

生きられる心象風景-吉本ばなな『キッチン』『満月』における関係の様態-

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学文学部文芸研究会 公開日: 2015-08-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 生方, 智子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/17395

生きられる心象風景

—吉本ばなな『キッチン』『満月』における関係の様態—

生 方 智 子

はじめに

日本近代文学が築き上げてきた小説というジャンルの形式を前提にした場合、吉本ばななの作品はそこから逸脱しているように見える。そのため、吉本作品は従来の文学批評や文学研究の枠組みにおいては批判的に捉えられる一方で、従来の文学の枠組みには留まらない新たな問題意識によって作品を評価しようという試みがなされている。特に、吉本ばななのデビュー作である『キッチン』（『海燕』一九八七年一月号）と、その続編『満月』

—キッチン2』（『海燕』一九八八年二月号）について、複数の観点から論が集まっている。

まず、吉本ばななの作品は小説というより「物語」であるという指摘がある。青海健は、吉本ばななは「通俗的」で「紋切型」の「死の物語」を反復していると述べる。吉本ばななの作品において繰り返し描かれるのは「インスタント」な死であり、死すら個人的で固有性を備えた出来事ではなく「物語られた模造品」となった^(注)という。青海はこのような作品の背景に現代の消費社会の影響を見ている。この観点と共有し、吉本ばなな作品と八〇年代以降の消費社会との関係について焦点化した論

考も発表されている。^(注6)

次に、吉本ばななが語る「物語」とは何なのかを具体的に検証する論が書かれている。大塚英志は、「物語治療論 少女はなぜ「カツ丼」を抱えて走るのか」^(注7)において、吉本ばななの作品にはウラジミール・プロップ『昔話の形態学』^(注8)で示された民話の構造と合致する特徴が備えられていること、また、そのような構造的な物語は「ファミコン」をはじめとするゲームソフトにおいて意識的に制作されているものであり、かつてそのような物語は「通過儀礼」を語る昔話として生み出されていたと論じた。さらに、大塚は「吉本ばなな論、あるいは記号的な日本語による小説の可能性をめぐって」^(注9)で吉本ばななの作品世界は少女マンガというジャンルが描いた世界に類似しており、両者は現実社会や他者に対する「閉ざされ方」に共通性があると指摘した。吉本ばななが語る物語は、少女マンガと同様に、現実や社会を描こうとするものではなく、現実から隔離され閉じているがゆえに「言葉によらない」非言語的コミュニケーションが可能となる世界であるという。このような吉本ばなな作品の特徴から明らかにするのは、吉本ばななの文学がリアリズムを前提としてきた近代小説というジャンルから離脱

して、現実を再現することを目指さずに「隔離された虚構の領域に構造がむきだしのままの物語を置」くという方法を選択したことであるという。これらの大塚英志の論は、吉本ばななの作品にサブカルチャーとの近接性を指摘し、さらに、日本近代文学において築かれてきた小説というジャンルの限界を見出そうという試みとなっている。このように、吉本ばなな作品と少女マンガとの関係について検証した論が近年増えつつある。^(注10)

また、吉本ばなな作品と少女マンガやサブカルチャーとの類似性・共通性から「少女」というテーマに着目し、「少女」に内在する問題について考察した論も見られる。『キッチン』『満月』には性転換した母であるえり子が登場し、主人公のみかげはその母の子どもとして血縁に依らずに「家族」の一員となるという物語の内容から、本質主義的な言説から自由になったジェンダーと家族の関係を見出す論もある一方^(注11)で、そのような素朴な解釈に警鐘を鳴らすのが金井淑子である。金井は九一年に発表した「フェミニズムの眼で『ばなな現象』を読む」^(注12)の中で、「婦人・女性・おんな」という言葉の転換の中でフェミニズムが意味づけてきたこれまでの女性性に対して、九〇年代以降「少女」という性が、女性性の

新たな記号として浮上し自己主張しつつある」と述べている。「少女」は「おんな」へと成熟することを拒否しており、吉本ばなな作品の登場人物にもこの成熟の拒否を見出すことができる。また、成熟への拒否は「成熟拒否症が内側へと自閉化し、心身症的に自分を追い込んでいく」という事態を生じさせ、摂食障害や境界例といった深刻なケースに至ることもあるという。この金井の指摘の先見性は、九九年に発表された坪井秀人の論文によって明らかになる。坪井は「(あ)のれきしあ」と(おれみあ)は語る——摂食障害と映画・小説・マンガそして詩——^(注9)において、九〇年代の文学とサブカルチャーが摂食障害というテーマで交叉する状況を析出し、その中に『キッチン』『満月』を位置付けたのである。

