

「記憶」と「思い出」の狭間に

——青山七恵「ひとり日和」をめぐって

青山七恵「ひとり日和」（『文藝』二〇〇六年秋号）は、第一三六回の上半期芥川賞受賞作である。受賞の過程では、最初からこの小説を推す声が多かった様で、池澤夏樹と山田詠美を除き反対意見を述べてはいない。特に珍しいのが、普段辛口な批評である石原慎太郎や村上龍が、強く賞賛していることである。

石原と村上は、この小説の主要な舞台としての「駅」に強い関心を示している点でも共通している。石原は、袋小路の奥の一軒家という寄宿舎の設定を「巧み」であるとし、村上龍の「限りなく透明に近いブルー」のラストシーンにおける「開け放たれたままの扉の向こう」の「絵画的描写」に通じると高く評価する。村上も同様に駅のホームを、「場所としての「核」として設定」されていると指摘し、以下の様に述べる。

作者が自らの視線と観察力を基に「構築」したものであり、作品全体のモニュメントにもなり得ている。その場所に仲介されるように主人公は世界を眺め、外部から眺められる自身をイメージする。

そして村上は、こういう場所の意味を「意識的に」設定したわ

けではないと推測しているが、論者にはこの場所の設定はかなり意識的な所産ではなかったのかと思われるのだ。むしろ、大切なことはこれが「意識的」なのかどうかではなく、全体構造の中で駅という場がどう機能しているのかということなのだが、このトポスに関する考察が本論の主要な議論の一つになる。

この「選評」でもう一つ特徴的なのは、「感情移入」や「淡々」という語が様々な論者に散見されることだ。もちろん、これらの語は小説上のキーワードではなく読者側から発せられたものだ。

村上は「小説の世界に入っていた。主人公に感情移入してしまったのだ」と述べ、この受賞に否定的であった池澤夏樹も「読者はこの主人公にやすやすと感情移入できるだろう」と述べている。宮本輝の「抑えた感情が終始一貫して、それが静かな哀しみの調べを奏でさせている」という選評も、そうした「感情移入」した状態の典型的な例としてみることが出来るだろう。

一方で、女性の選者たちは、この「感情移入」を認めつつも、それを実現させている構造への視線を有している。池澤とともに受賞に否定的であった山田詠美も「淡々」としていることを逆に

疋田雅昭

「退屈」と捉え、「日常に疲れた殿方にお勧め」と些か手厳しい批判的言辞を残しているが、実際の「感情移入」が男性の選者に生じていることを考えれば、こうしたジェンダー・バイアスの存在を穿った見方であるとは言えないだろう。

高樹のぶ子の選評も、こうした文脈を共有している。

若い女性のもつたりとした孤独感が描かれていて、切ない。

観念から出てきた作品ではなく、作者は日常の中に良質な受感装置を広げ、採るべきものを採って自然体で物語をつむいだ、かに見えるのは、実はかなりの実力を証明している。(傍線は引用者、以下同様)

「かに見えるのは」という逆説めいた言い方で、構造的な仕組みや表現の巧みさを称揚する。もちろん、「盗癖」「蒐集癖」「七〇代、四〇代、二〇代の恋愛」など、選評で指摘される構造的な側面が重要であることは疑いないことであるが、それ以上に「要点が押さえられているのに作意が隠されている」という指摘を見逃すわけにはいかない。

河野多恵子も小説の設定に「無駄がない」ことを指摘しながらも、たとえば「盗癖」などの理由を孤独感や欲求不満にはゆかない「気分のようなものの支配」という指摘をしている。

むろん、こうした未分化な感情の様なものを、「淡々」と語る〈わたし〉の「本当の生活が始まってはいない」ことに起因させる黒井千次の様な評もあるだろう。だが、語る〈わたし〉と語られる〈わたし〉の間に徹底的に「透明化」させた、こうした視線こそが「感情移入」を可能にする読書態度であり、また少なくともこの「選評」上においては、「男性」的な見方であったと言える

るだろう。

特にゼロ年代以降の芥川賞の「選評」では、女性作家の「感覚的」な描写を称揚する時、男性論者はこうした描写を可能にする「語り手」の存在を消去してしまいうきらいがあるように思われるが、本論ではその傾向全体を論じる余裕はない。しかしながら、このテキストにおいて、語り手の位置を安易に若い作家や語る〈わたし〉に重ねないようにする態度が重要であることは間違いない。それは、単なるジェンダー的に偏った読み方に一石を投じるといった意味以上に、このテキストを〈わたし〉の成長譚から解放するという意味もある。

選評でははつきりとは語られなかった成長譚としての要素が、その後の批評について廻るのは、おそらく「春」「夏」「秋」「冬」という時系列構成に則った構成と、〈わたし〉が東京に出て来てから「自立」までの物語と捉えられやすいからだろう。さらに、若い女性作家の出世作というのが、作家の今後を期待する読み方と重なってこの読みに拍車をかける。

この作家に関する興味は、これから彼女が今在る世界から踏み出して、外界で他者たちといかにまみえて激しく深く傷つき、あるいは満たされ、生きるということでの苦しみや喜びの味わいをいかに描くかということだ。

こうした石原の選評の締めくくり方はまさに典型的なそれだ。だが、高樹は同じテキストに既に完成された「実力」を見ているわけだし、河野はそれを「本物の成熟」と評したのだ。実は、これらは、語られる内容にシンクロしてしまう素朴な読み方とそれを「語り手」の営為と考える読み方の違いでもあるのだ。

こうした「語り手」が構築する物語世界を構造的に捉える道筋を詳細に示すことにより、不毛なジェンターの読みの二元論を解体し、青山文学の可能性の一端を示すことが本論の目的である。

1 「視る」女たち あるいは 「移動」しない主体

この語りは、〈わたし〉を視点人物として〈わたし〉にのみ内的焦点化している。事後的に語っている語りの現在が明確化されずに終わってゆく物語構造は、多くの読者（評者）たちが語り手の存在を透明化し物語世界を直接見ているような感覚を有していることと無関係ではないと言える。実際、吟子の気持ちも母親や周囲の人々のそれも読者にとっては直接的には知り得ない仕組みになっており、知寿のみに寄り添った現在進行形のような語りの印象を受ける。だが、注意深く読めば、読者は以下の様なフレーズが散見されることに気がつくはずだ。

