平成 26 年度名古屋大学大学院文学研究科
学位（課程博士）申請論文

村上春樹・江國香織小説研究――親密性をめぐって

名古屋大学大学院文学研究科
人文学専攻日本文化学専門

堀口　真利子

平成 26 年 3 月

村上春樹・江國香織小説研究──親密性をめぐって　目次

序章・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・3

第Ⅰ部　村上春樹作品研究──「親密性」の不可能性
第１章　恋愛／家族の物語と親密性──『ノルウェイの森』論・・・・・・・・・・　14
第２章　女はいかにして男を支配したか──「飛行機──あるいは彼は
いかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」論・・・　27
第３章　暴力表象と女同士の連帯──『1Q84』論・・・・・・・・・・・・・・・・・・・38
第４章　喪失と再生、あるいは偶然性による親密性の生成──『東京奇譚集』論・・・53

第Ⅱ部　江國香織作品研究──家族・恋愛
第５章　家族のなかの虚構性──『流しのしたの骨』論・・・・・・・・・・・・・・・65
第６章　家族イメージの臨界点──『思いわずらうことなく愉しく生きよ』論・・・　85
第７章　親密性のゆくえ──『落下する夕方』論・・・・・・・・・・・・・・・・・・100
第８章　家族の超克、残存する異性愛──『きらきらひかる』論・・・・・・・・・・112
第９章　身体「感覚」・「孤独」・セクシュアリティ
──江國香織「おそ夏のゆうぐれ」論　・・・・・・130

終章・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・142

参考文献一覧・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・150

初出一覧・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・158

後記・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・159

凡例

本論文では、資料引用において、書籍名・雑誌名・映像作品題名は『　』で示した。また、短編集に所収されている各短編小説は「　」で示した。引用文中において、旧字は新字に適宜改め、ルビ・強調は適宜削除し、省略部分は、〔前略〕・〔中略〕・〔後略〕とした。引用について、章が移って再度、同じ文献を引用する場合、改めて著者名・書名等を記した。

序章

1　研究の目的

本研究は、村上春樹の小説と江國香織の小説について研究したものである。

この二人の作家及び作品が併置されて論じられることに、違和感を覚える向きも多いだろう。そもそもノーベル文学賞に最も近い日本の作家である村上と、どちらかと言えば大衆文学の作家として目される江國とは、位相が異なる作家としての印象を持たれがちであるからである。しかしながら、両作家及び作品は、併置されて論じられる理由を抱えている。はじめに、その理由を述べ、この研究の基盤となる態度について明らかにしておきたい。

日本近代文学研究という学問領域において、1980 年から 2000 年代にかけて活躍し続ける作家の作品――本研究では、これらを日本現代文学と呼ぶ――を研究対象とすることに対して、学徒がある種の場違いさを感じることは、事実としてある。だが、逆に現代日本文学が確たる研究対象のカテゴリーとして認識されていることも間違いない。このようなアンビバレンスな日本現代文学を研究することを可能にした大きな立役者のひとりを、村上春樹とすることに異論はあるまい。村上春樹の作品が国際的に流通し、「ノーベル賞候補ではないか」と毎回騒ぎ立てられる状況を垣間見れば分かるように、村上春樹と彼が発表した作品は、現代日本を代表する文化として位置づけられている。現在の日本文学研究においても、このような村上文学のカノン化を受けて、村上文学を論じるという流れがあるのではないだろうか。いずれにせよ、高級文化として位置づけられた村上文学を論じることによって、論者自身が「日本現代文学の大きな問題にコミットメントしている」という免罪符のような意識を持つことは、間違いない。

それは、ある意味で村上文学が企図したものと連動した結果だとも言える。その一例として、地下鉄サリン事件後に刊行された『アンダーグラウンド[1]』や阪神・淡路大震災後に刊行された短編集『神の子どもたちはみな踊る[2]』などは、それら社会事象を取り込んだ作品であり、社会反映論的な読みを誘発している。そのような、社会的な意義を掲げる作家・作品として村上文学が読まれることは、日本近代文学研究だけの問題ではなく、村上文学が仕掛けたひとつの戦略だったとも言える。

しかしながら、実際のところ村上文学は、カノン化されるほどの高級文化として、社会に流通しているのであろうか。アン・ユンが監督・脚本を担当した映画『ノルウェイの森』が、凡庸な恋愛の物語として小説を映画に翻訳してしまったことが象徴するように、高級文化というよりも、むしろ大量消費されるベストセラーというのが、社会一般における村上文学の実相なのである。2010 年に公開されたトラン・村上文学作品が発表されればマス

---

[1] 村上春樹『アンダーグラウンド』（講談社、1997）
[2] 村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』（新潮社、2000）

メディアが話題にし、ベストセラーとなる。このようなサイクルが、日本国内における村上文学の実際である。出版不況の中でも売り上げを延ばす経済的要因が、村上文学の社会的価値を裏打ちするものだと述べてもよいだろう。だとすれば、日本近代文学研究において、村上文学の扱われ方は、社会一般の流れに逆らっていると言わねばならない。大量消費される村上文学という社会的有り様を飛び越えて、大きな社会問題が潜在していることを前提として議論が始まっているからである。現在の日本近代文学研究の中には、盲目的な村上文学への価値付けが、曖昧なかたちで存在している。このように考えられるのであれば、いったん前提を取り払い、大量消費される「通俗」な村上文学を受け止め、そこから再度、村上文学の問題性を問い直すというスタンスは必須と言えるだろう。

このような「通俗」さと、反通俗に位置する文学としての高い文化的価値の間で揺れ動く現代日本文学は、言うまでもなく村上文学以外にも多数存在する。その代表的な作家のひとりが江國香織である。江國は直木賞をはじめ、紫式部賞、山本周五郎賞、坪田譲治文学賞、川端康成文学賞と輝かしい受賞歴を持つ作家である。実際、教科書教材としても作品が多数収録され、作品も映画化されて、さらには江國自身がテレビ出演するなど、メディア横断的な観点からも江國が多くの読者に支持される流行作家・人気作家であることは間違いない。受賞歴が示すように、社会的な文化的価値は極めて高いと言えよう。しかしながら、「通俗」作家として目されているが故にというべきなのか、学問領域に目を転じれば、江國文学はほとんど論じられることもなく、等閑視されているに等しい[3]。そこには、村上文学とは逆に、大衆小説＝「通俗」な文化というレッテル張りが無意識的になされているからだと言えよう。だとすれば、研究領域上における江國文学の位置づけは、バランスを欠いていると言わざるを得ない。江國文学が、何らかの問題性を保持した作品として検証される余地は十分にあると考えるべきであろう。

ここまで述べてきたことから言えるのは、村上文学・江國文学ともに「通俗」と文化的な格調の高さという二つの基準の中で、バランスを欠いた状態で扱われてきたということである。日本近代文学と文化研究やカノン批判が出会って以降、文化には優劣や高低がないという認識が、学範にもたらされたのだとすれば、村上文学・江國文学両方ともに、それらを取り巻く実際の状況に即しながら検討されねばならないだろう。

以上のことが、本研究の主たる動機づけの一つであり、本研究を貫く態度そのものである。本研究は、この態度に基づき進められた。すでに述べた特徴から、本研究では、まず、両者を消費される「通俗」な文学と捉え、そこから、それぞれが内在させる文学的な問題

---

[3] 江國作品が研究対象として扱われることが極めて少ないことについて、例えば、『現代女性作家研究事典』(川村 湊、原 善編、鼎書房、2001)は、「研究としては未だ深められていない段階の作品が多いため、今後の研究の指針となるように書評等の同時代評を紹介する」としていることを参照しても理解できる。

また、菅聡子は受容の面から、「おしゃれな作家」の代表としてメディアに登場し、読者の期待に応えた「表象としての江國香織」と指摘することで答えようとする。しかしながら、菅は、「現代文学において江國香織が占める(とされる)位置は、私には不当に思えてならない」と江國研究の現状を認めながらも、学術的領域においての位置づけを懸念している。(菅聡子「世界は〈ことば〉でできている―江國香織の文学」『文藝』河出書房新社、2010、8、64 頁)

を記述した。

「通俗」という地点へと村上文学を据え置くことは、ある問題に関わって、江國文学と村上文学が架橋される契機を生み出すものである。

ときに抽象的で捉えどころが無いようにも読めてしまう村上文学が、格調高い文芸作品というよりも、エンターテインメント性の高い商品として消費されるのは、恋愛物語として読まれるときである。このことは、研究者や批評家のみならず、誰もが理解し直感している明白な事実であり、文献を参照するまでもないだろう。彼の話題作・ベストセラーや、映画化された作品の多くは、恋愛が物語の基盤にある。このことは、村上文学の大きな特徴のひとつが、「恋愛」にあると言うことができる。恋愛を基点に見直せば、村上文学の中にはそれと連続する家族やセクシュアリティの問題が描かれているテクストが散見していることに気が付く。それは、読者にとって、実に抽象的で意味ありげな面持ちの文学なのではなく、むしろ俗な恋愛や夫婦関係の物語、扇情的な性愛の表現の一つとして読まれる側面を持っていることを意味している。つまり、村上文学が「通俗」さというパースペクティブから捉え返される、その根本的な要素が、恋愛や家族やセクシュアリティをめぐる表現に宿っている。このような角度から村上文学を捉えたとき、恋愛・家族・セクシュアリティの問題を継続して書き続けた江國文学との接点が見えてくるのである。

ここに村上・江國ともに流行作家として存在する事実をつきあわせてみれば、1980 年代以降、両者の作品は結果的に、恋愛・家族・セクシュアリティについてのひとつの価値規範を読者に提供し続けていたことになる。現代の恋愛・家族・セクシュアリティについての問題性のある価値規範の全てが、村上文学・江國文学に代表されるわけではないものの、重要な認識をここから読み起こすことができるはずである。例えば、『きらきらひかる』において、男性同性愛を夫婦関係や家族の問題として描いた江國文学には、一筋縄では片付かない家族・セクシュアリティなどの問題が複雑に描き込まれているし、村上文学のベストセラーのひとつ『1Q84』では、男女の恋愛物語を基盤に、ドメスティック・バイオレンスに対する女性同士の性と連帯をめぐる微妙な関係性が描き込まれている。これらは、単純な男女のヘテロセクシズムの枠組みの中で読み解かれるような余地を残しつつ、しかし、それには回収されない人間同士の関係性が描き込まれていることを意味している。無論、前者は「通俗」性に関わっており、後者は、ジェンダーやセクシュアリティに関わるテクストの批評的な側面のことに関わっている。言い換えるならば、「通俗」文学という村上文学・江國文学の像の背面には、テクストがそれとは全く別の批評的な可能性へと開かれていく契機が存在していることを示している。このような恋愛・家族・セクシュアリティについての問題性に焦点をあてること。これが村上文学を江國文学同様の「通俗」さという次元で捉えることを出発点とした本研究が、具体的に分析・考察する対象である。

これまで述べてきたことに即して、本研究の目的をまとめよう。本研究では、村上文学・江國文学の等閑視できない「通俗」的な次元における受容／消費の促進を下支えすると考えられる、それぞれの小説群に描かれた恋愛・家族・セクシュアリティという要素に焦点

をあてて分析を行うことで、その批評的な契機を明らかにすることを目的とする。

２　本論文の方法論──親密性とは何か

ところで、恋愛・家族・セクシュアリティという三つの項目に共通するのは、特定の人との親密な関係性である。このような関係性は、社会学や哲学・現代思想などの分野においては、「親密性」という術語によって捉えられ、議論されてきたことはよく知られている。本研究においても、「親密性」という術語によって、三つの分析項目に共通する問題性を表現したい。それでは、なぜ「親密性」という術語をわざわざ用いるのか、その理由を述べておこう。後に、本研究において使用する「親密性」の術語の意味内容についてまとめるが、それに先だって言えば、「親密性」という術語を使用することで、三つの項目を「関係性」という観点から捉え直すことが出来るからである。それぞれの項目は、個々に議論が深められてきており、従来の村上・江國の作品研究でも、それぞれの項目から、問題性が照射されてきた。しかし、それらが、恋愛・家族・セクシュアリティを貫くような視点を十分に獲得しているとは言い難い。本研究では、これらの項目を連続した問題性として捉え返し、より包括的な議論を展開するために、「親密性」という観点を用いて、両文学における恋愛・家族・セクシュアリティの表現を、人間の関係性に関する根源的問題として分析したい。

しかしながら、急いで付け加えておきたいのは、本論文の立場は、社会学や心理学などを中心とする分野における実証的かつ体系的な研究に基づく親密性の再定義をすることを目的とするものではないことである。本研究は、あくまで文学研究の領域に属しており、社会学や現代思想などの高度に理論化された問題領域に対する貢献を果たすことは目指していない。本研究では、これまでに展開された「親密性」に関する一部の議論を援用することで、村上文学と江國文学を分析している。

それでは、親密性とは如何なるものであるのか。本研究の謂わば方法論となる「親密性」の概要を次に見ていきたい。

まず、親密性について辞書的意味を確認しておこう。親密性とは、「インティマシー」（intimacy）の訳語であり、「親密、親交、親友関係」や「(異性との)肉体関係、情交、ねんごろな間柄」という２つの意味を持っている[4]。

しかしながら、術語としての「親密性」は、他分野にわたって定義づけがなされているために、意味を特定することは困難を要する。例えば、桶川泰の「親密性・親密圏をめぐる定義の検討：無定義用語としての親密性・親密圏の可能性」と題する論文からは、親密性の定義を行うことが、複雑かつ困難を要するものであることが確認される。桶川の論考

[4]親密性に関する既存研究においては、親密・親交関係と性的関係との相互関係を指摘しつつも、定義については２つの意味を使い分けて用いる論考もある。

では、親密性の既存研究をまとめた上で、「『生の拠り所』への期待」、「近代家族からの解放・自由のためのオルタナティブとしての新たな関係性への期待」、「『私的領域の民主化』の期待」といった辞書的意味以上の多様な意味付けがなされていることが指摘され、「無定義用語」として採用した方が有効であるという結論に至っている[5]。

一方、社会心理学者である古畑和孝は、親密な関係についての研究が、1980 年代以降に活発になってきたと説明し、親密性の理解について、「親密な対人関係の理解を深めるのに欠かすことのできない問題」であると指摘している[6]。この指摘は、本論文において示唆に富む。というのも、親密性研究が隆盛する 1980 年代以降というスパンに着目すると、本論文におけるセクシュアリティ、恋愛、家族という連関する三つのテーマの主軸に、親密性という観点を導入する意義にも関わるからである。一つには、本論文が分析対象とする村上、江國の両作家が活躍し始めた時期と親密性の隆盛との重なりが挙げられる。もう一つは、古畑が指摘する、親密性の研究が活発になるとともに愛（恋愛）の研究も隆盛したという論考は、特に恋愛のテーマを主軸に据えた作品を研究対象とした本論文にとって興味深いものである。古畑は、親密性について議論するなかで、愛（恋愛）に関する研究の隆盛が 1980 年代半ばであることを指摘しているのは、1970 年代半ばまでには隆盛していたのだが、「非科学的とみなす傾向」や「愛の深層に迫りえなかった」ことなどを理由に衰退化しかけ、1980 年代半ばになって、心理学の分野におけるヒューマニストの愛の研究を契機に、再び隆盛するという研究のうねりについて言及している[7]。

以上のように概観すれば、親密性は、恋愛や家族といった関係性そのもの、そして、その構築を前提とする感情の問題を扱うが故に、家族や恋人、人々の性愛を通じたコミュニケーションなどを一貫した問題として捉えるための枠組みとして、有効であることは間違いない。しかしながら、同時に、その議論の射程は広く複雑であることもまた理解されよう。

このような、ある種の捉えどころのない親密性という枠組みを用いることにおいて、本研究が主に依拠するのは、社会学者のアンソニー・ギデンズの著書『親密性の変容[8]』である。ギデンズは、親密な関係性は、経済成長を求めることから「情緒的な満足感の獲得」が重きをなす社会の変容と、女性が男性との対等な関係を要求してきた結果、それが実現しつつある現代の社会状況において、親密な関係性も変容していく可能性のあるものとして捉え、「近代の諸制度全体を崩壊させるような影響力」を持ちうることを指摘する[9]。そして、親密性は、「感情的親密さの絶え間ない要求」と見なせば「抑圧的なもの」になりうるし、「対等な人間どうしによる人格的きずなの交流」と見なすのであれば、また違った様相

[5]桶川泰「親密性・親密圏をめぐる定義の検討 ： 無定義用語としての親密性・親密圏の可能性 」（『鶴山論叢』神戸大学、2011、3、32 頁）
[6]古畑和孝「インティマシー（親密）の社会心理学」（平木典子編『夫と妻―その親密化と破綻―』講座家族心理学 2、金子書房、1988、263～270 頁）
[7]古畑、前掲、239～241 頁
[8]アンソニー・ギデンズ『親密性の変容』（松尾清文・松川昭子訳、而立書房、1995、12 頁～14 頁）
[9]ギデンズ、前掲、12～14 頁

を呈すると述べている[10]。

本論文において重要なキーワードとなるのは、「関係性」である。本論で用いる「関係性」は、ギデンズの議論のなかで用いられる親密性と、密接に関わり合う「純粋な関係性」の定義に基づいている。ギデンズは、『親密性の変容[11]』のなかで「関係性」とは「相手との緊密な、変わらない情緒的きずな」を意味すると述べ、こうした現象を指称するのに、性的純潔さとは無関係な「純粋な関係性」という用語の導入を試みている。ギデンズによれば、「純粋な関係性」は、「性的にも感情的にも対等な関係が実現できる可能性を探求することと本質的に結びついている[12]」のであり、「互いに相手との結びつきを保つことから得られるもののために社会関係を結び、さらに互いに相手との結びつきを続けたいと思う十分な満足感を互いの関係が生みだしていると見なす限りにおいて関係を続けていく、そうした状況」である「限定概念」と定義づけている[13]。

さらに、従来の愛情やセクシュアリティの多くは、「性的に「正常な」人びと」にとって「婚姻」を介して結びついていたのが、今日においては、「純粋な関係性」を介してより一層強く結びついているとし、婚姻から純粋な関係性という形態への変容を指摘している[14]。また、「純粋な関係性」は、「異性愛婚姻以外の他のセクシュアリティの脈絡においても出現している」とし、「女性による性的快楽の権利要求」や純粋な関係性が含み持つ「束縛からの解放」にとって不可欠な「《自由に塑型できるセクシュアリティ[15]》」の発達と対応しているという政治的な意味をも含み持つことの指摘は示唆的である。

ギデンズの論考は、ジェンダーによる女性の不平等がどれほど政治的、経済的な面において存続しているかということを議論するのではなく、いわゆるフェミニストと自覚している女性たちを含め、一般的な女性たちによる「一般化が可能な変化」、つまり、「感情的秩序の問題[16]」に重点をおいたものである。ギデンズの言う「純粋な関係性」における形態が、個々のパーソナリティの特性と関連する、つまり、自己と本質的に結びつく感情の問題と密接に繋がる「関係性」は、文学作品をセクシュアリティ、恋愛、家族という観点から議論する本論文においても、重要な概念であると言えよう。愛情やセクシュアリティという個人の感情の変化によって構築される、ギデンズの「純粋な関係性」に、本論は着想を得ている。

加えて、天田城介の親密性に関する言及からも示唆を得た。天田は、エリック・エリクソンの議論を踏まえながら、親密性とは「他者に対する社会的・心理的な距離の近さを意

---

[10]ギデンズ、前掲、同前

[11]ギデンズ、前掲、90 頁

[12]ギデンズ、前掲、12 頁

[13]ギデンズ、前掲、90 頁

[14]ギデンズ、前掲、同前

[15]ギデンズ、前掲、13 頁

[16]ギデンズ、前掲、12 頁

味する極めて多義的な概念[17]」であるとし、「具体的には男女関係、友愛関係、家族関係などにおける社会関係の特性を表している（そして、その心理的・社会的近さゆえに「暴力」を内在する）[18]」と述べている。そもそもエリクソンの場合、親密性は、心理学の面から、個々の人間の発達段階における次段階へのステップとして説明される。エリクソンは、「親密さ」という言葉を用いて、異性との本当の親密さが可能になるのは、アイデンティティの感覚が確立されてからであると述べている[19]。また、親密と孤独との関係性を指摘し、「親密さ」は、青年期における「自己の同一性を他人のそれと融合させること」であり、「重大な犠牲や妥協を要求しても、それらの関係を守り続ける道義的強さを発揮する能力」が備わっていると分析している[20]。そして、「距離を設けること」を親密さの対極に据え、「周囲の力や人々の本質が自分のそれにとって危険と思われ、それらの「縄張り」が、自分の親密な諸関係の範囲を侵害するおそれのある場合、その力や人々を直ちに孤立させようとし、また必要とあれば破壊しようとさえする傾向である」と指摘している[21]。一見すれば、暴力とは無関係に思われる「親密性」＝「親密な関係性」の中に、他者への暴力性が内在しているというエリクソン、天田の指摘は、本研究が言及することになる問題にとって重要な視座となっている。本研究では、親密性が抱え持つ、他者に対する暴力性についても、作品の表現の中から探っている。

３　先行研究の整理

続いて、先行研究について整理しておこう。村上文学・江國文学におけるセクシュアリティ、恋愛、家族というテーマを扱った議論は、これまでにも発表されてきた。しかしながら、村上・江國の作品を併置し、恋愛・家族・セクシュアリティを論点の中心に据え、それらを親密性＝関係性の問題として捉えて分析した論考は管見の限りではない。ここでは、本論文と関わりのある範囲で主要な文献を挙げておこう。

まず、村上研究の国内における研究文献について整理し、現在の研究動向をみることで、本論文の特徴を確認しておきたい。研究動向の傾向としてその特徴をテーマごとに纏めて整理すると、以下のようになる。まず、セクシュアリティの側面、特に女性の同性愛関係に焦点をあてた研究として、『ノルウェイの森』のレイコとレズビアン少女との「一種の分

[17]天田城介『〈老い衰えゆくこと〉の社会学』（多賀出版、2007、312～313 頁）
[18]天田、前掲、313 頁
[19]エリック・H・エリクソン『アイデンティティとライフサイクル』（西平直、中島由恵訳、誠信書房、2011、103～104 頁）但し、エリクソンは、「性的な親密さは、他人との間に本物かつ相乗的な心理的親密さを発達させる能力がなくても成り立ってしまう」という理由により、親密さのなかでも性的な親密さについては、一部に過ぎないことを補足している。
[20]エリック・H・エリクソン『幼児期と社会 1』（仁科弥生訳、みすず書房、1977、339 頁）
[21]エリクソン、前掲、同前

身関係」から、同性愛者であるすみれを主人公とする『スプートニクの恋人[22]』へと続く村上作品における女性の同性愛関係の系譜を辿る近藤裕子「すみれへ／すみれから――父権とレズビアニズム[23]」があり、同じく『ノルウェイの森』や『スプートニクの恋人』において批判的に村上の女性表象を分析し、また、他の日本文学のなかから幾つかの作品を取り上げ、女性同性愛表象を文学史的に分析したものに、渡辺みえこ『語り得ぬもの――村上春樹の女性(レズビアン)[24]』がある。これらの論考の流れを汲み、武内佳代の『語り／騙りの力――村上春樹『ノルウェイの森』を奏でる女[25]』は、『ノルウェイの森』論としてレイコの中の「レズビアン的欲望」の指摘とともに、「僕」と死んだキズキの間の「男同士の絆」を認めている論考であり、示唆的である。

また、『1Q84』を中心にユング理論との関わりから論じた河合俊雄『村上春樹の「物語」―夢テキストとして読み解く[26]』や、新たな教材価値を見出した初の論集、馬場重行・佐野正俊編『〈教室〉の中の村上春樹[27]』、英訳された村上の短編を徹底的に読み込んだ加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011[28]』などがある。

続いて、江國文学の研究動向について整理しておきたい。基本的に、また、作家単位でのまとまった研究書はない状況である。「現代女性文学読本シリーズ第 11」として江國作品の論考が収められている『現代女性作家読本⑪　江國香織[29]』が刊行されているものの、本格的な研究書というよりは、江國文学を研究するための入門書的な位置づけだと言える。

江國香織の文学は、これまで研究対象として論じられることは少ないが、菅は、「江國香織の作品はいずれも、癒しのモードを装いながら、その深層にはこっそりと深い闇をかかえている」と続け、作品に潜む〈暗部〉に着目し、研究の必要性を述べている[30]。論文単位では、飯田祐子「物語としての家族[31]」、池田真奈美「江國香織論[32]」、加藤典洋「通俗と反・反俗のはざま――江國香織『流しのしたの骨[33]』、川本三郎「言葉のなかに風景が立ち上がる（10）旅する母と娘―江國香織[34]」、南恵理「江國香織　姉妹というモチーフ[35]」、久保翔子「江國香織『きらきらひかる』から見る夫婦と恋愛[36]」、安元香織「江國香織の「児童文

---

[22]村上春樹『スプートニクの恋人』（講談社、1999）
[23]近藤裕子「すみれへ／すみれから――父権とレズビアニズム」（『国文学解釈と鑑賞』2008、1）
[24]渡辺みえこ『語り得ぬもの――村上春樹の女性(レズビアン)』（御茶の水書房、2009）
[25]武内佳代の『語り／騙りの力――村上春樹『ノルウェイの森』を奏でる女』（『日本近代文学』2010、11）
[26]河合俊雄『村上春樹の「物語」―夢テキストとして読み解く』（新潮社、2011、8）
[27]馬場重行・佐野正俊編『〈教室〉の中の村上春樹』（ひつじ書房、2011、8）
[28]加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』（講談社、2011、8）
[29]現代女性作家読本刊行会編『現代女性作家読本⑪　江國香織』（鼎書房、2010）。
[30]菅、前掲、同頁
[31]飯田祐子「物語としての家族」（『現代思想』青土社、2004、9）
[32]池田真奈美「江國香織論」（『藤女子大学国文学雑誌』藤女子大学国語国文学会、2003、7）
[33]加藤典洋「通俗と反・反俗のはざま――江國香織『流しのしたの骨』（『小説の未来』朝日新聞社、2004、所収）
[34]川本三郎「言葉のなかに風景が立ち上がる（10）旅する母と娘―江國香織」（『芸術新潮』新潮社、2004、11）
[35]南恵理「江國香織　姉妹というモチーフ」（『筑摩語文』筑摩女学園大学日本語日本文学科、2006、10）
[36]久保翔子「江國香織『きらきらひかる』から見る夫婦と恋愛」（『長野国文』長野県短期大学日本語日本文

学」と「大人の文学」との境界[37]」などを挙げることができる。これらは、母娘の関係、ジェンダー論的観点、児童文学的な問題点などから江國文学を分析している。しかしながら、やはり江國文学の研究は活発とは言い難い。

4　本研究の構成

本稿は、序章と終章を除き 2 部 9 章によって構成されている。第 I 部では村上文学の「恋愛小説」のなかに見られる親密性に焦点をあてた。まず、第 1 章では、『ノルウェイの森』を取り挙げる。緑が「僕」に求める強い愛欲の発端は、家族関係の失敗が招くトラウマによるものであり、「僕」への愛情表現は、緑が想像する数々の性的寓話の域から出ることはない、〈恋愛ごっこ〉という虚構の中でのみ行われているのではないか、という仮説を立て論証した。第 2 章では、短編小説「飛行機――あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」を論じた。ここでは、母と娘の関係性に焦点をあて、語る娘と語られる母の問題を検討した。先行研究では、「専業主婦の抑圧の構造」を持つものとして解釈されてきたのだが、重要なのは、母と娘の関係をめぐる問題であると考えられる。ここでは、母娘の関係性を、村上文学がどのように表現してきたのか、その根幹にある図式を明らかにすることを目論んだ。第 3 章では、『1Q84』を論じた。従来の村上文学において描かれてきた〈男が行使する暴力〉に対抗する暴力として、女同士の親密な連帯が生起させる暴力が、本作には描かれていることに着目し、女同士の連帯、女性同性愛関係というセクシュアリティがどのように描かれているのかを検討した。第 4 章では、短編集『東京奇譚集』に焦点を当て、中でもそこに収録された「品川猿」という短編小説を中心に議論した。本短篇集を 90 年代の社会問題との関連性という角度から捉え、「偶然性」というキーワードを軸に「品川猿」を論じた。

第Ⅱ部では、江國文学について議論を行った。特に、恋愛・家族・セクシュアリティの問題が複層的に絡み合っている点に関して議論を行った。まず、第 5 章・第 6 章において江國文学の家族イメージの問題を検証した。第 5 章では、『流しのしたの骨』について論じた。家族という親密性のなかに生じる男性支配構造の暴力性と、女性ジェンダーの連帯化との関連性について明らかにした。第 6 章では、『思いわずらうことなく愉しく生きよ』について分析を行った。本作では離散した家族のそれぞれの人生が描かれるなかで、特に家庭内暴力の表象とそれが世代間に連鎖する問題であることを考察した。続く第 7 章では、『落下する夕方』を扱った。異性愛関係を前提に、失恋する物語という読みがなされてきた本作を、本章では、性愛に拘らずに、関係することの「痛み」と、関係することで消去する個人の「痛み」が反復することについて分析を行った。そのことで、親密性の限界性を明

学会、2009、3）

[37]安元香織「江國香織の「児童文学」と「大人の文学」との境界」（『日本文学誌要』法政大学国文学会、2009、7）

らかにした。

第 8 章では、『きらきらひかる』について分析を行った。江國作品に通底する同性愛／異性愛、恋愛／結婚、異常／正常などの二項対立をめぐるジェンダー規範と、そこからの解放として〈性〉を無効化して成り立つ関係性の在り方を考察した。

第 9 章では、江國の短編小説「おそ夏のゆうぐれ」について論じた。ここでは、ヘテロセクシャルにおける恋愛関係と性愛の表現について、身体表象の問題から議論を構築した。

以上が、本研究の主たる内容である。村上文学と江國文学を「通俗」さという次元から論じ上げ、それらを対照させることで見えてくる、現代文学の中の親密性をめぐる問題性がどのようなものであるのかを、これから具体的に論証したい。

第Ⅰ部　村上春樹作品研究――「親密性」の不可能性

第１章　恋愛／家族の物語と親密性――『ノルウェイの森』論

0　はじめに

村上春樹『ノルウェイの森』は、1987 年 9 月に講談社より書下ろし出版され、単行本・文庫本を含めた日本における発行部数は、2009 年 8 月 5 日時点で 1340 万部に達した[1]。後に、トラン・アン・ユン脚本・監督、主演、松山ケンイチ、菊地凛子によって映画化された。「深く愛すること。強く生きること」というキャッチコピーが付され、2010 年 12 月に日本で公開され、注目を浴びた。

ところで、単行本『ノルウェイの森』の帯には、村上本人による「100 パーセントの恋愛小説です」というキャッチコピーが付されている。のちに村上は、本来「100 パーセントの村上春樹のリアリズム小説です」と書きたかったことを明かし、本作は、「青春小説」でも「恋愛小説」でもなく「僕なりのリアリズム小説」であると発言している[2]。

先行研究では、「恋愛小説」を価値づける別のテクスト、つまりパラテクストとの力関係のなかで読解される傾向にある。つまり、「僕」と直子、「僕」と緑の異性愛関係が問われることになる。「僕」の緑への愛を論じたものでは、例えば、加藤典洋が、「この小説にいう恋愛とは、僕と緑の恋愛にほかならない[3]」と分析しているほか、手記の面から「僕」が「「緑」を愛していたと告白する物語[4]」と解釈する山根由美恵や、2 回目の阿美寮訪問の際の「僕」の回想記述がそっけない点と直子の症状悪化の関連性に触れ、「ワタナベの心がすでに緑にむかっており、直子は視野の外に追いやられていた」と分析する加藤弘一の論考などがある[5]。また、黒古一夫は、「この長編にあるのは〈愛〉ではなく、〈優しさ〉」であり、直子の内閉した精神世界において「僕」との恋愛関係は成立していないと捉える論考などもある[6]。

以上のように先行研究を整理するならば、本作における恋愛関係は、「僕」と緑にあると解読する論者が多く見られることが窺える。確かに、先に挙げた加藤弘一が指摘するように[7]、本作の結末において、直子が死に緑が生き残ることは、「僕」の愛のベクトルが緑にあることを示唆するものとして読み取る余地はあるだろう。また、直子と緑は、「僕」の語りによって、対照的な人物として示されているが故に、緑は、「人生に積極的な意味を見いだ

---

[1] “『ノルウェイの森』の発行部数 1000 万部突破” http://archive.is/hXMe.（2014 年 1 月、最終アクセス）なお、本文引用は、文庫版『ノルウェイの森』（講談社、2004）による。

[2]「村上春樹　この十年　1979 年～1988 年」（『村上ブック』「文学界」1991、4、54 頁）

[3]加藤典洋「世界への回復・内閉への連帯」（『村上春樹　イエローページ２』荒地出版社、1996、24 頁）

[4]山根由美恵「村上春樹「ノルウェイの森」論―「緑」への手記―」（『近代文学試論』広島大学近代文学研究会、2002、12、128 頁）

[5]加藤弘一「異象の森を歩く――村上春樹論」（『群像』1988、11、206 頁）

[6]黒古一夫「〈喪失〉、もしくは〈恋愛〉の物語――『ノルウェイの森』」（『村上春樹　ザ・ロスト・ワールド』第三書館、1993、116～117 頁）

[7] 加藤、前掲、同頁

し、明るく生活力のある女性」、「陽の部分を補完してくれるような存在（カウンターパート）[8]」、あるいは、「現実世界の手応え[9]」のような存在として、生と結びつけられて論じられる傾向にある。確かに、直子との比較を通じて浮かび上がる緑のイメージは、直子と好対照をなしていると言えよう。

本章では、こうした緑のイメージをいったん剥ぎ取ることで浮かび上がる、緑の抱え込む問題について分析していきたい。結論めいて言えば、緑が「僕」に求める強い愛欲の発端は、家族関係の失敗が招くトラウマによるものであり、「僕」への愛情表現は、緑が想像する数々の性的寓話の域から出ることはない〈恋愛ごっこ〉という虚構の中でのみ行われているということである。つまり、家族関係において未解決のままに残されたセクシュアリティの問題が、新たな親密性のなかでどのように変奏していくのかを議論する。この時、主体性を持つ緑が、「僕」との親密性のなかに置かれることで、男性のセクシュアリティに依存するようになり、主体から離脱していく、その弱さと「傷つきやすさ[10]」の問題を彼女の語りに注目しながら検討することになるだろう。

自殺していく直子とハツミ、「棺桶みたいな電車[11]」（下・282 頁）に乗って阿美寮から東京に出て旭川へ向かうレイコは、「傷つきやすさ」の悪循環を断ち切った女性たちである。本作の結末において生き残る女性は、緑だけであり、彼女は死の対極に置かれた女性と言えよう。しかしながら、緑もまた、死に向かった女性たちと同様に、異性愛関係の問題を抱えた込んだ女性なのである。「僕」との関係を通じて見えてくるのは、家族をめぐる彼女の問題なのである。

家族をめぐる問題に着目するとき、村上と柴田元幸の対談について触れておく必要があるだろう。村上は対談のなかで、『ノルウェイの森』と村上の短編「ファミリー・アフェア[12]」との関係性について言及している。「ファミリー・アフェア」に登場する渡辺昇は、主人公・「僕」の妹の婚約者であり、「正直に語りあえる仲の良い兄妹」の「友好的な関係」を「がらりと変質」させてしまう張本人である。「僕」は、妹の婚約者が「そもそもの最初からあまり好きになれなかった」ことを告白し、渡辺昇への嫌悪と嫉妬を露呈させている。村上は、渡辺昇が、「ありありとした現実の存在」、「異物としての機能」を持つ人物であり、

---

[8] 越川芳明「『ノルウェイの森』――アメリカン・ロマンスの可能性」（『ユリイカ』青土社、1989、6、193 頁）

[9] 吉田春夫「非「恋愛小説」としての『ノルウェイの森』」（『村上春樹、転換する』彩流社、1997、95 頁）

[10] ここで用いる「傷つきやすさ」とは、中村三春「〈傷つきやすさ〉の変奏――村上春樹の短編小説におけるヴァルネラビリティ」（北海道大学大学院文学研究科映像・表現文化論講座編『層：映像と表現』2011、3）のなかで議論される、「vulnerability＝脆弱性・攻撃誘発性」に依拠している。中村は、これを村上作品の一つの特徴に挙げながら、論考の導入において、『ノルウェイの森』の「僕」と直子の「性交の可能・不可能の真の原因と理由」を「対異性関係」に関する〈傷つきやすさ〉と〈傷つけやすさ〉をめぐる問題として捉えている（110～112 頁）。本論文では、「僕」と緑の関係性のなかに中村の言うところの〈傷つきやすさ〉と〈傷つけやすさ〉の問題を見ることになる。

[11] 『ノルウェイの森』下、講談社、2004（以下、上巻、下巻の区別のみ記す）。「棺桶」という言葉は、自己の死をイメージさせる。少なくとも、レイコは、直子と「僕」との三人関係における「傷つきやすさ」から逃れたことになるだろう。

[12] 村上春樹「ファミリー・アフェア」（『パン屋再襲撃』文芸春秋、1986）

このような渡辺昇の「僕」への関わり方が、『ノルウェイの森』の緑と「僕」の関わり方に似ていると述べ、緑が小説を進めていく「原動力」になっていると発言している[13]。

渡辺昇のような「異物としての機能」は、ある一つの親密な関係性に介入する第三者の存在であり、セクシュアリティの問題が関わっていると言える。この問題を焦点化することによって見落とされがちなのは、家族に持ち込まれたセクシュアリティであろう。ここで、家族内に持ち込まれたセクシュアリティに目を向ける武内佳代の論考は示唆に富む。武内は、直子について「キズキに対する自らの性的不能が、亡き姉への抑圧された近親姦的、同性愛的欲望に因ることに薄々気づいていたことをも透視させる」と述べている。家族間にみる姉妹同士の近親姦的欲望の構図は、武内が試みたように、「僕」の物語を中心化する読みから脱却したところで掬い上げられるものなのだ。

ここで浮上してくる問題は、直子の死の問題である。武内の論に依拠するならば、直子を死へと向かわせる一つの要因に「家庭的な背景」（上・230 頁）が考えられるであろう。恋愛小説として読まれてきた『ノルウェイの森』の登場人物に共通するセクシュアリティと家族の関連性が問い直されるとき、例えば、「筋金入りのレズビアン」（下・20 頁）の介入によるレイコの家庭崩壊については議論されてきた。しかしながら、緑の虚言癖を考慮するにしても、最も家族について語っているのは緑であるにも拘らず、これまで緑と家族について十分に考察されてきたとは言い難い。家族間におけるセクシュアリティに関して問い直されるとき、議論の中心になるのは緑であると考えられるのだ。

1　短髪から長髪へ――緑の恋愛とその妥協

「僕」の大学時代は、1960 年半ばから 70 年にかけて盛り上がりをみせた全共闘運動・大学紛争の渦中にあった。大学寮で「僕」と相部屋であった「国土地理院」への就職を目指す「突撃隊」の人生設計は、ストが解除され、左翼的勢力を排除する機動隊の大学浸蝕により、退寮という形で崩れ去る。「突撃隊」が去った後、入れ代わるようにして突如「僕」の前に出現するのが、私立大学に通う緑である[14]。緑の登場の仕方は、「僕」の心に色濃く残るものであった。そして緑は、本作における 4 人の女性の中でも、特に女性性の象徴である「髪の毛」と結び付けて「僕」に記憶されている。

> 「そう。夏にパーマをかけたのよ。ところがぞっとするようなひどい代物でね、これが。一度は真剣に死のうと思ったくらいよ。本当にひどかったのよ。ワカメが頭にか

[13]「総特集　村上春樹の世界『山羊さん郵便みたいに迷路化した世界の中で―小説の可能性―』」（『ユリイカ』1989、6、13～14 頁）

[14]のちに、緑は地図の解説書を書くアルバイトをしていることが明かされる。この点においても緑は、国立大学で「地理学」を専攻し、「国土地理院」で地図を作ることを夢見ていた「突撃隊」と重ねられる。

らみついた水死体みたいに見えるの。でも死ぬくらいならと思ってやけっぱちで坊主頭にしちゃったの。涼しいことは涼しいわよ、これ」（上・106 頁）

女性性の象徴であるフェミニンな髪形に、「ぞっとするようなひどい代物」、「水死体みたい」と拒絶反応を示す緑は、女性性を少しも感じさせない坊主頭に変身する。だが、坊主頭となった後、彼女は周囲の男たちから「強制収容所」という嘲笑の言葉を浴びせられることになる。この点に関して、山崎眞紀子の論考が示唆的である。山崎は、本作に見られるナチス・ドイツ的なものと緑とを関連づけ、「『突撃隊』＝ナチが去ってようやく強制収容所から解放された[15]」と意味付けている。確かに、「突撃隊」に象徴される独裁政治と緑との関わりにおいて、緑の解放を読み取る指摘は示唆に富む。このように考えるならば、緑が濃いサングラスをかける理由を「僕」に述べる次の言葉は興味深い。

「急に毛が短かくなるとものすごく無防備な気がするのよ。まるで裸で人ごみの中に放り出されちゃったみたいでね、全然落ちつかないの。だからサングラスをかけるわけ」（上・108 頁）

山崎の論に依拠すれば、「強制収容所から解放された」緑の「恥」の感覚と重ねられるであろう。「恥」の起動原理について纏めている菊池久一は、「恥ずかしさ」とは、罪意識だけではなく、「批判者（告発者）の「直接的視線」にさらされること」によって起動すると述べている[16]。「サングラスをかける」ということに示唆されているように、観衆の目に晒されることの恐れを緑は抱いているのであり、この「恥ずかしさ」の感覚は、本作における緑を纏うものである。

しかしながら、この「恥」の感覚は、「強制収容所から解放された」生き残りの「恥」にとどまるものではない。重要なのは、「僕」との親密な関わり合いのなかで、彼女が再び女性性を身に付けていくことにあると言える。のちに、緑は「女の子らしい髪型」にするために髪を伸ばし、「僕」に女性性をアピールする。「私だって女の子なのよ」という緑の性的アピールは、言うまでもなく「僕」を社会一般の男性ジェンダーの一人に貶めていることは自明であるのだが、その一方で、「僕」への愛情表現のために、男が肯定する視線に支えられた女性性と和解しようとするのだ。緑が最も忌避していた女性性との和解のプロセスにこそ、緑の本当の「恥ずかしさ」の感覚を汲み取るべきではないのか。それは、いったん解放された「強制収容所」へと自ら再び引き返す行為だからである。それでは、緑にとっての「強制収容所」とはどのようなものであったのだろうか。

---

[15]山崎眞紀子「直子の乾いた声 ： 村上春樹『ノルウェイの森』論、『めくらやなぎと眠る女』とともに」（『札幌大学総合論叢』札幌大学、2010、3、232 頁）
[16] 菊池久一『〈恥ずかしさ〉のゆくえ』（みすず書房、2011、24 頁）

緑は、大学入学時、「フォークの関係のクラブ」に入部する。このクラブで緑は、「インチキ」な社会における「インチキ」な規則で塗り固められた、男性中心社会の現実の壁に直面することになる。「フォークソングクラブ」の成員は、「インチキな奴ら」ばかりが揃う共同体であったのだ。唄を唄いたいという目的で入部を決断したクラブでは、男たちによるマルクス主義の言説に基づく、フォークソングと社会との関わりについての演説があり、理解不能な言葉をふりまわして混乱状態を招くだけの、社会変革が唱えられている空間であった。女子は一人 20 個ずつ夜食用おにぎりを持参することを強制されるような強力なジェンダー格差の政治集会に、緑は放り込まれていく。

さらに、当時、緑と付き合っていた彼もまた、短いスカートをはき、喫煙、飲酒を好む緑の行動を嫌悪し、緑が興味を抱く性的な質問に対して、「女はそんなのいちいち訊くもんじゃない」と突っぱねる。この彼もまた、女性を馬鹿扱いして取り合わない「フォークソングクラブ」の男性成員と同じ側の男である。緑が、「僕」と出会った当初、「僕」のいる男子寮に超ミニスカートをはいて一人乗り込んでいくことに象徴されているように、緑は異性への不信感と反発心を強固に持った女性なのである。

緑は「突撃隊」の退寮した 1969 年の 9 月の下旬に登場する。「ひどく髪の短かい女の子で、濃いサングラスをかけ、白いコットンのミニのワンピース」（上・104―105 頁）といった人目に付く彼女のファッション感覚は、上野千鶴子の以下のような述懐と合わせて理解されるべきだろう。

> 1970 年、学園紛争が敗北して時代が翳りだした冬、都内の路上で過激派の女子学生が逮捕された。そのとき彼女は、くるぶしまで届くマキシコートにひざ上の超ミニスカート、という流行の最先端を行くファッションで、トンボめがねをかけるという、当時の典型的なキメ方をしていた[17]。

1969 年の 9 月下旬、これから秋の時節を迎える頃に、「僕」は緑の印象を、「まるで春を迎えて世界にとびだしたばかりの小動物のよう」（上・107 頁）だったと回想している。この「僕」の〈季節はずれ〉な印象が意味しているのは、80 年代に上野千鶴子らによって「フェミニズム」と名付けられ、共有されるものであろう。1960 年代後半における緑の感受性は、フェミニンなもの、その「かわいさ」によって構築されていく女たちを、その時代精神とともに分析した大塚英志の論に依拠すれば、「早すぎたフェミニスト[18]」の登場と

[17]上野千鶴子『「私」探しゲーム―欲望私民社会論』筑摩書房、1987、134 頁

[18]大塚英志『「彼女たち」の連合赤軍　サブカルチャーと戦後民主主義』（角川書店、2001、16 頁）1970 年代初めに起きた連合赤軍の一員であった遠山美枝子が、「化粧」や「髪の毛」といった女性性を意識して活動を行っていることに対する批判を受けた「遠山批判」を、連合赤軍の人々の女性性否定の思想のなかにおける女性の自立の主張を問題とする永田洋子の回想から、大塚は、80 年代のフェミニストの感受性を先取りした「早すぎたフェミニスト」として永田の一面を読み取っている。

ひとまず言うことができるであろう。「革命」を夢見る男たちの一つの共同体という「大きな物語」に違和を覚え、緑はクラブを撤退する。政治的な場での自分が固持し続けなければならなかった強さと、違和に対する反発心は、短いスカートをはき、喫煙をし、酔っぱらう緑の主体的行動に表れていると考えられる。

しかしながら、本章では、女が主体となって世界を構築していこうとするフェミニズムの問題ではなく、女が主体から離脱することについてみていくことになるであろう。なぜなら、先述したように、緑が主体となっていくことから撤退し、弱さに転換していくようなポイントが、「僕」という異性との出会いにあるからである。ある種の独裁政治からの解放が意味するのは、女が自らを主語にして世界を作っていくことではなく、自らが何ものかによって再構築され、あたかも主体であるかのような書き換えがなされることにある。しかも、そのターニングポイントは、異性との親密性においてなのである。

短髪から長髪への変貌が緑にみられることに鑑みれば、「まるで裸で人ごみの中に放り出されちゃったみたい」（108 頁）と「無防備な」自己を匿うためにサングラスをかけるところにも彼女の弱さをみることができよう。ここでは、女性解放をうたい、自己のアイデンティティを構築して「僕」に発話していく緑が、親密な関係へと置き換えられた瞬間に、一種の女性解放をうたうようなロジックや強さが欠落していき、それが男によって構築されていくような女の主体の問題に移行してしまうことが問題なのである。

緑は女らしさの象徴である長い髪が、いかに男性ジェンダーに有利に働くかを知っている女であり、髪の長い女の子が「上品で心やさしくて女らしい」（107 頁）と思っている男性ジェンダーの固定観念が、極めて男性的な政治路線の問題としてあるかに気付いている女でもある。ラディカルな共同体から撤退していく瞬間、恋愛というレベルに彼女の主体が置き換えられた瞬間に、ある種の変遷が生じていくと考えられる。ここに一枚岩的な強さや強固さというものが揺らぎ、解体していくような瞬間が読み取れる。このことは、「革命なんて信じないわ。私は愛情しか信じないわ」（70 頁）という緑の発言にも裏付けられている。

社会とラディカルに関わり合おうとする男集団のなかで、女性解放を主張してきた緑と、そこから解放され、恋愛というレベルに向かうときに、異性愛体制というイデオロギーによるジェンダー規範を自ら引き受けようとする緑。この二項対立的な主体の在り方、その二つの主体との間に介在するのが、親密性なのである。だが、主体性を剥奪されることへの葛藤は、やはり否めない。「女の子はもう少し上品に煙草を消すもんだよ」と「僕」から「木樵女」だと窘められた緑が、「どうしてもシックになれないの。ときどき冗談でやるけど身につかないの」と言うように、女性性を受容しなければならない思う心と、忌避したいと願う心の葛藤が、彼女自身の未整理の感情として表れているのである。

２　「エウリピデス」の緑　――母親の排除

以上で述べてきたように、セクシュアリティ体制というイデオロギーによるジェンダー規範を自ら引き受ける緑の主体の在り方には、「僕」との恋愛感情によって引き起こされた親密性が関わっているのだが、それだけにとどまるものではない。親密性の糸を辿れば、緑とその家族間の親密性にまで足を踏み入れることになるだろう。

緑を取り巻く家族関係について、「僕」が緑とともに彼女の父親の入院先を訪れたときの一節に、その希薄さが表出している。それは父、姉、緑の三者間のディスコミュニケーションとして描き出されている。

> 「キウリ？」と緑がびっくりしたようなあきれた声を出した。「なんでまたキウリなんてものがここにあるのよ？　まったくお姉さん何を考えているのかしらね。想像もつかないわよ。ちゃんと買物はこれこれやっといてくれって電話で言ったのに。キウリ買ってくれなんて言わなかったわよ、私」
>
> 「キウイと聞きまちがえたんじゃないかな」と僕は言ってみた。緑はぱちんと指を鳴らした。「たしかに私、キウイって頼んだわよ。それよね。でも考えりゃわかるじゃない？　なんで病人が生のキウリをかじるのよ？　お父さん、キウリ食べたい？」
>
> 〈いらない〉と父親は言った。（下・74 頁）

「キウイ」を「キウリ」と聞き間違えた姉と緑のディスコミュニケーション。病気の父親に対する配慮に欠けた無神経さと、緑の言葉を正確に聞き取れない姉の無関心さの表れであろう。そして、「キウリ」を〈いらない〉と拒絶する父の三者間における拒否の連鎖が、二人の娘と父親との間で発生しているのである。ここに家族の希薄な関係と孤独が浮き彫りになっていることが読み取れるであろう。そもそも緑は、親の愛情を「『十分じゃない」と「全然足りない』の中間くらい」と評価しているように、「一度でいいから愛情をたっぷりと受けてみたかった」（159 頁）のである。「家事と名のつくものが大嫌い」（143 頁）だった母親の代わりに、家事を一手に請け負った結果、緑の思春期は、家族関係を繋ぎ止めるためにのみ時間を費やされる。だが、妻を亡くした悲しみゆえに二人の娘に放った父の言葉は、「俺はお母さんを亡くすよりはお前たち二人を死なせた方がずっとよかった」（149 頁）という妻への愛の深さであったのだ。この時、父親、母親は、男と女というセクシュアルなものとして立ち現れる。

家族のなかに持ち込まれる父から母に向けられる愛は、緑にとっては母親に対する嫉妬心を招くものでしかない。無意識下に追いやられた父親に対する愛情は、母親を排除する無意識の心の動きと連動し、夢となって表出する。

> 「ときどき夢に出てくるだけ。お母さんが出てきてね、暗闇の奥からじっと私を睨んで

こう非難するのよ、『お前、私が死んで嬉しいんだろう？』ってね。べつに嬉しかないわよ、お母さんが死んだことは。ただそれほど悲しくないっていうだけのことなの。正直なところ涙一滴出やしなかったわ。子供のとき飼ってた猫が死んだときは一晩泣いたのにね」（上・159 頁）

ここには、父をめぐる娘と母の葛藤の図式が示唆されている。父親の愛を独占したいと願う愛に貪欲な緑の抑制心が、「暗闇の奥からじっと私を睨んで」、「お前、私が死んで嬉しいんだろう？」と非難する母親を夢に登場させているのであろう。一般的に夢は、無意識のうちに抑圧された願望、欲望、本能が意識化したものとされている。父親の愛を十分に受けていた母親は、緑にとっては一人の女、一人の恋敵でしかない。彼女の前に立ちはだかるのは、母性を剥奪された女性のセクシュアリティそのものの姿である。一人の男をめぐる母と娘の女同士の闘争が、夢となって露呈するのだ。同時に、女性性なるものへの嫌悪を緑は抱いていると言えよう。

鈴木智之氏は、母の死に対する「悲しみ」の欠如が、緑の「人格的な欠落」に因るものなのではなく、家族との「根本的な距離」、あるいはその「無関与性」を示していると考察している[19]。確かに、緑と家族間の関係は、一見、希薄なものとして受け止められるであろう。だが、緑の父親に対する熱心な介護から、どこに「無関与性」を認めることができるのであろうか。むしろ家族＝父親と関わり合わなければならない縛りのような、使命のようなものさえ感じられるのである。緑にとっての家族をめぐる縛りとは一体何なのであろうか。先を急いで言うならば、緑が無意識的に抱く父親への性愛的な関係性が別の形で書き換えられ、緑の語りと「僕」の対話によって隠蔽されてしまうのである。それでは、緑の家族間にどのような形で性愛的な問題が表出しているのか。まずはその糸口となる緑の登場に注目してみよう。

