

穴を掘る女 -江國香織「落子さん」論-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大学院 公開日: 2018-05-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 張, 愛眞 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/19355

穴を掘る女

——江國香織「路子さん」論——

A Hole-Digging Woman:

A Study On EKUNI Kaori's "Hukiko-san

(Ms. Hukiko)"

博士後期課程 日本文学専攻 二〇一四年度入学

張 愛 眞

JANG Aejin

【論文要旨】

一九八六年に本格作家としてデビューした江國香織は、「児童文学」と「大人の文学」という二つのジャンルにおいて活躍する作家として知られている。江國の作品では常に境界が問題になる。それは、江國の描く物語における「子ども」から「大人」への移行という出来事としてあり、その背景には江國自身が生きる「フェミニズム」から「ポストフェミニズム」への転換期という時代がある。

本稿では、「路子さん」を取り上げ、〈少女と路子さん〉という世代を異にするそれぞれの女たちが、「女である」というアイデンティティをどのように構築していくかを考察する。両者は「穴を掘る」という出来事を共有することによって自身のジェンダーに直面する。路子さんは穴を掘って〈見える〉ことでジェンダーを教え、少女は路子さんを〈見る〉ことを通じて「子ども」から「大人」への世界を疑似体験する。それが、江國文学が示す少女の成長物語であることを論じたい。

【キーワード】 少女、モラトリアム、ポストフェミニズム、ジェン

ダー・アイデンティティ、脱構築

一、はじめに

少女とは何か。それは未完成・不確定さを本質とし、それゆえに完成・確定への移行が未来形として暗黙に運命づけられているものである。彼女たちは、他者から向けられる期待の眼差しに、時には足枷のような縛りとして課せられる自らの成長に、どのような形であろうと、自分だけの物語を見つめるべく奮闘する。このような奮闘を、エリクソンは「大人でもなく子どもでもない」というどっちつかずの状態であるため、大人としての義務を免除される時期でもあることに着目し、それを「モラトリアム(moratorium)」と呼んだ⁽¹⁾。さらにエリクソンは、「モラトリアム」が最終目的とする、安定したアイデンティティを獲得するためには、この時期におけるアイデンティティ・クライシスを乗り⁽²⁾

越えなければならぬと説く。つまり、自己同一性を意味するアイデンティティの獲得に先立って、他者との関わり、広義における社会と自己の関係が、ある種の試練という意味合いで前提とされ、そこからの克服が一对の成長モデルになっていることが分かる。

このような社会学における成長モデルとアイデンティティの問題を文学の領域に置き換えると、物語論的に、葛藤とそれをめぐる解消のプロットになる。⁽³⁾文学作品に投影される各々の作家固有の文学的土台の形成過程は、葛藤と解消をめぐるこの一連のプロットを通して浮上する〈主体〉の輪郭に委ねられているといっても過言ではない。さらに、自我は他者との関わり、社会との関係性の中で位置付けられるものであるため、成長を描くその文学作品は、必然的に当時の時代性を色濃く反映する。

ところで文学作品に描かれる少女は、いうまでもなく成長の当事者である少女そのものが語るものではない。柄谷行人の言葉を借りれば、「そこにある児童は大人によって考えられた児童であって、まだ「真の子ども」ではない⁽⁴⁾」ということであり、横川寿美子は生身の少女を語る際には「大人である作家の想念にあるはずの〈少女〉⁽⁵⁾」が修正を加えられ語られると述べている。つまり、大人になった今の〈私〉により、事後的に呼び起こされる少女だということである。

本稿では、現代女性作家の中でも少女を主人公にした作品を多く発表している江國香織の一九九〇年に発表された「路子さん」を取り上げていくが、ひとまず江國自身が語る少女をキーワードにそこから浮かび上がる〈私〉の特徴について考えてみたい。

私にとって九歳とは、基本の「自分」ができた歳だと思っているんです。それがもちろんあとになってから思ったことなんですけどね。九歳というところから、私の基本は変わってない気がするんですよ。(中略) 何というか、屈折というか、屈託が生まれた時期なんです。あの前後の屈託を、たぶん九歳に押し込んでいるんだと思うんですけどもね。小学校に入ったことが大きいんですが、私は何でも気づくのに時間がかかるんですよ。そして嫌だなとおもっていることがいろいろ重なって、おそらくあきらめたと思うんです、九歳のときに。(傍点引用者)⁽⁶⁾

