかし妙に憎めないところのあるやつではあったな。栩谷は伊関の言動

に漂っていた一種の愛嬌が羨ましくなくもなかった。(101頁)

一度アパートの部屋から出た栩谷は、自分の姿を鏡で確認した後、伊関のことを反発的な意識を伴いながら「キノコみたいな」と思い出す。常に濡れてしまう栩谷がこの後同じアパートに戻り、自らをキノコと同じであると同定していることを重ね合わせると、栩谷の伊関に対する感覚にはある傾向があることに気がつく。一見伊関のことを現そうとしていながらも、実はその表象は、全て栩谷自身に反転しているのである。

それはおまえの方だろうと言いかけて、栩谷は自分の肩から二の腕にかけて視線を走らせ、自分のスーツも伊関のジャージに劣らずずぶ濡れになっていることに初めて気づき、上着を脱いで丸め、伊関と反対側のスツールの上にのせた。(112頁)

「何故か濡れてしまう」という栩谷の設定を了解しているが故に、かえって「あんた、ずいぶん濡れてるぜ」という台詞が反転していることに気がつきにくいが、両者の服はどちらも初めから「劣らずずぶ濡れ」なのである。

「凄いかね」

「ああ、凄い、凄い。もの凄い悪臭が出る。鼻がひん曲るようなにおいを立ててぼろぼろ崩れていくんだよ。面白いじゃないか」

ぼろぼろ崩れていくのか。そうか。雨にうたれ、ぐっしょり濡れて。あの晩以来、たしかにしこりは残り、何日間か互いの物言いが多少はよそよそしくなりはしたものの、それでも栩谷は祥子が愛しかったし、「そうか」のひとことで、そしてそのまま黙りこむことで、彼なりにとりあえず綻びを取り繕ってみたつもりだった。(115頁)

当初、伊関は新宿の街、栩谷は祥子との関係に対して「腐る」という連想を働かせていたが、自己を腐らせ始めた栩谷は、最後新宿の街をも腐らせる大きな妄想の中に飛び込んでゆくことになる。

借金を背負い死を考えつつも生に留まりながら、生に拘るでもなく不思議な「自由」を感じながら、生きながらえている伊関……。バブル崩壊後の十年、何とか経営を続けてきた栩谷と、常に大きな「金の亡霊」の中に居た二人は両極の様であり、両者は決して「反転」するわけではない。物語中の伊関は常に栩谷の中に一方的に「浸食」してくるのである。

「いぜき」という名の語源の中には「井堰」という意味がある。水を導き入れるための設備である。「万葉集」における「卯」を「腐らせる」物語には、「雨」が必須であった。「井堰」はこの水の流れを変化させ決定づけるものである。伊関は、腐りゆく物語を導く存在として、雨(水)とともに、栩谷の前に現れたのである。

四　境界の移動　あるいは　反転する鏡

厭だね。それは厭だ。つまりね、もうあそこってほとんど幽霊屋敷だろ。ってことはだな、俺が幽霊だってことなのよ。俺があそこに居ついて、そいで化け物屋敷を作り上げてるわけだ。一心同体だ。な、もう取り憑いちゃってるんだよ、俺は。キノコみたいなもんだ。俺の菌糸があの古ぼけた建物に食い入っちゃってるんだよ。床だの屋根だのの木の繊維の奥深くまで。だから出て行かない。いや、出て行けない、と言った方がいいかな。あのアパートの方でも俺に取り憑いているんだから。　（131頁）

伊関が喚起する像は、常に栩谷のその後を先んじている。逆に言えば、栩谷は常に伊関を反復しているとも言える。

二、三日前までは俺はもっと目の下がたるんで、げっそりした暗い顔をしていたはずだ。もうフリダシニモドルでいいと俺は腹を括ったのだろうか。階段の踊り場というのもこんなときには自分自身の未来の幽霊とでもふっとすれ違いそうな、宙に浮いた、何とも中途半端な妙ちきりんな場所ではある。　（67頁）

鏡のある階段の踊り場を、「自分自身の未来の幽霊」とすれ違いそうな場所と思った栩谷は、その後伊関と出会うことになる。最初に鏡に映った自身の姿は、「生活が根こそぎ崩壊しかけているにしては案外健康そう」であった。

