

沸騰する石／疾走する烏賊いか

—— 笹野頼子小論

清 水 良 典

1

ひとは言葉を背負わされている。そして言葉に縛られている。

ひとは自分の言葉を選択した上で身につけることはできない。母国語を、女の言葉を、あるいは男の言葉を、方言を、特有の口調を、いつのまにか否応なくセットされてしまっている。宿命の用意した規格が「私」というハードを決定している。つまり、そのようにして、われわれは「この私」を出発するのである。

それは本来、ヒトという高等動物への、自然からの贈り物ギフトであつたはずだ。しかし、贈り物は喜んで受け取るだけでなく、場合によつては拒否することも、送り返して取り替えることもできる。そうしなければ生きていけないことだつてある。

5  
愛知淑徳短期大学で今年一月に行われた文芸学科の学術講演会に、笹野頼子氏が来学された際に、気軽に書いて下さつた色紙（といつてもこちらに色紙の用意がなく、失礼ながら有り合わせの白いコピー紙に筆ペンで書いてもらつたものだが）が二点、現在も学科準備室に飾つてある。そのひとつには「日本語という悪夢と戦っています」と書かれている。氏のエッセイ集のタイトル「言葉の冒険、脳内の戦い」を思い起こさせる言葉である。

笙野頼子氏は一九八一年に「極楽」で群像新人賞を受賞してデビューしている。しかし、それからほぼ十年間というもの、ごく限られた編集者や批評家の応援をときおり受ける以外、ほとんど氏は作品を誰からも評価されることなく、たった一人で岩山に穴を穿ちつつける修行者のように、古都と首都の片隅で黙々と書き続けていたのである。「戦い」という言葉は、そういう氏にとつて決して大げさでも美辞麗句でもない。

河出書房新社から二巻にまとめて刊行された初期作品集を読むと、笙野氏の並外れた不遇の理由と「戦い」の相手がおぼろげに見えてくる。

村上春樹がシャワーとオレンジジュースとバーのビールと可愛い女の子の出でくる、ほろ苦い今風「ものあはれ」青春物語で多くの若者に支持されていた時代、まだ山田詠美が国際化時代の性的自由を誇らしげに謳歌してみせていた時代に、笙野氏はいつてみれば青春らしさ全てに背を向けた怨念の行き止まりのような場所で、自分が発点で背負わされた「贈り物」の呪縛と戦っていたのである。

## 2

「極楽」(81年)を始めとする笙野氏の初期作品では、主人公の性別は女ではない。もちろん女性作家が男を主人公に設定して小説を書くことは珍しくない。しかしその場合に「女ではない」ということは、単に作家が小説の主人公の性別を男女のいずれかで選択するという当たり前の選択なのではない。

少なくとも作者が女性だから主人公も女性という無造作な選択はされていない。逆に、女ではないから、男であることがすんなり決定されているのでもない。むしろそれは、自然の贈り物の「女」であることを決してそのままでは受け入れられないという、かたくなな拒絶の表現であり、また、性差のオーダーが女か、さまなければ男でなければならぬ、という自明の決定への、癒せない怨念の表現と受け取れるのである。

たとえば「極楽」の主人公楳皮は、兄に半ば保護され養われながら、地獄絵と自ら名づけた憎悪の塊のような奇怪な絵を書いている無名の青年画家である。「楳皮は『自分』を表そうとしているのではなかった。彼は『憎悪』の『普通の表現』を求めていたのである。こういう彼の物語には、妻がいるにもかかわらず男性としての個人的な経験や、生活のディテールがまったく欠如している。いわばこの小説の主人公は、男性ではなく、憎悪そのものなのである。

