

# 小川洋子『まぶた』論

## ——物語と視差——

高 木 佐和子

### はじめに

小川洋子『まぶた』（新潮社二〇〇一・三、新潮文庫二〇〇四・一）、本稿での引用底本は文庫版）は、一九九三年から二〇〇〇年<sup>1)</sup>にかけて雑誌に発表した「お料理教室」（『文学界』一九九三・二）・「中国野菜の育て方」（『中央公論文芸特集』一九九三春季号）・「詩人の卵巣」（『小説すばる』一九九四・一〇）・「まぶた」（『新潮』一九九六・九）・「バックストローク」（『海燕』一九九六・一一）・「飛行機で眠るのは難しい」（『一冊の本』一九九六・一二）・「匂いの収集」（『サントリークオータリー』一九九八・八）・「リンデンバウム通りの双子」（『新潮』二〇〇〇・一〇）の八篇を収録している。

本稿では、本文の傾向をもとに『まぶた』を大きく三つに分類し、各作品について論じるとともに『まぶた』の全体像を探っていく。まず、小川がアンネを巡る旅に出る以前の初期作品（「中国野菜の育て方」「お料理教室」）を考察し小

川洋子作品全体を支える特徴を見出す。斉藤環氏は「お料理教室」において、食品は封印と増殖が描かれており、不安定さを象徴する存在であると指摘するが、小川洋子の作品全体の不安定さは食だけに限らないだろう。次に表題作「まぶた」を中心とした暴力を感じさせる三作品（「まぶた」「匂いの収集」「バックストローク」）、そして「書くこと」を中心とした三作品（「飛行機で眠るのは難しい」「詩人の卵巣」「リンデンバウム通りの双子」）について考察する。最後に作品を読解することで可能になる短編集『まぶた』全体の解積を考える。本研究を通して、小説を通して小川洋子が描き出す物語観が多様で単一の視点にとどまらない深い魅力を含んでいることを提示する。

一 周縁のものに対するまなざし——「お料理教室」「中国野菜の育て方」

第一節 周縁にある空間と人物

小川洋子の小説を読むと不安定さを感じずにはいられない。先に斉藤氏の不安定さは「食」によって描き出されているという指摘に触れたが、その他の設定、特に空間や人物の設定も重要となるのではないだろうか。小川洋子の作品において、密室空間を挙げ閉鎖的であることが指摘されているが、「お料理教室」「中国野菜の育て方」ではどうだろうか。

「お料理教室」がある場所は、病院の脇の路地に入った通りの突き当りにある。教室は中心部にあるわけではなく、路地に入り奥まった場所にあるらしい。目印となる病院の看板は、「皮膚科の膚の字が消えかけて、腐食の腐の字みたいになってる」と説明される。損傷が激しいところからも、新しい町ではないことがうかがえる。また、道案内で「腐」の文字が挙げられていることは、後に水道管の汚物や腐食されているものたちが現れ出てくることの伏線となっている。当の料理教室も、看板替わりとなるフライパンにはほこりが被ったままである。

「中国野菜の育て方」では野菜売りのおばあさんは、パン工場の裏で農業を営んでいると告げていた。結局「わたし」は老人に育て方を聞きにいらおうとするが、老人が畑をやっているはずのパン工場の裏には駐車場しかなく、会えなかった。語られている場所はまたしても表ではなく、奥まった隠れた場所にある。そして個人経営の小さなパン屋さんではなく巨大なパン工場の裏であることから、資本主義下での大量生産と、個人経営の老婆の対比が伺える。

以上が設定されている場所の確認であるが、この二つの作品から閉鎖的な印象はそれほど強く押し出されていない。ここでは寧ろ、中心部から外れたマージナルな印象が強く押し出された設定がなされている。

そして、マージナルな場所に存在する人々もまた特異な特徴を持つ。二つの作品に共通する登場人物は老人である。「お料理教室」の先生はアコーディオンを演奏しているのは痴呆症の老人ばかりだと「わたし」に告げる。教室が路地に入ったところにあるのと同じように、老人も社会的に中心に位置する人物ではない。そして痴呆症によって、さらに端へと追いやられていく。痴呆症という設定からは記憶のテーマも想起される。小川のデビュー作「揚羽蝶が壊れる時」で主人公の「わたし」は認知症になった祖母と「わたし」のどちらが異常なのか確信がもてなくなる様子が描かれているように、老人と境界の認知が曖昧になることは繋がっている。彼らの演奏するアコーディオンはハウスクリーニング社が作業を始めるのと「知らない間に」「聞えなくな」り、作業が終わるとまた聞こえ出す。周縁人物である老人が奏する音は、非日常の出来事に入り出す際に意識される。

「お料理教室」では、老人は間接的な登場の仕方であったが、「中国野菜の育て方」では「わたし」に関わる人物として登場する。老婆は両手にピンク色のマニキュアを塗っている。「わたし」はその様子を以下のように述べている。

それは彼女にはあまりにも不釣り合いなピンク色で、奇妙さを通り越しても哀しささえ漂わせていた。ピンクのマニキュアをするには彼女は歳を取りすぎているように思えたし、顔には全くお化粧気がなく、口紅さえつけていなかったからだ。

「わたし」には老婆がマニキュアをつける意図が理解できずにいる。彼女のアンバランスさが不可解なのだ。ジュリア・クリステヴァは『中国の女たち』（せりか書房一九八八・一）において求めていた女性の生き方を、「不可解でありつづけ、安定した人々の了解をませかえしつづけるもの」と述べている。この老婆は出会った時から「わたし」に疑問を抱かせ、中国野菜を与えてさらに謎を深めることから、クリステヴァの言う女性像と当てはまる。老人のモチーフと、女性のモチーフを併せ持っている、老婆であることでより奇妙さを生み出している。

## 第二節 隠れていたものの発見

「中国野菜の育て方」の老婆は「時々入歯がゆるむせいか、彼女は唇を妙な具合にくねらせながら喋っ」ている。入歯は一般的に意識されない状態をよしとされており、隠されているものであろう。そのような存在の入歯が意識されることは、普段は隠れているものが現れ出てくる動きを表している。隠れているものが現れ出てくる様子がそれぞれの作品で描かれ