ドアを閉めると真っ暗になってしまった廊下を手探りしながら歩いて階段を下り、小窓から外の街灯の明かりが洩れ入っている踊り場まで来て、そこに掛かっている鏡をまた覗きこみ、さっきはけっこう血色良く見えたがあれは錯覚だったか、これはやっぱり生命力の尽きかけた男の顔だなと思った。　（100頁）

伊関と会った後の自身は、「生命力の尽きかけた男の顔」となった。これは、表面上は、会社再建にかけたわずかな可能性が全て徒労に終わった「どうでもいい」という感情の反映ともとれるが、同時に「貧相」な伊関の表情の反復でもある。

その後アパートの一室を出た栩谷の歩く大久保の界隈も、先ほど歩いてきた景色の反復である。さらには、その前日にも歩いた道であり、それは「朝鮮焼き肉屋」の様な目印をつくっておかないと迷ってしまうような裏路地である。そして、行きすがらのラブホテル街で祥子を思い出したのと同様に、祥子との死別以後の女たちや、それまで飼っていた犬の記憶が、「どうでもいい」という感情の延長上に、何にも執着しなかったという意識とともに蘇っている。

東京には珍しくまだ闇というものが残っている界隈だった。

ちょうど栩谷と同じようなふらふらした足取りでつい数メートルほど前方を歩いている男がいてまたこれかと栩谷は思った。街を歩いていてふと上の空になるとき、すぐ前に誰かが歩いていてただその男の後について歩を運んでいるだけのような気がしてくるのだった。背中をいくぶん屈ませてゆっくり歩いてゆくあの陰気な男、あれはいったい誰なのか。

（103頁）

大久保の界隈で栩谷が見た男。栩谷は最初それを伊関だと思ったが、すぐに己の記憶上の何かから出た幻影だと思い直す。しかし、その記憶の内実は確定できない。ただ、この男が自分を導いているのだという感覚だけは疑われず、またそれについていこうとする自身の行動にも疑問を持とうとしない。その後、現れる外国人娼婦たちは、物語展開上、伊関やアスカを再び栩谷のもとに導く存在であるが、男の幻想性が強い分、外国人娼婦たちの現実性が際立ち、この時点で伊関と男が重なるという読みの可能性は排除されている。

「ちょっと歩きましょうぜ」と耳元に粘りつくように伊関の声が言った。栩谷は返事もせずに歩きつづけたが、思っていた以上に酩酊していて風景がゆらゆらと揺れ、いい加減な曲がりかたをしているうちに何やら暗い方へ、暗い方へと踏み入ってゆくようだった。ハングル文字で看板を出している料理屋や食材屋も絶え、ぽつりぽつりと間遠に街灯が灯っている以外は路地の両側は暗く静まり返っていて、これが不夜城などとも呼ばれる歌舞伎町から歩いて十五分かそこらの街並みかと認しい気持にならないでもない。またしても栩谷の前を歩いている男がいた。

（136頁）

店を出た直後、伊関は栩谷の横または後にいるはずだが、そこでもまた「男」が出現する。「さっきと同じやつのはずはなかろう」と思いつつも、同じ「鼠色のスーツ」を着たその男は、なぜか「俺の親父」ではないかという思いに至る。前に見たの軍人を連想させる幻影が幼少期に父親から聞いた戦時中の話から生まれたものだと考えたのである。

しかし同時にまた栩谷には、彼自身が森番となって誰かを案内しているような気がしないでもない。俺がいかにも確信ありげに、しかし実はでたらめな道筋を辿っていい加減に歩いてゆくのに、その後に誰かがひたと寄り添ってひっそり歩いてくる。それは伊関なのだろうか。そうかもしれないしそうでないかもしれない。

（138頁）

ここで、栩谷を先導している男が伊関であるのか、男を先導しているのが自分自身なのか、伊関を先導しているのが自分自身なのか、という混乱に陥る。ここまでの混乱の過程は、実は伊関と栩谷が溶解してゆく過程であったと言ってもよい。

半ば予期していたことながら栩谷は何ものかに操られるようにいつの間にかまたあの木造アパートの前に出ていた。後ろからするすると追い抜いて真っ暗な玄関へ入ってゆく影があり、その暗闇の中から、

