

崎山多美「水上往還」論

——「島」を読む〈私〉

一 はじめに／花田俊典を中心に

崎山多美は沖縄の「シマコトバ」を会話だけでなく、地の文にも混ぜ込んでいくスタイルが注目され、「日本語」表現をかく乱する作家として評価されてきた。こうした評価の中にあつて八九年「水上往還」^①は初期の秀作として位置づけられている。崎山自身も「私の中でコトバはどうなっているんだろう」と意識したきっかけとして「水上往還」について語っている。このような把握によって見逃されてきたと思われるのは、「水上往還」には死者の代理表象、つまり生者による死者の解釈、その対立が描かれていたということであった。沖縄の文化に伝統に基づいた「儀式」によって語られる死者の解釈と、視点人物・明子によって語られる死者の「気持ち」や「希い」とのせめぎあい描かれ、テクストは後者を結論として物語を閉じる。このことに言及したのは丸川哲史^②である。丸川は前者の「儀式」による代理表象を「シマの記憶をフェティッシュ化」して所有するものであると位置づけ、

仲井眞建一

もう一方の明子の代理表象をその「フェティッシュ化」の「拒否」と述べている。この指摘を本論に引き寄せれば、テクストは死者を「フェティッシュ化」する解釈に対し、それを「拒否」する解釈を対立させる物語と言ひ換えることができる。こうした問題を論じていくことは、死者の解釈に伴うさまざまなグラデーシオンを考察することになるだろうし、またそもそもそれがいかなる様態を見せるかを思考するものとなるだろう。

明子と金造は、O島に放置していた祖母・マカトの位牌を回収するという計画を立て、日没後、船で島へと渡る。十七年前、明子とその家族はO島から街へと移り住んだ。しかし、祖母のマカトは一月も経たぬうちにO島に戻り、「遺骸や位牌を島から持ち出してはならぬ」という遺言を残し亡くなった。祖母の一周忌に父・金造が膠原病を発病し、また明子も部屋に籠る日々が続いていた。そのような「家族をとりまく暗い状況」も、祖母の遺言にまつわるものと考えられた。そんな中、金造と明子は島の渡し守・カーレ爺を頼ってO島へと渡ったのである。マカトの位牌を持ち帰って、すぐにでも帰ろうとする金造は、カーレ爺の説得により、

祖母と親しくしていた中森ハツに位牌の配置換えの「儀式」を頼む。廃屋となったマカトの家で行われた「儀式」の途中、明子が抜け出すと、ヤマ芭蕉の林にマカトと幼い自分の姿があらわれるのを見る。廃屋に戻り、一泊することとなったが、明子は寝付けずに浜へとおる。カーレ爺の船に乗って島をまわり、自殺をした松尾という男の話をカーレ爺から聞く。浜から廃屋に戻ると、マカトの位牌を固く握った金造が坐っている。帰りの船で、明子のなかに「吹っ切れぬもの」が沸き起こってきて、マカトの位牌を海に放る。「これは、阿つ婆の気持ちなんだから。どんな供養よりも、こうするのが何よりの阿つ婆の希いなんだから」と明子が叫ぶと、位牌を取り戻そうとする金蔵の背に「抱きつ」く。そして船は「大きくぐらーっと傾いた」まま、進む。

花田俊典に指摘されているように、九州芸術祭文学賞の選評は明らかに「沖繩」という場を特権化し、作品の解釈をすべてそこに帰着させていた。このような評価に対抗する形で、山本哲也や花田俊典、鈴木智之など、初期の研究は形作られてきた。この三者はテキストのあらゆる細部が、「沖繩だから」「沖繩特有の」といった文言に回収されることに對し、批判的に研究を展開した。

ここでは、特に花田俊典を取り上げておきたい。花田の一連の指摘は後の論にも影響が強く、「水上往還」を読む際の指標となっている。たとえば記憶や音を論じる松下優一や、「島」に〈私〉を読み込む洲上千香子は、花田俊典の指摘を発展させたものにとらえることができるように思える。本論はこの花田の論考を基点に、議論を展開していくため、次にその内容をくわしくみていきたいと思う。

花田によれば「水上往還」で描かれる「島」とは、明子や金造にとつて「けっして地理的な場所」ではなく、「闇であり、影であり、霊であり、暗黒の海水であり、胎内であり、つまり静止した時間の隠喩」である。「島」は「亡霊」であり、そこへと「渡り歩いた」のは「自分の影」なのだ。つまり物語は、登場人物たちが生きのびるための「影」を「求めて持ち帰ろう」として、「〈死〉の島」へ向かう、という構図なのである。「金造の決意」とは「位牌と重なる自死への誘い」として、明子による位牌の水中への投棄は「金造に同化した明子の〈死〉からの帰還にほかならない」と結論する。

さらに花田俊典はその指摘を、後に発展させて、記号化された「O島」や「T島」といった「島」は「沖繩という実在の場所」なのではなく、「ただ自分の場所という、いわば読み替え可能なテキストとしての場所」なのだと言いつつ換えている。さらに「テキストとしての場所」を読むのは〈私〉（本論では、〈私〉は明子に想定された一人称を指す、以下同）であると述べる。

