ファム・ファタールの無関心：「水の女」の系譜と藤野可識「爪と目」

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2014-03-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 内藤, 千珠子 メールアドレス: 所属:
URL	https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/5867

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

ファム・ファタールの無関心

――「水の女」の系譜と藤野可織「爪と目」

内藤千珠子

むしろ物語の表面に淡く溶かし込まれて見えにくくさえあるのだが、「小説は情報だ」と考え、[1]「観察者として記録」することに徹していると表明する作家が、「平凡な女性の平凡さを描きたいと思って」書いたという小説のヒロイン「あなた」は、[2]実のところ、ファム・ファタールの系譜に連なる女性である。

あなたの容姿は、取り立ててすぐれたものではなかった。多少愛嬌があるといった程度だったが、男性の気を惹くにはあなたの持っているだけのものでじゅうぶんだったし、なによりもじゅうぶんだということをあなた自身がよく知っていた。あなたには、男性が自分に向けるほんのほのかな性的関心も、鋭敏に感知する才能があった。しかもそれを、取りこぼさずに拾い集める才能もあった。植木にたかる羽虫を一匹一匹指先で潰すようなものだった。あなたは手に入らないものを強く求めることはせず、手に入るものを淡々と、ただ、手に入るままに得ては手放した。決して面倒くさがらず、また決して無駄な暴走をすることもなかった。それがあなたの恋愛だった。

学生時代と二年足らずの正社員時代に何度か評判を落とした経験があったのに、あなたは学ばなかった。派遣社員

として勤務する通販会社のフロアでもまた、あなたは評判を落としつつあった。同性の同僚たちには、わけがわからなかった。

（藤野可織「爪と目」二〇一三年[3]）

「あなたの容姿は彼女たちにとってほとんど脅威ではなかったのにもかかわらず、彼女たちの目の前で」男たちは「あなた」に吸い寄せられていく。「評判を落とし」てしまうのは、それが性的規範を逸脱した娼婦のイメージに結びつく振るまいだからであり、同性の女性たちには理解の及ばない、魔性の魅力として嫌悪されたからだろう。とはいえ、「あなた」が宿命の女として注目されないことは当然のことだといわなければならないのかもしれない。「あなた」の「恋愛」は、宿命の女による危険な恋、すなわち従来のファム・ファタールの物語定型とは重なりをもたないからだ。事実、芥川賞受賞の折には「二人称小説」として成功した小説であることが評価のポイントとして喧伝されたし[4]、また、この「爪と目」を含め、藤野可織の小説は「ホラー小説」という文脈で語られ[5]、その点が作風として強調されることも多い[6]。

だが、あえて強調するならば、「あなた」が「手に入」れたのは、性規範が許容した恋愛相手とはいえない、当時三歳であった「わたし」の父である。その「恋愛」との因果は不明だが、「わたし」の母は三歳の娘を残して不可解な事故死を遂げ、「わたし」の父は妻の死後二ヶ月もたたずに「あなた」を家に迎えようとした。現況を聞かされて驚いた「あなたの母親」が「じゃあ不倫してたってことなの」と叫び、批判のまなざしをむけるその部分に焦点化するのであれば、「あなた」という女はたしかに、妻と娘のいる男を奪い、男の妻を死に追いやった危険なファム・ファタールだ、ということになるだろう。

ひとつのファクターとして「あなた」という女性に与えられたファム・ファタールのイメージを念頭に、近現代の女性表象の系譜を振り返った上で、それを引く小説の言葉の現在形と交わってみようというのが、本稿の目的である。「あなた」は、既成の宿命の女たちとは違って、謎めかない。性的な魅力で男たちを引き寄せるが、危険な運命によって彼らを

破滅させるわけではない。「ただ、手に入るままに得ては手放」すだけだ。「あなた」という女のいる地点は、ファム・ファタールがたどり着いた現在地である。規範に対して抵抗するという身振りが無効になった現代小説の地平で[7]、小説の言葉はファム・ファタールをどのように表象するのだろうか。

1　「水の女」とファム・ファタール

ファム・ファタールとは、一般に、一九世紀ヨーロッパのロマン主義において形成された女性イメージの類型だといわれている。それは性的な魅力によって男性を致命的な恋に溺れさせ、破滅に導く女性を意味し[8]、宿命の女、魔性の女、悪女、娼婦のイメージと重なり合う妖婦型女性、男性を死という危険な運命におびき寄せるほどの魅力を備えた女性という定義を受けている。表象としてのファム・ファタールには、女性に対する欲望と恐怖、魅惑と嫌悪、崇拝と憎悪といった両義的心理が投影されており、その二面性や両義性が分析の対象となってきた。とりわけフェミニズム批評においては、一方では、男性の性的欲望や幻想によって女性を規格化する性差別の様式だとして批判されるが、他方で、性的な力によって男性中心的な支配構造を抜け出し、積極的に自由を手に入れようとする女性像を実現する地平を体現しているという肯定的評価も与えられている[9]。

