



Title	小川洋子と〈大人にならない少年〉たち：チェス小説としての『猫を抱いて象と泳ぐ』
Author(s)	中村, 三春
Citation	北海道大学文学研究科紀要, 155, 1 (右) -34 (右)
Issue Date	2018-07-31
DOI	https://doi.org/10.14943/bgsl.155.r1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/71278
Type	departmental bulletin paper
File Information	155_04_nakamura.pdf



小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

——チェス小説としての『猫を抱いて象と泳ぐ』——

中 村 三 春

はじめに ゲームと物語

「いいや。運は無関係だ。運がよかったと思える試合でも、それは天から偶然降ってきたのではなく、本人が自分の力で導き出したものだ。チェス盤には、駒に触れる人間の人格すべてが現れ出る」⁽¹⁾

『枕草子』に「つれづれなぐさむもの 碁、双六、物語」とある。⁽²⁾日本における物語の起源を示す記述の一つとされるこの一節において、菊田茂男によれば、「つれづれ」は退屈や倦怠の意味ではなく、「心に何か求めるものがありながら、それが容易には充たされないような情態」であり、しかも「その停滞凝固した気分を、自ら積極的に打破する

ことのないうままに何かを待ち望むような心境」であるとされる^③。また菊田によれば、「なぐさむ」もてあそぶ意ではなく、「対象との関連における精神的救拔」であり、「鬱屈した情態の治療作用を指向するもの」にほかならない。要するに、「つれづれ」は何かを待ち望む志向的な時間であり、「なぐさむ」は精神的充実を伴う治療行為ということになる。ところで、ここで「物語」は「碁、双六」と同列のものとされている。すなわち、「碁、双六」などのゲームもまた、志向的な時間を精神的に充たす治療的な機能を持っているのである。なぜ、「碁、双六」などの盤上で行われるゲームが、精神的な治療的機能を持つのだろうか。

どのようなゲームであっても、ゲームとは自己を自己ならざるものに接続する遊びである。ゲームのシステムはプレイヤーの実力によって実現されるが、単純にプレイヤーの自己表現とはならない。二人以上で行われるゲームの場合、プレイヤーは対戦相手という他者と関係するか、及び／あるいは、ある種のゲームに介入する偶然性と関係するか、そのいずれにおいても、常に意想外な世界と接続されるのである。盤上ゲームの盤面は、少なくとも対戦相手との関係性によって多彩に変化する。チェスの起源となったゲームである四人制チャトラングは、骰子を用いるものであった^④。多くのカードゲームや麻雀など、カードや牌をシャッフルするか、あるいは骰子を用いるゲームは、プレイヤーに与えられる情報が不完全であり、そこには偶然性が常に存在する。それに対して、骰子を用いない現在のチェスや、囲碁・将棋などの盤上ゲームには、偶然の要素は存在せず、情報は完全である^⑤。しかし、これらにおいても対戦相手という他者が介入する限り、ゲームから意想外の要素を排除することは決してできない。

いずれにしても、「碁、双六」が精神的な治療作用を持つとすれば、それは自己を他者（及び／あるいは偶然性）による意想外な世界に接続することによって、自己の抱えるストレスや問題を緩和することがあるからだろう。そのよ

うな見方は、菊田茂男の文芸学が、様式を美学的範疇に単純に割り当てるのではなく、常に人間の精神性や人間関係に留意してなされたことと無縁ではあるまい。それだけでなく、「碁、双六」が「物語」と同列に扱われるならば、「物語」も、こうした他なる意想外の世界への接続を行うものであり、さらにまた、物語も一種のゲームにほかならないということになる。物語は、自分を他者及び／あるいは偶然性に接続する行為であるという意味で、ゲームと性質を共有するのである。物語はゲームであり、ゲームはまた物語なのである。チェスを扱った小説、チェス小説が多数存在することは、このことと深い関わりがあるものと思われる。⁶⁾ ちなみに、似たようなことはもう一つのゲームのジャンルであるスポーツについても言える。スポーツもまた、ルールとプレイのシステム性と、そこからの逸脱を本質とする文化である。⁷⁾

本稿で取り上げる小川洋子の小説『猫を抱いて象と泳ぐ』は、世界的にも代表的な盤上ゲームであるチェスを中心に置くチェス小説の要素に、閉所への監禁及び自己監禁や、大人にならない少年の要素など、小川文芸的特徴的な様式が接続された異色のテクストである。筆者は既に物語の語りの本質を接続において理解し、幾つかの小川作品におけるその様相を検証したところである。⁸⁾ ここでは、主として『猫を抱いて象と泳ぐ』を対象として、それらの接続の実態を論じ、小川洋子の文芸様式に迫ってみたい。

1 『猫を抱いて象と泳ぐ』の概要

『猫を抱いて象と泳ぐ』は、初め『文藝界』二〇〇八年七月号から九月号に三回に分け、「短期集中連載」と銘打た

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

れて掲載され、二〇〇九年一月に文藝春秋より刊行された小川洋子の長編小説である。二〇〇三年七月に発表された長編『博士の愛した数式』（新潮社）が、映画化もされ大きく話題となったのに比べると、軒並み各賞を受賞している小川作品の中では必ずしも論評が多くはない。しかし、その特異な着想と巧みな物語の技術から見て、この小説は『博士の愛した数式』と双璧の傑作と呼ぶに余りある。

この小説は、次のような全十八章と短いエピソード（後日譚）から成っている。物語は三回の分載に対応して、概ね、三部構成と言える。第一部は『文學界』（二〇〇八・七）掲載分で、第1章から第6章までにあたる。主人公で後にリトル・アリオ・ヒンと呼ばれる少年が、バス会社の独身寮の裏庭で廃バスの家に住む肥満した男（マスター）からチェスの手ほどきを受け、めきめきと上達するが、マスターが心臓麻痺で死ぬまでの物語であり、主人公の年齢は七歳から十一歳までである。この最初の部分で、両親が離婚し、母が亡くなり、彼は祖父母の家で育てられたこと、生まれつき唇が癒着していて手術の際に脛の皮膚を移植したため唇に産毛が生えていること、大きくなりすぎてデパートの屋上から降りられなくなった象のインディラ、壁と壁の隙間に入り込んで死んだとされる娘ミイラ、彼の集中力と閉所志向、マスターの飼っていた猫ポーン、そしてチェスを指す際にテーブルチェス盤の下に潜り込んで猫を抱くスタイルの確立など、物語全体の基盤が次々と構築される。

続く第二部は『文學界』（二〇〇八・八）掲載分であり、第7章から第13章までの部分である。主人公は十五歳になっているが、身体は十一歳の時から大きくなっていない。マスターの死後、彼がパシフィック・海底チェス倶楽部で、チェス人形「リトル・アリオ・ヒン」の中に入ってチェスを行う物語であり、彼の十五歳から二十代までの、チェスプレイヤーとしての全盛期とされている。その前の章まで「少年」と呼ばれていた主人公は、第7章からリトル・ア

リョーヒンと呼ばれるようになり、物語の区切れ目は明らかである。彼は元ホテルであったパシフィック・チェス倶楽部の地下二階の元室内プールで、伝説のチェス人形「トルコ人」と同じように、チェス人形「リトル・アリオヒン」の内部に入って相手と対戦するのである。ここでは、彼が上述の娘ミイラになぞらえてミイラと呼ぶ、「手助け人兼記録係」を務める左肩に鳩を載せた少女との出会い、倶楽部のパトロンである老婆令嬢との対戦、ウィスキーに酔った男の乱暴で壊れた「リトル・アリオヒン」、そのため元プールで行われた人間チェスの試合、その際に対戦相手の下品な男の策略で陵辱されたらしいミイラ、そしてそれをきっかけに「リトル・アリオヒン」を分解してトランクに詰め、彼が町を出るまでの経緯について語られる。