「まあ、ちょっと、どう……」という湿った声が霧雨を縫って栩谷の耳に届いてきた。（140頁）

結果的に栩谷は伊関を導く主体となっており、木造アパートの前に来た瞬間、ここまで導かれた伊関は「するすると」自室へ導く主体へとすり替わる。

みすぼらしく背中を丸めたその後ろ姿が階上に消えてゆくのが踊り場の鏡に映り、しかしそれに続いて自分の顔をそこに認めるのが厭で栩谷は目を伏せて通り過ぎた。階段を昇ってゆく背中が鏡に映っているが、案外、あれが俺の背中なのかという考えが頭を掠め、いや背中が映ってもそれは俺の目には見えないはずで、俺の背中を見ているなら俺は俺ではなく、では誰なのだといったとりとめのない妄念がぐるぐると渦を巻く。（141頁）

ここで栩谷は初めて「鏡」に映る自己の顔を見ないようにしながらも、先導する伊関の背中を自己の背中ととらえ、自己の背中を見ている主体を、自己ではないもとして、意識から乖離させてゆこうとする。だが、この踊り場にあるものは「鏡」だけ、そして存在するものが栩谷と伊関だけであるならば、乖離した主体は、もう一つの客体になるしかなく、この「妄想」は主客が交代しながらも、永遠に「ぐるぐると渦を巻く」様になる。

こうして、「井堰」の導く水は、栩谷の中に浸透しその全てを腐らせてゆこうとするのである。

五　憎しみの連鎖　あるいは　連鎖する無関心

こいつの問題だ、こいつと小坂の問題だと栩谷は思い、で、俺には俺の問題があったはずだがいったい何だったっけと酔いに霞む頭でふと認しんだ。憎しみだ、そうだ憎しみだよな。そう思い当たったとたんに栩谷は、実際、自分の中に激しい憎しみが渦巻いていることに気づいて思わずたじろいだ。（132頁）

物語中、場所を変えながらも淡々と交わされてゆく伊関との会話の裏で、栩谷は常に、二人の人物のことを考え続けている。ひとりは、自分を裏切った友人、もう一人は死別した祥子である。友人に対して繰り返し使われる言葉は「憎しみ」である。他人に「憎しみ」の目を持つものとして、伊関とアスカは、栩谷から相同的な関係ととらえられる。

何とも爽快じゃあないですか、と先ほど伊関は言い、栩谷の中にそこはかとない共感がたゆたいはしたのだが、なに、

爽快どころか、結局俺は人間どもを陰々と憎みながら生きてきたナメクジみたいな男なのだ。俺は他人というものを暖かく受け入れることのできない男なのだ。（132頁）

「ナメクジ」とは偏執的な感情の継続性を比喩したものであると同時に、「水」「雨」により「濡れている」存在という、栩谷や伊関のイメージから派生してきた想像力である。栩谷は、この友人に対しての「憎しみ」を普遍化させ、全ての人間を最初から憎んでいる存在として己を規定してゆく。

何故そういった思考に至ったのか。その過程を必然として追うことは難しい。会社の倒産という事態が引き起こした物語は、祥子を思い出すということから始まっている。祥子は死の前にその友人と関係を結んでしまった。だが、栩谷はそのことを全く責めなかった。さらに、その直後に海で死んだ祥子の死因とその事件を栩谷は結びつけて考えようとしなかった。

やがて自分の事務所を興すことにしたときもその男の明るさや几帳面な経理の才覚を買って、一緒にやろうと持ちかけたのは俺の方だった。祥子は俺の人生の一時のささやかな挿話だった、俺にとっては女よりもやはり友達の方が大事なのだ、とそう自分を納得させているつもりだったが、実のところ心の奥底では俺はあいつをずっと憎んでいたのだ。（134頁）

こう考える栩谷は、自分の思いと行動の齟齬を「憎しみ」という語で埋めようとしているように見えるが、そこには論理的整合性はない。恐らく事態は逆なのだろう。「憎しみ」があるのにも関わらず、「友達の方が大事」という別の理由を立てることにより、結果的に本心とは相容れない行動を選択したのだ。むろん、そう考えるには、真の理由を置き換えた理由が必要である。

そもそも、友人への感情の背景には、祥子への想いと同質なものがあったと考えてよい。会社の経営に行き詰まった直接の原因は、友人であったが、伊関のもとへおくられた栩谷が、最初に思い出したのは、祥子であり、友人は、その延長上に連想されている。そもそも、この両者を含めて栩谷は、三角関係であったわけだし、栩谷の記憶の中に出現する二人の人物を単なる相反と考える方が不自然である。

