



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき：『アンネの日記』とアール・ブリュットから
Author(s)	中村, 三春
Citation	北海道大学文学研究科紀要, 153, 47 (右) -87 (右)
Issue Date	2017-11-20
DOI	https://doi.org/10.14943/bgsl.153.r47
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/67948
Type	departmental bulletin paper
File Information	153_05_nakamura.pdf



小川洋子 『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

— 『アンネの日記』とアール・ブリュットから —

中 村 三 春

はじめに

小川洋子はアンネ・フランクの『アンネの日記』に強く傾倒する作家である。紀行文『アンネ・フランクの記憶』（一九九五・八、角川書店）では、小説を書くことになった起点として『アンネの日記』との出会いを挙げ、「わたしが一番最初に言葉で自分を表現したのは、日記だった。その方法を教えてくれたのが『アンネの日記』なのだ」と述べている。⁽¹⁾ エッセー『歴史的背景』を超えていきいきと輝く文学性」（『博士の本棚』、二〇〇七・七、新潮社）では、『アンネの日記』はわたしが最も長い年月をかけ、数多く読み返してきた本だ。仕事机の一番手をのばしやすい場所に、いつも立て掛けてある」と、それを文字通り座右の書とし、また「この日記が世界中で読み継がれてきた理由は、

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

歴史的背景の意味を超える、すぐれた文学性にあると思う」と評価している。筆者は既に小川と『アンネの日記』との関わりについて、初期作品から長編『猫を抱いて象と泳ぐ』（二〇〇九・一、文藝春秋）までの作品に触れて論じたところである。⁽³⁾ その結果として、死と消滅に裏打ちされたエクリチュール、換喩原理による微細なアイテムの表象、監禁・自己監禁状態にある空間と人物、狂氣的技術者、ネオテニー(neoteny)つまり大人にならない少年という五つのコードを取り出し、小川のテクストを、ホロコーストなきホロコースト文学⁽⁴⁾として規定した。その意味は、アンネの事実とテクストに則った理解を基盤としつつ、死と消滅の危機から辛うじて救出されたテクストとしての物語状況を想像力によって構築し、ホロコーストではない物語に独特の強度を与えることにより、遠くホロコースト文学の記憶を現代に甦らせるものである。一方、『猫を抱いて象と泳ぐ』以降も小川は精力的に作品を発表しているが、それらは一見、この問題系列から離れているように見えなくもない。しかし、むしろ、最近の小川作品こそ、『アンネの日記』の資産を昇華して受け継ぎ、高い芸術性を獲得したテクストである。また、そこには『アンネの日記』と緬い交ぜとなる形で、アール・ブリュット(art brut)に関わる要素も導入されている。ここでは、至純の長編『琥珀のまたたき』（初出『群像』二〇一五・一〜四、二〇一五・九、講談社）を中心として、これらの問題に迫ってみよう。

1 物語と監禁

『琥珀のまたたき』は、現在、老齡の芸術家のための「芸術の館」に入居している「私」が、同じ入居者であるアンバー氏の動静を語る部分と、アンバー氏（琥珀）が幼少期に母親によって監禁されていた過去の物語を、いわゆる「無

人称」の語り手が語る部分との二重構造となっている⁽⁵⁾。琥珀ら三きょうだいは、魔犬の呪いを恐れた母親によってオパール・琥珀・瑪瑙という名前に改名し、外出を禁止されて六年八か月に及ぶ監禁生活を送った。最後は水道メーターの検針人によって発見され、母親は縊死を遂げ、姉オパールは男と失踪、後に弟瑪瑙は養子に入るが病死し、琥珀は図鑑にめくり絵を描く特技を高齢となった今も続け、それは「芸術の館」では「一瞬の展覧会」と呼ばれて評判を集めているという物語である⁽⁶⁾。

監禁の設定は、長編『密やかな結晶』（一九九四・一、講談社）、『ホテル・アイリス』（一九九六・一一、学習研究社）及びこれと相似形をなす短編「まぶた」（『まぶた』、二〇〇一・三、新潮社）、中編『薬指の標本』（一九九四・一〇、新潮社）、連作短編集『人質の朗読会』（二〇一一・二、中央公論新社）など、多くの小川作品と共通のもので、〈アンネ・コード〉として数えたものの一つである。小川は赤染晶子との対談で、「私は繰り返し、繰り返し、狭い空間に閉じこもっている人を、なぜか書いてしまうんです」と述べ、その理由を「ですから私は、アンネ・フランクへのオマージュを繰り返し書いていくのかもしれないですね」とした⁽⁷⁾。これは単に強制的な監禁ではなく、『アンネの日記』と独特に関わる特徴を持つ。松永美穂は『琥珀のまたたき』の書評においてこのことに触れ、「小川洋子は閉鎖空間のなかで書かれたアンネの日記に強い感銘を受け、『アンネ・フランクの記憶』という著書を出版しているが、閉ざされた生活のなかで想像力が羽ばたいていく様子は、本書のなかで子どもたちが考え出す、図鑑からキーワードを選んで物語を創る遊びに、生き生きと描かれている」と述べている⁽⁸⁾。アンネらはナチスの追及から逃れるべく「後ろの家」に隠れたが、それは余儀ない選択ではあったにせよ、とにかく選択した結果の自己監禁であった。

隠れ家生活において、アンネは語学を中心として進んで学業に打ち込んでいた。たとえば「一九四二年十月十四日、

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

水曜日」には、「わたしのたいせつなキティーへ／ぜんぜんあなたに手紙を書いているひまがありません。めちゃめちゃに忙しいんです」と書き、フランス語の文法を学び、ドイツ語の文芸作品を多数読んでいると書いている⁽⁹⁾。また「一九四四年四月二十七日、水曜日」の章には、「女学生って、いったい全体、一日にどれくらいのことを覚えなくちゃならないものでしょう！」として、オランダ語の英訳、歴史・地誌・聖書などを身に着けようとしていることが記される。彼女は作家かジャーナリストになることに憧れ、その修行も兼ねて日記と童話⁽¹⁰⁾を書き、「一九四四年五月三日、水曜日」には、「この隠れ家生活を危険な冒険であっても、同時にロマンティックな、おもしろいものと見なしてさえきました。『…』日ごとにわたしは自分が精神的に成長してゆくのを感じます」とまで言う⁽¹²⁾。ちなみに小川は『100分お名著「アンネの日記」』に、この引用の前半の条りを抜き書きし、「けっして絶望しない力——自己憐憫には陥らず、自分を徹底的に肯定していく力——。それこそが、悲惨のなかでのユーモアを見出す力にもなっています」とコメントしている⁽¹³⁾。

ナチスによるユダヤ人迫害という事態が既に理不尽な不条理であったのだが、その中でアンネたちの隠れ家生活は、しいて言うならばまだ序章に過ぎなかった。アンネらにとつての本当の悲劇は、隠れ家を暴かれ、外の世界に連行された時に始まったのであり、それはアンネと姉マルゴがアウシュヴィッツを経由してベルゲン＝ベルゼン収容所でチフスのため結果的に殺される時まで続いたのである。『琥珀のまたたき』においても、隠れ家生活はそれ自体が不幸であったとは言えない。母親による禁止を三きようだいは強制としてよりは、自然の成り行きとして受け止めた。その結果として、「琥珀は以前の名前を忘れるのと同じく、外の世界で過ごした記憶を無意識に心の底に沈め、生まれた時からずっとここにこうしているのだと錯覚するようになっていた」という認識に至るのである。

彼らは少しも退屈しなかった。庭にも、子ども部屋の壁にも、書斎にも、探検すべき場所はいくらでもあったし、一旦そこへ潜り込めば、遊びのバリエーションはごく自然に増えていった。三人はすぐさま、大きな声と物音を立てない、というママの禁止事項を守りつつ、思いきり楽しむ術を身につけた。壁の外側にいた時より内側に閉じこもってからの方が、ずっと広い世界にいるような気持ちになった。

もちろんただ遊ぶばかりではなく、ママが台所の柱に留めた時間割に沿って、規則正しく課題をこなしていった。乾布摩擦、塗り絵、日光浴、縄跳び、おやつ、昼寝、水浴び、遠方凝視、合唱……。季節や天気によって項目は変化した。週六日、午前中の勉強時間だけはずっと同じだった。黴だらけの壁紙を張り替えた父親の書斎が、勉強部屋になった。そこには売れ残り、忘れ去られた大量の図鑑が仮死状態の標本のように保存されていた。それが彼らの教科書だった。⁽¹⁴⁾

この2章の叙述には、「壁の外側にいた時より内側に閉じこもってからの方が、ずっと広い世界にいるような気持ちになった」とさえ書かれている。むしろ、救出された後に、その生活がどれだけ自分にとって本質的なものであったかを琥珀は痛感したのである。一方、失踪時十七歳になり、子どもではなくなったとされるオパールが、よろず屋ジョーと駆け落ちのようにして家から脱出したのは、彼女が最年長であり、そのため隠れ家生活に入る前に知った外の生あり方を記憶していたことと、異性の存在に惹かれたからだろう。それにしても、母親による監禁が単純に犯罪行為として描かれているのではないことは明らかである。最後に母親が縊死を遂げるのも、その理由は明記されていないが、犯罪の露見を苦にしているというよりも、それまでに築いてきた純粋な世界の崩壊に耐えきれなかったことが原因のよう

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

にも思われる。ここに、引き籠もりや養育放棄（ネグレクト）など現今の社会情勢を、社会情勢そのものとして表現する他の作家と小川との大きな相違点を指摘することができる。