このファム・ファタールのイメージは、ヨーロッパ一九世紀末の芸術領域において、「水の女」と濃厚に交わることになる。小黒康正によれば、「水の女」の物語とは、水を出自とした女性が、陸に住む男性を誘惑あるいは魅了するというもので、ヨーロッパ文学における水の女の系譜をたどると、古代ギリシア神話までさかのぼることができ、セイレン、メルジーネ（メリュジーヌ）、ウンディーネ、ニンフ、ニクセ、ローレライ、マーメイド、人魚姫などの「水の女」たちが、文学における「他者」の問題系を変容させ、深化させていったという[10]。世紀末の芸術領域で醸成された女性嫌悪（ミソジニー）の様式について

詳らかにしたブラム・ダイクストラは、世紀末の絵画や文学の世界に大量に現れた、欲情し、誘惑のポーズで男たちを捕食するセイレンと人魚の図像は、さながらファム・ファタールのイコノグラフィであったことを指摘しているが、受動的で従順でありながら、浸透性によってすべてを包み、死をもたらす「水の女」たちは[11]、ファム・ファタールの原型と結合して男たちを水の中の死にいざなうのである。

とりわけ日本の近現代の言説領域では、西洋的な「水の女」が世紀末芸術とともに移入されたという経緯もあって、偶発的に接続したファム・ファタールと水の女のイメージの結託は、より強調されたものとなった[12]。なかでも、圧倒的な役割を演じたのが、ラファエル前派の画家、J・E・ミレーの「オフィーリア」（一八五一年）である[13]。仰向けに横たわり、川に流されるオフィーリアは、とくに漱石テクストに引用されたことによって象徴的なイメージを反復的に再現し、「水の女」の肖像を増幅していったといえるだろう[14]。

ヴィクトリア朝の傑作と称されるミレーの「オフィーリア」について、尹相仁は、一つには、水の女本来の物語が帯びている、水への甘い誘惑というイメージ、一つには、男性のサディスティックな欲望を刺激する受動性があると指摘し、すなわち「オフィーリア」には、宿命の女／男の犠牲になる女という、相反する二つの女性像が投影されていると論じている[15]。あるいは、母胎や母性を象徴する水は「女性的な死」に相応しい物質であると定義し、水と女を本質主義的に連結したバシュラールは、波にほどかれる長い髪の運動が、流れる水のイメージと合一した「涙に溺れる」オフィーリアは、女性の自殺を象徴するものだと分析し、文化的に偏愛されてきたそのイマージュを「オフィーリア・コンプレックス」という語によって記述したが[16]、蛇のような柔軟性を現し、男を惑わす女の長い髪は、女に根源的に内在した脅威でもあり、蔓草のようにまとわりついて男たちをからめとる魔性の女たちの誘惑を象徴する記号にも通じているのだ[17]。水にたゆたう女の髪は、受動的で従順な純粋さと、危険な誘惑という両義性を意味している。

両義性をふくみもった「水の女」は、オフィーリアのイメージを媒介に、ファム・ファタールの積極性さえも、美しい

死のなかにからめとる。美しい屍は、眺める者をおびやかさない。水のイメージに浸された女性身体の境界は、彼女自身を不安定な危険で満たしていく。ミソジニーを背景とした近代の女性表象の定型が、現在に至るまで際限なく反復され、引用され、再生産されてきたことは、論じるまでもなく明らかだろう。そうした物語定型において、ファム・ファタールの内面は男たちを惑わす謎として空白にされ、意志をもたない受動化された女の精神もまた空白化され、謎としての空白が物語を進行させる動力として機能する。

だが、だからこそ小説テクスト上の女性登場人物たちは、こうした類型の力に対し、物語とは別の次元で、水の表象を書き換える身振りを現象させてきたのだった。

金井美恵子『恋愛太平記』（一九九五年[18]）の主人公の一人、四姉妹の次女である美術家の朝子は、長女の元婚約者であった大学教授が口にしていた「県立美術館のイギリス風景画とプレ・ラファエロ展」に行くつもりになりかけ、しかし支度をしながらぼんやりとまどろんでしまい、子どもの頃の夢を見る。「川に面した窓」のある家、川面の記憶、大雨によって逆流する水のイメージ、「お便所の窓」からみえた「逆巻いて流れている水に浮き沈みしながら赤いおくるみに包まれた赤ン坊」の流れていくイメージ、そしていくつもの子どもたちの語りと声が混じりいった夢――。その夢は、妹のよびかけによって破れ、朝子はうとうとと眠っていたことに気づく。

> […] のろのろと起きあがりながら、県立美術館に行くのが面倒くさくなっちゃった、とぼやけた声で言い、花束を手に持って、水辺に咲く花々にかこまれた川面に浮ぶオフェリアの絵を思い出し、ああいうふうに花と女を描くなんて、プレ・ラファエロなんて、むしろ嫌いな部類に入る絵だしね、と独り言のように言った。

その朝子のところには、一方で「コンセプチュアル・アーチスト」を名乗る前夫の進から「領土＝侵蝕、水の侵蝕」と

いう個展の案内状が届いたのだったし、他方、すこし前に別れた恋人で建築家の八潮が「自分の設計のコンセプトが都市の人々の行動を水の動きとしてとらえている」「都市というものが巨大な川である」といったことを「朝日新聞の文化欄」に書いたりしている。朝子は、「まるで興味は感じられなかったものの、進も八潮も〈水〉のイメージを語るのがなんとなくおかしくて鼻を鳴らしたりもした」のだった。

