

〈子どもたちの時間〉の現代

— 山内マリコ論序説

小谷瑛輔

一 〈子どもたちの時間〉の近代

日本近代文学研究史を代表する名論文の一つに、前田愛「子どもたちの時間」(1)がある。樋口一葉「たけくらべ」(2)を「子供中間の女王様」として大音寺前の子ども遊びを主宰していた美登利が、酉の市のマツリをきっかけに、もうひとつのアソビの空間を迎えとられて行く過程を描いた物語」として読み解いたこの論文は、性の世界から隔てられた子どもたちの「遊び」の世界が、「遊女」の「遊」という性の世界を意味する「アソビ」の世界へと変質していくグロテスクな様相を克明に跡付けていくものであった。

たとえばそれは「アソビの化身である美登利の闊達さが、将来彼女の自由をうぼうことになる吉原の世界から提供された金銭によつて保証されているこの設定」に潜む「微妙なアイロニー」として読み取られる。これはもちろん吉原という特殊な空間に固有の設定ではあるのだが、前田は「たけくらべ」の登場人物たちを「かつて子どもでもであった私たちの原像」と述べ、論文を「大音寺前を賑わわせていた子どもたちの世界を跡かたもなく崩してしまつた見えない力の正体が、「近代」そのものであつたとすれば、それは『たけくらべ』に導かれて子どもたちの時間へと遡行する旅を終えたばかりの私たち自身が引き受けなければならぬ現在のなものである」と結び、普遍的な「近代」の問題として読者に突きつけてみせる。

これが広く「近代」に一般の問題であると言えるのは、

美登利たちが「立身出世を夢見て刻苦奮闘する明治の理想的な少年像」の裏返しである「無垢の象徴としての子ども」だからであつて、我々が生きている規範はいまだにこの立身出世のイデオロギーである、と前田は喝破しているわけだが、「たけくらべ」の持つ文明史的意義を昭和五十年代においてこの上なく鮮やかに示したのがこの論文であつたとすれば、その射程はそこから三十年以上を経た現在を生きる我々にも届いているのだろうか。あるいは、我々にとつて〈子どもたちの時間〉とは、それとは違うものになつていないのだろうか。

一葉を意識したかどうかは定かではないが、結果的にこの問いへの応答となつていなのが、山内マリコの作品群である。

短編「十六歳はセックスの齡」(3)で第七回女による女のためのR18文学賞・読者賞を受賞した山内マリコは、同作を収めた『ここは退屈迎えに来て』(4)を初の単行本として上梓、のちに映画化(5)される『アズミ・ハルコは行方不明』(6)や『さみしくなつたら名前を呼んで』(7)など、矢継ぎ早に作品や単行本を発表していく。

これら山内の作品で頻出するのは、まさに〈子どもたちの時間〉、あるいは「遊びの時間」の終焉というテーマであり、しかもそれが性の問題を契機として登場人物に訪れる。その意味では、山内作品は「たけくらべ」の現代版変奏とも言えよう。

だが、そこには「たけくらべ」とはおよそ異なる世界が、現代の社会状況に即して描かれており、〈子どもたちの時間〉の問題をめぐる、近代と現代の大きな差異も見えてくる。

作者の故郷富山が踏まえられている(8)という地方の問題や、階層の問題、性の問題、そして子どもたちの遊びの時間の問題。こうした様々な問題が輻輳する山内作品を、以下読み解いていきたい。

二、「十六歳はセックスの齡」

デビュウ作「十六歳はセックスの齡」で、大人への通過儀礼としての性体験への興味と嫌悪感の二律背反を描いた山内マリコは、はじめから子ども／大人の二分法に意識的な作家であつたと言ふべきだろう。