言い換えれば、小川の人物たちは、社会から隔離され監禁状態に置かれることで独特の想像力を獲得するのである。このことは、後述のように、アール・ブリュットの作者たちの場合と重なる要素が大きい。監禁状態が文芸的想像力の母胎となることを明確に論じたのは、前田愛である。前田は「ユートピア文学が、閉された空間、組織化された空間のなかで、人間の幸福を実現しようとする熾烈な夢想の産物であるとすれば、それはもつとも深い意味で、牢獄という権力の装置とアナロジイの関係をもつことになるだろう」と述べ、また牢獄の両極のイメージを、パスカルにおける「実存の不可解さ」とルソーにおける「隠れ家の休息」「傷ついたアイデンティティの回復」とで代表させた⁽¹⁵⁾。また副田賢二はその線を拡張し、たとえば俗に「一犯一語、投獄される度に外国語を一つ習得する」と言われた大杉栄の『獄中記』に、「自己改造、変革の場としての〈獄中〉」を見て取っている⁽¹⁶⁾。これらの牢獄論は、その想像力の飛翔のあり方において、『アンネの日記』及び『琥珀のまたたき』などにも貴重な示唆を与えてくれる。『アンネの日記』がそうであったように、『琥珀のまたたき』もまたある種の〈監禁の文芸〉なのであり、そこに描き出されたのはいわば〈獄舎のユートピア〉なのだ。むしろ、そこに含まれる痛切なアイロニーを捨象してはならないだろう。ただしさらに重要なのは、そのような監禁による想像力の文芸的な力にほかならない。

小川は『アンネの日記』を単なる記録ではなく文芸作品としてとらえていたが、そのポイントの一つとして、キティーという架空の存在に宛てた手紙の形式を採ったことを挙げていた。キティーはアンネが愛読した、シシー・フォン・マルクスフェルト作の『ヨープ・テル・ヘール』シリーズの登場人物名である。これを導入したことについて小川は

『100分26名著「アンネの日記」』において、「キティーという架空の存在を作り出したところに、わたしはアンネの直感的な文学的才能を感じます「…」先に、日記はアンネにとって内側のものを外に放つ通路だったのではないかと述べましたが、キティーを設定することでその流れはせせらぎとなって、ゆるやかに外に放たれたのです。「…」客観的な視点を確立したことで、この日記は文学にまで昇華したのです」と述べている。⁽¹⁷⁾「外」とはどのようなことか。アンネの想像力の中では、キティーは隠れ家の外にいるらしい。『アンネの日記』の語り手は、自らの置かれた閉ざされた内部から外部への通信、媒介として物語を語るのである。従って『アンネの日記』というテキストにおける物語状況(narrative situation)は、隠れ家という監禁状況に基礎を置いて作られるのである。

一方、『琥珀のまたたき』では、三きようだがそれぞれ口(言葉)・耳(音楽)・目(絵)に特異点を持つ人物とされ、その中で長女のオパールは物語が得意であり、隠れ家生活に現れた事物を起点として、独特の物語を語る。その物語は「三きようだいの話」、「小箱の話」、「クレオパトラと雲梯」などである。また、図鑑から学んだオリンピックに着想を得て、オリンピック選手のインタビューを真似た「オリンピックごっこ」、さらに二つの図鑑の項目を繋ぎ合わせて物語を作る「事情ごっこ」などの遊びも、オパールを中心として行われる。閉ざされた環境の内部に存在する手の届く範囲の事物・図鑑を契機として、計り知れない物語が生まれていく。後に琥珀はオパールについて回想し、「たとえ道端で踏みつけにされた、片方の手袋についてだって、礼儀正しく語れる。誰も気づかない物語を朗読できるんだ」、「オパールこそ、パパが生み出した最も偉大な図鑑だよ」と語っていた。⁽¹⁸⁾オパール、ひいては彼ら三きようだいの物語的想像力は、アンネにも似て、まさしく〈獄舎のユートピア〉と呼ぶにふさわしい。

しかし、ここには重要な特異性も認められる。『琥珀のまたたき』の想像力は、子どもの感性に基づくものなのであ

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

る。アンバー氏（琥珀）が「壁の外」に出てから現在までの体験は、彼がそれについて語らないため物語の中には存在せず、その記憶はあたかも幼少期で止まっただけで、その精神には全く変化がない。これは〈アンネ・コード〉の一つ、ネオテニーに近い。ガストン・バシュラルは、「わたくしは、家が、人間の思想や思い出や夢にとって、もっとも大きな統合力の一つであることをしめさなければならぬ。この統合における結合原理は夢想である」とし、また「心的に未発達な状態では、『想像力』と『記憶』は分離しえない複合体としてあらわれる」とか、「このとき、わたしたちの過去の方への夢想、幼少時代を探し求める夢想は、実際には起こらなかった生に、想像された人生に、生命をふたたびもたらすように思われる。夢想は想像力の記憶術である」とも述べている。⁽²⁰⁾これら幼少時代と家とが結びつく時、その想像力的な強度は最も高くなるものと考えられる。バシュラルによる物質の想像力論には調和主義的傾向が顕著に見られるが、こと『琥珀のまたたき』について見るならば、これらの示唆は当てはまる。しかし、それはやはり単純な調和主義に回収されるものではない。三きようだいはどのようにこの想像力を行使したのだろうか。

2 図鑑と玩物

それは、まず図鑑である。三きようだいの父親は図鑑専門の編集者であり、母親は図鑑のモデルを務めた縁で父親と知り合い、彼らの新しい名前は、いずれも『こども理科図鑑』から取られたものであった。隠れ家生活で彼らは図鑑を読んで勉強し、日々、不明な点が生じるとすぐに図鑑を調べて納得する。「三人は思い思いの場所で、各々自分で選んだ図鑑を広げていた」。⁽²¹⁾たとえば母が庭の草刈り用に口バ・ボイラーを連れてくると、「その夜、彼らは『こども

理科図鑑』で〈ロバ〉の項目を調べた⁽²²⁾。また「オリンピックくっこ」については、「それは『オリンピックのすべてがわかる図鑑』を元にオパールが編み出した遊びで、順番に好きな種目の選手に成りきり、あとの二人が新聞記者役でインタビュをする、という仕組みになっていた⁽²³⁾」とされる。

他の小川作品においても、同じような図鑑・百科事典に対する偏愛が認められる。たとえば『増補・寄生虫図鑑』で見た目玉のない寄生虫に似せ愛人のベッドで自分の眼球を取り出す「わたし」を語る、その名も「図鑑」（『刺繍する少女』、一九九六・三、角川書店）、「夜、眠れず、図鑑を書き写して過ごす」と奇怪な深海魚の記事を筆写する一節のある長編『原稿零枚日記』（二〇一〇・八、集英社）、百科事典を読むのが日課だった少女Rちゃんの死後、その父が百科事典を書き写す挿話のある「百科事典少女」（『最果てアーケード』、二〇一二・六、講談社）などがある。またそれは、あらゆるものを標本として保存する標本技師・弟子丸氏の登場する『葉指の標本』、古今の拷問用具を展示する博物館を見学する短編「拷問博物館へようこそ」（『寡黙な死骸 みだらな弔い』、一九九八・六、実業之日本社）、博物館技師が死者の形見を盗み展示する長編『沈黙博物館』（二〇〇〇・九、筑摩書房）、刺繍を施した大量の動物の剥製とともに猛獣館で暮らすアナスタシア皇女と称する老女を描いた長編『貴婦人Aの蘇生』（二〇〇二・二、朝日新聞社）など、小川作品に頻出する小物アイテムの収集・展示そして博物館の要素とも通底する。これもまた、〈アンネ・コード〉として数え上げたものの一つである。

高山宏が論じた、十八世紀半ばに成立した集める・見る・分類するという百科全書パラダイムを、博物館は共有している⁽²⁴⁾。高山はまたシャーロック・ホームズ・シリーズについても、「ワトソンはまず何よりも、書く収集家なのである。[...]彼にとっては世界よりも、世界の文字化、索引化の方が魅惑的である。ホームズの索引とワトソンの日記で

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

世界は二重に文字へと平板化され、ホームズの部屋の中へ、アルファベットの秩序の中へ、コナン・ドイルの意識の中へと『所有』される。世界が文字へと標本化されると言ってもよい、「ホームズにとって世界は本なのだ」と述べ、これを一種の「百科事典的 (encyclopedic) なエクリチュール」と呼んだ。⁽²⁶⁾

図鑑・百科事典への偏愛が、テキストと世界との間に緊密な通路を設けるのは、高山の論じたワトソンの日記と同様だが、ただし『琥珀のまたたき』に特有なのは、「世界が文字へと標本化される」だけでなく、エクリチュールが図鑑というテキストから外へ飛び出し、それによって世界が作られることである。オパール・琥珀・瑪瑙という名は図鑑から出たのであり、特に琥珀の左目が琥珀化し、そこに死んだ妹の映像が宿るようになり、それによってめぐり絵の特技が成立したことがその基層を成す。5章で大雨の後、庭に池ができ、それは「世界地理図鑑シリーズ」の知識から「アイルランドの沼」と呼ばれる。「沼地ばかりの国よ。『∴』沼の底で植物が腐って、泥と炭になって積み重なっているらしいわ」。その庭の沼を掘って彼らは自分の名の小石（オパール・琥珀・瑪瑙）を見つけ出し、その小石は後年、オパールと瑪瑙が姿を消した後もアンバー氏の所蔵品となる。エクリチュールは現実化する。図鑑と世界とは、ここでは双方向的なのである。

図鑑 (pictorial book, illustrated reference book) は、百科事典 (encyclopedia) とともに、書かれたもの (エクリチュール) としての世界のミニチュア (縮減データ) であり、世界との間に写像関係を保持している。またそれらは共通に、網羅的にまたは極めて多数のアイテムを収集・分類・目視する作業の帰結でもある。他方、百科事典と図鑑との違いは、まず項目の秩序が、一般にABC順またはあいうえお順か分類順かの点である。「百科事典少女」では、「Rちゃん」は第1巻「あいう」の最初のページからスタートし、第2巻「えおか」、第3巻「きくけ」と順番に読んでいった」

とされ、またRちゃんの亡くなった後、「おじさんはただ単に百科事典を読むのではなかった。第1巻の、あ、からはじまって順番にページずつ、一字残らず全部、大学ノートに鉛筆で書き写していったのだ」と描かれる。遠くドイツの「赤毛連盟」(The Red-Headed League)「シャーロック・ホームズの冒険」所収)を想起させる百科事典筆写の設定であり、ここでは記事の配列順序が意味を持つ。ただし、西周『百学連環』のように分類順の百科全書も存在する。⁽²⁶⁾さらに、百科事典と図鑑とは、絵や写真が比較的少ないか多いかの視覚性(pictorial)の違いがある。百科事典においては文章に対する説明としての絵・写真であるのに対して、図鑑ではこの関係が逆となるが、それも相対的なものに過ぎない。