以上のように整理してみると、吉本ばななの作品は八〇年代以降の社会的・文化的状況との関わりの中で論じられてきたことが分かる。八〇年代の経済成長によって消費社会が拡大し、サブカルチャーが隆盛した結果、近代の枠組みでは捕捉できない事態が生じたのであり、吉本ばななの文学は、そのような状況を体現したものとして考察されている。

これらの論考を踏まえた上で、本論では、吉本ばなな

の作品とサブカルチャーとの関係を直接取り上げることができない。しかし、『キッチン』『満月』という作品が、単に通俗的な「物語」に終始しているのではなく、自我を描いてきた近代小説と同様に、人間の心の領域を描こうとしていることを明らかにする。その上で、これらのテクストで描かれている心の領域が、人間の内的な心象風景という次元を超えて、人間が他者と共に生きる世界として定位されていることを検証し、ここに吉本ばななの文学がサブカルチャーと共有する問題意識を見る。現代の文化的状況では、心という領域において個人が自由に生きることが探求されていることを考察したい。

1 心という問題

木股知史は、『イエローページ 吉本ばなな』^(注10)のなかで、吉本ばななの作品に心という問題が描かれていることを指摘した。吉本ばななの作品では、「外部の世界を写しとって、その模像を作ること」ではなく、「心の風景をどらえることに力が注がれている」のであり、作品内で描かれる「心の風景」とは、「心の原初的な感覚」であるという。その「心の原初的な感覚」は、フロイト

「文化への不満」^(註)を参照して次のように説明される。「ふつう成熟した自我感情は、自我と外界が分離されることよって獲得されるが、無限や万物と結合しているという原初的な感覚は、心のいちばん初期のかたちを示している」。一方で、心にとっては「心の外の世界、つまり現実が心の1つの層としか対応していない」ために、「心の原初的な感覚」の体験は「既に存在している日常(現実)」という知覚を打ち破り、「ふたたび日常(現実)を発見し直す」という出来事となる。また、吉本ばななの小説において描き出される死とは「事実としての死」ではなく、「心の零度の状態」の比喩であり、作品では「心の原初的な感覚」を想起することよって「曇り、錆びついた心の死を生の方に転換する」というドラマが語られていと述べられる。

自我の輪郭を更新し、外界の認知を刷新することのような心の働きについて、近藤裕子も考察を行っている。^(註)近藤は、「ふいに自分の輪郭が溶けて、ゆらゆらと流れ出してしまふような心もとなさ」「受動的存在」としての自我の様態を『キッチン』の語り手に見出している。「私がこの世でいちばん好きな場所は台所だ」ではなく、「私がこの世でいちばん好きな場所は台所だと思う」と語る

語り手において、「(思う私)」と「思われる私」が分離しているという。しかし、この分離は、現実世界から「台所」という「(私的世界)」を分離することを可能にする。「(思う私)」は、「(私的世界)」のなかで慰撫され自己回復を果たすことしか、現実的・共同的な場所にか歩みを進めることはできなかつたのである」と近藤は述べるのである。

このように、木股論、近藤論の両者とも吉本ばななの小説において自我の輪郭の可変性が描かれていることは示唆的である。これらの論を踏まえた上で、本論では、『キッチン』において「ライナスの毛布」という言葉が現れていることに注目したい。

涙があんまり出ない飽和した悲しみにとまなう、柔らかな眠気をそつとひきずっていつて、しんと光る台所にふとんを敷いた。ライナスの毛布のようにくるまつて眠る。冷蔵庫のおんんという音が、私を孤独な思考から守った。そこでは、結構安らかに長い夜が行き、朝が来てくれた。

「ライナスの毛布」とは、チャールズ・シュルツの漫画『ピーナッツ』に登場するライナスという少年が常に持つている毛布を指す。ライナスは、毛布にくるまれない

がら座り込み、左手で毛布を顔に当て右手の親指をしゃぶるといふ姿で描かれるキャラクターである。このライナスの毛布は、精神分析家のウイニコットが提唱した「移行対象」(Transitional Object)に相当するといえる。ウイニコットは、幼児の指しゃぶりや毛布、ぬいぐるみへの愛着に注目し、指、毛布、ぬいぐるみといったものは幼児にとつての「移行対象」であると論じ、「移行対象は幼児側の移行を、つまり、母親と融合している状態から、母親の外部にあり独立したものとして存在する状態への移行を表している」と述べる。