> 「ところで君とどこで会ったんだっけな？　どうしても思いだせないんだけど」
> 「エウリピデス」と彼女は簡潔に言った。「エレクトラ。『いいえ、神様だって不幸なものの言うことには耳を貸そうとはなさらないのです』。さっき授業が終わったばかりでょ？」　（上・106 頁）

緑が「僕」と初めて対面した際に、ギリシア神話の女性「エレクトラ」の役を演じ、エレクトラ女王の台詞を述べていることは意味深い。この演劇は、「エレクトラ」の母親が情夫と謀って凱旋した父親を殺したため、弟と共に母親と情夫を倒し、父親の仇を討つというギリシャ悲劇である。女の子が無意識のうちに父親に情愛を抱き、母親へは憎しみと復讐を向けるギリシア悲劇の一つ『エレクトラ』になぞらえて、ユングは近親相姦的欲望を

[19] 鈴木智之「記憶・他者・身体―村上春樹『ノルウェイの森』と自己物語の困難―」（『社会志林』法政大学、2003、12、61～62 頁）

表す「エレクトラ・コンプレックス」という精神分析用語を提唱した。

悲劇のなかで形成されていった緑の人格は、まさにギリシア悲劇の「エレクトラ」と重ねられる。「不幸なもの」に対し「耳を貸さない」という不公平な神の仕打ちを嘆く「エレクトラ」の役柄は、救いのない絶望、「呪われた人生」を送る緑の生き方に重ねられている。

ここでは、家族という親密性における問題を、新たな「僕」との親密性のなかで解消しようとする緑について考察していく。故に、本作は〈非恋の物語〉と評価すべきなのかもしれない。しかしながら、本作から恋愛の要素を剥奪することは、難しいであろう。親密性の問題、家族の問題のみならず、家族の中に性愛的な親密性が割り込んでくるからである。つまり、母―娘―父という近親相姦の図式が、顕現してくるのである。

ここにおいて、武内佳代氏が「僕」の物語を「脱中心化」することで見出した、「直子の深層で起こる姉への近親姦的欲望の禁忌(タブー)化である可能性[20]」を解く議論を参照しながら更に読み解いてみよう。緑の深層に生起する母親の排除は、つねにセクシュアリティを伴うものであり、父への愛情は武内の言う「近親姦的欲望」が働いていると考えられる。ここにセクシュアリティの問題が絡んでくることは当然であるが、家族に持ち込まれるなかでは、先行研究にもあるような、家族間の「無関与性」という別の意味を創出してしまう。だが、緑の家族をめぐる物語は、本質的にセクシュアリティの問題を含み込んでいる。父の死後、その遺影の前で全裸になって股を広げ、「私という存在の半分はお父さんの精子でしょ？見せてあげたっていいじゃない。これがあなたの娘ですよって」（下・169 頁）と身体を曝け出す緑の行動は、彼女の主体が欲望や快楽に対して忠実であろうとする倫理を経めぐっていることによる衝動であると考えられる。フェミニズムの揺らぎや弱さ、性愛の問題はすべて、本作ではエロティシズムに墜ちてしまう。この点については、従来、村上の女性嫌悪的な描き方に批判が集められたことに繋がってくる問題と言えるかもしれないのだが、村上という主体性を括弧入りしたとき、セクシュアリティをめぐる脆さや欲望に抗さなければならない、フェミニズム的な問題系が抱えてしまった当時の限界値を示していると言えよう。

そしてまた、それへの対抗的な自己を示した作品として本作を捉えることもできる。女が男性中心社会に対抗すべきであったことを肯定しつつも、そのことでストップをかけてしまった恋愛の問題、言うなれば、大塚英志の議論[21]にみる女性的なものや「かわいさ」を追求する女たちを念頭においてもよいが、緑はテクストを構成していく中で、一つの可能性と不可能性を示す存在として機能しているのである。

親密性における性愛の不可能性ということが〈非恋の物語〉を導き出しているとするならば、キャッチコピーが示す消費戦略に匹敵するような「恋愛小説」という価値観を補強、再生産していくことになり、本作は消費文化のなかに絡めとられてしまうことになる。〈悲恋の物語〉、つまり恋に非ず、ではあっても、性愛の欲望に蠢く緑が本作のなかで渦巻いて

[20] 武内佳代『語り／騙りの力――村上春樹『ノルウェイの森』を奏でる女』(『日本近代文学』2010、11)
[21] 大塚、前掲、同前

いるのだ。

直子は死を与えられ、性愛や欲望に紛れない決定された死が与えられている。その一方で、男性中心社会のなかでリブやフェミニズムに没頭し拳をあげていた緑が、異性関係のなかで欲望に埋没し、嫌悪さえしていた女性性と和解する。いわば、この変貌は彼女の敗北であり、彼女の〈みっともなさ〉なのだと捉えることができるであろう。そのことは彼女自身の弱さにも繋がっていく。母を排除し父と繋がろうという性欲の在り方は、まさに国家に管理されていくようなセクシュアリティの在り方とは逸脱してしまう、性の脆さに繋がっていくのである。「恥」を持ちながら生き伸びていくという意味では、緑の物語はサバイバルな物語と言えようが、しかし、常に社会的に強要される〈非恋〉という形をとらなければならない、社会的に承認されえない「恋愛」という名の関係性を生き延びていかなければならない困難が、彼女には付き纏うのである。

村上作品において、暫し批判される女性嫌悪的なものや、男同士のホモソーシャルなものに対する応答として、解決しえないもの、逸脱したものの強度を具現化していくときに、「恋愛」というキーワードが出てくる。複数の欲望をめぐる社会的な関係性、人間同士の関係性が、緑の中に層をなして書き込まれているのだ。恋を生きられなかった〈生き残り〉として、緑は生き延びなければならない運命のもとで、本作に投入されている。

３　疑似的な親・子関係の構図を読む――もう一つの三角関係

本作は幾つかの三角関係の集合によって物語られている。村上は、三角関係について、「僕」―直子―キズキ、「僕」―直子―レイコ、「僕」―ハツミ―永沢の三例だと述べている[22]。これら三角関係においては、ヘテロな関係、ホモソーシャルな関係が錯綜するなかで議論されてきた。これまで論じてきたように、緑の母を排除し父と結ばれることを願う、家族間の潜在的なセクシュアリティの在りかを辿るとするならば、ここに「僕」の存在がどのように関わり合っているのかを考察すべきである。よって緑とその父親の親密な関係性に「僕」を介入した三角関係を議論に組み入れなければなるまい。

病室のベッドで横たわる衰弱した緑の父親と、「僕」との二人だけの親密なやりとりは、緑の嫉妬心を煽ることになる。緑は、食事を拒絶していた父親が、「僕」が口に運んだキウリを食べたことに驚愕する。「人をほっとさせる能力」（96 頁）が「僕」にあるのではないかと冷やかすような言葉を投げかけ、「お父さんのことどう思った？」、「おとなしかった？」（96 頁）と矢継ぎ早な質問で「僕」を追い込んでいく緑の反応には、「僕」への嫉妬の感情が込められていると言えよう。これに対し、「僕」の弁明のようにも聞こえる応答に対して緑は、一週間前に「ちょっと頭がおかしくなっててね、暴れたの。私にコップを投げつけてね、馬鹿野郎、お前なんか死んじまえって言ったの」（同前）と豹変した父の様態を語り、

[22]「村上春樹大インタビュー『ノルウェイの森』の秘密」（『文藝春秋』1989、4、171 頁）

さらに「僕」を窮地に立たせるのだ。

父の介護をする緑と介護される父親、それを眺める「僕」というルールが緑のなかにはあったはずである。だが、「僕」が緑の代理となって父にキウリを食べさせたことで、そのルールに亀裂が生じている。補足していうならば、キズキが「僕」の前では良い面だけを見せ、直子の前では「少し力を抜く」ことに対する直子の無意識の苛立ちと重ねられるであろう。つまり、「僕」とキズキとのホモソーシャルな関係性に介入出来ない直子の嫉妬と、緑が父親をめぐって「僕」に嫉妬を抱くことは相似形をなしていると言えるのだ。

> 「切符・緑・頼む・上野駅」と僕はまとめてみた。でも意味はさっぱり分からなかった。たぶん意識が混濁しているのだろうと僕は思ったが、目つきがさっきに比べていやにしっかりしていた。彼は点滴の針がささっていない方の手を上げて僕の方にのばした。そうするにはかなりの力が必要であるらしく、手は空中でぴくぴくと震えていた。僕は立ちあがってそのくしゃくしゃとした手を握った。彼は弱々しく僕の手を握りかえし、〈タノム〉とくりかえした。（下・94 頁）

緑の父の意識が混濁し、「空中でぴくぴくと震え」た手を握る「僕」と、その手を弱々しく握りかえすある種の絆。衰弱しきった身体で「僕」に伝えた「切符・緑・頼む・上野駅」の言葉は、「僕」にとっては難解な暗号でしかない。緑の父親の死後も「僕」は繰り返し緑の父親を思い出す。父親が齧るキウリの「ポリポリ」という音、「切符・緑・頼む・上野駅」という不可解な言葉も、「小さな奇妙な思い出」（104 頁）として「僕」のみに残される。一方、「切符・緑・頼む・上野駅」と羅列された記号を、緑は「娘を頼む」という意味であると解釈する。父が残す暗号と化した記号は、意味ある言葉へ変換され、緑によって物語化されるのだ。それは、緑の「僕」に対する愛の告白、あるいは愛の確認であったかもしれないのだが、しかし、ここでは父のなかに自分への僅かな愛があることを願う緑の僅かな望みであったと言えるだろう。緑の父親に対する感情は、「僕」に向けられる。

緑の父親の死後、「僕」は二度目となる緑の自宅を訪問する。「僕」が通された部屋は、「性的に高揚する環境とはとてもいえない」（171 頁）、「仏壇のある部屋」（同前）であった。「短くカットされた髪」（同前）の緑に「僕」は寄り添って眠るのだが、そこに「僕」と緑の性的関係は生じない。ここでの二人の感情の遣り取りや行動様式は、親子関係を彷彿とさせるものである。このことは、父親の遺品である「いくぶん小さく」、「少しだけ使った新品同様のパジャマ」（171 頁）を「僕」が借用し、「仏壇のある部屋」で緑に添い寝する設定が示唆するところである。

ここで思い起こすのは、本作の最終章で、阿美寮を出たレイコが、死んだ直子の服を着て「僕」と性的関係を持つ構図であり、これと相似形をなすのは、性的関係には至らないが、死んだ緑の父親のパジャマを着た「僕」と緑の関係性の構図である。緑の父親に対す

る性的欲望の表れとして、しかし、緑の父親のパジャマが「僕」の性的欲求を抑制しているように、緑の欲望は、「僕」＝父の疑似近親姦的関係として結ばれるにすぎない。緑との肉体関係は当然ながら成立しないのだ。だが、この時の「僕」と緑の会話は、父−娘の間に交わされる〈甘えと応答〉の構図になぞらえることが出来る。緑が抑圧してきた父親への甘えが、「僕」を前にして一気に噴出している。

緑は、親が付けた名前に対して、「僕」に不満を訴えていたはずなのだが、添い寝をする「僕」に「ミドリ」と呼ぶよう要求する。名を恨み、悪態をつくことで父への憤懣を解消してきたことを考慮するならば、父への愛情＝近親姦を隠蔽する裏返しの感情があったにせよ、「僕」に「ミドリ」と呼ばせることは、亡き父との和解を意味すると言っても良いだろう。さらに、緑と「僕」の〈甘えと応答〉は、幼児の好奇心から発せられる「あれは何？」、「どうして？」という好奇心に溢れた緑の質問に対し、「僕」が困ったように応答するやり取りとして続けられる。深まる二人の関係には、「僕」の中に理想的な父親像を求める、緑の甘えが表れているのである。緑の生活の基盤となっていたのは、父親の看病であり、緑の心の中心を占めているのは、父親の存在なのだ。

以上のように分析してみると、「僕」との恋愛関係における緑の行動は、父親との間に交わされた思い出の再演なのである。緑が幼少の頃にデパートに連れて行ってもらった「日本橋の高島屋の食堂」に「僕」を連れて行くのは、「特別なことをしているような気持になる」、「子供のときの記憶」を辿るためであり、「デパートに来て食堂でごはん食べたんだもの、次は屋上に決まってるでしょう」（228 頁）と当然の如く「僕」を屋上へ導いていく緑は、完全に無邪気な幼児に返っている。「僕」と緑の関係性の深まりは、〈恋愛ごっこ〉という虚構の中に埋没してしまっているのである。

４　結論

この章では、まず、いわば独裁政治のような男性中心社会のなかに置かれていた緑の女性解放をうたうフェミニズム的思考を考察した。彼女は、「僕」に発話していくことにより、自己のアイデンティティを強化していたと言えよう。しかしながら、緑の一種の女性解放をうたうロジックや強さは、「僕」との親密性のなかに置かれた瞬間に欠落する。緑は、女性性と和解することになるのだ。女が主体から離脱していく、その弱さと傷つきやすさの問題をここでは考察した。

このように、「僕」との親密な関係性によって緑の主体性が変えられたときに見えてくるのは、緑の家族間におけるセクシュアリティの問題であった。緑にとって父と母は、もはや男と女というセクシュアルな存在でしかない。緑は、疑似的な父との結びつきを欲望する自己を曝け出しているのだ。それは、「僕」との親密な関係性のなかで立ち上がる。つまり、父親との間に残された未解決の問題を、緑は「僕」との間において解決しようと

試みているのである。このように、家族関係の中に折りたたまれた性的な欲望を、別の親密性という代替の中で満たそうとすること。この主体的に思える緑の立ち位置が、辛くもその反対に男性のセクシュアリティに依存する結果になってしまう。このような女性の脆弱さが引き出される村上文学において、親密性は女性の主体を奪い去るひとつの装置として、その暴力性だけが残り続けていると言えるであろう。

このような、男性中心主義的な親密性という解釈を生み出し得る村上文学において、逆に女性が主体化する契機を描いた作品も存在する。そのことを次章では検討したい。

第２章　女はいかにして男を支配したか
――「飛行機――あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」論

0　はじめに

村上春樹の作品においては、例外はあるものの、デビュー作『風の歌を聴け』から、過去を回想する文体をもつ「僕」の一人称の語りによって構成されることを支配的な特徴として指摘することができる。先行研究では、「僕」が彼女たちの語りを聞く者としての役を担い、その受動的性格ゆえに優れた「カウンセラー」になり得ていると評価されてもいる。彼女たちの語りに着目すると、母についての言及が極めて多いことに気が付く。そして、語られる母が、みな、負のイメージを背負わされていることは、村上作品の特徴と言えよう[1]。語る者／聞く者の関係性は、例えば、男性中心社会において権力と暴力を行使する父が死を迎える間際に、他者へと自身の過去を語る図式にもみられる[2]。村上は、父においては最後に懺悔する儀式の機会を与え、免罪するのである。だが、母の場合は、例外はあるものの積極的に自らが語り、行為する存在として描かれることは少ない。例えば、すでに亡くなっているという設定が与えられるという描かれ方はもちろんだが、さらに注目すべきは、その生死に関わりなく、娘によって語られることにおいてのみ、物語に位置づけられてしまう点である。

短編「飛行機―あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか[3]」（以降「飛行機」と略す）は、この母と娘の関係をめぐる問題が、複雑に描きこまれた作品だと私は考える。目立った作品ではないものの、すでに先行研究があり、そこでは主婦の抑圧構造を描いた「眠り」（同・所収）と同系統の作品として扱われ「専業主婦の抑圧の構造」を描いた作品と解釈されることが多い[4]。つまり、作品が作成された時代のコンテクストとの関係を結果的に問う傾向にある。こうした解釈は、興味深い成果であるものの、一方で、現代の主婦をめぐる実体論的なパースペクティブから本作品の批評性を規定する議論であり、同時代的コンテクストに収斂されないジェ

---

[1] 例えば、『スプートニクの恋人』（講談社、1999）のすみれは、亡き母が付けた名前に嫌悪を抱いている。また、「タイランド」（『神の子どもたちはみな踊る』所収　新潮社、2000）では、主人公のさつきが「誰にも打ち明けられなかった秘密」を持っており、その内実が、母との間に生じた何らかの問題であることが示唆されている。さらに、「品川猿」（『東京奇譚集』所収　新潮社、2005）では、主人公である安藤みずきが、母は自分のことを愛していなかったという事実を認識するまでの過程が描かれる。

[2]『１Ｑ８４』（新潮社、2009）における宗教団体のリーダーは、性暴力によって少女を犯し続ける悪人の位置に置かれるべきキャラクターであるが、何者かの呪縛によって残虐行為を繰り返せざるを得ない運命であることを殺害される前に青豆に打ち明けている。また、『海辺のカフカ』（新潮社、2002）における猫殺しのジョニー・ウォーカーも、他人の殺意を煽り、自分を殺してくれることを懇願する男であり、死ぬ間際に悪にとらわれた自己の運命を語り出す。

[3]村上春樹『ＴＶピープル』（所収、文藝春秋、1990）本論の引用は、これに基づく。

[4]太田鈴子は、結婚生活に不安定な心を抱えている「専業主婦の物語」と概略し、（太田鈴子「妻・母を演じる専業主婦――村上春樹『ＴＶピープル』の女性たち――」『學苑』昭和女子大学、2004、53～61 頁）酒井英行もまた「飛行機」に描かれているのは「女性の抑圧の構造」であると捉えている（『ノルウェイの森』の村上春樹』沖積舎、2004、158 頁）。

ンダーや母娘関係に関わる本作の特質を十分に検討してきたとは言い難い[5]。

本章では、村上研究において論じられることの少ない、母と娘の関係性に焦点をあて、語る娘と語られる母の問題を検討する。その過程において、先行研究において娘と対関係として分析されてきた「僕」にも焦点を当てるだろう。結論めいて言えば、「僕」には母娘の関係がある形で決定的に作用し、その結果「僕」を通じて本作品におけるジェンダーの問題は一気に浮上する。この母娘と「僕」という三者が取り結ぶ関係性の分析から「飛行機」に新たな読みをもたらしたい。

1　「ひとりごと」をめぐる物語――夫婦／家族関係と母娘関係

まずは、「飛行機」のストーリーとその内容について整理しよう。「飛行機」のストーリーの要点は、「ねえ、あなた昔からひとりごと言う癖があったの？」という「彼女」の質問に始まり、「そう、その頃、僕はまるで詩を読むようにひとりごとを言っていたのだ」という「彼」の自己確認で終結する点にある。そして、このストーリーは、例えば、「いったいどんな話をしていたのか、彼にはもう思い出せない」とあるように、現在の「彼」が過去にあった体験を語る言説によって構成される。「彼女」は、「海外旅行を専門にする旅行会社」に勤務する夫と、幼稚園へ通う娘を持つ主婦である。夫は、仕事上、月の半分近くは家を留守にし、「彼女」は、家族のいない昼間に不倫相手である「彼」を家に招き入れ、「彼」との間に肉体関係を持っている。ある時、「彼」は「彼女」に昔から「ひとりごと」を言う癖があったのかと質問される。その時点では、「彼」は自分が「ひとりごと」を言っていることに疑問を感じているのだが、このエピソードを語り終えた現在の「彼」が、その頃「ひとりごと」を言っていたと自己認識するというのが「飛行機」の物語の帰結である。

このように概括すれば、「彼女」と「彼」が物語の中心に位置づけられていることは明確である。しかしながら、その一方で、その後景にある「彼女」とその夫の関係性もまた、見逃すことはできない。なぜなら、それは、すでに述べたとおり、先行研究でも議論されてきた家庭内／夫婦間の問題に関わっているからであり、また同時に彼女の不安定な精神状態に影響を及ぼしていると考えられるからだ。「彼女」は、「夫は優しくていい人」で「子供のこともとても愛している」と家庭に問題がないことを主張しながらも、「たぶん私は幸せなんだと思う」（傍点引用者）と曖昧に自己言及する。幸せであるという確信が掴めないことを物語ってしまっていることは明らかであろう。「彼女」自身の声なき声が、夫婦関係の亀裂の深淵を垣間見せており、不穏な気配を漂わせている。女性の個としての自立の足枷となる家庭からの離陸の願望。本作の題名にある「飛行機」は、家庭という「小さな部屋」から自由に飛び立つことを夢見る主婦の欲望を体現したものとして考えるのが妥当であろう。だから、「彼女」の「ひとりごと」の中に「飛行

[5]平野葵「母娘関係の檻の中で―村上春樹「飛行機―あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」論（平野葵『層　映像と表現』北海道大学大学院　映像、表象文化講座編、ゆまに書房、2011、3、95～109 頁）は、母娘関係を問題にするという点において本稿のテーマに最も近い論考である。

機」が出てくるのは偶然ではないのだ。「飛行機」は、「海外旅行を専門にする旅行会社」に勤務する夫の存在様態に関わるものであり、夫婦関係の距離を示唆している物語であろう。

表面的には完璧で理想的に見える家庭、不自由のない安全な居場所としての家庭の中で「彼女」は一日を過ごしていると言えるのだが、その内実は行き場のない生活であることは、彼女の家庭からの離陸願望以外からも看取される。オペラ好きの夫の「作曲家別に整理」されたレコード・コレクションや、「よく統御された甲殻動物」のように「重々しく身をかがめて命令を待っている」外国製の大きな真空管アンプが、「世界観の象徴」のようであると捉える「彼」の眼差しは、この家庭が夫の秩序によって支配され、稼ぎ手としての威厳によって縛られていることを物語っている。オペラを「嫌いじゃないわよ」、「でも長すぎる」とアンビバレントな価値づけにおいて捉える「彼女」と、これまでオペラに全く縁のなかった「彼」の眼差しから描かれる部屋の様子が浮かび上がらせるのは、この家が、確固たる家父長としての夫の無言の抑圧によって支配された空間であり、夫の威圧感と安定感がこの家を取り巻いているという点である。このような「飛行機」の内容が生成される前提には、先行研究が述べてきたように家庭内の無償労働をする専業主婦、社会で賃金労働をするサラリーマンというジェンダー秩序があるだろう。この前提も踏まえるならば、「飛行機」は、「彼女」の結婚生活に対する不安定な心が看取されるように書かれた、いわばフェミニズム的な問題を含みこんだ作品と考えることもできるのである。

だが、「飛行機」は夫を通して明らかになる家庭／夫婦に根差したジェンダー秩序の問題以外にも、別様の問題を提示している。端的に言えば、それは母をめぐる問題である。

> 「でもお母さんになおされたの。みっともないからって。それでひとりごとを言うたびにきつく叱られたの。押しいれに入れられるとかね。押しいれってとても怖かった。暗くて、黴臭い匂いがして。叩かれたこともあった。物差しで膝を叩くの。それで、そのうちにひとりごとというものを言わなくなってしまったの。まったく言わなくなってしまったの。いつの間にか、言おうと思っても言えなくなってしまったのよ」（57 頁）

> 「今でも何かふと言葉が出そうになっても、反射的にそれを飲み込んでしまうの。子供の頃に叱られたせいで。でもわからないわ。ひとりごとを言うことのいったいどこがいけないのかしら？　言葉が自然に出てくるというだけのことでしょう。今お母さんが生きていたら訊いてみたいくらい。どこがいけないのかって」（58 頁）

このような彼女の自己言及から読み起こされるのは、夫の庇護下に置かれている妻という現在の彼女の主体と、かつて母の庇護下にあった娘だったという過去の主体とが一つに重ね合わされ、所謂弱者としての「彼女」の主体が語られているという点である。このことを別の角度から説明すれば、先に述べた「彼」の眼差しから描き出された、夫の「立派なステレオ装置」は、家庭に

おける夫の権威の象徴であり、「彼女」を支配する威圧感を提示する表現であった。故に、それは「彼女」によって語り出される母の威圧感と同質の抑圧として折り重ねられることになる。芹沢俊介は、子どもが母に依存せざるをえない状態にある時期の母親は、子どもに対して無償的かつ絶対権力者であると述べている[6]。芹沢に依拠すれば、母親の庇護下で暴力的に「ひとりごと」を禁圧されていた「彼女」は、母親から受けた未解決の心の傷を負っているのであり、「飛行機」は、「彼女」の中に今もなお蔓延っている母娘関係の問題を読み取るべき作品だと解釈できる。

そして、「彼女」が抱える問題の根本が、物語の核心である「ひとりごと」であることは先の引用のとおり明確である。しかしながら、意外なことに、「彼女」自身の過去をめぐる自己言及は、「ひとりごと」を強制的に禁じていた母へと収斂されるにもかかわらず、母からの禁圧についての言及は、ごく僅かなのである。この語られる内容の量と質とのアンバランスさ故に、娘と母の関係性は更に読み説かれるべき余地を残しているであろう。加えて、この抑圧は、母娘間の葛藤と軋轢として、未解決のまま「彼女」の中に強くとり残されていると言える。なぜなら、この抑圧は「彼女」によって解決された問題として語られることはない。したがって、「彼女」にとっての母娘関係のアポリアは存していると言える。

このことを更に考えるために、平野葵の議論を参照したい。平野は「飛行機」を「男性を疎外して形成した関係性の物語」と位置づける。平野は、「飛行機」が、男性寄りの視点であることで男性ジェンダーが「彼女」の深層にまで到達しえないという閉鎖性を鋭く切り取った作品であると問題の所在を明らかにしている[7]。平野の慧眼は、女性の抑圧構造を読み取る従来の解釈を覆す視点を持ち込んだ点のみならず、本作の問題を女性の関係性の強度と見做した点にある。これを踏まえて私なりに敷衍すれば、「飛行機」の物語を駆動させるのは、そこに折り込まれた女たちの物語――母娘関係であると述べることが出来る。

２「ひとりごと」と疑似的母娘関係の構図――母娘関係から異性関係へ

本作の副題「彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」（傍点引用者）は、「彼」が「いかにして」「ひとりごと」を言ったのかというプロセスを描いた作品であるということが明示されている。タイトルがその作品の内容を象徴的に反映すると常識的な判断に基づけば、主人公である「彼」が「ひとりごと」を言っていることを認識するまでの時間、それが本作の内容となるはずである。しかしながら、先に述べたとおり本作において重要であるのは女たちの物語、つまり母子関係である。そうであるならば、本作は「彼」のために言葉が費やされた物語とは言い難い。事実、「飛行機」には、「ひとりごと」について質問をするに至るまでの「彼女」の躊躇いが、詳細に語られており、それに対し「ひとりごと」に関して、「彼」自身の葛藤や躊躇い

[6]芹沢俊介『母という暴力』春秋社、2005、40～41 頁
[7] 平野、前掲。「飛行機」が母娘関係の物語であると解釈するならば、なぜ「彼女」に視点を置かないのかという疑問が生じることになるが、この問いに平野は答えを出しており、本論考においても、この解釈を採用したい。

に関する記述は少ない。つまり、副題が意味するところと、それに関わる物語内容との間に齟齬があると言えるのである。

物語において強調される「彼女」と「ひとりごと」の関係は、「彼女」の「彼」に対する「ひとりごと」をめぐる質問、つまり「ひとりごと」が物語に浮上するきっかけにおいても、その重要さが提示されるように描かれている。「彼女」の声の調子に「少しかすれたような固い響き」を感じ、「彼女」の言葉は「舌の上で何度も何度もためらいがちに転がされていた」と捉えている「彼」の言葉を信じるならば、「彼女」の言葉は重々しく、極めて重要なものであったはずである。それは、決して思いつきや、反射的に繰りだされた言葉ではなかったと理解できる。

だが、芹沢の言う母親の絶対権力がいかに「彼女」を支配していたのか、その重要性を「彼女」の発話から読み取るのに、当時の「彼」では未熟であったのだ。20 歳になったばかりの「彼」と、7 つ年上の「彼女」の年齢差、そのことで、「彼」にとっての「彼女」が「月の裏側みたい」な存在でしかなかったことが、母娘関係の問題を不問のままに放置する、その要因でもあるかのように語られる。しかし、「彼」が「彼女」の内面や心理の奥底を読みとり得ないことが、逆に「彼女」の支えとなっているとも考えられる。なぜならば、自らが被った抑圧――つまり知識・力を持つ母による無知・無力の娘への抑圧を、「彼女」は模倣し「彼」に対して行なっているからである。本作における年齢差によって生じるとされる「彼」の「彼女」の内面や心理を読み解くことの不可能性は、まさにこの母娘関係の非対称性に類似している。セックスの場面において象徴的であったように、このこと故に「彼」は「彼女」をコントロールすることができず、常に「彼女」に従わざるを得ない。したがって、かつて「彼女」が直面した母娘関係における支配／被支配の構造が、今現在の「彼女」によって、今度は異性愛関係の中で再現されていると言い切ることが出来る。世代連鎖する権力関係の図式そのものが「飛行機」の作品構造となっていると言っても過言ではない。不倫という異性愛体制に基づく関係性は、その裏側において確実に母娘関係へとずれ込んでいるのである。だからこそ、「彼女」が「ひとりごと」について「彼」に発問する時、「彼女」は母の立場で「彼」と対面し、「ひとりごと」を問いただしていると解釈されることになる。

> 彼女は下唇を軽く噛み、それからちょっとだけ微笑んだ。「でも言ったのよ、そう」彼はためいきをついた。「変だな、飛行機のことなんて一度も考えたことないのに。そんな記憶が全然ない。どうして急に飛行機のことなんて出てくるんだろうな」
>
> 「でもさっきあなたはお風呂でちゃんとそう言っていたのよ。だからあなたが飛行機のことを考えていなかったとしても、あなたの心はどこか遠い森の奥の方で飛行機のことを考えていたのよ」（62 頁）

「彼女」の母がそうであったように、引用のとおり「彼女」は「彼」に対して半ば強制的に「ひとりごと」を言っていたと言葉を押し付ける。有無を言わせぬ権力をもつ「彼女」に対し、「彼」

は不信を抱きながらも「別に信じてないわけじゃないよ」と「居心地悪そうな声」で返答するしかない。まさに「彼」は、「そんな記憶が全然ない」と自分の無意識に向き合わされているだけではなく、「彼女」によって「彼」の意識や記憶は白紙の状態へと書きかえられているに等しい。そして、同時に「彼女」によって彼の白紙の状態である意識や記憶は書き換えが行われているのである。つまり、「彼」は「彼女」の言葉に従い、自らの意識に彼女の言葉を書き込み、「ひとりごと」を言う主体になっているのである。つまり、「彼」は「彼女」の言葉によって主体化されるのである。故に、ここでは、親子（母子）関係における教育的な場面と同じ力学が発生しているのである。「彼女」の声は、「ひとりごと」を否定していた母の声と同じく、「彼」を支配していくのである。故に、副題「彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」の問いの答えを、次のように呈することもできるだろう。〈「彼女」によって「彼」は詩を読むようにひとりごとを言うようになったのだ〉と。

ここでは、従来問題視されて来た男性ジェンダーによる抑圧構造が転倒し、女性による男性の支配という構図が成立している。この意味において、実に批評的な力を内包していると言える。だが、それだけではない。ここで更に理解しておかなければならないのは、その批評性の基盤を作っているのが、異性愛関係を母娘関係によって再構成していくという力学である。「飛行機」における「彼女」と「彼」との関係とは、本質的に疑似的母娘関係であるといえるのだ。したがって、脅迫的に反復されるモチーフ＝「ひとりごと」は、一つの装置として「彼女」によって「彼」との間に導入され、かつての母娘関係が「彼」との間で再現されるのである。自らに振るわれた抑圧＝虐待（アビューズ）を反復する母のように。

３　「ひとりごと」と「彼女」の主体獲得
――「母と娘のプロット」から抑圧構造の再帰へ

ところで、『ＴＶピープル』所収の短篇全体についての論考では、井上義夫が「意識の奥底から湧き出して徘徊を恣まにする亡霊のやうな憎悪と悪意である」と述べ[8]、松岡和子も『ＴＶピープル』を怪談集として捉え、日常を描いていながら非日常的な恐怖を描いた作品群としている。『ＴＶピープル』を怪談集と見なす松岡は「謎や不安がひとつひとつの物語の底に沈んでいて、それがまた怖さを増幅させる[9]」とし、「彼」が「ひとりごと」を言っていたのか否かについて疑問を投げかけている。「ひとりごと」を言っていたのか否か、その真相は定かではないと言うほかないのである。

> 複雑なシステムの一部が引きのばされておそろしく単純になってしまったような奇妙な欠落感が彼を襲った。このままもう俺はどこにも行けないのかもし

[8]井上義夫『村上春樹と日本の「記憶」』（新潮社、1999、172 頁）
[9]松岡和子「村上春樹著『ＴＶピープル』――恐怖の中に点在する鮮やかな色――」（『文学界』1990、4　306～309 頁）

れないと彼は思った。そう思うと、たまらなく怖かった。自分という存在がそのまま溶けてなくなってしまいそうな気がした。そう、彼は、まだできたての泥のように若く、詩でも読むみたいに、ひとりごとを言っていたのだ。（68 頁）

この引用からは、家庭の中で一日を過ごす「彼女」の行き場のないルーティンの縛りが、「圧倒的な混迷の中を彷徨っている」「彼」の意識の漏洩となっている。つまり、「自分なりの価値観を携えて生きているように思っていた」「彼」の主体が揺らぎにつながる。「どこにも行けない」、「自分という存在がそのまま溶けてなくなってしまいそうな気」がするという「彼」の焦燥感は、家庭内における「彼女」の恐怖心にも似ていると言えようが、「そう、彼は、まだできたての泥のように若く、詩でも読むみたいに、ひとりごとを言っていたのだ」という言表行為の主体の在り様は、かつて母親によって禁圧されるしかなかった頃、加えて、謂わばトラウマに強く支配され続けている「彼女」のアイデンティティの揺らぎと折り重なる。「彼女」もまた、「まだできたての泥のように若」い頃、「ひとりごと」を言っていたのである。だからこそ、「ひとりごと」についての質問が、「彼女の舌の上で何度も何度もためらいがちに転がされていた」のは、幼少時の自己と再び接触を図ろうとすることで生じる悲痛の念を回避しようとするための「彼女」の躊躇いであると考えられる。

このように分析すれば、副題「彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」の「彼」と「彼女」は互換可能であり、この副題は「彼女はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」と置き換えて読むこともできる。前節で検討した通り、「彼」の「ひとりごと」は、「彼女」によって構築されたものであるが故に、この問いの中心に据えられるのは「彼女」しかいない。だからこそ、「彼女」自身の言葉として「ひとりごと」が生成されていくプロセスが、「飛行機」の深層的ストーリーだと考えるのは極穏当な帰結なのである。

既に「彼女」と「彼」の関係については、母娘の抑圧構造をつうじたジェンダーの権力構造と主体化のプロセスの問題として分析を加えたが、「彼女」自身の言葉として「ひとりごと」が形成されるのであれば、別の角度からの分析も必要となってくる。それは、今や古典的な理論枠組となったマリアンヌ・ハーシュが述べる「母と娘のプロット」である。ハーシュは、「母親の自己表現は、彼女の客体としての状況によって支配されているが、母親が真に自分の声を与えられた時、彼女の発言は、彼女を客体から主体へと変容させる」と述べている[10]。この指摘は、これまで本稿で述べてきた母 - 娘の抑圧 - 被抑圧構造から逸脱していく主体化の議論を掬う視座を持っている点で、「飛行機」の分析において示唆に富んでいる。

彼は笑う。どうしてまた飛行機のひとりごとなんて言うんだろう。

彼女も笑う。そして右手の人さし指と左手の人さし指を使って、空中に浮かんだ架空の物体の長さを測った。それが彼女の癖だった。ときどき彼も同じようなしぐさをすることがある。彼女の癖がうつってしまったのだ。（59 頁、傍

[10] マリアンヌ・ハーシュ『母と娘の物語』（寺沢みづほ訳、紀伊國屋書店、1992、33 頁）

線部引用者以下同）

「彼」は、自分が時折してしまう「彼女」と同様のしぐさを、「彼女の癖がうつってしまった」と認識しているように、「彼」の主体性は徐々に「彼女」によって揺らいでいる。酒井英行は、この引用箇所から「彼」と「彼女」を分身関係（鏡像関係）にあるとしたうえで、「飛行機」についての「ひとりごと」は、「彼女」自身の言葉であると論じている。[11]このことに鑑みれば、「ひとりごと」は、「彼女」の中だけで完結する内面の対話ということである。「彼女」が「ひとりごと」を解読する行為は、すなわち、かつて「ひとりごと」を言っていた自分自身を解釈し、分析することを意味するのである。このことで「彼女」はハーシュの言うように「彼」を通じて自らを主体化するのである。そして、同時に、「飛行機」についての「ひとりごと」＝「詩」を創造し、心の内奥を明かすプロセスこそが、「彼女」が主体となって発される抑圧の言葉を紡ぎ出してしまうのである。端的に言い換えれば、「彼女」は他者＝「彼」を抑圧する言葉と、自らを主体化する言葉という 2 種類の性質を同時に持ち得る発話を行なっていたわけである。

娘が語るという問題について、更に考察を深めるために、別のハーシュの指摘を参照しよう。ハーシュは「娘が語り母は沈黙する」「母親抑圧」の母娘関係のモデルも指摘するのであるが、実は、このモデルは「飛行機」にも当てはまるように考えられる。なぜなら、言うまでもなく「彼女」の母は死に物語には不在であり、語るのは娘＝「彼女」だけである。その意味で「母親抑圧」モデルが本小説には描かれていると言えそうである。しかしながら、翻ってみるに、そもそも「彼女」は「彼女」の母によって抑圧されていた。故に、「母親抑圧」の関係を表層で装いながら、実は、不在であるはずの母が「彼女」との発話を支配していると言わねばなるまい。ここから理解されるのは、「飛行機」が、ハーシュの理論モデル「母と娘のプロット」に合致する「彼女」＝母の主体化（「彼女」と「彼」の関係）を描くものの、実はその主体化の発話の基盤が「彼女」の母による「彼女」への抑圧の言葉を反復しているに等しい（「彼女」と「彼女」の母の関係）という、実に二律背反的で複雑な母娘関係と「彼女」の主体化のプロセスを描いているということだ。つまり、「彼女」は自ら主体化しつつ、同時にその主体を我が母により構築させられているのである。ここにおいても、母による抑圧構造はつねに再帰してくるのである。

更に、「彼女」が自らを主体化するということについて、ここではもう一つ別の観点から補足的に議論を急いで継ぎ足しておきたい。それは、男性が女たちの告白を聞くという形象についてである。「飛行機」において「彼」が「彼女」の告白を聞くという構図が描かれているが、これは、村上春樹作品――例えば、「レーダー・ホーゼン」や『ノルウェイの森』においてしばしば反復されるモチーフである。趙柱喜は「告白する彼女たち―『ノルウェイの森』の中で」[12]のなかで、彼女たちが「僕」に語ることをミシェル・フーコーの「告白」の機能にあてはめ、「告白」が村上作品を構成する重要なモチーフであると指摘しており、参考になる。「飛行機」の先行論

[11]酒井英行『『ノルウェイの森』の村上春樹』（沖積舎、2004、21～24 頁）

[12]趙柱喜「告白する彼女たち―『ノルウェイの森』の中で」（『村上春樹と小説の現在』和泉書院、2011、161～170 頁）

では、「僕」の役割は、癒し・赦し・カウンセラーと言われてきたが、この流れの中で、趙論文はフーコーの理論を参照して、「告白」を分析し、従来の論を包括するような、男を聞く主体と定める議論をしている。フーコーの権力論において「告白」が重要なトピックであることは、周知の事実である。フーコーの議論で興味深いのは、「告白」を「語る主体と語られる文の主語とが合致する言説の儀式」と定義するのみならず、「自らを真理として認証する儀式」とも定義する点においてである[13]。「告白」することで自らを「真理」とするのであれば、娘はかつて我が母との間にあったこと、つまり「ひとりごと」をめぐる抑圧関係を語ることで、自らの「真理」として構築していると言える。その過程において、「彼女」は「ひとりごと」の抑圧関係を自らのアイデンティティに据えることで、自身の生の過程を確かなもの＝「真理」として仕立て上げるのである。故に、「彼女」の主体は揺らぎを最小限に押しとどめ、安定性を獲得していくことになる。その意味で、「飛行機」は、フーコーによって主体の同定技法に関わる権力論として批判的対象として把捉された「告白」を「彼女」の主体を安定化させるものとして転用していると考えられる。更に、この抑圧が「真理」となることは、小説に不在である母を存在論的に強化する効果も持ち得ている。このように、本節で検討した「彼女」の主体化の問題は、実は、「告白」からも同様の帰結を導くことが出来るのである。

４　「ひとりごと」と共有されるイメージ――母娘の代替としての「彼」

これまで一貫して論じてきたように、「飛行機」は、「彼女」の主体化をめぐって描かれる抑圧構造――「彼」と「彼女」の母に関する――が大きなトピックであった。この問題点は、本作に描かれた人物間の関係性のみならず、語りの問題を端緒に検討することが出来る。

「飛行機」の語りは、例えば「じゃあどうして僕となんか寝るんだろう、と彼は思った」という一文から分かるように、「彼」に寄り添った視点であり、「彼」の内面を露呈させる役割を果たしている。一方、「彼女」の内面は触れられることなく、客観的に描かれていると判断される。だが、客観的に語られていた「彼女」は、本作品の後半部分、とりわけ「ひとりごと」の問いが発された後では、次の引用のように、徐々に「彼」と内面が共有されているかのように語られていく。

> 「人の心というのは、深い井戸みたいなものじゃないかって思うの。何が底にあるのかは誰にもわからない。ときどきそこから浮かびあがってくるものの形から想像するしかないのよ」
>
> 二人はしばらく井戸について考えていた。（59 頁）

これまで彼女の内面に踏み込まなかった語りの射程が、突如「二人」、「彼も女も」という、

[13] ミシェル・フーコー『性の歴史Ⅰ　知への意志』（渡辺守章訳、新潮社、1986、80～81 頁）

「彼女」の内面を「彼」の内面とカップリングさせることで語りはじめる。語りは「彼女」と「彼」の内面が同一のものであることを積極的に強調し始めるのである。とりわけ、それは「ひとりごと」の核心にある飛行機について思考する場面においてである。

> 彼も女も同じことを考えていた。飛行機のことをだ。彼の心が森の奥で作っている飛行機のことをだ。それはどれくらい大きくてどんな形をしているのか、どんな色に塗ってあるのか、どこに行こうとしているのかということ。それに誰が乗るのかということ。深い森の奥でじっと誰かを待っているその飛行機のこと。（63 頁）

既に分析したとおり、「ひとりごと」をめぐる応答で主導権を握っているのは「彼女」である。「飛行機のこと」を考える契機をもたらしたのは「彼女」であり、この引用場面での「彼」の思考は「彼女」の発話にそもそも由来する。そうであるならば、「彼」の考えていることは、「彼女」が編成した言葉に基づいており、独自のイメージというよりは、その基礎付けは「彼女」にあると言ってよいだろう。極言すれば、この物語の後半部分で語られる「二人」の想像＝イメージのシンクロニシティは、「彼女」のストラテジーの範疇に収まってしまうものなのである。このことを、イヴリン・S・バソフの議論を参照しながら更に読み解いてみよう。

バソフは、『娘が母を拒むとき』[14]の中で、「創造のプロセス」を通じて「心の内奥を明かすもの、人生の意味を見出し深め豊かにしてくれるものを作り出すとき、はじめてその行為は傷を癒す力を持つ」と述べている。「彼女」にとっての「心の内奥」とは、「飛行機」の詩であろう。現実の世界で禁じられている心の内奥に静かに形作られていくイメージを創造し、二人で共有することによって捨て去られた過去の自分と遭遇する。「彼女」が「人の心というのは、深い井戸みたいなものじゃないかって思うの」と言うと、二人はそれぞれの思い描く井戸を連想し、「あなたの心はどこか遠い森の奥の方で飛行機のことを考えていたのよ」と言うと、二人は全く同じ飛行機を想起し、「幻想を共有する」。「彼女」は「人の心」は「深い井戸」のようなものであり、「そこから浮かびあがってくるものの形から想像」するしかないと、「他者への付託を通して行われるイメージの共有化」を図っているのである。二人が思い描く共通のイメージは、「彼」と「彼女」の境界線を曖昧にする。二つのイメージは共有され、重なり合っているのである。

「彼」との対話によって導かれる過去の時間を辿るまでのプロセス、それがバソフの言う「創造のプロセス」なのである。「彼」との「ひとりごと」をめぐる対話を通して「彼女」が行っているのは、母と娘の間に交わされるはずであった「イメージの共有化」である。「彼女」の心の空白は、夫との関係性に起因するだけでなく、むしろその多くを占めているのは母との関係性であり、すでに亡くなっている母とは実現不可能である「創造のプロセス」を「彼」との間で行なっているのである。つまりは、「彼」は「彼女」にとっての母の代わりとなっているのである。したがって、「彼女」にとって「彼」は母の抑圧を行使する相手＝「娘」の代替

[14] イヴリン・S・バソフ『娘が母を拒むとき』（創元社、1996、199 頁）

であり、同時に既に喪失された我が母の代替でもあるのだ。これ故に「彼」の「ひとりごと」を言う主体は、「彼女」の言葉によって構築されたと確かに述べねばならないのである。

5　結論

以上議論してきたとおり、「飛行機」の核心が主婦問題にあるという読みは、むしろ「彼女」を「専業主婦」として捉えることの偏見によるものであり、本来読むべき「彼女」自身が抱える根本的な問題を無視することになっていると考えられる。本章で分析してきたとおり、「飛行機」は、「自らを真理として認証する儀式」として、「彼女」は母との関係を強烈にアイデンティファイすることで「ひとりごと」の話を確固たるものとし、空白のままにある「僕」に記憶を書き込み、彼の主体を構築するのである。換言すれば、「彼女」は、男をコントロールし、男の主体をいったん解体し、ゼロ地点に「彼」を連れ戻すのである。そして、「彼女」は「ひとりごと」を言う「彼」として、「彼」のアイデンティティの一つ一つを再構築していくのである。ここでの、女たちの振る舞いは、男をコントロールするものとして男の優位に立っていると言える。その意味で、「飛行機」は村上作品において、極めて特異な存在となっていると言えよう。これまで論じたとおり、本作において「僕」と「彼女」の関係性は、母娘関係に焦点をあてることによって、はじめて理解可能となる。「彼女」にとっての母の物語は、不倫＝異性愛の中で再演されているのである。

以上のようにまとめるならば、本作は、異性愛体制を基盤にしながらその中で、女性が、ある種の逸脱を演じ、男性中心主義を脱臼していく物語だと言えよう。だとすれば、本作は、同性愛という性の在り方については、全く触れ得ていないことになる。男女の親密性において、セクシュアリティをめぐる政治性に関するラディカルさを内在させていたとしても、同性愛という問題については、置き去りのままだと言わざるを得ない。このような、同性同士の関係について、村上文学がどのように表現を展開したのか。次章では、『1Q84』においてこの問題を検証したい。

第 3 章　暴力表象と女同士の連帯――『1Q84』論

0　はじめに

村上春樹『1Q84』は、2009 年 5 月から 2010 年 4 月にかけて新潮社から出版され、3 巻総計の発行部数は 380 万部を超え、〝『1Q84』現象〟と言われるほどの高い人気を博している。そして、2012 年 3 月より 3 カ月連続で刊行された文庫版の売れ行きも好調である。その版元である新潮社の公式サイトでは、「『1Q84』の世界に、もし愛があるなら、それは完璧な愛かもしれない」という、10 歳の時に出会い、離れ離れになった青豆と天吾の関係を念頭においたコピーが掲載され、読者に対して男女の恋愛物語としての方向づけがなされている[1]。批評や研究の領域においても、このような宣伝戦略と呼応する形で、二人の異性愛関係が中心化され[2]、他の要素（牛河、ふかえり等）はその余剰としてのみ議論されてきた。本章では、異性愛関係が中心的テーマとされることで排除されてきた要素が含み持つ問題性に注目する。これまでの章で論じてきたように、村上作品は、親密性をめぐり、バイナリーな態度――つまり、その肯定や安定性を書きつけることと、逆にそのあやうさを明確に表現してしまうこと――を持つことを論じた。本章においてもまた、この問題系を論点の要点に据える。逆説的ではあるが、「第 2 章『ノルウェイの森』論――恋愛と家族の物語における親密性の問題」で論じたように、親密性のひとつである異性愛関係を基盤とする恋愛物語は、その背理において別の親密性をめぐる複雑な問題を潜在させる。

『1Q84』においてもまた、この特質とでも呼ばれるべき問題構成は、反復する。青豆と天吾の異性愛ラブストーリーを中心化することで、背景に追いやられた別の親密性の物語について、本章では次のような観点から分析してみよう。

---

[1] http://1q84.shinchosha.co.jp/bunko/（2013 年 10 月最終アクセス）

[2] 青木陽子は、「村上春樹『1Q84』を読む」で、構造的には青豆と天吾の章の 2 つをパラレルワールドが繋ぐ「究極のラブストーリー」と解釈している。（『季論 21』2009 年秋号、177 頁）また、稲尾一彦は、天吾と青豆が幼い日の「記憶」を温存し続けた点が、「ピュアな恋愛小説」として読めることを指摘している。（新たなる〝物語性〟の創出――『1Q84』試論」（『国語と教育』長崎大学国語国文学会編、2010、4）他に、「村上春樹ロングインタビュー」において、インタビュアーが「ロマンチック・ラブの物語」と本作を捉え（「村上春樹ロングインタビュー」『考える人』新潮社、2010.7、55 頁）、斎藤美奈子も『1Q84　BOOK3』について、「究極の純愛小説」と述べている（朝日新聞 2010、4、16 日付夕刊）。また、ワシントン・ポスト紙においても、批評家 Michael Dirda が『1Q84』の書評で「メロドラマに近い」「ぞっとするようなスリラーとラブストーリー」というコメントを寄せている。
http://www.washingtonpost.com/entertainment/books/michael-dirda-reviews-1q84-by-haruki-murakami/2011/10/14/gIQAyyzwyL_story.html（2012 年 10 月 29 日最終アクセス）

１　女同士の連帯が生起させる暴力

青豆と天吾の異性愛関係には、『1Q84』の大きなテーマとなるさまざまな暴力が関わっている。スポーツ・クラブのインストラクターである青豆は、裏の顔である「必殺仕事人」としてDVの男たちを次々に殺害し、天吾もまた、小松が編集を担当する文芸誌の新人賞に深田絵里子（ふかえり）が投稿してきた『空気さなぎ』という作品をリライトすることで記憶の書き換え[3]という暴力的な行為をしている。だが、すでに多くの論者が指摘しているように、天吾のリライトも青豆の殺人も免罪されている。『1Q84』は、小学生の頃にたった一度手を握り合った、その思い出のみを温め続けてきた二人のピュアな恋愛として読まれている。だが、天吾と青豆の恋愛関係は、「暴力というかたちを通してしか結ばれない[4]」（BOOK2、372 頁）関係であるということを忘れてはならない。青豆は「さきがけ」のリーダーと「一種の取り引き」を交わし、彼の命と引き換えに天吾の命を救うことになることから、二人の関係性は、青豆の暴力によってはじめて成り立つと言えるであろう。二人の関係をこのように規定すれば、柳屋敷での老婦人と青豆によって築きあげた特異な関係と似通っていることに気が付くであろう。

> しかしそのような密接な関係が、暴力というかたちを通してしか結ばれないのだと思うと、青豆はやりきれない気持ちになった。法律に背き、何人かの人を殺し、そして今度は、誰かに追われ、殺されるかもしれないという特異な状況に置かれて、私たちはこのように気持ちを深く結び合わせている。しかし、もしそこに殺人という行為が介在しなかったら、そんな関係を打ち立てることは果たして可能だっただろうか。アウトローの立場に立つことなく、信頼の絆を結ぶことはできただろうか。おそらくむずかしいはずだ。(BOOK2、272―373 頁)

柳屋敷の老婦人と青豆が、「暴力というかたちを通してしか結ばれない」(BOOK2、372 頁)ことと同様に、リーダー殺害という女の暴力によってはじめて成り立つ「特異な状況」のもとで、青豆と天吾の恋愛関係は成り立っている。だが、二人が「1Q84」の世界で出会う途上に横たわる壮大な暴力の影は、読者の意識に残らないように排除されている。むろん、青豆のリーダー殺害やタマルによる牛河殺しといった『1Q84』における見せ場が用意されているわけであるが、先に述べたように、キャッチコピーや批評、研究領域における『1Q84』の本筋は、大方、「究極のラブストーリー」としてのイメージを強く読者に与え、殺人者と

---

[3] ビッグ・ブラザーという独裁者によって厳しく管理された社会を描くジョージ・オーウェルの『一九八四年』を引きながら語られるように、歴史＝集合的な記憶を書き換えることは「人格の一部を奪う」「犯罪」行為である（BOOK１、第 20 章)。このことに鑑みれば、青豆の章は、天吾(男性ジェンダー)の執筆する物語であると読ませるような構図が、〈男が書く〉〈女は書かれる〉という権力構造であることを指摘することもできるだろう。