『琥珀のまたたき』に戻れば、それが図鑑(pictorial)である物語上の最大の理由は、目の人々としての琥珀を中心とする世界だからである。三きようだいは、図鑑の中から自分の名前を無作為に選び、それを身に帯びた。琥珀は死んだ妹の姿を左目の中に認め、それを図鑑に書き込んでいく。それにより妹は図鑑の中でのみ死後の生命を得、さらにそれは後にオパール、瑪瑙、母親にも及ぶ。「芸術の館」でアンバー氏は、「私たちは、図鑑の中でしか生きられません」と言う(9章)。図鑑の中でしか生きられない生命、それは壁に囲まれ監禁された温泉別荘の中でしか、彼らが真に生きられなかったことと結ばれる。つまり、図鑑は彼らの家であり、また家は彼らの図鑑なのである。だからこそ、家の中、庭の至るところから、彼らが生きるために必要な小物が出てくる。実際には、オパール・琥珀・瑪瑙が埋まっている庭などあるはずがなく、思い込みで無闇に庭を掘ったところでそれらが出てくるわけもない。これはごっこ遊びのようであるが、テキストではその真偽について語られていない。5章では石を手中にした後、彼らは同時に発見された他のがらくたによって死体の形を作り、それを葬る。

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

日が傾きだしてから三人は、拾得物を死体の形にして沼に戻した。木の根と蔓を結んで丸い顔にし、ガーゼを広げた胴体に小枝をつなげて手足を作った。釘が指、木の実と貝殻とペン先が爪、ビー玉がおへそ、コルクは鼻でニクロム線が髪の手だった。最後、瑪瑙は自分の小石を左耳に、琥珀は左目に、オパールは口に置いた。相談したわけでもないのに、気がつくとも自然にそうになっていた。言葉の先生を住ませ歌を生み出すための耳、一瞬の地層に妹を匿うための目、そして外の世界をよみがえらせるお話を語るための口だった。

最後に「三人は両手で泥をすくい、死体を沼に埋葬した」。ケンダル・ウォルトンは、⁽²⁶⁾「遊び (make-believe) をフィクションの起源と見なしたが、『琥珀のまたたき』においては、遊びと遊びでないものとの間の境界線は希薄である。オパールの物語能力や琥珀の絵のように、ウォルトンが「遊びの小道具 (props)」と呼んだアイテムを契機として、表現が生まれる瞬間の出来事それ自体が物語を構成しているのであり、そこでは遊びなのかそうでないかは問題にならない。

定期的に現れて最後にはオパールを連れ出すよろず屋ジョーも、ジャンク小物好きの子どもの目の目を喜ばせた。

「これは何？」

一番遠慮がないのは瑪瑙だった。計算尺についてベーキングパウダーについて乳棒について。分銅について肉桂玉について封緘紙について。尋ねられればジョーは面倒がらず、使用方法から材質、値段に至るまで説明してくれた。しかも図鑑の文章のように簡潔で的確で、淀みのない説明だった。テラスでよろず屋ジョーと一緒

に過ぐすのは、書斎で図鑑を読むのと同じだった。⁽²⁹⁾

この7章の一節から分かるように、ジョーの持ち込む商品が図鑑に記載されている事物と同じ小物類であったこと、またジョーの説明が「図鑑の文章のように簡潔で的確で、淀みのない説明」であったからこそ、外来者であるにもかかわらず、ジョーは子どもたちに受け入れられたのである。子どもと玩物及び収集との関わりについて、多くを語ったのはヴァルター・ベンヤミンである。『方通行路』（一九二八）においてベンヤミンは、「屑として生じるものの中に子供たちは、事物世界がまさに自分たちに、自分たちだけに、向ける顔を認める」とし、さらに「隠れ処では、子供は物の世界のなかに包みこまれている」と述べている。⁽³¹⁾ 清水多吉は、「ベンヤミンにおける遊びと玩具の世界は、体系化された経験の破壊、ボードリヤール風に言うならば、生産を裏打ちする『準坵棒としての理性』を超えた世界だ、ということになる」と述べ、また「ベンヤミンにとって、遊びは、まさに、一回性としての根源的体験そのものであり、かつ、永劫にくりかえすことを求めてやまない経験である」とも規定した。⁽³³⁾ これらに、バシュラールによる家と幼少時代へ向かう夢想の至純性を掛け合わせてみよう。

壁で外界と遮断された家という閉域において、三きようだと数々の玩物との間で取り結ばれた親密性(intimacy)の強度は掛け替えもなく高い。またその親密性の強度を保証するものは、集める・見る・分類するという百科事典原理によって、世界との間に緊密な写像関係を有する図鑑であった。彼ら及び彼らの世界は、図鑑から出て家中の玩物に写像し、そしてまた逆に数々の玩物は図鑑へと写像される。ベンヤミンとバシュラールによって傍証される子ども・家・玩物の親密な関係は、自己監禁・ジャンク小物偏愛・ネオテニーという、〈アンネ・コード〉の要素と緊密に

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

合致する。また清水が解釈した一回性と永劫回帰を兼ね備えた遊びの特性は、隠れ家の記憶が「一瞬の展覧会」で繰り返し再現されるという設定としても認められる。こうして、『琥珀のまたたき』は、〈獄舎のユートピア〉の発想にはなかった新たな様式、閉所への監禁が解き放った独特な想像力の形を、『アンネの日記』のはるかな延長線上に描き出したのである。しかし、これではまだ足りない。なぜなら、『琥珀のまたたき』の中核をなす小物は、文字通り琥珀であり、そのことがこのテキストの様式化において何よりも重要だからである。

3 琥珀の想像力

『琥珀のまたたき』の5章には次のような叙述がある。

どんなにママが望んでも、琥珀と目を取り替えるのは無理だということが、徐々にはつきりしてきた。彼の左目が、他の誰でもない彼自身の名前に相応しい変化を見せはじめたからだだった。まず、目尻に近い方から黒目と白目の境がぼやけ、虹彩の焦げ茶色がにじみ出てマーブル模様になり、やがてそれが左目全体に広がった。模様は毛細血管の流れに沿って流動し、沈殿し、堆積していった。その地層に樹脂のように涙が染み込み、いつしか琥珀の結晶が出来上がっていた。琥珀という名前を証明するための目だった。⁽³⁴⁾

『いとも理科図鑑』から無作為に琥珀がその名を選んだのは物語内容としては偶然であったが、物語としては戦略的

な設定であるの言うまでもない。彼の左目は「樹脂のように涙が染み込み、いつしか琥珀の結晶」となり、そこに映し出される死んだ妹の姿を、彼は図鑑に書き写し、頁めくりの動画として再生する。それは母親が唯一モデルを務めた『家庭科図鑑2キッチン篇』にも描き込まれ、6章で彼女は図鑑の中で自分が死んだ娘と触れ合う姿を見、それを感じて涙する。琥珀の作業は父親の書斎で父親が残した図鑑に対して行われ、彼はそれに全力を傾注する（8章）。

琥珀に教わったとおりのやり方で、ママは『家庭科図鑑2キッチン篇』をめくった。ページのこすれる音を指先が発すると、リボンが解けるのが同時だった。あの子は元氣一杯だ。何の心配もいらない。手足はのびやかに動き、頬はすべすべとし、靴音は高らかに鳴り響く。首飾りが胸元でリズムを刻んでいる。目には光があふれている。「…」ママは泣いている。涙で濡れた頬に、あの子はまた何度でもキスをする。⁽³⁵⁾

琥珀は新しい図鑑を一冊取り出し、表紙を撫でて埃を払い、余白の具合と紙の感触を確かめてから鉛筆を手にとった。数えきれないほど繰り返してきた手順だった。左目の中で動いているあの子をママに会わせるための、唯一の方法だった。「…」

息をするのさえ忘れて琥珀は集中し、図鑑に奉仕した。いつしか左目と右手がつながり合い、鉛筆と一続きになっていた。「…」

描いているうちに少しずつ、自分が名前のおり琥珀色に染まり、図鑑の余白に吸い込まれている気がした。その証拠にあの子の体温はすぐそばにあった。⁽³⁶⁾

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

彼は「琥珀の中に閉じ込められた人々」⁽³⁷⁾とともにある。『こども理科図鑑』に由来する琥珀という名前が、このようにして物語上、真の意味を現し、そしてその意味は再び図鑑へと回帰するのである。ここに見られるのは、出来事の水準を破って縦横にまた双方向的に運動する物語の構造にほかならない。

琥珀 (amber) は作中でオパールによる図鑑の説明文の朗読に、「琥珀は松や杉などあらゆる木々の樹液が数千万年かけて化石になったものです。現在ではもう絶滅してしまった木の樹液もあります。鉱物と同じくらい固く、装飾品に利用されます。古代、虎の死骸が固まったもの、と信じられていました」⁽³⁸⁾とあるように、樹液の化石で内部に虫などを含むものがある。その柔らかで温かみのある半透明の形状と、この含有性から古来詩情を呼ぶ石と見なされてきたが、近年、より新たな側面が切り出されている。今福龍太は、ブランショ、バルト、カフカ、ナボコフらのテクストに触れながら、電子書籍などデジタルの時代における書物の物質性・身体性を言挙げし、琥珀のアーカイヴ性について論じている。そこで今福は、ジャック・デリダが書物のアーカイヴを、地質時代的な時間を持ちこたえる琥珀の内部的含有性に準えたことを踏まえて、「樹脂から琥珀へ、という一つの変身物語をみずから生きながら、琥珀は自然が私たち人間に向けて書きつけた『原書物』あるいは『前書物』として、書物なるアイデアの生成と変容可能性とを、なによりも純粹なかたちで示していたのではなかっただろうか」と述べた。⁽³⁹⁾つまり、今福によれば、琥珀とは原初的な書物なのである。これを適用すれば、『こども理科図鑑』から選ばれた琥珀が、このテキストの主人公の名とされた理由を構築することができる。