最初の長編小説である「皇帝」(84年『極楽』所収)の主人公も、アパートに閉じこもって、暮らしている「一見社会的にも性的にも死者に等しいようなひとりの青年」である。彼は自身を「皇帝」と名乗り、心のなかから攻め寄せてくる「声たち」の勢力と戦っている。その「声たち」から彼を護ってくれる力のことを、彼は「塔」と呼んでいるが、塔もいつも都合よく現れるわけではない。つまり彼は社会から隔離されたアパートの密室で、さらに他者と交わらない閉じられた内面の空間で、えんえんと孤独な戦いを続けているのである。

それは単なる抽象的な観念遊戯ではない。彼が発狂せずに自分を保ちつづけているための必死の闘争である。たとえば彼は「私は私ではない」という呪文を「声たち」に向かって叫ぶのだが、あつさり否定されてしまう。この「私は私ではない」という、決して周囲から受け入れられない叫びと眩きが、この長編小説のみならず、笹野頼子の文学的出発を一貫して覆っている主和音に他ならない。「皇帝」の最後にも、木霊のようにこの和音が繰り返されている。

深夜、何度も彼は目を覚ますしかない。その度に彼は祈るのである。——何もかもが、嘘で、幻だ、ヒトがヒトである事はすでに失敗している。「私」などというものはどこにもない。そんなものの上に文明を創り上げてはいけな  
いのだ。

7 この祈りを、文学青年的な現実否定のニヒリスティックな表現と受け取ったら、笹野文学はまったく理解不能になつ

てしまう。なぜなら文学青年的な否定の観念とは、あくまで自惚れたつぷりな「私」に依拠した上で、満たされない欲望の葛藤をニヒリズムに転じているにすぎないからだ。ここでの「皇帝」の祈りは、「私」という与えられた宿命の贈り物を絶望的に拒絶しようとするところから出発している。「社会的にも性的にも死者に等しい」彼とは、ぬくぬくと「私」であることを阻まれた、石ころのように痛ましい「失敗」の存在なのであって、「私は私ではない」とは、そういう自己をゼロへ差し戻したいという孤独な呪詛に他ならない。

現実のすべてを、ヒトの文明全部を「嘘で、幻だ」といわずにおれないほど「彼」の絶望は歪み病んでいる。だが「ヒトがヒトである事はすでに失敗している」ことは、「彼」の「私が私であること」が失敗させられていることと等価である。つまりその歪みは、彼を石ころのような「死者に等しい」存在にした「声たち」の構造的な歪みの正確な反映である。ここでの呪詛と祈りが、「死者」になりきる一歩手前の、ぎりぎりの爆発的な痛切さを帯びているのはそのせいだ。石が凝縮した悲しみと怒りで、泡立ち沸騰している。

この沸騰がのちに、悪夢世界との決然とした闘いに成長して『レストレス・ドリーム』に結実するビッグ・バンであることはいうまでもない。

## 3

「私は私ではない」という呪詛が、笹野文学の主和音だと私は書いた。女性という自然から与えられた「贈り物」のジェンダーを拒否することが、まずその第一歩だった。徹底的に「社会的にも性的にも死者に等しい」人物を基点にすること。一個の存在がなにひとつ祝福されず、罵倒や嫌悪でしか報われない呪われた基点から、逆に社会と性の虚構を眺め返すこと。絶望のほころびから言葉の体系を裏返して転覆すること。——そこに「幻想的」とか「実験的」などと軽はずみに評される笹野文学独自の方法の、切実な根拠がある。

「極楽」で青年画家を主人公に登場させて以来、笹野氏が等身大に近いと思われる女性の「私」を主人公として登場させたのは、およそ十年たった91年の短編「イセ市、ハルチ」においてである。それまで84年の「海獣」以降は、「Y」という主人公が登場していた。この「Y」は、よく読めば女性であることが推察できるという程度に女性であるだけで、どこかまだニュートラルな、ジェンダーを抹消した書き方がされている。

