

# 『宿命の物語を創造する——宮本輝の小説作法（PART I）』より抜粋

## 第一章 「泥の河」——中之島・音による「大阪」の再現——

真銅 正宏

### 一、現実らしさと虚構性

小説に描かれた世界を、我々は通常、現実空間の再現として読む。しかしながら、それはあくまで文字と言葉によって構築されたものに過ぎない。このことは、非現実的な空間を描く幻想譚を読めば明らかである。

「泥の河」も同様である。この世界は、いかにも、大阪のあのあたりにありそうな話である。また、作者本人の体験に基づくことも明らかにしている。しかしながら、言葉で作られたものであることに変わりはない。たとえば、安治川のことを、大きな川、といってもよいし、汚い川、と呼んでもよいし、また、「泥の河」と呼んでも、どれも間違っていないが、そこには、読者のイメージ喚起に大きな差が生じる。

「泥の河」は、一九七七年七月、『文芸展望』に発表され、第一三回太宰治賞を受けている。こののち発表されることとなる「螢川」(『文芸展望』一九七七年一〇月、芥川賞受賞)、道頓堀川(『文芸展望』一九七八年四月)とともに、川三部作と呼ばれていることはよく知られているとおりである。自伝的小説と呼ばれることもある。確かに実にリアリスティックな語り口の作品といえる。

しかしながら、この作品に描かれた世界は、必ずしも現実的な出来事ばかりではない。むしろ非現実的な要素の方が、この作品の基調を作り上げている。例えば冒頭には、馬に荷を引かせてくる男の死が書かれている。彼は、来月トラックを買うこ

とになっていると語っていた。未来に商売上の発展が予想される存在である。その彼が、自らの鉄屑を満載した荷車に轆かれて、あつげなく死んでしまう。また、「やました丸のお爺ちゃん」と呼ばれる、こかい取りの老人が、信雄が一瞬眼を逸らした間に、視界から消えているという場面もある。結局死体は上がらないが、それからそのお爺さんを見ることもなくなったので、その死は確実である。このような死が、あたかも日常茶飯事であるかのように描かれる。ここには作者の戦略の存在が窺える。確かにこのような死は、事実であったかもしれない。しかし、この小説においては、それ以上に、作品の空気を演出するために効果的に書き込まれているというべきであろう。日常生活において、死は、それほど近くにはないからである。

また、作中の燃える蟹のエピソードは、幻想的な場面である。

大きな茶碗にランプ用の油を注ぐと、喜一はその中に蟹を浸した。

「いづら、腹一杯油を呑みよるで」

「苦しがって、油の泡を吹きよるんや」

喜一は声を忍ばせてそう言うのと、舟べりに蟹を並べ、火をつけた。幾つかの青い火の塊が舟べりに散った。

動かずに燃え尽きていく蟹もあれば、火柱をあげて這い廻る蟹もいた。悪臭を孕んだ青い小さな焰が、何やら奇怪な音をたてて蟹の体から放たれていた。燃え尽きるとき、細かい火花が蟹の中から弾け飛んだ。それは地面に落ちた線香花火の雫に似ていた。

「きれいやろ」

「……うん」

この少年特有の残酷さがある場面は、読者の場面想像力を強く喚起する。

ところが、この場面について、小説どおりに映像化しようとした映画監督の小栗康平がぶつかった現実を暗示実に興味深いエピソードがある。二〇〇六年五月二七日に、追手門学院大学の「宮本輝ミュージアム」の開設一周年記念イベントとして行われた、宮本輝と、一九八一年に「泥の河」を映画化した小栗康平との対談の中での話である。これについては、「追手門学院大学・宮本輝ミュージアム開設一周年記念対談」として、『読売新聞』二〇〇六年六月二五日に掲げられた記事の中の、小栗の次のような言葉として残されている(司会は野間裕子・読売新聞大阪本社編集委員)。

司会 撮影で苦労したところは。

小栗 「小説家って、なんて嘘つきなんだろう(笑い)」と思うことばかり。例えばカニが燃えながら動くシーン。映画では本当に動かさなければいけないが、実際はカニに火をつけると一瞬で燃え尽きる。そこで甲羅の上に断熱材を置き、その上に火をつけて、糸で引っ張った。言葉で書かれたものが絵になるかどうかは、また別の問題だ。