琥珀とは包含するものであり、標本を収蔵したものである。一方、図鑑もまた包含するものであり、たとえば琥珀は『こども理科図鑑』の中に画像及びデータとして標本化され収載されている。すなわち琥珀は図鑑であり、同時に

琥珀は図鑑に包含される。物語において琥珀の左目は、琥珀のように虫状の線をとらえ、その虫は死んだ妹を表象し、その捕獲された表象を琥珀は再び図鑑の中に描出していた。琥珀は内部に虫が住まう家であり、物語においても家は琥珀らきようだいを捕獲した琥珀であって、また彼らの世界観は図鑑という琥珀によって決定されていた。つまり彼らにとって図鑑すなわち琥珀こそが世界のすべてなのである。このように図鑑と琥珀にまつわる包含し包含されるクラインの壺的な循環関係は、物語のあらゆる階層に浸透し、階層の障壁を越えていく。この小説における〈図鑑＝琥珀原理〉はクラスとメンバーとの関係であり、そのクラスとメンバーとは随時、逆転を起こし続ける。すなわち包含する側が包含される側に包含されるクラスとメンバーの違反の繰り返しだが、このテキストの表現の重要部分をなす。このような違反は、ジョナサン・カラーの言う「文学的なもの」(the literary)の核心をなすものであった。⁽⁴⁰⁾

4 語りの抱合力

さらに、この小説の語り(narration)は、物語の語り手と聴き手とを同じく循環させ融合させる仕組みとなっている。見かけ上、ほとんどの章(過去の物語から始まる10章以外すべての章)は、現在の「芸術の館」におけるアンバー氏と「私」の動静を「私」が語る部分から始まる。その後、それらの章では一行空きの後、いわゆる「無人称」の語りによる過去の温泉別荘の隠れ家における三きようだいの物語へと移行し、そのまま章の末尾まで語られる(再び「私」の語りとなって掉尾が閉じられる最終11章は例外である)。こちらの語り手は「私」と名乗ることはなく、顕示的に物語内容の時空間に登場することはないが、しかし多くの場面において琥珀に焦点化し、また、ママや瑪瑙に焦点化する

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

る箇所もある。特に、琥珀に寄り添い、彼の視覚と思考とをかなり親密に語り出す。次の①は語っている主体の主語が一人称の「私」である語りの部分（5章）、②はいわゆる「無人称」による語りの部分（6章）のそれぞれ任意の一例である。

①「今、ピアノの前には誰もいません」

ふと気づくと、アンバー氏が隣に立っている。足音は聞こえなかったのに、いつ階段を下りてきたのか不思議に思う。私は首元に手をやり、ペンダントを握る。アンバー氏のような特別な目を持っていない私は、そこになんと孫の写真を入れている。

「ああ、よかった。瑪瑙さんの歌を弾きましようね」

アンバー氏の手につかまり立ち上がると、私たちはサロンへ向かって歩く。痺れて上手く動かない足をもどかしく思い、ピアノをまた横取りされるのではと焦りつつ、つまずかないよう二人腕を取り合って、ホールを横切つてゆく。⁽⁴⁾

②琥珀は集中した。一旦そうなったら邪魔をすべきではないと知っているオパールと瑪瑙は、余計な口出しをしなかった。「…」

何度も妹と目が合った。彼女は小首を傾げ、シロツメクサの首飾りに手をやり、ウインクをした。「…」やがて彼女は昼寝から目覚める。欠伸をし、お尻についたジャガイモのでんぷんを払ってから立ち上がる。そ

して静かに歩いてゆく。[…]

あの子はママのところへやって来る。パパの命令どおり、流し台の前に立ち、あらゆる関節を真つ直ぐにのばしながら両腕を広げ、ガスレンジと冷蔵庫の適切な距離を示しているママだ。あの子はママの肩に腰を下ろし、髪の手を掌で撫でたあと、頬にキスをする。⁽⁴²⁾

①で「私」と称する人物はかつて「伴奏専門ピアニスト」⁽⁴³⁾であつたが、今は手の指が変形し（「その時初めて、病のために変形した指をありがたく思う。不恰好に曲がつた指は力なく、鍵盤をそつと撫でることしかできない」⁽⁴⁴⁾）、また足も不自由になつている。「私」もまたこの芸術家向けの老人ホームに入居している版画家やカメラマンと同じく、かつて芸術家だったのだ。このホームは、「A館とB館をつなぐ渡り廊下が、皆の作品を発表するためのギャラリーになつている」⁽⁴⁵⁾ということから、この「芸術の館」の住人は、老いたりといえ完全にリタイアしたのではなく、むしろこのホームにすることで活動を保証されている人々なのだろう。「私」もまたその一人であり、アンバー氏が「一瞬間の展覧会」を開くと同じく、「私」もまた時折ピアノを弾く。きょうだいに去られ天涯孤独の身となつたアンバー氏と異なつて、娘と孫があるが、娘が尋ねてくるとなると「朝から私は娘を待っている」⁽⁴⁶⁾とあり、ホームに収容されている身であることはアンバー氏と同じである（その日、娘は来ない）。

一方、②の語り手は「私」を自称しないが、過去の琥珀たち三きょうだいの幼少年時代の時空間において、彼らに寄り添っている。特に琥珀に焦点化し、「ママ」「あの子」「妹」などの言い回しは、ダイクシス的に主体のありかを琥珀と一体化させ、自由間接文体や自由直接話法などを用いて、琥珀の主観的な世界として世界を構築する。②の引用

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

の後半では、ママがモデルを務めた『家庭科図鑑2キッチン篇』の頁に亡くなった妹（「あの子」）の絵を描き込み、それが図鑑の中の世界のキッチンで動きだし、そのキッチンで編集者であったパパの「命令」に従ってポーズを取り、頁に印刷されているママと触れ合う様子が立ち上がる。目の人である琥珀の目に映る世界が、この物語の世界として描き出される。ただし、焦点化されるのは必ずしも琥珀だけではない。オパール、瑪瑙のきょうだいの外、ママについても語りはその主観と一致する箇所がある。この小説におけるママは、『ホテル・アイリス』や『美少女コンテスト』（前掲『刺繍する少女』）、あるいは『バックストローク』（前掲『まぶた』）など、小川の他の作品にも登場する、子どもをいわゆる「ステージママ」のように支配・管理する傾向の強い母親像の系譜に属するが、決して否定的には描かれていない。次は、前にも触れた、琥珀が『家庭科図鑑2キッチン篇』に描いた絵を見るママに焦点化する場面である（6章）。

③子どもの唇とはこんなにも温かいものなのかと、今初めて知ったかのようにママはつぶやく。自分の頬に手をやり、そこに残る温かみを確かめ、繰り返し図鑑をめくる。その都度あの子は髪に触れ、頬にキスをする。いいのよ、もういいのよ、と言いながらママは、なかなか図鑑を閉じてしまう決心がつかないでいる。あの子は平気な顔をして、疲れた素振りなど少しも見せない。何の心配もいらないわ、という表情を浮かべる。ページが巻き起こす風が二人を包んでいる。ママは泣いている。涙で濡れた頬に、あの子はまた何度でもキスをする。⁽⁴⁷⁾

ここではママから見た「あの子」（亡くなった娘）なので、語りはダイクシス的にはママの主観に憑依している。こ

の③で「あの子」がママの髪に触れ、何度もキスをする描写は、琥珀に焦点化した②の描写の繰り返しである。それは図鑑に描かれたためくり絵の描写なのだから反復であるのは理に適っているのだが、めくり絵を媒介として、直接には決して共有できない琥珀とママの視野とそこで展開する映像、そしてそれによって惹起される思考・感情・記憶が同調し、二人の間で共有されるように印象づけられる。この現象はオパールや瑪瑙にあつても同様である。この語り手はその場にいる（いた）かのように人物たちに密着し、癒着的に彼らに寄り添っている。⁽⁴⁸⁾のみならず、そのような共有は明示される「私」においても行われる。各章冒頭の叙述から分かることは、「私」はアンバー氏（琥珀）から繰り返し「壁の中」の生活の記憶について話を聞き、次第に彼の記憶と感性に親しみ、今では相当に彼の生に共鳴していることである。「私」は、隠れ家生活の習慣からささやき声でしか話さない彼の話し方に合わせて話し、彼の生活形態に同調し、この「館」でかなりの時間を二人で共に過ごしている。たとえば次の8章からの引用では、「私」はアンバー氏が空き瓶のラベルを剥がす作業を見ている。

夜、皆が引き揚げたサロンの片隅で、私はアンバー氏と二人一緒に過ごす。消灯時間が近いので、もうピアノは弾かない。「……」こんなふうにお互い、大して役にも立たない作業に没頭している時、ピアノのことも娘のことも体の不具合も全部が遠のいて、ただ二人きりでここにいる安らかさだけを感じる。彼がページの片隅に死者をよみがえらせる時と同じように、一瞬一瞬が引き伸ばされ、いつまでもずっと役に立たない作業の海に浸⁽⁴⁹⁾られる。そうしていつしか自分も、図鑑のページの住人になったかのような錯覚に酔っている。

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

すなわち、「私」は単に受動的にアンバー氏の物語の聴き手となっただけでなく、自らも「図鑑のページの住人」、つまり失われた隠れ家生活の世界に没入し、それによって魂の平安を得ているのである。そして、そのような「私」の隠れ家生活＝監禁状態＝図鑑の世界との同調・一体化は、後述のように結末の「一瞬の展覧会」を描く最終場面で最高潮に達する。このような、各章冒頭の語りにおける「私」とアンバー氏との密着、及び後続の部分の語りにおける語り手と琥珀たち作中人物との密着を考慮に入れるならば、後者の部分の語り手もまた、「私」と極めて近い拠点に位置するものととらえる仮説が成り立つだろう。もちろん、両者の語りは、語り手が物語世界内にあるか世界外なのか、物語内容が現在なのか過去なのか、さらに焦点化の性質などの点で区別されなければならない。しかし、前者における「私」という聴き手＝語り手が、後者における語り手と基盤を共有するととらえることを妨げるものはない。これにより、聴く者と語る者、現在と過去、ひいては、出来事（監禁）と夢想（図鑑のめぐり絵）とは、循環的に癒合し、全体として『琥珀のまたたき』というこのテキストにおいて抱合されることになる。当然、それはこの小説のテキスト的な戦略にほかならない。このような物語状況もまた、いわば琥珀的な一体化を示すものなのである。