花田俊典の論を、本論に引き寄せて解釈すれば「闇」、「影」、「霊」、「暗黒の海水」といった要素は、それぞれ解釈者〈私〉（つまり明子）の読みを誘発するものである。そこに立ち上がってくるさまざまな記憶は、「島」という「テキスト」を読むことで立ち上がる〈私〉の解釈である。つまり生き延びるために持ち帰らなければならぬ「影」とは、この〈私〉の解釈によって導き出された記憶であり、それによって生成された「自分の場所」なのだ。

以下、花田俊典の指摘を引き受けながら、「島」に向かい、「自

分の影」を持ち帰るということを、「鳥」を「自分の場所」と「私」が解釈する行為だと論じていく。本論は、次のような構成をもつ。まず死者の代理表象を、死者を読み、その解釈を提示することと定義しておく。そして「テキストとしての場所」である「鳥」と、解釈者・「私」（＝明子）のあいだに生じた解釈を招き入れる領域を設定することによって、はじめて死者の解釈が可能になると論じていく。

次に先行研究で見逃されていた、語りに「私」が採用されていないという点について考察していく。花田は分析に「私」を使用するのだが、そもそもなぜ「私」を使用するのかという説明がない。同じ問題意識を共有していた渕上千香子もその論に「私」を使用しながら、同様に説明を行っていない。これには、おそらく語り手の身体性が関与していると本論では考えている。「水上往還」の冒頭の語りには、「瞭」や「背」など、語り手固有の存在を想定できるほどの色濃い身体性が描き込まれているのである。その身体性が、ほとんど明子と同一視できるほどであるということとを踏まえつつ、語りに三人称視点・「明子」が採用されることによって生じる効果について考察する。

その中で花田俊典が問題化した「鳥」と「私」とが往還し、その往還によって生じる「鳥」の「影」をより具体的に浮かび上がらせていく。とりわけ、死者の代理表象が、「明子」の「鳥」の解釈として立ち上がってくることを明らかにする。そしてその解釈を呼び込む場として、「鳥」でもなく、「私」でもなく、「明子」という領域が設定されていると結論づけていく。

以上のように、本論は「テキストとしての場所」である「鳥」

と、解釈者（私）の間に設定された（明子）という領域を論じることによって、「水上往還」を、代理表象の一つのあり方を示すテキストとして位置づけることを目的とする。

二 瞬きする語り手

テキストには明子が見た幻と思える光景が書き込まれている。山芭蕉の林で、幼いころの自分とマカトの姿を見る場面がそれである。しかし、ここではそれが明子の幻なのか、それともテキストに実際に起こっていることなのか判定できない。

原則として、語り手と登場人物の記述を、推量の助動詞や「〜と思われる」「〜のようにみえる」などのモダリティで区別することは可能である。しかし、語り手はあたかも幻を客観的に提示しているようでもあり、また逆に語り手が明子の幻に巻き込まれていくようでもある語りを提示し、そのようなモダリティを一切使用しない。そもそもこうした記述においては、記述されたそれが「幻」であると断じることができないのである。

この場面は後述するとして、そもそもこの曖昧さが、語り手が身体性を明示することによって、より強められているということを確認しておこう。「ぎくり」とするような身体性が描き込まれた、テキスト冒頭を確認しておきたい。

背の方が俄かに明がりざわめき立つ。何者かが水上を這い追って来る気配に、ぎくりとして振り返った。霞んだT鳥の岬で巨大な火玉の如くに夕日が燦めき、目に飛び込む。光の

粒子が瞳に溢れ、弾け散った。瞼を何度も瞬いているうちに、やがて陽は辺りの水面を朱色に染めあげ水に馴染んでゆく。／遠目には穏やかに揺れる青色の絨緞を思わせた海の面も、それがすぐそこに見える船べりでは意外に高みのある幾つもの波の山がうねりながら連なっている。その段々の山を一つずつ突き崩し、船は厚い水の層を押し分けて進んだ。／(略)空を直接仰ぎ見る屋根のない漁船が、明子と、病人の金造と、舵取りのカーレ爺さんの三人を乗せてT島の北海岸を離れてから一時間が経過している。

「背の方」や「瞳」、「瞼」といった身体、「ぎくり」という生々しい知覚を明示しつつも、徐々に語りは明子の視点に焦点化していく。冒頭に配置された身体は、視点人物・明子のものだと解釈することもできるように思える。しかしもしそうだとすると、次のような疑問——なぜ語りに一人称〈私〉が採用されないのか、が依然として残るのである。三人称が採用されていることによって、この冒頭に提示される「瞼」や「瞳」は、その身体が語り手のものであるという可能性を、払拭できないままなのである。つまりこの夕焼けは明子の見たものであるのか、それとも別の身体を有した語り手の見たものであるのか、その所属が決定できない。こうした所属をあいまいにするという技法を「水上往還」は語りの冒頭から採用している。