江國はこのインタビューの中で、基本の「自分」は「九歳ということから」「変わってない」と述べている。これを受けて菊池千恵は、「江國は閉ざされた時間をかかえて大人になった」人であり、そのような江國の描く大人も「言わば子供の世界の住人であり続けよう」とする人物だと指摘する。⁽⁷⁾つまり、江國の描く〈私〉は「幼児退行的閉鎖的」であることを特徴とする。ここから浮かび上がる〈私〉は〈子どももの延長にある大人〉であり、それは〈成長しない少女〉に裏打ちされるものである。江國自身が「おそらくあきらめたと思うんです、九歳のときに」と振り返る時の、その「あきらめ」は、葛藤と解消の過程を経て到達できるとされる社会化した大人への放棄であり、そこから導き出される〈成長しない〉少女像は、「モラトリアム」に留まり続けようとする〈私〉の存在様式そのものであるといえよう。

では、江國の描く〈成長しない〉少女像は、少女の成長を描く文学史

においてどのように位置付けられるだろうか。そこで参照したいのが、「路子さん」が発表された一九九〇年という時代背景にある、ポストモダン（ポスト構造主義）／ポストフェミニズムと呼ばれる知の動向である。「ポストモダン」という言葉を流行させたのはフランスの哲学者リオタールであり、彼は自身の著書『ポスト・モダンの条件』⁽⁸⁾の中で、近代的な人間観を支えるマルクスのような絶対知が不在になった状況＝「大きな物語の終焉」こそが、ポストモダンの条件だとしている。

日本では一九七〇年代末からフランスの構造主義／ポスト構造主義の重要なテキストが翻訳され、文化人類学、精神分析、文芸批評などを中心に「知の変動」が起こっていた。そして八〇年代の日本で、近代的な「人間」観に最初に思想的揺さぶりをかけたのは、経済人類学者の栗本慎一郎であり、八一年に出版された『パンツをはいたサル』⁽⁹⁾がベストセラーになった。栗本が当時の日本社会に提示した新しさは、近代における「生産的に労働する人間」観から「蕩尽する人間」観へのパラダイム・シフトだった。そうした中、浅田彰の『構造と力』⁽¹⁰⁾が八三年に、続く八四年に『逃走論―スキゾ・キッズの冒険』⁽¹¹⁾が出版され、日本におけるポストモダンは全盛期を迎えることになる。浅田が本著で提唱した「スキゾ・キッズ」という新しい人間観は、近代的な主体＝「パラノ人間」の解体であり、近代資本主義を支えてきた成長モデルである「エディプス的なパラノ・ファミリー」という病からの「スキゾ・キッズ」の逃走は、近代的な〈成長〉の終焉を予感させるものであった。

また、このような八〇・九〇年代の日本における新しい知の動向を考える際に、もう一つ重要な概念がポストフェミニズムである。ポストフ

ェミニズムは、近代の知を支える枠組みを批判するポストモダンの影響を受けて展開したフェミニズムの理論ないし思想である。ポストフェミニズムの名称について、本稿では三浦玲一⁽¹²⁾の定義を援用する。

ここで、ポストフェミニズムとは、雇均法以降の文化であり、つまり、制度的な性差はなくなつたと考え、女性の社会参加と自己実現こそを新しい社会の希望として語ろうという文化であり、そしてそれは、日本だけではなく、新自由主義化のなかでグローバルに進化したという状況認識である。これはまた言い換えると、およそ八〇年代後半から九〇年代にかけての「女らしさ」、女性の文化、そして文化全体における女性表象の変化の全体を指すことになる。この時期、文化と社会の全体において、「女らしさ」そして「男らしさ」、の意味が変化したのだ。

ポストフェミニズムは、八五年に成立された男女雇用機会均等法以降、一旦「制度的な性差はなくなつたと」される状況であり、いわば運動としての性格を持つ第二波フェミニズムの成果ないし結果である。そして、ポストモダンにおける脱近代化した新しい主体への模索と同じく、「女」という定義が本質主義的に認識されてきたことに対する異議申し立てとしての、新たな「女」の定義をめぐる知の動向であった。⁽¹³⁾

以上、このような八〇・九〇年代のポストモダン／ポストフェミニズムにおける新しい〈私〉への再定義・再構築への試みを念頭に置いた上で、本稿では江國香織「路子さん」を中心に、江國の描く少女像、少女

のアイデンティティ戦略を検証していく。そして最終的には、江國文学における〈子どもの延長にある大人〉の〈私〉とは、具体的にどのような語り、形成されていくのかを考察する。

二、少女のアイデンティティ戦略―見る主体をめぐって―

「落子さん」は、一九九〇年「小説新潮」九月号に発表された江國香織の短編小説である。その後、「小説新潮」に一九八九年十一月から一九九七年八月まで「落子さん」を含め不定期に連載していた十一篇の短編を収録した単行本『すいかの匂い』が、一九九八年一月に新潮社から刊行された。そして、二〇〇〇年七月に新潮文庫に収められた。『すいかの匂い』に収録されている十一篇の物語は、今や大人になった語り手の「私」が少女の頃を回想する形式で、すべて独立した作品ではあるが、どの作品も一夏の不思議な他者との出会いと別れを描いたものである。ここではまず、本稿で取り上げる「落子さん」における「私」は、どのような少女として設定されているかを確認したい。