若き日の自身を性的な存在であったと考えておきながらも、栩谷は、以下のように回想する。

だが本当にそうか、と何か酢のような味のする生ぬるいウィスキーを口に含みながら栩谷は突然あやふやになった。そんなふうに自分を思い出すのは実は記憶の詐術でしかなく、彼のうちではもうあの頃からすでに陰気に渡っているものがあったのではないだろうか。祥子に対しても俺は本当のところは心の底から食欲ではなかったのかもしれない。だから祥子は死んでしまったのではないか。（151頁）

性に関わらず、他者全般に対しての栩谷の態度を、「無関心」と呼ぶとすれば、物語における栩谷の行動は基本的に「無関心」に貫かれていた。しかし、祥子と友人の浮気をあえて責めなかった理由を、自分自身へのやましさ、祥子への気遣い、などと置き換えておきながら、それが自己の「無関心」の結果であったとはとらえなかった。結果、浮気の原因も、またその死の原因すら、己の「無関心」と結びつけることもなかった。

あいつはみながそう信じたように事故ではなく、書置きも何もなかったが自殺したのかもしれないという、一時期はノイローゼになるほど考えつめ、それからはもう脳裡に浮かべることすらやめようと心に決めてそれなりに成功してきた考えが、いきなり蘇ってきた。（169頁）

もちろん、自殺であるという帰結を避けるために、その原因をすり替えてしまったとも言えるし、「無関心」という事実を認めたくないが故に、自殺だと考えないようにしたとも言える。だが、どちらにせよ、ここで始まったのは、「無関心」という真の理由が置き換えられてゆく連鎖であった。

一度置き換えられた理由は、次々と連鎖する。己を裏切った友人を仕事の仲間として迎え入れるという行動が、「友情の優先」という置き換えられた理由のもと、不合理な行動でありながらも、自ら選択されてしまう。

そして、祥子の死は、それ自体が、栩谷の「無関心」を見抜いていたことを示してしまうと同時に、祥子がその事実を見抜いていたという仮定は、伊関とのやりとりで、自分の内面を簡単に見抜かれる存在として自己規定している栩谷が織りなす想像力であったことに注意する必要がある。

雨水のくすんだにおいを籠もらせたまだ三十前の貧欲な男の四肢に身を委ねながら、栩谷を迎え入れたその自分の躯の奥底で、彼のうちに早くもはびこりかけているそうした不吉な菌糸のそよぎを感じ取っていたのではないか。（150頁）

祥子が栩谷を見抜いていたという想像は、本来根拠の無い仮定に過ぎないのだが、伊関とのやりとりで他人にこころを見透かされる存在であると認めざるを得なくなっていた栩谷は、この論理をそのまま友人にもあてはめてゆく。

あの男を、自分がずっと憎んできたことに初めて思い当たった。この憎しみは今度の金のトラブルに始まったことではないし祥子との一件から由来するものでも本当はない。結局、最初から俺はあいつが嫌いだったのだ。（133頁）

本来は、友人に裏切られたことから事後的に生じたと考えられる「恨み」の感情が、自分が元々宿していた感情であるが故に、それが見透かされ、そして恨まれた結果として、裏切られたという論理的な逆転を起こしているとも言える。伊関から得

たにすぎない根拠の無い自己像が、本来たどり着くことのない他者の思考へ転移し、そしてその転移した思考の結果が、自分への災いへと繋がる。しかし、その結果すら、己から出てきた帰結であると考えしまう。これは、論理的には破綻しているとも言える。

しかし、こうした永遠の自己循環的な思考は、この物語そのものだったとも言える。「無関心」であった栩谷が気がついたのは、他者のいない物語を生きてきたことだったのではないだろうか。そして、「鏡」を媒介に展開する物語も、また最後には消えてしまう伊関もアスカも、全て栩谷の鏡像に過ぎなかった。これは、恐ろしいほどに孤独かつ永遠の循環の中に閉じ込められた物語だったのである。

六　誘惑するアスカ　あるいは　キノコの誘惑

伊関以外に誰も居ないと思っていた部屋の片隅で全裸の少女を発見した栩谷だったが、その驚きも全く別のものにすり替えられる。

しかし、栩谷を呆気に取らせたのはその全裸の少女ではなく、ベッドを縦に挟む形で置かれた二つのラックに、熱帯魚を飼うのに使いそうなガラスのケースが天井まで積み上げられ、そのことごとくが上部に取り付けられた薄気味悪い紫色の蛍光灯に照らされてほんのり光っていることだった。