5 アール・ブリュットの回路

ところで、『琥珀のまたたき』が投げ掛ける問題はこれにとどまらない。ここで注目すべきは、小川が小野正嗣との対談において、この小説の「長い旅の最初は、アール・ブリュットでした」と述べていることである。

小川　でも、はじめから、そういうテーマで書くかと思っていたわけではないんです。いつも出発点は、これは面白い題材だぞ、と見つけるところから始まります。今回の長い旅の最初は、アール・ブリュットでした。

自己実現のためではなく、純粹な要求に突き動かされて何かをつくってしまう人を描きたかったんです。そこに自分の痕跡を残す必要はないし、名声も求めない。『琥珀のまたたき』では、本来の芸術家が嫉妬するような芸術家を書くかとしてスタートしたのですが、むしろ家族の話になった。その点は自分でも珍しいなと思いました。⁽⁵⁰⁾

「^(き)生の芸術(生の芸術)」とも訳されるフランス語のアール・ブリュット (art brut) は、英語では一般にアウトサイダー・アート (outsider art) と呼ばれるものと重なる。アール・ブリュット の概念はフランスの画家ジャン・デュビュッフェに由来する。デュビュッフェによるその定義は「自然発生的でかつ強力に発明的な性格を持ったあらゆる種類——デッサン、絵画、刺繍、造型あるいは彫刻された像、等々——の作品、慣習的に芸術と呼ばれるものや紋切型の文化の影響をほとんど受けていなくて、職業的芸術界とは無縁の無名の人々の手になる作品」である。⁽⁵¹⁾ ミシェル・テヴォーによれば、デュビュッフェは一九四五年にスイスの精神病院においてアール・ブリュットの調査を行い、次第に対象を広げてコレクションを拡大し、展覧会を催すようになった。末永輝和の評伝によれば、デュビュッフェは一九四八年にアール・ブリュット協会を設立している。⁽⁵²⁾ テヴォーはアール・ブリュットの本質的特徴を、作者が精神的・社会的にマージナルであること、学校・ギャラリー・美術館などで通常「美術」に属するものの外部で構想され作られること、さらに芸術作品の慣習的な受け手に対する配慮なしに構想されることの三つを挙げている。⁽⁵³⁾

またアール・ブリュットは、ドイツの精神科医・美術史家であったハンス・プリンツホルンが、一九二二年に精神

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

病者による独特な創造について報告した先駆的な研究以来、デイヴィッド・マクラガンが論じている「サイコティック・アート」や「アート・セラピー」とも関わりが深い。ただし、アール・ブリュットの担い手は、それよりもはるかに広がっている。樫木野衣によれば、アール・ブリュットは「囚人や幻視者、未開人や精神障害者、未熟な子どもや老人たちの創作が持つ、公認の美術には見られない強烈な存在感」を特徴とする。⁽⁵⁶⁾このようなデュビュッフェの「アール・ブリュット」を「アウトサイダー・アート」と英訳したのは、嘉納礼奈によれば、イギリスの批評家ロジャー・カーディナルである。⁽⁵⁶⁾十九世紀末以来、フランス、アメリカなどでこの領域に属する作品が注目を集め出した。たとえばデヴォーと樫木が共通に挙げているフェルディナン・シュヴァルは、生涯郵便配達員を務める傍ら、従来のどの様式とも異なるデザインの「理想宮」と名づけられた塔の群を、石を積み重ねて作り上げた。樫木によれば、作者の死後、崩壊の危機にあったこの制作物は、この分野に関心を持っていたアンドレ・マルローが注目するに至って保存されることになる。また樫木によれば、日本はアウトサイダー・アートの宝庫である。⁽⁵⁷⁾一九九三年に世田谷美術館が「パレル・ヴィジョン——二十世紀美術とアウトサイダー・アート」という企画展を催し、これが契機となってアウトサイダー・アートという呼び名が広まった。⁽⁵⁸⁾

このようなアール・ブリュット（アウトサイダー・アート）の注目すべき作者として、ヘンリー・J・ダーガーを挙げなければならない。⁽⁵⁹⁾シカゴ生まれのダーガーが、八十一歳で救貧院に移った後、そのアパートには膨大なゴミの山に埋もれて大量の作品、物語と絵が残されていた。その代表的な作品である略称『非現実の王国で』は、十五巻、一万五千ページにも及ぶ。それには三百枚に上る水彩画の挿画があり、主に少女が描かれ、大きなものは三メートル六十もあり、両面に描かれたものもあった。物語は、子供を奴隷にしようとするグランデリニア軍とカトリックのア

ンジェリニア人との間の凄惨な戦争であり、アンジェリニア軍のヴィヴィアン將軍の娘たちヴィヴィアン・ガールズが活躍するが、少女の身体が引き裂かれるなどの残酷な場面もある。樫木によれば、物語は十六年間で書き上げられ、その後は絵の制作と、またその絵を使って「ひとりで何役も兼ねたオペラのような劇」を一人芝居していたのではないかと推測されている。⁽⁶⁰⁾ 樫木は彼を「アウトサイダー・アートの王」と呼んでいる。⁽⁶¹⁾

ちなみに、小川洋子の『不時着する流星たち』(二〇一七・一、角川書店)は、十組の人物またはグループに因んだ短編集であるが、その第一話「誘拐の女王」は、まさしくこのヘンリー・ダーガーゆかりの作品である。⁽⁶²⁾ 新しい父親が連れてきた血の繋がらない姉が、誘拐された(と称する)時の奇妙な冒険物語を語るが、彼女が宝物にしていたのは、救出者である「子どもたちを守護する会」からもらったというブレンゲンという名の縫いぐるみであった。このブレンゲンはダーガーの『非現実の王国』に登場し、子どもたちに加勢する異形の怪物たちの名である。⁽⁶³⁾ またこの短編集には、職を転々としながら小説を書き、最後には読み取れないほど小さな文字で執筆したローベルト・ヴァルザーに因んだ第二話「散歩同盟会長への手紙」、住み込みのベビーシッターとして生涯を送りながら十万点にも上る写真をネガのまま残し、死後、話題となり映画化もされたヴィヴィアン・マイヤーに因んだ第六話「手違い」も収められている。なお、ヴァルザーの名前は、先に触れた小川洋子の対談において、相手の小野正嗣が引き合いに出していた。⁽⁶⁴⁾ これらのことから、アール・ブリュットに対する小川の関心は明らかである。

テヴォーは精神病院等に監禁(強制収容)されているアール・ブリュットの作者たちを論じ、その境遇が彼らの作品に大きく投影されていることを指摘し、これを「収容の副次的効用」と見なした。⁽⁶⁵⁾ 樫木も同じことを「隔離による価値の転倒」と呼んでいる。⁽⁶⁶⁾ 一例を挙げれば、テヴォーが取り上げているカルロは一九四七年に精神病院に収容され

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

た後、一九五七年に彫刻家マイケル・ノーブルがつくらせた芸術家たちのアトリエで造型表現に向かい、横向きの人物のシルエットが画面内で反復し、あるいは一つの画面に密集するようなグワッシュ画を描いた。⁽⁶⁷⁾ テヴォーは、「カロの絵は一目見てすぐに飽和状態と空白状態が交互に現れることに驚かされる。これは彼が経験した強制収容状態と関係づけられない」と述べている。⁽⁶⁸⁾ さらにテヴォーは、このように多くは何らかの監禁状態で創作を行うアール・ブリュットの作者の美学は、クロード・レヴィストロースのいうブリコラージュ（器用仕事）に近いと指摘する。ただし、テヴォーによれば、それは原始的芸術ではないため人類学的な対象とはならず、むしろ「アール・ブリュットの作家はその環境や文化的コンテクストにおいて根元的に非社会的なのである」と言うべきである。⁽⁶⁹⁾ また同じ理由から、観客を意識する文化的芸術家とは異なり、「アール・ブリュットの作家はいつさいのコミュニケーションに無関心である」。⁽⁷⁰⁾ しかし、公式芸術の抽象的作品とは違って、服部正によれば、「アウトサイダー・アートの作り手たちの場合は、結果として抽象的な模様になったとしても、そこには内的な物語がある」という。⁽⁷¹⁾ さらに、マクラガンは一部のアウトサイダー・アーティストが自らも蒐集家であることを指摘し、服部正は、「ゴミアート」と呼ばれるような、廃棄物を素材にした創作を行った八島孝一やアンドレ・ロビヤール、フィラデルフィア・ワイヤーマンについて触れている。⁽⁷²⁾

『琥珀のまたたき』に引き寄せるならば、琥珀は監禁体験という境遇、図鑑絵という能力、それに「一瞬の展覧会」という公開の仕方において、限りなくアール・ブリュットの作者に近い人物なのである。琥珀の創作は温泉別荘の「壁の中」でしか着想されず、老後の現在も、「芸術の館」においていわば自己監禁状態に自らを置いている。その作業は、手の届く範囲にあった図鑑に鉛筆で書き込むという一種のブリコラージュにほかならない。あるいは、マクラガンが

アウトサイダー・アートを評して呼んだ言葉を借りれば、それは「落書や」(doodle)、あるいは「殴り書や」(scribble)にも近いものである。⁽⁷⁴⁾そして琥珀は「私」を除いては他人とコミュニケーションを行おうとせず、その作品もかつては家族にしか見せず、今もまたごく稀にサロンで開かれる「一瞬の展覧会」において、「一回分を共有できる最大人数はわずかに五人」というような状態でしか見せない。琥珀たち三きようだいはいずれも蒐集家であって、前述のようにそれは小川様式における小物偏愛の水脈を引いている。そして、図鑑に描かれた琥珀のめくり絵は、いずれも失われた妹と、失われてしまった家族の記憶という、内密性の物語と緊密に結びついていた。これらのあり方は、極めてアール・ブリュットののである。