あの人、もうすぐ死にそう、来週にでも。

そう思ったのを覚えている。

詳細に読めば、この語りは明らかに全ての物語を事後的に語る位置に居る。この語り手は、人生の一時期を一年の周期の中に閉じこめて「春」「夏」「秋」「冬」のタイトルで構成しなおしている。季節の変化を文字通り肌で感じながら、上京してきた一年を物語る。

この一年とは、母親から離れ独立したいあるいはさしたる目的もないがとにかく東京に出たい、といった気持で上京して来た知寿が、仮の住まいとした京王線沿いの遠い親戚の家から、池袋の

会社で正社員になりみずほ台の社員寮に住まいと定職を得るまでの物語である。物語が進むにつれて駅名の数が増え、知寿の東京が大きくなってゆくことがわかる。東京へ上京してすぐは、コンパニオンの仕事をしているが、事務所のある「調布」以外は、そこから移動する様々な土地の様子が語られることは殆どなく、語られるとしても行き先としての地名である。

同居している吟子は高齢であることもあり、遠くの場所へ頻繁に移動することを好まない。結果、吟子の家のそばの駅と売店のバイト先となる「笹塚」との間が生活の中心となるが、駅という通過点における売店という仕事は、自分だけが移動しない、あるいは移動するものをただ見つける位置にある。そして、駅の入り口とは逆側の下り方面の末端に小道を挟んで向かい合う吟子の家の前は上り電車のホームである。

吟子さんの家から見えるのは、新宿に向かう電車の一番外の車両だった。この駅には改札がひとつしかなく、それとも家とは逆の端にあるので、こちらまで移動して電車を待つ人はほとんどいない。垣根とホームのあいだの小道は家の前で行き止まりになっていて、ときどき道慣れない人がやってきては、不思議そうにあたりを見回してもときた道を帰っていった。

上り電車を待つ人々は、正反対の最後尾まで歩いていく必要はほとんどなく、その意識は、行き先つまりは上り方向に向いている。また、到着する電車に対して背中を向けて待つことも不自然であり、多くの場合は吟子の家を直接覗き見るような主体にはならない。

この物語には、四人の男性が登場するが、東京に移住してきた際に付き合っていた陽平と最後に付き合いそうになることが予感されている男を除けば、二つのカップルの物語となる。

ホースケと吟子のカップルの様子は、知寿と藤田君との関係に对比されるが、一方で女性二人は常に男性二人を見送る位置にある。

三つ隣の駅に住んでいるというホースケさんは、団らんの時間が済むと電車で帰っていった。吟子さんとわたしは、縁側に立つて彼を見送る。ホースケさんに愛着があるわけではないけれども、三人で手を振り合っていると、体の毒が抜ける感じがして、いい。彼が電車に乗り込み、見えなくなると、わたしたちは自分たちの生活に戻る。

こういう時、知寿は吟子とともに見送る主体であるが、同時に見送る吟子をまなざす主体でもある。知寿はまなざす主体であると同時にまなざされることを嫌う主体でもある。

藤田君を眺めながら空想の中で遊ぶ三時間十五分が、しばし続いた。この早朝の仕事に集中したくて、夜遅くなるコンパニオンのアルバイトには最近行っていなかった。六時から九時十五分までのあいだだけ、わたしはいきいきしている。それ以外の時間は、少しづつらくなってきた。

青山の文学にとって「移動」と「視線」は非常に重要なキーワードだ。この物語も、埼玉から上京（移動）してきた知寿が、徐々にコンパニオン（視られる職業）から駅の売店という、常に移動する人間を視る位置にある職業に比重が移り、そこで新しい恋が始まる。新しい恋の対象は、知寿の視線の中にあり、視る時間の

みが一日の中で最も充実した時となる。

京王線の主要駅の一つである笹塚駅は多くの人々にとって乗り換え、出退勤、登下校といった移動経路であるが、そこで働く知寿にとっては、不動の場所になる。

夕食のあとすぐに藤田君は帰っていった。玄関先でわたしが頼んだとおり、ホームのいちばん後ろまで歩いてきて手を振ってくれる。こんな夜がこれから何度もあるだろう、と感じさせる別れ方だった。手を振っていると、足の裏から何か温かいものが満ちてくるような、いい気持ちがある。隣で手を振っている吟子さんでさえ、不思議といとおしく感じる。

やはり女性二人は見送る人なのである。この物語において男性が見送る主体となることはない。たまに訪れる母親でさえ常に見送られる客体である。見送るとは、移動する客体と不動な主体によって行われる動作だ。その場から離れるのも、又来るのか来ないのかも、究極的には主体の自由にはならない。

心では、違う違うと叫んでいる。元気でねえ、と間のびした声でわたしは藤田君を見送った。引き戸が閉められると、足音はすぐに聞こえなくなつた。あとを追おう、と思ったのに、足が前になかった。

最後まで見送る主体であった知寿は、その場から動くことが出来ない。繰り返される見送りに、いつかこういう終わりが来る。そのことは、知寿にも十分予感はされていた。

救いようがない。いつになったら、ひとりじやなくなるのだろうか。思つて、はつとした。わたしはひとりが嫌なのか。ひとりが嫌だなんて、子どもじみていて恥ずかしいと思つて

いたのに。

知寿、母、吟子と三人の女性は、全て恋の対象が現れている。物語では、知寿だけが恋を失っている。「ひとり」とは何かを失って初めて自覚される感情だ。離婚し現在も独身でいる母親も、多くを語ることはないが吟子にも沢山の「ひとり」があったことは、物語中で十分に示されている。

中国に移動すれば、母に「ひとり」の終わりは来るのか。移動の末辿り着いたこの街で出逢ったホースケによって吟子の「ひとり」は終わるのか。物語は語らない。

すっぱり縁を切って、誰も、何もないところで一から出直したい。それでも、またそこで新しい関係が始まるのだろうか。そして気がつくとき終わりを迎えているのだろうか。その意味なんか考えず、ただ繰り返していれば、人生だって終わるんだろうか。目の前のこのおばあさんは、そういうことを何回繰り返してきたのか。