最後の第三部は第14章～第18章（エピソードを含む）までの部分であり、『文藝界』（二〇〇八・九）の掲載分である。その後、「盤下の詩人」リトル・アリオヒンは、老婆令嬢の示唆により、引退したチェス愛好者たちの住む老人マンション・エチュードに住み込み、夜中にチェス人形「リトル・アリオヒン」に入って老人たちとチェスを指す。チェス連盟の前々会長が作ったエチュードは、チェス盤を象った区画のa8エリアにあり、山の中腹にあってロープウェイでしか行き来ができない。そこで彼は、老いてなお強いキャリーバッグ老人や、もはや駒の動かし方がめっちゃくちゃだが美しい盤面を残す老女性らの相手をし、国際マスターS氏との『ピシヨップの奇跡』と呼ばれる棋譜を残した対局、さらに老婆令嬢と再会し、既にチェスを完全に忘却した彼女に彼が改めて指し方を教えるなどの出来事を経験する。最後にストーブの故障による一酸化炭素中毒のため、リトル・アリオヒンは「リトル・アリオヒン」の中から遺体となって発見される。エピソードには、時を経てミイラがかつて手品師の父と訪れた私営チェス博物館に、『ピシヨップの奇跡』が展示されていることが、博物館の「説明文」の形で後日譚として述べられる。

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

この小説の連載開始の一年前に、小川洋子は羽生善治との対談「天才たちの脳の中を覗く」（『文藝春秋』二〇〇七・八）において、「メールのなかで羽生さんは、われわれには抽象的な記号にすぎないフィッシャーさんの棋譜をモーツァルトの音楽にたとえていて、なんと詩的な表現をするんだろうと新鮮な驚きを覚えたことが取材の出発点になりました」と述べ、アメリカ政府と対立し日本で拘束されたボビー・フィッシャーの棋譜の美しさについて、ボビーの解放を訴えた羽生から教えられたことが、この小説の取材のきっかけとなったと述べている。同じことは、単行本発行当時の〈著者インタビュ〉「広大な盤上の世界の美しさ」（『本の話』二〇〇九・一）においても、「彼の残す棋譜は芸術です、という意味合いのことが書かれていて、素晴らしい忘れがたい手紙でした。／チェスの棋譜も楽譜や詩、絵画と同じで芸術になりうるんだなということを、このことによって知りました」と語っていた。また羽生との対談では、二〇〇五年に最初のヴァージョンが公開された将棋プログラム「ボナンザ」を挙げて、「私がこれから書くようにしているチェスをモチーフにした小説には、『ボナンザ』の遠い祖先とでもいうのでしょうか（笑）、百年以上前に実在した『自動チェス人形』を登場させようと思っているんです」と予告している。

さらにこのことについては、自らもチェスプロブレム作家であり、チェス小説の傑作であるウラジミール・ナボコフの『ディフェンス』を翻訳した若島正との「対談 チェスと文学 言葉を抱いてチェスの海を泳ぐ」（『文學界』二〇〇九・二）において、その由来を詳しく語っている。まず、「最初に若島さんにお話を伺ったときに、十八世紀に作られた世界初のチェス機械人形『トルコ人』のお話をして下さいました。『…』そのときにこの小説の色んな部分が空から降ってきて、これは書けるな、と思ったんです」と明かしている。また、「若島さんが訳されたナボコフの『ディフェンス』には、チェスの真理がたくさん出てきて、今回の小説を書く上で、一番参考になりました」とも述べてい

る。若島もエッセー「キャビネットの内側から」(『文藝』48—3、二〇〇九・八)において、小川から協力を求められたことを語っている。若島が先の対談において、「私は今回、小川さんは本当に作家として欲張りだな、と感心したんです」と言うように、この小説には極めて多くのチェスとの関連の糸が張り巡らされている。そのうち重要なものとして、チェス人形、いわゆる「トルコ人」にまつわる歴史と、ナボコフ『デイフェンス』に代表されるチェス小説の様式という二つの系列を挙げなければならない。

2 ザ・ターク・ヒストリー

まず「トルコ人」(The Turk)について、前掲の若島との対談で小川は、「元々はマリア・テレジアを歓待するため
に作られ、最終的には展示されていたアメリカの博物館が火事になって焼けてしまいます」と簡略に述べている。この「トルコ人」(ターク)について、イギリスの作家トム・スタンデージが詳細な追跡を行っているのでこれを参照しよう。^⑨それによるとタークを作ったのは十八世紀ハンガリーの文官ヴォルフガング・フォン・ケンペレンであり、一七七〇年、オーストリアⅡハンガリー帝国の帝都ウィーンで、女帝マリア・テレジアに対して初めて謁見に供した。それは引き出しのある木製の飾りキャビネットの後ろに木製の人形が座った姿勢で付いており、キャビネットの上に大きなチェス盤があつて、この人形は人力を借りずに自ら対戦相手の人間とチェスをする事ができ、そして負けることもあつたが、基本的にはかなり強かつた。この人形の衣装が東洋風のため、当時ウィーンで流行していたトルコ風スタイルと見なされ、「トルコ人」と呼ばれたのである。ケンペレンは興行収入をも当て込んで、十八世紀の間、イ

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

ギリスを含むヨーロッパ各地を転戦し、次々とチェスのマスターたちとタークを対戦させた。またウィーンを訪れたロシアのエカテリーナ大帝の息子パーヴェル大公、アメリカからパリを訪問中であつたベンジャミン・フランクリンなどにこれを見せた。一方でこの自動人形のメカニズムの秘密に迫るべく多くの説が発表され、スタンデージは、その後のタークの運命と、その間における数々の謎解きの試みとを追跡している。

ケンペレンは一八〇四年に亡くなるが、タークをめぐる騒動はその後第二のステージを迎える。ケンペレンの息子からタークを買つたのは、発明家ヨハン・ネポムク・メルツェルであつた。エドガー・アラン・ポーの「メルツェルの将棋差し」のメルツェルである。⁽¹⁾メルツェルはタークをオーヴァーホールして改善し、ナポレオン・ボナパルト皇帝と対戦させたという逸話があり、一度は人手に渡すものの買い戻した。ケンペレンが喋る機械をも開発したように、メルツェルも合奏機械パンハルモニコンやトランペット吹き人形をも携え、パリ、ロンドン、さらに一八二六年にはアメリカに渡つて巡業し、ニューヨーク、フィラデルフィア、ボルチモアなどで公演した。ポーがタークに会つたのは一八三五年リッチモンドにおいてで、「メルツェルの将棋差し」(Melzel's Chess Player)は翌年の四月に発表された。スタンデージはこれを「エッセイ」と呼んでいるが、後のポーによる「モルグ街の殺人」など探偵小説と同じような推論の記述が見られ、探偵小説の源泉としても評価している。ただし、ポーの推理もすべてが正しかったのではない。

さてメルツェルはハバナからさらに南米に渡ろうとしたが、チャールズタウン港の船上で一八三八年に亡くなり、その後、タークはポー家の主治医だつたジョン・カスリー・ミッチェルに売られた。ミッチェルはしばらくそれを弄んだが、秘密を知ると興味が薄れ、一八四〇年にフィラデルフィアのチャイニーズ・ミュージアムに寄贈した。こ

の博物館がナショナル劇場からの類焼によって火事となり、タークが炎に包まれたのは一八五四年のことである。

スタンデージは、八十五年間に互って観戦者からはその真相が分からなかったタークのメカニズムを詳細に説明しているが、一言で言ううちにそれなりのチェス名人がオペレーターとして入っていたのである。チェスの駒に磁石が仕込まれ、チェス盤の裏側に吊された金属の円盤でその動きが分かった。ロウソクの火でほの暗い内部にはもう一つのチェス盤が置かれ、オペレーターはパンタグラフと呼ばれるレバーを操作してその盤に駒を置き、それがパンタグラフを介してタークの腕の動きと正確に連動するのである。窮屈な姿勢とロウソクの炎で空気の悪さから、対戦は一時間が限度であった。