ていないだろうか。

「中国野菜の育て方」では、「わたし」のもとへ中国野菜がやってくる出来事を通して、夫への不満や夫婦間の不和が浮き彫りになってくる。「わたし」が一二日に付けられたカレンダーの謎を解き明かそうと必死になっているとき、夫は「そんなことより」と言うように中国野菜には興味がない。そんな夫に対し、「わたし」は小さくため息をつく、そのとき大通りの向こうにあるパン工場のサイレンが低く響く。覚えのない丸に対して不安な「わたし」とその気持ちを理解しない夫という関係があり、その不和に対する忠告のサイレンとされる。「わたし」は中国野菜を大切にするのに対し、その後も夫は中国野菜を捨てればいいと「わたし」に忠告するように、ふたりの間で理解しあえない関係は続く。中国野菜の伝授の出来事によって、夫婦間の隠されていた不和にスポットがあてられる。

「お料理教室」を見てみると、先生や男たちの変わった志向が見て取れる。汚物は一般的に排除すべきもの・目を背けたいものとしてあるが、汚物を処理する時男たちは「よくご覧になってください」と言って、先生と「わたし」に湧き出てくる汚物を見せようとする。そして先生も汚物を見て興奮している。また、処置が終わると、会社の男たちはその汚物を家に置き去りにしていく。流し台いっぱいになるほどの量であり、「わたし」も先生もどう処理してよいのかわからないほどである。清掃を受け持ったのであれば汚物も片付け

ていくべきであると思うが、「わたし」と先生に委ねていく。ここでもまた隠れているものが暴き出されていく。料理教室の清潔さには排水管の汚物が裏に潜んでいた。私たちは生きる際に、汚れたものを隠しながら生きている。排除されるべきものはいつでも裏にあり、ハウスクリーニング社の到来という出来事によって、生活の裏が暴き出されていく。

種村季弘氏は、「事物は日常的に既知でありながら、既知であることにいささかも変わりなく同時に妖怪的、形而上的であるという未知の局面を抱えている」<sup>(3)</sup>のだと述べている。

ハウスクリーニング社の男たちや老婆は、既知と思っている日常に潜む未知の存在を炙り出す存在であり、彼らにかかわることで「わたし」たちはそれを直視することになった。以上二作品では場所・人物ともにマージナルな設定がなされておき、そこで起こる出来事は日常を混ぜ返すことと繋がっていく。

### 第三節 複数または変化する視点と視差

種村氏は日常を整然と秩序づける記憶の鎖が途切れ、隠れていた混沌が現れたとき、それは「甘美と慰藉」をもたらしてくれる可能性がある<sup>(4)</sup>と指摘する。「お料理教室」では秩序をかき乱す段階を描いたところで物語が閉じていたが、「中国野菜の育て方」は「わたし」は中国野菜を育てる使命感を感じ、混沌がもたらす快楽をも描いている。

「中国野菜の育て方」に登場するカレンダーは自分の予定を書きとめて置く役割がある点で記憶のツールである。そこに誰の記憶にも存在していない丸が付けたことで、記憶の鎖は途切れ、混沌が現れる。その混沌は不思議と「わたし」の心の拠り所ともなっていく。夫は奇妙な出来事に関心は示すものの、すぐに飽きて気持ち悪がつてしまうのに対し、「わたし」は中国野菜に何か意味があるのではないかと思ひ、捨てようとはしない。

「わたし」と夫の老婆ならびに中国野菜についての考え方に對しては、違いがある。一つの物事に對して違う視点から眺めることでの差異、つまり視差が描かれているのではないだろうか。視差とは、「観察者の位置の変化にもなつて生じる観察対象の見かけのうえでの (apparent) 変容」<sup>(5)</sup>である。「視差」という言葉からは一人の人物による視点の変化もあれば、複数の人物の視点の差も想定される。

では「お料理教室」における視差はどうだろうか。「わたし」がお料理教室に對して抱いていたイメージの視差、そしてきれいな台所と汚物に満ちた排水溝の対比によって、現実に對する視差が描かれている。鈴木英明氏は視差つまり現実と現実からズレたものとの差を経験することは、「現実に亀裂を入れ、現実ならざるものを現実のなかに導き入れるということ」であり、視差を経験することで独断的になることを避けることができるようになる<sup>(6)</sup>と述べている。しかし、現段階では独断的になることを防ぐ様子までは描かれていない。

視差はどのように推移していくだろうか。

## 二 語られる齟齬——「まぶた」「バックストローク」「匂いの収集」

### 第一節 暴力の空間

本章から小川洋子がアンネ・フランクを巡る旅をした後に書かれた作品の分析に移る。中村氏が提示する〈アンネ・コード〉の第三項には「監禁・自己監禁状態にある空間やあるいはそこに憧れる人物」がある。中村氏は「菓指の標本」『ホテル・アイリス』を、「人と関係、特に愛情関係を結ぶことは、多かれ少なかれ相手によって拘束され、いわば監禁されることである」という真理を、極度なまでに文芸的に異化して得られた物語<sup>①</sup>であり、監禁される「わたし」にとつて「監禁されてあることこそが自由の証であり、またそれは苦痛に満ちた快楽を与えてくれるものでもあった」と述べる。これはアンネ・フランクが監禁された中で日記を書くという自由を見つけ出したことに由来している。

第一章でも空間に注目したが、小川洋子小説にとつて空間は特別な役割を果たすらしい。では「まぶた」「匂いの収集」「バックストローク」では監禁状態、そして自己監禁の空間を見出せるか検証する。

「まぶた」では、『ホテル・アイリス』と同じく町から離れた島が設定されている。不思議な男性に惹かれる「わたし」は必ず土曜日に島へ行き、自らを閉鎖した空間においてその

男性に進んで拘束されにいつているように見える。「わたし」は「命令している時のN」が「一番好き」と言う。またNも自分を島に住ませ過去を保持し続けている点で自己監禁しているといえる。両者の監禁・支配されることによる快楽を見出している様子は中村氏が挙げた〈アンネ・コード〉第三項に整合している。