上の世代の恋は、最も若い知寿にとってこの「ひとり」が決してすぐには終わらないことを暗示しているのかもしれない。

物語全体を通して決して激しい恋愛感情が語られることはない。一見対比的な関係にありそうな吟子とホースケのカップルに比べてみても非常に落ち着いた感情と日常が語られている。陽平と藤田君に対する知寿のスタンスはほぼ変わっていないし、知寿から語られる両者の描写にもさほど大きな違いは感じられない。しかし、三世代の恋物語において、知寿のみの失恋は、相対的にその重さを増し、読者を同情に導く。

なんだか疲労している。つもりつもり独り言にも、夏と

は違う空の青や子どもたちの細い足を見るのにも、単調な遊歩道を歩くのにも、その先に待つおばあさんの生活にも。

乾いた風が吹いて、髪の毛が顔にかぶさる。春に切った髪の毛はずいぶん伸びた。季節や、体や、どうでもいいことばかりが変わっていく。

春の失恋で切られた髪はすっかり伸び、夏に得られた新しい恋は、秋の深まりとともに失われた。こうした失恋の物語は、淡々とした語り口によって、多くの読者の「感情移入」を促したことは、先に述べた通りである。

周知のように「小春日和」と言われる「小春」は陰暦の十月（現在の十一月頃）の異名である。「ひとり日和」とは、ここから連想された造語であると思われる。枯葉を蹴り散らしながら歩く知寿の側、半袖半ズボンで体操をする子供たちの様子は、まさに小春日和だ。

駅前の桜並木で、白い花びらがこちらに散ってくるのがうっとろしい。春なんて中途半端な季節はいらない。晴れていてもなんだか肌寒い日ばかりで、じらされているようなのが気に障る。冬が終わったらいきなり夏が来ればいい。花見がどうだとか、ふきのとうや菜の花や新たなまねぎがおいしい、なんて聞くと、浮かれるなど怒鳴りたくなる。自分はそんなものには踊らされない、と無意味に力んでしまう。

知寿は春が嫌いであった。正確には春の「中途半端」さが嫌いであるという。「しばらく暖かい日が続いていた五月の終わりごろ、突然雨が降り出した」時にも同じ様な雑感を漏らしている。その時は春の嫌な感じを「未練がましさ」と言っている。この両

者に共通しているのは、寒さへの嫌悪である。「冬」の章では繰り返し寒さへの嫌悪が語られ、「冬、きらいだな。寒くて。寒いと、余計人に優しくできない」と言う知寿にとつて、穏やかな秋の日差しは、傷心を癒やすせてもの慰めであつたかもしれない。こうして知寿の一夏の恋は、消えていった。「小春日和」が冬の季語である様に、「ひとり日和」の後は、寒い季節を乗り越えなくてはならなかつた。

2 消されるべき時間

冬から働き始めた事務職で専任の職を得ることが決まつた知寿は、春から社員寮で、一人暮らしをすることが決まつた。

わたしが家を出たあと、わたしたちはどうやって連絡を取り合うんだろう。社員寮は、東武東上線のみずほ台という駅にある。ここから電車を二回乗り継がないと行けない。出不精の吟子さんはきつと来ないだろう。

もう会えない予感しか知寿にはない。多くの親戚が通り過ぎてきたこの家の家主は言うまでもなくかつては若かつた。当時は、吟子自身がいつか「移動」する主体になることを予感させたに違いない。少なくとも、それが「不動」の主体であるという確信を与えるには至らなかつたろう。しかし、眼前の老人の姿は、知寿に「不動」のままである強い確信を抱かせる。もちろんそれは、遠からず自分自身が「移動」する主体になることを意味してもいる。

二人がこの家で最後にしたのは、縁側でイチゴと豆乳とピーナ

ツクリーム入りのパンと、缶詰のようかんを食べることであつた。実はこの家で二人が最初にしたことも共に食事をするのであつた。

民俗学では、神前の祭祀という形而上学的な場から生じた共食が「氏族」という形而上学的な関係性を構築させたという説があるが、物語で繰り返される共食のシーンは、その行為を通じて二人に特別な関係が構築されていったことを示している。

夕食は質素で、量が少ない。

「お代わり、いる？」

「あ、ありがとうございます」

茶碗を差し出したら、てんこもりになって返つてきた。

「食べられるつていいわねえ」

「はあ」と言つてわたしは受け取り、食べる。もう少しおかずがほしい、と思つている。

全編を通じて特別に美味しそうな描写がない。また、「静かさ」が強調されることがあつても、楽しさや美味しさが強調されることもほほえない。しかし、知寿と藤田君の関係がそうであつたように、繰り返される淡々とした食事の繰り返しこそが絆のようなものを構築してゆくことを、この物語は語つている。

二人が最後にした会話は、家のこと、そして部屋の写真のことであつた。実は、これも知寿が最初に部屋に来た時の印象として語られていたことなのである。

その部屋には、立派な額縁に入れられた猫の写真が鴨居の上に並んでいた。入つて左の壁から始まり、窓のある壁を通り、右側の壁の半分まで写真は続いている。教える気にもな

らなかつた。猫たちは、白黒だったりカラーだったり、そばを向いていたたり、じつとわたしを見つめていたりする。部屋全体が仏壇みたいに辛気くさく、入り口に立ちつくした。

この猫たちは、歴代の飼い猫であった様だがその名前は、吟子の記憶から失われて、「チエロキーの部屋」と最初に飼った猫の名前のみが歴代の猫たちの代替として機能している。そして現在飼われている猫もその色合いで記号的に呼ばれており、特有の固有名詞を有しているわけではない。その意味で、一人で暮らす吟子の家とは、固有名詞の無い（必要がない）空間であった。

この家に来たとき、わたしは自分の名前を名乗らなかつた。名乗ったり呼ばれたりすることがほとんどなかつたので、名前を言うのが恥ずかしかつた。

変な言い方ではあるが、知寿の訪問によって、吟子の家には久しぶりに固有名詞（の必要性）が復活したと言える。その意味で、知寿が吟子に名前を与えられただけではなく、吟子も知寿に名前を取り戻して貰ったのだと言つてよい。