このウイニコットの理論の前提にあるのは、人間にとつての現実を「内的現実」(inner reality)と「外的現実」、そしてその「中間領域」という三つの領域で捉えるというものである。ウイニコットは「中間領域」について、「内的現実と外的生活双方に貢献する体験すること experiencing の中間領域」と定義し、「内的現実と外的現実を区別し続け、相互に関係させ続けるといふ永続的人間的作業をしている個人にとつて、その領域は休息地として存在するだろう」と説明する。幼児にとつての「移行対象」とは、幼児自身の「内的現実」としての母と「外的現実」としての母をつなぐ存在ということに

なる。

このように人間が自分を中心に、自分以外との関係を結んでいく際の心的メカニズムを説明するのが対象関係論である。対象関係論を築き上げた一人である精神分析家メラニー・クラインも、幼児に注目し、幼児の自我が外界と関係を結ぼうとする際には、幼児の中にある幻想との関係が重要な意味を持つと論じている。幼児にとつて母との関係は、母という個人との対人関係となる以前に、まず母の一部である乳房との関係、つまり部分対象との関係となる。幼児にとつて、母の乳房が満足をもたらしたときは「良いおっぱい」として、母の乳房によつて満足がもたらされず欲求不満が生じたときには「悪いおっぱい」として、個別の対象に分裂して現れると述べている。ウイニコットの「移行対象」とは、クラインが指摘した幼児の分裂的な内的現実をまとめ上げ、幼児の外界に存在する現実につなげるための媒介物とみなすことができるだろう。

そして、このような「移行対象」は、幼児という時期にのみ現れるのではなく、人間という存在に多かれ少なかれ機能していると考えることができる。ウイニコットは「人間は誰もが内的現実と外的現実とを関連

させる重荷から解放されることはない。そしてこの軽減は、正当性を問われない、体験の中間領域によつてもたらされる」と述べている。人間は自分を取り巻く現実に関わりとうとする際に、むき出しの現実を覆い隠すように「移行対象」を生み出してしまふ。

「キッチン」のみかげにとつて、「冷蔵庫」はみかげの孤独を緩衝する役割を果たしている。「冷蔵庫のおーん」という音が、私を孤独な思考から守つた」と語られる「冷蔵庫」こそ、みかげにとつての「ライナスの毛布」、つまり「移行対象」となっているといえよう。この「冷蔵庫」について、宮川健郎は「腹にたくさんの食べ物をかかえこんだ冷蔵庫には、母体のイメージが重なる」と述べている。さらに、石原千秋は「冷蔵庫が、みかげの母になつた。機械の母である」と端的に指摘する。肉親を失つたみかげは「冷蔵庫」を母に置き換えることによつて孤独を和らげるのである。

この「冷蔵庫」という母が存在する領域とは、いわゆる「現実」ではないことに注意したい。また、完全な幻想や妄想の世界とみなすことも適切ではない。それはウイニコットの「中間領域」に相当するような、みかげという人物が感じる「内的現実」とみかげをとりまく

「外的現実」の中間に存在し、みかげが「体験すること」として現れる世界である。この世界をみかげの内的な心象風景であると限定して解釈すると、その世界に伴う体験性が消去されてしまふのだ。

いわば、それは、生きられる心象風景とみなすことが適切であろう。「冷蔵庫」の気配が響く闇の中で「しんと光る台所」とは、みかげが生きる、みかげにとつての切実な世界なのである。その世界は〈闇の中の光〉という明るさによつて照らされている。武田信明は『キッチン』の構造的特徴に着目し、『キッチン』において「光」は主に「夜の闇を照らす光」として現れており、「光／闇」という意味のまとまりを構成していること、そして、「風景描写であるのか、心理描写であるのか」という境界を無視するかのように『光／闇』の反復は作品を埋めていく」と述べている。この分析を踏まえた上で、『キッチン』で描かれる風景とは心象風景であると同時に生きられる世界であり、「内的現実」と「外的現実」をつなぐ「中間領域」であることによつてもたらされていることを指摘したい。