ところでこのスタンデージの著書の邦訳は、ICT関連のNTT出版から出されている。スタンデージはタークをオートマトンと呼び、それを見たコンピュータ工学の先駆者チャールズ・バベッジが階差機関（差分エンジン）を構想、それが二十世紀にアラン・チューリングを経てチェス・プログラムとして進化し、一九八九年十月にチェス世界チャンピオン、ガルリ・カスパロフと対戦するまでとなり、以後、着々と進歩する歴史を生んだ。すなわち、それはチェスとコンピュータあるいはAIとの結びつきの起源とも言えるのである。これは小川が羽生との対談で、タークを念頭に将棋ソフト「ボナンザ」の「遠い祖先」と語っていたことと繋がる。スタンデージは、コンピュータ及びインターネット文化の歴史的起源を遡行するような著作を幾つか書いているようである。タークそのものはオートマトンでもコンピュータでもなかったが、それはそれらの夢を生む基盤となった。小川はそのことを十分に念頭に置いていたことになる。

以上のようなスタンデージのターク・ヒストリーから見ると、要するにタークは、紀元五世紀に北インドに発祥し

たと言われる伝統のチェスと、科学技術と資本主義の時代である近代との出会いの産物であったと言えるだろう。チェスそのものがある種の計算能力や予測能力の結晶なのだが、タークはそれを近代的なテクノロジーと結びつけ、さらに見世物としてのスペクタクル性を確実なものとしたのである。オートマトンつまりロボットと、コンピュータあるいは人工知能という、ハードウェアとソフトウェア、メカニズムとプログラムを結合したタークの夢は、人間を分析し再構造化する近代の知性の極めて見やすいサンプルであった。それは、ヴィリエ・ド・リラダンの『未来のイヴ』（一八八六）や、フリッツ・ラング監督の『メトロポリス』（一九二六）の近くにあり、ただしチェス・マスターという超高度の知性を内包した点において、それらを超える意味を持っている。現代の瀬名秀明は、「メンツェルのチェスプレイヤー」（『第九の日』所収、二〇〇六・六、光文社）と題するポーを下敷きにしたSF作品において、「モルグ街の殺人」の要素をも取り入れて、高度のAIを内蔵したチェスロボットが殺人を犯す有様を描いている。

そして、いわば壊れてしまった超高度な知性の帰趨を描いた『博士の愛した数式』の後に、小川洋子がこのテーマを取り上げたのは決して偶然ではない。実際、小川は「〈著者インタビュー〉広大な盤上の世界の美しさ」（前掲）において、「フィッシャーに代表されるように、人間が知性の極限を突破すると狂気じみてくるんですね。それも数学者と似ているんですよ」と述べていた。小川がタークについて、若島正の話その他からの程度の情報を入手したかは別として、『猫を抱いて象と泳ぐ』におけるターク・ヒストリーからの導入は歴然としている。次のような、パシフィック・チェス倶楽部の事務局長が海底に少年を誘う際の言葉からも、また描かれたチェス人形、リトル・アリョーヒン、メカニズムからそのことは明白である。

「人形を操ってチェスを指してみませんか。海底チェス倶楽部で」

「えっ、人形？」

思わず彼は問い返した。

「そうです。からくり人形です。一七六九年にハンガリー人のケンペレン男爵によって作られたチェスマシーン、トルコ人のことはあなたもご存知でしょう。トルコ人の衣装を身に付けて強いチェスを指す自動人形。ウィーンの宮廷で初めてマリア・テレジアに披露されました。一八〇九年にはナポレオンとも対戦しています。もちろん自動と言っても、中に人間が隠れて操作していたわけですが」⁽⁸¹⁾

人形の顔はアレクサンドル・アリョーヒンに似せて作られた。キューバのホセ・ラウル・カパブランカに勝利し、初めて世界チャンピオンになった頃の、ハンサムで若々しいアリョーヒンだ。髪をきちんと撫でつけ、仕立てのいい背広を着こなし、カフスボタンまではめている。頭は檜、胴体は桜、駒を持つ大事な手は花梨かりんの木で出来ている。色ガラスを埋め込んだ目は鋭く盤上に注がれているが、ガラスの奥にはどこか遠い場所を当然と見つめるような柔らかい光が宿っている。そして右腕には猫だ。白黒の利発な猫が、腕の中に居心地よくすっぽりと収まり、両耳をピンと立てて盤上の詩に耳を澄ませている。その猫をポーンに似せて作ることが、リトル・アリョーヒンの最後の要求だった。⁽¹²⁾

人形の内部に彼が入る姿も、また人形に駒を動かさせる仕組みも、タークとほぼ同じである。ただし、こちらのチェ

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

ス人形は、一九二七年から四六年の間、チェス世界チャンピオンであったロシア人のアレクサンドル・アレクサンドロヴィチ・アレヒンに似せ、廃バスの猫ポーンを象った猫を右腕に乗せて作られた。アレヒン（アリョーヒン）は、猫好きで知られていた。¹³ またもう一つ異なるのは、中に入るのが大人ではなく少年、あるいは少年である状態にとどまった者である点である。これについては後で述べよう。ともあれ、チェス人形リトル・アリョーヒンはまさしく現代のタークである。次に、これに加えて、壊れた知性を描くチェス小説の先蹤について見なければならぬ。

3 チェス小説の様式

知力の至高の結晶となりうるチェス。だがそれはゲームであることに変わりはなく、さらにそれが至高であるだけに、それに対する惑溺・依存・中毒もまた甚だしい。チェス小説にはそのような没入から精神を蝕まれる人物を描くものがある。ウラジミール・ナボコフの『デیفエンス』（Vladimir Nabokov, *The Defense*）は、最初ロシア語で『ルージンのデیفエンス』のタイトルで亡命ロシア人向けの雑誌に一九二九年から三〇年にかけて発表され、一九三〇年九月にベルリンで単行本として発行された。ナボコフの最初の傑作とされるが、英訳版が刊行されたのは、一九五五年の『ロリータ』が一九五八年にアメリカでベストセラーとなった後の、一九六四年のことである。このような出版の経緯は、英訳版（邦訳版）の「まえがき」で触れられている。¹⁴

この小説では、少年時代のルージンがロシアの田舎町でチェスを覚え、腕を磨いて頭角を現し、ヨーロッパ各地を転戦し、生涯の伴侶を得るものの、生来の生きることに対する消極性と、連戦の過労及びチェスへの過度の没入から

極度の衰弱に陥る。それを見かねた妻はルージンにチェスを禁止し、チェスを思い出させる物事を遠ざけようとするが、そこへかつてルージンに興行の差配を行っていたヴァレンチノフが現れ、自分の企画した映画に出演してチェスを指すことを押しつけようとする。その時彼はこのように悟る。「映画なんてあるわけがない、映画はただの口実だ……畏、畏だ……ぼくは騙されてチェスを指すはめになり、そうすると次の一手ははつきりしている。しかしその手は指させないぞ」⁽¹⁵⁾。この後、ルージンは止めようとする妻らを振り切って自室に鍵を掛け、部屋の高窓からビルの下の地面へと身を躍らせる。

この場面は、タイトルの『ディフェンス』が表している意味の一つを示唆するものである。すなわち、ルージンにとって人生そのものがチェスであり、チェス・マスターとなったことも、それが嵩じてチェスを禁じられていることもチェスの戦術にほかならず、ヴァレンチノフが再び彼にチェスをやらせようとしていることも、その次の一手で彼にメイトを掛けるための戦法なのだ。それを先読みした（と思い込んだ）ルージンは、そうはさせまいと先手を打って、彼がその後で妻に告げた言葉を借りれば、「唯一の出口だよ」、「ぼくはゲームを放棄する」と言う。つまり、そのための防衛（ディフェンス）の指し手として、彼は自殺の道を選んだのである。もちろん、ルージンの人生やヴァレンチノフの出現が「畏」であったのではなく、「畏」は人生をチェスと同一視し、あたかもチェス・プロブレムとして見るほかになくなったルージンの判断能力そのものであった。ルージンにおいては、この世界というチェスのゲームにおいて、自己はプレイヤーであると同時に駒でもあり、その区別は既につかなくなっているのである。ちなみに、ナボコフ自身がチェス・プロブレムの作家でもあって、若島正はチェス・プロブレムとナボコフの小説が、「どこことなく似ている」と述べている。⁽¹⁶⁾