彼女は、独特な水の言葉を夢に見ながら[19]、「オフェリアの絵」に厭悪を表明し、それを見ない。その視線も仕草も、水をめぐる紋切り型を語った男たちの言葉を読み飛ばし、女と水を安易につなぐ想像力を軽やかに踏み越えていくかのようだ。

あるいは、松浦理英子「裏ヴァージョン」においても、作中作として現れる短篇「トリスティーン」の冒頭部分には、オフィーリアのイメージが潜行している。作中人物トリスティーンは、「わりと有名な何とかいう監督の何とかいうタイトルのキャスリーン・ターナーの出ている」映画を観たことによって、重苦しい気分に囚われてしまう。

> 嫌なものを観た、不愉快でしかたがない、気分が治らないと言ってトリスティーンが話して聞かせたのは、その映画の中でキャスリーン・ターナー扮する娼婦がマゾヒストの客をとって客の望むSMプレイをしてあげた後、まだベッドに横たわっている客に優しく話しかけると、突然客の男は激しい勢いでキャスリーン・ターナーに唾を吐きつける、続くカットではキャスリーン・ターナーが鏡に向かって化粧を直そうとしているのだが体は震え涙が止まらないので直すことができない、というシークエンスだった。（松浦理英子「裏ヴァージョン」二〇〇〇年[20]）

テクスト上で固有名が伏せられたこの映画は、ケン・ラッセル監督による「クライム・オブ・パッション」（一九八四年）であり、キャスリーン・ターナーが演じるのは、昼は知的なデザイナー、夜は娼婦という役どころである。ヒロインが最終的に、ある男と出会って「真実の愛」を手に入れるという物語設定からは、女の二面性をめぐる典型的なドラマが抽出

されるばかりなのだが、留意したいのは、トリスティーンを憂鬱にしたこのシークエンスにおいて、ヒロインの性的堕落を非難しながら欲望するひとりの男性の妄想と関わりながら、ミレーの「オフィーリア」の絵が数秒間、画面上に映し出されることである。

小説テクストにおいては、白人女性であり、マゾヒストを自認するトリスティーンにとって、女性とマゾヒストに向けられた二重の暴力が嫌悪感と痛みをもたらしているということが析出されていくのだが、引用された映画をかけあわせて分析するなら、彼女の「不愉快」は、「水の女」イメージをめぐる女性嫌悪の奥深さ、定型がもった根強い拘束力にまで及んでいるということになるだろう。そして小説の言葉は、水の女をテクスト上に浮上させないことを選択している。小説は同性愛の女性同士からなる三角形を軸に展開し、ファム・ファタールの空白化された謎には、女たちの言葉が上書きされていくのである。

2　潤うことば、乾く視線

では、水の女の系譜と書き加えられた批評的要素を念頭に、ふたたび小説「爪と目」の表象に立ち返ってみよう。この小説は「あなた」の体験したことがその当時三歳だった「わたし」によって再話的に語られるという構造を持ち、テクスト上には複数の視点、複数の時間が存在している[21]。「あなた」は、三人称にも一人称にも読み換え可能な主語として叙述されていき、したがって、「わたし」の存在は「あなた」の間近からも、内側からも、そして外部からも「あなた」をとらえ、「わたし」と「あなた」の距離は肉薄する。

「わたし」と「あなた」は、妻を失い、「家政婦と、子守」を必要としていた父を媒介として同じ家に暮らすこととなった。この「わたし」と「あなた」の関係を表象のレベルに焦点化してとらえてみると、水をめぐる興味深い呼応関係が浮

上する。「わたし」の身体は潤ってしまうことに耐え、「あなた」の身体は乾くことに耐えており、つまり、爪に覆われた指先と目とが、水のイメージを通じて照応しあっているのである。

わたしは「涙」と親和している。ベランダで死んでいるのが発見された「わたし」の母の死因は不明だが、窓には内側から鍵がかかっており、事故死として処理されたものの、自死、あるいは「わたし」による過失事故もしくは殺人という可能性も否定できない。母の死後、わたしはベランダには絶対に近づかなくなり、ベランダが目に入る場所にも行けなくなる。無理に引っ張ると、大声をあげて「不思議な泣き方」をするのだった。

泣きわめくのではなく、目を見開いたまま大量の涙を流し、口も開ききって「あー」とも「おー」ともつかぬ声を、息の続く限り放つのだ。その声は一定の音程を保ち、人間の声というよりは具合の悪くなった配管から気圧の関係かなにかで空気が噴出する音のように聞こえた。[…]

それから、わたしは爪を噛むようになった。ベビーシッターから指摘されるまでもなく、父はそれに気付いた。父娘ふたりして黙りこんでいるときには、しょっちゅう、ぴち、ぴち、と爪を噛みきる音がした。私の指先は、唾液のせいで四六時中冷たかった。

「やめなさい」と言われるとわたしは指先を口から離したが、またしばらくすると、ぴち、ぴち、と爪に歯を当てた。ときどき、噛みすぎて血を流した。出血すると、指はますます冷たかった。わたしは父がその小さな指先をひったくるように摑み上げるまで、痛がりもせずに湧き出る血を吸い、歯の角度を細かく変えながらいつまでも爪を齧りとった。父は、娘ののどが動くのを見て、噛みちぎった爪を唾液とともに飲み下しているのを悟った。