[4]村上春樹『1Q84　BOOK2』（新潮社、2009）以下、『1Q84』の引用は、BOOK1、BOOK２、BOOK３と巻号のみ記す。

しての青豆は後退しているのである。

このことは、青豆の暴力性がリーダー殺害後に失われていることとも関わっているであろう。また、苦痛を伴う残酷な殺害をするタマルに対し、青豆が男たちに与えるのは「慈悲の死」であることも考慮すべきである。さらには、後述するように、DV の男たちを殺害することが「正義」という名のもとに成し遂げられ、リーダー殺害に関しては、愛する天吾の生と交換条件になることで、彼女の暴力行為が肯定される。つまり、天吾との愛のために青豆は命がけで暴力を遂行しているようなイメージを読者に与えているのである。このことは、別の見方をすれば、環やあゆみとの関係に見られる青豆の同性愛的な要素が、男女の恋愛に固執するような性規範の中に可能性として残されていたとしても、女同士の親密な関係は後景に追いやられる。

従来、村上作品における暴力の描かれ方は多様であるが、次のようにその傾向を述べることができる。すなわち、〈男が行使する暴力〉が支配的であった、と。具体例を挙げるならば、『ねじまき鳥クロニクル』における綿谷ノボルの暴力やノモンハン事件の回想場面における男たちの暴力、あるいは、『海辺のカフカ』におけるジョニー・ウォーカーの猫殺し、彼を殺すナカタさんの暴力などである。無論、『海辺のカフカ』においては、戦時下における若い女教師による「中田」への暴力も描かれているのだが。

それでは、『1Q84』の場合はどうであろうか。もちろん、『1Q84』においても、いじめによる暴力、窃視、性暴力、ドメスティックバイオレンスといった〈男が行使する暴力〉は十分過ぎるほどに描かれている。だが、本作は、〈男が行使する暴力〉が一方的に描かれているわけではない。これに対抗する暴力が描かれてもいるのである[5]。それが、女同士の連帯が生起させる暴力である。青豆の暴力は、老婦人の指令を受けて「正義」という言葉のもとに遂行される。老婦人との連帯によって殺害が行われている中で青豆は、男の暴力に立ち向かう闘う女、あるいは救世主としての女として描かれている。だが、DV の男たちを撲滅させるという「広汎な正義」という名目により、「確信を持った良心的殺人者」として殺人を犯すことで、青豆の正当性は確保される。さらには、リーダーの殺害目的が暴力の抹消ではなく、天吾の命を賭けた青豆とリーダーによる個人的な取り引きにすり替わっていることで、青豆の天吾への愛を強調する展開になっている。このこともまた、『1Q84』が恋愛物語としての色を強めることに繋がっている。

女の暴力は、『1Q84』において変質を見せつつも、主要な重みを持っていることは否定しがたいであろう。女による暴力が、特に女同士の親密な連帯の中で描かれ、また、女の連帯による応酬／報復が明確に描かれているのだ。このような作品は、従来の村上作品にはほとんど見ることができないと言えよう。亀山郁夫が『1Q84』を「男性原理と女性原理の世界最終戦争」[6]と解釈しているように、男の暴力に対抗する形で女の暴力は描かれている。

---

[5] 青豆の殺人について、法的に犯罪者であるとしながらも、「確信を持った良心的殺人者」(BOOK2、100 頁)と語られている。

[6]亀山郁夫「神の夢、または 1Q84 のアナムネーシス」(菅野昭正編『村上春樹の読みかた』平凡社、2012、80 頁)。

そして、青豆は、女同士の連帯の中から生じる具体的な暴力を代理表象しているのである。このようにみれば、村上作品における『1Q84』の特質のひとつを、《〈男が行使する暴力〉から〈女の親密性が生み出す暴力〉への転換》として提示することができるのではないか。しかしながら、ここには少なからぬ問題がある。先取りして言えば、女同士の連帯がここに関わってくるのだが、その関係性は複雑なものであり、女性同性愛関係というセクシュアリティの問題も関わってくる。『1Q84』における女同士の親密性はどのようなものなのか。そして、どのような暴力がそこから生み出され行使されているのだろうか。

DV による個別的な悪は、老婦人や青豆といった女を連帯させるとともに、暴力の連鎖を生じさせる。友人、あるいは娘といった自分と密接に関わりあう身近な者を男による暴力によって亡くした女が集結し、そこから新たな暴力が次々に生起する。女は、男たちの暴力に立ち向かうことを目的として集っている。一つの目的を達成するために女は連帯し、親密な関係性を築き上げていくのだ。リーダーの暴力に対峙するのは、セーフハウスを設けて少女たちを保護する柳屋敷の老婦人と、性暴力から身を守るための護身術を伝授する青豆の二人が生み出す暴力である。老婦人が司令塔となり、青豆がその指令を遂行する。老婦人は青豆を「実の娘のように感じている」(BOOK2、23 頁）のであり、「擬似的な血で結ばれている」ことで秘密を共有している。柳屋敷での人間関係は、「血のつながりよりも大事な絆」(BOOK1、441 頁）で結ばれ、「深い心の傷という共通項を持ち、何らかの欠落を抱え、終わりのない戦いを続ける拡大家族」(BOOK1、444 頁）なのである。「秘密を分かち合う女たち」(BOOK1、442 頁）は、いわば疑似母子関係としての親密性の中にいる。女同士の連帯は、一つの疑似的家族として存在しているのだ。

２　似た者同士の絆――「孤児」をめぐる物語

『1Q84』においては、疑似的家族として形成される女同士の連帯関係が成り立つためには、「深い心の傷という共通項」を持っていることが条件の一つとなっている。似た者同士が秘密を共有し合い、固い絆を結んでいるのだ。この共通項が具体的にどういった性格のものであるのかに着目してみると、暴力によって心の傷を負った者同士というだけではなく、それぞれの生い立ちに共通する「孤児」的な環境に、幼少の頃から置かれてきたという背景があることに気が付く。ここで言う「孤児」とは、家庭、とりわけ親との間に問題を抱え込んで育ってきた者を想定している。具体的には、片親を亡くしている、あるいは親と離れて暮らしていた、また、親元から逃げ出した子どもたちのことであり、こうした

幼児期を経てきた子どもたちが、『1Q84』のなかで多く描かれている[7]。「孤児」たちは、似た者同士として連帯関係を形成しているのである。

竹村和子は、『文学力の挑戦――ファミリー・欲望・テロリズム』の中で、「母を喪失している孤児を登場させるからこそ必然的に書き込まざるをえなくなった非血縁的な女同士の保護関係は、それが愛と共感に満ちたものであるとき、皮肉なことに、当時稼働しはじめていた家族神話をあらかじめ空洞化させる撹乱性を胚胎することになった[8]」と、母の喪失という特徴から、血縁関係と女性の連帯の問題を関連づけて論じている。「孤児」の物語のパターンとして、疑似家族を形成し、非血縁的関係が親密性を生起させることを指摘しているのだが、そこには、異性愛は発生しないのであり、強固な共同体が発生することになると論じている。ここで注目したいのは、「非血縁的な女同士の保護関係」であり、男同士は非血縁的な保護関係を築かないという点である。「孤児」特有の親密な関係性は、近代における欲望のホモソーシャル体制と、その背後に潜む女性嫌悪や同性愛恐怖を掴み出したイヴ・K・セジウィックの言う「男同士の絆」[9]とは逆に、女に限定される。そして、女たちの絆は、異性愛の核家族を補完するものとして推奨されていた向きがあるのだが、性別二元論をなし崩しにする危険性をも孕んでいたことを指摘している。

先述したように、老婦人と青豆は保護関係にあり、疑似的な母子関係を形成している。しかし、『1Q84』において、女の非血縁的な連帯は、暴力をめぐる秘密を根底に形成されている。つまり、その関係性は、DV をめぐって男への憎悪を持つ者同士であること、DV に報復する暴力をめぐる秘密を共有し、それを保護することを基盤にして成立していると言える。これらは、近代家族の崩壊の上に女性同士の同性愛的な連帯関係(＝親密性)が形成されるという竹村の指摘と関わると考えられる。そして、近代家族の崩壊とは、異性愛体制の崩壊の一側面と言えるわけである。だとすれば、この柳屋敷における疑似的家族関係は、異性愛体制に依拠しない者同士が形成する関係だと述べることができる。

村上作品においては、母親が病弱かあるいは喪失・不在という境遇に立たされていることが特徴的である。合法的婚姻によって守られていたはずの父―母―子の核家族が瓦解する、言い換えれば、「孤児」になるには、まずもって母親の喪失・不在が不可欠だという指摘は竹村も述べるところである。例えば、妻を 10 年ばかり前に事故で亡くしている戎野は、ふかえりの保護者として彼女を引き取っている。ふかえりの両親は、「七年間、娘の行方を

---

[7]ここでは、本稿のテーマに沿って、女の「孤児」について取り上げるが、例えば、天吾は子供の頃から「誰かに頼らず自分一人の力で生き延びていかなくてはならない状況(BOOK１、451 頁)」に置かれ、自らを「ディッケンズの小説に出てくる孤児たちと同じよう(BOOK１、451 頁) と規定しているし、タマルもまた、「北海道の山奥の孤児院で育てられ(BOOK2、367 頁)」両親と離れ離れになって生きてきたという背景がある。『1Q84』における天吾と青豆は、幼少の頃に両親との生活が断たれたことで、いわゆる「孤児」同然と言えるような生活を余儀なくされてきたことが指摘できる。

[8]竹村和子『文学力の挑戦――ファミリー・欲望・テロリズム』(研究社、2012、21 頁)

[9] イヴ・K・セジウィック『男同士の絆―イギリス文学とホモソーシャルな欲望』 上原 早苗 、亀沢 美由紀訳、名古屋大学出版会、2001)

捜そうともしなかった」(BOOK1、258 頁）のだ。こうした疑似的な家族関係の中で、アザミとふかえりの女同士の関係は、親密なものになっていく。

ふかえりは、戎野の娘であるアザミと夜になると二人で部屋に閉じこもり、「二人だけの秘密」(BOOK1、263 頁）を共有している。ふかえりが物語を語ることが「二人のコミュニケーションの主要なテーマ」(BOOK1、263 頁）になっており、彼女が語る言葉をアザミが聞き書きする。この二人の共同作業によって作られた物語が『空気さなぎ』なのだが、二人の少女が他者を遮断した密室空間においてコミュニケーションをはかり、この物語が生成されたことは注意すべきであろう。女の連帯が生んだ物語は「想像力」に富み、この物語がやがて天吾によってリライトされることで「リトル・ピープルの及ぼすモーメントに対抗する抗体」(BOOK2、284 頁）としての役目を果たすことの意味は重要であるが、その考察は別稿に譲ることにしたい。ここでは、母を亡くしたことで厳しくつらい思いをしたアザミと、両親のもとから逃げてきたふかえりの、心に欠如を抱え込んだ似た者同士の二人が親密な関係にあることを指摘しておきたい。

この二人と同様に、青豆と環も似た者同士の境遇に立たされてきたのである。

> 二人はそれぞれの生い立ちを包み隠さずに語り合った。青豆は小学校五年生のときに心を決めて両親と袂を分かち、母方の叔父の家にやっかいになった。叔父の一家は事情を理解し、家族の一員として暖かく迎えてくれたが、それでもやはりそこは他人の家だった。彼女はひとりぼっちで、情愛に飢えていた。生きていく目的や意味をどこに求めればいいのかわからないまま、つかみどころのない日々を送っていた。環の家庭は裕福で社会的地位もあったが、両親の仲がきわめて悪かったせいで、家の中は荒廃していた。父親はほとんど帰宅せず、母親はしばしば錯乱状態に陥った。頭痛がひどく何日もベッドから起きあがれないこともあった。環と弟はほとんど捨て置かれた状態だった。二人の子供は食事の多くを近所の食堂やファーストフード店や出来合いの弁当で済ませていた。(BOOK1、292―293 頁）

「両親を憎み、両親が属している世界とその思想を深く憎んだ」青豆は、小学校５年生のときに、「証人会」の熱心な信者だった両親のもとを離れ、叔父の家族とともに育ち、「孤児」として生き延びてゆくために身体を鍛えあげ、自分の身を護ってきた。そして、同じように環もまた「孤児」同然の生活を余儀なくされていたのである。「問題を抱えた孤独な少女たち」(BOOK1、293 頁）

は、似た者同士として連帯しながら、二人の関係を「より深く、共謀的なもの」にし、それぞれの身を護ってきたのである。

ここで、青豆と婦人警官のあゆみとの同性愛的な行為にも言及しておきたい。ただし、二人の間に親密な関係性は成り立たない。青豆は、環との関係を特権化し過ぎたため、あゆみに対して一線を引いていたことを、あゆみが殺害された後で後悔しているのだが、そ

もそも殺人者と婦人警官という「法律の内側と外側」の特異な関係にあり、殺人者と警官という設定が、二人が「深い関係性」にはならないことを示している。婦人警官として「男女差別のきつい職場」で働き、「二級市民」のように扱われているあゆみは、「男権主義」のなかで自己の居場所を失っているのだ。バーで男をひっかける目的であゆみの提案に乗った青豆は、あゆみと二人でチームを組むことになる。「固定された人間関係」(BOOK2、101頁）を持たない二人は、身体を求めて近寄る男たちのみを相手にする「無敵のセックスマシーン」(BOOK2、102 頁）として、個人的な恨みを解消しているという点においては似た者同士であると言えよう。

同性愛的関係を環やあゆみと築いていた青豆、ゲイであるタマルなど、多様なセクシュアリティが『1Q84』には描かれている。しかしながら、やがて老婦人と青豆の連帯意識は解かれることになり、青豆は完全なる異性愛体制へと回収されていくのである。さらには、青豆が関係する環の自殺をはじめ、男の暴力によるあゆみの死などによって、女性の同性愛的関係はすべて物語から退くことになる。これが、『1Q84』における複雑なセクシュアリティの様相なのである。

３　女という狂気――青豆と老婦人

悪の根源として「さきがけ」のリーダーを位置づけ、自らの殺意を正しいこととして自認しようとする青豆の暴力は、〈他者〉を排除することで自己を取り戻そうとすることにより起動している。暴力を振るう男を、自己を主体化しようとする欲望と自衛のために次々に殺害していたはずの青豆は、〈他者〉を排除すること、それ自体を目的化し、女性を救いたいという以上の過剰な欲望を男に向けようとする。青豆の身体には「贅肉はほとんどひとかけらもなく、すべての筋肉は念入りに鍛えあげられ」、「にこやかで有能なビジネス・ウーマン」(BOOK1、75 頁）として彼女は自分の身を自分で護ってきたのだ。浅利文子が、「青豆の人間関係は、そのほとんどが身体的要素によるつながりで表現されている」[10]と指摘しているように、青豆にとって「肉体こそが人間にとっての神殿」(BOOK1、241 頁）である。

以上のように、身体、しかも女という身体によって他者との関係を築いていくことが、青豆の狂気、つまり女という狂気なのである。DV の男を殺害するときの彼女は、「ブラウスのいちばん上のボタンをはずし、身をかがめたときに胸の谷間が見えやすいようにする」（BOOK1、66 頁）ことで、男の気を引くように仕掛け、女の身体を武器に殺害に臨み、殺害に用いる武器が放つ「暴力性や静けさは、次第に彼女の身体の一部になっていった」のである。男の殺害後、決まってバーで男をあさり、享楽的なセックスをすることは、男の身

[10]浅利文子「『1Q84』--青豆の身体」(『異文化』法政大学国際文化学部、2011、4、108～115 頁)例えば、環やあゆみとの身体の触れ合い、老婦人への筋肉トレーニングの指導、「さきがけ」のリーダー殺害前の筋肉ストレッチングが「身体を通じた深い交流」となっていることを指摘している。

体に対する憎しみと快楽の、一見相反する態度のようであるが、青豆にとっては、どちらも女の欲求を満たす行為なのである。

> セックスを終えたあと、疲れ果てたようにうつぶせになっている男の剥き出しの首筋を指で撫でながら、そこの特定のポイントに尖った針先を突き立てたいという欲望を、青豆は強く感じた。本当にそうしようかとも考えたくらいだ。(中略)この男を社会から抹殺しなくてはならない理由はどこにもない。青豆にとってもう何の存在理由も持たない、という以外には。青豆は首を振り、その危険な考えを頭から追い払った。(BOOK1、119 頁)

青豆は、頭の禿げた 50 代のビジネスマンをホテルのバーで誘惑し、理由もなく社会から抹殺したくなる衝動に駆られる。このような、あてのない無差別殺人者と化した彼女の過剰な攻撃性はどこからくるのであろうか。それは、高校時代の唯一無二の親友であった環を DV によって失ったことに起因している。彼女は、環を失ってから周期的に激しく男の身体を求めているのである。

青豆は、環との関係を同性愛的関係とは見做してはいない。しかし、高校時代の青豆と環の女同士の性的関係は、明らかに同性愛的なものとして克明に描かれている。30 歳となった青豆の中に、いまでも環の存在は特権化されている。BOOK1 の冒頭において、タクシーのカーステレオから流れ、その後も青豆の〈身体〉の中で通奏低音となる『シンフォニエッタ』は、天吾が高校２年の時にブラスバンド部の臨時の打楽器奏者として演奏した曲目である。『シンフォニエッタ』は、青豆に「とても個人的な種類の揺さぶり」を感じさせ、「まるで長いあいだ眠っていた潜在記憶が、何かのきっかけで思いも寄らぬ時に呼び覚まされたような」(BOOK1、198―199 頁)音楽である。この冒頭において、『シンフォニエッタ』は小学生の頃にたった一回手をつないだ天吾との思い出に青豆を誘導するはずであろう。だが、作品の冒頭で青豆は、親友である環との高校時代に経験したセクシュアルな記憶を呼び醒ましているのである。17 歳の頃のまだ環が生きていた情景が、とても鮮明に彼女の脳裏に次々と浮かんでくるのだ。

> むきだしの鉄の階段を降りながら、環と身体を触り合ったときのことを思い出していると、青豆の身体が奥の方で少し熱を持ち始めたようだった。環の楕円形の乳首や、薄い陰毛や、お尻のきれいな膨らみや、クリトリスのかたちを、青豆は今でも不思議なくらい鮮明に覚えていた。
>
> そんな生々しい記憶をたどっているうちに、青豆の頭の中にまるでその背景音楽のように、ヤナーチェックの『シンフォニエッタ』の管楽器の祝祭的なユニゾンが朗々と鳴り響いた。(BOOK1、58 頁)

青豆の〈身体〉には、環とレズビアンのような真似をした「生々しい記憶」がしっかりと刻み込まれている。タクシーの中で一瞬青豆を襲った「ねじれに似た奇妙な感覚」は、小学生のままの青豆と天吾の凍結したイメージに遡ろうとする身体感覚であるはずである。だが、天吾と青豆を繋ぐものとしてあるはずの『シンフォニエッタ』によって、村上春樹は、天吾の知らない17歳の頃の青豆、つまり同性への愛の記憶を、青豆に呼び醒まさせている。

> でももちろん、彼女はあなたとはぜんぜん違う、と青豆は自分の中にいる環に向かって語りかけた。あなたは特別な存在だ。私はあなたと共に成長してきたのだもの。ほかの誰とも比較にならない。(BOOK1、351頁)

環は25歳の時、彼女の夫の「絶え間ないサディスティックな暴力」によって自殺に追い込まれた。彼に制裁を加えたことが、青豆がDV男を次々に殺害する端緒となった。環の死を知らされた青豆は、「彼女の中で何かが、かちりと音を立てて入れ替わってしまったような感覚」を覚え、「これを境にして私はもう以前の私ではなくなる」ということを強く感じた。この感覚は、タクシーの中で『シンフォニエッタ』を耳にした時に感じた「身体のねじれのような感覚」(BOOK1、197頁)にも似ており、「レールのポイントが切り替わるみたい」に「世界のポイントの切り替えがおこなわれた」(BOOK1、197頁)と言えよう。青豆を深部から突き動かしている狂気は、環を失った時を境に生じていると考えられる。

青豆は、あゆみに対して「自然な好意を感じている」。「誰かにそんな気持ちを抱くことができたのは、大塚環が死んで以来のことだ」と語っているように、環が死んでから長いこと「誰とも深い関わりを持つまいと心に決めて生きてきた」(BOOK1、351頁)のである。彼女の潜在記憶としてあるのは、小学生の頃の天吾との思い出ではなく、環との同性愛関係なのである。

では、青豆と親密な関係にある老婦人はどうであろうか。彼女もまた、青豆と同様に女という狂気を表出している。

> 彼女は青豆の腕に軽く手を添えた。「私たちは正しいことをしたのだから」
> 青豆は肯いた。いつも同じ台詞で話は終わる。おそらくこの人は自分に向かってそう繰り返し言い聞かせているのだ、と青豆は思った。マントラかお祈りみたいに。「何ひとつ心配しなくていいのよ。私たちは正しいことをしたのだから」と。(BOOK1、156頁)

青豆に指令を下す老婦人は、青豆同様に自身の暴力を正当化することが出来ていないと考えられる。「私たちは正しいことをしたのだから」という呪文は、青豆の暴力行使を継続させようとしてのものだが、この呪文は彼女を安堵させるだけでなく、老婦人自身の心の安定を図るためのものであることは言うまでもない。老婦人の狂気は、自らに内在する暴

力を噴出させるが、自らの手で暴力を遂行することなく、覇権的な暴力でもって他者の力を借り、個人的恨みを解消している。暴力を他者に仮託することで自らは免罪されることになり、老婦人がその責任を問われることはない。自らの罪悪感を眠らせることの出来ない老婦人の暴力とは、青豆の内面をコントロールする暴力であると言える。

また、後述するように、麻布にある柳屋敷は、表向きはその家主である老婦人が、「家庭内暴力に悩む女性たちのための相談室」(BOOK3、85 頁)、いわば女性たちの「駆け込み寺」として運営している。「古い洋風の屋敷」として、「昔から当然のように」その場所にあるのだ。だが、そこで実際に行われているのは、老婦人による DV 男たちの殺害計画であり、それを遂行する青豆を招き入れて反社会的な犯罪を犯しているのである。

老婦人の存在は、『海辺のカフカ』において、カフカ少年に分身のように寄り添い、常に彼の行動に対して、「君は正しいことをした」と呼びかけ続けるカラスと呼ばれる少年を彷彿とさせる。しかし、カフカの心にも青豆同様に、その呪文のような言葉は浸透していかない。少年の世界からあるものが失われ、自分が新しい世界の一部となった時、これまで以上に陰惨な暴力が溢れていることに気が付くからである。青豆もまた、この「1Q84」の世界において男の暴力を一つ一つ消去していくが、正義が悪に取って代わっていく新しい世界の一部に自らがなっていくことを、正当化しきれてはいないのだ。

４　「秘密を分かち合う女たち」とその関係性の崩壊

> 老婦人は言った。「私たちはそれぞれに大切な人を理不尽なかたちで失い、深く傷ついています。その心の傷が癒えることはおそらくないでしょう。しかしいつまでも座して傷口を眺めているわけにはいきません。立ち上がって次の行動に移る必要があります。それも個別の復讐のためではなく、より広汎な正義のためにです。どうでしょう、よかったら私の仕事を手伝ってくれませんか。私は信頼の置ける有能な協力者を必要としています。秘密を分かち合い、使命を共にすることができる人を」(BOOK1、393 頁、傍線部引用者)

青豆と老婦人の親密な関係の中で遂行される暴力は、「個人的な復讐」ではなく「より広汎な正義のため」という目的を理性的に明確化しているゆえに、最も暴力的だと言える。青豆は親友の環を、老婦人は娘を、共に DV 夫によって失い、その報いとして環の夫を青豆は自らの手で殺害し、老婦人は人に委ね「しかるべき手段」を取って、社会から抹消している（BOOK1、388―389 頁）。二人の秘密は共有され、このことが二人を固く結びつけているのだ。

青豆は、老婦人にとって「信頼の置ける有能な協力者」であると同時に「秘密を分かち合い、使命を共にすることができる人」である。だが、青豆は、老婦人の考え方に根底か

ら疑問を抱いている。彼女にとって、老婦人の命に従うというよりも、むしろ、老婦人の持つ「狂気なり偏見なりを彼女と共有すること」(BOOK1、394 頁)、そして、「正しい偏見」に付き合うことこそが、老婦人との関係における本来の使命なのだと言えよう。つまり、柳屋敷における疑似的な家族関係ですら、実は見せかけに過ぎない。なぜなら、似た者同士の二人の動機が、ともに「個別の復讐」から始まるものであるからだ。

悪の根源として二人が位置付けていた「さきがけ」のリーダーの殺害が、青豆によって果たされた時、二人の怒りは後退する。この世界から暴力が取り除かれることは決してないということを知っていながらも。彼が本当の悪ではなく、彼もまた何者かに操られ、自分の意思を持つことを許されてはいなかったからだ。そして、彼はとうに生きる意志を失って、自分が生きている限り、女への暴力を断ち切ることは出来ないと、死を望んでいたのである。その望まざる事実に彼は疲れ切っているのである。死にたくとも死ねないその根元には、さらなる暴力の連鎖が存在しているのだ。

> 「〔前略〕私の中にあった激しい怒りもなぜか、あのおびただしい落雷のさなかに失われてしまったようです。少なくとも遥か遠くに後退しました。私の中に今残っているのは、かつての燃えさかる怒りではありません。それは淡い色合いの悲哀のようなものに姿を変えています。」(BOOK3、280 頁)

> 「そうです。私の中にあった純粋な激しい怒りは今はもう見当たりません。すっかり消え去ったというわけではありませんが、おっしゃるようにずっと遠くまで後退したようです。その怒りは長い歳月、私の心の中の大きな場所を占め、私を強く駆り立てていたものだったのですが」(BOOK3、281 頁)

〈女性の連帯が生み出す暴力〉が、その正当性の限界のために衰退していく。彼女たちを駆り立てていた怒りが後退することは、「暴力というかたちを通してしか結ばれない」柳屋敷で形成された関係性の崩壊を意味する。いったん形成された女同士の連帯関係は、解体されていく。その後に残されるのは、空っぽのまま取り残された女たちの虚無感であり、老婦人と青豆の狂気だけである。

『1Q84』における女の連帯あるいは同性愛的関係には暴力がまとわりついている。一方、男の暴力が描かれているにもかかわらず、青豆と天吾の恋愛関係が代表するように、ヘテロセクシズムは暴力とは関連性が希薄なものとして表象されている。この限りにおいて、暴力の抹消は、ヘテロセクシズムの復権につながり、それは同時に老婦人や青豆たちが守り抜こうとした非血縁的な女の連帯やそれに関連する同性愛関係の消滅を意味することになる。

そもそも女の連帯、あるいは同性愛的関係は、社会から排除されるマイノリティとして表象されていた。このことは、例えば、柳屋敷の描かれ方にも現れているであろう。柳屋

敷はその性格上、社会の裏側に配置されていると考えられるわけだが、「あたりの通りは狭く、曲がりくねっており、車もほとんど通らない」、「高い樹木が多く、昼間でも薄暗い印象」をもつ古い洋風の屋敷であり、「この一角に足を踏み入れると、時間の歩みが少しばかり遅くなったような気さえする」、『ノルウェイの森』の「阿美寮」を彷彿とさせるような閉鎖的空間である。「鉄の門扉」と「監視カメラ」によって常に他者を監視している、異空間とも言えるような日常からかけ離れた場所に柳屋敷は存在している。

一見すれば男性作家の性的嗜好として読まれそうですらある危うい「レズビアンごっこ」は、実は、「友情」というイメージを持ち込むことで、連帯関係へとつながっていくその基点に位置づけられている。このことは、本作の女性同性愛表象が、ジェンダーやセクシュアリティをめぐる水準における、男との闘争関係にだけ集約される陰画ではなく、別次元の連帯への可能性という、政治的批評性の核となる部分であったということを意味しているであろう。

５　女同士の連帯からヘテロセクシズムへ

女性同士の連帯から離脱する青豆は、ヘテロセクシズムへと移行していくことになる。「1Q84」の青豆のいる世界が、「天吾の立ち上げた物語の中」なのだとしたら、天吾は小学生の頃の青豆との記憶を、彼女の記憶の中に「物語の芯」（BOOK１、49 頁）として滑り込ませ、ヘテロセクシズムへと導いている。青豆と天吾の恋愛物語としての『1Q84』には、〈女同士の連帯〉から〈異性愛の世界〉への変容という大きな流れがある。これには、青豆が「1Q84」の世界の行く末を語るときに用いる「王国の到来」の意味変容とも繋がっている。この「王国の到来」について亀山郁夫は、次のように説明している。

> 『1Q84』は、現代の、一九八〇年代の日本を描いているわけですが、主人公の青豆は、ひょっとして「世界は本当に終わりかけているのかもしれない」とか、「そして王国がやってくる」とかいう空想を抱いています。この王国がやってくる感じというのは、世界に終わりが来て、そこにパラダイスというか、何か新しい次元が誕生するということですね。［……］その BOOK4 で書かれる世界とは、青豆の身ごもった赤ちゃんが新しい神、新しいキリストとして君臨する新しいパラダイスなのだと私は想像しているのです。その新しい世界のいわば予兆として、BOOK3 が終わっているのではないか[11]。

ここで言う「世界の終わり」の感覚について亀山は、これは「四次元の感覚」であり、「二つの全く次元を異にする時間が交錯し、運命と呼ばれるものの事実をさらに高い視点から俯瞰する」ものであると指摘する。だが、そもそも「王国の到来」とは、青豆が環の夫を

[11]亀山郁夫「神の夢、または 1Q84 のアナムネーシス」（菅野昭正編『村上春樹の読みかた』平凡社、2012 、90～91 頁）

殺害する際に「躊躇なく、冷静に的確に、王国をその男の頭上に到来させた」(BOOK１、302頁）や、「私を襲ってくるような無謀なやつらがいたら、そのときは世界の終わりをまざまざと見せてやる」(傍点引用者)、「王国の到来をしっかりと直視させてやる」(BOOK1、236頁）という、マーシャル・アーツのクラスにおける「睾丸蹴り」の護身術が施される際に用いられるものであり、女が主体化し、男は屈服させられるような世界であったはずである。男は「じきに世界が終わるんじゃないかというような痛み」を味わうのであり、この世界では「ただ深い無力感しかない」、「暗くて切なくて、救いがない」(BOOK1、233頁）と男は感じることになるのだ。

ここでの「王国」は、亀山が指摘する「パラダイスというか、何か新しい次元が誕生する」ような世界ではない。さらに亀山は、BOOK4 を想定したこの論で「王国」は、「青豆の身ごもった赤ちゃんが新しい神、新しいキリストとして君臨する新しいパラダイスなのだ」と述べている。亀山が用いるような「王国」の意味へと変わるのは、青豆が婦人警官のあゆみと関係を持つようになってからである。

「そういうの、とても楽しそう」
「そして王国がやってくるの」
「待ちきれない」とあゆみは言った。(BOOK1、345頁)

ひょっとしたら、と彼女は思う、世界は本当に終わりかけているのかもしれない。
「そして王国がやってくる」と青豆は小さく口に出して言った。
「待ちきれない」とどこかで誰かが言った。(BOOK1、353頁、傍線部引用者)

青豆とあゆみは、青豆と環がかつてそうであったように、同性愛的関係を築くことになる。しかしながら、二人はバーで男あさりをし、享楽的セックスによって満たされるようなヘテロセクシズムの中に置かれるだけである。あゆみは、「誰かを心から愛することができれば、それがどんなにひどい相手であっても、あっちが自分を好きになってくれなかったとしても、少なくとも人生は地獄ではない」(BOOK１、344 頁）と男女二人の世界について理想を語っている。青豆とあゆみの間で交わされる「王国」は、異性愛が特権的な価値を有している世界を意味している。さらに、「王国」は、天吾と青豆のたった二人の男女の世界として、青豆に認識されていく。

私は今、天吾くんの中にいる。彼の体温に包まれ、彼の鼓動に導かれている。彼の論理と彼のルールに導かれている。そしておそらくは彼の文体に。なんと素晴らしいことだろう。彼の中にこうして含まれているということは。

青豆は床に座ったまま目を閉じる。本のページに鼻をつけ、そこにある匂いを吸い込む。紙の匂い、インクの匂い。そこにある流れに静かに身を委ねる。天吾の心臓の

鼓動に耳を澄ませる。

これが王国なのだ、と彼女は思う。

私には死ぬ用意ができている。いつでも。(BOOK2、423 頁)

『1Q84』で青豆は、自分が天吾の立ち上げた「物語」の中に「含まれ」、「彼の体内」＝「神殿」にいるのだという幸福感に満たされていく。「王国」は、女性が権力を牛耳る世界から男性権力の世界へ取り込まれる、ヘテロセクシュアルな関係によって成り立つ地平へと変容している。したがって、『1Q84』における「王国」は、異性愛主義を中心とする世界へと意味変容していると言えよう。

暴力を被るが故に、ヘテロセクシズムを生きられない女たちが、やがて老婦人により保護され、生き延びる物語としての『1Q84』を可能にするのは、老婦人の命令によって駆動される暴力そのものである。だが、その暴力を行使する青豆は、暴力を「正しい」と呼ぶ老婦人に対し疑義をいだいている。この時点で既に、生き延びるために女が連帯し行使する暴力には、亀裂が生じている。その亀裂を予示するかのように、老婦人のもとで生き延びた青豆は、復讐が完了した後に幸福なヘテロセクシズムへと戻っていくのである。このことからも、非血縁的な女の連帯は、あらかじめ消滅するように構成されていたと言うことができるであろう。つまり、暴力性の消去は、ヘテロセクシズムと等価関係、あるいは補完する関係にあると言えよう。

『1Q84』では、はじめ女性共同体や女性同性愛関係を持続させるものとして、暴力が摘出される。その意味では、すでに BOOK1 において暴力は、女性同性愛や血縁を欠いた女同士の共同体に深く関連づけられている。しかし、物語が展開してゆく、つまり復讐の完了が近づくにつれ、暴力は減退していく。これは、青豆が暴力を放棄していくという過程そのものである。また、復讐の完了後、老婦人も暴力に対する執着を失う。リーダーの殺害後に残るのは虚無感だけである。そして、老婦人の命令（法）が消滅するとともに、青豆はヘテロセクシズムへと移行していく。『1Q84』における女同士の連帯は、自らが生み出す新たな暴力によって自らを崩壊させるのである。村上春樹が『1Q84』で描こうとしたのは、女の狂気ではなく、女という狂気である。つまり、女という〈性〉そのものを武器とする女を常軌を逸した精神状態として表象している。だが、他方で、その姿勢は英雄として異彩を放つのである。そして、女の親密な関係性から生起する暴力は、まさに暴力を暴力で制すテロリズムにおける暴力そのものなのである。

この意味において、村上文学における女性同性愛イメージは、ヘテロセクシズムを超克するように描かれているとは言い難い。女性の主体化が、暴力を行使することに帰着し、最終的に男女の親密性への回路が用意されるのであれば、女性同性愛は対抗的な価値すら与えられていないとも言えるであろう。このように村上文学における親密性は、最終的に女性の主体化を失敗させているとも言える。

これまで論じてきたように、恋愛に端を発する物語を出発点にして、村上文学を論じた

場合、親密性に関するある種の閉塞した表現が読まれることがわかる。それでは、社会的な出来事を摂取しながら、社会反映論的に紡がれた村上文学において、人間同士の関係性はどのように描かれるのか。次章では、これまで論じたような凡庸な恋愛に集約される「通俗」性から距離のある作品に目を転じ、村上文学における人間同士の共同体表象の問題を考えたい。そのことで、親密性という人間関係・共同体の表現の閉塞感を、ひとまず村上文学の中で相対的に捉え返す観点を確保しておきたい。

第 4 章　喪失と再生、あるいは偶然性による親密性の生成――『東京奇譚集』論

0　はじめに

『東京奇譚集[1]』は、「新潮」に発表された「偶然の旅人」、「ハナレイ・ベイ」、「どこであれそれが見つかりそうな場所で」、「日々移動する腎臓のかたちをした石」の 4 作品に書き下ろしの「品川猿」を加えた短編集である。すでに先行研究で論じられているように、本短篇集は、雑誌連載の作品の最後に付け加えられた 1 作品が書き下ろしであることや、作品集を貫く統一テーマを持っている点などから 1995 年の阪神大震災をテーマとする短篇集『神の子どもたちはみな踊る』[2]と同様のスタイルをとっている。また、「日々移動する腎臓のかたちをした石」が、『神の子どもたちはみな踊る』の「蜂蜜パイ」の後日談であるという指摘もされている[3]。

本短編集は、「僕=村上」が語り手となり、93～95 年に実際に経験した 2 つの偶然の出来事を語る「物語の前書き」を包み込んだ「偶然の旅人」が、第一作品目に配置されている。「偶然の旅人」を冒頭に配置する作品集の構成に着目すれば、あとに続く 4 作品が「偶然に導かれた話」として読者の読みが方向づけられていることに気が付く。このように、偶然性によって各短編同士は繋がっている。例えば、重岡徹は、村上が 5 作品を「連作ふうに仕立てあげる」ために、「諸々の小さな工夫」をこらし、作品同士の「小さな連絡」をつけようとしていると指摘する[4]ように、作品の配列が意図的に行われている、あるいは作家・村上の創作意識の流れが短篇集を通じて読み取れるような構成になっていると言えよう。

本短篇集は、「品川猿」における名札をはじめ、「偶然の旅人」では、女の耳たぶにある「ほくろ」が、そのまま「彼」の姉を象徴するものとして捉えられ、「ハナレイ・ベイ」の母親は、「失われた右脚」の痕跡のみを手掛かりに息子を探し求めているように、実態以上に切り離された一つ一つの記号は重み持つ。福嶋亮大の言うところの「寓話性の強い神話素[5]」、つまり、人々に広く共有されつつも、個々に異なる内容を付与できる記号として定義づけられる、90 年代以降の村上作品に頻出する言葉を取り入れることによって、村上は、読者との間に共約的なキーワードを確保し、我々はその共約性に依拠することで、誰にでも起こり得る代替可能なエピソードとして短編を読ませることに成功していると言えよう。

また、本短篇集を貫くテーマに関して津久井伸子は、本短編集に「家族の関係性」が一貫して描かれているとし、「ありのままに生きる」ということを全体のテーマとして考察し

---

[1] 村上春樹『東京奇譚集』（新潮社、2005、9）なお、本文引用は、これに基づく。
[2] 村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』（新潮社、2000）
[3]重岡徹「村上春樹『東京奇譚集』論」（「別府大学国語国文学」別府大学、2006、12）
[4]重岡、前掲、4 頁
[5]福嶋亮大『神話が考える』（青土社、2010、199 頁）

ている[6]。だが、家族の関係性がどのように語られているかに着目すると、その関係性は、偶然出会わせた他者によって浮かび上がっている。そして、この他者との対話によって改めて家族関係の希薄さや危うさといった真実に直面する主人公が、本来の自己と向き合うことになるのである。偶然性に導かれて登場する第三者の介入によって真実が明かされることは、各短篇に共通する重要な展開であると言えよう。

そして、短篇集に一貫して描かれているのは、例えば「ハナレイ・ベイ」や「どこであれそれが見つかりそうな場所で」のように、突然何者かに奪われてしまった家族を捜索する人々の姿や、「偶然の旅人」のように、家族が失われるかもしれないという人々の不安などである。つまり、家族の関係性というよりも、むしろ、各短篇に起こる偶然の出来事とともに、人間存在に関わる最も根源的な個々の人生や死といった問題が、自己と他者の関係性を通して語られていると言えよう。

このようなテーマを扱った『東京奇譚集』は、地下鉄サリン事件後の『アンダーグラウンド』[7]、阪神・淡路大震災後の『神の子どもたちはみな踊る』など、90 年代の社会問題をテーマとして扱ったものとして理解される傾向にある作品と同系列にあるのではないか、という仮説を本章では立ててみたい。この仮説のもとに、特に今回は、『神の子どもたちはみな踊る』と同じく、雑誌連載の作品の最後に付け加えられた書き下ろしの作品「品川猿」を取り上げる。

本短篇は、人間の言葉を話す猿が登場する、ファンタジーの要素を含み込んだエンターテイメント性が強調されている作品であり、『東京奇譚集』の他の作品とは明らかに異質な作品である。「品川猿」は、『東京奇譚集』という表題にあるように「東京」、「奇譚」のどちらの要素をもふくみ込んだタイトルを持っており、本短篇集を代表する作品であると考えられる。また、3 節で詳述するように、最も 90 年代における問題が反映された作品でもあると言える。

本稿では、まず、『東京奇譚集』の冒頭に付された「物語の前書き」に明記される 93～95 年という時代に目を向け、90 年代の問題と「品川猿」との関連性を明らかにすることで、『東京奇譚集』を貫く偶然性の一側面を論じてみたい。ここでは、自己の生が細分化することを避ける手段として、他者の生に対する暴力を行使することの問題性を議論することになる。

1「地下」をめぐる脅威――90 年代における偶然性

1990 年代について思考する際、95 年 1 月の阪神・淡路大震災、その 3 ヶ月後に起こる地下鉄サリン事件は、欠くべからざる出来事である。当たり前のようにあると思っていた風

[6]津久井伸子「村上春樹『東京奇譚集』―家族という呪縛―(「宇大国語論究」宇都宮大学国語教育学会、2007、3)
[7] 村上春樹『アンダーグラウンド』(講談社、1997)

景が一瞬のうちに崩れ去り、現在と過去との連続性が一瞬のうちに絶たれてしまう出来事である。日常が突如消え、瓦解した果てに私たちが気付くことの一つは、確かなものなどなかったという事実と、悲劇の当事者になるか否かは「偶然」にかかっていたという目に見えないものの脅威である。村上は、テレビ画面を通して無残な震災後の廃墟を見る人々の心の機微を『神の子どもたちはみな踊る』で描き、地下鉄サリン事件の被害者に村上がインタビューする形で事実を収集した『アンダーグラウンド』を執筆する。これらの出来事を契機に、95 年以降、村上作品の傾向は、〈関わりのなさ〉から〈関わりへ〉と方向性を変え、社会的事象を作品に取り入れるという転回が見られることは、すでに多くの論者が指摘するところである。

阪神・淡路大震災と地下鉄サリン事件の二つの出来事を、偶発性／偶有性という概念を用いて分析する大澤真幸は、地下鉄サリン事件が「人為的な犯罪でありながら、まるで不幸な自然災害のように感覚され」、阪神・淡路大震災と「構造的な同型性」を呈すると指摘している[8]。ここで用いられる偶有性について大澤は、「他でありえた可能性」が留保されていることであると定義し、私たちの生と偶有性が隣接していると述べている。

神戸出身の村上春樹もまた、震災と地下鉄サリン事件について、「我々の社会が内包していた時限爆弾であり、それらはほとんど同じ時刻に設定されていた」(「解題」『村上春樹全作品 1990～2000③短篇集Ⅱ』講談社、2003)と語り、さらに「地下」からの目に見えない脅威が地上を揺るがせ、しかも、それが偶発的であり人為的であると言う村上もまた、二つの出来事を結び付けている。

それでは、本短篇集と 90 年代との関連性はどの点に見出すことができるのか。それは、村上が第一作目「偶然の旅人」に語り手「僕＝村上」を登場させ、「物語の前書き」の中で 93～95 年に経験した 2 つの偶然の出来事に言及する点にある。この 2 つの偶然とは、村上がケンブリッジ滞在中の 1993 年から 1995 年にかけてジャズ・ピアニストの演奏を聴きに行ったときのエピソードである。具体的には、一つ目の偶然は、コンサートにおいて思い浮かべていたリクエスト曲 2 曲が最後の演奏曲目として流れたという出来事で、二つ目の出来事は、中古レコード店で『10 to 4 at the 5 Spot』というレコードを購入した後に、すれ違った若者から時間を聞かれ、その時間が「10 to 4」(4 時 10 分前)だったという出来事で、両方ともに偶然の一致が根幹にある[9]。

ここに明記される 93 年から 95 年という時代に目を向ければ、93 年 2 月にはニューヨークの世界貿易センタービル地下爆弾テロが起き、同年 7 月には北海道南西沖地震により 230 人もの死者を出す自然災害が起こっている。また、94 年 6 月のオウム真理教による松本サリン事件の騒ぎが起こった翌年、95 年の地下鉄サリン事件が起き、その 3 か月後に阪神・淡路大震災といった災害が発生するといったように、「地下」をめぐる驚異的な出来事が集中していることに気が付く。大澤は、90 年代の特徴を偶発性／偶有性の時代と呼ぶが、

[8] 大澤真幸『電子メディア論――身体のメディア的変容』(新曜社、1995、296 頁)
[9] この話は、『やがて哀しき外国語』の「誰がジャズを殺したか」(112～113 頁)に付された「後日附記」には、ここで紹介している村上が体験した 2 つのエピソードの内容が簡潔にまとめて書かれている。

93~95 年に起きた悲劇的な出来事がその根幹にあると言えよう。

この点に関わって、千田洋幸は示唆的な議論を展開している。千田は、援助交際にみる交換可能な者たちの「「私が私であること」の不確定性」について論説した宮台真司『制服少女たちの選択[10]』と大澤の地下鉄サリン事件などにみる偶有性とを結び付け、90 年代の偶有性による主人公の空虚さを埋めるのは、「家族や恋人といった共同体内の人間ではなく、未知の外部に属する「個人」」であるとして、援助交際をテーマとする村上龍『ラブ＆ポップ[11]』を分析している[12]。千田の言うように、私たちの「存在の必然性及び固有性とを暴力的に剥奪」されるような「偶有性が実存の不安と直結する 90 年代の状況」に鑑みれば、『東京奇譚集』において 90 年代の問題が描かれ、作家・村上の、ある種の試みが垣間見られるように思われるのである。

二つの出来事が象徴するように、90 年代は私たちの存在そのものが偶然性によってはかないものになり、更には自分が自分であるという固有性が剥奪されるような、交換可能な存在であるということを突きつけられた時代であったと言える。90 年代に集中して起った「地下」をめぐる脅威的な出来事が象徴しているように、私たちの目に見えない何かが「地下」から地上を揺るがしている。このように、社会を揺るがす不確かなものを、村上は「原始的な世界、地下からのメッセンジャー」[13]として、これまで「やみくろ」あるいは「リトル・ピープル」として描いてきたのである。だが、『東京奇譚集』に所収される短編、特に「品川猿」においては、このような「地下」における目に見えない不確かなものが、「目に見えるもの」として提示されている。このことは、本短篇の特徴の一つであると言える。結論から言うと、個人の深層(「地下」)に迫り、自己の固有性を他者との関わり合いの中で「具体的に特定して」いくという自己探しの作品として「品川猿」を読み解くことが出来る。では、具体的にこのことがどのように作品のなかに描かれているのか、そして、それが 90 年代の問題とどう関わってくるのかを次に検討しよう。

2「品川猿」における眠りと覚醒

これまで確認してきた 90 年代の問題を踏まえて、『東京奇譚集』に目を向けるならば、「地下」世界を作品内に描いている「品川猿」は検討すべき対象と考えられる。「品川猿」は、「ときどき自分の名前が思い出せなくなった」という一文から始まり、安藤(旧姓・大沢)みずきが「名前忘れ」の原因を探るという、いわば自分探しをテーマとする作品である。本短編は、「どこであれそれが見つかりそうな場所で」の探偵物語のような展開と同様、みずきの「名前忘れ」の問題が発生し、その原因を突き止めるためにカウンセラーとの質疑

[10]宮台真司『制服少女たちの選択』(講談社、1994)
[11]村上龍『ラブ＆ポップ』(幻冬舎、1996)
[12]「1990 年代における〝偶有性〟のゆくえ」(『日本近代文学』2010、5)
[13]「村上春樹ロングインタビュー」(『考える人』新潮社、2010、7)

応答を交わす中で情報を得て、最終的に問題の原因を突き詰めるために「地下」世界へと降り、猿の告白を聞くことで問題が解決するというのが概括である。

みずきは、「出し抜けに」名前を聞かれると、「とつぜん記憶が消え失せ」、「自分が誰なのかわからなくなってしまう」（159 頁）。誰でもない、「名前のない一人の女」（161 頁）として世の中に取り残されることになるのである。彼女は「心の悩み相談室」に通う中で、高校３年生の時に下級生であった松中優子とのエピソードを思い起こす。それは、松中優子がみずきの寮の部屋を訪れ、彼女が「嫉妬の感情」（177 頁）について語った後に、名札を自分に預けて自殺したという出来事である。この時、松中優子がみずきに託した名札は、自己存在の重要性を意味するものであろう。「肉体における腫瘍みたいに、私たちの知らないところで勝手に生まれて、理屈なんかは抜きで、おかまいなくどんどん広がっていく」（180 頁）ような「小さな地獄」、つまり「嫉妬の感情」を抱え込んだまま、松中優子は自殺していくのだ。彼女は、「人の心に潜む闇のようなもの」に自己が飲み込まれる前に、自己の存在価値を証明するものとしての名札をみずきに託したのであろう。

現在とこのような過去の因果関係が切断されて見えない戸惑いに苛まれているみずきは、原因の鍵を握る「品川区の下水道の中に潜伏していた」猿と対面するため、カウンセラーの坂木に連れられて「地下」へと降りていくことになるのだ。松中優子の名札に焦がれていた猿が、高校の時からずっと今まで自分と松中優子の２つの名札を保管していたみずきの箱の中から松中優子の名札を奪い、そして偶然隣に置いてあった旧姓大沢の名札をも盗んだことが原因で、みずきの「名前忘れ」が始まったことが明かされるのである。

名前は存在そのものを表す。つまり、名前を奪われるということは、自分の存在を奪われることに等しい。しかし、名前を取り戻す行為そのものは、本当の自己の姿、自分そのものを取り戻す行為と同等なのだと言える。例えば、名前が存在そのものを意味づけるという重要なテーマを扱った 2001 年 7 月に日本で公開されたスタジオジブリの長編アニメーション映画『千と千尋の神隠し』は記憶に新しい。主人公である千尋は、「荻野千尋」という名を奪われ、新たに「千」という名を与えられることで、相手に自由を奪われ支配される。また、ハクも自分の本当の名前を忘却したために自由を奪われている。ラストのシーンでは、千尋との信頼関係を自ら深めてきたハクが、千尋によって本当の名を思い出した時、川の神として本来の自分の姿に戻ることになるのだ。

みずきの「名前忘れ」は、旧姓大沢から安藤へと改姓した３年前の結婚とも関わってくるはずである。彼女は「安藤みずき」という名前にうまく馴染めず、「何度も口にし、繰り返し署名をしているうちに」新たな名前を受け入れていると語られているのである。だが、１年前から名前が「突然逃げ出し始めた」という表現は、能動的に名前が意思を持ち、自由に動き始めたことを伝えている。このことは、本短篇集に所収されている「日々移動する腎臓のかたちをした石」の中で、女性によって拾われた腎臓の形をした石が、朝になると移動しているというストーリーを執筆中の淳平に対し、腎臓石が自分の意思をもって移動し、彼女を「静かに揺さぶり続け」ていると解釈したキリエの言葉を彷彿とさせる。名

前は、みずきの存在そのものを支えるような支配力を持っているのである。「名前を失った人生は、まるで覚醒の手がかりを失った夢みたいに感じられる」と言うみずきの「名前を失った人生」とは、しかし、１年前に猿に名札を奪われたことに始まったのではなく、それ以前から続くものであるだろう。すでに彼女は眠りの中にいたのである。

結婚後も便宜上、職場では旧姓大沢の名を使い続けているみずきは、「決められた仕事を九時から五時までこなす」（164 頁）ものの、交渉の最終段階に入ると専門の社員に引き渡さなければならない。重要な仕事を任されることのない仕事への意欲を搾取され続けてきた彼女の存在価値は、剥奪されている。名前忘れ防止用に彼女が作ったブレスレットの「安藤（大沢）みずき」という括弧つきの旧姓大沢の文字が示唆するのは、見せ消ちのように扱われる彼女の存在価値そのものである。「名前のない一人の女」であるということの自覚は、彼女が「大沢みずき」という自分自身と向き合い始める「覚醒の手がかり」ともなっていることに注意しておきたい。

最後にみずきは、猿の告白によって彼女は目に見えない脅威に目を向け、現実と向き合うことになる。

> 「【前略】そんなわけであなたは小さい頃から、誰からもじゅうぶん愛されることがありませんでした。あなたにもそのことはうすうすわかっていたはずです。でもあなたはそのことを意図的にわかるまいとしていた。その事実から目をそらせ、それを心の奥の小さな暗闇に押し込んで、蓋をして、つらいことは考えないように、嫌なことは見ないようにして生きてきました。負の感情を押し殺して生きてきた。そういう防衛的な姿勢があなたという人間の一部になってしまっていた。そうですね？でもそのせいで、あなたは誰かを真剣に、無条件で心から愛することができなくなってしまった」（206 頁）

