

## 唐十郎と阿佐ヶ谷（上）\*

小 林 実

### はじめに

劇作家の唐十郎は、戯曲や小説、エッセイといったさまざまなジャンルを通じて、郷愁を伴った、少年時代の記憶を創作のモチーフにしている。生まれ育った下谷万年町（現在・東京都台東区北上野一丁目）で過ごした、少年時代の原風景が、《唐のあらゆる作品の底辺でうごめく不気味で、不可思議な世界》（注一）（木村隆）をかたちづくっているというのが、大方定着している唐作品のイメージである。

だが評論家吉本隆明は、劇作「唐版・風の又三郎」に対する評で、《しかし、いつ、かれらは〈郷愁〉を捨てて現存在の〈恐怖〉を垣間見せてくれるのか。〔…〕この点では、一見、正統派ふうの民俗童話におもわれがちな宮沢賢治の「風の又三郎」に、まだ届かない、というのがわたしの正直な感慨であった。》と、唐作品の描く郷愁に、ある種の甘さを指摘した（注二）。

吉本のいう宮沢賢治「風の又三郎」に描かれている現存在の〈恐怖〉とは、次のようなものをさしている。

あの学校の放課後に、机の中にしまい込んだ宿題やら遊び道具などを忘れて、独りでひきかえしてとりにいった教室の、ガラ

ンとした不在感を、体験しなかったものは稀だろう。ガキたちの、あのざわめきの夢、あの跡かたもなくなった放課後の不在。どうして人間たちは、こうも速やかに存在の痕跡をまったく消すことができるのか。これは住居でもおなじなのだ。ゴミついた街並から、昨日まであった駄菓子屋が消えて、その空間はもう別の貌によって埋められている。駄菓子屋のおばさんも、そこをたまり場にした鼻垂れ小僧たちも、跡かたもなく存在しなくなっている（注三）。

唐作品が執拗に描く〈郷愁〉の本質としての存在喪失の不可解さが、十分に描かれていないというのが、吉本の指摘したかったことだ。それを補助線として、唐の自叙伝『わが青春浮浪伝』（一九七三年）を読み返してみると、なるほど、豆腐屋の女房の（実際は亭主らしい）の自殺事件や、オカマの乱闘さわぎなど、個々の逸話の内容はショッキングであるが、その衝撃に慣れてしまえば、吉本が求めているような〈恐怖〉の皮膚感覚は伝わってこない。現在と過去との距離感が希薄であることに気付く。

吉本はまた、《学校は〈時間〉の住家ではあるが、〈空間〉の住家ではない》（注四）とも述べている。これは昼間と放課後のちがいがだけの指摘ではあるまい。卒業して何年か経ち、再び母校を訪れたと

きを感じる違和感の正体が、まさに学校という場の本質に根ざしていることはいまでもない。所在地は変わらなくても、そこにいる教師や生徒が、ちがう顔ぶれであるならば、そこはもはや「私の学校」とは思えないというあの感覚は、学校というところが、常に所属員の陳謝をくりかえしているからに他ならない。

だとすると、〈郷愁〉の対象たる故郷を再訪することも、知らない土地を訪れることも、どちらも現場の人びとから「よそ者」として見られることにおいてはかわらない。転校生の抱くような不安感と、過去の記憶を持て余す苛立ちを抱えて、目の前の現実に立ち向かうのである。吉本の指摘する〈恐怖〉は、ここに生じる。

ところで、唐が下谷万年町にくらしていたのは、昭和三十九年（一九六四）、二十四歳のときまでである。それ以後は、西荻窪、本天沼、南阿佐ヶ谷と杉並区内を転々とし、いつとき昭和四十五年（一九七〇）に練馬区土支田に移るものの、昭和四十九年（一九七四）に成田東に稽古場を開いて、再び杉並区にもどってくる。つまり、状況劇場を旗揚げして以降は、基本的に阿佐ヶ谷界隈を拠点として活動しているのである。

周知のように、唐が移住してからのちの阿佐ヶ谷は、唐本人の名前をはじめ、ライブでもある寺山修司や、漫画家永島慎二などの記憶と共に、現在にいたるまでアングラ文化のメッカとして語り継がれながら、地域カラーを形成している。いわば「転校生」だった唐が、いまだに地域の有名卒業生のひとりとして、語り継がれているようなものである。ここにも違和感があるとすれば、「なぜお前が」という古い先輩の苛立つ声がきこえてこないことであろう。

そもそも下谷万年町のパトスに支えられていた唐のアングラ文化が、縁もゆかりもない阿佐ヶ谷に根を張ったということそのものが、

に、阿佐ヶ谷という地域の特性をみることでできるのではないだろうか。

以下、土地と記憶の関係について、唐十郎と阿佐ヶ谷とのかかわりを軸に確認してみたい。

尚、紙数の都合上、本論は（上）（下）二回に分けて連載することとする。

## I 「退嬰」と下谷万年町の記憶

たしかに『わが青春浮浪伝』には、過去を振り返っている現在の状態に対する言及が希薄であり、それゆえに現存在の〈恐怖〉は読み取りにくい。しかし、では唐がそれを意識していないのかというと、どうやらそうではなく、そこで語られる過去の記憶そのものが、ある種の〈恐怖〉を発端としているらしいということが、同書所収の若松孝二との対談からうかがうことができる。