ぎざぎざと尖って攻撃的な武器にもなりうる爪や破片のイメージではなく、唾液と血液によって冷たく濡れた指先が、

「大量の涙」と接合して、彼女の「声」を代理していることに注意したい。「わたしは必要のあるときには明瞭なことばづかいできちんと話すことができたけれど」、文節をともなった「明瞭なことば」を語る声はほとんど現出しない。わたしの指先は、水分によって潤った、潤う言葉としてテクスト上に示される。

一方、「あなた」の身体は冒頭から、コンタクトレンズによって乾燥する目のイメージによって代表＝上演されている。もちろん「あなた」の裸眼は、「涙の薄い膜で覆われ」、いつだって水に濡れているはずだ。だが、「わたしの父」が忘れられずにいる「死んだあとの妻のまぶた」、型崩れし、「水分を失った眼球」とあたかもシンクロするかのように、コンタクトレンズを嵌めた「あなた」の目は、レンズに乾きと痛みを与えられて、水分不足にひりついている。それは幾度も、乾いた目として描写され、強調されているので、読み落とす読者はよもやあるまい。瞳ばかりではなく、指先もまた乾燥にゆだねられる。あなたの指は、書物の頁とこんなふうに接触する。

それらは明らかに読まれていない本だった。あなたはそういった単行本を次々と開き、しおり紐を摘んで伸ばし、本の外に引っ張り出し、ページに残った痕をなぞった。あなたは、ノンブルや文字列にも気まぐれに指を這わせた。まるで、埃か死んだ虫を払い落とすみたいに、数字や文字を扱った。紙は、しっとりしていた。なぞるうちに、あなたの指先から水分と油分が失われ、紙がそれを吸い取った。やがて、あなたの指先がすっかりかさついてしまうと、紙のほうもぱさぱさとしたいやな感触だけを返すようになった。あなたの指紋の溝と紙の繊維は、引っかかり合っておたがいの表面を荒らした。

「あなた」の指先をかさつかせるこれらの本は、死んだ「わたしの母」が部屋の装飾用に使用していたものであったが、この段階でまだ「あなた」はそのことを知るべくもない。また、カバー紙に「指で強くつかんだ際の爪の跡」がある文庫

本を手に持ち、「やわらかにたわませ、小口に親指の腹をすべらせた」ときには、高速でめくれていくページからたった風によって「コンタクトレンズを貼り付けた目が、うっすらと乾いていく」。

この目と指先の乾燥は明らかに、あなたを統括する無関心と同期している。たとえば「国内で、長く記憶されることになる天災」が起こったとき、「自分の身にも同様の惨事が降り掛かるかもしれない」と考えてみても、あなたが動じることはない。昔の男友だちと関係しても、祖父が死んでも、恋人の妻が死んでも、恐怖も悲しみも「つるつるとあなたの表面を滑って」いくばかりだ。すべての人間関係が失われたとしても、「その悲しみはつるつると滑って、あなたのなかに浸透することはないだろう」。乾燥した表面につつまれたあなたには、外部からもたらされた恐怖や悲しみが身体に立ち入ることをうまく避けることができる。なぜなら、それは「あなた」と交わることのない、関係のない出来事だから。「あなたの母親」は、「あんたはいつも他人事みたいに。そうやって、いつも自分だけ傷つかないのよね」と口にしたものだったが、乾燥した身体の外廓は、出来事や人々を見事なまでにあなたからはじき分けてくれる。すべてを遠ざけるあなたの乾燥した無関心は、あなたを無知の状態に保つのだ。

そうやって恋人の妻にも娘にも、そして実際のところ恋人だった「わたしの父」にさえ「無関心」といってよかった「あなた」だったが、「わたしの父」から結婚をもちかけられたとき、「小さな子ども」にわずかな関心を向ける。「むかし、犬や猫や小鳥を飼ってみたかった気持ちを思い出し」て、「あなたは父と暮らすことよりも、わたしと暮らすことのほうを楽しみにした」のだった。一緒に暮らすことになったあなたとわたしの間には、不思議な張力がはたらくことになる。「外の世界なんて存在しないみたいな部屋で、あなたとわたしは、お互いのことを気に掛けずに、ごくしぜんな沈黙を共有してそこにいることができた」。

「なんの緊張感も」ない二人の空間で、乾いたあなたの身体は、唾液と血で潤って冷たくなったわたしの指先を乾燥させる。「あなたは、わたしをスナック菓子で手懐けた」。「食べ続けていると、爪を噛むことも減った。癖が治りつつあるので

はなくて、単に菓子と爪のふたつを同時に食べることができないからだったが」、ひたすら菓子を食べているとき、わたしの指先の水分は菓子のくずによって吸収されずにはいないだろう。渇いた喉は水分を求めるから、わたしは「ふつうは、ただの水でもなかなかそんなふうには飲まない」と思われる仕草で、「かぶりつくようにして」ジュースやソーダを飲み下す。そうやって、あなたはわたしの身体に安定した乾燥を分け与えようとしているのだ。