（96頁）

このガラスケースで培養されているのは、いわゆるマジックマッシュルームである。これを「まったく法律には触れない」と説明する伊関の言い分には、同時代的な状況を鑑みれば、ある程度の説得力を持っていた。

古くは、古代メキシコなどのシャーマンが神託を得るために使用したとされるこれらのキノコ類は、一九五〇年代には、「サイケ」文化の原動力としてしばしば食用されていた歴史を持つ。一九六〇年のティモシー・リアリーの大規模な実験は、有効成分であるシロシビンやシロシンの効用を「神秘体験」とか「前向きな変化」と称したことによって、LSDに代わる「合法的」な幻覚剤として注目され、多くのカウンターカルチャー雑誌などで特集されるようになる[5]。

日本でも、その成分を抽出することは違法であったが、キノコの栽培や食用自体は当初は違法ではなかった。一九九〇年代は、海外と同様、サブカルチャー向け雑誌などでは「脱法ドラッグ」として販売されており、その際は「鑑賞用」とすることで食品衛生法の適用を逃れていた。二〇〇一年四月に、ある有名芸能人が、このキノコを食し、錯乱状態でコンビニエンスストアに駆け込み緊急入院するという事件があり、社会問題化。二〇〇二年六月に麻薬原料植物に指定されることにより、規制対象となって今に至っている[6]。

「ふふん。インターネット通販っていうやつだよ。ネット上になかなか辿り着けない、しかしわかるやつにはわかるといったような広告のサイトを開いておいてね」
「金の亡者かい」
「あんまりはっきりとは書かずに、グラム何千円ってね。足がつかないように定期的にサイトを潰しちゃあ、別のアドレスに移っていく」
「足がつかないようにって、だって法には触れないんだってさっき言ってたじゃないか」
「あれ食べること自体は何の犯罪でもないんだが、売るのはね……。俺は食品販売の免許持ってないしなあ」（146頁）

引用のやりとりは、「鑑賞」という建前がなかなか通用しなくなったが、かといって「食品」として売るには、食品衛生法の適応となってしまう点など、当時のグレーゾーンの感覚を瀟洒に切り取っていると言えよう。

「脱法ドラッグ」と称されるものの多くが、インターネット販売により拡大した面が多いことは否めない。ネットの普及は、ウィンドウズ95の発売を機にしたものだが、ネット利用の急速な拡大はＩＳＤＮなどの回線速度の向上によるものが大きいので、実質上この物語は、非常に限定された数年間の出来事を刻んでいることになる。

「ああ、厭だあ。皮が剥がれていくう」まずいな、と伊関が低く呟くのが栩谷の耳に入った。「厭あ、つるつる、剥けてくう、剥けてくう、なんでえ」と恐慌状態で少女は繰り返し、さらに自分の肩から小さく膨らんだオレンジのような乳房へと視線を滑らせながら、「厭あ、厭あ」と声がだんだん大きくなっていった。（100頁）

栩谷の見た、アスカに対するキノコの効用とは、いわゆる「バットトリップ」と呼ばれるものでしかなかった。後に再会した際、この状況をアスカ自らが説明するところによると、身ぐるみ剥がされて外国に人身売買されている妄想だったという。その「身ぐるみ剥がされる」という感覚が妄想に接続していゆく。

それからあれが始まった……。あの、ほら、木の皮を削るやつがあるじゃない、大工さんの使う、あ、鉋？そう、あの鉋にかけられたみたいに、いきなり自分の指の皮がぺろーんと剥け出したの。ぺろーん、ぺろーんって。バナナの皮剥くみたいに。その皮が剥けるはしから何だか汚ない灰色に変わって、ほろほろ、粉になって崩れてくの。一枚剥けるとその下がまた剥けて、また剥けて……。きりがないの。それが腕から肩、肩から胸へと広がってって……。おっぱいのとこの皮もべろべろに剥けて、しまいには白いあばら骨が見えてきちゃってさ。厭あ……」その幻覚がまだまざまざと見えるとでもいうようにアスカはぶるっと一つ身震いした。（126頁）