唐 「…」たとえばうちの劇団員でも、一人奇妙なのがいる。それはオヤジが特高で、満州にいたんですよ。戦争に負けたときにロスケが攻めてきて、おふくろさんの腹の上にのっかって、そのとき生まれた未熟児なんです。これは一種の死直前で生まれたようなものですね。寒かったり、ヘソの緒の切り方がへただったら死んでしまったかもしれない。こういう人の話を聞いても、意識のなかにロスケは浮かばないし、彼にとっては記憶のないその出生というのが、彼のなかにあるのかということになると、やることの一つ一つが歪んできたり、奇形な形ででてくるんですね。それがいけばん怖い対象物

かなと考えるんです(注五)。

本人には記憶がない出生前なのが、本人の身体に刻まれていることに対する「恐怖」。これはあきらかに過去と対峙する現存在の「恐怖」にちがいない。劇団員の逸話として語られているが、唐が執拗に下谷万年町の思い出を、さまざまなデフォルメや言葉の綾を駆使して描いているときにも、これと似た「恐怖」を感じているのではないだろうか。

その一つの証左として、それからおよそ五年後に発表された文章「退嬰」(『叢書文化の現在1 言葉と世界』岩波書店、一九八一年三月所収)が挙げられる。そこでは、過去の記憶だけではなく、かつて住んでいた町を再訪する現在の自分自身の姿が描かれ、過去の「郷愁」と、それを想起することに伴う「恐怖」の感覚が、しっかりと刻み込まれている。

私は、時折、古くなった町へ行く。こういうことは誰にでもあるだろう。極めて感傷的なそぞろ歩きである。生活というものの石に蹴つまづくような瞬間でもある。もはや、そこで生きている訳ではない町、名も変わり、通り過ぎてても、痛くもかゆくもなくなってしまった町へふらりと入る。

誰かに呼びとめられ、それが誰であつたか思い出せないままに、ふらりと、その家に招き入れられ、何ということもない話を、一つ、二つしながら、天井や壁の、名も変わった町なのに、その染みだけはまざまざと憶えているものに目が吸い寄せられる。

襖の破れ目まで、昨日、ここで寝転がった時、目の前にあつ

たようで、ふと、襖の向うに、誰かがいるように思える。誰かが、最前より控えている。誰だと思つと、その家の人は、襖を開いて、どうぞ、こちらへ来るように声かける。そこで、襖の向うから、しずしずと歩み出たのは、まぎれもないこの町で、まだ生きていた「私」である。(注六)。

(傍点引用者)

名も変わってしまふまでは《通り過ぎてても、痛くもかゆくもなくなつてしまった》という現在の町の状態と、にもかかわらず記憶だけは鮮明に喚起されるという、記憶と現在のズレたところに、過去の自分に出会う不気味な幻想が発生している。こうしたパターンを経て物語は、しだいに記憶の詳細に降りていくのである。

——この町は、もう随分、前に、突然変わった。町の名と住人が、ある時期を区切つて入れ替つたと思えなかつた。

確か、朝鮮戦争が終わつて、何年か経つた後だったが、娼婦の金切り声の代りに、時計バンドを縫う工業ミシンの音が、鳴り響いた。その音が聞こえる以前には、町内の雑駁な動きの中で、児童たちは、いつか、この町から出てゆくことばかりを願つていたように思える。どこからか現れる紙芝居に群がったのも、その箱絵の中の、南洋冒険ものに、胸をときめかせたからであり、突然、引越してくる家の娘を珍しそうに見詰めたのも、それが、まだどこかへ移動してゆく自由な一家に思えた故かもしれない。きゅうくつな、下町の住居で、日夜、度外れな移動の夢を見ているというのが、この町の児童の楽しき時でもあつた(注七)。

町工場がひしめくようになる以前のこの町が、彼の記憶する故郷であつて、この物語の舞台となる。そこに閉じ込められながら、日夜そこから飛び出すことを夢見ている少年たちのひとりが彼自身だった。

記憶はさらに掘り下げられる。町を出たいと言つたために、母親に二階から階段の真下まで蹴つ転がされた友人と、その場に居合わせてしまった自分との、ちよつと気まずい遭遇。「アフリカに行きたい」という少年らしい希望を抱きつつも、母親の権幕に押されてそれを言い出せず、かわりに、その友人は「私」にむかつて、長屋の奥深くに身を隠している奇妙な女を見に行こうと誘つてきた。体を壊した元娼婦が、ひっそりと隠れるようにしてくらすその家は、町内の子どもたちにとって、好奇心をそそられつつも、怖くて近寄れない未知の暗がりであつた。友人は、「アフリカ」の代替として、その元娼婦の家へ、「私」を誘つたのである。けつきよく友人は、そこへも行けなかつたのだが、「私」は彼にかくれて独りでその女のもとを訪れ、病んだ女の首にまかれた包帯のなかの白い皮膚を目撃していた。