一見したところ、「安価で不健康な菓子」によって太っていく「わたし」の「スナック菓子を食べる姿は、わたしが持っているあらゆる未来をあらかじめ食い荒らしているように見え」るだろう。しかし、物語の上であなたがわたしにもたらした荒廃は、表象のレベルでは全く別の効果を生成していることに着意したい。死んだ母のしつけや方針によって、「わたしはおとなしく、従順だった」。驚異的にしつけが行き届いたその姿に、あなたからは、「この子は一生こうやっていい子でいるのかな」という視線が向けられる。つまり、家事を完璧にこなし、理想的な女性役割を生きていた「死んだ母」の規範に呪縛されているのが、三歳の「わたし」の身体なのであり、だからこそ「わたし」には、あなたの態度が新鮮な世界を運ぶものとして映じたことだろう。おざなりな家事しかしない「あなた」のふるまいを、わたしは「熱意を込めて見つめた」のだ。

死んだ母が強制した規範は、むろん、女性ジェンダー化された身体を縛る社会規範を意味しているのだから、その延長には定型的な女性身体との接点が透見されるはずだ。呪われた母の身体、血を流す病んだ女性身体、水に親しみ境界を密閉することのできない女の身体[22]。小さなわたしの身体の先端が、血と唾液で濡れて境界を揺らがせているのは、女性身体に強制された力を再現する姿に等しく、水の言葉は、身体をめぐる抑圧を代行し、上演する声にほかならないのだ。あなたからわたしに手渡される乾燥した手触りは、水から離れてみることを「わたし」に提案するだろう。

水をめぐる交渉は、女性の身体表象を媒介にして遂行されている。水分の表象をとおして、あなたとわたしは変形され、攪乱された「水の女」として類似し同調する。ゆえに、乾くこと、潤うことは、「水の女」のイメージにいくつもの切断線

を書き込む言葉の動作として読まれなければならない。それは、想像される起源／原型を傷つけ、食いちぎる運動としてテクスト上を支配していく。

3　透きとおるレンズ

あなたに乾燥をもたらす象徴的なファクターはコンタクトレンズである。装着しなければほとんど何も見えない瞳の表面は、一日のうちの大部分、乾燥と痛みを与えるハードレンズと触れあい、レンズという透明な膜に覆われている。そのレンズが直喩をとおして意味しているのは、「慣れなければならない苦痛」である。

> 仕事は、好きでもきらいでもなかった。[…] 勤めに出ないという選択肢が現実的でないので続けているだけだが、苦痛ではなかった。あるいは、苦痛であっても、慣れなければならない苦痛だった。眼球の上で少しの乾きと痛みを与え続けるハードコンタクトレンズのように。

すなわち、テクスト上にあって、レンズは規範や社会制度の比喩として機能しているというわけだ。透明で、目を覆っているときにそれを見ることはできないものの、いつでも「あなた」の眼球にすこしの痛みを与えるレンズ。だが、「あなた」にとって、規範的な選択肢はつねに「慣れなければならない苦痛」にしかすぎない。社会が強いる小さな苦痛を受け入れるなら、ほどよい安全が保守される。恋愛や結婚についても同じだ。だから、周囲で妊娠や出産を経験する友人たちが現れはじめると、「いかにも面倒くさそう」と感じながらも、自分の体が「妊娠」という出来事に「飲み込まれるのが当然であるとあなたは考えていた」のだし、「わたしの父」が結婚を提案したときには、「少し子どもがほしくなってきてい

た」のだった。「あなた」が「わたし」に関心を寄せたのは、「今、妊娠するのは気乗りがしないので、すでに産んである子どもは好都合」だったからなのである。

重要なのは、規範が要求する圧迫に慣れ、強制された選択肢の上を乾燥した無関心によって歩いていく「あなた」にとって、レンズがもたらす乾燥の痛みと、自分を取り巻く出来事とがつねに乖離している点である。

はじめてあなたと関係を持った日、帰り際になって父は「きみとは結婚できない」と言った。あなたは驚いて「はあ」と返した。父は心底すまなそうに、自分には妻子がいることを明かした。あなたはまた「はあ」と言った。そんなことはあなたにはどうでもいいことだった。ちょうど、睫毛から落ちたマスカラの粉が目に入り込み、コンタクトレンズに接触したところだった。あなたはぐっとまぶたに力を入れて目を見開いてから、うつむいて何度もまばたきをした。それでも痛みが取れないので、しかたなく右目のコンタクトレンズを外した。

異物が目に侵入して感じる痛みは、物理的な痛みとして感知されるだけで、恋愛や結婚をめぐって目の前で起こっている現実とは無関係である。「あなた」の現実と、目が感じる痛みとは関連づけられない。

現実の位相とは無縁に、たんに物理的に痛む眼球、無関心を媒介にした痛みと現実との距離が変容するのは、あなたが「わたしの母」の欲望に触れたときである。新しく恋人関係を結んだ「古本屋」の指摘によってはじめて、残された家具類が死んだ女の「趣味嗜好」に統御されていることに気づいた「あなた」は、女性管理者たちが整えられた住空間をみせびらかし、披露する「ブログの世界」に魅了されてしまう。そしてあるとき、「わたしの母」が「hina*mama」の名で管理していた「透きとおる日々」と題されたブログにたどりつく。それは、「母が知ってほしかった母」そのものだったと、「わたし」は語る。

hina*mama と、彼女に類似したブログの管理者たちは「生活を整え、統治し、律していた。そのおこないに伴う快楽が、あなたの目が引いた」。あなたが「夢中」になって「共感と理解を捧げた」彼女たちの快楽は、死んで不変となった hina*mama の「固定された欲望」によって代表される。むろんそれは、消費する主体として、見られる客体としての二律背反を抱え込んだ、女性ジェンダー化された欲望の形式にほかならない[23]。「あなた」はその欲望に魅せられ、自分がこれまで「なにに関心を持ち、なにをよろこびとして生きてきたのか」さえ曖昧になるほど、巨大な快楽に引き寄せられていく。