内弁慶、というのか、私は、母や落子さんやとなりのおばさんや、そういう身のまわりの大人に対しては生意気な口をきいたが、学校の友達や先生、近所の腕白坊主たちに対しては、からきし度胸のない子供だった。集団が苦手でもあり、学校を心底嫌悪していたが、登校拒否をするとか、友達をつくらずに孤立するとか、そういうエネルギーのある子供でもなかったので、学校ではそれでもそれ

なりに上手くやっていた。(傍点引用者)

本テキストの「私」は、「集団が苦手」で、子どもにとって最も集団生活を強いる世界でもある学校を「心底嫌悪」しており、その世界の中に自己をうまく置くことが出来ずにいることが確認できる。しかし、だからといって、その状況を好転させようとせず、ただ「それなりに上手く」やっているように見せかける、いわば〈闘わない〉〈演じる〉少女である。このような人物設定は、同じく『すいかの匂い』に収録されている「焼却炉」に登場する少女とも共通している。

私はいやな子供だった。すぐ嘘をついた。学校が嫌いだ。他の子供が嫌いだ。つたし、鉄製の窓枠も天井の蛍光灯も嫌いだ。校庭もすのこも家庭科室も、校内放送のはじめと終わりに入るぶつとという音も。(中略)

私は目立たない子供だったと思う。おとなしかったし、成績はとくによくも悪くもなかった。みんなのなかで、息をつめてじつとしていればよかった。⁽¹⁴⁾(傍点引用者)

「焼却炉」の少女もまた、「落子さん」と同様、学校という世界が嫌いであり、しかしそれでも目立たないように「息をつめてじつとして」いる、〈闘わない〉少女として描かれていることが分かる。このように、『すいかの匂い』に描かれている少女たちは、これほど「嫌い」という言葉を執拗なほど反復し、自分を取り巻く世界を理不尽なものとして語

りつつも、決してそれに逆らうことはせず、かといって好転させようと
する意志表明もせず、ただ「それでもそれなりに上手くやっついでい」る演
技だけを見せる、受動的で、〈闘わない〉、〈演じる〉少女像なのである。

ところで、エリクソンが提示した成長モデルによると、安定したアイ
デンティティの獲得のためには、他者との関わりの中で生じるアイデン
ティティ・クライシスを克服しなければならないということが前提とさ
れていた。そういう意味において、『すいかの匂い』に描かれている少
女たちは、一貫して、世界と自己の関係における何らかの〈闘〉を抱え
ているといえよう。にもかかわらず、その〈闘〉を克服していこうとす
る姿勢は一向に示さない。つまりこのことは、葛藤と解消というプロッ
トを辿る従来の成長物語から、この少女たちの成長が、ずれた形で進行
するということを意味しているのであろう。

ここからは、江國の描く受動的で、〈闘わない〉、〈演じる〉少女たちが、
他者との関係の中でどのように自己を認識し、どのように自己を位置付
けているのかをさらに詳細に分析しながら、その中で浮上する〈主体〉
の特徴について、そして少女たちのアイデンティティ戦略について考え
ていきたい。先のインタビューの中で江國は、自身の描く子供たちの特
徴について次のように述べている。

— 江國さんの描く子供はいつも、世界を「じっとにら」みつけて
います。また最新作『真昼なのに昏い部屋』では、ジョーンズさん
が東南アジアの国々を放浪していたとき、窓から顔を出していた
り、戸口に裸足で立っていたりしていた幼い子供たちのことを話す

のですが、その話を聞いて美弥子さんは「その子たちはただ見たい
から、見ることでしか自分を確認できないから見ていたのだ」と考
えます。子供たちは、まるで目そのものになったように世界をとこ
とん観察してるとともに「見ることでしか自分を確認できない」と
いう側面を持っている。

江國：そう、子供の頃って見ることでしか自分を確認できなかった
ような気がするんです。自分よりも、自分が見てるもので、自分が
今ここにいて、っていうのを確認するのかな。これが見えるから自分
がちゃんとここにいて、ってわかる。(傍点引用者)⁽¹⁵⁾

江國の描く子どもたちは、「見ること」で世界を認識し、「自分が今こ
こにいる」という自己の位置を確認する。まずここで読み取れるのは、
江國文学における視覚中心性であろう。世界を「見る」という行為は、
「見る主体」／「見られる客体」という分割を産み出す。同時に、自己と
いう内側／世界という外側を形成していく。