ささいではあるが、少年にとっては大事な約束の記憶が、久しぶりの故郷訪問によつて想起されたのである。心のどこかにあつた忘れ物をとりいきながら、物語は現在の空間に幻想をつむいでいく。

そして、何十年も経ち、そんなことさえ忘れてしまった。町も変わり、館屋もない。ミシンの音ばかり露地に響くが、三列目の軒に必ずあつた井戸も止められ、そこはゴースト・タウンの趣だけを晒している。そんなところへ、またどうして入り込

んだのか、これもまた、妙な道草だが、私をよびとめたのは、私に約束を破られた彼であり、そして、階段を上った部屋で、あの日のつづきのように、彼は向き合つて頭を下げると、「待つていたんだ」と言うのであつた。

それから、私が現われる。

声をかけようとすると、そつと引き、もう一度、確かめると、襖の向うで横向きに寝ている。そして、もう一度近づいて見ると、姿がかき消えそうになるので、あわてて、私は、私がしていたように横に寝てみた。

その私を見ながら彼はこう言う。「あの女、まだ生きてるよ」

(注八)

彼には内緒で女の家を訪れたというのは、じつはただの妄想であつた。それは少年らしい夢の記憶が、実現されることのないまま心の奥に巣食つて、現在の自分のなかで肥大した幻影だったのである。そして、その友人との再会もまた、あの日の果たされなかつた約束の記憶を、何十年もの間かかえているかもしれないという、「私」の思い込みが生んだ、幻影の会話にすぎなかつたのである。

唐作品の物語は、そうした記憶のしこりを核として、そこに疼く〈恐怖〉の感覚が生み出す幻想世界から成っていることが、ここに読みとれるであろう。

以上は、唐の生まれ故郷に対するスタンスの確認であるが、では、成人してから移り住んだ阿佐ヶ谷に対しては、どのような視線を投げかけているのか。それを以下に見ていくことにする。



## Ⅱ 新興住宅地としての阿佐ヶ谷界隈

阿佐ヶ谷といえば、文学愛好者ならば、まず「阿佐ヶ谷文士村」を思い浮かべるだろう。昭和初期から戦後にかけて、多くの文士たちが、荻窪、阿佐ヶ谷、高円寺にかけた一帯に居を構え、将棋会を結成しながら、互いに交歓を温めていた。

村上護は『文壇資料 阿佐ヶ谷界隈』のなかで、次のように述べている。

かつてこの界隈には、多くの文士が住んでいた。ここに思い出すままに書き出してみると、まず井伏鱒二、太宰治、青柳瑞穂、上林暁、田畑修一郎、外村繁、中谷孝雄、三好達治、伊藤整、小田嶽夫、古谷綱武、木村捷平らがうかんでくる。一時は小林秀雄、横光利一、川端康成、林房雄らも住んでいた。

小林多喜二、立野信之などの左翼作家も、ほとんどこの界隈を根城にしていた。これに対して久野豊彦、新居格らのモダン派も、同じあたりを徘徊していた。保田與重郎、亀井勝一郎ら日本浪漫派の文士たちも、みなこのあたりの住人であった。そして河盛好蔵、中島健蔵、白井吉見、中野好夫、新庄嘉章、村上菊一郎ら文学者が文壇に顔を出しはじめたが、この人たちもみな、阿佐ヶ谷界隈に住んでいたのだ(注九)。

これら錚々たる顔ぶれが集まってきた阿佐ヶ谷界隈という地域は、もとは武蔵野の農作地帯であったが、関東大震災後、東京の旧市内が壊滅した影響で、被災者の多くが移住してきただけでなく、地方からの上京者の受け皿としても機能するようになり、中央線を

使って旧市内に通勤する勤め人のためのベッドタウンとして発展するようになった。

これらの文士らも、そうした時代の流れの中で、東京郊外の新興住宅地に、安価で閑静な居住地をもとめて集まってきたのである。安価なというのは、住宅需要が増えていることを逆手にとって、家賃を滞納したまま別の家に引っ越すことを繰り返すことができたということもある。なかには家主のほうで根負けして逃げ出したという嘘のような話もある。すべてにおいて牧歌的な時代だったのだろう。

第二次世界大戦後も、復員軍人・海外引揚者の住宅問題、復興期から高度経済成長期にみられる地方からの人口流入によって、東京近郊農村地域の市街地化はいたるところでみられるようになる。阿佐ヶ谷界隈を含む杉並区(昭和七年に杉並町・和田堀町・井荻町・高井戸町が合併して成立)も同様で、その影響は地域環境に急激な変化をもたらした。

特に、こうした新興地域のほとんどでは、もともと農村地帯だったところを急速に宅地化したために、水道設備の普及が間に合わないという問題が発生していた。『新修 杉並区史』は次のように伝えている。