小説のなかの出来事が、必ず現実に起こり得ることではなければならないという決まりはもちろんない。小説の可能性は、むしろ、現実にないことを可能にすることである。

宮本輝自身も、「泥の河」の周辺(『聖教新聞』一九七七年七月四日)の中で、以下のように述べる。

私たち一家が土佐堀川の川すじに住んでいて、ある時期北陸のほうへ引っ越していったことを除けば「泥の河」はすべてフィクションである。近松門左衛門は「虚と実の、皮と膜のような相違」云々と述べたそうだが、まさに至言に違いない。ただその

虚と実のあいだにある皮膚には、血も通っていないかならぬと私は思う。その血こそが、芸術における「芸術」であるような気がするのである。

このような「芸術における「芸術」」についての考え方は、作中のお化け鯉のシークエンスに典型的に表されている。作中のお化け鯉は、「実際、鯉は英雄の身の丈ほどもあつた。鱗の一枚一枚が淡い紅色の線でふちどられ、丸く太った体の底から、何やら妖しい光を放っているようだった」と描かれ、やや作り物めいて見える。またこの鯉が作品の末尾で廓舟の後を追いかけて行くという設定も、その裏に作者の構成意図が透けて見えるようであり作り話めいている。しかしその存在感は絶大である。このお化け鯉が象徴するものこそ、この小説が、現実的世界と非現実世界との間に位置するものであるという事実なのではなからうか。

小説においては、いかにも嘘っぽいというレベルばかりが、虚構の謂いを用意するのではない。虚構とは、現実にあるかどうかを留保した上で、意図的に構築された点に関わる概念であろう。この作品には、したがって、虚構性と現実空間の関係が、意図的に示されているものと予想される。

## 二、作品の構造と大阪

作者の創作意図を示すものとしては、作品構造の明確さを指摘することができる。物語は、板倉信雄という川筋のやなぎ食堂の息子である小学二年生の少年が、舟の家、いわゆる廓舟の一家と出会い、そして別れていく、という始まりと終わりをもち、



一家は、廓舟の私娼である母と、松本喜一という信雄と同年の少年、およびその姉で、銀子という少女の三人からなる。この出会いと別れは、川の支流という形で既に冒頭部で形象化されている。川や舟、そして漕及などという語が、実に明快な象徴体系を作り上げている。

堂島川と土佐堀川がひとつになり、安治川と名を変えて大阪湾の一角に注ぎ込んでいく。その川と川がまじわるところに三つの橋が架かっていた。昭和橋と端建蔵橋、それに船津橋である。

藁や板きれや腐った果実を浮かべてゆるやかに流れるこの黄土色の川を見おろしながら、古びた市電がのろろと渡っていった。

この冒頭部は、「泥の河」というタイトルのもとになったものとも考えられる。ただし象徴体系を読み取る行為は読者側に属し、他者に明示するには、自由であるが、証明のためには説得力を必要とする作業で、多様な解釈が可能である。例えばこの冒頭の二文における堂島川と土佐堀川との出会いは、信雄と、喜一少年の姉弟との出会いを象徴するものとも考えられる。一緒に流れていくと思われたものが、結末部近くでは次のように描かれている。

ちよと舟の家は、湊橋をくぐって川上の上って行くこうといた。

つまり、再び上流へと向かったのである。土佐堀川を遡っていくこの舟は、二つに分かれていた川を遡ることで、その運命が再び分かれたことを示すと考えられる。そもそも、舟の上の生活自体が、「奥の細道」の冒頭部にも書かれた流浪のイメージを

示す。またそれは、大人になってから、少年時代を振り返る時間の遡及をも比喻しているとも考えられる。この作品は、一見少年の視線の物語に見える。わざとその視線の主を少年とすることで、廓舟という稼ぎの性の生々しさを消しているともいえる。その一方で、銀子という少女を通して、エロティシズムが逆説的に浮上してくる。この少年期の独特のエロティシズムへの読者の郷愁こそは、最後に舟の家が遡っていくことと見合っている。これは、さらには大阪という土地自体の、昔の空気への郷愁と重なるとも言えよう。