ところで、秋草俊一郎は、この小説の「核心」はチェスではなく父と子の関係であることを、ロシア語原作と、マイケル・スキヤメルとナボコフ自身との共訳として出版された英訳との相違などを踏まえて論証している。⁽¹⁷⁾ ルージンの父は作家で、母のまたいとこと不倫関係となっており、ルージンにチェスを最初に教えたのはこの叔母であるという設定であった。夫と疎遠になった母は、息子も思いも掛けずチェスの天才少年となって自分の元から離れたため、失意のうちに亡くなった。父もまた、息子のイメージを創作に昇華しようとして果たせないままにこの世を去る。秋草によれば、『ルージンのデイフェンス』というロシア語の原題において、「ルージン」は二人のルージン、つまり父と子を指し、「デイフェンス」には息子ルージンが妻を守るという意味がある。父と同じように妻を死に追いやることを避けるために、ルージンは自らの死を選んだのであり、この「核心」がチェスのテーマの裏に隠されているところに、チェス・プロブレムとも似た特異なチェス小説としてのこのテクストの問題性があると秋草は述べる。これは周到な読解に裏づけられた秀逸な分析であり、この見方はありうべき解釈である。ただし、人生万般がチェスと同一化している場合、両者の関係はもはや「アナロジー」とは言えない。仮に父子の関係がこの小説の「核心」であったとしても、ルージンにあつてはそれが完璧にチェスとして理解されているのではないか。ルージンにとって人生はチェスであり、世界はチェスそのものである。ここにあるのは、やはりチェスと人生との同一化にほかならない。

さて、小川洋子は『猫を抱いて象と泳ぐ』の巻末に八件の参考文献を挙げている。それらはチェスの入門書や概説書が多いが、その中に「メルツェルの将棋差し」と並んで挙げられている小説が、トーマス・グラヴィニチの一九九八年刊の小説『『ローへの愛』(Thomas Glavinic, *Carl Haffners liebe zum Unentschieden*)⁽¹⁸⁾である。これは二〇世紀初めのウィーンのグランドマスターであったカール・シュレヒターをモデルとする主人公カール・ハフナーが、これも

実在の世界チャンピオン、エマヌエル・ラスカーと王座をかけて対戦する話である。カールは高水準の実力の持ち主だが、大半の試合をドローにし、勝てば優勝が決まる試合すら、まるでわざとのように落とす。この物語が、カールがチェス・プレイヤーとなるに至った少年期の物語と交互にモニタージュされる。カールの父は居酒屋に入り浸り、妻マリーアを捨てて酒場の女レオポルディーネと逐電するが、酒浸りのためすぐに死ぬ。カールは母、及び父が残した異母妹でピアノ教師のリーネを特に愛し、なけなしの収入をリーネらに渡して、最後は第一次大戦期の終わりに餓死によって最期を遂げる。『デイフェンス』は参考文献に挙げられていないが、若島正との対談（前掲）において、「若島さんが訳されたナボコフの『デイフェンス』には、チェスの真理がたくさん出てきて、今回の小説を書く上で、一番参考になりました」と述べている。それと同時に、ことさら『ドローへの愛』が参考文献に挙げられていることにも留意すべきだろう。

ルージンに具現している事態がチェスと人生との同一化であり、チェスの進行局面を人生の運命と同一視する感覚、そして運命に先手を打とうとして結局破滅する帰結であるとすれば、カールが体現しているのは、勝利を目標として展開するはずのチェスがそうとはならず、むしろ勝つことを忌避し、ドローへ持ち込むことによって勝敗に代える指し方であり、またそれと並行する人生のあり方、いわば、決して勝たないことを選ぶ生き方にほかならない。「最後の数手を指したとき、カールのねらいは一つ、敗北へ向けて心の準備をすることにしかなかった」⁽¹⁹⁾。『猫を抱いて象と泳ぐ』とこれらのチェス小説との繋がり、または小川洋子がこれらの先蹤から学んだチェス小説の様式とは、まさにここに胚胎する。それは、チェスという細部がその人物にとつての生命や世界の全体を表象し、また逆にその人物にとつての世界がチェスという細部を表象するというような、相互的・循環的な表象関係である。これはたとえばルイス・

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

キャロルが『鏡の国のアリス』(Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871)で採ったような、物語の展開がチェスの盤面と同型対応するスタイルとは異なる。そして、チェス人形タークに倣って盤下の詩人となる少年にとっては、キャビネットの中に入り込めるほど小さな身体が必須となり、そのために少年のまま大きくならないことが物語的に要請されるのである。大人にならない少年、これこそが、『猫を抱いて象と泳ぐ』の主人公が、『デイフェンス』の神経を病んだ主人公や、『ドローへの愛』の勝ちたくない主人公に学びつつ、自らを差異化する大きなポイントと言わなければならない。

4 〈泳ぐ〉こと

この小説のタイトルは、『猫を抱いて象と泳ぐ』とされている。猫はポーン、象はインディラを指す。ポーンは少年が愛したマスターの飼い猫であったが、マスターが死んで廃バスの住居が破壊された際に姿を消し、その後はそれを模したフィギュアがチェス人形リトル・アリオーヒンズの右腕に抱かれている。インディラは小説の冒頭で紹介されるデパートの屋上で生涯を終えた象の名前であるとともに、少年は自分が最も心惹かれるチェスの駒ビショップについて、「ビショップの原形はアラビア語で象を表していた」²⁰⁾ことを学んでいた。では、〈泳ぐ〉とはどのようなことだろうか。チェス盤を〈海〉になぞらえるレトリックは、最初出会った時のマスターの言葉の中に現れる。「そう、チェスだ。木製の王様を倒すゲーム。八×八の升目の海。ボウフラが水を飲み象が水浴びする海に、潜ってゆく冒険だ」²¹⁾。この文脈では、少年が学校のプールで発見した死体の男が、マスターのチェス仲間だったことが語られている。その

男はマスターとチェスを指した後、プールで泳ぐのを楽しみにしていたが、マスターは寒くなってきたからと止めるべきだったと悔やむ。「あの一瞬だけ、犠牲を払うタイミングが遅れた。もう、取り返しがつかなくなった。どんなにささいなミスだと思っても、絶対に許してもらえない時がある。チェスはそういうゲームだ⁽²²⁾」。従って、「升目の海」はプールの水に繋がり、チェスを指すという意味を表す〈海で泳ぐ〉イメージは、生きることが命がけのリスクを負っていることに繋がり、結局は、あの、人生とチェスとの同一視に基づくのである。この連想体系の中では、人生が死に行き着くものである限り、チェスもまた死に行き着く。〈泳ぐ〉とは単にチェスを指すことの比喩表現ではない。それは、生が死に裏打ちされた営為であることを含意する表現なのである。

ただし、そこでは単にチェス盤と〈海〉との組み合わせが、チェスと〈泳ぐ〉こととの組み合わせと連結されているのではない。そこにはこの『猫を抱いて象と泳ぐ』というテクストにおけるイメージがすべて投入され、強力な表象の系列を形成する。たとえば、次のような場面にそのことが見て取れる。

太陽は高く、バスの中はまぶしいほどに明るかった。ステンドグラスを埋め込んだ天窓に当たる光が、黄色やブルーや臘脂に染まって溶け合いながら、長い帯になってテーパールチェス盤の下にまでのびていた。朝方の風はおさまり、バス会社の旗はポールに巻き付いて垂れ下がっていた。

ポーンを抱き寄せ、光の帯に身体を預けた時、少年は今まで味わったことのない不思議な感触を覚えた。少年はデパートの屋上で、海を泳いでいた。水面は頭上はるかに遠く、海底はあまりに深く、水はしんと冷たいのに少しも怖くない。怖くないどころか、ゆったりとして身体中どこにも変な力が入っていない。ああ、自分は唇だ