彼女が両親との関係も結婚生活もともに問題なく良好な関係を保ってきたと自分に言い聞かせて生きてきたことが偽りであることを「地下」世界で再認識させられることになるのだ。他者との関わりによって自己と向き合うきっかけを掴むことになるのは、本短編集に一貫して指摘できることであるのだが、「品川猿」においては、その他者が人間ではない、しかし、人間の言葉を話す「未知の外部に属する「個人」」として人間以外の動物（猿）をも設定しているのである。村上がたびたび作品に登場させる「やみくろ」や「リトル・ピープル」といった「地下」世界に棲みつく目に見えない得体の知れない他者の系譜を踏まえているのだが、「品川猿」では目に見える猿に変えて登場させているのである。このことは、他者であるはずの猿が、みずきの名前――名前に付随する彼女自身の「ネガティブな要素」を含み込むもの――即ち、彼女の人生を握るみずきの一部として存在しているからである。

加藤典洋は、猿が捕獲されている地下の「小さな倉庫のような部屋」の構図とカウンセリングを受けた情景の重なりから、猿の口を借りて語っているのは、みずきのカウンセラ

一の坂木哲子であると指摘している[14]。だが、村上作品では、例えば『ねじまき鳥クロニクル[15]』で「僕」が井戸の底に降りていき、そこで現在（東京）と過去（ノモンハン事件）の記憶が時間的、空間的に結び付けられるように、井戸に降りる行為は、たびたび自己の深層（地下）に迫り、自己と向き合うことのキーワードとなっている。「地下」にいる猿は、みずきが「覚醒の手がかり」として自ら探し当てた本来の自分自身の姿であろう。

このように考えるならば、「心を惹かれる名前」があると奪い取るという「病」を持つ猿の「わたしは身も世もなく松中さんに焦がれていました」という声は、そのままみずきの本当の声を代弁していることになるであろう。松中優子がみずきに名札を託したのは、他でもない、みずきが彼女に焦がれているというみずきの心を読み取っていたからではないのか。みずきが持つ嫉妬の念が松中優子を自ら招いていたのである。みずきと松中優子は常に比較できるように対照的に語られているのだ。みずきは、「ごく当たり前の家庭」に育ち、「どちらかといえば目立たない子ども」で「学校の成績も人並み」、「とくに誰かからきれいだと言われるようなこともなかった」と語られるのだが、彼女の目に映る松中優子は、これとは対照的である。

> この子はいったい、これ以上の何を望んでいるのだろう？とびっきりの美人で、おうちは金持ちで、成績もよくて、人気もある。両親は彼女を溺愛している。終末にときどき、ハンサムな大学生のボーイフレンドとデートをしているという話を耳にしたこともある。人がそれ以上の何を望めばいいのか、みずきには思いつけなかった。（178頁）

「嫉妬の感情」を経験したことがないと思い込んでいたみずきだが、松中優子が説明する「嫉妬の感情」とは、「私たちの知らないところで勝手に生まれて、理屈なんかは抜きで、おかまいなくどんどん広がっていく」ような「小さな地獄」なのである。みずきは、無意識のうちにこの感情を抑圧してきたのであろう。この抑圧された感情は、「名前忘れ」によって他者に「自らの人生の過去と現在について」語ることをきっかけに、彼女の抑圧から解かれた本来の感情が意識化され始めるのである。「ドラマティックな要素」のない「眠りを誘うことを目的として制作された低予算の環境ビデオ」のような人生と向かい合うことになるのだ。「地下」に潜伏している猿は、「人の心に潜む闇のようなもの」を引き受け、「地下」に潜伏しているのである。名前を奪う猿は、こうした私たちが処理できない心の闇を回収しているのである。

> 「それはどうして？」とみずきは尋ねた。
> 「もしわたしが松中優子さんの名前を盗むことに成功していたら、わたしはそれと一

[14] 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』（講談社、2011、580 頁）
[15] 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』（第 1 部・2 部 1994、3 部 1995）

緒に、あの人の心に潜む闇のようなものをも、いくらか取り去っていたかもしれません。わたしはそれを名前ごと、地下の世界に帯同していくこともできたのではないかと思うのです」と猿は言った。（202 頁）

みずきが自らの内に抱え込んできた心の闇、つまり、嫌な事から目をそらせ「防衛的な姿勢」を取ってきたみずきが、自ら「地下」へと降りて行き、猿＝自分自身と〈対話〉することで自己のアイデンティティを獲得することが出来たのである。

「品川猿」の猿は、〈固有名を盗む猿〉であることが強調されているのであるが、名前を盗むと同時に、〈固有名を収集する猿〉でもあることに注意しなければならないであろう。

「はい、申し上げます。わたしはたしかに人さまの名前を盗みます。しかしそれと同時に、名前に付帯しているネガティヴな要素をも、いくぶん持ち去ることになるのです。これは手前味噌かもしれません。しかしもしわたしが松中優子さんの名前を、あのときに盗み出すことに成功していたなら、あくまでひとつの小さな可能性としてですが、松中さんはあのように自らの命を絶たずに済んだかもしれないのです」（202 頁）

猿は、名前を盗む行為を「悪しきものごとが含まれた」名前を引き受ける良心的行為であることを理由に弁解している。この猿の発言に対し、「なんだか都合のいい理屈だな」と、猿を捕獲した桜田が猿の言い訳として捉えているのは、盗みという罪の側面にのみ注目している証である。「名前に付帯しているネガティヴな要素」を本人から切り離すことは、例えば、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド[16]』の「世界の終り」の門番が、「僕」から影を引き剥がす行為と同等であると言えよう。みずきは、猿の言葉を受け入れ、そして猿を許す際、「私の名前が戻ってくれば、それでいいんです。私はそこにあるものごとと一緒に、これからの人生を生きていきます。それは私の名前であり、私の人生ですから」と猿の釈放を求めているように、名前は個人の人生そのものである。確かに猿は、他者の名前を盗むことで他者の人生をも奪い取っていたと言えるのだ。だが、「品川猿」では、みずきの「名前忘れ」が、結果的に彼女自身にこれまでの人生を振り返させ、他者に語ることで自ら解決の道を切り開くことになる。そして、猿との〈対話〉を通して人生を支配してきた「ネガティヴな要素」と向き合うことになるのである。

元を辿れば、松中優子が自殺する前に親しい仲でもないみずきの部屋を訪れたことについてみずきは誰にも言わずにきた。しかし、カウンセラーの坂木はみずきに対し、「彼女の抱え込んでいた感情が、自殺の原因であったかもしれない」という理由で、松中優子が部屋を訪れたことを他の誰かに話すべきであったということを示唆する発言をしている。みずきは、他者に話したところで「誰にも理解されないだろうし、何の助けにもならない」、

[16]村上春樹『『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮社、1988）

「充満したガスの中でマッチを擦るようなもの」だと口を閉ざしてきたのである。横尾和博は、「深い井戸」に象徴される「自閉・内向の世界」から、再び「世界を見直し、世界像を創る試み」を 90 年代の村上春樹のテーマとし、「再構築、再生の時代」であると論述しているように[17]、他者に個人的な話をすること、あるいは他者の話を聞くことで自己のアイデンティティを獲得し回復していくこと、その重要性を一つのテーマとしていることが、「品川猿」から読み取ることが可能であろう。

3　結論――他者の声を聴くこと、自己の物語を紡ぐこと、そして、個人として生きること

『東京奇譚集』の各短篇集の特徴は、他者の声に耳を傾けることで、自己のアイデンティティを獲得していくような個人の人生が採録された作品集が『東京奇譚集』であると言うことができるであろう。本短篇集に収録された「偶然の旅人」の「僕」は、自分がゲイであることを伝えたことでかつて姉との関係性に亀裂を生じさせたのだが、偶然カフェで知り合った女性に告白をすることで、姉との間で果たせなかった関係性の修復を試みていると考えられ、続く「ハナレイ・ベイ」では、サメによって息子を亡くした母が、偶然サーフィンをしに来ていた学生から息子のことを聞くことで息子の人生のパーツを埋めていく。その中で、自分が母親としての資格に欠けていたことを自覚していくことになる。そして、「どこであれそれが見つかりそうな場所で」では、「ある種の消え方をした人」をボランティアで捜す私立探偵という、まさに他者からの情報を収集し一人の人間の痕跡を辿りながら他者の人生を追跡することを職業とする主人公を登場させている。

では、上述の問題点を『東京奇譚集』全体の構成において再考すれば、どのような特徴を述べることが可能であろうか。本短編集は、村上に「ある知人が個人的に語ってくれた物語」を収集した、言うなれば「聞き書き」の構成を踏んでいることが、前書きの中で明示されている。他者からの〈他者そのものと兌換可能なデータを収集すること〉をそれぞれの作品の基盤とした作品集として、村上が本作を書き上げたことは、村上が『アンダーグラウンド』の「はじめに」のなかで、「一人ひとりの人間の具体的な――交換不可能(困難)な――あり方にしか興味が持てない」として、自らがインタビュアーとなる意思を示している事実は、『東京奇譚集』の特徴と実に似通っていると考えることができるであろう。つまり、『東京奇譚集』の「物語の前書き」において、村上本人が顔を出し、93～95 年に実際に自分の身に起こった２つの偶然の体験を語っていることは、90 年代に起きた地下鉄サリン事件における被害者の声を聞き、個々の物語を集録した『アンダーグラウンド』における語りの特徴と相同的であると言える。『東京奇譚集』は、まさにこの特徴を反復して描いていると言えるのである。

村上の「怪談的なテクスト」は、柳田國男の系譜を辿っており、「不確実性の吸収」を旨

[17]横尾和博『村上春樹×九〇年代』（第三書館、1994、172 頁）

としながら、いったん声を「聴く」という構えをとることで他者と物語を共有することが可能となるというのが福嶋亮大の指摘するところである[18]。村上は「受信者」の立場をとりながら、他者の声によって紡ぎだされる物語に文学の可能性を見ようとしていると考えられる。

歴史や世界を支配する秩序や原理といった所謂「大きな物語」に対して、個人の生きてきた過程を「小さな物語」と捉えるならば、個人の人生＝「小さな物語」を採集していくことが本短編集に一貫する一つのテーマとなっている。代替＝交換不可能な他者の「小さな物語」を集めて自分の物語と比較する事は、次のことを意味するだろう。つまり、他者の「小さな物語」と自ら物語を比較することは、それらが交換不可能故に、自他の差異や境界をより際だたせ、その結果、己の物語の固有性はより強固なものとなるのである。言い換えるならば、自分の物語と他者の物語とを突き合わせることにより、自分の固有性というものを確認して行くというプロセスは、結果として、変えがたい自己のアイデンティティを確保することに繋がっていくことになる。このことは、本章の前半部分で展開してきた、村上文学の特徴である 90 年代の「地下」をめぐる偶然性を伴う出来事――遇有性や偶発性により自分自身の存在が消去されていくことや、自分が代替され、細分化されたあげくに不確かなものになっていくことと対関係をなしていると考えられよう。前者は、自他の相対的な二つの可能性の中で紡がれてくる自分自身をどのように強固なものとし、自己の強固さをどう取り戻すかということを指向しており、後者はその逆である。90 年代に自己の喪失というテーマを、偶然性をめぐる悲劇的な出来事との関係性の中で表した村上文学は、その一方で、他者との関わり合いのなかで自己を回復していくことも同時に表現していたのである。『東京奇譚集』とは、このような二重性を書き付けた作品であったと考えることができるのである。

本作から理解されたのは、村上文学にとって特別な意味を持つ 90 年代という時代が、徹底した個人を描き出すことによって表現されていたことである。本作が描き出す、他者と自己の代替不可能性を確認することとは、結局のところ、他者によって己を規定する作業であろう。そこにおいて、他者は、自身の個を確立させるために使用される「手段」や「道具」に等しい。そこには親密性のような関係が生じる契機は、最初から無いと言っても過言ではない。個と個は共同体を作り上げるのではない。ある個人によって、別の個人の生は「使用」されるに過ぎないのである。自らの生が、時代によって細分化されてしまうという過酷な状況を脱出するために、そのように他者が使用されるのであれば、本作の人間同士の関係には、暴力的な性質が潜んでいると言わざるを得ない。本作が他者に対する一種の暴力性を持っているが故に、個人と個人が関係性を結ぶこと、即ち親密性を築く可能性を持ち得ないのだとすれば、前章までで論じてきた村上文学が表現する親密性の限界と同じ問題を見いだすことが可能である。ある種の暴力性においてその関係性に亀裂が生じてしまうというのが村上文学の親密性の限界であるならば、他者の生を自己のアイデンテ

[18]福嶋、前掲、155～156 頁

ィティ再構築のために「使う」という人間関係における暴力性を本質に抱える本作は、別の次元で同じ問題を反復していると言えよう。

第Ⅱ部　江國香織作品研究――家族・恋愛

第 5 章　家族のなかの虚構性――『流しのしたの骨』論

0　はじめに

『流しのしたの骨[1]』は、1996 年 7 月マガジンハウスより刊行された江國の長編小説である。言うまでもなく、マガジンハウスは、若者向け情報誌『平凡パンチ』や女性誌『an・an』をはじめ、『クロワッサン』など数多くの娯楽雑誌を刊行している。「おしゃれな」現代女性作家の代表格に位置する江國作品の初出が、しばしばこのような娯楽雑誌、特に『るるぶ』や『VERY』といった主婦層を狙ったおしゃれなファッション雑誌などに連載されてきたことはよく知られている。江國の作家イメージは、このような娯楽雑誌の持つ性格や女性読者を中心に支えられていると言えよう。このような出版背景において、江國作品の多くには、「不思議で心地よくいとおしい物語」（文庫版『流しのしたの骨』帯文）といった一般的イメージが定着している。しかしながら、このような江國作品全体のイメージを菅聡子が「誤読」と述べているように[2]、江國作品に生じる俄かな亀裂から滲み出たある種の違和を看取させることは確かである。その亀裂がなぜ生じ、その違和とは何であるのか、その深層に目を行き届かせて再読されるべきだと私は考えている。

これまでに江國は、男／女関係の親密性の在り方の変容を作品の題材として多く取り上げてきた作家のひとりである。その一方で、本章で取り上げる『流しのしたの骨』の家族のように、両親とその子供からなる核家族を描いてもきた。本作は、江國の家族小説として評価され、新潮文庫カバー裏に書かれた「不思議で心地よくいとおしい物語」という作品イメージが物語全体を纏っている。19 歳から 20 歳を迎える三女・こと子を語りとして展開されるのは、既婚者の長女そよ、次女のしま子、長男の律とその両親からなる明るく愉しい 6 人家族なのだ。

本作が「不思議で心地よくいとおしい物語」になり得ている要因は、宮坂家の物語の語り手が、三女・こと子に設定されていることである。語りの特徴としては、第一に「去年の春に高校を卒業して以来」（8 頁）進学もせず職にも就かず、宮坂家の滑稽な規則に依存する（忠実に守る）19 歳の娘のフィルターを通して描かれている点が挙げられる。しばしば家族が陥る金銭的問題や教育問題を不問にし、「心地よくいとおしい物語」に仕立て上げている。第二の特徴として挙げられるのは、家族や生活の細部にゆきわたる執着を、こと子が深町直人との恋愛関係における事象と関連させて、同時進行的に語り出している点である。こと子は、父の教えである「私たちは要所要所で立ちどまり、ゆっくり考えてみなくてはいけない。冷静に、客観的に。」（62 頁）という訓戒を内面化している故に、深町直人との恋愛に対しても宮坂家の家族への眼差しを随所に差し挟むことで「要所要所で立ち

---

[1]江國香織『流しのしたの骨』（マガジンハウス、1996）なお、本文引用は、文庫版『流しのしたの骨』（新潮文庫、1999）による。

[2]菅聡子「世界は〈ことば〉でできている―江國香織の文学」（『文藝』河出書房新社、2010、8、64 頁）

どまり、ゆっくり考えてみ」るのだ。見方を変えれば、深町直人との恋愛物語は、宮坂家の「独自性」、「閉鎖性」を徐々に明かし、「複雑怪奇な森のように魅力的」（299 頁・「あとがき」）な「変な家族の話」（同前）として特権化された家族の一側面を可視化する機能を担っていると言い換えられる。

総じて、本作の語りには、宮坂家に依存する娘の語り、そして宮坂家の外で性愛関係を持つ娘の語りという二方向から見た語りの制約がある。だから、宮坂家の物語は、恋人・深町直人との性愛関係を持ち始めたこと子の女性ジェンダーとしての興味本位に傾斜している。故に、このような規定のもとに語られる宮坂家は、家族のリアルさを欠いた家族の虚構性が炙り出されていると言えるのだ。しかしながら、今日に至ってこの虚構性は、現代家族が陥った現状の根源的問題を表しているとも言えよう。本作における家族問題は、次章で論じる『思いわずらうことなく愉しく生きよ』の離散家族に引き継がれている。家族の精神的乖離や家庭内暴力における男性ジェンダーの暴力性・幼児性などの問題を抱え込んだ犬山家と宮坂家は家族のリアリティという観点において対照的に描かれ、宮坂家の延長線上に犬山家は位置するような連続性を『思いわずらうことなく愉しく生きよ』では感じさせる。本作で隠ぺいされる虚構性が根本的問題としてある、その意味においてリアルな家族なのだと規定できる。

だが、興味深いことに、こと子は家族の虚構性に薄々気付いていながら、自ら家族の一員を演じている。そして、こと子は自分だけでなく家族がその虚構性に付き合っているということに気が付いているのだ。家族のなかで「唯一のワーキングガール」で、2 回の自殺未遂と摂食障害を持つ次女・しま子をこと子は次のように紹介しているのである。

> たぶん私たちはみんな、しま子ちゃんの言葉の正しさを知っていた。でも、私たちはつねにそよちゃんの味方なのだ。私たちのそのルールを、しま子ちゃんだけがときどき忘れる。（223 頁）

引用は、津下に離婚理由を告げず出戻ったそよに腹を立てたしま子について、こと子が語った一節である。しま子は、「自分の家が一番、といって自足しているこの宮坂家のメンバーの中にあって、家の外に出たがる唯一の存在[3]」であるいう加藤典洋の鋭い指摘がなされるように、一般的な意味における「正しさ」は、宮坂家のなかでは違反行為と見做される。家族が持ち込む不協和音によって穿たれる綻びは、家族同士＝「味方」が庇い合うことで未然に防ぎ、補強し合うルールなのであり、その規則に背く者は宮坂家の外に出て行く者なのだ。家族を演じること子の語りは、このような家族の現実と虚構の表裏を提示している。宮坂家の現実と虚構を読み取ることは、本作が「不思議で心地よくいとおしい物語」として解読されてきた理由及びこのような解釈とは違った一側面を看取することにな

[3] 加藤典洋「通俗と反・反俗のはざま――江國香織『流しのしたの骨』（『小説の未来』朝日新聞社、2004、120 頁）

るだろう。本章では、江國作品のなかでも家族を物語の中心に据えている『流しのしたの骨』を取り上げ、家族という親密な関係性の現実と虚構がどのように表象されているのかを分析してみたい。本章ではまず、家族の親密性がどのように図られ得るのかを分析する。その過程において、父親の規律がどのように、どのような形で家族に浸透しているのかが重要になってくるだろう。それは、男性ジェンダーによる抑圧構造として浮上し、規律に対する「慣れ」と規律に対する抵抗の「諦め」の感情が親密性を強化する要因であることを検証する。被支配的な磁場において、女性は連帯化することによって女性同士の関係性を強化している。本作において、それは、家族の親密性の強度として描かれているのである。

1　家族に「慣れ」るということ

19 歳になること子が、「去年の春に高校を卒業して以来」（8 頁）進学もせず職にも就かず自由気ままに過ごすことが許可されているのは、宮坂家の父による規則による。同級生から「優雅だなあ」（同前）とか「極楽の暮らし」（174 頁）と言われるのは当然であるが、そう言われることに彼女は「もう慣れてい」（8 頁）る。同級生から「バイトくらいしろとかって言われない？」と質問されるのは、宮坂家のルールが世間一般の家庭のそれとは切り離されているからであろう。以下の引用が示すように、友人（クリーニング屋の娘）は、こと子を庇うように、宮坂家を「家族の行事」が多く「仲がいい」家族として評価してみせている。

> 「言われないわ。二十歳までは彼ら（両親――引用者注）に扶養義務があるもの」
> 　男の子たちはちょっと変な顔になる。男の子というのは、女の子が義務とか権利とかいう言葉を使うのを好まないものだ。
> 「こと子の家族、仲がいいのよ」
> 　とりなすように、クリーニング屋の娘が口をはさんだ。
> 「家族の行事がいっぱいあって、そのたびにみんながあつまるのよね」
> 　そうなの、と言って私がうなずくと、深町直人がたのしそうな顔をした。
> 「家族の行事？」
> 「お正月とか、お花見とか、家族みんなの誕生日とか」
> 「へえ。めずらしいね」（8―9 頁）

成人になるまでは、両親の「扶養義務」を受けられるという宮坂家のルールを守ることを自己目的化しているために、こと子自身の「義務とか権利」は放置された状態にある。宮坂家の管理者とも言うべき両親（「彼ら」）に公認されているからだ。部外者を寄せ付け

ない排他性が、家族の持つ結束力の強さを保証している一方で、子どものモラトリアムを引き延ばすことに、親をはじめとする家族みなが加担していると言わざるを得ない。一般的家庭における子どもの問題は、宮坂家では家族同士の庇い合いによって問題にはならない。本来ならば浮上してくる家庭の問題が表出しないという意味において、宮坂家は家族のリアルさを欠いた家族と言えるであろう。

宮坂家の父は、普段どおりの朝食を取り、出社し、毎日 7 時 45 分前後に駅につき、電話をよこしてから 8 時前後に帰宅する。遅くなりそうな日は、あらかじめ言い置き、予定変更の際は電話で知らせることになっている。模範的な父親像を自ら作りあげ、その姿勢を崩さないのだ。父を中心とする規則正しい生活サイクルの中で、家族は家の内部の親密度を高め合っている。宮坂家はこのような父が定めた独特のルールを幾つも持つ。例えば、父が「いつもどおりの食事――セイロン紅茶二杯、半熟たまご一つ、バナナ一本」（87 頁）と決めているように、子どもたちも高校卒業までの朝食メニューは、「シリアルと玉子、温野菜に紅茶」（200 頁）と決められている。「どんなに馬鹿げた法律でも、法律は守らなければならない」（7 頁）という父の教えは、少なくともこと子にとっては決して窮屈なものではなく、むしろ心地よい環境を創出する要因であるとさえ言える。二十歳を過ぎてもなお宮坂家に居座っているしま子や、離縁して戻ってきたそよなど、彼女達にとっても宮坂家は居心地のよい場所であるに相違ない。規律は、家族の平穏と安心を保障するものになっているのだが、宮坂家の父は、社会の法律を忠実に守り、自ら決めた家族内のルールを強固にすることを自己目的化している。母の妻としての日課――帰宅した父を玄関で迎えてスリッパを揃え、夫のためにココアと湯たんぽを寝室に運ぶルーティン化された妻役割――のように、父役割もルーティンとして事務的に処理されているに過ぎない。宮坂家は、父親を中心とする近代的家族そのものであるようだが、実質は、家父長としての父の役割は後退している。実のところ、宮坂家が円滑に機能しているのは、父が掲げる宮坂家特有の規則に従う、家族の従順さによっている。

しかしながら、こと子にとって宮坂家の規則は安住できるよすがでありながら、足枷ともなっている。こと子は、「十九歳最後の夜」、「前進すること。それから正しく生きること」（226 頁）を二十歳の抱負に挙げ、「四カ月間の練習の成果をためす」。その練習とは、右利きである恋人と手を繋ぎながら食事をするために、右手をスカーフで吊り、左手で食事をするというものである。「十九歳最後の夜」は、4 カ月もの間訓練してきた成果を試す「またとない好機」なのだが、こと子の試みは無残にも失敗してしまう。

> むずかしいのは、左手でフォークを使うことそれ自体ではなかった。そんなのは、練習を始めて一ヵ月もすればすいすいできるようになる。問題は右手なのだ。右手で軽くお皿の縁に触れ、全体のバランスをとることさえできれば物事は素晴らしく上手くいく。
> 「いまいましいお皿。足でおさえたくなっちゃうわ」

右手を馬具模様のスカーフで吊ったまま、私はごく小さな声で言った。（92 頁）

食べ終わって手をはなし、膝にひろげていたナプキンで口をおさえると、私は、でももう二度と、男のひとと手をつないでごはんを食べたりしないだろうなと思った。もう満足した、というかつまり、一度してみるぶんには悪くないが、一度で十分な類の事柄だったのだ。（227—228 頁）

こと子の苛立ちは、左手がうまく使えないことに対してではない。利き手である右手が自由にならないことへの不満である。利き手が左手を邪魔しているのだ。この引用から読み起こされるのは、利き手が示唆しているものが、幼少時からこと子の身体に染み付いている宮坂家の規律であるということである。こと子の挑戦は、身体に染み付いた宮坂家の規律（利き手）よりも、宮坂家の外の世界の規律（左手）を優先し、他者との関係を築こうと他者との関係性へ踏み出す試みであったと解読できる。そして、同時にそれは、父への挑戦と置き換えることも可能であろう。「慣れ」た作法を用いず恋人と手を繋いで食事をするための行為、この行為がやがて二人を性行為へと結びつける極めて性的な段階であったことが指摘できる。こと子の試みは、父の法権の外においてなされた試みであり、こと子と深町直人との恋愛関係の進展は、宮坂家の規律との葛藤によってなされているのだ。

両親の扶養義務の期限は、親の庇護下から自立することを意味する。こと子は、「前進すること。それから正しく生きること」を二十歳の抱負として自己に課したのだ。だが、宮坂家の掟は、こと子に内面化されていて、無理矢理に手を吊り上げ宮坂家の規律を切り離そうとしても所詮無理な挑戦である。ここに宮坂家の父の、男性ジェンダーとしての統制力の強度を読み解くことができる。「一度やってみたかった」こと子の挑戦は、「一度で十分な類の事柄」として自己処理される。宮坂家に「慣れ」ることは、つまり宮坂家の規律への抵抗を「諦める」ことと等価にある。そして、一般に江國作品全体に漂う「諦念」をここに認めることができよう。加藤が指摘する「どんな人工衛星も外に離さず、どんな光も外に出さない」宮坂家の引力の強さ[4]と合わせて考えてみれば、「諦める」ことは、宮坂家の持つ吸引力の強度をさらに強めることになるだろう。

こと子は、大学生の深町直人に触発され、大学生になる決意をする。こと子の決意によって閉じられる本作は、彼女の成長に寄り添い、深町直人との関係を築くなかで進路を自己決定する成長記録として評価されてもいる[5]。しかし、こと子の進学決意は、「外部への開放を示唆している」のではなく、「子どものままでありたいということ子の欲望の表れ[6]」なのだと菅聡子は正しく読解している。「子どものままでありたい」ということ子の隠された欲望が、そのまま彼女を宮坂家に居座らせている要因となっているのだろう。しかしながら、先に分析した 20 歳になる最後の夜、深町直人と手を繋いで食事をするために左手を用

[4] 加藤、前掲、120 頁
[5] 加藤、前掲、114 頁
[6] 菅、　前掲、66 頁。

いるという挑戦に見られるように、こと子が深町直人＝他者との関係を築くうえで足枷となっている宮坂家の規則の一側面に目を向けてみると、そこには、「慣れ」と「諦め」の感情が横たわっているように思われる。振り返ってみるに、本作においてこと子が冒頭で語り出すのは、自分も含めた家族の「諦念」の感情である。

> 私たちの母は、昔からずっと、朝父を送りだすと化粧をし、夕方父が帰ると化粧をおとして出迎えた。父は、帰る前に駅から必ず電話をかけてよこすので、母が化粧をおとすタイミングに腐心する必要はなく、化粧をおとしたあと、母は冬でもつめたい水で顔を洗って化粧水をつけるので、父を出迎えるときの母の顔はいつも頬が赤く、清潔でぴかぴかしているのだった。
>
> 私はそれをとても奇妙だと思っていたが、二人の姉や小さな弟の目には、ごく普通の光景に映っているらしかった。慣れているのだ。かーさんはそういう人だもの。いつだったかしま子ちゃんはそう言った。（5 頁）

冒頭においてこと子が語るのは、「朝父を送りだすと化粧をし、夕方父が帰ると化粧をおとして出迎え」るという母親の行動である。「化粧」は、女性のセクシュアリティと関わる行為である。この引用部の解釈として考えられるのは、まず、一人の女ではなく妻／母であるという忠誠を夫の前に表明しているということと、「清潔でぴかぴかしている」素顔そのものにセクシュアリティを読むことであろう。だが、本作において母の化粧についてはこれ以上言及されていない。このような個所においても、娘の視点が介入できない夫婦の生活領域として処理できてしまうわけだが、こと子は、それを「奇妙」と捉えているのである。

冒頭の引用部に続き、間髪入れずこと子は、母親がしばしば学校を休ませてまで子供たちを冬の動物園に連れて出かけていたことを紹介する。動物園をこよなく愛する母親が、朝出勤する父親を送った後に急に思い立ち、小雨さえ降るような「うっそりと曇ったおそろしく寒い日」（6 頁）をわざわざ選び、学校を休ませてまで子供達と出かけていく。母親は、気に入りの縞うまやフラミンゴの前で「数十分石のように動かない」（同前）というエピソードである。しかしながら、こうした母の行動に対し、「かーさんはそういう人」と言うしま子の言葉が家族の声を代表するかのように、こと子以外の姉弟にとっては「普通の光景」である。家族の風変わりな行動に誰もが「慣れている」のだ。宮坂家の慣れ合いは、冬の動物園の檻のなかに囲われた「どんよりと愚鈍」（同前）な動物たちの姿に重ねられているかのように鈍感さに包まれている。こと子は違和感を感じつつも、この家のルールとして姉弟たちの「普通」という意見に流されざるを得ない。

こと子は、宮坂家の母だけでなく、家族それぞれを一風変わった存在として紹介している。弟の律を、家族の中で「いちばん正しくバランスがとれていて」、「みんなに信頼される存在」（11 頁）であるとする一方で、「子供の頃の律は、たしかに少し変わっていた」（同

前）とも語るのである。そして、「妙ちきりん」（21 頁と形容される姉のしま子は、ユーモラスで明るい性格なのだが、二度の自殺未遂の経験が明かされる。唯一の既婚者で、長女のそよに対しても、「行動をおこすのに時間がかかるぶん、いったん行動をおこしたら超人的に頑固だ」と語り、そよの離婚に関して「ほんの少し津下さんに同情した」（120 頁）とそよへの多少の批判が込められているのである。

しかしながら、それぞれに問題を抱える宮坂家を、こと子が人一倍愛おしく感じていることは確かである。家族という親密性の濃度を高め合い、家族の行動や思考の過剰性、暴力性を感じ得ない麻痺状態のなかで、家族はみな「愚鈍」化――家族の感情や感覚といった愚鈍化――している。宮坂家にだけ通用する規則を家族が忠実に守ること、それがかえって自己を奪われているということに無自覚であること、たとえ気付いていたとしても自覚していないことにすること、宮坂家はこのような危うさを個々に抱え込んでいる。外の世界に出ようと挑戦するものの、宮坂家の吸引力によって再び戻されてしまうことを無意識のうちに当たり前の事実として受け入れてしまっている。だが、19 歳から 20 歳という人生の節目を生きること子が、宮坂家のなかに窮屈さを覚えていることが、語りのなかに表出している。

> 人生について考えるのはたいてい昼間だ。それもよく晴れた昼間。たとえばひんやりした台所で。たとえば電車のなかで。たとえば教室で。たとえば父についていった手持ち無沙汰な床屋で。そういうとき、私にとってそれはまるでビスコの箱にかかれた血色のいい男の子の顔のように、未知にして親しいものだった。私の人生。父のでも母のでも姉たちのでもない、私だけの生活。（202 頁）

こと子が自己と向き合う語りは、宮坂家の住人が明るくコミカルに語られているぶんだけ、孤独感と寂寥感を際立たせる。異様な明るさの中に埋もれながらも、時としてこと子の意識は自分自身へと向かうのである。誰のものでもない、「私の人生」「私の生活」があるという意識が薄れてしまう家族という親密性の中で、埋もれて見えない自己を捜し求めるのに必死なのだ。だから、「こと子ちゃんは小さいけど、雑踏のなかでもすぐにわかるよ」（224 頁）と言った深町直人の言葉はこと子の心に響くのである。宮坂家の中で埋もれて見えない自分自身を救い出し不安を取り除くのが深町直人という存在なのだ。こと子の成長に伴って見えてくる宮坂家、成長することで獲得していく父の規範から抜け出た外の世界、その違和と葛藤が、こと子の成長過程に生じる精神的、身体的なそれと重なりを見せている。だから、こと子の視線は、本来やらなくてはならない慎重行動を省略してしまうことで生じる「慣れ」――自己を剥奪されること――の危うさを宮坂家のなかで確認しているのだ。

２　性、そして男性ジェンダーによる暴力表象

15 歳の息子・律は、宮坂家の中で一番「正しくバランスがとれていて、みんなに信頼される存在」（11 頁）である。だから、重要な玄関の鍵締めも担わされている。「小さな律」（11 頁）という呼び名が付けられているのだが、「小さな」とは、「幼い」ことを意味するだけでなく、父の予備軍として宮坂家の「規律」を守るという意味を示唆しているであろう。父の代役となる予備軍＝「小さな律」を、こと子は父以上に頼っている。

律は、金融業的金銭の貸し付けをこと子との間で交わし、一足いくらと決めて家族の靴磨きをする。この契約社会に生きる大人びた印象を持つそのイメージとは異なり、「弟、と、小さな、は律にくっついている」（11 頁）のである。病弱だった幼少の頃のまま変わらずに扱われ、その病弱さを未だに家族から気遣われることからも分かるように、律は家族によって成長を押しとどめられた存在である。しかし、中学３年から高校へと移行する 14、5 歳の思春期を律は今迎えている。江國は、律がそよのマンションの玄関からすぐさまベランダへ直行し、しゃがみこんで「植物の発育具合」を調べる姿に、身体的変化への興味を示唆し、律の思春期における性の発露を描いていることは言うまでもない。また、自分の部屋にこもり「女子高生フィギュア」（159 頁）や「未亡人フィギュア」（198 頁）を作成することもその一つである。「小さな裸体の人形」（10 頁）に丁寧に塗料を塗る作業から始められ、「妙に脚のながい」女性の肉体美を強調した性的魅力のある人形造りに夢中なのだ。「人形につけるミニチュアの下着」は、「小さな黒いレースの下着」や「真っ白で、端にレースがついている」（11 頁）女性性を表象するものであり、律はフィギュアの作成によって自己の内部に芽生える性的欲求を発散させていると同時に、女性をオブジェ化することによって同化していると考えられる。オブジェ化した女性を一つ一つ丁寧に収集する行為によって主体性を獲得する行為は、男性ジェンダーのエゴの発露であり、大人びていると彼が言われる所以でもあろう。

律は、思春期における身体的変化が身体の内部で静かに起こっている。「律が恐れていたのは喉仏だった」（25 頁）。父を含めた「大人の男の人に決してなつかない子どもだった」（同前）律は、肉体的成長（性的成熟）についての危惧と鬱屈を秘めながら、苛烈な自己の変革期を通過しなければならない。律が抱え持つ喉の「突起」は、律の大人としてのセクシュアリティである。それは「不可解で剣呑な突起」であり、「律はそれを自分の体に抱えている」（同前）のだ。そして、律の性的発露と女性のオブジェ化は、暴力性とともに描写されている。こと子が深町直人に律を紹介した際にそれは露呈されるのだ。

> その瞬間だった。
>
> たぶん律自身がいちばんびっくりしただろうと思うのだけれど、運ばれてきた深町直人のグレープゼリー――それは、たしかに意表をついて大きく、透きとおった葡萄色がいかにもつめたくて、昔風にぷりぷりと固く弾力のありそうなゼリーだったが―

―を一目みるやいなや、律は身をのりだし、ひとさし指でそれをつついた。
「……律？」
　私は弟の顔をみつめた。律が、家族以外の人間の前でそんなふるまいをするのをみたのははじめてだった。
「おいしそうだな」
　あきらかに内心おどろいたはずの深町直人は言い、なんでもないふうにスプーンを握った。
　私と律は黙り込んだ。マナーとか行儀とかの問題ではなく、なんとなく、秘密をみられてしまったような気がしたのだ。（195 頁）

ここで好奇心を自制出来ない律の幼児性のみを描いているわけではないであろう。女性の身体を想起させる「ぷりぷりと固く弾力のありそうな」グレープゼリーは、「ひとさし指」に象徴される律のセクシュアリティであるところの「突起」によってつつかれる。つまり、思春期における律の性の発露を描き出しているとともに、ここにおいても女性をオブジェ化する律の同化が示唆されていると言えよう。ここでの男性ジェンダーによる不意を衝いた暴力性は、後述するが、宮坂家の父がウイリアムを「ほんとにすごくあっというま」に圧死させる伏線となっている。

律の内部に蠢いている性の欲望を存在しないもののように隠ぺいして律の幼さのみを強調して語られている。つまり、性の欲望を隠ぺいするものとして幼児性を前面に押し出した語りなのだ。家族のなかで一番バランスが取れていて信頼を集めている律の幼児的行動は、宮坂家の律を司る中枢の人物の行動として、こと子は、そのまま宮坂家の幼児性が露呈されたという羞恥の感覚を抱いたのだろう。こと子は律の行動に対し、「なんとなく、秘密をみられてしまったような気」になる。人差し指でゼリーを突く律により、宮坂家の「重たい金属の」ドアが穿たれたかのごとく、外部の人間に秘密を見られてしまったのである。玄関の開閉を取り締まる律によって、宮坂家の内部が暴力的に露呈される瞬間なのだ。

律の内部から突き上げてくる鬱屈した性の発露は、宮坂家内部の秘密を曝け出してしまう暴力性を伴うものである。さらにそれが、こと子の恋人である深町直人の前で起こったということは、一層「律」の暴力性と男性支配の力学を物語っているだろう。

振り返ってみるに、父親の訓戒であるところの「要所要所たちどまらなければならない」という言葉は、宮坂家における「慣れ」への警告でもあるということに私たちは気付かされることになる。妻である由紀子の 49 回目の誕生日イベントを機に、宮坂家の一員として迎えられたハムスターが体現している。

「ウィリアムね」
　ついに結論をだすように母は言い、りぼんをほどいて箱の蓋をあける。そこには母のいったとおりのハムスターが、首にりぼんを結ばれた格好で入っていた。それがど

うしてウィリアムなのかはわからないけれど、そのハムスターのやわらかな体と賢そうな瞳、ささやかで謙虚な、あるかなきかのかわいらしいしっぽをみた途端に私たちは思った。ああたしかにウィリアムだ、と。

こうして母はウィリアムを手に入れた。あとからきいたところでは、母はなんと九ヵ月も前から父に注文をつけておいたらしい。（32 頁）

父に「九ヵ月」も前に注文し、49 回目の誕生日「11 月 4 日」に由紀子はウィリアムを手に入れる。この計算された用意周到なプレゼントの受け渡しと、「白い箱」＝純白の箱から取り出されるハムスターは、二人の赤ん坊の代替物[7]として位置づけられるだろう。さらに、本作において誕生日の明記が母に限定されることも、新たな子を授かる「11 月 4 日」に出産予定日を想起させる設定として解読可能である。その後、母の所有物としてウィリアムは、夫婦の〈性〉の象徴である寝室に設置されたカゴの中で過ごし、時折カゴから出されるという反復行動を母によって強いられる。由紀子が家庭内において主体的になれる唯一の時間が、ウイリアム＝赤ん坊の象徴の世話役に徹した時であろう。彼女は、ハムスターの反復行動に、自己の妻／母としての自己を投影していく。

私はしばらくドアのそばに立ち、母がウィリアムのカゴをのぞいて彼の活発な夜間活動――はしごをのぼり、はしごをおりる。ときどき立ちどまって考える。カラカラと輪をまわし、ふとおもいだしたように水をのむ――をいとおしげに眺め、カーディガンを脱いでベッドに入るのをみつめていた。（41 頁）

「はしごをのぼり、はしごをおりる」ウィリアムの「活発な夜間活動」は、毎晩、大量の洗濯物を二階の寝室に運び入れる由紀子の妻役割に徹する姿と類似していると言えよう。由紀子は、ハムスターの無心に一つの行為に取り組む姿に自己との共通性を見出し、それを「いとおしげに眺め」ているのだ。檻という囲いの中で、しかし、「我もの顔」で自由に走りまわる「ウィリアム」は、その名の通り「英雄」なのだ。由紀子は「好奇心の強い動物」には「探検」（56 頁）させてやる必要があるのだと主張するが、檻から出されたウィリアムの行動範囲＝「散歩」が、「台所」に限定されていることは注視すべきところである。まるで、由紀子の行動範囲が台所に限定されているかのようである。

由紀子は、「野趣あふれる食卓」に力を注ぐ母、「包丁を持った母」として登場する。台所は、彼女にとって主体的に活動できる家庭内の居場所にもなっているのである。そして、彼女は「今まで一度も外に働きに出たことがない」、一切の交友関係とは無縁な専業主婦なのだ。「みんなどうやって職業を決めてるのかしら」ということ子の疑問に対しても、「ひどく遠い他人ごとのよう」に返答するばかりである。一般的に台所と女性の結びつきが強

[7] 加藤、前掲、115 頁。加藤が、表 1 「『流しのしたの骨』物語年表』」のなかで、「ハムスターは赤ちゃんの代替物か」と推測している個所がある。本論では、加藤の推測からさらに分析を加え、ハムスターを夫婦の性の象徴として位置づけた。

固だと言えるだろうが、ハムスターは由紀子の抑圧を体現するかのように、台所を我が物顔で走り回る。そして、さらにハムスターと由紀子は相似的に描かれていく。

母の視線の先にはウィリアムのカゴがあった。母のベッドの上だ。正午をすぎたばかりの部屋のなかはあかるく、ちょうどよく暖房がきいていてあたたかく、まるでこの部屋だけぽっかりと真空状態になっているようにしずかだった。
ウィリアムは眠っていた。
カゴの隅に置いた紙箱、端ぎれをつめて拵えた粗末なベッドに仰向けになり、小さな手足をちぢこめて。
〔中略〕
「いつもこんな格好で眠るの？」
私はウィリアムへの称嘆の思いで一杯だった。母は首をふる。
「まさか。いつもはもっと用心深く、お腹を下にして寝ているわ」（114 頁）

専業主婦が家庭で過ごすことの多い昼間の、暖房がきいて暖かい時間帯に「母のベッドの上」に置かれたカゴの中で、ウィリアムは普段から仰向けに寝ている由紀子と同じ格好で安心しきって眠っている。「母は仰向けになって眠り、父は、うつぶせになって眠る。」という生活習慣が夫婦にはある。安心で安全な宮坂家の中で、警戒心を取り払い自己を曝け出し始めたウィリアムの生態変化に、こと子が「称嘆の思いで一杯」になるのは、新たな家族の一員としてこの家庭環境に「慣れ」た証拠を目にしたからである。危険から身を防御する動物本能が剥奪され、仰向けになって眠るウィリアムは、まさに夫が統制する家庭環境において愚鈍化された由紀子の自己崩壊が体現されている。「称嘆の思いで一杯」である由紀子とこと子は、この異常さを「慣れ」と解釈し、異常性に違和を感じることもないのである。宮坂家への「慣れ」が、この後のウィリアムの運命を決定付けているというのに。

「ウィリアムがやられた」
と、律は言った。重々しい声だったので、怪我だけではすまなかったことがわかった。
「……誰に？」
私は横になったまま、律の顔をみて訊いた。やられた、という言葉が、猫かなにかの残忍な歯牙を連想させたからだ。（267—268 頁）

見ていたのは律だけだった。母は台所に立って二人分の紅茶をついでいたし、しま子ちゃんは洗面所で身じたくをしていた。いつもどおりの朝食——セイロン紅茶二杯、半熟たまご一つ、バナナ一本——を食べようと、父が新聞をみながら椅子に腰掛ける

一瞬前に、ふいにそれが律の目をかすめた。父の椅子のこちら側から反対側へ、ただならぬ勢いで登り渡ろうとしたウィリアムの、小さな茶色い毛なみのいい背中。
「あっ」
　律が声をあげるのと、父が腰をおろすのと、ほとんど誤差なく同時であったらしい。それが、ウィリアムの最期だった。（269―270 頁）

ウイリアムの死を後で「事故だよ」と言い直してはいるが、不意に口を突いて出た「やられた」という言葉には、ウィリアムを無自覚的に圧死させた父性原理を遂行することで家族を抑圧する父に対する潜在的な敵対心――エディプス・コンプレックスとして男の子が当然持っている敵対心――を読み取ることが出来る。「やられた」という言葉に、こと子が「残忍な歯牙」を連想しているように、律の重々しい言葉には、ウィリアムの死に対する哀しみよりも、父という加害者の手によってそれが殺害されたことに比重が置かれた、無意識の怒りを言語化している。そして、言うまでもなく、「小さな律」の内部にも父と同じ「残忍な歯牙」が隠されていることを確認することになる。つまり、父の予備軍としての律を黙認するのだ。ウィリアムの最期は、「いつもどおりの」朝の風景の中で、「いつもどおりの朝食」をとるために、父が椅子に腰掛けた一瞬の間であった。父が腰をおろすのと「ほとんど誤差なく同時に」ウィリアムは〈圧死〉する。由紀子の唯一の愛玩物であり、彼女にのみ慣れたウイリアムは、規則の遂行に忠実な父性原理によって押し殺されたのだ。

ウイリアムの死に仮託しているものは、しかし、愚鈍化された由紀子の自己崩壊というには不十分であろう。先に分析したように、ウイリアムは、夫婦間の〈性〉の象徴である。ウイリアムとセクシュアリティは堅く結ばれている。用意周到な「安全な空間」（198 頁）と引き換えに奪われた動物本能。由紀子が失ったものは、ウイリアム＝夫婦の〈性〉の象徴であり、自己のアイデンティティの一部である。そして、先に述べたように、夫の前では化粧を落とした素顔を見せる母と、寝室に向かう母が「男物みたいにそっけないストライプのパジャマ」（39 頁）を着ていて、「たくましい」（40 頁）というイメージとを合わせて考えるならば、ウイリアムは由紀子から剥奪された女性性の一部を持たされた生きられない由紀子であろう。ハムスターの死は、だから馴化による自己喪失した由紀子、女性性を奪われた由紀子の形代の死として考えられる。ハムスターと由紀子の同化は、父の介入によって崩壊されるのだ。

その後、ウィリアムは宮坂家の庭の「小さな穴」の中に埋められる。この時、「父が、めずらしく母の名前を呼んだ」（269 頁）と語られている。本作において、母に「由起子」という固有名が与えられるのはこの場面ただ一度だけである。それは、妻でも母でもない、一人の女性の心に訴えようとした男性ジェンダーの声だったと理解されよう。そこには、妻の〈性〉に訴えかける戦略的な狡さと、「あまり悲しむんじゃないぞ」（同前）と加害者の立場から保護する側へ寸時に切り替える無神経な優越性を感じさせる。男性ジェンダ

ーによる性と優越性は無自覚的に発散され、家族のなかで不穏な空気を漂わせているのだ。

庭先の土の中に埋められるウィリアムの死体は、やがて白骨化していくであろう。ここにおいて、ウィリアムが地下に埋められ、やがて白骨化することと、「流しのした」の「骨」は、密接に関わり合っていることが推測されよう。ウイリアムの死は、宮坂家の静謐な父によってなされた出来事であるが、この事件の前に実はもう一つの命を父は殺している。それは、しま子の友人である美也子の子どもである。美也子に堕胎を決意させる契機は、宮坂家の父にあった。父親が分からない美也子の赤ん坊を引き取ろうとしたしま子を引き止め、美也子の両親に面談したことで、美也子は堕胎を決意するのだ。

> 「しま子がその赤ん坊を育てたいというなら、法的に正しい形でひきとらなくてはならないって」
>
> 私は母の横顔をみつめた。意志的で穏やかで、それでいて途方もなくかなしそうな顔。
>
> 「とうさんらしいわね」
>
> 父の話をするとき、このひとはいつもそういう顔をするのだ。（106 頁）

> 「しま子は、美也子さんが堕胎を決めたこと、父さんにだけは秘密にしてほしいって言うのよ。自分のせいだと思っちゃったら困るからって。でもね、こと子、わかってもらえるかわからないけれど、私はあのひとに、どうしたって絶対隠しごとができない性質なのよ」
>
> 妻なんだもの、と、母は言った。照れもせず、理路整然、という顔で。（107 頁）

「法的に正しい」という規律に拘る父の頑固さ、その暴力性によって堕胎は決行されたのだ。男女の性愛関係の賜物――ハムスターと美也子さんの赤ん坊――を殺すのは、男性ジェンダーによる独裁的な法である。だが、父に対する怒りの感情は微塵も本作には描かれない。ここでもまた、「とうさんらしい」（傍点引用者）というアイデンティティの固定化によって馴化した思考が父を免罪するのだ。いつの間にか母の話は堕胎の話題から妻役割の話に還元されていき、こと子も「照れもせず、理路整然、という顔」を見せた母の愚鈍化された妻の表情を心に刻印している。そして、「あのひとに、どうしたって絶対隠しごとができない」ことが、個人の「性質」なのではなく妻役割の一部として理解されていることが、母から娘に伝えられている。

日本の高度経済成長期（1955 年から 1973 年）の日本の家族は、夫がサラリーマン、妻が専業主婦の形態をとることで、豊かな家族生活の実現を目指した。夫は外で仕事に熱意を燃やし、マイホームや家電製品を購入し、妻は家庭に入って家事や育児をしながら子供に公教育を受けさせるために躍起になる時代であった[8]。『流しのしたの骨』の物語の時代設

[8] 山田昌弘『迷走する家族』（有斐閣、2007、6～7 頁）

定は 1995 年である[9]。母親は団塊世代より前の 1945 年生まれで 49 歳の誕生日を迎え、[10]結婚生活 27 年であると語られるので、1968 年に 22 歳で結婚したことになる。「さようなら、古い生活！　ようこそ、新しい生活」（165 頁）という「宣言を下した」母によって家の改築工事がされ、部屋の建て増しとガスストーブからエアコンへの買い替えがされている。「大きな会社で何十年も働きつづける」（218 頁）父と専業主婦の母、二人の娘を短大に通わせ、こと子と律の二人は私立の小学校に入学させているように、宮坂家は、高度経済成長期における戦後日本のいわゆる理想的な家族として、夫は仕事、妻は専業主婦として妻・母役割を上手く遣り繰りしていると言うことができるのだ。

> 母は、家出の理由についてそよちゃんの口がおそろしく固いことを知ると、あれこれ訊くのをすっぱりとやめ、かわりにそよちゃんの妻の自覚に訴えようと試みた。妻の心の在り場所の話。こと結婚生活に関しては、ともかくひたすら突進する（もっとも本人は「つき従う」という言葉を使ったが）のが母のやり方だった。理由はどうあれ、あなたのやり方はちっとも勇敢じゃない、と、私たちの母はかなしそうに言う。（135 頁）

津下家から家出をしてきたそよに対して母は、女として娘の「妻の自覚」に訴えようとする。夫に「つき従う」母の姿をこと子は「突進する」と言い換えている。娘の目から見た母の妻役割に徹する姿が「突進する」ように見えたのだろう。

> セックスについて、私たちに最初に話してくれたのは母だった。まだ律がほんの赤ん坊で、私は三つか四つ、しま子ちゃんが小学生で、そよちゃんはたぶん中学に入ったばかりだったと思う。
> 　それはまあある種の仕事だと思うの、と、母は言った。（中略）
> 「たいしたことじゃないのよ」
> 　母はおっとりと、余裕しゃくしゃくの感じで言った。
> 「大切なのは幻想を抱かないこと。それに相手を間違えないことね。心配しなくても大丈夫。みかけほど悪いものじゃないのよ」
> 　母は淡々としていたが、みかけほど悪いものじゃない、というのはかなり悪いものの話に思えた。（58―59 頁）

妻／夫関係における男女のセクシュアルな関係性は、「ある種の仕事」として理解され

---

[9]律は、国旗の本から 1979 年に独立した国を探し出し、「僕とおない年」と説明している。また、1975 年の独立国について、「ことちゃんとおない年の国」という律の発言がある。物語の中で、律は、12 月に 15 歳の誕生日を迎え、こと子は 2 月末に 20 歳の誕生日を迎える。
[10]注 9 に述べたように、物語現在が 1995 年であることが理解され、「十一月四日。きょうは母の四十九回目の誕生日だ」（30 頁）という語りがある。

ている。家庭における夫婦関係に「幻想」といった恋愛感情は持ち込まない、ということが宮坂家の母の妻としての信条である。深町直人との恋愛関係が段取り良く深められていくなかで、こと子は母から教わった記憶を蘇らせる。母から娘へ、女性ジェンダーだけが受け継ぎ共有していくもの、母娘関係に生じる女同士の共振関係が、重要なテーマとして立ち上がってくる。