この十年という歳月は、笹野氏がジャーナリズムからも文壇からもほとんど絶望的に無視されつづけながら、就職も結婚もせず、実家から仕送りを受けながらマンションの一角にこもりつづけて、文字通り「社会的にも性的にも死者に等しい」存在としてポツ原稿を書きつづけていた時代でもあった。その長い暗黒時代をくぐり抜けたとき、すでに氏は、現実からどんなに材を得ても、それを超現実の悪夢のように裏返して転覆させてしまう方法を身につけていた。たとえ「私」と書かれても、またそれが一見作者に近い女性と見えても、もはやその「私」とは、自然から与えられたままの「私」ではない、いわば笹野の方法によってサイボーグのように編み変えられた主体なのである。

「なにもしてない」（91年）を、その「私」再生の記念碑的作品と評することができる。

首都郊外の「オートロックの白壁ワンルーム」のマンションの一角で、世間的には「なにもしてない」まま暮らしている女性が、接触性湿疹をこじらせ「両手首から先は病のためゾンビのようになって」しまう。手の甲の皮膚がただごとならぬ異状に侵されていく進行につれて、日常の報告めいた世界が、どんどん「異状」に浸食されていく。いわばこの手の甲の不気味な変形が、日常の秩序のほころびであり、その亀裂を中心に世界は裏返るのである。「私」はドッペルゲンガーの「もうひとりの私」と出会い、さらに「妖精」を見る。その間、毎日つけていた「夢日記」なのに夢を見なくなっている。いわば現実そのものが「夢」以上に悪夢的な世界へ変貌していくのである。

湿疹の治療と同時に、世間では天皇即位式が行われる。首都の周縁と中心の双方でそれぞれ「なにもしてない」で暮らしている人間が、限りなく隔絶した現実の距離を超えて併走することになる。治療を終えた「私」は伊勢へ帰郷する

際に名古屋で乗り換えた近鉄列車で、伊勢神宮へ「親謁の儀」に向かう皇族の一行と乗り合わせる。そして帰京の列車で「私」は「プラモデル」のような富士を見る。湿疹の痒みが再発し、「私」はマンションを引越すことになる。

明らかに日本国家の中心で起こったエポックと、「私」の身体の異変とは、湿疹の表層と深層のように結びついている。警察官が居並ぶ天皇の「聖域」とともに「私」は「なにもしてない」まま移動し、漂いつづける。そのときほとんど「私」とは、日本人の精神と言語の皮膚とに接触しつつアレルギーを起こしているバイオ・ゲリラの一種といつてもいい。この「私」の出現が、あの「私は私ではない」長いトンネルをくぐり抜けた出口であり、一種の「生誕」であることを「なにもしてない」は告げている。一見私小説ふうの語り口を持ちながら、その日常の皮膚が咲笑さえ湛えながら奇怪な異形世界へ化していく笹野文学の真骨頂が、ここで確立されたといわなければならない。

この延長に「二百回忌」(93年)や『タイムスリップ・コンビナート』(94年)もある。郷里で親族が一堂に会して行われる奇怪な儀式、マグロからかかってきた電話に誘われて出た彷徨、それらの設定は「幻想」とか「妄想」と呼ばれがちだ(実際にそれぞれ刊行された単行本の帯の惹句に用いられている)。しかしそれは、いわば他に適当な名付けが見当たらないための、便宜的な苦肉の表現といふべきである。最近目にした『文學界』六月号の野谷文昭氏の「笹野頼子論」のように、ラテン・アメリカ文学の「マジック・リアリズム」を採用するのも同じことだ。

笹野文学の世界にとって、日本人と日本語の日常は、つねに小説の皮膚に奇怪な変形を生じさせる強烈なアレルギーでありつづけている。そのアレルギー反応が常態となつたとすれば、もはやそれは「病」などではなく、そういう資質を持たされた存在固有の、それ以外はありえない正しい適応の表現に他なるまい。もしもニンゲンが硫酸の大きに満たした木星の大地に降り立たとすれば、たちまちどろどろに溶解するだろう。その場合は溶解人間が、ニンゲンの木星的な正しい形態であるだろう。そのように日本と日本語という大気のなかへ、そして性差別と性搾取の重力が支配する大地に、女性という性を持たされて降り立ったこの作家にとって、フリージャズのインプロビゼーションのごとく噴出す