ここでアスカが語っているのは、自らの皮が剥がれてゆく様な崩壊感覚である。この崩壊感覚と、栩谷が妄想する自らが「腐る」というイメージは、非常に近い位置にあると言ってよい。伊関を含めこの三人は、自らの「腐る」イメージにより結ばれていると言ってもよい。自らの未来を予想していたかの様なアスカの妄想も、その後の現実とも幻想ともつかない中で「再現」されてゆくことになる。

さらにどれほど時間が経ったのか、文字通り花が腐っているような甘い馥りがむうっと鼻をつき、次いでぬめぬめした柔らかなものが唇にかぶさってきたのを感じ、栩谷は徐々に昏睡から引きずり出されていった。（157頁）

ここから始まるアスカと栩谷との性交のシーンは、それまでの伊関とのそれの「反復」であったことに注意せねばならない。伊関の思考、行動は、気づかないうちに、栩谷に反復され、栩谷のそれとなってしまう。それを本論では、伊関から栩谷への「浸食」と考えて来たわけだが、ここでもう一つ注目しておかねばならないのは、アスカの接吻の感覚を「花が腐っているような甘い馥」と表している点であろう。「水」（雨）と、「栩」（木）と、「花腐し」（卯）のイメージが重なった瞬間である。

卯の花を　腐す長雨の　始水に
寄る木屑なす　寄らむ児もがも

万葉の歌に三つのイメージが折り重なる様に、三人の持つイメージが重なり合うことでラストシーンへの導入が完成する。「卯」「谷」や「井堰」さらには、万葉の時代「飛鳥」のイメージがそれぞれ裏のアナロジーとして成立しているのだとすれば、ここで召喚された歌もまた、直接物語に引用されていない裏側であったと言える。物語で「万葉集」と暗示されておきながら、あえて触れられることのなかったもう一つの歌。千三百年以上の時を経て暗示的に引用された「幽霊」としての引用が織りなすインターテクスチャリティが、ここにある。

「おまえなあ、またキノコでぶっ飛んでるのか」と鳴きかけてみたが、アスカは目を瞑り黙りこんだままでいる。やがて薄目を開き、また唇を栩谷の唇に押しつけてきたが、その直前に栩谷はその切り傷のようにうっすら開いた一重瞼の目に憎しみの色が動いたのをたしかに認めた。（160頁）

「憎しみ」の主体であるイメージは、伊関と栩谷のみならず、アスカをも結びつける。燃え上がる性のイメージは、新宿の街並みを文字通り、焼き尽くそうとするイメージへと繋がってゆく。

「向こうから……だんだん燃えてくる……。火がこっちに来るう……」と不安定な声で言う。そうかそうか、燃えちまえと栩谷は思った。新宿駅も伊勢丹も「ドン・キホーテ」も都庁ビルも、映画館もホテルもコマ劇場も、何もかも燃

えちまえ。娘の腿の方までとろとろと広がっているこの生暖かいものはひょっとしたら伊関の精液かという思いが掠め、しかしその直感は栩谷のペニスをいっそう硬くこわばらせるだけだった。（162頁）

街に飲み込まれるという伊関のイメージに抗するかの様に、炎によって「呑みこまれるんじゃない、俺が呑みこむのだ」と考える栩谷であったが、その性交のイメージには、繰り返し伊関が浸食してくる。

ああっ、ああっという続けざまに高まりはじめたアスカの声はさっき襖越しに聞こえてきたものとやはり同じで、こんなふうに滾っているものが結局のところ良かれ悪しかれ俺のいのちなのだ、それをこの女の襞々の深まりのいちばん奥へ注ぎこむのだと栩谷は思った。（163頁）

ここでも、栩谷が思考上で繰り返してきた「滾る」という概念が、「いのち」と置き換えられつつ、「それ」「注ぎ込む」という部分から連想される精液のイメージは、それを世界（お化け）を構築する根源であるという伊関の話の反復なのである。

「ああ、冷たいよお、いやあ…・・・」と声を上げ、それが耳に届くか届かぬかというちにびしゃりと濡れそぼつ感触がまた栩谷に戻ってきた。周囲かがよの紫色の灰かな耀いがいきなり水滴に変わって躯中の皮膚にぴしゃびしゃとへばりつき、どんな小さな隙間や窪みにまで染み通ってくる。（168頁）