昭和三十年八月には「カとハエをなくす区民運動」が実施されている。三十年当時、区内には下水道がほとんど普及しておらず、河川に放流しているという衛生状態であった。しかも、この河川が毎年台風シーズンになると決まって洪水浸水を繰り返していた。とくに昭和三十三年十月の台風二三号(狩野川台風)は浸水面積総計四九七・四ヘクタール、床上浸水四一〇戸、

床下浸水六一五八戸、計一万二六八戸、被災者総計六万一〇〇八人も上るものであり、区には災害救助法が適用された。雨水の流出係数が増加したことがこうした氾濫の原因であったが、それは急速な市街地化の進行による土地利用形態の変化によって生じたものであった（注一〇）。

元来、杉並区一带には、数多くの沼を水源とする水域と、それらと神田上水や善福寺川などをつないだ農用水路がはりめぐらされていた。下水道整備のために、それらの河川工事および暗渠化が、戦後の急成長とともに始まっていたが、なかでも阿佐ヶ谷界隈で代表的なのは、昭和三十六年（一九六一）に護岸工事がおこなわれ、同四十二年（一九六七）に暗渠化された桃園川の例であろう。

杉並区天沼三丁目の天沼弁天池を水源として、阿佐ヶ谷北、高円寺南地域を流れ、中野区の末広橋際で神田川にそそいでおり、延長四・四〇キロメートルに及ぶ。現在、上流部は遊歩道や道路に、中杉通りから下流部は狭い道路などになっている（注一一）。

郷土史家の森泰樹は、この桃園川と阿佐ヶ谷の歴史について、次のように述べている。少し長いが引用してみる。

猿田彦神社前の五叉路を南へ一〇〇メートル・北一丁目八番に、駐車場と弁天様を祀った小祠があります。駐車場と奥のマンションの敷地には、昭和五十八年まで、桃園川の源泉の一つ「阿佐ヶ谷弁天池」がありました。

昔は、湧き出た水が池から溢れて桃園川に流れ落ち、下流の「馬橋たんぼ」の日用水になっていたもので、水が渴れないように、池の傍らに弁天様が祀られたのです。

昭和のはじめ頃の弁天池は、ひょうたん形に整備され中程のくびれた場所に橋があり、その上に拡がっていた藤棚の緑が、こんこんと湧き出る清水に陰を映し、清々しい小公園の趣があったそうです。

当時、弁天池や桃園川の岸辺は、葦が密生した湿地でした。「桃園川の湿地に葦が生えていたので、葦の生えた谷地から葦ヶ谷と呼ばれ、それが阿佐ヶ谷になった」という地名伝説は、この辺りから生まれたのです。

現在、弁天祠の境内は五十坪ほどで、よく整備され、中程に樹齢三百年といわれる目通り三三四センチのけやきの大木があり、その下に三尺四方のお堂と、剥落が著しい手水鉢、柱頭にとぐろを巻いた蛇の彫刻がある高さ一メートルの円柱石造物が安置してあります。

桃園川は、天沼の弁天池から流れ出て、大正末年まで天沼、阿佐ヶ谷、馬橋、高円寺、中野の五カ村の水田をうるおし、お百姓さんから生命の川として大切に保護されてきました。

大正十一年、阿佐ヶ谷駅の開業、翌十二年の関東大震災で旧市内から移住者がどっと押し寄せ、阿佐ヶ谷は農村から新興住宅街に早変わりし、「阿佐ヶ谷たんぼ」で最後の田植えが行われたのは昭和三年（？）だったといわれています。

以後、桃園川は生活排水の下水溝となり、戦後暗渠となって、我々の目から完全に姿を消してしまいました（注一二）。

さらに、昭和四十年（一九六五）以降になると、杉並区では《高層住宅が公共事業体によって大規模に造成されるようになり、いわゆる団地生活が一つの生活スタイルとして定着するにつれて、私立

の高層住宅が次々に築造されるようになった。」(注一三)

しかし比較的古くから住宅地として発展してきた地区では、昭和五十二年(一九七七)現在で高層建築物のうち四、五階のものが七一パーセントに及び、概して低層のものが多い(注一四)。また、なかでも高円寺、阿佐ヶ谷、荻窪、西荻窪駅周辺、ならびに井草の各町では、持家率の低さも特徴としてあげられ、これらの地区の住宅地では、昭和五十三年(一九七八)現在で、アパート、マンション、一軒建などの民営借家が、町丁の全住宅の六〇パーセントを超えていた(注一五)。

以上のことから、昭和四十年代から五十年代にかけての、阿佐ヶ谷・弁天池付近の風景を再現してみると、足下にはアスファルト舗装の暗渠と化したかつての桃園川が、下水道としてひそかに流れ、アパートなどの低層借家住宅がひしめく町だったことがわかるのである。