「匂いの収集」は標本化される点で「菓指の標本」を想起させる作品である。「菓指の標本」では語りによつて「わたし」の標本化されたという願望が明確に描かれているが、「匂いの収集」では「僕」の語りからは願望は判断しがたい。「匂いの収集」では監禁状態にある空間を彼女が作り出しているものの、自己監禁の相貌は帯びていない。監禁状態は設定されているものの、自ら進んでという所までは描かれなかった。

「バックストローク」の弟は、家じゅうのあらゆる隅を探り当てて、隠れるという癖を持っていたが、弟は隙間でアンネにとつての書く喜びのような特別な快楽を見出しているという様子は少なくとも「わたし」の語りからは見いだせない。アンネにとつて才能は書くことであり、隠れた状況下で發揮されていたものであったが、弟の才能であった水泳は、幼いころからすでに世に出されて消費されていたのである。弟の自己監禁は快楽を齎すものではないとすると、どのような効果があったのだろうか。弟は、隙間の中で単なる日常生活を送っていた。勉強も食事もラジオを聴くのも隙間の中で、

「バックストローク」において弟の発話も、ほとんど隙間でしか行われない。弟が自己監禁するのは、アンネ・フランクやその他のユダヤ人が隠れ家へと避難した本来の目的と同じように、自分の日常を守りたいからだろう。もしも彼女たちが隠れ家の外に出てしまえば捕えられ、個人の才能や自由も奪われナチスのために酷使されてしまう。弟もまた隙間から出てしまえば母に自分の才能を消費させられてしまう。「バックストローク」における自己監禁は、快楽を求めて自己監禁に陥る作品群よりアンネの本来の監禁の目的に近い。

中村氏の指摘する第三項の監禁空間の要素は全てにおいて確認することができた。中村氏は〈アンネ・コード〉の自己監禁をアンネ・フランクの快楽と結びつけたより高度な解釈を行った。「まぶた」でその様相を見出すことができた。一方で「バックストローク」ではより本質的な自己監禁の姿も書かれていたのである。どちらにしてもアンネの姿と適合して解釈することが可能であった。密室空間つまり他者を排除した隠された場所は、第一章のマジナルな空間とも通じるところである。

さて、もう少し場所についての考えを深めたい。アンネにとって快楽を齎す隠れ家の外の世界は危険な場所であった。密室空間の外には狂氣的技術者が存在しているのである。アンネと場所、そして暴力を絡めて考えるのであれば、アンネとナチス・ドイツが苛政を行う外の世界との関係も併せて考察したい。密室空間を持つ作品の中では、密室空間とその外

の世界とはどのような関係になっており、登場人物にとってどう作用するのだろうか。

「バックストローク」はナチスとアンネの関係がよく現れ出ている。弟は自分を守るために自己監禁を行っていた。隙間場所以外の空間はたとえ家の中であっても、弟にとっては暴力を酷使される空間であったといえる。ある日母が家の庭に作らせたプールは玄関をふさぎ、圧倒的な鬱屈気を放つ。

弟もアンネのように隠れ家に隠れつつも、アンネがナチスの支配の及ぶ地帯から脱せられないように、家という母の支配が及ぶ範囲からは脱せられず、監禁・監視されていた。アンネは自分の才能を自分の喜びとしていたが、弟は隙間以外の環境では泳ぐことを強要されていた。自分の能力が自分のためではなく、誰かの喜びのために酷使されていたのである。その姿は冒頭に描かれる処刑所のプールを作る看守の姿と重なる。

「バックストローク」で隙間〈家〉外と密室空間が段階化されていたように、「匂いの収集」でも保存瓶〈家〉外とよりマジナルな場所へと段階化されている。「匂いの収集」での「僕」の語りは後半部に行くにつれて状況説明に偏り、「僕」の心情が排除されてゆく。そのため、「僕」が彼女のコレクションの中から人体を発見した後の行動は「薬指の標本」のように自身も彼女に保存されたいと願うのか、彼女に狂気を感じて逃げ出すのかの大まかにふたつが考えられる。先に中村氏が愛情関係を結ぶことは相手に何らかの形で縛ら

れることとの指摘を引用したが、「僕」が彼女に陶酔させられることは、彼女が「僕」を自分のものとして外から家の中へと監禁することに成功したといえるだろう。そして最後には保存瓶への監禁へと進む。「バックストローク」では家族の設定がされているため、「匂いの収集」のように外から誰かを連れ込んでくるという動きは見られなかった。外から中へと人物を連れ込み監禁する、つまり人質が行われているのではないだろうか。

「まぶた」でも同じく「わたし」を人質として考えることは可能である。しかし「匂いの収集」の独裁とは少し異なっており、「まぶた」では「わたし」とNとの支配の関係は空間で区切られているようだ。島ではNに、町では「わたし」に力があるようである。最初にNを町で見つけたときは「わたし」がNの家についていこうとする強引な姿勢が見て取れる。町でのNはレストランの支配人や下働きの老婆に足蹴にされ、立場はとても弱い。「匂いの収集」の「僕」がナチス・ドイツで犠牲になってしまった人質を表しているとすれば、「まぶた」での「わたし」は自らの機知や能力のおかげで殺されることを免れることができた人質である。

## 第二節 ヘゲモニーの争奪

以上に見た空間で暴力は行われるが、ヘゲモニーはいつまでも維持されているわけではない。ヘゲモニーはどのようにして形成され、崩されていくのか。

「まぶた」ではその題名の通り、見る力が持つ。町の住人たちは監視することによって、Nを疎外する。冒頭でNが倒れている場面でも、下働きの老婆はNを見て酔っ払いだと決めつける。レストランでは「わたし」が薄汚れたブルバッグを持っているのを見られたことで、パウダールームの近くの粗末な席に案内される。そして船の操縦士の男が「わたし」とNの逢瀬を毎週見て、関係を決めつけることで逮捕へと結びつける。町の住人が見ることによって決めつけ、行使することでヘゲモニーを得る。