この夕焼けも、身体の内外部と、外部の光が往還することによって提示されている。まず語り手の「背の方」で感知された「明か^③が」る光の「ざわめき」は、「何者かが水上を這い追って来る気

配」となる。それを感知した身体が「ぎくり」として振り返ると、「夕日が燦めき、目に飛び込む」。身体の内外部に侵入した光は「瞳に溢れ」「弾け散」る。語り手が「瞼を何度も瞬いているうちに」、光は再び外部へと流れたのか、「やがて陽は辺りの水面を朱色に染めあげ水に馴染んでゆく」。この夕陽、つまり、「背の方」にあつたと想定される光景は、語り手の身体を経由して提示されることになる。つまり冒頭から、記述される光景は、単に観察される対象としてではなく、あたかも飛び込み、侵入するもの、相互に作用するものとして提示されている。この夕焼けは、それがあつた身体を経由した、解釈として提示されているのである。以後提示される対象はなんらかの身体を経過したものであり、テクストにおよそ「客観的对象」としての風景は、ひとつとして存在しないことになる。以下、こうした語りのあり方を前提に、明子と「鳥」の関連について考察しておきたい。

三 「テクスト」としての「鳥」と解釈者としての〈私〉、その間の場所

明子は、自らの身体と「鳥」とを共振させる。「鳥」に触発されるのか、それとも自らの記憶に「喚起」されるのか、いずれにせよ明子が見るものは自身と「鳥」とが共振することによって立ち頭われる「影」である。この「影」の出現する場所は、完全に外部ともいえず、また明子の内的世界ともいえない領域である。

海が鳴っている。ごおーと一つ唸り、少し間をおいて

またごおーつという。鼓膜を撫でて流れてゆくハツの唱えと重奏し合つて、その響きは明子の記憶を喚起する。体を巡り始めた疼きがだんだんと激しく高ぶつてゆく。明子はそれに身を委ね俯いたままそつと目を閉じた。すると、疼きの中心から、とおーん、とおーん、という長く尾を引く連鎖音を聞いた。音は遠くに消えかけ、また近づき、さらに大きく耳を打つ。とーん、とーん、とおーん。よく聞くと、家の外から明子を呼ぶ声のようでもある。

外部からの海鳴りとハツの唱えが「鼓膜を撫で」、「その響き」が「明子の記憶を喚起する」。体が「疼き」、音は内部から聞こえていたはずなのに、「よく聞くと、家の外から明子を呼ぶ声のようである」。外部からの「響き」が、内部の「疼き」を喚起し、それが「外から」の「声」になる。内外が共振することで、記憶が目の前の「林」に展開する。

林の前にふわりと広がった青白い空間に、地面に座り込んだマカトの姿が立ち顕われる。マカトは輪切りにされた芭蕉の皮を剥ぎ取つている。その傍らで四、五歳のいやに顔の小さな娘がマカトの手の動きを迫つている。娘の顔を覗く時、マカトの無愛想なしかめ面がほころび目許が細く緩む。／あーきやよ、お父やお母や、他人ぬぐとうし、くぬ阿つ婆ゆ笑あし者にすんぐとう、しつかと聞きよーや……／マカトは手の動きに合わせた言葉の繋ぎを噛みしめ噛みしめ言う。娘は言われるごとに、うん、うんと頷く。マカトの言葉の深い意味

を娘が分かっているのかどうか。その娘の面影に明子が思わず声を上げかけた途端、二つの影は林に吸い込まれ消える。

先ほど確認したように、ここには明子の幻であると断言できるモダリティが存在しない。「青白い空間」にマカトと幼い頃の自身が登場する。この光景は、自身と「ヤマ芭蕉」とが相互に共振することによって出現する「二つの影」である。つまり花田俊典の指摘していた「鳥」という「テキスト」を〈私〉＝明子が読むことによって、「影」が出現する場面なのだが、ここで注目すべきは、そうして提出された「影」は、単に〈私〉に所属しているものではないということだ。「二つの影」は「ヤマ芭蕉」に喚起され、明子の目の前に展開されている。かといって明子がいなければ、こうした光景はそもそも立ち上がらない。語りは目の前の「影」を単に「鳥」と明子、どちらか一方に所属するものとしてではなく、それらが相互に往還しながら「顕れる」ものとして提出している。

花田俊典の論を敷衍する形でここを解釈しておきたい。そもそも花田論が使用した「影」とは、物体が光にさらされることによつて生じるものであった。つまり「影」とは〈私〉がいなければ存在し得ないが、単に〈私〉にだけ所属するものではない。つまり山芭蕉の林に喚起されて「顕れ」た「二つの影」は、山芭蕉の林だけではもちろん存在し得ないし、また明子だけでも同様である。それは山芭蕉の林と、明子の身体を通してはじめて「顕れる」「影」なのである。その意味で「影」とは明子の身体を経由した、ひとつの解釈ということができるとはならずだ。花田論に戻れば、