2 「みなしご」という価値

『キッチン』の主人公みかげは、孤独を和らげるために冷蔵庫を母の代わりとするものの、しかし、実際には母という存在を求めてはいないのだ。『キッチン』において、生みの親や血縁を持たない「みなしご」は、しがらみに縛られることのない自由な存在として価値を持っている。みかげが祖母と暮らした部屋を出て、雄一とえり子のマンションに移った最初の晩に、みかげは次のように感じる。

雨に覆われた夜景が闇ににじんでゆく大きなガラス、に映る自分と目が合う。

世の中に、この私に近い血の者はいないし、どこへ行ってもなにをするのも可能だなんてとても豪快だった。

こんなに世界がぐんと広くて、闇はこんなにも暗くて、その果てしない面白さと淋しさに私は最近初めてこの手でこの目で触れたのだ。今まで、片目をつぶって世の中を見てたんだわ、と私は、思う。

ここでみかげはマンションの窓ガラスを鏡にして自己

確認を行っている。みかげは「みなしご」としての自分を、単に「淋しい」存在ではなく、「果てしない面白さと淋しさ」を得た者であると認識している。みかげにとつて「淋しさ」とはマイナスではなくプラスの意味につながっている。なぜなら、みかげには「どこへ行ってもなにをするのも可能」「世界がぐんと広」ということ、つまり自由であることが高い価値を持っているからなのである。みかげが自分を見つめた鏡は「雨に覆われた夜景が闇ににじんでゆく大きなガラス」であった。ここにみかげの心象風景を照らす〈闇の中の光〉を見出すことは容易であり、さらにそこは「雨」という水に覆われている。みかげの「内的現実」と「外的現実」の間にある世界は、その境界を曖昧にして拡がっている。自由を得たみかげは、まず、自身の心象風景を生きようとするのである。

「みなしご」となったみかげは、祖母と暮らした部屋を出て、新たな世界へと踏み出そうとする。その最初の行き先となったのが雄一とえり子のマンションであった。『キッチン』ではこのみかげの移動が語られるが、みかげは直進しているわけではない。みかげはマンションに移ったにもかかわらず、以前の部屋に三度戻って

る。

一度目の帰還は、「まだ残っている荷物整理のために私はもとの部屋へ帰った」と語られる。ここでみかげはかつての「恋人」だった宗太郎の電話を取り、彼に再会する運びとなる。

みかげは久しぶりに宗太郎に会い、「彼は大家族の長男で、彼が家からなんの気なしにもつてくる何か明るいものが、私をとてあたためたのだ」、「彼のこの陽気な素直さを私は昔、本気で愛していた」と思い返し、しかし、今はそんな彼の魅力には全く心が動かされないことを確認する。そして、宗太郎からも「君の好きとか愛とかも、俺にはよくわかんなかったからなあ。」と言われてしまう。

このように、みかげの「荷物整理」は、単なる部屋の片づけという意味に留まらず、みかげ自身が自分の過去を振り返り、意味付けて整理していく出来事となっている。宗太郎と別れてマンションに帰ったみかげは、雄一の買ったワープロで、みかげの転居を知らせる引っ越しハガキを書く。しかし、引っ越しハガキを書きながら、みかげは新たに住まいを定めたという実感を持つことはなく、逆にマンションから出ていかななくてはと思う

のである。「それにしても、やはり、本当に近々、引っ越しハガキを書きながら矛盾しているとは思うが……。出なくては」。マンションはみかげにとつて仮の住まいであり、みかげはそこからも出発しようと思識する。

みかげは過去を整理して、かつて自分が関係を結んでいたものに分かれを告げ、新たに出発しようとする。しかし、みかげが進んだ場所は、全く未知の世界ではなく、みかげにとつて居心地の良い、みかげの「内的現実」とつながっている領域である。出発しようと思しながらも出発しないみかげの「矛盾」、みかげの分裂を包み込むように、引っ越しハガキを書き終えたみかげたちの所に、ジュースを買ったえり子が帰ってくる。「ジュース」とは、食物を（入れて「出す」という機能面において、冷蔵庫に相当するといえるだろう。両者はいずれも、みかげにとつての「台所」、すなわちキッチンなのである。

一度目の帰還でみかげに生じた分裂は、二度目の帰還でより明確になる。二度目の帰還は、「荷物整理」のために戻った翌日の、部屋を引き払う日である。みかげは「やつと、すべてを片づけた」後、部屋を引き払ってバスに乗り出発する。みかげはバスの窓のから月を見