ブログを閲覧し、彼女たちの欲望を支える記号を検索していく時空において、「あなた」の目は「乾ききってひりひりと痛む」。「乾燥して充血する眼球に、しきりに目薬を差しながら」パソコンに向かうあなたの身体は、明らかに変質している。物理的な目の痛みは出来事と無縁なはずだったのに、快楽に溺れ、身を浸すことが、乾燥した眼球のひりつく痛みと直結してしまうのだ。

「わたしの母」を模倣し、痛みと行為が同一化していく過程で、乾燥に守られたあなたの身体は変わる。生活を整えるために掃除や整頓をするようになった「あなた」の変化を、「わたしの父」は「正常な本能」によって「自然に妻として、母として」変化したものだととらえるが、わたしには「彼女たちの見せるものが、彼女たちの身を守る装備」だと気づかない、あなたの死角が見えている。装備をため込むばかりで無防備なあなたは、それが「彼女たちが懸命に貼り合わせてつくった特注品の体と心」であることに無知なままだ。「透きとおる日々」には、透明に仮構した武装が施されているのに、透明なレンズに遮られているのか、あなたには彼女たちが作った透明な境界線が見えない。

あるとき、hina*mama が生前に欲しがっていた観葉植物のウンベラータを購入するためにネット上の膨大な量の情報を漁る「あなた」が、「ひっきりなしに目薬を差していると、ときどき視線を感じた」。「わたし」の視線に、「あなた」は目薬を振ってみせる。「あなたは涙をこぼした。わたしはあらためてあなたを見た。お菓子を食べる手が止まっていた」。あなたはコンタクトレンズを外して見せ、「これがないと、私は目が悪くてものがよく見えないの」と言う。あなたの涙を、

わたしは見ている。仮想空間で上演される、定型化された女の欲望に汚染され、あなたの身体は涙で潤っていく。そうして、恋人の古本屋と会うよりもずっと、仮想空間の彼女たちの欲望に同一化することを優先するあなたの身体は、安定した無関心を手放すことによって危うくなるのだ。

家に届いたウンベラータは潤った水分を象徴する。「あなたやわたしの指をしんなりと受け入れる葉」は、「本のページとはちがって、長いこと触っていても指も葉もおだやか」だ。大きな葉に触れた「わたし」に、「不意に触れたくなった」あなたは、「わたしの産毛に覆われた頬に触れた。わたしの頬は、あなたが予想していたより乾いてざらついていた」。あなたの乾燥、あなたがわたしに与えた乾燥は、ふたたび水分によって浸蝕されていく。「あなたが父に何度もウンベラータと言い聞かせているあいだ、わたしは指の肉と爪の隙間にそっと歯を差し込んで過ごした」。

わたしもあなたも、水に横領された方向に傾いて、危険に潤んだ境位に移動したあなたは、ウンベラータに寄り添うように腰掛けながら、ふと、「指で強くつかんだ際の爪の跡」を残した「わたしの母」の本を手に取る[24]。

> 以前にもやったように、あなたは本を軽くたわませ、小口に親指をかけてすばやくずらした。ページがまた風を起こし、目を乾燥させた。二度、三度とやるうちに、あなたは上端に小さく折り目のついたページがあるのに気付いた。
> […]
> 「あんたもちょっと目をつぶってみればいいんだ。かんたんなことさ。どんなひどいことも、すぐに消え失せるから。見なければないのといっしょだからね、少なくとも自分にとっては」

あなたは知らずに終わるが、それは架空の独裁国家を舞台にした幻想小説で、あなたの目をとらえ、なにかを「考え」ようと駆り立てたそのセリフは、「成り上がりの独裁者が、お抱えの伝記作家に耳打ちした忠告」なのだった。

独裁者がささやく見ないことへの誘惑は、乾いたあなたの瞳がこれまで遂行してきた無関心と相似している。独裁者の言葉は、本のページが起こした風を媒介に、あなたの瞳を乾燥させてくれるだろう。だが、この本の持ち主であった女性は、「透きとおる日々」を生き、そして「水分を失った眼球」のイメージによって際立たせられた、おぞましい死を死んだのではなかったか。見ること、見ないこと、見えないことをめぐるドラマと並行して、水をめぐる葛藤が生まれ、「あなた」と「わたし」の身体は水のあいだを行き来する。

「わたしは相変わらずお菓子か爪を噛んでいた」。ウンベラータは日照不足で枯れ、あなたが水をたっぷり与えるとさらに弱り、用済みとなってベランダに出されてしまう。すると、「わたしはよりいっそうお菓子を食べることに没頭するようになった」。曖昧に別れようとした古本屋がいきなり部屋におしかけたとき、困惑した「あなた」は厭がる「わたし」をベランダに押しだし、日光によってよみがえったウンベラータに接触させる。忌避していたベランダに追いやられ、「涙袋を涙で光らせ、うなる」、「わたしにもわからなかったわたしの言葉」を、「あなたはとつぜん理解」する。「あなたのなめらかな指が居心地良さそうに」わたしの二の腕に食い込んだとき、あなたは言った。「見ないようにすればいいの、やってごらん。ちょっと目をつぶればいいの、きっとできるから、ほら、やってごらん」。