〈私〉と光の相互作用に生じる解釈Ⅱ「影」として、テキストは死者や記憶を提出する。こうした解釈は確かに、〈私〉のものではないが、すべてが、〈私〉のものではない。だから解釈Ⅱ「影」が登場する領域は、〈私〉でもなく、「島」でもなく、「島」という「テキスト」を読んだ〈明子〉の領域なのだ。「二つの影」は、〈私〉と「島」とが相互に乗り入れする場所に立ち上がる。だからこそ、テキストは〈私〉を採用しないのだ。つまり「島」によって生じる記憶Ⅱ「二つの影」を、単に〈私〉にだけ所有されるものではないためである。そうではなく、三人称・明子が採用されることで、「二つの影」は、〈私〉にだけ所属するものではないものとして表現することができる。その点からいって、視点人物に採用された明子とは、〈私〉と、「島」という外部の共振によってあらわされた「二つの影」を提出する中間領域として設定されているといえるだろう。すなわち、〈明子〉とは、〈私〉がテキストとしての「島」を読み、その解釈Ⅱ「影」が「顕れる」領域、他者性を帯びた領域として設定されているのである。

先述したように、テキストは「島」を単に観察される対象としてではなく、積極的に明子に働きかける「気配」を帯びたものとして描いている。こうした描写は、解釈の生産に積極的に参与する「テキストとしての場所」Ⅱ「島」を表象するために採用されているだろう。しかし、この領域を保つことは難しく、明子は常に「自分」を危機にさらす。

どのくらい立ち尽くしていたのか、頭をもたげると林が一層大揺れに揺れた。明子は林の膨らみに抱かれてこのまま蹲

りたくなつた。しかし、そうすれば自分はもうこの場所からは抜け出せなくなる。そんな気がして明子は林の入り口を振り向いた。

マカトと幼いころの自分が林に吸い込まれていくのを見届けた場面である。ここでその「林」に身をゆだねてしまえば「もうこの場所からは抜け出せなくなる」ことを理解しつつも「抱かれ」たくなる。花田俊典^④はこの場面を「凶暴なまでの親和力でもって自分を惹きつけてくる闇の存在」と「それを拒絶する意志」の相克の場としてとらえている。本論では自らの意思を放擲し、完全に「島」に身をゆだねることの誘惑、自失への誘惑ととらえておきたい。

自らの叫び声に衝かれ、明子はよりいっそう大きく声で呼びかける。船の上に爺さんの影が立つ。明子は海へ入った。砂や小石や岩のぬめりの上を絡みつく水を押し分け進んだ。船に辿り着いて爺さんに引き上げてもらう。水浸しになった下半身のジーパンや下着が皮膚に張り付いている。目を瞬いて明子を見た爺さんは顔をペしゃんこにして困った照れ笑いをつくった。

明子はここでためらうことなく「海へ入っ」ていく。「水浸しになった下半身のジーパンや下着が皮膚に張り付いている」明子を、カーレ爺は「困った照れ笑い」で見ると。明らかに性的なメタファーであるこの描写は、死者と生者との境界を乱していくこと

が魅惑的で官能的なものであることを教える。「鳥」は単に読まれるだけでなく、明子を取り込もうとする。逆説的ではあるが、明子は「鳥」と往還しつつ、「この〈私〉という人間がこの世界を生きたことの現実」を画定していく。解釈は、〈私〉と「鳥」の間で、「とおんとおん」とふるえ、領域を往還することによって可能になるのだ。テクストを覆っているのは、執拗に「鳥」と〈私〉の往還の中から「生きたことの現実」の場を見出そうとする明子の姿である。

こうした明子の境界画定の作業は後に見ることにして、次に、死者を自分の領域だけで所有しようとする金造について検討しておきたい。金造は、死者を「フェティッシュ化」して所有するものである。

四 ハツの「儀式」、金造による死者の「フェティッシュ化」

金造は膠原病による発作の震えに悩まされているのだが、これはマカトの「懲らしめ」と把握されている。つまり身体が部分的にマカトに所有されていると認識している。

位牌を持ち帰るため、闇夜にまぎれて「鳥」を訪れた金造と明子は、そこで中森ハツの主導による「儀式」を行う。祈りの言葉を一心に唱えるハツは、やがてマカトが乗り移ったかのように語り始める。視点人物である明子はその「儀式」から席を外すので、直接描かれてはいないのだが、金造にとつてハツの言葉は、位牌を持ち帰ることを許すマカトのものとしてとらえられたであろう。

「儀式」は次のように執り行われた。「仏壇の中央」に配置された「位牌」の前に、「重箱と果物や菓子類の供物を飾った盆」を「卓袱台」に乗せ、「神前」を用意する。ハツは、金造と明子をそこに「引き寄せ」、「丸く蹲った」姿勢をとると、体を「小刻みに揺すりながら」、「祖母の位牌と語り合うような厳かな声」で祈りをとなえる。三度目の唱えを終えると、「すでに祖母の霊と通い合っている」かのように、病身の金造に対して、楽な姿勢をとるよう促す。金造はマカトの言葉だと「信じてでもいるように」従う。