もう一つ、この小説には、大切な要素が書かれている。それは、大阪弁という文学言語である。これは、東京中心の文学言語に対し、周縁性の問題を形成する。考えてみれば、登場人物が子供であり、下層階級であり、娼婦であることもまた、大人や一般社会などに対しての周縁からの視線を用意する。周縁要素を殊更に描くことで、中心を逆照射する方法は、小説作法として常套のものである。周縁の方が、中心よりも、物事を示しやすい。この周縁を扱う作品に、大阪弁という、標準語に対する周縁的な言語が鑲められることにより、内容と見合った形式上の周縁性が形象化されている。

このことには、例えば先に挙げたお化け鯉の象徴性なども含まれる。鯉は、水面下の大きな謎の主として、何かを象徴している可能性が高いが、最後まで謎のままである。象徴は、その対象が不明である場合には、効果は得られない。ここにはむしろ空白を見て取るべきなのかもしれない。一貫して登場しはするが、意味は必ずしも明らかではない。これは、あるいは信雄の、また喜一や銀子の置かれていた、極めて中途半端な状況と見合っているとも考えられる。信雄は特に、この舟の家が、どのような性格のものかを、完全に把握することはできていないはずである。確かにそこに、エロティックな香りを感じ取っていることも確かであるが、小学二年生に、私娼という存在、廓舟の存在の完全な理解は不可能と思われる。このような、感覚的な理解と実際の不可解さの間にある、中途の感覚こそが、このお化け鯉が象徴したかったものではなからうか。

信雄は、この、通常は蔑視されるべき廓舟の一家と交流することで、感覚的に何かを学んだようである。このようなものは、

しかしながら、確かに形象化することは困難なものである。この作品は、いわば、イメージの形象化を目指したものといえるかもしれない。イメージなる形無き物の形象化は、小説というものが目指す本来的な対象である。形が明確なものは、描写すれば済む。敢えて小説という形を採らなくともそれは、可能であろう。しかしながら、イメージの中にしか捉えられない感覚などの要素は、形象化は困難である。他のイメージに置き換えるという、メタファーの方法でしか伝えられない。そのメタファーこそが、お化け鯉なのである。そしてそのメタファーとしての鯉を活かしながら、隠しているもの、それが濁った「泥の河」である。したがって、「泥の河」とは、小説というジャンルの特性を隠してしまう、世間の自動化し制度化した思考、世間の常識的な現実感覚をもって小説というジャンルをも測ってしまう、我々の盲目的な発想を示唆しているのかもしれない。しかしここまで読み取るのは、さすがに困難である。

### 三、大阪の地名の魅力と時代設定

ところで、先に見た、「堂島川と土佐堀川とがひとつになり、安治川と名を変えて大阪湾の一角に注ぎ込んでいく。その川と川がまじわるところに三つの橋が架かっていた。昭和橋と端建蔵橋、それに船津橋である」「ちよと舟の家は、湊橋をくぐって川上に行こうとしていた」という二つの文章に登場する、堂島川、土佐堀川、安治川、昭和橋、端建蔵橋、船津橋、湊橋などの地名は、大阪でも、すべてがすべて、よく知られたものではない。しかし、実に忠実に、固有名詞として描かれている。これらの文章は、例えば、「二つの川がひとつになり、大阪湾の一角に注ぎ込んでいく。その川と川がまじわる所に三つの橋が架かっていた」「ちよと舟の家は、橋をくぐって川上に行こうとしていた」というような文章と、どこが違うのであろうか。

文章の意味としては、さほど変わらないかもしれない。また、これらはさほど知られていない川や橋の名前を含むので、固有名詞が書かれていても、それを再現できる読者も限られる。

それでも、このような固有名詞を、現実の場所に忠実に書くというのは、どのような意図があるのか。

ここには、固有名の記号学的な機能という問題が関与していることがわかる。

柄谷行人の『探究Ⅱ』(講談社、一九八九年四月。なお引用は講談社学術文庫『探究Ⅱ』、講談社、一九九四年四月。に拠った)の第一部「固有名をめぐって」には、以下のような議論が紹介されている。