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

けになっているのだ、と少年は気づく。医者に余計な手出しをされる前の、ぴつたりと抱き合うように離れない、神様が造られたままの唇で、海中を旅している。そのうえ一人ぼっちじゃない。インディラとミイラも一緒だ。インディラは鼻をぶらぶらさせ、耳を羽ばたかせながら、少年の周りを泳いでいる。もちろん鉄の輪は外され、四本の脚は屋上のコンクリートを飛び立って自由自在に動いている。ポーンが吐き出した空気の粒の中に入り、インディラが巻き起こす海流に乗って漂っている。相変わらず引っ込み思案だけど、透き通った粒の膜に、可愛らしい微笑がくつきりと浮かんで見える。生まれたての唇とインディラとミイラ、大きさが随分違うはずなのに、インディラはミイラと一緒に泡の中に入ることができるし、少年は唇の先でインディラを持ち上げることができる。しかし誰もそれを変だとは思わない。⁽²³⁾

この後、少年は初めてマスターに勝つ。「升目の海」というマスターの言葉から発した〈海〉と〈泳ぐ〉ことのイメージャリーは、すぐに少年と語り手の言説に導入され、このテキストにおける支配的なイメージとして全面化される。右の引用は第4章からであり、比較的初めの位置に置かれたこの一節が起源となつて、以後、テキストは一貫して〈海〉と〈泳ぐ〉の表現を散在せしめるのである。この引用の場面では、マスターの住居である回送バスに満ちた朝の光に包まれ、少年はチェス盤の下に潜り込み、マスターを相手にチェスを指す。そこではこの少年を形作ったそれまでの重要な経験が、すべて想念のイメージとして結集し、彼の理想の生のあり方を表象する。それによれば、最も限られた容積しか持たないはずの閉所（廃バス、チェス盤の下、デパートの屋上、唇の閉ざされた口）は、最も広大な環境、すなわち〈海〉となる。閉所は一瞬にして自由な空間となり、そこで少年と少年に繋がるすべての仲間（インディラ、

ポーン、ミイラ）は存分に躍動することができる。この自由な躍動こそが〈泳ぐ〉行為である。空氣の粒、水の泡、唇の中という極小の閉所空間が、そこに極大のものを封入できる開放空間と見なされる。極小と極大、内部と外部、閉所と開放空間とが、境界を失い、相互に連絡する自在な接続を実現するのである。このような状態は、一方では、チェスと人生との完全な同一化により、チェスの能力を手中にした少年の生命が外界との間の殻を破って全面化したことに由来するとともに、他方では、生まれながらに癒合した唇という閉所を具えた少年が、自らの閉所志向を生の動因として昇華させたことにも由来し、この二つの局面の統合によつて成立したものだろう。ポーン（猫）とインディラ（象）とは、インディラとビショップとの連想の回路を念頭に置けば、どちらもチェスの駒と、少年の経験とが一体化した対象であつた。『猫を抱いて象と泳ぐ』という題名は、そのような表現的内実を體現する語句にはかならない。

この後、〈海〉と〈泳ぐ〉イメージは一貫して物語の編み目として機能し続ける。一度だけ賭けチェスをしてその賞金で弟とお子様ランチを食べたことを告白して泣く少年は、マスターに慰められ、抱かれたその柔らかく温かい身体を、「まるでチェスの海に沈んでいるみたいだ」と感じる。彼がリトル・アリオーヒンとして人形に入りチェスをする場所はパシフィック・海底チェス倶楽部であり、そこで少女ミイラとする協働作業は「鳩もインディラも皆が一つになり、海底に和音を響かせた」と書かれ、その指し手は「海底で綴られた詩」とも呼ばれる。老人マンシヨン・エチュードで彼の相手をしたキャリーバッグ老人の見事な指し手は、「どんな小さな波さえ立たない透明な湖面」や「しんとした湖」の比喩で呼ばれていた。結末近くにおける国際マスターS氏との対戦は、リトル・アリオーヒンにとつて「マスターに初めて勝つた時と同じだ」と感じられ、あの時と同じように「水中にきらめき」が放たれ、「海流」によつて彼は運ばれてゆく。⁽³⁰⁾「リトル・アリオーヒンに残つたのは、海の感触と、マスターの声だけだつた」。⁽³¹⁾この時の対戦が

後に『ビショップの奇跡』と呼ばれ、「バロック音楽の楽譜や洞窟の古代文字や地殻で結晶となる鉱物にたとえられる棋譜³²⁾」として珍重されることになるのは、その対戦が右の引用によって代表されるこのテキストの根元的イメージとして、物語の終結にあたって反復され確認されたことと無縁ではない。

ポーン、インディラ、ミイラが支援する時、リトル・アリヨーヒンが最高の力を発揮し、純粹な一体性の境地を作り出すことは、物語の随所で語られている。老婆令嬢との最初の対戦で連携がうまく行ったのは、「ポーン、インディラ、ミイラ、リトル・アリヨーヒンの四人が一続きの舞を披露した瞬間だった³³⁾」と語られ、国際マスターS氏との対戦の際にも、盤下は「水中」になぞらえられ、「インディラとポーンとミイラとリトル・アリヨーヒン、彼らは手を携え、その海を自由に漂った³⁴⁾」と記される。純粹な調和的境地だが、逆に言えば、少年リトル・アリヨーヒンは想念の世界においても、この仲間たちの助力がなければ完全な力を発揮できないのであり、その意味で彼は不完全で脆弱な(vulnerable)チェス・プレイヤーというほかにない。彼がパシフィック・チェス倶楽部では盤下に猫を抱いて入るスタイルを採ったため失格となり、裏稼業の世界であるパシフィック・海底チェス倶楽部でこそ実力を発揮できたのもそのためである。この脆弱性は、前述のような死の含意とともに、彼の夭折を予告する伏線となる。

特にミイラは、対戦中に彼のアシスタントを務め記録を行うだけでなく、対戦後、関節を解きほぐすために彼の身体をさすり続け、戦局についてコメントして彼を心身両面に互って治癒させる。「チェス盤を見つめて、じっと考えている時のあなたの顔が好き³⁵⁾」と言うミイラは、その時「彼にとつての詩、音楽、星座³⁶⁾」とまで形容される。チェス人形リトル・アリヨーヒンに籠もる彼の生身に寄り添う者は、この奇術師の娘で左肩に鳩を載せた彼女の外にない。彼女が人間チェスの折に陵辱されたいらしい事件に、彼はパシフィック・チェス倶楽部を去る決断をするほどの衝撃を

受けた。その時、彼女は「あなたが謝ることなんてないのよ」と言い、「皆は地上に生きているの。私たちとは違うのよ」⁽³⁷⁾と、彼らを同じ「私たち」のコミュニティに括っている。⁽³⁹⁾その後もミイラは彼が旅立つ際に密かに訪れ、老人マンションに移ってから通信チェスを通じて接触を維持し、その死に際しては納棺に立ち会い、棋譜『ビショップの奇跡』の保存にも尽力した。このように彼女はリトル・アリオーヒンにとっては生前と死後とを問わず治癒と慰撫の中心となる重要な存在なのだが、その関係は一種の同志ではあっても、母子・姉弟・恋人のいずれとも異なる。そもそも、ポーン（駒―猫―フィギュア）、インディラ（ビショップ―象）、ミイラ（壁に挟まれて死んだ少女―手助け人兼記録係）のいずれにおいても、本来の起源からその連想による転写によって生成されており、つまりは複製でしかないにもかかわらず、彼にとつては切実な意味を持っている。父母を失い、祖父母に育てられ、他者との関係に接続されることによって存えてきたリトル・アリオーヒンにおいて、本質的なことは必ずしも（あるいは、決して）実体的な根源には依存しないのである。

〈海〉を〈泳ぐ〉こと。それは直接には、チェスを指す行為の比喩形象だが、テキストにおいてそのイメージャリーが全面化されるに及び、そのような行為によって世界を作り上げるこの小説の様式そのものとなる。〈海〉とは、繰り返してこの小説に現れるチェスの至高空間としての閉所を満たし、ゲームとプレイヤー、チェスと人生、システムと要素、意識と無意識、そして生者と死者とが区別なく溶融し合うことを可能とする溶媒である。その溶媒中において〈泳ぐ〉とは、現在と過去、自己と他者との境界を持たずに行われる生命の行為にほかならない。⁽⁴⁰⁾それは、後続する長編小説『琥珀のまたたき』（二〇一五・九、講談社）では、めぐり絵による「一瞬の展覧会」と呼ばれるものにあたる。そしてそれらにおいては、仮にそれが巧い具合に運ぶならば、テキストと読者との間の溶融も導かれるのだらう。恐らく