3　女性ジェンダーの連帯

ここで、表題「流しのしたの骨」という成句に目を向けてみよう。「流し」のある台所という空間は、食物が生成される場であると同時に食物が死する場でもある。そして、極めて衛生的であり、不潔な場であるのだ。「流しのしたの骨」という恐ろしく不気味な表題には、そうした場の持つ両義的なイメージが持たされている。そのことをさらに刻印させるのが、宮坂家の母である。「流しのしたの骨」とは、幼い４人の子供に語り聞かせた伝承文学の一つ『かちかちやま』のなかの台詞に由来している。

> なかでも衝撃的だったのがかちかちやまで、これは、私や律は勿論、いちばん年上でたいていの物事には動揺しない（と、当時私たちが思っていた）そよちゃんまで、容赦なく恐怖の底にたたきおとした。
> 「流しのしたの骨をみろっ」
> 母は、低く太い、よく響く声でずばりとそう言って、私たちの心臓を刺し貫いた。話の山場、言葉が刃物みたいになる瞬間。流しのしたの骨をみろっ。（261 頁）

引用は、こと子が最も衝撃を受けた『かちかちやま』のクライマックスで、「低く太い、よく響く声でずばり」語られた母の声色と呼吸とともに思い起こす恐怖のフレーズを聞かされたときの一節である。母のセリフは、こと子だけでなく律をはじめ、物怖じしないそよまでをも「恐怖の底にたたきおとした」。「流しのしたの骨」というフレーズは、母親から４人の子どもへ、恐怖心とともに「伝承」された言葉と言えよう。そして、この時、姉妹が抱く「流しのした」に対する恐怖心は、大人になった今でも変わることはない。

『かちかちやま』の一般的なストーリーは、狸が善良なお婆さんを騙して殺し、婆汁を作って、流しのした（一般的な昔話では、「縁の下」）にその骨を隠す物語である。かつて母親からこの民話を聞いた記憶を、今も共有しているのは、宮坂家の姉妹間においてのみということは興味深い。また、『流しのしたの骨』という表題は「a skeleton in the closet ［cupboard（英）］」という成句との関連が考えられる。直訳すると「戸棚の中の骸骨」であり、『新英和大辞典[11]』によると「外聞を憚る一家内の[個人的な]秘密、内輪の恥」

[11]竹村滋編『新英和大辞典　第六版』（研究社、2002）

とあり、例として、「Family　skeleton」が挙げられている。なお、この成句の由来として、「何一つ苦労の種がないと考えられた婦人が、実は毎夜棚の中の骸骨にキスをするように夫から強いられていた」というセクシュアリティに関わる話が付与されているのである。母から聞かされた『かちかちやま』の物語が再び思い起こされるのは、そよと津下のマンションに設置された「流しのした」の扉が開け放たれたときである。そよのマンションの「流しの下の扉」を開けるのは、女性ジェンダー＝姉妹に限られている。

そよのマンションの様態は、「小さいベランダ」、「小さなダイニングテーブル」、「小さな書きもの机」（247 頁）といったように、宮坂家を基準にしたこと子の眼差しによって切り取られている。掃除のゆきとどいたマンションは、「なにもかもが二人の趣味を映し」、「シンコンフーフ」（82 頁）らしい性愛領域のなかにありながら、「ひとり暮らしみたいに男のひとの気配がみえな」いのであり、枕元に置かれた灰皿と煙草だけが、「唯一津下さんだけのためのもの」（248 頁）のようにこと子は感じ取る。マンションの部屋の様相は、専業主婦であるそよの、家庭を装飾することに徹する過剰性さえ感じられる。「ただでさえ狭いベランダ」を更に窮屈なものにしている「しそやパセリやルーコラの植わったプランター」、「八畳ほどのリビング」に掛けられた「母の好きな画家」（82 頁）であるマチスのリトグラフなど、そよが新たに築いたマンションは、宮坂家の模擬的縮図であり、母の好みによって作られた宮坂家の再現である。

江國は、そよのマンションの偏執的な設えに、宮坂家の母の妻としての在り様を書き込んでいるのだ。宮坂家の「慣れ」から脱却することなく、むしろ再構築することでしか新婚家庭を築けないそよの問題として、そしてその問題は根源的に宮坂家の持つ吸引力として理解されよう。そよが、津下との離婚を決意する一つの契機として、家族連鎖の問題が潜んでいることは多言を要すまい。しま子が離婚理由の例として挙げた「津下さんにはうんざりだとか、がまんできないとか」の類ではない。離婚し宮坂家に戻ってきたそよを「帰ってきてほんの半月で、まるで結婚したことなどないように、はじめからずっと、中断なしでここにいたように、自然にこの家の呼吸に馴染んでいた」（289 頁）とこと子は語っているように、そよの離婚と宮坂家の吸引力は関わり合っているのである。離婚の真相は最後まで明らかにされていないが、そよのマンションの「流しのした」の描写には、女性同士によって共有され、共振される何ものかが詰まっている。

「ねえ、こういうものはどうするの？」

流しの下の扉をあけて、しま子ちゃんが怪訝そうに訊いた。そこにはそよちゃんの手製の、梅酒の大壜が一つにジャムの小壜二つ、にんにくのしょうゆ漬けやらピクルスやら、他にも得体の知れない壜詰めがいくつもならんでいた。

「…そうねえ」

扉の裏は包丁さしになっていて、いろいろな包丁がぶらさがっている。扉のなかは暗く、屹立した壜のわきに水道管がとおっていて、寒々しく、不穏な感じだった。

私は目をそらした。なんとなく、みてはいけないもののような気がした。（252 頁）

姉妹が目にした「いろいろな包丁」で刻み込まれた食材が「得体の知れない壜詰め」にされて「流しのした」へ収納されている。食材は、出口のない壜の中で発酵し続けているのだ。「寒々しく、不穏な感じ」を漂わせる扉の中にしまわれた手製の「梅酒」や「ジャム」や「にんにくのしょうゆ漬け」、「ピクルス」といった保存食は、津下と食べるために漬けられたものであり、一年という短い結婚生活を予想せずに作られた津下との生／性生活の営みの象徴と見てよい。だから、こと子は、「なんとなく、みてはいけないもののような気がし」、「目をそらし」たのであろう。それは、「なにもかもが二人の趣味を映し」、「シンコンフーフ」らしいマンションの一室から感じられるそよと津下の性愛が匂わす雰囲気が虚構性を帯びてくるほどに、部屋の表層部と対照的な「流しのしたの扉」の奥は、「寒々しく、不穏な感じ」を下隠しにした結婚生活のリアリティを突きつけている。

「そよちゃん」
　私は、台所に立つ姉の後ろ姿に向かって言った。
「離婚するってどんな気持ちのもの？」
　そよちゃんは鍋をみたまま少しだけ考えて、それから微笑を含んだ声でおっとりと、
「そうねえ、半殺しにされたままの状態で旅にでるような気持ち、かしら」
と言う。おどろいた。私もしま子ちゃんも、しばらく黙ってしまったほどだ。
「ハンゴロシ」
　普通の声で言うのは気がひけて、私は小声でつぶやいた。（254 頁）

「流しのした」の包丁さしにささった食材を切るための「いろいろな包丁」を見て、こと子が「なんとなく、みてはいけないもののような気がし」、「目をそらした」のは、壜詰め＝津下との生／性生活の営みから、姉妹だけが共有し、共振するもの――人を殺すための道具としての「包丁」――を想像しているからなのだ。離婚する気持ちが「半殺しにされたままの状態で旅にでるような気持ち」と表現したそよの脳裏にあるのは、昔、母から聞かされた『かちかちやま』の話であろう。それは、女性ジェンダーによって共有され共振される母から娘に伝授された一つの物語である。

　台所には近づきたくないと思っていた。なにかぞっとするような、誰も知らない秘密がかくされているような気がして、心の底で気をつけていた。
「私、もし誰かを殺してしまったら、骨は流しのしたにかくすと思う」
　しまこちゃんがぽつんと言った。小さいけれどつよく光る星がいくつか、濡れたようにまたたいている。
「私も」

奇妙な確信をもって言った。（262 頁）

そよが津下との離婚を「半殺しにされたままの状態」と表現したことと合わせて理解すれば、「もし誰かを殺してしまったら、骨は流しのしたにかくすと思う」しま子とこと子を含めた宮坂家の姉妹が皆、幼少の頃に母から聞かされた『かちかちやま』のストーリーを思い起こし共振し合っていることが理解されるであろう。母から娘に伝えられる宮坂家の女性ジェンダーだけが「流しのした」の機能を、人を殺し、それを隠す場所として理解しあっている。だとするならば、表題「流しのしたの骨」とは、宮坂家の母娘の間にのみ共有されている言葉であり、女性同士のある種の絆や連帯を意味する言葉だと理解される。しかしながら、姉妹のなかで唯一宮坂家の外に出たそよだけは、「私たち、お互いにほんとうに半分殺しあったのよ」と言い、それが自分だけでなく津下もまた同様に、自分によって半殺し状態にされたと語っているのだ。「たぶん、私はうたがい深いのね。どうしても信じられないの」と津下との離婚理由について語っている。疑い深く信じられないのは、津下をではなく、自分自身に向けた疑心なのだ。その疑心とは、宮坂家の母がそよに「妻の自覚に訴えようと試み」、「ひたすら突進する」という「母のやり方」に猜疑心を抱いてしまう「ちっとも勇敢じゃない」妻の迷いということであろうか。

「半分殺しあった」とは、自我を完全に殺す前に離婚したということなのであり、だから、そよと津下のマンションの「流しのしたの扉」を開け放っても、「骨」を見ることはできない。本作では、「流しのしたの骨」の正体は最後まで明かされない。確かに宮坂家に隠されているであろう「骨」は謎のままである。夫婦関係を結ぶ＝自らの自我を完全に殺さなければならないということになる。津下とそよは互いに自我をぶつけ合うことによって深められる夫婦関係を築くことが出来なかったのだ。それは、まるで壜詰めの中の食材が放置され、出口のない壜の中で徐々に発酵していくように。

加藤典洋は、「家というものをまったくじめじめとした暗さのない空間として描こうとした、それにも拘らずやはり家は暗かった、と言うような、作者が独自に見つけた、家なる空間の「暗さ」の原点[12]」として、「性の営まれる場所」を家の暗がりとするような近代的小説における家の在り方を骨抜きにしていると指摘する[13]。開かずの扉として禁忌を知らしめ、不穏で不気味な近寄りがたいイメージを子どもたちに植え付けることも、母の役割なのだと言えよう。宮坂家の母が秘匿してきたものは、殺し／殺された自我の証としての「骨」ということになるだろう。宮坂家の「流しのした」は作品内で開かれることはないのだが、家庭内における、母としてではない、由紀子という一人の女性が、先に述べたセクシュアリティを含む「外聞を憚る一家内の[個人的な]秘密」として守備してきたのが「流しのした」の「骨」なのだ。

そして、この「骨」は、庭の穴に埋められ白骨化していくウイリアム――夫婦の〈性〉の

[12]加藤、前掲、128 頁
[13]加藤、前掲、117～118 頁

象徴――の死体と関連付けられる。父がたった一度放った「由紀子」という女性の固有名を地上に残して庭の穴に埋められたウイリアムの死体、男性ジェンダーによって圧死した由紀子の自我は埋められ、やがて「骨」と化すのだ。このことに鑑みるならば、宮坂家の「流しのした」の「骨」を「外聞を憚る一家内の[個人的な]秘密」として守り抜くこともまた、「妻としての自覚」になるのだろう。

4　おわりにかえて

宮坂家の規則に従う家族の物語として描かれた本作において、宮坂家成らしめているのは、母／妻という意識を強固に植え付けた女性なのである。それは、かつての近代女性が抑圧から逃れることを願った台所のイメージが剥奪され、母／妻の主体性を獲得する場として台所は存在しているようである。しかしながら、そこには、本章において分析してきたように女性における「諦念」の感情が結びついていることは言うまでもない。それは、飯田裕子が、流しのしたの骨について触れた論考に関わり合っているだろう。

> （前略）母が抱えている淋しさが家族の表面に浮かび上がることは、決してない。そして、隠し込まれた淋しさは流しのしたで骨と化し、家族の底に、静かに恐ろしさを漂わせるのである[14]。

母親から教わった家庭のなかに存する「骨」の在りかは、そよと津下のマンションで開け放たれる。男女の恋愛の問題として見せ、宮坂家の問題を逆照射させることは、恋愛小説家としての江國の特徴であろうが、母の四十九回目の誕生会に出席した時に、そよの心が宮坂家に傾斜していて「かなしい気持ちでいっぱいだった」ことが、後になってこと子によって明かされているように、妻となり妻が抱える「淋しさ」が「流しのした」にしまい込まれることはないのだ。そして、その要因は宮坂家の強力な吸引力にある。

心理学者の河合隼雄の今となっては古典的な著書、『家族関係を考える』の中では、母と娘の関係を考える上で興味深い議論がなされている。河合は、「家」を棄て、「個人」を重んじるようになるものの、それをやり抜くだけの「個人」にはなり得ていないのではないかとの疑問を呈し、「日本人の母性性はきわめて強く一個の女性として一個の男性との新しい関係を築くことよりも、古い母＝娘結合の場の吸引力が強くはたらいてくる」ことを指摘している[15]。そよの離婚に対し、「ウェルカムバックパーティ」（264 頁）を企画する宮坂家において、「家族が再び揃ったことの、単純なよろこびと幸福なあたたかさのようなもの」（273 頁）を感じ、家族の誰もが喜んでそよを迎え入れる宮坂家の在り様も、河合の議論を

[14]飯田裕子「物語としての家族」（『現代思想』青土社、2004、9、154 頁）
[15]河合隼雄『家族関係を考える』（講談社、1980、59 頁）

参照することで理解が深められる。宮坂家の吸引力は、母に因るところが大きいということが言える。しかし、本作において、「母＝娘の結合」は、男性ジェンダーによる暴力の対象として描かれる。

「流しのしたの骨」がかつて母から教わった物語『かちかちやま』の台詞であるように、主体化されない女性ジェンダーによる孤独と淋しさを共有する女性同士の連帯は、物語化＝虚構化されている。「流しのしたの骨」が何であるのか、本作において明かされず、そのことによって「流しのしたの骨」は、現実のなかに埋め込まれた非現実として理解される。故に、宮坂家における吸引力＝女性同士の連帯は、「流しのしたの骨」という『かちかちやま』の物語の一節を宮坂家の女性ジェンダーが共有することによって、虚構性のなかに存在し続ける。このように本作は、男性ジェンダーの暴力の背理として客体化される、女性同士の連帯を虚構性のなかに書き付けることで強化させる、女性の主体化を描いた物語なのである。

以上の議論を整理しておこう。家族の親密性は、父親の規律に家族が馴染むことによって強度を強めるとともに、個の主体性の剥奪を意味するものである。すなわち、家族内における男／女の支配―被支配の力学を浮上させるものであった。このような男性ジェンダーにおける暴力性は、父から息子へと受け継がれていく、いわゆる世代連鎖の問題として議論された。被支配者としての女性ジェンダーは、家族という親密性のなかにおいて、これら男性ジェンダーによる抑圧構造に対する抵抗としての連帯化が図られる。だが、この連帯は現実のなかでは極めて脆い。故に、女性が主体性を獲得し、女性同士の連帯が強化されるのは、物語という虚構の磁場においてである。「流しのしたの骨」が本作において明かされなかったことからも理解されるように、架空のもの、実体のないものを信じ共有し、共振しあうことで、女性同士の連帯は強化されている。故に、女性作家・江國を通じて発信された「骨」の意味は、宮坂家の女性ジェンダー（母から娘へ）と受け継がれ、特に女性読者によって幾つもの意味が付されていく。つまり、想像の連帯によって女性同士は関係性を強化していくのである。

第 6 章　家族イメージの臨界点――『思いわずらうことなく愉しく生きよ』論

0　はじめに

『思いわずらうことなく愉しく生きよ[16]』（以下、『思いわずらう』と略す）は、『ＶＥＲＹ』2001 年 10 月号から 2003 年 12 月号に連載された。本作が雑誌掲載される少し前の 2001 年 4 月 6 日には、「配偶者からの暴力の防止及び被害者の保護に関する法律」、いわゆる「DV 防止法」が制定されていることは興味深い。物語世界の時代設定は 2001 年から 2002 年であり、犬山家の長女である麻子が、夫である邦一から家庭内暴力を振るわれるという設定は、明らかに当時の大きな社会的病理を反映させていると考えてよいだろう。両親の離婚、経済的衰退、地域社会における人間関係の希薄化、家庭内暴力。こうした社会問題を抱える時代の影響下にある多くの家族問題が、本作に描かれているのである。

しかしながら、『思いわずらう』は、このような社会問題を素材としつつも、社会の現状とは異なる江國独特の世界を作り上げている。江國は、家庭をめぐる数々の問題や精神的不安定な個の問題を、恋愛小説のなかに溶解させているのである。家族構成員の個のセクシュアリティが如実に描かれているところに「家族小説」とは言い切れない部分があるわけである。しかしながら、そこに江國が描く「家族」小説としての魅力があるのだろう。故に、家族という親密な関係性は、この章において重要なキーワードとなっている。

ところで、本作は、長女・麻子が結婚し、離婚するという運びが第 5 章で論じた『流しのしたの骨』と共通する要素を持っている。『流しのしたの骨』における宮坂家に隠ぺいされた（象徴的に描かれていた）性と暴力が、本作では麻子と邦一の家庭内暴力を中心に全面的に描かれている。『流しのしたの骨』の宮坂家が家族の吸引力によって個人が内へ内へと回収される内向的な物語であったとするならば、『思いわずらう』の犬山家は、離散後の個人の生を描いたものであり、家族が外へ外へと向かう外向的な物語と規定することができるだろう。しかしながら、両親の離婚によって離散したのちも犬山家の三姉妹は、「犬山家」という家族から自由ではない。「家族は個人的聖域であり、呪縛だ」（350 頁）と考える育子の言葉は、本作だけでなく、『流しのしたの骨』にも通底するテーマなのである。

タイトルである「思いわずらうことなく愉しく生きよ」とは、犬山家の父が掲げた家訓である。犬山家の家訓は、その言葉通り全く縛りがなく自由な規律であるが、犬山家の誰もがこの家訓から自由ではない。本作は、三姉妹による交互の語りによってそれぞれの視点が描きこまれている。両親の離婚によって離散した犬山家の両親と麻子、治子、育子の 3 姉妹の各々の生き方が描かれているわけだが、各々が父の作った家訓を内面化しているこ

[16]江國香織『思いわずらうことなく愉しく生きよ』（光文社、2004）なお、本文引用は、文庫版『思いわずらうことなく愉しく生きよ』（光文社、2007）による。

とで、犬山家の持つ「奇妙な優雅さ」（45 頁）から自由にはなれないからだ。「たぶんのびやかすぎる」（351 頁）、「のびやかすぎるものは時としてたぶん迷惑なのだ」（352 頁）という思いが、まさに犬山家で培った「奇妙な優雅さ」に起因していることに三姉妹は気付いているのである。本作では、家族に捉われた三姉妹のそれぞれの恋愛物語が展開しているのだが、特に夫の暴力によって歪められた麻子と邦一の関係性は深刻なものとして描かれている。したがって、犬山家の問題性は、麻子と邦一の家庭をめぐる暴力の問題として表現されていると言えよう。

本章では、犬山家の問題がどのように次世代の恋愛関係の領域を侵食しているのかについて、麻子と邦一の家庭をめぐる暴力に関する表現を中心に考察することから論じる。そして、この議論の中では更に世代間に連鎖する暴力という問題も同時に議論することになるであろう。

1　「うち」と「そと」の境界線――麻子と邦一の共依存関係

本作を家族に関する社会問題が投影された作品だと捉えるならば、麻子の役割は現実社会の問題をあたかもカメラのように正しく記録する役割を持つべきであろう。だとすれば、麻子は、ある種の正確さをもって世界を捉える認識と語りを備えた存在でなければならない。誤解を恐れずに言えば、リアリズムを体現するような眼差しと語りを備えた登場人物でなければならない。しかし、彼女の眼差しと語りは、親密性の在り方を克明に記録するドキュメンタリー映像のようなものではない。それは、問題を直接的に切り取って、読者の前にそのまま提示する表現するのではなく、「うち」と「そと」という境界線と関わりながら、問題の核心を浮かび上がらせる。まずは、この点を検討しておこう。

この麻子の「うち」と「そと」に関わる認識・眼差し・語りの表現の特徴の鍵は、麻子の自然描写にある。麻子の風景描写は、庭付きの家の窓越しから外部に視線を向ける麻子のアングルによって自然の一部が切り取られ、繊細な表現で語られている。「うち」と「そと」との分岐点で麻子の視線は、物越しに見る「家の、外の世界」（383 頁）へと向けられているのである。この視線のなかには、家庭内の人工的な窮屈さが含まれているのだが、麻子は綿密に風景や自然を切り取ることで自己の感情を制御し、それに形を与えているのである。

> 光。
> コップの水ごしにみる冬の日ざしは、なにもかもどうでもよくなってしまうほどきれいだ、と、麻子は思う。
> 光。
> コップの水に閉じ込められているそれは、部屋に溢れている光よりしずかだ。

午後。サッシ窓の向うの庭は、土が白っぽく乾いている。椿の葉の暗い緑。
麻子は、額をガラスにつけてみる。そして左頬を。鈍く、でもたえまなく主張する痛み。セーターにジーンズという格好の麻子は、右手に水のコップを、左手に薬の粒を持ったまま、もう随分ながいこと窓辺に立っている。
いいお天気。
麻子は胸の内でつぶやく。最近、気がつくと声をださずに喋っている。誰もいない部屋の中で。(29 頁)

「コップの水ごし」、「サッシ窓」を通して外の世界へと向かう麻子の眼差しは、麻子の家庭内における主婦としての狭所を示唆するであろう。この麻子の眼差しは、狭所から世界を見ていることから、麻子が何らかの抑圧を被っているのではないかという予見を読者に与える。コップの中に閉じ込められている自我、現実に縛り付けられて身動き出来ない自己感覚を、麻子は「鈍く、でもたえまなく主張する痛み」として「自分が生きているしるし」(342 頁)と感じている。このように繊細な風景描写、即ち「家の外」の描写を通じて、麻子の感情は逆説的に表現されている。

しかしながら、彼女は、このような繊細に風景を模写する空間の中に現実を見据える一方で、絵画的に自然を捉えるという側面も持ち合わせている。

冬晴れ。
夫の車の駐めてあるガレージに直立したまま、麻子は真上を見上げる。やさしい青と、やわらかい白。モネの絵みたいな空だ、とぼんやり思う。
箒と塵取りとビニール袋。麻子は狭いガレージを掃く。隅に落ち葉がたまるのはわかるが、きまって駄菓子の袋が落ちているのはどういうわけだろう。家の前が近くの中学校への通学路になっているせいか、袋のみならず、ときには食べかけのコロッケが落ちていたりする。通行人というものは随分無遠慮に、ひとの家の前に物を捨てていくものだ。
掃除をすませると、麻子は満足気にまわりを見まわした。これなら大丈夫だろう。麻子の夫はきれい好きなので、汚れた場所をみつけると機嫌をそこねるのだ。(37－38 頁)

「やさしい青と、やわらかい白。モネの絵みたいな空」という語りから明らかなのは、麻子が自然を眺めながらそれを風景画として見ていることである。麻子の眼はあくまでも外部に向けられている。麻子の目線は「モネみたいな絵」の空から自宅のガレージへと移動する。道端に捨てられる物が「食べかけのコロッケ」であるように、何の脈絡もない物が、全く脈絡もなく筋道もなしに転がっているという、なんとも雑然として不安定で、密やかな暴力性をはらんだ風景を注視しているのだ。この風景の表現が、現代日本社会に生

きる人々の心情を比喩的に映し出していることは言うまでもない。自然と人工のコントラストのうちに見る風景の無秩序は、そのまま人間の内面の無秩序に対応していると考えられよう。

したがって、この引用において表現されたのが、現代社会の心性であるのだとすれば、麻子にとっての見知らぬただの「通行人」に見出された野蛮で暴力的なイメージ＝現代社会に生きる人々の心性が、身内にいる脅威の大人、夫の邦一が含み持つ暴力性と連続していると言うことができる。その点を次に検証しよう。

> 思い立ってサンダルをつっかけ、門の外にでてみると、案の定そこにパッケージが落ちていた。粗末な紙の袋と、スイカの絵のついた厚紙、それにビニール袋。乱暴にあけたらしく、厚紙にはホチキスがひっかかったままだ。麻子はそれらを拾い集めた。邦一はきれい好きなのに、公共の場を汚すことは平気なのだ。しつけられていない子供とおなじだ。（183 頁）

邦一は麻子に暴力をふるった翌日に「麻子にだけ通じる、あるいは自分にだけわかる、麻子の気に入りの」（59 頁）「おみやげ」を買い与える習慣を持つ。スイカ柄のビーチボールも麻子への「おみやげ」なのだが、パッケージを門の外に破り捨てて家のなかに入る邦一を麻子は、「しつけられていない子供」と見做すのだ。邦一は、「無遠慮に、ひとの家の前に物を捨てていく」「通行人」の一人と化しているのである。「公共の場」を汚す特定できない「通行人」の暴力的行為は、邦一の家庭内における暴力行為と同等の犯罪である。見方を変えれば、「きれい好き」にもかかわらず「公共の場を汚すことは平気」である邦一の行為は、大人として社会化されている側面と幼児的な側面が混在しているとも言えよう。

こうした邦一のアンバランスな精神状態は、彼自身の深部で暗く波立っている精神的混沌に通じていると言えよう。近隣社会に散在している混沌とした状況へと向けられる麻子の洞察は、十分な親子関係が欠如していたであろう邦一と結婚した麻子の夫婦関係における歪みへの凝視となっているのである。邦一を麻子が「しつけられていない子供」と言う時、企業人として有能でありながら精神的な幼さを残す邦一に、非難の眼が向けられているのである。しかしながら、麻子が邦一の暴力を直視出来ない状態に陥っているのは、まさに「しつけられていない子供」として邦一個人に赦しを与えてしまう心理状態である。麻子の非難は、「しつけられていない子供」にではなく、そのような子供を養育したしつけられない親へと向かっていることが想定できるからである。正しくしつけられなかった子供への慈悲の念が、暴力をふるう夫を庇おうとする麻子を暴力の内に留まらせているのだ。

教育されない邦一は、麻子によってしばしば「動物」に譬えられている。

> 麻子は夫の寝顔を眺め、見たことのない動物のようだ、と思う。そして、それはいとおしさだと感じたりする。（60 頁）

邦一は返事をせず、ずぼんを脱ぎながら、恨みがましい目つきで麻子をじっとみつめた。人間ではない――ということはつまり言語を持たない――動物みたいだ、と、麻子は思った。

とても純粋なものを傷つけてしまった、あるいは理解しそこない、信頼を裏切ってしまった。麻子がそう思うのは、いつもこういうときだ。

言語を介さない信頼。この世でたった一人、麻子だけが邦一からそれを求められているというのに。（134 頁）

自己の統治が不可能な邦一は、人間のうちに潜む「動物」性を露わにする。抑圧している感情をむき出しにし、本能と感情のままに突き進む邦一は、家のなかで極めて野性的なのだ。権力の顕示をする邦一の動物化は、複雑な人間関係や社会関係を抜きにし、身体的な欲求を即座に求める傾向を意味する。つまり、対人間を回避すること＝動物化すること、なのだ。視覚だけで自己の内面を他者に知らせる観相学の領域のなかで、邦一は声によるコミュニケーションを持たない。だが、麻子は、このような動物化する邦一を「言語を持たない」「動物みたいだ」と規定しながらも、「言語を介さない信頼」を信じ込み、声によらないコミュニケーションの可能性を邦一との間に確信している。「この世でたった一人」自分だけが邦一から「求められているという」自己の存在意義を「いとおし」く感じているのだ。麻子の心と身体を暴力によって傷付けた後、豹変した邦一からは一気に暴力性が消える。「お互いに必要な者同士なんだもの」（89 頁）と百万遍も自問自答している麻子は、邦一を「元来とてもやさしい人」（同前）であり「邦一ほどやさしい男を、事実麻子は他に見たことがない」（同前）と夫の非行を認めようとはしない。麻子と邦一は、「他者」になれない共依存的関係にあると言えよう。麻子の役割は、邦一の善き母を演じることである。上野千鶴子は、夫が妻に母を同化させることの幼児性とエゴについて次のように論じている。

妻に母を同化させようとする日本の男の幼児性、といって悪ければエゴイズムの表われである。そこでは妻はどこまでも「赦し、受容する母」の役割を押しつけられる。男は妻の「赦し」を試すためにさえ、これでもかと放蕩の限りを尽くして妻を苦しめる。妻は他人ではなく、男の一部であるから、妻を苦しめる行為は、限りなく自傷行為に似てくる[17]。

上野が指摘する「妻の「赦し」を試すためにさえ、これでもかと放蕩の限りを尽くして妻を苦しめる」こと、それが邦一の家庭内暴力の元凶であろう。麻子に暴力を振るった後、必ず「パジャマ姿で身体をまるめ、眼鏡をかけたまま泣」き、「不気味な嗚咽」を発して「麻

[17]上野千鶴子『近代家族の成立と終焉』（岩波書店、1994、207 頁）

子の痛む身体にしがみつき、とぎれとぎれに謝罪の言葉を吐く」（88 頁）邦一の在り方は、麻子が邦一の「一部」として存在していることを意味している。つまり、麻子に対して行った暴力は、自己の身体をも痛め付ける行為でもあるからである。邦一の苦痛の心の叫びは「不気味な嗚咽」となって表出する。上野の議論を援用するならば、邦一の「妻を苦しめる行為は、限りなく自傷行為に似てくる」と言えるのである。

男女の身体的力関係とは別に、「言葉の上では自分の方が大人」（89 頁）であると思う麻子は、力関係上では支配される立場であっても、社会モラルの上では自分の方が邦一よりも常識的な人間として責任を負う立場であると認識している。それは、「しつけられていない子供」にしてしまった母としての罪悪感と責任感を麻子が感じているからである。

麻子と邦一は母―子関係のような取り決めを暗黙のうちに取り結んでいるのだ。麻子が親族とも友人とも疎遠になっているのは、彼女自身が世界と関わろうする行為を邦一が嫌悪するからであるが、邦一は嫉妬において妻／女としての麻子に対する愛情を完全に失墜させ「赦し、受容する母」にさせているのだ。麻子は、自分が他者と接触することで邦一の嫉妬に伴う錯乱と狂気を予感し、顕在化する前に自ら他者との関わりを最小限にとどめる予防措置をとるとともに、邦一の視線を内面化している麻子は、もはや「そと」に自分の居場所を持たない「受容する母」となっている。だから、「そと」の世界は彼女を恐怖に陥れる。「そと」の世界に出た時の麻子は、依存する対象を求める子どものように弱々しく自立性を欠いた存在として描き出される。この姿こそが、「赦し、受容する母」の本当の姿なのである。

> 麻子はほとんど怯えていた。車にたどりついたときには震えていて、悪いことをした子供のように心臓がどきどきした。助手席に鞄を放り、運転席にすべり込むとドアを閉め、両手で顔をおおってしばらくじっとしていた。
> よかった。もう大丈夫だ。車の中は家の中とおなじだ。護られている。（51 頁）

> 「はやく帰りなさい。ドアに鍵をかけて」
> 夫の声は不機嫌で、怒っているように聞こえるが、それを聞くと麻子は心からほっとする。はい、とか、そうします、とかこたえたあとで、泣きたいほど嬉しくなることもある。それでつい脈略もなく、
> 「ありがとう」
> とか、
> 「ごめんなさい」
> とか口走ってしまうのだ。まるで、叱られて許された子供みたいに。（52―53 頁）

「邦一のいない平日」（209 頁）の麻子は、家の外に出ることに対して「悪いことをした子供のように」、「叱られて許された子供みたいに」不安感と恐怖心を抱いている。「車の中

は家の中とおなじ」に「護られている」と感じることができる。「夕方から夜にかけての時間に外にいることが苦手になった」（51 頁）麻子が「強い不安と、それよりもさらに百倍強い後悔」（52 頁）を覚え、出先から用もないのに「しばしば夫に電話をしてしまう」（同前）のだ。この時、不機嫌な夫の声にも「心からほっと」し、「泣きたいほど嬉しくなる」のだ。邦一のいない日常の麻子は、「捨てられた子供のように心細く、叱られた子供のように惨め」（127 頁）になり、親の帰りを待つ子供のように邦一の帰りを望んでしまう。邦一が麻子に「母を同化させ」ているように、子どもと化した麻子は邦一を頼っているのだ。邦一との結婚生活の中に生じる孤独感から解放されることよりも、自由になった時の孤独感の方を麻子は恐れている。麻子と邦一の相互補完的・相互依存的な関係性は、固く結ばれていると言えよう。

2　他なる自己の発見――麻子の鏡像

本作の後半部は、麻子が「夫に暴力をふるわれているに違いない、と確信している女」（210 頁）、相原雪枝と麻子を中心に展開する。雪枝は、「三十すぎと思われる、目の大きな、人形じみた顔つきの華奢な女」で、「二の腕の一か所だけを執拗にひねりあげられた痣」（69 頁）がある。麻子は、雪枝の「子供じみた外見と、奇妙に念入りな化粧、びくびくしているのに、一方でむしろ攻撃的な、敵意の殻に閉じ籠っている。絶望的に暗い表情と、それでいて落ち着きのない目の動き」（237 頁）を鋭く観察する。邦一から暴力を受けている麻子の視線は、暴力を受けている女性の特徴の一つ一つを、自己の身体を擬えるように捉えることができるのだ。雪枝が過剰なメイクによって飾り立てることも、本来の自己を隠そうとすることの反動によってなされるものだと知っている。

> スーパーマーケットで相原雪枝を見た。そのことが麻子の中の何か――ここ何年も、細心の注意を払って守ってきた何か、妹たちや両親にさえも触れさせずに一人で守ってきた何か――を壊したのだ。
>
> 両方の手に手袋をし、のろのろと買物をする相原幸枝は、昼間のスーパーマーケットという場所にいてさえブラックホールのような存在に見えた。他の人たちとはあきらかに違っていた。そこにいるのにいないような、彼女のまわりだけ別の時間が流れているような。
>
> 【中略】別な時間が流れているのは、彼女のまわりではなく彼女と自分のまわりなのだ。（229 頁）

この引用のように、邦一の暴力によって麻子の身体に染み込んだものが、雪枝の身体に

繋がっているような感覚を麻子は抱く。「彼女と自分のまわり」のみに隔離された空間に身体を置いている感覚は、他なる自己を麻子が見出したことによる感情であり、はじめて自己の立ち位置を確認し、自己と向き合ったと言えよう。つまり、雪枝の落ち着きのない行動に意図(志向性)を感じているのは、麻子自身が彼女と同様の行動に出ているからなのである。雪枝が放つ「どこか不幸な匂い」を嗅ぎ取る麻子は、主観的に彼女を観察しながら、自分自身の内部にも同じ抑圧の痕が刻まれていることに気付いている。「「外の普通の世界」の人たち」（237 頁）から逸脱する他者に、麻子は「私たちは同類なのだ」と女同士の連帯感を覚えている。

麻子は、夫から受ける暴力（本人は「喧嘩」（174 頁）と言い換えている）を「家庭の恥」（174 頁）であると思っているのだが、それは、夫の暴力を受けてしまうだけの自分の側の問題に恥の気分を持つからであろう。だから、結婚後二年ほど経って始まった邦一の暴力を、麻子は邦一の責任というよりも自分たち「夫婦の責任」（89 頁）として受け止め、それを「夫婦でつくってしまった状況」（同前）だと確信している。暴力を振るわれる側の被害者意識を持てないことが、暴力を家庭の内部に押し留めている要因の一つであるということに麻子は気付いていない。しかし、自分と同じ境遇にある雪枝を眺めるという主体性を獲得したとき、「まるで自分を見ているようだ」と麻子は自己を客観視することができるのだ。

雪枝とともに麻子は「横浜のホテル」に逃げ込み、互いの夫から距離を取るという画策を実行に移すことになる。「あなたのすることや話すことは、あなたが決めていいのよ」、「家に帰っちゃいけないわ」と雪枝に必死で訴えかける麻子の言葉が、すべて自己に向けて発せられていることは確かである。「自分が誰に向かって言っているのか、わからなくて可笑しいと思った。言っているのか言われているのか、わからなくて可笑しい」（231 頁）という主客転倒した奇妙な感覚を覚えるのだ。雪枝は、「他」にして「同一」という他なる自己、つまり、麻子の鏡像に他ならない。

「外の普通の世界」の人たちには知り得ない、邦一をも含めて同類であるということを否定出来なくなった瞬間、麻子は吐き気さえ覚えるのである。雪枝を家に帰さないよう引き止める行為は、「橋を一つ渡った気」（244 頁）にさせはするが、現実の麻子が、邦一のいる世界にとどまって安堵感に浸っていることは否定できない。麻子本人の自我の回復がなされたわけではないのだ。麻子にとって雪枝の夫からの脱出行為は、自分自身の邦一からの脱出行為の代行として捉えているのであり、麻子の身代わりとして雪枝は、家出を実行させられただけなのである。麻子が夫からの逃げ場所として選択したのは、「邦一との思い出のホテル」であることが、「どこかで邦一とつながっていられる」という夫の支配力に対する捨て切れない甘えの表れであると見ることは容易だろう。逃げられる状態でありながら、逃げない麻子は、夫の支配力の範囲内にとどまろうとすることで、夫から離れることへの不安感を持つ。麻子は邦一によって、自尊心や自主性を奪われ「ブラックホールのような存在」＝孤立化した女に自らなろうとするのである。

邦一が愛するのは、自らの存在を主張する麻子ではなく、彼が自ら作り出した存在の抜け殻、すなわち彼の幻想の女に過ぎないと言わざるを得ないだろう。だが、現実を生きる麻子は自我のすべてを捨て去ることなど不可能なのだ。

> 一度だけ、邦一から逃れようとして鏡に突進し、割れた鏡の上に倒れてあちこち切ったことがある。病院にいき、太腿と腕に埋まったガラス片を取りだしてもらわなければならなかった。しかしあれはいわば事故だった。麻子が混乱し、自分で鏡に突進したのだ。キャスターつきの、全身の映る大きな鏡。短大時代の友人が、結婚祝いにくれたものだった。（140 頁）

邦一との結婚を幸福だと感じていたかつての麻子を象徴する「結婚祝い」の姿鏡には、暴力に怯えた自己が映し出される。暴力を振るう邦一と共依存関係にある麻子は、「自分の内側にも外側にも、この家の中にあるのは恐怖だけ」（117 頁）であると自己の輪郭を取り払う。「全身の映る大きな鏡」に自分で突進する自傷行為は、内側に生じてしまう暴力性＝主体性を自ら殺す行為であろう。そして、同時にこの自傷行為は、自他未分離のままにある邦一の自我をも傷付ける行為を意味する。

麻子の自傷行為は、最終章において決定的なものとなる。麻子の態度に腹を立てた邦一が、台所の調理台に置かれていたサラダ用のフォークを掴み、揉み合いになった時、麻子は「フォークを振り上げて脅し」（376 頁）たあげく、自ら自分の右膝を数度にわたって刺すのである。

> ゆうべ私は自分を刺した、と、考える。もうすこしで邦一さんを刺すところだった、とも。とても抑えられない、強い感情だった。感情というより、肉体全体が溶けて燃えるみたいな。怒り。恐怖よりずっと強烈な怒りに、あのとき私はとらわれていた。（382 頁）

麻子は、邦一によって自我を奪われ、身体の輪郭を奪われる感覚を「肉体全体が溶けて燃えるみたいな」「強い感情」として言い表しているのである。それは、「恐怖よりずっと強烈な怒り」として内側から発せられる麻子の暴力性＝主体性であろう。麻子の自傷行為は、自己の身体に自ら刃物で傷つけるだけでなく、邦一自身を傷つける行為なのである。『流しのしたの骨』では、そよが津下との離婚の際に離婚する気持ちを「半分殺しあった」と表現し、「台所」に置かれる数々の鋭利な刃物がそのことを示唆するものとして描かれていた。本作において、「半分殺し合」う行為は、麻子の自傷行為として実際に「フォーク」という刃物によって自らを傷付ける行為として顕在化しているのである。このように考えるとき、麻子の自傷行為は、邦一の自我とともに「半分殺しあった」行為であるということができるであろう。

しかしながら、麻子と邦一の関係性において、邦一の家庭内暴力のみが問題であると判断することは出来ないだろう。振り返ってみるに、麻子と雪枝が逃げ込んだホテルに治子と育子が加わって話し合う「女たちの会合」の場面では、家に帰れば殺されるという「この先に待っている地獄への恐怖」に慄き、「自分のしてしまったことの重大さ」として罪悪感に駆られる切羽詰まった雪枝と、「現実を全然理解していない」悠々とした三姉妹が、対照的に描かれているところに、江國の三姉妹に対する批判的眼差しが書き付けられていると言える。「女たちの会合」は、「ひさしぶりに妹たちと遊んだ、ような感触」（286 頁）として麻子が記憶しているように、雪枝を蚊帳の外に置き、ワインを飲みながら麻子の今後の行動について堂々巡りする結論に至らない話し合いが執り行われることで、雪枝を困惑させ孤独にさせるのだ。三姉妹の親密な関係は、身内と他人という境界線をはっきりと顕示してしまうのであり、だから雪枝は、「外の普通の世界」が「自分が考えていたほど普通でも快適でもないのかもしれない」（256―257 頁）という考えに帰着してしまう。治子が言うように、「のびやかすぎるものは時としてたぶん迷惑なのだ」（352 頁）という、三姉妹がそれぞれに抱え込んできた違和感を再確認する場にもなっているのである。「私たちはたぶんのびやかすぎる」と指摘する麻子は、自分を含めた三姉妹、犬山家の問題性をも指摘しているのである。

「自分をつくってきてしまったもの」は、「どこに行こうと、逃れられない」（350 頁）という麻子の確信は、まさに育子の言うところの「家族は個人的聖域」であるが、構成員を「呪縛」（350 頁）するものだという信念に繋がっている。邦一だけではなく、「私たちも異常だ」（351 頁）と麻子は認めざるを得ない。だが、育子は、邦一の異常性を認めながらも、麻子への本当の愛を感じることができるのは、邦一以外にいないと気付くのだ。

> 雨の降る深夜の、救急病院の夜間通用口という異質な場所で、育子の目に、邦一を除いた五人の成人男女の姿は、さびしく安心で、滑稽なものに思えた。それぞれのコートに守られると同時に疎外されているみたいに。（381 頁）

救急病院に駆けつけた家族を育子が、「五人の成人男女」と呼んでいることは重要である。「どこか、他所から来た」と父の女性関係を察知する育子は、夜間に出歩く乱れ切った日常生活を父親のよそ行きの格好に見ているのであり、衿元に小さくオレンジ色のスカーフを覗かせている母に対しても、場違いの格好を注視している。緊急事態が生じた時の無意識に表出してしまう人間の心根を、読み取っているからである。救急患者のために設置された夜間通用口で、「邦一を除く全員が、たっぷりしたオーバーコートを着て」（381 頁）集った犬山家の構成員が、家族としての心の繋がりを感じさせない他人同士の集い＝「五人の成人男女」としてしか関係性を説明出来なかったのだろう。麻子を傷つけた加害者として邦一を強く非難しながらも、緊急で駆けつけたとは思えない完全防備した成人男女は、だから「さびしく安心で、滑稽なものに思えた」のである。その中で、たった一人コート

を着用せず、「茫然自失の体」（377 頁）で、「虚ろな表情」（380 頁）を浮かべる邦一だけが、唯一麻子と関わる人間であるかのような印象を与えることが、育子にとっては「滑稽なもの」に映ったのだろう。

邦一以外の成人男女を「コート姿たち」（381 頁）と呼ぶ語り手が、家庭内暴力を振るう加害者の邦一に対してよりも「五人の成人男女」に非難の眼を向けていることは多言を要すまい。この場に最も相応しい人物として描かれているのは、邦一に他ならないのだ。病院に運ばれた「疲れて、こわい顔で、全体が小さく固く縮んでしまったみたい」（377 頁）な麻子と対関係になるのは、邦一以外にはいない。暴力によって繋がる歪められた関係性であるにも拘らず、この場にふさわしく最も正しい関係性であるかのような錯覚を育子に抱かせてしまう矛盾は、親族でありながらも形式的に関係性を結んでいるような希薄さを持つ犬山家の矛盾と一致する。麻子と邦一の夫婦関係における暴力表象は、実のところ、犬山家との共通性と問題性を炙り出すための機能を持っているのである。

3　暴力の連鎖――心的暴力の形

家庭内暴力の問題は、夫が妻に加える身体への暴力にとどまらない。江國は、犬山家の父が娘に強制的に課す「荷物検査」（77 頁）という形で執り行われる儀式に内包される、家庭内暴力の被害者を精神的に追いつめる側面と見えにくい心への暴力を描いている。犬山家の父が娘に対して行う「荷物検査」は、三姉妹が幼少の頃より成人した後も、妻との離婚後も継続して遂行される、「父親の趣味というか奇癖」（77 頁）であり、「まるで昔の児童読み物にでてくる寄宿学校の規律検査」（同前）と笑っていた姉妹は、思春期を迎えてもなお続行される検査を「微苦笑とともに黙認している」（77―78 頁）。父親が定期的に決行する「荷物検査」に治子と麻子は恐れをなしているのだ。父親が興味を示す他愛もない持ち物のために、姉妹はその都度緊張し身構えるのだ。だから治子にとって「父親を訪ねるのはやや気の重いこと」（63 頁）なのである。治子の「荷物検査」は、まさに、父の権力が暴力的に娘を侵す構図である。

「犬山家の次女のトレードマーク」（23 頁）である治子の大きな鞄は、彼女自身の身体を象徴するものとして考えてよいだろう。治子の鞄は彼女の身体のメタファーなのである。父親は鞄を開き、中から携帯電話、化粧ポーチ、歯ブラシと歯磨き、香水、ストールなど、治子の身体に直接に触れる持ち物一つ一つを取り出していく。このような父親の行為こそ、女性の身体部位を一つ一つ念入りに検査する、性的暴力に他ならない。

> 「これ、使いにくくないか？」
>
> すらりと細い、銀色のボールペンを手にとった父親は、言うが早いかそばにあった新聞にらせん状のためし書きをする。

「でも、気に入ってるの」

治子は言った。てっぺんからぶらさがった鎖の先に、小さな犬の飾りがついたそのボールペンは、熊木に贈られたものだ。父親の言うとおり、ひどく使いにくいペンだった。犬の飾りが可愛らしいのだが、ぶらぶら揺れて重心がとりにくく、実際とてもじゃまだった。

「やめて」

立ち上がった父親が、台所のひきだしからペンチをだして持ってきたのを見て、治子は抗議した。

「はずしたりしないで」

父親は不思議そうな顔をする。

「なんでだ？　書きにくいじゃないか。これならすぐはずせるし、実用を妨げる装飾は下品だと思うよ」

座椅子に腰をおろし、ペンチを使いながらそう言って、言いおわったときには鎖はもうはずされていた。（79―80 頁）

父親は、治子が恋人である熊木から贈られたボールペンに興味を示す。このボールペンに加えた一連の行為は、おそらく直感的に男性からの贈り物であることを見抜いた上でのことであろう。治子にとって、異性からの贈り物に触れられることは最も性の領分を侵害される屈辱的行為と言える。このボールペンが、治子と熊木の関係性をそのまま暗示していることは明らかである。「てっぺんからぶらさがった鎖の先に」付けられた「小さな犬の飾り」とは、大手の企業で活躍するキャリアウーマンの治子と、彼女の家に転がり込んで来た収入のない鎖で繋がれた装飾品のような熊木との関係図そのものである。治子の生活に頼り切っている熊木のだらしなさは、まさに「実用を妨げる装飾」であり、治子にとって「ひどく使いにくい」はずである。

父がペンチで切断する行為は、娘の意見を断固として聞き入れない身勝手で暴力的なものであり、一方的に執り行なわれる父の暴力として、「諦念と滑稽さの入り混じった気持ちで」（81 頁）見守る他ないものなのだ。河合隼雄は、父なるものは、切断の機能を持って物事を分離させ、善と悪、光と闇、親と子などに世界を分化し、秩序をもたらすことでその規範性の遂行者としての権威を持つと述べている[18]。戸籍上は父であっても、離婚し他の女と性愛関係を持つ男としての父が、父役割を続行していることの矛盾もまた、一層娘の心に生理的不快感を生じさせていると言えよう。つまり、父親の行為は、一人の男の暴力的行為として受け止められるのである。このことは、父の身勝手で独断的な暴力ではあるものの、愛する娘への愛情表現という側面も理解できるわけである。

父の主観的な行動と、それを受ける娘の側の齟齬にこそ、力を行使して麻子の身体を傷付ける邦一の家庭内暴力の在り方である。父親が治子と繋がれた熊木との関係をペンチで

[18]河合隼雄『昔話の深層　―ユング心理学とグリム童話―』（福音館書店、1977、158 頁）

断ち切ったように、邦一もまた、麻子と妹の育子との繋がり＝電話線を引き抜き家族関係を遮断することで、自分と妻以外の関係性を切断しようとするのである。

麻子も治子と同様に、邦一の問題とは別に父との個人的問題を抱え込むことで、父を忌避している。父親の不倫が原因で犬山家が離散したことを理由に、父を拒絶しているのではなく、父親との間にあるわだかまりが父に会うことを拒否させているのである。「二番町のお家」にある多くのアルバム写真のうちで、麻子の写ったものが一番多く、「父親のお気に入りの娘」（75 頁）であったことを、育子は、「無論わけへだてなく愛されはしたが、父親にとって彼女が特別であることは、家族の誰もが知っていた」（同前）と語っている。父の三姉妹に対する不平等さは確かにあったと言うべきであろう。犬山家の父の麻子に対する偏愛ぶりは、「家族の誰もが知っていた」というほど顕著なものであったのだ。

犬山家の父の心理的暴力は、治子の前で身体に触れずに威圧的な態度を顕示する邦一の心理的暴力として描かれている。夫から暴力を振るわれている事実を知った治子は、切迫した事実としては、受け入れることが出来なかったのであるが、邦一を一人訪ね、彼と対面した治子の女性の身体には、それを肯定せずにはいられない何かを感じ取っている。

> 「どうして？　治子ちゃんは僕の妹なのに、僕が怖いのかな」
> 怖かった。治子を睨めつける目つきも、力強くゆっくりした口調も。
> 「ふざけないでよ。気持ちが悪いだけで、怖くなんかないわ」
> 虚勢を張ったが、声がわずかにかすれた。
> 「へえ、そう」
> 治子の鼻先を、石けんの匂いがかすめる。邦一はひげを剃ったばかりであるらしく、白くやわらかそうな子供じみた肌が、ところどころピンク色に上気している。満員電車を別にすれば、恋愛関係にない男に、ここまで近寄られた経験はない。息苦しいほど恐怖がせり上がってくることに、治子は自分でおどろいた。（262 頁）

麻子への暴力について治子が一人で邦一を訪ねた際、麻子の居場所を訊き出そうと接近してくる邦一から何をされたわけでもないのに、「治子を睨めつける目つき」、「力強くゆっくりした口調」に接しただけで恐怖を抱くのである。この恐怖心が、邦一の精神的に追い詰める男の暴力なのである。「恋愛関係にない男に、ここまで近寄られた経験はない。息苦しいほど恐怖がせり上がってくる」恐怖を治子は抱いている。男性ジェンダーの持つ力を誇示して攻め寄る邦一は、他人ではない親戚関係であるにも拘らず、というよりもむしろそれ故に、治子を生理的嫌悪感の伴った恐怖に陥れるのである。「頭で信じていない事実を、自分の身体のどこかが信じた――あるいは知っていた――ように感じ」（157 頁）る恐怖を、治子はすでに父との関係性において経験しているのである。理屈ではなく、身体が敏感に察知し、予想外に自分自身が反応してしまうのは、麻子に暴力を振るう邦一の性的嫌悪感と同様の感覚を先行して父親に感じていたからである。

にじり寄る邦一が治子に与えているのは「僕の妹」という親密な親類関係に潜む残忍さである。この時の治子の恐怖感は、「荷物検査」に象徴される父親への性的暴力のそれに重ねられるであろう。治子は、不倫した父親によそよそしく接するだけではなく、「荷物検査」で父と向き合う時に、姉妹の中でただ一人緊張感を覚えているのだ。それほどに、父親の持つ暴力性とは、精神的屈辱を与えるものなのだ。血縁関係で結ばれていながら、既に家族ではなくなった父親と義兄である邦一。治子は、男というものは理解不能であると自分に言い聞かせることで距離を置いていたはずだが、彼らが無関係な他者として距離を置いてしまえない親類であるからこそ、精神的衝撃を強く受け易いのである。邦一ににじり寄られたことで「息苦しいほど恐怖がせり上がってくる」治子の身体感覚は、父親の「荷物検査」の際に受ける精神的屈辱と深い繋がりがあると言えよう。このことから理解されるのは、麻子は二つの家庭のなかで男性ジェンダーの暴力に身体を晒されているという問題性であろう。