一方で見ないことでの決めつけは「わたし」のヘゲモニーを失うことになる。「まぶた」では、まぶたを切り取られたハムスターが出てくる。「まぶた」と類似する『ホテル・アイリス』では舌のない甥が登場し、甥の舌がないことを「わたし」が確認する場面がある。

「切り取られた舌を見せてほしいの」（中略）

彼はわたしの肩を引き寄せ、慎重に唇を開いた。

中は暗闇だった。本当に舌はなかった。そこには黒い空洞があるだけだった。じっと見つめていると、めまいがしそうなくらい濃い闇だった。

（『ホテル・アイリス』）

『ホテル・アイリス』での甥は身体的欠損を持っている点で「まぶた」のハムスターと似た存在である。「わたし」は

ハムスターのまぶたがないことをNから聞かされるが、『ホテル・アイリス』のマリのように自ら確認しようとはしない。そして確認せずに信じ込んでしまう姿勢はその後も継続され、Nの発言を信じ続けてしまう。見ないことで「わたし」はヘゲモニーの下位に自らを位置付けてしまつた。

自らをヘゲモニーの下位に位置付けてしまふ行為は「匂いの収集」でも確認できる。彼女は「僕」にはじめて会つた時、「今日のチェンパロは、朝露に濡れたシダの匂いがする」と言う。彼女の発言は「僕」にはあまり理解できないのだが、特に逆らわない。彼女の意見を鵜呑みにして自らを従属させ、彼女に場の決定権を与えている。相手に対して反抗することなく従っていくことは、ヘゲモニーを譲渡し、関係を形成する要素である。

そして、「まぶた」の「わたし」は最後に事実を発言しない。Nを助けてしまえば「わたし」の今後の社会的な地位がさらに危ぶまれる。ここでは、監禁されたか弱い少女を演じることで「わたし」は誘拐された少女という位置を手に入れることに成功する。「わたし」は最終的にはヘゲモニーを自ら下げることによつて、守られる立場を選んでいく。

「バックストローク」において母の命令は大きな力を持ち、家を動かしていく。母は弟や家族に犠牲を求め、命令を科す。弟はそのことに声を上げず、「わたし」もまた父も声を上げた旨は描写されていない。相手を鵜呑みにすることで、相手

に場の決定権を与え、ヘゲモニーが形成されていく様子は「まぶた」「匂いの収集」でも確認した。「バックストローク」でも長年母のヘゲモニーが保持されていた。そこで、弟が左手を挙げたままになる。ここで弟が左手を挙げている理由を発言しないことが周囲を惑わせる力を持っている。今までは、母の発言や行動が弟や家族を支配し、秩序を作り上げていたが、今度は弟が反抗することで攪乱され、母一か所に集まっていたヘゲモニーも拡散されていく。

「匂いの収集」ではヘゲモニーを受け渡す「僕」の姿勢と、ヘゲモニーを獲得し暴力をふるう彼女の姿が、「まぶた」では演じ分けることによるヘゲモニーの戦略が、「バックストローク」では語る「わたし」の無意識な暴力と弟のヘゲモニーの攪乱の姿勢が見て取れた。ヘゲモニーは時と場合によつて流動的なものである。

### 第三節 頭れる視差と語り

ヘゲモニーを形成するにあたつて、決めつけることが必ず共通して描かれていた。これらの三作品では、他人への非理解が多く表れている。非理解によつて弱者へと位置付けられる登場人物たちには、語られない過去が垣間見える。「まぶた」のNの過去、「バックストローク」の弟の思い、「匂いの収集」の彼女の過去などである。そしてその思いは語る相手がおらず、登場人物の心をむしばんでゆくばかりである。各語り手たちは、傷ついた弱者の過去に寄り添えそうな距離



に在るものの、結局は理解しきれないまま終わってしまう。筆者は以前「バックストローク」の「わたし」が弟を思っているように実は弟の気持ちを理解していないと論じた。<sup>(10)</sup>同様に「匂いの収集」でも彼女の心の闇を見ようとする動きはななく、「まぶた」では「わたし」は過去を求めつづけるNを労わり、思いやることはできない。語り手たちに降りかかった出来事は自分の知らない過去との接続でもあった。他者理解について、野矢茂樹氏は以下のように述べる。

私にとつてあなたは他者であるが、しかし完全な他者ではない。私たちは部分的に同じ物語を生き、部分的に異なる物語を生きている。すべての他者は不完全な他者である。より多くの物語を共有する近い他者とより少ない物語しか共有しない遠い他者がいるだけではない。<sup>(11)</sup>

つまり、弱者が抱いている物語を共有してあげることができれば他者理解は可能であり、悲劇は防げたかもしれないのだが、暴力について書かれるテクストでは、両者間の視差は絶対的なものとして描かれている。

「まぶた」「バックストローク」「匂いの収集」では、独裁者の決めつけによって他人に対する理解が常に不十分である。正しい方向に想像し、語り合うことがなされていない。正しく語り合うことで相手と同じ眺望点を一つでも多く共有することは可能であるはずだ。

その点「バックストローク」では語りの現在からの後悔の念が多少示されていることから他二作品よりも独裁を反省する要素が見え、第三章へとつながりを見せる。

### 三 物語の再編

第一節 受容可能な「わたし」たち

「飛行機で眠るのは難しい」「詩人の卵巣」「リンデンバウム通りの双子」では、他者理解の可能性へ向かっていく。以上三作品はすべて外国の設定がなされている。しかしそこで言語の障害はあまり発生していない。「飛行機で眠るのは難しい」では、「慣れないドイツ語を聞き取るのは骨が折れましたが」と男は述べているものの、ドイツ語を勉強していたという設定によって老婆との会話が可能になっていた。

「リンデンバウム通りの双子」では、ハインツが日本語を習得済みであった。「詩人の卵巣」では、「わたし」はその土地の言葉を理解せず、言語に不安を抱いていたのだが、不思議な「喉が空気を震わせる、その波動」という新しい言語の形で記念館の中では少年と老婆と会話をすることが可能になっていた。外国の場が設定されつつも、言語の壁を跨いだ設定がなされている。