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

そこにおいてこそ、ゲームと物語とが接続されたチェス小説としての『猫を抱いて象と泳ぐ』の真の意義が見出されるはずである。

5 〈大きくならない少年〉の生と死

『猫を抱いて象と泳ぐ』と『アンネの日記』との関わりについて、筆者は既に基本的なことを論じている。^④小川が『アンネの日記』から受け取って自らの様式に組み入れた要素、いわゆる〈アンネ・コード〉として取り出しうるのは、死と消滅に裏打ちされたエクリチュール、微細なアイテムによる換喩的表象、監禁及び自己監禁、狂氣的技術者、幼体成熟、つまり大人にならない少年の五つの項目であった。この小説は見たところ『アンネの日記』と関わるどころが薄い、これらの〈アンネ・コード〉に照らせば、この小説においても小川は『アンネの日記』の現代的な昇華を行なったことが分かる。まず、チェス人形、リトル・アリョーヒン^⑤に籠もってチェスを指す設定はもとより、少年の生まれつき癒着した唇、インディラが生涯を送ったデパートの屋上の檻、祖父の作ったボックス・ベッド、廃バスの住居、テーブルチェス盤の下、元プールのパシフィック・海底チェス倶楽部、老人マンション・エチュード、そこへ往還するためのゴンドラなど、この小説の主要なイメージや舞台はみな閉所や閉所に似た空間であり、いずれもいわば主人公を自己監禁の状態に置くものであった。リトル・アリョーヒンはもとより、象のインディラ、夢想の少女ミイラも、それぞれの閉所で生命を終えた。それはアムステルダム「後ろの家」に自己監禁したアンネらのヴァリエーションと見なすことができる。

また、大きくなることを忌避したリトル・アリオ・ヒンの姿は、大人になることなく収容所で消えたアンネ、マルゴ、ペーターらを想起させる。彼らの記憶が人類にとどめられたのは、隠れ家の支援者ミープ・ヒースが、隠れ家の露見と拉致の混乱の中からアンネの手帖を確保し、戦後に至るまで保管していたからであつた。⁽⁴²⁾ リトル・アリオ・ヒンの活躍もまた、彼の助手を務めた少女ミイラが、行方不明となつていた最後の棋譜『ビシヨップの奇跡』を探し出し、チェス博物館に寄贈したことで後世に伝えられた。その先駆的な形は、少年が破壊された廃バスの中からマスタリーの残したチェス盤と駒、それに猫ポーンの敷布を救出した場面で先取りされている。棋譜『ビシヨップの奇跡』は世界一小さなチェス・セットのミニチュアの隣に置かれるが、この博物館と微細なアイテムの収集もまた、『沈黙博物館』（二〇〇〇・九、筑摩書房）や『葉指の標本』（『新潮』一九九二・七）の外、多くの小川作品に共通の趣向である。少年を「リトル・アリオ・ヒン」に入るように仕向け、このオートマトンを作り上げたパシフィック・海底チェス倶楽部の事務局長は、遠く「葉指の標本」の標本技師・弟子丸氏にも通じるところの、いわば一種のマッド・サイエンティストにほかならない。そもそも、先に見た「〈著者インタビュー〉」広大な盤上の世界の美しさでは、『博士の愛した数式』の数学者からの連続として、高度のチェス・マスターにおいて「知性の極限を突破」した「狂気」の相が認められていた。『猫を抱いて象と泳ぐ』はこのように、はるかな記憶の通路を介して、〈アンネ・コード〉を展開した第二次テキストと言えるのである。

その中で、少年のままにとどまるいわば幼体成熟（ネオテニー）のテーマは、この小説においては特に、身体が大きくなること、つまり成長の停止という意味合いが強くなる。

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

マスターを失ってから、リトル・アリオ・ヒンは最も怖れたのは、大きくなることだった。身長が伸びる、肩幅が広くなる、筋肉が付く、靴が小さくなる、指が太くなる、喉仏が出る……そうしたあらゆる変化の予感が彼を恐怖の沼に引きずり込んだ。大きいという状態を連想させるものはすべて、彼にとつては凶器となった。町で二メートル近い大男を見掛けた時は、血の気が引いて足がすくみ、テレビで世界一巨大なピザを焼く祭りのニュースが流れた時には、吐き気がこみ上げてきた。大きくなりすぎたために、マスターの死は見世物にされた。インディラは屋上に閉じ込められた。ミイラは壁に埋もれた。何より大きくなってしまったら、テーブルチェス盤の下に身体を収めることができなくなってしまう。

「大きくなること、それは悲劇である」

この一行をリトル・アリオ・ヒンは深く胸に刻み込んだ。それはいつまでもじゅくじゅくと膿んで癒えない傷であり、また同時に、彼の生涯を貫く鉱脈であった。⁽⁴³⁾

肥満したマスターは心臓麻痺によつて死んだのみならず、その身体は回送バスの家から搬出できずに大騒動となった。このマスターの最期を想起する度に、大きくなることは死のイメージを伴つて言及される。ここに記されたマスター、インディラ、ミイラの外、病に倒れた祖母の身体はむくみ、「このままほとんどん身体が膨張していったら、と考えるとリトル・アリオ・ヒンは恐ろしくて仕方なかった。それは彼にとつて最も耐え難い想像だった」と、インディラやマスターの姿が想起され、「大きくなること、それは悲劇である」⁽⁴⁵⁾という一行が再び繰り返される。祖母の死の際にその浮腫は消え、「大きくなること」という邪悪が去り、平穏が訪れた⁽⁴⁶⁾と記される。また、エチュードの総婦

長が筋肉質だが大きな身体を持ち、その体重が増えることを怖れたリトル・アリオヒンは、「大きくなること、それは悲劇である」⁽⁴⁷⁾の警句を三たび心に刻み、彼は密かに彼女への夜食の量を減らし、自らも「マスターが死んでから、一度としておやつを食べていない」⁽⁴⁸⁾。彼にとつて、大きくなることはチェス盤の下に潜ったり、チェス人形「リトル・アリオヒン」の中に入ったりして最高の力を発揮する自らのチェスのスタイルが貫徹できなくなる怖れに繋がる。またそれは、彼が愛する狭隘な閉所という居場所を失うことをも意味するから、彼の感性に全くそぐわない。

だが、それらのことを回避し、大きくならないことには成功したものの、リトル・アリオヒンは畢竟、夭折の運命を免れることはできなかった。マスターのチェス仲間のプールでの死、クレーンで吊り下げられたマスターの死体など、チェスの名手となることは、この小説では濃厚に死によって色づけられている。それは、『デیفエンス』や『ドローへの愛』の流れを汲むチェス小説としてのこのテクストの要請に従った仕組みであるとともに、小川洋子の物語様式の要請に従った構造でもあった。幼体成熟が、遠く〈アンネ・コード〉の記憶をとどめることを忘れてはならない。アンネはベルゲン＝ベルゼン収容所において、十五歳で命を落としたのである。小川自身、「〈著者インタビュー〉」広大な盤上の世界の美しさ」(前掲)において、この小説に触れ、「私の中で、身体が大きくなれないということは、あまり長生きできないというイメージがあるんですよ。成長せずに、ある一点にとどまっているということとは、いつそこから足を踏み外してもおかしくない、危険な場所にしか居場所を見つけれない、という感じです」と述べている。

小川作品には、少女・少年が登場し重要な位置を与えられるものが多数あるだけでなく、大きくならない少年や、少年のまま死を迎える人物も少なくない。たとえば短編集『夜明けの縁をさ迷う人々』(二〇〇七・八、角川書店)に

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

収められた「イービーのかなわぬ望み」は、中華料理店・福寿楼のエレベーターの中で生まれた彼が、育ててくれたチユン婆さんが死んだ後、エレベーターを住処とし、イービー（E・B）つまりエレベーター・ボーイとして生きる姿を描く。イービーは次のように、小川作品における大きくならない少年の代表である。