「固有名」の問題は、西洋中世の「普遍論争」に端を発している。それは実念論(realism)と唯名論(nominalism)との間で繰り広げられた普遍概念をめぐってのものである。柄谷の用いた例を使えば、それは、先ず犬という概念があつて個々の犬が見出されるのか、個々の犬がいるから犬という概念ができあがるのか、という議論である。これは普遍概念と個体の共通名称の対立とされるが、以後の哲学においては、後者のうちその個性性が重視されていく方向に展開し、それが「固有名」であつたことが忘れられていく。

近代哲学が「私」から出発したとき、それは「特殊性」としての個体から出発したのであり、その際「単独性」としての個体である「この私」の「この」は隠蔽されてしまった。「固有名」だけは、一般化しえない「単独性」をも指示する。柄谷が「固有名」にこだわるのも、「この」単独性」の回復を指摘すからである。

『探究Ⅱ』には次のように書かれている。

近代小説に生じたことは、近代哲学に生じたことと並行している。それはアレグリーのように一般概念を先行させるかわりに、個物をとらえようとする。しかし、それはけつして単独性としての個物に向かうのではない。その逆に、それはいつも単独



性を特殊性に変えようとするのだ。いいかえれば、特殊なもの(個物)を通して一般的なものを象徴させようとするのである。近代小説とは、ペンヤミンがいったように、そのような象徴の装置である。たとえば、われわれはある小説を読んで、まさに「自分のことが書かれている」かのように共感する。このような自分⇋私は、「この私」ではない。

だれも「この私」を、あるいは「この物」を書くことはできない。書こうとすれば、それはただ特殊性を積み重ねるだけである。「この私」についてどんなに説明しても、それは一般的なものの特殊化(限定)でしかない。

言葉自体がそのような機能を持っているのであるが、「単独性」は、小説では描けない。それはあくまで、「特殊性」にしかすぎないからである。

この小説でなぜ宮本輝が固有名にこだわったのか、という点については、ひとまずそれが、どこにでもある橋の特殊なもので、ではなく、正に、そこに、その時代に存在した、その橋である、ということをも、強調したかったものと考えられる。しかしながら、それは「特殊性」としてしか読者には届かない。「単独性」を示す橋としては、表現することは不可能なのである。さらに、私たちが今、あの場所に見る同じ名前の橋と、宮本輝が書こうとした橋とは、同じであって、同じではない。描こうとするが、描ききれないものが残る、というのが、いわば固有名の表現の特徴とも云える。それでも、その試みの痕跡が、固有名には示されるという(こともできる)。「単独性」から、「特殊性」を経て、二重の間接性を経てでも伝えたい、当時のあの端建蔵橋や昭和橋が、そこに、表現そのものでは無く、表現意図として示されるのである。

これには、この小説の舞台がいつ頃の大阪なのか、という問題も、当然ながら関わってくる。作品には「昭和三十年の大阪の街には、自動車の数が急速に増えつづけていたが、まだこうやって馬車を引く男の姿も残っていた」との記述が見える。「市電の轟音や三輪自動車のけたたましい排気音」が聞こえるその風景は、以下のようなものである。

安治川と呼ばれていても、船舶会社の倉庫や夥しい数の貨物船が両岸にひしめき合っており、それはもう海の領域であった。だが反対側の堂島川や土佐堀川に目を移すと、小さな民家が軒を並べて、それがずっと川上の、淀屋橋や北浜といったビル街へと一直線に連なっていくさまが窺えた。

これは正しく、一九四七年生まれの宮本輝の少年時代の大阪である。ちなみに、信雄は男に「八つや。二年生やで」と答えているので、宮本輝と同じ一九四七年生まれと推測される。

芝村篤樹『都市の近代・大阪の20世紀』（思文閣出版、一九九九年九月）には、次のように書かれている。

一九五五年の大阪府の人口が、四〇年の水準をほぼ回復したのに対し、大阪市の人口は、一九四〇年を二〇〇とする指数で七七・一、実数では約七五万人減と戦争の痛手から回復できていない。（略）大阪市内では、空襲の被害の大きかった臨海部・都心部の人口が、指数三九・〇、五一・八で戦前に比べて大幅に減少し、逆に南部の人口は戦前を上回っている。