### Ⅲ 「沼」の連想パターン

さて、ここで唐十郎に話をもどすと、彼は昭和五十三年(一九七八)五月・六月・七月の三回にわたり、雑誌『新劇』に、阿佐ヶ谷・弁天池付近を舞台とする小説「沼」を発表している。

具体的な地名は明示されていないが、阿佐ヶ谷駅北側の地理と符合することから、ここをモデルとしていることは明らかである。この作品のなかで、唐はどのようにして記憶と土地のつながりを描いているのか、以下で詳細に確認してみたいと思う。

あれは、もう幾月も前のことだが、夜の駅前に酩酊した足ど

りで立った時、シャッターをひき降ろした繁華街から、神社森の上空にけたたましい赤児の泣き声がひっきりなしに響き渡った。それも一人や二人ではない。駅前からほど近い病院に収容された赤児が、一斉に吼えたといった方がいいだろう。

いや、たいして酔つてもいないのにと思った。それから月夜に吼える嬰兒の声をたどって古びた旧陸軍病院に近づくと、泣き声はなにかにあやされ、急にけたたましさを失って、ゆつくりと乳房をしゃぶるかのように、軽い舌鼓となって、次にはそれは沼の水音に変わっていった。

病院の前に沼がある。水音はそこから聞こえてくるのだが、水は半分も干上り、あたりを囲んだ木々の枯れ葉がめくれあがった泥底に積もって、時折り、鯉がそこでたたきつばかりで、いつもはこんな仰山な水音は聞いたことがない。

(傍点原文)

阿佐ヶ谷北一丁目二十五番に阿佐ヶ谷神明宮があり、その南東の同七番に河北総合病院がある。河北病院は旧陸軍病院だったわけではないが、これは戦前の軍国イメージを頻繁に使う唐ならではのアレンジだろう。病院の南、同八番にあるのが阿佐ヶ谷弁天池である。先の森泰樹が述べているように、現在は月極有料駐車場阿佐ヶ谷第3パーキングとなっており、隣接する弁財天の祠が、その面影をとどめているだけである。ただし、「沼」が発表された時点では、まだここは埋め立てられてはおらず、おそらく半ば干上り、汚泥を蓄えた状態で、ひっそりとたたずんでいたであろう。

本来は「池」であるが、小説では「沼」と呼んでいる。作品のなかに、「池は、人の思いである程度操れる女」という言い方ができます

が、沼は、どうにも操り難い女という気がしませんか。それは思い出せない人の心の奥でじっと待ちあぐねている女です」というセリフがある。樺の大木の陰で半ば干上りながらじっと誰かを待ちあぐねている、昭和五十三年（一九七八）頃の阿佐ヶ谷弁天池には、そんな風情がたどっていたのかもしれない。

主人公である「僕」は、ここで白衣の看護婦を救い出す。近所の病院からくるイメージの連想であろう。

数日後、病院付属の看護学院から、講演の依頼が届く。昭和四十六年（一九七一）に設立された「河北病院付属高等看護学院」（現在・河北総合病院看護専門学校）がモデルである。病院の敷地内にあり、弁天池からは目と鼻の先の距離である。

依頼に応じて「僕」は、病院へ赴き、「看護と患者の在り方」と題する講演をおこなう。ところが、『小生、まるでこのような清潔な環境とは縁のないところに寝起きしております』と言ったあたりから、話は下宿アパートの話題へと脱線していく。

恥をぶちまけるようですが、小生の寝ぐらは、まあ、何と申しましようか、便所の匂いがあります。それもそのはず、仕切られたアパートの部屋が、ベニヤ一枚で共同便所と繋がっているのですから。この間も、畳に虫が湧きまして、果してこの畳の下はどうなっているのかしらと、よっこらどっこい、畳をあげると、蛙が一匹とびまして、つづいてポッチャンと言う音がしますから、なんだ、この蛙、便所の壺にとびこみやがったかと、マッチをシュパッと点けたら、なんと床下は一面の沼でした。

下宿部屋の床下に沼が広がっているというイメージは、さらに幻想を増していく、そこに姿なきもう一人の住人がひそんでいるという話題になる。

タライに仰向けになり、人工太陽のごとき裸電球をただボンヤリ眺めていると、沼から妙な指が突きだされ、それがタライの縁をピチャピチャと叩くのです。『どなた』と言うと『ポチャ』と消えます。それでこつちから『ポチャ』と言ったら『どなた』と答えるのです。ですから、そいつを僕は『ポチャ』と名付けることにしました。でも、ポチャンの姿を見たわけではありません。

ポチャンという水音を、「僕」が誰かの呼びかけととらえる勘違いは、「水音」誰かの呼びかけ」という図式のまま実体化して、「どなた」と答える人格の存在を幻想させた。ルイス・キャロルまがいのこうしたナンセンスによって、話題はひたすら横滑りするばかりで、いっこうに「看護と患者の在り方」というテーマにもどる気配がない。