本作は、高校一年生で「一人また一人と、クラスの女子が処女でなくなっていく」状況に焦りを感じる「あたし」と友人の薫が「十六になつたらやろ」と約束するところから始まる。自慰の経験もあり、椎名という好きな男子もいる薫はしかし、男性器への嫌悪感を捨てることができず、椎名と性欲を結び付けることは否定する。性体験に近付こうとナンパを待つについても、実際に声をかけてくる男性には「キモかった」という感想しか持つことができない。薫はついに、睡眠中の夢の中の性体験や椎名のストリーキングを追求し始めるが、徐々に眠る時間が病的な程度まで増えていってしまう。十六歳の誕生日に全く目覚めなくなつてしまった薫は、一年間の昏睡を経て、十七歳の誕生日に目覚める。その後、二十五歳で初めて性体験を持った薫は、性へのこだわりも嫌悪感も忘れてしまうが、雰囲気が変わつて「好きなタイプというわけではなくなつていた」椎名と十年後に再会したときには、焦つて逃げてしまつたという。「椎名くんのことはいまも好きだけど、別にどうこうなりたいとは思わない」と述べ薫は、いまでも椎名が夢に現れ、そのときは「どんなセックスもかなわないくらいに幸福感で満たされる」という。

子どもが性の知識から隔てられている「たけくらべ」では、いざ性の世界へ迎え入れられると美登利は突然変貌し、それを見る正太郎も「何故とも得ぞ解きがたく」呆然としてしまつていた。いわば、子どもたちの「遊び」が大人たちの「アソビ」によつてひそかに裏付けられていたことが

暴露されていく経緯のグロテスクさを、ある種の無知こそが際立たせていたのだが、もちろん現代では、高校生はそのような無知で無垢な存在ではない。性は、「たけくらべ」のように突然それが訪れることによつて（子どもたちの時間）を破壊しつくし、大人の世界へと劇的に転換させてしまふ決定的な契機というよりは、そうした恐怖に好奇心も緬い交ぜとなつて、むしろ子どもたち自身が貪欲に知識を摂取し、その大人に隠れての窃かな試行こそが背徳的に自立の感性を育んでいくような、教育的に正負の価値をもとに帯びるアンビバレントな領域となつている。「十六歳はセックスの齡」の主人公たちには、性体験こそが恐怖の対象であると同時に最大の関心事であり、大人になるために必要な通過儀礼であると捉えられているのである。

本作の最大の特徴は、不安に思いつつも同時に積極的に求めていたはずのその「十六歳」が、ついに薫に訪れず、まるまる一年間の空白となることで、スキップされてしまふという、荒唐無稽とも言える筋にある。その後十年近く性体験を避け続けた薫は、いわば、決意したはずの「十六歳」を回避することによつて、現実との直面そのものを回避しおこなつたのだと言つてよい。

だが、そこで回避された現実とは、果たして何だろうか。この問いの答は、逆に薫がどのような虚構を保存し得たのかと考へてみることによつて明瞭になるだろう。薫は性の領域そのものから逃げ続けたわけではない。二十五歳になつて「処女でなくなつた」薫は、「全然なつてことなかつた」という感想によつて、性を当然のものとして受け入れていくことになる。しかしその後、十六歳で体験を果たした「あたし」と薫の間には、微妙な差異が残つている。「あたし」が「なんであんなに怖かつたんだろうね」と言ふと、薫は「なんのことかわからないふう」で、話題も自然に世間話にずれてしまうのである。

「あたし」や薫は、子どもの世界と大人の世界というも

のが劇的に異なるものであることを想像し、それゆえにこそ、その境界としての性体験を大きな恐怖と好奇心の対象として捉えていた。「なんであんなに怖かったんだろうね」と「あたし」が改めて不思議に思うのは、この境界が現実にはそれほど意味など持たないものであったことに気付いたからに他ならない。「あたし」はいわば、そこに大きな意味があるのだという虚構を喪失したのである。しかし、「なんのこともだからわからない」薫は、いまだにこの虚構を維持しているようである。

薫のもう一つの特徴は、「ぎゃつぎゃと、女子高生みたいに」笑いながら椎名のことを語るような無邪気さを維持しているところにある。子どもと大人の区別——すなわち大人になったら全く違う世界が待っているという幻想——の崩壊に立ち会うことを回避することは、逆に子ども時代のみ許される甘美な世界の崩壊も免れるということでもあったらしい。現実の椎名との関わりから逃げ、目を逸らしながら、他方で「椎名くんはいまでも好き」と述べる薫は、いまだに半ば「子どもたちの時間」にまどろんでいるとも言える。