る奇想と、めりめりと正統を剥がして乱舞する文は、そう書く以外にはありえなかつた正しい現実そのものなのだ。

4

現実の日常が笹野文学の皮膚に、超現実的な腫瘍や亀裂やかさぶたを生じさせるとすれば、現実と非現実の区分はほとんど無意味である。というより、価値観が逆転する可能性がある。そもそもマンシヨンの一室に「なにもしてない」まま十年も籠もりつづけて、怒りと絶望で変形した幻影や空想を追い求めつづけてきた人間にとつて、はたして「現実」とは何だろうか。われわれが想像界から区別された、疑いえない実体のカテゴリーとして「現実」と呼ぶものは、むしろ人間全てが信じ込んでいる悪夢のようなものではないか。

その意味で、悪夢の世界を舞台にした『レストレス・ドリーム』は、笹野文学宇宙における“笹野的現実”の展開そのものなのだといえるだろう。

冒頭でも紹介したが、来学された際に書いていただいた色紙の、もう一枚には『レストレス・ドリーム』だけが私小説だ」という言葉があつた。その言葉は、逆説でも韜晦でもあるまい。

集合意識という観念があるらしいというのをYはなにかの小説で読んで知つてはいた。だがその時に思ったのは集合思想である。妄想の中に夢やシンボルや分析のような骨組みがある。そして自分は一個の幻覚を見る端末機で、自分の妄想を辿っていけば外界を妄想の形で知覚出来る、その果てに他者と共有出来る普遍的な感覚があるという、妄想であつた。

妄想だけで捉えた世界の大海があり、そこへ出るのだ。(90年「夢の死体」)

「レストレス・ドリーム」が発表され始める前年に書かれたこの着想が、「共同夢」の概念となり、大寺院の桜の大本が咲き誇るスプラッタシティで女を虐殺するゾンビと闘う戦士「桃木跳蛇」の物語に発展したことは想像に難くない。そして「古都」の女子学生アパルトに住み、酒乱の大家からセクハラ的な干渉や嘲弄を受けながら怯えて暮らす「Y」は、ワープロの兵器で敵の嘲弄の言語構造を破壊していく「桃木跳蛇」に変身した。つまり「夢の死体」の「Y」はあの「社会的にも性的にも死者に等しい」「なにもしてない」存在のままであるが、「レストレス・ドリーム」の「私」とは、いわば怒りと違和感で言語を彫り刻むゲリラ戦士である自身を先鋭に自覚した存在なのである。そのとき現実と悪夢世界との現世的な価値観は反転している。すなわち、この悪夢世界こそが「世界」そのものであり、「桃木跳蛇」と一体化した「私」こそが真の「私」なのだということになる。

しかし、〈敵〉を自分の外部の他者に設定することは、ある意味でたやすいことである。世界は敵と味方に、悪と正義に二分化し、聞き飽きたアジテーションの叫び声が世の堂内に満ち、<sup>ジハード</sup>聖戦と名づけられた虐殺がまかり通ることである。いわゆるフェミニズムのプロパガンダ小説と、笹野文学が根底から異なるのはその点である。

闘いは、たんに女性差別社会の加害者の男性に向けられているだけではない。女性もまたその中に組み込まれてゾンビ勢力の一員として機能してしまうような言語構造、社会構造、国家構造へと向けられていく。もちろんその追求も、笹野流のキャンバスと絵の具で描かれるわけだが。