る。「まだ若い月が、そうつと空を渡つてゆくこうとして
いるのが目に止まった時、バスが発車した」のである。
そして「遠くの空に、飛行船が浮かんでいた」のにも気
づく。さらに、「小さなライトを点滅させて、飛行船は、
淡い月影のように空をゆくのだった」と語られる。

ここで、「バス」、「若い月」、「飛行船」は、いずれも
進行という運動を伴つて描かれていることから、出発し
ようとするみかけの思いに重なるものとなつている。さ
らに、「淡い月影のよう」な「飛行船」は、「若い月」と
同様に、みかけの心的世界を照らす〈闇の中の光〉とい
う明るさを備えている。それゆえ「飛行船」に気づいた
みかけは、「嬉しくなつて、じつと見つめていた」ので
ある。バスの中で、このみかけの視線を共有するのが、
孫をつれた「おばあさん」だった。「ほら、ゆきちゃん
飛行船、見てごらんなさい。きれいだよ」と語りかける
「おばあさん」とその孫という二人に、みかけは祖母と
二人で暮らしていたかつての自分を重ね合わせ、「いい
なあ」「私には二度とない……。」と感慨にふける。

このように、バスの中での出来事はみかけにとつて心
理的な親密さを感じるものであるが、一人だけみかけの
否定的な感情を惹起させる人物が登場する。それが孫の

ゆきちゃんである。祖母に「ほら、ゆきちゃん飛行船、
見てごらんなさい」と促されたゆきちゃんは、その言葉
に対して抵抗を示す。

「知らない。あれ飛行船じゃないもん。」

「そうだったかねえ。」

おばあさんは全然動じずに、にこにこして答え
た。

「まだ着かないの——眠い。」

ゆきちゃんはだだをこね続けた。

ガキ。私もまた疲れていたため思わず汚い言葉で
思ってしまった。後悔は先に立たねえんだ。おばあ

ちゃんにそんな口をきくなよ。

「よしよし、もうすぐだから。ほら見てごらん、
うしろ。お母さん寝ちゃってるよ。ゆきちゃん起こ
してくるかい？」

「あー、ほんとだ。」

はるかうしろの席で眠る母親を振り向いて、やっ
とゆきちゃんが笑う。

このようなゆきちゃんの行動には、重要な意味が備え
られている。ゆきちゃんは飛行船を見ることを拒む一方
で、振り向いてバスの後方部にいる母を見て、うれしげ

に笑うのである。このゆきちゃんの視線の転換は、「ゆきちゃん起こしてくるかい？」という祖母の呼びかけに對して生じている。ゆきちゃんの興味は「飛行船」ではなく母にある。そして、この母は眠っている。

この〈眠る母〉とは何者なのか。祖母とゆきちゃんという二人の関係が、みかげとその祖母という関係に重なり合うものであるならば、みかげにとつて〈眠る母〉とはどのような意味を持っているのだろうか。その答えは、みかげの三度目の帰還に相当する、みかげの夢をめぐるエピソードの中に見ることができるといえる。

部屋を引き払ったみかげは、マンションに戻るに疲れたあまり眠ってしまう。その夢の中で、みかげは雄一と一緒に引き払ったはずの部屋の台所をみがき、お茶を飲み、唄を歌う。

「おっと、あんまり大声で歌うと、となりで寝てるおばあちゃんが起きちゃう」

言つてから、しまったと思つた。雄一はもつとそう思つたらしく、後ろ姿で床をみがく手が完全に止まつた。そして、振り向いてちよつと困つた目をした。

私はとほうにくれて、笑つてごまかした。

えりさんがやさしく育てたその息子は、こういう時、とつさに王子になる。彼は言つた。

「ここが片づいたら、家に帰る途中、公園で屋台のラーメンを食べような。」

ここでみかげの夢の中に「となりで寝てるおばあちゃん」が登場する。みかげの祖母は亡くなつたにもかかわらず、夢の中の祖母は眠っている。この眠る祖母に〈眠る母〉を重ね合わせることができるといえる。夢の中で祖母は死んでおらず、眠っているだけであり、眠る祖母は祖母の死という出来事を隠している機能を持つといえる。しかしそれだけではなく、祖母の死を語ることにには祖母の眠りを隠すという機能も備えられているのだ。言い換えるならば、死んだ祖母とは〈眠る母〉を隠すための覆いということになるだろう。夢の中で、みかげは「となりで寝てるおばあちゃん」を起ささないように振舞つており、〈眠る母〉の目覚めを回避しようとする。そもそも、みかげは「となりで寝てるおばあちゃんが起きちゃう」と言つたことを「しまった」と思つており、このみかげの失策行為から、みかげは〈眠る母〉の存在を口にするのを抑圧していることが分かる。