薫は、あらかじめ象徴的な意味を付与した「十六歳」をスキップし、既に周囲からは大人として見られ自分でもそのアイデンティティをそれなりに確立した二十五歳という年齢まで性体験を遅延させることよって、この意味が実現するか崩壊するかを見極める劇的な瞬間を免れたのである。とは言え、性行為が、椎名が登場する夢の幸福感にも及ばないというところに気付いてしまった薫は、結果的にはこの幻滅を知つてもいる。そして、それを知っているからこそ、薫は再びかつての椎名の思い出に執着するのである。

この作品には、二つの視点が描かれている。一つは、ここではないどこかに素敵な世界があると、かつての椎名を想像の材料にしながら夢想し続ける薫の視点であり、もう一つは、「カッコよかった」はずの椎名が、大人社会に入

ると「かつてのオーラは、まるで魔法がとけたように」なつてしまつていくことを直視する視点である。後者は前者が幻想に過ぎないことを暴き出していくのだが、この二重性によつて、前者のように幻想を維持しなければやつていけないいやせなさのようなものが描かれていると言えよう。この問題は、「あたし」と薫の両者がそれぞれ形で共有する微妙な問題でもある。「あたし」は虚構を喪失し、薫は維持している、と先には簡単に整理したが、実際のところ、ことはそう単純ではない。薫の側が幻滅とそれゆえの未練という構図に無縁でないことは今述べたが、虚構を喪失したはずの「あたし」も、「なんであんなに怖かったんだろうね」という疑問において、かつての幻想の残滓にひそかな執着を見せているからだ。

それにしても、彼らはなぜこのような幻想に執着しなければやつていけないと感じるのだろうか。それは椎名が「かつてのオーラ」を喪失してしまうような現実の酷薄さと関わると考えられるが、それならば、椎名はなぜかつてオーラを放ち、そして徐々にそれを失つてしまうのだろうか。

三、『さ』は退屈迎えに来て』

この点については、「十六歳はセックスの齡」のみでは十分に展開されていないが、本作を含む連作集『ここは退屈迎えに来て』の全編にわたつて描かれるのが、まさにこの問題であると言える。むしろ、他の作品は、最後に配置される「十六歳はセックスの齡」のために、全編をかけて椎名の問題を描き、準備してきたのだというこもできる。

熊代亨(註)による文庫版の解説でも指摘されているように、椎名は常に脇役として「短編集のあちこちに登場」している。「あちこち」というと椎名が登場しない章もあるように響くが、正確には、全ての章の主人公が、椎名の人生のどこかで傍らから彼のことを見聞きしていた人物

であり、この連作集は、間接的な椎名の伝記のような形式で構成されていると言える。そしてそこで描かれるのは、久々に会ったかつての同級生から「なんか椎名、縮んでない？」と思われ（「私たちがすごかった栄光の話」）、「俺けっこうモテたよ」と自慢話しても恋人から「半信半疑」の目を向けられ（「やがて哀しき女の子」）、妹からは高校卒業後の様子について「文化水準の低い田舎のあんちゃん」になってしまったと残念がられてしまう、「ゆつくりと輝きを失って」いく「普通の人」の姿である（「東京、二十歳」）。

とは言え、大人になって椎名が恋愛市場において弱者になったというわけでは決してない。「やがて哀しき女の子」では、椎名の恋人である主人公は椎名のことを「ドストライク好みのタイプではなかった」と思っているが、面倒な恋愛の過程を繰り返す氣力を失っているというところで、「些細な不満には目をつぶって」いこうと思っておき、そうした消極的な形ではあるにせよ、椎名との結婚を考えて交際している。「地方都市のタラ・リビンスキー」では、主人公のゆうこから恋愛感情を向けられ、告白されている。「君がどこにも行けないのは車持っていないから」の主人公は他の男性と付き合えないながらも椎名のことを想っているし、「アメリカ人とリセエンス」では、椎名はアメリカ人留学生のブレндаを誘ってベッドを共にしている。

しかし奇妙なことに、椎名が恋愛市場で成功しているという事実は、彼の「オーラ」を全く保証しない。むしろ、椎名の「オーラ」の喪失は、彼の恋愛市場への積極的な参入と軌を一にしているものであり、そのことこそが椎名を幼少時のような特別な「オーラ」のない平凡な人間たらしめてしまっている。子どもの世界では、性欲の絡む関係性とは無縁にただただ「カッコよ〜く」人気があった椎名の「オーラ」が、性欲と関わる意味付けを帯びることによって色あせてしまうという逆説が、ここにはある。熊代は「椎名