いつか吟子さんも名前を失って、死んでしまったもののひとつとしてその個性を失っていくのだろうか。誰も彼女について語らなくなり、何を食べていたとか何を着ていたとか、そんな些細な日常などもとなくなつたかのように、あつさり消えてしまふのだろうか。

吟子はこの家を知寿にくれると言う。猫たちの写真は、一緒に燃やすのではなく、自分の写真をそこに加えてほしいのだと言う。記号の中に埋没してゆくこと……。それが吟子の願ひなのだろうか。知寿は自分の写真もその中に置かれることを希望したが、も

ちろん、それは吟子よりも遙かに若い知寿が果たせる希望ではない。

「ねえ。いなくなつたら、あたしの写真も飾る？」

「知寿ちゃんは猫じゃないよ」

「飾つてよ」

「まだ死んでないからだめよ」

「でも、飾らないと忘れちゃうんでしよう」

「思い出はあそこにはないの」

名前を失つてもそこにあり続けるもの。しかし、それは「思い出」ですらない。「場」「言葉」「記憶」とは何であるのか。この問題系は、その後の青山文学の重要なテーマとなつてゆくだろう。

そうやって、知っている人を入れ替えていく。知らない人の中に自分をつっ込んでみる。樂觀的でも悲觀的でもなかつた。ただ、目が覚めるとやつてきているその日その日を、なんとかこなすだけだつた。

それでも「ひとり」ではいられない。そんな感情を「執着心」と呼び、「このねばねばとした扱いはぐらいい感情は、喜ぶべきなのか、嘆くべきなのか」と思うようになる知寿の気持ちの変化は、確かに成長と呼べないこともない。だが、不変の関係性など見出せず、その都度の関係性をドライに入れ替えてゆく。こうした記号的な人間関係は、知寿の中で終始変わつてはいないように思える。

しかしながら、一方でモノに対する考えには変化が生じている。

もういい、と思つたところで、椅子を壁に押し付けて、その上に立つ。靴箱を右手に持ち、中に入っているものを順番に

チエロキーたちの額縁の裏に置いていった。体育帽も、花飾り付きのゴムも、赤ペンも、髪の毛も、煙草も、仁丹も、ぜんぶ。

盗癖のある知寿にとってこれらのモノは、折に触れて見返してみること懐かしさにひたり、かつての持ち主と自分との関係を感じ出すことが出来る媒体であった。これらの中には、もちろん陽平のモノも、そして藤田君のモノも含まれていただろう。

これらのモノが猫たちの写真とともに置かれることは、両者がある意味で等価値のものと知寿に見做されたからだろう。記号性が失われた猫たちの「姿」が吟子にとって「思い出」を喚起するものでないのならば、盗まれたモノたちも知寿にとって最早「思い出」を喚起するものと見做されなくなつた。それらは、知寿にとって「思い出」と切り離され遊離したシニフィアンでしかない。

だが、猫たちの写真が知寿にとってこの家の「思い出」と、結びついて新たなあるいは全く異なつたシーニュ（記号）となるように、額縁の裏に隠されたモノたちもいつか、誰かに見出される時、新たなシーニュとなるかもしれない。そうした新たなシーニュとは、元の所有者には決して現前しない現象である。所有する主体ができるのは、自らがそのモノとともに誰かの記号になることだけである。

彼が座つた座布団や口を付けたマグカップに触れるのが、面倒だった。このまま全部、なかつたことにしようか。仲良くした男の子たちの中の一人として、藤田君に関するいっさいがっさいを、記憶の奥に葬ってしまうのだ。鴨居に並ぶチェ

ロキータちみたいに、個性をなくして、ただの死んだ猫みたいにしてしまうのだ。

モノが人と結びつき「思い出」を媒介するのではない。人がモノから記憶を想起しているのだ。「思い出はあそこにはない」という吟子の言葉は、人が記憶を「思い出」に昇華する方法を語つてはいまいか。たとえ猫たちの固有名詞の記憶を失つても、やはりその「思い出」は吟子の中に有り続けているのだ。

だが、逆に言えば、吟子が「思い出」を持ち続けるためには、モノはそこに有り続けなくてはいけない。それはあり得べき記憶を刻み込んだ存在ではなく、「思い出」を喚起する存在として。その意味で、固有名詞を失つた猫たちの写真の部屋には「思い出」はないのだ。

電車の中から見えるその景色は、書割りの写真のようにびたりと静止している。そこにある生活の匂いや手触りを、わたしはもう親しく感じられなかつた。自分が吟子さんの家に住んでいたのがどれくらい前なのか、ふとわからなくなる。ホームに出ておーいと叫んだとしても、その声があつちの庭に届くまでには何年もかかるような気がした。

車窓から見える「書割りの写真」の様な「景色」は、吟子の家が、そこに置いてきた様々なモノたちが、既に知寿にとって「思い出」を喚起するための何かが変わつたことを示している。このラストシーンについて、勝原晴希は、以下のような指摘をしている。

明らかに吟子さんの家は、現実とは異なる時空に存在するかのような印象を与えるように、描かれている。その〈家〉

が確かに今も存在する、という〈信〉が、この作品の終りを支えている。そしてその〈信〉が、作品を読むわたしたちに届けられる。

なぜ、車窓の家は、非現実の位相にあるのか。あるいは、なぜ知寿にはそう見えるのかと言いきればよいのか。恐らくこの時の知寿にとって吟子の家は、もはや記憶を喚起する「起源」ではないのだ。その意味で「起源」としての記号は、一度消去されねばならなかった。

3 母と新宿

母親と知寿の関係は、新宿駅を象徴的な場として展開される。

二人が埼玉県のどこに暮らしていたのかは定かではないが、埼京線、宇都宮線、高崎線など埼玉と東京を結ぶ多くの路線が池袋や新宿に接続しており、さらに物語の舞台である京王線の基点が新宿駅である。