また、物語を受け取る「わたし」や「僕」は、それぞれの形で不調を起こしていた。「飛行機で眠るのは難しい」と「詩人の卵巣」の「わたし」は、どちらも眠れないといった悩みの中にあり、「リンデンバウム通りの双子」の「僕」は家族

の関係の喪失があった。不調の状態であれば、人々は癒しやよい状態を求める。小川は「物語の役割」において「誰でも生きている限りは物語を必要としており、物語に助けられながら、どうにか現実との折り合いをつけている」<sup>12)</sup>のものだと言う。三作の語り手である「わたし」「僕」はつまり困難な状況にあり、物語を求めていた人物として設定されている。

物語を受容するにふさわしい空間の設定もなされている。出来事が起こる空間は飛行機・記念館・アパートである。「リンデンバウム通りの双子」のアパートは老人が住むには些か不便な五階に位置している。アパートは表通りのざわめきが嘘のような静けさであった。「詩人の卵巣」でも記念館は「入り組んだ路地」にあり、「人通りは少なくともさびれている」通りの一角にある。飛行機という場所も、地上ではなくどことも言えない場所にある。マジジナルな空間の設定は第一章、第二章に引き続き維持されている。ここでもマジジナルな場所が設定されているのは、その場所がみな死者の物語を保持しているからであろう。死者の記憶を保存する場所としてふさわしい設定がされている。

第一章・第二章では自宅が主な監禁地になっている作品が多かったが、第三章で扱う三作品は訪問可能な場所の設定がなされている。記念館・飛行機は公共の場が設定されており、ハインツのアパートは自宅であるが身内・恋人ではない他人の「僕」の訪れがある点で、開かれている。第二章で見た〈アネ・コード〉の「監禁・自己監禁状態にある空間」は暴力

的な空間となりえたが、第三章での密室空間では物語授受が語られており、訪問可能な場所が設定され、語り手の「わたし」「僕」にその場所の空気を感じることを可能にしていることで、彼らに物語を享受する眺望点が開かれていることを示している。

言葉が通じる設定・物語を求める身体や精神状態・訪問可能な空間の面で語り手の「わたし」たちが物語を授受するための条件は整っている。

## 第二節 編まれるテクスト

『まぶた』の中で外国の設定がなされている作品は、第二章で扱う作品とのほかに「バックストローク」もある。第二章では「バックストローク」の中の暴力的な面に注目して考察したが、外国、そして小説内小説家という点で第三章とも共通するモチーフを持つ作品である。

「バックストローク」と関連する作品に、『偶然の祝福』に収録されている「盗作」がある。<sup>13)</sup>「盗作」の梗概は以下の通りである。小説家を目指す「私」は弟を亡くし、その悲しみに追い打ちをかけるように車に轢かれ、病院にリハビリに行くことになった。病院へ向かう途中で、きれいな女性に出会う。その女性は左手を悪くした元水泳選手の弟の見舞いに来ているのだといい、弟との思い出を「私」に語る。「私」は彼女の物語を『バックストローク』という小説にし、文学誌に採用される。七年後、弟が入院しているはずの精神病棟

を訪ねてみるが、そこで見つけたのは昔書かれた『BACKSTROKE』という英語で抱えた小説で、彼女が語った物語と同じ物語がそこにあった。

「盗作」の「私」は「私が書いたのと、彼女が語ったのと同じ物語が、そこにあった」と語っているが、実際は同じではなく異なった人物の解釈が加わることで異なる物語へと変わる。「盗作」は英語で書かれた『BACKSTROKE』を女性が読み、「私」に反復する。その反復は「私」に共感を齎し、物語として再び反復される。「私」は物語の内容と自身の境遇を重ね合わせて自らの物語に編みなおしている。「バックストローク」でも、語りの現在の「わたし」はナチス・ドイツのプールの見て、語られる家族の物語を残酷な物語として自身の中で再編している。「わたし」は自分の悲しみを癒すために家族に起こった出来事を物語化した。「盗作」と「バックストローク」はモチーフが共通していることに加え、物語を織りなおしていく行程も類似している。

物語が反復され差異が生み出されていく様子は「飛行機で眠るのは難しい」「詩人の卵巣」でも確認できる。「飛行機で眠るのは難しい」では、「わたし」が眠りの物語として老婆と男の物語を反復している。「わたし」は暗闇にヤモリや映画俳優の写真、エビのカナツペなど老婆の話に登場したものが「映っていた」というが、「わたし」の暗闇に映るそれらの映像は実際に目にしたものではなく語りによって「わたし」の中に構築されたものである。「詩人の卵巣」では「わ

たし」は夢を見る。当初「わたし」は独自の眠り観を持っており、眠りの召使の話が語られていた。

人はそれぞれ自分だけの眠りの召使を雇っている。それは昼間、どこか遠くの森に潜んでいるが、夜になると森を抜け出し主人を訪ねる。そして鼓膜の奥の骨をノックする。

しかし最後に「わたし」が見た夢は異なっていた。眠りの召使が森を抜け出してやってきてくれるのではなく、「わたし」が森へと入って行く。また現実では老婆から毛が生えているのは詩人であったが、夢の中では老婆であった。夢は現実の出来事をもとに編まれていく物語であるといえる。物語は少しずつ違いを生じさせながら更新されていくが、「わたし」は現実世界での体験をもとに自らの眠りの物語を更新させた。それは、テキストは相拮抗する複数の異質な声による織物であることに通じている。物語は様々な要因が絡み合っ

て編まれ、様々な文脈によって解釈されうる。

さて、テキストといえは、これらの作品においてテキストと関連するモチーフが多く見いだせる。これらの作品には小説内小説家（ライターや詩人も含む）の存在が認められる。また、「詩人の卵巣」では、卵巣に生えた髪の毛やその髪の毛で織られる織物、「飛行機で眠るのは難しい」の老婆は、ウィーンで布屋・仕立屋で生計を立てていると語る。テキスト