たとえば『レストレス・ドリーム』の最後の闘いは、敵が「物語に出て来る各国の王子の、都合のいい部分をよりすぐって何億もの王子が一体化していた」「世界の共通悪夢、シンデレラ物語の化物」と化し、それに対して「桃木跳蛇」が「清姫」伝説や「タワラ・トータ」の百足退治伝説と合体する形で展開していく。〈敵〉は神話や伝説に象徴されるように、何千年もかけて世界の深層にまでしみ込んでいる。歴史の深層から「世界」の輪郭がよりグロテスクに、正体を浮かび上がらせる。こうして夢と並んで、神話が「世界」を映し出すキャンバスとなる。



『母の発達』（96年）における「母」という概念も、その神話のレベルで初めてとらえることができる。現実の母や、女性一般の母性に留まらず、いわば「母」国や「母」語や「母」音などというように、われわれ（もちろん男性も含めて）を大気のように取り囲む、あるいは海の水分の分子のようなどころまで溶け交じってしまった「世界」の構造の元素、言葉の元素としての〈母〉というイメージを考えさせられる。それはもはや、非性的な「母」である。

「も」の母は藻の母やった。備前焼きのでっかい瓶に金魚と一緒に入って入ってな、金魚臭い水の中でゆーらゆーらしてな、時々金魚につつかれて、食べられとった。そしてな、結局は、金魚に食われて消えてしもうたんや。判りすぎの話や。

「や」の母はヤンキーの母やった。

日本人の精神年齢は十二歳であるつ、て言うから寅の刻にサル顔で白頭鷲の羽生やして、国さかいに飛んで行って、そこでどぶに落ちた。みんなはそれ見て泣いてそこに塚作った。えらい有名な塚や。（『母の発達』）

このワープロのキーごとに「母」が現れる場面は、圧巻だ。実験的というより、とめどなく繰り返されるグロテスクな冗談のように、笑いの中に不穏の気配がふくらんでいく。つまり、それは笑いを構成するユーモアの構造までコケにしてみようという「冗談」なのである。その果てに「ただ母全体がこの世にある事を感じるだけで、身の毛のよだつような感動と法悦と恐怖がヤツノを襲った」という結末がやって来る。

「母」とは、「世界」の全体である。世界の全体性が、耳の記憶に残っている母の語り聞かせの口調や、昔話や、歌謡曲やテレビ番組や、家に転がっている日用品などとともに、シャッフルされた碎片となって、それら一つ一つが全て「母」

である秘密を開示する。語り手の存在も、作者の自我も、そのめくるめく全体性のなかに融けて混じってしまうことへの「感動と法悦と恐怖」に打ち勝つことはできない。

こうして海の分子にまで交じり混んだ「母」を求める旅は、海水を呑み込みながら次々とプランクトン状の「母」を吸収消化しながら漉していく膜のようなエクリチュールの運動として実践されていく。あるいは鋭利な刃物の形で海中を疾走する烏賊いかのように、目まぐるしい速度と方向転換の運動として持続される。

この世界の「母」が、これからさらに笹野氏が築き上げ、あるいは解体していくであろう神話の「母」体であることは疑いようがない。

## 5

最後に、笹野文学の印象的な風景について述べておきたい。

『夢の死体——初期作品集Ⅱ』に収められている作品に共通するのだが、「海獣」(84年)以降の小説には、しばしば水族館や海のさまざまな生き物が出てくる。あるいは「冬眠」(85年)には、水族館に加えて真冬の植物園が描かれている。ヒトの世界から追われてきたように主人公がひとり佇み、もの言わぬ対象を凝視する。こういう描写での笹野氏の文章は、きわめて入り組んだ観念と絡まっているにもかかわらず、言葉がなめらかな冷たい鉱物のような静まりと鋭敏さを放っている。旧来の文学的な「名作」的描写の美学とは正反対の自覚を持っている作家であるはずなのに、紛れもなく現代文学が創出しえた美を感じさせるのだ。