このみかげの夢に、〈眠る母〉の存在を隠すように

とするみかげの欲望を見ることが出来る。みかげは〈眠る母〉を起こしてはならないのだ。〈眠る母〉が目覚めると、みかげは自由な「みなしご」ではなくなってしまう。しかし、出発しようとするみかげのすぐ側には〈眠る母〉がいる。バスの中のゆきちゃん、〈眠る母〉を起こそうと振り返る。バスの進みが停滞していることに苛立って「まだ着かないの!」と怒るゆきちゃんにとつて、〈眠る母〉を目覚めさせ、母に対峙することが、目的的に到着するために必要なプロセスのようにも見える。バスに乗り合わせたゆきちゃんは、行き先に到着することを望むみかげの分身であり、もう一人の自分であるといえよう。しかし、みかげ自身がゆきちゃんを認めてしまうと、みかげの「みなしご」というアイデンティティが崩壊する。みかげは、バスの中で自我の分裂の危機に直面し、自身のアイデンティティを維持するため、ゆきちゃんの姿に過去の自分を重ね合わせ、「私には二度とない」ものとして意味づけようとする。そして、みかげはバスを降りて「厨房」を見出し、「どうしようもなく暗く、そして明るい気持ち」になるのだ。「厨房」は、みかげの分裂を包み込む存在として現れる。

同様に、みかげの夢の中でも、「台所」はみかげの危

機を救済する。夢から覚めたみかげは、「闇に浮かぶ」台所の中で「ライトの下で冷蔵庫を開け」、野菜を取り出しラーメシを作りながら「夢の中でもラーメンって言つてたね」と雄一に呼びかけ、みかげが雄一と夢の世界を共有していたことを確認する。夢の中では、雄一も〈眠る母〉の存在に気づかないふりをするので、〈眠る母〉の存在の隠べいに協力していた。そして、「台所」でみかげと一緒に「月明かりの影 こわさぬように岬のはずれにボートをとめた」「遠くの灯台 まわる光が 二人の夜には 木もれ日みたい」と歌うのである。この歌の歌詞には、闇と光、植物、水、といった『キッチン』で反復的に言及される記号が集約されている。^(註)これらは〈闇の中の光〉によって照らされるみかげの世界としての、「内的現実」と「外的現実」の中間にある領域の構成要素である。このような、闇と光が連続し、水に満ち、植物と人間が生命として有機的につながるとうとするホーリスティックな志向に、みかげの世界である「中間領域」の拡張性を見ることが出来る。みかげの「内的世界」は、他者とつながり、共生することを求めている。みかげは、母を眠らせ、母を「キッチン」に置き換えて、生命を育むという母の機能面のみを取り出

すことによつて、「みなしご」として母を求めるのである。さらに、みかげ自身が〈食事を与える者〉という母に同一化して、他者との関係を結ぼうとする。

おわりに 「分かること」の希求

「内的現実」と「外的現実」の中間にある世界を拡張し、そこに生きようとするみかげにとつて、他者との関係は、共にあること、つながつていゝことで維持される。『キッチン』では、同じものを共に食べるという食事が他者との理想的な関係とみなされると同時に、言語コミュニケーションを超えた分かることの体験が繰り返し描かれる。みかげは雄一と同じ夢を見るのであり、また、みかげが初めてえり子に出会つたときに「初めて水つていうものがわかつたへレンみたいに、言葉が生きた姿で目の前に新鮮にはじけた」と感じる。「わかつた」という行為は単なる了解には留まらない出来事性を伴っている。自分のことは分かっている。しかし、他者のことは分からない。その分からない他者が「わかつた」と感じる瞬間は、他者を自己の内に取り込む出来事となる。みかげは「わかつた」という行為において生じる出