「見る主体」をめぐって伊藤俊治は、近代における「遠近法の視覚」
は「世界のなかにあるはずの人間の視覚を外化させ」、それによって
「人は見る者としての自分を位置づけることができる」ようになったと
述べている。⁽¹⁶⁾つまり、近代における「遠近法」による「見ること」の発
見は、写実技術の革新のみならず、近代の世界観ないし人間観をも形成
してきたといえよう。このような近代的な主体の認識方法として、江國
の語る「見ること」を再読してみると、「見ること」で世界を認識し、
「自分が今ここにいて」という自己認識の言葉は、本来ならば世界に組

み込まれているものとしての自己が、「見ること」によって世界という、自己と隔離した外界を生起させ、その世界に対し「見る主体」として位置する〈私〉が立ち現れるということを意味するのであろう。しかし、このような世界と自己の関係における〈見る主体〉の獲得は、江國の描く物語においては異なる様相を呈する。二〇〇一年に発表された『ウェハースの椅子』という作品を通して、江國の「見ること」の内実を考えてみよう。

小学生のころ、私はスパイごっこをしていた。小学校を、スパイごっこをしてやり過こした。

スパイごっこについて、私は誰にも打ち明けたことがない。私は一人きりでそれをしていた。

どういうものかという、私は大人で、スパイで、任務のために小学校に潜入している、というつもりになるのだ。そう思うと客観的でいられた。私はここに属しているわけではない、と、思えた。

物事がすこし耐えやすくなった。私はそれを、小学校二年生のとき(17)に始め、六年生まで続けた。(傍点引用者)

ここに描かれている少女は、「スパイごっこ」という、ただ世界をじっと「見る」ことで、世界に対し「客観的」でいられる安堵感を得られている。しかし、小学校という世界の内側に属しながらその世界を外界として眺める、主体としての〈私〉はそこに存在しない。なぜならば、〈私〉は飽くまでも「小学校に潜入している、というつもり」にすぎない

いからである。〈私〉は、いわば実体のない透明人間のようなものであり、そこに存在するのは、ただ「見る」という行為のみである。さらに「スパイごっこ」とは、自ら他者への発信(働きかけ)を放棄することの意味し、ゆえに他者と自己の対峙関係は成立しえないのである。つまり「見る」ことは、「スパイごっこ」のように、飽くまでも世界に属している「つもり」である少女のアイデンティティ戦略であり、ひいては〈主体〉の虚構化を意味するものである。

自ら闘うこと、発信することを放棄する少女たちは、ただ世界をじっと「見る」ことを選択することで、自己という内側／世界という外側を形成していく。しかし、江國自身が小学校に入ってから「嫌だなどおもっていることがいろいろ重なって、おそろくあきらめた」「自分がここで快適であることができない、だったら闘うより、発信することをしない方がいい、おとなしくしていてみんなと同じようにする方がいい、目立たないようにしよう、っていうふうに思った」のは、「みんな」の存在、つまり他者の存在なしでは成り立たないものである。つまり、ここで語られている「見る」は、すでに〈他者〉と〈主体〉を獲得した「つもり」に位置する。

そこに確かに存在する自分を〈存在しない〉かのよう仕立て、自己を囲む世界を、他者をじっと「見つめる」少女たち。江國のいう「見る」は、〈主体〉の獲得に向かう、〈他者〉の発見に先行する「見る」を語っているのではなく、飽くまでも〈獲得したかのように〉振る舞う〈戦略〉としての「見る」なのである。

三、「おとし穴」をめぐる少女のパフォーマンス

「落子さん」のあらずじを簡略にまとめると、近所の男の子たちが作ったおとし穴に落とされ泣きながら帰ってきた少女に対し、その復讐として、少女の家で下宿をしていた落子さんという大学生のお姉さんがおとし穴を掘り、その後間もなく姿を消すという話になっている。物語を進行させる要素として最も注目すべきところは、いうまでもなく「おとし穴」をめぐる登場人物たちの関係性の展開である。まず、男の子たちと少女をめぐる「おとし穴」について考察していこう。

私は眉間に皺をよせ、悲壮な気持ちで男の子にひっぱられて歩いた。手をふりほめて逃げることも可能だったのに、私はそうしなかった。いつもそうなのだ。いったん観念すると、最後までされるままになっている。奇妙なことなのだが、それは彼らに対するサービス精神であった。(中略)一瞬のできごとだった。足の下で、新聞紙はばさばさと乾いた音をたて、私は深さ三十センチほどの小さな穴に、両足をそろえて立っていた。御丁寧に、穴には水がはってある。男の子たちはしらじらしいほどの大声で笑った。ばーか、ひっかかってやんの。こいつ、ぐずだよな。膝から下を水につけたまま、私は下を向いて立っていた。くつ下が、濁った泥水の中で鮮やかに白い。つめたさが私に現実を甦らせ、おとし穴とわかっていておちたくせに、ふいに涙があふれる。ぐしゃぐしゃと泣きだした私を見ると、男の子たちは歓声をあげ、走って逃げて行った。(中略)