トの語源は織物であるから、織物が「わたし」に受け継がれていく様子は物語が受け継がれていくことのメタファーといえる。「リンデンバウム通りの双子」では布に関連するモチーフはないが、双子の両親は産婦人科を営んでいた。卵巣・産婦人科ともに生み出すという点で、作家が物語を生み出し、新たな生を授けていく様子と共通する。

### 第三節 物語の可能性

松本和也氏は小説内小説家が物語論の多様さを示していると指摘した<sup>15)</sup>。では『まぶた』の小説内小説家たちを通してはどのような物語観を読み取ることができるだろうか。

まず一つに物語を受け取る偶然性を称えている面があるだろう。「飛行機で眠るのは難しい」では物語を受け取る際の奇跡のような偶然性が語られている。老婆はドイツ語で急に男に話しかけるが、男がドイツ語を話すことができたのは可能性としてはそう高くはない幸運であったと思われる。老婆にとって相手がドイツ人でないことは一目瞭然であろう。老婆がタイミングよく現れていると同様に、「わたし」の前にも男はタイミングよく現れているのである。また「詩人の卵巣」においても、たまたま迷い込んでしまった路地で少年に記念館へといざなわれる。「リンデンバウム通りの双子」ではハイソとの出会いは、娘の起こした事件がきっかけであった。物語の授受にはある種の偶然性が機能している。ここでは、西田谷洋氏が「トランジット」で指摘した奇妙なコ

ンタクト<sup>16)</sup>が起こっているように思われる。「トランジット」で「わたし」の話の聞き手となる男は「亡霊のように「わたし」のもとに突然出現する」のである。物語を必要とする人のもとへ偶然を装い、そっと現れるのである。「わたし」は疲れているはずなのに「男のお喋りに対し、自分がさほど不愉快を感じていない」ことに気付く。物語を授受する人々は、偶然の出会いによって導かれている。第一節で物語受容する姿勢が整っている「わたし」の様子を確認したが、物語は受け取る気持ちがあれば当然であるが受け取ることはないのである。物語の力に意識的である登場人物たちを描くことでその姿を肯定している。

小説内小説家たちは、出来事を文章に認め伝えていくことができる。物語が書き手たちに繋がれていくことは、物語が多くの人の手を渡って受け継がれることを表している。「詩人の卵巣」の「わたし」は記念館のすべてを理解できるわけではなく、詩人の書き言葉は理解できない。書き言葉は異化された言葉であるから、やはり言語を習得せず文化を共有しない「わたし」には理解不能である。物語は授受する姿勢が整っていないければ、つまり野矢氏が言う眺望点に立とうとしていなければ受け取ることがないが、その条件（場所・タイミング・時代・言語など如何様にも考えられる）が揃うことは難しい。しかしここでは「わたし」は言語的に困難があったが、詩人の物語は記念館の二人を通して「わたし」に伝達される。「飛行機で眠るのは難しい」の老女の物語は、ドイ

ツ語が話せない「わたし」のもとへもつなげていく。「バックストローク」も「リンデンバウム通りの双子」でも通訳者が存在しているが、彼らは眺望点を異にするはずの人々をつなげる役割として存在している。「リンデンバウム通りの双子」の「僕」は現地の言葉を話すことができず、カールとは会話することができないがハインツが代弁することによって「僕」はカールの気持ちをも推し量ることができる。もう亡くなってしまった死者の言葉もハインツによって語られ、小説家である「僕」のもとへ伝わっていく。媒介者によって語られることは、物語は何らかの形で受け継がれていくことを示し、小説内小説家がその後も物語を語り継いでいく可能性が示されている。

第三章では、第二章で閉ざされていた他人の眺望点に立つことが可能になり、他人の物語を享受し、自らの中で再編するようすが描かれていた。マジナルな空間は、暴力的な空間から死者の記憶を保持する空間へと変化し、そこで受け継ぐ生の記憶は語り手たちの生に働きかけていく。

眺望点が開かれていることから、第二章のように他人と自分との視差が強調しては描かれていない。寧ろ出来事を通して「わたし」「僕」の中の視差が描かれている。「わたし」や「僕」が感じている語りの効用は、物語を通してもたらされた眠り観や家族への思いの変革であろう。「飛行機で眠るのは難しい」の「わたし」が落ち着いた心になり、恋人に電話しようと考えようになつたり、「リンデンバウム通りの

双子」の「僕」が娘を恋しく思つたり、「詩人の卵巣」の「わたし」が眠れるようになつたりと、物語を授受する前の「わたし」とは違った考えや状態になっている。自身の中の視差が生じたといえるだろう。

#### 四 短篇集『まぶた』の全体像

##### 第一節 アンネと『まぶた』の関係

これまで中村氏の〈アンネ・コード〉第三項をもとに、第一章から第三章まで共通して場所について分析し、密室空間を作品に共通して見出すことができた。特に「まぶた」では中村氏が『ホテル・アイリス』で指摘するように、「わたし」が自己監禁を行い、快樂を得ている様子を見て取れた。また同じ密室空間がNにとっては昔の彼女との過去を保持する空間でもあった。密室空間に過去が宿っている様子が、「詩人の卵巣」「リンデンバウム通りの双子」でも確認できる。「匂いの収集」では自分の大好きな匂いを保存瓶に閉じ込めることで密室空間を作り出していたが、過去も匂いも保存したいという思いは共通するのかもしれない。しかし第三章で描かれるように、本当に大切な思いは心の中に一番よく保存されるだろう。第三章の密室空間はかつての生の記憶を受け継ぐ空間としてあった。

密室は暴力が振るわれる空間のみならず、過去の出来事の授受の空間として作用している。暴力が振るわれている空間がアウシュヴィッツで起こつた出来事そのものを表している

とすれば、語りつがれる空間は事後譚であり、現在アウシュヴィッツの姿を語り継ぐわたしを表象している。

中村氏が提示した(アンネ・コード)は、『ホテル・アイリス』や「薬指の標本」のように自己監禁が著しく描かれている作品以外にも大いに活用可能であった。「死と消滅に裏打ちされたエクリチュール」は小説内小説家に対して語られる物語として表れており、それはその職業を通し、今後も語られていく事が感じられる。