ハツは「儀式」に則ることで、死者の解釈を提出する。「儀式」とは、決められた手続きを踏まえ、死者と生者との回路をつなぐ文化である。「儀式」は文化を共有し、そこで語られた言葉をマカトのものと見なす参加者、つまり金造の応答によって完成する。こうして「しめやかな儀式の場」が成り立つ。「儀式」によって語られたハツ・マカトの言葉を金造は拒否しない。以後、病気によって身体をふるわせていた金造は、なにか支えに身をゆだねたように、揺れなくなる。

ひとまずハツの言葉は、「懲らしめ」によってマカトと紐付けられた金造を、解放するための解釈と考えることができるだろう。なぜなら「位牌」の移動を許す「儀式」は、「鳥」にこだわって死んだマカトが金造の生にかかわりをもつものと設定した上で、金造を許す、解放すると述べるからだ。

しかし、注意すべきは、この解釈を金造が読み替えているという点だ。金造は、ハツによって導き出されたマカトの言葉を、自らの自殺を許すものと再解釈する。「儀式」が終わって、「夕べ

からずっとそうしていたのかと思われるような固定した姿勢で、死者を占有するかのよう、「組んだ胡坐の上に合わせた両手にマカトの位牌を握る」その姿は、先行研究が指摘してきたように、自死への決意と見ていいだろう。本来であれば、ハツの「儀式」は、生者を死者の「懲らしめ」から解き放つものとして機能するはずだった。それはあくまで生者のための「儀式」であった。だが金造によって、その言葉は、死の世界へ出向く許しと読み替えられていく。

丸川哲史は、位牌を握る金造が「シマの記憶」を「フェティッシュ化」して所有していると指摘していた。まさしくここで金造は「固定した姿勢」で、死者をひとつの解釈（「企み」の許し）によって占有しているのだ。その姿勢は他者の介入によって、ゆさぶられることを拒絶する姿勢なのである。

しかし、こうした「儀式の場」からそとと抜け出すものがある。明子である。明子はいわば「固定した」死者の解釈（フェティッシュ化）に対立するものとして、マカトの言葉を持ち帰る。金造の身体を再び揺らすのが明子なのである。

五 カーレ爺の往還指南

明子に「島」と往還しつつ、自失に陥ることのない方法を教えるのが、カーレ爺である。「島の裂け目のように流れて」いく川（「カーレ」の渡し守であるカーレ爺は「島」ではなく川に所属している。カーレ爺は、「水底の誘惑」によって水を覗き込む明子に対し、「危いど、明子さん。顔を上げんか。この辺はよ、い

くら覗いても何も見えん。海の水がずーっと続いているだけだが」と引き止める。

爺さんの低く鋭い静止の声が明子を水底の誘惑から連れ戻す。／爺さんは行く手の海だけを凝視していた。潮は引きつつあるので、一時でも油断すれば船は岩礁にのし上げられ夜の海で身動きがとれなくなってしまう、という状況がだんだん明子にも分かってくる。

明子が「水底」に誘われて覗き込むと、カーレ爺はそこにはなにもないと語る。しかしその水をカーレ爺自身も「凝視めて」しまふ。

カーレ爺は夜の「島」を明子とともに船で経巡りながら、ある林に着くと、いつのまにか船を留める。その「静かに光る川面」から「ひとときわ強く波立てるもの」が飛び出してくる。その波紋につられてか、「広がり行く手を凝視していた」カーレ爺の口元が、「予告なく動き出し」、誘われるように、松尾のことを語りだす。かつてカーレ爺がその林に送り、そしてその林で首を吊った男の話である。

「あの男が首を吊ったのはよ、この林の中でよ、ホレ、この奥の方の、大きいアカンギイの枝に垂れ下がった」／爺さんは低くぼそりと言った。にも関わらず黒く盛り上がった樹木のかたまりが声に刺激されゆらりと動きをいしたかに見えた。／「見つけたのは、わしだった。ここへあの男を運

んできたのも、このわしだった……」爺さんの語り口に明子は吊られる。

カーレ爺が松尾のことを「低くぼそりと言った」とき、「島」が感応するかのように、「黒く盛り上がった樹木のかたまりが声に刺激されゆらりと動き」、死者、記憶を喚起する。明子も「吊られ」て、話に引き込まれていく。このときカーレ爺も松尾の記憶に「吊られ」ている。

ここで使われている「吊」という字は、あたかも「首を吊った」松尾に、この場にいる生者たちが「吊」られていくかのような場を作り上げる。死者が、生者たちを「吊」りこみ、引き込もうとしているかのである。カーレ爺はそれを断ち切るように話を終える。

松尾と自分の関係を切ってしまうようにぶつと爺さんは口を閉じる。爺さんの視線は水の面に落ちた。釣られて明子も潮の流れを見る。不意に、歪んだ金造の顔が波間に揺れた。唐突に湧き起こったある想念を明子は慌てて掻き消す。／と、その時船底がドスと鈍い音をたてて何かに突き当たった。瞬間、船は跳ね上がり水を叩いて落ちる。船はジグザグに進み航路が落ち着かなくなった。左右に揺れる船から見渡すと潮はかなり引いていて遠くや近くに小波の連鎖模様が見える。