急に泣きやむのもきまりが悪くて、私は弱々しくしゃくりあげながら歩いた。歩いたたびに、靴の中で水がぐちぐちゅ音を立てる。ブロック塀にそって玄関にまわると、反対側のブロック塀の前に、男の子たちが息をひそめて様子をはかっているのが見えた。私は、彼らが決して楽しい気持ちでないことを知っていた。それもせつなかつた。お互いのシンパシー、というか、重たくて滑稽な気配、というか。私はひととき、悲劇的な嗚咽をしてみせてやっただが、それは何ら事態を好転させなかった。(傍点引用者)

長い引用文となったが、ここは、他者と自己の関係の中で自己をどのように認識し、位置付けていくかという問題が、「おとし穴」を通して具体的な関係図として示され、その中で少女のアイデンティティ戦略が克明に描かれている場面である。まず、穴を掘る＝落とす側／穴に落ちる＝落とされる側という〈強い／弱い〉をめぐる力学の中で、男の子たち＝〈見る〉／少女＝〈見られる〉という図式が提示されている。このような関係図における少女は、極めて〈被害者的〉で、〈徹底した受動性〉を特徴としている。

しかしながら、「手をふりほめて逃げることも可能だったのに」、少女は「そうしなかった」。「おとし穴とわかっていておちたくせに」「私は、彼らが決して楽しい気持ちでないことを知っていた」という言葉から読み取れるように、少女は、自身のために周到に用意された舞台の如く、これから自分が落ちるであろう「おとし穴」だと承知の上で足を踏み入れる。さらには、彼らに対する「サービス精神」をもって「ひと

きわ悲劇的な嗚咽」まで「みせてや」りながら、悲劇の主人公の役を忠実に演じきるのである。つまり少女は、「おとし穴」を通して「弱い」〈見られる〉という自己の位置が用意され、そこから導き出される「被害者の」〈徹底した受動性〉を露わにしながらも、その場から「逃げることも可能だったのに」そうはせず、「落とされる」であろう「おとし穴」に自ら落ち、男の子たちが〈見る〉であろう惨めな自分を自ら「見せてやった」のだ。

ところで、ここで少女の取った「見せる」戦略は、実は、男の子たちと少女をめぐる関係の反転をも内包するものである。男の子たちにおける〈見る〉主体と、少女における〈見られる〉客体という関係性は、少女の〈見せる〉という主体的・能動的な行為によって、男の子たちを〈見せられる〉という受動的な位置へと変容させる。さらに、落とす／落とされるといふ関係性においても、自ら〈落ちる〉ことによって、落とされるといふ受動的な立場から主体的・能動的な立場へと自己の位置をも変容させる。つまり、同じ出来事に対する新たな関係がここで成立し得るのである。

しかし、「ひときわ悲劇的な嗚咽をしてみせてやったが、それは何ら事態を好転させなかった」ように、おとし穴に〈落とされる〉にしても、〈落ちる〉にしても〈弱い〉という事実は変わらない。少女は〈被害者の〉〈徹底した受動性〉を内面化したまま、自分の〈弱い〉というアイデンティティを自ら〈見せる〉戦略へと置き換えることで危うく保持させているにすぎないのである。そして、この場面における「おとし穴」というのは、少女の〈弱い〉というアイデンティティを披露するパ

フォーマティヴな〈場〉として機能しているのである。

男の子たちの「おとし穴」に落ち、泣きじゃくりながら帰って来た少女は、家にいる路子さんにそんな惨めな自分の姿を「見せびらかそう」と、「路子さんの部屋にとびこんだ」。

襖をあけると、路子さんは着替えの最中だった。外出から帰ったところらしい。かがんで、ベージュのたっぷりしたズボンに片足を入れた姿勢のまま、驚いて私を見る。私がぎょっとしたのは路子さんが着替えていたからではない。彼女の下着にぎょっとしたのは。路子さんは、黒い、総レースのブラジャーとショーツをつけていた。外国映画にでてくるような、ものすごく女っぽい、いかにも高価そうな下着だ。それは、あまりにも路子さんにそぐわない代物に思えたが、一方では彼女が思いのほか豊かな胸をしており、なめらかにくびれたウエストと、ゆったりとまるい腰をもっていることも否定できなかった。