母とは今朝、新宿駅で別れた。元気でねえ、と彼女はわたしの頭や肩に触れた。どこを見ていいのかわからず、わたしは尻を搔きながら、うん、うん、と繰り返すだけだった。行き交う人たちは、改札のまん前で立ち止まっているわたしたちに容赦なくぶつかってくる。そしてにらむ。迷惑じゃないところに移動しようとして母の腕に触れると、彼女ははっと身を固くした。気付かないふりをして、改札の電光板に目をやる。何か言おうとする母を振り切るように、「じゃ、がんばってね」と手を上げると、わたしは小走りで改札を抜け、

階段を降り、電車に乗り込んだ。電車が動き出してからも背中に母の視線を感じていた。

JR、東京メトロ、小田急、京王と多くの駅が乗り入れる新宿駅は、世界規模で考えても最大の利用者数を誇る。「容赦なくぶつかってくる」人々にとって、「改札のまん前で立ち止まる」二人は「移動」を妨げる障害以外の何物でもない。また、「はっと身を固くする」身体感覚からは、二人の微妙な距離感が浮き彫りとなっている。物語中では「視る」あるいは「不動」の主体であった知寿が、「視られる」客体かつ「移動」する主体である珍しい場面でもある。知寿は、様々な形で「視られる」客体であることを忌避しようとする存在でもある。

すれちがいざまにきつい香水の匂いがした。嫌ではなかった。人工的で、甘くしつこく、懐かしい匂い。急にさみしくなる。いつだって、懐かしさのあとにはこの心細さがやってくる。おばさんたちの履いているあの上履きのような靴はいかにも楽そうだ。ふと目をやったら、すぐそばの靴屋に同じような靴がいくつも並べてあった。

この「おばさん」たちの描写には、知寿の母親世代に対する様々な心情が反映されている。高いヒールではなく「楽そう」な靴を履く彼女たちの移動範囲は既に周知な基点地域を有しており、「同じような靴」が並べられている靴屋は、個性的である必要から解放された女性たちの、母あるいは主婦としての安定性と土着性が象徴されている。そうした「母」には、「懐かしさ」とともに「心細さ」が伴う。もちろん、母子家庭の知寿にとって母との生活は憎むべきものではない。しかしながら、自立を望む知

寿にとつて「母」はあるいは「母」との暮らしは、離れていかねばならぬ場ではある。

母が中国に行く話は、去年の暮れからあつた。高校を卒業してからアルバイトを転々としていたわたしもお誘いを受けた。

「来たい？」

紙銀をめぐつただけの板チョコを齒で割りながら、母は聞いた。

「いや、いい」

「来なさいよ」

「やだよ」

「一人でどうするの」

「東京に行きたい。で、仕事を見つける」

「板チョコ」を嚙りながら内省する様子は後の知寿にも見られ、二人が親子としての相同性を有していることを示している。

だが、母の「移動」のベクトルは「中国」に向かつており、娘の知寿の「自由」はそこにはない。そんな知寿にとつて見出された「移動」のベクトルの対象こそが東京であつた。

「それ、条件ね。大学に行くなら、ちよつとは資金援助してあげる」

勉強はしたくなかつたので、「じゃあ自分で稼ぐ」ときつぱり告げた。母はしばらく文句を言っていたが、わたしが黙つたまましていると、いつの間にか「あんたがやる気なら止めないわ」という話になつていた。しまいには、都内に一軒家を持つている人がいるから一応それだけは紹介してあげる、と

駅前の不動産屋みたいな顔で言う。こういうのつて母親としての愛情なのか、遠まわしの牽制なのか。変なの、と思いがら、わたしはぬるいコーヒーをすすつた。

「そのおばちゃんね、あたしも若いころ何回か会つたきりだけど、金沢の親戚の中じゃちよつと有名で、東京に出てくる娘は、とりあえずみんなその人のとこに世話になるのね」

知寿にとつて東京に出るには、とりあえず吟子との暮らしを選択する以外になかつた。だが、吟子の家は、母親にとつて金沢から上京してくるための基点とはならず、結果、別れた夫（知寿の父親）の家がそれに代替した。一方、上京当時付き合っていた陽平は、知寿にとつての基点としては機能せず、上京後のバイトによつて二人の関係はますます冷えたものになつてゆく。こうした母娘の対照性は、結果的に知寿が吟子の家という基点を去るのが、事務職の常勤社員の口を得たことがきっかけであることに象徴的に現れている。

「それがね。お母さんもこつちに来たばつかりのころ、その人の家に行くはずだつたから、あいさつはしにいったけど猫くさいのが嫌でさ。お父さんの家に転がり込んだのね」

また、両者の対照性を決定づけたのが吟子の家にいる猫であつた。知寿にとつて吟子の家の記憶は猫とともにあり、吟子との暮らしの物語は、部屋に並べられた歴代の猫たちの写真によつて印象付けられている。物語で繰り返される猫たちとのふれあい。猫たちの写真と知寿の関係は、まさに知寿の東京の基点に内在したそれであつた。

新宿のホテルを予約したという。わたしたちは三日間、そ

の部屋に滞在した。十四階のその部屋からは、東京タワーは見えるが、わたしの好きな東京都庁は見えない。緑が低く盛り上がりが見えるのは、新宿御苑、というやつだろうか。わたしはまだ東京の街を少しも知らない。知っているのは吟子さんの家がある街と、笹塚駅と、ホテルの宴会場とか、産業会館だけだ。

中国から帰国した母が娘に会いに来た二回のエピソードは、基本新宿という街で展開される。基点となる新宿の駅から近づくところというところに、母親と吟子の、あるいは母親にとっての東京という街が象徴的に示されていると言っている。鉄道の路線のあり方はその人間の生活圏を否応なく規定していくところがある。本来、各駅ひとつひとつにも街があり人々の生活があるが、そこを利用しない者、通過する者たちにとってそういつた営為は、車窓からのオブジェとしか、あるいはそれ以下のものとしてしか認識されない。職場である笹塚と吟子の家のある駅との往復が当時の知寿の東京のほぼ全てであった様に、母親にとっての金沢、埼玉、新宿、羽田（中国）を結ぶ鉄道のラインには、京王線沿いの生活は、実感としてない。