やがて観客のなかから、「沼病だ……」「こんにやろうが患者じゃねえか」という声があがり、話は中断する。

あわてた「僕」は、〈看護婦〉という言葉の連想から、一九六七年にニューヨーク市郊外でおきた看護婦連続殺人事件と、その犯人の陳述にもとづく殺害動機のことへと強引に話題をかせ、またしても饒舌な脱線をくりひろげるが、ひととおり語り終えたところで、一人の少壮の医師が怒りをあらわに、その連想の種明かしをしてみせる。

作り話もほどほどにしたまえ。それは一九六七年につくられた若松孝二監督『犯された白衣』のニューヨーク版ではないか。その映画の一部始終、つまり看護婦たちの惨殺場面に触れるには、ここはあまりに場違いなので、君は無理して潤色したんだろ。

若松孝二監督作品『犯された白衣』は、一九六六年七月に起きたリチャード・スベックによるシカゴ看護婦連続殺人事件に着想を得て、同年に制作され、翌年公開された。唐は、同作に主演として初めて映画出演したことがきっかけとなって、以後、大島渚監督『新宿泥棒日記』(一九六九)、中島貞夫監督『にっぽんセックス猟奇地帯』(一九六九)、和田嘉訓監督『銭ゲバ』(一九七〇)など、数々の映画に出演するようになった(注一六)。唐にとっては、映画俳優としての経歴の発端となった重要な作品である。

このように「僕」の講演内容の進め方をみていくと、物語の展開をかたちづくる連想のパターンは、「ポチャン」のエピソードにおけるようなナンセンスの横滑りと、映画作品の借用のような、既存のテクストのもじりからなっていることがわかる。

その後、語り手の「僕」は、講演内容が作り話であることを述べながら、へ沼へに対する執着について物語っていく。そこで想起されるのは、少年時代の東京の焼け跡でみた紙芝居の記憶である。

昔、東京の焼け跡を太鼓鳴らして走り回る紙芝居屋が、その小さな額縁の中で、山川惣治の『少年王者』を唸った時、まず目を見張ったのは、草原のピューマに立ち向かう少年の姿では

ない。瀧をくぐって象の墓にたどりつき、一丁のナイフを見つめる場面でもない。魔の山と呼ばれる切り立ちのふもとに、大きく口を開いた沼があり、風に吹かれて、その淵を見下ろしながら、淡々と歩む少年の裸足だ。

この時、焼け跡に初めて水の気配が匂うように思われた。それも記憶の古代ともいふべき淵が、広がった東京の町よりも広く深く、四角い紙芝居屋の額縁の向こうに確かにあって、それは、紙芝居屋が立ち去った後にも、そこらにくっきりと漂っている。

沼を目の前にして想起されるのは、結局のところ、やはり少年時代の記憶なのである。唐自身の創作における基底が、ここでもやはり垣間見られる。

紙芝居屋の額縁の向こう云々については、すでに唐は、先の若松孝二との対談のなかでも言及している。

若松 ぼくは映画は完全に今後はだめになつてくるだろうし、劇場はぜんぶ潰れるだろうと思います。ビデオ・カセットが家庭のなかに入り込む、人間はタタミ一帖か二帖ぐらいのところ、あらゆるものがぜんぶみえる時代がくる。そうなると、昔の芝居のほうに足がいくという気がしますね。

唐 そうですね。種村季弘さんがテレビにはうしろ姿がないといったでしょう、うまいこというなと思った。子どものころみた紙芝居には、うしろ姿がありましたね。それは想像力の問題だと思っんですよ。

明白な事物があれば、人には潜在的な欲望があるから観客の

ほうからでかけてくると思うんですよ。臨場感というのは、そこに立ち会いたいという望みで、それ自体、目と体を晒すということです。これはコンクリと鉄とか、茶の間などのパツケージ文化のなかから逆噴射するんではありませんか（注一七）。

紙芝居はそれを語る者が実体として存在しているがゆえに、文字通りの「物語り」として、言葉が身体性をともなっている。話の臨場感は、その語り手の身体性のもつ臨場感に保証されているが、そうした生身の語り手が存在しないテレビが映し出す物語には、ひたすら表象のバーチャル性しかない。存在の希薄さに満ちたテレビ時代にあつて、役者の身体性によって支えられている演劇空間だけが、「物語り」の臨場感が残されている唯一の現場ではないかというのが、彼らの指摘するところである。

小説「沼」では、この議論がふたたび持ち出されることで、かつて紙芝居の作り話がついていた、語りの身体性に保証された確かな臨場感に対する〈郷愁〉が、「僕」が〈沼〉のイメージをつむぐことの根拠となつていくことがわかる。

#### IV 「沼」と泉鏡花作品

看護学院の講演会が失敗におわた後、「僕」は沼であの看護婦と再会する。

そこで彼女は、「僕」が語った床下の沼の作り話が、この町で実際に起こっていることであると語る。

ソファは今浅瀬にのりあげていますが、そのちよいと先はとも深くたつております。まるで病院の下水と通じているのではないかと思うほど、渦を巻いたり、時には底からガーゼを吐きだしたりしますから。いくら水が減ったなと思えば、不動産屋の風呂場が苔色の水であふれかえつて、そりゃもう、てんてこ舞い。寿司屋のにぎりが変に沼くさかつたり、共産党の事務所にメタンのオルガナイザーがあふれたり、そりゃ確かに、あなたの夢のように、町の床下には沼が押し寄せているわけですよ。