を眺めていると、*「リア充」*は退屈などしないし、誰の迎えも必要ない、退屈し、迎えを求めるのはリアルが充実していない奴だけだ——そういう対照として描かれているようにも見える」と述べているが、この椎名への理解は、彼がいわゆる「リア充」として描かれている点を的確に言い当てている一方で、重要な点を見落としてもいる。大人になつて「矮小な自我が見え隠れ」（私たちがすごかった栄光の話）する椎名は、幼少時代を知る者たちにとつて直視が躊躇われるほどの褪色を示しているのであつて、しかもそれは、椎名が性的に充足していないからではなく、充足しているにもかかわらず、むしろそれゆえにこそ生じている変化なのである。

魅力的だった椎名が性と関わることによつて「オーラ」を失つてしまうことはたとえ「子供中間の女王様」であつたはずの「たけくらべ」の美登利が、遊郭に通う大人の視点を知らぬ長吉からは「女郎」「姉の跡つぎの乞食」と呼ばれてしまい、当人も性の世界に絡め取られていった瞬間に変貌を遂げて「子供中間の女王様」でなくなつてしまったことに対応していると、一応は言つてよい。そのことの悲哀が作品の軸を形成している点も、相似していると言える。

しかしもちろん、美登利と椎名は決定的に違っている。椎名は主體的に性の世界へ飛び込み、それなりに自足しているのであつて、当人が陰惨な人生を送っているわけでは全くないからだ。

これがかつてを知る女性たちから見て直視しがたい理由はむしろ、かつての椎名の幻像を維持しなければならぬと感じるほどの、女性たちの側の生の意味の決定的な貧しさにある。そして、その貧しさの感覚が現代の地方都市特有のものとして描かれているのが本作の特徴である。熊代が述べているように、この短編集は「ロードサイド小説」と呼ぶべきもので、タイトルとなつている「ここは退屈迎

えに来て」という言葉は、いずれの短編のタイトルのなかで、収録された全作品に共通する気分を表現した言葉が掲げられているというわけだが、退屈さから連れ出してくれ何者かを待ち望まざるを得ない、地方都市のどうしようもない閉塞感を表現している。「地方都市のタラ・リビンスキー」などタイトルとしても直接示されるように、この「退屈」さの問題は地方ならではの問題として明確に描かれている。巻頭作「私たちがすごかった栄光の話」では、はじめの方に「こういう景色を『ファスト風土』と呼ぶのだ」という台詞が置かれ、巻末の「参考文献」には三浦展『ファスト風土化する日本——郊外化とその病理(10)』が挙げられているように、これは作者にとつて、当時の社会的な議論を踏まえた、きわめて意識的なものでもあった。

「ファスト風土」という術語を論壇に浸透させ、郊外論再流行の火付け役となったこの新書は、シヨツピングモールやファストフードなどの大手商業資本が地方で全国均一のサービスを提供するようになって、地方の独自の産業や生活様式などが衰退していくことを批判したものだ、それによつて地方の暮らしが「退屈」なものとなったということが『ここは退屈迎えに来て』でも大きな前提となっている。

本作の主人公たちの多くは性行為に特別な意味を見出しているが、そうした性的な関係を含む恋愛市場において成功している椎名がかえつてオーラを失つて見えるという地方都市の逆説は、何を示しているのだろうか。

この構図が示すことは、次のこと以外はないだろう。退屈な「ここ」からの脱出の希望が専ら性的なものに賭けられてしまう地方都市の貧困な文化的状況にあつて、性的なもの、幻滅を伴うかもしれない現実のものであつてはならず、常に想像的な水準に保存されねばならない。椎名は、肉肉関係にまだリアリティが乏しい幼少時代には、退屈な「ここ」にいる主人公たちを「迎えに来」る資格を十全に

有した存在であつたが、女性たちと現実的な関係を結ぶ年齢になつてくると、現実を超えたところに連れて行つてくれる夢のある存在ではなくなつてしまふのである。「携帯にかかる女の子の電話にデレデレして」(「東京、二十歳。」)いる椎名は、所詮は現実の恋愛の相手ではあり得ても、それを越える何者かではあり得なくなつてしまつていく(11)。