先の対談で小川は、「文学の世界にも、本来、アール・ブリュットの人がいておかしくないですよ」と言い、「独自の言葉を編み出した『ことり』のお兄さん、強制的にコミュニケーションを遮断された琥珀、あるいは、言葉をしゃべらなくても成り立つチェスの世界にいる人、そういう言葉に不自由さを抱えた人、大きな声を発しない人を、自分は描き続けてきたなと思います」として、琥珀の外に『ことり』や『猫を抱いて象と泳ぐ』の主人公についても述べていた。⁽⁷⁵⁾顧みれば、小川作品にはアウトサイダー・アーティスティ的な人物が頻出する。一例のみ挙げれば、『原稿零枚日記』において、小説家「私」は、小説を書くよりもあらすじを書くのが得意であり、「ドウケツエビの宇宙」というトランペット曲を演奏する生活改善課のRさんが登場し、奇妙な野外アートを鑑賞する間に参加者が一人また一人と消えていく「現代アートの祭典」という設定もあった。そして、まさにここに付け加えるべきなのが、アンネ・フランクなのではないか。外界から隔離され独学で学んだアンネは、極めて独特の日記と童話を書き、その作品は、アンネらが連行された後、後ろの家の支援者ミープ・ヒースが混乱した室内で確保し保管し、八人の隠れ家住人のうち、

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

ただ一人強制収容所を生き延びた父オットーによって刊行された。⁽⁷⁶⁾ この作者と作品、それに発見と公開の状況は、多くのアール・ブリュット作者の場合と似ている。

では、小川の文芸様式において、既に論じた〈アンネ・コード〉に対して、アール・ブリュットへの回路は何を付け加えるのだろうか。すなわち、消滅の危機と表裏をなすエクリチュール、小物アイテムの蒐集的な表象、監禁状態の人物の三つのコードに関して、アール・ブリュットはまさしく〈アンネ・コード〉と合致し、その強度を増大せしめる。たとえばダーガーの作品『非現実の王国』は、ダーガー自身は公開も保管もする気はなかったが、彼がアパートを出た後、家主で写真家のネイサン・ラーナーによって発見された。『アンネの日記』と『非現実の王国』⁽⁷⁷⁾ としては、事情は全く異なるが、消滅の危機から辛うじて救われたテクストである点において共通する。また、小物・ジャンクの蒐集と監禁（収容）は、まさに小川様式と契合する要素と言わなければならない。

さらに、テヴォーがアール・ブリュットを子どもの芸術創作と共通性を持つものとしてとらえたことも想起される。⁽⁷⁷⁾ 子どもは潜在能力を発揮して自由で独立したデッサンを行うが、やがて社会や家族、文化の規則に従わざるを得ず、そのような様式は消えていく。テヴォーによれば、「しかしながら、アール・ブリュットの作家はこの抑圧をある程度まで逃れることができたと思えることができる」。⁽⁷⁸⁾ いわば、アール・ブリュットの作者は自らの創造性の発達を子ども時代で止めた人々であり、その芸術は一種の幼体成熟（ネオテニー）の作品なのだ。ペニスを持った少女という両性具有の娘たちを活躍させたダーガーの感性も、それと関わるのかも知れない。そこにおいて、少女・少年時代しか経験することのできなかったアンネやペーターに思いを致し、そのようなネオテニー的な人物を自作においても造形した小川の文芸様式に合流する部分を認めることができるだろう。

その結果として、『琥珀のまたたき』を特異点と見るとき、『アンネの日記』とアール・ブリュットの精髓を継承した小川の小説スタイルは、ホロコーストを帰結したナチス的な強権に対してはもちろんのこと、ある種の公序良俗に對しても、抵触もしくは抵抗する反制度的な芸術的強度を濃密に帯びることになる。それは、世間的・社会的に認められた公式の幸福以外にも、人の幸福は夢想や仮象の形で存在しうるし、あるいはそれによってしか存在しないことを表現する。またそのような表象は、それが図鑑の上で瞬時にしか現れないめぐり絵によって喚起される夢想や仮象であるだけに、人にとっての現実とは、触知可能な物理的世界だけでなく、否むしろそれ以上に、触知不可能な観念的世界をも合わせたところにこそ存在することを印象づける。『琥珀のまたたき』の結末は、次のように芸術の館で開かれた「一瞬の展覧会」の場面で終わる。

図鑑は二冊め、三冊めと次々めくられてゆく。「…」やがて蛹のように影は膨らみ、十分に満たされ、切り目が入ったかと思うとそこから、ママが姿を見せる。きちんとしたスーツに革靴を履き、髪をカールさせ、頬紅を塗った、女優のように綺麗なママだ。ママのヒールが地面を踏むたび、そこからデージーが花を咲かせる。少女は花びらに顔を埋め、デージーの香りのする唇で、ママの頬にキスをする。ああ、こんなふうに誰かからキスしてもらえたらどんなに幸せだろうと思ひながら私は、気づくと自分の頬に自分で触れている。そうしている間にも図鑑は次々とアンバー氏の手に渡り、瞬きと瞬きの間で影は揺らめき続け、その暗がりの中から、オパールが、次に瑪瑙が現れ出てくる。「…」ただ彼らだけに聞こえる歌が、図鑑の片隅に響いている。琥珀の指先がそれを包み、守っている。²⁹

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

アンバー氏が図鑑の中で再生する動画において、まず彼の妹が、次いで母親、オパール、瑪瑙が現れ、それを見る「私」は自分の身体感覚でそれを受容し、その身体感覚は自分でも動画と同じようにキスをしてもらうことを思わせるほどである。最後の一文で、現在のアンバー氏の指先は「琥珀の指先」と呼ばれ、彼の過去と現在はこの時空間において一体化し、この瞬間にだけ過去は現実化する。これは、死者をもう一度生かす行為である。またこれは、作品『非現実の王国』を水彩画を用いて一人、部屋で上演していたらしいダーガーの仕方とも繋がる。(アンネ・コード)とアール・ブリュットがこうして融合する。バシュラールは、幼年時代へ向かう夢想について、「実際には起こらなかった生に、想像された人生に、生命をふたたびもたらすように思われる」と、また「すなわち、この死んだ過去はわたしたちのなかで、ひとつの未来、生きいきしたイマージュをもった未来、夢想の未来をもつのであり、それは再び見いだされたどんなイマージュの前にも開かれている夢想の未来なのだからである」と述べ、それを「一種のノスタルジイのノスタルジイ」と呼んでいた。⁽⁸⁰⁾またロラン・バルトは、死んだ母親の写っているいわゆる「温室の写真」を見て、母の介護を通して母を娘として生み、また書くことによつて自らの特殊性が普遍的なものとなりうることを実感する。⁽⁸¹⁾「一瞬の展覧会」の映像的な要素は、琥珀におけるこうしたプンクトウム(刺し傷)として、親密な死者をもう一度生み、もう一度生かす夢想の技術にほかならない。

逆に言えば、だからこそ監禁は終わらなければならない。物語は、十分に抑圧され、しかる後に開封されることによつてその効果を高める。この場合の監禁こそ、至純な親密性の世界を作り出し、それが終わることによつてその世界を永遠化し、その永遠化された世界は「一瞬の展覧会」による再現の対象となる。すなわち監禁は、かつて存在しなかった次元にまで物語の親密性を凝縮する物語装置である。小川はこうして、『アンネの日記』から受け取った監禁

というモティーフを、アール・ブリュットの精神と緬い合わせにして自分のものとし、それによって『アンネの日記』を現代に甦らせたのである。それは同時に、「わたしの望みは、死んでからもなお生きつづけること！」⁽⁸²⁾とアンネが一九四四年四月五日の記事に書いた願望の、現代における実現でもある。

おわりに

小川は先の対談で、自分の作品は「自分以外の誰かの声を翻訳しただけではないだろうか」という感覚について触れている。

小川 今、翻訳行為とおっしゃったけど、それは私にとってとてもうれしい表現です。一つ作品が完成した時、本当に自分がこれを書いたのだろうか、自分以外の誰かの声を翻訳しただけではないだろうか、という漠然とした思いにとらわれることがあります。それこそが小説を書く喜びです。自分を越えたところに到達できた実感が得られるからです。そして、⁽⁸³⁾「翻訳」だからこそ、小説を書くことはこんなにも苦痛に満ちているのです。

この「翻訳」は別のところで「盗作」と呼ばれる事柄と同等だろう。その名も短編「盗作」（『偶然の祝福』、二〇〇〇・一二、角川書店）には、『まぶた』所収作品の「バックストローク」と同じ題名の作品を書いた小説家が登場するが、その話は電車で隣り合った女性から聞いた盗作であり、さらに後日、英語の同じ内容の本を読むという物語が語

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

られる。また『原稿零枚日記』の「十一月のある日(木)」の章にも、ある有名作家の名前が思い出せず、覚えているその作家の書いた小説の内容を自分の作品として発表するという記事が見られる。同様のことはエッセー「盗作を続ける」(『とにかく散歩いたしましょう』、二〇二一・七、毎日新聞社)にも、「つまり私はずっと、自ら書いた小説を発表してきたような振りをしながら、実は盗作を続けてきたとも言えるのではないだろうか」と述べられている。

これは作家の靈感のあり方を率直に語ると同時に、物語が唯一無二のものではなく、必然的に他の物語との結びつきを帯びざるを得ないこと、すなわちあるテキストが他のテキストとの繋がりの中から作られる第二次テキストであることを示唆したものだ⁽⁸⁴⁾。菊田茂男は、芥川龍之介とロバート・ブラウニングとの関わりについて触れ、「様式とか価値というものは、単に独創性とか独自性という規準によってのみ量られるべきものだろうか。私は必ずしもそうだとは思わない。独創性や独自性という花々も、他と交り合う普遍的な土壌に根を張ってはじめて実を結び、咲き匂うものなのだ」と主張している⁽⁸⁵⁾。物語の絶対的な独創性に懐疑的な感触を表した小川と、むしろそのことに「普遍的な土壌」を認め積極的に評価することを主張した菊田は、制作と享受の両側から同様の事態を述べたものと考えられる。