九つでエレベーターに閉じこもってから、彼の身体はそれ以上大きくならなかった。余分な筋肉や脂肪が付く気配はどこにもなく、半ズボンからのぞく脛はすべすべのままだった。エレベーターボーイとして職務を果たすのに、不必要な成長は邪魔になるばかりで、九つの身体がちょうど、箱に納まる適切なサイズだったのかもしれない。⁽⁴⁹⁾

やがて福寿楼が閉店し、建物が取り壊されるさなか、ウェイトレスの「私」が彼を望みだったエレベーターのテスト塔に運ぶ途中、彼は輪郭を失って消え失せてしまう。イービーはエレベーターの中でしか生きられなかったのだ。エレベーターの筐体、その内部への自己監禁、そしてそのサイズに合わせて大きくならない少年と、この短編はチェス人形とは異なるが、それに繋がる感性を強く共有するテキストである。イービーの消滅は、イービーの限界と悲劇を表すと同時に、そのような限界性における純粋な生命の昇華（sublimation）を示している。

また、『いつも彼らはどこかに』（二〇一三・五、新潮社）所収の「竜の子幼稚園」は、首に身代わりガラスを掛け、「何らかの理由で旅ができない人のため、身代わりとなる品をその中に入れ、依頼主に成り代わって指定のルートを巡る」という身代わり旅行を仕事とする彼女が登場する。彼女には弟がいた。自分の誕生日である3月3日の賞味期限

の食品を宝物にしていた弟は、竜の子幼稚園の竜の落とし子のアップリケのついた黄色いカバンを提げて滑り台を滑り、手すりに引つ掛かったカバンの紐で首を絞められ、六歳になる前に死んだ。旅先で知り合ったもう一人の身代わり旅行者のガラスの中を見て、彼女は二匹の竜の落とし子が3の形になっているのに気がつく。旅の途中で3月3日に会えたのである。「イービーのかなわぬ望み」とも同様に、現実的な基盤の上に夢想的な世界を作り出す小川の小説ならではの展開である。

「チョコレート、食べなかったの?」

彼女は尋ねた。

「お姉ちゃんを待っていたんだ」

と、弟は答えた。

「まあ、そうなの」

「うん」

二人は竜の落とし子のように肩を寄せ、再び歩きだした。身代わりガラスを胸に、遠くどこまでも一緒に歩いていった。⁽⁵⁰⁾

こうして結末で、それまでの脈絡から逸脱して、彼女は自分の身代わりガラスに弟の宝物が入っているのを見、彼は弟その人と化して、「二人は竜の落とし子のように肩を寄せ、再び歩きだした」。ここでは「薬指の標本」にも通じ

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

るところの、記憶の保存・再生という要素が顕著に見られる外、過去と現在、細部と全体、自己と他者と、あらゆる構成要素が循環的・相互的に収斂する。

これらに、筆者が既に詳説した『琥珀のまたたき』(二〇一五・九、講談社)を付け加えることができる⁽²⁾。母親によって隠れ家の別荘に閉じ籠もることを指導された三きようだいは、自らもそこに自己監禁し、父親の残した図鑑を媒介として世界を構築するのだが、主人公の琥珀、現在は老齡のアンバー氏の感性は子ども時代で止まっており、彼によるアール・ブリュットの特技であるめくり絵による「一瞬の展覧会」は、すべて子ども時代の思い出の再現であった。その起源は、幼くして肺炎で死んだ妹の記憶にほかならない。チェス人形の筐体と隠れ家、棋譜と図鑑、そして少年のままの姿で停止し、あるいは死を迎える人物などにおいて、『猫を抱いて象と泳ぐ』と『琥珀のまたたき』は、やはり共有する要素が多いのである。これらに、二十年前、十二歳の時の姿のままの少女が出現する「刺繍する少女」(『刺繍する少女』、一九九六・三、角川書店)、百科事典を読むのが日課だった少女の死にまつわる「百科事典少女」(『最果てアーケード』、二〇一一・六、講談社)なども考慮に入れば、少年のみならず少女に關してもほぼ同様であることが分かる。彼ら・彼女らを、男女を問わず、大人にならない、大きくならない少年たちと呼ぶことができるのである。

大人にならない少年の姿は、たとえばギュンター・グラスの『ブリキの太鼓』(Günter Grass, *Die Blechtrommel*, 1959)においては、自ら身体の成長を止めた主人公の視点から、小市民意識や社会体制への批判の役割を担い、萩尾望都の『ポーの一族』(一九七二)では、時間を超越した永遠の生命を持つ種族を描き、人間が限りある生命の時間を持つことの意味を照射する表現となっている。一方、堀辰雄は「伊勢物語など」(『文芸』一九四〇・六)において、リル

ケの『ドゥイノの悲歌』や『伊勢物語』に触れ、洋の東西を問わず、「詩歌の発生もまたあらゆる神に似た天折者たちを哭し、その魂を鎮めんがためであつたといふ考へではなかつたでありませうか」とその由来を論じた。⁽³³⁾ 実際のところ、大きくならない人物と、子どものまま死ぬ人物とは、小川のテクストの表象においては重なる部分が大きい。少年と死とがこうして重ね合わされる。

その意味で示唆的なのは、やはり現実的な基盤の上に不可思議な出来事の展開する、『原稿零枚日記』（二〇一〇・八、集英社）の次のような二つの章である。「三月のある日（月）」の章では、健康スパランドからの帰り道で女性から声を掛けられ、「娘に、とてもよく似ていたものだから……」。本当に、そっくりで……。「八歳の時、死んだ娘に……」「生きていたら、ちようどあなたくらいに年格好になっていたというのではないの。そういう意味じゃない。あなたがおのまま、八歳の娘なの。分かっていただけのかしら」と言われ、求めに応じて顔を触らせる。⁽³⁴⁾「次の日（火）」の章では、自分の八歳の頃の写真を眺め、「八歳の時死んだ私は、どこへ行ったのだろう。」「……」いや、やっぱりあの人が言うとおり、死んだ私は私の中にいるのだ。私は死者となった私と一緒にいるのだ」という言葉が記される。⁽³⁵⁾

自分の子ども時代は、自分が大人になった今、死んだのである。しかし、その死んだ子どもの自分は、どこへも行かず、現在の自分の中にあつて、消えることなく自分を作っている。それは子どもの自己の死でも他者の死でも変わることがなく、むしろ他者から発見されることによって、自分の中の死んだ子どもの存在に気づくことがある。このような発想は、現世への批評や鎮魂などの伝統的な大人にならない少年たちの系譜とは異なり、それらの要素を含みながらも、小川独特の感性の発露を示すものと言わなければならない。小川の小説における大人にならない少年たちの表象は、過去の追憶ではなく、現在の生そのものを少年または死者の目を通して再生させ、死者をもう一度蘇らせ

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

ることによって死者とともに生き、死者の思いを現在の生者の思いと二重化することにより、生の本質にまで掘り下げていくものにほかならない。

チェス人形「トルコ人」(ターク)の歴史を取り入れ、先行するチェス小説の様式のある部分を緩やかに受け継ぎながらも、『猫を抱いて象と泳ぐ』は、巧みな物語の中にこのような少年と生と死にまつわる独特のニュアンスを盛り込み、接続することによって、小川洋子の代表作の一つとなったのである。