「狂氣的技術者」の持つ役割は老人へと託され、「わたし」「僕」を魅了する。つまり、小川洋子は大戦中のナチス・ドイツの様子のみを描いているのではなく、アンネやアウシュヴィッツの出来事が現在まで語り継がれていく様子を物語として描いているのだ。

つまり個人的な物語が、大戦の記憶と結びついて解釈可能なのである。小川は積極的に作品に大戦の記憶を取り入れられており、物語論としても語っているが、どうしてアウシュヴィッツで起こった出来事を書くのだろうか。

水牛氏は、小川洋子は必ずしも被害者としての目線から物語を書いているのではなく、加害者の側からも書いているということを指摘した。<sup>(18)</sup>第二章の作品群も、加害者としての一面を持つ人物たちが登場した。第一章では、被害者というよりも狂気を受けいれていく主人公の姿を、第三章では被害者の声を受け継いでいく姿が存在した。

アウシュヴィッツを書くには、被害者と加害者の関係のみ

を書いているだけでは不十分である。狂気を取り囲む傍観者の目もあれば、事後にその出来事を忘れようとする人の姿や、伝え継いでいこうとする人々などを含めてその出来事は続いていくのである。また、個人の記憶と結びつけて書くことは、私たちの生にもアウシュヴィッツと同じことが反復されていることを読者に強く印象付ける。現代を生き続けることは必ず過去の誰かの物語と接続している。その出来事を受け取ること、私たちはより充実した生の獲得を目指すことができる。

## 第二節 意味を付与される表紙絵

全作品を分析した上で、短編集『まぶた』の表紙が持つ効果に注目してみたい。単行本では閉じられたまぶたが描かれているのに対して、文庫本版の表紙は少女と怪しげな室内の様子が描かれている。

少女は目を閉じており、服装がどこもなくスクール水着を思わせる点から、この少女は表題作「まぶた」の「わたし」を意識して描かれている。そして、この少女は扉の穴からじっと見つめられている。少女と監視する目は表題作を意識させている。そして左右にある壁や床は急な角度をつけて描かれており、少女の奥にある扉へと意識が向く。この扉は「バックストローク」における処刑所を想起させないだろうか。

プールサイドに立つと、処刑の広場への入り口が見下ろせた。トンネルの向こうには絞首台がのぞいていた。

処刑所は奥にある。その扉が処刑所と考えた際、同時にユダヤ人がガス室で大量虐殺された密室をも思い起こされる。すると扉を囲む壁の色は赤色で、犠牲者が流した血の色のようでもある。

そして、その前には二羽のうさが走っている。表題作「まぶた」で登場する動物はハムスターであり、うさぎではない。他には「飛行機で眠るのは難しい」で死んだヤモリが登場するのみであり、他の作品においてもうさは出てこない。ならばうさぎ以外の動物を描くことも可能なはずだが、なぜうさぎなのだろうか。動物は言葉を持たず、うさぎは自然界の階級では大型動物でも肉食動物でもない点で弱い生き物である。言葉を持たない弱いものはヘゲモニーの弱いものたちとして『まぶた』作品内で多く登場した。このうさぎたちは暴力を振るわれた者の亡霊として、奥の扉（ガス室）の前を彷徨っているのではないだろうか。

小川は収容所を見たときのことを以下のように書き記している。

宮殿の窓の向こうには、庭園が広がっていた。ふと、監視塔の上から見た収容所の風景を思い出した。一ミリの狂いもないように規則正しく連なった、バラックの列が浮かんで来た。その一番果てには、ガス室があった。<sup>(19)</sup>

この記述においても、ガス室は「果て」つまり奥にある。

そして小川は「規則正しく連なった」バラックの列について言及しているが、表紙に描かれている格子柄の床も、四角が交互に配置された几帳面な柄であり、秩序を感じさせる。強烈な秩序の果てにはいつも暴力の行使が待っている。

表紙からは「まぶた」「バックストローク」が想起され、暴力的な面が全面に押し出されている。この解釈は本を読んだ後に可能になったものであるが、読者は文庫版『まぶた』を手に入れるときから奇妙な空間やモチーフが描かれている表紙から違和感を受け取らずにはいられないだろう。

### 第三節 『まぶた』というタイトルと収録順

以上のように、文庫本版『まぶた』の表紙は第二章で見られた暴力的な面が表立って描かれていた。それは短篇集のタイトルが「まぶた」であることが大きいだろう。

では、なぜ「まぶた」がこの短篇集のタイトルに選ばれたのだろうか。短篇集ではまぶたは様々な役割を果たしていた。「まぶた」では常に見続けることしかできなくなつたハムスターを描くことで、私たちは見る・見ないを選択できる存在であつたことに気づかされる。「飛行機で眠るのは難しい」において目を閉じることは眠ることであり、死ぬことでもあつた。「詩人の卵巣」ではまぶたの裏に今日起こつた出来事を浮かべ、物語を作り出す。まぶたを開けている間は何かを見ている。記憶・受け継ぎがなされていたり、見ることの

偏りによつて暴力が振るわれていたりする。まぶたを閉じている間は過去を思い出したり、安心した眠りに落ちたり、死に導かれたりする。まぶたの閉じられた暗闇は人間が作り出すことができる最小の密室空間ではないだろうか。死にゆくものは皆その暗闇に回収されていく。わたしたちがまぶたを閉じてその暗闇を感じる際、無意識に死の物語を受けいれているのかもしれない。その点で『まぶた』というタイトルは、消えゆく者の物語を受け継いでいくことをよく表している。

また、『まぶた』には、以下の順で作品が収録されている。

飛行機で眠るのは難しい

中国野菜の育て方

まぶた

お料理教室

匂いの収集

バックストローク

詩人の卵巣

リンデンバウム通りの双子

小川の作品は第一章で取り扱った作品から第三章へと物語観の豊かさを増したといえるだろう。冒頭に「飛行機で眠るのは難しい」、最後に「リンデンバウム通りの双子」と、第三章で見た語る効用を持つ物語たちを配置している。どちらもうィーンが登場する物語である。この二作品はライターらしき人物の「わたし」と小説家の「僕」が語り手であり、どちらも書き手である。『まぶた』には暴力的な作品も含まれ