このように見てくると、「たけくらべ」に比して、本作の描く性の問題が幾重にも屈折したものであることが明らかになつてくる。「たけくらべ」のように、近代の「子どもたちの時間」にとつて常にその背後に潜んでおり破壊的なものとして機能していた性は、本作では、希望の象徴としての役割を帯びているところから出発している。しかし、希望がそれ一つしかあり得ない「文化水準の低」さゆえに、性に与えられるべき役割は想像の中で過大なものとなり、現実を訪れる性はその期待を担いきれなくなつていく。現代の地方都市にあつて、性の現実とは、それ自身が破壊的なのではなく、耐えがたいのはむしろもとある「退屈」さ、すなわち「文化水準の低」さにほかならない。そこから目を背けるための役割を性が担いきれないという事実こそが、何より残酷なのである。

だが、地方都市が退屈なのであれば、こうした破綻が訪れる前の「子どもたちの時間」がこれほどまで輝いているのはなぜだろうか。作品に即して言えば、椎名が「オーラ」を放ち、多くの女性たちが現在の椎名から目を背けてまでもそのかつての「オーラ」に執着しているのはなぜか。そして、十年後になつても思い出すだけで「どんなセックスもかなわないうらいの幸福感」で満たされるほどの肯定的な価値が当時の椎名の属する「子どもたちの時間」に与えられているのはなぜか。

山内の初の長編小説『アズミ・ハルコは行方不明』は、この点についてより明確に描いている。次章ではこの作品

の分析を通して、(子どもたちの時間)だけが輝いている社会に対して山内が与えている洞察について検討してみた。

四、『アズミ・ハルコは行方不明』

『アズミ・ハルコは行方不明』は三部構成となっており、それぞれの部や章で視点を入れ替えながら叙述が進んでいく。

第一部「街はぼくらのもの」では、まず中学時代の同級生である木南愛菜、富樫ユキオ、三橋学の三人の主人公が成人して再会するまでの経緯がそれぞれの視点から語られる。二人はグラフィティ・アートへの熱意で意気投合して、交番にあった安曇春子という家出人捜索の貼り紙の写真をモチーフにすることに決める。街中にグラフィティを残していく中で、ユキオは愛菜との肉体関係に飽き、またグラフィティへの警察の取り締まりが始まったことに恐れをなして、グループを離脱してしまう。ユキオはLINEで知り合った女子高生と会うと言って再び学を誘うが、現場に行つた学は、少女ギャング団にリンチされてしまう。

第二部「世間知らずな女の子」は、失踪するまでの安曇春子の物語である。二十六歳でようやく社員四人の小さな御問屋に就職した春子は、安月給で働かされながら上司のセクハラに耐えている。先輩女性社員のアドバイスもあつて結婚に夢を託す春子は、最近十五年ぶりに再会した小学校時代の同級生の曾我が少女ギャング団に襲われているところを目撃する。曾我がを介抱したことなどをきっかけに、春子は曾我がと肉体関係を持ち、結婚の期待も託すようになるが、曾我がは音信不通となり、やがて小学校時代のもう一人の同級生、杉崎ひとみと不倫をしていることが判明する。そんなある日、春子は突然失踪してしまう。

第三部「さびしいと何しでかすかわかんない」では、第

一部の主人公たちの視点からその後のことが描かれる。少女ギャング団にリンチされた学は警察に発見されるが、グラフィティの取材や村おこし型アートイベントのオフアール方新聞社の取材や村おこし型アートイベントのオフアール来るようになり、ニュースを見たユキオも学のもとに戻ってきて、二人でイベントに携わることになる。しかしイベントが始まってみると、二人は期待と異なる寂れた様子に失望する。一方、仲間はずれにされたことにショックを受ける愛菜は、やけくそになっていたところでキャバクラ時代の先輩である今井さんと安曇春子に偶然出会う。失踪したと思われていた春子は実は、今井さんと共同生活をしてきたのだという。二人から慰められた愛菜は、女同士の共同生活に加わることを決める。