麻子が暴力を振るう男を夫に持ったことは、例えば、親から暴力を受けた子供が、暴力を振るう配偶者を選び、アルコール中毒の両親に育てられた子供は、アルコール中毒の夫と結婚するということが一般的によく言われているように、必然的なことであったとも考えられよう。犬山家の父の性的な暴力性が麻子に与える影響は、夫婦間で性的関係を持とうとせず、身体的に暴力を振るう邦一を選び取った麻子自身が抱えている問題にまで及んでいる。夫と妻の何らかの相互作用が子世代に伝播し、同時に暴力的コミュニケーションも次世代に伝達される「世代連鎖[19]」という家族の抱える病弊が、子供に多大な影響を与えるという悪循環を、本作は描いている。まさに家族の構造的問題をあぶり出しているのである。

4　おわりに

以上議論してきたとおり、本作の中心に置かれる麻子と邦一の家庭内における暴力の形は、「荷物検査」に象徴的される犬山家の父の心的暴力と相似形をなしていると考えられる。麻子が抱える根本的問題は、すなわち、夫の家庭内暴力を受ける以前から、すでに父親の暴力に晒されていたことである。この問題は、これまで議論してきたように、邦一の家庭内暴力に対する批判性を描くことで、犬山家という離散した家族の問題性を浮き彫りにしているのである。構造的に二つの家庭を描いてみせるのは、家族問題が連鎖するという構造的問題を明らかにするためであると考えられる。本作は前章において論じた『流しのしたの骨』の宮坂家の問題性、すなわち、家族問題が恋愛関係に及ぼす影響について再考させる契機にもなるであろう。そして、重要なのは、『流しのしたの骨』と『思いわずらう』の両作がともに、男性ジェンダーによる暴力性に対峙する形で、女性ジェンダーの連帯を描いている点であろう。

---

[19] 日本弁護士連合会編『家族・暴力・虐待の構図』（読売新聞社、1998、32 頁）

しかしながら、本作における三姉妹の連帯は、「異常」（351 頁）な者同士の繋がりに過ぎない。「思いわずらうことなく愉しく生きよ」という家訓を掲げ、架空の犬山家を信じ合うことで繋がる「姉妹は、みんな強い」（365 頁）。「モンスター」（366 頁）でいられるのは、姉妹の連帯感に支えられているからなのだ。他者との関係性を築くとき、個人は脆く弱い。それは、個と個の関係性なのではなく、暴力によって繋がる麻子と邦一の関係性にみるように、家族と家族の関係性だからである。家族によって培われたものは個人を呪縛する。だから、「人間はみんな病気なのだ」（343 頁）。「誰かのものになりたいの」という育子に「誰かのものになんてなれないのよ」という治子、そして「そうなりたいなら、自分でなるよりないのよ」（364 頁）という麻子の言葉を受けた育子は、「自家発電みたいな真似はいやだ」（365 頁）という。ここには、江國がテーマとしてきた他者を所有することの問題性が指摘されている。所有すること／されることの関係性に批判的である。「誰かのものに、自分でなる」（365 頁）という「自家発電」が意味するのは、すなわち、孤独に他ならない。

本作は、最後に麻子と母がともに住む「二番町の家の玄関」に「父の筆になる家訓の額が、ひっそりと、堂々と、かけられている」（389 頁）という語りの視線によって、「思いわずらうことなく愉しく生きよ」という言葉に注目させて物語は、収束する。母と娘の住む「二番町の家」は、架空の犬山家を象った場であり、家族に囚われ傷付いた孤独な女性同士が再び集う空間と化しているのである。男性ジェンダーによって傷ついたもの同士、「痛み」を共有する者が家訓を形見として「ひっそりと」暮らすのである。次章では、女性同士の「痛み」によって繋がる関係性が優位的に描かれる『落下する夕方』を論じていく。

第 7 章　親密性のゆくえ――『落下する夕方』論

0　はじめに

江國作品における親密性に着目すると、江國は、第 5 章、第 6 章で論述した作品に見られるような核家族を描くとともに、異性愛主義といった恋愛イデオロギーに批判的な関係性も多く描く作家である。本章で取り上げる『落下する夕方[1]』は後者に当たり、夫婦関係が互いの愛情を奪い取るという固定観念のもとに、制度に組み込まれない男女の関係を選択した主人公・梨果の語りによって構成されている。ところが、本作は、この男女の関係性が崩壊するところから物語が始まる。

坪田梨果は 8 年間同棲した恋人・薮内健吾から「引越そうと思う」（7 頁）と突然別れを切り出される。だが、健吾の新たな恋人・根津華子が健吾の代わりに梨果のマンションに転がり込むことで、梨果、華子、健吾の奇妙な三人生活が始まる。物語の最後は、華子の謎の自殺によって三人関係が崩壊し、梨果が「引越そうと思うの」（286 頁）と健吾に打ち明けるところで物語は収束する。

先行研究において、例えば、浪瀬蘭が本作のモチーフを、梨果の健吾に対する「執着と断念」と捉えるように、あるいは、文庫版『落下する夕方』の巻末に付された「解説」で、会津直枝が、「ひとりの女性がゆっくりゆっくり時間をかけ（なんと、15 ヵ月）失恋してゆく物語」（291―292 頁）と解釈しているように、ともに男女関係を前提とした読みを提示している。浪瀬と会津の解釈によれば、冒頭と結末における「引越そうと思う」は呼応関係にあり、梨果が健吾を「断念」する＝失恋するという大筋が見えてくるだろう。しかしながら、梨果から健吾に発せられる「引越そうと思うの」という言葉は、果たして健吾を断念することを意味するのだろうか。このように考えるのも、二人の同棲生活の拠点が、「自分―恋の対象―恋敵[2]」の共同生活の場へと変容するなかで、梨果の「恋の対象」、「恋敵」への対し方に変化を読み取ることが出来るからである。

愛する対象を喪失することがタイトルに付された「落下する」の意味であると規定するならば、梨果は、健吾と華子の二人を喪失することで、二度の「落下」を経験すると考えることができるだろう。つまり、梨果は、すでに健吾との関係に終止符を打っており、華子と死別することが二度目の断念であるという解釈である。「落下する」という言葉が表題に用いられるように、本作にとって重要なテーマであることは言うまでもない。では、「落下する」という言葉は、どのように受容されているのだろうか。

---

[1]江國香織『落下する夕方』（角川書店、1996）なお、本文引用は、文庫版『落下する夕方』（角川書店、1999）による。

[2]浪瀬蘭『『落下する夕方』あるいは落剝する執着』（現代女性作家読本刊行会編『現代女性作家読本⑪　江國香織』鼎書房、2010、42 頁）

1998 年に合津直枝監督、原田知世主演で映画化された『落下する夕方』[3]では、原作にはないストーリーが加えられている。物語は、プールで仰向きになって体を浮かばせる梨果が過去を回想するシーンから始まる。回想内容は、パラグライダーの飛行場面が無音状態で映し出され、その後、砂嵐の「ザーザー」という音が挟まれた直後に落下するというものである。表題「落下する」との関連を思わせるパラシュートの落下場面に合わせ、梨果も水の中に沈む。そして、一気に口から空気を吐き出し、そのまま水底に横たわる。のちに梨果のこの回想は、過去に梨果と健吾の目の前で起きた撮影中の惨事として処理された事故であることが明かされる設定であるのだが、実はこの惨事の背景には、梨果がトランシーバーで飛行中の仲間に呼びかけた直後に落下したという事実があり、このことが彼女のトラウマになっていることが理解されるのである。パラグライダーの落下は、表題「落下する」と無縁ではないだろう。結末における華子の死を示唆する惨事としても考えられるのだが、映画では、「落下する」という言葉に関連させて、恋愛をめぐる梨果の「執着と断念[4]」とは無関係の出来事――個人の死や孤独を伴う惨事――を挿話として取り込むことで、トラウマという個人の「痛み」が描き込まれているのである。言うまでもなく、この「痛み」は、他者との関係性において生じる身体感覚である。

本章では、恋愛物語に収斂されない身体の「痛み」――関係することで生じる「痛み」と、関係することで消去される「痛み」――に焦点をあて、それを反復してしまう関係性における限界性を議論してみたい。

１オブジェ化される身体――所有されない関係性

「結婚は愛情の墓場だ」（同前）という梨果の結婚観は、江國作品全体を通して確認できる一つのテーゼである。結婚という新たな人生のスタート地点に回避不能な「墓場」という終着地点、つまり恋愛の終焉を見ているのだ。梨果は、このような絶対的信念のもとに結婚を拒絶し、愛情の喪失から免れようと健吾との同棲生活に帰結したのだ。

健吾と梨果の制度に組み込まれない関係性と対峙するのは、梨果の友人・涼子の夫婦関係であろう。貿易会社に勤める他者からも心証のよい夫と人並みに結婚し、香港で夫婦生活を営む涼子だが、健全に見える結婚の内実は見事に錯綜している。既婚者でありながらも不倫し、夫との結婚を受諾したときでさえ、別の男との結婚を２週間後に控えていたのだ。涼子の結婚生活は、梨果の結婚観に少なからず影響を与えているであろうが、梨果はこのような世間への反発心が強みとなり、結婚観の枠を強固なものにしているのである。健吾との同棲生活を社会一般と差異化させることで、愛し／愛される相補関係を保っていると信じ込み、そのことに安住していたのだ。

[3]第 48 回ベルリン国際映画祭正式招待され、日本インディペンデント映画祭にて優秀新人監督賞、高崎映画祭にて最優秀主演女優賞を受賞した。
[4]浪瀬、前掲、43 頁

だが、結婚が男女の愛情を奪い取るという一般的言説が、しかしながら、女のひとりよがりであったという現実を読者は突きつけられる。健吾の「引っ越そうと思う」という意思表明によって、二人の関係性は破綻するからである。結婚制度に組み込まれない関係性を選択したことで得られたと信じてきた健吾との永続的な恋愛関係を、そのことで特化してきたはずが、実は梨果のみに通用する論理であったことを知らされるのだ。

健吾がマンションを出て行った後で、「形見にとねだってもらったチョコレート色のウールのジャケット」（13 頁）が、「いつまでも引退させてもらえない、弱小チームの老ストライカーみたい」（44 頁）に壁に掛けられているように、梨果の所有欲――「いつまでも引退させてもらえない」健吾＝梨果の執着――を読み取ることができるだろう。

> 私は亡霊だった。
> 健吾やスティーブがこの世のものならば、私はまちがいなくこの世ならぬものだ。とどこおりなく日常を生きながら、亡霊である私には居る場所がない。簡単なことだ。
> 健吾の隣に誰がいようと構わなかった。ただ、私は健吾のものなのだ。（27 頁）

梨果が自己を「亡霊」に見立てるところに、彼女の健吾に対する執着心を読み取ることができる。身体的接触はなくとも、心は健吾のもとにあるという揺るぎない愛情を信じ、「私は健吾のものなのだ」と男に所有されるオブジェに自らなることで、心の居場所を確保しているのだ。健吾の形代として壁に掛けられたオブジェであるジャケットのように。梨果と同じく健吾も梨果を所有することから自らを解放できずにいる。「亡霊でいることにすっかり馴れた」（29 頁）梨果を現実の女にさせているのは、3 日おきにある健吾からの連絡に他ならない。「苦しくどうしようもない気持ちが溢れる」（同前）のは、電話を通じて流れ込む健吾の声のせいであり、「それを除けばなにも問題はなかった」（同前）のである。梨果に別れを告げた健吾もまた、梨果に執着しているのだ。「洟もひっかけてもらえない」（19 頁）華子のもとに、自己の居場所を持てずにいるからである。健吾は、華子と性的関係を持ちながらも、心情的の繋がりを得られてはいない。その平衡感覚を失った身体は、まさに「亡霊」と化した梨果の身体と同じである。

> 健吾に同情はしなかった。華子のまわりにどのくらい他の男の人がいても、そんなことを気に病むべきじゃないのだ。華子を好きなら。そうしてそれは、他人が思うほどつらいことじゃない。いまの私には、それがよくわかる。（120 頁）

「健吾の隣に誰がいようと構わな」いと思う梨果は、健吾に対して、「華子のまわりにどのくらい他の男の人がいても、そんなことを気に病むべきじゃない」と思うようになるのである。言い換えれば、それは、他者を所有しない関係性ということになるであろう。

以上のように、健吾と梨果には心の在処が確保されていない。しかも二人は、部屋の片

隅に掛けられたオブジェのように身体と心が乖離した状態なのである。しかしながら、健吾と梨果の恋愛関係に亀裂を入れた華子でさえも、部屋に置かれたオブジェのように描かれている。

> コーヒーをのみ、サンドイッチをつまみながら、私はあらためてその女を観察した。小さくて、全体が申し分なく整っていて、細い指でサンドイッチをつまみあげ、形のいい、色味のない口で噛みとっては咀嚼している華子は、陶器の人形のようだった。滑らかな肌も、傲岸な顔つきも。（42―43 頁）

> 華子は、動物のようでも植物のようでもない。
> すぐ横にいても、そのことを意識させないひとだった。生き物の鬱陶しさのないひとで、生気がない、というのときわめて近い。それでいて陰気な感じはまるでなく、むしろからりとあかるいのだ。
> たとえば一緒にテレビをみていても、私は隣に華子がいるという気がしない。隣に新品のハイヒールが 1 足おいてある。そんな感じ。（50 頁）

この引用で注意すべきなのは、梨果に眼差される華子が、「陶器の人形」や「新品のハイヒール」のように生／性を感じさせない無機質なもののイメージによって象られている点であろう。まさに華子は、梨果によってオブジェ化されているのである。したがって、梨果が、「色味のない口で噛みとっては咀嚼している」華子の、口蓋が開け放たれ、物を咀嚼するような生物を感じさせる行動を見入ってしまうことは、オブジェを見入ってしまう主体そのものを端的に表現している。だが、「陰気な感じはまるでなく、むしろからりとあかるい」華子に、梨果は肯定的な感情を抱いていることは確かであろう。「生き物の鬱陶しさのないひと」、という華子の性質が、梨果にとっては重要であったはずだ。つまり、梨果は、性別二元論的思考にはまらない無生物、中性的な存在として華子を見ているのである。この意味において、華子もまた、壁に掛けられた健吾のジャケットを体現しているかのような、心の見えない存在なのである。ここにおいて、三人に共通するものが、心の所在の問題であることが理解される。心が存在するべき場所失ったままでいる、その「痛み」が、本作には描かれていると言えよう。

2　身体の「痛み」――他者のまなざし・イメージのなかの華子

性別二元制と異性愛中心体制という制度化された「大きな物語」と個人の生／性をめぐる物語とのズレは、規範や価値観から逸脱する特異な物語として形象化される。制度化された関係性と個人が自ら抑圧し意識下に押し留めてきたものとのせめぎ合いを、村上、江

國は身体の「痛み」として、文学のなかに表象する作家である。

例えば、村上春樹は、『ノルウェイの森』においてレイコが自己の中に意に反する性的指向を発見したときの混乱、『眠り[5]』にみられる家庭の抑圧によって不眠症に陥る専業主婦を描いてみせているように、一方、江國香織においては『きらきらひかる』で、異性愛至上主義との葛藤のなかで生きるホモセクシュアルに焦点をあてて描いてみせるなど、いずれにおいても、規範的な性／生の在り方から逸脱していく者たちの文学的表象である。

江國作品の多くは、制度化された「大きな物語」を個人が内面化していながらも、個人の性／生とのズレを生きる身体の「痛み」を書き付けている。本作において、それを体現しているのは華子であろう。健吾の友人である勝矢の不倫相手として成田空港に華子は登場する。頭に「うさぎの耳」をつけて登場した初対面の華子に、一瞬で魅了されてしまった健吾は、華子を「バニーガールみたい」（31 頁）だったと梨果に打ち明けている。「うさぎの耳」という健吾の表現は、「ながい耳」というだけで女性性を象徴する「バニーガールみたい」な耳を想起し、女性としてオブジェ化する。

華子は、健吾が初めて出会った時にはすでに勝矢の不倫相手であったように、健吾以外の男のもとを転々とするような、異性愛関係のなかで語られる。華子に初めて会った友人の涼子は、梨果の男を奪った加害者としての先入観を考慮するとしても、旅行先の香港で真っ赤なワンピースを着て高級ホテルに宿泊する華子を目撃したときのことを回想し、「ぴらぴらした服も妙に板についちゃって、なんていうか、すごく自信ありげだった」（169 頁）、「すごく感じが悪いと思った」（172 頁）と女性からの鋭く冷ややかな目線で観察する。さらに、夫の勝矢を取られた「カツヤノモトカナイ」も、夫を奪った華子が「どういう顔をしていて、どういうふうにわらって、どういうふうにしゃべるのか」（152 頁）、夫の視線によって華子を観察したい欲望に駆られている。華子は、男女問わず性的眼差しによって客体化される存在なのだ。したがって、華子は、性的眼差しから自由ではないことが理解される。

だが、男性の視線を集める華子は、梨果によって語り出される華子のそれとは大きな差異が認められる。それは、特に華子の寝顔について語られるときである。「目の前の女はあまりにも小さく、あまりにも無防備」（45 頁）であり、「小さな、青白い寝顔は、起きているときの華子よりもいくつか年をとってみえ」（242 頁）る。男性の視線を内面化することで放たれる大人としての性的魅力と、女性の嫉妬心さえ奪うほどの未熟さ、そして、華子の運命を先取りしたかのような「死んだひとのようにみえる」（186 頁）老体。この、あまりにもちぐはぐなイメージが、華子の虚像を構成するのである。彼女を多面的に映し出すことを可能にしているのは、人々が観察するさりげない視線であり、華子のイメージは、ピースを一つ一つ繋ぎ合わせて作られたように断片的で、それ故に脆く崩れやすい。

「足指の手入れに余念がない」（61 頁）華子が、濃いピンク色のエナメルを何度も塗抹する行為は、外見的魅力の上昇を狙ったものというよりも、むしろ、「陶器の人形」のような蒼

[5] 村上春樹『TV ピープル』（文藝春秋、1990）

白で「色味のない」身体に自ら施術することで、自己の輪郭を明確にする、いわば自己のアイデンティティを確認しているのだと考えられる。それは、他者の視線によって幾つにも分裂してしまう自己を繋ぎとめておくための糊の役目なのだ。このように確認するならば、真っ赤なワンピースの着用の意味もまた同様な意味を持っていると考えるべきであろう。

3　「痛み」の回避――「利害の一致した三人組」

梨果と健吾の恋愛をめぐる身体の「痛み」は、華子が考案した「3 人にとって、完璧な解決策」（42 頁）のもとに形成された「自分―恋の対象―恋敵[6]」の三人関係のなかに収斂していく。「3 人にとって、完璧な解決策」（同前）とは、関係性のなかに生じてしまう排除の問題を回避することである。すなわち、他者によって排除されることの「痛み」を回避することが、三人関係の目的であったはずである。見方を変えれば、この関係性は、「痛み」によって繋がり会う関係とも言えるのだ。なぜなら、それは既に他者の排除を前提とする恋愛関係、つまり「自分―恋の対象―恋敵」という男女の三角関係を内包しているからである。「利害の一致した 3 人組」（190 頁）は、しかし、健吾が「3 人家族みたい」（118 頁）と形容するように、疑似的家族として排他的にそれが発動することはなかったのである。梨果だけでなく健吾もまた、身体的「痛み」を、この三人関係のなかで解消していたのだと言えよう。

振り返ってみるに、梨果が「健吾に繋がる存在」（37 頁）として華子を迎え入れた同棲生活において、本来ならば、それは女同士の性の葛藤を生む磁場となるはずであった。しかし、女同士の性をめぐる争いにはならない。むしろ、華子の放つ独特の魅力が、梨果を生へと向かわせるのだ。梨果は、健吾との 8 年間の同棲生活において「かさかさに乾いた生き物」（71 頁）であったこと、そして、健吾との関係も「老夫婦みたい」であったという現実に気付かされることになるのだ。だが、華子の持つ独特の魅力を、梨果はセクシュアルなものとして捉えてはいない。もちろん、「タンクトップにジーンズという格好で、髪を無造作にまとめている」外出時の華子には、「天性のセクシーさ」（78 頁）を感じているのだが、そのことよりも、むしろ、「およそ生気とは縁のない」華子が、「生気を放つ」奇妙さに魅力を感じているのである。「華子がいると、物がみんな奇妙に息づいてしまう」（84 頁）というように、華子の素質は、「生気とは縁のない」、「亡霊」として存在する梨果にとって必要不可欠な存在であることに気付かされるのである。このことは、男女の性愛によって代えられる類のものではないのだ。記憶のなかにしまわれた懐古的なシーンを導き出し、現実において再演してくれる、梨果にとって近しい存在として華子は梨果に受け入れられ

[6]浪瀬蘭『『落下する夕方』あるいは落剝する執着』（現代女性作家読本刊行会編『現代女性作家読本⑪　江國香織』鼎書房、2010、42 頁）

ているのである。

> そっけない返事なのに、まったくそっけなくないふうに響いた。むしろ、しみじみと。
>
> 昔、これと似た話し方をする人を知っていた。容赦のない、それでいて穏やかに調和のとれた話し方。私は、華奢な喉をごくごくと鳴らし、ほとんど天を仰ぐような格好でビールを飲み干す華子の横顔を眺める。死んでしまった祖母の話し方とそっくりだ。
>
> 祖母と華子。そのとりあわせが突飛だったので、私は困惑し、そのまま一人で黙り込む。（61 頁）

この引用からは、他者である華子を「死んでしまった祖母」と重ねてみようとする梨果の華子に対する心境の変化を読み取ることが出来るだろう。「健吾に繋がる存在」として迎い入れた華子は、もはや梨果にとっての他者ではなく、血の繋がった親族のように近しい。祖母と華子を同化させることが可能なのは、恋敵である華子との距離を縮めているからである。そして、「とりあわせが突飛」だと感じるのは、親族の一人として華子を認識することが、すなわち、祖母の血を受け継ぐ自分自身のなかに華子を取り込むことをも意味するからであろう。梨果の言う、華子と「結構気があう」（74 頁）という発想は、予測不可能なはずの他者の心理的行動を、あたかも自分の行動であるかのように錯覚し、他者をなくすことで自己の内部に取り込む自己防衛の働きなのである。というのも、梨果の語りによって封じ込められている華子の本当の心の内は隠されているからである。

梨果と華子の関係は、他者を所有しない関係性から所有しようとする梨果のエゴによって変容していると言えるのだ。このような関係性の変容が、「利害の一致する三人組」のなかに、排除の対象を作り上げてしまうのである。梨果は「一緒に暮らす相手が健吾でも華子でも、私にはあまり違いがないよう」に、「どちらでもおんなじみたい」（52 頁）だと恋敵であった華子を受け入れてしまう自分に気付くことになる。「共同生活者として、華子は意外なほど優秀」（50 頁）なのだ。だが、「利害の一致した三人組」には、徐々に亀裂が生じていく。「健吾がどこかにいってしまったような気がした」（190 頁）と梨果が感じ取るように、健吾は三人関係から排除されているのだ。それは、梨果と華子との関係性が強度を増したからに他ならない。

4「痛み」の共有――梨果と華子の同一化

本作が恋愛小説としての面白味を持つとすれば、それは、健吾に自分との別れを決意させた恋敵であるはずの華子と梨果が同居生活をするということにとどまらず、同居生活を

していくなかで華子と梨果が徐々に同一化していくという屈折に起因するであろう。

「きのうなんかさ、帰りに二人で俺を見送ってくれただろ。玄関で。なんか、すごく変な感じがして、混乱するんだよ」
「……」
　健吾の言っていることはもっともだし、よくわかるような気がする。でも不思議なことに、その場面――玄関で、華子と二人で健吾を見送った場面――を思いだすと、どう考えてもちっとも変なんかじゃなく、おそろしく自然なのだった。
「なんかさ」
　言いにくそうに、健吾は続ける。
「なんか、お前たち姉妹みたいでさ」
　私は絶句した。
「おんなじようなかっこして、おんなじように手をふって、しかもおんなじように微笑んだりしちゃってさ」（72―73 頁）

健吾は、梨果と華子の動作が「おんなじ」であることに混乱する。梨果は「ちっとも変なんかじゃなく、おそろしく自然」な行為として、無意識のうちに華子の動作を自己のなかに取り込んでいるのだ。華子と梨果の同一化と言えよう。浪瀬蘭は、梨果の「健吾への執着からの脱却は、華子への執着ゆえの同化という、健吾に対して行なっていた行為の反復によって成されたのである」と指摘し、健吾と華子の関係は「執着と断念のモチーフの変奏として」「補強しあう」と正しく解釈している[7]。浪瀬の言うように、健吾に対する執着心の表れが華子との同化として表れ、そのことで結果的に健吾から脱却できたとする見解は納得のいくところである。だが、梨果の華子に対する執着は、健吾に向けられる執着を意味するのであろうか。梨果の健吾に対する執着が男女の性愛による執着なのだとすれば、華子に向けられる執着は、性を介さない華子個人の「痛み」に向けられる執着なのではないか。

「痛み」について考察するうえで参照してみたいのは、記憶の「痛み」やそれに付随する身体の「痛み」についてである。雑誌『現代思想』においては「痛むカラダ」という特集で討議が行われている[8]。熊谷晋一朗と大澤真幸の討議は、本論における身体的「痛み」について考察するうえでも示唆に富む。大澤は「痛み」について、「個人を他者から分かつベクトル、人を孤立へと向かわせるベクトルがあるわけですが、まさに、そのベクトルこそが、同時に、人を他者へと関係づける力としても機能する[9]」と述べている。つまり、苦しみや悲惨を語る一方で、生き生きとした表情を見せる、そうした他者との利他的な助け合いが生起させるある種のつながりを大澤は、「友愛のコミューン」と名付ける。しかも、

[7]浪瀬、前掲、同前
[8]『現代思想』（青土社、2011、8）
[9]前掲、45 頁

その第三者は応答を拒み、個人を他者から分かつことによって、「痛みが逆説的に共感される」。つまり「共感の不可能性こそが共感だ」という逆説的なコミュニケーションの在り方を条件に、他者を媒介させる必要性を語っている。

健吾を喪失した「痛み」を語る一方で、華子という他者との利他的な分かち合いが生起させるつながり、大澤の言う「友愛のコミューン」を梨果と華子は形成していたのではないか。健吾を奪われた梨果に対し、「被害者意識をもってるの？」と「棘を含んだいやらしい」（39 頁）言い方で訊いたり、健吾を好きではないと断言したりする華子。「言葉には余分なものが一切くっついていない」（177 頁）華子は、ストレートに「他人を傷つける」（156 頁）のだ。「余分な感情が 1 ミリグラムもついていない」（76 頁）、「そっけない返事」や「容赦のない」話し方（61 頁）は、梨果を疎外させる。健吾とのデートも逐一報告する無神経と言える華子の言動に、むしろ、梨果の「痛み」は癒されていくのである。健吾を奪ったことへの謝罪も後ろめたさもなく梨果のマンションに転がり込み、「言外に、何の意図も含みも感じられない。無防備なひと」（38 頁）のように自由気ままな生活を始めている華子の異常性・特異性それ自体が、梨果への「共感の不可能性」を意味していると言えよう。梨果は、マンションに居続ける華子の存在に「奇妙なことにほっと」（47 頁）するのである。

> 「私、甘えられるの大嫌い」
> 子供じみた口調で華子はつぶやいた。
> 「大きななりしてばかみたい」（128 頁）

突然「働く意欲がなくなった」（117 頁）と会社を辞め、精神的に追い込められた健吾が華子に甘えを見せるとき、華子は健吾の甘えを突き放すような態度を取る。健吾の華子に対する性／愛を感じ取らせるからであろう。それは、梨果と華子の間にあるような「友愛のコミューン」という関係性の条件にそぐわないのである。本作において異性愛よりも女同士の連帯性が優位的にみえるのはこのためである。「華子のまわりにどのくらい他の男の人がいても、そんなことを気に病むべきじゃないのだ。華子を好きなら」（120 頁）と理解する梨果は、性を超えて人を愛することの意味を華子との関係性のなかに見出しているのである。

華子が香港旅行に出かけたせいで一人残された梨果は、華子の癖を真似ようとする。「天井をぼんやりみつめたまま、片手をだらりと床におとしてみる」（170 頁）のだ。華子の視線、華子の手の動きの一つ一つを真似ることで華子の存在を感じ取ろうとする。

> 華子がいなくなってからわかったのだが、私は健吾の不在にすでにちゃんと慣れていた。いままではこの距離が普通になっていて、たまに健吾が遊びにくると落ち着かないほどだ。華子ぬきだとぎくしゃくしてしまう。私たちは別れたのだ、忘れていたけれど。（167―168 頁）

梨果は、「健吾の不在にすでにちゃんと慣れ」るが、その一方で華子の不在には慣れていない。健吾と華子と梨果の「利害の一致した 3 人組」（190 頁）は不均衡に歪み、華子と梨果の親密な関係が優位的になっているのだ。すでに梨果は健吾を所有していたように、華子を所有してしまったのだ。「陶器の人形」や「新品のハイヒール」のようなオブジェと化した華子のなかに、梨果は居場所を見つけてしまったと言えよう。このことが意味するのは、華子を解読してしまったことで、華子に秘められた「痛み」を「共感」してしまうということである。梨果は華子との関係において、所有する／される支配的関係を起動させてしまうのである。梨果と華子の関係が最も接近した時、華子は突如、自らの命を絶つことで梨果との関係性に終止符を打つのである。

華子もまた、梨果に対し心を開いてしまったのだ。「愛情も友情も、人も自分も信じていない。幸福も不幸も信じていない」（210 頁）華子が唯一信頼する弟を梨果に紹介したことで、「どこにもつなぎとめられていない」（186 頁）と思い込んでいた華子の家族と対面する。「芯から嬉しそうに」、「梨果さんに惣一を紹介したかったの」と言い、「私にも信じてるものはあるのよ」（209 頁）と梨果に弟を紹介することが、つまり梨果への信頼の表明となっている。だから、血縁関係の強さを姉弟から強く感じ取った梨果が、「血は、信じられるの？」と自分と華子の隔たりを確認したとき、「血じゃなくて惣一を信じてるのよ」と憤慨するのだ。

二人が最も接近するのは、梨果と華子が結託し、健吾を残したまま湘南の別荘に向かった時である。東京の喧騒から離れた湘南の地が象徴しているのは、まさに社会の機軸から逸脱した華子、そのものなのである。一人でふらっと外出し、何日間か家を空ける華子が、「一度外にでてしまったら、帰ることなんて出来ない」（196 頁）と強い語調で言い放つときの「一度外に出る」とは、この世に生きる身体を持つということを示唆するであろう。華子は、未練や執着などという繋がりを持たないままに生きてきたのだ。安定した心の居場所を持つことのない華子にとって、場所から場所へ移動する「引越す」ことは出来ても、心を移す＝心の居場所を確保するという概念は初めから持たされてはいない。だから、これまでの人生において華子には、どこにも「帰る場所がなかった」のだ。唯一、彼女に用意されていたのは、都会の喧騒から逃れるように周縁に佇む中島さんの別荘、つまり、世間から逸脱した自分自身のなかだけなのだ。

> 健吾から、こんなに遠く離れてしまった。こんなにしずかな心で一人ぼっちになってしまった。片ときも離れていられない、と思っていたのにこんなにやすらかに。辻褄のあわない話だけれど、私は健吾にひどいことをしたような気がした。いま私がここでこうしていることを、健吾が知ったらどんな顔をするだろう。（241 頁）

梨果が「健吾にひどいことをしたような気がし」、後ろめたさを感じているのは、自分だ

けが健吾から遠く離れた距離＝華子の内面に到達することが出来てしまったことの、健吾に対する裏切り行為においてである。そのことが、辛く、淋しいのである。梨果にとっての健吾は、もはや「恋の対象」ではない。華子のなかに自分の居場所を持てない健吾に対する同情の念のみが残されているだけなのだ。三人関係において保たれていた「利害の一致」が決定的に崩されるのは、梨果と華子の女性同士の連帯によってである。華子もまた、「逃げまわって逃げまわって、でも結局絶対逃げられない」（230 頁）人生、「はやくゲームオーバーにならないかなあって、いつも思ってた」（237 頁）と梨果に心のうちを語り出すのである。健吾から遠く離れた地は、健吾も見たことのない華子の心そのものなのである。だが、梨果は、華子の「痛み」を共感することしかできない。

「休んじゃえば？」
　華子は言ったが私は断固として首をふった。怖かったのだ。もしもあした仕事を休んだら、このまま果てしなく軌道をそれそうな気がした。（235 頁）

梨果は、華子とともに「このまま果てしなく軌道をそれ」ることに「断固として」参加出来なかったのである。梨果は「共感の不可能性」を共感しようとして失敗してしまったのだ。華子の身体と心の乖離は、帰宅した梨果が、「華子のワンピースをハンガーにかける」（245 頁）行為に示唆されている。健吾から形見にもらったジャケットのように、梨果が湘南から持ち帰ったのは華子の抜け殻なのである。その後、華子の自殺によって三人の関係性は途絶えることになる。

「あ。フルウチトーコ」
　私は華子のかわりに言った。あ、フルウチトーコ。
嬉しそうに。単純に。
　ちっとも似ていないのでばかばかしくなってわらった。
淋しかった。（272 頁）

梨果と華子が同一化するように描かれていることは明らかであろう。生前に華子がしていた動作を真似てみることで、梨果は華子の存在を内面化しているのだ。梨果は、「足指の手入れ」に余念がなかった華子を真似し、「こっくりと濃いピンク色、あざみの花の色」のエナメルを買い、「強い色」（281 頁）を自分の足指に塗装する。梨果は、華子がしていたように生の証として心を強く持ち、現実の女になろうとするのである。この決意は、いまだ華子の死を知らずにいる、梨果が勤める教室の生徒・「直人くん」の留守番電話の声によってなされたものである。

華子を異性としてではなく、人間として好きであるという無邪気で素直な 10 歳の男の子の声は、再び「亡霊」となった梨果を生きる女に変えるのだ。「直人くん」の声は、性的対

象に向けられるものではなく、「余分な感情が一ミリグラムもついていない」（76 頁）華子の声そのものであったと言えよう。梨果は、「愛情なんてなくても。記憶なんてなくても」「健吾の直人くんになりた」（283 頁）いと「現実の女」になる決意をするのだ。その時、彼女のなかで止めらていた時間はすべり落ちる。「部屋のなかに充満していた寒天状の華子」も「ふいをつかれてほどける」（280 頁）ように梨果は感じるのだ。華子もまた、梨果と同様に男／女という性のしがらみに疲れを抱いていたことが理解されるのだ。そして、梨果は、「引越そうと思うの」と健吾に告げる。

5　おわりに

以上の議論を纏めておこう。先行研究において本作は、男女の恋愛関係を前提にした梨果が失恋を受け入れるまでの物語として議論されてきた。本章では、先行研究を踏まえたうえで、関係することによって生じる「痛み」を、関係することで解消し、回避する手段として形成される親密性を中心に議論を重ねてきた。この過程において、理解されたのは、「痛み」を共有する女性同士の連帯性が優位的になることで親密性の均衡が崩され、再び「痛み」を生じさせるという反復が見られるということである。

女同士の連帯性は、大澤の言う「他者との利他的な助け合いが生起させるある種のつながり」、いわゆる「友愛のコミューン」という理論を援用することで議論を構築した。「共感の不可能性」によって保たれていた関係性が崩壊するのは、「共感の不可能性」を共感しようとして失敗することによってである。つまり、結婚制度に見られるような所有する／されるとい男性的支配構造を女性同士の関係性のなかにおいて発動させてしまったことに起因するということである。当然のことながら、それは、華子の「痛み」を知り、華子を解読してしまった梨果、そして、華子も梨果に心の居場所を求めてしまったことは、女性同士の親密性として描かれるのである。このことは、梨果と華子の同化という形をとって表象されていた。

華子の死によって再び梨果は「痛み」を経験することになる。関係することで生じる「痛み」と、関係することで消去される「痛み」の反復が個人を孤独へと向かわせているのだ。本作において、このことは、女性の連帯の崩壊という形をとって描かれるのである。以上のことから、他者との関係性における限界性を読み取ることが出来るのだ。恋愛を前提とする本作は、実のところ性を無効化したところで生じる、関係することの「痛み」とその解消を交互に反復する個人の孤独が描かれていると述べることが出来るのである。

第 8 章　家族の超克、残存する異性愛
――『きらきらひかる』論

0　はじめに

江國香織の代表作『きらきらひかる[10]』は、1992 年紫式部文学賞を受賞し、同年、松岡錠司が監督・脚本を手掛け、薬師丸ひろ子、豊川悦司主演により映画化された。「あとがき」で江國は、「ごく基本的な恋愛小説を書こうと思いました。誰かを好きになるということ、その人を感じるということ。人はみんな天涯孤独だと、私は思っています」（203 頁）と述べている。

「ごく基本的な恋愛小説」とは、一般的な男女の恋愛物語として捉えられるはずである。だが、本作に描かれているのは、伝統的な見合い結婚をし、世間体として「常識的な家庭」（174 頁）を装いつつも、妻・笑子には情緒不安定とアルコール依存症を、夫・睦月にはホモセクシュアルという「脛に傷持つ者同士」（14 頁）の夫婦である。江國の目論見は、結婚して 10 日目の新婚夫婦を描くのではなく、ホモセクシュアルな夫の恋人・紺を夫婦関係に介入させ、男二人女一人の三角関係を生じさせることであり、恋愛物語に拘っているのである。

本作における論考は極めて少ないが、先行研究を整理しておこう。村瀬士郎は、「恋人／妻」、「恋愛／結婚」、「人工／自然」、「同性愛／異性愛」という二項対立が安定を作り出す既存の「恋愛小説」を逆手に取り、批判的に読むことが可能な点を本作の特徴として挙げている[11]。また、吉田司雄は、男性本位社会における「交換可能な象徴的財産」として女性が扱われ、男性同士のホモソーシャルな結びつきをも強化すると指摘している[12]。これらの先行研究において論述の中心となるのは、ジェンダー構造を表層にもつ家父長制や結婚制度、異性愛主義と結び合う恋愛イデオロギーに対する批判的な姿勢であろう。

しかしながら、紆余曲折を経て辿り着く物語の結末は、異性愛主義の形が優位的であると言えよう。そして、これは、女が主体性を獲得することによって導かれる関係性として描かれている。ホモセクシュアルの紺を恋敵と見做し、笑子が本気で奮闘する行為そのものが、すでにジェンダーの枠を越え出た姿勢だと言えるのではないだろうか。本作において江國は、他者を排除して成り立つ凡庸な男女の恋愛小説における葛藤を描いているのだ。江國は本作の「あとがき」で、「恋をしたり信じあったりするのは無謀なことだと思います。

---

[10]江國香織『きらきらひかる』（新潮社、1991）なお、本文引用は、文庫版『きらきらひかる』（新潮社、1994）による。

[11]村瀬士郎「三角関係（＋レズ／＋ゲイ）――川端康成『美しさと哀しみと』（小説）／江國香織『きらきらひかる』（小説）（境界を越えて――恋愛のキーワード集）（『国文学　解釈と教材の研究』學燈社、2001、2、101～103 頁）

[12]吉田司雄「江國香織から遠く離れて」（『工学院大学共通課程研究論叢』工学院大学、2001、11、98～115 頁）

どう考えたって蛮勇です。」（205 頁）と述べているように、妻の笑子は、夫である睦月の恋人・紺を恋敵とし、夫婦関係を維持させるために奮闘する。それは、異性愛主義優位社会と性的マイノリティに置かれた男たちの親密性の対立する二極の狭間においてである。例えばそれは、矢澤美佐紀が指摘するような、社会的差別（性差）を形成する定義を解体する「ジェンダー・フリー」の概念に通じる江國の発想を読み取ることに繋がるかもしれない[13]。

男女の性愛の問題を夫婦間に抱え込ませた『きらきらひかる』は、第 1 章「水を抱く」、第 7 章「水の檻」、そして最終章「水の流れるところ」という章題からも知れるように、「水」という一貫したテーマを主軸として物語が構成され、囲われていた「水」が最後には流れるという大筋が読み取れる。物語はあらゆる錯綜を乗り越え、ある一つの答えに到達していると言えるだろう。後で詳述することだが、これまでの先行研究においては、「水」という重要なテーマが意味するものについて説明されている論考は、管見の限りでは、久保翔子の論考、「江國香織『きらきらひかる』から見る夫婦と恋愛[14]」である。久保は、「二人が結婚生活を送る上で決して解消されない心理的障害[15]」という抽象的な意味付けをしている。夫婦間の問題としてある「水」が、夫婦以外の関係性の介入によってどう関わり合い変容していくのかが、本作を分析するうえで重要な指摘となるだろう。

1　反俗者の抵抗と連帯

笑子は、医師や友人である瑞穂の「結婚でもすれば落ち着きます。――結婚でもすれば、などという無責任な助言のせいで」（13 頁）、「七回も見合いをさせられ」る。医師である睦月とのお見合い結婚も、医師なら安心と喜ぶ母親の意見が強く、半ば強制的に取り決められたものだった。睦月は見合いの席での笑子をこのように回想している。

> 実際、笑子はにこりともしなかった。清楚な白いワンピースを着ていたが、ほんとうはこんなもの着たくないのだ、と身体全体でどなっているみたいだった。険しい表情にしても、怒っているとかむくれているとかというよりも、おいつめられて攻撃態勢をとっている小動物のような感じで、どこか気になった。きつく見ひらいた目は紺の目に似ている。（154 頁）

生殖と家族形成を目的とする異性愛制度に批判的な笑子は、睦月に「おいつめられて攻

[13]矢澤美佐紀「〈偽装結婚〉という共同体　きらきらひかる――江國香織」（岩淵宏子編『ジェンダーで読む愛・性・家族』所収、東京堂出版、2006、182 頁）
[14]久保翔子「江國香織『きらきらひかる』から見る夫婦と恋愛」（『長野国文』長野県短期大学日本語日本文学会、2009、3、63～80 頁）
[15]久保、前掲、68 頁

撃態勢をとっている小動物のような感じ」を与えたのだろう。睦月が笑子の目の鋭さを「きつく見ひらいた目は紺の目に似ている」と感じたのは、これまでに異性愛主義優位社会において対抗意識を持ってきたホモセクシュアルである自分と紺と同じ心境を、笑子の表情のなかに読み取ったからである。つまり、異性愛主義優位社会のなかで「おいつめられて攻撃態勢をとっている小動物」は睦月や紺の姿でもあるのだ。睦月と笑子双方の両親は、「常識的な家庭をつくって常識的な子供」（174 頁）を持つことをあるべき夫婦と考える「恋愛至上説」（161 頁）の持ち主たちである。睦月と笑子はそのような肉親と鋭く対立しているのだ。

女性性を纏った「清楚な白いワンピース」姿の笑子が見られる対象として女性ジェンダーを強調させられている姿が、「身体全体でどなっているみたい」であったように、性的欲望における主体の欠如した睦月と笑子の間に異性愛関係は成立しない、むしろ、そのことが二人を結びつけたのだと言えよう。この場には睦月と笑子の連帯と抵抗を読み取ることが可能である。矢澤が二人の結婚を「互いを協力者に見立てた一種の〈偽装結婚〉[16]」であると指摘しているように 、笑子が睦月と結婚したのは、結婚――出産においてのみ精神不安定から脱却できるという理由よりも、アルコール依存症の精神不安定な妻とホモセクシュアルの夫という「脛に傷持つ者同士 」の結婚であったからであろう。脛の傷を二人だけの秘密として共有することが、二人を強固に結びつけ、より親密な関係性を築き上げている。二人の親密性は、「脛に傷持つ者同士」、お互いに持つコンプレックスとして、新婚夫婦の「ごっこみたいに楽しくて、気ままで都合のいい結婚」生活として戯画化されている。

睦月と笑子の脛の傷は、それぞれの両親の影響が少なからず関わり合っていると言えよう。笑子が実家に帰る際にわざわざ父の帰りが遅い月曜日を選び、実家の玄関ブザーを押さずには「この家に入る方法を思いつけない」ところなどからは、厳格な父を中心とする前近代的な家庭を想像することは容易だろう。一方、睦月の実家で実権を握るのは母である。睦月が思い浮かべるのは、「くすんだ肌、丹念に抜いて整えられた眉（まゆ）、赤くぬられたうすい唇（くちびる）、右目の下の、小さなほくろ」（91―92 頁）の母の顔であり、いつもの香水の匂いに「心底ぞっと」させられるようなセクシュアリティが強調された女なのである。

両家における父／母の力学は、第 10 章「親族会議」の章で顕現される。ホモセクシュアルである睦月と精神不安定の笑子の、互いの脛の傷を両家に知らせるこの章で、「恋愛至上説で応戦する」睦月の母を中心に睦月と笑子の夫婦だけを「蚊帳の外」に進行していく。この本末転倒ともいえる「親族会議」では、厳格な父親を持つ笑子と、幼児のような甘えを持ちながら家庭内での権力を握る母親を持つ睦月。睦月と笑子が共に両親の影響を受けていることは言うまでもない。笑子と睦月を蚊帳の外におき、両家の夫婦関係の位相を判然と示したに他ならず、そもそも笑子と睦月の夫婦関係の問題解決について話し合うつもりは毛頭ない。親世代の結婚観と対立する子世代の結婚観が顕現されているという意味において、これは、両家の分断というよりも世代間のずれを顕示したものに他ならない。社

[16]矢澤、前掲、178 頁

会における常識的な家庭と、そこから逸脱した睦月と笑子の家庭という対立を避け、むしろ、睦月と笑子の夫婦関係こそ純良で正統な関係性であると読者に思わせる「親族会議」の章であるが、さらにこのことを強化させているのが、トリックスターの特性を持つ紺の存在であるというところに、この章の魅力、さらにこの作品の魅力があると言えるであろう。ただ一人、この問題の中核にいるにも関わらず、この会議に顔を出さない、不在者、隠し球としての紺の地位が温存されているのである。

知り合って 12 年も続く睦月と紺の関係に対し、出会って一年にも満たない笑子は、自分の知らない睦月を知る存在と自分との距離に「どうしたって紺くんにおいつけない」と思うのである。しかしながら、笑子は、結婚制度に異議申し立てをしつつも、異性愛主義であることに変わりはない。睦月と笑子との親密性のなかにおいて、異性愛と同性愛をめぐる非対称的な構図は、女性性を排除した階層秩序として笑子に突きつけられている。

> 望遠鏡を通してみる夜空はきちんとトリミングされている。まるく切りとられた宇宙に、無数の星がきらめいているのだ。六百光年の距離をこえてとどくリゲルの光に圧倒されながら、僕は目をこらす。十一光年のプロキオン、五十光年のカペラ。(33 頁)

表題「きらきらひかる」は、この引用と深く関わっていると思われる。ホモセクシュアルである睦月は、恋人である紺から「無数の星」が散りばめられた「夜空の絵」を手渡されたその夜から、性的関係を持つことになる。睦月は、妻である笑子から贈られた天体望遠鏡を覗き、現実の夜空に目を向ける。睦月は、結婚制度に組み込まれたマジョリティの側から、数百光年の距離にある「無数の星」にホモセクシュアルである紺を見ているのだ。言うまでもなく、「数百光年の距離」とは、マイノリティの側のホモセクシュアルな者たちに向けるマジョリティの視線であろう。だが、ヘテロセクシュアルである笑子にとって、それは「のりたまのような星空」でしかなく、「一生行かれない」、「興味ない」ものに過ぎない。そして、制度化された現実から逸脱した「まるく切りとられた宇宙」の住人として紺は存在する。「数百光年の距離」／地上という構図は、男女の組み合わせのみ許可される婚姻制度のなかで、さらに強化される同性愛／異性愛をめぐる非対称的な構図なのである。

笑子と紺における最大の差異が、性別にあることは言うまでもない。笑子は、睦月を知るために、あえて睦月に「紺の話」をするよう執拗に要求する。「睦月がもし紺くんと別れたら」、「私も睦月と別れるわ」と宣言し、紺がいなくなった時、「もうおしまいだわ」と悲嘆する。きらきらと瞬く星のような紺は、「恋人を持つ自由のある夫婦」という非現実的な関係性を保証しながらも、一般社会の現実のなかに引き戻す存在でもあるのだ。後述するように、紺が睦月の前にプレゼントとして差し出される形で本作が終結することと呼応関係にあることを指摘しておきたい。結婚する際に二人で決めた、「恋人を持つ自由のある夫婦」という二人だけの契約、つまり、紺を対関係の中に呼び入れることは、社会規範に反することになるはずである。だが、睦月と笑子は制度に反することを恐れているのではな

い。紺の存在を不当と見做すことが「恋人を持つ自由のある夫婦」の規範を破り、夫婦関係を脅かすことであると危惧しているのだ。だから、睦月と笑子の間に紺が介在し、三者関係を保つことは、二人の規範を守る＝夫婦関係の担保となるのだ。

2　狂女を支える男性ジェンダー

規範に疲弊した睦月と笑子の結婚生活のなかで、睦月は、「妻の仕事だの夫の仕事だの、そんなのナンセンス」（18 頁）と性別役割を無効化した理想的な夫婦生活を掲げ、掃除も料理もすべての家事を担う。制度化された家庭において主体性を獲得している。この主体的に家事労働をこなす姿勢において笑子が何度も口にする「睦月はやさしい」（20 頁）というイメージが、そのまま本作全体に亘る睦月のイメージとして決定付けられていると言えよう。だが、睦月の主体性には、女性ジェンダーに対する暴力性を含み持っていると言わざるを得ない。それは、睦月の性癖に因っている。

睦月は、「自分で何もかもピカピカにしないと気がすまない」（18 頁）潔癖性であり、衛生管理の整った病院に勤める医師としての職業柄、笑子との家も「がらんとして清潔」（128 頁）な空間を作り出している。睦月との二人家庭は、睦月の父親が「ここは病院みたいだな」と表現しているように、睦月の病院と地続きにあるような空間である。食器の水切りカゴに、ぶつ切りやまるごとの野菜を山盛りにして出す笑子とはまるで正反対の夫なのだ。そして、彼は潔癖のもう一つの特性であるところの、極度に不正を嫌う性癖を持つ。「極度に」というところに、彼のその性癖の異常性が明示されている。朝、家から出勤し、夜、帰宅するという、妻も世間も意識した夫役割を几帳面に繰り返す睦月は、家庭生活を営む者に要求される社会規範を内面化していると言えよう。「新しい一日は新しく始めないと」という「基本方針」を強固に持っているために、夜勤あけでも必ず帰宅する。毎晩、紺のもとに通う習慣があるが、自宅に帰宅することで、「ゆっくり風呂に入り、朝食もきちんととって、正しいかたちで一日を始められる」。笑子への配慮、優しさともとれるのだが、家庭を原点とすることは、結婚制度の範疇に収まっている自己確認、あるいは、制度に組み込まれながら、その実、結婚制度から逸脱している自己を軌道修正する場となっているのだ。

睦月の過剰な衛生管理と極度の不正嫌悪を同時に乱すのが、笑子の性癖である。アルコール中毒症によって情緒を乱し豹変する笑子は、〈投げる―泣く―呼吸困難〉というお決まりのパターンに陥ることで、睦月の作りあげた正当で清潔な家庭内の秩序を乱す。錯乱する笑子に対し睦月もまた、「笑子！」と叱咤し、「笑子！？」とおびえ、「笑子？」と何度も心情を確認している。アルコールを呷るように呑み、精神不安定になる妻を阻止する夫という構図が本作では繰り返し描かれる。特に笑子の精神不安定は、睦月の紺との関係性をめぐる問題と関わり合っている。例えば、笑子と睦月のマンションの一室には、紺から貰

った「紺くんの木」と笑子によって名付けられた植木が置かれているのだが、この木は紺を象徴するかのように笑子が憤懣をぶつける対象として描かれる。

> 抗議の気持ちをこめて、歌声を強くはりあげる。のどが痛くなるくらい、耳が痛くなるくらい。しかし、睦月はちっとも動じない。
> 「子どもみたいなことはよしなさい」
> すぐうしろで誰かが笑ったような気がして、ふりむくとまた紺くんの木だった。私はいっぺんにかっとして、まずそばにあった雑巾を、それからガラスマイペットとそのふたを、そのいまいましい木になげつけた。
> 「笑子！」
> 睦月があわてて私をおさえつける。
> 私はとほうもなく悲しくなって、声をあげて泣いた。泣いている自分が不甲斐なく、どうしようもなくて、泣きやもうとすると呼吸困難になった。（20 頁）

「ちっとも動じない」睦月の制御力に「抗議の気持ちをこめて」抵抗する笑子だが、その原因が睦月と紺の同性愛関係にあるということが、この引用から理解される。睦月にアルコールを強制的に制御させられると、「すぐうしろで誰かが笑ったような気がして、ふりむくとまた紺くんの木」であると紺の視線を内面化する笑子は、紺を象徴するものとして「紺くんの木」を見ている。精神不安定に陥った笑子の苛立ちは、「紺くんの木」に吐き出される。紺から貰った木に対して乱暴に当たる笑子の行動は、紺自身への苛立ちの表れに他ならない。不満をぶつけ、泣き、呼吸困難に陥る笑子は、「とがった皮肉や意地の悪い冗談で、一日に何度も、睦月を傷つけてしまう」自分にも苛立ちを覚えているのである。笑子が「紺くんの木」をはけ口とするのは、「脛に傷持つ者同士 」の関係性を崩すことになり、ホモセクシュアルであることの睦月のコンプレックス（弱さ）を傷付ける行為に繋がるものだからであろう。しかし、笑子は、「抗議の気持ち」を「子どもみたいなこと」として扱われてしまう。このような扱いは、フラストレーションに直面しても克服できないもどかしさによって退行し、〈投げる―泣く―呼吸困難〉というヒステリックな状態をさらに悪化させているのである。笑子は「次の動作は二つに一つだ。物を投げるか、泣きだすか」と睦月によって見透かされ、正気を失った狂おしい女に豹変する。