- (1) 小川洋子『猫を抱いて象と泳ぐ』(『文藝界』二〇〇八・七・九、二〇〇九・一) 第4章、引用は文春文庫版(二〇一一・七、文藝春秋)より、79ページ。
- (2) 渡辺実校注『枕草子』(新日本古典文学大系25、一九九一・一、岩波書店)、181ページ。
- (3) 菊田茂男「清少納言の物語観」(『文芸研究』75、一九七三・一二)
- (4) チェスの起源については、ジェローム・モフラ『チェスへの招待』(成相恭二・小倉尚子訳、二〇〇七・一、白水社・文庫クセジュ、Jerôme Maufas, *Le jeu d'échecs*, Collections QUE SAYS-JE?, Presses Universitaires de France, 2005)、増川宏一『ものと人間の文化史 110 チェス』(二〇〇三・一、法政大学出版局) 参照。これらは「猫を抱いて象と泳ぐ」の参考文献に上げられている。
- (5) モートン・D・デービス『ゲームの理論入門——チェスから核戦略まで』(桐谷維・森克美訳、一九七三・九、講談社ブルーバックス、Morton D. Davis, *Game Theory*, 1970)によると、チェスは完全情報・有限・二人・ゼロ和ゲーム、すなわち「(1)二人のプレイヤーが存在する。(2)彼らはゲームの結果に関して相反する利害を有する。(3)ゲームは有限である。(4)不意打ちはない。すなわち、ゲームのあらゆる時点で両プレイヤーは完全な情報を持っている」ようなゲームと定義される(31~32ページ)。
- (6) 若島正編『モーフィー時計の午前零時——チェス小説アンソロジー』(二〇〇九・二、国書刊行会) 参照。同書所収のジーン・ウルフ「素晴らしき真鍮自動チェス機械」(柳下毅一郎訳、Gene Wolf, *The Marvellous Brass Chessplaying Automaton*, 1977)は、チェス人形に入った娘が熱射病のため死ぬ物語で、「ターク」系列の小説である。

- (7) 中村三春「モダニズム文芸とスポーツ——阿部知二『日独対抗競技』の文化的コンテクスト——」（『修辭的モダニズム テクスト 様式論の試み』、二〇〇六・五、ひつじ書房 参照のこと）。
- (8) 中村三春「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）。また、同「現代の文学教育における言葉の強度——村上春樹・小川洋子・宮澤賢治作品を中心として——」（『国語教育思想研究』15、二〇一七・一〇）も参照のこと。
- (9) トム・スタンデージ『謎のチェス指し人形「ターク」』（服部桂訳、二〇一・一二、NTT出版、Tom Standage, *The Turk: The Life and Times of the Famous Eighteenth-Century Chess-Playing Machine*, 2002）。
- (10) エドガー・アラン・ポー「メルツェルの将棋差し」（小林秀雄・大岡昇平訳、『ボオ小説全集』1、一九七四・六、創元推理文庫、Edgar Allan Poe, *Maelzel's Chess Player*, 1936）参照。
- (11) 小川洋子『猫を抱いて象と泳ぐ』（前掲）第7章、134ページ。
- (12) 同、第7章、141～142ページ。
- (13) 「アリオーヒンは飼っていた2匹の猫（名前は『チェス』と『チェックメイト』）を大一番になるとよく盤の上にあげたりした——これは猫嫌いの相手だと相当効き目があるのだ」（マイク・フォックス、リチャード・ジェイムズ『完全チェス読本3——盤上番外こぼれ話——チェスを指した大から謎のプロブレムまで』、若島正訳、一九九八・九、毎日コミュニケーションズ、109ページ）。本書は『猫を抱いて象と泳ぐ』の参考文献に挙げられている。
- (14) ウラジーミル・ナボコフ『ディフェンス』（若島正訳、一九九・一一、新装版二〇〇八・九、河出書房新社、Vladimir Nabokov, *The Defense*, 1964）。
- (15) 同、256ページ。
- (16) 若島正『ロリータ、ロリータ、ロリータ』（二〇〇七・一〇、作品社）、16ページ。
- (17) 秋草俊一郎『ナボコフ 訳すのは「私」——自己翻訳がひらくテクスト』（二〇一・一二、東京大学出版会）。
- (18) トーマス・グラヴィニチ『ドローへの愛』（西川賢一訳、二〇〇三・六、河出書房新社、Thomas Glavinic, *Carl Haffners Liebe zum Unentschieden*, 1998）。

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

- (19) 同、219ページ。
- (20) 小川洋子『猫を抱いて象と泳ぐ』（前掲）第4章、82ページ。
- (21) 同、第2章、41ページ。
- (22) 同、第2章、42ページ。
- (23) 同、第4章、68～69ページ。
- (24) 同、第6章、116ページ。
- (25) 同、第8章、149ページ。
- (26) 同、第9章、168ページ。
- (27) 同、第15章、286ページ。
- (28) 同、第16章、306ページ。
- (29) 同、第17章、328ページ。
- (30) 同、第17章、329ページ。
- (31) 同。
- (32) 同。
- (33) 同、第8章、156ページ。
- (34) 同、第17章、327ページ。
- (35) 同、第11章、214ページ。
- (36) 同、第11章、216ページ。
- (37) 同、第12章、227ページ。
- (38) 同、第12章、229ページ。
- (39) 綾目広治は『小川洋子 見えない世界を見つめて』（二〇〇九・一〇、勉誠出版）において、『猫を抱いて象と泳ぐ』の方向』で「現実に対して批判的否定的な姿勢を持つことと大いに関係する」「〈破壊〉の働き」を、小川文学に求めたいと述べている（229ページ）。

「皆は地上に生きているの。私たちとは違うのよ」というミイラの言葉は、太宰治「ヴィヨンの妻」（『展望』昭一九四七・三）における「人非人でもいいぢやないの。私たちは、生きてゐさへすればいいのよ」にも似て、「地上」に生きる人々と「私たち」とを区別し、「私たち」の特異な生き方を特別視する。その意味では「現実に対して批判的否定的な姿勢」にも繋がる性質を持つのだが、本文で述べたような脆弱性を帯びたりトル・アリョーヒンの文化は、決して「現実」に対抗するためのものではない。つまり、太宰的な対抗文化としてのデカダンスとは異なる。

- (40) 高根沢紀子は「『妊娠カレンダー』論」（『上武大学経営情報学部紀要』26、二〇〇三・一二）において、小川の芥川賞受賞作「妊娠カレンダー」（『文藝』一九九〇・九）の「わたし」について、「わたし」は『妊娠』であると同時に『胎児』でもある。「わたし」は『妊娠』を外と内、両方から体現した存在なのだ」と述べている。これは貴重な指摘である。内部と外部、自己と他者、現在と過去などの対立する対象が境界を失って溶融する状態は、『猫を抱いて象と泳ぐ』や『琥珀のまたたき』などに横溢する、小川に必要なテキスト様式の特徴である。

- (41) 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）。

- (42) ミーブ・ヒース『思い出のアンネ・フランク』（一九八七、深町眞理子訳、一九八七・八、文藝春秋）、及び小川洋子『アンネ・フランクの記憶』（一九九五・八、角川書店）参照。

- (43) 小川洋子『猫を抱いて象と泳ぐ』（前掲）第7章、126～127ページ。

- (44) 同、第11章、206ページ。

- (45) 同。

- (46) 同、第11章、255ページ。

- (47) 同、第14章、281ページ。

- (48) 同。

- (49) 小川洋子「イービーのかなわぬ望み」（『夜明けの縁をさ迷う人々』、二〇〇七・八、角川書店）、引用は角川文庫版（二〇一〇・六、角川書店）より、59・73ページ。

小川洋子と〈大人にならない少年〉たち

- (50) 小川洋子『竜の子幼稚園』（『いつも彼らはどこかに』、二〇一三・五、新潮社）、引用は新潮文庫版（二〇一六・一、新潮社）より、247ページ。
- (51) 高根沢紀子は、「小川文学は《記憶》《消滅》の文学でもある」と述べている（「小川洋子の文学世界」、高根沢編『現代女性作家読本2 小川洋子』、二〇〇五・一一、鼎書房、13ページ）。
- (52) 中村三春「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——」（『北海道文学研究科紀要』153、二〇一七・一二）。
- (53) 堀辰雄『伊勢物語など』（『文芸』一九四〇・六）、引用は『堀辰雄全集』3（一九七七・一一、筑摩書房）より、259ページ。
- (54) 小川洋子『原稿零枚日記』（二〇一〇・八、集英社）、引用は集英社文庫版（二〇一三・八、集英社）より、137ページ。
- (55) 同、140ページ。

本稿は二〇一八年三月二四日、藤女子大学にて行われた二〇一七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「小川洋子と〈大人にならない少年たち〉——『猫を抱いて象と泳ぐ』とその周辺——」を基にしている。