作り話が現実になるはじまりである。ここからふたたび幻想が膨らみだすわけだが、その際に行われるのは、先に確認した、既存テクストの借用である。

看護婦が、「僕」のほうへ近づこうとすると、それまでとやや口調をかえて、《あのちよいとそちらへ行きますよ》と声をかける。これが呼び水となつて、物語に泉鏡花の作品群が入り込んでくる。

「これはもうずいぶん前の、そう、沼の水量もまだ高く、林が青々としていた頃、ここにボートを浮かべた人の話ですが、ほら、あの赤いサンダルが浮いている辺りが、急に坂になったと聞きました」

——沼が坂に！

「別名サイフォン現象と言つて、それは下流から上流へ流れるうねりを言いますが、その人の話では、うねりどころか一つオールをこぐたびに、それは坂を上つてゆくようだったと言いました。そう言えば、ほら、ごらんなさい。あの赤いサンダルも、

水の坂を登ってゆくようには見えませんか……」

サンダルはただ、浮いているだけだ。

泉鏡花の『銀短冊』のエピソードにもそれと似た話がある。

「僕」は彼女から示された沼の一覧表を見る。そこに書かれているのは、「銀短冊」の人捕沼にはじまり、「沼夫人」の蒼沼、「星女郎」の古沼、「神鑿」の城ヶ沼、「瓜の涙」のかくれ沼、「続銀鼎」の岩井沼、「貝の穴に河童のいる事」の赤沼、「燈明之巻」の逢魔沼、「神鷲之巻」の大沼、「山海評判記」の古沼と、いずれも鏡花作品からとられたものばかりであり、申し訳程度に、エドガー・ポー「アッシャー家の崩壊」の妹沼と、「僕」が講演会で語った床下の沼、そして病院の近所にある沼が加えられている。この近所の沼には、「姉沼」という名が付けられている。

すなわち、これは小説と妄想にもとづいて作られたリストであった、しかもそのほとんどが、泉鏡花作品からとられているのである。なかでも深く関係してくるのは、「沼夫人」である。

現にイカれている僕のことだもの、『沼夫人』にはいささかうるさい。「蒼沼」は逗子の田圃の、出水時における幻想である。病気の子供の保養に逗子にきていた女が、水の夢に人一倍溺れやすい男と、何日も雨の降った後の田圃を遠出する。田と畔にまたがった水は案外に深く、二人はしだいに帰り道を見失い、腹を決めて、ついに田も畔もかまわず、一文字につきつて行くこうとする。

つきつて行くこうとする二人の前に「あふれる」水は、同じく逗子の海に近い湿地を被った「海の使者」などにも上昇してく

る重い水で、それは「水の面が、脈を打つて、ずんずん拡がる」とか、「次第に水を増して映る影は人も橋も深く沈んだ」などという言葉に、こっそりとうかがうことのできる膨張の鏡だ。それは水を得てはじめて潤色される、いつもは見えない彼の眠っている顔である。どこか眠たげで、退行的な、それでいて痺れるような、何でもなかったものへの逆さまの旅、それが迫ってくる闇と裸足とぬかるみのなかで行われる。そして二人は、汽車にはねられ、女は死ぬ。物語は、生き残った男がそれを語りだすという形ではじめられる。

（傍点原文）

すると看護婦は、この「僕」の解説に呼応するようにして、若い医師にまつわる昔語りを始める。

沼の近所の駅に高架線が走っていなかった頃のことである。この沼で医師の妻である「味良加」が男と二人でボートを漕いでいたとき、水面が膨張して坂になり、「味良加」ひとり岸にたどりついた。そして彼女は踏切で列車に轢かれて死んだ。「味良加」は沼で密会したとき、子どもを一人連れていた。その子も沼に落ちて死んだ。それ以来、医師はずっと病院の研究室の窓から沼を見張りつづけ、妻を沼に誘った男を探し続けているのだという。床下の沼について語った「僕」に、異常な敵愾心をみせたのは、その嫌疑をむけたからだというのである。

水の膨張と線路での轢死という「沼夫人」のモチーフが、現実の阿佐ヶ谷弁天池と中央線の位置関係から想起され、このエピソードが作られたのだろう。「水を得てはじめて潤色される、いつもは見えない彼の眠っている顔」は、そのままこの付近の足下にひそむ水の

気配に重なっている。

看護婦が沼に坂を見るようになったのは、医師からこの話を聞いたときからだ。すると「僕」もまた、彼女から話を聞いたこの瞬間から、坂の幻影を見るようになる。いつの間にか「沼病患者」に仲間入りしていたのだ。