このときあなたは、乾燥していた無関心の視線を、水の言葉で語っている。あなたはそれを、かつて乾いた視線でわたしに伝えたはずなのに、いま、なめらかな指でわたしに触り、わたしの涙を理解し、水の言葉によって同じことをわたしに伝えようとする。乾きなさい、という視線と、潤いなさい、という言葉は、ともに、距離と無関心によって自分の身を守ることを促している。けれど、乾くことと潤うことが、どうして同じでありうるというのか。もしもそれが同じことなら、「わたし」や「あなた」が乾くことを経由し、再び潤ってしまうのなら、水に滲んだ女たちの身体の危うさは反復され、結局同じ水の場所に戻ってくるばかりなのではあるまいか。だから、無関心に目を閉じれば傷つかないでいられるのだ、というメッセージが虚構に過ぎないのだと、わたしにはわかる。

眼球の上にのった透明な規範は、あなたを決定的に損なうかもしれない。無関心で無防備なあなたが、目を閉じて「ないのといっしょ」にしたつもりでも、知らない間に、どんな傷がついてしまうかわからない。乾いた無関心は、あなたをいつまでも同じ場所にとどめおき、あなたやわたしの上に、透明で見えない傷を増殖させ続けているのだから。

コンタクトレンズは、物語の末尾附近で、最後に会った古本屋が舌で舐め取り、飲み込んでしまう。それが強引に奪われたとき、「痛みで涙が湧き出し」、あなたの目から「涙はおもしろいようにあふれた」。そのあとで、「あなた」はぎざぎざになった「わたし」の指先を、爪やすりで丁寧に整え、「透明なマニキュア」を塗る。わたしは眠っているあなたに近づき、まぶたをこじあけて「よく訓練された歯を使って左右の親指から剥がしとったマニキュアの薄片」を眼球にのせる。「灰色に濁った目を見開いて涙と鼻水を流し続けるあなたを、わたしは前のめりになって見下ろした」。「これでよく見えるようになった?」

最後にわたしがあなたの眼に被せたマニキュアの薄片は、傷と痛みを、現実の出来事とそれによって引き起こされる痛みを直に結びつける。わたしは、あなたがマニキュアを空気に触れさせ固めてくれたように、液体の質を変えてしまおうとしているのだ。あなたとわたしの作った半透明の薄片によって、わたしがあなたの傷と痛みをいっしょにする。中途半端にうるんだ瞳であなたが死んだ女の欲望を追いかけていたときよりも、はるかに強く、はっきりと。透明な水を流したり乾かしたりすることは、もう終わりにするべきなのだ。

コンタクトレンズが象徴する規範や制度の透明性、透きとおった水の罠は、灰色になったマニキュアの薄片が可視化する。あなたが爪の上で固め、わたしが爪からはがした「透明のマニキュア」は、コンタクトレンズのように透明ではなく、透きとおらない。あなたの視界も、乾いた外郭も、水の論理も半透明に濁らせる。

あなたとわたしという二人の女は、水分を固めた透明な境界を小説の言葉として描く、二つの異なる記号になる。

注

（1）芥川賞（第一四九回）受賞の際の「受賞のことば」で、藤野可織は「小説は情報だということをいつも意識している」「小説を書くとき、私は情報を記録するためだけに存在している」「ものごとや人物のいっさいを、肯定も否定もせず、できるだけ正確に記述すること。ただそれだけだ」と記している（『文藝春秋』二〇一三年九月）。

（2）藤野可織「正確に書くこと」（『爪と目』刊行記念特集インタビュー、『波』新潮社、二〇一三年九月）より引用。

（3）「爪と目」の初出は『新潮』二〇一三年四月号。単行本『爪と目』（新潮社、二〇一三年七月）に表題作として収録。本稿における引用は、以下すべて単行本による。

（4）選評には「二人称」についての記述が散見されるが、たとえば奥泉光は、「二人称を巧みに使った一篇である。二人称小説はときおりみかけるが、成功した作品は少ない」「方法の貫徹ぶりを評価し、受賞に推す声に賛成した」と述べ、島田雅彦は「『爪と目』は成功例の少ない二人称小説としては、例外的にうまくいっている」と評している（芥川賞選評、『文藝春秋』二〇一三年九月）。

（5）山田詠美は「韓国ホラー映画の『箪笥』を思わせる不気味なおもしろさ」と評価し、宮本輝は「最後の場面が、単なるホラー趣味以外の何物でもない気がして首をかしげざるを得なかった」と否定的コメントを寄せている（芥川賞選評、同前）。

（6）受賞記念対談では、堀江敏幸に「『ホラー小説』というレッテルのこと」について問われ、藤野可織は「デビューのときから、ホラー的だとか、ホラー小説だと言っていただくことがありました。私としては、ホラーのつもりで書いたわけでは」「一切なかった」と答えている（藤野可織・堀江敏幸対談「この世界を正確に書きうつしたい」『文學界』二〇一三年九月）。