この場面から、物語は〈男の子―少女〉の関係から〈路子さん―少女〉の関係における「おとし穴」へと移動する。〈見せる〉ことで自分の〈弱い〉というアイデンティティを辛うじて維持している少女は、自分の惨めで不甲斐ない姿を真っ先に路子さんに「みせびらかそう」とする。しかし路子さんは、少女のそんな姿には何も触れず、はからずも黒い下着姿を少女に〈見せる〉立場になっていることが分かる。この場面を契機に、〈見せる〉路子さん／〈見せられる〉少女という、新たな関係性

が展開していくことになる。

少女の口から「おとし穴に落ちた」という話を聞かされた落子さんは、「小羊の逆襲の巻」と言いながら「おとし穴を掘ろうか」と提案する。そして、「作業として実際に穴を掘るのは落子さん一人で」、少女はその「見張りの役」を与えられる。

落子さんは本気で穴を掘っていた。私が落ちたようなちやちな穴ではない。直径二メートルはありそうな、大きくて深い穴だ。さくさくと音をたて、落子さんは穴を掘る。一心に穴を掘る。

落子さんは一心に穴を掘る姿を少女に〈見せ〉、少女はそんな落子さんを〈見せられる〉ことによって、次第に「見張りの役」としての〈見る〉側へと変わっていく。また、男の子たちが掘った「おとし穴」に落ちる少女とは違い、落子さんは、自ら穴を掘り、自らその穴に入る（落ちる）のである。つまり、男の子たちの「穴を掘る」／少女の「穴に落ちる」という図式とは異なり、落子さんの「おとし穴」は、その両方の役割を果たしており、その行為によって、穴を掘る＝落とすという〈強い〉側と、穴に落ちる＝落とされるという〈弱い〉側の両義性を持つものとして浮かび上がる。

このような両義性を持つ落子さんの「穴を掘る」行為を通じて、少女は男の子たちとの関係で経験した受動的な「おとし穴」ではなく、能動的な「おとし穴」を体験させられる。さらに、落子さんによって上演（見せる）される「おとし穴」は、少女を、〈見せられる〉側から積極的

に働きかける（落子さんに発信する）側へと移動させていく。このようにして少女は、落子さんとの関係の中で成立される「見張り役」としての〈見る〉ことを体験していくのである。

四、脱中心化するアイデンティティ―〈主体〉の空洞化―

落子さんによって上演・体験される「落とし穴」は、一見、少女を〈見る主体〉の獲得へと導いていくかのように見える。しかし、穴が深くなるにつれ、穴の底は次第に闇に包まれ、そこにうずくまっている落子さんの姿さえも、少女の目にはもはや捉えにくくなっていく。

おとし穴が完成したのは、夏休みも終わりにちかい頃だった。落子さんは、何と二週間も穴を掘っていたことになる。

「そろそろいいかな」

穴の底で落子さんが言い、私は駆けよってのぞきこんだ。まっすぐにえぐられた黒土は生々しく、深い匂いがして、あたたかそうだった。

「土かけてごらん」

腰のロープをほどき、無表情な声で言うと、落子さんはうずくまる真似をした。

「落子さん」

呼んでも彼女はこたえない。

「おとし穴」の空洞化が少女の眼前に迫り、やがて穴を掘り終えた落

子さんは姿を消す。そして、おとし穴も初めからそこに存在しなかったかのように埋められている。「おとし穴」は、少女にとって〈見る主体〉〈主体化〉を闇に葬り、ひいては成長につながる〈大人になること〉さえも脱中心化していく。ここで重要なのは、「おとし穴」という存在の有無ではなく、「おとし穴を掘る」という〈行為〉であり、その行為を通じて少女と落子さんの輪郭、関係性が浮かび上がることである。

少女の〈弱い〉というアイデンティティ、〈闘わない〉という戦略は、〈見る主体〉を前提としていない。それは、パフォーマティブに構築されるものであり、その行為こそが〈闘わない〉主体を構築するものである。つまり、行為性こそが行為者という図式を浮上させる。人間が本質的に備えていると考えられてきた、普遍的な〈主体〉のあり方は、本テクストにおいて空洞化された形で提示されているのである。

落子さんには、どこか闇の匂いがした。身体の中に深い井戸をもっているような、夜の静寂を抱いているような。

〈主体〉の空洞化は、空洞を持つ「おとし穴」と同じく、穴を掘る女「落子さん」のあり方そのものでもある。落子さんの放つ「闇の匂い」は、おとし穴と同じ構造を持つ「深い井戸」として表現されており、それは落子さんの抱えている内面の「穴」、つまり主体の空洞化を表しているといえよう。そして、本テクストが描いているこのような主体の空洞化は、実は、本テクストの導入部に登場する「裸のカメ」をめぐるエピソードに見られていたものであった。