来事性によつて、他者と関係を結んでいくのである。

そして、この「分かる」ことの前提となるのが、同じであるということなのだ。みかげが「みなしご」としてマンションに移り住み、えり子の子どもになることによつて、みかげはえり子の子どもとして雄一と相同的な者となる。また、「みなしご」となつたみかげは、やはり「みなしご」であるえり子と同じ者となるのである。雄一はえり子について、「母の家に小さい頃、なにかの事情で引き取られて、ずっと一緒に育つた」「この母が死んじゃつた後、えり子さんは仕事を辞めて、まだ小さなぼくを抱えてなをしようかと考えて、女になることに決めたんだつて」と語っている。「みなしご」だつたえり子の「女になること」の決意を「母になること」の決意とみなすと、「みなしご」として母に同一化するみかげの姿と重なり合う。両者は、パフォーマータイプに母になろうとしている。このパフォーマンスを支えているのは実の母の不在、すなわち「みなしご」という位置である。えり子もみかげも、実母との関係に縛られないことによつて、パフォーマータイプな母になることが可能となつている。

このような、同じであつて分かるという関係は、『キッ

チン』においてみかげに安らぎをもたらすものとして描かれていた。しかし、『満月』には、分かるという関係に内在する暴力性と苦しみが描き出されている。

『満月』では、マンシヨンを出たみかげの元にえり子の死が知られることになる。えり子は、彼女が性転換していたことにシヨックを受けた男にナイフで刺殺されたのだ。このときえり子は一方的に殺害されたのではなく、相手を殺している。「えり子さんは血を流しながらもカウンターに飾ってあった鉄アレイを両手で振り下ろして、犯人をなぐり殺した」のである。

このえり子の殺人行為は、『満月』において肯定的な意味を持っている。雄一はえり子の死について「あいつは、ちゃんと戦って死んだんだよ」と述べ、さらに「人を殺すような奴はみんな死んでいい」という言葉も現れる。

さらに、このえり子の行為を支える理念が、テキストではえり子の遺書として示される。えり子の遺書には「私には理解しがたい、暗い泥の中で生きている人がいる。人の嫌悪するようなことをわざとして、人の気を引こうとする人、それが高じて自分を追い詰めてしまいうような、私にはそんな気持ちかわからない。いかに力強く

苦しんでいても同情の余地はないわ」という言葉が綴られている。このえり子の言葉から、えり子が「理解しがたい」ものに対して「同情の余地はない」と拒んでいることが分かる。えり子にとって「理解しがたい」ものは「わからない」ものであり、そのような相手とは拒否以外の関係は成立しない。刺殺し撲殺するという相互関係は、この拒否の関係が顕在化したものである。

このえり子の対他関係を、みかげもまた繰り返している。キッチシスタジオで働くみかげを訪ねてきた雄一のクラスメードから雄一と別れるようにと言われたとき、みかげは「あなたの言っていることの中に、たったひとつ、私の気持ちだけが入っていないかった。私が、何も考えていないことが、どうして初対面のあなたに分かるの」と答えている。みかげは、相手に対して、「私の気持ち」を「分かる」という姿勢が欠落していることを責める。そして、「これ以上なにかおっしゃりたいなら」泣いて包丁で刺したりしますけど、よろしいですか」と告げるのである。

このように、『満月』においては、「分かる」ことの希求において、「分かる」こと以外の関係の暴力的な拒否が生じてしまうことが描かれている。「分かる」ことで

つながる関係を求めると、時として閉塞的な破壊衝動が現れる。それにもかかわらず、『キッチン』『満月』は、「分かる」という体験を繰り返し描きつつ、「分かる」という関係を希求していく。テクストにおいて、「分かる」という出来事によってみかげの世界が拡張され、世界に生き生きとした実感がもたらされている。

このような世界体験は、人間の自我の働きに内在するとみなすことができるのではないか。河合隼雄は人間にとって生きることは「私」の体験、「主観」の体験として経験されるにもかかわらず、「これまでの科学や学問の伝統のなかで『概念の明確化』を行おうとするためには、むしろ『私の体験』を抹殺して作業を行う」という前提が取られてきたと述べる。そして、「私の体験」を研究するには「できる限り体験を共有する態度で聞く」という「聞き手」が必要となると説く。⁽⁵⁶⁾この河合隼雄の言葉によって示唆されるのは、「体験の共有」という出来事が「私」という個人にとって重要な契機となるということだろう。

『キッチン』『満月』における「分かる」という関係は「体験を共有する態度で聞く」ことによって裏打ちされたものではない。しかし、吉本ばななのテクストにおい

て「分かる」ということが希求されることの背景には、「私」という個人の体験を尊重したいという切実な思いが存在している。『満月』において、みかげは、同じキッチンスタジオで働く同世代の女性を見て「彼女たちは幸せを生きている。どんなに学んでもその幸せの域を出ないように教育されている。たぶん、あたたかな両親に。」という思いを抱いている。みかげは、従来の家族という制度の中から出ようとはしない彼女たちの「幸せ」を認める一方で、みかげ自身はそれを求めてはいない。みかげは血縁に縛られず、家族制度から自由な個人としてありたいと願い、また個人として生きることの自由を知っていると確信する。しかし、みかげが知る自由とは、以下のような心象風景の体験としてしか語られることはない。