この事実は、あまり認識されていないかも知れない。

また、日常生活についても芝村は次のように書いている。

テレビは、一九五三年にNHKが本放送を開始し、力道山の活躍でプロレスが大人気をよんだ。しかし、当時の受像機は二〇万円以上もし、一九五五年の大阪でのテレビの普及率は、二・一％にとどまっていた。家庭での楽しみはラジオであった。大人は「君の名は」（一九五二年四月開始）に熱狂し、子どもは「笛吹童子」（一九五三年一月開始）が始まるまでには、遊びを

やめて家に帰った。テレビ・冷蔵庫・洗濯機を「三種の神器」として、電化ブームが起ころのは、それから約三年後である。

たとえ自分が直に吸っていた時代の空気であっても、その再現は、記憶だけではもちろん困難である。作家は、例えば自分の過去に実際に体験した風景であっても、記憶を確かなものにするために、調査することが考えられる。しかし、この作業は、実は意外に困難なものである。著名な場所の写真などは残っていても、自分が暮らした場所や風景は、思うようには残っていないのが通常であろう。写真が今より貴重であった時代には、人物が中心で、家族写真に風景写真が残っていることは稀なのではないか。さらに、プライベートな動画などはまず一般的には残っていない時代であろうから、音や匂いなども、記憶に頼るしかないのが実情である。

それでも、宮本輝は、以下のように、これらについてもかなり丁寧に書き込んでいる。そこには、逆に、読者の再現を期待し、これを求める姿勢が感じられる。

一杯のかき氷を、信雄と男は向かい合って食べた。信雄は男の顔にある火傷のあとをそっと見た。左の耳が熔けたようになってちぎれていた。信雄は、おっちゃんの耳どないしたんと訊いてみたいのだが、言おうとするといつも体が火照ってくる。

「終戦後十年もたつ大阪で、いまだに馬車では稼ぎもされてるわ」

「トラック買つてほんまかいな？」(略)

母色の冷たさがきりきりと脳味噌に突きあがってくる。信雄は匙を口にくわえたまま、思わず身を振らせた。(略)

「ほんまにいつべん死んだんや。そらまはまはまはと覚えてるでエ、あの時のことはなあ。真つ暗なとこへんどんど沈んでいったんや。なにやしらん蝶々みたいなのが急に目の前で飛び始めてなあ、慌ててそれにつかまったひょうしに生きかえった。確かに

五分間ほど息も脈も止まっていた……わしをずっと抱いててくれた上官が、そない言うとした。死んだら何もかも終わりにやいのん、あれは絶対嘘やで」(略)

「きようは重たいもん積んでんねん。船津橋の坂、よう登るやろか……」

暑い日である。市電のレールが波打っている。(略)

馬の蹄がどろどろに溶けているアスファルトで滑った。信雄の頭上で貞子が叫び声をあげた。

突然あともどりしてきた馬と荷車に押し倒された男は、鉄屑を満載した荷車の下敷きになった。後輪が腹を、前輪がくねりながら胸と首を轢いた。さらに、もがきながらあともどりしていく馬の足が、男の全身を踏み砕いていく。

再現力の高い表現といえよう。

場所の空気や時代の空気は、視覚的要素だけでは不十分である。匂いや、音、時には、そのとき食べたものの味や、触れたものの触感などによって、記憶に留まっているものもある。小説家のうちにも、これらに意識的な作家とそうでない作家がいる。宮本輝は、どうやら、五感による再現を読者に求めるタイプの作家のようである。

#### 四、音による「大阪」の再現

「泥の河」における音の表現を通じて、一九五五年、すなわち昭和三〇年前後の「大阪」について、その時代の様子と特徴を追ってみたい。



先にも触れたが、冒頭近くには、この作品の舞台が、大阪湾から近い土地であることに触れて、「実際、川と橋に囲まれ、市電の轟音や三輪自動車のけたたましい排気音に体を震わされていると、その周囲から海の風情を感じ取ることは難しかった」という文章が見られる。このことは、反対に言えば、市電や三輪自動車の音が、この土地の街としての性格を前景化することを示している。