焼き尽くす火のイメージが反転して水になる。性行為の比喩としてのみとらえればいささか凡庸であるが、その中で栩谷自身は「薄汚れた屍骸」となり、「蛆さえ涌」いている。同様に、アスカも「肉の腐ったにおいがいっそう強くな」り、「屍骸と化して」いる。この時点で既に伊関の姿はなく、そこにあるのは、二つの腐る「屍骸」とはびこる水のイメージのみである。

七　再帰する祥子　あるいは　不吉な吉兆

本当は少女も中年男も疾うに腐りきった肉の堆積でしかなく、後はもう酸に汚れた雨にうたれとろとろに溶け互いに交じり合ってゆくだけなのだ。では、こうして土に還ってゆくのか、それならそれでいいと栩谷は思った。（169頁）

栩谷もアスカも自らの語る「未来の幽霊」の像と同じように、雨に打たれながら腐って土に還ってゆく。その瞬間に思い出されたのが、祥子と再会した新宿の本屋での出来事だった。その再会は、二人を結びつけるきっかけとなったのだが、そこで交わされる会話は、「始まり」に相応しいものではなかった。

そうだ、たしかあのとき雨の街路が見えるガラス張りの喫茶店での雑談の途中で弔いの風習が話題になったのだ。祥子の立ち読みしていた本の話になり、それが祥子が大学で専攻した文化人類学か何かの本だったのだと思う。あたしの田舎ではね、ところによってはまだ土葬の風習が残っている集落もあるんですよ。　（171頁）

出会った際に「死を弔う仕方」について話をしたというのは、いささか暗示めいてはいるが、物語的には、「土葬」とは「腐」ることにより「土に還る」というイメージから呼びおこされた記憶である。

「祥」とは、基本的にめでたいことの前兆としての意味でとらえられる字である。だが、一周忌のことを「少祥」。三周忌のことを「大祥」と言うように、必ずしも吉兆を示すわけではない。この意味は、元来儒教の「祥月命日」という語から来ており、死者を祖廟に神としてまつるので吉祭であるともとれるが、物語においては、「祥子」とはある意味、その「死」を包摂した名であったと言える。

階段を下りて踊り場まで来て、もう習慣になってしまったようにまた脇の壁に掛かった鏡の中を覗きこむ。くたびれた顔の中年男がいつものように現われたが、一瞬遅れてその背後の、わずか離れた階段のあたりに小さな白っぽい女の顔が浮かび上がった。薄暗い裸電球にぼんやり照らし出されたやや慵き加減の横顔は祥子のもので、それは栩谷の視界をゆっくりと掠めて階上へ消えてゆく。　（174頁）

最後にアパートを後にしようとした際に、「鏡」に映ったのは祥子だった。祥子は栩谷とすれ違いながら、階段をのぼり部屋の中に入ってゆく。伊関もアスカもいない、あの部屋の中にである。まるで二人のアパートでの同棲時代が反復されるかのように。

何度も細かい反復を繰り返した物語は、再び祥子との物語に還ってゆく。「どうしてそんなに濡れるの」と言っていた女、常に「雨」のイメージが伴うその女は、栩谷の前から消えてしまった。十年以上の時を経て、その死を「入水」であると悟った栩谷は、ようやく「フリダシニモドル」ことになったのだ。

わずかな時代の刻印によって支えられたリアリティの中で、一晩の幻想は物語られた。それは、永遠に円環する物語として。

〈註〉

※　物語の引用は、初出及び二〇〇〇年八月の講談社版の単行本と二〇〇五年六月の講談社文庫版を比較の上、文庫本から引用した。頁数は文庫本のものである。

（1）　西井一夫『続・昭和二十年東京地図』筑摩書房、一九八七（昭和六二）年三月

（2）社会安全研究財団『韓国系ニューカマーズからみた日本社会の諸問題』二〇〇六年（平成一八）年三月
（3）山野車輪『在日の地図』海王社、二〇〇六年一〇月
（4）小川一真『東京風景』小川一真出版部、明治四四年四月
（5）長沢栄史『日本の毒きのこ』学習研究社、二〇〇九年九月
（6）マジックマッシュルームと文化的言説の関連についての調査の一例として、白松賢「マジックマッシュルームとは何か ―公共の言説とせめぎあう使用者の経験―」（『教育社会学研究』74号、日本社会教育、二〇〇四年五月）などがある。