干上がりつつある潮に珊瑚礁が水中から肌を現し始め、船はその突起に底の方を打ち付けたようである。遠い感慨に耽った自分の油断を恥じるように慌てた爺さんは、航路を潮かさ

のある沖へ向かわせた。二つ目の岬はすぐそこに近づき、S部落の上空の薄明かりは闇にまみれその位置はもう定かでない。

カーレ爺は「松尾と自分の関係を切ってしまうようにぶつと」語りを閉じる。再び「水の面」に目をやるカーレ爺だが、そこで見ていたのはおそらく「潮の流れ」ではなく、死者の世界、つまり松尾に関する「遠い感慨」である。

干潮によって姿を変貌させる「島」の範囲は容易に確定しがたない。その変化をカーレ爺は常に「水の面」を観察して把握しておかなければならなかった。しかしカーレ爺は奥を「凝視めて」しまったのだ。自分たちの乗っている船を転覆させないため、「慌てた爺さんは、航路を潮かさのある沖へ向かわせ」る。

明子が、カーレ爺から学ぶのは、「この〈私〉」という人間がこの世界を生きることの現実」をどのように守るか、その方法である。そして死者の世界をあまりに「凝視めて」いると、自らの場所が転覆しかねないことを理解する。「島」を読むとは、同時に「潮の流れ」を読みながら、「この〈私〉」という人間がこの世界を生きることの現実」生の範囲を保つことである。カーレ爺が「松尾と自分の関係を切ってしまうようにぶつと口を閉じる」のは、紐付けられたままだと、松尾に自分も「吊られ」てしまうからに他ならない。

カーレ爺から、明子は、自分のいる場所の安全のため、「潮の流れ」も読まねばならないということを学ぶ。そしてすでに水中に没しているかのように「波間に揺れた」金造と解釈の態度を争

う場として選ばれるのが、船上なのである。

六 「この《私》という人間がこの世界を生きることの現実」

夜の航行から帰ってきた明子はすでに島を出る準備を始めた金造を見る。先述したように、金造は「夕べからずっとそうしていたのかと思われるような固定した姿勢で」おり、そして「組んだ胡坐の上に合わせた両手にマカトの位牌を握って」いる。その姿を見て昨夜おぼえた、金造が松尾と同じように「吊られる」のではないかという危惧を、思い過ごしたとひとまず安心する。明子と金造はカール爺の船に乗って、O島からT島へと戻る。その帰路のさなか、明子はマカトの位牌を海中に放るのである。

船がその水の上へすべり込んだ時だ。明子は立ち上がり上半身を艦の方へ捻った。すると、立ち籠めだした朝の気配の中でゆらゆらと揺れながら霞んだこちら側に、島を取り囲んだ果てなしの水の側が地底へ続く黒い壁のように切り立つのを、明子は視た。／次の瞬間、明子の手には金造から奪い取ったマカトの位牌が握られる。位牌はその水の淵へ向けて大きく放られた。静かな水面に高く弧を描いた板切れが落ちて、波間に消えた。

明子が島を振り返って「視た」ものは、「深海と珊瑚礁の連なりが跡切れる境界の部分」、海溝であろう。それが「島を取り囲んだ果てなしの水の側が地底へ続く黒い壁のように」せり出す。

「その水の淵」に明子は位牌を放るのだが、これをマカトの「気持ち」、「希い」に基づいた行動と位置づける。だが、具体的にマカトの「気持ち」「希い」がどういったものかは言語化されていない。ここで明子が想定するマカトの「気持ち」や「希い」を、位牌を放るという行動から推測しておきたい。

明子は、船上にて「マカトの位牌」が、金造と「重なって映るのを見る。「マカトの位牌」は、金造の「企み」の「許しの証」としてその手に堅く握られている。明子の行動は、重なる金造とマカトを引き剥がし、金造の解釈を否定するものとして機能するだろう。

それが結果的に、金造の、「生への取り戻し」となるわけだが、金造の自殺、それ自身が阻止されているわけではない。なぜならあくまで明子は、マカトの「希い」や「気持ち」を問題化しているからだ。その意味で、明子が阻止したのは、自殺にマカトを介入させるといふ金造の解釈だといふことができる。マカトという「許しの証」を失くした金造は、その「企み」を、死者と紐付けることができなくなってしまふ。もしそれでもなお「企み」を決行しようとするなら、死者とは関係のないところで、決断しなければならぬはずだ。それはマカトの介入しない生者の世界、「フェティッシュ化」の難しい明子や家族との関係の上での決断となるだろう。つまり明子の行動は死者・マカトを金造の解釈から切り離し、その「企み」を、明子を含む生者の世界の中で思考することを要求するものなのだ。

事の成り行きをすぐには理解できずに、茫然とその方を睨

んだまま立ち上がることも叶わぬ金造へ両手を広げた明子は、自分ではない者の意志によって言わされているという引き攀った声を上げる。／「これは、阿つ婆の気持ちなんだから。どんな供養よりも、こうするのが何よりの阿つ婆の希いなんだから」／我を取り戻し金造が艦にしがみつく。もうすっかり見えなくなった位牌を、なおも呼び寄せるように手招いている。今にも海へ飛び込んでしまいそうな金造の背に、明子は抱きついた。／船が大きくぐらーっと傾いた。船べりが海の水に浸るほどに傾いた格好で船は丁島へ向かう。