落子さんはカメを飼っていて、なんとかして裸のカメ、すなわち甲羅からでたときのカメの姿を見てみたいと思っていた。昼も夜も観察したが、カメはいつかな甲羅からでようと思わない。落子さんは待ちきれなくなつて、ちょっとだけのぞいてみることにした。カメをくるっとひっくり返し、お腹側の甲羅に包丁ですーっと切れ目をいれる。もちろん、カメ本体を傷つけないように慎重に。カメはあっけなく死んでしまった。

「私の二十六年間の人生で」

と、落子さんは言った。

「あんなに愕然としたことはなかったわ」

落子さん同様、私もそれまでカメの構造―カメは甲羅の中で暮らしているわけではなく、肉体が甲羅なのだという重大な事実―を知らなかったのだ、この話にはやっぱり愕然とした。

この場面において、落子さんと少女が共有していることは、まず「甲羅からでたときのカメ」である「裸のカメ」が存在するという前提である。つまり、「甲羅」と「カメ」の区別を固定することによって「裸のカメ」という認識が「甲羅」から導き出されている。この時、「甲羅」は「裸のカメ」の根拠であり、前提となっている。このような認識は、いわばアイデンティティの構築が、〈主体〉が先在的存在だということから出発するものであることを物語っているのである。

ところが、「落子さん同様、私も」「カメは甲羅の中で暮らしてるわけではなく、肉体が甲羅なのだ」という重大な事実」を知ることになる。こ

ここで、二人がこれまでに前提としていた、「甲羅」と「カメ」の固定された区分が無効化される。つまり、固定された主体から〈私〉というアイデンティティが導き出されるといって、これまでの本質主義的な〈私〉の定義が無化されているのである。そして、無化され、つかむことの出来ない、この本質（主体の空洞化）を新たに構築していくものが、ジェンダー・アイデンティティの行為性（パフォーマンス）であり、それはいうまでもなく、路子さんの見せる「穴を掘る」行為なのである。

では、「穴を掘る女」路子さんと、その路子さんを「見ていた（見張り役）」少女だけが共有する「穴を掘る」という秘密の出来事が、最終的に少女にもたらしたものは何だったのだろうか。本テキストにおける異界の空間ともいえるこの「おとし穴」を通して、少女は何を見たのだろうか。「おとし穴」が完成に近づくにつれ、少女に表れる意識の変化を追ってみよう。

作業からの帰り道、路子さんはいつも機嫌がよかった。服も手も泥だらけで汗をびっしょりかき、Tシャツは身体にはりついていて、そうすると私はきまって、あのとときの黒い下着姿を思いだしてしまうのだった。

路子さんの「穴を掘る」行為を見張り、その帰り道で少女は「きまっ子たちの作ったおとし穴に落ち、泣きじゃくりながら帰った日に、路子さんの部屋で偶然見てしまった「黒い下着」である。あの時少女は「落

子さんにそぐわない代物に思」いながらも、それを身に付けている路子さんを「ものすごく女っぽい」と感じた。少女はあの日、路子さんの「黒い下着」を通して〈大人〉のセクシュアリティ（性的なもの）を垣間見たのである。そしてその体験は、路子さんの「穴を掘る」行為によって、再び少女の想像の領域で〈大人〉のセクシュアリティを喚起させていくものであった。

夜、布団に入ると、私はいつもおとし穴のことを考えた。もう作戦も決めてあり、穴が完成したらごさをかぶせて釘でとめ、きれいに土をかけて、そこに章吾の体操着袋をおいておくのだ。あんな穴に落ちたらきつと怪我をする。章吾は案外ひ弱そうだから、骨折くらいするかもしれない。いずれにしても、誰かが助けに来るまで一人であの穴の中だ。その恐ろしい想像に私はちぢみあがり、後悔にも似た不安で胸がしめつけられたが、それでいて得もいわれぬ快感がこみあげてくるのを、どうすることもできなかった。

少女は完成したおとし穴を想像し、そこに落ちるであろう男の子たちを思い浮かべては「後悔にも似た不安で胸がしめつけられ」ながらも、「得もいわれぬ快感がこみあげてくるのを、どうすることもできなかった」。「おとし穴」を通して少女は、〈大人〉のセクシュアリティを体験させられていくのみならず、暴力的な快感をも体験していくのであった。

「路子さん」

呼んでも彼女はこたえない。

「路子さんてばあ」

ぞっとして、どうしていいかわからずにいると、路子さんは泥だらけの顔をあげ、何の感情も籠らない調子で、「冗談、と言った。

「冬眠ごっこ」

「……今、夏だもん」

口をとがらせて不服そうに言ったが、私は泣きそうになっていた。

完成したおとし穴に自ら入って（落ちて）いる路子さんと呼んでも、何の返事のない瞬間、少女は路子さんがあのまま消えていなくなるという〈死〉の恐怖を体験させられる。少女にとっての〈死〉は、子供であることが〈終わる〉ことを意味するのであろう。そしてこの時、子供であるがゆえに許される少女の〈弱い〉というアイデンティティもまた脅かされることになる。