デジタル・コピーでない限り、同一性は解釈に依存する。二つのテキストがある局面において共通であると解釈されるとしても、その局面が二つにおいて同一か否か、どれほど同一かは、また次の段階の解釈へと持ち越される。小川の作品を、『アンネの日記』やアール・ブリュットと同列かよく似たものとしてとらえるとしても、その程度は解釈に応じて多様となる。このような解釈は〈無限の解釈過程〉において終わることがない⁽⁸⁶⁾。そもそも対象を実体として同定(identity)しようとする時に、この問題は生じる。すなわち、独創性(オリジナリティ)とは、実体ではなくテ

クスト受容の函数であり、その函数となるものこそ第二次テキストの形成過程にほかならない。同一性と非同一性とは、結局どのようなようにして第二次テキストを作るかの受容者側の対応によって変わってくる。それは、アレクサンダー・カルダーのモビールやナム・ジュン・パイクのビデオ・インスタレーションのように、静態的な実体を持たない（開かれた作品）を基本とする現代芸術の様式に対応した態度である。

そして、琥珀の「一瞬の展覧会」もまた、広義のキネティック・アートであり、頁めくりを止めると終わるような瞬間の芸術であり、ダーガーの絵物語『非現実の王国で』も、ダーガー自身の一人芝居（ごっこ遊び）のための小道具となると推測されるものであった。同一性や非同一性を対象において論じることには、現代芸術的にはもはやあまり意味がない。そもそもどのような二つのものにも、似たところと違うところがある。様式とか価値というものは、対象の独創性・独自性の有無という実体ではなく、それをどのように受容し、いかに解釈し、どれほど次の第二次テキストを作ることができるか、その受容者の対応に掛かっている。第二次テキスト論、また比較文学は、幾つもあるその対応の手法の一つにほかならない。

- (1) 小川洋子「はじめに」（『アンネ・フランクの記憶』、一九九五・八、角川書店、一九九八・一一、角川文庫、9ページ）。
- (2) 小川洋子「『歴史的背景』を超えていきいきと輝く文学性」（『博士の本棚』、二〇〇七・七、新潮社、二〇一〇・一、新潮文庫）、259ページ。
- (3) 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』149、二〇一六・七）。また短編におけるホロコーストへの言及を取り上げた同「虚構論と語り論——小川洋子「ハキリアリ」」「トランジット」など——」（『日本文学』二〇一七・四）も参照。

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

(4) 「無人称」の語り手という概念は、なお精査する必要がある仮説である。中村三春「方法としての〈わたし〉——森敦『われ逝くものごとく』における語りの位相——」(『北海道大学大学院文学研究科紀要』152、二〇一七・七) 参照。

(5) このような時間的・二重構造は、語り論的にはいわゆる錯時法(anachronie)に属する。ジェラルド・ジュネットによれば「錯時法」とは、「物語内容の順序と物語言説のそれとの様々な形式の不整合」を指す(『物語のディスクール 方法論の試み』、一九七二、花輪光・和泉涼一訳、一九八五・九、水声社、30ページ)。

(6) 『琥珀のまたたき』のやや詳細な内容は概ね次の通りである。

全十一章のうち最後の第十一章以外の十章は、老齢の芸術家のための施設「芸術の館」に入っている元ピアニスト(病のため指が変形)の「私」が、同じ入居者であるアンバー氏の現在の日々の動静を語る部分から始まり、途中で過去の物語を「無人称」の語り手が語る物語状況への転換を含む構成となっている。アンバー氏(琥珀)は「一瞬の展覧会」と呼ばれるようになった、図鑑に描いた絵を見せる会を、館のサロンで時々開催する。

すべてのはじまりは肺炎で死んだ琥珀の妹の死が、魔犬の呪いのせいだとママが思い込んだことだった。それを契機に一家は亡き父親が遺した古い温泉別荘に移り住み、姉のオパール十一歳、琥珀八歳、五歳になるところの弟瑪瑙は、魔犬の呪いが取り憑いた以前の名前を捨て、自ら『ことも理科図鑑』から無作為に選んだ鉱物の名前を付ける。ママは温泉療養施設の付添婦として働く。子どもたちは、魔犬に襲われぬようママに禁止され、壁(塀)の外に出られない。この禁止を自ら守り、こうして六年八か月に及ぶ三きょうだいの監禁生活は始まった。

正妻があり、ママとは正式の結婚をしていなかった父親は図鑑専門の出版社を営んでいた。父親の書齋には古い図鑑が並び、三きょうだいはそれを読んで勉強し、琥珀は図鑑の余白に死んだ妹の絵を描いた。琥珀の左目は変成し、糸・アメンボ・虫様のものが見え、次第にそれは妹の姿となった。琥珀はそれを図鑑に写し、頁めくりをして見せた。これが琥珀の特技となり、数十年後に、「一瞬の展覧会」と呼ばれることになる。琥珀の絵(目)に対して、オパールは物語の巧みな語り手(口)、瑪瑙はオルガンと歌が上手(耳)で、彼の耳にはシグナル先生がいた。ママは年に一度、勤め先から雑草駆除用にロバのボーラーを借りてくる。大雨の後、庭の沼地からきょうだいはそれぞれの小石(オパール、琥珀、瑪瑙)を発見し、琥珀(アンバー氏)は今もそれを持っている。

行商人よろず屋ジョーが、ママが勤務でない日奇数週水曜日の午後二時に自転車で別荘を訪れる。きょうだいはジョーの多彩な商

品に目を奪われ、ジョーはオパールが気に入ったらしい。ある日瑪瑙は可愛がっていた仔猫カエサルが鳴くと壁の外へ出、オパールもジョーとともに踊りながら姿を消す。呼び鈴の音が響き、琥珀は机の下に隠れていたが、そこへママが帰宅。水道メーターの検針人(女)が瑪瑙を発見したのだ。ママは階段の手すりですりて縊死を遂げる。オパールは失踪、瑪瑙はその後養子に入ったが先年病死した。

今日は館のサロンで久々にアンバー氏の「一瞬の展覧会」が開かれる。

- (7) 小川洋子・赤染晶子「特別対談 アンネ・フランクと私たち」『文学界』二〇一・一一。

- (8) 松永美穂「琥珀——記憶を封じ込める石」『琥珀のまたたき』書評、『群像』二〇一五・一〇。

- (9) アンネ・フランク『アンネの日記 増補新訂版』(一九四二年十月十四日、水曜日)、深町眞理子訳、二〇〇三・四、文春文庫、102〜103ページ。

- (10) 同(一九四四年四月二十七日、木曜日)、473〜475ページ。

- (11) 童話については、アンネ・フランク『アンネの童話』(中川李枝子訳、一九九四・四、文春文庫)参照。

- (12) 前掲『アンネの日記 増補新訂版』(一九四四年五月三日、水曜日)、487〜488ページ。

- (13) 小川洋子『100分の6名 著「アンネの日記」言葉だけが救いだった』(初版二〇一四・八、再版二〇一五・三、NHK出版)、53ページ。

- (14) 前掲『琥珀のまたたき』(2章)、33〜34ページ。

- (15) 前田愛『獄舎のユートピア』(『都市空間のなかの文学』、一九八二・一二、筑摩書房)、164・167ページ。

- (16) 副田賢二『獄中』の文学史 夢想する日本近代文学(二〇一六・五、笠間書院)、155ページ。

- (17) 小川洋子『100分の6名 著「アンネの日記」』(前掲)、27ページ。

- (18) 前掲『琥珀のまたたき』(3章)、53〜54ページ。

- (19) ガストン・バシユラル『空間の詩学』(一九五七、岩村行雄訳、一九六九・一、思潮社)、41〜42ページ。

- (20) ガストン・バシユラル『夢想の詩学』(一九六〇、及川馥訳、一九七六・六、思潮社)、128・137〜138ページ。

- (21) 前掲『琥珀のまたたき』(4章)、102ページ。

- (22) 同(3章)、63ページ。

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

- (23) 同(4章)、90ページ。
- (24) 高山宏『パラダイム・ヒストリー 表象の博物誌』(一九八七・二、河出書房新社)。
- (25) 高山宏「殺す・集める・読む——シャーロック・ホームズの世紀末——」(『アリス狩り』、一九八一・五、青土社)、297・301ページ。
- 百科全書的形式(encyclopedic form)とは、ノースロップ・フライの神話批評に登場する概念である。ノースロップ・フライ『批評の解剖』(一九五七、海老根宏・中村健二・出淵博・山内久明訳、一九八〇・六、法政大学出版会)参照。
- (26) 山本貴光『「百学連環」を読む』(二〇一六・八、三省堂) 参照。
- (27) 前掲『琥珀のまたたき』(5章)、136〜137ページ。
- (28) ケンダル・ウォルトン『フィクションとは何か——ごっこ遊びと芸術』(一九九〇、田村均訳、二〇一六・五、名古屋大学出版会)。
- (29) 前掲『琥珀のまたたき』(7章)、185ページ。
- (30) ヴァルター・ベンヤミン『「方通行路」』(一九二八、『ベンヤミン・コレクション3 記憶への旅』、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、一九九七・三、ちくま学芸文庫)、33〜34ページ。
- (31) 同、77ページ。
- (32) 清水多吉「玩具と遊び」(『ベンヤミンの憂鬱』、一九八四・一一、筑摩書房)、138〜139ページ。
- (33) 同、144〜145ページ。
- (34) 前掲『琥珀のまたたき』(5章)、110ページ。
- (35) 同(6章)、153〜154ページ。
- (36) 同(8章)、216〜217ページ。
- (37) 同(1章)、6ページ。
- (38) 同(1章)、10ページ。
- (39) 今福龍太「琥珀のアーカイヴ」(『書物変身譚』、二〇一四・六、新潮社)、278ページ。またジャック・デリダ「タイプライターのりボン 有限責任会社Ⅱ」(二〇〇一、『パピエ・マシ』上、二〇〇一、中山元訳、二〇〇五・二、ちくま学芸文庫)参照。なお、今福の『書物変身譚』は『琥珀のまたたき』が雑誌連載される前の年に刊行されており、話題になったことから、前者から後者への影