ているが、それらの話が物語の効用を示す二作品に挟まれていることは、登場人物たちの生が引き取り手のある物語であることを示しているのではないだろうか。

現実においても語られることは重要な意味を持つ。表象不可能性の議論があるように、語りによつてすべてを見たままに伝えきることはできない。しかしわたしたちが語ることをやめてしまえば、その物語に起こった出来事はそれ以上意味をもつことはない。現実には確かに語られることがなく葬られている物語が存在する。『まぶた』の物語たちは読者に語られ、引き取り手のある物語であつた点で幸運であるが、引き取り手のない物語を悼む視点も含まれているだろう。それでもこの収録順は語られることへの可能性を信じ続ける筆者の思いが込められているようではない。

### 終章

本稿では『まぶた』の中での小川洋子の魅力の変化を追つた。第三章に移るにつれて、「わたし」や「僕」が過去を語る老人や男の立つ眺望点の近くに立つことができ、視点を共有することができるようになっていった。他人との視差は第二章で描かれていたように絶対的なものではなく、相対的で接近可能なものとして描かれていた。第一章、第三章では世界を見つめる自分の視点の変化、第二章ではものごとに対する他人と自分との視点の違いを発見した。第一章、三章の中にも男女人間の不和を通して他人と自分との視差は描かれ、第



二章でも自分をふり返って眺める視点が用意されており、作品には複数の視差が描かれていた。思えば私たちの世界も視差で満ちている。日々視差を経験し、自分の物語を更新させていく。小川洋子は人々の持つ物語の意義に自覚的だからこそ、視差を描くことで物語の生み出される過程を描いたのではないだろうか。小川洋子は視差を描く作家である。

- (1) 『まぶた』収録作品を執筆する七年の間に、小川は並行して長編小説五冊(『密やかな結晶』(講談社一九九四・一)、『ホテル・アイリス』(学習研究社一九九六・一一)、『やさしい訴え』(文芸春秋社一九九六・一一)、『凍り付いた香り』(幻冬舎一九九八・九六・一一)、『沈黙博物館』(筑摩書房二〇〇〇・九)、短編小説を五冊『アンジェリーナ』(佐野元春と10の短編)、『(角川書店一九九三・四)、『薬指の標本』(新潮社一九九四・一〇)、『刺繍する少女』(角川書店一九九六・三)、『寡黙な死骸 みだらな吊い』(実業之日本社一九九八・六)、『偶然の祝福』(角川書店二〇〇〇・一二)、また随筆集二冊(『妖精が舞い降りる夜』(角川書店一九九三・七)、『深き心の底より』(海竜社一九九・七)、紀行文二冊『アンネ・フランクの記憶』(角川書店一九九五・八)を刊行した。

(2) 齊藤環「増殖する欠損」(『文学の徴候』文藝春秋

二〇〇四・一一)より引用する。

小川洋子が食事のモチーフにこだわっているという指摘は、これまでもしばしばなされてきた。この描写(汚れが古くなるにつれ、見つけることができた。…高木注)を読めば、その理由がいくぶんはつきりする。食事は、とりわけ食品は、摂取され、消化され、排泄され、あるいはそのまま腐敗する。それは小説においては、あたかも不安定さを象徴するかのような存在——消えゆく媒介者?——にほかならない。

- (3) 種村季弘『魔術的リアリズム メランコリーの芸術』(ちくま学芸文庫二〇一〇・二)五一頁。  
 (4) 前掲『魔術的リアリズム』四九頁。  
 (5) 山本耕一「訳者あとがき」(スラヴオイ・ジジエク『パララックス・ヴェュー』作品社二〇一〇・二)七四五頁。  
 (6) 鈴木英明「経験」(『文化と社会を読む 批評キーワード辞典』研究社 二〇一三・八)二六八頁。  
 (7) 中村三春「小川洋子と『アンネの日記』…『薬指の標本』『ホテル・アイリス』『猫を抱いて象と泳ぐ』など」(『北海道大学文学研究科紀要』二〇一六・七)一〇五頁。  
 (8) 前掲「小川洋子と『アンネの日記』」一〇六頁。  
 (9) 前掲「小川洋子と『アンネの日記』」一一二頁。  
 (10) 高木佐和子「例外状態のゆくえ」(西田谷洋編『女

性の語り／語られる女性』一粒書房 二〇一五・一二)

参照。

(たかぎ・さとこ 富山市立速星中学校教諭)

(11) 野矢茂樹「他我問題への解答」『心という難問 空間・身体・意味』(講談社 二〇一六・五) 三三四頁。

(12) 小川洋子「誰もが物語を作り出している」(ちくまプリマー新書『物語の役割』二〇〇七・二) 二二頁引用。

(13) 小川洋子「盗作」(『偶然的祝福』角川書店二〇〇〇・一二) 『偶然的祝福』は一九九八年四月から翌年三月にかけて連載された。

(14) 西田谷洋「相互テクスト性」(『学びのエクササイズ 文学理論』ひつじ書房二〇一四・四) 六三頁参照。

(15) 「『書くこと』をめぐる小説のなかの小説(家)——小川洋子『原稿零枚日記』・『密やかな結晶』(下)」(『季刊現代文学』二〇一三・三) 九五頁参照。

(16) 西田谷洋「過去との邂逅——「トランジット」」(『女性の語り／語られる女性』)。

(17) 前掲「過去との邂逅」五八頁参照。

(18) 水牛健太郎「魔術としての数学『博士の愛した数式』を巡って——」(『群像』二〇〇六・六) 二四八頁。

(19) 小川洋子「アウシュヴィッツからウイーンへ、墨色の旅」(『博士の本棚』新潮文庫二〇一〇・一)。

付記 本稿は同題の二〇一六年度卒業論文の一部を改稿したものである。