この作品でテーマとして最も前景化しているのは、女性を搾取する男性への、女性からの復讐である。随所に登場する少女ギャング団は、女子高生の体を目当てに連絡を取ってくる男性の情報を利用してLINEで拡散して集結し、襲撃して金を奪うという活動を行っている。第一部では襲撃の前にユキオが女子高生を誘っている場面が描かれているが、実は第二部の曾我がも、女子高生をネット上で誘惑していた結果として少女ギャング団の襲撃を招いたことが推測される。この襲撃は、直接には女子高生を搾取しようとしたことへの懲罰として行われているが、女性一般への搾取への復讐という意味も担っている。実際、ユキオや曾我がは、女子高生を性的に搾取しようとしただけではなく、それぞれ愛菜、春子という、自らに思いを寄せる女性への姿勢も、誠実に報いようとはせず一時的に利用しようというものであつて、たとえば春子が少女ギャング団の情報を読んでいるうちに「不思議と胸が躍ってくるのは、こうした男性一般への復讐のモチーフを感じ取っているからにほかならない。

だが、こうした復讐のテーマが現実社会の構造を転覆さ

せるわけではない。春子の場合、ギャング団が曾我を襲っているところを見た後で、肉体関係を持った曾我に惹かれていき、まさに復讐の対象となるべきはずの、典型的な捨てられた女の構図が成立してしまう。本来は「恋愛はなれしを貶める」、「セックスをしたことで曾我氏の中の自分の価値がうんと目減りしたような気がする」、「嫌で嫌で仕方なくなくなった」などと考えて曾我との関係を否定的に捉える視点を持っていたはずの春子を、曾我との結婚への執着に向かわせる圧力が、常に機能し続けているのである。

その圧力の正体は、たとえば春子に低賃金しか与えない会社であり、春子の価値を若さと結婚可能性のみに還元して捉える上司からの視線であり、「単調な仕事」や「狭苦しい人間関係」でもある。また、春子が社会で活躍できず無職でいることを「花嫁修業の一環」として暗に歓迎しつつ、家庭のルールを厭うと「春ちゃんが結婚して自分の家庭を持ったらそうしなさいね」とたしなめる家族でもある。すなわち、結婚の他に閉塞を打破する道を見出すことのできない、地方都市の文化的な貧困が様々な形で春子を結婚へと向かわせるのである。

春子は、少女ギャング団に遭遇したとき、一度「わたしも連れてって」とすがりつく。しかし、「女子高生でなきゃダメ」と言われた春子は、「その言葉に、深く深く納得して」立ちすくむ。男性を足蹴にするのに相応しいのは、すでに男性から搾取され、労働市場で挫折し、結婚出来そうかどうかという価値観に還元されて見下されてしまう春子の世代ではなく、職業による経済的な格差や都会と地方の文化的な格差にもまだそれほど晒されず、その地での性的な市場価値において最も高い位置を占める、女子高生でなければならぬ、というわけである。

それゆえ、大人の女性たちにとって、少女ギャング団という一つの（子どもたちの時間）は、いわば一瞬だけ垣間見える幻のようなものであり、彼女たちを実体的に救うも

にはなり得ない。また、このギャング団の活動自体、大勢の警察官を空想のピストルで蹴散らして「めちやくちや爽快なエピソードの場面のあと、活動を終了させてしまう。彼女たちの活動が一時的なもので終わらねばならぬのは、女子高生という一つの（子どもたちの時間）が決して永遠のものではあり得ないことと対応しているようにし、指で形を作ったピストルは、彼女たちの存在そのものがある意味で空想的なものであったことを象徴しているが、ともあれ本作では、日本社会において女子高生が持っている「無敵感（12）」に、一瞬希望を幻視させて消えてしまう一過性の幻が見出されているのである。