市電については、松尾理也「大阪市電 車が消した市民の足」(『産経新聞』一九九九年三月二八日、大阪府内版)「大阪の20世紀」、なお引用は、産経新聞大阪本社社会部「大阪の20世紀」、東方出版、二〇〇〇年七月、に拠った)に、以下のとおりまとめられている。

日本最初の公営路面電車として大阪市電が開通したのは、明治三十六年九月十二日。区間は、現在の西区九条新道にあたる「花園橋」から大阪港の「築港棧橋」までの五キロだった。(略)

発展を続ける大阪の庶民の足として、市電は明治四十一年に東西線(九条中通―末吉橋間)、南北線(梅田―恵美須町間)が開通。その後も次々と新線が建設され、大阪の町を網の目のようにカバーすることになった。だが、戦後になって、モーターゼーションの発達と、地下鉄網の整備が重なり、大阪市電は次第に利用客を奪われていく。昭和四十四年四月一日、ついに六十五年間の歴史の幕を閉じる。

この記事からはややわかりにくいですが、一九五五年、すなわち昭和三〇年前後は、後に見るとおり、「モーターゼーション」の発達期であり、市電と自動車と同じ道路上を激しく行き交うピークの時代であったと見る事ができる。

一九五五年前後の三輪自動車の普及については、片山三男「戦前・戦後の三輪自動車産業についての一考察」(『国民経済雑誌』

二〇〇九年六月)に、次のような記述が見える。

1953年(昭和28年)6月の朝鮮戦争休戦とともに特需ブームも終焉、その反動で一時日本経済は不況に陥った。しかし特需で再生復興の糸口を掴んだ自動車産業は比較的堅調に成長、特に三輪自動車産業は好調で戦後第一次のピークを記録した。

しかしながら、四輪の小型自動車の生産も増え、同論文に拠ると三輪自動車はすぐさま以下のような状況に陥る。

一方、三輪自動車の生産台数は伸び悩み、小型三輪車が小型四輪車(乗用+トラック)に逆転されたのは1957年、小型三輪トラックが小型四輪トラックに抜かれたのは1958年、軽三輪トラックが軽四輪トラックに抜かれたのは1961年である(略)。車種間の競争としてみれば、三輪自動車はこの段階で将来性と汎用性の点から四輪に劣ると判断されたのであった。

以上の記述からも、一九五五年前後とは、正に三輪自動車から四輪自動車へと主役が交代する、街の自動車の風景の端境期だったと判断される。もちろん、三輪自動車がすぐさま消えたわけではない。むしろ、一九五七年八月に街を走り始めた、ダイハツ工業の軽三輪自動車「ミゼット」などについては、前田雅紀「ミゼット物語 高度成長期を快走」(『産経新聞』二〇〇〇年二月二七日、大阪府内版)大阪の20世紀」、なお引用は、産経新聞大阪本社社会部『大阪の20世紀』、東方出版、二〇〇〇年七月に拠った)には、「ミゼット」は軽三輪の代名詞となった。「街のヘリコプター」とも呼ばれ、ミゼットを乗り回す大阪の商人たち

は「浪速の名車」と胸を張った」とも書かれている。商都大阪においては、この後しばらく、小回りの利く軽三輪自動車は街の顔であった。

ここで確認しておくべき点は、市電の「轟音」と、三輪自動車の「けたたましい排気音に体を震わされている」という表現からわかるとおり、馬車などの時代から高度経済成長期に向かった転換の空気であろう。

街の音に戻る。川沿いであることが、特別な音も提供している。小説には、「昭和三十年の大阪の街には、自動車の数が急速に増えつつけていたが、まだこうやって馬車を引く男の姿も残っていた」と書かれているが、馬車の男が信雄の店に立ち寄る場面では、「馬が水を飲む音と、遠くから聞こえるポンポン船の音が、蒸暑い店の中で混じりあっている」と描かれている。ここには、馬車から自動車へと移り変わる過渡期の時代性と、川沿いであるがゆえにそこに船の音が混じる土地の特徴が、音によって表現されているわけである。他にも、「遠くから貨物船の汽笛が鳴り響き」という表現も見られる。