「もうすっかり見えなくなった位牌を、なおも呼び寄せるように手招」く金造の姿は、「今にも海へ飛び込んでしまいそう」に見える。そのような金造に「明子は抱きつい」て、引き戻そうとする。船は金造と明子の力が拮抗して、「大きくぐらーっと傾」く。「船べりが海の水に浸るほどに傾いた格好」のまま、しかしそれでも転覆することなく、丁島へと進む。

ここで明子が「自分ではない者の意志によって言わされているという引き攀った声」で語る「阿つ婆の希い」は、マカトが自らの死を死ぬことと言いなおすことができる。そもそもマカトの死は、特に金造には、自分への「懲らしめ」と定義されていた。その意味で明子の行為はマカトの死を金造から分離し、金造を生者の世界に、マカトを死者の世界に、それぞれ位置づけるものである。

テキストは死者の代理表象のために、生者が生者の世界にいることを要求する。死者は官能的に誘いもするが、同一化すること

は避けなければならないものとしてあった。一方で、拒絶は誘いを受けなければ生じない。「水上往還」は、生者たちに、生と死とが拮抗する「大きくぐらーっと傾」いた場所で、死者の「希い」を聴くことを要求するのである。

こうした場所のために、語りは〈私〉と「島」との相互領域〈明子〉を設定していた。金造が自らの「企み」の許しとして、死者を「フェティッシュ化」して占有することに對し、明子は「島」との往還によって、他者性を帯びた解釈を提示し、金造の解釈を拒否する。

明子の解釈に、優位性があるとすれば、死者を占有せず、さらに自分も死者に占有させず、生の世界にあくまで自分をおくという点にあるはずだ。つまり、その解釈は、死者の解釈であると同時に、花田俊典が指摘したように「この〈私〉という人間がこの世界を生きたことの現実」を画定する解釈なのだ。こうした一連の解釈は「島」と〈私〉とが往還し、他者性を帯びた領域を、明子が確保したからこそ可能になったのである。だから明子は「自分ではない者の意志によって言わされているという引き攀った声」で、マカトの「希い」や「気持ち」を語ることができる。

そして金造に対しては自身の生を、生者の世界で思考するよう要求するものとなる。換言すれば明子は、金造の生に他者性として、自分を参与させようとしているのだ。だから「金造の背」に「抱きつ」くのである。この行為は金造が所属している世界を教え、またその世界に自分という他者が存在し、金造の生に参与していることを教えるものだろう。

以上のように、崎山多美「水上往還」は、「島」と〈私〉が往

還しながら、死者や記憶といった解釈を、〈明子〉という領域に立ち上げるものだった。「水上往還」は死者を「フェティッシュ化」する固定的な解釈と、〈明子〉という領域で提出される生者と死者とが相互に往還する解釈を通して、死者の代表象の対決を描く。そのとき「水上往還」で優位性が与えられたのは、死者の解釈が同時に、自分の生の領域を画定するもの、死者と生者とが解釈によってその領域を往還するものだった。

テクストは、死者の世界と生者の世界との間で、金造や明子がかたきに誘惑され、ときに拒絶されながら、揺らぐさまを描く。死者と生者が渾然となる官能の中で「この〈私〉という人間がこの世界を生きるこの現実」を画定する意志を探り出そうとするのが「水上往還」というテクストだ。そして死者に誘われて「大きくぐらーっと」、「船べりが海の水に浸るほどに傾く」この場所こそが、死者のために生者が出向けるぎりぎりの場所であり、そこに「水上往還」というテクストは位置しているのである。

注

- (1) 第十九回九州芸術祭文学賞最優秀作・『九州芸術祭文学賞作品集1988「19」』（九州文化協会編 一九八九年三月）。後に『文學界』（一九八九年四月）に掲載。単行本「くりかえしがえし」（砂子屋書房 一九九四年五月）収録。「第十九回九州芸術祭文学賞選評」（『文學界』一九八九年四月）の選評は、森敦「靈魂の生きている世界」／五木寛之「水上往還」の豊かさを推す／秋山駿「存在感の一点」の三氏である。なお、本作品は第一〇一回芥川賞候補でもある。芥川賞選評「文藝春秋」

（特別号 一九八九年九月）では開高健「受賞作ナシ」が唯一ふれていた。

(2) 崎山多美「講演」私のコトバ」と「コトバのたくらみ」『社会文学』第五〇号 二〇一九年八月。こうした試みは「ムイアニ由来記」（砂子屋書房 一九九九年一月）などで十全に展開された」と述べている。

(3) 丸川哲史「死者に触れる技法」目取真俊一九七七「水滴」、一九九〇「魂込め」、崎山多美一九九〇「ムイアニ由来記」『帝国の亡霊 日本文学の精神地図』青土社 二〇〇四年一月）