こうした幻に、大人である自らは決して参与できないものであることを確認した後、春子は大人としての現実的な「復讐」を模索することになる。結末近い場面でも、夢うつつの中の愛菜に、春子は「仕返しなんて、しなくてもいいよ」、「女の子にはね、もつと別の言葉が必要なの」と言い、「優雅な生活が最高の復讐である」というスペインのことわざを教える。少女ギャング团的な「仕返し」とは別の「復讐」の概念が必要だというわけだが、とは言え、「今井さんはスナックに勤め、春子はコンビニでバイトしつつ、家事と瑠樹の世話を引き受けている」という現状を踏まえると、彼らが新たな形で「優雅な生活」という復讐を実現できているわけでは必ずしもないだろう。スナックでは客となった男性の機嫌を取らねばならず、コンビニのバイトでは低所得で不安定な労働者として、時には客や上司から嫌な思いをさせられることもないとは言えない。「優雅な生活」というのは、実現したものだというよりは、あくまでも目指され、模索されるべき新たな理念として示されているものである。

少女ギャング団は、彼女たちのような復讐が大人の女性にとって目指されるべきものであることを教えるのではな

く、むしろそうした〈子どもたちの時間〉的な復讐は一過性の幻に過ぎず、現実には不可能であること、別の模索が必要であることを彼らに教える存在なのである。

五、〈子どもたちの時間〉の現代

ところで、この作品でもう一つ重要なのは、登場人物たちを鬱屈させる地方都市の閉塞が、女性に対してだけではなく男性にも働いているという点である。ユキオと学が参加したアートフェスは、華やかなオープンングレセプションによって始まったが、「翌日からはほとんど誰もこなくなつてしまう。自治体や有名アートディレクター、地元メディアは、イベントやユキオと学の存在を華やかに扱うが、それは彼らの存在意義を実質的に保証するものではなく、イベントやグラフィティは現実にはほとんど誰も見向きもしないものに過ぎなかった。地方都市においては、きらびやかな賑わいは一過性の虚構としてしか成立し得ず、そのことに気付いた彼らは「遊びの時間は終了だ」と考え、別の仕事への就職を模索し始める。

このように見てくると、「遊びの時間」の夢が与えられ、しかしそれが醒めると退屈な現実が待つており、地味な模索へと旅立たざるを得ないという構図において、女性主人公たちと男性主人公たちは同じ問題を共有していることが分かる。

いわば〈子どもたちの時間〉とは、退屈な地方都市の現実への直面を免れ、一時的に想像の世界に遊ぶことが社会から許された「遊びの時間」にほかならなかった。主人公たちが、新たな友人たちや大人との関係に飛び込んでいくよりも、小学校や中学校の頃の同級生との関係を復活させていくのは、それしか選択肢がない地方都市の狭い人間関係を示すものでもあるが、同時に、かつての〈子どもたちの時間〉への彼らの未練を表してもいよう。〈子どもたち

の時間〉は夢のようなものである以上、一時的にであればもちろぬ延長することも、再び垣間見ることでも可能ではあるが、いずれ醒めなければならぬものでもあるし、また長くその中にまどろんでもあればだろう。〈子どもたちの時間〉を増してしまふものでもあればだろう。〈子どもたちの時間〉に見出される夢が楽しいものであればあるほど現実の「退屈」さは一際立つてしまう、という皮肉がここにはある。

はじめに見た通り、前田愛は「たけくらべ」を念頭に〈子どもたちの時間〉を近代化の弊害から自由なユートピア的な時間として見出し、それを破壊してしまう近代の論理を批評する視座をそこに設定してみせたわけだが、おそらくは、〈子どもたちの時間〉をそのように理想化し、現実への直面を免れる聖域として守ろうとすればするほど、そこから出ることの苛酷さは増大してしまうだろう。現代に出来た〈子どもたちの時間〉の問題とは、前田愛的な子ども観を実体化していった現代の制度が生み出した悲劇かもしれないのであり、山内マリコはそのアイロニーを見事に捉えていると言える。

乱暴に整理するならば、「十六歳はセックスの齡」や「ここは退屈迎えに来て」は、子どもが大人に夢を見ていたはずが、その夢の失効によって今度は大人が〈子どもたちの時間〉に夢を見ざるを得なくなっていく逆説の悲哀を描いており、「アズミ・ハルコは行方不明」は、大人が〈子どもたちの時間〉の夢に執着してしまうがそこから突き放され、別の道を模索せざるを得なくなっていく事態を描いている、とひとまずはまとめることができよう。