時代は、正に高度経済成長期である。詳細は不明であるが、作中にも「鋸や金槌を使う音が河畔のあちこちで響き、それに混じって子供たちの歓声も聞こえてきた」という表現も見える。子供たちが多いのも、この時代の特徴といえはいいよう。

廊舟の喜一が初めて信雄の家を訪れた際、「ここは御国を何百里／離れて遠き満州の／赤い夕陽に照らされて／友は野末の石の下に戦いすんで日が暮れて／捜しに戻る心では／どうぞ生きていてくれよ／ものなど言えと願うたに」という歌を歌い、うまいと褒められている。これはよく知られるとおり、真下飛泉作詞、三善和氣作曲の軍歌「戦友」で、日露戦争を歌うものである。歌詞からも窺えるとおり、やや厭戦的な内容で、メロディーもとても勇ましいとは言えないものである。そのために太平洋戦争中はあまり歌われなかったとされるが、よく知られていることから類推されるとおり、当時の人々に愛されたことも事実である。このとおり、この小説には、直接間接に反戦的要素が鑲められている。ちなみに、喜一は「ものなど言え」と歌うが、通常は「ものなど」と歌われる。その音から、大阪弁がほのかに感じ取られる箇所である。

「泥の河」には、晋平が廓舟の姉弟の父親について、「あそここの親父も、戦争で受けた傷がもとで死んだそうや」(略)……戦争は、まだ終わってないでエ、なあ、のぶちゃん」と信雄に告げる言葉も見られる。そういう晋平にも「背中から脇の下に抜けた貫通銃創の、大きな傷痕」がある。昭和三〇年前後は、高度経済成長期の入り口であると同時に、戦争の傷跡も鮮明に残っていた。ここにも過渡期の時代性が認められる。

さて、この作品の一つの重要なシークエンスである、信雄と喜一が、天神祭の日、大阪天満宮ではなくやや近い「浄正橋の天神さん」に出かける場面でも、祭の音が丁寧に書き込まれている。

遠くでだんじりのお囃子が響いている。(略)堂島川のほとりを上っていき、堂島大橋を渡って北へ歩いて行くうちに、お囃子の音が大きく聞こえてきた。(略)にわかには大きもうねりだした祭り囃子に耳を傾けていると、信雄はなにやら急に心細くなってきた。(略)

「きつちゃん、きつちゃん」

信雄の声は、子供たちの喚声や祭り囃子に消されてしまった。(略)何人かの足を踏み、ときどき怒声を浴びて突き飛ばされたりした。境内の手前にある風鈴屋の前でやっと喜一に追いついた。赤や青の短冊が一斉に震え始め、それと一緒に、何やら胸の底に突き立ってくるような冷たい風鈴の音に包み込まれた。(略)二人は連れ合いながら、少しずつ祭りの賑わいから離れていった。(略)二人はとぼとぼ河畔を帰って行った。風の加減で、祭り囃子の音がにわかには大きく聞こえたりすると、二人は申し合わせたように立ち停まって、無言で互いの顔を窺い合った。

このとおり、この祭のシークエンスには、あたかも映画のバックグラウンドミュージックの如くに祭り囃子がずっと寄り添って



いたのである。

この次に続くのが、舟の上での蟹を燃やす、先に述べた実に印象的な場面である。ここにも想像力に訴える視覚的要素に加え、さりげなく、しかしながらしつかりと音が書き込まれている。以下のとおりである。

舟べりに置かれた竹箒の中から、無数の蟹が這い出てきて、いつのまにか座敷の中を這い廻り始めた。舟の中の、ありとあらゆるところから、蟹の這う音が聞こえてきた。それはベニヤ板の向こうからも聞こえていた。火花が夜空にあがっていく音にも似ていたし、誰かが啜り泣いているような音にも思えた。