このような笑子の過剰さに、睦月は、「憂鬱なら憂鬱なほど長風呂になる」笑子の精神不安定状態を確認しつつ、「シャンパンマドラーで軽く泡立てた、透明な金色の液体をさしだ」（99 頁）し、アルコール中毒症の妻のクリスマスプレゼントに「ジャンパンマドラー」を買い与えるのだ。精神不安定な笑子へのこのような睦月の対応は、医師としての管理能力は笑子の前では無いに等しく、笑子の病状をさらに悪化させる矛盾行為と見做してよいであろう。子供をあやすかのような睦月の態度に説得力がないのは、「彼女をおいつめているのは僕なのだ」（104 頁）という笑子への引け目と睦月のやさしさがあるからに他ならない

のだが、見方を変えれば、睦月の矛盾行為は暴力性を含み込んでいると言えよう。この暴力性は、恋愛関係そのものに既に含み込まれている拭い去れない支配構造のなかから発せられているのだ。

> それじゃあ、とわたしは考えた。それじゃあお客様を呼びたくない理由は一つしかない。睦月は、私を友達にみせたくないのだ。
> 「シチューができたら呼んで」
> 私はリビングにひきあげて、残りのトマトジュースを紺くんの木にやった。
> 「これ、血みたいな味がする」
> アル中で情緒不安定の妻なんて、たしかにみせられる代物じゃない。
> 「いいのかなぁ、トマトジュースなんかやって」
> 台所から睦月が言う。（47 頁）

「紺くんの木」の水やりで、笑子は「残りのトマトジュース」や「さめた紅茶」（38 頁）など、水以外のものを鉢植えに注ぎ入れる。一般的な水やりとは異なる笑子の異常性には、彼女の潜在的な狂気を感じさせられるのだが、異常性の根本にはマジョリティの対極としてマイノリティに置かれた紺の存在に対する笑子の抗議の念がある。

だが、笑子の異常行動は、ホモセクシュアルである睦月との対等関係を保つための方策として考えるべきであろう。「友達にみせたくない」妻、「アル中で情緒不安定の妻」を自己創出している。「たしかにみせられる代物じゃない」自己を創出することは、「脛に傷持つもの同士」という結婚当初からの睦月との取り決めを忠実に守るためなのだ。ホモセクシュアルである睦月との対等関係をあえて笑子は作り出している。このことは、「壁にかけてある水彩のセザンヌ」の絵（笑子は「紫のおじさん」と呼んでいる）に向かって歌を歌い、その返歌を一晩中絵の前で待っていた笑子の行動に、睦月が「ぎょっとして、指先からざわざわと血が引き潮になった」（96 頁）とき、「睦月は私を精神病者だと思ったでしょ」、「私がおかしくなったと思ったでしょう」と「憤懣やる方ない、という表情で」（98 頁）睦月を責める理由が理解されよう。「ほんとうは、全然そんなんじゃないのに」（同前）と、自分が情緒不安定ではないことを訴えている。「お医者様の口調で」笑子をあやす睦月に対し、「私は睦月の患者じゃないのよ」（98 頁）と医者／患者、管理する／管理される支配構造に組み込まれることが、すでに「脛に傷持つもの同士」という対等関係を崩すことになると考えているのだ。

精神不安定な自己を認められることは「脛に傷持つもの同士」、睦月と対等関係に置かれていることであり、笑子にとって睦月との連帯関係こそが至上なのであるが、管理者としての夫によって「脛に傷持つもの同士」という対等関係から支配する／される、夫／妻という結婚制度の内側に追いやられていくことは不当だと思えるのだ。それは、笑子が批判的であった恋愛イデオロギーに組み込まれることを意味するからである。睦月と同等の価

値を笑子は与えられていないのだ。管理者としての「睦月はやさしい。そうしてそれはときどきとても苦しい」（20 頁）という背反する感情を笑子が抱くのは当然のことなのだ。但し、笑子が妻として囲い込まれることだけが問題なのではない。本質的に妻役割が与えられていないことが笑子を苦しめているのだ。

ホモセクシュアルの睦月にとって性を解放する場所は、毎晩のように通う紺の部屋であり、当然のことながら、笑子と睦月の間に性的関係はない。睦月が笑子に「要求した唯一の家事」（10 頁）として、一般家庭における夫婦の性生活の場である寝室のベッドシーツのアイロンがけを選んだのは、妻への配慮とみて良いだろう。

> 頃合いをみはからって毛布やらベッドカバーやらをめくり、じゅうぶんにあたたまったアイロンを、シーツのすみずみまですべらせる。洗濯物のしわをのばすときのように、はな歌まじりにはしない。手早さがポイントだ。集中して、真剣にやる。これは、睦月が私に要求した唯一の家事なのだ。（10 頁）

> 僕は、シーツにアイロンをかけているときの笑子の、鬼気せまる背中をみるのが好きだ。彼女はひどく熱心にそれをする。ベッドがあたたまりさえすればいいのだけれど、笑子は皺一つなく仕上げるのだ。ベッドごとぱりっとしてしまうほどである。（34 頁）

「じゅうぶんにあたたまったアイロンを、シーツのすみずみまですべらせる」過剰なまでの丁寧さは、シーツから感じ取る僅かな睦月の身体を間接的に「すみずみまで」触れる行為――夫との性関係の代替行為――であり、彼女に与えられた唯一の性役割として意味を持つ。だから、「ひどく熱心に」「皺一つなく仕上げる」笑子のアイロンがけの姿に、「鬼気せまる」ものを睦月は読み取り、同時にホモセクシュアルである故に夫としての性役割を果たせない後ろめたさを感じ取るのだ。笑子が睦月からアイロンがけを断られると「せっぱつまった顔つき」で腹をたてるのは、このような理由に因る。

だが、「唯一の家事」以外、家事全般を担う睦月によって管理された完璧な空間のなかで、笑子は、妻としての役割を排除されていると言えよう。従来、妻役割に徹しなければならない家庭に抑圧された妻の開放と夫婦の対等関係を意味することになるはずだが、睦月の過剰な管理体制に笑子は抑圧されている。

「この倦怠感は何なのだろう。睦月が用意してくれる完璧な空間の、とらえどころのないもどかしさや不安は一体何なのだろう」（137 頁）と自問する笑子は家庭に抑圧された妻なのだ。笑子が一人で睦月の職場に向かったとき、病院に辿り着くまでに、「バスをまちがえて手間どってしまったこと」、「ロビーで待っているあいだがほんとうに不安で淋しかったこと」などを睦月に「どうきりだしていいのかわから」ず、告げることができないほど外の世界に不安感を抱いてしまう。笑子は、一歩外の世界に出たときに自己を直撃してく

る世間の厳しさを、痛烈に実感し、「睦月が用意してくれる完璧な空間」で安全な生活を保証されていることを切に感じ取りながらも、家庭に押し込められることの倦怠感や、仕事帰りの睦月をただ待つことの不安や淋しさを覚えるダブルバインドの中にいるのだ。

3　紺の存在意義――銀のライオンたち

以上のように睦月と笑子の結婚生活において、結婚当初の二人だけの取り決めであった「恋人を持つ自由のある夫婦」は、睦月の夫としての権力により男女の非対称性という点において揺らぎ始めている。このような結婚制度に組み込まれていく睦月と笑子の夫／妻という関係性をずらす役目を持つのが紺の存在であろう。紺の存在を「不当」と見做すこと＝二人の規範を破ることが夫婦関係を脅かす要因となり、睦月と笑子の間に紺が介在し、三者関係を保つことは、つまり二人の規範を守り、夫婦関係を繋ぎとめることになっていた。端的に言えば、睦月と笑子は、社会制度に組み込まれながらも、内実は二人の規範のもとに成り立っているに過ぎないと言えるのである。

二人の関係性に介入する当事者でありながら、蚊帳の外にいる紺の存在は、結婚制度のなかにあっては、笑子でさえも紺が魅力的にうつるのである。制度という枠に縛られないことの自由さ、これが紺の特権なのだ。しかしながら、それでも笑子にとって唯一紺よりも優位的なのは、結婚制度という社会的に公認された枠なのだ。紺の存在は、笑子に睦月の妻であることを切り札とさせるような、結婚制度の強みを意識させる。

> 犬はかみつかんばかり吠えつづけ、今にも飼い主がでてきそうだったので、僕たちはそれこそ泥棒のように、そそくさと逃げた。右手にアイスクリームパックを抱え、左手で笑子の手をひっぱって走る。走りながら、ばかばかしく陽気な、さっきまでの気分がよみがえってくるのを感じた。犬の声がきこえないあたりまできて立ちどまり、横で息をはずませている笑子をみると、左手が紺の右手とつながれている。紺は、僕をみてにやっと笑った。
>
> 「睦月、アイスクリーム」
>
> 呼吸を乱しながら笑子が所望し、僕は、そのひしゃげたパックを彼女に手渡したが、アイスクリームはもう溶けてどろどろになっていた（マックシェイクみたい、と彼女は言った。）
>
> 〔中略〕
>
> 「一緒に寝てもいいかって交渉してたんだ。そしたら偶然あの犬も男色でさ」
>
> 「ほんと？」
>
> 驚いて尋ねた笑子に、紺は真顔でうなずく。（68 頁）

この引用は、笑子が睦月と紺の間に挟まれ、右手を睦月と、左手を紺と繋ぎ三人で並走する場面である。紺が、笑子と手を繋ぐ行為は、睦月の嫉妬心を煽る悪戯心であろう。笑子は睦月と紺の視線のやり取りに気が付いてはいないのだ。笑子は「どろどろ」に溶けたアイスクリームを睦月から受け取る。「どろどろ」に溶けたのは、溶解した睦月の自我を示唆しているであろう。睦月の自我が溶解したのは、「一緒に寝てもいいかって交渉していた」犬が「男色」であったという、自分と紺の同性愛を笑子に見せつけていることに対する戸惑いと、笑子の左手が紺の手と繋がれているのを黙認する、その視線のなかに込められていたはずの睦月のなかの異性愛とが複雑に絡み合った、睦月自身の混乱によるものであろう。

笑子は、「どろどろ」に溶けたアイスクリームを「マックシェークみたい」と呑気なことを言い、呼吸の乱れが睦月をめぐる紺との競争ゆえのことであることに気が付いていないのだ。睦月と紺の男同士の視線のやり取りにも、そして 3 人の並走が夫婦関係の枠を解体させ、セクシュアリティがむき出しになっていることにも気付かない鈍感な笑子は、半ば無意識的に睦月との夫婦関係から紺を切り離し、夫婦関係の特権化をはかっていたことがこの引用から読み取れるのではないだろうか。

かつての笑子の恋人である羽根木が断言した「男はシャカイテキ動物」であるという文言にある「シャカイテキ動物」とは対極にいる、「銀のライオン」の特性を持つのが睦月なのである。弱肉強食の社会を生きる勇敢なライオンが「シャカイテキ動物」であるならば、草食で、少食、暑さや寒さに弱く早死にするのが「銀のライオン」ということになるだろう。生き物に興味を持ち出した笑子が、テレビで「銀のライオン」の存在を知ることになるのだが、寒暖の環境に適応力のない「暑さや寒さで死んでしまう草食のライオン」は、いわば生命体が組み込まれている食物連鎖の一環から外され、補食されることなくひっそりと、風雨に耐えながら生命を維持する共同体なのだ。

睦月と同じ職場の、ホモセクシュアルの医者である樫部や柿井たちとのパーティーに参加した笑子は、このホモセクシュアルの男たちを、世間から逸脱した弱々しい「銀のライオン」として見ているのである。寒暖の変化に適応力のない「銀のライオン」は、動物でありながら誰かの手によって庇護されなければ生き延びることが出来ない植物のような存在なのだ。「睦月たちって銀のライオンみたいだって、時々思うのよ」と悪びれず意のままに語る笑子は、「睦月たち」を「銀のライオン」に見立てることで、自身をその少数派から除外し、自己隔離しているのである。ホモセクシュアルという特性を持つマイノリティでなく、無徴な社会のマジョリティであることを確信するために。しかし、笑子自身が「銀のライオン」の中に含み込まれていることには、気が付いていないのだ。

> 笑子のように純粋な人間には、たぶん何でもないことなのかもしれない。でも僕はときどき混乱するのだ。笑子の無防備な言葉、安心しきったまなざしや笑顔。僕には縁のないはずの感情。笑子はどうしてこんなにあっさりと覚悟をきめられるのだろう。

いままで大切にしてきたいろいろなもの、両親や瑞穂さんや、いままで愛してきたそういう人たちのいる場所から、こんなにどんどん孤立しつつあることに、彼女は気がついているんだろうか。（134 頁）

「何とか事態を好転させようとする笑子の気持ちが、僕にはひどくいたいたしかった。彼女はいつも一人で戦っている」と睦月が観察していたように、「銀のライオン」に一人立ち向かっていた笑子は、いつの間にか社会から個人的に逸脱していたのだ。「ごっこみたいに楽しくて、気ままで都合のいい結婚の代償」と諦め、自己納得していた睦月との特異な関係性は笑子によって変えられつつある。睦月の父が「笑子さんも銀のライオンにみえる」と冷静な目で正しく観察している。

「終電に乗るならそろそろだな」
　と紺が言ったときの部屋の中の空気は、いわく形容しがたい。気に入りの遊びを中断させられた子供のような不満が一瞬あたりを覆い、次にその不満に対するバツの悪さというか気恥ずかしさがよぎって、それから、そういうこと全部に対する驚きが、圧倒的な支配力をもって訪れた。ふいに現実の中にもどってきた、というような気持ち。（64 頁）

「果てしなくつづくかにみえた夜」に唐突に幕をおろす紺。「調和を乱すのは紺、と相場が決まっている」という睦月の言葉は、批判的にも聞こえる。「どうしてこのままじゃいけないのかしら。このままでこんなに自然なのに」という笑子の幼児性を、ここに集結する誰もが抱いていたであろう。誰もが自然と思えるこの幻想的な空間は、実は「銀のライオン」たちにのみ通用する浮遊した共同体に過ぎないのだ。ここに居る誰もが酔いのなかに身を置くとき、他者のいないその安心感と心地良さを断ち切るかのように「終電」という社会的タイムリミットがあることを知らせ、「子どものような不満」、「バツの悪さ」、「気恥ずかしさ」という現実的感情を呼び醒ますのが紺なのである。紺の冷静さとも言えるであろうこのような性格は、物語の展開においてもその流れを一変させるトリックスター的存在であるのだ。このような紺の特性は、笑子が捉われる固定観念を瓦解させるとともに、その観念に埋もれてしまったものを引き出す役目を担っている。

　紺くんはにやっとして、しゃあしゃあと、僕も妻がほしいな、と言った。その言い方に、かけらほども誠意がなかったので、私はつい笑ってしまう。グラスに氷を入れ、オレンジジュースを注ぐ。
「でも、妻って女なのよ」
　紺くんは驚くほど真剣な顔をした。うん、そうだね、男の妻っていうのはみたことがない。

「でも、僕は男が好きなわけじゃないよ。睦月が好きなんだ。」
あっさりと、涼しい顔で紺くんは言う。
「ふうん」
私は胸がざわざわした。それじゃあ私とおんなじだ。（139―140 頁）

ホモセクシュアルであることによって紺は、社会に認可された男女の結婚を睦月との間で公認されることは不可能である。そこには性別二元論が障壁となるからである。笑子は自身が女という性にあることを特権化し、男女の社会規範に合致する結婚形態のなかで、睦月との夫婦関係が守られていることに安心感と優越感を持っていたと言えるであろう。

だが、紺の「僕は男が好きなわけじゃな」く、「睦月が好きな」のだという愛情関係（他者を愛すること）において、性差が無効化されていることに「胸がざわざわ」し、「私とおんなじ」であると動揺する。紺の言葉は、女であることの特権性を剥奪するだけでなく、性に捉われることなく純粋に睦月を愛するものであり、睦月への愛の告白なのである。女であることで睦月との愛を形として見せる、つまり、結婚することが出来るか否かだけが笑子と紺との差であったのだ。紺の優位に立っていたはずの笑子は、紺と同じ立場へと一気に引き戻されることになるのである。

睦月にとって紺が「双子の片方」であったように、笑子は睦月の片割れとして紺を認識していたはずである。だが、アルコール依存症である笑子が、紺によって「酔い」から覚醒されたとき、紺の存在は、もはや笑子にとっては一人の男／女を超えた一人の人間、つまり、睦月をめぐるライバルとして立ち現れるのである。

4　「水の檻」とは何か

他者を排除することで成り立つ恋愛と同様に、性が無効化されるとき、笑子は紺をライバル視する。そして紺は、笑子の本当の恋敵となるのである。ライバル的存在は、笑子の睦月に対する愛の深さと真に愛することを教えてくれる。今まで、睦月に紺の話をするよう半ば強制的にねだっていた笑子の習慣は終止する。「紺くんに会いたくなっちゃった」と、紺に会いたい気持ちを睦月の前で表明する笑子は、睦月をめぐる紺との争いに、直截的に真っ向から立ち向かうことになる。

おかげで私は睦月のぶんまでどんどん不誠実になっていく。二組の両親に対しても瑞穂に対しても、それからたぶん、睦月の良心に対しても――。それにしても、どうしてこんなにこじれてしまったんだろう。私は睦月と二人の生活を守りたいだけなのだ。失うものなんて何もないはずだった、私たちの結婚生活。何かを守るなんてこと、私は睦月と出会うまで考えたこともなかった。（169 頁）

睦月と笑子の結婚生活は、「脛に傷持つ者同士」、お互いに負性を見て見ぬふりをし、「ポーカーフェイス」でいる空虚な生活なのだ。笑子にとって紺は、混乱を招く「闖入者」でありながら、必要不可欠な「救世主」でもある。紺の睦月へ向けられる愛情に触発された笑子は、「何かを守る」ために、「誠実」よりも不誠実に、「良心」よりも悪心に心を任せ、「どんな犠牲もいとわない」行動に出るのだ。形式的な結婚生活ではない、「何かを守る」ために他者を排除していく。笑子の紺への反発は、同時に睦月の心を駆り立てることになる。紺と笑子の二者間で交わされるやりとりを理解できない睦月は、「この二人はいつのまにこんなに親しくなったのだろう」と不安をみせているのだ。

> たまらなかったのは睦月と寝られないことじゃなく、平然とこんなにやさしくできる睦月。水を抱く気持ちっていうのはセックスのない淋しさじゃなく、それをお互いにコンプレックスにして気を使いあっていることの窮屈。（181 頁）

笑子の心の奥底に「くっきりと刻まれて」しまっていた、「あいつと結婚するなんて、水を抱くようなものだろう」という義父の言葉は、セックスのない夫婦関係の虚しさを述べたものだろう。だが、笑子は、「水を抱く」ことの意味が、互いのコンプレックスに由来しているという事実に気付くのである。互いの負性を互いの目から隠し合い、「脛の傷」を「同罪」とすることの〈やさしさ〉によって成り立つ関係性。睦月の持つ〈やさしさ〉は時に、相手を束縛する「水の檻」なのだ。睦月の〈やさしさ〉は、甘くて心地よい。だが、時にそれは束縛を伴う二面性を持つものである。

先に述べたように、医師であるにも関わらず、アルコール依存症である笑子に贈る「シャンパンマドラー」は、笑子の病を助長する行為である。妻として家庭の中に閉じ込めようとする行為として解読されてきた睦月の矛盾行為は、笑子の心情の変化によってこの矛盾した行為そのものが「やさしさ」として変容する。「こういう結婚があってもいいはずだ、と思った。なんにも求めない。なんにも望まない。なんにもなくさない。なんにもこわくない」（54 頁）ことが「水の檻」なのであり、このことを理解し、受容し、順応しようとしていたのだ。しかし、このような笑子と睦月の結婚生活が疑似的なものであることは明らかである。睦月の不器用なまでの「やさしさ」、睦月なりの「やさしさ」を感じとろうとするのである。

結婚後の笑子を悩ましていくのは、「常識的な家庭」の「常識的な生活」という可視化できる家庭の枠なのではなく、「やさしいのに動けない」両義性を孕んだ可視化することのできない「水の檻」の方である。「やさしさ」という距離感こそが、「水の檻」の正体なのだと言えよう。

> 私はぴかぴかに磨（みが）かれた床にうつぶせに寝そべって、ベランダごしに夕方の空を眺め

た。ほっぺたがひんやりして気持ちいい。目をつぶって体じゅうで耳をすませる。なつかしくて清潔で安心な部屋の気配。こうしていると、睦月に抱かれているみたいだ。私はそのままじっとしていた。何てやさしい部屋だろう。壁も窓も天井も床も、全部が私を見守ってくれている。目をあけなくてもわかる。感じるのだ。ここが私の場所だ。（177 頁）

床に寝そべった笑子は、「目をつぶって体じゅうで耳をすませ」、部屋の気配を全身で感じ取ろうとしている。そして、「目をあけなくてもわかる」と感覚だけで「私の場所」を察知するのだ。「清潔で安心な部屋」という家庭の枠に閉じ込められることの苦痛を笑子は感じているのではない。というのも、笑子は「清潔で安心な部屋」を空間的な場として捉えるのではなく、睦月という一人の人間に居場所を見出していることが、この引用からも読み取れるからである。「睦月に抱かれているみたい」な身体感覚は、実体を伴わない「水」のようなものであるが、しかし、笑子にとってこの「やさしい部屋」とは、睦月の身体を、睦月のやさしさを体現したものなのだ。

笑子が徐々に空間的な場ではなく、自己の拠り所となる居場所、つまり家庭という空間よりも、睦月という一人の人間に自己の居場所があるということに気づき始めたのだと言えよう。かつて遊園地から寝たふりをしたまま睦月に抱き抱えられた時の「感覚をはりつめ、全身で睦月を感じようとし」た、あの時の睦月の「やさしさ」が再び蘇るのだ。「私と睦月は一度も性交渉をもったことがないけれど、睦月のからだは私のからだに、ほんとにさらっと自然になじむ」（118 頁）と、全身で睦月を感じとった肌感覚を、今再びなぞるのである。目に見える枠の抑圧が、徐々に「やさしさ」という目に見えない「水の檻」を肌で感じとっていく。

5　終わりにかえて――恋愛小説としての『きらきらひかる』

最終章は、睦月が紺と別れるならば笑子は睦月と別れるという発言や、「睦月の精子と紺の精子を」「あらかじめ試験管でまぜて授精」させ「みんなの子供」（194 頁）とするという奇異な発想の行く末が如何なる形をとるのかという重要な章となるが、この章で描かれるのは、三人関係という形をとっているようでありながら、しかし、家庭という壁によって仕切られている。この章では、笑子と睦月が見合いをした記念日に二人の「アパートの階下（したた）」の部屋に紺が移り住むことになる。これまで睦月と笑子のマンションにあった「紺くんの木」、「紫のおじさん」といった笑子の愚痴のはけ口になっていたものは、新たな紺の部屋に運び込まれ、紺の新居は睦月と笑子のマンションと相似形をなすわけだが、岩崎文人が言うような本作に通底する「〈せつなさ〉」と「〈淋しさ〉[17]」は、ここに最もよく感じられ

[17] 岩崎文人「『きらきらひかる』―性／性差／性役割を超えて」（『現代女性作家読本⑪江國香織』鼎書房、

るのではなかろうか。三人関係の形に極限まで近づけるために、紺までも契約的な社会制度に組み込まれていくからである。

ブザーをおすとすぐにドアがあき、中から現れたのは紺だった。頭に大きな赤いりぼんを結んでいる。ジーンズにネイビーブルーのブレザーという、紺にしては第一級の盛装だ。
「紺！？」
僕は思わずすっとんきょうな声をだす。
「プレゼントよ」
横から笑子がにこにこと言い、僕はようやく赤いりぼんの意味をのみこんだ。(198 頁)

いったん二人の前から身を引き、睦月の前から姿を隠していた紺は、実は笑子と画策し、睦月へのサプライズ・プレゼントを考案していた。それは、夜空を想像させる「ネイビーブルーのブレザー」姿で、睦月の前に現れるというものである。頭に結んだ「大きな赤いりぼん」は、紺が笑子から睦月へのプレゼントであることのしるしであることは多言を要すまい。しかし、ここにおいて重要なのは、紺が「大きな赤いりぼん」を頭に結ばれるということだろう。笑子によっていわば女性ジェンダー化された紺が睦月の前に差し出されるという展開に、本作の結末を読み解くべきであろう。このように考えてみた時、「大きな赤いりぼん」が女性性の象徴を意味するだけではなく、笑子自身を示唆するものであったことに気付かされる。

「ね、バスタブにお水をはって、金魚入れてみない？　金魚のプール。それで端から端まで泳ぐのに、何分かかるか記録しとくの。朝顔の成長記録みたいにね。夏の終わりまでにどのくらい進歩するかしら」
「奇抜だね」
「でも楽しそうでしょ」
笑子ははしゃいでいる。どこか刹那的なはしゃぎ方だった。痛々しいくらいだと思った。
水温を COLD にセットして蛇口をひねる。ごう音と共に水が流れおち、リビングで笑子がうたっているのがきこえる。
赤いべべ着たかわいい金魚
おめめをさませばごちそうするぞ
【中略】
「金魚のエサ食べてみる？　くさくて乾燥しててまずいけど、金魚の気持ちがちょっとわかる気がする」

2010)

遠慮しとくよ、と言って僕はタオルで足をふいた。（134―135 頁）

笑子は、屋台で購入した「赤いべべ着たかわいい金魚」に、「金魚のプール」＝「水の檻」の中にいる自己を見ているのである。「金魚のエサ食べてみる？」とは、セックスのない結婚生活における笑子の睦月に対する皮肉をこめた言葉である。つまり、ホモセクシュアルの睦月に対する性的誘いを意味するのである。だから、ホモセクシュアルである睦月には、「くさくて乾燥しててまずいけど」、「金魚の気持ち」＝女性の気持ちが「ちょっとわかる気がする」と言っているのだ。ホモセクシュアルである睦月には、「遠慮しとくよ」というやわらかな拒絶をする他ないのである。笑子が「はしゃいでいる」姿には、このように睦月との結婚生活において抑圧されている性の問題に対する彼女の姿勢が含み込まれている。だから、睦月には自己のうしろめたさから、笑子の姿が「どこか刹那的なはしゃぎ方」に映り、笑子に「痛々しいくらい」の気持ちを抱くのである。赤色は、女性ジェンダーを象徴する色として用いられ、同時に女性である笑子自身を意味する。

笑子からのプレゼントは生身の紺であり、望遠鏡から覗き込んでいた何百光年もの距離にあった星が、現実として睦月の眼前に突きつけられる。紺が睦月に渡した「夜空の絵」にある彼方の「きらきらひかる」幻想的な星＝ホモセクシュアルな者は、笑子によって現実の生身の紺＝異性愛主義者として、地上＝男女の恋愛イデオロギーの磁場に引き下ろされたのだ。

本作の「あとがき」で江國は、この作品のタイトルに借用した入沢康夫の「キラキラヒカル」という詩を掲載している。「キラキラヒカル」は、ロマン的幻想のようでありながら、しかし、「キラキラヒカルオンナヲカッテ」、「キラキラヒカルオカネヲダシタ」という表現に象徴されるように、「キラキラヒカル」幻想的世界は、相反する硬質で契約的な現実をも内包しているのである。つまり恋愛は、嫉妬、執着、嘘、社会との折り合い、言葉の刺、そして契約といった数々の内実のもとに成り立っている。睦月と笑子が夜空に瞬く無数の星として見ていた紺が、笑子の画策によって夜空から降ろされる。「私たち、嘘をつくことなんて何とも思ってないもの」と「いささかも悪びれず」（200 頁）にはしゃいでみせる笑子と紺。笑子が「手続き」をして紺が入居する部屋で、「大きな赤いりぼん」を付けられた女性姿の紺は、「オンナヲカッテ」、「オカネヲダシタ」笑子の勝利を意味するであろう。これは、「詐欺だよ、これは立派な」と善良な睦月には考えも及ばないことなのだ。

「不安定で、いきあたりばったりで、いつすとんと破綻するかわからない生活、お互いの愛情だけで成り立っている生活」（201 頁）、これが笑子との結婚生活であったということを知ることになる。睦月が同性愛の中から異性愛を見いだした瞬間、「水の檻」は崩壊する。つまり、お互いが〈酔い〉から〈覚醒〉したとき、その枠は崩れ、水は流れ出す。このことによって異性愛関係が浮上してくるのだ。

「『SHE’S　GOT　A　WAY』だね、これ」

　僕の気持ちをみすかしたように紺が言った。あしたもあさってもその次も、僕たちはこうやって暮していくのだ。（201 頁）

睦月が笑子の愛に気づかされたとき、ラジオからビリー・ジョエルの「SHE’S　GOT　A　WAY」が流れてくる。この歌詞には、紺によってさえ明瞭に見透かされてしまう、笑子に対する睦月の気持ちが仮託されているのである。

SHE`S　GOT　A　WAY

She's got a way about her	彼女には独特の雰囲気がある
I don't Know what it is	それが何なのかは分からないけれど
But I Know that I can't live	ぼくに分かることは
without her	彼女なしでは生きていけないということ
She's got a way of pleasin'	彼女は独特の方法で喜ばせてくれる
I don't Know what it is	それが何なのかは分からないけれど
But there doesn't	別に理由なんてなくたっていいのさ
have to be a reason	どっちにしてもね
(Some lines omitted)	（中略）
She's got a light around her	彼女の周りはいつも光り輝いている
And everywhere she goes	彼女が行く所ならどこでも
A million dreams of love	数えきれないほどの愛の夢が
surround her	溢れている
Everywhere	どこでもね

（ビリー・ジョエル『ビリー・ザ・ベスト』訳詞　山本安見[18]）

「シーズ・ゴット・ア・ウェイ」は、彼女への愛を歌ったものであることが理解される。「彼女には独特の雰囲気がある」、そして、「彼女は独特の方法で喜ばせてくれる」とは、まさに紺と画策した笑子のサプライズ――睦月と住む同じマンションの階下に、紺を住まわせるという「独特の方法」――を指しているであろう。そして、「彼女なしでは生きてい

[18]ビリー・ジョエル『ビリー・ザ・ベスト』（山本安見訳詞、SonyMusicDirect 、1985）

けない」という彼女への告白が歌われている。最終部では、「彼女の周りはいつも光り輝いている　彼女が行く所ならどこでも　数えきれないほどの愛の夢が溢れている　どこでもね」という歌詞で締めくくられる。このように、『きらきらひかる』の結末で、笑子と睦月の見合いから一年目の記念日に、『シーズ・ゴット・ア・ウェイ』の曲を流すことの意味は、異性愛関係にある彼から彼女への愛の告白である。歌詞の中の「僕」と「彼女」の関係性によって、睦月と笑子の関係性を明示していることは言うまでもない。

振り返ってみるに、「水の檻」は、家庭に押し込められることの「檻」であり、同時に性愛関係のない、欲望をぶつけない「水を抱くようなもの」（17 頁）として男女の関係性を意味していた。故に、「檻」とは、まさに二人の間に屹立するジェンダーという社会制度を示唆した表現であることは言うまでもない。しかし、身体を介さない愛情、それは不器用で鈍感な睦月なりの「やさしいのに動けない」（117 頁）愛情としての「檻」であることに笑子は気付くことになる。「水を抱く気持ちっていうのはセックスのない淋しさじゃなく、それをお互いにコンプレックスにして気を使いあっていることの窮屈」（181 頁）ということに笑子は「水の檻」の意味を変容させていく。同性愛者である睦月に気遣っていた笑子は、睦月に愛情をぶつけるのだ。

この変容には、紺の「僕は男が好きなわけじゃないよ。睦月が好きなんだ」というジェンダーを無効化した睦月への素朴な愛情の告白が影響を与えていることは言うまでもない。「お互いの愛情だけで成り立っている生活」（201 頁・傍点引用者）とは、睦月との制度化された結婚生活のことである。睦月に近づくために「銀のライオン」の一人として社会から逸脱していった笑子は、紺によって異性愛関係のなかに再帰する。「男が好きなわけじゃな」く、「睦月が好き」であるという男／女というジェンダー＝「水の檻」を無効化したところに成り立つ人間関係を、男女の恋愛という形のなかに描いてみせたのが本作の魅力と言えるであろう。

第 10 章　身体「感覚」・「孤独」・セクシュアリティ――「おそ夏のゆうぐれ」論

0　はじめに

「おそ夏のゆうぐれ」は、森永製菓株式会社が 2007 年 9 月から 2008 年 3 月までの間に実施した「森永チョコレート　カレ・ド・ショコラ」のキャンペーン・プレゼント本「ひとり時間にカレ・ド・ショコラ　6　ショート・ストーリーズ」において発表され、単行本『甘い記憶』(新潮社、2008)に所収される際、加筆修正されている[19]。さらに本作は、第三八回川端康成文学賞を受賞した短編集『犬とハモニカ[20]』に収録された。『甘い記憶』は、森永製菓の企画による商業的な作品であるゆえ、所収された 6 人の作家が手がけた各々のショートストーリーには、いずれもチョコレート菓子が登場する[21]。本作においても後半部でチョコレートを齧る女の子が登場し、主人公の心境に影響を与える重要な役割を担っている。本論文では、『犬とハモニカ』に所収された「おそ夏のゆうぐれ」について論じる。

本作は、主人公志那が恋人である至との夏の思い出を、一人暮らしをするマンションの一室で回想するところから始まる。その思い出とは、海水浴の後で志那が至にねだり、切り取ってもらった彼の皮膚の一部を食べさせてもらうというものである。その後、彼女は夕食の買い物をするために外出する。〈おそ夏のゆうぐれ〉のなかで、彼女は一人佇む女の子を見かける。志那はその女の子に小学生の頃の自分の姿を重ね、女の子と同じように、今の自分も変わらず「孤独」であるということに気付く。その時、ふと女の子が手に持っていたチョコレートに齧りつく。その瞬間、志那はチョコレートの甘い香りに包まれながら、至の皮膚の一部を食べた時の味や触感を思い出すという筋である。

出版元である新潮社のウェブページには、『犬とハモニカ』刊行記念特集として「江國香織／旅と恋をめぐる六つの物語」と題するインタビューが掲載されている[22]。「本作を恋愛小説と呼んでよいでしょうか。恋人たちの甘美な時間が描かれ、切実な感情が強く伝わってきます。どの恋人たちもとても率直なことに感動します。[23]」というインタビュアーの質問と感想に対して、江國は次のように述べている。

> 〔前略〕三編とも、(「寝室」、「おそ夏のゆうぐれ」、「ピクニック」、引用者注) 時間と、それに伴う変化を書きました。終焉、変化、変質。避けられないことならば、受け容

---

[19]『甘い記憶』(新潮社、2008) に付された説明書きによるものであり、ここに書かれているキャンペーンプレゼント本は現在入手出来ていないため、本文異同は未確認である。

[20] 本文の引用は、『犬とハモニカ』(新潮社、2012、9) による。

[21] 江國香織を含め、井上荒野、川上弘美、小手鞠るい、吉川トリコ、 野中柊の六人の作品によって構成されている。

[22]「江國香織『犬とハモニカ』刊行記念特集　インタビュー　江國香織／旅と恋をめぐる六つの物語」http://www.shinchosha.co.jp/nami/tachiyomi/20120927_01.html (2013、11 アクセス)

[23]前掲、ウェブページ

れるしかない。たぶん私はそれを書きたかったのだと思う。受け容れる、ということ、それぞれの受け容れかた。人も恋も儚いですが、同時に感動的に強い。流れに逆らうから強いのではなくて、流れていくから強いのだと思います[24]。

この引用で着目したいのは、本作の要点について、「時間と、それに伴う変化」を「避けられないこと」として捉えた上で、それを「受け容れるしかない」と述べている点である。このことを江國は、「強さ」として肯定的に評価している。しかし、本作品には、このような江國の言説とは別の批評的な内容が描かれているとも言える。本論文では、このことを、女性のセクシュアリティとその能動性に関係する物語という観点から論じる。その際に着目するのが、主人公である志那の「孤独」と身体「感覚」である。これらがいかに表現され、それがどのような批評性を生み出しているのかを明らかにしたい。

1　〈孤独の城〉を侵食されること

「おそ夏のゆうぐれ」の前半部分は、志那の回想がその中心に据えられている。語りは、志那の回想に焦点化される場合が多い。語り手によって捉えられた至との「甘美」な時間の回想は、まさに恋愛物語そのものだと言えよう。その「甘美」さとは、過去を回想する現在の志那が生(なま)な感覚としては捉えられない、その意味ですでに失われたものである。その失われた「甘美」な時空間を回想する志那は、それを擬似的に追体験しようとしているようにも読める。その意味において、志那の回想の磁場は、彼女の日常（＝今・ここ）から離れ、彼方にある非日常的な世界を追体験したい欲望が露呈している瞬間だと述べることが出来よう。しかしながら、この小説の前半部分は、志那のこの欲望が渦巻くような単純なテクストではない。志那の日常（＝今・ここ）もまた、そこには描かれている。この日常の挿入が、失われた「甘美」な時空間、即ち恋愛物語の在り方に、ある種の複雑さを加えている。

語り手は、志那の回想――至との恋愛についての煩悶を語りながら、彼女の日常生活そのものを同時に語っている。端的に述べると、彼女の煩悶とは、志那の至との関係に対する二律背反的な感情だと言える。このような煩悶は、彼女が彼に魅かれながらも、自身の「部屋の中で、男と直接結びつくものを目にすることを、志那は極端に嫌」い、自分自身で「隅に置いた地球儀と天球儀（男からの贈り物）にはシーツをかぶせ」、それらを「滑稽なオブジェ」に変更させるのである（71―72 頁）。つまり、彼女は自分の私的空間を恋愛から切り離すことに躍起になっているのだが、そのこと自体が彼女のアンビバレントな至に対する恋愛感情そのものの表出となっている。彼女の私的空間、即ち日常生活と、「甘美」な記憶としてある至との恋愛という対立軸は、志那自身が自認するように、後者が前者を

[24]前掲、ウェブページ

侵食することになる。

実際、志那は恋愛に支配された自分の日常生活に対して「現実感が希薄」だと感じてしまうのである。だが、注目したいのは、そのプロセスである。至とのことを回想し、彼との関係に思いを巡らす志那は、語り手によって、ある種の心身が乖離した人物として読者の前に提示されている。回想に耽りながらも、志那は洗濯を行っている。「洗濯乾燥機がとまり、終了を知らせるブザーが鳴った」ので、志那は洗濯物を取り出し、それをたたみ、「たたんだ洗濯物をすべて所定の棚なりひきだしなりにしまい終え」る（77―78 頁）。これらの一連の動作に淀みはない。恋愛に心を奪われるがために、呆けてしまって家事が滞ったりはしないのだ。しかし、語り手が提示するように、彼女の心理は、常に至との関係に憑りつかれているのである。彼女は日常生活を無意識的に反復する身体と、それに対立する非日常を指向する内面とによって引き裂かれた状態、すなわち、心身が乖離した状態にある女性として語られていると言えるのである。

彼女のアンビバレントな状態とは、彼女の内面で展開される恋愛に対する煩悶に関連して表現されているのではない。それは、彼女の日常生活を生きる身体と、恋愛に憑かれた内面との拮抗関係によってもまた表象されていたと分析できる。しかし、日常生活のなかに置かれた鈍感な身体は、至との恋愛に侵食され、「億劫でも、現実の日常に対処しなくては」（82 頁）と自覚されるまでになる。意識を超えたレベルにおいて身勝手に動いてしまう日常生活を送る身体が自覚されることで、日常に対する非日常の侵食が否応なしに進行していることが理解できるのだ[25]。

至との恋愛が、志那の感情だけでなく、日常生活を生きる身体をも侵食することにおいて、「ひとり暮らしを始めて四年目の、小さいが日あたりがよくて気に入っているマンションの一室」（77 頁）を「自分の城」と呼ぶ志那は、アイデンティティを喪失することになる。

> 志那は「自分の城」のつもりのマンションを眺める。クリーム色のそっけないカーテン、実家から運び込んだ本箱。ストライプ（白地に茶色）のソファと、下北沢の骨董屋で安く買った昭和二十年代の卓袱台。そういうもののすべてが、何だかどうでもいいように思える。いままで大切にしてきたもの、特別だと思ってきたものたちの、この色褪せ方はどうだろう。（81―82 頁）

「自分の城」とは、彼女が誰の侵入も許さない領域を示しており、極めて私的なものであることを誇張して表現している。その私的領域の変容が、この引用では具体的に示されている。至との恋愛によって、自らの価値観そのものが変容していくことを、「自分の城」の崩壊という観点から表現しているのだ。そして、志那は私的領域が崩壊していく状況を

[25]本作の冒頭で語られる彼女の部屋の様子、「週末を使って読むつもりで持ち帰った資料が、手つかずのままテーブルに放置されている」という一文は、仕事を遂行する身体は、日常生活を生きる身体よりも弱い身体であることが示されているとも言えよう。「仕事は手つかず」であっても、日常生活のための行為は継続されるからである。

次のように語る。

ここに至さんはいないのに、あたしはつねに至さんの視線を意識している。彼に見守られているものとして、行動している。

それは甘やかではあるが、そらおそろしいことだった。

苛立ちがかすめる。こんなのはおかしい、と思った。ちっともあたしらしくない。志那にとって、孤独は誇りだったのだ。ごく小さな子供の時分から、ずっと。（82―83頁）

ここで重要なのは、志那の内面に至の「視線」が入り込んでいる点であろう。至の視線を内面化させることは、恋愛の虜になることと等しいが、しかし、それは同時に志那にとっての足枷となっている。志那はそれを「孤独」の問題として語っているのである。至の「視線」を内面化させたことで、常に至を意識してしまい、それが彼女の「誇り」であった「孤独」を奪い、「あたしらし」さを消し去るのだ、と志那は考える。このような恋愛感情とアイデンティティの喪失の関係性は、恋愛という親密性がもたらす負の側面を如実に表していると言えよう。だが、このことは、恋に翻弄されるという意味を示しているだけではない。

この志那の状況については、ミシェル・フーコーのパノプティコンに関する有名な議論[26]を補助線にすれば、その問題の基幹を捉えることができる。彼女が「見守られている」とは言え、見方を変えればそれは、パノプティコンに収監された罪人の内面に等しいのではないだろうか。このように考えれば、志那にとっての「自分の城」は、パノプティコンのような監視システムと本質的に変わりない空間に変容していると言えよう。志那の言う「そらおそろしいことだった」という表現に折りたたまれているのは、恋愛によるアイデンティティの混乱を客観的に自己認識した感情の吐露に加え、自分自身の「行動」内容を至の「視線」を抜きにしては決定できないような監視装置を、自らの主体に宿らせてしまったことへの「おそろし」さなのである。それは、「行動」だけではなく、彼女の認識や感覚までをも支配しているということであろう。志那はこのことを直感的かつ敏感に嗅ぎ取り、無自覚的に「そらおそろしい」と述べたと言える。

このように理解されるのであれば、志那が同時に抱く「苛立ち」は、至との恋愛関係がもたらした親密性の暴力に対するささやかな抗いとして理解できる。とはいえ、どうにも拭えそうにないことを感じながらも「苛立」ってみせる志那の姿は、それ以前に経験した至との間に起きた「甘美」な出来事――性行為と食人行為――からみれば、何とも弱々し

[26] ミシェル・フーコー『監獄の誕生――監視と処罰』（田村俶訳、新潮社、1977、198～227頁）でフーコーは、ベンサムが考案した「建築装置」である「一望監視施設（パノプティコン）」を紹介し、その主要な効果を「権力の自動的な作用を確保する可視性への永続的な自覚症状を、閉じ込められる者にうえつける」（203頁）こととしている。さらにフーコーは、この建築装置を現代社会システムの管理・統制された状態「監視の社会」（217頁）の比喩として転用している。

く虚しい。「甘美」と呼ばざるを得ない出来事は、「苛立」ってみせることを無意味なものにしてしまうほど、強烈でまた根本的な問題を抱え込んでいるからである。それは、志那の〈孤独の城〉が崩壊していく、その原因となった至の「視線」が、どれほどまで彼女の心身の奥に入り込んでいるのか、その問題を表現していると考えられる。そして、それは同時に「孤独」に関する複雑な問題でもある。この問題を捉えるために、ここでは、志那の「感覚」に関する表現を検討してみたい。

「甘美」な至との思い出を回想する志那は、まさに「感覚」の記憶とでも言うように、その内容を自身の身体をめぐる「感覚」とともに回想する。次に、志那をめぐる身体的「感覚」の表現を辿りながら、志那と至の恋愛物語が抱え込んでいる問題について述べたい。

2　「世界から切り離される」と「感覚」について

本作は、志那の感覚をめぐる記憶から語り始められる。

> 雨が海面を打つ音、足指のあいだが濡れた砂になでられる感触、波と雨の両方をくぐってなお、あたたかかった男の身体――。（71 頁）

この冒頭に象徴されるように、本作において「感覚」は重要な位置を占める。この引用は、志那が付き合って半年の恋人・至との関係を回想している部分である。この小説の前半部分の大半を占めるのは、至との初めての夏旅行の回想である。この回想には、至との性的関係・身体的な接触が繰り返し登場している。そして、後で分析するが、至の皮膚を志那が食べるという出来事がここに含まれているのだ。このように、本作において触覚・味覚などの皮膚や粘膜をめぐる「感覚」が重要な位置を占めていることは明らかである。

志那の皮膚や粘膜をめぐる「感覚」を考えるときに注意すべきであるのは、それが恋愛関係と不可分に描かれていることである。至との思い出とともに想起される「感覚」の傍には、常に恋愛という対他関係に連なる問題性が存在している。ここで言う「感覚」は、皮膚や粘膜という、身体が世界と接する表面部分であるために、対他的な関係性という意味を内包する。このように考えるならば、それは恋愛関係、即ち対他関係と相同的な意味合いを持っていることになる。端的に言えば、恋愛における性愛は、皮膚と粘膜を通じて行われるものであり、自他が接触しあう身体の根源的なコミュニケーションが展開されている現場である。だから、「感覚」と恋愛は、ひとつの対を成して当然なのである。

しかしながら、志那において「感覚」と恋愛は、微妙なねじれの中で関係性を結んでいる。このことを考察するために、先に引いた冒頭部分に続く個所を次に引用する。

> 思い出し、志那は不安にかられる。旅から戻って一カ月たつのに、記憶は細部まで

鮮やかで生々しい。

あたしは世界から切り離されてしまった。

もう百遍も思ったことを、志那はまた思う。〔中略〕この部屋の中で、男と直接結びつくものを目にすることを、志那は極端に嫌う。

それにしてもあの旅は――。その志那も渋々認めざるを得ない。それにしてもあの旅は甘美だった、と。（71 頁）

志那は、「あの旅は甘美だった」と述べ、至との旅を回想しつつも、「あたしは世界から切り離されてしまった」と思いを巡らし「不安にかられる」のである。この「世界から切り離される」という状態こそ、「感覚」と恋愛の関係を考える上での重要な鍵であり、同時に本作のテーマと言えるであろう。

この「世界から切り離されてしまった」という表現は、引用した一節の中でも曖昧なかたちで表現されている。つまり、この表現は二つの意味を持っていると解釈できる。一つ目は、志那と世界そのものの乖離、延いては彼女の孤独を意味しているという解釈である。二つ目は、恋愛に関わって、「世界から切り離される」状態は、至との恋愛関係だけが特化され、それ以外の関係性が断ち切られた状態を意味しているという解釈である。前者は、文字通り解釈であり、この一節にある「不安にかられる」という表現と結びついて、孤独感がより強まる。後者は、「あの旅は甘美だった」と、至との濃密な時間に魅惑された幸福感を指し示す表現と結びつくことで得られる解釈である。さらに、至との関係は小説内において、破綻したとは書かれていないことからも、恋愛関係にある二人とそれを取り巻く世界との乖離が表現されていると解釈できるのである。

いずれの解釈にせよ、これが恋愛という文脈に依存しているということは、間違いない。男女の親密な関係性のなかで語られる「世界から切り離されてしまった」という表現が含みもつ幸福感と孤独感とが表裏一体をなしていると言えよう。

この表現は、まさに志那のアンビバレントな心理状態を示しているのだ。しかし、それは旅を事後的に振り返った彼女の現在の心理状態を意味しているだけではない。回想の中においても、彼女は孤独感を抱いている。海で泳いでいる際に、志那は次のような感情を抱く。

雨雲は恐ろしいほどの速度で移動していた。どうせ濡れるのだから泳ごう、と言い出したのは男の方だったし、志那にも異存はなかった。しかしいざ海に入ると、波が荒い上に強すぎる雨足で視界がぼやけ、まつ毛を頬を、顔じゅうを雨が流れた。雨音が激しすぎて、すぐそばにいる相手の気配すら感じられず、志那は一人ぼっちで灰色の海のただ中にいるような気がした。（72 頁）

志那は至と一緒にいる時に、孤独感を感じていることが分かるだろう。しかし、その直

後、至に背中からのしかかられ、口づけをし、そのまま陸に上がって二人は性行為を行う。この時、雨を気に病んでいた志那は、「こうして密着していれば、雨は自分たち二人の外側を、ただ流れていくだけに思えた」（73 頁）と回想するのだ。まさに性行為を経た濃密な身体的な接触、つまり「感覚」的な接触の中で、彼女は「甘美」さに結びつく肯定的な感情を獲得している。遡って考えれば、海の中で感じた志那の「孤独」とは、身体的な濃密な接触が失われたことによって生じたと理解できるだろう。彼女は、身体感覚、とりわけ皮膚や粘膜という感覚器官において男の存在を感じ取り、孤独感を解消していると考えられる。

ここで論じた志那の「孤独」は、前節で論じた志那のアイデンティティに関わる「孤独」とは意味合いが違ってくる。志那は、「孤独」を自身のアイデンティティの中心においていた。しかし、志那はそれを完全に解消すべき感情としているのである。この時点で、すでに志那のアイデンティティが揺さぶられていたと言えるであろう。至との旅における「孤独」とは、もはや至と志那の関係性における「孤独」の問題へと移っていたことになる。

このように、「世界から切り離される」という表現の分析から理解された幸福感と孤独感というアンビバレントな志那の感情や、「孤独」に対する志那の内面の変化は、すでに至との旅の中で生じていたものであった。そして、志那のアンビバレントな感情は、皮膚や粘膜に関わる「感覚」と関わっている。言い換えれば、至との関係そのものが「感覚」を抜きにして語ることができないのである。次節では、この至に対する志那の「感覚」の有り様を検討したい。

3　「孤独」と「感覚」、そして、食人について

志那は、至との夏の旅をこのようにまとめている。「一緒に旅をしたのははじめてだった。男とは、つきあいだしてまだ半年にしかならない。そして、それにもかかわらず、志那は純然たる欲望から、男を食べてしまったのだ」（80 頁）と。性的な能動性を示す言葉として「食べる」と表現するのは言うまでもないことであるが、本作における「食べる」とは、性的な比喩ではない。志那は男の身体を咀嚼・嚥下したのであり、志那は文字通りに「男を食べ」たのである。彼女は「ベッドに誘っているわけじゃないし、キスをせがんでいるわけでもないの。実際にあなたを食べて、消化してみたいの。」（74 頁）と述べている。そもそも、志那にとってこの申し出は、自身の孤独を回避するためにあった。実際に彼女は「あなたを食べればあなたはあたしの一部になるわけでしょう？　そうすればいつも一緒でいられて、なにも恐くなくなると思うの」（同前）と述べている。この回想において、志那の皮膚や粘膜をめぐる感覚が重要であることはすでに述べたが、この場面において、その重要さはさらに重みを増している。

例えば、大澤真幸は、『恋愛の不可能性について』において、愛を次のように規定してい

る。

> 愛とは、私であるということと、他者（あなた）であるということとが、同じことになってしまうような体験なのだ、と。愛とは、私であるという同一性が、他者であるという差異性と完全に等値されている関係なのだ[27]。

男を食べる志那の行為が意味するのは、大澤の言う、自分が他者と「完全に等値」された状態に至ろうとすることであろう。その究極的な方途のひとつが、まさに人を食べるという行為なのである。一般的に、恋愛が自己と他者との距離を限りなく縮め、他者との同一化を欲することであるとするならば、志那にとってそれは、性行為という互いの皮膚や粘膜を接触させる行為にとどまらず、相手を体内に取り込んでしまうという行為に行きついてしまう。ここにおいて、皮膚や粘膜といった身体「感覚」をめぐる物語は、重要な部分に到達することになる。