(4) 花田俊典「自画像と他画像の問題（三）——沖繩現代文学とオリエンタリズム／南島／ヤポネシア」花書院 二〇〇六年五月 ※初出は、『Problematique III 〈文学／教育3〉』（二〇〇二年七月）

(5) 特に秋山駿「存在感の一点」に顕著である。秋山は、位牌「を書くことが、作者にとって痛切な何かである」という感触があるととし、かつて「トートローメー考」という本を読んで抱いた「血の遠い記憶が呼び醒まされるような気分がして、驚いた」と同じ興味が描いてあると評価した。最終的に受賞理由として「風土に根ざした存在感ある作品として、満場一致で最優秀作に選ばれた」と述べられている。

(6) 山本哲也「生」の内実としての「地方」『毎日新聞』夕刊西部版 一九八九年五月一八日）はまず「地方」という言葉の問題化しながら、虚構としての「島」の自立性を認め、現実との照応を拒否している。そして位牌を投げるといふ明子の行為を、「島」へのこだわりとそのこだわりからの開放」を教えるものだとした。

(7) 花田俊典「時間」という装置 —— 「揺曳」・「水上往還」・「ソ

ウル・トリップ」瞥見」(『沖繩はゴジラカー(反)・オリエンタリズム／南島／ヤポネシア』花書院 二〇〇六年五月) ※初出は「敍説」創刊号 一九九〇年一月) ※なお、花田は何度も崎山多美「水上往還」に触れているのでそれらを適宜参照する。

(8) 鈴木智之「方位の転倒―崎山多美「水上往還」における記憶の空間構成―」(『社会志林』法政大学社会学部学会 第四八巻 第三―四号 二〇〇二年三月) は本文の記述から「〇島」が西表島に、「丁島」が石垣島に対応するだろうと指摘し、ある箇所では現実の島とテクスト内の島で方位が逆転していたり、また別の箇所では正しく書き込まれていると述べる。その意味で島は「異界」であり、位牌を放る行為は「異界のものを、異界に返すふるまい」と結論づける。

(9) 花田俊典、前掲書、注7を参照。

(10) 松下優一「学位論文」(『沖縄文学』の社会学・大城立裕と崎山多美の文学的企てを中心に) (慶應義塾大学大学院社会学研究科 二〇一四年九月) では、「水上往還」の音声表現に注目し、崎山多美の作品史に位置づけている。松下によると記憶は「音」に喚起されるものであり、その意味で「島」やその記憶は「音」に依拠して存在する。

(11) 湖上千香子「学位論文」(『崎山多美研究』「私」と「他者」の物語) (広島大学 二〇一七年) は「私」の遷る場所としての「島」について考察する。「島」にはさまざまな「私」ではない、松尾やカール爺、金造などの「物語が折り重なり混沌」として「私」はその中で「唯一自画像と結び得かけた祖母との、つまり人との関わり」において自らの根拠を得ようとする。そうした関わりは「音や波のように、固定化されないものとして「私」の中で生きる」と述べる。

(12) 花田俊典「崎山多美の世界」(『沖繩はゴジラカー(反)・オリエンタリズム／南島／ヤポネシア』花書院 二〇〇六年五月) ※初出は「西日本新聞」一九九四年六月二二日)

(13) ちなみに「明かがり」という表現は、ルビをふられてはいるものの「正しい日本語」ではなく、「沖繩っぽい表現」である。

『国立国語研究所資料集5 沖縄語辞典』(国立国語研究所 二〇〇一年三月) によると、「明かり」「明るみ」の意味である。「明かがり」に関しては、後年、崎山多美自身が「講演」「私のコトバ」と「コトバのたくらみ」(注2を参照)で、編集者に「日本語としては変」と指摘されたと言っている。講演で「シマコトバ」を「バクダン」、「日本語というテキの陣中に入り込んでバクハツさせて、テキとませこぜになってカチャーシーをする」ためのものと語るのだが、本論においてこうした方向性は後年の作品で十全に展開していると考えられる。いずれにせよ別稿を要する。

(14) 花田俊典「崎山多美論のために」(『沖繩はゴジラカー(反)・オリエンタリズム／南島／ヤポネシア』花書院 二〇〇六年五月) ※初出は崎山多美「マイアニ由来記」解説 砂子屋書房 一九九九年一月)

(15) 花田俊典、前掲書、注14を参照。

(16) ハツが行っているのは、おそろく「グワンスヌヌジファ(元祖の抜霊)にあたる儀式だと思われる。「位牌を移動すると同時に、今まで祀られていた所からその報告をし、霊を抜き取って、新たに祀る所へ安置するまでの儀礼。例えば位牌を移動する場合には、その安置していた所に魂はとどまるという考えである。したがって、移動と同時に魂を抜きとるためにそこから線香を供えてその趣旨のグイス(折りの言葉)をいって移動をし、移動先に安置するまでの儀礼。」(高橋恵子「沖繩の御願こ

とば辞典』ボーダーインク 一九九八年一月)

(17) 丸川哲史、前掲書、注3を参照。

(18) 花田俊典、前掲書、注14を参照。

(なかいま けんいち 仲井眞建二)