闇の中、切り立った崖つおちをじりじり歩き、国道に出てほっと息をつく。もうたくさんだと思いがら見上げる月明かりの、心にしみ入るような美しさを、私は知っている。

自由を得たと感じているみかげは、個人として生きるために、「私の体験」である心の世界に出発したのである。心の世界を生きようとする志向において、『キッチ

ン」と現代のサブカルチャーとは響き合う。現代において、心という領域は、既存の社会制度にはとらわれない個人が生きる世界として表象されている。現実や社会ではなく心という領域において個人が自由に生きる事が探求される意味とは何か、今、考えなくてはならない。

《注》

- 1 「紋切型と死と——吉本ばなな論のために」(「群像」一九九〇・一一)。
- 2 塩田勉「吉本ばなな『キッチン』と時代——万象が交換可能であるという感性の文学化——」(Waseda Global Forum, 02 国際教養学部紀要第2号, 二〇〇五)。
- 3 講談社, 一九九一・四。
- 4 水声社, 一九八七・八。
- 5 「文学界」一九九八・一二
- 6 吉本ばなな作品における少女マンガの影響について論じたものとして、松田良一『山田詠美 愛の世界』(東京書籍, 一九九九・一一)、原亜由美「吉本ばなな『キッチン』と大島弓子『七月七日に』——『えり子さん』と『母さま』——」(歴史文化社会論講座「紀要」9, 二〇一二・一)、原亜由美「よしもとばなな『キッチン』が大島弓子作品から受け継いだもの——『バナナブレッドのブディング』と『夢のキッチン』——」(歴史文化社会論

- 7 山崎真紀子「吉本ばなな『キッチン』『満月』論——えり子さんの死——」(文研論集) 23, 一九九四・三)、岡田豊「吉本ばなな『キッチン』『満月』への一視点——多様な性、揺らぐ関係——」(駒澤國文) 42, 二〇〇五・二)。長谷川泉編『国文学解釈と鑑賞』別冊 女性作家の新流(至文堂, 一九九一・五)所収。
- 8 「日本近代文学」第61集, 一九九九・一〇。
- 9 荒地出版社, 一九九九・七。
- 10 『フロイト著作集 第三卷』人文書院, 一九六九・一。
- 11 『臨床文学論 川端康成から吉本ばななまで』彩流社, 二〇〇三・二。
- 12 D・W・ウィニコット『遊ぶことと現実』(岩崎学術出版社, 一九七九・三)。
- 13 前掲書。
- 14 『メラニー・クライン著作集 4 妄想的・分裂的世界』
- 15 講歴紀要」10, 二〇一三・二)、永尾美由香「大島弓子の少女マンガ——吉本ばなな研究のために——」(国語国文 研究と教育) 第49号, 二〇一一・二)がある。また、吉本ばななの作品におけるサブカルチャーの影響は、ホラー映画の受容という問題として検討されている。松田良一「吉本ばなな作品の構造——ホラー映画とマンガとの相関——」(楳山国文学) 28, 二〇〇四・三)、永尾美由香「ダリオ・アルジェントのホラー映画——吉本ばなな研究のために——」(近代文学論集) 第36号, 日本近代文学会九州支部, 二〇一〇・一一)を参照されたい。

誠信書房、一九八五・五。

13 前掲書。

16 『キッチン』・吉本ばなな——オルペウスたちのカツ丼

——（『国文学』一九九一・二）。

18 「性別のある場所」（8 前掲書所収）。

19 「緑」の「光」の「水」の——吉本ばなな『キッチン』

論——（『島大国文』33、二〇一一年・三）。

20 『キッチン』『満月』で〈闇と光〉〈植物〉〈水〉が反復的

に言及されることについては、19 前掲論文を参照された

い。

21 木股知史は、吉本ばななの作品に描かれるホーリス

ティックな感覚に「ホール（全体）」としての心によつ

て、世界を発見し直す」体験を見出している（10 前掲

書）。

22 『イメージの心理学』（青土社、一九九一・一一）。