「吟子さんちに泊まればいいのに」
「だって、あそこは人の家だから。世話になるのはあんなだけいいの」

「じゃあホテル、お母さんの分だけいいのにお金の無駄」
「あんなもたまには贅沢したいかな、と思つて」

「着替えとか、めんどくさい」

母は、疑うような目つきになった。わたしはそれを、懐か

しい、と思つた。

新宿のホテルの清潔さを「きしみや猫の毛や赤カビなどとは無縁の世界」と吟子の家と対照させ、「一人でここに泊まれたらどんなにいいだろう」と夢想する知寿にとって、ホテルの暮らしはまさに理想である。だが、知寿にとって母親の庇護を象徴するのは金銭の関係である。本当の答はわからないまま、母親から自由になることは経済的な自立であると考える知寿の考え方は、経済的な支援が娘との紐帯と感じさせてしまう母親の行動とは根本的に相容れない。母も娘も「ちゃんとした」姿に答を出せぬまま、両者の関係が埋められてゆくことはない。

わたしは思春期のころから、母の若々しさとかなれなれしさが、好きじゃなかった。理解されないことではなく、理解されることがなくなるといふやなのだった。二人だけの生活に息苦しさを与えないよう友達みたいな母親を目指していたのだろうが、疲れや世間体のためにそうなりきれない母が、中途半端で恥ずかしかった。

こうした違和感を、感情的あるいは経済的な「負い目」と結びつけて考える知寿にとって母親への理解の入り口は容易には見つからない。だが、この母娘関係は特殊なものであるとは言えず、精神分析では、マゾヒスティック・コントロール（高石浩¹）や、阿蘭世コンプレックス（古澤平作⁴）などと言われ、むしろ母娘関係の典型的なものとして見出されるものである。

母であるという役割のもとで自らの生を「犠牲」にするこ
とによって、逆説的に娘の生を束縛する、というのではなく、
母が、自らのねじれた欲望のあり方を率直に省みることによ

り、自身の生の可能性を押し広げていくこと。

守如子「母子関係とセクシヤリテイ」⁽⁵⁾

社会学者や精神分析学者が指摘するこうした「典型的」な出来事について、物語は、母の「移動」のベクトルの先に実現するかどうか不確定な「結婚」の予定という可能性を示唆することにより、両者の関係にある種の「決着」を置こうとしている様にも見える。

「それよりさ、中国ってそんなに悪くないわよ。いろんなものを見るチャンスだし、まだ来たかったら……」

「行かない。日本にいる」

「そう。じゃあ、本当に母子離散ね」

「そうですね。ははは」

「ほんとに、いいのね」

「いいって何が？　と思うと、嬉しいのか悲しいのかよくわからない感情がこみあげてきて、わたしは今すぐ母から離れたくなった。流れていくチョコレートをひたすら目で追っていると、母が覗き込むようにしてわたしを見るので、仕方なく目を合わせて、言っただけだ。」

「いいってば……。」

だが、この物語には精神的に言う「父」は存在しない。「母」が女に戻り中国へ嫁ぐことは、象徴的な意味で「母殺し」である。知寿は、母が求める「規範」から解放され、未来は自らが求める「規範」となった。しかし、「規範」は常に模倣される。否定した「母」の「規範」も「自分」の「規範」に組み込まれることで補完される。だから、以後もパートナーを求めようとする知寿の

物語は続くのだ。「母子」が「離散」することは、少なくともこの両者にとって新たな関係性の第一歩でもある。ここに知寿の「嬉しさ」と「悲しさ」の共存するアンビバレントな心情がある。

4 消されるべき人

こうしてみると小説の主要人物は実に構造的である。母は祖母とともに恋するようになる主体として描かれていながらも、両者は必要以上に距離を詰めようとはしない。また、知寿にとって母との家とはそこから離れたい起点のようなものであり、吟子の家とは戻るべき場所として描かれる。そしてこの女性三人に対してホースケ、ワンさん、藤田君という男性が配置され、共に同じ地で余生を過ごすとする二人と中国という全く別の地で過ごすことになる二人が対置される。そして、昔の彼氏と今の彼氏という形で陽平と藤田君は対置され、それぞれの彼を奪ってゆく女が配置される。その女たちは、自分に持っていない何かを所有している者たちとして対照化される。

こうした中、唯一恋を失う主体である知寿の物語を成長譚と捉えることは果たして可能なのだろうか。知寿は、吟子から何かを「学び」そして「成長」したのだろうか。

「吟子さん」

「なあに」

「あたし、こんなんでいいと思う？」

吟子さんは答えなかった。静かな視線が、わたしの顔や、

肩や、胸や足の上に筆を当てるように、順に動いていった。そのたびに、淡い色をのせられていくような感じがした。

吟子はいつも明確な答えなど出さない。何かに導くわけでもなく、何かの価値観を伝達してくれるわけでもない。しかし、知寿にとつて吟子は唯一の己を「見る」主体なのである。知寿はこの一年間、吟子から視られる自分を想像し、自分の内面と向き合ってきた。鏡が何も言わずただ己を映し出すように、吟子の視線は常に「静か」である。

ラカン⁶⁾は、己を構築する「鏡像」について以下の様に語る。

主体が幻影の中でその能力の成熟を先取りするのは身体の全体の形態によつてなのですが、この形態はゲシュタルトとしてのみ、すなわち、外在性においてのみ主体に与えられるものであつて、(中略)とりわけこの形態は、主体が自分でそれを生気づけていると体験するところの騒々しい動きとは反対に、それを凝固させるといふ等身の浮彫りとしてまたそれを逆転させる対称性のものであらわれるのです。

主体とは他者を「見る」ことでしか構築されない。知寿は常に吟子を「見る」ことによつて、あるいは吟子から視られることを想像しながら内省する主体である。そういった意味で吟子は常に知寿にとつて「鏡像」であつた。言葉少ない吟子から未来を学んでいたのではない。知寿は吟子の視線を通して自分自身を見つめていたのである。