（7）現代小説のこうした構図については拙論「廃墟への依存――現代小説が描く破壊された近代」（『大妻国文』二〇一二年三月）において詳述した。

（8）コンパクトにまとめられた解説として、平田由美「ファム・ファタール」（井上輝子ほか編『岩波 女性学事典』岩波書店、二〇〇二年、三九四頁）がある。

（9）たとえば、イ・ミョンオクは「聖女と娼婦という、二元的な対立構造にどっぷり浸かっていた男たちは、同等な性の自由を主張し解放を叫ぶ女に恐れと警戒心」を抱くとともに「犠牲者の役割から自身を支配する存在に豹変した女というものに魅惑されざるを得ないというジレンマに陥」ったと論じている（イ・ミョンオク『ファム・ファタル』樋口容子訳、作品社、二〇〇七年［原著二〇〇三年］）。また、フェミニズム映画批評のなかでファム・ファタールが再評価された文脈について解説した、水田宗子「フィ

ルム・ノアール」（前掲『岩波 女性学事典』三九五頁）も参照。

（10）水の女の文学的系譜は、「古代ギリシアの神話を水源とし、キリスト教のもとで変容しながら、中世ならびにルネサンス期の民間伝承や民衆本を経て、近代ドイツのメールヒェンにて川幅を広げ、更にデンマークへと至り、世界文学という海原に流れ出る」（小黒康正『水の女』九州大学出版会、二〇一二年、三〜九頁）。

（11）ブラム・ダイクストラ『倒錯の偶像――世紀末幻想としての女性悪』富士川義之ほか訳、パピルス、一九九四年、四一一〜四二八頁［原著一九八六年］。

（12）小黒康正前掲書（二二二〜二二三頁）参照。小黒は、水の女の物語はヨーロッパに限定されたものではなく、『日本書紀』『和名抄』等に記述のある「人魚」がヨーロッパにおける水の女の系譜とは質を異にしていると述べ、近代日本文学における「水の女」について、ヨーロッパの文脈との差異と影響関係について論じている（二一七〜二四八頁）。

（13）オフィーリアは、ラファエル前派の画家たちにとって「少なくとも一度は描かざるを得ない主題」となった。狂気によって恋人への献身を完璧に立証し、身体を花に同一化し、水死して水底に沈む彼女の運命は、「女性は従属物であるとする十九世紀の男性のこのうえなく他愛ない幻想を満足させた」（ダイクストラ前掲書、八九頁）。

（14）漱石テクストにおける水の表象を論じた代表的な批評として、大岡昇平「水・椿・オフィーリア」（『小説家夏目漱石』筑摩書房、一九八八年、ちくま学芸文庫、二〇〇八年所収）、蓮實重彦『夏目漱石論』（筑摩書房、一九七八年）など。また、尹相仁『世紀末と漱石』は、ラファエル前派はヨーロッパの世紀末以上に、日本の世紀末の「原点」になったとし、漱石が二〇世紀初頭のロンドンでふれた「オフィーリア」（ミレー）、「マーメイド」（ウォーターハウス）等々が作品に投影した様相について論じている（岩波書店、一九九四年）。

（15）尹は、フィリップ・ジュリアンが述べた「オフェーリアたちはサディストの幻覚」（『世紀末の夢』（新装版）杉本秀太郎訳、白水社、二〇〇四年［原著一九六九年］）にもふれ、オフィーリアとモナリザが世紀末において「水の女」の原型をなしていた状況について論じている（尹前掲書、二二一〜二六〇頁）。

（16）ガストン・バシュラール『水と夢』及川馥訳、法政大学出版局、二〇〇八年［原著一九四二年］。

（17）ダイクストラ前掲書、三三九〜三七九頁。

（18）初出は『すばる』一九八八年六月〜一九九四年九月。『恋愛太平記』全二巻、集英社、一九九五年。集英社文庫、一九九九年。

引用は集英社単行本による。

(19) 金井美恵子が自身の水の言葉のイメージについて言及した講演録「小説家と批評　大岡昇平について」では、「たんなる比喩じゃなくて、そうして言葉が言葉を生んでいくような、運動にみちた、言葉の運動としてくみ出された」輻輳するエクリチュールについて語られている（『早稲田文学』一九九六年九月、『小説を読む、ことばを書く（金井美恵子エッセイ・コレクション3）』平凡社、二〇一三年所収）。

(20) 「裏ヴァージョン」の初出は『ちくま』一九九九年二月～二〇〇〇年七月。単行本は二〇〇〇年筑摩書房より刊行。二〇〇七年文春文庫。引用は文春文庫より。

(21) 堀江敏幸は「一つの小説に、二通りの声、質の異なる二通りの速度が入っている」と述べ（前掲対談）、「『あなた』の半生を描くと同時に自伝をも書いている」と指摘する（芥川賞選評、同前）。

(22) 近代の言説空間における女性身体と血の表象、境界侵犯のイメージについては、拙著『帝国と暗殺』（新曜社、二〇〇五年）の第二章で詳述した。

(23) 消費とジェンダーの構造については、小平麻衣子『女が女を演じる』（新曜社、二〇〇八年）を参照。

(24) 大澤信亮は、爪がつけた傷跡と文字が相関関係をもち、この小説が「文字という爪で読者の目を潰すことができるか」、つまり都合の悪いことを見ない現代の状況を変質させることができるかという主題につながっていると指摘している（「創作合評」『群像』二〇一三年五月）。