響があったかも知れない。

- (40) ジョナサン・カラー『文学と文学理論』(二〇〇七、折島正司訳、二〇一一・九、岩波書店)。
- (41) 前掲『琥珀のまたたき』(5章)、109ページ。
- (42) 同(6章)、148～149ページ。
- (43) 同(9章)、267ページ。
- (44) 同(4章)、79ページ。
- (45) 同(2章)、25ページ。
- (46) 同(5章)、106ページ。
- (47) 同(6章)、154ページ。
- (48) 「癒着的な半話者」の概念は、亀井秀雄『感性の変革』(一九八三・六、講談社、増補版二〇一五・五、ひつじ書房) 参照。
- (49) 前掲『琥珀のまたたき』(8章)、213～214ページ。
- (50) 小川洋子・小野正嗣『「琥珀のまたたき」刊行記念対談〈無言〉を描く文学』(二〇一五・八・一〇、『群像』二〇一五・一〇)。
- (51) ミシェル・テヴォー『アール・ブリュット 野生芸術の真髄』(一九七五、杉村昌昭訳、二〇一七・五、人文書院、16ページ)。このデュビュッフェの文章の出典は次のように記載されている。Dubuffet, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, tome I, pp.173-457 et 488/538. テヴォーはローザンヌのアール・ブリュット・コレクションの館長を務めた。
- (52) 末永輝和『評伝ジャン・デュビュッフェ アール・ブリュットの探求者』(二〇一二・一一、青土社)、116ページ。その他、針生一郎編『デュビュッフェ』(アート・ギャラリー 現代世界の美術) 20、一九八六・二、集英社) も参照。
- (53) テヴォー前掲書、12ページ。
- (54) ハンス・プリントホルン『精神病者はなにを創造したのか——アウトサイダー・アート／アール・ブリュットの原点』(一九二二・林晶、ティル・ファンゴア訳、二〇一四・九、ミネルヴァ書房)。プリントホルンの事績については、テヴォーの前掲書の外、服部正『アウトサイダー・アート 現代美術が忘れた「芸術」』(二〇〇三・九、光文社新書) においても触れられている。

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

- (55) 榎本野衣『アウトサイダー・アート入門』（二〇一五・三、幻冬舎新書）、23ページ。
- (56) 嘉納礼奈「アール・ブリュット——そこにあつたものの受容史——」（保坂健二郎監修『アール・ブリュット アート 日本』、二〇一三・八、平凡社）、56ページ。なお、同書所収の中沢新一・保坂健二郎の対談「日本の文脈 その変化の先で生まれるアンリーダブルな表現」において、中沢は英語圏の「アウトサイダー・アート」に「部外者の」の意味が感じられることから、この呼称に否定的な発言をしている（同書、149ページ）。一方、榎本は前掲書において、コリン・ウィルソンの『アウトサイダー』（一九五六）を引合いに出し、芸術の「インサイダー」に対しての「アウトサイダー」の意味合いを明確にしている。
- (57) 榎本前掲書では、たとえば二笑亭を築いた渡辺金蔵、昭和新山の絵を描いた三松正夫、大本教の出口なお・王仁三郎、さらに山下清などが取り上げられている。日本のアール・ブリュットについては、大西暢夫写真、ボータレス・アートミュージアムNOMM編『アウトサイダー・アートの作家たち』（二〇一〇・三、角川学芸出版）の外、服部正の前掲書、及び前掲『アール・ブリュット アート 日本』も参照。
- (58) モーリス・タックマン、キャロル・S・エリエル編『パラレル・ヴィジョン——20世紀美術とアウトサイダー・アート』（一九九二、日本語版監修・世田谷美術館、一九九三・一〇、淡交社）。このカタログは、現在も日本のアウトサイダー・アート研究の基礎とされている。
- (59) ダーガー（Henry Darger）は、一八九二年シカゴ生まれで、三歳で母親と死別、妹は里子に出され、八歳で父親も施設に入り、自らはカトリックの少年施設に送られ、その父も死に、十六歳から七十一歳で退職するまで病院などの清掃作業員として働いた。八十一歳で衰弱して父親の入っていた救貧院に自らも移った後、アパートには膨大なゴミの山に埋もれて大量の作品、絵と物語が残されていた。たまたま、アパートの家主が写真家のネイサン・ラーナーであったため、これらの作品に目をつけ、保管を始めたが、救貧院のダーガーにそのことを伝えると、その返事は「捨てろ」（“Throw away”）だった。その作品のタイトルは、『非現実の王国として知られている国の、ヴィヴィアンの少女たちの物語。あるいは子供奴隷の反乱が引き起こした、グランデーコ・アンジェリニアン戦争の風の物語』（*The Story of the Vivian Girls, in What is Known as the Realm of the Ureel, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*）⁶。世界一長い物語とも言われる。その他、ダーガーは二万ページの続編『気遣い屋敷』（*Crazy House, Further Adventures in Chicago*）⁷、四六七〇ページの自伝、二十一年間の気象記録その他もすべて手書

きで書いていたという。以上は主として樫木の前掲書により、その他、前掲『パラレル・ヴィジョン』、及びジョン・M・マクレガー『ヘンリー・ダーガー 非現実の王国で』（小出由紀子訳、二〇〇〇・五、作品社）などを参照した。マクレガーの本には『非現実の王国で』の詳しい梗概と、挿画の図版も豊富に収録されている。

(60) 樫木前掲書、127ページ。

(61) 同、131ページ。

(62) 『不時着する流星たち』の内容（章題と関連する人物）は次の通りである。

第一話 誘拐の女王……………ヘンリー・ダーガー

第二話 散歩同盟会長への手紙……………ローベルト・ヴァルザー

第三話 カタツムリの結婚式……………パトリシア・ハイスミス

第四話 臨時実験補助員……………放置手紙調査法

第五話 測量……………グレン・ゲールド

第六話 手違い……………ヴィヴィアン・マイヤー

第七話 肉詰めビーマンとマットレス……………バルセロナオリンピック・男子バレーボールアメリカ代表（1992年）

第八話 若草クラブ……………エリザベス・テイラー

第九話 さあ、いい子だ、おいで……………世界最長のホットドッグ

第十話 十三人きょうだい……………牧野富太郎

(63) マクレガー前掲書参照。

(64) 小川洋子・小野正嗣対談（前掲）。

(65) テヴォー前掲書、164ページ。

(66) 樫木前掲書、320ページ。

(67) カロルの作品の図版は、前掲『パラレル・ヴィジョン』にも収録されている。

(68) テヴォー前掲書、163ページ。

小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき

- (69) 同、82ページ。
- (70) 同、188ページ。
- (71) 服部正前掲書、159ページ。
- (72) デイヴィッド・マクラガン『アウトサイダー・アート 芸術のはじまる場所』(二〇〇九、松田和也訳、二〇一一・四、青土社)、98ページ。
- (73) 服部正前掲書、173～181ページ。
- (74) マクラガン前掲書、188ページ。
- (75) 小川洋子・小野正嗣対談(前掲)。
- (76) 『アンネの日記』刊行の経緯は、中村三春「小川洋子と『アンネの日記』」(前掲)にまとめてある。
- (77) テヴォー前掲書、65～68ページ。
- (78) 同、68ページ。
- (79) 前掲『琥珀のまたたき』(11章)、316～317ページ。
- (80) ガストン・バシユール『夢想の詩学』(前掲、傍点原文)、137～138・158ページ。
- (81) バルトの当該箇所の際は次の通りである。
- あんなに強く、私の心の「おきて」だった母を、私は最後に自分の娘として実感していた。私はこうして、私なりに、「死」の問題に答を出していた。多くの哲学者が言うように、「死」とは種の冷酷な勝利にほかならず、特種なものは普遍的なものを満足させるために死ぬのであり、個体は、自分自身以外の個体として自己を再生したのち、否定され乗り越えられて死んでいくというのが事実なら、私は実際には子供をつくらなかったが、母の病氣そのものを通して母を子供として生みだしたのだ。その母が死んだいま、私にはもはや高次の「生命体」(種)の歩みに身をゆだねる理由はまったくない。私の特殊性は、もはや決して普遍的なものとなりえないだろう(ただ、ユートピアとしては、書くことによってそれが可能となるのだから、今後は書く企てが私の人生の唯一の目的となるのでなければならぬのである)。いまや私は、私自身の完全な、非弁証法的な死を待つしかなかった。
- (ロラン・バルト「29 少女」、『明るい部屋 写真についての覚書』、一九八〇、花輪光訳、一九八五・六、みすず書房、85～87ページ)

ジ)

(82) 前掲『アンネの日記 増補新訂版』(一九四四年五月三日、水曜日)、433～434ページ。

(83) 小川洋子・小野正嗣「〈無言〉を描く文学」(前掲)。

(84) 小川洋子の作品からの第二次テクストのあり方については、中村三春「第二次テクスト論の射程——『神の子どもたちはみな踊る』と『薬指の標本』における翻訳・原作・流通——」(『北海道大学文学研究科紀要』150、二〇一六・一二) 参照。

(85) 菊田茂男「芥川龍之介とブラウニング(下)——『袈裟と盛遠』を中心として——」(『東北大学文学部研究年報』10、一九六〇・一二)。

(86) 〈無限の解釈過程〉については、ウンベルト・エーコ『記号論と言語哲学』(一九八四、谷口勇訳、一九九六・一一、国文社)、及び中村三春「〈無限の解釈過程〉から映像の虚構論へ——記号学と虚構——」(『フィクションの機構2』、二〇一五・三、ひつじ書房) 参照。

本稿は二〇一七年三月一日、藤女子大学にて行われた二〇一六年度第二回日本比較文学会北海道研究会(日本比較文学会北海道支部主催)における口頭発表「『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき——小川洋子と『アンネの日記』2——」を基にしている。