なお、ユキオと学の「遊びの時間は終了だ」という感慨が、山内にとつて男性も女性も共有する問題系であることは、翌年刊行された『さみしくなったら名前を呼んで』に「遊びの時間はすぐ終わる」という、女性を主人公とする物語を書き下ろしていることから明らかであろう。ここでは、子どもが大人に見る夢／大人が子どもに見る夢は、

地方出身者が都会に見る夢や、階層の低い人間が階層の高い生活に見る夢などに変奏され、重ねられて描かれている。いずれも、一方では現実の差異でありながら、そこに投影される期待が過大であるがゆえにいつかは醒めてしまうという夢としての残酷さを孕み、人々を幻滅させ、しかし人は幻滅させられてもなおそこに執着してしまう、という構図において共通していると言える。

「遊びの時間はすぐ終わる」の構図は、『ここは退屈迎えに来て』や『アズミ・ハルコは行方不明』で「退屈」の原因として位置付けられていた地方の「文化水準の低」さという問題が、実は固有の条件なのではないことを暗示している。本質的に思えた地方の「文化水準の低」さという問題——都会／地方という二項対立——そのものが幻想に過ぎない、という新たな暴露がここでは予感されている。その視座は『ここは退屈迎えに来て』や『アズミ・ハルコは行方不明』に対して自己批判的なものであるとも言えるが、山内マリコの作品は、そのように少しずつ弁証法的に発展していくのである。

独自の〈子どもたちの時間〉の問題から出発した山内マリコは、これ以降、最新作『あのこは貴族』(13)に至るまで、この問題系をこのように様々に変奏・重層させて創作活動を行っていくのだが、その豊穡な問題系を論じ尽くすことは現在の稿者の能力を遙かに超えている。本稿は、山内マリコ作品の一端を捉えたささやかな序論に過ぎない。

(1) 前田愛「子どもたちの時間」『都市空間のなかの文学』筑摩書房、昭和五十七年十二月

(2) 樋口一葉「たけくらべ」『文学界』明治二十八年一月〜二十九年一月

(3) 「In your dreams」と改題して『小説新潮』平成二十年六月に掲載。本稿では引用は文庫版『ここは退屈迎えに来て』幻冬舎、平成二十六年四月に拠った。

(4) 山内マリコ『ここは退屈迎えに来て』幻冬舎、平成二十四年八月

(5) 松居大悟監督、蒼井優、高畑充希主演「アズミ・ハルコは行方不明」平成二十八年十二月公開

(6) 山内マリコ『アズミ・ハルコは行方不明』幻冬舎、平成二十五年十二月。本稿では引用は文庫版『アズミ・ハルコは行方不明』幻冬舎、平成二十七年十月に拠った。

(7) 山内マリコ「さみしくなったら名前を呼んで」幻冬舎、平成二十六年九月

(8) 山内マリコは本作に描かれた地方都市について「昨年出版されたデビュー作『ここは退屈迎えに来て』は／地方都市全般を舞台に描いた小説でして／執筆時の脳内イメージはもちろん富山市ですが」と「富山のみなさん、はじめまして! 2013/04/24」『山内マリコの帰省日記』

https://toyama.nypl.net/mp/yamauchimariko_diary_toyama/?sid=16100 平成二十九年一月二十四日閲覧)で述べている。

(9) 熊代亨「解説——ロードサイドのリアルな人間模様」『ここは退屈迎えに来て』幻冬舎、平成二十六年四月

(10) 三浦展「ファスト風土化する日本——郊外化とその病理」洋泉社、平成十六年九月

(11) 椎名が「オーラ」を維持するには、今度は地方から見た都会というものが持つ幻想の体現者ともなるよりないわけだが、大阪に行つて適応しきれず地元に戻ってきた椎名には、その資格はない。つまり、そもそも地方に生きる女性主人公たちから見れば、同じ地方にいる人間である時点で、退屈な「ここ」にどこから迎えに来る存在となる資格を欠いてしまつていたのである。

(12) 山内マリコ、Mami「アズミ・ハルコは行方不明」映画公開記念 無敵女子対談「女の子、Yeah〜☆☆☆」(電子書籍)幻冬舎、平成二十八年十月

(13) 山内マリコ『あのこは貴族』集英社、平成二十八年十一月付記。本稿は平成二十八年年度高志プロジェクト「若者、若手作家の感性から見る富山文学」による成果の一部である。