以上のように、路子さんの「おとし穴を掘る」という行為を通して、少女は〈見えぬもの〉を見たのではないだろうか。つまり、子供である自分にはないものを想起させられたのである。路子さんと少女の「おとし穴」をめぐる共同作業は、いわば、想像の世界における〈大人の世界〉の疑似体験を通して構築される女たちの絆であった。そして、そこで路子さんが少女に見せたのは、これまでの本質主義的な認識としての〈女〉の定義を脱構築させる、ジェンダー・アイデンティティの行為性（パフォーマンス）だった。このようにして少女は、路子さんとの関係の中で〈女である〉という自己のあり方に、そしてそれが内包する〈可

能性〉、さらにはその〈限界〉に接触したのである。

五、おわりに

江國の描く〈闘わない〉少女像は、見る主体、主体化、大人になること（成長すること）から密かに離脱しながら、自分だけの秘密の時空間の中で、そしてさまざまな他者たちとのパフォーマンスな構築物としての関係性の中で、自己の〈弱い〉というアイデンティティをその他者たちと共有していた。

あの夏の記憶を回想する時、今は「二十六歳になった」「私」の前に立ち現れるのは、「いつもおなじあかるさでそこにある」二十六歳のままの「路子さん」である。江國の描く大人たちは、江國自身が「自分の基本」だという「九歳の子供」へと繰り返し立ち戻る。この繰り返し立ち戻る〈回想〉という運動を通して、自己を解体し、組みなおし、新たな自己解釈が施される。本テキストにおける〈私〉もまた、路子さんと「おとし穴」という秘密の出来事を〈回想〉し、その中で構築される〈見せる―見る〉関係を通して、〈闘わない〉自己像の〈主体〉を再考察していく。そして、そこで語られる〈主体〉は、〈見る〉ことを前提に構築される従来のあり方から脱中心化・脱構築されるものであった。

「穴を掘る」という行為の中で浮かび上がってくる〈私〉の輪郭は、路子さんによって疑似体験させられる〈大人〉の世界から〈死〉（子供であることが終わる）の連続に絶望する、〈子どもの延長にある大人の私〉、成長しない〈私〉であったのだ。

(1) 本田エリクソン(仁科弥生訳)『幼児期と社会』みすず書房、一九七七年

(2) アイデンティティ・クライシスとは、自分は何者であるかという自己定義と、他者によるその承認の間に齟齬が生じる場合、その人のアイデンティティは不安定なものになり、その結果としてアイデンティティの危機が起る状況を指す。

(3) 河野真太郎『戦う姫、働く少女』堀之内出版、二〇一七年七月二〇日

(4) 柄谷行人「児童の発見」(『日本近代文学の起源』講談社、一九八〇年八月一日)

(5) 横川寿美子『初潮という切札』JICC出版局、一九九一年三月一日

(6) 「ロングインタヴュー私のなかにいる『九歳の子供』—きらきら光る物語たちの秘密」(『文藝』第四九卷第三号、二〇一〇年八月一日発行、一五〇—二〇頁)

(7) 菊池千恵「江國香織の考察」(『日本文学ノート』第三九号、宮城学院女子大学日本文学会二〇〇四年七月)

(8) ジャン・フランソワ リオタール『ポスト・モダンの条件—知・社会・言語ゲーム』書肆風の薔薇、一九八六年五月一日

(9) 栗本慎一郎『パンツをはいたサル』光文社、一九八一年四月一日

(10) 浅田彰『構造と力—記号論を超えて』勁草書房、一九八三年九月一〇日

(11) 浅田彰『逃走論—スキゾ・キッズの冒険』筑摩書房、一九八四年三月一日

(12) 三浦玲一『村上春樹とポストモダン・ジャパン』彩流社、二〇一四年三月二五日

(13) 竹村和子『フェミニズム』岩波書店、二〇〇〇年一〇月二〇日

(14) 「焼却炉」(『小説新潮』第四八巻・第十二号、一九九四年十二月一日)

(15) 注6に同じ

(16) 伊藤俊治「みるここのトポロジ」(『イメージ—Ways of Seeing—視覚とメディア』PARCO出版、一九八六年二月二五日)

(17) 江國香織『ウエハースの椅子』角川春樹事務所、二〇〇一年一月一日

※本文引用は、「路子さん」(『小説新潮』第四四巻・第九号、一九九〇年九月一日)に拠る。