わたしはもう一度同じ質問をした。

「さあ。わからないわね」

吟子さんは静かに微笑むと、寝返りを打つてあつちを向い

てしまった。

「吟子さん。外の世界って、厳しいんだろね。あたしなんか、すぐ落ちこぼれちゃうんだろね」

「世界に外も中もないのよ。この世はひとつしかないでしょ」
言われるまでもなく、「世界」は一つである。「私」を理解することと「世界」を理解することは別々の営為ではない。いかなる形で「私」を理解したとしても、それは「鏡像」であるという意味で誤解である。だが、「世界」をそして世界を構築する「私」を掴むためには、その「私」が掴んだ「世界」を信じるためには、その起源となつた「鏡像」は破棄されなくてはならない。

「誰に何を言われようが、動じない自分」とは知寿の理想とする「私」である。「むなしさ」などの負の感情を使い切つたという吟子の姿もまた知寿の理想として映る。程度の差こそあれ、知寿にとつて若者とは「憎しみや怒りのすぐそばで生きている」存在である。また、「ある程度生きてしまった人」は老化せず、自分だけが「老いに向かつて」「転がり落ちていく」感覚が知寿にはある。そういった意味で吟子の時は「不動」であり知寿だけが「移動」せねばならぬ主体としてあり続ける。

それなりの苦勞は覚悟しているつもりだ。わたしは、いっぱしの人間として、いっぱしの人生を生きてみたい。できるだけ皮膚を厚くして、何があつても耐えていける人間になりたい。

将来の「夢」や「恋」に大きな期待をかけることもない、淡々とした今時の若者の知寿にも理想はある。だが、やはりこのテキストを知寿の物語として捉える限り、「わたしは、誰かを自分と

しつかりつなぎ合わせておくことができないらしい」としか思えなかったこの一年は「成長」とは言えない。

出ていこうか。

すっぱり縁を切って、誰も、何もないところで一から出直したい。それでも、またそこで新しい関係が始まるのだろう。そして気がつくと終わりを迎えているのだろう。その意味な

んか考えず、ただ繰り返し返していれば、人生だって終わるんだろうか。目の前のこのおばあさんは、そういうことを何回繰り返してきたのか。

こうした諦念にも似た心境をもって「成長」と考えるのは、恐らく若い女性に対する大人の男たちの見方にすぎない。先にみた選評は、そうした読者たちの「期待の地平」（ヤウス）を雄弁に語っていたのだ。

家を出る決心を打ち明けた知寿に吟子は「若いときには、苦勞を知るのよ」とだけ呟く。この言葉も、先に引用した知寿の心境から考えれば、知寿の信条と同じであり、新たな何かを教えられたのではない。知寿の「私」、知寿の「世界」の答は、本当は自分自身の中にあるはずだが、自分の目を自分自身で見ることが出来ないように、自分一人ではそれを知ることが出来ない。

実の母が、「父」として否定されることによって、知寿の「女」としての「超自我」の構築に関与したように、吟子は代替の「母」として自己の「鏡像」として機能していたのだ。

だが、ラカンが、「主体における他者への自我の同一視」は、「いつまでも還元できないような虚像の系列のなかへ位置づけるということである」と述べているように、その「不調和の解消」のた

めの「弁証法的統合」の「成功」のためには、起源としての「他者」像が消去されなくてはならない。

恐らく、盗まれた「モノ」たち、「吟子」、そして二人が過ごした「家」とは、こうした消去されるべきもとしてしか、語り手（知寿）に見出され得ないものとしてある。

5 消されるべき駅名

「選評」において、辛口なコメントを通常とする石原と村上が揃ってこのテキストを誉めた際に、両者が言及したのが駅の前にある家という設定であった。だが両者は、この場の設定を架空のものであるとして、その設定の妙を賞賛したため、場所の特定が不可能であるかの様な印象を与えていた。

たしかに、実は「つつじヶ丘」「府中」「笹塚」「新宿」「池袋」「みずほ台」といった具体的な駅名が出てくるにも関わらず、この小説の主要な舞台となる駅だけは名前が明らかにされない。しかし、斉藤美奈子は、『朝日新聞』（二〇〇七年三月一日）の書評において、このテキストが「鉄道と駅」の物語であることを指摘しつつ、書評の最後をこう締めくくる。

私の友人は「吟子さんの家の駅が特定できな」といつていた。東京の私鉄、京王線の急行も止まらぬ駅だ。駅名は内緒。吟子さんが驚くといけないからね。

斉藤は言明を避けたものの、この友人の特定とは、小谷野敦のブログ「猫を償うに猫をもってせよ」（二〇〇七年三月五日）においておこなわれたものだ。この伏せられた駅名に関する探求は

多くの関心を博たようであり、原武史は駅名決定の条件を以下のよう
に挙げている。⁷⁾

- 1 線路が高架や地下ではなく、地上に敷かれている。
- 2 普通しか停まらない。特急や急行なども通るが、すべて通過する。
- 3 ホームの最も上り方向に改札がある。
- 4 ホームと住宅地は隣接していて、間に車道がない。

原によれば、この条件に当てはまる路線は、京王線か京急本線にしかないという。京急本線の梅屋敷、雑色、京王線の芦花公園の中で、当時高架工事が始まっていた京急本線を除けば、残りは芦花公園という結論になる。

この駅名を確定するためには、「京王線の各駅を注意深く見つめなければ」ならないとする原は、「逆に言えば、駅名を明かさな
ないことよって、どの地上駅にも当てはまりそうな広がりをもつ」と指摘する。

特定の駅だけに抽象度をもたせるために、他の駅名を克明に刻み込む。この結論に多くの論者は追従する中、栗原祐一郎は興味深い指摘をしている。⁸⁾

栗原は「ひとり日和」の三年後にかかれた「実習生豊子」(『群像』二〇〇九年二月)において、その地名が不自然に伏せられている点に疑問を抱き、さらに同月掲載された「出発」(『文藝』二〇〇九年春季号)には不必要なほどに固有名詞が散りばめられていることから、青山の意図的な戦略の可能性を示唆する。

青山にとって「東京という場所と移動(時に鉄道)」はかなり大きく作品世界を支配しているモチーフだが、そうしたモチーフ

を持つ作品群において、確認してきた「明示されない場所」と「明示される場所」との対比と、前者から後者へ移動することへの指向が、律儀に思えるくらい揺らぐことなく反復されているのは面白い。