あるいは「虚空人魚」(90年)という短編がある。宇宙から飛来した「光る細胞」が雨に混じって地上に降り注ぐのだが、超高速で進化和転生を繰り返した拳げ句、誰にも知られることなく虚しく死滅していくという物語である。「虚空湖」とか「虚空現象」などという言葉で語られるこの寓話ともSFともつかぬ不思議な世界が、たとえば竹取物語の

青白い月の光と同じ質の硬質な静謐を湛えている。

それらに共通するのは、いわば非人間的な、というより、絶対的に非ヒト的な世界への、——孤独な究極への、感情の対極への、ある切実な憧れである。自殺願望とか現実逃避とはまた異なる、絶対環境としての非情さ、無慈悲な拒絶への、逆説的な親近感である。

こうした無人の風景の不思議な静謐な美しさを、誰もが驚く大胆な言語の闘いや冒険の運動性とはまた別の、笠野文学の独自の特質として私は指摘したい。それはたんに叙情的なポエティックな美しさなのではない。むしろロマン的な感情に耽るさやかな贅沢さえ自分に許していい書き手にだけ可能な表現だと思う。

「結局私の書き言葉は植物の言葉だ」という一文がある（『呼ぶ植物』89年）。それは人間の主体や主語や感情を基点として書かれる文章ではなく、そういう自己肯定の甘い土壤が、いわば一度根こそぎ凍えてしまった寒い土地にのみ育つ植物であろう。

堂々たる幹の太木や大輪の花よりも、その植物はたとえば岩石にすら分け入って、建物の壁や塀をも包み込んでびこっていく蔓草の根や茎の繁茂を思わせる。それはほとんど動物以上に自在な非定型な運動体といわなければならぬ。定点観測のカメラの撮影速度を超低速度にしてみれば、その動きは瞬時もじつとすることなくわらわらと蠢き拡張しているはずである。

講演会で笠野氏が「泳ぐ烏賊」の譬えを出されたとき、私はこの植物のイメージを思い浮かべ、とっさに区別がつかない気がした。たんにエクリチュールの旺盛な運動性を表象するだけでなく、常識や学問の固定した意味や概念に結び付けられて腑分けされることから逃れつつける、アクチュアルな生き物としての表現を、「烏賊」は指していたはずである。しかし、それと同時に、ヒトの手にたやすく捕まらない速度と俊敏さで、冷たい海中を飛ぶ烏賊は、光の細胞でできた虚空人魚の奇蹟的な末裔なのかもしれない。誰にも読み解かれないまま、受け継がれないまま、その烏賊のエ

クリチュールは刃物の形のロケットとなつていつか虚空の宙へ還つてしまうのかもしれない。そういう結末をすら、どこかで笙野氏は覚悟しているという気がする。

笙野氏が母堂を病で亡くされたのち、発表を再開したとき、私は内心密かに、今度ばかりは笙野氏も、前衛色を薄め、心境小説風の「母を喪う記」的な作品を書くのではないかと予想していた。そして発表された『新潮』と『文學界』の二作品を読んで、驚嘆した。今まで以上に、そこに透徹した笙野ワールドが展開されていたからである。「全身の皮膚を剥がされるような」と講演で笙野氏が形容した心的体験を潜り抜けているにもかかわらず、その甚大な悲しみも苦痛も感慨も、ヒトとしての言葉の慣習に回収されることなく、あの「虚空人魚」を語るときの、いわば絶対零度の夢幻のフィルターへ捧げられていたのだ。私は笙野氏が書き手として所屬している言語圏の、ある絶対的な遠さと寒さを思い知らされるとともに、そこに揺るがず立ちつづける意志の強靱さに圧倒された。

復帰後の旺盛な活動については紹介するまでもない。全ての仕事をキャンセルして実家へ帰省している間も書き継がれていた『パラダイス・フラッツ』が最近も刊行されたばかりだ。

二十一世紀はまもなく訪れる。しかし、われわれはすでに笙野世紀というべき言語の時代を体験している。

(一九九七年六月)