物語の冒頭で「僕」は赤児の泣き声を聞き、それに誘われるようにして沼にたどりつき、そこで沼にはまった看護婦を救出した。そのときの行為は、自分もまた「沼病患者」になったという自覚を経ることで、次のように意味づけられだす。

そして、そんなものがなぜ、僕に見えるのだろう。妻を失った男の心象など僕にはどうでもいいことなのだ。ただ、そう思い込もうとしながらも、沼に立ち呆けるに似て男の影を、それらしくもいつたにくぐり、抜けたような気がしないでもない。

それを沼からの招待と感じたあの夜、僕はここに立ち、沼にはまった女をひきずりあげたではないか。その時、あの三階から見下ろしていた男には、どう見えただろうか。お目当ての男か男でないかに関係なく、泥の手を握ったその姿に、彼の悶々たる心象がピタリと合ったことは疑うべくもない。

(傍点引用者)

ここで唐は、別の鏡花作品をもってくる。「僕」が赤児の泣き声を聞いたことの意味を掘り下げようとして、鏡花の「化鳥」を想起するのである。《水に溺れた子を、大きな羽をつけた姉<sup>あね</sup>さんが助けにくる——これは鏡花の『化鳥』の一節である。》《僕が駅前で耳にした声は、そんな姉を呼ぶ沼底の声だったのだ。》

病院近所の沼にあたえられた「姉沼」という名は、「化鳥」から借りてきていたことが、これでわかる。

「雨も晴れたり、ちやうど石原も<sup>おつかさん</sup>なるだらう。母様はあ、おつしやるけれど、故<sup>わざ</sup>とあの猿にぶつかつて、また川へ落ちて見ようか不知。さうすりやまた引上げて下さるだらう。見たいな！ 羽の生えたうつくしい姉さん。だけれども、まあ、可い。母様が<sup>おつかさん</sup>在らつしやつたから」

これは『化鳥』の最期の告白だ。少年の思いはあまりにもなよやかで、まるで居もしない者への恋文のよう……そして、これが「姉沼」に沈んだ子供の呼び声だとしたらば……あるいは生きていたかもしれない少年の、沼面に描く霧の活字だとしたらば、どんな泥羽をもたげて、現れたらばいいのだろう。

『化鳥』の中の母様と姉さんは、少年という鏡を通して二つに潤色された女の顔である。

(傍点原文)

母と姉が、少年という鏡を通して合さるイメージは、本来別ものであるはずの二つの人格が一つに合さる、あるいは互換性をもつことを示唆する。そして「僕」の混乱がひとつの方向へと収斂する契機が、ここに発生する。

「——そんなにも、味良加さんとお子さんをさらった沼男に僕は似ているのでしょうか」

「だって、あれはあなたでしょう」

〔…〕



「あの夜、ここにはまって差しのべられた手を握った時、あなただ、これはあの人だと思いましたよ。……あたしの名は加味良、ここで死んだ味良加の妹です。そして、この〈姉沼〉はあたしが名付けたんです」

「僕」には身の覚えのない他人の記憶が押しつけられるという不条理が、否応なく突きつけられた。こうして、沼の淵をさまよう「僕」の、現存在の〈恐怖〉があらわにされたのである。

【(下)につづく】

※「沼」の引用は、初出に依った。

注

- 一 木村隆「ルポ・下谷万年町―唐十郎の原風景―」(『別冊新評 唐十郎の世界』一九七四年十月)
- 二 吉本隆明『唐版・風の又三郎』―唐十郎小論「恐怖と郷愁」(『別冊新評 唐十郎の世界』一九七四年十月)
- 三 前掲吉本。
- 四 前掲吉本。
- 五 唐十郎『わが青春浮浪伝』講談社、一九七三年四月、二五三頁。

- 六 大江健三郎・中村雄二郎・山口昌男編『叢書文化の現在1 言葉と世界』岩波書店、一九八一年三月、五二―五三頁。
- 七 『叢書文化の現在1 言葉と世界』五五頁。
- 八 『叢書文化の現在1 言葉と世界』六〇頁。
- 九 村上護『文壇資料 阿佐ヶ谷界限』講談社、一九七七年七月、一頁。
- 一〇 『新修 杉並区史(下巻)』一九八二年十月、八三一―八三三頁。
- 二 菅原健二『川の地図辞典 江戸・東京/23区編』之潮、二〇〇七年十二月参照。
- 三 森泰樹『杉並郷土史叢書5 杉並風土記中巻』杉並郷土史会、一九八七年五月、二九二―二九三頁。
- 四 『新修 杉並区史(下巻)』八八七頁。
- 五 『新修 杉並区史(下巻)』八八七頁参照。
- 六 『新修 杉並区史(下巻)』九〇二頁参照。
- 七 『犯された白衣』DVD版ブックレット、紀伊国屋書店、二〇〇六年参照。
- 八 唐『わが青春浮浪伝』二六四頁。

\*Kara Juro And Asagaya (1)

\*Minoru Kobayashi (Department of Culture and Communication)

キーワード 戦後 記憶 新興住宅地 泉鏡花