皮膚や粘膜といった身体「感覚」が、「おそ夏のゆうぐれ」のひとつの要であるならば、皮膚を食べるという行為は、物語の要となる「感覚」が発生する器官を食べてしまうということになる。志那は自らの皮膚と至の皮膚を重ね合わせ接触させることで、至の存在を感じ「甘美」な思い出を思い巡らせてきたのだ。彼女にとっての至の皮膚とは、至の存在を確認する対象そのものだと言えよう。至との接触領域を血肉化し同一化すること。このことにおける思考については、市川浩の身体論『〈身〉の構造――身体論を超えて』において議論された「身」や「身体感覚」に関する規定が示唆に富む。市川は、「身」とは、「他なるものとのかかわりにおいてある関係的な統一[28]」であると定義し、「身の境界が拡がったり、曖昧になることもある。自分と他者との境界がはっきりしなくなって、自分の身の拡がりの中にいわば他者も入ってしまう[29]」と述べている。さらに、「身体感覚」については、「自分の感覚であると同時に世界の感覚でもあるような、両義性をもった基層の感覚[30]」であると説明する。この市川の見解に従えば、「身」や「身体感覚」とは、自己と世界が不可分であり、ある瞬間においては世界、あるいは、それを構成する一部である他者と自己とが等価関係で結ばれる瞬間があると述べることも可能であろう。このような「身体感覚」の在り様は、志那の身体――皮膚や粘膜をめぐる「感覚」に伴う欲求を、性愛や恋愛のレベルを超えて、根源的に説明する枠組となっている。このような身体と「感覚」をめぐるメカニズムが、先に引いた大澤の（恋）「愛」をめぐる議論と重なり合いながら、至の皮膚を「食べる」という行為へと志那を突き動かしているのである。

しかしながら、実際に志那が至の皮膚を食べる場面は、身体をめぐるこのような抽象的な理論的枠組によって説明し尽くされるわけではない。文字通り皮膚を食べる行為は、男

---

[27]大澤真幸『恋愛の不可能性について』（筑摩書房、2005、24 頁）
[28]市川浩『〈身〉の構造――身体論を超えて』（青土社、1987、47 頁）
[29]市川、前掲、25～26 頁
[30]市川、前掲、13 頁

女のセクシュアリティとその快楽に関連して表現されている。

軒下に立ったまま、ついさっき煙草に火をつけたのとおなじ無造作さで、男は自分の左手の皮膚を、薄く薄くそいだ。おや指の横から、手首の方向にむけて。

やめて、と、志那は言わなかった。飼い主が餌をくれるのを待つ犬のように、息をつめてただじっと待っていた。工作に熱中する少年のように、手元に集中している男を凝視しながら。

果てしないと思われるほどの時間をかけて、ゆっくりとそれはむかれた。半透明の、薄い皮膚。いましがたまで、男の身体の一部だったもの。

「まあ」

声がでた。志那が自分でもおどろいたことに、その声は弾んでいた。いいもの、おもしろいもの、おいしそうなもの、を見たときに、子供がぱっと表情をあかるくしてだすような声だった。

空中にぶらさげるような恰好で、男はそれを差しだした。差しだされるままに、志那は口をあけてうけとった。（76 頁）

この引用で注目したいのは、至が「男」と呼ばれている点である[31]。まさに食べる主体であり、男に自らの皮膚を自主的に剥かせるように仕向けたのが志那であることを考えれば、語り手によって至が「男」と名指されることは、特別な意味を生じさせると言える。ここでは、支配権を握る女性に固有名詞が与えられ、その女に従って食される男性は、「男」という脱個性化された普通名詞が与えられているのである。さらにこの語りは、志那の心理にのみ焦点化し、至の感情については語り得ていない。これらのことを併せて考えれば、この場面において至は、志那に対して対象（オブジェクト）化された存在として刻印されていることになるのだ。あるいは、至は、志那に食べられる一つの対象＝性に成り下がっていることを示している。本作から読み取れるのは、幾度となく批判の対象となってきた、能動的な男性と受動的で対象化された女性によって構成される恋愛物語のパターンの転覆という批評性であることは言うまでもない。しかし、その紋切り型の倫理的な批判をこの作品から読み起こすことだけで、本作の批評的な表現を読み取ったとは言えない。なぜなら、志那は至の皮膚を「飼い主が餌をくれるのを待つ犬のように」待ち望み、その後、至が「空中にぶらさげるような恰好で」「差しだした」皮膚を、「差しだされるままに、志那は口をあけてうけと」るのである。この部分において、志那は完全なる受動態へと自らの主体を移行させている。「工作に熱中する少年のように、手元に集中して」自らの皮膚を剥いた至と同様に、志那もまた彼に対して受動的になっているのである。このような、主体の能動性と受動性が相互に侵食しあう二人において、その身体「感覚」は、相互補完的な状態になっているのである。

[31] この個所以外でも至は、「男」と名指されるが、その点については後述する。

そもそも性愛を出発点とした、皮膚を「食べる／食べさせる」という行為の中には、先に参照した市川の身体論や大澤の恋愛論の議論が示すような、自他の境界が融解していくことと、主体の能動性と受動性とが混混している。この能動性と受動性の混沌が、「感覚」が展開する場面である皮膚を食べる行為を拠所としていることは重要である。言うまでもなく、このような互いが互いの存在を感受しあう究極の身体器官は、志那にとって自身の存在を感受するものでもあるからだ。このことは、性愛が単なる性欲の問題ではなく、存在そのものに関わる根源的な問題であることを何よりも示している。

本作における志那と至の「食べる／食べられる」という表現は、女性の性愛に関して、快楽を受動的に与えられることを拒否することを主張してきたリブやフェミニズムの運動を退ける、志那たちのセクシュアリティの実践として描かれているのだ。だからこそ、この出来事は、志那が「甘美」と呼ぶものにふさわしいと言えるのである。

このように志那は、食べる行為を通じて、文字通り至と同一化したわけである。正確に言うならば、至を自分に取り込んだのである。自他が融解するような瞬間を経験した志那にとって、自宅マンション＝〈孤独の城〉での生活において、至の眼差しを気にしながら生活してしまうという事態が生じるのは当然のことと言える。志那は、至との旅において、至と分かちがたく結びついていることを全ての前提とせざるを得ない、そのような根源的な経験をしたのである。このことが、彼女のアイデンティティの喪失の基盤なのだ。

4　おわりにかえて――「孤独」とセクシュアリティ

本作の後半部分は、その舞台がマンション＝「自分の城」から、その外の空間へと移行する。志那は外出し、そこで、一人立ち尽くす「女の子」を偶然に見かける。そのごく短い時間の出来事と、それに対面した志那の内面が語り手によって語られている。

志那は、〈おそ夏のゆうぐれ〉のなか、「家の外に、何をするでもなく立っている」「小学校に入ったばかりより、すこしだけ大きな女の子」を見かける。〈おそ夏のゆうぐれ〉とは、住宅地の空気が「家々の台所や風呂場から漂いでる音や匂いに侵食されてしまう」、「生活の匂い」に包まれる前の「自然界の放埒な時間」であり、「野蛮で濃密で新鮮なゆうぐれ」だと、志那は定義する。志那によって意味付けられた〈おそ夏のゆうぐれ〉は、まさに志那が小学生だった頃に自ら肌で感じ、その「感覚」を刺激された「なつかしい」「ゆうぐれ」である。〈おそ夏のゆうぐれ〉は、過去の自分を呼び覚ますものとしてテクストに描かれていると考えられる。実際、志那は〈おそ夏のゆうぐれ〉のなかで、自分の姿を女の子の姿と重ね合わせ、その姿を「なつかしい」と感じ取っている。ここから、語り手は、本作におけるもうひとつの重要な志那の回想を捉える。

それは、端的に言えば、志那が子どもの頃に感じ取っていた「孤独」に関する回想である。志那は、〈おそ夏のゆうぐれ〉に佇む一人の女の子を通じて回想する、少女の頃の自分

を「恋人も親友もなしに、そんなものを欲しいとも思わず、そこにいた自分」（85 頁）だと考えている。それは、至との恋愛関係において喪失しかけている「孤独」そのものであった自分の姿である。このことは、至との「甘美」な時間を甘受することと「自分の城」の崩壊との間でたじろぐ現在の志那とはかけ離れた、過去の自分を想起したのだと言い換えてもよいだろう。この女の子を眼差し、幼い頃の自分自身を呼び覚ますことで、志那は突如、次のような発見をする。

> 志那は忽然と理解する。自分がいまも孤独であることを。世界に一人だけで存在していることを。そして、仲間だ、と女の子を眺めながら思う。彼女はそうは思ってくれないだろうけれど、あたしたちは仲間だ、と。風が、二人のあいだを時間みたいにゆっくりと流れた。（86 頁）

この時点で、志那は幼い頃の自分と、この女の子を相同的に捉えるだけではなく、現在の自分もこの関係性の中に組み込んでいる。それまで至との関係において、アイデンティティを喪失しかけていた志那は、少女を眼差し、「仲間だ」と認識することで、その危機を克服するのである。すでに触れたように、この場面では、志那の幼少の頃の「感覚」が呼び覚まされている。志那が、飛躍した思考の中で直感的に現在の自分もまた「孤独」であることを確信するという流れは、「感覚」的であり、物語内においては自然な展開だと言えよう。

そして、直感的、あるいは思考しないという意味で「感覚」的に自らの孤独を確信した志那は、さらに、女の子がチョコレートを食べる行為を目の当たりにし、次のような反応を示す。

> 志那はどきりとする。女の子の横顔も仕種も、海辺で恋人の皮膚をうっとりとのみこんだ志那自身を、まざまざと思いださせたからだ。ある種の食べ物は心をつよくしてくれる。（87 頁）

見知らぬ小学生の女の子がチョコレートを齧った瞬間に立ち会ったことで呼び覚まされる、至との一か月前の夏旅行の「鮮やかで生々しい」（71 頁）思い出。しかし、ここでの志那は、少女と自分とを重ね合わせることで、現在でも自分が「孤独」であると認識している。だから、「どきり」としつつも、至との「甘美」な過去が再び彼女の内面を支配することはない。先述したように、至を「食べる」ことは、自他の境界がなくなるような経験であり、「孤独」が解消されるような経験であった。そこから志那は、自身のアイデンティティが揺さぶられたのである。だが、志那は「ある種の食べ物は心をつよくしてくれる」と述べているのである。「心をつよくしてくれる」と言うように、至を食べるという経験を経て、揺さぶられた志那の心は、今現在において、「つよくなった」のである。それは間違い

なく、その危機が乗り越えられたことを意味する表現だと言える。この時点で、至との「甘美」な思い出は、乗り越えられた試練へと変質しているのである。

物語の現在は、女の子が齧る「チョコレートの甘い匂い」（87 頁）を志那が嗅ぎ取り、そして同時に至を食べた後に嗅いだ「白い花をたくさんつけたクチナシの木」（同前）の甘い匂いを思い出すところで閉じられる。「心がつよく」なった志那にとって、至はもはや女の子が齧るチョコレートに等しい。至を食べ、自他が融解してしまったことで、アイデンティティを喪失しかけた志那は、女の子がチョコレートを食べて消化し、彼女の血肉に吸収してしまうように、至は志那の血肉となるのだ。志那の心に侵入した監視装置のような至の眼差しも、効力を失う。

至を食べることが、志那にとっての能動性と受動性がない交ぜになったセクシュアリティの快楽の極みであったとするならば、物語の結末では、志那が完全な能動的な主体への移行が描かれる。女の快楽を否定するフェミニズムに対する乗り越えとして解読されてきた志那と至のセククシュアリティは、最終的に女[32]の能動性という帰結へと逢着してしまう。至との性的な交歓――親密性の行方は、男性を消去し、女性だけが生き残る物語へと書き換えられる。そして、この小説にちりばめられた「孤独」という言葉の意味は、志那の「独りぼっち」さを意味するのではなく、男を自らに取り込み、自分自身＝女しかいなくなるということを意味するようになる。本作は、セクシュアリティをめぐる快楽を自分自身だけのものにしてしまうことで、恋愛物語のパターンの転覆を成功させた物語として理解されるのである。

終章

0　議論の整理

本研究は、村上文学・江國文学の両文学における、恋愛・家族・セクシュアリティの表現を、これら 3 つのテーマに共通する「親密性」という観点を用いてテクスト分析を行い、その批評的な契機を明らかにすることを目的として進められた。それでは、これまでの議論を整理しておこう。

第 1 章では、『ノルウェイの森』を取り挙げ、家族関係において未解決のままに残されたセクシュアリティの問題が新たな親密性のなかでどのように変奏していくのかを議論した。従来、異性愛体制を基盤にした読みによって解読されてきた本作を、緑をめぐる家族問題に焦点化することで、新たな読みを提示した。それは、主体性を持つ緑が、「僕」との親密性のなかに置かれることで、男性のセクシュアリティに依存するようになり、主体から離脱していく、その弱さと傷つきやすさの問題である。この分析から、緑の「僕」に対する過剰な愛情表現は、実は疑似的な父との結合を欲望するものであったことを明らかにした。つまり、父親との間に残された未解決の問題を、緑は「僕」との間において解決を試みたと本章では考えた。

第 2 章では、男性中心主義的な親密性を描いた第 1 章とは逆に、女性が主体性を獲得する契機を描いた村上の短編「飛行機――あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」を取り挙げ、母娘関係に焦点をあて、語る娘と語られる母の問題を検討した。禁圧的な母親から受けた未解決の心の傷を負う「彼女」が、「僕」との親密性において母娘関係を再演することで、問題解決を試みる過程を分析した。この分析により、「彼女」は、「ひとりごと」を言う「彼」として男の主体をコントロールし、彼の主体を再構築するなかで自らの主体性を獲得することを明らかにした。

第 3 章では、『1Q84』を取り挙げ、村上文学において女同士の連帯、女性同性愛関係というセクシュアリティがどのように表現され展開したのかを分析した。この分析からは、従来の村上文学において描かれてきた〈男が行使する暴力〉に対抗する暴力が、女同士の親密な連帯のなかから生じるものであることを明らかにした。

第 4 章では、短編集『東京奇譚集』に収録された短編「品川猿」を中心に議論した。村上文学と 90 年代という問題性との関連を議論したうえで、自己の生が細分化することを避ける手段として、他者の生に対する暴力を行使することの問題性を議論した。故に、他者同士の親密性を築くことの不可能性、その限界性が村上文学において描かれていることを明らかにした。

続いて、第 5 章からは江國文学におけるテクスト分析を行った。第 5 章、第 6 章においては、江國文学の家族の親密性に焦点をあて、その問題性を検証した。第 5 章では、『流しのしたの骨』について論じた。まず、家族という親密性のなかに生じる男性支配構造の暴

力性を検討した。この分析において、女性ジェンダーは、これら男性ジェンダーによる抑圧構造への抵抗として連帯化はかることを明らかにした。

第 6 章では、第 5 章『流しのしたの骨』の家族の潜在的問題を引き継ぐ形で描かれた『思いわずらうことなく愉しく生きよ』について分析を行った。本作では、特に家庭内暴力における構造的問題を明らかにした。男性ジェンダーによる暴力表象を分析するにあたり、犬山家の父親の暴力性と、麻子・邦一の家庭内暴力という比較分析を行うことで、二つの親密性を繋いでいる連鎖する問題として考察した。

第 7 章では、『落下する夕方』を取り挙げた。従来、異性愛関係を前提とする失恋するまでの物語という解釈によって評価されてきた本作において、本章では、恋愛関係に収斂されない身体の「痛み」に着目し議論を展開した。この分析するために、親密性の構築がどのように形成されるのかに焦点をあてて分析を行った。このことから、関係することで生じる「痛み」と、関係することで消去される「痛み」が導き出され、二つを反復してしまう親密性の限界性を明らかにした。

第 8 章では、『きらきらひかる』について分析を行った。江國文学は、ジェンダー規範をめぐる二項対立の狭間に置かれた者同士が集う親密性の形成とそこでの葛藤をどのように描いているのかを分析した。本作は最終的に、性を無効化して成り立つ新たな関係性に辿りつくように見せながらも、異性愛至上主義におさまる親密性が優位的に描かれていることを論じた。

第 9 章では、短編小説「おそ夏のゆうぐれ」について論じた。男女の甘美な恋愛小説として解読されるテクストであるが、本章では、恋愛物語のパターンが転覆されていることを、登場人物である志那に関する「孤独」や「感覚」についての表現を分析することで明らかにした。本作は、男性が彼女の内面を支配するような表現を展開しているように読解されるが、セクシュアリティにおいて彼女は能動的な存在として、異性愛関係を解体してしまう存在として表現されていることを論じた。

1　親密性のなかの暴力性とそのゆくえ

本論文で論じてきたことは、以上の通りである。本研究では、親密性という観点から、村上・江國文学における恋愛・家族・セクシュアリティの表現の問題点を論じてきた。これまで、村上・江國文学には、ともに異性愛を基盤とする親密性が多く描かれてきたと言える。例えば、このことは、男女の恋愛物語を全面に押し出す明瞭でキャッチな言葉とともに売り出す販売戦略、あるいは、それら作品が映画化されるときに必ず恋愛が中心的テーマとなることからも理解される。

異性愛を基盤に描いてきた村上文学は、振り返ってみるに、村上のデビュー作『風の歌を聴け』から、「僕」という一人称が登場し、女性ジェンダーを傷付けてしまったことに対

する後悔の念が吐き出されていたように、男性ジェンダーの問題が浮き彫りにされていた。言い換えれば、常にこのような男性によって傷付けられる女性ジェンダーが潜在していたと言える。このように、女性の脆弱さ・傷つきやすさが引き出される村上文学において親密性は、全体を通してどのような問題として表現されているのであろうか。

本研究において、恋愛、家族、セクシュアリティという要素から解読されたことで浮上してきた村上文学における親密性には、ポリティカルな批評性が内在していることが提示できた。それは、例えば、女性同性愛者をある種の「狂気」、「異常」なものとして設定することで、彼女自身の「痛みを共感、共有する他者としての回路を切断」されるといった、村上の女性表象に対する異議申し立てをする、渡辺みえこの論考[33]、あるいは、渡辺の論考の流れを汲み、「レズビアン的欲望」を作品内部に追いやり、全面的に「男同士の絆」が描かれている村上文学の問題性を批評的に読み込む武内佳代の論考[34]などが発表されてきたことからも、親密性についての議論が重要であるということが理解できよう。

これらの先行研究を踏まえたうえで、本研究において提示した親密性の在り方を振り返ってみると、例えば、『ノルウェイの森』において見られたような、女性の主体性を奪い去る、男性中心主義的な装置として機能する親密性の在り方が、村上文学全体において優位的であることは確かであろう。しかしながら、渡辺や武内がジェンダーの視点において解読してきたような、男性ジェンダーによる女性の抑圧構造とは違った親密性の在り方も、本研究において理解された。

短編小説『飛行機』においては、女性が主体性を獲得することで、男性中心主義を脱臼していくような装置として親密性は描かれていた。あるいは、女性が主体性を獲得するという点においては相同的な、女性同士の連帯によって成り立つ親密性表象は、『1Q84』において確認されたことである。これらは、男性中心主義的な構造と対峙して、女性の主体性を獲得するという点において、フェミニズムの問題を超えたと述べることができるだろう。

しかしながら、このような親密性は、極めて閉塞した人間同士の関係性として表象されている。そして、そこには主体性を収奪するという支配的構造のなかで生じる、他者への暴力性が内在し続けているのである。この暴力性の生起によって、関係性に亀裂が入るような村上文学の親密性には、限界性があると言わねばなるまい。すなわち、他者に対する暴力が行使されるがゆえに、人が関係性を結ぶこと、即ち親密性を築くことの不可能性を描き出してしまうのが村上文学の一側面なのである。恋愛などの親密性とは一線を画するものの、個人と個人とが繋がる親密性の不可能性を別様に表現したのが、『東京奇譚集』である。このように振り返れば、恋愛というテーマを超えた、親密性形成の不可能性は、村上文学が抱え込んでしまった限界性であることは確かだと言える。

そして、まさにこの親密性における暴力性が、個人的な「激しい痛みの記憶」(244 頁)、言うなればトラウマとして描き出されたのが、2013 年 4 月に刊行された村上の最新作『色

[33]渡辺みえこ『語り得ぬもの――村上春樹の女性(レズビアン)』(御茶の水書房、2009、68 頁)
[34]武内佳代の『語り／騙りの力――村上春樹『ノルウェイの森』を奏でる女』(『日本近代文学』2010、11)

彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年[35]』(以下、『多崎つくる』と略称する）であろう。ここには、親密性のポジとネガの両面がくっきりと描き込まれているのである。

まずは物語の概要を整理しておこう。つくるは高校時代に、男女 4 人からなる「親密な共同体」(16 頁）に組み込まれていたが、大学 2 年の夏、唐突に絶交を告げられ、「共同体」からはじき出される。現在 36 歳になったつくるは、恋人・木元沙羅の助言により、排除された理由を求め、かつての親友 4 人の元を一人一人を訪ねる「巡礼の旅」に出るという内容である。

「乱れなく調和する共同体」(20 頁）を存続させるべく 5 人の「無言の取り決め」(同前）は、「可能な限り五人で一緒に行動しよう」（同前）というものと性愛関係を「できる限り禁欲的なものにしよう」(22 頁）という暗黙のルールであった。親密な関係性は、そのために、排除する／されるという共同体が当然持つ、ある種のポリティカルな緊張感によって、性や愛という個人の私的領域を「禁欲」する（取り締まる）という潜在的な暴力性を内包していたのだ。「巡礼の旅」に出たつくるが手にした情報は、5 人のうちの一人、シロという女性が極度の興奮状態のなかで、つくるに強姦されたということを 4 人の仲間に訴えたというものであった。故に、つくるの罪は、共同体内のルールにより、排除という形において罰せられるのである。

だが、実際には、つくるは強姦をしておらず、実は他の 3 人がシロの精神状態を案じて、つくるに対する排除を決行したという背景があるのだ。したがって、本作において女性は「狂気」、「異常」と結びつけられると同時に、強姦に由来する暴力とも結び付けられているというよりも、シロという女性が冤罪を生み出し、つくるが共同体から排除される原因を作り出す存在であることが強調されている。しかも、シロがこの冤罪事件について何らかの応答を行い決着をつけることなく死んでいくことを踏まえれば、本作では女性の暴力性だけが問われていると言わねばなるまい。したがって、最新作においても、女性が共同体に亀裂を生じさせるような、暴力的な存在として繰り返し描かれていることが理解される。まさに、女性と暴力のネガティブな結びつきは、村上文学において反復されて描き続けられていることが理解される。

このような暴力という問題と不可分である村上文学の共同体および親密性に関して、示唆を与えてくれるのが金井淑子の議論である。金井は、倫理を「人間生活における習俗化された行動様式が意識に上ったもの、共同体的価値の社会的な規範形成にほかならない」と定義付けたうえで次のようにその特徴を述べている。

> 倫理は、共同体規制として成員に対してもっともその拘束力が強く働く「タブー」という形式によって、あるいは「人倫」的共同体規範として、さらに諸個人の意識に内面化された「道徳」規範の形をとって、性の規範形成を一貫して図るところで、性

[35] 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』(文藝春秋、2013）本文引用は、これによる。

文化の社会的な規範形成に大きな役割を果たしてきている[36]。

しかしながら、金井は、倫理が実際には「現行規範からの逸脱行動に対する規制規範として作動し、モラルマジョリティによる自由への規制・抑圧という構図をとる傾向が強い[37]」ことを問題として提示している。5 人組が共同体規範として内面化したのは、「異性の関係を持ち込まないこと」という性別二元論を基軸とした恋愛をめぐる規範であった。自分が同性愛者ではないかという不安を抱いたつくるが、同性愛者ではないことを証明するためだけに付き合った年上の彼女との性的関係において「大丈夫、おれはまともなのだ」と自分に言い聞かせなければならなかったことは、まさにマジョリティによる規制と抑圧が内面化されているというより他ない。このような共同体と排除されるつくる個人の内面にのしかかる暴力の問題については、次に引く『多崎つくる』の一節が、その核心を表現していると言えよう。

> そのとき彼はようやくすべてを受け入れることができた。魂のいちばん底の部分で多崎つくるは理解した。人の心と人の心は調和だけで結びついているのではない。それはむしろ傷と傷によって深く結びついているのだ。痛みと痛みによって、脆さと脆さによって繋がっているのだ。悲痛な叫びを含まない静けさはなく、血を地面に流さない赦しはなく、痛切な喪失を通り抜けない受容はない。それが真の調和の根底にあるものなのだ。(307 頁)

この引用において、明らかなのは、5 人組という共同体の問題が、個々の人間の関係性の在り方のレベル、まさに「人の心と人の心」という親密性のレベルにおいて捉えられている点である。この引用箇所には、人々が形成する親密性が「傷」や「痛み」として表現されていることが端的にわかる。本作において、女性と暴力の結びつきによって亀裂が走る親密性が維持される場合には、個々の「痛み」を掛け金とするしかないという結論に至っている。村上文学において親密性が不可能なものとして描かれる傾向があるということを踏まえて言えば、『多崎つくる』において示された親密性と「痛み」の分離しがたい関係性は、親密性が決して快適で無害なものではなく、極めて困難を極めるものであることを強調する表現であったと言える。したがって、やはり村上文学において親密性は、不可能性の次元において描かれるしかないと結論づけられよう。

では、恋愛小説作家として人気を博している江國の作品において、親密性はどのような問題として描かれているのであろうか。江國文学における恋愛、結婚、セクシュアリティといった親密性は、一般的には、先にも引いた小説の帯に付けられた「不思議で心地よくいとおしい物語」という宣伝文句に確認される雰囲気によって、江國文学全体が印象付け

[36]金井淑子『倫理学とフェミニズム　ジェンダー、身体、他者をめぐるジレンマ』(ナカニシヤ出版、2013、134 頁)
[37]前掲、同前

られていると言える。このような宣伝効果は、少なからず読みの方向性に影響を与えていると考えられるが、作品のイメージを作り上げているのは、物語内容のみならず、主人公とされる女性の人物造形そのものではなかろうか。女性を主人公とする作品を数多く描いている江國文学は、からりと明るくポジティヴな印象を持つ女性登場人物を描く。この点において、江國文学には、村上文学の分析から明らかになった、女性と暴力とを結びつけるという特徴はない。本研究を振り返ってみるに、江國文学における親密性は、男性中心主義的な要素に対するアンチテーゼとして形が与えられ、そこに亀裂を生じさせるような空間として機能していると規定することができるだろう。例えば、『きらきらひかる』の笑子のように、異性愛主義体制のなかで葛藤しながらも、それを乗り越え、新たな意味を親密性のなかに見出すという結末においても、確認できる。女性は主体性を持ち、優位に立たされていると言えるのである。

しかしながら、江國文学においては、単純に男性中心主義への対抗的な価値だけではなく、更に複雑な問題性をはらんだ親密性も描かれている。『流しのしたの骨』や『思いわずらう』の家族に見られた問題は、女性ジェンダーを脅かす男性の支配的構造である。例えば、それは、父によって作られる家庭内の規律によって、「聖域であり、呪縛する」というような家族の二義的な吸引力を発動させていることを読み取ることができた。また、男性ジェンダーによる暴力、特に『思いわずらう』において顕著に描かれた家庭内暴力が代表するように、親密性は、男性による女性の抑圧構造が内包されているのである。このような親密性の在り方は、村上の『ノルウェイの森』において検討してきたものと相同的である。

更に、村上・江國の両文学は、「痛み」という点においても共通性を持っている。村上文学において親密性は、「痛み」と分離しがたく、そのことで、親密性が成立し継続されることの不可能性を生み出してしまう。そして、江國文学、とりわけ『落下する夕方』において、親密性を形成することで生じる「痛み」は、同じく親密性を形成することで「痛み」は消去されるのだが、しかし、それは反復されることで温存される。その意味で、江國文学は、親密性の不可能性に接近してしまう。しかし、ここで両文学の違いを見逃してはならない。村上文学において「痛み」は、ある種の恋愛や性愛の不可能性を際立たせるような悲劇のようなものとして描かれるが、一方、江國文学は、「痛み」を伴いながらも、それに柔軟に応答しながら、親密性の持続へと物語は進んでいる。江國文学の登場人物たちは「痛み」を受け入れることで、親密性が多少なりとも可能であるかのようにも解釈することができる。

ただし、『流しのしたの骨』や『思いわずらう』においては、必ずしも江國文学が異性愛の親密性維持へと向かうわけではないことを示している。これら作品における女性ジェンダーは、暴力性を内包する親密性に「馴染む」というやり方で、「痛み」を通り抜ける。しかし、わずかに残される痛みの残滓は、女同士の連帯をはかることで解消するのである。このことが、女性の強さとして、現実の女性読者に訴えかける働きを持っていると考えら

れるのではないだろうか。だとすれば、これは、次に引用する江國の発言と通底するとも考えられる。

> 受け容れる、ということ、それぞれの受け容れかた。人も恋も儚いですが、同時に感動的に強い。流れに逆らうから強いのではなくて、流れていくから強いのだと思います[38]。

この発言における「流れていくから強い」と、本研究で明らかにした「痛み」に「馴染む」ことの問題は、連続性を持っていると考えることもできる。しかし、本研究において明らかにしたのは、更に一歩踏み込んだ江國文学の批評性であった。「おそ夏のゆうぐれ」において論じたことは、男性との性的な交歓の行方は、男性を消去し、女性だけが生き残る物語へと書き換えられる、つまり、孤独になることは、自分自身＝女しかいなくなるという、女性が主体性を確保することであった。その意味で、江國の発言以上に、江國文学に内在された女性は「強い」と言えるのである。

このような江國文学の女性の在り方は、特に「おそ夏のゆうぐれ」がそうであったように「孤独」の問題に接続される。やはり、江國は「孤独」についても、『きらきらひかる』の「あとがき」で次のように語っている。

> 誰かを好きになるということ、その人を感じるということ。人はみんな天涯孤独だと、私は思っています。（203 頁）

ここにおいて、江國文学における親密性は、村上文学が描いてきた親密性の不可能性と重なりを見せていることに気付くことになる。だが、すでに述べたように、江國文学は、親密性の不可能性を知りながらも、あえて親密性のなかに身を置く。あるいは、親密性の可能性を読者に読ませるように描かれている。それは、女性だけでなく、「人はみんな天涯孤独」であるということの確認行為である。故に、江國文学は、親密性への「執着と断念」を繰り返しているのである。江國文学における親密性は、その不可能性のなかで可能性を追求しようとする個人の孤独を再確認するための装置として描かれていると結論づけられるのである。

以上が、江國文学が描き続けてきた男性中心主義的なものに対する応答と、女性に関わる親密性の問題が描かれること、そこから展開される批評性のひとつの側面である。それは、村上文学と近接しながらも、対立的とも言える方向に向かって放たれている。

---

38 「江國香織『犬とハモニカ』刊行記念特集　インタビュー　江國香織／旅と恋をめぐる六つの物語」http://www.shinchosha.co.jp/nami/tachiyomi/20120927_01.html（2013、11 アクセス）

2　課題と展望

本研究のまとめは以上である。最後に本研究の課題と展望を述べて結びとしたい。

本研究の課題のひとつは、村上・江國作品以外における作品の検討である。序論においても触れたように「通俗」さと、高い文化的価値をもった現代日本文学は、当然のことながら多数存在している。研究対象の領域の狭さが、本研究において不十分であったことは否めまい。

加えて、文学作品のなかの親密性を検証するうえで、同時代の他の作品における親密性の比較検討を行うことが急務と思われる。この検討を行うことで、親密性研究が隆盛する1980年代以降、どのような親密性の変容を辿ることができるのか、さらなる研究の深まりが期待できるからである。

また、文学作品にとどまらず、メディア横断的な観点からも検討を行う必要があるだろう。文学と映画の比較検討を行うことで、受容や消費の面から多角的に検証する余地も残されている。そして、日本国内だけでなく、海外でも人気を博す作家ゆえに、海外での研究成果にも目を向ける必要があるだろう。村上・江國作品は、ともに海外でも多く翻訳されている。その受容のされ方についても触れる必要があるだろう。

本研究では、テクスト分析にこだわったために、エッセイや対談集といった二次的資料などの検討も十分に踏まえられていない。そして、近年、増えつつある国語教育として教科書に採用される両者の恋愛作品についても、更なる検討の余地が残されている。

参考文献一覧

村上春樹

青木陽子「村上春樹『1Q84』を読む」(『季論 21』2009 年秋号)

アガンベン、ジョルジョ『ホモ・サケル ── 主権権力と剥き出しの生 』(高桑和巳訳、 以文社、2003)

浅利文子「『1Q84』--青豆の身体」(『異文化』法政大学国際文化学部、2011、4)

東浩紀、北田暁大編『思想地図 vol.4　特集・想像力』(日本放送出版協会、2009)

阿部真大『地方にこもる若者たち　都会と田舎の間に出現した新しい社会』(朝日新聞出版、2013)

石川忠司『現代小説のレッスン』(講談社、2005)

石原千秋『謎とき　村上春樹』(光文社、2007)

イッセー尾形「『トニー滝谷』に出演した：イッセー尾形さん–愛することが強迫観念となっている男女の心を動かさない恋愛映画」(『シネ・フロント』2005、1)

井上義夫『村上春樹と日本の「記憶」』(新潮社、1999)

イヴ・K・セジウィック『男同士の絆―イギリス文学とホモソーシャルな欲望』(上原 早苗 、亀沢 美由紀訳、名古屋大学出版会、2001)

イヴリン・S・バソフ『娘が母を拒むとき』(創元社、1996)

稲尾一彦「新たなる〝物語性〟の創出――『1Q84』試論」(『国語と教育』長崎大学国語国文学会編、2010、4)

上野千鶴子『「私」探しゲーム―欲望私民社会論』(筑摩書房、1987)

―　『近代家族の成立と終焉』(岩波書店、1994)

―　『セクシュアリティ』(河出書房新社、1996)

宇野常寛『リトル・ピープルの時代』(幻冬舎、2011)

江種満子、井上理恵編『20 世紀のベストセラーを読み解く――女性・読者・社会の 100 年』(學藝書林、2001)

太田鈴子「妻・母を演じる専業主婦――村上春樹『ＴＶピープル』の女性たち――」(『學苑』昭和女子大学、2004、3)

王姿雯「「ポストモダン文学」としての村上春樹」(『東方』東方書店、2011、9)

大澤真幸『電子メディア論――身体のメディア的変容』(新曜社、1995)

―　『虚構の時代の果て』(筑摩書房、2009)

―　『不可能性の時代』(岩波書店、2008)

―　『「正義」を考える』(NHK 出版、2011)

―　『近代日本思想の肖像』(講談社、2012)

大塚英志『「彼女たち」の連合赤軍　サブカルチャーと戦後民主主義』(角川書店、2001)

―　『物語論で読む村上春樹と宮崎駿――構造しかない日本』(角川書店、2009)

尾高修也『近代文学以降「内向の世代」から見た村上春樹』（作品社、2011）
加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』（講談社、2011）
―　『村上春樹　イエローページ１　』（幻冬舎、2006）
―　『村上春樹イエローページ２　』（幻冬舎、2006）
―　『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』（講談社、2011）
金井淑子『倫理学とフェミニズム　ジェンダー、身体、他者をめぐるジレンマ』（ナカニシヤ出版、2013）
河合俊雄『村上春樹の「物語」―夢テキストとして読み解く』（新潮社、2011）
河出書房新社編集部編『村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』をどう読むか』（河出書房新社、2013）
柄谷行人『日本近代文学の起源』（講談社、1980）
菅野昭正編『村上春樹の読みかた』（平凡社、2012）
菊池久一　『〈恥ずかしさ〉のゆくえ』（みすず書房、2011）
菊池史彦『「幸せ」の戦後史』（トランスビュー、2013）
黒古一夫『村上春樹　ザ・ロスト・ワールド』（第三書館、1993）
『現代思想　特集　痛むカラダ』（青土社、2011、8）
小山哲郎『村上春樹を読みつくす』（講談社、2010）
近藤裕子「すみれへ／すみれから――父権とレズビアニズム」（『国文学解釈と鑑賞』2008、1）
紺野馨『村上春樹――「小説」の終わり』（桜美林学園出版部、2013）
齋藤環『文学の徴候』（文藝春秋、2004）
斎藤学『「家族」という名の孤独』（講談社、1995）
酒井英行　『『ノルウェイの森』の村上春樹』（沖積舎、2004）
―　『村上春樹―分身との戯れ』（翰林書房、2001）
坂本佳鶴惠『〈家族〉イメージの誕生』（新曜社、1997）
笹野敬「村上春樹・『トニー滝谷』」（『静大国文』2005、3）
重岡徹「村上春樹『東京奇譚集』論」（「別府大学国語国文学」別府大学、2006、12）
清水良典『MURAKAMI　龍と春樹の時代』（幻冬舎、2008）
―　『村上春樹はくせになる』（朝日新聞社、2006）
真銅正宏『小説の方法――ポストモダン文学講義――』（萌書房、2007）
鈴木智之「記憶・他者・身体―村上春樹『ノルウェイの森』と自己物語の困難―」（『社会志林』法政大学、2003、12）
鈴村和成「宮沢りえはなぜ泣けなかったのか（『トニー滝谷』）」（『国文学解釈と鑑賞』至文堂、2008、1）
芹沢俊介『母という暴力』（春秋社、2005）
徐忍宇『村上春樹――イニシエーションの物語――』（花書院、2013）

武内佳代『語り／騙りの力――村上春樹『ノルウェイの森』を奏でる女』(『日本近代文学』2010、11)
竹村和子『文学力の挑戦――ファミリー・欲望・テロリズム』(研究社、2012)
田崎英明『ジェンダー／セクシュアリティ』(岩波書店、2000)
ディネーセン、アイザック『アフリカの日々』(横山貞子訳、晶文社、2010)
千田洋幸「1990 年代における〝偶有性〟のゆくえ」(『日本近代文学』2010、5)
千田有紀『女性学／男性学』(岩波書店、2009)
津久井伸子「村上春樹『東京奇譚集』―家族という呪縛―」(『宇大国語論究』宇都宮大学国語教育学会、2007、3)
張競『海を越える日本文学』(筑摩書房、2010)
趙柱喜「告白する彼女たち―『ノルウェイの森』の中で」(『村上春樹と小説の現在』和泉書院、2011)
内藤千珠子『小説の恋愛感触』(みずず書房、2010)
仲村祥一、井上俊『うその社会心理』(有斐閣、1982)
中村三春「〈傷つきやすさ〉の変奏――村上春樹の短編小説におけるヴァルネラビリティ」(『層 : 映像と表現』北海道大学大学院文学研究科映像・表現文化論講座編、2011、3)
―　『〈変異する〉日本現代小説』(ひつじ書房、2013)
日本近代文学会関西支部編『村上春樹と小説の現在』(和泉書院、2011)
長谷川達哉「日々の泡――『トニー滝谷』と大量消費社会」(『村上春樹と一九九〇年代』おうふう、2012)
馬場重行・佐野正俊編『〈教室〉の中の村上春樹』(ひつじ書房、2011)
ハーシュ、マリアンヌ『母と娘の物語』(寺沢みづほ訳、紀伊國屋書店、1992)
平野葵「母娘関係の檻の中で―村上春樹「飛行機―あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」論」(『層　映像と表現』北海道大学大学院　映像、表象文化講座編、ゆまに書房、2011、3)
平野芳信『食べる日本近現代文学史』(光文社、2013)
福嶋亮大『神話が考える』(青土社、2010)
文藝春秋編『文藝春秋短編小説館』(文藝春秋、1991)
「文蔵」編集部『文蔵』(PHP 研究所、2007、10)
フーコー、ミシェル『監獄の誕生 監視と処罰』(新潮社、1977)
フーコー、ミシェル『性の歴史Ⅰ　知への意志』(渡辺守章訳、新潮社、1986)
本田和子『子どもという主題』(大和書房、1987)
松岡和子「村上春樹著『ＴＶピープル』――恐怖の中に点在する鮮やかな色――」(『文学界』文芸春秋社、1990、4)
松本和也『現代女性作家論』(水声社、2011)
村上春樹『蛍・納屋を焼く・その他の短編』(新潮社、1987)

—　『パン屋再襲撃』（文藝春秋、1989）
—　『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド　上』（新潮社、1988）
—　『村上春樹全作品　1979−1989③　短編集１』（講談社、1990）
—　『村上春樹全作品　1979−1989⑧　短編集３』（講談社、1991）
—　『村上春樹全作品　1990−2000③　短編集Ⅱ』（講談社、2003）
—　『レキシントンの幽霊』（文藝春秋、1996）
—　『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド　下』（新潮社、1988）
—　『ＴＶピープル』（文藝春秋、1990）
—　『ねじまき鳥クロニクル　第１部』（新潮社、1994）
—　『ねじまき鳥クロニクル　第２部』（新潮社、1994）
—　『ねじまき鳥クロニクル　第３部』（新潮社、1995）
—　『アンダーグラウンド』（講談社、1997）
—　『やがて哀しき外国語』（講談社、1997）
—　『神の子どもたちはみな踊る』（新潮社、2000）
—　『スプートニクの恋人』（講談社、2001）
—　『海辺のカフカ』（新潮社、2002）
—　『ノルウェイの森』（講談社、2004）
—　『若い読者のための短編小説案内』（文藝春秋、2004）
—　『像の消滅』（新潮社、2005）
—　『東京奇譚集』（新潮社、2005）
—　『めくらやなぎと眠る女』（新潮社、2009）
—　『1Q84　BOOK1』（新潮社、2009）
—　『1Q84　BOOK2』（新潮社、2009）
—　『1Q84　BOOK3』（新潮社、2010）
—　『走ることについて語るときに僕の語ること』（文藝春秋、2010）
—　『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（文藝春秋、2013）
—　『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです　村上春樹インタビュー集　1997－2009』（文藝春秋、2010）
—　『村上春樹　雑文集』（新潮社、2011）
—　「この十年　1979 年～1988 年」（湯川豊編『村上春樹ブック』文学界、1991、4）
—　「村上春樹大インタビュー『ノルウェイの森』の秘密」（『文藝春秋』1989、4）
—　「村上春樹ロングインタビュー」（『考える人』新潮社、2010）
村上春樹、河合隼雄『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』（新潮社、1999）
山崎正和『曖昧への冒険』（新潮社、1981）
山根由美恵「絶対的孤独の物語──村上春樹「トニー滝谷」「氷男」におけるジェンダー意識──」（『国文学攷』広島大学国語国文学会、2010、3）

—　「村上春樹「ノルウェイの森」論—「緑」への手記—」(『近代文学試論』広島大学近代文学研究会、2002、12)
『ユリイカ臨時増刊号総特集　村上春樹の世界』(青土社、1999、6)
『ユリイカ　総特集☆村上春樹—『1Q84』へ至るまで、そしてこれから…』(青土社、2010、12)
楊炳菁『後現代語境中的村上春樹』(中央編訳出版社、2009)
横尾和博『村上春樹×九〇年代』(第三書館、1994)
吉澤夏子『女であることの希望　ラディカル・フェミニズムの向こう側』(勁草書房、1997)
吉田春生「非「恋愛小説」としての『ノルウェイの森』」(『村上春樹、転換する』(彩流社、1997)
リンギス、アルフォンソ・『何も共有していない者たちの共同体』(洛北出版、2006)
林淑美　『「ノルウェイの森」——喪った「心」、閉じられた「身体」——』(『国文学　解釈と教材の研究』1991、1)
ルービン、ジェイ『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』(新潮社、2006)
鷲田清一『見られることの権利〈顔〉論』(メタローグ、1995)
—　『じぶん、この不思議な存在』(講談社、1996)
—　『語りきれないこと—危機と痛みの哲学』(角川学芸出版、2012)
渡辺みえこ『語り得ぬもの——村上春樹の女性(レズビアン)』(御茶の水書房、2009)

Irmela Hijiya-Kirschnereit,review of *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*, by Rebecca Suter, (Cambridge, MA. and London: Harvard University Asia Center, 2008).*Monumenta Nipponica.* Volume64, Number1,Sophia University,Tokyo,Spring2009, pp. 219-223

—Suter 、Rebecca. *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*. (Cambridge, MA. and London: Harvard University Asia Center, 2008)

Akutagawa Ryūnosuke.*Rashōmon and seventeen other stories*,with an Introduction by Haruki Murakami.Trans.Jay Rubin. (London and New York:Penguin books,2006)
Seats、 Michael, *Murakami Haruki: The simulacrum in Contemporary Japanese culture* (Lexington Books 2006／First paperback edition 2009)

江國香織
飯田裕子「物語としての家族」(『現代思想』青土社、2004、9)
市川浩『〈身〉の構造――身体論を超えて』(青土社、1984)
井上俊他『セクシュアリティの社会学　岩波講座第 10 巻』(岩波書店、1996)
井上荒野他『甘い記憶―6 Sweet Memories』(新潮社、2008)
上野千鶴子編他『シリーズ変貌する家族２　セクシュアリティと家族』(岩波書店、1991)
上野千鶴子『近代家族の成立と終焉』(岩波書店、1994)
江國香織『つめたいよるに』(理論社、1989)
―　『落下する夕方』(角川書店、1996)
―　『神様のボート』(新潮社、1999)
―　『流しのしたの骨』(新潮文庫、1999)
―　『江國香織とっておき作品集』(マガジンハウス、2001)
―　『思いわずらうことなく愉しく生きよ』(光文社、2004)
―　『抱擁、あるいはライスには塩を』(集英社、2010)
―　『犬とハモニカ』(新潮社、2012)
江藤淳『成熟と喪失―〝母〟の崩壊―』(講談社、1993)
遠藤郁子「江國香織『号泣する準部はできていた』」(与那覇恵子編『現代女性文学を読む』双文社出版、2006)
大澤真幸『恋愛の不可能性について』(筑摩書房、2005)
角田光代『空中庭園』(文藝春秋、2002)
加藤弘一「異象の森を歩く――村上春樹論」(『群像』1988、11)
加藤典洋『小説の未来』(朝日新聞社、2004)
金井淑子『依存と自立の倫理〈わたし女／母〉の身体性から』(ナカニシヤ出版、2011)
河合隼雄『昔話の深層―ユング心理学とグリム童話―』(福音館書店、1977)
―　『無意識の構造』(中央公論新社、1977)
―　『家族関係を考える』(講談社、1980)
―　『影の現象学』(講談社、1987)
川村 湊、原 善編『現代女性作家研究事典』(鼎書房、2001)
酒井英行『江國香織を語る』(沖積舎、2008)
酒井英行編『江國香織――〈ホリー・ガーデン〉―』(沖積舎、2008)
ジョエル、ビリー『ビリー・ザ・ベスト』(山本安見訳詞、SonyMusicDirect、 1985)
菅聡子「世界は〈ことば〉でできている―江國香織の文学」(『文藝』河出書房新社、2010、8)
グリム兄弟編『完訳　グリム童話―子どもと家庭のメルヒュン集―Ⅰ』(小澤俊夫訳、ぎょうせい、1985)
厚生省大臣官房統計情報部編『離婚統計』(厚生統計教会、1984、8)

厚生省大臣官房統計情報部編『離婚に関する統計』（厚生統計教会、1991、8）
『国文学解釈と鑑賞　別冊　村上春樹　テーマ・装置・キャラクター』（至文堂、2008、1）
国立社会保障・人口問題研究所編『人口の動向　日本と世界　人口統計資料集 2000』（厚生統計教会、2000）
小西聖子『ドメスティック・バイオレンス』（白水社、2001）
齋藤英治「解説」（『ホリー・ガーデン』新潮社・1998）
清水学『思想としての孤独――〈視線〉のパラドクス』（講談社、1999）
竹村滋編『新英和大辞典　第六版』（研究社、2002）
坪井秀人『性が語る』（名古屋大学出版会、2012）
中島梓『コミュニケーション不全症候群』（筑摩書房、1995）
中野収『「家族する」家族〈いま　家族を問う８〉』（有斐閣、1992）
中村正『ドメスティック・バイオレンスと家族病理』（作品社、2001）
那須宗一他『家族病理の社会学』（培風館、1980）
波瀬蘭『『落下する夕方』あるいは落剝する執着』（現代女性作家読本刊行会編『現代女性作家読本⑪　江國香織』鼎書房、2010）
日本弁護士連合会編他『家族・暴力・虐待の構図』（読売新聞社、1998、9）
ノーウッド、ロビン『愛しすぎる女たち』（落合恵子訳、読売新聞社、1988）
浜田寿美男『身体から表象へ』（ミネルヴァ書房、2002）
―　『「私」とは何か』（講談社、1999）
前田愛「僕と鼠の記号論―二進法的世界としての『風の歌を聴け』」（『国文学』1985、3）
湊かなえ『夜行観覧車』（双葉社、2010）
村瀬士郎「三角関係（＋レズ／＋ゲイ）――川端康成『美しさと哀しみと』（小説）／江國香織『きらきらひかる』（小説）（境界を越えて――恋愛のキーワード集）」（『国文学　解釈と教材の研究』學燈社、2001、2）
矢澤美佐紀「きらきらひかる（江國香織）：〈偽装結婚〉という共同体」（『ジェンダーで読む愛・性・家族』東京堂出版、2006）
安元香織「江國香織の「児童文学」と「大人の文学」との境界」（『日本文学誌要』法政大学国文学会、2009、7）
山田昌弘『迷走する家族』（有斐閣、2005）
―　『パラサイト・シングルの時代』（筑摩書房、2000）
吉田司雄「江國香織から遠く離れて」（『工学院大学共通過程研究論叢』工学院大学、2001、1）

その他

天田城介『〈老い衰えゆくこと〉の社会学』（多賀出版、2003）
秋山駿『恋愛の発見――現代文学の原像』（小沢書店、1987）

磯田光一『文学・この仮面的なもの』（勁草書房、1969）
井上忠司『まなざしの人間関係』（講談社、1982）
エリック・H・エリクソン『アイデンティティとライフサイクル』（西平直、中島由恵訳、誠信書房、2011）
―　『幼児期と社会 1』（仁科弥生訳、みすず書房、1977）
桶川泰「親密性・親密圏をめぐる定義の検討：無定義用語としての親密性・親密圏の可能性 」（『鶴山論叢』神戸大学、2011、3）
ギデンズ、アンソニー『親密性の変容』（松尾清文・松川昭子訳、而立書房、1995）
―　『近代とはいかなる時代か？――モダニティの帰結――』（松尾精文、小幡正敏訳、而立書房、1993）
斎藤純一『親密圏のポリティクス』（ナカニシヤ出版、2003）
三枝和子『三枝和子選集 6』（鼎書房、2008）
サンデル、マイケル『これからの「正義」の話をしよう　いまを生き延びるための哲学』（鬼澤忍訳、早川書房、2010）
高橋惠子『絆の構造――依存と自立の心理学』（講談社、2013）
筒井淳也『親密性の社会学――縮小する家族のゆくえ 』（世界思想社、2008）
ノッター、デビット『純潔の近代――近代家族と親密性の比較社会学』（慶応義塾大学出版会、2007）
古畑和孝「インティマシー(親密)の社会心理学」（平木典子編『夫と妻―その親密化と破綻―』講座家族心理学 2、金子書房、1988）
ベルサーニ、レオ、フィリップス、アダム『親密性』（洛北出版、2012）
山田昌弘「ゆらぐ恋愛はどこへいくのか」（アクロス編集室編『ポップコミュニケーション全書』パルコ出版、1992）
ロセ、クレマン『現実とその分身』（金井裕訳、法政大学出版局、1989）

映像作品〔DVD〕
『トニー滝谷』ジェネオン エンタテインメント、2005
『落下する夕方』松竹ホームビデオ、2002

初出一覧

序章：書き下ろしだが、村上春樹の先行研究についての論述は、「Does borderless mean americanization? ―― Rebecca Suter. The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States. Cambri dge, MA. and London: Harvard University Asia Center, 2008.――」(『JunCture03』名古屋大学大学院文学研究科付属　日本近現代文化研究センター編、第3号、2012、所収）の論文の一部分を用いている。

第1章：「『ノルウェイの森』論――父をめぐる緑の病」(酒井英行、堀口真利子著『村上春樹『ノルウェイの森』の研究』沖積舎、2011)

第2章：「語る娘／語られる母――　村上春樹「飛行機――あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」論」（『日本語文学会』日本語文学会編集委員会、2012)

第3章：「村上春樹『1Q84』における暴力表象――女同士の連帯と親密性をめぐって」(村上春樹研究会、於専修大学、2012、8の口頭発表したものを論文化し、森話社より2014年度内刊行予定『村上春樹研究会論文集（題名未定)』に収録予定)

第4章：「村上春樹『東京奇譚集』論――「品川猿」の眠りと覚醒」(『相模国文』相模女子大学、2013、3)

第5章：書き下ろし。

第6章：書き下ろし。

第7章：　「『落下する夕方』論」酒井英行研究室編『静大近代文学試論』2009、同人誌、ISBNなし)

第8章：　「江國香織『きらきらひかる』――恋愛の原点へと帰還する物語」(酒井英行編『江國香織を語る―〈異性愛神話〉は崩壊したのか？』所収、沖積舎、2008)

第9章：書き下ろし。

終章　：書き下ろし。

後記

本論文は、初出を含めた執筆に際して、名古屋大学大学院の指導教員である坪井秀人教授をはじめとする、日本文化学講座の先生方及び院生、静岡大学時代の指導教員である酒井英行教授、水川敬章氏（順不同）からご教示を賜った。