ただ、栗原にとって、青山のこの指向性は、既に「マンネリ」な状況に陥っていると判断され、次の「新境地」への意向が望まれているのだが、論者がこのテキストに限って言えば、もう少し別の意味を積極的に附与出来そうな気がするのだ。⁹⁾

青山は、「東京」という場所の印象を以下のように述べる。

数え切れないほどの人々が、同じ電車に乗ったり、同じ場所に集まりながら、最後はそれぞれの方向に向かっていく。雑踏ですれ違う人ひとりひとりに、必ずその歩いている理由がある。彼らの数だけ存在しているはずの「物語」を、私は想像してみる。そういう「物語」たちが寄り集まってこの都市が作られていることを思うと、雑誌やテレビでみていただけのあの東京という都市が、少し温度を持って浮かび上がって来るような気がするのだ。

青山は「移動」する人々ひとりひとりに「物語」を重ねる。駅という空間は、その時の移動の過程にあるだけでなく、そうした移動をルーティンとする日々に至るまでの「物語」を内包している。

降車した人々の視線は出口に、乗車しようとする人々の多くは新宿方面へ、そしていずれにせよ人々の意識は線路側へ向かっている。上り側のみ出入口がある駅の下り側に隣接している家にとって、駅の人々は常に「見られる」対象である。物語には、た

くさんの見送りのシーンが描かれるが、石原が指摘する様に、確かにそれらの人々は常に窓際という枠組の中に描かれた「風景」である。

ここで描かれる「移動」する人々の「風景」の中で唯一動かないのは、その「風景」を見つめようとする「視線」だけである。吟子の家の窓は、そういう意味で「不動」である。

さらに、母親やその他の親類たちにとつてさらには知寿にとつても、東京への入り口として機能した吟子の家は、最後には吟子だけの場所に戻ってしまう。多くの若い娘たちが吟子の家から東京の各地へあるいは再び金沢へ「移動」していったことだろう。入り口とは、同じ場所が出口として機能する場所でもある。

「それがね。お母さんもこつちに来たばっかりのころ、その人の家に行くはずだったから、あいさつはしにいったけど猫くさいのが嫌でさ。お父さんの家に転がり込んだのね」
猫が苦手な母親はこの家には住まなかったのだが、それでもここが東京の入り口である自覚があり、娘にとつてはこの家に住むことが母親の贖罪という気分がある。そういった意味で、母親がこの家に決して留まろうとしないのは示唆的である。

母親達そして知寿の不可逆な人生の中で吟子の家は、決して戻れない場所であり、現在東京に居るといふことも東京に居たといふことも、現在は吟子の家には居ないことをそして同時にかつて吟子の家に居たことを意味している。今の「物語」のためには、吟子とともに生きた「事実」は既に無い「物語」として描かれねばならず、かつそれが無ければ今の「物語」も無いものとして記憶し忘却されなくてはならない。

電車の中から見えるその景色は、書割りの写真のようにびたりと静止している。(中略)

こうした意味で芦花公園を「笹塚」から「府中」へ向かう車窓から見つめられる吟子の家というラストシーンには秀逸である。「府中」という駅に向かう人々にとつて各駅停車しか停まらないこの駅は、過ぎ去つてゆく「風景」である。

車両が大きく揺れて、女の子が叫んで、笑う。

目をやると、靴を脱いだ彼女は座席の上に立つて窓を開けようとしていた。それを、母親らしい女の人が面倒そうに叱りながら手伝っている。やっと開いた窓から風が吹くと、女の子のポニーテールが揺れた。青いスカートの裾もめくれた。

車窓から外を見ていた自分と同じ動作をしようとする女の子。それは、車窓から外を見ようとすると娘とそれを「面倒そうに叱りながら手伝」う母親という「風景」だ。知寿は、ここに、既に見ることは出来ない、かつての自分と母親を重ねている。物語は繰り返されるのか。

電車は少しもスピードをゆるめずに、誰かが待つ駅へとわたしを運んでいく。

目的地「府中」とは、新しい恋人との予感に満ちた場所であり未来の場所である。途中で停まった「笹塚」とはかつての恋人との場所、過去の場所である。「府中」に向かう者にとつて「芦花公園」とは単なる通過地点であるが、この沿線上で移動する限りここを通らないで府中に辿り着くことは出来ない。停車した車窓からは「風景」として立ち上がったホームも、高速移動する車窓からは止まった「風景」として立ち上がることはない。そこに確

実にあり続けるにも関わらず、必死に見ようとした視線にのみ一瞬立ち上がるような場所。そんな場所として吟子の家はある。それは、名もない駅の誰にも見つめられることのない場所としてある。もちろん、それを見つめる自身だつてかつてその家から見つめられる「風景」であつたのだ。

注

- (1) 『日本民俗学事典』(一九九九年九月、吉川弘文堂)収録の「共食」「氏族」等の項目を参照。
- (2) 勝原春希「青山七恵「ひとり日和」―何がわたしたちを支えるのか」『群系』二二号、二〇〇八年二月。
- (3) 高石浩一『母を支える娘たち―ナルシズムとマゾヒズムの対象支配』一九九七年三月、日本評論社。
- (4) 語彙そのものは、古澤平作の提唱だが、フロイト学者の小此木啓吾が広く認知させた概念である。細かい経緯は、『阿闍世コンプレックス』(小此木啓吾、北山修編集、二〇〇一年一月、創元社)に詳しい。
- (5) 守如子「母子関係とセクシャリティ」『これからの家族関係学』土屋葉編、二〇〇三年三月、角川学芸出版。
- (6) J・ラカン著、佐々木孝次その他宮本忠雄・竹内迪也・高橋徹・佐々木孝次訳『エクリ』弘文堂、一九七二年五月。
- (7) 原武史「鉄道ひとつばなし」136『ひとり日和』と京王線』『本』三二巻五号、二〇〇七年五月。
- (8) 栗原裕一郎「吟子さんの家のある駅の名が伏せられているのはなぜか―青山七恵解説、『ひとり日和』を中心に」『国文学』五四巻九号、二〇〇九年六月。
- (9) 青山七恵「東京らしい風景」『文藝春秋』二〇〇七年五月。(ひきたまさあき 東京学芸大学教育学部准教授)