信雄は舟の中に身を屈めて、その不思議な音に耳を澄ましていた。ポンポン船が川を上ってくる音で信雄は我に返った。

このとおり、重要な場面に聞こえてくる音を、どれだけ意識し、再現するものかは、読者によりさまざまであろう。しかしながら、読者がこの音を確かに聞き取り、それをも手がかりに場面を再現する際、そこに豊かな作中空間が確かな存在感をもつて拡がることだけは、容易に想像されるのである。

## 五、五感の想像力と虚構空間

この作品は、他にも、「烈しくなった雨や風の音」などに加え、水道の無い廊舟の「水甕の底をどろどろひしゃくの乾いた音」といった、象徴的な音、さらには、夫の提案する新潟行きに反対する母貞子の「川風に乗って聞こえてきた祭り囃子に紛れ込ん

でいく「泣き声や、廓舟で男に抱かれる喜一の母親の姿を覗き見てしまった信雄の「河畔に響き渡るような」泣き声など、人間に関わる音も数多く描かれている。

さらには、聴覚的要素だけではなく、他の五感も書き込まれている。特に印象的であるのは、嗅覚的要素である。例えば、喜一の母親に、信雄が初めて、その廓舟の「部屋」に招き入れられた場面には、以下のように書かれている。

部屋の中にそこはかたなく漂っている、この不思議な匂いは、霧状の汗とともに母親の体から忍び出る疲れたそれでいてなまめいた女の匂いに違いなかった。そして信雄は自分でも気づかぬまま、その匂いに潜んでいる疼くような何かに、どつぷりとむせかえっていた。

そしてこの匂いは、その後も信雄の想像の中で何度も再現されている。例えば、「信雄の心の芯を熱っぽく包み込んできた母親のあの匂いを、黄色いランプの下にとじ込めたまま、舟の家は、真つ暗な川の縁にひたひたと打ちつけられているのだった」という表現や、娘の銀子についての「信雄は銀子に体を寄せた。あの母親とよく似た匂いが、銀子の体からも漂ってきそうな気がしたのだった」という表現は、実際に嗅いだ匂いではないが、読者の中では、同様に喚起されるものと考えられる。

お化け鯉や青く燃える蟹という、幻想的で、実在に確証が持てないような視覚的虚構物と、音と匂い、さらには、直接の味の表現は書かれていないが、父晋平の焼くきんつばや、かき氷、舟の母親が出してくれた黒砂糖、新瀉に引越すことが決まったことを聞いた馴染み客の「おぼはんの作るまずいけつねうどん、もう食べんですむかと思たら、ほっとするわ」という言葉などから想像される味覚や、信雄が銀子に足を洗ってもらったことを思い出し、「突然、少女の優しい指の動きが、さらには背筋を這い昇るそのくすぐったい感触が、切ない、そして寂しいものとして信雄の足先に甦ってきた」という表現に典型的に示されて

いる、記憶の中で再現される触感など、この小説には、五感の表現が満ち溢れている。

これら五感の表現は、読者の想像力を喚起するためには、感覚的であるがために、最も直接的に働きかける要素であると判断される。そこでは、その時間であるのかと、記憶の中の時間であるのかの差異はさほど気にならない。その場と記憶の中の空間の差異が、現実空間と虚構空間の差異へと変奏され、その境界を曖昧にするとも考えられる。小説は、そこが現実空間であるかのようなふりをしつつ、虚構空間として構築された後には、そこで起ることやそこにある風景の確からしさを読者に再確認はしない。確からしさを根拠は、再現された感覚だからである。

このような仕組みから、「泥の河」という現実空間らしさと虚構性とを併せ持つ作品は、しつかりとした世界を構築することに成功しているのである。その鍵は、読者の想像力を喚起するために用いられた、五感の再現という手法であった。音は、その代表的存在である。

読者の再現によって始めて、虚構空間が存在感を主張する。この読書の基本的な性格を、あえて主張し、明示するこの作品は、小説空間の虚構性に殊更に意識的な作品といえよう。作者宮本輝の幼少期の記憶を素材としてもつこと以上に、この虚構空間の確かな構築こそ、この作品の価値を見出すべきではなからうか。



『宿命の物語を創造する—  
宮本輝の小説作法(PART I)』  
2020年1月 追手門学院大学出版会